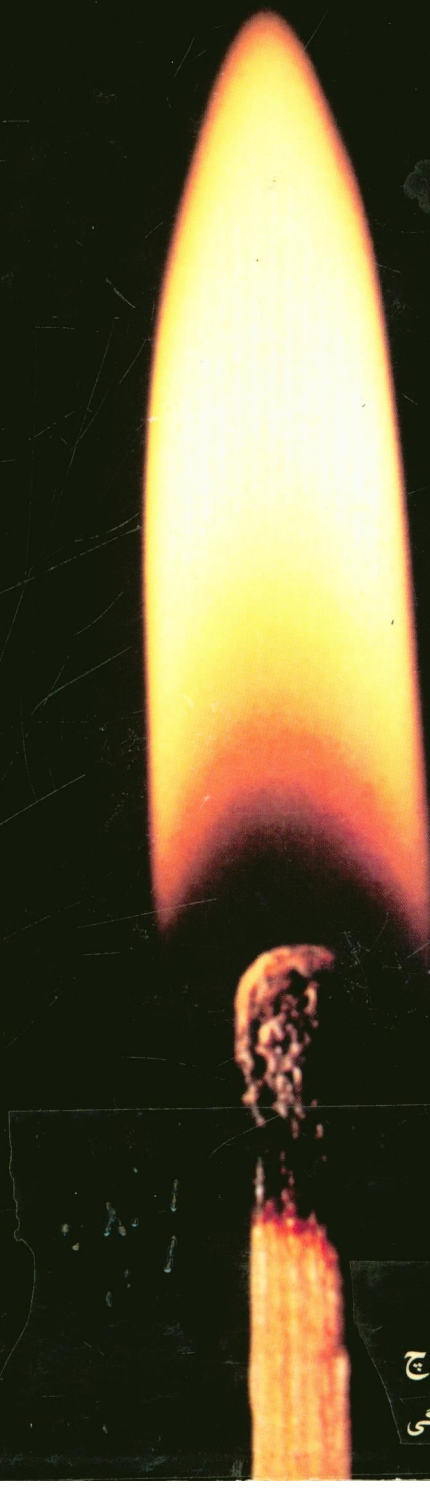
نویسنده، نقد و فرهنگ



جورج لوکاچ

اکبر معصوم‌بیگی

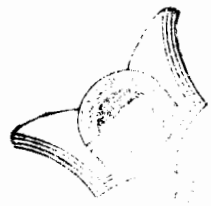
نویسنده، نقد و فرهنگ
جورج لوکاچ

نشر دیگر

شابک: ۳-۰۱-۷۱۸۸-۹۶٤

نویسنده، نقد و فرهنگ
جورج لوکاچ
۱/۴۰ ف
۲۷/۶

۱۴۰۰/۱



کتابخانه ... ۱۳۸۲
... ادبیات

نویسنده، نقد و فرهنگ

جورج لوکاچ / علی‌اکبر معصوم‌بیگی

نشر دیگر

■ نویسنده، نقد و فرهنگ

□ جورج لوکاچ
□ مترجم: علی‌اکبر معصوم‌بیگی
□ چاپ اول: ۱۳۷۹
□ شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
□ حروف‌چینی، صفحه‌آرایی و طرح جلد: آتلیه دیگر
□ چاپ: امینی
□ قیمت: ۱۸۰۰ تومان
□ حق چاپ و نشر محفوظ

■ نشر دیگر

□ صندوق پستی: ۱۵۸۱۵/۱۷۹۹
□ تلفن: ۸۷۱۱۴۶۵ ـ ۸۷۲۰۹۴۹
□ شابک: ۳ـ۱ـ۰۱ـ۷۱۸۸ـ۹۶۴

لوکاس، جورج، ۱۸۸۵ـ ۱۹۷۱ Lucas, George
نویسنده، نقد و فرهنگ / جورج لوکاچ؛
[گردآورنده و مترجم] علی اکبر معصوم‌بیگی.
تهران: نشر دیگر، ۱۳۷۹
۲۷۹ ص
ISBN 964-7188-01-3
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
۱. نقد ادبی. ۲. ادبیات ـ ـ فلسفه. ۳. ادبیات ـ ـ تاریخ و نقد
الف. معصوم‌بیگی، علی‌اکبر، ۱۳۲۹ ـ مترجم. ب. عنوان
۹ن۹ل / PN ۸۱ ۸۰۱/۹۵
۱۳۷۹ م۲۵۲گ
۱۳۷۸
کتاب‌خانه ملّی ایران ۳۵۱۸ ـ ۷۹م

۱ـ یادداشت مترجم ۷
۲ـ توصیف یا روایت؟ ۱۳
۳ـ قیافه‌شناسی فکری در شخصیت‌پردازی ۶۷
۴ـ نویسنده و منتقد ۱۲۳
۵ـ داستایفسکی ۱۷۷
۶ـ توماس مان ۲۰۵
۷ـ نامه‌ای درباره‌ی شکسپیر ۲۵۱
۸ـ فرهنگ کهن و فرهنگ نو ۲۵۷

یادداشت مترجم

جورج لوکاچ (۱۹۷۱-۱۸۸۵) فیلسوف، نظریه‌پرداز، منتقدِ ادبی و فعالِ انقلابیِ مجارستانی نه از آن‌گونه متفکرانی است که چون هم‌تایانِ فیلسوف خود، کانت، فیشته، شلینگ و هگل عمر خود را به آرامش و سایه‌نشینی و خلوت در گوشه‌ی دنجِ کتاب‌خانه‌ها و محافلِ علمی و ادبی گذرانده و فارغ از غوغای دنیای بیرون وقت خود را صرف پژوهش و تحقیق ادبی و فلسفی و سیاسی کرده باشد. لوکاچ همواره در کوران بحرانی‌ترین روی‌دادهای حیات بشری در سده‌ی بیستم درگیر مستقیم بود و از این رو نه تنها زندگی او را نمی‌توان "بی‌حادثه"، سرراست، هموار و یک‌پارچه شمرد بل‌که پیوسته دست‌خوشِ خطرآمیزترین تندبادها بود. لوکاچ در عمر نسبتاً دراز خود شاهد چندین انقلاب بزرگ و ده‌ها شورش، دو جنگ بزرگ جهانی، چند جنگ داخلی و تصفیه‌های خونین درون‌حزبی بود. از این رو در مرحله‌بندی کاروبار لوکاچ نباید تأثیر این روی‌دادها را در آثار او نادیده گرفت. زندگی فکری لوکاچ را می‌توان به مراحل متعدد تقسیم کرد اما در این تقسیم‌بندی به سه مرحله‌ی متمایز برمی‌خوریم که از مراحل دیگر شاخص‌تر است. مرحله‌ی نخست دوره‌ای است که لوکاچ به تأثیر محیط فکری امپراتوری اتریش ـ هنگری در حلقه‌ی هنرمندان و فیلسوفان "گروه هشت" سخت تحت تأثیر سنتِ سترگ ایدئالیسم آلمانی است و با بزرگانی چون گئورگ زیمل، ماکس وبر و ارنست بلوخ محشور است و در "محفل یک‌شنبه" با مشاهیری چون بلابالاش، فردریک آنتال، کارل مانهایم، بلافوگاراسی، آرنولدهاورز، کارل پولانی و... هم‌سخن و هم‌نشین است. آثار این دوره‌ی لوکاچ، ***تاریخ تکامل درام مدرن***، ***روح و فرم***، ***فرهنگ زیبایی‌شناسی***، ***فلسفه‌ی هایدلبرگی***

هنر و به‌ویژه ***نظریه‌ی رمان*** نخست تحت تأثیر کانت و سپس هگل و کیرکه‌گور نوشته می‌شود؛ در ضمن آن که لوکاچ از نخستین کاشفان این فیلسوف و متأله ژرف‌اندیش دانمارکی است. لوکاچ در واپسین سال‌های جنگ جهانی اول به مارکسیسم روی می‌آورد و در ۱۹۱۹ به حزب کمونیست می‌پیوندد. در همین سال‌هاست که به تأثیر از آنارکوسندیکالیسم ***تاریخ و آگاهی طبقاتی*** را می‌نویسد و سخت مورد حمله‌ی انتقادآمیز کمینترن و نظریه‌پردازان آن، بوخارین، زینوویف، بلاکون و دیگران قرار می‌گیرد. او را "پژفسور" و "ایدئالیست" می‌خوانند و لوکاچ برعکس هم‌تای آلمانی خود کارل کورش به "تقیه" و التباس و پنهان‌کاری رو می‌آورد، بسیاری از تنگناهای فکری را می‌پذیرد و در حزب می‌ماند. در مرحله‌ی نخست تأکید لوکاچ بر عنصر ذهنی، دوری از عینیت‌باوریِ خشک، علم‌گراییِ پوزیتیویستی و ماتریالیسم مکانیکی اکثریت نظریه‌پردازان سوسیال دمکرات (بین‌الملل دوم) و کمونیست (بین‌الملل سوم) است. این دوره از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۹ به درازا می‌کشد. لوکاچ از ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ از کار سیاسی کناره می‌گیرد و از آن‌جا که در حوزه‌ی فلسفه نیز مورد حمله بوده است بار دیگر به حوزه‌ی نقد و تحقیق ادبی رو می‌آورد. حاصل این دوره ***مطالعاتی در رئالیسم اروپایی، گوته و عصرش، رمان تاریخی*** و ***مقاله‌هایی درباره‌ی توماس مان*** است. جز اثر نخست، ***مطالعاتی در....*** که به‌هیچ‌رو نمی‌توان آن را اثری جدی انگاشت و آثار "پیمان لوکاچ با شیطان" در بطن آن به وضوح آشکار است همه‌ی این آثار از بهترین نمونه‌های نقد ادبی در سده‌ی بیستم است.

حاصل دوره‌ی سوم (۱۹۵۰-۱۹۵۶) ***معنای رئالیسم معاصر*** و ***تباهی عقل*** است؛ اولی مجموعه‌ای در نقد توماس‌مان، کافکا، بکت و مدرنیسم در ادبیات است و دومی حمله‌ای خردکننده به تأثیر مخرب نیچه بر عالم سیاست و تفکر در یک‌صد سال اخیر. این دو اثر تا حدودی به سنت نخستین آثار لوکاچ وفادار می‌مانند با این همه مانند بسیاری از آثار دوره‌ی میانی از تأثیر "سازش فکری" لوکاچ برکنار نیستند. لوکاچ در ۱۹۵۶ بار دیگر به سیاست باز می‌گردد، وزیر فرهنگ دولت مستعجل

ایمره ناگی می‌شود اما با سرکوب انقلاب مجارستان و دخالت ارتش شوروی دولت ناگی سقوط می‌کند، لوکاچ از کار برکنار و به رومانی تبعید می‌شود و به زندان می‌افتد. در زندان رومانی است که لوکاچ که همواره میان دو نویسنده‌ی بزرگ سده‌ی بیستم، توماس مان و فرانتس کافکا، مان را برمی‌گزیند اذعان می‌کند که: «تازه می‌فهم که کافکا چه می‌گوید». از این پس است که لوکاچ گریبان خود را از چنبره‌ی دگماتیسم مصلحت‌آمیز حزبی می‌رهاند و کار آزادانه‌ی فکری را از سر می‌گیرد. ***زیبایی‌شناسی*** (ماهیت ویژه‌ی زیبایی‌شناسی، ۱۹۶۲)، ***هستی‌شناسی وجود اجتماعی*** و کتاب ناتمام او در باب ***اخلاق*** به این دوره تعلق می‌گیرد. لوکاچ همواره در برابر مدرنیسم در هنر و ادبیات به دفاع از رئالیسم (رئالیسم انتقادی و نه رئالیسم اجتماعی) برمی‌خاست و خلافِ آثار نخستین خود (مثلاً ***تاریخ و آگاهی طبقاتی***) در آثار میانی و پایانی خود به تز ***"بازتاب"*** در نظریه‌ی شناخت رومی‌آورد و واقعیت را یگانه معیار صحت و درستی تفکر و آگاهی می‌داند؛ اما بسیاری از هم‌تایان یا پی‌روان لوکاچ از کارل کورش و تئودور آدورنو گرفته تا نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت، لوسین گلدمن، مرلوپونتی، هربرت مارکوزه و جنبش چپِ نوِ امریکا و اروپا در دهه‌ی ۱۹۶۰ در نظریه‌ی "بازتاب" به دیده‌ی شک می‌نگرند و لوکاچِ "جوان" را بر لوکاچِ پیر برتر می‌شمارند.

●

مجموعه‌ی حاضر از شش مقاله و یک نامه فراهم آمده است. عمده‌ی این گفتارها به دوره‌ی نخست و دوره‌ی میانی آثار لوکاچ تعلق می‌گیرند.

لوکاچ در ***"روایت یا توصیف"*** بر آن است که دو شیوه‌ی هنری ترکیب‌بندی یعنی روایت و توصیف نمودار دو دوره‌ی اجتناب‌ناپذیر تکامل سرمایه‌داری است، یعنی مرحله‌ی آغازین پیروزی بر فئودالیسم (پیش از انقلاب‌های ۱۸۴۸) و مرحله‌ی نهاییِ منحطِ پیش از پیروزی طبقه‌ی کارگر (پس از انقلاب‌های سراسری ۱۸۴۸ و فروشدنِ نیروهای انقلابی و برآمدنِ ضدانقلاب فاتح). لوکاچ رئالیسم (و نمایندگان برجسته‌ی آن بالزاک و استندال) را نمودار دوره‌ی نخست و ناتورالیسم (و بزرگ‌ترین

شاخصه‌های آن فلوبر و زولا) را نمودار مرحله‌ی دوم و پسین می‌داند. در نظرِ لوکاچ خواه روایت یا توصیف، اصل ترکیب‌بندیِ نویسنده مبتنی بر یک جهان‌نگری از جامعه و انسان‌ها و نقش انسان‌ها در شکل‌گیری سرنوشت خود است.

