بحران ادبیات در جامعه معاصر با نگاهی به کتاب «مبارزه علیه وضع موجود»

مرگ ادبیات خودمختار

پیام حیدرقزوینی

هانس مالیتوس انسنس‌برگر، کـه برخی از آثـارش از جمله تعدادی از مقاله‌هایش در کتاب «در سـتایش بیسواری» با ترجمه محمود حدادی به فارسی منتشر شـده، در یکی از مقاله‌هایش با عنوان «صنعتی‌کردن ذهن» در شـماره ۱۹۶۲ منتشـر شـده از اصطـلاح «صنعت ذهن» در تشـریح و توصیف نظـام اجتماعی معاصـر در جهـان سـرمایه‌دار اسـتفاده می‌کند. نظریـه او بر پیش‌فرضی اسـتوار اسـت که نظـام سرمایه‌داری تضادهایی را می‌آفریند که درنهایت به ناابودی‌اش منجر می‌شود. ایده او قائل بر «دیالکتیک ذاتی صنعت ذهن» است که به‌طور توأمان جنبه‌هایی اثباتی و نفی‌کننده نسبت به نظام اجتماعی موجود ایجاد می‌کند.

سابینه فون دیـرکه در بخشـی از کتاب «مبـارزه علیه وضع موجود» به این مقاله انسـنس برگـر می‌پردازد و می‌گوید بحث او این اسـت که صنعت ذهن نیـاز به اعطای پـاره‌ای آزادی‌ها دارد تا بتواند تاثیرگذار باشـد. مثلا صنعت آگاهـی نیازمند تأیید کلیدی اسـتادان بشر مثل آزادی و برابری است تا مورد پذیرش قرار گیرد. صنعت آگاهی ایـن اعتقاد کاذب را برای مردم پدید می‌آورد که آنها آزادانه سرنوشت خود و جامعه‌شان را تعیین می‌کنند و به این واسـطه درواقع مردم را به موجوداتی غلبه‌پذیر تبدیل می‌کند. صنعـت آگاهی مدام دریـی بازتولید آگاهی کاذب اسـت و بدون ترویج آن موفقیتی به دسـت نمی‌آورد امـا درعین‌حال وضعیتی متناقض هم می‌آفریند چـون نمی‌تواند آنچه وعده‌اش را می‌دهد در عمل محقق کند و ازایـن‌رو مدام تناقض‌هایش را تولید و تکثیر می‌کند. انسنس‌برگر براساس همین دیالکتیک ذاتی صنعت ذهن، امیـد به تغییر را مطرح می‌کند. او معتقد اسـت کـه این فرایند از یک‌سو در کار فریب توده‌ها اسـت و از سوی دیگر پوسته درونفشـش را آشـکار می‌زند و تضادهای درونی‌اش را آشـکار می‌کند. او به دنبال نشـان‌دادن یا بی‌کوفتن جنبه‌هایی از مقاومت در فضایی اسـت که میان تضادها گشوده می‌شود. دیرکه می‌گوید که نظریه انسنس‌برگر بـر این نکته تاکید دارد کـه «گرچه ابزار تولیـد صنعت آگاهی در دسـت روشنفکران نیست» اما روشنفکران همچنان نماینده نیرویی مولدنـد کـه صنعت فرهنگ تاجرا اسـت به آن متکی باشـد. «اگر روشـنفکران از کارکـردن برای صنعت فرهنگ سـر بـاز زنند، آن صنعت از حرکت می‌ایسـتد. این دقیقا نقطه‌ای است که روشنفکران قدرت شکل‌دادن به دسـت‌کم بخشی از صنعت فرهنگ را به دسـت می‌آورند، حتی اگر مالک ابزار تولید نباشند».

