

اثر لئون تولستوی

هنر چیست؟

بضمیمه

حواشی و توضیحات لازم

بقلم مترجم

ترجمه کاوه دیگان



مؤسسه انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۶۳



کتابخانه ملی، تهران

هنر چیست؟

ترجمه کاوه دهگان

چاپ دوم: ۱۳۳۵ - چاپ سوم: ۱۳۵۰

چاپ چهارم: ۱۳۵۲ - چاپ پنجم: ۱۳۵۵ - چاپ ششم: ۱۳۵۶

چاپ هفتم: ۱۳۶۴

چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر، تهران

حق چاپ محفوظ است.

تهران: ۱۱۰۰۰ نسخه

توسطور دینیت کتاب ہمد ب ط و ل نامہ
دنیا کمن رابہ و میرین

رومنہ رولانہ

مندرجات

سخنی با خوانندگان	۵-۶
هنر چیست؟	۷-۲۲۶
ضمیمه اول	۲۲۷-۲۳۴
ضمیمه دوم	۲۳۵-۲۴۰
توضیحات	۲۴۱-۲۶۳

تصاویر

لئون کولیتوی - پشت جلد
 عمارت او برای مسکو اثر: شو - Chauvet
 نبرد زیگفرد و اژدها اثر: دیلیتز - Dielitz
 آدم و حوا اثر: واسنئوف - Vasnetsov - (منقوش در کلیسای یزرگد کشف)

مقدمه ناشر

کتاب حاضر از دو ویژگی جالب توجه برخوردار است: نخست اینکه مقوله‌ای مهم و بحث‌انگیز مانند «هنر» را تحت عنوان «هنر چیست؟» به گونه‌ای اساسی و بنیادی، در پی شرح و بسط، تجزیه و تحلیل و پاسخگویی برآمده است؛ البته در این زمینه هنوز جای سخن بسیار است، به حدی که می‌توان گفت اساساً زمینه چنین بحثی در جامعه ما تا کنون همچنان بکر باقی مانده و علیرغم همه آنچه صاحبان اندیشه‌ها و دیدگاه‌های گوناگون مطرح کرده‌اند در این مورد نیاز به کندوکاو هرچه بیشتر احساس می‌شود.

دیگر آنکه در این کتاب، کسی به بررسی مقوله فوق‌اندک پرداخته است که خود از هنرمندان شهیر و صاحب‌نظران بزرگ تاریخ معاصر بشمار می‌رود. به عبارت دیگر اگر این کتاب، موضوعاً هم چندان با اهمیت تلقی نشود، حداقل از نقطه نظر انتساب به یک هنرمند و نویسنده معروف و مؤثر در تاریخ ادبیات ملت روس می‌تواند دارای اهمیتی بسزا باشد.

بدون شک، برای نسل انقلابی و هنرمندان متعهد ما نیز که یکی پس از دیگری در آسمان هنر و ادبیات نوین ایران اسلامی به مثابه ستارگان انقلاب ظهور کرده و آینده‌ای درخشان و نورانی را نوید می‌دهند، آگاهی و وقوف کامل بر نظریات تحلیلی و برداشتها و تفسیرهایی که هنرمندان گذشته و اکنون در سطح جهان نسبت به مسئله هنر و متفرعات آن داشته و دارند، صرفنظر از ایدئولوژی و اعتقاد یا عدم اعتقاد دینی آنان—صد البته بجا و بموقع خود با در نظر گرفتن این عامل اساسی و تعیین‌کننده—می‌تواند مفید و به اعتبارات مختلف قابل استفاده باشد.

روشن است که در این رهگذر هیچگاه نمی‌توان همه برداشتها و تفسیرهای یک هنرمند را پذیرفتنی دانست. طبق معمول، در کتاب هر صاحب‌نظر

و هر نویسنده‌ای — هرچند در تحلیل نهایی معتقد به الوهیت نیز باشد — سخنان ناروا و اندیشه‌های نادرست نیز کم و بیش می‌توان یافت. و تولستوی نیز با همه عظمتش از این قاعده ایداً مستثنی نیست. بلکه به مصداق ضرب‌المثل: «بزرگان اشتباهات بزرگ مرتکب می‌شوند!» در تفسیری که این نویسنده بزرگ و شهیر از هنر و ابعاد و زوایای مختلف آن به‌دست می‌دهد نیز اشتباهات نادرستی‌هایی چشمگیر وجود دارد.

تولستوی تعریف عرفانی و مضمون الهی هنر را یا چنانکه بایست درنیافته و یا مثل همه متفکران و نویسندگان دنیای مسیحیت آنرا از کانال کلیسا و کشیش دریافت داشته است. و چنین کسی به‌طریق اولی نمی‌توانسته و عملاً این امکان را نداشته است که از دیدگاه اسلامی در مورد هنر آگاهی عمیق داشته باشد. بنابراین آنچه وی به‌اشاره در این باب گفته است، ازجمله در فصل پنجم و صفحه پنجاه ونهم، درست نیست.

افزون براین، همانطور که گفتیم نظریاتی که تولستوی در باب دین، علم‌الجمال و مفهوم و مضمون عرفانی هنر اظهار می‌دارد نیز از دیدگاه مانی-تواند تماماً مبتنی بر حقیقت و صواب باشد. هر چند وی کوشیده است تا میان «دین» و «مذهب» تفاوت بنیادی قائل شده و محدوده آن دو را متمایز از یکدیگر نشان دهد.

در هر حال حسن کار تولستوی در این است که برخلاف اخلاف ماتریالیست خویش، که در واقع می‌شود گفت آنها با فرهنگ دینی و تاریخ ادبی و هنری ملت و کشور روس قطع رابطه کرده و بیشتر تاریخ و ادبیات و فرهنگ غرب مادی‌گرا را به‌پدرخواندگی قبول کرده بودند، در تحلیل نهایی تلاش می‌کند تا مضامین عالی و مفاهیم متعالی و ارزشهای انسانی مسیحیت را از پیرایه‌ها و افزوده‌های متولیان تفکیک کرده و هنرمندان و متفکران و بطور کلی انسان معاصر را به قبول این مفاهیم و ارزشها دعوت نماید و در همین رهگذر است که شعار «هنر برای هنر» را مورد حمله قرار می‌دهد و آنرا باطل می‌داند.

تولستوی مثل دیگر صاحب‌نظران هنگام بحث، فقط در قلمرو هنر توقف نمی‌کند و پیرامون جنگ و مجازات و موعظه و بهروزی و سعادت و نظام‌حیات و ملاکین! و هر مقوله دیگری به‌اظهار نظر می‌پردازد و البته در این اظهارنظر آزاد است!

اما در هر حال بهتر است به‌جای پرداختن به‌چون وچند این اظهارنظرها کلام را در پایان با نقل‌قولی از خود تولستوی تمام کنیم. وی در فصل شانزدهم و صفحه صد و هفتاد و چهارم کتاب پس از بیان سخن یکی از پیشوایان کلیسا که گفته است: در دسر بزرگ آدمیان این نیست که خدا را نمی‌شناسند، بلکه این است که به‌جای خدا آنچه را که خدا نیست نشانده‌اند، می‌گویند: «این گفته

درباره هنر نیز صادق است. در دسر اصلی افراد طبقات ممتاز عصر ما به سبب نداشتن هنر دینی نیست، بلکه از این جهت است که به جای عالیت‌ترین هنر دینی یعنی هنری که برای ارزش و اهمیت خاصش از سایر هنرها ممتاز می‌گردد، هنری را برگزیده‌اند که بسیار بی‌ارزش و اغلب زیانمند است و هدف آن جز لذت جمع قلیلی نیست و به سبب انحصاری بودن، مخالف آن اصل مسیعیست است که اتحاد عمومی آدمیان را دربر دارد و شعور دینی عصر ما را تشکیل می‌دهد. به جای هنر دینی هنر ناچیزی گذاشته شد که غالباً فاسد است و بدین طریق ضرورت وجود یک هنر حقیقی دینی که باید زندگانی انسانها را بهبود بخشد از انتظار پوشیده ماند.

ای کاش تولستوی می‌دانست که تجربه تاریخی و فطرت انسانی، هر دو می‌گویند: این اجتناب ناپذیر است. این اجتناب ناپذیر است. اگر انسان خدا را نشناخت، حتماً به جای او چیزی خواهد نشاند و خدایش خواهد خواند که....
.... خدا نیست!

سخنی با خوانندگان

در سال‌های اخیر، اذ هنر، سخن بسیار بمیان آمده است، لیکن بجز آن‌ها
 میتوان گفت تاکنون نوشته‌ای که هنر را بمردم کتابخوان کشور ما بفنساند و
 تعریف جامع و دقیقی از آن بدست دهد، بزبان پارسی درنیامده است. آنچه
 نویسندگان بزرگ پیشین ما درباره هنر گفته‌اند، با مفاهیم وسیع و عمیقی که
 این واژه، بویژه در قرن نوزدهم و عصر مایافته است سازگار نیست و تعاریفی نیز
 که در جزوات و مقالات مهنامه‌های پارسی از هنر آمده است، به هیچ‌رو خواست
 کتابخوانهای وطن ما را برنمی‌آورد. از اینرو، مترجم این کتاب کوشید تا
 آنجا که توانائی دارد، هنر را از راه ترجمه کتب معتبری که نویسندگان بزرگ
 جهان در اینباره نگاشته‌اند، بخوانندگان پارسی زبان بشناساند. برای این
 منظور، چهار کتاب از چهار نویسنده بزرگ را که بی‌شبهه از صاحب نظران جهان
 هنراند، برای ترجمه برگزیده و بر سر آنست که کتب مذکور را بتندیج در
 دسترس طالبان آگاهی از هنر قرار دهد. اینک کتاب نخستین را که محصول
 پانزده سال مطالعه بی‌درنگ تولستوی، نویسنده بزرگ قرن نوزدهم است
 بخوانندگان عرضه میدارد و امیدوار است که مورد قبول هنرمندان و هنر-
 شناسان ایرانی قرار گیرد.

لازم است در باره مأخذ ترجمه کتاب نیز آگاهی مختصری بخوانندگان
 داده شود: کتاب «هنر چیست؟» از نسخه انگلیسی (مندرچ درجلد بیست و دوم
 مجموعه آثار کامل تولستوی، چاپ کتابخانه J.M.Dent لندن، ۱۹۰۴) بفارسی
 در آمده است. مترجم انگلیسی کتاب، لئو وینر - Leo Wiener - است و وی
 در آن تاریخ، دانشیار زبانهای اسلاو دانشگاه هاروارد بود.

چنانکه گفتیم، کتاب بسال ۱۹۰۴ یعنی شش سال پیش از مرگ تولستوی
 از روسی به انگلیسی ترجمه شده است. باید یادآور شویم که تولستوی زبان
 انگلیسی را بخوبی میدانسته و این معنی را تلویحاً در مقدمه کتاب خود بنام
 «شکسپیر» خاطر نشان ساخته است^۱. این نکته را نیز باید افزود که وی بر ترجمه
 آثار خویش نظارت داشته است.

۱ - به کتاب «شکسپیر» اثر تولستوی، ترجمه فرانسه، چاپ پاریس، ص ۳
 مراجعه کنید.

از اینرو میتوان گفت که ترجمه انگلیسی «هنرچیست؟» در کمال درستی صورت پذیرفته است و در این باره کمترین شبهه‌ای بجا نمی‌ماند.

در باره ترجمه فارسی «هنرچیست؟» نیز باید باختصار گفت که پس از اتمام ترجمه کامل کتاب که از اول تیرماه ۱۳۳۲ خورشیدی تا بیست و پنجم آذرماه همان سال بطول انجامید، مترجم، ترجمه فارسی را پنج بار دقیقاً از آغاز تا انجام، بامتن انگلیسی آن تطبیق نمود و سپس برای چاپ دوم، در نشر ترجمه تجدید نظر کلی کرد و قسمت اعظم آنرا تغییر داد و از زوائد «توضیحات» کاست و بر حواشی لازمه افزود. با اینهمه، مترجم فارسی بهیچوجه داعیه آنرا ندارد که کار او خالی از نقص و خطاست و بدین سبب، تذکار نقائص کار خود را از خواننده سخن سنج انتظار دارد. و نیز بار دیگر از استاد ارجمند گرامی علی‌اصغر سروش که زحمت ترجمه قطعات فرانسه کتاب را تقبل فرمودند، بیحد سپاسگزار است.

کاوه دهگان

۱

هر يك از روزنامه‌های زمان ما را بردارید، در آن بخشی که مربوط به تآثر و موسیقی باشد خواهید یافت؛ تقریباً در هر شماره شرح این نمایشگاه نقاشی و آن نمایشگاه، ویا، وصف تصویر مجزائی را خواهید دید و در هر شماره به مقالات نقد آمیز برخورد خواهید کرد که در باره کتابهای تازه چاپ، بقلم آمده است؛ کتبی که مضامین هنری دارند: اشعار، حکایات، داستانها.

پس از آنکه نمایشی برگزار میگردد، بی‌درنگ شرح دقیقی نوشته میشود که فلان بازیگر زن یا مرد، این و آن نقش را در فلان درام، کمدی، اوپرا، چگونه بازی کرد و چه استعدادی آن مرد یا زن نشان داد و مضامین درام، کمدی، یا اوپرای جدید چیست و نقائص و نکات خوب آن کدام است. با همین دقت و طول و تفصیل، روزنامه تشریح میکند که فلان هنرمند، فلان قطعه موسیقی را چگونه خواند، یا با پیانو ویا ویولن نواخت و نقاط خوب یا بد این قطعه، و قوت و ضعف نوازندگی نوازنده در کجاست.

در هر شهر بزرگ، همیشه اگر چندین نمایشگاه نباشد، لااقل يك نمایشگاه نقاشیهای نو وجود دارد که خصوصیات خوب و بد تصاویر آن، از جانب نقادان و خبرگان، باتبحر تمام تجزیه و تحلیل میشود. تقریباً هر روز، داستانهای نو و اشعارنو، جداگانه و در هفته نامه‌ها و

۱-stories

۲- novels - از این پس، در همه جا، واژه «داستان» بجای «رمان» خواهد آمد. (مترجم)

ماهنامه‌ها، ظهور میکنند و روزنامه‌ها وظیفه خود میدانند که در باره این آثار هنر، توضیحات دقیقی بخوانندگان خویش دهند. برای حمایت از هنر در روسیه، جایی که فقط یکمدم آنچه جهت باسواد کردن همه مردم مورد نیاز است در راه آموزش و پرورش عمومی خرج میشود، دولت میلیون‌ها روبل بعنوان اعانات نقدی به فرهنگستانها، هنرستانها و تماشاخانه‌ها تقدیم میکند.

در فرانسه، هشت میلیون فرانک برای هنرها کنار گذاشته شده است؛ این سخن درباره آلمان و انگلستان نیز صادق است. در هر يك از شهرهای بزرگ، ساختمانهای عظیمی برای موزه‌ها، فرهنگستانها، هنرستانها، مدارس دراماتیک، برای نمایشها و کنسرتها ساخته میشود. صدها هزار کارگر: نجار، بنا، نقاش، خراط، کاغذ چسبان، خیاط، کلاه گیس‌ساز، جواهرساز، مفرغ‌کار، حروف‌چین، تمامی حیات خویش را جهت ارضاء خواسته‌های هنر، با کار جانکاه سپری میکنند؛ تا جایی که مشکل بتوان هیچیک از فعالیتهای بشری، جز نظام را، نام برد که اینهمه نیرو را در خود فروبرد. لیکن این، تنها کارهای عظیم نیست که در راه هنر به‌در می‌رود - بخاطر آن، نظیر جنگ، حیات انسانها نیز تماماً تباه میگردد:

صدها هزار انسان، همه عمر خود را از نخستین روزهای جوانی، برای اینکه بیاموزند چگونه پاهای خویش را سرعت بچرخانند (رقاصان)؛ دیگران (موسیقی‌دانان) برای آنکه بدانند چگونه انگشتان خود را با شتاب برشته‌ها یا تارها بلغزانند؛ و دسته‌ای دیگر (نقاشان) برای آنکه بیاموزند بچه طریق با رنگها هر آنچه را که می‌بینند رقم زنند و دیگران بدانند که چگونه هر عبارت را بهر طریق قابل تصور بپیچانند و برای هر کلمه قافیه‌ای بیابند، وقف میکنند. و اینان که غالباً افرادی بسیار خوب و باهوش و لایق هر کار سودمندند، در این مشاغل انحصاری و گیج‌کننده، وحشی بیار می‌آیند و نسبت به همه پدیده‌های جدی حیات سردرگم میشوند و به خبر گانی متعصب و سخت از خود راضی، که فقط بچرخاندن پاها و زبانها و انگشتان خویش واقفند بدل میگردند.

لیکن این بیان، کافی نیست. بخاطر دارم که زمانی در تمرین یکی از متداولترین اوپراهای جدید که در تمام تماشاخانه‌های اروپا و آمریکا نمایش

داده میشود حضور داشتم. من، پس از آنکه پردهٔ اول شروع شده بود رسیدم. برای رسیدن به تالار، میبایست از پشت پرده بگذردم. از میان دهلیزها و راهروهای تاریک طبقهٔ زیرین ساختمان بسیار بزرگی، راهنمایی شدم و از کنار ماشینهای عظیم که جهت تغییر و تنویر صحنهها بکار میرفتند، گذشتم و در میان تاریکی و گردوغبار آنجا، مردانی را دیدم که روی چیزی کار میکردند. یکی از این کارگران، با صورتی لاغر و خاکستری رنگ و ملبس به جامه‌ای چرکین، با دستهای کار کردهٔ کثیف و انگشتان شل و ول، که ظاهراً خسته و از موضوعی نادان بود، از کنار من گذشت و خشمگین، شخصی را مورد عتاب و خطاب قرار داد. از پلکان تاریکی بالا رفتم و وارد صحنهٔ پشت پرده شدم.

در میان تودهٔ وسائل آرایش صحنهٔ نمایش، و پرده‌ها و دیرکها، اگر صدها نبود، ده‌ها مرد رنگ و روغن شده، با لباسهای تنگی که بر رانها و ماهیچه‌های پای ایشان فشار می‌آورد، و زنانی که تن‌هایشان نظیر همهٔ این موارد عریان بود، اطراف صحنه ایستاده بودند و یا حرکت میکردند. همهٔ اینها، آوازه‌خوانها، مردان و زنان دستهٔ سرودخوان، و رقاصان بالت بودند که انتظار نوبت خود را میکشیدند. راهنمای من، مرا از وسط صحنه و از روی پل چوبینی که بر فراز قسمت ارکستر تعبیه شده بود، بدرون مکان تاریکی که پشت سر نوازندگان قرار دارد راهنمایی کرد. در جایگاه ارکستر، نزدیک به صد نوازنده، از هر دسته، از سنج زنها تا فلوت زنها و نوازندگان بریط، نشسته بودند. در محل مرتفعی، میان دو چراغ نورافکن، رهبر بخش موسیقی نمایش، در حالی که ارکستر و خوانندگان و بطور کلی، تمامی نظم و ترتیب اوپرا را رهبری میکرد، پشت میز تحریر بر صندلی نشسته بود و باتونی بدست داشت.

وقتی رسیدم، نمایش تازه شروع شده بود و در صحنه، مراسم عروس آوردن هندیها را نشان میدادند. گذشته از مردان و زنانی که لباسهای خیالی مسخره بتن داشتند، دو مرد «فراک» پوش، به اینسو و آنسوی صحنه میدویدند: یکی، اداره‌کنندهٔ قسمت درام بود و دیگری، که پوتین نرمی پیا داشت و با چابکی خارق‌العاده‌ای گام برمیداشت و از جایی بجای دیگر میدوید، معلم رقص بود که حقوق ماهانه‌ای بیش از آنچه ده کارگر در یکسال میگیرند، دریافت میکرد. این سه رئیس، آواز و ارکستر و عملیات نمایش را تنظیم میکردند.

نمایش، مثل همیشه، با شرکت افرادی که دوبعدی را میرفتند و تیرزنیهای قلع زده بر شانه داشتند، اجرا میشد. تمام بازیکنان از يك جا بیرون آمدند

و درون دایره‌ای راه رفتند و آنگاه بار دیگر میان دایره دیگری گام برداشتند و سپس، متوقف شدند. مدتی طول میکشید تا نمایش سرودرتی بخود گیرد؛ زمانی هندیهای تبرزین‌دار خیلی دیر بیرون میآمدند و گاه بسیار زود؛ گاهی بموقع خارج میشدند، ولی هنگام بیرون رفتن، بیش از حد ازدحام میکردند؛ زمانی ازدحام نمیکردند، اما درجاهای صحیح خود، کنار صحنه قرار نمیگرفتند و هر بار همه چیز متوقف میشد و دوباره آغاز میگشت. عملیات، باثر آهنگدار مردی که لباس‌ترکها یا چیزی شبیه آن را پوشیده بود، شروع میشد، بدین طریق که وی دهان خود را بطرز عجیبی باز میکرد و با آواز بلند میخواند: «من روس را همراهی میکنم». پس از خواندن، بازویش را - که البته، لخت بود - زیر شنلش می چنبد.

عملیات آغاز میگردد، ولی شیپور فرانسوی درهما هنگی باثر آهنگدار خطا میکند و کارگردان نمایش، چنانکه گوئی از بدبختی و حادثه ناگواری میلرزد، با باتون خود بزمین میکوبد. همه کارها متوقف میشود و کارگردان، در حالیکه بطرف ادکستر برگشته است، نوازنده شیپور را مورد حمله قرار میدهد و با خشن‌ترین کلمات، نظیر کلماتی که در شبکه چیها هنگام ناسزا گفتن بکار میبرند، وی را سرزنش میکند، برای اینکه ... نت صحیح را نکرفته است. و بار دیگر همه چیز از نو شروع میشود. هندیهای تبرزین‌دار دوباره بیرون میآیند و با آرامش و نرمش، با پاپوشهای عجیب و غریب گام برمیدارند و یکمرتبه دیگر آوازه خوان میخواند:

«من روس را همراهی میکنم» ولی در اینجا، جفتهای تبرزین‌دار، بیش از اندازه نزدیک بهم میایستند؛ و مجدداً صدای ضربه کوتاه و برنده باتون و سرزنش و ناسزا بگوش میرسد و بار دیگر همه چیز از نو آغاز میگردد. دوباره «من روس را همراهی میکنم» شنیده میشود و باز هم همان حرکت بازوی لخت در زیر شنل انجام میگردد و جفتهای نرمی و با تبرزینهایی که برشان دارند، بعضیها باچهره‌های جدی و غمناک و دیگران در حالیکه آهسته صحبت میکنند و لبخند میزنند، گرداگرد صحنه میایستند و شروع بخواندن میکنند.

بنظر میرسد که همه چیز خوب است، ولی باردیگر صدای ضربه کوتاه و برنده باتون بگوش میرسد و کارگردان با صدائی خشمناک و رنج کشیده، مردان و دختران دسته سرود خوان را مورد عتاب و خطاب قرار میدهد: معلوم میشود

که در حین آواز، چند نفر از سرود خوانان دستهای خود را در مواقع مخصوص، برای ابراز احساسات بلند نکرده‌اند.

«اووهی گاوها! مگر مرده‌اید؟ مگر مرده‌اید که نمی‌جنبید؟» دو باره از اول: بازهم «من ۰۰۰۴۰۰۰۴۰۰۰۴ روس را همراهی میکنم» و یکبار دیگر دختران سرود خوان با چهره‌های گرفته و در هم، میخوانند و يك يك دستها را بلند میکنند. اما دوتن از این دختران با هم حرف میزنند، - بازهم ضربه محکم و قوی باتون.

«اینجا آمده‌اید که وراجی کنید؟ برید توی خونه مزخرف بگید. آهای تو! تو که شلوار قرمز پوشیده‌ای، نزدیکتر بایست. بمن نگاه کنید! از نو». بازهم «من ۰۰۰۴۰۰۰۴۰۰۰۴ روس را همراهی میکنم» - و بدین‌طریق این صحنه یکساعت، دو ساعت، سه ساعت بطول میانجامد. هریک از این تمرین‌های ساعت متوالی ادامه دارد. ضربات باتون، تکرارها، جابجاشدن‌ها، اصلاح آوازها، ارکستر، عملیات نمایش، رقصها؛ و همه آنها نیز با فحشهای «آب نکشیده»، توأم است. کلماتی نظیر: «الاغ - بی‌شعور - احمق - خوک»، نثار نوازندگان و خوانندگان میشد و در عرض یکساعت، شاید چهل بار از این قبیل کلمات بگوشم خورد. و مرد بینوا - یعنی آن فلوت‌زن، آنکه شیپور فرانسوی را بصدا درمیآورد، آن آوازه خوان، - که روحاً و جسماً مسخ شده است و این ناسزاها خطاب باوست - ساکت است و هر آنچه را که امر شود فرمان میبرد. بیست بار تکرار میکند: «من ۰۰۰۴۰۰۰۴۰۰۰۴ روس را همراهی میکنم» و بیست مرتبه همان عبارت را میخواند و بازهم با کفشهای زرد خود، باتبریزی که برشانه‌دارد، گامهای منظم برمیدارد.

کارگردان میدانند این جماعت تا بدان پایه مسخ شده‌اند که جز دمیدن در شیپور و راه رفتن با تبرزین و کفشهای زرد، بدرد هیچ کاری نمی‌خورند. و نیز آگاه است که در عین حال باراحتی و خوشگذرانی خو گرفته‌اند و همه چیز را برای آنکه مبادا ازین زندگی مطبوع، محروم گردند تحمل خواهند نمود. از اینرو، با خونسردی پاشنه‌دهان خود را میکشد. و نیز این کار را بیشتر بدین سبب میکند که در پاریس و وین این طرز رفتار را دیده است و میدانند که بهترین کار گردانها چنین میکنند و این، از سن هنرمندان بزرگ است که چنان مجذوب کار سترگه هنر خویش‌اند که وقتی جهت تجزیه و تحلیل احساسات هنرپیشگان ندارند.

مشکل بتوان منظره‌ای نفرت‌انگیزتر از این یافت. هنگام تخلیهٔ محمولات تجاری دیده‌ام که کارگری بدیگری، برای اینکه زیر بار سنگینی را که بر پشت وی فشار می‌آورده است نگرفته ناسزا گفته است، و یا هنگام درو و جمع‌آوری خرمن، کدخدائی را دیده‌ام که بسبب خوبداسته نکردن گندمها، مزدوری را سرزنش کرده است و فحش داده است، در حالیکه وی میبایست با تسلیم و رضا ناسزاهای کارفرما را گوش کند. بگذریم از اینکه دیدن اینگونه مناظر تا چه حد نامطبوع است؛ در دومورد مذکور، احساسات ناگوار، با آگاهی‌براین مطلب که در اینجا کار لازم و مهمی صورت می‌پذیرد و اشتباهی که بعثت آن، کارفرما کارگر را مورد طعن و لعن قرار میدهد ممکن است کار لازم را خراب کند، تا اندازه‌ای تخفیف می‌یابد.

ولی در اینجا، چه کار لازمی صورت میگیرد، برای چه منظوری و بخاطر چه کسی؟ بسیار محتمل است که کارگردان نیز نظیر آن کارگر، خود بسختی فرسوده باشد؛ حتی آشکار است که خسته و کوفته است، اما چه کسی او را وامیدارد که خویشتن را بفرساید؟ آری، برای چه منظوری خود را فرسوده میکند؟

اوپرائی که آنرا تمرین میکردند، برای آنها که معتاد به اوپرا دیدن‌اند، یکی از متداولترین اوپراها بود؛ ولی، یکی از بزرگترین بی‌مزگیهای بود که تصور آن نیز مشکل است؛ پادشاه هند قصد ازدواج دارد؛ عروسی برای او می‌آورند و او خود را به لباس آوازه خوانی درمی‌آورد؛ عروس عاشق آوازه خوان فرشی میشود و دچار نومیدی است؛ بعد میفهمد که آوازه خوان، خود پادشاه است، و همه بسیار راضی و خوشحالند.

جای کمترین شبهه نیست، که چنین هندیهای هرگز نبوده‌اند و هرگز نمیتوانند وجود داشته باشند و آنچه آنها نشان دادند نه فقط شبیه هیچ هندی نبود، بلکه به هیچیک از چیزهای دنیاهم جز بازیگر اوپراهای دیگر، شباهت نداشت؛ و باز تردید ندارد که هیچکس احساسات خود را باشرآهنگ دار و با ساز و آواز چهارنوازنده و خواننده، درحالی که بفاصلهٔ معینی ایستاده است و دست خود را می‌جنباند، بیان نمیکند؛ شك نیست که هیچکس با تبرزین قلع‌زده، کفشهای سرپائی، دوپدو، جز در تماشاخانه راه نمیرود؛ شبهه ندارد که هیچکس بآن طرز خشمگین نمیشود، عشق نمیبورزد، تبسم نمیکند و نمیکرد. و باز تردید ندارد که از همهٔ این نمایشها، هیچکس در دنیا نمیتواند

مفأثر شود.

بی اختیار این پرسش پیش می‌آید: همه اینها برای که صورت می‌پذیرد؟ چه کسی را خشنود می‌سازد؟ اگر هم گاه گاه، انگیزه خوبی در اوپرا وجود داشته باشد که لذت شنیدن را ارزانی دارد، امکان دارد که اوپرا را ساده، بدون این لباسهای احمقانه و حرکات دسته جمعی و نثرهای آهنگدار و جنبانیدن دست بخوانند. ولی بالت، که در آن زنان نیم عریان حرکات شهوت‌انگیز انجام میدهند و با انواع حرکات شهوی بهم می‌پیچند، صرفاً يك نمایش خلاف اخلاق است. ازینرو مشکل بتوان دریافت که تمام این کارها برای که صورت می‌پذیرد. این اعمال، برای يك انسان تحصیلکرده و تربیت شده رنج‌آور و غیر قابل تحمل است و برای يك کارگر واقعی، یکسره نامفهوم. این کارها، فقط مایه خشنودی کسانیست که خود را از روح عالیجنایی اشباع کرده‌اند ولی هنوز از لذات عالیجنابانه اشباع نشده‌اند (در مورد اینها نیز تردید است) یعنی: صنعتگران فاسدی را که میخواهند خود به فهم و معرفت خویش گواهی دهند، و نوکران جوان را، خشنود می‌سازد. و تمامی این بلاست منفور، نه فقط باشادی خوش خوئی و باسادگی، فراهم نمیگردد؛ بلکه بسا خشم و تندى و قساوت حیوانی آماده میشود.

میگویند که این بخاطر هنر انجام میگیرد و هنر نیز موضوعی بسیار مهم است. ولی آیا راست است که این، هنر است و هنرچنان چیز با اهمیتی است که میتوان چنین قربانی‌هایی به پیشگامش عرضه نمود؟

این سؤال، مخصوصاً مهم است؛ زیرا هنر، که بخاطر وی کار میلیونها انسان و حتی زندگی انسانها و بالاتر از همه، عشقی که میان انسانها وجود دارد قربانی میگردد، روز بروز در ضمیر مردم نامشخص‌تر و مبهم‌تر میشود. نقد هنری که عاشقان هنر پیش از این پشتیبانی جهت داوریهای هنری خویش در آن جسته بودند، اینروزها آنچنان متناقض شده است که اگر از حوزه هنر، هر آنچه را که نقادان مکاتب گوناگون، خارج از قلمرو هنر میدانند حذف کنیم، مشکل از هنر چیزی بجا ماند.

همچون حکمای الهی فرق رنگارنگه، هنرمندان دسته‌های مختلف یکدیگر را طرد و منکوب میکنند. به هنرمندان مکاتب نوین گوش دهید؛ خواهید دید که در تمامی رشته‌ها، دسته‌ای از هنرمندان نظریات دیگران را مردود

میشمارند؛ در شعر - رومانتی سیستهای^۱ قدیمی، پارناسیاینها^۲ و منحطین^۳ را قبول ندارند؛ پارناسیاینها نظریات رومانتی سیستها و منحطین را رد میکنند؛ منحطین همه پیشینیان خویش و سمبولیستها^۴ را منکرند؛ سمبولیستها تمامی گذشتگان خود و طرفداران مکتب ماگی را انکار میکنند و پیروان مکتب ماگی^۵ هیچیک از متقدمان خود را قبول ندارند. در داستان^۶ - ناتورالیستها^۷، پسکولوژیستها^۸، طبیعیون^۹، عقاید یکدیگر را مردود می‌شمارند. همین موضوع در مورد نقاشی و موسیقی نیز صادق است.

از اینرو، هنر که کارهای عظیم ملل و حیات بشری را فرو می‌خورد و عشق میان انسانها را معیوب می‌سازد، نه تنها چیزی نیست که روشن و مستدل تعریف شده باشد، بلکه از جانب دلدادگان خویش نیز چنان ضد و نقیض تفهم گردیده است که مشکل بتوان گفت در حقیقت مقصود از هنر، مخصوصاً منظور از هنر خوب و مفید، هنری که بنام وی میتوان قربانیهای کنونی را داد، چیست.

- | | |
|------------------|-------------------------------|
| ۱- Romanticists | بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید |
| ۲- Parnassians | » » » |
| ۳- Decadents | » » » |
| ۴- Symbolists | » » » |
| ۵- Magi | بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید |
| ۶- Novel «رمان» | |
| ۷- Naturalists | بتوضیحات آخر کتاب مراجعه شود |
| ۸- Psychologists | |
| ۹- Naturists | |

۲

برای هر بالت، سیرك، اوپرا، اوپرت، نمایشگاه نقاشی، تصویر، کنسرت، چاپ کتاب، نیازمند کارجانگه هزاران هزار انسانیم که با جبار، کاری انجام میدهند که غالباً مخرب و پست و بی ارزش است .

چه خوب بود که تمام کارهای هنرمندان بدست خود آنان صورت میگرفت، لیکن چنانکه معمول است، هنرمندان نه فقط برای تولید هنر، بلکه برای حیات خویش نیز که بخش بیشتر آن راحت و پرتجمل است، بیاری کارگران نیازمندند و آن کمک را بیکی از این دو صورت میگیرند: یا بشکل پاداش از مردم ثروتمند، و یا بصورت میلیونها اعانه نقدی که دولت بمشاشاخانهها، هنرستانها و فرهنگستانها میپردازد و از اینراه بدست هنرمندان میرسد . این پول، از تودهها وصول میشود. از کسانی که گاوهای آنها بدین منظور بفروش رفته است و هرگز از آن لذات استتیک که هنر بدانها عرضه میدارد ، برخوردار نمیکردند .

برای هنرمند یونانی ، یا رومی ، و یا حتی هنرمند نیمه اول قرن ما^۱ - دردورانی که بردگان وجود داشتند و بردهداری نیکو شمرده میشد - کاری پسندیده بود که با وجدانی آسوده، انسانها را بخاطر خود و خوشی خویش بکار گمارد. لیکن در زمان ما ، در دورانی که تمامی افراد بشر به برابری همه انسانها دستکم آگاهی اجمالی دارند، میسر نیست مردم را بر رغم اراده آنان وادار بکار برای هنر نمود ، مگر آنکه نخست این مسأله روشن

۱- قرن نوزدهم (م)

شود: آیا درست است که هنر چنان چیز خوب و با اهمیتی است که جبران این تجاوز بحق انسانها را خواهد کرد؟

اگر جز این باشد، این اندیشه: آن قربانیهای هراسانگیز که با سانی در کار، در حیات انسانی و در اخلاق داده میشود، بخاطر هنر است و هنر، نه فقط مفید نیست، بلکه زیان آور نیز هست، اندیشه وحشتناکیست.

واژ اینرو، جامعه‌ای که محصولات هنر در آن پدید می‌آید و مورد حمایت قرار میگیرد، لازم است بداند که هر آنچه بدین عنوان عرضه میگردد، واقعاً هنر است؟ و هر آنچه هنر است، همچنانکه در جامعه ما گمان میرود، یکسره خوب است؟ و اگر خوب است، مهم و سزاوار همه آن قربانیهای هست که بنام آن میطلبند؟ بیش از همه، دانستن این موضوع، بر هر یک از هنرمندان فرض است؛ تا هنرمند اطمینان یابد که کار او، واجد معناست و ناشی از حماقت جماعت کوچکی نیست. جماعتی که هنرمند، در میان آن بستمیرد و در اوضاع کاذبی بر میانگیزد که: به کاری نیکو دست زده است و آنچه را که بشکل کمک، برای حیات پر تجمل خویش از مردم دیگر میگیرد، با آثاری که هم اکنون میسازد تأدیه و تصفیه خواهد شد.

از اینرو، پاسخ بدین پرسشها، در دوران ما، اهمیت مخصوصی دارد. پس این هنر، که گمان میرود برای بشریت تا آن حد مهم و ضرور است که بخاطر آن، میتوان آن قربانیها را نه فقط از لحاظ کار و حیات انسانی، بلکه از نظر سعادت که هنر برای آن ساخته شده است داد، کدام است؟

هنر چیست؟ چگونه است؟ هنر چیست؟

پاسخ مرد عادی، جواب دوستدار هنر، و یا حتی خود هنرمند، چنین خواهد بود: هنر - معماری، پیکرتراشی، نقاشی، موسیقی، و همه اشکال شعر است. و می‌پندارد آنچه را که درباره آن سخن میگوید، تمامی مردمان، آشکارا و مطلقاً، دریافته‌اند. شما خواهید گفت: ولی در معماری، ساختمانهای ساده‌ای وجود دارند که موضوع هنر نیستند. از این گذشته، بناهایی که خود را موضوعات هنری جلوه میدهند و بی‌قواوه و بدریخت‌اند، نمیتوانند موضوعات هنری شناخته شوند.

پس کجا میتوان از هنر نشانی جست؟

همین موضوع درباره پیکرتراشی و موسیقی و شعر هم صادق است.

هنر، در تمام اشکال خود: از یکسو با آنچه عملاً مفید است هم‌مرز است و از سوی دیگر، با کوششهایی که دربارهٔ هنر شده است و بناکاری انجامیده است، هم سرحد است. در دیدهٔ پاسخ‌گو، چنین مینماید که همهٔ این مسائل، مدتها پیش حل شده است و برهنگان بس آشکار است. اینچنین مردعادی خواهد گفت: «هنر فعالیتی است که زیبایی را نمودار میسازد».

شما خواهید پرسید: «لیکن اگر هنر اینست، پس بالت و اپرت هم هنرند؟»

مرد عادی، با اندکی تردید، جواب خواهد داد: «آری، یک بالت خوب و یک اپرت قشنگ هم تا جایی که زیبایی را آشکار سازند، هنراند».

ولی، بی آنکه از مرد عادی پرسش بیشتری کنید که تفاوت بالت خوب و اپرت زیبا با بالت بد و اپرت نازیبا در چیست - پرسشهایی که پاسخ دادن بدانها برای وی مشکل است، - اگر شما از همان مرد عادی بپرسید که آیا فعالیت لباس‌دوز هنرپیشگان و کلاه‌گیس‌ساز که صورت و پیکر زن‌ها را در بالت و اپرت می‌آرایند، و فعالیت «دور» خیاط و عطرساز و آشپز را هم میتوان هنر دانست؟ در اکثر موارد فعالیت خیاط و کلاه‌گیس‌ساز و لباس‌دوز هنرپیشگان و آشپز را قبول ندارد و نمی‌پذیرد که این فعالیتها تعلق به حوزهٔ هنر داشته باشند.

لیکن در این مورد، مرد عادی، بهمین دلیل که مردی عادی است و متخصص نیست و خود را با مسائل زیبایی‌شناسی سرگرم نکرده است، در اشتباه است. اگر خود را به این مسائل سرگرم کرده بود، در کتاب «مارک‌آورل»^۱، اثر رنان^۲ معروف بحثی میدید که: هنر خیاط، هنر است، و بگفتاری برمیخورد که آن مردانی که در پوشش زن، کارعالیترین هنر را نمی‌بینند، بسیار کوتاه نظر و احمقند. او میگوید «C'est le grand art» «این هنر بزرگ است». از این گذشته، مرد عادی درمییافت که در بسیاری از کتب زیبایی‌شناسی، مثلاً در کتاب زیبایی‌شناسی پروفیسور کرالیک^۳ دانستند، بنام «زیبایی جهان، بررسی عمومی

۱- Marc Aurèle

۲- Renan

۳- Kralik

علم الجمال^۱ و در زیبایی شناسی گئی^۲، موسوم به «مسائل زیبایی شناسی»^۳، هنر لباس دوز هنرپیشگان و هنرهای ذائقه و لامسه نیز هنر شناخته شده اند.

کرا لیک میگوید :

« اکنون بشر پنج شاخه از هنر میبرد ازیم که از حس ذهنی بوجود میآیند» (ص ۱۷۵)

« اینها عبارتند از بررسی استیک پنج حس»

« Es folgt nun ein Fünfblatt Von Künsten, die der subjectiven Sinnlichkeit entkeimen », « Sie sind die ästhetische Behandlung der fünf Sinne. »

پنج هنر، هنرهای زیرینند:

Die Kunst des Geschmacksinns. - هنر حس ذائقه (ص ۱۷۵)

Die Kunst des Geruchsinns. - هنر حس شامه (ص ۱۷۷)

Die Kunst des Tastsinns. - هنر حس لامسه (ص ۱۸۰)

Die Kunst des Gehörsinns. - هنر حس باممه (ص ۱۸۲)

Die Kunst des Gesichtsinns. - هنر حس بصره (ص ۱۸۴)

در باره ادلی (Kunst des Gesehmacksinns) (هنر حس ذائقه) میگوید:

« معمولاً فقط دو، یا حداکثر سه حس را شایسته این میدانند که بعنوان جوهر هنر مورد بررسی قرار گیرند ولی من این مطلب را با احتیاط تلقی میکنم. باین موضوع اهمیت بسیار نمیدهم که مردم معمولاً بعضی از هنرهای دیگر را هم - مانند هنر طبخ - هنری می شناسند. در حقیقت این يك استعداد استیک است که در آشپزی بتوان از گوشت يك حیوان، ماده مطبوعی که از هر جهت خوش آیند ذائقه باشد بوجود آورد.

پس منشاء هنر ذائقه (که با هنر طبخ تفاوت دارد) این است: باید

۱- *Welt Schönheit, Versuch einer allgemeinen Aesthetik*

۲- *Cuyan*

۳- *Les Problèmes des l'esthétique*

✽ تولستوی، در متن و حواشی کتاب، نوشته های فلاسفه و نویسندگان مختلف و نام کتب آنان را بزبان اصلی نقل کرده است و مترجم انگلیسی کتاب نیز این نوشته ها و نامها را بی ترجمه عیناً آورده است. ولی مترجم فارسی چون میخواست مطالب کتاب برای خواننده فارسی زبان کاملاً روشن باشد، و در عین حال برای آنکه امانت را دقیقاً رعایت کرده باشد، یا ترجمه این مطالب را در متن کتاب آورده است و سپس خود آن نوشته را نقل کرده است، و یا ترجمه هر يك را در حواشی کتاب نوشته است. (م)

همه خوراکیها بعنوان تصویر ذهنی يك تصور (ایده) بررسی شوند، و پیوسته با ایده نمایش دهند؛ خود مطابقت داشته باشند.»

«Man hält zwar gewöhnlich nur zwei oder höchstens drei Sinne für würdig, den Stoff kunstlicher Behandlung abzugeben, aber ich glaube, nur mit bedingtem Recht. Ich will kein all zu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch man ch andere künste, wie zum Beispiel die Kochkunst, kennt.

«Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt aus einem thierischen Kadaver einen Gegenstand des Geshmacks in jedem Sinne zu machen. Der Grundsatz der Kunst der Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte Kochkunst) ist also dieser. Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt Werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudrückenden Idee.»

مؤلف نظیر رنان «Eine Kostümkunst» «هنر لباس» «ص ۲۰» و هنرهای دیگر را قبول دارد.

عقیده نویسنده فرانسوی گیو نیز - که نزد بعضی از نویسندگان عصر ما بسیار ارجمند است - همین است. گیو در کتاب خود: «مسائل زیبایی شناسی»، جداً معتقد است که حواس لامسه، ذائقه و شامه، قادر بدادن تأثیرات استتیک اند: «گرچه رنگ: قابل لمس نیست، ولی درعوض اثری درما بوجود میآورد که چشم به تنهایی قادر بایجاد آن نیست و از نظر زیبایی شناسی ارزش بسیار دارد. ارزش استتیک نرمی و لطافت صافی، بهمان اندازه که درخشش مخمل مشخص زیبایی آنست، نرمی و لطافتی که از دست کشیدن بدان حاصل میشود، نشانه این زیبایی است. عامل اصلی تصویری که از زیبایی يك زن در مخیله ما بوجود میآید، نرمی و لطافت پوست اوست.

هر يك از ما با اندکی دقت، حتماً لذات ذائقه را که لذات حقیقی استتیک بوده اند بیاد خواهد آورد.

«Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion, que l'oeil seul ne peut nous donner et qui a une Valeur esthétique considerable: celle du doux du soyeux, du poli. Ce qui caracterise la beauté du velours, c'est le douceur au toucher, non moins que son brillant. Dans l'idée, que nous nous faisons de la beauté d'une femme, la velouté de sa peau entre comme élément essentiel.»

«Chacun de nous probablement avec un peu d'attention se rappellera des Jouissances du gout, qui ont été des Véritables Jouissances esthétiques.»

وبه سخن دوام میدهد و میگوید: چگونه يك لیوان شیر که در کوهستان نوشید، به او لذت استتیک داد.

از اینرو، مفهوم هنر بمنزله تجلی زیبایی، بهیچوجه آنطور که بنظر میآید ساده نیست؛ بویژه اکنون که در این مفهوم زیبایی – همانگونه که زیبایی‌شناسان جدید معتقدند – حواس لامسه و ذائقه و شامه ما را نیز دخالت میدهند.

ولی مرد عادی، یا اینرا نمیداند و یا نمیخواهد بداند. او جدا معتقد است که تمام مسائل هنر، باشناختن «زیبایی» بعنوان «محتوی» هنر، با سادگی و روشنی بسیار، حل شده است. بدیده مرد عادی، روشن و قابل درک مینماید که هنر، محصول «زیبایی» است و بیاری «زیبایی» همه مسائل هنر برای او حل شده است.

ولی «زیبایی» که بهعقیده مرد عادی، مضامین هنر را میسازد، چیست؟ چگونه تعیین میشود و کدام است؟

نظیر هر موضوع دیگر، مفهومی که به کلمات منتقل شده است هر اندازه پیچیده تر و مبهم تر باشد، گستاخی و اطمینانی که مردم دربار بردن آن واژه نشان میدهند، بیشتر است. مردم چنین وانمود میکنند که آنچه بیاری لغت، فهمیده شده است آنقدر ساده و روشن است، که سخن گفتن درباره معنی واقعی آن واژه، بزحمتش نمی‌ارزد. مردم درباره مسائل خرافات مذهبی و در زمان ما، در مورد مفهوم «زیبایی» معمولاً بدینسان رفتار میکنند. براین گمان رفته‌اند که آنچه از کلمه «زیبایی» تفهیم شده است، پیش همه آشنا و قابل فهم است.

لیکن این کلمه، نه فقط ناخناس است، بلکه از صد و پنجاه سال پیش تاکنون، از سال ۱۷۵۰ که باومگارتن^۱ «زیبایی‌شناسی»^۲ را بنیاد نهاد، تا حال که خروارها کتاب پندست دانشمندترین و متبحرترین مردان جهان در باره «زیبایی» نوشته شده است، این مسأله که زیبایی چیست، کاملاً بی‌پاسخ مانده است و با هرائر جدیدی که از علم‌الجمال سخن گفته براهی نوحل شده است.

یکی از تازه‌ترین کتابهایی که موضوع آن زیبایی‌شناسی است و در

۱- Baumgarten

۲- aesthetics

میان کتب دیگر خواندم و رویهم رفته نیز کتاب کوچک بدی نیست؛ اثر یولوس مینهالتر^۱ بنام «معمای زیبایی»^۲ است. عنوان کتاب، وضع و حال مسأله «زیبائی» را با درستی بسیار توضیح میدهد. معنی واژه «زیبائی»، پس از ۱۵۰ سال بحث که یک هزار دانشمند در باره آن کرده اند، هنوز بصورت معمائی باقیست. آلمانیها، معما را بشیوه خویش و بصدرت مختلف حل میکنند. زیبایی شناسان فیز یولوژیست، بویژه انگلیسیهای پیر و مکتب اسپنسر - گرانث - آلن^۳، هر یک باروش خویش درباره آن بدآوری میپردازند. فلاسفه التقاطی^۴ فرانسه و پیروان گی بووتن^۵ نیز آنرا بشیوه خود حل میکنند و تمامی این افراد، از همه راه حلهای گذشته که باو مکارتن و کانت^۶ و شلینگ^۷ و شیلر^۸ و فیخته^۹ و وینکلرمان^{۱۰} و لسینگ^{۱۱} و هگل^{۱۲}، و شوپنهاور^{۱۳} و هارتمان^{۱۴} و شاسلر^{۱۵} و کوزن^{۱۶} و لوهوک^{۱۷} و دیگران جسته اند، آگاهند.

این مفهوم شگفت «زیبائی»، که برای کسانی که به سخن خویش نمی اندیشند تا آن حد قابل فهم و درک مینماید و هیچیک از فلاسفه ملل گونه گون که تمایلات رنگه رنگه دارند نتوانسته است در صد و پنجاه سال گذشته بر سر تعریف آن با دگری توافق کند، چیست؟ این مفهوم زیبایی که آئین^{۱۸} عمومی هنر بر آن بنیاد دارد، کدام است؟

در زبان روسی، از واژه «زیبائی» تنها آنچه خوشایند بینایی است میفهمیم. گرچه اخیراً از «اعمال زشت» و «موسیقی زیبا» سخن میگوئیم، لیکن این کلمات، روسی نیست. اگر به روسی که از زمره توده مردم است و بهیچیک از زبانهای بیگانه نیز آشنائی ندارد، بگوئید: مردی که واپسین جامه خویش را بدیگری داد. یا بکاری از اینگونه دست زد، «بزیبائی» عمل نمود؛ یا، آنکه دیگری را فریفت «بزشتی» رفتار کرد؛ یا، آوازی «زیبا» است؛ سخن شما را در نمی یابد. در زبان روسی، عملی ممکن است خوب، یا بد باشد، موسیقی میتواند دلپذیر و خوب، یا نساخوشایند و بد باشد، ولی نمیتواند

۱- Julius Mithalter ۲- Rätsel des Schönen

۳- Spencer-Grant Allen school.

۴- بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۵- Taine

۶- Kant

۷- Schelling

۸- Schiller

۹- Fichte

۱۰- Winkelmann

۱۱- Lessing

۱۲- Hegel

۱۳- Schopenhauer

۱۴- Hartmann

۱۵- Schasler

۱۶- Couzin

۱۷- Léveque

۱۸- doctrine

«زشت» یا «زیبا» باشد.

يك انسان ، يك اسب ، يك خانه ، يك منظره ، يك حرکت^۱، میتواند «زیبا» باشد؛ لیکن اعمال ، افکار ، اخلاق و موسیقی را ، اگر بسیار بیسندیم ، میتوانیم بگوئیم «خوب» است. و اگر نپسندیم ، «بد» است. «زیبا» فقط به چیزی میتوانیم بگوئیم که خوشایند حس باصره^۲ ما باشد. از اینرو ، واژه و مفهوم «خوب» ، شامل مفهوم «زیبا» هم هست ، ولی عکس آن صحیح نیست ، یعنی: مفهوم «زیبا» ، معنی «خوب» را دربر ندارد. اگر به چیزی که از صورت ظاهرش برای آن ارزش قائل شده ایم بگوئیم «خوب» ، با این کلمه می‌رسانیم که «زیبا» نیز هست ولی اگر به آن بگوئیم «زیبا» ، لغت «زیبا» بهیچوجه حاکی از این نیست که شیء مورد بحث ، «خوب» است. چنین است معنایی که زبان روسی، و در نتیجه فکر ملی روس ، به کلمات و مفاهیم «خوب» و «زیبا» نسبت داده است.

در تمام زبانهای اروپائی ، در زبان مللی که بین ایشان «زیبا» بعنوان جوهر هنر شناخته شده و تعلیم گردیده است ، کلمات «beau» ، «Schön» ، «beautiful» ، «beuo» ، در حالی که معنای «زیبائی» شکل _form_ را حفظ کرده‌اند ، برای رساندن معنی «خوبی» نیز آمده‌اند؛ یعنی: بجای «خوب» هم بکار رفته‌اند.

از اینرو ، درین زبانها بکار بردن زبانزدهائی نظیر: «beautiful deed» ، «belle âme, schöne Gedanken» ، «روح زیبا ، افکار زیبا ، عمل زیبا» کاملاً طبیعی است. ولی برای تعریف زیبایی شکل ، این زبانها لغت مناسبی ندارند و مجبورند ترکیب کلمات را بکار برند همچون: «beau par la forme» «زیبا از نظر شکل» و غیره...

مطالعه درباره معنایی که کلمات «زیبائی» و «زیبا» هم در زبان ما (زبان روسی) و هم در تمام زبانهای قدیمی دارند- زبانهای اروپائی را کنار نمی‌گذاریم- مخصوصاً در زبان آن مللی که فرضیه مربوط بزیبائی شناسی در میان آنان پایه‌گذاری شده است ، نشان میدهد که معنی خاصی ، یعنی ، معنی «خوبی» به کلمه «زیبائی» نسبت داده شده است.

آنچه در اینباره قابل دقت است ، این حقیقت است که چون ما روسها ، بیش از پیش نظریات اروپائیان را درباره هنر می‌پذیریم ، همین تکامل تدریجی

^۱ - motion

در زبان ما نیز پدید آمده است، و با کمال اطمینان وی آنکه کسی را به تعجب و دارد، مردم آغاز گفتن و نوشتن در باره «موسیقی زیبا» و «اعمال زشت» و حتی «افکار زشت» کرده اند. در حالیکه چهل سال پیش، در ایام جوانی من، زبانزد هائی چون «موسیقی زیبا» و «اعمال زشت» نه تنها بکار نمی رفت، حتی نامفهوم بود. پیداست این معنای جدید که فکر اروپائی به «زیبائی» ضمیمه کرده است، جامعه روسی نیز رفته رفته آنرا میپذیرد.

پس این معنی، چیست؟ زیبائی، آنچنانکه ملل اروپائی آنرا دریافته اند کدام است؟

برای آنکه به این پرسش پاسخ دهم، بخش کوچکی از تئاریف «زیبائی» را که در کتب زیبائی شناسی موجود رواج بسیار دارد در اینجا نقل خواهم کرد. از خواننده جداً خواستارم احساس خستگی و ملال نکنند، و این قطعات اقتباس شده را بخوانند، و یا بهتر آنست که هر يك از آثار زیبائی شناسی علمی را که می پسندد، خود قرائت نماید. آثار فراوانی را که آلمانیها در باره زیبائی شناسی دارند، کنار میگذاریم، ولی خواندن اثر کرایک آلمانی، نایت انگلیسی و لهوگ فرانسوی برای این منظور بسیار مفید خواهد بود. برای اینکه کسی بتواند خود، اختلاف عقاید و ابهام و حشمتاکی را که بر این قلمرو عقاید حکمفرماست دریابد و سخن دیگری را در این باره بهاریت نگیرد، خواندن چند اثر محققانه و عالمانه در باره علم الجمال ضروریست.

بمنوان مثال این چیز است که شاسلر، زیبائی شناس آلمانی در اثر معروف و مختصر و مفید و دقیق خویش در باره ماهیت تمام تتبعات زیبائی شناسی میگوید و در اینجا میآوریم:

«مشکل بتوان در هیچیک از حوزه های علوم فلسفی بیک چنین تحقیقات متناقض و ناقص و به يك چنین شیوه توجیه، بدانگونه که در قلمرو زیبائی شناسی پیدا شده است برخورد. از طرفی عبارت پردازیه های مشمع که دارای هیچ نوع مضمون و محتوی نیست و اکثراً با سطحی ترین قضاوت های يك جانبیه شاخص شده است خود نمائی میکند؛ و از سوی دیگر، عمق و تبجر غیر قابل تردیدی که در مورد تحقیق بکار رفته و از لحاظ محتوی غنی است، به چشم میخورد. باید گفت در روش دوم، بیندوقی نفرت انگیزی که در بکار بردن اصطلاحات فلسفی دیده میشود و ساده ترین چیزها را در جامعه دانش مجرد پوشانیده است

و گوئیا خواسته است لیاقت ورود به تالارهای نورانی دستگاه فلسفی را باین کلمات ارزانی دارد، خواننده را وازده میکند؛ سرانجام، در میان این دو روش تحقیق و توجیه، يك روش سوم بوجود میآید و شکل میگیرد.

گوئی این شیوه ثالث، در حال نوسان و انتقال از یکی بدیگریست؛ یعنی روشی است که شامل شیوه التقاطی است و گاهی با جلافت و خود سازی، عبارت پردازیهای مشعشع و زمانی دیگر، دانش و اطلاعی را که مبتنی بر فضل فروشی است نمودار میسازد... ولی، شکلی از توجیه که دچار هیچیک از سه اشتباه مزبور نشود و حقیقتاً مشخص باشد و با محتویات اصلی و اساسی خویش منای خود را واضح و روشن و بزبان معمولی فلسفی بیان کند، در هیچ جا کمتر از حوزه زیبایی شناسی، بآن بر نخواهیم خورد^۱، کافیت کتاب خود شامل را بخوانیم تا بدرستی قضاوت وی معتقد شویم.

ورون^۲ نویسنده فرانسوی، در مقدمه اثر بسیار خوب خود که در باره علم الجمال نوشته است همین موضوع را میگوید: «هیچ علمی باندازه زیبایی-شناسی، دستخوش خیالبافی متافیزیسیین ها نشده است. از زمان افلاطون تا پیدایش آئین های^۳ رسمی زمان ما، نمیدانیم از هنر چه معجون شگفتی باخیالها و تصورات تقطیر شده و رازهای شگرف ساخته اند که مبین عالی آنها، استنباط مطلق کمال مطلوب زیبایی، زیبایی ساکن و ملکوتی اشیاء واقعی است»^۴.

«Il n'y a pas de science, qui ait été de plus, que l'esthétique, livrée aux reveries des metaphysiciens. Depuis platon Jusqu'aux doctrines officielles de nos jours, on a fait de l'art je ne sais quel amalgame de fanfaisies quinessenciées et de mystères transcendants, qui trouvent leur expression suprême dans la conception absolue du beau idéal prototype immuable et divin des choses réelles».

اگر خواننده، رنج قرائت تعاریف بعدی را که از زیبایی شده است و من از آثار زیبایی شناسان برجسته نقل میکنم تحمل کند، این عقیده در نظرش بمراتب صحیح تر جلوه میکند، بطوریکه خود را متقاعد خواهد ساخت.

۱- شاملر- «تاریخ انتقادی علم الجمال»، چاپ ۱۸۷۲- مقدمه- ص سیزده.

Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*

۲- Véron

۳- Doctrines

۴- ورون- کتاب «زیبایی شناسی» - چاپ ۱۸۷۸ - ص پنج.

Véron, *L'esthétique*, 1878, p.v

من تعاریف «زیبائی» را که بقدما، از سقراط و افلاطون و ارسطو گرفته تا افلوطین^۱، نسبت میدهند در اینجا نمی‌آورم؛ زیرا در آثار آنان در حقیقت، آن تعریفی که از زیبایی میشود و از «خوبی» جداست و پایه و هدف زیبایی – شناسی زمان ما را تشکیل میدهد، وجود ندارد. ما چون خواسته‌ایم عقایدی را که قدما در باره زیبایی اظهار کرده‌اند با استنباطی که خود در اینباره داریم تطبیق دهیم – همچنانکه در آثار زیبایی شناسی معمول است – به سخنان آنها معنائی را نسبت داده‌ایم که فاقد آنند. (در اینباره، به کتاب زیبای بنار^۲ موسوم به «زیبائی شناسی ارسطو»^۳ و کتاب والتر^۴ بنام «تاریخ علم الجمال در عهد عتیق»^۵ مراجعه کنید)

۱- Plotinus

۲- Bénard

۳- *L'esthétique d' Aristote*

۴- Walter

۵- *Geschichte der Aesthetik im Alterthum*

۳

از بنیاد گذار زیبایی‌شناسی، باومگارتن آغاز میکنم (۶۲-۱۷۱۴).
 بمقیده باومگارتن^۱، موضوع معرفت منطقی، حقیقت است؛ موضوع
 علم الجمال یا (معرفت حسی)، زیبایی است. زیبایی کامل یا مطلق، آنست که
 بمدد احساس شناخته میشود. حقیقت کامل یا مطلق، آنست که با عقل شناخته
 میشود. خوبی کامل یا مطلق آنست که از طریق اراده اخلاقی بدست می‌آید.
 باومگارتن «زیبائی» را با توازن بین نظام اجزاء و نسبت متقابل آنها
 و نسبت آنها بتمام زیبایی، تعریف کرده است. منظور و هدف زیبایی، ترضیه
 و تحریک رغبت و اشتیاق است: (Wohlgefallen und Erregung eines
 Verlangens)- عقیده‌ای که بگفته کانت، درست مخالف کیفیت اصلی و نشان
 ویژه زیبایی است.

باومگارتن درباره تجلی زیبایی معتقد است که عالیت‌ترین تحقق «زیبائی»
 را در طبیعت میشناسیم، از اینرو، تقلید از طبیعت، بگفته باومگارتن عالیت‌ترین
 مسأله هنر است (عقیده‌ای که کاملاً برخلاف عقاید زیبایی‌شناسان بعدی
 است).

در حالیکه عقاید پیروان باومگارتن: میر^۲، اشنبورگ^۳، ابرهارد^۴ را

۱- شاسلر «تاریخ انتقادی علم الجمال» ص ۳۶۱

۲- (ترضیه و تحریک رغبت) -۴-

۳- Meyer

۴- Eschenburg

۵- Eberhard

که افرادی چندان برجسته نیستند و آراء استاد خویش را با اندکی تعدیل، یعنی با جدا کردن «موضوع دلپذیر» از «شیء زیبا» بیان نموده‌اند از صورت زیبایی شناسان حذف می‌کنیم، تعاریف «زیبائی» را از آثار مؤلفانی که بلافاصله پس از باومگارتن پیدا شده و زیبایی را درست بطرز دیگری تعریف نموده‌اند اقتباس می‌کنیم، این نویسنده‌گان، شوتز^۱، زولتسر^۲، مندلسن^۳ و موریتس^۴ می‌باشند. اینان برخلاف نظر باومگارتن معتقدند که منظور هنر، زیبایی نیست، بلکه خوبی است. از اینرو زولتسر (۸۹-۱۷۲۰) می‌گوید: تنها آن چیز که مضمون «خوب» است، می‌تواند بعنوان «زیبا» شناخته شود. بمقتد زولتسر، هدف تمام زندگانی بشریت، خوبی حیات اجتماع است. این خوبی، از راه آراء و تدابیر اخلاقی بدست می‌آید و هنر، بایستی تابع این مقصد باشد. زیبایی آنست که این آراء و تدابیر را برانگیزد و تربیت کند.

مندلسن (۸۶-۱۷۲۹) نیز تقریباً زیبایی را به همین نحو می‌فهمد. بمقتد مندلسن^۵: هنر، زیبایی را که با احساس مبهمی ادراک می‌گردد، بمرحله شیء «حقیقی» و «خوب»، ترفیع می‌دهد. لیکن منظور هنر، کمال اخلاقی است. برای زیبایی شناسان این مکتب، نمونه کامل زیبایی، روح زیبا در بدن زیباست. از اینرو در نظر ایشان، تقسیم کامل یا مطلق، بسه شکل خود یعنی: حقیقت - خوبی - و زیبایی بکلی از میان برخاسته و زیبایی با دو موضوع دیگر، یعنی با خوبی و حقیقت، متحد و توأم شده است.

لیکن این استنباط از زیبایی، مورد تأیید زیبایی شناسان بعدی نیست: چنانکه علم الجمال وینکلرمان، پای تا سر، با نظریات و آراء یاد شده مخالف است و باروشی برنده و قاطع، مسائل هنر را از مقصد «خوبی»، جدا می‌کند و مقصد هنر را خارجی میدان و حتی چیزی جز هنر مشکل Plastic - نمی‌شمارد. لنینگ و بعدها گوته، نیز با وی موافقت.

بگفته وینکلرمان (۶۷-۱۷۱۷) قانون و مقصد هر هنر، چیزی جز زیبایی نیست، و زیبایی هم کاملاً از «خوبی» مجزاست. زیبایی بر سه نوع

۱- Schutz

۲- Sulzer

۳- Mendelssohn

۴- Moritz

۵- شامل، «تاریخ انتقادی علم الجمال» - ص ۳۶۹

است: ۱- زیبایی صور، ۲- زیبایی تصور که بروز خود را در مرتبه نقش (به نسبت هنر مشکل -Plastic-) بدست میآورد و ۳- زیبایی بیان که فقط در حضور دو شرط نخستین امکان ظهور دارد؛ این زیبایی بیان، عالیهترین هدف هنر است و در هنر عتیق تحقق یافته است، باین دلیل، هنر جدید بایستی بکوشد تا از هنر عتیق تقلید نماید.^۱

لینینگ و هردر^۲ و سپس گوته و تمام زیبایی‌شناسان آلمانی تا زمان کانت- که در دوره او ادراک کاملاً مفایری از هنر آغاز میگردد - زیبایی را به همین نحو فهمیده‌اند.

در انگلستان، ایتالیا، هلند، در همان زمان، مستقل و مجزا از نویسندگان آلمان، فرضیه‌های زیبایی‌شناسی خاصی بوجود آمد که تعلق زیبایی‌شناسان خود این کشورها داشت؛ لیکن این فرضیه‌ها نیز درست نظیر تئوریهای پیشین مبهم و متناقض است. همه این دانشمندان علم الجمال، عیناً نظیر زیبایی‌شناسان آلمان که مفهوم «زیبایی» را پایه تفکرات خویش قرار داده‌اند، زیبایی را چیزی دانسته‌اند که بطور مطلق وجود خارجی ندارد، بلکه کم‌وبیش با خوبی ممزوج میگردد و یا با آن دارای یک ریشه میباشد. در انگلستان، در همان زمان باومگارتن و حتی اندکی پیش از او، شافتسبری^۳، هاجسن^۴، هوم^۵، برک^۶، هوگارت^۷ و دیگران درباره هنر اظهار عقیده کرده‌اند.

بعقیده شافتسبری (۱۷۱۳-۱۶۷۰) آنچه زیباست، موزون و متناسب است؛ هر آنچه زیبا و متناسب است، حقیقی و، آنچه در عین حال هم زیبا و هم حقیقی است، دلپذیر و خوب است. زیبایی بعقیده شافتسبری، فقط بوسیله روح شناخته میشود. خداوند، زیبایی اصلی است، - زیبایی و خوبی از یک منشاء^۸ اند. از اینرو، بگفته شافتسبری، گرچه زیبایی، چیزی جدا از خوبی در نظر گرفته شده، ولی بار دیگر با «خوبی» درمی آمیزد و بصورت چیزی که غیر قابل قسمت است درمی آید.

هاجسن (۱۷۴۴-۱۶۹۴) در کتاب خود بنام «منشاء تصورات مادر باره»

۱- «تاریخ انتقادی علم الجمال» - صفحات ۳۹۰-۳۸۸

۲- Herder

۳- Shaftesbury ۴- Hutcheson ۵- Home

۶- Burke ۷- Hogarth

۸- کتاب «نایت» بنام «فلسفه زیبا» - مقدمه - صفحات ۱۶۶ - ۱۶۵

Knight, The philosophy of the Beautiful

زیبائی و تقوی^۱ هدف هنر را «زیبائی» میدانند که جوهر آن در تجلی و ظهور وحدت در کثرت^۲ نهفته است. لیکن در شناسائی زیبایی، غریزه اخلاقی یا (وحس درونی) راهنمای ماست. اما این غریزه ممکن است مخالف آنچه مربوط به زیبایی است، باشد. بدینجهت، بعقیده هاجسن، زیبایی پیوسته با «خوبی» هماهنگ نیست، از آن مجزاست و شاید مخالف آن نیز باشد^۳.

بگفته هوم (۱۶۹۶-۱۷۸۲) زیبایی آنست که دلپذیر و مطبوع باشد، از اینرو تنها بوسیله ذوق تعین میگردد. باید دانست پایه ذوق حقیقی بر این واقعیت استوار است که بزرگترین ثروت - کمال - قدرت و تأثرات گوناگون، در محدودترین حدود خویش قرار دارند؛ آرمان محصول کامل هنر، در - اینجاست.

بعقیده برگه (۱۷۳۰-۹۷) (کتاب «تحقیق درمنشاء تصورات در باره عالی و زیبا»^۴)، عالی و زیبا که هدف هنر را تشکیل میدهند در اساس خود، دارای احساس میان نفس و شعور اجتماعی هستند. این حس با توجه بمنابع آنها، وسائلی برای میان انواع^۵ از طریق افرادند. حس نخستین از راه تغذیه، دفاع و جنگ - وحس دوم: از راه تبادل افکار و احساسات و تولید مثل بدست می آید، بنابراین، میان نفس و، جنگ، که پیوسته بصیانت نفس است، منشاء عالی؛ وحس اجتماعی و ضرورت جنسی، که متصل به حس اجتماعی میباشد، مبداء «زیبائی»^۶ است.

چنین است تعاریف اصلی و مهمی که زیبایی شناسان انگلیسی در قرن هجدهم از هنر و زیبایی کرده اند. همان وقت، پرآندره^۷، باتو^۸، دیدرو^۹، دالامبر^{۱۰} و تاندازه ای ولتر^{۱۱}، درفرانسه پیرامون هنر قلمفرسایی میکردند. بگفته پرآندره (کتاب «تحقیق در باره زیبا»^{۱۲} چاپ ۱۷۴۱) زیبایی

۱- *Original of our Ideas of Beauty and Virtue*

۲- *manifestation of unity in multiplicity*

۳- شاسلر - ص ۲۸۹؛ نایت، صفحات ۱۶۹-۱۶۸

۴- *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*

۵- *Species*

۶- کرایلیک، «زیبائی جهان، بررسی عمومی علم الجمال» صفحات ۳۰۶ -

۳۰۴، ص ۱۳۴

۷- Péré André ۸- Batteux ۹- Diderot

۱۰- d' Alembert

۱۱- Voltaire ۱۲- *Essai sur le Beau*

بر سه نوع است: ۱- الهی، ۲- طبیعی، ۳- مصنوعی.^۱
 بعقیده باتو (۸۰ ~ ۱۷۱۳) هنر، تقلید زیبایی طبیعی است و هدفش لذت^۲. تعریف دیدرو اذهنر، شبیه همین تعریف است. ذوق، همچنانکه مکتب زیبایی شناسی انگلیسی عقیده دارد، حکم و مشخص «زیبائی» است. ولی قوانین ذوق، نه تنها با برجا و مشخص نیست، بلکه مسلم گردیده است که استقرار این قوانین کاریست محال. دالامبر و ولتر نیز بر این عقیده اند^۳. بقول پاگانو^۴ زیبایی شناس ایتالیائی که همانوقت میزیسته، هنر آنست که زیباییهای پراکنده در طبیعت را یکجا گرد آورد. استعداد دیدن این زیباییها، «ذوق» .. و استعداد گرد کردن آنها در یک مجموعه، نبوغ هنری است. زیبایی بگفته پاگانو، آنچنان با خوبی در آمیخته است که زیبایی، خوبی را آشکار میسازد و «خوب»، زیبایی درونی و معنوی است.

بعقیده ایتالیائیهای دیگر، از آنجمله موراتوری^۵ (۱۷۵۰-۱۶۷۲) (کتاب «تفکر درباره ذوق خوب در علم و هنر»^۶) و مخصوصاً اسپالنتی^۷ (کتاب «حکمت زیبایی»^۸ چاپ ۱۷۶۵)، هنریک احساس خود خواهی بدل شده است که - نظیر عقیده «برک» - بر اساس تنازع برای صیانت نفس و احساس اجتماعی استوار است.

در میان زیبایی شناسان هلندی، میباید اذهنستر هویس^۹ (۱۷۲۰-۹۰) یاد کنیم که در دانشمندان زیبایی شناس آلمانی و گوته، نفوذ داشته است. بموجب تعالیم وی، زیبایی آنست که بزرگترین لذت را بما ارزانی میدارد و آنچه بزرگترین لذت را بما نثار میکند، چیز است که تصورات بسیاری را در کوتاهترین مدت ممکن، بما میبخشد. لذتی که از «زیبا» بدست میآید، عالیترین معرفتی است که انسان قادر بنحصول آنست؛ زیرا، در کوتاهترین

۱- نایت، ص ۱۰۱

۲- شاسلر، ص ۳۱۶

۳- نایت، صفحات ۱۰۴-۱۰۲

۴- pagano ۵- Muratori

۶- *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze le arti*

۷- Spaletti

۸- شاسلر، ص ۳۲۸

۹- *Saggio sopra la bellezza*

۱۰- Hemsterhuis

زمان ممکن، احساسات و ادراکات بسیاری از این معرفت عاید ما میگردد).
فرضیه‌های مذکور، نظریه زیبایی شناسانی است که در جریان قرن گذشته، خارج از آلمان میزیسته‌اند. ولی در آلمان؛ پس از «وینکل‌مان» تئوری کاملاً جدیدی از جانب کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴) اظهار می‌شود که بیش از دیگر فرضیه‌ها جوهر مفهوم زیبایی و همچنین هنر را روشن می‌کند.

زیبائی شناسی کانت بر این پایه استوار است: انسان، بمعقیده کانت، طبیعت خارج از خود، و بوجود خود در طبیعت، معرفت دارد. انسان در طبیعت خارج از خود، حقیقت را می‌جوید و در خویشتن، «خوبی» را - مرتبه نخست کار عقل مجرد است و مرحله ثانی کار عقل عملی است - که به «آزادی اراده» نیز تعبیر شده است. بمعقیده کانت، علاوه بر این دو وسیله معرفت، وسیله دیگری نیز که به استعداد قضاوت یا حکومت (Urtheilskraft) عنوان گرفته است وجود دارد که تصدیقات را بدون در نظر گرفتن مفاهیم آن، تشکیل می‌دهد و لذت را بی اشتیاق و رغبت برای ما فراهم می‌آورد.

(Urtheil ohne Begriff und vergnügen ohne Begehren)^۱
این استعداد است که اساس احساس استتیک را می‌سازد. ولی زیبایی بمعنای ذهنی - subjective - بمعقیده کانت آنست که بدون در نظر گرفتن مفهوم آن، و یا منظور بودن سود و پیشرفت عملی از آن، و یا بطور کلی بی آنکه ضرورتی آنرا ایجاد کند، در انسان ایجاد لذت نماید؛ و زیبایی، بمعنای عینی - objective - بمعقیده وی عبارت از شکل متناسب شیء است که بنا بمعیاسی که ادراک می‌گردد، منظور و مقصدش ظهور و بروز نی نداشته باشد.^۲

زیبائی را پیروان کانت، از آنجمله شیلر (۱۸۰۵-۱۷۵۹) بهمین نحو تعریف کرده‌اند. بگفته شیلر، که درباره زیبایی شناسی، بسیار سخن گفته است، هدف هنر، همچنانکه کانت آنرا پذیرفته، زیبایی و منشاء زیبایی نیز لذت است، بی آنکه هیچگونه سود و پیشرفت عملی از آن ملحوظ باشد. از اینرو هنر را میتوان «بازی» خواند، البته نه بدان معنی که اشتغالی بیهوده و بی معنا باشد، بلکه بمعنای تجلی زیبایی حیات است که مقصدی جز زیبایی ندارد.^۳

۱- شالر، صفحات ۳۳۳-۳۳۱

۲- معنای تحت اللفظی عبارت، (داوری بی ادراک و لذت‌عاری از اشتیاق) - م

۳- شالر، صفحات ۵۲۸-۵۲۵

۴- نایت، صفحات ۶۳-۶۱

پس از شیلر، برجسته‌ترین پیروکانت در عرصهٔ زیبایی‌شناسی ویلهلم هومبولت^۱ است که گرچه چیزی به‌تعریف زیبایی، نیفزوده است، لیکن دربارهٔ وجوه گوناگون آن، چون درام و موسیقی و مطایبه و غیره، پرگوئی کرده است.^۲ پس از کانت - فیخته، شلینگ و هگل و پیروان ایشان و از آنان گذشته، مؤلفان دیگر نیز که اهمیت چندانی ندارند دربارهٔ زیبایی‌شناسی سخن گفته‌اند.

بنظر فیخته (۱۸۱۴-۱۷۶۱) آگاهی برشیء زیبا، ناشی از موارد زیرین است: جهان، یعنی طبیعت، دوسودارد، این دوسو، نتیجه و حاصل دواور، یکی محدودیت ما و دیگری فعالیت آزاد و نامحدود تصور ماست. به‌معنای اول جهان محدود است و به‌معنای دوم آزاد و نامحدود. به‌معنای نخستین: هر کس محدود - مسخ شده - محصور و در تنگناست و در این مرحله، زشتی را می‌بینیم؛ به‌معنای دوم: کمال درونی - حیات - نمو - یعنی: زیبایی را مشاهده می‌کنیم. بنابراین، زشتی و زیبایی شیء به‌عقیدهٔ فیخته، وابسته به‌دیدگاه بیننده است. از اینرو، زیبایی در جهان وجود ندارد بلکه در روح زیبا (Geist - schöner) جادارد. هنر، ظهور و بروز این روح زیباست و مقصدش تعلیم و تربیت. منظور از این تربیت و تعلیم، نه تنها تعلیم عقل - که کار دانشمند است -، نه فقط تعلیم دل - که کار واعظ اخلاقی است -، می‌باشد، بلکه تربیت سراسر وجود انسان است؛ براین مبنی، نشان زیبایی درشیء خارج پیدا نمی‌شود، بلکه با حضور روح زیبا در هنرمند بوجود می‌آید.^۳

فردریش شلکل^۴ و آدام مولر^۵ نیز زیبایی را نظیر فیخته تعریف می‌کنند. به‌عقیدهٔ شلکل (۱۸۲۹-۱۷۷۸) زیبایی در هنر، بشیوه‌ای بس ناقص و یکجانبه و نامربوط ادراک شده است؛ زیبایی، نه فقط در هنر یافت می‌شود، بلکه در طبیعت و در عشق نیز بدست می‌آید؛ چنانکه زیبای حقیقی در اتحاد هنر - طبیعت و عشق، خودنمایی می‌کند و باین دلیل، شلکل هنر اخلاقی و فلسفی را از هنر وابسته به زیبایی‌شناسی جدا نمی‌داند.^۶ به‌عقیدهٔ آدام مولر (۱۸۲۹-۱۷۷۹) دوزی بای

۱- Wilhelm Humboldt

۲- شاسلر، صفحات ۷۴۳-۷۴۰.

۳- شاسلر، صفحات ۷۷۱-۷۶۹.

۴- Schlegel

۵- Adam Müller

۶- شاسلر، ص ۸۷.

وجود دارد : یکی- هنر اجتماعی است که انسان را چون آفتاب که سیارات را جذب میکند، بخود فرا می‌خواند و این، مسلماً هنر عتیق است- و دیگری، زیبایی فردی است و تصویر آن چنانست که فرد در حین نظاره و مراقبه خویش، آفتابی میگردد که زیبایی، را جذب میکند و این زیبایی از آن هنر جدید است. جهان که همه اعداد در آن هماهنگند، عالیت‌ترین زیبایی است و هر يك از محصولات هنر، تکرار این هماهنگی کلی است^۱. عالیت‌ترین هنر، هنر حیات است^۲.

فیلسوف پس از فیخته و پیروان وی و معاصر با وی، شلینگ (۱۷۷۵- ۱۸۵۴) است که در مفاهیم زیبایی‌شناسی عصر ما، نفوذ و تأثیر بسیار داشته است. بعقیده شلینگ، هنر محصول و یا نتیجه آن جهان بینی است که برطبق آن، صورت ذهنی- subject- به عین خارجی- object- خود، و با خود عین خارجی، بصورت ذهنی خویش بدل میگردد. زیبایی، عبارت از ظهور نامتناهی در متناهی است. خصوصیت اساسی مفهوم هنر، بی‌نهایتی نامعلوم است. هنر، از اتحاد ذهنی- subjective- با عینی- objective- بوجود می‌آید، یعنی از اتحاد طبیعت با عقل و عبارت دیگر، از اتحاد غائب با حاضر ترکیب میپذیرد. بنابراین، هنر عالیت‌ترین وسیله معرفت است. زیبایی، مراقبه در ذوات است، بهمانسان که در اساس تمام اشیاء پیدا میشوند (in den Urbildern)، زیبا، با علم و یا اراده هنرمند بوجود نیاید، بلکه از نفس تصور زیبایی در هنرمند پیدا میشود^۳.

از پیروان شلینگ برجسته‌ترین ایشان زولکر^۴ (۱۸۱۹- ۱۷۸۰) است که او نیز در زیبایی‌شناسی آراء و عقایدی دارد و در کتاب خود بنام «مباحثی درباره علم الجمال»^۵ در اینباره بحث کرده است. بعقیده زولکر، تصور (idea) زیبایی، تصور اساسی هر چیز است. در جهان، فقط صورت منع شده تصور اساسی را مشاهده میکنیم ولی هنر ممکن است از راه وهم بر مرتبه عالی تصور اساسی ارتقاء یابد، از اینرو هنر مثالی از خلاقیت است^۶.

۱- کرالیک، ص. ۱۴۸

۲- کرالیک، ص. ۸۲۰

۳- شاسلر، صفحات ۸۴۱-۸۳۴-۸۲۹-۸۲۸

۴- Solger

۵- Vorlesungen Über Aesthetik

۶- شاسلر، ص. ۸۹۱

بعقیده پیرو دیگر شلینگ، یعنی کراوزه^۱ (۱۸۳۲ - ۱۷۸۱) زیبایی حقیقی و واقعی، تجلی تصور در صورت ... form -- فرد است؛ ولی هنر، تحقق زیبایی در قلمرو روح آزاد انسانی است. عالیترین درجه هنر، هنر زندگی‌گانی است که فعالیت خویش را متوجه آرایش حیات مینماید، تا برای انسان زیبا، مسکنی زیبا شود.^۲

پس از شلینگ و پیروان او نظریه^۳ زیبایی شناسی هگل آغاز میگردد که در بسیاری از موارد دانسته واکثراً نادانسته، تا امروز تازه و نو باقیمانده است؛ این نظریه نه تنها از نظریات پیشین روشنتر و صریح‌تر نیست، بلکه اگر ممکن باشد، میتوان آنرا مبهم‌تر از عقاید پیشینیان دانست.

