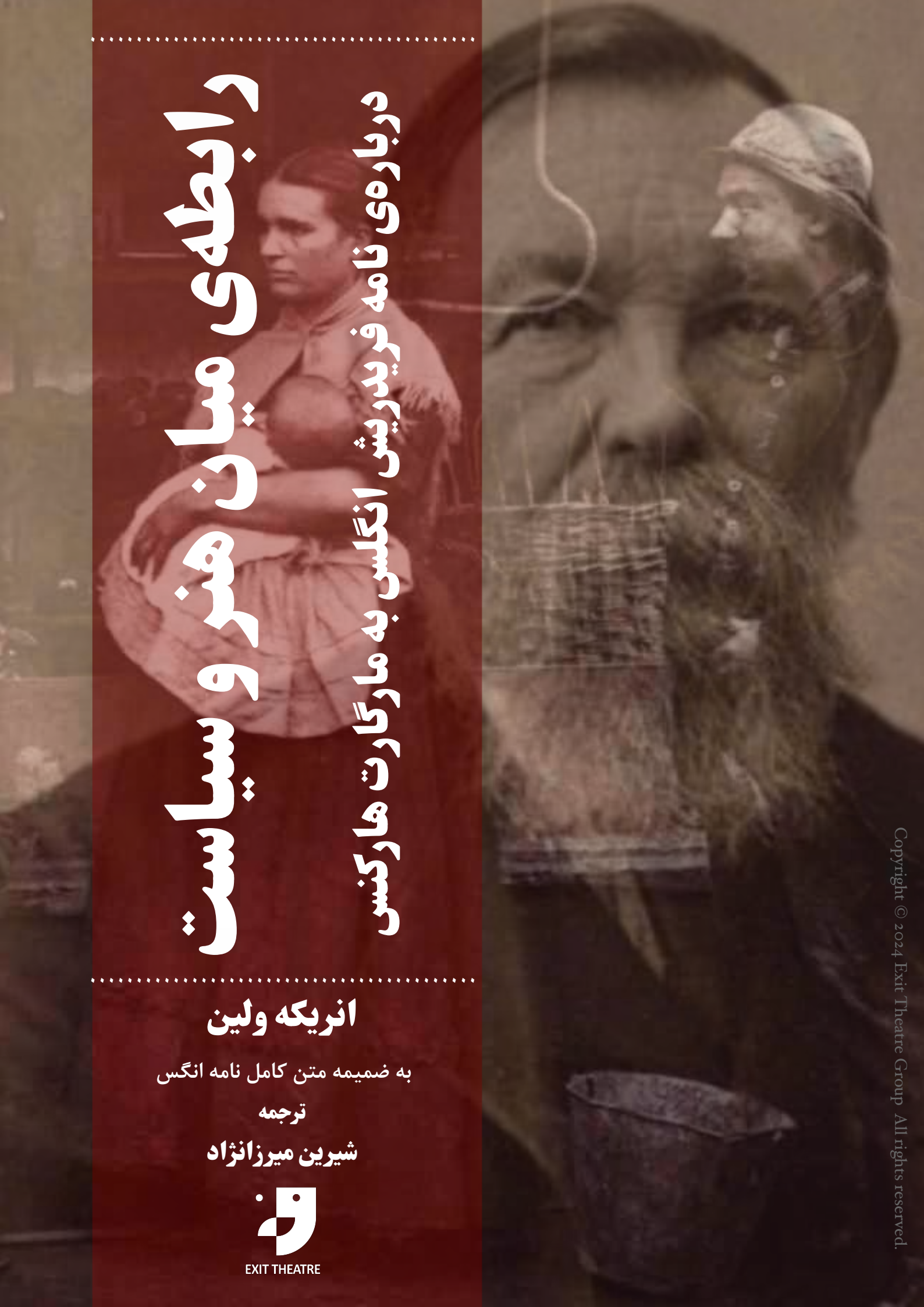


رابطه‌ی میان هنر و سیاست

درباره‌ی نامه فریدریش انگلس به مارگارت هارکنس

انریکه ولین

به ضمیمه متن کامل نامه انگس

ترجمه

شیرین میرزانژاد

EXIT THEATRE

Copyright © 2024 Exit Theatre Group All rights reserved.

رابطه‌ی میان هنر و سیاست

درباره‌ی نامه فریدریش انگلس به مارگارت هارکنس

به ضمیمه متن کامل نامه انگس

انریکه ولین

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

دی‌ماه ۱۴۰۲

EXIT THEATRE

فهرست

✯رابطه‌ی میان هنر و سیاست. درباره‌ی نامه فریدریش انگلس به مارگارت هارکنس
انریکه ولین.....صفحه ۴

✯ نامه فریدریش انگلس به مارگارت هارکنس
لندن، آوریل ۱۸۸۸..... صفحه ۱۶

رابطه‌ی میان هنر و سیاست درباره‌ی نامه فریدریش انگلس به مارگارت هارکنس

انریکه ولین[1]

تمثیلی درباره هنر و سیاست

حکایت مشهوری درباره‌ی رابطه‌ی میان هنر و سیاست وجود دارد. در این داستان (که در اینجا با مقداری تغییرات آورده شده)، پادشاهی متکبر و به همان اندازه پول‌پرست، کینه‌جو و با ادعاهای انقلابی، از همه‌ی هنرمندان خواست که پرتره‌ای از او بکشند تا آنکه را به واقعی‌ترین شکل او را تصویر کرده برگزیند. برنده، چنان که در آن دوران خیالی مرسوم بود، نشانی اشرافی نیز دریافت می‌کرد. بااین‌همه، ویژگی جسمی خاص موضوع نقاشی، وجهی غیرعادی به این مسابقه می‌داد و آن را کاری دشوار و خطرناک می‌کرد. پادشاه ناهنجاری جسمی‌ای در تمام سمت چپ خود داشت که حذف آن در پرتره غیرممکن بود. این پرسش وجودی که سرنوشت هنرمندان را رقم می‌زد منجر به آلترناتیوهای هنری و ترفندهایی شد که نقاشی‌هایی را با پیچیدگی‌های حیرت‌آور حاصل کرد. چطور ممکن بود پادشاه را با وجود حساسیت‌های متکبرانه‌اش بدون اهانت به او صادقانه تصویر کرد؟ از سویی اگر نقاشی باید نزدیک‌ترین تصویر به واقعیت را بازتاب دهد، نقاش باید مراقب هم باشد که موضوعش را در پرتو نوری ارائه نکند که در پی برملا شدن نقائص جسمانی‌اش دچار شرم اجتماعی شود.