دیرکـه در ادامه کمی بیش رفته و به یک‌دیگر از مقاله‌های انسنس‌برگر می‌پردازد که در ۱۹۶۸ منتشر شد. انسنس‌برگر در «خرده‌ایی کسـل‌کننده دربـاره جدیدترین نوع ادبیات» به فرهنگ آدمی اشاره غربی می‌پردازد و برخی موضوعاتی که او در مقاله‌اش طرح می‌کند موضوع بحث‌های زیادی می‌شود. دیرکه می‌گوید همزمـان مقاله دیگری هم به قلم کارل مارکوس میشـل با عنوان «تاکی یک‌بعدی بر مرار ادبیات» منتشر شـده بود که عمدتا مربوط به جنبش دانشجویان فرانسه بود. ایـن دو مقاله در کنـار هم نقدی بر روشـنفکران ادبیات آلمان وارد می‌کردند و نقشی را که آنها به‌عنوان نیروهای ایپوزیسـیون در درون جامعه برای خود قائل بودند زیر سؤال می‌بردند. میشـل در مقاله‌اش ادبیات پیشـتاز زمانه را نقد می‌کند و می‌گوید این نوع ادبیات تنها از نظر فرمی مترقی اسـت اما به لحاظ محتوایی فاصله زیادی با واقعیت اجتماعـی دارد و از این حیث «ادبیات آلمـان غربـی در دوره بعد از جنـگ، حتی وقتی مسـیرهای زنـی انتقادی یکبور. فقط به‌عنوان رشـته‌ای اجتماعی مانند جادو و افسانه در روزگار گذشـته کارکرد داشـت». درحالی‌که انتقـاد از صنعـت حـال احیای اجتماعی، اقتصادی و سیاسـی بود، ادبیـات راهی دیگر را طی می‌کرد و انسنس‌برگر بـا طعنه این رونـد را این‌چنین توصیف می‌کند: «تمایل به جبران ورشـکستگی تمام و تمام رایش آلمان دسـت‌کم در وجهی روشنفکرانه؛ نیاز ظاهرا فروی به اینکه با دیگبر، بی‌توجه به جنایت‌های عظیم دسـته‌جمعی، مردمی بـا فرهنگ قلمداد شـوند» و نیـز: «شـکلی از ضدیت با قاشـیم که دلـش را خوش می‌کـرد سـلیقه‌اش بهتر از نازی‌هاسـت و ذهنیت دموکراتیـک خویش را با خرین آنچه نازی‌هـا رو به انحطاط می‌کشـاند، تسلی داد». تصاویری که در آنجا چیزی قابل تشـخیص نیست و شعرهایی که چیزی برای گفتن ندارنده». دیرکـه می‌گوید این دو مقاله مدام در زمان انتشارشان، ۱۹۶۸، متهم به این شدند که مدعی‌اند ادبیات مرده اسـما دیرکه می‌گوید این ادعـا در دو مقاله دیگر دنـاره دو نـاره‌ای مطرح‌اند و اینجاسـت که می‌گویند ادبیات و نویسـندگان به‌عنوان «وجدان جمعی ملت» آلمان» نهادینه شـده‌اند اما در حال حاضر به‌عنوان نیروی سیاسی خنثی هسـتند. درواقع ادبیات نمرده است اما بی‌فایده شده است و در وضعیـت خاص آن دوره نمی‌توان برای آن کارکرد اجتماعی اسـاسی قائل بود.

دیرکـه می‌گوید انسـنس‌برگر ویژه‌گرایی جنبش دانشـجویی را در ادبیـات به اصطلاح شـیوا و زیبا به سـود ژانرهایـی کارآمد را تاییـد می‌کرد اما درعین‌حال به ادبیات نخبگـان آلمان و جنبش دانشجویی نیز به مدام ارتداد رویکردی انتقادی داشـت: «از جنبش دانشـجویی انتقاد می‌کرد که عملی نادرسـت، یعنی نبش مـوتر نویسـندگان آلمان غربی را نشانه گرفته است. بیشتفاوتی این بود که به‌جای این کار، دانشـجوها توجه و نیـروی انقلابی خود را به نهادهای فرهنگی معطوف کنند. زیرا مسـئله به نظر انسنس‌برگر نه نوشـته اسـت‌ایی به خودی خود بلکه جدب آن در صنعت فرهنگ اسـت. انسـنس‌برگر توجه‌ها را به سـاختارهای نهادی سـلطه هدف‌گیـری می‌کنـاد و با دیگرویی انقلابـی در نهادهای فرهنگـی فراهمی‌خواند. انتقادش از حمله جنبش دانشـجویی به

