اثر لئون تولستوی

# هنر چیست؟

بضمیمهٔ

حواشی و توضیحات لازم

بقلم مترجم

ترجمهٔ کاوه دهگان

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۶۴

تولستوی، لئون
هنر چیست؟
ترجمهٔ کاوه دهگان
چاپ دوم: ۱۳۴۵ ــ چاپ سوم: ۱۳۵۰
چاپ چهارم: ۱۳۵۲ـ چاپ پنجم: ۱۳۵۵ـ چاپ ششم: ۱۳۵۶
چاپ هفتم: ۱۳۶۴
چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر، تهران
حق چاپ محفوظ است.
تیراژ: ۱۱۰۰۰ نسخه

تولستوی در این کتاب همه بساط و اثاثیهٔ
دنیای کهن را برو رمیریخت

رومن رولان

# مندرجات


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


# تصاویر


لئون تولستوی ـ پشت جلد
عمارت اوپرای مسکو اثر: شو ـChauvet
نبرد زیگفرید و اژدها اثر: دیه‌لیتس ـDielitz
آدم و حوا اثر: واسنتسوف Vasnetsóv ـ (منقوش در کلیسای بزرگ کیف)

## مقدمه ناشر

کتاب حاضر از دو ویژگی جالب توجه برخوردار است: نخست اینکه مقوله‌ای مهم و بحث‌انگیز مانند «هنر» را تحت عنوان «هنر چیست؟» به‌گونه‌ای اساسی و بنیادی، درپی شرح و بسط، تجزیه و تحلیل و پاسخگویی برآمده است؛ البته در این زمینه هنوز جای سخن بسیار است، به‌حدی که می‌توان گفت اساساً زمینه چنین بحثی درجامعه ما تاکنون همچنان بکر باقی‌مانده 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 به‌بررسی مقوله فوق‌الذکر پرداخته است که خود از هنرمندان شهیر و صاحبنظران بزرگ تاریخ معاصر بشمار می‌رود. به‌عبارت دیگر اگر این کتاب، موضوعاً هم چندان با اهمیت تلقی نشود، حداقل از نقطه نظر انتساب به‌یک 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 به‌مثابه ستارگان انقلاب ظهورکرده 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 درنظرگرفتن این عامل اساسی و تعیین کننده— می‌تواند مفید و به‌اعتبارات مختلف قابل استفاده باشد.

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

و هر نویسنده‌ای— هرچند در تحلیل نهایی معتقد به‌الوهیت نیز باشد— سخنان ناروا و اندیشه‌های نادرست نیز کم و بیش می‌توان یافت. و تولستوی نیز با همه عظمتش از این قاعده ابداً مستثنی نیست. بلکه به‌مصداق 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 و 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 ازکانال 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، همانطورکه گفتیم نظریاتی که تولستوی در باب دین، علم‌الجمال و مفهوم و مضمون عرفانی هنر اظهار می‌دارد نیز از دیدگاه مانمی‌تواند تماماً مبتنی برحقیقت وصواب 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.

درهرحال حسن کار تولستوی دراین است که برخلاف اخلاف‌ساتریالیست خویش، که درواقع می‌شود گفت آنها با فرهنگ دینی و تاریخ ادبی و هنری ملت وکشور 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 بطورکلی 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 دراین اظهارنظر آزاد است!

اما درهر حال بهتر است به‌جای پرداختن به‌چون وچند این اظهارنظرها کلام را درپایان با نقل‌قولی از خود تولستوی تمام کنیم. وی درفصل شانزدهم و صفحه صدوهفتادو چهارم کتاب پس از بیان سخن یکی از پیشوایان کلیسا که گفته است: دردسر بزرگ آدمیان این‌نیست که خدا رانمی‌شناسند، بلکه این است که به‌جای خدا آنچه راکه خدا نیست نشانده‌اند، می‌گوید: «این گفته

درباره هنر نیز صادق است. دردسر اصلی افراد طبقات ممتاز عصر ما به‌سبب نداشتن هنر دینی نیست، بلکه از این جهت است که به‌جای عالیترین هنردینی یعنی‌هنری 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 به‌سبب انحصاری بودن، مخالف آن اصل مسیحیت است که اتحاد عمومی آدمیان را دربر دارد و شعور دینی عصر ما را تشکیل می‌دهد. به‌جای هنر دینی هنر ناچیزی گذاشته شد که غالباً فاسد است و بدینطریق ضرورت وجود یک هنر حقیقی دینی که باید زندگانی انسانها را بهبود بخشد از انظار پوشیده ماند».

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

# سخنی با خوانندگان

درسال‌های اخیر، ازهنر، سخن بسیاربمیان آمده است، لیکن بجرأت میتوان گفت تاکنون نوشته‌ای‌که هنررا بمردم‌کتابخوان کشورما بشناساند و تعریف جامع و دقیقی از آن بدست دهد، بزبان پارسی درنیامده است. آنچه نویسندگان بزرگ پیشین ما دربارهٔ هنر گفته‌اند، با مفاهیم وسیع و عمیقی که این واژه، بویژه درقرن نوزدهم وعصرمایافته است سازگار نیست وتعاریفی‌نیز که درجزوات ومقالات مهنامه‌های پارسی از هنرآمده است، به‌هیچ‌رو خواست کتابخوانهای وطن ما را برنمیآورد. از اینرو، مترجم این کتاب کوشید تا آنجاکه توانائی دارد، هنررااز راه ترجمهٔ کتب معتبری‌که‌نویسندگان بزرگ جهان در اینباره نگاشته‌اند، بخوانندگان پارسی زبان بشناساند. برای این منظور، **چهارکتاب ازچهارنویسندهٔ بزرگ** راکه بی‌شبهه‌از صاحبنظران‌جهان هنراند، برای ترجمه برگزیده و بر سرآنست‌که‌کتب مذکور را بتدریج در دسترس طالبان‌آگاهی از هنر قرار دهد. اینك‌کتاب نخستین را که محصول پانزده سال مطالعهٔ بی‌درنگ تولستوی، نویسندهٔ بزرگ قرن نوزدهم است بخوانندگان عرضه میدارد و امیدوار است‌که مورد قبول هنرمندان و هنرشناسان ایرانی قرارگیرد.

لازم‌است در بارهٔ مأخذ ترجمهٔ‌کتاب نیزآگاهی مختصری بخوانندگان داده شود: کتاب «هنرچیست؟» از نسخهٔ انگلیسی (مندرج درجلد بیست و دوم مجموعهٔ‌آثارکامل‌تولستوی، چاپ‌کتابخانهٔ J.M.Dent لندن، ۱۹۰۴) بفارسی در آمده است. مترجم انگلیسی‌کتاب، **لئووینر**ـLeo Wiener ـ است و وی درآن تاریخ، دانشیار زبانهای اسلاو دانشگاه **هاروارد** بود.

چنانکه‌گفتیم، کتاب بسال۱۹۰۴یعنی شش سال پیش ازمرگ تولستوی از روسی به‌انگلیسی ترجمه شده است. باید یادآور شویم‌که تولستوی زبان انگلیسی را بخوبی میدانسته واین معنی را تلویحاً در مقدمهٔ‌کتاب خود بنام «شکسپیر»خاطرنشان ساخته است[1]. این نکته رانیزباید افزودکه وی‌برترجمهٔ آثار خویش نظارت داشته است.

---

۱ــ به‌کتاب «شکسپیر» اثرتولستوی، ترجمهٔ فرانسه، چاپ پاریس، ص ۳ مراجعه‌کنید.

از اینرو میتوان گفت که ترجمهٔ انگلیسی «هنرچیست؟» در کمال درستی صورت پذیرفته است ودراینباره کمترین شبهه‌ای بجا نمی‌ماند.

در بارهٔ ترجمهٔ فارسی «هنرچیست؟» نیز باید باختصار گفت که پس از اتمام ترجمهٔ کامل کتاب کـه از اول تیرماه ۱۳۳۲ خورشیدی تا بیست وپنجم آذرماه همانسال بطول انجامید، مترجم، ترجمهٔ فارسی را پنج‌بار دقیقاً از آغاز تا انجام، بامتن انگلیسی آن تطبیق نمود و سپس برای چاپ دوم، در نثر ترجمه تجدید نظر کلی کـرد و قسمت اعظم آنـرا تغییرداد و از زوائد «توضیحات» کاست و برحواشی لازمه افزود. با اینهمه، مترجم فارسی بهیچوجه داعیهٔ آنرا ندارد که کار او خالی از نقص و خطاست و بدین سبب، تذکار نقائص کار خود را از خوانندهٔ سخن سنج انتظار دارد. و نیـز بار دگر از استاد ارجمند گرامی **علی‌اصغر سروش** کـه زحمت ترجمهٔ قطعات فرانسهٔ کتاب را تقبل فرمودند، بیحد سپاسگزاراست.

**کاوه دهگان**

# ۱

هریك از روزنامه‌های زمان ما را بردارید، در آن بخشی که مربوط به تآتر و موسیقی باشد خواهید یافت ؛ تقریباً در هـرشماره شرح این نمایشگاه نقاشی و آن نمایشگاه ، ویا، وصف تصویر مجزائی را خواهید دیـد و در هر شماره بمقالات نقدآمیز برخواهید خوردکـه در بارهٔ کتابهای تازه چاپ ، بقلم‌آمده است؛ کتبی که مضامین‌هنری دارند: اشعار، حکایات[۱]، داستانها[۲].

پس‌ازآنکه نمایشی بر گذارمیگردد، بی‌درنگ شرح دقیقی‌نوشته‌میشود که فلان بازیگر زن یا مرد، این و آن نقش را درفلان درام، کمدی، اوپرا، چگونه بازی‌کرد وچه‌استعدادی‌آن مرد یازن نشان داد ومضامین درام، کمدی، یا اوپرای جدید چیست و نقائص ونکات خوب آن‌کدام است. باهمین دقت و طول و تفصیل، روزنامه تشریح میکندکه فلان هنرمند ، فلان قطعهٔ موسیقی را چگونه خواند، یا با پیانو ویا ویولن نواخت ونقاط خوب یا بد این قطعه، و قوت و ضعف نوازندگی نوازنده درکجاست.

در هر شهر بزرگ ، همیشه اگر چندین نمایشگاه نباشد ، لااقل یك نمایشگاه نقاشیهای نووجود داردکه خصوصیات خوب وبد تصاویرآن، ازجانب نقادان وخبرگان، باتبحر تمام تجزیه و تحلیل میشود.

تقریباً هرروز، داستانهای نو و اشمارنو، جداگانه و در هفته نامه‌ها و

---

۱-stories

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

ماهنامه‌ها، ظهور میکند و روزنامه‌ها وظیفهٔ خود میدانندکه در بارهٔ این آثار هنر، توضیحات دقیقی بخوانندگان خویش دهند.

برای حمایت ازهنردر روسیه، جائی‌که فقط یکصدم آنچه جهت باسواد کردن همهٔ مردم موردنیاز است در راه آموزش‌وپرورش عمومی خرج‌میشود[1]، دولت میلیونها روبل بعنوان اعانات نقدی به فرهنگستانها ، هنرستانها و تماشاخانه‌ها تقدیم میکند.

در فرانسه ، هشت میلیون فرانك برای هنرها کنار گذاشته شده است؛ این‌سخن دربارهٔ آلمان وانگلستان‌نیزصادق است. درهریك ازشهرهای‌بزرگ، ساختمانهای‌عظیمی‌برای موزه‌ها، فرهنگستانها، هنرستانها، مدارس دراماتیك، برای نمایشها وکنسرتها ساخته میشود. صدها هزارکارگر: نجار، بنا، نقاش، خراط، کاغذ چسبان، خیاط، کلاه‌گیس‌ساز، جواهرساز، مفرغ‌کار، حروف‌چین، تمامی حیات خویش را جهت ارضاء خواستهای هنر، باکار جانکاه سپری میکنند؛ تا جائی‌که مشکل بتوان هیچیك از فعالیتهای بشری، جز نظام را، نام برد که اینهمه نیرورا درخود فروبرد. لیکن این، تنهاکارهای عظیم نیست‌که در راه هنربهدر میرود ـ بخاطرآن، نظیرجنگ، حیات انسانها نیزتماماً تباه میگردد:

صدها هزار انسان ، همهٔ عمر خود را از نخستین روزهای جوانی ، برای اینکه بیاموزند چگونه پاهای خویش را بسرعت بچرخانند (رقاصان) ؛ دیگران (موسیقی‌دانان) برای‌آنکه بدانند چطور انگشتان خود را با شتاب برشستیها یا تارها بلغزانند؛ و دسته‌ای دیگر (نقاشان) برای آنکه بیاموزند بچه طریق با رنگها هرآنچه راکه می‌بینند رقم زنند و دیگران بدانند که چگونه هرعبارت را بهرطریق قابل تصور بپیچانند و برای هرکلمه قافیه‌ای بیابند، وقف میکنند. واینان‌که غالباً افرادی بسیار خوب وباهوش ولایق هر کار سودمندند، دراین مشاغل انحصاری و گیج‌کننده ، وحشی بیار می‌آیند و نسبت به‌همهٔ پدیده‌های جدی حیات سردرگم میشوند و به خبرگانی متعصب و سخت از خود راضی ، که فقط بچرخاندن پاها و زبانها و انگشتان خویش واقفند بدل میگردند.

لیکن این بیان،کافی نیست. بخاطر دارم‌که زمانی در تمرین یکی از متداولترین اوپراهای جدیدکه در تمام تماشاخانه‌های اروپا وآمریکا نمایش

۱ــ کتاب در سال ۱۸۹۷ نوشته شده است. (م)

داده میشود حضور داشتم. من، پس ازآنکه پردهٔ اول شروع شده بود رسیدم. برای رسیدن به‌تالار، میبایست ازپشت‌پرده بگذرم. ازمیان دهلیزها وراهروهای تاریك طبقهٔ زیرین ساختمان بسیار بزرگی، راهنمائی شدم وازکنارماشینهای عظیم که جهت تغییر وتنویر صحنه‌ها بکار میرفتند، گذشتم و درمیان تاریکی و گردوغبارآنجا، مردانی را دیدم که روی چیزی‌کار میکردند. یکی از این کارگران، باصورتی لاغر و خاکستری رنگ و ملبس به‌جامه‌ای چرکین ، با دستهای‌کارکردهٔ کثیف و انگشتان شل و ول ، که ظاهراً خسته و از موضوعی ناراضی بود ، ازکنار من گذشت وخشماگین ، شخصی را مورد عتاب و خطاب قرار داد. ازپلکان تاریکی بالا رفتم و وارد صحنهٔ پشت پرده شدم.

درمیان تودهٔ وسائل‌آرایش صحنهٔ نمایش،و پرده‌ها ودیرکها، اگرصدها نبود، ده‌ها مردرنگ وروغن شده، با لباسهای تنگی‌که بر رانها و ماهیچه‌های پای ایشان فشار میآورد، و زنانی که تن‌هایشان نظیر همهٔ این موارد عریان بود،اطرافصحنه ایستاده بودند ویا حرکت‌میکردند. همهٔ اینها، آوازه‌خوانها، مردان و زنان دستهٔ سرودخوان، ورقاصان بالت بودندکه انتظار نوبت خود را میکشیدند. راهنمای من، مرا از وسط صحنه و از روی پل چوبینی‌که بر فراز قسمت ارکستر تعبیه شده بود، بدرون مکان‌تاریکی‌که پشت سرنوازندگان قرار دارد راهنمائی کرد . درجایگاه ارکستر، نزدیك به‌صدنوازنده ، از هر دسته، ازسنج زنها تافلوت زنها و نوازندگان بربط، نشسته بودند. در محل مرتفعی، میان دو چراغ نورافکن، رهبربخش موسیقی نمایش، در حالی که ارکستر و خوانندگان و بطورکلی، تمامی نظم و ترتیب اوپرا را رهبری میکرد، پشت میز تحریر برصندلی نشسته بود وباتونی بدست‌داشت.

وقتی رسیدم، نمایش تازه شروع شده‌بود ودرصحنه، مراسم عروس‌آوردن هندیها را نشان میدادند. گذشته از مردان و زنانی‌که لباسهای خیالی مسخره بتن داشتند، دومرد «فراك» پوش، به‌اینسو وآنسوی صحنه میدویدند : یکی ، اداره‌کنندهٔ قسمت درام بود و دیگری، که پوتین نرمی بپا داشت و با چابکی خارق‌العاده‌ای گام برمیداشت و ازجائی بجای دیگر میدوید، معلم رقص بود که حقوق ماهانه‌ای بیش‌ازآنچه ده‌کارگر دریکسال میگیرند، دریافت میکرد. این سه رئیس، آواز وارکستر وعملیات نمایش را تنظیم میکردند.

نمایش، مثل‌همیشه، باشرکت افرادی‌که دوبدو راه‌میرفتند وتبرزینهای قلع زده برشانه داشتند، اجرا میشد . تمام بازیکنان از یك جا بیرون آمدند

و درون دایره‌ای راه رفتند و آنگاه بار دیگر میان دایرهٔ دیگری گام برداشتند وسپس، متوقف شدند. مدتی طول میکشید تا نمایش سروصورتی 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، کنارصحنه قرار نمیگرفتند و هر بار همه‌چیز متوقف میشد و دوباره آغاز میگشت. عملیات، با نثر آهنگ‌دار مردی که لباس ترکها یاچیزی شبیه آن را پوشیده بود، شروع میشد، بدینطریق که وی دهان خود را بطرز عجیبی باز میکرد و باآواز بلند میخواند : «من ء۰۰۰ء۰۰۰ء۰۰۰ روس را همراهی میکنم». پس از خواندن ، بازویش را ــ که البته، لخت بود ــ زیر شنلش می جنباند.

عملیات آغاز میگردد،ولی شیپور فرانسوی درهماهنگی باشرآهنگ‌دار خطا میکند وکارگردان نمایش ، چنانکه گوئی از بدبختی وحادثهٔ ناگواری میلرزد، باباتون خود بمیز میکوبد. همهٔ کارها متوقف میشود وکارگردان، در حالیکه بطرف ارکستر برگشته است ، نوازندهٔ شیپور را مورد حمله قرار میدهد وبا خشن‌ترین کلمات، نظیر کلماتی که درشکه‌چیها هنگام ناسزا گفتن بکار میبرند ، وی را سرزنش میکند ، برای اینکه ... نت صحیح را نگرفته است. وبار دیگر همه چیز از نو شروع میشود. هندیهای تبرزین‌دار دوباره بیرون میآیند و باآرامش ونرمش، با پاپوشهای عجیب و غریب گام برمیدارند ویکمرتبهٔ دیگر آوازه خوان میخواند:

« من ء۰۰۰ء۰۰۰ء۰۰۰ روس را همراهی میکنم » ولی در اینجا، جغتهای تبرزین‌دار، بیش‌ازاندازه نزدیك بهم میایستند: ومجدداً صدای ضربهٔ کوتاه وبرندهٔ باتون وسرزنش وناسزا بگوش میرسد وبار دیگرهمه چیز ازنو آغازمیگردد. دوباره «من ء۰۰۰ء۰۰۰ء۰۰۰ روس را همراهی میکنم»شنیده میشود وبازهم همان حرکت بازوی‌لخت درزیرشنل‌انجام میگیرد وجغتهابنرمی وباتبرزینهائی که برشانه‌دارند، بعضیها باچهره‌های جدی وغمناك ودیگران در حالیکه آهسته صحبت میکنند و لبخند میزنند، گرداگرد صحنه میایستند و شروع بخواندن میکنند.

بنظر میرسد که همه چیزخوب است، ولی باردیگرصدای ضربهٔ کوتاه و برندهٔ باتون بگوش میرسد وکارگردان باصدائی خشمناك ورنج کشیده،مردان و دختران دستهٔ سرود خوان را مورد عتاب وخطاب قرار میدهد: معلوم میشود

که در حین آواز، چند نفراز سرود خوانان دستهای خودرا درمواقع مخصوص، برای ابراز احساسات بلند نکرده‌اند.

«اوهوی گاوها! مگر مرده‌اید؟ مگرمرده‌اید که نمی‌جنبید؟» دو باره از اول : بازهم «من ء۰۰۰ء۰۰۰ء۰۰۰ روس را همراهی میکنم» و یکبار دیگر دختران سرود خوان با چهره‌های گرفته و در هم، میخوانند و یك یك دستها را بلند میکنند. اما دوتن ازاین دختران با هم حرف میزنند، ـ بازهم ضربهٔ محکم وقوی باتون.

«اینجا آمده‌اید که وراجی کنید؟ برید توی خونه مزخرف بگید. آهای تو! توکه شلوار قرمز پوشیده‌ای، نزدیکتر بایست. بمن نگاه کنید! از نو». بازهم «من ء۰۰۰ء۰۰۰ء۰۰۰ روس را همراهی میکنم» ـ و بدینطریق این صحنه یکساعت، دو ساعت، سه ساعت بطول میانجامد. هریك از این قبیل تمرینهاشش ساعت متوالی ادامه دارد. ضربات باتون، تکرارها، جابجاشدنها، اصلاح آوازها، ارکستر، عملیات نمایش، رقصها؛ و همهٔ آنها نیز با فحشهای «آب نکشیده» توأم است. کلماتی نظیر: «الاغ ـ بی‌شعور ـ احمق ـ خوك»، نثار نوازندگان وخوانندگان میشد و در عرض یکساعت، شاید چهل‌بارازاین قبیل کلمات بگوشم‌خورد. ومرد بینوا ـ یعنی آن فلوت‌زن، آنکه شیپورفرانسوی را بصدا درمیآورد، آن آوازه خوان، ـ که روحاً وجسماً مسخ شده است واین ناسزاها خطاب باوست ـ ساکت است وهرآنچه راکه امرشود فرمان میبرد. بیست بار تکرار میکنند: «من ء۰۰۰ء۰۰۰ء۰۰۰ روس را همراهی میکنم» و بیست‌مرتبه همان عبارت را میخواند وبازهم باکفشهای زرد خود، باتبرزینی که برشانه‌دارد، گامهای منظم برمیدارد.

کارگردان میداند این جماعت‌تا بدان پایه مسخ شده‌اندکه جز دمیدن درشیپور وراه رفتن با تبرزین وکفشهای زرد، بدرد هیچ‌کاری نمیخورند. و نیز آگاه است که درعین حال باراحتی و خوشگذرانی خوگرفته‌اند وهمه‌چیز را برای آنکه مبادا ازین زندگی مطبوع، محروم گردند تحمل خواهندنمود. از اینرو، با خونسردی پاشنهٔ دهان خود را میکشد. و نیز این کار را بیشتر بدین سبب میکندکه درپاریس و وین این طرز رفتار را دیده است ومیداندکه بهترین کارگردانها چنین میکنند واین، از سنن هنرمندان بزرگ است که چنان مجذوب کارسترگ‌هنرخویش‌اندکه وقتی جهت تجزیه وتحلیل‌احساسات هنرپیشگان ندارند.

مشکل بتوان منظره‌ای نفرت‌انگیزتر از این یافت.

هنگام تخلیهٔ محمولات تجاری دیده‌ام که کارگری بدیگری، برای اینکه زیر بار سنگینی را که برپشت وی فشار میآورده است نگرفته ناسزا گفته‌است، و یاهنگام درو وجمع‌آوری خرمن، کدخدائی را دیده‌ام که بسبب خوبدسته نکردن گندمها، مزدوری را سرزنش کرده است وفحش داده است، در حالیکه وی میبایست با تسلیم ورضا ناسزاهای کارفرما را گوش کند. بگذریم از اینکه دیدن اینگونه مناظر تا چه حد نامطبوع است؛ دردومورد مذکور، احساسات ناگوار، با آگاهی براین مطلب که دراینجا کار لازم و مهمی صورت می‌پذیرد و اشتباهی که بعلت آن، کارفرما کارگر را مورد طعن ولعن قرار میدهد ممکن است کارلازم را خراب کند، تا اندازه‌ای تخفیف می‌یابد.

ولی در اینجا، چه کار لازمی صورت میگیرد، بـرای 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، ــ اما چه کسی او را وامیدارد که خویشتن را بفرساید؟ آری ، برای چه منظوری خود را فرسوده میکند؟

اوپرائی کـه آنرا تمرین میکردند، برای آنها کـه معتاد به اوپرا دیدن‌اند، یکی ازمتداولترین اوپراها بود؛ ولی، یکی ازبزرگترین بی‌مزگیهائی بود کـه تصور آن نیز مشکل است: پادشاه هند قصد ازدواج دارد ؛ عروسی برای او میآورند و او خود را بلباس آوازه خوانی درمیآورد؛ عروس عاشق آوازه‌خوان فرضی میشود ودچار نومیدی است؛ بعد میفهمد کـه آوازه‌خوان، خود پادشاه است، وهمه بسیار راضی و خوشحالند.

جای کمترین شبهه نیست، که چنین هندیهائی هرگز نبوده‌اند وهرگز نمیتوانند وجود داشته باشند و آنچه آنها نشان دادند نه فقط شبیه هیچ هندی نبود، بلکه بهیچیك از چیزهای دنیاهم جز بازیگر اوپراهای دیگر، شباهت نداشت؛ و باز تردید ندارد که هیچکس احساسات خود را بانثر آهنگ‌دار وبا ساز وآواز چهارنوازنده و خواننده، درحالی که بفاصلهٔ معینی ایستاده است و دست خـود را می‌جنباند، بیان نمیکند؛ شك نیست کـه هیچکس با تبرزین قلع‌زده، کفشهای سرپائـی ، دوبدو ، جز در تماشاخانـه راه نمیرود ؛ شبهه ندارد کـه هیچکس بآن طرز خشمگین نمیشود، عشق نمیورزد، تبسم نمیکند ونمیگرید. و بازتردید ندارد که از همهٔ این نمایشها، هیچکس دردنیا نمیتواند

متأثر شود.

بی اختیار این پرسش پیش میآید: همهٔ اینها برای که صورت می‌پذیرد؟ چه کسی را خشنود میسازد؟. اگرهم گاه‌گاه، انگیزهٔ خوبی در اوپراوجود داشته‌باشدکه لذت شنیدن راارزانی دارد، امکان داردکه اوپرا را ساده، بدون این لباسهای احمقانه و حرکات دسته جمعی و نثرهای آهنگ‌دار و جنباندن دست بخوانند. ولی بالت، کـه درآن زنان نیم عریان حـرکات شهوت‌انگیز انجام میدهند وبا انواع حرکات شهوی بهم می‌پیچند، صرفاً یك نمایش‌خلاف اخلاق است. ازینرومشکل بتوان دریافت که تمام این کارها برای که صورت می‌پذیرد. این اعمال، بـرای یك انسان تحصیلکرده وتربیت شده رنج‌آور و غیر قابل تحمل است و برای یك‌کارگرواقعی، یکسره نامفهوم. این کارها، فقط مایهٔ خشنودی کسانیست کـه خود را از روح عالیجنابی اشباع کرده‌اند ولی هنوز از لذات‌عالیجنابانه اشباع نشده‌اند (درمورد اینها نیز تردید است) یعنی: صنعتگران فاسدی را که میخواهند خود به فهم و معرفت خویش گواهی دهند، و نوکران جوان را، خشنود میسازد. وتمامی این بلاهت منفور، نه‌فقط باشادی خوش خوئی و باسادگی ، فراهم نمیگردد؛ بلکه بـا خشم و تندی و قساوت حیوانی آماده میشود.

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

این سؤال، مخصوصاً مهم است؛ زیرا هنر، که بخاطر وی‌کار میلیونها انسان وحتی زندگی انسانها وبالاتر از همه، عشقی کـه میان انسانها وجود دارد قربانی میگردد، روزبروز در ضمیر مردم نامشخص‌تر و مبهم‌تر میشود.

نقدهنری که عاشقان هنر پیش ازاین پشتیبانی جهت داوریهای هنری خویش‌درآن جسته‌بودند، اینروزها آنچنان متناقض شده است‌که اگر ازحوزهٔ هنر، هرآنچه راکه نقادان مکاتب گوناگون، خارج از قلمرو هنر میدانند حذف‌کنیم، مشکل از هنرچیزی بجا ماند.

همچون حکمای الهی فـرق رنگارنگ، هنرمندان دسته‌هـای مختلف یکدیگررا طردومنکوب میکنند. به‌هنرمندان مکاتب نوین گوش دهید؛خواهید دید کـه درتمامی رشته‌ها، دسته‌ای از هنرمندان نظریات دیگران را مـردود

میشمارند: درشعر ـ رومانتی سیستهای[۱] قدیمی، پارناسیانها [۲] و منحطین[۳] را قبول ندارند؛ پارناسیانها نظریات رومانتی سیستها و منحطین را رد میکنند؛ منحطین همهٔ پیشینیان خویش و سمبولیستها [۴] را منکرند ؛ سمبولیستها تمامی گذشتگان خـود و طرفداران مکتب ماگی را انکار میکنند و پیروان مکتب ماگی[۵] هیچیك از متقدمان خود راقبول ندارند. درداستان[۶] ـ ناتورالیستها[۷]، پسیکولوژیستها[۸]، طبیعیون[۹]،عقاید یکدیگر رامردود میشمارند. همین‌موضوع درمورد نقاشی و موسیقی نیز صادق است.

از اینرو، هنرکه‌کارهای عظیم ملل وحیات بشری را فرو میخوردوعشق میان انسانها را معیوب میسازد، نه‌تنها چیزی نیست که‌روشن‌و مستدل تعریف شده باشد، بلکه ازجانب دلدادگان خویش نیز چنان ضد ونقیض تفهم گردیده است‌که مشکل بتوان‌گفت در حقیقت مقصود از هنر، مخصوصاً منظور از هنر خوب و مفید، هنری‌که بنام وی میتوان قربانیهای‌کنونی راداد، چیست.

---

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

# ۲

برای هربالت، سیرك، اوپرا، اوپرت، نمایشگاه نقاشی، تصویر، کنسرت، چاپ کتاب، نیازمند کارجانکاه هزاران هزار انسانیم که باجبار، کاری انجام میدهند که غالباً مخرب وپست وبی‌ارزش است .

چه‌خوب بود که تمام کارهای هنرمندان بدست خود آنان صورت‌میگرفت، لیکن چنانکه معمول است، هنرمندان نه فقط برای تولید هنر، بلکه بـرای حیات خویش نیز که بخش بیشتر آن راحت و پرتجمل است، بیاری کارگران نیازمندند و آن کمك را بیکی ازاین دوصورت میگیرند: یا بشکل پاداش ازمردم ثروتمند، و یا بصورت میلیونها اعانهٔ نقدی که دولت بتماشاخانه‌ها، هنرستانها و فرهنگستانها میپردازد و از اینراه بدست هنرمندان میرسد . این پول، از توده‌ها وصول میشود. ازکسانی کـه گاوهای آنها بـدین منظور بفروش رفته است و هرگز از آن لذات استتیك که هنر بدانها عرضه میدارد ، برخوردار نمیگردند .

برای هنرمند یونانی ، یا رومی ، و یا حتی هنرمند نیمهٔ اول قرن‌ما[1] ـ دردورانی که بردگان وجود داشتند و برده‌داری نیکو شمرده میشد ـ کاری پسندیده بود کـه با وجدانی آسوده، انسانها را بخاطر خود و خوشی خویش بکار گمارد. لیکن در زمان ما ، در دورانی که تمامی افراد بشر به برابری همهٔ انسانها دست‌کـم آگاهی اجمالی دارند، میسور نیست مردم را بـر رغم ارادهٔ آنان وادار بکار برای هنر نمود ، مگر آنکه نخست این مسأله روشن

---

۱ـ قرن نوزدهم (م)

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

اگر جز این باشد، این اندیشه: آن قربانیهای هراس‌انگیز که بآسانی درکار، درحیات انسانی ودراخلاق داده میشود، بخاطر هنراست وهنر، نه‌فقط مفید نیست، بلکه زیان‌آور نیز هست، اندیشهٔ وحشتناکیست.

واز اینرو، جامعه‌ای که محصولات هنردرآن پدید میآید ومورد حمایت قرار میگیرد، لازم است بداندکه هرآنچه بدین عنوان عرضه میگردد، واقعاً هنر است؟ و هـرآنچه هنر است، همچنانکه در جامعهٔ مـا گمان میرود، یکسره خوب است؟ واگرخوب است، مهم و سزاوار همهٔ آن قربانیهائی‌هست که بنام آن میطلبند؟ بیش‌ازهمه، دانستن این موضوع، برهریك از هنرمندان فرض است؛ تا هنرمند اطمینان یابدکه کار او، واجد مشاست و ناشی‌ازحماقت جماعت‌کوچکی نیست ـ جماعتی که هنرمند،درمیان‌آن بسرمیبرد ودر اواعتقاد کاذبی برمیانگیزدکه: به‌کاری نیکو دست‌زده است وآنچه را که بشکل‌کمك، برای حیات پرتجمل 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 کـه بخاطر آن، میتوان آن قربانیها را نه فقط از لحاظ کار و حیات انسانی، بلکه از نظر سعادتی که هنر بـرای آن ساخته شده است داد، کدام است؟

هنرچیست؟ چگونه است؟ هنر چیست؟

پاسخ مرد عادی، جواب دوستدار هنر، و یا حتی خود هنرمند، چنین خواهد بود: هنر ــ معماری، پیکرتـراشی، نقاشی، موسیقی، و همهٔ اشکال شعر است. ومی‌پندارد آنچه را که دربارهٔ آن سخن میگوید، تمامی مردمان، آشکارا و مطلقاً، دریافته‌اند. شما خواهید گفت: ولی درمعماری، ساختمان‌های ساده‌ای وجود دارندکه موضوع هنر نیستند. ازاین گذشته، بناهائی که خود را موضوعات هنری جلوه میدهند و بی‌قواره و بدریخت‌اند، نمیتوانند موضوعات هنری شناخته شوند.

پس کجا میتوان از هنر نشانی جست؟

همین موضوع دربارهٔ پیکرتراشی و موسیقی وشعرهم صادق است.

هنر، درتمام اشکال خود: از یکسو با آنچه عملاً مفید است هم‌مرزاست و از سوی دیگر، باکوششهائی کـه دربارهٔ‌هنر شده است و بناکامی انجامیده است، هم سرحد است. در دیدهٔ پاسخ‌گو، چنین مینماید که همهٔ این مسائل، مدتها پیش حل شده است و برهمگان بس‌آشکار است.

اینچنین مردعادی خواهد گفت: «هنر فعالیتی است‌که زیبائی رانمودار میسازد».

شما خواهید پرسید: «لیکن اگـر هنر اینست، پس بالت و اپرت‌هم هنرند؟»

مرد عادی، بـا اندکی تردید، جواب خواهد داد: «آری، یك بالت خوب و یك اپرت قشنگ هم تـا جائی که زیبائی را آشکار سازند، هنراند».

ولی، بی‌آنکه از مرد عادی پرسش بیشتری‌کنیدکه تفاوت بالت خوب و اپرت زیبا با بالت بد واپرت نازیبا درچیست ـ پرسشهائی کـه پاسخ دادن بدانها برای وی مشکل است، ـ اگر شما از همان مرد عادی بپرسید که آیا فعالیت لباس‌دوز هنرپیشگان وکلاه‌گیس سازکه صورت وپیکر زنها رادربالت و اپرت میآرایند، و فعالیت «ورث» خیاط و عطرساز و آشپز را هم میتوان هنر دانست؟ دراکثر مواردفعالیت خیاط وکلاه‌گیس‌ساز ولباس‌دوزهنرپیشگان و آشپز را قبول ندارد و نمی‌پذیرد که این فعالیتها تعلق به حوزهٔ هنرداشته باشند.

لیکن دراین‌مورد، مردعادی، بهمین دلیل‌که مردی‌عادی است‌ومتخصص نیست و خود را با مسائل زیبائی شناسی سر گرم نکرده است، در اشتباه‌است. اگرخود را به‌این‌مسائل سر گرم‌کرده بود، درکتاب «مارك‌اورل»[۱]، اثررنان[۲] معروف بحثی میدید که: هنرخیاط، هنر است، و بگفتاری برمیخورد که آن مردانی‌که درپوشش زن، کارعالیترین هنررانمی‌بینند، بسیار کوته‌نظرواحمقند. او میگوید «C'est le grand art» «این هنربزرگ است». ازاین گذشته، مرد عادی‌درمییافت‌که دربسیاری ازکتب زیبائی شناسی، مثلاً درکتاب‌زیبائی شناسی پروفسور کرالیك[۳] دانشمند، بنام «زیبائی جهان»، بـررسی عمومی

۱- *Marc Aurele*
۲- Renan
۳- Kralik

علم‌الجمال»[۱] و درزیبائی شناسی گی‌یو[۲]، موسوم به«مسائل زیبائی شناسی»[۳]، هنر لباس دوز هنرپیشگان و هنرهای ذائقه و لامسه نیز هنر شناخته شده‌اند.

کرالیك میگوید : ✿

« اکنون بشرح پنج شاخه ازهنر میپردازیم کـه از حس ذهنی بوجود میآیند» (ص۱۷۵)

«اینها عبارتند از بررسی استتیك پنج حس»

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

پنج هنر، هنرهای زیرینند:

Die Kunst des Geschmacksinns. ـ هنرحس ذائقه (ص۱۷۵)
Die Kunst des Geruchsinns. ـ هنرحس شامه (ص۱۷۷)
Die Kunst des Tastsinns. ـ هنرحس لامسه (ص۱۸۰)
Die Kunst des Gehörsinns. - هنرحس‌سامعه (ص۱۸۲)
Die Kunst des Gesichtsinns. ـ هنرحس‌باصره (ص۱۸۴)

دربارهٔ اولی (Kunst des Gesehmacksinns) (هنر حس ذائقه) میگوید:

«معمولاً فقط دو، یاحداکثر سه‌حس را شایستهٔ این میدانند که بعنوان جوهر هنر مورد بررسی قرار گیرند ولی من این مطلب را بـا احتیاط تلقی میکنم. باین موضوع اهمیت بسیار نمیدهم‌که مردم معمولاً بعضی از هنرهای دیگر راهم ـ مانندهنرطباخی ـ هنری میشناسند. درحقیقت این یك استعداد استتیك است که درآشپزی بتوان از گوشت یك حیوان، مادهٔ مطبوعی که از هرجهت خوش‌آیند ذائقه باشد بوجود آورد.

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

---

۱- *Weltschönneit, Versuch einer allegemeinen Aesthetik*

۲ ـ *Cuyan*

۳ـ *Les Problèmes des l'esthétique*

✿ تولستوی،درمتن وحواشی‌کتاب، نوشته‌های‌فلاسفه ونویسندگان مختلف ونام کتب آنان را بزبان اصلی نقل‌کرده است ومترجم انگلیسی‌کتاب نیز این نوشته‌ها و نامها را بی‌ترجمه عیناً آورده است. ولی مترجم‌فارسی چون میخواست مطالب‌کتاب برای خوانندهٔ فارسی‌زبان‌کاملاً روشن‌باشد، ودرعین حال‌برای‌آنکه امانت را دقیقاً رعایت‌کرده باشد، یا ترجمهٔ این‌مطالب را درمتن‌کتاب آورده است و سپس خودآن نوشته را نقل کرده است، ویا ترجمهٔ هریك را در حواشی کتاب نوشته است.(م)

همهٔ خوراکیها بعنوان تصویر ذهنی یك تصور (ایده) بررسی شوند، وپیوسته با ایدهٔ نمایش دهندهٔ خود مطابقت داشته باشند.»

«Man hältzwar 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 sls Sinnbild einer Idee behandelt Werden und injedesmaligem Einklang zur auszudrückenden Idee.»

مؤلف نظیر رنان «Eine Kostümkunst» «هنر لباس» «ص۲۰۰» و هنرهای دیگر را قبول دارد.

عقیدهٔ نویسندهٔ فرانسوی گی‌یو نیز ـ که نزد بعضی از نویسندگان‌عصر ما بسیار ارجمند است ـ همین است . گی‌یو در کتاب خود : «مسائل زیبائی شناسی»، جداً معتقد است که حواس لامسه، ذائقه و شامه، قادر بدادن‌تأثرات استتیك‌اند: «گرچه رنگ: قابل لمس نیست، ولی درعوض اثری درما بوجود میآوردکه چشم به تنهائی قادر بایجادآن نیست و از نظر زیبائی شناسی‌ارزش بسیار دارد . ارزش استتیك نرمی و لطافت صافی، بهمان اندازه که درخشش مخمل مشخص زیبائی آنست، نرمی و لطافتی‌که از دست کشیدن بدان حاصل میشود، نشانهٔ این زیبائی است. عامل اصلی تصوری‌کـه از زیبائی یك زن در مخیلهٔ ما بوجود میآید، نرمی و لطافت پوست اوست .

هریك از مابا اندکی دقت،حتماً لذات‌ذائقه را که لذات حقیقی‌استتیك بوده‌اند بیاد خواهد آورد.

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

«Chacun be nous probablement avec un peu d,atteution se rappellera des Jeuissances du gout, qui ont été des Véritables Jouissances esthétiques.»

و به سخن دوام میدهد ومیگوید: چگونه یك لیوان شیر که در کوهستان نوشید، به او لذت استثنایی داد.

از اینرو، مفهوم هنر بمنزلهٔ تجلی زیبائی، بهیچوجه آنطورکه بنظر میآید ساده نیست؛ بویژه اکنون که در این مفهوم زیبائی ـ همانگونه که زیبائی‌شناسان جدید معتقدند ـ حواس لامسه و ذائقه و شامهٔ ما را نیز دخالت میدهند.

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

ولی «زیبائی» که بعقیدهٔ مرد عادی، مضامین هنر را میسازد، چیست؟ چگونه تعیین میشود وکدام است؟

نظیر هرموضوع دیگر، مفهومی که به کلمات منتقل شده است‌هراندازه پیچیده‌تر و مبهم‌تر باشد، گستاخی واطمینانی که مردم دربکار بردن آن واژه نشان میدهند، بیشتر است. مردم چنین وانمود میکنندکه آنچه بیاری لغت، فهمیده شده است آنقدر ساده و روشن است، که سخن گفتن دربارهٔ معنی‌واقعی آن واژه، بزحمتش نمی‌ارزد. مردم دربارهٔ مسائل خرافات مذهبی ودرزمان‌ما، در مورد مفهوم «زیبائی» معمولا بدینسان رفتار میکنند. براین گمان رفته‌اند که آنچه از کلمهٔ «زیبائی» تفهیم شده است، پیش همه آشنا و قابل فهم است.

لیکن این کلمه، نه فقط ناشناس است، بلکه از صدوپنجاه سال پیش تاکنون، از سال ۱۷۵۰ که باومگارتن[۱] «زیبائی شناسی»[۲] را بنیاد نهاد، تا حال که خروارها کتاب بدست دانشمندترین و متبحرترین مردان جهان در بارهٔ «زیبائی» نوشته شده است، این مسأله که زیبائی چیست، کاملاً بی‌پاسخ مانده است و با هرائر جدیدی که از علم‌الجمال سخن گفته براهی نوحل شده است.

یکی از تازه‌ترین کتابهائی که موضوع آن زیبائی شناسی است و در

۱- Baumgarten
۲- aestbetics

میان کتب دیگر خواندم و رویهمرفته نیز کتاب کوچك بدی نیست ؛ اثر یولیوس میتهالتر[۱] بنام «معمای زیبائی»[۲] است. عنوان کتاب ، وضع و حال مسألهٔ «زیبائی» را با درستی بسیار توضیح میدهد. معنی واژهٔ «زیبائی»، پس از ۱۵۰ سال بحث که یکهزار دانشمند در بارهٔ آن کرده‌اند ، هنوز بصورت معمائی باقیست. آلمانیها، معما را بشیوهٔ خویش و بصدطرزمختلف حل میکنند. زیبائی شناسان فیزیولوژیست، بویژه انگلیسیهای پیرومکتب‌اسپنسر ـ گرانت‌آلن[۳]، هریك باروش خویش دربارهٔ آن بداوری میپردازند. فلاسفهٔ التقاطی[۴] فرانسه وپیروان گی‌یووتن[۵] نیز آنرا بشیوهٔ خودحل میکنند وتمامی این‌افراد، ازهمهٔ راه حلهای گذشته که باو مگارتن وکانت[۶] وشلینگ[۷] وشیللر[۸] وفیخته[۹] و وینکل‌مان[۱۰] ولسینگ[۱۱] وهگل[۱۲]، وشوپنهاور[۱۳] و هارت‌مان[۱۴] وشاسلر[۱۵] و کوزن[۱۶] ولوك[۱۷] و دیگران جسته‌اند، آگاهند.

این‌مفهوم‌شگفت «زیبائی»، که برای کسانیکه بسخن‌خویش نمی‌اندیشند تا آن حد قابل فهم و درك مینماید و هیچیك از فلاسفهٔ ملل گونه‌گون که تمایلات رنگ رنگ دارندنتوانسته است درصدوپنجاه سال گذشته برسرتعریف آن با دگری توافق کند، چیست؟ این مفهوم زیبائی‌که آئین[۱۸] عمومی هنر برآن بنیاد دارد، کدام است؟

در زبان روسی ، از واژهٔ «زیبائی» تنها آنچه خوشایند بینایی است میفهمیم. گرچه اخیراً از «اعمال زشت» و «موسیقی زیبا» سخن میگوئیم ، لیکن این کلمات، روسی نیست. اگر به روسی‌که از زمرهٔ تودهٔ مردم است و بهیچیك از زبانهای بیگانه نیز آشنائی ندارد، بگوئید:مردی‌که واپسین‌جامهٔ خویش را بدیگری داد. یا بکاری ازاینگونه دست زد، «بزیبائی» عمل نمود؛ یا، آنکه دیگری را فریفت «بزشتی» رفتار کرد؛ یا ، آوازی «زیبا» است؛ سخن شما را درنمی‌یابد. درزبان روسی، عملی‌ممکن است خوب، یا بدباشد، موسیقی میتواند دلپذیر و خوب، یا ناخوشایند و بد باشد ، ولی نمیتواند

۱- Julius Mithalter ۲- *Rätsel des Schönen*
۳- Spencer–Grant Allen school.
۴ــ بتوضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید.

| | | |
|---|---|---|
| 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.

یك انسان ، یك اسب ، یك خانه، یك منظره ، یك حرکت[۱]، میتواند «زیبا» باشد! لیکن اعمال ، افکار، اخلاق وموسیقی را، اگر بسیار بپسندیم ، میتوانیم بگوئیم «خوب» است. و اگر نپسندیم، «بد» است. «زیبا»، فقط بـه چیزی میتوانیم بگوئیم کـه خوشایند حس باصرهٔ مـا باشد. از اینرو، واژه و مفهوم «خوب»، شامل مفهوم «زیبا» هم‌هست ، ولـی عکس آن صحیح نیست، یعنی: مفهوم «زیبا»، معنی «خوب» را دربر ندارد. اگر به‌چیزی‌که ازصورت ظاهرش برای آن ارزش قائل شده‌ایم بگوئیم «خوب»، با این‌کلمه میرسانیم که «زیبا» نیز هست ولی اگر به‌آن بگوئیم «زیبا» ، لغت «زیبا» بهیچوجـه حاکی از این نیست‌که شیء مورد بحث، «خوب» است.

چنین است معنائی‌که زبان روسی،ودرنتیجه فکر ملی روس، به‌کلمات ومفاهیم «خوب» و «زیبا» نسبت داده است.

درتمام زبانهای اروپائی ، در زبان مللی‌که بین ایشان «زیبا» بعنوان جوهر هنر شناخته شده و تعلیم گردیده است ، کلمات «beau»، «Schön» «beautiful»، «beuo»، در حالی‌که معنای «زیبائی شکل _form_ راحفظ کرده‌اند، برای رساندن معنی «خوبی» نیزآمده‌اند! یعنی: بجای «خوب»هم بکار رفته‌اند.

ازاینرو،دربن زبانها بکاربردن زبانزدهائی‌نظیر:«beautiful deed»، «belle âme, schöne Gedanken»، «روح زیبا، افکار زیبا، عمل‌زیبا» کاملا طبیعی است. ولی برای تعریف زیبائی شکل ، این زبانها لغت مناسبی ندارندومجبورندترکیب کلمات‌را بکاربرند همچون:«beau par la forme» «زیبا ازنظر شکل» وغیره...

مطالعه دربارهٔ معنائی که‌کلمات «زیبائی» و«زیبا» هم در زبان ما(زبان روسی) وهم درتمام زبانهای‌قدیمی دارند_ زبانهای‌اروپائی راکنارنمیگذاریم_ مخصوصاً در زبان آن مللی که فرضیهٔ مربوط بزیبائی شناسی در میان آنان پایه‌گذاری شده است، نشان میدهدکه معنی خاصی، یعنی، معنی «خوبی» به کلمهٔ «زیبائی» نسبت داده شده است.

آنچه دراینباره قابل دقت است، این حقیقت است‌که چون ما روسیها ، بیش ازپیش نظریات اروپائیان را دربارهٔ هنر میپذیریم، همین تکامل تدریجی

۱_ motion

در زبان ما نیز پدیدآمده است، وباکمال اطمینان وبی‌آنکه کسی را به‌تعجب وا دارد، مردم آغاز گفتن و نوشتن در بارهٔ «موسیقی زیبا» و «اعمال زشت» و حتی «افکار زشت» کرده‌اند. در حالیکه چهل سال پیش ، در ایام جوانی من ، زبانزدهائی چون «موسیقی زیبا» و «اعمال زشت» نه‌تنها بکارنمیرفت ، حتی نامفهوم بود. پیداست این معنای جـدید که فکر اروپائی به «زیبائی» ضمیمه‌کرده است، جامعهٔ روسی نیز رفته رفته آنرا میپذیرد.

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

برای‌آنکه به این پرسش پاسخ دهم، بخش کوچکی ازتعاریف«زیبائی» راکه در کتب زیبائی شناسی موجود رواج بسیار دارد در اینجا نقل خواهم کرد. از خواننده جداً خواستارم احساس خستگی وملال نکند، و این قطعات اقتباس شده را بخواند،و یا بهتر آنست‌که هریك ازآثار زیبائی شناسی علمی راکه می‌پسندد، خود قرائت نماید . آثار فراوانی را که آلمانیها در بـارهٔ زیبائی‌شناسی دارند، کنار میگذاریم، ولی خواندن اثرکرالیك آلمانی، نایت[۱] انگلیسی ولهوك فرانسوی برای این منظوربسیار مفید خواهد بود. برای‌اینکه کـسی بتواند خود، اختلاف عقاید وابهام وحشتناکی راکه براین قلمروعقاید حکمفرماست دریابد و سخن دیگری را دراین باره بعاریت نگیرد، خواندن چند اثر محققانه وعالمانه دربارهٔ علم‌الجمال ضروریست.

بعنوان مثال این چیزیست‌که شاسلر، زیبائی‌شناس‌آلمانی دراثرمعروف و مختصر و مفید و دقیق خویش در بارهٔ مـاهیت تمام تتبعات زیبائـی شناسی میگوید و دراینجا میآوریم:

«مشکل بتوان درهیچیك ازحوزه‌های علوم فلسفی بیك چنین تحقیقات متناقض و ناقص و به یك چنین شیوهٔ توجیه ، بدانگونه که در قلمرو زیبائی شناسی پیدا شده است برخورد. از طرفی عبارت پردازیهای مشمشع‌که دارای هیچ‌نوع مضمون و محتوی نیست و اکثراً با سطحی‌ترین قضاوتهای یك جانبه شاخص شده است خودنمائی میکند؛ واز سوی دیگر، عمق و تبحر غیر قابـل تردیدی که‌درمورد تحقیق‌بکار رفته واز لحاظ محتوی غنی است، بچشم‌میخورد. باید گفت در روش دوم، بیذوقی نفرت‌انگیزی که در بکار بـردن اصطلاحات فلسفی دیده میشود و ساده‌ترین چیزها را در جامهٔ دانش مجرد پوشانیده‌است

۱- Knight

وگوئیا خواسته است لیاقت ورود به‌تالارهای نورانی دستگاه فلسفی را باین کلمات ارزانی دارد، خواننده را وازده میکند؛ سرانجام ، در میان این‌دو روش تحقیق و توجیه، یك روش سوم بوجود میآید وشکل میگیرد .

گوئی این شیوهٔ ثالث، در حال نوسان و انتقال ازیکی بدیگریست ؛ یعنی روشی است‌که شامل شیوهٔالتقاطی است وگاهی با جلافت و خود سازی، عبارت پردازیهای مشعشع و زمانی دیگر، دانش واطلاعی راکه مبتنی برفضل فروشی است نمودار میسازد... ولی، شکلی از توجیه که دچار هیچیك از سه اشتباه مزبور نشودوحقیقتاً مشخص باشدو با محتویات اصلی و اساسی خویش معنای خود راواضح و روشن وبزبان معمولی فلسفی بیان‌کند، درهیچ‌جاکمتر از حوزهٔ زیبائی شناسی، بآن برنخواهیم خورد[1]» کافیست کتاب خود شاسلر را بخوانیم تا بدرستی قضاوت وی معتقد شویم.

ورون[2] نویسندهٔ فرانسوی، در مقدمهٔ اثر بسیار خوب خود که در بارهٔ علم‌الجمال نوشته است همین موضوع را میگوید:«هیچ علمی باندازهٔ زیبائی‌ـ شناسی، دستخوش خیالبافی متافیزیسین‌ها نشده است . از زمان افلاطون تـا پیدایش‌آئین‌های[3] رسمی زمان ما، نمیدانیم از هنرچه معجون شگفتی باخیالها وتصورات تقطیرشده و رازهای شگرف ساخته‌اندکه مبین عالی آنها، استنباط مطلق‌کمال مطلوب زیبائی، زیبائی ساکن وملکوتی اشیاء واقعی است»[4]

«Il n'y a pas de science, qui sit 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 fanraisies quinessenciées et de mystères transcenden taux, qui trouvent leur expression suprême dans le conception aboslue du beau ideal prototype immuab le et divin des choses réelles».

اگرخواننده، رنج قرائت تعاریف بعدی راکه از زیبائی شده‌است ومن از آثار زیبائی شناسان برجسته نقل میکنم تحمل کند، این عقیده در نظرش بمراتب صحیح‌تر جلوه میکند، بطوریکه خودرا متقاعد خواهد ساخت.

---

۱ـ شاسلر ـ«تاریخ انتقادی علم‌الجمال»،چاپ ۱۸۷۲ ـ مقدمه ـ ص سیزده.
Schasler, *Kritische Ceschichte der Aesthetik*

۲- Véron ۳- Doctrines

۴ـ ورون ـ کتاب «زیبائی شناسی» ـ چاپ ۱۸۷۸ ـ ص پنج.
Véron, *L'esthétique, 1878, p.v*

من تعاریف «زیبائی» راکه بقدما، از سقراط وافلاطون و ارسطو گرفته تا افلوطین[۱]، نسبت میدهند دراینجا نمی‌آورم؛ زیرا درآثارآنان در حقیقت، آن تعریفی که از زیبائی میشود واز «خوبی» جداست وپایه و هدف زیبائی ـ شناسی زمان ما را تشکیل میدهد، وجود ندارد. ما چون خواسته‌ایم عقایدی‌را که قدما در بارهٔ زیبائی اظهارکرده‌اند با استنباطی‌که خود در اینباره داریم تطبیق دهیم ـ همچنانکه درآثار زیبائی شناسی معمول است ـ به سخنان‌آنها معنائی را نسبت داده‌ایم‌که فاقدآنند. (دراینباره، به‌کتاب زیبای بنار[۲] موسوم به «زیبائی شناسی ارسطو»[۳]وکتاب والتر[۴] بنام«تاریخ علم‌الجمال‌درعهدعتیق[۵]» مراجعه‌کنید)

۱- Plotinus ۲- Bénard ۳- *L'esthetique d' Aristote*
۴- Walter ۵- *Geschichte der Aesthetik im Alterthum*

# ۳

از بنیادگذار زیبائی‌شناسی، باومگارتن آغاز میکنم (۶۲-۱۷۱۴).

بعقیدهٔ باومگارتن[۱]، موضوع معرفت منطقی، **حقیقت** است ؛ موضوع علم‌الجمال یا (معرفت حسی)، **زیبائی** است. زیبائی کامل یا مطلق، آنست که بمدد احساس شناخته میشود. حقیقت کامل یا مطلق، آنست که باعقل شناخته میشود. خوبی کامل یا مطلق آنست که از طریق ارادهٔ اخلاقی بدست میآید.

باومگارتن «زیبائی» را باتوازن بین نظام اجزاء ونسبت متقابلهٔ آنها ونسبت آنها بتمام زیبائی، تعریف کرده است. منظور و هدف زیبائی ، ترضیه وتحریك رغبت واشتیاق است: (Wohlgefallen und Erregung eines Verlangens)[۲]-عقیده‌ای که بگفتهٔ کانت،درست مخالف کیفیت اصلی و نشان ویژهٔ زیبائی است.

باومگارتن‌دربارهٔ تجلی زیبائی‌معتقد است که عالیترین تحقق «زیبائی» را در طبیعت میشناسیم،ازاینرو ، تقلید از طبیعت، بگفتهٔ باومگارتن عالیترین مسألهٔ هنر است ( عقیده‌ای کـه کاملا برخلاف عقاید زیبائـی شناسان بعدی است).

درحالیکه عقاید پیروان باومگارتن : میر[۳]، اشنبورگ[۴]، ابرهارد[۵] را

---

۱ــ شاسلر«تاریخ انتقادی علم‌الجمال»ص۱ ۳۶

۲ــ (ترضیه و تحریك رغبت) ــم.

۳- Meyer
۴- Eschenburg
۵- Eberhard

که افرادی چندان برجسته نیستند و آراء استاد خویش را با اندکی تعدیل، یعنی با جداکردن «موضوع دلپذیر» از «شیء زیبا» بیان نموده‌اند ازصورت زیبائی شناسان حذف میکنیم، تعاریف «زیبائی» را ازآثار مؤلفانی‌که بلافاصله پس از باومگارتن پیدا شده‌وزیبائی را درست بطرز دیگری تعریف نموده‌اند اقتباس میکنیم، ایـن نویسندگان، شوتز[۱]، زولتسر[۲]، مندلسن[۳] و موریتس[۴] میباشند. اینان برخلاف‌نظر باومگارتن معتقدندکه منظور هنر، زیبائی‌نیست، بلکه خوبی است. از اینرو زولتسر (۸۹ـ۱۷۲۰) میگوید: تنها آن چیزکه متضمن «خوب» است، میتواند بعنوان «زیبا» شناخته شود. بعقیدهٔ زولتسر، هدف تمام زندگانی بشریت، خوبی حیات‌اجتماعیست. ایـن خوبی، از راه آراء و تدابیراخلاقی بدست میآیدوهنر، بایستی تابع این مقصد باشد.زیبائی آنست‌که این آراء و تدابیر را برانگیزد وتربیت‌کند.

مندلسن (۸۶ـ۱۷۲۹) نیز تقریباًزیبائی را بهمین نحومیفهمد. بعقیدهٔ مندلسن[۵]: هنر، زیبائی را که با احساس مبهمی ادراك میگردد، بمرحلهٔ شیء «حقیقی» و «خوب»، ترفیع میدهد. لیکن منظور هنر، کمال اخلاقی است. برای‌زیبائی شناسان این مکتب، نمونهٔ کامل زیبائی، روح‌زیبا دربدن‌زیباست. از اینرو درنظر ایشان، تقسیم‌کامل یا مطلق، بسه شکل خود یعنی: حقیقت ـ خوبی ـ و زیبائی بکلی از میان برخاسته وزیبائی با دو موضوع دیگر، یعنی با خوبی و حقیقت، متحد و توأم شده است.

لیکن این‌استنباط از زیبائی، مورد تأیید زیبائی شناسان بعدی نیست: چنانکه علم‌الجمال‌وینکل‌مان، پای تا سر، با نظریات وآراء یاد شده مخالف است و باروشی برنده و قاطع، مسائل هنر را از مقصد «خوبی»، جدا میکند و مقصد هنررااخارجی میداندوحتی‌چیزی جزهنر مشکل Plastic ـ نمیشمارد. لسینگ وبعدها گوته، نیزبا وی موافقند.

بگفتهٔ وینکل‌مـان (۶۷ـ۱۷۱۷) قـانون و مقصد هرهنر، چیزی جز زیبائی نیست، و زیبائی هم کاملاً[۶] از «خوبی» مجزاست. زیبائی برسه نوع

---

۱ـ Schutz
۲ـ Sulzer
۳ـ Mendelssohn
۴ـ Moritz

۵ـ شاسلر، «تاریخ انتقادی علم‌الجمال» ـ ص۳۶۹

است: ۱ـ زیبائی صور، ۲ـ زیبائی تصور که بروز خود را در مرتبهٔ نقش (به نسبت هنر مشکل ـPlastic) بدست میآورد و۳ـ زیبائی بیان که فقط در حضور دو شرط نخستین امکان ظهور دارد؛ این زیبائی بیان، عالیترین هدف هنر است و در هنر عتیق تحقق یافته است، باین دلیل، هنر جدید بایستی بکوشد تا از هنر عتیق تقلید نماید[۱].

لسینگ و هردر[۲] و سپس گوته و تمام زیبائی‌شناسان آلمانی تازمان کانت ـ که در دورهٔ او ادراك کاملاً مغایری از هنر آغاز میگردد ـ زیبائی را بهمین نحو فهمیده‌اند.

در انگلستان، ایتالیا، هلند، درهمان زمان، مستقل ومجزا از نویسندگان آلمان، فرضیه‌های زیبائی شناسی خاصی بوجود آمد که تعلق بزیبائی شناسان خود این کشورها داشت؛ لیکن این فرضیه‌ها نیز درست نظیر تئوریهای پیشین مبهم و متناقض است. همهٔ این دانشمندان علم‌الجمال، عیناً نظیر زیبائی‌شناسان آلمان که مفهوم «زیبائی» را پایهٔ تفکرات خویش قرار داده‌اند، زیبائی را چیزی دانسته‌اند که بطور مطلق وجود خارجی ندارد، بلکه کم و بیش با خوبی ممزوج میگردد و یا با آن دارای یك ریشه میباشد. در انگلستان، در همان زمان باومگارتن وحتی اندکی پیش از او، شافتس بری[۳]، هاچسن[۴]، هوم[۵]، برك[۶]، هوگارث[۷] و دیگران دربارهٔ هنر اظهار عقیده کرده‌اند.

بعقیدهٔ شافتس بری (۱۷۱۳ـ۱۶۷۰) آنچه زیباست، موزون ومتناسب است؛ هرآنچه زیبا ومتناسب است، حقیقی و، آنچه درعین حال هم زیبا و هم حقیقی است، دلپذیر وخوب است. زیبائی بعقیدهٔ شافتس بری، فقط بوسیلهٔ روح شناخته میشود. خداوند، زیبائی اصلی است، ـ زیبائی وخوبی ازیك منشاء اند[۸]. از اینرو، بگفتهٔ شافتس بری، گرچه زیبائی، چیزی جدا از خوبی در نظر گرفته شده، ولی بار دیگر با «خوبی» درمی‌آمیزد و بصورت چیزی که غیر قابل قسمت است درمیآید.

هاچسن (۱۷۴۴-۱۶۹۴) در کتاب خود بنام «منشاء تصورات ما دربارهٔ

---

۱ـ «تاریخ انتقادی علم‌الجمال» ـ صفحات ۳۹۰ـ۳۸۸

۲ـ Herder

۳ـ Shaftesbury ۴ـ Hutcheson ۵ـ Home

۶ـ Burke ۷ـ Hogarth

۸ـ کتاب «نایت» بنام «فلسفهٔ زیبا» ـ مقدمه ـ صفحات ۱۶۶ ـ ۱۶۵

Knight, *The philosophy of thé Beautiful*

زیبائی و تقوی»[۱] هدف هنر را «زیبائی» میداند که جوهر آن در تجلی‌وظهور وحدت در کثرت[۲] نهفته است. لیکن در شناسائی زیبائی ، غریزهٔ اخلاقی یا ( «حس درونی» ) راهنمای ماست . اما این غریزه ممکن است مخالف آنچه مربوط بزیبائی است ، باشد. بدینجهت ، بعقیدهٔ هاچسن ، زیبائی پیوسته با «خوبی» هماهنگ نیست، از آن مجزاست و شاید مخالف آن نیز باشد[۳].

بگفتهٔ هوم (۱۷۸۲-۱۶۹۶) زیبائی آنست که دلپذیر و مطبوع باشد، از اینرو تنها بوسیلهٔ **ذوق** تعیین میگردد. باید دانست پایهٔ ذوق حقیقی براین واقعیت استوار است که بزرگترین ثروت ـ کمال ـ قدرت وتأثرات گوناگون، در محدودترین حدود خویش قرار دارند . آرمان محصول کامل هنر ، در ـ اینجاست.

بعقیدهٔ برگ (۹۷ـ۱۷۳۰) (کتاب «تحقیق درمنشاء تصورات در بارهٔ **عالی و زیبا**»[۴])، عالی و زیبا که‌هدف هنر را تشکیل میدهند در اساس خود، دارای احساس صیانت نفس و شعور اجتماعی هستند. ایـن حواس ، بـا توجه بمنابع آنها، وسائلی برای صیانت انواع[۵] از طریق افرادند. حس نخستین از راه تغذیه، دفاع و جنگ ـ وحس دوم : از راه تبادل افکار و احساسات و تولید مثل بدست می‌آید ، بنابراین ، صیانت‌نفس و،جنگ، که‌پیوسته‌بصیانت 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 زیبائی شناسان انگلیسی در قرن هجدهم از هنر وزیبائی کرده‌اند. همان وقت، پرآندره[۷] ، باتو[۸] ، دیدرو[۹] ، دالامبر[۱۰] وتااندازه‌ای ولتر[۱۱]، درفرانسه پیرامون هنرقلمفرسائی میکردند .

بگفتهٔ پرآندره (کتاب «تحقیق در بارهٔ زیبا»[۱۲] چاپ ۱۷۴۱) زیبائی

---

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

۲ـ manifestation of unity in multiplicity

۳ـ شاسلر ـ ص ۲۸۹؛ نایت، صفحات ۱۶۹ـ۱۶۸

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

۵ـ Species

۶ـ کرالیك، «زیبائی‌جهان، بررسی عمومی علم‌الجمال» صفحات۳۰۶ـ ۳۰۴، وص ۱۳۴

۷ـ Pére André ۸ـ Batteux ۹ـ Diderot

۱۰ـ d' Alembert

۱۱ـ Voltaire ۱۲ـ *Essai sur le Beau*

برسه نوع است: ۱ـ الهی، ۲ـ طبیعی، ۳ـ مصنوعی[۱].

بعقیدهٔ باتو (۸۰ ـ ۱۷۱۳) هنر، تقلید زیبائی طبیعت است و هدفش لذت[۲]. تعریف دیدرو ازهنر، شبیه همین تعریف است. ذوق، همچنانکه مکتب زیبائی شناسی انگلیسی عقیده دارد، حکم ومشخص «زیبائی» است. ولی قوانین ذوق، نه تنها پا برجا ومشخص نیست، بلکه مسلم گردیده است که استقرار این قوانین کاریست محال. دالامبر و ولتر نیز براین عقیده‌اند[۳]. بقول پاگانو[۴] زیبائی‌شناس ایتالیائی که همانوقت میزیسته، هنر آنست که زیبائیهای پراکنده درطبیعت را یك‌جا گردآورد. استعداد دیدن این زیبائیها، «ذوق» ـ و استعداد گردکردن آنها در یك مجموعه ، نبوغ هنری است. زیبائی بگفتهٔ پاگانو، آنچنان با خوبی درآمیخته است که زیبائی، خوبی راآشکار میسازد و«خوب»، زیبائی درونی ومعنوی است.

بعقیدهٔ ایتالیائیهای دیگر ، از آنجمله موراتوری[۵] ( ۱۶۷۲-۱۷۵۰ ) (کتاب «تفکر دربارهٔ ذوق خوب درعلم وهنر»[۶]) ومخصوصاً اسپالتی[۷-۸] (کتاب «حکمت زیبائی»[۹] چاپ ۱۷۶۵)، هنر بیك احساس خود خواهی بدل‌شده‌است که ـ نظیرعقیدهٔ «برك» ـ براساس‌تنازع برای صیانت نفس واحساس اجتماعی استوار است.

درمیان زیبائی شناسان هلندی، میباید ازهمستر هویس[۱۰] (۹۰-۱۷۲۰) یاد کنیم که در دانشمندان زیبائی شناس آلمانی و گوته، نفوذ داشته است. بموجب تعالیم وی، زیبائی آنست که بزرگترین لذت را بما ارزانی میدارد و آنچه بزرگترین لذت را بما نثارمیکند، چیزیست که تصورات بسیاری رادر کوتاهترین مدت ممکن، بما می‌بخشد. لذتی که از « زیبا » بدست میآید ، عالیترین معرفتی است که انسان قادر بتحصیل آنست؛ زیرا، در کوتاهترین

---

۱ـ نایت، ص ۱۰۱

۲ـ شاسلر، ص ۳۱۶

۳ـ نایت، صفحات ۱۰۴ـ۱۰۲

۴- pagano ۵- Muratori

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

۷- Spaletti

۸ـ شاسلر، ص . ۳۲۸

۹ـ *Saggio sopro la bellezza*

۱۰ ـ Hemsterhuis

زمان ممکن، احساسات وادراکات بسیاری از این معرفت عاید ما میگردد[۱].

فرضیه‌های مذکور، نظریهٔ زیبائی شناسانی است که در جریان قرن گذشته، خارج ازآلمان میزیسته‌اند. ولی‌درآلمان؛ پس‌از «وینکل‌مان» تئوری کاملاً جدیدی ازجانب‌کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴) اظهارمیشودکه بیش از دیگر فرضیه‌ها جوهر مفهوم زیبائی وهمچنین هنر را روشن میکند.

زیبائی شناسی کانت براین پایه استوار است : انسان ، بعقیدهٔ کانت، بطبیعت خارج‌از خود،وبوجود خود درطبیعت، معرفت دارد. انسان در طبیعت خارج ازخود، حقیقت را میجوید و در خویشتن، «خوبی» را ـ مرتبهٔ نخست کار عقل مجرد است ومرحلهٔ ثانی کار عقل عملی است ـ که به «آزادی اراده» نیز تعبیرشده است. بعقیدهٔ کانت، علاوه براین دو وسیلهٔ معرفت، وسیلهٔدیگری 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 بی‌اشتیاق ورغبت برای ما فراهم میآورد.

(Urtheil ohne Begriff und vergnügen ohne Begehren[۲])

این استعداد است کـه اساس احساس استتیك را میسازد . ولی زیبائی بمعنای ذهنی ـsubjective ـ بعقیدهٔ کانت آنست‌که بدون درنظر گرفتن مفهوم آن، و یا منظور بودن سود وپیشرفت عملی از آن، ویا بطورکلی بی‌آنکه ضرورتی آنـرا ایجاب کند ، در انسان ایجاد لذت نماید ؛ و زیبائی ، بمعنای عینی ـobjective ـ بعقیدهٔ وی عبارت از شکل متناسب شیء است‌که بنا بمقیاسی‌که ادراك میگردد، منظور ومقصدش ظهور وبروزی نداشته باشد[۳].

زیبائی را پیروان‌کانت، ازآنجمله شیللر(۱۸۰۵-۱۷۵۹) بهمین نحو تعریف کرده‌اند. بگفتهٔ شیللر، که‌دربارهٔ زیبائی‌شناسی، بسیارسخن گفته است، هدف هنر، همچنانکه‌کانت‌آنرا پذیرفته، زیبائی ومنشاء زیبائی نیزلذت است، بی‌آنکه هیچگونه سود و پیشرفت عملی از آن ملحوظ باشد. از اینرو هنررا میتوان «بازی» خواند، البته نه بدان معنی‌که اشتغالی بیهوده وبی‌معنا باشد، بلکه بمعنای تجلی زیبائی حیات است‌که مقصدی جز زیبائی ندارد[۴].

---

۱ـ شاسلر، صفحات ۳۳۳ـ۳۳۱

۲ـ معنای تحت‌اللفظی‌عبارت، (داوری‌بی‌ادراك ولذت‌عاری ازاشتیاق)ـم

۳ـ شاسلر ، صفحات ۵۲۸ـ۵۲۵

۴ـ نایت، صفحات ۶۳ـ۶۱

پس از شیللر، برجسته‌ترین پیروکانت در عرصهٔ زیبائی شناسی ویلهلم هومبولت[۱] است که گرچه چیزی بتعریف زیبائی، نیفزوده است، لیکن دربارهٔ وجوه گوناگون آن، چون درام وموسیقی ومطایبه وغیره، پرگوئی کرده‌است[۲].

پس از کانت ـ فیخته، شلینگ و هـگل و پیروان ایشان و از آنان گذشته، مؤلفان دیگر نیز که اهمیت چندانی ندارنددربارهٔ زیبائی شناسی‌سخن گفته‌اند.

بنظر فیخته (۱۸۱۴ـ۱۷۶۱) آگاهی برشیء زیبـا، ناشی از موارد زیرین است: جهان، یعنی‌طبیعت، دوسودارد، این دوسو، نتیجه وحاصل‌دوامر، یکی محدودیت ما و دیگری فعالیت آزاد ونامحدود تصور ماست. بمعنای اول جهان محدود است و بمعنای دوم آزاد ونامحدود. بمعنای نخستین: هرکس محـدود ـ مسخ شده ـ محصور و در تنگناست و در این مرحله، زشتی را می‌بینیم؛ بمعنای دوم: کمال درونی ـ حیات ـ نمو ـ یعنی: زیبائی را مشاهده میکنیم. بنابراین، زشتی وزیبائی شیء بعقیدهٔ فیخته، وابسته بدیدگاه بیننده است. از اینرو، زیبائی در جهان وجود ندارد بلکه در روح زیبا (Geist_schöner) جادارد. هنر، ظهوروبروزاین روح زیباست ومقصدش تعلیم وتربیت. منظور از این تربیت وتعلیم، نه‌تنها تعلیم عقل ـ که کار دانشمند است ـ، نه فقط تعلیم دل ـ که کار واعظ اخلاقی است ـ میباشد، بلکه تربیت سراسر وجود انسان‌است؛ براین‌مبنی، نشان زیبائی درشیء خارج‌پیدا نمیشود، بلکه با حضور روح زیبا درهنرمند بوجودمیآید[۳].

فردریك شلگل[۴] وآدام مولر[۵] نیززیبائی را نظیرفیخته تعریف میکنند. بعقیدهٔشلگل (۱۸۲۹ـ۱۷۷۸) زیبائی درهنر، بشیوه‌ای بس ناقص و یکجانبه و نامربوط ادراك شده است؛ زیبائی، نه فقط در هنر یافت میشود، بلکه در طبیعت و درعشق‌نیزبدست میآید؛ چنانکه زیبای حقیقی در اتحاد هنرـطبیعت وعشق، خودنمائی‌میکند وباین دلیل، شلگل‌هنراخلاقی وفلسفی رااز‌هنروابسته بزیبائی شناسی جدا نمیداند[۶]. بعقیدهٔ آدام مولر (۱۸۲۹ـ۱۷۷۹) دوزیبائی

---

۱ـ Wilhelm Humboldt

۲ـ شاسلر، صفحات ۷۴۳ـ۷۴۰.

۳ـ شاسلر، صفحات ۷۷۱ـ۷۶۹.

۴ـ Schlegel ۵ـ Adam Müller

۶ـ شاسلر، ص۸۷.

وجود دارد : یکی- هنراجتماعی است که انسان را چون آفتاب که سیارات را جذب میکند، بخود فرا می‌خواند و این، مسلماً هنرعتیق است- و دیگری، زیبائی فردی است وتصویر آن چنانست که فرد درحین نظاره ومراقبهٔ خویش، آفتابی میگرددکه زیبائی، را جذب میکند واین زیبائی‌ازآن هنرجدید است. جهان کـه همهٔ اضداد در آن هماهنگند، عالیترین زیبائی است و هر یك از محصولات هنر، تکرار این هماهنگی کلی است[۱]. عالیترین هنر، هنرحیات است[۲].

فیلسوف پس ازفیخته و پیروان وی ومعاصر باوی ، شلینگ (۱۷۷۵ - ۱۸۵۴) است که درمفاهیم‌زیبائی‌شناسی عصرما، نفوذ وتأثیر بسیار داشته‌است. بعقیدهٔ شلینگ، هنرمحصول و یا نتیجهٔ آن جهان بینی است که برطبق آن، صورت‌ذهنی- subject- بعین خارجی - object- خود،ویا خودعین‌خارجی، بصورت ذهنی خویش‌بدل میگردد. زیبائی، عبارت ازظهور نامتناهی‌درمتناهی است. خصوصیت اساسی مفهوم هنر ، بی‌نهایتی نامعلوم است . هنر، از اتحاد ذهنی -subjective- باعینی -objective- بوجود میآید، یعنی ازاتحادطبیعت با عقل وبعبارت دیگر، از اتحاد غائب با حاضر ترکیب میپذیرد. بنابراین، هنر عالیترین وسیلهٔ معرفت است. زیبائی، مراقبهٔ در ذوات است ، بهمانسان که دراساس تمام اشیاء پیدا میشوند (in den Urbildern)، زیبا، با علم و یا ارادهٔ هنرمند بـوجود نمیآید، بلکه از نفس تصور زیبائی درهنرمند پیدا میشود.[۳]

از پیروان شلینگ برجسته‌ترین ایشان زولگر[۴] (۱۸۱۹ - ۱۷۸۰) است که اونیز در زیبائی شناسی آراء وعقایدی دارد ودرکتاب خودبنام«مباحثی دربارهٔ علم‌الجمال»[۵] دراینباره بحث کرده است. بعقیدهٔ زولگر، تصور(idea) زیبائی ، تصور اساسی هرچیز است . درجهان ، فقط صورت مسخ شدهٔ تصور اساسی‌را مشاهده میکنیم‌ولی هنرممکن‌است ازراه وهم بمرتبهٔ عالی‌تصوراساسی ارتقاء یابد، از اینرو هنر مثالی ازخلاقیت‌است.[۶]

۱- کرالیك، ص. ۱۴۸
۲- کرالیك. ص. ۸۲۰
۳- شاسلر، صفحات ۸۴۱-۸۳۴-۸۲۹-۸۲۸
۴- Solger
۵- *Vorlesungen Über Aesthetik*
۶- شاسلر، ص. ۸۹۱

بعقیدهٔ پیرو دیگر شلینگ، یعنی کراوزه[۱] (۱۸۳۲ - ۱۷۸۱) زیبائی حقیقی و واقعی، تجلی تصوردرصورت ـ form ـ فرد است؛ ولی هنر، تحقق زیبائی درقلمرو روح آزاد انسانی است. عالیترین درجهٔ هنر، هنر زندگانی است که فعالیت خویش را متوجه آرایش حیات مینماید، تا برای انسان زیبا، مسکنی زیبا شود[۲].

پس از شلینگ وپیروان او نظریهٔ [۳] زیبائی شناسی هگل آغاز میگردد که در بسیاری ازموارد دانسته واکثراً نادانسته، تا امروز تازه ونو باقیمانده است: این نظریه نه تنها از نظریات پیشین روشنتر وصریح‌تر نیست، بلکه اگر ممکن باشد، میتوان آنرا مبهم‌تر از عقاید پیشینیان دانست.

بگفتهٔ هگل (۱۸۳۱ ـ ۱۷۷۰) خداوند درطبیعت وهنر، بصورت «زیبائی» تجلی نموده است. خداوند خود را بدوطرز عیان میسازد: یکی بصورت ذهنی و آندیگر، بصورت عینی وبعبارت دیگر، خداوند درطبیعت و در روح تجلی میکند. زیبائی تصوریست که از راه ماده خود را مینمایاند. زیبای حقیقی، فقط روح وهر آنچیزیست که بهره‌ای ازروح دارد. از اینرو، زیبا فقط واجدمضامین روحانی است ولی شیء روحانی میبایستی خود را بصورت محسوس ظاهرسازد؛ بنابراین، تجلی محسوس روح یك همانندی (Schein) ظاهری بیش نیست. و این همانندی، تنها حقیقت زیباست. بدینگونه، هنر تحقق همین همانندی تصور (idea) است که توأم با دین وفلسفه وسیله‌ای برای بوجود آوردن شعوروبیان عمیق‌ترین مسائل انسانی وعالیترین حقائق روح است.

بعقیدهٔ هگل، حقیقت و زیبائی، یکی است: تنها فرقی که وجود دارد آنست که حقیقت، تا جائیکه موجود وفی نفسه قابل تفکر است، خود، تصوراست. ولی تصور، هنگامیکه درخارج 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 درصحنهٔ بحث و گفتگو ظاهر میشوند و از آنجمله‌اند: وایسه[۵] ـ آرنولدروگه[۶] ـ روزن کرانتس[۷] ـ تئودور فیشر[۸]

۱- Krause

۲ـ شاسلی، ص. ۹۱۷

۳- doctrine

۴ـ شاسلی، صفحات ۹۹۰ ـ ۹۸۵ ـ ۹۸۴ ـ ۱۰۸۵ ـ ۹۴۶

۵- Weisse ۶- Arnold Roge ۷- Rosenkranz

۸- Theodor Vischer

وگروهی دیگر.

بعقیدهٔوایسه(۶۷ ـ ۱۸۰۱)هنر عبارت از واردکردن(Einbildung) جوهر روحانی زیبائی بدرون مادهٔ بی‌اثر ومردهٔ خارجی است و مادهٔ عاری از زیبائی و خارج از آن، مفهوماً فاقد هرگونه موجودیتی خواهد بود (Negation alles Fürsichseins)[1].

