جایگاه پوشکین در ادبیات جهان[1]

گئورک لوکاچ

مترجم: ناصر بایزیدی

آوازه‌ی پوشکین در روسیه و خارج از آن مدت‌ها است به آوازه‌ای شناخته شده و محبوب بدل شده است؛ شعر او در کشورهای مختلف از تاثیر زیادی برخودار است. و با این حال، آیا روا است ادعا کنیم او را به طور کامل می‌شناسیم؟ منظور من فقط آثار او نیست – هرچند، اگر در مورد آنها صحبت کنیم، می‌توان تعداد زیادی از آثار پوشکین را نام برد، از جمله آثار مهمی که هنوز به زبان مجاری ترجمه نشده‌اند. قبل از هر چیز از پوشکین به عنوان پدیده‌ی ادبیات جهان حرف می‌زنم. از این نقطه نظر، حتی این واقعیت که بسیاری از نسل‌های نویسندگان و خوانندگانی که از شعرهای هنرمندانه‌ی پوشکین لذت برده‌اند و اکنون نیز لذت می‌برند و در دنیای سیری‌ناپذیر احساسات و حال و هوای «یوگنی اونیگن[2]» به وجد می‌آیند، کافی نیست. برعکس، از آنجا که پوشکین در اذهان خوانندگان غالباً با دیدگاههای افسانه‌ای و نادرست در مورد توسعه‌ی جامعه‌ی روسیه و ادبیات روسیه همراه است و در خارج از روسیه نیز بسیار شایع شده‌اند، دیدگاههایی که در بسیاری از موارد مانع دیده شدن و درک اهمیت برجسته‌ی پوشکین در ادبیات جهان می‌شوند.

مقاله‌ی حاضر سعی در حل این مسئله دارد.

بلینسکی[3] در زمان خود متوجه شد که پوشکین مرحله‌ی جدیدی را در توسعه‌ی ادبیات روسی گشوده است و ادبیات روسی پس از پوشکین در حال به دست آوردن کیفیت جدیدی

---

[1] Место Пушкина в мировой литературе
[2] Евгений Онегин
[3] Белинский,Висарион Григорьевич

است. بنابراین، پوشکین در تاریخ ادبیات روسیه میان عصر روشنگری و عصر رئالیسم انتقادی یعنی عصر گوگَل[۴]، جایگاهی رفیعی دارد.

البته، این حدود بین اعصار را نمی‌توان با دقتی موشکافانه مشخص کرد؛ با این حال، این حدود در مقیاس ملی و بین‌المللی به صورت واقعی وجود دارند. اگر بنا باشد در کنار پوشکین، هولدرلین[۵]، گوته[۶]، کیتس[۷]، شلی[۸] را قرار داد، در کنار هم، تجدید آرمان کلاسیک زیبایی، آن فرایند قدرتمند و بزرگ را هر چند نسبتاً کوتاه، به وضوح نشان می‌دهند، فرایندی که در نتیجه‌ی تغییرات عمیق در اروپا در ارتباط با انقلاب فرانسه و جنگ‌های ناپلئونی ظاهر شد. این عصر«انقلاب صنعتی[۹]» در انگلستان، عصر گذار به تولید سرمایه‌داری در اروپا، عصر پیروزی روابط اجتماعی سرمایه‌داری است؛ این عصری است که در آن فرایندهای مشابه‌ای در حال نضج گرفتن هستند و در کشورهای اروپای مرکزی و شرقی به یک وظیفه‌ی فوری تبدیل شدند. این دوره، آن را از عصر روشنگری قبل از انقلاب فرانسه جدا می‌کند. در درجه‌ی اول، مسایل اصلی که خاص شکل‌بندی جدید اجتماعی بودند، اکنون به منصه‌ی ظهور می‌رسند – حتی اگر این مسایل هنوز در حقیقت خود، یعنی در ماهیت طبقاتی و اقتصادی، یحتمل درک نشوند. از جهتی دیگر، اگر چه این مسئله آشکار شده‌است، اما به آن شدتی دست نیافته است که به مرکز ثقل آشکاری بدل شود و توسعه‌ی فرهنگ را در تمام مظاهر آن تعریف کند. این امر در اروپای غربی تنها پس از انقلاب ژوئیه(2) به طور واضحی اتفاق خواهد افتاد و با رشد رئالیسم انتقادی همراه خواهد شد.

هنگام صحبت از شکوفایی رئالیسم انتقادی، به آثار بالزاک[۱۰]، ستاندال[۱۱]، دیکنز[۱۲]، گوگَل[۱۳] بر می‌خوریم. ممکن است این سوال مطرح شود که آیا نمایندگان بزرگ دوران قبل، گوته و

---

[4] Гоголевской эпохой
[5] Гёльдерлин
[6] Гете
[7] Китс
[8] Шелли
[9] Промышленной революции
[10] Бальзак
[11] Стандал
[12] Диккенс
[13] Гоголь

پوشکین، مگر رئالیست نبودند؟ این سوال ما را به یکی از وظایف اساسی مورخان ادبی می‌رساند: درک و آگاهی از مهمترین دوران‌ها، لحظات تغییر سبکی درون رئالیسم. زیرا رئالیسم سبک نیست، بلکه اساس مشترک هر ادبیات بزرگ راستینی است.

انقلاب کبیر فرانسه تاثیر بسیار گسترده‌ای بر آگاهی بشر در جهان داشت، و این بدون خیالات قهرمانان خاص این انقلاب قابل تصور نیست. و البته این خیالات در ایجاد یک وضعیت جدید پر از تضاد، یک نوع تیپ جدید انسانی مشارکت داشتند. با این حال، اگر فقط و منحصراً درباره‌ی خیالات سخن گفته می‌شد – حتی اگر آنها از نظر عینی برای جامعه ضروری باشند – آنگاه هنر رئالیستی بزرگ در این خاک نمی‌توانست رشد کند. در اینجا نیاز عینی به آرمان جدیدی از زیبایی و معیارهای جدید آن نقش بزرگی ایفا کرد؛ و اگر چه این نیاز به کشورهای مختلف، برای طبقات مختلف به اشکال متفاوت ظاهر شد و دارای محتوای ناهمگونی بود، اما ارتباط بسیار نزدیکی با آن مسائل واقعی داشت که با واقعیت جدید مشخص و تعریف می‌شدند.

لنین[۱۴] با اشاره به فوئرباخ[۱۵] و چرنیشیفسکی[۱۶] تاکید کرد که یکی از اهداف اصلی انقلاب دمکراتیک – تجسم آرمان کامل و منسجم بشری است(3). و در ادامه سعی خواهیم کرد به طور ملموس نشان دهیم که آرمان زیبایی، مشخصه‌ی آن دوران، با این مسئله ارتباط دارد. اما از آنجایی که حقیقت ارتباط بین آنها غیرقابل انکار است، بلافاصله می‌توان گفت: تمایل و اشتیاق به زیبایی از هلدرلین تا شلی برای تجسم زیبایی در آثار خود – حضور اینان به معنای احیای میل به زندگی در وضعیت تاریخی فاصله‌ی چندانی ندارد، بلکه تلاش برای آینده‌ای است که هنوز متحقق نشده است، یعنی تجسم گرایش‌های عینی یک لحظه‌ی تاریخی در اثر هنری است.

بنابراین، سوال اصلی پیش روی زیبایی‌شناسی، چگونگی برافروختن این آرمان زیبایی است. پاسخ خیلی ساده نیست. تلاش می‌کنیم ابتدا به «فرض خلف[۱۷]» آن نزدیک شویم. بسیاری

[14] Ленин
[15] Фейербах
[16] Чернышевский
[17] От пртивного

زیبایی را با تجسم آن الزامات رسمی عام که به طور کلی مشخصه‌ی هنر است، با کمال هنری اشتباه می‌گیرند. با این حال، اگر بگوییم که رافائل[۱۸] و دومیه[۱۹] «زیبایی[۲۰]» را خلق کرده‌اند، در این میان زیبایی به عنوان یک مقوله‌ی زیبایی‌شناسی محو می‌شود، و به سادگی با کمال هنری اشتباه گرفته می‌شود. این پدیده نیز تقریباً به همان شیوه است – آن تز اشتباه هنر آکادمیک که بر اساس آن هنر فقط می‌تواند«آدم‌های زیبا[۲۱]»،«موضوعات زیبا[۲۲]» را بازتاب دهد (البته، محتوای خاص این الزام، هر بار بسته به دوره و منافع طبقاتی تغییر می‌کند). اثبات اینکه این دو دیدگاه چقدر اشتباه هستند، غیرضروری است.