این موضع منکر بودند که ایـن رنج را بتوان با واژگان عظیم ادبی و همبسـتگی‌هایی بی‌نام‌ونشان میان تاریخ، سـرمایه‌داری متاخر و رعایـای بورژوازی به مضامینی بدل کـرد. به‌جای این کارها، ادبیـات می‌تواند مضمون رنج را فقط با واژگانی فردی و هستی‌شناسـانه بیان کند». دیرکه البته تاکید می‌کند که منتقدانی مثـل رایش-رانیکی و همفکرانش خواسـتار ادبیاتی غیرانتقادی و بی‌توجـه بـه مسـائل اجتماعی نبودنـد و حتی اغلب‌شـان با عقب‌نشـینی ادبیات در برابر چالش‌ها و مسـائل جامعه معاصر مخالفـت می‌کردند. فراتر از این، آنها از گرایش‌های وایـگرایانه بخشـی‌هایی از ادبیات معاصر هم انتقـاد می‌کردند و می‌گفتند ادبیـات در برابر جامعه بایـد موضعی انتقادی بگیـرد اما نکته درایتجـا بود کـه آنها همه اینها را در «حـد و حدود مقوله فرد» می‌پذیرفتند. «ادبیات باید به نام فرد علیه آن نهادها و قدرت‌هایی سـخن بگوید که می‌کوشند از فرد اسـتفاده یا سوءاسـتفاده کنند. رایش-رانیکی، همچنان‌که مشـخصه مدافعان این موضع اسـت، از ایـن نهادها و قدرت با بیانی بسـیار کلـی صحبت می‌کرد و هر تحلیل اجتماعی عمیق‌تری را که ممکن بود به ترسـیم سـاختار سـلطه منتهی شـود نادیده می‌گرفت. اما بحـث او عمدا طوری طراحی شده بود که ادبیات را چیزی ورای ایدئولوژی و جانب‌داری تصویر کند که «رعین‌حال، دسـت‌کم در ظاهر لبه‌ای انتقادی دارد. منتقدان ادبی سـنتی با زیبایی‌شناسـی کارآمـد مخالف بودند و هدفشـان احیای ایدئولوژی خودمختار ادبیات بود که ادبیات را به جایگاه وجدان اجتماعی، یعنـی اندرزگو اما همواره بی‌طرف، تنـزل می‌داد». دیرکه از منتقدان دیگـری هم یاد می‌کند که حتی همین نقش وجدان اجتماعـی ادبیات را هم نفی می‌کنند و برای مثال به پیتر ام. اشتفان اشاره می‌کند که هنر متعهد از نظر سیاسی را شـدیدا تخطئه می‌کند؛ چراکه معتقد اسـت سیاسـت ذاتا عرصه مبارزه برای قدرت اسـت. ازاین‌رو «او سیاسـت را در موضعی مقابل شـاعرانگی می‌بیند، که نزد او نمیاتنگر ناتوانی زبان و آرمان چیزی اسـت هنوز به وجود نیامده. به نظر اشتفان، بعد آرمانی شعر اثر برای رندگی روزمره با اهداف سیاسی ناسازگار است». او می‌گوید با اسـتفاده از کلیشـه قدیمی سیاسـت کثیف در مقابل شاعرانگی خالص به موضع دهه ۱۹۵۰ پس می‌نشیند. موضعی که با تقلیل ادبیات به حد حـامی دستمزدهای شـاسـانه و ابـدی و بالاتر از زندگی اجتماعی و سیاسـی به ادبیات تأثیری پایدار عنـا می‌کند. بر این قـرار، ادبیات فقط می‌تواند در انقلاب سـیاسـت کنـار شـمار — و آنان نیز کموبیش دیرهنگام — از ماهیت مسـئله‌دارش آگاه شدند. مایهٔ خوشـبختی بود چراکه تحول خلاق اجتماع هنرهای زیبا زیبایی‌هایی نو و ناشناختهٔ بسیاری به بار آورد که هرکدام از ما، هرچند از ماهیت کیفیتا وضعیت کاملا آگاه باشیم، می‌توانستیم به‌هنگام تمنای یک اثر هنری خاص آن را به فراموشـی بسپاریم. اتفاق مهمی که البته است که تنها نقاشان مدرن‌گرا هستند که از طریق بیکار و مبارزه مهم‌تر بود از مایوس‌شدن و رنج‌بردن از وضعیتی که هیچ ربطی به آنها نداشت و در برابر راه‌حل مقاومت می‌کرد.

هر هنرمند، از زمان پیروزی امپریسـیونیسـم که جهانی یکسـره نو را برای نقاشـی کشف کرد، دل‌مشـغولی این مسئله بود. پس از آنکه امپریسـیونیسـم به پیروزی هایی قاطع دست یافت، وقتی تمام رانیکی به نسـل جنبش دانشـجویی حمله‌ای تند می‌کند: از نظر ادبی، از جنبش دانشجویی که رهبران و فعالانش مسلما کم‌حرف نبودند چیزی بیرون نیامد. یا شاید طغیان ۱۹۶۸ گرایش بزرگ اما بسـنده‌زبان بود؟ او در ادامه به این سـؤال مطنطن خیلـی جنوب حواب مثبت می‌دهد. درحالی‌کـه نسل نویسـندگان مسـن‌تر به تولید ادامه می‌دادند و آثارشـان در نیمـه دهه ۱۹۷۰ خوانده شـدند. اقول نویسـنده‌های جنبش دانشجویی آغاز شده بود. رایش-رانیکی آثار دیدی است اخیرا غیرمهم ارزیابی می‌کند و با مسرتی که خالی از بدجنبـی نیسـت نظر می‌دهد: بازگشت به ادبیاتی که شش. هفت سال پیش در مطلق تحقیر و تخطئه بود انکار نمی‌کند».