ویسه میگویددرتصور(idea) حقیقت، بین دوطرف ذهنی و عینی‌معرفت تضادی وجود دارد که یك نفس واحد میتواند بوجود مطلق ، معرفت حاصل نماید. این تضاد ممکن است بوسیلهٔ مفهومی‌که اتحاد بین کلیت و وحدت‌را برقرار مینماید ودر مفهوم‌حقیقت، بدوقسمت‌منقسم میشود مرتفع گردد. چنین مفهومی حقیقت هماهنگ (aufgehoben) است ، و زیبائی ، همین حقیقت هماهنگ میباشد[2].

بگفتهٔ روگه (۸۰ ـ ۱۸۰۲) یکی ازپیروان سرسخت هگل،زیبائی، تصوری (idea) خویشتن نماست . روح ، با مراقبهٔ خویش ، خود را متجلی می‌یابد، اگر این تجلی کامل باشد، زیبائی است؛ واگر بروز او ناقص‌باشد، آنزمان، تغییر ظهورناقص خویش رالازم میشمارد ودراین‌مرحله است که‌روح، هنر خلاق میگردد.[3]

بعقیدهٔ فیشر (۸۷ـ۱۸۰۷) زیبائی تصوری (idea) است که به‌صورتی محدود، تجلی‌کرده است. ولی تصور ـidea ـ غیرقابل قسمت نیست ، بلکه سلسله‌ای ازتصورات (ideas) راتشکیل میدهد؛ این‌تصورات، خود رابصورت خطی‌صعودی ونزولی نمایش میدهند. تصور، هراندازه درمرحلهٔ اعلی قرار داشته باشد، متضمن زیبائی بیشتری است ، لیکن نازلترین مرتبه نیز واجد زیبائیست زیرا نقطهٔ اتصال ضروری سلسلهٔ تصورات راتشکیل میدهد. عالیترین صورت تصور (idea)، شخصیت‌است، ازاینرو عالیترین هنر آنست‌که عالیترین شخصیت را برای موضوع خود دارا باشد.[4]

فرضیه‌های زیبائی شناسان‌آلمانی که براه هگل رفته‌اند و ازاواقتباس کرده‌اند اینها بودکه برشمردیم؛ ولی ملاحظات ونظریات زیبائی شناسی‌با نچه

---

۱ـ (فاقد هرگونه موجودیت) (م)

۲ـ شاسلر، صفحات ۹۶۶ـ۹۵۶ـ۹۵۵

۳ـ شاسلر، ص. ۱۰۱۷.

۴ـ شاسلر،صفحات ۱۰۶۶ـ۱۰۶۵

گفتیم، پایان نمی‌پذیرد ؛ زیرا بموازات تئوریهای مکتب هگل و همزمان با او، فرضیه‌هائی در بارهٔ زیبائی در آلمان بوجود میآید که نه فقط زیبائی را بنا بفرضیهٔ هگل تجلی یك تصور (idea) وهنر را بروز این تصور نمیداند ، بلکه مستقیماً با آن نظریه مخالفت میورزد و آنرا مردود میشمارد و بسخره میگیرد فرضیهٔ هربارت[۱] ومخصوصاً شوپنهاور، چنین است.

بقول هربارت (۱۸۴۱-۱۷۷۶) زیبائی بخودی خود وجود ندارد و نمیتواند وجود داشته باشد . بلکـه آنچه وجود دارد ، قضاوت ماست ؛ لازم است پایه‌های این داوری[۲] (aesthetisches Elementarurtheil) راکشف کنیم. این‌شالوده‌ای قضاوت، در رابطهٔ تأثرات ما پیدا میشود. روابط خاصی وجود داردکه آنها را «زیبا» مینامیم؛ هنرعبارت از یافتن این روابط است. این پیوندها درنقاشی وهنر قالبی(پلاستیك) ومعماری، همزیستند. درموسیقی همزیستند و بتوالی پیدا میشوند؛ این روابط، در شعر فقط متوالی‌اند. بگفتهٔ هربارت که‌مخالف عقیدهٔ زیبائی‌شناسان پیشین است، اشیاء زیبا اغلب‌چنان‌اند که مطلقاً هیچ چیز را نشان نمیدهند. مثلاً رنگین‌کمان کـه بسبب خطها و رنگهایش‌زیباست، بهیچوجه با معنی افسانه‌ای خود، ایرس[۳] یا ـ رنگین‌کمان نوح[۴]، ارتباطی ندارد.[۵]

مخالف دیگر هگل، شوپنهاور بودکه تمامی دستگاه فلسفی و همچنین زیبائی شناسی‌وی را نفی‌کرده‌ومردود شمرده است . بعقیدهٔشوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸)اراده، درجهان، درمراحل مختلف‌بخودوجودخارجی میبخشد، گرچه هراندازه مرتبهٔ وجودخارجی اراده بلندتر باشد زیباتراست، ولی هر مرتبه‌ای نیز زیبائی خود را داراست. ترك‌نفس ومراقبهٔیکی‌ازاین درجات تجلی‌اراده، آگاهی از زیبائی را بما ارزانی میدارد. بنظر شوپنهاور، تمام مردم استعداد شناختن این تصور را درمراحل گوناگونش، دارا میباشند. واز اینرو قادرند برای مدتی، خود را از شخصیت خویش‌آزاد سازند. لیکن نبوغ هنرمند،این استعداد رابعالیترین‌درجه‌داراست‌وبدین‌سبب‌عالیترین‌زیبائی‌رامتجلی میسازد[۶].

۱- Herbart

۲- (مبنای داوری زیبائی شناسی) (م)
۳- به توضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید.
۴- به توضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید.
۵- شاسلر، صفحات ۱۱۰۰-۱۰۹۷
۶- شاسلر، صفحات ۱۱۰۷-۱۱۲۴

بدنبال این نویسندگان که برجسته‌تراز دیگرانند، مؤلفان دیگری در آلمان‌پیدا میشوندکه اعتبار ونفوذکمتری دارند نظیر: هارتمان[۱]، کیرشمان[۲]، شناسه[۳]، وتااندازه‌ای (بعنوان‌زیبائی‌شناس) هلم‌هولتس[۴]،ـ برگمان[۵] یونگمان[۶] وگروه بیشماری نویسندهٔ دیگر...

بگفتهٔ هارتمان (۱۸۴۲) ، زیبائی نه در جهان خارج و نه در ذات و نه در روان انسان است، بلکه درصورت ظاهر(Schein) نهفته وبوسیلهٔهنرمند بوجودآمده است. شیء، فی نفسه زیبا نیست، هنرمندآنرا تبدیل بزیبائی میکند[۷].

بقول‌شناسه (۱۸۷۵ـ۱۷۹۸) زیبائی،درجهان وجود ندارد. درطبیعت، فقط بتقریب یافت میشود؛ هنر، آنچه راکه طبیعت قادر بدادن آن نیست، بدست میدهد. زیبائی در فعالیت نفس مختار وآزاد، تجلی دارد؛ این نفس آزاد از نظمی که درطبیعت وجود نداردآگاهست[۸] .

کیرشمان یك زیبائی شناسی کامل تجربی[۹] نوشته است. بعقیدهٔ کیرشمان ( ۸۴ ـ۱۸۰۲ ) تاریخ شش حوزه دارد: ۱ـ حوزهٔ دانائی ۲ـ حوزهٔ ثروت ۳ـ حوزهٔ اخلاق ۴ـ حوزهٔ دین۵ـ حوزهٔ سیاست، ۶ـ حوزهٔ زیبائی. فعالیت دراین حوزه، (حوزهٔ زیبائی) هنراست[۱۰].

بگفتهٔهلم‌هولتس(۱۸۲۱) که درباره زیبائی بسبب ارتباطی که باموسیقی دارد شرحی نوشته است؛ زیبائی، دریك آهنگ موسیقی، بنحو ثابت، فقط از راه پیروی قوانین‌بدست میآید، ـ لیکن این قوانین برهنرمند مجهول‌است؛ از اینرو زیبائی ناآگاهانه درهنرمند تجلی میکند و نمیتواند تابع تجزیه و تحلیل باشد[۱۱].

برگمان (۱۸۴۰) در کتاب خود بنام « دربارهٔزیبائی »[۱۲] معتقد است: زیبائی را ممکن نیست بوجه عینی تعیین نمود: زیبائی بنحوذهنی شناخته‌شده است ، بدین سبب مسألهٔ زیبائی شناسی عبارت از اینست‌که تشخیص داده شود

---

۱- Hartmann ۲- Kirchmann ۳- Schnasse
۴- Helmholtz ۵- Bergmann ۶- Jungmann
۷ـ نایت، صفحات ۸۲ـ۸۱
۸ـ نایت ص . ۸۳.
۹- experimental aesthetics
۱۰ـ شاسلر ، ص ۱۱۲۲
۱۱ـ نایت، صفحات ۸۶ـ۸۵.
۱۲- « *Ueber das Schöne*»

علت‌التذاذ این شخص، یا آن دیگری چیست[۱].

بعقیدهٔ یونگمان (متوفی بسال ۱۸۸۵) زیبائی درمرتبهٔ نخست ازصفات نامحسوس اشیاء است؛ درمرتبهٔ ثانی زیبائی فقط با مراقبه درما ایجاد لذت مینماید؛ درمرتبهٔ ثالث زیبائی اساس وبنیاد عشق است[۲].

نمایندگان اصلی فرضیه‌های زیبائی شناسی فرانسوی و انگلیسی و ملل دیگر در زمانهای اخیراین افرادندکه نام میبریم:

درفرانسه، نویسندگان برجستهٔ کتابهای زیبائی‌شناسی این زمان: کوزن، ژوفرووا[۳]، پتی[۴]، راوسون[۵] و لهوك است.

کوزن (۱۸۶۷-۱۷۹۲) فیلسوفی‌التقاطی و پیرو ایدآلیستهای آلمانی است. بنا بفرضیهٔ او، زیبائی پیوسته پایهٔ اخلاقی دارد. کوزن حکمی‌که هنر را تقلید و زیبا را لذت بخش میشمارد، رد میکند و تأکید مینمایدکه زیبائی ممکن‌است بخودی خود مشخص باشد وجوهرآن درعین اختلاف واجد وحدت است[۶].

پس ازکوزن، ژوفرووا (۱۸۴۲-۱۷۹۶)عقاید خویش را دربارهٔزیبائی شناسی نوشت. ژوفرووا نیز پیرو زیبائی شناسان‌آلمانی وشاگردکوزن بشمار میرود. به‌تعریف او،زیبائی تظاهر ناپیدا، بمدد علائم پیدا و آشکار است‌که بدان جلوه می‌بخشند. جهان مرئی‌جامه‌ایست‌که بیاری آن زیبائی رامشاهده میکنیم[۷].

پیکتت (Pictet) سویسی[۸] که دربارهٔ هنرصاحب‌تألیف‌است، نظریهٔهگل وافلاطون را تکرارکرده‌است وعقیده داردکه زیبائی درتجلی آزاد وبی‌واسطهٔ تصورالهی نهفته است وخود را درهیاکل محسوس نمودارمیسازد.

لهوك، پیرو شلینگ و هگل است. بگفتهٔ لهوك، زیبائی چیزناپیدائیست که در طبیعت پنهان است. نیروی قهری -force- ویا روح، تجلی انرژی متشکل است[۹].

---

۱ــ نایت، ص ۸۸.

۲ــ نایت ، ص ۸۸.

۳- Jouffroy ۴- Petit ۵-Ravaisson

۶ــ نایت، ص ۱۱۲.

۷ــ نایت، ص ۱۱۶

۸ــ نایت، ص ۱۱۸

۹ــ نایت، صفحات ۱۲۴ــ۱۲۳

متافیزیسین فرانسوی راوسون نیز که زیبائی را هدف نهائی جهان میشناسد، داوریهای مبهمی نظیر آنچه نقل کردیم، دربارهٔ جوهر زیبائی بیان کرده است.

« ملکوتی‌ترین زیبائی و اصولاً کامل ترین زیبائی ، متضمن راز است[۱]».

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

بعقیدهٔ او، زیبائی منظور نهائی جهان است:

«تمامی عالم حاصل یك زیبائی 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 مبهم‌گوئی آلمانیها، وقتی مغز خود را از مطالب کتب آلمانی میآکنند وآنهارا تقلید میکنند، ازآلمانیها نیز بیشتر میتازند، چنانکه مفاهیم متضاد را یك جا جمع میکنند و بی‌آنکه میان آنها تفاوت گذارند یکی را جانشین دیگری‌میسازند. از اینرو، فیلسوف فرانسوی رنوویه[۳] نیز که‌دربارهٔ زیبائی بحث میکند ، میگوید: «نهراسیم وبگوئیم : حقیقتی که زیبا نباشد، جزیك بازی منطقی ذهن ما چیز دیگری نیست؛زیبائی یگانه‌حقیقت استوار و زیبندهٔ این نام است»[۴].

«Ne craignons pas de dire , qu'une vérité, qui ne serait pas belle,n'est qu'un jeu logique da notre esprit et que la seule vérité solide et digne de ce nom c'est la beauté.»

گذشته از این زیبائی‌شناسان ایدآلیست که عقایدخویش را بسبب‌نفوذی که فلسفهٔ آلمانی درآنان داشته است نوشته‌اند؛ در فرانسه تن ، گی‌یو ، شربولی‌یه[۵]، کوستر[۶] و ورون نیز اخیراً از لحاظ درك هنر وزیبائی، صاحب نفوذ بوده‌اند.

---

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

۲ــ بیان نویسنده (م)

۳- Renouvier

۴ــ «دربارهٔاساس القاء» *De fondement de l'induction*

۵-Cherbuliet ۶- Coster

بگفتهٔ تن(۹۳-۱۷۲۸) زیبائی تجلی صفت اساسی تصور مهمی است که کاملتر از بروز خود درمرحلهٔ واقعیت است.[۱]

بقول گی‌یو (۸۸-۱۸۵۴) زیبائی، چیزی نیست کـه ازشیء بیگانه باشد، گیاه طفیلی نیز نمیباشد؛ بلکه گل شکفتهٔ وجود است که درآن تجلی کرده است و ظاهر شده است. ولی هنر مظهر حیات عقلی وآگاه است کـه از طرفی عمیقترین احساسات هستی‌واز سوی دیگر، عالیترین وبلندپایه‌ترین تصورات‌را درما برمیانگیزد. هنر،انسان را از حیات فردی به حیات جمعی ارتقاء میدهد و این ارتقاء نه‌فقط بوسیلهٔ شرکت در تصورات و عقاید جمعی صورت می‌پذیرد، بلکه بوسیلهٔ شرکت درعواطف جمعی نیز عملی میگردد[۲].

بعقیدهٔ شربولی‌یه ، هنر فعالیتی است کـه ۱ـ عشق ذاتی ما را نسبت به‌هیاکل و اشباه (ظواهر) ارضاء مینماید، ۲ـ تصورات را باین هیاکل‌عرضه میدارد، ۳ـ دریکزمان، لذت را به‌احساسات و قلب و عقل ما اهداء میکند. ولی بگفتهٔشربولی‌یه، زیبائی ذاتی اشیاء نیست. بلکه کار روح ماست. زیبائی، توهم است. زیبائی مطلق وجود ندارد، وزیبائی در نظر ما چیزیست که صفت ممتازه داشته باشد وهمآهنگ باشد.

بعقیدهٔ کوستر، تصورات زیبائی، خوبی، وحقیقت،جبلی وذاتیست.این تصورات عقل ما را روشن میکنند وباخداوند که خوبی، حقیقت و زیبائی‌است، متحد و منحل در یکدیگرند . تصور زیبائی ، وحدت جوهرواختلاف عناصر متشکلهٔ آن را ـ که درعین اختلاف، واجد نظم‌اند ـ دربر دارد و این تصور زیبائیست که تجلیات گوناگون حیات را بصورت وحدت مینمایاند[۳].

از آنرو کـه نقل عقاید رنگارنگ دربارهٔ هنر، کامل باشد، از چند اثر جدید دیگر نیز اقتباس میکنم . کتاب «روانشناسی زیبا و هنر» [۴] بقلم ماریوپیلو[۵] (چاپ ۱۸۹۵) : بعقیدهٔ ماریوپیلو، زیبائی محصول حواس‌طبیعی ما است وهدف هنر، لذت است. ولـی ایـن لذت را بدلیل مجهولی، بایستی مسلماً بسیار اخلاقی دانست.

---

۱ـ تن، «فلسفهٔ هنر» مجلداول، چاپ ۱۸۹۳ ـ ص ۴۷.
Taine, *Philosophie de l'art.* I.1893 p. 47.

۲ـ نایت، صفحات ۱۴۱ـ۱۳۹.

۳ـ نایت، ص ۱۳۴

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

۵- Mario pilo

از کتاب « تحقیق دربارهٔ هنر معاصر»[۱] اثرهـ . فیرنس ژورت[۲] ( چاپ ۱۸۰۷)، عصارهٔعقیدهٔ نویسنده را نقل میکنم، بعقیدهٔ او، هنر با ارتباط بگذشته و مقاصد دینی که هنرمند معاصر درمقابل خود، قرار میدهد وابسته است و به محصول هنرمند، شکل شخصیت وی را می‌بخشد.

سارپلادان[۳] درکتاب‌خود بنام«هنرایده‌آلیستی‌وعرفانی[۴]» (چاپ۱۸۹۴) مینویسد: زیبائی یکی ازمظاهر خداوند است. «واقعیتی جز خداوندوحقیقتی جزاو و جمالی غیر او وجود ندارد» (ص۳۳)

''il n'y a pas d'autre Realité 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 درآن مطرح شده است‌وبدلیل موفقیت خاصی کدرمیان جوانان فرانسوی کسب کرده است، یك اثر نمونه است.

چنین است جوهروجان‌کلام زیبائی‌شناسیهائی که تازمان اخیردرفرانسه رواج بسیار داشت؛ لیکن‌کتاب ورون را بنام «زیبائی‌شناسی» (چاپ ۱۸۷۸) بدلیل روشنی مطالب وعقلائی بودن عقاید، بایستی یك مورد استثنائی دانست؛ گرچه این‌کتاب هنر را دقیقاً تعریف نمیکند، اما دست‌کم، مفهوم «زیبائی مطلق» را از زیبائی‌شناسی جدا میسازد.

بعقیدهٔ ورون (۸۹-۱۸۲۵) هنر تجلی احساس (émotion) است که از خارج ، بوسیلهٔ ترکیب خطها ، شکلها ، رنگها و یا ، از راه توالی اشارات وحرکات ، صداها، یا الفاظ که تابع اوزان [۵] معینی هستند انتقال مییابد[۶].

درانگلستان، نویسندگان زیبائی شناس این عصر، زیبائی را غالباً نهاز راه صفات ممیزه‌اش بلکه از طریق «ذوق» - taste - تعریف کرده‌اند ومسألهٔ «زیبائی» جای خویش را بهموضوع ذوق سپرده است.

پس از رید[۷] (۹۶-۱۷۰۴) که زیبائی 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 ــ کتاب «زیبائی‌شناسی» ص ۱۰۶ Véron. *L'esthétique*
۷- Reid

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

همین تمایل، در اکثر فرضیه‌های زیبائی شناسان انگلیسی بچشم میخورد. در آغاز قرن حاضر (سدهٔ نوزدهم. «م») چارلز داروین (تا حدی) واسپنسر[۶] وموزلی[۷] و گرانت آلن[۸] و کر[۹] ونایت، زیبائی‌شناسان برجسته وبنام انگلستان بشمار میرفتند.

بعقیدهٔ چارلز داروین (۸۳-۱۸۰۹) (کتاب «هبوط انسان[۱۰]» (چاپ ۱۸۷۱) زیبائی احساسی است که فقط مختص بانسان نیست، بلکه درحیوانات نیز وجود دارد و دراجداد بشرهم وجود داشته است. پرندگان آشیانهٔ خویش را میآرایند وزیبائی را درجفت خود میستایند. جمال، درکار وسلتها مؤثر است. زیبائی شامل مفهوم خصوصیات گوناگون است. منشأ هنر موسیقی، صدائیست که نرینه‌ها، برای دعوت از مادینه‌های خویش برمیآورند[۱۱].

اسپنسر (۱۸۲۰) معتقداست که منشاء هنر، بازی است و این عقیده‌ایست که پیشتر شیللر بیان کرده بود. درحیوانات پست‌تر، همهٔ نیروی حیاتی صرف نگاهداری وادامهٔ زندگانی میگردد؛ لیکن درانسان پس از برآوردن نیازهای وی، یك نیروی اضافی بجا میماند. این نیروی اضافی، صرف بازی میشود و از بازی، بهنر 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*
۱۱- نایت، ص۲۳۸

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

بقول تودهانتر[۲] (کتاب «فرضیهٔ زیبا»[۳]، چاپ ۱۸۷۲) زیبائی، گیرائی و جاذبیت نامحدود است کـه باعقل، و شور عشق بدان پی‌میبریم. شناسائی زیبائی بدین‌نحو، بسته بذوق است و با هیچ چیز نمیتوان آنرا تعریف کرد. تنها تعـریف مقرون بصحتی کـه میتوان از زیبائی نمود اینست: زیبائـی بزرگترین فرهنگ ـ culture ـ بشری است! لیکن برای فرهنگ، تعریفی وجود ندارد.

جوهرهنر، یعنی چیزی که ما را درون خطها، رنگها، اصوات‌وکلمات، سیر میدهد محصول قوای بی‌شعور نیست، بلکه حاصل قوای ذیشعوریست کـه برای رسیدن بمعدنی عقلائی درتلاشند و درعین‌کوشش و تلاش، یکدیگر را نیز یاری میدهند. زیبائی هماهنگی اضداد است[۴].

بعقیدهٔ موزلی، (کتاب «مواعظی کـه در دانشگاه اکسفرد ایـراد گردید»[۵] ـ چاپ ۱۸۷۶) زیبائی، در روان آدمی یافت میشود. طبیعت، مارا ازآنچه مقدس والهی است با خبر میسازد وهنر، مظهر مرموز این چیز مقدس والهی است[۶].

بگفتهٔ گرانت‌آلن ادامه دهندهٔ راه اسپنسر (کتاب «زیبائی‌شناسی‌وظائف الاعضاء»[۷] چاپ ۱۸۷۷) زیبائی منشائی طبیعی دارد. او میگوید لذت استتیك ناشی از مراقبهٔ زیباست و مفهوم زیبا، نتیجهٔ کار اعضاء بدن است. آغاز هنر، بازی است؛ انسان با نیروهای اضافی طبیعی‌خویش، خود را تسلیم فعالیت‌هنر مینماید. زیبا آنست که بزرگترین تحریك وتهییج را با حداقل زیان‌ارزانی دارد. اختلافی که در تقدیر و تمجید زیبا بین مردم وجود دارد مربوط بذوق

---

۱ـ نایت، صفحات ۲۴۰ ـ ۲۳۹

۲ـ Todhunter

۳ـ *The Theory of the Beautiful*

۴ـ نایت، صفحات ۲۴۳ ـ ۲۴۰

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

۶ـ نایت، ص ۲۴۷

۷ـ *Physiological Aesthetics*

است. ذوقرا میتوان تعلیم داد وتربیت کرد. لازم است بداوری «بهترین‌افراد تربیت شده واهل تمیز» یعنی: بداوری آنها کـه برای تمیز «زیبا» بیش از همه ذیصلاحیت‌اند، معتقد باشیم. این افراد، ذوق نسل آینده را میسازند[۱].

بعقیدهٔ کر ( «رساله دربارهٔ فلسفهٔ هنر»[۲] چاپ ۱۸۸۳) زیبائی وسیلهٔ ادراك کامل جهان عینی را بی‌آنکـه بسایر قسمتهای جهان مراجعه شود بما می‌بخشد؛ درصورتیکه مراجعه بسایر قسمتهای جهان برای علم ضروریست. و از اینجاست کـه علم، تضاد بین وحدت وکثرت و تضاد بین قانـون و پدیده –Phenomenon– و تضاد بین ذهن وعین (subject and object) رااز میان برمیدارد وآنها را بایکدیگر متحد میسازد. هنر، تصریح وتجلی‌آزادی اراده است، زیرا هنر از تاریکی وابهام اشیاء محدود بدور است[۳].

نایت ( «فلسفهٔ زیبا»[۴] جلد دوم ـ چاپ ۱۸۹۳) نظیر شلینگ معتقد است: زیبائی اتحاد بین ذهن‌وشیء خارجی، استخراج چیزهای خاص انسان از طبیعت، و آگاهی فرد برهرآنچیزیست که درطبیعت شمول دارد.

عقایدی کـه دربارهٔ زیبائی و هنـر بیان شده است و اینجا آورده‌ایم، بهیچ روشامل کلیهٔ عقایدی نیست که در اینباره بقلم آمده است. بعلاوه، هرروز نویسندگان زیبائی‌شناس جدیدی ظهور میکنند که هنگام تعریف زیبائی، در عقاید ایشان نیزهمان ابهام افسون شده و همان تناقض آشکار بچشم میخورد. برخی بسبب‌خاصیت جبری، علم‌الجمال عرفانی باومگارتن وهگل را باجرح و تعدیلات گوناگون ادامه میدهند و گروهی دیگر، مسأله را بحوزهٔ ذهن میکشند و درمواد هنر، بجستجوی شالوده‌های «زیبا» برمیخیزند و جمعی، ـ زیبائی شناسان‌جدید ـ آغاز زیبائی را در قوانین علم‌وظائف‌الاعضاء میجویند و برخی، دربارهٔ مسأله، کاملاً جدا از مفهوم «زیبائی» بحث میکنند. چنانکه سولی[۵] (کتاب «بررسی در روانشناسی‌و زیبائی شناسی»[۶] چاپ ۱۸۷۴)مفهوم زیبائی را کاملاً بیکسونهاده است.زیرا هنر به‌تعریف سولی، نتیجهٔ اثرنفسی

---

۱ـ نایت،صفحات۲۶۲ ـ ۲۵۰

۲ـ *Essay on Philosophy of Art*

۳ـ نایت، صفحات ۲۵۹ ـ ۲۵۸

۴ـ *Philosophy of the Beautiful*

۵ـ Sully

۶ـ *Studies in Psychology and Aesthetics*

ثابت و یا ناپایداریست که قابلیت فراهم ساختن لذت مؤثر و تأثرات‌دلپذیر را برای گروهی بیننده و یا شنونده داراست؛ بی‌آنکه فواید حاصلهٔ از آن، منظور باشد و یا عایدبینندگان وشنوندگان گردد.[۱]

۱ــ نایت، ص ۲۴۳.

# ۴

اکنون ببینیم ازاینهمه تعریفی که علم‌الجمال از «زیبائی» کرده است چه نتیجه‌ای عاید خواننده میگردد؟

اگر به‌تعاریف «زیبائی» که سراپا نادرست است ومفهوم هنررا در بـر ندارد ـ تعاریفی که زمانی زیبائی را درسودمندی و گاهی درزیبندگی و وقتی درقرینه و گهی درنظم وزمانی درتناسب و وقتی درسافی و همواری و گاهی در هماهنگی اجزاء و وقتی در وحدت و گاهی دراختلاف‌وگاه دیگر، درترکیبات گوناگون این‌اصول مستترمی‌پندارد ـ توجه نکنیم؛ اگراین مجاهدات بیهوده راکه برای تعاریف عینی زیبائی بعمل میآید درنظر نگیریم، ـ تمام تعاریف استتیك «زیبائی» بدو استنباط اساسی‌خلاصه میشود: نخست‌آنکه زیبائی چیزی است که فی‌نفسه وجود دارد ویکی ازتجلیات«کامل مطلق»: تصور، روح، اراده، وخداوند است و دیگر آنکه، زیبائی لذتیست ویژه‌که ما آنـرا دریافته‌ایم و واجد هیچگونه قصد انتفاع شخصی نیست ، تعریف نخستین رافیخته وشلینگ وهگل وشوپنهاور وفرانسویان متفلسف: کوزن و ژفروا و راوسون و دیگران پذیرفته‌اند، ـ دراینجا سخن از زیبائی شناسان فیلسوف منشی که در درجـهٔ دوم اهمیت قرار دارند بمیان نمیآوریم ـ . قسمت اعظم‌مردم تحصیل کردهٔزمان مـا ، پای‌بند همین تعریف عینی و عرفانی زیبائی‌انـد . چنین استنباطی از زیبائی، مخصوصاً درمیان افراد نسل گذشته رواج بسیار داشته است.

استنباط دوم از زیبائی، یعنی‌لذت مخصوصی که اززیبائی میبریم وهدفش هیچگونه سود شخصی نیست، در میان زیبائی شناسان انگلیسی شیوع فراوان

دارد ومورد قبول بخش دیگر افراد جامعهٔ ما، بویژه جوانان است.

بدینسان از زیبائی دوتعریف وجود دارد (درحقیقت جزاین نیزنمیتواند 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 برهیچ اصلی استوار نیست و دیگری: برعکس بسیار ساده وقابل فهم و یك تعریف ذهنی است. این تعریف زیبائی را چیزی میداندکه سبب‌التذاذ ما میگردد (بکلمات «سبب‌التذاذ ما میگردد» عبارت «بی‌هیچ مقصود یا سودی» را اضافه نمیکنم؛ زیرا این کلمات: «سبب‌التذاذما میگردد» طبعاً فقدان شائبهٔ سودجوئی را میرسانند).

ازیکسو، زیبائی را چیزی دانسته‌اند که عرفانی و بس بلندپایه است، لیکن، بدبختانه بسیار نامحدود و نامعلوم است و بهمین دلیل نیزشامل‌فلسفه و دین وخود حیات میگردد، چنانکه درموردنظریات شلینگ وهگل وپیروان آلمانی وفرانسوی ایشان مصداق پیدا کرده است؛ ازسوی دیگر، اگر تعریف کانت وپیروان او را بپذیریم، زیبائی جز لذتی ویژه که ما آنرا درمی‌یابیم و ناشی ازخود خواهی نمیباشد، چیز دیگری نیست. گرچه در این مورد، زیبائی بسیار واضح و روشن بنظر میرسد لیکن بازهم باکمال تأسف باید گفت که تعریف آن، نادرست است زیرا، بسوی دیگر راه می‌یابد یعنی: لذات ناشی از مشروب وغذا وملامسه وغیره‌را نیز دربر میگیرد، همچنانکه گی‌یو وکرالیك ودیگران، تعریف زیبائی را بدین معنا پذیرفته‌اند.

درست است که وقتی تکامل تدریجی آئین[۱] «زیبائی» را در علم‌الجمال دنبال کنیم می‌بینیم که از ابتدا، ازآنزمان که دانش زیبائی‌شناسی بنیان‌نهاده شده، تعریف متافیزیکی زیبائی برتعاریف دیگر غلبه داشته است و هر اندازه که بدوران ما نزدیك شویم رفته‌رفته‌دراین علم یك تعریف تجربی بوجودآمده که اخیراً خصلتی «فیزیولوژیك» بخود گرفته است و بهمین دلیل، بزیبائی‌شناسیهائی نظیر زیبائی شناسی «ورون» و «سولی» ــ که در تلاش رهائی‌کامل خویش از بند مفهوم «زیبائی»اند ــ برمیخوریم؛ لیکن موفقیت این زیبائی ــ شناسان بسیار ناچیز است واکثریت افراد و متتبعان و هنرمندان، باپایداری و سرسختی، مفهوم زیبائی را آنچنانکه دراکثر زیبائی شناسیها تعریف شده است نگاهداشته‌اند؛ یعنی بمفهومی که زیبائی را چیزی عرفانی یا متافیزیکی

۱- doctrine

و یا از نوع لذتی مخصوص میداند علاقمند و دلبسته‌اند.

ولی مفهوم زیبائی که افراد جامعه و زمان ما اینچنین سخت بدان پای بندند، واقعاً چیست؟ زیبائی بمعنای ذهنی ـ subjective ـ آن را میدانیم که لذتی‌مخصوص برای مافراهم‌آورد وبمعنای عینی ـ objective ـ آنراچیزی میدانیم که مطلقاً کامل است؛ زیبائی بدین معنا را فقط بدان سبب می‌پذیریم که ازتجلی این «کمال مطلق» لذتی ویژه برمیگیریم. از اینرو، تعریف عینی زیبائی چیزی جز تعریف دگرگونهٔ ذهنی‌آن نیست. درحقیقت، هردومفهوم زیبائی، بلذتی مشخص‌که ازجانب ما ادراك میشود، تبدیل میگردند؛ یعنی: بعنوان زیبائی، چیزی را قبول میکنیم که موجب خوشی ما شود، بی‌آنکه اشتیاق ورغبتی درما بوجود آورد.

با چنین وضعی، اگر دانش هنر[1]، ازتعریف هنر براساس زیبائی، یعنی برپایهٔ آنچه مایهٔ لذت است راضی نباشد و درجستجوی تعریفی عام برآید تا شامل تمامی محصولات هنر گردد و برشالودهٔ آن، امکان تشخیص وابستگی یا عدم وابستگی موضوعات به‌هنر، بدست‌آید، این جستجو امری طبیعی خواهد بود. اما همچنانکه خواننده‌درقطعات مستخرجی که ازکتب زیبائی شناسی‌نقل کرده‌ام مشاهده میکند، و حتی واضحتر، ازخودآثار زیبائی شناسی درمییابد، (هرگاه رنج قرائت‌این‌آثار را برخود هموار کند) می‌بیندکه چنین تعریفی‌در علم‌الجمال وجود ندارد. تمام‌کوششهائیکه برای تعریف زیبائی مطلق فی‌نفسه، بعنوان تقلیداز طبیعت ، زیبندگی، توازن اجزاء، قرینه ، هماهنگی، وحدت درکثرت وغیره، صورت‌گرفته است، یـا اساساً چیزی را تعریف نمیکند، ویا فقط علائم مخصوص پاره‌ای ازمحصولات هنر را تعریف مینمایـد و بهیچوجه شامل همهٔ چیزهائی نیست‌که تمامی انسانها پیوسته‌آنها را «هنر» دانسته‌اند.

از هنر یك تعریف عینی ـ objective ـ در دست نیست؛ ولی تعاریف موجود ، هم تعاریف متافیزیکی و هم تعاریف تجربی ـ experimental ـ، بیك تعریف ذهنی ـ subjective ـ بدل میگردند وهرچندگفتن این سخن عجیب جلوه میکند، لیکن بایدگفت که زیبائی‌شناسان هنرراچیزی دانسته‌اند که زیبائی را آشکار سازد؛ اما زیبائی،چیزیست‌که مایهٔ لذت است (بی‌آنکه رغبت واشتیاق را برانگیزد)، بسیاری از زیبائی شناسان بضعف ونارسائی‌چنین تعریفی پی‌برده‌اند و ازآنروکه اساسی برای‌آن بیابند، از خودپرسیده‌اندکه

۱ـ science of art

چرا این موضوع یاآن مطلب، سبب لذت میگردد و سپس مسألهٔ زیبائی را به ذوق واگذارده‌اند تا آنرا حل‌نماید ـ همچنانکه هاچسن و ولتر و دیدرو و دیگران کرده‌اند ـ. لیکن کوششی که برای تعریف ذوق بکار رفته (همانطور که خواننده از تاریخ علم‌الجمال وازتجربه درمی‌یابد) ما را بجائی نمیرساند واز توضیح این مسأله که چرا فلان وبهمان چیز ، شخصی را خوش میآید و خوشایند دیگری نیست و برعکس ، خوشایند آن‌دیگر است و وی را خوش نمیآید؛ چیزی دردست نمیباشد ونمیتواندهم باشد. ازاینرو،علم‌الجمال موجود ـ پای تا سر ـ آن نیست که انسان از یك فعالیت فکری ، فعالیتی که عنوان علم برخود نهاده است، انتظار دارد. یعنی: صفات مشخصه وقوانین هنر، یا «زیبا» را (اگر زیبا مضمون هنر را میسازد) یا خصوصیت «ذوق» را ( اگر «ذوق» مسألهٔ هنر را حل و ارزش آنرا تعیین میکند) تعریف نمینماید وچنین نیست که بعد، وقتی براساس این قوانین، چیزی را هنر شناخت، معلوم‌نماید که‌چه آثاری مطابق با این قوانین است وآنها را بپذیرد وآثاردیگر را که موافق با این قانونها نیست وا زند. وقتی بناچار بخواهیم اثر مخصوصی را بعنوان «خوب» بشناسیم (باین دلیل که خوشایند ماست) آنوقت یك فرضیهٔ هنری درست میکنیم تا برطبق آن، تمام آثاری‌که سبب التذاذ گروه معدودی از انسانهاست، مشمول این فرضیه گردد. در جامعهٔ ما، یك‌قانون‌کلی هنری وجود داردوبموجب آن،آثار مورد پسند را «هنر» شناخته‌اند(آثار:فی‌دیاس[1] سوفوکلس[2]، همر، تی‌تیان[3]، رافائل، باخ، بتهوون، دانته، شکسپیر، گوته‌و دیگران) و داوریهای زیبائی‌شناسی بایستی چنان باشد که همهٔ این آثار رادر برگیرد. در ادبیات زیبائی شناسی، دائماً بعقایدی برمیخوریم‌که دربارهٔارزش و اهمیت و معنی هنر ابراز گردیده است؛ لیکن این عقاید بر قوانین معینی تکیه نـدارند تا برطبق آن اصول و قوانین ، اثری را خوب یـابد بدانیم ؛ بلکه معیار تشخیص اثـر هنری ، تطابق یا عدم تطابق آن با قانون کلی هنر است ـ بهمان نحو که ما آنرا وضع کرده‌ایم ـ چندی پیش کتابی بقلم فول‌کلت ـVolkelt ـ خواندم، باید بگویم که بهیچوجه‌کتاب بدی نیست. هنگام‌بحث ازخواستهای اخلاقی درآثارهنری، نویسنده صریحاًمیگوید که‌طرح‌خواستهای

۱ــ به‌توضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید.
۲ــ « « « « « «
۳ــ « « « « « «

اخلاق درهنر غلط است و برای اثبات این موضوع یادآور میگرددکه اگربنا بود این خواست را بپذیریم، آنوقت رومئووژولیت شکسپیر و ویلهلم مایستر ـ Wilhelm Meister ـ گوته، با تعریف هنر خوب، سازگار نبود. ولی‌چون هردو اثرمشمول **قانون کلی** هنر است، پس این خواست اخلاقی درست‌نیست. از اینجهت لازم است برای هنر تعریفی پیدا کرد که مناسب این آثارباشد، باین‌دلیل، فول‌کلت بجای‌خواست‌اخلاقی، موضوع «مهم» (Bedeutungsvolle) را اساس هنر قرار میدهد.

تمام‌زیبائی شناسیهای موجود، بموجب این‌نقشه‌ساخته شده است. بجای آنکه از هنر حقیقی تعریفی بدست دهند و سپس براساس این تعریف قضاوت کنند که‌کدام اثر موافق با این تعریف است وکدامیك مطابق‌آن نیست، ویا، داوری کنند که هنر چه چیز است وچه چیز هنر نیست، سلسله‌ای از آثار معین را که بدلائلی ، خوشایند افراد گروهی مشخص است «هنر» شناخته‌اند وزیبائی شناسان برای هنر تعریفی اختراع‌میکنندکه تمامی این آثار را در‌بر گیرد. مؤید گفتهٔ من دربارهٔ این روش ، کتاب بسیار خوب «موتر» بنام «تاریخ نقاشی درقرن نوزدهم»[1] است.

نویسنده وقتی بشرح آثار نقاشان پیش از رافائل[2] و منحطین و سمبولیستها ـ که‌هم‌اکنون‌کارهای ایشان را مشمول **قانون کلی** هنر شناخته‌اند ـ میرسد، نه‌تنها جرأت نمیکند این تمایلات هنری را محکوم کند، بلکه با حرارت فراوان میکوشد که‌چارچوب هنری خویش را وسعت بخشد تانقاشان پیش از رافائل و منحطین و سمبولیستها را که بنظر اوآثار ایشان‌عکس‌العمل بحق زیاده رویهای ناتورالیسم است، درآن جادهد. ماهیت جنون هنری‌مورد توجه و اعتنانیست؛ همینکه جنونی درمیان طبقات عالیهٔ جامعهٔ ما موردقبول قرار گرفت ، بی‌درنگ فرضیه‌ای درست میشود و این دیوانگی را تأویل و تفسیر میکند و قانونی و مشروع میشمارد . گوئیا در تاریخ بشر هیچ عصری وجود نداشته است که درمحافل انحصاری معینی، هنری دروغین و بی‌تناسب و بی‌معنا، مورد پسند و تأیید و قبول قرارگیرد و ازخود آثاری بجانگذارد و بعدها نیز کاملاً فراموش شود.

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

---

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

۲ـ به‌توضیحات‌آخر کتاب مراجعه کنید.

سرنوشت تباه و بی‌معنائی در انتظار هنر خواهد بود؛ مخصوصاً اگر در آینده نیز نظیر زمان‌ما، هنر را لغزش‌ناپذیر و مصون از خطا بشناسند. بدینسان تئوری هنر که برپایهٔ «زیبائی» استوار گردیده است ودر زیبائی شناسی بتفصیل تشریح شده‌است و با تمامی مطالب مبهم خویش قبول عامه‌یافته است؛ جزاطلاع براین موضوع چیز دیگری نیست: «خوب» آنست‌که موجب خوشی‌ما (یعنی گروه مشخص و معدودی) شده است ومیشود.

برای توضیح هرفعالیت انسانی، بایستی معنی وارزش آنرا بدانیم. لیکن از آنرو که بارزش ومعنای هرفعالیت بشری پی‌بریم، لزوماً پیش از هرچیز بایستی نفس این فعالیت را در وابستگی آن بعلل و نتایجش درنظر گیریم، نه آنکه فقط از لحاظ لذتی که از آن کسب میکنیم بدان بنگریم.

ولی اگرقبول کنیم که منظور وهدف هرفعالیتی جزلذت ما چیزدیگری نیست وآنرا تنها ازجهت این لذت تعریف نمائیم، آشکار است‌که این تعریف نادرست خواهد بود. این موضوع درموردهنرمصداق پیداکرده است. هرکس میفهمدکه ترشیهٔ ذائقهٔ ما بهیچوجه نمیتواند اساس تعریف غذا بشمار رود و ازاینرو، حق نداریم شام وناهاری راکه با فلفل هندی وپنیر «لیم‌برگر[1]» و مشروبات الکلی و این قبیل مواد، رنگین میکنیم و بدانها معتادیم و موجب لذت ماست، بهترین غذای بشری‌بشناسیم. بهمین نحو، زیبائی ـ یاآنچه‌مایهٔ خوشی ماست ـ بهیچوجه قادر نیست بمنزلهٔ اساس تعریف هنر بشمار رود و سلسلهٔ موضوعاتی که‌بخشایندهٔ لذت بماست، بهیچ‌رو نمیتواند نمونهٔ آنچه هنر باید باشد، دانسته شود.

مقصد و رسالت هنررا درلذت حاصلهٔ ازآن دانستن، چنانست‌که منظور وارزش غذا را در لذت ناشی ازتناول آن پنداشتن ـ همچنانکه آنها که در پست‌ترین مرحلهٔ تکامل اخلاقی‌قراردارند (وحشیها) ـ اینچنینش‌می‌پندارند.

به‌همانسان‌که مردمی که‌میاندیشند منظور وکار غذا لذت بخشودن است قادر نیستند معنی حقیقی تناول خوراك را دریابند، مردمی هم‌که فکرمیکنند هدف هنر، لذت‌است نمیتوانند معنی ومقصد هنررا ادراك‌نمایند؛ زیرا: بفعالیتی که از ارتباط با پدیده‌های دیگر حیات واجد معنا میگردد، هدفی نادرست و انحصاری‌راکه عبارت‌از«لذت» باشد نسبت میدهند. انسانها فقط‌آنگاه فهمیدند معنی غذا، تغذیهٔ بدن است‌که ازمنظورداشتن لذت بعنوان هدف این فعالیت،

---

۱ـ Limburger پنیر نرمی است که بوئی تند دارد.

دست برداشتند. این موضوع درمورد هنر نیز صادق است.

مردم فقط وقتی معنی هنررا خواهند فهمیدکـه بزیبائی، یعنی: بلذت، بعنوان هدف این فعالیت ننگرند. زیبائی، یالذت نوع مخصوصی راکه ازهنر بدست میآید، هدف هنر شناختن، نه تنها به‌تعریف هنر کمك نمیکند، بلکه بر عکس سبب انتقال مسألهٔ هنر بحوزه‌ای که کاملاً نسبت به هنر بیگانه‌میباشد، یعنی سبب انتقال آن بحوزهٔ تفکرات متافیزیکی، روانشناسی، فیزیولوژیك و حتی تاریخی میشود وآنگاه این سؤال پیش میآید که چرا چنین وچنان اثر برخی را خوش‌میآیدوچنان وچنین اثرسبب خوشی ایشان نمیشود ودیگرانرا خوش میآید و بالنتیجه، تعریف هنر ناممکن میگردد . و همچنانکه تفکر در بارهٔ این مطلب‌که چرا شخصی گلابی را دوست میدارد وآندیگری گوشت را می‌پسندد، بهیچوجه بتعریف ذات وجوهر غذاکمك نمیکند، حل مسائل ذوق در هنر نیز (که بحث در بارهٔ هنر، بی‌اختیار بدان تبدیل شده‌است) نـه تنها بتوضیح‌آن فعالیت انسانی‌که هنرش مینامیم‌کمکی نمیکند، بلکه این توضیح‌را کاملاً غیر ممکن میسازد.

درپاسخ این پرسشها: هنرچیست‌که بخـاطرآن رنج وکـوشش میلیونها انسان، حیات انسانها وحتی اخلاق، فدامیگردد، از زیبائی‌شناسیهای موجود پاسخهائی شنیدیم‌که همهٔ‌آنها بدین عبارت خلاصه میشود: منظور وهدف‌هنر، زیبائیست (ولی زیبائی، از راه‌لذتی‌که ازآن‌کسب میکنیم شناخته شده است)و لذت ناشی ازهنر، خوب و بااهمیت است؛یعنی: لذت بدین دلیل «خوب»است که لذت است. بدینسان، آنچه‌راکه تعریف هنرپنداشته‌اند ، بهیچوجه تعریف هنرنیست، بلکه فقط ابداعیست برای توجیه هنر موجود،از اینرو،ـهراندازه این گفته عجیب جلوه‌کند، باید گفت: بررغم خروارهـا کتابی‌که دربـارهٔ هنر نوشته شده، تا کنون هیچ تعریف دقیقی ازهنر در دست نیست. سببش اینست‌که درشالودهٔ مفهوم هنر، مفهوم زیبائی را قرار داده‌اند.

# ۵

اگر مفهوم «زیبائی» که سراپای مطلب را مغشوش میسازد. مورد قبول ما نباشد. پس **هنر چیست؟**

آخرین وقابل فهم‌ترین تعاریف هنر که از مفهوم «زیبایی» جداست ، اینهاست :

هنر فعالیتی است که درقلمرو حیوانیت، ازاحساس جنسی وتمایل به‌بازی پدید آمده است (تعریف شیللر ـ داروین ـ اسپنسر) وهمراه باتهییج لذت‌ـ بخش انرژی عصبی است (تعریف گرانت‌آلن) . این، تعریفی مبتنی براساس تکامل تدریجی وظائف الاعضاء (فیزیـولوژیك) خواهد بود. یا : هنر ، تجلی خارجی احساسات نیرومندیست که انسان‌آنها را تجربه وآزمایش‌کرده است. این تجلی ظاهری، بوسیلهٔ خطها، رنگها، حرکات واشارات،اصوات وکلمات صورت می‌پذیرد(تعریف ورون) . تعریف مذکـور یك تعریف تجربی خواهد بود. بنابرآخرین تعریفی که «سولی» آنرا بیان کرده است ، هنر : «بوجود آوردن موضوعی ثابت یا عملی نـاپایدار است که نه‌تنها قابلیت فراهم ساختن لذت مؤثر را برای بوجود آورنده دارد ، بلکه تأثر لذت بخش را قطع نظر ازهرگونه سود شخصی‌که ازآن بدست آید، به‌گروهی بیننده یاشنونده انتقال می‌دهد» .

با وجود برتری این تعاریف برتعاریف متافیزیکی که براساس مفهوم «زیبایی» قراردارند، خود این‌تعاریف بهیچوجه دقیق نیستند. تعریف‌نخستین، تعریف تکامل تدریجی فیزیولوژیك دقیق وکامل نیست بدلیل اینکه : از خود

فعالیتی که جوهر وهستهٔ اصلی هنر را میسازد سخنی بمیان نمی‌آورد، بلکه از مبداء هنر سخن میگوید. تعریفی که براساس تأثیر فیزیولوژیك بردستگاه بدن‌آدمی، ازهنر میشود دقیق نیست زیرا: بسیاری از فعالیتهای دیگر انسانی را میتوان مشمول این تعریف نمود، همچنانکه در زیبایی شناسیهای جدید چنین میکنند وتهیهٔ جامه‌های قشنگ وعطرهای دلپذیر وحتی، غذارا نیزهنر میشمارند، تعریف تجربی که هنر را درتجلی احساسات تندمستتر می‌پندارد، دقیق نیست بدلیل اینکه، انسان ممکن است بیاری خطها، رنگها، اصوات و کلمات، احساسات خودرا بروز دهد؛ بی‌آنکه ازراه‌این تجلی در دیگران اثر گذارد؛ پس این تظاهر وتجلی، هنر نخواهد بود.

تعریف سوم، تعریف سولی، دقیق نیست زیرا: بموجب‌آن، همراه باتولید موضوعاتی که فراهم آورندهٔ لذت برای‌آفریننده و تأثر لذت‌بخش جهت بینندگان‌وشنوندگان‌باشند وبرای‌آنهامتضمن‌هیچگونه‌سودشخصی‌نباشند؛ شعبده بازی‌وحرکات‌ژیمناستیك وفعالیتهای دیگررا که سازندهٔ هنر نیستند، میتوان هنر شمردوبرعکس، بسیاری‌ازموضوعات دیگررا که از آنها **تأثرات ناگوار** میگیریم. مثلاً منظرهٔ غم‌انگیز وآمیخته‌بشقاوتی راکه در توصیفی شاعرانه می‌بینیم‌ویا در تماشاخانه بدان برمیخوریم وبی‌گفتگویك‌اثر هنریست ـ بایستی هنرنشمرد.

نادرستی همهٔ این‌تعاریف، بدین سبب است‌که درتمامی‌آنها درست نظیر تعاریف متافیزیکی ـ هدف هنر، در لذت ناشی ازآن جستجو شده است نه‌در سر منزل مقصودی‌که هنر درحیات انسان وبشریت دارد.

**برای اینکه هنررا دقیقاً تعریف‌کنیم، پیش ازهمه‌لازم است‌که بدان، همچون یك وسیلهٔ‌کسب لذت ننگریم، بلکه هنررایکی ازشرایط حیات‌بشری بشناسیم.**

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

**هریك ازمحصولات‌هنر، این نتیجه را داردکه گیرندهٔ‌تأثیرآن‌محصول هنری، باوجودآورندهٔ هنر، وبا تمام‌کسانی‌که درعصراو، پیش‌از او، ویا بعد ازاو، همان تأثیرهنری را گرفته‌اند و یا خواهندگرفت، رابطهٔ‌خاصی پیدا میکند.**

بهمانسان‌که سخن، افکاروتجارب انسانها را انتقال میدهدوبرای اتحاد وهمبستگی افراد وسیله‌ای بشمار میرود، هنر نیز چنین‌کاری را انجام میدهد.

صفت ویژهٔ این وسیلهٔ ارتباط، که آنرا از وسیلهٔ دیگر 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 آدمی قرار دارد که انسان، با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، میتواند همان احساسی را که شخص بیان‌کننده و شرح دهنده تجربه کرده بود، وی نیز همان احساس را تجربه نماید.**

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

مردی باحرکات واشارات خود، با زیر وبم صدای خود، نشاط وسرخوشی، 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 بحرمت وشگفتی، هراس، و احترام خویش را نسبت باشیاء و موضوعات و اشخاص و پدیده‌های خاصی، بیان مینماید و این حالات بافراد دیگر سرایت میکند و آنها نیز همان احساسات شادی، ترس آمیخته بحرمت وشگفتی، هراس واحترام را دربارهٔ همان اشیاء و موضوعات واشخاص وپدیده‌ها تجربه مینمایند.

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

هرگاه انسانی احساسی را بانگاه وبیاری اصواتی که ایجاد کرده است، مستقیم وبلافاصله، درآن 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، ویا هنگامیکه خود بچیزی میخندد، یا بعلتی میگرید، دیگری نیز بخنده افتد یا بگرید، یا وقتیکه وی خود رنج میکشد، سبب شود که آندیگری نیز تحمل رنج کند، هیچیك اینها، هنر نیست.

**هنر آنگاه آغاز میگردد که انسانی، باقصد انتقال احساسی که خود آنرا تجربه کرده است، آن احساس را درخویشتن برانگیزد وبیاری علائم معروف**

**وشناخته شدهٔ ظاهری، بیانش کند.**

اینجا، نمونهٔ بسیارساده‌ای 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 راکه خود تجربه‌کرده است برانگیزد، خودرا، وضع خود را پیش از روبرو شدن باگرگ، وضع دور وبرش را، جنگل را، بی‌خیالی خویش را، وبعد؛ نگاههای گرگ را، حرکات او را، فاصلهٔ بین خود وگرگ وچیزهای دیگر را شرح میدهد.

اگر به‌پسر، دوباره، درحین بازگو کردن حادثه، همان احساسی که درجریان واقعه تجربه‌کرده بود، دست دهد واین احساس بشنوندگان سرایت کند وسبب شودکه‌آنها نیز از همهٔ آن مراحل حسی که گوینده گذشته است، بگذرند **این هنر است.**

حتی اگر پسر گرگ را ندیده باشد، ولی از نام‌گرگ بارها ترسیده باشد وبخواهد احساس ترسی راکه خود تجربه‌کرده‌است دردیگران برانگیزد وبرای اینکار برخورد باگرگ را اختراع کند ودربارهٔ آن، چنان سخن گوید که با شرح حادثه ازجانب وی، درشنوندگان همان احساسی بیدارشود که او خود هنگام تصویرکردن گرگ برای خویش، تجربه‌کرده بود، **این نیز هنر است.**

نظیر این موضوع، مردی‌که درواقعیت یا در خیال خویش، وحشت رنج یا فریبندگی لذت را تجربه‌کرده است و این احساسات را برکرباس نقاشی وبرصفحهٔ مرمر چنان نشان داده است‌که بدیگران سرایت‌کرده است، **این نیز هنر است.**

شبیه این مورد، اگر شخصی احساس نشاط، شادی، اندوه، نومیدی، انبساط، گرفتگی خاطر را تجربه کند، یا پیش خود تصور این احساسات را بنماید وازاین احساسات، ازیکی بدیگری رود وسپس‌آنها را باکلمات بنحوی نمایش دهد کـه بشنوندگان سرایت کند و ایشان نیز بهمانسان‌که وی از این مراحل حسی‌گذشته است، بگذرند، **این نیزهنر است.**

احساسات بسیار متفاوت، قوی ترین وضعیف‌ترین، مهمترین وناچیز-ترین، خوب‌ترین وبدترین آنها، تاآن زمان‌که بخواننده وتماشاگروشنونده سرایت میکنند، **موضوع هنر** را میسازند. احساس از خود گذشتگی و تسلیم بسرنوشت ویا به‌خداوند، کـه به‌درام انتقال یافته است؛ یا وجد عشاق 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 ؛ یـا احساس شوخی ، که با حکایت مضحك بیدار شده است؛ یا احساس آرامش که چشم انداز دیروز ویالای لای گاهواره بما انتقال داده‌است.ـ **اینها همه، هنر است.**

لحظه‌ای که به‌بینندگان وشنوندگان ، همان احساسی که به‌مصنف دست داده است سرایت میکند، **همان لحظه هنر را در اختیار خودداریم.**

**فعالیت هنریعنی: انسان احساسی راکه قبلا تجربه‌کرده است درخود بیدارکند و برانگیختن‌آن بوسیلهٔ حرکات‌واشارات وخطها ورنگها وصداها و نقشها[۱] وکلمات، بنحوی که دیگران نیز بتوانند همان احساس را تجربه کنند،آنرا بـایرین منتقل سازد.**

**هنر، یك فعالیت انسانی وعبارت‌ازاینست‌که:انسانی آگاهانه وبیاری علائم مشخصهٔ ظاهری، احساساتی‌راکه خود تجربه‌کرده است بدیگران‌انتقال دهد، بطوریکه این احساسات به‌ایشان سرایت‌کند وآنها نیز آن‌احساسات را تجربه نمایند واز همان مراحل حسی‌که اوگذشته است بگذرند.**

هنر ، چنانکه متافیزیسینها میگویند، تجلی هیچ تصور مرموز ، تجلی زیبائی یاخداونـد نیست؛ هنر، چنانکه زیبائـی شناسان فیزیولوژیست عقیده دارند، «بازی» نیست کـه در آن انسان بمازاد انرژی متراکم خویش میدان میدهد؛ هنر، تظاهر احساسات سرکش‌که باعلائم ظاهری جلوه‌گر شده باشد نیست ؛ هنر تـولید موضوعـات دلپذیر نیست ؛ مهمتر از همه ، لذت نیست ؛ **بلکه وسیلهٔ ارتباط انسانهاست؛ برای حیات بشر وبرای سیر بسوی سعادت فرد وجامعهٔ انسانی، موضوعی ضرور ولازم است؛ زیرا افراد بشر را بـا احساساتی یکسان، بیکدیگر پیوند میدهد.**

درست بهمانسان‌که انسان استعداد دریافتن افکاری راکه باکلمات بیان شده است دارد ومیتواندآنچه راکه **درگذشته** بشریت درقلمروواندیشه برای او بکار بسته است دریابد، **درزمان حال** نیز بسبب استعدادی که برای درك افکار انسانهای دیگر دارد ، قادر است که شریك فعالیت فکری دیگران شود و در سایهٔ همین استعداد، افکارخویش واندیشه‌های اکتسابی رابمعاصران وآیندگان انتقال دهد. اکنون میگوئیم: چون انسان دارای این استعداد نیزهست‌که از

۱ـ images

راه هنر، احساسات مردم دیگر بدو سرایت نماید، از اینرودرعرصهٔ احساسات آنچه راکه بشریت پیش ازوی تجربه کرده‌است و آنچه را که همعصران وی تجربه میکنندوآنچه راکه هزاران سال پیش، انسانهای دیگرتجربه کرده‌اند، دردسترس خود دارد وخود نیز، قادراست که احساسات خویش را بمردم دیگر منتقل‌سازد.

هرگاه انسان استعداد ادراك افکار پیشینیان راکه بقالب کلمات ولغات ریخته‌اند نمیداشت و خـود نیز نمیتوانست آنچه را کـه میاندیشد بدیگران انتقال دهد، موجودی نظیر حیوان ومخلوقی شبیه «کاسپارهوسر»[1] میبود.

اگر استعداد دیگر انسان ، یعنی اگر استعداد پذیرفتن سرایت هنر، در وی وجود نمیداشت، افراد بشر هنوزهم وحشی ومهمتر ازآن، پراکنده و دشمن یکدیگر میبودند.

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

بهمانسان‌که «سخن» نه‌فقط در وعظها ونطقها وکتابها بما اثرمی‌بخشد، بلکه درهرگفته‌ای‌که افکار وتجارب خویش را بایکدیگر مبادله میکنیم در ما اثر می‌نهد، بهمین نحوهنر نیز ـ بمعنای وسیع کلمه ـ درتمام حیات مارسوخ میکند، ولی ما فقط جلوه‌ای چند از این هنر را ـ بمعنی محدودکلمه ـ هنر مینامیم.

معتادیم‌که زیر عنوان هنر، تنهاآنچه راکه درتماشاخانه‌ها و کنسرتها ونمایشگاهها وساختمانها ومجسمه‌ها و شعرها و داستانها می‌بینیم و میشنویم و میخوانیم هنر بدانیم . لیکن ، اینها همه بخشی بسیار کوچك از آن هنری است‌که بیاری آن در زندگی با یکدیگر دوستانه سخن و راز دل میگوئیم ، سراسر حیات انسانی‌آکنده ازهرگونه فرآوردهٔ هنریست، ازلای‌لای گاهواره ولطیفه وبذله وآرایش خانه‌ها وجامه‌ها و ابزار کار گرفته تا مراسم کلیسا و دسته‌های عزاداری مذهبی همه فعالیت هنر بشمار است. ولی چون ما هنر را بمعنای محـدود کلمه در نظر میگیریم ، آنـرا تمام فعالیت بشری که ناقل احساسات است نمیدانیم، بلکه فقط آنچه راکه بعللی، ازاین فعالیت عظیم جدا میکنیم وبرپیکرآنها جامهٔ ارزش و معنا میپوشانیم، «هنر» مینامیم.

درهمهٔ دورانها، همهٔ انسانها، برای فعالیتی‌که احساسات ناشی ازشعور

---

۱ــ بتوضیحات‌آخرکتاب مراجعه‌کنید.

دینی مردم را منتقل کرده است، یك چنین ارزش ومعنای ویژه‌ای قائل شده‌اند واین بخش کوچك «تمام هنر» را، هنر بمعنای کامل کلمه، گرفته‌اند.

**مردان دوران کهن، سقراط و افلاطون و ارسطو ، به هنر اینچنین نگریسته‌اند؛ پیامبران کلیمی ومسیحیان نخستین، هنر را چنین دیده‌انـد ؛ مسلمانان نیز هنر را بدینگونه فهمیده‌اند؛ مردم مذهبی زمان مانیز آنـرا بدینسان دریافته‌اند.**

برخی از آموزگـاران بشریت ـ نظیر افلاطون در کتاب «جمهوری» خویش ـ و مسیحیان نخستین و مسلمانـان و بودائیان بارها «تمام هنر» را رد کرده‌اند .

آنها که برخلاف نظر کنونی،ـ نظری که برطبق آن، هرهنر تازمانی که لذت دهد نیکو شمرده میشود ـ ازجهت دیگری بهنر مینگرند ، میاندیشند که: چون هنر ـ برخلاف سخن، که میتوان آنرا ناشنیده گرفت ـ بررغم تمایل وارادهٔ مردم بدیشان سرایت میکند، تاآن حد زیانمند وخطرناکست که اگر بشریت «تمام هنر» را بدور افکند، بمراتب کمتر ازآنچه «همهٔ هنر» رابپذیرد زیان خواهد دید.

اینان که «تمام هنر» را ردکرده‌اند، آشکارا راه خطا پیموده‌اند ، زیرا آنچه راکه نمیتوان طردکرد، ردکرده‌اند و آن: طرد یکی از وسائل حتمی و مطلقاً ضرور ارتباط انسانهـا با یکدیگراست که بشریت بی‌آن بادامهٔ حیات قادر نبود. ولی اشتباه جوامع ومحافل اروپائی متمدن زمان ما نیز که «تمام هنر» را بدین شرط که بخدمت «زیبائی» کمر بندد، یعنی: برای انسانهالذت فراهم‌آورد ـ میپذیرند، ازآنهاکمتر نیست .

پیش ازاین ازآن میترسیدندکه مبادا در میان موضوعات هنر، چیزی رسوخ کند وسبب فساد مردم گردد ، و از اینرو «تمام هنر» ممنوع شده بود . لیکن اکنون تنها ازاین هراس دارندکه مبادا از لذاتی که هنرارزانی میدارد، چندتائی را ازدست بدهند و**بدین دلیل، هرهنری را حفظ وحمایت میکنند.** بعقیدهٔ من ، اشتباه اخیر از خطای نخستین بمراتب بزرگتر و ناهنجارتر و نتایج آن نیز زیانمندتر است.

# ٦

لیکن خود هنر، که درقدیم، یا قبول میشد و یا یکسره مردود؛ چه‌روی دادکه در دوران ما، اگر فقط لذت دهد، «نیک» جاوید است؟

آنچه روی داد، ازعلل ذیل برخاست:

تقویم ارزش هنر، یعنی: ارزیابی احساساتی که هنر انتقال میدهد، وابسته به‌آن است‌که انسانها، معنی حیات را چگونه دریابند و به‌نیك و بد زندگی به‌چه‌چشمی بنگرند. لیکن نیك و بد حیات را، آنچه **دین** نام دارد توضیح داده است وتعریف کرده است.

انسانیت، از ادراك[1] پست‌تر وعمومی‌تر ومبهم‌تر حیات، بی‌وقفه بسوی فهم عالیتر واختصاصی‌تر وروشنتر زندگی سیرمیکند و نظیرهمهٔ جنبشها[2]، در این‌حرکت‌نیزانسانهای‌پیشروئی‌وجوددارند: آدمیانی‌که‌معنی‌حیات را،روشنتر ازدگران درمی‌یابند وازمیان همهٔ آنان نیز، همیشه، **یك‌تن**، این معنا را در گفتار و درزندگانی خود، واضحتر وقابل حصول‌تر وتواناترازدیگران بیان میکند.

**بیان این معنای زندگی، ازجانب این شخص، توأم با سنتهای خرافی وآداب و رسومی‌که معمولا برگرد حافظهٔ وی جمع‌آمده‌اند، دین نام‌دارد.**

ادیان، نشانه‌هائی از آن ادراك عالیتر حیات‌اند که در عصر معلوم و جامعهٔ مشخصی، در دسترس پیشروترین افراد قرار میگیرند و سپس، تمامی مردم دیگر آن جامعه، حتماً ومطلقاً، بدان ادراك نزدیك میشوند. وازاینرو،

---

۱- comprehension ۲- motions

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

اگر این احساسات، مردم را به‌آرمانی که دین تعیین کرده است، نزدیکتر کنند وباآن موافق باشند وانکارش نکنند، **خوب**اند، و اگر مردم را ازآن آرمان برانندوباآن توافق نداشته باشند وانکارش کنند، **بد**اند.

اگر دین، معنی حیات را درپرستش خدای یگانه ودر اجرای ارادهٔ او قرار دهد، هنری که احساسات ناشی از عشق ورزیدن باین خدا و احساسات منبعث از اعتقاد بقانون اورا انتقال میدهد، یعنی: ــ اشعار مقدس پیامبران، مزامیر[1]، روایات‌سفر پیدایش[2]، ــ هنری خوب وعالیست. لیکن‌آنچه مخالف این هنر باشد، چون نقل‌کردن احساساتی‌که از پرستش خدایان بیگانه ناشی شود وانتقال دادن احساساتی‌که موافق باقانون خداوندنباشد، هنربد محسوب است. اگر دین، معنی حیات را درسعادت دنیائی؛ درزیبائی ودرقدرت ونیرو بحساب آرد، هنری‌که شادی و نشاط زندگانی را انتقال میدهد، هنر خوب بشمار میرود؛ وهنری‌که احساس نامردی وافسردگی واندوه را منتقل میکند، هنر بدخواهد بود: **یونانیها هنررا چنین میدانستند.**

اگر معنی حیات، درسعادت ملت، ویا دراطالهٔ حیاتی‌که پدران شخص آغازکرده‌اند، ودرحرمت نهادن بدیشان باشد، هنری‌که احساس شادی قربان شدن در پیشگاه ارباب انواع را بخاطر سعادت ملت ویا عز و شرف اجداد و حمایت ازسنن ایشان، منتقل میکند، هنر خوب است و هنری که احساسات مخالف این عقیده را بیان‌کند، هنربد بشمار میرود؛ **رومیهاوچینی‌هااعقیده براین‌بود.**

هرگاه معنی حیات درآزادی نفس ازبندهای حیوانی باشد، هنری که ناقل احساساتی است‌که سبب تعالی روح وتدنی تن میگردد، هنر خوب است وهرآنچه انتقال دهندهٔ احساساتی باشدکه شهوات جسم را شدت دهد، هنربد خواهد بود: **بودائیان را دربارهٔ هنراعتقاد چنین است.**

همیشه، درهمهٔ دورانها ودر هریك از جوامع بشری، یك **شعور دینی** وجود داردکه تمامی افراد جامعه، درآن سهیمند واین شعور دینی، معیار نیك

---

۱ــ psalms ــ مزامیر: جمع «مزمور» بمعنای سرود وترانه. در اینجا منظور نویسنده دعاها وسرودهائیست‌که داود پیغمبر به‌آنها ترنم میکرده. (م)

۲ــ *Book of Genesis* ــ سفرپیدایش (بکسرسین) نخستین کتاب‌تورات (م)

وبد است و ارزش احساساتی راکه هنر انتقال میدهد تعیین میکند. واز اینرو درديدهٔ تمام ملل، هنری‌که احساسات ناشی از شعور مشترك دینی آن ملت را منتقل‌کرده است ، هنر«خوب» تشخیص گردیده است و تشویق شده است؛ ولی هنری‌که احساسات مغایر بـا این شعور دینی را انتقال داده است ، هنر «بد» بحساب‌آمده است ومردود شده است؛ لیکن تمامی بازماندهٔ عظیم قلمرو هنر، که بوسیلهٔ آن انسانها با یکدیگر در ارتباطند ، اصلا ارزیابی نشده است ، و فقط وقتی طرد شده است‌که مخالف شعور دینی زمان خـود بوده است . این موضوع، دربارهٔ همهٔ ملتها: یونانیها، یهودیها ، هندوها ، مصریها ، چینی‌ها مصداق داشته است وبهنگام ظهور مسیحیت نیز صادق بوده است.

مسیحیت ادوار نخستین ، فقط افسانه‌ها واحادیث و سرگذشت مقدسین واولیاء ووعظها ودعاها و آوازهائی راکه احساس‌عشق به‌مسیح وتواضع و برد ـ باری ناشی ازتعمق درحیات وی واشتیاق به‌پیروی ازسرمشق او و دست‌کشیدن ازحیات دنیائی وخضوع ومحبت بانسان را در نهاد مردم برمیانگیخت، آثار خوب هنر میشمرد وتمامی‌آثارآن هنری راکه احساسات ناشی ازلذات فردی را انتقال میداد بـد میدانست. از اینرو ، مسیحیت ، همهٔ هنر مشکّـل زمان جاهلیت را مردود شناخت وفقط هنرنمائیهای مشکّل‌کنائی[1] را مجاز دانست.

در میان مسیحیان سده‌هـای نخستین، وضع هنر چنین بـود: گـرچه مسیحیان‌آن ادوار، تعالیم مسیح را بصورت حقیقی وکامل‌آن نپذیرفته بودند، ولی دست‌کم ایـن تعالیم، شکل فـاسدی راکه بعدها، بسبب بت پرستی بدست آورد وبهمان صورت نیز مورد قبول یافت، فاقد بود.

لیکن از این مسیحیان‌گذشته ، پس از آنکـه ملتها، بحکم مقامات حاکمه ، دسته جمعـی به‌کیش مسیح درآمدنـد ، ـ چنانکه اینکار ، بهنگام فرمانروائی‌قسطنطین وشارلمانی و ولادیمیر[2] صورت‌گرفت ـ **تعالیم کلیسائی**، که بدرجات به‌بت پرستی نزدیکتر بود تا بتعالیم مسیح ، ظاهر شد . و این **مسیحیت‌کلیسائی** ، کـه از مسیحیت نخستین بکلـی جداست ، براساس آئین[3] خویش ، مقیاس ارزیابی احساسات مـردم و محصول هنرها را ـ که ناقل آن احساسات بودند ـ تغییر داد. این مسیحیت‌کلیسائی ، نه‌تنها موازین اصلی و

۱- symbolical plastic representations

۲ـ بتوضیحات آخرکتاب مراجعه کنید.

۳- doctrine

اساسی مسیحیت واقعی ـ یعنی: رابطهٔ بیواسطهٔ افراد باپدرآسمانی و برادری و برابری همهٔ انسانها راکه ازآن ناشی است وجانشین ساختن محبت و تواضع بجای هرگونه خشونت وتعدی ـ را نشناخت و تصدیق ننمود ، بلکه برعکس، بابنیادکردن یك سلطنت کلیسائی آسمانی؛ نظیر میتولژی بت پرستی، وپرستش این سلطنت کلیسائی ومسیح وعذرای مقدس و فرشتگانو حواریون و اولیاءالله وشهدا وحتی، تصاویر وتمثالهای ایشان ، اعتقادکورکورانه نسبت به‌کلیسا و فرامین‌آن را جوهر تعالیم خویش قرار داد.

بگذریم ازاینکه‌آئین مذکور، تاچه حد ازمسیحیت حقیقی بدور وتاچه اندازه (نه‌فقط در قیاس با مسیحیت واقعی ، بلکه نسبت به‌جهان بینی رومیانی نظیر ژولیان[1] وامثال وی نیز، بی‌ارزش و پست بود) با این‌همه‌به‌کاروحشیانی که‌آنرا برترازمعتقدات پیشین خویش یعنی: پرستش خدا وقهرمانان وارواح نیك وبد، میدانستند میخورد وآنان‌نیزآنرا پذیرا شدند.وبدینسان این‌تعالیم، برای وحشیانی‌که آنرا قبول‌کرده بودند «مذهبی» شد و برپایهٔ این مذهب، هنرآن زمان ارزیابی شد . این هنرکه پرستش ثواب آمیز عذرای مقدس و مسیح واولیاء وملائك وایمان‌کورکورانه وتسلیم محض بکلیسا و وحشت عذاب وامید بسعادت اخروی وحیات پس ازمرگ‌را انتقال میداد، «خوب» محسوب میشد وهنر مخالف‌آن، پای تا سر ، بد.آئینی‌که بربنیاد آن، این هنر پدید آمد، تعالیم تباه شدهٔ مسیح بود، لیکن هنری‌که براساس این تعالیم فاسد شده ایجاد شد، حقیقی بود، زیرا بجهان بینی دینی‌ملتی‌که هنر مذکور از میان او برخاسته بود، یاری‌کرد.

هنرمندان‌قرون وسطی‌که اساس‌احساسات ومذهب ایشان همان احساسات ومذهب توده‌های ملت بود واحساسات وحالاتی راکه خود تجربه‌کرده‌بودند، بمعماری و پیکر تراشی و نقاشی و موسیقی و شعر و درام انتقال میدادند، هنرمندان حقیقی بودند وفعالیت‌آنان‌که بربنیاد عالیترین ادراك قابل حصول زمان، قرار داشت وهمهٔ افراد ملت درآن ادراك سهیم بودند، هنرواقعی بشمار میرفت ؛ فعالیت هنرمندان قرون وسطی ، شاید برای عصرما پست و بی‌ارزش باشد، ولی درآنزمان، هنر واقعی بود، زیرا دردسترس تمامی افراد ملت آن هنرمند قرار داشت و همگانی بود.

**وضع، تا این زمان چنین بود.**

---

۱ـ بتوضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید.

**لیکن این‌هنگام،درطبقات عالیه‌وثروتمند وتحصیلکردهٔ جامعهٔ اروپا، دربارهٔ حقیقت‌آن مفهوم زندگی که «مسیحیت‌کلیسائی» بیان میکرد، شك و تردیدهویدا شد.** این تردید، ازکی آغازید؟ **پس‌ازجنگهای‌صلیبی.**

توسعه وپیشرفت روزافزون قدرت پاپها،سوء استفادهٔ آنان ازاین قدرت، آشنائی باحکمت پیشینیان، سبب شدکه افراد طبقات ثروتمند، ازطرفی وضوح و روشنی منطقی تعالیم حکما و فرزانگان پیشین را دریابند و از سوی دیگر، بعدم تشابه و ارتباط بین آئین‌کلیسا و تعالیم مسیح پـی‌برند و همین موضوع موجب‌گشت‌که این‌افراد، نظیر گذشته، نیروی ایمان خویش را ازکف بدهند وبه‌آئین کلیسا، بی‌اعتقاد شوند.

اینان، گرچه بظاهر، صور ـforms ـآئین‌کلیسا را حفظ‌کرده بودند، ولی دیگر قادر نبودند بدان معتقد باشند وفقط براثر نیروی جبری[1] وبخاطر مردم، آنرا نگاهداشته بودند ـ همان مردمی‌که همچنان‌کورکـورانه به‌آئین کلیسا ایمان داشتند و افراد طبقات عالیه، ایمان آنانرا به‌این معتقدات برای حفظ امتیازات خویش ضرور میشمردند. ازاینرو ، در زمانی مشخص و معلوم، تعالیم «مسیحیت‌کـلیسائی» این جنبهٔ خـود را از دست داد که تعلیمات دینی همهٔ مردم مسیحی باشد . بدینسان، طبقات عالیه،آنهاکه قدرت وثروت و در نتیجه، فرصت ووسائل تولید وتشویق هنر را دراختیارداشتند، ازایمان بتعالیم مذهبی‌کلیسای خویش دست‌کشیدند؛ درحالیکه مردم، بایمان‌کورکورانهٔ خود ادامه میدادند.

طبقات عالیهٔ قرون وسطی، از نظر دین ، خود را در وضعی دیدند که رومیان تحصیلکرده وباسواد، پیش از ظهور مسیحیت خود را در چنان وضعی یافته بودند؛یعنی دیگر بآنچه مردم اعتقاد داشتند معتقد نبودند ودرعین حال خود نیز ایمان وعقیده‌ای نداشتندکـه بتوانند بجای تعالیم‌کلیساکـه فرتوت شده بود وارج خودرا ازدست داده بود بنشانند.

تنها تفاوت میان دوموضوع این بود: برای رومیها، که اعتقاد بخدایان وامپراتوران وخدایان محلی را ازکف داده بودند، امکان نداشت از میتولژی پیچیده و بغرنجی‌کـه از تمام ملل مغلوبهٔ خویش بعاریت گرفته بودند ایمان جدیدی برگیرند و لازم بود جهان بینی‌کاملاً جدیدی را بپذیرند. ولی‌مردم قرون وسطی ، که دربارهٔ حقایق‌آئین‌کلیسا دچار شك و تـردید شده بودند

۱ـ inertia

مجبور نبودند در جستجوی ایمان تازه‌ای برآیند . تعالیم مسیحیت ـ که کلیسا شکل مسخ شدهٔ آنرا بنام «ایمان» جازده بود ـ راه را به‌بشریت تاآنجا نشان داده بود که کافی بود مردم قرون میانه، فقط آن تحریفاتی که تعالیم مسیح را مبهم ومشکوك ساخته بود ردکنند وتعلیمات اورا بپذیرند؛ واگر تمامی تعالیم مسیح را نمی‌پذیرند، لااقل بخش کـوچکی از معنای کامل آنرا قبول کنند؛ ولی لازم بود حصه‌ای که از ایـن تعالیم برمیگیرنـد، بیش ازآن باشد که کلیسا برداشته بود .

درست قسمتی ازاین کار، نه‌فقط بااصلاحات وی‌کلیف[۱] وهوس[۲] ولوتر و کالون، صورت گرفت، بلکه از جانب جریان کامل مسیحیت غیرکلیسائی نیز که نمایندگان آن نخست پلی‌سینها[۳] و بوگومیلها[۴] وبعدها والدنسها[۵] و سایر مسیحیان غیرکلیسائی ویاباصطلاح منشعبین[۶] بودند، عملی شد . ولی این کار، تنها ازتهیدستان نـازورمند برمیآمد و چنین نیز شد . از طبقات ثـروتمند و زورمند، فقط معدودی ـ نظیر فرانسیس دوآسیسی[۷] ودیگران، تعالیم مسیحیت را باآنکه وضع ممتازآنرا ازمیان برد، با تمام ارزش و معنای آن پذیرفتند. لیکن اکثریت افراد طبقات عالیه، گرچه درقلوب خویش بآئین کلیسا ایمانی نداشتند، نمیتوانستند ویا نمیخواستندکه این‌تعالیم را بپذیرند. زیرا:جوهر جهان بینی مسیحیت، که میبایستی آنرا پس از طردایمان کلیسائی بپذیرند، تعلیم برادری ودرنتیجه، برابری انسانها بودوچنین‌تعالیمی، امتیازات‌ایشانرا که با آن زندگی میکردند ودرآن نشو ونما یافته بودند وتربیت شده بودند وبدان خوگرفته بودند، رد وانکار میکرد، وچون این افراد در اعماق‌دلهای خود بآئین کلیسا کـه بیش ازعمر 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 ایـن طبقات ثروتمند و فرمانروا، یعنی: پاپها و پادشاهان و دوکها و همهٔ زورمندان جهان، بی‌هیچ دینی بجاماندند و

---

۱- Wyclif به‌توضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید
۲- Huss » » »
۳- paulicians » » »
۴- Bogomils » » »
۵- Waldenses » » »
۶- Secterians » » »
۷- Francis d'Assisi » » »

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، امتیازاتی را که از آن برخوردار بودند ، توجیه و تصدیق میکرد. درواقع این مردمان، بهیچ چیز معتقد نبودند؛ درست بهمانسان که رومیان قرون نخستین[1] نیز، بهیچ چیز اعتقاد نداشتند. درعین حال، قدرت و ثروت در دست ایشان بود و همینها بودندکه مشوق‌ورهنمای هنر گشتند.

**درمیان این مردم، هنرشکفتن آغاز کرد**، همان هنری که نه بسبب بیان کردن احساسات ناشی ازشعور دینی انسانها، بلکه فقط بدلیل آنکه «زیبا» و یا بعبادت دیگر، بدلیل آنکه لذت بخش بود، ارج و بهاداشت.

این مردم دولتمند و فرمانروا ، که دیگر قادر نبودند بمذهب کلیسا مؤمن باشند ـ زیرادروغ آن هویدا شده بود ـ و نیز از قبول تعالیم‌مسیحیت حقیقی‌که سراپای حیات آنانرا مردود میشمرد، عاجز بودند و بی هیچگونه بینش دینی زندگی بجای مانده بودند ، بی‌اختیار بسوی آن جهان بینی بت‌پرستی‌که معنای حیات را در «لذت» میداند، روی آوردند. و آنگاه در طبقات عالیه، آنچه «رنسانس دانشها و هنرها» نام گرفته است و در حقیقت جز رد همه جانبهٔ دین، وحتی شناسائی بیهودگی آن، چیز دیگری نیست، بوقوع پیوست.