اما در این مورد، آیا منطقی است که از زیبایی به عنوان یک مقوله‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی خاص صحبت کرد؟

ما فکر می‌کنیم که منطقی است. افزون بر اشعار و قصه‌های پوشکین، «یوگنی‌آنه‌گین» او این را به طور قانع‌کننده‌ای اثبات می‌کند. سعی کنید«یوگنی‌آنه‌گین» و رمانی از سالتیکوف-شچدرین[۲۳] یا «مایکل کولهاس[۲۴]» کلایست و«دوبروفسکی[۲۵]» را مقایسه کنید – ناگزیر احساس می‌کنید سوالی که ما درباره‌ی زیبایی مطرح کردیم، پایه‌ای عینی و نیاز به پاسخ دارد. شاید ساده‌تر از همه این باشد که این مسئله را در دو داستان ذکر شده‌ی بالا(«دوبروفسکی»،«مایکل کولهاس») بررسی کنیم، فقط به این دلیل که از نظر موضوع به یکدیگر نزدیک هستند. چرا داستان(4) پوشکین به معنای خاص زیبایی‌شناختی کلمه زیبا است؟ و چرا داستان کلایست فقط یک اثر برجسته است؟

موضوع هر دو اثر به هم نزدیک است – هر دو بی‌عدالتی را که به طور طبیعی مولود ذات جامعه‌ی فئودالی (به طور دقیق‌تر، جامعه‌ی فئودالی در حال فروپاشی) است، آشکار می‌کنند،

---

[18] Рафаэль
[19] Домье
[20] Прекрасное
[21] Прекрасных людей
[22] Прекрасные предметы
[23] Салтыков-Щедрин
[24] Михаэль Кольхаас
[25] Добровский

و حتی امید به نتیجه‌ی مثبت را منتفی می‌کنند. اگر یک نجیب‌زاده بخواهد به چیزی دست یابد، هرچند بدون هیچ اساس قانونی، می‌رود و آن را به دست می‌گیرد. و اگر قربانی بی‌عدالتی، از پذیرش سرنوشت خود امتناع کرد و خدای ناکرده سعی در مقاومت کم و بیش جدی داشته باشد یا شاید بتوان گفت دقیقاً به دلیل محق بودنش، آنگاه علی رغم محق بودن خود – ناگزیر خواهد شد با تمام نظام حقوقی موجود درگیر شود؛ در نتیجه جامعه می‌تواند حتی یک فرد نجیب و مهربان را نیز به جنایت وحشتناکی سوق دهد.

پوشکین و کلایست، هر دو جامعه و مشکلات روانی موجود آن را به درستی و به شکل قابل اعتمادی به تصویر کشیده‌اند. اما در کلایست تغییرات اجتناب ناپذیری که در روح یک معترض به وجود می‌آیند، توسط جامعه به جنایت انسانی سوق داده می‌شود، بسیار عمیق‌تر، مخرب‌تر، آسیب‌شناسانه‌تر از به تصویر کشیدن ماهیت درگیری است، این پیامد آنقدر بزرگ است که حتی بر روند خود روایت نیز تاثیر می‌گذارد. اما در مورد پوشکین، او همیشه در چارچوب تصویر انسان«عادی[۲۶]» باقی می‌ماند. در شخصیت قهرمان – شورشی پوشکین، ما تحریف ماهیت انسانی را نخواهیم یافت؛ برعکس، از هر عمل او برتری اخلاقی و معنوی پدیدار می‌شود و با وضوح بیشتری پوسیدگی و فساد جامعه‌ی در حال فروپاشی را نشان می‌دهد. تحریف انسانیت به درستی در ظاهر آن شخصیت‌هایی اتفاق می‌افتد که حق و قانون را زیرپا می‌گذارند، - پوشکین این را به کمک نسبت های سنجیده‌ی ظریفی نشان می‌دهد، از اغراق اجتناب می‌کند و در عین حال وفاداری به واقعیت را حفظ می‌کند. بنابراین، پوشکین نه انحرافات بیمارگونه‌ی فردی، بلکه تیپ اجتماعی را به تصویر می‌کشد.

این تفاوت مهم در رویکرد هنری دو نویسنده در به تصویر کشیدن انسان و جامعه ناشی از اصالت سبکی دو داستان است. بیایید بار دیگر نزدیکی لحظات آغازین را به یاد بیاوریم. پوشکین و کلایست هر دو از الزامات اصلی پیروی می‌کنند که بدون آنها داستان خوب نمی‌تواند وجود داشته باشد: ایجاز و تمرکز عمل. و با این حال، پوشکین چیز خاصی دارد: لحن او، حتی وقتی که رویدادهای مهیب و وحشتناک را توصیف می‌کند، سهولت، زیبایی،

[26] Нормально

توانایی نگاه‌کردن به تصویر کشیدن برتری روشنی و شادی، مشخصه‌ی خاص داستان کلاسیک هستند. از منظر فرم هنری، این تاثیر به این دلیل به دست می‌آید که پوشکین، مردم و روابط بین آنها را به تصویر می‌کشد، آنها را به صورت زنده، پلاستیکی[۲۷] برای خواننده به نمایش می‌گذارد و در عین حال بسیار کمتر از کلایست به تحلیل علاقه دارد. این ویژگی سبک پوشکین به طور ارگانیک از همه‌ی آنچه که در بالا گفته شد، سرچشمه می‌گیرد. گذشته از این، تنها افراد عادی را می‌توان بدون تحلیل دقیق از وضعیت روحی و رفتاری آنها از طریق منطق آشکار وجودشان و بدین ترتیب می‌توان آن انحرافات هنجاری را که با قاعده‌ی آشکاری از ساختار اجتماعی موجود پیروی می‌کنند به تصویر کشید. در مورد تغییرات آسیب‌شناختی که روان انسان را نابود می‌کنند، همیشه نیاز به توضیح، تحلیل(یا مقداری انباشت شگفتی، فانتزی و رمانتیسیسم) دارند تا از منظر خواننده کم و بیش قانع کننده به نظر برسند.

با این حال، مهمترین تفاوت این دو داستان – خوش‌بینی چشم اندازی است که ویژگی تفکر هنری پوشکین است. اگر چه کلایست عمل داستان خود را به دوره‌ی اصلاحات منتقل می‌کند، اما آن پدیده‌ی هولناکی که با فروپاشی جامعه‌ی فئودالی همراه است را چنان بیان می‌کند که گویی متعلق به زمان حال است؛ در داستان، فضایی غم‌انگیز و ظالمانه حاکم است و عاری از هر گونه روشنایی است(در واقع، می‌توان پیامد قانونی این تاثیر را در پیشرفت تاریخی آن وقت آلمان در رویکرد هنرمند مدرنیست- رمانتیک دید، چیزی که کلایست متعلق به آن بود). قهرمانان پوشکین در گذشته زندگی نمی‌کنند، اما در زمان حال، نویسنده به هیچ وجه سعی نمی‌کند جنبه‌های بی‌رحمانه‌ی رویدادهای توصیف شده را تلطیف کند؛ و با این حال، فضای شاعرانه‌ی داستان او، رشته‌ی حماسی روایت را با بیشترین وضوح به ما القا می‌کند: اینگونه نمی‌تواند ادامه پیدا کند(در مورد نقشی که ویژگی‌های سبکی پوشکین ایفا می‌کند، در ذیل سخن خواهم گفت).

---

[27] دارای تناسب و هماهنگی

بنابراین، ما نمونه‌ای از هارمونی را پیش روی خود داریم؟ آری، هارمونی است – اگر با هارمونی، تضادهای اجتماعی واقعی را درک کنیم، نه «هارمونی[۲۸]» رسمی کلاسیسم آکادمیک که عامدانه ناهماهنگی‌ها و تضادها را از میدان دید خود برمی دارد یا آنها را به طور ناشناختنی تلطیف می‌کند. پوشکین همه چیز را می‌بیند، آشکارا درباره‌ی همه چیز سخن می‌گوید. این یک مثال کوچک است. تاتیانا[۲۹] منتظر آنه‌گین[۳۰] است؛ از باغ، گویی با هدف ایجاد پس زمینه‌ای مناسب با آن لحظه، ترانه‌ای شاعرانه و زیبای دختران دهقان شنیده می‌شود. پوشکین در اینجا نیز فرصت را از دست نمی‌دهد: دختران طبق دستور می‌خوانند تا«حیله‌گران به توت‌های اربابی مخفیانه لب نزنند[۳۱]».

با این حال، واقعیت حل ناهماهنگی و دستیابی به هارمونی – کلی‌ترین و انتزاعی‌ترین نشانه‌ی زیبایی – ما را به سوال اصلی باز می‌گرداند: نخست، اگر این چنین است، این هارمونی چه تفاوتی با حل زیبایی‌شناختی ناهماهنگی اجتماعی به طور کلی دارد، راه حلی که پیش شرط هر اثر هنری کاملی است؟ می توان سوال را به گونه‌ی دیگری مطرح کرد؛ آیا تفاوتی بین زیبایی و کمال هنری وجود دارد؟ دوم اینکه، آیا می توان درباره‌ی دستیابی هارمونی در هنر که انعکاس واقعیت جامعه‌ی طبقاتی است، سخن گفت؟

هر دو سوال با هم ارتباط نزدیکی دارند. از نظر ارزش زیبایی‌شناسی یا به بیانی انتزاعی‌تر، حل زیبایی‌شناسی می‌تواند تناقضی حل‌نشده در واقعیت عینی باشد(در روابط اجتماعی و انسانی)، چنانچه، قبل از هر چیز، اگر مسائل اجتماعی به درستی پیدا و مطرح شوند؛ اگر – این از شرایط اجتماعی ناشی شود – یکپارچگی فرم در اثر نقض نشود، یعنی اگر، ناهنجاری مولود شیوه‌ی طبقاتی فقط در محتوای اثر و نه فرم آن اثر بگذارد(5) (البته در اینجا فقط موارد کمال‌یافته منظور می‌شوند و در عمل واقعی با تعدادی گزینه‌ی گذرا و میان‌مایه روبرو می‌شویم). در واقع برای حل صحیح تضادها، نویسنده باید به اندازه‌ی کافی نظرات اخلاقی – اجتماعی سالمی داشته باشد، که کم و بیش به وی اجازه‌ی قضاوت دهد، اینکه چه چیزی

[28] Гармония
[29] Татьяна
[30] Онегин
[31] Барской ягоды тайком уста лукавые не ели

خوب است و چه چیزی بد یا چه چیزی طبیعی است و چه چیزی غیرطبیعی. با این حال، برداشت صحیح و سالم از واقعیت توسط هنرمند، حتی در عالی‌ترین سطوح آن، با زیبایی به معنای زیبایی‌شناسی تفاوت اساسی دارد. با چنین برداشتی، حقیقت تصویر از همه مهتر است. با این حال، گرایش اصلی هنر این است که هنرمند با وفادار ماندن به حقیقت، بدون خارج شدن از واقعیت و علی رغم انحرافات و ناهنجاری‌هایی که به طور طبیعی توسط جامعه‌ی طبقاتی ایجاده شده‌اند، بتواند آرمان وحدت، کمال و رشد انسانی را در خود ببیند. در این گرایش، اگر از نقل قول شیلر استفاده کرد، چیزی نیست جز انتقام هنرمند از نقضان اجتماع.