"قیافه‌شناسی فکری در شخصیت‌پردازی" به کنشِ متقابل، فراگیر و چندوجهی شخصیت‌ها با یک‌دیگر، جامعه و مسائل بزرگ جامعه می‌پردازد و فقدان این کنشِ متقابل را نشانه‌ی تباهی ادبیات و گسیختگی دنیای قهرمانان از یک‌دیگر و از جهان پیرامون می‌داند.

لوکاچ در ***"نویسنده و منتقد"*** بر آن است که درصورتی‌که بخواهیم به تمامی دریابیم که منتقد فلسفی کیست و چه رابطه‌ی به‌هنجاری با هنرمند خلاق دارد باید بر یگانگی فلسفه، تاریخ ادبی و نقد ادبی (و از این رو به‌طورمشخص بر فلسفه‌ای درباره‌ی هنر) تأکید ورزید. لوکاچ نویسنده‌ی "متخصص" ادبیات را که تنها جهانِ ادبیات را می‌شناسد در برابر نوع نویسنده ـ منتقدِ کلاسیک، گوته، دیدرو، شیلر، بالزاک، و دیگرها می‌گذارد و بر آن است که این نویسنده ـ منتقدان هرگز حتی یک دم متخصصان محضِ ادبیات نبودند و همواره ادبیات را بر متن گسترده‌ی پیوند آن با مسائل سرنوشت‌سازِ زندگی اجتماعی و فرهنگی زمانه‌ی خود مورد توجه قرار می‌دادند و در پی آن بودند که پژوهش درباره‌ی ماهیتِ هنر و تحقیق در مسائل هنریِ ملموسِ ویژه را با مبرم‌ترین و بنیادی‌ترین مسائل اجتماعی ـ فرهنگی روزگار خود پیوند دهند.

لوکاچ در ***"داستایفسکی"*** و ***"توماس‌مان در جستجوی انسان بورژوا"*** و نامه‌ای درباره‌ی ***"شکسپیر"*** به کار سه تن از بزرگان ادبیات اروپا می‌پردازد. پایان این مجموعه ***"فرهنگ کهن و فرهنگ نو"*** به نخستین دوره‌ی گرایش لوکاچ به برتری فرهنگ بر اقتصاد برمی‌گردد و یکی از شاخصه‌های این دوره‌ی فکری لوکاچ است. لوکاچ در این مقاله غلبه‌ی فرهنگ را بر حوزه‌ی اقتصاد نمودار رهایی بشر از ستم اقتصادی و آغاز فرهنگ نو می‌داند.

علی‌اکبر معصوم بیگی ـ دی‌ماه ۱۳۷۸

روایت یا توصیف؟
بحثی مقدماتی درباره‌ی ناتورالیسم و فرمالیسم

رادیکال‌بودن یعنی بُن و ریشه‌یِ امور را دریافتن؛ بُن و ریشه‌ی انسان، اما، خودِ انسان است.

مارکس

۱

بیایید از میانه[1] آغاز کنیم! در دو رمانِ پُرآوازه‌ی معاصر، ***نانا*** اثر زولا و ***آنا کارنین*** اثر تالستوی مسابقات اسب‌دوانی تصویر شده‌اند. پرسش این‌جا است که این دو نویسنده با این کار چه‌گونه روبه‌رو شده‌اند؟

توصیف مسابقه نمونه‌ی درخشانی از چیره‌دستیِ زولا است: هر جزء محتمل در یک مسابقه اسب‌دوانی بادقت، به شیوه‌ای رنگارنگ و با سرزندگی و طراوتِ حسی وصف شده است. زولا تک‌نگاریِ کوچکی از اسب‌دوانیِ مدرن به دست می‌دهد؛ هر مرحله از کار، از زین‌کردن اسب‌ها گرفته تا مراحلِ پایانیِ مسابقه بادقت و ریزه‌کاری مورد تحقیق قرار گرفته است. تماشاگرانِ پاریسی با همه‌ی تابناکیِ نمایشِ مُدِ ویژه‌ی ***امپراتوری دوم*** وصف شده‌اند؛ هم‌چنان که حقه‌بازی‌ها و زدوبندهایِ پشتِ صحنه‌ها نیز با جزئیات ارایه شده‌اند. در ***نانا*** مسابقه با یک واژگونی پایان می‌گیرد و زولا نه تنها نتیجه‌یِ غافل‌گیرکننده بل‌که هم‌چنین دغل‌کاریِ شرط‌بندی را نیز در این خصوص مسؤول می‌شمارد. با این حال، با همه‌یِ چیره‌دستی، توصیف در حکم فضاپُرکُنی محض در رمان باقی می‌ماند و روی‌دادها به‌سستی و بی‌مبالات با طرح داستان[2] پیوند می‌یابند و می‌توان به‌آسانی آن‌ها را از متن حذف کرد؛ یگانه رشته‌یِ پیوند با طرحِ داستان در این‌جاست که یکی از خیلِ دل‌باختگانِ زودگذرِ نانا به فریب و حقه فنا شده است.

حلقه‌ی پیوند دیگر با طرحِ اصلی چه بسا شکننده‌تر است و درکنشِ[3] رمان عنصری چندان وحدت‌بخش به شمار نمی‌آید و از این رو حتی بیش‌تر نمودار شیوه‌ی آفرینندگی زولاست: نام اسبِ پیروز نانا است. شگفت آن‌که زولا واقعاً بر این تداعیِ تصادفیِ سست تأکید می‌ورزد و پیروزیِ هم‌نامِ زنِ عشوه‌گر نمادِ پیروزیِ خودِ نانا در

1-in medias res　　2-Plot　　3-action

محافلِ اشرافیِ پاریس و دنیایِ روسپیان تلقی می‌شود.
در *آناکارنین* مسابقه بازنمایِ بحران در درامی بزرگ است: فروافتادنِ ورونسکی از اسب مظهر آشفتگی و واژگونی در زندگی آنا است. آنا درست پیش از آغازِ مسابقه دریافته است که آبستن است و، پس از تردیدی دردآور، ورونسکی را از وضع خود آگاه کرده است. تکانی که آنا از سقوط ورونسکی می‌خورد زمینه‌ساز گفت‌وگوی قطعی او با شوهرش می‌شود و روابطِ شخصیت‌های اصلی به علت مسابقه وارد مرحله‌یِ بحرانیِ تازه‌ای می‌گردد. از این رو مسابقه نه تابلویی محض بل‌که یک رشته صحنه‌یِ به‌شدت دراماتیک است که نقطه‌ی عطفی قطعی در طرحِ ماجرایِ داستان پدید می‌آورد.
اختلافِ مطلقِ مقاصد در صحنه‌های این دو رُمان بیش‌تر در روی‌کردهایِ خلاق نمودار می‌شود: در داستانِ زولا مسابقه از دیدگاه یک تماشاگر **وصف می‌شود**، حال آن‌که در داستان تالستوی مسابقه از دیدگاه یک شرکت‌کننده **روایت می‌شود**.
در *آناکارنین* اسب‌سواریِ ورونسکی کاملاً به صورت جزء جدایی‌ناپذیر کنشِ کُلی داستان درآمده است. در واقع تالستوی تأکید می‌ورزد که این بخش نه یک واقعه‌یِ فرعیِ صرف بل‌که روی‌دادی است که در زندگیِ ورونسکی از اهمیت اساسی برخوردار است. این افسرِ بلندپرواز به سبب یک رشته پیش‌آمدها از پیش‌برد کاروبار نظامی خود دست‌خوش یأس و سرخوردگی شده است و رابطه‌اش با آنا در این امر به‌هیچ‌رو بی‌تأثیر نبوده است. در نظر او پیروزی در مسابقه در حضور دربار و اشرافیت یکی از معدود فرصت‌هایِ بازمانده را در اختیار او می‌گذارد تا کاروبارِ خود را پیش ببرد. بنابراین همه‌ی تدارک‌های مسابقه جزء جدانشدنیِ یک کنشِ مهّم‌اند و با همه‌یِ معنا و اهمیت دراماتیکِ خود نقل می‌شوند: سقوط ورنسکی اوجِ مرحله‌ای در درامِ شخصی خود اوست. با این سقوط تالستوی از ادامه‌یِ توصیفِ مسابقه سر باز می‌زند زیرا به این نکته که رقیبِ ورونسکی سرانجام از او پیشی می‌گیرد می‌توان پس از این به اشارتی درگذشت.

با این همه تحلیلِ تمرکزِ حماسی در این صحنه به‌هیچ‌رو هنوز به آخر نرسیده است. تالستوی یک "چیز"، یک مسابقه‌ی اسب‌سواری را وصف نمی‌کند؛ بل‌که دگرگونی‌هایِ انسان‌ها را واگو[1] می‌کند. از همین روست که کنشِ داستانی دو بار به شیوه‌ی حماسیِ راستین روایت می‌گردد و تنها به شیوه‌یِ عکس‌برداری توصیف نمی‌شود. در نخستین واگویی که در آن ورونسکی چهره‌یِ اصلیِ شرکت‌کننده در مسابقه است، نویسنده ناگزیر است با ریزه‌کاری و وسواس و پیچیدگی هرچیزی را که در تهیه و تدارکِ کار و در مسابقه دخیل است و اهمیت دارد گزارش کند. اما در واگوییِ دوم آنا و کارنین شخصیت‌های اصلی‌اند. تالستوی که چیره‌دستیِ حماسیِ کاملِ خود را به چشم می‌کشد، این واگوییِ مسابقه را بی‌درنگ پس از نخستین واگویی نمی‌آورد. در عوض نخست روی‌دادهایِ پیش‌ترِ آن روزِ کارنین را واگو می‌کند و طرزِ تلقیِ کارنین را نسبت به آنا می‌کاود. از این‌جاست که می‌تواند مسابقه را به منزله‌یِ اوج‌گاهِ سراسرِ آن روز عرضه کند. خودِ مسابقه به درامی درونی تکامل می‌یابد: آنا فقط ورونسکی را تماشا می‌کند و به همه‌یِ روی‌دادهای دیگرِ مسابقه و شکست و پیروزیِ دیگر شرکت‌کنندگان مسابقه بی‌اعتناست. کارنین کسی جز آنا را تماشا نمی‌کند و واکنش‌های آنا را نسبت به آن‌چه برای ورونسکی پیش می‌آید پی می‌گیرد. این صحنه که تقریباً عاری از هر گونه گفت‌وگوست، زمینه را برای برافروختگی آنا آماده می‌سازد و آن هنگامی است که در بازگشت به خانه به روابطِ خود با ورونسکی پیش کارنین اعتراف می‌کند.

در این جا شاید خواننده یا نویسنده‌ای که در مکتب "مدرن" پرورش یافته است لب به اعتراض بگشاید که: «گیریم که این‌ها دو روی‌کرد داستانیِ مختلف را نشان می‌دهند، آیا همان پیونددادنِ مسابقه با سرنوشت‌هایِ شخصیت‌های اصلی، خودِ مسابقه را به صورت یک روی‌دادِ تصادفی، صاف و ساده به صورتِ فرصتی برای فاجعه‌یِ دراماتیک در نمی‌آورد؟ و آیا توصیفِ جامع، تک‌نگارانه و تأثیرگذارِ زولا

1-account

تصویری درست و دقیق از پدیده‌ای اجتماعی به دست نمی‌دهد؟»
مسأله‌ی اصلی این است: منظور از "تصادف" در داستان چیست؟ بدون تصادف تمامی روایت مرده و انتزاعی است. هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند زندگی را تصویر کند اگر که امر اتفاقی را از کار حذف کند. از سوی دیگر، نویسنده در بازنماییِ زندگی باید که از تصادفِ خام برگذرد و تصادف را به پایه‌ی امر ناگزیر و ضروری برکشد. آیا دقیق و کامل‌بودنِ توصیف است که چیزی را از نظر هنری "ناگزیر" می‌سازد؟ یا آن که ناگزیری از نسبت شخصیت‌ها با اشیاء و روی‌دادها و امور، از کنشِ متقابلِ پویایی برمی‌آید که در آن شخصیت‌ها عمل می‌کنند و رنج می‌برند؟ پیونددادنِ بلندپروازی ورونسکی به شرکت او در مسابقه وجهی از ضرورت به دست می‌دهد که با آن‌چه ممکن است از توصیفِ جامعِ زولا برآید یک‌سره متفاوت است. از لحاظِ عینی، حضور یا شرکت در مسابقه تنها در حکمِ حادثه‌ای در زندگی است. تالستوی چنین حادثه‌ای را در یک بافتِ دراماتیکِ بحرانی درهم تنیده است که تا حدِ امکان پُرقوت و مستحکم است. از سویی مسابقه صرفاً موقعیتی برای انفجارِ یک کشمکش است ولی از سویِ دیگر از ره‌گذرِ رابطه‌یِ آن با بلندپروازهایِ اجتماعیِ ورونسکی ـ عاملِ مهمّی در تراژدیِ بعدی ـ به‌مراتب بیش از یک حادثه‌ی صرف است.
در ادبیات در خصوصِ دو روی‌کرد به ناگزیری و تصادف در بازنماییِ درون‌مایه[1]ی داستانی نمونه‌های روشن‌تری نیز هست.
توصیف تئاتر را در همان داستانِ زولا با توصیف تئاتر در ***آرزوهای بر باد رفته‌ی*** بالزاک بسنجید. ظاهراً شباهت بسیار است: شبِ گشایش نمایش که داستان زولا با آن آغاز می‌شود تکلیف دوره‌ی کاری نانا را روشن می‌کند. نخستین مرحله‌ی نمایش در داستانِ بالزاک نمودارِ نقطه‌یِ عطفی قطعی در زندگی لوسین دوروبامپره[2]، تغییرِ موقعیتِ او از مقامِ شاعری ناشناخته به روزنامه‌نگاری موفق اما رذل و بی‌همه‌چیز است.