ایمان‌کلیسائی ومخصوصاً ایمان کاتولیك، دستگاه بهم پیوسته‌ایست که تغییرو یا ترمیم‌آن، بی تخریب‌آن، میسورنیست.ازآن لحظه‌که دربارهٔخطاـ ناپذیری پاپها، تردید پیدا شد ـ و این تردید، درآن دوران بتمامی مردم تحمیلکرده دست داده بود ـ ناگزیر دربارهٔ حقیقت سنت[2] نیزشك وتردید برخاست. شبهه دربارهٔ سنت، نه فقط دستگاه پاپها واصول مذهب‌کاتولیك را منهدم‌کرد، بلکه تمامی «ایمان‌کلیسائی» را نیز با همهٔجزمیات[3] آن‌ایمان: الوهیت مسیح وقیامت وتثلیث، یکجا درهم‌کوبید وقدرت‌ونفوذکلام‌کتاب‌مقدس را نیز برباد داد؛ زیرا انجیل، ازآنرو مقدس شمرده میشد که سنت چنان آموخته بود.

بدینسان، اکثریت افراد طبقات عالیهٔآنزمان، حتی پاپها وکشیشها در واقع بهیچ چیز معتقد نبودند . اینان، بتعالیم کلیسا ایمان نداشتند زیرا :

۱ـ قرون اولیهٔمسیحیت.م

۲- Tradition ۳- dogmas

نارسائی این تعالیم را میدیدند؛ لیکن قادر نبودند تعالیم اخلاقی و اجتماعی مسیح راکه فرانسیس دوآسیسی وچلسیکی[۱] و معدودی دیگر آنرا قبول کرده بودند بپذیرند. چون این تعالیم، وضع و موقع اجتماعی آنانرا خراب میکرد وازمیان میبرد ــ و بدینسان، این افراد ، بی‌هیچگونه جهان‌بینی دینی بجای ماندند. و چون فاقد هرگونه جهان بینی دینی بودند، برای ارزیابی هنرخوب وبد، معیاری جز **لذت** نمیتوانستند داشت.

افراد طبقات عالیهٔ اروپا، با تشخیص لذت ، یعنی باشناختن «زیبائی» بعنوان معیارخوبی هنر، باستنباط خام یونانیان باستان روی آوردند، استنباطی که افلاطون، همانزمان محکومش کرده بود ــ و فرضیهٔ هنرمیان آنان، برطبق این استنباط که درگروه ایشان پیدا شده بود، ساخته شد.

۱ـ Chelcicky بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

# ۷

از آن زمان که افراد طبقات عالیه، به «مسیحیت کلیسائی» بی‌اعتقاد شدند، معیار خوبی و بدی در هنر، «زیبائی» شد، یعنی: لذتی که از هنر بدست آید. و برطبق این نظر که دربارهٔ هنر پدید آمده بود، طبعاً در میان طبقات ممتازه یك فرضیهٔ زیبائی شناسی درست شد تا چنین ادراکی را توجیه کند ـ فرضیه‌ای که بموجب آن: هدف وهنر، «تجلی زیبائی» است.

پیروان تئوری زیبائی شناسی، درتأیید صحت آن تأکید میکنند که این فرضیه، ساخته وپرداختهٔ آنان نیست، بلکه در جوهر اشیاء نهان است و حتی یونانیان باستان نیز آنرا پذیرفته بودند. لیکن این ادعا سخت یك سویه است واساسی جزاین ندارد که برای یونانیان، بسبب سطح نازل آرمان اخلاقی آنان (درمقام مقایسه با «کمال مطلـوب» مسیحیت) مفهوم «خوبی»[1] (toagaton) هنوز ازمفهوم «زیبا»[2] (tokalon) آشکارا متمایز نشده بود.

عالیترین کمال «خوبی»، که نه‌فقط بازیبائی هماهنگ نیست، بلکه از جهات بسیار مخالف آن نیز هست و یهودیان، حتی در زمان «اشیاء»[3] براین نکته آگاه بودند ودرمسیحیت نیز باوضوح کامل بیان شده است ـ نزدیونانیان، 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 ۲ـ تولستوی ونیز مترجم انگلیسی کتاب، این لغات و کلمات بعدی را بشکل اصلی باحروف یونانی آورده‌اند. ما برای سهولت تلفظ، کلمات مزبور را با حروف لاتین نوشتیم. (م)

۳ـ یکی از پیامبران بنی‌اسرائیل (م)

بودندکه «خوبی» ممکن است موافق «زیبائی» نباشد . سقراط ، «زیبائی» را مستقیماً تابع «خوبی» قرار داده بود؛ افلاطون، برای آنکه دومفهوم را متحد کند، سخن از«زیبائی روحانی» گفته بـود؛ ارسطو، از هنر خواستار یك عمل اخلاقی یا (katarsis )[1] شده بودکه درانسانها اثر نهد. ولی بااینهمه، حتی این‌متفکران نیزنمیتوانستندازاین تصورکلی که«زیبائی» و«خوبی»هماهنگند، کاملاً چشم پوشند. واز اینرو درزبان‌آن زمان،لغت مرکب« kalokagatia » (زیبائی وخوبی)راکه حاکی از این‌اتحاد بود، رفته‌رفته بکاربردند.

ظاهراً متفکران یونانی ، میرفتند تا بآن مفهوم «خوبی» که در ادیان بودا ومسیح بیان شده است، نزدیك شوند وبهمین سبب، خودرا بخاطر ایجاد ارتباط بین «زیبائی» و«خوبی» سرگردان ساختند، داوریهای افلاطون دربارهٔ «زیبائی» و«خوبی» آکنده‌ازخلاف گوئیهاست.

درست همین آشفتگی عقاید را ، سردمداران جهـان فکری اروپا، که به‌هیچ چیز ایمان نداشتند، کوشیدند تا مقام یك **قانون**، بالا برند واثبات کنند که این همبستگی «زیبائی» و «خوبی» درست در جوهر موضوع قرار دارد و «زیبائی» و «خوبی» بایدکه هماهنگ باشند . و نیز میگفتندکه کلمه و مفهوم «kalokagatia » (که برای یك یونـانی واجد معنا بود و برای یك مسیحی بکلی بی‌معناست) عالیترین آرمان بشریت را تشکیل میدهد.

**براین تعبیرغلط، دانش‌نو، یعنی زیبائی شناسی بناشد.**

برای توجیه این علم جدید، تعالیم پیشینیان دربارهٔ هنر، بطریقی تفسیر شدکه چنین جلوه‌کندکه این دانش جدیدالاختراع یعنی زیبائی شناسی،قبلاً نزد یونانیها وجود داشته است.

حقیقت اینست‌که تفکرات قدما دربارهٔ هنر، بهیچوجه شبیه اندیشه‌های ما نیست. از اینرو «بنار»[2]، درکتابهای خودکه راجع بزیبائی شناسی‌ارسطو نوشته است، سخنی سخت صواب گفته است‌که: «برای‌کسی‌که بخواهد از آغاز بررسی کند ، فرضیهٔ زیبائی شناسی و هنر ، در مکتب ارسطو ازهم جداست ، همچنانکه درمکتب افلاطون وپیروان اوچنین است»[3].

---

۱ــ واژهٔ یونانی بمعنی، «تهذیب» (م)

۲ـ Bénard

۳ــ بنار، «زیبائی شناسی‌ارسطو وپیروان‌او» پاریس ـ چاپ ۱۷۸۹ ص۲۸
Bénard' *L' esthétique d' Aristote et de ses successeurs*, Paris, 1789,P.28.

درواقع، اندیشه‌های پیشینیان دربارهٔ هنر، نه‌تنها علم‌الجمال مارا تأیید نمیکند، بلکه تعالیم زیبائی شناسی مارا دربارهٔ «زیبائی»، رد میکند. باوجود این، درتمام زیبائی شناسیها، ازعلم‌الجمال «شاسلر» گرفته تاعلم‌الجمال «نایت» این موضوع که: «دانش زیبائی» یعنی «زیبائی شناسی»، ازجانب قدما: سقراط وافلاطون وارسطو، آغاز شد وپیروان اپیکور[1] ورواقیون[2] وسنکا[3] وپلوتارك[4] وپلوتینوس افلوطین تاحدی آنرا دنبال کردند، مورد تأییدقرار گرفته است. و نیز میگویند که این علم، ناگهان در قرن چهارم، بسبب حادثهٔ نامیمونی ناپدید شد وپس ازفاصله‌ای هزار وپانصد ساله، دوباره بسال هزار و هفتصد وپنجاه، درآلمان ازتعالیم باومگارتن سر درآورد[5].

۱ــ به توضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.
۲ــ « « « «
۳ــ « « « «

۴ــ Plutarch ــ دانشمند علم اخلاق وبیوگرافی نویس یونانی که ازسال ۶۴ تا ۱۲۰ میلادی میزیست. تاریخ حیات وفوت او، هردو بتقریب است.(م)

۵ــ «فاصلهٔ پنج قرنی که بین نظریات هنری ــ فلسفی افلاطون وارسطو وافلوطین (پلوتینوس) وجود دارد ممکن است برجسته وبارز بنظر آید. با اینحال، اصولاً نمیتوان گفت که دراین فاصله، ازمسائل زیبائی شناسی سخنی درمیان نبوده است ویا اینکه میان نظریات هنری این دودسته از فلاسفه ارتباطی وجود نداشته است.

درست است که علمی که ارسطو بنیان گذاشته دیگرعلم محسوب نمیشود، باوجود این، درآن فاصلهٔ زمان تمایل و علاقهٔ معینی نسبت به‌مسائل زیبائی‌شناسی وجود داشته است... این یکهزار وپانصدسالی که درجریان آن، روح جهان براثر مبارزات گوناگون، صورت‌حیات کاملاً نوینی را بخودگرفته است، برای زیبائی‌شناسی ازلحاظ تکامل وبسط وتوسعهٔ روزافزون این‌علم، ازدست رفته محسوب میشود.» (شاسلر ــ ص ۲۵۳).

"Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunstphilosophischen 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 افلوطین، پانزده قرن گذشت ودر اینمدت، در جهان زیبائی‌وهنر، کمترین‌علاقهٔ علمی بچشم نخورد. میگوید این‌هزارو پانصد سال، برای زیبائی شناسی و برای توسعه وپیشرفت علمی این دانش، دوران از دست رفته است.

ولی باید گفت ؛ درجهان واقعیت ، بهیچوجه چنین حادثه‌ای رخ نداده است. دانش زیبائی شناسی ، یعنی دانش آنچه زیباست ، هرگز ناپدید نشده بود وهیچگاه نیز نمیتوانست ناپدید شود، **زیرا: هرگز وجود نداشت.** آنچه وجود داشت این بود که یونانیها ، درست همچون همهٔ مردم دیگر ، همیشه ودر هرجا به‌هنر نیز مانند چیزهای دیگرمی‌نگریستند؛ یعنی آنرا فقط وقتی «خوب» میدانستندکه این هنر ، بخدمت «خوبی» (آنطورکه خود «خوبی» را ادراك میکردند) در می‌آمد ؛ و هنگامی آنرا بد میشمردند ،که مخالف این «خوبی» بود ، ولی خود یونانیها ، چنان در رشد وکمال ،کم مایه بودندکه «زیبائی» و«خوبی» دردیدهٔ آنان هماهنگ بود.

**برهمین‌جهان‌بینی‌ناقص و بدوی یونانیهاست‌که«دانش زیبائی‌شناسی» بنیادگرفته است؛** دانشی‌که مردان قرن هیجدهم مخترع‌آن بودند و مخصوصاً باومگارتن آنرا بصورت یك تئوری درآورد.

یونانیها،هرگزعلمی که مربوط بزیبائی شناسی باشد نداشتند (چنانکه هرکس‌کتاب زیبای «بنار» را دربارهٔ ارسطو و پیروانش، وکتاب «والتر» را دربارهٔ افلاطون بخواند به‌این‌گفته معتقد میشود).

فرضیه‌های زیبائی شناسی وخود نام این «علم» ، در حدود صد و پنجاه سال پیش، ازمیان طبقات ثروتمند مسیحی اروپا برخاست و دریك زمان، بین چند ملت: ایتالیائیها وهلندیها و فرانسویها وانگلیسیها، رواج یافت . ولی ، مؤسس واستوارکنندهٔ آن،که بدان جامهٔ علمی و تئوریك پوشانید، باومگارتن بود .

او، با قرینه سازیها و تفصیلات و شرح جزئیات ،که سطحی و ناشی از فضل فروشی ودرعین حال، ازصفات مشخصهٔ آلمانیهاست، این تئوری عجیب را اختراع وتفسیرکرد . میتوان‌گفت بررغم بی‌پایگی شگفت فرضیهٔ او ، تئوری هیچکس نه تا این حد خوش‌آیند مردم تحصیلکرده بوده است‌ونه‌این‌چنین با آمادگی وبی‌داوری نقدآمیز،مورد قبول قرارگرفته است. این‌فرضیه، چندان خوش‌آیند ذائقهٔ طبقات عالیه بودکه باوجودیك سویگی کامل ونارسائی‌مسائل

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

این فرضیه که: «habent sua fata libelli pro capite lectoris» (سرنوشت کتابها، باندیشهٔ خواننده بستگی دارد) وحتی تئوریهای اختصاصی‌تر، نظیر[1]: «habent sua fata» (هر کتاب، سرنوشتی مخصوص بخود دارد) بسبب وضع غلطی که جامعه دچار آنست، درمیان آن جامعه و بخاطر آن جامعه، اختراع میشود. اگر فرضیه‌ای، وضع غلطی را که بخشی ازجامعه دچار آنست، درست بداند، هراندازه‌هم که آن تئوری بی‌اساس وحتی آشکارا دروغ باشد، پذیرفته میشود وعقیدهٔ آن قسمت جامعه میگردد. بعنوان مثال میتوان ازتئوری بی‌اساس مشهور مالتوس[2] دربارهٔ ازدیاد جمعیت جهان باتصاعد هندسی وافزایش وسائل معیشت مردم دنیاباتصاعد عددی ودرنتیجه، جمعیت بیش ازاندازهٔ عالم نام‌برد؛ ونیز چنین است تئوری «تنازع بقا وانتخاب طبیعی» که اساس پیشرفت ونشو ونمای بشر بشمار آمده است ونیزاکنون، فرضیهٔ توده پسند «مارکس» دربارهٔ اجتناب ناپذیری پیشرفت اقتصادی، بدین معناکه سرمایه‌داری، تمام تولیدات خصوصی رابخودجذب میکند، ازاینگونه است. مهم نیست که چنین فرضیه‌هائی، تاچه حد بی‌پایه وتاچه‌حد مخالف هرآنچه بشریت شناخته است ودریافته‌است، باشد؛ مهم نیست که این تئوریها، تاچه‌میزان مغایر اخلاق باشد؛ این فرضیه‌ها، بی‌آنکه نقدی دربارهٔ آنها صورت پذیرد، باایمان قبول میشود وگاه تاقرنها، باتعصبی آتشین، تبلیغ میگردد؛ تاوقتی که اوضاع واحوال مورد تأیید وتصدیق این تئوریها، ازمیان برود، ویا، ابتذال وبیمزگی فرضیه‌های تبلیغ شده‌سخت آشکار شود. تئوری شگفت باومگارتن نیز دربارهٔ اصول سه‌گانهٔ: **خوبی، زیبائی، حقیقت**، بدینگونه است. ازاین فرضیه معلوم میشود: بهترین کاری که هنر ملل مسیحی میتواند صورت دهد ـ هنر ملتهائی که سه هزار و هشتصد سال بامسیحیت بسر برده‌اند ـ اینست که همان آرمانی را بجای کمال مطلوب حیات خویش برگزیندکه دوهزارسال‌پیش ملت کوچك ونیم‌وحشی برده‌داری پذیرفته بود؛ یعنی آرمان ملتی را بپذیرد که: برهنگی تن آدمی را بسیار خوب نشان

---

۱ـ کلام کوتاهی است ازشاعر نحوی «ته‌رنتیانوس موروس». خود این شاعرمصداق اندیشهٔ خویش واقع شده است، زیرا از او جزاین نیم بیت اثری باقی نمانده است وآنرا نیز ازدیگری میپندارند! (م)

۲- Malthus

میداد وعمارات زیبا بنا میکرد.

**هیچکس این تناقضات را ندیده‌است** . دانشمندان، دربارهٔ «زیبائی» ، یکی از اجزاء سه‌گانهٔ زیبائی شناسی : زیبائی ، حقیقت ، خوبی ، مقالات و رسالات مطول ومبهم‌می‌نویسند. فلاسفه وزیبائی شناسان وهنرمندان وخواص و داستانسرایان و پاورقی نویسان روزنامه‌ها ، کلمات :

«das Schöne, das Wahre, das Gute,» «Le Beau, le Vrai, le Bon»[1]

را باحروف درشت تکرارمیکنند وبنظرهمهٔ آنها چنین میرسدکه با ادای این کلمات‌مقدس،سخن ازیك چیز مشخص ومعلوم ومحقق میگویند ، ـ چیزی‌که داوریهای‌مامیتواندبرپایهٔ آن‌قرار گیرد. درحقیقت،این‌واژه‌هانه‌فقط‌معنی‌مشخصی ندارند، بلکه‌نمیگذارندکه‌به هنر موجود،هیچ معنای مشخصی‌نسبت داده‌شود؛و بوجودآنهاتنها بدین‌سبب‌نیازاست که‌آن‌معنی‌دروغی‌راکه‌ما به‌هنر «ناقل‌احساسات گوناگون» نسبت میدهیم، توجیه وتصدیق‌کنند ـ بشرطی‌که این احساسات ، بما لذت بخشند.

لازم است فقط یکبار، ازعادت خود دست برداریم و این اصول سه‌گانه را، چون تثلیث مذهبی درست ندانیم وازخود بپرسیم ازسه واژه‌ای‌که سازندهٔ این سه‌اصل‌اند:چه درمی‌یابیم،واین سؤال را بدین جهت مطرح‌کنیم‌که خود را بی‌تردید ، دربارهٔ موهوم بودن‌کامل اتحاد این سه‌لغت و سه مفهوم، متقاعد سازیم، همان لغات ومفاهیمی‌که مطلقاً متفاوت‌اند و مهمتر ازهمه، ازنظرمعنا، بایکدیگر غیر قابل قیاس اند وبهمین دلیل نیز اتحادشان ناممکن است.

خوبی وزیبائی وحقیقت را برجایگاه بلندی نهاده اند وهرسه مفهوم را چنین‌شناخته‌اندکه‌اصلی واساسی‌ومجرد[2]اند.ولی‌درواقع بهیچوجه چنین‌نیست.

**خوبی**، عالیترین مقصد جاوید حیات ماست . مهم نیست‌که «خوبی» را ازچه‌راه بفهمیم،آنچه بایدگفت اینست:حیات‌ما جزکوششی برای وصول به خوبی ، یعنی سیر بسوی خداوند چیز دیگری نیست. در واقع، «خوبی» یك مفهوم اصلی و اساسی است‌که جوهر شعور ما را بـراساس مقافیزیك تشکیل میدهد ؛ مفهومی است‌که از راه عقل قابل تعریف نیست. خوبی‌چیزی است‌که هیچ چیز نمی‌تواندآنرا تعریف‌کند، ولی خود، همه چیز را تعریف میکند .

---

۱ــ «زیبائی، حقیقت، خوبی»

۲ــ metaphysical

اما **زیبائی**، اگر خودرا باکلمات خرسند نکنیم وازآنچه ادراك میکنیم سخن گوئیم ، زیبائی چیزی جزمایهٔ خوشی نیست . مفهوم «زیبائی» نه‌فقط با مفهوم «خوبی» هماهنگ نیست، بلکه تا اندازه‌ای مخالف‌آن نیز هست؛ زیرا «خوبی» اکثراً باتسلط برتمایلات نفسانی موافق است ، در حالیکه «زیبایی» اساس همهٔ تمایلات نفسانی ماست.

هراندازه خود را تسلیم «زیبائی» کنیم، بهمان اندازه از «خوبی» کناره جسته‌ایم. میدانم که همیشه درپاسخ این گفته‌میگویند: زیبائی‌ممکن است‌اخلاقی و روحانی باشد؛اما این سخن فقط بازی باکلمات است.زیرا منظوراز زیبائی اخلاقی یا روحانی، چیزی جز«خوبی» نیست. زیبائی معنوی یا بهتربگوئیم، «خوبی»، اکثراً نه‌تنها باآنچه معمولاً از زیبائی میفهمیم موافق نیست ، بلکه مخالف آن نیز هست.

ولی **حقیقت** ، باین جزء سه‌اصل خیالی، (زیبائی ـ حقیقت ـ خوبی) امکان وحدت و عمبستگی با «زیبائی» و«خوبی» و یا حتی وجود مستقلی را کمتر میتوان نسبت داد.

آنچه راکه «حقیقت» مینامیم، فقط **توافق مابین‌بیان‌یا،تعریف موضوع بااصل وجوهرآن ویا، توافقی است‌که درمورد ادراك‌کلی موضوع،بین‌همهٔ افراد وجود دارد.**

اکنون ببینیم بین مفاهیم زیبائی وحقیقت ازطرفی و مفهوم خوبی ، از سوی دیگر، چه‌وجه مشترکی وجود دارد؟

مفاهیم زیبائی وحقیقت، نه‌تنها بامفهوم خوبی برابر نیستند ، نه‌فقط با خوبی تشکیل یك جوهر را نمیدهند، بلکه باآن موافق‌هم نیستند. «**حقیقت**»، **توافق بیان موضوع، بااصل وجوهرآنست** و از اینرو یکی از وسائل بدست آوردن «خوبی» بشمار میرود، ولی حقیقت، فی‌نفسه نه‌خوبی است و نه‌زیبائی است، وحتی باآندو توافق‌هم ندارد.

بنابراین، بعنوان مثال میگوئیم که سقراط وپاسکال[1] و بسیاری دیگر ، حقیقت را از راه مـوضوعات عبثی که منافی خوبی است ، شناخته اند . ولی حقیقت با زیبائی، هیچگونه وجه مشترکی ندارد واساساً مخالف‌آنست ، زیرا حقیقت که معمولاً فریب را میزداید، تصور نـادرست راکه شرط اصلی زیبائی است ازمیان برمیدارد.

---

۱ـ Pascal

بدینسان، اتحاد اجباری این سه مفهوم متباین در یك واحد ـ مفاهیمی که درعین حال متقابلاً نیز مغایر یکدیگر ند ـ بعنوان اساس تئوری شگفت زیبائی شناسی بکار رفته است . بموجب این فرضیه ، تمایز بین هنر خوب که ناقل احساسات نیك است، و هنر بد ، که احساسات زیانمند را انتقال میدهد، بکلی ازمیان برخاست وتنها یکی از پست‌ترین مظاهر هنر ، یعنی هنری که لذت می‌بخشد ـ وتمام‌آموزگاران بشریت انسان را ازآن برحذر داشته‌اند ـ بعنوان عالیترین هنر شناخته شد. وهنر که بایستی کاری پرارزش و با اهمیت باشد، خصوصیت خودرا ازدست داد وفقط وسیلهٔ سرگرمی مردم تن‌پرورشد.

# ۸

لیکن اگر هنر یك فعالیت انسانی ومقصدش انتقال عالیترین وبهترین احساساتی است که انسانها بدان دست یافته‌اند ، پس انسانیت چگونه توانست دوران مشخص و مطولی از حیات خویش را ـ از آن زمان که مردم بتعالیم کلیسا بی‌اعتقاد شدند ، تا زمان ما ـ بدون این فعالیت مهم بسر برد و بجای آن خودرا بافعالیت بی‌ارزش هنری که فقط بخشایندهٔ لذت است خرسندسازد؟

برای پاسخ دادن بدین پرسش، پیش از همه لازم است که اشتباه مرسوم مردم را تصحیح کنیم وآن اینست که مردم برای هنرما ارزش ومعنای یك هنر حقیقی همگانی راقائلند.

ساده‌دلانه‌معتاد گشته‌ایم که نه‌تنها نژاد قفقازی رابهترین نژاد بشر بدانیم، بلکه اگر انگلیسی یـا آمریکائی باشیم فقط نژاد آنگلوساکسون را بهترین نژاد انسان بپنداریم واگر آلمانی باشیم نژاد ژرمن وهرگاه فرانسوی باشیم نژاد گالولاتین واگر روس باشیم ، تنها نژاد اسلاو را بهترین نژادهابشناسیم. این موضوع درموردهنر نیزمصداق دارد؛ یعنی آنگاه که ازهنرخودسخن میگوئیم کاملاً براین عقیده‌ایم که هنرما نه‌تنها حقیقی است، بلکه بهترین هنر و یگانه هنر است؛ درست همچنانکه انجیل را نیز تنها کتاب آسمانی می‌پنداشتند.ولی هنر ما نه فقط یگانه هنر نیست، بلکه هنر همهٔ مردم مسیحی مذهب هم نیست. این هنر فقط متعلق به‌بخش بسیارکوچکی ازمردم عیسوی مذهب است .

درگذشته، ممکن بود از یك هنر ملی، نظیر هنر: یهودی و یونانی و مصری سخن گوئیم واکنون نیز میتوان ازهنر چینی وژاپنی و هندوکه برای

همهٔ افرادآن ملل عمومیت دارد وواجد معناست سخن گفت.

هنری این‌چنین، یعنی هنری که برای همهٔ افراد آن ملل عمومیت داشته باشد وواجد معنا باشد، در روسیهٔ پیش از پتر، و در جوامع اروپائی قرون سیزدهم وچهاردهم وجود داشت؛ لیکن ازآن زمان که افراد طبقات عالیهٔ جامعهٔ اروپا بتعالیم کلیسا بی‌اعتقاد شدند ومسیحیت واقعی را نیز نپذیرفتند وبی‌هیچ ایمان واعتقادی بجا ماندند، دیگر نمیتوان ازهنر طبقات عالیهٔ ملل مسیحی سخن گفت و از آن «تمام» هنر را اراده کرد.

از آنوقت که طبقات ممتازهٔ ملل مسیحی، بمسیحیت کلیسائی بی‌ایمان شدند، هنر طبقات عالیه ازهنر همهٔ مردم جدا شد ودوهنر، هنر عامه و هنر اشرافی، پدیدآمد ورشد ونما یافت.

ازاینرو، پاسخ بدین پرسش که بشریت چگونه توانست دورانی را بی‌هنر واقعی سر کند و بجای آن، هنری را که فقط لذت ارزانی میدارد جانشین سازد آنست که این، تمامی انسانیت وحتی بخش چشمگیری ازجامعهٔ بشری نبود که بدون هنر حقیقی بسر برد، بلکه طبقات عالیهٔ جامعهٔ مسیحی مذهب اروپا بود؛ واگر نسبی‌هم حساب کنیم، این مدت کوتاه بوده است.

نتیجهٔ فقدان هنر حقیقی آن شد که ناگزیر میبایستی بشود. نتیجهٔ آن: فساد وتباهی طبقه‌ای بود که ازهنردومی بهره میگرفت. تمام تئوریهای پیچیده ونامفهوم هنر، تمام داوریهای سفسطه‌آمیز و متناقضی که دربارهٔ هنر میشود و مهمتر ازهمه، رکود خود بینانهٔ هنرما، همه بسبب این ادعاست که هنرطبقات عالیهٔ ما، هنرکل، هنرحقیقی وتنها هنر همگانی است. این ادعا که نزدهمگان مورد استعمال یافته است و بعنوان حقیقت بیچون پذیرفته شده است، بعلت استدلال غلط وسفسطهٔ آشکارش قابل توجه است. باآنکه این ادعاکاملاً یکجانبه وآشکارا غلط وازهر نظر نظیر دعاوی پیروان فرق رنگارنگ مذهبی است که گمان دارند آئین آنان تنها کیش درست و حقیقی است، با اینهمه، همهٔ افراد دستهٔ ما باآرامش خاطر واطمینان کامل بصحت آن، تکرارش میکنند.

هنر ما، تمام هنر وهنر حقیقی ومنحصر بفرداست، ولی درعین حال، نه‌فقط دوسوم نژاد انسانی، تمام ملل آسیا و افریقا بی‌آنکه از این هنرعالی و یگانه آگاه باشند پا به‌جهان مینهند وازجهان رخت برمی‌بندند، بلکه درجامعهٔ مسیحی مذهب ما نیز مشکل بتوان گفت که یکصدم مردم ازاین هنری که آنرا جامع و کامل مینامیم برخوردار میگردند؛ نود ونه درصد دیگر افراد ملل

اروپا، نسلها باکارجانکاه بسر میبرند و میمیرند ، بی‌آنکه هرگز طعم این هنررا چشیده باشند؛ هنری که گذشته از اینها چنانست که هرگاه این مردم توانائی استفادهٔ ازآن‌را نیز میداشتند،ازآن چیزی نمی‌فهمیدند. بموجب‌علم ـ الجمالی که مورد قبول ماست ، میدانیم که هنر : یا یکی از عالیترین تجلیات **تصور، خدا، زیبائی‌ویا عالیترین لذت روحی‌ومعنوی**است؛ ونیز قبول داریم که‌تمام انسانها اگردرزمینهٔ نعم مادی حقوق برابر ندارند، دست‌کم، در مورد نعم معنوی دارای حقوق مساویند.

درحالیکه می‌بینیم نود ونه درصد مردم نسلهای پیاپی ، بی‌آنکه ازاین هنر سودی برگیرند ، باکار طاقت شکنی که برای ایجاد هنرما ضرور است زندگی میکنند ومیمیرند؛ ولی ما باخونسردی و آرامش خاطر ادعا میکنیم : هنری که بوجودآورده‌ایم، واقعی ودرست ویگانه وکامل است.

درپاسخ این سخن که اگر هنرما، هنر واقعی است، پس باید همهٔ مردم ازآن بهره برگیرند،معمولاً این گفته را میشنویم: اگر اکنون همهٔ مردم‌از هنر موجود برخوردار نمیگردند، تقصیر هنر نیست، گناه آن بگردن سازمان غلط جامعه است؛ و نیز میشنویم که میگویند هم‌اکنون میتوان آینده را پیش چشم مجسم کرد و دید که درآینده،کار بدنی بخشی از وظائف خویش را بعهدهٔ ماشین وامیگذارد وبخش دیگرآن‌نیز بسبب تقسیم منظم وظائف، سبك وتحمل‌ـ پذیر میگردد؛ ونیز کار، بخاطر تولید هنر ، بتناوب صورت خواهد گرفت و بدان نیازی نخواهد بود که گروهی تمام مدت زیر صحنه بنشینند و سنها را بحرکت درآورند و ماشینها را بچرخانند وپیانو و شیپورهای فرانسوی را بنوازند وحروف بچینند وکتابها راچاپ کنند؛ بلکه آنها نیز که همهٔ این‌اعمال را صورت میدهند، خواهند توانست در روز، ساعتی چندکارکنند و درساعات استراحت وفراغت، ازهمهٔ مواهب هنر برخوردار گردند.

مدافعان هنرانحصاری ما چنین میگویند، لیکن گمان دارم خود نیز بآنچه برزبان میرانند معتقد نباشند، زیرا درنمی‌یابند که هنرصافی ولطیف و ظریف ما، جز برپایهٔ کار توده‌های مردم نمیتوانست بوجودآید و آنرا تنها تاآنزمان میتوان دنبال گرفت که این بندگی وجود داشته باشد. و نیز باید در نظر داشت که فقط درتحت شرایط کار جانکاه کارگران است که متخصصان :ـ مؤلفان و موسیقی دانان و رقاصان و هنرپیشگان ـ قادرند بآن مرحلهٔ بینش کمال که بدان میرسند، نائل گردند ودرآن مرحلهٔ کمال است که قادرندآثار

لطیف و بینش هنری خویش را بیافرینند و تنها در این شرایط است که یك جماعت «مهذب و با تربیت» 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 روشهائی میتوان جست که بیاری آنها تمام مردم از هنر ـ آنچه را که ما هنر میدانیم ـ برخوردار گردند، بازهم موضوع قابل تأمل دیگری پیش میآید که بسیب آن هنر نو قادر نیست هنر کامل باشد و آن اینست که این هنر برای مردم، یکسره نا مفهوم است. در گذشته، شاعران آثارشعری 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 درعرصهٔ هنر برداشته شده، درست نظیر همین مسأله پیش آمده است. منظور اینست که مردم، نخست موضوعات هنری را نمیفهمیده‌اند ولی بعدها بآن عادت میکرده‌اند.»

مدافعان هنر ما میگویند: «در مورد هنر نو نیز چنین خواهد شد: آنگاه که تمامی مردم، همچون ما، ما افراد طبقات عالیه که آفرینندهٔ هنریم؛ با سواد و فهیم شوند، آنوقت هنر نو نیز برای همه قابل فهم خواهد شد». لیکن بدیهی است که این ادعا، از دعوی نخستین نیز نا درست‌تراست. زیرا میدانیم که بیشتر فرآورده‌های هنر طبقات عالیه، نظیر انواع: چکامه‌ها و حماسه‌ها و درامها و «کانتاتا[1]»ها و «پاستورال[2]»ها و تصویرها وغیره که سبب التذاذ افراد طبقات ممتازهٔ 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،

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

۲ـ Pastoral ـ نمایش وشعر وتصویر روستائی وشبانی.

بموقع خود هنر ما را خواهند فهمید ، چنین استدلال میکنند که آثار معینی از شعر و موسیقی و هنر «کلاسیك» 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 . ازاین گذشته ، این هنر را آن جماعت بوجود نیاورده است وانتخاب 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 طبقهٔ زحمتکش بدور است ، ازلحاظ مضامین نیز برای آنها بیگانه است ؛ زیرا احساسات مردمی را انتقال میدهد که از شرایط زندگی توأم باکار و زحمت بدوراند و احساسات ایشان برای اکثریت بزرگ بشریت‌شگفت آور است . آنچه برای فردطبقهٔ دولتمند ایجادلذت میکند، برای مرد زحمتکش ــ بعنوان لذت ــ قابل درك نیست ، احساسی را در او بر نمیانگیزد ، اگر احساساتی را هم در او بیدار کند، درست عکس آنهاست که در آدمی بی‌نیاز وتن‌پرور بوجودمیآورد. مثلاً احساسات افتخار و شرف و میهن پرستی و شیفتگی که مضامین اصلی هنر نو را تشکیل میدهد، در مردکارگر جز حیرت و گیجی و تحقیر ، ویا ،خشم و رنجش و نفرت ، چیزی بر نمیانگیزد . حتی اگر بهنگام فراغت از کار نیز، باکثریت کارگران فرصت دیدن تالارهای نقاشی وشنیدن کنسرتهای عمومی وخواندن کتابها و بعبارت دیگر ، آنچه را که گل سرسبد هنر نو بشمار است، ارزانی میداشتند ــ غنیمتی که تااندازه‌ای درشهرها بدست میآید ــ کارگران ــ تا آنزمان که کارگرند و تاحدودی پا بطبقهٔ تباه شدگان تن‌پرور ننهاده‌اند ــ ازهنر سافی وبیش‌ماچیزی نمیفهمیدند و هرآینه‌ازآن چیزی ادراك میکردند، نه‌تنها بیشتر آنچه را که فهمیده بودند سبب اعتلاء ارواح ایشان نمیگشت، بلکه موجب فساد و تباهی آنان نیزمیشد.

از اینرو، برای‌مردم فکور و صادق وبی‌ریا هیچگونه شکی بجانمیماند که هنر طبقات عالیه، هرگز هنر همهٔ مردم نتواند شد ؛ از اینجهت اگرهنر یك موضوع‌مهم ویك سعادت‌معنوی و(همچنانکه دلدادگان هنر بگفتن آن دل ـ خوشند) نظیر دین ، برای همهٔ انسانها ضرور و چشم ناپوشیدنیست ، بایستی که در دسترس همگان باشد ، و اگر هنر، نمیتواند هنرهمهٔ 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 وبدین سبب است که مردان زیرك و فاسدالاخلاق ، با گستاخی و از طریق انکار یك جانب قضیه ، یعنی نفی حق تمتع توده‌های مردم از هنر، آنرا حل میکنند . اینان ، آنچه راکه در بطن مطلب نهان است آشکارا بر زبان میآورند یعنی میگویند فقط: «Schöne Geister» «ارواح زیبا» ویا بر گزیدگان ـ همچنانکه رومانتی سیستها بدانها نام داده‌اند ـ ویا : «Uebermenschen» «مافوق بشر»ها ـ آنچنانکه پیروان نیچه بر آنان نام نهاده‌اند ـ 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 تهیهٔ لذات عالی ، بخاطر این افراد عالی مرتبت ، بکار گماشته شوند . آنها که چنین نظراتی را ابراز میدارند ، لااقل تزویر وریا بکار نمیزنندو نمیخواهند آنچه راکه قابل وحدت نیست ،وحدت بخشند وآشکارا آنچه راکه هست اذعان میکنند یعنی میگویند: **هنر مافقط هنر طبقات ممتازه است** . در حقیقت ، هنر را در جامعهٔ ما همهٔ آنان که خویشتن را سر گرم هنر ساخته‌اند ، اینچنین فهمیده‌اند .

# ۹

بی‌اعتقادی طبقات عالیهٔ اروپا، این نتیجه را داشته است: بجای آن فعالیت هنر که هدفش انتقال احساسات عالیتر بود ـ احساساتی که از شعور دینی برمیخیزد و بشریت بدان دست می‌یابد ـ فعالیتی پدید آمده است که مقصدش اعطاء بزرگترین لذت به جماعت معینی از انسانهاست. و بر همین اساس، از حوزهٔ عظیم هنر، تنها آن قسمت مجزا شد و عنوان هنر یافت، که به گروه مخصوصی لذت می‌بخشید.

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

**نخستین نتیجهٔ تجزیهٔ هنر این بود: هنر از مضامین اختصاصی و بیحد متنوع و عمیق دینی خویش محروم شد.**

**نتیجهٔ دوم این بود: هنر که به هیچکس جز دستهٔ کوچکی از مردمان توجه نداشت، زیبائی شکل را از دست داد و مصنوعی و پیچیده و مبهم شد.**

**نتیجهٔ سوم، یا نتیجهٔ بزرگ آن این بود که: هنر خلوص و بی‌ریائی خود را از دست داد و فرضی و استدلالی شد.**

نتیجهٔ اول ـ فقر مضامین ـ بدین سبب عارض هنر گردید: **محصول حقیقی هنر، فقط آنست که احساسات نو را، آنچنان احساساتی را که تاکنون انسانها تجربه‌اش ننموده‌اند، 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. بهمین‌سان، فرآوردهٔ 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 نخستین‌بار، باطفال وجوانان احساساتی عرضه میکنند که ایشان پیشتر آنها را تجربه نکرده بودند.

یك احساس کاملاً نو، که قبلاً هرگز بیان نشده باشد، برمردم‌سالمند نیز باهمان نیرو اثر مینهد. هنرطبقات عالیه، با ارزش نهادن باحساسات بفراخور مقدار لذتی که فراهم میکنند، نه‌برحسب توافقی که با شعور دینی دارند، خود را از سرچشمهٔ این‌احساسات‌محروم کرده است. هیچ چیز کهنه‌تر و مبتذل‌تر وپیش‌پا افتاده‌تر از «لذت» وهیچ چیز فزونتر ازاحساساتی که‌ناشی از شعور دینی یك زمان معلوم است، شاداب ونونیست.

جز این نیز نمیتواند باشد زیرا ، لذت انسان حدی دارد و این حد را طبیعت آدمی معلوم کرده است؛ لیکن «حرکت پیشتاز[1]» بشریت که شعور دینی مبین آنست بیکرانست. با هرگامی که بشریت به پیش میگذارد ــ واین گامها بسبب وضوح روزافزون شعور دینی برداشته میشود ــ انسانها پیوسته از احساسات نوبرخوردارند. فقط براساس شعور دینی که عالیترین درجهٔ ادراك انسانها را از زندگانی، درزمانی مشخص‌ومعین‌نشان میدهد، احساسات‌جدید، یعنی احساساتی که قبلاً، مردم هرگز آنها را تجربه ننموده‌اند ، ــ بوجود میآید.

از شعور دینی یونانیان باستان ، احساسات جدید و با ارزش و بیحد متنوعی برای یونانیان ببار آمد که «هومر» و نویسندگان تراژیك آنرا بیان کردند. این موضوع دربارهٔ قوم‌یهود نیز که بشعور دینی یکتاپرستی[2] ارتقاء یافت‌صادق بود. از این‌شعور، تمامی‌آن احساسات تازه وبا ارزشی که‌پیامبران آنها را بیان‌کردند، بدست آمد. این مطلب دو مورد انسان قرون وسطی‌هم که معتقد به کمون (جامعهٔ) کلیسائی و سلطنت آسمانی بود صادق است؛ این موضوع‌دربارهٔ انسان زمان مانیز که بشعور دینی مسیحیت حقیقی، یعنی‌بشعور

۱- forward movement
۲- Monotheism

برادری انسانها دست یافته است مصداق دارد.

تنوع احساساتی که ناشی از شعور دینی‌اند، بی‌پایان است و همهٔ این احساسات، تازه‌اند. زیرا، **شعور دینی جز نشانی از رابطهٔ جدید انسان با جهان، در جریان نظام خلقت چیز دیگری نیست؛** وحال آنکه احساساتی که از میل لذت بردن سرچشمه میگیرند، نه‌تنها محدوداند، بلکه از مدتها پیش آنها را کاویده‌اند وبیان کرده‌اند. بدین‌سبب، بی‌اعتقادی طبقات عالیهٔ اروپا، آنانرا بسوی هنری رهنمون شده است که از لحاظ مضمون، بی‌اندازه فقیر است.

فقر مضامین هنر طبقات عالیه از این‌راه نیزفزونی گرفته است: چون هنر، خصوصیت دینی خود را از دست داد، فاقد خصلت ملی شد و درنتیجه، دایرهٔ احساساتی را که منتقل میکرد تنگتر ساخت؛ چون: احساساتی راکه مردم فرمانروا و دولتمندانی که معنی زحمت زندگی را نمیدانند تجربه میکنند، بمراتب پست‌تر و فقیرتر و بی‌ارزش ومعناتر از احساساتی است که ویژهٔ مردم زحمتکش است.

افراد گروهما، زیبائی‌شناسان، معمولاً برخلاف این میاندیشند وسخن میگویند. بیاد دارم «گنچارف»[1] نویسنده که مردی هوشمند و تحصیل کرده، لیکن بکلی «شهری» وزیبائی‌شناس بشمارمیرفت، بمن گفت که پس از «خاطرات شکارچی»[2] تورگنف، ناگفته‌ای بجای نماند تا دربارهٔ زندگی مردم گفته‌شود. همه‌چیز تمام شده بود. درنظر او، زندگی‌مردم زحمتکش چنان ساده‌مینمود که پس از داستانهای توده‌ای تورگنف، از آن چیزی بجا نمانده بود تا توصیف شود. لیکن حیات توانگران، که توأم باشیفتگی وبیزاری از خویش است، در دیدهٔ وی آکنده از مضامین بی‌پایان بود. قهرمانی کف دست معشوقهٔ خود را بوسید، دیگری آرنج خانم راماچ کرد، سومی معشوقه‌ای را بطرزدیگر بوسید. آن یک ازتنبلی بتحلیل میرود و این یك از بی‌مهری یار. و بنظر گنچارف، تنوع را دراین حوزه پایانی نیست. دراین عقیده که حیات طبقات زحمتکش از نظر مضمون فقیر، و زندگی‌ما، یعنی مردم تن‌پرور، انباشته از گیرائی و تازگی است بسیاری از افراد گروه ما شریکند.

زندگی مردکارگر، باصورگونه‌گون وبی‌پایان کار، با مخاطرات کاری

---

۱- Goncharóv بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۲- *Memoirs of a Hunter*

که در زیر زمین و برپهنهٔ 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 جانوران‌وحشی، مناسباتی که با حیوانات اهلی دارد، کار او در استپ‌وجنگل و مزرعه وباغ، پیوندهای او با زن وکودکان‌خویش. همان افرادی که نه‌تنها کسان نزدیك و محبوب او بشمارند، بلکه همکاران‌و یاران و جانشینان وی درکار نیز محسوب میگردند ـ ، مناسبات او با تمام مسائل اقتصادی، مسائلی که برای اونه‌بعنوان موضوعات زبان بازی وجاه‌طلبی مطرح است، بلکه برای خود و خانواده‌اش بمثابه مسائل حیاتی است، غرورو قناعت مردکارگر و خدمت او بخلق‌ولذتی که از استراحت برمیگیرد؛ زندگی مردکارگر با همهٔ این علائق ودلبستگیها که رابطهٔ دینی درآنها نفوذ کرده است، برای ما که فاقد این علائق و از ادراك دینی نیز بی‌بهره‌ایم، در قیاس با لذات کوچك واشتغالات بی‌ارزش ومعنای حیات ما مبتذل ویکنواخت جلوه میکند؛ همان اشتغالاتی که نه‌مربوط به‌کوشش وزحمت است‌ونه وابسته بخلقت، بلکه براساس استثمار و تخریب آنچه دیگران جهت ما بکار بسته‌اند، بنیاد گرفته است.

میاندیشیم احساساتی که به‌افرادگروه ما وزمان ما دست داده، سخت‌مهم و بی رنگارنگ است؛ وحال آنکه درحقیقت، تقریباً همهٔ احساسات مردمان جرگهٔ مابعه‌احساس بسیارکم‌ارزش‌وساده تقلیل مییابد: غرور ـ شهوت‌جنسی. افسردگی . این‌سه احساس وانفعابات‌آنها، تقریباً مضامین منحصرهنرطبقات ثروتمند را تشکیل میدهد.

قبلا ، درست درآغاز جدائی هنرانحصاری‌طبقات عالیه از هنر توده‌ای، احساس غرور، محتوی اصلی هنربود. در دوران‌رنسانس و پس از آن نیزکه موضوع عمدهٔ محصولات هنر، تمجید قدرتمندان : پاپها و پادشاهان و دوکها بود، احساس غرور مضمون اصلی هنر را تشکیل میداد. هنرمندان در ستایش زورمندان غزل و «کانتاتا» وسرود میسرودند وتصاویر و مجسمه‌های ایشانرا به‌اشکال گوناگون میکشیدند ومیساختند و تجلیلشان مینمودند. سپس هنر با شدت وحدتی روزافزون، مورد تهاجم عنصر شهوت جنسی قرار گرفت و این احساس، برای هریك ازمحصولات هنرطبقات ثروتمند، شرطی حتمی وواجب شد (این حکم‌کلی جز درمورد استثنائات بسیار معدود، مصداق دارد ولی‌در داستانها و درامها استثناپذیر نیست).

بعدها، سومین احساسی که‌مضامین هنر طبقات دولتمند راتشکیل‌میدهد، یعنی احساس افسردگی به «جرگهٔ» احساساتی که هنرآنها را بیان میکرد، درآمد. این‌احساس را درآغاز قرن حاضر (سدهٔ نوزدهم ـ «م») فقط خواصی چون بایرون[۱] و لئوپاردی[۲] وسپس هاینه، بیان‌کرده بودند، ولی اخیراً«مد» شده است و عامی و عادی‌ترین افراد نیز آنرا بیان میکنند. منتقد فرانسوی دومیك[۳] کاملاً درست‌میگوید که خصوصیت اصلی آثارنویسندگان‌نو: «بیزاری از زندگی، حقیر شمردن عصر کنونی، تأسف‌برزمانی‌که آنرا از خلال‌پندار واهی هنری دیده‌اند، علاقه باظهار عقیده‌ای خلاف عقاید عمومی، احتیاج به عجیب وغریب نشان دادن خود، تمایل بسادگی، همچون تمایل نکته سنجان‌و باریك بینان مسائل ادبی. پرستش کودکانهٔ آنچه اعجاب‌آور است، شیفتگی به تخیل، که صورت مرض بخودگرفته، اختلال اعصاب، و مخصوصاً، دعوت بشهوترانی»است. (نقل ازکتاب **جوانان** ـ اثر رنه‌دومیك)

"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 séduction maladive de la rêverie, l'ebranlement des nerfs, surtout l'appel exaspéré de la sensualité"
(*Lesjeunes*, par René Doumic.)

و درحقیقت، از این سه‌احساس، لذت جنسی کـه پست‌ترین احساسات است ونه‌تنها دردسترس انسان قرار دارد، بلکه همهٔ حیوانات‌نیز بدان‌دسترسی دارند، موضوع اساسی تمام آثار هنری عصرنو را تشکیل میدهد.

از آثار «بوکاچیو[۴]» گرفته تا نوشته‌های مارسل‌پرووه[۵]، همهٔ داستانها و فرآورده‌های شعری، بی‌گفتگو، صورگوناگون احساسات عشق جنسی را بیان میکنند. زنا، نه‌فقط مطلوب است، بلکه تنها موضوع همهٔ داستانهاست. اگر درنمایشی، بعناوین مختلف، زنائی‌که بالاتنه ویا، پائین‌تنهٔ ایشان لخت

۱ـ Byron
۲ـ Leopardi بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.
۳ـ René Doumic
۴- Boccaccio بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید
۵ـ Marcel Prévost بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

است، خودنمائی‌نکنندآن نمایش، نمایش نیست.حکایات منظوم، آوازها،... تماماً بیان شهوت جنسی، درمراحل گوناگون شاعری است.

اکثر تصاویـر هنرمندان فرانسوی ، بدن عریان زنـان را باشکال مختلف نشان میدهـد. در ادبیات جـدید فرانسه ، کمتر صفحه، یـا شعری است کـه وصفی از برهنگی در آن نباشدو کلمه و مفهوم مورد پسند، «nu» (عـریان) دست کم دوبار در آن بکار نرفته باشد . نویسنده‌ایست بنام رنه ـ دوگورمون [۱] کـه با استعدادش میشمارند و آثارش چاپ شده است . بـرای آنکه از آثـار نویسندگان نـو ، اطلاعی بدست آورم داستان او را بنام «اسبهای دیومد» [۲] خـواندم. تمامـی داستان، وصف دقـایق روابط جنسی «جنتلمنی» است کـه با گروهی از زنان داشت. در ایـن کتاب ، صفحه‌ای نیست کـه شرح و بسطهای آن، آتش شهوت را دامـن نزند. ایـن سخن در بارهٔ کتابی کـه موفقیت یافته است و نویسندهٔ آن پیرلوئیس [۳] است و «آفرودیت»[۴] نـام دارد نیز صادق است. این گفته در مورد کتاب هویس‌ـ مانس[۵] کـه اخیراً بدستم رسید و عنوان آن «بعضیها»[۶]ست مصداق دارد ؛ اثر وی گویا، نقدی دربارهٔ نقاشان است. و نیز این سخن، در بارهٔ تمامی داستانهای فرانسوی ـ جز مستثنیات بسیار نادر ـ صادق است . اینها همه محصول کار مردمی است که از«جنون عشق»[۷] در رنج‌اند. چون همهٔ زندگی ایـن مردمان ، بسبب وضع بیمار گونهٔ آنان، بر محور پرگوئی دربـارهٔ پلیدیهای جنسی میگردد، گوئیا گمان برده‌اند که حیات همهٔ جهان نیز بر‌ـ همان محور درگردش است.

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

---

۱ـ René de Gourmont

۲ـ Les chevaux de Diomède

«دیومد»،پادشاه «آرگو» یونان ویکی ازقهرمانان‌جنگ«تروا».

۳ـ pierre Louis

۴ـ *Aphrodite* (بتوضیحات‌آخـرکتاب مراجعه‌کنید). کتاب آفرودیت که‌تولـستوی از آن سخن میگوید، چندسال پیش‌بفارسی‌درآمد ودرتهران منتشر شد. (م)

۵ـ Huysmans بتوضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید

۶ـ *Certains*

۷ـ erotic mania

**عشق‌اند تقلید میکند.**

بدینسان، براثر بی‌اعتقادی طبقات دولتمند و محدودیت و انحصار زندگی آنان، هنر این طبقات از نظر مضمون فقیر شده است و مقام خودرا از هرلحاظ، تا بپایهٔ: بیان احساسات غرور و افسردگی و بدتر ازهمه، بیان شهوت جنسی تنزل داده است.

# ۱۰

براثر بی‌اعتقادی طبقات عالیه، هنراین مردم، ازنظرمضمون، فقیرشده است. بعلاوه، هراندازه که بیشتر به‌محدودیت وانحصارگرائیده است، بفرنج‌تر ومبهم‌تر ومصنوعی‌ترشده است.

زمانی که یك هنرمند ملی ـ نظیرهنرمندان یونانی وپیامبران یهود ـ محصول خود را میساخت، طبعاً میکوشیدآنچه راکه بایستی گفت بگوید تااثر اورا همه دریابند. ولی وقتی هنرمند اثرخود رابرای گروه کوچکی که شرایط حیات آنان، انحصاری واختصاصی بود میآفرید، ویا حتی آنرا برای یکتن و درباریان وی، برای: پاپ وکاردینال و شاه ودوك وملکه ورفیقهٔ شاه میساخت، طبعاً جزاین چیزی درنظر نداشت: دراین افرادکه وی‌آنها را میشناخت و با شرایط مخصوص زندگی ایشان آشنا بود، اثرنهد. این شیوه که احساسات را آسانتر برمیانگیخت، خواه‌ناخواه هنرمند را وا داشت تا برای بیان مقصود خود، اشارات وعلائمی بکاربردکه برای همه بی‌معنا وفقط برای‌دانایان‌اسرار واجد معنا بود.

بااین روش، نخست امکان داشت که **بیشتر** گفته شودو درثانی، این‌شیوهٔ بیان، جهت‌واقفان‌اسرار، **کشش ویژهٔ ابهام** را دربرداشت. این‌طرزبیان، که‌در حسن تعبیر[۱] وکنایات واشارات میتولوژیك وتاریخی آمده است، بیش ازپیش رواج یافته‌است واخیراً در«هنرمنحط» کذائی، بآخرین حد خویش رسیده‌است. اینروزها، فقط ابهام و رمزی بودن وتیرگی و نامفهومی هنر، برای تـوده‌ها

---

۱- euphemism

مطرح نیست، بلکه نادرستی ونامعلومی وفقدان سبك نیز که مزیت وشرط لازم کیفیت شاعرانه موضوعات عنری بشمار آمده است، در برابر توده‌ها خود نمائی میکند،

تئوفیل گوتیه[۱]، در دیباچه‌ای که بر کتاب پر آوازهٔ «گلهای اندوه»[۲] نوشته است میگوید: «بودلر[۳]، منتهای کوشش خویش را بکار بست تا از شعر: فصاحت، شور وهیجان وحقیقت را که به بهترین صورت بیان شده است بیرون کشد..»

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

وبودلر نه فقط بدین سخن جامهٔ عمل پوشانیده است ، بلکه با اشعار خود و حتی با نثر خود، در کتاب «قطعه شعرهای کوچك منثور»[۴] گفتهٔ گوتیه را اثبات کرده است؛ نظم و نثری که معانی آنها را، باید همچون تصاویر معمائی، 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[۵] است و وی، حتی یك «هنر شعری» ( *Art poétique* ) کامل نوشته است و در آن بمردم اندرز داده است که شعر را بدینگونه بسرایند:

«موسیقی مقدم برهرچیز،
وبرای اینکار، شعرتك را ترجیح دهید
که مبهم‌تر ودرهوا حل شدنی‌تر است،
بی‌آنکه چیزی در اینگونه شعر سنگینی کند یا بخود ببالد.

«همچنین باید نروید
کلماتتانرا بدون اشتباه انتخاب کنید،
هیچ‌چیز گرامی‌تر ازسرود سرخوش نیست
که در آن مبهم باصریح 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'aille point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint."

۱- Théophile Gautier ۲- *Fleurs du Mal* ۳- Baudelaire
۴- *Petits poèmes en prose* ۵- Verlaine

وجای دیگر میگوید:

«بازهم موسیقی وهمواره موسیقی،
باید که شعر تو شیء بپرواز درآمده باشد،
وحس کنند از روحی میتراود
که بسوی آسمانهای دیگر و عشقهای دیگر رهسپارست

«بگذار که شعر توسرگذشت نیکی باشد
که درباد منقبض صبحگاهی پراکنده است،
و با برخورد به پودنه[1] و آویشن[2] میگذرد...
وبقیهٔ 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
Eparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thym . . .
Et tout le reste est littérature."

پس ازاین دو، مالارمهٔ[3] شاعر که برجسته‌ترین شاعران جوان بحساب آمده است، آشکارا میگوید: گیرائی شعردرآنست که معنایش رابگمان دریابند ودرآثار منظوم، پیوسته بایستی یك معما وجود داشته باشد.

«میاندیشم که‌جزاشاره‌چیزدیگری باید درمیان نباشد، تفکردربارهٔ اشیاء، تصویر فرار تخیلاتی که اشیاء برمیانگیزند، سروداست؛ «پارناسینها» شیء را بطورکامل میگیرند وآنرا نمایش میدهند. بدینجهت آثارایشان فاقد رمزاست. ازاینرو، اذهان ازاین شادی دلپذیرکه باور بدارند پارناسینها، خود این‌آثار را آفریده‌اند، محرومند. نام بردن ازیك شیء چنان است که سه‌چهارم لذت شاعر راکه ناشی‌ازخوشی حدس زدن‌تدریجی‌آن شیء است ازبین ببریم؛ تلقین‌کردن مفهوم شیء منتهای آرزوست. بکار بستن‌کامل این رمز است که سمبول راتشکیل میدهد؛ برای نشان دادن یك حالت روحی، شیئی را رفته رفته مجسم نمودن، یا برعکس باانتخاب‌یك

۱ــ پودنه: سبزی‌خوشبو وخوش خوراکی است که نوع‌اهلی‌آن نعناع‌است.
۲ــ آویشن: گیاهی‌است معطرکه خشك وتر وخام‌وپختهٔ‌آنرامیخورند.(م)
۳- Mallarmé

شیء و با یك سلسله کشف‌رمز، یك حالت‌روحی را از آن بیرون آوردن.

«اگر کسی واجد هوش متوسط وپرورش ادبی نارسا، اتفاقاً کتابی راکه چنین نگاشته‌شده‌باشدباز کند ومدعی‌شود که‌از آن‌لذت میبرد، سوء تفاهم درمیان است. باید دو باره اشیاء را بجای خودشان گذاشت. باید همیشه درشعرمعما وجود داشته باشد، هدف ادبیات اینست ولاغیر:

ـ برانگیختن اشیاء ـ»

(از کتاب «تحقیق دربارهٔ تکامل ادبی» تألیف ژول هوره، صفحات ـ ۶۱ـ۶۰)

"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** درمیان شاعران نو، تا پایهٔ یك **اصل لایتغیر** ارتقاء یافته است؛ ومنتقد فرانسوی دومیك که حقیقت این اصل مسلم را قبول ندارد دربارهٔ آن کاملاً درست میگوید:

«وقت‌آن‌فرا رسیده است‌که به‌تئوری‌کذائی ابهام‌که در واقع مکتب جدید آنرا بپایهٔ یك‌اصل لایتغیر ارتقاء داده‌است پایان دهیم.» (از کتاب «جوانان» فصل: مطالعات وتصاویر ـ بقلم رنه دومیك)

"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 شیوه‌عمل مینمایند: آلمانیها، اسکاندیناویها، ایتالیائیها، روسیها، انگلیسیها، همهٔ هنرمندان عصر نو، درهمهٔ رشته‌های هنر: نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی بدینسان میاندیشند.

هنرمندان روزگار نو که برعقایـد نیچه و واگنر تکیه دارند، گمان میبرند نیازمند آن نیستند که آثار آنانرا توده‌های «فاقدتربیت وفرهنگ» دریابند و کافیست که حالات شاعرانه را، همچنانکه آن زیبائی شناس انگلیسی میگوید: فقط در «بهترین انسانهای تربیت شده» برانگیزند.

برای آنکه آنچه میگویم گستاخانه جلوه نکند، اینجا دست‌کم، چندنمونه ازآثار شاعران فرانسوی راکه پیشروان این نهضت‌اند میآورم. نام این شعرا، خود تشکیل یك هنگ را میدهد.

برای منظور خویش، نویسندگان جدید فرانسوی‌را برگزیده‌ام، زیرا اینان تمایل نورا درهنر، بازرق و برقی بیش از دیگران بیان میکنند و دلیل دیگرآن اینست که اکثر اروپائیان مقلد ایشانند.

گذشته ازآنهاکه خود نامشان را مشهور پنداشته‌اند، چون: ـ بودلر و ـ ورلن ـ اینجا نام‌چندتن‌ازاین‌شعرا رامی‌آوریم: ژان‌موره[۱]، شارل‌موریس[۲]، هانری دورنیه[۳]، شارل وینیه[۴]، آدرین رومای[۵]، رنه گیل[۶]، موریس‌مترلینگ[۷]، س. آلبراوریه[۸]، رنـه دوگورمون[۹]، سن‌پـل[۱۰]، رودومانیفیك[۱۱]، گئورگس رودنباخ[۱۲]، کنت روبردومونتسکیوفزانساك[۱۳]. اینان، سمبولیستها ومنحطینند. سپس پیروان «ماگی»ظهورمیکنند: ژوزفین‌پلادان[۱۴]، پل‌آدام[۱۵]، ژول‌بوا[۱۶]، م. پاپوس[۱۷]، وغیره. ازاینها گذشته، دومیك درکتاب خـود **۱۴۱** شاعر دیگر را نام میبرد.

اینجا نمونه‌هائی ازآثارآن دسته‌که‌ایشان 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 - Fézansac
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 وشایستهٔ بنای یادبود میدانند. اینك نمونهٔ شعراو راکه از کتاب ممروفش «گلهای اندوه» نقل شده میخوانید:

«ترا میپرستم باندازهٔ سقف شبانه،
ای گلدان اندوه، ای خاموش بزرگ،
و ترا ای نگار، بویژه بیشتر دوست میدارم، زیرا ازمن میگریزی
وبنظرم میآئی، ای زینت شبهایم،
که فرسنگها را مسخره‌آمیزتر روی هم انباشته‌مینمائی،
فرسنگهائیکه دستهای مرا از فضاهای بی‌پایان آبی جدا میسازد.
برای هجوم پیش میروم وبحمله میپردازم،
همچنانکه دسته‌ای ازکرمهای ریزهٔ سرودخوان، بنعشی‌حمله‌ورمیشوند.
ومن، ای حیوان سنگدل و بی‌رحم!
حتی آن برودتی‌راکه‌درپرتو آن‌برای من‌زیباتری‌گرامی‌میدارم!»

**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 vermisseaux.**
**Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!**
**Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!"**

شعردیگریست ازآثار همان بودلر:

ـ جنگ تن‌بتن ـ

«دوجنگنجو بسوی یکدیگر شتافتند؛ اسلحهٔ آنها
پرتو وخون بهوا پراندند.
ـ این بازیها، این چکاچاك آهن، هیاهوی
شبابی است که دستخوش عشق وَنگ وَنگ کننده‌است.

«دشنه‌ها شکسته‌اند! عزیزم! مانند جوانی ما،
اما دندانها وناخنهای تیز،
بزودی انتقام شمشیر وخنجر غدار را خواهندکشید.
ـ ای‌خشم دلهای پخته که ازعشق زخم خورده‌اید!

«درمسیلی که گربه‌های جنگلی وسیاهگوشها[۱] آمد وشد دارند،
پهلوانان‌ما درحالیکه کین توزانه درهم‌آویخته‌اند، بزمین‌درغلتیده‌اند،
و پوست‌آنها بی‌ثمری بوته‌های خاردار را پرازگل خواهدساخت.

«این پرتگاه، دوزخ است‌که دوستان ما درآنند!
درآنجا بی‌تحسر درغلتیم، ای زن سوار غیرانسانی،
تاآتش‌کینهٔ‌خود 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 بگویم‌که درمجموعهٔ آثار او قطعاتی پیدامیشودکه کمتر نامفهوم است، لیکن حتی یك شعر را نمیتوان جست که ساده باشد ویامعنای‌آن بی‌کوشش وتلاش بدست‌آید، کوشش وتلاشی‌که خواننده بندرت ازآن پاداش می‌یابد؛زیرا احساساتی‌راکه شاعر بیان میکند، بد وبسیار پست است. این احساسات پیوسته تعمداً بشیوه‌ای لوس وبیمزه وبدوی بیان‌شده است. این ابهام تعمدی مخصوصاً درنثر بودلر بچشم‌میخورد، درحالیکه نویسنده اگرمیخواست، میتوانست بسادگی سخن گوید.

بعنوان مثال، از «قطعه شعرهای‌کوچك منثور» قطعهٔ اول‌راکه «بیگانه» نام دارد نقل میکنم.

## — بیگانه —

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

۱ــ سیاهگوش، جانوری شکاری است. (م)

«مادرت را، برادرت را، یا خواهرت را؟
«نه پدر دارم، نه‌مادر، نه‌خواهر، نه‌برادر،
«دوستانت کیستند؟
«شما سخنی بکار میبرید که معنی آن تا امروز برمن مجهول است .
«وطنت کجاست؟
«نمیدانم درکدام دیار واقع است.
«با زیبائی چگونه‌ای؟
«از روی میل آن الهه وموجود جاویدان را دوست میدارم.
«با زرچگونه‌ای؟
«ازآن نفرت دارم، همانگونه که شما ازخدا متنفرید.
«اه! پس چه‌چیز را دوست داری، ای بیگانهٔ عجیب؟
«ابرها را دوست دارم... ابرها راکه میگذرند... درآنجا...
«ابرهای شگفت انگیزرا...»

"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 haïssez Dieu.'
"'Eh! qu'aimes tu donc, extraordinaire étranger?'
"'J'aime les nuages . . . les nuages qui passent . . . là-bas . . . les merveilleux nuages! . . .'"

قطعهٔ «سوپ وابرها»[1] بی‌شك باین منظور سروده شده است که نامفهوم بودن گفتار شاعر را بیان کند و حتی زنی که شاعر او را دوست میدارد ازدرك سخن وی عاجز باشد. آن قطعه اینست:

«معشوقهٔ کوچك دیوانه‌ام بمن ناهار میداد و از پنجرهٔ باز اطاق غذاخوری، معماریهای متحرکی راکه خداوند با بخارها میسازد، یعنی ساختمانهای شگفت انگیزفضای غیر قابل لمس رامینگریستم.

۱- *La soupe et les nuages*

ودرخلال تماشا بخود میگفتم : (تمام این اشباع سخنگو، تقریباً باندازهٔ چشمان معشوقهٔ زیبای من، یعنی دیوانهٔ کوچك عجیب سبز-چشم، زیبا هستند).

«و ناگهان، هنوز سخت پیشتم خورد و صدائی خشن و گرفته ودلپذیر، صدائی همچون صدای کسی که گوئی از خوردن عرق گرفته شده باشد، صدای معشوقهٔ کوچك عزیزم را، شنیدم که میگفت: (آیا بزودی سوپ خود را میخوری، ای س——— ب ——— ابرفروش؟)»

**"Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec las 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 monstrueuse 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?'"**

هراندازه این اثر مصنوعی باشد، باز امکان داردکه با صرف اندکی کوشش وتلاش، حدس زدکه شاعر بوسیلهٔ آن چه چیز راخواسته است بیان کند؛ ولی تکه‌هائی هست که بکلی نامفهوم است، و یا، بنظرمن چنین مینماید.

مثلاً قطعهٔ «تیرانداز زن نواز» راکه نتوانستم معنی آنرا کاملاً دریابم اینجا میآورم:

## ـ تیرانداز زن‌نواز ـ

«هنگامیکه کالسکه از بیشه میگذشت، وی آنرا درنزدیکی جایگاه تیراندازی نگاهداشت وگفت که برای کشتن **وقت**، خوش است که چند تیری رها کند.

«مگر کشتن این غول، عادیترین ومشروعترین سرگرمی نیست؟ـ و مؤدبانه دست خود رابزن عزیز ودلربا ونفرت‌انگیزش، باین زن مرموزی که آنهمه لذت، درد، وشاید قسمت بزرگی ازنبوغ خود را مدیون اوست، داد.

«چند گلوله، دوراز هدف خورد. یکی ازآنها حتی بسقف فرورفت وچون آن مخلوق دلربا، دیوانه‌وار میخندید و ناشیگری شوهرش

را مسخره میکرد، وی ناگهان رویش را بسمت او گردانید و گفت:
(آنجا. درست راست. آن عروسك را که بینی‌اش رو بهواست و
قیافهٔ مغروری دارد، بدقت نگاه کن. خوب ای فرشتهٔ عزیز، تصور
میکنم آن عروسك شما هستید. چشمهایش را بست و تیر را رها کرد
سر عروسك بکلی از تن جداشد.
«آنگاه بزن عزیز، دلربا و نفرت‌انگیزش، با الهام بخش اجتناب
ناپذیر و بی‌رحمش تعظیم نمود و دستش را باحترام بوسید و اضافه
کرد:
«آه، ای فرشتهٔ 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 ـ ورلن ـ نیز از نظر تصنع و ابهام، دست کمی از نوشته‌های بودلر ندارد . برای نمونه قطعهٔ اول بخش «آهنگهای فراموش شده»[۱] را در اینجا نقل میکنم.

این آهنگ[۲] اول است:

باد نفس خودرا
دردشت معلق میسازد. (از گفته‌های: فاوار[۳])

۱- *Ariettes oubliées* ۲- ariette ۳-Favart

( این خلسهٔ بی‌رمق است،
این خستگی عاشقانه است،
این تمام ارتعاشات بیشه‌ها
درمیان آغوش نسیمهاست،
این دستهٔ سرودخوان صداهای کوچك است،
بوی شاخه‌های خاکستری.
توای زمزمهٔ ناتوان و باطراوت!
این چهچه میزند و زمزمه میکند،
این مانند فریاد نرمی است
که گیاه لرزان از خود بیرون میدهد...
تو گوئی زیر آبی که چرخ میزند،
لغزش گنگ سنگریزه‌هاست.
این روحی که زاری میکند
با این شکوهٔ خواب‌آلود،
روح ماست، آیا جز اینست؟
اوهوی، روح من و روح تواست،
که از آن، سرود ملهبی پر تواضع
در این شامگاه ولرم کاملا آهسته برمیخیزد.)

« Le vent dans la plaine
Suspend 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 frêle 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» دستهٔ سرود خوان صداهای کوچك» چیست؟ و «cri doux l'herbe agitée expire» «فریادنرمی

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

این آهنگ دیگر است:

«درمیان ملال
پایان ناپذیر دشت،
برف متردد
همچون شن میدرخشد.
آسمان از مس است،
بی‌هیچگونه پرتوی
پنداری‌که انسان
زیستن‌ومردن ماه را می‌بیند.
درختان بلوط خاکستری
جنگلهای‌نزدیك
درمیان بخارهای رقیق
مانند ابرها موج میزنند.
این آسمان ازمس است،
بی هیچگونه پرتوی،
پنداری‌که انسان
زیستن ومردن مارا می‌بیند.
ای‌کلاغ تنگ نفس
وشما ای‌گرگهای لاغر،
دراین بادهای سرد تُرش
چه‌به‌روزتان میآید؟
درمیان ملال
پایان‌ناپذیر 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 poussive
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 درآسمان مـی‌زندگی میکند ومیمیرد، چگونه برف همچون شن میدرخشد، اینها همه‌نه‌فقط نامفهوم‌است، بلکه جز مشتی کلمات‌وتشبیهات نادرست چیز دیگری نیست‌که بیهانهٔ انتقال یك حالت خاص روحی، بکاررفته است.

گذشته از این اشعار مبهم‌ومصنوعی، چند شعر قابل فهم نیزوجود دارد، ولی از نظر شکل ومحتوی بسیار بداست. اینچنین است همهٔ اشعاری که‌عنوان «*La sagesse*» «حکمت» دارد . قسمت‌اعظم این اشعار راتعابیر بسیارضعیفی که ناشی از مبتذلترین احساسات کاتولیکی ومیهن‌پرستانه است، تشکیل میدهد، مثلاً در آنها چنین قطعاتی هست:

«من‌جز بمادرم مریم
که مقرحکمت وسرچشمهٔ رحمت‌است، نمی‌اندیشم
آنکه مادر فرانسه نیز هست واز او،
باروشی سستی‌ناپذیر، 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,*
*Inebranlablement l'honneur de la patrie.*"

پیش‌ازآنکه از آثار شعرای دیگرنمونه‌هائی نقل‌کنم، ناگزیرم‌دربارهٔ شهرت شگفت این دوشاعر، بودلر و ورلن ـ کـه اینك سخن‌سرایان بزرگ بشمار آمده‌اند ـ بیشترسخن گویم. فرانسویان‌که نویسندگان وسرایندگانی چون شنیه[۱]ها و موسه[۲]ها ولامارتین‌ها و بالاتـر از همه، هوگوها داشته‌اند، فرانسویان‌که اخیراً باصطلاح «پارناسینها»، لوکنت‌دولیل[۳]، سولی پرودوم[۴]و دیگران را داشته‌اند، چگونه باین‌دو منظومه‌ساز، چنین صفتی را نسبت داده وآنانرا شاعران‌بزرگ شناخته‌اند؟ منظومه‌سازانی‌که آثارشان از لحاظ‌شکل، بس ناهنرمندانه و از نظر مضمون، بسیار پست و مبتذل وپیش‌پا افتاده است؟ جهان بینی یکی از آنها، یعنی بودلر عبارت از اینست که خودپرستی خشن و وحشیانه را تامقام یك تئوری ارتقاء دهد و مفهوم زیبائی را بجای **اخلاق**، بنشاند، همان مفهومی‌که بسان ابرها نامشخص ونامحدود است وهمان‌جمالی که بهمه حال، بایستی مصنوعی و ساختگی باشد.

بودلر، چهرهٔ پـرغازه ورنگ‌آمیزی شدهٔ زن را برسیمای طبیعی وی رجحان مینهد ودرختان فلزی وآب مصنوعی تماشاخانه‌ها را بردرختان‌سرسبز وآب طبیعی برتری میدهد.

جهان‌بینی شاعر دیگر ـ ورلن ـ عبارت است از سستی مبانی اخلاقی‌و شناسائی ضعف اخلاقی خویش و بعنوان نجات از این ناتوانی اخلاقی، قبول خشن‌ترین بت پرستی‌کاتولیکی. درعین حال هردوتن نه‌تنها عاری ازسادگی و خلوص وبی‌ریائی‌اند، بلکه آکنده از تصنع و درتکاپوی ابداع وپای تاسر عجب وخودبینی‌اند. از اینرو، خواننده درآثار بالنسبه بهتر ایشان بـا آقای بودلر و مسیوورلن برخورد میکندنه‌آنچه را که‌دراثر خود نمایش میدهند. این دومنظومه سازبد، مکتبی دارند وصدها مریدرا بدنبال میکشند.

---

۱- Chenier
۲- Musset
۳- Leconte de Lisle
۴- Sully - Prud'homme

برای این پدیده، فقط یك توضیح وجود دارد و آن اینست: هنر اجتماعی که این منظومه‌سازان درآن بکار اشتغال دارند، موضوعی جدی ومهم وحیاتی نیست، بلکه هنرآن اجتماع فقط بازی‌است. لیکن هربازی، هربارکه تکرار گردد، ملال‌انگیز میشود. برای آنکه بازی خسته‌کننده‌ای را دوباره اجراء کنند، لازم است آنرا رنگ و روغن زنند: اگر «بوستون»[1] ملال آور است، «ویست»[2] را اختراع میکنند؛ اگر «ویست» کسل‌کننده است، «پرفرانس»[3] را ابداع مینمایند؛ اگر پرفرانس خسته‌کننده است، چیز جدیدی میسازند وقس علی‌هذا...

اصل مطلب همانست که بود، فقط شکلها عوض میشود. دراین هنر نیز اینچنین است: مضامین این هنر که روزبروز محدودتر شده است، سرانجام بمرحله‌ای رسیده است که درنظر هنرمندان طبقات ممتازه همه چیز گفته شده است و چیز تازه‌ای باقی نمانده است تا گفته شود. از اینرو برای آنکه‌این هنر را تازگی بخشند، درجستجوی شکلها و قالبهای تازه برمیآیند.

بودلر وورلن، قالب جدیدی اختراع میکنند و باضافهٔ 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 نه‌فقط بودلر وورلن، بلکه کامیابی همهٔ منحطین را توضیح‌داد.

مثلاً چندشعر از مالارمه ومترلینگ در دست است که بکلی فاقدمعناست و بررغم این پوچی ـ شایدهم بسبب همین پوچی ـ نه‌تنها در ده‌ها هزارنسخهٔ جداگانه چاپ شده است، بلکه در مجموعهٔ بهترین آثار شاعران جوان نیز انتشار یافته است.

دراینجا برای نمونه غزلی[4] را که مالارمه سروده است میآورم (مجلهٔ «پان»[5] شمارهٔ اول ـ سال ۱۸۹۵)

(این غزل را عیناً بی‌ترجمه نقل میکنیم، زیرا از عهدهٔ برگرداندن آن بزبان فارسی برنیامدیم «م»)

---

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

۴ـ sonnet ۵ـ *Pan*

" 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
Abôlit le mât dévêtu.
Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute,
Tout l'abime vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène."

این شعر، از این‌نظر که غیرقابل درك است، یك قطعهٔ استثنائی نیست. چندین شعراز آثار مالارمه‌خوانده‌ام، همهٔ آنهایکسان، فاقد هرگونه‌معناست. اینجا نمونه‌ای از آثار شاعر دیگر مشهور معاصر، شعری از مترلینگ[1] نقل کرده‌ام. این قطعه را نیز از مجلهٔ «پان» شمارهٔ ۲ ـ سال ۱۸۹۵ ـ اقتباس میکنم:

«وقتیکه بیرون رفت
(صدای در را شنیدم)
وقتیکه بیرون رفت
آن زن لبخند 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 درانتظار اوست...
آمدند بگویند

۱ــ موریس مترلینگ معروف، که کتابهای‌وی درسالهای اخیر بزبان فارسی ترجمه شده است‌ونمایشنامهٔ «پرندهٔ آبی» او درتهران بصحنه آمده است. تولستوی جای دیگر (صفحهٔ ۱۱۲ کتاب) نیز از مترلینگ نام میبرد. (م)

(ای فرزندم میترسم)
آمدند بگویند
که بزودی او میرود...
باچراغ روشنم
(فرزندم میترسم)
باچراغ روشنم
نزدیك شدم...
کنار در اول
(فرزندم میترسم)
کنار دراول
شعله لرزید...
کنار در دوم.
(فرزندم میترسم)
کنار در دوم،
شعله سخن گفت...
کنار در سوم
(فرزندم میترسم)
کنار درسوم
روشنائی مرد...
و اگر روزی برگردد
باوچه باید گفت؟
باو بگوئیدکه انتظارش را داشتند
تا بسرحد مرگ...
و اگر بازبپرسد
بی‌آنکه مرا بجا بیاورد،
مثل یك خواهر با او حرف بزنید،
شاید که رنج میکشد...
و اگر بپرسدشما کجائید
باو چه باید پاسخ داد؟
حلقهٔ طلایم را باو بدهید
بدون هیچگونه جوابی...
واگر بخواهد بداندکه چرا
تالار خالی است؟
چراغ خاموش را باو نشان دهید
و در باز را...

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

« 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 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 ضمیمهٔ اول کتاب آورده‌ام بخود هموار کند و این قطعات را کـه نمونه‌ای از اشعار شاعـران بالنسبه معروف و ارجمند جوان: گریفین[۱]، رنیه، موره‌آ، و مونتسکیواست، بخواند. از آنروکه‌از وضع کنونی هنراستنباط روشنی داشته باشیم‌وهمچنانکه بسیاری گمان دارند، نپنداریم که انحطاط هنری پدیده‌ای زودگذر و تصادفی است، قرائت این آثار ضرور است.

برای آنکه سرزنشم نکنند ونگویندکه از میان اشعار این شعرابدترین آنها را برگزیده‌ام، ازدیوانهای ایشان اشعاری نظیر شعرهای صفحهٔ ۲۸(؟)[۲] را استنساخ کرده‌ام.

تمامی اشعار این شعرا، یا نامفهوم است و یا، با کوشش بسیار، آنهم نه‌کاملاً، قابل فهم.

از این‌گونه است تمام آثار آن صدها شاعری‌کـه از میان آنان، تنی چند را نام برده‌ام. شبیه این اشعار را آلمانیها، اسکاندیناویها، ایتالیائیها و روسیها چاپ‌کرده‌اند. آثاری از اینقبیل، اگر میلیونها نباشد، دست کـم صدها هزار نسخه چاپ ونشر شده است (بـرخی از آنها در ده‌هـزار نسخه بفروش رفته است). برای حروفچینی، چاپ، ترتیب صفحات و صحافی ایـن کتابها، میلیونها پول و میلیونها روزکار، بهدر رفته است؛ گمان میکنم این پولها و این روزهای برباد رفته، کمتر از وقت و پولی‌که برای ساختن هرم بزرگ مصر مصرف شد نباشد. ولی مطلب بهمین‌جا ختم نمیشود: آنچه گفتیم، دربارهٔ همهٔ هنرهای دیگر نیز صادق است و درقلمرو نقاشی و موسیقی‌ودرام

۱- Griffin

۲ــ منظور تولستوی را از اشاره به‌صفحهٔ «۲۸» درنیافتیم (م)

نیز برای ساختن آثار نامفهومی از اینگونه، میلیونها روزکار، تباه میشود.