با فرمول تفاوت بین کمال هنری و زیبایی هنری به عنوان مقوله‌ای زیباشناختی، این فرصت را پیدا می‌کنیم تا به سوالی که مطرح کردیم، پاسخ دهیم. واقعیت این است که اگر به صورت انتزاعی به مسئله بپردازیم، اگر ویژگی‌های فردی و خاص رهیافت شاعرانه را مستقیماً به عنوان تیپ در نظر بگیریم، آنگاه نتیجه‌گیری بدون ابهام خواهد بود: با انعکاس واقعیت جامعه‌ی طبقاتی، در واقع فکرکردن به هارمونی غیرممکن است. با این حال، از منظر زیبایی‌شناسی این نتیجه‌گیری به معنای وجود عدم موارد استثنایی نیست. اگر قهرمان پوشکین به عنوان یک فرد در هم نمی‌شکند، به این معنا نیست که پوشکین از نظر اجتماعی رهیافتی خوشبینانه از تیپ دارد. بدون شک، پوشکین فرم داستان را با هدف ارائه‌ی دیدگاهی خوش‌بینانه به آینده به شکل زیبایی‌شناسی مناسبی از طریق وضعیت استثنایی انتخاب کرد؛ انجام این در رمان یا درام بسیار دشوار بود. در عین حال، نباید وضعیت استثنایی که پوشکین در داستان خود ایجاد کرده است، فراموش کرد؛ در غیر این صورت، چنین معیار ادبی را به عنوان صداقت تصاویر زیر سوال خواهیم برد، و امکان خواهد داد نویسنده را به آراستن عمدی تضادهای اجتماعی متهم کرد. رویدادی استثنایی، انسانی استثنایی، وضعیتی استثنایی، اگر آنها صادقانه و از منظری هنری به تصویر کشیده شوند، همیشه روندهای اجتماعی را منعکس می‌کنند، حتی اگر غالب یا آشکار نباشند. بازنمایی هنری صادقانه لزوماً با رهیافت تضادهایی که در معنای مستقیم کلمه به تصویر کشیده شده‌اند، همخوانی ندارد: خودکشی کاترین در

«رعد و برق[۳۲]» استروفسکی، دستگیری قهرمان در «مادر[۳۳]» گورکی، علی‌رغم تمام تراژدی و ناامیدی از وضعیت‌ها – بدیهی است که نیازی به اثبات ندارد – چشم‌انداز خوشبیانه‌ی آینده را اعلام می‌کنند. به همین ترتیب، در داستان پوشکین، پیروزی نهایی متعلق به قهرمان شورشی نیست، که در ساختار منسوخ فئودالی به جنایتکار تبدیل شد. زیبایی داستان در این است که در بازنمایی صادقانه این حقیقت را بیان می‌کند که جامعه‌ی فئودالی در حال فروپاشی توانایی سلب کرامت انسانی از قهرمان و کشتن انسانیت او را ندارد. با این حال، همه‌ی اینها مستقیماً با خوش‌بینی انقلابی پوشکین ارتباط دارد: در اینجا، در داستان، کتابی که پیش روی ما است، به شکل واقعی خود آن پتانسیل انسانی، مردمی، آن نیرویی که بعدها کل ساختار اجتماعی پوسیده را از بین می‌برد، ظاهر می‌شود. اساس و مبنایی که زیبایی هماهنگ با خطوط حماسی اثر از نظر محتوا را فراهم می‌کند، تلاش نویسنده برای حفظ انسان در تمامیت آن است، تلاشی که به لطف تصاویر واقعی شکل گرفته است؛ با این حال، این مبنا درست ناشی از موقعیت اجتماعی شاعر است، چشم‌انداز اجتماعی که مشخصه‌ی جهان‌بینی او است.

برای پوشکین این موقعیت، این چشم‌انداز چیزی جز ایمان به آرمان‌های انقلابی نبود که مختص به بهترین لایه‌ی اشراف روسیه و هدف آن سرنگونی نظام مسلط بود. البته، بخش عمده‌ی اشراف پشتیبان تزاریسم بود، با این حال، استبداد تزاری که در آستانه‌ی گذار به سرمایه‌داری قرار داشت، با تمام نیرو سعی در حفظ بقایای فئودالیسم داشت. تنها بخش کوچکی از اشراف، یعنی بخش مترقی آن، تحت تاثیر انقلاب فرانسه، جنگ‌های ناپلئونی و به ویژه جنگ کبیر میهنی 1812، متوجه شدند که جامعه‌ی روسیه برای تحولات آماده است و آماده است برای این تحولات در عمل مبارزه کند.

این خاص بودن وضعیت که در روسیه شکل گرفته بود، اگر به یاد آورید، ناشی از دلایل از دست دادن ظاهر انسانی قهرمان و انحراف آسیب‌شناسانه‌ی وضعیت روانی او و چرخش عمل به سمت عاشقانه‌های گروتسک-فانتزی است، این عمل در داستان کلایست بیشتر نمایان

[32] Гроза
[33] Мать

است، این وضعیت قبل از هر چیز در این واقعیت نهفته است که کلایست توانایی نقد موثر و اساسی جامعه‌ی فئودالی را نداشت، زیرا جهان بینی پروسی - یونکری[۳۴] او با رشته‌های قوی‌ای به این جامعه پیوند خورده بود. درست است که شدت بینش هنری، توانایی مشاهده‌ی زندگی، او را به عنوان یک هنرمند برجسته تعریف می‌کنند، و اغلب به او کمک می‌کردند که بر محدودیت‌های جهان بینی خود غلبه کند، حتی او را به عنوان یک نویسنده در تضاد با ایدئولوژی خود قرار داد؛ اما کلایست، در نهایت- از جمله در دیگر آثارش — برده‌ی تعصبات یونکری خود باقی ماند. از سویی دیگر، عمق و حل نشدگی این درگیری باعث بدبینی کلایست شدند، تمایل به احساس انحطاط که به نوبه‌ی خود، قهرمان او را، جهان معنوی او را در گردابی از تضادها و پدیده‌های دردناکی که خاص جامعه‌ی فئودالی است، فرو برد. بنابراین، بدبینی داستان کلایست دقیقاً نقطه مقابل پوشکین بیان می‌شود — در آن نیروی انسانی نمی‌یابیم که بتواند در برابر نیروهای که انسان و انسانیت را نابود می‌کنند، ایستادگی کند.

با روشن شدن این مسائل، می‌توان به بررسی دقیق‌تر زیبایی در آثار پوشکین پرداخت. قبل از هر چیز باید به وجه اشتراک احساسات، برداشت‌ها، ویژگی‌های شخصیت‌ها، رویدادها و غیره تاکید کرد. در عین حال، هیچ نشانه‌ای در نوع تعادل رایج و پرداخت آن وجود ندارد. طبیعتاً، ما در هر اثر پوشکین تعادل پیدا می‌کنیم؛ اما کمال در فرم تنها نتیجه‌ی نهایی هنری است که هنوز ریشه‌های اجتماعی و هنری آن مشخص نشده است. به عبارت دیگر، توازن فرم هنری پوشکین چیزی جز پیامد روش خلاقانه‌ی فردی او نیست؛ تمام آن چیزی که پوشکین به تصویر کشید، هر رویدادی، دقیقاً با فرم و محتوا، کمیت، و کیفیت — عمیق‌ترین و اساسی‌ترین تمایلات واقعیت اجتماعی، و جهت حرکت، تغییر، پیشرفتی که به سوی آینده، به سمت توسعه هدایت می‌شوند، منطبق است— حتی اگر در زمان پوشکین همه‌ی اینها هنوز پدیدار و مشخص نشده باشند.

---

[34] اشراف پروس

طبیعتاً، تمام این پدیده‌ها متعلق به زمان خود هستند و همراه با آن تغییر می‌کنند؛ چنین تغییراتی حتی در طی زندگی پوشکین نیز اتفاق افتادند. اما آنچه مهم است این است که بینش خلاقه‌ی شاعر تحولات اساسی را ارزیابی و می‌سنجد، همیشه از لحظه‌های خاص و ظاهر پدیده‌ها فراتر می‌رود – و دوباره و دوباره این تغییرات را از نقطه نظر آینده و پیشرفت بررسی می‌کند.