نخستین شرکت‌کننده پس از فکر بسیار درباره‌ی ظرافت‌ها و دلالت‌های این تناقض، تصمیم گرفت که مبنایش را بر فرض دوم بگذارد، چراکه این‌یکی ـ که به باور او صراحت کمتری از اولی داشت- او را از دردسرهای بزرگ‌تر در امان می‌داشت و شدت مجازاتش را کم می‌کرد. بنابراین او بر آن شد که از پرتره‌ی صادقانه‌ی پادشاه و خصوصاً تصویر کردن نقص جسمانی‌اش پرهیز کند و با پرهیز از مشکلات جسمی پادشاه، سرانجام اثری هنری خلق کرد که از نگاه او برتر از خود واقعیت بود. وقتی کارش را به پایان رساند، می‌شد دید که پرتره از موضوع زنده‌اش برتر بود. نقاش برای آنکه به این تاثیر هنری دست یابد، ترفندی مخاطره‌آمیز را به کار برد: موضوع به نظر می‌رسید که از لحاظ جسمانی در وضعیتی عالی و بدون هیچ نقصی است.

پادشاه در نقاشی از روبرو با رنگ‌های بسیار روشن و سایه‌های برجسته ظاهر شده بود؛ او با قدرتی که هرکول را به رشک وامی‌داشت و فراستی که خود اولیس را فریب می‌داد تصویر شده بود. چنان که انتظار می‌رفت، نخستین حسی که نقاشی در پادشاه ایجاد کرد، حس رضایت و شادی آشکار بود. وقتی که او خود را دید که چنین تصویر شده، بدون هیچ نقصی، که قدرت جسمانی را نمایش می‌داد، چهره‌اش ترکیبی از غرور و اندوه را نشان داد، و به گفته‌ی برخی از شاهدان، چند قطره اشک را می‌شد دید که بر صورتش سرازیر بود. مکثی طولانی شد که در آن پادشاه در افکار گذشته، حال و آینده غرق شد، خود را در وضعیت جسمانی‌ای که در نقاشی تصویر شده بود تصور کرد. چه تحقیرها که می‌شد از آن دوری جست! چه تحسین‌ها که می‌توانست دریافت کند! نقاشی انبوهی از احساسات و عواطف را در شاه برانگیخت، اما در عین حال، احتمال زندگی جایگزینی را مطرح می‌کرد که او تنها با کوشش فراوان می‌توانست از ذهنش بزداید.

گرچه غرق شدن در افکارش احساس لذت بسیاری به او می‌داد، بازگشت به واقعیت، بازگشت از آن ذهنیت روان‌پالا، تاثیری عمیق بر محرمانه‌ترین زوایای وجودش داشت. وقتی که با واقعیت ناگوار روبرو شد، دریافت که حتی از تخیلش هم تاثیر بیشتری دارد. در واقعیت، آن نقاشی همچون نغمه‌ی پری دریایی بود، همسان با وسوسه‌هایی که اولیس تجربه کرده بود[۲]، چندان برای رودست زدن به مردم درخصوص واقعیتی که باید با آن روبرو می‌شد فایده نداشت. و به این ترتیب، پادشاه با ابراز ملغمه‌ای از بدخواهی و بدیهیات مادی، درباره‌ی نقاشی و سرنوشت خالق آن رای صادر کرد.

نقاشی -به گفته‌ی پادشاه- به وضوح با عناصر ایده‌آلیستی احاطه شده و به این علت نماینده‌ی فردی ضدانقلاب است. و از آنجا که نقاشی نمی‌تواند واقعیتی عینی را بیان کند، ابزاری است برای بیگانه‌سازی انسانی و اجتماعی. بنابراین نمایان‌گر تلاشی است برای ضدیت با نیروهای انقلابی، افیونی برای توده‌ها، چراکه آنها را در مقابل واقعیت به خواب فرومی‌برد. و به این ترتیب هیچ چاره‌ی دیگری نیست جز این که هنرمند را با حکم اعدام مجازات کنیم. و پادشاه این‌گونه با نخستین نقاش و نخستین نقاشی برخورد کرد.

دومین نامزد احساسات متناقض بسیاری را حس می‌کرد؛ حس آسودگی داشت چون زندگی او نبود که محکوم به پایان شده بود، اما از سوی دیگر، احتمال مرگ برایش همچنان بسیار واقعی بود. اینجا درس مهمی درباره‌ی رد کردن هنر با محتوای ایده‌آلیست و سوبژکتیویست، هنر با هدف فرار از واقعیت هست. او همان اشتباه را تکرار نمی‌کرد، و

کوشش می‌کرد که موضوع را با بیشترین وفاداری ممکن به تصویر بکشد. هیچ افزوده‌ی خودسرانه‌ای وارد نمی‌شد. اثر تنها همان را که صریح و طبیعی بود بازتاب می‌داد.

بر اساس این مقدمات، نامزد دوم تلاش زیادی کرد تا فرآیندها و تضادهایی را که حالت جسمی یا روانی پادشاه را متاثر می‌کرد از میان ببرد. در نقاشی او پادشاه به عنوان یک شئ، یک چیز ساده تصویر می‌شد. اگر این در دوران دیگری رخ می‌داد، می‌شد گفت که هنرمند دوم، به شیوه‌ای مثبت، «همه‌چیز را چیزهایی ساده در نظر می‌گرفت.»[۳]

او برای آنکه اشتباه نقاش پیش از خود را تکرار نکند، یک نسخه‌ی ابتدایی از آنچه حضور بی‌واسطه و ظاهر جسمانی پادشاه بروز می‌داد را خلق می‌کرد. این‌طور، با وجود نقص جسمانی صریح پادشاه، هیچ راهی برای پنهان کردن نقص جسمانی او از طریق ترفندهای ایده‌آلیستی وجود نداشت. هنرمند دوم تمام توان هنری خود را جمع کرد تا بازتاب علمی محضی را خلق کند که منطبق با قوانین طبیعت باشد، درست مثل قانون جاذبه.

به این ترتیب، او پادشاه را از روبرو تصویر کرد، که نه تنها طبیعت انسانی او را به نمایش می‌گذاشت بلکه وضعیت انسانی تغییرناپذیر او را نیز نشان می‌داد. محتوای ناتورالیستی ریشه در میل به جاودان‌سازی آن وضعیت به عنوان تنها وضعیت ممکن برای شاه داشت و به همین علت باید مانند یک مجسمه نه تنها در حال حاضر بلکه تا ابد پرستش می‌شد. جزئیات نقاشی دوم چنان دقیق بود که می‌شد نقائص واقعی بسیاری را بر روی بدن پادشاه و بر روی لباسش، و همچنین در اطراف پرتره مشاهده کرد که در نگاه اول تشخیص‌شان دشوار بود. نقاشی نقائص بسیاری را نشان می‌داد، اما به گفته‌ی خالق اثر، آنها آفریده‌ی ذهن هنرمند نبودند بلکه تنها رونوشت‌هایی دقیق از همان‌چیزی بودند که مدل نقاشی واقع شده بود.