بگفته هگل (۱۸۳۱ - ۱۷۷۰) خداوند در طبیعت و هنر، بصورت زیبایی، تجلی نموده است. خداوند خود را بدو طرز عیان میسازد: یکی بصورت ذهنی و آندیکر، بصورت عینی و عبارت دیگر، خداوند در طبیعت و در روح تجلی میکند. زیبایی تصور است که از راه ماده خود را مینمایاند. زیبای حقیقی، فقط روح و هر آنچیز است که بهره‌ای از روح دارد. از اینرو، زیبا فقط واحد مضامین روحانی است ولی شیء روحانی میبایستی خود را بصورت محسوس ظاهر سازد؛ بنابراین، تجلی محسوس روح يك همانندی (Schein) ظاهری بیش نیست. و این همانندی، تنها حقیقت زیبایی است. بدینگونه، هنر تحقق همین همانندی تصور (idea) است که توأم با دین و فلسفه وسیله‌ای برای بوجود آوردن شعور و بیان عمیق‌ترین مسائل انسانی و عالیترین حقائق روح است.

بعقیده هگل، حقیقت و زیبایی، یکی است؛ تنها فرقی که وجود دارد آنست که حقیقت، تا جائیکه موجود وفی نفس قابل تفکر است، خود، تصور است. ولی تصور، هنگامیکه در خارج تجلی کند، برای شعور انسان نه فقط حقیقی میشود، بلکه زیبا نیز میگردد، بنابراین، زیبا تجلی تصور است.^۴

پس از هگل، پیروان متعدد وی در صحنه بحث و گفتگو ظاهر میشوند و از آنجمله‌اند: وایسه^۵ - آرنولد روگه^۶ - روزن کرانتس^۷ - تئودور فیشر^۸

۱- Krause

۲- شاسلر، ص ۹۱۷

۳- doctrine

۴- شاسلر، صفحات ۹۹۰ - ۹۸۵ - ۹۸۴ - ۱۰۸۵ - ۹۴۶

۵- Weisse ۶- Arnold Roge ۷- Rosenkranz

۸- Theodor Vischer

و گروهی دیگر.

بعقیده وایسه (۶۷ - ۱۸۰۱) هنر عبارت از وارد کردن (Einbildung) جوهر روحانی زیبایی بدرون ماده بی اثر و مرده خارجی است و ماده عاری از زیبایی و خارج از آن، مفهوماً فاقد هر گونه موجودیتی خواهد بود (Negation alles Fürsichseins).^۱

ویسه میگوید در تصور (idea) حقیقت، بین دو طرف ذهنی و عینی معرفت تضادی وجود دارد که یک نفس واحد میتواند بوجود مطلق، معرفت حاصل نماید. این تضاد ممکن است بوسیله مفهومی که اتحاد بین کلیت و وحدت را برقرار مینماید و در مفهوم حقیقت، بدو قسمت منقسم میشود مرتفع گردد. چنین مفهومی حقیقت هماهنگ (aufgehoben) است، و زیبایی، همین حقیقت هماهنگ میباشد.^۲

بگفته روگه (۸۰ - ۱۸۰۲) یکی از پیروان سرسخت هگل، زیبایی، تصویری (idea) خویشتن ناست. روح، با مراقبه خویش، خود را متجلی می یابد، اگر این تجلی کامل باشد، زیبایی است؛ و اگر بروز او ناقص باشد، آنزمان، تغییر ظهور ناقص خویش را لازم میشمارد و در این مرحله است که روح، هنر خلاق میگردد.^۳

بعقیده فیشر (۸۷ - ۱۸۰۷) زیبایی تصویری (idea) است که به صورتی محدود، تجلی کرده است. ولی تصور - idea - غیر قابل قسمت نیست، بلکه سلسله ای از تصورات (ideas) را تشکیل میدهد؛ این تصورات، خود را بصورت خطی صعودی و نزولی نمایش میدهند. تصور، هر اندازه در مرحله اعلی قرار داشته باشد، متضمن زیبایی بیشتری است، لیکن نازلترین مرتبه نیز واجد زیباییست زیرا نقطه اتصال ضروری سلسله تصورات را تشکیل میدهد. عالیترین صورت تصور (idea)، شخصیت است، از اینرو عالیترین هنر آنست که عالیترین شخصیت را برای موضوع خود دارا باشد.^۴

فرضیه های زیبایی شناسان آلمانی که براه هگل رفته اند و از او اقتباس کرده اند اینها بود که برشمرديم؛ ولی ملاحظات و نظریات زیبایی شناسی با آنچه

۱ - فاقد هر گونه موجودیت (۴)

۲ - شاسلر، صفحات ۹۶۶ - ۹۵۶ - ۹۵۵

۳ - شاسلر، ص. ۱۰۱۷.

۴ - شاسلر، صفحات ۱۰۶۶ - ۱۰۶۵

گفتیم، پایان نمی‌پذیرد؛ زیرا بموازات تئوریهای مکتب هگل و همزمان با او، فرضیه‌هایی در بارهٔ زیبایی در آلمان بوجود می‌آید که نه فقط زیبایی را بنا بر فرضیهٔ هگل تجلی يك تصور (idea) و هنر را بروز این تصور نمیداند، بلکه مستقیماً با آن نظریه مخالفت می‌ورزد و آنرا مردود می‌شمارد و بسخره می‌گیرد. فرضیهٔ هربارت^۱ و مخصوصاً شوپنهاور، چنین است.

بقول هربارت (۱۸۴۱-۱۷۷۶) زیبایی بخودی خود وجود ندارد و نمیتواند وجود داشته باشد. بلکه آنچه وجود دارد، قضاوت ماست؛ لازم است پایه‌های این داوری^۲ (aesthetisches Elementarurtheil) را کشف کنیم. این شالوده‌ای قضاوت، در رابطهٔ تأثرات ما پیدا میشود. روابط خاصی وجود دارد که آنها را «زیبا» مینامیم؛ هنر عبارت از یافتن این روابط است. این پیوندها در نقاشی و هنر قالبی (پلاستیک) و معماری، همزیستند. در موسیقی همزیستند و بتوالی پیدا میشوند؛ این روابط، در شعر فقط متوالی‌اند. بگفتهٔ هربارت که مخالف عقیدهٔ زیبایی‌شناسان پیشین است، اشیاء زیبا اغلب چنان‌اند که مطلقاً هیچ چیز را نشان نمیدهند. مثلاً رنگین‌کمان که بسبب خطها و رنگهایش زیباست، بهیچوجه با معنی افسانه‌ای خود، ایرس^۳ یا - رنگین‌کمان نوح^۴، ارتباطی ندارد.^۵

مخالف دیگر هگل، شوپنهاور بود که تمامی دستگاه فلسفی و همچنین زیبایی‌شناسی وی را نفی کرده و مردود شمرده است. بقیهٔ شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸) اراده، درجهان، در مراحل مختلف بخود وجود خارجی میبخشد، گرچه هر اندازه مرتبهٔ وجود خارجی اراده بلندتر باشد زیباتر است، ولی هر مرتبه‌ای نیز زیبایی خود را داراست. ترك نفس و مراقبهٔ یکی از این درجات تجلی اراده، آگاهی از زیبایی را بما ارزانی میدارد. بنظر شوپنهاور، تمام مردم استعداد شناختن این تصور را در مراحل گوناگونش، دارا میباشند. و از اینرو قادرند برای مدتی، خود را از شخصیت خویش آزاد سازند. لیکن نبوغ هنرمند، این استعداد را بمالیتز بین درجه داراست و بدین سبب عالیترین زیبایی را متجلی میسازد.^۶

۱- Herbart

۲- (مبنای داوری زیبایی‌شناسی) (م)

۳- به توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۴- به توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۵- شاسلر، صفحات ۱۱۰۰-۱۰۹۷

۶- شاسلر، صفحات ۱۱۰۷-۱۱۲۴

بدنیال این نویسندگان که برجسته‌تر از دیگرانند، مؤلفان دیگری در آلمان پیدا میشوند که اعتبار و نفوذ کمتری دارند نظیر: هارتمان^۱، کیرشمان^۲، شناسه^۳، و تانداذه‌ای (بعنوان زیبایی‌شناس) هلمهولتز^۴، برگمان^۵ یونگمان^۶ و گروه بیشماری نویسنده دیگر...

بگفته هارتمان (۱۸۴۲)، زیبایی نه در جهان خارج و نه در ذات و نه در روان انسان است، بلکه در صورت ظاهر (Schein) نهفته و بوسیله هنرمند بوجود آمده است. شیء، فی‌نفسه زیبا نیست، هنرمند آنرا تبدیل بزبائی میکند.^۷ بقول شناسه (۱۸۷۵-۱۷۹۸) زیبایی، در جهان وجود ندارد. در طبیعت، فقط بتقریب یافت میشود؛ هنر، آنچه را که طبیعت قادر بدادن آن نیست، بدست میدهد. زیبایی در فعالیت نفس مختار و آزاد، تجلی دارد؛ این نفس آزاد از نظمی که در طبیعت وجود ندارد آگاهست.^۸

کیرشمان یک زیبایی‌شناسی کامل تجربی^۹ نوشته است. بعقیده کیرشمان (۸۴-۱۸۰۲) تاریخ شش حوزه دارد: ۱- حوزه دانائی ۲- حوزه ثروت ۳- حوزه اخلاق ۴- حوزه دین ۵- حوزه سیاست، ۶- حوزه زیبایی. فعالیت در این حوزه، (حوزه زیبایی) هنر است.^{۱۰}

بگفته هلمهولتز (۱۸۲۱) که درباره زیبایی بسبب ارتباطی که باموسیقی دارد شرحی نوشته است؛ زیبایی، در یک آهنگ موسیقی، بنحو ثابت، فقط از راه پیروی قوانین بدست می‌آید، - لیکن این قوانین بر هنرمند مجهول است؛ از اینرو زیبایی ناآگاهانه در هنرمند تجلی میکند و نمیتواند تابع تجزیه و تحلیل باشد.^{۱۱}

برگمان (۱۸۴۰) در کتاب خود بنام «درباره زیبایی»^{۱۲} معتقد است: زیبایی را ممکن نیست بوجه عینی تعیین نمود؛ زیبایی بنحوظه‌نی شناخته شده است، بدین سبب مسأله زیبایی‌شناسی عبارت از اینست که تشخیص داده شود

۱- Hartmann

۲- Kirchmann

۳- Schnasse

۴- Helmholtz

۵- Bergmann

۶- Jungmann

۷- نایت، صفحات ۸۲-۸۱

۸- نایت ص. ۸۳.

۹- experimental aesthetics

۱۰- شاسلر، ص ۱۱۲۲

۱۱- نایت، صفحات ۸۶-۸۵.

۱۲- «Ueber das Schöne»

علت التذاذ این شخص، یا آن دیگری چیست^۱.

بعقیده یونگمان (متوفی سال ۱۸۸۵) زیبایی در مرتبه نخست از صفات نامحسوس اشیاء است؛ در مرتبه ثانی زیبایی فقط بسا مراقبه درما ایجاد لذت مینماید؛ در مرتبه ثالث زیبایی اساس و بنیاد عشق است^۲.

نمایندگان اصلی فرضیه‌های زیبایی شناسی فرانسوی و انگلیسی و ملل دیگر در زمانهای اخیر این افرادند که نام میبریم:

دفرانسه، نویسندگان برجسته کتابهای زیبایی شناسی این زمان: کوزن، ژوفر ووا^۳، پتی^۴، راوسون^۵ و لئوک است.

کوزن (۱۸۶۷-۱۷۹۲) فیلسوفی النقاطی و پیرو ایدآلیستهای آلمانی است. بنا بر فرضیه او، زیبایی پیوسته پایه اخلاقی دارد. کوزن حکمی که هنر را تقلید و زیبا را لذت بخش می‌شمارد، رد میکند و تأکید مینماید که زیبایی ممکن است بخودی خود مشخص باشد و جوهر آن در عین اختلاف واجد وحدت است^۶.

پس از کوزن، ژوفر ووا (۱۸۴۲-۱۷۹۶) عقاید خویش را درباره زیبایی شناسی نوشت. ژوفر ووا نیز پیرو زیبایی شناسان آلمانی و شاگرد کوزن بشمار میرود. به تعریف او، زیبایی تظاهر ناپیدا، بمدد علائم پیدا و آشکار است که بدان جلوه می‌بخشند. جهان مرئی جامه‌ایست که بیاری آن زیبایی را مشاهده میکنیم^۷.

پیکتت (Pictet) سویسی^۸ که درباره هنر صاحب تألیف است، نظریه هگل و افلاطون را تکرار کرده است و عقیده دارد که زیبایی در تجلی آزاد و بی واسطه تصوراتی نهفته است و خود را در هیاکل محسوس نمودار می‌سازد.

لئوک، پیرو شلینگ و هگل است. بگفته لئوک، زیبایی چیز ناپیدائست که در طبیعت پنهان است. نیروی قهری - force - و یا روح، تجلی انرژی متشکل است^۹.

۱- نایت، ص ۸۸.

۲- نایت، ص ۸۸.

۳- Jouffroy ۴- Petit ۵- Ravaissou

۶- نایت، ص ۱۱۲.

۷- نایت، ص ۱۱۶.

۸- نایت، ص ۱۱۸.

۹- نایت، صفحات ۱۲۴-۱۲۳.

متافیزیسین فرانسوی راوسون نیز که زیبایی را هدف نهایی جهان می‌شناسد، داوربهای مبهمی نظیر آنچه نقل کردیم، دربارهٔ جوهر زیبایی بیان کرده است.

«ملکوتی‌ترین زیبایی و اصولاً کامل‌ترین زیبایی، متضمن راز است»^۱.

«La beauté la plus divine et principalement la plus parfaite contient le secret»

بعقیده او، زیبایی منظور نهایی جهان است:
«تمامی عالم حاصل يك زیبایی مطلق است که فقط بعلت عشقی که در نهاد اشیاء مینهد، علت اشیاء است.»

«Le monde entier est l'oeuvre d'une beauté absolue, qui n'est la cause des choses que par L'amour qu'elle met en elles.»
این گفته‌های متافیزیکی را عمداً ترجمه نمیکنم^۲، زیرا فرانسویان صرفنظر از مبهم گوئی آلمانیها، وقتی منز خود را از مطالب کتب آلمانی می‌کنند و آنها را تقلید میکنند، از آلمانیها نیز بیشتر میتازند، چنانکه مفاهیم متضاد را يك جا جمع میکنند و بی‌آنکه میان آنها تفاوت گذارند یکی را جانشین دیگری مبدازند. از اینرو، فیلسوف فرانسوی دنوویه^۳ نیز که دربارهٔ زیبایی بحث میکند، میگوید: «نهراسیم و بگوئیم: حقیقتی که زیبا نباشد، جز يك بازی منطقی ذهن ما چیز دیگری نیست؛ زیبایی یگانه حقیقت استوار و زیندهٔ این نام است»^۴.

«Ne craignons pas de dire, qu'une vérité, qui ne serait pas belle, n'est qu'un jeu logique de notre esprit et que la seule vérité solide et digne de ce nom c'est la beauté.»
گذشته از این زیبایی‌شناسان ایدآلیست که عقاید خویش را بسبب نفوذی که فلسفهٔ آلمانی در آنان داشته است نوشته‌اند؛ در فرانسه تن، گی-سو، شربولیه^۵، کوستر^۶ و ورون نیز اخیراً از لحاظ درک هنر و زیبایی، صاحب نفوذ بوده‌اند.

۱- «فلسفه در فرانسه» ص ۲۳۲ La philosophie en France

۲- بیان نویسنده (م)

۳- Renouvier

۴- «دربارهٔ اساس القاء» De fondement de l'induction

۵- Cherbuliet

۶- Coster

بگفته تن (۹۳-۱۷۲۸) زیبایی تجلی صفت اساسی تصور مهمی است که کاملتر از بروز خود در مرحله واقمیت است.^۱

بقول گیو (۸۸-۱۸۵۴) زیبایی، چیزی نیست که ازشیء بیگانه باشد، گیاه طفیلی نیز نمیشاید؛ بلکه گل شکفته وجود است که در آن تجلی کرده است و ظاهر شده است. ولی هنر مظهر حیات عقلی و آگاه است که از طرفی عمیقترین احساسات هستی و از سوی دیگر، عالیترین و بلندپایه‌ترین تصورات را در بر میانگیزد. هنر، انسان را از حیات فردی به حیات جمعی ارتقاء میدهد و این ارتقاء نه فقط بوسیله شرکت در تصورات و عقاید جمعی صورت می‌پذیرد، بلکه بوسیله شرکت در عواطف جمعی نیز عملی میگردد.^۲

بمعقیده شربولی به، هنر فعالیتی است که ۱- عشق ذاتی ما را نسبت به هیاکل و اشباه (ظواهر) ارضاء مینماید، ۲- تصورات را باین هیاکل عرضه میدارد، ۳- در یک زمان، لذت را به احساسات و قلب و عقل ما اهداء میکند. ولی بگفته شربولی به، زیبایی ذاتی اشیاء نیست. بلکه کار روح ماست. زیبایی، توهم است. زیبایی مطلق وجود ندارد، و زیبایی در نظر ما چیزیست که صفت ممتاز داشته باشد و هماهنگ باشد.

بمعقیده کوستر، تصورات زیبایی، خوبی، و حقیقت، جملی و ذاتیت. این تصورات عقل ما را روشن میکنند و با خداوند که خوبی، حقیقت و زیبایی است، متحد و منحل در یکدیگرند. تصور زیبایی، وحدت جوهر و اختلاف عناصر متشکله آن را - که در عین اختلاف، واجد نظم اند - در بر دارد و این تصور زیباییست که تجلیات گوناگون حیات را بصورت وحدت مینمایاند.^۳

از آنرو که نقل عقاید رنگارنگ در باره هنر، کامل باشد، از چند اثر جدید دیگر نیز اقتباس میکنم. کتاب «روانشناسی زیبا و هنر»^۴ بقلم ماریوپیلو^۵ (چاپ ۱۸۹۵) : بمعقیده ماریوپیلو، زیبایی محصول حواس طبیعی ما است و هدف هنر، لذت است. ولی این لذت را بدلیل مجهولی، بایستی مسلماً بسیار اخلاقی دانست.

۱- تن، «فلسفه هنر» مجلد اول، چاپ ۱۸۹۳ - ص ۴۷.

Taine, *Philosophie de l'art*. I. 1893 p. 47.

۲- نایت، صفحات ۱۴۱-۱۳۹.

۳- نایت، ص ۱۳۴

۴- *La Psychologie du Beau et de l'Art*.

۵- Mario pilo

از کتاب «تحقیق درباره هنر معاصر»^۱ اثر ه. فیرنس ژورت^۲ (چاپ ۱۸۰۷)، عصاره عقیده نویسنده را نقل میکنم، بعقیده او، هنر با ارتباط یگذاشته و مقاصد دینی که هنرمند معاصر در مقابل خود، قرار میدهد وابسته است و به محصول هنرمند، شکل شخصیت وی را می بخشد.

سارپلادان^۳ در کتاب خود بنام «هنر ایده آلیستی و عرفانی»^۴ (چاپ ۱۸۹۴) مینویسد: زیبایی یکی از مظاهر خداوند است. دو اعمیتی جز خداوند و حقیقتی جز او و جمالی غیر او وجود ندارد (ص ۳۳)

''il n'y a pas d'autre Réalité que Dieu; il n'y a pas d'autre Vérité que Dieu; il n'y a pas d'autre Beauté que Dieu''

این کتاب، مطالبی بس موهوم و جاهلانه دارد، ولی بسبب قضایائی که در آن مطرح شده است و بدلیل موفقیت خاصی که در میان جوانان فرانسوی کسب کرده است، يك اثر نمونه است.

چنین است جوهر و جان کلام زیبایی شناسیهائی که تا زمان اخیر در فرانسه رواج بسیار داشت؛ لیکن کتاب ورون را بنام «زیبایی شناسی» (چاپ ۱۸۷۸) بدلیل روشنی مطالب و عقلانی بودن عقاید، بایستی يك مورد استثنای دانست؛ گرچه این کتاب هنر را دقیقاً تعریف نمیکند، اما دست کم، مفهوم «زیبایی مطلق» را از زیبایی شناسی جدا میسازد.

بعقیده ورون (۱۸۲۵-۸۹) هنر تجلی احساس (émotion) است که از خارج، بوسیله ترکیب خطها، شکلهای رنگها و یا، از راه تسوالی اشارات و حرکات، صداها، یا الفاظ که تابع اوزان^۵ معینی هستند انتقال مییابد^۶.

در انگلستان، نویسندگان زیبایی شناس این عصر، زیبایی را غالباً نه از راه صفات متمیزه اش بلکه از طریق «ذوق» - taste - تعریف کرده اند و مسأله «زیبایی» جای خویش را به موضوع ذوق سپرده است.

پس از رید^۷ (۱۷۰۴-۹۶) که زیبایی را فقط از راه وابستگی جمال

۱- *Essais sur l'art contemporain*

۲- H. Fierens Gevaert

۳- Sar Peladan

۴- *L'art idéaliste et mystique*

۵- rhythms

۶- ورون - کتاب «زیبایی شناسی» ص ۱۰۶ *Véron. L'esthétique*

۷- Reid

به مراقبه‌ای که شخص در آن میکند، شناخته بود، الیسون^۱ نیز در کتاب خود بنام «در باره طبیعت و اصول ذوق»^۲ (چاپ ۱۷۹۰) همین موضوع را اثبات میکند. همین عقیده، ولی از جهت دیگر، مورد تأیید اراسموس داروین^۳ (۱۷۳۱-۱۸۰۲) عموی چارلز داروین معروف قرار گرفته است. او میگوید: زیبا را آن میدانیم که بنا به مفهوم ما، با آنچه دوست می‌داریم متحد شده باشد. همین نظریه را در کتاب ریچارد نایت^۴ موسوم به «بررسی تحلیلی درباره اصول ذوق»^۵ (چاپ ۱۸۰۵) می‌بینیم.

همین تمایل، در اکثر فرضیه‌های زیبایی شناسان انگلیسی به چشم می‌خورد. در آغاز قرن حاضر (سده نوزدهم. «م») چارلز داروین (تا حدی) و اسپنسر^۶ و موزلی^۷ و گرانت آلن^۸ و کر^۹ و نایت، زیبایی‌شناسان برجسته و بنام انگلستان بشمار می‌رفتند.

بعقیده چارلز داروین (۱۸۰۹-۸۳) (کتاب «هبوط انسان»^{۱۰}) (چاپ ۱۸۷۱) زیبایی احساسی است که فقط مختص بانسان نیست، بلکه در حیوانات نیز وجود دارد و در اجداد بشر هم وجود داشته است. پرندگان آشیانه خویش را می‌آریند و زیبایی را در جفت خود می‌ستایند. جمال، در کار و صلتها مؤثر است. زیبایی شامل مفهوم خصوصیات گوناگون است. منشأ هنر موسیقی، صدائیت که نرینه‌ها، برای دعوت از مادینه‌های خویش بر می‌آوردند^{۱۱}.

اسپنسر (۱۸۲۰) معتقد است که منشاء هنر، بازی است و این عقیده ایست که پیشتر شیلر بیان کرده بود. در حیوانات پست‌تر، همه نیروی حیاتی صرف نگاهداری و ادامه زندگی می‌گردد؛ لیکن در انسان پس از برآوردن نیازهای وی، یک نیروی اضافی بجا میماند. این نیروی اضافی، صرف بازی می‌شود و از بازی، به هنر می‌رسد. بازی، تظاهر به عمل واقعی است، هنر نیز اینچنین است.

۱- Alison

۲- *On the Nature and Principles of Taste*

۳- Erasmus Darwin

۴- Richard Knight

۵- *Analytical Inquiry on the Principles of Taste*

۶- Spencer ۷- Mozley

۸- Grant Allen ۹- Ker

۱۰- *Descent of Man*

منشأ لذت استتیک اینهاست: ۱- آنچه بکاملترین وجه و با کمترین زبان، حواس (حس باصره یا حس دیگر) را بکار اندازد و از آن بیشترین میزان کار بدست آید. ۲- بزرگترین اختلافی که در حواس، پیش میآید. و ۳- اتحاد دوشق اول با نمایشی که از آن بوجود میآید.

بقول تودهانتر^۲ (کتاب «فرضیه زیبا»^۳، چاپ ۱۸۷۲) زیبایی، گیرائی و جاذبیت نامحدود است که با عقل، و شور عشق بدان پی میبریم. شناسائی زیبایی بدین نحو، بسته بذوق است و با هیچ چیز نمیتوان آنرا تعریف کرد. تنها تعریف مقرون بصحتی که میتوان از زیبایی نمود اینست: زیبایی بزرگترین فرهنگ - culture - بشری است؛ لیکن برای فرهنگ، ترفینی وجود ندارد.

جوهر هنر، یعنی چیزی که ما را درون خطها، رنگها، اصوات و کلمات، سیر میدهد محصول قوای بی شعور نیست، بلکه حاصل قوای دیشعوریست که برای رسیدن بمعدنی عقلانی در تلاشند و در عین کوشش و تلاش، یکدیگر را نیز یاری میدهند. زیبایی هماهنگی اشداد است.^۴

بعقیده موزلی، (کتاب «مواظلی که در دانشگاه اکسفراد ایراد گردیده»^۵ - چاپ ۱۸۷۶) زیبایی، در روان آدمی یافت میشود. طبیعت، ما را از آنچه مقدس والهی است با خبر میسازد و هنر، مظهر مرموز این چیز مقدس والهی است.^۶

بگفته گرانث آلن ادامه دهنده راه اسپنسر (کتاب «زیبائی شناسی وظائف الأعضاء»^۷ چاپ ۱۸۷۷) زیبایی منشائی طبیعی دارد. او میگوید لذت استتیک ناشی از مراقبه زیباست و مفهوم زیبا، نتیجه کار اعضاء بدن است. آغاز هنر، بازی است؛ انسان با نیروهای اضافی طبیعی خویش، خود را تسلیم فعالیت هنر مینماید. زیبا آنست که بزرگترین تحریک و تهییج را با حداقل زیان ارزانی دارد. اختلافی که در تقدیر و تمجید زیبا بین مردم وجود دارد مربوط بذوق

۱- نایت، صفحات ۲۴۰ - ۲۳۹

۲- Todhunter

۳- *The Theory of the Beautiful*

۴- نایت، صفحات ۲۴۳ - ۲۴۰

۵- *Sermons Preached before the University of Oxford.*

۶- نایت، ص ۲۴۷

۷- *Physiological Aesthetics*

است. ذوق را میتوان تعلیم داد و تربیت کرد. لازم است بدآوری و بهترین افراد تربیت شده و اهل تمیز^۱ یعنی: بدآوری آنها که برای تمیز «زیبا» بیش از همه ذیصلاحیت‌اند، معتقد باشیم. این افراد، ذوق نسل آینده را می‌سازند.^۱

بعقیده کر (رساله درباره فلسفه هنر)^۲ چاپ (۱۸۸۳) زیبایی وسیله ادراک کامل جهان عینی را بی آنکه بسایر قسمتهای جهان مراجعه شود بما می‌بخشد؛ در صورتیکه مراجعه بسایر قسمتهای جهان برای علم ضرور است. و از اینجاست که علم، تضاد بین وحدت و کثرت و تضاد بین قانون و پدیده - Phenomenon - و تضاد بین ذهن و عین (subject and object) را از میان بر میدارد و آنها را بایکدیگر متحد می‌سازد. هنر، تصریح و تجلی آزادی اراده است، زیرا هنر از تاریکی و ابهام اشیاء محدود بدور است.^۳

نایت (فلسفه زیبا)^۴ جلد دوم - چاپ (۱۸۹۳) نظیر شلینگ معتقد است: زیبایی اتحاد بین ذهن و شیء خارجی، استخراج چیزهای خاص انسان از طبیعت، و آگاهی فرد بر هر آنچه زیست که در طبیعت شمول دارد.

عقایدی که درباره زیبایی و هنر بیان شده است و اینجا آورده‌ایم، بهیچ روشم کلیه عقایدی نیست که در اینباره بقلم آمده است. بهلاوه، هر روز نویسندگان زیبایی‌شناس جدیدی ظهور میکنند که هنگام تعریف زیبایی، در عقاید ایشان نیز همان ابهام افسون شده و همان تناقض آشکار بچشم می‌خورد. برخی بسبب خاصیت جبری، علم الجمال عرفانی باومکارتن و هگل را با جرح و تعدیلات گوناگون ادامه میدهند و گروهی دیگر، مسأله را بحوزه ذهن میکشند و در مواد هنر، بچشمجوی شالوده‌های «زیبا» برمی‌خیزند و جمعی، - زیبایی‌شناسان جدید - آغاز زیبایی را در قوانین علم و وظائف الاعضاء می‌جویند و برخی، درباره مسأله، کاملاً جدا از مفهوم «زیبایی» بحث میکنند. چنانکه سولی^۵ (کتاب بررسی در روانشناسی و زیبایی‌شناسی)^۶ چاپ (۱۸۷۴) مفهوم زیبایی را کاملاً بیکسوتهاده است. زیرا هنر به تعریف سولی، نتیجه اثر نفسی

۱- نایت، صفحات ۲۶۲ - ۲۵۰

۲- Essay on Philosophy of Art

۳- نایت، صفحات ۲۵۹ - ۲۵۸

۴- Philosophy of the Beautiful

۵- Sully

۶- Studies in Psychology and Aesthetics

ثابت و یا ناپایداریست که قابلیت فراهم ساختن لذت مؤثر و تأثرات دلپذیر را برای گروهی بیننده و یا شنونده داراست؛ می‌آنکه فواید حاصله از آن، منظور باشد و یا عاید بینندگان و شنوندگان گردد.^۱

۴

اکنون ببینیم از اینهمه تعریفی که علم الجمال از «زیبایی» کرده است چه نتیجه‌ای عاید خواننده می‌گردد؟

اگر به تعاریف «زیبائی» که سراپا نادرست است و مفهوم هنر را در بر ندارد - تعاریفی که زمانی زیبایی را در سودمندی و گاهی در زیبایی و وقتی در قرینه و گاهی در نظم و زمانی در تناسب و وقتی در صافی و همواری و گاهی در هماهنگی اجزاء و وقتی در وحدت و گاهی در اختلاف و گاه دیگر، در ترکیبات گوناگون این اصول مستتر می‌پندارد - توجه نکنیم؛ اگر این مجاهدات بیهوده را که برای تعاریف عینی زیبایی بعمل می‌آید در نظر نگیریم، - تمام تعاریف استتیک «زیبائی» بنو استنباط اساسی خلاصه می‌شود: نخست آنکه زیبایی چیزی است که فی نفسه وجود دارد و یکی از تجلیات «کامل مطلق»: تصور، روح، اراده، و خداوند است و دیگر آنکه، زیبایی لذت‌یست و بزه که ما آنرا دریافته‌ایم و واجد هیچگونه قصد انتفاع شخصی نیست، تعریف نخستین را فایده و شلینگه و هگل و شوپنهاور و فرانسیویان متفلسف: کوزن و ذفرووا و راوسون و دیگران پذیرفته‌اند، - در اینجا سخن از زیبایی شناسان فیلسوف منشی که در درجه دوم اهمیت قرار دارند بمیان نمی‌آوریم - قسمت اعظم مردم تحصیل کرده زمان ما، پای‌بند همین تعریف عینی و عرفانی زیبایی‌اند. چنین استنباطی از زیبایی، مخصوصاً در میان افراد نسل گذشته رواج بسیار داشته است.

استنباط دوم از زیبایی، یعنی لذت مخصوصی که از زیبایی می‌بریم و هدفش هیچگونه سود شخصی نیست، در میان زیبایی شناسان انگلیسی شیوع فراوان

دارد و مورد قبول بخش دیگر افراد جامعه ما، بویژه جوانان است. بدینسان از زیبایی دو تعریف وجود دارد (در حقیقت جز این نیز نمیتواند باشد) یکی: تعریف عینی و عرفانی است که ارتباط بین عینیت و عرفان را با «کمال عالی» با خداوند، درهم میآمیزد و تعریف خیالی شگفتیست که بر هیچ اصلی استوار نیست و دیگری: برعکس بسیار ساده و قایل فهم و یک تعریف ذهنی است. این تعریف زیبایی را چیزی میدانند که سبب لذت‌آزما می‌گردد (بکلمات «سبب‌الذات» ما می‌گردد عبارت «بی هیچ مقصود یا سودی» را اضافه نمیکنیم؛ زیرا این کلمات: «سبب‌الذات» می‌گردد، طبیعتاً فقدان شایسته سودجویی را می‌رسانند).

از یکسو، زیبایی را چیزی دانسته‌اند که عرفانی و بی بلند پایه است، لیکن، بدبختانه بسیار نامحدود و نامعلوم است و بهمین دلیل نیز شامل فلسفه و دین و خود حیات می‌گردد، چنانکه در مورد نظریات شلینگ و هگل و پیروان آلمانی و فرانسوی ایشان مصداق پیدا کرده است؛ از سوی دیگر، اگر تعریف کانت و پیروان او را بپذیریم، زیبایی جز لذتی ویژه که ما آنرا درمی‌یابیم و ناشی از خود خواهی نمیباشد، چیز دیگری نیست. گرچه در این مورد، زیبایی بسیار واضح و روشن بنظر میرسد لیکن باز هم با کمال تأسف باید گفت که تعریف آن، نادرست است زیرا، بسوی دیگر راه می‌یابد یعنی: لذات ناشی از مشروب و غذا و ملامت و غیره را نیز در بر میگیرد، همچنانکه گیو و کرا لیک و دیگران، تعریف زیبایی را بدین معنا پذیرفته‌اند.

درست است که وقتی تکامل تدریجی آئین^۱ «زیبائی» را در علم الجمال دنبال کنیم می‌بینیم که از ابتدا، از آن زمان که دانش زیبایی‌شناسی بنیان نهاده شده، تعریف متافیزیکی زیبایی بر تعاریف دیگر غلبه داشته است و هر اندازه که بدوران ما نزدیک شویم رفته رفته در این علم یک تعریف تجربی بوجود آمده که اخیراً خصطنی «فیزیولوژیک» بخود گرفته است و بهمین دلیل، زیبایی-شناسیهای نظیر زیبایی‌شناسی «ورون» و «سولی» - که در تلاش‌های کامل خویش از بند مفهوم «زیبائی» اند - برمیخوریم؛ لیکن موفقیت این زیبایی-شناسان بسیار ناچیز است و اکثریت افراد و منتقدان و هنرمندان، با پایداری و سرسختی، مفهوم زیبایی را آنچنانکه در اکثر زیبایی‌شناسیها تعریف شده است نگاهداشته‌اند؛ یعنی بمفهومی که زیبایی را چیزی عرفانی یا متافیزیکی

و یا از نوع لذتی مخصوص میدانند علاقه‌مند و دل‌بسته‌اند.

ولی مفهوم زیبایی که افراد جامعه و زمان ما اینچنین سخت بدان پای بندند، واقعاً چیست؟ زیبایی بمعنای ذهنی - subjective - آن را میدانیم که لذتی مخصوص برای ما فراهم آورد و بمعنای عینی - objective - آنرا چیزی میدانیم که مطلقاً کامل است؛ زیبایی بدین معنا را فقط بدان سبب می‌پذیریم که از تجلی این «کمال مطلق» لذتی ویژه برمیگیریم. از اینرو، تعریف عینی زیبایی چیزی جز تعریف دیگر گونه‌ی ذهنی آن نیست. درحقیقت، هر دو مفهوم زیبایی، بلذتی مشخص که از جانب ما ادراک میشود، تبدیل میگردند؛ یعنی: بعنوان زیبایی، چیزی را قبول میکنیم که موجب خوشی ما شود، بی آنکه اشتیاق و رغبتی در ما بوجود آورد.

با چنین وضعی، اگر دانش هنر^۱، از تعریف هنر براساس زیبایی، یعنی برپایه آنچه مایه لذت است راضی نباشد و در جستجوی تعریفی عام برآید تا شامل تمامی محصولات هنر گردد و برشالوده آن، امکان تشخیص وابستگی یا عدم وابستگی موضوعات به هنر، بدست آید، این جستجو امری طبیعی خواهد بود. اما همچنانکه خواننده در قطعات مستخرجی که از کتب زیبایی شناسی نقل کرده‌ام مشاهده میکند، و حتی واضحتر، از خود آثار زیبایی شناسی درمییابد، (هرگاه رنج قرائت این آثار را بر خود هموار کند) می‌بیند که چنین تعریفی در علم الجمال وجود ندارد. تمام کوششهایی که برای تعریف زیبایی مطلق فی نفسه، بعنوان تقلید از طبیعت، زمیندگی، توازن اجزاء، قرینه، هماهنگی، وحدت در کثرت و غیره، صورت گرفته است، یا اساساً چیزی را تعریف نمیکند، و یا فقط علائم مخصوص پاره‌ای از محصولات هنر را تعریف مینمایند و بهیچوجه شامل همه چیزهایی نیست که تمامی انسانها پیوسته آنها را «هنر» دانسته‌اند. از هنر يك تعریف عینی - objective - در دست نیست؛ ولی تعاریف

موجود، هم تعاریف متافیزیکی و هم تعاریف تجربی - experimental -، بیک تعریف ذهنی - subjective - بدل میگردند و هر چند گفتن این سخن عجیب جلوه میکند، لیکن باید گفت که زیبایی‌شناسان هنر را چیزی دانسته‌اند که زیبایی را آشکار سازد؛ اما زیبایی، چیزیست که مایه لذت است (بی آنکه رغبت و اشتیاق را برانگیزد)، بسیاری از زیبایی شناسان بضعف و نارسایی چنین تعریفی پی برده‌اند و از آنرو که اساسی برای آن بیابند، از خود پرسیده‌اند که

۱- به توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

“ “ “ “ “ “ — ۲

' ' ' ' ' -

اخلاق در هنر غلط است و برای اثبات این موضوع یاد آور میگردیم که اگر بنا بود این خواست را بپذیریم، آنوقت رومنو و ژولیت شکسپیر و ویلهلم مایستر - Wilhelm Meister - گوته، با تعریف هنر خوب، سازگار نبود، ولی چون هردو اثر مشمول قانون کلی هنر است، پس این خواست اخلاقی درست نیست. از اینجهت لازم است برای هنر تعریفی پیدا کرد که مناسب این آثار باشد، باین دلیل، فول کلت بجای خواست اخلاقی، موضوع «مهم» (Bedeutungsvolle) را اساس هنر قرار میدهد.

تمام زیبایی شناسیهای موجود، بموجب این نقشه ساخته شده است. بجای آنکه از هنر حقیقی تعریفی بدست دهند و سپس براساس این تعریف قضاوت کنند که کدام اثر موافق با این تعریف است و کدامیک مطابق آن نیست، و یا، داوری کنند که هنر چه چیز است و چه چیز هنر نیست، سلسله ای از آثار معین را که بدلائلی، خوشایند افراد گروهی مشخص است «هنر» شناخته اند و زیبایی شناسان برای هنر تعریفی اختراع میکنند که تمامی این آثار را در برگیرد. مؤید گفته من درباره این روش، کتاب بسیار خوب «موتر» بنام «تاریخ نقاشی در قرن نوزدهم»^۱ است.

نویسنده وقتی بشرح آثار نقاشان پیش از رافائل^۲ و منحطین و سمبولیستها - که هم اکنون کارهای ایشان را مشمول قانون کلی هنر شناخته اند - میرسد، نه تنها جرأت نمیکند این تمایلات هنری را محکوم کند، بلکه با حرارت فراوان میکوشد که چارچوب هنری خویش را وسعت بخشد تا نقاشان پیش از رافائل و منحطین و سمبولیستها را که بنظر او آثار ایشان عکس العمل بحق زیاده رویهای ناتو را لیم است، در آن جادهد. ماهیت جنون هنری مورد توجه و اعتنا نیست؛ همینکه جنونی در میان طبقات غالبه جامعه ما مورد قبول قرار گرفت، بی درنگ فرضیه ای درست میشود و این دیوانگی را تأویل و تفسیر میکند و قانونی و مشروع میشمارد. گویا در تاریخ بشر هیچ عصری وجود نداشته است که در محافل انحصاری معینی، هنری دروغین و بی تناسب و بی معنا، مورد پسند و تأیید و قبول قرار گیرد و از خود آثاری بجا نگذارد و بعدها نیز کاملاً فراموش شود.

از آنچه اکنون در هنر اجتماع ما میگردد، میتوان دریافت که چه

۱- History of Painting in the Nineteenth Century, by Muther.

۲- به توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

سرنوشت تباہ و بی‌ممنائی در انتظار هنر خواهد بود؛ مخصوصاً اگر در آینده نیز نظیر زمان‌ما، هنر را لغزش‌ناپذیر و مصون از خطا بشناسند. بدینسان تئوری هنر که بر پایهٔ «زیبائی» استوار گردیده است و در زیبایی‌شناسی بتفصیل تشریح شده است و با تمامی مطالب مبهم خویش قبول عامه یافته است؛ جز اطلاع بر این موضوع چیز دیگری نیست: «خوب» آنست که موجب خوشی‌ما (یعنی گروه مشخص و محدودی) شده است و میشود.

برای توضیح هر فعالیت انسانی، بایستی معنی و ارزش آنرا بدانیم. لیکن از آنرو که بارزش و معنای هر فعالیت بشری پی‌بریم، لزوماً پیش از هر چیز بایستی نفس این فعالیت را در وابستگی آن بعلل و نتایجش در نظر گیریم، نه آنکه فقط از لحاظ لذتی که از آن کسب میکنیم بدان بنگریم.

ولی اگر قبول کنیم که منظور و هدف هر فعالیتی جز لذت‌ما چیز دیگری نیست و آنرا تنها از جهت این لذت تعریف نمائیم، آشکار است که این تعریف نادرست خواهد بود. این موضوع در مورد هنر مصداق پیدا کرده است. هر کس میفهمد که ترضیهٔ ذائقهٔ ما بهیچوجه نمیتواند اساس تعریف غذا بشمار رود و از اینرو، حق نداریم شام و ناهاری را که با فلفل هندی و پنیر «لیم برگر» و مشروبات الکلی و این قبیل مواد، رنگین میکنیم و بدانها معنادیم و موجب لذت ماست، بهترین غذای بشری بشناسیم. بهمین نحو، زیبایی - یا آنچه مایهٔ خوشی ماست - بهیچوجه قادر نیست بمنزلهٔ اساس تعریف هنر بشمار رود و سلسلهٔ موضوعاتی که بخشایندهٔ لذت بماست، بهیچ‌رو نمیتواند نمونهٔ آنچه هنر باید باشد، دانسته شود.

مقصد و رسالت هنر را در لذت حاصله از آن دانستن، چنانست که منظور و ارزش غذا را در لذت ناشی از تناول آن پنداشتن - همچنانکه آنها که در پست‌ترین مرحلهٔ تکامل اخلاقی قراردادند (وحشیها) - اینچنینش می‌پندارند. بهمانسان که مردمی که میان‌دیشند منظور و کار غذا لذت بخشودن است قادر نیستند معنی حقیقی تناول خوراک را دریابند، مردمی هم که فکر میکنند هدف هنر، لذت‌است نمیتوانند معنی و مقصد هنر را ادراک نمایند؛ زیرا: بفعالیاتی که از ارتباط با پدیده‌های دیگر حیات واجد معنا میگردد، هدفی نادرست و انحصاری را که عبارت از «لذت» باشد نسبت میدهند. انسانها فقط آنگاه فهمیدند معنی غذا، تغذیهٔ بدن است که از منظور داشتن لذت بعنوان هدف این فعالیت،

۱- Limburger پنیر فرمی است که بوئی تند دارد.

دست برداشتند. این موضوع در مورد هنر نیز صادق است. مردم فقط وقتی معنی هنر را خواهند فهمید که زیبایی، یعنی: لذت، بعنوان هدف این فعالیت ننگرند. زیبایی، یالذت نوع مخصوصی را که از هنر بدست میآید، هدف هنر شناختن، نه تنها به تعریف هنر کمک نمیکند، بلکه بر عکس سبب انتقال مسأله هنر بچوزه‌ای که کاملاً نسبت به هنر بیگانه میباشد، یعنی سبب انتقال آن بحوزه تفکرات متافیزیکی، روانشناسی، فیزیولوژیک و حتی تاریخی میشود و آنگاه این سؤال پیش میآید که چرا چنین وچنان اثر برخی را خوش میآید وچنان وچنین اثر سبب خوشی ایشان نمیشود و دیگران را خوش میآید و بالنتیجه، تعریف هنر ناممکن میگردد. و همچنانکه تفکر در باره این مطلب که چرا شخصی گلایی را دوست میدارد و آندیکری گوشت را می‌پسندد، بهیچوجه بتعریف ذات وجوه غذا کمک نمیکند، حل مسائل ذوق در هنر نیز (که بحث در باره هنر، بی‌اختیار بدان تبدیل شده است) نه تنها بتوضیح آن فعالیت انسانی که هنرش مینامیم کمکی نمیکند، بلکه این توضیح را کاملاً غیر ممکن میسازد.

در پاسخ این پرسشها: هنر چیست که بخاطر آن رنج و کوشش میلیونها انسان، حیات انسانها و حتی اخلاق، فدا میگردد، از زیبایی شناسیهای موجود پاسخهایی شنیدیم که همه آنها بدین عبارت خلاصه میشود: منظور وهدف هنر، زیباییست (ولی زیبایی، از راه لذتی که از آن کسب میکنیم شناخته شده است) و لذت ناشی از هنر، خوب و با اهمیت است؛ یعنی: لذت بدین دلیل «خوب» است که لذت است. بدینسان، آنچه را که تعریف هنر پنداشته‌اند، بهیچوجه تعریف هنر نیست، بلکه فقط ابداعیست برای توجیه هنر موجود، از اینرو، هر اندازه این گفته عجیب جلوه کند، باید گفت: بر رغم خروارها کتابی که درباره هنر نوشته شده، تا کنون هیچ تعریف دقیقی از هنر در دست نیست. سبب اینست که در شالوده مفهوم هنر، مفهوم زیبایی را قرار داده‌اند.



اگر مفهوم «زیبایی» که سرپای مطلب را مغشوش میسازد. مورد قبول ما نباشد. پس هنر چیست؟
آخرین و قابل فهم‌ترین تعاریف هنر که از مفهوم «زیبایی» جداست ، اینهاست :

هنر فعالیتی است که در قلمرو حیوانیت، از احساس جنسی و تمایل به بازی پدید آمده است (تعریف شیلر - داروین - اسپنسر) و همراه با تهییج لذت - بخش انرژی عصبی است (تعریف گرانث آلن) . این، تعریفی مبتنی بر اساس تکامل تدریجی وظائف الاعضاء (فیزیولوژیک) خواهد بود. یا : هنر ، تجلی خارجی احساسات نیرومند است که انسان آنها را تجربه و آزمایش کرده است. این تجلی ظاهری، بوسیله خطها، رنگها، حرکات و اشارات، اصوات و کلمات صورت می‌پذیرد (تعریف ورون) . تعریف مذکور يك تعریف تجربی خواهد بود. بنابراین آخرین تعریفی که «سولی» آنرا بیان کرده است ، هنر : «بوجود آوردن موضوعی ثابت یا عملی ناپایدار است که نه تنها قابلیت فراهم ساختن لذت مؤثر را برای بوجود آورنده دارد ، بلکه تأثیر لذت بخش را قطع نظر از هر گونه سود شخصی که از آن بدست آید، به گروهی بیننده یا شنونده انتقال می‌دهد».

با وجود برتری این تعاریف بر تعاریف متافیزیکی که بر اساس مفهوم «زیبایی» قرار دارند، خود این تعاریف بهیچوجه دقیق نیستند. تعریف نخستین، تعریف تکامل تدریجی فیزیولوژیک دقیق و کامل نیست بدلیل اینکه : از خود

فعالیتی که جوهر و هسته اصلی هنر را میسازد سخنی بیهان نمی آورد، بلکه از مبدا هنر سخن میگوید. تعریفی که براساس تأثیر فیزیولوژیک بردستگاه بدن آدمی، از هنر میشود دقیق نیست زیرا: بسیاری از فعالیتهای دیگر انسانی را میتوان مشمول این تعریف نمود، همچنانکه در زیبایی شناسیهای جدید چنین میکنند و تهیه جامه های قشنگ و عطرهای دلپذیر و حتی، غذا را نیز هنر مینامند، تعریف تجربی که هنر را در تجلی احساسات تندمستتر میبندارد، دقیق نیست بدلیل اینکه، انسان ممکن است بیاری خطاها، رنگها، اصوات و کلمات، احساسات خود را بروز دهد؛ بی آنکه از راه این تجلی در دیگران اثر گذارد؛ پس این تظاهر و تجلی، هنر نخواهد بود.

تعریف سوم، تعریف سولی، دقیق نیست زیرا: بموجب آن، همراه با تولید موضوعاتی که فراهم آورنده لذت برای آفریننده و تأثر لذت بخش جهت بینندگان و شنوندگان باشند و برای آنها متضمن هیچگونه سود شخصی نباشند؛ شعبه بازی و حرکات ژیمناستیک و فعالیتهای دیگر را که سازنده هنر نیستند، میتوان هنر شمرد و برعکس، بسیاری از موضوعات دیگر را که از آنها لااثرات ناگوار میگیریم. مثلاً منظره غم انگیز و آمیخته بشقاوتی را که در توصیفی شاعرانه می بینیم و یا در تماشاخانه بدان بر میخوریم و بی گفتگو یک اثر هنریست - بایستی هنر نشمارد. نادرستی همه این تعاریف، بدین سبب است که در تمامی آنها درست نظیر تعاریف متفاوتی - هدف هنر، در لذت ناشی از آن جستجو شده است و در سر منزل مقصودی که هنر در حیات انسان و بشریت دارد.

برای اینکه هنر را دقیقاً تعریف کنیم، پیش از همه لازم است که بدان، همچون یک وسیله کسب لذت نگیریم، بلکه هنر را یکی از شرایط حیات بشری بشناسیم.

آنگاه که بزندگی اینچنین نگریم، ناگزیریم که هنر را یکی از وسایل ارتباط میان انسانها بدانیم.

هر یک از محصولات هنر، این نتیجه را دارد که سمیرنده تأثیر آن محصول هنری، با وجود آورنده هنر، و با تمام کسانی که در عصاره، پیش از او، و یا بعد از او، همان تأثیر هنری را گرفته اند و یا خواهند گرفت، رابطه خاصی پیدا میکنند.

به انسان که سخن، افکار و تجارب انسانها را انتقال میدهد و برای اتحاد و همبستگی افراد وسیله ای بشمار میرود، هنر نیز چنین کاری را انجام میدهد.

مفت ویژه این وسیله ارتباط، که آنرا از وسیله دیگری یعنی سخن متمایز میسازد، اینست که انسان بیاری «کلام» افکار خویش و توسط هنر احساسات خود را بدیگری انتقال میدهد.

فعالیت هنر بر بنیاد این استعداد آجمی قرار دارد که انسان، با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، میتواند همان احساسی را که شخص بیان کننده و شرح دهنده تجربه کرده بود، وی نیز همان احساس را تجربه نماید.

مثال بسیار ساده‌ای می‌آوریم: مردی میخندد، از خنده او، مرد دیگری، احساس شادمانی میکند؛ او می‌گرید، آنکس که صدای گریه‌اش را می‌شنود، احساس اندوه میکند؛ او دچار ناراحتی و خشم میشود، دیگری که بدو می‌نگرد، دچار همان حالت میگردد.

مردی با حرکات و اشارات خود، با زیر و بم صدای خود، نشاط و سر-خوشی، تصمیم، و یا برعکس، گرفتگی خاطر و سکون را شرح میدهد و آن حالت روحی، بدیگری انتقال می‌یابد. انسانی رنج میکشد، رنج خویش را با ناله‌ها و پیچ و تابها بیان میکند و این رنج، بسایرین منتقل میشود؛ شخصی احساس شادی، ترس آمیخته به حرمت و شگفتی، هراس، و احترام خویش را نسبت باشیاء و موضوعات و اشخاص و پدیده‌های خاصی، بیان مینماید و این حالات با افراد دیگر سرایت میکند و آنها نیز همان احساسات شادی، ترس آمیخته به حرمت و شگفتی، هراس و احترام را درباره همان اشیاء و موضوعات و اشخاص و پدیده‌ها تجربه مینمایند.

بر این خاصیت انسانها، یعنی پذیرفتن سرایت احساسات انسانهای دیگر است که فعالیت هنر بنیان دارد.

هرگاه انسانی احساسی را بانگاه و بیاری اصواتی که ایجاد کرده است، مستقیم و بلافاصله، در آن لحظه که احساس را تجربه میکند، آنرا بدیگری یا دیگران سرایت دهد، یا سبب شود که انسان دیگری آنگاه که خود خمیازه میکشد، خمیازه کشد، و یا هنگامیکه خود بچیزی میخندد، یا بملتی می‌گرید، دیگری نیز بخنده افتد یا بگرید، یا وقتی که وی خود رنج میکشد، سبب شود که آن دیگری نیز تحمل رنج کند، هیچیک اینها، هنر نیست.

هنر آنگاه آغاز میگردد که انسانی، با قصد انتقال احساسی که خود آنرا تجربه کرده است، آن احساس را در خویشتن برانگیزد و بیاری علائم معروف

وشناخته شدهٔ ظاهری، بیانش کند.

اینجا، نمونهٔ بسیار ساده‌ای می‌آوریم: پسری که از برخورد با گرگ، ترس را تجربه کرده است، این برخورد را تعریف میکند و برای اینکه در دیگران نیز همان احساسی را که خود تجربه کرده است برانگیزد، خود را، وضع خود را پیش از روبرو شدن با گرگ، وضع دور و برش را، جنگل را، بی‌خیالی خویش را، وبعد؛ نگاههای گرگ را، حرکات او را، فاصلهٔ بین خود و گرگ و چیزهای دیگر را شرح میدهد.

اگر به‌پسر، دوباره، درحین بازگو کردن حادثه، همان احساسی که در جریان واقعه تجربه کرده بود، دست دهد و این احساس بشنوندگان سرایت کند و سبب شود که آنها نیز از همهٔ آن مراحل حسی که گوینده گذشته است، بگذرند این هنر است.

حتی اگر پسر گرگ را ندیده باشد، ولی از نام گرگ بارها ترسیده باشد و بخواهد احساس ترسی را که خود تجربه کرده است در دیگران برانگیزد و برای اینکار برخورد با گرگ را اختراع کند و دربارهٔ آن، چنان سخن گوید که با شرح حادثه از جانب وی، در شنوندگان همان احساسی بیدار شود که او خود هنگام تصویر کردن گرگ برای خویش، تجربه کرده بود، این نیز هنر است.

نظیر این موضوع، مردی که در واقعیت یا در خیال خویش، وحشت رنج یا فریبندگی لذت را تجربه کرده است و این احساسات را بر کرباس نقاشی و بر صفحهٔ مرمر چنان نشان داده است که بدیگران سرایت کرده است، این نیز هنر است.

شیبه این مورد، اگر شخصی احساس نشاط، شادی، اندوه، نومیدی، انبساط، گرفتگی خاطر را تجربه کند، یا پیش خود تصور این احساسات را بنماید و از این احساسات، از یکی بدیگری رود و سپس آنها را با کلمات بنحوی نمایش دهد که بشنوندگان سرایت کند و ایشان نیز بهمانسان که وی از این مراحل حسی گذشته است، بگذرند، این نیز هنر است.

احساسات بسیار متفاوت، قوی‌ترین و ضعیف‌ترین، مهم‌ترین و ناچیز-ترین، خوب‌ترین و بدترین آنها، تا آن زمان که بخواننده و تماشاگر و شنونده سرایت میکنند، موضوع هنر را میسازند. احساس از خود گذشتگی و تسلیم بر نوشت و یا به‌خداوند، که به‌درام انتقال یافته است؛ یا وجد عاشق که در

داستان وصف شده است، یا احساس شهوت که در تصویر نمودار شده است؛ یا احساس چالاکی که بهمارش موسیقی درآمده است؛ یا احساس شادی که بیاری رقص بیدار شده است؛ یا احساس شوخی، که با حکایت مضحک بیدار شده است؛ یا احساس آرامش که چشم انداز دیروز و یالای لای گاهواره بما انتقال داده است... اینها همه، هنر است.

لحظه‌ای که به‌بینندگان و شنوندگان، همان احساسی که به‌مصنف دست داده است سرایت میکند، همان لحظه هنر را در اختیار خود داریم.

فعالیت هنری: انسان احساسی را که قبلاً تجربه کرده است درخود بیدار کند و برانگیختن آن بوسیله حرکات و اشارات و خطها و رنگها و صداها و نقشها و کلمات، بنحوی که دیگران نیز بتوانند همان احساس را تجربه کنند، آنرا بسایرین منتقل سازد.

هنر، يك فعالیت انسانی و عبارت از اینست که: انسانی آسمانه و بیاری علائم مشخصه ظاهری، احساساتی را که خود تجربه کرده است بدیگران انتقال دهد، بطوریکه این احساسات به‌ایشان سرایت کند و آنها نیز آن احساسات را تجربه نمایند و از همان مراحل حسی که او گذشته است بگذرند.

هنر، چنانکه متافیزیسینها میگویند، تجلی هیچ تصور مرموز، تجلی زیبایی یا خداوند نیست؛ هنر، چنانکه زیبایی شناسان فیزیولوژیست عقیده دارند، «بازی» نیست که در آن انسان بمآزاد انرژی متراکم خویش میدان میدهد؛ هنر، تظاهر احساسات سرکش که باعلائم ظاهری جلوه گر شده باشد نیست؛ هنر تولید موضوعات دلپذیر نیست؛ مهمتر از همه، لذت نیست؛ بلکه وسیله ارتباط انسانهاست؛ برای حیات بشر و برای سیر بسوی سعادت فرد و جامعه انسانی، موضوعی ضرور و لازم است؛ زیرا افراد بشر را با احساساتی یکسان، بیکدیگر پیوند میدهد.

درست بهمانسان که انسان استعداد دریافتن افکاری را که با کلمات بیان شده است دارد و میتواند آنچه را که در گذشته بشریت در قلمرو اندیشه برای او بکار بسته است دریابد، در زمان حال نیز بسبب استعدادی که برای درک افکار انسانهای دیگر دارد، قادر است که شریک فعالیت فکری دیگران شود و در سایه همین استعداد، افکار خویش و اندیشه‌های اکتسابی را بمعاصران و آیندگان انتقال دهد. اکنون میگوئیم: چون انسان دارای این استعداد نیز هست که از

راه هنر، احساسات مردم دیگر بدو سرایت نماید، از اینرودر عرصه احساسات آنچه را که بشریت پیش از وی تجربه کرده است و آنچه را که همعصران وی تجربه میکنند آنچه را که هزاران سال پیش، انسانهای دیگر تجربه کرده اند، دردسترس خود دارد و خود نیز، قادر است که احساسات خویش را بمردم دیگر منتقل سازد.

هرگاه انسان استعداد ادراک افکار پیشینیان را که بقالب کلمات و لغات ریخته اند نمیداشت و خود نیز نمیتوانست آنچه را که میانیدشد بدیگران انتقال دهد، موجودی نظیر حیوان و مخلوقی شبیه «کاسپارهوسر»^۱ میبود. اگر استعداد دیگر انسان، یعنی اگر استعداد پذیرفتن سرایت هنر، در وی وجود نمیداشت، افراد بشر هنوز هم وحشی و مهمتر از آن، پراکنده و دشمن یکدیگر میبودند.

از اینرو، فعالیت هنر فعالیتی است بسیار مهم و دارای همان ارزش و اهمیت فعالیت «سخن» است و بهمانگونه نیز عمومی است.

بهمانسان که «سخن» نه فقط در وعظها و نطقها و کتابها بما اثر میبخشد، بلکه در هر گفته ای که افکار و تجارب خویش را بایکدیگر مبادله میکنیم در ما اثر می نهد، بهمین نحو هنر نیز - بمعنای وسیع کلمه - در تمام حیات ماسوخ میکند، ولی ما فقط جلوه ای چند از این هنر را - بمعنی محدود کلمه - هنر مینامیم.

معنادیم که زیر عنوان هنر، تنها آنچه را که در تماشاخانه ها و کنسرتها و نمایشگاهها و ساختمانها و مجسمه ها و شعرها و داستانها می بینیم و میشنویم و میخوانیم هنر بدانیم. لیکن، اینها همه بخشی بسیار کوچک از آن هنری است که بیاری آن در زندگی با یکدیگر دوستانه سخن و راز دل میگوئیم، سراسر حیات انسانی آکنده از هر گونه فرآورده هنریست، از لای گاهواره و لطیفه و بذله و آرایش خانه ها و جامه ها و ابزار کار گرفته تا مراسم کلیسا و دسته های عزاداری مذهبی همه فعالیت هنر بشمار است. ولی چون ما هنر را بمعنای محدود کلمه در نظر میگیریم، آنرا تمام فعالیت بشری که ناقل احساسات است نمیدانیم، بلکه فقط آنچه را که بمللی، از این فعالیت عظیم جدا میکنیم و برپیکر آنها جامه ارزش و معنا میپوشانیم، «هنر» مینامیم.

در همه دورانها، همه انسانها، برای فعالیتی که احساسات ناشی از شعور

دینی مردم را منتقل کرده است، یک چنین ارزش و معنای ویژه‌ای قائل شده‌اند و این بخش کوچک «تمام هنر» را، هنر بمعنای کامل کلمه، گرفته‌اند.

مردان دوران کهن، سقراط و افلاطون و ارسطو، به هنر اینچنین نگریسته‌اند؛ پیامبران کلیهی و مسیحیان نخستین، هنر را چنین دیده‌اند؛ مسلمانان نیز هنر را بدینگونه فهمیده‌اند؛ مردم مذهبی زمان ما نیز آنرا بدینسان دریافته‌اند.

برخی از آموزگاران بشریت - نظیر افلاطون در کتاب «جمهوری» خویش - و مسیحیان نخستین و مسلمانان و بوداییان بارها «تمام هنر» را رد کرده‌اند.

آنها که برخلاف نظر کنونی، - نظری که برطبق آن، هر هنر تازمانی که لذت دهد نیکو شمرده میشود - از جهت دیگری به هنر می‌نگرند، می‌اندیشند که: چون هنر - برخلاف سخن، که میتوان آنرا ناشنیده گرفت - بر دغم تمایل و اراده مردم بدیشان سرایت میکند، تا آن حد زیانمند و خطرناکست که اگر بشریت «تمام هنر» را بدور افکند، بمراتب کمتر از آنچه «همه هنر» را بپذیرد زیان خواهد دید.

اینان که «تمام هنر» را رد کرده‌اند، آشکارا راه خطا پیموده‌اند، زیرا آنچه را که نمیتوان طرد کرد، رد کرده‌اند و آن: طرد یکی از وسائل حتمی و مطلقاً ضرور ارتباط انسانها با یکدیگر است که بشریت بی آن بادامه حیات قادر نبود. ولی اشتباه جوامع و محافل اروپائی متمدن زمان ما نیز که «تمام هنر» را بدین شرط که بخدمت «زیبائی» کمر بندد، یعنی: برای انسانها لذت فراهم آورد - می‌پذیرند، از آنها کمتر نیست.

پیش از این از آن می‌ترسیدند که مبدا در میان موضوعات هنر، چیزی رسوخ کند و سبب فساد مردم گردد، و از اینرو «تمام هنر» ممنوع شده بود. لیکن اکنون تنها از این هراس دارند که مبدا از لذاتی که هنر ازانی میدارد، چندتائی را از دست بدهند و بدین دلیل، هر هنری را حفظ و حمایت میکنند. بعقیده من، اشتباه اخیر از خطای نخستین بمراتب بزرگتر و ناهنجارتر و نتایج آن نیز زیانمندتر است.

٦

لیکن خود هنر، که در قدیم، یا قبول میشد و یا یکمره مردود؛ چه روی داد که در دوران ما، اگر فقط لذت دهد، «نیک» جاوید است؟ آنچه روی داد، از علل ذیل برخاست:

تقویم ارزش هنر، یعنی: ارزیابی احساساتی که هنر انتقال میدهد، وابسته به آن است که انسانها، معنی حیات را چگونه دریابند و به نیک و بد زندگی به چه چشمی بنگرند. لیکن نیک و بد حیات را، آنچه **دین** نام دارد توضیح داده است و تعریف کرده است.

انسانیت، از ادراک^۱ پست تر و عمومی تر و مبهم تر حیات، بی وقفه بسوی فهم عالیت و اختصاصی تر و روشن تر زندگی سیر میکند و نظیر همه جنبشها^۲، در این حرکت نیز انسانهای پیشروئی وجود دارند: آدمیانی که معنی حیات را، روشن تر از دیگران درمی یابند و از میان همه آنان نیز، همیشه، **یک تن**، این معنا را در گفتار و در زندگانی خود، واضحتر و قابل حصول تر و توانا تر از دیگران بیان میکنند.

بیان این معنای زندگی، از جانب این شخص، توأم با سنتهای خرافی و آداب و رسوم که معمولاً بر گرد حافظه وی جمع آمده اند، دین نام دارد. ادیان، نشانهائی از آن ادراک عالیت حیات اند که در عصر معلوم و جامعه مشخصی، در دسترس پیشروترین افراد قرار میگیرند و سپس، تمامی مردم دیگر آن جامعه، حتماً و مطلقاً، بدان ادراک نزدیک میشوند. و از اینرو،

این فقط ادیان است که همواره اساس ارزیابی احساسات انسانها قرار گرفته است .

اگر این احساسات ، مردم را به آرمانی که دین تعیین کرده است ، نزدیکتر کنند و با آن موافق باشند و انکارش نکنند ، خوب اند ، و اگر مردم را از آن آرمان برانند و با آن توافق نداشته باشند و انکارش کنند ، بدانند .

اگر دین ، معنی حیات را در پرستش خدای یگانه و در اجرای اراده او قرار دهد ، هنری که احساسات ناشی از عشق ورزیدن باین خدا و احساسات منبسط از اعتقاد بقانون او را انتقال میدهد ، یعنی : - اشعار مقدس پیامبران ، مزامیر^۱ ، روایات سفر پیدایش^۲ ، - هنری خوب و عالیهست . لیکن آنچه مخالف این هنر باشد ، چون نقل کردن احساساتی که از پرستش خدایان بیگانه ناشی شود و انتقال دادن احساساتی که موافق با قانون خداوند نباشد ، هنر بد محسوب است . اگر دین ، معنی حیات را در سعادت دنیائی ؛ در زیبایی و در قدرت و نیرو بحساب آورد ، هنری که شادی و نشاط زندگانی را انتقال میدهد ، هنر خوب بشمار میرود ؛ و هنری که احساس نامردی و افسردگی و اندوه را منتقل میکند ، هنر بد خواهد بود : یونانیها هنر را چنین میدانستند .

اگر معنی حیات ، در سعادت ملت ، و یا در اطالة حیاتی که پدران شخص آغاز کرده اند ، و در حرمت نهادن بدیشان باشد ، هنری که احساس شادی قربان شدن در پیشگاه ارباب انواع را بخاطر سعادت ملت و یا عز و شرف اجداد و حمایت از سنن ایشان ، منتقل میکند ، هنر خوب است و هنری که احساسات مخالف این عقیده را بیان کند ، هنر بد بشمار میرود ؛ رومیها و چینیها را عقیده بر این بود .

هرگاه معنی حیات در آزادی نفس از بندهای حیوانی باشد ، هنری که ناقل احساساتی است که سبب تعالی روح و تدنی تن میگردد ، هنر خوب است و هر آنچه انتقال دهنده احساساتی باشد که شهوات جسم را شدت دهد ، هنر بد خواهد بود : بوداییان را درباره هنر اعتقاد چنین است .

همیشه ، در همه دورانها و در هر يك از جوامع بشری ، يك شعور دینی وجود دارد که تمامی افراد جامعه ، در آن سهیمند و این شعور دینی ، معیار نيك

۱ - psalms - مزامیر : جمع «مزمور» بمعنای سرود و ترانه . در اینجا منظور نویسنده دعاها و سرودهاست که داود پیغمبر به آنها ترنم میکرد . (م)

۲ - Book of Genesis - سفر پیدایش (بکس سین) نخستین کتاب تورات (م)

و بد است و ارزش احساساتی را که هنر انتقال می‌دهد تعیین می‌کند. و از اینرو در دیده تمام ملل، هنری که احساسات ناشی از شعور مشترك دینی آن ملت را منتقل کرده است، هنر «خوب» تشخیص گردیده است و تشویق شده است؛ ولی هنری که احساسات مغایر با این شعور دینی را انتقال داده است، هنر «بد» بحساب آمده است و مردود شده است؛ لیکن تمامی بازمانده عظیم قلمرو هنر، که بوسیله آن انسانها با یکدیگر در ارتباطند، اصلاً ارزیابی نشده است، و فقط وقتی طرد شده است که مخالف شعور دینی زمان خود بوده است. این موضوع، درباره همه ملتها: یونانیها، یهودیها، هندوها، مصریها، چینیها مصداق داشته است و بهنگام ظهور مسیحیت نیز صادق بوده است.

مسیحیت ادوار نخستین، فقط افسانه‌ها و احادیث و سرگذشت مقدسین و اولیاء و وعظها و دعاها و آوازهائی را که احساس عشق به مسیح و تواضع و بردباری ناشی از تعمق در حیات وی و اشتیاق به پیروی از سرمشق او و دست کشیدن از حیات دنیائی و خضوع و محبت بانسان را در نهاد مردم بر میانگیخت، آثار خوب هنر می‌شمرد و تمامی آثار آن هنری را که احساسات ناشی از لذات فردی را انتقال میداد بد میدانست. از اینرو، مسیحیت، همه هنر مشگل زمان جاهلیت را مردود شناخت و فقط هنر نمانیهای مشگل کنائی^۱ را مجاز دانست.

در میان مسیحیان سده‌های نخستین، وضع هنر چنین بود: گرچه مسیحیان آن ادوار، تعالیم مسیح را بصورت حقیقی و کامل آن نپذیرفته بودند، ولی دست کم این تعالیم، شکل فاسدی را که بعدها، بسبب بت پرستی بدست آورد و بهمان صورت نیز مورد قبول یافت، فاقد بود.

لیکن از این مسیحیان گذشته، پس از آنکه ملتها، بحکم مقامات حاکمه، دسته جمعی به کیش مسیح درآمدند، چنانکه اینکار، بهنگام فرمانروائی قسطنطین و شارلمانی و ولادیمیر^۲ صورت گرفت - تعالیم کلیسایی، که بدرجات بهت پرستی نزدیکتر بود تا بتعالیم مسیح، ظاهر شد. و این مسیحیت کلیسایی، که از مسیحیت نخستین بکلی جداست، براساس آئین^۳ خویش، مقیاس ارزیابی احساسات مردم و محصول هنرها را - که ناقل آن احساسات بودند - تغییر داد. این مسیحیت کلیسایی، نه تنها موازین اصلی و

۱- symbolical plastic representations

۲- بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۳- doctrine

اساسی مسیحیت واقعی - یعنی: رابطه بیواسطه افراد با پدر آسمانی و برادری و برابری همه انسانها را که اذن ناشی است وجانشین ساختن محبت و تواضع بجای هر گونه خشونت و تعدی - را شناخت و تصدیق نمود ، بلکه برعکس، بانیاد کردن يك سلطنت کلیسائی آسمانی؛ نظیر میتولژی بت پرستی، و پرستش این سلطنت کلیسائی و مسیح و عذرای مقدس و فرشتگان و حواریون و اولیاء الله و شهدا و حتی، تصاویر و تمثالهای ایشان ، اعتقاد کور کورانه نسبت به کلیسا و فرامین آن را جوهر تعالیم خویش قرار داد.

بگذریم از اینکه آئین مذکور، تاجه حد از مسیحیت حقیقی بدور و تاجه اندازنه (نه فقط در قیاس با مسیحیت واقعی ، بلکه نسبت به جهان بینی رومیانی نظیر ژولیان^۱ و امثال وی نیز، بی ارزش و پست بود) با این همه به کار و حشیانی که آنرا بر تر از معتقدات پیشین خویش یعنی: پرستش خدا و قهرمانان و ارواح نیک و بد، میدانستند میخورد و آنان نیز آنرا پذیرا شدند. و بدینسان این تعالیم، برای وحشیانی که آنرا قبول کرده بودند «مذهبی» شد و بر پایه این مذهب، هنر آن زمان ارزیابی شد . این هنر که پرستش ثواب آمیز عذرای مقدس و مسیح و اولیاء و ملائک و ایمان کور کورانه و تسلیم محض بکلیسا و وحشت عذاب و امید به سعادت اخروی و حیات پس از مرگ را انتقال میداد، «خوب» محسوب میشد و هنر مخالف آن، پای تا سر ، بد، آئینی که بر بنیاد آن، این هنر پدید آمد، تعالیم تباه شده مسیح بود، لیکن هنری که بر اساس این تعالیم فاسد شده ایجاد شد، حقیقی بود، زیرا بجهان بینی دینی ملتی که هنر مذکور از میان او برخاسته بود، یاری کرد.

هنرمندان قرون وسطی که اساس احساسات و مذهب ایشان همان احساسات و مذهب توده های ملت بود و احساسات و حالاتی را که خود تجربه کرده بودند، به معماری و پیکر تراشی و نقاشی و موسیقی و شعر و درام انتقال میدادند، هنرمندان حقیقی بودند و فعالیت آنان که بر بنیاد عالیشان ادراک قابل حصول زمان، قرار داشت و همه افراد ملت در آن ادراک سهیم بودند، هنر واقعی بشمار میرفت ! فعالیت هنرمندان قرون وسطی ، شاید برای عصر ما پست و بی ارزش باشد، ولی در آن زمان، هنر واقعی بود، زیرا در دسترس تمامی افراد ملت آن هنرمند قرار داشت و همگانی بود.

وضع، تا این زمان چنین بود.

۱- بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

لیکن این هنگام، در طبقات عالی و ثروتمند و تحصیل کرده جامعه اروپا، در باره حقیقت آن مفهوم زندگی که «مسیحیت کلیسائی» بیان میکرد، شك و تردید هویدا شد. این تردید، از کی آغازید؟ پس از جنگهای صلیبی. توسعه و پیشرفت روز افزون قدرت پاپها، سوء استفاده آنان از این قدرت، آشنائی با حکمت پیشینیان، سبب شد که افراد طبقات ثروتمند، از طرفی وضوح و روشنی منطقی تعالیم حکما و فرزنانگان پیشین را دریابند و از سوی دیگر، بعدم تشابه و ارتباط بین آئین کلیسا و تعالیم مسیح پس برند و همین موضوع موجب گفت که این افراد، نظیر گذشته، نیروی ایمان خویش را از کف بدهند و به آئین کلیسا، بی اعتقاد شوند.

اینان، گرچه بظاهر، صور forms- آئین کلیسا را حفظ کرده بودند، ولی دیگر قادر نبودند بدان معتقد باشند و فقط بر اثر نیروی جبری و بخاطر مردم، آنرا نگاهداشته بودند. همان مردمی که همچنان کورکورانه به آئین کلیسا ایمان داشتند و افراد طبقات عالی، ایمان آنانرا به این معتقدات برای حفظ امتیازات خویش ضرور میسر دهند. از اینرو، در زمانی مشخص و معلوم، تعالیم «مسیحیت کلیسائی»، این جنبه خود را از دست داد که تعلیمات دینی همه مردم مسیحی باشد. بدینسان، طبقات عالی، آنها که قدرت و ثروت و در نتیجه، فرصت و وسائل تولید و تشویق هنر را در اختیار داشتند، از ایمان بتعالیم مذهبی کلیسای خویش دست کشیدند؛ در حالیکه مردم، بایمان کورکورانه خود ادامه میدادند.

طبقات عالی قرون وسطی، از نظر دین، خود را در وضعی دیدند که رومیان تحصیل کرده و باسواد، پیش از ظهور مسیحیت خود را در چنان وضعی یافته بودند؛ یعنی دیگر بآنچه مردم اعتقاد داشتند معتقد نبودند و در عین حال خود نیز ایمان و عقیده ای نداشتند که بتوانند بجای تعالیم کلیسا که فرتوت شده بود و ارج خود را از دست داده بود بنشانند.

تنها تفاوت میان دو موضوع این بود: برای رومیها، که اعتقاد بخدایان و امپراتوران و خدایان محلی را از کف داده بودند، امکان نداشت از میتولژی پیچیده و بفرنجی که از تمام ملل مغلوبه خویش بهاریت گرفته بودند ایمان جدیدی بگیرند و لازم بود جهان بینی کاملاً جدیدی را بپذیرند. ولی مردم قرون وسطی، که در باره حقایق آئین کلیسا دچار شك و تردید شده بودند

مجبور نبودند در جستجوی ایمان تازه‌ای برآیند. تعالیم مسیحیت - که کلیسا شکل مسخ شده آنرا بنام «ایمان» جازده بود - راه را به بشریت تا آنجا نشان داده بود که کافی بود مردم قرون میانه، فقط آن تحریفاتی که تعالیم مسیح را مبهم و مشکوک ساخته بود رد کنند و تعلیمات او را بپذیرند؛ و اگر تمامی تعالیم مسیح را نمی‌پذیرند، لااقل بخش ک - و چکی از معنای کامل آنرا قبول کنند؛ ولی لازم بود حصه‌ای که از این تعالیم برمیگیرند، بیش از آن باشد که کلیسا برداشته بود.

درست قسمتی از این کار، نه فقط با اصلاحات وی کلیف^۱ و هوس^۲ و ولوتر و کالون، صورت گرفت، بلکه از جانب جریان کامل مسیحیت غیر کلیسائی نیز که نمایندگان آن نخست پلی‌سینها^۳ و بوگومیلها^۴ و بعدها والدنهای^۵ و سایر مسیحیان غیر کلیسائی و یا باصطلاح منشعین^۶ بودند، عملی شد. ولی این کار، تنها از تهیدستان نازورمند برمیآمد و چنین نیز شد. از طبقات ثروتمند و زورمند، فقط معدودی - نظیر فرانسیس دوآسیسی^۷ و دیگران، تعالیم مسیحیت را با آنکه وضع ممتاز آنرا از میان برد، با تمام ارزش و معنای آن پذیرفتند. لیکن اکثریت افراد طبقات عالی، گرچه در قلوب خویش بآئین کلیسا ایمانی نداشتند، نمیتوانستند و یا نمیخواستند که این تعالیم را بپذیرند. زیرا: جوهر جهان بینی مسیحیت، که میبایستی آنرا پس از طرد ایمان کلیسائی بپذیرند، تعلیم برادری و در نتیجه، برابری انسانها بود و چنین تعالیمی، امتیازات ایشانرا که با آن زندگی میکردند و در آن نشو و نما یافته بودند و تربیت شده بودند و بدان خو گرفته بودند، رد و انکار میکرد، و چون این افراد در اعماق دلهای خود بآئین کلیسا که بیش از عمر خود زیسته بود و دیگر برای آنان واجد معنای حقیقی نبود، ایمان نداشتند؛ و چون خداوند آن نیرو نیز نبودند که مسیحیت واقعی را بپذیرند؛ افراد این طبقات ثروتمند و فرمانروا، یعنی: پاپها و پادشاهان و دوکها و همه زورمندان جهان، بی‌هیچ دینی بجامانندند و

به توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید Wyclif ۱-

Huss ۲- » » »

paulicians ۳- » » »

Bogomils ۴- » » »

Waldenses ۵- » » »

Sectarians ۶- » » »

Francis d'Assisi ۷- » » »

تنها بظواهر مذهب دل بستند و از آن حمایت کردند؛ زیرا این ظواهر را نه فقط برای خود سودمند میدانستند، بلکه لازم و واجب می‌شمردند. بدلیل آنکه این آئین، امتیازانی را که از آن برخوردار بودند، توجیه و تصدیق میکرد. درواقع این مردمان، بهیچ چیز معتقد نبودند؛ درست بهمانسان که رومیان قرون نخستین^۱ نیز، بهیچ چیز اعتقاد نداشتند. درعین حال، قدرت و ثروت در دست ایشان بود و همینها بودند که مشوق و رهنمای هنر شدند.

درمیان این مردم، هنر شکفتن آغاز گرد، همان هنری که نه بسبب بیان کردن احساسات ناشی از مشهور دینی انسانها، بلکه فقط بدلیل آنکه «زیبا» و یا بعبارت دیگر، بدلیل آنکه لذت بخش بود، ارج و بهادداشت.

این مردم دولتمند و فرمانروا، که دیگر قادر نبودند بمذهب کلیسا مؤمن باشند - زیرا دروغ آن هویدا شده بود - و نیز از قبول تعالیم مسیحیت حقیقی که سرپای حیات آنانرا مردود می‌شمرد، عاجز بودند و بی هیچگونه بینش دینی زندگی بجای مانده بودند، بی اختیار بسوی آن جهان بینی بت‌پرستی که معنای حیات را در «لذت» میدانند، روی آوردند. و آنگاه در طبقات عالیه، آنچه «رسانس دانشها و هنرها» نام گرفته است و در حقیقت جز رد همه جانبه دین، و حتی شناسائی بیهودگی آن، چیز دیگری نیست، بوقوع پیوست.

ایمان کلیسایی و مخصوصاً ایمان کاتولیک، دستگاه بهم پیوسته‌ایست که تغییر و یا ترمیم آن، بی تخریب آن، میسر نیست. از آن لحظه که درباره خطا - ناپذیری پاپها، تردید پیدا شد - و این تردید، در آن دوران بتمامی مردم تحصیلکرده دست داده بود - ناگزیر درباره حقیقت سنت^۲ نیز شك و تردید برخاست. شبهه درباره سنت، نه فقط دستگاه پاپها و اصول مذهب کاتولیک را منهدم کرد، بلکه تمامی «ایمان کلیسایی» را نیز با همه جزئیات^۳ آن ایمان: الوهیت مسیح و قیامت و تثلیث، یکجا درهم کوبید و قدرت و نفوذ کلام کتاب مقدس را نیز بر باد داد؛ زیرا انجیل، از آنرو مقدس شمرده میشد که سنت چنان آموخته بود.

بدینسان، اکثریت افراد طبقات عالیة آنزمان، حتی پاپها و کشیشها در واقع بهیچ چیز معتقد نبودند. اینان، بتعالیم کلیسا ایمان نداشتند زیرا:

۱- قرون اولیه مسیحیت.

