

زنج
میرزا غلامرضا خان

دربارہ ادبیات

کنور می بلہ خانوف



۴	۱
۵	۱۰

ترجمہ: مہو چہر ہزار خانی

اثر: گورو گی پلہ خانوف

دربارہ ادبیات

منتشر می شود:

- از : علی باباچاهی
چشن خون شعر
- از : غ. وثیق:
کوچه پروتر سرخ سفرنامه
- از : جلال آل احمد:
سنکی بر کوری قصه
- از : حسین ملک:
نابسامانی های کشاورزی در ایران

منتشر شده است:

- از : جلال آل احمد:
کارنامه سه ساله مقاله
- ارزیابی شتابزده مقاله
- یک چاه و دو چاله محاکات
- از : منوچهر هزارخانی:
درباره فلسطین مقاله
- از : پارسا همگانی:
کارنامه مصدق (جلد اول)
- از : فریدون کشاورز:
من متهم می کنم کمیته مرکزی
حزب توده ایران را مصاحبه
- از : هدایت غریبی :
اینسوی عطر قبیله شعر
- شعرهای تبعید ترجمه
- سروده عبدالوهاب البیاتی
- از : جلال سرفراز:
صبح از روزنه بیداری شعر
- از : سرویس مشغلی :
شهبختون شعر
- از : محمد اسدیان:
در مدار بسته ساعت شعر

نشانی پستی: خیابان فروردین
خیابان مشتاق - جنب اداره پست
تلفن ۶۶۰۲۳۳

قیمت ۱۵۰ ریال

۱, ۱, ۱
—————
۱, ۵۵

۶۹۴۴۱



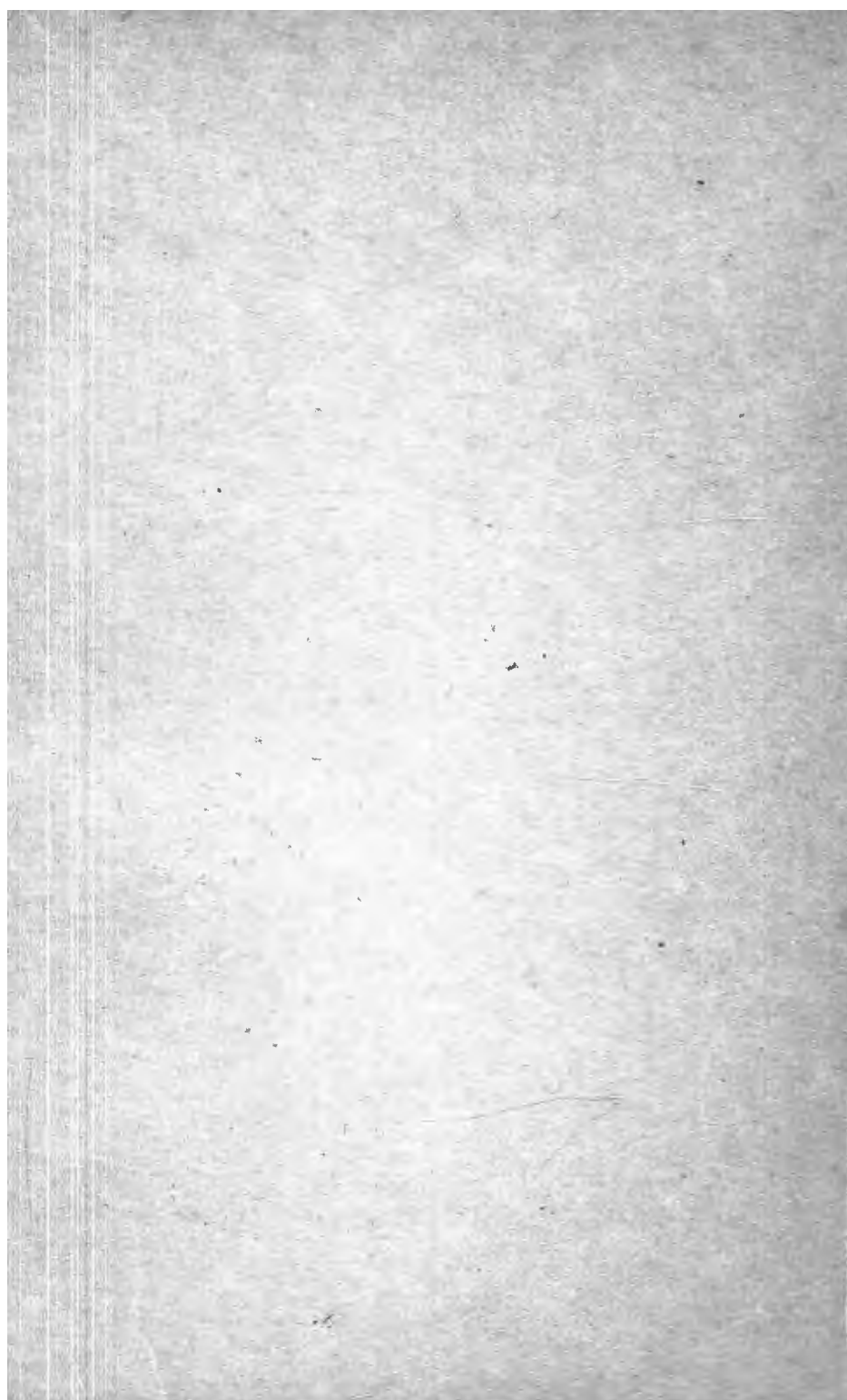
کتابخانه ملی و اسنادی ایران

مجموعه از ادبیات

درباره ادبیات

کتورکی بلخانوف





١٥

١٠٦

مجموعه مقاله

٢٥

درباره ادبیات



-
- ☐ درباره ادبیات ، نقد
 - ☐ نوشته : یله خانوف - گنورکی و
 - ☐ ترجمه : هزارخانی - منوچهر
 - ☐ طرح آرم : مهندس شعیبی - طرح جلد : رضامافی
 - ☐ ناشر : انتشارات رواق - تهران ، تلفن ۶۶۰۲۳۳
 - ☐ چاپ : دوم
 - ☐ نقل و تجدید چاپ بدون اجازه ممنوع

درباره ادبیات

نوشته

گئورگی. و. پله خانوف

شکوفان بامدیریت. ۱۳۰۲

دیپوزیو داده

۱۱

ترجمه

منوچهر هزارخانی

می‌خوانید :

۵	دربارهٔ هنر
۳۷	نقدی بر زیبایی‌شناسی چرنیشفسکی
۵۱	نقد ایده‌آلیستی و نقد ماتریالیستی
۸۱	عقاید ادبی بلینسکی
۹۹	وظایف نقد ماتریالیستی
۱۰۳	دو کلام با خوانندگان کارگر
۱۱۱	هنریک ایسن
۱۲۹	پسر دکتر استوکمان
۱۴۵	یک رمان از چرنیشفسکی "چه باید کرد؟"
۱۵۳	"دشمنان" اثری از ماکسیم گورکی
۱۸۳	تولستوی

دربارهٔ هنر *

باید از همین ابتدا، بی‌پرده بگوئیم که ما هنر را، همچنین سایر پدیده‌های اجتماعی، از نظرگاه درک‌مادی تاریخ مورد ملاحظه قرار می‌دهیم. درک مادی تاریخ یعنی چه؟

می‌دانیم که در ریاضیات، برهان خلف وجود دارد. ما در اینجا شیوه‌ای را پیش می‌گیریم که می‌توان آنرا توضیح خلف نامید. به بیان دقیق‌تر، ابتدا یادآور می‌شویم که درک ایده‌آلیستی تاریخ کدام است، و بعد نشان می‌دهیم که تفاوتش با درک مخالف آن، یعنی درک مادی تاریخ در چیست.

درک ایده‌آلیستی تاریخ، در ناب‌ترین وجه خود، عبارت از این اعتقاد است که رشد اندیشم و شناخت‌ها، علت غائی حرکت تاریخی بشریت است. این عقیده در قرن ۱۸ بنحوی مطلق رایج بود و بعد به قرن ۱۹ کشیده

* این مقاله در سال ۱۸۹۹ با امضای مستعار آندرئویچ در شماره ۴ مجله سوسیال - دموکرات ناچالو (آغاز) انتشار یافت. و باز در همین سال، در شماره ۱۱ مجله "نائوچنوئه ابوزرنیه" (مجله علمی)، با عنوان "نامه بدون آدرس شماره ۱"، تجدید چاپ شد.

شد. سن سیمون واگوست کنت نیز با تمام نیرو از آن دفاع می‌کردند، هر چند دید آنان، از پاره‌ای جهات، در تضاد مستقیم با دید فیلسوفان قرن پیش از آن بود. به عنوان مثال، سن سیمون در مقابل این سؤال که ریشه‌های سازمان اجتماعی در یونان باستان چه بود، اینطور پاسخ می‌داد:

نظام مذهبی و نظام سیاسی نزد یونانیان، مطلقاً براساس واحد استوار بود، یا به بیان درست‌تر... نظام مذهبی پایه نظام سیاسی شد و دومی "به تقلید از اولی" و "بهمان قالب ساخته شد (۱)".

و برای اثبات حرف خود توضیح می‌دهد که "المپ یونانیان" یک "مجمع جمهوری" بود و:

تشکیلات ملی تمامی خلق‌های یونان، با تمام گوناگونی‌ها و تفاوت‌ها، همه این وجه اشتراک را داشتند که جمهوری بودند. اما هنوز مطلب تمام نیست. نظام مذهبی که اساس نظام سیاسی یونانیان را تشکیل می‌داد، به عقیده سن سیمون، خود ناشی از مجموعه درک‌های علمی آنان، یعنی نظام علمی جهان ایشان بود. بنابراین مفاهیم علمی یونانیان، پایه‌های زندگی اجتماعی ایشان تلقی می‌شد و رشد این مفاهیم را علت عمده رشد تاریخی این زندگی و انگیزه اصلی تغییراتی که طی تاریخ در آنجا بوجود آمد، می‌دانستند.

اگوست کنت نیز بر آن بود که "تمامی مگانیم اجتماعی، در مرحله نهایی بر عقاید تکیه دارد (۲)". و این، چیزی جز تکرار نظر اصحاب دائرة

۱- سن سیمون اهمیت خاصی برای یونانیان قائل بود چون عقیده داشت: "نزد یونانیان بود که اندیشه بشر، پرداختن به مسأله سازمان اجتماعی را بنحوی جدی آغاز کرد".

۲- اگوست کنت، در: "دروس فلسفه اثباتی"، پاریس، ۱۸۶۹، جلد اول، ص ۴۰ و ۴۱.

در باره ادبیات / ۷

المعارف نبود که می گفتند: " عقیده است که برجها حکومت می کند. " شکل دیگری از ایده آلیسم ، بنیادی ترین تجلی خود را نزد هگل پیدا می کند. از دیدگاه هگل ، رشد تاریخی بشریت را چگونه می توان توضیح داد؟ یک مثال در این مورد ما را روشن می کند. هگل این سؤال را پیش می کشد که علل انحطاط یونان چه بود. او برای این پدیده ، علل زیادی می شمارد ، اما علت اساسی را در این می داند که یونان ، فقط نماینده یک مرحله از رشد به سوی ایده مطلق بود ، و بنابراین بمحض سرآمدن این مرحله ، می بایست سقوط کند .

واضح است که به نظر هگل — که با اینهمه می دانست که سقوط اسپارت نتیجه نابرابری ثروتها بود — روابط اجتماعی و تمامی جریان رشد تاریخی بشر را در تحلیل آخر ، قوانین منطق یا جریان رشد افکار معین می کند . درک مادی تاریخ ، کاملاً در نقطه مقابل این طرز دید قرار دارد . سن سیمون که تاریخ را از دیدگاه ایده آلیستی می نگریست ، عقیده داشت که روابط اجتماعی یونانیان را از طریق عقاید مذهبی آنان می توان توضیح داد ، حال آنکه ما ، که در نظرگ مادی قرار داریم ، عکس آن را می گوئیم . سن سیمون به این سؤال که ریشه های عقاید مذهبی یونانیان چه بود ، جواب می داد که این عقاید از درک علمی آنان از جهان سرچشمه می گرفت ، حال آنکه ما می گوئیم روابط اجتماعی یونانیان ، که موجب پدید آمدن مفاهیم مذهبی و رشد درک علمی آنان از جهان بود ، خود ، طی تاریخ ، و از زایش تا زوال ، توسط رشد نیروهای مولدی که خلق های یونانی در اختیار داشتند ، معین شده بود .

این ، بطور کلی ، نظرگاه ما در تاریخ است. آیا این دیدگاه درست است؟ موضوع بحث ما در اینجا ، پاسخ به این مساله نیست. ما فعلاً از خواننده تقاضا می کنیم فرض کند که این نظر درست است ، و همراه ما این فرضیه را بعنوان نقطه شروع تحقیقاتمان درباره هنر بپذیرد. ناگفته پیداست که بررسی مساله ویژه ای چون هنر در عین حال به ما امکان خواهد داد که درستی

۸ / در باره هنر

درک کلی خود از تاریخ را نیز محکم‌بنیم . در واقع اگر این درک کلی غلط باشد ، انتخاب آن بعنوان نقطه شروع برای توضیح تحول هنر هیچ فایده‌ای نخواهد داشت . اما اگر با شروع از آن ، به این نتیجه برسیم که این نحوه درک ، بهتر از هر نحوه درک دیگر می‌تواند روشن‌کننده این تحول باشد ، دلیل تازه و محکم دیگری به سود آن بدست آورده‌ایم .

اما در همین جا ممکن است ایرادی به ما گرفته شود . داروین در کتاب مشهورش ، نسل انسان و انتخاب جنسی ، چنانکمی دانیم ، واقعیات متعددی را عنوان می‌کند که نشان می‌دهند " احساس زیبایی " نقشی کم و بیش مهم در زندگی جانوران بازی می‌کند . اما امکان دارد از این واقعیات چنین نتیجه‌گیری شود که ریشه احساس زیبایی را باید در زیست شناسی جستجو کرد ؛ و وابسته دانستن تحول این احساس در افراد بشر ، صرفاً اقتصاد جوامعی که این افراد جزء آنند ، قابل قبول نیست و از نوعی تنگ‌نظری حکایت می‌کند . و از آنجا که دیدگاه داروین در مورد تحول انواع ، بی‌هیچ شبهه دیدگاهی مادی است ، ممکن است این نتیجه هم گرفته شود که در ماتریالیسم زیست‌شناختی (ببولوژیک) ، دلایل گرانبھائی برای انتقاد از ماتریالیسم تاریخی (" اقتصادی ") — که شاید بیش از اندازه انحصار طلب تلقی شود — وجود دارد .

اعتراف می‌کنیم که این ایراد جدی است و از همین رو در مورد آن تأمل خواهیم کرد . بعلاوه این تأمل بویژه از آن رو برای ما جالب است که در ضمن بررسی این ایراد ، به یک سلسله استدلال از این نوع که می‌توان با تکیه بر زندگی روانشناختی جانوران پیش‌کشید ، پاسخ خواهیم داد .

پیش از هر چیز باید بگوئیم تا نتایجی را که باید از واقعیات یاد شده توسط داروین بگیریم ، به دقیق‌ترین نحو ممکن مشخص کنیم . برای این کار باید ابتدا نتایجی را بررسی کنیم که او خود گرفته است .

در فصل سوم بخش اول کتاب او ، نسل انسان و انتخاب جنسی ، ما به قطعه زیر برمی‌خوریم ؛

در باره ادبیات / ۹

احساس زیبایی - این احساس را خاص انسان دانستماند . . .
وقتی ما می بینیم یک پرندۀ نر چطور با غرور تمام در برابر
ماده ، پره های زیبا و ظریفش را می گشاید و رنگ های درخشانش
را بنمایش می گذارد ، حال آنکه پرندگان دیگری که سهم کمتری
از این زیبایی برده اند ، هیچگاه به چنین نمایشی نمی پردازند ،
نمی توان انکار کرد که ماده جذب زیبایی نر می شود . در تمام
کشورها ، زنان این پرهارا زینت خود می کنند ، بنابراین نمی توان
زیبائی این تزئینات را نادیده گرفت . کولیبری ها و پرندگان
دیگر با سلیقه تمام ، لانه ها و محل اجتماع خود را با اشیاء
درخشان تزئین می کنند ؛ این امر دلیل روشن آنست که از
تماشای این اشیاء به نوعی لذت می برند . . . در مورد آواز
پرندگان نیز همین وضع وجود دارد . نواهای ملایمی که در
فصل عشقبازی ، بسیاری از پرندگان نر سر می دهند ، به یقین
مورد علاقه و توجه پرندگان ماده است . . . اگر ماده ها قادر
نبودند بمرنگ های درخشان و زینت ها و صدای نرها توجه کنند ،
تمام زحمت و دقت نرها برای جلب توجه ماده ها بیهودمی بود ،
و قبول چنین فرضی ناممکن است . بنظر من توضیح لذتی که از
پارهای رنگ ها و پارهای صداهای هماهنگ به دست می دهد
همان قدر مشکل است که توضیح احساس خوشایندی که برخی
رایحه ها و طعم ها در ما ایجاد می کند . . . بهر صورت . . . یقین
است که انسان و بسیاری از جانوران به رنگها ، شکل های ظریف ،
و صداهای واحدی علاقه و توجه دارند .

بدین ترتیب از واقعیاتی که داروین عنوان می کند ، چنین برمی آید که
جانوران پست نیز ، نظیر انسان ، می توانند از زیبایی لذت ببرند و گاه
پیش می آید که ذوق آنها در زمینه زیبایی با ذوق ما مطابقت داشته باشد .
اما این واقعیات منشاء این ذوقها را روشن نمی کنند . و اگر زیست شناسی

نتواند منشاء ذوق‌های زیباشناخته‌ما را روشن کند، بطریق اولی از توضیح رشد تاریخی این ذوق‌ها ناتوان خواهد بود. اما ببینم خود داروین چه می‌گوید:

احساس زیبایی، دست‌کم درموردی که به زیبایی زن مربوط می‌شود، در ذهن انسان، مطلق نیست، زیرا این احساس در میان نژادهای گوناگون بسیار تفاوت می‌کند، و حتی در میان تمام ملت‌هایی که به یک نژاد تعلق دارند هم یکسان نیست. بانوجه به‌تئینات‌زشت و موسیقی‌گوش‌خراشی که غالب وحشیان به آن علاقه دارند، می‌توان نتیجه‌گرفت که قابلیت زیباشناختی آنان، هنوز به رشدی که پارمائی از جانوران، مثلاً پرندگان، به آن دست یافته‌اند، نرسیده است.

اگر ذوق‌زیبائی در ملت‌های گوناگونی که به یک نژاد واحد تعلق دارند، تفاوت می‌کند، روشن است که علت این تفاوت را نباید در زیست‌شناسی جستجو کرد! داروین خود بمای گوید تحقیقاتمان را در جهت دیگری هدایت کنیم. در چاپ دوم این کتاب به زبان انگلیسی، در پاراگرافی که نقل کردیم، تکه زیر وجود دارد که در ترجمه روسی چاپ اول آن توسط سچه نف، که مورد استفاده ما قرار گرفته بود، نیست:

با اینهمه، این احساسها [لذتی که از تماشای پارهای رنگ‌ها و شکل‌ها و از شنیدن برخی اصوات حاصل می‌شود] در انسان متمدن، با معانی پیچیده‌ای تداعی می‌شود.

و این، نکته بی‌اندازه مهمی است که ما را از زیست‌شناسی به جامعه‌شناسی حواله می‌دهد. زیرا روشن است که درست بخاطر همین دلایل اجتماعی است که، بقول داروین، احساس‌زیبائی در انسان متمدن با فکرهای پیچیده‌ای توأم است. اما آیا این عقیده داروین درست است که این تداعی، تنها نزد انسان‌های متمدن وجود دارد؟ نه، او اشتباه می‌کند، و اثبات این اشتباه بسیار ساده‌است. مثالی بزنیم. می‌دانیم که پوست و چنگال و دندان

در باره ادبیات / ۱۱

جانوران، جای مهمی در تزئینات مردمان ابتدائی دارند. این امر را چگونه می‌توان توضیح داد؟ از طریق خطوط و رنگ‌های این اشیاء؟ نه. مطلب بکلی چیز دیگری است. هنگامی که یک وحشی، مثلاً با پوست و چنگال و دندان ببر، یا با پوست و شاخ گاومیش، خود را می‌آراید، این آرایش را نشانه مهارت و قدرت خود فرض می‌کند؛ زیرا ماهر، کسی است که بر حریفی پرمهارت چیره‌شود، نیرومند کسی است که حریفی زورآور را بخاک بیفکند. ممکن است که خرافاتی هم در این میان دخالت کند. اسکول کرافت می‌گوید که سرخ‌پوستان غرب آمریکای شمالی، بیش از هر چیز شیفته زینت‌هایی هستند که از چنگال خرس خاکستری، یعنی خونخوارترین جانور درنده‌ای که با آن درگیری دارند، درست شده باشد. جنگاور سرخ‌پوست خیال می‌کند که سببیت و شجاعت خرس خاکستری، به کسی که خود را با چنگال‌های او آرایش می‌دهد، انتقال می‌یابد. به این ترتیب، همانطور که اسکول کرافت یادآور می‌شود، چنگال خرس خاکستری برای او هم یک شیئی زینتی است و هم شگون دارد (۱). در این حال البته نمی‌توان تصور کرد که پوست و چنگال و دندان جانور وحشی، از همان وهله اول، تنها به سبب ترکیبات خطوط و رنگ‌های خاص خود مورد خوشایند سرخ‌پوستان قرار گرفته‌است (۲). نه، فرض مخالف بسیار نزدیک‌تر به حقیقت بنظر می‌رسد. یعنی این اشیاء، در آغاز، به نشانه شجاعت، مهارت و زورمندی مورد استفاده قرار می‌گرفتند، و بعدها، درست به خاطر آنکه نشانه شجاعت و مهارت و زورمندی بودند، اندک‌اندک باعث ایجاد احساس زیبایی نیز شدند و بصورت زینت درآمدند. نتیجه

۱- Henry Rowe Schoolcraft: Historical and Statistical Information respecting the History, Condition and Prospect of the Indian Tribes of the United States, 1851, t. III, p. 216.

۲- در پاره‌ای موارد، اشیائی از این قبیل تنها به علت رنگ خود مورد توجه قرار می‌گیرند؛ از این موارد بعد سخن خواهیم گفت.

آنکه احساس‌های زیباشناسانه، نه تنها می‌توانند نزد وحشیان، با افکار پیچیده‌ای تداعی شوند، بلکه گاه، تحت تاثیر همین افکار، بوجود می‌آیند. مثال دیگری بیاوریم. می‌دانیم که در بسیاری از مردمان ابتدائی افریقا، زنان حلقه‌های آهنینی به دست‌ها و پا‌های خود می‌کنند (۱). همسران مردان ثروتمند گاه بیش از ۱۶ کیلو اشیاء زینتی از این نوع به خود می‌آویزند. این، البته بار سنگینی است، اما مانع از آن نیست که این زنان، آنچه را که شواینفورت "زنجیرهای بردگی" نامیده‌است، شادمانه با خود حمل‌کنند. چرا زن سیاه‌پوست دوست دارد چنین زنجیرهایی به خود ببندد؟ زیرا این زنجیرها او را در نظر خود و در نظر دیگران، زیبا جلوه می‌دهند. چرا او به این ترتیب زیبا جلوه می‌کند؟ بموجب یک تداعی معانی نسبتاً پیچیده، شور و علاقه به چنین اشیاء زینتی بویژه در افراد قبایلی وجود دارد که، بقول شواینفورت هنوز در عصر آهن زندگی می‌کنند، یعنی مردمی که آهن را نمونه عالی فلزات گرانبها می‌دانند. آنچه گرانبهاست، زیبا هم جلوه می‌کند، زیرا فکر گرانبها بودن با ثروت تداعی می‌شود. زنی از قبیله دینکاها، اگر ده کیلو حلقه آهنی به خود بیاویزد بنظر خود و دیگران زیباتر از زمانی بنظر می‌رسد که هفت کیلو زینت داشته باشد - یعنی فقیرتر باشد. روشن است که در اینجا زیبایی حلقه‌ها مطرح نیست، مساله عبارتست از فکر ثروتی که از این طریق تداعی می‌شود. و باز یک مثال سوم. از قبیله باتوکاها که در زامبزی علیا زندگی

۱ - نگاه کنید به:

Dr. George Schweinfurth: *Au Coeur de l' Afrique 1868-1871, Voyages et decouvertes: dans les regions inexplorees de l' Afrique centrale*, Paris, 1875, t. I, p. 148.

Paul Du Chaillu: *Voyage et Aventures dans l' Afrique equatoriale*, Paris, 1863, p. 10.

در باره ادبیات / ۱۳

می‌کنند، مردی که دندانهای پیشین فک بالایش را درنیاورده باشد، مردی زشت‌رو تلقی می‌شود. این مفهوم غریب از زیبایی، از کجا می‌آید؟ این مفهوم نیز از طریق یک تداعی معانی نسبت‌پیچیده بوجود آمده است و از طریق تمایلی که باتوکاها به تقلید از نشخوارکنندگان دارند، قابل توضیح است. درک این امر ممکن است برای ما مشکل باشد، اما تعجبمان کمتر خواهد شد وقتی بدانیم که این قبیله تنها به کارپرورش ماده گاو و گاو نر اشتغال دارد، و این جانوران در آن سرزمین، جنبه‌ای خدائی دارند. در این حال نیز چیزی که گرانبهاست، زیبا بنظر می‌رسد و مفاهیم زیباشناختی از فک‌هایی سرچشمه می‌گیرند که بکلی از نوعی دیگرند.

و بالاخره از مثالی باید یاد کرد که داروین از قول لیوینگستون آورده است. در قبیله ماکالولوها، لب بالای زنان را سوراخ می‌کنند و از آن حلقه‌ای از فلز یا از خیزران می‌گذرانند که پلمله خوانده می‌شود. وقتی از یکی از رؤسای قبیله سؤال شد که چرا زنان چنین حلقه‌هایی به خود می‌آویزند، او با تعجب آشکار از این سؤال ابلهانه جواب داد:

برای زیباشدن! این تنها زینت زنان است. مردها ریش دارند، ولی زنان ندارند. چطور می‌توان زنی را بی‌پلمله تصور کرد؟ امروز مشکل می‌توان به یقین گفت که این رسم، یعنی حمل پله‌له از کجا آمده است. اما روشن است که می‌بایست ریشه‌های آنرا در یک تداعی معانی بسیار پیچیده جست، و نه در قوانین زیست‌شناختی، که آشکارا هیچ ارتباطی با آن ندارد.

در برابر این مثال‌ها، بگمان ما می‌توان گفت که، حتی نزد مردمان ابتدائی، اشیائی که از نوعی هماهنگی در رنگ و شکل برخوردارند، احساس‌هایی برمی‌انگیزند که با افکاری بی‌نهایت پیچیده تداعی می‌شوند، و دست‌کم بسیاری از این شکل‌ها و این هماهنگی‌ها، تنها بموجب تداعی‌هایی از این نوع بنظر آنان زیبا می‌آید.

این تداعی‌ها چگونه صورت می‌گیرند، و این فک‌های پیچیده‌ای که با

احساس‌های ما بر اثر دیدن پاره‌ای اشیا تداعی می‌شوند، از کجا می‌آیند؟ روشن است که برای پاسخگویی به این سؤال باید جامعه‌شناس بود نه زیست‌شناس... و اگر درک مادی تاریخ بهتر از هر درک دیگری به ما امکان می‌دهد این مساله را روشن کنیم، اگر قانع شده باشیم که تداعی‌ها و افکار پیچیده‌ای که موضوع بحث ماست، در تحلیل آخر، خود توسط وضع نیروهای مولد یک جامعه مشخص، و اقتصاد آن جامعه بوجود می‌آیند و وابسته به آنند، باید بپذیریم که داروینیسیم، درک مادی تاریخ را، آنطور که در بالا مشخص کردیم، بهیچ وجه نفی نمی‌کند.

در اینجا مجال آنرا نداریم که درباره رابطه داروینیسیم و درک مادی تاریخ مفصل‌تر بحث کنیم، اما باز چند کلمه دیگری در این باره می‌گوئیم. به تکه زیر از همان کتاب داروین، توجه کنیم:

ابتدا باید یادآور شوم که نمی‌خواهم ادعا کنم جانوری که دقیقاً قابلیت اجتماعی شدن داشته باشد، حتی اگر توانائی‌های فکری‌اش به رشد و فعالیتی در حد انسان برسد، باید همان حس اخلاقی ما را کسب کند. همانطور که جانوران مختلف از نوعی حس زیبایی برخوردارند، با آنکه به اشیاء متفاوتی علاقه دارند، همانطور هم می‌توانند نیک و بد را احساس کنند و این احساس، آنها را به رفتارهای کاملاً متفاوتی وادارد. مثلاً - برای آنکه قیاس را بحد خود رسانده باشم - اگر قرار بود انسان‌ها در شرایطی که زنبوران عسل در آن قرار دارند، تولید مثل کنند، جای شک نیست که زنان بی‌همسر ما، نظیر زنبوران ماده کارگر، کشتن برادران‌شان را وظیفه‌ای مقدس می‌دانستند، و مادران در صدد برمی‌آمدند دختران باردار خود را نابود کنند، بی‌آنکه هیچ‌کس بفکر جلوگیری از این وضع بیفتد. با اینهمه، بنظر من، در این مورد فرضی، زنبور عسل یا هر جانور دیگری که قابلیت اجتماعی شدن داشته باشد، نوعی احساس نیک و بد، یعنی

نوعی آگاهی، بدست می‌آورد.

از آنچه گفته شد چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟ اینکه در مفاهیم اخلاقی انسان‌ها هیچ چیز مطلق وجود ندارد و این مفاهیم، همزمان با شرایطی که در آن زندگی می‌کنند، تغییر می‌یابند.

این شرایط چگونه بوجود می‌آیند؟ چه چیز باعث تغییر آن می‌شود؟ داروین در این باره چیزی نمی‌گوید. و اگر ما بگوئیم و ثابت می‌کنیم که وضع نیروهای مولد این شرایط را بوجود می‌آورد و رشد این نیروها بتدریج آنرا تغییر می‌دهد، نه تنها با داروین تضادی پیدا نخواهیم کرد، بلکه بعکس، حرف او را کامل کردیم. جنبه‌ای را که در کارهای او تاریک مانده بود، روشن ساختیم، و برای این کار همان اصلی را در بررسی پدیده‌های اجتماعی بکار بردیم که در زیست‌شناسی خدمت گرانبهائی به او کرد.

بطورکلی متضاد دانستن داروینیسم با درکی از تاریخ که ما مدافع آنیم، بسیار غریب بنظر می‌رسد. زمینه کار داروین با زمینه کار ما بکلی فرق دارد. او در جستجوی منشأ انسان به عنوان نوعی از جانور بود. ما، هواداران ماتریالیسم تاریخی، می‌خواهیم تحول تاریخی این نوع را روشن کنیم. تحقیقات ما درست از جائی شروع می‌شود که نقطه پایان تحقیقات داروینیست‌هاست.

کارهای ما نمی‌تواند جانشین دستاوردهای داروینیست‌ها شود، هم چنین درخشان‌ترین اکتشافات داروینیست‌ها نیز نمی‌تواند جای کار ما را بگیرد. این اکتشاف‌ها فقط می‌توانند زمینه را برای ما آماده سازند، درست همان‌طور که فیزیک‌راه را برای شیمی می‌گشاید، بی‌آنکه کار فیزیک‌دانان باعث زائد بودن کار شیمی‌دانان شود (۱). خلاصه آنکه نظریه داروین، در زمان خود،

۱ - در اینجا توضیحی لازم است. وقتی ما می‌گوئیم که تحقیقات

زیست‌شناسان داروینیست، زمینه را برای تحقیقات جامعه‌شناسان آماده کرد،

بقیه پاورقی در صفحه بعد



فقط منظورمان این است که اگر پیشرفت‌های زیست‌شناسی (در حدی که زیست‌شناسی جریان رشد اشکال ارگانیک را بررسی می‌کند) الزاما به تکامل روش علمی در جامعه‌شناسی کمک می‌کند، تنها از آن روست که جامعه‌شناسی رشد سازمان اجتماعی و محصولات آن، یعنی اندیشه و احساس‌های انسان را مورد مطالعه قرار می‌دهد. اما ما بهیچ روی با نظرات اجتماعی‌داروینیست‌هایی نظیر هکل (Haeckel) موافق نیستیم. ما همواره نشان داده‌ایم که زیست‌شناسان داروینیست، در استدلالی که در مورد جامعه‌انسانی می‌کنند، بهیچ‌وجه روش داروین را بکار نمی‌برند و تنها به تلطیف غرایز جانوران (بویژه جانوران شکاری) که موضوع تحقیقات آن زیست‌شناس بزرگ بود، بسنده می‌کنند. داروین در مسائل اجتماعی، "مغز متفکر" نبود، اما نظراتی را که در مورد جوامع، به‌عنوان نتیجه‌ی تئوری خود، بیان داشته است، به نتیجه‌گیری‌هایی که پیروانش کرده‌اند، شباهت چندانی ندارد. داروین بر آن بود که "غرایز اجتماعی مزایای بسیاری برای نوع دارند" (همان کتاب داروین، ص ۶۶۸) و این غرایز "اساس رشد حس اخلاقی بشمار می‌روند" (ص ۶۷۷). این نظر نمی‌تواند مورد تایید داروینیست‌هایی باشد که "جنگ همه علیه همه" را تبلیغ می‌کنند. البته در نوشته‌ی داروین، قسمت زیر هم دیده می‌شود: "باید رقابت آزادانه‌ای برای تمام انسان‌ها وجود داشته‌باشد، و باید تمامی قوانین و تمامی رسومی را که مانع می‌شوند قابل‌ترین افراد به موفقیت برسند و بیشترین تعداد فرزند را پرورش دهند، از میان برد" (همان کتاب). اما هواداران "جنگ اجتماعی همه علیه همه" بیهوده می‌کوشند تا از این قول اتخاذ سند کنند. در اینجا من به ایشان یادآوری می‌کنم که هواداران سن سیمون هم درست همین حرف را می‌زدند و بنام رقابت، خواهان چنان اصلاحاتی در اجتماع بودند که حتی هکل و طرفدارانش جرات بیان آنرا هم ندارند. رقابت داریم تا رقابت.

آن ضرورت داشت؛ این نظریه به جدی‌ترین تقاضاهایی که این علم داشت، بنحوی کامل و تمام پاسخ داد. آیا درمورد درک مادی از تاریخ نیز می‌توان چنین ادعائی کرد؟ آیا می‌توان گفت که این درک در زمان خود، باعث شد که علوم اجتماعی، جهش بزرگی را که برای رشدش ضرورت داشت، صورت دهد؟ به این سوالات، ما بی‌کوچکترین تردید پاسخ می‌دهیم: آری، می‌توان چنین ادعائی کرد؛ آری می‌توان چنین گفت. و امیدواریم بتوانیم در این بررسی، تا حدی نشان دهیم که این ادعا بی‌اساس نیست.

حال به زیباشناسی برگردیم.

از تکه‌ای از نوشته داروین که در بالا آمد چنین برمی‌آید که او رشد ذوق‌های زیباشناختی و رشد احساس‌های اخلاقی را از دیدگاه واحدی مورد ملاحظه قرار می‌دهد. احساس زیبایی، ویژه انسان و بسیاری از جانوران است، به بیان دیگر انسان‌ها توانائی آنرا دارند که تحت نفوذ پاره‌ای چیزها و پاره‌ای پدیده‌ها، لذتی از نوع خاص ("زیباشناختی") را احساس کنند. اما این چیزها و پدیده‌هایی که لذتی از این نوع را بوجود می‌آورند، کدامند؟ این، به شرایطی که انسان‌ها در آن پرورش یافته‌اند، و در آن زندگی و عمل می‌کنند، بستگی دارد. ذات انسانی طوری است که انسان می‌تواند احساس‌ها و مفاهیم زیباشناختی را دارا باشد. شرایطی که در آن زندگی می‌کند، این توانائی‌های بالقوه را واقعیت می‌بخشد؛ برحسب این شرایط است که یک انسان اجتماعی معین (یا بهتر، فلان جامعه، فلان خلق یا فلان طبقه) دقیقاً فلان ذوق‌ها و فلان مفاهیم زیباشناختی را دارد، و ذوق‌ها و مفاهیم دیگر را ندارد.

این نتیجه‌ای است که در تحلیل آخر، از آنچه داروین در این باره نوشته است، حاصل می‌شود. البته این نتیجه‌گیری مورد تردید هیچ‌یک از هواداران درک مادی تاریخ نیست. کاملاً بعکس، این نتیجه‌گیری تأیید دیگری است از دیدگاهی که آنان دارند. در واقع هرگز هیچ‌یک از آنان بفکر آن نبودند که این یا آن مشخصه اساسی ذات انسانی را انگار، یا بنحوی

خودسرانه تعبیر کنند. آنان فقط گفته‌اند که اگر این ذات قرار است ثابت و تغییرناپذیر باشد، نمی‌تواند جریان تاریخ را که جز تسلسل پدیده‌های در حال تغییر مداوم نیست، توضیح دهد؛ و به عکس اگر این ذات طی رشد تاریخی تغییر شکل یابد، لازم است که این تغییر توسط یک عامل خارجی ایجاد شود. بهرجهت باید گفت مسأله مورخ و جامعه‌شناس، از حد ملاحظاتی که به ذات انسانی مربوط می‌شود، بسیار فراتر می‌رود.

بعنوان مثال فقط یکی از این مشخصات، نظیر گرایش به تقلید را درنظر بگیریم. گابریل تارد در بررسی جالب خود درباره قوانین تقلید، این تقلید را به یک معنی، روح جامعه دانسته است. طبق تعریف او، هر "گروه اجتماعی"، مجموعه‌ای است از موجوداتی که در حال تقلید از یکدیگرند، یا بی آنکه اکنون از یکدیگر تقلید کنند، به یکدیگر شباهت دارند و خطوط مشترکشان نسخه‌های قدیمی یک الگوی واحدند (۱).

بنابراین، بنظر تارد، جای تردید نیست که تقلید در تاریخ تمامی افکار و رسوم و مدها و نیز تمام ذوق‌ها و سلیقه‌های ما نقش بسیار مهمی داشته است. ماتریالیست‌های قرن هیجدهم، از همان زمان، توجه را به اهمیت زیاد آن جلب کرده بودند؛ مثلاً هلوسیوس می‌گفت: انسان سراپا از تقلید ساخته شده است. اما باید گفت که تارد، در تحقیقات خود درباره قوانین تقلید یک اصل غلط را مبنای کار قرار داده است.

هنگامی که بازگشت خاندان استوارت به سلطنت، فرمانروائی اشرافیت کهن را برای چندگاهی در انگلستان دوباره برقرار کرد، این اشرافیت نه تنها کوچکترین تمایلی به تقلید از نمایندگان افراطی خرده بورژوازی انقلابی — یعنی پوریتن‌ها — از خود نشان نداد، بلکه بیشترین گرایش را به عادات و ذوق‌هایی داشت که درست در نقطه مقابل قواعد زندگی پوریتن‌ها قرار گرفته بودند.

1. Gabriel Tarde: Les Lois de l'imitation. Etude Sociologique, Paris, Alcan, 1890, p. 74.

عادات سخت گیرانه پوریتن ها ، جای خود را به فسادى باور نکردنى داد . عشق بازی و دست زدن به آنچه پوریتن ها منع کرده بودند ، باب روز شد . پوریتن ها بسیار مذهبی بودند " خوش گذرانان دوره " بازگشت " تبلیغ بی دینی می کردند . پوریتن ها تأثر و ادبیات را منع کرده بودند سقوط آنان شور و هیجان تازه ای برای تأثر و ادبیات بوجود آورد . پوریتن ها موهای خود را کوتاه نگه می داشتند و هر گونه مد پرستی را محکوم می کردند ؛ پس از " بازگشت " کلاه گیس های بلند به سبک لوئی چهاردهم باب شد و آرایش یکی از بزرگترین اشتغالات ذهنی مردمی گشت که به بروروی خود توجه داشتند . پوریتن ها ورق بازی را ممنوع کرده بودند ؛ پس از " بازگشت " بازی با ورق بشدت رواج یافت والنخ (۱) خلاصه ، آنچه در این میان عمل می کرد ، نه روحیه تقلید ، بلکه روحیه ضدیت بود که البته ، آنهم بطور عمده جزء مشخصات ذات انسانی است . اما چرا روحیه ضدیت که جزء ذات بشر است ، با چنین شدتی در انگلستان قرن ۱۸ ، در روابط بین بورژوازی و اشرافیت تظاهر کرد ؟ به علت آنکه در این قرن ، مبارزه بین اشرافیت و بورژوازی - یابستر ، " طبقه سوم " - به نقطه اوج خود رسیده بود . بنابراین - این می توان گفت که هر چند در انسان ، بی تردید گرایش نیرومند برای تقلید وجود دارد ، اما این گرایش تنها در پاره ای روابط اجتماعی ، ظاهر می شود ؛ مثلاً در روابط اجتماعی فرانسه در قرن ۱۷ ، که در آن بورژوازی سعی داشت از اشرافیت تقلید کند - و کم و بیش هم موفق بود - ، نمایشنامه " بورژوازی نجیب زاده " اثر مولیر نمونه ای از آن است . در پاره ای دیگر از روابط ، بعکس ، گرایش به تقلید از میان می رود و جای خود را به گرایش

۱ - نگاه کنید به :

Alexandre Beljame: Le public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIII siecle, Paris, 1881, p. 1-10.

Taine: Histoire de la litterature anglaise, t II, P. 443.

عکسی می‌دهد که آنرا فعلاروحیه ضدیت می‌نامیم؛ اما نه، انگار نتوانستیم منظور خود را درست بیان کنیم. روحیه تقلید در انگلیسیان قرن ۱۸ از بین نرفته بود. نخست این روحیه، بی‌تردید با همان قدرت سابق، در روابط متقابل افراد متعلق به یک طبقه و احد متظاهر بود. بلزام در مورد انگلیسیانی که در آن زمان به طبقه بالا تعلق داشتند، می‌گوید: این مردم حتی دیر باور هم نیستند؛ آنان از همان آغاز انگار می‌کنند تا آدم‌های لجوجی بنظر نیایند، و در ضمن زحمت فکر کردن را هم به خود ندهند. (همان کتاب)

بی‌آنکه بیم اشتباهی وجود داشته باشد می‌توانیم بگوئیم که این اشخاص بنا بر روحیه تقلید، انگار می‌کردند، ولی با تقلید از دیرباوران، در تضاد، با پوریتن‌ها قرار می‌گرفتند. بنا بر این تقلید سرچشمه ضدیت شده بود. اما می‌دانیم که اگر در اشرافیت انگلستان، مردان ضعیف از دیرباوری افراد نیرومند تر از خود تقلید می‌کردند، علتش تنها آن بود که دیرباوری در آن زمان خصیصه‌ای مورد پسند بود؛ و فقط روحیه ضدیت، و واکنش در مقابل پوریتانیسم چنین وضعی را پیش آورده بود. و این واکنش، بنوبه خود، جز نتیجه مبارزه طبقات ناسبرده چیزی نبود. بنا بر این، این دیالکتیک پیچیده تظاهرات روانی، بر اساس واقعیاتی استوار بود که خصلتی اجتماعی داشت. حال می‌بینیم نتایجی را که در بالا، از پاره‌ای نظرات داروین گرفتیم، تا چه حد و به چه معنی درست است؛ انسان به اقتضای ذاتش، می‌تواند دارای پاره‌ای استنباط‌ها (یا پاره‌ای ذوق‌ها یا پاره‌ای گرایش‌ها) باشد، ولی شرایط اجتماعی حاکم بر محیط او است که تبدیل این توانایی‌های بالقوه به واقعیت را معین می‌کند. همین شرایط باعث می‌شود که او درست این استنباط‌ها (یا گرایش‌ها یا ذوق‌ها) را داشته باشد و نه استنباط‌های دیگر را. اگر اشتباه نکنیم، این درست همان چیزی است که یکی از هوا داران روسی درک مادی تاریخ، پیش از ما عنوان کرده است:

در باره ادبیات / ۲۱

وقتی مقدار معینی غذا به معده رسید ، معده طبق قوانین عمومی گوارش ، شروع بکار می کند . اما آیا می توان به کمک این قوانین به این سؤال پاسخ داد که چرا به معده شما هر روز غذاهای لذیذ و مقوی وارد می شود در حالی که معده من به ندرت رنگ این گونه غذا ها را می بیند ؟ آیا این قوانین می توانند روشن کنند که چرا عده ای پر خوری می کنند و عده ای دیگر از گرسنگی می میرند ؟ بنظر می رسد که باید پاسخ این سؤال ها را در زمینه های دیگر و در عمل قوانینی از نوع دیگر جستجو کرد . همین امر در مورد مغز انسان هم صادق است . وقتی مغز در وضع معینی قرار گرفت ، وقتی محیطی که این مغز درون آن قرار دارد پاره ای احساس ها را به آن منتقل کرد ، مغز آنها را ، طبق پاره ای قوانین کلی ، یک کاسه می کند . اما در این زمینه نیز ، بعلت تنوع احساس های دریافت شده ، نتایج بسیار متفاوتی بدست می آید . اما چه چیز مغز را در چنین وضعی قرار می دهد ؟ انتقال احساس های تازه و نوع آنها به چه چیز وابستگی دارد ؟ اینها مسائلی هستند که با هیچ یک از قوانین تفکر نمی توان به آنها پاسخ داد .

و بدنبال آن :

فرض کنید که یک توپ لاستیکی از بالای یک برج بلند به زمین بیفتد . سقوط این توپ طبق یک قانون مکانیکی بسیار ساده که همه آنرا می شناسند ، انجام می گیرد . اما فرض کنیم که این توپ به سطح شیب داری اصابت کند . در این صورت طبق یک قانون مکانیکی دیگر ، که آنهم بسیار ساده است و همه با آن آشنائی دارند ، تغییر جهت می دهد . نتیجه آن حرکتی در مسیر یک خط شکسته است . می توان و حتی باید گفت که این حرکت را اثرات تواءم دو قانون پیشین بوجود آورده اند . اما صفحه شیب داری که توپ ما به آن برخورد کرد ، از کجا آمده است ؟ نه قانون اول ، نه قانون دوم و نه اثر تواءم هر دو قانون قادر به توضیح آن نیستند . در مورد فکر انسان نیز مطلقاً همین وضع وجود دارد . شرایطی که بموجب آن ، حرکات فکر تحت تاثیر تواءم این یا آن قوانین قرار می گیرد ، از کجا آمده است ؟ پاسخ این

سؤال را نه می‌توان با اثر یکی از این قوانین بطور جداگانه داد ، نه با اثر تواءم آنها .

ما کاملاً اعتقاد داریم که کسی که توانسته است این حقیقت آشکار را درک کند ، قادر به فهم تاریخ اندیشه‌ها است .

اما مطلب را دنبال کنیم . در آنجا که از گرایش به تقلید سخن می‌گفتیم ، از گرایش دیگری در جهت عکس آن نیز یاد کردیم که آنرا روحیه ضدیت نام دارد باید آنرا با دقت بیشتری مورد بررسی قرار دهیم .

می‌دانیم که طبق نظریه داروین ، اصل آنتی‌تر ، در بیان عواطف نزد انسان و حیوانات ، چه نقش معمی برعهده دارد .

پاره‌ای از حالات ذهنی ، پاره‌ای اعمال عادی را بدنبال می‌آورند که وقتی برای اولین بار و حتی در حال حاضر ، بروز می‌کنند ، اعمال مفیدی هستند . . . بعد ، هنگامی که حالت ذهنی کاملاً معکوس آن پیش می‌آید ، انسان به نحوی ناخواسته و شدید ، به انجام حرکاتی کشیده می‌شود که کاملاً عکس حرکات اول‌اند و چه بسا که بی‌فایده هم باشند (۱) .

سپس داروین مثال‌های فراوانی می‌آورد و به قانع کننده‌ترین نحو ثابت می‌کند که " اصل آنتی‌تر " در واقع ، بسیاری از چیزها را در زمینه بیان عواطف روشن می‌کند . حال باید دید آیا اثر این اصل را در منشأ و تحول عادات نیز می‌توان حس کرد یا نه .

وقتی یک‌سگ در مقابل صاحبش به زمین می‌افتد و غلت می‌زند ، این وضع ، که نقطه کاملاً مقابل هر نوع شائبه مقاومت است ، اطاعت محض را بیان می‌کند . در اینجا اثر " اصل آنتی‌تر " کاملاً مشهود است . مثال دیگری بیاوریم از کاوشگری به نام بورتن ، که آن‌هم به همین اندازه قانع‌کننده است .

در باره ادبیات / ۲۳

" سیاه‌پوستان قبیله وونیا توئزی " هنگامی که از نزدیکی روستاهایی می‌گذرند که مسکن قبایل مخالف است ؛

جرات نمی‌کنند با خود اسحله حمل کنند ، زیرا می‌ترسند این عمل ، دشمنان‌شان را تحریک کند ؛ حال آنکه در روستاهای خود با آنکه از امنیتی نسبی برخوردارند ، هیچگاه دست خالی بیرون نمی‌آیند و دست‌کم گرزشان را با خود همراه می‌برند (۱) .

اگر طبق مشاهده داروین ، سگی که روی زمین غلت می‌زند می‌خواهد به صاحبش یا به یک سگ دیگر بفهماند که " نگاه کن ، من غلام توام " ، در این صورت سیاه‌پوست قبیله وونیا توئزی که درست در لحظه‌ای سلاح خود را ترک می‌کند که ظاهراً " بیش از هر زمان به آن نیاز دارد ، می‌خواهد به دشمنانش بگوید ؛ " من بهیچ وجه قصد ندارم از خود دفاع کنم ؛ من به بزرگواری تو کاملاً اعتماد می‌کنم . "

در هر دو مورد ، فکر و طرز بیان ، یکی است . یعنی این فکر از طریق عملی بیان می‌شود که اگر بجای اطاعت ، سگ یا سیاه‌پوست ، قصد دشمنی می‌داشتند ، کاملاً عکس آنرا انجام می‌دادند .

در مراسمی که برای بیان تاسف و تاسف بکار می‌روند نیز می‌توان اثر " اصل آنتی‌تئز " را دید . به گفته دوشایو ، در آفریقا ، نزد غالب مردمان سیاه‌پوست ،

وقتی یک شخص مهم از جهان می‌رود ، مردم قبیله یا روستا ، تزئینات خود را کنار می‌گذارند و با افتخار تمام لباس‌های کثیف می‌پوشند .

دیوید و چارلز لیوینگستون می‌گویند که در پاره‌ای قبیله‌های سیاه‌پوست ،

۱. Richard Francis Burton: Voyage aux grands lacs de l' Afrique orientale, Paris, 1862, p. 610.

هیچ زنی بدون پله‌له بیرون نمی‌رود، مگر آنکه عزادار باشد. (۱)
وشواینفورت می‌گوید:

وقتی یک سیاه‌پوست قبیله نیام - نیام، یکی از نزدیکان خود
را از دست می‌دهد، اولین کاری که می‌کنند کوتاه کردن موهای
خود بعلامت عزاست. آرایش هنرمندانه سرش، که مایه شادی
و غرور او است و زناش با فداکاری از آن مراقبت می‌کنند،
بی‌رحمانه نابود می‌شود؛ و کاکل‌های پرپشت، گیسوان بافته،
و دسته‌های بلندمو، در محلی دورافتاده پراکنده می‌شوند.
در تمام این موارد عواطف و احساسات از طریق عملی بیان می‌شوند
که با آنچه در جریان طبیعی زندگی مفید یا خوشایند تلقی می‌شود، تضاد
دارد. اگر می‌توان مثال‌های مشابه فراوانی در این زمینه آورد - و کیست
که چنین مثال‌هایی در ذهن نداشته باشد؟ - روشن است که بخش بزرگی
از آداب و رسوم از "اصل‌آنتی‌تز" ریشه می‌گیرند. و اگر این امر روشن و
آشکار است، می‌توان فکر کرد که رشد درک‌های زیباشناختی ما نیز تحت تاثیر
این اصل، انجام می‌گیرد.

در سینه گامبی، زنان سیاه‌پوست

ثروتمند و شیک‌پوش، کفش‌های راحتی به پامی‌کنند که اوج دلربائی
و جذابیت چنین اقتضا دارد که پا بطور کامل داخل آن نشود؛
این امر راه رفتن را مشکل می‌کند و بصورت کشیدن پا روی زمین
درمی‌آورد. این نوع راه رفتن هرچه پرزحمت‌تر و سلانه‌سلانه‌تر
باشد، بنظر آنان فریبنده‌تر می‌رسد. (۲)

۱. David & Charles Livingstone: Exploration du Zambeze et de s.s
afflucuts et decouverte des lacs Chiroua et Nyassa, 1858-1864,
Paris, 1866, p. 109.