1-subject - matter

2-Lucien de Rubempre

در این فصل زولا با دقت و ریزه‌کاریِ ویژه و سنجیده، تئاتر را تنها از دیدگاه تماشاگران وصف می‌کند. آن‌چه در جای‌گاهِ تماشاگران در سرسرایِ انتظار تئاتر یا در لژها روی می‌دهد و نیز پدیدارشدنِ صحنه از زوایه‌یِ دیدِ تالار با چیره‌دستیِ گیرنده و مؤثری وصف شده است. با این همه دغدغه‌یِ خاطرِ زولا در موردِ جزئیات تک‌نگارانه رفع نمی‌شود و از این رو فصل دیگری را به توصیف تئاتر از زاویه‌ی دیدِ صحنه تخصیص می‌دهد. زولا با همان قدرتِ توصیفی تغییرهای صحنه، اتاق‌های ویژه‌ی جامه و چهره‌آرایی و مانند آن را هم در هنگام اجرای نمایش و هم در فواصل میان پرده‌ها وصف می‌کند؛ و برای تکمیل این تصویر باز در فصل سوم تمرینِ نمایشی را باز با همان دقت و ریزه‌بینی و وسواس و چیره‌دستی وصف می‌کند.

این جزئیات دقیق البته در داستان بالزاک نیست. در نظر بالزاک تئاتر و اجرای نمایش در حکم زمینه‌ای برای درام درونی شخصیت‌های داستان اوست: توفیق لوسین، دوره‌ی کاری تئاتری کورالی[1]، عشق پُرشور لوسین و کورالی، کشمکش بعدی لوسین با دوستانِ سابق‌اش در محفلِ دارتز[2] و حامی کنونی‌اش لوستو[3] و آغاز کارزار انتقامی او بر ضد مادام بُرژتون[4] و غیر آن.

اما چه چیزی در این ستیزه‌ها و کشمکش‌ها ـ که همه مستقیم یا غیرمستقیم به تئاتر مرتبط است ـ باز نموده شده است؟ وضعِ تئاتر در حاکمیتِ سرمایه‌داری: وابستگیِ مطلقِ تئاتر به سرمایه و مطبوعات (که خود وابسته به سرمایه است)؛ رابطه‌یِ تئاتر با ادبیات و رابطه‌یِ روزنامه‌نگاری با ادبیات؛ شالوده‌یِ سرمایه‌دارانه‌ی پیوندِ زندگیِ یک زن با روسپی‌گریِ آشکار و نهان.

البته این گونه مسائل اجتماعی را زولا نیز طرح می‌کند؛ چیزی که هست این‌ها را فقط به صورتِ واقعیت‌هایِ اجتماعی، به منزله‌یِ نتایج و ته‌نشینِ[5] فرایندی اجتماعی وصف می‌کند. کارگردان تئاتر زولا پیوسته تکرار می‌کند: «نگو تئاتر، بگو

1-Coralie 2-D,Arthez 3-Lousteau 4-Bargeton
5-caputmortuun

فاحشه‌خانه.» اما بالزاک نشان می‌دهد که چه‌گونه تئاتر در حاکمیتِ سرمایه‌داری روسپی‌زده شده است. درامِ شخصیت‌هایِ داستانِ او در عین حال درام نهادی است که در آن کار می‌کنند، درام چیزهایی است که با آن می‌زیند، درام زمینه‌ای است که در آن به ستیزه برمی‌خیزند، درام اموری است که به واسطه‌یِ آن حرفِ خود را می‌زنند و از ره‌گذرِ آن روابطِ متقابل‌شان معین می‌گردد.

این مورد مسلماً موردی افراطی است؛ زیرا عواملِ عینی در محیطِ انسان همیشه و به‌ناگزیر چنین تنگاتنگ و درهم‌تنیده به سرنوشت او گره نخورده است. این عوامل ممکن است ابزارهایی برای فعالیتِ او و دوره‌یِ کاری او و حتی چنان که در مورد بالزاک، دیده می‌شود نقطه عطف‌هایی در سرنوشتِ او پدید آورد. اما در عین حال محتمل است که فقط زمینه‌ای برای فعالیت و دوره‌ی کاری او فراهم آورند.

آیا اختلاف در طرز تلقی‌ها که پیش از این ذکرش رفت هنگامی پدید می‌آید که پایِ بازنماییِ ادبیِ ساده‌یِ یک زمینه[1] در میان است؟

والتر اسکات در فصلِ مقدماتیِ داستانِ ***میرندگیِ کهن***[2] یک مسابقه‌یِ تیراندازی را در خلال تعطیلاتی ملی در اسکاتلند پس از دوره‌یِ ***بازگشت نظام سلطنتی*** وصف می‌کند؛ این مسابقه جزیی از یک رشته اقدام‌ها برای احیای نهادهای فئودالی، ارزیابی قدرتِ نظامیِ هواخواهان خاندان استیوارت و دامن‌زدن به نارضاییِ آشکارِ مردم سامان یافته است. رژه در آستانه‌یِ شورشِ ***پاک‌دینانِ***[3] سرکوفته صورت می‌گیرد. والتر اسکات با چیره‌دستیِ حماسیِ فوق‌العاده‌ای تمامیِ عناصرِ مخالفی را که در آستانه‌ی درگیرشدن در نبردی خونین‌اند در زمینه‌ی رژه گرد می‌آورد و در یک رشته صحنه‌ی عجیب‌وغریب[4] در طی سانِ نظامی، نابه‌هنگامیِ نومیدکننده‌ی نهادهای فئودالی و مقاومتِ سرسختانه‌ی توده‌های مردم را در برابر احیایِ این نهادها نشان می‌دهد؛ و در رویارویی بعدی کشاکش‌هایی را در درون هریک از دو حزبِ متخاصم باز می‌نماید؛ تنها عناصرِ میانه‌روِ هر دو طرف در مسابقه‌یِ ورزشی شرکت

1-setting 2-Old mortality 3-Puritan 4-grotesqe

می‌جویند. در مهمان‌خانه شاهد دست‌درازی‌هایِ مزدوران سلطنتی هستیم و با برْلی[1]، که قرار است بعداً به رهبرِ خیزشِ پاک‌دنیان بدل شود، با همه‌ی شکوه غم‌آورش روبه‌رو می‌شویم. در نتیجه والتر اسکات با روایت‌کردنِ روی‌دادهایِ این سانِ نظامی و توصیف تمامی زمینه، بخش‌ها و شخصیت‌های اصلیِ یک درام تاریخی بزرگ را عرضه می‌کند.

توصیف جشن کشاورزی و اعطای جوایز به کشاورزان در ***مادام بوواریِ*** فلوبر از جمله‌ی پُرآوازه‌ترین دست‌آوردهایِ توصیف در رئالیسم مدرن است. با این همه فلوبر فقط یک "زمینه" به دست می‌دهد. در نظر او جشن فقط پس‌زمینه‌ای است برای صحنه‌ی عشقیِ قطعیِ رودلف و اِما بوواری . زمینه تصادفی است، صرفاً "زمینه" است. فلوبر بر ویژگی تصادفی آن تأکید دارد؛ و با درهم‌تنیدن و ایجاد تعادل میان سخنانِ رسمانه و تکه‌هایی از گفت‌وشنود عاشقانه، کنارهم‌نشینیِ[2] هجوآمیزی از ابتذالِ عمومی و خصوصیِ خرده‌بورژواری به دست می‌دهد، و این توازی را با انسجام و چیره‌دستی انجام می‌دهد.

با این حال یک تضاد لاینحل می‌ماند: این زمینه‌یِ تصادفی، این موقعیتِ تصادفی برای صحنه‌ای عاشقانه در عین حال روی‌دادی مهم در جهان داستان است؛ توصیفِ ریزه‌کارانه‌یِ این صحنه برای مقصود فلوبر یعنی برای نشان‌دادنِ محیطِ اجتماعی مطلقاً ضروری است. این کنارهم‌نشینیِ هجوآمیز از اهمیت توصیف نمی‌کاهد. "زمینه" به منزله‌ی عنصری در بازنمایی محیط وجود تصادفی دارد. با این حال شخصیت‌ها چیزی جز شاهدان این زمینه نیستند. در نظرِ خواننده این شخصیت‌ها عناصرِ اضافی و نامتمایزِ محیطِ موردِ توصیفِ فلوبراند. این شخصیت‌ها به صورتِ لکه‌هایی از رنگ در یک تابلوِ نقاشی درمی‌آیند که تنها تا آن جا به سطحی بالاتر از طبیعتِ بی‌جان می‌رسند که به پایه‌یِ نمادِ هجوآمیز بی‌فرهنگی و بی‌ذوقی[3] ارتقا یافته باشند. این تابلوِ نقاشی از اهمیتی برخوردار می‌گردد که از اهمیت ذهنی

1-Burly 2-juxtaposition 3-Philistinism

روی‌دادها ناشی نمی شود و چندان ارتباطی با آن ندارد بل‌که از استادی و چیره‌دستی در سبک‌پردازیِ صوری به دست می‌آید.

فلوبر محتوایِ نمادین خود را از ره‌گذرِ طنز و در نتیجه به مددِ سطح بالایی از هنرمندی و تا حدودی نیز به یاریِ ابزارهایِ هنریِ اصیل به دست می‌آورد؛ اما هنگامی که، مانند موردِ زولا، نماد برای تجسم شُکوه و عظمتِ اجتماعی در نظرگرفته شود و نیز وقایعی فرعی با معنا و اهمیتِ اجتماعیِ بزرگی انباشته شوند که در غیر این صورت بی‌معنایند، هنرِ راستین متروک می‌ماند؛ استعاره در کوشش برای دربرگرفتنِ واقعیت بیش‌ازاندازه متظاهرانه می‌شود. گمان می‌رود که جزیی اختیاری، شباهتی تصادفی، نگرشی اتفاقی و دیداری تصادفی همه و همه بیانِ مستقیم روابطِ اجتماعی مهّم را به دست دهند. نمونه‌های مناسب بی‌شمار در کار زولا هست، مانند مقایسه‌ی نانا با روئینه زرین [1] که تصور می‌رود نمادِ تأثیر ویرانگرِ او بر پاریسِ پیش از ۱۸۷۰ باشد. زولا با اعتراف به چینن نیّاتی می‌گوید: «درکارِ من نوعی بزرگ‌شدگیِ غلوآمیز [2] جزئیات واقعی هست که از تخته پرشِ مشاهده‌یِ دقیق به سوی ستاره‌ها می‌جهد و حقیقت با بال به‌هم‌زدنی به پایه‌ی نماد اعتلا می‌یابد.»

در کار اسکات، بالزاک یا تالستوی به روی‌دادهایی برمی‌خوریم که به علت درگیریِ مستقیم شخصیت‌ها در روی‌دادها، و معنا و مفهوم اجتماعی کُلی‌ای که از آشکارشدن زندگی شخصیت‌ها پدیدار می‌شود، ذاتاً مهم‌اند؛ نظاره‌گر روی‌دادهایی هستیم که شخصیت‌ها فعالانه در آن‌ها شرکت می‌جویند و خود ما هم این روی‌دادها را تجربه می‌کنیم.

در کارِ فلوبر و زولا شخصیت‌ها صرفاً حکمِ تماشاگرانی را دارند که کم‌وبیش به روی‌دادها دل‌بسته‌اند؛ و در نتیجه خودِ روی‌دادهابرای خواننده تنها شکلِ یک تابلو، یا در بهترین حالت، شکل یک رشته تابلو را به خود می‌گیرند: ما صرفاً تماشاگریم.

1-golden fleece (golden rod) 2-hypertrophy

۲

تقابلِ تجربه‌کردن و مشاهده‌کردن البته تصادفی نیست. این تقابل نه صرفاً از شیوه‌هایِ هنریِ متفاوتِ به‌کارگیریِ محتوا یا جنبه‌یِ ویژه‌ای از محتوا که از موضع‌گیری‌هایِ اساسیِ متفاوت نسبت به زندگی و مسائل اصلی جامعه سرچشمه می‌گیرد.

از این رو تنها پس از اثباتِ این مدعا می‌توانیم به پژوهش در مسأله‌یِ مورد نظرِ خود بپردازیم. در ادبیات نیز مانند دیگر قلم‌روهایِ زندگی پدیده‌هایِ "ناب" وجود ندارند. انگلس زمانی به لحنی طنزآمیز گفته بود که فئودالیسم "ناب" تنها در قانونِ اساسیِ حکومتِ مستعجلِ اورشلیم وجود داشت؛ با این همه فئودالیسم آشکارا واقعیتی تاریخی بود و از این رو موضوعی معتبر برایِ پژوهش علمی است. هیچ نویسنده‌ای را سراغ نداریم که توصیف را مطلقاً نفی کند. از سوی دیگر هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که نمایندگان برجسته‌یِ رئالیسم پس از ۱۸۴۸ یعنی فلوبر و زولا روایت را مطلقاً رد کردند. آن‌چه در این جا اهمیت دارد فلسفه‌های ترکیب[1] است نه هیچ پدیده‌ی "نابی" به نامِ روایت یا توصیف. آن‌چه مهم است آگاهی بر این نکته است که چه‌گونه و چرا توصیف که در اصل یکی از چند وجه هنرِ حماسی است (اما بی‌شک وجهی فروتر است) به صورت وجهِ اصلی درآمد. در این تحول خصلت و کارکردِ توصیف در مقایسه با آن‌چه در حماسه بود دگرگونیِ بنیادی پذیرفته است.

بالزاک در نقدِ ***صومعه‌ی پارم*** استندال بر اهمیتِ توصیف به منزله‌یِ وجهی از داستانِ مدرن تأکید ورزیده است. در رمانِ سده‌ی هجدهم (لوساژ[2]، ولتر و...) به‌ندرت توصیفی می‌بینیم یا آن که توصیف در نهایتِ امر سهمی جزیی و چه بسا به‌ندرت نقشِ تبعی داشته است. تنها با رومانتیسم است که موقعیت دیگرگون می‌شود.

