# هنرمند و سیاست. ویرجینیا وولف. ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده



ویرجینیا وولف گذشته از رمان، نقدها و مقاله‌های ادبی نابی هم نوشته است که او را در ردیف مقاله‌نویسان برجستهٔ دنیای ادبیات قرار می‌دهد. وولف دقیقاً هم روزگار جیمز جویس بود، یعنی سال تولد و مرگ هر دو دقیقاً یکی است و همچون جویس، به صورت نویسنده‌ای مبتکر و نوگرا در رمان‌نویسی، به ویژه در استفاده از شگرد تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن به شهرت رسید. در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ با چاپ و نشر پنج جلد کتاب خاطرات روزانه و شش جلد نامه‌های وولف، انتشار سریع و گستردهٔ پژوهش‌هایی ادبی دربارهٔ زندگی و آثار او و دیگر اعضا گروه بلومزبری آغاز شد. ویرجینیا وولف همچون نقاشان امپرسیونیست ـ که به آن‌ها سخت علاقه‌مند بود ـ از قبول اصول قراردادی رئالیسم سر باز زد، اصولی که فکر می‌کرد به جای این که واقعیت را دقیقاً منتقل کنند، می‌توانند حتی وارونه هم جلوه‌اش دهند. شورش او علیه این اصول قراردادی، هم در داستان‌ها و هم در نوشته‌های انتقادی و مقاله‌هایش آشکار است. ترجمهٔ مقاله هنرمند و سیاست و بخشی از مقالهٔ او را به نام داستان نویسی امروز در اینجا می‌خوانیم.

## هنرمند و سیاست

کانون بین‌المللی هنرمندان از من خواسته است که تا آنجا که ممکن است به اختصار توضیح دهم چرا امروز هنرمندان تا این حد صادقانه و فعالانه به سیاست گرایش یافته‌اند، زیرا به نظر می‌رسد کسانی هم هستند که تمایل چندانی به این کار نشان نمی‌دهند. لازم به ذکر این نکته نیست که نویسنده‌ها به سیاست دلبسته‌اند. فهرست کتاب ناشرها و تقریباً هر کتابی که این روزها منتشر می‌شود، خود گویای این واقعیت است. تاریخ نگارِ معاصر نه دربارهٔ یونان و روم باستان، که دربارهٔ آلمان و اسپانیای امروزی می‌نویسد؛ زندگینامه‌نویس امروزی، زندگی هیتلر و موسولینی را بررسی می‌کند و نه زندگیِ هانری هشتم و چارلز لمب را؛ شاعر در شعرهای خود از کمونیسم و فاشیسم سخن می‌گوید؛ رمان‌نویس به جای نقل زندگی خصوصی شخصیت‌های رمان، به محیط اجتماعی و عقاید سیاسی آن‌ها می‌پردازد. روشن است که نویسنده چنان با زندگی بشری سروکار دارد که وجود هر نوع انگیزشی در درونمایهٔ اثرش به اجبار زاویهٔ دیدش را تغییر می‌دهد. هنرمند نگاهش را یا متوجه مسایل و مشکلات مستقیم و آنی می‌کند یا موضوع اثرش را با مسایل امروزی مرتبط می‌سازد و یا در پاره‌ای موارد، چنان مسحور هیجان‌های آنی می‌شود که مُهر سکوت بر لب می‌زند. اکنون می‌توان پرسید چرا این انگیزه باید بر نقاش و مجسمه‌ساز تأثیر بگذارد؟ نقاش و مجسمه‌ساز نه با احساس‌های مدل کار خود، که با قالب و شکل آن سروکار دارد. گِلِ سرخ و سیب که نظریه‌های سیاسی ندارند. چرا نباید وقتی صرف کند و مثل همیشه در آن نور سرد شمالی که همچنان از پنجرهٔ کارگاهش به درون می‌تابد، دربارهٔ آن‌ها بیندیشد؟ پاسخ دادن به این پرسش، آن هم به اختصار کار آسانی نیست، زیرا برای درکِ این نکته که چرا هنرمند، هنرمند آثار تجسمی، تحت تأثیر موقعیت جامعه قرار می‌گیرد، نخست باید بکوشیم ارتباط هنرمند با جامعه را تعریف کنیم و این خود کارِ دشواری است، بخشی به این دلیل که تاکنون چنین تعریفی ارائه نشده است. اما بیشترِ مردم، در این نکته توافق دارند که نوعی تفاهم بین هنرمند و جامعه وجود دارد و می‌توان گفت که در زمانهٔ صلح، روال آن به طور کلی چنین بوده است. هنرمند خود معتقد است که ارزش اثرش وابسته به آزادی اندیشه، امنیت فردی و مصونیت از امور جاری و عملی بوده است. زیرا آمیزش هنر با سیاست به عقیده او، آمیزشی نامشروع است. پس باید از قبول مسئولیت‌های سیاسی مبرا باشد؛ او در این راه از بسیاری از امتیازهایی که یک شهروند فعال از آن بهره‌مند است چشم می‌پوشد؛ و در قبالِ آن چیزی را که یک اثر هنری می‌نامندش، می‌آفریند. جامعه نیز خود را

موظف می‌داند که اوضاع را به شیوه‌ای اداره کند که دستمزد بخور و نمیری به هنرمند بپردازد، هیچ نوع کمک فعالانه‌ای از او مطالبه نکند و خود را مدیونِ آثار هنرمندانه‌ای بداند که همیشه یکی از دلایل عمدهٔ تشخص و برتری‌اش به شمار می‌آمده است. پیمان هنرمند و جامعه، با وجود بسیاری از بی‌توجهی‌ها و پیمان شکنی‌های هر دو طرف، همچنان معتبر باقی مانده است؛ جامعه آثار هنرمند را در قبال خدمات دیگر پذیرفته است و هنرمند، که بیشتر اوقات به نحوی مخاطره‌آمیز با حقوق ناچیزی ساخته است، بی‌اعتنا به هیجان‌های آنی سیاسی آثاری نوشته یا تصویر کرده است. به این ترتیب، غیرممکن است که وقتی آثار کیتس را می‌خوانیم یا به تابلوهای تیشیان یا ولاسکوئز نگاه می‌کنیم و به موسیقی موتسارت و باخ گوش می‌دهیم، بگوئیم اوضاع و احوال سیاسی آن روزگار و آن سرزمینی که این آثار در آن‌ها آفریده شده‌اند چه گونه بوده است. و اگر غیر از این بود، اگر چکامه‌ای برای بلبل [اثر: کیتس] از مایهٔ نفرت به آلمان الهام گرفته؛ اگر باکوس و آریادنه نماد غلبه بر حبشه بوده؛ اگر فیگارو دکترین هیتلر را نمایش می‌داده، باید احساس کنیم که فریب خورده‌ایم و چیزی بر ما تحمیل شده است، انگار که به جای نانی که از آرد پخته می‌شود، نانی به ما داده‌اند که از گچ ساخته شده است. اما اگر درست باشد که یک چنین پیمانی بین هنرمند و جامعه وجود دارد، پی‌آمد آن در زمان صلح، به هیچ وجه این نیست که هنرمند بی‌نیاز و مستقل از جامعه است. از لحاظ مادی و برای رزق و روزی خود البته به جامعه وابسته است. هنر نخستین تجمل زندگی است که در زمانهٔ فشار باید حذف شود؛ هنرمند نخستین کارگری است که آسیب می‌بیند و رنج می‌کشد. اما از لحاظ عقلانی هم متکی و وابسته به جامعه است. جامعه نه تنها ارباب که حامی اوست. اگر این حامی، زیادی سرگرم یا زیادی آشفته و گیج باشد که نتواند قابلیت‌های حاد و حساس خود را به کار گیرد، هنرمند در خلاء و بیهوده کار خواهد کرد و هنرش آسیب خواهد دید و چه بسا که از فقدان تفاهم نابود شود. از سوی دیگر، اگر این حامی