دراینباره نقاشی نه تنها دست‌کمی از شعر ندارد، بلکه بـر آن پیشی میگیرد. دراینجا، مستخرجی از یادداشتهای روزانهٔ یك دلدادهٔ نقاشی را که بسال ۱۸۹۴ از نمایشگاههای نقاشی پاریس دیدن کرده است نقل میکنم:

«امـروز بدیدن سه نمایشگاه رفتم ، ــ نمایشگاه آثار : سمبولیستها : امپرسیونیستها[۱] وامپرسیونیستهای نو[۲]، با توجه ودقت بسیار. بتصاویر نگریستم، ولی باردگر، همان سرگشتگی وحیرت پیشین نصیبم شد و دست‌آخـر دچار خشم و نفرت شدم. نمایشگاه اول که ازآثار کامیل پیسارو[۳] ترتیب یافته‌است، بیش از دیگر نمایشگاهها، قابل فهم است؛ گرچه در ساخته‌های وی‌نیزطرح ومضمون وجود ندارد ورنگ‌آمیزی تابلوها، از ذهن بیننده سخت بدوراست. طراحی پرده‌ها چنان نامشخص است، که گاه مشکل بتوان دریافت سر، یـا دست پیکری‌که در تابلو نشان داده شده، بکدام سو گـردیده است. مضامین پرده‌ها اکثراً «effets» «تأثیرات» است.

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

«تأثیر مه، تأثیرشامگاه،غروب آفتاب». چند تصویر، شکلهائی‌داشت، ولی از «موضوع» خبری نبود.

«در رنگ‌آمیزی تابلوها، آبی روشن و سبز روشن بر رنگهای دیگر میچربد. درهرپردهٔ نقاشی، یك «تەرنگ» اصلی وجود دارد و گوئی با آن، سراپای تابلو را آغشته وکثیف‌کرده‌اند. مثلا یکی از پرده‌ها زن چوپانی‌را نشان میدهدکه مراقب‌غازهاست؛ دراین‌تابلو، تەرنگ اصلی"vert de gris" «رنگ زنگاری» است، همه جای تابلو: برچهره وموی و دستها و جامهٔ زن، لکه‌های کـوچك این رنگ دیده میشود. تصاویر دیگـر همین تالار، تالار «دوران روئل[۴]»از آثار پووی دوشاوان[۵]،مانه[۶]، مونه[۷]، رنوار[۸] وسیسلی[۹]است‌ـ همهٔ ایـن نقاشان، امپرسیونیست‌اند. یکی از ایشان ــ اسم نقاش را تشخیص نـدادم ــ نـامی شبیه «ردون»[۱۰] بـود، چهرهٔ آبـی رنگی را بطرز نیمرخ

---

۱- impressionists بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید
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. درتمامی صورت، جز این «ته‌رنگ» آبی کـه رنگ سفید درآن دویده، چیزی بچشم نمیخورد. تابلوی آب رنگ پیسارو، تماماً از خال‌ونقطه درست شده است. در«پیش‌نما»ی تابلو، گاوی را میبینید که سرتا پا ازخالهای رنگارنگ ترکیب یافته است. لیکن، هراندازه به تصویر نزدیك شوید یا از آن دور گردید، ممکن نیست رنگ کلی تابلو را تشخیص دهید.

«از آنجا بدیدن آثار سمبولیستها رفتم. مدتها به پرده‌های نقاشی‌چشم دوختم، دربارهٔ معانی آنها از کسی چیزی نپرسیدم؛ میکوشیدم خـود بمدد حدس و گمان آنها را دریابم، ولی... اینکار از قـدرت عقل انسانی خارج است. از چیزهائی که در نخستین وهله نظرم را بخود جلب کـرد، یك شکل برجستهٔ چوبی هیولاوار بودکه زن «برهنه»ای را نشان میداد. زن بادستهای خود پستانهایش را میفشارد و از نوك آنها دو رشتهٔ خون جاری است، خـون درزمین جریان دارد و از میان گلهائی که برنگ یاس کبود است میگذرد. موی زن، نخست فروریخته است، سپس بالا می‌آید و به درختها بدل میگردد. رنگ مجسمه زرد یکدست است، موی زن... قهوه‌ایست.

«سپس تصویری دیدم بدینوصف: دریائی است زردرنگ... درآن‌چیزی شبیه به‌کشتی، یا قلب، شناور است، ... درافق، نیمرخی‌که هالهٔ نور و موی زرد دارد، دیده میشود، موها بمیان دریـا رفته است و درآن گـم شده است. رنگی‌که درپاره‌ای از پرده‌ها بکار رفته آنقدر غلیظ وضخیم است کـه چیزی شبیه حد وسط نقاشی و پیکر تراشی پدید آمـده است. تصویر سوم، بمراتب نامفهوم‌تر است: نیمرخ مردی است، در برابر آن یك شعلهٔ آتش و رگه‌های سیاه دیده میشود،... بعدهابمن گفتندکه رگه‌های سیاه، «زالو» است. بالاخره از آقای محترمی‌که آنجا بود پرسیدم معنی این اشکال و تصاویر چه بود؟ و او برایم‌شرح دادکه‌مجسمه، یك سمبل(کنایه) بود، این سمبل «La terre» «زمین» را نشان میداد؛ قلب شناور در دریـای زرد، «Illusion Perdue» «پندار گمشده» بود وجنتلمن زالودار، «Le mal» «مصیبت» را نمایش‌میداد. دراینجا چند تصویر امپرسیونیست‌هم دیده میشود: نیمرخهای سادهٔ ابتدائـی کـه گل مخصوصی بدست دارند، ... وهمهٔ آنها یك «حالت» دارند ورنگ نخورده‌اند؛ این تصاویر، یا مطلقاً نامحدوداند ویا، اطراف آنها را خطوط فاصل پهن سیاهی احاطه‌کرده است.»

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

بوکلن [۱] و استاک [۲] و کلینگر [۳] و ساشااشنایدر [۴] و دیگران ، قوی‌تر بیان کرده‌اند.

درمورد درام نیز چنین است. معماری‌را نشان میدهند که بسبب نامعلومی، تصمیمات عالی پیشین خویش را بکار نبسته است وبهمین دلیل، از بام‌خانه‌ای که خود ساخته است بالا میرود وخود را از آنجا باسر بزمین میافکند؛ یا پیرزن ناشناسی را که‌کارش پرورش‌موش صحرائیست نمایش میدهند؛ پیرزن، بعلت مجهولی طفل «شاعرانه»ای را بدریا میبرد وغرق میکند؛ یا گروهی‌از کوران را نشان میدهند که‌کنار دریا نشسته‌اند وبدلیل نامعلومی، پیاپی، چیزی را برزبان میرانند وتکرار میکنند؛ و یا زنگی را نمایش میدهند که درون دریاچه‌ای می‌افتد ودرآنجا، بی وقفه بصدادرمی‌آید.

این سخن، دربارهٔ موسیقی نیز مصداق دارد، دراین هنر نیز وضع بدینمنوال است، درصورتیکه بایستی بیش ازهنرهای دیگر برای همه بیکسان قابل فهم باشد.

موسیقیدانی را که میشناسید و از شهرت و معروفیت برخوردار است، پشت پیانو می‌نشیند وبطوریکه‌خود میگوید، اثرجدید خویش و یااثرهنرمند جدیدی را برای شما مینوازد . اصوات بلند عجیبی را میشنوید و از حرکات ورزشی انگشتان وی بشگفت میآئید. آشکارا می‌بینید که آهنگساز میخواهد شما را با این فکر که اصوات پرداختهٔ او تلاشهای شاعرانهٔ 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 که‌کار او بسیار طولانی‌شده است؛ چون وقتی از موسیقی اوتأثیر واضح و روشنی نمیگیرید، بی‌اختیار بیاد گفتهٔ ا . کار [۵] می‌افتید که:

Plas ça va vite, plus ça dure longtemps.

«هراندازه تندتر رود، بیشتر طول میکشد» .

میاندیشید شاید موسیقیدان سر بسرتان میگذارد، امتحانتان میکند،

---

۱- Böchlin
۲- Stuck
۳- Klinger
۴- Sásha Schneider
۵- A. Karr (۱۸۰۸–۱۸۹۰) آلفونس کار، ادیب و نویسندهٔ بذله‌گوی فرانسوی

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

ایـن موضوع دربارهٔ تمام کنسرتهای لیست[۱] و واگنر[۲] و بـرلیوز[۳] و بـرامس[۴] و ریشارد اشتراوس[۵] و جمع بیشمار دیگری که پیاپی و بـی‌درنگ، سمفونی و اپرا میسازند نیز مصداق دارد.

این سخن، دربارهٔ داستان و حکایت نیز که مطلب آن، بعید بنظرمیرسد نامفهوم باشد، صادق است.

«آنجا»[۶] اثر هویسمانس، یا حکایات کیپ‌لینگ[۷] یا «پیام آور»[۸] ویلیه‌دولیل‌دادام[۹] ازکتاب «قصه‌های بیرحمانه»[۱۰] او و آثـار دیگر را میخوانید و همهٔ این نوشته‌ها برای شما نه‌تنها «abscons» (غامض) است (واژهٔ جدیـد نویسندگان جدید) بلکه‌هم از لحاظ شکل و هم از نظر محتوی، بکلی برای شما نامفهوم‌است. مثلاً از این قبیل است داستان «ارض‌موعود»[۱۱] ا .مورل[۱۲] که اخیراً در «مجلهٔ سفید»[۱۳] منتشر شده است، و نیز اینچنین است اکثـر داستانهای نو. شیوهٔ نگارش این‌حکایات، دارای صنایع بدیعی است،احساساتی که درآنها وصف شده، ظاهراً عالیست؛ لیکن مطلقاً غیر ممکن است دریافت که مطالب داستان چگونه و چه وقت و دربارهٔ که بوقوع می‌پیوندد . **تمامی هنرجوان عصر ما اینچنین است.**

مردمان نیمهٔ اول قرن ما، ستایندگان آثار گوته وشیللر وموسه وهوگو ودیکنز[۱۴] وبتهوون وشوپن و رافائل و وینچی[۱۵] ومیکل‌آنژ ودولاروش[۱۶] که از هنر نوچیزی نمیفهمند،غالباً آثارآنرادیوانگی محض وبیمزه‌ای بیش نمیدانند ومیخواهند نادیده‌اش انگارند. لیکن‌چنین نسبتی به‌هنر نودادن کاملاً بی‌اساس

---

۱- Liszt ۲- Wagner ۳- Berlioz
۴- Brahmsz ۵- Richard Strauss
۶- *Là 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 ۵۱- Vinci ۱۶- Delaroche

است، زیرا اولاً این هنر بیش ازپیش شیوع می‌یابد و هم‌اکنون برای خود درجامعه جای استواری بازکرده است، بهمانسان کـه رومانتی سیسم در دههٔ سوم قرن[1] غالب بود؛ درثانی ومخصوصاً بعلت اینکه اگر ممکن باشد دربارهٔ آثارهنرنو، هنر منحط، چنین داوری کنیم، یعنی هنرنورا ازآنرو مردودشماریم که چیزی ازآن نمیفهمیم، آنوقت جماعت بسیار بزرگی ـ همهٔ کارگـران و بسیاری که کارگر نیستند ـ نیزوجود دارندکه بنوبهٔ خودآثاری راکه ما زیبا میشماریم درك نمیکنند. اینها ازشعر هنرمندان محبوب ما : گـوته وشیللر و هوگو وازداستانهای دیکنزوموسیقی بتهوون وشوپن ونقاشی‌رافائل و میکل‌آنژ و وینچی ودیگران چیزی نمیفهمند.

اگر حق دارم بیاندیشم کـه توده‌های بزرگ مردم، آنچه را که من بی‌تردید «خوب» می‌پندارم بعلت عدم رشدکافی‌درنمی‌یابند ودوست نمیدارند، اینراهم حق ندارم انکارکنم‌که آثار جدید هنری را شاید خودمن، بدین‌سبب نمیفهمم‌که برای‌فهم‌آنها فاقد رشدکافی‌ام. ولی‌اگرحق دارم ـ باتفاق‌اکثریتی که همفکر من‌اند ـ بگویم که آثار هنرنورا فقط بدین سبب درنمی‌یابم‌که درآنها چیزی وجود ندارد تا فهمیده شود ویا مدعی شوم آثار هنر جدیـد را باین دلیل درك نمیکنم که‌هنرکنونی، هنربدی‌است؛ آنوقت اکثریتی‌که بمراتب بزرگتراست، یعنی‌تمام مردم‌زحمتکش که‌ازهنر زیبای من چیزی درك نمیکنند، ممکن است درست با استفاده ازهمان حق بگویند آنچه راکه توهنر «خوب» میدانی هنربدیست ودرآن چیزی وجود ندارد تا فهمیده شود.

یکبار درحضور من، شاعری که اشعار نامفهوم میسرود ، بـا اعتمادی آمیخته بشادی، موسیقی نامفهوم را بسخره گرفت و اندك زمانی پس ازآن، موسیقیدانی‌که سمفونیهای نامفهوم میساخت، باهمان اعتماد، اشعار نامفهوم‌را مسخره‌کرد، آنزمان بودکه باروشنی ویژه‌ای دریافتم محکوم کـردن هنرنو روا نیست.

این حق را ندارم وقادرهم نیستم‌که هنرنو را محکوم کنم، زیرا من ، انسانی‌که درنیمهٔاول‌قرن (نوزدهم) تربیت شده است،این هنر را درك نمیکنم؛ فقط آنچه میتوانم‌بگویم اینست: هنرجدید، برای‌من‌نامفهوم است. تنهابرتری هنر مورد پسند من برهنر منحط اینست کـه هنر نخستین را افـراد بالنسبه

۱ــ سدهٔ نوزدهم (م)

بیشتری میفهمند.

چون بهنر انحصاری خاصی خو گرفته‌ام و آنرا میفهمم واز هنری که بیشتر انحصاری باشد سردرنمیآورم، بهیچوجه حق ندارم این نتیجه را بگیرم که هنر من، هنر حقیقی ومنحصر بفرد است وآن یك که برایـم مفهوم نیست ، حقیقی نیست وبد است؛ ازاین موضوع فقط میتوانم چنین استنتاج کنم:

هنر که روز بروز بانحصار و محدودیت بیشتری میگراید ، برای عدهٔ روزافزونی ازمردم، بیش‌ازپیش نامفهوم میشود؛ دراین حرکت و پیشرفتی که هنر بسوی نامفهومی وابهام دائم‌التزایددارد، من ـ باهنری که بدان خو گرفته‌ام ـ دریکی ازمراحل آن قراردارم. اکنون هنر بنقطه‌ای رسیده‌است که فقط جمع بسیار معدودی از «برگزیدگان» آنرا میفهمند وازشمارهٔ این «برگزیدگان» نیز روز بروز کاسته میشود.

همینکه هنرطبقات عالیه، خودرا ازهنر عامه کنار کشید، این عقیده پیدا شد که هنر، در حالیکه هنراست، ممکن است برای توده‌ها نامفهوم باشد. در همانوقت که چنین پنداری پذیرفته شد، ناگزیرمیبایستی قبول میکردند که هنر ممکن است فقط برای عدهٔ معدودی از «برگزیدگان» و دست‌آخر، برای دو یا یکنفر، مثلاً یکی از بهترین دوستان انسان، یا، خود وی، مفهوم باشد و این درست همان چیزیست که هنرمندان نو میگویند: «اثر را میآفرینم و خود آنرا میفهمم، اگر کسی آنرا نمی‌فهمد، بدا بحال او.»

این ادعا که هنرممکن است هنری خوب باشد وهمانگاه برای اکثریت بزرگ مردم نامفهوم باشد، تاآن حد نادرست ونتایجش برای هنر تاآن اندازه زیانمند است ودرعین حال چنان رواج یافته است و بینش ما را بدانسان تباه ساخته است که توضیح تمامی تناقض آن، آنچنانکه شایدوبایدامکان‌ناپذیراست.

سخنی آشناتر ازاین نیست که میشنویم در بارهٔ آثار «هنری» میگویند: «بسیارخوب‌اند، ولی فهمیدن آنها مشکل است»، بچنین ادعائی خو گرفته‌ایم، ولی اگر بگوئیم یك‌اثر هنری خوب است، اما قابل درك نیست، مثل اینست که دربارهٔ غذای مخصوصی بگوئیم: بسیار خوب است، ولی مردم نمیتوانند آنرا بخورند. ممکن است مردم از پنیرفاسد وکبك متعفن و اغذیه‌ای از این قبیل کـه «خوراك شناسان» معیوب‌الذائقه بدان ارزش مینهند، متنفر باشند، لیکن نان و میوه فقط آنگاه «خوب» است که مردم آنرا بپسندند. این موضوع در مورد هنر نیزمصداق دارد: هنرفاسد ممکن است برای عده‌ای قابل فهم‌باشد،

ولی هنر خوب، همیشه برای همهٔ مردم قابل درك است.

میگویند: بهترین محصولات هنر، درست همانهاست که اکثر مردم از فهم آن عاجزند و تنها دردسترس فکر «برگزیدگان» قرار دارد که برای درك 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 دراینباره 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 واستعمال ویسکی و تنباکو وتریاك پرورش داد، همانگونه هم میتوان او را برای درك هنر بد ــ تربیت کرد، چنانکه امروزه چنین میکنند.

بعلاوه، نمیتوان گفت که اکثر مردم برای درك قدر و بهای آثار عالی هنر، فاقد ذوقند. اکثریت مردم، همیشه آنچه را که ما عالیترین هنر میدانیم فهمیده‌اند! حکایات ساده و هنرمندانهٔ کتاب مقدس، تمثیلهای انجیل، افسانه‌های ملی، سرگذشت پریان و آوازهای عامیانه را همه میفهمند. چه رخ داده که توده‌ها، بیکباره از قدرت فهم مسائل عالی هنر ما بی‌نصیب گشته‌اند؟

دربارهٔ یك 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، سرایت میکند.** سرشك و خندهٔ مرد چینی، باندازهٔ اشك و خندهٔ مرد روسی، بمن سرایت میکند؛ همانطور که نقاشی و موسیقی و اثر شاعرانه‌ای که بزبان مفهوم من ترجمه شده، بمن سرایت میکند.

آواز فرد قرقیزی ومرد ژاپنی، گرچه تأثیرش در من بمراتب ضعیف‌تر از اثری است که درمرد قرقیزی و فرد ژاپنی دارد، با وجود این مرا تکان میدهد. بهمین نحو، نقاشی ژاپنی ومعماری هندی و افسانهٔ عربی، درمن تأثیر

میکنند. اگر آواز ژاپنی وداستان چینی تأثیر کمتری درمن دارد، سببش این نیست که این آثار را نمیفهمم، بلکه بعلت آنستکه با موضوعات هنری عالیتری آشنا هستم و با آنها تربیت شده‌ام، نه آنکه هنر ژاپنی وچینی برتر از قدرت فهم من است. **موضوعات بزرگ هنری، فقط بدین دلیل بزرگست که قابل فهم وادراك همگانست.** داستان یوسف که بچینی ترجمه شده باشد، درچینی‌ها اثر میبخشد. حکایت ساکیامونی[1]، 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 بعلت عدم فهم شنونده وتماشاگر 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 بداند) تفاوت دارد ، کـه صرفنظر از میزان تکامل و تعلیم و تربیت مـردم، درایشان اثـر میگذارد؛ زیـرا: گیرائی تصاویر و اصوات و نقوش (images) به هرکس، قطع نظر از اینکه درکدام مرحلهٔ پیشرفت وتکامل باشد، سرایت میکند.

**کار هنر اینست: آنچه راکه ممکن است درقالب استدلال و تعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همهٔ مردم قرار دهد. معمولاً، وقتی انسان تأثـری راکـه حقیقتاً «هنری» است میگیرد، تصور میکند این حالت راقبلاً درخود احساس میکرده، امااز بیان آن عاجز بوده است.**

عالیترین هنرهـا همیشه چنین بـوده است: ایلیاد، اُدیسه ، سرگذشت پیامبران یهود: یعقوب، اسحق، یوسف ــ مزامیر، تمثیلهای انجیل، داستان ساکیامونی[2] و سرودهای ودیك[3]، همهٔ اینها احساسات بسیار عالـی را انتقال میدهند و با وجود پایگاه بلند این احساسات اکنون نیز پس از قرنها، برای ما، اعم از با سواد و بی‌سواد، کاملاً مفهوم‌اند و برای مردم آن دوران‌هم که از لحاظ روشنی اندیشه، حتی ازکارگران عصر ما عقب مانده‌تر بودند، مفهوم

---

۱و۲- Sakya Muni مؤسس دین بودا

۳- Vedic 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 کـه بردین، یعنی بر رابطهٔ انسان بـا خداوند استوار است، نامفهوم باشد؟ چنین هنری بایستی همیشه مفهوم باشد و واقعاً نیز همیشه مفهوم بـوده است، زیرا: رابطهٔ هرکس با خداوند یکی است و جز آن، رابطه‌ای وجود ندارد. از اینرو، معابد و نقوش معابد و سرودی که در عبادتگاهها میخوانند، همیشه برای **همهٔ آدمیان** قابل درك بوده است. سدراه فهمیدن و دریافتن‌عالیترین، یعنی بهتریـن احساسات، همچنانکه انجیل میگوید، بهیچ رو عدم معرفت و کمال و فقدان تعلیم نیست، بلکه برعکس، پیشرفت وتکامل نادرست وآموزش غلط است. یك اثرخوب و عالی‌هنری، ممکن است واقعاً نامفهوم باشد، ولی‌نه برای مردم زحمتکش و ساده‌ای‌که فاسد نگشته‌اند (برای آنها هراثری کـه بسیار عالیست، قابل درك است)؛ یك اثر براستی هنری، امکان داردکه‌برای مردان بسیار دانشمند و فاسد، همانهاکه از دین بی‌بهره‌اند، نامفهوم باشد و اغلب نیز چنین است؛ چنانکه این مسأله پیوسته در جامعهٔ ما مصداق دارد و عالیترین احساسات دینی، برای افراد جامعهٔ مـا مطلقاً نامفهوم است. مثلا چند تن را میشناسم‌که خود را بسیار مهذب و تربیت شده میدانند و میگویند از شعری‌که محبت بنوع و فداکاری را وصف کند، ــ از شعری‌کـه سخن از پاکدامنی گوید، چیزی درنمی‌یابند.

از اینرو: هنرخوب، بزرگ، همگانی و دینی، شاید تنها برای گروه کوچك فاسدی نامفهوم باشد و نه عکس‌آن.

اینکه هنر میتواند برای توده‌ها نامفهوم باشد، سببش این نیست کـه «چون هنر ما، بسیار خـوب است برای توده‌ها نامفهوم است» (سخنی کـه هنرمندان‌عصرمادوست دارند برزبان‌آورند)، فرض‌صحیحتر اینست‌که‌نامفهوم‌بودن هنر برای توده‌های بزرگ را تنها بدین دلیل بدانیم‌که هنر ارائه‌شده، یا بسیار بد است و یاهرگزهنر نیست. بنابراین، حجت مورد پسندی‌که‌ساده‌لوحانه از جانب جماعت تربیت شده و بـا سواد پذیرفته شده است و بموجب آن، برای احساس هنر، بایستی‌آنرا **فهمید** (و در واقع معنایش اینستکه‌باید با هنر، پرورش یافت) برهان قاطعیست براینکه آنچه را که با چنین روشی پیشنهاد فهمش رامیکنند، یا هنر بسیار بد وانحصاریست و یا، اصلاً هنر نیست.

آنها میگویند: «مردم از آنرو محصولات هنر را دوست نمیدارندکه‌از

**درك** آن عاجز نده» لیکن اگر هدف آثار هنری، سرایت دادن احساساتی‌است که هنرمند آنها را تجربه کرده‌است، چگونه میتوان از فقدان **فهم‌وادراك**، سخن گفت؟

مردی از زمرهٔ توده‌ها، کتابی را میخواند، تصویری را تماشا میکند، سمفونی یـا درامی را میبیند و میشنود و هیچگونه تأثیری در خود مشاهده نمیکند. بـه او میگویند سببش اینست کـه نمیتواند بفهمد. بشخصی میگویند منظرهٔ خاصی را خواهد دید، ــ بدانجا میرود و چیزی نمیبیند. بهاومیگویند بدین علت چیزی‌ندیده است که باصره‌اش مستعد دیدن این منظره نیست،ولی او میداندکه بینائیش بسیار خوب‌است. اگر این شخص آنچه را که باو وعده داده بودند، نبیند، فقط این نتیجه را (که کاملاً صحیح است) میگیرد: آنها که تعهدکرده بودند منظره را بـوی‌نشان دهند ، بتعهد خود عمل نکرده‌اند. هرانسانی از زمرهٔ تودهٔ مردم، بهمینگونه و بهمین درستی، دربارهٔمحصولات هنر دوران ما، که هیچگونه احساسی را در او برنمیانگیزد، داوری میکند. بنابراین، اگر بگوییم مردی بسبب دوام حمق بسیارش، از هنر من متأثـر نگشته است، (سخنی‌که بسیار خودبینانه وگستاخانه است) معنایش اینست کـه جای اشخاص را عوض کرده‌ام وبارگناه را بدوش بیگناه افکنده‌ام.

ولتر گفته‌است: «هرگونه نوشته‌ای خوبست، جز آنچه‌ملال‌آور باشد».

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

باحقی بمراتب بیشتر، میتوانیم دربارهٔ هنر بگوئیم:

«هرنوع هنری خوبست، جزآنچه مفهوم نباشد.»

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

یا، «جزآنچه تأثیری پدید نیاورد»

«qui ne Produit pas son effet»

زیرا، اگر «موضوع هنری»، از عهدهٔ انجام‌کاری که برای آن ساخته شده است برنیاید، چه ارزشی خواهد داشت؟.

اما مطلب اساسی اینست: وقتی قبول کردیم‌که هنر ممکن است هنرباشد و درعین حال کسانیکه از لحاظ دماغی سالم‌اند آنرا درنیابند، آنوقت دلیل نداردکه گروهی از افراد فاسد برای «غلغلك» دادن احساسات فاسد خویش ، آثاری کـه جز بـرای آنها، برای همه کس نامفهوم است نیافرینند و نـام

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

راهی کـه هنر پیموده، نظیر انطباق اقطار دوایر کوچکتر بر اقطار دوایـر بزرگتر است، چنانکه از اینکار مخروطی پدید آمـده است کـه رأس مخروط، دیگـر دایره محسوب نمیگردد. هنر عصر ما نیز عیناً چنین کرده است.

# ۱۱

هنر که روزبروز ازلحاظ مضمون فقیرتر و از نظر شکل نامفهوم‌ترشده است، درآخرین تجلیات خویش خصائص «هنر» را از دست داده است وجای خود را به «اشباه هنر» سپرده است.

هنرطبقات عالیه، درنتیجهٔ جدائی از هنرملی، نه‌فقط از لحاظ محتوی فقیر و از نظر شکل بد شده است، یعنی: بیش ازپیش نامفهوم شده است، بلکه هنر طبقات ممتازه، با گذشت زمان، دیگر «هنر» نیست و جای خود را بـه «تقلیدهنر» واگذارده است.

**این دگرگونی، از علل‌ذیل پدیدآمده‌است:**

**هنر ملی، فقط‌آنگاه بوجود می‌آید که انسانی از زمرهٔ تودهٔ مردم، ضرورت انتقال احساس نیرومندی را که خود تجربه کرده است، دریابد.** لیکن ایجاد هنر طبقات دولتمند، نه بدین جهت است کـه هنرمند، ضرورت آنرا احساس میکند، بلکه **سبب اصلی پیدایش آن اینست کـه افراد طبقات عالیه، خواستار سرگرمی وتفریح‌اند** و برای این‌کار نیز مزد کافی میدهند. افراد طبقات ثروتمند، از هنرخواستار انتقال احساساتی هستند که موردپسند ایشان باشد و هنرمندان نیز میکوشند این خواستها را برآورند. ولی ارضاء این خواهشها بس‌دشوار است؛ زیرا دولتمندان، که عمر خود را با تن‌پروری وعشرت بسر میبرند، پیوسته از هنر،سرگرمیهای تازه میطلبند. لیکن‌آفریدن هنر، گرچه از نوع پست‌ترین هنرها باشد ، بخواهش دل امکان‌پذیر نیست. از اینرو، هنرمندان برای اقناع تمایلات افرادطبقات عالیه، ناگزیرازابداع

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

**شیوهٔ نخستین** ـ اینست که از محصولات گذشتهٔ هنر، یا موضوعات کامل را برداارند و یا، از آثار «شاعرانهٔ» 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 لازمهٔ دیگر نیز درساختن آنها رعایت شده باشد، درافراد گروه معینی، یاد آن «احساسات هنری» را که قبلاً تجربه و آزمایش شده است، بیدار میکند و تأثری همانند تأثر از هنر، بوجودمیآورد و درمیان مردمی که از هنر طلب لذت میکنند رواج می‌یابد.

موضوعاتی که از آثار هنری پیشین بعاریت گرفته شده است، معمولاً «موضوعات شاعرانه» خوانده میشود وموجودات 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 وجنگجویان و شبانان ورهبانان و فرشتگان و شیاطین گوناگون و ماهتاب و توفان وکوه و دریا و پرتگاه و گل‌وگیسوی‌بلند و شیر و بره وکبوتر وبلبل، «موجودات و اشخاص‌شاعرانه» محسوبند. زیرا بطورکلی، «شاعرانه» برجملهٔ موجوداتی اطلاق میشودکه در آثار هنرمندان گذشته بیش از دیگر موجودات بکار رفته باشند.

تقریباً چهل سال پیش، خانمی بی‌استعداد، امـا بسیار تربیت شده و «دارای معلومات بسیار» (ayant beaucoup d'acquis) (اکنون زنـده نیست) از من خواست بداستانی که نوشته بود گوش دهم. سرگذشت، با زن قهرمانی که درجنگلی شاعرانه، کنار آب نشسته بود و جامه‌ای سپید وشاعرانه بتن و گیسوئی افشان و شاعرانه داشت ودفتر اشعار را میخواند، آغاز میشد. تمام حوادث داستان در روسیه رخ میداد، ولی ناگهان، از پشت بوته‌ها،سرو-کلهٔ قهرمان، باکلاهی که پری بشیوهٔ «گیوم تل» ( *à la Guillaume* Tell ) (داستان اینطور میگفت) برآن نصب شده بود و دوسگ شاعرانه، همراه وی بودند پدیدار میگردید.

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

ایکاش که قهرمان، مطلبی برای گفتن نمیداشت. زیرا همانندم که آقای محترم، صاحب کلاه «آلاگیوم تل» ، با دوشیزهٔ سپید جامه بصحبت پرداخت ، معلوم شد بانوی نویسنده مطلبی برای گفتن نداشته است وفقط از «خاطرات شاعرانهٔ» آثار گذشته متأثر شده است وفکر میکرده است باکندو کاو این خاطرات، قادر بایجاد یك تأثرهنری است. لیکن «تأثر هنری یعنی «سرایت»، فقط آنگاه بوجود میآید که **نویسنده باروش مختص بخود، احساسی راآزمایش وتجربه کرده باشد ودرحال انتقال دادن آن باشد** نه آنکه احساس ناشناسی راکه بدو منتقل شده است، بدیگران انتقال دهد. ازاینرو، شعری که ازشعر دیگر پدید آید ، نمیتواند بمردم سرایت کند ، بلکه فقط «شبه هنر» را در اختیار ایشان میگذارد واین «همانند هنر» را نیز تنها بکسانی میدهد که ذوق زیبائی شناسی آنان فاسد شده باشد.

این خانم، سخت کودن وبکلی بی‌استعداد بود؛ ازاینرو اشکال کار، بآسانی و بی‌درنگ آشکار میشد. ولی وقتی مردمان دانشمند و مستعد که علاوه بردانش واستعداد، تکنیك هنر خویش را نیز کاملاً برای اینکار آماده ساخته اند دست باقتباس میزنند ، آنوقت بآثاری برمیخوریم که از هنر یونانیان ومسیحیان و مردم باستان ودنیای اساطیر اقتباس شده است و شیوع بیحد دارد و اینروزها فراوان بچشم میخورد.

اگر تکنیك هنری که خلاق این آثارمقتبس است، آنها رابخوبی ازکار درآورد، مردم آنها را بمنزلهٔ آثار هنری می‌پذیرند.

بعنوان نمونهٔ برجستهٔ این نوع تقلید ازهنر در قلمرو شعر ، میتوان «شاهزاده خانم لوان تن»[۱] اثر روستان[۲] را نام برد. در این اثر، ذره‌ای هنر وجود ندارد، ولی بدیدهٔ بسیاری ازافراد وبیگمان بچشم مصنف ، اثری بسیار «شاعرانه» است.

**شیوهٔ دوم** - که «شبه هنر» را بوجود میآورد ، چیزیست که من آنرا «تقلید» نامیده‌ام. مادهٔ اصلی این شیوه، شرح جزئیاتی است که پابپای موضوع مورد وصف یا نمایش، پیش میرود.

در هنر ادبی، این روش عبارتست از شرح کوچکترین جزئیات هیأت ظاهر، چهره‌ها، جامه‌ها، حرکات واشخاص بوقت سخن گفتن وصداها، محل

---

۱- *Princess Lointaine*
۲- Rostand

زندگی قهرمانان داستان، بضمیمهٔ 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 باچه صدائی ادا نمود وسپس چه کرد. گفته‌ها نیز طوری بیان نمیشود که بهترین معنا را برساند، بلکه مانند گفتگوهای زندگی روزانه، ربط انشائی ندارد و باقطع کلام وختم ناگهانی سخن، توأم است.

درهنر دراماتیك، شیوهٔ 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 پایهٔ عکاسی تنزل میدهدوفرق بین عکاسی ونقاشی را ازمیان برمیدارد. شایدعجیب جلوه کند، ولی این شیوه در موسیقی نیز بکار برده میشود: موسیقی میکوشد تا نه‌تنها با «وزن» ـ rhythm ـ بلکه حتی با اصوات خود، صداهائی را که درزندگی همراه با موضوع مورد بیان او بگوش میرسد، تقلید کند.

شیوهٔ سوم ـ توجه بحواس ظاهر یست که غالباًماهیتی صرفاً مادی دارد وهمانست که «تأثیر» خوانده میشود. این «تأثیرات، درهمهٔ هنرها، بیشترعبارت از «متباینات» یا «کنتراستها»[1] است. یعنی قهررا بامهر، زشت رابازیبا، آوای درشت را باصدای نرم، جلف را با متین، تیره را باروشن، رایج را با نادر کنار یکدیگر میگذارند واز تأثیر تباین یا «کنتراست» آنها استفاده میکنند.

در هنر ادبی، گذشته از اثرات «تباین»، تأثیرات دیگری نیز وجود دارد که عبارت ازتوصیف ونمایاندن چیزیست که پیش ازآن هرگز وصف نشده باشد وبنمایش درنیامده باشد. این کار، مخصوصاً درمورد تشریح و نشان دادن جزئیاتی که احساسات جنسی را بیدار میکند و یا وصف ریزه‌کاریهای رنج و مرگ، که احساس وحشت را برمیانگیزد، بیشتر بچشم میخورد. مثلاً در تشریح جنایت، نویسنده باید مانند مأمورکشف جرم دریدگی انساج بدن مقتول، تورم ورایحهٔ زخم ومقدار وشکل خون را وصف کند.

این سخن، درموردنقاشی نیزمصداق دارد: علاوه‌برمتباینات گوناگون، تباین دیگری وارد هنر نقاشی شده است که عبارت از ترسیم دقیق یك موضوع وبی‌اعتنائی وغفلت ازهمهٔ چیزهای دیگر است. ولی در نقاشی، تأثیراساسی و بسیار متداول، تأثیر نور ونشان دادن موضوع وحشتزاست. در درام، گذشته از

۱ـ contrast نشان دادن اختلاف آشکار دو چیز، درنتیجهٔ مقابله کردن آندو بایکدیگر.

«کنتراستها»، تأثیراتی که بیشتر معمولند عبارتند از: توفان، تندر، مهتاب، اعمالی که در دریا یانزدیك دریا صورت میگیرد، تغییر جامه‌ها، عیان ساختن بدن برهنهٔ زن، جنون، جنایت، و... بطورکلی، نشان دادن مرگ که ضمن آن شخص محتضر، تمام مراحل درد ورنج را جزء بجزء تشریح میکند. در موسیقی، مرسوم ترین تأثیرات اینست که قسمت «کرشندو»[1] را باضعیفترین و یکنواخت ترین اصوات آغاز میکنند وصدای ارکستر را تا مرحلهٔ قویترین و درهم‌ترین صداها بالا میبرند، و یا همان اصوات «آرپجیو»[2] را در تمام «اوکتاو»ها[3] وباتمام‌آلات موسیقی تکرارمیکنند. ویا «آرمونی» ـ harmony و«ضرب» ـ time ـ و «وزنی» ـ rhythm ـ میمانند که پای تا سر با آنچه طبیعةً ازموسیقی ونظم وترتیب اندیشهٔ موسیقی ناشی میشود، متفاوت است و اینکار ازاینرو صورت میگیرد تااصوات غیرمنتظره ونامأنوس، ما راتحت تأثیر قرار دهند.

آنچه برشمردیم، برخی ازتأثیراتیست که غالباً درهمهٔ هنرهامعمولست. لیکن علاوه براینها، روش دیگری نیز هست که در تمام هنرها رایج است و اینست که یکی ازهنرها، کار هنردیگر را بعهده میگیرد. مثلاً درموردموسیقی معتقدند که موسیقی باید «توصیفی» باشد، یعنی بوصف پردازد و برمبنای این عقیده، کلیهٔ آثارموسیقی برنامه‌ای»[4] وموسیقی واگنروپیروانش پدید میآید، ویاآنکه، نقاشی ودرام وشعر باید «حالتی را بوجودآورند» واین عقیده، در تمامی آثارهنر منحط بکار بسته میشود.

**شیوهٔ چهارم** ـ اشتغال خاطر است وآن، چنان است که یك «علاقهٔ فکری» با اثر هنری متحد و توأم میگردد. اشتغال خاطر را ممکن است ماجرای پیچیده‌ای فراهم آورد و این روشی است که تا همین اواخر نیز در داستانهای انگلیسی وکمدیها ودرامهای فرانسوی بکاربرده میشد، ولی اکنون از «مد» افتاده وجای خود را به«آثار مستند» سپرده است. منظور از «آثار

---

۱ــ crescendo بخشی‌ازآهنگ که‌اصوات‌آن بتدریج‌افزایش وقوت مییابد

۲ــ arpeggio اصطلاح ایتالیائی که بالای نت‌های موسیقی نوشته میشود و معنایش‌اینست که نت‌ها را باید تدریجاً نواخت نه‌درآن واحد.

۳ــ octave مجموعهٔ هشت نت متوالی درموسیقی.

۴ــ programme music نوعی از موسیقی که نمایندهٔ یك رشته حوادث و مناظر است.

مستند»، آثاریست که حاکی ازتوصیف جزئیات عصر تاریخی معینی، ویاقسمت مخصوصی ازحیات معاصر باشد وآنرا موبمو تشریح کند. مثلاً، اشتغال خاطر چنانست که طی داستانی، زندگی مصریان ، یا رومیان ، یا معدنچیان ، و یا منشیان مؤسسه‌ای بزرگ توصیف شود ؛ با اینکارخواننده بموضوع علاقمند میشود وهمین علاقه را، بحساب «تأثر هنری» میگذارند. اشتغال خاطرممکن است فقط درنحوه واسلوب بیان باشد . اینگونه اشتغال خاطر ، اکنون بسیار معمول شده است. نظم ونثر وتصاویرودرام وآهنگهای موسیقی، بطرزی ساخته میشوندکه بایدآنها را نظیر «معماهای مصور» بگمان دریافت واین عمل حدس وگمان نیزبنوبهٔ خود، لذتی فراهم میکند وچیزی همانند تأثری‌که از «هنر» میگیریم، بوجود میآورد.

غالباً گفته میشود : این اثر هنری بسیار خوب است ؛ زیرا شاعرانه ، یارآلیستی، یا مؤثر، ویا جالب است؛ درحالیکه نه‌اولی و نه‌دومی و نه‌سومی ونه‌چهارمی‌میتواندمیزان ارزش هنربشمار رود ووجه مشترکی‌باهنرداشته‌باشد.

«شاعرانه» بمعنای «اقتباس شده» است . باید دانست هر «اقتباسی» ، خوانندگان، تماشاگران، و شنوندگان را فقط، بخاطرهٔ مبهمی از «تأثرات هنری» که‌ازمحصولات پیشین «هنر» گرفته‌اند، هدایت میکند، نه‌آنکه‌احساسی راکه هنرمند تجربه‌کرده است بدیگران سرایت دهد . اثری‌که براساس «اقتباس» پدید آمده است ، مثلاً «فاوست»[۱] گوته ، ممکن است بطرز بسیار زیبایی ساخته وپرداخته شود وآکنده ازلطائف وظرائف وزیبائیهای گوناگون باشد، ولی قادر نیست یك تأثر هنری واقعی بوجودآورد زیرا: بصفت اساسی یك اثر «هنری» نیازدارد وآن: **کمال وتناسب** ـ است یعنی : شکل و محتوی، باید دست بدست یکدیگر دهند و واحدکاملی راکه مبین احساسات تجربه شدهٔ هنرمند باشد، بوجودآورند. هنرمند، بیاری «اقتباس» نمیتواند احساسی جزآنچه محصول هنر قبلی در او بجاگذاشته است منتقل کند . ازاینرو ، هرگونه اقتباس او ازموضوعات‌کامل، یا مناظر و اوضاع و حالات و توصیفات مختلف، فقط انعکاسی ازهنراست، «شبه» هنر است وخود هنر نیست. بنابراین، اگر دربارهٔ یك اثر هنری بگوئیم‌که چون «شاعرانه» است، خوب است،یعنی چون به‌اثر هنری واقعی شباهت دارد ، خوب است ؛ بدان میماندکه دربارهٔ سکه‌ای بگوئیم‌که چون شبیه سکهٔ واقعیست، خوب است ؛ همچنانکه تقلید از

۱- *Faust*

رآلیزم، برخلاف تصور بسیاری ازافراد، 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 ، براثر دقیق شدن به اینهمه جزئیات مو شکافی شده، منحرف میشود وبسبب وجود آنها، احساس نویسنده- اگر احساسی داشته باشد - به او انتقال نمی‌یابد.

ارزیابی محصول هنر برحسب درجهٔ رآلیزم و صحت جزئیات نقل شدهٔ آن، بهمان اندازه شگفت انگیز است که ارزش غذایی خوراك را از ظاهر آن سنجیدن... هنگامیکه ارزش اثری را بخاطر رآلیزم آن تعیین میکنیم، بااین کار، نشان میدهیم که صحبت از «محصول هنر» نمیکنیم، بلکه فقط سخن از «تقلید هنر» بمیان میآوریم.

**تأثیر** ، سومین شیوه‌ای که درتقلید هنر بکار میرود، مانند دو شیوهٔ نخستین بامفهوم هنر حقیقی سازگار نیست. زیرا درشیوهٔ **تأثیر** ، بسبب اعجاب وناگهانی بودن «کنتراست» ووحشت، احساسی انتقال نمی‌یابد وفقط اثری براعصاب بجا میماند. آن زمان که نقاش، زخم آغشته بخونی را بطرز زیبائی ترسیم میکند ، منظرهٔ زخم مرا تکان خواهد داد ، ولی دراین اثر ، هنری وجود نخواهد داشت. آهنگ مطولی که بایك «ارگ» قوی نواخته شود، تأثیر قابل توجهی ایجاد خواهد کرد وحتی اغلب اوقات اشك را از دیدگان آدمی جاری خواهد نمود، لیکن دراینکار، **موسیقی** وجود ندارد ، **زیرا احساسی انتقال نمی‌یابد.** با اینهمه ، افرادگروه ما ، درست یك چنین تأثیرات فیزیولوژیك را نه تنها درموسیقی ، بلکه در شعر و نقاشی و درام نیز ، همیشه بجای «هنر» میگیرند. آنها میگویند هنر نو، بیغش ولطیف شده است. ولی برعکس ، هنر جدید چون در جستجوی «تأثیرات» برآمده است ، بی‌اندازه زشت و ناهنجار گشته است . اینك نمایشنامهٔ «هانل»[۱] را که دوباره ساخته و پرداخته شده است وبه تماشاخانه‌های سراسر اروپا رفته است، نمایش میدهند. در این پیس ، نویسنده میخواهد احساس رحم ودلسوزی نسبت بدختر زجر- دیده‌ای را بجماعت تماشاگر انتقال دهد. برای آنکه نویسنده بیاری هنر این

۱- *Hannele*

احساس را در تماشاگران برانگیزد ، میبایست یکی از بازیگران خود را وامیداشت تا شفقت ودلسوزی را ، بدانسان که بهمهٔ حضار سرایت نماید، بیان کند، ویا احساسات دختررا بدستی شرح دهد. ولی یا نمیتواند ویانمیخواهد که‌چنین‌کند وروش دیگری راکه برای «کارگردان صحنه» پیچیده‌تر وبرای بازیگرآسانتر است برمیگزیند. دختر را وامیدارد تا درصحنه بمیرد ومقارن آن، برای اینکه «تأثیر فیزیولوژیك» را درحضار افزایش دهد، چراغهای تماشاخانه را خاموش میکند وتماشاگران را درتاریکی بجا میگذارد وبیاری نوای غم‌انگیز موسیقی، نشان میدهدکه چگونه پدر مست، دختر را میزند و آزار میدهد. دختربخودمی‌پیچد، جیغ میکشد، ناله میکند، میافتد. فرشتگان پیدا میشوند واورا باخودمیبرند. وجماعت تماشاگرکه ازاین مناظر واعمال تحریك‌شده است کاملاً متقاعد میشودکه این، یك احساس، استتیك است. ولی دراین تحریك، چیزی‌که مربوط بزیبائی شناسی باشد وجود ندارد ؛ زیرا احساسات یك انسان بانسان دیگرسرایت نمیکند وفقط احساس درهمی مشتمل بررحم و شفقت نسبت بدیگری و احساس سرور دربارهٔ خویش در من پدید میآید، زیرا خود، تحمل رنج و عذاب نمیکنم. این احساس مبهم چیزی شبیه احساس ناشی ازمشاهدهٔ منظرهٔ اعدام و یا ، نظیر احساسی است‌که رومیان از مشاهدهٔ سیرکهای خود درمی‌یافتند.

جانشین ساختن «تأثیر» بجای احساس‌استتیك، مخصوصاً درهنرموسیقی، هنری‌که بنابر طبیعتش براعصاب اثر فیزیولوژیك آنی دارد ، آشکار است . آهنگساز در«نوا» (ملودی)، بعوض آنکه‌احساسات‌خویش‌را آنچنانکه‌خودتجربه کرده است انتقال دهد،اصوات را متراکم میکند،درهم میآمیزدوگاه‌برقوتشان می‌افزاید و گاه از شدتشان میکاهد وبا این اعمال ، در شنوندگان تأثیری فیزیولوژیك بوجود میآورد، همان تأثیری‌که‌میتوان‌آنرا بادستگاهی‌که‌برای این منظور اختراع کرده‌اند اندازه گرفت[1] . و شنوندگان نیز این تأثیر فیزیولوژیك را بجای‌تأثیر هنر میگیرند.

اما آنچه دربارهٔ شیوهٔ چهارم یعنی **اشتغال خاطر** بایدگفت اینست‌که گرچه نسبت بشیوه‌های دیگر، باهنر ناسازگارتراست، ولی بیش از دیگر

---

۱ ــ دستگاهی وجود داردکه بوسیلهٔ‌آن سوزن بسیار حساسی باانقباض عضلهٔ دست مربوط میشود و تأثیر فیزیولوژیك موسیقی را براعصاب و عضلات نشان میدهد.

شیوه‌ها با هنر مشتبه شده است.

ازنهانکاری‌عمدی‌که نویسنده درداستان خویش بکار می‌بنددوچیزیست که خود او نیز باید آنرا بحدس و گمان دریابد ، سخن نمیگوئیم . غالباً میشنویم‌که دربارهٔ یك تصویر،ویا یك‌محصول موسیقی چنین میگویند: «جالب توجه است...، انترسان است...» منظور از «جالب توجه» چیست؟

منظورازاثر«جالب توجه»هنری‌اینست‌که‌یادرما **کنجکاوی ارضاءنشده‌ای** را برانگیزد ویاآنکه وقتی تحت تأثیر یك اثر هنری قرار میگیریم، **اطلاعی** کسب میکنیم‌که برای ماتازگی دارد ویا، آنستکه‌اثرهنری کاملاً قابل‌فهم‌نیست وقدم بقدم، باکوشش وتلاش، راه خویش را بسوی درك معنای آن میگشائیم و باحدس درستی‌که دربارهٔ معنای‌آن میزنیم، مقدار معینی **لذت** برمیگیریم. در هیچیك این موارد، **اشتغال خاطر** وجه مشترکی با تأثرات هنری ندارد . **هنر هدفی دارد وآن، سرایت دادن احساس هنرمند بانسانهاست، احساسی که خود هنرمند آنرا آزموده و تجربه‌کرده است.** لیکن تلاش فکری بیننده وشنونده وخواننده برای ترضیهٔ حس‌کنجکاوی بیدار شدهٔ خویش ، یا، جهد او برای تحصیل اطلاع جدیدی‌که باید از اثر «هنری» بدست‌آورد ، یا کوششی‌که برای درك معنای اثر میکند، وهدف همهٔ این تلاشها **جلب توجه** خواننده وبیننده وشنونده است، مانع «سرایت» است.

شاید دریك اثر هنری، «شاعرانه بودن» وتقلید وتأثیر واشتغال خاطر یافت شود، ولی اینها نمیتوانند جای صفت اساسی هنر ، جای احساسی راکه هنرمند تجربه‌کرده است، بگیرند. اینروزها ، بیشترآثار هنر طبقات عالیه که بعنوان‌آثار «هنر» عرضه میشوند ، درست همانهاست‌که فقط به‌هنر شباهت دارند و اساساً فاقد صفت اصلی هنر یعنی : احساسی‌که هنرمند تجربه‌کرده است میباشند.

برای بوجود آوردن موضوع حقیقی هنری ، شرایط بسیار لازم است. **مردهنرمندبایدبرسطح رفیع‌ترین جهان بینی عصرخویش جای داشته باشد واحساسی راتجربه‌کرده باشد ورغبت واشتیاق وفرصت انتقال‌آنرا داشته باشد، ونیز دریکی ازانواع هنر، خداوند استعداد باشد.** همهٔ این شرایط که برای ایجاد محصول هنر حقیقی ضروریست، بندرت در یکجا جمع آمده است . ولی اگر بخواهیم بکمك شیوه‌های ساخته و پرداخته یعنی اقتباس و تقلید و تأثیر و اشتغال خاطر ، «اشباه هنر» راکه درجامعهٔ ما پاداشی شایسته

می‌یابند، بسازیم ، کافیست که در یکی‌از زمینه‌های هنرصاحب استعداد باشیم و این‌استعدادنیزفراوان وجود دارد. دراینجا، منظورم از«استعداد»، «توانائی» است. درهنرادبی،«استعداد» بمعنای‌آسان بیان‌کردن‌تصورات وتأثرات‌خویشتن ومشاهده ویادآوردن جزئیات اختصاصی و در هنر مُشکّل یا «پلاستیك» بمعنای قدرت‌تشخیص‌وبخاطرآوردن‌وایجاددوبارهٔ‌خطهاوشکلهاورنگهاودرهنرموسیقی، بمعنای توانائی تمیز فواصل[1] ویادآوردن ودوباره‌آفریدن توالی اصوات است. آنزمان‌که یکی از افراد عصر ما ، واجد «استعداد»ی اینچنین باشد ، پس از آنکه فن وشیوه‌های تقلید هنر خویش راآموخت (بشرط آنکه حس زیبائی ـ شناسی اوکه‌آثار تقلیدی وی را درنظرش منفور میسازد، ازمیان رفته باشد و بشرط آنکه شکیبائی داشته باشد) قادرست تا واپسین روز حیات ، پی در پی آثاری‌که درجامعهٔ ما «هنر» بشمار میرود پدیدآرد.

در هریك از انـواع هنر ، برای تولید اینگونه آثار تقلیدی قواعد و دستورالعملهای مخصوصی وجود دارد ، بطوریکه انسان «با استعداد» با بدست آوردن‌آنها قادرست (a froid ) (با خونسردی) و بی‌آنکه‌کمترین احساسی داشته باشد این مواد را بسازد. آنکس‌که درادب صاحب «استعداد» است، برای سرودن اشعارتنها نیازمندآنست‌که خودرا چنان تعلیم دهد تا بمقتضای ضرورت وزن یا قافیه، بجای‌کلمهٔ لازم وواقعی ده‌کلمهٔ دیگر راکه معانی تقریبی دارند بکار برد؛ خود را تربیت نمایدکه براداء هرجمله‌ای قادر باشد: جملاتی‌که فقط متضمن نظم مخصوص کلماتند وبرای ساختن‌آنها ازپس وپیش‌کردن لغات تا سرحد امکان استفاده شده است تامگر واجد معنا گردند؛ از اینها گذشته ، خودرا تعلیم دهد تا هنگامیکه لغات براثراقتضاء بذهن وی خطورمیکنند واو ـ رابدنبال خویش میکشند، برای‌آنها، چیزی نظیروهمانندتصورات واحساسات وتصاویر ، اختراع‌کند .آنگاه چنین مردی ، هرزمان‌که حاجت افتد، پیاپی اشعارکوتاه وبلند ومذهبی وعاشقانه ومیهنی خواهد ساخت.

لیکن اگر مردی‌که در ادبیات «استعداد» دارد ، بخواهد حکایت و داستان (رمان) بنویسد، تنهاکاری‌که باید انجام دهد اینست‌که سبکی را بـا دقت فراوان وآمیخته بجزئیات بسیار طرح ریزد، یعنی: خودرا چنان تربیت کندکه هرچه را می‌بیند ، توصیف نمایـد و جزئیات را بخاطر سپارد و یا ، یادداشت‌کند . وقتیکه در اینکار استاد شد ، میتواند بمیل خویش یا بتقاضای

۱ـ interval فاصله‌ای‌که میان دو نت‌موسیقی وجوددارد.

بازار وبمقتضای «مد» روز ، پیاپی داستانهـا و حکایات تاریخی و طبیعی[۱] و اجتماعی وعشقی وروانشناسی وحتی مذهبی، بنویسد. موضوعات خودرامیتواند از مطالعات وتجارب شخصی بدست‌آورد و خصوصیات اخلاقی قهرمانان را از اخلاق آشنایـان نسخه بردارد . اینگونه حکایات و داستانها ، تا وقتیکه با جزئیات دقیق ، جزئیاتی‌که بخوبی از آنها رونوشت برداشته شده، مخصوصاً جزئیات‌کارهای عاشقانه آراسته شده باشند، محصولات «هنر» محسوب خواهند شد ـ گرچه درآنهاکوچکترین اثری از احساس نباشد.

مرد «با استعداد» برای بوجود آوردن هنر بشکل دراماتیك ، عـلاوه برآنچه برای ساختن داستان یا حکایت لازمست ، اینرا نیز باید بیاموزدکه دردهان قهرمانان خویش تاآنجاکه میسر است، سخنان ظریف وپرزدق وبرق گذارد و ازتأثیرات «نور وصحنه» استفاده‌کند ودربهم آمیختن‌کار بازیگران آنچنان توانا باشدکه درصحنهٔ نمایش ، حتی یك مکالمهٔ مطول رخ ندهد ، بلکه تا میتواند، جنبش وهای وهو و اینسو و آنسو رفتن پدیدآرد. هرگـاه نویسنده بچنین‌کاری قادر باشد، میتواند یکی پس ازدیگری، آثار دراماتیك بنویسد وموضوعات را نیز ازحوادث جنائی ویا جدیدترین مسأله‌ای‌که مورد توجه جامعه قرار دارد، نظیر هیپنوتیزم وتوارث وغیره و یا از مطالب بسیار قدیمی وخیالی برگزیند.

مـردی‌که در نقاشی یـا مجسمه سازی «استعداد» دارد ، میتوانـد بسی آسانتر، آثاری‌که شبیه هنر باشد بوجودآورد . برای این منظور ، فقط بدین نیازدارد‌که طراحی ورنگ‌آمیزی وتراشیدن‌پیکرها ـ مخصوصاً بدنهای برهنه را ـ فراگیرد و آنزمان‌که اینها را آموخت، قادرست بی‌وقفه تصویر بکشد و بلاانقطاع مجسمه بسازد وبمیل خویش، موضوعات مربوط باساطیر یامذهبی یا خیالی ویاکنائی (سمبولیك را برگزیند؛ ویاآنچه راکه روزنامه‌ها درباره‌اش قلمفرسائی میکنند نمایش دهد ازقبیل: تاجگذاری ، اعتصاب ، جنگ روس و ترك، مصائب قحطی؛ ویاکاری راکه بسیارمعمولست، صورت دهد یعنی هرآن چیزی راکه بنظرش «زیبا» میآید ، از تن لخت زن گرفته تا لگنهای برنجی را، نمایش دهد.

مرد «بااستعداد» برای ایجاد هنر موسیقی ، به‌چیزی‌که جوهر هنر را تشکیل میدهد، یعنی باحساسی‌که بدیگـران سرایت میکند، کمتر نیاز دارد؛

۱ـ Naturalistic

لیکن ازسوی دیگر، بیش ازدیگر هنرها (باستثنای رقص) نیازمند کارهای جسمانی و ورزشی است. برای آفریدن یك اثر هنری درزمینهٔ موسیقی، موسیقیدان باید گرداندن انگشتان را بر آلت موسیقی، بسرعت آنانکه درنواختن آن آلت، بعالیترین مرحلهٔ کمال رسیده‌اند، بیاموزد، سپس بداند که درعهدعتیق، چگونه برای اصوات بسیار، نت مینوشته‌اند واین همانست که آموختن «کنترپوان»[۱] و «فوگ»[۲] نام دارد، آنگاه بایستی سازبندی[۳] را فراگیرد، یعنی از تأثیر اصوات آلات موسیقی استفاده کند. هنگامیکه موسیقیدان همهٔ اینها را فراگرفت، میتواند بی‌درنگ، یکی پس ازدیگری، اثر بسازد: یا «موسیقی برنامه‌ای» و اوپرا و «رمانس»[۴] بوجود آورد ـ یعنی اصواتی اختراع کند که کمابیش شبیه کلمات باشند ـ یا «موسیقی مجلسی»[۵] بسازد بدین معنا: موضوعات ـ themes ـ دیگرانرا بگیرد وآنها را بیاری «کنترپوان» و «فوگ»، در قالبهای معینی پرورش دهد، ویاآنچه بیش ازهمه معمول است، آهنگ خیالی درست کند، یعنی: هرگونه اختلاط اصوات راکه تصادفاً بذهنش خطور میکند، بگیرد وبراساس این اصوات تصادفی، انواع صداهای پیچیده ودرهم وتزئینات صوتی پدیدآورد.

بدینسان، محصولات هنر تقلبی که بعنوان هنر واقعی مورد قبول افراد طبقات ممتازهٔ ماست، در همهٔ حوزه‌های هنر، برطبق دستورالعمل مشروحی ساخته میشود.

همین جانشین ساختن محصولات هنر تقلبی بجای آثار هنر حقیقی است که سومین ومهمترین نتیجهٔ جدائی هنر طبقات عالیه ازهنر ملی محسوب میگردد.

---

۱ــ contrepoint فن ترکیب «نوا»ها بایکدیگر.

۲ــ fugue فن تصنیف آهنگی که درقسمتهای متوالی وگوناگون آن «تم» واحدی باتغییراتی تکرار میشود.

۳ــ orchestration

۴ــ romance یك قطعه موسیقی «آوازی» که موضوع آن عشق یامهرباشد.

۵ــ musique de chambre آهنگی که برای سازهای معدودی ساخته شده باشد.

# ۱۲

درجامعهٔ ما، سه‌چیز بتولیدآثارهنرتقلبی کمك میکند. آن سه اینهاست:
**۱ ـ پاداش قابل توجهی‌که هنرمندان در ازاء آثار خود میگیرند و بالنتیجه،حرفه‌ای شدن کارهنرمندان ۲ ـ نقد هنری[۱] و ۳ـمدارس هنری.**
تا آنزمان‌که هنر تقسیم نشده بـود و جز هنر دینی چیزی ارج و بها نمی‌یافت وتشویق نمیشد ووسائل رونق و پیشرفت هنر بیطـرف فراهم نیامده بود، آثار هنر تقلبی وجود نداشت؛ اگرهم بوجود می‌آمد، بی‌درنگ ازمیان میرفت، زیرا : **همهٔ مردم‌آنرا محکوم میکردنـد.** لیکن ، همان هنگام کـه این تقسیم صورت پذیرفت وهرگونه هنر، تاآنزمان‌که بخشندهٔ لذت بود، از جـانب دولتمندان نیکو شمرده شد و **ایجاد لذت** بیش از هرفعالیت دیگـر اجتماعی پاداش یافت ؛ یکباره جمع کثیری خود را وقف این فعالیت کردند و هنر،خصوصیتی کاملاً مغایر باخصیصهٔ پیشین خویش یافتوبصورتحرفهدرآمد.
همانزمان‌که هنر «حرفه» شد ، خصوصیت بزرگ و بس‌گرانقدرآن ، یعنی : خلـوص و بی‌ریائی هنر ، تا حد زیادی تضعیف شد و تا اندازه‌ای از میان رفت .

هنرمند حرفه‌ای، باهنر خود زندگی میکند و از اینرو بایستی بـرای آثار خویش، بی‌وقفه اختراع موضوع کند وچنین نیز میکند . پیداست میان آثارهنری‌آن دوران‌که‌آفرینندهٔ‌آنها مردانی‌چون‌پیامبران‌یهودی‌ونویسندگان مزامیر وفرانسیس دوآسیسی ومؤلف ایلیاد واودیسه و مصنفان ملتها واقسانه‌ها و

---
۱- the criticism of art

آوازهای ملی بودند و در ازای آثار خویش نه‌فقط پاداشی نمیگرفتند ، بلکه حتی نام خودرا نیز برآنها نمی‌نهادند، باهنری‌که نخستین‌بار سازندگان‌آن شاعران درباری ودراماتیستها و موسیقی دانانی بودندکه دربرابر هنر خویش افتخار و صله دریافت میکردند، چه‌تفاوتی باید وجود داشته باشد و اختلاف آن باهنری‌که بعداً بوجودآمد وآفرینندگان‌آن هنرمندان رسمی یعنی‌کسانی هستندکه باتجارت خویش نان میخورند وازروزنامه نگاران‌وناشران ومدیران کنسرتها واوپراها وبطورکلی، از دلالان بین هنرمندان وجماعت شهری یا ـ بعبارت دیگر مصرف‌کنندگان هنر ـ پاداش میگیرند، تاچه اندازه است.

دراین پیشه‌وری[۱]،**شرط نخستین** ـ نشر هنر مصنوعی وتقلبی است.

**شرط دوم** ـ «نقدهنری» است‌که تازگی پدیدآمده است ومنظوراز‌آن، ارزیابی هنر است، اینکار را همه ومسلماً، مردم ساده صورت نمیدهند ، بلکه دانشمندان، یعنی اشخاص فاسد ودرعین حال ازخود راضی‌آنرا برعهده‌دارند.

یکی از دوستان من بالحنی‌آمیخته بشوخی، رابطهٔ نقادان و هنرمندان را چنین تعریف میکرد:

«نقادان مردمی‌کـودنندکه دربارهٔ خردمندان سخن میگویند» . این تعریف باآنکه یکجانبه است، نادرست وناهنجارست؛ معهذا جزئی از حقیقت را دربردارد ودرعین حال ازگفتارکسانی‌که می‌پندارند: «نقادان بتوضیح‌آثار هنری میپردازند» بمراتب صحیح‌تر ومنطقی‌تر است.

«نقادان توضیح میدهند» . چه‌چیز را توضیح میدهند؟

هنرمند اگرهنرمند واقعی باشد، قطعاً بوسیلهٔ اثرخود، احساس خویش را بمردم انتقال داده است؛ دیگر منتقد چه‌چیز را میخواهد توضیح دهد؟

اگر اثر ، از لحاظ هنر خوب باشد ، احساسی‌که هنرمندآنرا بوسیلهٔ اثر خویش بیان‌کرده است ـ صرفنظر ازجنبهٔ اخلاقی بودن یا اخلاقی نبودن احساس ـ بدیگران انتقال خواهد یافت . اگـر احساس بدیگران منتقل شده باشد، مردم‌آنرا تجربه میکنند ودیگرهمهٔ تفاسیر زائد است. لیکن اگر اثر، بافراد دیگرسرایت ننماید، هیچگونه تفسیری‌آنرا «مسری» نخواهد ساخت. **تفسیر اثر هنرمند، امکان ناپذیر و امرمحال است.** اگـر امکان داشت‌کـه هنرمندآنچه راکه میخواست بگوید، با الفاظ وکلمات بیان نماید، خودباین کار مبادرت میورزید. ولی اوبوسیلهٔ هنر خویش سخن‌گفته است، زیرا ممکن

۱- Professionalism

نبوده است ازراه‌دیگری احساسی راکه تجربه‌کرده است، انتقال دهد. تفسیر یك‌اثرهنری بیاری الفاظ وکلمات، فقط اثبات میکندکه مفسر «استعداد قبول سرایت هنر» را فاقد است. شاید این گفته عجیب جلوه‌کند، ولی باید گفت: نقادان همیشه کسانی‌هستندکه‌کمتر ازهرکس دیگر، «استعداد پذیرفتن‌سرایت» هنر را دارند. منتقدین اکثراً افرادی هستندکه روان مینویسند، تربیت شده و هوشمندند، اما در ایشان «استعداد قبول سرایت هنر» یـا مطلقاً فاسد شده استویا یکسره‌خشکیده است. ازاینرو، این افراد با نوشته‌های خویش‌به‌فساد ذوق جماعتی‌که نوشته‌های ایشان را میخوانند و بدان معتقدند، یاری بسیار کرده‌اند.

درجامعه‌ای‌که هنر، به‌هنر طبقات ممتازه و هنر عامه تقسیم نشده است و بدین‌سبب باجهان‌بینی دینی همهٔ ملت، ارزیابی میشود، «نقد هنری» هرگز نبوده است ونتوانسته باشد و نتواند بود. نقدهنری، فقط در هنرطبقات‌عالیه، یعنی مردمی‌که شعور دینی زمان خویش را نمیشناسند، بوجود آمـده است و بوجود میآید.

هنر ملی، یك معیار باطنی مشخص و تردیدناپذیر دارد و آن، شعور دینی است؛ ولی هنرطبقات عالیه فاقد این مقیاس است و از اینرو، ستایندگان هنر طبقات ممتازه ناگزیر باید متوسل بیك معیار ظاهری شوند. و بنظرآنها چنین مقیاسی، همچنانکه‌آن زیبائی شناس انگلیسی گفته است: ذوق «بهترین افراد تربیت شده» است؛ یعنی: حجت و اعتبار کلمهٔ کسانیکه خودرا باسواد و تربیت شده میدانند، معیار تشخیص هنر است؛ بدین نیز قناعت نمیکنند و حجت واعتبارکلمهٔ این افراد راهم‌چون‌سنتی مقیاس هنرمیشمارند. لیکن این «سنت» بسیار ناقص ومعیوب است، زیرا داوریهای «بهترین افراد تربیت‌شده» غالباً بی‌پایه و مغلوط است و داوریهائیکه برای زمان معینی صحیح بوده‌است پس از مدتی، دیگر درست نیست. ولی منتقدین کـه برای قضاوتهای خویش، اصولی در دست ندارند، پیوسته آنچه را که پیشینیان گفته‌اند تکرار میکنند. زمانی، نویسندگان تراژیك قدیم، خوب‌بشمارمیرفتند، «نقد هنری» نیزآنها راچنین میشناسد.روزگاری دانته را شاعری بزرگ، رافائل را نقاش‌بزرگ وباخ را موسیقیدانی عالیقدر می‌پنداشتند، منتقدین که برای جدا کردن هنر خوب از هنر بد، مقیاسی در دست ندارند، نه‌تنها این هنرمندان را«بزرگ» میشمارند، بلکـه همهٔ آثار ایشان را نیز بزرگ و شایستهٔ تقلید میدانند.

**هیچ چیز باندازهٔ این حجت و اعتبار کلامی‌که ناشی از «نقدهنری» است بفساد و تباهی هنر کمك نکرده است.** هنرمندی، یك اثرهنری بوجودمیآورد و در این اثر، بشیوهٔ خاص خود، احساساتی را کـه تجربه کرده است بیان میکند ـ احساسات هنرمند، به‌اکثریت مردم سرایت مینماید و اثر او شهرت می‌یابد. «نقدهنری»، هنگامیکه دربارهٔ هنرمند قضاوت میکند میگوید: اثرش بدنیست... ولی دانته، شکسپیر، گـوته، بتهوون و رافائل نخواهد شد. و هنرمند جوان باشنیدن چنین داوریهائی، بتقلید از کسانی‌که بعنوان مثال و نمونه باو عرضه میشوند برمیخیزد ونه‌تنها آثار ضعیف، بلکه تقلبی ومصنوعی میسازد.

بدینسان، مثلاً پوشکین ماشعار متوسط خود: «یوگنی‌ـاونه‌گین»[۱]، «کولیها»[۲] و داستانهای خویش را میسراید و مینگارد؛ ایـن آثار ارزشهای متفاوت دارند، لیکن آثـار هنر حقیقی هستند. لیکن تحت تأثیر آن انتقاد کاذب‌که شکـسپیر را میستاید، «بوریس‌گودانف»[۳] را که اثری سرد و بیروح است مینویسد واین محصول انتقاد، مورد تمجید قرار میگیرد وسرمشق‌میشود و بدنبال آن آثاری کـه تقلید از آثار تقلیدی است ، چـون «می‌نین»[۴] «آستروفسکی»[۵] و «تزاربوریس»[۶]ا. تولستوی»[۷] و آثار تقلیدی دیگر، پدید میآید و اینگونه تقالید از آثار تقلیدی، تمامی ادبیات را بـا پست‌تـرین و بی‌معنی‌ترین و بی‌ثمرترین نوشته‌ها میآکنند.

زیان عمدهٔ نقادان دراینست‌که چون استعداد قبول سرایت هنر راندارند (تمام منتقدین اینچنین‌اند؛ اگر عاری از این استعداد نبودند، نمیتوانستند کار محال تفسیر آثار هنری را بعهده‌گیرند) توجه خویش را به آثار پرزرق وبرق و ساختگی معطوف میدارند، آنها را میستایند و بعنوان نمونه‌های‌قابل تقلید ارائه میدهند. بدین سبب با اطمینان بسیار نویسندگان تراژیك یونان‌و دانته و تاسو[۸] و میلتون وشکـسپیر وگوته (تقریباً بی‌استثنا همهٔ آثار وی) را

---

۱- *Eugéni Onyégin* ۲- *The Gipsies*
۳- *Boris Godunóv* ۴- *Minin*
۵- Ostrovski ۶- *Tsar Boris*
۷- A.Tolstoy بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۸- Tasso ـ (۹۵ـ۱۵۴۴)از شعرای معروف ایتالیا و فرزند «برناردوتاسو» است. پدروی نیز از شعرای ایتالیا بوده است.

آفرین میگویند و از نویسندگان جدید: زولا[۱] وایبسن[۲] را تمجید میکنند و در موسیقی‌نو، بآثاربتهوون و واگنرارج مینهند. برای توجیه‌ستایش این‌آثار مجعول وپرجلا، منتقدین تئوریهامی‌بافند (تئوری مشهور زیبائی نیزاینچنین است) و برطبق این فرضیه‌ها، نه‌تنها افرادکودن و «با استعداد» آثار خویش را میسازند، بلکه هنرمندان حقیقی نیزبخود فشار میآورند و اغلب تسلیم‌این نظریات میشوند.

هریك از آثار تقلبی که مورد ستایش نقادان قرار میگیرد، دری است که دغلبازان هنری یکباره از آن میگذرند وبسوی مقصود میشتابند.

تنها در سایهٔ «انتقاد هنری» که در روزگار ما، آثار ناهنجار و وحشی و بیمعنای یونانیان باستان مـانند سوفوکلس واریپیدس[۳] و اشیل[۴] و بویژه، اریستوفان[۵] را میستاید واز نویسندگان جدید: دانته وتاسووميلتون وشکسپیر را تمجید میکند و درنقاشی، همهٔ آثار رافائل و تمامی کارهای میکل‌آنژ و از جمله «روز محشر»[۶] بیروح و بیمزهٔ وی را آفرین میگوید ودر موسیقی، همهٔ ساختمانهای باخ وتمامی کارهای بتهوون ، بانضمام‌آثار دوران‌آخرحیات او را ستایش میکند، تنها درسایهٔ این نقدهنری امکان داشته است که درعصر ما مردانـی نظیر: ایبسن و مترلینگ و ورلـن و مالارمه وپووی دوشاوان و کلینگر و بوکلن واستاك و اشنایدر و درموسیقی: واگنرولیست و بـرلیوز و برامس وریشارد اشتراوس ودیگران و گروه عظیم‌کاملاً بیکاره و بیمصرفی که مقلد این تقلیدکنندگان‌اند، بوجود آیند.

بهترین نمونهٔ نفوذ زیانمنده«نقدهنری» رابطه‌ایست که «کریتی سیسم» با آثار بتهوون دارد. درمیان آثار بیشمار بتهوون، که غالباً فرمایشی است، با وجود مصنوعی بودن قالبها، چند اثر هنری وجود دارد، لیکن بتهوون‌رفته رفته‌کر میشود، نیروی شنوائی را از دست میدهد و در اینوقت،آثاری‌میسازد که خیالی و نیمه‌کاره است؛ این آثار همانهاست کـه غالباً از نظر موسیقی، بیروح و ملال‌انگیز و نامفهوم است. میدانم که موسیقیدانها قادرند اصوات‌را

---

۱- Zola
۲- Ibsen
۳- Euripides بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید
۴- Aeschylus » » »
۵- Aristophane » » »
۶- «*Jugement Dernier*»

با وضوح کامل تصور کنند وآنچه را که از روی نت میخوانند، بشنوند؛ولی اصوات خیالی‌هرگز نمیتوانند جای صداهای‌واقعی رابگیرند و هرآهنگساز، میبایستی اثـر 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، این‌آثار را که مبین یك هذیان هنری‌است، بجهان عرضه‌داشت. لیکن «نقد هنری» کـه زمانی او را آهنگسازی بزرگ شناخته بـود ، از «چسبیدن» باین‌آثار ناقص‌الخلقه لذت خاصی میبرد و درآنها، پرده ازرخسار زیبائیهای شگفت برمیگیرد. نقد هنری بـرای توجیه ستایشهای خود، بـا مسخ‌کردن مفهوم حقیقی هنر موسیقی، صفتی را بموسیقی نسبت میدهد کـه موسیقی فاقدآنست؛ این صفت، نشان‌دادن چیزیست‌که موسیقی از عهدهٔ نمایش آن برنمیآید. آنگاه سروکلهٔ مقلدین، گـروه بیشمار مقلدین، پیدا میشود؛ اینان، برای تقلید ازآثار هنری بتهوون‌کر، کوششهای شگفت‌انگیزی بکار میبرند.

سپس واگنر ظهور میکند؛ واگنر نخست در مقالات انتقادی خـویش آثار بتهوون، مخصوصاً ساخته‌های او را درپایان حیات، میستاید و موسیقی او را با نظریهٔ عرفانی شوپنهاور ـ کـه نظیر خود موسیقی بتهوون بیمزه و بیروح است ـ پیوند میدهد. بعقیدهٔ شوپنهاورموسیقی مظهرومبین اراده‌است، بدین معناکه موسیقی،از تجلیات مجزای اراده در مراحل گوناگون تحقق آن نیست ، بلکه تجلی خود ذات و جوهر اراده است . آنگاه واگنر درست براساس همین فرضیه و با توجه بدستگاه کاذب‌تری‌که مبتنی بر **اتحاد تمام هنرها** است ، موسیقی خـود را میسازد. پس از واگنـر مقلدین دیگری : برامس‌ها و ریشارد اشتراوس‌ها ودیگران، پیدا میشوند و بیش از پیش ازهنر بدور میافتند.

چنین است نتایج «نقد هنری» . لیکن **شرط سوم** برای فساد و تباهی هنر ـ یعنی مدارسی‌که هنررا میآموزند ـ نتایجی زیانمندتر دارد.

همانوقت که هنر از دسترس همهٔ ملت خارج شد و از آن ثروتمندان گشت، بصورت حرفه درآمـد و همینکه حرفه شد، شیوه‌هائی پدیدآمد تـا بآموزش این حرفه قیام نماید و آنهاکـه حرفهٔ هنر را برگزیدند، بتحصیل این شیوه‌ها پرداختند وسپس، مدارس حرفه‌ای بنیاد شد و در آموزشگاههای عالی، کلاس معانی وبیان و ادبیات تأسیس گشت و بـرای نقاشی، آکادمیها

بوجود آمد وجهت موسیقی ، هنرستانهای موسیقی باز شد و برای هنر دراماتیك[۱] مدارس هنر پیشگی 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 یك انسان، بطرز خاصی که خود وی آنها را متجلی میسازد ـ عبارت از چیست.

فقط یك چیز است که مدرسه میتواند تعلیم دهد و آن اینستکه شاگردان چگونه احساسات تجربه شدهٔ هنرمندان دیگررا بهمان طرز که آن هنرمندان انتقال دادهاند، منتقل سازند و این، درست همان چیزی است که درمدارس هنری میآموزند و تعلیم مذکور، نه تنها بنشر هنر حقیقی کمك نمیکند، بلکه برعکس با اشاعهٔ آثار هنر تقلبی، مردم را بیش از هرچیزدیگر از امکان درك هنر حقیقی محروم میسازد.

درهنر ادبی، ـ بی آنکه افراد، خودمایل بگفتن چیزی باشند ـ بدیشان میآموزند چگونه راجع بموضوعی که هرگز در بارهاش نیاندیشیدهاند ، در چندین صفحه ، مقاله بنویسند و آنرا چنان بنگارند که نظیر نوشتههای نویسندگان نامدار باشدواین چیزیست که درآموزشگاههای عالی بدانشجویان میآموزند.

در نقاشی ، تعلیم اساسی ، عبارت از طراحی و رنگ آمیزی از روی مدلهای اصلی و طبیعت و مخصوصاً نشان دادن تن لخت آدمی است که هرگز دیده نمیشود وآنکه بکار هنر حقیقی اشتغال دارد، بزحمت فرصت نشان دادن آنرا مییابد. بهنرآموزان تعلیم میدهندکه همچون استادان پیشین طراحی و رنگ آمیزی کنند ؛ ساختن تصاویر را بدانها میآموزند و موضوعاتی بایشان میدهندکه شبیه آنها را درگذشته، استادان «مسلم» ترسیم کردهاند. بهمین نحو، درمدارس دراماتیك بشاگردان میآموزند که «مونولوگ»[۲]ها را درست نظیر بازیگران مشهورتراژدی ادا کنند، این سخن، دربارهٔ هنر موسیقی نیز مصداق دارد . سرتاپای تئوری موسیقی جز تکرار بیارتباط شیوههائی که استادان

---

۱ـ Art Dramatique هنر خاص «تآتر»

۲ـ monologue صحبت یکنفره

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

پیش از این، درجائی سخن ازکلام پرمعنای نقاش روسی بریولوف[۱]، که در بارهٔ هنر برزبان رانده است، بمیان آورده‌ام و بار دیگر از نقل گفتهٔ وی ناگزیرم؛ زیرا بهتر از هرچیز نشان میدهدکه در مدارس هنری چه‌چیز را میتوانند وچه چیز را باید بیاموزند.