۲- Tradition

۳- dogmas

نارسائی این تعالیم را میدیدند؛ لیکن قادر نبودند تعالیم اخلاقی و اجتماعی مسیح را که فرانسیس دوآسیسی و چلسیکی^۱ و معدودی دیگر آنرا قبول کرده بودند بپذیرند. چون این تعالیم، وضع و موقع اجتماعی آنانرا خراب میکرد و از میان میبرد - و بدینسان، این افراد، بی هیچگونه جهان بینی دینی بجای ماندند. و چون فاقد هرگونه جهان بینی دینی بودند، برای ارزیابی هنر خوب و بد، معیاری جز لذت نمیتوانستند داشت.

افراد طبقات عالیۀ اروپا، با تشخیص لذت، یعنی باشناختن «زیبائی» بعنوان معیار خوبی هنر، باستنباط خام یونانیان باستان روی آوردند، استنباطی که افلاطون، همانزمان محکومش کرده بود - و فرضیۀ هنرمیان آنان، برطبق این استنباط که در گروه ایشان پیدا شده بود، ساخته شد.

۱- Chelcicky بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.



از آن زمان که افراد طبقات عالی، به «مسیحیت کلیسایی» بی اعتقاد شدند، معیار خوبی و بدی در هنر، «زیبائی» شد، یعنی: لذتی که از هنر بدست آید. و بر طبق این نظر که دربارهٔ هنر پدید آمده بود، طبعاً در میان طبقات ممتازه يك فرضیهٔ زیبایی شناسی درست شد تا چنین ادراکی را توجیه کند. فرضیه‌ای که بموجب آن: هدف و هنر، «تجلی زیبایی» است.

پروان ثنودی زیبایی شناسی، در تأیید صحت آن تأکید میکنند که این فرضیه، ساخته و پرداختهٔ آنان نیست، بلکه در جوهر اشیاء نهان است و حتی یونانیان باستان نیز آنرا پذیرفته بودند. لیکن این ادعا سخت يك سویه است و اساسی جز این ندارد که برای یونانیان، بسبب سطح نازل آردمان اخلاقی آنان (در مقام مقایسه با «کمال مطلوب» مسیحیت) مفهوم «خوبی»^۱ (toagaton) هنوز از مفهوم «زیبا»^۲ (tokalon) آشکارا متمایز نشده بود.

عالیترین کمال «خوبی»، که نه فقط با زیبایی هماهنگ نیست، بلکه از جهات بسیار مخالف آن نیز هست و یهودیان، حتی در زمان «اشعیا»^۳ برای نکته آگاه بودند و در مسیحیت نیز با وضوح کامل بیان شده است – نزد یونانیان، یکسره ناشناس بود. آنها گمان میکردند که «زیبا»، باید البته «خوب» هم باشد. درست است، متفکران پیشرو یونان: سقراط، افلاطون، ارسطو، احساس کرده

۱ و ۲ – تولستوی و نیز مترجم انگلیسی کتاب، این لغات و کلمات بعدی را به شکل اصلی با حروف یونانی آورده اند. ما برای سهولت تلفظ، کلمات مزبور را با حروف لاتین نوشتیم. (م)

۳ – یکی از پیامبران بنی اسرائیل (م)

بودند که «خوبی» ممکن است موافق «زیبائی» نباشد. سقراط، «زیبائی» را مستقیماً تابع «خوبی» قرار داده بود؛ افلاطون، برای آنکه دو مفهوم را متحد کند، سخن از «زیبائی روحانی» گفته بود؛ ارسطو، از هنر خواستار يك عمل اخلاقی یا (katarais) شده بود که در انسانها اثر نهد. ولی بایانهمه، حتی این متفکران نیز نمیتوانستند از این تصور کلی که «زیبائی» و «خوبی» هماهنگند، کاملاً چشم پوشند. و از اینرو در زبان آن زمان، لغت مرکب «kalokagatia» (زیبائی و خوبی) را که حاکی از این اتحاد بود، رفته رفته بکار بردند.

ظاهراً متفکران یونانی، میرفتند تا بآن مفهوم «خوبی» که در ادیان بودا و مسیح بیان شده است، نزدیک شوند و بهمین سبب، خود را بخاطر ایجاد ارتباط بین «زیبائی» و «خوبی» سرگردان ساختند، داوریهای افلاطون درباره «زیبائی» و «خوبی» آکنده از خلاف گوئیهاست.

درست همین آشفته گی عقاید را، سردمداران جهان فکری اروپا، که به هیچ چیز ایمان نداشتند، کوشیدند تا مقام يك قانون، بالا برند و اثبات کنند که این همبستگی «زیبائی» و «خوبی» درست در جوهر موضوع قرار دارد و «زیبائی» و «خوبی» باید که هماهنگ باشند. و نیز میگفتند که کلمه و مفهوم «kalokagatia» (که برای يك یونانی واجد معنا بود و برای يك مسیحی بکلی بی معناست) عالیتترین آرمان بشریت را تشکیل میدهد.

براین تعبیر غلط، دانش نو، یعنی زیبایی شناسی نباشد. برای توجیه این علم جدید، تعالیم پیشینیان درباره هنر بطریقی تفسیر شده که چنین جلوه کند که این دانش جدید اختراع یعنی زیبایی شناسی، قبلاً نزد یونانیها وجود داشته است.

حقیقت اینست که تفکرات قدما درباره هنر، بهیچوجه شبیه اندیشه های ما نیست. از اینرو «بنار»^۱، در کتابهای خود که راجع بزیبائی شناسی ارسطو نوشته است، سخنی سخت صواب گفته است که: «برای کسی که بخواهد از آغاز بررسی کند، فرضیه زیبایی شناسی و هنر، در مکتب ارسطو از هم جداست، همچنانکه در مکتب افلاطون و پیروان او چنین است»^۲.

۱- واژه یونانی بمعنی: «تهذیب» (m)

۲- Bénard

۳- بنار، «زیبائی شناسی ارسطو و پیروان او» پاریس - چاپ ۱۷۸۹ ص ۲۸.
Bénard 'L' esthétique d' Aristote et de ses successeurs, Paris, 1789, P.28.

درواقع، اندیشه‌های پیشینیان دربارهٔ هنر، نه تنها علم الجمال مارا تأیید نمیکند، بلکه تعالیم زیبایی شناسی مارا دربارهٔ «زیبائی»، رد میکند. باوجود این، در تمام زیبایی شناسیها، از علم الجمال «شاسلر» گرفته تا علم الجمال «نایت» این موضوع که: «دانش زیبایی» یعنی «زیبائی شناسی»، از جانب قدماء: سقراط و افلاطون و ارسطو، آغاز شد و پروان اپیکور^۱ و رواقیون^۲ و سنکا^۳ و پلوتارک^۴ و پلوتینوس افلوپین تاحدی آنرا دنبال کردند، مورد تأیید قرار گرفته است. و نیز میگویند که این علم، ناگهان در قرن چهارم، بسبب حادثهٔ نامیمونی ناپدید شد و پس از فاصله‌ای هزار و پانصد ساله، دوباره پسال هزار و هفتصد و پنجاه، در آلمان از تعالیم باومگارتن سر درآورده^۵.

۱- به توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۲- « » « » « »

۳- « » « » « »

۴- Plutarch - دانشمند علم اخلاق و بیوگرافی نویس یونانی که از سال

۶۴ تا ۱۲۰ میلادی میزیست. تاریخ حیات وفوت او، هر دو بتقریب است. (م)

۵- «فاصلهٔ پنج قرنی که بین نظریات هنری - فلسفی افلاطون و ارسطو و افلوپین (پلوتینوس) وجود دارد ممکن است برجسته و بارز بنظر آید. با اینحال، اصولاً نمیتوان گفت که در این فاصله، از مسائل زیبایی شناسی سختی در میان نبوده است و یا اینکه میان نظریات هنری این دودسته از فلاسفه ارتباطی وجود نداشته است.

درست است که علمی که ارسطو بنیان گذاشته دیگر علم محسوب نمیشود، باوجود این، در آن فاصلهٔ زمان تمایل و علاقهٔ معینی نسبت به مسائل زیبایی شناسی وجود داشته است... این یک هزار و پانصد سالی که در جریان آن، روح جهان بر اثر مبارزات گوناگون، صور حیات کاملاً نوینی را بخود گرفته است، برای زیبایی شناسی از لحاظ تکامل و بسط و توسعهٔ روز افزون این علم، از دست رفته محسوب میشود. (شاسلر - ص ۲۵۳).

“Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunst-philosophischen Betrachtungen des Plato und Aristoteles und die des Plotins fällt, kann zwar auffällig erscheinen; dennoch kann man eigentlich nicht sagen, dass in dieser Zwischenzeit überhaupt von ästhetischen Dingen nicht die Rede gewesen, oder dass gar ein völliger Mangel an Zusammenhang zwischen den Kunstanschauungen des letztgenannten Philosophen und denen des ersteren existire. Freilich wurde die von Aristoteles begründete Wissenschaft in Nichts dadurch gefordert; immerhin zeigte sich in jener Zwischenzeit noch ein gewisses Interesse für ästhetische Fragen. . . . Diese anderthalbtausend Jahre, innerhalb deren der Weltgeist durch die mannigfachsten Kämpfe hindurch zu einer völlig neuen Gestaltung des Lebens sich durcharbeitete, sind für die Aesthetik, hinsichtlich des weiteren Ausbaues dieser Wissenschaft, verloren.” (Schasler, p. 253.)

شاسلر میگوید: پس از افلوپین، پانزده قرن گذشت و در اینصورت، در جهان زیبایی و هنر، کمترین علاقه علمی به چشم نخورد. میگوید این هزارو پانصد سال، برای زیبایی شناسی و برای توسعه و پیشرفت علمی این دانش، دوران از دست رفته است.

ولی باید گفت؛ در جهان واقعیت، بهیچوجه چنین حادثه‌ای رخ نداده است. دانش زیبایی شناسی، یعنی دانش آنچه زیباست، هرگز ناپدید نشده بود و هیچگاه نیز نمیتوانست ناپدید شود، زیرا: هرگز وجود نداشت. آنچه وجود داشت این بود که یونانیها، درست همچون همه مردم دیگر، همیشه و در هر جا به هنر نیز مانند چیزهای دیگر می‌نگریستند؛ یعنی آنرا فقط وقتی «خوب» میدانستند که این هنر، بخدمت «خوبی» (آنطور که خود «خوبی» را ادراک میکردند) در می‌آمد؛ و هنگامی آنرا بد می‌شمردند، که مخالف این «خوبی» بود، ولی خود یونانیها، چنان در رشد و کمال، کم مایه بودند که «زیبایی» و «خوبی» در دیده آنان هماهنگ بود.

بر همین جهان بینی ناقص و بدوی یونانیهاست که دانش زیبایی شناسی، بنیاد گرفته است؛ دانشی که مردان قرن هجدهم مخترع آن بودند و مخصوصاً باومگارتن آنرا بصورت يك تئوری درآورد.

یونانیها، هرگز علمی که مربوط به زیبایی شناسی باشد نداشتند (چنانکه هر کس کتاب زیبای «بنار» را درباره ارسطو و پیروانش، و کتاب «والتر» را درباره افلاطون بخواند به این گفته معتقد میشود).

فرضیه‌های زیبایی شناسی و خود نام این «علم»، در حدود صد و پنجاه سال پیش، از میان طبقات ثروتمند مسیحی اروپا برخاست و در يك زمان، بین چند ملت: ایتالیا، هلند، فرانسه و انگلیسها، رواج یافت. ولی، مؤسس و استوارکننده آن، که بدان جامعه علمی و تئوریک پوهانید، باومگارتن بود.

او، با قرینه سازها و تفصیلات و شرح جزئیات، که سطحی و ناشی از فضل فروشی و درعین حال، از صفات مشخصه آلمانیهاست، این تئوری عجیب را اختراع و تفسیر کرد. میتوان گفت بررغم بی‌پایگی شکفت فرضیه او، تئوری هیچکس نه تا این حد خوش آیند مردم تحصیلکرده بوده است و نه این چنین با آمادگی و بی‌داوری نقد آمیز، مورد قبول قرار گرفته است. این فرضیه، چندان خوش آیند ذائقه طبقات عالیه بود که باوجود يك سویگی کامل و نارسائی مسائل

آن، از جانب دانشمندان و کم‌سوادان، بعنوان موضوعی انکارناپذیر و مسلم، تکرار شده است و میشود.

این فرضیه که: «habent sua fata libelli pro capite lectoris» (سر نوشت کتابها، باندیشه خواننده بستگی دارد) و حتی تئوریهای اختصاصی‌تر، نظیر^۱: «habent sua fata» (هر کتاب، سر نوشتی مخصوص بخود دارد) بسبب وضع غلطی که جامعه دچار آنست، در میان آن جامعه و بخاطر آن جامعه، اختراع میشود. اگر فرضیه‌ای، وضع غلطی را که بخشی از جامعه دچار آنست، درست بداند، هر اندازه هم که آن تئوری بی‌اساس و حتی آشکارا دروغ باشد، پذیرفته میشود و عقیده آن قسمت جامعه میگردد. بعنوان مثال میتوان از تئوری بی‌اساس مشهور مالتوس^۲ درباره ازدیاد جمعیت جهان با تصاعد هندسی و افزایش وسائل معیشت مردم دنیا با تصاعد عددی و در نتیجه، جمعیت بیش از اندازه عالم نام برد؛ و نیز چنین است تئوری «تنازع بقا و انتخاب طبیعی» که اساس پیشرفت و نشو و نما بشر بشمار آمده است و نیز اکنون، فرضیه توده پسند «مارکس» درباره اجتناب ناپذیری پیشرفت اقتصادی، بدین معنا که سرمایه‌داری، تمام تولیدات خصوصی را بخود جذب میکند، از اینگونه است. مهم نیست که چنین فرضیه‌هایی، تاجه حد بی‌پایه و تاجه حد مخالف هر آنچه بشریت شناخته است و دریافته است، باشد؛ مهم نیست که این تئوریه‌ها، تاجه میزان مغایر اخلاق باشد؛ این فرضیه‌ها، بی‌آنکه نقدی درباره آنها صورت پذیرد، با ایمان قبول میشود و گاه تاجر آنها، با تمصبی آتشین، تبلیغ میگرد؛ تا وقتی که اوضاع و احوال مورد تأیید و تصدیق این تئوریه‌ها، از میان برود، و یا، ابتداء و بیمزگی فرضیه‌های تبلیغ شده سخت آشکار شود. تئوری شکفت باومگارتن نیز درباره اصول سه گانه: خوبی، زیبایی، حقیقت، بدینگونه است. از این فرضیه معلوم میشود: بهترین کاری که هنر ملل مسیحی میتواند صورت دهد - هنر ملت‌هایی که سه هزار و هشتصد سال بامسیحیت بسر برده‌اند - اینست که همان آرمانی را بجای کمال مطلوب حیات خویش برگزیند که دو هزار سال پیش ملت کوچک و نیم وحشی برده‌داری پذیرفته بود؛ یعنی آرمان ملتی را بپذیرد که: برهنگی تن آدمی را بسیار خوب نشان

۱ - کلام کوتاهی است از شاعر نحوی «تئرنتیانوس مورتوس». خود این شاعر مصداق اندیشه خویش واقع شده است، زیرا از او جز این نیم بیت اثری باقی نمانده است و آنرا نیز از دیگری میپندارند! (م)

۲ - Malthus

میداد و عمارات زیبا بنا میکرد.

هیچکس این تناقضات را ندیده است. دانشمندان، درباره «زیبائی»، یکی از اجزاء سه گانه زیبائی شناسی: زیبائی، حقیقت، خوبی، مقالات و رسالات مطول و مبهمی نوشتند. فلاسفه و زیبائی شناسان و هنرمندان و خواص و داستانسرایان و پاورقی نویسان روزنامه‌ها، کلمات:

«das Schöne, das Wahre, das Gute,» «Le Beau, le

Vrai, le Bon»^۱

را با حروف درشت تکرار میکنند و بنظر همه آنها چنین میرسد که با ادای این کلمات مقدس، سخن از يك چیز مشخص و معلوم و محقق میگویند، - چیزی که داوریهای ما میتواند بر پایه آن قرار گیرد. در حقیقت، این واژه‌ها نه فقط معنی مشخصی ندارند، بلکه نمیگذارند که به هنر موجود، هیچ معنای مشخصی نسبت داده شود؛ و بوجود آنها تنها بدین سبب نیاز است که آن معنی دروغی را که ما به هنر و ناقل احساسات گوناگون، نسبت میدهیم، توجیه و تصدیق کنند - بشرطی که این احساسات، بما لذت بخشند.

لازم است فقط یکبار، از عادات خود دست برداریم و این اصول سه گانه را، چون تثلیث مذهبی درست ندانیم و از خود پیرسیم از سه واژه‌ای که سازنده این سه اصل اند: چه درمی یابیم، و این سؤال را بدین جهت مطرح کنیم که خود را بی تردید، درباره موهوم بودن کامل اتحاد این سه لغت و سه مفهوم، متقاعد سازیم، همان لغات و مفاهیمی که مطلقاً متفاوت اند و مهمتر از همه، از نظر معنا، بایکدیگر غیر قابل قیاس اند و بهمین دلیل نیز اتحادشان ناممکن است.

خوبی و زیبائی و حقیقت را بر جایگاه بلندی نهاده اند و هر سه مفهوم را چنین شناخته اند که اصلی و اساسی و مجرد^۲ اند. ولی در واقع بهیچوجه چنین نیست. خوبی، عالیترین مقصد جاوید حیات ماست. مهم نیست که «خوبی» را از چه راه بفهمیم، آنچه باید گفت اینست: حیات ما جز کوششی برای وصول به خوبی، یعنی سیر بسوی خداوند چیز دیگری نیست. در واقع، «خوبی» يك مفهوم اصلی و اساسی است که جوهر شعور ما را بر اساس مقایز يك تشکیل میدهد؛ مفهومی است که از راه عقل قابل تعریف نیست. خوبی چیزی است که هیچ چیز نمی تواند آنرا تعریف کند، ولی خود، همه چیز را تعریف میکند.

۱- «زیبائی، حقیقت، خوبی»

۲- metaphysical

اما زیبایی، اگر خود را با کلمات خرسند نکنیم و از آنچه ادراک میکنیم سخن گوئیم، زیبایی چیزی جز مایه خوشی نیست. مفهوم «زیبائی» نه فقط با مفهوم «خوبی» هماهنگ نیست، بلکه تا اندازه‌ای مخالف آن نیز هست؛ زیرا «خوبی» اکثراً با تسلط بر تمایلات نفسانی موافق است، در حالیکه «زیبایی» اساس همه تمایلات نفسانی ماست.

هر اندازه خود را تسلیم «زیبائی» کنیم، بهمان اندازه از «خوبی» کناره‌گیر می‌شویم. میدانم که همیشه در پاسخ این گفته میگویند: زیبایی ممکن است اخلاقی و روحانی باشد؛ اما این سخن فقط بازی با کلمات است. زیرا منظور از زیبایی اخلاقی یا روحانی، چیزی جز «خوبی» نیست. زیبایی معنوی یا بهتر بگوئیم، «خوبی»، اکثراً نه تنها با آنچه معمولاً از زیبایی میفهمیم موافق نیست، بلکه مخالف آن نیز هست.

ولی حقیقت، باین جزء سه اصل خیالی، (زیبائی - حقیقت - خوبی) امکان وحدت و همبستگی با «زیبائی» و «خوبی» و یا حتی وجود مستقلاً را کمتر میتوان نسبت داد.

آنچه را که «حقیقت» مینامیم، فقط توافق مابین بیان‌ها، تعریف موضوع با اصل و جوهر آن و یا، توافقی است که در مورد ادراک کلی موضوع، بین همه افراد وجود دارد.

اکنون بینیم بین مفاهیم زیبایی و حقیقت از طرفی و مفهوم خوبی، از سوی دیگر، چه وجه مشترکی وجود دارد؟

مفاهیم زیبایی و حقیقت، نه تنها با مفهوم خوبی برابر نیستند، نه فقط با خوبی تشکیل یک جوهر را نمیدهند، بلکه با آن موافق هم نیستند. «حقیقت»، توافق بیان موضوع، با اصل و جوهر آنست و از اینرو یکی از وسائل بدست آوردن «خوبی» بشمار میرود، ولی حقیقت، فی نفسه نه خوبی است و نه زیبایی است، و حتی با آن دو توافق هم ندارد.

بنابراین، بعنوان مثال میگوئیم که سقراط و پاسکال^۱ و بسیاری دیگر، حقیقت را از راه موضوعات عینی که منافعی خوبی است، شناخته‌اند. ولی حقیقت با زیبایی، هیچگونه وجه مشترکی ندارد و اساساً مخالف آنست، زیرا حقیقت که معمولاً فریب را میزداید، تصور نادرست را که شرط اصلی زیبایی است از میان بر میدارد.

^۱ - Pascal

بدینسان، اتحاد اجباری این سه مفهوم متباین در يك واحد - مفاهیمی که درعین حال متقابلاً نیز مغایر یکدیگرند - بعنوان اساس تئوری شگفت زیبایی شناسی بکار رفته است. بموجب این فرضیه، تمایز بین هنر خوب که ناقل احساسات نیک است، و هنر بد، که احساسات زیانمند را انتقال میدهد، بکلی از میان برخاست و تنها یکی از پست‌ترین مظاهر هنر، یعنی هنری که لذت می‌بخشد - و تمام آموزگاران بشریت انسان را از آن برحذر داشته‌اند - بعنوان عالیترین هنر شناخته شد. و هنر که بایستی کاری پرارزش و با اهمیت باشد، خصوصیت خود را از دست داد و فقط وسیله سرگرمی مردم تن‌پرور شد.



لیکن اگر هنر يك فعاليت انسانی و مقصدش انتقال عاليترين و بهترين احصائياتی است که انسانها بدان دست یافته‌اند ، پس انسانيت چگونه توانست دوران مشخص و مطولی از حیات خویش را - از آن زمان که مردم بتعاليم کلیسا بی اعتقاد شدند ، تا زمان ما - بدون این فعاليت مهم بسر برد و بجای آن خود را با فعاليت بی ارزش هنری که فقط بخشاینده لذت است خرسند سازد؟ برای پاسخ دادن بدین پرسش، پیش از همه لازم است که اشیاء مرسوم مردم را تصحیح کنیم و آن اینست که مردم برای هنر ما ارزش و معنای يك هنر حقیقی همگانی را قائلند.

ساده دلانه معتاد گشته ایم که نه تنها نژاد قفقازی را بهترین نژاد بشر بدانیم، بلکه اگر انگلیسی یا آمریکائی باشیم فقط نژاد آنگلو ساکسون را بهترین نژاد انسان بپنداریم و اگر آلمانی باشیم نژاد ژرمن و هرگاه فرانسوی باشیم نژاد گالواتین و اگر روس باشیم ، تنها نژاد اسلاو را بهترین نژادها بشناسیم. این موضوع در مورد هنر نیز مصداق دارد؛ یعنی آنگاه که از هنر خود سخن میگوئیم کاملاً بر این عقیده ایم که هنر ما نه تنها حقیقی است، بلکه بهترین هنر و یگانه هنر است؛ درست همچنانکه انجیل را نیز تنها کتاب آسمانی می پنداشتند. ولی هنر ما نه فقط یگانه هنر نیست، بلکه هنر همه مردم مسیحی مذهب هم نیست. این هنر فقط متعلق به بخش بسیار کوچکی از مردم عیسوی مذهب است. در گذشته، ممکن بود از يك هنر ملی، نظیر هنر: یهودی و یونانی و مصری سخن گوئیم و اکنون نیز میتوان از هنر چینی و ژاپنی و هندو که برای

همه افراد آن ملل عمومیت دارد و واجد معناست سخن گفت.

هنری این چنین، یعنی هنری که برای همه افراد آن ملل عمومیت داشته باشد و واجد معنا باشد، در روسیه پیش از پتر، و در جوامع اروپایی قرون سیزدهم و چهاردهم وجود داشت؛ لیکن از آن زمان که افراد طبقات عالی جامعه اروپا بتعالیم کلیسای اعتقاد شدند و مسیحیت واقعی را نیز نپذیرفتند و بی هیچ ایمان و اعتقادی بجا ماندند، دیگر نمیتوان از هنر طبقات عالی ملل مسیحی سخن گفت و از آن «تمام» هنر را اراده کرد.

از آنوقت که طبقات ممتاز ملل مسیحی، به مسیحیت کلیسایی بی ایمان شدند، هنر طبقات عالی از هنر همه مردم جدا شد و دو هنر، هنر عامه و هنر اشرافی، پدید آمد و رشد و نما یافت.

از اینرو، پاسخ بدین پرسش که بشریت چگونه توانست دورانی را بی هنر واقعی سر کند و بجای آن، هنری را که فقط لذت ارزانی میدارد جانشین سازد آنست که این، تمامی انسانیت و حتی بخش چشمگیری از جامعه بشری نبود که بدون هنر حقیقی بسر برد، بلکه طبقات عالی جامعه مسیحی مذهب اروپا بود؛ و اگر نسبی هم حساب کنیم، این مدت کوتاه بوده است.

نتیجه فقدان هنر حقیقی آن شد که ناگزیر میبایستی بشود. نتیجه آن: فساد و تباهی طبقه‌ای بود که از هنر دومی بهره میگرفت. تمام تئوریهای پیچیده و نامفهوم هنر، تمام داوریه‌های سفسطه آمیز و متناقضی که درباره هنر میشود و مهمتر از همه، رکود خود بینانه هنر ما، همه بسبب این ادعاست که هنر طبقات عالی ما، هنر کل، هنر حقیقی و تنها هنر همگانی است. این ادعا که نزد همگان مورد استعمال یافته است و بعنوان حقیقت بیچون پذیرفته شده است، بعلت استدلال غلط و سفسطه آشکارش قابل توجه است. با آنکه این ادعا کاملاً یکجانبه و آشکارا غلط و از هنر نظر نظیر دعاوی پیروان فرق رنگارنگ مذهبی است که گمان دارند آئین آنان تنها کیش درست و حقیقی است، با اینهمه، همه افراد دسته ما با آرازش خاطر و اطمینان کامل بصحت آن، تکرارش میکنند.

هنر ما، تمام هنر و هنر حقیقی و منحصر بفرد است، ولی در عین حال، نه فقط دوسوم نژاد انسانی، تمام ملل آسیا و آفریقا بی آنکه از این هنر عالی و یگانه آگاه باشند پا به جهان مینهند و از جهان رخت برمی بندند، بلکه در جامعه مسیحی مذهب ما نیز مشکل بتوان گفت که یکصدم مردم از این هنری که آنرا جامع و کامل مینامیم برخوردار میگردند؛ نود و نه درصد دیگر افراد ملل

اروپا، نسلها با کار جانکاه بسر میبردند و میمیرند، بی آنکه هرگز طعم این هنر را چشیده باشند؛ هنری که گذشته از اینها چنانست که هرگاه این مردم توانائی استفاده از آن را نیز میداشتند، از آن چیزی نمی فهمیدند. بموجب علم - الجمالی که مورد قبول ماست، میدانیم که هنر: یا یکی از عالیترین تجلیات تصور، خدا، زیبایی و یا عالیترین لذت روحی و معنوی است؛ و نیز قبول داریم که تمام انسانها اگر در زمینه نعم مادی حقوق برابر ندارند، دست کم، در مورد نعم معنوی دارای حقوق مساویند.

در حالیکه می بینیم نود و نه درصد مردم نسلهای پیاپی، بی آنکه از این هنر سودی ببر گیرند، با کار طاقت شکنی که برای ایجاد هنر ما ضرور است زندگی میکنند و میمیرند؛ ولی ما با خونسردی و آرامش خاطر ادعا میکنیم: هنری که بوجود آورده ایم، واقعی و درست و یگانه و کامل است.

در پاسخ این سخن که اگر هنر ما، هنر واقعی است، پس باید همه مردم از آن بهره ببر گیرند، معمولاً این گفته را می شنویم: اگر اکنون همه مردم از هنر موجود برخوردار نمیکردند، تقصیر هنر نیست، گناه آن بگردن سازمان غلط جامعه است؛ و نیز می شنویم که میگویند هم اکنون میتوان آینده را پیش چشم مجسم کرد و دید که در آینده، کار بدنی بخشی از وظائف خویش را بمعهده ماشین و امیکذارد و بخش دیگر آن نیز بسبب تقسیم منظم وظائف، سبک و تحمل پذیر میگردد؛ و نیز کار، بخاطر تولید هنر، بقناوب صورت خواهد گرفت و بدان نیازی نخواهد بود که گروهی تمام مدت زیر صحنه بشینند و سنها را بحرکت در آورند و ماشینها را بچرخانند و پیانو و شیپورهای فرانسوی را بنوازند و حروف بچینند و کتابها را چاپ کنند؛ بلکه آنها نیز که همه این اعمال را صورت میدهند، خواهند توانست در روز، ساعتی چند کار کنند و در ساعات استراحت و فراغت، از همه مواهب هنر برخوردار گردند.

مدافعان هنر انحصاری ما چنین میگویند، لیکن گمان دارم خود نیز با آنچه بر زبان میرانند معتقد نباشند، زیرا در نمی یابند که هنر صافی و لطیف و ظریف ما، جز بر پایه کار توده های مردم نمیتوانست بوجود آید و آنرا تنها تا آن زمان میتوان دنبال گرفت که این بندگی وجود داشته باشد، و نیز باید در نظر داشت که فقط در تحت شرایط کار جانکاه کارگران است که متخصصان - مؤلفان و موسیقی دانان و رقاصان و هنرپیشگان - قادرند بآن مرحله پیش کمال که بدان میرسند، نائل گردند و در آن مرحله کمال است که قادرند آثار

لطیف و بیفتی هنری خویش را بیافرینند و تنها در این شرایط است که یک جماعت «مذهب و باتریت» پدید می‌آید و ثناخوان این فرآورده‌ها می‌گردد. بندگان را از بند سرمایه آزاد کنید، آنوقت خواهید دید که آفریدن این هنر ظریف و لطیف امکان پذیر نیست.

حتی اگر نپذیرفتنی را نیز بپذیریم، یعنی اگر قبول کنیم روشهایی میتوان جست که بیاری آنها تمام مردم از هنر - آنچه را که ما هنر میدانیم - برخوردار گردند، باز هم موضوع قابل تأمل دیگری پیش می‌آید که بسبب آن هنر نو قادر نیست هنر کامل باشد و آن اینست که این هنر برای مردم، یکسره نا مفهوم است. در گذشته، شاعران آثار شمری خویش را بزبان لاتین مینوشتند؛ لیکن محصولات جدید هنر، آنچنان برای مردم غیر قابل فهم است که گوئی بزبان «سانسکریت» نوشته شده. معمولاً در پاسخ این سخن بما میگویند: «اگر مردم اکنون هنر ما را نمیفهمند، این موضوع تنها عدم رشد و تکامل فکری آنانرا اثبات میکند و چیز تازه‌ای نیست، با هر گام نوی که در عرصه هنر برداشته شده، درست نظیر همین مسأله پیش آمده است. منظور اینست که مردم، نخست موضوعات هنری را نمیفهمیدند ولی بعدها بآن عادت میکرده‌اند.»

مدافعان هنر ما میگویند: «در مورد هنر نو نیز چنین خواهد شد: آنگاه که تمامی مردم، همچون ما، با افراد طبقات عالی که آفریننده هنریم؛ با سواد و فهم شوند، آنوقت هنر نو نیز برای همه قابل فهم خواهد شد.» لیکن بدیهی است که این ادعا، از دعوی نخستین نیز نا درست‌تر است. زیرا میدانیم که بیشتر فرآورده‌های هنر طبقات عالی، نظیر انواع: چکامه‌ها و حماسه‌ها و درام‌ها و کانتات^۱ ها و «پاستورال»^۲ ها و تصویرها و غیره که سبب التذاذ افراد طبقات ممتاز زمان بود؛ بعدها، توده‌های بزرگ مردم، نه آنها را فهمیدند و نه بدانها ارج و قدر نهادند و این آثار هنری، بهمانسان که در آن زمان وسائل سرگرمی دولتمندان بشمار میرفت و فقط برای آنان واجد معنا بود، بحال خود باقی ماند. از این موضوع میتوان نتیجه گرفت که در مورد هنر ما نیز چنان خواهد شد. ولی وقتی در اثبات این نکته که توده‌ها،

۱ - Cantata - قطعه موسیقی که دسته‌ای از خوانندگان آنرا بخوانند و متضمن داستان یا درام باشد.

۲ - Pastoral - نمایش شعر و تصویر روستائی و شبانی.

بموقع خود هنر ما را خواهند فهمید ، چنین استدلال میکنند که آثار معینی از شعر و موسیقی و هنر کلاسیک ، کذائی نیز سابقاً خوشایند توده‌ها نبود و بعدها که همه‌جانبه بدیشان عرضه شد رفته رفته بآنان لذت بخشید ، این نکته فقط اثبات میکند که با فاسد کردن ذوق جماعت ، مخصوصاً جماعت شهری که نیمه فاسد است ، پیوسته بآسانی میتوان هر هنری را که دلخواه شما باشد بدو آموخت . از این گذشته ، این هنر را آن جماعت بوجود نیاورده است و انتخاب نکرده است ، بلکه در اماکنی که هنر در آنجا برای اوقابل حصول است بدو تحمیل شده است .

هنر ما ، که بسبب گران بودن ، ازدسترس اکثریت افراد طبقه زحمتکش بدور است ، از لحاظ مضامین نیز برای آنها بیگانه است ؛ زیرا احساسات مردمی را انتقال میدهد که از شرایط زندگی توأم با کار و زحمت بدوراند و احساسات ایشان برای اکثریت بزرگ بشریت شگفت آور است . آنچه برای فرد طبقه دولتمند ایجاد لذت میکند ، برای مرد زحمتکش - بعنوان لذت - قابل درک نیست ، احساسی را در او بر نمیانگیزد ، اگر احساساتی را هم در او بیدار کند ، درست عکس آنهاست که در آدمی بی نیاز و تن پرور بوجود میآورد . مثلاً احساسات افتخار و شرف و میهن پرستی و شیفتگی که مضامین اصلی هنر نو را تشکیل میدهد ، در مرد کارگر جز حیرت و گیجی و تحقیر ، ویا ، خشم و رنجش و نفرت ، چیزی بر نمیانگیزد . حتی اگر بهنگام فراغت از کار نیز ، با اکثریت کارگران فرصت دیدن تالارهای نقاشی و شنیدن کنسرت های عمومی و خواندن کتابها و بعبارت دیگر ، آنچه را که گل سرسبد هنر نو بشمار است ، ارزانی میداشتند - غنیمتی که تا اندازه ای در شهرها بدست میآید - کارگران - تا آن زمان که کار کنند و تاحدودی پا بطبقه تباه شدگان تن پرور فتهاده اند - از هنر سافی و بیغش ماجیزی نمیفهمیدند و هر آینه از آن چیزی ادراک میکردند ، نه تنها بیشتر آنچه را که فهمیده بودند سبب اعتلا و ارواح ایشان نمیکشت ، بلکه موجب فساد و تباهی آنان نیز میشد .

از اینرو ، برای مردم فکور و سادق و بی ریا هیچگونه شکی بجانمیانند که هنر طبقات عالی ، هرگز هنر همه مردم نتواند شد ؛ از اینجهت اگر هنر يك موضوع مهم و يك سعادت معنوی و (همچنانکه دلدادگان هنر بگفتن آن دل - خوشند) نظیر دین ، برای همه انسانها ضرور و چشم ناپوشیدنیست ، بایستی که در دسترس همگان باشد ، و اگر هنر ، نمیتواند هنر همه مردم باشد ، پس

یکی از این دو مطلب صحیح است ، یا هنر آن موضوع با ارزش و اهمیتی که ادعا میکنند نیست و یا ، هنری که هنرش مینامیم ، این موضوع با ارزش و اهمیت نمیباشد . این مسأله ، قابل حل نیست و بدین سبب است که مردان زیرک و فاسدالاخلاق ، با گستاخی و از طریق انکار يك جانب قضیه ، یعنی نفی حق تمتع توده های مردم از هنر ، آنرا حل میکنند . اینان ، آنچه را که در بطن مطلب نهان است آشکارا بر زبان میآورند یعنی میگویند فقط: «Schöne Geister» «ارواح زیبا» و یا برگزیدگان - همچنانکه رومانتیستها بدانها نام داده اند - و یا : «Uebermenschen» «ما فوق بشر» ها - آنچه انکه پیروان نیچه بر آنان نام نهاده اند - قادرند از آنچه باستنباط ایشان بسیار زیباست ، یعنی از عالیترین لذت هنر ، برخوردار گردند ؛ لیکن دیگران ، «عوام کالانعام» که شایستگی ادراك این لذات را ندارند ، بایستی برای تهیه لذات عالی ، بخاطر این افراد عالی مرتبت ، بکارگماشته شوند . آنها که چنین نظراتی را ابراز میدارند ، لااقل تزویر و ریا بکار نمیزنند و نمیخواهند آنچه را که قابل وحدت نیست ، وحدت بخشند و آشکارا آنچه را که هست اذعان میکنند یعنی میگویند: هنر ما فقط هنر طبقات ممتازه است . در حقیقت ، هنر را در جامعه ما همه آنان که خویشان را سرگرم هنر ساخته اند ، اینچنین فهمیده اند .

۹

بی اعتقادی طبقات عالیۀ اروپا، این نتیجه را داشته است: بجای آن فعالیت هنر که هدفش انتقال احساسات عالیتز بود - احساساتی که از شعور دینی برمیخیزد و بشریت بدان دست می یابد - فعالیتی پدید آمده است که مقصدش اعطاء بزرگترین لذت به جماعت معینی از انسانهاست. و بر همین اساس، از حوزه عظیم هنر، تنها آن قسمت مجزا شد و عنوان هنریافت، که به گروه مخصوصی لذت می بخشید.

از آن نتایج اخلاقی که بر اثر این تجزیه و تفکیک، وههم و معتبر شناختن من غیر حق آن جزء تجزیه شده، برای جامعه اروپائی بیار آمده است سخن نمیگوئیم؛ فقط میگوئیم: این مسخ هنر، خود هنر را نیز تضعیف کرد و تقریباً تا سرحد انهدام تحلیل برد.

نخستین نتیجه تجزیه هنر این بود: هنر از مضامین اختصاصی و بیحد متنوع و عمیق دینی خویش محروم شد.

نتیجه دوم این بود: هنر که به هیچکس جز دسته کوچکی از مردمان توجه نداشت، زیبایی شکل را از دست داد و مصنوعی و پیچیده و مبهم شد.

نتیجه سوم، یا نتیجه بزرگ آن این بود که: هنر خلوص و بی ریائی خود را از دست داد و فرضی و استدلالی شد.

نتیجه اول - فقر مضامین - بدین سبب عارض هنر گردید: محصول حقیقی هنر، فقط آنست که احساسات نور، آنچنان احساساتی را که تاکنون انسانها تجربه اش ننموده اند، انتقال دهد. همچنانکه محصول فکر، تنها وقتی محصول فکر

بشمار است که نظریات و افکار نو را بدیگران منتقل سازد و آنچه را که شناخته شده است تکرار نکند. بهمین سان، فرآورده هنر نیز، فقط هنگامی محصول هنر است که احساس تازه‌ای را وارد جریان عادی حیات انسان کند (ناچیزی و کم اهمیتی این احساس مورد بحث نیست). بهمین دلیل است که محصولات هنر را کودکان و جوانان، بدان شدت احساس میکنند؛ و آن وقتی است که این آثار، برای نخستین بار، به اطفال و جوانان احساساتی عرضه میکنند که ایشان پیشتر آنها را تجربه نکرده بودند.

يك احساس کاملاً نو، که قبلاً هرگز بیان نشده باشد، بر مردم سالمند نیز باهمان نیرو اثر مینهد. هنرطبقات عالی، با ارزش نهادن با احساسات بفراخور مقدار لذتی که فراهم میکنند، نه برحسب توافقی که با شعور دینی دارند، خود را از سرچشمه این احساسات محروم کرده است. هیچ چیز کهنه‌تر و مبتذل‌تر و پیش‌پا افتاده‌تر از «لذت» و هیچ چیز فروتر از احساساتی که ناشی از شعور دینی يك زمان معلوم است، شاداب و نو نیست.

جز این نیز نمیتواند باشد زیرا، لذت انسان حدی دارد و این حد را طبیعت آدمی معلوم کرده است؛ لیکن «حرکت پیش‌تاز» بشریت که شعور دینی مبین آنست بیکرانست. با هر گامی که بشریت به پیش میگذارد - و این گامها بسبب وضوح روزافزون شعور دینی برداشته میشود - انماها پیوسته از احساسات نو برخوردارند. فقط براساس شعور دینی که عالیت‌ترین درجه ادراک انسانها را از زندگانی، در زمانی مشخص و معین نشان میدهد، احساسات جدید - یعنی احساساتی که قبلاً، مردم هرگز آنها را تجربه ننموده‌اند، - بوجود می‌آید.

از شعور دینی یونانیان باستان، احساسات جدید و با ارزش و بیحد متنوعی برای یونانیان بیار آمده که «هومر» و نویسندگان تراژیک آنها بیان کردند. این موضوع درباره قوم یهود نیز که به شعور دینی یکتاپرستی^۱ ارتقاء یافت صادق بود. از این شعور، تمامی آن احساسات تازه و با ارزشی که پیامبران آنها را بیان کردند، بدست آمد. این مطلب دو مورد انسان قرون وسطی هم که معتقد به کمون (جامعه) کلیسائی و سلطنت آسمانی بود صادق است؛ این موضوع درباره انسان زمان مانیز که به شعور دینی مسیحیت حقیقی، یعنی بشعور

۱- forward movement

۲- Monotheism

برادری انسانها دست یافته است مصداق دارد.

تنوع احساساتی که ناشی از شعور دینی اند، بی پایان است و همه این احساسات، تازه اند. زیرا، شعور دینی جز نشانی از رابطه جدید انسان با جهان، در جریان نظام خلقت چیز دیگری نیست؛ و حال آنکه احساساتی که از میل لذت بردن سرچشمه میگیرند، نه تنها محدود اند، بلکه از مدتها پیش آنها را کاویده اند و بیان کرده اند. بدین سبب، بی اعتقادی طبقات عالی اروپا، آنانرا بسوی هنری رهنمون شده است که از لحاظ مضمون، بی اندازه فقیر است.

فقر مضامین هنر طبقات عالی از این راه نیز فزونی گرفته است: چون هنر، خصوصیت دینی خود را از دست داد، فاقد خلصت ملی شد و در نتیجه، دایره احساساتی را که منتقل میکرد تنگتر ساخت؛ چون: احساساتی را که مردم فرمانروا و دولتمندانی که معنی زحمت زندگی را نمیدانند تجربه میکنند، بمراتب پست تر و فقیرتر و بی ارزش و معناتر از احساساتی است که ویژه مردم زحمتکش است.

افراد گروما، زیبایی شناسان، معمولاً برخلاف این میاندیشند و سخن میگویند. بیاد دارم «گنچارف»^۱ نویسنده که مردی هوشمند و تحصیل کرده، لیکن بکلی «شهری» و زیبایی شناس بشمار میرفت، بمن گفت که پس از «خاطرات شکارچی»^۲ تورگنف، ناگفته ای بجای نماند تا درباره زندگی مردم گفته شود. همه چیز تمام شده بود. در نظر او، زندگی مردم زحمتکش چنان ساده مینمود که پس از داستانهای توده ای تورگنف، از آن چیزی بجا نمانده بود تا توصیف شود. لیکن حیات توانگران، که توأم باشیفتگی و بیزاری از خویش است، در دیده وی آکنده از مضامین بی پایان بود. قهرمانی کف دست معشوقه خود را بوسید، دیگری آرنج خانم راماج کرد، سومی معشوقه ای را بطرز دیگر بوسید. آن يك از تنهلی بتحلیل میرود و ایسن يك از بی مهری یار. و بنظر گنچارف، تنوع را در این حوزه پایانی نیست. در این عقیده که حیات طبقات زحمتکش از نظر مضمون فقیر، و زندگی ما، یعنی مردم تن پرور، انباشته از گیرائی و تازگی است بسیاری از افراد گروه ما شریکند.

زندگی مردگارگر، با صور گونه گون و بی پایان کار، با مخاطرات کاری

۱- بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید Goncharov

۲- Memoirs of a Hunter

که در زیر زمین و برپهنه دریا صورت میدهد، سفرهای او، ارتباط وی با کارفرمایان و مقامات حاکمه و یاران و مردم مذاهب و ملیتهای دیگر، نبرد مردکارگر با طبیعت و جانوران وحشی، مناسباتی که با حیوانات اهلی دارد، کار او در استپ و جنگل و مزرعه و باغ، پیوندهای او با زن و کودکان خویش. همان افرادی که نه تنها کسان نزدیک و محبوب او بشمارند، بلکه همکاران و یاران و جانشینان وی در کار نیز محسوب میگردند - ، مناسبات او با تمام مسائل اقتصادی، مسائلی که برای او نه بعنوان موضوعات زبان بازی و جبهه طلبی مطرح است، بلکه برای خود و خانواده اش بمثابة مسائل حیاتی است، غرور و قناعت مردکارگر و خدمت او بخلق و لذتی که از استراحت برمیگیرد؛ زندگی مردکارگر با همه این علائق و دبستگیها که رابطه دینی در آنها نفوذ کرده است، برای ما که فاقد این علائق و از ادراک دینی نیز بی بهره ایم، در قیاس با لذات کوچک و اشتغالات بی ارزش و معنای حیات ما مبتذل و یکنواخت جلوه میکند؛ همان اشتغالاتی که نمر بوط به کوشش و زحمت است و نه وابسته بخلقت، بلکه براساس استثمار و تخریب آنچه دیگران جهت ما بکار بسته اند، بنیاد گرفته است.

میاندیشیم احساساتی که به افراد گروه ما و زمان ما دست داده، سخت مهم و بس رنگارنگ است؛ و حال آنکه درحقیقت، تقریباً همه احساسات مردمان جرگه ما به سه احساس بسیار کم ارزش و ساده تقلیل مییابد: غرور - شهوت جنسی - افسردگی. این سه احساس و انفعالات آنها، تقریباً مضامین منحصر هنر طبقات ثروتمند را تشکیل میدهد.

قبلاً، درست در آغاز جدائی هنر انحصاری طبقات عالیّه از هنر توده ای، احساس غرور، محتوی اصلی هنر بود. در دوران رنسانس و پس از آن نیز که موضوع عمده محصولات هنر، تمجید قدرتمندان: پاپها و پادشاهان و دوکها بود، احساس غرور مضمون اصلی هنر را تشکیل میداد. هنرمندان در ستایش زورمندان غزل و «کاناتا» و سرود میسرودند و تصاویر و مجسمه های ایشانرا به اشکال گوناگون میکشیدند و میساختند و تجلیلشان مینمودند. سپس هنر با شدت وحدتی روزافزون، مورد تهاجم عنصر شهوت جنسی قرار گرفت و این احساس، برای هر يك از محصولات هنر طبقات ثروتمند، شرطی حتمی و واجب شد (این حکم کلی جز در مورد استثنائات بسیار معدود، مصداق دارد ولی در داستانها و درامها استثنای پذیر نیست).

بعدها، سومین احساسی که مضامین هنرطبقات دولتمند را تشکیل میدهد، یعنی احساس افسردگی به «جرگه» احساساتی که هنر آنها را بیان میکرد، درآمد. این احساس را در آغاز قرن حاضر (سده نوزدهم - «م») فقط خواصی چون بایرون^۱ و لئوپاردی^۲ و سپس هاینه، بیان کرده بودند، ولی اخیراً «مد» شده است و عامی و عادی‌ترین افراد نیز آنرا بیان میکنند. منتقد فرانسوی دومیک^۳ کاملاً درست میگوید که خصوصیت اصلی آثار نویسندگان نو: «بیزاری از زندگی، حقیر شمردن عصر کنونی، تأسف بر زمانی که آنرا از خلال‌پندار واهی هنری دیده‌اند، علاقه باظهار عقیده‌ای خلاف عقاید عمومی، احتیاج به عجیب و غریب نشان دادن خود، تمایل بسادگی، همچون تمایل نکته‌سنجان و باریک بینان مسائل ادبی. پرستش کودکانه آنچه اعجاب‌آور است، شیفتگی به تخیل، که صورت مرض بخود گرفته، اختلال اعصاب، و مخصوصاً، دعوت بشهوترانی» است. (نقل از کتاب جوانان - اثر رنه دومیک)

"C'est la lassitude de vivre, le mépris de l'époque présente' le regret d'un autre temps aperçu à travers l'illusion de l'art, le goût du paradoxe, le besoin de se singulariser, une aspiration de raffinés vers la simplicité, l'adoration enfantine du merveilleux, la seduction malade de la rêverie, l'ébranlement des nerfs, surtout l'appel exaspéré de la sensualité"

(Les Jeunes, par René Doumic.)

و درحقیقت، از این سه احساس، لذت جنسی که پست‌ترین احساسات است و نه تنها دردسترس انسان قرار دارد، بلکه همه حیوانات نیز بدان دسترسی دارند، موضوع اساسی تمام آثار هنری عصر نو را تشکیل میدهد.

از آثار «بوکاچیو»^۴ گرفته تا نوشته‌های مارسل پروو^۵، همه داستانها و فرآورده‌های شری، بی‌گفتگو، صور گوناگون احساسات عشق جنسی را بیان میکنند. زنا، نه فقط مطلوب است، بلکه تنها موضوع همه داستانهاست. اگر درنمایشی، بعنوان مختلف، زنانی که بالاتنه ویا، پائین تنه ایشان لخت

۱- Byron

۲- Leopardi بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۳- René Doumic

۴- Boccaccio بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۵- Marcel Prévost بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

است، خودنمایی نکنند آن نمایش، نمایش نیست. حکایات منظوم، آوازه‌ها، ... تماماً بیان شهوت جنسی، در مراحل گوناگون شاعری است. اکثر تصاویر هنرمندان فرانسوی، بدن عریان زنان را باشکال مختلف نشان می‌دهد. در ادبیات جدید فرانسه، کمتر صفحه، یا شعری است که وصفی از برهنگی در آن نباشد و کلمه و مفهوم مورد پسند، «nu» (عریان) دست کم دوبار در آن بکار نرفته باشد. نویسنده ایست بنام رنه - دوگورمون^۱ که با استعدادش می‌شمارند و آثارش چاپ شده است. برای آنکه از آثار نویسندگان نو، اطلاعی بدست آورم داستان او را بنام «اسبهای دیومد»^۲ خواندم. تمامی داستان، وصف دقیق روابط جنسی «جنتمنی» است که با گروهی از زنان داشت. در این کتاب، صفحه‌ای نیست که شرح و بسط‌های آن، آتش شهوت را دامن نزنند. این سخن در باره کتابی که موفقیت یافته است و نویسنده آن پیرلوییس^۳ است و «آفرودیت»^۴ نام دارد نیز صادق است. این گفته در مورد کتاب هویس-مانس^۵ که اخیراً بدستم رسید و عنوان آن «بعضیها»^۶ است مصداق دارد؛ اثر وی گویا، نقدی درباره نقاشان است. و نیز این سخن، در باره تمامی داستانهای فرانسوی - جز مستثنیات بسیار نادر - صادق است. اینها همه محصول کار مردمی است که از «جنون عشق»^۷ در رنج‌اند. چون همه زندگی این مردمان، بسبب وضع بیمارگونه آنان، بر محور پرگویی درباره پلیدیهای جنسی می‌گردد، گویا گمان برده‌اند که حیات همه جهان نیز بر- همان محور در گردش است.

تمام جهان هنری اروپا و آمریکا، از این افراد که دچار دیوانگی

۱- René de Gourmont

۲- Les chevaux de Diomède

«دیومد»، پادشاه «آرگو» یونان و یکی از قهرمانان جنگ «تروا».

۳- pierre Louis

۴- Aphrodite (بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید). کتاب آفرودیت

که تولدش از آن سخن می‌گوید، چندسال پیش بفارسی درآمد و در تهران منتشر شد. (۲)

۵- Huysmans بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۶- Certains

۷- erotic mania

عشق‌اند تقلید میکنند.

بدینسان، بر اثر بی‌اعتقادی طبقات دولتمند و محدودیت و انحصار زندگی آنان، هنر این طبقات از نظر مضمون فقیر شده است و مقام خود را از هر لحاظ، تا بی‌پایه؛ بیان احساسات غرور و افسردگی و بدتر از همه، بیان شهوت جنسی تنزل داده است.

۱۰

بر اثر بی‌اعتقادی طبقات عالیه، هنر این مردم، از نظر مضمون، فقیر شده است. به علاوه، هر اندازه که بیشتر به محدودیت و انحصار گرائیده است، بفرنج‌تر و مبهم‌تر و مصنوعی‌تر شده است.

زمانی که يك هنرمند ملی - نظیر هنرمندان یونانی و پیامبران یهود - محصول خود را میساخت، طبعاً میکوشید آنچه را که بایستی گفت بگوید تا اثر او را همه دریابند. ولی وقتی هنرمند اثر خود را برای گروه کوچکی که شرایط حیات آنان، انحصاری و اختصاصی بود می‌آفرید، و یا حتی آنرا برای یکن و درباریان وی، برای: پاپ و کاردینال و شاه و دوك و ملکه و رفیق شاه میساخت، طبعاً جز این چیزی در نظر نداشت: در این افراد که وی آنها را میساخت و با شرایط مخصوص زندگی ایشان آشنا بود، اثر نهد. این شیوه که احساسات را آسانتر بر میانگیخت، خواه ناخواه هنرمند را واداشت تا برای بیان مقصود خود، اشارات و علائمی بکاربرد که برای همه بی‌معنا و فقط برای دانایان اسرار واجد معنا بود.

با این روش، نخست امکان داشت که بیشتر گفته شود و در ثانی، این شیوه بیان، جهت واقفان اسرار، کشش ویژه ابهام را در برداشت. این طرز بیان، که در حسن تعبیر و کنایات و اشارات میتولوژیک و تاریخی آمده است، بیش از پیش رواج یافته است و اخیراً در هنر منحنه، کذائی، با آخرین حد خویش رسیده است. این روزها، فقط ابهام و رمزی بودن و تیرگی و نامفهومی هنر، برای توده‌ها

مطرح نیست، بلکه نادرستی و نامعلومی و فقدان سبک نیز که مزیت و شرط لازم کیفیت شاعرانه موضوعات غنری بشمار آمده است، در برابر توده ها خودنمایی میکند، تئوفیل گوتیه^۱، در دیباچه ای که بر کتاب پر آوازه^۲ «گل های اندوه»^۳ نوشته است میگوید: «بودلر^۴، منت های کوشش خویش را بکار بست تا از شعر: فصاحت، شور و هیجان و حقیقت را که به بهترین صورت بیان شده است بیرون کشد...»

«L'éloquence, la passion, et la vérité calquée trop exactement»

و بودلر نه فقط بدین سخن جامه عمل پوشانیده است، بلکه با اشعار خود و حتی با شرح خود، در کتاب «قطعه شعر های کوچک منشور»^۵ گفته گوتیه را اثبات کرده است؛ نظم و نثری که معانی آنها را، باید همچون تصاویر معنایی، بگمان دریافت و بسیاری از آنها نیز لاینحل بجا مانده است.

پس از بودلر، شاعر دیگری که او نیز از سخنوران سترگ بشمار آمده است، ورلن^۶ است و وی، حتی يك «هنر شعری» (Art poétique) کامل نوشته است و در آن بمردم اندرز داده است که شعر را بدینگونه بسرایند:

«موسیقی مقدم بر هر چیز،
و برای اینکار، شعر تک را ترجیح دهید
که مبهم تر و در هوا حل شدنی تر است،
بی آنکه چیزی در اینگونه شعر سنگینی کند یا بخود ببالد.

«همچنین باید نروید
کلمات را بدون اشتباه انتخاب کنید،
هیچ چیز گرامر تر از سرود سرخوش نیست
که در آن مبهم با صریح در هم آمیخته باشد.»

«De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

«Il faut aussi que tu n'aïlle point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Ou l'Indécis au Précis se joint.»

۱- Théophile Gautier

۲- *Fleurs du Mal*

۳- Baudelaire

۴- *Petits poèmes en prose*

۵- Verlaine

و جای دیگر میگوید:

«باز هم موسیقی و همواره موسیقی،
باید که شعر کو شیء بیرواز درآمده باشد،
وحس کنند از روحی ویتراود
که بوی آسمانهای دیگر و عشقهای دیگر رهپارست

«بگذار که شعر تو سرگذشت نیکی باشد
که در باد منقبض صبحگاهی پراکنده است،
و با برخورد به پودنه^۱ و آویشن^۲ میگذرد...
و بقیه دیگر، ادبیات است.»

“ De la musique encore et toujours,
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sente qu'il fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

“ Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.”

پس از این دو، مالارمه^۳ شاعر که برجسته‌ترین شاعران جوان بحساب آمده است، آشکارا میگوید: گیرائی شعر در آنست که معنایش را بگمان دریابند و در آثار منظوم، پیوسته بایستی يك معنا وجود داشته باشد.

«میان‌دیشم که جز اشاره چیز دیگری باید در میان نباشد، تفکر درباره اشیا، تصویر فرار تخیلاتی که اشیا بر میانگیرند، سرود است؛ «پارناسینها» شیء را بطور کامل میگیرند و آنرا نمایش میدهند. بدینجهت آثار ایشان فاقد رمز است. از اینرو، اذهان از این شادی دلپذیر که باور بدارند پارناسینها، خود این آثار را آفریده‌اند، محرومند. نام بردن از يك شیء چنان است که سه چهارم لغت شاعر را که ناشی از خوشی حدس زدن تدریجی آن شیء است از بین ببریم، تلقین کردن مفهوم شیء منتهای آرزوست. بکار بستن کامل این رمز است که سبب راتشکیل میدهد؛ برای نشان دادن يك حالت روحی، شیئی را رفته رفته مجسم نمودن، یا برعکس با انتخاب يك

۱- پودنه: سبزی خوشبو و خوش خوراکی است که نوع اهلی آن نعنای است.

۲- آویشن: گیاهی است معطر که خشک و تر و خام و پخته آن را میخورند. (م)

۳- Mallarmé

شیء و با يك سلسله كشف‌رزم، يك حالت‌روحي را از آن بیرون آوردن .

«اگر کسی واجد هوش متوسط و پرورش ادبی نارسا، اتفاقاً کتابی را که چنین نگاشته شده باشد باز کند و مدعی شود که از آن لذت میبرد، سوء تفاهم در میان است. باید دو باره اشیاء را بجای خودشان گذاشت. باید همیشه در شعر معما وجود داشته باشد، هدف ادبیات اینست و لا غیر؛

— برانگیختن اشیاء —

(از کتاب «تحقیق درباره تکامل ادبی» تألیف ژول هوره، صفحات ۶۰-۶۱)

“Je pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer — voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.

“Si un être d'une intelligence moyenne et d'une préparation littéraire insuffisante ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature; il n'y en a pas d'autre, — d'évoquer les objets” (Enquête sur l'évolution littéraire, Jules Huret, pp 60-61).

بدینسان، ابهام در میان شاعران نو، تا پایهٔ يك اصل لا یتغیر ارتقاء یافته است؛ و منتقد فرانسوی دومیک که حقیقت این اصل مسلم را قبول ندارد دربارهٔ آن کاملاً درست میگوید:

«وقت آن فرا رسیده است که به تئوری کدائی ابهام که در واقع مکتب جدید آنرا پایهٔ يك اصل لا یتغیر ارتقاء داده است پایان دهیم.» (از کتاب «جوانان» فصل: مطالعات و تصاویر — بقلم رنه دومیک)

“Il serait temps aussi de finir,” “avec cette fameuse théorie de l'obscurité que la nouvelle école a élevée en effet à la hauteur d'un dogme” (Les jeunes, études et portraits par René Doumic).

این، تنها نویسندگان فرانسوی نیستند که چنین میاندیشند. شاعران تمامی ملل دیگر نیز اینچنین فکر میکنند و بدین شیوه عمل مینمایند: آلمانیها، اسکاتلندیها، ایتالیاییها، روسیها، انگلیسیها، همه هنرمندان عصر نو، در همه رشته‌های هنر: نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی بدینسان میاندیشند.

هنرمندان روزگار نو که بر عقاید نیچه و واگنر تکیه دارند، گمان میبرند نیازمند آن نیستند که آثار آنان را توده‌های دفاقد تربیت و فرهنگ، دریابند و کافست که حالات شاعرانه را، همچنانکه آن زیبایی شناس انگلیسی میگوید: فقط در «بهترین انسانهای تربیت شده» برانگیزند.

برای آنکه آنچه میگویم گستاخانه جلوه نکند، اینجا دست کم، چند نمونه از آثار شاعران فرانسوی را که پیشروان این نهضت اند میآورم. نام این شعرا، خود تشکیل یک هنگ را میدهد.

برای منظور خویش، نویسندگان جدید فرانسوی را برگزیده‌ام، زیرا اینان تمایل نورا در هنر، با زرق و برقی بیش از دیگران بیان میکنند و دلیل دیگر آن اینست که اکثر اروپائیان مقلد ایشانند.

گذشته از آنها که خود نامشان را مشهور پنداشته‌اند، چون: - بودلر و - ورن - اینجا نام چند تن از این شعرا را می‌آوریم: ژان موره^۱، شارل موریس^۲، هانری دورنیه^۳، شارل وینییه^۴، آدرین رومای^۵، رنه گیل^۶، موریس مترلینگ^۷، س. آلبر اوریه^۸، رنه دوگورمون^۹، سن پل^{۱۰}، رودومانیفیک^{۱۱}، گئوردی رودنباخ^{۱۲}، کنت روبر دو مونتسکیو فرانساک^{۱۳}. اینان، سمبولیستها و منحطینند. سپس پیروان «ماگی» ظهور میکنند: ژوزفین پلادان^{۱۴}، پل آدام^{۱۵}، ژول بوا^{۱۶}، م. پاپوس^{۱۷}، و غیره. از اینها گذشته، دومیک در کتاب خود ۱۴۹ شاعر دیگر را نام میبرد.

اینجا نمونه‌هایی از آثار آن دسته که ایشان را بهترین شعرای این گروه

- | | |
|---|-----------------------|
| ۱- Jean Moréas | ۲- Charles Maurice |
| ۳- Henri de Régnier | ۴- Charles Vignier |
| ۵- Adrien Romaille | ۶- René Ghil |
| ۷- Maurice Maeterlinck | ۸- C. Albert Aurier |
| ۹- René de Gourmont | ۱۰- St. Paul |
| ۱۱- Roux de Magnifique | ۱۲- Georges Rodenbach |
| ۱۳- le Comte Robert de Montesquiou - Fézensac | |
| ۱۴- Joséphin Peladan | ۱۵- Paul Adam |
| ۱۶- Jules Bois | ۱۷- M. Papus |

میدانند آورده‌ام. از نامدارترین ایشان، بودلر، آغاز میکنم که وی را مردی بزرگ و شایسته‌بنای یادبود میدانند. اینک نمونه شعر او را که از کتاب «مروفتی گل‌های اندوه» نقل شده میخوانید:

«ترا میپرستم با اندازه سقف شبانه،
ای گل‌دان اندوه، ای خاموش بزرگ،
و ترا ای نگار، بویژه بیشتر دوست میدارم، زیرا از من میگریزی
و بنظرم می‌آیی، ای زینت شبهایم،
که فرسنگها را مسخره‌آمیزتر روی هم انباشته‌مینمائی،
فرسنگهایی که دستهای مرا از فضاها بی‌پایان آبی جدا میسازد.
برای هجوم پیش میروم و بحمله میپردازم،
هیچنانکه دسته‌ای از کرم‌های ریزه سروخوان، بنعشی حمله‌ور میشوند.
ومن، ای حیوان سنگدل و بی‌رحم!
حتی آن برودت را که در بر تو آن برای من زیباتری گرامی میدارم!»

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues,
Qui séparent mes bras des immensités bleues.
Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un chœur de vermisses.
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!"

شعر دیگریست از آثار همان بودلر:

— جنگ تن بدن —

«دو جنگجو بوی یکدیگر شتافتند؛ اسلحه آنها
پرتو و خون بهوا پرانندند.
— این بازیها، این چکاچاک آهن، هباهوی
شبابی است که دستخوش عشق و ننگ و ننگ کننده است.

«دشمنه‌ها شکسته‌اند! عزیزم! مانند جوانی ما،
اما دندانها و ناخنهای نیز،
بزودی انتقام شمشیر و خنجر غدار را خواهند کشید.
— ای خشم دل‌های پخته که از عشق زخم خورده‌اید!

«درمبلی که عمر به‌های جنگلی و سیاهگوشها آمد و شد دارند،
پهلوانان ما در حالیکه کین توزانه درهم آویخته‌اند، بر زمین درغلطیده‌اند،
و پوست آنها بی‌لمری یوکه‌های خارداز را پراز گل خواهد ساخت.

«این پرتگاه، دوزخ است که دوستان ما درآند!
در آنجا بی‌تحریر درغلتیم، ای زن سوار غیر انسانی،
تا آتش کینه خود را جاویدان سازیم!»

“ DUELLUM

“Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.
— Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

“Les glaives sont brisés! comme notre Jeunesse,
Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
— O fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés!

“Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces,
Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé.
Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.

“— Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!
Roulons y sans remords, amazone inhumaine,
Afin, d'éterniser l'ardeur de notre haine!”

برای رعایت امانت و صحت، باید بگویم که در مجموعه آثار او قطعاتی
پیدا می‌شود که کمتر نامفهوم است، لیکن حتی يك شعر را نمیتوان جست که
ساده باشد و یا معنای آن بی‌کوشش و تلاش بدست آید، کوشش و تلاشی که خواننده
بندرت از آن پاداش می‌یابد؛ زیرا احساساتی را که شاعر بیان میکند، بد و بسیار
پست است. این احساسات پیوسته تعمداً بشیوه‌ای لوس و بیمزه و بدوی بیان شده
است. این ابهام تعمدی مخصوصاً در نثر بودلر به چشم می‌خورد، در حالیکه نویسنده
اگر می‌خواست، میتواندست بسادگی سخن گوید.
بعنوان مثال، از «قطعه شعرهای کوچک منثور» قطعه اول را که «بیگانه»
نام دارد نقل می‌کنم.

— بیگانه —

«ای مرد مرموز، که را بیشتر دوست میداری، پدرت را»

۱- سیاهگوش، جانوری شکاری است. (م)

«مادرت را، برادرت را، یا خواهرت را؟
 «نه پدر دارم، نه مادر، نه خواهر، نه برادر،
 «دوستانت کیستند؟
 «شما سخنی بکار میبرید که معنی آن تا امروز بر من مجهول است.
 «وطنت کجاست؟
 «نمیدانم در کدام دیار واقع است.
 «با زیبایی چگونه‌ای؟
 «از روی میل آن الهه و موجود جاویدان را دوست میدارم.
 «با زر چگونه‌ای؟
 «از آن نفرت دارم، همانگونه که شما از خدا متنفرید.
 «اه! پس چه چیز را دوست داری، ای بیگانه عجیب؟
 «ابرها را دوست دارم... ابرها را که می‌گذرند... در آنجا...
 «ابرهای شگفت انگیز را...»

“L'ÉTRANGER

“ ‘Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, des : ton père, ta mère, ton frère ou ta sœur?’

“ ‘Je n’ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.’

“ ‘Tes amis?’

“ ‘Vous vous servez là d’une parole dont le sens m’est resté jusqu’à ce jour inconnu.’

“ ‘Ta patrie?’

“ ‘J’ignore sous quelle latitude elle est située.’

“ ‘La beauté?’

“ ‘Je l’aimerais volontiers, déesse et immortelle.’

“ ‘L’or?’

“ ‘Je le hais, comme vous haissez Dieu.’

“ ‘Eh! qu’aimes-tu donc, extraordinaire étranger?’

“ ‘J’aime les nuages . . . les nuages qui passent . . . là-bas . . . les merveilleux nuages! . . .’ ”

قطعهٔ «سوپ و ابرها»^۱ بیشک باین منظور سروده شده است که نامفهوم بودن گفتار شاعر را بیان کند و حتی زنی که شاعر او را دوست میدارد ازدردک سخن وی عاجز باشد. آن قطعه اینست:

«معتوقهٔ کوچک دیوانه‌ام بمن ناهار میداد و از پنجرهٔ باز اطاق
 غذاخوری، معماریهای متحرکی را که خداوند با بخارها می‌سازد،
 یعنی ساختمانهای شگفت انگیز فضای غیر قابل لمس را می‌نگریتم.»

۱- La soupe et les nuages

و در خلال تماشا بخود میگفتم: (تمام این اشباع سخنگو، تقریباً با اندازه چشمان معشوقه زیبای من، یعنی دیوانه کوچک عجیب سبز-چشم، زیبا هستند).

«و ناگهان، متنی سخت بیستم خورد و صدای غش و مرفقه و دلپذیر، صدای هیستریک، که گوی از خوردن عرق مرفقه شده باشد، صدای معشوقه کوچک عزیزم را، شنیدم که میگفت: (آیا بزودی سوپ خود را میخوری، ای س ————— ب ————— ابرفروش؟)»

“Ma petite folle bien-aimée me donnait à diner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais à travers ma contemplation: ‘Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstreuse aux yeux verts.’

“ Et tout-à-coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau de vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait: ‘Allez-vous bientôt manger votre soupe, s — b — de marchand de nuages?’”

هر اندازه این اثر مصنوعی باشد، باز امکان دارد که با صرف اندکی کوشش و تلاش، حدس زد که شاعر بوسیله آن چه چیز را خواسته است بیان کند؛ ولی تکه‌هایی هست که بکلی نامفهوم است، و یا، بنظر من چنین مینماید. مثلاً قطعه «تیر انداز زن نواز» را که نتوانستم معنی آنرا کاملاً دریابم اینجا میآورم:

— تیر انداز زن نواز —

«هنگامیکه کالسه از پیشه میگذاشت، وی آنرا در نزدیکی جایگاه تیر اندازی نگاهداشت و گفت که برای کشتن وقت، خوش است که چند تیری رها کند.

«مگر کشتن این غول، عادیتر بن و مشروعتر بن سرگرمی نیست؟— و مؤدبانه دست خود را بن عزیز و دلربا و نفرت انگیزش، باین زن مرموزی که آنهمه لذت، درد، و شاید قسمت بزرگی از نبوغ خود را مدیون اوست، داد.

«چند گلوله، دور از هدف خورد. یکی از آنها حتی بسقف فرورفت و چون آن مخلوق دلربا، دیوانه وار میخندید و ناشیکری شوهرش

را مسخره میکرد، وی ناگهان رویش را بسمت او گردانید و گفت: (آنجا) درست راست. آن عروسک را که بینی‌اش روبه‌واست و قیافه‌مغروری دارد، بدقت نگاه کن. خوب ای فرشته عزیز، تصور میکنم آن عروسک شما هستید. چشمهایش را بست و تیر را رها کرد سر عروسک بکلی از تن جدا شد. «آنکاه بزین عزیز، دلریا ونفرت انگیزش، بالهام بخش اجتناب ناپذیر و بی‌رحمش تعظیم نمود و دستش را با احترام بوسید و اضافه کرد، «آه، ای فرشته عزیزم، چقدر بعلت مهارتم از شما متشکرم»

"LE GALANT TIREUR"

"Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps.

"Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun? — Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrable femme, à cette mystérieuse femme, à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

"Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé: l'une d'elles s'enfonça même dans la plafond; et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit: 'Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien! cher ange, je me figure que c'est vous.' Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

"Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrable femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta:

"Ah, mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!"

آثار شاعر نامدار دیگر - ورن - نیز از نظر تصنع و ابهام، دست کمی از نوشته‌های بودلر ندارد. برای نمونه قطعه اول بخش «آهنگهای قراموش شده»^۱ را در اینجا نقل میکنم.

این آهنگ^۲ اول است:

باد نفس خود را

(از گفته‌های: فاوار^۳)

دردش معلق میسازد.

۱- Ariettes oubliées

۲- ariette

۳- Favart

(این خلطه بی رمل است،
 این خستگی عاشقانه است،
 این تمام ارتعاشات پشته‌ها
 در میان آغوش نیمه‌هاست،
 این دسته سرودخوان صداهای کوچک است،
 بوی شاخه‌های خاکستری.
 توای زمزمه ناخوان و باطراوت!
 این چهچه میزند و زمزمه میکند،
 این مانند فریاد نرمی است
 که گیاه لرزان از خود بیرون مینهد...
 تو گویی زیر آبی که چرخ میزند،
 لغزش سنگ سنگریزه‌هاست.
 این روحی که زاری میکند
 با این شکوفه خواب‌آلود،
 روح ماست، آیا جز اینست؟
 او هوای روح من و روح تو است،
 که از آن، سرود مذهبی پر توضع
 در این شامگاهم کاملاً آهسته برمیخیزد.)

“ Le vent dans la plaine
 Susperd son haleine ” (Favart).

“ C'est l'extase langoureuse,
 C'est la fatigue amoureuse,
 C'est tous les frissons des bois
 Parmi l'étreinte des brises,
 C'est vers les ramures grises,
 Le chœur des petites voix.
 O le frère et frais murmure !
 Cela gazouille et susure,
 Cela ressemble au cri doux
 Que l'herbe agitée expire . . .
 Tu dirais, sous l'eau qui vire,
 Le roulis sourd des cailloux.
 Cette âme qui se lamente
 En cette plainte dormante,
 C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
 La mienne, dis, et la tienne,
 Dont s'exhale l'humble antienne
 Par ce tiède soir, tout bas.”

این «chœur des Petits voix» «دسته سرود خوان صداهای کوچک، چیست؟ و «cri doux l'herbe agitée expire» «فریاد نرمی

که گیاه لرزان از خود بیرون میدهد کدام است؟ برای من ، معنی تمام
قطعه، مطلقاً نامفهوم است.

این آهنگ دیگر است:

در میان ملال
پایان ناپذیر دشت،
برف متردد
همچون شن میدرخشد.
آسمان از مس است،
بی هیچگونه پرتوی
پنداری که انسان
زیستن و مردن ما را می بیند.
درختان بلوط خاکستری
جنگلهای نزدیک
در میان بخارهای رقیق
مانند ابرها موج میزنند.
این آسمان از مس است،
بی هیچگونه پرتوی،
پنداری که انسان
زیستن و مردن ما را می بیند.
ای کلاغ تنگ نفس
و شما ای گرگهای لاغر،
در این بادهای سرد تُرش
چه به روزتان می آید؟
در میان ملال
پایان ناپذیر دشت
برف متردد
همچون شن میدرخشد.»

Dans l'interminable
 Ennui de la plaine,
 La neige incertaine
 Luit comme du sable.
 Le ciel est de cuivre,
 Sans lueur aucune.
 On croirait voir vivre
 Et mourir la lune.
 Comme des nuées
 Flottent gris les chênes
 Des forêts prochaines
 Parmi les buées.
 Ce ciel est de cuivre,
 Sans lueur aucune.
 On croirait voir vivre
 Et mourir la lune.
 Corneille pousive
 Et vous, les loups maigres,
 Par ces bises aigres,
 Quoi donc vous arrive?
 Dans interminable
 Ennui de la plaine,
 La neige incertaine
 Luit comme du sable."

چگونه ماه در آسمان می‌زندگی میکند و میبرد، چگونه برف همچون
 شن می‌درخشد، اینها همه نه فقط نامفهوم است، بلکه جز مثنوی کلمات و تشبیهات
 نادرست چیز دیگری نیست که بهانه انتقال یک حالت خاص روحی، بکاررفته
 است.

گذشته از این اشعار مبهم و مصنوعی، چند شعر قابل فهم نیز وجود دارد،
 ولی از نظر شکل و محتوی بسیار بد است. اینچنین است همه اشعاری که عنوان
 «La sagesse» «حکمت» دارد. قسمت اعظم این اشعار را تماییر بسیار ضعیفی که
 ناشی از مبتذلترین احساسات کاتولیکی و میهن پرستانه است، تشکیل میدهد،
 مثلاً در آنها چنین قطعاتی هست:

من جز بمادرم مریم
 که مفرحمت و سرچشمه رحمت است، نمی‌اندیشم
 آنکه مادر فرانسه نیز هست و از او،
 باروشی سستی ناپذیر، حرمت میهن را انتظار داریم

“Je ne veux plus penser qu'à ma mère Marie,
Siège de la sagesse et source de pardons,
Mère de France aussi de qui nous attendons,
Inébranlablement l'honneur de la patrie.”

پیش از آنکه از آثار شعرای دیگر نمونه‌هایی نقل کنم، ناگزیرم دربارهٔ شهرت شگفت این دو شاعر، بودلر و ورلن - که اینک سخن‌سرایان بزرگ بشمار آمده‌اند - بیشتر سخن گویم. فرانسویان که نویسندگان و سرایندگان چون شنیه^۱ها و موسه^۲ها و لامارتین^۳ها و بالاتر از همه، هوگوها داشته‌اند، فرانسویان که اخیراً با اصطلاح «پارناسینها»، لوکنت دولیل^۴، سولی پرودوم^۵ و دیگران را داشته‌اند، چگونه باین دو منظومه‌ساز، چنین صفتی را نسبت داده و آنانرا شاعران بزرگ شناخته‌اند؟ منظومه‌سازانی که آثارشان از لحاظ شکل، بس ناهنرمندانه و از نظر مضمون، بسیار پست و مبتذل و پیش‌پا افتاده است؟ جهان بینی یکی از آنها، یعنی بودلر عبارت از اینست که خودپرستی خشن و وحشیانه را تا مقام یک تئوری ارتقاء دهد و مفهوم زیبایی را بجای اخلاق، بنشانند، همان مفهومی که بسان ابرها نامشخص و نامحدود است و همان جمالی که بهمه حال، بایستی مصنوعی و ساختگی باشد.

بودلر، چهرهٔ پرغازه و رنگ‌آمیزی شدهٔ زن را برسیمای طبیعی وی رجحان مینهد و درختان فلزی و آب مصنوعی تماشاخانه‌ها را بردرختان سرسبز و آب طبیعی برتری میدهد.

جهان بینی شاعر دیگر - ورلن - عبارت است از سستی مبانی اخلاقی و شناسائی ضعف اخلاقی خویش و بعنوان نجات از این ناتوانی اخلاقی، قبول خشن‌ترین بت پرستی کاتولیکی. درعین حال هر دو تن نه تنها عاری از سادگی و خلوص و بی‌ریائی‌اند، بلکه آکنده از تصنع و درتکاپوی ابداع و پای تاسر عجب و خودبینی‌اند. از اینرو، خواننده در آثار بالئسبه بهتر ایشان با آقای بودلر و مسیو ورلن برخورد میکند نه آنچه را که در اثر خود نمایش میدهند. این دو منظومه‌ساز، مکتبی دارند و صدها مرید را بدنبال میکشند.

۱- Chenier

۲- Musset

۳- Leconte de Lisle

۴- Sully - Prud'homme

برای این پدیده، فقط یک توضیح وجود دارد و آن اینست: هنر اجتماعی که این منظومه‌سازان در آن بکار اشتغال دارند، موضوعی جدی و مهم و حیاتی نیست، بلکه هنر آن اجتماع فقط بازی است. لیکن هر بازی، هر بار که تکرار گردد، ملال‌انگیز می‌شود. برای آنکه بازی خسته‌کننده‌ای را دوباره اجراء کنند، لازم است آنرا رنگ و روغن زنند: اگر «بوستون»^۱ ملال آور است، «ویست»^۲ را اختراع میکنند؛ اگر «ویست» کسل‌کننده است، «پرفرانس»^۳ را ابداع می‌نمایند؛ اگر پرفرانس خسته‌کننده است، چیز جدیدی می‌سازند و قس علی‌هذا...

اصل مطلب همانست که بود، فقط شکلها عوض می‌شود. در این هنر نیز اینچنین است: مضامین این هنر که روز بروز محدودتر شده است، سرانجام به مرحله‌ای رسیده است که در نظر هنرمندان طبقات ممتاز همه چیز گفته شده است و چیز تازه‌ای باقی نمانده است تا گفته شود. از اینرو برای آنکه این هنر را تازگی بخشند، در جستجوی شکلها و قالبهای تازه برمی‌آیند. بودلر وورلن، قالب جدیدی اختراع میکنند و باضافه شرح جزئیات مطالب مستهجنی که تاکنون بکار نرفته است، بدان تازگی می‌بخشند و نقادان و افراد طبقات عالیه نیز آنانرا بعنوان نویسندگان بزرگ می‌شناسند و می‌پذیرند.

فقط از این راه است که میتوان نه فقط بودلر وورلن، بلکه کامیابی همه منحطین را توضیح داد.

مثلاً چند شعر از مالارمه و مترلینگ در دست است که بکلی فاقد معناست و بررغم این پوچی - شاید هم بسبب همین پوچی - نه تنها در ده‌ها هزار نسخه جداگانه چاپ شده است، بلکه در مجموعه بهترین آثار شاعران جوان نیز انتشار یافته است.

در اینجا برای نمونه غزلی^۴ را که مالارمه سروده است می‌آورم (مجله «پان»^۵ شماره اول - سال ۱۸۹۵)
(این غزل را عیناً بی‌ترجمه نقل میکنیم، زیرا از عهد پرگرداندن آن بزبان فارسی برنیامدیم «م»)

نام سه نوع بازی ورق است (م) Boston - Whist - Preference: ۱- ۲- ۳-

۴- sonnet ۵- Par

" A la nue accablante tu
 Basse de basalte et de laves
 A même les échos esclaves
 Par une trompe sans vertu.
 Quel sépulcral naufrage (tu
 Le soir, écume, mais y brave)
 Suprême une entre les épaves
 Abolît le mât dévêtu.
 Ou cela que furibond faute
 De quelque perdition haute,
 Tout l'abîme vain éployé
 Dans le si blanc cheveu qui traîne
 Avarement aura noyé
 Le fauc enfant d'une sirène."