موضوع نه تنها به سوال فوق‌الذکر درباره‌ی تحریف روابط طبیعی انسان برمی‌گردد، بلکه بیشتر به آن مربوط است. زیرا مسئله‌ی تناسب و نسبت صحیح که ما اکنون درباره‌ی آن حرف می‌زنیم، به یک اندازه به پدیده‌های بیمارگونه، منحرف و سالم بسط می‌یابد؛ هنگام ظهور و هنگام شکل گرفتن و وقتی که به سوی زوال حرکت می‌کنند. مسئله این است که شاعر باید نسبت‌های درست را در معنای اجتماعی و تاریخی تمام پدیده‌هایی از این دست درک کند و به تصویر بکشد. در واقع، تاریخ ادبیات نمونه‌های فراوان برعکسی دارد؛ همه‌ی اینها خطاهای بسیار آموزنده‌ای هستند که بر اهمیت مشکلی که ما طرح کرده‌ایم، بیشتر صحه می‌گذارند. در هر زمانی زندگی، پدیده‌های جدید، جالب و بسیاری را پدیدار می‌سازد؛ با این حال، به ندرت حتی نویسندگان برجسته – چه از روی پیشگامی الهام یا از روی تعصب یا پیش‌داوری‌های طبقاتی که در این زمان در آن قرار دارند – این پدیده‌ها را دست کم می‌گیرند یا اغلب به آنها اهمیت ارزشی مفرطی می‌دهند.

همین کم بها دادن یا پر بها دادن واکنش‌های انسان به تغییرات مهم تاریخی پیری زودرس آثار شاعرانه را به همراه دارد. زیرا پس از مدتی از سپری شدن پیشرفت اجتماع، نسبت‌های واقعی پیشرفت در این یا آن حوزه از جمله نسبت جنبه‌های بیمار و سالم یک انسان آشکار می‌شود. و اگر این یا آن نویسنده، هر چقدر هم که استعداد داشته باشد، نتواند این تناسب را به درستی ببیند و ارزیابی کند، نسل بعدی نیز وی را نمی‌فهمد و بی‌توجه به بخش مهمی از خلاقیت وی از او دور می‌شود. این نشانه‌ی زوال است. شاید، سرنوشت درام‌های ایبسن[۳۵]،

[35] Ибсен

نویسنده‌ای با استعداد بی‌مانند و صداقت تزلزل‌ناپذیر، بتواند تصویری بارز از اندیشه‌ی ما باشد.

بنابراین، مسئله‌ی زیبایی که هرگز در هنر منسوخ نمی‌شود، مستقیماً با تجسم کامل(6) عمیق‌ترین اصول زیبایی‌شناسی(در ارتباط با ترکیب‌بندی و روش بازنمایی) با مبنای اجتماعی و انسانی آنها ارتباط دارد. این نوع زیبایی ریشه در بازنمایی محتوای انسانی، تجلی و دریافت پیوندهای صحیح آن دارد. دقیقاً در اینجا توضیح زیبایی بی‌پایان اپیزود دیدار پریام از آخیلوس نهفته است؛ عظمت سوفوکل و شکسپیر به همین مسئله ارتباط دارد.

بیایید سعی کنیم نکات ذکر شده در اینجا را با استفاده از مطالب «بی بی پیک[۳۶]» نشان دهیم. ما این مثال را برای این دلیل ذکر می‌کنیم، چون پوشکین در نگاه اول به جریان رئالیسم انتقادی که پس از او شکل گرفت و حتی بیشتر از آن به فروپاشی این جریان بسیار نزدیک است، تعلق دارد. سرنوشت قهرمان«بی بی پیک» عمیقاً با سرنوشت قهرمانان رئالیستی معاصر پوشکین مانند بالزاک، ستاندال مرتبط است، علاوه بر این، هرمان در بسیاری از موارد از قهرمانان داستایفسکی و سایر نویسندگان جلو است. اگر این ادعا درست باشد که تمام ادبیات روسی متاخر از«شنل[۳۷]»گوگَل بیرون آمده باشد، پس می‌توان درباره‌ی«بی بی پیک»پوشکین نیز چنین گفت. داستایفسکی در سخنرانی معروف خود درباره‌ی پوشکین به این واقعیت اشاره کرده است.

و با این حال، در اثر پوشکین این موضوع به داستانی با سوژه‌ای موزون، کلاسیک و مختصر بدل می‌شود.

فانتزی در آن بدون اشاره به اغراق و تظاهری که ویژگی به عنوان مثال، هافمان[۳۸] یا پو[۳۹] است، وجود دارد – از این نظر اثر پوشکین با مهمترین رمان‌های تحلیلی انتقادی مدرن به غایت متفاوت است. این تفاوت فقط یک مسئله‌ی زیباشناختی نیست. پوشکین قهرمان خود

---

[36] Пиковой дамы
[37] Шинел
[38] Гафман
[39] По

را به وضوح مانند سایر رئالیست‌های بزرگ آن زمان و بعد از آن می‌دید؛ او نیز مانند آنها، عمق و جامعیت، جلوه‌های بیرونی و درونی قهرمان را می‌شناخت و همچنین ویژگی‌های آن را از نقطه نظر تیپیک جامعه‌ی بورژوازی می‌دید. بنابراین، اگر پوشکین همه‌ی اینها را در یک داستان کوتاه برازنده به تصویر می‌کشد و قهرمان خود را در یک رمان بزرگ به تصویر نمی‌آورد، قبل از هر چیز می‌خواهد این واقعیت را توضیح دهد که از هرمان«فرشته‌ای هبوط کرده[۴۰]» و قهرمانی تراژیک، مانند داستایفسکی در «جنایات و مکافات[۴۱]» نسازد، او فقط قربانی فاجعه‌ای است که ماهیتی فانتزی دارد و به تقصیر خود قهرمان اتفاق می‌افتد و در معمولی‌ترین وضعیت ممکن زندگی خود را در یک دیوانه‌خانه به پایان می‌رساند. مهمتر از همه، در پس این تفاوت این واقعیت نهفته است که پوشکین – بدون توجه به چگونگی آن – نه فقط وضعیت تیپیک قهرمان از منظر حال، بلکه اپیزودیک بودن آن را از منظر آینده نیز احساس یا درک کرد.

در قرن بیستم، هیچ کس به وضوح ویژگی‌های تیپیک این قهرمان را که مدیون توانایی پوشکین در پیش بینی آینده است، نمی‌دید؛ زیرا در آن زمان مبارزه‌ای که بعدها سرنوشت این نوع تیپ انسانی را تعریف می‌کرد، در جریان بود، و بیشتر نویسندگان بزرگ خود از مشارکت‌کنندگان فعال و از طرف‌های علاقه‌مند این مبارزه بودند. شخصیت راستنیاک[۴۲]، ژولن سورل[۴۳]، و به ویژه راسکولینیکوف[۴۴] به صورت تنگاتنگی با عیمق‌ترین مشکلات درونی که زندگی بالزاک، ستاندال، داستایفسکی را تاریک می‌کرد، در هم تنیده بود؛ پوشکین نیز به هرمان خود از جهتی دیگر، به عنوان تیپ انسانی مهم و جالب می‌نگرد، که کمترین علاقه‌ای به سرنوشتش ندارد.

این تفاوت در مواضع را نشان می‌دهد، و اینکه کجا و چگونه می‌توان در برابر افکار بسیار گسترده و خاص درباره‌ی پوشکین مخالفت کرد«...» داستایفسکی به درستی به

---

[40] Падшего ангела
[41] Преступление и наказание
[42] Растиняк
[43] Жюльен Сорель
[44] Раскольников

«پیتربورگی[۴۵]» اشاره کرد، یعنی شهری که در اثر سرمایه‌داری در حال توسعه شخصیت برخی از قهرمانان پوشکین(آنه‌گین، آلکو[۴۶]، هرمان[۴۷]) را ایجاد کرد. در همان زمان، او نگرش پوشکین را نسبت به قهرمانان خود به صورت کاملاً نادرستی بیان کرد. همانطور که مشخص است، الکو، قهرمان«کولی‌ها[۴۸]» مردی با تیپی جدید، خام، ساختار و مشخصه‌های اشکال فئودالیسم را در خود دارد، با عدم پذیرش کراهت اخلاقی و زیبایی‌شناختی عصر خود، به دنبال پناهگاهی«بدوی[۴۹]» است، که مردم در آن در شرایطی ماقبل بشری، «طبیعی[۵۰]» زندگی می‌کنند. بعدها این مسئله اغلب توسط تالستوی مطرح شد(البته چنین فرارهایی فقط به شکست غم‌انگیزی منجر می‌شوند). داستایفسکی در سخنرانی خود درباره‌ی پوشکین از همه‌ی اینها چنین نتیجه می‌گیرد: «تسلیم شو، انسان شریف، غرور خود را بشکن![۵۱]» و مطابق با این نتیجه، شدیداً دیدگاه صحیح معاصران خود را که معتقد بودند که الکو از دست روسای شهری و پلیس‌ها به سوی کولی‌ها گریخته است، یعنی گذر از مطلق‌گرایی فئودالیستی به سرمایه‌داری را رد می‌کند. دیدگاه داستایفسکی حقیقت را کاملاً تحریف و انتقاد عمیق اجتماعی که در شعر پوشکین نهفته است را پنهان می‌کند. بنابراین، ما از یک سو داستایفسکی را می‌بینیم که می‌خواهد انتقاد از اجتماع اشرافی سرمایه‌داری آن دوران را پنهان کند. و از سویی دیگر، پوشکین که از دهان یک کولی پیر، پس از فاجعه، نمونه‌ی موجزی را به شکل شکسپیر بیان می‌کند:

تو برای طبیعت وحشی به دنیا نیامده‌ای،

تو برای خودت فقط اراده و آزادی می‌خواهی...

