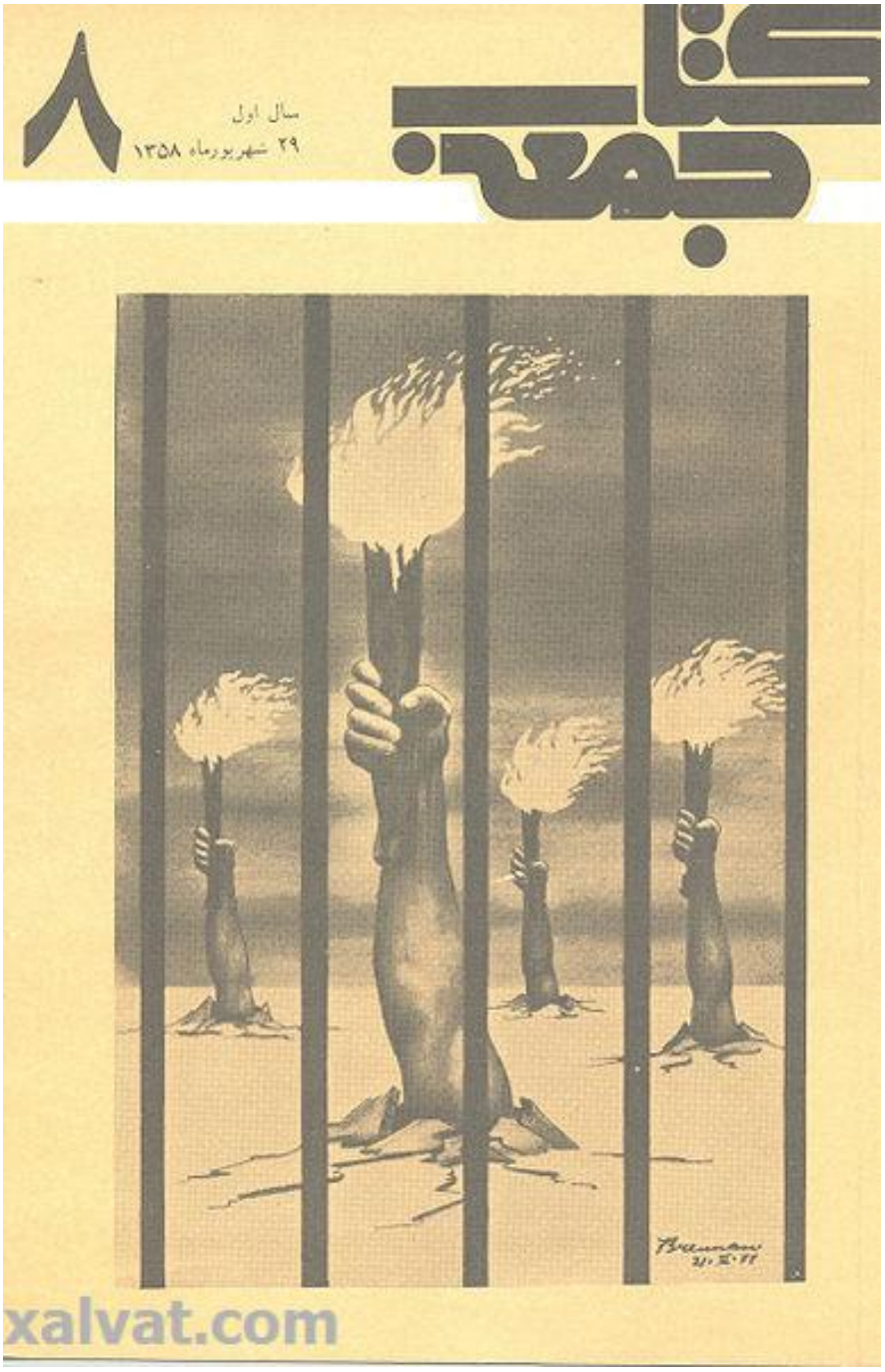
760

ایگلتون:ادبیات و ایدئولوژی + پلخانوف: هنر برای هنر + آرنولد هاوزر:تبلیغ،ایدئولوژی وهنر



xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

مطالب رسیده به‌هیچ‌عنوان مسترد نمی‌شود. اداره در حك و اصلاح مقالات آزاد است

کتاب‌جمعه

هفته‌نامهٔ سیاست و هنر

سردبیر: احمدشاملو

با همکاری شورای نویسندگان

مکاتبات با صندوق پستی ۱۳۳۴-۱۵ (تهران)

مرکز پخش: تلفن ۸۳۸۸۴۲ (تهران)

بهای اشتراك ۵۰ شماره ۲۰۰۰ ریال

۲۵ شماره ۱۲۵۰ ریال

که قبلاً دریافت می‌شود

بها ۱۰۰ ریال

خوانندگانی که تاکنون نتوانسته‌اند بعضی از شماره‌های کتاب جمعه را تهیه کنند، می‌توانند به کتابفروشیهای مقابل دانشگاه مراجعه نمایند.

xalvat.com

کتاب جمعه
۸
سال اول
۲۹ شهریور ماه ۱۳۵۸

طرح و عکس

● رؤیا
ماریوش راپور ۴
● کار پیکاسو
پلانتون ۱۵۰
● اندیشیدن و گفتن!
کارنون ۱۳۷
● طرح
..... ۱۵۳

قصه

● سفری
نسیم ماکسار ۳
● درخواست دهنده
هارولد پینتر
ترجمهٔ الف. م. رؤیا ۱۴
● قصه بایگانی
ریکتور زیمانس
ترجمهٔ راضیه شهرودی ۱۹
● بایگشوی ژنرال ساپاس
ژورژیتا بیکلی
ترجمهٔ همایون نوراحمر ۲۲

شعر

● تاریخ
سیلا ... مستقیب ۳۶
● شادی
فریبرز ابراهیمیون ۴۵
● شب است یا روز؟
م. ع. سپانلو ۴۷
● بازگشته
ویلیام باتلر یتس
ن. پرگاری ۱۸

مقالات و منقولات

● سینمای شوروی و انقلاب اکتبر
جان هاوارد لارسن
ترجمهٔ محسن یلفانی ۲۹
● ادبیات و ایدئولوژی
ایگلتون
ترجمهٔ سعدالدین لاهیجی ۶۵
● هنر بمثابهٔ ایدئولوژی
آدولف سانچز واسکز
ترجمهٔ فرامرز خلیلی ۶۹
● هنر برای هنر
آی. ی. بلداکوف
ترجمهٔ فرشتهٔ مولوی اندرازی ۷۲
● مبارزهٔ طبقاتی و دیکتاتوری در یونان
کنستانتین سرکالاس
ترجمهٔ ۸۲
● فعالیت‌های چپ گشاورزی
محمد جواد زاهدی ۹۱
● تهره و ریا(۲)
..... ۱۰۸
● آفرینش جهان/اساطیر آفریقا
بایلان فرنی ۱۲۰
● زن چینی
دیه، فه ۱۳۲
● گروههای فشار چگونه در حکومت نفوذ می‌کنند
گابریل کولکو
ترجمهٔ آزاد ۱۴۵

استاد تاریخی

● گفتگو کاوس صفع شد به‌اعلیحضرت،
به‌نقل میر نیات ۱۵۲

پرسه در مطبوعات

● آزادی‌های سیاسی
روزنامهٔ انقلاب اسلامی ۱۵۱

از خوانندگان

● شعر و قصه ۱۵۵

با خوانندگان

پیام و پاسخ .....

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

ایگلتون

ادبیات و ایدئولوژی*

xalvat.com

فریدریك انگلس در کتاب «لودویگ فویرباخ و پایان فلسفهٔ کلاسیك آلمانی»، (۱۸۸۸) توضیح می‌دهد که هنر، بسیار غنی‌تر و کنایی‌تر از تئوری اقتصادی و سیاسی است زیرا کمتر به‌صورت ایدئولوژی خالص ارائه می‌شود. در این‌جا لازم است معنای دقیق «ایدئولوژی» را از نظر مارکسیسم دریابیم. ایدئولوژی در درجهٔ اول، مجموعه‌ئی از آئین‌ها (دکترین‌ها) نیست بلکه راه زندگی انسان‌ها و نقش آنها را در جامعهٔ طبقاتی مشخص می‌کند. ایدئولوژی، ارزش‌ها و ایده‌ها و انگاره‌هایی برای قبولاندن نقش اجتماعی انسان‌ها به‌خود آنها عرضه می‌کند و بدین‌گونه، دانش حقیقی دربارهٔ جامعه، همچون یك کلّ، به‌دست نمی‌دهد. از این نظر شعر «سرزمین ویران»، یك محصول ایدئولوژیك است: این شعر نشان دهندهٔ انسانی است که می‌خواهد ◀

برگرفته از سایت ":" بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

xalvat.com

به‌شیوه‌هایی خلاف فهم [به‌ظاهر] درستِ جامعهٔ خود ـ شیوه‌هایی که در تحلیل نهائی پوچ و کاذبند ـ به‌تجربه‌هایش معنا ببخشد. همهٔ هنرها از یك انگارهٔ ایدئولوژیك یا برداشتی ایدئولوژیك از جهان، ناشی می‌شوند. هنری که کاملاً خالی از محتوای ایدئولوژیك باشد، به‌قول بلخانوف، اصلاً وجود ندارد. امّا اشارهٔ انگلس گویای آن است که رابطهٔ هنر و ایدئولوژی پیچیده‌تر از رابطه‌ئی است که میان تئوری سیاسی و حقوق (که بازتاب مستقیم منافع یك طبقهٔ حاکم است) و ایدئولوژی وجود دارد. پس مسئله این است که «رابطهٔ هنر و ایدئولوژی چگونه است؟»

این پرسش ساده‌ئی نیست. با این پرسش به‌دو صورت افراطی برخورد می‌توان کرد: یکی این‌که هنر و ادبیات را چیزی جز «ایدئولوژی ارائه شده در قالب هنری» ندانیم. (بر اساس این نظر، آثار ادبی تنها نمودارهایی از ایدئولوژی‌های زمان خویشند. آنها زندانی «شعور کاذب» زمان خود بوده قادر به‌گریز از آن و رسیدن به‌حقیقت نیستند).

این نوع برخورد حاصل آن نقد مارکسیستی عامیانه است که آثار ادبی را صرفاً همچون بازتاب ایدئولوژی‌های مسلط در نظر می‌گیرد، و در نتیجه قادر به‌تشریح این نکته نیست که چرا ادبیات، عملاً، اینهمه در برابر مفروضات ایدئولوژیك زمان خود می‌ایستد.

نوع دوم برخورد آن است که بین ایدئولوژی و هنر تقابل یا ناسازگاری قائل شده آن را به‌صورت جزئی از تعریف هنر درآوریم. از نقطه‌نظر اونست فیشر (در کتاب: هنر در برابر ایدئولوژی) هنر اصیل همیشه از محدودیت‌های ایدئولوژیك زمان خود فراتر می‌رود و ما را به‌درون واقعیت‌هایی برسوخ می‌دهد که ایدئولوژی آنها را از ما پنهان نگه می‌دارد.