وقتی که پادشاه با این نقاشی جدید و غیرمنتظره روبرو شد، تاثیرش بر او عکس آن چیزی بود که اثر اول موجب آن شده بود. اگر نقاش ایده‌آلیست اول برایش احساس خوشحالی و رضایت می‌آورد، نقاشی دوم احساس اندوه و طردشدگی را القاء می‌کرد. پادشاه میخکوب شده بود؛ در آن لحظه، او هم‌زمان سوژه و ابژه بود، که به ریزترین نقائص جسمی نگاه می‌کرد. با دیدن خود که چنین تصویر شده بود، نه تنها احساس کوچک‌شدگی داشت، بلکه حس ناآشنای ناتوانی را هم تجربه می‌کرد. اگر در نقاشی نخستین می‌توانست با قهرمانان بزرگی مقایسه شود که توانسته بودند سرنوشتی را که خدایان به بشریت تحمیل کرده بودند تغییر دهند، در نقاشی دوم شبیه مردی شده بود که با پیش‌پاافتاده‌ترین چالش‌های زندگی هم با دشواری دست‌وپنجه نرم می‌کرد. در آن

لحظه، پادشاه که ارباب سرنوشت مردمان بی‌شماری بود، در برابر جهان احساس ناتوانی می‌کرد. و احساسی که در آن لحظه به او هجوم آورد احساس شکست بود از دانستن اینکه هیچ کاری نمی‌شود برای تغییر وضعیت انسانی کرد. همراه با آن، حس عجزی بود که با نقاشی اول هم داشت، اما به دلایل متضاد. وقتی که پادشاه خود را در نقاشی اول به شکل ایده‌آل دید، احساس کرد که گویی از واقعیت گریخته است (اغوا شده با نغمه‌ی پریان دریایی)؛ در مواجهه با نقاشی دوم، احساس کرد که بدنش همچون مجسمه‌ای سنگی از قدرت تهی شده است، گویی آثار دیدار با مدوسا را تجربه می‌کند.[۴] پادشاه با امید به اینکه بتواند ناتورالیسم ارائه‌شده در نقاشی را براند، رساتر و پرقدرت‌تر از پیش سخن گفت. او گفت که این نقاشی حتی از نقاشی اول هم بیشتر بیگانه‌سازی می‌کند چون مضمون تاریخی و مضمون پویایی اجتماعی ندارد؛ باید بسیار قوی بود تا تن به تسلیم در برابر حس شکستی که از این اثر ساطع می‌شود نداد. و به این ترتیب، پادشاه با دفاعی پرافتخار از ویژگی‌های تاریخی قهرمانانه‌ی مورد ادعایش، هنرمند را به همان سرنوشت هنرمند نخستین محکوم کرد.

با وجود سرنوشت دو هنرمند، وقتی نامزد جدیدی به پیش آمد، ترس شدیدی حاکم شد. اگر دو هنرمند پس از متهم شدن به خلاف آنچه می‌خواستند بکشند، اعدام شدند، دغدغه‌ی اصلی مسابقه نفعی نبود که عاید کسی می‌شد، بلکه بقای او بود. در این لحظه، پس از تمام آنچه رخ داده بود، نامزد جدید پا پیش گذاشت.

اگر نخستین نقاش (بر خلاف قصدش مبنی بر ستایش پادشاه) به جرم ایده‌آلیسم اعدام شد و دومی (که قصد داشت پرتره‌ی شاه را به شیوه‌ای توصیفی‌تر بکشد) به جرم ناتورالیسم محکوم به مجازات مرگ شد، چرا باید کسی وارد این مسابقه می‌شد؟ نامزد جدید احتمالاً عقلش را از دست داده بود، و به همین علت بود که چنین مشتاقانه به سوی مرگ خود می‌شتافت. و گرچه این موقعیت تمام حضار را می‌ترساند، اعلان پادشاه بیشتر از آن غافلگیرانه بود. پس از آن که اعلام کرد امیدی به یافتن نقاشی‌ای که خواست‌های او را بازتاب دهد نداشت و در نتیجه نزدیک بود به تمام فرآیند پایان دهد، تاکید کرد که چقدر شگفت‌زده شد از اینکه اثری را یافت که توانست برایش رضایت هنری و سیاسی به ارمغان آورد. پادشاه که به این تعریف راضی نشد، در ادامه فضیلت‌های هنرمند سوم و توانایی او را در تصویر کردن پادشاه با چنین شیوه‌ی دقیق زیبایی‌شناسانه و بدون ذره‌ای ایده‌آلیسم یا ناتورالیسم تحسین کرد. به این ترتیب هنرمند، شایسته‌ی تمام عناوین و جایزه‌هایی بود که به او وعده شده بود. به علاوه، او به عنوان دادرس سلطنتی مادام‌العمر منصوب می‌شد. طبق فرمان سلطنتی، نقاش باید به خاطر نشان دادن چنین توانایی‌ای در

زمینه‌ی زیبایی‌شناسی، کرسی ریاست در حوزه‌ی هنر و فرهنگ کشور را داشته باشد. شگفتی عمومی حضار (جز نقاش و موضوع نقاشی‌اش) قابل درک بود. و همه درباره‌ی محتوای پرتره کنجکاو بودند. از چه رنگ‌هایی استفاده شده بود؟ چه خطوط و نقش‌هایی به کار رفته بود؟ آیا تضاد نور و سایه وجود داشت؟ استفاده از خطوط منحنی یا تکنیک‌های معمول دیگر نقاشی‌های سبک وهم‌گرایی؟[۵] تنها یک راه برای دریافتن آن بود، اما هراس ناشی از آنچه پیش‌تر رخ داده بود، شجاعت لازم را برای فرونشاندن کنجکاوی جمعی خشکانده بود. وقتی پادشاه که بسیار از پرتره‌اش راضی بود، همه‌ی حاضران را دعوت کرد تا شاهکار را تماشا کنند، خوشی و آسودگی فراوانی برقرار شد. و به این ترتیب، همه توانستند فضیلت‌هایی را که در نقاشی نشان داده شده بود تحسین کنند و تایید کنند که این نقاشی شایسته‌ی تحسین است.[۶]

فریدریش انگلس و پیروزی رئالیسم در ادبیات

در بهار سال ۱۸۸۸، فریدریش انگلس کمونیست مشهور نامه‌ای برای مارگارت هارکنس فرستاد که در آن برخی از نظراتش را درباره‌ی یکی از آثار نویسنده‌ی کتاب با عنوان «دختر شهری» با او در میان گذاشت. هارکنس (که از نام مستعار جان لا John Law استفاده می‌کرد) نویسنده‌ای انگلیسی بود که در نتیجه‌ی ارتباط با متفکران سوسیالیست همچون النور مارکس (دختر کوچک کارل مارکس و جنی فون وستفالن) نه تنها وارد حیطه‌ی این تفکر سیاسی شده بود، بلکه مصمم بود استعداد ادبی خود را در راه پیشرفت آرمان سوسیالیستی به کار گیرد.