۲- L. J. B. Berenger - Feraud: Les Peuplades de la Senegambie, Paris,
1879, p. 11.

چرا اینطور است؟ برای درک آن ابتدا باید دانست که زنان سیاه پوست فقیر، که کار می کنند، چنین پاپوش هایی به پا نمی کنند و راه رفتنشان عادی است. آنان نمی توانند از طرز راه رفتن عشوه گران ثروتمند تقلید کنند، چون این کار به وقت زیادی نیاز دارد؛ اما اگر طرز راه رفتن زنان ثروتمند، جذاب بنظر می رسد، درست بخاطر آن است که وقتشان ارزشی ندارد، زیرا نیازی به کار کردن ندارند. این طرز راه رفتن بخودی خود هیچ معنایی ندارد، و تنها در مقابل راه رفتن زنان زحمتکش و پرکار (و بنابراین، زنان فقیر) معنی پیدای می کند. در این حالت، اثر اصل آنتی تز آشکار است. اما توجه داشته باشیم که علل اجتماعی باعث ایجاد آن شده است؛ وجود نابرابری ثروت در میان سیاهان سینه گامی.

آنچه را که در بالا، در مورد اشرافیت انگلستان بهنگام بازگشت استوارت ها به سلطنت گفته شد بیاد بیاوریم؛ تصور نمی کنم شناختن این امر دشوار باشد که روحیه ضدیت در میان درباریان، حالت ویژه ای است از اثر اصل داروینی آنتی تز، در زمینه روانشناسی اجتماعی. فضیلت هایی چون عشق به کار قناعت، انعطاف ناپذیری عادات خانوادگی، برای بورژوازی، که می کوشید به وضع اجتماعی و سیاسی بهتری دست یابد، بسیار مفید بود؛ اما عیوبی که در نقطه مقابل این فضایل بورژوازی قرار داشتند، آیا برای اشرافیتی که با بورژوازی می جنگید، فایده ای داشت؟ نه. این عیوب نه بعنوان وسیله ای در مبارزه برای زندگی، بلکه بعنوان نتیجه روانی این مبارزه در اشرافیت ظاهر شده بود. زیرا اشرافیت، از آنجا که از گرایش های انقلابی بورژوازی نفرت داشت؛ نسبت به فضیلت های بورژوازی هم احساس تنفر می کرد؛ به این دلیل به نمایش عیوبی دست زد که تضاد مستقیم با آن فضیلت ها داشتند. بدین ترتیب اثر اصل آنتی تز، در این مورد آخرین

توسط علل اجتماعی بوجود آمده بود. (۱)

تاریخ ادبیات انگلستان به ما نشان می‌دهد که اصل آنتی‌تز، که محصول مبارزه طبقاتی بود، تا چنان‌دازه بر مفاهیم زیباشناختی طبقه عالی اجتماع اثر گذاشت. اشراف انگلیسی که دوره تبعید خود را در فرانسه گذرانده بودند، در آنجا با ادبیات و تأثر فرانسه آشنا شدند. این ادبیات و تأثر، از آنچه یک جامعه اشرافی پیشرفته می‌توانست بوجود آورد، نمونه‌هایی بدست می‌داد که در نوع خود بی‌نظیر بود، و بهمین جهت با گرایش‌های اشرافی نجیب‌زادگان انگلیسی، بسیار بیشتر سازگاری داشت تا ادبیات و تأثر انگلستان در دوره الیزابت. پس از "پازگشت"، ذوق فرانسوی در صحنه تأثر و ادبیات، فرمانروای مطلق بود. شکسپیر را ناسزا گفتند؛ و بعدها، فرانسویان متعصب و مؤمن به تراژدی کلاسیک نیز، پس از آشنا شدن با او، همین کار را کردند: شکسپیر یک "وحشی مست" بود؛ رومئو و ژولیت یک "نمایشنامه‌بد"؛ رویای یک شب تابستانی "مسخره و بی‌نمک"؛ هانری هشتم را یک درام "ابلیهانه" می‌خواندند و او تللو را اثری "فقیر" (a mean thing) می‌دانستند (۲). حتی در قرن بعد نیز این نوع قضاوت در مورد شکسپیر، هنوز بطور کامل از بین نرفت. هیوم از آن

بیم داشت که در بزرگی نبوغ شکسپیر اغراق شود. بهمان دلیل که اجسامی که بی‌تناسب یا بدقواره‌اند، غول‌آسا بنظر می‌رسند. (۳)

۱- به علاوه باید یادآور شد که اشرافیت، تنها بعلت موقعیت اجتماعی خود توانست عیوب درخشان خود را در مقابل فضایل روزمره بورژوازی قرار دهد. در روانشناسی دهقانان یا طبقه کارگر در حال نبرد، اثر اصل آنتی‌تز نمی‌توانست به این صورت خودنمایی کند.

۲- بلژام - همان اثر، ص ۴۰ - تن - همان اثر، جلد ۲، ص ۵۰۸ تا

۵۱۲.

۳. J.J. Jusserand: *Shakespear en France sous l'ancien regime*, 1898, p. 246.

او به این نمایشنامه نویس بزرگ "بی خبری کاملش از قواعد هنر نمایش" را ایراد می گرفت .

پوپ اظهار تاسف می کرد که چرا شکسپیر برای مردم می نوشته و به حمایت سلطان و تشویق دربار بی اعتنا بوده است . گاریک نامدار ، که آنهمه شکسپیر را تحسین می کرد ، کوشید تا "بت" او را عظمت بخشد . وقتی هاملت را بنمایش گذاشت ، صحنه گورکنان را از آن حذف کرد زیرا آنرا بیش از اندازه خشن و مبتذل می دانست ؛ برای شاهلیر هم پایان شادمانه ای دست و پا کرد . اما بخش دموکراتیک تماشاگران در تآثرهای انگلستان چیزی از علاقه شدید خود به شکسپیر را از دست نداد . بعلاوه گاریک خود می دانست که با تغییر صحنه های شکسپیر ممکن است از طرف تماشاگران ایستاده طبقه پائین هو شود .

دوستان فرانسوی اش در نامه های خود ، "گستاخی" او را در مقابل با این خطر می ستودند ، زیرا ، بگفته یکی از آنان : "توده مردم انگلیس را من خوب می شناسم"

فساد اخلاقی اشرافیت در نیمه دوم قرن هفدهم ، همانطور که می دانیم ، بر صحنه تآثر انگلستان نیز اثر گذاشت و ابعادی باورنکردنی یافت .

تقریباً تمامی کمدی هایی که بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۶۹۰ در انگلستان نوشته شد ، طبق اصطلاح ادوارد انگل ، به پورنوگرافی تعلق داشت (۱) .

در مقابل این واقعیت ، از پیش می توان گفت که دیر یا زود ، می بایست بنا بر اصل آنتی تز ، در انگلستان نوعی نمایش بوجود آید که هدفش تشویق فضیلت های خانوادگی و پاکی و خلوص عادات بورژوائی باشد . و در واقع

۱- Edouard Engel: Geschichte der englischen litteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 3. Auflag, Leipzig, 1906, p. 227.

چندی بعد، نمایندگان فکری بورژوازی انگلستان آنرا بوجود آوردند. بنظر ما هیپولیت تن بهتر از دیگران و بنحوی دقیق‌تر، به اهمیت نقشی که اصل آنتی‌تز در تاریخ مفاهیم زیباشناختی بازی کرده، پی برده است.^۱

او در کتاب "سفر به پیرنه" اش که سرشار از چشم‌اندازهای جالب است، گفتگوی خود با "همسایه سرمیز"ش، آقای به اسم پل، را منعکس کرده، که به احتمال نزدیک به یقین، بیان‌کننده نظرات خود نویسنده است.

آقای پل گفت شما به ورسای می‌روید و علیه ذوق و سلیقه قرن هفدهم اعتراض می‌کنید... ولی یک لحظه قضاوت طبق عادات و نیازهای امروztان را کنار بگذارید... ما حق داریم از جاهای طبیعی و وحشی خوشمان بیاید، همانطور که در قدیم حق داشتند از جاهای وحشی احساس کسالت کنند. در قرن هفدهم هیچ چیز زشت‌تر از یک‌کوه نبود (۲). کوه یادآور هزار بدبختی است. مردمی که از جنگ‌های داخلی و نیمه بربریت درآمده بودند، به قحطی‌ها، به سفرهای دور و دراز با اسب

۱ - بهترین فرصت برای بررسی اثر روانی این اصل، برای تاردیهنگام نوشتن کتابش: "تضادعام، کوشش برای پرداختن نظریه‌ای در مورد تضاد" که در ۱۸۹۷ انتشار یافت، پیش‌آمد. اما معلوم نیست چرا از آن استفاده نکرد و تنها به تذکر چند نکته درباره این اثر بسنده کرد. البته او گفته است (ص ۲۴۵) که با نگاشتن این کتاب، قصد نداشته است که یک کتاب مشروح جامعه‌شناسی بنویسد. اما حتی در یک کتاب ویژه جامعه‌شناسی نیز بی‌شک او نمی‌توانست از عهده موضوع مورد بحث برآید، مگر آنکه نظرگاه ایده‌آلیستی خود را رها می‌کرد.

۲ - فراموش نشود که صحبت از پیرنه است.

زیر برف و باران، به نان سیاه مخلوط با گاه، به مهمانخانه‌های
کثیف و پراز شپش فکر می‌کردند. آنان از بربریت خسته شده
بودند، همانطور که ما از تمدن خسته شدیم... این کوهستان
های قدیمی غارت شده... ما را از فکر پیاده‌روها، دفترها و
مغازه‌هایمان بیرون می‌آورند. فقط به این علت شما آنها را
دوست دارید، و اگر این علت در میان نبود، شما هم به اندازه
مادام دومنتنون از آنها نفرت پیدا می‌کردید (۱).

منظره وحشی از آن رو برای ما دلپذیر است که با چشم اندازه‌های شهرها
که ما را خسته کرده است، تضاد دارد. چشم‌انداز شهرها و باغ‌های مرتب
و منظم برای مردم قرن ۱۷ خوشایند بود، چون با مناظر وحشی تضاد داشت.
اثر "اصل آنتی‌تز" در اینجا بهیچ وجه جای شک ندارد. اما درست بهمین
علت، این اثر آشکارا به ما نشان می‌دهد که قوانین روانشناختی تا چه حد
می‌توانند کلیدی برای توضیح تاریخ افکار بطور کلی، و تاریخ هنر بطور خاص،
شمرده شوند. در روانشناسی مردم قرن ۱۷، اصل آنتی‌تز همان نقشی را
بازی می‌کرد که در روانشناسی مردم امروز بازی می‌کند. پس چرا ذوق‌های
زیباشناختی ما، در نقطه مقابل ذوق مردم قرن ۱۷ قرار دارد؟ زیرا ما در
موقعیتی بکلی متفاوت قرار گرفته‌ایم. بدین ترتیب به نتیجه‌ای می‌رسیم که
قبلا با آن آشنا بودیم. طبیعت روحی انسان طوری ساخته شده است که
می‌تواند مفاهیمی از زیباشناسی داشته باشد، و اصل داروینی آنتی‌تز
(آنتی‌تز هگلی) در مکانیسم این مفاهیم، نقش بسیار مهمی بازی می‌کند که تا
کنون نتوانسته بودند به تمام ارزش آن پی‌برند. اما چرا فلان انسان
اجتماعی، فلان ذوق را دارد و فلان ذوق را ندارد؟ چطور می‌شود که یک شیء
برایش خوشایند است و یک شیء نیست؟ این امر به شرایط زندگی او بستگی
دارد. مثالی که از تن آوردیم بخوبی نشان می‌دهد که ماهیت آن چیست:

از این مثال بروشنی برمی آید که این شرایط خصلتی اجتماعی دارند و مجموعه آنها — هنوز نحوه بیان ما کاملاً دقیق نیست — توسط جریان رشد تمدن بشری معین می شوند (۱).

۱ — از همان نخستین مراحل تمدن، اثر اصل روانشناختی آنتی تز، تقسیم کاری بین مرد و زن بوجود آورد. به گفته یوگلسون، "آنچه به روشنی خصلت ابتدائی سازمان یوگاخیرها را نشان می دهد، تضادی است که، در میان آنان، بین زن و مرد وجود دارد و دو گروه جداگانه از ایشان بوجود می آورد. جلوه این تضاد را در موارد زیر می توان دید: در بازی های آنان که زنان و مردان، دوطرف متخاصم را تشکیل می دهند؛ در زبان، که پاره ای از اصوات آن از طرف زنان و مردان به نحو متفاوتی تلفظ می شود. در این واقعیت که برای زنان نسب مادری بیشترین اهمیت را دارد، حال آنکه برای مردان نسب پدری مهم است؛ و بالاخره، در تقسیم کار برحسب جنسی که برای هریک از آنان یک قلمرو خاص فعالیت بوجود می آورد." (نگاه کنید به اثر و. ای. یوگلسون؛ "در طول روده های یاساچنا و کورکودون؛ عادات و الفبای قدیمی یوگاخیرها". چاپ ۱۸۹۱) بنظر می رسد یوگلسون توجه نکرده است که تقسیم کار برحسب جنس نیز خود یکی از علل این تضاد بود و نه بعکس. به گفته بسیاری از کاوشگران، این تضاد در زینت های مختلف دو جنس نیز منعکس است. مثلاً در کتاب نامبرده از شواپنفورت آمده است: "در اینجا (یعنی نزد بونگوها) نیز مثل جاهای دیگر، جنس قوی بطور عمده میل دارد از جنس دیگر متمایز باشد؛ و آرایش مردان بکلی با آرایش زنان فرق دارد." "یا: "مردان قبیله نیام — نیام برای آرایش موهای سر خود بسیار زحمت می کشند، حال آنکه آرایش موهای زنان ساده ترین و فروتنانه ترین شکل ممکن را دارد." در مورد تأثیری که تقسیم کار بین زن و مرد، بر رزق قص دارد به اثر زیر نگاه کنید:

حتی با قبول این امر که مثال تن ثابت می‌کند که شرایط اجتماعی است که قوانین اساسی روانشناسی ما را بکار می‌اندازد، و حتی با قبول این فرض که مثال‌های ما چنین مطلبی را ثابت می‌کند، می‌توان ایراد گرفت که غیرممکن نیست مثال‌های دیگری پیدا شوند که نتایج متفاوتی ببار بیاورند. مگر نمی‌توان، از جمله، مواردی را مثال آورد که روانشناسی ما تحت تاثیر طبیعت اطرافمان بکار می‌افتد؟ بی‌شک چنین مثال‌هایی می‌توان یافت. و در مثالی که تن آورده، مساله درست عبارت از روابط ما با احساس‌هایی است که طبیعت در ما بوجود می‌آورد. اما آنچه در اینجا مهم است - و همه مساله اینجا است - آن است که تاثیر احساس‌هایی از این نوع بر ما، بر حسب تغییر شکل روابط ویژه ما با طبیعت، عوض می‌شود، و این روابط طی رشدی که تمدن ما دنبال می‌کند، معین می‌شود.

در مثالی که تن آورده، سخن از منظره است. فراموش نکنیم که در تاریخ نقاشی، منظره بطور کلی، همواره اهمیت یکسانی نداشته است. میکلا-آنژ و معاصرانش از آن بیزار بودند؛ و در ایتالیا تنها در پایان رنسانس و دوره انحطاط شکوفان شد. همچنین نزد نقاشان فرانسوی قرن ۱۷ و قرن ۱۸، منظره نوع خاصی شمرده نمی‌شد. در قرن ۱۹ وضع ناگهان دگرگون شد. منظره، به عنوان منظره، مورد توجه قرار گرفت و نقاشان جوانی چون فلر، (Flers) کابا، Cabat و تئودور روسو، (Th. Rousseau) در اطراف پاریس، در فونتین بلویا مدن به میان طبیعت می‌رفتند تا از آن الهام

Karl von den Steinen: Unter den Natur Volkern Zentral - Brasiliens, Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Shingii Expedition, 1887-88, Berlin, 1894.

یقین است که نزد مردان، گرایش به مقابله با زنان پیش از گرایش به مقابله با جانوران بوجود آمده است. در اینجا باید اعتراف کرد که خواص اساسی ماهیت روانشناختی انسان به نحوی خلاف انتظار جلوه‌گر می‌شود.

بگیرند، حال آنکه نقاشان زمان لوبرن، Lebrum و بوشه Bouche. حتی امکان آن را هم تصور نمی‌کردند. چرا اینطور بود؟ برای آنکه روابط اجتماعی در فرانسه عوض شده بود و در نتیجه، روانشناسی فرانسویان نیز تغییر کرده بود. بدین ترتیب در مراحل مختلف تحول اجتماعی، انسان از طبیعت احساس‌های متضادی پیدا می‌کند چون آنرا از زوایای مختلفی مورد ملاحظه قرار می‌دهد.

البته اثر قوانین عمومی ذات روانشناختی بشر، در تمام دوره‌ها ادامه دارد. اما از آنجا که در دوره‌های مختلف بدن‌بال تغییر روابط اجتماعی، احساس‌های مطلقاً متفاوتی در اذهان ثبت می‌شود، هیچ تعجبی ندارد که نتیجه فعل و انفعالاتشان هم کاملاً متفاوت از آب درآید.

یک مثال دیگر: پارهای از نویسندگان این نظر را اظهار کرده‌اند که هرآنچه در چهره یک انسان، یادآور مشخصات جانوران است، زشت بنظر می‌رسد. این حکم در مورد خلق‌های متمدن صادق است، هرچند می‌توان به استثنای فروانی برخورد؛ مثلاً سربیک شیر را هیچ‌کس بد ترکیب نمی‌داند. اما با اینهمه، می‌توان گفت که انسان متمدن، با آگاهی به این امر که اشرف مخلوقات است و نمی‌توان او را با خویشاوندانش در جهان جانوران قیاس کرد، از شباهت داشتن به ایشان می‌ترسد و حتی کوشش دارد خطوطی را که باعث تمیز او از جانوران می‌شود، تقویت و تشدید کند (۱). اما

۱ - در این ایده‌آلی کردن طبیعت، راهنمای مجسمه‌سازی، اشارات خود طبیعت بوده است. بدین ترتیب مجسمه‌سازان اهمیتی اغراق‌آمیز، بویژه برای خطوطی که انسان را از حیوان متمایز می‌کند قائل شدند. وضع انسان ایستاده، رعنائ، قامت و طول ساق‌ها را، در مجسمه‌ها، نمایان‌تر کرد و بتدریج که زاویه مجسمه بر اوویه قائمه نزدیک‌تر شد، نیمرخ یونانی شکل گرفت. این اصل کلی و نیکلمن که طبق آن اگر طبیعت طرحی را بهم

در باره ادبیات / ۳۳

در مورد خلق‌های ابتدائی این حکم بطور اثباتی نادرست است. می‌دانیم که عده‌ای از آنان دندان پیشین فک بالای خود را می‌کشند تا به جانوران گوشتخوار شباهت پیدا کنند، و بالاخره عده‌ای دیگر موهای خود را طوری می‌بافند که به شاخ شبیه‌شود و الخ (۱). غالباً، این گرایش خلق‌های ابتدایی

بزند، این کار را بنحوی قاطع و نه بطور غیرمشخص انجام می‌دهد، مجسمه سازان را واداشت خطوط حفره‌های چشم و تیغه‌بینی و نیز خط اطراف لبان را نمایان‌تر کنند. نگاه کنید به :

Rudolph Hermann Lotze: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*,
Munchen, 1868, p. 568.

۲ - یکی از مبلغان مذهبی بنام هکرولور حکایت می‌کند که روزی به دیدار یکی از دوستان بومی خود رفت و مشاهده کرد که مشغول تمرین رقص است - و می‌دانیم که رقص در میان مردمان ابتدائی از نظر اجتماعی اهمیت زیادی دارد. این بومی چهره‌ء خود را بنحوی استادانه، به این چنین شکل عقاب درآورده بود: "وقتی از یک طرف به او نگاه می‌کردم، دماغش شباهتی تام به منقار عقاب داشت. وقتی از طرف دیگر نگاه می‌کردم، همین دماغ شبیه پوزه‌ء خوک بود... او از این کار خود بسیار خرسند بود. و هنگامی که آینه بدست گرفت با لذت، و حتی با نوعی غرور چهره‌ء خود را تماشا کرد." (نگاه کنید به ترجمه‌ء فرانسوی "تاریخ، عادات و رسوم ملت‌های بومی که در گذشته در پنسیلوانیا و ایالات مجاور ساکن بودند " نوشته‌ء کنیش Heckerwelder ، مبلغ مذهبی اهل مراوی، پاریس، ۱۸۲۲، ص ۳۲۴.) عنوان کامل کتاب را از آنرو یادآور شدیم که اطلاعات بسیار جالبی در آن وجود دارد و میل داریم قرائت آنرا به خوانندگان خود توصیه کنیم.

به تقلید از جانوران، در ارتباط با اعتقادات مذهبی ایشان است (۱). ولی این امر تغییری در مساله نمی دهد. البته اگر انسان ابتدائی می توانست با چشم ما به جانوران نگاه کند، بی تردید این جانوران دیگر جایی در نمایش های مذهبی او نمی داشتند. اما او آنها را طور دیگری نگاه می کند. و دلیلش آن است که در مرحله دیگری از تمدن قرار دارد. بدین ترتیب، اگر انسان در مرحله اول می کوشد تا به جانوران شبیه باشد و در مرحله دوم سعی دارد در مقابل آنها قرار گیرد، این امر به درجه تمدن او، یعنی - تکرار کنیم - به همان شرایط اجتماعی که در بالا به آن اشاره کردیم، بستگی دارد. و حال می توانیم منظور خود را بنحوی دقیق تر بیان کنیم. بنابراین می گوئیم که این امر، به درجه رشد نیروهای مولد او و وسایل تولید او بستگی دارد. و برای آنکه ما رابه اغراق و "جانبداری" متهم نکنند، رشته سخن را به فون دن اشتین دانشمند و کاوشگر آلمانی که پیش از این از او نام بردیم، می دهیم. او در بحث از بومیان برونیل می گوید:

ما تنها در صورتی می توانیم این مردم را درک کنیم که تصمیم بگیریم آنان را به عنوان حاصل یک زندگی مبتنی بر شکار در نظر گیریم. بخش اعظم تمام تجربیات ایشان به جهان جانوران ارتباط دارد و براساس این تجربه است... که جهان بینسی آنان بنا شده است. این امر نشان می دهد که چرا نقش های زیبایی آنان که یک نواختی خیره کننده ای دارد، از جهان جانوران بعاریت گرفته شده است. می توان گفت که هنر آنان، که غنائی چنین

۱ - نگاه کنید به ترجمه فرانسوی "توتیمسم" بررسی در مردم شناسی قیاسی"، پاریس، ۱۸۹۸، ص ۳۹ و صفحات بعد"، و نیز اثر نامبرده از شواینفورت

در باره ادبیات / ۳۵

حیرت انگیز دارد، بطور کامل بر زندگی شکارچیان استوار است (۱)
چرنیشفسکی پیش از این در رساله خود با عنوان "روابط زیباشناختی
هنر با واقعیت، نوشت:

آنچه در گیاهان برای ما خوشایند است، طراوت رنگها، وغنا
و فراوانی شکلها است که از یک زندگی سرشار از صلابت و تحرک
خبر می دهد. گیاهی که پژمرده می شود، زشت است، گیاهی که
در آن سرزندگی چندانی وجود ندارد، ناخوشایند است.

اثر چرنیشفسکی نمونه فوق العاده جالب و بی همتائی است از انطباق
ماتریالیسم فوئرباخ بر مسائل زیباشناسی. اما تاریخ همواره نقطه ضعف
این ماتریالیسم بوده است و این امر در قطعهای که نقل کردیم بخوبی دیده
می شود. "آنچه در گیاهان برای ما خوشایند است..." اما در اینجا ما
یعنی کی؟ می دانیم که ذوق و سلیقه انسانها فوق العاده متغیر است، و
چرنیشفسکی خود این مطلب را بارها در اثرش یادآور شده است. می دانیم
که مردمان ابتدائی - مثلا بوشیمنها و استرالیاییها - هرگز گل را به عنوان
زینت خود بکار نمی برند، حال آنکه در سرزمینی سرشار از گل و گیاه زندگی
می کنند. گفته اند که مردم تاسمانی از این جهت یک استثنا بشمار می روند،
اما ما دیگر قادر به بررسی صحت این اطلاع نیستیم، چرا که این نژاد در
حال از میان رفتن است. بهر تقدیر، بی خبر نیستیم که در هنر تزئینی
خلقهای ابتدائی - یا به بیان دقیق تر، مردم شکارچی - که نقشهای
زینتی خود را از زندگی جانوران می گیرند، فقدان کامل گیاه به چشم می خورد.
علم امروزی قادر به توضیح این واقعیت نیست مگر آنکه از وضع نیروهای
تولیدی شروع بحرکت کند. ارنست گروسه می گوید.

آن نقشهای تزئینی که قبایل شکارچی از طبیعت بعاریت
می گیرند، منحصرأ شکلهای حیوانی یا انسانی دارند، بنابراین

آنان درست شکل‌هایی را انتخاب می‌کنند که عملاً بیشترین توجه را به آن دارند. شکارچی قبایل ابتدائی، وظیفه برداشت محصولات گیاهی را، به عنوان کاری از ردیف پست‌تر، به زنان وامی‌گذارد. و با آنکه این مواد برای تامین زندگی‌اش لازم‌اند، هیچ توجهی به آنها ندارد. به این دلیل است که در هنر تزئینی او کوچکترین اثری از نقش‌های متعلق به رده گیاهان دیده نمی‌شود؛ حال آنکه این گونه نقش‌ها در هنر تزئینی خلق‌های متمدن فراوان است. . . . وقتی نقش‌های متعلق به جانوران جای خود را به نقش‌های گیاهی می‌دهد، این امر را باید نشانه‌ای از مهمترین پیشرفتی دانست که در تاریخ تمدن بعمل آمده است - یعنی شکار جای خود را به کشاورزی سپرده است (۱).

هنر ابتدائی وضع نیروهای مولد را چنان خوب منعکس می‌کند که در موارد مشکوک، با مراجعه به آن وضع می‌توان این نیروها را ارزیابی کرد. مثلاً بوشیمن‌ها، با میل و نسبتاً "با مهارت، طرح‌هایی از انسان‌ها و جانوران می‌کشند. در جاهایی که محل سکونت ایشان است، غارهایی وجود دارند که به واقع گالری‌های نقاشی بشمار می‌روند. اما آنان هیچ‌گونه طرحی از گیاه ندارند. تنها موردی که از این قاعده مستثنی است، نقشی از یک شکارچی است که پشت یک بوته پنهان شده است، طرح ناشیانه‌ای که از این بوته ارائه شده، بخوبی نشان می‌دهد که موضوع تاجه حد برای هنرمند نامانوس بوده است. پارهای از قوم شناسان از این امر نتیجه‌گیری کرده‌اند که اگر بوشیمن‌ها به درجه بالاتری از تمدن هم دست یافته باشند - امری که بطور کلی، ناممکن

۱- Ernst Grosse: Die Anfänge der Kunst, Fribourg-en-Brisgau & Leipzig, 1984, p. 149.

است - می توان یقین داشت که هرگز با کشاورزی آشنا نشد مانند (۱).
اگر همه این حرف ها درست باشد ، ما می توانیم از سخنان داروین
به نحو زیر نتیجه گیری کنیم : ماهیت روانشناختی شکارچی ابتدایی طوری است
که ، بطور کلی ، او می تواند ذوق ها و مفهومی هایی در زمینه زیباشناسی داشته
باشد ، اما این امر را که نزد او درست فلان ذوق ها و مفاهیم شکل می گیرد و نه
ذوق ها و مفهومی های دیگر ، باید به وضع نیروهای مولد ، یعنی به شیوه زندگی
او ، مربوط دانست . این نتیجه گیری که پرتو تابناک بر هنر خلق های
ابتدائی می افکند ، در عین حال ، دلیل دیگری در جهت تأیید درک مادی
از تاریخ است .

نزد خلق های متمدن ، تکنیک تولید بسیار و بندرت تأثیری بلا واسطه
بر هنر دارد . این امر که ظاهراً نفی کننده درک مادی تاریخ بنظر می رسد ،
در واقع به نحوی هرچه روشن تر ، آنرا تأیید می کند . اما از این مطلب درجائی
دیگر سخن خواهیم گفت .

۱ - نگاه کنید به مقدمه جالب توجه رائل آلیه در :

Frederic Christol: Au Sud de l' Afrique, Nancy, Paris, 1897, P. XIV.

نقدی بر زیبایی شناسی چرنیشفسکی

چرنیشفسکی میگوید زیبایی یعنی زندگی، و با تکیه بر این تعریف می‌کوشد تا توضیح دهد چرا ما یک گیاه پرگل را دوست داریم:

"آنچه در گیاهان برای ما خوشایند است، طراوت و تازگی رنگ و غنا و فراوانی اشکال است که حکایت از یک زندگی سرشار از استحکام و محتوی می‌کند. گلی که پژمرده می‌شود زشت است، گیاهی که شیره و عصاره کم داشته باشد، بدآمدنی است."

این نکته بسیار دقیق و ظریفی است و تاحدی، کاملاً درست. اما اشکال کار اینجاست: می‌دانیم که اقوام بدوی، مثلاً بوشیمن‌ها و استرالیایی‌ها و سایر اقوام "بدوی" که در همان مرحله از تحول می‌باشند، با آنکه در مناطقی زندگی می‌کنند که گل در آنجاها فراوان می‌روید، هیچوقت از آن به عنوان زینت استفاده نمی‌کنند.

تحقیقات جدید در زمینه مردم‌شناسی نشان می‌دهند که این اقوام، نقشهای زینتی خود را منحصر از جهان حیوانات می‌گیرند. می‌توان نتیجه گرفت که این قبایل بهیچوجه به گیاهان توجه ندارند و اشارات هوشمندانه چرنیشفسکی که در بالا ذکر کردیم، به هیچ ترتیبی با روانشناسی آنان

۴۰ / نقدی بر زیبایی شناسی چرنیشفسکی

قابل انطباق نیست. دلیلش چیست؟ می توان ادعا کرد که این قبایل وحشی، هنوز ذوق و سلیقه انسانی را که بطور طبیعی پیشرفته اند پیدا نکرده اند. ولی این شانه خالی کردن از زیربار جواب است. چه معیاری به ما امکان می دهد که بین ذوق و سلیقه عادی و غیرعادی فرق بگذاریم؟

چرنیشفسکی احتمالا این جواب را می داد که باید این معیار را در طبیعت بشر جستجو کرد. اما طبیعت بشر، طی جریان، رشد، تغییر می کند؛ طبیعت یک انسان بدوی که از راه شکار زندگی می کرد ادا شبیه به طبیعت یک پارسی قرن هفدهم نیست و طبیعت پارسی قرن هفدهم هم دارای خصوصیات مهمی بود که بیهودماست اگر بخواهیم در طبیعت آلمانیهای معاصر پی آن بگردیم و الخ...

ولی مطلب هنوز تمام نیست. در هر دوره معین، طبیعت افراد یک طبقه از اجتماع با طبیعت طبقه های دیگر بسیار تفاوت دارد. از این امر چطور نتیجه گیری کنیم؟

ببینیم نویسنده ما در اثرش چه گفته است:

"برای خلق، زندگی زیبا، زندگی آنطور که باید باشد، عبارتست از خوب خوردن، در یک کلبه خوب منزل داشتن و بقدر دلخواه خوابیدن. ولی برای دهقان، تصور "زندگی" همیشه با کار توأم است. بدون کار نمی توان زندگی کرد؛ زندگی در این صورت کسل کننده می شود. چنین زندگی ای که در فراوانی و کار بگذرد - کاری بزرگ که معذک از حد توانایی خارج نباشد - به دختران و پسران دهاتی، رنگی پرتراوت و گونه هایی گلگون می بخشد که اولین شرط زیبایی برای مردم عادی است.

دختر دهاتی جوانی که فراوان کار می کند، دارای ساختمان بدنی محکم است؛ و اگر غذا بحد کافی بخورد، دارای هیكلی قوی خواهد شد؛ و این شرط لازم دیگری است برای زیبایی روستائی پسند.

یک زیبای مجلسی، یک زیبای "اثیری" به نظر دهاتی الزاما نحیف خواهد آمد؛ و حتی در او تاثیری نامطلوب خواهد گذارد چون عادت کرده

است که لاغری را نتیجه بیماری یا بدبختی بداند. اما کار اجازه فریه شدن نمی‌دهد.

چاقی برای یک دختر جوان روستائی، نوعی بیماری است؛ علامت نامناسب بودن ساختمان جسمی است؛ و مردم چاقی زیاد را چون یک عیب تلقی می‌کنند. در زیبایی روستائی‌پسند، آنطور که در تصنیف‌ها منعکس است، حتی یک نشانه از زیبایی هم نمی‌توان یافت که نتیجه یک شکستگی سلامت و تعادل نیروها در بدن نباشد؛ یعنی نتیجه زندگی راحتی که به کار مداوم ولی نه خارج از حد توانایی بگذرد.

هر نوع زیبایی دیگر، زیبایی مجلسی است؛ نسل اندر نسل، اجدادشان بدون اشتغال به کاریدی زندگی کرده‌اند. در این زندگی غیرفعال، خون در قسمتهای انتهای بدن خوب گردش نمی‌کند؛ عضلات دست و پا ضعیف می‌شوند و این ضعف در هر نسل شدیدتر می‌گردد؛ استخوانها قلمی‌تر می‌شوند و در نتیجه دستها و پاها کوچک می‌شوند. این دست و پای کوچک، شاهی است بر تنها نوعی از زندگی که طبقات بالای اجتماع قبول کرده‌اند؛ زندگی بدون کار بدنی.

اگر یک زن مجلسی پاها و دستهای بزرگی داشته باشد، دلیلش یا نامناسب بودن ساختمان جسمی است و یا اینکه این زن به یک "خانواده" قدیمی و معتبر" تعلق ندارد... البته سلامتی، هرگز نمی‌تواند در نظر انسان از ارزش بیفتد، چون حتی در منتهای راحتی و غنا هم سلامتی لازم است. بنابراین، گونه‌های گلگون و طراوتی ناشی از منتهای سلامتی، برای مجلسی‌ها هم دارای جذابیت است؛ ولی بیماری، ضعف، تنبلی و ملال هم بنظر ایشان عناصری از زیبایی محسوب می‌شود زیرا نتیجه زندگی‌ای است که در تجمّل و تن پروری بگذرد.

رنگ‌پریدگی، کسالت و بیماری در نظر اهل مجالس معنای دیگری هم دارد؛ در حالی که روستائی در جستجوی استراحت و آرامش است، افراد طبقه با فرهنگ از نیاز مادی و خستگی جسمانی بی‌خبرند؛ ولی اغلب از تن

۴۲ / نقدی بر زیبایی شناسی چرنیشفسکی

پروری خود و نداشتن هیچ نوع نگرانی مادی در ملالند؛ بدنبال احساسات شدید، تکانها و شور و هیجانهای می‌روند تا به زندگی مجلسی‌شان که یکنواخت و خالی است، تنوع و جذابیتی ببخشند.

احساسهای شدید و شور و هیجانهای آتشین، فرد را کم‌کم از کار می‌اندازد. چطور می‌توان مجذوب حالت نحیف و رنگ‌پریدگی یک زن زیبا نشد وقتی این نحیفی و رنگ‌پریدگی علامت آنست که این زن در زندگی سرد و گرم بسیار چشیده است؟

از این سخنان چه نتیجه‌ای بگیریم؟ اینکه هنر منعکس‌کننده زندگی است و زندگی، "زندگی زیبا"، "زندگی آنطور که باید باشد" برحسب طبقات اجتماعی، متفاوت است.

این تفاوت از کجا می‌آید؟ نقل قول درازی را که در این مورد کردیم، هیچ جای شک باقی نمی‌گذارد؛ تفاوت از آنجا ناشی می‌شود که وضع اقتصادی این طبقات متفاوت است. چرنیشفسکی این امر را کاملاً اثبات کرده است. پس ما حق داریم بگوئیم که نحوه تلقی از زندگی و بنابراین تصور و مفهوم زیبایی با جریان رشد اقتصادی جامعه تغییر می‌کند.

اگر چنین است، می‌توان از خود پرسید آیا چرنیشفسکی حق داشت که با چنان حرارت و شدت، زیبایی‌شناسان ایده‌آلیستی را می‌کوبید که ادعا می‌کردند آن نوع زیبایی که در واقعیت وجود دارد، انسان را ارضا نمی‌کند و در این امر باید دلیلی را دید که انسان را بسوی خلق هنری می‌راند.

بنظر چرنیشفسکی زیبایی‌یی که در واقعیت است، فزون‌تر از زیبایی هنری است. به یک معنا، این حقیقتی است بی‌گفتگو، ولی فقط بیک معنا، هنر منعکس‌کننده زندگی است. ولی دیدیم که به عقیده چرنیشفسکی، مفهوم زندگی، "زندگی زیبا" و "زندگی آنطور که باید باشد"، برای افرادی که متعلق به طبقات مختلف اجتماع‌اند، یکسان نیست.

روش فردی که متعلق به یکی از طبقات پائین جامعه است در مقابل زندگی طبقه بالا و هنری که منعکس‌کننده آنست چیست؟ می‌توان حدس

زد - به شرطی که تفکری که مربوط به وضع طبقه اوست ، در او بیدار شده باشد - که این روش منفی خواهد بود . اگر او به خلق هنری علاقه داشته باشد - هر چقدر هم این علاقمندی کم باشد - میل دارد طرز تفکرهای مسلط را در زمینه هنر عوض کند - و معمولاً طرز تفکر طبقه بالاست که مسلط است . او می‌کوشد تا " شیوای خاص خود و جدید " خلق کند . بنابراین ، خلق هنری او ، از این واقعیت مایه می‌گیرد که زیبایی‌یی که در واقعیت وجود دارد او را راضی نمی‌کند . البته می‌توان ادعا کرد که هنر او فقط منعکس کننده زندگی و واقعیتی که بنظر طبقه او زیبا می‌آید می‌تواند باشد . ولی این وجه مسلط محسوب نمی‌شود ؛ آنچه مسلط است ، زندگی و واقعیتی است که توسط طبقه بالا آفریده شده و در هنر مرسوم و جاری منعکس است . بنابراین اگر چرنیشفسکی حق دارد ، مکتب ایده‌آلیستی هم که او می‌گوید ، کاملاً ناحق نیست . یک مثال بیاوریم .

در جامعه فرانسه در زمان لوئی پانزدهم ، بعضی مفاهیم درباره زندگی آنطور که باید باشد وجود داشت و تظاهر آن در رشته‌های مختلف فعالیت هنری دیده می‌شد . این مفاهیم متعلق به اشرافیت رو به زوال بود و از طرف نمایندگان معنوی طبقه سوم که در راه رهایی خود می‌کوشید ، مورد قبول قرار نمی‌گرفت . به عکس ، از طرف آن ، مورد انتقادی سخت و بی‌رحمانه هم واقع می‌شد .

وقتی این نمایندگان طبقه سوم به فعالیت هنری پرداختند ، مگاتب هنری خاص خود را بنیان نهادند چون نمی‌توانستند بوسیله زیبایی‌یی که در واقعیت می‌دیدند و طبقه بالا آنرا ساخته و خود بیان‌کننده و مدافع آن بود ، ارضا شوند . بنابراین واقعیات البته همانطور بودند که تئوریهای زیبایی‌شناسان ایده‌آلیست بیان می‌کردند .

به علاوه حتی هنرمندانی هم که متعلق به این طبقه بالا بودند ممکن بود به زیبایی‌یی که در واقعیت به آن بر می‌خوردند ، اکتفا نکنند ، چون زندگی در جا نمی‌زند ، چون زندگی تحول می‌یابد و تحول زندگی بین

آنچه هست و آنچه به عقیده انسانها می‌باید باشد، اختلاف بوجود می‌آورد. پس از این نقطه نظر، زیبایی‌شناسان ایده‌آلیست ذیحق بودند. اشتباه آنها در جای دیگر است. در نظر آنان، زیبایی تظاهر ایده‌آل مطلق بود و تحول همین ایده‌آل مطلق را آنان پایه و اساس تمام جریان جهانی و بنابراین تمام جریان اجتماعی می‌پنداشتند.

فوترباخ در کوبیدن ایده‌آلیسم حق داشت. شاگرد او چرنیشفسکی هم حق داشت که تئوری ایده‌آلیستی هنر را رد کند و بگوید که زیبا، زندگی است، زندگی آنطور که "باید باشد" و هنر بطور کلی "زندگی زیبا" را منعکس می‌کند. تنها اشتباه او آن بود که بحدا کافی توضیح نداده است که از چه راه افکار انسان در مورد "زندگی" در تاریخ رشد و تحول پیدامی‌کند. او می‌گوید:

"مفهومی از هنر را که ما پذیرفته‌ایم، از مفاهیم زیبایی‌شناسان جدید آلمانی سرچشمه گرفته است و از راه یک جریان دیالکتیکی که جهتش را ملاحظات کلی علم معاصر تعیین می‌کنند، از آن مفاهیم ناشی شده است." این درست است. ولی افکار چرنیشفسکی در مورد زیبایی‌شناسی، یک مفهوم درست از هنر را فقط بصورت جنینی در خود داشت. مفهوم درست آنست که در عین حال که روش دیالکتیکی فلسفه کهن را در خود جذب می‌کند و آنرا تکامل می‌بخشد، پایه و اساس متافیزیکی آنرا نیز بدور می‌اندازد و به جای رجوع به ایده‌آل مجرد، بمزندگی ملموس اجتماعی رجوع می‌کند.

چرنیشفسکی نتوانست خود را تا دیدگاه دیالکتیکی بالا بکشد. به این جهت تلقی شخص او از زندگی و از هنر، دارای عناصر متافیزیکی بسیاری است.

او نیازهای انسان را به نیازهای طبیعی و نیازهای مصنوعی تقسیم بندی می‌کند. یعنی بنظر او، "زندگی" تاحدی عادی و طبیعی است — تا آن حد که به نیازهای مادی مربوط است — و تا حدی هم، یا بهتر بگوئیم

در باره ادبیات / ۴۵

تا حد زیادیتری- غیرعادی؛ آنجا که تحت تاثیر نیازهای مصنوعی بشر قرار دارد.

با چنین معیاری او به سهولت نتیجه می‌گرفت که زندگی تمام طبقات بالای جامعه غیرعادی است و بنابراین هنری که در دورانه‌های مختلف بیان کننده این زندگی غیرعادی است، هنری دروغین است. اما جامعه‌آزمای همان دوران باستانی که از حالت بدویت شروع به درآمدن کرد، به طبقات مختلف تقسیم شد.

در نتیجه چرنیشفسکی مجبور است که تمام این زندگی تاریخی انسان را دروغین و غیرعادی بداند و تمام تظاهرات زندگی را که طی این دوره طولانی از این زمینه غیرعادی سرچشمه گرفتارند، کم و بیش دروغین اعلام کند. چنین نقطه نظری در مورد تاریخ و رشد و تحول مفاهیم بشری، در واقع، در دوره‌های تغییرات اجتماعی و دورانه‌های "نفی کردن"، می‌توانست سلاح قدرتمندی را تشکیل دهد و چنین هم بود. تعجب‌آور نیست که این طرز فکر در میان "مربیان" سالهای ۱۸۸۰ مدافعان پرحرارت و سرسختی پیدا کرده بود. معذک، این نقطه نظر نمی‌تواند پایه و اساسی برای توضیح علمی جریان تاریخی بشمار آید. به همین دلیل نمی‌توانست پایه یک زیبایی‌شناسی علمی‌آنطور که بلینسکی قبلاً خوابش را دیده بود قرار گیرد؛ یعنی زیبایی‌شناسی‌ای که قضاوت نکند- این در حوزه یک "منطق تئوریک" نیست- بلکه توضیح بدهد، چرنیشفسکی کاملاً درست گفت که هنر، انعکاس زندگی است. زیبایی‌شناسی علمی- یا صحیح‌تر، یک تئوری درست هنری- نمی‌توانست پایه محکمی پیدا کند مگر وقتی که طرز تفکر صحیحی از زندگی بوجود آید.

فلسفه فوئراخ از چنین طرز تفکری نشانه‌هایی چند، بیش نداشت. به این جهت آن تئوری هنری که براساس آن قرار می‌گرفت، فاقد پایه‌های علمی محکم بود.

این بود تذکرات کلی من درباره تئوری زیبایی‌شناسی چرنیشفسکی.

درمورد جزئیات امر فقط نکات زیر را یادآور می‌شوم: منتقدان روسی اغلب با خشم و نفرت علیه این مقایسه چرنیشفسکی برخاسته‌اند که هنر نسبت به زندگی همان حالتی را دارد که گراور نسبت به تابلو. چرنیشفسکی با این مقایسه می‌خواست این فکر را برساند که اگر انسان به دنبال خلق هنری می‌رود به این دلیل نیست که زیبایی موجود در واقعیت او را ارضاء نمی‌کند، بلکه به این خاطر است که به این یا آن دلیل، این واقعیت برای او غیرقابل دسترسی است.

این فکر آنقدرها هم که منتقدان چرنیشفسکی خیال می‌کنند، بی‌پایه نیست؛ می‌توان در زمینه نقاشی، آثار هنری متعددی را نشان داد که هدفشان این است که به انسان - حتی از طریق کپی برداری و تکثیر - امکان لذت بردن از واقعیتی را بدهند که جذاب تلقی می‌شود.

چرنیشفسکی از تابلوهایی حرف می‌زند که مناظری از دریا را نشان می‌دهند. او تا حد زیادی حق داشت. علت وجودی بسیاری از این تابلوها آنست که مردم - مثلاً هلندی‌ها - دریا را دوست داشتند و می‌خواستند حتی وقتی از آن دورند، بتوانند از تماشایش لذت ببرند. مشابه همین امر را در سوئیس هم می‌بینیم. سوئیسی‌ها کوهستانهای خود را دوست دارند، ولی همیشه این امکان برایشان نیست که آنرا تماشا کنند زیرا اکثر اهالی این کشور در دشتها یا در کوهپایه‌ها زندگی می‌کنند. بدین ترتیب است که نقاشان متعددی در سوئیس مناظر آلپ را نقاشی می‌کنند. بفکر هیچ‌کس - نه مردم و نه خود نقاشان - نمی‌آید که این تابلوها زیباتر از واقعیت می‌باشند. ولی واقعیت را به خاطر می‌آورند و همین امر کافی است که مورد توجه قرارگیرند و مردم در جستجوی آن برآیند.

اینها واقعیات غیرقابل بحثی هستند که بنفع چرنیشفسکی شهادت می‌دهند. ولی واقعیات دیگری هم وجود دارند که علیه او می‌باشند، کمی در این باره تامل کنیم.

نقاش رمانتیک مشهور فرانسه، اوژن دولاکروآ، در دفتر خاطراتش

در باره ادبیات / ۴۷

می‌گوید که تابلوهای نقاش نامدار، داوید؛ " ترکیبی خاص از واقعیت گرایي و ایده‌آل " است. این کاملاً صحیح است، و بخصوص آنچه در اینجا برای ما بیشتر اهمیت دارد، اینست که نه فقط درمورد داوید این مطلب صحت دارد، بلکه بطور کلی درمورد هنری که بیان‌کننده خواست قشرهای نوینی از اجتماع است و در رهائی خود می‌کوشند نیز صادق می‌باشد.

زندگی طبقه مسلط بنظر طبقه جدید، طبقه‌ای که در حال برآمدن است و از اوضاع ناراضی است، غیرعادی و قابل انتقاد می‌رسد. بدین جهت است که روش نقاشانی که این زندگی را منعکس می‌کنند، ارضایش نمی‌کند و بنظرش مصنوعی می‌آید. این طبقه بنوبه خود نقاشانی را می‌پروراند که در مبارزه علیه مکتب کهن، به زندگی متوسل می‌شوند و بواقعیت گرایش دارند. اما این زندگی، " زندگی زیبا " و زندگی " آنچنانکه باید باشد " است. . . بنا بر مفاهیم طبقه جدید؛ ولی چنین زندگی‌ای هنوز وجود ندارد، طبقه جدید در واقع تازه می‌خواهد خود را آزاد کند، این زندگی هنوز تحقق نیافته است و تا حد زیادی فقط یک ایده‌آل است. به این جهت، هنری که توسط نمایندگان این طبقه جدید خلق می‌شود، بنظر چون " ترکیبی خاص از واقعیت‌گرایی و ایده‌آل " می‌آید.

البته درمورد هنری که چنین ترکیبی را نشان می‌دهد، می‌توان ادعا کرد که می‌کوشد تا زیبایی را آنچنانکه در طبیعت است منعکس سازد. نه، این نقاشان با واقعیت ارضا نمی‌شوند و نمی‌توانند ارضا شوند، آنها هم مثل تمام طبقه‌ای که نمایندگی‌اش را دارند، می‌خواهند این واقعیت را برحسب ایده‌آل خود تا حدی تغییر دهند و تاحدی کامل نمایند.

فکر چرنیشفسکی در هیچ حال نمی‌تواند درمورد این نقاشان و این هنر صادق باشد. درمورد اینان، فکر چرنیشفسکی غلط است. قابل توجه اینجاست که در زمان چرنیشفسکی هنر خود روسیه هم ترکیبی خاص - و بسیار جذاب - از واقعیت‌گرایی و ایده‌آل بود. این امر به ما نشان می‌دهد که چرا تئوری چرنیشفسکی که طالب واقعیت‌گرایی مطلق بود، در انطباق

با این هنر، بسیار محدود و تنگ از آب درآمدہ است.

اما چرنیشفسکی فرزند زمان خود بود و چه فرزندی! او نه تنها به ایده‌آل‌های مرقی دوران خود بی‌اعتنا نبود، بلکه پرحرارت‌ترین و نیرومندترین مدافع این ایده‌آل‌ها هم بود. به‌این دلیل تئوری او که از واقعیت‌گرایی کامل دفاع می‌کرد، معذک جا برای ایده‌آلیسم هم باز می‌گذاشت. چرنیشفسکی می‌گوید که هنر به منعکس کردن زندگی اکتفا نمی‌کند، بلکه آنرا توضیح هم می‌دهد و راهنمایی هم می‌کند. خود او به هنر، بعنوان "راهنمای" زندگی خدمت می‌کرد و در مقالات انتقادی‌اش، کمک به هنرمندان در درک پدیده‌های زندگی را هدف قرار داده بود.

وضع درمورد پیرو او، "دوبرولیوف" هم از همین قرار بود: مقاله مشهور و واقعا پراهمیت او را به خاطر بیاورید؛ "وقتی بالاخره روزحقیقی فرا رسد" را که درباره داستان کوتاه "پیرزن" اثر "تورگنیف" نوشته است. در این مقاله دوبرولیوف می‌گوید:

"نویسنده هنرمند، بی‌آنکه هیچ یک از ملاحظات کلی درباره حالت تفکر اجتماعی و اخلاق را در نظر گیرد، همیشه خطوط اصلی آنرا می‌تواند بگیرد، آنرا کاملا روشن کند و مستقیما زیرچشم کسانی قرار دهد که فکر می‌کنند. با، این، ما چنین می‌پنداریم که یک نویسنده بمحض اینکه استعداد از خود نشان دهد، یعنی قدرت احساس و منعکس کردن حقیقت زنده پدیده‌ها را از خود بروزمی‌دهد، خلق‌های هنری او به نیروی این استعداد، بمنزله راهنمایی مطمئن برای بررسی محیط و دورانی است که این یا آن اثر را به نویسنده الهام داده است. استعداد نویسنده در این حال با وسعت درک او از زندگی و استحکام و حقیقت تصاویری که آفریده است، اندازه گیری می‌شود."

"توضیح پدیده‌های واقعی که باعث پیدایش یک اثر هنری معین شده‌اند"

بدین ترتیب، تئوری زیبایی‌شناسی مورد دفاع چرنیشفسکی و دوبرولیوف، خود ترکیبی خاص از واقعیت‌گرایی و ایده‌آلیسم بود. این

در باره ادبیات / ۴۹

تئوری در عین توضیح پدیده‌های زندگی، فقط به بیان آنچه هست اکتفا نمی‌کرد، بلکه همچنین - و حتی بطور عمده - آنچه را هم که باید باشد نشان می‌داد. این تئوری واقعیت را چنانکه بود، نفی می‌کرد و بدین ترتیب تظاهر گرایش "نفی" دوره خود بود. ولی نتوانست آنطور که بلینسکی در مورد خود می‌گفت، "فکر نفی را پرورش دهد" و نتوانست این فکر را به جریان عینی رشد زندگی جامعه روسیه ارتباط دهد و بطور خلاصه نتوانست یک اساس جامعه‌شناسانه به آن بدهد. این بزرگترین عیب این تئوری بود. ولی با وفادار ماندن به افکار فوئرباخ غیرممکن است که بتوان از این عیب پرهیز کرد یا حتی متوجه آن شد. فقط با پذیرش نقطه نظر مارکس می‌توان این عیب را دید.