هر دوی این برخوردها به‌نظر من سخت ساده‌نگرانه است. لوئی آلتوسر ـ متفکر فرانسوی ـ رابطهٔ بین هنر و ایدئولوژی را به‌صورتی ظریف‌تر (هرچند

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

نه کامل‌تر) مورد بررسی قرار داده است. وی خاطرنشان می‌کند که هنر را نمی‌توان تا حد ایدئولوژی تنزل داد؛ هنر رابطه‌ئی نسبتاً ویژه با ایدئولوژی دارد. ایدئولوژی، انگاره‌هائی وهم‌آلود ارائه می‌دهد که انسان‌ها بر اساس آن (و در آن) جهان واقعی را تجربه می‌کنند. هنر نیز چنین تجربه‌ئی را بما ارائه می‌کند، با اینهمه، هنر بیشتر نشان دهندهٔ زندگی در یك شرایط خاص است تا تحلیل عقلائی آن شرایط. با وجود این، کار هنر از بازتاب انفعالی آن تجربه‌ها بسی فراتر می‌رود. هنر با آنکه در چارچوب ایدئولوژی می‌گنجد کوشش می‌کند که از آن فاصله بگیرد و به‌نقطه‌ئی برسد که ما را به «احساس» و «ادراك» ایدئولوژی سازندهٔ خود قادر کند. بنابراین هنر آن دانشی را که ایدئولوژی از ما پنهان می‌کند در اختیارمان نمی‌گذارد، زیرا به‌قول آلتوسر: دانش به‌مفهوم دقیق خود، همان **شناخت علمی** است ـ مثلاً از کتاب **کاپیتال** بیشتر می‌توان در باب سرمایه‌داری چیز آموخت تا از «زندگی دشوار» اثر **چارلز دیکنس**. تفاوت بین هنر و علم در این نیست که این دو مقوله با موضوعات مختلفی سر و کار دارند، بلکه تفاوت‌شان دقیقاً در این است که آنها با موضوعی واحد به‌اشکال متفاوت برخورد می‌کنند. علم دربارهٔ یك وضع معین، معرفتی عقلائی به‌ما می‌دهد امّا هنر سبب می‌شود که ما آن وضع را تجربه کنیم، و از این نقطه نظر مشابه ایدئولوژی است. با وجود این، نباید آن را به‌همین محدوده کرد: هنر به‌ما این امکان را می‌دهد که طبیعت آن ایدئولوژی را «ببینیم» و در جهت شناخت کامل آن ـ که‌همانا شناخت علمی است ـ پیش برویم. این‌که هنر چگونه این کار را انجام می‌دهد مسئله‌ئی است که یکی از همفکران آلتوسر (پیر ماشری) آن را بیشتر شکافته است. وی در کتاب «در جست و جوی تئوری آفرینش ادبی» (۱۹۶۶) بین قصه و آنچه خود آن را وهم می‌خواند (زیرا از نظر او ایدئولوژی ضرورتاً چنین چیزی است) تمایز قایل می‌شود. وهم ـ یعنی تجربهٔ ایدئولوژیك روزمرهٔ

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

انسان‌ها ـ مادهٔ اولیه‌ئی است که نویسنده آن را مورد استفاده قرار می‌دهد، امّا با کار کردن بر روی آن به‌چیز دیگری تبدیلش کرده به‌آن شکل و ساختمان می‌دهد. هنر با مشخص کردن ایدئولوژی، با شکل دادن به‌آن، و یا گنجانیدن روح آن در کالبد [مثلاً] یك داستان، می‌تواند از ایدئولوژی فاصله بگیرد و در نتیجه مرزها و محدودیت‌های آن را آشکار کند. به‌عقیدهٔ ماشری، هنر با چنین کاری ما را به‌رهائی از چنگال وهم ایدئولوژیك یاری می‌دهد.

به‌نظر من با وجود این که تفسیرهای آلتوسر و ماشری از پاره‌ئی جهات ابهام‌آمیز است، روابطی که آنها بین هنر و ایدئولوژی مطرح می‌کنند عمیقاً گویاست. ایدئولوژی برای هر دوی آنها چیزی بیش از مجموعهٔ بی‌شکل ایده‌ها و تصاویر معتقد است. این مجموعه در هر جامعه‌ئی دارای بافت و انتظام درونی خاص خویش است و درست به‌دلیل داشتن همین نظام نسبی است که می‌تواند موضوع تحلیل علمی قرار گیرد. نقد علمی می‌کوشد تا اثر ادبی را بر اساس ساخت ایدئولوژیکیش که نتیجهٔ تبلورهنری آن است تشریح کند؛ این چنین نقدی می‌کوشد به‌آنچه سبب اشتراك هنر و ایدئولوژی و در عین حال جدائی آنها از یکدیگر است دست یابد. این، کاری است که در نمونه‌هائی از ظریف‌ترین نقد ادبی دقیقاً انجام گرفته است.

تحلیل درخشانی که لنین از آثار تولستوی به‌عمل آورده، درواقع نقطهٔ حرکت ماشری به‌حساب می‌آید. با وجود این، رسیدن به‌چنین نقدی مستلزم آن است که اثر ادبی را همچون ساختمانی صوری (ساختمانی واجد فرم) مورد بررسی قرار دهیم.

برگردان محمدامین لاهیجی

※ این مقاله بخشی است از کتاب «مارکسیسم و نقد ادبی» که به‌زودی از طرف «انتشارات کاره» منتشر می‌شود.

۱. شعر معروف تی. اس. الیوت، که به دهرزآباده نیز ترجمه شده (یادداشت ناشر).

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

هنر برای هنر

گیورگی والنتینوویچ پلخانوف

دربارهٔ

ترجمهٔ
فرشتهٔ مولوی شیرازی

xalvat.com

اعتقاد به‌هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمند با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ گردد.

البته، شاید، گفته شود که برای توجیه چنین حکم و نتیجه‌ئی پزشکین را نمونه آوردن، کافی نیست. این گفته را رد یا انکار نخواهم کرد و این بار، نمونه‌های دیگری، ازتاریخ ادبیات فرانسه خواهم آورد، یعنی از تاریخ ادبیات کشوری که گرایش‌های روشنفکرانه‌اش ـ دست‌کم تا نیمهٔ قرن اخیر، ـ در سراسر قارهٔ اروپا گسترده‌ترین تأثیر

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

را داشته است.

هم‌عصران پوشکین، رمانتیسیست‌های فرانسوی، نیز به‌جز چند تن انگشت شمار، همه مریدان پرشور هنر برای هنر بودند. شاید سخت رای‌ترین آن‌ها تئوفیل گوتیه بود که بر مدافعان دیدگاه «سودگری» در هنر چنین می‌تاخت:

«نه، ای ابلهان، نه، ای ناقص‌العقل‌های عقده‌ئی، یک کتاب نمی‌تواند بدل به‌سوپ ژلاتین شود، همین‌طور یک داستان نمی‌تواند به‌یک جفت پوتین بی‌درز بدل گردد... به‌همهٔ باب‌های گذشته و آینده و اکنون قسم: نه، و هزار بار دیگر هم می‌گویم نه!... من یکی از کسانی هستم که وجود جیزهای ناسودمند را ضروری می‌دانم. عشق من به‌اشیا و مردم با خدمتی که از دست‌شان برمی‌آید، نسبت وارونه دارد.[1]»

در یادداشتی بر زندگینامهٔ بودلر، همین گوتیه با شور و حرارت بسیار به‌تحسین نوسندهٔ گل‌های بشر می‌پردازد، زیرا که او «پاسدار استقلال و خودمختاری مطلق هنر است و اجازه نمی‌دهد که شعر وشاعری هدفی جز خود، و یا مقصودی جز برانگیزاندن احساس زیبائی ـ به‌مفهوم مطلق کلمه ـ در روح آدمی داشته باشد.»

این که چه اندك «پندار زیبائی» می‌توانست در خاطر گوتیه با اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی پیوند یابد را، می‌توان از گفتهٔ او که در زیر می‌آید، دریافت:

«با شادی بسیار اعلام می‌دارم که به‌عنوان یک فرانسوی و شهروند حق دیدن یک رافائل ناپخته با زنی زیبا و عریان را دارم.»

به‌یقین، این دیگر نهایت کار است. با اینهمه، همهٔ پارناسیان (les Parnassiens) احتمالاً با گوتیه همرای بوده‌اند، هرچند که شاید برخی از آن‌ها با قالب بیش ازاندازه غیر معمولی که گوتیه، به‌ویژه در دوران جوانیش، برای بیان اعتقادش به «استقلال مطلق هنر» به‌کار می‌گرفت، کاملاً موافق نبودند.

سبب این گرایش ذهنی رمانتیسیست‌ها و پارناسیان فرانسوی چه بود؟ آیا آنان نیز با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ بودند؟

تئوفیل گوتیه در ۱۸۵۷ دربارهٔ احیای نمایشنامهٔ چترتون آلفرددووینی، توسط تئاتر فرانسه ـ که او تاریخ اجرایش را ۱۲ فوریه ۱۸۳۵ ذکر کرده ـ مقاله‌ئی نگاشت، و چنین گفت:

«پشت صحنه‌ئی که چترتون در آن سخنوری می‌کرد، پر بود از جوانان موبلند بریده رنگی که سرسختانه بر این باور بودند که هیچ اشتغال پرشکوه و بزرگی جز سردن شعر یا نقاشی کردن وجود ندارد... و تحقیرشان نسبت به«بورژواها» بیش از تحقیر دانشجویان سال اول و دوم از عشر الحادیهٔ دانشجویان! هایدلبرگ و پنا نسبت به‌بی‌فرهنگان و بی‌مایگان بود.[2]»

این «بورژواهای» خوار و حقیر که بودند؟

گوتیه می‌گوید: «این‌ها تقریباً همهٔ ـ بانکداران، دلالان، وکیلان، بازرگانان، دکانداران، وغیره ـ کسانی بودند که به cenacle صوفیان [یعنی جمع رمانتیسیست‌ها ـ

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

ک. پ) تعلق نداشتند و یعنی همهٔ آنانی که با حرفه‌های پیش با افتاده روزگار می‌گذراندند(3).

گواه بیش‌تری نیز در دست است. تئودوردوبنویل در تفسیری بر یکی از قصائد شگفت خویش، می‌پذیرد که خود نیز به‌این نفرت از «بورژواها» مبتلا بوده است. و توضیح می‌دهد که منظورش از این اصطلاح چیست. «به‌زبان رمانتیسیست‌ها، واژهٔ «بورژوا» به‌معنای کسی بود که تنها خدایش سکهٔ پنج فرانکی بود، و آرمانی نداشت جز آن که خود را از هرگونه ضرر و زیانی دور بدارد، و در زمینهٔ شعر دوستدار ترانه‌های احساساتی، و در زمینهٔ مجسمه‌سازی و نقاشی، دوستدار لیتوگرافی بود(4)».