محتوای نامه هیچ داعیه‌ی تحلیلی درباره‌ی زیبایی‌شناسی نداشت، اما با این حال نقطه‌ی عطف مهمی برای تحلیل مارکسیستی رابطه‌ی میان هنر و سیاست است.[۷] محوریت این نامه رابطه‌ی میان هنر و سیاست و خصوصاً قاعده‌مندی هر یک از ویژگی‌ها و عناصری است که نویسنده‌ی آن به کار می‌گیرد تا از برابرسازی هنر و سیاست پرهیز کند. نامه اساساً به شیوه‌ای مقدماتی به پارامترهای مورد استفاده برای تحلیلی رئالیستی از ادبیات و رابطه‌ی میان آن تعینات با شعور سیاسی نویسنده می‌پردازد.

انگلس با در نظر گرفتن این استدلال، و پس از تبریک به هارکنس برای استعداد هنری‌اش و جسارت او در نوشتن این اثر، به تجزیه و تحلیل کیفیت کتاب پرداخت[۸] و آنچه را که باید در مرکز یک اثر هنری قرار گیرد، یعنی شخصیت رئالیستی آن تعریف کرد. رئالیسم

در هنر «علاوه بر حقیقت جزئیات، بازتولید صادقانه شخصیت‌های نوعی در شرایط نوعی را به همراه دارد.»[۹] به این ترتیب، در کنار وفاداری روایی و ترسیم شخصیت‌ها و رویدادها، باید «نوعی بودن» در اثر وجود داشته باشد.

از نظر انگلس، این مشکل اصلی اثر تحلیل‌شده است، زیرا عدم تعادل آن رابطه نشان‌دهنده‌ی نارسایی نویسنده است. از یک سو، شخصیت‌ها «به اندازه کافی نوعی» هستند، اما از سوی دیگر، «شرایطی که آنها را دربرگرفته و آنها را وادار به عمل می‌کند شاید به همان اندازه چنین نباشد.»[۱۰] انگلس به کمبودی اشاره می‌کند که شخصیت‌های طبقه‌ی کارگر در «دختر شهری» از لحاظ توسعه‌ی تاریخی دچار آن هستند. ابزار کوک‌کننده‌ی هنر و واقعیت تصویرشده ناکوک بود زیرا روایت هارکنس طبقه‌ی کارگری را ارائه می‌کند که نقشی منفعل بازی می‌کرد و به کمک خارجی نیاز داشت (چیزی که برای شرایط انگلستان در آغاز قرن نوزدهم معتبر بود). چنین شرایطی بسیار متفاوت از آنچه کارگران انگلیسی در ربع آخر قرن نوزدهم تجربه می‌کردند بود که در قالب اتحادیه‌های کارگری و احزاب سیاسی سازمان‌دهی شده بودند. در آن مقطع، آنها به یک نیروی سیاسی فعال تبدیل شده بودند.[۱۱]

یکی از عناصر شخصیت نوعی را که توسط انگلس ذکر شده می‌توان در بیان دقیق استعاری لحظه‌ی منعکس‌شده‌ی واقعیت یافت. هنر نمی‌تواند بدون آن رابطه‌ی رئالیستی با واقعیتی مشخص عمل کند. چنین شرایطی لزوماً از تسلیم هنر به تاریخ ناشی نمی‌شود، گویی اولی اجباراً سرسری‌ترین جزئیات دومی را به تصویر می‌کشد.[۱۲] آنچه انگلس به آن اشاره کرد رابطه‌ی ضروری میان دو شکل ارائه (هنر و تاریخ) بود تا از تبدیل شدن هنر به شکلی از فرار از واقعیت و نیز تبلور دلبخواهی ظاهر آن جلوگیری کند. با این حال، می‌شود پرسید که آیا این کمونیست آلمانی می‌خواست این تذکر را به عنوان تلاشی برای دفاع یا تقویت مبارزه‌ی سیاسی کارگران برای ساختن سوسیالیسم ارائه کند؟ پاسخ این مناقشه در تعبیر زیر ظاهر می‌شود که در آن به جای آنکه نوشته‌ای هنری با محتوایی سوسیالیستی را طلب کند، شرط بسیار متفاوتی را ستوده است: «من ابداً قصد ندارم به اینکه یک رمان سوسیالیستی مستقیم ننوشته‌اید ایرادی بگیرم،» یا آن‌طور که آلمانی‌ها می‌گویند، تندنس‌رمان [رمان جهت‌دار]، تا «دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی نویسنده را ستایش کنند.»[۱۳] این یعنی به جای انتقاد از هارکنس برای آنکه رمانی ننوشته است که متعهد به اهداف پرولتری باشد، این مدافع سربلند طبقه‌ی کارگر نویسنده‌ی انگلیسی را دقیقاً به خاطر این واقعیت که او اولویت‌های سیاسی و ایدئولوژیک خود را وارد روایت

رمان نکرده است می‌ستاید. و انگلس برای آنکه مسائل را شفاف‌تر هم کند، می‌افزاید: «هر چه دیدگاه‌های نویسنده پوشیده‌تر بماند، برای اثر هنری بهتر است.»[۱۴]

انگلس به منظور بیان نمونه‌ای از آنچه به عنوان رئالیسم از آن دفاع می‌کند (و در این مورد، امکان و ضرورت خلق یک اثر بزرگ هنری مستقل از گرایش‌های سیاسی نویسنده) مقایسه‌هایی میان آثار ادبی خلق‌شده توسط هنرمندانی با ایدئولوژی‌های بسیار متفاوت انجام می‌دهد. در حالی که امیل زولا نه تنها به خاطر آثار ادبی‌اش، بلکه به خاطر فعالیت‌های سیاسی سوسیالیستی‌اش هم نویسنده‌ای مشهور بود، اونوره دو بالزاک[۱۵] نویسنده‌ای بود که دیدگاه سیاسی‌اش را نه تنها می‌شد محافظه‌کار به حساب آورد، بلکه نسبت به مواضع ارتجاعی (و اشرافی) همدل بود. در رویارویی با هردو نویسنده، انتظار می‌رود که انگلس، مدافع طبقه‌ی کارگر، با اثر زولا بیشتر همدل باشد.[۱۶] با این حال، چنان که خود هشدار می‌دهد، چنین رابطه‌ای نباید به قاعده‌مندی هنری تبدیل شود. به بیان دیگر، آنچه در تلاش برای گسترش ستیز سیاسی مفید واقع می‌شود، الزاماً از لحاظ فهم زیبایی‌شناسی مفید نخواهد بود. دقیقاً با این نیت است که انگلس قضاوتش را درباره‌ی نویسنده که استاد واقعی فرانسوی ادبیات جهان است صادر می‌کند:

> « بالزاک از نظر سیاسی سلطنت‌طلب بود؛ اثر بزرگ او مرثیه‌ای ماندگار است بر زوال اجتناب‌ناپذیر جامعه‌ی خوب، همدلی او تماماً با طبقه‌ای است که محکوم به انقراض است. اما بااین‌همه، طنز او هرگز برّنده‌تر و کنایه‌اش هرگز تلخ‌تر از زمانی نیست که شروع به گفتن از همان زنان و مردانی می‌کند که عمیق‌ترین همدلی را با آنها دارد: اشراف. و تنها مردانی که همیشه از آنها با تحسینی آشکار سخن می‌گوید، سرسخت‌ترین دشمنان سیاسی‌اش هستند، قهرمانان جمهوری‌خواه صومعه‌ی سن‌مری[۱۷] مردانی که در آن زمان (۱۸۳۶-۱۸۳۰) یقیناً نمایندگان توده‌های عام بودند. اینکه بالزاک به این ترتیب مجبور بود که علیرغم همدلی طبقاتی و تعصبات سیاسی خودش عمل کند، اینکه او ضرورت سقوط اشراف مورد علاقه‌اش را دیده بود، و آنها را مردمی توصیف می‌کرد که سزاوار سرنوشت بهتری نبودند؛ و اینکه او مردان واقعی آینده را جایی دیده بود که در آن زمان فقط آنها یافت می‌شدند، من این را یکی از بزرگ‌ترین پیروزی‌های رئالیسم می‌دانم و یکی از عالی‌ترین خصلت‌های بالزاک پیر.»[۱۷]

در مورد آن نویسنده‌ی شهیر فرانسوی، پیروزی رئالیسم در این واقعیت بیان شده بود که باورهای سیاسی و اجتماعی او محدودیتی را بر نمایش معمول شخصیت‌ها و رویدادها تحمیل نکرده بود. موضوعی که در نقل‌قول بالا تصریح شد دفاع از خودمختاری هنر در

مقابل سیاست است به این معنا که کیفیت خاص اولی را نمی‌توان با دومی اثبات کرد. یعنی هنر ویژگی خاص خود را دارد و حتی اگر تعینات سیاسی غایب نباشد، آن عناصر فقط به عنوان بخشی از کل بستر دارای اعتبار بیانی هستند. هنگام پرداختن به ابژه‌های زیبایی‌شناختی، این قاعده‌مندی هنر است که باید عناصر سیاسی را در ویژگی خاص خود دربرگیرد و نه برعکس.

ملاحظات پایانی

انگلس ادعا نمی‌کرد که هنرمند رئالیست دارای بی‌طرفی ایدئولوژیک است یا اینکه او فاقد ارزش‌ها یا ایده‌های سیاسی است، بلکه مدعی بود که معیار هنر را نمی‌توان در ذیل علائق سیاسی آن قرار داد. با این حال، هنر رئالیستی دارای ارزش‌های زیادی است که بسته به مخاطب می‌تواند تأثیرات تفکربرانگیز با محتوای سیاسی ایجاد کند. با این همه، این تأثیرات نیستند که عظمت اثر هنری‌ای را که آنها را به وجود آورده است می‌سنجند. با توجه به نیاز به بازنمایی واقعیت از ماهیت آن، رئالیسم مورد تایید مدافعان کمونیسم مستلزم تأملی ضروری در پویایی تاریخی، فرآیندهای آن و تضادهای درونی آن است.
به همین دلیل است که جستجوی بازنمایی هنری نوعی بودن شخصیت‌ها و رویدادها، هم با فرار از واقعیت و هم با طبیعی‌سازی آن ممنوع است. زیرا علیرغم ارائه مسیرهای متضاد (یکی ایده‌آلیست و دیگری دترمینیست)، نه ایده‌آلیسم هنری (بسیار موجود در مفاهیم آوانگارد و سوبژکتیویستی) و نه ناتورالیسم هنری (که در موردی که انگلس تحلیل می‌کند، زولا نمونه آن است) نمی‌تواند پیچیدگی پویایی تاریخ را در جنبش‌های اساسی تداوم و گسست آن بیان کند.

در هر دو مورد تحلیل‌شده‌ی پیکربندی‌های زیبایی‌شناختی، تاریخ، به درجات کم‌وبیش، در فرآیندهای خود دچار گسست به نظر می‌رسد، یا به‌دلیل حرکت خارق‌العاده شخصیت به سوی امکانات اجتماعی‌اش یا با تصویرسازی برگرفته از ظرفیت درونی شخصیت برای مداخله تاریخی. روابط بین فرد و جامعه، بین سوبژکتیویته و ابژکتیویته، و بین غایت‌شناسی و علیت به گونه‌ای است که وقتی یکی از قطب‌ها به قیمت از دست دادن قطب دیگر بیش‌پرورده می‌شود، بازتاب هنری، ماهیتِ نوعی شخصیت‌ها و رویدادها را در میانجی‌گری بین امر مفرد و جهانی دربرنمی‌گیرد.

در هر دو مورد، یک نقاشی درباره‌ی واقعیت، محدودیتی را بر شخصیت تحمیل می‌کند، خواه با آگاهی او از امکانات ملموسی که او را احاطه کرده است و خواه با عمل مداخله‌گرانه‌ی او در برابر موانع بزرگ‌تر. اساساً، آنچه در این موارد اتفاق می‌افتد،

نقاشی‌های تردیدناپذیر درباره‌ی تاریخ است که پیچیدگی واقعیتی را که به شیوه‌ی هنری تصویرشده بیان نمی‌کند، بلکه به شیوه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم، ارزش‌ها، افکار و خواست‌های خود هنرمند را بیان می‌کند.

پانویس‌ها:

۱.

Wellen, H. (2017). Relação entre arte e política: sobre a carta de Friedrich Engels a Margaret Harkness. Revista Espaço Acadêmico, 17(199), 11-21. Recuperado de https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/39248

The Relationship between Art and Politics
On the Letter of Friedrich Engels to Margaret Harkness, Henrique Wellen, Translated by Gilmar Visoni-Alonzo, Engels @ 200 Reading Friedrich Engels in the 21st Century, Edited by Frank Jacob.

۲. هومر در اودیسه، با استفاده از تلفیق تاریخ شفاهی و افسانه‌ها، ماجراهای اولیس را در تلاش‌اش برای بازگشت به خانه پس از جنگ تروا روایت می‌کند. در سفر او، یکی از چالش‌های اصلی که قهرمان داستان با آن روبرو بود، رویارویی‌اش با پریان دریایی بود که تلاش می‌کردند ملوانان را با نغمه‌هایشان اغوا کنند. اولیس دستور داد که تمام افراد کشتی گوش‌هایشان را با موم بپوشانند، اما خودش به دکل کشتی بسته شد تا بتواند به پریان دریایی گوش فرا دهد و زنده هم بماند. رجوع کنید به: هومر، اودیسه

Homer, A Odisseia (São Paulo: Editora 34, 2011)

۳. به گفته‌ی دورکیم، در آغاز بخش دوم قواعد روش جامعه‌شناسی، «نخستین و پایه‌ای‌ترین قاعده این است که فکت‌ها را به عنوان چیزها در نظر بگیریم.»