هنگام تصحیح طرح یکی از شاگردان، بریولوف در یکی دوجای آن اندکی دست برد و درنتیجه، طرح بی‌ارزش ومرده، ناگهان جان گرفت. یکی از هنرآموزان گفت: «شما **کمی**» درآن دست بردید و همه‌چیز آن عوض شد»، بریولوف گفت: «**هنر ازآنجاشروع‌میشودکه «اندکی» آغازمیگردد**»

وبا این کلمات، برجسته‌ترین صفت ممیزهٔ‌هنر را بیان‌کرد. این سخن‌درمورد همهٔ هنرها صادق است. لیکن درستی آن مخصوصاً درنواختن آثار موسیقی برجسته وآشکار است. برای‌آنکه‌نواختن یك‌آهنگ، هنرمندانه صورت‌گیرد وهنر واقعی باشد، یعنی:سرایتی را بوجودآورد، سه‌شرط اساسی بایستی‌رعایت شود. (گذشته ازایـن سه‌شرط، شرایط‌بسیار دیگر نیز بـرای **کمال موسیقی** ضروریست: لازم است تبدیل یك صدا بصدای دیگـر، سریع و ناگهانی انجام پذیرد و یـا اصوات، بهنگام تبدیل، با یکدیگر درآمیزند؛ صدا، یکنواخت زیاد،یا کم شود، با این صدا ترکیب شود نه با آن‌یك، بایستی چنین‌وچنان طنین را داشته باشد و... بسیاری‌چیزهای دیگر). ولی اجازه فرمائید دربارهٔ سه شرط **اساسی** یعنی: اوج ـ ضرب ـ و نیروی صدا صحبت کنیم. نواختن‌یك آهنگ موسیقی فقط وقتی هنر است و بانسان سرایت میکندکه صدا، از آنچه میبایستی‌باشد، بلندتر وپست‌تر نباشد،یعنی آن زمان‌که حد وسط -medium- بینهایت‌کوچك «نت» منظور بدست آید و نت، درست تا آنجا که لازم است، کشیده شود و نیروی آن، از آنچه ضـرورت دارد، قویتر و ضعیفتر نباشد. کمترین انحرافی‌که در اوج صدا ـ از هر حیث ـ پیش آید ؛ جزئی‌ترین افزایش یاکاهش «ضرب» ؛ تشدید یاتضعیف بسیار جزئی صدا؛(نسبت به‌آنچه مطلوب ماست)**کمال** نواختن را تباه میسازد و درنتیجه، سرایت اثر را ازمیان میبرد. از اینرو، سرایت هنر موسیقی، که بنظر آنچنان ساده و آسان میآید، فقط وقتی‌تحقق می‌یابدکه موسیقیدان، دقایق بسیار حساسی را که برای‌کمال

۱- Bryúlov

موسیقی مورد نیاز است، بیابد. این موضوع دربارهٔ همهٔ هنرها صادق است؛در نقاشی: کمی روشنتر، کمی تاریکتر، کمی درازتر، کمی کوتاهتر، اندکی بسمت راست، اندکی بسمت چپ... درهنر دراماتیك: تضعیف یا تشدید جزئی زیرو بم صداها[۱]...درشعر: چیزی اندکی زودتر و کمی دیرتر واندکی بیش ومقداری کم بکار رفته است و درنتیجه، از «سرایت»، اثری بجا نمانده است. سرایت، فقط وقتی حاصل میشود و تاآن حد میسر است که هنرمند، دقایق بسیار کوچك و حساسی را که اثر هنری ازآنها ترکیب میگردد، پیدا کند. لیکن امکان ندارد با وسیلهٔ خارجی، طریقهٔ کشف این دقایق بی‌اندازه کوچك را بکسی تعلیم دهیم: **این دقایق، فقط وقتی پیدامیشوندکه انسانی خودراتسلیم احساس کند.** باهیچ تعلیمی نمیتوان رقاص را برآن داشت تا با ضرب موزیك، حرکات موزون و دقیق را اجراءکند و خواننده و ویولونیست را وادارکرد که دقایق بسیار باریك وحساس آواز ونت را رعایت کند و نقاش را آموخت کـه خطوط لازمه راترسیم نمایدوشاعر را برانگیخت تابا پس‌وپیش کردن ضروری کلمات، سلسلهٔ لغات‌لازم رابیابد. اینها همه را، **احساس کشف میکند.** بنابراین،مدارس فقط میتوانند آنچه را که برای تولید «شبه هنر» مورد نیاز است تعلیم دهند و بهیچ‌رو توانائی آنراندارندکه 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 خوگرفتن بدرك هنر حقیقی بازمیدارد. از آنچه گفتیم، حقیقتی بدست میآید: درقلمرو هنر، از آنانکه مدارس حرفه‌ای رابپایان برده‌اند ودراین مدارس به پیشرفتهای بزرگ نائل آمده‌اند، کودن‌تر، کس نیست. بهمانسان که «ریای دینی»، ساختهٔ مدارس مخصوص تربیت واعظان و بطورکلی، انـواع معلم دینی است ، ایـن مدارس حرفه‌ای نیز «نیرنگ هنری» را پدید میآورند. همانگونه کـه آموزش افراد بدین عنوان که آموزگاران دینی مردم ببار آیند امکان‌پذیر نیست، تعلیم یك فرد که هنرمند گردد نیز، ناممکن است.

از اینرو، مدارس هنری از دوسو برای هنر زیان دارند: نخست آنکه استعداد ایجادهنر حقیقی را درآنها که از بخت‌بد، بدین آموزشگاهها راه‌ جسته‌اند و دوره‌ای هفت، هشت یا ده ساله رادرآنجا میگذرانند، میکشد واز

۱- intonation

بین میبرد ودوم آنکه: بمقدار کلان، هنر تقلبی را که مخرب ذوق توده‌هاست و جهان مارا انباشته است می‌پرورد. لیکن برای آنکه افراد بالفطره هنرمند، بتوانند شیوه‌های انواع هنر را که هنرمندان پیشین ابداع کرده‌اند بیاموزند، لازم است همه مدارس ابتدائی، کلاسهای طراحی و موسیقی و آواز داشته باشند، تا هرآن 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 درهنر 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 عصرما مطلقاً از درک هنر عاجزاند و ناهنجارترین محصولات هنر تقلبی را بجای هنر واقعی میپذیرند.

# ۱۳

برای آنکه بدانیم افراد گروهما و زمانما، تاچه حد از قدرت تشخیص هنرحقیقی عاری شده‌اند وبعنوان «هنر» بقبول موضوعاتی که هیچگونه وجه مشترکی با هنر ندارد خوگرفته‌اند، بهترین نمونه، آثار ریشارد واگنراست کـه اینروزها نه‌تنها آلمانیها، بلکه فرانسویها و انگلیسیها نیز آنها رابیش از پیش بنام عالیترین هنر میشناسند و قدر مینهند و معتقدند: ساخته‌های وی افق وچشم‌انداز جدیدی دربرابر آدمیان گشوده است.

همچنانکه مشهور است، خصوصیت ممتازهٔ موسیقی واگنر اینست کـه موسیقی باید بخدمت شعر درآید و تمام سایه و روشنها و دقائق یك‌اثر شعری را بیان‌کند.

**اتحاد درام‌وموسیقی** که درسدهٔ پانزدهم، بمنظور استقرار مجدد درام موهوم یونانیان باستان و موسیقی ایـن درام، درایتالیا اختراع شد، شکلی ساختگی داشت. این شکل مصنوعی، فقط درمیان عالیترین طبقات آنـزمان کسب موفقیت‌کرد وسپس،هنگامی ازکامیابی برخوردار گردید کهموسیقیدانان با استعدادی نظیرموزار ووبر وروسینی[۱] ودیگران ـ که از موضوع دراماتیك الهام میگرفتند ـ خود را آزادانه تسلیم الهام خویش کـ ردند و متن اصلی درام را تابع موسیقی درام قرار دادند. دلیلش نیز این بود: موزیکی‌که در اوپراهای این هنرمندان، برای‌متن معینی تهیه میشد، از نظرشنونده دردرجهٔ اول اهمیت قرار داشت نه‌متن اوپرا. زیرا اگـر متن اوپرا، (مثلاً نظیر

۱- Rossini

«فلوت سحرآمیز»[۱] هرا ندازه هم بی‌معنا میبود، درتأثیر هنری موسیقی دخالتی نداشت.

واگنر، میخواهد موسیقی را تابع خواستهای شعر قرار دهد وآنرا با این خواستها درآمیزد و از اینراه، اوپرا را بهبود بخشد. لیکن هر هنر، قلمروی خاص خویش دارد وحوزهٔ فرمانروائی او مطابق با قلمرو دیگرهنرها نیست، بلکه محدودهٔ وی فقط با حوزهٔ هنرهای دیگر تماس دارد از اینرو، نه‌تجلی تمام هنرها، بلکه فقط تجلی دوهنر،ـ چون هنردراماتیك و موسیقیـ اگر با یکدیگر جمع شوند و تشکیل یك واحد را دهند، اقتضای یکی از دوهنر، فرصتی باجرای مقتضیات هنر دیگر نمیدهد. درحقیقت، این موضوع همیشه در اوپرای معمولی مصداق داشته است؛ دراوپرا، هنر دراماتیك تحت‌الشعاع هنر موسیقی قرار گرفته است و یا اگر بهتر بگوئیم، جای خود را بهنر موسیقی سپرده است. ولی واگنر میخواهد: هنر موسیقی تابع هنر دراماتیك شودو هردوآنها، با تمام نیروی خود، تجلی کنند. اینکار، محال است؛ زیرا هراثر هنری، اگراثر هنری حقیقی باشد، بیان احساسات‌درونی هنرمند است واین احساسات نیز منحصربفرد است و بهیچ چیزدیگر شباهت ندارد. آثار هنر موسیقی وهنر دراماتیك، درصورتیکه هنر حقیقی باشند،چنان خواهند بود. بنابراین، برای بوجودآوردن محصول یکی از هنرها که‌مشابه محصول هنر دیگر باشد، لازم است «محال» بوقوع پیوندد. دو اثر هنری، مربوط بدوحوزهٔ مختلف، باید هریك مطلقاً منحصر بفرد باشد و با هرآنچه قبلاً، وجود داشته است متفاوت باشد و درعین‌حال این دو اثر باید مطابق و مطلقاً شبیه‌بیکدیگر باشند و این محال است.

درست‌بهمانسان که دو انسان کاملاً متشابه وجود ندارندو حتی دو برگ یکسان را بریك درخت نمیتوان یافت که از هرنظر نظیر یکدیگر باشند، دو اثر هنری را نیز که مربوط بحوزه‌های گوناگون هنرـ محصول موسیقی‌واثر ادبی ـ میباشند نمیتوان جست که از هرلحاظ همانندهم باشند. اگر این دو فرآوردهٔ هنر، مطابق یکدیگر باشند، یکی از آنها اثر هنری است ودیگری تقلبی، و یا، هردوآنها تقلبی هستند. دوبرگ طبیعی، نمیتوانندکاملاً شبیه‌هم باشند، ولی دو برگ مصنوعی، ممکن است از هرلحاظ نظیر یکدیگر باشند.

---

۱ـ *Zauberflöte*

این موضوع دربارهٔ آثار هنری نیز صادق است. دو اثر هنری فقط آنگاه میتوانند کاملاً مطابق‌هم باشند که هیچیك از آندو اثر هنر واقعی نباشدوهردو، از آثار مجعول و ساختگی باشند.

اگر شعر و موسیقی، کمابیش در سرود[۱] و آواز و قطعهٔ عاشقانه[۲] با هم مرتبط ومتحدانند، (حتی درآنوقت نیز، آنچنانکه واگنر خواسته و در نظر داشته نیست یعنی: موسیقی بدنبال هر بیت شعر پیش نمیرود، بلکه هریك از آنها، حالت‌واحدی راپدید میآورد) بدین سبب است که موسیقی و شعر تاحدی، هدفی واحد دارند وآن، ایجاد یك حالت روحی خاص است و حالاتی که‌شعر غنائی (لیریك) و موسیقی بوجود میآورند، ممکن است بیش وکم با یکدیگر موافق باشند. ولی، حتی در این ترکیبات نیز همیشه مرکز ثقل، در یکی از دواثر است؛ چنانکه، تنها یکی از آنها، موجد تأثر هنریست و دیگری مورد توجه و اعتنا قرار نمیگیرد. باید گفت‌امکان چنین اتحادی، میان‌اشعار رزمی یا دراماتیك، با موسیقی بسی‌کمتراست.

بعلاوه، یکی ازشرایط اساسی **آفرینش هنری**، آزادی‌کامل هنرمنداز قید تمام الزامات پیش‌بینی شده است وحال آنکه لزوم وفق‌دادن اثر موسیقی با شعر ویا بالعکس، از جملهٔ الزاماتیست که هرگونه امکان «آفرینش‌هنری» را از میان میبرد و آثاری از این قبیل که با یکدیگر موافق وجود شده‌اند مانند: موسیقی ملودرامها[۳]، وشرح و داستانی که زیرتصاویر و پرده‌های نقاشی مینویسندو «لیبرتو[۴]»ئی که‌در اوپرا میگنجانند، هیچگاه آثار هنرواقعی‌نیستند و فقط محصول «همانند» هنراند.

آثار واگنر نیزاینچنین است. مؤیدگفتهٔ ما این حقیقت‌است که‌موسیقی جدید واگنر، فاقد نشان ویژه واصلی اثر حقیقی هنری یعنی: کمال وتناسب‌است. منظور ازکمال و تناسب اینست که کمترین تغییر شکل، بمعنای تمام‌اثر لطمه زند وآنرا معیوب سازد. دریك اثر هنری حقیقی: دریك شعر، درام،

---

۱- hymn

۲- romance

۳- melodramme ـ دراصل، درامی که برای‌موسیقی‌یا اوپرا ساخته شده باشد. امروزه، درام عامیانه که‌گاهی با ارکستر همراهست.

۴- libretto کتابچهٔ حاوی متن اشعار یك اوپرا یا داستان یك‌بالت یا یك اثر غنائی.

تصویر، آواز، سمفونی ـ امکان ندارد حتی یك بیت، یـك صحنه، یك شکل ـfigure ـ یا یك «ضرب» ـbeat ـ را از جای خود برداشت و بجای‌دیگر گذاشت و با اینکار، معنی تمام اثررا خراب و معیوب نکرد؛ درست‌همچنانکه اگر یکی از اعضاء موجود اندامدار را از جای خود برداریم ودرجای دیگر کار گذاریم، ممکن نیست‌که بحیات‌آن موجود صدمه وزیان نرسانیم. ولی در مورد موسیقی دوران آخـر حیات واگنر کـه باستثنای قطعات انگشت‌شمار، عبارت از «پاساژ»های‌کاملا بی‌اهمیت است و هریك از آنها معنائی مستقل و «موزیکال» دارد، میتوان انـواع تقدیم وتأخیر وتغییر را درآنها بکار بست و آنچه را که درآغاز آمده است بپایان انتقال داد وآنچه را که درپایان بکار-رفته است بآغاز منتقل ساخت، بی‌آنکه «معنای موزیکال» قطعهٔ منظور تغییر پذیرد. دلیل اینکه چرامعنای موسیقی واگنر، با اینکار دگرگون نمیگردد، آنستکه معنای آثار او درکلمات نهفته است نه در موسیقی.

متن موزیکال اوپراهای واگنر، شبیه‌کار منظومه سازان است و اینکار، امروزه رواج بسیار دارد. بدین معناکه منظومه‌ساز، پس از آنکه‌کلام خودرا بنحوی پیچ‌وتاب دادکه بتواند برای هرموضوع[1] و هرقافیه و هروزن، شعری شبیه اشعار با معنا بسازد، در ایـن اندیشه شود کـه با اشعار خویش یکی از سمفونیها یا «سنات»های بتهوون یا «بالاد»[2]های شوپن را تصویر نماید وباین منظور، برای «ضرب»های نخستین یك «کاراکتر» اشعاری بسازد کـه بنظر او، نظیر این ضربها باشد وسپس برای ضربهای‌بعدی «کاراکتر» دیگر، اشعار مشابه دیگـری تهیه‌کند؛ بی‌آنکه ایـن اشعار با شعرهای نخستین هیچگونه ارتباط باطنی داشته باشند وگذشته از آن، واجد وزن وقافیه باشند. اگـر چنین اثری رابدون موسیقی بشنویم و به‌اوپراهای واگنر نیز گوش دهیم و از هردوی آنها متنی در دست نداشته‌باشیم، اثـرمزبور از لحاظ شعری، درست نظیر اوپراهای واگنر از نظر موسیقی است.

لیکن واگنر، نه‌فقط موسیقیدان، بلکه شاعرهم هست ویا درعین حال، هم شاعر است وهم موسیقیدان؛ از اینرو، اگـر بخواهیم دربارهٔ وی داوری کنیم، باید از متن قطعهٔ اونیز آگاه باشیم،همان متنی‌که موسیقی بایدبخدمت

---

۱- theme

۲- ballad ـ ۱ـ دراصل، تصنیفی‌که برای رقص‌ساخته شده باشد. ۲ـ امروزه،یك قطعهٔ موسیقی سازی یا آوازی‌که دارای «فرم» آزاد باشد.

آن درآید. کار «شاعرانه» وبرجستهٔ واگنر، دقت ونازك‌کاری «شاعرانه»ایست که درمورد «نی‌بلونگ»[۱] بکار برده است. این اثر، در زمان‌ما، چنان‌اهمیت عظیمی کسب کرده است و در آنچه اینك بعنوان هنر تحویل داده میشود، چنان نفوذی بدست آورده است که اطلاع از آن برای هریك از افراد عصرما ضرور است. اثر مزبور را که درچهار کتاب کوچك چاپ شده است دقیقاً خوانده‌ام و خلاصهٔ مختصری از آن تهیه کرده‌ام که در ضمیمهٔ دوم کتاب مندرج است. اگر خواننده، متن اصلی را که رساتر ازهرچیز است قرائت نکرده باشد، جداً توصیه میکنم که لااقل قطعهٔ مستخرج مرا بخواند تا ازاین اثر مشهور، اطلاعی بدست آورد. این اثر، نمونه‌ای از محسوسترین تقلبات شعری است وتقلب آن تا آن‌حد آشکار است که مضحك بنظر میرسد.

ولی میگویند: تا کسی آثار واگنر را درصحنه ندیده باشد، داوری‌در-بارهٔ ساخته‌های وی ناممکن است. زمستان سال جاری، «روزدوم» یا پردهٔ دوم این درام را که میگفتند بهترین قسمت آنست درمسکو نمایش دادند و من نیز بتماشای آن رفتم.

هنگامیکه رسیدم، تماشاخانهٔ عظیم، از صدرتا ذیل پُربود. در اینجا، گراندوکها وگل سرسبد اشراف و بازرگانان و دانشمندان وکارمندان اداری طبقهٔ متوسط، گرد آمده بودند و اکثراً جزوهٔ «لیبرتو» را بدست داشتند و میکوشیدند معنی‌اوپرا را دریابند. موسیقیدانان، ــ برخی سالخورده وسپید مو ــ با در دست داشتن «پارتی‌سیون»[۲]ها، موسیقی اوپرا را تعقیب میکردند. از قرار معلوم، نمایش این اثر، حادثه‌ای بزرگ بشمار میرفت.

اندکی دیر رسیده بودم، ولی گفتند پیش‌درآمد[۳] کوتاهی که نمایش‌با آن آغاز میشود، اهمیت چندانی ندارد و ندیدن آن مهم نیست. در صحنه، میان سنی‌که گویا غاری را در صخره‌ای نشان میداد، برابرچیزی که گمان میرفت ابزار آهنگری باشد، بازیگر مردی‌ملبس بشلواری تنگ و چسبان و

---

۱ـ *Nibelung* ـ برای آگاهی ازنتایج وآثار **تاریخی** موسیقی واگنر، به‌کتاب «ظهور وسقوط رایش سوم» نوشتهٔ ویلیام شایرر، ترجمهٔ این مترجم، جلد اول، اواخر فصل چهارم، رجوع کنید. کتاب مذکورکه تا کنون دوجلدآن به ترجمهٔ این حقیر منتشر شده است، به قطع جیبی است.

۲ـ partition مجموعهٔ «نت»های یك قطعه موسیقی‌سازی یا آوازی

۳ـ prelude

ردائی چرمین وصاحب ریش‌وموئی مصنوعی؛ نشسته بود و با دستهای سفید و ضعیف و نا آشنا بکار (حرکات تند و بی رویه و مخصوصاً شکم برآمده و تن بی‌عضلهٔ اوموٴید 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 چکش‌آنچنان نمیکوبد؛ درضمن اینکار، دهان خود رانیز بنحو عجیبی میگشود و چیزی میخواندکه مفهوم نبود. موزیکی‌که با آلات مختلف نواخته میشد، اصوات‌عجیبی را که او برمیآورد همراهی میکرد. از جزوهٔ اشعار اوپرا چنین مستفاد میشدکه گویا بازیگر، کوتولهٔ نیرومندی را مجسم میکردکه در غاری بسر میبردوهم او، «زیگفرید»[1] را بزرگ‌کرده‌بود و اکنون برای وی شمشیر میساخت. شما، ازآنرو او را «کوتوله» میدانستید که درتمام مدت‌نمایش، با زانوان خم شده راه میرفت. این بازیگر، که‌دهان خود را بهمان نحوشگفت‌آور بازکرده بود،مدت مدیدی صدائی مابین فریاد و آواز از گلو برآورد. در همین وقت موسیقی نمایش، حالت شگفتی بخود گرفت؛ آهنگهائی راآغازمیکردکه دنبالهٔ آنها رانمیگرفت وبپایان‌نمیرسانید. ازکتابچهٔ اشعار اوپرا چنین فهمیده‌میشدکه‌کوتوله، دربارهٔ انگشتری باخود سخن میگوید،این انگشتر را غولی بتصرف درآورده است وکوتوله‌میخواهد بدست زیگفرید انگشتر را تصاحب‌کند؛ اکنون زیگفرید نیازمند یك شمشیر خوب است وکوتوله، درکار تهیهٔ آن.

پس از گفتگو یا آواز طولانی بازیگر مزبور، ناگهان صداهای‌دیگر در ارکستر بگوش میرسد و این اصوات نیز بی‌سروته است. بازیگر دیگری در صحنه پیدامیشودکه بوقی بردوش دارد ومردی بشکل خرس، چهاردست‌وپا بدنبالش دوانست. این بازیگر، باتفاق خرس، به‌کوتولهٔ آهنگر حمله میبرد وکوتولهٔ آهنگر نیز بی‌آنکه زانوانش را در شلوار چسبان خم‌کند و کوتاه راه رود، فرار میکند. از قرار معلوم، بازیگر جدید، خود زیگفرید قهرمان است. صداهائی‌که‌با ورود وی بصحنهٔ نمایش، در ارکستر بگوش‌میرسد، بگمان آهنگساز و تماشاگران ، نمودار اخلاق و روحیات زیگفرید است و بنام « *Leit-motive* » یا «همزاد»[2] زیگفرید خوانده میشود. این‌اصوات، هربار

---

۱ــ بتوضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید Siegfried

۲ــ بکاربردن لغت «همزاد» دراین مورد، از «ابتکارات» مترجم‌است؛ تا چه‌قبول افتد وچه درنظرآید...!

یك اثر شاعرانه

آدم وحوا اثر : واسنتسوف ــ Vasnetsov

« منقوش در کلیسای بزرگ کیف »

نبرد زیگفرید و اژدها اثر : دیه لیتس — Dielitz

عمارت اوپرای مسکو اثر : شو Chauvet

که زیگفرید ظاهر میشود، تکرار میگردد. دراین نمایش با اختلاط مخصوص صداها، برای هرکس یك «همزاد» ساخته‌اند. ازاینرو، هر دفعه که سروکلهٔ شخص منظور پیدا میشود، همزادی که معرف اخلاق و روحیات اوست، بصدا درمیآید؛ حتی آنهنگام نیز که نامی ازکسی بمیان میآید، صدای همزادش شنیده میشود. مهمتر ازاین: هرچیز برای خود همزادی دارد؛ انگشترهمزاد دارد، کلاهخود همزاد دارد، سیب وآتش ونیزه وشمشیر وآب و دیگر اشیاء همزاد دارند وهمان لحظه که سخن ازانگشتر وکلاهخود وسیب بمیان میآید، صدای همزاد انگشتر وکلاهخود وسیب نیز بگوش میرسد.

بازیگر بوقدار، دهان خود را همچون کوتولهٔ مذکور ، بنحو عجیبی میگشاید و زمانی دراز، یکنواخت، نعره میکشد و باهمان لحن از «میمه»[1] ـ اسم کوتوله «میمه» است ـ پاسخ میشنود، معنی این گفت و شنود ـ که فقط از کتابچهٔ اشعار اوپرا مستفاد میشود ـ اینست که زیگفرید را کوتولـه پرورده است و برای همین موضوع، بدلیل نامعلومی، زیگفرید ازاو نفرت دارد وکمر بقتل او بسته است. کوتوله شمشیر را برای زیگفرید درست کرده است، ولی زیگفرید ازشمشیرخوشش نمیآید. ازمکالمهٔ ده صفحه‌ای (برطبق جزوهٔ اشعار اوپرا) که مدت نیمساعت با همان گشودن یکنواخت و عجیب دهان ، صورت میگیرد، میتوان فهمید که مادر زیگفرید او رادرجنگل زائیده واز پدرش، جز شمشیری نشانی در دست نیست. این شمشیر شکسته بوده و اکنون قطعاتش در اختیار «میمه» است. ونیز ازاین گفتگو درمی‌یابیم که زیگفریدمعنای ترس را نمیداند ومیخواهد ازجنگل بیرون رود ولی «میمه» مانع کار اوست. درجریان این مکالمهٔ موزیکال، هرجا که ذکری از شمشیر وپدر واشیاء واشخاص دیگر بمیان میآید، هرگز همزاد این اشخاص واشیاء فراموش نمیشود.

پس ازاین گفتگوها، اصوات جدیدی ازصحنه بگوش میرسد که مربوط به خدا «وتان»[2] است؛ آنگاه سروکلهٔ زائری هویدا میگردد. این زائر، خدا «وتان» است. این خداوتان، کلاه گیسی بسروشلوار تنگی ببرونیزه‌ای بدست دارد و باوضع احمقانه‌ای ، وسط صحنه ایستاده است وبدلیل مجهولی، آنچه را که «میمه» مسلماً ازآن آگاه است لیکن گفتنش برای تماشاگران ضروریست، به «میمه» میگوید . خداوتان آنچه را کـه میگوید بزبان ساده نیست ، بلکه

---

۱ـ Mime بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۲ـ Wotan « « « «

بشکل معما ولغزاست وفرمان میدهدکه «میمه» نیزاز او لغز و معما بپرسد و بدلیل نامعلومی، سرخود را بگروگان میگذاردکه حتماً، میمه معنای آنهارا حدس خواهد زد. درهمین حال، زائرنیزهٔ خود را بزمین میکوبد وهربارکه چنین میکند، آتش از زمین زبانه‌میکشد ودرارکسترصدای نیزه وآتش بگوش میرسد. ارکستر، بامکالمه همساز است ودرآن، «همزاد» اشخاص و اشیائی که دربارهٔ آنها سخن گفته میشود مصنوعاً با یکدیگر درآمیخته‌اند. از این گذشته، احساسات، بوسیلهٔ موسیقی اوپرا، بطرزی بسیارکودکانه بیان‌میشود: صداهای بم، موضوع وحشت‌انگیز را تشریح میکند و «پاساژ»های سریع صدای زیر، معرف انسان سبکسر است وقس علی‌هذا.

معماها معنائی جزاین ندارندکه «نی‌بلونگ»ها وغولان وخدایان را بتماشاگران معرفی کنند وشرح دهندکه آنان چه‌هستند وقبلاً چه بوده‌اند. این گفتگو، با دهان‌های بازکه‌بطرزعجیبی گشوده شده، باوضعی یکنواخت، صورت میگیرد و درجزوهٔ اشعار اوپرا، هشت صفحه را اشغال میکند وبهمین نسبت، درصحنه نیز بطول میانجامد. سپس زائر میرود وزیگفرید باز میگردد و طی سیزده صفحه، با«میمه» سخن میگوید. دراین فاصله، حتی یك‌آهنگ(tune) نیز وجود ندارد، بلکه درتمام مدت فقط اختلاطی از اصوات همزاد اشخاص واشیائی‌که نامشان درمکالمه برده میشود، بگوش میرسد. گفتگو دربارهٔ این مسأله دور میزند: «میمه» میخواهد «ترس» را بزیگفرید بیاموزد، درحالیکه زیگفرید نمیداند ترس چیست. پس ازآنکه زیگفرید این گفتگو را بپایان میرساند، چیزی راکه گویا نمودار تکهٔ شمشیر است، برمیدارد وآنرا بقطعات کوچکتر میبرد و درچیزی‌که گویانشان دهندهٔ کورهٔ آهنگری است میاندازد و میگدازدو آنگاه آنرا برسندان میکوبدومیخواند: «هه‌آهو، هه‌آهو، هوهو! هوهو، هوهو، هوهو، هوهو! هوهه‌او، هاهو، هاهه، او، هوهو» وپردهٔ نمایش‌پایان‌میپذیرد.

مسأله‌ای‌که بخاطر حل‌آن بتماشاخانه رفته بودم، مسلماً برایم حل‌شده بود، چنانکه ارزش داستان بانوی‌آشنای من نیز روشن شده‌بود. قدر واعتبار نوشته‌های بانوی مذکورآنگاه برمن آشکار گشت که صحنهٔ برخورد دوشیزهٔ سپیدپوش وافشان موی را باقهرمان حکایت که دوسگ سفید بهمراه داشت و کلاه پرداری بریخت کلاه‌گیوم‌تل، «آلاگیوم‌تل»، بسر نهاده بود، برایم قرائت نمود.

از سازندهٔ اینگونه صحنه‌های کاذب و نادرست‌که دراینجادیدم و گوئی

حس زیبائی‌شناسی انسان را با کارد وچاقو جریحه‌دار میسازند، چیز دیگری نباید انتظار داشت؛ شاید بجرأت بتوان گفت آنچه راکه چنین مصنفی بوجود آورد، بداست؛ زیـرا ظاهراً یك چنین مصنفی، از اثر حقیقی هنری آگاهی نـدارد. میخواستم از تماشای بقیهٔ نمایش چشم پوشم و بروم؛ لیکن دوستانی که در تماشاخانه با آنها بودم، خواهش‌کردند بمانم ومطمئنم میساختند کـه ممکن نیست با دیدن یك پرده ، عقیدهٔ درستی در بـارهٔ نمایش بدست آورد و نیز اطمینان‌میدادندکه در پردهٔ دوم، نمایش بهتر خواهد شد. از اینرو، برای دیدن پردهٔ دوم نشستم.

پرده بالا میرود... شب است. سپس سپیده میدمد. ـ تمامی این‌نمایش آکنده از نور فجرومه و ماهتاب و تاریکی و آتش جادو و توفانها و غیره است ـ .

صحنه، جنگلی را نشان میدهد و درجنگل، غاری دیده میشود. نزدیك غار، بازیگر جدیدی نشسته است، او، کوتولهٔ دیگری است. هنگام طلوع‌فجر است. خداوتان، دوباره بانیزه وکسوت زائر، بصحنه میآید. بار دیگرصدای او، وهمچنین‌بم‌ترین صداهای ممکن، بگوش‌میرسد، این اصوات نشان‌میدهد که «اژدها» سخن میگوید. وتان ، اژدها را بیدار میکند. همان صداهای بم شنیده میشود، اما هرلحظه بم‌تر میشود . بار اول اژدها میگویـد: «میخواهم بخوابم» ولی بعد، از غار بیرون میخزد. اژدها را چنین نمایانده‌اندکه دو-مرد، بجلد سبزقلس‌داری رفته‌اند واز یکطرف جلد، دمی را تکان میدهندواز سوی دیگرش، فکین بزرگی را که نظیر دهان کروکدیل است، باز میکنندو می‌بندند؛ از این دهان، بوسیلهٔ یك چراغ الکتریك «آتش» بیرون میجهد. اژدها، که ترسناکش پنداشته‌اند وشاید برای بچه‌های پنجساله چنین جلـوه کند، با صدای بم نعره‌آسائی‌کلمات مخصوصی را ادا میکند.

همهٔ اینها، آنقدر احمقانه ویك چنان نمایش بی‌ارزش و معنائیست کـه انسان فقط از این نکته حیرت میکند که چگونه، افرادی کـه سال عمرشان بیش ازهفت است قادرند بدینسان، با قیافه‌های جدی، تماشاگر چنین‌نمایشی باشند؛ لیکن هزاران انسان بظاهر متمدن، می‌نشینند و بدقت این اصوات را میشنوند و بدین صحنه‌ها مینگرند و از شنیدن ودیدن آنها لذت میبرند.

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

دربارهٔ 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 برزمین، دراز میکشد؛ گاهی ساکت است و گاه باخود سخن میگوید. دراندیشه است، بآواز پرندگان گوش میدهد، قصد تقلیداز آنها را دارد؛ برای این‌منظور، با شمشیرش نئی‌رامیبرد و برای خود نی‌لبکی میسازد. روشنی روز هرلحظه بیشتر میشود، پرندگان نغمه‌سرائی میکنند. زیگفرید میکوشد ازپرندگان تقلید کند. درارکسترضدای تقلید ازپرندگان، آمیخته به‌اصواتی شبیه‌کلمات زیگفرید، شنیده میشود. ولی زیگفرید، ازعهدهٔ نی‌لبك زدن برنمیآید و**بوق خود را بصدا درمیآورد.**

این صحنه، غیرقابل تحمل است. دراین‌نمایش، حتی نشانی ازموسیقی یافت نمیشود؛ منظورم ازموسیقی، هنری است که همچون وسیله‌ای برای انتقال حالت روحی خاصی که موسیقیدان آنرا آزمایش و تجربه کرده است، بکار میرود. دراینجا، بمعنای موسیقی، چیزی کاملا نامفهوم وجود دارد. دراین‌اوپرا، ازنظرموسیقی، انسان پیوسته درحال امید است وبلافاصله نیز، دچار نومیدی میگردد، گوئی یك «فکرموزیکال» آغازشده است، ولی بی‌درنگ، گسسته است. اگر دراین اوپرا چیزی هم‌شبیه بموسیقی بدوی وجود داشته باشد، این مراحل ابتدائی، باندازه‌ای کوتاه است وچنان با پیچیدگیهای «هارمونی» و «ارکستراسیون» وتأثیرات «کنتراست»ها دچارتکلف شده است وبحدی مبهم وناتمام است وازسوی دیگر، دروغ ونادرستی‌حوادث‌صحنه بقدری نفرت‌انگیز است که پی‌بردن به‌این مراحل بدوی، مشکل وسخن‌ازتأثیرشان بی‌حاصل‌است. لیکن مهمتراز همه اینست که درهرنت، ازآغاز تا انجام، قصد مصنف چنان‌رسا وآشکار است، که نه‌گفتار زیگفرید را میفهمید ونه‌آواز مرغان را میشنوید، بلکه فقط بالحن بد وذوق ناپسندآلمانی کوته فکروخودبینی روبرو هستیدکه دربارهٔ شعر تصورات سرتاپاغلطی دارد و بشیوه‌ای بس ناهنجار و بدوی، قصد انتقال این تصورات غلط را بمن وشما دارد.

هرکس از احساس عدم اعتماد ومخالفتی کـه **قصدآشکار** مصنف در او برمیانگیزد، آگاه است. کافیست داستانسرائی‌قبلاً بشما بگوید: «برای گریستن یا خندیدن‌آماده شوید» وقتی چنین قصدی راآشکار ساخت، مطمئن خواهید شدکه نه میگریید ونه‌میخندید وهنگامیکه می‌بینید نویسنده‌آنچه راکه‌نه‌فقط قابل تمجید نیست، بلکه حتی مضحك ونفرت‌انگیزاست میستاید ومطمئن است

که شمارا بی‌شبهه مسحوراثر خویش کرده است، احساس ناگوار و دردناکی بشما دست میدهد نظیر احساس مردی‌که زنی‌زشت وپیر،ملبس بلباس مخصوص «بال» بالبان متبسم دربرابر وی برقصد وچرخ زند و درعین حال ، ازعنایت والتفاف مردنسبت بخود مطمئن باشد، تأثیرروحی موصوف بامشاهدهٔاین‌حقیقت درمن بیشترشده بود: گرداگرخود، جماعتی‌سه‌هزارنفری را میدیدم که‌نه‌تنها با تسلیم و رضا، باین بیمزگی‌باورنکردنی گوش فرا داده بودند، بلکه ازخود بیخود شدن و بوجد آمدن را نیز وظیفهٔ خویش میشناختند.

هرطور بود مجلس دوم راکه سروکلهٔ اژدهادرآن ظاهر میشود وصدای نخراشیده‌اش بگوش‌میرسد وباصدای‌همزاد زیگفرید مخلوط میگردد وکشمکش زیگفرید واژدها و نعره‌های اژدها وآتشها و شمشیر تابدادنهای زیگفرید... همه را دیدم وشنیدم ؛ لیکن دیگر بهیچوجه یـارای تحمل ایـن مناظر را نـداشتم ، از اینرو بانفرتی که هنوزهم بخاطر دارم ، از تماشاخانه بیرون دویدم .

وقتی باین اوپرا گوش میدادم ، بی‌اختیار بفکر یك کارگر روستائی شریف هوشمند با سواد افتادم و مخصوصاً یکی از آن افـراد چیزفهم و واقعاً مذهبی را که در میان توده‌ها میشناسم بنظر آوردم و باخود گفتم اگر این شخص آنچه راکه من دیدم، میدید، چه حیرت هراس انگیزی که بدو دست نمیداد ...

اگر او از رنجهاو کوششهائی‌که برای تهیهٔ این نمایش بکار رفته بود آگاه میشد وجماعت تماشاگر، یعنی قدرتمندان جهان راکه بسائقهٔ عادت‌مورد احترامش هستند میدید وآن‌مردان سالخوردهٔ کله‌طاسی راکه ریشی سپیددارند وشش ساعت متوالی ساکت وصامت‌یکجا می‌نشینند وبادقت فراوان گوش‌میدهند وناظرهمهٔ این صحنه‌های احمقانه‌اند ملاحظه میکرد، چه میگفت؟کارگر بالغ که جای خود دارد، حتی مشکل بتوان طفل هشت سالهٔای را بتصور آورد که خود راباین داستان جن‌وپری ابلهانه وبیمعناسرگرم‌کند. با اینهمه، جماعتی عظیم، گل سرسبدافراد تحصیلکرده وتربیت شدهٔ عالیترین طبقات، شش ساعت تمام تماشاگر نمایشی‌پوچ وبیمعناهستند وسپس بخانه میروند ومی‌پندارند که بادیدن این اثراحمقانه، حق جدیدی کسب کرده‌اند تا خود را گروه پیشرو و روشنفکر بشمارآرند.

ازجماعت تماشاگرمسکو سخن میگویم . ولی جماعت تماشاچی مسکو

چیست؟ یکصدم مردمی است که خود را روشنفکرترین افـراد میدانند واینرا بحساب شایستگی خویش میگذارندکه تاآن حـد ازاستعداد قبول سرایت هنر بی‌بهره‌اند که نه‌تنها قادرندبی‌خشم ورنجش درتماشای این‌دروغ احمقانه‌حضور یابند، بلکه ازدیدن آن بوجدآیند وازخود بیخود گردند.

در «بایروت»[1]، جائیکه نخستین بار نمایش اوپرای مذکور از آنجـا آغاز شد، مردم از چهار گوشهٔ جهان بتماشارفتند وهرکس باندازهٔ هزارروبل خرج کرد تا آنرا ببیند ـ همان‌مردمی که خود را مهذب وتربیت شده و بـا سواد میدانستند وچهار روزپیاپی، هرروز شش ساعت تمام، یکجا می‌نشستندو بدین صحنه‌های دروغین وصداهای ناهنجار مینگریستند وگوش فرامیدادند. ولی، چرامردم برای دیدن این نمایش سفر میکردندواکنون نیز سفرمیکنند وسبب 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 تعبیرمیکنم که واگنر، درسایهٔ یك‌وضع استثنائی ودر دست داشتن‌وسائلی که پادشاه[2]دراختیار اوگذاشته بود، بازیرکی بسیار ازتمام شیوه‌های هنر تقلبی که در نتیجهٔ تمرین طولانـی در بطن هنر کاذب بوجودآمده بود، استفاده کرد ونمونهٔ یك اثر مجعول‌هنری را پدیدآورد.

این اثر واگنر را مخصوصاً بعنوان نمونه برگزیدم، زیرا در هیچیك ازآثار تقلبی هنر که من‌میشناسم، یك چنین ترکیب ماهرانه وتوانائی ازتمام شیوه‌هائی که هنر بوسیلهٔ آنها «قلابی» شده‌است، یعنی: **اقتباس وتقلید وتأثیر واشتغال خاطر**، وجود ندارد.

دراین اثرکه باموضوعی مقتبس از روزگار باستان‌آغاز میگردد و بامه و ماه و دمیدن آفتاب پایان میپذیرد، واگنر از هرچه «شاعرانه» بشمار آمده استفاده کرده است. در این اثر، بازن زیبای خواب رفته و حـوریان جنگلی[3] وآتشهای زیرزمینی وکوتوله‌ها وجدالها وشمشیرها و عشق وزنای با محارم واژدها ونغمه‌سرائی پرندگان، روبـرو میشویم، اینجا، همهٔ ذخائـر زرادخانهٔ «موجودات وموضوعات شاعرانه» بمیدان‌آمده‌است.

---

۱ـ Baireuth یکی از شهرهای ایالت «باواریا»ی آلمان کـه در آن تماشاخانه‌ای مخصوص نمایش‌آثار واگنر ساخته‌اند.

۲ـ منظور «فردریك دوم» پادشاه باواریا است (م)

۳ـ nymphs بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

دراین اوپرا، همه‌چیز تقلیدی‌است: مناظر ولباسها تقلیدی است. هرچه درآن می‌بینید، بروش عهد عتیق و بر پایهٔ کلیهٔ مفروضات باستان‌شناسی ساخته شده است وبکار رفته است،ــ حتی صداها هم تقلیدی‌است. واگنر که ازاستعداد موسیقی بی‌بهره نبود، اصواتی اختراع کرده است که درست تقلیدی از صدای ضربات چکش ونفیرآهن تفته وآواز پرندگان وغیره است.

بعلاوه، دراین اثر همه چیز تاآخرین حد ممکن ، بنحو قابل توجهی «مؤثر» است. این‌نمایش،ازلحاظ شگفتیهای بسیار وجانوران مهیب وآتشهای جادو و اعمالی که‌درآب صورت میگیرد وتاریکی جایگاه تماشاگران‌ونامرئی بودن‌ارکسترو ترکیبات موزون وجدید وبی‌سابقهٔ اصوات، بسیاراثر بخش است.

ازاین گذشته،همه‌چیزاوپراموجب «اشتغال‌خاطر»است وعلاقهٔ‌تماشاگر، نه فقط متوجه این موضوع‌است که کدام‌کس کشته خواهد شد وکه اورامیکشد وکه ازدواج خواهدکرد و باکه عروسی خواهد نمود واین‌مرد پسرکیست و سپس چه روی خواهد داد، بلکه تماشاگر بارتباط موسیقی نمایش با «متن» آن نیز علاقه‌مند است: امواج‌در رودخانهٔ «راین» میغلتد، میخواهد بداندایـن موضوع چگونه توسط موسیقی نشان داده خواهد شد؟ کوتولهٔ خبیثی بصحنه میآید ، 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 واشیائی‌که وی دربارهٔ‌آنها سخن میگوید، درهم میآمیزند؟ ازاینها گذشته، خود موسیقی اوپرا نیز «جالب‌توجه» است . زیـرا از تمام قوانینی‌که درگذشته مورد قبول وملاك عمل بوده است سرباز میزند ودرآن «تعدیل صداء[1]های‌بسیار غیرمنتظره وکاملاً جدیدی ظاهر میشود.(درموزیکی که باقوانین موسیقی هیچگونه توافق باطنی ندارد، چنین‌کاری بسیار سهل‌و کاملاً امکان‌پذیراست). «ناجوری صداها»[2] تازگی دارد و بطرز بـدیعی در ارکستر حل میشود واین نیز بنوبهٔ خود، «جالب توجه» است.

**«شاعرانه‌بودن» وتقلیدوتأثیرات مهیج و اشتغال خاطری‌که** دراین اثر وجود دارد،درسایهٔ شگفتیهای استعداد واگنر وموقع ممتازی‌که وی‌داشته است، تا آخرین مرحلهٔ کمال پیش میرود و شنونـده را «هیپنوتیزه» میکند؛

۱- modulations
۲- dissonances

همچنانکه اگر کسی چندین ساعت متوالی بهمذیان دیوانه‌ای گوش دهـد و هذیان مزبور بارعایت‌دقایق فنون خطابه ایراد گردد ، هیپنوتیزه خواهدشد.

بمن میگویند: «اگر آثار واگنر را در «بایروت» ، هنگامیکه چراغهای تالار خاموش وهیأت ارکستر ناپیدا ونـواهای موسیقی درنهایت‌کمال است، ندیده باشی، نمیتوانی در بارهٔ آنها قضاوت کنی». این سخن مؤیدآنست که از «هنر» خبری نیست، بلکه موضوع هیپنوتیزم درکار است. ایـن گفته، درست نظیرسخن «اسپریتوالیستها»[1] است. اسپریتوالیستها، معمولاً برای آنکه کسی را معتقد بصحت مشاهدات خـود نمایند میگویند: «اکنون نمیتوانید قضاوت کنید؛ دربارهٔ روح تحقیق کنید، درچند «جلسه»[2] حاضرشوید، آنوقت در بارهٔ روح داوری نمائید» یعنی: «چندین ساعت متوالی ، ساکت وصامت ، با افراد نیمه مجنون، درتاریکی بنشینیدواین‌کار را درحدود ده‌بارتکرارکنید وآنگاه، آنچه راکه ما میبینیم، شما نیز خواهید دید».

با این ترتیب ، چگونه ممکن استروح را ندید؟خود را درست‌درتحت چنین شرایطی قرار دهید، آنوقت هرچه‌راکه‌بخواهیدخواهیددید. برای‌احراز بچنین حالتی، نوشیدن‌وشراب‌کشیدن افیون‌کار را بمراتب سهلتر میسازد. این موضوع درمورد شنیدن اوپراهای واگنر نیز صادق است.

چهار روز پیاپی، بمعیت افرادی‌که حالی‌کاملاً عادی وطبیعی ندارند درتاریکی بنشینیدوبیاری اعصاب سامعه، مغزخود را تحت تأثیر بسیارنیرومند اصواتی‌که با دقت فراوان‌برای‌تحریك مغز فراهم وآماده شده‌اند قراردهید، آنوقت محققاً بحالی غیرعادی دچار خواهید شد وبی‌مزگیها شما را بوجد و نشاط خواهندآورد وازخود بیخود خواهید شد. برای این منظور، بچهار روز نیازنیست، همان پنج ساعتی‌که یك بخش نمایش بطول می‌انجامد ـ چنانکه‌در مـکو اینمدت بطول انجامید ـ کافیست . برای آنها کـه مفهوم روشنی از چگونگی هنر ندارند وازقبل، براین‌عقیده‌اندکه آنچه را خواهند دید«زیبا» است و بی‌اعتنائی به‌این اثر و نارضائی ازآن دلیل بی‌سوادی و عقب‌ماندگی ایشان بشمار خواهدرفت، یکساعت هم‌کفایت میکند.

درنمایش‌موصوف،مراقب‌تماشاگران بودم . افرادی که حضار را هدایت

---

۱ــ spiritualists معتقدین بمراودهٔ با ارواح.

۲ــ séance جلسهٔ افرادی که بکمك «واسطه»، قصد مراوده بـا ارواح مردگان را دارند.

میکردند و بجماعت روح وصفا می‌بخشیدند، حالشان چنان بود که گوئی قبلاً هیپنوتیزم شده‌اند و برای بار دیگر خود را تسلیم هیپنوتیزم معمولی و معتاد خویش کرده‌اند. این افراد هیپنوتیزم شده، که حالی غیرعادی داشتند، کاملاً بوجدآمده بودند وازخود بیخود شده بودند. گذشته ازاین گروه، نقادان هنر نیز که از «استعداد قبول سرایت هنر» بی‌بهره‌اند و بهمین دلیل برای آثاری که همه‌چیز آنها ـ نظیراوپرای واگنر ـ مربوط به‌عقل است ارج وقدر مخصوصی قائلند، ازاین اثر که برای کارهای فکری غذای‌مقوی و نیروبخشی بشمارمیرفت تمجید فراوان میکردند.

پس ازاین دو گروه، جماعت عظیم شهری بچشم میخورد که در رأس آن، شاهزادگان و نوابان ومشوقان وحامیان هنر قرار داشتند. جماعت شهری که مقداری ازاستعداد قبول سرایت هنر را ازکف داده‌است وبقیهٔ استعداد وی‌نیز فاسد وتباه شده است ونسبت به «هنر» بی‌اعتناست، همیشه همچون سگان‌پست شکاری دربرابرآنها که با ایقان بسیار اظهار عقیده میکنند، دم میجنباند و درانتظار عقیدهٔ‌ایشان بسر میبرد. وهمینکه چیزی شنید، بی‌درنگ میگوید:

«آه، بله، البته! چه‌اشعاری...عجیب بود! مخصوصاً پرنده‌ها!»

«ـ آری، آری، دامنم کاملاً ازدست رفت...»

این‌افرادآنچه را که هم‌اکنون از دیگران ـ آنها که در نظر جماعت شهری عقایدی‌قابل‌اعتماد دارند ـ شنیده‌اند باالحان گوناگون تکرارمیکنند.

اگر کسانی ازبیمزگی ونادرستی اثر مورد بحث ایشان، آزرده‌خاطر باشند، باشرم وخوف سکوت اختیار میکنند، درست بدانسان‌که مردم هشیارو متین، درجمع میخوارگان مست، خائف وخموشند.

بدینطریق، اثری‌بی‌معنا ونادرست وناهنجار، که‌هیچگونه وجه مشترکی با هنرواقعی‌ندارد، درسایهٔ‌استادی هنرتقلبی، گردجهان میگردد وبرای‌بصحنه آوردن‌آن میلیونها خرج میشود وبیش‌ازپیش ذوق افراد طبقات عالیه و تصور ایشانرا دربارهٔ هنر، فاسد وتباه میسازد.

# ۱۴

میدانم اکثر کسانی که هوشمند بشمار آمده‌اند وواقعاً نیز خداوند هوش ومستعد درك مشکلترین مباحث علمی وریاضی وفلسفی‌اند، بندرت ساده‌ترین و واضحترین حقیقت را درمی‌یابند ، بویژه اگر این حقیقت چیزی باشدکه در نتیجهٔ آن ، بقبول این نکته ناگزیر شوندکه عقیده‌ای را که باصرف وقت و کوشش بسیار دربارهٔ موضوعی پیداکرده‌اند و از داشتن آن مفتخرانـد و بدیگران تعلیمش داده‌اندوبراساس‌آن، تمامی حیات خویش را ترتیب داده‌اند، این عقیده، ممکن است غلط باشد.

ازاینرو، امید بسیار ندارم دلائلی راکه براثبات فساد هنر وتباهی ذوق جامعهٔ ما اقامه میکنم ، پذیرفته شود ویا حتی جداً مورد بحث قرارگیرد ؛ با اینهمه ، بایـد آنچه راکه بناچار تحقیق من مرا بدان راهنمائی‌کرده است بگویم وتمام‌کنم.

این تحقیق ، مرا بدین نتیجه رسانیده است که تقریباً آنچه راکه در جامعهٔ ماهنر ـ هنرخوب‌وکامل ـ می‌پندارند، نه‌تنها خوب وحقیقی نیست، بلکه حتی بهیچوجه هنر نمیباشد و فقط نسخهٔ بدل «هنر» است . میدانم این گفته بسیارعجیب وبرخلاف عقیدهٔ عمومی جلوه میکند، لیکن اگرصحت این تعریف راکه هنر فعالیتی انسانـی است‌که بوسیلهٔ آن دسته‌ای از انسانها ، احساسات خودرا بدستهٔ دیگر منتقل میسازند؛ بپذیریم وهنر را چیزی ندانیم‌که بخدمت «زیبائی» کمر می‌بندد، یا آنرا تجلی تصور (idea) وغیره نپنداریم ،آنوقت ازقبول این گفته، ناگزیر خواهیم بود. اگر راستست‌که هنر ، فعالیتی است

که بوسیلهٔ آن، انسانی، پس از آنکه احساسی را تجربه کرد، آنرا آگاهانه بانسان دیگر انتقال میدهد، پس بناچار باید تصدیق کنیم که درهمهٔ آن چیزهایی که میان ما «هنر طبقات عالیه» نام گرفته است ــ درتمام آن داستانها وحکایات ودرامها وکمدیها وتصویرها ومجسمه‌هاوسمفونیهاواوپراها واپرتها وبالتهائی که بعنوان محصولات هنر بیرون داده میشود، بندرت یکی ازمیان یکصد هزار ناشی از احساسی است که سازندهٔ اثر آنرا تجربه کرده است و بقیه ، جز محصولات «ماشینی» وتقلبات هنری چیز دیگری نیست ! همان ساخته‌هائی که در آنها، **اقتباسها وتقلید وتأثیر واشتغال خاطر**، جای «سرایت بوسیلهٔ احساس» را گرفته است.

اینکه شمارهٔ آثار حقیقی هنر، نسبت بشمارهٔ این فرآورده‌های تقلبی، یك بیکصد هزار وحتی، کمتر است، شاید از محاسبهٔ ذیل اثبات گردد : در جائی خواندم که تنها درپاریس، **سی هزار** نقاش وجود دارد. همین عده‌هم بایستی در انگلستان وآلمان وروسیه وایتالیا وکشورهای کوچکتر وجود داشته باشد. از اینرو، دراروپا باید نزدیك به **۱۳۰٫۰۰۰** نقاش باشد؛ بی‌شك به‌همین عده‌هم موسیقیدان وهنرمند نویسنده وجود دارد. اگر این **سیصد هزار نفر**، هریك درسال بیش ازسه‌اثر بوجود نیاورند (بسیاری ازآنان در سال ده ، یا بیش از ده اثر میسازند) در هرسال ، **یك‌میلیون** اثر هنری خواهند ساخت . پس در دهسال گذشته، چقدر اثر هنری بوجودآمده است ودرتمام مدتی که هنرطبقات عالیه از هنر توده‌ها جدا شده است ، چه مقدار اثر هنری ساخته شده است؟ پیداست، میلیونها...

کدام یك ازخبرگان وکارشناسان بزرگ هنر، از همهٔ این آثارکذائی هنری، واقعاً ، یك تأثیر روحی گرفته است؟ اگر ازتمامی مردم زحمتکش که اصولاً هیچگونه فکری دربارهٔ این آثار ندارند، بگذریم ، افراد طبقات عالیه نیز نمیتوانند یکهزارم این آثار را بشناسند وآنهائی راهم که چیزی درباره‌شان میدانند، بیادنمیآورند. همهٔ این آثار، بشکل هنرظاهرمیشوند ولی درهیچکس تأثیری بوجود نمیآورند جزاینکه گاهگاه، انصراف خاطری برای گروه تن‌پروران دولتمند ایجاد میکنند وسپس بی‌آنکه اثری از خود بجاگذارند ، از میان میروند.

در پاسخ این گفته بما میگویند : اگرکارهای بی‌نتیجه و نقائص بسیار نبود، آثار هنری واقعی نیز بوجود نمیآمد .لیکن چنین فکری ، نظیر اندیشهٔ

خبازی است که نان ناماً کول تهیه کندوهنگامیکه ملامتش کنندکه چرا نانهایت بلعنت خدا نمی‌ارزد ، پاسخ دهد : اگر صدها نان بد نبودکه یك نان خوب و خوردنی بدست نمیآمد. درست است که هرجا زر است شن نیز فراوانست؛ولی این، بهیچوجه دلیل آن نمیتواند بودکه یاوهٔ بسیار بسرائیم تا سخنی زیرکانه برزبان رانیم.

گرداگرد ماراآثاری که «هنری» محسوب میشوند، فراگرفته‌اند . در چهار جانب خودهزاران 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 ودرهمهٔ آنها وزن وقافیه رعایت شده‌است ، همهٔ درامها وکمدیها، باظرافت واستادی بصحنه آمده‌اند و بازیگران آزموده بطرز زیبائی آنها را بازی میکنند؛ تمام داستانها، بفصلها تقسیم شده‌اند و در همهٔ آنها عشق تشریح شده است ودر برخی صحنه‌های مؤثر پدید آمده است و جزئیات دقیق و درست زندگی توصیف شده است ؛ همهٔ سمفونیها، شامل یك «الگرو»[۱] ویك «آندانت»[۲] ویك «اسکرتسو»[۳] ویك «فینال»[۴] است ودرهمهٔ آنها «تغییر مایه»ها و«کرد»[۵]ها بکار رفته است و بدست موسیقیدانان بس آزموده نواخته می‌شود؛ تمام تصاویر ، در قابهای زرین ، خصوصیات برجستهٔ چهره و پیکر والبسه وزینت‌آلات اشخاص را نمودار میسازند؛ لیکن درمیان این‌آثار انواع هنر، ازصدهزار، یکی است که از محصولات دیگر، نه‌فقط«کمی» بهتر نیست، بلکه چون الماسی که ازشیشه ممتاز است، با تمامی فرآورده‌های دیگر تفاوت دارد. یکی،ازبسیاری بها، «بی‌بها»ست ودیگری، نه‌تنهاارزشی ندارد، بلکـه دارای ارزش منفی است زیـرا مـردم را میفریبد و ذوق ایشان را تباه میسازد. اما این‌آثار، بدیدهٔ آنکس که احساسی فاسد و«کور» دارد ، از لحاظ ظاهر مطلقاً بی‌تفاوتند.

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

---

۱ــ allegro قسمت تند یك قطعه موسیقی.

۲ــ andante قسمت آرام یك قطعه موسیقی.

۳ــ scherzo «فرم» تندوسبك وفرح‌انگیزموسیقی که‌هم بطورمستقل‌نوشته میشود وهم دریکی ازقسمتهای سنات یاسمفونی میآید.

۴ــ finale آخرین قسمت یك قطعه موسیقی.

۵ــ chord یا accord مجموعهٔ اصوات‌هماهنگ.

ارزش **ظاهری** کار در آثار تقلبی، نه‌فقط از ارزش کاری که در آثار حقیقی صورت گرفته است، کمتر نیست، بلکه غالباً بیشتر است؛ یك اثر تقلبی، غالباً انسان را بیش از اثر واقعی دچار شگفتی و هراس میسازد و محتویاتش جالب توجه‌تر است . چگونه میتوان اثر واقعی را برگزید؟ از میان یکصد هزار اثری که بظاهر کوچکترین اختلافی با اثر واقعی ندارند و تعمداً چنان ساخته و پرداخته شده‌اند 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 غریزه‌ای سالم دارد ، قادرست درجنگل و مزرعه، راه مورد نیاز خود را از میان هزاران کوره راه تشخیص دهد. حیوان، آنچه را که مورد نیاز اوست بی‌خطا خواهد جست، بهمین طریق انسان نیز، اگر کیفیات طبیعی وی مسخ نشده باشد، قادرست بی‌آنکه خطا کند، از میان هزاران چیز، موضوع حقیقی هنر را که بدان احتیاج دارد، یعنی موضوعی را که احساس مجرب هنرمند آنرا مسری 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 درك 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 جامعهٔ ما از تشخیص اثر هنری و ناهنجار ترین تقلبات هنری مطلقاً عاجزند.

مردم، ساعتها در کنسرتها و تماشاخانه‌ها می‌نشینند و با آثار آهنگسازان جدید گوش میدهند و خودرا ملزم میدانند که داستان داستانسرایان نامور و نو را بخوانند و بدیدن تصاویری بروند که یا موضوعی نامفهوم دارند و یا مطلبی را نمایش میدهند که این مردم در زندگی واقعی روزانه نمونه‌های بسیار بهتر آنرا مشاهده میکنند، و مهمتر از همه ، **وظیفهٔ** خویش میدانند که هنگام دیدن و شنیدن این آثار **بوجد و نشاط آیند** و از خود بیخود گردند و گمان میکنند که آنچه دیده‌اند و شنیده‌اند، موضوعات هنری هستند و در همانوقت، نه‌فقط با بی‌اعتنائی، حتی بدیدهٔ تحقیر، از کنار آثار هنری واقعی میگذرند؛ تنها بدین دلیل که درجرگهٔ ایشان این آثار در زمرهٔ موضوعات هنر بحساب نیامده است.

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

شنیدم. زنان، ازدخترم که چندی پیش عروسی کرده بود و اینك بدیدارم آمده بود، استقبال میکردند. دراین آوازه خوانی، که با فریادها و نواختن سنگها بهداس‌ها درآمیخته بود، چنان احساس روشنی ازشادی ونشاط وجوش و جهش وجود داشت که خود نفهمیدم چگونه این احساس بمن سرایت کرد. با حالی بسیار خوش بسوی خانه رفتم وشاد ومسروروارد منزل شدم؛ ازاهل خانه، آنها که آوازراشنیده بودند، همه را درهمان حال یافتم. عصرهمان روز، موسیقیدانی که درنواختن آثار «کلاسیك»، مخصوصاً ساخته‌های بتهوون معروف بود، بدیدار ماآمد وقطعه[1] ۱۰۱ «سنات»[2] بتهوون را برای ما نواخت.

برای روشن شدن ذهن آنها که ممکن است داوری مرا دربارهٔ این‌سنات بتهوون، ناشی از فقدان فهم بدانند، لازم است بگویم که چون نسبت بموسیقی بسیار حساسم، من نیز نظیر همهٔ افراد، آنچه راکه مردم ازاین سنات و آثار دیگر دوران آخر حیات بتهوون میفهمند، فهمیده‌ام. مدت مدیدی خودرا در حالت روحی خاصی قرار داده‌ام ودرنتیجهٔ آن، این بدیهه سازیهای فاقدشکل را ستوده‌ام؛ همان بدیهه سازیهائی که محتویات آهنگهای دوران آخر حیات بتهوون، ازآنها پدیدآمده است. ولی هنگامیکه موضوع هنر را مسأله‌ای جدی تلقی کردم، این حالت روحی ازمیان رفت. آن زمان که تأثیرآثار دوران آخر حیات بتهوون را با اثر خوش وواضح ونیرومندی که فی‌المثل ملودیهای باخ[3] («آریا»[4]های او) و هایدن[5] و موزار و شوپن در انسان بوجود میآورد مقایسه کردم، (تاآنجاکه تأثیر ملودیهای ایشانرا پیچیدگیها و آرایشها سد نکرده است) وقتیکه تأثیر ساخته‌های دوران آخرحیات اورا حتی باآثاردوران نخستین زندگی وی ومهمتر ازهمه، باتأثیری که شنونده از آوازهای عامیانهٔ ایتالیائی ونروژی وروسی و«چارداش»[6]های مجاری وغیره میگیرد مقایسه کردم، بلافاصله

---

۱- opus

۲- sonata قطعهٔ موسیقی است که ازلحاظ ساختمان قسمتها، شباهت زیادی باسمفونی دارد، با این تفاوت که از سمفونی کوچکتر است. سنات معمولا برای پیانو سولو، یایك ساز بهمراهی پیانو، تصنیف میشود.

۳- Bach

۴- aria نغمهٔ آرام ودلپذیری که برای آوازیا سازتنها (solo)، بهمراهی ارکستر یا سازی که نقش همراهی را بعهده دارد نوشته میشود.

۵- Haydn

۶- csardas رقص ملی مجارها.

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

پس ازآنکه نواختن «سنات» بپایان رسید، گرچه آشکار بود که ازآغازتا انجام ، برای شنوندگان ملال انگیز بوده است ، بااینهمه ، حضار مجلس ـ چنانکه معمول است ـ باشدت وحدت بسیار از اثر عمیق و پرمعنای بتهوون تمجید کردند وتذکراین نکته را نیزازیاد نبردند که گرچه این اثرازبهترین آثار دوران آخر زندگی بتهوون بشمار است ، لیکن درگذشته ، مردم آنرا درنمی‌یافتند . وقتی بخود اجازه دادم تأثیر آوازه خوانی زنان روستائی را ـ که شنوندگان دیگر نیز آنرا تجربه کرده بودند ـ باتأثیر این «سنات» بسنجم ، دلدادگان بتهوون تبسمی تحقیرآمیز برلب آوردند و لازم ندانستند بچنین سخن عجیبی پاسخ دهند.

با اینهمه، آواز زنان روستائی که احساس مشخص ونیرومندی را منتقل میساخت، هنرحقیقی بود وسنات یکصد ویکم بتهوون که احساس معینی را در برنداشت، کوشش بیهوده‌ای برای ایجاد هنر بشمار میرفت و بهمین دلیل نیز نمیتوانست به کسی سرایت کند .

زمستان امسال ، بسبب مطالعاتی که دربارهٔ هنر میکردم ، باکوشش و پشتکار بسیار داستانها و حکایات معروفی راکه مورد ستایش همهٔ اروپا و بقلم زولا[۱] و بورژه[۲] و هویسمانس وکیپ‌لینگ است مطالعه میکردم ، همانوقت در مجله‌ای ویژهٔ کودکان، بحکایتی برخوردم که اثر نویسنده‌ای کاملاً گمنام بود واز تدارك «عید قیام مسیح»[۳] درخانوادهٔ بیوهٔ فقیری سخن میگفت.

حکایت می گوید که مادر، باچه رنج وزحمتی مقداری آرد سفید بدست آورد؛ آرد را روی میز گسترد تاآنرا خمیر کند ، بعد رفت تاکمی خمیر مایه بیاورد، وقتیکه میرفت، به‌بچه‌ها گفت که از اتاق بیرون نروند و مواظب آرد باشند. مادر بیرون رفت، کودکان همسایه، باقیل وقال زیر پنجرهٔ اتاق دویدند وبچه‌ها را برای بازی بخیابان دعوت کردند. کودکان سفارش مادر را از یاد بردند وبخیابان دویدند وسرگرم بازی شدند . مادر با خمیرمایه برمیگردد؛ دراتاق، مرغی روی میز است وآنچه راکه‌ازآرد بجا مانده ، برای جوجه‌های خود به‌کف خاکی اتاق میریزد وآنها نیز آرد را ازمیان خاك برمی‌چینند . مادر، ازنومیدی اطفال خودرا دشنام میدهد، بچه‌ها بگریه و زاری می‌افتند .

۱- Zola ۲- Bourget ۳- Easter

مادر بر کودکان خود رحمت میآورد؛ ولی، دیگر آرد سفیدی باقی نمانده‌است وبناچار، تصمیم میگیرد نان «ایستر» راازآرد سیاه الك کرده تهیه کند وروی آن سفیدهٔ تخم مرغ بمالد واطرافش را تخم مرغ بچیند.

«نان سیاه ـ پدربزرگ نان سفید است» مادر این ضرب‌المثل را برای کودکان میآورد تاآنها راازنداشتن نان «ایستر» که ازآرد سفید پخته میشود، دلداری دهد. ناگهان کودکان نومیدی را رها میکنند وبوجد ونشاط درمیآیند وبا الحان گوناگون ضرب‌المثل را تکرار میکنند وبا سروری بیشتر ، منتظر نان ایستر میشوند.

منظور چیست؟ منظور اینست که مطالعهٔ داستانها وحکایات زولا وبورژه وهویسمانس وکیپ‌لینگ ودیگران ، با موضوعات بسیار پرزدق و برق ، یك لحظه‌هم مرا متأثر نساخت؛ هنگام مطالعهٔ این آثار ، درتمام مدت ، از دست نویسندگان بستوه‌آمده بودم وناراحت بودم،این‌احساس ناراحتی وآزردگی، ازآنگونه بودکه مردی قصد فریب شما راداشته باشدودرعین حال،چنان ساده‌لوحتان بیانگاردکه شیوهٔ فریب خویش را نیز از شما پنهان ندارد. در آثار این نویسندگان ، درست از سطـور نخـستین، مقصودی راکه داستان برای آن نوشته شده است، درمییابید و آنوقت تمام جزئیات ، بیهوده میشود و احساس ناراحتی میکنید . مهمتر از همه ، میدانیدکه نویسنده ، احساسی جز اشتیاق نوشتن حکایت یا داستان نداشته است وهرگز احساس‌دیگری دراو نبوده‌است. ازاینرو، نوشتهٔ او،هیچگونه تأثرهنری درشما پدید نمیآورد؛ ولی، نمیتوانستم حکایت نویسندهٔ گمنام‌راکه دربارهٔ کودکان وجوجگان بود،زمین بگذارم؛زیرا، بی‌درنگ، احساسی که‌آشکار بود نویسنده خود درآن وارد شده بود، تجربه‌اش کرده بود وانتقالش داده بود، بمن سرایت کرد.

نقاشی‌داریم بنام«واسنتسوف»[۱].وی‌برای کلیسای‌بزرگ«کیف»[۲]، نقوشی کشیده است ؛ همه او را بعنوان بنیادگـذار یکنوع هنر عالی جـدید مسیحی میستایند. برای این‌تصاویر، دهها سال کارکرده است وصدها هزار روبل مزد گرفته است. اما تمامی این نقشها، تقلید پست و ناچیزی از یك تقلید تقالید است که‌کوچکترین نشانی از **احساس** درآنها نیست.

همین «واسنتسوف» ، برای حکایت تورگینف بنام «بلدرچین» (داستان تورگینف اینست که چگونه پدری درحضور پسرش بلدرچینی را میکشد وسپس

۱- Vasnetsov ۲- Kiev

از کردهٔ خود پشیمان میشود) تصویری کشیده است که در آن ، پسری را با لب زبرین بالاجسته، درحال خواب نشان میدهد و بلدرچین، همچون شبحی بالای سر او دیده میشود. این تصویر، یك اثر حقیقی هنریست.

در آکادمی انگلیس، دوتصویر کنار یکدیگر قرار دارند؛ یکی از آنها که اثر «ج. ث. دالماس»[۱] است، اغوا شدن «سنت آنتونی»[۲] را نشان میدهد . مرد مقدس زانو زده است ودعا میخواند . پشت سر او ، یك زن برهنه و چند حیوان ایستاده‌اند، پیداست که نقاش از آن زن خوشش میآمده و«آنتونی»راهم برای خالی نبودن عریضه آنجا گذاشته است؛ و نیز درتصویر آشکار است که اغوا واز راه دربردن، نه‌تنها برای او (نقاش) موضوع وحشتناکی محسوب نمیشده بلکه بسیارهم لذت بخش بوده است. ازاینرو، اگر در این تصویر ، هنری‌هم وجود داشته باشد، هنر بسیار بدوتقلبی است. درهمان کتاب، کنار این نقاشی، تصویر کوچکی اثر «لانگلی»[۳] دیده میشود؛ تابلو، پسر بچهٔ گدای دوره گردی رانشان‌میدهد که ظاهراً زنی برحال وی رحمت آورده واورا بدرون خانهٔخویش خوانده است ، پسر پاهای برهنهٔ خود را بطرز رقت آوری زیر نیمکت جمع کرده است وغذا میخورد؛ زن تماشا میکند وظاهراً دراین اندیشه است که پسر غذای بیشتری میخواهد ؛ دختری هفت هشت ساله سر را بدست تکیه داده و باقیافه‌ای جدی، بی‌آنکه چشم ازپسر برگیرد، اورا بدقت نگاه میکند. چنین پیداست اولین بار است که معنی فقر وعدم مساوات میان انسانها را درمی‌یابد وبرای نخستین بار این سؤال را ازخود میکندکه چرا اوهمه چیز دارد واین پسر، پا برهنه وگرسنه است. بحال وی تأسف میخورد ودر عین حال احساس شادی میکند. او پسر ونیکوکاری را دوست میدارد، انسان احساس میکندکه نقاش، این دختر وآنچه راکه مورد علاقهٔ دخترك بوده، دوست میداشته. این تصویر که گویا کار هنرمندکم‌آوازه‌ایست، یکی ازآثار زیبا وحقیقی هنراست.

بیاد دارم یکبار نمایشنامهٔ «هاملت» را که بازیگر آن «رسی»[۴] بود ، دیدم. نقادان ما، این تراژدی وبازیگر اساسی‌آن «رسی» راآخرین کلام هنر دراماتیك میشمارند؛ باوجود این، درتمام مدت، چه از مضمون درام و چه از نمایش‌آن، عذاب مخصوصی راکه ناشی از تقلیدات تقلبی آثار هنر واقعیست، درخود احساس میکردم.

---

۱- J. C. Dalmas. ۲- Saint - Antony.
۳- Langley. ۴- Rossi.

اخیراً شرحی دربارهٔ تآتر مردم وحشی «وگل»[1] خواندم. یکی از کسانی که در آنجا حضور داشته است ، نمایش ذیل را شرح میدهد : یك «وگل» بلند بالا و«وگلی» کوتاه قامت و کوچك‌جثه، که‌هردو پوست گوزن بتن کرده‌اند، یکی گوزن‌ماده‌را نمایش‌میدهد ودیگری، بچهٔ‌اورا؛ وگل سوم، خودرا بشکل صیادی در آورده‌است و کفش برفی بپا داردو کمانی بدوش؛ چهارمی، باصدای خودپرنده‌ای را نشان میدهدکه گوزن ماده را ازخطر آگاه میکند. موضوع درام اینست که صیاد درپی گوزن وبچهٔ اوست. گوزن ازصحنه بیرون میدود وسپس بازمیگردد. نمایش، دریك چادر کوچك نمدی صورت میگیرد. صیاد ، هـرلحظه بحیوانها نزدیکتر میشود. بچه‌گوزن، بسیار خسته است و خود را بمادرش میچسباند . گوزن ماده‌می‌ایستد تارفع خستگی کند ؛ شکارچی میدود واورا هدف میگیرد. درست درهمین وقت، پرنده صدا میکند وبه‌گوزن هشدار میدهد . گوزن فرار میکند . بار دیگر ، تعقیب شروع میشود و صیاد دوباره نزدیك میآید، بآنها میرسد وتیر خود را رها میکند. تیر به‌بچه‌گوزن میخورد. بچه‌گوزن قدرت فرارندارد،خود را بمادرش میچسباند و مادر ، زخمش را زبان میزند . صیاد تیردیگری برمیکشد . ناظر عینی میگوید : تماشاگران بیطاقت میشوند و از میان حضار صدای هق و هق‌های شدید و حتی گریه، بگوش میرسد . تنها از خواندن شرح نمایش احساس‌کردم‌که این، یك اثر حقیقی هنر بود.

آنچه قصدگفتنش را دارم، حرف دوپهلوی چرندی تلقی خواهد شدکه ازآن فقط باید حیرت‌کرد. با وجود این، از بیان اندیشهٔ خویش ناگزیرم: مردم‌گروه‌ما، که برخی ازایشان اشعار وحکایات‌وداستانهاواوپراها وسمفونیها وسناتها را تصنیف میکنند وانواع تصاویر را رقم میزنند ومجسمه‌ها رامیسازند وبعض دیگرازین ساخته‌ها را میخوانند ومیشنوند ومی‌بینند وگروهی دیگر، همهٔ این‌آثار را نقد و بحث میکنند و برآنها ارزش مینهند وبرخی را میستایند و بعضی را مردود میشمارند و برای یکدیگر بناهای یادبود میسازند و اینکارها را نسلها دنبال میکنند ــ همهٔ این مردم، یعنی: هنرمندان وجماعت خواننده و بیننده وشنونده ونقادان، جز عدهٔ بسیار معدودی، هـرگز ــ باستثنای دوران اولیهٔ کودکی وشباب که هنوزبحثی دربارهٔ هنر نشنیده‌اند ــ آن احساس ساده‌ای

۱ــ Vogul افـراد قبیلهٔ «وگـل» درمنطقهٔ اورال سکونت دارند . رنگ چهرهٔ آنان تیره‌است،صورت پهن وپیشانی مسطح دارند. کارغالب‌ایشان ماهیگیری وشکار است.

راکه ناشی ازسرایت احساسات انسان دیگر است وبرای ساده‌ترین فرد وحتی کودکی، مأنوس است، تجربه نکرده‌اند. همین احساس است که سبب میشود انسان ازشادی‌دیگری شاد شودوازاندوه دیگری بگرید وروح شخص را باجان انسان دیگر، همین احساس پیوند میدهد وجوهر هنر نیز همین احساس است. ازاینرو، این افراد نه‌تنها قدرت تشخیص محصول هنر واقعی را از فرآورده هنر تقلبی ندارند، بلکه همیشه بدترین وقلب‌ترین هنر را بعنوان هنر حقیقی وزیبامی‌پذیرند. درحالیکه بهنرواقعی نظرهم نمیکنند، زیرا: هماره نسخه‌های بدل، پرزرق وبرق است وهنرحقیقی، بی‌تکلف.

# ۱۵

هنر درجامعهٔ ما، تاآن حد تباه شده است که هنر بد، نه‌تنها هنرخوب بشمار میرود، بلکه مفهوم خود هنر نیز از میان رفته است ؛ ازاینرو ، برای آنکه سخن ازهنر جامعهٔ خودگوئیم، پیش از همه لازم است که هنرحقیقی را ازتقلبات هنری جداکنیم.

علامتی که هنرواقعی را ازتقلبات هنری تفکیك میکند این شاخص‌تردید ناپذیر است: **مسری بودن هنر**. اگر انسانی بهنگام خواندن ودیدن و شنیدن اثر انسان دیگر، بی‌آنکه ازجانب خود فعالیتی بخرج دهد وبی‌آنکه تغییری درنظرگاه و وضع فکری خویش پدید آورد ، حالت روحی خاصی را دریابد که اورا بـا سازندهٔ اثـر و افراد دیگری کـه مـانند او ، مـوضوع‌هنر را دریافته‌اند متحد سازد، موضوعی که چنین حالتی را بوجودمیآورد، **موضوع هنر** است.

مهم نیست که موضوعی، تاچه اندازه شاعرانه وتا چه حد بظاهرواقعی و تاچه میزان مؤثر وسرگرم‌کننده است، اگر این موضوع، آن احساس مسرتی راکه از همهٔ احساسهای دیگر جداست در انسان برنیانگیزد ، اگرآن اتحاد روحی راباانسان‌دیگر(سازندهٔاثر) وانسانهای‌دیگر(شنوندگان یاتماشاگرانی) که اثرهنری راادراك‌میکنند ـ بوجودنیاورد،این موضوع،**موضوع هنرنیست**.

درست است ، این علامت، «**باطنی**» است و بهمین دلیل مردمی‌که اثر حاصله ازهنر حقیقی را ازیاد برده‌اند وازآن چیز دیگری انتظار دارند ودر جامعهٔ ما اکثریتی عظیم ، از ایـن قبیلند ـ ممکن است بیاندیشندکه احساس

سرگرمی وهیجانی راکه ازتقلبات هنری میگیرند، احساسی استتیك است. و همچنانکه امکان نداردشخصی راکه ازقوهٔ تشخیص رنگها محروم است، متقاعد نمودکه رنگ سبز قرمز نیست، بهمین سان، دگرگون کردن افکار این مردم نیز دربارهٔ هنر، امکان ناپذیراست. باوجود این، این نشان، برای آنانکه در موضوعات هنری احساسی فاسد و «کور» ندارند، کاملاً مشخص ومعلوم‌است؛ وهمین علامت است که احساس بدست‌آمده ازهنر را ، ازهراحساس دیگری ، آشکارا، جدا میکند.

**خصوصیت اساسی احساس مذکور اینست‌که دارندهٔ آن ، بحدی با هنرمند متحد میشودکه موضوع مورد ادراك خودرا ساخته وپرداختهٔ خود می‌پندارد ودیگری راسازندهٔ آن نمیداند؛در نظر وی،آنچه راکه این‌موضوع بیان میکند،همانست‌که او ازمدتها پیش، خود میخواسته است بیان‌کند.**

**محصول حقیقی هنراین تأثیررا داردکه‌درشعور ادراك‌کننده،حدفاصل میان او وهنرمند، نه‌تنها بین او وهنرمند، بلکه بین او وهمهٔ‌کسانی‌که در حال ادراك‌همان محصول‌هنرهستند،ازمیان برمیخیزد.دراین‌آزادی‌شخصیت، یعنی رهائی شخصیت‌انسان منفرد ازقید عزلت‌وتنهائی ودر این اختلاط و اتحاد شخصیت فرد باشخصیت افراد دیگر است که نیروی اساسی جذبه وصفت برجستهٔ هنر نهفته است.**

اگر انسانی این احساس را تجربه‌کند ، حالت سازندهٔ اثر بدو سرایت نماید، واختلاط واتحاد خودرا با انسانهای دیگراحساس‌کند،موضوعی‌که این حال را دراو بوجودآورده، **هنر است** ؛ اگر این سرایت وجود نداشته باشد وبا سازندهٔ اثر و آنهاکه اثر را درك میکنند ، اختلاطی دست ندهد ، **هنری وجودندارد** . مهمتر ازاین: نه‌تنها مسری بودن ، علامت مشخص هنر است ، بلکه میزان سرایت، تنها معیار ارزش هنر است.

سرایت هراندازه قویتر باشد، هنر نیز ـ بعنوان هنر ـ بهتر است. باید دانست دراین مورد، سخن از محتوی هنر درمیان نیست ، یعنی شدت و ضعف سرایت هنر را جدا از ارزش احساساتی‌که انتقال میدهد، درنظر داریم.

هنر، درنتیجهٔ سه شرط، کم یابیش مسری میگردد: ۱ ـ در نتیجهٔ قلت یاکثرت خصوصیت احساسی‌که انتقال یافته است ۲ ـ در نتیجهٔ‌کثرت یا قلت وضوح انتقال این احساس ۳ـ درنتیجهٔ صمیمیت هنرمند، یعنی فزونی یاکاستی نیروئی‌که بوسیلهٔ‌آن،خود هنرمند، احساسی راکه اکنون درکارانتقال‌آنست‌ـ

تجربه مینماید.

احساسی که انتقال می‌یابد، هراندازه بیشتر ویژه وخاص باشد ، بهمان اندازه تأثیر بیشتری دراحساس‌کننده میبخشد . هرقدر آن حالت روحی ، که احساس‌کننده بدان منتقل گردیده است، بیشتر ویژه واستثنائی باشد، او،لذت زیادتری میبرد وازاینرو، باکشش وتمایل بیشتری بااین حالت روحی اختلاط می‌یابد.

لیکن روشنی ووضوح بیان احساس، بدین سبب بکارسرایت کمك میکند که وقتی گیرندهٔ تأثیر، درشعور خویش باسازندهٔ اثر، درهم میآمیزد،هنگامی راضی‌تر و خرسندتر است که ببیند احساسی راکه بنظر وی، از مدتها قبل میشناخته ودرمی‌یافته وهم‌اکنون وسیلهٔ بیان‌آنرا جسته، این‌احساس، باروشنی ووضوح بیشتری بیان شده است.

همچنین درجهٔ سرایت هنر ، با فزونی صمیمیت هنرمند بمراتب بالا میرود. همان لحظه‌که شنونده وبیننده وخواننده، احساس‌کنندکه اثرهنرمند، بخود هنرمند سرایت‌کرده است واو، برای خود مینویسد ومیخواند ومینوازد، نه‌بمنظور اثر نهادن در دیگران ، همان لحظه این حالت روحی هنرمند ، بگیرندهٔ تأثیر، سرایت میکند؛ ازطرف دیگر،بمحض‌آنکه تماشاگروخواننده وشنونده احساس‌کنندکه سازندهٔ اثر، برای خرسندی شخص خودچیز نمینویسد ونمیخواند ونمینوازد، بلکه برای او، یعنی گیرندهٔ تأثیر ،کار میکند و آنچه راکه میخواهد بیان نماید، خود وی احساس نمیکند ، مخالفت و مقاومتی در گیرندهٔ تأثیر بوجود میآید وآنوقت ویژه‌ترین احساس وپیچیده‌ترین‌تکنیك، نه‌تنها ازایجاد تأثیر عاجز است، بلکه برای وی نفرت انگیز نیزمیشود.