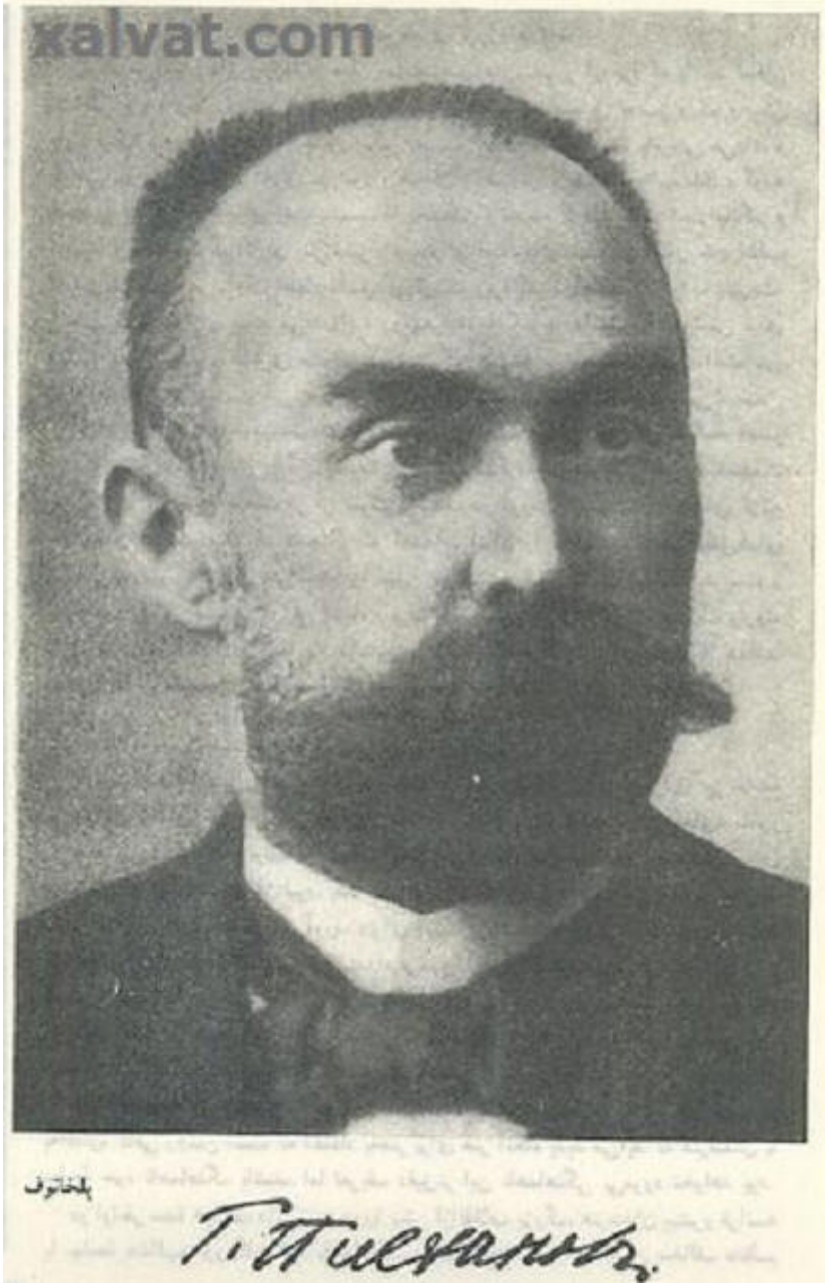
دوبنویل با گفتن چنین حرفی، از خوانندهٔش تقاضا می‌کند که شگفت زده نشوند اگر که قصائد شگفت او ـ که تقریباً دراواخر دورهٔ رمانتیک نگاشته شده ـ چنان است که گوئی مردم فریبکاری پیش نیستند، زیرا که شیوهٔ بورژوائی زندگی را سرمشق قرار می‌دهند و نوایغ رمانتیک را نمی‌ستایند.

این نمونه‌ها به‌اندازهٔ کافی آدمی را متقاعد می‌کند که رمانتیسیست‌ها هراسی با محیط اجتماعی بورژوائی خود ناهماهنگ بودند. اما، در حقیقت، این مسأله برای مناسبات اجتماعی بورژوائی خطرناک نبود. جمع رمانتیسیست‌ها در برداوندهٔ جوانان بورژوائی بود که این مناسبات را رد نمی‌کردند، اما علیه بستی، یکنواختی و فریبکاری زندگی بورژوائی شوریده بودند. هنر نو که چنین سخت آنان را شیفته کرده بود، برای‌شان راه گریزی از این بستی، یکنواختی و فریبکاری بود. سال‌های آخر رستوراسیون، و در نیمهٔ نخست سلطنت لوئی فیلیپ، یعنی، در بهترین دورهٔ رمانتیسیسم، بیش ازهر زمان دیگری، سازگار نبودن با زندگی مبتذل و کسالتبار و یکنواخت بورژوائی برای جوانان فرانسوی دشوار بود، زیرا که تا همین چندی پیش فرانسه در جریان توفان‌های دهشتزای انقلاب بزرگ و دورهٔ ناپلئونی زیسته بود که هراسی شور و احساس آدمیان را دگرگون کرده بود(5). وقتی بورژوازی در جامعه موقعیتی غالب یافت، و آنگاه که آتش مبارزه برای آزادی زندگانی را گرما نمی‌بخشید، برای هنر نو گزیری نماند جز آن که به‌نفی و رد شیوهٔ بورژوائی زندگی، شکلی آرمانی بخشد.

هنر رمانتیک به‌راستی چنین آرمانگرائی‌ئی بود. رمانتیسیست‌ها می‌کوشیدند تا نه تنها در کارهای هنری، بلکه حتی در ظاهر خود نیز نشان دهند که میانه‌روی و سازگاری و همشوائی بورژوائی را رد و نفی می‌کنند. اندکی پیش دریافتیم که پنا به‌نوشتهٔ گوتیه، مردان جوانی که در نخستین اجرای چترتون بشکست صحنه را پر کرده بودند، کلاه‌گیس‌های بلند بر سر داشتند. چه کسی حدیث جلیقهٔ سرخ گوتیه را که سبب جنبش «مردم آراسته» می‌شد نشنیده است؟ برای رمانتیسیست‌های جوان، چیزی غریب چون موی بلند، وسیله‌ئی برای خط کشیدن و فاصله انداختن میان خود و بورژواهای منفور بود. سیمای رنگ پریده، نیز چنین وسیله‌ئی به‌شمار می‌آمد؛ و چنین گفته‌اند که رنگ و

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org



برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

روی پرده نشانگر اعتراض علیه شکم‌سیری بورژواها بود.

گوتیه می‌گوید: «آن ورزها در میان رمانتیسیست‌ها، رسم بر آن بود که تا حد امکان سیمائی پریده رنگ داشته باشند. چهره‌ئی با رنگ پریدهٔ متمایل به‌سبز و کم و بیش جون رنگ و روی یك مرده. چنین رنگی به‌ا... ظاهر ستم کشیدهٔ پابرونی می‌داد، و گواهی بود بر این که او غرق در شور و هیجان و افسوس و پشیمانی است(5).» گوتیه همچنین می‌گوید که برای رمانتیسیست‌ها پختیدن و نادیده گرفتن ظاهر احترام‌انگیز و آراستهٔ ویکتورهوگو کاری بس دشوار بود، و در گفتگوهای خصوصی میان خود اغلب از این ضعف شاعر بزرگ اظهار تأسف می‌کردند، زیرا که این ضعف «او را با بشریت، و حتی با بورژوازی پیوند می‌داد(7).» رویهمرفته، باید توجه داشت که، کوشش برای داشتن سر و وضع و ظاهری مشخص و چشمگیر همیشه پازنابندهٔ مناسبات اجتماعی دورهٔ خاص خود است، و این زمینه درخور تحقیق جامعه‌شناسانهٔ شایان توجهی است.

با این نگرش رمانتیسیست‌های جوان به‌بورژوازی، طبیعی بود که اندیشهٔ «هنر سودمند» آنان را به‌طغیان وادارد. به‌دیدهٔ آنان، سودمندگرداندن هنر یعنی هنر را به‌خدمت بورژوازی که چنین سخت از آن نفرت داشتند، در آوردن. این، تند تازی‌های گوتیه به‌واعظان هنر سودمند، که همچنان که گفته‌ام، آنان را «ابلهان، ناقص‌العقل‌های عقده‌ئی» و از این قبیل می‌نامید، را تبیین می‌کند. و تبیین‌گر این عقیدهٔ غریب و غیرمعمول که در چشمش ارزش اشیاء و مردم با خدمتی که انجام می‌دهند نسبت وارونه دارد، نیز هست. اساساً همهٔ این تندتازی‌ها و عقیده‌های غریب گوتیه، کاملاً همانند تندتازی‌ها و عقیده‌های شگفت و غیرمعمول بوشکین است.

دور شوید، ای خشکه مقدسان!
شاعر آسوده خیال را چه پروای سرنوشت شماست؟

پارناسیان و نخستین رافع‌پردازان فرانسوی (گنکورها، فلوبر، و دیگران) نیز جامعهٔ بورژوای پیرامون خود را بسیار خوار می‌شمردند. آنان، نیز، پیوسته «بورژواهای» منفور را متهم می‌کردند. اگر نوشته‌هاشان را چاپ می‌کردند، بنابه‌گفته‌های خودشان، برای بهره گرفتن همهٔ کتابخوانان نبود، بلکه تنها برای شمار اندك برگزیده‌ئی بود. یا چنان‌که فلوبر در یکی از نامه‌هایش می‌آورد، «برای دوستان ناشناخته» بود. آنان عقیده داشتند که تنها نویسنده‌ئی که عاری از استعداد و ذوق واقعی است، می‌تواند ازداشتن جمع گستردهٔ خوانندگان خشنود گردد. لوکنت «دلیل» بر این باور بود که محبوبیت یك نویسنده دلیل بر کم‌مایگی فکری است. شاید نیازی به‌گفتن نباشد که پارناسیان نیز، همچون رمانتیسیست‌ها معتقدان وفادار نظریهٔ هنر برای هنر بودند.

بسیار نمونه‌های همانند نیز می‌توان آورد، اما به‌راستی نیازی به‌این کار نیست. به‌اندازهٔ کافی روشن است که اعتقاد به‌هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمندان با جامعهٔ خود ناهماهنگ باشند. اما تعریف دقیق‌تر این ناهماهنگی بی‌مورد نخواهد بود.

در اواخر سدهٔ هژدهم، درست در دورهٔ پیش ازانقلاب بزرگ، هنرمندان پیشرو فرانسه با جامعهٔ «عالیه» روزگار خود ناهماهنگ بودند. داوید، و دوستانش مخالف «نظم

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

کهن» بودند، و این ناهماهنگی البته چاره‌ناپذیر بود. زیرا که سازگاری میان آنان و نظم کهن به‌راستی ناممکن بود. افزون بر این، ناهماهنگی میان داوید و دوستانش و نظم کهن به‌گونه‌ئی قیاس ناپذیر از ناهماهنگی میان رمانتیسیست‌ها و جامعه بورژوائی ژرف‌تر بود؛ درحالیکه داوید و دوستانش در آرزوی از میان رفتن و منسوخ شدن نظم کهن بودند، تئوفیل گوتیه و همفکرانش، چنان که بارها گفته‌ام، مناسبات اجتماعی بورژوائی را رد و نفی نمی‌کردند؛ همهٔ چیزی که می‌خواستند این بود که نظام بورژوائی باید دست از پدیدآوردن خوی‌ها و عادت‌های بورژوائی پست بردارد.(8)

داوید و دوستانش، با طغیان علیه نظم کهن، به‌خوبی آگاه بودند که در آن سوی آنان دسته‌های طبقهٔ اجتماعی سوم ردیف شده و گام می‌زدند که به‌زودی، به‌گفتهٔ معروف کشیش سیس»، همه چیز می‌شدند. سپس در آنان احساس همدلی با جامعهٔ نو که در زهدان جامعهٔ کهن رشد یافته بود و می‌رفت تا جای آن را بگیرد، با احساس ناهماهنگی با نظم غالب همراه شد. اما ما چنین چیزی را در رمانتیسیست‌ها و پارناسیان نمی‌یابیم؛ آنان نه انتظار دگرگونی‌ئی در نظام اجتماعی فرانسه روزگار خود داشتند و نه در آرزوی چنین چیزی بودند. به‌این سبب است که ناهماهنگی آنان با جامعهٔ پیرامون‌شان به‌راستی چاره‌ناپذیر بود(9). پوشکین نیز انتظار دگرگونی روسیهٔ زمان خود را نداشت، و، افزون بر این، در دورهٔ نیکلا، احتمالاً دیگر در آرزوی هیچ تغییری نبود. به‌همین سبب او نیز با دیدی توأم با بدبینی به‌زندگی اجتماعی می‌نگریست.

اکنون دیگر، به‌گمانم، می‌توانم نتیجهٔ پیشین خود را بسط دهم و بگویم:

اعتقاد به‌هنر برای هنر آنگاه پدید می‌آید که هنرمندان و دوستداران هنر به‌گونه‌ئی چاره‌ناپذیر با محیط اجتماعی خود ناهماهنگ گردند.