این شعر، از این نظر که غیر قابل درک است، يك قطعه استثنائی نیست.
 چندین شعر از آثار مالارمه خوانده‌ام، همه آنها یکسان، فاقد هر گونه معناست.
 اینجا نمونه‌ای از آثار شاعر دیگر مشهور معاصر، شعری از مترلینگ^۱ نقل
 کرده‌ام. این قطعه را نیز از مجله «پان» شماره ۲ - سال ۱۸۹۵ - اقتباس
 می‌کنم:

«وقتیکه بیرون رفت
 (صدای در را شنیدم)
 وقتیکه بیرون رفت
 آن زن لیخند زده بود.
 اما هنگامیکه بازگشت
 (صدای چراغ را شنیدم)
 اما هنگامیکه بازگشت
 زن دیگری آنجا بود...
 و مرگ را دیدم
 (روحش را شنیدم)
 و مرگ را دیدم
 که هنوز در انتظار اوست...
 آمدند بگویند

۱ - موریس مترلینگ معروف، که کتابهای وی در سالهای اخیر بزبان
 فارسی ترجمه شده است و نمایشنامه «پرندۀ آبی» او در تهران بصحنه آمده است.
 تولهستوی جای دیگر (صفحه ۱۱۲ کتاب) نیز از مترلینگ نام میبرد. (۲)

(ای فرزندم میترسم)
 آه‌دند بگویند
 که بزودی او میرود...
 با چراغ روشنم
 (فرزندم میترسم)
 با چراغ روشنم
 نزدیک شدم...
 کنار در اول
 (فرزندم میترسم)
 کنار در اول
 شعله‌ارزید...
 کنار در دوم.
 (فرزندم میترسم)
 کنار در دوم،
 شعله‌سخن گفت...
 کنار در سوم
 (فرزندم میترسم)
 کنار در سوم
 روشنائی مرد...
 و اگر روزی برگردد
 باوچه باید گفت؟
 باو بگوئید که انتظارش را داشتند
 تا بسرحد مرگ...
 و اگر بازبپرد
 بی آنکه مرا بجا بیاورد،
 مثل يك خواهر با او حرف بزنید،
 شاید که رنج میکشد...
 و اگر پرسشما کجائید
 باو چه باید پاسخ داد؟
 حلقهٔ طلايم را باو بدهید
 بدون هیچگونه جوابی...
 و اگر بخواهد بداند که چرا
 تالار خالی است؟
 چراغ خاموش را باو نشان دهید
 و در باز را...

و اگر آنوقت از من سؤال کند
 دربارهٔ ساعت واپسین؟
 باو بگوئید که لبخند زده‌ام
 از ترس اینکه مبادا او بگریزد...

“ Quand il est sorti
 (J'entendis la porte)
 Quand il est sorti
 Elle avait souri.
 Mais quand il rentra
 (J'entendis la lampe)
 Mais quand il rentra
 Une autre était là . . .
 Et j'ai vu la mort
 (J'entendis son âme)
 Et j'ai vu la mort
 Qui l'attend encore . . .
 On est venu dire
 (Mon enfant, j'ai peur)
 On est venu dire
 Qu'il allait partir . . .
 Ma lampe allumée
 (Mon enfant, j'ai peur)
 Ma lampe allumée
 Me suis approchée . . .
 A la première porte
 (Mon enfant, j'ai peur)
 A la première porte,
 La flamme a tremblé . . .
 A la seconde porte
 (Mon enfant, j'ai peur)
 A la seconde porte,
 La flamme a parlé . . .
 A la troisième porte
 (Mon enfant, j'ai peur)
 A la troisième porte,
 La lumière est morte . . .
 Et s'il revenait un jour
 Que faut-il lui dire ?
 Dites lui qu'on l'attendit
 Jusqu'à s'en mourir . . .
 Et s'il l'interroge encore
 Sans me reconnaître,
 Parlez lui comme une sœur,
 Il souffre peut-être . . .
 Et s'il demande où vous êtes
 Que faut-il répondre ?
 Donnez lui mon anneau d'or
 Sans rien lui répondre . . .

Et s'il veut savoir pourquoi
 La salle est déserte ?
 Montrez lui la lampe éteinte
 Et la porte ouverte . . .
 Et s'il m'interroge alors
 Sur la dernière heure ?
 Dites lui que j'ai souri
 De peur qu'il ne pleure . . ."

که رفت؟ که آمد؟ که گفت؟ که مرد؟

از خواننده تقاضا میکنم رنج قرائت آنچه را که در ضمیمه اول کتاب آوردهام بخود هموار کند و این قطعات را که نمونه‌ای از اشعار شاعران بالنسبه معروف و ارجمند جوان: گریفین^۱، رنیه، موره آ، و مونسکیواست، بخواند. از آنرو که از وضع کنونی هنر استنباط روشنی داشته باشیم و همچنانکه بسیاری گمان دارند، نپنداریم که انحطاط هنری پدیده‌ای زودگذر و تصادفی است، قرائت این آثار ضرور است.

برای آنکه سرزنشم نکنند و نگویند که از میان اشعار این شعرا بدترین آنها را برگزیده‌ام، از دیوانهای ایشان اشعاری نظیر شعرهای صفحه ۲۸ (۴)^۲ را استنساخ کرده‌ام.

تمامی اشعار این شعرا، یا نامفهوم است و یا، با کوشش بسیار، آنهم نه کاملاً^۳، قابل فهم.

از این گونه است تمام آثار آن صدها شاعری که از میان آنان، تنی چند را نام برده‌ام. شبیه این اشعار را آلمانیها، اسکاندیناویها، ایتالیاییها و روسیها چاپ کرده‌اند. آثاری از اینقبیل، اگر میلیونها نباشد، دست کم صدها هزار نسخه چاپ و نشر شده است (برخی از آنها در دهه‌زار نسخه بفروش رفته است). برای حروفچینی، چاپ، ترتیب صفحات و صحافی این کتابها، میلیونها پول و میلیونها روزکار، بهدر رفته است؛ گمان میکنم این پولها و این روزهای برباد رفته، کمتر از وقت و پولی که برای ساختن هرم بزرگ مصر مصرف شد نباشد. ولی مطلب بهمین جا ختم نمیشود: آنچه گفتیم، درباره همه هنرهای دیگر نیز صادق است و در قلمرو نقاشی و موسیقی و درام

۱- Griffin

۲- منظور تولستوی را از اشاره به صفحه ۲۸ در نیافتیم (م)

نیز برای ساختن آثار نامفهومی از اینگونه، میلیونها روزکار، تباہ میشود. در اینباره نقاشی نه تنها دست کمی از شعر ندارد، بلکه بر آن پیشی میگیرد. در اینجا، مستخرجی از یادداشت‌های روزانه يك دلدادۀ نقاشی را که بسال ۱۸۹۴ از نمایشگاههای نقاشی پاریس دیدن کرده است نقل میکنم:

«امروز بدیدن سه نمایشگاه رفتم، - نمایشگاه آثار: سمبولیستها: امپرسیونیستها^۱ و امپرسیونیستهای نو^۲، با توجه ودقت بسیار، بتصاویر نگرستم، ولی باردگر، همان سرگشتگی وحیرت پیشین نصیب شد و دست آخر دچار خشم و نفرت شدم. نمایشگاه اول که از آثار کامیل پیسارو^۳ ترتیب یافته است، بیش از دیگر نمایشگاهها، قابل فهم است؛ گرچه در ساختههای وی نیز طرح ومضمون وجود ندارد و رنگ آمیزی تابلوها، از ذهن بیننده سخت بدور است. طراحی پرده‌ها چنان نامشخص است، که گاه مشکل بتوان دریافت سر، یا دست پیکری که در تابلو نشان داده شده، بکدام سو گردیده است. مضامین پرده‌ها اکثراً «effets» «تأثیرات» است.

«Effet de brouillard, Effet du soir, Soleil couchant»

«تأثیر مه، تأثیر شامگاه، غروب آفتاب»، چند تصویر، شکلهائی داشت،

ولی از «موضوع» خبری نبود.

«در رنگ آمیزی تابلوها، آبی روشن و سبز روشن بر رنگهای دیگر میچربد، در هر پرده نقاشی، يك «تدرنگ» اصلی وجود دارد و گوئی با آن، سراپای تابلو را آغشته و کثیف کرده‌اند. مثلاً یکی از پرده‌ها زن چوپانی را نشان میدهد که مراقب غازهاست؛ در این تابلو، تدرنگ اصلی «vert de gris» «رنگ زنگاری» است، همه جای تابلو: بر چهره وموی و دستها و جامۀ زن، لکه‌های کوچک این رنگ دیده میشود. تصاویر دیگر همین تالار، تالار «دوران رومل»^۴ از آثار پووی دوشاوان^۵، مانه^۶، مونه^۷، رنوار^۸ و سیسلی^۹ است. همه این نقاشان، امپرسیونیست‌اند. یکی از ایشان - اسم نقاش را تشخیص ندادم - نامی شبیه «ردون»^{۱۰} بود، چهره آبی رنگی را بطرز نیمرخ

- بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید
- ۱- impressionists ۲- neo - impressionists
- ۳- Camille Pissaro ۴- "Durand Ruel"
- ۵- Puvis de Chavannes ۶- Manet ۷- Monet
- ۸- Renoir ۹- Sisley ۱۰- Redon

کشیده بود. در تمامی صورت، جز این «تدرنگ» آبی که رنگ سفید در آن دویده، چیزی بجشم نمیخورد. تابلوی آب رنگ پیسارو، تماماً از خال و نقطه درست شده است. در «پیش‌نما»ی تابلو، گاوی را میبینید که سر تا پا از خالهای رنگارنگ ترکیب یافته است. لیکن، هر اندازه به تصویر نزدیک شوید یا از آن دور گردید، ممکن نیست رنگ کلی تابلو را تشخیص دهید.

از آنجا بدیدن آثار سمبولیستها رفتیم. مدتها به پرده‌های نقاشی چشم دوختم، درباره معانی آنها از کسی چیزی نپرسیدم؛ میکوشیدم خود بمحدس و گمان آنها را دریابم، ولی... اینکار از قدرت عقل انسانی خارج است. از چیزهایی که در نخستین وهله نظرم را بخود جلب کرد، يك شکل برجسته چوبی هیولالوار بود که زن «برهنه»ای را نشان میداد. زن پادستهای خود پستانهایش را میفشارد و از نوک آنها دو رشته خون جاری است، خون در زمین جریان دارد و از میان گللهائی که برنگ یاس کبود است میگذرد. موی زن، نخست فرو ریخته است، سپس بالا می‌آید و به درختها بدل میگردد. رنگ مجسمه زرد یکدست است، موی زن... قهوه‌ایست.

«سپس تصویری دیدم بدینوصف: دریائی است زرد رنگ... در آن چیزی شبیه به کشتی، یا قلب، شناور است، ... در افق، نیمرخ که هاله نور و موی زرد دارد، دیده میشود، موها بمیان دریا رفته است و در آن گم شده است. رنگی که درپاره‌ای از پرده‌ها بکار رفته آنقدر غلیظ و ضخیم است که چیزی شبیه حد وسط نقاشی و پیکر تراشی بدید آمده است. تصویر سوم، بمراتب نامفهوم‌تر است: نیمرخ مردی است، در برابر آن يك شعله آتش و رگه‌های سیاه دیده میشود، ... بعدها بمن گفتند که رگه‌های سیاه، «زالو» است. بالاخره از آقای محترمی که آنجا بود پرسیدم معنی این اشکال و تصاویر چه بود؟ و او برایم شرح داد که مجسمه، يك سمبل (کنایه) بود، این سمبل «La terre» «زمین» را نشان میداد؛ قلب شناور در دریای زرد، «Illusion Perdue» «پندار گمشده» بود و جنتمن زالودار، «Le mal» «مصیبت» را نمایش میداد. در اینجا چند تصویر امپرسیونیست هم دیده میشود: نیمرخهای ساده ابتدائی که گل مخصوصی بدست دارند، ... و همه آنها يك «حالت» دارند و رنگ نخورده‌اند؛ این تصاویر، یا مطلقاً نامحدوداند و یا، اطراف آنها را خطوط فاصل پهن سیاهی احاطه کرده است.»

این یادداشتها مربوط بسال ۱۸۹۴ است؛ اکنون این تمایل هنری را

بوکلن^۱ و استاک^۲ و کلینگر^۳ و ساشا شنایدر^۴ و دیگران، قوی‌تر بیان کرده‌اند.

دره‌ورد درام نیز چنین است. معماری را نشان می‌دهند که بسبب نامعلومی، تصمیمات عالی پیشین خویش را بکار بسته است و بهمین دلیل، از بام‌خانه‌ای که خود ساخته است بالا می‌رود و خود را از آنجا باسر بزمین می‌افکند؛ یا پیرزن ناشناسی را که کارش پرورش موش صحرائیست نمایش می‌دهند؛ پیرزن، بعلت مجهولی طفل «شاعرانه»‌ای را بدریا میبرد و غرق می‌کند؛ یا گروهی از کودکان را نشان می‌دهند که کنار دریا نشسته‌اند و بدلیل نامعلومی، بیایی، چیزی را بر زبان می‌رانند و تکرار می‌کنند؛ و یا زنگی را نمایش می‌دهند که درون دریاچه‌ای می‌افتد و در آنجا، بی وقته بصدادرمی‌آید.

این سخن، درباره‌ی موسیقی نیز مصداق دارد، دراین هنر نیز وضع بدین‌منوال است، در صورتیکه بایستی بیش از هنرهای دیگر برای همه بیکیان قابل فهم باشد.

موسیقیدانی را که می‌شناسید و از شهرت و معروفیت برخوردار است، پشت پیانو می‌نشیند و بطوریکه خود می‌گوید، اثر جدید خویش و یا اثر هنرمند جدیدی را برای شما می‌نوازد. اصوات بلند عجیبی را می‌شنوید و از حرکات ورزشی انگشتان وی بشکفت می‌آئید. آشکارا می‌بینید که آهنگساز می‌خواهد شما را با این فکر که اصوات پرداخته‌ او تلاشهای شاعرانه روح است، تحت تأثیر قرار دهد. قصد او را درمی‌یابید، ولی جز خستگی و بی‌زاری، احساس دیگری بشما دست نمی‌دهد. کار موسیقیدان بطول میانجامد، یا لااقل شما فکر می‌کنید که کار او بسیار طولانی شده است؛ چون وقتی از موسیقی او تأثیر واضح و روشنی نمی‌گیرید، بی‌اختیار بیاد گفته‌ی ۱. کاره می‌افتید که:

Plas ça va vite, plus ça dure longtemps.

«هراندازه تندتر رود، بیشتر طول میکشد».

میان‌دیشید شاید موسیقیدان سر بسر تان می‌گذارد، امتحان‌تان می‌کند،

۱- Böcklin

۲- Stuck

۳- Klinger

۴- Sáša Schneider

۵- A. Karr (۱۸۰۸-۱۸۹۰) آلفونس کار، ادیب و نویسنده بدله‌گوی فرانسوی

دستها و انگشتان را بدین امید بر کلیدها میگرداند که مسحور شوید و کاراو را بستانید، درحالیکه او خود بشما خواهد خندید و اقرار خواهد کرد که امتحاناتان میکرده است. ولی آنزمان که سرانجام کار پایان می‌پذیرد و موسیقیدان، ملتهب و عرق ریزان از پشت پیانو برمیخیزد و پیداست که منتظر تمجید شماست، آنوقت تازه میفهمید همه اینها جدی بوده است نه شوخی.

این موضوع درباره تمام کنسرتهای لیست^۱ و واگنر^۲ و برلیوز^۳ و برامس^۴ و ریشارد اشتراوس^۵ و جمع بیشمار دیگری که پیایی و بسی درنگه، سمفونی و اپرا میسازند نیز مصداق دارد.

این سخن، درباره داستان و حکایت نیز که مطلب آن، بید ب نظر میرسد نامفهوم باشد، صادق است.

و آنجا^۶ اثر هوسمانس، یا حکایات کبیلینگ^۷ یا «پیام آور»^۸ و بلیه-دولیل دادام^۹ از کتاب «قصه‌های بیرحمانه»^{۱۰} او و آثار دیگر را میخوانید و همه این نوشته‌ها برای شما نه تنها «abscons» (غامض) است (واژه جدید نویسندگان جدید) بلکه هم از لحاظ شکل و هم از نظر محتوی، بکلی برای شما نامفهوم است. مثلاً از این قبیل است داستان «ارض موعود»^{۱۱} ۱. مورل^{۱۲} که اخیراً در «مجله سفید»^{۱۳} منتشر شده است، و نیز اینچنین است اکثر داستانهای نو. شیوه نگارش این حکایات، دارای صنایع بدیعی است، احساساتی که در آنها وصف شده، ظاهراً عالیت؛ لیکن «مطلقاً غیر ممکن است دریافت که مطالب داستان چگونه و چه وقت و درباره که بوقوع می‌پیوندد. تمامی هنرجوان عصر ما اینچنین است.

مردمان نیمه اول قرن ما، ستایندگان آثار گوته و شیلر و موسه و هوگو و دیکنز^{۱۴} و بتهوون و شوپن و رافائل و وینچی^{۱۵} و میککل آنژ و دولاروش^{۱۶} که از هنر نو چیزی نمیفهمند، غالباً آثار آنرا دیوانگی محض و بیمزه‌ای بیش نمیدانند و می‌خواهند نادیده‌اش انگارند. لیکن چنین نسبتی به هنر نو دادن کاملاً بی‌اساس

- | | | |
|-------------------|---------------------------|---------------|
| ۱- Liszt | ۲- Wagner | ۳- Berlioz |
| ۴- Brahms | ۵- Richard Strauss | |
| ۶- La bas- | ۷- Kipling | |
| ۸- L'annonciateur | ۹- Villier de L'isle Adam | |
| ۱۰- Contes cruels | ۱۱- Terre Promise | |
| ۱۲- E. Morel | ۱۳- Revue blanche | |
| ۱۴- Dickens | ۱۵- Vinci | ۱۶- Delaroche |

است، زیرا اولاً این هنر بیش از پیش شیوع می‌یابد و هم‌اکنون برای خود در جامعه جای استواری باز کرده است، بهمانسان که رومانتیسیسم در دهه سوم قرن غالب بود؛ درثانی و مخصوصاً بعلمت اینکه اگر ممکن باشد درباره آثار هنر نو، هنر منحنی، چنین داوری کنیم، یعنی هنر نو را از آنرو مردود شماریم که چیزی از آن نمی‌فهمیم، آنوقت جماعت بسیار بزرگی - همه کارگران و بسیاری که کارگر نیستند - نیز وجود دارند که بنوبه خود آثاری را که ما زیبا می‌شماریم درک نمی‌کنند. اینها از شعر هنرمندان محبوب ما: گئوته و شیلر و هوگو و از داستانهای دیکنز و موسیقی بتهوون و شوپن و نقاشی رافائل و میکل-آنژ و وینچی و دیگران چیزی نمی‌فهمند.

اگر حق دارم بیاندیشم که توده‌های بزرگ مردم، آنچه را که من بی‌تردید «خوب» می‌پندارم بعلمت عدم رشد کافی در نمی‌یابند و دوست نمی‌دارند، اینرا هم حق ندارم انکار کنم که آثار جدید هنری را شاید خود من، بدین سبب نمی‌فهمم که برای فهم آنها فاقد رشد کافی ام. ولی اگر حق دارم - باتفاق اکثریتی که همفکر من اند - بگویم که آثار هنر نو را فقط بدین سبب در نمی‌یابم که در آنها چیزی وجود ندارد تا فهمیده شود و یا مدعی شوم آثار هنر جدید را باین دلیل درک نمی‌کنم که هنر کنونی، هنر بدی است؛ آنوقت اکثریتی که برعکس بزرگتر است، یعنی تمام مردم زحمتکش که از هنر زیبایی من چیزی درک نمی‌کنند، ممکن است درست با استفاده از همان حق بگویند آنچه را که تو هنر «خوب» میداننی هنر بدیست و در آن چیزی وجود ندارد تا فهمیده شود.

یکبار در حضور من، شاعری که اشعار نامفهوم می‌سرود، با اعتمادی آمیخته بشادی، موسیقی نامفهوم را بسخره گرفت و اندک زمانی پس از آن، موسیقیدانی که سمفونیهای نامفهوم می‌ساخت، با همان اعتماد، اشعار نامفهوم را بسخره کرد، آنزمان بود که باروشنی ویژه‌ای دریافتم محکوم کردن هنر نو روا نیست.

این حق را ندارم و قادر هم نیستم که هنر نو را محکوم کنم، زیرا من، انسانی که در نیمه اول قرن (نوزدهم) تربیت شده است، این هنر را درک نمی‌کنم؛ فقط آنچه می‌توانم بگویم اینست: هنر جدید، برای من نامفهوم است. تنها برتری هنر مورد پسند من بر هنر منحنی اینست که هنر نخستین را افراد بالنسبه

بیشتری میفهمند.

چون به هنر انحصاری خاصی خو گرفته‌ام و آنرا میفهمم و از هنری که بیشتر انحصاری باشد سردر نمی‌آورم، بهیچوجه حق ندارم این نتیجه را بگیرم که هنر من، هنر حقیقی و منحصر بفرد است و آن يك که برایم مفهوم نیست، حقیقی نیست و بد است؛ از این موضوع فقط می‌توانم چنین استنتاج کنم:

هنر که روز بروز بانحصار و محدودیت بیشتری می‌گراید، برای عده روزافزونی از مردم، بیش از پیش نامفهوم می‌شود؛ در این حرکت و پیشرفتی که هنر بسوی نامفهومی و ابهام دائم التزاید دارد، من - با هنری که بدان خو گرفته‌ام - در یکی از مراحل آن قرار دارم. اکنون هنر بنقطه‌ای رسیده است که فقط جمع بسیار معدودی از «برگزیدگان» آنرا میفهمند و از شماره این «برگزیدگان» نیز روز بروز کاسته می‌شود.

همینکه هنر طبقات عالی، خود را از هنر عامه کنار کشید، این عقیده پیدا شد که هنر، در حالیکه هنر است، ممکن است برای توده‌ها نامفهوم باشد. در همانوقت که چنین پنداری پذیرفته شد، ناگزیر میبایستی قبول میکردند که هنر ممکن است فقط برای عده معدودی از «برگزیدگان» و دست آخر، برای دو یا یک نفر، مثلاً یکی از بهترین دوستان انسان، یا خود وی، مفهوم باشد و این درست همان چیز است که هنرمندان نو میگویند: «اثر را می‌آفرینم و خود آنرا میفهمم، اگر کسی آنرا نمی‌فهمد، بدا بحال او».

این ادعا که هنر ممکن است هنری خوب باشد و همانگاه برای اکثریت بزرگ مردم نامفهوم باشد، تا آن حد نادرست و نتایجش برای هنر تا آن اندازه زیانمند است و در عین حال چنان رواج یافته است و بینش ما را بدانسان تباه ساخته است که توضیح تمامی تناقض آن، آنچنانکه شاید بایدا مکان ناپذیر است. سخنی آشناتر از این نیست که می‌شنویم در باره آثار «هنری» میگویند: «بسیار خوب‌اند، ولی فهمیدن آنها مشکل است»، بچنین ادعائی خو گرفته‌ایم، ولی اگر بگوئیم يك اثر هنری خوب است، اما قابل درک نیست، مثل اینست که درباره غذای مخصوصی بگوئیم: بسیار خوب است، ولی مردم نمیتوانند آنرا بخورند. ممکن است مردم از پنیر فاسد و کبک متعفن و اغذیه‌ای از این قبیل که «خوراک شناسان» معیوب الذائقه بدان ارزش می‌نهند، متنفر باشند، لیکن نان و میوه فقط آنگاه «خوب» است که مردم آنرا بپسندند. این موضوع در مورد هنر نیز مصداق دارد: هنر فاسد ممکن است برای عده‌ای قابل فهم باشد،

ولی هنر خوب، همیشه برای همه مردم قابل درک است. میگویند: بهترین محصولات هنر، درست همانهاست که اکثر مردم از فهم آن عاجزند و تنها در دسترس فکر «برگزیدگان» قرار دارد که برای درک آثار بزرگ مستعدند. میگوئیم: اگر اکثریت مردم آثار هنری را نمیفهمند، لازم است برای آنها توضیح داد و دانشی را که جهت فهم مطلب ضرور است، در اختیارشان گذاشت. ولی بعد معلوم میشود که چنین علمی وجود ندارد و توضیح آثار هنری محال است و از اینرو، آنها که میگویند اکثریت مردم فرآورده‌های خوب هنر را نمیفهمند، توضیحی در اینباره نمیدهند بلکه فقط اظهار میدارند برای فهمیدن آثار هنری لازم است آنها را بارها، بخوانیم و ببینیم و بشنویم. ولی معنی این کار، توضیح دادن و بیان کردن نیست، بلکه تربیت است و مردم را برای بدترین کارها نیز میتوان تربیت کرد. همانطور که میتوان آدمی را برای خوردن گوشت فاسد و استعمال ویسکی و تنباکو و تریاک پرورش داد، همانگونه هم میتوان او را برای درک هنر بد - تربیت کرد، چنانکه امروزه چنین میکنند.

بعلاوه، نمیتوان گفت که اکثر مردم برای درک قدر و بهای آثار عالی هنر، فاقد ذوقند. اکثریت مردم، همیشه آنچه را که ما عالیترین هنر میدانیم فهمیده‌اند! حکایات ساده و هنرمندانه کتاب مقدس، تمثیلهای انجیل، افسانه‌های ملی، سرگذشت پریان و آوازه‌های عامیانه را همه میفهمند. چه رخ داده که توده‌ها، بیکباره از قدرت فهم مسائل عالی هنر ما بی‌نصیب گشته‌اند؟ درباره یک نطق، میتوان گفت که زیباست، لیکن زبانی که نطق بدان بیان شده است، برای آنها که از آن زبان آگاهی ندارند، نامفهوم است. ممکن است نطقی که بزبان چینی بیان شده است، زیبا باشد، ولی، برای من، اگر زبان چینی ندانم نامفهوم خواهد بود. لیکن محصول هنر را این حقیقت مسلم، از دیگر کوششهای معنوی ممتاز ساخته است که زبان آنرا همه میفهمند و بهمه بی‌تفاوت، سرايت میکنند. سرشک و خنده مرد چینی، باندازه اشک و خنده مرد روسی، بمن سرايت میکند؛ همانطور که نقاشی و موسیقی و اثر شاعرانه‌ای که بزبان مفهوم من ترجمه شده، بمن سرايت میکنند.

آواز فرد قرقیزی و مرد ژاپنی، گرچه تأثیرش در من بر مراتب ضعیف‌تر از اثری است که در مرد قرقیزی و فرد ژاپنی دارد، با وجود این مرا تکان میدهد. بهمین نحو، نقاشی ژاپنی و معماری هندی و افسانه عربی، در من تأثیر

میکند. اگر آواز ژاپنی و داستان چینی تأثیر کمتری درمن دارد، سببش این نیست که این آثار را نمیفهمم، بلکه بعلمت آنستکه با موضوعات هنری عالیهتری آشنا هستم و با آنها تربیت شده‌ام، نه آنکه هنر ژاپنی و چینی برتر از قدرت فهم من است. موضوعات بزرگ هنری، فقط بدین دلیل بزرگست که قابل فهم و ادراک همگانست. داستان یوسف که به چینی ترجمه شده باشد، در چینی‌ها اثر میبخشد. حکایت ساکیامونی^۱، درما اثر میکند. این موضوع دربارهٔ عمارات و تصاویر و مجسمه‌ها و موسیقی نیز مصداق دارد. از اینرو، اگر هنری درما تأثیر نکند، نمیتوان گفت بعلمت عدم فهم شنونده و تماشاگر است، بلکه باید نتیجه بگیریم که هنر بدی است و یا اصلاً هنر نیست.

هنر بدینجهت با فعالیت عقلی که نیازمند آمادگی و توالی مخصوص معلومات است (چنانکه اگر بخواهیم به کسی مثلثات بیاموزیم حتماً بایستی هندسه بدانند) تفاوت دارد، که صرفنظر از میزان تکامل و تعلیم و تربیت مردم، درایشان اثر میگذارد؛ زیرا: گیرائی تصاویر و اصوات و نقوش (images) به هر کس، قطع نظر از اینکه در کدام مرحله پیشرفت و تکامل باشد، سرایت میکند.

کار هنر اینست: آنچه را که ممکن است در قالب استدلال و تعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همهٔ مردم قرار دهد. معمولاً، وقتی انسان تأثیری را که حقیقتاً «هنری» است میگیرد، تصور میکند این حالت را قبلاً در خود احساس میکرد، اما از بیان آن عاجز بوده است.

عالیهترین هنرها همیشه چنین بوده است: ایللیاد، اُدیسه، سرگذشت پیامبران یهود: یعقوب، اسحق، یوسف - مزامیر، تمثیلهای انجیل، داستان ساکیامونی^۲ و سرودهای ودیک^۳، همهٔ اینها احساسات بسیار عالی را انتقال میدهند و با وجود پایگاه بلند این احساسات اکنون نیز پس از قرنهای، برای ما، اعم از با سواد و بی سواد، کاملاً مفهوم اند و برای مردم آن دوران هم که از لحاظ روشنی اندیشه، حتی از کارگران عصر ما عقب مانده تر بودند، مفهوم

۱- Sakya Muni مؤسس دین بودا

۲- Vedical hymns بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

بودند. سخن از نامفهومی هنر میگویند، لیکن اگر هنر، انتقال احساساتی است که از شعوردینی انسانها سرچشمه میگیرد، چگونه ممکن است احساسی که بردین، یعنی بر رابطه انسان با خداوند استوار است، نامفهوم باشد؟ چنین هنری بایستی همیشه مفهوم باشد و واقعاً نیز همیشه مفهوم بوده است، زیرا: رابطه هر کس با خداوند یکی است و جز آن، رابطه‌ای وجود ندارد. از اینرو، معابد و نقوش معابد و سرودی که در عبادتگاهها میخوانند، همیشه برای همه آدمیان قابل درک بوده است. سدره فهمیدن و دریافتن عالیتترین، یعنی بهترین احساسات، همانکه انجیل میگوید، بهیچ رو عدم معرفت و کمال و فقدان تعلیم نیست، بلکه برعکس، پیشرفت و تکامل نادرست و آموزش غلط است. يك اثر خوب و عالی هنری، ممکن است واقعاً نامفهوم باشد، ولی نه برای مردم زحمتکش و ساده‌ای که فاسد نگشته‌اند (برای آنها هرائری که بسیار عالیت، قابل درک است)؛ يك اثر برآستی هنری، امکان دارد که برای مردان بسیار دانشمند و فاسد، همانها که از دین بی‌بهره‌اند، نامفهوم باشد و اغلب نیز چنین است؛ چنانکه این مسأله پیوسته در جامعه ما مصداق دارد و عالیتترین احساسات دینی، برای افراد جامعه ما مطلقاً نامفهوم است. مثلاً چند تن را میشناسم که خود را بسیار مذهب و تربیت شده میدانند و میگویند از شعری که محبت بنوع و فداکاری را وصف کند، - از شعری که سخن از پاکدامنی گوید، چیزی در نمی‌یابند.

از اینرو: هنر خوب، بزرگ، همگانی و دینی، شاید تنها برای گروه كوچك فاسدی نامفهوم باشد و نه عكس آن.

اینکه هنر میتواند برای توده‌ها نامفهوم باشد، سببش این نیست که «چون هنر ما، بسیار خوب است برای توده‌ها نامفهوم است» (سخنی که هنرمندان عصر ما دوست دارند بر زبان آورند)، فرض صحیحتر اینست که نامفهوم بودن هنر برای توده‌های بزرگ را تنها بدین دلیل بدانیم که هنر ارائه شده، یا بسیار بد است و یا هرگز هنر نیست. بنابراین، حجت مورد پسندی که ساده لوحانه از جانب جماعت تربیت شده و با سواد پذیرفته شده است و بموجب آن، برای احساس هنر، بایستی آنرا فهمید (و در واقع معنایش اینست که باید با هنر، پرورش یافت) برهان قاطع نیست برای آنکه آنچه را که با چنین روشی پیشنهاد فهمش رامیکنند، یا هنر بسیار بد و انحصاریست و یا، اصلاً هنر نیست. آنها میگویند: «مردم از آنرو محصولات هنر را دوست نمی‌دارند که از

درک آن عاجزنده لیکن اگر هدف آثار هنری، سرایت دادن احساساتی است که هنرمند آنها را تجربه کرده است، چگونه میتوان از فقدان فهم و ادراک، سخن گفت؟

مردی از زمره توده‌ها، کتابی را میخواند، تصویری را تماشا میکند، سمفونی یا درامی را میبیند و میشنود و هیچگونه تأثیری در خود مشاهده نمیکند. به او میگویند سبب اینست که نمیتواند بفهمد، بشخصی میگویند منظره خاصی را خواهد دید، - بدانجا میرود و چیزی نمیبیند. به او میگویند بدین علت چیزی ندیده است که باصره‌اش مستعد دیدن این منظره نیست، ولی او میدانند که بینایش بسیار خوب است. اگر این شخص آنچه را که باو وعده داده بودند، نبیند، فقط این نتیجه را (که کاملاً صحیح است) میگیرد: آنها که تعهد کرده بودند منظره را بسوی نشان دهند، بتمهید خود عمل نکرده‌اند. هراسانی از زمره توده مردم، بهمینگونه و بهمین درستی، درباره محصولات هنر دوران ما، که هیچگونه احساسی را در او برنمیانگیزد، داوری میکند. بنابراین، اگر بگویم مردی بسبب دوام حلق بسیارش، از هنر من متأثر نگشته است، (سخنی که بسیار خودبینانه و گستاخانه است) معنایش اینست که جای اشخاص را عوض کرده‌ام و بارگناه را بدوش بیگناه افکنده‌ام. ولتر گفته است: «هرگونه نوشته‌ای خوبست، جز آنچه ملال آور باشد».

«Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux»

باحقی بمراتب بیشتر، میتوانیم درباره هنر بگوئیم:

«هنر نوع هنری خوبست، جز آنچه مفهوم نباشد.»

«Tous les genres sont bons, hors celui qu' on ne

comprends pas»

یا، «جز آنچه تأثیری پدید نیاورد»

«qui ne Produit pas son effet»

زیرا، اگر «موضوع هنری»، از عهده انجام کاری که برای آن ساخته شده است بر نیاید، چه ارزشی خواهد داشت؟

اما مطلب اساسی اینست: وقتی قبول کردیم که هنر ممکن است هنر باشد و درعین حال کسانیکه از لحاظ دماغی سالم‌اند آنرا درنیابند، آنوقت دلیل ندارد که گروهی از افراد فاسد برای «غفلت» دادن احساسات فاسد خویش، آثاری که جز برای آنها، برای همه کس نامفهوم است نیافرینند و نام

این آثار را «هنر» نگذارند و این نیز همان کاریست که هم اکنون منحطین کذائی میکنند.

راهی که هنر پیموده، نظیر انطباق اقطار دوایر کوچکتر بر اقطار دوایر بزرگتر است، چنانکه از اینکار مخروطی پدید آمده است که رأس مخروط، دیگر دایره محسوب نمیکردد. هنر عصر ما نیز عیناً چنین کرده است.

۱۱

هنر که روز بروز از لحاظ مضمون فقیرتر و از نظر شکل نامفهوم تر شده است، در آخرین تجلیات خویش خصائص «هنر» را از دست داده است و جای خود را به «اشباه هنر» سپرده است.

هر طبقات عالیه، در نتیجه جدائی از هنر ملی، نه فقط از لحاظ محتوی فقیر و از نظر شکل بد شده است، یعنی: بیش از پیش نامفهوم شده است، بلکه هنر طبقات ممتاز، با گذشت زمان، دیگر «هنر» نیست و جای خود را به «تقلید هنر» واگذارده است.

این دگرگونی، از علل ذیل پدید آمده است:

هنر ملی، فقط آنگاه بوجود می آید که انسانی از زمره توده مردم، ضرورت انتقال احساس نیرومندی را که خود تجربه کرده است، دریابد. لیکن ایجاد هنر طبقات دولتمند، نه بدین جهت است که هنرمند، ضرورت آنرا احساس میکند، بلکه سبب اصلی پیدایش آن اینست که افراد طبقات عالیه، خواستار سرگرمی و تفریح اند و برای این کار نیز مزد کافی میدهند. افراد طبقات ثروتمند، از هنر خواستار انتقال احساساتی هستند که مورد پسند ایشان باشد و هنرمندان نیز میکوشند این خواستها را برآورند. ولی ارضاء این خواهشها بس دشوار است؛ زیرا دولتمندان، که عمر خود را با تن پروری و عشرت بسر میبرند، پیوسته از هنر، سرگرمیهای تازه میطلبند. لیکن آفریدن هنر، گرچه از نوع پست ترین هنرها باشد، بخواهی دل امکان پذیر نیست. از اینرو، هنرمندان برای اقناع تمایلات افراد طبقات عالیه، ناگزیر از ابداع

شیوه‌هایی بودند که بیاری آنها موضوعاتی شبیه هنر بوجود آوردند و بدین سبب، این شیوه‌ها ساخته شد. آن شیوه‌ها، اینهاست: ۱- اقتباس ۲- تقلید ۳- تأثیر ۴- اشتغال خاطر.

شیوه نخستین - اینست که از محصولات گذشته هنر، یا موضوعات کامل را بردارند و یا، از آثار «شاعرانه» مشهور پیشین، فقط تکه‌های برجسته و مجزا را اقتباس کنند و با اضافاتی چند، چنان تغییر شکل دهند که موضوع تازه‌ای جلوه کند.

اینگونه آثار، اگر شرایط لازمه دیگر نیز در ساختن آنها رعایت شده باشد، در افراد گروه معینی، یاد آن «احساسات هنری» را که قبلاً تجربه و آزمایش شده است، بیدار میکند و تأثیری همانند تأثر از هنر، بوجود می‌آورد و در میان مردمی که از هنر طلب لذت میکنند رواج می‌یابد.

موضوعاتی که از آثار هنری پیشین بهاربت گرفته شده است، معمولاً «موضوعات شاعرانه» خوانده میشود و موجودات و اشخاصی که از محصولات هنری گذشته اقتباس گردیده‌اند «موجودات شاعرانه» نام دارند. از اینرو، در میان گروه ما، انواع افسانه‌ها و داستانهای پهلوانی و سنن باستانی، «موضوعات شاعرانه» نام دارد و دوشیزگان و جنگجویان و شبانان و رهبانان و فرشتگان و شیاطین گوناگون و ماهتاب و توفان و کوه و دریا و پرتگاه و گل و گیسوی بلند و شیر و بره و کبوتر و بلبل، «موجودات و اشخاص شاعرانه» محسوبند. زیرا بطور کلی، «شاعرانه» بر جمله موجوداتی اطلاق میشود که در آثار هنرمندان گذشته بیش از دیگر موجودات بکار رفته باشند.

تقریباً چهل سال پیش، خانمی بی‌استعداد، اما بسیار تربیت شده و «دارای معلومات بسیار» (ayant beaucoup d'acquis) (اکنون زنده نیست) از من خواست بدستانی که نوشته بود گوش دهم. سرگذشت، با زن قهرمانی که در جنگلی شاعرانه، کنار آب نشسته بود و جامه‌ای سپید و شاعرانه بتن و گیسویی افشان و شاعرانه داشت و دفتر اشعار را میخواند، آغاز میشد. تمام حوادث داستان در روسیه رخ میداد، ولی ناگهان، از پشت بوتها، سرو-کله قهرمان، با کلاهی که پری بشیوه «گیوم تل» (à la Guillaume Tell) (داستان اینطور میگفت) بر آن نصب شده بود و دوسگ شاعرانه، همراه وی بودند پدیدار میگردد.

در نظر بانوی نویسنده، همه اینها بسیار «شاعرانه» جلوه میکرد؛

ایکاش که قهرمان، مطلبی برای گفتن نداشت. زیرا هماندم که آقای محترم، صاحب کلاه «آلا گیوم تل»، با دوشیزه سپید جامه بصحبت پرداخت، معلوم شد بانوی نویسنده مطلبی برای گفتن نداشته است و فقط از «خاطرات شاعرانه»، آثار گذشته متأثر شده است و فکر میکرده است با کنندو کاو این خاطرات، قادر بایجاد يك تأثر هنری است. لیکن «تأثر هنری یعنی «سرایت»، فقط آنگاه بوجود میآید که نویسنده باروش مختص بخود، احساسی را آزمایش و تجربه کرده باشد و در حال انتقال دادن آن باشد نه آنکه احساس ناشناسی را که بدو منتقل شده است، بدیگران انتقال دهد. اذاینرو، شعری که از شعر دیگر پدید آید، نمیتواند بمردم سرایت کند، بلکه فقط «شبه هنر» را در اختیار ایشان میگذارد و این «همانند هنر» را نیز تنها بکسانی میدهد که ذوق زیبایی شناسی آنان فاسد شده باشد.

این خانم، سخت کودن و بکلی بی استعداد بود؛ اذاینرو اشکال کار، باسانی و بی درنگ آشکار میشد. ولی وقتی مردمان دانشمند و مستعد که علاوه بردانش و استعداد، تکنیک هنر خویش را نیز کاملاً برای اینکار آماده ساخته اند دست باقتباس میزنند، آنوقت باثاری برمیخوریم که از هنر یونانیان و مسیحیان و مردم باستان و دنیای اساطیر اقتباس شده است و شیوع بیحد دارد و اینروزها فراوان بچشم میخورد.

اگر تکنیک هنری که خلاق این آثار مقتبس است، آنها را بخوبی از کار درآورد، مردم آنها را بمنزله آثار هنری می پذیرند.

بعنوان نمونه برجسته این نوع تقلید از هنر در قلمرو شعر، میتوان «شاهزاده خانم لوان تن»^۱ اثر روستان^۲ را نام برد. در این اثر، ذره ای هنر وجود ندارد، ولی بدیده بسیاری از افراد و بیگمان بچشم مصنف، اثری بسیار «شاعرانه» است.

شیوه دوم - که «شبه هنر» را بوجود میآورد، چیز است که من آنرا «تقلید» نامیده ام. ماده اصلی این شیوه، شرح جزئیاتی است که پابای موضوع مورد وصف یا نمایش، پیش میرود.

در هنر ادبی، این روش عبارتست از شرح کوچکترین جزئیات هیأت ظاهر، چهره ها، جامه ها، حرکات و اشخاص بوقت سخن گفتن و صداها، محل

۱- Princess Lointaine

۲- Rostand

زندگی قهرمانان داستان، بضمیمه تمام حوادثی که در زندگانی رخ میدهد. از اینرو، نویسندگان در داستانها و حکایات، با هر کلام بازیگر داستان، شرح میدهند که او آن سخن را با چه صدائی ادا نمود و سپس چه کرد. گفته‌ها نیز بطوری بیان نمیشود که بهترین معنا را برساند، بلکه مانند گفتگوهای زندگی روزانه، ربط انشائی ندارد و با قطع کلام و ختم ناگهانی سخن، توأم است.

در هنر دراماتیک، شیوه مزبور عبارت از اینست که علاوه بر تقلید گفتگوها، تمام حوادث ملازم زندگی، تمام اعمال اشخاص، باید عیناً نظیر حیات واقعی باشد. در نقاشی و مجسمه سازی، این روش، نقاشی را تا پایه عکاسی تنزل میدهد و فرقی بین عکسی و نقاشی را از میان برمیدارد. شاید عجیب جلوه کند، ولی این شیوه در موسیقی نیز بکار برده میشود: موسیقی میکوشد تا نه تنها با «وزن» - rhythm - بلکه حتی با اصوات خود، صداهائی را که در زندگی همراه با موضوع مورد بیان او بگوش میرسد، تقلید کند.

شیوه سوم - توجه بحواس ظاهریست که غالباً ماهیتی صرفاً مادی دارد و همانست که «تأثیر» خوانده میشود. این «تأثیرات» در همه هنرها، بیشتر عبارت از «متباینات» یا «کنتراستها»^۱ است. یعنی قهر را بامهر، زشت را بازیبا، آوای درشت را با صدای نرم، جلف را با متین، تیره را با روشن، رایج را با نادر کنار یکدیگر میگذارند و از تأثیر تباین یا «کنتراست» آنها استفاده میکنند. در هنر ادبی، گذشته از اثرات «تباین»، تأثیرات دیگری نیز وجود دارد که عبارت از توصیف و نمایاندن چیز است که پیش از آن هرگز وصف نشده باشد و بنمایش درنیامده باشد. این کار، مخصوصاً در مورد تشریح و نشان دادن جزئیاتی که احساسات جنسی را بیدار میکند و یا وصف ریزه کاریهای رنج و مرگ، که احساس وحشت را برمیافکیزد، بیشتر به چشم میخورد. مثلاً در تشریح جنایت، نویسنده باید مانند ما مورکشف جرم دیدگی انسان بدن مقتول، تورم و رایحه زخم و مقدار و شکل خون را وصف کند.

این سخن، در مورد نقاشی نیز مصداق دارد: علاوه بر متباینات گوناگون، تباین دیگری وارد هنر نقاشی شده است که عبارت از ترسیم دقیق يك موضوع و بی‌اعتنائی و غفلت از همه چیزهای دیگر است. ولی در نقاشی، تأثیر اساسی و بسیار متداول، تأثیر نور و نشان دادن موضوع و حشمت است. در درام، گذشته از

۱ - contrast نشان دادن اختلاف آشکار دو چیز، در نتیجه مقابله کردن آن دو با یکدیگر.

«کنراستها»، تأثیراتی که بیشتر معمولند عبارتند از: توفان، تندر، مهتاب، اعمالی که در دریا یا نزد یک دریا صورت میگیرد، تغییر جامه‌ها، عیان ساختن بدن برهنه زن، جنون، جنایت، و... بطور کلی، نشان دادن مرگ که ضمن آن شخص محض، تمام مراحل درد ورنج را جزء بجزء تشریح میکند. در موسیقی، مرسوم ترین تأثیرات اینست که قسمت «گرسندو»^۱ را باضیقترین و یکنواخت ترین اصوات آغاز میکنند و صدای ارکستر را تا مرحله قویترین و درهم ترین صداها بالا میبرند، و یا همان اصوات «آرپجیو»^۲ را در تمام «اوکتاو»ها^۳ و با تمام آلات موسیقی تکرار میکنند. و با «آرمونی» - harmony و ضرب - time - و «وزنی» - rhythm - می‌بازند که پای تا سر با آنچه طبیعت از موسیقی و نظم و ترتیب اندیشه موسیقی ناشی میشود، متفاوت است و اینکار از اینرو صورت میگیرد تا اصوات غیرمنتظره و نامأنوس، ما را تحت تأثیر قرار دهند.

آنچه برشمرديم، برخی از تأثیراتیست که غالباً در همه هنرها معمولست، لیکن علاوه بر اینها، روش دیگری نیز هست که در تمام هنرها رایج است و اینست که یکی از هنرها، کار هنر دیگر را بعهده میگیرد. مثلاً در مورد موسیقی معتقدند که موسیقی باید «توصیفی» باشد، یعنی بوصف پردازد و بر مبنای این عقیده، کلیه آثار در موسیقی بر نامه‌ای^۴ و موسیقی واگنر و پیروانش پدید می‌آید، و یا آنکه، نقاشی و درام و شعر باید «حالتی» را بوجود آورند، و این عقیده، در تمامی آثار هنر منحصراً بکار بسته میشود.

شیوه چهارم - اشتغال خاطر است و آن، چنان است که يك «علاقه فکری» با اثر هنری متحد و تسوأم میگردد. اشتغال خاطر را ممکن است ماجرای پیچیده‌ای فراهم آورد و این روشی است که تا همین اواخر نیز در داستانهای انگلیسی و کم‌دیها و درامهای فرانسوی بکار برده میشد، ولی اکنون از «مد» افتاده و جای خود را به «آثار مسند» سپرده است. منظور از «آثار

- ۱ - crescendo بخشی از آهنگ که اصوات آن بتدریج افزایش و قوت مییابد
- ۲ - arpeggio اصطلاح ایतालایی که بالای نت‌های موسیقی نوشته میشود و معنایش اینست که نت‌ها را باید تدریجاً نواخت نه در آن واحد.
- ۳ - octave مجموعه هشت نت متوالی در موسیقی.
- ۴ - programme music نوعی از موسیقی که نماینده يك رشته حوادث و مناظر است.

مستند، آثار است که حاکی از توصیف جزئیات عصر تاریخی معینی، و یا قسمت مخصوصی از حیات معاصر باشد و آنرا موبمو تشریح کند. مثلاً، اشتغال خاطر چنانست که طی داستانی، زندگی مصریان، یا رومیان، یا معدنچیان، و یا منشیان مؤسسه‌ای بزرگ توصیف شود؛ با اینکار خواننده بموضوع علاقه‌مند میشود و همین علاقه را، بحساب «تأثر هنری» میگذارند. اشتغال خاطر ممکن است فقط در نحوه و اسلوب بیان باشد. اینگونه اشتغال خاطر، اکنون بسیار معمول شده است. نظم و نثر و تصاویر و درام و آهنگهای موسیقی، بطریقی ساخته میشوند که باید آنها را نظیر «معماهای مصور» بگمان دریافت و این عمل حدس و گمان نیز بنوبه خود، لذتی فراهم میکند و چیزی همانند تأثیری که از «هنر» میگیریم، بوجود میآورد.

غالباً گفته میشود: این اثر هنری بسیار خوب است؛ زیرا شاعرانه، یا آرالستی، یا مؤثر، و یا جالب است؛ درحالیکه نه اولی و نه دومی و نه سومی و نه چهارمی میتواند میزان ارزش هنر بشمار رود و وجه مشترکی با هنر داشته باشد. «شاعرانه» بمعنای «اقتباس شده» است. باید دانست هر «اقتباسی»، خوانندگان، تماشاگران، و شنوندگان را فقط، بخاطر «بهمی» از «تأثرات هنری» که از محصولات پیشین «هنر» گرفته‌اند، هدایت میکند، نه آنکه احساسی را که هنرمند تجربه کرده است بدیگران سرایت دهد. اثری که بر اساس «اقتباس» پدید آمده است، مثلاً «فاوست» کوته، ممکن است بطرز بسیار زیبایی ساخته و پرداخته شود و آکنده از لطائف و ظرائف و زیباییهای گوناگون باشد، ولی قادر نیست يك تأثر هنری واقعی بوجود آورد زیرا: بصفه اساسی يك اثر «هنری» نیاز دارد و آن: کمال و تناسب - است یعنی: شکل و محتوی، باید دست بدست یکدیگر دهند و واحد کاملی را که مبین احساسات تجربه شده هنرمند باشد، بوجود آورند. هنرمند، بیاری «اقتباس» نمیتواند احساسی جز آنچه محصول هنر قبلی در او بجا گذاشته است منتقل کند. ازاینرو، هر گونه اقتباس او از موضوعات کامل، یا مناظر و اوضاع و حالات و توصیفات مختلف، فقط انعکاسی از هنر است، «شبه» هنر است و خود هنر نیست. بنابراین، اگر درباره يك اثر هنری بگوئیم که چون «شاعرانه» است، خوب است، یعنی چون به اثر هنری واقعی شباهت دارد، خوب است؛ بدان میماند که درباره سکه‌ای بگوئیم که چون شبیه سکه واقعیست، خوب است؛ همچنانکه تقلید از

رآلیزم، برخلاف تصور بسیاری از افراد، کمتر میتواند مقیاس ارزش هنر بشمار رود. تقلید نمیتواند معیار ارزش هنر قرار گیرد زیرا: اگر خاصیت اساسی هنر «سرایت دادن» احساسی است که هنرمند آنرا وصف کرده است، عمل سرایت دادن احساس بدیگران، نه تنها با تشریح جزئیات احساسی که انتقال می‌یابد توافق ندارد، بلکه اکثراً وفور جزئیات، بکار «سرایت احساس» لطمه می‌زند. توجه کسی که تأثرات هنری را میگیرد، بر اثر دقیق شدن به این همه جزئیات مو شکافی شده، منحرف میشود و بسبب وجود آنها، احساس نویسنده - اگر احساسی داشته باشد - به او انتقال نمی‌یابد.

ارزیابی محصول هنر بر حسب درجه رآلیزم و صحت جزئیات نقل شده آن، بهمان اندازه شکفت انگیز است که ارزش غذایی خوراک را از ظاهر آن سنجیدن... هنگامیکه ارزش اثری را بخاطر رآلیزم آن تعیین میکنیم، باین کار، نشان میدهیم که صحبت از «محصول هنر» نمیکنیم، بلکه فقط سخن از «تقلید هنر» بمیان میآوریم.

تأثیر، سومین شیوه‌ای که در تقلید هنر بکار میرود، مانند دو شیوه نخستین با مفهوم هنر حقیقی سازگار نیست. زیرا در شیوه تأثیر، بسبب اعجاب و ناگهانی بودن «کنتراست» و وحشت، احساسی انتقال نمی‌یابد و فقط اثری بر اعصاب بجا میماند. آن زمان که نقاش، زخم آغشته بخونی را بطرز زیبایی ترسیم میکند، منظره زخم مرا تکان خواهد داد، ولی در این اثر، هنری وجود نخواهد داشت. آهنگ مطلوبی که بایک «ارگ» قوی نواخته شود، تأثیر قابل توجهی ایجاد خواهد کرد حتی اغلب اوقات اشک را از دیدگان آدمی جاری خواهد نمود، لیکن در اینکار، موسیقی وجود ندارد، زیرا احساسی انتقال نمی‌یابد. با این همه، افراد گروه ما، درست یک چنین تأثیرات فیزیولوژیک را نه تنها در موسیقی، بلکه در شعر و نقاشی و درام نیز، همیشه بجای «هنر» میگیرند. آنها میگویند هنر نو، بیفش و لطیف شده است. ولسی برعکس، هنر جدید چون در جستجوی «تأثیرات» برآمده است، بی اندازه زشت و ناهنجار گشته است. اینک نمایشنامه «هائل»^۱ را که دوباره ساخته و پرداخته شده است و به تماشاخانه‌های سراسر اروپا رفته است، نمایش میدهند. در این پس، نویسنده میخواهد احساس رحم و دلسوزی نسبت بدختر زجر دیده‌ای را بجماعت تماشاگر انتقال دهد. برای آنکه نویسنده بیاری هنر این

احساس را در تماشاگران برانگیزد، میبایست یکی از بازیگران خود را امیدداشت تا شفقت و دلسوزی را، بدانسان که بهمه حضار سرایت نماید، بیان کند، و یا احساسات دختر را بدستنی شرح دهد، ولی یا نمیتواند و یا نميخواهد که چنین کند و روش دیگری را که برای «کارگردان صحنه» پیچیده تر و برای بازیگر آسانتر است برمیگزیند. دختر را و امیدارد تا در صحنه بمیرد و مقارن آن، برای اینکه «تأثیر فیزیولوژیک» را در حضار افزایش دهد، چراغهای تماشاخانه را خاموش میکند و تماشاگران را در تاریکی بجا میگذارد و بیاری نوای غم انگیز موسیقی، نشان میدهد که چگونه پدر مست، دختر را میزند و آزار میدهد. دختر بخود می پیچد، جیغ میکشد، ناله میکند، میافند. فرشتگان پیدا میشوند و او را با خود میبرند. و جماعت تماشاگر که اذاین مناظر و اعمال تحریک شده است کاملاً متقاعد میشود که این، يك احساس، استتیک است. ولی در این تحریک، چیزی که مربوط بزبانی شناسی باشد وجود ندارد؛ زیرا احساسات يك انسان بانسان دیگر سرایت نمیکند فقط احساس درهمی مشتمل بر رحم و شفقت نسبت بدیگری و احساس سرور درباره خویش در من پدید میآید، زیرا خود، تحمل رنج و عذاب نمیکنم. این احساس مبهم چیزی شبیه احساس ناشی از مشاهده منظره اعدام و یا، نظیر احساسی است که رومیان از مشاهده سیرکهای خود درمی یافتند.

جانشین ساختن «تأثیر» بجای احساس استتیک، مخصوصاً در هنر موسیقی، هنری که بنا بر طبیعتش بر اعصاب اثر فیزیولوژیک آنی دارد، آشکار است. آهنگساز در «نوا» (ملودی)، بموض آنکه احساسات خویش را آنچنانکه خود تجربه کرده است انتقال دهد، اصوات را متراکم میکند، درهم میآمیزد و گاه بر قوتشان میافزاید و گاه از شدتشان میکاهد و با این اعمال، در شنوندگان تأثیری فیزیولوژیک بوجود میآورد، همان تأثیری که میتوان آنرا بادستگاهی که برای این منظور اختراع کرده اند اندازه گرفت^۱. و شنوندگان نیز این تأثیر فیزیولوژیک را بجای تأثیر هنر میگیرند.

اما آنچه درباره شیوه چهارم یعنی اشتغال خاطر باید گفت اینست که گرچه نسبت بشیوه های دیگر، با هنر ناسازگسارتر است، ولی بیش از دیگر

۱ - دستگاهی وجود دارد که بوسیله آن سوزن بسیار حساسی با انقباض عضله دست مربوط میشود و تأثیر فیزیولوژیک موسیقی را بر اعصاب و عضلات نشان میدهد.

شیوه‌ها با هنر مشتبه شده است.

از نهانکاری عمدی که نویسنده در داستان خویش بکار می‌برد و چیزیست که خود او نیز باید آنرا بحس و گمان دریابد، سخن نمی‌گوئیم. غالباً می‌شنویم که دربارهٔ يك تصویر، و یا يك محصول موسیقی چنین می‌گویند: «جالب توجه است...»، «انترسان است...»، منظور از «جالب توجه» چیست؟

منظور از اثر «جالب توجه» هنری اینست که یاد در مان کنجکاوی ارضاء نشده‌ای را برانگیزد و یا آنکه وقتی تحت تأثیر يك اثر هنری قرار می‌گیریم، اطلاعی کسب می‌کنیم که برای ما تا زگی دارد و یا، آنستکه اثر هنری کاملاً قابل فهم نیست و قدم ب قدم، با کوشش و تلاش، راه خویش را بسوی درك معنای آن می‌گشاییم و با حدس درستی که دربارهٔ معنای آن می‌زنیم، مقدار معینی لذت بر می‌گیریم. در هیچك این موارد، اشتغال خاطر وجه مشترکی با تأثرات هنری ندارد. هنر هدفی دارد و آن، سرایت دادن احساس هنرمند بانسانهاست، احساسی که خود هنرمند آنرا آزموده و تجربه کرده است. لیکن تلاش فکری بیننده و شنونده و خواننده برای ترضی حس کنجکاوی بیدار شدهٔ خویش، یا، جهد او برای تحصیل اطلاع جدیدی که باید از اثر «هنری» بدست آورد، یا کوششی که برای درك معنای اثر می‌کند، و هدف همهٔ این تلاشها جلب توجه خواننده و بیننده و شنونده است، مانع «سرایت» است.

شاید دريك اثر هنری، «شاعرانه بودن» و تقلید و تأثیر و اشتغال خاطر یافت شود، ولی اینها نمیتوانند جای صفت اساسی هنر، جای احساسی را که هنرمند تجربه کرده است، بگیرند. اینروزها، بیشتر آثار هنر طبقات عالی که بعنوان آثار «هنر» عرضه میشوند، درست همانهاست که فقط به هنر شباهت دارند و اساساً فاقد صفت اصلی هنر یعنی: احساسی که هنرمند تجربه کرده است میباشد.

برای بوجود آوردن موضوع حقیقی هنری، شرایط بسیار لازم است. مرد هنرمند باید بر سطح رفیع ترین جهان بینی عصر خویش جای داشته باشد و احساسی را تجربه کرده باشد و رغبت و اشتیاق و فرصت انتقال آنرا داشته باشد، و نیز در یکی از انواع هنر، خداوند استعداد باشد. همهٔ این شرایط که برای ایجاد محصول هنر حقیقی ضروریست، بندرت در یکجا جمع آمده است. ولی اگر بخواهیم بكمك شیوه‌های ساخته و پرداخته یعنی اقتباس و تقلید و تأثیر و اشتغال خاطر، «اشباه هنر» را که در جامعهٔ ما پاداشی شایسته

می‌یابند، بسازیم، کافست که در یکی از زمینه‌های هنر صاحب استعداد باشیم و این استعداد نیز فراوان وجود دارد. در اینجا، منظورم از «استعداد»، «توانائی» است. در هنر ادبی، «استعداد» بمعنای آسان بیان کردن تصورات و تأثرات خویشتن و مشاهده و یاد آوردن جزئیات اختصاصی و در هنر مشکل یا «پلاستیک» بمعنای قدرت تشخیص و بخاطر آوردن و ایجاد دوباره خط‌ها و شکل‌ها و رنگ‌ها و در هنر موسیقی، بمعنای توانائی تمیز فواصل^۱ و یاد آوردن و دوباره آفریدن توالی اصوات است. آن زمان که یکی از افراد عصر ما، واجد استعدادی اینچنین باشد، پس از آنکه فن و شیوه‌های تقلید هنر خویش را آموخت (بشرط آنکه حس زیبایی - شناسی او که آثار تقلیدی وی را در نظرش متفور می‌سازد، از میان رفته باشد و بشرط آنکه شکیبائی داشته باشد) قادرست تا واپسین روز حیات، پی در پی آثاری که در جامعه ما و هنر، بشمار میرود پدید آرد.

در هر يك از انواع هنر، برای تولید اینگونه آثار تقلیدی قواعد و دستورالعمل‌های مخصوصی وجود دارد، بطوریکه انسان «با استعداد» با بدست آوردن آنها قادرست (a froid) (با خونسردی) و بی آنکه کمترین احساسی داشته باشد این مواد را بسازد. آنکس که در ادب صاحب «استعداد» است، برای سرودن اشعار تنها نیازمند آنست که خود را چنان تعلیم دهد تا بمقتضای ضرورت وزن یا قافیه، بجای کلمه لازم و واقعی ده کلمه دیگر را که معانی تقریبی دارند بکار برد؛ خود را تربیت نماید که بر اداء هر جمله‌ای قادر باشد؛ جملاتی که فقط متضمن نظم مخصوص کلماتند و برای ساختن آنها از پس و پیش کردن لغات تا سرحد امکان استفاده شده است تا مگر واجد معنا گردند؛ از اینها گذشته، خود را تعلیم دهد تا هنگامیکه لغات بر اثر افتاء بذهن وی خطور می‌کنند و او را بدنبال خویش میکشند، برای آنها، چیزی نظیر و همانند تصورات و احساسات و تصاویر، اختراع کند. آنگاه چنین مردی، هر زمان که حاجت افتد، پیاپی اشعار کوتاه و بلند و مذهبی و عاشقانه و میهنی خواهد ساخت.

لیکن اگر مردی که در ادبیات «استعداد» دارد، بخواهد حکایت و داستان (رمان) بنویسد، تنها کاری که باید انجام دهد اینست که سبکی را با دقت فراوان و آمیخته بجزئیات بسیار طرح ریزد، یعنی: خود را چنان تربیت کند که هر چه را می‌بیند، توصیف نماید و جزئیات را بخاطر سپارد و یا، یادداشت کند. و وقتی که در اینکار استاد شد، میتواند بمیل خویش یا بتقاضای

۱- interval فاصله‌ای که میان دو نت موسیقی وجود دارد.

بازار و بقتضای «مد» روز، پیاپی داستانها و حکایات تاریخی و طبیعی^۱ و اجتماعی و عشقی و روانشناسی و حتی مذهبی، بنویسد. موضوعات خود را میتواند از مطالعات و تجارب شخصی بدست آورد و خصوصیات اخلاقی قهرمانان را از اخلاق آشنایان نسخه بردارد. اینگونه حکایات و داستانها، تا وقتی که با جزئیات دقیق، جزئیاتی که بخوبی از آنها رونوشت برداشته شده، مخصوصاً جزئیات کارهای عاشقانه آراسته شده باشند، محصولات «هنر» محسوب خواهند شد. گرچه در آنها کوچکترین اثری از احساس نباشد.

مرد «با استعداد» برای بوجود آوردن هنر بشکل دراماتیک، علاوه بر آنچه برای ساختن داستان یا حکایت لازمست، اینرا نیز باید بیاموزد که دردهان قهرمانان خویش تا آنجا که میسر است، سخنان ظریف و پرزرق و برق گذارد و از تأثیرات «نور و صحنه» استفاده کند و در بهم آمیختن کار بازیگران آنچنان توانا باشد که در صحنه نمایش، حتی يك مكالمه مطول رخ ندهد، بلکه تا میتواند، جنبش وهای وهو و اینسو و آنسو رفتن پدید آرد. هرگاه نویسنده بچنین کاری قادر باشد، میتواند یکی پس از دیگری، آثار دراماتیک بنویسد و موضوعات را نیز از حوادث جنائی و یا جدیدترین مسأله‌ای که مورد توجه جامعه قرار دارد، نظیر هیپنوتیزم و توارث و غیره و یا از مطالب بسیار قدیمی و خیالی برگزیند.

مردی که در نقاشی یا مجسمه سازی «استعداد» دارد، میتواند بسی آسانتر، آثاری که شبیه هنر باشد بوجود آورد. برای این منظور، فقط بدین نیاز دارد که طراحی و رنگ آمیزی و تراشیدن پیکرها - مخصوصاً بدنهای برهنه را - فراگیرد و آنگاه که اینها را آموخت، قادرست بی وقفه تصویر بکشد و بلا انقطاع مجسمه بسازد و بمیل خویش، موضوعات مربوط با ساطیر یا مذهبی یا خیالی و یا کنائی (سمبولیک) را برگزیند؛ و یا آنچه را که روزنامه‌ها درباره اش قلمفرسائی میکنند نمایش دهد از قبیل: تاجگذاری، اعتصاب، جنگ روس و ترك، مصائب قحطی؛ و یا کاری را که بسیار معمولست، صورت دهد یعنی هر آن چیزی را که بنظرش «زیبا» می‌آید، از تن لخت زن گرفته تا لکنهای برنجی را، نمایش دهد.

مرد «با استعداد» برای ایجاد هنر موسیقی، به چیزی که جوهر هنر را تشکیل میدهد، یعنی باحساسی که بدیگران سرایت میکند، کمتر نیاز دارد؛

لیکن ازسوی دیگر، بیش از دیگر هنرها (باستثنای رقص) نیازمند کارهای جسمانی و ورزشی است. برای آفریدن يك اثر هنری در زمینه موسیقی، موسیقیدان باید گرداندن انگشتان را بر آلت موسیقی، سرعت آنانکه در نواختن آن آلت، بعالیترین مرحله کمال رسیده‌اند، بیاموزد، سپس بداند که در عهد عتیق، چگونه برای اصوات بسیار، نت مینوشته‌اند و این همانست که آموختن «کنترپوان»^۱ و «فوک»^۲ نام دارد، آنگاه بایستی سازبندی^۳ را فراگیرد، یعنی از تأثیر اصوات آلات موسیقی استفاده کند. هنگامیکه موسیقیدان همه اینها را فراگرفت، میتواند بی‌درنگ، یکی پس از دیگری، اثر بسازد؛ یا «موسیقی برنامه‌ای» و اوپرا و «رمانس»^۴ بوجود آورد - یعنی اصواتی اختراع کند که کمابیش شبیه کلمات باشند - یا «موسیقی مجلسی»^۵ بسازد بدین معنا: موضوعات - themes - دیگرانرا بگیرد و آنها را بیاری «کنترپوان» و «فوک»، در قالبهای مینوی پرورش دهد، و یا آنچه بیش از همه معمول است، آهنگ خیالی درست کند، یعنی: هر گونه اختلاط اصوات را که تصادفاً بذهنش خطور میکند، بگیرد و بر اساس این اصوات تصادفی، انواع صداهای پیچیده و در هم و تزیینات صوتی پدید آورد.

بدینسان، محصولات هنر تقلبی که بعنوان هنر واقعی مورد قبول افراد طبقات ممتاز ماست، در همه حوزه‌های هنر، بر طبق دستورالعمل مشروح ساخته میشود.

همین جانشین ساختن محصولات هنر تقلبی بجای آثار هنر حقیقی است که سومین و مهمترین نتیجه جدائی هنر طبقات عالی از هنر ملی محسوب میگردد.

۱ - *contrepoint* فن ترکیب «نواها» بایکدیگر.

۲ - *fugue* فن تصنیف آهنگی که در قسمتهای متوالی و گوناگون آن «تم» واحدی باتغییراتی تکرار میشود.

۳ - *orchestration*

۴ - *romance* قطعه موسیقی «آوازی» که موضوع آن عشق یا مهر باشد.

۵ - *musique de chambre* آهنگی که برای سازهای محدودی ساخته شده باشد.

۱۲

در جامعه ما، سه چیز بتولید آثار هنر تقلبی کمک میکند. آن سه اینهاست:

۱ - پاداش قابل توجهی که هنرمندان در ازاء آثار خود میگیرند و بالتجربه، حرفه‌ای شدن کار هنرمندان ۲ - نقد هنری ۱ و ۳ - مدارس هنری.

تا آن زمان که هنر تقسیم نشده بود و جز هنر دینی چیزی ارج و بها نمی‌یافت و تشویق نمیشد و وسائل رونق و پیشرفت هنر بی‌طرف فراهم نیامده بود، آثار هنر تقلبی وجود نداشت؛ اگر هم بوجود می‌آمد، بی‌درنگ از میان میرفت، زیرا: همه مردم آنرا محکوم میکردند. لیکن، همان هنگام که این تقسیم صورت پذیرفت و هر گونه هنر، تا آن زمان که بخشند؛ لذت بود، از جانب دولتمندان نیکو شمرده شد و ایجاد لذت بیش از هر فعالیت دیگر اجتماعی پاداش یافت؛ یکباره جمع کثیری خود را وقف این فعالیت کردند و هنر، خصوصیتی کاملاً مفایر با خصیصه پیشین خویش یافت و بصورت حرفه درآمد. همان زمان که هنر «حرفه» شد، خصوصیت بزرگ و بس گرانقدر آن، یعنی: خلوص و بی‌ریایی هنر، تا حد زیادی تضعیف شد و تا اندازه‌ای از میان رفت.

هنرمند حرفه‌ای، با هنر خود زندگی میکند و از اینرو بایستی برای آثار خویش، بی‌وقفه اختراع موضوع کند و چنین نیز میکند. پیداست میان آثار هنری آن دوران که آفریننده آنها مردانی چون پیامبران یهودی و نویسندگان مزامیر و فرانسیس دو آسیمی و مؤلف ایلیاد و ادیسه و مصنفان ملتها و افسانه‌ها و

آوازه‌های ملی بودند و در ازای آثار خویش نه فقط پاداشی نمیگرفتند، بلکه حتی نام خود را نیز بر آنها نمی‌نهادند، باهنری که نخستین بار سازندگان آن شاعران درباری و دراماتیک‌ها و موسیقی دانانی بودند که در برابر هنر خویش افتخار و صله دریافت میکردند، چه تفاوتی باید وجود داشته باشد و اختلاف آن باهنری که بعداً بوجود آمد و آفرینندگان آن هنرمندان رسمی یعنی کسانی هستند که با تجارت خویش نان میخورند و از روزنامه نگاران و ناشران و مدیران کنسرتها و اوپراها و بطور کلی، از دلالان بین هنرمندان و جماعت شهری یا - بمبارت دیگر مصرف کنندگان هنر - پاداش میگیرند، تاچه اندازه است.

در این پیشه‌وری، شرط نخستین - نشر هنر مصنوعی و تقلبی است. شرط دوم - «نقد هنری» است که تازگی پدید آمده است و منظور از آن، ارزیابی هنر است، اینکار را همه و مسلماً، مردم ساده صورت نمیدهند، بلکه دانشمندان، یعنی اشخاص فاسد و درعین حال از خود راضی آنرا برعهده دارند. یکی از دوستان من بالحنی آمیخته بشوخی، رابطه نقادان و هنرمندان را چنین تعریف میکرد:

«نقادان مردمی کودتند که درباره خردمندان سخن میگویند». این تعریف با آنکه یکجانبه است، نادرست و ناهنجارست؛ مهذا جزئی از حقیقت را دربردارد و درعین حال از گفتار کسانی که می‌پندارند: «نقادان بتوضیح آثار هنری میپردازند» بمراتب صحیح‌تر و منطقی‌تر است.

«نقادان توضیح میدهند». چه چیز را توضیح میدهند؟ هنرمند اگر هنرمند واقعی باشد، قطعاً بوسیله اثر خود، احساس خویش را بمردم انتقال داده است؛ دیگر منتقد چه چیز را میخواهد توضیح دهد؟ اگر اثر، از لحاظ هنر خوب باشد، احساسی که هنرمند آنرا بوسیله اثر خویش بیان کرده است - صرف نظر از جنبه اخلاقی بودن یا اخلاقی نبودن احساس - بدیگران انتقال خواهد یافت. اگر احساس بدیگران منتقل شده باشد، مردم آنرا تجربه میکنند و دیگر همه تفاسیر زائد است. لیکن اگر اثر، با افراد دیگر سرایت ننماید، هیچگونه تفسیری آنرا «مصری» نخواهد ساخت. تفسیر اثر هنرمند، امکان ناپذیر و امر محال است. اگر امکان داشت که هنرمند آنچه را که میخواست بگوید، با الفاظ و کلمات بیان نماید، خودباین کار مبادرت میورزید. ولی او بوسیله هنر خویش سخن گفته است. زیرا ممکن

نبوده است از راه دیگری احساسی را که تجربه کرده است، انتقال دهد. تفسیر يك اثر هنری بیاری الفاظ و کلمات، فقط اثبات میکند که مفسر «استعداد قبول سرایت هنر» را فاقد است. شاید این گفته عجیب جلوه کند، ولی باید گفت: نقادان همیشه کسانی هستند که کمتر از هر کس دیگر، «استعداد پذیرفتن سرایت» هنر را دارند. منتقدین اکثراً افرادی هستند که روان مینویسند، تربیت شده و هوشمندند، اما در ایشان «استعداد قبول سرایت هنر» یا مطلقاً فاسد شده است و یا یکسره خشکیده است. از اینرو، این افراد با نوشته‌های خویش به فساد ذوق جماعتی که نوشته‌های ایشان را میخوانند و بدان معتقدند، یاری بسیار کرده‌اند.

در جامعه‌ای که هنر، به هنر طبقات ممتاز و هنر عامه تقسیم نشده است و بدین سبب با جهان بینی دینی همه ملت، ارزیابی میشود، «نقد هنری» هرگز نبوده است و نتوانسته باشد و نتواند بود. نقد هنری، فقط در هنر طبقات عالی، یعنی مردمی که شعور دینی زمان خویش را نمیشناسند، بوجود آمده است و بوجود می‌آید.

هنر ملی، يك معیار باطنی مشخص و تردیدناپذیر دارد و آن، شعور دینی است؛ ولی هنر طبقات عالی به فاقد این معیار است و از اینرو، ستاینندگان هنر طبقات ممتاز ناگزیر باید متوسل بیک معیار ظاهری شوند. و بنظر آنها چنین معیاری، همچنانکه آن زیبایی شناس انگلیسی گفته است: ذوق «بهترین افراد تربیت شده» است؛ یعنی: حجت و اعتبار کلمه کسانی که خود را با سواد و تربیت شده میدانند، معیار تشخیص هنر است؛ بدین نیز قناعت نمیکنند و حجت و اعتبار کلمه این افراد را همچون سنتی معیار هنر می‌شمارند. لیکن این «سنت» بسیار ناقص و معیوب است، زیرا داوریهای «بهترین افراد تربیت شده» غالباً بی پایه و مغلوط است و داوریهایی که برای زمان معینی صحیح بوده است پس از مدتی، دیگر درست نیست. ولی منتقدین که برای قضاوت‌های خویش، اصولی در دست ندارند، پیوسته آنچه را که پیشینیان گفته‌اند تکرار میکنند. زمانی، نویسنده‌گان تراژیک قدیم، خوب بشمار میرفتند، «نقد هنری» نیز آنها را چنین میشناسد. روزگاری دانته را شاعری بزرگ، دافائل را نقاشی سترگ و باخ را موسیقیدانی عالیقدر می‌پنداشتند، منتقدین که برای جدا کردن هنر خوب از هنر بد، معیاری در دست ندارند، نه تنها این هنرمندان را بزرگ، میشمارند، بلکه همه آثار ایشان را نیز بزرگ و شایسته تقلید میدانند.

هیچ چیز باندازه این حجت و اعتبار کلامی که ناشی از «نقد هنری» است فساد و تباهی هنر کم نگردد است. هنرمندی، يك اثر هنری بوجود می‌آورد و در این اثر، بشیوه خاص خود، احساساتی را که تجربه کرده است بیان میکند - احساسات هنرمند، به اکثریت مردم سرایت مینماید و اثر او شهرت می‌یابد. «نقد هنری»، هنگامیکه درباره هنرمند قضاوت میکند میگوید: اثرش بد نیست... ولی دانت، شکسپیر، گوته، بتهوون و رافائل نخواهد شد. و هنرمند جوان باشنیدن چنین داوریهائی، بتقلید از کسانی که بعنوان مثال و نمونه باو عرضه میشوند برمیخیزد و نه تنها آثار ضعیف، بلکه تقلبی و مصنوعی می‌سازد.

بدینسان، مثلاً پوشکین ما شمار متوسط خود: دیوگنی-اونه گین^۱، «کولیا»^۲ و داستانهای خویش را می‌سراید و مینگارد! این آثار ارزشهای متفاوت دارند، لیکن آثار هنر حقیقی هستند. لیکن تحت تأثیر آن انتقاد کاذب که شکسپیر را می‌ستاید، «بوریس گودانف»^۳ را که اثری سرد و بیروح است مینویسد و این محصول انتقاد، مورد تمجید قرار میگیرد و سرمشق میشود و بدنبال آن آثاری که تقلید از آثار تقلیدی است، چون «می‌نین»^۴ و «آستروفسکی»^۵ و «تزار بوریس»^۶ و «تولستوی»^۷ و آثار تقلیدی دیگر، پدید می‌آید و اینگونه تقلید از آثار تقلیدی، تمامی ادبیات را بسا پست‌ترین و بی‌معنی‌ترین و بی‌ثمرترین نوشته‌ها می‌کند.

زبان عمده نقادان در اینست که چون استعداد قبول سرایت هنر را ندارند (تمام منتقدین اینچنین‌اند! اگر عاری از این استعداد نبودند، نمیتوانستند کار محال تفسیر آثار هنری را بعهده گیرند) توجه خویش را به آثار پر زرق و برق و ساختگی معطوف میدارند، آنها را می‌ستایند و بعنوان نمونه‌های قابل تقلید ارائه میدهند. بدین سبب با اطمینان بسیار نویسندگان ترازیک یونان و دانت و تاسو^۸ و میلتون و شکسپیر و گوته (تقریباً بی‌استثنا همه آثار وی) را

۱- Eugénie Onyégine

۲- The Gipsies

۳- Boris Godunov

۴- Minin

۵- Ostrovski

۶- Tsar Boris

۷- A. Tolstoy بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۸- Tasso - (۹۵-۱۵۴۴) از شعرای معروف ایتالیا و فرزند «برناردو تاسو» است. پدر وی نیز از شعرای ایتالیا بوده است.

بهترین نمونه نفوذ زیانمند «تقدهنری» را، طه ایست که «گریتی سیم» با آثار بتهوون دارد. در میان آثار بیشمار بتهوون، که غالباً فرمایشی است، با وجود مصنوعی بودن قالبها، چند اثر هنری وجود دارد، لیکن بتهوون رفته رفته کر میشود، نیروی شنوایی را از دست میدهد و در اینوقت، آثاری میسازد که خیالی و نیمه کاره است؛ این آثار همانهاست که غالباً از نظر موسیقی، بیروح و ملال انگیز و نامفهوم است. میدانم که موسیقیدانها قادرند اصوات را

7- *Jugement Dernier*

با وضوح کامل تصور کنند و آنچه را که از روی نت میخوانند، بشنوند؛ ولی اصوات خیالی هرگز نمیتوانند جای صداهای واقعی را بگیرند و هر آهنگساز، میبایستی اثر خود را بشنود تا بتواند آنرا دستکاری و «پرداخت» کند. بتهوون قدرت شنیدن نداشت، از دستکاری و پرداخت آثار خویش عاجز بود و از اینرو، این آثار را که مبین يك هذیان هنری است، بجهان عرضه داشت. لیکن «نقد هنری» که زمانی او را آهنگسازی بزرگه شناخته بود، از «چسبیدن» باین آثار ناقص الخلقه لذت خاصی میبرد و در آنها، پرده ازرخسار زیباییهای شگفت برمیگیرد. نقد هنری برای توجیه ستایشهای خود، بسا مسخ کردن مفهوم حقیقی هنر موسیقی، صفتی را بموسیقی نسبت میدهد که موسیقی فاقد آنست! این صفت، نشان دادن چیز است که موسیقی از عهده نمایش آن برنمیآید. آنگاه سروکله مقلدین، گروه بیشمار مقلدین، پیدا میشود؛ اینان، برای تقلید از آثار هنری بتهوون کر، کوششهای شگفت انگیزی بکار میبرند.

سپس واگنر ظهور میکند؛ واگنر نخست در مقالات انتقادی خویش آثار بتهوون، مخصوصاً ساخته های او را در پایان حیات، مستاید و موسیقی او را با نظریه عرفانی شوپنهاور - که نظیر خود موسیقی بتهوون بیمزه و بیروح است - پیوند میدهد. بعقیده شوپنهاور موسیقی مظهر و مبین اراده است، بدین معنا که موسیقی، از تجلیات مجزای اراده در مراحل گوناگون تحقق آن نیست، بلکه تجلی خود ذات و جوهر اراده است. آنگاه واگنر درست بر اساس همین فرضیه و با توجه بدستگاه کاذب تری که مبتنی بر اتحاد تمام هنرها است، موسیقی خود را میسازد. پس از واگنر مقلدین دیگری: برامس ها و ریشارد اشتراوس ها و دیگران، پیدا میشوند و بیش از پیش از هنر بدور میافتند.

چنین است نتایج «نقد هنری». لیکن شرط سوم برای فساد و تباهی هنر - یعنی مداری که هنر را میآموزند - نتایجی زیانمندتر دارد. همانوقت که هنر از دسترس همه ملت خارج شد و از آن ثروتمندان گشت، بصورت حرفه درآمد و همینکه حرفه شد، شیوه هایی پدید آمد تا بآموزش این حرفه قیام نماید و آنها که حرفه هنر را برگزیدند، بتحصیل این شیوه ها پرداختند و سپس، مدارس حرفه ای بنیاد شد و در آموزشگاههای عالی، کلاس معانی و بیان و ادبیات تأسیس گشت و برای نقاشی، آکادمیها

وجود آمد و جهت موسیقی، هنرستانهای موسیقی باز شد و برای هنر دراماتیک^۱ مدارس هنرپیشگی بنا گردید.