ازسه شرط مسری بودن هنر ، سخن میگوئیم ، ولی درواقع ، شرط آخرین‌را بایدبیشتر بحساب‌آورد وآن‌اینست‌که **هنرمند بایستی برای‌احساسی که انتقال میدهد، یك ضرورت باطنی احساس‌کند.** این شرط ، شامل شرط نخستین نیز هست ، زیرا اگر هنرمند ، صمیمی و بی‌ریا باشد ، احساس را بهمانصورتی‌که گرفته بیان خواهدکرد. و از آنجاکه هیچ انسانی شبیه انسان دیگر نیست، این احساس برای افراد دیگر تازگی خواهد داشت. وهراندازه منبع ومنشائی‌که هنرمند احساس خودرا ازآنجاکسب میکند بدیع‌تر وعمیق‌تر باشد،آن احساس نیز مأنوس‌تر و بی‌ریاتر خواهد بود. این اخلاص و بی‌ریائی سبب خواهد شدکه هنرمند برای احساسی‌که قصد انتقال‌آنرا دارد، شیوهٔ بیان

روشنی بیابد.

ازاینرو، شرط سوم ، یعنی صمیمیت ، درمیان شرایط سه‌گانه مهمترین شرط است. این شرط همیشه درهنرملی موجود است و بهمین دلیل است که هنر ملی اثری چنان نیرومند دارد، ولی درهنرماکه تعلق بطبقات عالیه دارد وهنرمندان آنرا برای مقاصد شخصی و خودخواهانه و یا بیهودهٔ خویش بپایی میسازند وبیرون میدهند، تقریباً همیشه مفقود است.

چنین است سه شرطی که وجود آنها سبب تفکیك هنر واقعی از ابدال آن میگردد ودرعین حال ـ بی‌آنکه محتوی آثارهنری رادر نظرداشته باشیم ـ تعیین کنندهٔ ارزش هراثر هنری است.

فقدان هریك ازاین سه شرط، این نتیجه را داردکه اثر ، دیگر متعلق بهنرحقیقی نیست بلکه ازابدال هنر است. اگراثری، خصوصیت ممتازاحساس هنرمندرا ارائه‌ندهدومخصوصاً اگربطرزروشنی بیان‌نشده‌باشد، یا، اگرازضرورت باطنی مصنف سرچشمه نگرفته باشد، یك اثر هنری نیست . ولی اگرسه شرط مذکور، گرچه بمیزانی بس اندك، دراثری وجود داشته باشند، هراندازه آن اثر ضعیف باشد، یك اثر هنری است.

وجود هرسه شرط : خصوصیت ممتاز احساس ، روشنی ، وصمیمیت (در درجات مختلف) ارزش موضوعات هنر را بعنوان هنر ، یعنی صرفنظر از محتویات آنها، تعیین میکند. تمام آثار هنری، ازلحاظ ارزش، برحسب وجود هریك ازاین‌سه‌شرط طبقه بندی میشوند . در یکی، خصوصیت ممتاز احساس موضوع‌قابل انتقال، بیشتر است ودردیگری، روشنی بیان، ودرسومی‌صمیمیت در چهارمی صمیمیت و خصوصیت ممتاز احساس وجود دارد ، ولی اثر ، فاقد روشنی بیان است؛ درپنجمی، خصوصیت ممتاز احساس ووضوح بیان هست، ولی صمیمیت کمتری دارد وقس علی هذا... درتمام درجات وترکیبات ممکن.

بدینطریق است که هنر، ازچیزی که هنر نیست، جدا میشود وارزش هنر، بعنوان هنر، مستقل ازمضامین آن، یعنی صرفنظر ازاحساسات خوب یابدی که انتقال میدهد، تعیین میگردد. ولی ازلحاظ محتوی، هنر خوب یا بدکدام‌است وچگونه تعیین میشود؟

# ۱۶

ازلحاظ محتوی، هنر خوب یا بد، کدام است؟

هنر باتفاق سخن، یکی ازوسائل ارتباط انسانها بایکدیگر وازموجبات ترقی، یعنی: **پیشرفت بشریت بسوی کمال** است . سخن، بافراد نسل هرزمان امکان میدهد تا ازحاصل تجارب وتعقلات انسان نسلهای گذشته وبهترین افراد مترقی معاصر آگاه شوند؛ هنر، بافراد نسل هرعصر امکان میدهدتااحساساتی راکه انسانهای پیشین دریافته‌اند واحساساتی راکه هم‌اکنون بهترین وپیشرو-ترین افراد تجربه میکنند، دریابند. وهمچنانکه درکاردانش، تکاملی تدریجی صورت میپذیرد، یعنی بهمانگونه‌که علم صحیحتر وضرورتر، دانش ناقص وغیر ضرور را از راه خویش میراند و بجایش می‌نشیند ، در مـورد احساسات نیز بوسیلهٔ هنر، تکاملی تدریجی رخ میدهد واین تکامل ، احساسات نسبتاً بد و پست راکه برای بهروزی‌آدمیان کمتر مورد لزوم‌اند از میان برمیدارد تا راه احساسات بهتری راکه بکار این نیکبختی بشر میخورنـد بگشایـد. **اینست رسالت هنر.** ازاینرو، هراندازه هنر ازنظر محتوی بهتر باشد ، بهمان نسبت نیزاین رسالت را بهتر انجام میدهد وهرقدر ازلحاظ مضمون، بد ونارساباشد کمتر ازعهدهٔ این رسالت برمیآید .

لیکن ارزیابی احساسات، یعنی‌آگاهی ازخوبی وبدی‌آنهابمعنای‌اینکه تاچه حد برای سعادت انسانها مورد نیازند ، کاریست‌که برعهدهٔ **شعور دینی** هرعصر معین است.

درهرزمان تاریخی مشخص ودرهریك ازجوامع بشری ، ادراك عالیتری

از معنای حیات وجود دارد که افراد جامعه ، بدان دست یافته‌اند و این ادراك عالیتر، بزرگترین سعادتی راکه جامعه درتکاپوی تحصیل آنست تعیین میکند. **این ادراك، شعوردینی یك عصروجامعهٔ معین است.** این شعور دینی، همیشه بطرز روشنی ازجانب برخی ازپیشروان جامعه بیان شده وهمهٔ افراد، کمابیش آنرا با وضوح دریافته‌اند. یك چنین شعور دینی، که با بروز و ظهور خویش تطابق دارد، همیشه درهرجامعه‌ای وجود داشته است. اگر بنظرما، درجامعه‌ای شعور دینی وجود ندارد، بنظر ماچنین میرسد ؛ زیرا نمیخواهیم آنرا ببینیم نه‌آنکه جامعه واقعاً فاقد شوردینی باشد. دلیل اینکه نمیخواهیم آنرا ببینیم اینست که شعور دینی جامعه ، حیات ما را که با آن توافق نـدارد، بمحکمه میخواند ومورد بازخواست قرار میدهد.

دریك جامعه، شوردینی همچون مسیرِ آبِ جاریست. اگرآب جریان داشته باشد ، جهتی نیز برای جریان آن وجـود دارد . اگر جامعه‌ای زنده باشد، درآن یك شعور دینی نیز وجـود دارد و جهتی راکـه تمامی افراد آن جامعه کمابیش آگاهانه بدانسو تمایل دارند، تعیین میکند.

بدیـن دلیل . همواره در هرجامعه‌ای ، شعور دینی وجود داشته است . احساساتی کـه بـوسیلهٔ هنر منتقل شده است ، همیشه بـرطبق این شعور دینی ارزیابی شده است. فقط براساس این شعور دینی مخصوص هرزمان است که از سراسر حیطهٔ بیکران و متنوع هنر ، بخشی جدا میشود و احساساتی را نقل میکند که شعور دینی آن عصررا درزندگی مردم تحقق می‌بخشد. چنین هنری پیوسته قدر و احترام فراوان یافته است و تشویق شده است ؛ لیکن هنری که احساسات ناشی ازشعور دینی کهنه ومنسوخ عصر گذشته را انتقال دهد، همیشه محکوم ومنفور بوده است. ولی قلمرو عظیم هنر، که احساسات بسیار متنوعی را منتقل‌میکند ومردم بوسیلهٔ آنهابایکدیگرمربوط ودمسازمیگردند، تاهنگامی که احساساتی برخلاف شعور دینی انتقال نـداده محکـوم نشده است و مجاز بوده است. مثلاً یونانیها، هنری راکه احساسات زیبائی، توانائی، دلیری را منتقل میساخت می‌پسندیدند و تشویـق مینمودند و وسعت و کمال می‌بخشیدند (هزیود[۱]، همر، فی‌دیاس[۲]) و هنری کـه احـساسات زشت و شرم آور جنسی ، افسردگی ، نامـردی را انتقال میداد محکوم میکردند و خوار میشمردند . یهودیان، هنری‌راکه احساسات وفاداری بخدای آنان وفرمانبرداری ازفرمانهای

۱- Hesiod ۲- Phidias

اورا (پاره‌ای از بخشهای «سفر پیدایش» وکتاب انبیاء ومزامیر) انتقال میداد تشویق میکردندوکمال می‌بخشیدند وهنری راکه احساسات بت‌پرستی (پرستش گوسالهٔ سامری) را منتقل مینمود محکوم میکردند وبد میدانستند؛ بقیهٔقلمرو عظیم هنر ــ داستانها، آوازها، رقصها، آرایش : خانه‌ها و ساز و برگ خانه و ابزارکار وجامه‌ها ــ که مخالف شعور دینی نبود، اصلاً مورد توجه نبوده و مذموم شمرده نمیشد. هنر همیشه ودرهرجا، برحسب محتویات خود، بدینسان قدر یافته است وبایستی‌هم براین پایه قدر واعتبار یابد ، زیرا چنین وابستگی وارتباطی باهنر، ناشی ازخواص طبیعت‌آدمی است واین خواص نیزلایتغیراند.

میدانم‌که بنا برعقیدهٔ رایج دوران، دین خُرافه‌ایست‌که بشریت بگور زمان سپرده است وازاینرو، گویا در عصرما، شعور دینی عامی‌که بدستیاری‌آن بتوان هنر را ارزیابی نمود، وجود ندارد . میدانم این عقیده‌ایست‌که در میان طبقات تحصیلکرده وتربیت شدهٔ کذائی دوران ما شیوع دارد . آنها که معنی مسیحیت حقیقی را درنمی‌یابند و دست باختراع انواع فرضیه‌های فلسفی و زیبائی شناسی میزنند و میکوشند بدینوسیله بیهودگی وگنه‌کاری حیات‌خویش را بپوشانند ، جزاین نیز نبایستی بیاندیشند . این افراد، دانسته وگه نیز ندانسته، با درآمیختن ومشتبه‌کردن مفهوم **آداب ورسوم وعقاید مذهبی**[۱] با شعور دینی، میاندیشندکه بوسیلهٔ انکار آداب و رسوم و عقاید مذهبی، شعور دینی رانیزانکارمیکنند. ولی،همهٔ این حملاتی‌که بدین میشود وکوششهائیکه برای استقرار یک جهان بینی مخالف شعور دینی زمان ما صورت میگیرد، خود، بیش از هرچیز، بروجود این شعور دینی دلیلی آشکار است، شعوری‌که حیات‌کسانی راکه باوی توافقی ندارند بمحکمه میخواند و مورد بازخواست قرار میدهد.

اگر دربشریت، چیزی بنام ترقی، یعنی: یك نهضت پیشرو وجوددارد، ناگزیر برای مسیر این نهضت نیز بایستی عامل تعیین‌کننده‌ای وجود داشته باشد. **دین، همیشه چنین عاملی بوده است**. سراپای تاریخ ، اثبات میکندکه ترقی بشریت تنهابرهبری دین، نه‌دینی‌که مرکب ازآداب ورسوم وتشریفات و معتقدات مذهبی خاصی نظیر مذهب[۲] کاتولیك وپرتستان وغیره است، بلکه در سایهٔ رهبری شعوردینی، صورت پذیرفته است. واگرقبول‌کنیم‌که ترقی‌بشریت

۱ــ Religious cult

۲ــ واژهٔ «دین» را با لغت «مذهب» نباید اشتباه‌کرد (م)

بی‌رهبری دین‌د امکان پذیر نیست ـ ترقی، درهمهٔ دورانها صورت میگیرد و بالنتیجه درزمان حال نیز صورت می‌پذیرد ـ ناگزیر، برای زمان ما نیز باید دینی وجود داشته باشد . بنابراین، خواه مردم تحصیلکردهٔ کذائی زمان ما بخواهند یا نخواهند ، بایستی وجود دین را ، حتی در زمان ما ، بعنوان راهنمای لازم ترقی بشناسند. واگردرمیان مایك‌شعور دینی وجود دارد،هنرما نیز باید براساس این شعور دینی ارزیابی شود ؛ چنین نیز شده است . درست مانند همیشه وهمهٔ اعصار، هنری‌که احساسات منبعث از شعور دینی عصر ما را انتقال میدهد، از تمامی هنر «بیطرف» جداگشت و شناخته شد و ارج بسیار یافت وتشویق شد وهنر مخالف این شعور دینی ، محکوم‌گشت وتحقیر شد. و ازقلمروعظیم بیطرف‌هنر، چیزی مجزا وتشویق نشد.

**شعور دینی عصرما، از نظرمصداق‌کلی و عمومی آن ، آگاهی براین واقعیت است که سعادت ما، یعنی سعادت مادی و معنوی وفردی وعمومی و موقت ودائم‌ما، درحیات برادرانهٔ همهٔ انسانها دراتحاد محبت‌آمیز آنهاست.**

این شعور، نه‌فقط بوسیلهٔ مسیح وبهترین مردان گذشته بیان شده است، نه‌تنها ازطرف بهترین افراد زمان ما، باشکال وازجهات مختلف تکرار میشود، بلکه در دستگاه بغرنج بشریت نیز همچون رشتهٔ هدایتی است‌که کارش از یکسو ، برداشتن موانع مادی ومعنوی ازسرراه اتحادانسانها، وازسوی دیگر،استقرار اصولیست‌که میان همهٔ افراد بشر مشترکست ومیتواند وباید،همهٔ‌آدمیان را در یك **برادری جهانی** متحدکند. براساس‌این‌شعور، بایستی ارزش تمام‌پدیده‌های حیات خویش، ازجمله، هنر خودرا تقویم‌کنیم وازقلمرو کل هنر،آنچه راکه ناقل احساساتی منبعث ازاین شعوردینی است، جدا سازیم و باین هنر ، ارج بسیار نهیم وآنراتأییدکنیم وآنچه راکه مخالف این شعور است بدور افکنیم وبهنر دیگر، معنائی راکه خاص‌آن هنرنیست اسناد ندهیم.

اشتباه بزرگ واساسی افرادطبقات عالیهٔ «رنسانس» کذائی ـ اشتباهی‌که اکنون ماآنرا ادامه میدهیم ـ دراین نبودکه بهنردینی قدرنمی‌نهادند وبرایش معنائی قائل نبودند، (مردم‌آنزمان قادر نبودند برای هنر معنائی قائل باشند، زیرا نظیر افراد طبقات عالیهٔ زمان ما، نمیتوانستند بآنچه بعنوان دین منتشر شده بود، معتقد باشند) بلکه دراین بودکه بجای این هنر دینی مفقود ، هنر بی‌ارزشی راگذاشتندکه هدفی جزلذت 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 دربارهٔ هنر نیز صادق است: دردسر اصلی افراد طبقات ممتازهٔ عصرما، بسبب نداشتن هنر دینی نیست، بلکه از اینجهت است که بجای عالیترین هنر دینی یعنی هنری که برای ارزش و اهمیت خاصش ازسایر هنرها ممتاز میگردد، هنری را برگزیده‌اند که بسیار بی‌ارزش و اغلب زیانمند است وهدف آن جز لذت جمع قلیلی نیست وبسبب انحصاری بودن، مخالف آن اصل مسیحیت است که اتحاد عمومی آدمیان را در بردارد و شعور دینی عصرما را تشکیل میدهد. بجای هنر دینی، هنر ناچیزی گذاشته شد که غالباً فاسد است و بدینطریق ، ضرورت وجود یك هنر حقیقی دینی که باید زندگانی انسانها را بهبود بخشد، از انظار پوشیده ماند.

صحیح است، هنری که مقتضیات شعوردینی دوران ما را برمیآورد، شبیه هنر پیشین نیست ، ولی بررغم این عدم تشابه، آنچه هنردینی عصرمارا تشکیل میدهد برای انسانی که حقیقت را عمداً ازخود پنهان نمیدارد، بسیار روشن و مشخص است.

در اعصار گذشته، هنگامیکه عالیترین شعور دینی، فقط افراد جامعهٔ مشخصی را (صرفنظرازوسعت آن) بایکدیگرمتحد میساخت، ــ جامعهٔ یهودیان، آتنیان، رومیان ــ فقط خاص آنجامعه بودواحساساتی که بوسیلهٔ هنر آن اعصار انتقال مییافت، ناشی ازآرزوی قدرت ، عظمت ، افتخار ودر نتیجه ، سعادت برای این جوامع مخصوص بود ومردانی که بیاری زور و حیله وظلم درفراهم آوردن این بهروزی شرکت میجستند، (اولیسس ــ یعقوب ــ داود ــ شمعون ــ هرکول وهمهٔ «بوگاتیر»[1]ها) قهرمانان هنرمحسوب میشدند. ولی، شعوردینی عصرما ، یك جامعهٔ مشخص را درنظر ندارد ، بلکه برعکس خواستار وحدت مطلق وبی‌استثناء تمام جوامع بشری است ودوستی برادرانه دربارهٔ همهٔ انسانها را برتر از همهٔ فضائل دیگر قرار میدهد وازاینرو، احساساتی که بوسیلهٔ هنر عصرما انتقال مییابد، نه‌تنهانمیتواند بااحساساتی که هنر گذشته منتقل میساخت موافق باشد، بلکه باید مخالف احساسات پیشین باشد.

---

۱ــ Bogatyrs بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

هنر مسیحیت، مسیحیت حقیقی، تا مدت مدیدی نتوانست خودرا استوار وپابرجا سازدوهنوزهم خودرا مستقر نساخته است. زیرا: شعور دینی مسیحیت یکی ازآن گامهای کوچکی نبودکه بشریت باآن پیش میرود ، بلکه تحولی عظیم بودکه اگر تاکنون ، سراپای مفهوم حیات انسانها و تمامی ساختمان باطنی زندگی آنان را دگرگون نکرده است ، سرانجام قطعاً بایستی تغییر دهد. درست است، حیات بشریت، ونیز زندگی انسان منفرد ، حرکتی هموار دارد؛ لیکن دراین حرکت هموار، همچنانکه میدانیم، نقطه‌های تحولی هست که حیات پیشین را از زندگی آینده، با تکانی محکم ، جدا میکند، یك‌چنین نقطهٔ تحولی برای انسانیت، درمسیحیت پیدا شد یالااقل درنظرماکه با شعور مسیحیت بسر میبریم بایستی چنین جلوه کند.

**شعور مسیحیت، راه‌تازهٔ دیگری پیش پای‌همهٔ احساسات‌آدمی‌گذاشت و بدینسان،مضمون‌ومعنای‌هنررا بکلی تغییرداد.** درگذشته ، یونانیان از هنر ایرانیان، رومیان ازهنر یونانیان، یهودیان ازهنر مصریان، میتوانستندبهره‌گیرند،زیراآرمان اساسی ایشان یکی بود وبس. بزرگی وبهروزی ایرانیان، عظمت‌وسعادت‌یونانیان،شأن وشکوه‌ونیکبختی رومیان، **یك کمال مطلوب بود.** همان‌یك هنر، بشرایط ومقتضیات دیگر منتقل میشد وبرای ملل جدید نیز نیکو بشمار میرفت.

لیکن‌آرمان مسیحیت، آنچنان همه چیز را دگرگونه ساخت‌که بگفتهٔ انجیل ،آنچه نزدآدمی بزرگ بود ، پیش خداوند منفور شد . دیگر، کمال مطلوب، عظمت فرعون مصری وامپراتور رومی وزیبائی یونانی وثروت‌فینیقی نبود، بلکه فروتنی وپاکدامنی وغمخواری ودوستی، شد. قهرمان هنرنو، مرد دولتمند واندو زندهٔ ثروت‌وساکن قصروصاحب قدرت نبود، بلکه «لازاروس»[1] فقیر ومریم مصری (نه‌بهنگام‌کامرانی و زیبائی ، بلکه در وقت توبه و انابه) و بذّال‌مال وساکن‌کلبه‌ودخمه **وشناسندهٔ قدرت بی‌عدیل خداوند** بود.عالیترین محصول هنر، معبد پیروزی بامجسمهٔ فاتحان نبود، بلکه نمایاندن روح آدمی بود، روحی‌که بیمن محبت، آنچنان دگرگونه گردیده است‌که انسان شکنجه دیده ومحتضر، بعذاب دهندگان خویش عشق میورزد ورحمت میآورد.

ازاینرو، آنان‌که درجهان‌مسیحیت بسرمیبرند، بازداشتن نیروی جبری

---

۱- Lazarus ـ مرد جذام‌گرفته و بینوائی‌که نامش درداستان «مالدار بدسرشت» انجیل‌آمده است.

هنر مذهبی را که حیات ایشان باآن ، رشد ونما یافته است مشکل می‌بینند . برای آنان ، مضامین هنر دینی مسیحیت ، چندان تازگی دارد و آنچنان با محتویات هنر کهن متفاوت است، که بدیدهٔ ایشان هنر مسیحیت، نفی هنر جلوه میکند وازاینرو نومیدانه بهنرمنسوخ چسبیده‌اند. لیکن این هنر قدیمی، که دیگر در دوران ما، واجد هیچ محلی درشعور دینی نیست، تمامی معنای خود- را ازکف داده است وخواه ناخواه باید ازآن دست برداریم.

جوهر شعور مسیحیت، بگفتهٔ انجیل (انجیل یوحنا ـ باب هفدهم ـ آیهٔ ۲۱) اینست که هر انسانی **رابطه** فرزندی خودرا باخداوند **بشناسد** وازاین‌شناسائی، میان انسانها وخداوند وبین خودآدمیان، اتحاد پدیدآید. باین سبب، مضامین هنر مسیحیت، احساساتی است که باتحاد انسانها و خداوند وباتفاق آدمیان با یکدیگر یاری کند.

این گفته: «اتحاد انسانها باخداوند واتفاق آنان بایکدیگر» شایدبرای مردمی که بشنیدن استعمال غلط ومکرر این کلمات، خوگرفته‌اند، مبهم جلوه کند، ولی این لغات معنائی بسیار روشن دارند، این کلمات حاکیست که اتحاد انسانها برپایهٔ اصول مسیحیت ، در برابر اتحاد یکطرفه و انحصاری معدودی انسان، همان اتحادی است که بی‌استثناء همهٔ آدمیان را متحد میسازد .

هنر، هرهنری فی‌نفسه، خاصیت متحد ساختن انسانها را واجد است . هرهنر این نتیجه را دارد : آنانکه احساسات هنرمند را ـ احساساتی راکه هنرمندانتقال میدهد ـ میگیرند، نخست روح خودرا باروح هنرمند ودرثانی با ارواح تمامی افرادی که همان تأثیر هنری راگرفته‌اند ، متحد میسازند . ولی هنر غیر مسیحی، جمع ناچیزی رامتحد میکند وبااین اتحاد، آنانرا از دیگر مردم جدا میسازد واز اینرو این اتحاد یکطرفه و محدود ، نه‌فقط باعث افتراق میشود، بلکه غالباً منشاء عناد ودشمنی بامردم دیگر است. مجموع هنر میهنی، باسرودها واشعار وبناهای یادبود خود، تمامی هنر کلیسائی، یعنی هنر مربوط بمذاهب وفرق معینی که هریك تمثالها ومجسمه‌ها و «دسته»ها و مراسم وتشریفات ومعابدی خاص‌خوددارندهمازاینگونه است؛ اینچنین است هنر نظامی؛ ازاین‌نوع است تمامی هنرمهذب ودرواقع، فاسدی که تنها دردسترس ستمگران، تن‌پروران ثروتمند، قرار دارد. چنین هنری کهنه ومنسوخ وغیر مسیحی‌است واگر تنی چند را متحد سازد، بدین سبب است که آنان را سریعتر وشدیدتر ، ازدیگران جدا کند و حتی خصم یکدیگر گرداند . هنر مسیحی فقط آنست که

همهٔ افراد بشر را بی‌استثناء متحدکند یعنی دربشر احساس و اندیشهٔ تساوی و یگانگی وضع خودرا دربرابرخداوند وهمنوعان، برانگیزد؛ ویااحساس واحد ویکسانی را درایشان‌بیدارکندکه‌تامادامیکه مخالف مسیحیت نیست،ساده‌ترین احساس است و برای همهٔ افراد، بی‌استثناء طبیعی است.

هنر مفید مسیحی عصرمارا ، ممکن است مردم براثر نارسائی شکل یا عدم توجه بآن، درنیابند، ولی بایدچنان باشدکه همهٔ مردم بتوانندآحساساتی راکه بوسیلهٔآن منتقل میشود، دریابند. این هنر نباید هنرگروهی از مردم ، از آن یك طبقه و یك ملیت و یك آئین مذهبی باشد، نباید احساساتی را منتقل‌کندکه فقط ازجهتی، تنها برای یك مرد تحصیلکرده ویك نجیب‌زاده و یك تاجر ویك روسی ویك ژاپنی ویك کاتولیك و یك بودائی و غیره قابل فهم باشد، بلکه باید احساساتی را انتقال دهدکه برای هرکس قابل حصول است. فقط چنین‌هنری را میتوان درزمان ما مفید دانست وازهنرهای دیگر جداکرد وتشویق نمود.

هنرمسیحی، یعنی هنرعصرما ، بایستی کاتولیك[1] بمعنی مستقیم‌کلمه یعنی عمومی باشد وازاینرو ، بایستی همهٔ انسانها را متحدکند . ولی احساساتی‌که همهٔ مردمان را متحدمیکند، فقط بردونوع است: ۱ـ احساساتی‌که‌ازشناسائی رابطهٔ فرزندی انسان باخداوند و، برادری‌آدمیان بوجود میآید ۲ـساده‌ترین احساسات زندگانی‌که بی‌استثناء دردسترس‌همهٔ افرادبشراست مانند:احساسات شادی وفروتنی‌ونشاط وآرامش وغیره. **تنهااین دونوع احساس است‌که‌موضوع هنر عصر مارا تشکیل میدهد**، هنری‌که ازلحاظ مضمون، خوب بشمارمیرود.

کاری راکه این دوهنر بظاهر بسیار متفاوت صورت میدهند، یکیست . احساساتی‌که ازآگاهی بررابطهٔ فرزندی انسان باخداوند و، برادری انسانها (شعور دینی مسیحیت) ناشی میشود نظیر احساسات : پایداری درحقیقت و وفاداری بمشیت الهی و ایثار نفس و احترام و عشق بانسان و همچنین نتیجهٔ ساده‌ترین احساسات : حالت فروتنی یا شادمانی که از یك آواز یا لطیفه‌ای فرح‌انگیز وکاملاً قابل فهم، یا داستانی مؤثر وگیرا ، یایك پردهٔ نقاشی و یا عروسك، بآدمی دست میدهد یکیست وآن : **اتحاد محبت‌آمیز انسانهاست.**

اتفاق میافتد که‌گروهی گردهم جمع میشوند ، ولی این عده بسبب

---

۱ــ «کاتولیك» درلغت بمعنای «عمومی» است. (م)

حالات روحی، یادرنتیجهٔ احساسات خویش، اگر دشمن نباشند، بهم بیگانه‌اند؛ ناگهان یك حکایت، یك نمایش، یك تصویر، حتی یك ساختمان، وغالباً موسیقی، گوئی بوسیلهٔ جرقهٔ برقی، همهٔ افراداین گروه را بایکدیگر متحد میسازد و تمام آنان بجای پراکندگی و بیشتراوقات، حتی دشمنی پیشین، احساس همبستگی وعشق بیکدیگر رامینمایند. هرکس ازاین امرشاد میشودکه ببیند انسان دیگری همان حالت روحی راکه وی دریافته ، مثل خود او درك میکند ؛ ازگفتگوی معنوی که نه‌تنها میان او وهمهٔ حاضران، بلکه حتی میان او وتمامی معاصران ـ که همان حالت را احساس میکنند ـ درگیر شده است شاد میشود ؛ مهمتر از این: هـرکس شادی اسرارآمیز ارتباط باگـذشتگان وآیندگان را ـ همـهٔ کسانیکه همان احساس را تجربه‌کرده بودند وتجربه خواهندکرد ـ احساس میکند.

اینکاررا، هرهنری که احساس عشق بخداوند وهمنوع را انتقال میدهد وهم ، هنر «حیاتی» کـه ساده‌ترین احساسات رامنتقل میسازد ـ احساساتی که برای همهٔ افراد عمومیت دارد ـ انجام میدهد.

تفاوت ارزش هنر عصرما با هنر اعصارگذشته اساساً در اینست که هنر عصرما، یعنی هنرمسیحی، چون برپایهٔ شعوردینی استواروطالب اتحادانسانهاست، برحسب مضمون خود وتاجائیکه مضمون آن درنظرگرفته شود، هرگونه هنری راکه 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، درطبقهٔ هنرهای بد میگذارد وبالعکس ، برحسب مضمون خود و تا جائیکه مضمون آن درنظرگرفته شود، قسمتی از هنرکلی راکه در سابق قابل تفکیك واحترام نمیدانستند واحساسات بسیار بی‌اهمیت وساده راکه برای تمام افراد بشر بی‌استثناء قابل فهم است منتقل میکند وموجب اتحاد آنان میشود، درقلمرو هنر مفید قرار میدهد.

درعصرما، چنین هنری را ناگزیر باید نیکو شمرد، زیرا بهمان‌هدفی میرسدکه شعور دینی مسیحیت زمان ما پیش پای بشریت میگذارد.

هنر مسیحی، یا درانسانهاآن احساساتی را پدید میآوردکه افراد بشر را از راه عشق بخداوند و همنوع ، بسوی اتحادی بزرگ و روز افزون جلب میکند وآماده ومستعد چنین اتحادی میسازد ویا، درآدمیان آن احساساتی را برمیانگیزدکه بافراد بشر نشان میدهندکه هم‌اکنون درغمها وشادیهای حیات

شریك یکدیگرند. از اینرو ، هنر مسیحی عصر ما میتواند بردوگونه باشد و واقعاً نیز بردوگونه است: ۱ـ هنری که احساسات ناشی ازشعور دینی را انتقال میدهدوبراساس وضع وموقع انسان درجهان ـ ازنظرارتباطی که آدمی، باخداوند وهمنوعان خود دارد ـ استوار است و هنر دینی نامیده میشود ۲ ـ هنری که ساده‌ترین احساسات زندگانی را منتقل میکند واحساسات مذکور، دردسترس تمام مردم جهان قراردارد وهنر حیاتی، ملی ، یا عمومی خوانده میشود . در زمان ما، فقط این دوهنر است که میتواند هنر «خوب» بشمارآید.

نوع نخستین ـ هنر دینی ـ که هم‌احساسات مثبت، یعنی عشق بخداوند و همنوع، وهم خشمها ونفرتهای منفی و هراس از هتك حرمت محبت را انتقال میدهد، مخصوصاً بشکل ادبیات و تـا اندازه‌ای درنقاشی وپیکر تراشی تجلی میکند؛ نوع دوم، یعنی هنر عمومی که احساسات قابل حصول همگان را نقل مینماید، درادبیات ونقاشی ومجسمه سازی ورقص ومعماری ومخصوصاً موسیقی، متجلی است.

اگر ازمن میخواستندکه درهنرنو، نمونه‌هائی ازاین انواع هنربدست دهم، در قلمرو ادب ، بعنوان نمونهٔ هنر عالی ، هنری که از عشق بخداوند و همنوع سرچشمه میگیرد، به«راهزنان»[۱] اثرشیللر وازآثار متأخران به«مردم تهیدست» و«بینوایان» هوگو وحکایات وداستانهای دیکنز: «داستان دوشهر»[۲] و«آهنگ موزون زنگها»[۳]ودیگرآثاروی،وبه«کلبهٔ عموتم»وبآثارداستایوسکی، بویژه «خانهٔ مردگان»[۴] او وبه «ادام بد»[۵] جرج الیوت[۶] اشاره میکردم .

هرچند عجیب مینماید ، لیکن باید گفت که در نقاشی عصر نو ، مشکل بتوان‌ازآنگونه‌آثارکه مستقیماً احساسات عشق بخالق وهمنوع راانتقال میدهند چیزی یافت ، ایـن گفته مخصوصاً دربـارهٔ آثار نقاشان نـامدار صادق است . تصاویر بسیاری دربارهٔ مطالب انجیل وجود دارد ، این پرده‌ها همگی باغنای فراوان جزئیات تاریخی را تصویر میکنند، لیکن‌آن احساس دینی راکه‌خود نقاشان نیز فاقدآنند منتقل نمیسازند ونمیتوانند ساخت. تصاویر بسیاری هست که احساسات فردی اشخاص گوناگون رانشان‌میدهد، ولی نقشهائی که ازخود

۱ـ *Robbers* ۲ـ *A Tale of Two Cities*
۳ـ *Chimes* ۴ـ *Dead House*
۵ـ *Adam Bede*
۶ـ George Eliot ـ نـام مستعار «مـاری‌آن اوانس» ـ Mary Ann Evans ـ نویسندهٔ زن انگلیسی (۱۸۸۰ ـ ۱۸۱۹)

گذشتگی وعشق مسیحیت را نمودار سازد بسیار اندکست و فقط در میان آثار نقاشان گمنام وپرده‌های ناتمام وبویژه طرحها، چنین تصاویری وجود دارد. تابلوی کرامسکی[۱] که ارزش آن بتنهائی بابسیاری از آثار او برابری میکند، از اینگونه است، این تصویر، اتاق‌پذیرائی ایوان داری‌دانشان میدهد که ازبرابر آن، سربازانی که بخانه بازگشته‌اند باهیبت و وقار میگذرند. روی ایوان، پرستاری ایستاده است وکودك شیرخواری را درآغوش دارد، کنار وی پسر بچه‌ای دیده میشود. هرسه ناظر عبور سربازانند؛ ولی مادر، چهرهٔ خوددرا با دستمالی پوشانیده وبه‌پشتی نیمکت بزرگ راحتی تکیه داده و درحال گریستن است. تصویر «لانگلی» نیز که پیشتر ازآن یادکردم چنین است؛ تابلوی نقاش فرانسوی مُرلُن[۲] نیز ازاین نوع است. این تصویر، قایق نجاتی رانشان میدهد که در توفانی سهمگین، برای نجات سرنشینان کشتی مغروقی با شتاب پیش میراند. چند تصویر دیگر نیز هست که بااینگونه تصاویر قرابت دارد وانسان کارگر را باعشق واحترام نمودار میسازد. نقاشیهای میله[۳]، مخصوصاً طرح او بنام «استراحت معدنچی» ازاینگونه است. تابلوهای ژول برتن[۴]، لرمیت[۵]، دفرگر[۶] و دیگران همین خصوصیت را دارد. بعنوان نمونهٔ آثاری که خشم و نفرت وهراس ازهتك حرمت‌عشق بخداوند وهمنوع را دربیننده برمیانگیزند، میتوان ازتصویر گی[۷] بنام «داوری» ونقاشی لیزن‌مایر[۸] موسوم به «توشیح‌فرمان مرگ»[۹] نام برد. حتی ازایندسته نیز، تصاویر معدودی وجود دارد. دقتی که دربارهٔ «تکنیك» وزیبائی بکار میرود، غالباً احساس را تحت‌الشعاع قرار میدهد، مثلاً تابلوی ژروم[۱۰] بنام «*Pollice Verso*» آنقدرکه شیفتگی اززیبائی منظره را بیان میکند، وحشت ونفرت از واقعه را نمیرساند.

درهنر جدید طبقات عالیه، اشاره به نمونه‌های‌هنر نوع دوم: یعنی‌هنر خوب، همگانی وحیاتی، مخصوصاً در ادبیات و موسیقی بمراتب مشکلتراست. اگرهم آثاری وجود داشته باشدکه باتوجه به محتویاتشان، بتوان آنها را

۱- Kránski ۲- Morlon

۳- Millet نقاش فرانسوی (۱۸۹۱ ـ ۱۸۱۹)

۴- Jules Breton نقاش‌فرانسوی (۱۹۰۶ ـ ۱۸۲۷)

۵- l'Hermite ۶- Defregger

۷- Gay ۸- Liezen Mayer

۹- *The Signing of the Sentence of Death*

۱۰- Gérôme نقاش وحجار فرانسوی (۱۹۰۴ ـ ۱۸۲۴)

باین هنر منسوب داشت، همچون «دن‌کیشوت» و کمدیهای مولیر و «دیوید کاپرفیلد»[۱] و «باشگاه پیك ویك»[۲] دیکنز، و حکایات گوگول و پوشکین و معدودی ازآثار موپاسان، این نوشته‌ها بعلت انحصاری بودن احساساتی که انتقال میدهند و بسبب تشریح جزئیات مخصوص زمان و مکان و بویژه، بعلت فقر مضامین ـ درقیاس بانمونه‌های هنرعمومی قدیمی، مثلاً سرگذشت حضرت یوسف ـ غالباً فقط دردسترس فهم مردم ملت خویش وحتی گروهی کوچکند. حوادث مربوط ببرادران یوسف که درنتیجهٔ محبت پدر، بدو رشك بردند و اورا ببازرگانان فروختندو وقایع مربوط بهزن فوطیفار[۳] که قصد اغوای مرد جوان را داشت و رسیدن یوسف بمقامی عالی و رحمت آوردن وی بر برادران خویش وحوادث مربوط به‌بنیامین محبوب ووقایع دیگر، احساساتی راانتقال میدهندکه در دسترس روستائی روسی و مرد چینی و انسان آفریقائی و کودك خردسال ومردسالخورده وفرد تحصیلکرده وشخص بیسواد، قرار دارد؛ تمامی این حوادث باچنان ایجازی نوشته شده وآنچنان عاری ازحشو وزوائد است که داستان را میتوان بهر محیطی برد ودرآنجا نیز همچنان قابل درك ومؤثر و گیرا خواهد بود. ولی احساسات دن‌کیشوت یا قهرمانان مولیرچنین نیست. (گرچه مولیر، تقریباً جهانگیرترین وازاینرو، مقبول‌ترین هنرمندهنرجدید است) احساسات «پیك ویك» و دوستانش نیز تشابه‌کمتری با احساسات منظور ما دارد. این احساسات بسیارانحصاریست، جنبهٔ عمومی انسانی ندارد وبهمین دلیل‌هم نویسندگان، برای آنکه احساسات مذکور را مسری گردانندآنها را باجزئیات مفصل زمان ومکان، احاطه‌کرده‌اند. کثرت جزئیات، این داستانها را بیش ازپیش انحصاری وبرای آنهاکه خارج از محیط مورد وصف نویسنده بسر میبرند، نامفهوم میسازد.

درداستان یوسف، بدانگونه‌که امروزه میکنند، نیازی بوصف مفصل پیراهن خونین وی وخانه وجامهٔ یعقوب واطوار و لباس زوجهٔ فوطیفار نبوده است. دراین حکایت، نمیخوانیم: **زلیخا، درحالیکه النگوی‌دست چپ خود ـ را مرتب میکرد،** بیوسف گفت: «باتاق من بیا»وقس علی هذا...زیرا:محتوی احساسات‌داستان بقدری‌قویست که‌تمامی‌جزئیات ـ مگرجزئیات بسیارلازم، از

۱ـ *David Copperfield* ۲ـ *Pickwick Club*

۳ـ Potiphar ـ «مردی مصری‌که خواجه وسردار افواج خاصهٔ فرعون بود» ـ تورات، «کتاب پیدایش». باب سی و نهم، آیهٔ اول. (م)

قبیل: یوسف باتاق دیگر رفت ، تابگرید ـ زائد است و فقط مانع انتقال احساسات میشود. بدین سبب ، این حکایت برای همهٔ انسانها قابل فهم است و افراد همهٔ ملتها، محیطها وزمانها را تکان میدهد واکنون‌هم زنده است و بما رسیده وهزاران سال دیگر نیز زنده خواهد بود . ولی از بهترین داستانهای عصرما جزئیات را جداکنید، چه‌بجا خواهد ماند؟ازاینرودرهنر ادبی جدید، ممکن نیست برآثاری انگشت نهادکه خواستهای عمومی راکاملاً برآورند . حتی‌آثار موجود نیز، اکثراً بخاطرآنچه «رآلیزم» نام دارد وشاید صحیحتر آن باشدکه «پروینسیالیسم»[1] درهنر نام‌گیرد، معیوبند.

درموسیقی، بهمان دلائل،کار بمنوال هنرادبی است. بعلت فقر مضامین، آهنگهای (tunes ) موسیقیدانان نو بطرز زننده‌ای عقیم و بیحاصل است . از اینرو،موسیقیدانان جدیدبرای تقویت تأثیرآهنگی بی‌ثمر، بردوش هر«نوای»[2] بینوا وفاقد معناء پیچیده‌ترین «تغییر مایه»ها راکه یا، ازآنِ آهنگهای ملی خودآنان ویا، درخور یك گروه معین و یك مکتب مشخص موسیقی است ، بار میکنند. «نوا» ـ هرنوائی ـ بی‌قید وآزاد وبرای همه مفهوم است ؛ اما آندم که بقید «آرمونی» معینی بسته شد واسیرآن گشت،آنوقت فقط برای‌آنانکه با آن‌آرمونی مأنوسند، درخورفهم میگردد و نه‌فقط برای ملیتهای دیگر ، بلکه برای تمام افرادی‌که بااشکال مخصوص‌آرمونی انس نگرفته‌اند و تعلق بگروه مشخصی ندارند، کاملاً نامفهوم میشود.

بدینسان موسیقی نیز نظیرشعر، بین همان‌گروه فاسد، دچار همان دور و تسلسل میگردد. برای جالب وگیرا ساختن‌آهنگهای بیمعنی وانحصاری، با ترکیبات پیچیده ودرهم «آرمونیك» و«ریتمیك» و«ارکستریك»، سدی پیش‌پای این‌آهنگهامیگذارندودرنتیجه، آهنگها بیش ازپیش انحصاری‌میشوندونمیتوانند عمومی وحتی ملی باشند، یعنی: فقط دردسترس فهم عدهٔ معدودی هستند نه‌تمام ملت.

درموسیقی،صرفنظرازمارشها وآهنگهای‌رقصِ آهنگسازانی که‌آثارشان بخواستهای هنرعام نزدیك است، میتوان بآوازهای عامیانهٔ ملل‌گوناگون، از روسی‌گرفته تاچینی، اشاره‌کرد؛ ولی درموسیقی علمی، تنها چند اثرانگشت شمار ، واجد خصوصیت هنر همگانی است : «آریا»ی معروف ویلون ، اثر

۱ـ provincialism لهجه ولغات‌واصطلاحات وتعبیرات‌وعادات‌ورسوم‌یك‌ولایت.
۲- Melody

«باخ»، نکتورن در«می‌ماژور» ازشوپن،و،شاید، ده دوازده «پاساژ» ــ نه‌تمامی قطعات ــ که منتخب ازآثار هایدن، موزار، شوبر، بتهوون وشوپن است[۱].

اگر چه‌کاری که درشعر وموسیقی صورت گرفته درنقاشی نیز تکرارشده است ، یعنی از آنرو که آثار ضعیف ــ ضعیف از لحاظ مفهوم ــ را سرگرم کننده‌تر کنندآنها را بااضافات وزوائد دقیق زمان و مکان محصور کرده‌اند و با اینکار جذابیتی ناپایدار و «محلی» بدانها بخشیده‌اند و در عین حال از جنبهٔ عمومیت آنها کاسته‌اند؛ بااینهمه درنقاشی ، بیش از دیگر رشته‌های هنر میتوان بآثاری که خواستهای یك هنر همگانی مسیحی را برمیآورند ــ یعنی آثاری که احساسات قابل‌فهم انسانهارابیان میکنند ــ اشاره کرد.

درآثار هنر نقاشی وپیکر تراشی، اگر ازنظر مضمون ــ عمومی بودن محتوی اثــر ــ حساب کنیم، تمام تصاویــر و مجسمه‌های بــاصطلاح «ژانره»[۲] اینچنین است. آثار «ژانره» ابتدا جانوران را نشان میداد وسپس بکار نمایش دورنماها، کاریکاتورهای قابل فهم وانواع زینتها پرداخت. درنقاشی وهنر ، فرآورده‌های بس فراوانی از این گونــه وجود دارد (عروسکهای چینی) ولی بیشتر این اشیاء، مثلاً انواع زیورها ، هنر بشمار نرفته‌اند ، اگرهم بشمار رفته‌اند، آنها را هنر پست‌تری دانسته‌اند . در واقع ، همهٔ اینگونه اشیاء فقط بشرط آنکه احساس صادقانهٔ هنرمند راانتقال دهند (مهم نیست که این احساس،

---

۱ــ درمعرفی نمونه‌های‌هنر، که من آنها رابهترین نمونه‌ها میدانم، برای قطعات برگزیدهٔ‌خود قدر واعتبارخاصی‌قائل نیستم؛ زیراگذشته‌ازآنکه‌اطلاعاتم ازرشته‌های گوناگون‌هنر کم‌است، تعلق بطبقه‌ای دارم که‌درنتیجهٔ تعلیم‌وتربیت کاذب، ذوق افرادآن فاسد شده است. ازاینرو وقتی برای تأثیری که قطعه‌ای در جوانی درمن بجاگذارده ارزش مطلق قائلم، محتملست که بنابریك‌عادت جدائی ناپذیر قدیمی، دچار اشتباه شده باشم.آنها را فقط بدین منظور نمونهٔ این، یاآن هنر مینامم که تصور مرا روشنتر توضیح کنند ونشان دهندکــه من، بانظری که‌اکنون دارم،ارزش این هنررا ازمحتویات‌آن چگونه درمی‌یابم.اینرا نیزبایدبگویم کــه آثارهنری‌خودراجزء حوزهٔ هنربد محسوب میدارم، باستثنای‌حکایت«خداحقیقت را میبیند» که تعلق به‌هنرنــوع اول (هنردینی ــ م) دارد و«محبوس قفقاز» کــه متعلق به‌هنر نوع دوم (هنرعمومی ــ م) است.

۲-genre painting موضوع این نقاشی‌صحنه‌هائی‌اززندگانی‌روزانه است ومقابل‌آن نقاشی تاریخی historical painting ــ قراردارد که به‌وقایع بزرگ میپردازد. (م)

درنظرما چه‌اندازه ناچیز جلوه‌کند)، بشرط آنکه برای همهٔ مردم قابل درك باشند، محصول هنر حقیقی وخوب مسیحی‌اند.

میترسم اینجا، مرا ملامت‌کنند، زیرا با آنکه مفهوم زیبائی را بعنوان سازندهٔ موضوع هنرردکرده‌ام، اینجازیبائی را بعنوان موضوع هنر شناخته‌ام. این سرزنش منصفانه نیست، برای اینکه محتویات هنرانواع آرایش،درزیبائی نیست ، بلکه در احساس شعف ، ــ شعف از ترکیب خطها و رنگها ــ است‌که هنرمندآنرا تجربه میکند وبه‌بیننده سرایت میدهد.هنر، جزاین چیزی نبوده است ونیست‌که انسانی احساسی را شخصاً تجربه‌کند و سپس آنرا بدیگری یا دیگران سرایت دهد. در میان این احساسات ، احساس شعف وسرور از آنچه خوشایند چشم است، نیزوجود دارد. اشیائی‌که خوشایند چشم‌اند، ممکن‌است مورد پسندگروهی کوچك، یاجمعی بزرگ ویا، همهٔ مردمان باشند. مخصوصاً همهٔ زینتها چنین‌انـد . دورنمای یك محل منحصر بفرد ، یك «ژانرهٔ» سخت اختصاصی،ممکن است موردپسندهمه‌کس نباشد،ولی زیورها، خواه «یاکوت»[1] باشد وخواه یونانی، دردسترس فهم‌همه است وشعف را درهمه‌کس برمیانگیزد.

ازاینرو درجامعهٔ مسیحی،این نوع‌هنرکه ازتوجه بدان غافل مانده‌اند بایدبمراتب بیش ازتصاویرومجسمه‌های پرزرق وبرق ارج وقدریابد. بدینسان، فقط دوگونه هنر خوب مسیحی وجوددارد؛آنچه درزمرهٔ این دو هنر نیست ، باید هنر بد شمرده شود و نه‌تنها تشویق نیابد ، بلکه چون انسانها را متحد نمیکند وسبب تفرقهٔ‌آنان میگردد، رد وطرد وتحقیر گردد. درهنر ادبی، تمام درامهاوداستانهاواشعاری‌که احساسات انحصاری راانتقال‌میدهند، بدینگونه‌اند؛ همان احساساتی‌که فقط ذاتی افراد یك طبقه، طبقهٔ تن‌پروران توانگر است . این احساسات انحصاری عبارتند از: شرف اشرافی، بی‌نیازی، افسردگی، بدبینی واحساسات لطیف وفاسدی‌که ازعشق جنسی سرچشمه میگیرد و همهٔ‌آنها، برای اکثریت بزرگ انسانها، بکلی نامفهوم است.

درنقاشی بایدهمهٔ تصاویرکاذب ومذهبی[2] ومیهنی وانحصاری را، یکسان، آثار هنر بد بحساب آورد و بطور خلاصه ، تمام تصاویری راکه سرگرمیها و دلخوشیهای یك حیات متجمل و عاطل را نشان میدهند، همهٔ تصاویرسمبولیك کذائی راکـه معنای خود «سمبول» نیز فقط برای افراد جرگهٔ معینی قابل

۱- Yakut بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید.

۲ــ نه تصاویر «دینی». (م)

درك است ومهمتر ازهمه، تمام تصاویر شهوت انگیز راکه برهنگی هراس‌آور ابدان زنان را نمودار میسازند ونمایشگاهها وتالارها را انباشته‌اند، بایدآثار هنر بد محسوب داشت.

تمام«موسیقی مجلسی»و«اوپرائی»عصرماکه بخصوص ازبتهوون،شومان، برلیوز، لیست وواگنرآغاز میشود، بهمان دسته ازآثار هنر بد تعلق دارد. مضامین این موسیقی ، وقف بیان احساساتی است‌که فقط ، بـرای مردمی‌که حساسیت عصبی ناخوشی‌را درخود پرورش میدهند وبااین موسیقی انحصاری و پیچیده تحریك میشوند، قابل فهم است.

فریادهای خشم ورنجش را میشنوم: «چطور! سمفونی نهم بتهوون جزء آثار هنر بداست؟» پاسخ میدهم: «مسلماً».

هرچه نوشته‌ام، بمنظور یافتن معیاری روشن وعقلائی بوده است تابیاری آن، دربارهٔ ارزش آثار هنری داوری‌کنیم. این معیارکه باعقل‌سلیم ساده‌توافق دارد، بی‌شبهه بمن نشان میدهدکه سمفونی بتهوون یك‌اثر هنری خوب‌نیست. البته بددانستن یك چنین اثر معروفی، درنزد آنانکه با ستایش آثار معین و ستودن سازندگان آنها تربیت شده‌اند و براثر تربیتی‌که مبتنی براین ستایش است،ذوقی نارسا ومختل دارند، باید عجیب وموحش‌جلوه‌کند. ولی‌بادلالتهای منطق وعقل سلیم چه‌بایدکرد؟

سمفونی نهم‌بتهوون، یك اثربزرگ هنری بشمارآمده‌است. برای معلوم کردن درستی ونادرستی این مطلب، از خود میپرسم : «اگر این اثر ، تعلق بعالیترین درجهٔ هنر دینی ندارد ،آیا واجد صفت دیگر هنر خوب عصر ما ، یعنی واجدصفت متحد ساختن همهٔ افراددریك احساس، هست؟آیا بهنرمسیحی دنیوی همگانی، تعلق دارد؟» نمیتوانم باین پرسشها پاسخ مثبت دهم. چون ، احساساتی راکه باین اثر منتقل شده است ، نه‌فقط قادر بمتحد ساختن مردم نمیدانم ، مردمی‌کـه برای تسلیم بایـن هیپنوتیزم درهم و مغشوش ، تربیت مخصوصی ندیده‌اند؛ حتی نمیتوانم تصورکنم‌که جماعتی ازافراد سالم وطبیعی، از این اثرطولانی ودرهم و مصنوعی ـ جز قسمتهای‌کوتاهی‌که در دریائی از اصوات نامفهوم غرق شده است ـ چیزی دریابند. ازاینرو، خواه ناخواه باید استنتاج‌کنم‌که این اثر، بهنر بد تعلق دارد. نکتهٔ قابل ملاحظه اینست‌که در آخر سمفونی، شعر شیللر ضمیمه شده است؛ شعرمذکور این تصور ـ idea ـ را ـ گرچه بوضوح نیست ـ بیان میکند کـه احساس (شیللـر فقط از احساس

**شادمانی** سخن‌میگوید) مردم را متحد میکند ومحبت‌را درایشان بوجودمیآورد. باآنکه این‌آواز درپایان سمفونی خوانده‌میشود ولی،موسیقی سمفونی بامعنای شعر تطابق ندارد بدلیل اینکه این موسیقی انحصاریست و تمام افراد را متحد نمیسازد، بلکه معدودی را متحد مینماید وآنها را از بقیهٔ مردم جدامیکند.

درست بهمین نحو، باید دربارهٔ بسیاری از محصولات هنر، ازهرنوع، که درمیان طبقات عالیهٔ جامعهٔ ما «بزرگ» محسوب شده‌اند، قضاوت‌کرد. با همین معیارکه تنها معیار قابل اطمینان است ، بساید دربارهٔ «کمدی الهی»[۱] مشهـور و«بیت‌المقدس‌آزاد شده»[۲] و قسمت اعظم آثار شکسپیر وگوته و تمام تصاویری‌که معجزات را نشان میدهند و«تجلی»[۳] رافائل وآثار دیگر، داوری کرد. چگونگی موضوع محصول هنروتحسین وستایش جمعی ازآن، مهم‌نیست بلکه باید آثار هنری را درمعرض این سؤال قرار داد که آیا موضوع به‌هنر واقعی تعلق دارد یـا مربوط به نسخه بدلهای آنست. پس‌از آنکه بـا معیار **سرایت‌احساسات**، تعلق‌اثر معینی‌را بحوزهٔ هنر شناختیم (اگر چه موضوع‌ما، احساسات را بافراد محفل‌کوچکی سرایت دهد) آنوقت لازم است‌که برمأخذ **مفهوم بودن موضوع برای همه** دربارهٔ مسائل ذیل حکم کنیم: آیا این اثر متعلق به‌هنر بد انحصاریست که مخالف شعور دینی عصر ماست، یا تعلق‌به‌هنر مسیحی‌که انسانها رامتحد میسازد، دارد؟وقتی موضوعی را ازآن هنرمسیحی دانستیم، ضروریست براساس سؤال ذیل آنرا بیکی از دونوع هنر: هنردینی، یا هنر عمومی غیر دینی، منسوب نمائیم: اثر هنری ما، احساساتی را انتقال میدهدکه ناشی از عشق بخداوند و همنوع است و یا ، فقط احساسات ساده‌ای را که سبب اتفاق همهٔ آدمیان میگردد، منتقل میسازد؟

تنها براساس ایـن ارزیابی ، خواهیم توانست از میان تودهٔ عظیمی کـه بنام هنر، در جامعهٔ مـا بوجود آمده است، موضوعاتی را کـه غذای

---

۱- *Divine Comedy.*

۲- *Jerusalem Delivered* بتوضیحات‌آخر کتاب مراجعه کنید.

۳- *Transfiguration* ـ «... عیسی ، پطرس ویعقوب و برادرش یوحنا را برداشت وآنانرا درخلوت‌به‌کوهی بلندبرد. درآنجا،هیأت اودرنظر ایشان مبدل گشت وچهره‌اش چون خورشید درخشنده وجامه‌اش چون نور، سفید شد.درهمین وقت ناگاه موسی والیاس، برآن ظاهر شدند و با عیسی به‌گفتگو پرداختند ...» انجیل متی، باب هفدهم، آیهٔ ۱ تاآیهٔ ۴(م).

معنوی واقعی ومهم وضرور را تشکیل میدهند ازهرگونه هنر مضر وبیفایده و تقلیدآن، که گرداگرد ما را فراگرفته‌اند، جداکنیم. فقط برپایهٔ این‌ارزیابی قادرخواهیم بود خود را ازنتایج زیان‌آور هنرمضر، مصون داریم و از اثر پر برکت هنرحقیقی وخوب که برای حیات معنوی‌انسان وانسانیت ضرورت‌بسیار دارد وسرمنزل مقصود بشریت را بنامیکند، برخوردار گردیم.

# ۱۷

هنر ، یکی از دو وسیلهٔ ترقی بشریت است . انسان از راه کلمات ، افکار خویش و بیاری نقوش هنر ، احساسات خود را باهمهٔ آدمیان در میان میگذارد و این سخن ، نه فقط دربارهٔ حال ، بلکه گذشته و آینده نیز،صادق است . شایسته است که آدمی ، از این هر دو وسیلهٔ ارتباط ، استفاده کند ؛ و از اینرو ، حتی مسخ و دگرگونی یکی از آندو ، در اجتماعی که این امر در آن صورت پذیرفته ، ناگزیر آثار بدی ببار آورده است. نتایج این‌آثار، از دوسو خواهد بود : نخست آنکه جامعه از فعالیتی‌که بدستیاری‌آن وسیله ، صورت میگرفت محروم میگردد و دوم آنکه از وسیلهٔ مسخ شده ، فعالیتی زیانمند نصیب جامعه میشود . همین نتایج است که در جامعهٔ مابظهورپیوسته. اندام[۱]هنرمسخ شد وبراثرآن، بمقیاسی وسیع،جامعهٔ طبقات‌عالیه ازفعالیتی‌که این عضو بر عهده داشت محروم گشت . در جامعهٔ ما ، از یکسو نشر پردامنهٔ آثار مجعول هنری ،که فقط بسرگرم‌کردن و تباه ساختن اندیشهٔ مردم کمر بسته‌اند ، از سوی دیگر،آثار یك هنر ناچیز و انحصاری‌که بعنوان‌عالیترین هنر ، ارج و بها یافته است ، استعداد پذیرفتن سرایت آثار حقیقی هنر رادر بیشتر مردم عصر ما از میان برده و بدینسان ایشان را از شناختن احساسات بلند پایه‌ای‌کـه بشریت آنها را درك کرده و تنها از راه هنر، بآدمیان قابل انتقال‌اند ، محروم‌کرده است .

بهترین کاری که در زمینهٔ هنر ، بدست بشریت صورت پذیرفته است

---

۱- organ

برای مردمی که از استعداد پذیرش سرایت هنر عاری اند ناشناس باقی مانده است و جای خـود را به‌ابدال هنر ، و یا آثار هنر بی قدری که بجـای هنر واقعی پنداشته شده ، سپرده است . در شعر ، مردان عصر ما از آثار بودلرها، ورلن‌ها ، مـوره‌آها ، ایبسن‌ها ، مترلینگ‌ها و در نقاشی از کار مونه‌هـا ، مانه‌ها، پووی دوشاوان‌ها، بودن‌ـ ژون‌ها[1] و بوکلن‌ها ودره‌وسیقی ازساخته‌ـ های واگنرها، لیست‌ها ، ریشارد اشتراوس‌ها و این گونه هنرمندان ، لـذت میبرند و هم از درك عالیترین هنر و هم از فهم ساده‌ترین هنر ، عاجزند .

در میان طبقات عالیه ، براثرفقدان استعداد پذیرفتن سرایت آثارهنر، افراد بی‌آنکه از تأثیر آرام بخش وپربرکت هنر بهره‌ور شوند ، رشد و نما میبابند و تربیت میشوندوزندگی میکنند واز اینرو، نه فقط گامی بسوی کمال پیش نمی‌نهند وبهتر نمیشوند ، بلکه برعکس ، با توسعه وپیشرفت روزافزون وسائل ظاهری ، بیش از پیش وحشی و خشن وستمگر میگردند .

چنین است نتیجهٔ فقدان فعالیت اندام ضروری هنر درجامعهٔ ما . نتایج فعالیت مسخ شدهٔ این عضو ، فراوان و بسی زیانمندتر است .

نخستین نتیجهٔ هراس آور آن، بهدر رفتن‌زحمت‌کارگران است ؛آنهم بخاطر کاری که نه‌فقط بی‌ثمراست ، بلکه غالباً زیان آوراست ؛ ازاینگذشته، بـرای چنین کار بـد و بیهـوده‌ای حیات آدمیان ، بی پاداش تلف میشود . اندیشیدن در بارهٔ این موضوع ،وحشت انگیز است : میلیونها انسانی که‌برای کارهـای ضروری خـود و خانوادهٔ خویش وقت و فـرصت ندارند ، بـا چـه مشقت و محرومیتی ، برای «چیدن»[2] کتابهای‌کذائی«هنری» که مروج فسق‌و فجورند،ده‌ساعت،دوازده‌ساعت،چهارده‌ساعت‌درشب‌کارمیکنندوبرای‌تماشاخانه‌ها وکنسرتها و نمایشگاهها[3] و تالارهای هنری که اساساً در خدمت همان فسق و فسادند ، بکار اشتغال دارند . ولی وحشت‌انگیزتر از همه ، تفکر در اینباره است : کودکان خوب و با نشاطی که استعداد هرکارمفیدی‌را دارند ، از نخستین سالهای حیات ، برخی مدت ده یا پانزده سال ، هـر روز شش یا هشت یا ده ساعت ، خـود را وقف نواختن «گام» میکنند ؛ دیگـران ، خویشتن را وقف پیچ و تاب دادن باعضاء بدن و راه رفتن با سر انگشتان پا و بلندکردن‌ساقها

---

۱- Burne-Jone

۲ـ اصطلاح چاپخانه‌ها

۳- expositions

ببالای سرودسته‌ای دیگر، خودراوقف خواندن «سلفژ»هامیکنند و گروهی دیگر، برای ساختن انواع «شکلك»[1] 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 شایستهٔ آدمی نیست و غالباً پس از بزرگی نیز ادامه‌می‌یابد، همهٔ نیروی جسمانی و دماغی و تمامی ادراك زندگانی 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 نحولاتین را از بر میدانند، کمتر رقت‌آور نیست.

بدینسان، آدمیان نه‌فقط جسماً و فکراً 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 وشهوت جلب تمجید عموم را تاآن حد در وجود خود وسعت‌می‌بخشند، که پیوسته از جاه جوئی ارضاء نشده، از حب جاهی که در نهاد ایشان تاسرحد مرض پیش رفته است، دررنجند وتمامی قوای روحی خویش را، جز برای ترضیهٔ این شهوت بکار نمیبرند. وآنچه بیش از همه غم‌انگیز است آنست که این افراد، که دروادی حیات، بخاطر هنر گم گشته‌اند، نه‌فقط بدرد هنر نمیخورند، بلکه بزرگترین صدمه رانیز بآن میزنند. در فرهنگستانها، دانشکده‌ها، هنرستانهای موسیقی، جعل هنر را تعلیم میدهند و افراد، با آموختن آن چنان تباه میگردندکه یکسره استعداد آفریدن هنر حقیقی را از دست میدهند و «کارپرداز» آن هنر تقلبی، یا ناچیز، و یا فاسدی میشوندکه جهان ما راآکنده است. **نخستین نتیجهٔ هراس‌انگیز مسخ هنر، در این نکته نهفته است.**

**نتیجهٔ دوم اینست:** آثار هنر، سرگرمیهائیست که خلاق آنها، سپاه هنرمندان حرفه‌ایست و بمیزان حیرت‌انگیزی ساخته میشود. این آثار به‌ـ ثروتمندان عصر ما مجال میدهند تا حیاتی راکه نه تنها طبیعی نیست، بلکه مخالف اصول انسانیست و خود نیزبدان اعتراف دارند، دوام دهند. اگرآنچه 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 بیمعنائی حیاتشان باز میدارد و از بیزاری و ملامت جانکاه میرهانـد وجود نمیداشت ، ممکن نبود مردم توانگر تن‌پرور ، بویژه زنان این طبقه ، اینچنین دور از طبیعت و حیوانات درشرایط مصنوعی ، با عضلات خشکیده ، و یا عضلاتی‌که بر اثر ورزش از شکل افتاده است و با نیروی ضعیف حیاتی ، بزندگی ادامه دهند . از این مردم ، تآترهـا ، کنسرتها ، نمایشگاههای نقاشی ، نواختن پیانـو ، داستانها و قطعات عاشقانه‌ای راکه به‌آنها سرگرمند واشتغال بدین موضوعات را با اطمینان خاطر،کاری بیغش واستتیك و خوب ، میشمارند بگیریـد ؛ از حامیان هنر ، آنان کـه تصاویر را ابتیاع و موسیقیدانان را تشویق و بـا نویسندگان دوستانه گفتگو میکنند و راز دل میگویند ، نقش : «حامیان امر خطیرهنر» راسلب کنید، آنوقت‌خواهید دیدکه بادامهٔ حیات خود قادرنخواهند بـود و همگی از بیزاری وکسالت و آگاهی بربیهودگی و نا مشروع بـودن حیات خویش ، خواهند مرد . فقط اشتغال بآنچه میان آنـان «هنر» فـرض شده است بایشان‌امکان دوام حیات میبخشد؛ گرچه با این‌سرگرمی، بی‌آنکه به‌بیهودگی وستمکاری زندگی خود توجه کنند، تمام شرایط طبیعی حیات‌را زیرپا گذارند. **این‌حمایت ازحیات مصنوعی‌وغلط ثروتمندان،دومین‌نتیجهٔ مسخ هنر است**که اهمیت آن بهیچوجه از نتایج دیگرکمتر نیست.

**سومین نتیجهٔ مسخ‌هنر، آشفتگی وشوریدگی است‌کـه دراستنباطات کودکان وتوده‌هاببار می‌آورد.** مردمی که براثر فرضیه‌های غلط جامعهٔ مـا مسخ نشده‌اند،یعنی کارگران و کـودکان، از آنچه باعث تجلیل و تمجید اشخاص میشود، بینشی روشن دارند. بنابر استنباط توده‌ها وکودکان،اساس ستودن واحترام گزاردن باشخاص، یانیروی‌جسمانیست: هرکولها،قهرمانان، کشورگشایان ــ و یا قوت اخلاقی و معنوی: ساکیامونی‌کـه بخاطر انسانها، زوجهٔ زیبا وسلطنت خود را ترك گفت، مسیح‌که برای رهائـی‌نژاد بشر بپای صلیب رفت وهمهٔ شهداء و اولیاء ــ . هریك‌از این دوگونه تجلیل و احترام، برای توده‌ها وکودکان‌قابل فهم است.آنان درمی‌یابندکه از احترام‌به‌نیروی جسمانی نمیتوان احترازجست، زیرا آدمی را وادار باحترام میکند.همچنین انسانی‌که فاسد وتباه‌نگشته است، ازاحترام به‌نیروی اخلاقی «نیکی»ناگزیر است؛ زیرا: سراپای وجود معنوی وی، او را بسوی آن میکشد. واین‌مردم‌ـ کودکان‌وتوده‌ها ــ ناگهان میبینندکه علاوه برافرادی‌که‌بسبب نیروی‌جسمانی

و روحانی خویش ستایش می‌بینند واحترام می‌یابند وپاداش میگیرند، گـروه دیگری نیز هستندکه حتی بمراتب بیش از قهرمانان «نیرو» و«نیکی»، تنها بدین دلیل‌که خوب آواز میخوانند، شعر میسازند، میرقصند؛ مورد ستایشندو قدر می‌بینند وصدر می‌نشینند وپاداش میگیرند. می‌بینندکه آوازه خـوانان ، نویسندگان، نقاشان، رقاصان، میلیونها پول بچنگ میآورند وبدانها بیش از اولیاء احترام‌گزارده میشود؛ از این معنی، توده‌ها وکودکان گیج‌ومبهوت میشوند.

پنجاه سال پس‌از مرگ پوشکین، هنگامی‌که در یکزمان، هم‌نسخه‌های ارزان بهای آثار او میان توده‌ها پخش شده بود وهم درمسکو بیاد وی بنای یادبودی برپا شده بود، بیش ازده نامه از روستائیان مختلف بمن رسید کـه میپرسیدند چرا به پوشکین تا این حداحترام میگزارند. یکروز نیز،شهری با سوادی از مردم استان «ساراتوف» که ظاهراً از این مسأله سخت‌خشمگین شده بود وبه مسکو میرفت تـا از روحانیون آنجا بسبب همکاری در تأسیس «بنای یادبود[1]» آقای پوشکین بازخواست‌کند، بدیدنم آمد.

درحقیقت، میتوان حال چنین مردی را که از زمزمهٔ توده‌هاست‌پیش‌چشم مجسم‌کرد و دانست‌که: وقتی از روزنامه‌ها و شایعاتی‌کـه بدو میرسد، آگاه میشودکه در روسیه، روحانیون،اولیای امور، بهترین افرادکشور، باتشریفات مخصوص، برای مرد بزرگی، انسانی نیکوکار، افتخار روسیه، ــ بـرای پوشکین، که تاکنون چیزی درباره‌اش نشنیده است، بنای یادبود بپا میکنند، چه حالی بدودست خواهد داد. دراینباره از هرسو مطالبی میخواند و میشنود و می‌پندارد این شخص، مسلماً بایدکاری خارق‌العاده‌که یا سترگ ویا خوب است انجام داده باشد تا اینچنین شایستهٔ ستایش وتعظیم گردد. میکوشدتابداند پوشکین‌که بود. پس‌ازآنکه دانست پوشکین قهرمان یا ژنرال نبوده وکاری آزاد داشته ونویسنده‌بوده‌است، نتیجه‌میگیردکه پوشکین باید مردی روحانی، آموزگار و مبلغ «نیکی» بوده باشد؛ میشتابد تا آثار اورا بخواند و دربارهٔ حیات وی مطالبی بشنود. ولی چقدرمبهوت خواهد شد وقتی‌که بداندپوشکین مردی سبکرفتار بوده ودرجنگ تن بتن، یعنی آنزمان‌که درتلاش قطع رشتهٔ حیات انسان‌دیگری بوده است‌کشته شده وتمامی عظمت وی ناشی از اینست‌که

۱ــ چون‌مردشهری‌کوره‌سوادی‌داشته، کلمهٔ «monument»(بنای‌یادبود) را «moniment» ادا کرده است‌وحقیر نیز آنرا «بنای‌بادبود» ترجمه‌کردم(م).

دربارهٔ عشق شعر میسروده واشعار وی نیز غالباً یکسره ناهنجار بوده است .

او میفهمد اسکندر مقدونی وچنگیزخان و ناپلئون، ازاینجهت بزرگند که هریك از آنان میتوانست او و هزاران امثال وی را خرد کند. همچنین میفهمد که بودا و سقراط ومسیح بزرگند؛ و باز درك میکند بودا و سقراط و مسیح بدین سبب بزرگند که برطبق اطلاع واحساس وی، او وهمهٔ آدمیان باید مانند آنان باشند. ولی چرا مردی بابت سرودن اشعار عاشقانه بزرگست ، موضوعیست که از آن سردرنمی‌آورد.

مرد «برتانی» و روستائی «نرمانی» نیز وقتی از برپا کردن بنای یادبودی برای بودلر، «une statue» ـ نظیر مجسمه‌ای که بیاد مریم عذرا میسازند ـ آگاه میشود و بقرائت «گلهای اندوه» گوش میدهد یا مضامینش را از دیگران میشنود ویا زننده‌تر ازهمه، وقتی از بنای یادبود «ورلن» اطلاع مییابد و ازآن حیات نکبت‌بار سراسر فسق وفجوری که این مرد بسر برده آگاه میشود واشعار وی را میخواند، او نیز دچار همان بهت و گیجی خواهد شد. و هنگامیکه توده‌ها بدانند «پاتی»[۱]ها و «تاگلیونی»[۲]ها برای یك «فصل» (سزن) تآتر، یکصدهزار روبل دریافت میکنند ویك نقاش درست همین مبلغ را برای یك تصویر میگیرد و داستان سرایان که مناظر عاشقانه را توصیف میکنند حتی بیش از این مقدار بچنگ میآورند، چه سرگشتگی وحیرتی که بآنان دست نخواهد داد...

این موضوع درمورد کودکان نیز صادق است. بیاد دارم خود چگونه این حیرت وسرگشتگی را دریافتم و تنها آنگاه توانستم تحسین‌از هنرمندان را با تمجید از قهرمانان جسمانی و اخلاقی در یك ترازو نهم و خویشتن را ارضاء کنم که معنی ارزش اخلاقی را درشعور خویش تنزل دهم وبرای آثار هنر، معنائی کاذب‌ومصنوعی بشناسم. هرکودك‌وهرمردی که از زمرهٔ توده‌هاست، وقتی از آن احترامات وپاداشهای عجیب وغریبی که به هنرمندان میگزارند و میدهند آگاه میگردد، درست همین حالت روحی دروی نیز پدید میآید. **چنین است نتیجهٔ سوم ارتباط غلط جامعه‌ما باهنر.**

**نتیجهٔ چهارم چنین‌ارتباطی‌اینست** که چون افراد طبقات عالیه، بیش‌از پیش به‌تضاد بین زیبائی وخوبی برخورده‌اند، «زیبائی» رابعنوان‌عالیترین

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. ایـن افراد، نعل وارونه میزنند، بجای آنکه هنر خود را کهنه و منسوخ بدانند، اخلاق‌را منسوخ‌میدانند و برای‌آنانکه«برپایگاه رفیع پیشرفت وتکامل بشری جای دارند»، بی‌معنا میشمارند و می‌پندارندکـه خود بر این پایگاه قرار دارند. این نتیجهٔ ارتباط غلط جامعه وهنر، ازمدتها پیش خودـ را در جامعهٔ ما نشان داده است؛ ولی اخیراً پیغمبر آن «نیچه» و پیروان اوو منحطین وانگلیسیهای مدعی داشتن ذوق زیبائی شناسی[1]، که با نیچه‌وپیروان وی و منحطین‌موافقند، آنرابا گستاخی خارق‌العاده بیان‌کرده‌اند. منحطین و مدعیان داشتن ذوق زیبائی‌شناسی، افرادی نظیر اسکاروایلد، نفی اخلاق و ستایش هرزگی وفسق را بعنوان موضوع ومایهٔ آثار خویش، برگزیده‌اند[2].

---

۱- English aesthetes

۲ــ برای‌آنکه خوانندگان، نظر تولستوی را در بارهٔ هنرمندان مورد بحث وی بهتر دریابند، عقیدهٔ «وایلد» را دربارهٔ هنر وهنرمند وآثار اخلاقی ترجمه میکنیم واینجا میآوریم (م)

هنرمند آفرینندهٔ زیبائیهاست.

آشکار ساختن هنر ونهان داشتن هنرمند، منظور هنر است.

منتقدآنکس است‌که بتواند تأثر خویش را ازاشیاء زیبا بشیوه‌ای دیگر، یا با وسائل نو، تفسیر کند.

عالیترین شکل نقد هنری، چـون پست‌ترین صورت آن ، نوعی ازشرح حال[1] خویشتن است.

آنانکه‌معانی زشت را دراشیاء زیبا می‌یابند ، فاسدند ، بی آنکه دلربا باشند. این‌خطا است.

آنانکه معانی زیبا را دراشیاء زیبا می‌یابند، بافرهنگند. بایشان امیدی هست.

آنانکه اشیاء زیبا نزد ایشان فقط بمعنی زیبائیست، برگزیدگانند.

چیزی بنام‌کتاب‌اخلاقی ونوشتهٔ خلاف اخلاق وجود ندارد.کتابها یا خوب‌نوشته شده است، ویابد. والسلام.

نفرت قرن نوزدهم از رآلیزم، خشم«کالیبان»[2] است که ازدیدن چهرهٔ خویش درآئینه بدو دست داده .

نفرت قرن نوزدهم ازرمانتی سیزم، خشم‌کالیبان است‌که ازندیدن سیمای‌خویش ←

---

۱- autobiography

۲ــ Caliban ـ بردهٔ جانور شکلی که در نمایشنامهٔ «طوفان» شکسپیر آمده است.

این هنر، تا اندازه‌ای یك تعلیم فلسفی مشابه خود پدید آورده است و تاحدی با آن هماهنگی کرده است. اخیراً کتابی از آمریکا بنام «بقای انسب، فلسفهٔ قدرت»[۱] بقلم «راگناروردبرد»[۲] (چاپ شیکاگو ـ ۱۸۹۶) بدستم رسید. همتهٔ اصلی کتاب، چنانکه در مقدمهٔ ناشر بیان شده اینست:

«ارزش‌نهادن بخوبی، براساس فلسفهٔ غلط پیامبران‌یهودی ومسیحیان، «گریبان و مویه‌سرا، دیوانگیست، همهٔ قوانین و احکام وتعالیمی که دربارهٔ:» «برکسی میپسند آنچه ترا نیست پسند» ، وضع و صادر وتبلیغ گردیده پای» «تا سر بی‌معناست و تنها از زندان وشلاق و شمشیر واجد معنا میگردد. انسان»

---

۱- *The Survival of the Fittest, Philosophy of Power*

۲- Ragnar Redbeard

→

در آئینه بدودست داده است.

حیات‌اخلاقی انسان، بخشی ازمصالح کارهنرمند است،لیکن اخلاقی بودن هنر، عبارت ازاستفادهٔ کامل از «واسطه»ای ناقص است.

هیچ هنرمندی رغبت اثبات موضوعی را ندارد. حتی‌آنچه حقیقیست، قابل اثبات است.

هیچ هنرمندی تمایلات‌اخلاقی ندارد. تمایل اخلاقی درهنرمند، تقلیدنابخشودنی از «سبك» است.

هنرمند هرگزفاسد نبوده است. هنرمند میتواند همه چیزرا بیان‌کند.

اندیشه وزبان، به‌نزدهنرمند افزارهنراست.

پلیدی وتقوی، نزدهنرمند مصالح هنراست.

ازنقطهٔ نظرشکل، نوع[۱] همهٔ هنرها، هنرموسیقیدان است.

ازنقطهٔ نظر احساس، صنعت بازیگر، «تیپ» است.

پای تاسرهنر، سطح و«سمبول» است.

آنانکه بزیرسطح میروند، خویشتن را بخطر می‌افکنند .

آنانکه «سمبول» را میخوانند،آنرا ببهای خطر میخرند.

آنچه هنر، فی‌الحقیقه نمودار میسازد، زندگی نیست، تماشاگراست.

اختلاف عقیده دربارهٔ کارهنری، نمودارآنست که‌اثر،نو، پیچیده وجاندار است.

آنزمان‌که نقادان توافق ندارند،هنرمند باخویشتن موافق است.

مردی را بخاطرساختن موضوع مفید تاآنجا میتوان بخشیدکه‌آنرا نستاید.

تنهاکفارهٔ ساختن موضوع بی‌ثمرآنست‌که شخص ازآن تمجید بسیارکند.

تمامی‌هنر،یکسره بی‌ثمراست. (اسکاروایلد ـ مقدمهٔ «تصویردوریان‌گری»

---

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، میدان‌لغزان و بی‌ثبات نبرد است. عدالت عظمی در اینست: مغلوب» «بایستی‌استثمار وشکنجه وتحقیر گردد. انسان آزادهٔ بیباك، قدرت فتح همهٔ» «جهان را داراست. از اینرو، باید بخاطر حیات، بخاطر زمین، بخاطـر» «عشق، بخاطر زن، بخاطر قدرت، بخاطرطلا، نبردی ابدی درکشاکش‌باشد.» «زمین و گنجهای زمین، طعمهٔ مرد بیباك 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; disodedience is a sign of a hero. The whole world is a slippery field ot 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 lova, for women for power, for gold. The land witb its treasures is the prey of him who is bold· ,,»

(چند سال پیش، آکادمیسین مشهور و مهذب فرانسوی وگوئه[1] نیزاز این گونه سخنان گفته بود).

آنچه مشهود است، نویسنده جدا از نیچه وبی‌آنکه خود بداند، بهمان نتایجی رسیده است که هنرمندان‌نوتبلیغ میکنند.

این آراء کـه بصورت «آئین» بیان میشود، ما را به حیرت و هراس می‌افکند. در واقع، این نظریات درآرمان آن هنری که خدمتگزار«زیبائی» است مستتر است. هنرطبقات عالیهٔ ما، این آرمان «ابرمرد»[2] یعنی درحقیقت ایدآل کهن «نرون» و «استنکارازین»[3] و چنگیزخان و «روبرت ماکر»[4] و

۱- Vogüé بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۲- overman

۳- Stènka Râzin بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۴- Robert Macaire « « «

ناپلئون وهمهٔ همفکران ومشوقان و مداحان ایشان را درنهاد آدمیان‌می‌پرورد وکمال مطلوب مذکور را باتمامی نیروی خویش در وجودآنان تقویت‌میکند.