نه تهیدست و نه بی‌اعتنا که دیکتاتور و خودکامه باشد، اگر فقط تابلوهایی بخرد که به تمجید و تملق‌گویی از اعمال پوچ و بی‌حاصل او بپردازد یا در خدمت سیاست‌هایش باشد، بازهم هنرمند نادیده انگاشته شده و آثارش بی‌ارزش جلوه می‌کند. و حتی اگر هنرمندانی باشند که توان آن را داشته باشند که به حامی اهمیتی ندهند و او را نادیده بگیرند، نه به این دلیل که درآمدی خصوصی دارند یا با گذشت زمان آموخته‌اند که سبک و سیاق خاص خود را شکل دهند و به سنت اتکا کنند، بیشتر آن‌ها فقط هنرمندانی قدیمی‌اند که کارشان را دیگر انجام داده‌اند. با این همه حتی این‌ها هم به هیچ

وجه در امان و مصون نیستند. زیرا هر چند ساده است که به نحوی مضحک بر این نکته اصرار ورزید، این خود واقعیتی است که کارِ هنر، نه تنها ارتباط هنرمند را با هنرمندان نوع خود قطع نمی‌کند، که حساسیت او را بیشتر افزایش می‌دهد و در او احساسی برای تمناها و نیازهای کلی بشری می‌پروراند و بار می‌آورد که شهروندی که وظیفه‌اش کار کردن برای کشوری بخصوص یا برای حزب بخصوصی است دیگر مجالی و شاید نیازی به پرورندان خود ندارد. بنابراین حتی اگر او فرد غیرخلاقی هم باشد، به هیچ وجه بی‌احساس نیست. چه بسا که در واقع از یک شهروند فعال هم بیشتر رنج بکشد، زیرا که وظیفهٔ مشخصی ندارد که ایفا کند. با توجه به این دلایل، روشن است که وقتی جامعه آشفته و پرهرج و مرج است، هنرمند نیز به اندازهٔ دیگر شهروندان تحت تأثیر قرار می‌گیرد، هرچند این آشوب و آشفتگی به شیوه‌های گوناگونی او را متأثر می‌سازد. کارگاهش اکنون دیگر، گوشهٔ آرام و خلوتی نیست که بتواند در آن با آرامش خیال به سیب یا مدل خود بیندیشد. کارگاهش مورد هجوم صداهایی است همه، به این یا آن دلیل، مزاحم و آزاردهنده. نخست صدایی است که فریاد می‌زند: «از تو حمایت نمی‌کنم، چیزی به تو نمی‌پردازم. آن قدر رنج کشیده‌ام و شوریده‌ام که دیگر از کارهای تو لذّت نمی‌برم.» آنگاه صدایی است که کمک می‌طلبد. «از برج عاج خود پائین بیا و کارگاهت را رها کن.» فریاد می‌زند «استعدادت را به کسوت یک پزشک، یک معلم به کار گیر، نه یک هنرمند نقاش.» و باز صدایی است که به هنرمند هشدار می‌دهد که تا زمانی که نتواند دلیل قانع کننده‌ای ارائه دهد که چرا هنرش برای جامعه مفید است، باید به صورتی فعال به جامعه کمک کند. با ساختن هواپیماها، با شلیک گلوله‌ها. و سرانجام صدایی است که بسیاری از هنرمندان کشورهای دیگر آن را شنیده‌اند و به ناگزیر به آن تمکین کرده‌اند. صدایی که اعلام کرده است که هنرمند خدمتکار سیاستمدار است. این صدا می‌گوید «هنر تو باید تنها به فرمان ما باشد، تابلوهایی برای ما بکش، مجسمه‌هایی بتراش که در ستایش مرام ما باشد. فاشیسم را ستایش کن، کمونیسم را ستایش کن. هر وعظی را که به تو دیکته می‌کنیم، موعظه کن. بدان که به هیچ صورت دیگری، زنده نخواهی ماند.» هنرمند با همهٔ این صداهایی که در گوشش فریاد می‌زنند، چه گونه می‌تواند همچنان در کارگاهش آرامش داشته باشد و در آن نور سردی که از پنجرهٔ کارگاه به درون می‌تابد، به مدل و به سیب خود بیندیشد؟ او ناگزیر است که در سیاست شرکت کند، باید خود را درون کانون‌هایی مثل کانون بین‌المللی هنرمندان جای دهد. دو انگیزه‌ای که برای او بسیار مهم‌اند در معرض خطر است. نخست نجات خود؛ و دیگری نجات هنرش. در