ما در اینجا فرصت نداریم که به انتقاد از نظریه‌های خاص چرنیشفسکی بپردازیم. بنابراین فقط به یک تذکر دیگر بسنده می‌کنیم. چرنیشفسکی تعریف ایده‌آلیستی کمال، به عنوان تظاهر و تجسم لایتناهی را با قاطعیت تمام رو می‌کرد. و در این امر کاملاً حق داشت؛ چون منظور ایده‌آلیستها از "لایتناهی"، همان ایده‌آل مطلق بود که جایی در آئین فوئرباخ چرنیشفسکی نداشت.

مع ذلک چرنیشفسکی در این ادعا اشتباه می‌کرد که اگر محتوی کمال بتواند در ما افکار مختلفی بوجود آورد که تقویت کننده اثری باشند که در ما ایجاد می‌نماید، موضوعی که چنین احساسی را برمی‌انگیزد - مستقل از این افکار - بخودی خود، کمال است، منطقاً می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که کمال بخودی خود و مستقل از فکری که ما نسبت به آن داریم، وجود دارد.

چرنیشفسکی عقیده دارد که خود موضوع است که بنظر ما کمال می‌آید و نه احساسی که این موضوع در ما بوجود می‌آورد. ولی مثال‌هایی را که می‌آورد، عکس این گفته را ثابت می‌کنند. او می‌گوید که مون بلان و کازیک کوهپایه‌ای عظیم‌اند، ولی هیچکس

۵۰ / نقدی بر زیبایی شناسی چرنیشفسکی

نمی‌گویند که بی‌نهایت بزرگ‌اند. درست است. ولی هیچ‌کس هم نمی‌گوید که اینها بخودی خود و مستقل از احساسی که در ما بوجود می‌آورند، عظیم‌اند.

همین‌طور است در مورد مفهوم زیبایی: بنظر چرنیشفسکی از یک سو، زیبایی در واقعیت، بخودی خود زیباست. ولی از سوی دیگر، او ادعا می‌کند که فقط آنچه بنظر ما زیبای‌آید که با مفهوم ما از "زندگی زیبا" — زندگی "چنانکه باید باشد" — مطابقت کند. یعنی اشیاء بخودی خود زیبا نیستند.

بطور خلاصه این اشتباه‌های نویسنده همان‌طور که در بالا دیدیم از راه نداشتن یک نقطه نظر دیالکتیکی دربارهٔ امور، توضیح داده می‌شوند. او نتوانست رابطة واقعی بین عین و ذهن را پیدا کند. بنابراین الزاماً ضد و نقیض می‌گوید و برخلاف روح فلسفهٔ خودش، مجبور است یکاهمیت عینی برای برخی افکار قائل شود.

ولی برای پی‌بردن به این اشتباه، می‌بایست که فلسفهٔ فوئرباخ — که پایهٔ تئوری زیبایی‌شناسی چرنیشفسکی بود، بصورت "مرحله‌ای پشت سر گذارده" درآید.

اثر نویسندهٔ ما برای زمان خود از جدی‌ترین و قابل ملاحظه‌ترین آثار بود.

نقد ایده‌آلیستی

و

نقد ماتریالیستی

آقای وولینسکی (۱) کتابی نوشته است تحت عنوان "منتقدان روسی"...

آقای وولینسکی با انتشار کتابش، "خواسته است کاری کم و بیش کامل درباره تاریخ نقد روسیه و دوره‌های اساسی آن بدست داده باشد." آنچه از این "کار" نتیجه می‌شود این است که ما تاکنون "منتقدان حقیقی" نداشته‌ایم و اگر آقای وولینسکی نجاتمان ندهد، غیرممکن است بتوانیم به آینده امیدوار باشیم.

(*) این متن مستخرج از یک بررسی مفصل است به نام: "منتقدان روسی"، تحقیق ادبی (در نخستین فصل از "سرنوشت نقد در روسیه") که در شماره هفتم (آوریل ۱۸۹۷) مجله "سوئه سلو" (گفتار نوین) چاپ شد، به امضای مستعار ن. کامنسکی.

(۱) Volynski

نقد حقیقی "نقدی است" فلسفی "و به ویژه ایده آلیستی. بدین جهت نقد باید لاجرم بر یک سیستم ایده آلیستی تکیه داشته باشد. آقای وولینسکی در بحثش به ما نمی گوید کدام سیستم ایده آلیستی مورد نظر اوست، ولی ظاهراً آمادگی بیشتری برای پذیرش "مردی که ابدی فکر می کرد" دارد. یعنی برای هگل، دلیل اینکه ما چنین حدسی می زنیم آن است که وقتی آقای وولینسکی از این مرد بزرگ سخن می گوید، خیلی بیشتر ادا و اصول از خودش درمی آورد تا در مورد ایده آلیستهای دیگر. اگر حدس ما درست باشد، نویسنده ما معرف پدیده ای بسیار قابل توجه و حتی در نوع خود منحصر بفرد است، زیرا در زمان ما طرفداران هگل بسیار نایابند.

اما می دانیم از وقتی که سیستم هگل به وجود آمد تاکنون مدت زمانی گذشته است و تفکر فلسفی در همان نقطه توقف نکرده است. درون مکتب هگل انشعابهای قابل ملاحظه ای به وقوع پیوست. تنی چند از فلاسفه که پیرو آن بودند بماتریالیسم پیوستند. از سوی دیگر در علوم طبیعی و اجتماعی اکتشافاتی چنان مهم پیدا شد که دیگر امروز حتی یک آدم جدی هم وجود ندارد که، بدون ما و اگرهای عمده، خود را پیرو هگل بداند. ولی هیچیک از این اما و اگرها را ما در کتاب آقای وولینسکی نمی یابیم. آقای وولینسکی هگل را مورد انتقاد قرار نمی دهد.

استدلال های آقای وولینسکی در مورد "نقد حقیقی" همانقدر بی محتوی است که تمام تمرین های فلسفی دیگرش... او می گوید:

"نقد باید در این مورد بررسی کند که چطور فکر شاعرانه، که از اعماق اسرارآمیز روح بشری زائیده می شود، خود را از خلال گوناگونی بسیار و درهم تظاهرات زندگی و عقاید نویسنده بروز می دهد."

بسیار خوب! فرض کنیم که این، وظیفه اصلی نقد است. ولی این گوناگونی پیچیده، که از خلال آن فکر شاعرانه "خود را بروز می دهد" به وسیله محیط اجتماعی معین می شود که هنرمند در آن زندگی می کند، و خود فکر شاعرانه، در هر نوع "اعماق روحی" که بوجود آمده باشد، نمی تواند از تاثیر

این محیط برکنار بماند. افکار شاعرانه اشیل به افکار شاعرانه شکسپیر شباهت نداشت. و اگر آقای ولینسکی حق دارد که می گوید نقد باید صلاحیت دار باشد، چه برای ارزیابی فکر شاعرانه و چه برای کشف جریان خلق آن؛ در این نیز جای شک نیست که نقد باید قبل از هر چیز بر تاریخ "تکیه کند". آنجا که باید واقعیت ها و روابط علت و معلولی را بررسی کرد، از "بینش های فلسفی نوعی از ایده آلیسم" کاری ساخته نیست. اما شک نیست که برای فهم جریان خلق هنری، باید واقعیات را شناخت یعنی باید تاریخ هنر را بلد بود. لازم است تذکر دهیم که این جریان، جریانی یک شکل نیست که همیشه یک نوع توانائی و قدرت در آن شرکت داشته باشد. در دوره های تاریخی مختلف، این جریان "نیروهای روحی" مختلفی را به حرکت وامی دارد (این اصطلاح را هم محض خوش آمد آقای ولینسکی بکار بردیم) به نوعی که هنر هر دوره، دارای خصلتی خاص است.

برای روشن کردن این فکر خود، مثالی بیاوریم از تاریخ نقاشی در فرانسه. در تابلوهای بوشه نوعی شهوانیت ظریف و دلفریب حاکم است؛ در تابلوهای داوید، نوعی سادگی قراردادی؛ و بالاخره تابلوهای نقاشان رمانتیک مثل دلاکروآ (۱) و ژریکو (۲) یعنی هنرمندانی که به ظرافت بی اعتنا بودند و از سادگی قراردادی نفرت داشتند، به آن چیزی مشخص می شود که فرانسوی به آن (۳) می گوید (کافی است تابلوهای (۴) را نام ببریم). در اینجا سه مکتب مختلف وجود دارد. هریک از این مکاتب از مکتبهای دیگر بواسطه طرح، رنگ و ترکیب خود متمایز می شود. ما خوب درک می کنیم که بوشه برای اثر خود به مجموعه ای از کیفیات نیاز داشت، داوید به مجموعه ای دیگر و نقاشان رمانتیک به مجموعه ای متمایز از این دو. ولی این اختلاف از کجا ناشی می شود؟ آیا این تفاوت بوسیله ویژگیهای انفرادی خصلت خود نقاش

۱- Delacroix

۳- Gericault

۲- Pathetique

۴- Radeau de la Meduse, Dante et Virgile

قابل توضیح نیست؟ نه، به این دلیل که ما نه از ویژگیهای انفرادی این نقاشان، بلکه از خطوط مشخصهٔ مکتبها سخن می‌گوئیم. یا به عبارت درست‌تر، از دوره‌های کامل (۱).

استتیک ایده‌آلیستی البته می‌دانست که هر دورهٔ بزرگ تاریخی، هنر خاص خود را دارا است (مثلا هگل از هنر شرقی، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک نام می‌برد) ولی با مشاهدهٔ این واقعیات روشن، تفسیری بکلی ناقص از آن می‌کرد. تاریخ هنر در تحلیل آخر، از راه ویژگیهای روحی، و قوانین رشد ایدهٔ مطلق توضیح داده می‌شد. این چنین توضیحات از سوی وولینسکی، فقط جمله‌پردازیهائی محسوب می‌شود که می‌خواهد خود را فلسفی قالب بزند ولی در واقع کاملاً توخالی است. ولی وقتی این وظیفه را غولی چون هگل به عهده می‌گیرد، بی‌شک، گاه از آن استدلالهایی بیرون می‌آید بسیار ماهرانه و حتی نابغه‌آسا. فقط یک عیب دارد. و آن اینکه این استدلال‌های نابغه‌وار معمولاً هیچ چیز را روشن نمی‌کند یعنی به هدفی که قرار است این استدلالها منجر شوند، هیچوقت نمی‌رسیم. درواقع هگل به ما می‌گوید که هنر کلاسیک، بوسیلهٔ تعادلی کامل بین شکل و محتوی مشخص می‌شود، در حالی که در هنر رمانتیک، محتوی (ایده) بر شکل مسلط است.

۱ - داوید دربارهٔ خودش می‌گفت: "من" معجزه‌آسا" را نه دوست دارم، نه حس می‌کنم، فقط به کمک یک امر واقعی است که من می‌توانم به راحتی پیش بروم" (رجوع شود به کتاب Delecluze به نام "داوید، مکتب و دورهٔ او": پاریس، ۱۸۹۵، ص ۳۳۸) این مساله مشخص‌کنندهٔ قرن هیجدهم بطور کلی و نیمهٔ دوم آن بطور اخص است. همه مردم (و بخصوص افکار پیشرو) در آن زمان عقلائی‌گرا بودند، به این دلیل بود که شیوهٔ عقلائی‌گرایی داوید و مکتب او را تحسین می‌کردند. ولی در قرن نوزدهم این عقلائی‌گرایی را عیب او می‌دانستند و او را متهم به فقدان تخیل می‌کردند.

این مشاهد‌های است بسیار جالب که همه کسانی که تاریخ هنر را بررسی می‌کنند، لازم است در نظر بگیرند. اما در هنر رمانتیک چرا محتوی بر شکل مسلط است؟ استتیک ایده‌آلیستی هگل، ما را در این مورد روشن نمی‌کند، چون این ادعا را نمی‌توان یک جواب دانست که بی‌نهایت (محتوی، ایده) طی رشد منطقی خود باید الزاماً بر محدود (شکل) تسلط یابد. هگل در اینجا سخنی را تکرار می‌کند که در "فلسفه تاریخ" او خوانده‌ایم: جنبش تاریخ بشریت بوسیله قوانین منطقی رشد همین ایده مطلق توضیح داده می‌شود، یعنی قوانینی که توضیح دهنده هیچ چیز نیستند. هگل در "استتیک" خود - همان‌طور که در "فلسفه تاریخ" او هم دیده می‌شود - گاه امپراتوری ایده‌آلیستی تاریکی و ابهام را رها می‌کند تا هوای خالص واقعیت اجتماعی را تنفس کند. و جالب این‌جا است که سینه‌پیرمرد در این موارد با تمام ظرفیت استنشااق می‌کند، گوئی که هرگز هوایی دیگر را فرو نبرده است. استدلال او را در مورد نقاشی هلندی بیاد بیاوریم.

می‌دانیم که تابلوهای نقاشان هلندی تقریباً هرگز مضمونی "متعالی" ندارد. بنظر می‌رسد که این هنرمندان سوگند خورده‌اند که مضامین "عالی" را فراموش کنند و فقط پیش پا افتادگی زندگی را نشان دهند. هگل سؤال می‌کند: آیا بدین ترتیب این‌ها علیه قوانین استتیکی گناهی مرتکب نشده‌اند؟ و جواب می‌دهد که نه؛ و مضامین آنها آنقدرها هم که در نظر اول دیده می‌شود، مبتذل نیست. او می‌گوید:

"هلندی‌ها مضمون تابلوهای خود را از خویش و زندگی اجتماعی دورانشان گرفته‌اند. نمی‌توان به آنان ایراد گرفت که چرا از راه هنر، زندگی واقعی زمانشان را نشان می‌دادند. اگر آنها این زندگی واقعی را نشان نمی‌دادند، تابلوهایشان دیگر بهیچوجه برای هم عصرانشان جالب نبود. برای درک نقاشی هلندی، باید تاریخ هلندی‌ها را به خاطر آورد. آنها، زمینی را که رویش زندگی می‌کنند، از دریا پس گرفته‌اند و به برکت جدیت، شکیبائی و شهامت خود موفق شدند که

تسلط فیلیپ دوم را درهم بشکنند و آزادی مذهبی و سیاسی خود را بدست آورند. عشق آنها به کار و روحیه مبتکرشان باعث شد تا به رفاه بزرگی دست یابند. هلندی‌ها به این خصائل خویش و نیز به راحتی بورژوا منشانه، محترمانه، خود علاقه داشتند. و درست همین خطوط و همین راحتی است که نقاشان هلندی نشان می‌دادند. این مشخصات را ما، هم در تابلوهای رامبراند می‌بینیم، هم در تصویر - های وان دیک و هم در صحنه‌های ووورمان (۱). "

آنچه در اینجا برای ما جالب است این نیست که هگل کوشیده است نقاشان هلندی را توجیه کند؛ بنظر ما، آنها هیچوقت احتیاج نداشتند که کسی از ایشان دفاع کند. ما توجه خواننده را به این مطلب جلب می‌کنیم که این ایده آلیست بزرگ خیلی خوب می‌توانست دست‌کم پدیده‌هایی چند از تاریخ هنر را از راه رشد زندگی اجتماعی توضیح دهد. برای درک نقاشی هلندی باید تاریخ هلندی‌ها را به‌خاطر آورد. این فکری است کاملاً درست. ولی این فکر درست، الهام‌بخش تفکراتی بسیار خطرناک برای استتیک ایده آلیستی است.

وقتی درمورد نقاشی هلندی این فکر درست است، آیا نمی‌تواند در مورد نقاشی ایتالیا، مجسمه‌سازی یونان، شعرفرانسه و غیره هم درست باشد؟ تاریخ هنر از راه تاریخ زندگی اجتماعی توضیح داده می‌شود و بهیچ وجه نیازی به استدلال‌های ظریف ایده آلیست‌ها که به ویژگی‌های ایده‌آل مطلق متوسل می‌شوند، نیست. استتیک ایده آلیستی باین ترتیب خودبخود می‌میرد. در گذشته چنین شد. در حالی که استتیک ایده آلیستی به ایده‌آل مطلق چسبیده بود، در ادبیات کشورهای پیشرفته اروپائی این اعتقاد پیدا

۱ - کنفرانس‌هایی درباره استتیک، جلد اول، ص ۲۱۶ و ۲۱۷، و

جلد دوم، ص ۲۲۲ و ۲۲۳.

شد و بیش از پیش قوت گرفت که رشد فکری بشریت فقط بازتابی است از رشد اجتماعی او. در آستانه قرن نوزدهم، کتاب مادام دوستال (۱) به نام " درباره ادبیات، از نقطه نظر ارتباط آن با نهادهای اجتماعی" (۱۸۵۵) منتشر شد. به مسأله‌ای که مادام دوستال مطرح کرده در این کتاب به‌نحو کاملاً ناقصی جواب داده شده‌است، زیرا حل این مطلب از حد توانایی این زن که نویسنده‌ای مشهور اما سطحی بود، و بی شک دامنه وسیع آن را نمی‌فهمید، خارج بود؛ ولی مسأله مطرح شده بود و این امر بخودی خود اهمیت زیادی داشت. حل درست آن را خود زندگی اجتماعی اروپای غربی بدست داد.

فرانسه در حل این مسأله بیش از سایر کشورها سهم داشت و در میان فرانسویان، آنها که بیش از دیگران این مسأله را می‌فهمیدند، همیشه نویسندگان حرفه‌ای نبودند. مثلاً گیزو (۲) مورخ مشهور این مسأله را به نحوی بینهایت درست‌تر و عمیق‌تر متوجه بود تا ویلمن (۳) یا ویکتور هوگو. گیزو در بررسی بسیار جالبش به نام " تحقیق درباره شکسپیر" (۱۸۲۱)، بی‌هیچ تردید و با پی‌گیری تمام می‌گوید که تاریخ ادبی یک کشور مفروض، ثمره تاریخ اجتماعی آن کشور است. شکسپیر فرزند کاملاً مشروع سنتها و روابط اجتماعی زمان الیزابت محسوب می‌شود. گیزو همچنین عقیده دارد که اگر مکتب کلاسیک عمر خود را کرده است، به این دلیل است که جامعه‌ای که مکتب کلاسیک انعکاس درخشان آن بود، دیگر وجود ندارد. بالاخره، گیزو فکر می‌کند که اگر تنها " سیستم شکسپیر" است که می‌تواند " نقشهای را که شخص نابغه، حال باید مطابق آن کار کند" به دست می‌دهد، دلیل آن دلیلی اجتماعی است:

این تنها سیستمی است که قادر است تمام موقعیت‌های اجتماعی

۱ — Mme de Stael

۲ — Guizot

۳ — Villemain

و همه احساساتی را ... که نزاع‌ها و فعالیتشان بنظر ما چون تابلویی از زندگی انسانی می‌رسد، شامل شود.

اگر این بررسی گیزو را با مقدمهٔ مشهور "کرومول" که چون مانیفست ادبی رمانتیک‌ها محسوب می‌شود مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که وقتی قرار است تحول تاریخی یک‌دram توضیح داده‌شود، شاعر در مقابل مورخ کودکی بیشتر بنظر نمی‌رسد. هیچ تعجبی ندارد. داشتن شناسائی وسیع تاریخی، در آنجا که مساله عبارت‌است از رشد تاریخی، بخودی خود چیز خوبی‌است. ولی مورخ ما فقط یک مورخ نبود. این دانشمند که قادر بود کار سالنی پر مشقتی را انجام دهد، در عین حال مرد عمل هم بود. گیزو یکی از بلند مرتبه‌ترین نمایندگان سیاسی بورژوازی قرن نوزدهم بود. مبارزه سیاسی خیلی زود به او نشان داد که اهرمهای پنهانی جنبش‌های اجتماعی که برای چشمانی که پردمای شاعرانه بروی خود دارند، غیرقابل دیدن‌است، در کجا قرار دارد. او یکی از اولین کسانی بود که این حقیقت را دریافت که روابط سیاسی خلق‌ها به روابط اجتماعی آنها بستگی دارد و از این حقیقت تا اعتقاد به این که همین روابط اجتماعی‌است که توضیح دهندهٔ تاریخ ادبی ملت‌هاست، راه زیادی نبود.

ولی هنوز کار تمام نیست. گیزو با شرکت فعالانه در مبارزهای که بورژوازی زمان او علیه اشرافیت و روحانیت می‌کرد، به اهمیت نزاع‌های طبقات اجتماعی، در جنبش تاریخ بشریت پی برد. او با کلماتی جسورانه و خالی از ابهام، اعلام کرد که تمام تاریخ فرانسه نتیجهٔ این منازعات‌است. او پس از قبول این نظر بطور نهائی، طبیعتاً می‌بایست آنها در مورد تاریخ ادبیات هم بکار ببرد و این کار را در "تحقیقی دربارهٔ شکسپیر" انجام داد.

شعر دراماتیک از خلق برخاست و برای خلق بود. ولی کم‌کم در همه جا، به سرگرمی مورد توجه طبقات بالا مبدل شد و الزام نفوذ و تاثیر آن هم

بکلی تغییر یافت. این تغییر در جهت بهتر شدن نبود. طبقات بالا با استفاده از موقعیت ممتاز خود، از خلق فاصله گرفتند و بینش‌های خود، رسوم خود، احساس‌های خود و عادات خود را به‌وجود آوردند.

سادگی و طبیعی بودن، جای خود را به جستجوی تصنع و ساختگی بودن داد، عادات و رسوم ظریف و زنانه شدند، و همه این عناصر در درام منعکس شد. قلمرو درام بیش‌از پیش محدود شد و کاملاً یکنواخت گشت. به‌این دلیل است که شعر دراماتیک نزد خلق‌های مدرن فقط در مواردی به شکفتگی می‌رسد که در آن به برکت وجود شرایط مساعد، تصنعی بودن که همیشه بر طبقات بالا مسلط است، هنوز فرصت نیافته‌است تا تأثیر بد خود را روی این طبقات بجاگذارد و نیز در مواردی که طبقات بالا هنوز بستگی‌های خود را با خلق کاملاً نبریده‌اند و هنوز ذوق و نیاز استتیک‌ی مشترکی بین آنها وجود دارد. طبیعتاً، چنین شرایط مساعدی بود که در انگلستان در زمان سلطنت الیزابت موجود بود، یعنی در زمانی که پایان یافتن اغتشاش‌ها و افزایش رفاه عمومی، تحرک نیرومندی در نیروهای فکری و معنوی ملت بوجود آورد. از همان وقت انرژی خارق‌العاده‌ای که بعدها در جنبش انقلابی ظاهر کرد، انباشته می‌شد. ولی این انرژی، هنوز جز به‌صورت مسالمت جویانه، تظاهری نداشت. شکسپیر این امر را در درام‌های خود بیان کرده است. معذک میهن او، همیشه خلق‌های هنری نابغه‌وار او را قدر نمی‌دانست. پس از بازگشت سلطنت، اشرافیت انگلستان مایل بود که ذوق‌ها و عادات اشرافیت درخشان فرانسه را به وطن خود وارد کند و در از این روشکسپیر فراموش شد. در ایدن (۱) زبان او را کهنه می‌داند، و در ابتدای قرن هیجدهم، لرد شافتسبوری به تلخی از استیل وحشیانه و روحیه از مد افتاده او شکایت می‌کند، بالاخره پوپ (۲) از این اظهار تاسف می‌کند که شکسپیر برای خلق می‌نوشت و در صد درنیمه مورد توجه تماشاگرانی "از گروه برتر" هم قرار گیرد. فقط پس از گاریک (۳) بود که در تئاترهای انگلستان، شروع به نمایش کامل آثار شکسپیر کردند (بدون

۱- Dryden

۲- Pope

۳- Garick

۶۰ / نقد ایده آلیستی و نقد ماتریالیستی

تصحیح و ترمیم نمایشنامه) .

مسخره است که بگوئیم گیزو تمام شرایطی را که باعث پیدایش درام شکسپیر شد ، شماره کرده است . کسی که قادر به چنین شماره کردنی باشد ، می تواند برای تاریخ نسخه بنویسد تا نویسندگان نابغه بموجود آورد . ولی جای شک نیست که گیزو در بررسی خود ، راهی کاملاً درست را تعقیب می کرد و باز جای شک نیست که در واقع تاریخ این چیزها را بسیار بهتر روشن می کند تا "ایده مطلق" . اگر گیزو در این زمینه کار خود را دنبال می کرد یا اگر تئوری او از طرف دامه دهندگان راه او بهتر هضم و جذب می شد ، امروزه ما حتماً مصالح بسیاری برای تاریخ ادب در اختیار داشتیم . ولی اجرای پی گیرانه افکار گیزو بزودی برای ایدئولوگهایی که از محیط بورژوازی برخاسته بودند ، یک امر اخلاقاً ناممکن شد .

از ۱۸۳۰ به بعد ، بورژوازی در فرانسه وضع مسلطی را اشغال کرد . نبرد علیه اشرافیت پایان یافت . دشمنی که در سابق بسیار خطرناک بود ، حال مغلوب و ناتوان گشته بود و دیگر خطر وارد آوردن ضربهای کاری ، از آن سو موجود نبود . ولی افسوس که خوشبختی در این دنیا پایدار نیست ! بورژوازی تازه از شکست یک دشمن فارغ شده بود که دشمن دیگری از جهت مخالف به او حمله کرد . کارگران و خرده بورژوازی که با حرارتی تمام در مبارزه علیه رژیم سابق شرکت کرده بودند ، ولی هنوز هم مثل سابق در وضع اقتصادی دردناک قرار داشتند و از حقوق سیاسی محروم بودند ، برای متحدان تازه خود خواستهائی را مطرح نمودند که این متحدان نمی خواستند یا نمیتوانستند بدون آنکه دست به خودکشی بزنند ، آنرا برآورده سازند . نبرد تازه ای درگیر شد و در این نبرد ، بورژوازی بزرگ بنوبه خود مجبور به اتخاذ وضعی تدافعی شد . اما می دانیم که وضعیتهای تدافعی ، برای طبقات و قشرهای اجتماعی که مجبور به دفاع از خویشند ، وضع مناسبی برای پرورش عشق و علاقه به حقیقت محسوب نمی شود .

در باره ادبیات / ۶۱

زندگی در میان هم وطنانی که همچون دشمن اند ، خلق خود را به چشم دشمن نگاه کردن و با بکاربردن حیل و پنهان کردن خصومت در پرده های کم و بیش مصنوعی ، با او به جنگ پرداختن

یعنی خدا حافظی ابدی با جهشهای بلند نظرانه ، یعنی علاقه داشتن به مفید و نه عشق به حقیقت ، یعنی تعریف " خوب " بر حسب فرمولی که می گویند یکی از وحشی ها برای یک مبلغ مذهبی بازگو کرد : " خوب یعنی اینکه من چیزی از دیگری بدزدم . بد یعنی اینکه مال مرا بدزدند " . صاحب نظرانی که نماینده بورژوازی فرانسه بودند ، در بررسی خود از مسائل اجتماعی مفصلا به توضیح این مضامین پرداختند که گوش هیچوقت از حد پیشانی نمی تواند بالاتر رود ، و فقرا اخلاق عالی خود را فقط به این صورت می توانند نشان دهند که وضع ناگوار خود را فراموش کنند و بگذارند کسانی که سرنوشت امکان غنی شدن به آنان داده است ، با خیال راحت غنی تر شوند . از آن پس در محیط های بورژوائی هر نوع اشاره به مبارزات اجتماعی ناشایست تلقی شد ، همانگونه که بیست سال پیش از آن ، محافل اشرافی هم آن را ناشایست می دانستند . و همین گیزویی که در سابق می گفت که تمام تاریخ فرانسه باید به همین مبارزات خلاصه شود و تنها عوام فریبانند که واقعیتهای را که همه می دانند مخفی می کنند ، همین گیزو شروع به موعظه در جهت عکس کرد . بخصوص از سال ۱۸۴۸ به بعد ، که اینقدر باعث وحشت " طبقات متوسط " عزیز او شده بود .

از آنجا که نظر سابق دیگر برای بورژوازی بزرگ ، غیر قابل تحمل شده بود ، تعجب آور نیست که ایدئولوگ های آن دیگر نخواهند زیر بار این نظر بروند و در تئوری آنرا پیاده کنند . کم کم کاملا فراموش کردند که پیشینیان شان ، کمی قبل ، با موفقیت به این نظر چسبیده بودند . آنها نه تنها فراموش کردند ، بلکه خود را نیز قانع کردند که این افکار توسط مخربان بدطنیت بنیادهای بورژوائی اختراع شده است و هدف پست آن عبارت است از تحریک

توده‌هایی که اعتماد خود را هنوز حفظ کرده‌اند و لطمه زدن به اشخاص شرافتمند. در بررسی‌های خود در مورد تاریخ هنر، آنها مرتب تکرار می‌کردند که هنر انکاسی است از نیازها و ذوق‌های اجتماعی؛ ولی دیگر بسیار کمتر از سابق متذکر می‌شدند که جامعه از طبقات مختلفی تشکیل شده است که نیازها و ذوق‌هایشان با تغییرات روابط اجتماعی الزاما تغییر می‌کند، و تازه این یادآوری‌های استثنائی هم در مواردی بعمل می‌آمد که صحبت از نبرد همین طبقه سوم علیه رژیم سابق بود. بدین ترتیب پیران خیلی خوب دوران کودکی و جوانی خود را بخاطر می‌آوردند "ولی یادشان نمی‌آمد که دیروز چه واقع شده است و معنای واضح آنچه را که جلوی چشمشان در لحظه حاضر در حال وقوع بود نمی‌فهمیدند: چشم داشتند ولی نمی‌دیدند، گوش داشتند ولی بمحضت می‌شنیدند. . . .

حوادث سال ۱۸۳۰، به خرده بورژوازی و طبقه کارگر روشی کاملاً متفاوت در قبال حقیقت تئوریک مغرضانه را دیکته کرده بود. نفرت از "امتیاز" آنان را به عدالت خواهی می‌کشاند و احساس تنفر از عوام فریبی بورژوازی بزرگ، آنان را مجبور می‌کرد که به حقیقت، مستقل از هر نوع ملاحظات عملی، علاقه پیدا کنند. در فاصله بین ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸ خرده بورژوازی فرانسه در تمام زمین‌ها، انبوهی از استعدادها تحویل جامعه داد و مسائل ادبیات و هنر، در نظر با فرهنگ‌ترین بخش آن، اهمیت‌ی عظیم بخود گرفت. ایدئولوگهای خرده بورژوا در عین حال، خدمات بزرگ و ارزنده‌ای به استتیک علمی کردند. وضع نامشخص طبقه آنان (یا عبارت صحیح‌تر، قشرا اجتماعی آنها) که بین بورژوازی بزرگ و پرولتاریا قرار داشت، اجازه نمی‌داد که روابط بین طبقات را با همان روشن بینی در نظر بگیرند که گیزو و هم‌فکرانش، در زمان خود در نظر می‌گرفتند. آنها می‌خواستند خود را مافوق طبقات قرار دهند و مسائل مربوط به زندگی اجتماعی و علم را به قلمرو مبهم و تاریک تجربدها بکشانند. اما درباره مبارزه بین عناصر اجتماعی، این افراد - که بسیاری از آنها برای مکاتب سوسیالیسم تخیلی

در باره ادبیات / ۶۳

و کمونیسم شوری فراوان از خود نشان می دادند - حتی حاضر به شنیدنش هم نبودند. روشن است که آنها نمی توانستند تمام اهمیت علمی تئوری مورد نظر گیزودر " بررسی درباره شکسپیر" را بفهمند و اما پرولتاریا... گرفتاریهائی مهم تر از استتیک داشت.

* * *

بدین ترتیب، تئوری هنر، به دلایلی که می توان خارجی شان خواند، به هیچ وجه نتوانست تمام آنچه را که در سالهای ۱۸۲۰ نوید می داد، عملی سازد. مع ذلک آنچه را که انجام داد، برای بیهوده ساختن استتیک ایده - آلیستهای مطلق پرست کافی بود.

تئوریسین های هنری با فراموش کردن برخوردها و اصطکاک های بین قشرها و عناصر اجتماعی، بروی عاملی بس مهم که توضیح دهنده بسیاری از مسائل در تمامی ایدئولوژیها است، چشم فرو بستند. بنابراین آنها نتوانستند در تاریخ هنر بسیاری از جزئیات را بفهمند و نه تئوری خود را از شر قالب سازی و تجرید رها کنند. با وجود این، همچنان به یک تئوری درست عقیده داشتند. هیچ یک از ایشان شک نداشت که تاریخ هنر، توسط تاریخ اجتماعی قابل توضیح است و برخی از آنان مانند تن (۱) این فکر را با استعدادی فوق العاده، پروراندند. این فکر برای فهم کامل تاریخ هنر کافی نیست ولی برای طرد ایده مطلق از تاریخ کاملاً کافی است. باز به مثالی برگردیم که در بالا در مورد نقاشی فرانسه زدیم. چرا مکتب بوشه جای خود را به مکتب داوید داد، و چرا مکتب داوید بنوبه خود جایش را به مکتب رمانتیک سپرد؟

آقای ولینسکی جواب خواهد داد که بر حسب قوانین رشد ایده مطلق، همینطور می بایست می شد. ولی چون ما از " ناصره" توقع هیچ چیز خوبی

۶۴ / نقد ایده آلیستی و نقد ماتریالیستی

را نداریم ، به جواب آقای وولینسکی گوش نمی‌کنیم و سعی می‌کنیم که مساله را بکمک تئوری مورد قبول خودمان حل کنیم .

شاید شما در جلد اول اثر جالبی که برادران گنکور (۱) بنام " هنر قرن هیجدهم " نوشته‌اند ، تحقیق در مورد بوشه را خوانده باشید . در این صورت بی شک بخاطر دارید که برادران گنکور ، ظهور این نقاش را چگونه توضیح می‌دهند .

" نه قرن بزرگ [یعنی قرن لوئی چهاردهم] و نه پادشاه بزرگ [یعنی خود لوئی چهاردهم] هیچ‌یک از حقیقت در هنر خوش نمی‌آمد . تشویق‌هایی که از طرف ورسای بعمل می‌آمد و کف زدنهای افکار عمومی ، کوشش ادبیات ، نقاشی ، مجسمه‌سازی ، معماری و نیز حرارت روحیه‌ها و استعدادها را به‌سوی نوعی عظمت کاذب و اشرافیتی تصنعی و ساختگی می‌کشاند . . . جامعه فرانسه خیال می‌کرد که در شکوه و جلالی خیالی ، قانون عالی استتیک و ایده‌آل مطلق را یافته است .

وقتی قرن لوئی چهاردهم جای خود را به قرن لوئی پانزدهم داد ، وقتی فرانسه مبادی آداب از فرانسه پر جلال زایل شده و پیرامون این سلطنت انسانی تراشیه و انسانها کوچکتر شدند ، ایده‌آل هنری هنوز ایده‌آلی پوشالی و قراردادی باقی ماند ، اما ، این هنراز شکوه و جلال به مرحله خوش آیند بودن نزول کرد . لطف ظرافت ، و ظرافت لذت در همهجا پخش شد . در این وقت است که بوشه پیدا می‌شود . لذت ، تمام ایده‌آل بوشه است ؛ این همه روح نقاشی او است . و نویسی را که بوشه تصور و تصویر می‌کند ، یک ونوس جسمانی است (۲) "

۱- Goncourt

۲- ژ. و. دو گنکور: " هنر قرن هیجدهم " ، پاریس ، ۱۸۸۰ ،

جلد اول ، ص ۱۳۶ - ۱۳۵ و ۱۴۵ .

در باره ادبیات / ۶۵

باید نکته‌ای را هم به آن اضافه کرد: ونوس بوشه، تنها یک "ونوس شهوانی" نیست. در دوران ما هم تعداد زیادی "ونوس شهوانی" می‌کشند تا حس "استتیک" هرزهای دلزده متعلق به بورژوازی ثروتمند را ارضا کنند. ولی ونوس بوشه به‌نحو کاملاً متفاوتی ظریف است؛ این درست یک زن دلربای قرن هیجدهمی است که خوب می‌داند چگونه از لذایذ زندگی استفاده کند، و در ضمن این را هم می‌داند که رفتارش باید مطابق قواعد پرظرافت این دوران پرظرافت باشد. البته او در "المپ" بزرگ نشده است، ولی در دکان بقالی هم او را تربیت نکرده‌اند. بدین ترتیب بوشه نقاش لذت خشک و خالی نیست؛ او نقاش احساسات لذت‌جویانه اشرافیت ظریف‌فرانسه است، اشرافیت کاملاً منحط قرن هیجدهم و کاملاً بی‌اعتنا به شکوه و جلال خشک و سردی که مشخصه دوران سلطنت لوئی چهاردهم – یعنی عصر طلائی رژیم سابق – بود. بنابراین نقاشی بوشه معرف لحظه‌ای از تاریخ اجتماعی فرانسه است، یا دقیق‌تر، تاریخ طبقات برتر فرانسه.

به تدریج که نیرو و آگاهی طبقاتی طبقه سوم زیادتر می‌شود، نارضایتی او از نظم موجود، عصبانیت او علیه اشرافیت و روحانیت هم افزایش می‌یابد. و هر چند که پولدارهای بزرگ به‌طور قطع تا حد زیادی جذب هرزگی طبقات بالا و گرایش آنان به "ونوس شهوانی" شده بودند، بهترین و سالم‌ترین بخش بورژوازی، عادات پست اشراف را به دیده تحقیر می‌نگریستند و با حرارت تمام از "تقوی" سخن می‌گفتند.

قبول داریم که این "تقوی" حتی در آثار پیشروترین "فیلسوفان" هم به‌نحو بورژوا مآپانه‌ای بیمزه و خالی از محتوی بود. ولی به تدریج که پیش می‌رویم، در آن به لحن‌های نو و حقیقتاً مردانه برمی‌خوریم. نقاشی جذابیت‌های زندگی خانوادگی و تقاضای احترام به مالکیت غیر، جای خود را به تهییج احساسات "شهروند" می‌دهد که همیشه حاضر است رفاه شخصی خود را فدای منافع میهن رنج‌دیده‌کند. بخصوص در این موقع است که کیش مردان بزرگ باستانی، نضج می‌گیرد و در همه جا شایع می‌شود. نسل

۶۶ / نقد ایده آلیستی و نقد ماتریالیستی

جوان آن روز، با ولع آثار پلو تارک را می خواند و از راه مطالعه قهرمانان آن آثار " تقوی " یاد می گرفت .

هرکس " سالن های " مشهور دیدرو را خوانده باشد، به درجه نفرتی که این نماینده نابغه طبقه سوم به بوشه داشت، پی برده است. و این قابل فهم است. از آنجا که بوشه نشان دهنده ذوق ها و تمایلات طبقات برتر فاسد بود، نمی توانست مورد علاقه کسانی قرار گیرد که از اشرافیت و ذوق ها و تمایلات و بخصوص فساد آن نفرت داشتند. بدین ترتیب پیشرفت رشد اجتماعی فرانسه، الزام می بایست واکنش شدیدی علیه بوشه به وجود آورد.

بوشه، ونوس ها و الهه های زیبائی، و چوپانهای پسر و دختری را نقاشی می کرد که آنها هم الهه های زیبائی بودند ولی بوسیله چیزی که شبیه به لباس بود پوشیده - یا دقیق تر، نیمه پوشیده - شده بودند.

این ونوس ها، این الهه های زیبائی، این چوپانهای پسر و دختر، در آن بخش از جامعه فرانسه که شیفته قهرمانان پلوتارک بود، چنان تنفر و انزجاری برانگیخت که تحقیر " سیستم پوچ و زشت بوشه " حتی تا قرن نوزدهم کشیده شد، با آنکه در این قرن ظاهراً ممکن بود که واقع بینی و عینیت بیشتری در مورد او به کار برد (۱). کاملاً منطبق بر این تغییر ذوق و سلیقه نقاشی هم شروع به تقلید از پیشینیان کرد، چه در طرح و چه در ترکیب تابلوها؛ که البته مضمون آنها از زندگی مردان بزرگ باستانی گرفته می شد. " ونوس ها " و " دیان ها " جای خود را به برادران " هوراس " و " بلیزر " و غیره دادند.

چنین بود که مکتب داوید پیدا شد.

کلماں می گوید: " درکار داوید، خصلت عمده هنرمند یعنی قدرت

۱ - رجوع شود به کتاب شارل کلماں تحت عنوان " ژریگو، بررسی

بیوگرافیک و انتقادی "، پاریس، ۱۸۶۷، ص ۲۴۳.

در باره ادبیات / ۶۷

تصور، به اعلا درجه موجود است ولی توسط اراده خفه شده است، جهش آن متوقف و تحت اثر روحیه سیستم، خرد شده است؛ هوش و عقل یا عبارت بهتر جانبداری، جایی را غصب کرده است که بهیچوجه متعلق به او نیست و الهام و احساس را زیر تسلط خود گرفته است (۱)."

قدرت تصویری نیرومند که توسط اراده‌های نیرومندتر در خود جمع شده است؛ جهشی نوکننده تحت هدایت منطقی که بستگی تام به "سیستم" خود دارد، جز روانشناسی ژاکوبین‌ها چه می‌تواند باشد؟ بسیار محتمل است که خطوط، درست همان خطوط مشخصه بسیاری از رفقای قرارداد پرست داوید بوده باشد. وقتی ناپلئون به داوید توصیه می‌کرد که گرایشهای بازگشت به دوران کهن را کنار بگذارد و به مضامین "معاصر" بپردازد، خوب متوجه این گرایشها بود.

اما توفان انقلاب فرونشست، جامعه که به وسیله کودتای ۱۸ برومر "نجات یافت" به ابتدال زندگی آرام بازگشت، و هرچند "منجی" روحیهای پرمخاشجو، جنگ طلب از خود نشان می‌داد، ولی صدای رعد دیگر در پاریس بگوش نمی‌رسید بلکه در جاهای بسیار دور در میدان‌های نبرد استرلیتز و ایلو شنیده می‌شد. در پاریس زندگی تقریباً آرام بود و از آنجا که خواستهای اقتصادی طبقه سوم سابق برآورده شده بودند، این طبقه دیگر به انقلاب فکر نمی‌کرد بلکه از آن می‌ترسید. هنرمندان این طبقه به نقاشی مردان باستانی ادامه می‌دادند. ولی این مضامین دیگر در هیچکس (۲) احساسهای سال ۱۷۸۹ را برنمی‌انگیخت. معرفی این مردان بزرگ دیگر عادی و پیشپا افتاده شده بود و همچون چوپانان بوشه، قراردادی بنظر می‌رسید. هرچند در مکتب داوید هنوز هم مثل گذشته، منطق بر قدرت تصور تسلط داشت، لیکن این منطق دیگر در خدمت هیچ "سیستم" فکری از پیش ساخته شده

۱ - همانجا، مقدمه ص ۳.

۲ - بجز موارد استثنائی و قابل صرف نظر.

و مترقی نبود، بلکه خود را همرنگ محیط اطراف کرده بود و حتی حاضر بود که در برخی موارد مجیز رژیم سابق را هم بگوید. این مکتب از نوظللی به محافظه‌کاری گرایید و وضعیت ناپایدار شد. کافی بود که جامعه در رشد خود به پیشرفت جدیدی نایل آید و گروه نوظلب تازم‌های را جلو بیندازد تا قدرت تصور این گروه، علیه عقلانی‌گرایی محافظه‌کاران قد علم کند و هنرمندان، آغشته به روحیه عصر جدید، چیزی را کشف کنند که هیچکس تا آن وقت پی به آن نبرده بود: یعنی اینکه شیوه‌های هنری داوید و مکتب او، به یک سلسله از خواسته‌های "ابدی" هنر پاسخ نمی‌دهند (۱).

بدین ترتیب بود که مکتب رمانتیک در نقاشی به وجود آمد که درباره آن بحث نمی‌کنیم، ولی از خوانندگان خود می‌پرسیم: آیا خوب نکردیم که برای مدتی، وجود "ایدهء مطلق" را کاملاً کنار گذاشتیم؟ امیدواریم که این فراموشی هیچ اشکالی برای خواننده ایجاد نکرده باشد.

بنظر می‌رسد که اگر خواننده ایرادی هم به ما داشته باشد، آن ایراد جز این نمی‌تواند باشد: خواننده ممکن است به ما بگوید: "در واقع شما از بررسی پدیده‌ها خیلی زود گذشتید. درست است که رشد هنر بوسیله رشد زندگی اجتماعی معین می‌شود، ولی شما زحمت این را به خود ندادید که بگوئید رشد زندگی اجتماعی بنوبه خود، بوسیله چه چیز معین می‌شود. و تا وقتی که این مطلب را روشن نکنید همیشه این خطر وجود دارد

۱ - به عبارت دیگر نقاشی داوید - طرح‌ها، رنگ‌ها و ترکیب‌های

آن - بنظر نسلی خوش‌آیند بود که این نقاشی را در ارتباط با افکاری می‌دید. ولی همین نقاشی بنظر نسلی دیگر ناکافی و حتی ناخوش‌آیند می‌آمد زیرا در اثر پیشرفت مداوم رشد اجتماعی آن را در ارتباط با افکار و بینش‌های دیگری می‌دید. همین مطلب را می‌توان در مورد تمام مکاتب هنری‌ای گفت که در دوره‌ای معین نقش بزرگی بازی کردند و بعدها در اثر واکنشی که علیه آنها به وجود آمد از صحنه خارج شدند.

در باره ادبیات / ۶۹

که به استتیک ایده‌آلیستی برگردید. البته نه ایده‌آلیسم شلینگ و هگل، بلکه به ایده‌آلیسم باکل (۱) و هم‌قطاران که عامل عمده جنبش تاریخ را در رشد افکار می‌دیدند. اما اگر شما هم این نقطه نظر را بپذیرید دیگر نمی‌توانید از این دور باطل بیرون آئید: تاریخ هنر و بطور کلی تاریخ تمام فعالیت‌های فکری بشر توسط تاریخ رشد اجتماعی معین می‌شود، ولی علت رشد اجتماعی در فعالیت فکری بشر قرار دارد. اگر می‌خواهید تا انتها پیش بروید می‌باید با کنار گذاشتن "جمله‌پردازها و فرضیه‌های توخالی" به این سؤال من مستقیماً جواب بدهید.

بسیار خوشوقت می‌شدیم که خواننده در دل، چنین سؤالی را از ما بکند. و بسیار خوشوقت هستیم که به این سؤال فرضی او جواب بدهیم. اما... "ابلهان را نباید دلخور کرد."

اما راستی ابلهان چه اهمیتی برای ما دارند؟ ما با ارائه فکر خود جواب سؤال را می‌دهیم و می‌گذاریم که این احمق‌ها قارقار کنند! رشد جامعه در تحلیل آخر توسط رشد اقتصادی آن معین می‌شود، ولی بهیچوجه نباید نتیجه گرفت که ما هم مثل جامعه‌شناس محترم آقای ن.ک. میخائیلفسکی باید فقط به "طناب اقتصاد" بچسبیم.

* * *

ما این را می‌دانیم که نقد ادبی واقعی در ارزیابی افکار شاعرانه که همواره خصلتی تجربیدی دارند، باید صاحب صلاحیت باشد. آقای وولینسکی چنین می‌گوید. در صفحه ۲۴ کتاب خود، این منتقد ادبی واقعی به دوبرولیووف ایراد می‌گیرد که هرگز تحلیلش را تا قلب مضمون اثر ادبی پیش نمی‌برد، تا:

"اصول روانشناسی عامی را کشف کند و در پرتویک بینش فلسفی معین،

جریانهای پیچیده آفرینشهای انسانی را روشن کند. " بدبختانه خود آقای وولینسکی هم حتی یکبار بهمانشان نداده است که ارزیابی فکر شاعرانه، و در پرتو یک بینش فلسفی معین، روشن کردن جریانهای که در مغز هنرمند میگذرد دقیقاً چه معنی می دهد؛ فریادهای هیستریکی که منتقد ما گاه به گاه می کشد البته هیچ چیز را روشن نمی کند، شاید به استثنای جریانی که در دستگاه اعصاب خودش میگذرد. به این دلیل ما خواه و ناخواه مجبوریم دوباره "مردی را که به ابدیت می اندیشد" مخاطب قرار دهیم.

فکری که در "آنتی گون" سوفکل وجود دارد عبارت از چیست؟ هگل جواب می دهد در نزاع بین حق خانواده و حق دولت. آنتی گون نماینده اولی است و کرئون نماینده دومی. آنتی گون قربانی این نزاع است که دامنهای بسیار وسیع دارد. این فکر هگل برای ما بسیار قابل فهم تر است تا موعظه های آقای وولینسکی؛ این را بیاد داشته باشیم و به بررسی ادامه دهیم. ما می پرسیم: این تذکر هگل آیا می تواند به عنوان "کشف اصول عام روانشناسی در نظر گرفته شود؟ هگل به ما جواب می دهد نه. وقتی آقای وولینسکی از قول من می گوید که روشن کردن جریان خلق هنری در پرتو یک بینش فلسفی یعنی روانشناسی کردن، به حرف او گوش نکنید. شما خوب می دانید که من از روانشناسی به طور کلی زیاد خوشم نمی آید. روشن کردن یک اثر هنری در پرتو فلسفه یعنی درک این اثر به عنوان تظاهر یکی از اصولی که درگیری ها و تضادهای بین آنها تعیین کننده تاریخ جهانی است. جریانهای روانشناسی که در روح یک فرد میگذرد، فقط بعنوان تظاهری از یک مجموعه و تنها بعنوان انعکاسی از جریان رشد ایده مطلق برای من جالب است.

خواننده می داند که نقطه نظر مادر جهت عکس نقطه نظر آیدمالیستی قرار دارد. مع ذلک ما باکمال میل به هگل رجوع می کنیم. بطور کلی در نظر او راجع به هنر، بسیاری حقایق نهفته است، ولی حقیقت نزد او، به

اصطلاح معروف وارونه است و باید آنرا در جهت درست قرار داد .

اگر ما هم به پیروی از هگل ، آنتی گون را تظاهری هنری از مبارزه بین دواصل حقوقی در نظر گرفتیم ، این بار می توانیم بدون نظر خواستن از هگل ، مثلا " عروسی فیگارو " اثر بومارشه را تظاهر مبارزه طبقه سوم علیه رژیم کهن بدانیم . وقتی یاد گرفتیم که بررسی آثار هنری را در پرتوچنین فلسفای انجام دهیم ، دیگر هیچ نیازی نخواهیم داشت به ایده مطلق متوسل شویم ولی باید بدانیم انسانی که معنای مبارزه های را که جریان ریشه دار و پیچیده اش به وجود آورنده تاریخ است ، خوب نمی شناسد ، نمی تواند یک منتقد هنری آگاه باشد .

با در نظر گرفتن " عروسی فیگارو " بعنوان تظاهر مبارزه طبقه سوم علیه رژیم کهن ، البته ما به روی نحوه تظاهر این مبارزه چشم نمی بندیم . یعنی می خواهیم بدانیم آیا هنرمند کارش را خوب انجام داده است یا نه . محتوی یک اثر هنری ، یک فکر کلی است یا (بقول وولینسکی که اصطلاحات " انسانی که به ابدیت می اندیشد " را فراموش کرده است) فکر تجربیدی . ولی در جایی که این فکر به شکل " تجربیدی " خود عیان می شود ، اثری از آفرینش ادبی وجود ندارد . هنرمند باید کلیتی را که محتوی اثرش می باشد ، مشخص کند و همچه که با شخص و فرد سر و کار داشتیم ، در مقابل ما برخی جریانهای روانشناسی ظاهر می شود و بررسی روانشناسی در اینجا نه فقط کاملا در جای خود قرار گرفته است ، بلکه کاملا لازم و حتی بسیار آموزنده است . اما روانشناسی شخصیت ها در نظر ما اهمیت زیادی پیدا می کند ، درست به این دلیل که روانشناسی طبقات کامل اجتماعی و یا دست کم ، قشرهای اجتماعی است و بنابراین جریانهای درون روح شخصیت های مختلف بازتابی از جنبش تاریخی است .

شاید آقای وولینسکی از دست ما عصبانی شود و ما را متهم به " مفید پرستی " (۱) کند . او خواهد گفت که ما با گامهای بلند

به نقد مبارزه جویانه‌ای نزدیک می‌شویم که اینقدر مورد تنفر او است. ولی برای اجتناب از ضربات او، ما خود را پشت سر "انسانی که به ابدیت می‌اندیشد" قرار می‌دهیم. آقای ولینسکی برود با خود هگل دعوا کند. هگل به یقین با تحقیر با هنرمندان مستعد و نیمه مستعد ما روبرو می‌شد که به‌ما وعده "زیبائی جدید" می‌دهند و مع ذلک هنوز نمی‌توانند خود را از گیر زیبایی کهن آزاد کنند. اگر او هنوز وجود داشت می‌گفت که در آثار آنان، هیچ نوع محتوی - هر چقدر هم کم‌اهمیت باشد - وجود ندارد. و محتوی در نظر هگل امری اساسی بود (۱). مثلاً می‌دانیم که او با نوعی سوءظن با شعر عاشقانه برخورد می‌کرد. او شاعرانی را ملامت می‌کرد که امر مهم بنظرشان عشقی بود که فلان نسبت به‌همان دارد و حاضر نیست هیچکس دیگر را ببیند و غیره؛ بطور کلی بعقیده او شعر، وقتی حکایت از این می‌کند "که برای گم شده و دخترکی عاشق شده است"، محتوی مهمی ندارد. حتماً این سخنان برای طرفداران هنر برای هنر خوش‌آیند نیست و در آن نوعی گرایش به سوی نقد مبارزه‌جویانه می‌بینند. حتی ممکن است آقای ولینسکی به حمله هیستری دچار شود اگر فراموش کرده باشد که این هگل است که گرمی‌زند و نه یک "هوچی". بطور کلی بنظر ما چنین می‌رسد که آقای ولینسکی که خود را ایده‌آلیست می‌داند، کاملاً متوجه نشده‌است که در هیجده جلد آثار هگل، چه دلایل فراوانی برای ایجاد حمله هیستری نهفته است.