در این جانشین شدن ایدآل زیبائی یعنی لذت، بجای آرمـان اخلاق است‌که باید نتیجهٔ چهارم، نتیجهٔ وحشت‌انگیز مسخ هنر جامعهٔ مارا جستجو کرد. اندیشیدن در اینباره وحشتناك است‌که اگر چنین هنری میان توده‌های مردم شایع میشد، بر بشریت چه میگذشت؟ بایدگفت که در حقیقت این هنر، هم‌اکنون باشاعه دربین توده‌ها آغازکرده است.

**بالاخره، پنجمین ومهمترین نتیجهٔ مسخ هنر اینست:** هنری‌که درمیان طبقات عالیهٔ اروپانشوونما میکند، با سرایت دادن بدترین احساسات بمردم، مستقیماً ایشانرا فاسد میسازد، همان احساساتی‌که برای بشریت بسیارزیان‌آور و ناشی‌از موهوم‌پرستی یعنی میهن‌پرستی و بالاتر از همه، شهوت‌پرستی است.

بعلل جهل‌توده‌ها، دقیقاً توجه‌کنید، خواهید دید علت اساسی، بهیچرو آنچنانکه مامی‌اندیشیم، کمبود مدارس و کتابخانه‌هانیست، بلکه سبب اساسی، خرافات میهنی وکلیسائیست‌که توده‌ها را اشباع کـرده است و پیاپی بیاری وسائل هنری، تهیه میگردد: خرافات‌کلیسائی، بیاری‌اشعار، ادعیه‌وسرودهای مذهبی و نقاشی و پیکـرتراشی و بوسیلهٔ آوازها، ارگها، موسیقی و معماری وحتی هنر دراماتیك کـه درمراسم و تشریفات کلیسا از آن استفاده میشود، پدید میآید و تثبیت میگردد و خرافات میهنی بدستیاری اشعار و حکایاتی‌که درمدارس تبلیغ‌میشود وبیاری موسیقی وسرود وبرپاداشتن جشنها وپذیرائیها و نمایشهای نظامی وبناهای یادبود، درمردم شیوع مییابد و مستقر میگردد.

اگـر این فعالیت مداوم تمام رشته‌های هنر برای تقویت خـرافات کلیسائی و موهومات میهنی کـه کار تـاریك ساختن ذهن مـردم و افساد آنان را برعهده دارند، نبود، توده‌ها از مدتهاپیش بروشنفکری حقیقی‌رسیده بودند. ولی، این تنها فسادکلیسائی ومیهنی نیست‌که هنرآنرا ایجاد میکند. درعصرما، ازنظر مهمترین مسألهٔ حیات اجتماعی یعنی : روابط جنسی ، هنر علت اصلی فساد مردم بشمار میرود. همهٔ ما درمورد خود، و والدین در مورد فرزندان خویش،ازاین موضوع آگاهیم وآگاهندکه انسانها باافراط درشهوت جنسی، چه‌رنجهای وحشت‌آور روحی وجسمی را تحمل میکنند و چه‌نیروهائی را بیهوده بهدر میدهند.

بسیار خوب، منظور چیست ؟ منظور اینست که همهٔ هنرهای ما ، خواه واقعی باشد وخواه جعلی، جز درموارد بسیار معدود، فقط وقف وصف ونمایش و تحریك انواع و اقسام عشق‌جنسی است. کافیست همهٔ آن داستانهائی‌راکه با توصیفات شهوت انگیز ، عشق را تشریح میکنند، چه‌آنهاکه بسیارلطیفند وهم آنهاکه‌بسیارمستهجن‌اند وادبیات‌اجتماع‌ما آکنده‌ازآنهاست،ـ تمام‌آن تصاویر ومجسمه‌هائی راکه بدن‌برهنهٔ زن را نشان میدهند وتمام‌آن زشتیها وپلیدیهائی راکه درعکسها وآگهیها آورده میشود، بیادآوریم، ـکافیست همهٔ آن اوپراها، اوپرتها، تصنیفها وآوازهای عاشقانهٔ شهوانی و هرزه‌ای راکه جهان ما ازآنها مشحون است بخاطر آوریم تا بی‌اختیار باین فکر افتیم‌که هنر موجود ، تنها یك هدف مشخص دارد وآن، اشاعهٔ فسق وهرزگی تاآخرین حد امکانست.

اگر اینها همهٔ نتایج نباشد ، دست‌کم محقق‌ترین مسخ هنر درجامعهٔ ماست . بنابراین آنچه درجامعهٔ ما هنر نام دارد، نه‌فقط به‌نهضت ترقی بشریت کمك نمیکند، بلکه میتوان گفت یقیناً ، بیش ازهرچیز در راه تحقق بهروزی ما مانع ایجاد میکند.

ازاینرو ، برای هرکس‌که از تأثیر فعالیت هنری برکنار است وبهمین دلیل نیز باهنر موجود رابطه‌ای بی‌شائبه دارد، بی‌اختیار سؤالی پیش میآید، همان سؤالی‌که درآغاز این نوشته مطرح‌کردم وپرسیدم‌که آیا قربانی‌کردن کارانسانی وحیات بشری واخلاق، بخاطر چیزی‌که هنرش مینامیم وفقط تعلق به‌بخش‌کوچکی ازجامعه دارد، عادلانه ودرست است؟ پاسخی‌که طبعاً دربرابر این سؤال دریافت میکنم اینست : نه ، عادلانه نیست و آن قربانیها نباید داده شود . عقل سلیم و شعور سالم اخلاقی چنین پاسخ میدهد . نه‌فقط نباید چنین کاری‌کرد، نه‌فقط بخاطرآنچه درمیان ما هنر شناخته شده است نباید قربانی داد، بلکه برعکس ، همهٔ‌کوشش‌کسانی‌کـه خواستار بهزیستی‌اند باید متوجه نابودی این هنر باشد. زیرا این هنر، یکی ازمحنت خیزترین پلیدیهاست و بردوش جامعهٔ انسانی ما سخت سنگینی میکند . بنابراین ، اگر میپرسیدند : بهتر نبودکه جهان مسیحی ما ، ازهرآنچه اکنون هنر نـام دارد ـ بانضمام هنر جعلی ـ وازهرآنچه اکنون اثـر خوب هنری بشمار میرود ، بـی‌نصیب میگشت؟ میاندیشم‌که هـرانسان منطقی وپرهیزکاری، مسأله را آنچنان حـل میکردکه افلاطون برای «جمهوری» خویش وهمهٔ‌آموزگاران مسیحی ومسلمان بشریت حل‌کردند. یعنی میگفت: «اگر اصلاً هنری وجود نمیداشت، بهتربود

تا اینکه هنرفاسدکنونی یا «همانند»آن دوام یابد ...» خوشبختانه این مسأله را ازکسی نمیپرسند وهیچکس موردی نمی‌یابد تاآنرا بیکی ازدوراه حل‌کند. آنچه ممکن است انسان بکار بندد وما، مردم باصطلاح باسواد وتحصیلکرده ـ که ازلحاظ موفقیت خود ، قدرت درك معنی و اهمیت پدیده‌های حیات خویش را داریم ـ میتوانیم وباید بکار بندیم اینست‌که خطای خوددرا بازشناسیم وسرـ سختانه درآن پانفشاریم، بلکه راه اصلاح‌آنرا بجوئیم.

# ۱۸

سبب نادرستی ودروغی که هنرجامعهٔ ما بدان دچارآمده اینست که چون افراد طبقات عالیه، بحقایق تعالیم کلیسائی ـ یامسیحی کذائی ـ بی‌اعتقادشدند، برآنسر نشدند تاتعالیم حقیقی مسیحیت را بمعنای واقعی واساسی آن که حاکی از رابطهٔ فرزندی انسان باخداوند وبرادری آدمیان بایکدیگرست ، بپذیرند؛ بلکه بحیات فاقدایمان خویش دوام دادندو کوشیدندبجای ایمان ازدست رفته، یادو رنگی وریاپیشه کنند: وانمود کنند که هنوزبه‌لاطائلات ایمان کلیسائی معتقدند، و یا ، بی‌ایمانی خویش را گستاخانه اعلام دارند و یا به‌تشکیک[1] ظریفی توسل جویند، ویابه‌پرستش زیبائی، بآنگونه که نزد یونانیان معمول بوده و بمعنای مشروع ساختن خود پرستی[2] وترفیع آن تامقام یك تعلیم دینی است، بازگردند.

علت مرض، نپذیرفتن تعالیم مسیح، بمعنی حقیقی، یعنی کامل آن بود. درمان ناخوشی، فقط دریك چیز است وآن، شناختن این تعالیم، باتمامی‌قوت آن است. این شناسائی، درعصرما، نه‌فقط میسور است ، بلکه حتمی و ضرور است. برای انسانی که برمسند رفیع دانش دوران ما جای دارد، خواه کاتولیك باشد و خواه پرتستان ، بیان اینکه به‌جزمیات کلیسا ، تثلیث خدا و الوهیت مسیح ونجات[3]، ایمان دارد، ناممکن است ؛ ونیز ، برای او نامیسور است که بااعلام بی‌اعتقادی، تشکیك، ویابازگشت به‌پرستش زیبائی وخودپرستی، خود-

---

۱ــ skepticism عقیده باینکه بعلم یقین نمیتوان رسید، ازاینرو باید قضاوت خود را درهرچیز مشکوك ومعلق داشت.

۲ـ egotism

۳ـ redemption

را ارضاء کند ؛ مهمتر ازهمه ، ممکن نیست بگویدکه از معنای حقیقی تعالیم مسیح بی‌خبر است. معنی این تعالیم، نه‌فقط دردسترس همهٔ انسانهای عصرماست، بلکه تمامی حیات مردم دوران ما، اشباع از روح این تعالیم است **ودانسته** و **نادانسته**، باآن هدایت میشود.

مهم نیست که مردم دنیای مسیحی ما، «شکل» سرمنزل مقصود بشر را ، تاچه حد دگرگونه تعیین کنند، خواه این سرمنزل مقصود را درترقی بشریت بمعنای وصول بحکومت سوسیالیستی یا اشتراکی (کمون) بدانند و خواه وحدت عمومی را مقصد منظور بشمارآرند و خواه اتحاد با مسیح موهومی را غایت‌کار بدانند وخواه رهبری جهانی کلیسا راآرمان خود بحساب‌آرند ، در هرحال، صرفنظر ازمیزان اختلاف صوری این تعاریف ، قدر مسلم اینست که مردم عصرما براین نکته آگاهندکه سرمنزل مقصود بشر، **سعادت** است واینك، عالیترین سعادتی که برای مردم قابل حصول است ، بیاری اتحاد همهٔ انسانها بدست میآید.

مهم نیست افراد طبقات عالیهٔ ما ،که قدر و اعتبار خویش را برپایهٔ **جدائی** می‌بینند ـ جدائی مردم دولتمند وباسواد، از زحمتکشان و تهیدستان وبیسوادان ـ تاچه‌حد برای اختراع جهان‌بینی‌های نو، که بدستیاری آنهاقادر بحفظ امتیازات خویش باشند، کوشش و تلاش میکنند و زمانی بازگشت به‌عهد عتیق وگاهی تصوف[۱] ووقتی تمدن[۲] یونانی وگاه تفوق انسان[۳] برانسان را کمال مطلوب بینش جهانی خویش قرار میدهند ، آنچه بایدگفت اینست که خواه ناخواه مجبورند حقیقتی راکه **دانسته ونادانسته** درحیات ما مستقر شده است بشناسندوآن حقیقت اینست که **بهروزی مارافقط باید دراتحاد وبرادری انسانها جست.**

این حقیقت، **نادانسته**، از راه استقراروسائل ارتباطیه: تلگراف وتلفن ومطبوعات، و امکان حصول روز افزون همهٔ نعمات جهان برای همهٔ افراد ، درحیات بشر استوار شده است و **دانسته**، بیاری بطلان موهومات که سبب جدائی انسانهاست، بدستیاری نشرحقایق دانش، ازراه بیان آرمان برادری انسانها دربهترین آثار هنر روزگار ما، درزندگانی انسان استقرار یافته است.

هنر، اندام روحی حیات بشریست ونمیتوان آنرا ازمیان برد؛ ازاینرو،

---

۱- mysticism ۲- Hellenism
۳- overmanhood

بر رغم تمام تلاشهای افراد طبقات عالیه بمنظور نهان ساختن آن آرمان دینی که مایهٔ حیات بشریت است، مردم این کمال مطلوب را بیش ازپیش شناخته‌اند ورفته رفته درجامعهٔ فاسد ما، ــ تا حدی درهنر و در دانش ما ــ پدیدار شده است. ازآغاز قرن کنونی، عالیترین هنر دینی که آکنده از روح مسیحیت حقیقیست، بسان محصولات هنر همگانی دنیوی که در دسترس فهم همهٔ مردم است، باکثرتی روزافزون در ادبیات ونقاشی پدیدآمده است. ازاینرو، خود هنر، آرمان حقیقی عصر ما را میشناسد ومیکوشد تابدان برسد. بهترین آثار هنر دوران ما، ازیکسو، احساساتی را انتقال میدهندکه انسانها را به‌اتحاد و برادری جلب میکنند (درادبیات: آثار دیکنز، هوگو، داستایفسکی؛ درنقاشی: ساخته‌های میله، پاستین لپاژ[1]، ژول برتن، لرمیت ودیگران)؛ ازسوی دیگر، این آثار درتکاپوی آنندکه فقط احساساتی راکه اختصاص بهمردم طبقات عالیه دارد انتقال ندهند، بلکه احساساتی را نقل کنندکه بتواند همهٔ انسانها رامتحد سازد. اینك اینقبیل آثارکم است، ولی‌هم‌اکنون نیاز بآنهارادریافته‌اند. بعلاوه، اخیراً کوشش روزافزونی درزمینهٔ نوشته‌ها، تصویرها، کنسرتها ونمایشنامه‌های توده‌ای بچشم میخورد. همهٔ اینها، ازآنچه باید باشد، دور وبس بدور است؛ ولی‌هم اکنون، جهتی راکه هنر، خود برای رسیدن براه شایستهٔ خویش میپیماید، می‌بینیم.

شعور دینی عصرما، که عبارت ازشناختن هدف زندگی عمومی وانفرادی دراتحاد انسانهاست، بقدرکافی روشن شده است؛ فقط لازم است که مردم عصر ما، فرضیهٔ مجعول «زیبائی» راکه برطبق آن، «لذت» هدف هنر شناخته شده است بدورباندازند تاشعور دینی خود بخود راهنمای هنر روزگارما گردد.

بمحض اینکه شعور دینی، که هم‌اکنون **ناآگاهانه** حیات انسانهای عصر ما را راهنمائی میکند، ازطرف مردم **آگاهانه** شناخته شود، مرز میان هنر طبقات عالی ودانی خود بخود ازمیان خواهد رفت وبجای آن، **هنربرادری** خواهد نشست وسپس طبعاً دروهلهٔ اول، هنری که ناقل احساسات مخالف شعور دینی‌عصرماست ــ احساساتی که بجای اتفاق، سبب نفاق مردمان میگردد ــ بدور افکنده میشود ودر وهلهٔ دوم، آن هنر بی‌معنی وانحصاری که اینك بناحق جائی برای خود یافته است، ازمیان خواهد رفت.

همینکه شناسائی مذکور **آگاهانه** صورت پذیرفت، هنر، دیگر آن

---

۱- Bastien Lepage

نخواهد بود که امروز است، یعنی: وسیلهٔ تحمیق وافساد مردم نخواهد بود ، بلکه آن خواهد شد که همیشه بوده است و باید باشد : وسیلهٔ پیش‌بردن بشریت بسوی وحدت وسعادت خواهد گشت.

گفتن این‌سخن، هراس‌انگیز است، ولی باید گفت: آنچه برهنر روزگار ما رفته همانست که بر روسپی میرود ؛ بدین معنی: زنی که باید زیبائی زنانهٔ خویش را در راه مادر شدن بکار برد ، آنـرا برای لذت بخشیدن به‌آنانکه پذیرای چنین لذاتی هستند میفروشد.

هنر عصرما وجامعهٔ ما، روسپی شده است و این قیاس ، تا جزئی‌ترین دقایق آن، درست است. هنرما، عیناً نظیر روسپی ،وقتی نامحدود و چهره‌ای پر بزك دارد وبهمانگونه نیز «فروشی» واغواکننده وزیان‌آور است.

محصول حقیقی هنر، که میوهٔ حیات گذشتهٔ هنرمند است، بندرت درروح وی تجلـی میکند ، درست همچنانکـه بارور شدن مادر نیز هـرروزه 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 مجعول، همچون فاحشه‌ای پیوسته نیازمندآرایش است.

درست بهمانسان‌کـه محبت سبب بـارور شدن مادر است ، دلیل تجلی هنر واقعی نیز احتیاج باطنی هنرمند به‌بیان احـساس مجموع ومتراکم خویش است. ولی سبب بوجود آمدن هنر تقلبی :آزمندیست ، درست همچنانکه سبب روسپیگری نیز هست.

نتیجهٔ هنرحقیقی، آوردن احساسی نو، بهجریان عادی زندگیست.درست همانگونه که ثمرهٔ محبت زوجـه ، تقدیم انسانی نو بجهان است . نتیجهٔ هنر تقلبی، فـساد انسان، سیری ناپذیری لذات وتضعیف قوای معنوی بشر است.

اینست آنچه بایستی مردم عصرما و جامعهٔ ما دریابند تاخویشتن را از منجلاب این هنر فاسد روسپی که ما را درخود فرو میبرد نجات بخشند.

# ۱۹

مردم‌ازهنر آینده‌سخن‌میگویند ومنظورشان هنرویژهٔ لطیف جدیدی است که گمان دارند بموقع‌خود، سراز گریبان‌هنر طبقه‌ای که‌اکنون عالیترین طبقاتش میدانند، برون خواهدکرد. لیکن چنین هنر تازهٔ آینده‌ای، امکان وجودندارد وهرگز نیز پدیدنخواهدآمد، هنر انحصاری ما، که ازآن طبقات عالیهٔ‌جهان مسیحی است، به‌بن‌بست رسیده است . درآن راه‌که این هنر گام نهاده ، بیش ازاین‌پیش‌نخواهدرفت، ازآن‌زمان که‌هنرما، ازمقتضای‌اساسی‌هنر (یعنی راهنمائی شدن بوسیلهٔ شعور دینی) کناره‌گرفت ، روز بروز انحصاری‌تر وبهمین دلیل ، فاسدتر شد واکنون بنقطهٔ «کور» رسیده است. هنر آینده ــ هنری که واقعاًدر آینده وجودخواهدداشت ــ دنبالهٔ هنرکنونی نخواهدبود، بلکه برشالوده‌های کاملاً دگرگونهٔ‌نوئی‌استوارخواهدبودکه بهیچرو وجه مشترکی باپایه‌های هنر کنونی‌ما، هنر طبقات عالیه نخواهد داشت.

هنرآینده، یعنی‌آن قسمت ازهنرکه ازتمام هنرهای پخش شده در میان مردم جدا خواهد شد ، انتقال احساساتی نخواهد بودکه فقط در دسترس فهم عدهٔ معدودی، ــ ثروتمندان ــ قراردارد. ــ همانگونه که امروزه‌چنین‌است ــ بلکه هنر آینده فقط‌آن خواهد بودکه عالیترین شعور دینی مردم عصر ما را تحقق بخشد. درآینده ، تنهاآن‌آثاری هنر بشمار خواهد رفت‌که انسانها را بسوی اتحاد برادرانه سوق دهد، یعنی احساساتی را منتقل سازدکه سبب‌چنین اتحادی‌گردد ویا، احساسات عامی راکه قادر بمنفق نمودن همهٔ‌آدمیان باشد، نقل نماید، از «حوزهٔ‌کل هنر»، فقط چنین هنری جدا خواهد شد، موردقبول

وپسند قرار خواهد گرفت واشاعه خواهد یافت. لیکن هنری که احساسات ناشی ازتعالیم دینی منسوخ را نقل میکند، هنرهای: کلیسائی ، میهنی ، عشقی ، که ترس خرافی آمیخته باحترام، غرور، خودپسندی، پرستش قهرمانان را انتقال میدهند، هنرهائی که تنها عشق بیك ملت، یاشهوترانی رادرانسان پدیدمیآورند، هنرهای بد و زیان‌آور بشمار خواهند رفت و افکار عمومی آنها را محکوم و تحقیر خواهدکرد. دیگر هنرها، که فقط احساسات قابل حصول عدهٔمعدودی را منتقل میکنند، قابل اهمیت واعتنا نخواهند بود و نه‌محکوم خواهند شد ونه مورد قبول قرارخواهند گرفت. دیگر، طبقهٔ مخصوصی، طبقهٔ مردمان ثروتمند ـ چنانکه اینك هست ـ ستایندگان هنرنخواهند بود، بلکه تمامی‌افراد ملت، ستایشگران هنر خواهند شد . برای اینکه اثری به‌نیکی شناخته شود ، قبول افتد واشاعه یابد، بایدخواستهای همهٔ مردمان، توده‌های بزرگ انسانها راکه درشرایط طبیعی‌کار وکوشش بسر میبرند برآورد ، نه‌تقاضاهای گروهی معدود راکه درشرایط یکسان وغالباً غیر طبیعی زندگی میکنند.

هنرمندان، آفرینندگان‌هنر، بسان هنرمندان عصرماعدهٔاستثنائی‌انگشت‌ـ شماری نخواهند بودکه ازمیان یك بخش‌کوچك مردم، از میان افراد طبقات دولتمند یاافراد نزدیك بایشان، گزین شده باشند، بلکه تمامی آن انسانهای با استعدادی که تعلـق بتمام مردم دارنـد و استعداد و تمایل خویش را برای فعالیت هنری به‌ثبوت رسانیده‌اند، هنرمندان‌آینده خواهند بود.

درآنزمان، فعالیت هنری دردسترس همه خواهدبود. این فعالیت، نخست بدین سبب برای همه قابل حصول خواهدشدکه درهنرآینده، نه‌فقط به‌تکنیکی پیچیده که‌آثارهنر عصر مارا مسخ میکندومحتاج رنج بسیار وصرف وقت‌بیهودهٔ فراوان است، نیازی نخواهد بود، بلکه برعکس، روشنی و سادگی‌واختصار ـ همان شرایطی کـه با تمرینات مکانیکی بـدست نمیآید وفقط بیاری تعلیم و تربیت ذوق فراهم میگردد ـ فعالیت هنری را در دسترس همه خواهد گذاشت. دوم، بدین دلیل فعالیت هنری برای همهٔ افراد توده‌ها قـابل وصول خواهد شدکه بجای مدارس حرفه‌ای کنونی، یعنی مدارسی کـه فقط در دسترس افراد معدودیست، همه درمدارس عمومی‌ابتدائی، پا بپای خواندن ونوشتن، موسیقی ونقاشی (آواز وطراحی) را فرا خواهند گرفت؛ چنانکه هرکس‌که ازاصول ابتدائی دانش نقاشی و موسیقی آگاه باشد ودر خود نسبت بهرهنری احساس استعداد و میل‌کند، بتواند خود را درآن هنربکمال رساند؛ وسوم آنکه، همهٔ

نیروهائی که اکنون بخاطر هنر تقلبی بهدر میرود، برای اشاعهٔ هنر حقیقی درمیان توده‌ها بکار خواهد رفت.

مردم گمان میکنند اگر مدارس مخصوص هنری وجود نداشته باشد، تکنیك هنر تضعیف خواهد شد، اگر منظور از تکنیك، پیچیدگیها و ابهاماتیست که هم‌اکنون نشان ویژه و برجستهٔ هنر بشمار میرود، مسلماً چنان خواهد شد؛ لیکن اگر منظور از تکنیك، روشنی و زیبائی و سادگی ـ ایجاز آثار هنری ـ است حتی اگر مدارس حرفه‌ای‌هم وجود نداشته باشد و در مدارس عمومی بشاگردان طراحی و موسیقی نیز نیاموزند، تکنیك، همچنانکه تمام هنرهای مربوط به توده اثبات کرده‌اند، نه‌تنها سستی نخواهد پذیرفت، بلکه‌صدها بار بهتر خواهد شد. بدین سبب کامل‌خواهد شد که همهٔ هنرمندان مستعدی که فعلاً درمیان توده‌ها پنهان‌اند، درکار هنر شرکت خواهند جست و چون‌بسان زمان‌ما، نیازی بدستور و آموزش فنی پیچیده وبغرنج ندارند و در برابرخود سرمشقهائی ازهنر حقیقی دارند، نمونه‌های‌هنرحقیقی را بجهان عرضه‌خواهند داشت و این نمونه‌ها، مثل‌همیشه برای هنرمندان‌بهترین مکتب تکنیك‌خواهد 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 همهٔ مردمان درکار هنر شرکت جویند و بر شمارهٔ این سرمشقها افزوده شود واین نمونه‌ها بیشتر در دسترس مردم قرار گیرد، تعلیم مدرسه که هنرمند آینده از آن محروم خواهد گشت با آن آموزشی که هنرمند از نمونه‌های فراوان‌هنرخوب که درجامعه انتشارمییابد خواهدگرفت، سدها برابر جبران خواهد شد.

یکی از وجوه امتیاز هنرآینده 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 پیشهٔ دیگری جز هنر خویش نمیزنند، بوجود نخواهند آورد. هنرآینده را همهٔ مردمی که از زمرهٔ توده‌ها هستند خواهند ساخت و وقتی دست بکار ایجاد آن میشوند که بدین فعالیت، احساس نیاز کنند.

در جامعهٔ ما، مردم می‌اندیشند که اگر معیشت هنرمند تأمین شود، بهترکار خواهدکرد، این عقیده بار دگر با وضوح کامل این نکته را اثبات میکند ـ اگر هنوز بچنین دلیلی نیاز باشد ـ که آنچه در میان ما هنرش

پنداشته‌اند، هنر نیست بلکه فقط «همانند» هنراست. کاملاً درست است که برای دوختن چکمه و پختن نان، تقسیم‌کار، بسیارسودمند است؛ یعنی‌چکمه‌دوز یا نانوائی که ناگزیر از طبخ ناهار و تهیهٔ هیزم خود نباشد، چکمهٔ بیشتر و نان فراوان تری تولید خواهدکرد تا آنکه خود در غم ناهار و هیمهٔ خود باشد. لیکن هنر، افزارمندی[۱] نیست: هنر انتقال احساسیست که هنرمند، خود آنرا تجربه کرده است. باید دانست‌که احساس، فقط آنهنگام درانسان پدید میآیدکه زندگانی‌او، همچنانکه شایستهٔهمهٔ انسانهاست، ازهرجهت‌طبیعی باشد. ازاینرو، تهیهٔ همهٔاحتیاجات‌مادی هنرمندان، برای قدرت خلاقهٔ ایشان شرطی بسیار مضرو مخرب‌است، زیـرا آنان را از مقتضیات نبرد با طبیعت، بمنظور تهیهٔ مایحتاج زندگانی خود ودیگران ـ مقتضیات و شرایطی که‌برای همهٔ آدمیان عمومیت دارد ـ دورمیکند و بدینسان ایشان را از امکان وفرصت آزمایش وتجربهٔ مهمترین‌احساساتی که خاص همهٔ مردم است، محروم‌مینماید. برای قدرت خلاقهٔ هنرمند، هیچ چیز مخرب‌تر از تأمین و تجمل کاملی که معمولاً هنرمند جامعهٔ ما از آن برخوردار است، نیست.

هنرمند آینده، زندگی عادی خواهد داشت و معاش خود را با کار تأمین خواهدکرد. میکوشد تا ثمرات عالیترین نیروی معنوی‌خویش راتقدیم قسمت اعظم‌جامعه کند؛ زیرا لذت وپاداش او، انتقال احساسات وی بقسمت‌اعظم انسانهاست. هنرمند آینده، حتی اینرا در نمی‌یابد که چگونه هنرمند، آنکه شادی وخوشی اصلی وی دراینست‌که اثرش هرچه بیشتر، اشاعه یابد، میتواند آثار خود را فقط در ازای قیمت معلومی بفروشد.

تا آنزمان‌که‌سوداگران‌از معبد هنرطردنگشته‌اند، معبدهنر، پرستشگاه نخواهد بود، هنرآینده، آنانرا طرد خواهدکرد.

از اینرو، به‌گمان من، مضامین هنرآینده مطلقاً باآنچه اکنون هست تفاوت خواهد داشت. مضامین هنرآینده را بیان احساسات انحصاری از قبیل جاه‌جوئی، افسردگی، بیزاری، وشیفتگی ـ درهمهٔاشکال ممکن آن ـ تشکیل نخواهد دادکه فقط برای‌کسانیکه خود را بزور، ازکار شایسته ودرخورآدمی جداکرده‌اند، قابل وصول وجالب توجه است؛ بلکه مضامین هنر آینده، بیان احساسات انسانی خواهد بودکه بسان دگران، حیات وگذرانی عادی ومعتاد

---

۱- artisanship

دارد واحساسات وی ناشی ازشعور دینی عصرماست وخود، آنها را تجربه کرده است ویا، محتویات هنر آینده بیان احساساتی خواهد بود که برای همه، بی‌استثناء عمومیت دارد.

درنظر افراد گروه ما ، که احساسات مضامین هنرآینده را نمیشناسند، و یا نمیتوانند ونمیخواهندبشناسند، چنین جلوه میکند که مضامین مذکور در قیاس با لطائف هنر انحصاری ، یعنی همان هنری که خود را با آن سرگرم ساخته‌اند، بسیار ناچیز وفقیر است. میاندیشند : «در قلمرو احساسات عشق بهمنوع، که ازتعالیم مسیحیت برخیزد، چه‌چیز تازه‌ای میتوان گفت؟ احساساتی که برای همه عمومیت دارد نیز ، سخت بی‌معنی و ناچیز و یکنواخت است». ولی در واقع، این فقط احساسات منبعث ازشعور دینی مسیحیت، و، احساسات عمومی وقابل وصول برای همگان است که درعصرما، فی‌الحقیقه بدیع و جدید است. احساساتی که ناشی از شعور دینی عصرماست ـ احساسات مسیحیت ـ بی‌اندازه تازه‌ومتنوع است؛ این احساسات، فقط بآن‌معنی که بسیاری پنداشته‌اند، یعنی ازجهت نمایاندن مسیح وحوادث انجیل، ویاتکرار بدیع حقایق مسیحیت: اتحاد و برادری وبرابری ومحبت، متنوع و نونیست، بلکه بدین معنا تازه و گوناگون است که همان لحظه که انسان از دیدگاه مسیحیت برقدیم‌ترین و عادی‌ترین وآشناترین پدیده‌های حیات نگریست، این پدیده‌های کهن، موجد تازه‌ترین ومؤثرترین وگیراترین احساسات میگردند.

کهن‌تر ازرابطهٔ: زوج و زوجه، والدین وفرزندان، فرزندان و والدین، افراد باهم میهنان خویش ، با بیگانگان ، باحمله ، با دفاع ، بادارائی ، با زمین، باحیوانات، چه میتواند باشد؟ لیکن همانندم که آدمی از دیدگاه مسیحیت براین پدیده‌ها نگریست، بی‌درنگ احساساتی بیحد متنوع و بغایت تازه و بسیارمؤثر وگیرا دراوپدید میآید.

درست بهمین نحو ، قلمرو مضامین آن هنر آینده که ساده‌ترین و قابل حصول‌ترین احساسات دنیوی رامنتقل میسازد، محدود نمیگردد، بلکه وسعت می‌یابد. درهنرپیشین‌ما، فقط بیان آن احساساتی ارزش انتقال داشت که‌مناسب حال گروه مشخصی بود وکار انتقال احساسات نیز درشرایط مخصوص وبشیوهٔ بس آراسته‌ای صورت میگرفت که در دسترس اکثریت مردم نبود ، لیکن مضامین حوزهٔ عظیم هنرملی و هنر کودکان: شوخیها و ضرب‌المثلها ولغزها و آوازها و بازیهای اطفال و تقلیدها ، ارزش آنرا نداشت که موضوع هنر

بشمار آید .

هنرمند آینده خواهد دانست که پرداختن داستانی کوچك دربارهٔ پریان وساختن آوازی گیرا که بردلها نشیند و مثل و لغزی که سبب سرگرمی و فرح مردمان گردد ولطیفه‌ای که موجب خندهٔ ایشان شود وترسیم تصویری که بخشایندهٔ شادی به‌نسلهای بسیار یابه‌میلیونها خرد وکلان باشد، بی‌اندازه مهمتر وثمر-بخش‌تر از تصنیف‌وترسیم داستان وسمفونی وتصویری است که اندك زمانی باعث انصراف خاطر معدودی مردم ثروتمند گردد وسپس، برای ابد فراموش شود. قلمرو این هنر، هنر احساسات ساده که در دسترس تمامی انسانهاست ، پهناور وتقریباً دست نخورده است.

ازاینرو، ازنظر مضمون، هنر آینده نه‌فقط فقیرتر از هنرحال نخواهد بود، بلکه برعکس بی‌اندازه غنی‌تر از هنر کنونیست . درست بهمین نحو ، شکل هنرآینده نیز ازشکل کنونی هنرپست‌تر نخواهد بود، بلکه بوجهی غیر قابل قیاس، برآن برتری خواهد داشت. این برتری ، بمعنای تکنیك ظریف وپیچیده نیست، بلکه بدین معناست که شکل هنرآینده خواهدتوانست باختصار وسادگی وروشنی وبی‌حشو وزائد، احساسی راکه هنرمند تجربه‌کرده است و خواستار انتقال آن بدیگران است، منتقل کند.

بیاددارم وقتی، بامنجم مشهوری که دربارهٔ تجزیهٔطیف‌ستارگان کهکشان سخنرانیهای عمومی میکرد، صحبت میکردم؛ دراثنای سخن گفتم ، چه‌خوب بودکه‌او، بادانش‌وقدرت سخنوری‌خویش، کنفرانس عامی‌درباب کیهان‌شناسی[۱]، دربارهٔ مهمترین حرکات زمین میداد، زیرا، درمیان‌مستمعان سخنرانیهای‌وی که راجع به‌تجزیهٔ طیف ستارگان کهکشان بود، مردم بسیاری، مخصوصاً زنها، پیدا میشدند که ازعلت پدیدآمدن روز وشب وزمستان وتابستان ، بدرستی آگاه نبودند . منجم هـوشمند لبخندی زد وگفت: «آری ، خوب بـود ، لیکن بسیار مشکل است . سخنرانـی در بـارهٔ تجزیهٔ طیف کهکشان بـدرجات آسانتر است»

این گفته دربارهٔ هنر نیز مصداق دارد : دربارهٔ زمان‌کلئوپاتر شعر سرودن ، یا آتش زدن شهر روم را بدست نرون تصویرکردن ، یا براهامز و ریشارد اشتراوس‌وار سمفونی ساختن، یابشیوهٔ واگنر اوپرا ترتیب دادن ، از

---

۱- cosmography

نقل حکایت ساده‌ای که عاری ازحشو وزائد باشد ودرعین حال احساس گوینده را نیز انتقال دهد، یا ازترسیم تصویری که بامدادکشیده شود و دربیننده اثر بخشد وشادش کند، یا از تصنیف چهار «ضرب»[۱] آهنگ ساده و روشنی که فاقد هرگونه «همراهی»[۲] باشد و حالت روحی ویژه‌ای را منتقل سازد و در خاطر شنوندگان باقی ماند، بسی سهلتر است.

هنرمندان عصرما میگویند: «اکنون برای ما ، با پیشرفت وکمالی که نصیبمان شده است، بازگشت باوضاع بدوی محال است. دیگر نمیتوان حکایاتی نظیر سرگذشت یوسف واديسهٔ هومر نوشت ومجسمه‌ای چون ونوس ملو[۳] ساخت وموزیکی چون آوازهای ملی تصنیف کرد.»

ودرحقیقت ، اینکار برای هنرمندان زمان ما محال است ؛ ولی برای هنرمندآینده کار محالی نیست ، زیرا هنرمند آینده که ازگمراهی و تباهی «کمالات تکنیك»، که فقدان مضامین را میپوشاند وپنهان میدارد بی‌خبر است وهنرمند حرفه‌ای نیست و در ازای فعالیت خود پاداش نمیگیرد ، هنر را فقط آنگاه بوجودخواهدآورد که برای ایجادآن، ضرورتی باطنی ومقاومت‌ناپذیر احساس کند.

ازاینرو، هنرآینده، هم‌ازنظر **مضمون** وهم ازنظر **شکل**، باآنچه‌اکنون هنر بشمارآمده است بکلی تفاوت خواهد داشت .

**مضامین**هنرآینده، فقط احساساتی خواهد بودکه‌آدمیان را بسوی اتحاد جلب‌کند، ویا همان احساساتی است‌که هم‌اکنون‌آنها را متحد میسازد ؛ **شکل** هنر نیز چنان خواهد بودکه دردسترس همهٔ انسانها باشد . از اینرو، آرمان «کمال»آینده،در**انحصاری بودن** احساس، احساسی‌که فقط برای گروه‌معدودی قابل فهم است نخواهد بود، بلکه برعکس **درعمومی بودن**آنست ، و نیز در حجم وابهام وپیچیدگی شکل، همچنانکه اکنون بدان عقیده دارند، نخواهد بود، بلکه برعکس، اختصار وروشنی وسادگی بیان،این‌کمال را پدید خواهد آورد. وفقط وقتیکه هنر چنین شود، دیگر مانند زمان حال، مردم را سرگرم وفاسد نخواهد ساخت وبرای اینکار بهترین نیروی‌آنهارا بهدر نخواهد داد ، بلکه‌آنچنان خواهد شدکه بایدباشد، یعنی: برای بردن شعور دینی مسیحیت

---

۱- measure

۲- accompaniment

۳- Venus of Melos بتوضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید

از حوزهٔ **عقل و فهم** بسرزمین **احساس**، افزار عمل خواهد گشت و بدینسان ، مردم را واقعاً در خود زندگانی ، بآن **کمال و اتحادی** که شعور دینی بآنان نشان میدهد نزدیکتر خواهد کرد.

# ۲۰

## نتیجه

وظیفهٔ خود را تـاحد توانائی ، دربارهٔ موضوعی که بمن نزدیك است و مدت پانزده‌سال مرا بخود مشغول داشته است، یعنی دربارهٔ هنرانجام داده‌ام. وقتی میگویم این مـوضوع مدت پانزده سال مـرا بخود مشغول داشته است ، منظورم این نیست که پانـزده سال دست بکار نوشتن این اثر بوده‌ام ، بلکه قصدم فقط اینست که درحدود پانزده سال پیش، دربارهٔ هنر بنوشتن آغاز کردم ومی‌اندیشیدم وقتی این اثررا دست‌گیرم آنرا یکباره وپی‌گیر، بپایان خواهم برد؛ ولی درآن زمان معلوم شدکه نظریاتم دربارهٔ این موضوع تاآن حدمبهم است که یارای توضیح آنها راآنچنانکه خود میخواهم ومایلم، ندارم. ازآنوقت، بی‌وقفه دربارهٔ این موضوع اندیشیده‌ام و شش یاهفت بار دست بنوشتن زده‌ام، لیکن هربار پس از آنکه مقدار کمی مینوشتم ، احساس میکردم که توانائی بپایان بردن آنرا ندارم وبهمین سبب کار نوشتن را رها میکردم. اکنون آنرا تمام کرده‌ام وبا نقائصی که ممکن است داشته باشد، امیدوارم نظر اصلیم دربارهٔ راه نادرستی که هنرعصر ما درآن روانست، علت آن ، و رسالت حقیقی هنر ، درست باشد؛ ازاینرو، هرچندکه کار وکوشش من ازسر منزل کمال بدوراست وبتوضیحات بسیارواضافات بیشمار نیاز دارد، امیدوارم کوشش بیهوده‌ای بکار نبسته باشم وهنر، دیر یازود، راه‌غلطی راکه درآن پویانست، ترك گوید. لیکن برای آنکه این معنی صورت پذیرد و هنر طریق تازه را در پیش گیرد ، لازم

است فعالیت معنوی دیگری که باندازهٔ هنر خطیر است و هنر پیوسته با آن بستگی نزدیك داشته است یعنی ـ دانش ـ نیز مانند هنر ، راه خطائی را که در آن سیر میکند، ترك گوید.

دانش و هنر ، همچون ریه و دل، پیوندی نزدیك دارند ؛ آنچنانکه اگر یکی، مسخ شود، دیگری نیز ازوظیفهٔ مقرر خویش بازمی‌ایستد.

دانش حقیقی، معرفتی راکه مردم عصر معلوم وجامعهٔ مشخصی، مهمترین معرفتش میشمارند، بررسی میکند و آنرا بحوزهٔ شعور آدمیان میآورد.

اما هنر، این حقایق را ازحوزهٔ دانش، بمنطقهٔ احساس انتقال میدهد . ازاینرو، اگرراهی که علم در آن روانست نادرست باشد، طریق هنر نیز ناصواب خواهد بود. دانش وهنر، مانند آن کرجیهائی هستند که دولنگر، یا باصطلاح دو ماشین دارند و برای پیمودن رودها بکار میروند . علم ، همچون قایقی که لنگرها را بجلو میبرد ومهارشان میکند، وسائل حرکت را روبه‌جهتی که دین تعیین کرده است، آماده میسازد و هنر ، مانند چرخ لنگری که در کرجی کار میکند، با نزدیك کردن کرجی بلنگر، خودِ 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 ازهنر بمعنی محدود کلمه، آن چیزیست که احساساتی راکه ما مهم میدانیم منتقل‌سازد، علم نیز بطور کلی، عبارت‌ازانتقال انواع آگاهیهاست، درحالیکه منظور ما ازعلم بمعنی محدود کلمه، فقط آن چیزی است که اطلاعی راکه مامهم میشماریم انتقال دهد.

آنچه برای مردم ، میزان اهمیت احساساتی راکه هنر واطلاعی راکه علم انتقال دهد تعیین میکند، شعور دینی زمان مشخص و جامعهٔ معینی است ، یعنی: مردم آن عصر وآن جامعه، مقصد حیات خویش را، چه‌چیز بدانند.

آنچه بیش ازهرچیز برای وصول باین‌سرمنزل مقصود باآدمی همکاری کند، علم اساسی و مهم بشمار است و آنچه کمتر یاری رساند ، دانشی است کم ارج‌تر؛ آنچه برای رسیدن بمقصد حیات انسان ، اورا هیچ مدد نکند ، اصلاً بررسی نمیشود، یا اگرهم بررسی شود ، علم بشمار نمیآید. همیشه چنین بوده است واینك نیز بایستی چنین باشد، زیرا خصوصیت دانش انسانی و حیات انسانی بدینگونه است. ولی چون دانش طبقات عالیهٔ زمان ما، از درك هردینی عاجز است وحتی تمام ادیان را چیزی جز خرافه نمیداند، از انجام این کار

عاجز مانده است.

بهمین دلیل، دانشمندان دوران‌ما، با ایقان بسیار میگویند که **همه‌چیز** را بیطرفانه بررسی میکنند؛ ولـی چون شمارهٔ «همه چیز» بسیار زیـاد است ( «همه چیز» عـدد بینهایت «چیزها»ست) و چون مطالعهٔ همه چیز بیطرفانه امکان ناپذیر است، از اینرو این دعوی‌فقط درعالم خیال صورت گرفته‌است. دانشمندان در عالـم واقع، همه‌چیز را بررسی نمیکنند، و، بهیچوجه همه را بیطرفانه، بررسی نمینمایند، بلکه فقط آنچه را که برای کسانیکه خـود را با دانش سرگرم ساخته‌اند ازیکسو بسیار مهم و از جهت دیگر بسیارخوشآیند است، مطالعه میکنند. برای دانشمندانی کـه تعلق بطبقات عالیه دارند، آنچه بیش از هرچیز بسیار اهمیت دارد اینست‌که: **نظمی راکه‌درپناه‌آن، این‌طبقات از امتیازات خویش برخوردارند، نگاهدارند؛** و دلپذیرترین چیزها نزد ایشان آنست‌که کنجکاوی ناشی از تنبلی را ارضاء کند ونیازمندتلاش فکری فراوان نباشد وعملاً نیز اجرا نشود.

از اینرو، بخشی از علوم‌که شامل فلسفه‌ای موافق و مناسب نظم‌موجود و تاریخ و اقتصادی مشابه ایـن فلسفه میباشد، اساساً دست بکار اثبات ایـن مطلب است‌که نظم‌کنونی حیات، همانست‌که باید باشد وهمان نظمی است که برطبق قوانین لایتغیر، قوانینی‌که تابع ارادهٔ انسانی نیست، بوجودآمده‌است و بموجودیت خویش ادامه میدهد؛ **بنابراین هرکوششی جهت نقض آن،نا ـ مشروع وعبث است.** قسمت دیگر، ـ بخش دانش تجربی ـ‌که شامل‌ریاضیات و هیأت وشیمی وفیزیك‌وگیاه شناسی وتمامی علوم طبیعی است، بکاری‌مشغول است‌که هیچگونه ارتباط مستقیمی با حیات بشری ندارد وموضوعاتی‌رامطالعه میکند که غریب و شگفت‌انگیز باشد و خواستهای مناسب با زندگانی طبقات عالیه را جایز شمارد. دانشمندان دوران ما، برای توجیه انتخاب موضوعات مورد مطالعهٔ خویش، که بموجب وضع اجتماعی خودبرگزیده‌اند، درست‌نظیر فرضیهٔ **هنربرای‌هنر**، فرضیهٔ **علم برای علم** را اختراع کرده‌اند.

بهمانسان‌که از فرضیهٔ «هنر برای هنر» چنین برمیآیدکه پرداختن و سرگرم شدن به‌همهٔ موضوعاتی‌که خوشایند ماست، هنر است، از تئوری «علم برای علم» نیز چنین استنتاج میشودکه بررسی و مطالعهٔ مطالبی‌که توجه‌مارا بخود جلب‌کند، علم است.

بدینسان، یك بخش دانش، بجای آنکه بمطالعهٔ این مطلب پردازد که

آدمیان چگونه بایدزندگی کنند تا بمقصد خویش دست یابند، **قانونی‌ولایتغیر بودن نظام‌بد وغلط‌کنونی‌حیات را اثبات میکند** و بخش دیگر ـ دانش تجربی ـ خود را با مسائل ناشی از کنجکاوی محض یا، با اصلاحات فنی مشغول میدارد.

بخش نخستین علوم، نه فقط بدین سبب‌که بینش مردم را آشفته‌میسازد و راه حلهای غلطی پیش‌پای ایشان میگذارد، زیانمند است، بلکه از اینجهت نیز که وجود دارد و مقام دانش حقیقی را غصب کرده است، زیان‌آور است. زیرا: هرکس‌که بکار بررسی مهمترین مسائل حیات دست می‌یازد، بایدپیش از حل آنها، درهریك از مهمترین مسائل زندگی ریشه‌های نادرستی و دروغ را که با گذشت اعصار افزون و با قدرت ابداع مغز آدمی آبیاری شده است ازبن برکند.

دومین قسمت علوم، بخشی که دانش نو، بدان سخت میبالد و بسیاری آنرا یکتا دانش واقعی میشمارند، 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 غلطی‌که مورد توجیه و تأیید بخش نخستین علوم است، حصهٔ بزرگی از مُکْتَسَبات فنی‌این بخش دانش، متوجه سود بشریت نیست بلکه متوجه زیان انسانیت است.

اکتشافات حوزهٔ علوم طبیعی، فقط بدیدهٔ آنان‌که حیات خویش راوقف این بررسی کرده‌اند سخت سودمند و مهم جلوه میکند؛ و فقط بدین علت در دیدهٔ ایشان چنین‌جلوه میکند، که بگردخویش نمینگرند وآنچه را که‌براستی مهم است نمی‌بینند. کافیست چشم از آن میکرسکپ روحی که درزیر ذره‌بینش مطالب مورد مطالعهٔ خود را مشاهده میکنند برگیرند و باطراف نظراندازند تا ببینند سراپای‌علمی‌که برای آنها موجب چنین مباهات ساده‌لوحانه‌ای‌شده است تاچه‌اندازه بیمعناست، ـ از هندسهٔ خیالی و تجزیهٔ طیف‌کهکشان وشکل اتمها و بعد جمجمهٔ انسان عصر حجر و چیزهای‌کم ارزشی ازاینگونه، سخن نمیگویم ـ حتی دانش ساختمان ذره‌بینی موجودات[۱] و پرتو مجهول و مانند آنها نیز، درقیاس با دانشی‌که طردکرده‌ایم وبرای فاسد شدن بدست‌استادان حکمت الهی[۲] و حقوق و اقتصاد وعلم‌مالیه ودیگران سپرده‌ایم، بی‌اهمیت‌است.

۱- micro-organisms
۲- professors of theology

کافیست به‌پیرامون خویش بنگریم تا بدانیم فعالیتی که شایستهٔ دانش واقعیست، بررسی موضوعی نیست که تصادفاً توجه مارا بخود جلب کرده است، بلکه مطالعهٔ این مطالب است که حیات انسانی، **چگونه باید نظم و ترتیب یابد**؛ یعنی آن مسائل دینی واخلاقی و مربوط بزندگانی اجتماعی است که بدون حل آنها تمامی آگاهی ما از طبیعت زیان‌آور و بیمعناست.

از این موضوع که دانش ما، امکان استفاده از انرژی آبشار و بکار گماردن این نیرو را درکارخانه‌ها و ساختن تونل را در دل کوهها وامکانات دیگری از این قبیل را بما میدهد، بسیار شادیم و بخود میبالیم. ولی درد اینجاست که نیروی آبشار را در راه بهروزی بشریت بکار نمیبریم، بلکه آنرا **در راه افزایش سرمایهٔ سرمایه‌داران، که اسباب تجمل یا افزار انهدام انسانها را میسازند** بکار میاندازیم. همان دینامیتی که بیاری آن کوهها رامیشکافیم تا دردل آنها تونل بزنیم، درجنگ بکارش میبریم، جنگی که نه‌فقط نمیخواهیم از آن دست برداریم، بلکه ناگزیر و واجبش میشماریم و بی‌وقفه خود را آمادهٔ آن میسازیم.

گرچه اکنون قادریم دافع دیفتری را مایه‌کوبی کنیم و بیاری پرتو مجهول سوزنی را درتن آدمی بیابیم و تیرهٔ پشت کج شده‌ای را راست کنیم و سیفلیس را علاج نمائیم واعمال جراحی حیرت‌انگیزی صورت دهیم وقس علی‌هذا، لیکن اگر معنی واقعی علم حقیقی را بدرستی درمی‌یافتیم، باین مکتسبات نمیبالیدیم وآنها را دانش مسلم نمی‌پنداشتیم. هرگاه فقط یکدهم نیروئی که اینك در راه کنجکاوی 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، هیچیك را نداشتند و آنوقت در کارخانه‌ها، کودکان کم خون وزردچهره و گوژپشت پرورش نمی‌یافتند وپنجاه‌درصد اطفال دچار مرگ‌ومیر نمیشدند و نسلهای کامل تباه نمیگشتند وروسپیگری وجود نمیداشت وسیفلیس نبود وصدهاهزار نفر درجنگ کشته نمیشدند وهراسهای رنج‌وجنون که دانش نوآنرا 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 وروسپیگری وسیفلیس وتباهی نسلهای کامل وکشتار دسته‌جمعی انسانها را براندازد، عجیب میآید. بدیدهٔ ما، علم فقط

آنزمان علم است که مردی در آزمایشگاه بسر برد ومایعات را از ظرفی بظرف دیگر ریزد وطیف را تجزیه کند و قورباغه‌ها وخوکهای هندی را قطعه قطعه نماید وبازبانی عجیب وعلمی ونامفهوم، رشته‌ای ازعبارات مبهم و«قراردادی» مربوط بحکمت الهی وفلسفه وتاریخ وحقوق واقتصاد را که حتی برای خود وی نیز کمتر قابل فهم است ومنظور از آن **اثبات حقانیت نظم موجود است**، ریسه کند.

ولی دانش، دانش حقیقی، ــ علمی که واقعاً شایستهٔ احترام باشد، همان احترامی که اکنون دانشمندان بخشی ازعلم، کم اهمیت‌ترین قسمت علم، آنرا طلب میکنند، ــ بهیچوجه این نیست. دانش واقعی، پی‌بردن بدین مطلب است که به چه‌چیز باید معتقد وبه‌چه چیز باید بی‌اعتقاد باشیم، ــ علم حقیقی عبارت از جستن این راه حل است که حیات جمعی انسانها را چگونه نظم و ترتیب بخشیم، چگونه روابط جنسی را تنظیم نمائیم، چگونه اطفال را تربیت کنیم، چگونه از زمین بهره‌بریم، چگونه بی‌آنکه بدیگران ستمی رود در آن عمل نمائیم، با بیگانگان چگونه رفتار کنیم، با حیوانات به‌چه نحو عمل نمائیم، و بسیاری چیزهای دیگر که در حیات انسانها دارای اهمیت است.

دانش حقیقی، پیوسته چنین بوده است و چنین نیز باید باشد. دانشی اینچنین، درعصر ما آغاز نشوونما کرده است. لیکن چنین علمی را ازیکسو، دانشمندانی که **مدافع نظم موجود امورند**، رد میکنند ونمی‌پذیرند وازسوی دیگر، آنانکه خود را با علوم تجربی سرگرم کرده‌اند، آنرا دانشی میان‌تهی وغیر لازم وغیرعلمی میشمارند.

مثلاً، آثاری پدید آمده‌است ومواعظی ایراد میشود که کهنگی وبیمزگی تعصب‌مذهبی ولزوم استقرار یك جهان‌بینی دینی منطقی را که برطبق‌مقتضیات زمان باشد، اثبات میکند؛ ولی بسیاری از عالمان حکمت الهی، براین آثار قلم‌نسخ میکشند وپیوسته عقل‌وهوش خویش رابرای پشتیبانی وتوجیه‌موهومات کهن، بکار میاندازند. یا، موعظه‌ای ایراد میشود که میگوید یکی از علل اصلی بدبختی توده‌ها، همچنانکه در اروپای غربی دریافته‌اند، بی‌زمین‌بودن زحمتکشان است. انسان‌می‌اندیشد که علم، علم حقیقی، از چنین وعظی استقبال خواهد کرد و ازاین موضوع استنتاجات بیشتری خواهد نمود. ولی دانش‌دوران 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 معدودی ملاك متمرکز شود ، همچنانکه مثلاً ، مارکسیستهای نو[1] ادعا میکنند وبرسرآن پا میفشارند. بهمین طریق، بنظر میرسد این از وظایف دانش واقعیست کـه نابخردانه و ناسودمند بودن جنگ ومجازات اعدام، یا، غیر انسانی ومضر ومخرب بودن روسپیگری، یا، احمقانه و زیانمند وبرخلاف اخلاق بودن استعمال مخدرها و اغذیهٔ حیوانی، یـا، نامعقول و زیان‌آور و کهنه بـودن تعصب میهنی را، اثبات کند. چنین نوشته‌هائی، وجود دارد، لیکن همهٔ آنها غیر «علمی» بشمار میرود. «علمی»، آثاریست که اثبات کند همهٔ این پدیده‌ها باید وجود داشته باشد ویا، آنهاست که به مسائل ناشی از کنجکاوی تنبلی پردازد، مسائلی که باحیات انسانی، کمترین ارتباطی ندارند.

انحراف دانش دوران ما از رسالت حقیقی خویش ، آنـزمان برجسته و بارز جلوه میکند که آرمانهای برخی از مردان علم را درنظرآریم وبدانیم اکثریت ارباب علم این آرمانها را رد نکرده‌اند و پذیرفته‌اند.

این آرمانها، نه‌فقط درکتابهای‌احمقانه‌ای‌که به«مد» روز نوشته‌میشود وجهان را در هزاریا سه‌هزار سال بعد وصف میکند، بیان شده است، بلکـه جامعه‌شناسان نیز کـه خود را محققان جدی و مهم می‌پندارند، آنها را بیان کرده‌اند. آن آرمانها اینست که‌غذا، بجای‌آنکه بوسیلهٔ کشاورزی‌ودامپروری از زمین بدست آید، با ترکیبات شیمیائی درآزمایشگاهها تهیه خواهد شدو کار انسانی جای خود را تقریباً بالتمام، بنیروهای مهار شدهٔ طبیعت خواهد سپرد.

انسان، همچون زمان‌ما، تخم آن مرغی را که خود پرورده است‌ونانی را که گندمش در مزرعهٔ او روئیده است، وسیبی را کـه سالها از درخت آن مواظبت کرده است و در برابر چشمان وی شکوفه آورده است و بارور شده است، نخواهد خورد، بلکه خوراکهای خوشمزه ومقوی راکه‌درآزمایشگاهها با کار دسته‌جمعی افراد بسیار تهیه خواهد شد و اودرآن سهم کوچکی خواهد داشت، تناول خواهدکرد.

دیگر، مشکل که بکار نیاز افتد واز اینرو، همهٔ مردم خواهند توانست خود را وقف همان تنبلی و تن‌پروری که اینك افـراد طبقات عالیه و حاکمه خویشتن را تسلیم آن کرده‌اند، بنمایند.

---

۱- modern Marxists

هیچ چیز واضحتر از این آرمانها، نمودار میزان انحراف دانش‌دوران ما از راه حقیقی خود نیست.

مردم زمان ما، اکثریت عظیم انسانها، غذای خوب و مکفی ندارند(این سخن درست در مورد مسکن ولباس و تمام لوازم اولیهٔ زندگی صادق است). بعلاوه، همین اکثریت بزرگ ، ناگزیر است بی‌وقفه بقیمت سلامت و سعادت خویش بیش‌ازحد توانائی کار کند. هریك‌از این‌دو مصیبت‌بشر، بابرانداختن تجمل وتقسیم نامنظم ثروت و بطورکلی، با نسخ نظام غلط و زیان‌آور امورو استقرارحیاتی عاقلانه بآسانی ازمیان برمیخیزد. لیکن علم، نظم موجودامور را همچون گردش اجرام آسمانی متغیر وناپایدار می‌پندارد و از اینرو گمان میبردکار دانش، توضیح نادرستی‌این‌نظم وبرپاداشتن نظام نوعقلائی زندگانی نیست، بلکه اینست‌که چگونه در زیر سلطهٔ نظم موجود، همهٔ آدمیان را غذا دهد و مجال تنبلی را بهمه، بسان افراد طبقات حاکمه که عمری را بهرزگی و فسق بسر میبرند، ارزانی دارد.

دانشمندان، با این پندار از یاد میبرندکه تغذی آدمی، با نان وسبزی و میوه‌ای‌که محصول زمین وزحمت اوست، روش بسیار دلپذیر و سلامت بخش وآسان وطبیعی‌تغذیست وبکار انداختن عضلات، درست همچون اکسیژن گرفتن خون بیاری تنفس، شرط حتمی حیات است.

با آن تقسیم غلط ثروت وکار، برای مردم وسیله اختراع کردنوآنها را با اغذیهٔ شیمیائی غذا دادن ودرعین‌حال نیروهای طبیعت را بخدمت ایشان واداشتن بدان میماندکه برای اکسیژن رسانیدن بهریتین آدمی‌کـه دراتاقی دربسته و بدهوا بسر میبرد وسیله اندیشیدن؛ حال آنکه تنها کاری که باید کرد اینست‌که او را دراتاق دربسته وبی‌روزن نگاه نداشت.

لابراتوار غذا سازی، درجهان گیاهان و جانوران تأسیس شده است و چنانست‌که هیچ پروفسوری هرگز بهتر ازآن نخواهد ساخت؛ برای آنکهاز ثمرات این آزمایشگاه برخوردار شویم ودرکار آن شرکت جوئیم، فقط باید خویشتن را تسلیم ضرورت شادی‌بخش کار کنیم، کاری‌که بی‌آن زندگی‌دردـ آور ورنج‌آور است. حال آنکه مردان دانش قرن ما، بجای‌بکاربردن تمامی نیروی خویش برای برطرف ساختن موانع استفادهٔ انسان از این نعمتها که مختص باوست، بجای تشخیص وضعی‌که انسان درآن بوجهی تغییر ناپذیراز این برکات محروم است، بعوض تنظیم وترتیب زندگی مردم بدانسان‌که بـا

شادی کار کنند و با محصولات زمین زندگی کنند، وسائلی برمیانگیزند که از آنها جانوران و گیاهان مصنوعی وعجیب‌الخلقه بسازند. اینکار نظیر آنست که بجای انتقال مرد محبوس بفضای آزاد وهوای تازه، برای رسانیدن حداکثر اکسیژن بـاو، وسیله اختراع کنند و امکان زیستن در زیر زمین بی‌منفذ را بجای زندگی کردن درخانه، برایش فراهم آورند.

اگر دانش، براه خطا نمیرفت، چنین آرمانهائی بوجود نمی‌آمد. میدانیم احساساتی که هنر انتقال میدهد، براساس مفروضات علم پدید می‌آید.

چنین دانشی که براه غلط میرود، چه احساساتی میتواند بوجود آرد؟ بخشی از این دانش، احساسات کهنه ومنسوخی را که بشریت درقفا گذاشته است وبرای عصر ما، بد وانحصاریست، پدید میآورد. قسمت دیگر که بمطالبی میپردازد که کمترین ارتباطی با زندگانی انسان ندارد، درست بعلت جوهر و ماهیت خویش، نمیتواند بعنوان پایهٔ هنر بکار رود.

ازاینرو، برای اینکه هنر عصرما هنر باشد، باید خـود بررغم دانش، راهی برای خـویش بـرگزیند، و یـا ازراهنمائیهای دانش «تصویب نشده» که قسمت رسمی و رایـج علم آنـرا ردکـرده است استفاده کند. وقتی هنر بخواهد حتی جزئی از رسالت خویش را انجـام دهد، درست بهمین کار دست خواهدزد.

امید استکاری که کوشیده‌ام در زمینهٔ هنر انجام دهم، در زمینهٔ دانش نیز صورت گیرد؛ نادرستی فرضیهٔ «علم برای علم» بمردم نشان داده شود؛ لزوم شناسائی تعالیم مسیحیت بمعنای حقیقی آن، بوضوح نمایانده شود؛ وبراساس این تعالیم، از دانش ما که بدان میبالیم، ارزیابی جدیدی بعمل آیدواهمیت دست دوم وناقابلی علوم تجربی و ارزش ومعنای بزرگ علوم دینی‌واخلاقی و اجتماعی، عیان گردد واین دانشها بـرخلاف اینزمان، فقط در راه راهنمائی طبقات عالیه بکار نرود بلکـه موضوع اساسی حیات همهٔ آن مردم آزاده و حقیقت دوستی شود که پیوسته نه‌تنها دریك موردبخصوص، بلکه درتمام موارد، مخالف افراد طبقات عالیه‌اند ودانش حقیقی حیات را تشویق میکنند.

لیکن علوم ریاضی، هیأت، فیزیك، شیمی و بیولوژی، عیناً نظیر علوم فنی وپزشکی، به‌نسبت سهمی کـه در آزادی بشر از قید نیرنگهای مذهبی و حقوقی واجتماعی دارند، یا از جهت کاری که برای بهروزی همهٔ انسانها، نـه یك طبقه، انجام میدهند مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

فقط آنگاه است که علم، دیگر علم امروزه نخواهد بود. امروزه علم از یکسو دستگاهی[1] مرکب از سفسطه‌های ضروری برای پشتیبانی از نظم فرتوت حیات است واز سوی دیگر، تودهٔ بی‌شکلی از انواع دانشهاست که اکثراً نیاز بدان، کم استویا اساساً بدان نیازی نیست ــ درآنوقت دانش، واحدهماهنگ متناسبی خواهد شد کـه مقصدی مشخص وقابل فهم و عقلائـی دارد ، یعنی : حقایقی را که از شعور دینی عصرما سرچشمه میگیرد، بحوزهٔ شعور انسانها میآورد .

تنها درآن زمان، هنرکه پیوسته بدانش وابسته است آن خواهدشدکه میتواند وباید باشد:درست مانند دانش، عضو[2]مهم حیات وترقی بشریت‌خواهد گشت.

هنر لذت و سرگرمی نیست، هنر موضوع بزرگی است. هنریك عضو حیات انسانیت است که شعور معقول انسانها را بحوزهٔ احساس منتقل میکند. درعصرما، شعور دینی عمومی انسانها، عبارت از شناسائی برادری آدمیان و نیکبختی ایشان، از راه اتحاد متقابل افراد با یکدیگرست. هنر حقیقی باید روشهای گوناگون بکار بردن این شعور را پیش پای حیات بشر گذارد. هنر باید این شعور رابحوزهٔ احساس انتقال دهد.

مسألهٔ هنر، بسیار بزرگ‌است؛ هنرحقیقی، که دین، بوسیلهٔعلم، راهنمای اوست؛ باید این نتیجه‌را داشته باشدکه همزیستی‌مسالمت‌آمیز انسانها، چیزی کـه اینك با وسائل ظاهری: بوسیلهٔ دادگاهها ، پلیس ، بنگاههای خیریه، بازرسی‌کار و غیره دوام‌میبابد، از راه فعالیت آزاد وشادی‌بخش انسانها بدست آید. هنرباید زوروتعدی را از میان بردارد.

و، تنها هنراست که از عهدهٔ اینکار برمیآید.

هـرآنچه اینك، بی‌وحشت از زور وتعدی و مجازات، زندگی عمومی انسانها را میسـازد (و درعصر ما، بخش بسیار بـزرگی از نظام حیات برپایهٔ آن قـرار دارد ) بوسیلهٔ هنر فراهم آمده است . اگر هنر، رسم بکار بستن دستورهای دینی ورفتار با والدین و کودکان و زوجه و خویشاوندان و غریبان و بیگانگان و سالخوردگان و مهتران و مصیبت دیدگان و دشمنان و حیوانات را بنحو کنونی، بما انتقال داده است ــ و ایـن رسم را انسان

۱- system
۲- organ

میلیونها انسان ، نه‌تنها بی‌کمترین زور و تعدی رعایت کرده‌اند بلکه آنرا آنچنان‌نگاهداشته‌اندکه بهیچ‌طریق، جز بوسیلهٔهنر بر نمیافتد ـ همین‌هنر نیز میتواند رسوم دیگری‌که با شعور دینی ما توافق بیشتری داشته باشد ، پدید آورد .

اگر هنر میتوانست احساس ترس‌آمیخته باحترام‌رادربرابر بت، همان احساس رانسبت بآئین عشاء ربانی، احساس مذکور را دربرابرشخص‌پادشاه، احساس شرمندگی‌ازخیانت برفاقت واحساس وفاداری بپرچم واحساس‌ضرورت انتقام را بسبب بیحرمتی وهتك شرف واحساس تمایل بفداکردن زحمات رادر راه بناکردن وآراستن معابد واحساس وظیفهٔ مدافعه از شرف فردی و عزت‌و شرف میهن را بما انتقال دهد، ـ همین هنر نیزقادراست احساس‌ترس‌آمیخته باحترام را نسبت بعظمت وشأن هر انسان، نسبت بحیات هرحیوان، احساس شرمندگی وخجلت را آنجا که تجمل وتن‌آسائی وزورو تعدی و انتقام وجود دارد، آنجا کـه کسی ضروریات زندگی انسانهای دیگر را در راه شادکامی خود بکار میبرد ، درما بوجود آورد. هنر میتواند مردم را بی‌آنکه خود متوجه شوند ، وا دارد که خویشتن را بارضا و رغبت، برای خدمت بانسانها فدا کنند .

هنر بایدکاری‌کندکه احساسات برادری وعشق بهمنوع، که اینك فقط بهترین افراد جامعه بدان دسترسی دارند احساسات عادی ومعتاد شود وجزء غرایز همهٔ مردم گردد.

هنر دینی ، درپرتو اوضاع وشرایط تخیلی،احساسات برادری ومحبت را در دل‌افراد پدید خواهدآورد ودرحقیقت تحت همان‌شرایط، بمردم خواهد آموخت‌که احساسات‌یکسانی را دریابند و در ارواح مردم‌طرقی ایجادخواهد کرد‌که طبیعتاً اعمال زندگی مردمی‌که بوسیلهٔاین‌هنرتربیت شده‌اند، درآنها جریان خواهدیافت. هنرعمومی ، یا متحد ساختن افرادمتفاوت دریك‌احساس وازمیان برداشتن جدائی و نفاق، آنها رابرای‌اتحاد با یکدیگر تربیت‌خواهد کرد وبآنها، نه از راه تخیل، بلکه بوسیلهٔ خود زندگانی، لذت اتحادعمومی را بررغم موانع حیات ، نشان خواهد داد.

رسالت هنر در زمان ما، عبارت‌از اینست‌که ازحوزهٔ عقل، این‌حقیقت راکه سعادت انسانها در اتحاد آنها با یکدیگر است، بحوزهٔ احساس انتقال دهد وبجای زور وتعدی‌کنونی، ملکوت خدائی، یعنی سلطنت محبت رامستقر

سازد؛ همان محبتی که در نظرهمهٔ ما عالیترین هدف حیات بشریت است.

شاید در آینده ، علم راه آرمانهای نو و عالیتر دیگری را بروی هنر بگشاید وهنرآنها را تحقق بخشد ، لیکن در عصرما ، رسالت هنر روشن و مشخص است. مسألهٔ هنر مسیحی، تحقق اتحاد برادرانهٔ انسانهاست.

**پایان**

# ضمیمه‌ها

# ضمیمهٔ اول

## ـ پذیرائی ـ

«اگر میخواهی امشب درکانون خانواده ترا پذیره شوم
«نخست، گلی راکه بدستت برگ برگ میشود دور بیانداز،
«عطرگرامی آن، اندوه مرا بی‌اندازه تیره میگرداند؛
«وبه‌پشت سرت، بسوی سایه منگر،
«زیرا من ترا درحالی میخواهم که جنگل
«وباد وانعکاس صوت
«وآنچه راکه ممکن است صدا باتنهائی تو
«یا اشکها باسکوت توگوید فراموش کرده باشی!
«وایستاده ، باسایه‌ات که پیش ازتو میرود،
«وتو ای معشوقهٔ مغرور، درآستانهٔ من، ورنگ پریده
«مثل اینکه من مرده باشم یاکه تولخت باشی!
ـ «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.*

## ـ پرندهٔ آبی برنگ زمان ـ

«ای پرندهٔ جنگلی
«ی مسخره کننده
«آیا فراموشی یك رؤیای
«دلپذیر بیهوده را میدانی ؟
«روشنائی روز کمرنگ میشود
«شب برسردست میآید.
«و دردل من
«تاریکی گریسته است؛
«اوهوی! «گام» جنون‌آمیزت را
«برای من بخوان،
«زیرا تمام این
«روز را خوابیده‌ام؛
«تشویق نامردانه‌ای که
«روح من درآن بسرمیبرد
«درمیان روزِ محتضر
«آه میکشد.
«آیا سرودِ سخن
«وصدایش را میدانی،
«توئی که هنگام غروب
«آهنگ سرسری‌ات را
«مانند گذشته در
«نیمروزها تکرار میکنی؟
«اوهوی! پس برایم

«نوا»ی عشقش،
«امید جنون‌آمیزم را
«درمیان طلاها
«وحریق روز
«دلپذیر بهوده
«که دراین شامگاه
«میمیرد، بخوان.

ــ «شعر ونظم» از، فرانسیس وی یله‌گریفن

"Oiseau bleu couleur du temps."

Sais-tu l'oubli
D'un vain doux rêve
Oiseau moqueur
De la forêt?
Le jour pâlit,
La nuit se lève,
Et dans mon cœur
L'ombre a pleuré;
O, chante moi
Ta folle gamme,
Car j'ai dormi
Ce jour durant;
Le lâche émoi
Où fut mon âme
Sanglote emmi
Le jour mourant.

Sais-tu le chant
De sa parole
Et de sa voix,
Toi qui redis
Dans le couchant
Ton air frivole
Comme autrefois
Sous les midis?
O, chante alors
La mélodie
De son amour,
Mon fol espoir,
Parmi les ors
Et l'incendie
Du vain doux jour.
Qui meurt ce soir.

— Francis Vielé-Griffin: *Poèmes et Poésies.*

قطعهٔ «زائر شوریده حال» اثر: ژان مورهآ را عیناً بی‌ترجمه در زیر نقل میکنیم زیرا ازعهدهٔ برگرداندن‌آن بزبان فارسی برنیامدیم (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 Pélerin Passioné.*

## ـ لای‌لای سایه ـ

«شکلها، شکلها، شکلها
«سفید، آبی، صورتی وطلائی
«از بالای نارونها روی کودکی که
«دوباره بخواب میرود فرود میآیند
شکلها!

«پرها، پرها، پرها
«برای ترکیب یك لانهٔ دلپذیر.
«زنگ ظهرزده میشود، سندانها
«خاموش میشوند؛ همهمه پایان می‌یابد...
پرها!

«سرخ‌گلها، سرخ‌گلها، سرخ‌گلها
«برای معطر ساختن خوابش
«گل برگهای شما درپیش.
«لبخند شنگرفی‌اش غم‌انگیز است.
ای سرخ‌گلها!

«بالها، بالها، بالها
«برای وِز وِز کردن در پیشانیش.
«زنبورهای عسل وسنجاقکها،
« «وزن»هائی‌که لای‌لای خواهندگفت.
بالها!

«شاخه‌ها، شاخه‌ها، شاخه‌ها
«برای بافتن غرفه‌ای

«که از آنجا روشنائیهای کمرنگ‌تری
«بروی مرغك فرود خواهند آمد.
شاخه‌ها!

«خوابها، خوابها، خوابها
«درمیان اندیشه‌های نیم‌بازش
«اندکی دروغ بلغزانید
«تا زندگی ازخلال آن دیده شود.
خوابها!

«پریان، پریان، پریان
«برای اینکه کلافهای
«سرابی ودخانی خود را
«درهمهٔ این مغزهای کوچك بریسند
پریان!

«فرشتگان، فرشتگان، فرشتگان
«برای اینکه
«کودکان کوچك شگفتی را
«که نمیخواهند «نافرشته» بمانند
به کرهٔ 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 embaumer 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 pensers 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
Nos anges. . . .

# ضمیمهٔ دوم

مضامین «انگشتری بلونگ»[1] را دراینجا میآوریم.

دربخش نخستین، حکایت شده است که «نیمف»ها، دختران «راین»[2]، بدلیل نامعلومی طلای مخصوصی را در راین محافظت میکنند ومیخوانند:

«ویا، واگا، وگه، داول. ولزورویگه، واگه زورویگه ، واگه‌لاویا ، والالاویله، ویا» وقس‌علی‌هذا... نیمفهائی که باینطرز آواز میخوانند، ازطرف کوتوله «نی‌بلونگ» که قصد تصاحب آنها رادارد،مورد تعقیب قرار گرفته‌اند. کوتوله قادر نیست حتی یکی ازآنها راهم بگیرد. بعد، نیمفهای محافظ طلا، آنچه راکه بایدپنهان دارند برای کوتوله فاش میکنند،یعنی به‌وی میگویند: آنکس که عشق را در دل خود راه ندهد، میتواند طلائی راکه آنها محافظت میکنند بدزدد. و کوتوله‌هم عشق آنهارا رد میکند و طلا را بچنگ میآورد. این صحنهٔ اول است.

صحنهٔ دوم... در مزرعه‌ای که کنار شهری قرار دارد، یك خدای نر و یك خدای ماده، درازکشیده‌اند؛ سپس از خواب بیدار میشوند و شهری‌را که غولها برای آنها بناکرده‌اند میستایند وبعد دربارهٔ واگذاردن الهه «فرایا»[3] به‌غولان ـ درازای کاری که صورت داده‌اند ـ گفتگو میکنند . غولها میآیند مزد خود رابگیرند؛ ولی خدا «وتان» مایل نیست الهه «فرایا» رابآنها بدهد. غولها خشمگینند. ربالنوعها 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، بآنها بدهند. ولی غولها حرف رب‌النوعها را باور نمیکنند والهه «فرایا» را میگیرنـد و بعنوان گروگان نگاهمیدارند.

وقایع صحنهٔ سوم، زیرزمین روی میدهد.

کوتوله «آلبریخ»[۱] که طلا رادزدیده، کوتوله «میمه» را بعلت نامعلومی مضروب میکند و کلاه‌خود او راکه خاصیت نامرئی کردن و تغییرشکل دادن انسان را دارد، میرباید. رب‌النوعها ـ وتان ودیگران ـ میرسند وکوتوله‌ها و یکدیگر را سرزنش میکنند ؛ میخواهند طلا را ببرند ، ولی آلبریخ طلا را بآنها نمیدهد وهمان‌کاری را میکندکه همهٔ افراد مثل اوهمیشه میکنند؛عملی انجام میدهدکه باعث خرابی‌کار خوداو میشود: کلاه‌خود را بسر میگذارد و تبدیل باژدها میشود و بعد بشکل قورباغه درمیآید . رب‌النوعها قورباغه را میگیرند، کلاه‌خود را ازآن جدا میکنند وآلبریخ را باخود میبرند.

صحنهٔ چهارم، عبارت از اینست که رب‌النوعها آلبریخ راآورده‌اند وباو فرمان میدهندکه به کوتوله‌های خود دستور دهد تا تمام طلاها را نزد آنها بیاورند . کوتوله‌ها طلا را میآورند . آلبریخ تمام طلاها را پس میدهد ولی انگشتر سحرآمیزی را برای خـود نگاهمیدارد . رب‌النوعها انگشتر را هم میگیرند. باین علت آلبریخ انگشتر را نفرین میکند و میگوید هرکس‌صاحب این انگشتر شود، دچار بدبختی خواهدشد. غولها میرسند والهه فرایا را با خود میآورند وتقاضای فدیه میکنند. تیرهای‌پوشیده ازطلا، به قدالهه فرایا، برپامیشود ـ این‌فدیه است. طلاکافی‌نیست؛ کلاه‌خود را روی‌تودهٔ طلامیاندازند؛ غولها انگشتر را میخواهند. وتان انگشتررا نمیدهد، ولی الهه «اردا»[۲] ظاهر میشود وامر میدهد که انگشتر رابدهد، زیرا نکبت میآورد. وتان انگشتر را میدهد. فرایا آزاد میشود، ولـی غولها پس ازآنکه انگشتر را گرفتند با هم میجنگند و یکی از آنها دیگری را میکشد. این پایان «فورشپیل»[۳] است، ـ «روز»[۴] اول آغاز میشود.

---

۱ـ Alberich

۲ـ Erda

۳ـ Vorspiel بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید

۴ـ اصطلاحاً هریك ازچهار قسمت بعدی «انگشترنی‌بلونگ» را«روز» مینامند. (م)

درختی وسط صحنه گذاشته‌اند. «زیگموند»[۱] دوان دوان وارد میشود؛ خسته است. روی زمین درازمیکشد. «زیگلیندە»[۲]، بانوی میزبان، زوجهٔ «هوندینگ»[۳] وارد میشود؛ به‌زیگموندشربت عشق‌انگیز میدهد وعاشق‌یکدیگر میشوند. شوهر زیگلیندە وارد میشود؛ میفهمدکه زیگموند تعلق بنژاد دشمن دارد، تصمیم میگیردکه روز بعد با او بجنگد، ولی زیگلیندە بشوهر خود داروی بیهوشی‌میخوراند وپیش زیگموند میرود. زیگموند میفهمدکه‌زیگلیندە خواهر اوست و پدرش شمشیری را در درختی فرو کرده، بطوریکه هیچکس قادر نیست آنرا از درخت بیرون بکشد. زیگموند شمشیر را بیرون میکشدو با خواهرش زنا میکند.

درپردهٔ دوم، زیگموند درکار جنگیدن با «هوندینگ» است. رب‌النوعها باهم بحث میکنندکه فتح را نصیب کدامیك کنند. وتان میخواهد زیگموند را یاری دهدوزنای او را باخواهرش، تأیید میکند؛ اما تحت‌تأثیر زنش«فریکا»[۴] به «وال کوره»[۵] ـ برونهیلده»[۶] فرمان‌میدهدکه زیگموند را بکشد. زیگموند دست‌بکار جنگیدن میشود. زیگلیندە غش‌میکند. برونهیلده میرسد؛اومیخواهد زیگموند را از گرسنگی بکشد؛ زیگموند میخواهد زیگلیندە را بکشد،ولی برونهیلده باو امرمیدهدکه اینکار را نکند، وزیگموند با هوندینگ‌میجنگد. برونهیلده از زیگموند حمایت‌مینماید، ولی وتان ازهوندینگ حمایت میکند، شمشیر زیگموند میشکند وزیگموندکشته میشود. زیگلیندە فرار میکند.

پردهٔ سوم. «وال‌کوره»هادرصحنه هستند. وال‌کوره‌ها، زنان قهرمانند. وال‌کوره برونهیلده سوار براسب باتفاق زیگموند وارد میشود. برونهیلده،از چنگ وتان میگریزد؛ چون از فرمان‌وتان سرپیچیده و وتان براوخشم گرفته است. وتان میدود و به‌برونهیلده میرسد و او را میگیرد وبرای اینکه او را بسابت نافرمانیش مجازات‌کند، از مقام «قهرمانی» معزولش میکند. افسونی در وی میدمد، در نتیجهٔ این افسون، باید بخواب رود تا اینکه مردی او را از خواب بیدارکند. لحظه‌ای‌که میخواهد بیدار شود، عاشق مردی خواهد

---

۱- Siegmund
۲- Sieglinde
۳- Hunding
۴- Fricka
۵- Die Walkure بتوضیحات آخر کتاب مراجعه کنید
۶- Brünnhilde

شد. وتان او را میبوسد، و والکوره برونهیلده میخوابد. وتان آتش را رها میکند وآتش والکوره برونهیلده را احاطه میکند.