در این مدارس، هنر را می‌آموزند. ولی هنر، انتقال احساس ویژه و مجرب هنرمند، بمردم دیگر است. چگونه میتوان اینرا در مدرسه تعلیم داد؟

هیچ آموزشگاهی قادر نیست احساسی را در انسان برانگیزد، تا چه رسد بآنکه بآدمی تعلیم دهد که «جوهر هنر» یعنی: تجلی احساسات يك انسان، بطرز خاصی که خود وی آنها را متجلی میسازد - عبارت از چیست.

فقط يك چیز است که مدرسه میتواند تعلیم دهد و آن اینست که شاگردان چگونه احساسات تجربه شده هنرمندان دیگر را بهمان طرز که آن هنرمندان انتقال داده‌اند، منتقل سازند و این، درست همان چیزی است که در مدارس هنری می‌آموزند و تعلیم مذکور، نه تنها بنشر هنر حقیقی کمک نمیکند، بلکه برعکس با اشاعه آثار هنر تقلبی، مردم را بیش از هر چیز دیگر از امکان درک هنر حقیقی محروم میسازد.

در هنر ادبی، - بی آنکه افراد، خود مایل بگفتن چیزی باشند بدیشان می‌آموزند چگونه راجع بموضوعی که هرگز در باره اش نیاندیشیده‌اند، در چندین صفحه، مقاله بنویسند و آنرا چنان بنگارند که نظیر نوشته‌های نویسندگان نامدار باشد و این چیز است که در آموزشگاههای عالی بدان تشجویان می‌آموزند.

در نقاشی، تعلیم اساسی، عبارت از طراحی و رنگ آمیزی از روی مدل‌های اصلی و طبیعت و مخصوصاً نشان دادن تن لغت آدمی است که هرگز دیده نمیشود و آنکه بکار هنر حقیقی اشتغال دارد، بزحمت فرصت نشان دادن آنرا می‌یابد. بهتر آموزان تعلیم میدهند که همچون استادان پیشین طراحی و رنگ آمیزی کنند؛ ساختن تصاویر را بدانها می‌آموزند و موضوعاتی بایشان میدهند که شبیه آنها را در گذشته، استادان «مسلّم» ترسیم کرده‌اند. بهمین نحو، در مدارس دراماتیک^۲ بشاگردان می‌آموزند که «مونولوگ»^۳ ها را درست نظیر بازیگران مشهور تراژدی ادا کنند، این سخن، درباره هنر موسیقی نیز مصداق دارد. سر تپای تئوری موسیقی جز تکرار بی ارتباط شیوه‌هایی که استادان

۱- هنر خاص «آتر» Art Dramatique

۲- صحبت یکنفره monologue

«معلم» آهنگسازی در «تمهای» خویش بکار بسته‌اند، چیز دیگری نیست.

پیش از این، درجائی سخن از کلام پر معنای نقاش روس بریولوف^۱، که در باره هنر بر زبان رانده است، بمیان آورده‌ام و بار دیگر از نقل گفته وی ناگزیرم؛ زیرا بهتر از هر چیز نشان می‌دهد که در مدارس هنری چه چیز را می‌توانند وجه چیز را باید بیاموزند.

هنگام تصحیح طرح یکی از شاگردان، بریولوف در یکی دوجای آن اندکی دست برد و در نتیجه، طرح بی‌ارزش و مرده، ناگهان جان گرفت. یکی از هنرآموزان گفت: «شما دگمی» در آن دست بردید و همه چیز آن عوض شده، بریولوف گفت: «هنر از آنجا شروع می‌شود که «اندکی» آغاز می‌گردد،

و با این کلمات، برجسته‌ترین صفت ممیزه هنر را بیان کرد. این سخن در مورد همه هنرها صادق است. لیکن درستی آن مخصوصاً در نواختن آثادر موسیقی برجسته و آشکار است. برای آنکه نواختن يك آهنگ، هنرمندانه صورت گیرد و هنر واقعی باشد، یعنی: سرایتی را بوجود آورد، سه شرط اساسی بایستی رعایت شود. (گذشته از این سه شرط، شرایط بسیار دیگر نیز برای کمال موسیقی ضروریست: لازم است تبدیل يك صدا بصداى دیگر، سریع و ناگهانی انجام پذیرد و یسا اصوات، بهنگام تبدیل، با یکدیگر درآمیزند؛ صدا، یکنواخت زیاده، یا کم شود، با این صدا ترکیب شود نه با آن يك، بایستی چنین و چنان طنین را داشته باشد و... بسیاری چیزهای دیگر). ولی اجازه فرمائید درباره سه شرط اساسی یعنی: اوج - ضرب - و نیروی صدا صحبت کنیم. نواختن يك آهنگ موسیقی فقط وقتی هنر است و بانسان سرایت می‌کند که صدا، از آنچه میبایستی باشد، بلندتر و پست‌تر نباشد، یعنی آن زمان که حد وسط - *medium* - بینهایت کوچک «نت» منظور بدست آید و نت، درست تا آنجا که لازم است، کشیده شود و نیروی آن، از آنچه ضرورت دارد، قویتر و ضعیفتر نباشد. کمترین انحرافی که در اوج صدا - از هر حیث - پیش آید؛ جزئی‌ترین افزایش یا کاهش و ضرب؛ تشدید یا تضعیف بسیار جزئی صدا؛ (نسبت به آنچه مطلوب است) کمال نواختن را تباه می‌سازد و در نتیجه، سرایت اثر را از میان می‌برد. از اینرو، سرایت هنر موسیقی، که بنظر آنچنان ساده و آسان می‌آید، فقط وقتی تحقق می‌یابد که موسیقیدان، دقایق بسیار حساسی را که برای کمال

موسیقی مورد نیاز است، بیابد. این موضوع درباره همه هنرها صادق است؛ در نقاشی: کمی روشنتر، کمی تاریکتر، کمی درازتر، کمی کوتاهتر، اندکی بسمت راست، اندکی بسمت چپ... در هنر دراماتیک: تضعیف یا تشدید جزئی زیر و بم صداها... در شعر: چیزی از اندکی زودتر و کمی دیرتر و اندکی بیش و معقداری کم بکار رفته است و در نتیجه، از «سرایت»، اثری بجا نمانده است. سرایت، فقط وقتی حاصل میشود و تا آن حد میسر است که هنرمند، دقایق بسیار کوچک و حماسی را که اثر هنری از آنها ترکیب میگردد، پیدا کند. لیکن امکان ندارد با وسیله خارجی، طریقه کشف این دقایق بی اندازه کوچک را بکسی تعلیم دهیم: این دقایق، فقط وقتی پیدا میشوند که انسانی خود را تسلیم احساس کند. با هیچ تعلیمی نمیتوان رقص را بر آن داشت تا با ضرب موزیک، حرکات موزون و دقیق را اجراء کند و خواننده و ویولونیست را وادار کرد که دقایق بسیار باریک و حساس آواز و نت را رعایت کند و نقاش را آموخت که خطوط لازمه را ترسیم نماید و شاعر را برانگیخت تا با پس و پیش کردن ضروری کلمات، سلسله لغات لازم را بیابد. اینها همه را، احساس کشف میکنند. بنا بر این، مدارس فقط میتوانند آنچه را که برای تولید «شبه هنر» مورد نیاز است تعلیم دهند و بهیچ رو توانائی آنرا ندارند که برای آفریدن هنر، دستورالعملی صادر کنند. آموزش آموزشگاهها آنجا متوقف میگردد که «کمی» آغاز میشود، یعنی آنجا که هنر آغاز میگردد.

تربیت مردم برای ساختن «شبه هنر»، آنها را از خو گرفتن بدرک هنر حقیقی باز میدارد. از آنچه گفتیم، حقیقتی بدست میآید: در قلمرو هنر، از آنانکه مدارس حرفه‌ای را پایان برده اند و در این مدارس به پیشرفتهای بزرگ نائل آمده اند، کودکان تر، کس نیست. بهمانسان که «ربای دینی»، ساخته مدارس مخصوص تربیت واعظان و بطور کلی، انواع معلم دینی است، این مدارس حرفه‌ای نیز «نیرنگ هنری» را پدید میآورند. همانگونه که آموزش افراد بدین عنوان که آموزگاران دینی مردم ببار آیند امکان پذیر نیست، تعلیم یک فرد که هنرمند گردد نیز، ناممکن است.

از اینرو، مدارس هنری از دوسو برای هنر زبان دارند: نخست آنکه استعداد ایجاد هنر حقیقی را در آنها که از بخت بد، بدین آموزشگاهها راه جسته اند و دوره ای هفت، هشت یا ده ساله را در آنجا میگذرانند، میکشد و از

بین میبرد و دوم آنکه: بمقدار کلان، هنر تقلبی را که مخرب ذوق توده‌هاست و جهان ما را انباشته است می‌پرورد. لیکن برای آنکه افراد بالفطره هنرمند، بتوانند شیوه‌های انواع هنر را که هنرمندان پیشین ابداع کرده‌اند بیاموزند، لازم است همه‌مدارس ابتدائی، کلاسهای طراحی و موسیقی و آواز داشته باشند، تا هر آن انسان با استعدادی که کلاس را طی کرده است بتواند از مدلهای موجود که در دسترس دارد استفاده برد و آنگاه آزادانه و پیش خود، خویشتن را در هنر خود بحد کمال رساند.

سه موردی که بیان شد، یعنی: حرفه‌ای بودن هنرمندان و نقد هنری و مدارس هنری، این نتیجه را ببار آورده است که اکثریت افراد عصر ما مطلقاً از درک هنر عاجزاند و ناهنجارترین محصولات هنر تقلبی را بجای هنر واقعی می‌پذیرند.

۱۳

برای آنکه بدانیم افراد گروه‌ما و زمان‌ما، تاجه حد از قدرت تشخیص هنر حقیقی عاری شده‌اند و بعنوان «هنر» بقبول موضوعاتی که هیچگونه وجه مشترکی با هنر ندارد خو گرفته‌اند، بهترین نمونه، آثار ریشارد واگنر است که اینروزها نه تنها آلمانیها، بلکه فرانسویها و انگلیسیها نیز آنها را بیش از پیش بنام عالترین هنر می‌شناسند و قدر مینهند و معتقدند: ساخته‌های وی افق و چشم‌انداز جدیدی در برابر آدمیان گشوده است.

همچنانکه مشهور است، خصوصیت ممتاز موسیقی واگنر اینست که موسیقی باید بخدمت شعر درآید و تمام سایه و روشنها و دقائق يك اثر شعری را بیان کند.

اتحاد درام و موسیقی که در سده پانزدهم، بمنظور استقرار مجدد درام موهوم یونانیان باستان و موسیقی ایسن درام، در ایتالیا اختراع شد، شکلی ساختگی داشت. این شکل مصنوعی، فقط در میان عالترین طبقات آن زمان کسب موفقیت کرد و سپس، هنگامی از کامیابی برخوردار گردید که موسیقیدانان با استعدادی نظیر موزار و وبر و روسینی^۱ و دیگران - که از موضوع دراماتیک الهام میگرفتند - خود را آزادانه تسلیم الهام خویش کردند و متن اصلی درام را تابع موسیقی درام قرار دادند. دلیلش نیز این بود: موزیکی که در اوپراهای این هنرمندان، برای متن معینی تهیه میشد، از نظر شنونده در درجه اول اهمیت قرار داشت نه متن اوپرا. زیرا اگر متن اوپرا، (مثلاً نظیر

۱- Rossini

«فلوت سحر آمیز»^۱ هر اندازه هم بی معنا میبود، در تأثیر هنری موسیقی دخالتی نداشت.

واگنر، میخواست موسیقی را تابع خواستهای شعر قرار دهد و آنرا با این خواستها درآمیزد و از اینراه، اوپرا را بهبود بخشد. لیکن هر هنر، قلمروی خاص خویش دارد و حوزه فرمانروایی او مطابق با قلمرو دیگر هنرها نیست، بلکه محدوده وی فقط با حوزه هنرهای دیگر تماس دارد از اینرو، نه تجلی تمام هنرها، بلکه فقط تجلی دوهنر، چون هنر دراماتیک و موسیقی. اگر با یکدیگر جمع شوند و تشکیل يك واحد را دهند، اقتضای یکی از دوهنر، فرصتی با اجرای مقتضیات هنر دیگر نمیدهد. درحقیقت، این موضوع همیشه در اوپرای معمولی مصداق داشته است؛ در اوپرا، هنر دراماتیک تحت الشعاع هنر موسیقی قرار گرفته است و یا اگر بهتر بگوئیم، جای خود را به هنر موسیقی سپرده است. ولسی واگنر میخواست: هنر موسیقی تابع هنر دراماتیک شود و هر دو آنها، با تمام نیروی خود، تجلی کنند. اینکار، محال است؛ زیرا هراتر هنری، اگر اثر هنری حقیقی باشد، بیان احساسات درونی هنرمند است و این احساسات نیز منحصر بفرد است و بهیچ چیز دیگر شباهت ندارد. آثار هنر موسیقی و هنر دراماتیک، در صورتیکه هنر حقیقی باشند، چنان خواهند بود. بنابراین، برای وجود آوردن محصول یکی از هنرها که مشابه محصول هنر دیگر باشد، لازم است «محال» بوقوع پیوندد. دو اثر هنری، مربوط به حوزه مختلف، باید هر يك مطلقاً منحصر بفرد باشد و با هر آنچه قبلاً، وجود داشته است متفاوت باشد و در عین حال این دو اثر باید مطابق و مطلقاً شبیه یکدیگر باشند و این محال است.

درست بهمانسان که دو انسان کاملاً مشابه وجود ندارند و حتی دو برگ یکمان را بر يك درخت نمیتوان یافت که از هر نظر نظیر یکدیگر باشند، دو اثر هنری را نیز که مربوط به حوزه های گوناگون هنر، محصول موسیقی و اثر ادبی، میباشد نمیتوان جست که از هر لحاظ همانندهم باشند. اگر این دو فرآورده هنر، مطابق یکدیگر باشند، یکی از آنها اثر هنری است و دیگری تقلبی، و یا، هر دو آنها تقلبی هستند. دو برگ طبیعی، نمیتوانند کاملاً شبیه هم باشند، ولی دو برگ مصنوعی، ممکن است از هر لحاظ نظیر یکدیگر باشند.

۱- Zauberflöte

این موضوع درباره آثار هنری نیز صادق است. دواثر هنری فقط آنگاه می‌توانند کاملاً مطابق هم باشند که هیچ‌یک از آن‌دو اثر هنر واقعی نباشد و هر دو، از آثار معمول و ساختمانی باشند.

اگر شعر و موسیقی، کمابیش در سرود^۱ و آواز و قطعه عاشقانه^۲ با هم مرتبط و متحدانند، (حتی در آنوقت نیز، آنچنانکه واگنر خواسته و در نظر داشته نیست یعنی: موسیقی بدنیاال هریت شعر پیش نمی‌رود، بلکه هر یک از آنها، حالت واحدی را پدید می‌آورد) بدین سبب است که موسیقی و شعر تاحدی، هدفی واحد دارند و آن، ایجاد یک حالت روحی خاص است و حالاتی که شعر غنائی (لیریک) و موسیقی بوجود می‌آورند، ممکن است بیش و کم با یکدیگر موافق باشند. ولی، حتی در این ترکیبات نیز همیشه مرکز ثقل، در یکی از دواثر است؛ چنانکه، تنها یکی از آنها، موجب تأثر هنریست و دیگری مورد توجه و اعتنا قرار نمی‌گیرد. باید گفت امکان چنین اتحادی، میان اشعار رزمی یا دراماتیک، با موسیقی بسی کمتر است.

بعلاوه، یکی از شرایط اساسی آفرینش هنری، آزادی کامل هنرمندان از قید تمام الزامات پیش‌بینی شده است و حال آنکه لزوم وفق دادن اثر موسیقی با شعر و یا بالعکس، از جمله الزاماتیست که هر گونه امکان «آفرینش هنری» را از میان می‌برد و آثاری از این قبیل که با یکدیگر موافق وجود شده‌اند مانند: موسیقی ملودرامها^۳، و شرح و داستانی که زیر تصاویر و پرده‌های نقاشی می‌نویسند و لیرتو^۴، نمی‌تواند در اوپرا می‌گنجانند، هیچگاه آثار هنرواقعی نیستند و فقط محصول «همانند» هنراند.

آثار واگنر نیز اینچنین است. مؤید گفته ما این حقیقت است که موسیقی جدید واگنر، فاقد نشان ویژه و اصلی اثر حقیقی هنری یعنی: کمال و تناسب است. منظور از کمال و تناسب اینست که کمترین تغییر شکل، بمعنای تمام اثر لطیفه زند و آنرا معیوب سازد. در یک اثر هنری حقیقی: در یک شعر، درام،

۱- hymn

۲- romance

۳- melodramme - دراصل، درامی که برای موسیقی یا اوپرا ساخته شده باشد. امروزه، درام عامیانه که گاهی با ارکستر همراه است.

۴- libretto کتابچه حاوی متن اشعار یک اوپرا یا داستان یک باله یا یک اثر غنائی.

تصویر، آواز، سمفونی - امکان ندارد حتی يك بيت، يك صفحه، يك شكل _figure_ يا يك «ضرب» _beat_ را از جای خود برداشت و بجای دیگر گذاشت و با اینکار، معنی تمام اثر را خراب و معیوب نکرد؛ درست همچنانکه اگر یکی از اعضاء موجود اندامدار را از جای خود برداریم و در جای دیگر کار گذاریم، ممکن نیست که بحیات آن موجود صدمه و زیان نرسانیم. ولی در مورد موسیقی دوران آخر حیات واگنر که باستثنای قطعات انگشت شمار، عبارت از «پاساژ»های کاملاً بی اهمیت است و هریک از آنها معنائی مستقل و «موزیکال» دارد، میتوان انواع تقدیم و تأخیر و تغییر را در آنها بکار بست و آنچه را که در آغاز آمده است بپایان انتقال داد و آنچه را که در پایان بکار رفته است با آغاز منتقل ساخت، بی آنکه «معنای موزیکال» قطعه منظور تغییر پذیرد. دلیل اینکه چرامعنای موسیقی واگنر، با اینکار دگرگون نمیکرد، آنستکه معنای آثار او در کلمات نهفته است نه در موسیقی.

متن موزیکال اوپراهای واگنر، شبیه کار منظومه سازان است و اینکار، امروزه رواج بسیار دارد. بدین معنا که منظومه ساز، پس از آنکه کلام خود را بنحوی پیچ و تاب داد که بتواند برای هر موضوع^۱ و هر قافیه و هر وزن، شعری شبیه اشعار با معنا بسازد، در این اندیشه شود که با اشعار خویش یکی از سمفونیها یا «سنات»های بتهوون یا «بالاد»های شوپن را تصویر نماید و باین منظور، برای «ضرب»های نخستین يك «کاراکتر» اشعاری بسازد که بنظر او، نظیر این ضربها باشد و سپس برای ضربهای بعدی «کاراکتر» دیگر، اشعار مشابه دیگری تهیه کند؛ بی آنکه این اشعار با شعرهای نخستین هیچگونه ارتباط باطنی داشته باشند و گذشته از آن، واجد وزن و قافیه باشند. اگر چنین اثری را بدون موسیقی بشنویم و به اوپراهای واگنر نیز گوش دهیم و از هردوی آنها متنی در دست نداشته باشیم، اثر مزبور از لحاظ شعری، درست نظیر اوپراهای واگنر از نظر موسیقی است.

لیکن واگنر، نه فقط موسیقیدان، بلکه شاعر هم هست و یا در عین حال، هم شاعر است و هم موسیقیدان؛ از اینرو، اگر بخواهیم درباره وی داوری کنیم، باید از متن قطعه آونیز آگاه باشیم، همان متنی که موسیقی باید بخدمت

۱- theme

۲- ballad -۱- در اصل، تصنیفی که برای رقص ساخته شده باشد. ۲- امروزه، يك قطعه موسیقی سازی یا آوازی که دارای «فرم» آزاد باشد.

آن در آید. کار «شاعرانه» و برجسته و انگیز، دقت و نازک کاری «شاعرانه» است که در مورد «نی بلونگ»^۱ بکار برده است. این اثر، در زمان ما، چنان اهمیت عظیمی کسب کرده است و در آنچه اینک بعنوان هنر تحویل داده میشود، چنان نفوذی بدست آورده است که اطلاع از آن برای هریک از افراد عصر ما ضرور است. اثر مزبور را که در چهار کتاب کوچک چاپ شده است دقیقاً خوانده ام و خلاصه مختصری از آن تهیه کرده ام که در ضمیمه دوم کتاب مندرج است. اگر خواننده، متن اصلی را که راساًتر از هر چیز است قرائت نکرده باشد، جداً توصیه میکنم که لااقل قطعه مستخرج مرا بخواند تا از این اثر مشهور، اطلاعی بدست آورد. این اثر، نمونه ای از محسوسترین تقلبات شعری است و تقلب آن تا آن حد آشکار است که مضحك بنظر میرسد.

ولی میگویند: تا کسی آثار واگنر را در صحنه ندیده باشد، داوری در باره ساخته های وی ناممکن است. زمستان سال جاری، «روز دوم» یا پرده دوم این درام را که میگفتند بهترین قسمت آنست در مسکو نمایش دادند و من نیز بنمایش آن رفتم.

هنگامیکه رسیدم، تماشاخانه عظیم، از صد تا ذیل پر بود. در اینجا، گراندوکه ها و گل سرسید اشراف و بازرگانان و دانشمندان و کارمندان اداری طبقه متوسط، گرد آمده بودند و اکثراً جزوه «لیبرتو» را بدست داشتند و میکوشیدند معنی اوپرا را دریابند. موسیقیدانان، - برخی سالخورده و سپید مو- با در دست داشتن «پارتیسیون»^۲ ها، موسیقی اوپرا را تعقیب میکردند. از قرار معلوم، نمایش این اثر، حادثه ای بزرگ بشمار میرفت.

اندکی دیر رسیده بودم، ولی گفتند پیش درآمد^۳ کوتاهی که نمایش با آن آغاز میشود، اهمیت چندانی ندارد و ندیدن آن مهم نیست. در صحنه، میان سنی که گویا غاری را در صخره ای نشان میداد، برابرجیزی که گمان میرفت ابرار آهنگری باشد، بازیگر مردی مجلس بشلواری تنگ و چسبان و

۱- *Nibelung* - برای آگاهی از نتایج و آثار تاریخی موسیقی واگنر، به کتاب «ظهور و سقوط رایش سوم» نوشته ویلیام شایرر، ترجمه این مترجم، جلد اول، اواخر فصل چهارم، رجوع کنید. کتاب مذکور که تا کنون دو جلد آن به ترجمه این حقیر منتشر شده است، به قطع جیبی است.

۲- *partition* مجموعه «نت» های يك قطعه موسیقی سازی یا آوازی

۳- *prelude*

ردائی چرمین وصاحب ریش و موئی مصنوعی؛ نشسته بود و با دستهای سفید و ضعیف و نا آشنا بکار (حرکات تند و بی رویه و مخصوصاً شکم برآمده و تن بی عضله او مؤید این گفته بود) با چکشی که تاکنون دیده نشده، بشمشیری که محققاً تا حال وجود نداشته میکوفت؛ شمشیر را بطرزی میکوفت که هرگز کسی چیزی را با چکش آنچنان نمیکوبد؛ درضمن اینکار، دهان خود را نیز بنحو عجیبی میکشود و چیزی میخواند که مفهوم نبود. موزیکی که با آلات مختلف نواخته میشد، اصوات عجیبی را که او برمیآورد همراهی میکرد. از جزوه اشعار اوپرا چنین مستفاد میشد که گویا بازیگر، کوتوله نیرومندی را مجسم میکرد که در غاری بسر میبرد و هم او، «زیگفرید»^۱ را بزرگ کرده بود و اکنون برای وی شمشیر میساخت. شما، از آنرو او را «کوتوله» میدانستید که در تمام مدت نمایش، با زانوان خم شده راه میرفت. این بازیگر، که دهان خود را بهمان نحو شکفت آور باز کرده بود، مدت مدیدی صدائی مابین فریاد و آواز از گلو برآورد. در همین وقت موسیقی نمایش، حالت شگفتی بخود گرفت؛ آهنگهایی را آغاز میکرد که دنباله آنها را نمیگرفت و بیابان نمیرسانید. از کتابچه اشعار اوپرا چنین فهمیده میشد که کوتوله، درباره انگشتی باخود سخن میگویی، این انگشت را غولی بتصرف درآورده است و کوتوله میخواهد بدست زیگفرید انگشت را تصاحب کند؛ اکنون زیگفرید نیازمند يك شمشیر خوب است و کوتوله، در کار تهیه آن.

پس از گفتگو با آواز طولانی بازیگر مزبور، ناگهان صداهای دیگر در ارکستر بگوش میرسد و این اصوات نیز بی سروه است. بازیگر دیگری در صحنه پیدامیشود که بوقی بردوش دارد و مردی بشکل خرس، چهار دست و پا بدنبالش روانست. این بازیگر، باتفاق خرس، به کوتوله آهنگر حمله میبرد و کوتوله آهنگر نیز بی آنکه زانوانش را در شلوار چسبان خم کند و کوتاه راه رود، فرار میکنند. از قراد معلوم، بازیگر جدید، خود زیگفرید قهرمان است. صداهائی که با ورود وی بصحنه نمایش، در ارکستر بگوش میرسد، بگمان آهنگساز و تماشاگران، نمودار اخلاق و روحیات زیگفرید است و بنام «Leit-motize» یا «همزاد»^۲ زیگفرید خوانده میشود. این اصوات، هر بار

۱- توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید Siegfried

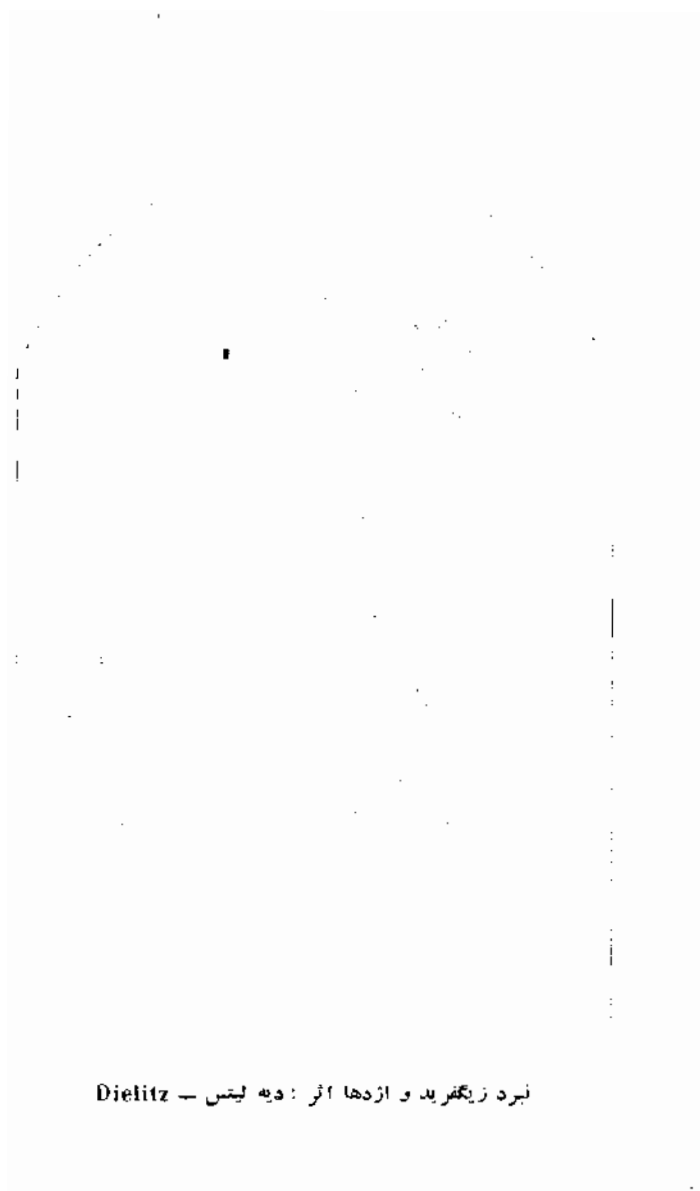
۲- بکاربردن لنت «همزاد» در این مورد، از «اب تکارات» مترجم است؛

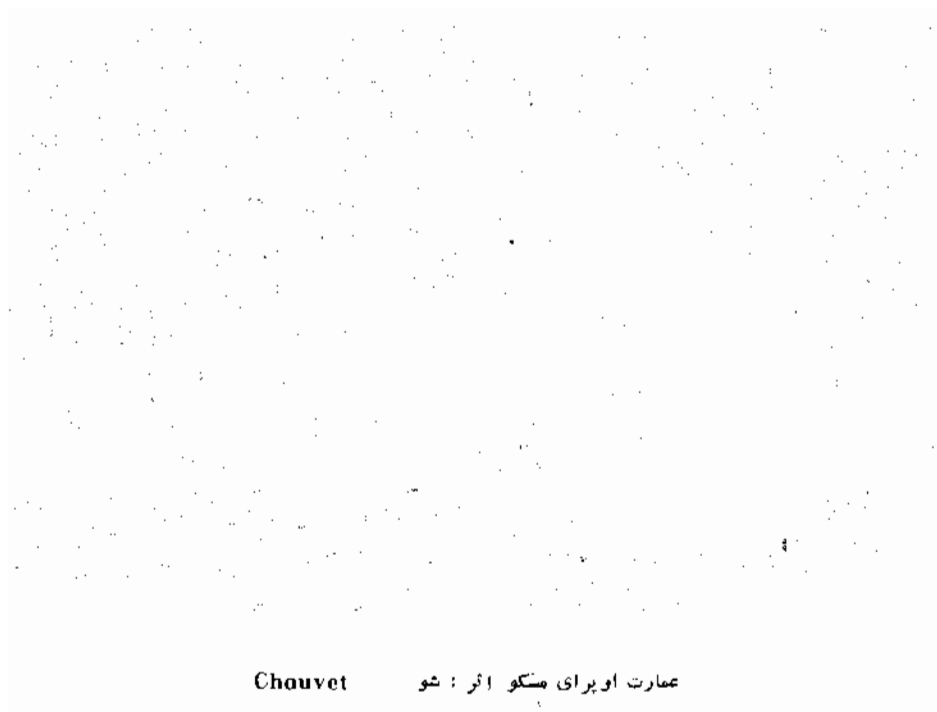
تا چه قبول افتد و چه در نظر آید...

يك اثر شاعرانه

آدم و حوا اثر : واسنئوف — Vasnetsov

« منقوش در کلیسای بزرگ کیف »





که زیگفرید ظاهر میشود، تکرار میگردد. در این نمایش با اختلاط مخصوص صداها، برای هر کس يك «همزاد» ساخته اند. از اینرو، هر دفعه که سروکله شخص منظور پیدا میشود، همزادی که معرف اخلاق و روحیات اوست، بسدا درمیآید؛ حتی آهنگام نیز که نامی از کسی بمیان میآید، صدای همزادش شنیده میشود. مهمتر از این: هر چیز برای خود همزادی دارد؛ انگشتر همزاد دارد، کلاهخود همزاد دارد، سب و آتش و نیزه و شمشیر و آب و دیگر اشیاء همزاد دارند و همان لحظه که سخن از انگشتر و کلاهخود و سب بمیان میآید، صدای همزاد انگشتر و کلاهخود و سب نیز بگوش میرسد.

بازیگر بوق دار، دهان خود را همچون کوتوله مذکور، بنحو عجیبی میکشاید و زمانی دراز، یکنواخت، نعره میکشد و با همان لحن از «میمه»^۱ - اسم کوتوله «میمه» است - پاسخ میشوند، معنی این گفت و شنود - که فقط از کتابچه اشعار اوپرا مستفاد میشود - اینست که زیگفرید را کوتوله پرورده است و برای همین موضوع، بدلیل نامعلومی، زیگفرید از او نفرت دارد و کمر بقتل او بسته است. کوتوله شمشیر را برای زیگفرید درست کرده است، ولی زیگفرید از شمشیر خوش نمیآید. از مکالمه ده صفحه ای (بر طبق جزوه اشعار اوپرا) که مدت نیم ساعت با همان گشودن یکنواخت و عجیب دهان، صورت میگیرد، میتوان فهمید که مادر زیگفرید او را در جنگل زائیده و از پدرش، جز شمشیری نشانی در دست نیست. این شمشیر شکسته بوده و اکنون قطعاتش در اختیار «میمه» است. و نیز از این گفتگو درمی یابیم که زیگفرید معنای ترس را نمیداند و میخواهد از جنگل بیرون رود ولی «میمه» مانع کار اوست. در جریان این مکالمه موزیکال، هر جا که ذکر از شمشیر و پدر و اشیاء و اشخاص دیگر بمیان میآید، هرگز همزاد این اشخاص و اشیاء فراموش نمیشود.

پس از این گفتگوها، اصوات جدیدی از صحنه بگوش میرسد که مربوط به خدا «وتان»^۲ است؛ آنگاه سروکله زائری هویدا میگردد. این زائر، خدا «وتان» است. این خداوتان، کلاه گچی بسروشلوار تنگی بیرونیزه ای بدست دارد و با وضع احتمانه ای، وسط صحنه ایستاده است و بدلیل مجهولی، آنچه را که «میمه» مسلماً از آن آگاه است لیکن گفتنش برای تماشاگران ضروریست، به «میمه» میگوید. خداوتان آنچه را که میگوید بزبان ساده نیست، بلکه

۱- Mime بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۲- Wotan

بشکل معما و لغز است و فرمان میدهد که «میمه» نیز از او لغز و معما پیرسد و بدلیل نامعلومی، سرخود را بگروگان میگذارد که حتماً، میمه معنای آنهارا حدس خواهد زد. در همین حال، زائر نیزه خود را بزمین میکوبد و هر بار که چنین میکند، آتش از زمین زبانه میکشد و درار کسترصدای نیزه و آتش بگوش میرسد. ارکستر، با مکالمه همساز است و در آن، «همزاده اشخاص و اشیائی که درباره آنها سخن گفته میشود مصنوعاً با یکدیگر درآمیخته اند. از این گذشته، احساسات، بوسیله موسیقی اوپرا، بطریقی بسیار کودکانه بیان میشود: صداهای «بم» موضوع وحشت انگیز را تخریح میکند و «پاساژ» های سریع صدای زیر، معرف انسان سبکسر است و قس علی هذا.

معماها معنائی جز این ندارند که «نی بلونگ» ها و غولان و خدایان را بتماشاگران معرفی کنند و شرح دهند که آنان چه هستند و قبلاً چه بوده اند. این گفتگو، با دهان های باز که بطرز عجیبی گشوده شده، باوضعی یکنواخت، صورت میگیرد و در جزوه اشعار اوپرا، هشت صفحه را اشغال میکند و به همین نسبت، در صحنه نیز بطول میانجامد. سپس زائر میرود و زیگفرید باز میگردد و طی سیزده صفحه، با «میمه» سخن میگوید. در این فاصله، حتی يك آهنگ (tune) نیز وجود ندارد، بلکه در تمام مدت فقط اختلاطی از اصوات همزاد اشخاص و اشیائی که نامشان در مکالمه برده میشود، بگوش میرسد. گفتگو درباره این مسأله دور میزند: «میمه» میخواهد «ترس» را بزیکفرید بیاموزد، در حالیکه زیگفرید نمیداند ترس چیست. پس از آنکه زیگفرید این گفتگو را پایان میرساند، چیزی را که گویا نمودار تکه شمشیر است، بر میدارد و آنرا بقطعات کوچکتر میبرد و در چیزی که گویا نشان دهنده کوره آهنگری است میاندازد و میگذارد و آنگاه آنرا بر سندان میکوبد و میخواند: «هه آهو، هه آهو، هوهو! هوهو، هوهو! هوهو، هوهو! هوهو! هاهو، هاهو، هاهو، او، هوهو، و پرده نمایش پایان میپذیرد. مسأله ای که بخاطر حل آن بتماشاخانه رفته بودم، مسلماً برایم حل شده بود، چنانکه ارزش داستان بانوی آشنای من نیز روشن شده بود. قدر و اعتبار نوشته های بانوی مذکور آنگاه بر من آشکار گشت که صحنه برخورد دوشیزه سپیدپوش و افشان موی را با قهرمان حکایت که دوسگ سفید به همراه داشت و کلاه پرداری بر بخت کلاه گیوم تل، «آلا گیوم تل»، بسر نهاده بود، برایم قرائت نمود.

از سازنده اینگونه صحنه های کاذب و نادرست که در اینجا دیدم و گوئی

حسن زیبایی شناسی انسان را با کارد و چاقو جریحه دار میسازند، چیز دیگری نباید انتظار داشت؛ شاید بجرأت بتوان گفت آنچه را که چنین مصنفی بوجود آورد، بداست؛ زیرا ظاهراً يك چنین مصنفی، از اثر حقیقی هنری آگاهی ندارد. میخواستم از تماشای بقیه نمایش چشم پوشم و بروم؛ لیکن دوستانی که در تماشاخانه با آنها بودم، خواهش کردند بمانم و مطمئن میساختند که ممکن نیست با دیدن يك پرده، عقیده درستی در باره نمایش بدست آورد و نیز اطمینان میدادند که در پرده دوم، نمایش بهتر خواهد شد. از اینرو، برای دیدن پرده دوم نشستم.

پرده بالا میروود... شب است. سپس سپیده میدمد. - تمامی این نمایش آکنده از نور فجر و مهتاب و ماهتاب و تاریکی و آتش جادو و توفانها و غیره است - .

صحنه، جنگلی را نشان میدهد و در جنگل، غاری دیده میشود. نزدیک غار، بازیگر جدیدی نشسته است، او، کوتوله دیگری است. هنگام طلوع فجر است. خداوتان، دوباره بانیزه و کسوت زائر، بصحنه میآید. بار دیگر صدای او، و همچنین بم ترین صداهای ممکن، بگوش میرسد، این اصوات نشان میدهد که «آژدها» سخن میگوید. وتان، آژدها را بیدار میکند. همان صداهای بم شنیده میشود، اما هر لحظه بم تر میشود. بار اول آژدها میگوید: «میخواهم بخوابم» ولی بعد، از غار بیرون میخزد. آژدها را چنین نمایانده اند که دو مرد، بجلد سبز فلس داری رفته اند و از یکطرف جلد، دمی را تکان میدهند و از سوی دیگرش، فکین بزرگی را که نظیر دهان کروکدیل است، باز میکنند و می بندند؛ از این دهان، بوسیله يك چراغ الکتریک «آتش» بیرون میجهد. آژدها، که ترسناکش پنداشته اند و شاید برای بچه های پنجساله چنین جلوه کند، با صدای بم نمره آسائی کلمات مخصوصی را ادا میکنند.

همه اینها، آنقدر احمقانه و يك چنان نمایش بی ارزش و معنائیست که انسان فقط از این نکته حیرت میکند که چگونه، افرادی که سال عمرشان بیش از هفت است قادرند بدینسان، با قیافه های جدی، تماشاگر چنین نمایشی باشند؛ لیکن هزاران انسان بظاهر متمدن، می نشینند و بدقت این اصوات را میشنوند و بدین صحنه ها مینگرند و از شنیدن و دیدن آنها لذت میبرند.

زیگفرید بسا بوقش، همراه «میمه» وارد میشود. در ارکستر صداهائی که معرف زیگفرید و بوق و «میمه» است، بگوش میرسد و زیگفرید و «میمه»

درباره ترس، بحث میکنند. سپس «میمه» میرود و صحنه‌ای آغاز میشود که گویا «شاعرانه»ترین صحنه‌هاست؛ زیگفرید، با شلوار تنگ و چسبان خود، با وضع مخصوصی که گمان کرده‌اند «زیبا»ست بر زمین، دراز میکشد؛ گاهی ساکت است و گاه باخود سخن میگوید. در اندیشه است، با آواز پرندگان گوش میدهد، قصد تقلید از آنها را دارد؛ برای این منظور، با شمشیرش نثری رامیبرد و برای خود نثری لیک میسازد. روشنی روز هر لحظه بیشتر میشود، پرندگان نغمه‌سرای می‌کنند. زیگفرید میکوشد از پرندگان تقلید کند. درار کستر ضدای تقلید از پرندگان، آمیخته با اصواتی شبیه کلمات زیگفرید، شنیده میشود. ولی زیگفرید، از عهدۀ نثر لیک زدن بر نمی‌آید و بوق خود را بصدا در می‌آورد.

این صحنه، غیر قابل تحمل است. در این نمایش، حتی نشانی از موسیقی یافت نمیشود؛ منظورم از موسیقی، هنری است که همچون وسیله‌ای برای انتقال حالت روحی خاصی که موسیقیدان آنرا آزمایش و تجربه کرده است، بکار میرود. در اینجا، بمعنای موسیقی، چیزی کاملاً نامفهوم وجود دارد. در این اوپرا، از نظر موسیقی، انسان پیوسته در حال امید است و بلافاصله نیز، دچار نومیدی میگردد، گوئی يك «فکر موزیکال» آغاز شده است، ولی بی‌درنگ، گسسته است. اگر در این اوپرا چیزی هم شبیه بموسیقی بدوی وجود داشته باشد، این مراحل ابتدائی، باندازه‌ای کوتاه است و چنان با پیچیدگیهای «هارمونی» و «ارکستراسیون» و تأثیرات «کنتراست»ها دچار تکلف شده است و بعدی مبهم و ناتمام است و از سوی دیگر، دروغ و نادرستی حوادث صحنه بقدری نفرت‌انگیز است که پی‌بردن به این مراحل بدوی، مشکل و سخن‌از تأثیرشان بی‌حاصل است. لیکن مهم‌تر از همه اینست که در هرنت، از آغاز تا انجام، قصد مصنف چنان‌درسا و آشکار است، که نه گفتار زیگفرید را میفهمید و نه آواز مرغان را میشنوید، بلکه فقط بالحن بد و ذوق ناپسند آلمانی‌کوته فکر و خودبینی روبرو هستید که درباره شعر تصورات سر تا پا غلطی دارد و بشیوه‌ای بس ناهنجار و بدوی، قصد انتقال این تصورات غلط را بمن و شما دارد.

هر کس از احساس عدم اعتماد و مخالفتی که قصد آشکار مصنف در او بر میانگیزد، آگاه است. کافیست داستان‌سرای قبلاً بشما بگوید: «برای گریستن یا خندیدن آماده شوید» وقتی چنین قصدی را آشکار ساخت، مطمئن خواهید شد که نه میگیرید و نه می‌بخدید و هنگامیکه می‌بینید نویسنده آنچه را که نه فقط قابل تمجید نیست، بلکه حتی مضحك و نفرت‌انگیز است می‌ستاید و مطمئن است

که شمارا بی‌شبهه مسحور اثر خویش کرده است، احساس ناگوار و دردناکی بشما دست میدهد نظیر احساس مردی که زنی زشت و پیر، ملبس بلباس مخصوص «بال» بالبان متبسم در برابر وی برقصد و چرخ زند و درعین حال، از عنایت و التفاف مرد نسبت بخود مطمئن باشد، تأثیر روحی موصوف با مشاهده این حقیقت درمن بیشتر شده بود؛ گرداگر خود، جماعتی سه هزار نفری را میدیدم که نه تنها با تسلیم و رضا، باین بیمزگی باور نکردنی گوش فرا داده بودند، بلکه از خود بیخود شدن و بوجد آمدن را نیز وظیفه خویش میشناختند.

هرطور بود مجلس دوم را که سروکله اژدها در آن ظاهر میشود و صدای نخرانیده اش بگوش میرسد و با صدای همزاد زیگفرید مخلوط میگردد و کشمکش زیگفرید و اژدها و نمره های اژدها و آتشها و شمیر تابدادنهای زیگفرید... همه را دیدم و شنیدم؛ لیکن دیگر بهیچوجه یارای تحمل این مناظر را نداشتم، از اینرو بانفرتی که هنوز هم بخاطر دارم، از تماشاخانه بیرون دویدم.

وقتی باین اوپرا گوش میدادم، بی اختیار ب فکر يك کارگر روستائی شریف هوشمند با سواد افتادم و مخصوصاً یکی از آن افراد چیزفهم و واقعاً مذهبی را که در میان توده ها میشناسم بنظر آوردم و باخود گفتم اگر این شخص آنچه را که من دیدم، میدید، چه حیرت هراس انگیزی که بدو دست نمیداد...

اگر او از رنجه او کوششهایی که برای تهیه این نمایش بکار رفته بود آگاه میشد و جماعت تماشاگر، یعنی قدرتمندان جهان را که بساطت عادت مورد احترامش هستند میدید و آن مردان سالخورده کله طاسی را که ریشی سپید دارند و شش ساعت متوالی ساکت و صامت یکجا می نشینند و با دقت فراوان گوش میدهند و ناظر همه این صحنه های احمقانه اند ملاحظه میکرد، چه میگفت؟ کارگر بالغ که جای خود دارد، حتی مشکل بتوان طفل هشت ساله ای را بتصور آورد که خود را با این داستان جن و پری ابلهانه و بیمعناسرگرم کند. با اینهمه، جماعتی عظیم، گل سرسبد افراد تحصیل کرده و تربیت شده عالیترین طبقات، شش ساعت تمام تماشاگر نمایشی بوج و بیمعنا هستند و سپس بخانه میروند و می پندارند که بادیکن این اثر احمقانه، حق جدیدی کسب کرده اند تا خود را گروه پیشرو و روشنفکر بشمار آورند.

از جماعت تماشاگر مسکو سخن میگویم. ولی جماعت تماشاچی مسکو

چیست؟ یکصدم مردمی است که خود را روشنفکرترین افراد میدانند و اینرا بحساب شایستگی خویش میگذارند که تا آن حد از استعداد قبول سربایت هنر بی بهره‌اند که نه تنها قادرند بی‌ختم ورنجش در تماشای این دروغ احماقانه حضور یابند، بلکه از دیدن آن بوجد آیند و از خود بیخود گردند.

در «بایروت»^۱، جائیکه نخستین بار نمایش اوپرای مذکور از آنجا آغاز شد، مردم از چهار گوشه جهان بتماشارفتند و هر کس باندازه هزار روبل خرج کرد تا آنرا ببیند - همان مردمی که خود را مذهب و تربیت شده و با-سواد میدانستند و چهار روزپیاپی، هر روز شش ساعت تمام، یکجا می‌نشستند و بدین صحنه‌های دروغین و صدهای ناهنجار می‌نگریستند و گوش فرامیدادند. ولی، چرا مردم برای دیدن این نمایش سفر میکردند و اکنون نیز سفر میکنند و سبب چیست که از دیدن آن بوجد می‌آیند؟ بی‌اختیار این پرسش پیش می‌آید که موفقیت آثار واگنر را چگونه باید تعبیر کرد؟

این موفقیت را نزد خود چنین تعبیر میکنم که واگنر، در سایه يك وضع استثنائی و در دست داشتن وسائلی که پادشاه^۲ در اختیار او گذاشته بود، بازیرکی بسیار از تمام شیوه‌های هنر تقلبی که در نتیجه تمرین طولانی در بطن هنر کاذب بوجود آمده بود، استفاده کرد و نمونه يك اثر معمول هنری را پدیدآورد. این اثر واگنر را مخصوصاً بعنوان نمونه برگزیدم، زیرا در هیچیک از آثار تقلبی هنر که من میشناسم، يك چنین ترکیب ماهرانه و توانائی از تمام شیوه‌هایی که هنر بوسیله آنها «قلای» شده است، یعنی: اقتباس و تقلید و تأثیر و اشتغال خاطر، وجود ندارد.

در این اثر که باموضوعی مقتبس از روزگار باستان آغاز میگردد و بامه و ماه و دمیدن آفتاب پایان میپذیرد، واگنر از هرچه «شاعرانه» بشمار آمده استفاده کرده است. در این اثر، بازن زیبایی خواب رفته و حوریان جنگلی^۳ و آتشیهای زیرزمینی و کوتوله‌ها و جدالها و شمشیرها و عشق و زنای با محارم و ازدها و نغمه‌سرایی پرندگان، روبرو میشویم، اینجا، همه ذخائر زرادخانه موجودات و موضوعات شاعرانه، بمیدان آمده است.

۱- Baireuth یکی از شهرهای ایالت «باواریا»ی آلمان که در آن تماشاخانه‌ای مخصوص نمایش آثار واگنر ساخته‌اند.

۲- منظور «فردریک دوم» پادشاه باواریا است (م)

۳- nymphs بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

در این اوپرا، همه چیز تقلیدی است: مناظر و لباسها تقلیدی است. هر چه در آن می بینید، بروش عهد عتیق و بر پایه کلیه مفروضات باستان شناسی ساخته شده است و بکار رفته است. - حتی صداها هم تقلیدی است. واگنر که از استعداد موسیقی بی بهره نبود، اصواتی اختراع کرده است که درست تقلیدی از صدای ضربات چکش و نفیر آهن تفته و آواز پرندگان و غیره است.

بعلاوه، در این اثر همه چیز تا آخرین حد ممکن، بنحو قابل توجهی «مؤثر» است. این نمایش، از لحاظ شگفتیهای بسیار و جانوران مهیب و آتشهای جادو و اعمالی که در آب صورت میگیرد و تاریکی جایگاه تماشاگران و نامرئی بودن ارکستر و ترکیبات موزون و جدید و بی سابقه اصوات، بسیار اثر بخش است. از این گذشته، همه چیز اوپرا موجب «اشتغال خاطر» است و علاقه تماشاگر، نه فقط متوجه این موضوع است که کدام کس کشته خواهد شد و که او را میکشد و که ازدواج خواهد کرد و با که عروسی خواهد نمود و این مرد پرسرکشت و سپس چه روی خواهد داد، بلکه تماشاگر بارتباط موسیقی نمایش با «مثن» آن نیز علاقه مند است: امواج در رودخانه «راین» میغلند، میخواید بدانند این موضوع چگونه توسط موسیقی نشان داده خواهد شد؟ کوتوله خبیثی بصحنه میاید، چگونه موسیقی این مطلب را توضیح خواهد داد؟ چگونه موسیقی، شهوت پرستی کوتوله را بیان خواهد کرد؟ چگونه شجاعت، آتش، سیب، با موسیقی نشان داده خواهد شد؟ چگونه «همزاد» کسی که حرف میزند، باهمزاد اشخاص و اشیا که وی درباره آنها سخن میگوید، درهم میآمیزند؟ از اینها گذشته، خود موسیقی اوپرا نیز «جالب توجه» است. زیرا از تمام قوانینی که در گذشته مورد قبول و ملاک عمل بوده است سرباز میزند و در آن «تعدیل صدا»های بسیار غیرمنتظره و کاملاً جدیدی ظاهر میشود. (درموزیکی که با قوانین موسیقی هیچگونه توافق باطنی ندارد، چنین کاری بسیار سهل و کاملاً امکان پذیر است). «ناجوری صداها»^۱ تازگی دارد و بطرز بدیمی در ارکستر حل میشود و این نیز بنوبه خود، «جالب توجه» است.

«شاعرانه بودن» و تقلید و تأثیرات مهیب و اشتغال خاطری که در این اثر وجود دارد، در سایه شگفتیهای استعداد واگنر و موقع ممتازی که وی داشته است، تا آخرین مرحله کمال پیش میرود و شنونده را «هیپنوتیزه» میکند؛

۱- modulations

۲- dissonances

همچنانکه اگر کسی چندین ساعت متوالی به‌هذیان دیوانه‌ای گوش دهد و هذیان مزبور بارعایت دقایق فنون خطابه ایراد گردد، هیپنوتیزه خواهد شد. بمن میگویند: «اگر آثار واگنر را در «بایروت»، هنگامیکه چراغهای تالار خاموش و هیأت ارکستر ناپیدا و نواهای موسیقی در نهایت کمال است، ندیده باشی، نمیتوانی در باره آنها قضاوت کنی». این سخن مؤید آنست که از «هنر» خبری نیست، بلکه موضوع هیپنوتیزم در کار است. این گفته، درست نظیر سخن «اسپریتوالیستها»^۱ است. اسپریتوالیستها، معمولاً برای آنکه کسی را معتقد بصحت مشاهدات خود نمایند میگویند: «اکنون نمیتوانید قضاوت کنید؛ درباره روح تحقیق کنید، در چند «جلسه»^۲ حاضر شوید، آنوقت در باره روح داوری نمائید» یعنی: «چندین ساعت متوالی، ساکت و صامت، با افراد نیمه مجنون، در تاریکی بنشینید و این کار را در حدود ده بار تکرار کنید و آنگاه آنچه را که ما میبینیم، شما نیز خواهید دید».

با این ترتیب، چگونه ممکن است روح را ندیده خود را درست در تحت چنین شرایطی قرار دهید، آنوقت هر چه را که بخواهید خواهید دید. برای احرار و بعضین حالتی، نوشیدن و شراب کشیدن افیون کار را بمراتب سهلتر میسازد. این موضوع در مورد شنیدن اوپراهای واگنر نیز صادق است.

چهار روز پیاپی، بمعیت افرادی که حالی کاملاً عادی و طبیعی ندارند در تاریکی بنشینید و بیاری اعصاب سامعه، مغز خود را تحت تأثیر بسیار نیرومند اصواتی که با دقت فراوان برای تحریک مغز فراهم و آماده شده‌اند قرار دهید، آنوقت محققاً بحالی غیر عادی دچار خواهید شد و بی‌مزگیها شما را بوجد و نشاط خواهند آورد و از خود بیخود خواهید شد. برای این منظور، بچهار روز نیاز نیست، همان پنج ساعتی که يك بخش نمایش بطول می‌انجامد - چنانکه در مسکو این مدت بطول انجامید - کافیت. برای آنها که مفهوم روشنی از چگونگی هنر ندارند و از قبل، بر این عقیده‌اند که آنچه را خواهند دید «زیبا» است و بی‌اعتنائی به این اثر و ناراضائی از آن دلیل بی‌سوادی و عقب‌ماندگی ایشان بشمار خواهند رفت، یکساعت هم کفایت میکند.

در نمایش موصوف، مراقب تماشاگران بودم. افرادی که حضار را هدایت

۱ - spiritualists معتقدین بمرادده با ارواح.

۲ - séance جلسه افرادی که بکمک «واسطه»، قصد مرادده با ارواح مردگان را دارند.

میکردند و بجماعت روح و صفا می بخشیدند، حالشان چنان بود که گوئی قبلاً^۹ هیپنوتیزم شده اند و برای بار دیگر خود را تسلیم هیپنوتیزم معمولی و معناد خویش کرده اند. این افراد هیپنوتیزم شده، که حالی غیرعادی داشتند، کاملاً^{۱۰} بوجد آمده بودند و از خود بیخود شده بودند. گذشته از این گروه، نقادان هنر نیز که از «استعداد قبول سرایت هنر» بی بهره اند و بهمین دلیل برای آثاری که همه چیز آنها - نظیر اوپرای واگنر - مربوط به عقل است ارج و قدر مخصوصی قائلند، از این اثر که برای کارهای فکری غذای مقوی و نیروبخشی بشمار میرفت تمجید فراوان میکردند.

پس از این دو گروه، جماعت عظیم شهری بچشم میخورد که در رأس آن، شاهزادگان و نوابان و مشوقان و حامیان هنر قرار داشتند. جماعت شهری که مقداری از استعداد قبول سرایت هنر را از کف داده است و بقیه استعداد وی نیز فاسد و تباه شده است و نسبت به «هنر» بی اعتناست، همیشه همچون سگان پست شکاری در برابر آنها که با ایقان بسیار اظهار عقیده میکنند، دم میچنانند و در انتظار عقیده ایشان بسر میبرد. و همینکه چیزی شنید، بی درنگ میگوید: «آه، بله، البته! چه اشعاری... عجیب بود! مخصوصاً پرنده ها!»

«آری، آری، دامنم کاملاً از دست رفت...»

این افراد آنچه را که هم اکنون از دیگران - آنها که در نظر جماعت شهری عقایدی قابل اعتماد دارند - شنیده اند با الحان گوناگون تکرار میکنند. اگر کسانی از بیمزگی و نادرستی اثر مورد بحث ایشان، آزرده خاطر باشند، با شرم و خوف سکوت اختیار میکنند، درست بدانسان که مردم هشیار و متین، در جمع میخوارگان مست، خائف و خمو شوند.

بدین طریق، اثری بی معنا و نادرست و ناهنجار، که هیچگونه وجه مشترکی با هنر واقعی ندارد، در سایه استادی هنر تقلبی، گرد جهان میگرد و برای صحنه آوردن آن میلیونها خرج میشود و بیش از پیش ذوق افراد طبقات عالی و تصور ایشانرا درباره هنر، فاسد و تباه میسازد.

۱۴

میدانم اکثر کسانی که هوشمند بشمار آمده‌اند و واقعاً نیز خداوند هوش و مستعد درك مشكلترین مباحث علمی و ریاضی و فلسفی‌اند، بندرت ساده‌ترین و واضحترین حقیقت را درمی‌یابند، بویژه اگر این حقیقت چیزی باشد که در نتیجه آن، بقبول این نکته ناگزیر شوند که عقیده‌ای را که باصرف وقت و کوشش بسیار درباره موضوعی پیدا کرده‌اند و از داشتن آن مفتخراند و بدیگران تعلیمش داده‌اند و بر اساس آن، تمامی حیات خویش را ترتیب داده‌اند، این عقیده، ممکن است غلط باشد.

ازاینرو، امید بسیار ندارم دلائلی را که بر اثبات فساد هنر و تباهی ذوق جامعه ما اقامه میکنم، پذیرفته شود و یا حتی جداً مورد بحث قرار گیرد؛ با اینهمه، باید آنچه را که بناچار تحقیق من مرا بدان راهنمایی کرده است بگویم و تمام کنم.

این تحقیق، مرا بدین نتیجه رسانیده است که تقریباً آنچه را که در جامعه ما هنر - هنر خوب و کامل - می‌پندارند، نه تنها خوب و حقیقی نیست، بلکه حتی بهیچوجه هنر نمیباشد و فقط نسخه بدل «هنر» است. میدانم این گفته بسیار عجیب و برخلاف عقیده عمومی جلوه میکند، لیکن اگر صحت این تعریف را که هنر فعالیتی انسانی است که بوسیله آن دسته‌ای از انسانها، احساسات خود را بدست دیگر منتقل میسازند؛ بپذیریم و هنر را چیزی ندانیم که بخدومت و زیبائی، کمر می‌بندد، یا آنرا تجلی تصور (idea) و غیره نپنداریم، آنوقت از قبول این گفته، ناگزیر خواهیم بود. اگر راستست که هنر، فعالیتی است

که بوسیله آن، انسانی، پس از آنکه احساسی را تجربه کرد، آنرا آگاهانه بانسان دیگر انتقال میدهد، پس بناچار باید تصدیق کنیم که در همه آن چیزهایی که میان ما «هنرطبقات عالی» نام گرفته است - در تمام آن داستانها و حکایات و درامها و کمدیها و تصویرها و مجسمه ها و سمفونیها و اپراها و اپرتها و بالتهائی که بعنوان محصولات هنر بیرون داده میشود، بندرت یکی از میان یکصد هزار ناشی از احساسی است که سازنده اثر آنرا تجربه کرده است و بقیه، جز محصولات «ماشینی» و تقلبات هنری چیز دیگری نیست؛ همان ساخته‌هایی که در آنها، اقتباسها و تقلید و تأثیر و اشتغال خاطر، جای «سرایت بوسیله احساس» را گرفته است.

اینکه شماره آثار حقیقی هنر، نسبت بشماره این فرآورده‌های تقلبی، يك بیکصد هزار وحتى، کمتر است، شاید از محاسبه ذیل اثبات گردد: در جائی خواندم که تنها در پاریس، سی هزار نقاش وجود دارد. همین عده هم بایستی در انگلستان و آلمان و روسیه و ایتالیا و کشورهای کوچکتر وجود داشته باشد. از اینرو، در اروپا باید نزدیک به ۱۳۰۰۰۰ نقاش باشد؛ بیشك به همین عده هم موسیقیدان و هنرمند نویسنده وجود دارد. اگر این سیصد هزار نفر، هريك در سال بیش از سه اثر بوجود نیاورند (بسیاری از آنان در سال ده، یا بیش از ده اثر می‌سازند) در هر سال، يك میلیون اثر هنری خواهند ساخت. پس در ده سال گذشته، چه قدر اثر هنری بوجود آمده است و در تمام مدتی که هنرطبقات عالی از هنر توده‌ها جدا شده است، چه مقدار اثر هنری ساخته شده است؟ پیدا است، میلیونها...

کدام يك از خبرگان و کارشناسان بزرگ هنر، از همه این آثار کذائی هنری، واقعاً، يك تأثیر روحی گرفته است؟ اگر از تمامی مردم زحمتکش که اصولاً هیچگونه فکری درباره این آثار ندارند، بگذریم، افراد طبقات عالی نیز نمیتوانند یک هزارم این آثار را بشناسند و آثاری را هم که چیزی درباره‌شان میدانند، بیاد نمی‌آورند. همه این آثار، بشکل هنر ظاهر میشوند ولی در هیچکس تأثیری بوجود نمی‌آورند جز اینکه گاهگاه، انصراف خاطری برای گروه تن-پروان دولتمند ایجاد میکنند و سپس بی آنکه اثری از خود بجا گذارند، از میان می‌روند.

در پاسخ این گفته بما میگویند: اگر کارهای بی نتیجه و نقائص بسیار نبود، آثار هنری واقعی نیز بوجود نمی‌آمد. لیکن چنین فکری، نظیر اندیشه

خیازی است که نان ناماً کول تهیه کند و هنگامیکه ملامتش کنند که چرا نانهایت بلعنت خدا نمی‌ارزد ، پاسخ دهد : اگر صدها نان بد نبود که يك نان خوب و خوردنی بدست نمی‌آمد. درست است که هر جا زر است شن نیز فراوانست؛ ولی این، بهیچوجه دلیل آن نمیتواند بود که یاوه بسیار بسرائیم تا سخنی زیرکانه بر زبان رانیم.

گرداگرد مارا آثاری که «هنری» محسوب میشوند، فرا گرفته‌اند. در چهار جانب خود هزاران شعر، هزاران داستان شاعرانه، هزاران درام، هزاران تصویر، هزاران محصول موسیقی داریم. تمامی اشعار، عشق یا طبیعت و یا، حالت روحی شاعر را وصف میکنند و در همه آنها وزن و قافیه رعایت شده است، همه درامها و کمدیها، باظرافت و استادی بصحنه آمده‌اند و بازیگران آزموده بطرز زیبایی آنها را بازی میکنند؛ تمام داستانها، بفصلها تقسیم شده‌اند و در همه آنها عشق تشریح شده است و در برخی صحنه‌های مؤثر پدید آمده است و جزئیات دقیق و درست زندگی توصیف شده است؛ همه سمفونیها، شامل يك «الگرو»^۱ و يك «آندانت»^۲ و يك «اسکرتسو»^۳ و يك «فینال»^۴ است و در همه آنها «تغییر مایه‌ها» و «کرد»ها بکار رفته است و بدست موسیقیدانان بس آزموده نواخته می‌شود؛ تمام تصاویر، در قابهای زرین، خصوصیات برجسته چهره و پیکر والبسه و زینت آلات اشخاص را نمودار می‌سازند؛ لیکن در میان این آثار انواع هنر، از صدهزار، یکی است که از محصولات دیگر، نه فقط کمی، بهتر نیست، بلکه چون الماسی که از شیشه ممتاز است، با تمامی فرآورده‌های دیگر تفاوت دارد. یکی، از بسیاری بها، «بی‌بها»ست و دیگری، نه تنها ارزشی ندارد، بلکه دارای ارزش منفی است زیرا مردم را می‌فریب و ذوق ایشان را تباه می‌سازد. اما این آثار، بدیده آنکس که احساسی فاسد و «کور» دارد، از لحاظ ظاهر مطلقاً بی‌تفاوتند.

در جامعه ما اشکال تشخیص آثار هنری، ازین نظر بیشتر شده است که

- ۱- allegro قسمت تند يك قطعه موسیقی.
- ۲- andante قسمت آرام يك قطعه موسیقی.
- ۳- scherzo «فرم» تند و سبك و فرح انگیز موسیقی که هم بطور مستقل نوشته میشود و هم در یکی از قسمتهای سناات یا سمفونی می‌آید.
- ۴- finale آخرین قسمت يك قطعه موسیقی.
- ۵- accord یا مجموعه اصوات هماهنگ.

ارزش ظاهری کار در آثار تقلبی، نه فقط از ارزش کاری که در آثار حقیقی صورت گرفته است، کمتر نیست، بلکه غالباً بیشتر است؛ يك اثر تقلبی، غالباً انسان را بیش از اثر واقعی دچار شگفتی و هراس میسازد و محتویاتش جالب توجه تر است. چگونه میتوان اثر واقعی را برگزید؟ از میان یکصد هزار اثری که بظاهر کوچکترین اختلافی با اثر واقعی ندارند و تماماً چنان ساخته و پرداخته شده اند که با اثر حقیقی یکسان جلوه کنند، اثر واقعی را چگونه میتوان تمیز داد و پیدا کرد؟

برای آنکس که ذوقی سلیم دارد، برای مرد زحمتکشی که از مردم شهر نیست، این کار همانقدر ساده و آسانست که حیوانی که غریزه ای سالم دارد، قادرست در جنگل و مزرعه، راه مورد نیاز خود را از میان هزاران کوره راه تشخیص دهد. حیوان، آنچه را که مورد نیاز اوست بی خطا خواهد جست، بهمین طریق انسان نیز، اگر کیفیات طبیعی وی مسخ نشده باشد، قادرست بی آنکه خطا کند، از میان هزاران چیز، موضوع حقیقی هنر را که بدان احتیاج دارد، یعنی موضوعی را که احساس مجرب هنرمند آنرا مری ساخته است، برگزیند؛ ولی در مورد مردمی که تعلیم و تربیت و زندگانی، ذوق آنان را تباه ساخته است، چنین نیست. در آنها، حسی که هنر را درک میکند، کور شده و خشکیده است و برای تقویم آثار هنری ناگزیر، راهنمای ایشان باید «تفکر» و «مطالعه» باشد و همین «مطالعه» و «تفکر» آنها را بکلی گیج و گمراه میکند؛ چنانکه اکثر مردم جامعه ما از تشخیص اثر هنری و ناهنجارترین تقلبات هنری مطلقاً عاجزند. مردم، ساعتها در کنسرتها و تماشاخانه ها می نشینند و با آثار آهنگسازان جدید گوش میدهند و خود را ملزم میدانند که داستان داستانهای نامور و نو را بخوانند و ببینند تصاویری بروند که یا موضوعی نامفهوم دارند و یا مطلبی را نمایش میدهند که این مردم در زندگی واقعی روزانه نمونه های بسیار بهتر آنرا مشاهده میکنند، و مهمتر از همه، وظیفه خویش میدانند که هنگام دیدن و شنیدن این آثار بوجد و نشاط آیند و از خود بیخود گردند و گمان میکنند که آنچه دیده اند و شنیده اند، موضوعات هنری هستند و در همانوقت، نه فقط بایستی اعتنائی، حتی بدیده تحقیر، از کنار آثار هنری واقعی میگذرند؛ تنها بدین دلیل که در جرگه ایشان این آثار در زمره موضوعات هنر بحساب نیامده است.

چندی پیش، با خاطری افسرده از گردش باز میگذشتم. وقتی بنزدیک خانه رسیدم، آواز گروه بزرگی از زنان روستائی را که دسته جمعی میخواندند

شنیدم. زنان، ازدخترم که چندی پیش عروسی کرده بود و اینک بدیدارم آمده بود، استقبال میکردند. در این آوازه خوانی، که با فریادها و نواختن سنگها بداسها درآمیخته بود، چنان احساس روشنی ازشادی و نشاط و جوش و جهش وجود داشت که خود نفهمیدم چگونه این احساس بمن سرایت کرد. با حالی بسیار خوش بسوی خانه رفتم و شاد و مسرور وارد منزل شدم؛ ازاehl خانه، آنها که آوازداشنیده بودند، همه را در همان حال یافتیم. عصر همان روز، موسیقیدانی که در نواختن آثاره کلاسیک، مخصوصاً ساختههای بتهوون معروف بود، بدیدار ما آمد و قطعه^۱ ۱۰۱ «سنات»^۲ بتهوون را برای ما نواخت.

برای روشن شدن ذهن آنها که ممکن است داوری مرا درباره این سنات بتهوون، ناشی از فقدان فهم بدانند، لازم است بگویم که چون نسبت بموسیقی بسیار حساسم، من نیز نظیر همه افراد، آنچه را که مردم از این سنات و آثار دیگر دوران آخر حیات بتهوون میفهمند، فهمیدهام. مدت مدیدی خود را در حالت روحی خاصی قرار دادهام و در نتیجه آن، این بدیهه سازیهای فاقد شکل را ستودهام؛ همان بدیهه سازیهایی که محتویات آهنگهای دوران آخر حیات بتهوون، از آنها پدید آمده است. ولی هنگامیکه موضوع هنر را مسألهای جدی تلقی کردم، این حالت روحی ازمیان رفت. آن زمان که تأثیر آثار دوران آخر حیات بتهوون را با اثر خوش و واضح و نیرومندی که فی المثل ملودیهای باخ^۳ (دآریا،^۴ های او) و هایدن^۵ و موزار و شوپن در انسان بوجود میآورد مقایسه کردم، (تا آنجا که تأثیر ملودیهای ایشانرا پیچیدگیها و آرایشها سد نکرده است) و قتیکه تأثیر ساختههای دوران آخر حیات او را حتی با آثار دوران نخستین زندگی وی و مهمتر از همه، با تأثیری که شنونده از آوازهای عامیانه ایتالیائی و نروژی و روسی و دچار داش،^۶ های مجاری و غیره میگیرد مقایسه کردم، بلافاصله

۱- opus

۲- sonata قطعه موسیقی است که از لحاظ ساختمان قسمتها، شباهت زیادی با سمفونی دارد. با این تفاوت که از سمفونی کوچکتر است. سنات معمولاً برای پیانو-لولو، یا یک ساز بهمراهی پیانو، تصنیف میشود.

۳- Bach

۴- aria نغمه آرام و دلپذیری که برای آوازی سازتها (solo)، بهمراهی ارکستر یا سازی که نقش همراهی را برعهده دارد نوشته میشود.

۵- Haydn

۶- csardas رقص ملی مجارها.

هیجان مبهم و تقریباً ناخوشی که مصنوعاً بیاری آثار دوران آخر حیات بتهوون درخود ایجاد کرده بودم ازمیان رفت.

پس از آنکه نواختن «سنات» پایان رسید، گرچه آشکار بود که از آغاز تا انجام، برای شنوندگان ملال انگیز بوده است، با اینهمه، حضار مجلس - چنانکه معمول است - با شدت وحدت بسیار از اثر عمیق و پرمعنای بتهوون تمجید کردند و تذکرات این نکته را نیز از یاد نبردند که گرچه این اثر از بهترین آثار دوران آخر زندگی بتهوون بشمار است، لیکن در گذشته، مردم آنرا در نمی یافتند، وقتی بخود اجازه دادم تأثیر آوازه خوانی زنان روستائی را - که شنوندگان دیگر نیز آنرا تجربه کرده بودند - با تأثیر این «سنات» بسنجم، دلدادگان بتهوون تبسمی تحقیرآمیز بر لب آوردند و لازم ندانستند بچنین سخن عجیبی پاسخ دهند.

با اینهمه، آواز زنان روستائی که احساس مشخص و نیرومندی را منتقل میساخت، هنر حقیقی بود و سنات یکصد و یکم بتهوون که احساس معینی را در بر نداشت، کوشش بیهوده‌ای برای ایجاد هنر بشمار میرفت و بهمین دلیل نیز نمیتوانست به کسی سرایت کند.

زمستان امسال، بسبب مطالعاتی که درباره هنر می‌کردم، با کوشش و پشتکار بسیار داستانها و حکایات معروفی را که مورد ستایش همه اروپا و بقلم زولا^۱ و بورژ^۲ و هویمانس و کیپلینگ است مطالعه می‌کردم، همانوقت در مجله‌ای ویژه کودکان، بحکایتی برخوردیم که اثر نویسنده‌ای کاملاً گمنام بود واز تدارک «عید قیام مسیح»^۳ در خانواده بیوه فقیری سخن میگفت.

حکایت می‌گوید که مادر، باچه رنج و زحمتی مقداری آرد سفید بدست آورد؛ آرد را روی میز گسترد تا آنرا خمیر کند، بعد رفت تا کمی خمیر مایه بیاورد، وقتیکه میرفت، به بچه‌ها گفت که از اتاق بیرون نروند و مواظب آرد باشند. مادر بیرون رفت، کودکان همسایه، با قیل و قال زیر پنجره اتاق دویدند و بچه‌ها را برای بازی بخوابان دعوت کردند. کودکان سفارش مادر را از یاد بردند و بخوابان دویدند و سرگرم بازی شدند. مادر با خمیر مایه بر می‌گردد؛ در اتاق، مرغی روی میز است و آنچه را که از آرد بجا مانده، برای جوجه‌های خود به کف خاکی اتاق میریزد و آنها نیز آرد را ازمیان خاک برمی‌چینند. مادر، از نومیدی اطفال خود را دشنام میدهد، بچه‌ها بگریه و زاری می‌افتند.

۱- Zola

۲- Bourget

۳- Easter

مادر بر کودکان خود رحمت می‌آورد؛ ولی، دیگر آرد سفیدی باقی نمانده است و بناچار، تصمیم می‌گیرد نان «ایستر» را از آرد سیاه الک کرده تهیه کند و روی آن سفیده تخم مرغ بمالد و اطرافش را تخم مرغ بچیند.

«نان سیاه - پدر بزرگ نان سفید است» مادر این ضرب‌المثل را برای کودکان می‌آورد تا آنها را از نداشتن نان «ایستر» که از آرد سفید پخته می‌شود، دل‌داری دهد. ناگهان کودکان نوه‌پدی را رها می‌کنند و بوجد و نشاط در می‌آیند و با الحان گوناگون ضرب‌المثل را تکرار می‌کنند و با سروری بیشتر، منتظر نان ایستر می‌شوند.

منظور چیست؟ منظور اینست که مطالعه داستانها و حکایات زولا و بورژ و هوسمانس و کیپ‌لینگ و دیگران، با موضوعات بسیار پرزرق و برق، يك لحظه هم مرا متأثر نساخت؛ هنگام مطالعه این آثار، در تمام مدت، از دست نویسندگان بسته آمده بودم و ناراحت بودم، این احساس ناراحتی و آزرده‌گی، از آن‌گونه بود که مردی قصد فریب شما را داشته باشد و در عین حال، چنان ساده لوحان بیان‌گارد که شیوه فریب خویش را نیز از شما پنهان ندارد. در آثار این نویسندگان، درست از سطور نخستین، مقصودی را که داستان برای آن نوشته شده است، درمی‌یابید و آنوقت تمام جزئیات، بیهوده می‌شود و احساس ناراحتی می‌کنید. مهم‌تر از همه، میدانید که نویسندگان، احساسی جز اشتیاق نوشتن حکایت یا داستان نداشته است و هرگز احساس دیگری در او نبوده است. از اینرو، نوشته او، هیچ‌گونه تأثیر هنری در شما پدید نمی‌آورد؛ ولی، نمی‌توانستم حکایت نویسنده گمنام را که درباره کودکان و جوچگان بود، زمین بگذارم؛ زیرا، بی‌درنگ، احساسی که آشکار بود نویسنده خود در آن وارد شده بود، تجربه‌اش کرده بود و انتقالش داده بود، بمن سرایت کرد.

نقاشی داریم بنام «واستنسوف»^۱. وی برای کلیسای بزرگ «کیف»^۲، نقوشی کشیده است؛ همه او را بمنوان بنیادگذار یکنوع هنر عالی جدید مسیحی می‌ستایند. برای این تصاویر، دهها سال کار کرده است و صدها هزار روبل مزد گرفته است. اما تمامی این نقوشها، تقلید پست و ناچیزی از يك تقلید تقلید است که کوچکترین نشانی از احساس در آنها نیست.

همین «واستنسوف»، برای حکایت تورگینف بنام «بلدرچین» (داستان تورگینف اینست که چگونه پدری در حضور پسرش بلدرچینی را میکشد و سپس

از کرده خود پشیمان میشود) تصویری کشیده است که در آن، پسری را با لب زبرین بالا بسته، در حال خواب نشان میدهد و بلدرچین، همچون شبی بالای سر او دیده میشود. این تصویر، يك اثر حقیقی هنریست.

در آکادمی انگلیس، دو تصویر کنار یکدیگر قرار دارند؛ یکی از آنها که اثر وج. ث. دالماس^۱ است، اغوا شدن «سنت آنتونی»^۲ را نشان میدهد. مرد مقدس زانو زده است و دعا میخواند. پشت سر او، يك زن برهنه و چند حیوان ایستاده‌اند، پیداست که نقاش از آن زن خوشش میآمده و «آنتونی» را هم برای خالی نبودن عریضه آنجا گذاشته است؛ و نیز در تصویر آشکار است که اغوا و از راه در بردن، نه تنها برای او (نقاش) موضوع وحشتناکی محسوب نمیشده بلکه بسیار هم لذت بخش بوده است. از اینرو، اگر در این تصویر، هنری هم وجود داشته باشد، هنر بسیار بدو تقلبی است. در همان کتاب، کنار این نقاشی، تصویر کوچکی اثر «لانگلی»^۳ دیده میشود؛ تابلو، پسر بچه‌گدای دوره گردی را نشان میدهد که ظاهراً زنی بر حال وی رحمت آورده و او را بدرون خانه خویش خوانده است، پسر پاهای برهنه خود را بطرز رقت آوری زیر نیمکت جمع کرده است و غذا میخورد؛ زن تماشا میکند و ظاهراً در این اندیشه است که پسر غذای بیشتری میخواهد؛ دختری هفت هشت ساله سر را بدست تکیه داده و با قیافه‌ای جدی، بی آنکه چشم از پسر برگیرد، او را بدقت نگاه میکند. چنین پیداست اولین بار است که معنی فقر و عدم مساوات میان انسانها را درمی‌یابد و برای نخستین بار این سؤال را از خود میکند که چرا او همه چیز دارد و این پسر، پا برهنه و گرسنه است. بحال وی تأسف میخورد و در عین حال احساس شادی میکند. او پسر و نیکوکاری را دوست میدارد، انسان احساس میکند که نقاش، این دختر و آنچه را که مورد علاقه دخترک بوده، دوست میداشته. این تصویر که گویا کار هنرمند کم‌آوازه‌ایست، یکی از آثار زیبا و حقیقی هنراست. بیاد دارم یکبار نمایشنامه «هاملت» را که بازیگر آن «رسی»^۴ بود، دیدم. نقادان ما، این تراژدی و بازیگر اساسی آن «رسی» را آخرین کلام هنر دراماتیک میشمارند؛ با وجود این، در تمام مدت، چه از مضمون درام و چه از نمایش آن، عذاب مخصوصی را که ناشی از تقلیدات تقابلی آثار هنر واقعیت، در خود احساس میکردم.

۱- J. C. Dalmas. ۲- Saint - Antony.

۳- Langley. ۴- Rossi.

اخیراً شرحی دربارهٔ تأثر مردم وحشی «وگل»^۱ خواندم. یکی از کسانی که در آنجا حضور داشته است، نمایش ذیل را شرح میدهد: يك «وگل» بلند بالا و «وگلی» کوتاه قامت و كوچك جثه، كه هر دو پوست گوزن پَن كرده اند، یکی گوزن ماده را نمایش میدهد و دیگری، بچهٔ او را؛ و گل سوم، خود را بشکل صیادی در آورده است و كفش برفی بپا دارد و كماني بدوش؛ چهارمی، با صدای خود پرنده ای را نشان میدهد كه گوزن ماده را از خطر آگاه میکند. موضوع درام اینست كه صیاد در پی گوزن و بچهٔ اوست. گوزن از صحنه بیرون میدود و سپس باز میگردد. نمایش، در يك چادر كوچك نمدی صورت میگیرد. صیاد، هر لحظه بچوانها نزدیکتر میشود. بچه گوزن، بسیار خسته است و خود را بمادرش میچسباند. گوزن ماده می ایستد تا رفع خستگی کند؛ شكارچی میدود و او را هدف میگیرد. درست در همین وقت، پرنده صدا میکند و به گوزن هشدار میدهد. گوزن فرار میکند. بار دیگر، تعقیب شروع میشود و صیاد دوباره نزدیک می آید، با آنها میرسد و تیر خود را رها میکند. تیر به بچه گوزن میخورد. بچه گوزن قدرت فرار ندارد، خود را بمادرش میچسباند و مادر، زخمش را زبان میزند. صیاد تیر دیگری برمیکشد. ناظر عینی میگوید: تماشاگران بی طاقت میشوند و از میان حضار صدای هق و هق های شدید و حتی گریه، بگوش میرسد. تنها از خواندن شرح نمایش احساس کردم كه این، يك اثر حقیقی هنر بود.

آنچه قصد گفتنش را دارم، حرف دوپهلوی چرندی تلقی خواهد شد كه از آن فقط باید حیرت كرد. با وجود این، از بیان اندیشهٔ خویش ناگزیرم: مردم گروه ما، كه برخی از ایشان اشعار و حكایات و داستانها و اوپراها و سمفونیها و سناها را تصنیف میکنند و انواع تصاویر را رقم میزنند و مجسمه ها را میسازند و بعضی دیگر این ساخته ها را میخوانند و میشوند و می بینند و گروهی دیگر، همهٔ این آثار را نقد و بحث میکنند و بر آنها ارزش مینهند و برخی را می ستایند و بعضی را مردود می شمارند و برای یكدیگر بناهای یادبود می سازند و اینكارها را نسلها دنبال میکنند - همهٔ این مردم، یعنی: هنرمندان و جماعت خواننده و بیننده و شنونده و نقادان، جز عدهٔ بسیار معدودی، هرگز - باستثنای دوران اولیهٔ کودکی و شباب كه هنوز بحثی دربارهٔ هنر نداشته اند - آن احساس ساده ای

۱ - Vogul افراد قبیلهٔ «وگل» در منطقهٔ اورال سكونت دارند. رنگ چهرهٔ آنان تیره است، صورت پهن و پیشانی مسطح دارند. كار غالب ایشان ماهیگیری و شكار است.