بنابراین، اعتراض پوشکین به جامعه‌ی فئودالی سرمایه‌داری(او مشروعیت این فرایند را به صورت عینی و ذهنی انکار نکرد) منجر به انتقاد از آن انحرافات خاص سرمایه‌داری و

---

[45] петербургский
[46] Алеко
[47] Германн
[48] Цыган
[49] примитивных
[50] естественых
[51] Смирись, гордый человек,сломи свою гордыню

نگرش‌های خودخواهانه و فردگرایانه شد، که بیشتر خاص این جامعه است. پوشکین دید که این پدیده‌ها به طور طبیعی از متن اجتماعی آن دوران برمی‌خیزند؛ اما با این واقعیت که آنها حق حیات یا چشم‌اندازی داشته باشند، موافق نبود.

بنابراین، پوشکین با به تصویرکشیدن این تیپ انسانی، به عنوان یک هنرمند، فراتر از بسیاری از نویسندگان برجسته است، حتی بالاتر از نویسندگان بزرگی که جایگزین او شده‌اند.

به این دلیل، فرم هنری تصویر این تیپ زیباست. بنابراین، ما در اینجا این فرصت را داریم تا ببینیم که چه مسائل اجتماعی پیچیده‌ای در پس زیبایی‌شناسی داستان ساده، ظریف و کوچک زیبا پنهان هستند.

تمام اصالت اجتماعی هنری این زیبایی حتی با وضوح بیشتر در اصول ترکیب‌بندی پوشکین متجلی است. به طور خلاصه، ماهیت این اصول، ترکیبی پیوسته از تصویری متمرکز و مختصر از جزئیات جداگانه و ساخت چند صدایی اثر به عنوان یک کل است. این واقعیت که جامعه‌ی سرمایه‌داری چندان برای شکوفایی هنرها و خصوصاً تعالی ادبیات مساعد نیست، به ویژه در این واقعیت بیان می‌شود که روابط اجتماعی، موقعیت‌های طبقاتی و پدیده‌های روانی ناشی از آن روز به روز پیچیده‌تر می‌شوند. در نتیجه، نویسندگان به طور فزاینده‌ای در تمایل به طرح‌ریزی جزئیات چندوجهی مشخص می‌شوند، تا هر جزء را با تمام دیدگاههای ممکن کامل کنند و از این طریق اثر را به عنوان یک کل واقعی قابل درک کنند.

اما از تشریح چند صدایی طرح ریزی جزئیات، درست آن شرایطی ناشی می‌شود که بخش‌های جداگانه – از نظر هنری، بسیار نزدیک به هم هستند؛ اثرات متضاد فرم و تصویر رنگ می‌بازند و محو می‌شوند(هر چقدر هم که از نظر اجتماعی مهم باشند)، در نتیجه ساختار ترکیب‌بندی اثر هویت خود را از دست می‌دهد. پدیده‌ی دیگری از همان نوع: به دلیل تمایل به قابل اعتمادترین بازتاب زندگی مدرن در ادبیات رئالیسم انتقادی، یعنی بازنمایی مستقیم واقعیت، شخص به طور فزاینده‌ای تحت فشار گرایشات تحلیلی به پس زمینه فرو می‌رود. در نتیجه، تفکیک هنری جزئیات فردی در واحدهای ژانری بزرگ به طور فزاینده‌ای دشوار می‌شود. این مسائل جدال پیرامون سبک‌ها در قرن نوزدهم را توضیح می‌دهد؛ و همچنین

این واقعیت را توضیح می‌دهد که ادبیات قرن بیستم اهمیت و انعطاف‌پذیری خود را تا حدود زیادی از دست داده است. این مبارزه را ما قبلاً در بالزاک دیدیم؛ فلوبر نیز از این واقعیت کاملاً آگاه بود که یکنواختی هنری چقدر می‌تواند جانکاه و رنج آور باشد. هر چه به زمانه‌ی خود نزدیک‌تر می‌شویم، این مبارزه دشوارتر و ناامیدکننده‌تر می‌شود، بیشتر نویسندگان عامدانه آن را رها و پیامد اجباری خصومت سرمایه‌داری با هنر را در نوع خود به اصل هنری تبدیل می‌کنند.

پوشکین هنوز به این معضل پیش روی ادبیات مدرن دست نیافته است. البته، این مسئله را نمی‌توان از منظر یک رویکرد ناب هنری به صورت انتزاعی درک کرد. همین را می‌توان در رابطه با این واقعیت گفت که اگر پوشکین با تصویرکردن زشتی‌های سرمایه‌داری در آثارش، هرگز خود قربانی آنها نبوده است، به دلایل اجتماعی و انسانی برمی‌گردد. بازنمایی موجز جزئیات – مهمترین ویژگی سبکی شعر عامیانه است.

پوشکین مانند استاد معاصر خود گوته، ایجاز را یکی از عناصر تعیین کننده‌ی شعر عامیانه می‌دانست؛ اما همزمان این را نیز می‌دانست که این شیوه‌ی بیان تنها زمانی مثمر ثمر است که به طور ارگانیک از جهان بینی شاعر پیروی کند و شاعر هر گونه بازنمایی ادبی را عالی‌ترین وسیله‌ی بیان زندگی مردم بداند؛ یعنی تمام دنیای احساسات و افکار او، رویکردش به مشکلات و غیره، پژواک مستقیم و غیرمستقیم رنج‌ها و شادی‌های مردم باشد. «چه چیزی در تراژدی اتفاق می افتد؟ هدف آن چیست؟ - پوشکین پاسخ می‌دهد – انسان و مردم. سرنوشت انسانی، سرنوشت مردمی[۵۲]».

بنابراین، آن واقعیت چندوجهی که جامعه‌ی مدرن را شکل می‌دهد، در این متُد بازنمایی می‌شود، نه به دلیل نشان دادن و هویدا نمودن تمام جزئیات هر پدیده‌ی جداگانه و پیوسته، حتی کوچکترین لحظات و روشن نمودن تمامیت پدیده‌های سازنده‌ی آن برای ما. بلکه برعکس،کلیت به واسطه‌ی اثر به درستی به عنوان یک کل ایجاد می‌شود. اگر به این شکل به مسئله نگاه کنیم، آنگاه هر پدیده‌ی منفردی نه تنها در فرم و محتوای خود بسیار پیچیده

[52] Человек и народ, Судьба человеческая,судьба народная

می‌شود که تعریفی غالب، تعیین‌کننده و واضح نیز به دست می‌آورد. یک شاعر بزرگ در ایجاز، که از هنر عامیانه تاثیر می‌گیرد، به دنبال یافتن لحظه‌ای تعیین کننده در هر پدیده است، تا انعطاف و یکپارچگی و غنای بصری آن را نشان دهد، جایی که زندگی به خودی خود سرشار و از این سرشاری اشباع شده است و بیشتر لحظه‌ای واضح و آشکار را به بیان درآورد. چند صدایی و در کنار آن به لطف سادگی خط سوژه به دست آمده است – ظرافت ترکیب‌بندی چیزی نیست جز بیان خلاقانه‌ی خود شاعر و جهان‌بینی که ریشه در اعماق زندگی مردم دارد؛ بینش هنری شاعر تمام اینها را هر اندازه که از لحاظ رنگ، تنالیته و کیفیت ترکیب‌بندی تفاوت داشته باشند، در یک وحدت اندیشه‌ای – هنری کامل گِرد می‌آورد.

واضح است که مسئله‌ی تناسب صحیح، تعادل به هیچ وجه تنها مسئله‌ی بازنمایی هنری نیست؛ نویسنده فقط در صورتی می‌تواند این نسبت‌ها را به درستی درک کند – همانطور که قبلاً اشاره کردیم – که بتواند آنها را به دقت«ارزیابی[۵۳]» کند و گرایش حرکت آنها را در توسعه‌ی انسانی اجتماع خود به سوی آینده پیدا کند. زیرا این شیوه بازنمایی، دقیقاً به دلیل انعطاف‌پذیری غیرمستقیم آن، بلافاصله هر نوع تحریفی را آشکار می‌کند؛ در حالی که در رویکرد هنری مدرن و تحلیلی، تحریف یا تفسیر نادرست، تناسبات هارمونیک رشد انسانی – به طور موقت –پنهان می‌ماند.

بنابراین، متُد هنری پوشکین هنوز تحت تاثیر آن پروبلماتیکی قرار نگرفته است که یکی از شاخص‌ترین مجموعه‌های هنر مدرن است. اگر بخواهیم در زمینه‌ی موسیقی مقایسه‌ای انجام دهیم، پوشکین راه موتزارت را دنبال می‌کند، نه واگنر؛ و به هیچ وجه در مسیر موسیقی پساواگنری قرار نمی‌گیرد.

«باریس گودونوف[۵۴]» را در نظر می‌گیریم. پوشکین به شیوه‌ی شکسپیر با بازنمایی چندوجهی واقعیت تاریخی، در اینجا نشان می‌دهد که چگونه مطلق‌گرایی روسی در شرایط زوال فئودالیسم در عذاب زاده می‌شود. ما در اینجا تنها یک لحظه از ساخت پوشکینی آثار او را

[53] взвесить
[54] Борис Годонов

انتخاب می‌کنیم: تا از این طریق اصول ترکیب‌بندی او را برجسته کنیم. پوشکین در مواردی دیگر در درام نشان می‌دهد که این روند – به دلیل اینکه مردم در آن زمان هنوز قادر به ایفای نقش فعالی در رهبری و دگرگونی جامعه نبودند – منجر به انحراف و کراهت در اقشار پایین و بالای اجتماع می‌شود. این انگیزه در درام به عنوان یک نتیجه‌ی مستقیم قابل مشاهده و عاملی برای حرکت کنش بیان می‌شود. با این حال، این موتیف تنها در دو صحنه که از لحاظ تن و ماهیت با هم تفاوت دارند، به منصه ظهور می‌رسند. پیمن، راهب پیر جهان بیهوده را ترک می‌کند و وقایع نگار می‌شود تا انسان بماند. دمیتری همانند دیگر شخصیت‌ها قربانی ضرورت تاریخی می‌گردد. او با وجود نقش تاریخی خویش که «من» انسانی او را مخدوش می‌کند، سعی می‌کند سد این ضرورت را بشکند تا انسان بماند. او سعی می‌کند خود را به مارینا – تنها کسی که دوستش دارد، نشان دهد. با این حال، آن فقط به دنبال تاج و تخت است و به همین دلیل احساسات او را با تکبر رد می‌کند. دمیتری تنها در صورتی به اهداف جاه‌طلبانه‌ای که پیش روی او قرار دارد، دست می‌یابد که به بازی کمدی که شروع کرده است ادامه دهد، و به دروغگویی ادامه دهد، در نهایت به عنوان انسانی که نقش آن را به عهده گرفته است، خود را از دست می‌دهد. چنین منطق بی‌رحمانه‌ی درگیری دراماتیک او را مجبور می‌کند در نهایت و به طرز اجتناب‌ناپذیری به انسانی ریاکار بدل و تحریف اصل انسانی در او کامل شود.