مضامین «روز» دوم عبارت از اینست که کوتوله «میمه» در جنگل دست بکار ساختن یك شمشیر است. زیگفرید وارد میشود. اوپسریست کـه از زنای زیگموند باخواهرش زیگلیندبوجودآمده وکوتولهای او را درجنگل بزرگ کرده است. زیگفرید از تبار خود واز اینکه شمشیرشکسته متعلق بپدراوست آگاه میشود، و به «میمه» فرمان میدهدکه آنرا درست کند وخودش میرود. وتان بشکل زائر، وارد میشود؛ میگوید آنکس که معنی ترس را ندانستهاست شمشیری خواهد ساخت وهمه را مغلوب خواهدکرد. کوتوله حدس میزندکـه این شخص زیگفرید است، ومیخواهد او را مسموم کند. زیگفرید برمیگردد، شمشیر پدرش را درست میکند وبیرون میدود.

صحنهٔ دوم پردهٔ دوم، اینست کـه آلبریخ نشسته است و مراقب غولی است که بشکل اژدها درآمده است واز طلائی که بدست آورده پاسداریمیکند. وتان وارد میشود وبدلیل نامعلومی میگویدکه زیگفرید خواهد آمد و اژدها را خواهدکشت. آلبریخ اژدها را بیدار میکند وانگشتر را از او میطلبد، و درعوض بوی قول میدهدکه از او دربرابر زیگفرید دفاع کند. اژدها انگشتر را پس نمیدهـد. آلبریخ بیرون میرود. زیگفرید و «میمه» وارد میشونـد. «میمه» امیدوار است که اژدها زیگفرید را بترساند؛ ولی زیگفرید نمیترسد و میمه را ازصحنه بیرون میکند واژدهارا میکشد؛ پس ازآن انگشت خود راکه آغشته بخوناژدهاست بلب میگذاردوازخوناژدها بافکارپنهان انسانهاومرغان پیمیبرد. مرغان، بهاومیگویندکهمحل گنج وانگشترکجاست ونیز خبرمیدهند که «میمه» قصدکشتن او را دارد. «میمه» داخل میشود وباصدای بلند میگوید که میخواهدزیگفرید را مسموم نماید. این کلمات بدانمعناست که چون زیگفرید خون اژدها راچشیدهاست، بهافکارپنهانی آدمیان پیمیبرد. زیگفریدباندیشههای «میمه» پیمیبرد و او را میکشد. پرندگان او را از جـای برونهیلده آگاه میکنند، وزیگفرید بسراغ او میرود.

درپردهٔ سوم، وتان بدنبال «اردا» میفرستد. اردا برای وتان پیشگوئی میکند، و باو پند میدهد. زیگفرید داخل میشود، با وتان کلماتی ردوبدلمیکند و با او میجنگد. ناگهان معلوم میشودکه شمشیر زیگفرید، نیزهٔ وتان را که نیرومندتر از هرچیز بود شکسته است. زیگفرید درون آتشی که برونهیلدهدر

آنست،میرود؛ برونهیلده را میبوسد، برونهیلده‌از خواب بیدار میشود،الوهیت خود را رها میکند وخود را بآغوش زیگفرید میاندازد.

روز سوم

سه «نُرنا»[۱] سرگرم بافتن یك ریسمان طلائی هستند واز آینده صحبت میکنند. «نرنا»ها میروند، ــ و زیگفرید وبرونهیلده ظاهرمیشوند. زیگفرید با او وداع میکند، انگشتر را بوی میدهد ومیرود.

پردهٔ اول. در«راین» پادشاهی خود قصدازدواج دارد و خواهرش را نیز میخواهد بشوهر دهد. «هاگن»[۲]، برادر بد پادشاه، باو نصیحت میکند که برونهیلده رابزنی بگیرد وخواهرش راهم بزیگفرید بدهد. سروکلهٔزیگفرید پیدا میشود. باو یك‌شربت عشق‌انگیز میخورانند، در نتیجه تمام وقایع گذشته را فراموش میکند و عاشق «گوترون»[۳] میشود وبا «گونتر»[۴] سفر میکند تا برونهیلده را برای اوبزنی بگیرد. صحنه عوض میشود. برونهیلده با انگشتر نشسته است، یك «والکوره» پیش او میآید و از چگونگی شکستن نیزهٔوتان خبر میدهد،وبوی اندرزمیدهدکه انگشتر را به‌نیمفهای راین بدهد.زیگفرید که بوسیلهٔ کلاه خود سحرآمیز تبدیل به «گونتر» 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.

پردهٔ دوم. روی رودخانهٔ راین آلبریخ و هاگن دربارهٔ بدست آوردن انگشتر بحث میکنند، زیگفرید داخل میشود، نقل میکندکه چگونه برای «گونتر» زنی بدست‌آورده وچگونه با او خوابیده است، اماشمشیرش را بین خود و او قرار داده‌است. برونهیلده وارد میشود؛ انگشتر را بردست زیگفرید میشناسد و زیگفرید را از اینکه بجای «گونتر» با او بوده است متهم میکند. هاگن همه را علیه زیگفرید تحریك میکند، وتصمیم میگیرد او را روز بعددر شکار بکشد.

پردهٔ سوم. دوباره نیمفها درراین آنچه را که قبلاً اتفاق افتاده بود نقل میکنند؛زیگفریدکه راه خود راگم‌کرده است،وارد میشود. نیمفهاانگشتر

---

۱- Norna بتوضیحات آخرکتاب مراجعه‌کنید
۲- Hagen
۳- Guthrun
۴- Gunther

را از وی درخواست میکنند، ولی او انگشتر را نمیدهد، شکارچیها واردمیشوند. زیگفرید داستان خود را نقل میکند. هاگن مشروبی باو میدهد، و در نتیجه حافظهٔ زیگفرید باز میگردد؛ ونقل میکند که چگونه بیدار شد و برونهیلده را بچنگ آورد، همه متعجب میشوند. هاگن از پشت بزیگفرید حمله میکند و او را میکشد، وصحنه عوض میشود. «گوترون» جسد زیگفرید را می‌بیند، «گونتر» و هاگن سرِ انگشتر دعوا میکنند، و هاگن «گونتر» را میکشد. برونهیلده گریه میکند. هاگن میخواهد انگشتر را از انگشت زیگفرید درآورد، دست از زمین بلند میشود؛ برونهیلده انگشتر را از دست زیگفریددرمیآورد و همانوقت که جسد زیگفرید را برای سوزاندن بطرف تودهٔ هیزم میبرند، برونهیلده‌هم‌سوار اسبش میشود و بدرون تودهٔ هیزم میتازد، رودراین بالامیآید و بتودهٔ هیزم میرسد. سه‌نیمف درردخانه هستند. هاگن بسرعت بدرون آتش میدودکه انگشتر را بیاورد، اما نیمفها اورا میگیرند و کشان‌کشان میبرند. یکی از آنها انگشتر را در دست دارد.

نمایش تمام شد...

طبعاً، اثری که داستان من در خواننده ایجاد میکندکامل نیست. ولی، صرفنظر از میزان نقص آن، مسلماً بوجه غیر قابل قیاسی مؤثرتر از مطالعهٔ چهارجلد کتابی است که محتوی حکایت را در بردارد.

# توضیحات

# فصل اول

ص ۱۴ پاورقی شمارهٔ ۱ : نهضت رُمانتیك ـ این اصطلاح‌مربوط به‌یك نهضت‌هنریست‌که درسالهای ۱۸۴۰ـ۱۸۳۰ بعالیترین مقام‌خود رسید. نهضت رمانتیك عکس‌العملی دربرابرهنر کلاسیك بشمارمیرفت. منشأنهضت رومانتیك در زمینهٔ ادبیات‌آلمان، در اواخر قرن هجدهم میلادی رشدکرد وآثاری‌چون آثار «لسینگ» و«شیللر» مصداق‌حقیقی‌آنست. مقاصد وهدف نسبی‌هنر کلاسیك ورمانتیك بگفتهٔ «هاینه» نویسنده وشاعر نامدارآلمانی اینست: «هنر کلاسیك، از لحاظ مضمون، فقط مبین جهان متناهی است وازنظرشکل، با تصورهنرمند عینیت ویگانگی دارد، ولی هنررمانتیك، تجسم ومظهر عالم نامتناهی وروحانی است وبنابراین باید «سمبولیك» باشد و بشیوهٔ سمبولیك بیان شود.» میتوان گفت هنر کلاسیك ، زیبائی را عینی مـی‌بیند و اشکال‌کلی را بیان میکند و هنرمند فقط واسطهٔ تحقق آنست؛ لیکن بـرعکس ، هنر رمانتیك زیبائی را ذهنی میداند واثرفردی رانشان میدهد وهنرمند پیش از هرچیز، واسطهٔ‌تعبیر وتوجیه روحانی موضوع است. از اینرو قواعدی‌که از سنن‌کلاسیك در دست بود برای کمال مطلوب هنر رمانتیك مفید نبود. زیرا هنرکلاسیك، توازن خطوط وساختمان وکمال شکل را درنظرداشت، درحالیکه هنر رمانتیك بیان انفراد و وحدت را اختیارکرده بود.

این اشخاص را میتوان سران و رهبران نهضت رمانتیك بشمارآورد.در ادبیات‌انگلیس: اسکات ـ Scott ـ شللی ـ Shelley ـ بایرون ـByron ـ و، وردزورث ـ Wordsworth ـ درادبیات آلمان : گوته ـ Goethe ـ هاینه ـ Heine ـ تیکس ـ Tiecks ـ وهوفمان ـ Hoffman ـ در ادبیات

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 ، مایربیر – Meyerbeer – . هنر جدید ، از هنرمندانی که نام بردیم استفادهٔ بسیار کرده است.

ص ۱۴– پاورقی شمارهٔ ۲: پارناسین‌ها –Parnassians – شعرائی که در مجموعهٔ اشعاری بنام «پارناس معاصر»[1] شعر میگفتند ، «پارناسین» نامیده میشدند. مجموعهٔ مزبور را آلفونس لومر– A.Lemerre – با نظارت لوئی ریکار – L.X Ricard – منتشر میکرد ومنحصراً اختصاص بچاپ اشعارداشت. «پارناس معاصر» مبارزهٔ علیه رمانتیکهای قدیمی عصر هوگو ولامارتین را رهبری میکرد و احیاء سنن لاتینی ویونانی وبازگشت بآنرا تبلیغ مینمود.

خصوصیت اساسی شعرپارناسین‌ها، زیبائی شکل وطرزبیان است.شیوهٔ پارناسین‌ها با آنکه شعر را از جمود و بیحالی رهائی‌داد، ولی چون بهشکل (فرم) شعر بیش‌ازاندازه‌توجه داشت، بسیارآمیخته بهخرافه است. کارپارناسین‌ها بتدریج بالاگرفت وسرانجام بهمکتب‌سمبولیستها ومنحطین تغییرشکل داد.از شعرای مهم ومعروف پارناسین ، تئوفیل – گوتیه، لوکنت دولیل ، و ، ژوزه‌ماریا دوهردیا – José Maria de Heredia– را میتوان نام برد.

ص ۱۴ پاورقی شمارهٔ۳: منحطین – Decadents – هنرمند پیرواین مکتب، بیشتر بآن زمره ازآثار ذوقی و معنوی یك ملت توجه دارد که متعلق بدورهٔ انحطاط‌آن ملت است و یا از تباهی و سقوط‌آن ملت حکایت میکند . چنین هنرمندی ازموضوعات ساده، طبیعی وسالم‌پرهیز دارد وبمضامین‌پیچیده وتصنعی وافکار ناسالم و مخرب رومیآورد . اصولاً جمعی برآنند که مکتب منحطین با سمبولیسم یکیست. «ورلن» و «مالارمه» و «موره‌آ»، ازهنرمندان منحط معروف فرانسه بشمارند. منحطین با نوشیدن عرق مارچوبه و استعمال مواد مخدره وبی‌بند وباری‌وتك روی خویش، میکوشیدند توجه عموم رابخود

---

۱– پارناس – parnasse – نام‌کوهی درجنوب «فوسی» – Phocis – یونان است. درقدیم نزد یونانیان قرب ومنزلت فراوان داشت، زیرا «موزها» و «آپولون» (خدایان هنر) را درآنجا نیایش میکردند.

جلب کنند.

ص ۱۴ـ پاورقی شمارهٔ ۴ : سمبولیستها ـ Symbolists ـ سمبول یا کنایه، مبتنی بر رابطه‌ایست که میان یك عنصر طبیعی و یك عامل روحی یـا اخلاقی وجود دارد ، معنای اصلی این واژه نزد قدما ، «علامت ارتباط» بوده است. سمبولیسم در ادبیات، یعنی بیان روابط پنهانـی اشیاء با روح . اگر پارناسین‌ها هرموضوعی را مستقیماً بیان میکردند، سمبولیستها میکوشیدند تا بیاری کنایه واشاره، مقصود را برسانند، شیوهٔ نگارش آلفرد دووینیی بتأسیس مکتب‌سمبولیسم درادبیات، کمك بسیار کرده است، لیکن مبشرواقعی این مکتب شارل بودلر وپایه گذار آن، استفان مالارمه ونمایندهٔ برجستهٔ آن‌پل‌ورلن‌است. ازهنرمندان دیگرسمبولیست میتوان‌آرتوررمبو، ژول‌لافورگ، رنه‌گیل، کان، امیل‌وران، موریس مترلینگ و ویله‌گریفن را نام برد.

همراه با نهضت ادبی سمبولیسم ، نقاشان مشهوری نیز ازقبیل مورو ، اودیلن، و ، ردون پیدا شدندکه پیروی از مکتب مزبور را شیوهٔ کار خویش قرار دادند.

ص ۱۴ـ پاورقی شمارهٔ ۵: ماگی ـ Magi ـ در بارهٔ مکتب مذکور ، بمآخذ معتبری‌که در دسترس داشتیم مراجعه کردیم ، لیکن در هیچیك آنها بمطلبی‌که معلوم دارد «ماگی» یك مکتب هنری بوده است برنخوردیم (م).

ص ۱۴ پاورقـی شمارهٔ ۷ : نـاتورالیستها ـNaturalists ـ مکتب ناتورالیسم از جنبهٔ هنری ، سرمـایـه‌ای انـدك دارد و معتقد بنظریـات علمی است ودر کارهای خود موازین علمی را رعایت میکند . مؤسس مکتب مزبور امیل زولا(۱۹۰۲ـ۱۸۴۰) نویسندهٔ معروف فرانسویست. وی‌درنظر داشت‌که شیوهٔ کار «کلودبرنار» را در فیزیولوژی، وارد صحنهٔ ادبیات کند وادبیات‌را با کارهای دانشمند مذکورهماهنگ سازد. کلودبرنارکتابی موسوم به«مقدمه برتحقیق طب تجربی» نوشته بود، زولاکه داعیهٔ پیروی از روش وی راداشت کتابی بنام «رمان تجربی» نوشت، لیکن باید گفت‌که‌وی‌کاری در زمینهٔ‌تطبیق ادبیات وهنر باعلوم‌صورت نداده است وتقریباً آنچه راکه برنار درکتاب‌خود آورده ، زولا در نوشتهٔ خویش تکرارکرده است . شخصیت برجسته و مشهور دیگر این مکتب، گی‌دوموپاسان است.

## فصل دوم

ص ۲۱ـ پاورقی شمارهٔ ۴ : فلاسفهٔ‌التقاطی ـ Eclectics ـ این واژه مشتق‌ازلغت یونانی (eklegein) بمعنای «برگزیدن»است.ـ« Eclectisme» بمکتبی اطلاق میشودکه از نظریات وآراء گوناگون مکاتب مختلف فلسفی، آنچه راکه میخواهد برمیگزیند و با ایجاد وحدت وارتباط میان‌آن عقاید ، روش جدیدی درفلسفه اختیار میکند و دستگاه فلسفی مستقلی بنا مینماید. در میان قدما ، «سیسرو» فلسفه‌ای ازعقاید وآراء مشائی وافلاطونی برای خود انتخاب‌کرد ومکتبی سوای آندو، برای خود و پیروانش پدید آورد . مکتب فلسفهٔ‌التقاطی درفرانسه شهرتی‌کسب کرد. تعلیمات ویکتورکوزن Victor ـ Cousin وآدولف گارنیا ـ Adolphe Garnia ـ و دیگران باشاعهٔ این مکتب‌کمك شایانی نمود. کوزن گفته است: «هردستگاه‌فلسفی،غلط‌وبیجا نیست، بلکه ناقص است؛ باتوحیددستگاههای‌ناقص میتوان فلسفهٔ‌کاملی ساخت که‌برای مجموع شورآدمیان کامل ومفید باشد».

## فصل‌سوم

ص ۳۶ـ پاورقی شمارهٔ ۳ : ایریس Iris ـ در اساطیر یونانی دختر تاأماس ـ Thaumas ـ والکترا ـ Electra ـ وخواهرهارپیز ـ Harpies ـ است. هُمر او را در «ایلیاد» فرستادهٔ خدایان میداند ولی در «اُدیسه» این منصب ازآن هرمس ـ Hermes ـ شده است. نویسندگان اولیه،اورا الهه‌ای با بالهای زرین دانسته‌اند . نویسندگان بعدی وی را زوجهٔ زفیروس ـ Zephyrus ـ ومادر اروس ـ Eros ـ شناخته‌اند. ایریس ، مخصوصاً فرستادهٔ هرا ـ Hera ـ و «زئوس» معرفی شده است. اورا باعصای رسالت وجامی‌در دست ، تصویر کرده‌اند. درزبان یونانی ـ iris ـ بمعنی قوس قزح و ـ Iris ـ تجسم وتشخص آن است .

ص ۳۶ـ پاورقی شمارهٔ۴ :رنگین‌کمان نوح ـ «خدا نوح وپسرانش را باوی خطاب کرده گفت : اینك من عهد خود را با شما وبعداز شما با ذریت شما استوار سازم و باهمهٔ جانورانی‌که با شما باشند؛ از پرندگان و بهائم و همهٔ حیوانات زمین باشما باهرچه ازکشتی بیرون آمد، حتی جمیع‌حیوانات

زمین . عهد خود را باشما استوار میگردانم که بار دیگر هرذی جسد ازآب طوفان هلاك نشود وطوفان بعدازاین نباشد تازمین را خراب کند. وخدا گفت: اینست نشان عهدی که من می‌بندم درمیان خود وشما وهمهٔ جانورانی که باشما باشند، نسلاً بعد نسل تابه‌ابد، قوس خودرا در ابر میگذارم و نشان آن‌عهدی که درمیان من وجهانست خواهد بود، وهنگامیکه ابر را بالای زمین گسترانم وقوس درابرظاهر شود، آنگاه عهدخودرا که درمیان‌من وشما وهمهٔ جانوران ذی جسد میباشد، بیاد خواهم‌آورد وآب طوفان دیگر نخواهد بود تا هرذی جسدی را هلاك کند؛ وقوس درابرخواهد بود وآنرا خواهم نگریست تا بیاد آورم‌آن عهد جاودانی راکه درمیان خدا وهمهٔ جانورانست از هرذی جسدی که برزمین است. وخدا بنوح گفت اینست نشان عهدی‌که استوار ساختم در میان خود و هرذی جسدی که برزمین است (تورات ـ سفر پیدایش ـ باب نهم ـ آیهٔ ۱۷ـ۸)

## فصل چهارم

ص ۴۹ـ پاورقی شمارهٔ ۱: فی‌دیاس ـ Phidias ـ (۴۳۲ـ۵۰۰ق.م)
مجسمه‌ساز یونان قدیم و فرزند «چارمیدس» است، نزد «آرژیوآژلاداس» و یا بقولی نزد «هجیاس» آتنی بکسب معلومات پرداخت. کارهائی که بوی منسوب است مجسمهٔ «آتنا» و «ماخوس» و مجسمهٔ «زئوس» درالمپیا و چند اثر دیگر است. هنگامیکه «پریکلس» او را برای نظارت برتزیین آتن تعیین نمود، فی‌دیاس فرصتی‌یافت تا نبوغ خود راآشکار سازد؛وی‌ساختمان معابدوعمارات عمومی را که عظیمترین آنها «پارتنن» است تصدی نمود و بخوبی از عهده برآمد. سالی چند نگذشت‌که او را به بیدینی متهم ساختند وبوی نسبت‌دادند که شبیه خود و «پریکلس» را برزره رب‌النوع نقرکرده وکلاههائی را که برای مجسمهٔ «آتنا» باو داده شده بسرقت برده است. بسبب این اتهام‌بزندان افتاد و بسال ۴۳۲ پیش از میلاد بدرودحیات گفت.

فی‌دیاس‌را بزرگترین مجسمه‌سازجهان دانسته‌اند زیرا در زیبائی‌مفهوم و اهتمام بآن، کسی برتر از او نبوده است.

ص۴۹ ـ پاورقی‌شمارهٔ۲: سوفوکلس ـ Sophocles ـ (۴۹۶ـ۴۰۵)
یا (۴۰۶ـ۴۹۵) پیش از میلاد ازدراماتیستهای آتن‌وشاعرتراژیك آتنی‌است. بگفتهٔ محققان، از آثارسوفوکلس چنین برمیآیدکه وی تحصیلات عالیه‌داشته

و علوم وفنون متداول زمان‌را بخوبی میدانسته ومخصوصاً دردوقسمت،موسیقی و ژیمناستیك سرآمد دیگران بوده است. گذشته از استادی وقدرت مسلم وی در بوجود آوردن تراژدیهای مهم وآوازه‌ای که در این زمینه یافته بود،وقایع حیات او بنحو اجمال بگفتهٔ تاریخ‌نویسان موثق اینست که بسال ۴۳۹-۴۴۰ از طرف «پریکلس» بامارت لشکر درجنگ «سالامین» برگزیده شدوکارهای کشوری وی سفارت و رسالت درممالك مجاور بود. با هرودت مشهورآشنائی داشت.

بقول آریستوفان ونویسندگان شرح حال بزرگان قدیم ، سوفوکلس مردی محبوب ودارای صفات دوست‌داشتنی بوده است.

س ۴۹- پاورقی شمارهٔ ۳: تی‌تیان - Titian - یا - تی‌زیانووسلی (۱۵۷۶-۱۴۷۷) نقاش ایتالیائیست . چون ذوق هنری داشت، او را برای فراگرفتن نقاشی به‌ونیز گسیل داشتند و او نخست تحت‌نظر «زوکاتو» که از استادان ومتخصصان موزائیك‌بود بفراگرفتن این رشتهٔ نقاشی پرداخت وسپس شاگرد «بلینی» و «جیورجیون» شد. نخست به آرایش خانه‌ها پرداخت‌وسپس پرده‌های نقاشی نیز بوجود آورد. از آثار معروف او، «عشق مقدس» و «عشق کفرآمیز» است.

س۵۰-پاورقی شمارهٔ۲: نقاشان پیش‌ازرافائل-مکتبPreraphaelite- درقرن نوزدهم، بسال ۱۸۴۸ مخصوصاً در انگلستان رونق بسیار یافت؛ آنرا «پری‌می‌تیویسم»-Primitivism- هم‌نامیده‌اند. دستهٔ«نقاشان پیش‌ازرافائل»، نخست عبارت ازسه‌تن بنام «دانت‌گابریل‌روستی» ، «هلمن‌هانت» و «میلائیس» بود و «دانت‌گابریل روستی» رهبر آن محسوب میشد. نقاشان این مکتب را نباید نقاشان «پیش ازرافائل» دانست، زیرا درقرن نوزدهم میزیستند ومکتب ایشان درآن قرن بوجود آمد. وجه تسمیهٔ آنان اینست‌که عالیترین نمونهٔهنر نقاشی را درآثار نقاشان پیش از رافائل میدانستند وعلیه سنن هنر جاری قیام کرده بودند و بازگشت بطبیعت‌را اعلام مینمودند وخود راهواخواه آرمانهای هنر وسادگی و صمیمیت آثار نقاشان‌پیش از رافائل میشمردند. عکس‌العمل ایشان از پاره‌ای جهات با امپرسیونیسم فرانسه پیوندی نزدیك داشت. بسال ۱۸۴۹ جمعیتی نیز بنام «برادری پیش از رافائل» تشکیل دادندکه علاوه بر سه نقاش مذکور، پنج‌تن از نقاشان معروف دیگر نیز در آن شرکت‌جستند.

## فصل پنجم

ص ۵۸ـ پاورقی‌شمارهٔ ۱: کاسپار هوسر ـKaspar Hauserـجوان 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 جامهٔ روستائیان در نورنبرگ دیده شد. نزد او دو نامه یافتند، یکی را کارگری نوشته بود و میگفت که پرستاری این‌جوان را به او سپرده بودند و او خواندن و نوشتن ومبانی مسیحیت را بوی آموخته است؛ نامهٔ دیگر از مادر جوان بود که نام وی را «کاسپار» وپدرش رایکی ازافسران معرفی میکرد. کاسپارمدتی در نورمبرگ سرگردان بود تا آنکه پروفسور «دومر» تربیت او را بعهده گرفت.

نام‌کاسپار مجدداً هنگامی برسر زبانها افتاد که او بضرب دشنهٔ شخص ناشناسی ـ چنانکه خود میگفت ـ در دسامبر ۱۸۳۳ بدرود حیات گفت. در ۱۹۰۴ «کرت مارتنس» داستان‌کاسپار را بصورت نمایشنامه‌ای درآورد و در ۱۹۰۸ «یاکُب واسرمن» سرگذشت وی را موضوع داستانی قرار داد. جمعی معتقدبودندکه کاسپارولیعهد قانونی «بادن» و فرزند شرعی گراندوك شارل، دوك بادن بوده است. میتوان‌گفت که جناب «کاسپار»، چیزی شبیه «تارزان» یانکیها بود.

## فصل ششم

ص ۶۲ـپاورقی‌شمارهٔ۲: ولادیمیر اول ـVladimir 1ـ(۹۵۶ـ۱۰۱۵) گراندوك کیف ـKievـ بود و به ولادیمیر مقدس ـSaint Vladimirـ نیز معروف است. وی‌از شاهزادگان‌جنگجوی روسیه بود. ولادیمیر پیش‌ازعروسی با خواهر امپراطور بیزانس، غسل تعمیدگرفت وکشیشان یونانی راخواست‌تا کشور او را بدین مسیح درآورند. وی از مقدسین کاتولیك روسیه است.

ص ۶۳ـ پاورقی شمارهٔ ۱: ژولیان ـJulianـ (فلاویوس کلودیوس ژولیانوس) (۳۶۳ـ۳۳۱ میلادی) امپراطور دوم و از نوادهٔ قسطنطین بزرگ است. چون ازکودکی دین‌مسیح وتشریفات آنرا بزور پذیرفته بود، خصومتی نسبت بآن یافت که مدتها آنرا پنهان میداشت. لیکن پس ازآنکه در سال ۳۶۱

میلادی بامپراطوری رسید، رسم‌الخط را آشکارکرد وتعلیمات مسیحی رامنع نمود. او معابد، بتکاههای خیریه وبیمارستانهائی نیز بشیوهٔ مسیحیان تأسیس کرد.

ص۶۵-پاورقی‌شمارهٔ ۱: جان‌ویکلیف-John Wyclif-(۱۳۲۴-۸۴)
از فلاسفهٔ مدرسی انگلستان واز تجددخواهان‌واصلاح‌طلبان بنام است.ویکلیف ازکسانی‌بودکه‌برای‌نخستین بار نظریهٔ‌منع مداخلهٔ ارباب‌کلیسا رادرکارهای دنیوی وسیاسی اعلام داشت وبدفاع از نظریهٔ خویش پرداخت وعلیه پاپ قیام نمود. وی دستورها و فرمانهای پاپ را هنگامی قابل عمل و اطاعت میدانست که بانص صریح «کتاب مقدس» منطبق باشد ، از اینرو دستورهای کلیسا را بیهوده میشمرد. ویکلیف همچون اصلاح طلبان بعدی، فقط «کتاب مقدس» را معیار تشخیص میشناخت وتعالیم کلیسا را درصورتیکه انطباقی با آن‌نمیداشت گمراه کننده میدانست‌و بهمین دلیل دست بترجمهٔ کامل «کتاب مقدس» زد و سرانجام بکفر متهم گردید و نهضت وی پس از مرگش از میان رفت.

ص ۶۵- پاورقی‌شمارهٔ۲: جان‌هوس-John Huss-(۱۳۶۹-۱۴۱۵)
در«هوزی‌نتز» -Husinetz- بوهم پابجهان‌نهاد و در دانشگاه‌پراگ‌بتحصیل پرداخت وبسال ۱۳۹۶ بدرجهٔ دکترا نائل آمد. هوس، بسبب احساساتی که نسبت بنظریات ویکلیف داشت ودفاعی‌که از عقاید وی مینمود، در معرض‌اتهام کفر وخروج از مذهب معمول زمان قرار گرفت. هنگامیکه اسقف اعظم‌پراگ کتب ویکلیف را سوزاند، هوس باعتراض برخاست واین‌کار سبب شدکه او را تکفیرکردند. درسال ۱۴۱۱ که پراگ تحت فشار شدید قرار گرفت،هوس همچنان بموعظه و اشاعهٔ آراء وعقاید خویش وتحریض مردم بداشتن‌معتقدات صحیح ادامه میداد و از فشار ارباب‌کلیسا بیمی بخود راه نمیداد، در ۱۴۱۴ بمحاکمه خوانده شدوپس از مدتی‌که زندانی بود به‌او پیشنهادکردندکه از آراء وعقاید خویش دست‌بردارد وتوبه‌کند. ولی هوس از این‌کار سرباز زد وچشم از جهان پوشید ودر برابر بیدادگری سرفرود نیاورد.

ص ۶۵- پاورقی شمارهٔ ۳: پلی‌سینها -Paulicians- پیروان فرقه‌ای را گویند که درحدود قرن هفتم میلادی درسوریه و مشرق پیدا شد. عقاید فرقهٔ مزبور آن بودکه میان عقاید مانویه و دسته‌ای از مسیحیان‌که معرفت‌را درنجات از گناهان وبرتر از ایمان میدانستند هماهنگی و بستگی‌پدیدآورد.

پلی‌سینها کلیسا ومراسم آنرا بباد نفی و نیشخند گرفتند و بآئینهای پنهانی مذهبی متوسل شدند. وجه تسمیهٔ 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 وبعدها بفرقهٔ دیگری تجزیه شدند.

ص ۶۵ـ پاورقی شمارهٔ ۴: بوگومیلها ـBogomil ـ در زبان اسلاو بمعنی «محبوب خدا» است و فرقه‌ای مذهبی است که از کلیسای یونانی در «تراس» ـThrace ـ برخاست ودربلغارستان و مقدونیه اشاعه یافتونام‌خود را برای نخستین‌بار، بسال ۱۱۱۵ میلادی در «فلیپوپولیس» آشکار ساخت. رهبر ایشان، رهبانی بنام «بازیل» بود. «الکسیوس‌کمسینوس» امپراطوردوم شرقی ، او را بمحکمه فرا خواند و محکومش کرد و بسال ۱۱۱۸ بآتش سوزانید. فرقهٔ مذکور تا فتح بالکان از جانب عثمانیها در قرن شانزدهم ، باقی بود.

بوگومیلها عقیده داشتندکه خداوند، شیطان ومسیح را آفرید، شیطان گردنکشی آغازکرد ومردود شد ومسیح‌اطاعت نمودومحبوب گردید. سرانجام، مسیح با مبارزه، برشیطان غلبه‌یافت. شیطان زمین وبشر را خلق‌کردوخداوند بموجودات زمین جان داد. فرقهٔ مذکور رهبانیت وتجرد را ترویج مینمود و خوردن گوشت را منع میکرد وهیاکل وتصاویر رامردود میشمرد. تعمیدایشان کاملاً روحانی بود.

ص ۶۵ـ پاورقی شمارهٔ ۵ : والدنسها ـWaldenses ـیا ـVaudois ـ منشأ و وجه تسمیهٔ آنان محل گفتگوست. بعقیدهٔ یك دسته، فرقهٔ ایشان بسال ۱۱۷۶ بوسیلهٔ بازرگان ثروتمندی مقیم « لیون » بنام پتر والدس ـpeter Waldes ـ بوجودآمد وازاینرو به «والدنسها» معروف شدند. بعقیدهٔ دستهٔ دیگر، این‌کلمه مشتق از واژهٔ «Vaudés» بمعنای جادوگر است و این نامیست‌که کاتولیکها بمرتدین ایالت «دوفینه» و«پیه‌مونته» داده بودند. گروه مذهبی ایشان درآغازکار، نهضتی برای فقر ارادی بود وبتدریج عقایدی‌راکه منطبق باموازین دینی‌معمول نبود، اشاعه‌داد وبزودی در«پروانس»و«لمباردی» و شمال اسپانیا شایع شد. «والدنس»ها یا «ودوا»ها، بهیچ چیز جز کتب‌مقدس عتیق وجدید اعتقاد نداشتند ومراسم مذهبی، آوازکلیسا، نماز وروزه را نفی میکردند. پیرامون فرقهٔ مزبور درقرون بعد، متناوباً مورد تعقیب شدیدقرار

گرفتند.

س ۶۵ـ پاورقی شمارهٔ ۷ : فـرانسیس دوآسیسی ـ سن فـرانسیس ـ (St-Francis) (۱۲۲۶-۱۱۸۲)درآسیسی- Assisi ـ ازشهرهای ایتالیا متولد شد. وی از مقدسین دین مسیح وپایه گذار فرقه‌ایست‌که بنام «برادران کوچك» ـ Friars Minor ـ معروفند و بسال ۱۲۰۸ تـأسیس شد. دستور اساسی فرقهٔ مزبور، همچون‌دستور فرق دیگر نظیرآن، سه‌قسمت است: تقوی- فقر- تعلیم. سن فرانسیس به‌فقر، توجه بسیار داشت وبرای‌آن اهمیت‌فراوان قائل بود. افراد فرقهٔ مذکـور نه‌فقط از داشتن ثـروت ممنوع بودند ، بلکه نمیتوانستند مالك‌چیزی، گرچه لباس تن خویش، باشند. در زمان حیات‌سن- فرانسیس، بعلت مراقبت شدید وی هیچگونه تغییری در دستور فرقه واردنشد، لیکن پس ازمرگ او، فرقهٔ مزبور بچند فرقهٔ دیگر تقسیم شد و هریك دستور مؤسس را بنحوی تفسیر و تأویل کردند. صومعه‌های این فرقه، تاکنون نیزدر پاره‌ای از ممالك اروپائی نه بشکل قدیم بلکه‌با تغییراتی‌که درآنها داده‌شده، پا برجاست.

س ۶۷ـ پاورقی‌شمارهٔ ۱ :چلسیکی ـ Peter Chelcicky ـ (۱۳۹۰ـ ۱۴۶۰) از نویسندگان بوهم است و تولستوی قرن پانزدهم خوانده میشود. وجه تسمیهٔ وی آنست‌که درشهر «چلسیك» نـزدیك «ودان» متولد شده بود . چلسیکی بعلت وحشت ازخونریزی، قبول‌هرگونه‌حکومتی را، گرچه‌حکومت ظالمانه وجبارمقامات دنیوی‌باشد، بدون مقاومت‌تجویز میکرد. درموقع‌جنگ هوسیت ـ Hussite ـ که بعلت شهادت جان هوس ، بین طرفداران بوهمی هوس و «زی‌گیس موند» پادشاه هنگری (منصوب از جانب کلیسای رم) در گرفته بود، علاوه‌براینکه درجنگ شرکت نکرد، باکلیسای رم نیز بمخالفت برخاست. اثرمهم ومعروف وی‌کتابی بنام «دام ایمان» است.

## فصل هفتم

س ۷۰ـ پاورقی شمارهٔ ۱ : Epicureans ـ پیروان اپیکور، فیلسوف یونانی (۲۷۰-۳۴۲ق.م) راگویند. اپیکوردر«ساموس» متولد شد و هیجده سال از عمرخودرا درآنجا بسر برد. درسال ۳۱۰ پیش از میلاد، بتعلیم‌فلسفه پرداخت. فلسفهٔ اپیکور به سه قسمت منقسم میشود:منطق، طبیعیات واخلاقیات. اپیکور دراخلاقیات به‌لذت معتقد است،امالذت فلسفی واحتیاط‌آمیز، نه‌افسار-

گسیخته وآنی. این نظریهٔ اورا «هدونیسم» ـHedonismـ مینامند. بعقیدهٔ وی عالیترین سعادت بشردر سرور وشادمانیست. اپیکور خود را دربیان این نظریه مستقل میدانست ولی مسلم است که تعلیمات «سیرنائیکها» و «ذیمقراطیس» درنظریات وی مؤثر بوده است. نظریهٔ اپیکور با نظرفلاسفهٔ سیرنائیك که لذت را عالیترین نیکبختی انسان میدانستند اختلاف داشت؛ زیـرا اپیکور سرور و شادمانی را چیزی ابدی ونابود نشدنی وفساد ناپذیر میدانست که در لذت عقلی پاك وشریف وجود دارد وآن لذت نیزدرآزادی و رهائی ازجمیع آثاری کـه موجب ناراحتی و اضطراب آرامش ضمیرما گردد نهفته است و درنتیجه ، این مرحلهٔ کمال، همان مرتبهٔ سرور وشادی است که عالیترین سعادت بشری است. جهان بینی اپیکورماتریالیستی است ودرفیزیك ازنظریهٔ ذیمقراطیس که فیلسوف ماتریالیست زمان خود بوده پیروی کرده است.

ص ۷۰ـ پاورقی شمارهٔ ۲: رواقیون ـStoicsـ فلسفهٔ رواقی (مانندفلسفهٔ کلبی وغیره) در دورهٔ سقوط سیاسی یونان یعنی پس ازشکست اسکندر ، پدید آمد و ازاینرو ناگزیر مبین روحیهٔ اجتماعی خاصی است که در آن دوره بر یونان حاکم بود. رواقیون بسه دسته تقسیم میشوند: رواقیون قدیم (که «زنو» ـZenoـ فردبرجستهٔ آن بود) رواقیون میانه (دیوژن یا: دیوجانوس، وپاناسیوس وپوزیدونیوس) و رواقیون روم. رواقیون کهن خواست اجتماعی زمان خودرا دریافتند. این خواست، فلسفه‌ای بود که حوائج فردی را برمی‌آورد. فلسفهٔ ایندسته از رواقیون که مبنای اصلی عقیدهٔ رواقیون بعدیست، مبتنی برمادیت ، مادیت دینامیك و وحدانیت است.

ص ۷۰ـ پاورقی شمارهٔ ۳: سنکا ـSenecaـ متولد سال ۴ قبل ازمیلاد ومتوفی بسال ۶۵ پس‌ازمیلاد، درقُرطُبه بدنیا آمد؛ وی سیاستمدار وفیلسوف بود. درخردسالی او را به رم‌آوردند ودرآنجا بتحصیل معانی و بیان و فلسفه پرداخت و دیری نگذشت کـه شهرت و احترام خاصی یافت. در ۴۱ میلادی «کلودیوس» امپراطور رم وناپدری «نرون»، سنکا را تبعیدکرد و درسال ۴۹، با اعمال نفوذ «آگری‌پینا» مادرنرون، به‌رم‌خوانده شد و بتعلیم فرزند او که بعداً بنام امپراطور «نرون» شهرت یافت، مشغول شد. سنکا ازمشاورین نامدار ومهم آگری‌پینا مادر نرون، بشمار میرفت وپس ازآنکه نرون بسلطنت رسید، نام ونفوذ سنکا فزونی گرفت. ولی پس ازچندی مورد خشم نرون واقع شد و اورا مجبورکردند تاخودکشی کند. سنکا دربارهٔ اکثر علوم زمان خودکتاب

نوشته است و آثار بسیاری از او باقیست که بزبانهای مختلف ترجمه شده‌است.

## فصل نهم

ص ۸۴ـ پاورقی شمارهٔ ۱ : گُنچارُف ـ Ivan–Alexandrovitch ـ Goncharov ـ (۱۸۹۱–۱۸۱۲) بگفتهٔ ارنست ریز ـ Ernest Rhys ـ منتقد انگلیسی: «ازجملهٔ داستانسرایان بزرگ روسی و از پیشروان نهضت رآلیستی ادبیات روس است». وی معاصر گُگُل، تورگینف ، داستایوسکی و تولستوی است. گنچارف نخستین کتاب خود را بنام «یك حکایت عادی» بسال ۱۸۴۷ (سالی که «خاطرات شکارچی» تورگینف انتشار یافت) نوشت. شاهکار وی «اوبلومف» ـ *Oblomov* ـ وکتاب معروف دیگراو «پرتگاه» است. «اوبلومف» سرگذشت اعیان‌زادهٔ نازپرورده و «بچه‌ننه»‌ای است که با استادی و مهارت بسیار مورد وصف گنچارف قرارگرفته ونویسنده در نمایاندن «تیپ» اوبلومف آنچنان ماهرانه ازعهدهٔ کار برآمده است که «اوبلومف» او ، موجد واژهٔ «اوبلوموویسم» شده است.

ص ۸۶ـ پاورقی‌شمارهٔ ۲ :لئوپاردی–Count Giacomo Leopardi ـ (۱۸۳۷–۱۷۹۸) ازشعرای ایتالیا ومتولد در «رکاناتی» ازشهرهای آن کشور است. وی ازخانوادهٔ نجبای قدیمی بود که دچارتنگدستی شده بودند. درجوانی بمطالعهٔ آثارکلاسیك پرداخت وبسبب نارضائی از وضع خانوادگی و محل تولد خویش، در۱۸۳۲ بعزم رفت وامیدوار بود که محیط مساعدی بیابد، ولی بر عکس گرفتار سرگردانی و رنج‌فراوان گشت. از اینرو ، چندی نگذشت که بزادگاه خویش بازگشت. روح حساس وپیروی از ایدآلیسم ، رنجوری تن و تنهائی وی سبب شدکه لئوپاردی شاعربأس ونومیدی باشد. بدبینی وافسردگی او درسراسر آثارش نموداراست. نبوغ واستادی وی در شعر ، او را در زمرهٔ سخنسرایان بزرگ کشور خویش درآورده است.

ص ۸۶ـ پاورقی شمارهٔ ۴ : بوکاچیو Giovanni Boccaccio (۱۳۷۵–۱۳۱۳م) نویسنده وشاعر ایتالیائی است. وی درفلورانس بتحصیل نجوم وزبان یونانی پرداخت وسپس بچند نقطهٔ ایتالیا سفرکرد. بوکاچیودر ۱۳۶۵ میلادی بامنصب سفارت ، از فلورانس بدربار پاپ (اوربان پنجم) رفت وپس ازمراجعت‌ازآنجا چند سالی‌نگذشت که مجدداً بسفارت‌تعیین شد. بهترین

و معروفترین کتاب وی «دکامرون» است . بوکاچیو بسبب دوستی نزدیك بـا «پترارك»، بیشتر تحت تأثیر نفوذ ادبی پترارك قرار داشت.

س ۸۶ـ پاورقی شمارهٔ ۵ : مارسل پرووه ـ داستانسرای فرانسوی‌است (۱۸۶۲ـ۱۹۴۱) باآنکه‌در «دارالفنون» (پلی‌تکنیك) پاریس مهندسی رافرا گرفته بود، لیکن درادب، خاصه‌داستانسرائی ذوق واهتمام‌فراوان نشان میداد. «پرووه» را میتوان روانشناس زنان دانست، زیرادرآثار خودبتجزیه وبررسی احوال روحی واحساسات وتأثرات زنان پرداخته است وازعهدهٔاینکار بخوبی برآمده‌است. ازآثارمعروف «پرووه» باید «عقرب»(۱۸۸۷)، «مادموازل‌ژوفر» ـ *jauffre* ـ (۱۸۸۹) و «جنگلهای بکر» (۱۹۰۰) را نام برد.

س ۸۷ـ پاورقی شمارهٔ ۴ : آفرودیت ـ Aphrodite ـ الههٔ عشق و زیبائی یونانیهاست. رومیها او را ونوس ـ Venus ـ میخواندند و نخستین الههایست‌که عریان نمایانده شده. هزیود شاعریونانی‌آفرودیت را وصف‌کرده است. آفرودیت نه فقط خود دارای زیبائی‌کامل و بی‌عدیل‌بوده، بلکه قـدرت آنرا نیز داشته است که زیبائی را بکسانیکه مورد توجه وی قـرار میگرفتند ارزانی دارد وهم اوست‌که زیبائی رابه «پاریس» (پسر «پریام» ، پادشاه‌تروا) ارزانی داشت. نفیس‌ترین مجسمهٔ آفرودیت کار پراکسی‌تل ـ Praxiteles ـ است واکنون در واتیکان است ومجسمهٔ مشهور دیگری‌که ازاوساخته شده،اثر ملو ـ Melos ـ است ودرپاریس است، دومجسمهٔدیگر ونوس،در رم وفلورانس است .

س ۸۷ـ پاورقی شمارهٔ۵: هویسمانس Karl ـ Gori - Huysmans (۱۸۴۸ـ۱۹۰۷) دراصل هلندی است ولی درفرانسه بدنیاآمد ودرهمان‌کشور نیز تعلیم یافت. هویسمانس‌که از نویسندگان معروف بشمار است، نخست‌تحت تأثیرآثار بودلر و رآلیستهای فرانسه بود؛ سپس بمذهب علاقه‌مند شد و این تمایل وعلاقه‌درسراسرآثاراو مشهود است. درآثار معروف او مانند«سرگذشت یك دختر» (۱۸۷۸) و «خواهـران واتـار» ـ Vatard ـ (۱۸۷۹) بـدبینی تندی بچشم میخورد. «هویسمانس» در پاره‌ای ازمقالات نقد ادبی خود مـانند «هنرمـدرن» (۱۸۸۳) و «بعضیها» (۱۸۸۹) بـدفـاع ازآراء امپرسیونیستها پرداخته است.

## فصل دهم

ص ۱۰۸ـ پاورقی شمارهٔ ۱ : امپرسیونیستها ـ Impressionists ـ «امپرسیونیسم» در نقاشی عصیانی برضد مکاتب کلاسیك و آکادمیك است. مبنای آراء پیشروان این مکتب، براین اصل استوار است که رنگ وحالت اشیاء و همچنین تأثرات واحساسات ما از نظارهٔ آنها درساعات گوناگون روز فرق میکند ودیگرگون میشود؛ ازاینرو همت یك نقاش واقعی بایدبرآن باشد تانخست بی‌ثباتی وتغییر ظاهر وحال اشیاءرا دراثرخود منعکس کند، وباینمنظور باید از ترسیم خطوط صریح و روشن بپرهیزد، وهمچنین برای آنکه تأثرآنی خود را از دیدن یك منظره که بدودست داده است محفوظ نگهدارد ، باید اثر خود را یکباره وبی‌وقفه بپایان برساند؛ وبرای رسیدن به‌این مقصود نیزباید از تصویر جزئیات‌وریزه‌کاریها دوری جوید. ازنامدارترین نمایندگان‌این مکتب، «کامیل پیسارو»، «ادواردمانه» و «کلودمونه» را باید یادکرد. پاره‌ای ازهنرشناسان، انگلستان رامهدامپرسیونیسم‌میدانند ومعتقدندکه این نهضت‌ازآنجابکشورهای دیگر راه‌یافت ودرفرانسه بودکه بشکوه و رونق‌خویش رسید.ادیبان‌وشاعرانی چون «گوتیه» ، «بودلر» ، «زولا» و«مالارمه» مکتب امپرسیونیسم را تأیید و پشتیبانی کردند.

ص ۱۱۵ ـ پاورقی شمارهٔ ۲ : سرودهای ودیك ـ Vedic hymns ـ «وِدا» نام‌عمومی نوشته‌های مقدس قدیم‌هند است. نوشته‌های دینی هند،مجموعاً چهارسرود است که هنگام انجام مراسم مذهبی خوانده میشود. کهن‌ترین آنها «ریگ ودا» نام‌دارد ومتضمن اشعاری‌است که قدیمترین‌اطلاع براحوال آریانها را درهند شامل است . مجموعهٔ دیگر ، سرودهای قربانی است و «سام‌هیتاس» ـ Samhitas ـ نام دارد. «یاجورودا» آداب وترتیب اعمال قربانی رانشان میدهد وآخرین‌آنها، بنام«آتارواودا» ـ Atharvaveda ـ ترانه‌هائیست که برای کارهای جادو وطلسم خوانده میشود و این قسمت ، منشاء اصلی معرفت عمومی وعقاید مردم هنداست.

## فصل دوازدهم

ص ۱۳۴ـ پاورقی‌شمارهٔ۷: ا.تولستوی ـ A. Tolstoy ـ کنت آلکسیف تولستوی (۷۵ـ۱۸۱۷) در سن پترسبورگ پا بجهان نهاد واز نویسندگان

معروف روسیه است. درمسکو تحصیلات خودرا بپایان رسانید و آنگاه بخدمت وزارت امورخارجهٔ روسیه‌درآمد. وی درجنگ کریمه شرکت داشت. «بالاد»ها واشعار غنائی (لیریك) اومعروف است وچایکوفسکی آنها را درموسیقی خویش آورده. آوازهٔ آلکسیف تولستوی مربوط به‌درامهای‌سه‌گانهٔ اوبنام «مرگ‌ایوان مخوف» ۱۸۶۶ـ «تزارفیودور» ۱۸۶۸ـ وتزار بوریس» ۱۸۷۰ـ است.

س ۱۳۵ـ پاورقی شمارهٔ ۳ : اری‌پیدس ـ Euripides ـ نویسندگان تراژیك یونان سه‌تن‌اندکه به «نویسندگان سه‌گانهٔ تراژیك یونان» معروفندو عبارتند ازاشیل، سوفوکلس و اری‌پیدس.

اری‌پیدس (۴۰۶ـ۴۸۰ پیش از میلاد) آخرین‌فردسه نویسندهٔ مذکور است. درجوانی از ورزشکاران بنام بود وچندین جایزهٔ ورزشی بدست آورد. وی درعین حال بتحصیل اشتغال داشت و تحصیلات زمان خود را بپایان برد. اری پیدس از دوستان‌نزدیك سقراط‌بود. در نطق وخطابه استعداد بسیارداشت ودراین راه‌پیشرفت فراوان‌نمود وبا توجهات «پرودیکوس» درکار خطابه‌بمقام اشتهار رسید.

اری‌پیدس درحدود سال ۴۵۵ (پیش از میلاد) بنویسندگی پرداخت،در نمایشنامه‌هائی‌که نوشته است آراء وعقاید فلسفی وعلمی را واردکرده است و نیز به‌تشکیك دربارهٔ عقاید دینی زمان نزدیك‌شده است. بسیاری از محققان، درامهای او را برتراژدیهای دونویسندهٔ دیگر یونان یعنی اشیل و سوفوکلس برتری داده‌اند. از آثار معروف او «ایفی ژنی در توريد»، «الکتر»-*Electre*- «آلسست» و «مردم تروا» را باید یادکرد.

س ۱۳۵ـ پاورقی شمارهٔ ۴: اشیل ـAeschylus- (۴۵۶-۵۲۵پیش از میلاد) یکی از سه‌نویسندهٔ تراژیك مشهوریونان‌است. درجنگهای«ماراتن» و «سالامین» شرکت داشت و بسال ۴۸۵ قبل‌ازمیلاد، درکار درام‌ونویسندگی باوج اشتهار رسید. معروف است‌که وی‌هفتاد تراژدی نوشته بود، لیکن از هفتاد تراژدی ، تنها هفت تراژدی باقی مانده است. مردم آتن اشیل را پدر تراژدی یونان میدانستند. اشیل، علاوه برنویسندگی، دراخلاق و مسائل دینی استاد مسلم زمان خود بود؛ ولی مقام‌هنری او، تبحروی را درمسائل اخلاقی ودینی تحت‌الشعاع قرار داده است. ازآثار معروف او «پرومته در زنجیر» و «اورستی» ـ *Orestie* ـ است.

ص ۱۳۵ـ پاورقی شمارهٔ ۵: آریستوفان ـAristophaneـ مشهورترین شاعر «کمیك» یونـان کهن است (۳۸۶ـ۴۵۰ ق.م) ۵۴ کمدی باو منسوب میدانندکه فقط قطعاتی از آنها در دست است. در بیشتر این کمدیها اوضاع سیاسی واجتماعی جامعهٔ آنزمان یونان بباد هجو و نیشخند گرفته‌شده. آریستوفان چون با اشراف خویشاوندی داشت، در آثار خود دموکراسی و پیروان آنرا سخت مـورد حمله قرار داده است . از معروفترین آثـار او میتوان «صلح» (۴۲۱ ق.م)، «انجمن زنان» (۳۹۲) و «قورباغه‌ها» (۴۰۵) را نام بردکـه از لحاظ شناسائی تاریخ عصر آریستوفان، ارزش فراوان دارند.

## فصل سیزدهم

ص۱۴۶ـ پاورقی شمارهٔ ۱: زیگفرید ـ Siegfried ـ پهلوان افسانه‌ای قوم ژرمن است. سرگذشت اودر اشعاری بنام «نیبلونگن‌لید» ـNibelungenliedـ آمده وبنحو اختصار این است کـه زیگفرید پسر پادشاه هلند ومـالك خزائن «نی‌بلونگها» ـNibelungesـ زن خود بنام «کریم هیلده» خواهر «گونتر» پادشاه بورگندیهارا میرباید وازملکهٔ ایسلند بنام «برونهیلده» کمك میخواهد وملکه وی را در سه‌کاری که نیازمند نیروی بسیار بوده میآزماید و زیگفرید با پوشیدن ردای جادو ، در حالیکه «گونتر» کـه نزدیك او بـوده وی را نمیدیده است، آزمایشها را بنحو شایسته و با موفقیت انجام میدهد. چندسال بعد، برونهیلده زوجهٔ گونتر بوسیلهٔ «هاگن» موفق بکشتن زیگفریدمیشود.

ص ۱۴۷ـ پاورقی شمارهٔ ۱: میمه ـMimeـ درافسانهٔ «نی‌بلونگ» ، «میمه» مربی نیرنگباز وبداندیش «زیگفرید» است. پس از آنکه «زیگفرید» بسن جـوانی رسید ، «میمه» او را بر نیروی شمشیر پدرش آگـاه ساخت و برانگیخت تا اژدهای موسوم به «فافنر» را بکشد و بر گنج دست یابد. قصد او این بودکه پس ازکشته شدن اژدها، خود ، «زیگفرید» را بقتل رسانـد و تنها صاحب گنج شود. امـا پرندگان ، زیگفریـد را از سوادی پلید میمه آگاه ساختند و از اینرو «زیگفرید» پس از کشتن اژدها، او را نیز بقتل رساند.

ص ۱۴۷ـ پاورقی شمارهٔ ۲ : وتان ـWotanـ خدای بزرگ طوائف «تو-تون» است. وتـان منشاء دانش و اخلاق ورب‌النوع فرهنگ و پهلوانان

است. در افسانهٔ «نی‌بلونگ» چنین آمده که وتان بادواژدها بنام «فازولت» و «فافنر» پیمان بست تا کاخ عظیم استواری برایش بسازند و او، «فرایا» ـFreia ـ الههٔ جوانی را بپاداش بآنان بدهد. چون ساختمان کاخ پایان گرفت، وتان، از وعدهٔ خود سرباز زد ودیوان را بتصاحب طلای «راین» در عوض الههٔ جوانی راضی کرد؛ خدایان، طلای راین را از «آلبریخ» بـرادر «میمه» میدزدند تا بدیوان بدهند، لیکن نفرین آلبریخ آنـانرا میگیرد و نابودشان میکند.

ص ۱۵۲ـپاورقی‌شمارهٔ ۳: نیمفها ـNymphs ـ در افسانه‌های یونانی گروهی از خدایان درجهٔ دوم مؤنثاند و بصورت دختران زیبائی‌که جوانی جاودانه دارند و با قوای طبیعت مربوطند نمایانده شده‌اند. نیمفها با خدایان طراز اول از قبیل «آرتمیس» و «آپولون» ارتباط دارند. یونانیان نیمفها را چند دسته میدانستند: نیمفهای دریاهـا، دریاچه‌ها، رودخانه‌ها ، جویبارها ، کوهها وجنگلها؛ و بهردسته اسم خاصی داده بودندکه برای رعایت اختصاراز آوردن آن نامها میگذریم.

## فصل شانزدهم

ص ۱۷۱ـ پاورقی شمارهٔ ۱: هزیود ـHesiod ـ از قدیمترین شعرای پندآموز یونان قدیم است و درقرن هشتم پیش از میلاد میزیسته، اشعار هزیود اکثراً پندواندرزاست، سخنان اخلاقی وی درکودکان یونانی تأثیر بسیارداشته است. از او اشعار زیادی در دست است‌که غنا و ثروت ادبیات یونان کهن را نشان میدهد . از آثـار معروف هزیود ، «کارهـا و روزها» و «تئوگنی» ـ *Théogonie* ـ (سلسلهٔ انساب خدایان) را باید یادکرد، گرچه اثر اخیر را بشاگردان او منسوب میدانند.

ص ۱۷۴ـ پاورقی شمارهٔ ۱: بوگاتیرها ـBogatyrs ـ در مآخذی‌که در دسترس داشتیم، کلمهٔ «Bogatyr» را نیافتیم (م).

ص ۱۸۴ـ پاورقی شمارهٔ ۱: یـاکوت ـYakut ـ یـاکوت شاخه‌ای از نژاد ترك است‌که در اوائل قرن چهاردهم میلادی به سیبریهٔ شرقی رفت ودر آنجاساکن شد. یاکوتها مردمی‌کوچ نشینند. افراد «نیگوز» که از یاکوتها هستند، مشاغل آباء و اجدادی خود را ترك نکرده‌اند و بشکار حیوانات از

نوع سمور وسنجاب، جهت استفاده از پوست آنها اشتغال دارند و قوچ کوهی وگوسفند کوهی را برای تغذیهٔ خویش شکار میکنند؛ کارهای تجاری هم در میان آنان رواج دارد . تعداد تمامی طایفهٔ یاکوت در حدود سیصدهزار نفر است.

ص ۱۸۶ـ پاورقی شمارهٔ ۲: بیت‌المقدس آزادشده *Jerusalem-Delivered*

از اشعار معروف «تاسو» ـ Tasso ـ (۱۵۹۵-۱۵۴۴) نویسنده و شاعر ایتالیائی است. موضوع شعر، آزاد شدن آرامگاه عیسی مسیح در قرن یازدهم میلادی است که «گدفروا» رئیس نخستین دستهٔ مجاهدان صلیبی واولین پادشاه اورشلیم (۱۱۰۰-۱۰۵۸) آنرا بانجام رسانید. دراین شعر، شاعر قهرمانیها وشهامت جنگجویان وفرماندهٔ آنان را بافصاحت ورقت بسیارمیستاید. خصوصیت شعر مزبور از نظر ادبی اینست کـه شاعر با استفاده ازکتاب شعر ارسطو و میراث شعرای لاتین، نهایت بلاغت را رعایت کرده است وشاهکاری پدیدآورده است.

## فصل هفدهم

ص ۱۹۳ـ پاورقی شمارهٔ ۱: پاتی ـ Adelina patti ـ (۱۹۱۹-۱۸۴۳) خوانندهٔ زن معروفیست. چـون پدرومادر او درآمریکا سکونت داشتند، فن خوانندگی را درآنجا آموخت. «پاتی» کار خود را از هفت‌سالگی با شرکت درکنسرتهای شهر نیویورك آغازکرد وسپس ازسال ۱۸۶۱ بهلندن وپاریس و دیگر شهرهای مهم سفرکرد و معروفیت وموفقیت بسیار بدست‌آورد. آخرین خوانندگی‌وی دراکتبر ۱۹۱۴، بنفع صلیب سرخ بود.

ص ۱۹۳ـ پاورقی شمارهٔ ۲: تاگلیونی ـ Maria Taglioni ـ (۸۴-۱۸۰۴) رقاص بالت ایتالیا است. پدر او «فیلیپ تاگلیونی» ، استاد ومعلم بالت بود . پس از تعلیم گرفتن از پدر، با استعداد بسیاری که داشت بزرگترین رقاص بالت عصرخویش بشمار رفت. کامیابی وی ازآن زمان آغازشدکه بسال ۱۸۲۷، درپاریس برقص برخاست. از ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۲ در پترسبورگ اقامت گزید و به‌ترقی بالت روسیه کمك فراوان نمود.

ص ۱۹۶ـ پاورقی شمارهٔ ۱ : وگوئه ـ کنت‌اوژن مولکور وگوئـه ـ C.Eugene Molchoir Vogüé ـ (۱۹۱۰-۱۸۴۸) از نویسندگان معروف

فرانسه است. در جنگ سال ۱۸۷۰ شرکت داشت و پس از پایان آن ، وارد کارهای سیاسی شد و وابستهٔ سفارت فرانسه در اسلامبول وقاهره بود و مدتی نیز دبیر سفارت فرانسه‌درپترسبورگ گردید. از نویسندگان فرانسه،وگوئه نخستین کسی‌است که توجه مردم فرانسه راباآثارداستایفسکی و پیروان‌اوجلب کرد. وی در ۱۸۸۸ بعضویت‌آکادمی فرانسه برگزیده شد. وگوئه در مقدمهٔ کتاب معروف خود بنام «رومان روس» -*Roman Russe*- (۱۸۸۶) آغاز نهضت خاصی را بنام «مسیحی‌نو» -Néo Chrétien- اعلام کرده است و در آن فیلسوفان و نویسندگان را بمبارزه برضد ناتورالیسم در ادبیات وپوزیتیویسم در فلسفه، فراخوانده است. دراین‌کتاب آراء وعقاید تولستوی وداستایفسکی مورد تأییدقرارگرفته است،آثار معروف وگوئه اینهاست: «داستانهای‌شرقی» (۱۸۷۹)، «نزدفراعنه»(۱۸۷۹)،«تصاویر قرن»(۱۸۸۳) «ملاحظات‌تاریخی وادبی» (۱۸۹۷) و «تاریخ شعر» (۱۸۹۸).

ص ۱۹۶- پاورقی شمارهٔ ۳ : استنکارازین - Sténka Rázin- بسال ۱۶۷۱ درگذشته است وتاریخ تولد و زادگاه ونام پدر وکارنامهٔ دوران‌جوانی وی مجهول است؛ لیکن محقق است‌که او از سران قزاق واز طاغیان‌آن قبیله بوده است. مدتی درکنارهٔ ولگا، بسرقت وراهزنی اشتغال داشت‌وبسال۱۶۶۸ در دریای مازندران بدریانوردی پرداخت وبسواحل ایران حمله آورد وبقتل عام مردم رشت دست‌زد. رازین از دربند تا باکو را زیر فرمان‌گرفت ومدتی نیز حاجی طرخان را در اشغال داشت وبرسرآن بودکه حکومت قزاق را در آنجا بنیاد نهد وسپس بمسکو حمله برد. لیکن باشکستی‌که یافت عقب نشست و بجانب ولگا گریخت. وی مدعی بودکه میخواهد مردم محکوم وزجردیده را ازچنگ طبقهٔ حاکم وجابر نجات بخشد وخود را رسول این‌کار میپنداشت وانجام آنرا برعهدهٔ خویش فرض میدانست و میگفت‌که رسالت او، برکندن ریشهٔ اربابان ظالم ومأموران رسمی دولتی است که حامی آنانند. براین قصد بودکه همهٔ مردم را، از هرطبقه وجماعتی، یکسان ومساوی نماید وفرق‌فاحش طبقاتی را از میان بردارد وحکومت دینی قزاق را که‌نتیجهٔ لازم آن‌برابری مطلق وکامل افراد بود مستقر سازد.

ولی بایکی دوشکستی‌که درجنگها به‌او واردآمد، حتی مردم سرزمین خود وی، ازگشودن دروازه‌ها بروی او وهمراهانش و همچنین پنامادن به‌او خودداری کردند واهالی «دون‌قزاق» که تکفیر رئیس مذهب را درمسکو در

بارهٔ‌اوشنیده بودند ، علیه وی برخاستندوسرانجام بسال ۱۶۷۱ در«کاگالنیك»، آخرین پایگاه مستحکم خویش باسارت درآمد و در ۶ ژوئن همان سال پس از رنج وشکنجه وآزار سخت وجانگزاکه با قهرمانی ومردانگی بسیار تحمل نمود، وی را زنده به‌چهارپاره کردند.

ص ۱۹۶ـ پاورقی شمارهٔ ۴ : روبرت مـاکر ـ Robert Macaire ـ درمآخذی که داشتیم نام «روبرت‌ماکر» پیدا نشد. (م)

## فصل نوزدهم

ص ۲۱۰ـ پاورقی شمارهٔ ۳ : ونـوس ملو ـ Venus of Melos ـ به‌نام «آفرودیت» که شرح مربوط به‌اودرص ۳۲۸ آمده است مراجعه کنید.

## ضمیمهٔ دوم

ص ۲۳۶ـ پاورقی شمارهٔ۳: فورشپیل ـVorspiel ـ «فورشپیل» (بزبان آلمانی) بمعنای ـ Prelude ـ یا «پیش‌درآمد» در زبان انگلیسی و فرانسه است وآن، مقدمهٔ هرقطعهٔ موسیقی یا اوپراست. «فورشپیل» عجیب واگنر که برای‌اوپرای ـ *Lohengrin* ـ ساخته‌معروف است. واگنرپیش‌درآمدهای‌مشهور دیگری نیز دارد که برای اوپراهای متعدد خود تصنیف کرده است. «فورشپیل» یا «پیش درآمد»، تاقبل ازقرن هفدهم هیچگونه اثری نداشته است و ازقـرن هفدهم ببعد در اوپراها پیدا شده وتنظیم گردیده است.

ص ۲۳۷ـ پاورقی‌شمارهٔ ۵: والکوره ـ Dei Walkure ـ والکوره‌ها درافسانه‌های اسکاندیناوی، زنان‌خدمتکاروتان ـ Wotan ـ هستندکه‌بالهای خودرا روی میدان‌جنگ میگسترند وجنگجویانی راکه‌بایدکشته شوندانتخاب میکنند و سپس ارواح آنان را به «والهالا» یعنی تالار ارواح شجاعان «وتان» هدایت مینمایند.

ص ۲۳۹ ـ پاورقی شمارهٔ ۱ : نُرناها ـ Nornas ـ در افسانه‌های اسکاندیناوی‌نام سه‌زن‌خدمتکاراست‌که نمایندهٔ گذشته ـ حال ـ وآینده هستند. نام هریك ازآنان اینست : Skuld-Verdandi-Urd . نرناها سرنوشت انسان‌را می‌یابند. مسکن آنان کنار«چشمهٔ‌سرنوشت» و زیر«درخت گیتی» است و همواره‌این درخت را باآب چشمهٔ سرنوشت سقایت میکنند.

# فهرست‌نامهای خاص


آ

آدام، پل ۹۳
آدام، ویلیه‌دولیل ۱۱۱
آریستوفان ۲۴۸-۲۵۸
آژلاداس، آرژیو ۲۴۷
آستروفسکی ۱۳۴
آسیمی، فرانسیس‌دو ۶۵-۶۷-۱۳۱
آگری‌پینا ۲۵۳
آلن، گرانت ۴۲-۴۳-۵۳
آندره، پر ۲۹
آنژ، میکل ۱۱۱-۱۱۲-۱۳۵

الف

ابرهارد ۲۶
اپیکور ۷۰-۲۵۲-۲۵۳
ادیسه ۱۱۵
ارسطو ۲۵-۵۹-۶۸تا۷۱
ارك، پتر ۲۵۵
اری پیدس ۲۵۷
اسپالتی ۳۰
اسپنسر ۲۱-۴۲-۴۳-۵۳
استاك ۱۱۰-۱۳۵
اسکات ۲۴۳
اسکندر ۱۹۳
اشتراوس، ریشارد ۱۱۱-۱۳۶-۱۸۹-۲۰۹
اشعیا ۶۸
اشنایدر، ساشا ۱۱۰-۱۳۵
اشنبورگ ۲۶
اشیل ۲۵۷
افلاطون ۲۴-۲۵-۳۸-۵۹-۶۷تا۷۰ ۱۹۸-۲۴۶
افلوطین ۲۵-۷۰-۷۱
الیسون ۴۲
الیوت، جرج ۱۷۹
اوریان پنجم، پاپ ۲۵۴
اوریه، س. آلبر ۹۳
ایبسن ۱۳۵-۱۸۹

ایلیاد ۱۱۵
ایوان مخوف ۲۵۷

ب

باتو ۲۹–۳۰
باخ ۴۹–۱۳۳–۱۳۵–۱۶۰–۱۸۳
بازیل ۲۵۱
باومگارتن ۲۰–۲۱–۲۶–۲۸–۴۴–۷۰–۷۱–۷۲
بایرون 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
برلیوز ۱۱۱–۱۳۵–۱۸۵–۲۴۴
برنار، کلود ۲۴۵
بلینی ۲۴۸
بنار ۲۵–۶۹–۷۱
بوا، ژول ۹۳
بودا ۶۹–۱۹۳
بودلر ۹۰–۹۳–۹۴–۹۵–۹۸–۱۰۲–۱۰۳–۱۸۹–۱۹۳–۲۴۵–۲۵۵–۲۵۶
بورژه ۱۶۱–۱۶۲
بورن، ژون ۱۸۹
بوریس، تزار ۲۵۷
بوکاچیو ۸۶–۲۵۴
بوکلن ۱۱۰–۱۳۵–۱۸۹
بوو، سنت ۲۴۴

پ

پاپوس، م. ۹۳
پاتی ۱۹۳–۲۶۰
پاسکال ۷۴
پاگانو ۳۰
پاناسیوس ۲۵۳
پترکبیر ۷۷
پتی ۳۸
پراکسی‌تل ۲۵۵
پرودیکوس ۲۵۷
پروو، مارسل ۲۵۵
پریکلس ۲۴۷–۲۴۸
پل، سن ۹۳
پلادان ۴۱–۹۳
پلوتارك ۷۰
پوزیدونیوس ۲۵۳
پوشکین ۱۳۴–۱۸۱–۱۹۲
پولوس ۲۵۱
پیسارو ۱۰۸–۱۰۹–۲۵۶
پیکتت ۳۸
پیلو، ماریو ۴۰

ت

تئوفیل ۲۴۴

تاسو ۱۳۴–۱۳۵–۲۶۰
تاگلیونی، ماریا ۱۹۳–۲۶۰
تاگلیونی، فیلیپ ۲۶۰
تن ۳۸–۴۰
تورگینف ۸۴–۱۶۲–۲۵۴
تودهانتر ۴۳
تولستوی، کنت آلکسیف A.Tolstoy ۱۳۴–۲۵۶
تولستوی، لئو ۵ – ۱۸ – ۶۸ – ۱۰۴– ۱۰۷–۱۹۴–۲۵۲–۲۵۴– ۲۶۱
تی‌تیان (تی‌زیانووسلی) ۴۹–۲۴۸
تیکس ۲۴۳

ج

جیودجیون ۲۴۸

چ

چارمیدس ۲۴۷
چایکوفسکی ۲۵۷
چلسیکی، پتر ۲۵۲
چنگیزخان ۱۹۳–۱۹۶

د

داروین، اراسموس ۴۲
داروین، چارلز ۴۲–۵۳
داستایفسکی ۱۷۹–۲۰۲–۲۵۴–۲۶۱
دالامبر ۲۹–۳۰
دالماس، ج.ث. ۱۶۳
دانته ۴۹–۱۳۳ تا ۱۳۵
دفرگر ۱۸۰
دولاروش ۱۱۱–۲۴۴
دولاکروا ۲۴۴
دومر، پروفسور ۲۴۹
دومیك، رنه ۸۶–۹۲–۹۳
دیدرو ۲۹–۳۰–۴۹
دیکنز ۱۱۱–۱۱۲–۱۷۹–۱۸۱– ۲۰۲
دیوژن ۲۵۳

ذ

ذیمقراطیس ۲۵۳

ر

رازین، استنکا ۱۹۶–۲۶۱
رافائل ۴۹ – ۵۰ – ۱۱۱–۱۱۲– ۱۳۳ تا ۱۳۵–۲۴۸
راوسون ۳۸–۳۹–۴۶
ردبرد، راگنار ۱۹۵
ردون ۱۰۸–۲۴۵
رسی ۱۶۳
رمبو، آرتور ۲۴۵
رنان ۱۷–۱۹
رنوار ۱۰۸
رنوویه ۳۹

رنیه، هانری دو ۹۳-۱۰۷-۲۲۷
روئل، دوران ۱۰۸
رودنباخ، گئورگس ۹۳
رودیلن ۲۴۵
روزن کرانتس ۳۴
روستان ۱۲۱
روستی، دانت گابریل ۲۴۸
روسینی ۱۴۱
روگه، آرنولد ۳۴-۳۵
رومای، آدرین ۹۳
رید ۴۱
ریز، ارنست ۲۵۴
ریکار، لوئی ۲۴۴

ز

زنو ۲۵۳
زوکاتو ۲۴۸
زولا، امیل ۱۳۵-۱۶۱-۱۶۲-۲۴۵-۲۵۶
زولتسر ۲۷
زولگر ۳۳
زیگفرید ۲۵۸
زی گیس موند ۲۵۲

ژ

ژروم ۱۸۰
ژورت، فیرنس ۴۱
ژوفرووا ۳۸-۴۶
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
سوفوکلس ۴۹-۲۴۷-۲۵۷
سولی ۴۴-۴۷-۵۳-۵۴-۱۰۲
سیسرو ۲۴۶
سیسلی ۱۰۸

ش

شارل، گراندوك ۲۴۹
شارلمانی ۶۲
شاسلر ۲۱-۲۳-۲۴-۲۶-۲۷-۲۹-۳۰-۳۱-۳۳-۳۵-۳۶-۳۷-۷۰-۷۱
شافتس بری ۲۸
شاوان، پووی دو ۱۳۵-۱۸۹
شایرد، ویلیام ۱۴۵
شربولی یه ۳۹-۴۰
شکسپیر ۵-۴۹-۵۰-۱۳۴-۱۳۵
شلگل، فردریك ۳۲
شللی ۲۴۳

شلینگ ۲۱-۳۲-۳۳-۳۴-۳۸-۴۴-۴۶-۴۷
شنیه ۱۰۲
شوبر ۱۸۳
شوپن ۱۱۱-۱۱۲-۱۴۴-۱۶۰-۱۸۳-۲۴۴
شوپنهاور ۲۱-۳۶-۴۶-۱۳۶
شوتز ۲۷
شومان ۱۸۵-۲۴۴
شیللر ۲۱-۳۱-۳۲-۴۲-۵۳-۱۱۱-۱۱۲-۱۷۹-۱۸۵-۲۴۳

## ف

فاوار ۹۸
فرانسیس، سن (فرانسیس دو آسیسی) ۲۵۲
فردریك دوم ۱۵۲
فول کلت ۴۹-۵۰
فیخته ۲۱-۳۲-۳۳-۴۶
فی دیاس ۴۹-۲۴۷
فیشر، تئودور ۳۴-۳۵
فیودور، تزار ۲۵۷

## ق

قسطنطین ۲۵۱
قسطنطین بزرگ ۲۴۹

## ك

کار ۱۱۰
کان ۲۴۵
کانت ۲۱-۲۶-۲۸-۳۱-۳۲
کر ۴۲-۴۴
کرالیك ۱۷-۱۸-۲۳-۲۹-۳۳-۴۷
کرامسکی ۱۸۰
کراوزه ۳۴
کلئوپاترا ۲۰۹
کلودیوس ۲۵۳
کلینگر ۱۱۰-۱۳۵
کمسیونوس، الکسیوس ۲۵۱
کوزن ۲۱-۳۸-۴۶-۲۴۶
کوستر ۳۹-۴۰
کیپ‌لینگ ۱۱۱-۱۶۱-۱۶۲
کیرشمان ۳۷

## گ

گارنیا، آدولف ۲۴۶
گالون ۶۵
گدفروا ۲۶۰
گریفین، ویله ۱۰۷-۲۴۵
گنچارف، ایوان آلکساندروویچ ۸۴-۲۵۳
گوته ۲۷-۲۸-۳۰-۴۹-۵۰-۱۱۱-۱۱۲-۱۲۴-۱۳۴-۲۴۳
گوتیه، تئوفیل ۹۰-۲۴۴-۲۵۶
گورمون، رنه‌دو ۸۷-۹۳
گوگول ۱۸۱-۲۵۴
گی ۱۸۰

گیل، رنه ۹۳–۲۴۵
گی‌یو ۱۸–۱۹–۳۹–۴۰–۴۷

ل

لئوپاردی ۸۶–۲۵۴
لافورگ، ژول ۲۴۵
لامارتین ۱۰۲–۲۴۴
لانگلی ۱۶۳–۱۸۰
لپاژ، باستین ۲۰۲
لرمیت ۱۸۰–۲۰۲
لسینگ ۲۱–۲۷–۲۸–۲۴۳
لوئیس، پیر ۸۷
لوتر ۶۵
لومر، آلفونس ۲۴۴
لوك ۲۱–۳۸
لیست ۱۱۱–۱۳۵–۱۸۵–۱۸۹
لیل، لوکنت‌دو ۱۰۲–۲۴۴

م

مارتنس، کرت ۲۴۹
مارکس ۲۱۸
ماکر، روبرت ۱۹۶–۲۶۲
مالارمه، استفان ۱۰۳–۱۰۴–۱۳۵–۲۴۴–۲۴۵–۲۵۶
مالتوس ۷۲
مانه، ادوارد ۱۰۸–۱۸۹–۲۵۶
مانیفیك، رو دو ۹۳
مایر، لیزن ۱۸۰
مایربیر ۲۴۴
مایستر، ویلهلم ۵۰
مترلینگ، موریس ۹۳–۱۰۳–۱۰۴–۱۳۵–۱۸۹–۲۴۵
مرلن ۱۸۰
مریم ۱۹۳
مسیح ۶۲–۶۳–۶۴–۶۵–۶۹–۱۹۱–۱۹۳–۲۰۰–۲۰۱–۲۰۸–۲۵۱–۲۵۲–۲۶۰
ملو ۲۱۰–۲۵۵–۲۶۲
مندلسن ۲۷
موپاسان، گی‌دو ۱۸۱–۲۴۵
موتر ۵۰
موداتوری ۳۰
مودل ۱۱۱
مودو ۲۴۵
موره‌آ، ژان ۹۳–۱۰۷–۱۸۹–۲۲۹–۲۴۴
موریس، شارل ۹۳
موریتس ۲۷
موزار ۱۴۱–۱۶۰–۱۸۳
موزلی ۴۲–۴۳
موسه ۱۰۲–۱۱۱–۲۴۴
مولر، آدام ۳۲
مولیر ۱۸۱
مونتسکیوفزانساك، روبردو ۹۳–۱۰۷
مونه، کلود ۱۸۹–۲۵۶
مونی، ساکیا ۱۱۵
میتهالتر، یولیوس ۲۱
میر ۲۶

میلائیس ۲۴۸
میلتون ۱۳۴–۱۳۵
میله ۱۸۰–۲۰۲
میمه ۲۵۸

ن

ناپلئون ۱۹۳–۱۹۷
نایت، ریچارد ۲۳–۳۱–۳۷–۳۸–۴۰–۴۲ تا ۴۴–۷۰
نرون ۱۹۶–۲۰۹–۲۵۳
نیچه ۸۱–۹۳–۱۹۴–۱۹۶

و

واسرمن، یاکوب ۲۴۹
واسنتسوف ۱۶۲
واگنر ۹۳ – ۱۱۱–۱۲۳–۱۳۵–۱۳۶–۱۴۱–۱۴۲–۱۴۳–۱۴۴–۱۴۵–۱۵۲–۱۵۳–۱۵۴–۱۵۵–۱۸۵–۱۸۹–۲۰۹–۲۶۲
والتر ۲۵–۷۱
والدس، پتر ۲۵۱
وایسه ۳۴–۳۵
وایلد، اسکار ۱۹۴–۱۹۵
وبر ۱۴۱–۲۴۴
وتان ۲۵۸
وران، امیل ۲۴۵
وردزورث ۲۴۳
ورلن ۹۰ – ۹۳ – ۹۸–۱۰۲–۱۰۳–۱۳۵–۱۸۹–۱۹۳–۲۴۴–۲۴۵
ورون ۲۴–۳۹–۴۱–۴۷–۵۳
وگوئه، کنت اوژن مولکور ۱۹۶–۲۶۰–۲۶۱
ولادیمیر اول ۶۲–۲۴۹
ولتر ۲۹–۳۰–۴۹–۱۱۷
وی‌کلیف، جان ۶۵–۲۵۰
ویلهلم ۵۰
وینچی ۱۱۱–۱۱۲
وینر، لئو ۵
وینکلمان ۲۱–۲۷–۳۱
وینیه، شارل ۹۳
وینیی، آلفرد دو ۲۴۵
وی‌یله ـ گریفین، فرانسیس ۲۲۹

ه

هاچسن ۲۸–۲۹–۴۹
هارتمان ۲۱–۳۷
هانت، هلمن ۲۴۸
هایدن ۱۶۰–۱۸۳
هاینه ۸۶–۲۴۳
هجیاس ۲۴۷
هربارت ۳۶
هردر ۲۸
هردیا، ژوزه ماریادو ۲۴۴
هرودت ۲۴۸
هزیود ۲۵۵–۲۵۹

هگل ۲۱-۳۲-۳۴-۳۶-۴۴-۴۶-۴۷
هلم هولتس ۳۷
همر ۴۹-۲۱۰-۲۴۶
همسترهویس ۳۰
هوده، ژول ۹۲
هوس، جان ۶۵-۲۵۰-۲۵۲
هوسر، کاسپار ۲۴۹
هوفمان ۲۴۳
هوگارت ۲۸
هوگو ۱۰۲-۱۱۱-۱۱۲-۱۷۹-۲۰۲-۲۴۴
هوم ۲۸-۲۹
هومبولت، ویلهلم ۳۲
هومر ۸۳
هویسمانس ۸۷-۱۱۱-۱۶۱-۱۶۲-۲۵۵

ی

یاکوت ۲۵۹
یونگمان ۳۷-۳۸