را که ناشی از سرایت احساسات انسان دیگر است و برای ساده‌ترین فرد و حتی کودکی، مأنوس است، تجربه نکرده‌اند. همین احساس است که سبب می‌شود انسان از شادی دیگری شاد شود و از اندوه دیگری بگرید و روح شخص را با جان انسان دیگر، همین احساس پیوند می‌دهد و جوهر هنر نیز همین احساس است. از اینرو، این افراد نه تنها قدرت تشخیص محصول هنر واقعی را از فرآورده هنر تقلبی ندارند، بلکه همیشه بدترین و قلب‌ترین هنر را به عنوان هنر حقیقی و زیبایمی‌پذیرند. در حالیکه بهتر واقعی نظر هم نمی‌کنند، زیرا: هماره نسخه‌های بدل، پر زرق و برق است و هنر حقیقی، بی‌تکلف.

۱۵

هنر در جامعه ما، تا آن حد تباه شده است که هنر بد، نه تنها هنر خوب بشمار میرود، بلکه مفهوم خود هنر نیز از میان رفته است؛ از اینرو، برای آنکه سخن از هنر جامعه خود گوئیم، پیش از همه لازم است که هنر حقیقی را از تقلبات هنری جدا کنیم.

علامتی که هنر واقعی را از تقلبات هنری تفکیک میکند این شاخص تردید ناپذیر است: مسری بودن هنر. اگر انسانی بهنگام خواندن و دیدن و شنیدن اثر انسان دیگر، بی آنکه از جانب خود فعالیتی بخرج دهد و بی آنکه تغییری در نظرگاه و وضع فکری خویش پدید آورد، حالت روحی خاصی را دریابد که او را بسا سازنده اثر و افراد دیگری که مساند او، موضوع هنر را دریافته اند متحد سازد، موضوعی که چنین حالتی را بوجود میآورد، موضوع هنر است.

مهم نیست که موضوعی، تاچه اندازه شاعرانه و تا چه حد بظاهر واقعی و تاچه میزان مؤثر و سرگرم کننده است، اگر این موضوع، آن احساس مسرتی را که از همه احساسهای دیگر جداست در انسان برنیا انگیزد، اگر آن اتحاد روحی را با انسان دیگر (سازنده اثر) و انسانهای دیگر (شنوندگان یا تماشاگرانی) که اثر هنری را ادراک میکنند، بوجود نیآورد، این موضوع، موضوع هنر نیست. درست است، این علامت، «باطنی» است و بهمین دلیل مردمی که اثر حاصله از هنر حقیقی را از یاد برده اند و از آن چیز دیگری انتظار دارند و در جامعه ما اکثریتی عظیم، از این قبیلند - ممکن است بیاندیشند که احساس

سرگرمی و هیجانی را که از تقلبات هنری میگیرند، احساسی استیک است. و همچنانکه امکان ندارد شخصی را که از قوه تشخیص رنگها محروم است، متقاعد نمود که رنگ سبز قرمز نیست، بهمین سان، دگرگون کردن افکار این مردم نیز درباره هنر، امکان ناپذیر است. باوجود این، این نشان، برای آنانکه در موضوعات هنری احساسی فاسد و «کور» ندارند، کاملاً مشخص و معلوم است؛ و همین علامت است که احساس بدست آمده از هنر را، از هراس احساس دیگری، آشکارا، جدا میکند.

خصوصیت اساسی احساس مذکور اینست که دارنده آن، بجای با هنرمند متحد میشود که موضوع مورد ادراک خود را ساخته و پرداخته خود می‌پندارد و دیگری را سازنده آن نمیداند؛ در نظر وی، آنچه را که این موضوع بیان میکند، همانست که او از مدت‌ها پیش، خود میخواست است بیان کند.

محصول حقیقی هنر این تأثیر را دارد که در شعور ادراک کننده، حدفاصل میان او و هنرمند، نه تنها بین او و هنرمند، بلکه بین او و همه کسانی که در حال ادراک همان محصول هنر هستند، از میان برمیخیزد. در این آزادی شخصیت، یعنی رهایی شخصیت انسان منفرد از قید عزت و تنهایی و در این اختلاط و اتحاد شخصیت فرد با شخصیت افراد دیگر است که نیروی اساسی جذبه و صفت برجسته هنر نهفته است.

اگر انسانی این احساس را تجربه کند، حالت سازنده اثر بدو سرایت نماید، و اختلاط و اتحاد خود را با انسانهای دیگر احساس کند، موضوعی که این حال را در او بوجود آورده، هنر است؛ اگر این سرایت وجود نداشته باشد و با سازنده اثر و آنها که اثر را درک میکنند، اختلاطی دست ندهد، هنری وجود ندارد. مهمتر از این: نه تنها مسری بودن، علامت مشخص هنر است، بلکه میزان سرایت، تنها معیار ارزش هنر است.

سرایت هر اندازه قویتر باشد، هنر نیز - بعنوان هنر - بهتر است. باید دانست در این مورد، سخن از محتوی هنر در میان نیست، یعنی شدت و ضعف سرایت هنر را جدا از ارزش احساساتی که انتقال میدهد، در نظر داریم.

هنر، در نتیجه سه شرط، کم یا بیش مسری میگردد: ۱ - در نتیجه قلت یا کثرت خصوصیت احساسی که انتقال یافته است ۲ - در نتیجه کثرت یا قلت وضوح انتقال این احساس ۳ - در نتیجه صمیمیت هنرمند، یعنی فزونی یا کاستی نیروئی که بوسیله آن، خود هنرمند، احساسی را که اکنون در کار انتقال آنست -

تجربه مینماید.

احساسی که انتقال می‌یابد، هر اندازه بیشتر ویژه و خاص باشد، بهمان اندازه تأثیر بیشتری در احساس‌کننده میبخشد. هر قدر آن حالت روحی، که احساس‌کننده بدان منتقل گردیده است، بیشتر ویژه و استثنائی باشد، اولذات زیاده‌تری میبرد و از اینرو، باکشی و تمایل بیشتری باین حالت روحی اختلاط می‌یابد.

لیکن روشنی و وضوح بیان احساس، بدین سبب بکارسرایت کمک میکند که وقتی گیرنده تأثیر، در شعور خویش با سازنده اثر، درهم میآمیزد، هنگامی راضی‌تر و خرسندتر است که ببیند احساسی را که بنظر وی، از مدتها قبل میشناخته و درمی‌یافته و هم‌اکنون وسیله بیان آنرا جسته، این احساس، باروشنی و وضوح بیشتری بیان شده است.

همچنین درجه سرایت هنر، با افزونی صمیمیت هنرمند بمراتب بالا میرود. همان لحظه که شنونده و بیننده و خواننده، احساس‌کننده اثر هنرمند، بخود هنرمند سرایت کرده است و او، برای خود مینویسد و میخواند و مینوازد، نه بمنظور اثر نهادن در دیگران، همان لحظه این حالت روحی هنرمند، بگیرنده تأثیر، سرایت میکند؛ از طرف دیگر، بمحض آنکه تماشاگر و خواننده و شنونده احساس‌کننده سازنده اثر، برای خرسندی شخص خود چیز مینویسد و نمیخواند و نمینوازد، بلکه برای او، یعنی گیرنده تأثیر، کار میکند و آنچه را که میخواهد بیان نماید، خود وی احساس نمیکند، مخالفت و مقاومتی در گیرنده تأثیر بوجود میآید و آنوقت ویژه‌ترین احساس و پیچیده‌ترین تکنیک، نه تنها از ایجاد تأثیر عاجز است، بلکه برای وی نفرت انگیز نیز میشود.

از سه شرط مسری بودن هنر، سخن میگوئیم، ولسی در واقع، شرط آخرین را باید بیشتر بحساب آورد و آن اینست که هنرمند بایستی برای احساسی که انتقال میدهد، يك ضرورت باطنی احساس‌کند. این شرط، شامل شرط نخستین نیز هست، زیرا اگر هنرمند، صمیمی و بی‌ریا باشد، احساس را بهمان صورتی که گرفته بیان خواهد کرد. و از آنجا که هیچ انسانی شبیه انسان دیگر نیست، این احساس برای افراد دیگر تازگی خواهد داشت. و هر اندازه منبع و منشائی که هنرمند احساس خود را از آنجا کسب میکند بدیع‌تر و عمیق‌تر باشد، آن احساس نیز مأنوس‌تر و بی‌ریاتر خواهد بود. این اخلاص و بی‌ریائی سبب خواهد شد که هنرمند برای احساسی که قصد انتقال آنرا دارد، شیوه بیان

روشنی بیابد.

ازاینرو، شرط سوم، یعنی صمیمیت، در میان شرایط سه گانه مهمترین شرط است. این شرط همیشه در هنر ملی موجود است و بهمین دلیل است که هنر ملی اثری چنان نیرومند دارد، ولی در هنر ماکه تعلق بطبقات عالیه دارد و هنرمندان آنرا برای مقاصد شخصی و خودخواهانه و یا بیهوده خویش پیاپی میسازند و بیرون میدهند، تقریباً همیشه مفقود است.

چنین است سه شرطی که وجود آنها سبب تفکیک هنر واقعی از ابدال آن میگردد و در عین حال - بی آنکه محتوی آثار هنری را در نظر داشته باشیم - تعیین کنند ارزش هراتر هنری است.

فقدان هر يك از این سه شرط، این نتیجه را دارد که اثر، دیگر متعلق به هنر حقیقی نیست بلکه از ابدال هنر است. اگر اثری، خصوصیت ممتاز احساس هنرمند را راه نهد و مخصوصاً اگر بر ضرورتی بیان نشده باشد، یا، اگر ضرورت باطنی مصنف سرچشمه نگرفته باشد، يك اثر هنری نیست. ولی اگر سه شرط مذکور، گرچه بهیچانی بس اندك، در اثری وجود داشته باشند، هر اندازه آن اثر ضعیف باشد، يك اثر هنری است.

وجود هر سه شرط : خصوصیت ممتاز احساس، روشنی، و صمیمیت (در درجات مختلف) ارزش موضوعات هنر را بعنوان هنر، یعنی صرف نظر از محتویات آنها، تعیین میکند. تمام آثار هنری، از لحاظ ارزش، بر حسب وجود هر يك از این سه شرط طبقه بندی میشوند. در یکی، خصوصیت ممتاز احساس موضوع قابل انتقال، بیشتر است و در دیگری، روشنی بیان، و در سومی صمیمیت - در چهارمی صمیمیت و خصوصیت ممتاز احساس وجود دارد، ولی اثر، فاقد روشنی بیان است؛ در پنجمی، خصوصیت ممتاز احساس و وضوح بیان هست، ولی صمیمیت کمتری دارد و قس علی هذا... در تمام درجات و ترکیبات ممکن.

بدین طریق است که هنر، از چیزی که هنر نیست، جدا میشود و ارزش هنر، بعنوان هنر، مستقل از مضامین آن، یعنی صرف نظر از احساسات خوب یا بدی که انتقال میدهد، تعیین میگردد. ولی از لحاظ محتوی، هنر خوب یا بد کدام است و چگونه تعیین میشود؟

۱۶

از لحاظ محتوی، هنر خوب یا بد، کدام است؟

هنر با اتفاق سخن، یکی از وسایل ارتباط انسانی با یکدیگر و از موجدیات ترقی، یعنی: پیشرفت بشریت بسوی کمال است. سخن، با افراد نسل هر زمان امکان میدهد تا از حاصل تجارب و تعلقات انسان نسلهای گذشته و بهترین افراد متمدنی معاصر آگاه شوند؛ هنر، با افراد نسل هر عصر امکان میدهد تا احساساتی را که انسانهای پیشین دریافته اند و احساساتی را که هم اکنون بهترین و پیشرو-ترین افراد تجربه میکنند، دریابند. و همچنانکه در کار دانش، تکاملی تدریجی صورت میپذیرد، یعنی بهمانگونه که علم صحیحتر و ضرورتر، دانش ناقص و غیر ضرور را از راه خویش میراند و بجایش می نشیند، در مورد احساسات نیز بوسیله هنر، تکاملی تدریجی رخ میدهد و این تکامل، احساسات نسبتاً بد و پست را که برای بهروزی آدمیان کمتر مورد لزوم اند از میان بر میدارد تا راه احساسات بهتری را که بکار این نیکبختی بشر میخورند بگشاید. اینست رسالت هنر. از اینرو، هر اندازه هنر از نظر محتوی بهتر باشد، بهمان نسبت نیز این رسالت را بهتر انجام میدهد و هر قدر از لحاظ مضمون، بد و نارسا باشد کمتر از عهده این رسالت برمیآید.

لیکن ارزیابی احساسات، یعنی آگاهی از خوبی و بدی آنها بمعنای اینکه تا چه حد برای سعادت انسانها مورد نیازند، کاریست که بر عهده شعور دینی هر عصر معین است.

در هر زمان تاریخی مشخص و در هر يك از جوامع بشری، ادراك عالیتري

از معنای حیات وجود دارد که افراد جامعه، بدان دست یافته‌اند و این ادراک غالبتر، بزرگترین سعادت را که جامعه در تکاپوی تحصیل آنست تعیین میکند. این ادراک، شعور دینی يك عصر و جامعه معین است. این شعور دینی، همیشه بطرز روشنی از جانب برخی از پیشروان جامعه بیان شده و همه افراد، کمابیش آنرا با وضوح در یافته‌اند. يك چنین شعور دینی، که با بروز و ظهور خویش تطابق دارد، همیشه در هر جامعه‌ای وجود داشته است. اگر بنظر ما، در جامعه‌ای شعور دینی وجود ندارد، بنظر ما چنین می‌رسد: زیرا نمی‌خواهیم آنرا ببینیم نه آنکه جامعه واقعاً فاقد شعور دینی باشد. دلیل اینکه نمی‌خواهیم آنرا ببینیم اینست که شعور دینی جامعه، حیات ما را که با آن توافق ندارد، بمعکوه می‌خواند و مورد بازخواست قرار می‌دهد.

در يك جامعه، شعور دینی همچون مسیر آب جاریست. اگر آب جریان داشته باشد، جهتی نیز برای جریان آن وجود دارد. اگر جامعه‌ای زنده باشد، در آن يك شعور دینی نیز وجود دارد و جهتی را که تمامی افراد آن جامعه کمابیش آگاهانه بدانسو تمایل دارند، تعیین میکند.

بدین دلیل، همواره در هر جامعه‌ای، شعور دینی وجود داشته است. احساساتی که بوسیله هنر منتقل شده است، همیشه بر طبق این شعور دینی ارزیابی شده است. فقط بر اساس این شعور دینی مخصوص هر زمان است که از سراسر حیطهٔ بیکران و متنوع هنر، بخشی جدا میشود و احساساتی را نقل میکند که شعور دینی آن عصر را در زندگی مردم تحقق می‌بخشد. چنین هنری پیوسته قدر و احترام فراوان یافته است و تشویق شده است؛ لیکن هنری که احساسات ناشی از شعور دینی کهنه و منسوخ عصر گذشته را انتقال دهد، همیشه محکوم و منفور بوده است. ولی قلمرو عظیم هنر، که احساسات بسیار متنوعی را منتقل میکند و مردم بوسیلهٔ آنها بایکدیگر مربوط و همساز میگردند، تا هنگامی که احساساتی برخلاف شعور دینی انتقال نداده محکوم نشده است و مجاز بوده است. مثلاً یونانیها، هنری را که احساسات زیبایی، توانایی، دلیری را منتقل می‌ساخت می‌پسندیدند و تشویق می‌نمودند و وسعت و کمال می‌بخشیدند (هنر یودا، هنر فی دیاس^۲) و هنری که احساسات زشت و شرم آور جنسی، افسردگی، نامردی را انتقال میداد محکوم میکردند و خوار میشمرند. یهودیان، هنری را که احساسات وفاداری بخدای آنان و فرمانبرداری از فرمانهای

اورا (پاره‌ای از بخشهای «سفر پیدایش» و کتاب انبیاء و مزامیر) انتقال میداد تشویق میکردند و کمال می‌بخشیدند و هنری را که احساسات بت‌پرستی (پرستش گوسالۀ سامری) را منتقل مینمود محکوم میکردند و بد میدانستند؛ بقیۀ قلمرو عظیم هنر، داستانها، آوازاها، رقصها، آرایش: خانه‌ها و ساز و برگ خانه و ابزار کار و جامه‌ها - که مخالف شعور دینی نبود، اصلاً مورد توجه نبوده و مذموم شمرده نمیشد. هنر همیشه و در هر جا، بر حسب محتویات خود، بدینسان قدر یافته است و بایستی هم برای این پایه قدر و اعتبار یابد، زیرا چنین وابستگی و ارتباطی با هنر، ناشی از خواص طبیعت آدمی است و این خواص نیز لایتنغیراند.

میدانم که بنا بر عقیده رایج دوران، دین خرافه‌ایست که بشریت بگور زمان سپرده است و از اینرو، گویا در عصر ما، شعور دینی عامی که بدست‌یاری آن بتوان هنر را ارزیابی نمود، وجود ندارد. میدانم این عقیده‌ایست که در میان طبقات تحصیل‌کرده و تربیت شده کذائی دوران ما شیوع دارد. آنها که معنی مسیحیت حقیقی را در نمسی‌یابند و دست باختران انواع فرضیه‌های فلسفی و زیبایی‌شناسی می‌زنند و میکوشند بدینوسیله بیهودگی و گنه‌کاری حیات خویش را بپوشانند، جز این نیز نیابستی بیان‌دیشند. این افراد، دانسته و گه نیز ندانسته، با درآمیختن و مشتبه کردن مفهوم آداب و رسوم و عقاید مذهبی^۱ با شعور دینی، میان‌دیشند که بوسیله انکار آداب و رسوم و عقاید مذهبی، شعور دینی را نیز انکار میکنند. ولی، همه این حملاتی که به‌دین میشود و کوشش‌هاییکه برای استقرار یک جهان بینی مخالف شعور دینی زمان ما صورت می‌گیرد، خود، بیش از هر چیز، بروجود این شعور دینی دلیلی آشکار است، شعوری که حیات‌کسانی را که با وی توافقی ندارند بمحکمه می‌خواند و مورد بازخواست قرار میدهد.

اگر در بشریت، چیزی بنام ترقی، یعنی: یک نهضت پیشرو وجود دارد، ناگزیر برای مسیر این نهضت نیز بایستی عامل تعیین‌کننده‌ای وجود داشته باشد. دین، همیشه چنین عاملی بوده است. سراپای تاریخ، اثبات میکند که ترقی بشریت تنها برهبری دین، نه دینی که مرکب از آداب و رسوم و تشریفات و معتقدات مذهبی خاصی نظیر مذهب^۲ کاتولیک و پروتستان و غیره است، بلکه در سایه رهبری شعور دینی، صورت پذیرفته است. و اگر قبول کنیم که ترقی بشریت

۱- Religious cult

۲- واژه «دین» را با لغت «مذهب» نباید اشتباه کرد (م)

بی‌رهبری دیند امکان‌پذیر نیست - ترقی، دهه‌ی دوراها صورت می‌گیرد و بالنتیجه در زمان حال نیز صورت می‌پذیرد - ناگزیر، برای زمان ما نیز باید دینی وجود داشته باشد. بنابراین، خواه مردم تحصیلکرده‌ی کذائی زمان ما بخواهند یا نخواهند، بایستی وجود دین را، حتی در زمان ما، بعنوان راهنمای لازم ترقی بشناسند. واگر در میان مایک شعور دینی وجود دارد، هنر ما نیز باید بر اساس این شعور دینی ارزیابی شود؛ چنین نیز شده است. درست مانند همیشه همه‌ی اعصار، هنری که احساسات منبعث از شعور دینی عصر ما را انتقال می‌دهد، از تمامی هنر «بی‌طرف» جداگشت و شناخته شد و ارج بسیار یافت و تشویق شد و هنر مخالف این شعور دینی، محکوم گشت و تحقیر شد. و از قلمرو عظیم بی‌طرف هنر، چیزی مجزا و تشویق نشد.

شعور دینی عصر ما، از نظر مصداق کلی و عمومی آن، آگاهی برای واقعیت است که سعادت ما، یعنی سعادت مادی و معنوی و فردی و عمومی و موقت و دائم ما، در حیات برادرانه همه‌ی انسانها در اتحاد محبت آمیز آنهاست. این شعور، نه فقط بوسیله‌ی مسیح و بهترین مردان گذشته بیان شده است، نه تنها از طرف بهترین افراد زمان ما، باشکال و از جهات مختلف تکرار میشود، بلکه در دستگاه بفرنج بشریت نیز همچون رشته‌ی هدایتی است که کارش از یکسو، برداشتن موانع مادی و معنوی از سربراه اتحاد انسانها، و از سوی دیگر، استقرار اصولیست که میان همه‌ی افراد بشر مشترکست و می‌تواند و باید، همه‌ی آدمیان را در یک برادری جهانی متحد کند. بر اساس این شعور، بایستی ارزش تمام پدیده‌های حیات خویش، از جمله، هنر خود را تقویم کنیم و از قلمرو کل هنر، آنچه را که ناقل احساساتی منبعث از این شعور دینی است، جدا سازیم و باین هنر، ارج بسیار نهمیم و آن را تأیید کنیم و آنچه را که مخالف این شعور است بدور افکنیم و بهتر دیگر، معنایی را که خاص آن هنر نیست اسناد ندهیم.

اشتباه بزرگ و اساسی افراد طبقات عالی و «رسانس» کذائی - اشتباهی که اکنون ما آنرا ادامه می‌دهیم - در این نبود که به هنر دینی قدر نمی‌نهادند و برایش معنایی قائل نبودند، (مردم آن زمان قادر نبودند برای هنر معنایی قائل باشند، زیرا نظیر افراد طبقات عالی زمان ما، نمیتوانستند با آنچه بعنوان دین منتشر شده بود، معتمد باشند) بلکه در این بود که بجای این هنر دینی معقود، هنر بی‌ارزشی را گذاشتند که هدفی جز لذت نداشت، یعنی بجای هنر دینی، چیزی را ارزش نهادند و تشویق کردند که بهیچوجه شایستگی آن ارزش و تشویق

را نداشت.

یکی از پیشوایان کلیسا گفته است: «درد سر بزرگ آدمیان این نیست که خدا را نمی‌شناسند، بلکه اینست که بجای خدا، آنچه را که خدا نیست، نشانده‌اند». این گفته درباره هنر نیز صادق است: دردسر اصلی افراد طبقات ممتاز عصر ما، بسبب نداشتن هنر دینی نیست، بلکه از اینجهت است که بجای عالیت‌ترین هنر دینی یعنی هنری که برای ارزش و اهمیت خاصش از سایر هنرها ممتاز میگردد، هنری را برگزیده‌اند که بسیار بی‌ارزش و اغلب زیانمند است و هدف آن جز لذت جمع قلیلی نیست و بسبب انحصاری بودن، مخالف آن‌اصل مسیحیت است که اتحاد عمومی آدمیان را در بردارد و شعور دینی عصر ما را تشکیل میدهد. بجای هنر دینی، هنر ناچیزی گذاشته شد که غالباً فاسد است و بدین‌طریق، ضرورت وجود يك هنر حقیقی دینی که باید زندگانی انسانها را بهبود بخشد، از انظار پوشیده ماند.

صحیح است، هنری که مقتضیات شعور دینی دوران ما را برمی‌آورد، شبیه هنر پیشین نیست، ولی بررغم این عدم تشابه، آنچه هنر دینی عصر ما را تشکیل میدهد برای انسانی که حقیقت را عمداً از خود پنهان نمیدارد، بسیار روشن و مشخص است.

در اعصار گذشته، هنگامیکه عالیت‌ترین شعور دینی، فقط افراد جامعه مشخصی را (صرفنظر از وسعت آن) بایکدیگر متحد می‌ساخت، جامعه یهودیان، آتنیان، رومیان - فقط خاص آن‌جامعه بود و احساساتی که بوسیله هنر آن اعصار انتقال مییافت، ناشی از آرزوی قدرت، عظمت، افتخار و در نتیجه، سعادت برای این جوامع مخصوص بود و مردانی که بیاری زور و حيله و ظلم در فراهم آوردن این بهروزی شرکت می‌جستند، (اولیس - یعقوب - داود - شمعون - هرکول و همه «بوگاتیر» ها) قهرمانان هنر محسوب میشدند. ولی، شعور دینی عصر ما، يك جامعه مشخص را در نظر ندارد، بلکه برعکس خواستار وحدت مطلق و بی‌استثنا تمام جوامع بشری است و دوستی برادرانه درباره همه انسانها را برتر از همه فضائل دیگر قرار میدهد و از اینرو، احساساتی که بوسیله هنر عصر ما انتقال مییابد، نه تنها نمیتواند با احساساتی که هنر گذشته منتقل می‌ساخت موافق باشد، بلکه باید مخالف احساسات پیشین باشد.

هنرمسیحیت، مسیحیت حقیقی، تا مدت مدیدی نتوانست خود را استوار و پابرجا سازد و هنوز هم خود را مستقر نساخته است. زیرا: شعور دینی مسیحیت یکی از آن گامهای کوچکی نبود که بشریت با آن پیش میرود، بلکه تحولی عظیم بود که اگر تا کنون، سرپای منهوم حیات انسانها و تمامی ساختمان باطنی زندگی آنان را دگرگون نکرده است، سرانجام قطعاً بایستی تغییر دهد. درست است، حیات بشریت، و نیز زندگی انسان منفرد، حرکتی هموار دارد؛ لیکن در این حرکت هموار، همچنانکه میدانیم، نقطه‌های تحولی هست که حیات پیشین را از زندگی آینده، با تکانی محکم، جدا میکند، یک چنین نقطه تحولی برای انسانیت، در مسیحیت پیدا شد یا لااقل در نظر ما که با شعور مسیحیت بسر میبریم بایستی چنین جلوه کند.

شعور مسیحیت، راه تازه دیگری پیش پای همه احساسات آدمی گذاشت و بدینسان، مضمون و معنای هنر را بکلی تغییر داد. در گذشته، یونانیان از هنر ایرانیان، رومیان از هنر یونانیان، یهودیان از هنر مصریان، میتوانستند بهره گیرند، زیرا آرمان اساسی ایشان یکی بود و بس. بزرگی و بهروزی ایرانیان، عظمت و سعادت یونانیان، شان و شکوه و نیکبختی رومیان، یک کمال مطلوب بود. همان یک هنر، شرایط و مقتضیات دیگر منتقل میشد و برای ملل جدید نیز نیکو بشمار میرفت.

لیکن آرمان مسیحیت، آنچنان همه چیز را دگرگونه ساخت که بگفته انجیل، آنچه نزد آدمی بزرگ بود، پیش خداوند مغفور شد. دیگر، کمال مطلوب، عظمت فرعون مصری و امپراتور رومی و زیبایی یونانی و ثروت فینیقی نبود، بلکه فروتنی و پاکدامنی و غمخواری و دوستی، شد. قهرمان هنرنو، مرد دولتمند و اندوخته ثروت و ساکن قصر و صاحب قدرت نبود، بلکه «لازاروس» فقیر و مریم مصری (نه بهنگام کامرانی و زیبایی، بلکه در وقت توبه و انابه) و بذال مال و ساکن کلبه و دخمه و شناسنده قدرت بی‌عدلی خداوند بود. عالیشان محصول هنر، معبد پیروزی و بامجسمه فاتحان نبود، بلکه نمایاندن روح آدمی بود، روحی که بیمن محبت، آنچنان دگرگونه گردیده است که انسان شکنجه دیده و محتضر، بمذاب دهندگان خویش عشق میورزد و رحمت میآورد.

ازاینرو، آنان که در جهان مسیحیت بسر میبرند، بازداشتن نیروی جبری

۱- Lazarus - مرد جذام گرفته و بینوائی که نامش در داستان «مالدار بدرشت» انجیل آمده است.

هنر مذهبی را که حیات ایشان با آن، رشد و نما یافته است مشکل می‌بینند. برای آنان، مضامین هنر دینی مسیحیت، چندان تازگی دارد و آنچنان با محتویات هنر کهن متفاوت است، که بدیده ایشان هنر مسیحیت، نفی هنر جلوه میکند و از اینرو نومیدانه به هنر منسوخ چسبیده‌اند. لیکن این هنر قدیمی، که دیگر در دوران ما، واجد هیچ محلی در شعور دینی نیست، تمامی معنای خود را از کف داده است و خواه ناخواه باید از آن دست برداریم.

جوهر شعور مسیحیت، بگفته انجیل (انجیل یوحنا - باب هفدهم - آیه ۲۱) اینست که هر انسانی را بطریق فرزندی خود را با خداوند بشناسد و از این شناسائی، میان انسانها و خداوند و بین خود آدمیان، اتحاد پدید آید. باین سبب، مضامین هنر مسیحیت، احساساتی است که با اتحاد انسانها و خداوند و با اتفاق آدمیان با یکدیگر یاری کند.

این گفته: «اتحاد انسانها با خداوند و اتفاق آنان با یکدیگر» شاید برای مردمی که بشنیدن استعمال غلط و مکرر این کلمات، خو گرفته‌اند، مبهم جلوه کند، ولی این لغات معنایی بسیار روشن دارند، این کلمات حاکیست که اتحاد انسانها بر پایه اصول مسیحیت، در برابر اتحاد یکطرفه و انحصاری معدودی انسان، همان اتحادی است که می‌استثناء همه آدمیان را متحد می‌سازد.

هنر، هر هنری فی‌نفسه، خاصیت متحد ساختن انسانها را واجد است. هر هنر این نتیجه را دارد: آنانکه احساسات هنرمند را - احساساتی را که هنرمند انتقال میدهد - میگیرند، نخست روح خود را با روح هنرمند و در ثانی با ارواح تمامی افرادی که همان تأثیر هنری را گرفته‌اند، متحد می‌سازند. ولی هنر غیر مسیحی، جمع ناچیزی را متحد میکند و باین اتحاد، آنان را از دیگر مردم جدا می‌سازد و از اینرو این اتحاد یکطرفه و محدود، نه فقط باعث افتراق میشود، بلکه غالباً منشاء عناد و دشمنی با مردم دیگر است. مجموع هنر میهنی، با سرودها و اشعار و بناهای یادبود خود، تمامی هنر کلیسایی، یعنی هنر مربوط بمذاهب و فرق معینی که هر یک تمثالها و مجسمه‌ها و «دسته‌ها» و مراسم و تشریفات و معابدی خاص خود دارند و از اینگونه است؛ اینچنین است هنر نظامی؛ از این نوع است تمامی هنر مذهب و در واقع، فاسدی که تنها در دسترس متمگران، تن‌پروران ثروتمند، قرار دارد. چنین هنری کهنه و منسوخ و غیر مسیحی است و اگر تنی چند را متحد سازد، بدین سبب است که آنان را سریعتر و شدیدتر، از دیگران جدا کند و حتی خصم یکدیگر گرداند. هنر مسیحی فقط آنست که

همه افراد بشر را بی‌استثنا متحده کند یعنی در بشر احساس و اندیشه تساوی و یگانگی وضع خود را در برابر خداوند و هموعان، برانگیزد؛ و یا احساس واحد و یکسانی را در ایشان پیدار کند که تا مادامیکه مخالف مسیحیت نیست، ساده‌ترین احساس است و برای همه افراد، بی‌استثنا طبیعی است.

هنر مفید مسیحی عصر ما را، ممکن است مردم بر اثر نارسائی شکل یا عدم توجه بآن، دریابند، ولی باید چنان باشد که همه مردم بتوانند احساساتی را که بوسیله آن منتقل میشود، دریابند. این هنر نباید هنر گروهی از مردم، از آن یک طبقه و یک ملیت و یک آئین مذهبی باشد، نباید احساساتی را منتقل کند که فقط از جهتی، تنها برای یک مرد تحصیل کرده و یک نجیب‌زاده و یک تاجر و یک روسی و یک ژاپنی و یک کاتولیک و یک بودایی و غیره قابل فهم باشد، بلکه باید احساساتی را انتقال دهد که برای هر کس قابل حصول است. فقط چنین هنری را میتوان در زمان ما مفید دانست و از هنرهای دیگر جدا کرد و تشویق نمود.

هنر مسیحی، یعنی هنر عصر ما، بایستی کاتولیک^۱ بمعنی مستقیم کلمه یعنی عمومی باشد و از اینرو، بایستی همه انسانها را متحد کند. ولی احساساتی که همه مردمان را متحد میکنند، فقط بدو نوع است: ۱- احساساتی که از شناسائی رابطه فرزندی انسان با خداوند و برادری آدمیان بوجود میآید ۲- ساده‌ترین احساسات زندگانی که بی‌استثنا در دسترس همه افراد بشر است مانند: احساسات شادی و فروتنی و نشاط و آرامش و غیره. گنها این دو نوع احساس است که موضوع هنر عصر ما را تشکیل میدهد، هنری که از لحاظ مضمون، خوب بشمار میرود. کاری را که این دو هنر بظاهر بسیار متفاوت صورت میدهند، یکپست. احساساتی که از آگاهی بر رابطه فرزندی انسان با خداوند و، برادری انسانها (شعور دینی مسیحیت) ناشی میشود نظیر احساسات: پایداری در حقیقت و وفاداری بمشیت الهی و ایثار نفس و احترام و عشق بانسان و همچنین نتیجه ساده‌ترین احساسات: حالت فروتنی یا شادمانی که از یک آواز یا لطیفه‌ای فرح‌انگیز و کاملاً قابل فهم، یا داستانی مؤثر و گیرا، یا یک پرده نقاشی و یا عروسک، بآدمی دست میدهد یکپست و آن: اتحاد محبت‌آمیز انسانهاست. اتفاق میافتد که گروهی گردهم جمع میشوند، ولی این عده بسبب

۱- «کاتولیک» در لغت بمعنای «عمومی» است. (م)

حالات روحی، یادرتیجه احساسات خویش، اگر دشمن نباشند، بهم پیگانه اند؛ ناگهان يك حكایت، يك نمایش، يك تصویر، حتی يك ساختمان، وغالباً موسیقی، گوئی بوسیله جرقه برقی، همه افراد این گروه را بایکدیگر متحد میسازد و تمام آنان بجای پراکندگی و بیشتر اوقات، حتی دشمنی پیشین، احساس همبستگی و عشق بیکدیگر را مینمایند. هر کس از این امر شاد میشود که ببیند انسان دیگری همان حالت روحی را که وی دریافته، مثل خود او درك میکند؛ از گفتگوی معنوی که نه تنها میان او و همه حاضران، بلکه حتی میان او و تمامی معاصران - که همان حالت را احساس میکنند - درگیر شده است شاد میشود؛ مهمتر از این: هر کس شادی اسرار آمیز ارتباط با گذشتگان و آیندگان را - همه کسانی که همان احساس را تجربه کرده بودند و تجربه خواهند کرد - احساس میکند.

اینکار را، هم هنری که احساس عشق بخداوند و ممنوع را انتقال میدهد و هم، هنر «حیاتی» که ساده ترین احساسات را منتقل میسازد - احساساتی که برای همه افراد عمومیت دارد - انجام میدهد.

تفاوت ارزش هنر عصر ما با هنر اعصار گذشته اساساً در اینست که هنر عصر ما، یعنی هنر مسیحی، چون بر پایه شعور دینی استوار و طالب اتحاد انسانهاست، بر حسب مضمون خود و تاجائیکه مضمون آن در نظر گرفته شود، هر گونه هنری را که اتحاد انسانها را تکفل نکند و ناقل احساسات انحصاری و سبب جدائی آدمیان باشد از قلمرو هنر مفید خارج میکند و اینگونه هنرها را بعلت بدی مضامین، در طبقه هنرهای بد میگذارد و بالعکس، بر حسب مضمون خود و تاجائیکه مضمون آن در نظر گرفته شود، قسمتی از هنر کلی را که در سابق قابل تفکیر و احترام نمیدانستند و احساسات بسیار بی اهمیت و ساده را که برای تمام افراد بشر بی استثناء قابل فهم است منتقل میکند و موجب اتحاد آنان میشود، در قلمرو هنر مفید قرار میدهد.

در عصر ما، چنین هنری را ناگزیر باید نیکو شمرد، زیرا بهمان هدفی میرسد که شعور دینی مسیحیت زمان ما پیش پای بشریت میگذارد.

هنر مسیحی، یا در انسانها آن احساساتی را پدید میآورد که افراد بشر را از راه عشق بخداوند و ممنوع، بسوی اتحادی بزرگ و روز افزون جلب میکند و آماده و مستعد چنین اتحادی میسازد و یا، در آدمیان آن احساساتی را بر میانگیزد که با افراد بشر نشان میدهند که هم اکنون در غما و شادیهای حیات

شریک یکدیگرند. از اینرو، هنر مسیحی عصر ما میتواند بردو گونه باشد و واقعاً نیز بردو گونه است: ۱- هنری که احساسات ناشی از شعور دینی را انتقال میدهد و بر اساس وضع و موقع انسان در جهان - از نظر ارتباطی که آدمی، با خداوند و هم نوعان خود دارد - استوار است و هنر دینی نامیده میشود ۲ - هنری که ساده ترین احساسات زندگانی را منتقل میکند و احساسات مذکور، در دسترس تمام مردم جهان قرار دارد و هنر حیاتی، ملی، یا عمومی خوانده میشود. در زمان ما، فقط این دو هنر است که میتواند هنر «خوب» بشمار آید.

نوع نخستین - هنر دینی - که هم احساسات مثبت، یعنی عشق بخداوند و هم نوع، و هم خشمها و نفرت های منفی و هراس از هتک حرمت محبت را انتقال میدهد، مخصوصاً بشکل ادبیات و تا اندازه ای در نقاشی و پیکر تراشی تجلی میکند؛ نوع دوم، یعنی هنر عمومی که احساسات قابل حصول همگان را نقل مینماید، در ادبیات و نقاشی و مجسمه سازی و رقص و معماری و مخصوصاً موسیقی، متجلی است.

اگر از من میخواستند که در هنر نو، نمونه هایی از این انواع هنر بدست دهم، در قلمرو ادب، بعنوان نمونه هنر عالی، هنری که از عشق بخداوند و هم نوع سرچشمه میگردد، به «راهزنان»^۱ اثر شیلر و از آثار متأخران به مردم تهیدست، و «بینوایان» هوگو و حکایات و داستانهای دیکنز: «داستان دوشهر»^۲ و «آهنگ موزون زنگها»^۳ و دیگر آثار وی، و به «کلبه عمو تم» و «آثار داستایوسکی، بویژه «خانه مردگان»^۴ او و به «آدام بد»^۵ جرج الیوت^۶ اشاره میکردم.

هر چند عجیب مینماید، لیکن باید گفت که در نقاشی عصر نو، مشکل بتوان از آن گونه آثار که مستقیماً احساسات عشق بخالق و هم نوع را انتقال میدهند چیزی یافت، این گفته مخصوصاً در باره آثار نقاشان ناسم دار صادق است. تصاویر بسیاری درباره مطالب انجیل وجود دارد، این پرده ها همگی باغهای فراوان جزئیات تاریخی را تصویر میکنند، لیکن آن احساس دینی را که خود نقاشان نیز فاقد آنند منتقل نمیسازند و نمیتوانند ساخت. تصاویر بسیاری هست که احساسات فردی اشخاص گوناگون را نشان میدهد، ولی نقشهائی که از خود

۱- *Robbers* ۲- *A Tale of Two Cities*

۳- *Chimes* ۴- *Dead House*

۵- *Adam Bede*

۶- *George Eliot* - نام مستعار «ماری آن اوانس» - *Mary Ann Evans*

نویسنده زن انگلیسی (۱۸۸۰ - ۱۸۱۹)

گذشتگی و عشق مسیحیت را نمودار سازد بسیار اندکست و فقط در میان آثار نقاشان گمنام و پرده‌های ناتمام و بویژه طرحها، چنین تصاویری وجود دارد. تابلوی کرامسکی^۱ که ارزش آن بنتهائی با بسیاری از آثار او برابری میکند، از اینگونه است، این تصویر، اتاق پذیرائی ایوان داری نشان میدهد که از برابر آن، سربازانی که بخانه بازگشته‌اند با هیبت و وقار میگذرند. روی ایوان، پرستاری ایستاده است و کودک شیرخواری را در آغوش دارد، کنار وی پسر بچه‌ای دیده میشود. هر سه ناظر عبور سربازانند؛ ولی مادر، چهره خود را با دستمالی پوشانیده و به پشتی نیمکت بزرگ راحتی تکیه داده و در حال گریستن است. تصویر «لانگلی»، نیز که پیشتر از آن یاد کردم چنین است؛ تابلوی نقاش فرانسوی مرلن^۲ نیز از این نوع است. این تصویر، قایق نجاتی را نشان میدهد که در توفانی سهمگین، برای نجات سرنشینان کشتی مغروقی با شتاب پیش میراند. چند تصویر دیگر نیز هست که با اینگونه تصاویر قرابت دارد و انسان کارگر را با عشق و احترام نمودار میسازد. نقاشیهای میله^۳، مخصوصاً طرح او بنام «استراحت معدنچی» از اینگونه است. تابلوهای ژول برتن^۴، لرمیت^۵، دفرگر^۶ و دیگران همین خصوصیت را دارد. بعنوان نمونه آثار کی که خشم و نفرت و هراس از هتک حرمت عشق بخداوند و همزود را در بیننده بر میانگیزند، میتوان از تصویر کی^۷ بنام «داوری» و نقاشی لیزن مایر^۸ موسوم به «توشیح فرمان مرگ»^۹ نام برد. حتی از ایندسته نیز، تصاویر معدودی وجود دارد. دقتی که در باره «تکنیک» و زیبایی بکار میرود، غالباً احساس را تحت الشعاع قرار میدهد، مثلاً تابلوی ژروم^{۱۰} بنام «Pollice Verso» آنقدر که شیفتگی از زیبایی منظره را بیان میکند، وحشت و نفرت از واقعه را نمیرساند.

در هنر جدید طبقات عالی، اشاره به نمونه‌های هنر نوع دوم: یعنی هنر خوب، همگانی و حیاتی، مخصوصاً در ادبیات و موسیقی بر مراتب مشکلتر است. اگر هم آثاری وجود داشته باشد که با توجه به محتوایشان، بتوان آنها را

۱- Kránski

۲- Morlon

۳- Millet نقاش فرانسوی (۱۸۱۹ - ۱۸۹۱)

۴- Jules Breton نقاش فرانسوی (۱۸۲۷ - ۱۹۰۶)

۵- l'Hermite

۶- Defregger

۷- Gay

۸- Liezen Mayer

۹- The Signing of the Sentence of Death

۱۰- Gérôme نقاش و حجار فرانسوی (۱۸۲۴ - ۱۹۰۴)

باین هنر منسوب داشت، همچون «دن کیشوت» و کمدهای مولیر و «دیوید کاپرفیلد»^۱ و «باشگاه پیک ویک»^۲ دیکنز، و حکایات گوگول و پوشکین و معدودی از آثار موپاسان، این نوشته‌ها بعلا انحساری بودن احساساتی که انتقال می‌دهند و بسبب تشریح جزئیات مخصوص زمان و مکان و بویژه، بعلا فقر مضامین - در قیاس با نمونه‌های هنر عمومی قدیمی، مثلاً سرگذشت حضرت یوسف - غالباً فقط در دسترس فهم مردم ملت خویش و حتی گروهی کوچکنند. حوادث مربوط به برادران یوسف که در نتیجه محبت پدر، بدو رشک بردند و او را بازارگانان فروختند و وقایع مربوط به زن فوطیفار^۳ که قصد اغوای مرد جوان را داشت و رسیدن یوسف بمقامی عالی و رحمت آوردن وی بر برادران خویش و حوادث مربوط به بنیامین محبوب و وقایع دیگر، احساساتی را انتقال می‌دهند که در دسترس دوستانی روسی و مرد چینی و انسان آفریقائی و کودک خردسال و مرد سالخورده و فرد تحصیلکرده و شخص بیسواد، قرار دارد؛ تمامی این حوادث با چنان ایجازی نوشته شده و آنچنان عاری از حشو و زوائد است که داستان را میتوان بهر محیطی برد و در آنجا نیز همچنان قابل درک و مؤثر و گیرا خواهد بود. ولی احساسات دن کیشوت یا قهرمانان مولیر چنین نیست. (گرچه مولیر، تقریباً جهانگیرترین و ازاینرو، مقبول‌ترین هنرمند هنر جدید است) احساسات «پیک ویک» و دوستانش نیز تشابه کمتری با احساسات منظور ما دارد. این احساسات بسیار انحصاریست، جنبه عمومی انسانی ندارد و بهمین دلیل هم نویسندگان، برای آنکه احساسات مذکور را مسری گردانند آنها را با جزئیات مفصل زمان و مکان، احاطه کرده‌اند. کثرت جزئیات، این داستانها را بیش از پیش انحصاری و برای آنها که خارج از محیط مورد وصف نویسنده بسر می‌برند، نامفهوم می‌سازد.

در داستان یوسف، بدانگونه که امروزه میکنند، نیازی بوصف مفصل پیراهن خونین وی و خانه و جامه یعقوب و اطوار و لباس زوجه فوطیفار نبوده است. در این حکایت، نمیخوانیم: زلیخا، در حالیکه انگوی دست چپ خود - را مرتب می‌کرد، بیوسف گفت: «باتاق من بیا، و قس علی هذا... زیرا: محتوی احساسات داستان بقدری قویست که تمامی جزئیات - مگر جزئیات بسیار لازم، از

۱- David Copperfield

۲- Pickwick Club

۳- Potiphar - «مردی مصری که خواجه و سردار افواج خاصه فرعون بود» - تورات، «کتاب پیدایش». باب سی و نهم، آیه اول. (م)

قبیل: یوسف باتاق دیگر رفت، تابگرید - زائد است و فقط مانع انتقال احساسات میشود. بدین سبب، این حکایت برای همه انسانها قابل فهم است و افراد همه ملتها، محیطها و زمانها را تکان میدهد و اکنون هم زنده است و بما رسیده و هزاران سال دیگر نیز زنده خواهد بود. ولی از بهترین داستانهای عصر ما جزئیات را جدا کنید، چه بجا خواهد ماند؟ از این رودرهنر ادبی جدید، ممکن نیست بر آثاری انگشت نهاد که خواستهای عمومی را کاملاً بر آورند. حتی آثار موجود نیز، اکثراً بخاطر آنچه «در آلیزم» نام دارد و شاید صحیحتر آن باشد که «پرونیسیالیسم»^۱ در هنر نام گیرد، معیوبند.

در موسیقی، بهمان دلائل، کار بمنوال هنر ادبی است. بعلمت فقر مضامین، آهنگهای (tunes) موسیقیدانان نو بطرز زنده‌ای عقیم و بیحاصل است. از اینرو، موسیقیدانان جدید برای تقویت تأثیر آهنگی بی‌ثمر، بردوش هر «نوا»،^۲ بینوا و فاقد معنا، پیچیده‌ترین «تغییر مایه» ها را که یا، از آن آهنگهای ملی خود آنان و یا، در خور یک گروه مبین و یک مکتب مشخص موسیقی است، بار میکنند. «نوا» - هر نوا - بی‌قید و آزاد و برای همه مفهوم است؛ اما آندم که بقید «آرمونی» معینی بسته شد و اسیر آن گشت، آنوقت فقط برای آنانکه با آن آرمونی مأنوسند، درخور فهم میگردد و نه فقط برای ملیتهای دیگر، بلکه برای تمام افرادی که با اشکال مخصوص آرمونی انس نگرفته‌اند و تعلق بگروه مشخصی ندارند، کاملاً نامفهوم میشود.

بدینسان موسیقی نیز نظیر شعر، بین همان گروه فاسد، دچار همان دور و تلسل میگردد. برای جالب و گیرا ساختن آهنگهای بیمعنی و انحصاری، با ترکیبات پیچیده و درهم «آرمونیک» و «دریتمیک» و «اکستریک»، سدی پیش‌پای این آهنگها میگذارد و در نتیجه، آهنگها بیش از پیش انحصاری میشوند و نمیتوانند عمومی و حتی ملی باشند، یعنی: فقط در دسترس فهم عده معدودی هستند نه تمام ملت.

در موسیقی، صرف نظر از مارشها و آهنگهای رقص آهنگسازانی که آثارشان بخواستهای هنر عام نزدیک است، میتوان با آوازهای عامیانه ملل گوناگون، از روسی گرفته تا چینی، اشاره کرد؛ ولی در موسیقی علمی، تنها چند اثر انگشت شمار، واجد خصوصیت هنر همگانی است: «آریا»ی معروف ویلون، اثر

۱- provincialism لهجه و لغات و اصطلاحات و تعبیرات و عادات و رسوم یک ولایت.

۲- Melody

«باخ»، نکتورن درمی‌ماژور، از شوپن، و، شاید، ده دوازده «پاساژ» - نه تمامی قطعات - که منتخب از آثار هایدن، موزار، شوبر، بتهوون و شوپن است.^۱

اگر چه کاری که در شعر و موسیقی صورت گرفته در نقاشی نیز تکرار شده است، یعنی از آنرو که آثار ضعیف - ضعیف از لحاظ مفهوم - را سرگرم کننده تر کنند آنها را با اضافات و زوائد دقیق زمان و مکان محصور کرده‌اند و با اینکار جذابیتی ناپایدار و «محلی» بدانها بخشیده‌اند و در عین حال از جنبهٔ عمومیت آنها کاسته‌اند؛ بالاینهمه در نقاشی، بیش از دیگر رشته‌های هنر میتوان با آثاری که خواسته‌های يك هنر همگانی مسیحی را بر می‌آورند - یعنی آثاری که احساسات قابل فهم انسانها را بیان میکنند - اشاره کرد.

در آثار هنر نقاشی و پیکر تراشی، اگر از نظر مضمون - عمومی بودن محتوی اثر - حساب کنیم، تمام تصاویر و مجسمه‌های با اصطلاح «ژانره»^۲ اینچنین است. آثار «ژانره» ابتدا جانوران را نشان میداد و سپس بکار نمایش دور نماها، کاریکاتورهای قابل فهم و انواع زینتها پرداخت. در نقاشی و هنر، فرآورده‌های بس فراوانی از این گونه وجود دارد (عروسکهای چینی) ولی بیشتر این اشیاء، مثلاً انواع زیورها، هنر بشمار نرفته‌اند، اگر هم بشمار رفته‌اند، آنها را هنر پست‌تری دانسته‌اند؛ در واقع، همهٔ اینگونه اشیاء فقط بشرط آنکه احساس صادقانهٔ هنرمند را انتقال دهند (مهم نیست که این احساس،

۱- در معرفی نمونه‌های هنر، که هن آنها را بهترین نمونه‌ها میدانم، برای قطعات برگزیدهٔ خود قدر و اعتبار خاصی قائل نیستم؛ زیرا گذشته از آنکه اطلاعاتم از رشته‌های گوناگون هنر کم است، تعلق بطبقه‌ای دارم که در نتیجهٔ تعلیم و تربیت کاذب، ذوق افراد آن فاسد شده است. از اینرو وقتی برای تأثیری که قطعه‌ای در جوانی در من بجا گذارده ارزش مطلق قائلم، محتملست که بنا بر یک عادت جدائی ناپذیر قدیمی، دچار اشتباه شده باشم. آنها را فقط بدین منظور نمونهٔ این، یا آن هنر مینامم که تصور مرا روشنتر توضیح کنند و نشان دهند که من، بانظری که اکنون دارم، ارزش این هنر را از محتویات آن چگونه درمی‌یابم. اینرا نیز باید بگویم که آثار هنری خود را جزء حوزهٔ هنر بد محسوب میدارم، با استثنای حکایت «خدا حقیقت را میبیند» که تعلق به هنر نوع اول (هنر دینی - م) دارد و «محبوس قفقاز» که متعلق به هنر نوع دوم (هنر عمومی - م) است.

۲- genre painting موضوع این نقاشی صحنه‌هایی از زندگی روزانه است و مقابل آن نقاشی تاریخی - historical painting - قرار دارد که به وقایع بزرگ میپردازد. (م)

در نظر ما چه اندازه ناچیز جلوه کند)، بشرط آنکه برای همه مردم قابل درك باشند، محصول هنر حقیقی و خوب مسیحی‌اند.

می‌توانیم اینجا، مرا ملامت کنند، زیرا با آنکه مفهوم زیبایی را بعنوان سازنده موضوع هنر رد کرده‌ام، اینجا زیبایی را بعنوان موضوع هنر شناخته‌ام. این سرزنش منصفانه نیست، برای اینکه محتویات هنر انواع آرایش، درزیبائی نیست، بلکه در احساس شعف، - شعف از ترکیب خطها و رنگها - است که هنرمند آنرا تجربه میکند و به بیننده سرایت میدهد. هنر، جز این چیزی نبوده است و نیست که انسانی احساسی را شخصاً تجربه کند و سپس آنرا بدیگری یا دیگران سرایت دهد. در میان این احساسات، احساس شعف و سرور از آنچه خوشایند چشم است، نیز وجود دارد. اشیائی که خوشایند چشم‌اند، ممکن است مورد پسند گروهی کوچک، یا جمعی بزرگ و یا، همه مردمان باشند. مخصوصاً همه زینتها چنین‌اند. دورنمای يك محل منحصر بفرد، يك «ژانر» سخت اختصاصی، ممکن است مورد پسند همه کس نباشد، ولی زیورها، خواه «یا کوت»^۱ باشد و خواه یونانی، در دسترس فهم همه است و شعف را در همه کس برمی‌انگیزد. از اینرو در جامعه مسیحی، این نوع هنر که از توجه بدان غافل مانده‌اند باید بر مراتب پیش از تصاویر و مجسمه‌های پر زرق و برق ارج و تقدیر یابد. بدینسان، فقط دو گونه هنر خوب مسیحی وجود دارد: آنچه در زمره این دو هنر نیست، باید هنر بد شمرده شود و نه تنها تشویق نیابد، بلکه چون انسانها را متحد نمیکند و سبب تفرقه آنان میگردد، رد و طرد و تحقیر گردد. در هنر ادبی، تمام درامها و داستانها و اشعاری که احساسات انحصاری را انتقال میدهند، بدینگونه‌اند؛ همان احساساتی که فقط ذاتی افراد يك طبقه، طبقه تن‌پروان توانگر است. این احساسات انحصاری عبارتند از: شرف اشرافی، بی‌نیازی، افسردگی، بدبینی و احساسات لطیف و فاسدی که از عشق جنسی سرچشمه میگردد و همه آنها، برای اکثریت بزرگ انسانها، بکلی نامفهوم است.

در نقاشی باید همه تصاویر کاذب و مذهبی^۲ و میهنی و انحصاری را، یکسان، آثار هنر بد بحساب آورد و بطور خلاصه، تمام تصاویری را که سرگرمیها و دلخوشیهای يك حیات متجمل و عاطل را نشان میدهند، همه تصاویر سمبولیک کذائی را که معنای خود «سمبول» نیز فقط برای افراد جرگه معینی قابل

۱- Yakut بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۲- نه تصاویر «دینی». (م)

درک است و مهمتر از همه، تمام تصاویر شهوت انگیز را که برهنگی هراس آور ابدان زنان را نمودار میسازند و نمایشگاهها و تالارها را انباشته‌اند، باید آثار هنر بد محسوب داشت.

تمام «موسیقی مجلسی» و «ادپرانی» عصر ما که بخصوص از بتهوون، شومان، برلیوز، لیست و واگنر آغاز میشود، بهمان دسته از آثار هنر بد تعلق دارد. مضامین این موسیقی، وقف بیان احساساتی است که فقط، برای مردمی که حساسیت عصبی ناخوشی را در خود پرورش میدهند و با این موسیقی انحصاری و پیچیده تحریک میشوند، قابل فهم است.

فریادهای خشم ورنجش را میشنوم: «چطور! سمفونی نهم بتهوون جزء آثار هنر بد است؟» پاسخ میدهم: «مسلماً».

هرچه نوشته‌ام، به‌منظور یافتن معیاری روشن و عقلانی بوده است تا بیاری آن، درباره ارزش آثار هنری داوری کنیم. این معیار که با عقل سلیم ساده توافق دارد، بی‌شبهه بمن نشان میدهد که سمفونی بتهوون یک اثر هنری خوب نیست. البته بددانستن یک چنین اثر معروفی، در نزد آنانکه با ستایش آثار معین و ستودن سازندگان آنها تربیت شده‌اند و بر اثر تربیتی که مبتنی بر این ستایش است، ذوقی نارسا و مختل دارند، باید عجیب و موحش جلوه کند. ولی با دلائلهای منطقی و عقل سلیم چه باید کرد؟

سمفونی نهم بتهوون، یک اثر بزرگ هنری بشمار آمده‌است. برای معلوم کردن درستی و نادرستی این مطلب، از خود میپرسم: «اگر این اثر، تعلق به‌الترین درجه هنر دینی ندارد، آیا واجد صفت دیگر هنر خوب عصر ما، یعنی واجد صفت متحد ساختن همه افراد در یک احساس، هست؟ آیا به‌هنرمسیحی دنیوی همگانی، تعلق دارد؟» نمیتوانم باین پرسشها پاسخ مثبت دهم. چون، احساساتی را که باین اثر منتقل شده است، نه فقط قادر به متحد ساختن مردم نمیدانم، مردمی که برای تسلیم باین هیپنوتیزم درهم و مغموش، تربیت مخصوصی ندیده‌اند؛ حتی نمیتوانم تصور کنم که جماعتی از افراد سالم و طبیعی، از این اثر طولانی و درهم و مصنوعی - جز قسمتهای کوتاهی که در دریایی از اصوات نامفهوم غرق شده است - چیزی دریابند. از اینرو، خواه ناخواه باید استنتاج کنم که این اثر، به‌هنر بد تعلق دارد. نکته قابل ملاحظه اینست که در آخر سمفونی، شعر شیللر ضمیمه شده است؛ شعر مذکور این تصور - idea - را - گرچه بوضوح نیست - بیان میکند که احساس (شیللر فقط از احساس

شادمانی سخن میگوید) مردم را متحد میکند و محبت را در ایشان بوجود میآورد. با آنکه این آواز در پایان سمفونی خوانده میشود ولی، موسیقی سمفونی بامعناى شعر تطابق ندارد بدلیل اینکه این موسیقی انحصاریست و تمام افراد را متحد نمیسازد، بلکه معدودی را متحد مینماید و آنها را از بقیه مردم جدا میکند. درست بهمین نحو، باید دربارهٔ بسیاری از محصولات هنر، از هر نوع، که در میان طبقات عالیّه جامعهٔ ما «بزرگ» محسوب شده‌اند، قضاوت کرد. با همین معیار که تنها معیار قابل اطمینان است، باید دربارهٔ «کمدی الهی»^۱ مشهور و «بیت المقدس آزاد شده»^۲ و قسمت اعظم آثار شکسپیر و گوته و تمام تصاویری که معجزات را نشان میدهند و «تجلی»^۳ را فائل و آثار دیگر، داوری کرد. چگونگی موضوع محصول هنر و تحسین و ستایش جمعی از آن، مهم نیست بلکه باید آثار هنری را در معرض این سؤال قرار داد که آیا موضوع به هنر واقعی تعلق دارد یا مربوط به نسخه بدل‌های آنست. پس از آنکه با معیار سرایت احساسات، تعلق اثر معینی را بحوزهٔ هنر شناختیم (اگر چه موضوع ما، احساسات را با افراد محفل کوچکی سرایت دهد) آنوقت لازم است که بر ماخذ مفهوم بودن موضوع برای همه دربارهٔ مسائل ذیل حکم کنیم: آیا این اثر متعلق به هنر بد انحصاریست که مخالف شعور دینی عصر ماست، یا تعلق به هنر مسیحی که انسانها را متحد میسازد، دارد؟ وقتی موضوعی را از آن هنر مسیحی دانستیم، ضروریست بر اساس سؤال ذیل آنرا بیکی از دو نوع هنر: هنر دینی، یا هنر عمومی غیر دینی، منسوب نمائیم: اثر هنری ما، احساساتی را انتقال میدهد که ناشی از عشق بخداوند و ممنوع است و یا، فقط احساسات ساده‌ای را که سبب اتفاق همهٔ آدمیان میگردد، منتقل میسازد؟

تنها بر اساس این ارزیابی، خواهیم توانست از میان تودهٔ عظیمی که بنام هنر، در جامعهٔ ما بوجود آمده است، موضوعاتی را که غذای

۱- Divine Comedy.

۲- Jerusalem Delivered بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۳- Transfiguration - «... عیسی، پطرس و یعقوب و برادرش یوحنا را برداشت و آنها را در خلوت به کوهی بلند برد. در آنجا، هیأت اودر نظر ایشان مبدل گشت و چهره‌اش چون خورشید درخشنده و جامه‌اش چون نور، سفید شد. در همین وقت ناگاه موسی و الیاس، بر آن ظاهر شدند و با عیسی به گفتگو پرداختند...» انجیل متی، باب هفدهم، آیهٔ ۱ تا آیهٔ ۴ (م).

معنوی واقعی و مهم و ضرور را تشکیل میدهند از هر گونه هنر مضر و بیفایده و تقلید آن، که گرداگرد ما را فرا گرفته اند، جدا کنیم. فقط بر پایه این ارزیابی قادر خواهیم بود خود را از نتایج زیان آور هنر مضر، مصون داریم و از اثر پر برکت هنر حقیقی و خوب که برای حیات معنوی انسان و انسانیت ضرورت بسیار دارد و سر منزل مقصود بشریت را بنامیکند، برخوردار گردیم.

۱۷

هنر، یکی از دو وسیله ترقی بشریت است. انسان از راه کلمات، افکار خویش و بیاری نقوش هنر، احساسات خود را با همه آدمیان در میان میگذارد و این سخن، نه فقط درباره حال، بلکه گذشته و آینده نیز، صادق است. شایسته است که آدمی، از این هر دو وسیله ارتباط، استفاده کند؛ و از اینرو، حتی مسخ و دگرگونی یکی از آن دو، در اجتماعی که این امر در آن صورت پذیرفته، ناگزیر آثار بدی بیار آورده است. نتایج این آثار، از دوسو خواهد بود: نخست آنکه جامعه از فعالیتی که بدستبازی آن وسیله، صورت میگرفت محروم میگردد و دوم آنکه از وسیله مسخ شده، فعالیتی زیانمند نصیب جامعه میشود. همین نتایج است که در جامعه ما بظهور پیوسته. اندام هنر مسخ شد و بر اثر آن، بمقیاسی وسیع، جامعه طبقات عالیّه از فعالیتی که این عضو بر عهده داشت محروم گشت. در جامعه ما، از یکسو نشر پرداخته آثار مجعول هنری، که فقط بسر گرم کردن و تباہ ساختن اندیشه مردم کمر بسته اند، از سوی دیگر، آثار يك هنر ناچیز و انحصاری که بعنوان «الترین هنر» ارج و بها یافته است، استعداد پذیرفتن سرایت آثار حقیقی هنر را در بیشتر مردم عصر ما از میان برده و بدینسان ایشان را از شناختن احساسات بلند پایه ای که بشریت آنها را درك کرده و تنها از راه هنر، بآدمیان قابل انتقال اند، محروم کرده است.

بهترین کاری که در زمینه هنر، بدست بشریت صورت پذیرفته است

برای مردمی که از استعداد پذیرش سرایت هنر عاری اند ناشناس باقی مانده است و جای خود را به ابدال هنر، و یا آثار هنر بی قدری که بجای هنر واقعی پنداشته شده، سپرده است. در شعر، مردان عصر ما از آثار بودلرها، ورلنها، مـورـه آها، ایسنها، مترلینگها و در نقاشی از کار مونه‌ها، مانه‌ها، پویی دوشاوانها، بورن-ژونها^۱ و بوکلنها و دره و سیتی از ساخته‌های واگنرها، لیستها، ریشارد اشتراوسها و این گونه هنرمندان، لذت می‌برند و هم از درک عالیه‌ترین هنر و هم از فهم ساده‌ترین هنر، عاجزند. در میان طبقات عالیه، بر اثر فقدان استعداد پذیرفتن سرایت آثار هنر، افراد بی آنکه از تأثیر آرام بخش و پربرکت هنر بهره‌ور شوند، رشد و نمایا‌بند و تربیت می‌شوند و زندگی می‌کنند و از اینرو، نه فقط گامی بسوی کمال پیش نمی‌نهند و بهتر نمی‌شوند، بلکه برعکس، با توسعه و پیشرفت روزافزون وسائل ظاهری، بیش از پیش وحشی و خشن و ستمگر می‌گردند.

چنین است نتیجه فقدان فعالیت اندام ضروری هنر در جامعه ما. نتایج فعالیت مسخ شده این عضو، فراوان و بسی زیانمندتر است.

نخستین نتیجه هراس آور آن، بهدر رفتن زحمت کارگران است؛ آنهم بخاطر کاری که نه فقط بی‌ثمر است، بلکه غالباً زیان آور است؛ از این گذشته، برای چنین کار بد و بیهوده‌ای حیات آدمیان، بی پاداش تلف می‌شود. اندیشیدن در باره این موضوع، وحشت انگیز است؛ میلیونها انسانی که برای کارهای ضروری خود و خانواده خویش وقت و فرصت ندارند، با چه مشقت و محرومیتی، برای «چیدن»^۲ کتابهای کذائی «هنری» که مروج فسق و فجورند، ده ساعت، دوازده ساعت، چهارده ساعت در شب کار می‌کنند و برای تماشاخانه‌ها و کنسرت‌ها و نمایشگاهها^۳ و تالارهای هنری که اساساً در خدمت همان فسق و فسادند، بکار اشتغال دارند. ولی وحشت انگیزتر از همه، تفکر در اینباره است؛ کودکان خوب و با نشاطی که استعداد هر کار مفیدی را دارند، از نخستین سالهای حیات، برخی مدت ده یا پانزده سال، هر روز شش یا هشت یا ده ساعت، خود را وقف نواختن «گام» می‌کنند؛ دیگران، خویشتن را وقف پیچ و تاب دادن باعضاء بدن و راه رفتن با سر انگشتان پا و بلند کردن ساقها

۱- Burne-Jone

۲- اصطلاح چا پخانه‌ها

۳- expositions

بیالای سرودسته‌ای دیگر، خود را وقف خواندن «سلفز»^۱ می‌کنند و گروهی دیگر، برای ساختن انواع «شکلک»^۱ ها بهنگام «دکلامه» کردن اشعار و جمعی دیگر برای تحصیلات نقاشی؛ ترسیم نیم تنه‌ها، بدنهای لخت، و گروهی دیگر، برای نوشتن انشاء بر طبق قواعد زمانهای معین، خود را وقف میکنند. و در این مشاغل، که شایسته آدمی نیست و غالباً پس از بزرگی نیز ادامه می‌یابد، همه نیروی جسمانی و دماغی و تمامی ادراک زندگی را از دست می‌دهند. میگویند: دیدن آکروباتهای جوان که پاها را برشانه می‌اندازند، هراس‌انگیز و رقت‌انگیز است؛ ولی دیدن کودکان دهساله‌ای که کنسرت می‌دهند و بدتر از آن، محصلین دهساله‌ای که مستثنیات صرف و نحو لاتین را از سر می‌دانند، کمتر رقت‌آور نیست.

بدینسان، آدمیان نه فقط جسماً و فکرراً مسخ می‌شوند، بلکه اخلاقاً نیز مسخ می‌گردند و از انجام هر عملی که برای مردم واقعاً لازم است عاجز می‌مانند. این افراد، در جامعه، باقبول نقش سرگرم‌کنندگان ثروتمندان، علو طبع انسانی خود را از دست می‌دهند و شهوت جلب تمجید عموم را تا آن حد در وجود خود وسعت می‌بخشند، که پیوسته از جاه جوئی ارضاء نشده، از حب جاهی که در نهاد ایشان تا سرحد مرض پیش رفته است، در رنجند و تمامی قوای روحی خویش را، جز برای ترضیه این شهوت بکار نمی‌برند. و آنچه بیش از همه غم‌انگیز است آنست که این افراد، که دروادی حیات، بخاطر هنر گم گشته‌اند، نه فقط بدرد هنر نمی‌خورند، بلکه بزرگترین صدمه را نیز بآن می‌زنند. در فرهنگستانها، دانشکده‌ها، هنرستانهای موسیقی، جعل هنر را تعلیم می‌دهند و افراد، با آموختن آن چنان تباہ می‌گردند که یکسره استعداد آفریدن هنر حقیقی را از دست می‌دهند و «کاپر داز» آن هنر تقلبی، یا ناچیز، و یا فاسدی میشوند که جهان ما را آکنده است. نخستین نتیجه هراس‌انگیز مسخ هنر، در این نکته نهفته است.

نتیجه دوم اینست: آثار هنر، سرگرمی‌هاییست که خلاق آنها، سپاه هنرمندان حرفه‌ایست و بمیزان حیرت‌انگیزی ساخته میشود. این آثار به ثروتمندان عصر ما مجال می‌دهند تا حیاتی را که نه تنها طبیعی نیست، بلکه مخالف اصول انسانیت و خود نیز بدان اعتراف دارند، دوام دهند. اگر آنچه بنام «هنر» خوانده میشود نبود، اگر آن سرگرمی و تفریحی که حجاب

^۱ - grimace

دیدگان این مردم شده است و آنان را از دیدن بیهودگی و بیمنائی حیاتشان باز میدارد و از یزادی و ملامت جانکاه میرهاند وجود نمیداشت، ممکن نبود مردم توانگر تن پرور، بویژه زنان این طبقه، اینچنین دور از طبیعت و حیوانات در شرایط مصنوعی، با عضلات خشکیده، و یا عضلاتی که بر اثر ورزش از شکل افتاده است و با نیروی ضعیف حیاتی، بزندگی ادامه دهند. از این مردم، تآثرها، کنسرتها، نمایشگاههای نقاشی، نواختن پیانو، داستانها و قطعات عاشقانه‌ای را که به آنها سرگرمند و اشتغال بدین موضوعات را با اطمینان خاطر، کاری بیفش و استتیک و خوب، می‌شمارند بگیرد؛ از حامیان هنر، آنان که تصاویر را ابتیاع و موسیقیدانان را تشویق و با نویسندگان دوستانه گفتگو میکنند و راز دل میگویند، نقش: «حامیان امر خطرهنر» را سلب کنید، آنوقت خواهید دید که بادامه حیات خود قادر نخواهند بود و همگی از یزادی و کسالت و آگاهی بر بیهودگی و نا مشروع بودن حیات خویش، خواهند مرد. فقط اشتغال با آنچه میان آنان «هنر» فرض شده است بایشان امکان دوام حیات میبخشد؛ گرچه با این سرگرمی، بی آنکه به بیهودگی و ستمکاری زندگی خود توجه کنند، تمام شرایط طبیعی حیات را زیر پا گذارند. این حمایت از حیات مصنوعی و غلط ثروت‌مندان، دومین نتیجهٔ مسخ هنر است که اهمیت آن بهیچوجه از نتایج دیگر کمتر نیست.

سومین نتیجهٔ مسخ هنر، آشفته‌گی و شوریدگی است که در استنباطات کودکان و توده‌ها بیار می‌آورد. مردمی که بر اثر فرضیه‌های غلط جامعهٔ ما مسخ نشده‌اند، یعنی کارگران و کودکان، از آنچه باعث تجلیل و تمجید اشخاص میشود، بینشی روشن دارند. بنابر استنباط توده‌ها و کودکان، اساس ستودن و احترام گزاردن باشخاص، یا نیروی جسمانیست: هر کولها، قهرمانان، کشورگشایان - و یا قوت اخلاقی و معنوی: ساکیامونی که بخاطر انسانها، زوجهٔ زیبا و سلطنت خود را ترك گفت، مسیح که برای رهائی نژاد بشر پیاپی صلیب رفت و همهٔ شهداء و اولیاء - هر يك از این دو گونه تجلیل و احترام، برای توده‌ها و کودکان قابل فهم است. آنان دمی یابنده که از احترام به نیروی جسمانی نمیتوان احترام‌جست، زیرا آدمی را وادار با احترام میکند. همچنین انسانی که فاسد و تبه‌انگشته است، از احترام به نیروی اخلاقی «نیکي» ناگزیر است؛ زیرا: سرپای وجود معنوی وی، او را بسوی آن میکشد. و این مردم - کودکان و توده‌ها - ناگهان میبینند که علاوه بر افرادی که بسبب نیروی جسمانی

و روحانی خویش ستایش می‌بینند و احترام می‌یابند و پاداش میگیرند، گروه دیگری نیز هستند که حتی به مراتب بیش از قهرمانان «نیرو» و «نیکی»، تنها بدین دلیل که خوب آواز میخوانند، شعر میسازند، میرقصند؛ مورد ستایشند و قدر می‌بینند و صدر می‌نشینند و پاداش میگیرند. می‌بینند که آوازه خوانان، نویسندگان، نقاشان، رقاصان، میلیونرها پول به‌چنگ می‌آورند و بدانها بیش از اولیاء احترام گزارده میشود؛ از این معنی، توده‌ها و کودکان گیج و مبہوت میشوند.

پنجاء سال پس از مرگ پوشکین، هنگامی که در یکرمان، هم‌نسخه‌های ارزان بهای آثار او میان توده‌ها پخش شده بود و هم در مسکو بیاد وی بنای یادبودی برپا شده بود، بیش از ده نامه از روستائیان مختلف بمن رسید که می‌پرسیدند چرا به پوشکین تا این حد احترام می‌کنند. یکروز نیز، شهری با سوادى از مردم استان «ساراتوف» که ظاهراً از این مسأله سخت خشمگین شده بود و به مسکو میرفت تا از روحانیون آنجا بسبب همکاری در تأسیس و بنای یادبود، آقای پوشکین بازخواست کند، بدیدم آمد.

در حقیقت، میتوان حال چنین مردی را که از زمرة توده‌هاست پیش‌چشم مجسم کرد و دانست که: وقتی از روزنامه‌ها و شایعاتی که بدو میرسد، آگاه میشود که در روسیه، روحانیون، اولیای امور، بهترین افراد کشور، با تشریفات مخصوص، برای مرد بزرگی، انسانی نیکوکار، افتخار روسیه، - برای پوشکین، که تاکنون چیزی درباره‌اش نشنیده است، بنای یادبود بپا میکنند، چه حالی بدودست خواهد داد. در اینباره از هر سو مطالبی میخواند و میشنود و می‌پندارد این شخص، مسلماً باید کاری خارق‌العاده که یا سترگ و یا خوب است انجام داده باشد تا اینچنین شایسته ستایش و تعظیم گردد. میکوشد تا بداند پوشکین که بود. پس از آنکه دانست پوشکین قهرمان یا ژنرال نبوده و کاری آزاد داشته و نویسنده بوده است، نتیجه میگیرد که پوشکین باید مردی روحانی، آموزگار و مبلغ «نیکی» بوده باشد؛ می‌شاید تا آثار او را بخواند و درباره حیات وی مطالبی بشنود. ولی چقدر مبہوت خواهد شد وقتی که بداند پوشکین مردی سبک‌فشار بوده و در جنگ تن بدن، یعنی آن زمان که در تلاش قطع رشته حیات انسان دیگری بوده است کشته شده و تمامی عظمت وی ناشی از اینست که

۱- چون مرد شهری کوره سوادى داشته، کلمه «monument» (بنای یادبود) را «moniment» ادا کرده است و حقیر نیز آنرا «بنای یادبود» ترجمه کردم (م).

دربارهٔ عشق شعر میسروده و اشعار وی نیز غالباً یکسره ناهنجار بوده است. او میفهمد اسکندر مقدونی و چنگیز خان و ناپلئون، از اینجهت بزرگند که هر يك از آنان میتوانست او و هزاران امثال وی را خرد کند. همچنین میفهمد که بودا و سقراط و مسیح بزرگند؛ و باز درك میکند بودا و سقراط و مسیح بدین سبب بزرگند که بر طبق اطلاع و احساس وی، او و همهٔ آدمیان باید مانند آنان باشند. ولی چرا مردی بابت سرودن اشعار عاشقانه بزرگست، موضوعیست که از آن سردر نمی‌آورد.

مرد «برتانی» و روستائی «نرمانی» نیز وقتی از برپا کردن بنای یادبودی برای بودلر، «une statue» - نظیر مجسمه‌ای که بیاد مریم عذرا میسازند - آگاه میشود و بقرائت «گل‌های اندوه» گوش میدهد یا مضامینش را از دیگران میشنود و یا زنده‌تر از همه، وقتی از بنای یادبود «وران» اطلاع مییابد و از آن حیات نکبت‌بار سراسر فقر و فجوری که این مرد بسر برده آگاه میشود و اشعار وی را میخواند، او نیز دچار همان بهت و گیجی خواهد شد. و هنگامیکه توده‌ها بدانند «پاتی»^۱ها و «تاگلیونی»^۲ها برای يك «فصل» (سزن) تأثر، یکصد هزار روبل دریافت میکنند و يك نقاش درست همین مبلغ را برای يك تصویر میگیرد و داستان سرایان که مناظر عاشقانه را توصیف میکنند حتی بیش از این مقدار بچنگ می‌آورند، چه سرگشتگی و حیرتی که بآنان دست نخواهد داد...

این موضوع در مورد کودکان نیز صادق است. بیاد دارم خود چگونه این حیرت و سرگشتگی را دریافتم و تنها آنگاه توانستم تحسین از هنرمندان را با تمجید از قهرمانان جسمانی و اخلاقی در يك ترازو نهم و خویشتن را ارضاء کنم که معنی ارزش اخلاقی را در شعور خویش تنزل دهم و برای آثار هنر، معنایی کاذب و مصنوعی بشناسم. هر کودک و هر مردی که از زمرهٔ توده‌هاست، وقتی از آن احترامات و پاداشهای عجیب و غریبی که به هنرمندان می‌گزارند و میدهند آگاه میگردد، درست همین حالت روحی در وی نیز پدید می‌آید. چنین است نتیجهٔ سوم ارتباط غلط جامعه با هنر.

نتیجهٔ چهارم چنین ارتباطی اینست که چون افراد طبقات عالی، بیش از پیش به تضاد بین زیبایی و خوبی برخوردند، «زیبائی» را بعنوان عالیترین

۱- Patti بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۲- Taglioni بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

کمال مطلوب شناخته‌اند و بدینسان خود را از چنگ تقاضاهای اخلاق رها کرده‌اند. این افراد، نعل وارونه می‌زنند، بجای آنکه هنر خود را کهنه و منسوخ بدانند، اخلاق را منسوخ میدانند و برای آنانکه «برپایگاه رفیع پیشرفت و تکامل بشری جای دارند»، بی‌معنا می‌شمارند و می‌پندارند که خود بر این پایگاه قرار دارند. این نتیجه ارتباط غلط جامعه و هنر، ازمدتها پیش خود را در جامعه ما نشان داده است؛ ولی اخیراً پیغمبر آن «نیچه» و پیروان او و منحطین و انگلیس‌های مدعی داشتن ذوق زیبایی‌شناسی^۱، که با نیچه‌پیروان وی و منحطین موافقت، آنرا با گستاخی خارق‌العاده بیان کرده‌اند. منحطین و مدعیان داشتن ذوق زیبایی‌شناسی، افرادی نظیر اسکاروایلد، نفی اخلاق و ستایش هرزگی و فسق را بعنوان موضوع و مایه آثار خویش، برگزیده‌اند.^۲

۱- English aesthetes

۲- برای آنکه خوانندگان، نظر تولستوی را در باره هنرمندان مورد بحث وی بهتر دریابند، عقیده «وایلد» را درباره هنر و هنرمند و آثار اخلاقی ترجمه می‌کنیم و اینجا می‌آوریم (م) هنرمند آفریننده زیباییهاست.

آشکار ساختن هنر و نهان داشتن هنرمند، منظور هنر است. منتقد آنکی است که بتواند تأثیر خویش را از اشیاء زیبا بشوید یا دیگر، یا با وسائل نو، تفسیر کند.

عالیترین شکل نقد هنری، چون پست‌ترین صورت آن، نوعی از شرح حال^۱ خویش است.

آنانکه معانی زشت را در اشیاء زیبا می‌یابند، فاسدند، بی آنکه دل‌با باشند. این خطا است.

آنانکه معانی زیبا را در اشیاء زیبا می‌یابند، با فرهنگند. باینان امیدی هست. آنانکه اشیاء زیبا نزد ایشان فقط بمعنی زیباییست، برگزیده‌گانند. چیزی بنام کتاب اخلاقی و نوشته خلاف اخلاق وجود ندارد. کتابها یا خوب نوشته شده است، و یابد. و السلام.

نفرت قرن نوزدهم از رآلیزم، خشم «کالیبان»^۲ است که از دیدن چهره خویش در آئینه بدو دست داده.

نفرت قرن نوزدهم از رمانتی سیزم، خشم کالیبان است که از دیدن سیمای خویش

۱- autobiography

۲- Caliban - برده جانور شکلی که در نمایشنامه «طوفان» شکسپیر آمده است.

این هنر، تا اندازه‌ای يك تعليم فلسفی مشابه خود پدید آورده است و تاحدی با آن هماهنگی کرده است. اخیراً کتابی از آمریکا بنام «بقای انب، فلسفه قدرت»^۱ بقلم «راگنارد برده»^۲ (چاپ شیکاگو - ۱۸۹۶) بنستم رسید. هسته اصلی کتاب، چنانکه در مقدمه ناشر بیان شده ایست:

«ارزش نهادن بخوبی، براساس فلسفه غلط پیامبران یهودی و مسیحیان، و گریان و مویسرا، دیوانگیست، همه قوانین و احکام و تعالیمی که درباره:»
 «بر کسی میبند آنچه ترا نیست پسند، وضع و صادر و تبلیغ گردیده پای»
 «تا سری معناست و تنها از زندان و شلاق و شمشیر واجد معنا میگردد. انسان»

۱- *The Survival of the Fittest, Philosophy of Power*

۲- *Ragnar Redbeard*

→

در آئینه بدودست داده است.
 حیات اخلاقی انسان، بخشی از مصالح کارهنرمند است، لیکن اخلاقی بودن هنر، عبارت از استفاده کامل از «واسطه» ای ناقص است.
 هیچ هنرمندی رغبت اثبات موضوعی را ندارد. حتی آنچه حقیقتست، قابل اثبات است.
 هیچ هنرمندی تمایلات اخلاقی ندارد. تمایل اخلاقی در هنرمند، تقلیدنا بخشودنی از «سبك» است.
 هنرمند هرگز فاسد نبوده است. هنرمند میتواند همه چیز را بیان کند.
 اندیشه و زبان، به نزد هنرمند افزار هنر است.
 پلیدی و تقوی، نزد هنرمند مصالح هنر است.
 از نقطه نظر شکل، نوع^۱ همه هنرها، هنر موسیقیدان است.
 از نقطه نظر احساس، صنعت بازیگر، «تهی» است.
 پای تاس هنر، سطح و «سمبول» است.
 آنانکه بزیر سطح میروند، خویشتن را بخطر می افکنند.
 آنانکه «سمبول» را میخوانند، آنرا بهای خطر میخرند.
 آنچه هنر، فی الحقیقه نمودار میسازد، زندگی نیست، تماشاگر است.
 اختلاف عقیده درباره کارهنری، نمودار آنست که اثر، نو، پیچیده و جاندار است.
 آنزمان که نقادان توافق ندارند، هنرمند با خویشتن موافق است.
 مردی را بخاطر ساختن موضوع مفید نا آنجا میتوان بخشید که آنرا نستاید.
 تنها کفاره ساختن موضوع بی ثمر آنست که شخص از آن تمجید بسیار کند.
 تمامی هنر، یکسره بی ثمر است. (اسکار وایلد - مقدمه «تصویر دوریان گری»)

۱- type

«آزاد واقعی، ناگزیر از اطاعت هیچ فرمانی نیست، خواه انسانی باشد و خواه الهی. اطاعت، نشان تباهی و گردنکشی، آیت قهرمانیست. سراسر جهان، میدان لفران و بی ثبات نبرد است. عدالت عظمی در اینست: مغلوب بایستی استثمار و شکنجه و تحقیر گردد. انسان آزاده بیباک، قدرت فتح همه جهان را داراست. از اینرو، باید بخاطر حیات، بخاطر زمین، بخاطر عشق، بخاطر زن، بخاطر قدرت، بخاطر طلا، نبردی ابدی در کشاکش باشد. زمین و گنجهای زمین، طعمه مرد بیباک است.»