1-composition 2-Lesage

بالزاک می‌گوید که مسیرِ ادبی که خود او در پیش گرفت، و بنیادگذارِ آن را والتر اسکات می‌شمارد، اهمیتِ بسیار برای توصیف قائل بود.

با این حال بالزاک پس از تأکید بر مخالفت خود با "سترونیِ" سده‌هایِ هفدهم و هجدهم و موافقت با شیوه‌ی مدرن، سلسله‌یِ درازآهنگی از معیارهای سبکی برای تعیینِ مسیرِ ادبی جدید ارایه می‌کند. در نظر بالزاک، توصیف تنها یک وجهِ سبکی از وجوه گوناگون بود. بالزاک به‌ویژه بر معنا و اهمیت تازه‌یِ عنصر دراماتیک در داستان تأکید می‌ورزید.

سبک جدید از نیاز به به‌کارگیری داستان[1] برای تدارک بازنماییِ در خورِ پدیده‌هایِ اجتماعیِ جدید بالید و سربرآورد. در آن هنگام رابطه‌یِ فرد با طبقه‌یِ خود به‌مراتب پیچیده‌تر از سده‌هایِ هفدهم و هجدهم شده بود. پیش از آن اشاره‌یِ مختصری به پیشینه، نمودِ بیرونی و عادات یک فرد (مثلاً در کار لوساژ) برای شخصیت‌پردازیِ اجتماعیِ روشن و جامع کافی بود؛ و فردیت بخشی[2] کم‌وبیش منحصراً از طریقِ کنش، و از راهِ واکنش‌هایِ قهرمانان به روی‌دادها انجام می‌پذیرفت.

بالزاک تشخیص داد که این شیوه دیگر نمی‌تواند کارساز باشد. راستینیاک[3] ماجراجویی یک‌سره متفاوت با ژیل بلاس است. توصیفِ آشغال و کثافت، بوها، خوراک‌ها و پذیرایی در وُکیه[4] برایِ ارایه‌ی دریافتنی و واقعی نوعِ خاصِ ماجراجوییِ راستینیاک ضروری است. به همین سان خانه‌یِ گرانده و آپارتمانِ گوبسک[5] را می‌بایست به‌درستی و با جزئیاتِ کامل و دقیق وصف کرد تا بتوان این دو رباخوار متفاوت را که هم از لحاظ فردی و هم از لحاظ تیپِ اجتماعی با هم فرق دارند تصویر کرد.

اما گذشته از این که توصیفِ محیط هیچ‌گاه توصیفِ "ناب" نیست بل‌که تقریباً

1-fiction 2-individualization 3-Rastignac

۴ـ Vauquier نام پانسیون و صاحبِ پانسیون در بابا گوریوبالزاک.

5-Gobseck

همواره به کنش بدل می‌گردد (مانند وقتی که گرانده‌یِ پیر خود پله‌هایِ پوسیده‌ی خود را تعمیر می‌کند)، توصیف از نظر بالزاک فقط شالوده‌ای برای عنصری تازه و قطعی در ترکیب‌بندیِ داستان تدارک می‌بیند و آن عنصرِ دراماتیک است. اگر شرایطِ محیطیِ زندگیِ شخصیت‌ها با چنین وسعتی وصف نمی‌شد به احتمالِ قوی شخصیت‌پردازیِ چندوجهی و پیچیده و خارق‌العاده‌یِ بالزاک نمی‌توانست با چنین تأثیرگذاریِ دراماتیکِ مؤثری نمایان شود. در کارِ فلوبر و زولا توصیف کارکردی یک‌سره متفاوت دارد.

بالزاک، استندال، دیکنز و تالستوی همه به توصیفِ جامعه‌ای بورژوایی می‌پردازند که پس از وقوعِ بحران‌هایِ حاد در حالِ تحکیم موقعیتِ خود است، قوانین پیچیده‌یِ تکامل در شکل‌بندیِ آن در کار است و تحولاتِ پُرپیچ‌وخمی از جامعه‌یِ کهنِ روبه‌زوال تا جامعه‌یِ نوینِ درحالِ‌شکفتن در آن روی می‌دهد. این نویسندگان، گو که هر یک به روش‌های گوناگون، این بحران‌ها را در این تحول فعالانه تجربه کردند. گوته، استندال و تالستوی در جنگ‌هایی شرکت جستند که حکم قابله‌های انقلاب‌ها را داشتند؛ بالزاک شریک و قربانیِ معامله‌هایِ قماریِ سرمایه‌داریِ نوخاسته‌یِ فرانسه بود؛ گوته و استندال در مقامِ مأمورانِ دولت خدمت کرده بودند؛ و تالستوی به عنوان زمین‌دار و عنصر فعال در سازمان‌هایِ اجتماعیِ گوناگون (مثلاً مأموریت‌هایی برای سرشماری و ارزیابی خشک‌سالی) روی‌دادهای مهمِ دگرگونی‌های دوره‌ی انتقال را به‌طورمستقیم تجربه کرد.

این نویسندگان در فعالیت‌هایِ عمومی و نیز زندگیِ خصوصیِ خود سنتِ نویسندگان، هنرمندان و دانش‌مندان رنسانس و روشن‌گری و سنت کسانی را پی گرفتند که فعالانه در پیکارهای اجتماعی بزرگ و مختلفِ روزگارِ خویش شرکت جستند، کسانی که نوشته‌هاشان ثمره‌ی چنین فعالیت بارور و گونه‌گونی بود؛ این نویسندگان به معنای تقسیم کار سرمایه‌داری "متخصص" نبودند.

در مورد فلوبر و زولا مطلب فرق می‌کرد. این دو کارِ خلاقه‌یِ خود را پس از شورشِ

ژوئن در جامعه‌ای بورژوایی آغاز کردند که سخت و استوار تثبیت شده بود و آنان در زندگیِ این جامعه فعالانه شرکت نداشتند؛ و در واقع نیز از چنین فعالیتی اجتناب کردند و تراژدی نسل مهم هنرمندانِ دوره‌ی گذار نیز از همین اجتناب سرچشمه می‌گیرد. این رد و نفی فعالیت اجتماعی به‌خصوص یکی از مظاهر مخالفت، و جلوه‌ای از نفرت، دل‌زدگی و تحقیر آنان نسبت به نظامِ سیاسی و اجتماعیِ روزگارشان بود. کسانی که با نظامِ حاکم آشتی گرفتند به صورت توجیه‌گران بی‌روح و عاطفه و دروغ‌گویِ سرمایه‌داری درآمدند. اما فلوبر و زولا صداقتِ بسیار داشتند و در نظرِ آنان یگانه راه حلِ تضادِ تراژیکِ موقعیت‌شان آن بود که هم‌چون تماشاگران و منتقدانِ جامعه‌یِ سرمایه‌داری خود را از معرکه دور نگه دارند و در آن شرکت نکنند. در عین حال در فنِ نگارش متخصص و به معنایِ تقسیمِ کارِ سرمایه‌داری نویسنده شدند؛ کتاب کالا و نویسنده فروشنده‌یِ این کالا شد مگر آن که نویسنده ثروت‌مندی خرپول و بی‌کاره به دنیا آمده بود. در بالزاک هنوز شکوهِ غم‌آورِ انباشتِ آغارین را درقلم‌رو فرهنگ می‌بینیم. گوته و تالستوی هنوز می‌توانند نسبت به کسانی که منحصراً از راه نوشتن گذران نمی‌کنند بیزاریِ اشراف‌منشانه نشان دهند. اما فلوبر تارک‌دنیایی داوطلب می‌شود و فشارهایِ مادی زولا را در منگنه می‌گذارد تا به صورت نویسنده‌ای به معنای تقسیم‌کارِ سرمایه‌داری درآید.

سبک‌هایِ نو، روش‌هایِ جدیدِ ارایه‌یِ واقعیت گرچه همواره با صورت‌ها و سبک‌های کهن پیوند دارند اما هرگز از هیچ‌گونه دیالکتیکِ درون مانا[1] در بطنِ شکل‌هایِ هنری بر نمی‌آیند: هر سبکِ نو از خاست‌گاهی تاریخی و اجتماعی سرچشمه می‌گیرد و محصولِ تکاملیِ اجتماعی است، اما تشخیصِ عواملِ تعیین‌کننده در شکل‌گیریِ سبک‌هایِ هنری البته بدان معنا نیست که ارزش یا مرتبه‌یِ هم‌سنگ برای این سبک‌ها قایل شویم. ضرورت می‌تواند در خصوصِ اموری به لحاظِ هنری دروغین، تحریف‌شده و فاسد نیز ضرورت باشد. بنابراین بدیل‌های

1-immanent

مورد نظر یعنی تجربه‌کردن و مشاهده‌کردن منوط به امری هستند که به لحاظ اجتماعی برای نویسندگان دو دوره‌یِ مختلفِ سرمایه‌داری معین شده است: روایت یا توصیف شیوه‌هایِ اصلیِ داستان‌گویی متناسب با این دوره‌ها را باز می‌نمایند.

برای تشخیصِ مؤثر و کارآمدِ این دو شیوه باید گفتارهایی از گوته و زولا را دربرابرِ هم قرار دهیم که به رابطه‌یِ مشاهده با ابداع و آفرینش می‌پردازند؛ گوته می‌گوید: «من هرگز با نیّتی شاعرانه به اندیشه و تأمل در طبیعت نپرداخته‌ام؛ و با این همه طرح‌های نخستین‌ام در منظره‌های طبیعی و پژوهش‌های بعدی‌ام در علوم طبیعی ذهن‌ام را برای مشاهده‌یِ دایمی و دقیقِ طبیعت پرورش داد. من اندک‌اندک چنان خوب با کوچک‌ترین اجزای طبیعت آشناشدم که چون در مقامِ شاعر به چیزی نیاز داشتم در دست‌رس‌اش می‌یافتم و به‌آسانی از حقیقت انحراف نمی‌جستم.» زولا نیز دیدگاهِ خود را درباره‌یِ روشِ نزدیک‌شدن به موضوع به وضوح بیان کرده است: «داستان‌نویسِ ناتورالیست می‌خواهد داستانی درباره‌یِ جهانِ تئاتر بنویسد؛ برایِ این کار ***بی آن که حتی یک مدرک یا شخصیت در اختیار داشته باشد*** از این اندیشه‌یِ کُلی می‌آغازد. نخستین وظیفه‌یِ او آن است که از هر چیزی که درباره‌یِ جهانِ مورد توصیف خود می‌تواند بیاموزد یادداشت بردارد: نویسنده این بازی‌گر را شناخته است، در اجرایِ فلان نمایش حضور یافته است... سپس به گفت‌وگو با کسانی می‌پردازد که بهترین آگاهی‌ها را درباره‌ی این موضوع دارند، و دست به گردآوریِ عقاید، حکایات و مشخصات شخصی می‌زند. اما کار هنوز تمام نیست. پس از این مرحله اسناد را می‌خواند. ***سرانجام*** خودِ محل را می‌بیند و چند روزی را در یک تئاتر سر خواهد کرد تا با ریزترین جزئیات آشنا گردد؛ غروب‌های خود را در اتاق آرایش و رخت‌کن بازی‌گری زن می‌گذراند و تا می‌تواند حال‌وهوا و فضا را جذب می‌کند؛ و همین که سندپردازی تکمیل شد، داستانْ خودْ خود را می‌نویسد. داستان‌نویس فقط باید واقعیت‌ها و امور را به‌طورمنطقی مرتب کند... ***توجه دیگران*** به اصالت طرح معطوف نیست؛ بل‌که برعکس هر اندازه طرح پیش‌پاافتاده و کُلی

باشد تیپ‌وارگی آن بیش‌تر خواهد بود.» این دو سبک اساساً متفاوت‌اند: دو روی‌کرد اساساً متفاوت به واقعیت‌اند.

۳

شناخت ضرورت اجتماعی‌ای که سبک و اسلوبی معین را پدید آورده است چیزی یک‌سره متفاوت با ارزش‌یابیِ نتایج زیبایی‌شناختی سبک است. در زیبایی‌شناسی قاعده‌یِ "فهم همه چیز یعنی بخشایش همه چیز[۱]" مصداق ندارد. فقط جامعه‌شناسیِ عامیانه، که یگانه وظیفه‌یِ خود را کشفِ به اصطلاح "معادل‌هایِ اجتماعی" برای تک‌تکِ نویسندگان یا سبک‌ها می‌داند، بر آن است که با تشخیص خاستگاه اجتماعیِ هر مسأله‌ای را پاسخ گفته و حل کرده است. (این که چه‌گونه از عهده‌یِ این کار برمی‌آید به بحث ما مربوط نیست.) این روش در عمل به معنایِ کاهش‌دادنِ سراسرِ تاریخِ هنر به سطحِ بورژوازیِ منحط است: هومر یا شکسپیر همان اندازه "محصول"اند که جویس یا دوس پاسوس؛ وظیفه‌یِ پژوهشِ ادبی تنها عبارت است از کشف "معادل اجتماعی" برای هومر و جویس. اما مارکس مسأله را به‌کُلی طور دیگری مطرح می‌کند و پس از تحلیلِ خاستگاه‌هایِ اجتماعیِ حماسه‌هایِ هومری می‌گوید: «اما مشکل در فهم این نکته نیست که هنر و حماسه‌ی یونان به مراحل معینی از تکامل اجتماعی وابسته است؛ بل‌که مشکل این‌جاست که چرا این آثار هنوز به ما لذتِ هنری می‌بخشند و هنوز تا اندازه‌یِ معینی به منزله‌یِ معیار و هنجار و نمونه‌ای دست‌نیافتنی به‌کار می‌آیند.»