Émile Durkheim, As Regras do Método Sociológico (São Paulo: Martins Fontes, 2007), 15.

۴. در اساطیر یونان، مدوسا هیولایی از جهان زیرین (گورگون) بود که بدن زن داشت و بر روی سرش به جای مو، مار داشت. چنان که در ماجراهای پرسئوس، مدوسا قدرت آن را داشت که هرکس را به او نگاه کند، به سنگ تبدیل کند. ارجاع به گورگون‌ها پیش از شاهکارهای پرسئوسِ نیمه‌خدا وجود داشته است. در «پرومته در زنجیر» اِشیل، به عنوان هیولاهایی حضور داشتند که در دشت کویستن Quistene زندگی می‌کردند.

See Aeschylus, »Prometeu accorentado,« in Prometeu acorrentado — Édipo Rei — Medéia by Aeschylus, Sophocles and Euripides (São Paulo: Abril cultural, 1980), 39.

۵. یکی از متداول‌ترین شیوه‌های بیان واقعیت برزیلی در نقاشی‌های موسوم به «وهم‌گرا» (illusionist) در هنر باروک یافت می‌شود. این نقاشی‌ها اشکالی را خلق می‌کنند که عناصر معنوی و مذهبی را با نابودی خصلت‌های عقلانی و رنسانسی تقویت می‌کند. برای این منظور، هنرمندان از منابع متعددی مانند هم‌جواری تضادآمیز رنگ‌ها، نور و سایه، پرده‌ها و خطوط منحنی استفاده می‌کردند.

۶. داستان «پرتره‌ی پادشاه» یکی از داستان‌های مشهور ادبیات عامه جهان است. در پایان داستان پرتره‌ی آن نقاشی برنده می‌شود که پادشاه را نشسته بر روی اسب در حال تیراندازی کشیده است و به این ترتیب، چشم نابینای او به خاطر تیراندازی بسته است و نقص‌های جسمانی او در حالت نیم‌رخ نشسته بر اسب دیده نمی‌شود.

۷. بسیاری از نویسندگان در سنت مارکسیسم به گزاره‌ی پیروزی رئالیسم به عنوان مبنای تحلیل زیبایی‌شناسی اشاره می‌کنند و نامه‌ی انگلس را به عنوان مرجع بنیادین آن نقل می‌کنند. از جمله تحلیل‌هایی که به این موضوع می‌پردازد آثار جورج لوکاچ است. برای تلفیقی آموزنده از رابطه‌ی میان تحلیل لوکاچ و موضع انگلس رجوع کنید به:

Ranieri Carli, A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literature (Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2012).

۸. انگلس برای توصیف رمان مارگارت هارکنس از عبارت *«ein kleines Kunstwerk»* استفاده می‌کند.

۹.

Friedrich Engels, «Engels to Margaret Harkness», in Marx & Engels Collected Works, Vol. 48: Letters 1887–90 (London: Lawrence & Wishart, 2010), 167.

۱۰. همان.

۱۱. یک چارچوب مهم در این تحول، به اصطلاح «بهار مردم» بود، مجموعه‌ای از قیام‌هایی که در سال ۱۸۴۸ در سراسر اروپا گسترش یافت. این نشان‌دهنده‌ی تقویت تدریجی طبقه کارگر در مبارزه سیاسی علیه استثمار سرمایه‌داری بود. در ارائه شواهد

تاریخی، سیاسی و مستند از این جنبش، مانیفست کمونیست را داریم که توسط مارکس و انگلس در این لحظه تاریخی تنظیم و منتشر شده است. رجوع کنید به:

Karl Marx and Friedrich Engels, Manifesto do Partido Comunista (São Paulo: Cortez, 1998).

۱۲. در این گزاره، چه در میان بسیاری از منتقدان هنری و چه در میان زیبایی‌شناسان مارکسیست، اتفاق نظر وجود ندارد، همچنان که در نقدهای پری اندرسون درباره رویدادها و شخصیت‌های جنگ بین فرانسه و روسیه که در جنگ و صلح تولستوی روایت شده است، می‌توانیم ببینیم. رجوع کنید به

Perry Anderson, »Trajetos de uma forma literária,« *Revista Novos Estudos* 77 (March 2007): 205–220; Leo Tolstoy, *Guerra e Paz* (São Paulo: Cosac Naify, 2011).

۱۳. انگلس به مارگارت هارکنس، ۱۶۷.

۱۴. همان.

۱۵. Honoré de Balzac

۱۶. شایان توجه است که امیل زولا نویسنده‌ی یکی از مهم‌ترین آثار هنری است که بهره‌کشی کارگران توسط سرمایه‌داران تقبیح می‌کند. زولا در ژرمینال، مصیبت‌هایی را که معدن‌کاران زغال‌سنگ تحت ستم سرمایه‌داری تجربه کرده‌اند، افشا می‌کند. رجوع کنید به:

Émile Zola, Germinal (São Paulo: Estação Liberdade, 2012).

۱۷. انگلس به مارگارت هارکنس، ۱۶۸.

منابع:

Aeschylus. »Prometeu accorentado.« In Aeschylus, Sophocles and Euripid- es, *Prometeu acorrentado — Édipo Rei — Medéia*. São Paulo: Abril cultural, 1980.

Anderson, Perry. »Trajetos de uma forma literária.« *Revista Novos Estudos* 77 (2007): 205 – 220

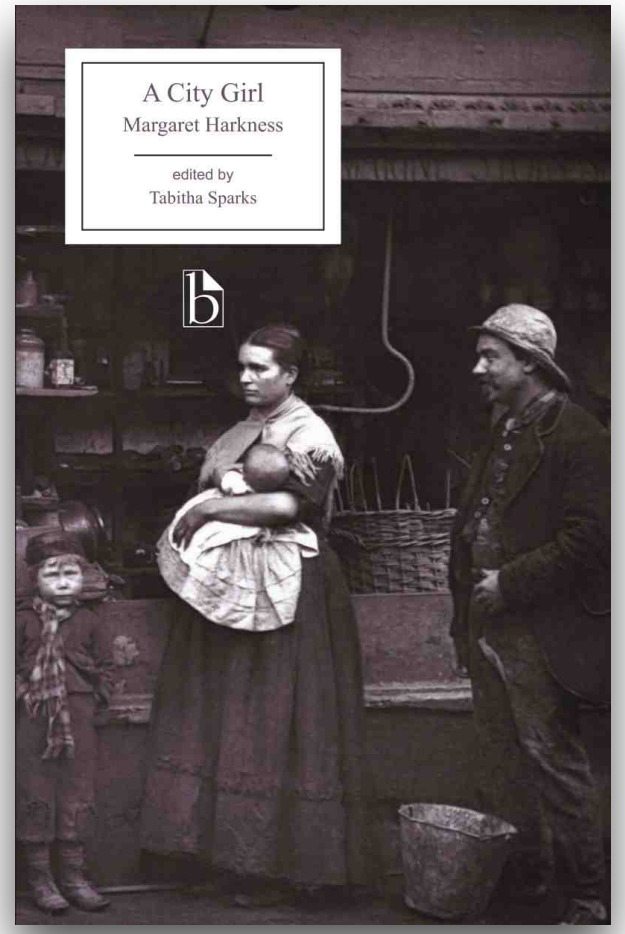
Carli, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literature*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2012.