«It is madness to value goodness according to the false philosophy of the Jewish Prophets and weeping Messiahs. All the laws, commandments, teachings about not doing to another What you do not wish to have done you, have in themselves no meaning whatsoever and receive a meaning only from the scourge, the prison, and the sword. A truly free man is not obliged to obey any injunctions, neither human nor divine. Obedience is a sign of degeneration; disobedience is a sign of a hero. The whole world is a slippery field of battle. Ideal justice consists in this, that the conquered should be exploited, tortured, despised. The free and brave man can conquer the whole world. And so there ought to be an eternal war for life, for land, for love, for women for power, for gold. The land with its treasures is the prey of him who is bold...»

(چند سال پیش، آکادمیسین مشهور و مذهب فرانسوی و گوته^۱ نیز از این گونه سخنان گفته بود).

آنچه مشهود است، نویسنده جدا از نیجه وی آنکه خود بداند، بهمان نتایجی رسیده است که هنرمندان نوبلیف می کنند.

این آراء که بصورت «آئین» بیان میشود، ما را به حیرت و هراس می افکند. در واقع، این نظریات در آرمان آن هنری که خدمتگزار و زیبائی است مستتر است. هنر طبقات عالی ما، این آرمان «ابر مرد»^۲ یعنی درحقیقت ایدآل کهن «نرون» و «استنکارازین»^۳ و چنگیزخان و «روبرت ماکر»^۴ و

۱- بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید Vogüé

۲- overman

۳- بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید Stenka Rāzin

۴- Robert Macaire

ناپلئون و همهٔ همفکران و مشوقان و مداحان ایشان را در نهاد آدمیان می‌پرورد و کمال مطلوب مذکور را با تمامی نیروی خویش در وجود آنان تقویت میکند. در این جانشین شدن ایدآل زیبایی یعنی لذت، بجای آرمان اخلاق است که باید نتیجهٔ چهارم، نتیجهٔ وحشت‌انگیز مسخ هنر جامعهٔ مادا جستجو کرد. اندیشیدن در اینبارده وحشتناک است که اگر چنین هنری میان توده‌های مردم شایع میشد، بر بشریت چه میگذشت؟ باید گفت که در حقیقت این هنر، هم‌اکنون باشاعه در بین توده‌ها آغاز کرده است.

بالاخره، پنجمین و مهمترین نتیجهٔ مسخ هنر اینست: هنری که در میان طبقات عالی اروپا نشوونما میکند، با سرایت دادن بدترین احساسات بمردم، مستقیماً ایشانرا فاسد میسازد، همان احساساتی که برای بشریت بسیار زیان‌آور و ناشی از موهوم‌پرستی یعنی میهن‌پرستی و بالاتر از همه، شهوت‌پرستی است.

بعلل جهل‌توده‌ها، دقیقاً توجه کنید، خواهید دید علت اساسی، بهیچ‌رو آنچنانکه مامی‌اندیشیم، کمبود مدارس و کتابخانه‌ها نیست، بلکه سبب اساسی، خرافات میهنی و کلیسائیست که توده‌ها را اشباع کرده است و پیاپی بیاری وسائل هنری، تهیه می‌گردد: خرافات کلیسائی، بیاری اشعار، ادعیه و سرودهای مذهبی و نقاشی و پیکر تراشی و بوسیلهٔ آوازه‌ها، ارگها، موسیقی و معماری و حتی هنر دراماتیک که در مراسم و تشریفات کلیسا از آن استفاده میشود، پدید می‌آید و تثبیت می‌گردد و خرافات میهنی بدست‌یاری اشعار و حکایاتی که در مدارس تبلیغ میشود و بیاری موسیقی و سرود و برپاداشتن جشنها و پذیرائیها و نمایشهای نظامی و بناهای یادبود، در مردم شیوع مییابد و مستقر می‌گردد.

اگر این فعالیت مداوم تمام رشته‌های هنر برای تقویت خرافات کلیسائی و موهومات میهنی که کار تساریک ساختن ذهن مردم و افساد آنان را برعهده دارند، نبود، توده‌ها از مدتها پیش بروشنه‌گری حقیقی رسیده بودند. ولی، این تنها فساد کلیسائی و میهنی نیست که هنر آنرا ایجاد میکند. درعصر ما، از نظر مهمترین مسألهٔ حیات اجتماعی یعنی: روابط جنسی، هنر علت اصلی فساد مردم بشمار میرود. همهٔ ما در مورد خود، و والدین در مورد فرزندان خویش، از این موضوع آگاهیم و آگاهند که انسانها با افراط در شهوت جنسی، چهره‌نجهای وحشت‌آور روحی و جسمی را تحمل میکنند و چه نبروهائی را بیهوده بهدر میدهند.

بسیار خوب، منظور چیست؟ منظور اینست که همه هنرهای ما، خواه واقعی باشد و خواه جعلی، جز در موارد بسیار محدود، فقط وقف وصف و نمایش و تحریک انواع و اقسام عشق جنسی است. کافیت همه آن داستانهای راکه با توصیفات شهوت انگیز، عشق را تشریح میکنند، چه آنها که بسیار لطیفند و هم آنها که بسیار مستهجن اند و ادبیات اجتماع ما آکنده از آنهاست، - تمام آن تصاویر و مجسمه‌هایی راکه بدن برهنه زن را نشان میدهند و تمام آن دشتیها و پلیدیهای راکه در عکسها و آگهیها آورده میشود، بیاد آوریم، - کافیت همه آن اوپراها، اوپرتها، تصنیفها و آوازهای عاشقانه شهوانی و هرزه‌ای راکه جهان ما از آنها مشحون است بخاطر آوردیم تا بی اختیار باین فکر افتیم که هنر موجود، تنها يك هدف مشخص دارد و آن، اشاعه فسق و هرزگی تا آخرین حد امکانست. اگر اینها همه نتایج نباشد، دست کم محقق ترین مسخ هنر در جامعه ماست. بنابراین آنچه در جامعه ما هنر نام دارد، نه فقط به نهضت ترقی بشریت کمک نمیکند، بلکه میتوان گفت یقیناً، بیش از هر چیز در راه تحقق بهروزی ما مانع ایجاد میکند.

از اینرو، برای هر کسی که از تأثیر فعالیت هنری بر کناد است و بهمین دلیل نیز با هنر موجود رابطه‌ای بی‌شائبه دارد، بی اختیار سؤالی پیش می‌آید، همان سؤالی که در آغاز این نوشته مطرح کردم و پرسیدم که آیا قربانی کردن کار انسانی و حیات بشری و اخلاق، بخاطر چیزی که هنرش مینامیم و فقط تعلق به بخش کوچکی از جامعه دارد، عادلانه و درست است؟ پاسخی که طبعاً در برابر این سؤال دریافت میکنم اینست: نه، عادلانه نیست و آن قربانیها نباید داده شود. عقل سلیم و شعور سالم اخلاقی چنین پاسخ میدهد. نه فقط نباید چنین کاری کرد، نه فقط بخاطر آنچه در میان ما هنر شناخته شده است نباید قربانی داد، بلکه برعکس، همه کوشش‌های که خواستار بهزیستی‌اند باید متوجه نابودی این هنر باشد. زیرا این هنر، یکی از محنت خیزترین پلیدیهاست و بردوش جامعه انسانی ما سخت سنگینی میکند. بنابراین، اگر میرسدند: بهتر نبود که جهان مسیحی ما، از هر آنچه اکنون هنر نام دارد - بانضمام هنر جعلی - و از هر آنچه اکنون اثر خوب هنری بشمار میرود، بی نصیب میگشت؟ میاندیشم که هراسان منطقی و پرهیزکاری، مسأله را آنچنان حل میکرد که افلاطون برای «جمهوری» خویش و همه آموزگاران مسیحی و مسلمان بشریت حل کردند. یعنی میگفت: «اگر اصلاً هنری وجود نداشت، بهتر بود

تا اینکه هنر فاسد کنونی یا «همانند» آن دوام یابد ...» خوشبختانه این سؤال را از کسی نمیپرسند و هیچکس موردی نمی‌یابد تا آنرا بیکی ازدوراء حل کند. آنچه ممکن است انسان بکار بندد و ما، مردم باصطلاح باسواد و تحصیلکرده - که از لحاظ موفقیت خود، قدرت درک معنی و اهمیت پدیده‌های حیات خویش را داریم - میتوانیم و باید بکار بندیم اینست که خطای خود را بازشناسیم و سر - سختانه در آن پافشاریم، بلکه راه اصلاح آنرا بجوئیم.

۱۸

سبب نادرستی و دروغی که هنر جامعه ما بدان دچار آمده اینست که چون افراد طبقات عالی، بحقایق تعالیم کلیسایی - یا مسیحی کذائی - بی اعتقاد شدند، بر آن سر نشدند تا تعالیم حقیقی مسیحیت را بمعنای واقعی و اساسی آن که حاکی از رابطه فرزندی انسان با خداوند و برادری آدمیان بایکدیگرست، بپذیرند؛ بلکه بحیات فاقد ایمان خویش دوام دادند و کوشیدند بجای ایمان از دست رفته، یاد و رنگی و ریای پشه کنند؛ و انمود کنند که هنوز به لاطائلات ایمان کلیسایی معتقدند، و یا، بی ایمانی خویش را گستاخانه اعلام دارند و یا به تشکیک^۱ ظریفی توسل جویند، و یا به پرستش زیبایی، بآنگونه که نزد یونانیان معمول بوده و بمعنای مشروع ساختن خود پرستی^۲ و ترفیع آن تامقام يك تعلیم دینی است، باز گردند. علت مرض، نپذیرفتن تعالیم مسیح، بمعنی حقیقی، یعنی کامل آن بود. درمان ناخوشی، فقط دريك چیز است و آن، شناختن این تعالیم، باتمامی قوت آن است. این شناسائی، در عصر ما، نه فقط میسور است، بلکه حتمی و ضرور است. برای انسانی که بر مسند رفیع دانش دوران ما جای دارد، خواه کاتولیک باشد و خواه پرتستان، بیان اینکه به جز میات کلیسا، تثلیث خدا و الوهیت مسیح و نجات^۳، ایمان دارد، ناممکن است؛ و نیز، برای او نامیسور است که با اعلام بی اعتقادی، تشکیک، و یا بازگشت به پرستش زیبایی و خود پرستی، خود -

۱ - skepticism عقیده باینکه بعلم یقین نمیتوان رسید، از اینرو باید قضاوت خود را در هر چیز مشکوک و معلق داشت.

۲ - egotism

۳ - redemption

را ارضاء کند ؛ مهتر از همه ، ممکن نیست بگوید که از معنای حقیقی تعالیم مسیح بی‌خبر است. معنی این تعالیم، نه فقط در دسترس همه انسانهای عصر است، بلکه تمامی حیات مردم دوران ما، اشباع از روح این تعالیم است و دانسته و نادانسته، با آن هدایت میشود.

مهم نیست که مردم دنیای مسیحی ما، «شکل» سرمنزول مقصود بشر را ، تاچه حد دیگر گونه تعیین کنند، خواه این سرمنزول مقصود را در ترقی بشریت بمعنای وصول بحکومت سوسیالیستی یا اشتراکی (کمون) بدانند و خواه وحدت عمومی را مقصد منظور بشمار آرند و خواه اتحاد با مسیح موهومی را غایت کار بدانند و خواه رهبری جهانی کلیسا را آرمان خود بحساب آرند ، در هر حال، صرف نظر از میزان اختلاف صوری این تعاریف ، قدر مسلم اینست که مردم عصر ما بر این نکته آگاهند که سرمنزول مقصود بشر، سعادت است و اینک، عالیهترین سعادت که برای مردم قابل حصول است ، بیاری اتحاد همه انسانها بدست میآید.

مهم نیست افراد طبقات عالی ما ، که قدر و اعتبار خویش را بر پایه جدائی می‌بینند - جدائی مردم دولتمند و باسواد، از زحمتکشان و تهیستان و بیسوادان - تاچه حد برای اختراع جهان‌بینی‌های نو، که بدست‌یاری آنها قادر بحفظ امتیازات خویش باشند، کوشش و تلاش میکنند و زمانی بازگشت به عهد عتیق و گاهی تصوف^۱ و وقتی تمدن^۲ یونانی و گاه تفوق انسان^۳ بر انسان را کمال مطلوب بینش جهانی خویش قرار میدهند ، آنچه باید گفت اینست که خواه ناخواه مجبورند حقیقتی را که دانسته و نادانسته در حیات ما مستقر شده است بشناسند و آن حقیقت اینست که بهر روزی ما را فقط باید در اتحاد و برادری انسانها جست.

این حقیقت، نادانسته، از راه استقرار و سائل ارتباطیه؛ تلگراف و تلفن و مطبوعات، و امکان حصول روز افزون همه نعمات جهان برای همه افراد ، در حیات بشر استوار شده است و دانسته، بیاری بطلان موهومات که سبب جدائی انسانهاست، بدست‌یاری نشر حقایق دانش، از راه بیان آرمان برادری انسانها در بهترین آثار هنر روزگار ما، در زندگانی انسان استقرار یافته است.

هنر، اندام روحی حیات بشریست و نمیتوان آنرا از میان برد؛ از اینرو،

۱- mysticism

۲- Hellenism

۳- overmanhood

بردرغم تمام تلاشهای افراد طبقات عالی به منظور نهان ساختن آن آرمان دینی که مایه حیات بشریت است، مردم این کمال مطلوب را بیش از پیش شناخته‌اند و رفته رفته در جامعه فاسد ما، تا حدی در هنر و در دانش ما - پدیدار شده است. از آغاز قرن کنونی، عالیت‌ترین هنر دینی که آکنده از روح مسیحیت حقیقت است، بسان محصولات هنر همگانی دنیوی که در دسترس فهم همه مردم است، با کثرتی روزافزون در ادبیات و نقاشی پدید آمده است. از اینرو، خود هنر، آرمان حقیقی عصر ما را می‌شناسد و میکوشد تا بدان برسد. بهترین آثار هنر دوران ما، از یکسو، احساساتی را انتقال می‌دهند که انسانها را به اتحاد و برادری جلب می‌کنند (در ادبیات: آثار دیکنز، هوگو، داستایفسکی؛ در نقاشی: ساخته‌های میله، یاستین لپازا، ژول برتن، لرمیت و دیگران)؛ از سوی دیگر، این آثار در تکیه‌پوی آنند که فقط احساساتی را که اختصاص به مردم طبقات عالی دارد انتقال ندهند، بلکه احساساتی را نقل کنند که بتواند همه انسانها را متحد سازد. اینک این قبیل آثار کم است، ولی هم اکنون نیاز با آنها را دریافته‌اند. به علاوه، اخیراً کوشش روزافزونی در زمینه نوشتن، تصویرها، کنسرت‌ها و نمایشنامه‌های توده‌ای بچشم می‌خورد. همه اینها، از آنچه باید باشد، دور و بی بدور است؛ ولی هم اکنون، جهتی را که هنر، خود برای رسیدن براه شایسته خویش می‌پیماید، می‌بینیم.

شعور دینی عصر ما، که عبارت از شناختن هدف زندگی عمومی و انفرادی در اتحاد انسانهاست، بقدر کافی روشن شده است؛ فقط لازم است که مردم عصر ما، فرضیه معمول «زیبائی» را که بر طبق آن، «لذت» هدف هنر شناخته شده است بدور اندازند تا شعور دینی خود بخود راهنمای هنر روزگار ما گردد.

بمحض اینکه شعور دینی، که هم اکنون ناآگاهانه حیات انسانهای عصر ما را راهنمایی میکند، از طرف مردم آگاهانه شناخته شود، مرز میان هنر طبقات عالی و دانی خود بخود از میان خواهد رفت و بجای آن، هنر برادری خواهد نشست و سپس طبعاً در وهله اول، هنری که ناقل احساسات مخالف شعور دینی عصر ماست - احساساتی که بجای اتفاق، سبب نفاق مردمان میگردد - بدور افکنده میشود و در وهله دوم، آن هنری معنی و انحصاری که اینک بناحق بجائی برای خود یافته است، از میان خواهد رفت.

همینکه شناسائی مذکور آگاهانه صورت پذیرفت، هنر، دیگر آن

نخواهد بود که امروز است، یعنی: وسیلهٔ تحمیق و فساد مردم نخواهد بود، بلکه آن خواهد شد که همیشه بوده است و باید باشد: وسیلهٔ پیش بردن بشریت بسوی وحدت و سعادت خواهد گشت.

گفتن این سخن، هراس انگیز است، ولی باید گفت: آنچه بر هنر روزگار ما رفته همانست که بر روسپی می‌رود؛ بدین معنی: زنی که باید زیبایی زنانهٔ خویش را در راه مادر شدن بکار برد، آنرا برای لذت بخشیدن به آنانکه پذیرای چنین لذاتی هستند می‌فروشد.

هنر عصر ما و جامعهٔ ما، روسپی شده است و این قیاس، تا جزئی‌ترین دقایق آن، درست است. هنر ما، عیناً نظیر روسپی، وقتی نامحدود و چهره‌ای پر بزرگ دارد و بهمانگونه نیز وفروشی، واغواکننده و زیان‌آور است.

محصول حقیقی هنر، که میوهٔ حیات گذشتهٔ هنرمند است، بندرت در روح وی تجلی می‌کند، درست همچنانکه بارور شدن مادر نیز هر روزه صورت نمی‌پذیرد. لیکن هنر جعلی، تا وقتی که مشتری باشد، پیاپی بدست استادان و صنعتگران ساخته می‌شود.

هنر حقیقی، نظیر زوجهٔ شوی مهربان، نیازمند هیچ پیرایشی نیست؛ اما هنر معمول، همچون فاحشه‌ای پیوسته نیازمند آرایش است.

درست بهمانسان که محبت سبب بارور شدن مادر است، دلیل تجلی هنر واقعی نیز احتیاج باطنی هنرمند به بیان احساس مجموع و متراکم خویش است. ولی سبب بوجود آمدن هنر تقلبی: آژمند است، درست همچنانکه سبب روسپگری نیز هست.

نتیجهٔ هنر حقیقی، آوردن احساسی نو، به جریان عادی زندگیست. درست همانگونه که ثمرهٔ محبت زوجه، تقدیم انسانی نو به جهان است. نتیجهٔ هنر تقلبی، فساد انسان، سیری ناپذیری لذات و تضعیف قوای معنوی بشر است. اینست آنچه بایستی مردم عصر ما و جامعهٔ ما دریابند تا خویششان را از منجلا ب این هنر فاسد روسپی که ما را در خود فرو میبرد نجات بخشند.

۱۹

مردم از هنر آینده سخن میگویند و منظورشان هنر ویژه لطیف جدیدی است که گمان دارند بموقع خود، سر از گریبان هنر طبقه‌ای که اکنون عالیترین طبقاتش میدانند، برون خواهد کرد. لیکن چنین هنر تازه آینده‌ای، امکان وجود ندارد و هرگز نیز پدید نخواهد آمد، هنر انحصاری ما، که از آن طبقات عالی جهان مسیحی است، به بن بست رسیده است. در آن راه که این هنر گام نهاده، پیش از این پیش نخواهد رفت، از آن زمان که هنر ما، از مقتضای اساسی هنر (یعنی راهنمایی شدن بوسیله شعور دینی) کناره گرفت، روز بروز انحصاری تر و بهمین دلیل، فاسدتر شد و اکنون بنقطه «کور» رسیده است. هنر آینده - هنری که واقعا در آینده وجود خواهد داشت - دنباله هنر کنونی نخواهد بود، بلکه برشالوده‌های کاملاً دیگر گونه نوئی استوار خواهد بود که بهیچرو وجه مشترکی با پایه‌های هنر کنونی ما، هنر طبقات عالی نخواهد داشت.

هنر آینده، یعنی آن قسمت از هنر که از تمام هنرهای پخش شده در میان مردم جدا خواهد شد، انتقال احساساتی نخواهد بود که فقط در دسترس فهم عده معدودی، - ثروتمندان - قرار دارد. - همانگونه که امروزه چنین است - بلکه هنر آینده فقط آن خواهد بود که عالیترین شعور دینی مردم عصر ما را تحقق بخشد. در آینده، تنها آن آثاری هنر بشمار خواهد رفت که انسانها را بسوی اتحاد برادرانه سوق دهد، یعنی احساساتی را منتقل سازد که سبب چنین اتحادی گردد و یا، احساسات عامی را که قادر به منفق نمودن همه آدمیان باشد، نقل نماید، از «حوزه کل هنر»، فقط چنین هنری جدا خواهد شد، مورد قبول

و پسند قرار خواهد گرفت و اشاعه خواهد یافت. لیکن هنری که احساسات ناشی از تاملیم دینی منسوخ را نقل میکند، هنرهای: کلیسایی، میهنی، عشقی، که ترس خرافی آمیخته با احترام، غرور، خودپسندی، پرستش قهرمانان را انتقال میدهند، هنرهایی که تنها عشق بیک ملت، یا شهوترانی را در انسان پدید میآورند، هنرهای بد و زبان آور بشمار خواهند رفت و افکار عمومی آنها را محکوم و تحقیر خواهد کرد. دیگر هنرها، که فقط احساسات قابل حصول عده معدودی را منتقل میکنند، قابل اهمیت و اعتنا نخواهند بود و نه محکوم خواهند شد و نه مورد قبول قرار خواهند گرفت. دیگر، طبقه مخصوصی، طبقه مردمان ثروتمند - چنانکه اینک هست - ستایندگان هنر نخواهند بود، بلکه تمامی افراد ملت، ستایشگران هنر خواهند شد. برای اینکه اثری به نیکی شناخته شود، قبول افتد و اشاعه یابد، باید خواسته‌های همهٔ مردمان، توده‌های بزرگ انسانها را که در شرایط طبیعی کار و کوشش بسر میبرند برآورد، نه تقاضاهای گروهی معدود را که در شرایط یکسان و غالباً غیر طبیعی زندگی میکنند.

هنرمندان، آفرینندگان هنر، بسان هنرمندان عصر ماعدهٔ استثنائی انگشت - شماری نخواهند بود که از میان یک بخش کوچک مردم، از میان افراد طبقات دولتمند یا افراد نزدیک بایشان، گزین شده باشند، بلکه تمامی آن انسانهای با استعدادی که تعلق بتمام مردم دارند و استعداد و تمایل خویش را برای فعالیت هنری به ثبوت رسانیده‌اند، هنرمندان آینده خواهند بود.

در آن زمان، فعالیت هنری در دسترس همه خواهد بود. این فعالیت، نخست بدین سبب برای همه قابل حصول خواهد شد که در هنر آینده، نه فقط به تکنیکی پیچیده که آثار هنر عصر ما را مسخ میکند و محتاج رنج بسیار و صرف وقت بیهودهٔ فراوان است، نیازی نخواهد بود، بلکه برعکس، روشنی و سادگی و اختصار - همان شرایطی که با تمرینات مکانیکی بدست نمایند و فقط بیاری تعلیم و تربیت ذوق فراهم میگرد - فعالیت هنری را در دسترس همه خواهد گذاشت. دوم، بدین دلیل فعالیت هنری برای همهٔ افراد توده‌ها قابل وصول خواهد شد که بجای مدارس حرفه‌ای کنونی، یعنی مداری که فقط در دسترس افراد معدودیست، همه در مدارس عمومی ابتدائی، با پیای خواندن و نوشتن، موسیقی و نقاشی (آواز و طراحی) را فرا خواهند گرفت؛ چنانکه هر کس که از اصول ابتدائی دانش نقاشی و موسیقی آگاه باشد و در خود نسبت بهر هنری احساس استعداد و میل کند، بتواند خود را در آن هنر بکمال رساند؛ و سوم آنکه، همه

نیروهائی که اکنون بخاطر هنر تقلبی بهدر میرود، برای اشاعه هنر حقیقی در میان توده‌ها بکار خواهد رفت.

مردم گمان میکنند اگر مدارس مخصوص هنری وجود نداشته باشد، تکنیک هنر تضعیف خواهد شد، اگر منظور از تکنیک، پیچیدگیها و ابهامات است که هم‌اکنون نشان ویژه و برجسته هنر بشمار میرود، مسلماً چنان خواهد شد؛ لیکن اگر منظور از تکنیک، روشنی و زیبایی و سادگی - ایجاز آثار هنری - است حتی اگر مدارس حرفه‌ای هم وجود نداشته باشد و در مدارس عمومی بشاگردان طراحی و موسیقی نیز نیاموزند، تکنیک، همچنانکه تمام هنرهای مربوط به توده اثبات کرده‌اند، نه تنها سستی نخواهد پذیرفت، بلکه صدها بار بهتر خواهد شد. بدین سبب کامل خواهد شد که همه هنرمندان مستعدی که فعلاً در میان توده‌ها پنهان‌اند، در کار هنر شرکت خواهند جست و چون بسان زمان‌ما، نیازی بدستور و آموزش فنی پیچیده و بفرنج ندارند و در برابر خود سرمشق‌هایی از هنر حقیقی دارند، نمونه‌های هنر حقیقی را بجهان عرضه خواهند داشت و این نمونه‌ها، مثل همیشه برای هنرمندان بهترین مکتب تکنیک خواهد بود. هم‌اکنون نیز هنرمند حقیقی، در مدرسه تحصیل هنر نمیکند؛ بلکه هنر را در زندگی، از الگوی استادان بزرگ فرا میگیرد؛ لیکن آن زمان که مستعدترین همه مردمان در کار هنر شرکت جویند و بر شماره این سرمشق‌ها افزوده شود و این نمونه‌ها بیشتر در دسترس مردم قرار گیرد، تعلیم مدرسه که هنرمند آینده از آن محروم خواهد گشت با آن آموزشی که هنرمند از نمونه‌های فراوان هنر خوب که در جامعه انتشار مییابد خواهد گرفت، سدها برابر جبران خواهد شد.

یکی از وجوه امتیاز هنر آینده از هنر حال چنین خواهد بود. وجه امتیاز دیگر این خواهد بود که هنر آینده را هنرمندان حرفه‌ای، آن‌انکه در ازای هنر خویش پاداش میگیرند و دست به پیشه دیگری جز هنر خویش نمیزنند، بوجود نخواهند آورد. هنر آینده را همه مردمی که از زمره توده‌ها هستند خواهند ساخت و وقتی دست بکار ایجاد آن میشوند که بدین فعالیت، احساس نیاز کنند.

در جامعه ما، مردم می‌اندیشند که اگر معیشت هنرمند تأمین شود، بهتر کار خواهد کرد، این عقیده بار دگر با وضوح کامل این نکته را اثبات میکند - اگر هنوز بچنین دلیلی نیاز باشد - که آنچه در میان ما هنرش

پنداشته‌اند، هنر نیست بلکه فقط «همانند» هنراست. کاملاً درست است که برای دوختن چکمه و پختن نان، تقسیم کار، بسیار سودمند است؛ یعنی چکمه دوز یا نانوائی که ناگزیر از طبخ ناهار و تهیه هیزم خود نباشد، چکمه بیشتر و نان فراوان تری تولید خواهد کرد تا آنکه خود در غم ناهار و هیزم خود باشد. لیکن هنر، افزارمندی^۱ نیست؛ هنر انتقال احساس است که هنرمند، خود آنرا تجربه کرده است. باید دانست که احساس، فقط آن هنگام در انسان پدید می‌آید که زندگانی او، همچنانکه شایسته همه انسانهاست، از هر جهت طبیعی باشد. از اینرو، تهیه همه احتیاجات مادی هنرمندان، برای قدرت خلاقه ایشان شرطی بسیار مضرو مخرب است، زیرا آنان را از مقتضیات نبرد با طبیعت، بمنظور تهیه مایحتاج زندگانی خود و دیگران - مقتضیات و شرایطی که برای همه آدمیان عمومیت دارد - دور می‌کند و بدینسان ایشان را از امکان و فرصت آزمایش و تجربه مهمترین احساساتی که خاص همه مردم است، محروم می‌نماید. برای قدرت خلاقه هنرمند، هیچ چیز مخرب‌تر از تأمین و تجمل کاملی که معمولاً هنرمند جامعه ما از آن برخوردار است، نیست.

هنرمند آینده، زندگی عادی خواهد داشت و معاش خود را با کار تأمین خواهد کرد. میکوشد تا اثرات عالیترین نیروی معنوی خویش را تقدیم قسمت اعظم جامعه کند؛ زیرا لذت و پاداش او، انتقال احساسات وی به قسمت اعظم انسانهاست. هنرمند آینده، حتی اینرا در نمی‌یابد که چگونه هنرمند، آنکه شادی و خوشی اصلی وی در اینست که اثرش هر چه بیشتر، اشاعه یابد، میتواند آثار خود را فقط در ازای قیمت معلومی بفروشد.

تا آن زمان که سوداگران از معبد هنر طرد نگشته‌اند، معبد هنر، پرستشگاه نخواهد بود، هنر آینده، آنانرا طرد خواهد کرد.

از اینرو، به گمان من، مضامین هنر آینده مطلقاً با آنچه اکنون هست تفاوت خواهد داشت. مضامین هنر آینده را بیان احساسات انحصاری از قبیل جاه‌جویی، افسردگی، بیزاری، و شیفتگی - در همه اشکال ممکن آن - تشکیل نخواهد داد که فقط برای کسانی که خود را بزور، از کار شایسته و درخور آدمی جدا کرده‌اند، قابل وصول و جالب توجه است؛ بلکه مضامین هنر آینده، بیان احساسات انسانی خواهد بود که بسان دگران، حیات و گذرانی عادی و معتاد

دارد و احساسات وی ناشی از شعور دینی عصر ماست و خود، آنها را تجربه کرده است و یا، محتویات هنر آینده بیان احساساتی خواهد بود که برای همه، بی-استثناء عمومیت دارد.

در نظر افراد گروه ما، که احساسات مضامین هنر آینده را نمی‌شناسند، و یا نمیتوانند و نمی‌خواهند بشناسند، چنین جلوه میکند که مضامین مذکور در قیاس با لطائف هنر انحصاری، یعنی همان هنری که خود را با آن سرگرم ساخته‌اند، بسیار ناچیز و فقیر است. می‌اندیشند: «در قلمرو احساسات عشق بهمنوع، که از تعالیم مسیحیت برخیزد، چه چیز تازه‌ای میتوان گفت؟ احساساتی که برای همه عمومیت دارد نیز، سخت بی‌معنی و ناچیز و یکنواخت است». ولی در واقع، این فقط احساسات منبعث از شعور دینی مسیحیت، و احساسات عمومی و قابل وصول برای همگان است که در عصر ما، فی الحقیقه بدیع و جدید است. احساساتی که ناشی از شعور دینی عصر ماست - احساسات مسیحیت - بی‌اندازه تازه و متنوع است؛ این احساسات، فقط بآن معنی که بسیاری پنداشته‌اند، یعنی از جهت نمایاندن مسیح و حوادث انجیل، و یا تکرار بدیع حقایق مسیحیت: اتحاد و برادری و برابری و محبت، متنوع و نو نیست، بلکه بدین معنا تازه و گوناگون است که همان لحظه که انسان از دیدگاه مسیحیت بر قدیم‌ترین و عادی‌ترین و آشکارترین پدیده‌های حیات نگریست، این پدیده‌های کهن، موجود تازه‌ترین و مؤثرترین و گیراترین احساسات می‌گردند.

کهن‌تر از رابطه: زوج و زوج، والدین و فرزندان، فرزندان و والدین، افراد باهم میهنان خویش، با بیگانگان، با حمله، با دفاع، با ادارائی، با زمین، با حیوانات، چه میتواند باشد؟ لیکن هماندم که آدمی از دیدگاه مسیحیت بر این پدیده‌ها نگریست، بی‌درنگ احساساتی بیحد متنوع و بغایت تازه و بسیار مؤثر و گیرا در او پدید می‌آید.

درست بهمین نحو، قلمرو مضامین آن هنر آینده که ساده‌ترین و قابل حصول‌ترین احساسات دنیوی را منتقل می‌سازد، محدود نمی‌گردد، بلکه وسعت می‌یابد. در هنر پیشین ما، فقط بیان آن احساساتی ارزش انتقال داشت که مناسب حال گروه مشخصی بود و کار انتقال احساسات نیز در شرایط مخصوص و بشیوه پس آراسته‌ای صورت می‌گرفت که در دسترس اکثریت مردم نبود، لیکن مضامین حوزه عظیم هنر ملی و هنر کودکان؛ شوخیها و ضرب‌المثلها و لغزها و آوازاها و بازیهای اطفال و تقلیدها، ارزش آنها نداشت که موضوع هنر

بشمار آید .

هنرمند آینده خواهد دانست که پرداختن داستانی کوچک دربارهٔ پریان و ساختن آوازی گیراکه بر دلها نشیند و مثل و لغزی که سبب سرگرمی و فرح مردمان گردد و لطفه‌ای که موجب خندهٔ ایشان شود و ترسیم تصویری که بخشایند شادی به نسلهای بسیار یاب، پلیونها خرد و کلان باشد، بی‌اندازه مهمتر و ثمر- بخش‌تر از تصنیف و ترسیم داستان و سمفونی و تصویری است که اندک زمانی باعث انصراف خاطر معدودی مردم ثروتمند گردد و سپس، برای ابد فراموش شود. قلمرو این هنر، هنر احساسات ساده که در دسترس تمامی انسانهاست، پهناور و تقریباً دست نخورده است.

از اینرو، از نظر مضمون، هنر آینده نه فقط فقیرتر از هنر حال نخواهد بود، بلکه برعکس بی‌اندازه غنی‌تر از هنر کنونیست. درست بهمین نحو، شکل هنر آینده نیز از شکل کنونی هنر پست‌تر نخواهد بود، بلکه بوجهی غیر قابل قیاس، بر آن برتری خواهد داشت. این برتری، بمعنای تکنیک ظریف و پیچیده نیست، بلکه بدین معناست که شکل هنر آینده خواهد توانست باخصار و سادگی و روشنی و بی‌حشو و زائد، احساسی را که هنرمند تجربه کرده است و خواستار انتقال آن بدیگران است، منتقل کند.

بیاد دارم وقتی، با منجم مشهوری که دربارهٔ تجزیهٔ طیف ستارگان کهکشان سخنرانیهای عمومی میکرد، صحبت میکردم؛ در اثنای سخن گفتم، چه خوب بود که او، با دانش و قدرت سخنوری خویش، کنفرانس عامی دربارهٔ کیهان‌شناسی، دربارهٔ مهمترین حرکات زمین میداد، زیرا، در میان مستمعان سخنرانیهایی که راجع به تجزیهٔ طیف ستارگان کهکشان بود، مردم بسیاری، مخصوصاً زنهای پیدا میشدند که از علت پدید آمدن روز و شب و زمستان و تابستان، بدستی آگاه نبودند. منجم هوشمند لبخندی زد و گفت: «آری، خوب بود، لیکن بسیار مشکل است. سخنرانی در بساط تجزیهٔ طیف کهکشان بدرجات آسانتر است»

این گفته دربارهٔ هنر نیز مصداق دارد: دربارهٔ زمان کلثویاتر شعر سرودن، یا آتش زدن شهر روم را بدست نرون تصویر کردن، یا براهامز و ریشارد اشتراوس و اسفونی ساختن، یا بشیوهٔ واگنر اوپرا ترتیب دادن، از

نقل حکایت ساده‌ای که عاری از حشو و زائد باشد و در عین حال احساس‌گوینده را نیز انتقال دهد، یا از ترسیم تصویری که بامداد کشیده شود و در بیننده اثر بخشد و شادش کند، یا از تصنیف چهار «ضرب»^۱ آهنگ ساده و روشنی که فاقد هر گونه «همراهی»^۲ باشد و حالت روحی ویژه‌ای را منتقل سازد و در خاطر شنوندگان باقی ماند، بسی سهلتر است.

هنرمندان عصر ما می‌گویند: «اکنون برای ما، با پیشرفت و کمالاتی که نصیبمان شده است، بازگشت با وضاع بدوی محال است. دیگر نمیتوان حکایاتی نظیر سرگذشت یوسف وادیس^۳ هر نوشت و مجسمه‌ای چون ونوس ملو^۴ ساخت و موزیکی چون آوازهای ملی تصنیف کرد.»

و در حقیقت، اینکار برای هنرمندان زمان ما محال است؛ ولی برای هنرمند آینده کار محالی نیست، زیرا هنرمند آینده که از گمراهی و تباهی و کمالات تکنیک، که فقدان مضامین را میپوشاند و پنهان میدارد بی‌خبر است و هنرمند حرفه‌ای نیست و در ازای فعالیت خود پاداش نمیگیرد، هنر را فقط آنگاه بوجود خواهد آورد که برای ایجاد آن، ضرورتی باطنی و مقاومت ناپذیر احساس کند.

از اینرو، هنر آینده، هم از نظر مضمون و هم از نظر شکل، با آنچه اکنون هنر بشمار آمده است بکلی تفاوت خواهد داشت.

مضامین هنر آینده، فقط احساساتی خواهد بود که آدمیان را بسوی اتحاد جلب کند، و یا همان احساساتی است که هم اکنون آنها را متحد میسازد؛ شکل هنر نیز چنان خواهد بود که دردسترس همه انسانها باشد. از اینرو، آرمان و کمال، آینده، در انحصاری بودن احساس، احساسی که فقط برای گروه محدودی قابل فهم است نخواهد بود، بلکه برعکس در عمومی بودن آنست، و نیز در حجم و ابهام و پیچیدگی شکل، همچنانکه اکنون بدان عقیده دارند، نخواهد بود، بلکه برعکس، اختصار و روشنی و سادگی بیان، این کمال را پدید خواهد آورد. و فقط و فتنیکه هنر چنین شود، دیگر مانند زمان حال، مردم را سرگرم و فاسد نخواهد ساخت و برای اینکار بهترین نیروی آنها را بهتر نخواهد داد، بلکه آنچنان خواهد شد که باید باشد، یعنی: برای بردن شعور دینی مسیحیت

۱- measure

۲- accompaniment

۳- Venus of Melos بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

از حوزه عقل و فهم بر زمین احساس، افزار عمل خواهد گشت و بدینسان، مردم را واقعاً در خود زندگانی، بآن کمال و اتعادی که شعور دینی بآنان نشان میدهد نزدیکتر خواهد کرد.

۲۰

نتیجه

وظیفه خود را تساحد توانائی ، درباره موضوعی که بمن نزدیک است و مدت پانزده سال مرا بخود مشغول داشته است ، یعنی درباره هنر انجام داده‌ام . وقتی میگویم این موضوع مدت پانزده سال مرا بخود مشغول داشته است ، منظورم این نیست که پانزده سال دست بکار نوشتن این اثر بوده‌ام ، بلکه قصدم فقط اینست که در حدود پانزده سال پیش ، درباره هنر بنوشتن آغاز کردم و می‌اندیشیدم وقتی این اثر را دست گیرم آنرا یکباره وپی گیر ، بیایان خواهم برد؛ ولی در آن زمان معلوم شد که نظریاتم درباره این موضوع تا آن حد مبهم است که یارای توضیح آنها را آنچنانکه خود میخواهم و مایلم ، ندارم . از آنوقت ، بی‌وقفه درباره این موضوع اندیشیده‌ام و شش یا هفت بار دست بنوشتن زده‌ام ، لیکن هر بار پس از آنکه مقدار کمی مینوشتم ، احساس میکردم که توانائی بیایان بردن آنرا ندارم و بهمین سبب کار نوشتن را رها میکردم . اکنون آنرا تمام کرده‌ام و با نقائصی که ممکن است داشته باشد ، امیدوارم نظر اصلیم درباره راه نادرستی که هنر عصر ما در آن روانست ، علت آن ، و رسالت حقیقی هنر ، درست باشد؛ از اینرو ، هر چند که کار و کوشش من از سر منزل کمال بدور است و بتوضیحات بسیار و اضافات بیشمار نیاز دارد ، امیدوارم کوشش بیهوده‌ای بکار نبسته باشم و هنر ، دیر یا زود ، راه غلطی را که در آن پویانست ، ترك گوید . لیکن برای آنکه این معنی صورت پذیرد و هنر طریق تازه را در پیش گیرد ، لازم

است فعالیت معنوی دیگری که باندازه هنر خطیر است و هنر پیوسته با آن بستگی نزدیک داشته است یعنی - دانش - نیز مانند هنر ، راه خطائی را که در آن سیر میکند، ترك گوید.

دانش و هنر ، همچون ریه و دل، پیوندی نزدیک دارند : آنچنانکه اگر یکی، مسخ شود، دیگری نیز ازوظیفه مقرر خویش بازمی ایستد.

دانش حقیقی، معرفتی را که مردم عصر معلوم و جامعه مشخص، مهمترین معرفتش می شمارند، بررسی میکند و آنرا به حوزه شعور آدمیان می آورد.

اما هنر، این حقایق را از حوزه دانش، بمنطقه احساس انتقال میدهد . ازاینرو، اگر راهی که علم در آن روانست نادرست باشد، طریق هنر نیز ناصواب خواهد بود. دانش و هنر، مانند آن کرجیهائی هستند که دولنگر، با اصطلاح دو ماشین دارند و برای پیمودن روده ها بکار میروند . علم ، همچون قایقی که لنگرها را بجلو میبرد و مهارشان میکند، وسائل حرکت را روبه جهتی که دین تعیین کرده است، آماده میسازد و هنر ، مانند چرخ لنگری که در کرجی کار میکند، با نزدیک کردن کرجی بلنگر، خود حرکت را انجام میدهد. ازاینرو فعالیت غلط دانش، فعالیت نادرست هنر را نیز بدنبال دارد.

درست بهمانسان که هنر بطور کلی ، انتقال انواع احساسات است ، در حالیکه منظور ما از هنر بمعنی محدود کلمه، آن چیز است که احساساتی را که ما مهم میدانیم منتقل سازد، علم نیز بطور کلی، عبارت از انتقال انواع آگاهیه است، در حالیکه منظور ما از علم بمعنی محدود کلمه، فقط آن چیزی است که اطلاعی را که ما مهم می شماریم انتقال دهد.

آنچه برای مردم ، میزان اهمیت احساساتی را که هنر و اطلاعی را که علم انتقال دهد تعیین میکند، شعور دینی زمان مشخص و جامعه معینی است ، یعنی: مردم آن عصر و آن جامعه، مقصد حیات خویش را، چه چیز بدانند.

آنچه بیش از هر چیز برای وصول باین سر منزل مقصود با آدمی همکاری کند، علم اساسی و مهم بشمار است و آنچه کمتر یاری رساند ، دانشی است کم ارج تر: آنچه برای رسیدن بمقصد حیات انسان ، او را هیچ مدد نکند ، اصلاً بررسی نمیشود، یا اگر هم بررسی شود ، علم بشمار نمی آید. همیشه چنین بوده است و اینک نیز بایستی چنین باشد، زیرا خصوصیت دانش انسانی و حیات انسانی بدینگونه است. ولی چون دانش طبقات عالیه زمان ما، از درک هر دینی عاجز است و حتی تمام ادیان را چیزی جز خرافه نمیداند، از انجام این کار

عاجز مانده است.

بهمین دلیل، دانشمندان دوران ما، با ايقان بسیار میگویند که همه چیز را بیطرفانه بررسی میکنند؛ ولی چون شماره «همه چیز» بسیار زیاد است («همه چیز» عدد بینهایت «چیزها» است) و چون مطالعه همه چیز بیطرفانه امکان ناپذیر است، از اینرو این دعوی فقط درعالم خیال صورت گرفته است. دانشمندان درعالم واقع، همه چیز را بررسی نمیکنند، و، بهیچوجه همه را بیطرفانه، بررسی نمیکنند، بلکه فقط آنچه را که برای کسانی که خود را با دانش سرگرم ساخته اند از یکسو بسیار مهم و از جهت دیگر بسیار خوشایند است، مطالعه میکنند. برای دانشمندی که تعلق بطبقات عالی دارند، آنچه بیش از هر چیز بسیار اهمیت دارد اینست که: نظمی را که در پناه آن، این طبقات از امتیازات خویش برخوردارند، نگاهدارند؛ و دلپذیرترین چیزها نزد ایشان آنست که کنجکاو ناشی از تنبلی را ارضاء کند و نیازمند تلاش فکری فراوان نباشد و عملاً نیز اجرا نشود.

از اینرو، بخشی از علوم که شامل فلسفه ای موافق و مناسب نظم موجود و تاریخ و اقتصادی مشابه این فلسفه عیبناشد، اساساً دست بکار اثبات این مطلب است که نظم کنونی حیات، همانست که باید باشد و همان نظمی است که بر طبق قوانین لایتنفر، قوانینی که تابع اراده انسانی نیست، بوجود آمده است و بموجودیت خویش ادامه میدهد؛ بنابراین هر کوششی جهت نقض آن، نا - مشروع و عبث است. قسمت دیگر، - بخش دانش تجربی - که شامل ریاضیات و هیأت و شیمی و فیزیک و گیاه شناسی و تمامی علوم طبیعی است، بکاری مشغول است که هیچگونه ارتباط مستقیمی با حیات بشری ندارد و موضوعاتی را مطالعه میکند که غریب و شگفت انگیز باشد و خواسته های مناسب با زندگانی طبقات عالی را جایز شمارد. دانشمندان دوران ما، برای توجیه انتخاب موضوعات مورد مطالعه خویش، که بموجب وضع اجتماعی خود برگزیده اند، درست نظیر فرضیه هنر برای هنر، فرضیه علم برای علم را اختراع کرده اند.

بهمانسان که از فرضیه «هنر برای هنر» چنین برمی آید که پرداختن و سرگرم شدن به همه موضوعاتی که خوشایند ماست، هنر است؛ از تئوری «علم برای علم» نیز چنین استنتاج میشود که بررسی و مطالعه مطالبی که توجه ما را بخود جلب کند، علم است.

بدینسان، یک بخش دانش، بجای آنکه بمطالعه این مطلب پردازد که

آدمیان چگونه باید زندگی کنند تا بمقصد خویش دست یابند، قانونی و لایقیر بودن نظام بد و غلط کنونی حیات را اثبات میکنند و بخش دیگر، - دانش تجربی - خود را با مسائل ناشی از کنجکاوی محض یا، با اصلاحات فنی مشغول میدارد.

بخش نخستین علوم، نه فقط بدین سبب که بینش مردم را آشفته میسازد و راه حلهای غلطی پیش پای ایشان میگذارد، زیانمند است، بلکه از اینجهت نیز که وجود دارد و مقام دانش حقیقی را عصب کرده است، زیان آور است. زیرا: هر کس که بکار بررسی مهمترین مسائل حیات دست می یازد، باید پیش از حل آنها، دهریك از مهمترین مسائل زندگی ریشه های نادرستی و دروغ را که با گذشت اعصار افزون و با قدرت ابداع مغز آدمی آبیاری شده است از بین ببرد.

دومین قسمت علوم، بخشی که دانش نو، بدان سخت میبالد و بسیاری آنرا یکتا دانش واقعی می شمارند، بدین سبب زیانبار است، که توجه مردم را از موضوعات حقیقتاً مهم و با ارزش، منحرف میکند و آنرا به مطالب ناچیز و بیمعنا سوق میدهد؛ و نیز بدین سبب مضر است، که بانظام غلطی که مورد توجه و تأیید بخش نخستین علوم است، حصه بزرگی از مکتوبات فنی این بخش دانش، متوجه سود بشریت نیست بلکه متوجه زیان انسانیت است.

اکتشافات حوزه علوم طبیعی، فقط بدیده آنان که حیات خویش را وقف این بررسی کرده اند سخت سودمند و مهم جلوه میکند؛ و فقط بدین علت در دیده ایشان چنین جلوه میکند، که بگرد خویش نمیگردند و آنچه را که برآستی مهم است نمی بینند. کافیت چشم از آن میکرسکپ روحی که در زیر ذره بینش مطالب مورد مطالعه خود را مشاهده میکنند برگیرند و باطراف نظر اندازند تا ببینند سرپای علمی که برای آنها موجب چنین مباهات ساده لوحانه ای شده است تاچه اندازه بیمعناست، - از هندسه خیالی و تجزیه طیف کهکشان و شکل اتمها و بعد جمجمه انسان عصر حجر و چیزهای کم ارزشی از اینگونه، سخن نمیگویم - حتی دانش ساختمان ذره بینی موجودات^۱ و پرتو مجهول و مانند آنها نیز، در قیاس با دانشی که طرد کرده ایم و برای فاسد شدن بدست استادان حکمت الهی^۲ و حقوق و اقتصاد و علم فالیه و دیگران سپرده ایم، بی اهمیت است.

۱- micro-organisms

۲- professors of theology

کافیت به پیرامون خویش بنگریم تا بدانیم فعالیتی که شایسته دانش واقعیت، بررسی موضوعی نیست که تصادفاً توجه ما را بخود جلب کرده است، بلکه مطالعه این مطالب است که حیات انسانی، چگونه باید نظم و ترتیب یابد؛ یعنی آن مسائل دینی و اخلاقی و مربوط بزندگانی اجتماعی است که بدون حل آنها تمامی آگاهی ما از طبیعت زیان آور و بیمعناست.

از این موضوع که دانش ما، امکان استفاده از انرژی آبشار و بکار گماردن این نیرو را در کارخانه‌ها و ساختن تونل را در دل کوه‌ها و امکانات دیگری از این قبیل را بما میدهد، بسیار شادیم و بخود میبالیم. ولسی درد اینجاست که نیروی آبشار را در راه بهروزی بشریت بکار نمیبریم، بلکه آنرا در راه افزایش سرمایه سرمایه‌داران، که اسباب تجمل یا افزاینده نام‌انسانها را میسازند بکار میاندازیم. همان دینامیتی که بیاری آن کوهها را میسکافیم تا در دل آنها تونل بزنیم، در جنگ بکارش میبریم، جنگی که نه فقط نمیخواهیم از آن دست برداریم، بلکه ناگزیر و واجبش می‌شماریم و بی‌وقفه خود را آماده آن میسازیم.

گرچه اکنون قادریم دافع دیفتری را مایه کوبی کنیم و بیاری پرتو مجهول سوزنی را در تن آدمی بیابیم و تیره پشت کج شده‌ای را راست کنیم و سیفلیس را علاج نمائیم و اعمال جراحی حیرت‌انگیزی صورت دهیم و قس علی‌هذا، لیکن اگر معنی واقعی علم حقیقی را بدرستی درمی‌یافتیم، بایسن مکتسبات نمیبالیدیم و آنها را دانش مسلم نمی‌پنداشتیم. هرگاه فقط یکدهم نیروی که اینک در راه کنجکاوای محض و آزمایشهای عملی بهدر میرود، در راه دانش واقعی که حیات انسانها را بنیاد مینهد، بمصرف میرسید، نصف بیشتر مردمی که هم‌اکنون بیمارند و از این بیماریها بخش بسیار کوچکی در درمانگاهها و بیمارستانها معالجه میشود، هیچیک را نداشتند و آنوقت در کارخانه‌ها، کودکان کم خون و زردچهره و گوژپشت پرورش نمی‌یافتند و پنجاه درصد اطفال دچار مرگومیر نمیشدند و نسلهای کامل تباه نمیگشتند و روسپیکری وجود نمیداشت و سیفلیس نبود و صدها هزار نفر در جنگ کشته نمیشدند و هراسهای رنج و جنون که دانش نوا آنرا شرط حتمی حیات بشری می‌شمارد، پدید نمیآمد.

مفهوم دانش را چنان مسخ کرده‌ایم، که بگوش مردم عصر ما این سخن که علوم بایستی مرگومیر اطفال و روسپیکری و سیفلیس و تباهی نسلهای کامل و کشتار دسته‌جمعی انسانها را براندازد، عجیب می‌آید. بدیده ما، علم فقط

آزمان علم است که مردی در آزمایشگاه بسربرد و مایعات را از ظرفی بظرف دیگر ریزد و طیف را تجزیه کند و قورباغه‌ها و خوکه‌های هندی را قطعه قطعه نماید و بازبانی عجیب و علمی و نامفهوم، رشته‌ای از عبارات مبهم و «قراردادی» مربوط بحکمت الهی و فلسفه و تاریخ و حقوق و اقتصاد را که حتی برای خود وی نیز کمتر قابل فهم است و منظور از آن اثبات حقانیت نظم موجود است، ریشه کند.

ولی دانش، دانش حقیقی، - علمی که واقعاً شایسته احترام باشد، همان احترامی که اکنون دانشمندان بخشی از علم، کم اهمیت ترین قسمت علم، آنرا طلب میکنند، - بهیچوجه این نیست. دانش واقعی، پی بردن بدین مطلب است که به چه چیز باید معتقد و به چه چیز باید بی اعتقاد باشیم، - علم حقیقی عبارت از جستن این راه حل است که حیات جمعی انسانها را چگونه نظم و ترتیب بخشیم، چگونه روابط جنسی را تنظیم نماییم، چگونه اطفال را تربیت کنیم، چگونه از زمین بهره ببریم، چگونه بی آنکه بدیگران ستمی رود در آن عمل نماییم، با بیگانگان چگونه رفتار کنیم، با حیوانات به چه نحو عمل نماییم، و بسیاری چیزهای دیگر که در حیات انسانها دارای اهمیت است.

دانش حقیقی، پیوسته چنین بوده است و چنین نیز باید باشد. دانشی اینچنین، در عصر ما آغاز نشوونما کرده است. لیکن چنین علمی را ازیکسو دانشمندانی که مدافع نظم موجود امورند، رد میکنند و نمی پذیرند و ازسوی دیگر، آنانکه خود را با علوم تجربی سرگرم کرده اند، آنرا دانشی میان تهی و غیر لازم و غیر علمی می شمارند.

مثلاً، آثاری پدید آمده است و مواعظی ایراد میشود که کهنگی و بیمزگی تعصب مذهبی و لزوم استقرار يك جهان بینی دینی منطقی را که برطبق مقننات زمان باشد، اثبات میکند؛ ولی بسیاری از عالمان حکمت الهی، براین آثار قلم نسخ میکنند و پیوسته عقل و هوش خویش را برای پشتیبانی و توجیه موهومات کهن، بکار می اندازند. یا، موعظه‌ای ایراد میشود که میگوید یکی از علل اصلی بدبختی توده‌ها، همچنانکه در اروپای غربی دریافته اند، بی زمین بودن زحمتکشان است. انسان می اندیشد که علم، علم حقیقی، از چنین وعظی استقبال خواهد کرد و ازاین موضوع استنتاجات بیشتری خواهد نمود. ولی دانش دوران ما، بهیچرو چنین کاری نمیکند؛ برعکس، علم اقتصاد، خلاف آنرا اثبات میکند؛ بدین معنا که میگوید مالکیت زمین، نظیر هر مالکیت دیگر،

باید بیش از پیش در دست گروه ممدودی ملاک متمرکز شود، همچنانکه مثلاً، مارکسیست‌های نو^۱ ادعا میکنند و بر سر آن پا می‌فشارند. بهمین طریق، بنظر میرسد این از وظایف دانش واقعیست که نابخردانه و ناسودمند بودن جنگ و مجازات اعدام، یا، غیر انسانی و مضر و مخرب بودن روستاییگری، یا، احمقانه و زیانمند و برخلاف اخلاق بودن استعمال مخدرها و اغذیه حیوانی، یا، نامعقول و زیان‌آور و کهنه بودن تعصب میهنی را، اثبات کند. چنین نوشته‌هایی، وجود دارد، لیکن همه آنها غیر «علمی» بشمار میرود. «علمی»، آثاریست که اثبات کند همه این پدیده‌ها باید وجود داشته باشد و یا، آنهاست که به مسائل ناشی از کنجکاوی تنبلی پردازد، مسائلی که با حیات انسانی، کمترین ارتباطی ندارند.

انحراف دانش دوران ما از رسالت حقیقی خویش، آنزمان برجسته و بارز جلوه میکند که آرمانهای برخی از مردان علم را در نظر آریم و بدانیم اکثریت ادبای علم این آرمانها را رد نکرده‌اند و پذیرفته‌اند.

این آرمانها، نه فقط در کتابهای احمقانه‌ای که به «مد» روز نوشته میشود و جهان را در هزار یا سه هزار سال بعد وصف میکنند، بیان شده است، بلکه جامعه‌شناسان نیز که خود را محققان جدی و مهم می‌پندارند، آنها را بیان کرده‌اند. آن آرمانها اینست که غذا، بجای آنکه بوسیله کشاورزی و دامپروری از زمین بدست آید، با ترکیبات شیمیائی در آزمایشگاهها تهیه خواهد شد و کار انسانی جای خود را تقریباً بالتمام، بنیروهای مهار شده طبیعت خواهد سپرد.

انسان، همچون زمان‌ما، تخم آن مرغی را که خود پرورده است و نانی را که گندمش در مزرعه او روئیده است، و سببی را که سالها از درخت آن مواظبت کرده است و در برابر چشمان وی شکوفه آورده است و بارور شده است، نخواهد خورد، بلکه خوراکیهای خوشمزه و مقوی را که در آزمایشگاهها با کار دسته‌جمعی افراد بسیار تهیه خواهد شد و او در آن سهم کوچکی خواهد داشت، تناول خواهد کرد.

دیگر، مشکل که بکار نیاز افتد و از ایفرو، همه مردم خواهند توانست خود را وقف همان تنبلی و تن‌پروری که اینک افراد طبقات عالی و حاکمه خوشتن را تسلیم آن کرده‌اند، بنمایند.

هیچ چیز واضحتر از این آرمانها، نمودار میزان انحراف دانش‌دوران ما از راه حقیقی خود نیست.

مردم زمان ما، اکثریت غلیم انسانها، غذای خوب و مکفی ندارند (این سخن درست در مورد مسکن و لباس و تمام لوازم اولیه زندگی صادق است). بعلاوه، همین اکثریت بزرگ، ناگزیر است بی‌وقفه بقیمت سلامت و سعادت خویش بیش از حد توانائی کار کند. هر يك از این دو مصیبت بشر، بایرانداختن تحمل و تقسیم نامنظم ثروت و بطور کلی، با نسخ نظام غلط و زیان‌آور امور و استقرار حیاتی عاقلانه بآسانی ازمیان برمیخیزد. لیکن علم، قلم موجود امور را همچون گردش اجرام آسمانی متغیر و ناپایدار می‌پندارد و از این‌رو گمان میبرد کار دانش، توضیح نادرستی این نظم و برپاداشتن نظام نوع‌گانی زندگی نیست، بلکه اینست که چگونه در زیر سلطه نظم موجود، همه آدمیان را غذا دهد و مجال تنبلی را بهمه، بسان افراد طبقات حاکمه که عمری را به‌رذکی و فسق بسر می‌برند، ارزانی دارد.

دانشمندان، با این پندار از یاد می‌برند که تغذی آدمی، با نان و سبزی و میوه‌ای که محصول زمین و زحمت اوست، روش بسیار دلپذیر و سلامت بخش و آسان و طبیعی تغذیست و بکار انداختن عضلات، درست همچون اکسیژن گرفتن خون یاری تنفس، شرط حتمی حیات است.

با آن تقسیم غلط ثروت و کار، برای مردم وسیله اختراع کردن و آنها را با اغذیه شیمیائی غذا دادن و در عین حال نیروهای طبیعت را بخدمت ایشان واداشتن بدان میماند که برای اکسیژن رسانیدن بدینین آدمی که در اتاقی در بسته و بد هوا بسر میبرد وسیله اندیشیدن؛ حال آنکه تنها کاری که باید کرد اینست که او را در اتاق در بسته و بی‌روغن نگاه نداشت.

لا بر اتوار غذا سازی، در جهان گیاهان و جانوران تأسیس شده است و چنانست که هیچ پروفیسوری هرگز بهتر از آن نخواهد ساخت؛ برای آنکه از ثمرات این آزمایشگاه برخوردار شویم و در کار آن شرکت جوئیم، قطع باید خویشتن را تسلیم ضرورت شادی بخش کار کنیم، کاری که بی آن زندگی درد آور و رنج‌آور است. حال آنکه مردان دانش قرن ما، بجای بکار بردن تمامی نیروی خویش برای برطرف ساختن موانع استفاده انسان از این نعمتها که مختص باوست، بجای تشخیص وضعی که انسان در آن بوجهی تغییر ناپذیر از این برکات محروم است، بعمول تنظیم و ترتیب زندگی مردم بدانسان که با

شادی کار کنند و با محصولات زمین زندگی کنند، وسائلی بر میانگیرند که از آنها جانوران و گیاهان مصنوعی و عجیب الخلقه بسازند. اینکار ظریف آنست که بجای انتقال مرد محبوس بنضای آزاد و هوای تازه، برای رسانیدن حداکثر اکسیژن باو، وسیله اختراع کنند و امکان زیستن در زیر زمین بی‌منفذ را بجای زندگی کردن در خانه، برایش فراهم آورند.

اگر دانش، براه خطا نمیرفت، چنین آرمانهایی بوجود نمی‌آمد. میدانیم احساساتی که هنر انتقال میدهد، بر اساس مفروضات علم پدید می‌آید. چنین دانشی که براه غلط می‌رود، چه احساساتی میتواند بوجود آورد؟ بخشی از این دانش، احساسات کهنه و منسوخ را که بشریت در قفا گذاشته است و برای عصر ما، بد و انحصاریست، پدید می‌آورد. قسمت دیگر که بمعطالی میپردازد که کمترین ارتباطی با زندگی انسانی ندارد، درست بعلمت جوهر و ماهیت خویش، نمیتواند بعنوان پایه هنر بکار رود.

از اینرو، برای اینکه هنر عصر ما هنر باشد، باید خود بر رغم دانش، راهی برای خویش برگزیند، و پا از راهنماییهای دانش و تصویب نشده، که قسمت رسمی و رایج علم آنرا رد کرده است استفاده کند. وقتی هنر بخواهد حتی جزئی از رسالت خویش را انجام دهد، درست بهمین کار دست خواهد زد.

امید است کاری که کوشیده‌ام در زمینه هنر انجام دهم، در زمینه دانش نیز صورت گیرد؛ نادرستی فرضیه «علم برای علم» بمردم نشان داده شود؛ لزوم شناسائی تعالیم مسیحیت بمعنای حقیقی آن، بوضوح نمایانده شود؛ و بر اساس این تعالیم، از دانش ما که بدان میبایم، ارزیابی جدیدی بعمل آید و اهمیت دست دوم و ناقابل علوم تجربی و ارزش و معنای بزرگ علوم دینی و اخلاقی و اجتماعی، عیان گردد و این دانشها برخلاف اینزمان، فقط در راه راهنمایی طبقات عالی بکار نرود بلکه موضوع اساسی حیات همه آن مردم آزاده و حقیقت دوستی شود که پیوسته نه تنها در یک مورد بخصوص، بلکه در تمام موارد، مخالف افراد طبقات عالیاند و دانش حقیقی حیات را تشویق میکنند.

لیکن علوم ریاضی، هیأت، فیزیک، شیمی و بیولوژی، عیناً نظیر علوم فنی و پزشکی، به نسبت سهمی که در آزادی بشر از قید نیرنگهای مذهبی و حقوقی و اجتماعی دارند، یا از جهت کاری که برای بهروزی همه انسانها، نه یک طبقه، انجام میدهند مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

فقط آنگاه است که علم، دیگر علم امروزه نخواهد بود. امروزه علم از یکسو دستگاهی^۱ مرکب از سفسطه‌های ضروری برای پشتیبانی از نظم فرتوت حیات است و از سوی دیگر، توده بی‌شکلی از انواع دانشهاست که اکثر نیاز بدان، کم است و یا اساساً بدان نیازی نیست. در آنوقت دانش، واحد هماهنگه متناسبی خواهد شد که مقصدی مشخص و قابل فهم و عقلانی دارد، یعنی: حقایقی را که از شعور دینی عصر ما سرچشمه میگیرد، بحوزه شعور انسانها میآورد.

تنها در آن زمان، هنر که پیوسته بدان دانش وابسته است آن خواهد شد که میتواند و باید باشد: درست مانند دانش، عضو مهم حیات و ترقی بشریت خواهد گشت.

هنر لذت و سرگرمی نیست، هنر موضوع بزرگی است. هنر یک عضو حیات انسانیت است که شعور معقول انسانها را بحوزه احساس منتقل میکند. در عصر ما، شعور دینی عمومی انسانها، عبارت از شناسائی برادری آدمیان و نیکبختی ایشان، از راه اتحاد متقابل افراد با یکدیگر است. هنر حقیقی باید روشهای گوناگون بکار بردن این شعور را پیش پای حیات بشر گذارد. هنر باید این شعور را بحوزه احساس انتقال دهد.

مسأله هنر، بسیار بزرگ است؛ هنر حقیقی، که دین، بوسیله علم، راهنمای اوست؛ باید این نتیجه را داشته باشد که همزیستی مسالمت آمیز انسانها، چیزی که اینک با وسائل ظاهری: بوسیله دادگاهها، پلیس، بنگاههای خیریه، بازرسی کار و غیره دوام مییابد، از راه فعالیت آزاد و شادی بخش انسانها بدست آید. هنر باید زور و تعدی را از میان بردارد.

و، تنها هنر است که از عهده اینکار برمیآید.

هر آنچه اینک، بی‌وحشت از زور و تعدی و مجازات، زندگی عمومی انسانها را میسور میسازد (و در عصر ما، بخش بسیار بزرگی از نظام حیات بر پایه آن قرار دارد) بوسیله هنر فراهم آمده است. اگر هنر، رسم بکار بستن دستورهای دینی و رفتار با والدین و کودکان و زوجه و خویشاوندان و غریبان و بیگانگان و سالخوردهگان و مهربانان و مصیبت دیدگان و دشمنان و حیوانات را بنحو کنونی، بما انتقال داده است - و این رسم را انسال

۱- system

۲- organ

میلیونها انسان، نه تنها بی کمترین زور و تعدی رعایت کرده اند بلکه آنرا آنچنان نگاه داشته اند که بهیچ طریق، جز بوسیله هنر بر نیافتد - همین هنر نیز میتواند رسوم دیگری که با شعور دینی ما توافق بیشتری داشته باشد، پدید آورد -

اگر هنر میتواند احساس ترس آمیخته با احترام را در برابر بت، همان احساس دانست بآئین عشاء ربانی، احساس مذکور را در برابر شخص پادشاه، احساس شرمندگی از خیانت بر فاق و احساس وفاداری پرچم و احساس ضرورت انتقام را بسبب بیحرمتی و هتک شرف و احساس تمایل بقدا کردن زحمات را در راه ینا کردن و آراستن معابد و احساس وظیفه مدافعه از شرف فردی و عزت و شرف میهن را بما انتقال دهد، - همین هنر نیز قادر است احساس ترس آمیخته با احترام را نسبت بظلمت و شأن هر انسان، نسبت بحیات هر حیوان، احساس شرمندگی و خجالت را آنجا که تجمل و تن آسائی و زور و تعدی و انتقام وجود دارد، آنجا که کسی ضروریات زندگی انسانهای دیگر را در راه شادکامی خود بکار میبرد، درما بوجود آورد. هنر میتواند مردم را بسی آنکه خود متوجه شوند، و او دارد که خویشن را بارضا و رغبت، برای خدمت بانسانها قدا کنند.

هنر باید کاری کند که احساسات برادری و عشق بهموع، که اینک فقط بهترین افراد جامعه بدان دسترسی دارند احساسات عادی و معنادار شود و جزء غرایز همه مردم گردد.

هنر دینی، دهر تو اوضاع و شرایط تخیلی، احساسات برادری و محبت را در دل افراد پدید خواهد آورد و در حقیقت تحت همان شرایط، بمرم خواهد آموخت که احساسات یکسانی را دریا بند و در ارواح مردم طرقی ایجاد خواهد کرد که طبیعتاً اعمال زندگی مردمی که بوسیله این هنر تربیت شده اند، در آنها جریان خواهد یافت. هنر عمومی، یا متحد ساختن افراد متفاوت در یک احساس و ازمیان برداشتن جدائی و نفاق، آنها را برای اتحاد با یکدیگر تربیت خواهد کرد و بآنها، نه از راه تخیل، بلکه بوسیله خود زندگانی، لذت اتحاد عمومی را بررغم موانع حیات، نشان خواهد داد.

رسالت هنر در زمان ما، عبارت از اینست که از حوزه عقل، این حقیقت را که سعادت انسانها در اتحاد آنها با یکدیگر است، بحوزه احساس انتقال دهد و بجای زور و تعدی کنونی، ملکوت خدائی، یعنی سلطنت محبت را مستقر

سازد؛ همان محبتی که در نظره ما عالیت‌ترین هدف حیات بشریت است. شاید در آینده، علم راه آرمانهای نو و عالیت‌دیگری را بروی هنر بکشد و هنر آنها را تحقق بخشد، لیکن در عصر ما، رسالت هنر روشن و مشخص است. مسأله هنر مسیحی، تحقق اتحاد برادرانه انسانهاست.

پایان

ضیاء

ضمیمهٔ اول

- پذیرائی -

«اگر میخواستی امشب در کانون خانواده ترا پذیره شوم
 «نخست، گلی را که بدستت برگ برگ میشود دوز بیانداز،
 «عطر گرامی آن، اندوه مرا بی اندازه تیره میکرداند؛
 «دوبه پشت سرت، بسوی سایه هنگر،
 «زیرا من ترا در حالی میخواهم که جنگل
 «دوباد وانمکاس صوت
 «و آنچه را که ممکن است صدا باتنهائی تو
 «یا اشکها با سکوت تو گوید فراموش کرده باشی!
 «و ایستاده، با سایه ات که پیش از تو میرود،
 «و تو ای معشوقهٔ مغرور، در آستانهٔ من، ورنک پریده
 «مثل اینکه من مرده باشم یا که تولخت باشی!
 — «بازیهای روستائی والهی، از، هانری دورنیه

L'ACCUEIL

Si tu veux que ce soir, à l'âtre je t'accueille
 Jette d'abord la fleur, qui de ta main s'effeuille;
 Son cher parfum ferait ma tristesse trop sombre;
 Et ne regarde pas derrière toi vers l'ombre,
 Car je te veux, ayant oublié la forêt
 Et le vent, et l'écho et ce qui parlerait
 Voix à ta solitude ou pleurs à ton silence!
 Et debout, avec ton ombre qui te devance,
 Et hautaine sur mon seuil, et pâle, et vénue
 Comme si j'étais mort ou que tu fusses nue!
 — HENRI DE RÉGNIER: *Les jeux rustiques et divins.*

– پرندۀ آبی برنگ زمان –

«ای پرندۀ جنگلی

«ی مسخره کننده

«آیا فراموشی یک رؤیای

«دلپذیر بیهوده را میدانی؟

«روشنائی روزگمرنگ میشود

«شب بر سردست میآید.

«و دردل من

«تاریکی گریسته است؛

«او هوی! «گام» جنون آمیزت را

«برای من بخوان،

«زیرا تمام این

«روز را خوابیده‌ام،

«تشویق نامردانه‌ای که

«روح من در آن پرمیبرد

«در میان روزِ محتضر

«آه میکشد.

«آیا سرودِ سخن

«وصدایش را میدانی،

«توئی که هنگام غروب

«آهنگ سسریات را

«مانند گذشته در

«نیمروزها تکرار میکنی؟

«او هوی! پس برایم

«نوا، ی عشقش،

«امیدِ جنون آمیزم را

در میان طلاها

«و حریقِ روزِ

«دلپذیرِ بهوده

«که در این شامگاه

«میمرد، بخوان.

— «شمر و نظم» از، فرانسیس وی بله گریفن

“Oiseau bleu couleur du temps.”

Sais-tu l'oubli	Sais-tu le chant
D'un vain doux rêve	De sa parole
Oiseau moqueur	Et de sa voix,
De la forêt ?	Toi qui redis
Le jour pâlit,	Dans le couchant
La nuit se lève,	Ton air frivole
Et dans mon cœur	Comme autrefois
L'ombre a pleuré;	Sous les midis ?
O, chante moi	O, chante alors
Ta folle gamme,	La mélodie
Car j'ai dormi	De son amour,
Ce jour durant;	Mon fol espoir,
Le lâche émoi	Parmi les ors
Où fut mon âme	Et l'incendie
Sanglote emmi	Du vain doux jour.
Le jour mourant.	Qui meurt ce soir.

— FRANCIS VIELE - GRIFFIN: *Poèmes et Poésies*.

قطعه «زائر شوریده حال» اثر: ژان موره T را عیناً بی ترجمه در زیر
نقل میکنیم زیرا از عهدی بر گرداندن آن بزبان فارسی بر نیامدیم (م)

Énone, j'avais cru qu'en aimant ta beauté
 Où l'âme avec le corps trouvent leur unité,
 J'allais m'affermissant et le cœur et l'esprit,
 Monter jusqu'à cela, qui jamais ne périt,
 N'ayant été créé, qui n'est froidure ou feu,
 Qui n'est beau quelque part et laid en autre lieu :
 Et me flattais encore d'une belle harmonie.
 Que j'eusse composé du meilleur et du pire,
 Ainsi que le chanteur que chérit Polymnie,
 En accordant le grave avec l'aigu, retire
 Un son bien élevé sur les nerfs de sa lyre.
 Mais mon courage, hélas ! se pâmant comme mort,
 M'enseigna que le trait qui m'avait fait amant
 Ne fut pas de cet arc que courbe sans effort
 La Vénus qui naquit du mâle seulement,
 Mais que j'avais souffert cette Vénus dernière
 Qui a le cœur couard, né d'une faible mère.
 Et pourtant, ce mauvais garçon chasseur habile,
 Qui charge son carquois de sagette subtile,
 Qui secoue en riant sa torche, pour un jour,
 Qui ne pose jamais que sur de tendres fleurs,
 C'est sur un teint charmant qu'il essuie les pleurs.
 Et c'est encore un Dieu, Énone, cet Amour.
 Mais, laisse, les oiseaux du printemps sont partis,
 Et je vois les rayons du soleil amortis.
 Énone, ma douleur, harmonieux visage,
 Superbe humilité, doux-honnête langage,
 Hier me remirant dans cet étang glacé
 Qui au bout du jardin se couvre de feuillage,
 Sur ma face je vis que les jours ont passé.
 — JEAN MORÉAS : *Le Pèlerin Passionné*.

- لای لای سایه -

شکله، شکله، شکله
 «سفید، آبی، صورتی و طلایی
 «از بالای نارونها روی کودکی که
 «دوباره بخواب میرود فرود میآیند
 شکله!

«پرھا، پرھا، پرھا
 «برای ترکیب يك لائۀ دلپذیر.
 «زنك ظهريزه ميشود، سندانها
 «خاموش ميشوند؛ همه پايان مي يابد...
 پرھا!

«سرخ گلها، سرخ گلها، سرخ گلها
 «برای معطر ساختن خوابش
 «گل برگهای شما درپیش.
 «لبخند شکر فرفاش غم انگیز است.
 ای سرخ گلها!

«بالها، بالها، بالها
 «برای وز وز کردن در پیشانی.
 «زنبورهای عسل و سنجاقکها،
 ««وزن»هایی که لای لای خواهند گفت.
 بالها!

«شاخه ها، شاخه ها، شاخه ها
 «برای بافتن غرفه ای

«که از آنجا روشنائیهای کمرنگتری
 «بروی مرغک فرود خواهند آمد.
 شاخه‌ها!

«خوابها، خوابها، خوابها
 «در میان اندیشه‌های نیم‌بازش
 «اندکی دروغ بلفزانید
 «تا زندگی از خلال آن دیده شود.
 خوابها!

«پریان، پریان، پریان
 «برای اینکه کلافهای
 «سرابی و دختانی خود را
 «در همه این مغزهای کوچک بریسند
 پریان!

«فرشتگان، فرشتگان، فرشتگان
 «برای اینکه
 «کودکان کوچک شگفتی را
 «که نمی‌خواهند «نافرشته» بمانند
 به کره اثیر ببرند...

BERCEUSE D'OMBRE

Des formes, des formes, des formes
 Blanche, bleue, et rose, et d'or
 Descendront du haut des ormes
 Sur l'enfant qui se rendort.
 Des formes !

Des plumes, des plumes, des plumes
 Pour composer un doux nid.
 Midi sonne : les enclumes
 Cessent ; la rumeur finit. . . .
 Des plumes !

Des roses, des roses, des roses
 Pour embauther son sommeil
 Vos pétales sont moroses
 Près du sourire vermeil.
 O roses !

Des ailes, des ailes, des ailes
 Pour bourdonner à son front.
 Abeilles et demoiselles,
 Des rythmes qui berceront.
 Des ailes !

Des branches, des branches, des branches
 Pour tresser un pavillon
 Par où des clartés moins franches
 Descendront sur l'oisillon.
 Des branches !

Des songes, des songes, des songes.
 Dans ses pensées entr'ouverts
 Glissez un peu de mensonges
 A voir la vie au travers.
 Des songes !

Des fées, des fées, des fées
 Pour filer leurs écheveaux
 De mirages, de bouffées
 Dans tous ces petits cerveaux,
 Des fées !

Des anges, des anges, des anges
 Pour emporter dans l'éther
 Les petits enfants étranges
 Qui ne veulent pas rester
 Non anges. . . .

ضمیمهٔ دوم

مضامین «انگشتی بلونگ»^۱ را در اینجا می‌آوریم. در بخش نخستین، حکایت شده است که «نیمف»ها، دختران «راین»^۲، بدلیل نامعلومی طلای مخصوصی را در راین محافظت میکنند و میخوانند: «ویا، واگا، وگه، داول. ول زورویکه، واگه زورویکه، واگه لایا، والالاویله، ویا» و قس علی هذا... نیمفهایی که باینطرز آواز میخوانند، از طرف کوتوله «نی بلونگ» که قصد تصاحب آنها را دارد، مورد تعقیب قرار گرفته‌اند. کوتوله قادر نیست حتی یکی از آنها را هم بگیرد. بعد، نیمفهای محافظ طلا، آنچه را که باید پنهان دارند برای کوتوله فاش میکنند، یعنی به‌وی می‌گویند: آنکس که عشق را در دل خود راه ندهد، میتواند طلایی را که آنها محافظت میکنند بدزدد. و کوتوله هم عشق آنها را رد میکند و طلا را بچنگ می‌آورد. این صحنهٔ اول است.

صحنهٔ دوم... در مزرعه‌ای که کنار شهری قرار دارد، یک خدای نر و یک خدای ماده، دراز کشیده‌اند؛ سپس از خواب بیدار میشوند و شهری را که غولها برای آنها بنا کرده‌اند می‌ستایند و بعد دربارهٔ واگذاردن الهه «فرایا»^۳ به غولان - درازای کاری که صورت داده‌اند - گفتگو میکنند. غولها می‌آیند مزد خود را بگیرند؛ ولی خدا «وتان» مایل نیست الهه «فرایا» را بآنها بدهد. غولها خشمگینند. رب النوعها می‌فهمند که کوتوله طلا را دزدیده است، قول

۱- the Ring of the Nibelung

۲- Rhine

۳- Freia

میدهند که طلا را دوباره بتصرف درآورند و درازای کارغولها، با آنها بدهند. ولی غولها حرف رب النوعها را باور نمیکنند و الهه «فرایا» را میگیرند و بعنوان گروگان نگاه میدارند.

وقایع صحنه سوم، زیرزمین روی میدهد.

کوتوله «آلبریخ»^۱ که طلا را دزدیده، کوتوله «میمه» را بعلت نامعلومی مضروب میکند و کلاه خود او را که خاصیت نامرئی کردن و تغییر شکل دادن انسان را دارد، میرباید. رب النوعها - وتان و دیگران - میرسند و کوتولهها و یکدیگر را سرزنش میکنند؛ میخواهند طلا را ببرند، ولی آلبریخ طلا را با آنها نمیدهد و همان کاری را میکند که همه افراد مثل او همیشه میکنند؛ عملی انجام میدهد که باعث خرابی کار خود او میشود: کلاه خود را پس میگذارد و تبدیل بازدها میشود و بعد بشکل قورباغه درمیآید. رب النوعها قورباغه را میگیرند، کلاه خود را از آن جدا میکنند و آلبریخ را باخود میبرند.

صحنه چهارم، عبارت از اینست که رب النوعها آلبریخ را آورده اند و باو فرمان میدهند که به کوتوله های خود دستور دهد تا تمام طلاها را نزد آنها بیاورند. کوتوله ها طلا را میآورند. آلبریخ تمام طلاها را پس میدهد ولی انگشتر سحر آمیزی را برای خود نگاه میدارد. رب النوعها انگشتر را هم میگیرند. باین علت آلبریخ انگشتر را نفرین میکند و میگوید هر کس صاحب این انگشتر شود، دچار بدبختی خواهد شد. غولها میرسند و الهه فرایا را با خود میآورند و تقاضای فدیة میکنند. تیرهای پوشیده از طلا، به قذاله فرایا، برپا میشود - این فدیة است. طلا کافی نیست؛ کلاه خود را روی توده طلا میاندازند؛ غولها انگشتر را میخواهند. وتان انگشتر را نمیدهد، ولی الهه دارد،^۲ ظاهر میشود و امر میدهد که انگشتر را بدهد، زیرا نکبت میآورد. وتان انگشتر را میدهد. فرایا آزاد میشود، ولی غولها پس از آنکه انگشتر را گرفتند با هم میجنگند و یکی از آنها دیگری را میکشد. این پایان «فورشپیل»^۳ است، - «روز»^۴ اول آغاز میشود.