رایش-رانیکی برای نسـل نویسـندگان دهـه ۱۹۶۸ آینده‌ای می‌بیند به شـرط آنکه «درک کنند زیادی دنبال زیبایی‌شناسـی ماتریالیسـتی و نوع‌هـای کارآمدشـان رفتند و پـرت افتادند». او دیگبر نویسنده‌ها فقط احتیاج دارند که به سنت ادبی بورژوایی برگردند، یعنی به رمان جدیدی که فلوبر پایه‌گذاری کرد و شـعری که بودلر شروع شـد. از او ماکس فریش، ژیگفرید لنتس، اریش نوساک و توماس برنهارد به‌عنوان نمونه‌های ادبیات مثبت معاصر نام می‌برد و «ارجی که برای آنان قائل می‌شود به این سبب اسـت که این نویسـندگان برای مدهای ادبی‌اند: به سیاسی‌کردن ادبیات که جنبش دانشـجویی خواستارش بود تن ندادند و به جای این کار به سـت راستین ادبیات پایبند ماندند: سنتی که رایش-رانیکی آن را نشان‌دادن رنج انسان در جهان معاصر تعریف می‌کند. مدافعان

ترجمهٔ محسن ملکی

مقاله‌ای از گئورگ لوکاچ

پل گوگن

تأملاتی بر پیوند هنرمند مدرن و زندگی

به نظر من، بسیاری از مردم، وقتی گوکن را نقطهٔ اوج هنـر مدرن می‌دانند، اهمیت او را بیش از حد برآورد می‌کننـد، اما درعین‌حال اهمیت واقعی او را دسـت‌کم می‌گیرند. گوکن باسخی فراهم می‌کند برای پرسشی بسـیار عام که خیلی‌ها در سر دارند بی‌آنکه واقعا از آن آگاه باشند: پرسشی که زندگی بسـیاری از هنرمندانی را کـه در آن قرن کردند به ویرانی کشاند. باسـخی به این پرسش بسیار عام: پیونـد میـان هنرمند مـدرن و زندگی چیسـت؟ فقط پرسـش عام اسـت. ماهیت باسخ اما چنان فردگرایانه اسـت که دیگر هیـچ معنای نمونه‌وار یـا نمادینی نـدارد. امکان راه‌حلـی هماهنگ به وضعیتی ترازیک را پیش‌روی ما قرار می‌دهد: اما این راه‌حل اساساً چنان مبتنی بر احساسات فردی است که تضاد ترازیک را حل‌ناشده می‌گذارد.

کل تحول نقاشـی مـدرن (ماننـد تحول هنر درکل) چنـان بـود که باید با این مسـئله مواجه می‌شـد. ما فقط می‌توانیم بـه خود این وضعیت اشاره کنیم، وضعیتی که علل واقعی‌اش را مانده تـا مطالعه کنیم و تا بدان‌جا کـه علل معلوم‌اند، محتاج تحلیلی هسـتند عمیق‌تر از آنچه تاکنون نصیب‌شـان شده اسـت. در این میان، بوچی و آنارشی کامل در همه‌جا سیطره دارد. این وضعیت را هر هنرمنـدی فراتر از تحمل می‌داند. هر هنرمندی که چنان‌که ونسـان وان‌گوگ بیچاره دربارهٔ خود گفته است، «نظم و هماهنگی را دوست دارد و با این همه مجبور اسـت حیاتی سرپه‌سر انزوا را از سر بگذراند و رنج ببرد تا بتواند به تمام کوشش‌های هنری خویش سـبک بخشـد». هنر نقاشی خود را از اشتغالات سابق خود (کلیسـا، تزیین داخلی و چه و جهر) رها کرده بود، از اسارت خود در برابر محتوای فکری و نمادها گسـسته. خود را از شر استبداد من‌عندی حامیان هنر رهانیده و به استقلال تمام دست یافته بود[1]. هنرمندان کام‌به‌کام به عواقب هام و تمام آزادی نوپافته‌شان پی بردند. بنابراین، اکنـون محتوا و فرم‌های قدیمی را رها کردند. محتوا و فرم‌هایی که به خاطـر تنبلی و فقر فکـر در طول زمـان دوام می‌آوردند، حتی وقتی معلوم می‌شد یکسره بی‌فایده‌اند. مفهومی سیره‌سر نو از امر تصویری زاده شـد، یک نقاشـی مطلق و کاملا مستقل از همه‌چیز که، پس از زمانی طولانی و از طریق پیکارهای فراوان، زیبایی‌شـناسی یگانه و نو خود را خلق می‌کرد. بیش‌تر، نقش و کارکرد یک نقاشی، حتی پیش از آنکه تمام شـود، پیش از پیش تعیین شـده بود، اما اکنون هنرمنـد همهٔ وجوه کار خـود را تعیین می‌کـرد. این اتفاق ارزیابـی مجدد عظیمـی به بار آورده بود. نقاشـان خوب کم پیش آمـد متفکران مبتکری باشـند[2]. از آنجا که نقش آنها اصلا خلق ایده‌ها نیسـت و ایده‌ها دیگر مانند گذشـته به شکلی حاشـیه‌ای جلوه می‌کنند در اختیار آنها قرار نمی‌گرفت. موضوع و مضمون رفته‌رفته اهمیت خود را در نقاشی از کف داد. نزد نقاش قرون وسطی، حضرت مریم مسـئله‌ای مفهومی نبود زیرا بیش‌تر مفهوم‌پردازی شـده بود و از این‌رو، فقط مسـئله‌ای هنری را بیان می‌کشید. اما هر هنرمندی که اکنون می‌خواسـت حضرت مریم را در اسـاس باید رابطهٔ خویش با کتاب مقدس را به ساز خود ـ در قالـب مفهوم می‌ریخت، این رابطه مفهوم جوهر فرایند هنری او می‌بود. البته مسـئلهٔ مذکور تنها دلیل این واقعیت نیسـت که مضامین کتاب مقدس دیگر به موضوع نقاشـی‌های هنری مسـتقل نمی‌دهند؛ هیچ مخاطبی در کار نیست که همان عقلا عاطفی و فکری را با هر موضوعی داشـته باشد که هنرمند، حتی اگر او دسـت بر قضا مضمونی بیابد. درسـت در همان لحظه که رابطهٔ میان موضوع، هنرمنـد و عموم مردم دیگر مبتنی بر عرف و قرارداد نباشـد و به محصول تفکر فردی بدل شود، در آن لحظه ترجمهٔ فکر به تصویر مضاعف می‌شـود. هنرمند، در چنین که بخشی منحصربه‌فرد از جهان مبتنی نباشد دیگر موضوعی برای هنر نمی‌شود[3]. درحال‌حاضر، هدف نخستین هنر مدرن آن است که در شکلی هجرت کامل‌تر جهان بیرونی را بیان کند.