Durkheim, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Engels, Friedrich »Engels to Margaret Harkness.« In *Marx & Engels Collected Works*, Vol. 48: Letters 1887–90. London: Lawrence & Wishart, 2010.

Homer. *A Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2011.
Marx, Karl and Friedrich Engels. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo:

Cortez, 1998.
Tolstoy, Leo. *Guerra e Paz*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Zola, Émile. *Germinal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.



نامه فریدریش انگلس به مارگارت هارکنس[۱]

لندن، آوریل ۱۸۸۸

خانم هارکنس عزیز، از شما بابت فرستادن «دختر شهری»تان از طریق آقایان ویزتلی[۲] بسیار تشکر می‌کنم. آن را با کمال لذت و اشتیاق خوانده‌ام. چنان که دوست من، مترجم شما [ویلهلم] آیشهاف[۳] آن را نامیده، یقیناً «شاهکاری کوچک»[۴] است؛ که به آن می‌افزاید -و برای شما رضایت‌بخش خواهد بود- که در نتیجه ترجمه‌ی او باید تقریباً تحت‌اللفظی باشد، زیرا هرگونه حذف یا تلاش برای دستکاری صرفاً می‌تواند بخشی از ارزش اثر اصلی را از بین ببرد.

چیزی که در داستان شما در کنار حقیقت ناتورالیستی‌اش بیشتر مرا جلب می‌کند این است که شجاعت هنرمند واقعی را به نمایش می‌گذارد. نه تنها در نحوه‌ی برخورد شما با سَلوِیشِن‌آرمی (سپاه رستگاری)[۵]، بر خلاف عالیجنابان متکبر -که شاید عالیجنابان از

داستان شما برای اولین بار یاد بگیرند که چرا سَلوِیشِن‌آرمی (سپاه رستگاری) چنین نفوذی بر توده‌های عام دارد[۶]؛ بلکه بیش از همه در روش ساده و سرراستی که با آن داستان قدیمیِ تکراری را، دختر پرولتری که توسط یک مرد از طبقه‌ی متوسط اغوا شده است، محور کل کتاب قرار داده‌اید. فرد میان‌مایه احساس می‌کرد مجبور است آنچه برایش شخصیت پیش‌پاافتاده‌ی طرح داستان است را در زیر انبوهی از پیچیدگی‌ها و زینت‌های مصنوعی پنهان کند و با این حال از سرنوشت لو رفتن خلاص نمی‌شد. شما احساس کردید که می‌توانید از پس گفتن داستانی قدیمی برآیید، زیرا می‌توانید آن را با تعریف صادقانه آن به یک داستان جدید تبدیل کنید.

آقای آرتور گرنت[۷] شما شاهکار است.

اگر نقدی داشته باشم، شاید این باشد که بااین همه، این داستان چندان به قدر کافی رئالیستی نیست. رئالیسم به نظر من در کنار حقیقت جزئیات، متضمن بازتولید حقیقی شخصیت‌های نوعی تحت شرایط نوعی هم هست. حال شخصیت‌های شما در حد خودشان به قدر کافی نوعی هستند؛ اما شاید شرایطی که آنها را دربرگرفته و به عمل وامی‌دارد به همان اندازه چنین نیستند. در «دختر شهری» طبقه‌ی کارگر در قالب توده‌ای منفعل ایفای نقش می‌کند که قادر نیست به خود کمک کند و حتی هیچ اقدامی در راستای کمک به خود نمی‌کند. تمام کوشش‌ها برای بیرون کشیدن آن از فلاکت رخوتناکش از بیرون می‌آید، از بالا. حال، اگر این توصیفی صحیح درباره‌ی ۱۸۰۰ یا ۱۸۱۰ در روزگار سن‌سیمون[۸] و رابرت اوون[۹] باشد، نمی‌تواند در سال ۱۸۸۷ برای کسی که نزدیک به پنجاه سال افتخار آن را داشته که در بیشتر مبارزات قهرآمیز طبقه‌ی کارگر شرکت داشته باشد، چنین به نظر برسد. واکنش سرکشانه‌ی طبقه‌ی کارگر در مقابل ابزارهای سرکوب که احاطه‌شان کرده است، تلاش‌هایشان -تشنج‌آمیز، آگاهانه یا نیمه‌آگاهانه- در بازیابی جایگاه‌شان به عنوان انسان، متعلق به تاریخ است و بنابراین باید جایگاهی را در قلمرو رئالیسم ادعا کند.

من ابداً قصد ندارم به اینکه یک رمان سوسیالیستی مستقیم -یا آن‌طور که ما آلمانی‌ها برای ستایش دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی نویسندگان می‌گوییم، تندنس‌رمان[۱۰] [رمان جهت‌دار]- نوشته‌اید ایرادی بگیرم. منظور من اصلاً این نیست. هر چه دیدگاه‌های نویسنده پوشیده‌تر بماند، برای اثر هنری بهتر است. رئالیسمی که من به آن اشاره دارم ممکن است حتی بر خلاف دیدگاه‌های نویسنده از کار درآید. اجازه بدهید مثالی بیاورم. بالزاک که من او را در رئالیسم استاد بسیار بزرگ‌تری از تمام زولاهای گذشته، حال و آینده[۱۱] می‌دانم، در «کمدی انسانی»[۱۲] عالی‌ترین تاریخ رئالیستی «جامعه»ی فرانسوی را به ما ارائه می‌کند، خصوصاً از «دنیای پاریسی»[۱۳] به سبک وقایع‌نگاری تقریباً سال‌به‌سال