این دو صحنه‌ی مهم به همه‌ی اپیزودهای دیگر درام ویژگی منحصر به فردی می‌بخشد و پوشکین اصلاً نیازی به کاربردن موتیف در اثر ندارد و چند صدایی نادری را به دیگر پدیده‌ها و لحظات تاریخی منتقل می‌کند؛ به صورتی که شکل شاعرانه‌ی موجز و ظریفی در برابر ما ظاهر می‌شود. به همین دلیل است که تمام این موتیف‌ها – هر کدام به شیوه‌ی خود و از نظر کیفی متفاوت از روش‌های دیگر به تمامیت و یکپارچگی هنری دست می‌یابند. بنابراین، درام به طور کلی از آثار نویسندگان مدرن واضح‌تر و چند صدایی‌تر است؛ دلیل اصلی این وضوح و چند صدایی – ایجاز، اختصار، بی‌واسطه‌گی، سادگی و ظرافت است.

بنابراین، آثار پوشکین، در مجموع، هرگز به اندازه‌ی آثار کلاسیک آکادمیک ساده و متجانس نیستند؛ و در عین حال، آن طور که در ادبیات بورژوازی مرسوم شده است، از لحاظ چند

صدایی همگن نیستند. این بدان معنا است که آنها از نظر هنری به عناصری مجزا تقسیم نمی‌شوند تا اثر را به جهات مختلف سوق دهند، همانطور که در بخش قابل توجهی از ادبیات مدرن اینگونه است. در آثار پوشکین از کوچکترین شعرها تا درام یا رمان‌ها و در هر بخش کوچکی تنها از طریق ایده‌ی کلی آثار، شکل‌پذیری و چند رنگی به دست می‌آید.

البته، بدون ترکیب‌بندی هیچ اثر هنری وجود نخواهد داشت، و هیچ کس انکار نخواهد کرد که بزرگترین رئالیست‌های انتقادی قرن نوزدهم نیز به ترکیب‌بندی آثار خود اهمیت زیادی می‌دادند. اما تنها عوامل ذکر شده‌ی بالا می‌توانند سادگی آن بخش‌های منفرد و جزئیات را فراهم کنند، و بی‌هیچ تنش و توضیحات و جزئیات تحلیلی خاصی در یک مجموعه‌ی کامل ادغام می‌شوند. این عوامل همچنین توضیح می‌دهند که عناصری که در تضاد شدیدی با یکدیگر قرار دارند، در نهایت با فضای هنری و معنوی مشترکی که منشاء آن بی واسطه‌گی تصاویر است، در کنار هم قرار می‌گیرند. تمام اینها به تنهایی از ویژگی بارز خلاقیت پوشکین حکایت دارد. در این رابطه باید به لحظه‌ی مهم دیگری اشاره کرد، که پوشکین در هر یک از آثار خود یک فرم هنری را بازآفرینی می‌کند. در واقع، بسیاری از رئالیست‌های برجسته‌ی مدرن با اصل چند صدایی که در بالا توضیح داده شد، برعکس عمل می‌کنند: آنها پیشاپیش یک فرم کلی برای درام‌ها، رمان‌ها و شعرهای خود می‌سازند(در بهترین حالت، برای آثار یک دوره‌ی معین)؛ در تصویرکردن زندگی، در وهله‌ی اول وحدت چند صدایی را برجسته می‌کنند، که به تعبیر آنها در نتیجه‌ی تجزیه و تحلیل به وجود می‌آید. چنین شیوه‌ای از بازنمایی حتی نزد نویسندگان بزرگ ناگزیر باعث پدید آمدن شیوه‌ی مشخصی می‌شود؛ به عنوان مثال، هاینه، کاملاً از خطر تصمیمات سبکی که او را تهدید می‌کرد، آگاه بود.

یکی از لحظات فوق العاده مهم استعداد نیرومند شاعرانه‌ی پوشکین – حساسیت باور نکردنی او به ویژگی‌های خاص تمام دوران‌های زندگی‌اش است، که طبیعتاً، ویژگی‌های خاص جامعه، تاریخ و پیشرفت را در خود دارد؛ این حساسیت حاکی از این آگاهی است که تک تک لحظات زندگی، فرم هنری منحصر به فردی را می‌طلبد و جستجو می‌کند. چنین موقعیت هنری، شخصیت‌های خلاق پوشکین و گوته را به هم نزدیک می‌کند و پوشکین در این موقعیت از نمایندگان برجسته‌ی رئالیسم انتقادی دوره‌ی متاخر بسیار فاصله می‌گیرد. زیرا میل به

زیبایی در هنر، تجسم شاعرانه‌ی زیبا به معنای هنری کلمه، و بدیهی است هر شیوه‌گری و هر نوع امکان اغراق در ویژگی‌های فردی متُد هنری را کنار می‌گذارد. تمایل به وحدت زیبایی‌شناسی با شیوه‌گریی بسیار راحت است و این واقعیت به معنای مدارا با شیوه‌گری، به وضوح نشان می‌دهد چنین کمالی فقط در معنای زیبایی‌شناختی و در زمینه‌ی هنری بسیار پایین‌تر از سطح تجسم واقعی زیبایی است.

تمام اینها ما را به مسایل تاریخی و تاریخ ادبیات بازمی‌گرداند. ما معمولاً گوته را(با حق کامل) نماینده‌ی بزرگ دوران انتقالی که در بالا ذکر شد، می‌دانیم. بنابراین، در اینجا نیز لازم است به آثار او پرداخته شود: زیرا مسائل زیبایی که به آن پرداختیم، همه بدون استثنا به مسئله‌ی اصلی زیبایی‌شناسی گوته مربوط می‌شوند، و هیچ یک از این مسائل به نظریه و پراکتیک شعر مدرن گوته وارد نشدند، اگر چه، البته، در پوشکین نیز مسایل مشابه به دور از تاثیر گوته ظاهر شدند، مسایلی که به طور ارگانیک از زندگی آن زمان جامعه‌ی روسیه و شخصیت خلاقانه‌ی خود پوشکین جاری بودند. در نهایت، لازم است به گوته مراجعه کرد، زیرا تنها کسی است که می توان جایگاه پوشکین در ادبیات جهان را با او مقایسه کرد.

بیایید نتیجه‌ی خود را از پیش ارائه کنیم: فهم پوشکین به این معنی است که به وضوح ببنیم که او شاعری در مقیاس گوته است و حتی، از جنبه‌ای خاص‌تر، که اکنون درباره‌ی آن صحبت خواهیم کرد – در نویسندگی از همکار آلمانی خود بالاتر است.

این مقایسه‌ی استعداد آنها نیست: چنین مقایسه‌ای همیشه بی‌نتیجه است. و هیچ ارزش‌گذاری مقایسه‌ای از آثار آنها نمی‌شود. این غیرممکن است، به این دلیل که اگر گوته مانند پوشکین زود می‌مُرد، ما فقط«افی‌ژنه[۵۵]» را در آثار بالغ او در اختیار داشتیم؛ به جای «تاسو[۵۶]» فقط یک طرح منثور باقی می‌ماند، به جای«ویلهلم مایستر[۵۷]» دستنوشته‌ای ابتدایی و از نظر ذهنی هنوز تا حد زیادی خام، و از «فاوست[۵۸]» فقط صحنه‌هایی باقی می‌ماند که در جوانی به شیوه‌ی مبتکرانه‌ای نوشته شده بودند، اما هنوز از آن اشعاری که توسط

[55] Ифигеней
[56] Тассо
[57] Вильгельм Мейстер
[58] Фауст

جهان به رسمیت شناخته شده بودند، بسیار دور بود؛ «هرمان و دوروته‌آ[59]»، «مرثیه‌های رومی[60]» و بسیاری از آثار دیگر او وجود نخواهند داشت.