طبعاً ملاحظه‌یِ مارکس به همین سان در مواردِ داوریِ زیبایی‌شناسیِ منفی نیز مصداق دارد. در هیچ‌یک از این موارد نمی‌توان ارزش‌یابیِ زیبایی‌شناختی را به‌طورمکانیکی از مسأله‌یِ خاستگاهِ تاریخی جدا ساخت. این که حماسه‌هایِ هومری حماسه‌هایی راستین‌اند و حماسه‌های کاموئش[۲]، میلتون و ولتر حقیقی

1-Tout comprendre, c'est Tout pardonnr

۲ـ Luiz vazde camoes، لویش واژدِ کاموئش ۱۵۲۴ ؟ ـ ۱۵۸۰، شاعر ملی و بزرگ‌ترین

نیستند در عین حال هم مسأله‌ای اجتماعی، هم تاریخی و هم زیبایی‌شناختی است. هیچ چیره‌دستیِ هنری ممکن نیست مستقل و جدا از اوضاع و احوال اجتماعی، تاریخی و ذهنی‌ای وجود داشته باشد که در عین حال با بازتاب هنری غنی، جامع، چندسویه و پویای واقعیت عینی ناسازگار باشد. پیش‌فرض‌های اجتماعی و اوضاعِ عینی ناسازگار با آفرینشِ هنری ناچار به تحریف[1] مورد بحث ارتباط دارد. در این مورد انتقاد فلوبر از رمانِ خود، در صورت‌هایِ بنیادینِ بازنماییِ ادبی می‌انجامد.

این امر با مسأله‌ی ***پرورش عاطفی***، روشن‌گر است. فلوبر می‌نویسد: «این داستان بسیار واقعی است و از دیدگاه زیبایی‌شناسی فاقدِ دروغِ ژرفانمایی[2] است. از آن جا که بسیار خوب و ماهرانه ساختهٔ شده، طرح و نقشه ناپدید شده است. هر اثر هنری می‌باست دارای یک نقطه‌ی جوش، یک اوج باشد، می‌بایست هرمی را تشکیل بدهد یا بر نقطه‌هایی از این قلم‌رو پرتوی افکنده شود. اما در زندگی به‌هیچ‌رو چنین نیست. به هر حال هنر طبیعت نیست. مهم نیست، من معتقدم تا کنون هیچ کس با امانت پیش نرفته است.»

این اعتراف نیز مانند همه‌یِ اظهار نظرهایِ فلوبر گواه صداقتِ بی‌دریغ اوست. فلوبر مشخصات ترکیب‌بندی داستان خود را به‌درستی ترسیم می‌کند. در مورد تأکیدِ بر ضرورتِ هنریِ نقطه‌ی اوج نیز حق با اوست. اما آیا آن‌جا هم که می‌گوید "واقعیت بسیار" در رمان او هست باز حق به جانب اوست؟ آیا "اوج‌ها" فقط در هنر وجود دارند؟ البته نه. اعترافِ صریح فلوبر نه تنها به منزله‌ی انتقاد شخصی او از داستانِ خود که حتی بیش از این به دلیل افشای برداشتِ اساساً نادرست او از واقعیت، از هستیِ عینیِ جامعه و از رابطه‌یِ طبیعت و هنر نیز مهم است. اعتقاد فلوبر به این که

شخصیت ادبیِ پرتغال. مزاجی تند و متلاطم داشت و نیمی از عمر پس از بلوغ خود را در مستملکات پرتغال گذرانید. اگرچه تصنیف‌ها و اشعار غنایی‌اش مشهور است شاه‌کار وی منظومه‌یِ حماسی لوزیاد یا لوسیاد است که در آن تاریخ پرتغال و نخستین سفر واسکو دوگاما را شرح می‌دهد و از منظومه‌های حماسی بزرگ است. [نقل از دایرةالمعارف فارسیِ مصاحب.]

1-distortion 2-perspective

"اوج‌ها" تنها در هنر وجود دارند و بنابراین هنرمندان به اراده‌یِ خود آن‌ها را پدید می‌آورند فقط پیش داوریِ ذهنی است. وانگهی از آن گونه پیش‌داوری‌هاست که از مشاهده‌یِ سطحیِ ویژگی‌هایِ زندگی بورژوایی و اشکالی که زندگی در جامعه‌یِ بورژوایی به خود می‌پذیرد سرچشمه می‌گیرد، مشاهده‌ای که نیروهایِ محرکِ تکامل اجتماعی و تأثیر و نفوذِ بی‌دریغ آن‌ها را حتی در پدیده‌هایِ سطحیِ زندگی نادیده می‌انگارد. در این نگاهِ انتزاعی، زندگی چون رودی پیوسته و آرام یا چون دشتی یک‌نواخت می‌نماید که بی‌هیچ کرانه‌ای گسترده است. البته مسلم است که این یک‌نواختی گاه‌گاه بر اثر فاجعه‌هایِ "ناگهانی" دست‌خوشِ گسستگی می‌شود.

اما در واقعیت ـ و طبعاً در واقعیتِ سرمایه‌داری نیز ـ فاجعه‌هایِ "ناگهانی" در واقع تدارکی درازآهنگ دارند. این فاجعه‌ها در تقابلِ محض با جریانی به‌ظاهر صلح‌آمیز قرار نمی‌گیرند بل‌که حاصلِ تحولی پیچیده و ناهموارند؛ و این تحول سطحِ به‌ظاهر آرامِ قلم‌روِ فلوبر را شکل می‌دهد. هنرمند می‌بایست مراحلِ مهمِ این فرایند را روشن سازد. فلوبر با این تصور که این فرایند ممکن نیست مستقل از او روی دهد دست‌خوش پندار نادرست است. شکل‌گیری جامعه منطبق با قوانین تکامل تاریخی است و از کنش نیروهای اجتماعی سرچشمه می‌گیرد. در واقعیتِ عینی تقابلِ دروغین، ذهنی و انتزاعیِ میان "به‌هنجار" و "نابه‌هنجار" از میان می‌رود. برای نمونه مارکس بحران اقتصادی را "به‌هنجارترین" ویژگی برجسته‌ی اقتصادِ سرمایه‌داری می‌شمارد و می‌نویسد: «خودمختاری‌ای که عوامل به‌هم‌پیوسته و مرتبط و مکملِ یک‌دیگر به‌خودبسته‌اند به‌شدت از هم می‌پاشد؛ از این‌جاست که بحرانْ یگانگیِ عواملی را برملا می‌سازد که از یک‌دیگر جدا و مستقل شده‌اند.»

علمِ بورژواییِ توجیه‌گرِ نیمه‌یِ دوم سده‌یِ نوزدهم واقعیت را از دریچه‌ای یک‌سره متفاوت می‌نگرد. هر بحران هم‌چون "فاجعه"ای می‌نماید که "به ناگهان" جریانِ "به‌هنجار" اقتصاد را می‌گسلد. به همین قیاس، هر انقلابْ فاجعه‌آسا و نابه‌هنجار شمرده می‌شود.

فلوبر و زولا نه در مقامِ فرد و نه در مقامِ نویسنده مدافعِ سرمایه‌داری نبودند با این همه فرزندانِ روزگارِ خود بودند و از نظرِ ایدئولوژیک سخت تحتِ تأثیرِ نگرش‌ها و بینش‌هایِ زمانه‌یِ خود قرار داشتند ـ به‌ویژه زولا که پیش‌داوری‌های تنگ‌نظرانه‌ی جامعه‌شناسی بورژوایی در کارش تأثیری قاطع داشت. از همین روست که در نظر زولا زندگی تقریباً بدون حرکت یا تغییر پیش می‌رود تا آن‌جاکه بنا بر برداشتِ او این امر از لحاظِ اجتماعی به‌هنجار است. در نظر زولا کردارهای آدمیان فرآورده‌هایِ محیطِ اجتماعیِ آنان است. با این حال نیروهایِ گوناگون و ناهم‌گنِ دیگری مانند وراثت نیز در کارند که در شیوه‌یِ اندیشیدن و عواطفِ آدم‌ها با نوعی ناگزیریِ سرنوشت باورانه و جبری تأثیر می‌گذارند و فاجعه‌هایی پدید می‌آورند که جریانِ عادی و به‌هنجارِ زندگی را برهم می‌زنند.

از این رو می‌خوارگی و بدمستیِ موروثیِ اتین لانتیه در ***ژرمینال*** انفجارها و مصیبت‌هایی به بار می‌آورد که هیچ ارتباط اندام‌واری با شخصیت اتین ندارد؛ زولا نیز در پی ارتباطی از این دست نیست. موردِ مشابهِ دیگر مصیبتی است که پسر ساکار[1] در رمان ***طلا***[2] مسبب آن است. در هر دو مورد کنش به‌هنجار و هم‌آهنگ محیط در تقابل با فاجعه‌ی گسیخته، بی‌ارتباط و ناگهانی‌ای قرار می‌گیرد که به سبب عامل موروثی پدید آمده است.

در این‌جا آشکارا نه با بازتاب دقیق و ژرفِ واقعیتِ عینی بل‌که با تحریفِ بی‌مایه‌ی اصولِ آن سروکار داریم، تحریفی که از تأثیر و نفوذ پیش‌داوری‌های توجیه‌گرانه در ایدئولوژیِ نویسندگانِ این دوره حاصل می‌شود. ارزیابیِ درست و دقیق از نیروهایِ محرکِ فرایندِ اجتماعی و بازتابِ دقیق، بی‌طرفانه، ژرف و جامعِ تأثیراتِ این نیروها

1-Saccard

۲ـ زولا رمانی به نام "طلا" ندارد؛ غرضِ نویسنده (یا مترجم؟) به احتمالِ بسیار رمانِ "پول" (L'Argent) است و به ویکتور پسرِ کوچک و شرورِ ساکار چشم دارد. این رمان به همین قلم به فارسی درآمده است. (م)

در زندگی، همواره در حرکتی نمودار می‌گردد که وحدت و یگانگیِ اندام‌وارِ امرِ به‌هنجار و استثنایی را آشکار می‌سازد.

این واقعیتِ فرایندِ اجتماعی در عین حال واقعیتِ زندگیِ فرد نیز هست. کجا و چه‌گونه این حقیقت آشکار می‌شود؟ نه تنها در علم و در سیاست مبتنی بر بنیادِ علمی بل‌که هم‌چنین در عقلِ سلیمِ عملی روزمره‌یِ انسان نیز روشن است که حقیقت تنها در عمل، کردار و کنش نمایان می‌گردد. سخنان، واکنش‌هایِ ذهنی و اندیشه‌هایِ انسان‌ها در عمل است که راست یا دروغ، اصل یا تقلبی، بامعنا یا یاوه از کار درمی‌آیند و بسته به این‌اند که در کردار و عمل توفیق می‌یابند یا شکست می‌خورند. شخصیتِ داستانی نیز از دیدگاه عینی تنها امکان دارد از ره‌گذرِ عمل آشکار گردد. چه کسی شجاع است؟ چه کسی خوب است؟ به این پرسش‌ها تنها در عرصه‌یِ عمل پاسخ گفته می‌شود.

و انسان‌ها تنها در کار و فعالیت است که برایِ یک‌دیگر جالب توجه می‌شوند؛ و برای ادبیات تنها در عمل اهمیت دارند. یگانه سنگِ محکِ تصدیقِ ویژگی‌هایِ شخصیتی (یا آشکارساختنِ فقدانِ این ویژگی‌ها) کنش و کردار یعنی عمل است. شعرِ بَدْوی، خواه قصه‌هایِ پریان، چکامه‌ها، افسانه‌ها یا نوع حکایتِ خودجوشی که بعدها تکامل یافت، همواره بر تقدمِ عمل استوار است. این‌گونه شعر کماکان معنایی ژرف دارد، زیرا پیروزی یا شکستِ هدف‌های انسان را در بوته‌ی عمل تصویر می‌کند، و به‌رغمِ همه‌گونه پیش فرضِ واهی، ساده‌اندیشانه و توذوق‌زننده، پُرشور و زنده و دل‌نشین باقی می‌ماند زیرا توجه خود را بر این حقیقت جاودانه و بنیادی معطوف می‌دارد؛ و کشش و علاقه به کردارها و کنش‌هایِ فردی که در چارچوبی اندام‌وار مرتب شده‌اند تنها از آن روست که در ماجراهایِ گوناگون و متنوع ویژگیِ شخصیتیِ نمونه‌وارِ یک‌سانی پیوسته حفظ می‌شود. در داستان‌هایی چون *اودیسه* یا *ژیل‌بلاس* بنیادِ شعریِ یا بوطیقاییِ یک‌سانی سرچشمه‌یِ تازگیِ جاودانه‌یِ ماجراها است. البته عنصرِ قطعیْ خودِ انسان و پرده‌برداری از ویژگی‌های اساسی انسان است.

همه‌یِ ما علاقه‌مندیم بدانیم که چگونه *اودیسه* یا *ژیل بلاس*، *مول فلاندرز* یا *دون کیشوت* نسبت به روی‌دادهایِ قطعیِ زندگیِ خود واکنش نشان می‌دهند، چه‌گونه در برابر خطر ایستادگی می‌ورزند و بر موانع چیره می‌شوند، چه‌گونه ویژگی‌هایِ شخصیتی جالبِ توجه و مهم آن‌ها در جریان عمل با ژرفا و گسترشی دم‌افزون آشکار می‌گردد.