هنر مدرن هدف دیگری نیز نمی‌تواند داشـته باشـد: زیرا ارزش تزئینی‌اش آن اسـت که برای معمارهای آدین و زینتی تدارک ببیند و نقاشـی‌های مدرن در اینجا هیچ جایی ندارنـد. درواقع، کل تحول سـبک معماری سـاختمان‌های عمومی و خانه‌های خصوصی هیچ جایی برای صورت ارگانیک نقاشـی‌ها منظور نداشـته اسـت. در نتیجه، نقاشی از هر هنر «کاربردی» جدا شده اسـت. دیرک فرهنگی در کار نیسـت که در آن غریزهای واحد صورت و شـکل خانهٔ آدم، سـبک وسـایل خانهٔ آدم، لباس‌ها و ذائقهٔ هنـری آدم را تعیین کنـد؛ آنارشـی تام و تمام حکم‌فرماسـت. از این‌رو، عموم مردم دنبال کردن تحول خودآئین نقاشـی را که نتیجـهٔ تعامل میان هنرمندان اسـت دشـوار می‌یابند. عموم مردم رفته‌رفته به نقاشی‌هایی که در ابتدا موجب خشـم و آشفتگی می‌شـدند «عادت» می‌کنند، بعدها همان کارها «مد روز» می‌شـوند. تا بدان جـا که «مد پیشـتر» هنرمندان پیش از همیشـه از یکدیگر جدا و متمایز می‌شـوند. آنها جملگی برای بازار کار می‌کنند و هریک خدمت کوچک چیزی را می‌تواند نیز بیافریند. نه‌فقط بدین دلیل که هر هنرمند می‌خواهد توجه عموم را به خود جلب کند، بل بدین دلیـل که در هنر مدرن، تنها اصالت و نوآوری را هنر بـه حسـاب می‌آورند، و اتجا کـه هیچ فرهنگی در کار نیسـت. هر چیز عرفی و قراردادی ضدهنری به‌حساب می‌آید. از بخـتیاری که بدیل جایگزینی اسـت که فقط عده‌ای اشـتیاق ـ و آنان نیز کموبیش دیرهنگام ـ از ماهیت مسـئله‌دارش آگاه شدند. مایهٔ خوشـبختی بود چراکه تحول خلاق اجتماع هنرهای زیبا زیبایی‌هایی نو و ناشناختهٔ بسیاری به بار آورد که هرکدام از ما، هرچند از ماهیت کیفیتا وضعیت کاملا آگاه باشیم، می‌توانستیم به‌هنگام تمنای یک اثر هنری خاص آن را به فراموشـی بسپاریم. البته مطلبی است که تنها نقاشان هنری مدرن‌گرا هستند که از طریق بیکار و مبارزه مهم‌تر بود از مایوس‌شدن و رنج‌بردن از وضعیتی که هیچ ربطی به آنها نداشت و در برابر راه‌حل مقاومت می‌کرد.