از ۱۸۱۶ تا ۱۸۴۸، پیشروی فزاینده‌ی بورژوازی در حال ظهور را در جامعه‌ی اشرافی توصیف می‌کند که پس از ۱۸۱۵ خود را بازسازی کرده و تا جایی که می‌توانست استاندارد آداب قدیم فرانسوی[۱۴] را دوباره برپا ساخت. او توصیف می‌کند که چطور آخرین بقایای این جامعه‌ی نمونه برای او، به تدریج در مقابل عوام ثروتمند تازه‌به‌دوران‌رسیده از پا در می‌آید، و یا به دست او به تباهی کشیده شده است؛ چطور بانوی بزرگ[۱۵] که خیانت‌های زناشویی‌اش چیزی نبود جز روشی برای اثبات خود در انطباق کامل با نحوه‌ای که از طریق ازدواج دور انداخته شده بود، راه را برای بورژوازی باز کرد که در ازای پول یا کشمیر به شوهرش خیانت می‌کرد؛ و حول این تصویر اصلی، تاریخی کامل از جامعه‌ی فرانسه را گرد می‌آورد که حتی در جزئیات اقتصادی (مثلاً بازآرایی اموال منقول و غیرمنقول پس از انقلاب)، من بسیار بیشتر از آن آموخته‌ام تا از تمام مدعیان مورخ، اقتصاددان و متخصص آمار آن دوران در کنار هم. خب، بالزاک از نظر سیاسی سلطنت‌طلب[۱۶] بود؛ اثر بزرگ او مرثیه‌ای ماندگار است بر زوال اجتناب‌ناپذیر جامعه‌ی خوب، همدلی او تماماً با طبقه‌ای است که محکوم به انقراض است. اما بااین‌همه، طنز او هرگز برّنده‌تر و کنایه‌اش هرگز تلخ‌تر از زمانی نیست که شروع به گفتن از همان زنان و مردانی می‌کند که عمیق‌ترین همدلی را با آنها دارد: اشراف. و تنها مردانی که همیشه از آنها با تحسینی آشکار سخن می‌گوید، سرسخت‌ترین دشمنان سیاسی‌اش هستند، قهرمانان جمهوری‌خواه صومعه‌ی سن‌مری[۱۷] مردانی که در آن زمان (۱۸۳۶-۱۸۳۰) یقیناً نمایندگان توده‌های عام بودند. اینکه بالزاک به این ترتیب مجبور بود که علیرغم همدلی طبقاتی و تعصبات سیاسی خودش عمل کند، اینکه او ضرورت سقوط اشراف مورد علاقه‌اش را دیده بود، و آنها را مردمی توصیف می‌کرد که سزاوار سرنوشت بهتری نبودند؛ و اینکه او مردان واقعی آینده را جایی دیده بود که در آن زمان فقط آنها یافت می‌شدند، من این را یکی از بزرگ‌ترین پیروزی‌های رئالیسم می‌دانم و یکی از عالی‌ترین خصلت‌های بالزاک پیر.

در دفاع از شما باید اذعان کنم که هیچ‌جا در جهان متمدن نسبت به ایستاند[۱۸] لندن، کارگران کمتر فعالانه مقاوم نیستند و بیشتر منفعلانه تسلیم سرنوشت نمی‌شوند و سردرگم[۱۹] نیستند. و من از کجا بدانم که شما دلیل بسیار خوبی نداشته‌اید که برای یک بار هم که شده خود را با تصویری از وجه منفعل طبقه‌ی کارگر راضی کنید و وجه فعال آن را برای اثر دیگری نگاه دارید؟

منبع:

KARL MARX FREDERICK ENGELS Collected Works, Volume 48: Letters 1887-90. 2010 Lawrence & Wishart Electric Book, 166-168

پانویس‌ها:

۱. متن نسخه‌ی خلاصه‌شده‌ی این نامه نخستین بار به انگلیسی در این کتاب چاپ شد:
Literary Heritage 1932, No.2;

و نسخه‌ی کامل آن در

Marx K., Engels F. Literature and Art, New York, Intern. Publ., 1947.

۲. Vizetelly

۳. Wilhelm Eichhoff

۴. ein kleines Kunstwerk

۵. The Salvation Army سپاه رستگاری: سازمانی مذهبی-انسان‌دوستانه بود که توسط ویلیام بوث از کلیسای انگلستان در سال ۱۸۶۵ تاسیس شد. در ادامه فعالیت‌های خود را در کشورهای دیگر نیز گسترش داد (نام فعلی خود را در سال ۱۸۷۸ با سازمان‌یابی مجدد از روی مدل نظامی برگزید).

۶. در آن دوران بسیاری از فعالان جنبش سوسیالیستی لندن که خود را «متمولان انقلابی» می‌نامیدند، در خصوص شرایط زندگی کارگران بی‌تفاوت بودند و کاری عملی انجام نمی‌دادند. از دیدگاه انگلس شجاعت زیادی می‌طلبید که هارکنس در رمانش به تعصبات و گرایش‌های انحرافی جنبش سوسیالیستی آن زمان اشاره کند. (مترجم)

۷. Mr Arthur Grant

۸. Saint-Simon

۹. Robert Owen

۱۰. Tendenzroman

۱۱. passées, présents et à venir

۱۲. La Comédie humaine

۱۳. le monde parisien

۱۴. la vieille politesse française

۱۵. grande dame

۱۶. Legitimist: لژیتیمیست‌ها حزبی بودند که از سلسله‌ی بوربون در فرانسه که در سال ۱۷۹۲ سرنگون شد حمایت می‌کردند. آنها نماینده منافع اشراف بزرگ زمین‌دار و روحانیت عالی بودند. آنها به عنوان یک حزب شکل گرفتند و این نام را در سال ۱۸۳۰ پس از سرنگونی دوم سلسله‌ی بوربن به خود گرفتند. در طول جمهوری دوم، لژیتیمیست‌ها به همراه سایر احزاب سلطنت‌طلب، حزب اُردر (Order: نظم) را تشکیل دادند. آنها که نتوانستند حمایت مردم تحت امپراتوری دوم را جلب کنند، خود را به وقت‌گذرانی و انتشار جزوه‌های انتقادی محدود کردند و تنها در سال ۱۸۷۱، زمانی که به یورش عمومی ضدانقلاب علیه کمون پاریس پیوستند، وارد عمل شدند.

۱۷. Cloître Saint-Méry: انگلس به قیام پاریس در ۶-۵ ژوئن ۱۸۳۲ اشاره می کند که توسط جناح چپ حزب جمهوری‌خواه و انجمن‌های انقلابی مخفی تدارک دیده شده بود. علت اصلی این قیام تشییع جنازه ژنرال لامارک بود که مخالف دولت لوئی فیلیپ بود. کارگران انقلابی سنگرها را برافراشتند و با شجاعت و سرسختی فراوان به مقابله پرداختند. یکی از سنگرها که در خیابان سن‌مارتین (که قبلاً محل صومعه‌ی سن‌مری بود) مستقر شده بود، از آخرین مواضعی بود که سقوط کرد. بالزاک در رمان «آرزوهای بربادرفته» و داستان «اسرار پرنسس دکاردنیان»، میشل کریستین جمهوری‌خواه را به تصویر کشید که «در کنار دیوارهای صومعه‌ی سن‌مری درگذشت («mourut au cloître Saint-Mérri»). بالزاک او را «دولتمرد بزرگی که می‌توانست چهره‌ی جهان را تغییر دهد» می‌دانست ('ce grand homme d'Etat, qui peut être eût changé laface du monde').

۱۸. East End

۱۹. hébétés

پایان

EXIT THEATRE

EXIT THEATRE