بدون پرده‌برداری از ویژگی‌های مهم و بدون کنش متقابل شخصیت‌ها با روی‌دادها و اشیاء و امور جهان، نیروهای طبیعت و نهادهای اجتماعی حتی خارق‌العاده‌ترین ماجراها تهی و بی‌معنا می‌شود. با این همه نباید این نکته را نادیده انگاشت که حتی هنگامی که کنشْ کیفیت‌هایِ انسانیِ نمونه‌وار و مهم را آشکار نمی‌کند، مجموعِ کنشْ الگویی انتزاعی به دست می‌دهد که صرف‌نظر از این که تا چه اندازه تحریف شده و رقیق باشد برای کندوکاو در کنش انسان به کار می‌آید. از همین روست که نقل و شرح کلیشه‌ای و قالبیِ ماجراهای شخصیت‌هایِ خیالی و واهی علاقه‌یِ زودگذر معینی برمی‌انگیزد (برای نمونه حکایت‌هایِ شه‌سواران در گذشته و داستان‌هایِ کارآگاهی امروز). تأثیر بخشیِ این گونه رُمانس‌ها گواهِ یکی از ژرف‌ترین و نیرومندترین جنبه‌هایِ جذابِ ادبیات است و آن دل‌بستگیِ انسان به پُرمایگی، رنگارنگی، تنوع، دگرگونیِ پیوسته و گونه‌گونیِ تجربه‌یِ انسانی است. هنگامی که ادبیات هنرمندانه‌ی یک دورهْ کنش‌هایی فراهم نمی‌آورد که در آن شخصیت‌هایِ نمونه‌وار با زندگیِ درونی بسیار کمال یافته به محک عمل آزموده شوند، هنرپذیران به جست‌وجویِ جانشین‌هایِ انتزاعی و قالبی و کلیشه‌ای برمی‌آیند.

چنین بود حال و وضع ادبیات در نیمه‌یِ دوم سده‌یِ نوزدهم. ادبیاتی که بر مشاهده و توصیف استوار است هردم این کنشِ متقابل را نفی می‌کند. به احتمال قوی هرگز مانند امروز این مقدار ادبیات تهی‌مایه‌ی آکنده از ماجرایِ محض در کنارِ ادبیات رسمی و جدی رونق نداشته است. در عین حال نباید دچارِ این توهم شد که این ادبیات را تنها "بی‌فرهنگان" می‌خوانند و "گزیدگان" به ادبیات هنری مهم و بامعنا رو

می‌آورند؛ بل‌که تقریباً عکس قضیه درست است. زیرا کلاسیک‌هایِ مدرن تا حدی از رویِ احساسِ وظیفه و تا حدی نیز از سرِ علاقه به محتوا ـ تا آن جا که این آثار مسایل زمانه را حتی با تردید و با تحریف وارسی می‌کنند ـ خوانده می‌شوند؛ اما برای سرگرمی و تفریح و لذت‌جویی به داستان‌های کارآگاهی رو می‌آورند.

هنگامی که فلوبر ***مادام بواری*** را می‌نوشت بارها شِکوه کرد که داستان‌اش نمی‌تواند مایه‌یِ سرگرمی باشد. اکنون با شکایت‌هایِ همانندِ بسیاری از نویسندگانِ برجسته‌ی مدرن روبه‌روایم؛ اینان گوش‌زد می‌کنند که داستان‌هایِ بزرگِ گذشته بازنمایی انسان‌های مهم را با سرگرمی و تعلیق هیجان‌آور درمی‌آمیختند اما ادبیات مدرن یک‌نواختی و ملال را به جای آن نشانده است. این تحول به تمامی حاصلِ فقدانِ استعداد نیست زیرا امروزه شمار نویسندگان فوق‌العاده بااستعداد و خوش‌ذوق بسیار است. یک‌نواختی و ملال از روی‌کرد خلاقه‌یِ این نویسندگان و از نگرش‌هایِ فلسفیِ کُلی آنان به جهان برمی‌آید.

زولاْ استندال و بالزاک را به سببِ گنجاندنِ امرِ استثنایی در آثارِ خود و با برچسبِ "غیرطبیعی" به‌شدت محکوم می‌کرد و برای نمونه از تصویرکردنِ عشق در ***سرخ و سیاه*** شکایت داشت: «بنابراین حقیقتی که هر روزه با آن روبه‌روایم متروک مانده است و استندالِ روان‌شناس به اندازه‌یِ الکساندر دومایِ داستان‌گو ما را به قلمروِ امور خارق‌العاده می‌برد. هنگامی که پای حقیقتِ درست و دقیق در میان باشد ژولین[۱] همان قدر برای من مایه‌ی شگفتی است که دارتانیان[۲].»

پل بورژه[۳] در مقاله‌ای درباره‌یِ فعالیتِ ادبیِ برادرانِ گنکور اصل جدید ترکیب‌بندی را بسیار درست جمع‌بندی می‌کند: «درام، آن‌چنان که از ریشه‌شناسی[۴] برمی‌آید به معنای کنش است و کنش هیچ‌گاه جلوه و مظهر درستی از رفتارها نیست. ویژگی‌های

۱ـ Julien ژولین سورل قهرمانِ رمانِ سرخ وسیاه استندال.

۲ـ d'Artagnan، قهرمانِ رمانِ سه تفنگدارِ الکساندر دوما.

3- Bourget, Paul 4- etymology

برجسته‌ی انسان درکاری نیست که آدمی در لحظه‌ای از بحرانِ حاد و هیجان‌آمیز انجام می‌دهد. این خلق و خوی روزمره‌ی اوست که نه بحران بل‌که حالتی از هستی را نمایان می‌سازد.» با در نظر داشتن این نکته البته انتقاد فلوبر از شگردِ ترکیب‌بندیِ خود دریافتنی می‌شود. فلوبر زندگی را با هستی روزمره‌یِ بورژوایِ معمولی خلط می‌کند. این پیش‌پنداشت طبعاً ریشه‌هایِ اجتماعی داشته است اما این نکته مانع از آن نمی‌شود که این امر پیش‌پنداشت و تحریفی ذهنی باشد که راه بر بازتابِ هنری تمام و کمال و جامعِ واقعیت ببندد. فلوبر در سراسرِ زندگیِ خود کوشید تا از دورِ باطل پیش‌پنداشت‌هایی بگریزد که خاستگاهی اجتماعی داشتند، اما از آن‌جا که با خودِ این پیش‌پنداشت‌ها در نیاویخت و حتی این پیش‌پنداشت‌ها را به عنوان واقعیت‌هایِ عینی مناقشه‌ناپذیر پذیرفت، پیکار او غم‌انگیز و نومیدوار بود. فلوبر دمادم و با شور و هیجان از ملال، پیش‌پاافتادگی و نفرت درون‌مایه‌ی بورژوایی که خود ناگزیر از نمایش آن بود شِکوه داشت. هنگامِ نوشتن هر رمانِ بورژوایی قسم می‌خورد که دیگر خود را با چنین کثافتی درگیر نکند و یگانه گریزگاهی که توانست بیابد پناه‌بردن به امور نامتعارف و غریب بود. پیش‌پنداشت‌هایِ او مانع از آن شد که شعرِ درونیِ زندگی را کشف کند.

شعرِ درونیِ زندگیِ شعر انسان‌هایِ در حالِ مبارزه، شعرِ کنشِ متقابلِ سرکش و فعال انسان‌هاست. هیچ حماسه‌یِ راستینی بی آن که این شعرِ درونی طراوت و شادابی آن را شدت بخشد و حفظ کند ممکن نیست و هیچ ترکیب‌بندی حماسی نمی‌توان پدید آورد که علاقه‌یِ مردم را برانگیزد و آن را حفظ کند. هنرِ حماسی ـ و البته هنرِ رمان ـ عبارت است از کشفِ جنبه‌های مهم و حیاتیِ عملِ اجتماعی. آدم‌ها از شعرِ حماسی آینه‌ای روشن‌تر و شفاف‌تر از خود و فعّالیت‌های اجتماعیِ خود انتظار دارند. هنرِ شاعرِ حماسی عبارت است از توزیعِ مناسبِ تأکید و تأکیدِ درست بر آن‌چه اساسی است. اثر هنری بنا بر آن که تا چه اندازه عنصرِ اساسی یعنی انسان و عمل اجتماعی او را تصویر کند تأثیرگذار و جهانگیر می‌شود؛ به سخن دیگر باید نه

چون فرآورده‌یِ ساختگیِ مهارتِ هنری بل‌که چون چیزی باشد که به‌طورطبیعی سر برمی‌آورد و می‌بالد، چیزی که ابداع نمی‌گردد بل‌که فقط کشف می‌شود.

از این‌جاست که داستان‌نویس و نمایش‌پردازِ آلمانی اتولودویگ[1] که عملِ ادبیِ خودش در واقع بسیار شبهه‌انگیز است از مطالعه‌یِ آثار والتر اسکات و دیکنز به بینشی بسیار درست می‌رسد و می‌نویسد: «... شخصیت‌هایِ داستانی عناصرِ قطعی می‌نمایند، و گردونه‌ی حوادث تنها به کار آن می‌آید که شخصیت‌ها را برانگیزد تا در بازی‌ای وارد شوند که در آن به‌طورعادی درگیرند. از این رو شخصیت‌ها به این دلیل در داستان گنجانده نشده‌اند تا گردونه را بگردانند. واقعیت این است که مؤلف چیزی را جالب توجه می‌سازد که به جلبِ توجه نیاز دارد و به چیزی که به‌خودیِ‌خود جالبِ توجه است میدان می‌دهد تا آزادانه جولان دهد... شخصیت‌ها اصل کاراند؛ و در واقع روی‌داد صرف‌نظر از این که ممکن است تا چه مایه شگفت‌آور باشد، آن‌قدر در ما تأثیر نمی‌گذارد که آدم‌هایی که به دلیل پیوستگی‌مان با آن‌ها احساسات‌مان را برمی‌انگیزند.»

چنان که پیش‌تر گفتیم توصیف در ترکیب‌بندی در دوره‌ای به صورتِ شیوه‌یِ مسلط درآمد که به دلایلِ اجتماعی ادراک آن‌چه در ساختمانِ حماسی اصلی و اساسی است از دست رفته بود.

اما با پیدایشِ اشکالِ ایدئولوژیکِ جدید همواره کنشِ متقابلی انجام می‌پذیرد. سیطره‌یِ توصیف نه تنها معلول بل‌که هم‌چنین در عین‌حال علت است، علت جدایی هر چه بیش‌تر ادبیات از معنا و مفهوم حماسی، سلطه‌ی نثرِ سرمایه‌داری بر شعرِ درونیِ تجربه‌یِ انسان، ناانسانی‌شدن مداوم زندگی اجتماعی، تحقیرِ همه‌گیرِ انسانیت ـ همه‌ی این‌ها واقعیت‌های عینیِ تکامل سرمایه‌داری است و شیوه‌یِ توصیفیْ فرآورده‌یِ ناگزیر این تکامل است. همین که این شیوه تثبیت شد نویسندگانِ برجسته‌ای آن را به کار می‌گیرند که به راهِ خود متعهداند، و آن‌گاه این شیوه نیز به

1- otto Ludwig

نوبه‌یِ خود در بازنماییِ ادبیِ واقعیت اثر می‌گذارد؛ و بدین ترتیب ترازِ شاعرانه زندگی رو به تباهی می‌گذارد، و ادبیات این تباهی و انحطاط را شدت می‌بخشد.

۴

روایت تناسب‌ها را برقرار می‌سازد، توصیف فقط هم‌تراز می‌کند.

گوته اصرار دارد که شعرِ حماسی با همه‌یِ روی‌دادها در قالبِ گذشته برخورد می‌کند و درام بر خلاف آن تمامی کنش را معاصر می‌کند. بدین‌سان گوته تمایزِ سبکی حماسه و درام را معین می‌کند؛ درام نسبت به حماسه بر پایه‌یِ بسیار بلندتری از انتزاع قرار می‌گیرد؛ درام گِردِ کشاکشی[1] واحد متمرکز است؛ و هر آن‌چه به‌طورمستقیم یا غیرمستقیم به کشاکش مربوط نباشد باید به عنوان عنصری آشوبنده و زاید کنار گذاشته شود. توان‌مندیِ درام‌نویسی چون شکسپیر از برداشتِ متنوع و غنی او از کشاکش برمی‌آید. در مورد حذف همه‌ی جزئیاتی که به کشاکش مربوط نمی‌شود هیچ تفاوت بنیادی میان شکسپیر و یونانیان نیست.

گوته اصرار داشت که کنشِ حماسه به زمانِ گذشته برده شود زیرا می‌دانست که تنها از این‌جاست که گزینشی شاعرانه و مؤثر از عناصرِ اساسیِ گستره‌یِ غنی و متنوعِ زندگی مسیر است و تنها بدین سان می‌توان تصویری از عناصرِ اساسی به دست داد که توهم زندگی را در گستره‌یِ تمام عیارِ آن پدید آورد. معیارِ تعیینِ این اصل که فلان جزء مربوط است، اساسی است یا نیست باید در حماسه با دست‌ودل‌بازی بیش‌تری به کار آید تا در درام، و روابطِ پیچیده‌تر و نامستقیم‌تری را دربرگیرد. با این همه در این برداشتِ فراخ‌تر و کامل‌تر از امر اساسی، گزینش هم‌چنان همان اندازه سخت و دقیق است که در درام. در این جا نیز آن‌چه به موضوع مربوط نمی‌شود پاره‌سنگ برهم‌زننده‌ی توازن است و به همان اندازه مانع است که در درام.