هر هنرمند، از زمان پیروزی امپریسـیونیسـم که جهانی یکسـره نو را برای نقاشـی کشف کرد، دل‌مشـغولی این مسئله بود. پس از آنکه امپریسـیونیسـم به پیروزی هایی قاطع دست یافت، وقتی تمام اسباب دسـت‌یافتن به هنری بزرگ فراهم بود، هنرمندان ـ دقیقاً همان‌هایی که ژئوترین احساسـات را داشتند ـ این نکتهٔ دردناک را کشـف کردند که هنر بزرگ اکنون ناممکن است. امپریسـیونیسـم صرفا می‌توانسـت نقش تزئین و آدین سـاختمانی بزرگ را داشته باشـد. اما این سـاختمان جایی نمی‌توانست باشـد؛ زیرا تزئین تعیین شـده بود، اما اکنون هنرمنـد همهٔ وجوه کار خـود را تعیین می‌کـرد. این اتفاق ارزیابـی مجدد عظیمـی به بار آورده بود: نقاشـان خوب کم پیش آمـد متفکران مبتکری باشـند[2]. از آنجا که نقش آنها خلق ایده‌ها نیسـت و ایده‌ها دیگر مانند گذشـته به شکلی حاشـیه‌ای جلوه می‌کنند در اختیار آنها قرار نمی‌گرفت. موضوع و مضمون رفته‌رفته اهمیت خود را در نقاشی از کف داد. نزد نقاش قرون وسطی، حضرت مریم مسـئله‌ای مفهومی نبود زیرا بیش‌تر مفهوم‌پردازی شـده بود و از این‌رو، فقط مسـئله‌ای هنری را بیان می‌کشید. اما هر هنرمندی که اکنون می‌خواسـت حضرت مریم را در اسـاس باید رابطهٔ خویش با کتاب مقدس را به ساز خود ـ در قالـب مفهوم می‌ریخت، این رابطهٔ مفهوم جوهر فرایند هنری او می‌بود. البته مسـئلهٔ مذکور تنها دلیل این واقعیت نیسـت که مضامین کتاب مقدس دیگر به موضوع نقاشـی‌های هنری مسـتقل نمی‌دهند؛ هیچ مخاطبی در کار نیسـت که همان عقلا عاطفی و فکری را با هر موضوعی داشـته باشد که هنرمند، حتی اگر او دسـت بر قضا مضمونی بیابد. درسـت در همان لحظه که رابطهٔ میان موضوع، هنرمنـد و عموم مردم دیگر مبتنی بر عرف و قرارداد نباشـد و به محصول تفکر فردی بدل شود، در آن لحظه ترجمهٔ فکر به تصویر مضاعف می‌شـود. هنرمند، در چنین که بخشی منحصربه‌فرد از جهان مبتنی نباشد دیگر موضوعی برای هنر نمی‌شود[3]. درحال‌حاضر، هدف نخستین هنر مدرن آن است که در شکلی هجرت کاملتر جهان بیرونی را بیان کند.

هنر مدرن هدف دیگری نیز نمی‌تواند داشـته باشـد: زیرا ارزش تزئینی‌اش آن اسـت که برای معمارهای آدین و زینتی تدارک ببیند و نقاشـی‌های مدرن در اینجا هیچ جایی ندارنـد. درواقع، کل تحول سـبک معماری سـاختمان‌های عمومی و خانه‌های خصوصی هیچ جایی برای صورت ارگانیک نقاشـی‌ها منظور نداشـته اسـت. در نتیجه، نقاشی از هر هنر «کاربردی» جدا شده اسـت. دیرک فرهنگی در کار نیسـت که در آن غریزهای واحد صورت و شـکل خانهٔ آدم، سـبک وسـایل خانهٔ آدم، لباس‌ها و ذائقهٔ هنـری آدم را تعیین کنـد؛ آنارشـی تام و تمام حکم‌فرماسـت. از این‌رو، عموم مردم دنبال کردن تحول خودآئین نقاشـی را که نتیجـهٔ تعامل میان هنرمندان اسـت دشـوار می‌یابند. عموم مردم رفته‌رفته به نقاشی‌هایی که در ابتدا موجب خشـم و آشفتگی می‌شـدند «عادت» می‌کنند، بعدها همان کارها «مد روز» می‌شـوند. تا بدان جـا که «مد پیشـتر» هنرمندان پیش از همیشـه از یکدیگر جدا و متمایز می‌شـوند. آنها جملگی برای بازار کار می‌کنند و هریک خدمت کوچک چیزی را می‌تواند نیز بیافریند. نه‌فقط بدین دلیل که هر هنرمند می‌خواهد توجه عموم را به خود جلب کند، بل بدین دلیـل که در هنر مدرن، تنها اصالت و نوآوری را هنر بـه حسـاب می‌آورند، و اتجا کـه هیچ فرهنگی در کار نیسـت. هر چیز عرفی و قراردادی ضدهنری به‌حساب می‌آید. از بختیاری که بدیل جایگزینی اسـت که فقط عده‌ای اشـتیاق ـ و آنان نیز کموبیش دیرهنگام ـ از ماهیت مسـئله‌دارش آگاه شدند. مایهٔ خوشـبختی بود چراکه تحول خلاق اجتماع هنرهای زیبا زیبایی‌هایی نو و ناشناختهٔ بسیاری به بار آورد که هرکدام از ما، هرچند از ماهیت کیفیتا وضعیت کاملا آگاه باشیم، می‌توانستیم به‌هنگام تمنای یک اثر هنری خاص آن را به فراموشـی بسپاریم. البته مطلبی است که تنها نقاشان هنری مدرن‌گرا هستند که از طریق بیکار و مبارزه مهم‌تر بود از مایوس‌شدن و رنج‌بردن از وضعیتی که هیچ ربطی به آنها نداشت و در برابر راه‌حل مقاومت می‌کرد.