برای اینکه منتقد ادبی "حقیقی" را خسته و ذله نکرده باشیم، باید بگوئیم ما چه نوع نقد را قبول داریم: نقد فلسفی یا نقد مبارزه جویانه.

۱ - " زیرا محتوی تعیین کننده است، چه در هنر و چه در هر نوع اثر انسانی. هنر بر حسب بینش خود، جز این رسالتی ندارد که محتوی خود را در واقعیتی مناسب و حساس جای دهد. "، استتیک، جلد دوم، ص ۲۴۰.

ولی متأسفانه نمی‌توانیم این کار را بکنیم چون نقد که حقیقتاً فلسفی باشد در عین حال نقد است حقیقتاً مبارزه‌جویانه.

الان این مطلب را توضیح خواهیم داد، ولی پیش از آن تذکری درباره لغات و اصطلاحات باید بدهیم. ما نوعی نقد را فلسفی نامیدیم زیرا آقای وولینسکی خوش دارد این اصطلاح را بکار ببرد و ما نخواستیم با انتخاب لغت دیگری، توضیحات خود را ثقیل‌تر و مبهم‌تر کرده باشیم. در واقع ما یقین داریم که در حالت کنونی معرفت، از هم اکنون می‌توانیم این تجمل را بپذیریم که جای نقد فلسفی و بطور کلی استتیک کهن را به استتیک و نقد علمی بدهیم.

نقد علمی برای هنر ابداً نسخه نمی‌نویسد. و به هنر نمی‌گوید: تو باید تابع فلان یا بهمان قاعده و روش باشی. نقد علمی به این اکتفا می‌کند که مشاهده کند قواعد و شیوه‌های مختلف در دورانهای مختلف تاریخی، چطور پیدا می‌شوند. نقد علمی، قوانین ابدی هنر را اعلام نمی‌کند، بلکه می‌کوشد تا قوانین ابدی‌ای را که عمل‌کردش رشد تاریخی هنر را معین می‌کند، مورد بررسی قرار دهد؛ او نمی‌گوید: "تراژدی کلاسیک فرانسه خوب است و درام رمانتیک هیچ ارزشی ندارد". برای این نقد، هر چیز در زمان خود خوب است. برای این نقد، جانبداری از این یا آن مکتب هنری مطرح نیست؛ و اگر همانطور که بعداً خواهیم دید، جانبداری هم بکند، دست‌کم موضع - گیری خود را از طریق قوانین ابدی هنر توجیه نمی‌کند. در یک کلام، این نقد، همچون فیزیک عینی است و درست بهمین دلیل است که با هر نوع متافیزیک بیگانه است. همین نقد عینی است که در حدی که علمی است، نقد مبارزه‌جویانه هم محسوب می‌شود.

برای توضیح فکر خود به گیزو برگردیم که می‌گفت "سیستم کلاسیک" توسط طبقات بالای جامعه فرانسه به وجود آمده است. فرض کنید که او در بررسی خود به تذکرها و اظهار نظرهای پراکنده قناعت نکرده است، بلکه پس از تعریف جنبه قراردادی عادات و رسوم اشرافیت، نشان هم داده‌است

که چنین عادات و رسوم در چه زمینه اجتماعی به وجود آمده و تا چه حد الزاما طبقه سوم را به پستی می کشانده است. و فرض کنید که او تمام این مطالب را با عینیت تمام نوشته است، مثل کشیشی پیر در دیر خود که با آسودگی خیال، مقدسان و گناهکاران را سیاحت می کند. با بی اعتنائی خوب و بد را گوش می کند.

و نه رحم می شناسد نه غضب...۱

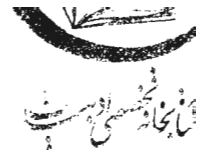
و بالاخره فرض کنید که این "نقل" عینی نقد را شخصی که متعلق به بورژوازی است بخواند. اگر این شخص کاملا بی اعتنا به سرنوشت تاریخی طبقه خود نباشد، بی شک در دل نسبت به رژیمی که به اشراف و روحانیون امکان می دهد که "اطوار قشنگ" خود را به زیان طبقه سوم درآورند، کینه و نفرتی احساس خواهد کرد. و از آنجا که بررسی گیزو در بحبوحه آخرین نبرد بین رژیم کهن و جامعه نوین بورژوائی منتشر شد، می توانیم با اطمینان بگوییم که معنای مبارزه جویانهای داشت و چنانچه نویسنده بیش از این درباره رابطه علیت تاریخی بین رژیم کهن و "سیستم کلاسیک" تامل می کرد، این معنا از این هم عمیق تر می شد. در این صورت بررسی تاریخی و ادبی بسهولت می توانست بی آنکه به جدی ترین خواسته های علم پشت کند، حتی علی رغم نویسنده اش بمپیام آتشین یک مبلغ مبدل شود. فوسکولومی گفت: "شاعر، حتی وقتی صبر و شکیبائی را توصیه می نماید، جراحات قلب خود را باز می کند، زیرا این جراحات همواره او را تکان می دهند". درباره نقد علمی می توان چنین گفت: هرچه بیشترش اجتماعی را مشخص کند، تحلیلش عینی تر است، یعنی با روشنی و برجستگی بیشتری این شر را مجسم می کند. تلقین این مطلب به نقد که: تو نباید یک نقد مبارزه جویانه باشی، همان قدر بوج و بیهوده است که روده درازی درباره قوانین "ابدی" هنر. اگر حرف شما را گوش هم نکنند، موقتی است، یعنی تا زمانی گوش می کنند

که در اثر رشد اجتماعی، ذوقهای مسلط عوض می‌شوند و قوانین " ابدی " تازمتری برای هنر پیدامی‌شود. آقای ولینسکی، دشمن نقد مبارزه‌جویانه، بی‌شک حتی حدس هم نمی‌زند که دورانهائی وجود دارند که در آن نه فقط نقد بلکه خود خلق هنری هم آغشته به روحیه مبارزه است. آیا این شکوه و جلال خشک و این عظمت سلطنتی منجمدی که خاص هنر " قرن لوئی چهاردهم " است، تاحدی بواسطه روحیه مبارزه‌جویانه تحمیل نشده‌است؟ آیا آگاهانه به این خاطر وارد خلق هنری نشده‌است که از فکر سیاسی خاصی تجلیل کند؟ آیا در تابلوهای داوید یا آنچه درام بورژواشی‌اش می‌نامند عنصر مبارزه‌جویانه وجود ندارد؟ اگر واقعا قوانینی ابدی برای هنر موجود باشد، این قوانین همان‌هائی هستند که در برخی از دورانهائی تاریخی، خلق هنری را صحنه روحیه مبارزه‌جویانه می‌کنند و این روحیه وارد خلق هنری می‌شود، انگار که داخل خانه خود شده است.

درباره نقد هم چنین است. در تمام دورانهائی گذار اجتماعی، نقد به روحیه مبارزه‌جویانه آغشته می‌شود و بطور نسبی و مستقیما جدلی می‌گردد. آیا این خوب است یا بد؟ بستگی به موردش دارد؛ ولی مطلب اساسی این است که چنین حالتی اجتناب‌ناپذیر است و هیچکس تاکنون داروی شفابخشی برای این بیماری پیدا نکرده است.

صبر کنید، صبر کنید! اشتباه کردیم: یک دارو وجود دارد! و آن این است که بفهمانیم نقد علمی یعنی چه. کسی که نیروی اجتماعی عظیم این نقد را درک کرده باشد، دیگر نمی‌خواهد از سلاح نقد " مبارزه‌جویانه " استفاده کند. همان‌طور که کسی که با تفنگ آشنا شد دیگر به تیر و کمان بر نمی‌گردد.

آیا مقاله پیسازف تحت عنوان " آب راکد " یادتان هست؟ این نقدی است مبارزه‌جویانه به معنای کامل کلمه. هرچند که در زیر عنوان مقاله، داخل پرانتز آمده است: " آثار ا. ف. پیسمسکی "، و غیره... در خود مقاله فقط به اشاره صحبت از آثار پیسمسکی می‌شود و خود نویسنده هم از همان



۷۶ / نقد ایده آلیستی و نقد ماتریالیستی

سطور اول خواننده را از این امر با خبر می‌کند. در این مقاله صحبت به‌طور کلی از عقب‌ماندگی ما است و عدم شخصیت ما، سکوت ما، بی‌حرکتی ما، پیش‌داوری‌های ما، وحشیانه بودن روابط خانوادگی ما، تحت‌فشار بودن زنان و غیره... تمام این خواص منفی که متعلق به ما است، به‌عنوان نتیجه ساده رشد فکری ضعیف ما به‌قلم‌رفته و نویسنده حملات پر شور خود را متوجه آن کرده است. در یک کلام، پیسارف در اینجا هم مثل جاهای دیگر خود را در نظرگاه مربی - بقول آلمانی‌ها - قرار می‌دهد و از چنین دیدگاهی فقط می‌توان تضادهای تجریدی بین حقیقت و اشتباه، معرفت و جهل، و عقب‌ماندگی فکری و رشد فکری را دید. پیسارف بی‌گفتگو به‌نحوی تحسین - انگیز جامعه عقب‌مانده ما را می‌گوید ولی موعظه آتشین او که جهل را محکوم می‌کند و حماقت را مورد حمله قرار می‌دهد، وسائل حقیقی مبارزه علیه آنها را نشان نمی‌دهد. گفتن اینکه: یاد بگیرید، خود را رشد دهید، معادل آن است که گفته شود: اظهار ندامت کنید، برادران! زمان می‌گذرد و ما به‌نحوبدی به اظهار ندامت ادامه می‌دهیم. لابد هم کمبود این اظهار ندامت‌ها و هم کمبود فرهنگی ما دلایلی کلی دارد. تا وقتی این دلایل کلی کشف و نشان داده‌نشوند، موعظه درباره محاسن معرفت یک صدم‌اثری را که می‌تواند داشته‌باشد، ندارد. و خود موعظه‌کننده هم خواه و ناخواه دچار شک می‌شود. مشکل بتوان به‌نحوی پر حرارت تراز پیسارف به نیروی آزادکننده معرفت ایمان داشت. مشکل بتوان کسی را آماده‌تر از او برای مبارزه علیه حماقت و پیش‌داوری‌های بازارف (۱) پیدا کرد که بقول پیسارف هم دارای معرفت است و هم اراده. و مع‌ذلک پیسارف فعالیت بازارف را

۱ - Bazarov، قهرمان داستان تورگنیف به نام "پدران و پسران"

(۱۸۶۲)، که به عقیده نویسنده نمونه یک فرد انقلابی محسوب می‌شود و او را چنین تعریف می‌کند: یک نیبیلیست. تورگنیف این لغت را اختراع نکرده است ولی معنای سیاسی و اجتماعی به آن داده است.

چگونه درک می‌کند؟ آخر مقاله "بازارف" را بخوانید، از لحن غمزده و ناامیدانه آن تعجب خواهید کرد:

با وجود این زندگی در نظر بازارف‌ها بد است، هرچند که مرتب آواز می‌خوانند و سوت می‌زنند. آنها نه فعالیت دارند، نه عشق، و بنابراین نه خوشی و لذت. آنها قادر به رنج بردن نیستند، جیغ و داد نمی‌کنند، فقط گاه حس می‌کنند که زندگی خالی، ملال‌آور، بیمزه و پوچ است.

چرا فعالیتی ندارد؟ چون عقب‌ماندگی ما، بی‌شخصیتی ما، سکوت ما، بی‌حرکتی ما و سایر خصایص منفی ما دارای وزنه زیادی است. آنقدر زیاد که اغلب باعث برانگیختن خشم پرفصاحت پیسارف می‌شد. تا وقتی این خصایص به عنوان مقوله‌های تاریخی در نظر گرفته نشوند و تا وقتی که بعنوان پدیده‌های گذرا توضیح داده نشوند، تا وقتی که پیدایش این خصایص و نیز از میان رفتن آنها در آینده، به رشد تاریخی مناسبات اجتماعی ما ربط داده نشوند، الزاما چون نیرویی شکست‌ناپذیر، واقعیتی خارج از دسترس و "امری فی نفسه" و مقاومت‌ناپذیر بنظر می‌رسند که بازارف با تمام معرفت و ارادهاش قادر به مقابله با آن نیست. به این دلیل است که او برای نجات خود به زندگی اجتماعی پشت می‌کند و به "آزمایشگاه" پناه می‌برد. فیلسوفان قرن هیجدهم فرانسه هم با حرارت تمام به نیروی عقل ایمان داشتند، ولی آنان نیز اغلب به این نتیجه تلخ می‌رسیدند که زندگی توخالی، ملال‌آور، بیمزه و پوچ است و برای مرد اندیشمند فعالیتی وجود ندارد. به‌طور کلی باید بیاد آورد که در تمام "مربیان" (یا بقول آلمانیاها — (۱)، ایمان محکم به نیروی عقل همیشه همراه با ایمانی همانقدر محکم به نیروی جهل بود به نحوی که برحسب آنکه این یا آن ایمان موقتا بر آنان

تسلط پیدا می‌کرد، خلق و خویشان دائما در حال تغییر بود.

بدین ترتیب، نیرو و عمل نقد مبارزه جویانه پیسارف به مناسبت موضعی که انتخاب کرده بود الزاما می‌بایست به ضعف بگراید. از این موضع، او می‌توانست ادعا نامه‌های شدیدی علیه جهل و حماقت صادر کند اما نمی‌توانست نیروهای مقاومت ناپذیر اجتماعی را نشان بدهد که به نحوی قیاس ناپذیر، نیرومندتر از حماقت و جهل‌اند، چون عاملی طبیعی اثر می‌کنند و در عین حال زمینه را برای کار پرثمر و هوشمندانه انسان‌های آماده می‌کنند که ارتش اراده و معرفت حقیقی محسوب می‌شوند. اگر بجای مقاله آتشین "آب راکد"، پیسارف تحلیل کاملاً آرام و سردی از داستان کوتاه پیسمسکی "لحاف پرقو" می‌نوشت و این داستان کوتاه را چون تشریح جنبه‌های تاریک یک نظم اجتماعی در نظر می‌گرفت که تاریخ واژگونش کرده است ("آب راکد" در اکتبر ۱۸۶۱ منتشر شد)، نوشته آرام او روی خوانندگان اثری تسلی‌بخش‌تر داشت تا این حمله ساده علیه بی‌شخصیتی و حماقت. اما خواننده به‌ما ایراد خواهد گرفت که در این صورت پیسارف می‌بایست علاوه بر آنکه خصلت فعالیت ادبی خود را تغییر دهد، جامع‌شناسی هم بخواند.

ما جواب می‌دهیم: درست است. در زمان پیسارف، یک نویسنده روسی نمی‌توانست نقطه نظری را که به آن اشاره کردیم بپذیرد مگر آنکه قبلاً در فکر خود یک سلسله مسائل اساسی جامعه‌شناسی را حل کرده باشد. هرکس در آنوقت، در پی یافتن راه حل این مسائل برمی‌آمد، برای نقد ادبی کاملاً از دست رفته محسوب می‌شد. ولی ما نمی‌خواهیم پیسارف را محکوم کنیم؛ فقط می‌گوییم که امروز دیگر عجیب است که انسان به آن نوع نقدی بپردازد که او به مناسبت شرایط زمان خود به آن پرداخته بود.

امروز یک نقد ادبی علمی امکان‌پذیر است، زیرا امروز برخی از اصول مقدماتی لازم علوم اجتماعی بدست آمده‌اند. از لحظه‌ای که یک نقد علمی میسر است، نقد مبارزه جویانه بعنوان چیزی جدا و مستقل، نوعی کهنه —

پرستی مسخره حساب می‌شود. این همه مطلبی است که می‌خواستیم بگوییم. تا اینجا ما چنین فرض کردیم که کسانی که به نقد علمی می‌پردازند می‌توانند و باید در تحلیلشان، مثل سنگ، سرد و چون راهبانی که در دیرهای خود پیر شده‌اند، بی تفاوت بمانند؛ ولی چنین فرضی در واقع زائد است. هرچند نقد علمی تاریخ هنر را چون نتیجه رشد اجتماعی در نظر می‌گیرد، خود این نقد هم حاصل این رشد است. اگر تاریخ و وضع حاضر یک طبقه اجتماعی معین، الزاما در این طبقه، برخی ذوق‌های استثنایی و بعضی جانبداریهای هنری ایجاد می‌کنند، منتقدان علمی هم می‌توانند دارای ذوق‌ها و جانبداریهای معینی باشند زیرا این منتقدان از آسمان به زمین نیفتاده‌اند، آنها هم توسط تاریخ بوجود آمده‌اند. باز هم به گیزو برگردیم. او در حدی که ربط تاریخ طبقات در جامعه نوین را در نظر می‌گرفت، یک منتقد علمی بود. با نشان دادن این ارتباط اوحقیقتی عینی و کاملا علمی را اعلام می‌کرد. ولی این ارتباط فقط برای او قابل دیدن است زیرا تاریخ، طبقه او را در نوعی ارتباط منفی با رژیم کهن قرار داده بود. اگر این ارتباط منفی که نتایج تاریخی‌اش بیحد است وجود نداشت، او نمی‌توانست این حقیقت عینی را که برای تاریخ ادب اینقدر مهم است کشف نماید. اما درست به این علت که خود کشف این حقیقت نتیجه تاریخ و نزاع بین نیروهای اجتماعی واقعی بوده است، می‌بایست با روحیه ذهنی معینسی همراه باشد که به نوبه خود نوعی تظاهر ادبی داشت. و در واقع گیزوتنها از رابطه بین ذوقهای ادبی و نظم اجتماعی حرف نمی‌زند. او برخی از مشخصات نظم اجتماعی را هم محکوم می‌کند، نشان می‌دهد که هنرمند نباید خود را پیرو هوسهای طبقات بالا کند، و به شاعر توصیه می‌نماید که شعر خود را فقط در خدمت "خلق" بگذارد.

نقد علمی زمان حاضر کاملا حق دارد که از این نقطه نظر، به نقد گیزو شبیه باشد. اختلاف ما بین این دو فقط در این امر است: رشد تاریخی بعدی جامعه معاصر، با دقت بیشتری به ما نشان داده است که "خلق" —

۸۰ / نقد ایده آلیستی و نقد ماتریالیستی
که گیزو به نام او نظم کهن را محکوم می‌کرد - از چه عناصر متضادی تشکیل
شده است و به‌ما به‌نحوی آشکارتر نشان داده است که کدام یک از این عناصر
واقعا دارای اهمیت تاریخی روزافزون است .

عقاید ادبی بلینسکی

ایراد هائیکه بلینسکی به پیروان نظر "هنر برای هنر" می‌گیرد ، اصلاً "قانع کننده نیست . او به آنها می‌گوید که هر چند شکسپیر همه چیز را از طریق شعر بیان می‌کرد ، اما آنچه را که بیان می‌کند فقط به شعر تعلق ندارد. این گفته را چطور باید فهمید ؟ آیا رشته ای وجود دارد که منحصرأ " به شعر تعلق داشته باشد ؟ محتوی آن با محتوی فلسفه یکی است ؟ تفاوت تنها در این است که شاعر با تصویر فکر می‌کند و فیلسوف با قیاس و منطق . آیا این مطلب صحیح است ؟ ظاهراً " بلینسکی می‌گوید صحیح نیست . ولی با اعتقاد تمام تکرار می‌کند که محتوی شعر عین محتوی فلسفه است و این مطلب را در مقاله اش راجع به شکسپیر می‌گوید : روشن است که او نتوانسته است استدلال خود را خوب تمام کند .

همچنین وقتی می‌گوید که "فاوست" انعکاس تمام زندگی اجتماعی و تمام جنبش فلسفی آلمان در زمان گوته است ، دارد شلوغ می‌کند . مخالفانش می‌توانند از او بپرسند : در نتیجه اش چیست ؟ هنر بیان کننده زندگی

اجتماعی و تفکر فلسفی است به این دلیل ساده که بیان کننده چیز دیگری نمی‌تواند باشد: محتوی آن با محتوی فلسفه یکی نیست؟ بسیار خوب، ولی این امر بهیچوجه نفی کننده این نظریه نیست که هنر باید خودش هدف خودش باشد، و حتی هیچ ارتباط مستقیمی با این نظریه ندارد، همین را می‌توان راجع به افکار بلینسکی در مورد هنر یونان گفت: شک نیست که این هنر، فکرهايش را از مذهب و زندگی اجتماعی گرفته است.

ولی مسأله اینست که بدانیم این هنر بیان افکارش را از راه تصویر که ناشی از طبیعت هنر است، چطور تجسم می‌کرد. اگر برای هنرمندان یونان هنر بخودی خود یک هدف بود، هنر آنها یک هنر ناب بود، اگر به عکس بیان افکار از راه تصاویر برای آنها فقط وسیله‌ای بود برای رسیدن به هدفهای خارجی. این هدفها هر چه می‌خواهد باشد. این امر با ایده‌آل هنری مغایرت داشت. ادامه بدهیم. با پشتیبانی از این نظر که در هنر مدرن محتوی معمولاً "برشکل می‌چربد". بلینسکی به این فکر هگل معنائی می‌دهد غیر از معنائی که خود هگل به آن می‌داد. برای هگل معنای این حرف آن بود که در هنر یونانی زیبایی عنصر اصلی محسوب می‌شد، در حالی که در هنر مدرن زیبایی معمولاً "جایش را به عناصر دیگر می‌دهد"، این فکر درست است و ما دوباره از آن سخن خواهیم گفت. ولی نتیجه آن بهیچ وجه این نیست که در جامعه مدرن هنر یک نقش کمکی داشته یا باید داشته باشد، و نه این که امروزه هنر نمی‌تواند خودش برای خود هدف باشد.

تکرار می‌کنیم: بلینسکی در استدلالش شلوغ می‌کند؛ ولی حتی اشتباه مردان بزرگ گاه بسیار آموزنده است. چرا منتقد ما اشتباه می‌کند؟ این مسأله که آیا هنر می‌تواند هدف هنر باشد، در دورانهای مختلف تاریخی، جوابهای مختلفی داشته است.

فرانسه را مثال بزنیم. ولتر، دید رو و بطور کلی آنسیکلوپدست‌ها در این شک نداشتند که هنر می‌باید در خدمت "فضیلت" باشد. در

در باره ادبیات / ۸۳

پایان قرن هیجدهم ، در میان پیش قراولان فرانسه این اعتقاد رایج شده که هنر می باید در خدمت " فضیلت و آزادی " باشد . ماری - ژوزفینی (M. J. Chenier) که در ۱۷۸۹ تراژدی " شارل نهم یا مکتب پادشاهان " را نمایش داد ، می خواست که تاتر فرانسه به مردم اکراه از خرافات ، نفرت از ستمگران ، عشق به آزادی ، احترام به قانون و غیره را تلقین کند . طی سالهای بعد تاتر هم به همراه سایر هنرها ، در فرانسه فقط ابزار ساده ای برای تبلیغ سیاسی شد . در ابتدای قرن نوزدهم ، رمانتیسیم نوپا همان طور آگاهانه " هدفهای اجتماعی و سیاسی " را تعقیب می کرد . ویکتور هوگو می گفت : " تاریخ بشر فقط از فراز افکار موناشری و اعتقاد ، شاعرانه می تواند به نظر آید . " مجله " لاموزفرانسز " .

خوشحال بود که " ادبیات هم مثل سیاست و مذهب افاده مرام می کند . " حدود سال ۱۸۲۴ پس از جنگ اسپانیا رمانتیک ها ، تغییر جهت محسوسی نسبت به عنصر اجتماعی و سیاسی در شعر دادند . این عنصر به عقب رانده شد و هنر " بیطرف " گردید . در سالهای ۱۸۳۰ بخشی از رمانتیک ها و پیشاپیش آنها تئوفیل گوتیه (Theophile Gautier) با حرارت تمام نظریه هنر برای هنر را تبلیغ می کردند . تئوفیل گوتیه می گفت : " شعر هیچ چیز را ثابت نمی کند و از هیچ چیز حکایت نمی کند " " به نظر او تمام شعر به موسیقی و ریتم خلاصه می شد . بعد از سال ۱۸۴۸ برخی از نویسندگان فرانسه مثل گوستاو فلوبر (G. Flaubert) هنوز پیرو نظریه هنر برای هنر بودند . برخی دیگر مثل الکساندر دوما ی پسر ، به عکس می گفتند که این سه کلمه " هنر برای هنر " هیچ معنائی ندارد . آنها تاکید می کردند که هنر می باید حتما " هدفش خیر و صلاح مردم باشد . کی حق داشت : شنی یه یا تئوفیل گوتیه ؟ فلوبر یا دوما ؟ به گمان ما همه حق داشتند چون هر یک از آنها حقیقت خودشان را داشتند . ولتر ، دیدرو ، شنی یه و سایر نمایندگان ادبی " طبقه سوم " که علیه اشرافیت و مذهب در نبرد بودند ، نمی توانستند طرفدار هنر ناب باشند . چون کنار

گذاشتن تبلیغ سیاسی و اجتماعی در آثار کم و بیش هنرمندانه شان ، برای آنها مترادف بود با کاهش عمدی امکانات موفقیتشان در مبارزه . آنها به عنوان نمایندگان طبقه سوم که در دورهای مشخص از رشد تاریخی قرار داشت حق داشتند . هوگو که شاعرانه فقط به آن نوع حوادث تاریخی اطلاق می کرد که با پیروزی موناشری و کاتولیسیسم مشخص شده باشد ، در این دوره از زندگی نماینده طبقات بالا محسوب می شد و کوشش داشت تارژیم سابق را دوباره مستقر کند . او حق داشت ؛ به این معنی که تبلیغ اجتماعی و سیاسی از طریق شعرو هنر برای این طبقات بسیار مفید بود ، ولی طرفداران رمانتیسم فرانسه می دیدند که فرزندان تحصیل کرده بورژوازی ، که البته دارای خواسته های دیگری بودند ، به طور روز افزون به صفوف آنها می پیوندند . تنی چند از رمانتیک هائی که قبلا " مدافع رژیم سابق بودند به این بورژوازی گرویدند . مثلا " هوگو . در چنین شرایطی البته " تبلیغ مرام " رمانتیسم هم جهتش عوض شد . پس از ۱۸۳۰ ، برخی از رمانتیکهائی آنکه به استدلالهائی که درباره نقش اجتماعی هنر می شد دل بدهند ، نماینده ایده آلهای مبهم خرده بورژوازی شدند در حالیکه بعضی دیگر ، هنر برای هنر را موعظه می کردند و گاه محتوی را بخاطر شکل ، کاملا " فراموش می کردند .

هریک از اینها ، به نوع خود حق دارد . خرده بورژوازی هنوز ارضا نشده بود . پس طبیعی بود که عدم رضایت خود را در ادبیات منعکس کند . از طرف دیگر طرفداران هنر ناب هم حق داشتند . نظریه آنها در وهله اول واکنشی بود در مقابل گرایشهای اجتماعی و سیاسی رمانتیسم سابق و در درجه دوم این نظریه بیان کننده عدم سازش بین ابتذال زندگی سوداگرانه بود با خواسته های پر تلاطم جوانان بورژوا که صدای نبرد بورژوازی برای رهائی خود به هیجانشان آورده بود ، نبردی که در آن زمان هنوز کاملا به پایان نرسیده بود . در بسیاری از خانواده های بورژوازی آن زمان مبارزه سختی بین " پدران " و " پسران " جریان داشت . پدران می گفتند :

در باره ادبیات / ۸۵

در دکان بمان ، پول در بیار تا مرد بشوی و پسران جواب می دادند : ما می خواهیم بیاموزیم ، می خواهیم مثل دولاکرو نقاشی کنیم یا مثل ویکتور- هوگو شعر بسراییم . پدران ثابت می کردند که هنر به ندرت انسان را پولدار می کند ، فرزندان جواب می دادند که آنها بهیچ چیز احتیاج ندارند و هنر برتر از افتخارات و ثروت است ، هنر می تواند و باید بخودی خود یک هدف باشد .

امروزه بورژواهای فرانسوی از همان اوان جوانی، تنفر بیگانه‌ای را که رمانتیک‌ها به پول از خود نشان می دادند ، مسخره می کنند . امروزه می توان گفت که بورژواها از همان وقت که قنடاقشان می کنند ، خود را با شرائط مبتذل زندگی شان منطبق می کنند . ولی در آن زمان ، این انطباق بسیار کند و آهسته انجام می شد . در این وقت بود که نظریهٔ هنر برای هنر به وجود آمد . این نظریه در ابتدای پیدایش ، بیان کنندهٔ میل به خدمت بیطرفانه به هنر بود ، بیان کنندهٔ این امر که در برخی از قشرهای بورژوازی فرانسه منافع معنوی مهمتر از منافع مادی محسوب می شد .

اما بدنبال بورژوازی ، طبقه کارگر ظاهر شد . دفاع از منافع این طبقه را سن سیمون ، فوریه (*Feurier*) و پس از آنها نویسندگان دیگری به عهده گرفتند که به مکاتب مختلف تعلق داشتند ولی دارای تمایلی واحد بودند .

دارندگان این تمایل از هنر می خواستند که در خدمت پیشرفت و ترقی باشد و در بهبود سرنوشت توده های رنجبر بکوشد . بدین سبب نظریهٔ هنر برای هنر ، یک مرتبه معنای نوینی به خود گرفت : این نظریه بیان کننده واکنش در برابر خواستهای ترقی خواهانه نوین در فرانسه شد . این معب قبلاً " هم به طور نسبتاً " روشنی در مقدمهٔ کتاب " مادمازل دوموپن " (*Mademoiselle de Maupin*) بیان شده بود ؛ هر چند که محافظه کاران فرانسه در آن وقت از ظاهراً انقلابی کاذب تئوفیل- گوتیه ترسیده بودند و نتوانستند خدمتی را که این نویسنده به بورژوازی

فرانسه کرده بود ، قدر بشناسند . وقتی الکساندر دومای پسر ، علیه فرمول " هنر برای هنر " بر خاست این کار را بخاطر منافع " جامعه‌کهن " انجام داد ، جامعه‌ای که به گفته او از هر طرف فرو می‌ریخت . بی‌شک آثار مبتدلی چون " بچه حرامزاده " و " پدر ولخرج " در تحکیم نظام بورژوازی تأثیر کمی داشتند . اما با وجود این دوما حق داشت و پس از ۱۸۴۸ ، جامعه بورژوا در واقع به پرگوئی نیاز داشت و سینه‌زن لازم داشت و نظریه هنر برای هنر دیگر با چنین وضعی جور در نمی‌آمد . بورژوازی در صحنه تاتر و روی تابلوی نقاشان مدح و ستایش به نظم و نثر می‌خواست . اگر فلوبر در این عقیده شریک نبود فقط به خاطر آن بود که خیلی کم به فکر منافع بورژوازی بود .

در کشور خودمان روسیه نیز نظریه هنر ناب همیشه یک معنی نداشته است . در حیات پوشکین ، پس از آنکه امیدهای روشنفکران سالهای ۱۸۲۰ ما بر باد رفت ، این نظریه بیان کننده نیاز به گریز از واقعیت تلخ و پناه بردن به منافع عالی هنر بود که هوشمند ترین افراد آنرا حس می‌کردند و هنوز به آن دسترسی داشتند . ولی وقتی بلینسکی در حرف و در نوشته‌هایش علیه این نظریه قیام کرد ، معنای آن داشت بکلی عوض می‌شد .

برای پوشکین نویسنده ، آنوقت ها توده های رنجبر و دهقانان "سرف" وجود خارجی نداشت . در زمان پوشکین چنین مساله‌ای مطرح نبود و نمی‌توانست در ادبیات مطرح شود . ولی در سالهای ۱۸۳۰ مکتب طبیعت - گرایان "ادبیات را غرق دهقان و روستائی کرد" . وقتی مخالفان این مکتب نظریه هنر ناب را در مقابل ، علم می‌کردند ، منظورشان این بود که این نظریه را به سلاحی علیه خواستهای آزادی طلبانه آن زمان مبدل کنند . نفوذ پوشکین و اشعار معجز آسای او برای آنها یک کشف مهم در این مبارزه محسوب می‌شد . این معنای جدید نظریه هنر برای هنر را بلینسکی خیلی خوب درک کرد و مربیان سالهای ۱۸۶۰ هم آنرا خوب فهمیدند . بهمین دلیل آنرا با آنهمه حرارت کوبیدند . آنها در حمله به این نظریه کاملاً "حق داشتند."

اما توجه نکردند که این نظریه برای پوشکین معنایی بکلی متفاوت داشت و او را مسئول گناهانی قلمداد کردند که دیگران مرتکب شده بودند. این اشتباه بود و اشتباهی اجتناب ناپذیر. آنها قادر نبودند که در مباحثه با حریفان خود را در یک نظرگاه تاریخی قرار دهند. اما آنوقتها فرصت استدلال در مورد تاریخ نبود، در آنوقت می‌بایست بهر قیمت که شده از پاره‌ای خواستهای مرفقی دفاع کرد و در پی برآوردن نیازهای اجتماعی رفت. مربیان آن وقت ما هم مثل مربیان قرن ۱۸ فرانسه با سلاح "عقل" و "شعور" به مبارزه می‌رفتند: به عبارت دیگر آنها بر درک‌هایی کاملاً "تجربیدی تکیه می‌کردند. نقطه نظر تجربیدی علامت مشخصه تمام دوره‌هایی است که می‌خواسته‌اند افکار را روشن کنند...

در مباحثاتش با طرفداران هنر ناب، بلینسکی، نظرگاه دیالکتیکی را رها می‌کند و خود را در نظرگاه مربیان قرار می‌دهد، اما ما گمان می‌کنیم که او در اغلب موارد، کاملاً "به ایده آلیسم دیالکتیکی وفادار مانده و تاریخ ادبیات و هنر را هم چون تظاهر قانون عام و جهانی رشد دیالکتیکی به حساب آورده است. پاره‌ای از نظرات بلینسکی را در این مورد بررسی کنیم. او می‌گوید که رشد ادبیات و هنر، بستگی تنگ به سایر عناصر آگاهی خلق دارد. او می‌گوید که هنر در مراحل مختلف رشد، ایده‌هایش را از منابع مختلفی می‌گیرد: اول مذهب، بعد فلسفه، این کاملاً "صحیح است. معمولاً این فکر را به طرفداران ماتریالیسم دیالکتیک که جانشین ماتریالیسم ایده‌آلیستی هگل و شاگردانش شده است نسبت می‌دهند که: رشد تمام عناصر آگاهی خلق منحصر "تحت تاثیر" عامل اقتصادی "قرار دارد. مشکل بتوان قضیه را از این غلط‌تر تعبیر کرد چون طرفداران ماتریالیسم دیالکتیک حرف بکلی متفاوتی می‌زنند. آنها می‌گویند که ادبیات، هنر، فلسفه و غیره، بیان‌کننده روانشناسی اجتماعی می‌باشند و خصلت روانشناسی اجتماعی بوسیله ویژگیهای روابط متقابل انسان‌هایی تعیین می‌شود که این جامعه را تشکیل می‌دهند. این روابط در حد نهائی به درجه‌اش رشد

نیروهای تولیدی بستگی دارد. هر پیشرفتی که در این نیروها صورت گیرد، در روابط اجتماعی تغییری را سبب می‌شود و بنابر این روانشناسی اجتماعی را تغییر می‌دهد، تغییراتی که در روانشناسی اجتماعی به وجود آمده‌اند، الزاما "و به نحوی کم و بیش آشکار در هنر، فلسفه و غیره منعکس می‌شود. اما تغییراتی که در روابط اجتماعی به وجود می‌آید، "عوامل" بسیار گوناگونی را به حرکت در می‌آورد: کدام عامل است که بیش از سایر عوامل، در یک لحظه معین ادبیات، هنر و غیره را زیر نفوذ خود دارد؟ این بستگی دارد به انبوهی از علل دست دوم و دست سوم که رابطه مستقیمی با اقتصاد اجتماع ندارد.

معمولا "خیلی استثنائی است که تاثیر مستقیم اقتصاد را بر هنر و سایر ایدئولوژی‌ها بتوان دید. اغلب "عوامل" دیگری هستند که اثر می‌کنند مثل سیاست، فلسفه و غیره. برخی اوقات تاثیر یکی از این عوامل، بیش از سایرین بنظر می‌رسد. مثلا "در آلمان قرن هیجدهم هنر بشدت تحت تاثیر انتقاد، یعنی فلسفه قرار داشت. در زمان "بازگشت سلطنت" در فرانسه ادبیات تحت تاثیر سیاست بود، و در فرانسه اواخر قرن هیجدهم تاثیر ادبیات در سخنرانیهای سیاسی بخوبی حس می‌شد. بدین ترتیب است که تراژدی می‌تواند بر سیاست تاثیر کند. ترکیب های گوناگون "عوامل" مختلف، در کشورهای مختلف، و در مراحل مختلف رشد اجتماعی، از شماره بیرون است. این را دیالکتیک دان های ماتریالیست خوب می‌دانند. ولی آنها در بررسی پدیده ها فقط به سطح اکتفا نمی‌کنند و فقط به یاد آوری عمل متقابل "عوامل" مختلف قناعت نمی‌نمایند. وقتی شما می‌گوئید که مثلا "در فلان مورد عامل سیاسی است که تاثیر می‌کند، آنها این امر را این طور توضیح می‌دهند: معنی این حرف آن است که روابط متقابل انسانها در جریان تولید اجتماعی، بارزترین تظاهرات خود را در سیاست نشان می‌دهد. وقتی شما از "عامل" فلسفی یا مذهبی یاد می‌کنید، آنها سعی می‌کنند ترکیب نیروهای اجتماعی‌ای را

که در تحلیل آخر منجر به تفوق این عامل شده است تعیین کنند . والسلام .
 بلینسکی به دیالکتیک دانه‌های ماتریالیست نزدیک بود ، به این معنی که
 به عنوان یکی از طرفداران نظریه هگل ، او فقط به این اکتفا نمی‌کرد که
 عمل متقابل عناصر زندگی اجتماعی و آگاهی اجتماعی را در نظر
 بگیرد .

تاثیر محیط جغرافیائی بر هنر ، به نظر او از عوامل فرعی محسوب
 می‌شد . بی آنکه بخواهیم این مطلب را بسط و تفصیل دهیم ، متذکر
 می‌شویم که محیط جغرافیائی به طور غیر مستقیم بر هنر تاثیر می‌گذارد ،
 یعنی از راه روابط اجتماعی که بر مبنای نیروهای تولیدی بوجود می‌آید
 و جریان رشد آن همیشه کم و بیش به محیط جغرافیائی بستگی دارد .
 محیط جغرافیائی تاثیر مستقیمی ولو اینکه به زحمت قابل دیدن باشد ،
 بر هنر ندارد . می‌توان تصور کرد رشد نقاشی مناظر طبیعی در ارتباط با
 محیط جغرافیائی به عمل آمده است ؛ در واقع چنین نیست و تاریخ این
 نوع نقاشی را جریانهای فکری تعیین کرده اند که به نوبه خود در ارتباط
 با تغییرات روابط اجتماعی بوده اند .

مادراینجا قواعد استتیک بلینسکی را تحلیل نمی‌کنیم چون در بررسی
 "روابط استتیک هنر و واقعیت" به آن خواهیم پرداخت . متذکر می‌شویم
 که جواب به این سؤال که آیا زیبایی قوانین ثابت و تغییر ناپذیری
 دارد؟ فقط از راه بررسی دقیق هنر ممکن می‌شود و نه از راه پیش کشیدن
 اصول تجریدی . بلینسکی در مقاله اش راجع به "دریاوین"^(۱) می‌نویسد:
 "مساله استتیک حقیقی این نیست که تصمیم بگیریم هنر چه باید
 باشد ، بلکه عبارت از این است که تعریف کنیم هنر چیست . به بیان

دیگر: استتیک نباید درباره هنراستدلال کند و آنرا چون هدف یا ایدم آلی در نظر بگیرد که به آن نمی‌توان دست یافت مگر از راه قبول تئوری آن. نه. استتیک باید هنر را به عنوان چیزی در نظر بگیرد که قبل از او وجود داشته و علت وجودی اوست."

نظر ما هم درست همین است. ولی بلینسکی وقتی غرق "غور" در قواعد استتیکش می‌شود، همیشه این قانون اصلی را در نظر نمی‌گیرد. او هم مثل خود هگل، این قانون را فراموش می‌کند. اگر تاریخ را به طور کلی و تاریخ هنر را به طور ویژه به عنوان یک منطق عملی در نظر بگیریم، خیلی طبیعی است که بخواهیم از پیش به آن چیزی برسیم که می‌باید به عنوان نتیجه حاصل شود. بلینسکی هم مثل هگل دچار این وسوسه شده است. به این دلیل است که قواعد استتیکی او چون قالب تنگی است. مثلاً "به نام این قواعد می‌بایست تراژدی فرانسه را محکوم کرد و به واقع بلینسکی عقیده هم داشت که این تراژدی زشت است. او گمان می‌کرد که "تئوری دانها" کاملاً "حق دارند که به شکل آن حمله کنند و خیال می‌کرد که با قبول قاعده" سه واحد "نبوغ قدرتمند کرنی در برابر خشونت ریشلیو سر فرود می‌آورد. اما آیا یک شکل ادبی می‌تواند، طبق ویا یک‌مرد تنها - حتی اگر وزیر قدرتمندی باشد - به وجود آید و تحکیم پیدا کند؟ اگر در مورد دیگری می‌بود، خود بلینسکی هم چنین عقیده‌ای را ساده لوحانه اعلام می‌کرد. در واقع تراژدی فرانسه شکل خود را مدیون یک ردیف علت‌ها است که ریشه شان در رشد اجتماعی و ادبی فرانسه قرار دارد. این شکل در آن وقت، نماینده پیروزی واقعیت‌گرایی (رئالیسم) بر بقایای تاتر تجملی و ساده لوحانه قرون وسطائی بود. آنچه را بلینسکی قرار دادی و دور از واقعیت قضاوت می‌کرد، در واقع نتیجه کوششی بود برای درهم شکستن قرار داد و دوری از واقعیت و تخفیف آن به حداقل ممکن - البته بسیاری از قرار دادها و دوری از واقعیت‌ها - در تراژدی فرانسه بجا ماند.

ولی از آنجا که این قرار دادها یک بار برای همیشه تعیین شده بودند و مردم آنرا می‌شناختند ، مانع در راه دیدن حقیقت به شمار نمی‌آمدند . باید توجه کرد که بسیاری از چیزها که امروزه قرار دادی و غلبه به نظر می‌رسد ، در قرن هفدهم ساده و طبیعی جلوه می‌کرد . به این دلیل واقعا " غریب است که بخواهیم آثار هنری آن قرن را با معیار درک کنونی‌مان از استتیک بسنجیم . به علاوه خود بلینسکی حس می‌کرد که می‌توان به نفع تراژدی فرانسه شرایط مخففه زیادی را پیش کشید . او در مقاله‌اش راجع به بوریس گودونف می‌بیند که پوشکین پیمن را در اولین مونولوگش خیلی ایده‌آلی کرده و می‌گوید :

"بنابراین ، این جملات زیبا دروغ است . ولی دروغی که ارزش حقیقت را دارد این قدر سرشار از شعر است ، این قدر قلب و فکر را جلب می‌کند! چه دروغهائی از این نوع که کرنی و راسین نگفتند ، و مع ذلک با فرهنگ ترین و تربیت شده ترین ملت اروپا تا به امروز برای این دروغ ها کف می‌زند! هیچ تعجب ندارد ، در تمام این چیزهائی که در مورد زمان ، مکان و عادات و سنن دروغ است ، درباره قلب انسان حقیقت است . " ما می‌گوئیم که " دروغ " کرنی و راسین حقیقت بوده ، ولی نه در مورد قلب انسان بطور کلی و نه در مورد قلب خوانندگان و تماشاگران با فرهنگ آن روز فرانسه . اما بهر تقدیر ، برای چنین دروغ مخصوص به خودی ، باید در قواعد استتیک که پایه تاریخی محکمی دارد ، جای کوچکی پیدا شود .

عقیده بلینسکی درباره نقش مردان بزرگ در تاریخ ادبیات ، حتی امروز هم درست است . حتی امروز هم نمی‌توان انکار کرد که یک شاعر بزرگ فقط در حدی بزرگ است که یک لحظه بزرگ را در رشد تاریخی جامعه بیان می‌کند . برای قضاوت یک نویسنده بزرگ و به طور کلی هر انسان اجتماعی بزرگ ، مطابق اصطلاح زیبای بلینسکی قبل از هر چیز باید محل دقیق راهی را تعیین نمود . که او بشریت را پیدا کرده است . هنوز بسیاری فکر می‌کنند

چنین درکی از نقش شخصیت در تاریخ، جای بسیار کمی برای فرد باقی می‌گذارد. این عقیده مطلقاً "هیچ پایه‌ای ندارد". فرد وقتی خواسته‌های اجتماعی دورانش را بیان می‌کند فردیت خود را از دست نمی‌دهد.

حقیقت این است که برای نظر هگلی بلینسکی در مورد نقش مردان بزرگ در تاریخ هنر و بطور کلی در تمام تاریخ بشری، پایه قابل قبولی نمی‌توان یافت مگر به کمک نظریه ماتریالیسم تاریخی. به آنچه بلینسکی در مقاله‌اش درباره "بدبختی داشتن روح" می‌گوید (۱)، فکر کنید: "جامعه همیشه بیشتر حق دارد و برتر از فرد است، و فرد در حدی که بیان کننده جامعه است، یک واقعیت است نه یک سایه". "فرد در چه جهت باید بیان کننده اجتماع باشد؟ وقتی سقراط در آتن شروع به تدریس فلسفه‌اش کرد، بی‌شک عقایدی را بیان می‌کرد که متعلق به اکثریت هم شهریان نبود. پس مسأله بر سر عقاید نیست. پس بر سر چیست؟ آیا اکثریت نماینده جامعه در مجموع است، جامعه‌ای که فرد باید در پی آن باشد و به آن خدمت کند؟ بلینسکی به این سؤالات نه در مقالاتش جواب داده است و نه در نامه‌هایش. او که نقطه نظر "مطلق" را رها کرده است فقط می‌گوید که به عقیده او فرد برتر از تاریخ است، برتر از بشریت است. این یک راه حل فلسفی برای مسأله نیست، به نظر هگل، سقراط یک قهرمان است چون فلسفه‌اش برای رشد تاریخی آتن گامی به پیش محسوب می‌شود. ولی آن معیاری که این گام را مشخص کند چیست؟ از آنجا که تاریخ به نظر هگل، در تحلیل آخر، "تنها یک منطق عملی است" پس باید این معیار را در قوانین رشد دیالکتیکی ایده ناب جستجو کرد. این کوششی است دست کم تاریک و مبهم. برای ماتریالیست‌های مدرن مسأله به نحوی کاملاً "متفاوت مطرح است. بتدریج

۱ - کمدی مشهور گریبوئدف که در سال ۱۸۲۳ نوشته شد و سانسور آنرا قدغن کرد ولی پس از مرگ نویسنده در ۱۸۳۱ به نمایش گذاشته شد و سالها بعد در ۱۸۶۲ بود که متن کاملش منتشر شد

که نیروهای تولیدی جامعه رشد کنند، روابط بین انسانها در این جامعه تغییر می‌کند. مع ذلک روابط اجتماعی نوین بر مبنای نیروهای نوین تولیدی، فوری و به طور خود بخودی ظاهر نمی‌شوند. این تطبیق باید ثمره کار انسانها باشد و نتیجه‌ای از مبارزه بین محافظه کاران و نوکندگان. مرد اجتماعی نابغه، تغییراتی را که باید در روابط اجتماعی پیدا شود، قبل از همه و بهتر از همه پیش می‌کند. این تیزهوشی قابل ملاحظه، او را با نظرات هم‌شهریانش در تضاد قرار می‌دهد. و بنابر این ممکنست تا آخر عمرش در اقلیت قرار بگیرد ولی این امر، مانع از آن نمی‌شود که او بیان کننده منافع جمع و نماینده و پیشگام تغییرات آینده در سازمان اجتماع باشد. این جمع به او نیرو می‌دهد و هیچ چیزی نمی‌تواند این نیرو را از او سلب کند، نه استهزا، نه توهین، نه نفی بلد و نه شوکران. برای ارزیابی جامعه در مجموع، ماتریالیست‌های نوین به وضع نیروهای تولیدی نگاه می‌کنند. این نیروها را خیلی راحتتر از "روح عام و جهانی" هگل می‌توان مورد بررسی قرار داد. یک شاعر بزرگ به این دلیل که یک گام بزرگ در راه رشد جامعه بر می‌دارد، ولی با برداشتن این گام فرد بودن خود را از دست نمی‌دهد. بی‌شک در زندگی و خصلتش، خطوط و مشخصاتی یافت می‌شوند که هیچ ربطی با فعالیت تاریخی او ندارند و هیچ تأثیری هم در آن ندارند. ولی حتماً خطوطی هم وجود دارند که بی‌آنکه خصلت تاریخی کلی این فعالیت را تغییر دهند، به آن یک مشخصه فردی می‌بخشند. این خطوط می‌توانند و باید از راه مطالعه درست خصلت شخصی و شرایط خاص زندگی آن شاعر روشن شود. انتقاد تجربی این خطوط را بررسی می‌کرد و بلینسکی علیه آن بر خاسته بود. در آنجا که این انتقاد می‌کند که خطوط ویژه‌ای را که بررسی کرده است، خصلت کلی فعالیت شخصیت بزرگ را توضیح می‌دهد محکوم کردنش است. ولی وقتی این خطوط را برای توضیح ویژگی فردی این فعالیت مشخص می‌کند، مورد مذمت غالب است. بدینسانه این انتقاد، در وجود بزرگ نمایندگان: سنت بزو (Sainte Beuve)، بیش از آن ادعا نهاده بود که توجیه

کننده، این نقش محقر باشد. بلینسکی به این مساءله وارد بود و بهمین دلیل بود که با دلخوری زیاد از "تجربیهون" حرف می‌زد. و حال به‌صفحاتی می‌پردازیم که منتقدما وقف پوشکین کرده است. این صفحات نشان‌دهنده، تیز هوشی فوق العاده، او در کار انتقاد و در عین حال استعداد استادانه اوست در نتیجه گیریهای نهائی و کاملاً "منطقی از مقدمات".

به عقیده بلینسکی، پوشکین متعلق به مکتب هنری است که در اروپا عمرش را کرده و حتی در روسیه هم دیگر قادر به خلق یک اثر بزرگ نیست. تاریخ پوشکین را عقب گذاشته است و جذابیتی را که مسائل درد ناک و نگران کننده دوران، به عنوان موضوع روز دارد، از اغلب آثارش سلب کرده است.

چنین قضاوتی طرفداران هنر ناب حتی بلینسکی را جریحه دار کرده و می‌کند: اینها تکرار می‌کردند و می‌کنند که محتوی شعر پوشکین همیشه در نظر خوانندگان روس جذابیت خود را حفظ خواهد کرد. ولی آنها متوجه اعتقاد شکنی بزرگتر بلینسکی نشدند، اعتقاد شکنی‌ای چنان وحشتناک که نظر نامبرده در برابرش هیچ قابلی ندارد. و آن اینکه، بلینسکی، پوشکین را به عنوان یک شاعر اشرافی منظور می‌کرد. "در اونگین، لنسکی و تاتیانا، پوشکین جامعه روسیه را در یکی از مراحل تکوین و رشدش معرفی می‌کند و با چه حقیقتی؛ و چه کمال و چه احساس هنری تازه از تصویرها و طرحهای متعدد شعری اش حرف نمی‌زنیم که کامل کننده تابلوی طبقات ممتاز و متوسط روسیه است. و از تابلوهای مجالس رقص روستائی و پذیرائی-های شهری او نیز صحبت نمی‌کنیم: همه اینها برای خوانندگان بسیار آشنا است و مدتها است که هر یک را بر حسب ارزشش قدر می‌شناسند... به این نکته توجه کنیم: شخصیت شاعر، که چنین بطور کامل و درخشان در این شعر منعکس است همه جا بسیار انسانی، بسیار زیبا و در عین حال نمونه کامل اشرافیت است. همه جا در وجود او مردی را می‌بینید که روح

و جسمش متعلق به اصل اساسی ای است که طبقه ای که او توصیف می‌کند بر آن متکی است . خلاصه آنکه شما در همه جا زمین دارروسی را می‌بینید . . . او در این طبقه ، به هر چه منافای انسانیت است حمله می‌کند . ولی اصل طبقاتی برایش حقیقتی است جاودانی . . . به این دلیل است که هجویاتش این چنین لبریز از عشق است و انتقادش اغلب این قدر شبیه به یک تایید و یک شیفتگی است . . . توصیف خانواده لارین در فصل دوم و بخصوص تصویر خو لارین را به خاطر بیاورید . . . بهمین دلیل، دراونگین بسیاری چیزها دیگر کهنه شده اند . "

قضاوت بلینسکی در مورد معنای تاریخی اوژنی اونگین نشان می‌دهد که در آخرین سالهای زندگی اش ، او این رمان رانه در چار چوب رشد ایده مطلق ، بلکه چار چوب رشد جامعه روس ، با در نظر گرفتن نقش تاریخی طبقات و جانشین شدن یکی توسط دیگری ، جای می‌داد . این یک تغییر قابل ملاحظه است و درست همین نکته است که ماتریالیست‌هایی که به اقتصاد سیاسی تکیه می‌کنند به منتقدین معاصر توصیه می‌نمایند . و آقای ولینسکی کاملاً " حق دارد که در مقابل چنین نظرقابل نکوهشی ازطرف بلینسکی فریادش به آسمان برود .