پیچیدگیِ بغرنج و در هم‌تنیده‌یِ الگوهایِ زندگی تنها در نتیجه و سرانجامِ کار روشن می‌شود؛ تنها در عرصه‌یِ فعالیت و تکاپو است که کیفیت‌های شخصیِ خاص در

1- conflict

یک شخصیت به صورت اموری مهم و قطعی آشکار می‌شود؛ تنها در فعالیتِ عملی و فقط در به‌هم‌پیوستگی پیچیده‌یِ رفتار و عواطف گوناگون ممکن است تعیین کرد که کدام یک از اشیاء، کدام یک از نهادها و غیره قاطعانه در زندگیِ انسان‌ها تأثیر می‌کنند و چه‌گونه و چه‌وقت این تأثیر انجام می‌پذیرد. و تنها در نتیجه و سرانجامِ کار می‌توان این مسأله را حل و وارسی کرد. خودِ زندگی عناصرِ اساسی را در جهانِ ذهنی و نیز در جهان عینی از هم جدا می‌سازد. شاعر حماسی که زندگی یا مجموعه‌ای از زندگی‌ها را روایت می‌کند با نگاه به گذشته جنبه‌های اساسی‌ای را که زندگی برگزیده است روشن و دریافتنی می‌سازد. اما بیننده که نسبت به آن‌چه می‌بیند به ضرورت معاصر است خود را در گردبادی از جزئیات گُم می‌کند که به‌ظاهر از اهمیت یک‌سان برخوردارند زیرا که زندگی گزینش خود را از ره‌گذرِ آزمونِ عمل انجام نداده است. از این رو بهره‌جستن از زمانِ ماضی در حماسه شگردی اساسی است که واقعیت آن را برای دست‌یابی به نظم و سازمان هنری تجویز می‌کند. البته خواننده نتیجه را از پیش نمی‌داند؛ بل‌که مقدارِ زیادی جزئیات در اختیار دارد که همیشه و بی‌درنگ نمی‌تواند از رویِ آن اهمیت قضیه را معین کند. انتظارهایِ معینی برانگیخته می‌شود که جریانِ بعدی داستان[1] آن را تصدیق یا رد می‌کند. با این همه خواننده در شبکه‌یِ پُرمایه‌ای از انگیزش‌هایِ متنوع و رنگارنگ درگیر می‌شود؛ مؤلف در دانایِ‌کُل‌بودنِ خود اهمیت ویژه‌یِ هر جزء کوچک را برایِ راه‌حل نهایی و پرده‌برگرفتن از شخصیت تشخیص می‌دهد زیرا فقط جزئیاتی را می‌آورد که به هدف‌های او یاری می‌رسانند. خواننده از دانایِ‌کُل‌بودنِ نویسنده احساسِ دل‌گرمی و خود را در جهانِ داستان خودمانی و آسوده حس می‌کند. اگر نمی‌تواند روی‌دادها را پیش‌بینی کند، باری، به سبب منطقِ درونیِ روی‌دادها و به علت ضرورتِ درونیِ نهفته در شخصیت‌ها از بابتِ مسیری که روی‌دادها در پیش خواهند گرفت احساسِ اطمینان می‌کند. شاید همه چیز را درباره‌یِ پیش‌رفتِ بعدیِ کنش و تکامل بعدیِ

1- narrative

شخصیت‌ها نداند اما روی‌هم‌رفته بیش از خودِ شخصیت‌ها می‌داند.

در واقع با شرحِ تدریجیِ جزئیات اهمیتِ جزئیات از نگاه تازه‌ای نگریسته می‌شود. برای نمونه هنگامی که تالستوی در داستانِ کوتاه *"پس از مجلسِ رقص"* با اشاراتِ ظریف فداکاریِ پدرِ نامزدِ قهرمان داستان را برای دخترش وصف می‌کند، خواننده اطلاعات را می‌پذیرد بی آن که اهمیتِ آن را دریابد. تنها پس از شرحِ آزار و بی‌آبرویی، هنگامی که همان پدرِ نازک‌دل در جریانِ اجرای حکم یک اعدام مانند فرمانده‌ای بی‌رحم رفتار می‌کند، تعلیق به انجام می‌رسد. تالستوی با حفظِ وحدتِ این تعلیق از راه پرهیز از نمایشِ افسرِ پیر به عنوان "محصولِ" نامردمی شده‌ی رژیمِ تزاری و در عوض با شرحِ این که چه‌گونه رژیمِ تزاری مردم شریف و فداکار را در زندگانیِ خصوصی‌شان به ابزارهایِ منفعل و چه بسا حریص و وحشیانه‌یِ خود بدل می‌کند چیره‌دستیِ حماسیِ خود را به ثبوت می‌رساند. روشن است که همه‌ی تفاوت‌های ظریفِ روی‌دادهایِ مجلسِ رقص تنها ممکن است با نگاه به صحنه‌یِ آزار و سرزنش آشکار گردد. بیننده‌یِ "معاصر" که به‌هیچ‌رو نمی‌تواند مجلسِ رقص را از این منظر یا با نگاه به گذشته بنگرد ناچار است جزئیاتِ بی‌اهمیت و سطحیِ دیگر را ببیند و وصف کند.

هنگامی که شاعرانِ حماسیِ راستین دیدگاهِ اول شخص را به کار می‌گیرند و مانند همین داستانِ کوتاهِ تالستوی خودِ شخصیت راوی است فاصله‌یِ لازم در روایت که گزینشِ امر اساسی را به پیروی از کنش امکان‌پذیر می‌سازد از دست نمی‌رود. حتی در داستانی چون **ورترِ** گوته که به شکلِ یادداشت‌هایِ روزانه است، پاره‌های منفرد قصه، ولو به مدت اندک، به زمانِ گذشته برده می‌شوند تا برای گزینش جزئیاتِ اساسی برای آشکارساختن تأثیر روی‌دادها و مردم بر ورتر[1]، چشم‌اندازِ لازم فراهم آید.

1-werther

شخصیت‌هایِ داستان تنها در این چشم‌انداز می‌توانند طرح[1] معین به خود بگیرند بی آن که در عین حال توانایی خود را برایِ تغییر از دست بدهند. در واقع با این روی‌کرد تغییر و تحولِ شخصیت‌ها می‌تواند به صورت اغنا[2] و نیز اجرا و تحقق طرح با شور و سرزندگی هرچه بیش‌تر پیش برود. این تعلیقی است معطوف به کام‌یابی یا شکستِ شخصیت‌هایی که با آن‌ها آشنا شده‌ایم.

از همین جاست که در شاه‌کارهایِ هنرِ حماسی نتیجه را هم از آغاز می‌توان پیش‌بینی کرد؛ و از همان نخستینِ خطوطِ آغازینِ حماسه‌هایِ هومری محتوا و نتیجه حتی خلاصه می‌شوند.

پس تعلیق[3] چه‌گونه پدید می‌آید؟ شک نیست که تعلیق نه از رویِ علاقه‌یِ زیبایی‌شناختی به این که **شاعر** چه‌گونه و از چه راهی به هدفِ خود دست می‌یابد بل‌که از این احساسِ کنج‌کاویِ انسانیِ طبیعی برمی‌آید که می‌خواهد توانایی‌هایِ ***اودیسه*** را بسنجد، توانایی‌هایی که هنوز باید آشکار شوند، و نیز موانعی را که هنوز باید بر آن چیره شود تا به هدفِ خود دست یابد. در داستان تالستوی ما از همان آغاز می‌دانیم که عشقِ قهرمانِ روایت‌گر به ازدواج نخواهد انجامید. بنابراین تعلیق در چیزی نیست که برای عشق روی می‌دهد بل‌که در این است که قهرمان چه‌گونه رشد و بلوغ کنونی و شوخ‌طبعیِ خود را کمال بخشیده است. کشاکش در حماسه‌یِ اصیل همواره از رویِ علاقه به سرنوشتِ قهرمانان تکامل می‌یابد.

توصیف همه چیز را معاصر می‌کند. روایت گذشته را نقل می‌کند. شخص چیزی را وصف می‌کند که می‌بیند، و "اکنونِ" مکانی[4]، "اکنون"ی زمانی[5] به انسان‌ها و اشیاء و امور می‌بخشد. اما این اکنون اکنونی توهمی است نه اکنونِ کنشِ بی‌میانجیِ درام. بهترین داستانِ مدرن توانسته است عنصرِ دراماتیک را از ره‌گذر انتقالِ روی‌دادها به گذشتهٔ در رمان بگنجاند. با این همه معاصربودنِ مشاهده‌گری که توصیفی به دست

1-outline 2-enrichment 3-suspence 4-spatial
5-temporal

می‌دهد شِقِ مخالف معاصربودنِ درام است. موقعیت‌هایِ ایستا توصیف می‌شوند، و حالات یانگرش‌های ذهن انسان‌ها یا شرایطِ اشیأ طبیعت‌های بی‌جان‌اند.
بازنمایی در نوع[1] به تباهی کشیده می‌شود، و اصلِ طبیعیِ گزینشِ حماسی از دست می‌رود.این‌جا هر طرزِ فکری در هر لحظه و به‌خودی‌خود و بی‌ارتباط با کار و فعالیت انسان‌ها به اندازه‌یِ هر طرزِ فکرِ دیگری مهم یا بی‌اهمیت است؛ و این هم‌ارزی و علی‌السویگی هنگامی آشکارتر می‌شود که این امر در مورد اشیاء روی می‌دهد. در روایتْ منطقی آن است که تنها جنبه‌هایی از یک چیز را بیاوریم که برای کارکرد آن چیز در یک کنشِ مشخص اهمیت دارد. هر چیز در خود و برای خود کیفیت‌های بی‌شمار دارد. هنگامی که نویسنده‌ای می‌کوشد در مقامِ یک مشاهده‌گر و توصیف‌گر به توصیفی جامع دست یابد یا باید هرگونه اصلِ گزینش را نفی کند و کار پایان‌ناپذیرِ **سیزیف** را به گردن بگیرد یا تنها بر جنبه‌های سطحی و عکس‌واره‌ای تأکید ورزد که به بهترین وجه با توصیف تطبیق یافته‌اند.
در هر حال فقدانِ رابطه‌یِ متقابل میان اشیاء و کارکردشان در تجربه‌های انسانی ملموس و مشخص به معنایِ فقدانِ معنایِ هنری است. بدین سان اشیاء تنها به واسطه‌ی پیوستگی مستقیم با مفهومی انتزاعی معنا می‌یابند، مفهومی که مؤلف برای نگرش خود به جهان لازم می‌شمارد. اما شیء به این صورت نمی‌تواند معنایی شاعرانه بیابد بل‌که معنا به آن نسبت داده می‌شود و به صورت یک نماد درمی‌آید. روی‌کرد زیبایی‌شناختی ناتورالیسم، چنان که این فرایند ثابت می‌کند، ناگزیر شیوه‌هایِ فرمالیستی داستان را پدید می‌آورد.
اما فقدانِ اهمیت و معنایِ درونی و از این رو فقدانِ هر گونه نظام و سلسله مراتبِ حماسی در میانِ اشیاء و روی‌دادها فقط به هم‌ترازی[2] و یک‌سان‌سازیِ صرف و تبدیلِ تقلیدی از زندگی به طبیعتِ بی‌جان محدود نمی‌ماند. آوردنِ قهرمانان به زندگی و تصویرکردنِ اشیاء بر اساسِ مشاهده‌ی بی‌میانجی و تجربیْ فرایندی است

1-genre 2-levelling

با منطق و شیوه‌ی تأکیدِ خاصِ خود. این‌جا چیزی به‌مراتب بدتر از هم‌ترازیِ محض دست می‌دهد و آن نظامِ وارونه‌ای از معنا، و نتیجه‌ای است که در شیوه‌یِ توصیفی نهفته است زیرا هم امر بااهمیت و هم امر بی‌اهمیت با توجهی یک‌سان و برابر توصیف می‌گردند. برای بسیاری از نویسندگان این فرایند به توصیفِ نوعِ[1] بی‌بهرهِ از هرگونه معنایِ انسانی می‌انجامد.

فریدریش هبل[2] با طنزی کوبنده نمونه‌یِ اعلایِ این توصیفِ نوع‌واره یعنی آدالبرت اشتیفر[3] را تجزیه و تحلیل می‌کند آدالبرت اشتیفر کسی بود که به یمنِ عنایت نیچه به پایه‌ی یکی از کلاسیک‌های ارتجاع آلمان ارتقا یافت. هبل ثابت می‌کند که چه‌گونه مسائل مبرم نوع بشر در کار اشتیفر ناپدید می‌شود؛ تمامی جنبه‌های اساسی زندگی زیر پوششی از جزئیات و دقایقی که با ظرافت به وصف درآمده پنهان شده‌اند. «زیرا خزه پُرتأثیرتر جلوه خواهد کرد اگر که نقاش درخت را نادیده بگیرد و درخت بهتر قد بر خواهد افراشت اگر که جنگل ناپدید گردد؛ فریادِ شعف و شادمانیِ همگانی بلند است، و هنرمندانی که قوای‌شان به‌زحمت برایِ ارایه‌یِ پیش‌پاافتاده‌ترین جنبه‌هایِ طبیعت تکافو می‌کند، و از رویِ غریزه در پیِ وظایفِ بزرگ‌تر برنمی‌آیند، بیش از کسانی ستوده می‌شوند که از آن رو رقصِ پشه‌ها را نقاشی نمی‌کنند که رقص این حشره کنارِ رقص سیّارات رؤیت‌پذیر نیست. امر "جنبی و حاشیه‌ای" در همه جا رو به شکفتن می‌گذارد: گِل‌ولایِ پوتینِ ناپلئون در لحظه‌یِ کناره‌گیریِ قهرمان به همان اندازه با رنج و زحمت تصویر می‌شود که کشاکشِ روحیِ منعکس در چهره‌یِ او... کوتاه‌سخن آن که "ویرگول" لباسِ فراک می‌پوشد و با حالت خودرضایی و کرّوفرّ متکبرانه به "جمله"ای پوزخند می‌زند که همه‌یِ هستی خود را مدیونِ اوست.»