هر هنرمند، از زمان پیروزی امپریسـیونیسـم که جهانی یکسـره نو را برای نقاشـی کشف کرد، دل‌مشـغولی این مسئله بود. پس از آنکه امپریسـیونیسـم به پیروزی هایی قاطع دست یافت، وقتی تمام

شکل‌های زندگی: تأملی بر خودکشی دو شاعر

اکنون کابوس شاعر

نادر شهریوری (صدفی)

۱

در روزی تیره و تار در دسـامبر ۱۹۲۵ سـرگئی یسـنین رک‌های خـود را بریـد و با خون خـود آخرین شـعرش را سـرود: «مرگ نوبی نمی‌نماسـد این زندگی/ اما به رسم نو هم زندگی شدنی نیست». رسم نو به نظر شـاعر بهشتی دهقانی بود که با اکتبر ۱۹۱۷ ممکن بود تحقق یابـد اما اکتبر آرزوهای او را برآورده نکرد: «اکتبر سـرد مرا فریفت!». به همین دلیل شـاعر با اراده خویش از روزگار نـو، روزگاری که با آن یکی نبود، دور شد.

یسـنین خود را «آخرین شـاعر روستا» می‌دانسـت، این بدان علت بود که زمینه‌های روسـتایی ـ دهقانی در وی سـخت ریشه داشت. این نقطه ضعفـش بود؛ زیرا نمی‌توانسـت خود را با سـرعت وقایع اکتبر هماهنگ کند. او که آماده بود همه جانش را یکجا به اکتبر ببخشـد به «جنگ» کوچک خویش دلبسـته بود که با داور بهشت دهقانی‌اش بود. «...آمـاده‌ام همه گودرام‌های معلوم را درنوردم/ همه جانم را یکجا به اکتبر می‌بخشم/ به مه می‌بخشـم/ اما سر آن ندارم که چنگم را، جنگ محبوبم را وانهم/ من/ چنگم را به هیچ‌کس نمی‌بخشم!».

سـرایند «منظومه پوگاچف» سـایشـگر پوگاچف نیز بود: یسـنین در پوگاچف آرزوهای خود را مشـاهده می‌کرد. پوگاچف در سـال‌های ۱۷۷۳-۱۷۷۵، بخش‌هایی از روسـیه تزاری را به تصرف خود و یارانش درآورد تـا نظام ارباب رعیتی ـ سـرواژ ـ را ملغی کنـد و در پی آن نان و طبیعـت را برای دهقانان به ارمغان آورد اما ماجراجویی‌اش «دولتی مسـتعجل» بود که دوام نیافت و سـرانجام به دسـتگیری و نابودی‌اش منتهی شـد. از آن پس اما خاطره پوگاچف به ناخودآگاه جمعی مردم روسیه راه یافت و در عرصه ادبیات و شعر ماندگار شد.

«می‌گویند هر کسـی تقدیر خود را که به صـورت یک قدر مارپیچی اسـت، درون خویشـتن دارد که زندگی بـه تدریج آن را تا بـه آخر باز می‌کند؟». فـر خلافیت یسـنین در حال بازشـدن بود که به ناگاه کشتی انقـلاب با انبوهی از کارگران و سـربازان با آن برخـورد کرد و فـر از هم گسـیخت. او که بیشتر خویشاوند دهقانان، زمین و طبیعت بود تا ماشین، صنعـت و کارخانه کمتر می‌توانسـت دوسـتی برقرار کنـد و به واقع زمینه‌های آشـنایی‌اش با اینها کمتر بـود. شـاعر روسـا در جسـت‌وجوی شادکامی بی‌شبه‌ویبله بهشت گمشده در گذشته بود. درحالی‌که اکتبر به آینده چشم دوخته بود.

سال‌های آخر عمر یسنین به یک معنا کیزری بود از واقعیت. واقعیت دیگر یسـنین را تسلی نمی‌داد بلکه برعکس او را بیشتر منزوی می‌کرد. اکنون به عرب مقیم از دیگر نشـان‌دن بود که به ناگاه کشتی انقـلاب با انبوهی از کارگران و سـربازان با آن برخـورد کرد و فـر از هم گسیخت. او که بیشتر خویشاوند دهقانان، زمین و طبیعت بود تا ماشین، صنعـت و کارخانه کمتر می‌توانسـت دوسـتی برقرار کنـد و به واقع زمینه‌های آشـنایی‌اش با اینها کمتر بـود. شـاعر روسـا در جسـت‌وجوی شادکامی بی‌شبه‌ویبله بهشت گمشده در گذشته بود. درحالی‌که اکتبر به آینده چشم دوخته بود.