۱- Alberich

۲- Erda

۳- Vorspiel بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۴- اصطلاحاً هر يك از چهار قسمت بعدی «انگشتر نی بلونک» را «روز»

مینامند. (م)

درختی وسط صحنه گذاشته‌اند. «زیگموند»^۱ دوان دوان وارد میشود؛ خسته است. روی زمین دراز میکشد. «زیگلینده»^۲، بانوی میزبان، زوجۀ «هوندینگ»^۳ وارد میشود؛ به زیگموند شربت عشق انگیز میدهد و عاشق یکدیگر میشوند. شوهر زیگلینده وارد میشود؛ میفهمد که زیگموند تعلق بنژاد دشمن دارد، تصمیم میگیرد که روز بعد با او بجنگد، ولی زیگلینده بشوهر خود داروی بیهوشی میخوراند و پیش زیگموند میرود. زیگموند میفهمد که زیگلینده خواهر اوست و پدرش شمشیری را در درختی فرو کرده، بطوریکه هیچکس قادر نیست آنرا از درخت بیرون بکشد. زیگموند شمشیر را بیرون میکشد و با خواهرش زنا میکند.

در پرده دوم، زیگموند در کار جنگیدن با «هوندینگ» است. رب النوعها باهم بحث میکنند که فتح را نصیب کدامیک کنند. وتان میخواهد زیگموند را یاری دهد و زنای او را با خواهرش، تأیید میکند؛ اما تحت تأثیر زنش «فریکا»^۴ به «وال کوره»^۵ - برونهیله^۶ فرمان میدهد که زیگموند را بکشد. زیگموند دست کار جنگیدن میشود. زیگلینده غش میکند. برونهیله میرسد؛ او میخواهد زیگموند را از گرسنگی بکشد؛ زیگموند میخواهد زیگلینده را بکشد، ولی برونهیله با او امر میدهد که اینکار را نکنند، و زیگموند با هوندینگ میجنگد. برونهیله از زیگموند حمایت مینماید، ولی وتان از هوندینگ حمایت میکند، شمشیر زیگموند میشکند و زیگموند کشته میشود. زیگلینده فرار میکند.

پرده سوم. «وال کوره»^۵ هادر صحنه هستند. وال کوره‌ها، زنان قهرمانند. وال کوره برونهیله سوار بر اسب باتفاق زیگموند وارد میشود. برونهیله، از چنگ وتان میگریزد؛ چون از فرمان وتان سرپیچیده و وتان براو خشم گرفته است. وتان میدود و به برونهیله میرسد و او را میگیرد و برای اینکه او را بسایت نافرمانیش مجازات کند، از مقام «قهرمانی» معزولش میکند. افسونی در وی میدمد، در نتیجه این افسون، باید بخواب رود تا اینکه مردی او را از خواب بیدار کند. لحظه‌ای که میخواهد بیدار شود، عاشق مردی خواهد

۱- Siegmund

۲- Sieglinde

۳- Hunding

۴- Fricka

۵- Die Walkure بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۶- Brunnhilde

شد. وتان او را میبوسد، و والکوره برونهیلده میخوابد. وتان آتش را رها میکند و آتش والکوره برونهیلده را احاطه میکند.

مضامین «روز» دوم عبارت از اینست که کوتوله «میمه» در جنگل دست بکار ساختن يك شمشیر است. زیگفرید وارد میشود. او پسر است که از زنانی که او را با خواهرش زیگلینده بوجود آمده و کوتوله ای او را در جنگل بزرگ کرده است. زیگفرید از تبار خود و از اینکه شمشیر شکسته متعلق به پدر اوست آگاه میشود، و به «میمه» فرمان میدهد که آنرا درست کند و خودش میرود. وتان بشکل زائر، وارد میشود؛ میگوید آنکس که معنی ترس را ندانسته است شمشیری خواهد ساخت و همه را مغلوب خواهد کرد. کوتوله حدس میزند که این شخص زیگفرید است، و میخواهد او را مسموم کند. زیگفرید بر میگردد، شمشیر پدرش را درست میکند و بیرون میدود.

صفحه دوم پرده دوم، اینست که آلبریخ نشسته است و مراقب غولی است که بشکل اژدها درآمده است و از طلائی که به دست آورده پاسداری میکند. وتان وارد میشود و بدلیل نامعلومی میگوید که زیگفرید خواهد آمد و اژدها را خواهد کشت. آلبریخ اژدها را بیدار میکند و انگشتی را از او میطلبد، و در عوض بوی قول میدهد که از او در برابر زیگفرید دفاع کند. اژدها انگشتی را پس نمیدهد. آلبریخ بیرون میرود. زیگفرید و «میمه» وارد میشوند. «میمه» امیدوار است که اژدها زیگفرید را بترساند؛ ولی زیگفرید نمیترسد و میمه را از صحنه بیرون میکند و اژدها را میکشد؛ پس از آن انگشت خود را که آغشته بخون اژدهاست بلب میگذارد و از خون اژدها بافکار پنهان انسانها و مرغان پی میبرد. مرغان، به او میگویند که محل گنج و انگشتی که جاست و نیز خبر میدهند که «میمه» قصد کشتن او را دارد. «میمه» داخل میشود و با صدای بلند میگوید که میخواهد زیگفرید را مسموم نماید. این کلمات بدان معناست که چون زیگفرید خون اژدها را چشیده است، به افکار پنهانی آدمیان پی میبرد. زیگفرید باندیشه های «میمه» پی میبرد و او را میکشد. پرندگان او را از جای برونهیلده آگاه میکنند، و زیگفرید بسراغ او میرود.

در پرده سوم، وتان بدنبال «اردا» میفرستد. اردا برای وتان پیشگوئی میکند، و با او پند میدهد. زیگفرید داخل میشود، با وتان کلماتی رد و بدل میکند و با او میجنگد. ناگهان معلوم میشود که شمشیر زیگفرید، نیزه وتان را که نیرومندتر از هر چیز بود شکسته است. زیگفرید درون آتشی که برونهیلده در

آفت، میرود؛ برونهیلده را میبوسد، برونهیلده از خواب بیدار میشود، الوهیت خود را رها میکند و خود را با آغوش زیگفرید میاندازد.
روز سوم

سه و نرنا^۱ سرگرم بافتن یک ریسمان طلایی هستند و از آینده صحبت میکنند. «نرنا»ها میروند، و زیگفرید و برونهیلده ظاهر میشوند. زیگفرید با او وداع میکند، انگشتر را بوی میدهد و میرود.

پرده اول. در «راین» پادشاهی خود قصد ازدواج دارد و خواهرش را نیز میخواهد بشوهر دهد. «هاگن»^۲، برادر پادشاه، باو نصیحت میکند که برونهیلده را بزننی بگیرد و خواهرش را هم بزیگفرید بدهد. سر و کله زیگفرید پیدا میشود. باو یک شربت عشق انگیز میخورانند، در نتیجه تمام وقایع گذشته را فراموش میکند و عاشق «گوترون»^۳ میشود و با «گوتتر»^۴ سفر میکند تا برونهیلده را برای او بزننی بگیرد. صحنه عوض میشود. برونهیلده با انگشتر نشسته است، یک «وال کوده» پیش او میآید و از چگونگی شکستن نیزه و تان خبر میدهد، و بوی اندرز میدهد که انگشتر را به نیمفهای راین بدهد. زیگفرید که بوسیله کلاه خود سحرآمیز تبدیل به «گوتتر» شده است وارد میشود؛ انگشتر را از برونهیلده مطالبه میکند، آنرا بزور از چنگ او درمیآورد و برونهیلده را بسوی خود میکشد تا با او بخوابد.

پرده دوم. روی رودخانه راین آلبریخ و هاگن درباره بدست آوردن انگشتر بحث میکنند، زیگفرید داخل میشود، نقل میکند که چگونه برای «گوتتر» زنی بدست آورده و چگونه با او خوابیده است، اما شمشیرش را بین خود و او قرار داده است. برونهیلده وارد میشود؛ انگشتر را بردست زیگفرید میفشاند و زیگفرید را از اینکه بجای «گوتتر» با او بوده است متهم میکند. هاگن همه را علیه زیگفرید تحریک میکند، و تصمیم میگیرد او را روز بعد در شکار بکشد.

پرده سوم. دوباره نیمفها در راین آنچه را که قبلاً اتفاق افتاده بود نقل میکنند؛ زیگفرید که راه خود را گم کرده است، وارد میشود. نیمفها انگشتر

۱- Norna بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۲- Hagen

۳- Guthrun

۴- Gunther

را از وی درخواست میکنند، ولی او انگشتر را نمیدهد، شکارچیها وارد میشوند. زیگفرید داستان خود را نقل میکند. هاگن مشروبى باو میدهد، و در نتیجه حافظه زیگفرید باز میگردد؛ و نقل میکند که چگونه بیدار شد و برونهیله را بچنگ آورد، همه متعجب میشوند. هاگن از پشت بزیگفرید حمله میکند و او را میکشد، و صحنه عوض میشود. «گوتسرون» جسد زیگفرید را می بیند، «گوتتر» و هاگن سر انگشتر دعوا میکنند، و هاگن «گوتتر» را میکشد. برونهیله گریه میکند. هاگن میخواهد انگشتر را از انگشت زیگفرید درآورد، دست از زمین بلند میشود؛ برونهیله انگشتر را از دست زیگفرید درمیاورد و همانوقت که جسد زیگفرید را برای سوزاندن بطرف توده هیزم میبرند، برونهیله هم سوار اسبش میشود و بدرون توده هیزم می تازد، رودر این بالا می آید و بتوده هیزم میرسد. سه نیمف در رودخانه هستند. هاگن بسرعت بدرون آتش میدود که انگشتر را بیاورد، اما نیمفها او را میگیرند و کشان کشان میبرند. یکی از آنها انگشتر را در دست دارد.

نمایش تمام شد...

طبعاً، اثری که داستان من در خواننده ایجاد میکند کامل نیست. ولی، صرف نظر از میزان نقص آن، مسلماً بوجه غیر قابل قیاسی مؤثرتر از مطالعه چهار جلد کتابی است که محتوی حکایت را در بر دارد.

توضیحات

فصل اول

ص ۱۴ پاورقی شماره ۱ : نهضت رمانتيك - اين اصطلاح مربوط به يك

نهضت هنريست كه در سالهاي ۱۸۴۰-۱۸۳۰ بماليترين مقام خود رسيد. نهضت رمانتيك عكس العملی در برابر هنر كلاسيك بشمار ميرفت. منشأ نهضت رمانتيك در زمينه ادبيات آلمان، در اواخر قرن هجدهم ميلادی رشد كرد و آثاری چون آثار «لسينگ» و «شيللر» مصداق حقيقي آنست. مقاصد و هدف نسبي هنر كلاسيك و رمانتيك بگفته «هاينه» نويسنده و شاعر نامدار آلمانی اينست: «هنر كلاسيك، از لحاظ مضمون، فقط مابين جهان منتهای است و از نظر شكل، با تصور هنرمند عينيت ويگانگی دارد، ولی هنر رمانتيك، تجسم و مظهر عالم نامتناهی و روحانی است و بنابراین بايد «سمبوليك» باشد و بشيوه سمبوليك بيان شود.» ميتوان گفت هنر كلاسيك، زیبایی را عيني می بيند و اشكال کلی را بيان میکند و هنرمند فقط واسطه تحقق آنست؛ ليکن برعکس، هنر رمانتيك زیبایی را ذهنی ميداند و اثر فردی را نشان میدهد و هنرمند پيش از هر چيز، واسطه تعبير و توجيه روحانی موضوع است. از اينرو قواعدی كه از سنن كلاسيك در دست بود برای كمال مطلوب هنر رمانتيك مفيد نبود. زیرا هنر كلاسيك، توازن خطوط و ساختمان و كمال شكل را در نظر داشت، در حاليكه هنر رمانتيك بيان انفراد و وحدت را اختيار کرده بود.

اين اشخاص را ميتوان سران و رهبران نهضت رمانتيك بشمار آورد. در ادبيات انگليسي: اسکات - Scott - شلی - Shelley - بايرون - Byron - و، وردزورث - Wordsworth - در ادبيات آلمان : گوته - Goethe - هايينه - Heine - تيکس - Tiecks - و هوفمان - Hoffman - در ادبيات

فرانسه: هوگو - Hugo - موسه - Musset - ژرژساند - George Sand -
و، سنت بوو - Sainte Beuve - در نقاشی: دولاروش - Delaroche -
دولاکروا - Delacroix - و در موسیقی: برلیوز - Berlioz - وبر -
Weber - شوپن - Chopin - شومان - Schumann - و، مایر بیر -
Meyerbeer - . هنر جدید، از هنرمندانی که نام بردیم استفاده بسیار
کرده است.

ص ۱۴ - پاورقی شماره ۲: پاراناسین‌ها - Parnassians - شعرائی که
در مجموعه اشعاری بنام «پارناس معاصر»^۱ شعر میگفتند، «پاراناسین» نامیده
میشدند. مجموعه مزبور را آلفونس لومر - A. Lemerre - با نظارت لویی
ریکار - L. X Ricard - منتشر میکرد و منحصرأ اختصاص بچاپ اشعار داشت.
«پارناس معاصر» مبارزه علیه رمانتیکهای قدیمی عصر هوگو و لامارتین را
رهبری میکرد و احیاء سنن لاتینی و یونانی و بازگشت بآنها تبلیغ مینمود.
خصوصیت اساسی شعر پاراناسین‌ها، زیبایی شکل و طرز بیان است. شیوه
پاراناسین‌ها با آنکه شعر را از جمود و بیحالی رهایی داد، ولی چون به شکل
(قرم) شربش از اندازه توجه داشت، بسیار آمیخته به خرافه است. کار پاراناسین‌ها
بتدریج بالا گرفت و سرانجام به مکتب سمبولیستها و منحطین تغییر شکل داد. از
شرای مهم و معروف پاراناسین، تئوفیل - گوتیه - لوکنت دولیل، و،
ژوزه ماریا دوهردیا - José Maria de Heredia - را میتوان نام برد.

ص ۱۴ - پاورقی شماره ۳: منحطین - Decadents - هنرمند پیرواین
مکتب، بیشتر بآن زمره از آثار ذوقی و معنوی يك ملت توجه دارد که متعلق
بدوره انحطاط آن ملت است و یا از تباهی و سقوط آن ملت حکایت میکند.
چنین هنرمندی از موضوعات ساده، طبیعی و سالم پرهیز دارد و بمضامین پیچیده
و تصنیفی و افکار ناسالم و مخرب رومیآورد. اصولاً جمعی برآنند که مکتب
منحطین با سمبولیسم یکیست. «ورلن» و «مالارمه» و «موره آ»، از هنرمندان
منحط معروف فرانسه بشمارند. منحطین با نوشیدن عرق مارچوبه و استعمال
مواد مخدره و بی بند و باری و تک روی خویش، میکوشیدند توجه عموم را بخود

۱ - پاراناس - Parnasse - نام کوهی در جنوب «فوسی» - Phocis -
یونان است. در قدیم نزد یونانیان قرب و منزلت فراوان داشت، زیرا «موزها»
و «آپولون» (خدایان هنر) را در آنجا نیایش میکردند.

جلب کنند.

ص ۱۴- پاورقی شماره ۴ : سمبولیستها - Symbolists - سمبول یا

کنایه، مبنی بر رابطه‌ایست که میان يك عنصر طبیعی و يك عامل روحی یا اخلاقی وجود دارد ، معنای اصلی این واژه نزد قدما ، «علامت ارتباط» بوده است. سمبولیسم در ادبیات، یعنی بیان روابط پنهانی اشیاء با روح . اگر پاراناسین‌ها هر موضوعی را مستقیماً بیان میکردند، سمبولیستها میکوشیدند تا بیاری کنایه و اشاره، مقصود را برسانند، شیوه نگارش آل‌فرد دورینی بتأسیس مکتب سمبولیسم در ادبیات، کمک بسیار کرده است، لیکن مبشر واقعی این مکتب شارل بودلر و پایه گذار آن، استفان مالارمه و نماینده برجسته آن پلورلن است. از هنرمندان دیگر سمبولیست میتوان آرتور رمبو، ژول لافورگ، رنه گیل، کان، امیلوردان، موریس مترلینگ و ویله گریفن را نام برد.

همراه با نهضت ادبی سمبولیسم ، نقاشان مشهوری نیز از قبیل مورو ، اودیلان، و ، ردون پیدا شدند که پیروی از مکتب مزبور را شیوه کار خویش قرار دادند.

ص ۱۴- پاورقی شماره ۵: ماگی - Magi - در باره مکتب مذکور ،

بماخذ معتبری که در دسترس داشتیم مراجعه کردیم ، لیکن در هیچیک آنها بمطلبی که معلوم دارد «ماگی» يك مکتب هنری بوده است برخوردیم (م).

ص ۱۴ پاورقی شماره ۷ : ناتورالیستها - Naturalists - مکتب

ناتورالیسم از جنبه هنری ، سرمایه‌ای اندك دارد و معتقد بنظریات علمی است و در کارهای خود موازین علمی را رعایت میکند . مؤسس مکتب مزبور امیل زولا (۱۸۴۰-۱۹۰۲) نویسنده معروف فرانسویست. وی در نظر داشت که شیوه کار «کلودبرنار» را در فیزیولوژی، وارد صحنه ادبیات کند و ادبیات را با کارهای دانشمند مذکور هماهنگ سازد. کلودبرنار کتابی موسوم به «مقدمه بر تحقیق طب تجربی» نوشته بود، زولا که داعیه پیروی از روش وی را داشت کتابی بنام «رمان تجربی» نوشت، لیکن باید گفت که وی کاری در زمینه تطبیق ادبیات و هنر با علوم صورت نداده است و تقریباً آنچه را که برنار در کتاب خود آورده ، زولا در نوشته خویش تکرار کرده است . شخصیت برجسته و مشهور دیگر این مکتب، گی دوموپامان است.

فصل دوم

ص ۲۱- پاورقی شماره ۴ : فلاسفة التقاطی - Eclectics - این واژه مشتق از لغت یونانی (eklegein) بمعنای «برگزیدن» است. «Eclectisme» بمکتبی اطلاق میشود که از نظریات و آراء گوناگون مکاتب مختلف فلسفی، آنچه را که میخواهد برمگزیند و با ایجاد وحدت و ارتباط میان آن عقاید، روش جدیدی در فلسفه اختیار میکند و دستگاه فلسفی مستقلى بنا مینماید. در میان قدما، «سیسرو» فلسفهای از عقاید و آراء مشائی و افلاطونی برای خود انتخاب کرد و مکتبی سواى آندو، برای خود و پیروانش پدید آورد. مکتب فلسفة التقاطی در فرانسه شهرتی کسب کرد. تعلیمات ویکتور کوزن Victor Cousin - و آدولف گارنیا Adolphe Garnia - و دیگران باشاعه این مکتب کمک شایانی نمود. کوزن گفته است: «هر دستگاه فلسفی، غلط و بیجا نیست، بلکه ناقص است؛ با توحید دستگاههای ناقص میتوان فلسفه کاملی ساخت که برای مجموع شعور آدمیان کامل و مفید باشد».

فصل سوم

ص ۳۶- پاورقی شماره ۳ : ایریس Iris - در اساطیر یونانی دختر تاأماس - Thaumias - والکتر - Electra - و خواهر هارپیز - Harpies - است. همر او را در دایلیاده فرستاده خدایان میدانند ولی در «ادیسه» این منصب از آن هرمس - Hermes - شده است. نویسندگان اولیه، او را الههای با بالهای زرین دانسته اند. نویسندگان بعدی وی را زوجه زفیروس - Zephyrus - و مادر اروس - Eros - شناخته اند. ایریس، مخصوصاً فرستاده هرا - Hera - و «زئوس» معرفی شده است. او را باعصای رسالت و جامی در دست، تصویر کرده اند. در زبان یونانی - iris - بمعنی قوس قزح و - Iris - تجسم و تشخیص آن است.

ص ۳۶- پاورقی شماره ۴: رنگین کمان نوح - و خدا نوح و پسرانش را باوی خطاب کرده گفت: اینک من عهد خود را با شما و بعد از شما با ذریت شما استوار سازم و با همه جانورانی که با شما باشند؛ از پرندگان و بهائم و همه حیوانات زمین با شما با هر چه از کشتی بیرون آمد، حتی جمیع حیوانات

زمین . عهد خود را باشما استوار میگردانم که بار دیگر هرذی جسد از آب طوفان هلاک نشود و طوفان بعد از این نباشد تا زمین را خراب کند. و خدا گفت: اینست نشان عهدی که من می بندم در میان خود و شما و همه جانورانی که باشما باشند، نسلاً بعد نسل تا به ابد، قوس خود را در ابر میگذارم و نشان آن عهدی که در میان من و جهانست خواهد بود، و هنگامیکه ابر را بالای زمین گسترانم و قوس در ابر ظاهر شود، آنگاه عهد خود را که در میان من و شما و همه جانوران ذی جسد میباشد، بیاد خواهم آورد و آب طوفان دیگر نخواهد بود تا هرذی جسدی را هلاک کند؛ و قوس در ابر خواهد بود و آنرا خواهم نگریست تا بیاد آورم آن عهد جاودانی را که در میان خدا و همه جانورانست از هرذی جسدی که بر زمین است. و خدا بنوح گفت اینست نشان عهدی که استوار ساختم در میان خود و هرذی جسدی که بر زمین است (تورات - سفر پیدایش - باب نهم - آیه ۱۷-۸)

فصل چهارم

ص ۴۹ - پاورقی شماره ۱: فی دیاس - Phidias - (۴۳۲-۵۰۰ ق.م)

مجسمه ساز یونان قدیم و فرزند «چارمیدس» است، نزد «آرژیوآژلاداس» و یا بقولی نزد «هچیاس» آتنی بکسب معلومات پرداخت. کارهایی که بوی منسوب است مجسمه «آتنا» و «ماخوس» و مجسمه «ژئوس» در المپیا و چند اثر دیگر است. هنگامیکه «پریکلس» او را برای نظارت بر تزئین آتن تعیین نمود، فی دیاس فرصتی یافت تا نبوغ خود را آشکار سازد؛ وی ساختمان معابد و عمارات عمومی را که عظیمترین آنها «پارتنن» است تصدی نمود و بخوبی از عهده برآمد. سالی چند نگذشت که او را به پیدینی متهم ساختند و بوی نسبت دادند که شبیه خود و «پریکلس» را بر زره رب النوع نفر کرده و کلاههایی را که برای مجسمه «آتنا» باو داده شده بسرقت برده است. بسبب این اتهام بزندان افتاد و سال ۴۳۲ پیش از میلاد بدرد حیات گفت.

فی دیاس را بزرگترین مجسمه ساز جهان دانسته اند زیرا در زیبایی مفهوم و اهتمام بآن، کسی برتر از او نبوده است.

ص ۴۹ - پاورقی شماره ۲: سوفوکل - Sophocles - (۴۹۶-۴۰۵)

یا (۴۰۶-۴۹۵) پیش از میلاد از دراماتیسهای آتن و شاعر تراژیک آتنی است. بگفته محققان، از آثار سوفوکل چنین برمیآید که وی تحصیلات عالیه داشته

و علوم و فنون متداول زمان را بخوبی میدانسته و مخصوصاً در دو قسمت، موسیقی و ژیمناستیک سرآمد دیگران بوده است. گذشته از استادی و قدرت مسلم وی در بوجود آوردن تراژدیهای مهم و آوازه‌ای که در این زمینه یافته بود، وقایع حیات او بنحو اجمال بگفته تاریخ‌نویسان موثق اینست که بسال ۴۳۹-۴۴۰ از طرف «پریکلس» بامارت لشکر در جنگ «سالامین» برگزیده شد و کارهای کشوری وی سفارت و رسالت در ممالک مجاور بود. با هرودت مشهور آشنائی داشت.

بقول آریستوفان و نویسندگان شرح حال بزرگان قدیم، سوفوکلس مردی محبوب و دارای صفات دوست‌داشتنی بوده است.

ص ۴۹- پاورقی شماره ۳: تی‌تیان - Titian - یا - تی‌زیا نووسلی

(۱۵۷۶-۱۴۷۷) نقاش ایتالیائیست. چون ذوق هنری داشت، او را برای فرا گرفتن نقاشی به ونیز گسیل داشتند و او نخست تحت نظر «زوکاتو» که از استادان و متخصصان موزائیک بود بفرا گرفتن این رشته نقاشی پرداخت و سپس شاگرد «بلینی» و «جیورجیون» شد. نخست به آرایش خانه‌ها پرداخت و سپس پرده‌های نقاشی نیز بوجود آورد. از آثار معروف او، «عشق مقدس» و «عشق کفرآمیز» است.

ص ۵۰- پاورقی شماره ۲: نقاشان پیش‌ازرافائل - مکتب Preraphaelite -

در قرن نوزدهم، بسال ۱۸۴۸ مخصوصاً در انگلستان رونق بسیار یافت؛ آنرا «پری‌می‌تیویسم» - Primitivism - هم نامیده‌اند. دسته نقاشان پیش‌ازرافائل، نخست عبارت از سه تن بنام «دانت گابریل روسی»، «هلمن هانت» و «میلایس» بود و «دانت گابریل روسی» رهبر آن محسوب میشد. نقاشان این مکتب را نباید نقاشان «پیش‌ازرافائل» دانست، زیرا در قرن نوزدهم می‌زیستند و مکتب ایشان در آن قرن بوجود آمد. وجه تسمیه آنان اینست که عالیترین نمونه هنر نقاشی را در آثار نقاشان پیش‌ازرافائل میدانستند و علیه سنن هنر جاری قیام کرده بودند و بازگشت بطبیعت را اعلام می‌نمودند و خود راهواخواه آرمانهای هنر وسادگی و صمیمیت آثار نقاشان پیش‌ازرافائل می‌شمردند. عکس‌العمل ایشان از پاره‌ای جهات با امپرسیونیسم فرانسه پیوندی نزدیک داشت. بسال ۱۸۴۹ جمعیتی نیز بنام «برادری پیش‌ازرافائل» تشکیل دادند که علاوه بر سه نقاش مذکور، پنج تن از نقاشان معروف دیگر نیز در آن شرکت جستند.

فصل پنجم

ص ۵۸- پاورقی شماره ۱: کاسپار هوسر - Kaspar Hauser - جوان

آلمانیست که منشأ و محل تولد او آمیخته باسرار است. نخستین اطلاعی که از او بدست آمد بسال ۱۸۲۸ بود. در این تاریخ، کاسپار هوسر با جامه روستائیان در نورنبرگ دیده شد. نزد او دو نامه یافتند، یکی را کارگری نوشته بود و میگفت که پرستاری این جوان را به او سپرده بودند و او خواندن و نوشتن و میانی مسیحیت را بوی آموخته است؛ نامه دیگری از مادر جوان بود که نام وی را «کاسپار» و پدرش را یکی از افسران معرفی میکرد. کاسپار مدتی در نورمبرگ سرگردان بود تا آنکه پروفور «دومر» تربیت او را بعهده گرفت.

نام کاسپار مجدداً هنگامی بر سر زبانها افتاد که او بضرر دشنه شخص ناشناسی - چنانکه خود میگفت - در دسامبر ۱۸۳۳ بدرود حیات گفت. در ۱۹۰۴ «کرت مارتس» داستان کاسپار را بصورت نمایشنامه ای درآورد و در ۱۹۰۸ «یاکب واسرمن» سرگذشت وی را موضوع داستانی قرار داد. جمعی معتقد بودند که کاسپار ولیعهد قانونی «بادن» و فرزند شرعی گراندوک شارل، دوک بادن بوده است. میتوان گفت که جناب «کاسپار»، چیزی شبیه «تارزان» یانکیها بود.

فصل ششم

ص ۶۲- پاورقی شماره ۲: ولادیمیر اول - Vladimir 1 - (۹۵۶-۱۰۱۵)

گراندوک کیف - Kiev - بود و به ولادیمیر مقدس - Saint Vladimir - نیز معروف است. وی از شاهزادگان جنگجوی روسیه بود. ولادیمیر پیش از عروسی با خواهر امپراطور بیزانس، غسل تعمید گرفت و کشیشان یونانی را خواست تا کشور او را بدین مسیح درآورند. وی از مقدسین کاتولیک روسیه است.

ص ۶۳- پاورقی شماره ۱: ژولیان - Julian - (فلاویوس کلودیوس

ژولیانوس) (۶۳-۳۳۱ میلادی) امپراطور روم و از نواده قسطنطین بزرگ است. چون از کودکی دین مسیح و تشریفات آنرا بزور پذیرفته بود، خصومتی نسبت بآن یافت که مدت ها آنرا پنهان میداشت. لیکن پس از آنکه در سال ۳۶۱

میلادی بامپراطوری رسید، رسم الحاد را آشکار کرد و تعلیمات مسیحی را منع نمود. او معابد، بنگاههای خیریه و بیمارستانهایی نیز بشبوهٔ مسیحیان تأسیس کرد.

ص ۶۵- پاورقی شماره ۱: جان ویکلیف- John Wyclif- (۱۲۲۴-۸۴)

از فلاسفهٔ مدرسی انگلستان و از تجددخواهان و اصلاح طلبان بنام است. ویکلیف از کمائی بود که برای نخستین بار نظریهٔ منع مداخلهٔ ارباب کلیسا را در کارهای دنیوی و سیاسی اعلام داشت و بدفاع از نظریهٔ خویش پرداخت و علیه پاپ قیام نمود. وی دستورها و فرمانهای پاپ را هنگامی قابل عمل و اطاعت میدانست که بانص صریح و کتاب مقدس، منطبق باشد، از اینرو دستورهای کلیسا را بیهوده میشمرد. ویکلیف همچون اصلاح طلبان بعدی، فقط «کتاب مقدس» را معیار تشخیص میشناخت و تعالیم کلیسا را در صورتیکه انطباقی با آن نمیداشت گمراه کننده میدانست و بهمین دلیل دست بترجمهٔ کامل «کتاب مقدس» زد و سرانجام بکفر متهم گردید و نهضت وی پس از مرگش از میان رفت.

ص ۶۵- پاورقی شماره ۲: جان هوس- John Huss- (۱۴۱۵-۱۳۶۹)

در دهوی تنز- Husinetz- بوم پابجهان نهاد و در دانشگاه پراگ تحصیل پرداخت و بسال ۱۳۹۶ بدرجهٔ دکترا نائل آمد. هوس، بسبب احساساتی که نسبت بنظریات ویکلیف داشت و دفاعی که از عقاید وی مینمود، در معرض اتهام کفر و خروج از مذهب معمول زمان قرار گرفت. هنگامیکه اسقف اعظم پراگ کتب ویکلیف را موزاند، هوس بااعتراض برخاست و این کار سبب شد که او را تکفیر کردند. در سال ۱۴۱۱ که پراگ تحت فشار شدید قرار گرفت، هوس همچنان بموعظه و اشاعهٔ آراء و عقاید خویش و تحریض مردم بداشتن معتقدات صحیح ادامه میداد و از فشار ارباب کلیسا بیمی بخود راه نمیداد، در ۱۴۱۴ بمحاکمه خوانده شد و پس از مدتی که زندانی بود به او پیشنهاد کردند که از آراء و عقاید خویش دست بردارد و توبه کند. ولی هوس از این کار سرباز زد و چشم از جهان پوشید و در برابر پیدادگری سرقرود نیاورد.

ص ۶۵- پاورقی شماره ۳: پلی سینها- Paulicians- پیروان فرقای

را گویند که در حدود قرن هفتم میلادی در سوریه و مشرق پیدا شد. عقاید فرقهٔ مزبور آن بود که میان عقاید مانویه و دسته‌ای از مسیحیان که معرفت را در نجات از گناهان و برتر از ایمان میدانستند هماهنگی و بستگی پدید آورد.

پلی‌سینها کلیسا و مراسم آنرا بیاد نفی و نیشخند گرفتند و بائینه‌های پنهانی مذهبی متوسل شدند. وجه تسمیه گروه مذکور احترامیست که ایشان بتعالیم «پولوس» رسول و نوشته‌های وی می‌گذاشتند. پایه‌گذار این فرقه، قسطنطین نامی از اهالی «مانانالیس» بود. پلی‌سینها در حکومت روم شرقی به مصائب بسیار دچار آمدند و بعدها بفرقه دیگری تجزیه شدند.

ص ۶۵- پاورقی شماره ۴: بوگومیلها - Bogomil - در زبان اسلاو

بمعنی «محبوب خدا» است و فرقه‌ای مذهبی است که از کلیسای یونانی در «تراس» - Thrace - برخاست و در بلغارستان و مقدونیه اشاعه یافت و نام خود را برای نخستین بار، سال ۱۱۱۵ میلادی در «فلیپوپولیس» آشکار ساخت. رهبر ایشان، رهبانی بنام «بازیل» بود. «الکسیوس کمسیونوس» امپراطور روم شرقی، او را بمحکمه فرا خواند و محکومش کرد و سال ۱۱۱۸ با آتش سوزانید. فرقه مذکور تا فتح بالکان از جانب عثمانیها در قرن شانزدهم، باقی بود.

بوگومیلها عقیده داشتند که خداوند، شیطان و مسیح را آفرید، شیطان گردنکشی آغاز کرد و مردود شد و مسیح اطاعت نمود و محبوب گردید. سرانجام، مسیح با مبارزه، بر شیطان غلبه یافت. شیطان زمین و بشر را خلق کرد و خداوند بموجودات زمین جان داد. فرقه مذکور رهبانیت و تجرد را ترویج مینمود و خوردن گوشت را منع میکرد و هیاکل و تصاویر را مردود می‌شمرد. تعمید ایشان کاملاً روحانی بود.

ص ۶۵- پاورقی شماره ۵: والدنسا - Waldenses - یا - Vaudois -

منشأ و وجه تسمیه آنان محل گفتگوست. بعقیده يك دسته، فرقه ایشان سال ۱۱۷۶ بوسیله بازرگان ثروتمندی مقیم «لیون» بنام پتر والدس - peter Waldes - بوجود آمد و از اینرو به «والدنسا» معروف شدند. بعقیده دسته دیگر، این کلمه مشتق از واژه «Vaudés»، بمعنای جادوگر است و این نامیست که کاتولیکها به مرتدین ایالت «دوفینه» و «پیموته» داده بودند. گروه مذهبی ایشان در آغاز کار، نهضتی برای فقر ارادی بود و بتدریج عقایدی را که منطبق با موازین دینی معمول نبود، اشاعه داد و بزودی در ویرانی و «لمباردی» و شمال اسپانیا شایع شد. «والدنس»ها یا «ودوا»ها، بهیچ چیز جز کتب مقدس عتیق و جدید اعتقاد نداشتند و مراسم مذهبی، آواز کلیسا، نماز و روزه را نفی میکردند. پیروان فرقه مزبور در قرون بعد، متناوباً مورد تعقیب شدید قرار

گرفتند.

ص ۶۵- پاورقی شماره ۷: فرانسیس دوآسیسی - سن فرانسیس -
(St-Francis) (۱۲۲۶-۱۱۸۲) درآسیسی - Assisi - از شهرهای ایتالیا
متولد شد. وی از مقدسین دین مسیح و پایه گذار فرقه ایست که بنام «برادران
کوچک» - Friars Minor - معروفند و بسال ۱۲۰۸ تأسیس شد. دستور
اساسی فرقه مزبور، همچون دستور فرق دیگر نظیر آن، سه قسمت است: تقوی -
فقر - تسلیم. سن فرانسیس به فقر، توجه بسیار داشت و برای آن اهمیت فراوان
قائل بود. افراد فرقه مذکور نه فقط از داشتن ثروت ممنوع بودند، بلکه
نمی توانستند مالک چیزی، گرچه لباس تن خویش، باشند. در زمان حیات سن -
فرانسیس، بعلت مراقبت شدید وی هیچگونه تغییری در دستور فرقه وارد نشد،
لیکن پس از مرگ او، فرقه مزبور بچند فرقه دیگر تقسیم شد و هر یک دستور
مؤسس را بنحوی تغییر و تأویل کردند. صومعه های این فرقه، تاکنون نیز در
پارهای از ممالک اروپائی نه بشکل قدیم بلکه با تغییراتی که در آنها داده شده،
پا برجاست.

ص ۶۷- پاورقی شماره ۱: چلسیکی - Peter Chelcicky - (-۱۳۹۰)
۱۴۶۰) از نویسندگان بوهیم است و تولستوی قرن پانزدهم خوانده میشود.
وجه تسمیه وی آنست که در شهر «چلسیک» نزدیک «ودان» متولد شده بود.
چلسیکی بعلت وحشت از خونریزی، قبول هرگونه حکومتی را، گرچه حکومت
ظالمانه و جبار مقامات دنیوی باشد، بدون مقاومت تجویز میکرد. در موقع جنگ
هوسیت - Hussite - که بعلت شهادت جان هوس، بین طرفداران بوهیمی
هوس و «دی گیس موند» پادشاه هنگری (منسوب از جانب کلیسای رم) در
گرفته بود، علاوه بر اینکه در جنگ شرکت نکرد، با کلیسای رم نیز بمخالفت
برخواست. اثر مهم و معروف وی کتابی بنام «دام ایمان» است.

فصل هفتم

ص ۷۰- پاورقی شماره ۱: Epicureans - پیروان اپیکور، فیلسوف
یونانی (۲۷۰-۳۳۲ ق.م) را گویند. اپیکور در «ساموس» متولد شد و هیجده
سال از عمر خود را در آنجا بسر برد. در سال ۳۱۰ پیش از میلاد، بتعلیم فلسفه
پرداخت. فلسفه اپیکور سه قسمت منقسم میشود: منطق، طبیعیات و اخلاقیات.
اپیکور در اخلاقیات به لذت معتقد است، اما لذت فلسفی و احتیاط آمیز، نه افسار -

گسیخته و آنی. این نظریهٔ اورا «هدونیسْم» -Hedonism- می‌نامند. بقیدهٔ وی عالیترین سعادت بشر در سرور و شادمانیست. اپیکور خود را در بیان این نظریه مستقل میدانست ولی مسلم است که تعلیمات «سیرنائیکها» و «ذیمقراطیس» در نظریات وی مؤثر بوده است. نظریهٔ اپیکور با نظر فلاسفهٔ سیرنائیک که لذت را عالیترین نیکبختی انسان میدانستند اختلاف داشت؛ زیرا اپیکور سرور و شادمانی را چیزی ابدی و نابود نشدنی و فساد ناپذیر میدانست که در لذت عقلی پاک و شریف وجود دارد و آن لذت نیز در آزادی و رهایی از جمیع آثاری که موجب ناراحتی و اضطراب آرامش ضمیر ما گردد نهفته است و در نتیجه، این مرحلهٔ کمال، همان مرتبهٔ سرور و شادی است که عالیترین سعادت بشری است. جهان بینی اپیکور ماتریالیستی است و در فیزیک از نظریهٔ دیمقراطیس که فیلسوف ماتریالیست زمان خود بوده پیروی کرده است.

ص ۷۰- پاورقی شمارهٔ ۲: رواقیون -Stoics- فلسفهٔ رواقی (مانند فلسفهٔ کلبی و غیره) در دورهٔ سقوط سیاسی یونان یعنی پس از شکست اسکندر، پدید آمد و از ایشرو ناگزیر مبین روحیهٔ اجتماعی خاصی است که در آن دوره بر یونان حاکم بود. رواقیون به دسته تقسیم میشوند: رواقیون قدیم (که «زنو» -Zeno- فرد برجستهٔ آن بود) رواقیون میانه (دیوژن یا: دیوجانوس، پاناسیوس و پوزیدونیوس) و رواقیون روم. رواقیون کهن خواست اجتماعی زمان خود را دریافتند. این خواست، فلسفه‌ای بود که حوائج فردی را برمی‌آورد. فلسفهٔ ایندسته از رواقیون که مبنای اصلی عقیدهٔ رواقیون بعدیست، مبتنی بر مادیت، مادیت دینامیک و وحدانیت است.

ص ۷۰- پاورقی شمارهٔ ۳: سنکا -Seneca- متولد سال ۴ قبل از میلاد و متوفی سال ۶۵ پس از میلاد، در «قرطبه» دنیا آمد؛ وی سیاستمدار و فیلسوف بود. در خردمآلی او را به دم آوردند و در آنجا بتحصیل معانی و بیان و فلسفه پرداخت و دیری نگذشت که شهرت و احترام خاصی یافت. در ۴۱ میلادی «کلودیوس» امپراطور دم و ناپدری «نرون»، سنکا را تبعید کرد و در سال ۴۹، با اعمال نفوذ «آگریپنا» مادر نرون، به رم خوانده شد و بتعلیم فرزند او که بعداً بنام امپراطور «نرون» شهرت یافت، مشغول شد. سنکا از مشاورین نامدار و مهم آگریپنا مادر نرون، بشمار میرفت و پس از آنکه نرون برسلطنت رسید، نام و نفوذ سنکا فزونی گرفت. ولی پس از چندی مورد خشم نرون واقع شد و اورا مجبور کردند تا خودکشی کند. سنکا دربارهٔ اکثر علوم زمان خود کتاب

نوشته است و آثار بسیاری از او باقیست که بزبانهای مختلف ترجمه شده است.

فصل نهم

ص ۸۴ - پاورقی شماره ۱: گنجارف - Ivan-Alexandrovitch

Goncharov - (۱۸۹۱-۱۸۱۲) بگفته ارنست ریز - Ernest Rhys - منتقد انگلیسی: «ازجمله داستانسرایان بزرگ روسی و از پیشروان نهضت رآلیستی ادبیات روس است». وی معاصر گگل، تورگینف، داستایوسکی و تولستوی است. گنجارف نخستین کتاب خود را بنام «یک حکایت عادی» سال ۱۸۴۷ (سالی که «خاطرات شکارچی» تورگینف انتشار یافت) نوشت. شاهکار وی «اوبلوموف» - Oblomov - و کتاب معروف دیگر او «پرنگاه» است. «اوبلوموف» سرگذشت اعیانزاده نازپرورده و «بیجه‌ننه» ای است که با استادی و مهارت بسیار مورد وصف گنجارف قرار گرفته و نویسنده در نمایاندن «تیپ» اوبلوموف آنچنان ماهرانه ازعهده کار برآمده است که «اوبلوموف» او، موجود واژه «اوبلوموویسم» شده است.

ص ۸۶ - پاورقی شماره ۲: لئوپاردی - Count Giacomo Leopardi

(۱۸۳۷-۱۷۹۸) از شعرای ایتالیا و متولد در «رکاناتی» از شهرهای آن کشور است. وی از خانواده نجیبی قدیمی بود که دچار تنگدستی شده بودند. در جوانی بطلان «آثار کلاسیک» پرداخت و بسبب نارضایی از وضع خانوادگی و محل تولد خویش، در ۱۸۳۲ به رم رفت و امیدوار بود که محیط مساعدی بیابد، ولی بر عکس گرفتار سرگردانی و رنج فراوان گشت. از اینرو، چندی نگذشت که بزادگاه خویش بازگشت. روح حساس و پیروی از ایدآلیسم، رنجوری تن و تنهایی وی سبب شد که لئوپاردی شاعر یأس و نومیدی باشد. بدینی وافر دگرگی او در سراسر آثارش نمودار است. نبوغ و استادی وی در شعر، او را در زمره سخنسرایان بزرگ کشور خویش درآورده است.

ص ۸۶ - پاورقی شماره ۴: بوکاچیو - Giovanni Boccaccio

(۱۳۷۵-۱۳۱۳م) نویسنده و شاعر ایتالیایی است. وی در فلورانس تحصیل نجوم و زبان یونانی پرداخت و سپس به چند نقطه ایتالیا سفر کرد. بوکاچیو در ۱۳۶۵ میلادی بامنتب سنارت، از فلورانس بدربار پاپ (اوربان پنجم) رفت و پس از مراجعت از آنجا چند سالی نگذشت که مجدداً سفارت تعیین شد. بهترین

و معروفترین کتاب وی «دکامرون» است. بوکاچیو بسبب دوستی نزدیک با «پترارک»، بیشتر تحت تأثیر نفوذ ادبی پترارک قرار داشت.

ص ۸۶- پاورقی شماره ۵: مارسل پروو - داستانسرای فرانسوی است

(۱۸۶۲-۱۹۴۱) با آنکدر «دارالفنون» (پلی تکنیک) پاریس مهندسی را فرا گرفته بود، لیکن در ادب، خاصه داستانسرایی ذوق و اهتمام فراوان نشان میداد. «پروو» را میتوان روانشناس زنان دانست، زیرا در آثار خود بشخصه و بررسی احوال روحی و احساسات و تأثرات زنان پرداخته است و از عهده اینکار بخوبی برآمده است. از آثار معروف «پروو» باید «عقرب» (۱۸۸۷)، «مادموازل ژوفر» - *jauffre* - (۱۸۸۹) و «جنگلهای بکر» (۱۹۰۰) را نام برد.

ص ۸۷- پاورقی شماره ۴: آفرودیت - *Aphrodite* - الهه عشق و

زیبائی یونانیهاست. رومیها او را ونوس - *Venus* - میخواندند و نخستین الهه‌ایست که عریان نمایانده شده. هرچند شاعر یونانی آفرودیت را وصف کرده است. آفرودیت نه فقط خود دارای زیبایی کامل و بی‌همدیل بوده، بلکه قدرت آنرا نیز داشته است که زیبایی را بکسانیکه مورد توجه وی قرار میگرفتند ارزانی دارد و هم اوست که زیبایی را به «پاریس» (پسر «پریام» - پادشاه تروا) ارزانی داشت. نفیس‌ترین مجسمه آفرودیت کار پراکسی‌تل - *Praxiteles* - است و اکنون در واتیکان است و مجسمه مشهور دیگری که از او ساخته شده، اثر ملو - *Melos* - است و در پاریس است، دو مجسمه دیگر ونوس، در رم و فلورانس است.

ص ۸۷- پاورقی شماره ۵: هویسمانس *Karl - Gori - Huysmans*

(۱۸۴۸-۱۹۰۷) در اصل هلندی است ولی در فرانسه بدنیا آمد و در همان کشور نیز تعلیم یافت. هویسمانس که از نویسندگان معروف بشمار است، نخست تحت تأثیر آثار بودلر و رالیستهای فرانسه بود؛ سپس بمذهب علاقه‌مند شد و این تمایل و علاقه در سراسر آثار او مشهود است. در آثار معروف او مانند «سرگذشت یک دختر» (۱۸۷۸) و «خواهران و اتار» - *Vatard* - (۱۸۷۹) بدبینی تند و بی‌چشم می‌خورد. «هویسمانس» در پاره‌ای از مقالات نقد ادبی خود مانند «هنرمردن» (۱۸۸۳) و «بضیها» (۱۸۸۹) بد دفاع از آراء امپرسیونیستها پرداخته است.

فصل دهم

ص ۱۰۸ - پاورقی شماره ۱ : امپرسیونیستها - Impressionists -

«امپرسیونیسم» در نقاشی عیبانی بر ضد مکاتب کلاسیک و آکادمیک است. مبنای آراء پیشروان این مکتب، بر این اصل استوار است که رنگ و حالت اشیاء و همچنین تأثرات و احساسات ما از نظاره آنها در ساعات گوناگون روز فرق میکنند و دیگرگون میشود؛ از اینرو همت یک نقاش واقعی باید بر آن باشد تا نخست بی-ثباتی و تنبیر ظاهر و حال اشیاء را در اثر خود منعکس کند، و باینمنظور باید از ترسیم خطوط صریح و روشن بپرهیزد، و همچنین برای آنکه تأثر آنی خود را از دیدن یک منظره که بدودست داده است محفوظ نگاهدارد، باید اثر خود را یکباره و بی وقفه پایان برساند؛ و برای رسیدن به این مقصود نیز باید از تصویر جزئیات و ریزه کاریها دوری جوید. از نامدارترین نمایندگان این مکتب، «کامیل پیسارو»، «ادوارد مانه» و «کلود مونه» را باید یاد کرد. پاره‌ای از هنرشناسان، انگلستان را مهد امپرسیونیسم میدانند و معتقدند که این نهضت از آنجا بکشورهای دیگر راه یافت و در فرانسه بود که بشکوه و رونق خویش رسید. ادیبان و شاعرانی چون «گوتیه»، «بودلر»، «ژول» و «مالارمه» مکتب امپرسیونیسم را تأیید و پشتیبانی کردند.

ص ۱۱۵ - پاورقی شماره ۲ : سرودهای ودیک - Vedic hymns -

«ودا» نام عمومی نوشته‌های مقدس قدیم هند است. نوشته‌های دینی هند، مجموعاً چهار سرود است که هنگام انجام مراسم مذهبی خوانده میشود. کهن‌ترین آنها «ریگ ودا» نام دارد و متضمن اشعاری است که قدیمترین اطلاع بر احوال آریانیها را در هند شامل است. مجموعه دیگر، سرودهای قربانی است و «سامهیتاس» - Samhitas - نام دارد. «یاجور ودا» آداب و ترتیب اعمال قربانی را نشان میدهد و آخرین آنها، بنام «آثار و ودا» - Atharvaveda - ترانه‌هاییست که برای کارهای جادو و طلسم خوانده میشود و این قسمت، منشاء اصلی معرفت عمومی و عقاید مردم هند است.

فصل دوازدهم

ص ۱۳۴ - پاورقی شماره ۷: ۱. تولستوی - A. Tolstoy - کنت آلکسیف

تولستوی (۱۸۱۷-۷۵) در سن پترزبورگ پا بجهان نهاد و از نویسندگان

معروف روسیه است. درمسکو تحصیلات خود را پایان رسانید و آنگاه بخدمت وزارت امورخارجة روسیه درآمد. وی درجنگ کریمه شرکت داشت. «بالاده‌ها و اشعار غنائی (لیریک) او معروف است و چایکوفسکی آنها را درموسیقی خویش آورده. آوازه‌آلکسیف تولستوی مربوط به درامهای سه گانه اوبنام درمگا ایوان مخوف» ۱۸۶۶- «تزارفیودور» ۱۸۶۸- و تزار بوریس» ۱۸۷۰- است.

س ۱۳۵- پاورقی شماره ۳: اری پیدس - Euripides - نویسندگان تراژیک یونان سه تن اند که به «نویسندگان سه گانه تراژیک یونان» معروفند و عبارتند از اشیل، سوفوکل و اری پیدس.

اری پیدس (۴۰۶-۴۸۰ پیش از میلاد) آخرین فرد سه نویسنده مذکور است. در جوانی از ورزشکاران بنام بود و چندین جایزه ورزشی بدست آورد. وی در عین حال بتحصیل اشتغال داشت و تحصیلات زمان خود را پایان برد. اری پیدس از دوستان نزدیک سقراط بود. در نطق و خطابه استعداد بسیار داشت و در این راه پیشرفت فراوان نمود و با توجهات «پرودیکوس» در کار خطابه بمقام اشتهار رسید.

اری پیدس در حدود سال ۴۵۵ (پیش از میلاد) بنویسندگی پرداخت، در نمایشنامه‌هایی که نوشته است آراء و عقاید فلسفی و علمی را وارد کرده است و نیز به تشکیک درباره عقاید دینی زمان نزدیک شده است. بسیاری از محققان، درامهای او را بر تراژدیهای دونویسنده دیگر یونان یعنی اشیل و سوفوکل برتری داده‌اند. از آثار معروف او «ایفی ژنی در تورید»، «الکتر» - *Electre* - «آلست» و «مردم تروا» را باید یاد کرد.

س ۱۳۵- پاورقی شماره ۴: اشیل - Aeschylus - (۴۵۶-۵۲۵ پیش از میلاد) یکی از سه نویسنده تراژیک مشهور یونان است. در جنگهای «ماراتن» و «سالامین» شرکت داشت و بسال ۴۸۵ قبل از میلاد، در کار درام نویسندگی باوج اشتهار رسید. معروف است که وی هفتاد تراژدی نوشته بود، لیکن از هفتاد تراژدی، تنها هفت تراژدی باقی مانده است. مردم آتن اشیل را پدر تراژدی یونان میدانستند. اشیل، علاوه بر نویسندگی، در اخلاق و مسائل دینی استاد مسلم زمان خود بود؛ ولی مقام هنری او، تبحر وی را در مسائل اخلاقی و دینی تحت الشعاع قرار داده است. از آثار معروف او «پرومته در زنجیر» و «اورستی» - *Orestie* - است.

ص ۱۳۵- پاورقی شماره ۵: آریستوفان - Aristophane - مشهورترین شاعر «کامیک» یونان کهن است (۳۸۶-۴۵۰ ق.م) ۵۴ کمدی باو منسوب میدانند که فقط قطعاتی از آنها در دست است. در بیشتر این کمدیها اوضاع سیاسی واجتماعی جامعه آنزمان یونان بپاد هجو و نیش خند گرفته شده. آریستوفان چون با اشراف خویشاوندی داشت، در آثار خود دموکراسی و پیروان آنرا سخت مورد حمله قرار داده است. از معروفترین آثار او میتوان «صلح» (۴۲۱ ق.م)، «انجمن زنان» (۳۹۲) و «قدرباغها» (۴۰۵) را نام برد که از لحاظ شناسائی تاریخی عصر آریستوفان، ارزش فراوان دارند.

فصل سیزدهم

ص ۱۴۶- پاورقی شماره ۱: زیگفرید - Siegfried - پهلوان افسانه‌ای قوم ژرمن است. سرگذشت اودر اشعاری بنام «نیبلونگن لید» - Nibelungenlied - آمده و بنحو اختصار این است که زیگفرید پسر پادشاه هلند و مالک خزائن «نی بلونگها» - Nibelunges - زن خود بنام «کریم هیلده» خواهر «گوتتر» پادشاه بود گندیهارا میر باید و از مملکت ايسلند بنام «برونهیلده» کمک میخواهد و ملکه وی را در سه کاری که نیازمند نیروی بسیار بوده میآزماید و زیگفرید با پوشیدن ردای جادو، در حالیکه «گوتتر» که نزدیک او بوده وی را نمیدیده است، آزماینها را بنحو شایسته و با موفقیت انجام میدهد. چندسال بعد، برونهیلده زوجه گوتتر بوسیله «هاگن» موفق بکشتن زیگفرید میشود.

ص ۱۴۷- پاورقی شماره ۱: میمه - Mime - در افسانه «نی بلونگ» ،

«میمه» مربی نیرنگباز و بداندیش «زیگفرید» است. پس از آنکه «زیگفرید» بن جوانی رسید، «میمه» او را بر نیروی شمشیر پدرش آگاه ساخت و برانگیخت تا اژدهای موسوم به «فافر» را بکشد و بر گنج دست یابد. قصد او این بود که پس از کشته شدن اژدها، خود، «زیگفرید» را بقتل رساند و تنها صاحب گنج شود. اما پرندگان، زیگفرید را از سواد پلید میمه آگاه ساختند و از اینرو «زیگفرید» پس از کشتن اژدها، او را نیز بقتل رساند.

ص ۱۴۷- پاورقی شماره ۲: وتان - Wotan - خدای بزرگ طوائف «تو-تون» است. وتان منشاء دانش و اخلاق و رب النوع فرهنگ و پهلوانان

است. در افسانه «نی بلونگ» چنین آمده که وتان بادواژدها بنام «فازولت» و «فانتر» پیمان بست تا کاخ عظیم استواری برایش بسازند و او، «فرایا» - Freia - الهه جوانی را بهاداش بآنان بدهد. چون ساختمان کاخ پایان گرفت، وتان، از وعده خود سرباز زد و دیوان را به صاحب طلای «راین» در عوض الهه جوانی راضی کرد؛ خدایان، طلای راین را از «آلبریخ» برادر «میمه» میدزدند تا بدیوان بدهند، لیکن نفرین آلبریخ آنرا میگیرد و نابودشان میکند.

ص ۱۵۲ - پاورقی شماره ۳: نیمفا - Nymphs. در افسانه‌های یونانی گروهی از خدایان درجه دوم مؤنثاند و بصورت دختران زیبایی که جوانی جاودانه دارند و با قوای طبیعت مربوطند نمایانده شده‌اند. نیمفا با خدایان طراز اول از قبیل «آرتمیس» و «آپولون» ارتباط دارند. یونانیان نیمفا را چند دسته میدانستند: نیمفهای دریاها، دریاچه‌ها، رودخانه‌ها، جویبارها، کوهها و جنگلها؛ و بهرسته اسم خاصی داده بودند که برای رعایت اخساراز آوردن آن نامها میگذریم.

فصل شانزدهم

ص ۱۷۱ - پاورقی شماره ۱: هزیود - Hesiod. از قدیمترین شعرای پندآموز یونان قدیم است و در قرن هفتم پیش از میلاد میزیسته، اشعار هزیود اکثراً پندواندراست، سخنان اخلاقی وی در کودکان یونانی تأثیر بسیار داشته است. از او اشعار زیادی در دست است که فنا و ثروت ادبیات یونان کهن را نشان میدهد. از آثار معروف هزیود، «کارها و روزها» و «تئوگنی» - Theogonte - (سلسله انساب خدایان) را باید یاد کرد، گرچه اثر اخیر را بشاگردان او منسوب میدانند.

ص ۱۷۴ - پاورقی شماره ۱: بوگاتیرها - Bogatyr. در مآخذی که در دسترس داشتیم، کلمه «Bogatyr» را نیافتیم (م).

ص ۱۸۴ - پاورقی شماره ۱: یاکوت - Yakut. یاکوت شاخه‌ای از نژاد ترک است که در اوائل قرن چهاردهم میلادی به سیبری شرقی رفت و در آنجا ساکن شد. یاکوتها مردمی کوچ نشینند. افراد «نیگون» که از یاکوتها هستند، مشاغل آباء و اجدادی خود را ترک نکرده‌اند و بشکار حیوانات از

نوع سمور و سنجاب، جهت استفاده از پوست آنها اشتغال دارند و قوچ کوهی و گوسفند کوهی را برای تغذیه خویش شکار میکنند؛ کارهای تجاری هم در میان آنان رواج دارد. تعداد تمامی طایفه یا کوت در حدود سیصد هزار نفر است.

ص ۱۸۶- پاورقی شماره ۲: بیت المقدس آزاد شده *Jerusalem-Delivered*

از اشعار معروف «تاسو» - Tasso - (۱۵۹۵-۱۵۴۴) نویسنده و شاعر ایتالیائی است. موضوع شعر، آزاد شدن آرامگاه عیسی مسیح در قرن یازدهم میلادی است که «گدفر ووا» رئیس نخستین دسته مجاهدان صلیبی و اولین پادشاه اورشلیم (۱۱۰۰-۱۰۵۸) آنرا با انجام رسانید. در این شعر، شاعر قهرمانیها و شهادت جنگجویان و فرمانده آنان را با فصاحت و رقت بسیار میستاید. خصوصیت شعر مزبور از نظر ادبی اینست که شاعر با استفاده از کتاب شعر ارسطو و میراث شعرای لاتین، نهایت بلاغت را رعایت کرده است و شاهکاری پدید آورده است.

فصل هفدهم

ص ۱۹۳- پاورقی شماره ۱: پاتی-Adelina patti (۱۸۴۳-۱۹۱۹)

خواننده زن معروفیست. چون پدر و مادر او در آمریکا سکونت داشتند، فن خوانندگی را در آنجا آموخت. «پاتی» کار خود را از هفت سالگی با شرکت در کنسرتهای شهر نیویورک آغاز کرد و سپس از سال ۱۸۶۱ به لندن و پاریس و دیگر شهرهای مهم سفر کرد و معروفیت و موفقیت بسیار بدست آورد. آخرین خوانندگی وی در اکتبر ۱۹۱۴، بفتح صلیب سرخ بود.

ص ۱۹۳- پاورقی شماره ۲: تاگلیونی-Maria Taglioni (۱۸۰۴-۸۴)

رقاص بالت ایتالیا است. پدر او «فیلیپ تاگلیونی»، استاد و معلم بالت بود. پس از تعلیم گرفتن از پدر، با استعداد بسیاری که داشت بزرگترین رقص بالت عصر خویش بشمار رفت. کامیابی وی از آن زمان آغاز شد که بسال ۱۸۲۷، در پاریس برقص برخاست. از ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۲ در پترسبورگ اقامت گزید و به ترقی بالت روسیه کمک فراوان نمود.

ص ۱۹۶- پاورقی شماره ۱: وگوئه - کنت اوژن مولکور و گوئه

-C.Eugene Molchoir Vogué (۱۸۴۸-۱۹۱۰) از نویسندگان معروف

فرانسه است. در جنگ سال ۱۸۷۰ شرکت داشت و پس از پایان آن، وارد کارهای سیاسی شد و وابسته سفارت فرانسه در اسلامبول و قاهره بود و مدتی نیز دبیر سفارت فرانسه در پترسبورگ گردید. از نویسندگان فرانسه، و گوته نخستین کسی است که توجه مردم فرانسه را با آثار داستانی فکری و پیروان اوجلب کرد. وی در ۱۸۸۸ بمضویت آکادمی فرانسه برگزیده شد. و گوته در مقدمه کتاب معروف خود بنام «رومان روس» - *Roman Russe* - (۱۸۸۶) آغاز نهضت خاصی را بنام «مسیحی نو» - *Néo Chrétien* - اعلام کرده است و در آن فیلسوفان و نویسندگان را بمبارزه برضد ناتورالیسم در ادبیات و پوزیتیویسم در فلسفه، فراخوانده است. در این کتاب آراء و عقاید تولستوی و داستایفسکی مورد تأیید قرار گرفته است، آثار معروف و گوته اینهاست: «داستانهای شرقی» (۱۸۷۹)، «نزدقراغه» (۱۸۷۹)، «تساویر قرن» (۱۸۸۳) «ملاحظات تاریخی و ادبی» (۱۸۹۷) و «تاریخ شعر» (۱۸۹۸).

ص ۱۹۶ - پاورقی شماره ۳: استنفکارازین - *Sténka Rázin* - بسال ۱۶۷۱ در گذشته است و تاریخ تولد و زادگاه و نام پدر و کارنامه دوران جوانی وی مجهول است؛ لیکن محقق است که او از سران قزاق و از طایفیان آن قبیله بوده است. مدتی در کناره ولگا، بسرقت و راهزنی اشتغال داشت و بسال ۱۶۶۸ در دریای مازندران بدریا نوردی پرداخت و بسواحل ایران حمله آورد و بقتل عام مردم رشت دست زد. رازین از دربند تا باکو را زیر فرمان گرفت و مدتی نیز حاجی طرخان را در اشغال داشت و برسر آن بود که حکومت قزاق را در آنجا بنیاد نهد و سپس بمسکو حمله برد. لیکن باشکستی که یافت عقب نشست و بجانب ولگا گریخت. وی مدعی بود که میخواهد مردم محکوم و زجر دیده را از چنگ طبقه حاکم و جابر نجات بخشد و خود را رسول این کار میپنداشت و انجام آنرا برعهده خویش فرض میدانست و میگفت که رسالت او، برکنندن دیشه اربابان ظالم و مأموران رسمی دولتی است که حامی آنانند. براین قصد بود که همه مردم را، از هر طبقه و جماعتی، یکسان و مساوی نماید و فرقه فاحش طبقاتی را از میان بردارد و حکومت دینی قزاق را که نتیجه لازم آن برابری مطلق و کامل افراد بود مستقر سازد.

ولی بایکی دوشکستی که در جنگها به او وارد آمد، حتی مردم سرزمین خود وی، از گشودن دروازهها بروی او و همراهانش و همچنین پناهدادن به او خودداری کردند و اهالی «دون قزاق» که تکفیر رئیس مذهب را در مسکو در

بارۀ اوشنیده بودند، علیه وی برخاستند و سرانجام سال ۱۶۷۱ در دکا گالیک، آخرین پایگاه مستحکم خویش با سارت درآمد و در ۶ ژوئن همان سال پس از رنج و شکنجه و آزار سخت و جانگزا که با قهرمانی و مردانگی بسیار تحمل نمود، وی را زنده به چهارپاره کردند.

س ۱۹۶- پاورقی شماره ۴: روبرت ماکر - Robert Macaire -

درماخدی که داشتیم نام «روبرت ماکر» پیدا نشد. (م)

فصل نوزدهم

س ۲۱۰- پاورقی شماره ۳: ونوس ملو - Venus of Melos -

به نام «آفرودیت» که شرح مربوط به او درس ۳۲۸ آمده است مراجعه کنید.

ضمیمه دوم

س ۲۳۶- پاورقی شماره ۳: فورشپیل - Vorspiel - «فورشپیل» (بزبان

آلمانی) بمعنای - Prelude - یا «پیش درآمد» در زبان انگلیسی و فرانسه است و آن، مقدمه هر قطعه موسیقی یا اوپراست. «فورشپیل» عجیب و اغتر که برای اوپرای - Lohengrin - ساخته معروف است. واگنر پیش درآمدهای مشهور دیگری نیز دارد که برای اوپراهای متعدد خود تصنیف کرده است. «فورشپیل» یا «پیش درآمد»، تا قبل از قرن هفدهم هیچگونه اثری نداشته است و از قرن هفدهم ببعد در اوپراها پیدا شده و تنظیم گردیده است.

س ۲۳۷- پاورقی شماره ۵: والکوره - Dei Walkure - والکوره‌ها

در افسانه‌های اسکاندیناوی، زنان خدمتکاران - Wotan - هستند که بالهای خود را روی میدان جنگ میگسترند و جنگجویانی را که باید کشته شوند انتخاب میکنند و سپس ارواح آنان را به «والهالا» یعنی تالار ارواح شجاعان «ووتان» هدایت مینمایند.

س ۲۳۹- پاورقی شماره ۱: «نرنا»ها - Nornas - در افسانه‌های

اسکاندیناوی نام سه زن خدمتکار است که نماینده گذشته - حال - و آینده هستند. نام هر یک از آنان اینست: Skuld-Verdandi-Urd. نرناها سرنوشت انسان را می‌یابند. مسکن آنان کنار چشمه سرنوشت و زیر درخت گیتی است و همواره این درخت را با آب چشمه سرنوشت سقایت میکنند.

فهرست نامهای خاص

ادی پیدس ۲۵۷	آ
اسپالتی ۳۰	آدام، پل ۹۳
اسپنسر ۲۱-۴۲-۴۳-۵۳	آدام، ویلیام دولیل ۱۱۱
اسناك ۱۱۰-۱۳۵	آریستوفان ۲۴۸-۲۵۸
اسكات ۲۴۳	آژلاداس، آرژو ۲۴۷
اسكندر ۱۹۳	آستروفسکی ۱۳۴
اشتراوس، ریشارد ۱۱۱-۱۳۶-۱۸۹-	آسیسی، فرانسیس دو ۶۵-۶۷-۱۳۱
۲۰۹	آگری پینا ۲۵۳
اشعیا ۶۸	آلن، گرانت ۴۲-۴۳-۵۳
اشنایدر، ساشا ۱۱۰-۱۳۵	آندره، پر ۲۹
اشنبورگ ۲۶	آنز، میکال ۱۱۱-۱۱۲-۱۳۵
اشیل ۲۵۷	
افلاطون ۲۴-۲۵-۳۸-۵۹-۶۷ تا ۷۰	الف
۱۹۸-۲۴۶	ابرهارد ۲۶
افلوپین ۲۵-۷۰-۷۱	اپیکور ۷۰-۲۵۲-۲۵۳
الیسون ۴۲	ادیسه ۱۱۵
الیوت، جرج ۱۷۹	ارسطو ۲۵-۵۹-۶۸ تا ۷۱
اوریان پنجم، پاپ ۲۵۴	ارک، پتر ۲۵۵
اوریه، س. آلبر ۹۳	
ایسن ۱۳۵-۱۸۹	

بوريس، تزار ۲۵۷
 بوكاچيو ۸۶-۲۵۴
 بوكلن ۱۱۰-۱۳۵-۱۸۹
 بوو، سنت ۲۴۴

پ

پاپوس، م. ۹۳
 پاتى ۱۹۳-۲۶۰
 پاسكال ۷۴
 پاگانو ۳۰
 پاناسيوس ۲۵۳
 پتر کبير ۷۷
 پنى ۳۸
 پراکسى تل ۲۵۵
 پروديکوس ۲۵۷
 پرووه، مارسل ۲۵۵
 پريکلس ۲۴۷-۲۴۸
 پل، سن ۹۳
 پلادان ۴۱-۹۳
 پلوتارك ۷۰
 پوزيندونيوس ۲۵۳
 پوشكين ۱۳۴-۱۸۱-۱۹۲
 پولوس ۲۵۱
 پيسارو ۱۰۸-۱۰۹-۲۵۶
 پيكتت ۳۸
 پيلو، ماريو ۴۰

ت

تئوفيل ۲۴۴

ايلياڊ ۱۱۵
 ايوان مخوف ۲۵۷

ب

باتو ۲۹-۳۰
 باخ ۳۹-۱۳۳-۱۳۵-۱۶۰-۱۸۳
 بازيل ۲۵۱
 باومگارتن ۲۰-۲۱-۲۶-۲۸-۴۴
 ۷۰-۷۱-۷۲
 بايرون ۸۶-۲۴۳
 بتهوون ۴۹-۱۱۱-۱۱۲-۱۳۴
 ۱۳۵-۱۳۶-۱۴۴-۱۶۰
 ۱۶۱-۱۸۳-۱۸۵
 برامس ۱۱۱-۱۳۶
 براهامز ۲۰۹
 برتن، ژول ۱۸۰-۲۰۲
 برك ۲۸-۲۹-۳۰
 برگمان ۳۷
 برليوز ۱۱۱-۱۳۵-۱۸۵-۲۴۴
 برنار، كلود ۲۴۵
 بلىنى ۲۴۸
 بنار ۲۵-۶۹-۷۱
 بوا، ژول ۹۳
 بودا ۶۹-۱۹۳
 بولدز ۹۰-۹۳-۹۴-۹۵-۹۸-۱۰۲-
 ۱۰۳-۱۸۹-۱۹۳-۲۴۵-۲۵۵-
 ۲۵۶
 بورژ ۱۶۱-۱۶۲
 بورن، ژون ۱۸۹

دالامبر ۲۹-۳۰	تاسو ۱۳۴-۱۳۵-۲۶۰
دالماس، ج.ت. ۱۶۳	تاگلیونی، ماریا ۱۹۳-۲۶۰
دانته ۳۹-۱۳۳ تا ۱۳۵	تاگلیونی، فیلیپ ۲۶۰
دفرگر ۱۸۰	تن ۳۸-۴۰
دلاروش ۱۱۱-۲۴۴	تورگینف ۸۴-۱۶۲-۲۵۴
دولاکروا ۲۴۴	تودها نتر ۴۳
دومر، پروفور ۲۴۹	تولستوی، کنت آلکسیف A.Tolstoy
دومیک، رنه ۸۶-۹۲-۹۳	۱۳۴-۲۵۶
دیدرو ۲۹-۳۰-۴۹	تولستوی، لئو ۵-۱۸-۶۸-۱۰۴-
دیکنز ۱۱۱-۱۱۲-۱۷۹-۱۸۱-	۱۰۷-۱۹۴-۲۵۲-۲۵۴-
۲۰۲	۲۶۱
دیوژن ۲۵۳	تی تیان (تی زیانوسلی) ۴۹-۲۴۸
	تیکس ۲۴۳
ذ	ج
ذیمقراطیس ۲۵۳	جیورجیون ۲۴۸
ر	چ
رازین، استفکا ۱۹۶-۲۶۱	چارمیدس ۲۴۷
رافائل ۴۹-۵۰-۱۱۱-۱۱۲-	چایکوفسکی ۲۵۷
۱۳۳ تا ۱۳۵-۲۴۸	چلسیکی، پتر ۲۵۲
راوسون ۳۸-۳۹-۴۶	چنگیز خان ۱۹۳-۱۹۶
ردبرد، راگنار ۱۹۵	د
ردون ۱۰۸-۲۴۵	داروین، اراسموس ۴۲
رسی ۱۶۳	داروین، چارلز ۴۲-۵۳
رمبو، آرتور ۲۴۵	داستایفسکی ۱۷۹-۲۰۲-۲۵۴-۲۶۱
رنان ۱۷-۱۹	
رنوار ۱۰۸	
رنویه ۳۹	

ژولیان (فلاویوس کلودیوس ژولیانوس)
۶۳-۲۴۹

س

ساند، ژرژ ۲۴۴
سروش، علی اصغر ۶
سقراط ۲۵-۵۹-۶۸-۶۹-۷۰-۷۴-
۱۹۳-۲۵۲
سنکا ۷۰-۲۵۳
سوفوکلِس ۴۹-۲۴۷-۲۵۷
سولی ۴۴-۴۷-۵۳-۵۴-۱۰۲
سیسرو ۲۴۶
سیسلی ۱۰۸

ش

شارل، گراندوک ۲۴۹
شارلمانی ۶۲
شاسلر ۲۱-۲۳-۲۴-۲۶-۲۷-۲۹-
۳۰-۳۱-۳۲-۳۵-۳۶-۳۷-
۷۰-۷۱
شافتس بری ۲۸
شاوان، پووی دو ۱۳۵-۱۸۹
شایرد، ویلیام ۱۴۵
شربولی به ۳۹-۴۰
شکسپیر ۵-۴۹-۵۰-۱۳۴-۱۳۵
شلگل، فردریک ۳۲
شلی ۲۴۳

رنیه، هانری دو ۹۳-۱۰۷-۲۲۷
روئل، دوران ۱۰۸
رودنباخ، گئورگی ۹۳
رودیلن ۲۴۵
روزن کرائتس ۳۴
روستان ۱۲۱
روستی، دانت گابریل ۲۴۸
روسینی ۱۴۱
روگه، آرنولد ۳۴-۳۵
رومای، آدرین ۹۳
رید ۴۱
ریز، ارنست ۲۵۴
ریگار، لوئی ۲۴۴

ز

زنو ۲۵۳
زوگاتو ۲۴۸
زولا، امیل ۱۳۵-۱۶۱-۱۶۲-۲۴۵-
۲۵۶
زولتسر ۲۷
زولگر ۳۳
زیگفرد ۲۵۸
زی گیس موند ۲۵۲

ژ

ژروم ۱۸۰
ژورت، فیرنس ۴۱
ژوفرووا ۳۸-۴۶

کان ۲۴۵	شلینگ ۲۱-۲۲-۲۳-۲۴-۳۸-۴۴-
کانت ۲۱-۲۶-۲۸-۳۱-۳۲	۴۶-۴۷
کر ۴۲-۴۴	شنبه ۱۰۲
کراالیک ۱۷-۱۸-۲۳-۲۹-۳۳-	شوبر ۱۸۳
۴۷	شوین ۱۱۱-۱۱۲-۱۴۴-۱۶۰-
کرامسکی ۱۸۰	۱۸۳-۲۴۴
کراوزه ۳۴	شوپنهاور ۲۱-۲۶-۴۶-۱۳۶
کلئوپترا ۲۰۹	شوتز ۲۷
کلودیوس ۲۵۳	شومان ۱۸۵-۲۴۴
کلینگر ۱۱۰-۱۳۵	شیللر ۲۱-۳۱-۳۲-۴۲-۵۳-۱۱۱-
کمسیونوس، الکسیوس ۲۵۱	۱۱۲-۱۷۹-۱۸۵-۲۴۳
کوزن ۲۱-۳۸-۴۶-۲۴۶	
کوستر ۳۹-۴۰	ف
کیپلینگ ۱۱۱-۱۶۱-۱۶۲	فاوار ۹۸
کیرشمان ۳۷	فرانسیس، سن (فرانسیس دوآسیمی) ۲۵۲
ک	فردریک دوم ۱۵۲
گاریا، آدولف ۲۴۶	فول کلت ۴۹-۵۰
گالون ۶۵	فیخته ۲۱-۳۲-۳۳-۴۶
گدفرودا ۲۶۰	فی دیاس ۴۹-۲۴۷
گریفین، ویله ۱۰۷-۲۴۵	فیشر، تئودور ۳۲-۳۵
گنجارف، ایوان آلکساندروویچ ۸۴-	فیودور، تزار ۲۵۷
۲۵۳	ق
گوته ۲۷-۲۸-۳۰-۴۹-۵۰-۱۱۱-	قسطنطین ۲۵۱
۱۱۲-۱۲۴-۱۳۴-۲۴۳	قسطنطین بزرگ ۲۴۹
گوتیه، تئوفیل ۹۰-۲۴۴-۲۵۶	ک
گورهون، رندو ۸۷-۹۳	کار ۱۱۰
گوگول ۱۸۱-۲۵۴	
گی ۱۸۰	

مایربیر ۲۴۴
مایستر، ویلهلم ۵۰
مترلینگک، موریس ۹۳-۱۰۳-۱۰۴-
۲۴۵-۱۸۹-۱۳۵

مرلن ۱۸۰
مریم ۱۹۳
میخ ۶۲-۶۳-۶۴-۶۵-۶۹-۱۹۱-
۱۹۳-۲۰۰-۲۰۱-۲۰۸-۲۵۱-
۲۶۰-۲۵۲

ملو ۲۱۰-۲۵۵-۲۶۲
مندلسن ۲۷
موپاسان، گی دو ۱۸۱-۲۴۵
موتر ۵۰
موراتوری ۳۰
مورل ۱۱۱
مورو ۲۴۵
موره آ، ژان ۹۳-۱۰۷-۱۸۹-۲۲۹-
۲۴۴

موریس، شارل ۹۳
مورینس ۲۷
موزار ۱۴۱-۱۶۰-۱۸۳
موزلی ۴۲-۴۳
موسه ۱۰۲-۱۱۱-۲۴۴
مولر، آدام ۳۲
مولیر ۱۸۱
مونسکیوفز، انسا، روبر دو ۹۳-۱۰۷-
مونه، کلود ۱۸۹-۲۵۶
مونی، ساکیا ۱۱۵
میتهالتر، یولیوس ۲۱
میر ۲۶

کیل، رنه ۹۳-۲۴۵
کیو ۱۸-۱۹-۳۹-۴۰-۴۷

ل

لئوپاردی ۸۶-۲۵۴
لافورگه، ژول ۲۴۵
لامارتین ۱۰۲-۲۴۴
لانگلی ۱۶۳-۱۸۰
لپاز، باستین ۲۰۲
لرمیت ۱۸۰-۲۰۲
لسینگ ۲۱-۲۷-۲۸-۲۴۳
لوئیس، پیر ۸۷
لوتر ۶۵
لومر، آلفونس ۲۴۴
لهوک ۲۱-۳۸
لیست ۱۱۱-۱۳۵-۱۸۵-۱۸۹
لیل، لوکنت دو ۱۰۲-۲۴۴

م

مادتنس، کرت ۲۴۹
مارکس ۲۱۸
ماکر، روبرت ۱۹۶-۲۶۲
مالارمه، استفان ۱۰۳-۱۰۴-۱۳۵-
۲۴۴-۲۴۵-۲۵۶
مالتوس ۷۲
مانه، ادوارد ۱۰۸-۱۸۹-۲۵۶
مانیفیک، رو دو ۹۳
مایر، لیزن ۱۸۰

۲۶۹	فهرست نامهای خاص
ورلن ۹۰ - ۹۳ - ۹۸ - ۱۰۲ - ۱۰۳ - ۱۳۵ - ۱۸۹ - ۱۹۳ - ۲۴۴ - ۲۴۵	میلانیس ۲۴۸ میلتون ۱۲۴ - ۱۲۵ میله ۱۸۰ - ۲۰۲ میمه ۲۵۸
ورون ۲۴ - ۲۹ - ۴۱ - ۴۷ - ۵۳ وگوته، کنتا و ژن مولکور ۱۹۶ - ۲۶۰ - ۲۶۱	
ولادیمیر اول ۶۲ - ۲۴۹ ولتر ۲۹ - ۳۰ - ۴۹ - ۱۱۷ وی کلیف، جان ۶۵ - ۲۵۰ ویلهم ۵۰ وینچی ۱۱۱ - ۱۱۲ وینر، لئو وینکلرمان ۲۱ - ۲۷ - ۳۱ وینیبه، شارل ۹۳ وینی، آلفرد دو ۲۴۵ ویله - گریفین، فرانسیس ۲۲۹	ن ناپلئون ۱۹۳ - ۱۹۷ نایت، ریچارد ۲۳ - ۳۱ - ۳۷ - ۳۸ - ۴۰ - ۴۲ تا ۴۴ نرون ۱۹۶ - ۲۰۹ - ۲۵۳ نیچه ۸۱ - ۹۳ - ۱۹۴ - ۱۹۶
ه هاچسن ۲۸ - ۲۹ - ۴۹ هارتمان ۲۱ - ۳۷ هانت، هلمن ۲۴۸ هایدن ۱۶۰ - ۱۸۳ هاینه ۸۶ - ۲۴۳ هچاس ۲۴۷ هربارت ۳۶ هردر ۲۸ هردیا، ژوزه ماریادو ۲۴۴ هرودت ۲۴۸ هزیود ۲۵۵ - ۲۵۹	و واسرمن، یاکوب ۲۴۹ واستنسوف ۱۶۲ واگنر ۹۳ - ۱۱۱ - ۱۲۳ - ۱۳۵ - ۱۳۶ - ۱۴۱ - ۱۴۲ - ۱۴۳ - ۱۴۴ - ۱۴۵ - ۱۵۲ - ۱۵۳ - ۱۵۴ - ۱۵۵ - ۱۸۵ - ۱۸۹ - ۲۰۹ تا ۲۶۲ والتر ۲۵ - ۷۱ والدس، پتر ۲۵۱ وایسه ۳۴ - ۳۵ وایلد، اسکار ۱۹۴ - ۱۹۵ وبر ۱۴۱ - ۲۴۴ وتان ۲۵۸ وران، امیل ۲۴۵ وردزورت ۲۴۳

هتري چيست؟	۲۷۰
هوم ۲۸-۲۹	هگل ۲۱-۲۲-۲۳-۲۴-۲۵-۲۶-۲۷-۲۸-۲۹-۳۰
هومبولت، ويلهلم ۳۲	۴۷
هومر ۸۳	هلم هولتس ۳۷
هويسمانس ۸۷-۱۱۱-۱۶۱-۱۶۲	همر ۴۹-۲۱۰-۲۴۶
۲۵۵	همسترهويس ۳۰
	هوره، ژول ۹۲
ی	هوس، جان ۶۵-۲۵۰-۲۵۲
ياکوت ۲۵۹	هوس، کامپار ۲۴۹
يونگمان ۳۷-۳۸	هوفمان ۲۴۳
	هوگارت ۲۸
	هوگو ۱۰۲-۱۱۱-۱۱۲-۱۷۹
	۲۰۲-۲۴۴