بلینسکی در انتقادش ، با تکیه بر رشد تاریخی ، به منتقدین فرانسوی که اینهمه در آغاز کار ادبی اش آنها را تحقیر می‌کرد نزدیک می‌شود . برای اینکه نشان دهیم این نزدیکی تا چه حد است ، آلفرد میشلی (A. Michiels) را باید بخاطر بیاوریم ، نویسنده ای که در فرانسه زیاد شناخته نیست و در روسیه کاملاً " ناشناخته است . ولی بسیار درخور ملاحظه است چون "تن" (Taine) تمام نظرات کلی اش راجع به رشد تاریخی هنر را از او گرفته است .

میشلس در تاریخ نقاشی فلا ماندش ، که نخستین بار در ۱۸۴۴ منتشر شد ، می‌گوید که می‌خواهد "تغییرات نقاشی را به کمک وضع اجتماعی ، سیاسی و صنعتی توضیح دهد . "

" اصل مشهور هنر ، بیان جامعه است ، که دارای ارزشی کاملاً " دیگر

است . درستی این اصل گفتگو بردار نیست ولی بدبختانه ، این فقط یک اصل است و اصلی مهم . بچه‌نحو ادبیات جامعه را بیان می‌کند ؟ خود این جامعه‌چطور رشد می‌کند ؟ چه شکل از هنر مربوط به هر یک از مراحل اجتماعی است ، چه قسمت‌هایی از هنر مربوط به هر یک از عناصر اجتماعی ؟ چه توانین ویژه‌ای مورد آنها جاری است ؟ اینها مسائلی اجتناب ناپذیر و سئوالاتی بارآور و وسیع‌اند ! ایده‌اولین فقط در صورتی نتیجه دارد و شاید بتوانم بگویم فقط در صورتی معنای واقعی دارد که از آسمان بیرنگی که در آن غوطه می‌خورد فروود آید تا به دقت و غنای آموزنده و تعمق‌روشنگر یک سیستم وسیع که تمام جزئیاتش شرح داده شده باشد مجهز شود . "

بلینسکی شعر پوشکین را از راه وضع اجتماعی روسیه و وضع طبقه‌ای که شاعر بزرگ ما به آن تعلق داشت توضیح می‌داد . میشیلز همین شیوه را در مورد نقاشی فلاماند بکار می‌برد . خیلی امکان دارد که بلینسکی مسائلی را که میشیلز در مورد انتقاد و تاریخ هنر ذکر کرده ، در تمام وسعتش ، درک نکرده باشد . از این نقطه نظر ، شاید میشیلز جلوتر از بلینسکی باشد ولی از نقطه نظر بسیار مهم دیگری از بلینسکی عقب تر است .

میشیلز در بررسی وابستگی بین اشکال هنر از یک سو و مراحل رشد اجتماعی از سوی دیگر ، متوجه نشده است که هر جامعه متمدن ، از قشرهای اجتماعی و طبقاتی تشکیل شده اند که رشد و برخورد های تاریخی شان ، روشنائی کاملی بروی تاریخ تمام ایدئولوژی ها می‌اندازد .

همانطور که دیدیم بلینسکی متوجه اهمیت بسیار این پدیده شده بود ، هر چند که بطور کامل آنرا درک نکرده بود . در حدی که او این پدیده را درک کرد ، عقایدش به ماتریالیستهای جدید نزدیک است .

بی آنکه خواسته باشیم آقای ولینسکی را دلخور کنیم باید بگوئیم که قضاوت درباره پوشکین به عنوان شاعری انسان دوست و با فرهنگ که به اشتراکیت‌روس تعلق دارد ، نه تنها بخودی خود درست است ، بلکه نقطه

در باره ادبیات / ۹۷

نظر درستی را هم برای فهم موضعی که "مربیان" ما بعدا "پیدا کردند نشان می دهد . در نیمه دوم سالهای ۱۸۴۰ ، بلینسکی یقین داشت که به زودی وابستگی سرفها به زمین ملغی می شود و بنابر این اشرافیت ، به عنوان طبقه ای که در مقابل طبقات دیگر ایستاده است . سقوط می کند .

"اصل" اشرافیت به نظر او ، اصلی می رسد که دورانش سپری شده است . ولی او قادر بود معنای تاریخی این اصل را ارزیابی کند . او از دورانی حرف می زند که اشرافیت با فرهنگ ترین طبقات بود " و طبقه برتر از هر نقطه نظر . " به این دلیل می توانست شعر زندگی این طبقه را کاملاً بفهمد و نسبت به آن علاقه داشته باشد . در نیمه دوم سالهای ۱۸۵۰ و در سالهای ۱۸۶۰ مربیان ما دیگر نمی توانستند نسبت به اشرافیت موضعی چنین بی طرفانه داشته باشند ، اصل طبقه اشرافی از طرف آنها مطلقاً " محکوم شده بود . تعجب آور نیست که شاعری را هم که بنظرش این اصل حقیقت جاودانی می رسید محکوم کرده باشند .

شعر پوشکین بهیچ وجه خیال پردازی واهی نبود بلکه فقط معرف واقعیت بود . همین کافی بود که علاقه آتشین بلینسکی را نسبت به او جلب کند . ولی پیسارف درست می باید از این تصویر عادات و سنن با رنگهای سحر آمیز شعر جریحه دار شده باشد . موضع "مربیان" سالهای ۱۸۶۰ ما نسبت به پوشکین ، می بایست همان قدر منفی بوده باشد که استعداد پوشکین زیاد . از این مطلب در جای دیگر صحبت خواهیم کرد . خلاصه کنیم : بلینسکی در دوره ای که واقعیت اجتماعی را می پذیرد ، منتهای کوشش را می کند تا پایه های عینی انتقاد استتیک را پیدا کند و آن را به رشد منطقی ایده مطلق ربط دهد . این پایه های عینی را که در جستجویش بود ، در چند قانون زیبایی از پیش پذیرفته شده ای یافت که خود و استادش ، بدون توجه کافی به جریان رشد تاریخی هنر ، وضع کرده بودند .

ولی نکته بسیار مهم اینجا است که در سالهای آخر زندگی اش او دید که

انتقاد باید در تحلیل آخر ، نه به ایدهء مطلق ، بلکه به رشد تاریخی طبقات و روابط اجتماعی متوسل شود . از این گرایش که دقیقاً "عین گرایشی" بود که رشد تفکر فلسفی در آلمان پیشرفته آن روز طی می کرد ، انتقاد او فقط در مواردی منحرف می شد که نقطه نظر دیالکتیکی را رها می کرد و خورد را در نظرگاه "مربی" جای می داد . چنین انحرافات که در شرایط تاریخی آن زمان اجتناب ناپذیر بود و در ضمن به سهم خود برای رشد اجتماعی ما فایدهء بسیار داشت ، بلینسکی را در میان مربیان ما مقام اول بخشیده است .

وظایف نقد ماتریالیستی

منتقدی نه تنها خالی از حسن نیت ، بلکه گیج و سربه هوا ، معیار ادبی تعجب انگیزی را به من نسبت داده است . او ادعا می کند که من نویسندگانی را می ستایم که تاثیر محیط اجتماعی بر رشد و تحول انسان را قبول دارند ؛ و کسانی را که منکر این تاثیرند ، سرزنش می کنم . غلط تر از این نمی توان منظور مرا درک کرد .

من عقیده دارم که آگاهی اجتماعی را شرایط اجتماعی معین می کند . برای کسی که چنین دیدی را قبول دارد ، روشن است که " تمام ایدئولوژی "، از جمله هنر و آنچه ادبیاتش می نامند ، بیان کننده گرایش ها و حالات روحی یک جامعه است - یعنی در جامعه طبقاتی ، بیان کننده گرایش ها و حالات روحی یک طبقه معین .

هم چنین روشن است که یک منتقد ادبی ، وقتی می خواهد اثری را

(*) این ترجمه نخستین بار در جنگ سهند، شماره ۱ ، سال ۴۹ به

چاپ رسید .

نقد کند ، اول باید بفهمد چه عنصری از آگاهی اجتماعی (یا آگاهی طبقاتی) در این اثر بیان شده است . منتقدان ایده آلیست مکتب هگلی - از جمله بلینسکی ، نابغه دوران ما ، در دوره ای از تحول خود - می گفتند که وظیفه نقد فلسفی عبارت است از ترجمه افکاری که هنرمند در اثرش بیان کرده است ، از زبان هنر به زبان فلسفه یا از زبان تصویر به زبان منطق . من به عنوان هوادار جهان بینی ماتریالیستی ، می گویم اولین وظیفه منتقد عبارتست از برگرداندن فکری که در یک اثر معین نهفته است ، از زبان هنر به زبان جامعه شناسی ، و تعیین آنچه می توان معادل جامعه شناختی آن پدیده ادبی نامید . من این فکر را بارها در مقاله هایم عنوان کرده ام . اما به نظر می رسد که این فکر منتقد مرا به اشتباه انداخته است .

این مرد تیزهوش بر آن است که اگر به نظر من ، اولین وظیفه منتقد ادبی عبارت از تعیین معادل جامعه شناختی پدیده ادبی مورد نظر است ، پس من الزاماً " ، بر حسب آنکه با گرایش های اجتماعی بیان شده در اثر موافق یا مخالف باشم ، باید صاحبان این آثار را تحسین یا سرزنش کنم . این برداشت فی نفسه بی معنا است . چون برای منتقد ادبی مسأله " خندیدن " یا " گریستن " مطرح نیست . مسأله عبارت است از فهمیدن . با اینهمه ، " مخترع " مزبور مطلب را باز هم ساده تر کرده است . او گمان می کند اگر نویسنده ای در اثرش نظر مرا در مورد اهمیت تاءثیر محیط اجتماعی تأیید کند ، مورد تحسین ، و در غیر این صورت مورد سرزنش من قرار می گیرد . از این تصور کاریکاتورپوچ و بی معنایی نتیجه می شود که اگر یک " سندانسی " بسیار جالب در مورد یکی از مورخان ادبیات ما - و بدبختانه نه فقط ادبیات ما - بشمار نمی رفت ، حتی ارزش نداشت که از آن صحبت شود

من گفته ام که منتقدان ایده آلیست مکتب هگلی ، خود را مجبور می دیدند فکری را که به زبان هنر بیان شده است ، به زبان فلسفه برگردانند . اما آنان کاملاً " آگاه بودند که کارشان بهمین جا پایان نمی گیرد . بنظر آنان این برگردان ، تنها مرحله نخست نقد فلسفی محسوب می شد . مرحله

درباره ادبیات / ۱۰۱

دوم ، همانطور که بلینسکی می‌گفت ، می‌بایست "فکر خلق هنری را در شکل مشخص خود نشان دهد و تصاویر آن را تحلیل کند و کلیت و وحدت اجزاء آن را بنمایاند " . معنای این سخن آن است که تحلیل فکر موجود در یک اثر هنری ، باید همراه با ارزیابی از کیفیت هنری آن اثر باشد . بدین ترتیب می‌بینیم که به نظر ایشان ، فلسفه نفی‌کننده استتیک نیست ؛ به عکس راهگشای آن است و می‌کوشد تا بنیان و اساس محکمی برای آن ایجاد کند . همین مطلب را می‌توان در مورد نقد ماتریالیستی گفت . این نقد ، در عین کوشش برای یافتن معادل اجتماعی یک پدیده ادبی ، اگر نفهمد که یافتن این معادل به تنهایی کافی نیست ، اگر نفهمد که جامعه‌شناسی نباید در را به روی استتیک ببندد ، بلکه بعکس ، باید همه درها را به روی آن باز کند ، به خود خیانت کرده است .

مرحله دوم یک نقد منطقی ماتریالیسی باید عبارت باشد از ارزیابی کیفیت اثر مورد نظر از لحاظ زیبا شناسی — و منتقدان ایده آلیست نامبرده نیز چنین می‌کردند . اگر منتقد مارکسیست به بهانه آنکه معادل جامعه شناختی اثر را به دست آورده است ، از این ارزیابی شانه خالی کند ، نشان داده است از نظر گاهی که می‌خواهد در آن قرار گیرد ، هیچ نفهمیده است . خصوصیات خلق هنری هر عصر ، همواره بستگی تام با روان شناسی اجتماعی خاصی دارد که در آن اثر بیان شده است . روانشناسی اجتماعی هر عصر را همواره روابط اجتماعی آن عصر معین می‌کند ، و این واقعیتی است که از خلال تمامی تاریخ هنر و ادب ، آشکارا به چشم می‌خورد . به این دلیل تعیین معادل جامعه شناختی یک اثر ادبی ، اگر منتقد به ارزیابی مزایای هنری آن نپردازد ، ناقص ، و بنابراین نادرست خواهد بود . به بیان دیگر ، مرحله اول نقد ماتریالیستی ، نه تنها مرحله دوم آنرا زائد نمی‌سازد ، بلکه آنرا بعنوان مکمل ضرور خود ، طلب می‌کند .

پس ، تکرار می‌کنم : انحراف هایی که به روش نقد ماتریالیستی می‌چسبانند و بعد از آنها بعنوان دلیلی علیه این روش استفاده می‌کنند ،

۱۰۲ / وظایف نقد ماتریالیستی

قابل قبول نیست . به این دلیل ساده که هیچ روشی نیست — و نمی تواند باشد — که انحراف پذیر نباشد .

دو کلام با خوانندگان کارگر.

مدتهاست که همه می دانند هر خلق شعر خود را دارد . عمق محتوی آفرینش های شعری هر خلق همانقدر زیاد است که آن خلق رشد یافته تر و با فرهنگ تر باشد . به همین ترتیب می توان گفت که هر طبقه اجتماعی دارای شعر مخصوص به خود است و محتوی خاص خود را در آن جای می دهد . هیچ چیز تعجب آوری در این موضوع وجود ندارد ، چون هر طبقه اجتماعی دارای موضع مخصوص به خود ، نظرگاه مخصوص به خود درمورد ترتیب اوضاع موجود ، دردهای خود ، خوشی های خود ، امیدها و خواسته های خود و خلاصه بقول معروف ، دنیای درونی خویش است . و این دنیای درونی از راه شعر بیان می شود . به این دلیل است که آثار شعری که بسیار مورد پسند یک طبقه یا یک قشر اجتماعی قرار می گیرد ، برای طبقه دیگر تقریباً همه معنای خود را از دست می دهد . یک مثال بزنیم .

(*) این مقاله که تاریخ تحریر آن ۲۵ آوریل ۱۸۸۵ است در واقع مقدمه ای بود که پلخانیف برای یک مجموعه شعری به نام " سرودهای کار " که می بایست از طرف گروه " آزادی کار " در ژنو در همین سال منتشر شود ، اما این مجموعه هیچوقت منتشر نشد و مقاله پلخانیف برای اولین بار به مناسبت دهمین سال درگذشت او در " سالنامه مارکسیسم " چاپ شد .

در کشورما روسیه، تا همین چندی پیش، تمام ثروت‌ها، تمام افتخارات، همه مقامات عالی در انحصار اشرافیت بود که طبقه مسلط به‌شمار می‌رفت. مع ذلک اشرافیت در کشور ما هرگز آن قدرت وسیعی را نداشت که اشراف برخی کشورهای اروپائی دارا بودند. چند قرن پیش - یعنی در سراسر قرون وسطی - قدرتمندترین فئودال‌ها (بارون‌ها، دوک‌ها، کنت‌ها) قدرت پادشاه را به رسمیت نمی‌شناختند. آنها خودشان پادشاه کوچولوهای بودند که در زمینهای وسیع خویش که شامل چند منطقه و شهر می‌شد حکم می‌راندند. آنها عقیده داشتند - همانطور که امروز تزار ما عقیده دارد - که "به‌خواست خدا" حکومت می‌کنند. آنها خودشان قضاوت می‌کردند، رعایای خود را مجازات می‌نمودند و برحسب میل خود با همسایگان‌شان به‌جنگ برمی‌خاستند یا صلح می‌کردند. می‌توان گفت که جنگ حرفه آنان بود و مشغله منحصر به فردشان. هر نوع فعالیت دیگری برای مقامشان پست و ناشایست بنظر می‌رسید. این اشرافیت فئودال ثروتمند، بیکاره، جنگجو و خودمختار، شعر مخصوص به خود را به‌وجود آورد که قادر بود آنها - و فقط آنها - را خوشایند باشد. یکی از این تسلط‌طلبان که در قدیم به‌مناسبت فوران‌های هیجانی و ترانه‌های مشهور بود، در یکی از ترانه‌هایش می‌گوید که "ارزش انسان بستگی به ضرباتی دارد که می‌زند یا می‌خورد". (البته ضربه شمشیر و نهمشت)، او در همین شعرش می‌گوید.

من فرار آدمها و گله‌ها را از مقابل جنگجویانی که چهارنعل می‌روند، دوست دارم... نه خوردن، نه نوشیدن و نه خواب هیچکدام برای من بقدر دیدن این بدنهای سوراخ شده لذت‌بخش نیست
پس خوانندگان، شما خوب می‌فهمید که چنین شعری، چنین ترانه‌هایی

۱ - اشاره پلخاف در اینجا به شعری است که منسوب به "برتران دوبورن" (Bertrand de Born) ترانه‌خوان دوره گرد مشهور قرن ۱۲ است.

در باره ادبیات / ۱۰۵

فقط می‌توانست حضرات اربابان را به شوق و هیجان بیاورد و برای دهقانان، این "مردمی" که مجبور بودند از "مقابل جنگجویانی که چهار نعل می‌روند بگریزند"، بهیچوجه جاذبه و مزه‌ای نداشت. این "مردم" ترانه‌های مخصوص به خودشان را داشتند که البته در طبقه بالای اجتماع فقط باعث برانگیختن احساس تحقیر می‌باشد.

یک مثال دیگر. اوژن اونگین، رمان منظوم شاعر روسی ما الکساندر پوشکین را به حق یکی از بهترین آثار او می‌دانند. این رمان عالی نوشته شده است و شعرهای آن قابل تحسین است ولی شخصیت اصلی این رمان - قهرمان رمان - یک ارباب است (همان اونگین). برای شما مردمی که پشتشان زیر بار کار مزدوری خم شده است، بسیار مشکل است که خصلت او را بتوانید مجسم کنید.

ببینید، او مردی است که "احساس خستگی می‌کند"، "مایوس" است، یعنی خیلی ساده، قادر نیست هیچ‌کاری بکند، و از فرط ملال، درست نمی‌داند خودش را کجا قایم کند. همین احساس ملال است که او را مجبور می‌کند دور دنیا راه بیفتد، با دختران جوان لاس بزند، دوئل کند و غیره. این رمان در زمان خود، خیلی سرو صدا بپا کرد و هنوز هم کسانی که متعلق به طبقات بالا هستند، آنرا با میل و لذت می‌خوانند. اما اگر آدمی که در تمام روزهای هفته در کارخانه کار کرده است در تعطیل روز یکشنبه‌اش بخواند این کتاب را بخواند، هیچ نوع علاقمندی به ماجراهای این ارباب "مایوس" پیدا نخواهد کرد. این کارگر در زندگی رنج‌های حقیقی بیشماری را دیده است ولی نه "احساس دلزدگی" را درک می‌کند و نه "حالت یأس" را، همانطور که سرفهائی هم که جناب ارباب، اونگین، از آنها باج‌مال‌گانه می‌گرفت، از امور غلبه و پیچیده سر در نمی‌آوردند. یک کارگر محتوی این رمان را درک نمی‌کند.

مثال سومی بزنیم که به ما نزدیکتر است: "روشنفکران" ما از اشعار نکراسف بسیار خوششان می‌آید. در واقع این اشعار بد نیستند هرچند که

نکراسف دارای استعداد زیادی نبود. در اینجا باز شما انسانهایی که با کار پیدی زندگی می کنید، تعداد زیادی از اشعار نکراسف را درک نمی کنید. و این درک نکردن بهیچوجه دلیل آن نیست که شما از "روشنفکران" کم فرهنگ ترید. نه، اختلاف، ناشی از خصوصیات وضع اجتماعی شماست. نکراسف اغلب از رنج "روشنفکر"ی صحبت می کند که به "خطای خود در مقابل خلق" آگاه می شود. این آگاهی از کجا برای او ایجاد شده و این رنج که حس می کند از کجا آمده است؟ کاملاً واضح است: طی قرون متمادی، طبقات بالا و متوسط — یعنی کارمندان، اشراف، روحانیون، بازرگانان — تنها کارشان سرکوب خلق بود؛ طی قرون متمادی، بدبختی و تیره روزی خلق در آنها هیچ احساس رحم و شفقتی به وجود نیامده بود. ولی بعد، بارشده آموزش که دلایلش را نمی توان در اینجا بیان کرد، تنی چند از افرادی که شرافت بیشتری داشتند، از رفتار پدران خود احساس شرم می کردند و دیگر نمی توانستند این جامعه ای را که به خلق زور می گوید تحمل کنند، دیگر نمی توانستند این محیط را هضم کنند.

... مردانی که غرقه در عیشاند، پرچانه های بیکار

که دستشان را با خون قرمز می کنند...

آنها به این موضوع پی بردند که فربهی آنان به علت تیره روزی و فقر خلق است؛ و از این امر رنج بردند و به همین دلیل طبعاً از اشعاری خوششان می آمد که بیان کننده رنج آنان باشد. خواندن چنین اشعاری برای آنان معادل باز کردن دل خود برای یک دوست هوشیار بود. اما شما کارگران، فرزندان کارگر، در مقابل کدام "خلق" و به چه مناسبت شما "گناهکار" ید؟ خلق خود شما تان به "تجاوز شدگان" و "تحقیر شدگان" تعلق دارید و اگر برای فرزندان تان آینده ای بهتر بدست نیاورید فقط در مقابل آنان مسؤولیت دارید. به این دلیل و تنها به این دلیل است که شما از این اشعاری که چنین بر دل روشنفکران می نشیند، خیلی بهیجان نمی آید. شما مثل روشنفکران نیستید که بطور غیر عمد مسؤولانند، و از

در باره ادبیات / ۱۰۷

درد پشیمانی آنان آگاه نیستید. و چون خودتان از این درد رنج نبرد ما یاد نمی‌توانید در مقابل اشعاری که آنرا بیان می‌کنند بحال خلسه بیفتید. شما باید شعر خودتان، ترانه‌های خودتان، و آثار شاعرانه خودتان را داشته باشید. شما باید در این آثار در جستجوی درد خودتان، امیدهای خودتان و خواسته‌های خودتان باشید.

به تدریج که شما بیشتر با وضع خود آشنا می‌شوید، به تدریج که سرنوشت کنونی شما خمشی شدیدتر در شما برمی‌انگیزد، این احساسات با پی‌گیری و اصرار زیادتری می‌خواهند خود را ظاهر کنند و به این مناسبت شعر شما غنی‌تر خواهد شد.

فقط درد و فقط یأس و ناامیدی نیست که در اشعار شما تظاهر خواهد کرد. با درک این امر که کارگر چه هست، شما خواهید فهمید که کارگر چه می‌تواند و باید باشد. این آگاهی، همراه با نارضائی از وضع فعلی، در شما ایمان به آینده وسیعی را به وجود می‌آورد که امروز در مقابل طبقه کارگر تمام کشورهای متمدن قرارداد دارد. و این ایمان در شعر شما منعکس خواهد شد و ترانه‌های شما را چون فریاد فاتحانه آزادی جهانی، برابری واقعی و برادری صمیمانه درخشان، پر قدرت و پرغرور خواهد کرد.

تا آن دوره مطلوب فرا برسد، آنچه به شما پیشنهاد می‌کنیم کاری است که از دستان برمی‌آید: مجموعه شعری کوچکی که از وضع فعلی شما و تا حدی از وظایف آینده‌تان سخن می‌گوید. اشعاری از نکراسف، هود، هایینه، موروزف که بیان‌کننده سرنوشت رقت‌بار کارگران زن و مرد از هر سن و هر ملیتی است. تجربه شخصی شما نشان خواهد داد که شاعر حق داشت وقتی فریاد می‌کشید.

ولگا، ولگا! در طغیانهای بهاریت
تو دشته را چنان کامل فرا نمی‌گیری
که رنج توده مردم

۱۰۸ / دو کلام با خوانندگان کارگر

سرزمین ما را فرا گرفته است (۱) .

در این اشعار، شما همچنین جواب این سؤال را خواهید یافت: چطور می‌توان به آینده‌ای بهتر رسید؟ این اشعار شما را به مبارزهای پی‌گیر می‌خوانند، مبارزهای بی‌رحمانه علیه ستمگران .

شما مدتهاست که زیر یوغ سرنوشت خم شده‌اید!

زنجیرها را پاره کنید! اشجاعانه‌تر! (۲)

اما مبارزه؟ شما معنی نخواهد داشت مگر آنکه خوب متوجه باشید به نام چه این مبارزه را می‌کنید؟ و کدام هدفها را تعقیب می‌نمائید. بی‌شک نادرست است که باور کنیم اشعار می‌توانند بیان‌کننده افکاری چنین پیچیده باشند. اما قادرند فکری که شمارا در مبارزه به حرکت در می‌آورد بیان کنند. این همان کاری است که مثلاً هاینه در فصل اول شعرش موسوم به "آلمان" کرده است. نویسنده به خوانندگانش توصیه می‌کند که "خرافات گندیده را بدور بیندازند"، خرافاتی که انسان را به مناسبت بیدادگریهایی که روی زمین تحمل کرده است به زندگی آسمانی جبران‌کننده‌ای وعده می‌دهد. او می‌گوید کسانی که چنین عقایدی را نشر می‌دهند:

خلق کودک را فریب می‌دهند

تا مطیعانه‌تر گردها را خم کند.

تنها اگر خلق یاد بگیرد چطور بر دشمنانش پیروز شود، "عالم ملکوت" یعنی زندگی خوشبخت، آزاد و مستقل در "اینجا"، در روی زمین، ممکن خواهد شد. بهشت دیگری وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد. و در این بهشت زمینی فقط آنهایی که کار می‌کنند زندگی خواهند کرد. بیکارها، تنبل‌ها، آنهایی که از کار دیگران بهره‌می‌کشند هرگز جایی در آن نخواهند داشت.

۱ - شعر از نکراسف: "تفکراتی در آستانه یک درب ورودی".

۲ - موروزف: "وهم‌های زندان"

ای دوستان من! می‌خواهم برای شما بسازم
ترانمای تازمتر، ترانمای بهتر.
ما می‌خواهیم از هم‌اکنون روی زمین
عالم ملکوت را بنیان گذاریم

ما می‌خواهیم روی زمین خوشبخت باشیم
می‌خواهیم گرسنه نمانیم.
باد تنبل دیگر نباید غارت کند

آنچه را که دستهای چابک و فرزند فراهم آورده‌اند (۱)
وقتی این نظم خوش به‌وجود آمد، انسان‌ها دیگر مثل جانوران وحشی
لقمه را از دهان یکدیگر نخواهند ربود. آنها مشترکا برای خوشبختی همگان
کار خواهند کرد، از زندگی زمینی بهره خواهند برد و دیگر به آسمان پناه
نخواهند برد. در آن وقت هیچکس محتاج غذا، یا اشیاء مصرفی یا آموزش
یا تفریح نخواهد ماند.

در اینجا گندم بقدر کافی می‌روید
برای همه کودکان، برای همه مردم،
و نیز گل و ریحان، زیبایی و لذت
و خلر شیرین هم...
آری، خلر شیرین برای همه مردم،

به محض اینکه پوسته‌شان بترکد.

آسمان را رها کنیم

به فرشتگان و گنجشکان.

چنین است فکر این اشعار و در عین حال فکر هدایت‌کننده جنبش

۱۱۰ / دو کلام با خوانندگان کارگر

کارگری معاصر در تمام کشورهای متمدن ، درست به همین فکر است که کارگران ما که عضو سوسیال - دموکراسی هستند باید آغشته شوند ، آنها نه به تزار نیاز دارند نه به آسمان ، آنها باید آفریننده سرنوشت خود باشند و با فتح آزادی عمل خود ، نظام جدیدی را پی افکنند : نظامی سوسیالیستی .

خوانندگان ، حالا متوجه شدید که منظور ما چه بود وقتی گفتیم هر طبقه اجتماعی محتوی خاص خود را در قالب شعر می آورد . شعری از هاینه که در اینجا آوردیم فقط نطفه‌ای است از شعر کارگری : مع ذلک بکوشید تا آنرا با نقل قولهایی که در بالا از ترانه یک شاعر فتودال کردیم مقایسه کنید . یکی از فکرآموزش همگانی ، برابری و خوشبختی انسانها الهام می - گیرد . دیگری بویژه از تماشای اجساد که " سوراخ سوراخ شده اند " لذت می برد . آیا این دونوع شعر بهم شباهت دارند ؟ کدام یک بهتر است ، برتر است ؟

البته مردم متمدن مدتهاست که دیگر ترانه‌های خونین فتودالیت را تحسین نمی کنند . ولی فقط طبقه کارگر است که به شعر ، عالی ترین محتوی خود را خواهد داد ، چون فقط طبقه کارگر است که نماینده واقعی کار و عقل می باشد .

پس به اهمیت وظیفه خود آگاه شوید و همگی با هم کار مشکلی را که در انتظاران است به انجام برسانید ، برای هدف بزرگی که رهائی شماست مبارزه کنید . پیروزی شما خوشبختی بشریت را به دنبال خواهد آورد .

هنریک ایبسن

با مرگ ایبسن - که در ۱۸۲۸ متولد شد - دنیا یکی از بلندپایه‌ترین و جذاب‌ترین نویسندگان ادبیات معاصر خود را از دست داد. او در درام - نویسی، محسناً از تمام هم‌عصران خود بزرگ‌تر بود.

البته کسانی که او را با شکسپیر مقایسه می‌کنند، آشکارا راه اغراق می‌پیمایند. درام‌های او به‌عنوان اثر هنری، به پای درام‌های شکسپیر نمی‌رسند. و حتی اگر نبوغ معجز آسای شکسپیر را هم می‌داشت، باز آثار او دارای نوعی عنصر غیر هنری، حتی بیشتر، ضد هنری می‌بود. هرکس درام‌های ایبسن را بخواند و چند بار خوانده باشد، نمی‌تواند به این نکته برخورد کرده باشد. درست به‌این خاطر است که درام‌های ایبسن که گاه بسیار گیرنده و جالب است، به نظر ما در بعضی جاها، تقریباً کسل‌کننده می‌آید.

اگر من آدمی بودم مخالف ایدئولوژی در هنر، این عنصر را به ایدئولوژی‌ای نسبت می‌دادم که تمام درام‌های ایبسن آغشته به آن است، و در نظر اول، این نکته ممکن بود کاملاً درست جلوه کند.

ولی فقط در نظر اول درست به نظر می‌آمد. و اگر بیشتر دقت می‌شد، این فرضیه، به‌عنوان فرضیه‌ای کاملاً ناکافی اجباراً به‌دور انداخته می‌شد، پس کلید این معما در کجا است؟ در اینجا.

"رنه دومبک" کاملاً بجا گفته‌است که وجد مشخصه ایبسن به عنوان

هنرمند، عبارت است از "ذوق و علاقهٔ او به اندیشه‌ها؛ منظور من از این لفظ، اضطراب اخلاقی، نگرانی برای مسائل وجدانی، و نیاز به جای دادن تمام جنبه‌های زندگی روزمره در یک دید کلی است". این وجه مشخصه — ذوق و علاقه به اندیشه‌ها — به خودی خود یک نقص محسوب نمی‌شود و کاملاً به عکس، مزیتی بزرگ به‌شمار می‌رود.

درست به این دلیل است که ما نه تنها درام‌های او، بلکه خود او را هم دوست داریم. درست به این دلیل.

ایبسن، در نامهٔ ۹ دسامبر ۱۸۶۷ خود به "بیورنسن" می‌گفت که در جهت یابی زندگی‌اش، جدی بوده است. و بالاخره، درست به مناسبت این وجه مشخصه است که او، طبق اصطلاح دومیک، یکی از بزرگترین معلمان "عصیان روحیهٔ نوین"؟ شد.

تبلیغ "عصیان روحیهٔ نوین" در یک اثر هنری به هیچ‌وجه ارزش استیتکی این اثر را کم نمی‌کند. ولی باید موضوع تبلیغ روشن و منطقی باشد، و کسی که آنرا تبلیغ می‌کند بتواند افکار خود را خوب انتخاب کند؛ باید که این افکار به‌گوشه و خون او مبدل شوند و در موقع خلق هنری، نه ابهام ایجاد کنند، نه تردید و نه‌پیشانی. ولی اگر این شرط لازم و ضرور وجود نداشته باشد، اگر تبلیغ کننده کاملاً بر افکار خود مسلط نباشد، اگر علاوه بر آن، این افکار به نحوشایسته‌ای روشن و منطقی نباشند، در این صورت ایدئولوژی به نحواً مطلوبی بر اثر هنری تأثیر می‌گذارد و آنرا خنک، خسته کننده و کسالت بار می‌سازد. توجه داشته باشید که تقصیر آن به گردن خود افکار نیست، بلکه به گردن هنرمندی است که نتوانسته است آن افکار را کاملاً هضم و جذب کند و به این یا آن دلیل، نتوانسته است یک ایدئولوگ منطقی بشود. بدین ترتیب، برخلاف احساس اولیه مان، نقص اثر عبارت نیست از وجود ایدئولوژی، بلکه کاملاً به عکس، این نقص در نبود ایدئولوژی است. تبلیغ "عصیان روحیهٔ نوین"، به آثار ایبسن جنبه‌ای با عظمت و جالب داده است. ولی وقتی او این "عصیان" را تبلیغ می‌کرد، خودش هم نمی

در باره ادبیات / ۱۱۳

دانست که به کجا باید منتهی شود. به این جهت است که او - مثل همه موارد مشابه - این قدر علاقه به "عصیان" به خاطر "عصیان" دارد. اما وقتی کسی علاقمند به "عصیان" به خاطر "عصیان" باشد و خودش هم نداند که این عصیان باید به کجا منتهی شود، تبلیغ و اجبارا گنگ و مبهم خواهد شد. و اگر پدید آورنده اثر، کسی باشد که از راه تصویر فکر می کند، یعنی اگر یک هنرمند باشد، تاریکی و ابهام موعظماش جبرابه عدم دقت تصاویر خواهد انجامید. اثر هنری، تجریدی و "شما تیک" خواهد شد. و شک نیست که این عنصر منفی در تمام نمایشنامه های نظریه داراییسن وجود دارد و لطمه زیادی به این نظریات وارد می آورد.

مثلاً "براند" را در نظریه گیریم. "دومیک"، اخلاق براند را "انقلابی" می خواند. بی شک چنین است و در حدی که این اخلاق نماینده "عصیان" در مقابل اشرافیت و بی حمیتی بورژوازی است، "انقلابی" شمرده می شود. براند دشمن آشتی ناپذیر هر نوع فرصت طلبی است و از این نظر، کاملاً یک فرد "انقلابی" را به یاد می آورد. ولی این فقط یک شباهت است و تازه شباهتی بسیار محدود. به سخنان او گوش کنید. او می گوید:

"بشتابید، موجودات جوان و باطراوت؛ باید که نسیم زندگی گردو غباری را که در این بن بست تاریک بر شما نشسته است، بزداید! به دنبال من بیایید، به سوی پیروزی پیش رویم!

دیر یا زود شما باید بیدار شوید! اصیل تر شوید و خلوص بیشتری پیدا کنید، زنجیر سازش را پاره کنید! با تمام نیرو به دشمن بتازید و تا جان دارید او را در هم بکوبید!" (۱)

حرف خیلی قشنگی است. "انقلابیون" با کمال میل برای چنین سخنانی کف می زنند. اما این دشمنی که باید "با تمام نیرو به او تاخت" کجا است؟ چرا باید تا جان در بدن هست او را در هم کوبید؟ این "همه" ای که

براند ، در موعظه آتشین خود آنرا در مقابل " هیچ " قرار می دهد ، کدام است ؟ براند خودش هم نمی داند . بدین ترتیب وقتی توده فریاد می زند : " ما را راهنمایی کن ، همه به دنبال تومی آییم ! " او فقط می تواند این برنامه عمل را به آنها عرضه کند :

" از خلال کوهها ، دشتها ، یخچالها ، از ورای تمام کشور ، ما به نابود کردن دامهایی خواهیم شتافت که روح خلق را گرفتار کرده اند . هوا خواهیم دمید ، آزاد خواهیم کرد . خواهیم ساخت ، تمام کژیها را از میان خواهیم برد . ما که در عین حال انسان و کشیشیم ، مهر خدا را بر هر کجاکه اثرش پاک شده باشد خواهیم کوفت و تمام این امپراتوری را به کلیسایی بزرگ مبدل خواهیم ساخت " (۱) .

ببینیم نتیجه آن چیست :

براند به شنوندگان خود توصیه می کند که زنجیر سازش را پاره کنند و با نیروی تمام به انجام وظیفه مشغول شوند . این وظیفه کدام است ؟ این وظیفه عبارت است از نو کردن و تصفیه روان های گرفتار و اسیر ؛ زدودن تمام آثار سست ارادگی و کاهلی . به بیان دیگر به تمام مردم می آموزد که زنجیر سازش را پاره کنند . و وقتی این زنجیر را پاره کردند چه خواهد شد ؟ این را به براند می داند و نه خود ایبسن . به این دلیل است که مبارزه علیه سازش به خودی خود یک هدف می شود ، یعنی دیگر هدفی ندارد ، و تظاهر این مبارزه در درام — مسافرت براند و توده ای که به دنبال اوست " برفراز قلهها ، به روی امواج یخ زده یخچالها " — هنرمندانه نیست و بی شک در جهت عکس هنر است . من نمی دانم از این مسافرت شما چه احساسی دارید ، اما من ، به یاد " دون کیشوت " می افتم . تذکرات بدبینانه ای که توده خسته به براند می دهد ، شباهت بسیار به تذکرات " سانچوپانسا " به ارباب شوالیه خود دارد . ولی " سروانتس " شوخی می کند ، درحالی که

در باره ادبیات / ۱۱۵

ایبسن موعظه می‌کند. بنابراین، مقایسه‌ای دو به نفع نویسنده نروژی تمام نمی‌شود.

ایبسن بواسطه "اضطراب اخلاقی" اش، وسواسش در مسائل وجدانی، و خصلت اخلاقی تعلیماتش، ما را جلب می‌کند. ولی اخلاق او همانقدر تجریدی و بنابراین، همانقدر تو خالی است که اخلاق کانت.

کانت می‌گفت که مسخره است از منطق سؤال کنیم "حقیقت کدام است؟" و سعی کنیم جوابی از آن بگیریم. او می‌گفت این کار شباهت به آن دارد که کسی بزنی را بدوشد و کس دیگری آب‌کش به دست، در کنارش بایستد. در این مورد، هگل بنوبه خود بسیار بجای داد آوری می‌کند که همانقدر مسخره است که از منطق عملی ناب بخواهیم بگویند حق و وظیفه کدام است و سعی کنیم که به کمک همین منطق، به آن جواب بدهیم.

کانت معیار قانون اخلاقی را نه در محتوی، بلکه در شکل اراده می‌دید، نه در آنچه ما می‌خواهیم، بلکه در نحوه خواستن ما، این قانون خالی هر نوع محتوی است.

به عقیده هگل، چنین قانونی فقط نشان می‌دهد که چکار نباید کرد، ولی نمی‌گوید که چه باید کرد. این قانون در جهت مثبت مطلق نیست، بلکه فقط در جهت منفی مطلق است و خصلتی نامعین یا نامحدود دارد. در حالی که قانون اخلاقی باید بنا به ذات خود، مطلق و مثبت باشد. بنابراین قانون اخلاقی کانت، خالی از "خصلت اخلاقی" است.

قانون اخلاقی ای را هم که براند تبلیغ می‌کند، خالی از خصلت اخلاقی است. و چون خالی از محتوا است، کاملاً غیر انسانی می‌نماید؛ این امر را مثلاً در صحنه‌ای می‌توان دید که براند از زنش می‌خواهد که از راه ترحم، کلاهی را که بچه اش هنگام مرگ به سرداشت و از آن پس، زن، به گفته خودش آنرا روی قلبش نگاه داشته بود و بر آن اشک می‌ریخت، کنار بگذارد. وقتی براند، اخلاقی چنین غیر انسانی را تبلیغ می‌کند — چرا که خالی از هر نوع محتوی است، — انگار که دارد بزنی را می‌دوشد! و وقتی

ایبسن همین قانون را در لباس موجود زنده‌ای به شما نشان می‌دهد، شخصی را به یاد می‌آورد که آبکش در دست دارد و گمان می‌کند که به این ترتیب به دوشیدن بز نر کمک می‌کند.

ممکن است به ما ایراد بگیرند که خود ایبسن، تصحیحی مهم در موعظه قهرمانش کرده است.

وقتی براند زیر یک توده بهمن جان می‌سپارد، "صدا" بی‌براو بانگ می‌زند که خدا رحیم است؛ ولی این تصحیح مطلقاً هیچ چیز را تغییر نمی‌دهد. در نظر ایبسن، قانون اخلاقی، خود، همیشه یک هدف است. اگر او می‌خواست قهرمانی را به ما نشان دهد که ترحم را تبلیغ می‌کند، موعظه این قهرمان همانقدر تجریدی از آب در می‌آید که موعظه براند. این قهرمان فقط می‌توانست نمونه دیگری باشد از نوع سولنس، روبک مجسمه ساز (وقتی ما از میان مردگان برخوایم خاست) روز مر، وحتی — عجیب اینجا است — ژان گابریل بور کمن، معامله گر ورشکسته به هنگام مرگ.

وجه مشخصه تمام این اشخاص، خواست آنها در رسیدن به مراتب بلند است. ولی ایبسن نمی‌داند خواست آنها متوجه چه باید باشد. همه اینها بز نر را می‌دوشند.

ممکن است بهمن ایراد بگیرند: "ولی همه اینها فقط تمثیل است!" من جواب خواهم داد: "مسئله!". تمام مساله این است که بدانیم چرا ایبسن می‌بایست به تمثیل متوسل شود. و این سؤالی است بسیار جالب.

یکی از طرفداران فرانسوی ایبسن می‌گوید: "سمبلیسم آن شکل از هنر است که میل ما به نمایاندن واقعیت و درعین حال، خواست ما در فراتر رفتن از حدود این واقعیت را ارضای می‌کند. سمبلیسم، ملموس و مجرد را وحدت می‌دهد" ولی اولاً، آن شکل از هنر که در عین حال ملموس و مجرد را به ما بدهد، ناقص است، زیرا در حدی که تجرید وارد کار می‌شود، تصاویر زنده‌ای که هنر به وجود آورده است، از رُمق می‌روند و رنگ پریده می‌شوند، ثانیاً چنین ترکیبی به چه دردی خورد؟ از نقل قولی که کردیم

چنین بر می آید که برای گذشتن از حد واقعیت ، تجرید لازم است . اما تفکر از دو راه می تواند از حدود یک واقعیت مشخص فراتر رود (چون همیشه ما با یک واقعیت مشخص سر و کار داریم) : اول ، راه تمثیل ها است که ما را به سرزمین پهناور تجرید راهنمایی می کند و دیگری راهی است که خود واقعیت دنبال می کند - واقعیت امروز از راه نیروهای ویژه خود ، محتوایش را تحول می بخشد تا از حد خود فراتر رود ، خود را پشت سر بگذارد و اساس واقعیت آینده را به وجود آورد .

تاریخ ادبیات نشان می دهد که تفکر انسانی ، برای فراتر رفتن از حدود یک واقعیت مشخص ، گاه از این راه می رود و گاه از آن راه . وقتی نمی تواند معنای این واقعیت مشخص را بفهمد و بنابراین از تعیین جهت رشد خود عاجز است ، از راه اول می رود . وقتی موفق به حل این مسأله - که گاه بسیار مشکل و حتی غیر قابل حل است - می شود ، و طبق اصطلاح بسیار زیبای هگل ، قادر است سخنان سحر آمیزی که یاد آور تصویر آینده اند را ادا کند ، از راه دوم می رود . اما توانایی در ادا ی این " سخنان سحر آمیز " نشانه نیرومندی است ، و ناتوانی در ادا ی آن ، نشانه ای از ضعف . و وقتی هنر یک جامعه مفروض ، گرایشی به سوی سمبلیسم پیدا می کند ، دلیل آشکاری است بر اینکه تفکر این جامعه - یا تفکر آن طبقه اجتماعی که مهر خود را بر هنر زده است - نمی تواند به معنای عمیق رشد اجتماعی ای که جلوی رویش جریان دارد ، پی ببرد . سمبلیسم نوعی گواهی نامه فقر است . تفکری که مجهز به فهم واقعیت باشد ، هیچ نیازی ندارد که خود را در بیابان سمبلیسم سرگردان کند .

گفته اند که ادبیات و هنر ، آینه زندگی اجتماعی است . اگر این مطلب درست باشد - که بی شک درست است - روشن است که گرایش به سمبلیسم را ، که نشانه فقر تفکر اجتماعی است ، این یا آن شکل از روابط اجتماعی ، این یا آن شکل از پیشرفت تحول اجتماعی ، ایجاد کرده است . زیرا آگاهی اجتماعی را زندگی اجتماعی معین می کند .

بنا بر این ، علل سمبلیسم کدام اند؟ دقیقا به این مساله است که من می‌خواهم جواب بدهم . البته در حدی که مربوط به ایبسن می‌شود . ولی قبلا می‌خواهم دلایل کافی برای نظریه‌ام فراهم کنم . ایبسن ، همانند قهرمانش براند ، خودش هم نمی‌داند کسانی که مصمم به "پاره کردن زنجیر های سازش" اند چه خواستهایی باید داشته باشند . قانون اخلاقی ای را که او تبلیغ می‌کند ، هیچ نوع محتوی مشخصی ندارد . عقاید اجتماعی ایبسن را بررسی کنیم .

می‌دانیم که آنارشισتها ، او را یکی از خودشان می‌دانند براندس تاکید می‌کند که یک "دینامیت‌ساز" در دفاعیه خود ، در مقابل دادگاه از ایبسن بعنوان یک مرید تئوریهای آنارشισتی نام برد . من نمی‌دانم براندس از کدام "دینامیت‌ساز" حرف می‌زند . ولی چند سال پیش ، در تاترژنو ، هنگام نمایش "دشمن خلق" خودم شاهد بودم که برخی از گفتارهای شورانگیز دکتر استوک مان علیه "اکثریت انبوه" و آراء عمومی ، با چه استقبالی از طرف یک‌گروه آنارشισت روبرو شد . و باید اعتراف کرد که این گفتارها در واقع ، استدلال آنارشισتها را بیاد می‌آورد . افکار نویسنده هم اغلب ، خود بیاد آورنده چنین استدلالی است .

مثلا بیاد بیاورید ایبسن چه نفرتی از دولت داشت . او به براندس نوشت که با کمال میل در انقلاب علیه این نهاد منفور شرکت کند . یا شعر او ، "به دوستم خطیب انقلابی" را بخوانید . ایبسن در این شعر می‌گوید که تنها انقلابی که شایسته علاقه اوست ، توفان نوح است . ولی ، در آن حال هم "شیطان گول خورد ، زیرا همانطور که می‌دانید ، نوح تسلط خود بر امواج را حفظ کرد" .

ایبسن فریاد می‌زند همه چیز را بهم بریزید ، من با شما خواهم بود . این آنارشی خالص است ! آدم خیال می‌کند که ایبسن با جدیت تمام ، آثار "میشل باکونین" را خوانده است . ولی در قراردادن درام نویسمان ، در بین آنارشισتها عجله نکنیم : همین کلمات نزد "باکونین" معنایی

کاملاً متفاوت داشت .

همین ایبسن که آمادگی خود را برای شرکت در انقلاب علیه دولت اعلام می‌کند، آشکارا بما می‌فهماند که به نظر او آنچه اهمیت دارد، شکل روابط اجتماعی نیست، بلکه " عصیان روحیه بشری است " . او در یکی از نامه‌هایش به براندس می‌گوید که به نظر او بهترین شکل سیاسی، رژیم روسیه است، زیرا این رژیم، نیرومندترین خواست آزادی را در انسانها برمی‌انگیزد؛ به این ترتیب، بخاطر بشریت باید این نظام را ابدی ساخت و تمام کسانی که می‌خواهند آنرا در هم بکوبند علیه روح بشری برخاسته‌اند . میشل-با-کونین به یخس با این عقیده موافقت نداشت .

ایبسن قبول داشت که دولت قانونی مدرن، از جنبه‌های مختلف بر-دولت پلیسی رجحان دارد . ولی این مزایا فقط برای شهروندان می‌تواند ارزش داشته باشد و انسان ابداً " نیازی ندارد که شهروند باشد . در اینجا ایبسن، بسیار نزدیک به بی‌لاابالی گری سیاسی است . و تعجب آور نیست که این دشمن دولت، این موعظه کننده خستگی ناپذیر " عصیان روحیه بشری "، خیلی راحت با دولتی توافق داشته باشد که از نفرت انگیزترین اشکال دولتی است که تاریخ به یاد دارد . . می‌دانیم که او از اشغال روم توسط ایتالیایی‌ها، یعنی از الغای قدرت دنیوی پاپها، اظهار تاسف کرده است .

کسانی که نمی‌بینند "عصیانی" را که او تبلیغ می‌کند، همان قدر خالی از محتوا است که قانون اخلاقی براندس . و نقص درامهای او درست در همین امر است، به هیچ وجه ایبسن را نفهمیده‌اند .

۲

علت موفقیت او چیست؟ برای یافتن پاسخ، می‌بایست قبلاً "شرایط اجتماعی و روانشناسی موفقیت ایبسن در کشورهای غرب را فهمید . در این کشورها، رشد روابط اقتصادی و اجتماعی به سطحی به مراتب بالاتر از کشورهای

برای اینکه کسی بتواند در آنطرف‌مرزهای کشورش به شهرت برسد، کافی نیست که فقط استعداد داشته باشد. علاوه بر استعداد، باید که زمینه هم مساعد باشد. یک فکر بلند، یا خود به آرامی این قابلیت پذیرش را در هموطنانش ایجاد می‌کند، و یا احساس‌هایی را که موجود یا در حال رسیدن‌اند درک می‌کند و مورد استفاده قرار می‌دهد. اما ایبسن نمی‌توانست این قابلیت پذیرش را در محافظی بوجود آورد که نه زبانش را بلد بودند و نه چیزی از او می‌دانستند. و حتی در جایی که ظاهراً او آنچه را که در حال رسیدن بود، حس می‌کرد، کارش در ابتدا هیچ انعکاسی نداشت.

این امر کاملاً درست است. در چنین حالاتی، استعداد تنها کافی نیست. ساکنان روم در قرون وسطی، نه تنها آثار رهنری باستان را تحسین نمی‌کردند؛ بلکه مجسمه‌های آن عهد را هم می‌سوزاندند تا از آن آهک بگیرند. بعدها، در دورانی دیگر بود که رومی‌ها - و بطور کلی ایتالیایی‌ها - از هنر باستان الهام گرفتند و به تقلید از آن پرداختند. در تمام مدتی که ساکنان روم - و نه تنها ساکنان روم - به نحوی وحشیانه آثار بزرگ مجسمه - سازی عهد باستان را از میان می‌بردند. جریانی بطنی و آرام در بطن جامعه قرون وسطایی، مسیر خود را طی می‌کرد و ساختمان آن جامعه، و در نتیجه، عقاید، احساس‌ها و ذوقهای افراد جامعه را عمیقاً "تغییر می‌داد. تغییرات زندگی، تغییر آگاهی را به دنبال آورد، و فقط این تغییر آگاهی بود که به رومی‌های دوره رنسانس امکان داد تا از آثار هنری باستان لذت ببرند - یا به عبارت بهتر، فقط این تغییرات آگاهی بود که خود رنسانس را امکان پذیر ساخت.