سال‌های آخر عمر یسنین به یک معنا کیزری بود از واقعیت. واقعیت دیگر یسـنین را تسلی نمی‌داد بلکه برعکس او را بیشتر منزوی می‌کرد. اکنون به عرب مقیم از دیگر نشـان‌دن بود که به ناگاه کشتی انقـلاب با انبوهی از کارگران و سـربازان با آن برخـورد کرد و فـر از هم گسیخت. او که بیشتر خویشاوند دهقانان، زمین و طبیعت بود تا ماشین، صنعـت و کارخانه کمتر می‌توانسـت دوسـتی برقرار کنـد و به واقع زمینه‌های آشـنایی‌اش با اینها کمتر بـود. شـاعر روسـا در جسـت‌وجوی شادکامی بی‌شبه‌ویبله بهشت گمشده در گذشته بود. درحالی‌که اکتبر به آینده چشم دوخته بود.

۲

ولادیمیر مایاکوفسـکی، شـاعر پرشـور اکتبر که او را «کابوس سـرزوزای» لقب داده بودند، در سـاعت آویل ۱۹۳۰ با شـلیک گلوله‌ای به زندگی خود پایان داد. «ماجرا انتهـا گرفتـه/ عشـق و زورق عشـق/ در برخـورد با زندگی شکسـت/ مدیون زندگی نماندم/ بیهوده اسـت/ که کله بشـمرم/ رنج‌ها/ درد‌ها/ و تلاقی‌های هستی را/ بدرود!».

مایاکوفسکی شـاعر پرشـکفتی بود. او به یک معنا شاعر «ساختن» بود زیرا می‌خواسـت سـاختن شاعر را خودش او و جامعه‌اش را بسـازد اما زندگی‌اش در جامعه‌ای پرتبوتاب سـاخته شـد. عـزا از مرد در بی‌بایان و سربه‌سر شخصی برای دست‌یافتن به هویت و استقلال. این نکته درخور سزان و کوتن صدق می‌کـرد؛ همان هنرمندانی کـه لوکاچ و هیپولیتن ستانیش‌شان می‌کردند.

۲- گوکن گفته است که آنچه را که فیلسوفان به مبانجی تعقـل توجیه می‌کنند، هنرمندان حس می‌کننـد. به بیان او: «رافائل‌ها و دیگران افرادی بودند کـه حـس بسـیار پیش از تفکـر صورت می‌گرفت و فرموله می‌شـد و این بدان‌ها اجازه می‌داد و کمک می‌کرد تا، حتی وقتی مسـئول می‌گرفت و فرموله می‌شـد و این بدان‌ها اجازه می‌داد و کمک می‌کرد تا، حتی وقتی مسـئول حفـظ کنند و هنرمنـد بمانند. بـه نظر من، یک هنرمند بزرگ باهوش‌ترین فرموله‌کنندگان است؛ او ظریف‌ترین و متعاقباً مرئی‌ترین احسـاسـات یا درهم‌تنیدگی‌های ذهن را دریافت می‌کند». فرانسـواز کنا، «گوکن: در جسـت‌وجوی فردوس».

۳- از نظر لوکاچ که یک نوافلاطونی اسـت، هدف طبیعی و غایی نقاشـی ـ درواقـع، هدف همهٔ هنرها ـ نمی‌تواند بازنمایی مستقیم اشیاء باشد. هدف آن بیان ایده‌ها/ مثل از طریق تجرید‌مـان اسـت. او به زبانی خاص اسـت. از نظر لوکاچ، به چشـم هنرمنـد، تنهـا چیزهای ذات‌مـند (یعنی مثل) قابل‌توجه‌انـد؛ آنها به‌قولـی حروفی در الفبایی عظیم‌اند که فقط فـردی نابغه می‌داند چگونه آنها را هجی کند و بدان‌ها شکل ببخشد.

۴- گوکن در نامهٔ خود به امیل شـوفکر سـزان را با ویـزلن مقایسه می‌کنـد و می‌افزایـد: «او که فردی از جنوب فرانسـه اسـت، کل روزهایش را بر فراز کوه‌ها سپری می‌کرد. ویزلین‌خوانان و نگران به آسمان. از این‌رو! افق‌ها او بسـیار بلندند.» آبی‌هایش بسیار شدید و سـرخ‌هایش خیره‌کننده و برشـور. همانند کار ویزلین که بیش از یک معنا دارد و نیاز به حاله‌وهای آدم قابل تفسـیر اسـت، ادبیات نقاشـی‌ها او معنایی تمثیلی و دوسـویه دارد». فرانسـواز کاشا، «گوکن».

۵- اقامت دوماههٔ مشهور گوکن نزد وان‌گوک در آرل در سال ۱۸۸۸، دوسـتی جنجال‌برانگیز و مصیبت‌بار این دو قهرمان نقاشی مدرن، به‌طور کامل ثبت شده است. به قول گوکن: «بین