ردّ داستان‌های سنّتی بخش زیادی از زحمت فراوان فراهم کردن قوام یافتگی، شباهت به زندگیِ داستان، صرفاً زحمتی نیست که به دور انداخته شود، بلکه زحمتی است نابجا که به حدِ تاریک کردن و محو کردن نورِ ادراک منتهی می‌شود. به نظر می‌رسد نویسنده مکلف است نه با میل و ارادهٔ خود که به فرمانِ حاکم خودکامه و قدرتمندی که او را بردهٔ خود کرده، طرحی کلی فراهم کند، کمدی و تراژدی و جاذبهٔ عشقی فراهم کند و با ظاهری از احتمال باورپذیری، کُل اثر را چنان پاک و مبرا از خطا محفوظ نگه دارد که اگر قرار بود همهٔ شخصیت‌هایش زنده شوند، خود را در چنان لباس برازنده‌ای ببینند که آخرین دکمهٔ آن نیز مطابق مُد روز باشد. امرِ حاکمِ خودکامه اطاعت شده است: رمان به اندازهٔ لازم پخته و آماده است، اما گاهی، با گذشت زمان، بیشتر و بیشتر و همچنان که صفحه‌ها با همان شیوه‌های مرسوم سیاه می‌شوند، ما با تردیدی لحظه‌ای، احساسی از تمرد به آن بدگمان می‌شویم. یعنی زندگی این طور است؟ یعنی رمان‌ها باید این طور باشند؟ به درون که نگاه کنی، به نظرت می‌رسد که زندگی اصلاً «این طور» نیست. لحظه‌ای یک ذهن معمولی را در یک روز معمولی بررسی کن. ذهن هزاران نقش را دریافت می‌کند. پیش پا افتاده، خیالی، زودگذر یا حک شده با تیزی و برندگی فولاد. این‌ها از همه سو می‌آیند، رگباری بی‌وقفه از ذره‌های بی‌شمار، و همچنان که فرو می‌بارند، همچنان که به صورت زندگیِ روزهای دوشنبه یا سه‌شنبه شکل می‌گیرند، تکیهٔ کلام به شکلی متفاوت با قدیم فرو می‌بارد؛ لحظهٔ مهم، اینجا نیست، آنجاست؛ طوری که اگر نویسنده، آدم آزادی بود و نه یک برده، اگر می‌توانست هرچه را که خود برمی‌گزیند بنویسد و نه آن چه را که ملزم به نوشتن است، اگر می‌توانست پایهٔ اثرش را براحساس خود استوار کند نه بر اصول قراردادی، دیگر طرح کلی، کمدی، تراژدی، جذبهٔ عشق یا مصیبت به سیاق پذیرفته شده وجود نداشت، و چه بسا حتی یک دکمه هم روی آن دوخته نمی‌شد، به صورتی که خیاط های خیابان باند استریت بر آن می‌دوختند. زندگی یک ردیف چراغ های درشکه نیست که به صورتی متقارن تنظیم شده باشند، زندگی هاله‌ای نورانی نیست، پوششی نیمه شفاف که ما را از آغازِ خودآگاهی تا پایان، در خود می‌پوشاند. وظیفهٔ رمان نویس آیا این نیست که این گونه گونی‌ها را بیان کند، این روحِ ناشناخته و بی هیچ نوع خط کشی و محدودیت را، با هر نوع نابهنجاری یا غموضی که ممکن است به نمایش بگذارد، با کم‌ترین آمیزهٔ غرابت و ظاهرسازی ممکن؟ ما صرفاً در پی تهور و صداقت نیستیم؛ ما پیشنهاد می‌کنیم و نظر می‌دهیم که خمیرمایهٔ مناسب داستان با آن چه عادت و سنت به ما باورانده است قدری مغایرت دارد. ◆◆ ◆