اما قضیه به‌همین جا خاتمه نمی‌یابد. نمونه آوردن از مردان شصت ساله ما، که با سخت رائی به‌پیروی به‌هنگام خود معتقد بودند و یا از داوید و دوستانش که آنان هم با همین سخت‌رائی چنین عقیده‌ئی داشتند، نشان می‌دهد که دیدگاه به‌اصطلاح سودگری درهنر، یعنی، تمایل به‌این‌که فرآورده‌های هنری داور پدیده‌های زندگی به‌شمار آیند، و اشتیاق شادی‌آوری برای شرکت جستن در سنیزهٔ اجتماعی که همواره همراه آن تمایل است، آنگاه پدید می‌آید و گسترش می‌یابد که همدلی متقابلی میان بخش درخور ملاحظه‌ئی از جامعه و مردمی که کم و بیش دلبستگی فعالانه‌ئی درهنر خلاق دارند، موجود باشد.

درستی گفتهٔ بالا را، مسلماً، حقیقتی که اکنون به‌میان می‌آید، نشان می‌دهد.

هنگامی که توفان نیرو‌بخش انقلاب فوریه ۱۸۴۸ فرونشست، بسیاری ازهنرمندان فرانسوی که معتقد به‌نظریهٔ هنر برای هنر بودند، مصرانه آن را رد کردند. حتی بودلر که بعدها گوتیه را رئیس و تئوریسین هنرمندی دانست که می‌چون و چرا باور داشت که هنر باید کاملاً مستقل باشد، نیز ناگهان به‌جناب روزنامه‌ئی به‌نام Le Salut public دست یازید. حقیقت آن که این نشریه دیری نپایید. اما در سال ۱۸۵۲ بودلر در دیباچه‌اش بر Chansons (ترانه‌ها) پیردوپون، نظریهٔ هنر برای هنر را کودکانه (Puérile) نامید، و

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

اظهار کرد که هنر باید هدفی اجتماعی داشته باشد. تنها پیروزی ضدانقلاب بود که بودلر و هنرمندانی با گرایش فکری او را وادانست تا به‌نظریهٔ «کودکانه» هنر برای هنر بازگردند. پیدها یکی از جهره‌های تابناک «پارناس»، یعنی لوکنت دولیل، اهمیت روانشناسانهٔ این بازگشت [به‌عقیدهٔ پیشین] را به‌روشنی در پیشگفتارش بر کتاب خود به‌نام «Poèmes antiques» (اشعار کهن)، که نخستین بار در ۱۸۵۲ به‌چاپ رسید، به‌بیان آورد. او گفت که شعر دیگر برانگیزانندهٔ اعماق قهرمانی و یا تلقین کنندهٔ فضیلت‌های اجتماعی نیست، زیرا اکنون، همچون در همهٔ دوران زوال ادبی، زبان مقدسش تنها می‌تواند عواطف شخصی ناچیز را بیان کند و دیگر شایستهٔ آموزاندن نیست». لوکنت دولیل، خطاب به‌شاعران می‌گوید که نژاد بشری‌ئی که زمانی آنان آموزگارانش بوده‌اند، اکنون از آنان زودتر و بیش‌تر رشد کرده است.(11) اکنون، به‌بیان پارناسیان، تازه وظیفهٔ شعر «دادن زندگی‌ئی آرمانی» به‌آنانی بود که «زندگی واقعی‌ئی» نداشتند». این سخنان برمعنا تمامی راژ روانشناسانهٔ اعتقاد به‌هنر برای هنر را فاش می‌کند. در آینده فرصت آن را خواهیم داشت که به‌پیشگفتار لوکنت دولیل که هم اکنون پاره‌ئی از آن را نقل کردیم، بازگردیم.

با نتیجه گرفتن از این جنبهٔ مسأله، باید بیفزایم که، قدرت سیاسی همواره دیدگاه سودگری در هنر را ترجیح می‌دهد، تا آن حدی، البته، که ابداً توجهی به‌خود هنر نمی‌کند. و این مسأله درک شدنی است؛ زیرا به‌سود قدرت سیاسی است که تمام ایدئولوژی‌ها (جهان نگری‌ها) را در خدمت آرمانی که خود به‌آن خدمت می‌کند، به‌کار گیرد و چون قدرت سیاسی ـ هرچندگاه انقلابی ـ اغلب محافظه کار و حتی ارتجاعی است، پس روشن خواهد شد که این اندیشه که اصولاً انقلابیون، یا روبهمرفته مردم روشنفکر معتقد به‌سودگری در هنر هستند، اندیشه‌ئی به‌خطا خواهد بود. تاریخ ادبیات روسیه به‌روشنی نشان می‌دهد که حتی فرمانروایان ما نیز از چنین چیزی پرهیز نکرده‌اند. چند نمونه می‌آورم. هنگامی که سه‌بخش نخست داستان و.ت. نارژنی به‌نام «A Russian Gil Blas, or the Adventure of Clunt Garvil Simonovich Chistyakov» در ۱۸۱۴ منتشر شد، پیدرنگ به‌درخواست وزیر آموزش عمومی، گنت رازوموفسکی توقیف و تحریم شد. این وزیر، در این فرصت پیش آمده، عقیده‌اش را دربارهٔ رابطهٔ میان ادبیات و زندگی چنین بیان کرد:

«اغلب داستان‌نویسان، هرچند که ظاهراً با گناه و فساد مبارزه می‌کنند، امّا، در داستان‌های خود با چنان رنگ‌های درخشان و زیبا و با جزییاتی آن را ترسیم و تعریف می‌کنند که جوانان را به‌سوی آن [گناه و فساد] سوق می‌دهند؛ فساد و گناهی که بهتر می‌بود حتی ابداً ذکری هم از آن به‌میان نمی‌آمد. شایستگی ادبی یک داستان هرچه باشد، انتشار آن تنها هنگامی می‌تواند تصدیق و تصویب شود که هدفی به‌راستی اخلاقی داشته باشد.»

همچنان که می‌بینیم، رازوموفسکی بر این باور بود که خود هنر نمی‌تواند هدفی

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

باشد.

آن گروه ازخدمتگزاران نیکلای اول که به‌سبب موقعیت حرفه‌ئی خود ناچار به‌داشتن عقیده‌ئی دربارهٔ این موضوع بودند، نیز دقیقاً به‌همین گونه دربارهٔ هنر می‌اندیشیدند. باید به‌خاطر داشت که پنکندوروف می‌کوشید پوشکین را به‌راه راست رهنمون گردد. این توجه مشفقانه قدرت سیاسی از اوستروفسکی[12] نیز دریغ نشد. آنگاه که، درمارس ۱۸۵۰، کمدی او به‌نام Own folks - We,ll Settle it Among Ourselves[13] منتشر شد و در دل برخی از دوستداران روشنفکر ادبیات ـ و تجارت ـ ترس خانه کرد که مبادا این مسأله سبب آزار طبقه سوداگران گردد؛ وزیر آموزش عمومی وقت (کنت شیرینسکی ـ شیخماتوف) به‌سرپرست بخش آموزشی مسکو دستور داد تا از نمایشنامه‌نویس جوان دعوت کند به‌دیدن او بیاید، و به‌او بفهماند که هدف عالی و سودمند هنر تنها ترسیم و نمایش جانداری از رفتارهای خنده‌آور یا شریرانه نیست، بلکه در محکوم کردن و رد چنین چیزهایی است؛ آنهم نه فقط با مسخره کردن آن‌ها و مضحک جلوه دادنشان، بلکه با تلفیق احساس‌های اخلاقی عالی؛ و بنابراین با دربارد کردن گناه و فضیلت، و افکار و اعمال جرائد و شریرانه با افکار و اعمالی که به‌روح تعالی می‌بخشند؛ و سرانجام، با نیرو‌بخشیدن به‌ایمان، که برای زندگی فردی و اجتماعی دارای اهمیت بسیار است؛ و این که کردارهای بد، همینجا، در همین دنیا، به‌عقوبت و مکافات درخور خود می‌رسند.

خود نزارنیکلا بیش‌تر از دید «اخلاقی» به‌هنر می‌نگریست. تا آنجایی که ما می‌دانیم، او با پنکندوروف دراین مسأله همعقیده بود که سربه‌راه کردن پوشکین کار خوبی خواهد بود. دربارهٔ نمایشنامهٔ اوستروفسکی به‌نام Don't Get Into Another's Sleigh[14] که زمانی به‌نگارش درآمد که اوستروفسکی به‌زیر نفوذ دوستداران فرهنگ اسلاو درآمده بود و خوش داشت در میهمانی‌ها بگوید که به‌کمک دوستانش، «همه کار پتر را باطل» خواهد کرد، نیکلا با ستایش گفت: "Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon"[15] بی‌آن که بر شمار مثال‌ها بیفزاییم، گفتار خود را با اشاره بر دو حقیقت زیر به‌پایان می‌رسانیم. هنگامی که در Moskovky Telegraf، روزنامهٔ ن. پولیوی[16]، نقد ناخوشایندی بر نمایشنامهٔ «مبهمی» کوکولنیک[17] به‌نام The Hand of the All - Highest Saved و Our Fatherland[18] به‌چاپ رسید، روزنامه در نظر وزیران نیکلا تحقیر وتحریم شد. اما وقتی که خودپولیوی نمایشنامه‌های «مبهمی» Grandad of the Russian Navy و Igotkin the Merchant[19] را نوشت، بنیانگذار پرآوازهٔ پولیوی، تزار از استعداد نمایشنامه نویسی او بسیار خرسند شد و گفت: «نویسنده، تابغه‌ئی کم‌نظیر است. او باید بنویسد، بنویسد و بنویسد. آری بنویسد (نسم کنان)، نه این که نشریه چاپ کند.[13]»

و گمان نکنید که فرمانروایان روسی از این جهت استثنا بودند. نه، سرمشق ونمونهٔ خودکامگی‌ئی چون لوئی چهاردهم فرانسه نیز با همین سخت‌رائی تصور می‌کرد که خود هنر نمی‌تواند هدفی باشد، اما باید وسیله‌ئی برای آموزش اخلاقی باشد. و این عقیده به‌تمامی ادبیات و تمامی هنر دورهٔ پرآوازهٔ لوئی چهاردهم رخنه کرده و آن را اشباع

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

ساخته بود. ناپلئون اول هم با دیدی مشابه ولی چهاردهم به‌نظریهٔ هنر برای هنر می‌نگریست. او، نیز می‌خواست که ادبیات و هنر در خدمت هدف‌های اخلاقی باشند و دو راه جامهٔ عمل پوشاندن به‌این خواست خود تا اندازهٔ زیادی نیز موفق شد. و گواه این حقیقت این است که موضوع بیش‌تر نقاشی‌های نمایشگاه‌های (سالون‌های) دوره‌ئی آن روزگار، برادرزادهٔ کوچک او، ناپلئون سوم، هم راه او را دنبال گرفت. هرچند که موفقیت بسیار کم‌تری به‌دست آورد. او، نیز، کوشید تا هنر و ادبیات را در خدمت آن‌چه اخلاقی می‌نامید، درآورد. درنوامبر ۱۸۵۲، پروفسور لابراد اهل لیمون با لحنی پرخورنده و طعنه‌آمیز این تمایل بوناپارتی به‌هنر تعلیمی را در هجویه‌ئی به‌نام Les Muses d'Etat به‌ریشخند گرفت. او پیشگوئی کرد که به‌زودی زمانی فرا خواهد رسید که «هنر دولتی» عقل و خرد انسانی را تحت سلطهٔ انضباط نظامی درخواهد آورد؛ و آنگاه، نظم حکمفرما خواهد شد و حتی نویسنده نیز جرأت نخواهد کرد که کمترین ناخرسندی‌ئی از خود نشان دهد.