بطور کلی، برای آنکه هنرمند یا نویسنده یک کشور، بتواند در ساکنان کشورهای دیگر نفوذ و تاثیر داشته باشد، باید که حالت روحی این

هنرمند یا نویسنده، مطابق با حالت روحی خارجیانی باشد که آثارش را می‌خوانند. بنابراین، اگر تاثیر ایبسن تا سرزمین‌هایی که بسیار با میهنش فاصله داشتند، حس می‌شد، معنایش این است که آثار او، از جنبه‌های متعدد، به حالت روحی خوانندگان متمدن پاسخ می‌داد. این جنبه‌ها کدام‌اند؟ براندس، از اندیوید و آلیسم ایبسن و تحقیر او نسبت به اکثریت نام می‌برد، او می‌گوید:

اولین گام بسوی آزادی و عظمت، عبارت است از شخصیت داشتن. کسی که داری شخصیت کافی نیست. خرده آدمی بیش محسوب نمی‌شود و آنکه ابدًا شخصیت ندارد، هیچ مطلق است. اما فقط هیچ‌ها هستند که با هم مساوی‌اند. در آلمان معاصر، این سخن لئونارد وداوینچی از نو طرفدارانی پیدا کرده است که، "تمام صفرهای عالم، بمناسبت محتوی و ارزششان مساوی با یک صفرند". فقط در این مورد است که تساوی کمال مطلوب بدست می‌آید. در محافل متفکر آلمان، تساوی کمال مطلوب مورد قبول نیست. هنریک ایبسن هم آن را قبول ندارد. در آلمان بسیاری از مردم عقیده دارند که پس از یک دوره ایمان به اکثریت، دوره ایمان به اقلیت پیش می‌آید، و ایبسن از آن‌هایی است که به اقلیت ایمان دارد. و بالاخره، بسیاری از مردم هم ادعا می‌کنند که راه ترتی از انفراد و انزوای فرد می‌گذرد. ایبسن هم همین نظر را دارد.

در اینجا هم باز براندس تاحدی حق دارد. "محافل روشنفکری" آلمان در واقع بهیچوجه نه به "ایده آل برابری" تمایل دارند و نه به "ایمان به اکثریت". واقعیت این بی‌زاری را براندس کاملاً نشان داده است. ولی آن را بتفصیل توضیح نمی‌دهد. در واقع چنین به نظر می‌رسد که به عقیده او، میل به سوی ایده آل برابری با میل به سوی رشد فرد تضاد دارد. و درست به این علت است که "محافل روشنفکری آلمان" به این ایده آل پشت کرده‌اند. اما این تعبیر غلط است. که جرات دارد بگوید که "محافل روشنفکری" فرانسه در شب انقلاب کبیر، کمتر از محافل روشنفکری آلمان معاصر، نگران منافع فرد بودند؟ و با وجود این، "روشنفکران" فرانسه

در آن زمان، با نظری به مراتب مساعدتر از نظر آلمانی‌های امروز فکر برابری را استقبال کردند. اکثریت نیز به مراتب کمتر از آنچه امروز "روشنفکر" آلمانی را می‌ترساند باعث وحشت فرانسویان آن زمان بود. هیچکس انکار نخواهد کرد که "سیه‌پس" و طرفدارانش که موافق این فکر بودند، به محافل "روشنفکری" فرانسه آن زمان تعلق داشتند. مع ذلک، دلیل عمد، سیه‌پس در جانب‌داری از منافع طبقه سوم، درست این بود که منافع طبقه سوم، همان منافع اکثریت بود و تنها با منافع قشر کوچکی از صاحبان امتیاز تضاد داشت. بنابراین در اینجا بهیچ وجه نفس ایده آل برابری یا نفس فکر اکثریت مطرح نیست بلکه مساله عبارت‌است از شرایط تاریخی‌ای که در آن، "محافل روشنفکری" فلان کشور، با این افکار برخورد می‌کنند. محافل روشنفکری فرانسه در قرن هیجدهم نقطه نظر بورژوازی کم و بیش انقلابی را داشتند که در مخالفت خود با اشرافیت روحانی و دنیوی، خود را با توده عظیم مردم یعنی با "اکثریت" همبسته احساس می‌کرد. محافل روشنفکری آلمان "امروز" — و نه تنها آلمان، بلکه تمام کشورهای که در رژیم تولید سرمایه‌داری قرار دارند — در اکثر موارد، نقطه نظر بورژوازی‌ای را پذیرفته‌اند که فهمیده‌است منافع طبقاتی‌اش به منافع اشرافیت (که حالا دیگر کاملاً آغشته به روحیه بورژوایی شده) نزدیک تر است تا به منافع پرولتاریایی که در کشورهای سرمایه‌داری پیشرفته اکثریت اهالی را تشکیل می‌دهد. به این دلیل است که "ایمان به اکثریت" در این محافل افکار ناخوشایندی بر — می‌انگیزد. به این دلیل است که به نظر ایشان، "ایمان به اکثریت" با مفهوم "فرد" ناسازگار است. به این دلیل است که فکر "ایمان به اقلیت" در آنان بیش از پیش نفوذ می‌کند. بورژوازی انقلابی فرانسه در قرن هیجدهم، برای رزس — که تازه درست هم حرفهایش را نمی‌فهمید — کف می‌زد. آلمان بورژوای معاصر برای نیچه کف می‌زند، زیرا از راه غریزه طبقاتی خطا نپذیرش، فوراً در او، شاعر و ایدئولوگ تسلط طبقاتی خود را تشخیص داده است. اما بهر حال، یقین است که اندیویدو آلیسم ایبسن، واقعا در

در باره ادبیات / ۱۲۳

ارتباط با "ایمان او به اقلیت" است و این از خصوصیات "محافل روشنفکری" بورژوازی در جهان معاصر است. ایبسن در نامه ۲۴ سپتامبر ۱۸۷۱ خود به براندس، می‌گوید.

من بیش از هر چیز، یک خود خواهی سالم آرزو می‌کنم که انسان را مجبور کند فقط برای آن چیزهایی که متعلق به او است ارزش و اهمیت واقعی قائل شود و بقیه چیزها را منتفی بداند.

طرز فکری‌ای که در این سطور بیان شده است، نه تنها با روحیه بورژوازی "روشنفکر" زمان ما مغایر نیست، بلکه درست بیان کننده آن است. همینطور است در مورد سطور پایین از همان نامه:

من هرگز نفهمیدم که همبستگی یعنی چه. ولی آن را چون یک دگم سنتی پذیرفته‌ام. اگر شها متشرا داشتیم که آن را کاملاً دور بیندازیم، خود را از زیر بار سنگینی که مزاحم فرد است، آزاد می‌ساختیم. و بالاخره، هر بورژوازی "روشنفکر"ی که به منافع طبقاتی اش آگاه باشد، نمی‌تواند از ابراز شدیدترین علاقه به نویسنده کلمات زیر خود داری کند:

گمان نمی‌کنم وضع در سایر کشورها بهتر از مال ما باشد در همه جا منافع عالی برای توده بیگانه است.

ده سال پس از آن، ایبسن در نامه‌ای برای همین براندس، می‌گفت:

"من بهیچ حال نمی‌توانم متعلق به حزبی باشم که اکثریت را به دنبال خود داشته باشد. بیورنسن می‌گوید. "اکثریت همیشه حق دارد". من می‌گویم: "اقلیت همیشه حق دارد".

چنین بیانی، از طرف ایدئولوگهای "اندیپودالیست" بورژوازی معاصر، فقط می‌تواند مورد تایید قرار گیرد. واز آنجا که طرز فکر بیان شده در این کلمات، در تمام آثار دراماتیک ایبسن منعکس است، تعجب آور نیست که این آثار، توجه ایدئولوگهایی از این نوع را جلب کرده باشد، و اینان خود را نسبت به آثار ایبسن، "حساس" نشان داده باشند.

البته، رومی‌های عهد باستان می‌گفتند — و درست می‌گفتند — که وقتی دو نفر یک چیز را می‌گویند، مقصودشان یکی نیست. نزد ایبسن، واژه "اقلیت" در ارتباط با فکری است که بکلی با فکر خوانندگان بورژوا در کشور های سرمایه داری پیشرفته فرق دارد. ایبسن این نکته را یاد آور می‌شود: "من به آن اقلیتی فکر می‌کنم که به پیش می‌رود و اکثریت را عقب می‌گذارد. من عقیده دارم که حق با کسی است که بیشتر با آینده توافق داشته باشد."

خواسته‌ها و عقاید ایبسن، همانطور که می‌دانیم، در کشوری شکل گرفته است که فاقد پرولتاریای انقلابی بود و توده مردم عقب افتاده آن، تا مغز استخوان خرده بورژوا بودند. در واقع این توده نمی‌توانست تجسم یک ایده آل مترقی و پیشرو باشد. به این دلیل هر جنبش و حرکتی به سوی جلو، اجباراً "به نظر ایبسن چون حرکت یک "اقلیت" می‌آمد، یعنی حرکت گروه کوچکی از افراد متفکر. مادر کشورهایی که تولید سرمایه داری پیشرفته بود، وضع دیگر چنین نبود. در آنجاها، حرکت به پیش، البته می‌بایست، جنبش اکثریت استثمار شده باشد، یا دقیق‌تر، سعی کند چنین جنبشی بشود. در کسانی که در همان شرایط اجتماعی ایبسن بزرگ شده‌اند، "ایمان به اقلیت" خصلتی کاملاً معصومانه دارد. و از اینهم بالاتر، این ایمان بیان کننده خواسته‌های مترقیانه یک واحه کوچک روشنفکری در میان صحرای بی‌آب و علف افراد عامی است. به عکس، در "محافل روشنفکری" کشورهای پیشرفته سرمایه داری، این ایمان، معنایش مقاومت محافظه کارانه در مقابل خواسته‌های انقلابی توده کارگران است. وقتی دونفر یک چیز را می‌گویند، مقصودشان یکی نیست و وقتی دونفر "ایمان به اقلیت" دارند، باز این یک ایمان واحد نیست. ولی وقتی کسی "ایمان به اقلیت" را تبلیغ می‌کند، آموزش او می‌تواند — و باید — در شخص دیگری که همین عقیده را دارد؛ انعکاسی مساعد داشته باشد؛ هرچند که او به دلایل روانشناختی کاملاً متفاوتی، دارای این عقیده باشد.

در باره ادبیات / ۱۲۵

درمورد ایبسن هم چنین بود. برای حملات شدید او علیه "اکثریت"، که تمام آتش درون او را به همراه داشت، افراد بسیاری کف می زدند که قبل از هر چیز در "اکثریت"، پرولتاریایی را می دیدند که در پی آزادی خویشاست. ایبسن به "اکثریتی" حمله می کرد که هیچ نوع خواست مترقبانه نداشت، و با اینهمه مورد تایید کسانی قرار می گرفت که از خواسته های مترقبانه "اکثریت" بیم داشتند.

ادمه بدهیم. براندس می گوید:

"مع ذلک اگر تحلیلی عمقی تر از این اندیوید و آلیسم "ایبسن" بکنیم، در آن به یک سوسیالیسم پنهان از نظر، بر خواهیم خورد که پیش از آنهم در "ارکان جامعه" حس می شد و در پاسخ مناسب و بجای ایبسن به کارگران تووندهیم، به هنگام آخرین اقامتش در شمال، خود را ظاهر ساخت". (۱)

همان طور که در بالا یادآور شدم، خیلی باید حسن نیت به خرج داد تا در "ارکان جامعه" سوسیالیسم پیدا کرد. در واقع سوسیالیسم ایبسن عبارت است از میل خوب و پسندیده - ولی کاملاً مبهم و نامعلوم - "خلق را به سطحی بالاتر کشاندن". اما این امر، نه تنها به ایبسن ضرری نزد، بلکه به موفقیت او در "محافل روشنفکری آلمان" و سایر کشورهای سرمایه داری بسیار کمک کرد. اگر ایبسن واقعا "سوسیالیست بود، از طرف کسانی که "ایمان به اقلیت" شان ناشی از ترسی است از جنبش انقلابی "اکثریت" دارند مورد تایید قرار نمی گرفت. اما، درست به این علت که "سوسیالیسم"

۱ - ایبسن به کارگران عضو سندیکای تووندهیم، در روز ۱۴ ژوئن ۱۸۸۵ گفته بود: "تغییرات روابط اجتماعی که اکنون در اروپا تدارک می - شود، هدفش بخصوص وضع آینده کارگران و زنان است. من در انتظار این تغییراتم و به آن امیدوارم. من می خواهم با تمام قدرت و در تمام طول عمر در جهت این تغییرات عمل کنم، و عمل خواهم کرد."

ایبسن، فقط میل به "بالا بردن خلق به سطحی برتر" معنی می‌داد، می‌توانست - و می‌بایست - موردپسند کسانی قرار گیرد که حاضر بودند به یک رفرم اجتماعی تن در دهند تا مانع انقلاب اجتماعی شوند. در اینجا هم مثل مورد "ایمان به اقلیت"، یک سوء تفاهم ایجاد شده است. ایبسن از حد میل به "بالا بردن خلق به سطحی برتر" فراتر نرفت زیرا افکار او تحت تاثیر جامعه خرده بورژوازی شکل گرفته بود، و رشد این جامعه، هنوز به آنجا نرسیده بود که مسألهٔ سوسیالیسم را در دستور روز قرار دهد، اما این محدود بودن خواستهای ایبسن باعث موفقیت او نزد طبقه مسلط (در "محافل روشنفکری") شد. طبقه‌ای که تمام زندگی داخلی اش اکنون، بستگی تام به این مسأله بزرگ دارد.

بعلاوه باید یادآور شد که در آثار دراماتیک ایبسن، تقریباً هیچ یک از خواست‌های اصلاح طلبانه او که خیلی کوتاه نظرانه اند - احساس نمی‌شود. تفکر او در این آثار، به معنای وسیع کلمه غیرسیاسی است. یعنی از مسایل اجتماعی بیگانه است. او در این آثار "تصفیه اراده" و "عصیان روح انسانی" را می‌آموزد، ولی نمی‌داند که "اراده" تصفیه شده هدفش چه باید باشد، و روح انسانی "عاصی" علیه کدام روابط اجتماعی باید مبارزه کند. این نیز یک نقص بزرگ است. ولی این نقص بزرگ هم - مثل دو نقص دیگری که در بالا نام بردیم - نیرومندان به موفقیت ایبسن در "محافل روشنفکری" "دنیای سرمایه داری کمک کرد. تا وقتی که این "عصیان روح انسانی" فقط به صورت عصیان بود، یعنی هدف نداشت و نظم مستقر را تهدید نمی‌کرد، این محافل حق داشتند آن را تایید کنند. "محافل روشنفکری" طبقه بورژوا حق داشتند با علاقه کامل به سخنان براند گوش دهند که:

"از خلال کوهها، دشتها و یخچال‌ها، از وراء تمام کشور به نابود کردن دامهایی خواهیم شناخت که روح خلق را گرفتار کرده‌اند. هوا خواهیم دمید، آزاد خواهیم کرد، خواهیم ساخت، تمام کژیها را از میان خواهیم

برد".

ولی اگر همین براندمی فهماند که روانها را نو و تصفیه خواهد کرد، نه فقط برای آنکه مجبورشان کند، از روی امواج یخ زده یخچالها بگذرند، بلکه هم چنین برای آنکه به یک عمل انقلابی مشخص وادار شوند، آن وقت "محافل روشنفکری" با نفرت تمام، در او به چشم یک عوام فریب می نگرستند و اییس را نویسنده ای مغرض می خواندند. در آن وقت، تمام استعداد او هم برای نجاتش کافی نبود. در آن وقت خوب روشن و آشکار می شد که "محافل روشنفکری" برای شناخت و ارزیابی استعداد، قابلیت پذیرش لازم را ندارند.

حال می فهمیم که چرا ضعف اییس که عبارت از ناتوانی او در یافتن راهی از اخلاق به سیاست است و در آثارش از راه ورود عناصر تجریدی و وام گرفته از سمبلیسم انعکاس می یابد، نه تنها مزاحم او نشد، بلکه به نظر بخش اعظم با سوادهای کتابخوان به نفعش تمام شد. "مردان ایده آلی"، "مردان وفا دار" در آثار اییس، تصاویری مبهم و بی محتوایند. ولی درست باید همینطور باشد تا در "محافل روشنفکری" بورژوازی با موفقیت روبرو شود. زیرا این محافل فقط می توانند به آن "مردان ایده آلی" علاقمند باشند که خواستی مبهم و نامعلوم برای رسیدن به "مراتب بالاتر" دارند و بهیچ وجه میل ندارند "امپراتوری آسمانی رادر روی زمین بوجود آورند". این است روانشناسی "محافل روشنفکری" بورژوای زمان ما. نوعی روانشناسی، که از قراری که می بینیم، از راه جامعه شناسی، قابل توضیح است. این روانشناسی تمام هنرمعاصر را تحت تاثیر قرار داده است. در این جا است که باید دلیل موفقیت بزرگ سمبلیسم در زمان حاضر را جست. ابهام اجتناب ناپذیر تصاویر هنری ای که سمبلیست ها به وجود می آورند، در ارتباط با موج جبری خواستهایی است که از "محافل روشنفکری" جامعه معاصر سر چشمه می گیرد، و این خواسته ها در عمل کاملاً ضعیف و ناتوانند. این محافل، حتی وقتی که پیش از همیشمار واقعیت محیط اطراف ناراضی اند،

قادر نیستند برای نفی انقلابی آن بپا خیزند .

بدین ترتیب طرز فکر "محافل روشنفکری" بورژوازی، که حاصل جنگ طبقاتی دوران کنونی است، هنرمدرن را یخ و بی مزه می کند. همان سرمایه داری، که در زمینه تولید مانعی بر سر راه استفاده از تمام نیروهای مولدی است که بشر امروزی در اختیار دارد، در اینجا نیز در حکم ترمزی در قلمرو خلق هنری است، و پرولتاریاچی؟ وضع اقتصادی پرولتاریا، امروزه او امکان نمی دهد که خیلی به فکر هنر باشد. ولی در حدی که "محافل روشنفکری" پرولتاریا به فکر آنند، واضح است که باید موضعی در مقابل نویسنده ما بگیرند.

"محافل روشنفکری" پرولتاریا، در عین حال که نقایص تفکر و آثار ایبسن را می شناسند و ریشه آنرا می فهمند، به عنوان مردی که فرصت طلبی خرده بورژوازی را عمیقاً تحقیر می کرد و هنرمندی که نوری چنین درخشان بر روانشناسی این فرصت طلبی انداخت، نمی توانند او را دوست نداشته باشند. "عصیان روح بشری" که اکنون در خواستهای انقلابی پرولتاریا بیان می شود، آیا در ضمن، عصیانی علیه حقارت و پستی خرده بورژوازی و علیه "بزدلی" و ترسی نیست که ایبسن، از زبان براند، آنرا می گوید؟ پس می بینیم که ایبسن، نمونه هنرمند متناقضی است که تخریباً به یک درجه، منتها به دلایل متضاد، در خور علاقه "محافل روشنفکری" هردو طبقه بزرگ جامعه کنونی است، دو طبقه ای که با یکدیگر خصومت آشتی ناپذیر دارند. چنین هنرمندی فقط در شرایطی می تواندست پرورده شود که شباهتی به شرایط امروزی جنگ طبقاتی در زمان ما نداشت.

پسر دکتراستوکمان

"اندیشه‌های آزاد" قهرمان ما ، به مبارزه با قدرت اکثریت مربوط می‌شود. فکراساسی کتاب همین نکته است. ایوارکاره نو فرزند مشروع دکتراستوکمان ، قهرمان داستان اییسن است. اما نحوه تفکری بسیار مشخص‌تر و روشن تر از نحوه تفکر دکترا جان دارد. اول آنکه استوکمان در سخن گفتن از اکثریت ، دچار سوء تفاهم بزرگی است ، زیرا در واقع ، او با اقلیت (یعنی شرکت بی نام مزرعه داران شهری که دارای آبهای معدنی است و او در آنجا طبابت می‌کند) ، برای حفظ منافع اکثریت (یعنی بیمارانی که به این شهر می‌آیند یا ممکن است بیایند) مبارزه می‌کند . . . اما پسرش ، ایوارکاره نو ، نه بعلت سوء تفاهم ، بلکه با اعتقادی آگاهانه از مبارزه علیه

(*) پله خانف این لقب را به ایوارکاره نو ، قهرمان داستان کنوت هامسون ، " در آستانه امپراتوری " داده است. پله خانف در این نوشته تحلیل جالبی از ریشه‌های روان شناختی فاشیسم می‌کند. می‌دانیم که کنوت هامسون هنگامی که وطنش نروژ توسط هیتلر اشغال شد ، به نازی‌ها پیوست. این نقد که در سال ۱۹۵۹ نوشته شده ، برای نخستین بار در ۱۹۱۵ ، در مجموعه مقالاتی با عنوان " از دفاع تا حمله " انتشار یافت.

اکثریت دم می‌زند. او یک برنامه مشخص سیاسی دارد. نه تنها "اوبه لیبرالیسم پا بند نیست" و هیچ ملاحظه‌ای در این خصوص ندارد، بلکه به انتخابات و نمایندگی مردم نیز بی‌اعتقاد است و آن را رد می‌کند. اوبه استبداد "عقیده دارد" و آرزومند بازگشت بزرگترین تروریست‌ها است، که در نظر او اوج شکوفائی انسان تلقی می‌شود. می‌بینید قهرمان ما خواستار کدام "آزادی" است؟ آزادی مستبد. که دیوار را درهم شکسته و ازوراء آن سرک کشیده، بازگشت قریب الوقوع "بزرگترین تروریست‌ها" را دیده‌است که اراده آهنین خود را بر اکثریت تحمیل خواهد کرد. و برای آنکه بازگشت او را تسهیل کرده باشد، اخلاقی متناسب با این حال را موعظه می‌کند. او "نفرت"، "انتقام" و "غرور" را توصیه می‌کند، نه غروری که انسان را از بردگی باز می‌دارد، بلکه غروری که بشکل میل به برده‌داری - یادست‌کم. کوشش در این راه که "بزرگترین تروریست‌ها" یا "مستبد" بی برده نماند - جلوه گر می‌شود. بنابراین جای تعجب نیست اگر جناب کاره‌نو، فکر صلح را "عقیده‌ای در خور مغز گوساله‌ای که آنرا مجسم کرده است" بداند. نگرانی "نجات این یا آن تعداد از افراد بشر" را داشتن چقدر مضحک است! "تنها چیزی که مهم است آن است که انسان‌ها، با چابکی به پیش بروند". بی شک یعنی اینکه وقتی "بزرگترین تروریست‌ها" یا "مستبد"، خونریزی را صلاح دید، از رفتن به قتل‌گاه ابا نکنند. همه آن مطالب روشن است. با اینهمه در میان این پرگوئی‌ها، چند مورد ابهام وجود دارد. او در آغاز سخنش اکثریت را "مبتذل" می‌نامد و این واژه به بیان ایوارکاره‌نو، رنگ ایده‌آلیسم مبهمی را می‌دهد که سخنان پدرش، دکتر استوکمان، سرشار از آن بود. در جای دیگر، این رنگ کاملاً "از بین می‌رود. کاره‌نودریک مقاله، که در باره آن گفتگوی جالبی با پروفیسور هیلینگ داشت "انسانیتی را که مردم امروز، در رفتار با کارگران" از خود نشان می‌دهند به عنوان کاری پوچ و بی معنی محکوم می‌کند و می‌نویسد:

کارگران دیگر نیرویی فزاینده نیستند و طبقه‌ای را که وجودش لازم

در باره ادبیات / ۱۳۱

است تشکیل نمی دهند . . . هنگامی که برده بودند ، نقشی به عهده داشتند و آن نقش ، کارکردن بود . امروزه جای آنان را ماشین هایی گرفته اند که با بخار ، با برق ، با آب و با باد کار می کنند . نتیجه آنکه کارگران در جهان ، هرروز بیشتر به طبقه ای زائد مبدل می شوند . برده به صورت کارگر و کارگر بصورت انگلی در آمده است که بی آنکه هیچ نقشی داشته باشد ، به زندگی ادامه می دهد . و همین مردم اند - همین مردمی که حتی عنوان عضولازم جامعه را نیز از دست داده اند - که دولت می خواهد تا حدیک حزب سیاسی آنان را ارتقا دهد ! آقایان ، شمائی که از انسانیت دم می زنید ، نباید کارگران را ناز و نوازش کنید ؛ بلکه باید در مقابل آنان از خود دفاع کنید و مانع از آن شوید که نیرومندتر شوند ؛ باید آنان را نابود کنید .

نابودکردن کارگران ! این است جنبه " کاملاً " مشخصی که مبارزه با " اکثریت " در گفته های ایوارکاره نو دارد ؛ همان وظیفه ای که پدرش ، دکتر استوکمان ، بشکل بسیار مبهم ، به او محول کرده بود . برای حل این مساله " کاملاً " مشخص (ولی نگفتم قابل حل) ، کاره نوبه تهیه چیزی دست می زند که سوسیالیست ها آنرا برنامه حداقل می خوانند . درست است که این برنامه فقط یک ماده دارد ، ولی ماده ای که گویا تر از آن ممکن نیست . کاره نو توصیه می کند عوارض گمرکی گزافی در مورد غلات وضع شود تا از دهقان ، که باید زنده بماند ، حمایت شود و کارگر را ، که باید بمیرد ، از گرسنگی بکشد . این برنامه عملی دیگر کوچکترین اثری از یک ایده آلیسم مبهم در خود ندارد ، به عکس آغشته به یک " ماتریالیسم اقتصادی " از نوعی خاص است . و دیگر ، درباره محتوای " اندیشه های آزاد " کاره نو هیچ جای شکی باقی نمی گذارد . او نمونه کامل یک مرتجع است .

می دانیم که دکتر استوکمان را دشمن خلق لقب داده بودند . این لقب غیر منصفانه بود . دکتر استوکمان هرگز دشمن خلق نبوده هر چند در مبارزه با آنچه اکثریتش می خواند ، بعلت ناشی گری بی حد و بی اطلاعی اش

از مسائل اجتماعی، گاه زبانی را بکار می‌برد که زبان دشمنان حقیقی خلق است - یعنی کسانی که ارزش اضافی را تصاحب می‌کنند. اما پسر دکتر استوکمان یعنی ایوار کاره نو، وضع کاملاً متفاوتی دارد. اگر او به عنوان دشمن خلق سخن می‌گوید، بهیچ وجه بعلت سوء تفاهم نیست. او واقعاً دشمن خلق است، دشمن طبقه‌ای است که نقش اساسی را در جریان تولید جامعه‌امروزی بازی می‌کند. "هدف‌نهایی" او در مبارزه‌ای که علیه پرولتاریا در پیش گرفته، بی‌شبهه، به معنای وسیع کلمه پوچ است. "نابود کردن کارگران" امکان ندارد. اگر کاره‌نو چنین هدفی برای خود در نظر گرفته، نشانه آن است که در مسائل اجتماعی، جهت‌گیری او دست کم به اندازه جهت‌گیری بابا استوکمان عوضی است. اما این "هدف‌نهایی" پوچ مانع از آن نیست که او برنامه سیاسی مشخصی برای خود داشته باشد. او در سیاست مرتجع، و در اقتصاد پروتکسیون‌یست است، پروتکسیون‌یستی که به عمد هدفی ارتجاعی برگزیده است. او امیدوار است که پروتکسیون‌یسم او رادر "نابود کردن" کارگر و حمایت از دهقان - که بعقیده او حق حیات دارد - یاری خواهد کرد. او می‌خواهد به تضاد منافع دهقانان و کارگران تکیه کند. اما در حدی که دهقانان به تضاد منافع خود با کارگران آگاه می‌شوند، و در حدی که این آگاهی فعالیت سیاسی و اجتماعی آنان را معین می‌کند، می‌کوشند تا، طبق اصطلاح مشهور مانیفست، چرخ تاریخ را به سمت عقب به گردش در آورند. کسی که از این گرایش برای بازگشت دادن "بزرگترین تروریست‌ها" استفاده می‌کند، یک مرتجع ساده نیست، یک مرتجع زهر آگین، یک مرتجع به توان دو است. و ایوار کاره نو، موعظه‌گر سرسخت "اندیشه‌های آزاد"، چهره‌ای که مرتجع زهر آگین، یک مرتجع به توان دورادرنظر ما دارد. نمی‌توان انکار کرد که او از پدرش بسیار پیش‌تر رفته‌است. اما این نیز جای انکار نیست که اساسی‌ترین خصوصیات خانوادگی را از او به ارث برده است.

در باره ادبیات / ۱۳۳

... اینکه اعضای اقلیت ممتاز حاضرند برای تمام کسانی که امتیاز

آنان را توجیه می‌کنند کف بزنند، بی‌هیچ توضیحی کاملاً "قابل فهم" است. اما ایوارکاره‌نو به اقلیت ممتاز تعلق ندارد. او نه تنها ثروتی ندارد، بلکه آدم مفلوکی است که زیر بار قرض خرد شده است. نمایشنامه "در آستانه" امپراتوری "با صحنه‌ای تمام می‌شود که در آن یک مامور اجرا برای ضبط اثاث ایوارکاره‌نو نزد او می‌آید. ورشکستگی او به سبب آن نیست که می‌خواسته است از راه نوعی سوداگری، با خالی کردن جیب دیگران ثروتمند شود، بلکه به علت آن است که چندان غرق‌کار خود شده، که امکان عملی برای تأمین نان روزانه‌اش را نداشته است. او جمع‌کننده مال و منال نیست، بلکه آرمان پرستی است سرشار از فداکاری و از خود گذشتگی. پس چرا سعی دارد با طبقه کارگر مبارزه کند؟ او، نه یک سرمایه‌دار، بلکه، طبق اصطلاحی که در سابق در میان ما رواج بسیار داشت، یک پرولترکارفکری است. پس چرا هوش این پرولتر در جهت خلاف منافع پرولترهای کار بدنی بکار افتاده است؟ این موضوعی است که جای تأمل فراوان دارد.

ما از گذشته‌های ایوارکاره‌نوا اطلاعی نداریم. در نمایشنامه "در آستانه" امپراتوری "کوچکترین اشاره‌ای به این قضیه نشده است. آنچه این نمایشنامه بمانی‌آموزد آن است که در درگاه‌های کاره‌نو "خون خلق کوچک سرکشی" جریان دارد، زیرا یکی از اجداد او فنلاندی بوده است. اما بدیهی است که این نکته کافی نیست. مساله نه بر سر نژاد، بلکه بر سر شرایط زندگی عمومی و خصوصی معینی است که نفرت از انسان‌ها را به قهرمان ما القا کرده است. این شرایط بر ما معلوم نیست. کاره‌نو در پایان تحولی بر ما ظاهر می‌شود که او را به یک دشمن خلق مبدل کرده است. اما چهره زنده دیگری وجود دارد که یان کاسپروویچ، شاعر لهستانی است؛ و در ضمن اضافه کنیم که این شاعر از میان خلق بیرون آمده است. کاسپروویچ نیز نظیر ایوارکاره‌نواز

توده مردم نفرت دارد و چنین با توده خوش و بش می‌کند :
 شاه‌زنده پوش، تو بر تختی نشسته‌ای که مرواریدها و زیورهای زیرینش
 را کنده‌اند! از چشمان تو شعله نفرت سرمی‌کشد؛ حرص و آرزوهای دهانت
 را به پوزهای نفرت انگیز بدل کرده‌است. تو چشمان ترسناکت را چون
 اژدهای گشایی، یا حیل‌گرانه، به دروغ رویهم می‌گذاری، تا جانوری
 را که در چنگال استخوانی تو خون می‌ریزد، بسوی خود بکشانی!

و کمی پائین‌تر:

تو دشمن روحی! تو با پاهای فلزی ات گل‌هایی را که دست خدای بذر
 افشان کاشته بود، لگد مال کردی! تو لاشه بی قدرت را که باعث
 وحشت روح است، در کویر غمرده رها کرده‌ای. آنجا که تو معابد
 زمان گذشته را ویران ساختی، معبدی تازه به افتخارت برپا شده‌است.
 ای نامتناهی، ای خدائی، ای مقدس، ای سلطان، ای شاه، ای عالیجاه!
 این محراب مفروش از طلای تواست! در این جاست که لاشه عظیم تو—
 نخستین خدایی که هرزگی را روی زانوان خود بزرگ کردی خواهد
 گندید! ای خدای وحشی و خونخواری که قلب مرا از هم دریده‌ای،
 آیا باز برای مدت زیادی سلطنت خواهی کرد؟...

وقتی پوشکین و لرمونتوف به "توده" پست "حمله می‌کردند، منظور
 شان بویژه توده پست مجالسی اعیانی بود که او نیفورم‌های پرزرق و برق
 به تن می‌کردند و درآمدهای کلان داشتند. در نوشته‌های ایشان، واژه
 "توده" پست "بویژه به معنای "اشخاص سرشناس" بود. اما نه کاسپروویچ
 و نه کاره‌نو، هیچ‌یک به "اشخاص سرشناس" کاری ندارند، بلکه منظورشان
 "خلق" است که با کار خود، وسایل لذت و تجمل "سرشناسان" را به وجود
 می‌آورند. اگر "توده" در نظر کاسپروویچ دستی "استخوانی" دارد، به سبب آن
 است که محرومیت‌هایی در زندگی متحمل می‌شود و درست همین توده درگیر با

در باره ادبیات / ۱۳۵

انواع محرومیت‌ها است که مورد تنفر کاسپروویچ است؛ پیروزی این توده است که، بقول او، هرزگی و انواع شناعت را بدنبال خواهد آورد. و با همه اینها، او در سابق، نظر دیگری داشت. او در یکی از شعرهایش می‌گوید: "توده، تودر گذشته خدای من بودی". او در جوانی، گرایش‌های مبهمی به سوسیالیسم داشت. پس چرا نظرش تغییر کرد؟ او بر سر توده فریاد می‌کشد که:

شکم تو، ایمان مرا به باد داد، و امروز عشق من دیگر نمی‌تواند در آستانه تو و در مقابل محراب خالی از خدائی تو سر فرود آورد. امروز من، با تمام نیروئی که برایم باقی مانده، به کفر گوئی برخاسته‌ام؛ و با دست ناتوانم تصویر ترا از هم می‌درم؛ ای خدای خونخواری که قلب مرا جریحه دار کرده‌ای و بسان زانو، مغز ظریف روحم را مکیده‌ای!

ایمان کاسپروویچ را، آنطور که خود می‌گوید، "شکم توده" بباد داد. معنای این حرف چیست؟ معنایش آن است که خواسته‌های توده‌ها، بنظر او بیش از اندازه زمخت، یا طبق اصطلاح عامیان و جاهلان همه کشورها، بیش از اندازه مادی جلوه کرده است. کاسپروویچ آرزو داشت که همه انسان‌ها ایده‌آلی بزرگ داشته باشند. اما نمی‌تواند بفهمد که چنین ایده‌آلی ممکن است وابستگی تنگ با پاره‌ای خواست‌های اقتصادی داشته باشد. به نظر او اقتصاد در یک سو است، و ایده‌آل در سوی دیگر؛ ایده‌آل را شکافی عمیق از اقتصاد جدا می‌کند، بین لبه‌ای که ایده‌آل در آن قرار دارد و لبه‌ای که اقتصاد در آن قرار دارد، هیچ پلی نیست و نمی‌تواند باشد. این نحوه درک ناشی از ساده لوحی تقریباً کودکانه‌ای است که بر جهل کامل نسبت به زندگی و روان‌شناسی اجتماعی دلالت دارد. ناگفته پیداست که دلایلی که برای اثبات چنین نحوه درکی عنوان می‌شود، بهیچ وجه قانع کننده نیست. اما از این نظر گویا و پر معنی است که طرز فکر کنونی سراسر یک قشر اجتماعی، یعنی قشر "پرولترهای کار فکری" را

نشان می‌دهد؛ و همانطور که دیدیم، قهرمان ما، ایوار کاره‌نو، نیز به این قشر تعلق دارد. این قشر در جامعه سرمایه‌داری، جایی بین پرولتاریا به معنای اخص کلمه و بورژوازی را اشغال می‌کند. این قشر، با آنکه از میانش مردانی برخاسته‌اند که خدمات گرانبهایی به پرولتاریا کرده‌اند، در مجموع، بطور مدام، بین دو طرف دعوا در نوسان است. امروز، در فلان جا، با — کارگران همدردی می‌کند؛ فردا، در جایی دیگر، بیشتر به سمت بورژوازی گرایش خواهد داشت. اما، با همه علاقه‌ای که می‌تواند برای کارگران داشته باشد، هرگز بطور کامل از قید پیشداوری‌های بورژوائی رها نخواهد شد، گرایش‌ها و افکاری که بر بورژوازی حاکم‌اند، همواره تأثیری بزرگ بر او خواهند داشت. از این رو است که گرایش‌های سوسیالیستی‌اش هم خصلتی بورژوائی دارد. این قشر بندرت از حد سوسیالیسم بورژوائی یا خرده بورژوائی فراتر می‌رود. و چون سوسیالیسم بورژوائی و خرده بورژوائی قادر نیست خود را در متن مادی قرار دهد، هوا دارانش به تقاضاهای "شکمی" پرولتاریا، همواره به دیده تحقیر می‌نگرند. این درخواست‌ها، بنظر ایشان، ناشی از "حق و حسد" می‌رسد. و هنگامی که این افراد شروع به از دست دادن علائق سوسیالیستی خود می‌کنند — هر چند که این علائق خرده بورژوائی است — چنین بنظرشان می‌رسد که این تغییر (که می‌دانیم، نظر به موقعیت حد واسطی که دارند، تغییری کاملاً "طبیعی" است) تنها از این رو به وجود آمده که "شکم" مبتذل پرولتاریا، "ایمان" لطیف ایشان را جریحه دار ساخته است. در این حال دیگر هیچ کلامی را برای ابراز نفرت خود نسبت به پرولتاریا، مناسب نمی‌بینند؛ در این حال منتظر ظهور یک مافوق انسان مستبد می‌مانند و الح. در اینجا باید به نکر اسف حق داد که می‌گفت عقابی که بالش بسوزد، بسیار مودی و کینه توز می‌شود.

هنگامی که چنین افرادی به شرکت در جنبش کارگری تن درمی‌دهند، به سبب خیال پرستانه بودن تمایلات کمال پرستانه شان، تحقق ناپذیرترین و پوچ ترین خواسته‌ها را عنوان می‌کنند. و هر چه خواسته‌های این آقایان

تحقق ناپذیر تروپوچ تر باشد ، همانقدر زودتر از سوسیالیسم معاصر مایوس می شوند .

۳

... حال اگر به نمایشنامه " در آستانه " امپراتوری " باز گردیم ، به سهولت خواهیم دید که " اندیشه های آزاد " ایوارکاره نو ، از کجا سر - چشمه می گیرند . این اندیشه ها نماینده یک ایدئولوژی منفی است که از مبارزه طبقاتی در جامعه سرمایه داری امروزی سرچشمه گرفته است . البته نباید تصور کرد که هر یک از نمایندگان این فشرده اجتماعی معین ، طی تحول فردی خود از دو مرحله ای که یاد کردیم ، عبور خواهد کرد . نه ، من فقط یک طرح کلی را عرضه کردم ، که همیشه ، در هر مورد خاص ، صادق نیست و نمی تواند باشد . مثلاً " همیشه جریان از علاقه مندی نسبت به جنبش کارگری شروع نمی شود تا به تحقیر و تنفر نسبت به آن بیانجامد . غالباً " - و احتمالاً " فراوان ترین موارد از این نوع اند - پرولتر فکری امروزی نسبت به پرولتاریا نه علاقه ای دارد ، نه نفرتی ، بلکه از همان آغاز جوانی ، به آرامی و خونسردی ، تمامی پیشداوری های رایج بورژوازی را در مورد پرولتاریا ، جذب می کند . منظور من از طرح این نظر ، بویژه اشاره به پرولتر فکری مغرب زمین است . با اینهمه ، در او ، گاه از همان آغاز ، گرایش های منفی افراد " مایوس " پیدا می شود . در این حال او از جایی شروع می کند که کاسپروویچ به آنجا رسیده است ، یعنی از فحاشی شدید به " توده " حسود " کارگران . می توان گفت که کنوت هامسون ، یکی از تحقیر کنندگان پرولتاریای امروزی را به صورت ایوارکاره نو نشان می دهد . در آنچه کاره نو می گوید ، کوچکترین اشاره ای به علائق گذشته او نسبت به جنبش کارگری وجود ندارد . بنظر می رسد که او در تمام مدت عمر ، مخالف شدید این جنبش بوده است . البته ، کاره نو از اتباع کشوری است که جنگ مدرن طبقاتی در آن هنوز شدت زیادی نیافته است . اما این امر در اصل موضوع تغییری نمی دهد

کشور او در مقابل نفوذ معنوی کشورهای پیشرفته سرمایه‌داری، مصون نیست. بعلاوه، پوچی باور نکردنی هدف‌نهایی او (یعنی "نابود ساختن کارگران") رامی‌توان درست‌ناشی از عدم رشد اقتصادی کشورش دانست. او فکر می‌کند که ماشین، حتی بدون وجود کارگر نیز می‌تواند تولید کند. در هیچ یک از کشورهای که امروز در راه رشد سرمایه‌داری و تولید صنعتی، از دیگران پیش‌تر رفته‌اند، چنین خیال پردازی پوچی امکان بروز نداشت؛ زیرا برای این کشورها کاملاً "روشن شده است که پیشرفت تکنیک، نه تنها نقش پرولتاریا را در جریان تولید مدرن محدود نمی‌کند، بلکه به عکس، بیش از پیش آنرا وسعت می‌بخشد. حرف‌های ابلهانه دیگری نیز که در نمایشنامه "در آستانه امپراطوری" آمده است، همین توضیح را دارد؛ یعنی اگر قرار بود این نمایشنامه، یادقیق‌تر، نمایشنامه مشابهی، در ادبیات یکی از پیشرفته‌ترین کشورهای سرمایه‌داری نوشته شود، امکان نداشت چنین مهملائی در آن باشد.

... نمایشنامه کنوت هامسون، از بس شکلی که روابط زمینی ما در آن بخود گرفته، خارق‌العاده است، گوئی ما را به کره ماه می‌برد. کاره نو خیال می‌کند که هیچ حکومتی، هیچ پارلمانی، هیچ روزنامه‌ای، تحمل نخواهد کرد که چیزی مخالف کارگران عنوان شود... اما این بهشت خیالی در کجاست؟ در خیال کنوت هامسون، و در جهان متمدن معاصر هیچ جایی ندارد و نمی‌تواند داشته باشد. زیرا این جهان، جهان سرمایه‌داری یا در حال رسیدن به این مرحله است، جهانی است مبتنی بر استثمار تولید کنندگان توسط صاحبان وسایل تولید، جهانی است از یک مبارزه طبقاتی کم و بیش حاد. در این جهان، رویای قشنگی که در نمایشنامه "در آستانه امپراطوری" به نحوی روشن و آشکار طراحی شده، مطلقاً ناممکن است. استثمار کنندگان هیچ‌گاه بخاطر مهر و محبتی که نسبت به استثمار شوندگان داشته‌اند انگشت نما نشده‌اند... بنظر می‌رسد که این بخش از نمایشنامه هامسون کاملاً "قراردادی است و با هنر و واقعیت مغایرت دارد. هامسون، که از دهان

قهرمان داستانش به ما می گوید که یکی از اجدادش فنلاندی بوده است ، ظاهراً می خواهد علت گردن کشی خود را برای ما روشن کند . اما مساله این نیست . افراد گردن کش همه جا هستند ، و ما برای آنکه گردن کشی کاره نو را باور کنیم هیچ نیازی نداریم که بدانیم در رگهایش خون یک " خلق کوچک گردن کش " جریان دارد . مهم آن است که نوع این گردن کشی را بدانیم . اما در اینجا نیز این احساس دست می دهد که با تخیلی خالص و دور از حقیقت روبرو هستیم .

می دانیم که کاره نو ، سرشار از فداکاری و از خود گذشتگی است . اگر از زنش ، که در واقع بسیار مورد علاقه اوست ، غافل مانده است ، تنهابه علت آن است که کاملاً " در افکار خود غرق شده است . . . اما این فکر چیست ؟ قبلاً " با این فکر آشنا شده ایم و آن فکر نابود ساختن طبقه کارگر ، فکر نفرت داشتن از انسانها است . کاره نو درعین دنبال کردن یک هدف کاملاً بده و علاوه بر آن کاملاً " پوچ ، نشان می دهد که از چه سجایایی برخوردار است . و بهویژه این تضاد است که به کیفیت هنری نمایشنامه لطمه می زند . این کلمات نغزو عمیق از روسکین است که " یک دختر جوان می تواند برای عشق از دست رفته اش نغمه سردهد ، اما یک آدم خسیس نمی تواند برای پولی که از دست داده است نغمه سرائی کند " . ظاهراً " هامسون خواسته است خلاف این گفته را اثبات کند . اما کوشیده است چیزی را به صورت آلی در آورد که از احساس خسیسی که پولش را از دست داده نیز کمتر قابلیت ایده آلی شدن دارد . پس جای تعجب نیست اگر بجای یک درام ، کمدی اشک آوری از نوعی خاص به وجود آورده باشد که گوئی یک اشتباه فاحش ادبی است .

من ادعا نمی کنم که شخصیتی نظیر کاره نو ، شخصیتی مطلقاً خیالی است . برای من به سادگی قابل تصور است که نیچه آدمی نیز اگر در شرایط مساعدی قرار می گرفت ، درست مثل ایوار کاره نو رفتار می کرد . اما نیچه یک استثنا بود ، آنهم — لازم به یاد آوری است — یک استثنای بیمارگونه

در اینجا بیماران روانی به حساب نمی آیند؛ و اما افراد سالم، فقط تحت تاثیر افکار بزرگ می توانند فداکاری بزرگی از خود نشان دهند. فکر "نابود ساختن" پرولتاریا نمی تواند الهام بخش فداکاری باشد، از جمله به این سبب که این فکر، خود از احساسی سرچشمه می گیرد که در نقطه مقابل فداکاری قرار دارد - یعنی از خود پسندی استثمار کنندگان که بعد پوچی رسیده است. و از همه اینها گذشته، یک دشمن انسان نیازی به از خود گذشتگی ندارد. برای مزاحم بودن، خود پسندی کاملاً کافی است.

۴

... نمایشنامه "در آستانه امپراتوری" را می توان نشانه تردید ناپذیری از دوران ما دانست. چنین نمایشنامه ای نمی توانست در زمان گذشته، مثلاً "در دوره رمانتیسیم سابق، نوشته شود... به یاد بیاورید که رمانتیک های زمان گذشته چگونه می نوشتند. شلی خلق خود را چنین مورد خطاب قرار می داد:

مردم انگلستان، چرا برای لردهایی که پا بر حلقومتان گذاشته اند، کاری کنید؟ چرا با مشقت و وسواس لباس های گرانبهایی را می بافید که غاصبان حق شما به تن می کنند؟ چرا این زنبورهای نمک شناس را که می خواهند عرقتان را در آورند، یا خونتان را بمکند، از گهواره تا گور غذا می دهید، لباس می پوشانید و زندگی شان را تامین می - کنید؟ ...

و این، کاملاً "در نقطه مقابل آن چیزی است که کاره نواز "تروریست" - و نه از مردمش - می خواهد.

شلی هم گاه نسبت به خلق بر می آشت و معایبش را به باد انتقاد می گرفت، اما این معایب بنظر او کدام بودند؟ او به خلق ایراد نمی گرفت که چرا خواهان رهایی خویش است، بلکه بعکس، انتقاد می کرد که چرا در این خواست پی گیری ندارد.

در باره ادبیات / ۱۴۱

ترسان و لرزان به بیغولها ، سوراخها و سلولهای خود برگردید . در کاخهایی که شمامی سازید ، دیگران سکونت خواهند کرد . چرا زنجیرهایی را تکان می دهید که خودتان ساخته اید ؟ می بینید فولادی را که شما آب داده اید ، علیه خودتان برق می زند .

اینها احساسهایی است که درست در نقطهء مقابل احساس کارهنوی تراژی - کمیک قرار دارد . بی شک شلی استثنائی منحصر بفرد یا دست کم نادر ، در این قاعدهء کلی شمرده می شد . بطور کلی رمانتیکها از علاقهء زیادی که او به خلق داشت ، بسیار دور بودند . آنان نیز از ایدئولوگهای بورژوازی شمرده می شدند و غالباً " خلق را به چشم " توده " ای نگاه می کردند که فقط قادر است نردبان ترقی افراد بلند مرتبه باشد . مثلاً ، بایرون ، بهیچ وجه عاری از این عیب نیست (۱) . اما بایرون از استبداد نیز نفرت داشت و با جنبشهای توده های زمان خود همدردی می کرد . ولی فقط بایرون و رمانتیکها نبودند . سخنان اصیل پرومته خطاب به زئوس را در شعر گوته بخاطر بیاورید :

من ، ترا ستایش کنم ؟ چرا ؟

آیا تو هرگز درد ستم کشیده های را

تسکین داده ای ؟

آیا اشکهای زجر دیده های را

پاک کرده ای ؟

در اینجا ، حتی در گوته ، که بزرگ منشی و غروری در حد خدایان المپ داشت ، باز به احساسهایی برمی خوریم که در نقطهء مقابل احساسهایی

۱- مانفرد به شکارچی میزبانش که او را به کلبهء خود راه داده است می گوید : " شکیبائی ! نه ، این در خور پرندگان شکاری نیست ، مناسب حال جانوران اهلی است . آنرا به کثافتی بگو که شبیه خود تو است ، من از شما نیستم " !

که مشخص کننده طرز فکر کاره‌نو است، قرار دارد. اگر کاره‌نو — که در نظر هامسون، او هم یک تیتان عاصی است — می‌خواست نارضایی خود از خدایان را بیان کند، به یقین زئوس را نه بخاطر بی‌اعتنایی‌اش نسبت به درد و رنج مردم، بلکه برای بی‌تفاوتی زیاده از حدش مورد انتقاد قرار می‌داد. بنظر او می‌آمد که "پدر خدایان و انسان‌ها"، "اخلاق‌زیردستان" را آنطور که ایوار کاره‌نو "شاگرد رشته فلسفه" فهمیده، درک و جذب نکرده است.

خلاصه آنکه در اینجا شاهد دگرگونی و تغییری هستیم. از حیث نظری، بررسی این امر که چگونه زمینه برای این دگرگونی در ادبیات غرب آماده شد، اهمیت فراوانی دارد. در اینجا من نمی‌توانم به این مساله بپردازم، فقط می‌خواهم یادآوری کنم که کارهایی در این زمینه به‌ویژه توسط فرانسویان صورت گرفته است، که البته بسیار ناکافی است. در میان آثاری که حاوی داده‌های بسیاری است و می‌تواند برای مشخص کردن جریان اجتماعی و روانشناختی مورد بحث قابل استفاده باشد، باید از کتاب رنه‌کانا با عنوان "در باره احساس تنهائی روحی در رمانتیک‌ها و پارناسی‌ها" (پاریس، ۱۹۰۴) نام برد. کانا اطلاعات جالبی در باره استحاله تدریجی "تیپ بایرونی" در فرانسه، که بسیار مورد نظر رمانتیک‌ها بود، عرضه می‌کند. اومی‌گوید که پاره‌ای از مشخصات این تیپ را، از جمله نزد بودلر و فلوبر نیز می‌توان یافت. "آخرین مرد بزرگ از تیپ بایرونی، شخصیت بامزه باربه دوره ویلی بود" (ص ۵۲).

بنظر من، این سخن راست است. اما موضع باربه دوره ویلی "بامزه" را در مقابل افکار آزادی بخش زمان خود بیاد بیاورید. او در اثرش — مشخصه "لوران پیشا"ی شاعر — نوشته است:

... اگر تصمیم می‌گرفت بی‌دینی و دموکراسی، این دو لکه ننگی را

در باره ادبیات / ۱۴۳

که در فکرش وجود داشت ، پاک کند ، ... شاید در آن صورت شاعر
بزرگی می شد که اینک فقط تکه های از آن است

در نوشته های او به ارزیابی های بسیاری از این نوع می توان برخورد
باربه دوره ویلی اعتقادی راسخ به مذهب کاتولیک داشت و دشمن سرسخت
دموکراسی نیز بود . تا آنجا که می توانیم از پارهای اشارات مبهم برداشت
کنیم ، هامسون از قهرمان خود ، ایوارکاره نو ، نه یک دشمن مذهب کاتولیک ،
بلکه بطور کلی یک دشمن مسیحیت ساخته است . از این نقطه نظر ، ایوارکاره نو
با " آخرین مرد بزرگ از تیپ بایرونی " بسیار تفاوت دارد . اما از نظر
سیاسی به آن نزدیک است ؛ زیرا می دانیم کاره نو چه نفرتی از دموکراسی
دارد . در اینجا او با کمال میل دست باربه دوره ویلی را می فشارد . بنابر
این می بینیم که یکی از اساسی ترین مشخصاتش ، او را با " تیپ بایرونی "
منحط پیوند می دهد . اگر چه دکتر استوکمان پدر او بود ، ولی بی تردید
در میان اجدادش ، چند تیپ بایرونی نیز وجود داشته اند .