معیار مقایسه می‌تواند تنها مسئله‌ی اصلی دوران آنها و زیبایی‌شناسی آنها یعنی زیبایی باشد. با مقایسه‌ی آنها در این زمینه به چه نتیجه‌ای خواهیم رسید؟

گوته این مسئله را به وضوح دید، مسائلی که ناشی از جامعه‌ی بورژوازی به طور کلی و جامعه آلمان آن دوران به طور خاص بود. در اینجا نظر او درباره‌ی امکانات پیشرفت ادبیات کلاسیک اینگونه است:«یک نویسنده‌ی ملی-کلاسیک کی و کجا به وجود می‌آید، وقتی که در تاریخ ملت خود رویدادهای بزرگ و پیامدهای آن را در وحدتی قابل توجه و شاد می‌یابد، وقتی در طرز فکر و احساس هموطنان خود بی‌مایه‌گی و کم عمقی و در اعمال آنها اراده‌ای قوی و مداوم نمی‌بیند؛ وقتی که او خود، آکنده از روح ملی، به لطف نبوغ ذاتی‌اش، توانایی همدردی با گذشته و حال را در خود احساس می‌کند...»، و با ارزیابی کاملاً واقع بینانه از وضعیت آن زمان آلمان، خردمندانه می‌افزاید:«بیایید برای آن انقلاب‌هایی که به رشد آثار کلاسیک در آلمان کمک می‌کنند، کمک نکنیم»(8).

این ارتباط گوته با زمان خود و مردم آن زمان تاثیر تعیین کننده‌ای بر تمام جهان بینی او، از جمله موقعیت او به عنوان یک انسان و هنرمند دارد: او می‌بیند که یک انقلاب دمکراتیک برای تجدید واقعی فرهنگ آلمان ضروری است و در عین حال، این انقلاب را در آن زمان نه تنها غیرممکن می‌داند، بلکه در درون، از این انقلاب هراس دارد. از طریق چنین نگرش دوگانه‌ای به انقلاب، مانند شکافی در ته قایق، در دیدگاههای نظری و عملکرد هنری گوته، ناهماهنگی، تزلزل و بی‌ثباتی رخنه کرده بود، تمام ویژگی‌هایی که کاملاً با پوشکین بیگانه هستند.

در نتیجه، گوته از موضعی دوگانه به آرمان کلاسیک زیبایی نزدیک شد. در وهله‌ی اول، او به مطالعه‌ی هنر باستانی و نمونه‌های هنر یونانی نیاز داشت تا از این طریق به کلیت

[59] Герман и Дория
[60] Римских элегий

ویژگی‌های فرمی و محتوایی تصاویر واقعیت مدرن از زیبایی واقعی اشباع یا دستکم به این زیبایی نزدیک شود. یعنی مطالعه‌ی هنر باستان، گوته را به پدیده‌های تصویری آن زمان در ماهیت مدرن آنها و در عین حال تحت تکاپو برای آرمان زیبایی برانگیخت. در وهله‌ی دوم، شاعر با در پیش گرفتن «راه یونانی[۶۱]» سعی کرد از آرمان باستانی زیبایی برای گذر از پدیده‌های زشت زندگی، انحطاط و ناهماهنگی، زیبایی‌شناسی بی‌ریخت، فقدان بی‌واسطگی هنری استفاده کند، تا زندگی مطابق با این آرمان تغییر کند. بنابراین، گوته در اینجا از جنبه‌ی هنر به زیبایی نزدیک می‌شود و تا حدودی زندگی معاصر را با روح زیبایی باستانی در هم می‌آمیزد.

در آثار گوته، به طور خلاصه،«ویلهلم مایستر» را می‌توان به عنوان تجسم هنری تیپیک راه اول و «هرمان و دوروته آ» را به عنوان تجسم هنری تیپیک راه دوم تعریف کرد.

گوته غالباً راه دوم را راه واقعی شعر می‌دانست، و آن را به راه اول ترجیح می‌داد، در حالی که رمان مدرن(از جمله رمان‌های خودش) از نظر او، همیشه یک مسیر جنبی را طی می‌کنند و تجسمی ناقص و متناقض از زیبایی ارائه می‌دهند. بهای چنین ترجیحی ناچار به فقیرشدن محتوای اجتماعی آثار او منجر شد. با پیروی از این مسیر، نمی‌توان هنری مطابق با زیبایی حماسه‌های کهن ساخت؛ در بهترین صورت، این مسیر می‌تواند منجر به وضعیتی شعری[۶۲] شود – وضعیتی شعری در مقیاس گوته‌ای، وضعیتی که در پس زمینه‌ی آن، گوته، کل تاریخ جهان است.

از سویی دیگر، چنین ترجیحی، البته هرگز در گوته قطعی و برگشت ناپذیر نشد، به همین دلیل او به هنرمندی دورانی بدل شد. او غالباً از «تسخیر وحشیانه[۶۳]» حرف می‌زد، تسخیری که دوران مدرن را با خود به ارمغان آورد، و نمی‌تواند به هنرمند ارتباط نداشته باشد. تصادفی نیست که این سوال(در مکاتبه با شیلر) به شکلی خاص در ارتباط با «فاوست» مطرح می‌شود.

---

[61] Греческий путь

[62] منظور شعر طبیعت است که بازتاب زندگی آرام و فراغ بال است.م

[63] Варварских завоеваниях

پوشکین با معضلی که گوته را عذاب می‌داد، آشنا نبود، و اگر آشنا بود، حقانیت آن را به رسمیت نمی‌شناخت. همه از روابط نزدیک پوشکین با دکابریست‌ها اطلاع دارند؛ و همه می‌دانند که همدردی او با آرمان آنها حتی پس از شکست جنبش دکابریست‌ها در سخت‌ترین شرایط دچار تزلزل نشد؛ و پوشکین هرگز ایمان به نوسازی میهن در آینده را تحت لوای آزادی از دست نداد. بنابراین پوشکین با صحبت از اینکه چه چیزی شعر او را جاودانه می‌کند، به اهمیت اجتماعی آثار خویش اشاره می‌کند.

و زمان درازی با مردم مهربان خواهم بود،

با شعر احساسات خوبی را به وجد آوردم،

و در عصر بی‌رحم خود آزادی را تجلیل کردم

و طردشدگان را به رحمت فراخواندم.

این تفاوت عمیق بین بین مواضع پوشکین و گوته، البته ریشه در تفاوت لحظات تاریخی آلمان و روسیه دارد. در حالی که در روسیه فروپاشی فئودالیسم منجر به ایجاد وحدت ملی شد؛ اگر چه در قالب مطلق‌گرایی، - در آلمان همین روند منجر به فروپاشی ملت به سرزمین‌های کوچک‌تر شد. کافی است به جنگ‌های ناپلئونی اشاره کنیم؛ در روسیه این دوره با جنگ شکوهمند میهنی 1812 مشخص می‌شود و در آلمان – با شکست مفتضحانه‌ی ینا. تفاوت اساسی این دو شاعر به وضوح در تفاوت آنها در درک و بازنمایی رویدادهای تاریخی آن عصر منعکس می‌شود. گوته‌ی جوان در «گوتز فون برلیشینگن[۶۴]» بدون کوچکترین همدردی درباره‌ی جنگ دهقانی نوشت، در حالی که پوشکین وقایع‌نگار قیام بوگاچُف شد و

[64] Геце фон Берлихингене

یادبودی شاعرانه برای او ساخت؛ و مدت‌ها قبل از نوشتن این اثر، استنکا رازین[۶۵] را، رهبر انقلابی دهقانی دیگر را «تنها چهره‌ی شاعرانه‌ی تاریخ روسیه» نامید.

پیامد این موضع پوشکین، تلاش او برای آرمان زیبایی مدرن در «یوگنی آنه‌گین» است (گوته در اینجا بین دو وضعیت متضاد در نوسان است). بلینسکی با ظرافتی خاص درباره‌ی «یوگنی آنه‌گین» گفت که این یک رمان است نه حماسه یا حتی حماسه‌ای مدرن. رمانی که زندگی آن زمان روسیه را به تصویر می‌کشد، و دوباره همانطور که بلینسکی به درستی به آن اشاره می‌کند – دایره المعارف زندگی روسی است. در واقع «یوگنی آنه‌گین» - رمان است، و علاوه بر این، رمانی است در مقیاسی بزرگ، دوران ساز، زیرا پوشکین با عمق و قدرتی زیاد به تیپ اصلی دوران پی برد و آن را نشان داد، و به ضوح همه‌ی آنها به عنوان نمایندگان اجتماع روسیه در طول پیشرفت صد ساله‌ی آن در برابر ما قرار دارد. دوبرولیوف[۶۶] در زمان خود بر این ویژگی‌های قابل توجه رمان‌های پوشکین تاکید داشت. بنابراین سبک «یوگنی آنه‌گین» هیچ ربطی به سبک گوته و بایرون و دیگر معاصران بزرگ پوشکین که با ابزارهای کلاسیک یا رمانتیک سعی کردند بر نثر سرمایه‌داری غلبه کنند، ندارد. «یوگنی آنه‌گین» رمانی است که از منظر فرم بی واسطه‌ی آن، پدیده‌ای بی‌نظیر در تاریخ رمان جهانی است. در رابطه‌ای متفاوت، قبلاً نیز اشاره کرده‌ام که در ادبیات مجارستان نیز پدیده‌های

---

[65] ستپان تیموفوویچ رازین(مشهور به ستنکا رازین)-(1630-1671) – کزاک دون، فرمانده ی نیروهای دونتسک، فرمانده‌ی قیام 1667-1671(بزرگترین شورش تاریخ روسیه قبل از پتر کبیر). جنبش رازین نتیجه‌ی تشدید وضعیت اجتماعی مناطق کزاکی، در درجه‌ی اول در دون در ارتباط با دهقانان فراری مناطق داخلی روسیه پس از تصویب قانون مجلس در 1649 مبنی بر بردگی کامل دهقانان آغاز شد. دهقانانی که به دون آمدند، کزاک شدند، اما بدون هیچ ریشه‌ای و نسب و دارایی و از لحاظ اجتماعی با کزاک های بومی تفاوت داشتند که اصطلاحا دهقانان «بی‌چیز» گفته می‌شدند، به مرور این دو نیرو به اتحاد رسیدند و به سمت ولگا حرکت کردند.