It faut etre content, s'il pleut, s'il fait soleil, s'il fait chaud, s'il fait froid: Lyez le teint vermeil. Je déteste les gens maigres, à face pâle: celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale; etc.(14)

باید بگویم که برای این هجویهٔ لطیف لابراد از بیمت خرفتی خود محروم شد. حکومت ناپلئون سوم نتوانست طعنه به «هنر دولتی» را تاب بیاورد.

■

• از نامه‌های بی‌مخاطب و هنر زندگی اجتماعی (مسکو، ۱۹۵۷).

1. پیشگفتار بر Mlle de Maupin (۱۸۳۵).
2. Histoire du romantisme (پاریس، ۱۸۹۵)، ص ۴ـ۱۵۳.
3. همان، ص ۱۵۲.
4. Les Odes funambulesques (پاریس، ۱۸۵۸)، ص ۵ـ۲۱۴.
5. آلفرد دوموسه این ناهماهنگی را چنین توصیف می‌کند: «چنان بود، گویی در گروه، هر یک بر سوئی اردو زده؛ در یک سو، جان‌هایی رنجیده و تعالی یافته؛ روح‌های بزرگی که در آرزوی ابدیت بودند، سرخم کرده و گریان، خود را در رویاهای ناخوش غرق کرده بودند، چندان که آدمی راتوان دیدن چیزی جز تن‌های شکننده در اقیانوسی از اندوه و تلخی نبود. در سوی دیگر، مردانی گوشتدار و راست قامت و استوار که خود را از شادی‌ها محروم نمی‌کنند و جز به‌شمردن پول چیزی دیگر را درخور توجه و اهمیت نمی‌دانند. در سوئی صدای هق هق گریه و در سوی دیگر قهقهه خنده بود.» La Confession d'un enfant du Siècle [از جمله از (پاریس، ۱۸۳۶)، ص ۱۰].
6. Histoire du romantisme، ص ۳۱.
7. همان، ص ۳۲.
8. تئودوزدوبنویل به‌صراحت چنین می‌گوید که حمله‌های رمانتیسیست‌ها به «بورژواها» مستقیماً علیه بورژوازی به‌عنوان یک طبقهٔ اجتماعی نبود (Les Odes funambulesques، ص ۲۹۲). برخی از نظریه‌پردازان روسی زمانهٔ ما (مثلاً آقای ایوانوف رازومنیک (Ivanov-Razumnik) این شورش

xalvat.com

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

محافظه کارانهٔ رمانتیسیست‌ها علیه «بورژواها» اما نه علیه بنیادهای نظام بورژوازی، را مبارزه‌ای علیه بورژوازی می‌دانند که گسترهٔ و چشم‌اندازی پس بهتر از مبارزهٔ اجتماعی و سیاسی کارگران (پرولتاریا) علیه بورژوازی دارد. اما درواقع، این عقیده اشاره‌گر این حقیقت تأسف‌آور است که مردمی که تفسیر تاریخ تفکر اجتماعی روسیه را بر عهده می‌گیرند، همیشه بیهوده این زحمت را نمی‌دهند که به‌گونه‌ای مقدماتی با تاریخ تفکر در اروپای غربی آشنا شوند.

۹. گرایش فکری رمانتیسیست‌های آلمانی نیز تناقض ناهماهنگی چاره‌ناپذیر مشابهی با محیط اجتماعی‌شان است. و این مسأله بخوبی توسط برانـدس Brandes در آثارش بنام Die Hauptstrœmungen der romantische Schule in Deutschland که جلد دوم کتاب Litteratur des 19 ten Jahrhunderts است، نشان داده شده است.

۱۰. Poémes antiques (پاریس، ۱۸۵۲)، VII.

۱۱. همان، ix.

۱۲. همان، xi.

۱۳. Memoirs of Xenofont Polevoi (سن پطرزبورگ، ۱۸۸۸)، ص ۲۴۵.

۱۴. آدمی باید در آفتاب و باران خشنود باشد، و در گرما و سرما، سیمایی سرخ داشته باشد؛ من از مردان نکبده و پریده رنگ بیزارم. آنکس که نمی‌خندد، سزاوار بدار آویخته شدن است.»

پانویس‌های مترجم

۱. یعنی قرن نوزدهم ـ م.

۲. Théophile Gautier، نویسندهٔ فرانسوی، ۱۸۱۱ـ۱۸۷۲. م.

۳. Utilitarianism، آئین سودگرایی یا سودخواهی که میزان سودمندی را معیار سنجش می‌داند. م.

۴. Baudelaire، شارل بودلر، شاعر فرانسوی، ۱۸۱۴ـ ۱۸۶۷. م.

۵. منظومه‌ای که در ۱۸۵۷ سروده شد و پاره‌هایی از آن با عنوان «گلهای رنج» به‌فارسی ترجمه و در ۱۳۳۵ منتشر شده است ـ م.

۶. Alfred de Vigny، نویسنده و شاعر فرانسوی، ۱۷۹۷ـ۱۸۶۳ ـ م.

۷. Théodore de Banville، شاعر فرانسوی، ۱۸۲۳ـ۱۸۹۱ ـ م.

۸. Restoration، در تاریخ فرانسه، دوران بازگشت خاندان بوربون که در ۱۸۱۴ آغاز و با انقلاب ۱۸۳۰ پایان یافت ـ م.

۹. le comte de lisle، شارل ماری لوکنت دولیل، ۱۸۱۸ ـ ۱۸۹۴، شاعر فرانسوی و بنیان گذار مکتب ادبی پارناس. م.

۱۰. David، ژاک لویی داوید، ۱۷۴۸ـ۱۸۲۵، نقاش جمهوریخواه فرانسوی ـ م.

۱۱. Abbé Sieyès، امانوئل ژوزف سیس، ۱۷۴۸ـ۱۸۳۶، از انقلابیون فرانسه ـ م.

۱۲. یک ژیل بلاس روسی یا ماجرای کشف گارویل سیمونوویچ چیسیاکوف ـ م.

۱۳. Ostrovsky، الکساندرنیکولایویچ، ۱۸۲۳ـ۱۸۸۶، درام نویس روس ـ م.

۱۴. مردم ما مشکل را میان خود حل خواهیم کرد ـ م.

۱۵. سوار سورتمهٔ دیگری نشو. م.

۱۵. این یک نمایشنامه نیست، یک درس است ـ م.

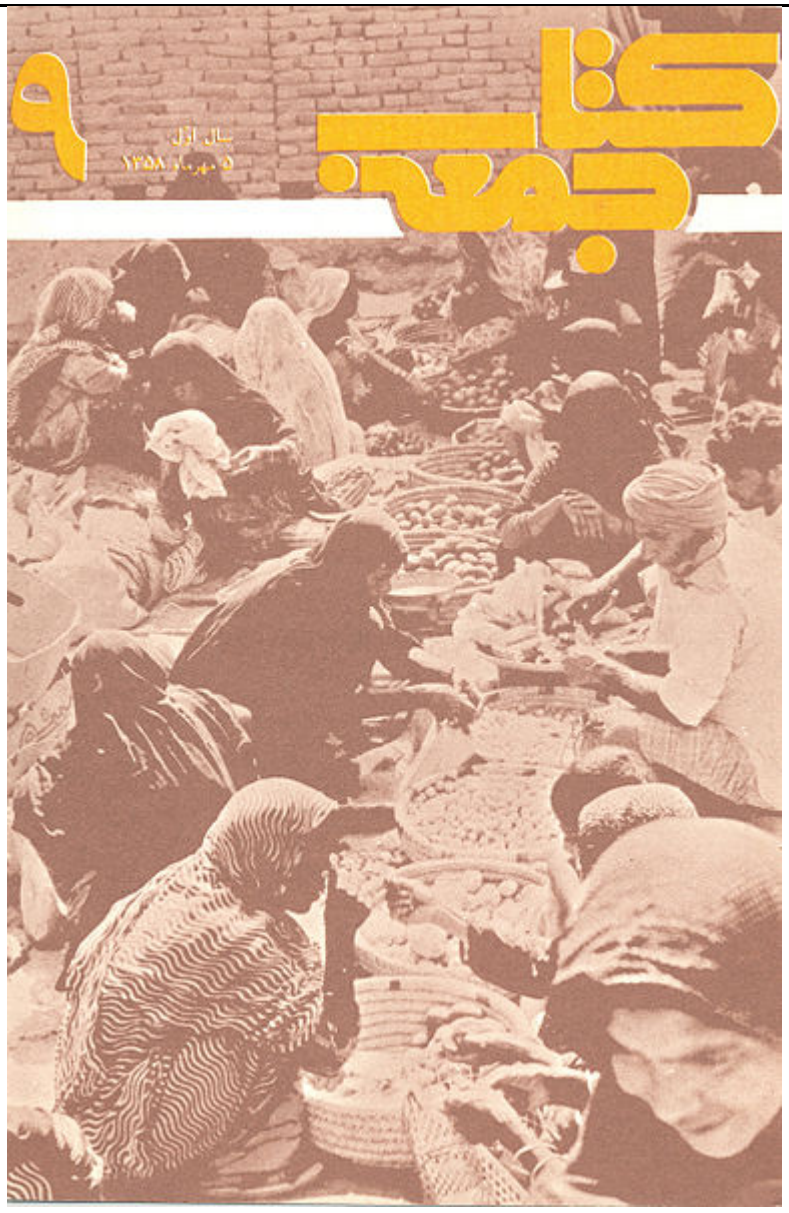
17.N. Polevoi

18. Kukolnik

۱۹. دست آنکس که بالاتر ازهمه است، سرزمین پدری ما را نجات داد. م.

۲۰. پدر بزرگ نیروی دریایی روسیه. م.

۲۱. ایگولکین یا زوگان. م.


کتاب جمعه
۹
سال اول
۵ مهر ۱۳۵۸

سال اول
۵ مهرماه ۱۳۵۸
۹
کتاب جمعه

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

طرح و عکس

● خیال خلم
مارشال لای‌ار ۲
● گاریکاتور
گوناگون ۹۷
● پنجشنبه بازار مهتاب
عباس پرستویی ۳۸
● سرگذشت زمین
... . ۱۵۲

قصه

، حاتم‌نوایلا
ناصر زراعتی ۳
● تهاتی گرداوش بر گور مسیح
فاطمه اطلسی ۲۱

شعر

● ...
فاطمه ۲۶
چراغ می‌سازم
... طالبی ۳۲
کیس [همچون خورشید]
... بگاهی ۳۴
را اگر خواهی بشناس
... سیاوش کسرائی ۳۶
... الحمد الخراء

مقالات و مقولات

● پیدایش فیلم ناطق
سرگئی آیزنشتاین
احمد ضابطی جهرمی ۴۷
● تبلیغ، ایدئولوژی و هنر
آرنولد هاوزر
فرشته موتمنی شیرازی ۵۴
● مبارزهٔ طبقاتی و دیکتاتوری در برزیل ۳
کنستانتین سوکالاس
آزاده ۶۵
● یادداشتها و تجربهٔ شورروی
یوسف ایادوری ۷۸
● پلاتفرم جبههٔ متحد خلق کلمبیا
کامیلو تورِس
آزاده ۹۳
● نولد روشنفکران در روسیه
آیزایا برلین
نجف دریابندری ۱۱۹
● بهره و ربا(۲)
... . ۱۲۷
● آرایش جهان(اساطیرشهر)
بابلان فرخی ۱۴۰

xalvat.com

پرسه در متون

● تاریخچه کتاب‌سوزان
... . ۱۵۲

پرسه در مطبوعات

● من و تنها روزنامه‌ام
بولتن سازمان برنامه ۱۵۹

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

تبلیغ، ایدئولوژی و هنر

آرنولد هاوزر

xalvat.com

از آنجائی که انسان با انجام دادن تعهدهای اجتماعی آن چه هست می‌شود، یك هنرمند نیز تنها با رخنه کردن به‌روابط میان انسان‌ها می‌تواند هنرمند شود. و فقط، استثناناً، در اوضاع و احوال ویژه و نادر است که انگیزهٔ فعالیت هنری اظهار وجود می‌کند و هنرمند را، بدون مقدم شمردن نیازها و

xalvat.com

خواست‌های اجتماعی متقابل، به‌سوی آفرینش آثار هنری می‌کشاند. به‌این گونه، تاریخ فعالیت هنری را می‌توان، روبهمرفته، تاریخ آن رشته وظیفه‌هائی دانست که برعهدهٔ هنرمند نهاده می‌شود؛ و اغلب این که این آثار را رشته‌ئی از فضائل و کمالاتی بدانیم که باید سود و ثمرشان را جستجو کرد، دشوارتر است از این که آن‌ها را رشته‌ئی وظیفه‌هائی بدانیم که باید به‌انجام‌شان رساند.