از دیدگاه روانشناسی نیز وضع همین است . از نظرگاه جامعه شناسی
چطور ؟ چرا " تیپ بایرونی " راه انحطاط پیمود ؟ چرا " مردان بزرگ " ،
که در گذشته دشمن استبداد بودند و کم و بیش به جنبش های آزادی بخش
خلق ها علاقه داشتند ، امروز حاضرند مستبدان را تایید کنند و خواستهای
آزادی بخش طبقه کارگر را زیر پا بگذارند ؟ به علت آنکه روابط اجتماعی
کاملاً " دگرگون شده است . جامعه بورژوائی ، امروز مرحله ای کاملاً " متفاوت
از رشد و تحول خود را می پیماید . وقتی " تیپ بایرونی " غیر منحط درخشش
داشت ، این جامعه هنوز جوان بود . امروزه که این جامعه راه زوال را می -
پیماید ، شاهد آنیم که تیپ نیچه ، چون سکه های سنگین و نو ، درخشندگی
پیدا می کند و از جمله در شخصیتی چون ایوارکاره نو تجسم می یابد .

نیچهای ها خود را دشمنان سازش ناپذیر بورژوازی تصور می کنند ،
اما در واقع کاملاً " آغشته به روح بورژوائی اند . دیدیم که چگونه

۱۴۴ / پسر دکتر استوگمان

خصلت بورژوائی آنها در اثر کنوت هامسون تجلی پیدا کرده است.
این نویسنده بزرگ به جایی رسیده است که یک شخصیت تراژی، کمیک
می آفریند، حال آنکه در نظر داشته است عمق تراژیک قهرمانش ما را تحت
تاثیر قرار دهد. و این، بسیار ناپسند است. باید اقرار کرد که گرایش
ضد کارگری خرده بورژواهای "قهرمان مسلک" زمان ما به منافع و مصالح
هنر آسیب فراوان می رساند.

«چه باید کرد؟» یک رومان از «چرنیشفسکی»

(۱)
علت موفقیت خارق العاده رمان «چه باید کرد؟» چیست؟ همان
علتی که باعث موفقیت آثار ادبی به طور کلی می شود: در این رمان، به مسائلی
که مورد علاقه شدید بخشی بزرگ از باسوادهاست، جوابی زنده و در خور
فهم همگان داده شده است.

افکاری که در این رمان بیان شده است، همگی نو و تازه نبود. تمامی
این فکرهارا چرنیشفسکی از ادبیات غرب گرفته است. ژرژساند، خیلی پیش
از او، از نظریه عشق آزاد و به ویژه از لزوم روابط صمیمانه و شرافتمندانه

(*) این متن، مستخرج از یک بررسی بلند است به نام: «چرنیشفسکی»
که در سال ۱۹۰۹ نوشته شده و در سال ۱۹۱۰، در سن پترزبورگ به چاپ
رسیده است.

۱- این رمان را چرنیشفسکی، در سال ۱۸۶۴، هنگامی که در قلعه
پییر - و - پل در سن پترزبورگ زندانی بود، نوشت؛ و تأثیر بسیار زیاد
و خوبی در نسل جوان سالهای ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ به جا گذاشت.

۱۴۶ / چه باید کرد؟

بین مرد و زن دفاع کرده است. خواسته‌های اخلاقی "لوکرس فلدیریانی" از عشق، به هیچ وجه با خواسته‌های ((ورا پاولونا، لوپوشوا، کیمرسانوا)) تفاوت نداشت و به سادگی می‌توان از رمان "ژاک"، سلسله‌مطالبی درآورد و نشان داد که رمان "چه باید کرد؟" گاه بطور کامل، افکار و استدلال‌های قهرمان ژرژساند-قهرمانی سرشار از فداکاری و طرفدار عشق آزاد را بازگو می‌کند.

ولی ژرژساند، تنها کسی نبود که در این روابط، از آزادی دفاع می‌کرد. می‌دانیم که "رابرت آون" و "فوریه" هم که تأثیری قاطع در بینش چرنیشفسکی به‌جا گذاشتند، فکر آزادی در عشق را تبلیغ می‌کردند. (۱) در همان سالهای ۱۸۴۰، این افکار در روسیه طرفداران آتشینی پیدا کرد. مثلاً "بلینسکی در نوشته‌هایش، به کرات و با شور تمام، طرفداری خود را از آزادی و صمیمیت در روابط عاشقانه اعلام کرد. خواننده حتماً فراموش نکرده است که چه سرزنشهای تلخی "ویساریون غضبناک" (۲) به "تاتیانا" (۳) پوشکین می‌کند. زیراتاتیانا، که اونگین را دوست دارد ولی خود را تسلیم مرد "دیگری" کرده‌است، به دنبال تمایل قلبی خود نمی‌رود و به زندگی با شوهر پیری ادامه می‌دهد که مورد علاقه‌اش هم نیست.

طی سالیان ۱۸۱۰، بهترین مردان، در رابطه با زنان، از اصول لویوشف و کیرسانف پیروی می‌کردند. مع ذلک، تا انتشار رمان "چه باید کرد؟"، تنها مثنی از نخبگان این اصول را قبول داشتند. توده مردم، توده مردم با

۱- یادآوری تبلیغات فعالانه رابرت آون در این جهت، لزومی ندارد. از "فوریه" هم فقط به تذکر این سخنان عمیق بسنده می‌کنیم: "عادات و سنن مرسوم در عشق... فقط شکلهایی موقتی و متغیر محسوب می‌شوند، نه محتوایی تغییرناپذیر."

۲- لقبی که به بلینسکی داده شده بود.

۳- قهرمان زن پوشکین در شعر "یوگین اونگین"

در باره ادبیات / ۱۴۷

سواد و کتابخوان از این اصول اصلا چیزی نمی فهمیدند. این اصول را حتی هر زن (۱) در کتابش "مقصر کیست؟"، با تمام روشنی و وضوح لازم بیان نمی کند. "دروژینین": در داستان کوتاهش به نام "پولین ساکس"، دقت بیشتری به خرج داده است. منتها این داستان کوتاه، بدو مبتذل بود. به علاوه، افرادی که به محافل بالا، یعنی به اشراف و کارمندان دولت تعلق داشتند، هیچ توجهی به "راز نوچینتسی" (۲) ها که بعد از پایان رژیم نیکلای اول، جناح چپ مردم با سواد را تشکیل می دادند، نداشتند.

با انتشار "چه باید کرد؟"، همه چیز عوض شد. همه چیز بطور روشن، چشم گیر و دقیق معلوم گشت. از آن پس دیگر هیچ نوع شکی امکان نداشت. اشخاص صاحب فکر، می بایست یکی از این راهها را انتخاب کنند: یا در زندگی عاشقانه خود، پیرو اصول لوپوشف و کیرسانف باشند، یا، اگر باکسب یک احساس نو، مع ذلک تسلیم تقدس امر ازدواج می شدند، به ماجراهای مخفیانه متوسل گردند؛ و یا بالاخره، هر نوع احساس عاشقانه ای را در خود خفه کنند، چرا که همچنان به موجود دیگری "تعلق" داشتند و لوائیکه دیگر علاقه ای هم به این موجود در خود حس نمی کردند. این انتخاب می بایست با آگاهی کامل انجام گیرد. چرنیشفسکی مسأله را چنان خوب روشن کرده بود، که دیگر نه، نسنجیدگی — در سابق امری طبیعی می نمود — در قبال این امر امکان داشت و نه خود انگیختگی در روابط عشقی. بدین ترتیب، عشق زیر کنترل آگاهی قرار می گرفت و این بینش نو از روابط زن و مرد، طرفداران زیادی یافت. این مسأله برای روسیه سالهای ۱۸۶۰ حائز اهمیت زیادی بود. اصلاحاتی که در این زمان صورت گرفته بود، نه تنها جامعه را دگرگون ساخت، بلکه توانست خانواده را نیز دچار تزلزل کند. روشنائی، تا تاریک ترین زوایایی

۱ — Herzen

۲ — Raznot chintsy. در روسیه ۴۰ و ۵۰ ساله، این اسمی بود که به روشنفکرانی که از محیطهای مختلف برخاسته و دارای افکار پیشروی بودند، اطلاق می شد.

که تا آن روز مصون مانده بود، رسوخ کرد. هر کس مجبور بود با روشن بینی روابط خود را با هم نوع خود و جامعه و خانواده بررسی کند. یک عنصر نوین، یعنی "اعتقادات" که تا آنوقت فقط نزد ایده‌آلیست‌هایی انگشت شمار وجود داشت، می‌رفت تا نقش بزرگی در روابط خانوادگی و عشق و دوستی بازی کند. اختلاف در این اعتقادات، به جدائی‌های غیرمنتظره می‌انجامید. بسیاری اتفاق می‌افتاد زنی با نفرت تمام کشف کند که مردی که از نظر "قانونی" این زن به او تعلق داشت، موجودی است متعصب و جاهل و رشوه‌خوار؛ چارلوس کریپی است که در مقابل بالا دست‌های خود به خاک می‌افتد. بسیار اتفاق می‌افتاد مردی که تا آن زمان، صاحب خوشبخت زنی زیبا محسوب می‌شد، و ناگهان به نحوی غیر منتظره حتی برای خودش، تحت تأثیر افکار نو قرار می‌گرفت، با ناامیدی تمام مشاهده کند که تمام توجه عروسک قشنگ او نه به سوی "انسان‌های نو" یا "افکار نو" بلکه متوجه آرایش‌های جدید، رقص‌های جدید، و درآمد و حقوق شوهرش می‌باشد. هر نوع توضیح یا تشویقی بی‌اثر بود وزن زیبا، وقتی شوهرش جرأت می‌کرد ادعا کند که با کمال میل حاضر به "خدمت" است ولی زیر بار "بردگی" نمی‌رود، ناگاه به عفریته‌ای مبدل می‌شد.

زمان مشهور "چه باید کرد؟" نشان می‌داد که چه باید کرد. تحت تأثیر این کتاب، موجوداتی که تا آن زمان خود را در تملک قانونی موجوداتی دیگر می‌پنداشتند، حال همراه با نویسنده کتاب تکرار می‌کردند: "اه! شرم! شرم! هر کسی که جرأت کند خود را مالک موجود دیگری بداند." احساس حیثیت انسانی در آنها بیدار می‌شد و اغلب، پس از گذراندن بحران‌های شدید اخلاقی و خانوادگی، استقلال خود را بازیافتند؛ زندگی‌شان را طبق اعتقادات خود سازمان می‌دادند و با آگاهی کامل به سوی هدفی انسانی پیش می‌رفتند. همین امر به تنهایی کافی است تا نشان دهد که نام چرنیشفسکی در تاریخ ضبط شده است. مدتها پس از آنکه تمام کسانی که این مربی بزرگ روسی را در زمان حیاتش شناختند، از بین رفتند، باز هم

در باره ادبیات / ۱۴۹

مردان، با احساسی ناشی از حقشناسی از چرنیشفسکی یاد خواهند کرد. جهل گرایان به چرنیشفسکی ایراد گرفته‌اند که در رمانش رهایی جسم را تبلیغ کرده است. اتهامی از این احمقانه ترو عوام فریبانه تر ممکن نیست. هر کدام از رمانهایی که جامعه اشraf و متمولین را توصیف می‌کند بردارید، ماجراهای عشقی اشrafیت و بورژوازی را در تمام کشورها و نزد همه ملت‌ها بیاد آورید؛ خواهید دید که چرنیشفسکی به هیچ وجه نیازی نداشت که رهایی جسم را تبلیغ کند؛ چرا که این رهایی، از مدت‌ها پیش تحقق یافته بود. کاملاً" به عکس، این اثر از رهایی روح انسانی و رهایی منطق بشری دفاع می‌کند. هیچ یک از آنهایی که تحت تاثیر این رمان قرار گرفته‌اند، هوس ماجراهای رختخوابی را نخواهند کرد؛ ماجراهایی که برای افراد محافل بالا، که عوام فریبانه به اخلاق مرسوم احترام می‌گذارند، بدون آن زندگی دیگر زندگی نخواهد بود.

حضرات جهل گرایان به خصلت اخلاقی عمیق نوشته‌های چرنیشفسکی خوب واردند. و درست به دلیل جدی بودن و سخت گیری این اخلاق است که به او کینه می‌ورزند. آنان خوب می‌دانند که تمام کسانی که به قهرمانان "چه باید کرد؟" شباهت دارند، آنها را افرادی کاملاً" هرزه تلقی می‌کنند و عمیقاً" مورد تحقیرشان قرار می‌دهند.

می‌دانیم که هدف اساسی، و حتی می‌توان گفت هدف منحصر به فرد نویسنده، ما در زندگی، پخش افکار عالی در مورد حقیقت و علم و هنر، در روسیه بود. با این نیت بود که او، از جمله، رمان "چه باید کرد؟" را نوشت. اشتباه است اگر تصور کنیم که این رمان، فقط حاوی تبلیغ روابط منطقی تر در عشق است.

عشق و راپا و لونا نسبت به لوبوشف و کیرسانف، در واقع فقط زمینه‌ای است که افکار مهم تر نویسنده، در آن پروراند شده است. آرمانهای سوسیالیستی چرنیشفسکی، با یک رنگ آمیزی درخشان و تابنده، در رویاهای و راپا و لونا ظاهر می‌شوند. تابلوی کمون سوسیالیستی، بطور کامل از "فوریه"

گرفته شده است.

در اینجا هم چرنیشفسکی، هیچ چیز تازه ای به خواننده عرضه نمی‌کند. او فقط خواننده را با نتیجه‌گیری هایی آشنای کند که اروپای غربی مدت‌ها است به آن رسیده است. همانطور که در بالا گفتیم، افکار فوریه از همان سالهای ۱۸۴۰ به روسیه وارد شده بود. پتراشوتسی‌ها (۱) که به عنوان هم-فکران فوریه، محاکمه و محکوم شده بودند. با وجود این، به برکت وجود چرنیشفسکی، افکار فوریه به نحوی بسیار وسیع تر در روسیه پخش شد. او، این افکار را به توده خوانندگان شناساند. بعدها، در صحبت از رویاهای وراپاولونا، حتی خود طرفداران چرنیشفسکی هم از روی بی اعتنائی شانه بالایی انداختند. آن نوع جوامع اشتراکی که وراپاولونا در خیال مجسم می کرد، به نظر ایشان نوعی خیال پرستی ساده لوحانه می آمد. آنها می گفتند که این نویسنده نامدار، می توانست به جای آن، از موضوعهای عملی تر که مستقیماً "برای روسها قابل توجه بود، صحبت کند. حتی کسانی هم که خود را سوسیالیست می نامیدند، چنین برداشتی داشتند.

باید اعتراف کنیم که ما، به هیچ وجه چنین نظری رانمی پذیریم. ما، در رویاهای وراپاولونا اثری از افکار سوسیالیستی چرنیشفسکی را می بینیم که تا چندی پیش سوسیالیستهای روسی توجه کافی به آن نداشتند. و آن،

۱- Raznotchintsy ، لقبی بود که به گروه جوانان - اغلب مرکب از دانشجویان - به رهبری پتراشوتسی داده شده بود. آنها جلساتی داشتند که طی آن آخرین خبرهای سیاسی و ادبی را مورد بحث قرار می دادند، از رژیم انتقاد می کردند و آثار ممنوع بویژه نوشته های شارل فوریه را می خواندند. داستایفسکی به این گروه تعلق داشت. بیست و هشت تن از ایشان، در آوریل ۱۸۴۹ توقیف شدند و به جرم اقدام علیه امنیت محکوم گردیدند. پس از ترتیب مراسمی ساختگی برای اعدام - که آنقدر وحشتناک بود که داستایفسکی هرگز آنها را از یاد نبرد - آنها را به زندان فرستادند.

آگاهی بسیار روشن نویسنده به این امر است که ساختمان یک رژیم سوسیالیستی جز بر مبنای استفاده وسیع از تمام نیروهای فنی و تولیدی که در مرحله بورژوازی رشد کرده اند، نمی تواند استوار باشد. در این رویاها، ارتش های عظیم کار به تولید اشتراکی مشغول اند و از آسیای مرکزی به روسیه می آیند، یا از مناطق گرمسیر، به سرزمین های سردسیر کوچ می کنند. البته تمام این افکار را ما نزد فوریه می یابیم. ولی واضح است که خواننده روسی تا آنوقت نسبت به آن بی اطلاع بود. چنانچه تاریخ بعدی آنچه "سوسیالیسم روسی" نامیده می شد، این موضوع را ثابت کرد.

انقلابیون، اغلب تا آنجا پیش می رفتند که جامعه سوسیالیستی را چون فدراسیونی از کمونها تصور می کردند که در آن، دهقانان، مزارع خود را با همان خیش های عهد بوقی که در زمان "واسیلی نابینا" (۱) داشتند، شخم می زنند. گفتن ندارد که سوسیالیسم این نیست.

۱- واسیلی ملقب به "نابینا" (کور). شاهزاده ارشد مسکو و ولادیمیر

(۱۴۲۵ تا ۱۴۶۲).

«دشمنان» اثری از «ماکسیم گورکی»



درباره «فرزندان خورشید» و «وحشی‌ها» قضاوت‌های نامساعد فراوان شنیده‌ام. مثلاً «اینکه» استعداد گورکی در حال افول است؛ آخرین آثار دراماتیک او از نظر ادبی ضعیف‌اند و به مسائلی که زبان ما مطرح می‌کند پاسخ‌فانع‌کننده‌ای نمی‌دهند. «حتی کسانی که ادعا دارند از لحاظ فکری به‌نویسنده بزرگ‌پرولتری ما بسیار نزدیک‌اند، همین حرف‌ها را زده‌اند. اینک پس از خواندن «دشمنان» بسیار مایل‌م بدانم کسانی که در مقابل «فرزندان خورشید» و «وحشی‌ها» با بی‌اعتنایی شانه بالا می‌انداختند، نسبت به این

(*) این بررسی برای نخستین بار در مجله «سوورمنی میر» (جهان معاصر) شماره ۵ سال ۱۹۵۷ به چاپ رسید.

نمایشنامه چه نظری دارند. آیا "دشمنان" هم نمایشنامه‌ای ضعیف و به دور از مسائل روز به نظرشان می‌رسد؟ البته! مگر اینها آدمهایی جدی و هنرشناس نیستند؟

نظر شخص خودم آشکارا این است که آخرین نمایشنامه گورکی عالی است. محتوایی فوق‌العاده غنی دارد، و واقعا "لازم است انسان چشم خود را ببندد تا متوجه آن نشود.

و اگر من نمایشنامه "دشمنان" را ارج می‌نهم، البته به خاطر آن نیست که مجسم‌کننده دوره‌ای از جنگ طبقاتی، و بالاتر از آن، مجسم‌کننده این جنگ در شرایط خاص کشور ما روسیه است که با شورو حرارت خستگی‌ناپذیری هشیاران رهبری می‌شود. برخورد خونین کارگران در یک کارگاه، مرگ یکی از صاحبان این کارخانه، دخالت سربازان و ژاندارمها، همه این‌ها بی‌شک نمایشی و "مساله روز" اند، ولی همه این عناصر برای نوشتن یک نمایشنامه خوب کافی نیست. تمام مساله این است که بدانیم آیا آنچه از این عناصر انتظار می‌رود تحقق خواهد یافت یا نه. پاسخ به این سوال، چنانکه همه می‌دانند بستگی به این نکته دارد که پرداخت موضوع تا چه حد هنرمندانه صورت می‌گیرد: هنرمند یک تبلیغاتچی نیست. نقش او قضاوت درباره مسائل نیست، عرضه کردن آنها است. هنرمندی که نبرد طبقاتی را عرضه می‌کند، باید به‌مانشان دهد که این نبرد چه نوع روحیاتی در شخصیت‌های این درام به وجود می‌آورد و چگونه فکر و احساس آنان را هدایت می‌کند. خلاصه آنکه این هنرمند باید پیش از هر چیز، یک روانشناس باشد. و مزیت نمایشنامه جدید گورکی درست در آن است که از این نقطه نظر، سخت‌ترین توقعات را برآورده می‌کند. تمام ارزش "دشمنان" درست به خاطر سهمی است که در روانشناسی اجتماعی ادا می‌کند.

بدین سبب فقط می‌توانم به تمامی کسانی که به روانشناسی جنبش کارگری معاصر علاقمندند، خواندن این نمایشنامه را مصرا "توصیه کنم". مبارزه برای رهایی پرولتاریا، جنبشی توده‌ای است؛ به همین خاطر

روانشناسی این جنبش نیز روانشناسی توده است. ناگفته پیداست که توده از افراد مختلفی به وجود می‌آید، و این افراد همه یکسان نیستند. در توده هم آدم لاغر هست، هم شخص چاق، هم کوتاه قد، هم بلند قد، هم سرخ مو، هم سیاه مو، هم فرد خجول، هم آدم گستاخ، هم ضعیف، هم قوی، هم ملایم، هم تندخو. اما افرادی را که توده پرورش میدهد، گوشت و خون خالص. او هستند و به خلاف تمایل قهرمانانی که از محیط‌های بورژوازی برخاسته‌اند، اینان در مقابل توده نمی‌ایستند. اینان آگاهند که خود جزئی از توده می‌باشند و هر چه پیوند اساسی بین خود و توده را آشکارتر ببینند، بیشتر با محیط هماهنگی احساس می‌کنند. برای آنکه اصطلاح مشهور ارسطو را با اختلافی جزئی بکار برده باشیم، باید بگوئیم که پرولتاریا قبل از هر چیز "حیوانی اجتماعی" است. این امر بر هر که کوچکترین نگاهی به انسانها انداخته باشد کاملاً آشکار شده است. ورنر زومبارت که توصیفش از روح پرولتاریای معاصر به هیچ وجه به عشق و علاقه آمیخته نیست میگوید که ارزشی که کارگر برای خود قائل است، به خودی خود هیچ معنایی ندارد، ولی اگر آنرا در توده رفقاییش جای دهیم، تمام معنای خود را باز می‌یابد (۱). البته "سوپرمن" بورژوا مجبور است از این گفته چنین نتیجه بگیرد که این ارزش به خودی خود هیچ است و از محیط‌های پرولتری شخصیت‌های بزرگی بر نخواهند خواست. اما این اشتباه بزرگی است که ناشی از افق تنگ-نظرانه بورژواهاست. رشد شخصیت، به عنوان خصلت، نسبت مستقیم با-رشد احساس استقلال، یعنی قدرت خود بسنده بودن دارد. و این قدرت را، همانطور که ورنر زومبارت نیز اعتراف دارد، پرولتر زودتر کسب می‌کند و بسیار زودتر از بورژوا آن را نشان می‌دهد. پرولتر با کار خود زندگی‌اش را تأمین می‌کند-و چه کار سخت و پر مشقتی- و آنهم در سنینی که فرزندان "خانواده‌های محترم" کاملاً "سربار زندگی دیگرانند. و اگر با اینهمه، ارزشی که پرولتر برای خود قائل است، اگر در میان توده رفقاییش آن را در نظر بگیریم، بواقع بی‌مقدار است، این امر ناشی از دو علت است. علت اول به

۱- werner Sombart: Das Proletariat in Die Gesellschaft'. Ed. Mart in Buber'.

سازمان فنی تولید معاصر بر می‌گردد؛ علت دیگر ناشی از سازمان اجتماعی این تولید و یا به قول مارکس، شرایط ویژه تولید در جامعه سرمایه‌داری است. پرولتر صاحب وسایل تولید نیست و تنها با فروش نیروی کارش می‌تواند زنده بماند، به عنوان فروشنده نیروی کار - یعنی به عنوان فروشنده‌ای که در بازار، کالای دیگری جز خودش برای فروش ندارد - فرد پرولتر در واقع عنصری بی‌مقدار و حتی می‌توان گفت ناتوان است. او کاملاً "تابع کسانی است که خریدار نیروی کارند و وسایل تولید را در دست خود متمرکز کرده‌اند، و پرولتر این وابستگی خود نسبت به دارندگان وسایل تولید را به محض آنکه بتواند زندگی خود را تأمین کند، یعنی همینکه بتواند بدون کمک دیگران نیازهای خود را برآورده سازد، احساس می‌نماید. بدین ترتیب این نیاز به برآوردن نیازهای خود بدون دخالت دیگران، پرولتر را به وابستگی‌اش نسبت به سرمایه‌دار آگاه می‌کند و این گرایش را در او به وجود می‌آورد که خود را از وابستگی برهاند و یا دست کم آن را کاهش دهد. و برای رسیدن به این رهایی، راه دیگری جز به هم پیوستن پرولترها، جز اتحاد آنان برای زنده ماندن، وجود ندارد. بدین سبب در حدی که ناراضایی پرولتر از وابستگی‌اش نسبت به سرمایه‌دار افزایش می‌یابد، آگاهی به ضرورت اقدام و عمل مشترک با دیگر کارگران و بیدار کردن احساس همبستگی در توده رفقای بیش از پیش در او قوت می‌گیرد. این جاذبه توده نسبت به او، با گرایش او به استقلال و با آگاهی‌اش نسبت به حیثیت شخصی، و خلاصه با رشد شخصیتش رابطه مستقیم دارد. البته ورور زومبارت از این نکته غافل مانده بود.

از نظر گاه شرایط اجتماعی که امروز بر تولید حکم فرماست، وضع از قراری است که گفته شد. از دیدگاه تکنیک امروزی تولید نیز به همین نتایج می‌رسیم. پرولتاریایی که در یک کارگاه سرمایه‌داری کار می‌کند، محصول تمام شده نمی‌سازد بلکه تنها قسمتی از این محصول را می‌سازد. محصول تمام شده نماینده کار و کوشش توأم و سازمان یافته تعدادی زیاد - گاه تعدادی بسیار زیاد - از تولیدکنندگان است. به این جهت تکنیک کنونی نیز به این نتیجه می‌رسد که ارزشی که پرولتر برای خود قائل می‌شود، تمام اهمیت و معنای

در باره ادبیات / ۱۵۷

خود را به دست نمی آورد ، مگر آنکه در ارزش رفقایش ادغام شود . خلاصه تکنیک نیز به نوبه خود ، پرولتر را به یک " حیوان اجتماعی " مبدل میسازد . این دو عامل که تأثیری تعیین کننده بر روانشناسی پرولتاریایی دارند ، از راه این روانشناسی ، بر تاکتیک پرولتاریا در نبرد علیه بورژوازی نیز تأثیر می گذارند . جنبش پرولتاریا جنبشی توده ای است ، و نبردش نبردی توده ای . هر چه کوشش افرادی که این توده را به وجود می آورند بیشتر در هم آمیزد ، امکان پیروزی بیشتر خواهد بود . و پرولتر از سنین نوجوانی به وسیله تجربه خود به این نکته آگاه می شود . به علاوه وقتی یاگودین کارگر ، یکی از قهرمانان همین نمایشنامه گورکی می گوید : " متحد شویم ، محاصره شان کنیم ، در فشارشان قرار دهیم و کار تمام است " ، با سادگی تمام به همین نکته اشاره می کند . درست است ، در واقع کار " تمام " است ؛ اما نه به آن زودی که از سخن یاگودین بر می آید ؛ لیکن نتیجه ای که از این حرف گرفته می شود آن است که برای آنکه کار " تمام " شود ، لازم است به همان نسبت کارگران پیوندهای خود را تنگ تر کنند .

و فعالیت نمایندگان طبقه کارگر که وظیفه رهبری طبقه را به عهده دارند ، به طور طبیعی ، وحتى می توان گفت به طور غریزی ، در جهت این وحدت ، و این سازمان دهی نیروهای پرولتری است . وحدت و سازمان طبیعتاً " به نظر ایشان ، نیرومندترین و بارآورترین وسیله تاکتیکی در مبارزه به خاطر آینده ای بهتر است . در قیاس با این وسیله نیرومند و بارآور ، تمامی وسایل دیگر به دیده آنان از دست دوم و غیر اساسی می باشند وحتى برخی از این وسایل — که گاه در شرایط اجتماعی دیگر کاربرد آنها با موفقیت نیز توأم بوده است — برای رسیدن به هدفی که در نظر گرفته اند ، کاملاً " ناروا " جلوه می کنند . در نمایشنامه اخیر گورکی ، لوشین کارگر ، پس از آنکه یکی از صاحبان کارخانم میشل اسکروبو تف خونخوار — به دست رفیق او یاکیمو ف کشته میشود ، چنین تذکر می دهد :

" چرا او را با تیر زدی ، آندره ؟ کشتن او چه فایده داشت ؟ هیچ . یک

سگ کشته شد ، ارباب یکی دیگر می خرد ؛ والسلام ."

آنچه تروریسم نامیده می شود ، یک وسیله نبرد برای پرولتاریا نیست . تروریست واقعی ، خصلتا " ، یا در نتیجه " شرایط مستقل " ، فردی اندیویدو آلیست است . و شیر با شامه ای که درخور نبوغ اوست ، به این نکته پی برده بود . " ویلهلم تل " اوازهرجهت یک اندیوید و آلیست است . وقتی اشتوفاخر به میگویند : " اگر با هم متحد می شدیم میتوانستیم کارهای بزرگی صورت دهیم . " او جواب می دهد : وقتی کشتی در حال غرق شدن است ، آسان تر است که تنها خود را نجات دهیم ! " و هنگامی که اشتوفاخر او را سرزنش میکند که نسبت به امور اجتماعی بی اعتنا است ، پاسخ میدهد که هر کس فقط می تواند روی خودش با قطع و یقین حساب کند .

این دو نقطه نظر در دو قطب مخالف یکدیگر قرار دارند . اشتوفاخر نشان می دهد که " در وحدت ، حتی ضعیفان نیز نیرومندند " . و تل به اصرار می گوید که شخص نیرومند هیچگاه بر قدرت تراز زمانی که به تنهایی عمل می کند ، نیست .

و ویلهلم تل تا به آخر به این گفته وفادار می ماند . او " به تنهایی " با گسلر حسابش را تسویه می کند . اشتوفاخر را به عکس ، شیر ، چون یک مبلغ ، یک سازمان دهنده و یک رهبر جنبش توده ای معرفی می نماید . این مرد پرتوان نیز چون ویلهلم تل ، در برابر سخت ترین شرایط عقب نمی نشیند . او در مجمع گروتلی این سخنان پراهمیت را ادا می کند :

" حتی قدرت خونخواران را نیز حدی است ، و هنگامی که ستم دیده نمی تواند در هیچ کجا حق خود را بازیابد ، هنگامی که یوغی که بر گردن دارد برایش تحمل ناپذیر می شود ، به حق جاودانی و غیر قابل گذشت خود متوسل می گردد و شمشیر به کف می گیرد . "

اما او بهترین راه موفقیت را در اتحاد می بیند ، لازم است که تمامی نواحی جنگلی در نبرد رهایی بخش شرکت کنند و هماهنگ با یکدیگر

وارد عمل شوند .

وقتی "اوری" پیام می دهد و "اوندروالد" به کمک می شتابد ،

ناحیه شوایتس پیمان های دیرین را ارج می نهد . . .

در غیر این صورت دست زدن به نبرد بیهوده است . اشتوفا خرتی از

این بیم دارد که اقدامات و ابتکارهای خصوصی به هدف مشترک لطمه بزند .

پس از مجمع گروتلی ، او به سوی توطئه گران رو می کند و به تأکید میگوید :

حال باید هر کس راه بازگشت را پیش گیرد ،

به سوی دوستان و به سوی پیشه اش ،

حال باید که شبان گله را بخواباند ،

و بی سر و صدا ، دوستان را به جمع ما ملحق کند !

آنچه را باید تا آن زمان تحمل کرد ،

تحمل کنید ! بگذارید حساب خونخواران

همچنان بالا رود تا روزی که . . .

و حال به یکی از جزئیات بسیار پر معنی توجه کنیم . وقتی ویلهلم تل ،

گسلرامی کشد ، در واقع به تمام سوییسی ها خدمت کرده است ، اما او در پی

آن نیست که بداند چگونه در لحظه ای معین ، جنبش رهایی بخش آغاز شد ؛

او با کشتن خونخوار گستاخ ، همچنان " به تنهایی " عمل می کند . آنچه

اومی کند ، یک انتقام جوئی شخصی است . پیش تر از این ، لاسال به انگیزه

شخصی این عمل قهرمانانه توجه داده بود . اشتوفاخر به عکس ، می گوید :

آنکه خود عدالت را اجرا می کند ،

به اموال همگانی دستبرد می زند .

او " به اموال همگانی دستبرد می زند " ، چرا که برای رسیدن به هدف

مورد نظر ، اجتماع می خواهد که همگان هماهنگ با یکدیگر عمل کنند . و

اشتوفاخر کاملاً " حق دارد . اقدامات خصوصی تعیین کننده هیچ چیز در تاریخ

نیستند . و این همان نکته ای است که شیلر هم نشان می دهد . به گمان او

عمل ویلهلم تل تنها نقطه شروعی است برای انقلابی که سویس را در قرون

وسطی از یوغ تسلط اتریشی‌ها رهانید و این کار و کوشش مردانی چون اشتونفاخرکه سراپا در کارت‌بلیغ و سازمان دهی‌اند بود که وسایل لازم برای این انقلاب را فراهم آورد. قدرت این مردان نیرومند که هیچ گاه چون زمانی که "به تنهایی" عمل می‌کنند، مؤثر نیستند، تنها به طور غیر مستقیم جزء انگیزه‌هایی به شمار می‌آید که جریان تاریخ را معین می‌کنند.

"ویلهلم تل" شیلرداتا اندیوید و آلیستاست. اما همان طور که در بالا گفتیم، اندیوید و آلیست‌هایی نیز وجود دارند که به علت "شرایطی مستقل" چنین‌اند. و باید گفت که بسیاری از تروریست‌های روسی در حوالی سال ۱۸۸۰ از این نوع بوده‌اند. آنان آرزویی جز این نداشتند که با توده خلق همگام باشند و در همین راه نیز کوشش کردند، اما توده بی‌حرکت مانده بود و به پیام آنان پاسخ نمی‌داد. یاب‌هتر است بگوئیم آنقدر حوصله نداشتند که منتظر پاسخ توده بمانند، و "به تنهایی" پیش رفتند. اینان مردانی بسیار نیرومند بودند، ولی نیروئی که در اعمال تروریستی از خود نشان دادند، تا حد زیاد، نیروئی ناشی از ناامیدی بود. به این جهت بود که این مردان نیرومند مغلوب شدند.

پرولترهای آگاهی نیز که در نمایشنامه اخیر گورکی ظاهر می‌شوند، مردانی نیرومندند، اما خوشبختانه یقین دارند که پاسخی که از توده کارگران طلب می‌کنند، داده خواهد شد. از این هم بالاتر، توده کارگران با صدایی رساتر از پیش به پیام آنان پاسخ می‌دهد.

لوشین می‌گوید: "خلق از راه عقل و منطق پیش می‌رود؛ گوش می‌کند، می‌خواند، فکر می‌کند." بهتر از این چه انتظاری می‌توان داشت؟ در چنین زمانه‌ای حتی برای "روشنفکران" بی‌حوصله نیز موجهی برای عمل خارج از توده وجود ندارد. و این امر در مورد پرولترهایی که با کاریدی زندگی میکنند و به نحوی ارگانیک و زنده همراه با توده رشد کرده‌اند، به طریق اولی صادق است. اما زمانه هر چه باشد، این واقعیتی است که "روشنفکر" بیشتر تمایل دارد نقشی را که "شخصیت" بازی می‌کند بزرگ جلوه دهد، حال آنکه

در باره ادبیات / ۱۶۱

پرولتر آگاه به طور غریزی به توده امید دارد . از آنجا دو تاکتیک مختلف ناشی می شود . و " دشمنان " گورکی سند گرانبهائی در اختیار ما می گذارد تا مبنای روانشناختی تاکتیک کارگری را بهتر درک کنیم .



من قصد ندارم در اینجا تمامی این سند را مورد بحث قرار دهم ، اما نمی توانم به آنچه تا کنون گفتم نیز بسنده کنم . پس ادامه می دهم . می دانیم که در روسیه ، کسان بسیاری بوده و هستند که تروریسم را والاترین وسیله نبرد قهرمانانه می دانند . " ویلهلم تل " شیر تا کنون دلیلی در جهت عکس آن بوده است . آیا ویلهلم تل بیش از اشتوفاخر قهرمانی می کند ؟ به هیچ وجه . اثبات این نکته مشکل نیست که اگر ویلهلم تل خود انگیزتگی بیشتری دارد ، در عوض در وجود اشتوفاخر فداکاری آگاهانه بسیار بیشتری در جهت منافع جمع نهفته است . برای اثبات این مدعا کافی است سخنان اصیل اشتوفاخر در مورد " دستبرد زدن به اموال عمومی " را که در بالا آمد ، یادآور شویم . اما می توان پرسید اگر چنین است ، پس چگونه است که ویلهلم تل در افکار عمومی مقام قهرمانی دارد و نه اشتوفاخر ؟ این امر نتیجه عوامل متعددی است که از آن میان به دو عامل زیر اشاره می کنیم :

در عملیات قهرمانانه ای نظیر آنچه ویلهلم تل انجام می دهد ، تمام نیروی شخصیت در یک آن ظاهر می شود . به همین دلیل هم هست که چنین اعمالی شدیدترین تأثیر را دارد . کسانی که چنین اعمالی را می بینند یا می شنوند ، برای درک نیروئی که بدین طریق تظاهر می کند ، نیاز به هیچ کوشش فکری ندارند . آنان چنین نیرویی را از همان ابتدا و بدون مقدمه احساس می کنند .

اما فعالیت اشتوفاخر از این دست نیست . این فعالیت در زمانی بسیار درازتر انجام می شود و به همین جهت نیروئی نیز که از آن ظاهر می شود ،

به مراتب کمتر چشم گیر است . و درک ارزش واقعی اش به کوششی فکری نیاز دارد که در توانائی همه نیست و حتی عده ای از انجام آن عاجزند .

اگر می گویم که " عده ای از انجام این کوشش عاجزند " به خاطر آن است که نظر ما نسبت به شکل های مختلف فعالیت تاریخی ، تابع درک ما از تاریخ به طور کلی است . زمانی بود که تاریخ را تنها از نقطه نظر عملیات قهرمانان و این یا آن شخصیت خاص ، مثلاً رومولوس ها ، اگوست ها یا بروتوس ها ، مورد ملاحظه قرار می دادند . مورخان ، توده مردم یعنی تمامی کسانی را که به دست اگوست ها یا بروتوس ها آزاد یا به بند کشیده می شدند ، نمی دیدند . بنابراین طبیعی است که این مورخان به مردانی که به علت نفوذشان در توده ها ، تاریخ کشورشان را تحت تأثیر قرار داده اند ، بی توجه مانده باشند . در اینجا مجال آن نیست که در منشاء چنین درکی از تاریخ - حتی در اروپای امروزی - بررسی کنیم . کافی است بگوییم که اگوستن تییری پیش از این ، رابطه علت و معلولی بین این بینش و وجود نظام سلطنتی اشرافی در کشورهای پیش رفته غربی را دیده بود . مورخان فقط وقتی متوجه وجود توده شدند - و اگوستن تییری یکی از اولین کسانی بود که متوجه شد - که توده نظام سلطنتی اشرافی را واژگون ساخت .

و امروزه مشکل می توان مورخی را یافت که عمل آگاهانه چند شخصیت کم و بیش تشنه قدرت و کم و بیش قهرمان را توضیحی کافی برای رویدادهای تاریخی بداند . امروز علم به ضرورت توضیحی که عمیق تر به موضوع توجه کند ، پی برده است . اما " عامه مردم " هنوز از این ضرورت غافل اند . هنوز نگاه ایشان از سطح جنبش های تاریخی پائین تر نمی رود و در آنجا فقط چند شخصیت را می توانند ببینند . در میان این شخصیت ها ، " عامه مردم " البته تل را آسان تر از اشتوفاخر درک می کنند . به این دلیل است که عامه مردم تاج افتخار بر سر تل می گذارند ، ولی نمی خواهند به اشتوفاخر " توجهی آگاهانه کنند .

اما توده تا زمانی چنین دیدی از تاریخ دارد که هنوز به آگاهی نرسیده

در باره ادبیات / ۱۶۳

است و به اهمیت خود و نیروهایی که در اختیار دارد پی نبرده است. در جایی که دانشمندی آغشته به روحیه بورژوازی چون اگوستن تی پری تمام مورخانی را مورد انتقاد قرار می دهد که همه چیز را به پادشاهان نسبت می دهند و محلی از اعراب برای مردم قائل نیستند، نمایندگان آگاه توده^۶ کارگران به طریق اولی نمی توانند به توضیحی از تاریخ بسنده کنند که همه چیز را به عملیات چند "قهرمان" درخشان نسبت دهد و هیچ ارزشی برای توده^۷ "بی سروپا" قائل نشود. به این جهت نمایندگان آگاه پرولتاریا - که به تجربه میدانند تبلیغ موفقیت آمیز در میان محافل کارگری مستلزم چه سرسختی و قدرت روحی است - البته حق کامل ویلهلم تل را ادا می کنند ولی تمام علاقه شان متوجه اشتوفاخر است.

خلاصه بدین ترتیب است که اختلاف نظرهای ناشی از موقعیت های مختلف طبقات اجتماعی ظاهر می شود. و همین اختلاف اجتناب ناپذیر است که گورکی به نحو برجسته ای نشان می دهد. کارگرانی که او در "دشمنان" معرفی می کند، سرشار از اصیل ترین احساس فداکاری اند. من به عنوان مثال فقط از صحنه زیر یاد می کنم که در آن لوشین و یا گودین به کارگر جوانی به نام ریابنسف پیشنهاد می کنند خود را مسوول قتل میشل اسکروبوئوف سرمایه دار معرفی کند.

ریابنسف - در این باره تصمیم قطعی است.

یا گودین - باز هم صبر کن. اول فکر کن.

ریابنسف - فکر برای چه؟ کسی کشته شده است، بنابراین باید یک نفر هم تاوان بدهد.

لوشین - درست است. این کار لازم است. ما شرافتمندانه عمل می کنیم. یکی از شما را کشته ایم، باید با یکی از خودمان تاوان آن را بدهیم. و اگر کسی از ما خود را گناهکار معرفی نکند، دود آن به چشم همه خواهد رفت، بخصوص به چشم رفیقانی که برای هدف مشترک رفقا بیشتر از توارزش دارند، پاشتوک!

ریابتسف — من که حرفی ندارم . با آنکه هنوز جوانم ولی می فهمم .
 ماییدمثل حلقه های زنجیر به هم متصل باشیم . و هر چه بیشتر بهتر .
 یاکودین (بالبخند) — متحد شویم ، محاصره شان کنیم ، در فشار شان
 بگذاریم ، و کار تمام است !
 ریابتسف — باشد . مسأله حل شده است . پس چی ؟ من تنها هستم
 وظیفه من است که بروم . تنها چیزی که حالم را به هم می زند این است که باید
 این کار را به خاطر خونی به این کثافت انجام دهم .
 لوشین — تو این کار را به خاطر رفقا می کنی نه به خاطر خون .
 ریابتسف — نه ، به نظر من جانور کثیفی بود . . . خیلی بدجنس . . .
 لوشین — به همین جهت باید آدم بدجنس را کشت . آدم خوب به
 مرگ طبیعی می میرد ؛ چرا که مانعی برای دیگران نیست .
 ریابتسف — خوب ! حرف دیگری نیست ؟
 یاکودین — نه . پاشتوک ! پس تو فردا می روی و می گویی .
 ریابتسف — چرا تا فردا صبر کنیم ؟ کاری است که باید کرد ، هم الان می روم .
 لوشین — نه ، بهتر است تا فردا صبر کنی . شب مثل مادر است ، راه
 نشان می دهد .
 ریابتسف — بسیار خوب ! توافق شد هم الان می روم .
 لوشین — خدا به همراهت !
 یاکودین — برو ، یک راست برو .
 (ریابتسف بی عجله به راه می افتد . یاکودین عصایش را در دست می گرداند
 و به او خیره می شود . نگاه لوشین به آسمان است .)
 لوشین (با صدای آهسته) — چه ملت قشنگی در کشورمان در حال
 روئیدن است ، تیموته !
 یاکودین — سیر ، بسته به آب و هوا . . .
 لوشین — اگر اینطور باشد کار درست است . ما سر بلند خواهیم کرد .
 آیا می توان در فداکاری ، موجودی اصیل تر از ریابتسف تصور کرد ؟

در باره ادبیات / ۱۶۵

وجه والا است انگیزه‌هایی که رفقای بزرگترش عرضه می‌کنند و راه فداکاری را
بما و نشان می‌دهند! در نظر آنان همه چیز باید در راه " سربلند کردن "
خلق باشد. اینهایی تردید قهرمانند. اما قهرمانانی از نوع خاص، با سرشتی
ویژه، قهرمانانی که از محیط پرولتری برخاسته‌اند، برای اطمینان از این
امر کافی است توجه کنیم که نوع خاص این مردان و قهرمانی نوع جدیدشان
بر تاتیانا لوگووایا ستاره بزرگ تاثر که در بازجوئی ایشان حضور دارد،
چه تأثیری می‌گذارد. اوبه شوهرش که بی اختیار آنان را تحسین میکند پاسخ می‌دهد:
— البته، ولی چرا اینقدر ساده‌اند؟ چرا در حرفها، نگاهها و نحوه
رنج کشیدنشان اینقدر سادگی وجود دارد؟ چرا؟ در آنها شور و هیجان
نیست، قهرمانی نیست!

یاکوف (شوهر تاتیانا) — آنان با آرامش به حقیقت خود باور دارند.
تاتیانا نباید در آنها شور و هیجان باشد! باید آنها قهرمان باشند!
اما مگر نمی‌بینی؟ آنها همه را تحقیر می‌کنند!

یک هنرپیشه خوب باید به حرفه‌اش وارد باشد. باید بتواند شور و
هیجان دیگران را درک کند و نوع آن را معلوم نماید. به احتمال قریب به یقین
تاتیانا لوگووایا نیز از این همه آگاهی داشته است. اما او شور و هیجان را به
شکلی دیده است که در محیطی کاملاً " دیگر به چشم می‌خورد. او تا کنون
نه در زندگی و نه در ادبیات نمایشی به هیچ کارگر آگاهی برنخورده است. و
چون از روی تصادف شاهد بازجوئی این کارگران آگاه — نماینده نوعی از
انسانها که او هرگز ندیده است — قرار می‌گیرد، نمی‌تواند خود را شایسته استعداد
هنری‌اش نشان دهد. همچنان که در افسانه کریلف هم زن عجیب و غریبی
که در موزه قدم می‌زد باعث خنده و تمسخر شده بود. او نتوانست قهرمانی
را که تمام اعمال متهمان ملهم از آن بود ببیند.

در واقع درست سادگی این قهرمانی است که موجب اصالت آن است.
بیاد بیاورید که لوشین چطور ریابتسف را تشویق می‌کرد. ریابتسف باید خود
رافدا کند، نه به خاطر اینکه بیش از دیگران ارزش دارد، به عکس، به خاطر

اینکه دیگران بیش از او ارزش دارند.

"دود آن به چشم همه خواهد رفت، بخصوص به چشم رفیقانی که برای هدف مشترک رفقا بیش از تو ارزش دارند، پاشوک."

به نظر می‌رسد کوچک‌ترین این قهرمانان که تاتیانا لوگووایا ادعا دارد شور و هیجانشان را درک می‌کند، بسیار جریحه‌دار می‌شد اگر می‌دید با چاپلوسی او را به فداکاری تشویق می‌کنند، و اگر چنین روحیه‌ای در او می‌بود، رفقاییش نمی‌بایست در تشویق او به انجام این فداکاری، هیچ‌گونه امیدی داشته باشند. قهرمانانی که تاتیانا درکشان می‌کند خیلی از تعارف خوششان می‌آید.

علت آن است که قهرمانی داریم تا قهرمانی. قهرمانانی که از طبقات بالا برمی‌خیزند، شباهتی به قهرمانانی که از پرولتاریا بیرون می‌آیند ندارند. تاتیانا این نکته را نمی‌داند. و این، قابل فهم است، چرا که تاتیانا به تفسیر مادی تاریخ توجهی ندارد. ولی من و شما خوانندگان گاه به آن می‌اندیشیم. برای آنکه موضوع را بهتر درک کنیم و برای آنکه نوعی تجربه روانشناسی کرده باشیم، فرض کنیم که تاتیانا لوگووایا افکار سوسیال دموکراسی را پذیرفته و عضو حزب کارگری شده باشد. آواز پاره‌ای جهات آمادگی این کار را هم دارد. چرا که تنها یک هنرمند با استعداد نیست، بلکه موجودی راست و درست نیز هست. چه، این نکته خالی از اهمیت نیست که در پایان بازجویی، او با اشاره کارگران بازداشت شده فریاد می‌زند: اینها هستند که پیروز خواهند شد! بنا بر این فرض کنیم که او تصمیم گرفته است همان راه ما را در پیش گیرد. چه پیش خواهد آمد؟ گمان می‌کنید که پس از این تصمیم قاطع تمامی آثار و نشانه‌هایی که محیط بورژوازی اش در او نهاده از ضمیرش پاک خواهد شد؟ این امر، سهل و ساده، ناممکن است و بی‌شک هیچ‌کس نیز نمی‌تواند چنین توقعی از او داشته باشد. تربیت اولیه، اثری نازدودنی بر جای می‌گذارد. به این خاطر است که برای افراد "لخت کردن حضرت آدم باستانی" اینقدر مشکل است. در فعالیت جدید تاتیانا لوگووایا، نحوه قدمی او در تجسم قهرمانی به طو اجتناب

در باره ادبیات / ۱۶۷

ناپذیر ظاهر شد. به کرات بارفقای پرولترش در مورد وسایلی که باید در راه هدف نبرد پرولتاریایی به کار برده شود، اختلاف نظر پیدا خواهد کرد. راهی که از تبلیغ و سازمان دهی توده‌ها می‌گذرد - سواگودین ولوشین تقریباً به‌طور غریزی آن را پیش می‌گیرند - در نظر او به حد کافی قهرمانانه نخواهد رسید. و به کرات پرولترهای آگاه با رفتار خود که به نظر او خالی از شور و هیجان انقلابی می‌آید و او "فرصت طلبانه" اش خواهد خواند - باعث شگفتی خواهند شد. او بارفقای جدیدش به مشاجره سر خواهد خاست و کوشش خواهد کرد تا آنها را قانع کند که قهرمان باشد. آیا در این تلاش موفق خواهد شد؟ نمیدانم، بستگی به شرایط دارد. اگر هم - زمان با او تعداد قابل ملاحظه‌ای از روشنفکران نظیر او به کارگران پیوسته باشند، ممکن است او در کوشش خود موفق شود. تاریخ نشان میدهد که یک جنبش کارگری در ابتدای کار، غالباً "زیر نفوذ روشنفکران قرار میگیرد. اما این امر بدون مبارزه" دروسی پیش نمی‌آید. در این صورت درون جنبش، بار "دو تاکتیک" مخالف یکدیگر وجود خواهد داشت. اما وقتی جنبش کارگری قدرت و استحکام کافی پیدا کرد، هنگامی که پرولتاریا عادت کرد بدون کمک روشنفکران به راه ادامه دهد، تاکتیک پرولتاریایی بدپیروزی خواهد رسید... و باز در همین وقت است که روشنفکران کم‌کم از آن روی می‌گردانند.

در گفتگوی ولوشین و یاگودین با ریابتسف قسمت دیگری هم هست که برای درک شرایط روانشناختی تاکتیک پرولتاریائی لازم است در آن تأمل کنیم. آن قسمت چنین است:

ولوشین - نباید کورکورانه عمل کرد. باید فهمید... تو جوانی و محکومیت اعمال شاقه خواهد بود.

ریابتسف - مهم نیست. فرار می‌کنم.

یاگودین - اما ممکن است بیش از اعمال شاقه باشد. تو هنوز برای مردن

خیلی جوانی.

ولوشین - مهم نیست. فرض کنیم همان اعمال شاقه! در این قضیه

هر چه بدتر شود بهتر است. اگر کسی حتی در مقابل اعمال شاقه زه نزند، البته یعنی اینکه کاملاً "مصمم است".