در سال1667 استپان رازین رهبر کزاک‌ها شد. در بهار 1667 از 500 تا 800 کزاک در نزدیکی ولگا- دون اطراف او جمع شدند و با امتدا حرکت او افراد ملحق شده به او بیشتر می‌شد و تا شقف 2000 نفر رفت.

استپان رازین به شهرهای شمالی ایران از جمله مازندران و گیلان نیز حمله کرد و به صورت موقت آنها را به قلمروی خود پیوست کرد.

او سرانجام پس از درگیری‌های زیاد از نیروهای تزاری شکست خورد و در ژوئن 1671 در کرملین گردن زده شد. م

[66] Добролюбов

منحصر به فرد مشابهی وجود دارند: «یانوش ویتز[۶۷]» پتوفی[۶۸] و قسمت اول«تولدی[۶۹]» یانوش آرانی[۷۰].

اما این آثار به دلیل عقب‌ماندگی آن زمان مجارستان، طبیعتاً نتوانستند به رمان تبدیل شوند.

شعرهای بلندپروازانه‌ی رها و ساده، بیان لیریک صمیمانه‌ی ذهنی‌ترین احساسات، آسیبی به شکل‌پذیری کلاسیک تصاویر و موقعیت‌های «یوگنی آنه‌گین» وارد نمی‌کند. در عوض، به لطف همین ویژگی‌ها، وسعت ایجاز لحظات جداگانه‌ای که در بالا اشاره شد، حاصل می‌شود. هر تصویر به صورت واضحی تصویر شده است، اما اگر به رمان به عنوان یک کل نگاه کنیم، خواهیم دید که پوشکین تنها برخی موقعیت‌های کلیدی واقعاً مهم در زندگی قهرمانانش را به تصویر می‌کشد، و آنها را تا حد امکان به صورت اجمالی نشان می‌دهد و خود را به ضروری‌ترین لحظات محدود می‌کند. تصادفی نیست مهمترین چرخش‌ها زندگی آنه‌گین و تاتیانا در نامه‌هایشان بیان می‌شود.

بنابراین، «یوگنی آنه‌گین» از منظر اصول اساسی ساخت آن، فقط رمانی در میان رمان‌های دیگر نیست، بلکه یکی از تیپیک‌ترین رمان‌های قرن نوزدهم است(مانند رمان‌های والتر اسکات، بالزاک و غیره). مانند بسیاری از نویسندگان دیگر که سعی می‌کنند سبک نبوغ‌آمیز و ظریف نثر قدیم را اتخاذ کنند، دراماتیسم در آن بسیار کم دیده می‌شود و هرگز به یک چارچوب خشک و رسمی تبدیل نمی‌شود. و از همه مهمتر نباید گفت این رمان با لیریسم(که همراه اظهار نظر به روایت دامن می‌زند) خفه شده است، همانطور که غالباً در مورد بایرون و به خصوص پیروان او اتفاق می‌افتد. برعکس، سرشت لیریک – که با عناصر ایرونی و خود ایرونی همراه است، به تصاویر، وضعیت‌ها، صحنه‌ها، خطوطی صاف، شفاف و در عین حال واضح می‌دهد. پوشکین به خوبی می‌دانست که دیگر نمی‌توان انسانی از عصر خود را تنها با اشاره به جایگاه و تعلق طبقاتی او (آنطور که از عصر رنسانس تا عصر روشنگری ممکن بود) به عمل آورد و توصیف کرد. غزلیات پوشکین که هم مرز با ایرونی است، بسیاری از لحظات

[67] Витязь Янош
[68] Петефи
[69] Толди
[70] Яноша Араня

اجتماعی خاص را عیان می‌کند و به وضوح ویژگی‌های تیپیک و فردی قهرمانان کمک می‌کند، آمیختگی رویدادها و وضعیت‌ها که جهت پیشرفت اجتماعی و انسانی را نشان می‌دهد، و این نه به صورت متناقض، در غزلیات متبلور است، که در آن پوشکین مبنایی برای عینیت حماسی و تصویرکشیدن کلیت ایجاد می‌کند و بنابراین، به شیوه‌ای کاملاً منحصر به فرد، در نهایت بر نثر مدرن فائق می‌آید و زیبایی را در انعکاس واقعیت خلق می‌کند.

پوشکین در اینجا و نه فقط در اینجا از دو راهی گوته («ویلهلم مایستر» یا «هرمان و دوروته‌آ») فراتر می‌رود.

اما تمام اینها نه تنها در سطح فرم هنری، بلکه در حوزه‌ی محتوای انسانی اشعار پوشکین نیز جریان دارد. گوته، شاید بعد از شکسپیر بزرگترین استاد بازنمایی زنان و خلق تصاویر زنانه بود. اما در آثار او غالباً با دو نوع تیپ افراطی مواجه می‌شویم: افرادی عادی با احساساتی ساده و قوی(گرتخن، کلرخن، دوروته‌آ، فیلینا) و زنان باهوش، تحصیلکرده، از نظر روحی و اخلاقی کامل که نمایانگر کلیت واقعی هستند، شکل عالی از اخلاق بدون انفصال از آگاهی(دوسش لئونورا، ناتالی). زنان گروه دوم گاهی چنان که از منطق چیزها برمی‌آید، کم خون هستند و از زیست روزمره‌ی جانوری به دور هستند؛ بازنمایی فقط به ظاهر اخلاقی و معنوی آنها مربوط است و بنابراین بازنمایی آنها غالباً رنگ پریده و نامشخص است.

تاتیانا، قهرمان «یوگنی آنه‌گین» شبیه هیچ یک از این تیپ‌های افراطی نیست. شکوه و کرامت و حس خاص او، عمق زندگی معنوی، ظرافت و دقت غریزه‌ی اخلاقی او – تمام اینها ارتباط با مردم و عدم جدایی سرنوشت او از زندگی مردم را توضیح می‌دهند. حق با بلینسکی بود، وقتی که از مردمی بودن پوشکین در برابر حملات سطحی که در پوشش عشق به مردم ساده پنهان شده بودند، دفاع کرد.

در روابط پیچیده‌ای که اینجا شرح داده شد، نمی‌توان لحظات هنری و اجتماعی – تاریخی را به صورت مجزا مشخص کرد، لحظاتی که پوشکین را به(باز هم از بیان بلینسکی استفاده خواهیم کرد) شاعری با «طبیعت هنری[۷۱]» تبدیل می‌کنند. حتی در زمان حیات پوشکین،

[71] Артистической натурой

مرحله‌ی جدید گوگَلی در ادبیات روسیه آغاز می‌شود. همانطور که مشهور است، هاینه مرگ گوته را پایان«دوره‌ی هنری[۷۲]» ادبیات آلمان می‌نامد و این نتیجه‌گیری تصادفی نیست، بلکه ناشی از وضعیت تاریخی – اجتماعی است که با مرز خاصی از تاریخ جهان مرتبط است.

[72] Художественного периода

پیوست

1. مقاله‌ی لوکاچ از مجموعه‌ی«Vilagirodalom »(Budapest. Gondolat, I.kot .1970) گرفته شده است، و برای اولین‌بار در ویرایش سوم «رئالیست‌های بزرگ روسیه» - 1951 منتشر شده است، ترجمه از مجارستانی توسط یوری گوسف.
2. به انقلاب 1830 فرانسه اشاره دارد.
3. شاید منظور لوکاچ قسمتی است که لنین در کتاب پلخانف «نیکالای گاردولوویچ چرنشیفسکی»: «چرنشفسکی مبدع تیپ جدید «مردم جدید» » اشاره کرده است. این تیپ آنها در شخص رحمتوف(لنین یادداشت می‌کند: «انقلابی» - از یوری گوسف). نویسنده‌ی ما با خوشحالی از این نوع تیپ جدید استقبال کرد و نمی‌توانست لذت ترسیم حداقل نمایه‌ای از آن را انکار کند(توسط لنین مورد تاکید قرار گرفته است)(لنین درباره‌ی هنر و ادبیات,M.: Политиздат, 1967. C 173)
4. لوکاچ همواره داستان «دوبروفسکی» پوشکین را «نوئل» می‌نامد. این ناسازگاری با اصطلاحات مرسوم ممکن است به دلیل تاثیر زبان آلمانی باشد(لوکاچ غالباً به زبان آلمانی می‌نوشت)، که در آن مفهوم«Erzahlung » هم به معنای «قصه» و هم «داستان» است.

5. این تز لوکاچ بار دیگر نگرش شدیداً منفی او را به پدیده‌های هنری قرن بیستم که معمولاً با مفهوم«آوانگاردیسم» مرتبط هستند، آشکار می‌سازد؛ به هر حال، هنرمندان متعلق به اکسپرسیونیسم، فوتوریسم، سوررئالیسم و غیره دانسته به سوی گسست ریشه‌ای از فرم هنری رفتند، و از طریق ناهماهنگی‌های نظام سبکی – تصویری تلاش کردند عدم تعادل و ناهماهنگی انسانی را منتقل کنند.
6. کلیت – یکی از اصطلاحات مورد علاقه‌ی لوکاچ است که معمولاً به معنای انعکاس در جزئیات کل است، در جزئیتی که خصوصیت اساسی عصر و جهان است.
7. Пушкин А. С. Поли. собр. соч. в 10 тт. Т. 7. Л.: Наука, 1978. С. 436.
8. Гете И. В. Собр. соч. в 13 тт. Т. 10. М., 1937. С. 405-406.

- به همت روبرت سپانیان