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

هدف هنر برانگیختن است: بیدار کردن و برانگیزاندن کنش موافق یا مخالف در بیننده، شنونده، یا خواننده. اما برانگیختن کنش آدمی به‌چیزی بیش از بیان صرف احساس‌ها، تقلید تکان‌دهنده‌ئی از واقعیت، یا ساختمان زیبا و خوشایندی از واژه‌ها، آهنگ و یا سطرها نیاز دارد؛ این کار مستلزم بودن نیروهائی در پس آن احساس و شکلی است که همزمان و هماهنگ با فن‌های هنری شکلی وتقلیدی و عاطفی هنرمند سرپرداشته و اظهار وجود می‌کنند، اما با این همه به‌گونهٔ بنیادی با تمامی این‌ها [که برشمردیم] تفاوت دارند. هنرمند این نیروها را در خدمت یك حکمران ـ خواه مستبد یا تك فرمانروا ـ یا یك طبقهٔ اجتماعی، یك طبقهٔمالی، یا یك اجتماع خاص؛ درخدمت یك دولت یا کلیسا، یا مؤسسه یا حزبی به‌کار می‌گیرد؛ یا در مقام نماینده یا سخنران شکلی از حکومت، نظامی از میثاق‌ها و هنجارها، و خلاصه در مقام نماینده یا سخنران سازمانی جامع که کم و بیش به‌سختی کنترل می‌شود عمل می‌کند.

هنرمند می‌تواند وظیفه‌هائی را که به‌این گونه برعهده‌اش نهاده می‌شود، به‌دو شیوهٔ گوناگون انجام دهد. می‌تواند از طریق تعهدی آشکار، برنامه‌ئی آشکار یا بازگوئی ساده ومستقیم مقصود و منظورش، آشکارا به‌بیان اندیشه‌ها، ارزش‌ها و سیاست‌ها بپردازد. با این که می‌تواند با دادن مضمون ایدئولوژیکی ضمنی و پنهانی ـ که در اوضاع و احوال مسلم ناآگاهانه است ـ به‌فعالیتی که در ظاهر بیطرف به‌دیده می‌آید، به‌گونه‌ئی صرفاً مضمر و ضمنی چنین کند. به‌این ترتیب کار یك هنرمند می‌تواند دارای خصلت تبلیغ آشکار، یا خصلت درپرداشتن ایدئولوژی‌ئی نهانی وپوشیده در نقاب باشد، مرز میان این دو را شاید نتوان در عمل به‌خوبی تعریف کرد؛ اما در اصل مرزشان[ورشن و] اشتباه‌ناپذیرست. تعهدی که به‌روشنی بیان می‌شود، و پیامی که به‌اقتضای آن ابلاغ می‌شود، همیشه از قصد و معنای خود آگاهی دارد، و گیرنده نیز آگاهانه

xalvat.com

آن را پذیرا خواهد شد و یا رد خواهد کرد. از سوی دیگر، تأثیر یك کار هنری می‌تواند به‌شکل ناآگاهانه نیز برجای ماند؛ نه، اما، در این معنا که خود را به‌گونه‌ئی ناآگاهانه بیان کند، بلکه تنها می‌تواند اثری ناآگاهانه برجای گذارد ـ یعنی که برتخیل، احساس‌ها و کنش‌های گیرنده تأثیر گذارد، بی‌آن که او [گیرنده] بتواند متوجه این مسأله شود. به‌هر حال: مهم این است که هر چه قصد یك کار [هنری] با خودنمائی کم‌تر بیان شود و هر چه کم‌تر در پی ترغیب [گیرنده] برود، تأثیر سیاسی و اجتماعیش بیش‌تر خواهد بود. قصد و غرض عملی آشکار و عریان و خام سبب وازدگی می‌شود، بدگمانی را بیدار می‌کند و مقاومت را برمی‌انگیزاند: ایدئولوژی پوشیده در نقاب و ضمنی، افیون و زهر پنهان خود را نهانی منتقل کرده، گیرنده را خلع‌سلاح می‌کند، و اسری سؤظن‌ناپذیر برجای می‌گذارد.

اگر هنرمند دیدگاه سیاسی خود را چنان باز گوید که تمیزپذیر و جدائی‌پذیر از عامل‌های دقیقاً زیبائی‌شناسانهٔ اثرش برجای بماند، هنر درپردارندهٔ تبلیغ، تأکید وقصد است. از سوی دیگر، در هنری که محتوای ایدئولوژیکی دارد، مایه‌های سیاسی و فلسفی متقابل با دیگر جزءهای [ترکیبی] اثر وحدتی ناگسستنی می‌یابند؛ [یعنی] قصد کلی ـ ایدئولوژی ـ با ساخت زیبائی‌شناسانه درهم می‌بپیوندد و کاملاً با یکدیگر یگانه می‌شوند و کلیت آفرینش هنری را پدید می‌آورند. کار دیرزیل[۱۰]، دانته[۱۱]، روسو[۱۲]، ولتر[۱۳]، دیکنز[۱۴]، داستایفسکی[۱۵]، داوید[۱۶]، و درمیه[۱۷]، بیش‌تر در مقولهٔ نخست می‌گنجد، اما کار شکسپیر[۱۸]، سروانتس[۱۹]، گوته[۲۰]، بالزاك[۲۱]، و فلوبر[۲۲]، کوربه[۲۳]، میله[۲۴]، و وان‌گوگ[۲۵] بیش‌تر در مقوله دوم جای می‌گیرد. وقتی یك موقعیت طبقه‌ئی، یك آگاهی طبقه‌ئی ویژه، و منافع، اندیشه‌ها، عقیده‌ها و آرزوهای آن متناسب با وضع خاص آن طبقه در جامعه است، کاری هنری به‌گونه‌ئی ایدئولوژیکی نشر داده می‌شود، که شاید موفقیت پیدا کند و شاید هم نه: این‌ها را می‌توان کم یا بیش به‌گونه‌ئی سازوارهٔ (ارگانیك) در قالب اثر گنجاند؛ و اگر امکان‌پذیر باشد، شکلی نهانی و والایش یافته به‌آن‌ها داد. باری، اما، داشتن قصد و غرض برای به‌وجود آوردن هیجان و آشوب و جنجال، این برداشت را به‌دست می‌دهد که به‌شکلی بیرونی به‌کار پیوست شده‌اند، و به‌صورت عضوی بیگانه و وحدت‌ناپذیر در اثر برجای می‌مانند. با این همه، هنرمند در هر دو نوع به‌اندازه‌ئی یکسان دارای وابستگی است و این

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

xalvat.com

هر دو [نوع] در نقلای پیش بردن منافع معینی است. هرچند که یکی از طریق تبلیغی آشکار و دیگری از طریق ایدئولوژی پنهان عمل می‌کند. تفاوت این دو، تفاوتی صرفاً تاکتیکی است ـ گزینش میان برخورد مستقیم یا نامستقیم ـ و بر چگونگی زیبائی‌شناسانه یا اعتبار و شایستگی هنری شیوهٔ به‌کار رفته اثری نمی‌گذارد. مفهوم‌هائی چون «سازواره‌ئی» و «زایدهٔ بیرونی»، مانند داوری‌های زیبائی‌شناسانه کلی می‌نمایند. در حقیقت، این مفهوم‌ها تنها در حیطهٔ هنر کلاسیک، اعتبار دارند. بسیاری از کارهای بزرگ، چون آثار شکسپیر، دن‌کیشوت، کامل‌ترین داستان (نوول)های طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی)، و موفق‌ترین نمونه‌های نقاشی مُتریستی، هیچ یک ـ بدون توجه به‌شیوه‌ئی که برای برانگیزاندن به‌کار برده‌اند ـ به‌گونه‌ئی چنان سازواره‌ئی یا همشکل خلق نشده‌اند که نتوان چیزی به‌آن افزود و یا چیزی از آن کاست. هیچ تبلیغی نمی‌تواند مستقیم‌تر، محسوس‌تر، و چارزننده‌تر و یا چشمگیرتر و بیرونی‌تر از آن چه در طغیان‌های سیاسی و برخشم دانته بازگو شده، بی‌آن که آسیبی به‌شعرش برساند، باشد. زیرا این که آیا چنین تبلیغی در هنر رواست، بستگی به‌شدت و قوت و تأکیدش ندارد، بلکه بستگی به‌شایستگی، قدرت هنری و انعطاف‌پذیری اثر دارد، که ـ اگر معتبر باشد ـ می‌تواند با شدیدترین انفجارها همساز گردد.

نمایش‌های دیدرو[۱۸]، و «دوما»ی پسر[۱۹] و شاید آشکارا تعصب خود را هویدا می‌سازند، و پیام‌شان مثل، مثلاً پیام سوفوکلس[۲۰] (سوفوکل)، شکسپیر یا راسین[۲۱]، تنها درونی نیست، و نیز توسط ایدئولوژی ضمنی به‌گیرنده نمی‌رسد؛ بنابراین تنها برای آن کسانی که کم‌وبیش به‌آن اطمینان می‌کنند، متقاعدکننده است. سبکی ایدئولوژیکی، نامستقیم، و کنائی یا دشواری‌های فنی بزرگ‌تری روبارو می‌شود، اما هم مؤثرتر است و هم نیروی بالقوهٔ زیبائی‌شناسانهٔ بیش‌تری در خود نهفته دارد: زیرا هرچه تأثیر و نفوذ برانگیزاننده و به‌ویژه، سازندهٔ پیامی بیش‌تر باشد، نامستقیم‌تر و راحت‌تر گرفته می‌شود. پیامی آشکار که به‌گونه‌ئی مستقیم بازگو می‌شود، می‌تواند دقیقاً به‌همین سبب مستقیم بودن خود به‌آسانی در سبک‌های گوناگون بگنجد. از سوی دیگر، ایدئولوژی پنهان، اگر بخواهد به‌گونه‌ئی هنرمندانه تأثیر بگذارد، نیاز به‌کشف قالبی دارد که به‌ویژه برازندهٔ آن است، یعنی سبکی که به‌شکلی نامستقیم اشاره‌گر آن باشد.

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

xalvat.com

برای وخته کردن به‌افکار عمومی از طریق هنر، یك حکومت و نظم اجتماعی ایمن و مطمئن به‌خود از تبلیغ سود می‌جوید ـ نمایش خودنمایانه و پرشکوه و جلال قدرت و شوکت. فقط حکومت یا جامعه‌ئی که ناچار به‌دفاع از خود و توجیه خود است، و نیاز به‌فریفتن و خیره کردن چشم‌ها دارد، به‌جای به‌کار گرفتن تبلیغ آشکار برای افزودن پرشمار پیروانش از روش‌های ایدئولوژیکی زیرکانه بهره می‌گیرد.