و چقدر این مطلب درست است! لوشین پیر که به گفته خودش از راههای بسیار گذشته و خوب فکر کرده است، این نکته را خوب درک می‌کند. اما اگر قرار می‌شد در باره "قهرمانی" انقلابی باتاتیانا لوگووایا مباحثه کند، به احتمال زیاد نمی‌توانست فکر کاملاً "صحیح خود را آنطور که باید بیان کند: "در این قضیه هر چه بدتر شود بهتر است!" درست است. اما آیا این سخن فقط در مورد حالتی درست است که لوشین و ریابتسف بر سر آن گفتگو می‌کنند؟ بی شک نه. بسیار و بسیاری موارد دیگر وجود دارند که در آن "هر چه بدتر شود بهتر است" و از آن میان باید مبارزه برای رهایی پرولتاریا را نام برد. زیرا کسانی که برای رهایی پرولتاریا مبارزه می‌کنند حتی در مقابل بدترین حالات نیز عقب نمی‌نشینند؛ یعنی اینکه برای مبارزه کاملاً "مصمم اند. در این مبارزه چه چیز از همه وحشتناک‌تر است؟ مسأله مرگ که هر یک از مبارزان را تهدید می‌کند؟ نه. به آسانی نمی‌توان با سخن گفتن از مرگ، آنها را ترساند. قبول ندارید؟ بروید ریابتسف جوانی را از مرگ بترسانید که با آرامش و سادگی و تا اندازه‌ای با دلخوری به کسانی که خیال می‌کنند باید او را تشویق کرد، جواب می‌دهد: "البته تصمیم قطعی است! "برای ارباب مردی با این خصلت باید او را با چیز دیگری سوای مرگ تهدید کرد. چه چیزی می‌تواند برای او وحشتناک‌تر از مرگ باشد؟ فقط یک چیز: شکست هدفی که تمام قلب و فکرش را به آن داده است. و نه حتی شکست کامل، نه حتی در هم ریختن تمام امیدهایی که به این هدف بسته است، بلکه فقط آگاهی به این نکته که موفقیتی که نزدیک به نظر می‌رسید، به آینده‌ای دور موکول شده است. برای پاره‌ای از روحیه‌ها این یقین، بی‌شک وحشتناک‌تر از مرگ است. و هنگامی که واقعیات هم آن را تأیید کردند، یعنی وقتی خوش بینی زیاده از حد یک فرد انقلابی در باره تاریخ پیروزی، نقش بر آب شد، این امر می‌تواند حتی آبدیده‌ترین کسان را نیز به ناامیدی بکشانند. به این سبب کسانی که در جنبش رهایی بخش پرولتاریا شرکت می‌کنند باید از امیدهای خوش آمدنی واهی و از خوش بینی اغراق آمیز بپرهیزند.

در باره ادبیات / ۱۶۹

"در این قضیه هر چه بدتر، بهتر." اگر انسانها حتی بی آنکه به پیروزی نزدیک دلخوش باشند آماده نبرد شوند، اگر با تصمیمی قاطع، برای نبردی بسیار طولانی حاضر شوند، فکر اینکه ممکن است بمیرند بی آنکه ارض موعود را حتی از دور دیده باشند، متزلزلشان نخواهد کرد، و این، یعنی اینکه کاملاً "مصمم اند." در این قضیه هر چه بدتر، بهتر." ناگفته پیداست که لوشین این نکته را از همان آغاز درک کرده است. اما تاتیانا، ستاره سابق تئاتر، ممکن است فوراً بر چسب "منشویکی"، "فرصت طلبی" (یا هر عنوان دیگر) به این نحوه ادراک بزند. انقلابی هایی که از محیط های بورژوازی بر می خیزند، دوست دارند از امیدهای عراق آمیز بمیرند. غالباً این تنها وسیله ای است که می تواند نیروی آنان را حفظ کند. فعالیت آهسته و پرمشقتی که لازمه کار منظم روی توده ها است، به نظر آنان، سهل و ساده کاری کسل کننده می رسد و در این کار نه شور و هیجانی سراغ می کنند و نه تهرمانی می بینند. تاهنگامی که پرولتاریا زیر نفوذ آنها است، تا حدی خوش بینی رمانتیک ایشان را منعکس می کند، و تنها هنگامی آن را به دور می اندازد که کاملاً "مستقل شده باشد. اما از آنجا که خوش بینی بی اساس - درست به دلیل بی اساس بودنش - به تناوب جای خود را به حالات افسردگی حاد می دهد، در واقع برای پرولتاریا در حکم نوعی نفرین شدگی است، چرا که به ندرت ممکن است یک جنبش کارگری در آغاز کار از نفوذ روشن فکران به دور بماند از طریق این نوع خوش بینی هاست که می توان غالب شکست هایی را که طبقه کارگر متحمل شده است، توجیه کرد.



به نمایشنامه مان باز گردیم.

بورژوازی که طبقه کارگر را از پشت عینک پیشداوری های کهنه اش نگاه می کند، در او تنها یک توده "بی سروپا"، و در انگیزه های روانشناختی مبارزه اش تنها محرک هایی خشن و تقریباً "حیوانی" می بیند. چند هزار

بار شنیده‌ایم که گفته‌اند نظر گاه جنگ طبقاتی که پرولترهای آگاه از آن دم می‌زنند بسیار تنگ نظرانه است و هر نوع "عشق انسانی" را منکر می‌شود. ماکسیم گورکی که خود از محیط پرولتری برخاسته است، می‌داند این ادعا تاجه حد دروغ است، و این نکته را به کمک یکی از جالب‌ترین مخلوقات هنری‌اش به ما نشان می‌دهد. لوشین او به همه انسان‌ها با محبت می‌نگرد و میل دارد همه خطاها را بخشد، همانطور که قربانی مقدس افسانه‌ای، به هنگام دعا برای دشمنان خونی‌اش می‌گفت: "آنان را ببخش زیرا خود نمی‌دانند چه می‌کنند." وقتی کلانتر پلیس که لوشین را دستگیر کرده است بر او بانگ می‌زند: "خجالت نمی‌کشی پیرسگ؟" و گرکوف کارگر به کلانتر می‌گوید: "چرا اینطور به او توهین می‌کند؟" لوشین با آرامش به او می‌گوید: "ولش کن. خودت می‌دانی که توهین به اشخاص جزء وظایف اوست." هرکس قادر نیست او را به بدجنسی تحریک کند، حتی کسانی که قصد جریحه‌دار کردن او را دارند. نبرد به خاطر بقا آنچنانکه در جامعه سرمایه‌داری جریان دارد در او احساس اختناق غیر انسانی به وجود می‌آورد. او به نادیا برادر زاده ارباب می‌گوید:

هر چیز انسانی را که در این دنیا پول مسموم کرده، دختر خانم عزیز، و به همین دلیل است که روح جوان شما احساس کسالت می‌کند... تمام انسانها به وسیله پول به هم ارتباط دارند، اما شما هنوز جوانید و جایتان در میان این مردم نیست. پول در گوش هر کس زمزمه می‌کند: مرا بقدر خودت دوست بدار... اما این، به شما ربطی ندارد.

یاگودین کارگر بانیش‌خند یاد آوریش می‌کند که:

"تو، افیمیچ، حتی روی سنگ هم دانه می‌پاشی. عجب آدمی هستی. خودت را بی خود خسته می‌کنی. گمان می‌کنی که آنها می‌فهمند؟ روح یک کارگر می‌تواند آن را درک کند، اما روح یک بورژوا، نه."

اما لوشین تسلیم این دلیل نمی‌شود. او پاسخ می‌دهد: "روح داریم تاروح، ولی همه در یک نقطه در حال گردشند." البته لوشین حتی پیش

در باره ادبیات / ۱۷۱

از آنکه با سوسیالیست‌ها آشنا شود به این نتیجه قاطع رسیده بود که بدی در وجود انسانها نیست، در وجود پول است. نظر او در باره زندگی بسیار ساده ولی به غایت، انسانی است و این نکته را گفتگوی اوبا نادیا و با تاتیانا لوگووایا که در بالا دیدیم، کاملاً نشان می‌دهد.

پس از قتل میشل اسکروبوتف، هنگامی که جسد مقتول در انتظار تدفین و... تحقیق قضائی هنوز در منزل است، نادیا ی حساس از تاتیانای می‌پرسد: "خاله تاتیانا، چرا هر وقت مرده‌ای در خانه است همه آهسته صحبت می‌کنند؟" تاتیانا جواب می‌دهد: نمی‌دانم. "اما لوشین که در آنجا کشیک می‌دهد فوراً" وارد صحبت می‌شود تا سخنی غم‌انگیز بگوید: لوشین (بالبخند) - چون، دختر خانم عزیز، ما همه در مقابل مرده گناهکاریم.

نادیا - اما نه همیشه افیمیج... همه مرده‌ها که کشته نشده‌اند، اما در برابر همه مرده‌ها آهسته صحبت می‌کنند.

لوشین - ولی بچه عزیز، ما همه آنها را می‌کشیم، بعضی‌ها را با گلوله بعضی‌ها را با حرف، همه را با اعمال خودمان می‌کشیم. هم نوعانمان را از روشنائی به دل‌خاک می‌رانیم و متوجه نیستیم، حتی حالی‌مان هم نمی‌شود... اما وقتی کسی را به کام مرگ فرستادیم، ناگهان می‌فهمیم که در مقابل او گناهکاریم. و آن وقت است که دلمان برایش می‌سوزد، در مقابلش خجالت می‌کشیم و روحمان غرق ترس و وحشت می‌شود. خودمان هم همینطور، ما را هم به طرف قبر می‌رانند و ما آماده‌ایم که در آن بیفتیم.

نادیا - وحشتناک است.

لوشین - ابداً. امروز وحشتناک است ولی فردا از یاد می‌رود. و باز اشخاص همدیگر را هل می‌دهند... به محض آنکه کسی از پا افتاد، همه برای یک لحظه سکوت می‌کنند... نوعی ناراحتی گریبان‌شان را می‌گیرد و آه می‌کشند... و باز شروع می‌شود... و باز هرکس سی خودش... تاریکی و هرکس فقط یک راه دارد... البته کمی باریک... و حالا شما، دختر

خانم ، شما خودتان را گناهکار احساس نمی‌کنید . حتی مرده‌ها هم شما را ناراحت نمی‌کنند . شما می‌توانید بلند صحبت کنید ، حتی مقابل آنها
تاتیانا - چه باید کرد که اینطور زندگی نکنیم ؟ . . . شما می‌دانید ؟
لوشین (محرمانه) - باید پول را از بین برد ، دفن کرد اگر پول وجود نداشت دیگر جنگ برای چه ، هل دادن مردم برای چه ؟
تاتیانا - همین ؟

لوشین - برای شروع همین کافی است .
تاتیانا - می‌خواهی به باغ برویم ، نادیا ؟
نادیا (در حال فکر) - بله .

به نظر من پایان این گفتگو ، درمورد تاتیانا بسیار گویا است . " ماتریالیسم اقتصادی " لوشین دربرخورد اول فقط می‌تواند او را به باغ‌رم دهد . می‌دانیم که او نیازمند شور و هیجان و قهرمانی است ، و اینهمه ، در استدلال لوشین درباره پول ، چه جایی دارند ؟ این موضوعی است عامیانه و هر چه بتوان در باره اش گفت ، هر آدم " با فرهنگ " و طالب احساسات ظریف را دست کم به علت ناآشنائی - به نحوی مرگبار کلافه می‌کند . ولی تمام مسئله در همین نکته است . لوشین مسائل را به نحوی کاملاً دیگر می‌بیند . به دلیل آنکه از نظر گاه ویژه پرولتری خود به آنها نگاه می‌کند .

در اینجا جی‌خواهم قدری از موضوع بیرون بروم . نکر اسف در یکی از شعرهایش از زبان پیرزنی روستائی که بر مرگ فرزندش زاری می‌کند ، می‌گوید :

وقتی پالتوی گرم کهنه شد ،

دیگر چه کسی به شکار خرگوش خواهد رفت تا پالتوی دیگری برایم درست کند ؟

بعد ، پیرزن روستائی حین گریه و زاری ، از کلبه‌اش که روبه‌ویرانی است صحبت می‌کند . این امر به نظر تنی چند از منتقدان ، ناخوشایند آمده‌است و این قطعه را " فاقد ظرافت " دانسته‌اند . آنان می‌گفتند حال که این زن روستائی فرزند دل‌بند خود را از دست داده است ، پالتو و کلبه‌اش دیگر چه اهمیتی

در باره ادبیات / ۱۷۳

می‌توانند داشته باشند؟ حتی اگر اشتباه نکنم، یکی از آنان نکراسف را به افترا بستن به خلق متهم کرد. درواقع این ابیات ممکن است در نظر اول زیاده از حد "مادی" جلوه کنند. پیرزن بیشتر به خاطر اینکه نمی‌توانست پالتوی دیگری برای خود به دست آورد گریه می‌کرد تا بخاطر مرگ فرزند. و اگر این اثر هنری "انتقام و غم" روسی را با شعری نظیر شعری ویکتور هوگو در رثاء فرزندش، مقایسه کنیم، ایراد منتقدان ما منطقی تر هم جلوه می‌کند. در شعر شاعر بزرگ فرانسوی، نه تنها کوچکترین اشاره‌ای به پالتویاکلبه وجود ندارد، بلکه از هیچ چیز مادی در آن سخن نرفته است. در آنجا سخن یکسر از احساس هاست و البته احساس‌هایی صمیمی و در خور احترام. شاعر به یاد می‌آورد که چطور شب هنگام، پس از فراغت از کار، فرزندش را روی زانوی خود می‌نشاند، برایش بازیچه می‌آورد و غیره. از این متأسفم که هم اکنون این دو شعر را در اختیار ندارم و از برهم نیستم. کافی بود چند نقل قول بیاورم تا معلوم شود شیوه هوگو و نکراسف در نمایاندن غم تا چه حد با یکدیگر اختلاف دارد. با اینهمه به هیچ وجه نباید نتیجه گرفت که منتقدانی که پیرزن بدبخت نکراسف را به مادی‌گری‌اش و فاقد ظرافتی متهم می‌کنند، حق دارند. در واقع باید دید تفاوت غم ویکتور هوگو و غم پیرزن در چیست؟ در اینکه نزد ویکتور هوگو، خاطره موجود عزیز از دست رفته در رابطه با تصوراتی است که به کلی با مال پیرزن فرق دارد. والسلام. احساس یکی است، اما تداعی افکاری که بدنبال می‌آورد کاملاً متفاوت است. و چطور می‌توان این اختلاف در تداعی افکار را توجیه کرد؟ به وسیله شرایطی که هیچ بستگی با خود احساس ندارند. نخست آنکه یک کودک، بطور کلی، نمی‌تواند یک کلبه بسازد یا خرگوش شکار کند. بعداً و البته این مهمترین عوامل است ویکتور هوگو چنان فارغ از هر نوع نگرانی مادی بود که حتی به مغزش خطور نمی‌کرد مسألهٔ وسیلهٔ معاش خود را مسألهٔ زندگی فرزندانش ارتباط دهد. و به نظر من این عامل هیچ ربطی به احساسات ندارد. بخوبی می‌دانیم که نداشتن نگرانی مادی نه به طور کلی ناشی از احساسات بشری است، و نه به

طوراخص ناشی از احساس پدر و مادر نسبت به فرزندان . نداشتن نگرانی مادی در یک فرد بسته به موقعیت اقتصادی او در جامعه است، و این موقعیت را عللی تعیین می کنند که ربطی به علل روانشناختی ندارند .

اما اگر موقعیت اقتصادی افراد به هیچ روی تابع عمق احساسات ایشان نیست ، به عکس ، شرایطی که در آن زندگی می کنند وابسته به این موقعیت است و همین شرایط زندگی است که تعیین کننده نوع افکاری است که در آنان ، با فکر موجوداتی که برایشان عزیزند تداعی پیدا می کند . بدین ترتیب است که اقتصاد جامعه تعیین کننده روانشناسی اعضای این جامعه می شود . شرایط زندگی ویکتور هوگو با شرایط زندگی دهقانان روسی قابل قیاس نبود . بنابراین جای تعجب نیست که افکار ویکتور هوگو در باره پسر از دست رفته اش با افکاری درهم آمیزد که کاملاً " با آنچه در ذهن دهقانان روسی به هنگام مرگ فرزند می گذشت ، کاملاً " متفاوت باشد . به همین دلیل غم ناشی از مرگ یکی از نزدیکان باید نزد ویکتور هوگو به نحوی دیگر بیان شود تا نزد افرادی که در شرایطی نظیر پیرزن نکراسف زندگی می کنند . نتیجه آنکه نکراسف آنقدرها هم که در وهله اول به نظر می رسد ، قابل ایراد نیست اما آنچه به ویژه گفتنش اهمیت دارد ، آن است که نکراسف هرگز کوچکترین قصدی در افترا بستن به خلق نداشته است . غم ناشی از مرگ یکی از عزیزان به خاطر اینکه با افکاری مربوط به نیازهای موسوم به مادی تداعی می شود ، به هیچ وجه عمق کمتری ندارد . اگر پیرزن نکراسف فکرش متوجه خرگوش ها و کلبه ویران شده می شود به علت آن نیست که این نیازهای مادی بیش از عشق پسرش برای او اهمیت دارند ، بلکه به جهت آن است که عشق پسرش — که به احتمال نزدیک به یقین برای او گرمی ترین موجودات عالم است — از راه وسواسی که این پسر در برآوردن نیازهای مادی مادرش داشت ، نمایان می شد . نزد افراد ثروتمند ، عشق فرزندی از راه وسواس های نوعی دیگر تظاهر می کند ، چرا که نیازهای مادی " اربابان " را خدمت افراد مزدور — و در زمان سابق ، سرفه ها — برآورده می سازند . به این خاطر احساسات ایشان ممکن است در نظر

در باره ادبیات / ۱۷۵

اول اگر مورد تعمق قرار نگیرد، ظریف تر و والاتر از احساسات طبقات بی چیز جلوه کند. منتقدانی که کارنکراسف را مورد قضاوت قرار دادند، درست کسانی بودند که عادت به مشاهده احساسات "ظریف تر و والاتر" این "خانم ها و آقایان" داشتند، از این رو وقتی با خرگوشهای بیچاره‌ای روبرو شدند که پیرزن نکراسف از آنها سخن می‌گفت، فریاد تهمت و افترا بلند کردند. من از موضوع خارج شدم تا مساءله "پول" را که لوشین پیش کشیده است به صورت واقعی‌اش نشان دهم. اشخاصی که به نحوی از انحا به "طبقات بالا" تعلق دارند، این مساءله را طبق عادت، مبتذل تلقی می‌کنند. و حق هم دارند، به این معنی که وقتی کسی نگرانی مادی نداشت، مساءله کم و بیش مقدار پولی که می‌تواند داشته باشد غالباً به داشتن یا نداشتن لذات مادی اضافی خلاصه می‌شود. مثلاً "خرید یک نیمکت راحت برای کنار بخاری یا دعوت دوستان به شام و غیره." و در این محافل، کسی که توجهی به پول نداشته باشد، طبیعتاً شخصی جلوه می‌کند که ذوق بسیار ظریفی دارد. اما برای افرادی که به طبقات موسوم به پائین تعلق دارند، به ویژه برای پرولترهایی که ذوق آموختن در آنها پیدا شده است، "پول" معنایی به کلی دیگر دارد. می‌توان به طور آماری ثابت کرد که هر چه دستمزد قشر ویژه‌ای از کارگران بیشتر باشد، سهم بیشتری از آن صرف ارضای نیازهای ذهنی می‌شود. بنابراین برای پرولتر، مبارزه به خاطر "پول" به خودی خود مبارزه‌ای است برای حفظ و رشد آنچه حیثیت انسانی او را تشکیل می‌دهد. و این همان مطلبی است که افراد طبقات "بالا" غالباً نمی‌خواهند بفهمند و با تحقیر در مقابل "ابتذال" هدف‌های طبقه کارگر در نبرد رهایی بخش خویش، شانه بالا می‌اندازند. و کارگرانی از نوع لوشین، که می‌دانند تفکر یعنی چه، کاملاً "به این نکته آگاهند. اما یادآوری این مطلب اهمیت دارد که گرایش لوشین، به تقاضای افزایش مقدار پولی که درآمد کارگر را تشکیل می‌دهد، محدود نمی‌شود. در نظر او پول نمادی از یک سازمان اجتماعی کامل است. روح عاشق‌آواز منظره دعوی بی‌رحمانه‌ای که به نام پول، افراد بشر را در رژیم سرمایه‌داری به جان

هم می‌اندازد، رنج برده‌است. او از این دعوا، برای خود و برای هم‌نوعانش ننگ دارد. او به سوسیالیست‌هایی می‌پیوندد که تمایلاتشان نظیر گرایش‌های ذات‌شرافتمند و طبیعت لطیف او است؛ از میان بردن پول یعنی واژگون ساختن شالوده‌های اقتصادی کنونی به این دلیل، این مسأله پول‌ک‌برای افراد طبقات "بالا"یی که از نوعی اشرافیت نیز خالی نیستند، چنین ملالت‌آور جلوه می‌کند، در چشم او دارای بالاترین معانی اجتماعی است. "از میان بردن پول" در نظر او یعنی از میان بردن تمام این خبث طینتی که نزاع اقتصادی به خاطر ادامه زندگی، در افراد به وجود می‌آورد... کجای این حرف مبتذل است؟ گرایش به این هدف، لطیف‌ترین شعرهاست، شعری که جز آدمی با سطح اخلاقی بسیار بالا، کسی را به آن دسترسی نیست.



"از میان بردن پول"، پایان دادن به این جنگ بیرحمانه و شرم‌آور برای ادامه زندگی که امروزه در جامعه بشری جاری است! حتی کسی که نقطه نظر طبقات "بالا" را دارد کاملاً "می‌تواند اصالت این هدف را احساس کند. اما همان‌طور که در بالا دیدیم، برای او به دست آوردن پول، به معنای در اختیار گرفتن وسایل جدیدی برای ارضای نیازهای مادی است. به این دلیل مسأله از میان بردن پول در نظر او مربوط به روابط اجتماعی نیست بلکه در قلمرو اخلاق است. از میان بردن قدرت پول یعنی زندگی ساده داشتن، به تجمل عادت نکردن، به کم قانع بودن. با خودتان کنار بیایید، همه چیز درست خواهد شد. "قلمرو خدا در خود شماست".

به نظر لوشین‌ها، مسأله پول الزاماً "مسأله‌ای اجتماعی می‌شود. لوشین به آن طبقه اجتماعی تعلق دارد که نمیتواند به جنگ برای بدست آوردن پول ادامه ندهد. و حتی اگر تصمیم می‌گرفت به نصایح خوب افراد خوب طبقات "بالا" گوش دهد، باز نمی‌توانست از این جنگ کناره بگیرد، به این دلیل که باید این جنگ را نه به خاطر به دست آوردن زواید، بلکه برای

در باره ادبیات / ۱۷۷

کسب ضروریات ادامه دهد. برای او بدی کار در آن نیست که چون پول تلاء لو، لذاتی مصنوعی را که می توان با آن به دست آورد، به رخ می کشد، او را به فساد می کشاند، بلکه بدی کار در آن است که مجبور است به ساز پول بر قصد چرا که گرازا این کار شانه خالی کند، هیچ وسیله ای برای ارضای طبیعی ترین و اساسی ترین نیازهای مادی و معنوی اش ندارد. نتیجه آنکه برای او، مسأله، نه از جنبه اخلاقی، بلکه درست از جنبه اجتماعی باید مطرح شود. "قلمرو خدا" به یقین "در خود ما" است. اما برای اینکه آن را در خودمان بازیابیم لازم است "دروازه های جهنم" را در هم شکنیم، و این دروازه ها در وجود ما نیست، بیرون از ما است، این دروازه ها در روح ما نیست، در روابط اجتماعی ما است. اگر یکی از این آقایان سرشار از حسن نیت- مثلاً "کنت لئون تولستوی- لوشین را نصیحت می کرد، لوشین چنین جوابی را می بایست به او بدهد. اگر لوشین به سوسیالیسم گروید، به سبب آن بود که از قدرت پول به تمام معنای عینی- یعنی اجتماعی اش آگاه بود. و درست به خاطر آنکه با این قدرت آشنائی داشت، او که نرمی و ملایمت محض بود و مستعد بخشایش همه چیز، از استعمال زور بائی نداشت. می دانیم که او به هیچ وجه از پیروان آنچه ترور نامیده می شود، نیست. اما اگر با ترور مخالف است، به ملاحظات تاکتیکی است و به خاطر آن است که این عمل را وسیله رسیدن به هدفی که پرولترها دنبال می کنند، نمی داند. هنگامی که ریابتسف اظهار تأسف می کند که وظیفه دارد خود را به خاطر آدم خبیثی فدا کند، لوشین خوش قلب، لوشینی که حاضر است همه چیز را ببخشد، با سنگدلی واقعا نامنتظرهای پاسخ می دهد، "آدم بدجنس را باید کشت، آدم خوب به مرگ طبیعی می میرد" اولبریز از عشق است، اما دیالکتیک زندگی اجتماعی در روح او به صورت دیالکتیک احساسات منعکس می شود، و عشق از او مبارزی می سازد که حاضر است به خشونت آمیزترین عملیات دست بزند. او حس می کند که بدون این نوع عملیات، پیروزی بر دشمن میسر نیست و بد، بدتر خواهد شد، به این جهت از توسل به آن نمی هراسد، هر چند ضرورت رسیدن به این نتیجه، برای او به طرز

وحشتناکی گران آمده باشد .

کنت تولستوی به مامی آموزد که "برای مبارزه با بدی، به خشونت توسل مجو"، و برای آنکه به این موعظه استحکام بخشد، از استدلالی استفاده می-کند که به یک عمل اصلی حساب شباهت دارد . او می گوید خشونت فی نفسه یک بدی است . مبارزه با بدی از راه خشونت معنایش پایان دادن به بدی نیست ، بلکه افزودن یک بدی تازه به بدی گذشته است . این استدلال کاملاً از مشخصات تولستوی است . مبارزه با بدی از راه خشونت به نظر " معلم زندگی " اشراف زادهء ما ، معادل صدور حکم اعدام به خاطر یک قتل است . قتل + قتل = ۲ قتل . یا به طور کلی تر ، خشونت + خشونت = ۲ خشونت ، و بعد ، باز یک قتل و باز یک حکم اعدام ، یعنی باز هم دو قتل . بدی یا خشونت به این ترتیب از بین نرفته است . اما چرا اینطور است ؟ چون میزان ارتکاب جرم در هر جامعهء معین ، تابع شالودهء آن جامعه است و تا وقتی این شالوده تغییر نکرده - و یادست کم برخی از جنبه های آن بهبود نیافته است - هیچ دلیلی ندارد که میزان ارتکاب جرم کاهش پیدا کند . در اینجا می توان مسألهء دژخیم را مطرح کرد . آیا دژخیم شالودهء اجتماعی را تغییر می دهد ؟ بی شک نه . دژخیم یک فرد انقلابی نیست . حتی اصلاح طلب هم نیست . او قبل از هر چیز یک فرد محافظه کار است . واضح است که سخت بیجا است انتظار داشته باشیم خشونتی که دژخیم به خرج می دهد ، آن نوع بدی را که به صورت ارتکاب جرم ظاهر می شود ، کاهش دهد . اما اگر خشونت بهبودی در سازمان اجتماعی پدید آورد ، اگر بخش بزرگی از علل ارتکاب جرم را از میان بردارد ، در آن صورت نه در افزایش بدی ، بلکه در کاهش آن تأثیری به سزا خواهد داشت . به این دلیل است که وقتی نظرگاه کیفر جزائی را کنار می گذاریم از نظرگاه سازمان اجتماعی به مسأله می نگریم ، تمامی استدلال کنت تولستوی چون بنائی پوшالی در هم فرومی ریزد . اما کنت تولستوی هرگز حاضر نبود این نظرگاه را بپذیرد ، او بیش از اندازه به محافظه کاری اشرافی آغشته بود . اما پرولترهایی نظیر لوشین و

در باره ادبیات / ۱۷۹

رفقای او را موقعیت اجتماعی شان و ادار به پذیرش چنین نظرگاهی می‌کند. می‌دانیم که آنان در این میان جز زنجیرهای خودچیزی از دست نخواهند داد، اما چنانچه بتوانند سازمان اجتماعی را طبق هدفی که برای خود در نظر گرفته‌اند تغییر دهند، تمام جهان از آن‌ایشان خواهد شد. آنان حتی پیش از آنکه از راه منطق بفهمند، از راه غریزه نقطه نظر دگرگونی اجتماعی را می‌پذیرند. میدان دید ایشان را موقعیت اجتماعی شان تنگ نمی‌کند، سهل است، وسعت نیز می‌بخشد. وبه همین خاطر است که به سادگی می‌توانند جنبه ضد اخلاقی خشنی را که در اخلاق تولستوی وجود دارد، ببینند و باز به همین دلیل است که عشق آنان به بشر، عشقی فعال و مثبت است. آنان خود را مجبور می‌بینند که بدی را براندازند، نه آنکه خود را از بدی دور نگه‌دارند.

ولی بچه عزیز، ماهمه آنهارا می‌کشیم، بعضی‌ها را با گلوله، بعضیها را با حرف، همه را با اعمال خودمان می‌کشیم. هموعانمان را از روشنائی به دل خاک می‌رانیم و متوجه نیستیم، حتی حالی‌مان هم نمی‌شود.... خودما را هم همینطور، به طرف قبر می‌رانند و ما آمادهایم که در آن بیفتیم.

لوشین با نادیا این چنین سخن می‌گوید. آیا می‌توانید اطمینان دهید که آنچه او می‌گوید درست نیست؟ آیا می‌توانید بگویید که "پول" نیست که این وضع را پیش می‌آورد؟ اگر نمی‌توانید، اگر لوشین حق دارد که می‌گوید همه ما قاتلیم، پس نفس مقابله نکردن با بدی از راه خشونت، یکی از راههای پشتیبانی غیر مستقیم از وضع اجتماعی موجود است و شکل شرکت غیر مستقیم در استعمال خشونت را به خود می‌گیرد. اخلاقیونی به روان‌شناسی طبقات "بالا" آغشته‌اند می‌توانند با این فکر خود را تسلی دهند که این شرکت در خشونت، بهر حال شرکتی نامستقیم است. اما ملاحظاتی از این دست نیست که می‌تواند وجدان لطیف لوشین‌ها را راضی کند.

اخلاقیون طبقات "بالا" می‌گویند "اگر از بدی بهره‌یزی نیکی کرده‌ای"

اخلاق پرولتری می‌گوید "با پرهیز از بدی، باز هم در حفظ بدی شرکت کرده‌ای، برای بنا نهادن نیکی باید بدی را برانداخت." ریشه‌های این اختلاف مواضع اخلاقی، در اختلاف موقعیت‌های اجتماعی است. ماکسیم گورکی این جنبه از اخلاق پرولتری را که به آن توجه دادم، به نحوی قابل تحسین در شخصیت لوشین نمایانده است. و همین نکته به خودی خود کافی است تا نمایشنامه جدید او را، یک اثر هنری قابل ملاحظه کند.

می‌گویند که "دشمنان" در برلین مورد استقبال قرار نگرفت، حال آن که "در اعماق اجتماع" مدتهای دراز به روی صحنه ماند. این امر برای من هیچ تعجبی ندارد. یک توصیف خوب از پرولتر زنده پوش می‌تواند مورد توجه بورژوازی هنر دوست قرار گیرد، اما یک توصیف خوب از کارگر آگاه باید یک ردیف افکار ناخوشایند را در او بیدار کند. و اما پرولترهای برلین در این زمستان آنقدر گرفتاری دارند که به تأثر نرسند.^۱

بگذار بورژوازی هنر دوست به دلخواه خود نمایشنامه گورکی را تمجید یا تنقید کند. اما این نکته مسلم است که صاحب نظرترین جامعه شناسان، بسیار چیزها باید از گورکی هنرمند بیاموزند. نمایشنامه او برای ایشان در حکم یک کشف تازه خواهد بود.

و چه زبان زیبایی دارند این پرولترهای گورکی! همه چیز این نمایشنامه خوب است، چرا که هیچ چیز آن من در آوردی نیست و همه چیز آن "اصیل" است. در زمان گذشته پوشکین به نویسندگان ما توصیه می‌کرد که زبان روسی را از مغازه داران مسکوکه نان مقدس می‌پزند یاد بگیرند. ماکسیم گورکی نویسنده پرولتر، که "پرستار"های خارجی گهواره جنابانش نبوده‌اند، نیازی

۱. باید توجه داشت که سال ۱۹۰۷ - یعنی سال نگارش این مقاله مصادف با کنفرانس بین الملل دوم بود که در اشتوتگارت برگزار شد و موضوع بحث آن مقابله با خطر جنگی بود که در نتیجه بحران مراکش پیدا شده بود.

در باره ادبیات / ۱۸۱

به اجرای این توصیه پوشکین ندارد . او بدون کمک فروشندگان نان مقدس،
زبان سترگ و غنی و پر قدرت روسی را در نهایت کمال به کار گرفته است .

تولستوی*

۱

تولستوی یک ارباب بزرگ بود و تا پایان عمر نیز چنین ماند. در آغاز، این ارباب بزرگ، با آرامش خاطر از مزایایی در زندگی که موقعیت ممتازش برای او ایجاد کرده بود، بهره می‌گرفت. بعد، تحت تأثیر مردانی که به خوشبختی و سرنوشت خلق می‌اندیشیدند، اعتقاد پیدا کرد که استثمار خلق یعنی منبع مزایایی که او از آنها برخوردار می‌شد - خلاف اخلاق است. و به این نتیجه رسید که "مشیت و اراده‌های" که به او زندگی داده، او را از استثمار خلق منع کرده‌است. اما این فکر در او پیدا نشد که استثمار نکردن خلق کافی نیست، بلکه باید به ایجاد روابطی در اجتماع کمک کرد که طبقات اجتماعی، و بنابراین استثمار طبقه‌ای توسط طبقه دیگر، را از میان بردارد.

(*) این مقاله چکیده‌ای از دو مقاله یکی "از اینجا تا آنجا" و دیگری "کارل مارکس و لئون تولستوی" است که اولی در شماره اول (۱۹۱۰) مجله "از وزراء" * و دومی در شماره‌های ۲۰ - ۱۹ (ژانویه ۱۹۱۱) مجله "سوسیال دموکرات" انتشار یافت.

تعلیمات اخلاقی او صرفاً آموزشی منفی باقی ماند.

خشمگین نشو. هرزگی نکن. کفرنگو. جنگ نکن. به نظر من تعلیمات مسیح

را می‌توان به همین خلاصه کرد (۱).

و این اخلاق منفی، با محدودیتی که داشت، بسیار پست تر از تعلیمات مثبت اخلاقی مردانی بود که "پیش از هر چیز خوشبختی خلق" را مد نظر داشتند و به "سرنوشت" او می‌اندیشیدند. اگر امروزه همین مردان آمادگی دارند تولستوی را استاد و مبین آگاهی خود تلقی کنند، این امر فقط یک علت می‌تواند داشته باشد و آن اینکه شرایط سخت زندگی اعتقاد ایشان را نسبت به خود و نسبت به تعلیماتشان متزلزل کرده است. بی شک چنین وضعی قابل تأسف است. اما باید امیدوار بود که بزودی این وضع عوض شود. از جاذبه‌ای که تولستوی دارد، می‌توان از هم اکنون چنین حدسی زد. به گمان من هرچه این جاذبه بیشتر می‌شود، به لحظه‌ای نزدیک تر می‌شویم که مردانی که به یک اخلاق منفی بسنده نمی‌کنند، خواهند فهمید که تولستوی نمی‌تواند استاد آنان در زمینه اخلاق باشد. این امر خلاف انتظار به نظر می‌رسد؛ ولی درست است.

ممکن است بگویند که با اینهمه، مرگ تولستوی تمام جهان متمدن را ماتم زده کرد. من جواب می‌دهم: آری، اما به عنوان مثال به اروپای غربی نگاه کنید، خواهید دید چه کسی تولستوی را "سهل و ساده دوست دارد" و چه کسی او را "از اینجا تا آنجا" دوست دارد. کسانی که او را، "سهل و ساده" دوست دارند (با کم و بیش صمیمیت و حرارت)، ایدئولوگ‌های طبقات بالا هستند، یعنی کسانی که آمادمانند به یک اخلاق منفی قناعت کنند؛ و از آنجا که منافع اجتماعی وسیعی ندارند، می‌کوشند تا خلأ روح خویش را با خواسته‌های گوناگون مذهبی پر کنند. و کسانی که تولستوی را "از اینجا تا آنجا" دوست دارند، نمایندگان آگاه مردم زحمتکشند که به یک اخلاق منفی

در باره ادبیات / ۱۸۵

بسندہ نمی‌کنند و برای یافتن معنای زندگی خویش هیچ مشکلی ندارند؛ زیرا از مدتها پیش آن‌را "شادمانه"، در پیشروی به سوی یک هدف بزرگ اجتماعی یافته‌اند.

"از کجا" و "تا کجا" این کسان تولستوی را دوست دارند؟

پاسخ به این سؤال آسان است. این مردان تولستوی را به عنوان نویسندہای تحسین می‌کنند، که با آنکه مبارزه برای تغییر روابط اجتماعی را نفهمیده و نسبت به این مبارزه بی‌اعتنا است، مع ذلک معایب نظام اجتماعی کنونی را به نحوی عمیق احساس کرده است. آنان بویژه او را به عنوان نویسندہای می‌ستایند که استعداد بزرگ هنری اش را به کار گرفته است تا این معایب را به نحوی برجسته — هر چند بطور نامنظم — توصیف کند.

"از اینجا" و "تا آنجا" است که مردان واقعا پیشرو زمان ما تولستوی را دوست دارند.



کنت تولستوی که غالباً تاکید می‌کرد هیچ وجه مشترکی با سوسیالیست‌ها ندارد، تا آنجا که من می‌دانم حتی یک بار سعی نکرد وضع خود را در مقابل سوسیالیسم علمی مارکس روشن کند. این امر قابل فهم است، زیرا با این سوسیالیسم چندان آشنائی نداشت. اما در کتابش، "خوشه‌های رسیده" تکه‌هایی می‌توان یافت که کنت تولستوی در آنها، بی آنکه خودآگاه باشد، تضاد کاملی را که بین تعلیمات او و تعلیمات مارکس وجود دارد، آشکارا نشان می‌دهد.

مارکس مثل سایر ماتریالیست‌ها، از این فکر که "هدف زندگی خارج از لذات" جهان قرار دارد، بسیار دور بود. او در کتاب "خانواده مقدس" خود، پیوندی را که بین سوسیالیسم، و ماتریالیسم بطور اعم، و تعلیمات ماتریالیستی مبنی بر "حق اخلاقی بر خورداری از لذات" بطور اخص، وجود دارد، نشان داده بود. اما این تعلیمات نزد او نیز چون نزد اکثر ماتریالیست

ها، هرگز جنبه خودخواهانه ای را نداشت که تولستوی ایده آلیست در این حق می دید، به عکس، این حق به نظر او دلیلی بر حقانیت خواستهای سوسیالیست ها بشمار می رفت.

تولستوی همچنین با وضعی که در مقابل مذهب دارد، بطور مستقیم در مقابل مارکس قرار گرفته است. مارکس مذهب را تریاکی می دانست که طبقات بالا به کمک آن می کوشند وجدان خلق را تخدیر کنند؛ و می گفت که الفای مذهب به عنوان خوشبختی کاذب خلق، شرط تحقق خوشبختی حقیقی او است. انگلس گفته است: "مایکبار برای همیشه به مذهب و نمایش های مذهبی اعلان جنگ داده ایم". اما تولستوی مذهب را شرط اولیه خوشبختی حقیقی انسان ها می داند.

... بندرج که جهان بینی کنت لئون تولستوی مذهبی تر می شد، بیش از پیش با جهان بینی پرولتاریای سوسیالیست نا سازگاری پیدا می کرد.

اهمیت تعلیمات تولستوی نه در جنبه اخلاقی و نه در جنبه مذهبی آن است. بلکه در توصیف زنده استثمار خلق است که بی آن، طبقات بالا نمی توانند به زندگی ادامه دهند. این استثمار را تولستوی از نظر اثر سوئی که بر اخلاق استثمار کنندگان به جا می گذارد، مورد ملاحظه قرار داده است. اما این امر مانع نشد که با استعداد عظیم خود، آن را توصیف کند.

در کتاب او: "قلمرو خدا در وجود ما است" چه چیز خوبی می توان یافت؟ قطعه ای که در آن، شکنجه دهقانان به دست حکمران را توصیف کرده است، در جزوه "زندگی من چیست؟" چه نکته ای را می توان مورد تأیید قرار داد؟ بخصوص آنچه در باره وجود رابطه نزدیک بین سرگرمی ها، حتی بی ضررترین سرگرمی های طبقه حاکم و استثمار خلق گفته شده است. چه چیز در مقاله "نمی توانم خاموش بمانم" خواننده را به هیجان می آورد؟ توصیف هنرمندان، اعدام دوازده دهقان. تولستوی مثل همه مسیحیان "کاملاً منطقی" شهروند بسیار بدی است. ولی وقتی این شهروند بد، با قدرتی که در اختیار

در باره ادبیات / ۱۸۷

دارد، شروع به تحلیل حالات روحی نمایندگان و مدافعان نظام موجود می‌کند، وقتی تمام عوام فریبی عمدی یا غیر عمدی آنان در دم زدن مداومشان از مصالح عمومی را فاش می‌سازد، همانند یک شهروند بزرگ رفتار می‌کند. او توصیه می‌کند در مقابل بدی، خشونت نشان داده نشود، اما صفحاتی از نوشته او نظیر آنچه در بالا اشاره کردم، در روح خواننده این میل مقدس را به وجود می‌آورد که خشونت ارتجاعی را با قدرت انقلابی پاسخ دهد. او بسنده کردن به "سلاح انتقاد" را توصیه می‌کند، اما این صفحات درخشان تیزترین نوع "انتقاد با سلاح" را مطلقاً توجیه می‌کنند. این - فقط همین - در تعلیمات کنت تولستوی ارزشمند است.

اما صفحات درخشانی که نام بردیم، تنها بخش کوچکی از تمام آنچه را که او در سی سال اخیر نوشته است تشکیل می‌دهد. بقیه این نوشته‌ها، تا آنجا که آغشته به گرایش‌های اخلاقی و مذهبی‌اوست، مخالف خواستهای پیشرو قرن است. تمام آنها در قلمرو مرامی قرار دارد که با ایدئولوژی پرورتاریا مطلقاً ناسازگار است.

اما نکته جالب توجه این است. درست بدلیل آنکه بقیه آنها در قلمرو مرامی قرار دارد که با ایدئولوژی پرورتاریا مطلقاً ناسازگار است - و درست به این دلیل - ایدئولوگ‌های طبقات مسلط از نظر اخلاقی امکان یافتند در مقابل موعظه‌های کنت لئون تولستوی "سر فرود آورند". بی شک او خطاهای ایشان را مورد انتقاد قرار می‌داد. اما این امر ضرر زیادی نداشت بسیاری از موعظه کنندگان مسیحی نیز خطاهای طبقات بالا را به باد انتقاد گرفتند، اما این امر مانع از آن نشد که مسیحیت، همچنان مذهب جامعه سرمایه‌داری معاصر باقی بماند. اصل آن است که تولستوی توصیه می‌کند در مقابل بدی، خشونت نشان داده نشود. اگر مجلس نمایندگان فرانسه تقریباً در همان روز که در مقابل بری یان، برای سرکوبی سخت اعتصاب "سر فرود آورد"، در برابر تولستوی نیز "سرخم می‌کند"، به این دلیل ساده است که موعظه‌های تولستوی به هیچ وجه برای استثمارگران نگران کننده نیست. آنان هیچ دلیلی

ندارند که از آن بیمناک باشند، به عکس، همه دلائل را برای تاءیید آن دارند، زیرا به آنان این فرصت دلپذیر را می‌دهد که در برابر او "سر فرود آورند" بی آنکه هیچ خطر جدی تهدیدشان کند؛ و بدین ترتیب می‌توانند چهره خوشی از خود نشان دهند. روشن است که بورژوازی، در مقابل موعظه‌گری چون تولستوی، در زمانی که خود طبقه‌ای انقلابی بود، هرگز "سر فرود نمی‌آورد". رزوازی در آن زمان، به جای چنین موعظه‌گری، ایدئولوگ‌های خود را داشت. اما امروز وضع عوض شده است؛ امروزه بورژوازی عقب‌گرد کرده و از پیش با هر نوع جریان فکری آغشته به روح محافظه‌کاری موافق است؛ به ویژه اگر در عمل، "خسونت نشان ندادن" در مقابل بدی را توصیه کند. بورژوازی (و البته در کنار آن، اشرافیت بورژوا شده امروزی) می‌فهمد یادست کم حدس می‌زند که بدی اساسی‌زمان ما، استثمار است که خود از پرولتاریا می‌کند. پس چطور در مقابل مردانی که می‌گویند "هرگز در برابر بدی خسونت به خرج ندهید" می‌تواند "سر فرود نیاورد؟

عده‌ای از پیروان تولستوی به این دلیل ضعیف که زیر بار خدمت وظیفه نمی‌روند، خود را انقلابی‌هایی افراطی تصور می‌کنند. اما، اولاً "اگر ارتش تنها کسانی را شامل شود که حاضرند سلاح به دست گیرند و از نظام موجود دفاع کنند، استحکام این نظام بیشتر خواهد شد. در ثانی، دشمن اصلی سپاهی‌گری (میلیتاریسم)، آگاهی طبقه پرولتاریا، ؟ اراده او در مقابل با خسونت ارتجاعی از طریق نیروی انقلابی است. هر کس این آگاهی را مشوب کند، هر کس این اراده را تضعیف کند، او دشمن سپاهیگری نیست بلکه دوست آنست، حتی اگر در تمام طول عمرش، با فرمالیسم سرکشی در خور یک فرد متعصب و با استقبال از شکنجه و آزار، زیر بار آن نرود که تفنگ سربازی را بدست گیرد.

امادر مورد جامعه بورژوائی روسیه باید گفت که امروزه دارای روحیه‌ای است که به "سر فرود آوردن" در مقابل موعظه‌های کنت تولستوی تشویقش می‌کند. این جامعه، نه تنها دیگر به امکان مقابله با خسونت ارتجاعی از طریق نیروی

در باره ادبیات / ۱۸۹

خلق انقلابی عقیده ندارد، بلکه اعتقادی کم و بیش راسخ دارد که این امر برخلاف مصالح اوست. این جامعه خواستار آن است که با یک قرارداد مسالمت جویانه، به جدال دیرینه خود با استبداد مطلق خاتمه دهد. این، تاکتیک پرنفوذترین نمایندگان "جناح چپ" این جامعه یعنی افسران جوان اشرافی است. موعظه های اخلاقی و مذهبی کنت تولستوی امروزه، در شرایط حاضر، چیزی جز بیان سیاست "واقع بینانه" آقای میلیوکف "به زبان عرفانی نیست.

می توان با افراد منطقی موافق نبود، اما نمی توان منطق ایشان را تأیید نکرد. افرادی که مانند "افسران جوان اشرافی" فکر می کنند، از نظر خود کاملاً حق دارند در مقابل کنت تولستوی سر فرود آورند. اما در مورد بسیاری از این آقایان "شرافتمند" و "که خود را "چپ" تر از این افسران می دانند و حتی گاه برای تروریست ها علاقه نشان می دهند، چه می توان گفت؟ همان آقایانی که در مقابل فرار تولستوی از یاسنایا پولیاننا "به خشم آمده" و در برابریه صلاح عظمت اندیشه عصیان گرانه ای که در مقاله "وسيله حقیقی" آمده بود، تحت تاثیر قرار گرفته بودند؟

در این لباس غمزده، که شایسته کسی جز پیر زنان نیست، مردان پر توانی که در تظاهرات شرکت داشته اند، امروز به خود نمایی مشغولند. سوسیال دموکرات ها باید به آنان بفهمانند که زمان ترک این جامعه برای آنان فرا رسیده است.

هاینه حق داشت که می گفت زمان جدید نیاز به جامعه تازه برای کارهای تازه دارد.

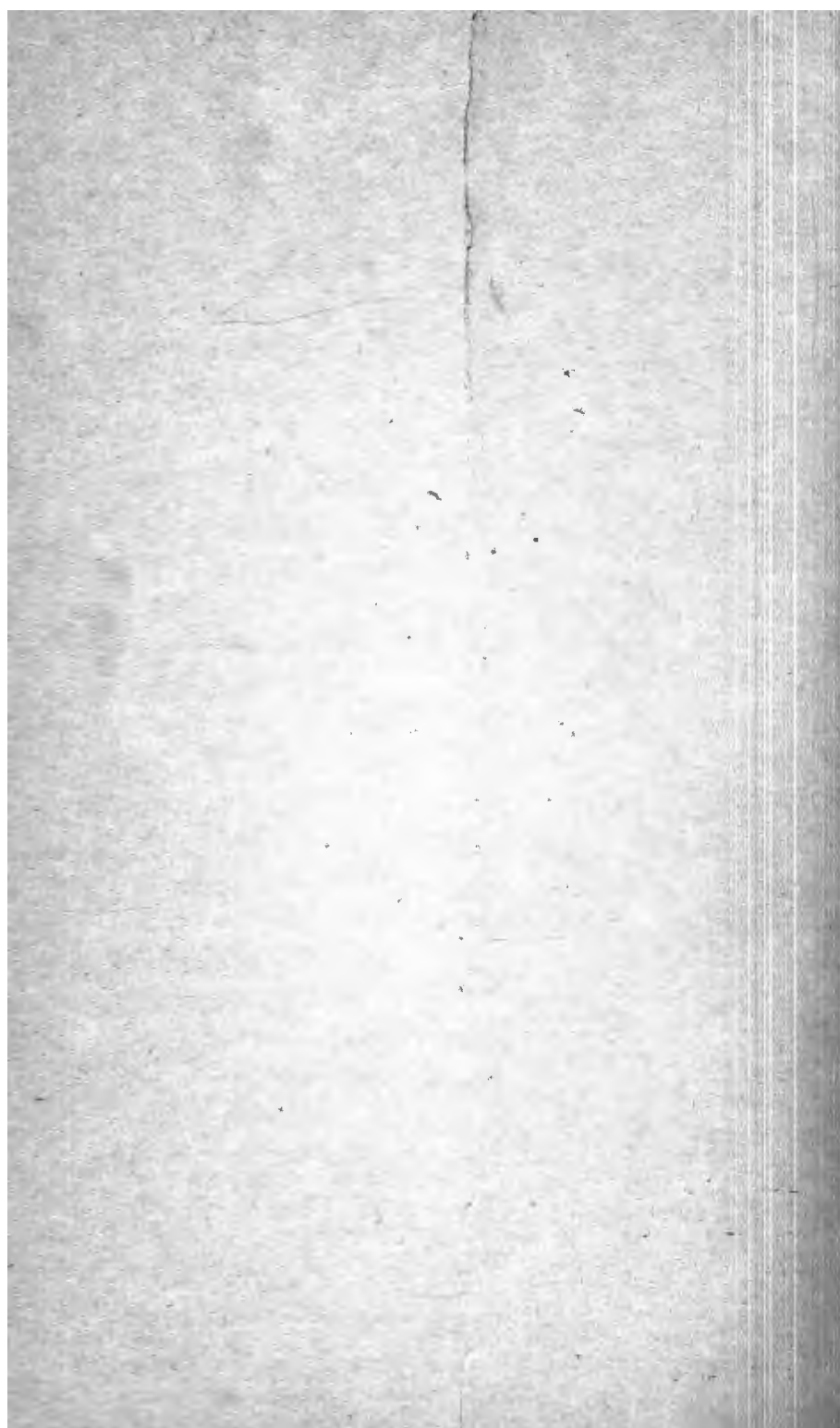
پس، نوشت، امروزه: تولستوی را با رسو مقایسه می کنند، اما حاصل این قیاس چیزی جز نتایج منفی نمی تواند باشد. روسو یک دیالکتیک دان (یکی از دیالکتیک دانان نادر قرن ۱۸) بود؛ تولستوی تا پایان عمر یک متافیزیسین ناب (یکی از کامل ترین نمونه های متافیزیسین ها در قرن ۱۹)

۱۹۰/تولستوی

بود. برای مقایسه کردن تولیتوی با روسو، انسان باید "گفتار درباره منشاء
اساسی نابرابری در میان انسانها" را خوانده یا اصلاً نفهمیده باشد.



کتابخانه ملی ہند



منتشر می شود:

از: علی باباجاهی
شعر
از: غ. ولیقی
کوپه پروانه مرغ
مقاله
از: جلال آل احمد
شکلی برگوری
قصه
از: حسین ملک
باستانهای کثاوری در ایران

منتشر شده است:

از: جلال آل احمد
کارنامه سمانه
مقاله
از: زبانی شاپور
مقاله
از: بهاء و دوچاله
محاکات
از: شویهر هراخانی
مقاله
از: پارسا بهمانی
کارنامه مصدق (جلد اول)

از: فریدون کشاورز
من مضمون من کتم کمیته مرکزی
سرب توده ایران را
مصاحبه
از: عدنان فریقی
شعر
از: سعید طبرانی
شعر
از: سعید طبرانی
شعر
از: سعید طبرانی
شعر

از: جلال سقرازی
شعر
از: سید شمس
شعر
از: محمد آستین
شعر

نشانی پستی: خیابان فروردین
خیابان مشتاق - جنب اداره
تلفن ۶۶۰۲۳۳

قیمت ۱۵۰ ریال