در صورتی که تبلیغ اعلام می‌کند، استحکام و استقرار می‌بخشد و به‌نمایش می‌گذارد، و در همین حال مطلقاً از بحث کردن بر سر اعتبار هنجارها و استانده(استاندارد)هایش خودداری می‌ورزد، ایدئولوژی به‌جدل می‌پردازد، ثابت می‌کند و در جستجوی پذیرش است. مستبدان شرقی روزگاران کهن، ایدئولوژی خاص فتح را گسترش ندادند و تکامل نبخشیدند؛ بلکه هنر آنان به‌آسانی به‌شاهان شکوه و شوکت می‌بخشید: یعنی آن که ستایش‌آمیز و مدیحه‌گوست نه توجیه‌آمیز. زمینداری (فئودالیسم) عصر قهرمانان[۳۰]، یونان و اماوات ازه‌ئی[۳۱] برای نخستین بار فلسفهٔ اخلاقی نهانی‌ئی را به‌کار گرفت تا به‌شکوه و جلال بخشیدن به‌آرزویش برای غارت و جنگ بپردازد، و در همان زمان ادبیات ایدئولوژیکی ضمنی‌ئی پدید آورد تا، به‌جای به‌کار گرفتن اظهار بندگی و چاپلوسی صرف چون مردم بابل و مصر، به‌پرافتخار و آوازه گرداندن حکمرانی جنگ‌پرستش دست یازد.

مسأله روا بودن تبلیغ آشکار در هنر همواره یکی از نکات دشوار زیبائی‌شناسی و جامعه‌شناسی بوده است. حتی مارکس و انگلس نیز در این زمینه کاملاً از دشواری دور نبودند. آنان تبلیغ آشکار در کارهای کم ارزش را خوار می‌شمردند: اما در هنگام نوشتن دربارهٔ نویسندگانی که به‌ویژه مورد علاقه‌شان بوده، چون گوته یا بالزاك، حتی به‌توجیه گفته‌هائی که ناشی از سرسپردگی به‌دست راستی‌هاست، دست می‌یازند. انگلس گفت، «من به‌هیچ وجه مخالف جهت‌گیری وتعصب در ادبیاتی این چنین نیستم. پدران سوگنامه (تراژدی) و کمدی، یعنی اشیل[۳۲]، (آیسخولوس) و آریستوفانس[۳۳] (آریستوفان)، نیز هر دو کاملاً متعصب بودند. همچنان که دانته و سروانتس هم‌چنین بودند؛ و بهترین چیزی که می‌توان دربارهٔ خدعه و عشق[۳۴]، شیلر گفت این است که این کار نخستین نمایش سیاسی گرایش‌دار زبان آلمانی است.» و بیدرنگ افزود که «اما به‌یاور من جهت‌گیری باید به‌شکلی طبیعی از

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

متن و داستان (اکسیون) برخیزد و نباید آشکارا به‌گفته آیدنی» هرچند پیشداوری‌ئی را که انگلس در اینجا به‌آن اشاره دارد می‌توان، بسته به‌اوضاع و احوال، کاملاً پذیرفتنی یا کاملاً ناپذیرفتنی دانست، اما جهت‌گیری در هنر حقیقتاً نیازی به‌آن گونه توجیهی که او فکر می‌کند در وحدت ساختی اثر یافته است، ندارد. گذشته از همه چیز، این دقیقاً مارکسیسم بود که متوجه طبیعت هواخواهانهٔ اجتناب‌ناپذیر هنر شد و آن را آشکار گرداند، و ما را به‌سوی شناختی راهبر شد که حتی بی‌طرفی و انفعال ظاهریش گرایشی به‌سوی واقعیت رابازگو می‌کند ـ یعنی، هنرمند به‌گونهٔ ضمنی اوضاع و احوال غالب را می‌پذیرد. هنر به‌سبب سرشت کاملاً اجتماعیش، هواخواه او متعصب] است. و همیشه برای کسی یا کسی سخن می‌گوید و باز تابانندهٔ واقعیت از دیدگاه اجتماعی خاصی‌است: به‌گونه‌ئی که از آن دیدگاه دیده شود. نارسائی‌های هنری آثاری که انگلس آن‌ها را برای تبلیغ ناهمگون‌شان رد می‌کند، در گسستگی میان آموزه‌های اجتماعی و کاربرد زیبائی‌شناسانهٔ آن‌ها از عمل بازتابی و انعکاس نیست، بلکه ناشی از کمبودهای طبیعت خود عمل بازتابی است. از دیدگاه آموزهٔ «پیروزی واقع‌پردازی (رئالیسم)»، نه فقط به‌وسیلهٔ همین نگرش اجتماعی‌است که یك هنرمند صرفاً تصور می‌کند که از نظر زیبائی‌شناسی خود را به‌عنوان عاملی بیطرف باز می‌شناساند، بلکه خواه این نگرش، به‌عنوان تبلیغی آشکار، «به‌شکلی طبیعی از متن و داستان (اکسیون) برخیزد» و خواه بر آن تحمیل شود، فرقی نمی‌کند؛ یعنی کیفیت یك اثر هنری فقط بستگی به‌این دارد که آیا توانائی بازتاباندنِ واقعیتِ آن، چنان استوار، گسترده، و انعطاف‌پذیر هست که در روند خویش رنگ نبازد یا نه.

هواخواهی در هنر برحق و رواست، نه فقط به‌سبب آن که آفرینش هنری سخت با زندگی واقعی درهم آمیخته بل به‌سبب آن که هنر هرگز فقط تصویرگر نیست، و همواره در همان هنگام تصویرگری در جستجوی ترغیب و برانگیختن است. هنر هرگز فقط بیانگر چیزی نیست، بلکه همواره کسی را مخاطب قرار می‌دهد، و طبیعت واقعی آن برانگیزاننده است. ساده‌ترین و عینی‌ترین بیان هنری دربردارندهٔ یك تحریك، یك چالش، یك تکلیف، و اغلب حتی یك تحمیل شدید است. حتی صرفاً مطرح کردن یك موضوع می‌تواند مخاطب را به‌گوش دادن، دیدن و اندیشیدن وادارد، و شکلی از جادوست، جادوی کلام، جادوی نمادها ـ جادو و افسون. بدین گونه هنر همواره روندی

xalvat.com

xalvat.com

فعال بود». و از پایان دوران پیش ازتاریخ تا زمان «هنر برای هنر» همیشه به‌شکل ستایش‌آمیز و مدیحه‌گو یا توجیه‌آمیز یا ایدئولوژیکی معین و مشخص شده است.

تبلیغ آشکار بسیار زودتر از آن چه معمولاً پنداشته می‌شود درادبیات رخ نمایانده است. نمایشنامه‌های گرایش‌دار به‌هیچ وجه اختراع [و ابتکار] تئاتر بورژوای سده‌های هژدهم ونوزدهم نیست. لیلو[۱۰]، دیدرو، پومارشه[۱۱]، و مرسیه[۱۲]، نخستین کسانی نبودندکه از صحنه به‌عنوان منبر و سکوی [وعظ] سیاسی سود جستند. هم چنین اوژیه[۱۳]، ساردو[۱۴]، ودوما نیز تنها کسانی نبودند که به‌نوشتن نمایشنامه به‌سبک و روح روزنامه‌نگاری روزگار خود دست یازیدند. سوگنامهٔ کلاسیك فرانسوی، آثار کرنی[۱۵] و راسین، همواره در خدمت سیاست‌ها به‌کار رفته‌اند تا به‌خودکامگی شکوه و جلال بخشند و مدحش را بگویند. سوگنامهٔ یونانی، نیز، بر محور مسائل سیاسی و اجتماعی روزگار خود می‌چرخید و با روح فرمانروای زمان خود پاسخگوی آن‌ها می‌شد. جشنواره تئاتر دولتشهر[۱۶] آتن یکی از مهم‌ترین وسایل تبلیغ آن بود و یقیناً نمی‌توانست تصورش را بکند که به‌شاعری اجازه دهد تا به‌میل خود آن را دگرگون کند. سوگنامه‌نویسان در خدمت دولت بودند. دولتشهر برای نمایش‌هائی که اجرا می‌کردند پولی به‌آنان می‌پرداخت، اما تنها اجرای آن نمایش‌هائی مجاز بود که حامی سیاست‌های آن و منافع طبقات حاکم باشد. سوگنامهٔ یونانی که آشکارا گرایش‌دار است، مستقیم یا نامستقیم با حادترین مسألهٔ زمان خود ارتباط می‌یابد - یعنی با ستیز میان کلان[۱۷] و دولت. هیچ چیز به‌اندازهٔ این تصور که تئاتر یکسره از هر پیوندی با زندگی واقعی و علم سیاست جاری آزاد باشد، از مفهوم‌های هنری زمان دور نبود. حتی تئاتر برتولت برشت و اروین پسکاتور[۱۸] نیز به‌اندازهٔ تئاتر یونان باستان «تئاتر سیاسی» نیستند. باری، هرچند که به‌این ترتیب درام (نمایش) بورژوائی سدهٔ هژدهم به‌هیچ وجه نمی‌تواند ادعا کند که نخستین تصویرگر ستیز اجتماعی است، امّا تردیدی نیست که برای نخستین بار چنین ستیزی را موضوع واقعی اکسیون درامائیك قراردادو مبارزهٔ طبقاتی را به‌میان صحنه آورد. مبارزهٔ میان اشراف سالاری و طلایه‌داران مردم سالاری در سوگنامهٔ یونانی و مبارزهٔ میان بارون‌های زمیندار و طبقهٔ متوسط در درام عصر البزابت[۱۹] هرگز این گونه روشن بیان نشده‌اند. از سوی دیگر، درام بورژوائی کاملاً روشن می‌کند که

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

شهروند. طبقهٔ متوسط درستکار هرگز پذیرای جامعه‌ئی فرسوده که تحت سلطهٔ اتگل‌ها است نخواهد شد.

این یکی از تناقض‌های درام است که وقتی که به‌دلیل طبیعت دیالکتیکی تندش سبب پیدائی نوشته‌ئی مجادله‌آمیز می‌شود، عینیتش مانع از آن می‌شود که نویسنده، به‌دفاع از هر یك از شخصیت‌هایش دست یازد. نویسندهٔ یك حماسه یا شعر غنائی، نمی‌تواند فقط به‌عنوان اول شخص سخن بگوید، او می‌تواند در جریان رویدادها به‌عنوان مفسر، منتقد، یا داور پادرمیانی کند. چنین چیزی در روی صحنه چندان امکان‌پذیر نیست، و اگر هم انجام گیرد ـ هم چنان که در درام بورژوائی توسط پیرمردی خردمندو دانا انجام می‌گیرد که حضورش، به‌گفتهٔ **متترلینگ**[۲۸]، «مانع از رخ دادن سوگنامه می‌گردد» ـ پادرمیانی در ساز و کار (مکانیسم) دراماتیك ساخت کلیش را دگرگون می‌کند. معدودی نمونه در تاریخ هنر هست که برای نشان دادن این که چگونه دگرگونی‌های ایدئولوژیکی ـ مانند منافع اجتماعی تازه و افق‌های سیاسی آغاز دوران بورژوازی ـ نمی‌توانند مسؤول بنیادی‌ترین دگرگونی‌های شکلی باشند، مناسب‌ترند. کافی است دگرگونی‌های یافت شده در معنای تحول[۲۹]، یکی از عامل‌های اساسی درام سوگنامه‌ئی را یادآور شویم. سرانجام و پایان هر نمایش مصیبت‌آمیزی همواره متناسب با وضعی که قهرمان از آن سقوط می‌کرد، نگان‌دهنده بود: قهرمان ناچار بود که یك شاهزاده، یا یك فرمانده، و یا چون این‌ها بزرگزاده باشد تا سقوطش سوگناك بنماید. این واقعیت صرف که درام تازه، شهروندان بورژوای عادی را به‌عنوان طرفداران و نمایندگان ارزش‌های اخلاقی والا برمی‌گزید، نشانگر توسعه‌ئی انقلابی هم در شکل و هم درمحتواست. این، نه فقط راه را به‌سوی مفهوم تازه‌ئی از «دگرگونی ناگهانی سرنوشت در درام» هموار کرد، بلکه به‌ناپدید شدن نهائی آن انجامید و اشاره‌گر راه حل صلح‌آمیزی شد که با پایان سوگناك مغایر است. **ناتان خردمند**[۳۰]، لسینگ، بشارت‌دهندهٔ شکل دراماتیك تازه‌ئی که «بازی‌خرد» نامیده می‌شد ـ در صحنه‌ئی اساساً ناسوگناك بود که تاریخ سوگنامه‌نویسی کلاسیك را به‌پایان رساند. مردم اندك‌اندك دریافتند که، به‌رغم دیدگاه اشرافی زمان‌های پیش‌تر، موقعیت اجتماعی ممتاز یك قهرمان از علاقهٔ عامه به‌سرنوشتش می‌کاهد. و همدردی و همدلی واقعی تنها در میان افراد برابر [با هم] پدید می‌آید.» بالندگی درام بورژوائی در همان زمان نشانگر میلاد طبیعت‌گرائی تو

xalvat.com

xalvat.com

برگرفته از سایت : "نایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

و آزادیخواهی (لیبرالیسم) در ادبیات است. در تأکید برخصلت طبقاتی سوگنامه‌نویسی کلاسیك فرانسوی، که لسینگ نیز آن را یادآور شده، و در شناخت همان اصول که در پس تصنع سخنرانی‌های تند و طولانیش و کذب فلسفه اخلاقیش بود، دیدرو ارزش حقیقت هنری در مقام سلاحی اجتماعی را کشف کرد و متقاعد شد که‌بازنمایاندن صادقانهٔ واقعیت‌ها به‌منسوخ شدن پیشداوری اجتماعی می‌انجامد ـ که یعنی بنابراین، در تجزیه و تحلیل نهائی، حقیقت هنری با دادگری اجتماعی منطبق شود.

ایدئولوژی تبلیغی زیرکانه و والایش‌یافته و در عین حال پذیرفته نشده و پنهان‌روی است. طبقه‌ها و گروه‌های قدرتمند وتوانمند که مستقیماً مدعی‌نی برای امتیازهای خود ندارند، ناچار به‌پرده‌پوشی، توضیح و تبیین و آرمانی گرداندن اصول و ارزش‌های خودهستند. هنر، حتی همچون ایدئولوژی، طبیعت‌گرایش‌دار خود را حفظ می‌کند. زیرا هرچند که از آشکارا تبلیغی بودن و شکوه و جلال بخشیدن به‌فرمانروایان دوری می‌کند، با این همه بازگویندهٔ نوعی مشروعیت حق آنان نسبت به«مصرف اسرافکارانه» و «کارآسائی

برگرفته از سایت : "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org

اسرافکارانه» که هر دو برای هنرمند و برای تملک و لذت بردن از کارهای هنری ضروری‌اند. است ـ به‌بیان دیگر، مشروعیت فرآورده‌هائی که برای بخش ممتازی از جامعه، برگزیدگانی که وسیلهٔ لازم برای خرید آن‌ها و بهره‌بردن از آن‌ها را دارند، فراهم می‌شود. به‌هرحال، ارزشی خاص و اغلب قاطع بر به‌کار گرفتن هنر برای چنین مقصودهائی گذارده می‌شود، هنر به‌سود طبقه‌ئی عمل می‌کند که انحصار واقعی آن را در دست دارد، صرفاً به‌این سبب که بازتابانندهٔ نگرش آن طبقه است و به‌گونه‌ئی ضمنی استانده‌ها و قاعده‌های اجتماعی دائقه‌شان رابپذیرا شده است. هنرمند، که هستی و کامیابیش بستگی به‌بهزیستی و نظر لطف آن طبقه دارد، که چشم‌اندازهای زندگی و امیدهایش یکسره در دست‌های آن طبقه است، نادانسته و ناآگاهانه سخنگوی آن [طبقه]، وسیله‌ئی برای پیشبرد هدف‌های آن، و پشتیبان نظامی می‌شود که استقلای آن [طبقه] را تضمین می‌کند.

گردانندهٔ

فرشتهٔ مولوی شیرازی

xalvat.com

پانویس‌ها

۱. Virgil: پوبلیوس ویرژیلیوس مارو، بزرگ‌ترین شاعر رومی قرن یکم پیش از میلاد ـ م.
۲. Dante: دانته آلیگیری، یکی از بزرگ‌ترین شعرای ایتالیا، ۱۲۶۵ـ۱۳۲۱. ـ م.
۳. Rousseau: ژان‌ژاک‌روسو، نویسنده و فیلسوف فرانسوی، ۱۷۱۲ـ۱۷۷۸. ـ م.
۴. Voltaire: فرانسوماری آروئه مشهور بهولتر، فیلسوف ونویسندهٔ فرانسوی، ۱۶۹۴ـ۱۷۷۸. ـ م.
۵. Dickens: چارلز دیکنز، نویسندهٔ انگلیسی، ۱۸۱۲ـ۱۸۷۰. ـ م.
۶. Dostoyevsky: فیودور میخایلوویچ داستایفسکی، نویسندهٔ روسی، ۱۸۲۱ـ۱۸۸۱. ـ م.
۷. David: ژاک‌لوئی داوید، نقاش جمهوریخواه فرانسوی، ۱۷۴۸ـ۱۸۲۵. ـ م.
۸. Daumier: اونوره دومیه، کاریکاتوریست، نقاش، و گراورساز مشهور فرانسه، ۱۸۰۸ـ۱۸۷۹. ـ م.
۹. ویلیام شکسپیر، ۱۵۶۴ـ۱۶۱۶. ـ م.
۱۰. Cervantes: میگل دسروانتس، شاعر و نویسندهٔ اسپانیائی، ۱۵۴۷ـ۱۶۱۶. ـ م.
۱۱. Goethe: یوهان ولفگانگ گوته، نویسنده و شاعر آلمان، ۱۷۴۹ـ۱۸۳۲. ـ م.
۱۲. Balzac: اونوره دوبالزاک، رمان‌نویس فرانسوی و پیشوای رئالیسم، ۱۷۹۹ـ۱۸۵۰. ـ م.
۱۳. Flaubert: گوستاوفلوبر، نویسنده فرانسوی، ۱۸۲۱ـ۱۸۸۰. ـ م.
۱۴. Courbet: گوستاوکوربه نقاش فرانسوی، ۱۸۱۹ـ۱۸۷۷. ـ م.
۱۵. Millet: ژان فرانسواملیه، نقاش فرانسوی، ۱۸۱۴ـ۱۸۷۵. ـ م.
۱۶. Van Gogh: ونسان ون‌گوگ، نقاشی هلندی، ۱۸۵۳ـ۱۸۹۰. ـ م.
۱۷. Mannerist: پیرو مکتب مانریسم، سبک هنری مانریسم به‌ویژه، دو سال‌های میان ۱۵۲۵ و ۱۶۰۰ در ایتالیا رواج داشت. این سبک واکنشی بود در برابر توازن کلاسیک و هماهنگی ساده رنسانس، و ویژگی آن به‌دست دادن تصویری ذهنی، و اغلب بسیار احساسی ازطریق شکل‌های تحریف شده، پرسکتیو اغراقی، و رنگ‌های نسبتاً خشن و روشن بود. ال گرکو (۱۵۴۱ـ۱۶۱۴) و

xalvat.com

تینتورتو (۱۵۱۸ـ۱۵۹۲) از بزرگان این سبک بودند؛ پاره‌ئی از آخرین آثار میکل‌آنژ نیز از نظر برخی صاحبنظران مانریستی است. در میان دیگر هنرمندان بیرو مانریسم می‌توان از نقاشانی چون رزسو فیورانتینو (۱۴۹۴ـ۱۵۴۰)، پارمیجیانینو (۱۵۰۳ـ۱۵۴۰)، بونتورمو (۱۴۹۴ـ۱۵۵۷)، و پرون‌زینو (۱۵۰۳ـ۱۵۷۲)، و نیز پونتورمو (۱۵۰۰ـ۱۵۷۱) که پیکرتراش و طلاکار بود نام برد. ـ م.

۱۸. Diderot: دنی‌دیدرو، فیلسوف، نقاد، ادیب و دایرة‌المعارف‌نویس فرانسوی، ۱۷۱۳ـ۱۷۸۴. ـ م.

۱۹. Dumas: الکساندر دومای پسر، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی، ۱۸۲۴ـ۱۸۹۵. ـ م.

۲۰. Shaw: جرج برنارد شا، نویسندهٔ ایرلندی، ۱۸۵۶ـ۱۹۵۰. ـ م.

۲۱. Sophocles: سوفکل، شاعر سوگنامه‌نویس یونان در قرن پنجم پیش از میلاد. ـ م.

۲۲. Racine: ژان راسین، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۳۹ـ۱۶۹۹. ـ م.

۲۳. Heroic age

۲۴. Aegean Principalities

۲۵. Aeschylus: درام‌نویس یونانی و پدر تراژدی؛ ۵۲۵ ق.م ـ ۴۵۶ ق.م. ـ م.

۲۶. Aristophanes: شاعر و پدر کمدی یونانی قرن پنجم پیش ازمیلاد. ـ م.

۲۷. Kabale und Liebe

۲۸. Schiller: یوهان فردریک شیلر، نویسنده و شاعرآلمانی، ۱۷۵۹ـ۱۸۰۵. ـ م.

۲۹. Lillo

۳۰. Beaumarchais: پیر اوگوستن کارون دوبومارشه، درام‌نویس فرانسوی، ۱۷۳۲ـ۱۷۹۹. ـ م.

۳۱. Mercier: فیلسوف پلزیکی، ۱۸۵۹ـ ۱۹۲۶. ـ م.

۳۲. Augier: امیل اوژیه، درام‌نویس فرانسوی، ۱۸۲۰ـ۱۸۸۹. ـ م.

۳۳. Sardou: ویکتورین ساردو، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، ۱۸۳۱ـ۱۹۰۸. ـ م.

۳۴. Corneille: پیرکرنی، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۰۶ـ۱۶۸۴. ـ م.

۳۵. Polis

۳۶. کلان: گروهی قومی است که بر پایهٔ پدرسالاری یا مادرسالاری بنیان شده و اعضای آن معتقدند که نیای مشترکی دارند. ـ م.

۳۷. Erwin Piscator

۳۸. Maeterlinck: نویسنده پلزیکی، ۱۸۶۲ـ۱۹۴۹. ـ م.

۳۹. Peripeteia: واژه‌ئی یونانی به‌معنای تغییر ناگهانی، یعنی لحظه‌ئی که اکسیون سوگنامه (تراژدی) مسیر خود را تغییر می‌دهد، و گرهٔ کوری که در روابط شخصیت‌ها پیدا شده، ناچار به‌باز شدن می‌گردد. اوریپید تحول را پیچیده‌تر، نگاه‌دهنده‌تر، و ناگهانی‌تر ساخت. ـ م.

۴۰. Nathander Weise

۴۱. Lessing: گتهولد افرائیم لسینگ، نویسنده و نقاد آلمانی، ۱۷۲۹ـ۱۷۸۱. ـ م.

یادنویسهای متن اصلی

1. Letter to Minna Kautsky, 26 November 1885.
2. Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.
3. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, 1925.

برگرفته از سایت: "بایگانی مطبوعات ایران"
http://irpress.org