هبل با زیرکی خطرِ اساسیِ دیگری را که در توصیف نهان است خاطر نشان می‌کند و آن خطرِ جزئیاتی است که به‌خودی‌خود مهم می‌شوند. با ازدست‌رفتن هنرِ روایت، جزئیات دیگر از ادامه‌یِ نقشِ انتقال‌دهنگان جنبه‌های ملموس و مشخص کنش باز

1-genre 2-Hebbel, 3-Adalbert stifter

می‌ایستند و اهمیتی مستقل از کنش و زندگانی قهرمانان می‌یابند. بدین سان هرگونه رابطه‌ی هنری باترکیب‌بندی به منزله‌ی یک کُل از دست می‌رود. معاصربودنِ جعلی و دروغین در توصیف موجب ازهم‌پاشیدگیِ ترکیب‌بندی و تبدیل آن به جزئیاتِ بی‌ربط و مستقل از هم می‌شود. نیچه که با نگاهی تیزبینانه نشانه‌هایِ انحطاط را در هنر و زندگی مشاهده می‌کرد تاثیر این فرایند را بر جمله‌یِ منفرد و جداگانه‌ای خاطرنشان کرد. نیچه می‌گوید: «کلمه‌یِ منفرد حکم‌فرمایی می‌یابد و از جمله بیرون می‌جهد، جمله بندهای خود را می‌گسلد تا معنای صفحه را مبهم و تاریک سازد؛ صفحه به بهایِ کُلْ حیات می‌یابد ـ کُل دیگر کُل نیست. اما این تصویرِ هر سبکِ منحط است... طراوت، تپش و جنبش و سرشاریِ زندگی به تصویرِ خُرد و کم‌اهمیت واپس می‌کشد؛ آن‌چه بر جا می‌ماند بی‌بهره از زندگی است.... کُل دیگر زنده نیست و برساخته[1]ای مصنوعی و ساختگی است.»

خود مختاریِ جزئیات در بازنماییِ زندگیِ انسان‌ها تأثیرات گوناگون دارد ـ و همه نیز زیان‌آور. از سویی نویسندگان می‌کوشند جزئیات را تا حدِ امکان کامل، تجسمی‌گونه و عکس‌واره وصف کنند؛ و در این کوشش به شایستگیِ هنریِ فوق‌العاده‌ای دست می‌یابند؛ اما از سوی دیگر توصیفِ چیزها دیگر ربطی به زندگیِ قهرمانان ندارد؛ زیرا نه تنها این چیزها بی هیچ گونه ارتباطی با زندگیِ قهرمانان وصف می‌شوند و اهمیت مستقلی می‌یابند که در کلیت رُمان حقِ آن‌ها نیست بل‌که همان شیوه که این چیزها را وصف می‌کند آن‌ها را در قلم‌روی یک‌سره متفاوت با قلم‌روی که قهرمانان در آن حرکت می‌کنند قرار می‌دهد. هرچه نویسندگان ناتورالیست‌تر شوند، هرچه تنها در پیِ تصویرکردنِ قهرمانان عادی جهان روزمره برآیند و اندیشه‌ها، عواطف و شیوه‌یِ سخن‌گفتنِ روزمره را به آن‌ها ارزانی دارند ناهم‌آهنگی تندتر و شدیدتر است. گفت‌وشنود به قعرِ نثرِ سترون و ملال‌آورِ زندگیِ بورژواییِ روزمره فرو می‌رود: توصیف به صورتِ ساختگی و زورکیِ هنری

1-artifact

مصنوعی انحطاط می‌پذیرد؛ شخصیت‌ها هیچ ارتباطی با اشیایِ وصف شده ندارند. اما اگر بنایِ کار بر توصیف گذاشته شود وضع چه بسا بدتر از این می‌شود. در این حال مؤلف هر چیز را از دیدگاهِ روان‌شناسیِ شخصیت‌هایِ خود وصف می‌کند. در چنین روی‌کردی نه تنها بازنماییِ واقعیت بر طبقِ ترتیبِ منطقی ناممکن می‌گردد (البته جز در زمانی که دارایِ اولِ شخصی بی‌نهایت ذهنی باشد) بل‌که افزون بر این امکان ترکیب‌بندی هنری نیز وجود ندارد. دیدگاه مؤلف از این‌جا به آن‌جا می‌پَرَد، و رمان از چشم‌اندازی به چشم‌انداز دیگر می‌چرخد و مؤلف بینشِ جامع و دانایِ کُلِ راویانِ حماسیِ کهن را از دست می‌دهد. مؤلف آگاهانه به سطح شخصیت‌های خود فرومی‌افتد و گاه درباره‌یِ موقعیت‌ها همان قدر می‌داند که آن‌ها می‌دانند. معاصربودنِ جعلی و دروغین توصیفِ رمان را به آشوبی شهرفرنگ‌وار بدل می‌کند. از این جاست که در سبکِ توصیفی هر گونه رابطه‌یِ حماسی ناپدید می‌شود. اشیایِ بی‌جان و بُت‌واره‌شده در فضایی بی‌شکل در جنب‌وجوش‌اند. روابطِ حماسی صرفاً از پی یک‌دیگر نمی‌آیند؛ از این رو هنگامی که در توصیف، تصویرها و طرح[1]هایِ منفرد به ترتیبِ زمانی مرتب می‌شوند، روابطِ حماسی برقرار نمی‌گردد. در روایتِ اصیل مؤلف می‌تواند یک سلسله روی‌دادهایِ زمانی زنده‌وار و پُرمعنا را فقط با بهره‌گیری از روی‌کردهایی عرضه کند که دارایِ پیچیدگیِ بسیاراند. نویسنده در روایت می‌بایست با بیش‌ترین چیره‌دستی میان گذشته و حال حرکت کند به نحوی که خواننده بتواند پیوستگیِ علّیِ[2] واقعیِ روی‌دادهایِ حماسی را دریابد؛ و فقط صرفِ تجربه‌یِ این علیّت می‌تواند احساس توالیِ زمانی، عینی و تاریخیِ واقعی را، مانند روایت دوگانه‌ی مسابقه در *آناکارنینِ* تالستوی، انتقال دهد. به همین سان می‌بینیم که تالستوی در *رستاخیز* با چه چیره‌دستیِ هنرمندانه‌ای زمینه‌یِ رابطه‌یِ نخلیودوف[3] و ماسلووا[4] را ذره‌ذره می‌چیند و هرگاه که روشن‌ساختن لحظه‌ای در گذشته لازم می‌آید تا کنش را یک گام دیگر به پیش ببرد جزء افزوده‌ای را در داستان

1-sketch 2-causality 3-Nechlyudov 4-Maslova

وارد می‌کند!

توصیفْ شخصیت‌ها را به پایه‌یِ اشیای بی‌جان فرو می‌کاهد؛ و در نتیجه یکی از اصول ترکیب‌بندیِ حماسی متروک می‌ماند. نویسنده‌ای که از شیوه‌یِ توصیفی بهره می‌گیرداز ***چیزها*** می‌آغازد. (دیدیم که برداشت زولا از رویارویی نویسنده با موضوع چه‌گونه است. هسته‌یِ واقعیِ رُمان‌هایِ خود او مجموعه‌ای از امور واقع[1] است: پول، معدن و مانند آن.) حاصلِ این روی‌کرد آن است که مظاهرِ رنگارنگِ مجموعه‌ای از اشیاء است که سازمان‌بندی را تعیین می‌کند: برایِ نمونه در نانا در فصلی تئاتر از دیدگاهِ تماشاگر و در فصلِ دیگر از پشتِ صحنه توصیف می‌شود. زندگی شخصیت‌ها و دوره‌یِ کاریِ شخصیت‌هایِ اصلیِ رُمان صرفاً رشته‌ای سست را تشکیل می‌دهند، رشته‌ای که به منظور پیونددادن و گروه‌بندی یک سلسله تصویر از اشیاء به وجود آمده است، تصویرهایی که غایاتی در خوداند.

این عینیتِ جعلی جفت و نظیرِ ذهنیتِ جعلی است؛ چراکه از دیدگاهِ روابطِ حماسی هنگامی که توالیِ ساده‌ای از روی‌دادها اصلِ محرکِ ترکیب‌بندی را تأمین می‌کند یا هنگامی که داستانی بر ذهنیتِ غنایی و خودنگرِ[2] فردی تک‌افتاده استوار است چندان چیزی به دست نمی‌آید. برای ایجاد رابطه‌ی متقابلِ حماسی تأثرات ذهنی همان اندازه ناکافی است که توالی اشیای بت‌واره، ولو این اشیاء تا حد نمادها گسترش یابند. از دیدگاهِ هنری تصویرهای منفرد در هر دو مورد همان اندازه نسبت به یک‌دیگر تک‌افتاده و نامربوط‌اند که تصویرهایِ نقاشیِ موجود در یک موزه.

بدونِ کنشِ متقابلِ مبارزه‌یِ میانِ مردم، بدون محک‌خوردن در آزمونِ کنش، همه چیز در ترکیب‌بندی اختیاری و تصادفی می‌شود و هیچ روان‌شناسی‌ای، قطع‌نظر از این که چه اندازه شسته‌ورُفته باشد، و هیچ جامعه‌شناسی‌ای، صرف‌نظر از این که چه‌قدر شبه‌علمی باشد، نمی‌تواند در این آشوبْ روابط حماسی برقرار کند.

1-facts 2-self-orientated

هم‌ترازی و هم‌سنگ‌سازیِ ذاتی شیوه‌یِ توصیفی همه چیز را به صورت گسیخته[۱] درمی‌آورد. بسیاری از نویسندگانِ مدرن به دیده‌یِ تحقیر در شیوه‌هایِ کهن و پیچیده و تودرتویی می‌نگرند که داستان‌نویسانِ قدیم به مدد آن طرح‌هایِ خود را به کار می‌انداختند و ترکیب‌بندیِ حماسی را با تمامیِ کنشِ متقابل و کشاکش بغرنج آن شرح و بسط می‌دادند. از همین روست که سینگلر لویس شیوه‌ی ترکیب‌بندی دیکنز را در برابر اسلوب دوس پاسوس می‌گذارد و امتیاز را به دومی می‌دهد: «شیوه‌یِ کلاسیک ـ خُب بله البته با دقت بافته می‌شد ـ آقای جونز و آقای اسمیت از رویِ تصادفی نامیمون در دلیجانی به جانبی گسیل می‌شوند به نحوی که ممکن است در این سفر اتفاقی عاطفی و مفرح روی دهد. اما در منهتن ترنسفِر[۲] مردم تصادفی به هم برنمی‌خوردند بلکه به طبیعی‌ترین شیوه با یک‌دیگر آشنا می‌شوند.» "طبیعی‌ترین شیوه" یعنی که شخصیت‌ها یا هیچ رابطه‌ای با هم نمی‌گیرند یا در بهترین حالت روابطی گذرا و سطحی برقرار می‌کنند، ناگهان پدیدار می‌شوند و درست به همان گونه ناگهان ناپدید می‌شوند و از آن‌جا که آن‌ها را چندان نمی‌شناسیم زندگیِ شخصی‌شان ذره‌ای برای ما جالب نیست، در عین‌حال هیچ نقشِ فعالی در طرح داستان ندارند بل‌که با نگرش‌هایِ رنگارنگ در جهانِ عینی بیرونی و ملموسِ مورد توصیفِ رمان فقط پرسه می‌زنند. مسلماً این شیوه بسیار "طبیعی" است. اما پرسش این‌جاست که حاصلِ این شیوه برای هنرِ روایت چیست؟

دوس پاسوس دارای استعدادی میان‌مایه نیست و سینگلر لویس نویسنده‌یِ برجسته‌ای است؛ و از این رو آن‌چه سینگلر لویس در همان مقاله درباره‌یِ شخصیت‌پردازی دیکنز و دوس پاسوس می‌گوید مهم است: «البته دوس پاسوس

---

۱ - episodic، نقل داستان به صورت وقایع فرعی گسیخته و بی‌ارتباط به هم. (م)

۲ـ Manhattan Transfer، رمانی از جان دوس پاسوس. این رمان که به سال ۱۹۲۵ منتشر شد به سبب نوآوری‌های سبکی، ثبتِ تأثراتِ امپرسیونیستی و توصیفی و کوششِ ناتورالیستی برای توصیفِ زندگی پیچیده‌ی نیویورک سیتی مشهور است و کاروبارِ یک دوجین شهروند نمونه‌ی نیویورک را به‌طورهم‌زمان در یک رشته وقایع فرعی گسیخته و کوتاه پی می‌گیرد. (م)

شخصیت‌هایی به دوام و قوتِ پیک ویک، میکوبر، اولیور، نانسی، دیوید و عمه‌اش، نیکلاس، اسمایک و دست‌کم چهل شخصیتِ دیگر نمی‌آفریند و هرگز هم در انجام‌دادنِ این کار توفیق نخواهد یافت.» اعترافی گران‌بها و صداقتی تمام عیار. اما اگر حق با سینگلر لویس باشد، و بی‌گمان حق با اوست، پس ارزشِ هنری "طبیعی‌ترین شیوه"یِ مرتبط‌کردنِ شخصیت‌ها با کنش در چیست؟

۵

اما دربارهٔ هستیِ شدیدِ[1] اشیاء چه؟ شعرِ چیزها؟ حقیقتِ شاعرانهٔ توصیف؟ این‌ها اعتراض‌هایِ ستایش‌گرانِ شیوهٔ ناتورالیستی است.

برای پاسخ می‌توان به اصول اساسیِ هنرِ حماسی بازگشت: در شعرِ حماسی چیزها چه‌گونه به صورت شاعرانه عرضه می‌شوند؟ آیا راست است که توصیفی که با استادی و مهارت و کمالْ جزئیاتِ فنیِ زمینه‌ای را، مثلاً فلان تئاتر، بازار یا بازار بورس را تصویر می‌کند به‌راستی می‌تواند شعر نهفته در تئاتر یا بازار بورس را انتقال دهد؟ این نکته بی‌تردید محل شک است. لژها و ارکستر، بخشی از تماشاخانه که پشت سر نوازندگان است، پشتِ صحنه و اتاق رخت‌کن به‌خودی‌خود بی‌جان، مطلقاً غیرشاعرانه و بی‌بهره از کشش و جاذبه است. و حتی هنگامی که انباشته از شخصیت‌هایی می‌شوند که ما در زندگی‌شان درگیر شده‌ایم کماکان به همین صورت باقی می‌مانند؛ زیرا تنها هنگامی که تئاتر یا بازارِ بورس عرصه را برای بلندپروازی‌هایِ انسان، صحنه یا میدان نبرد را برای پیکارِ انسان‌ها با یک‌دیگر آماده کنند شاعرانه می‌شوند؛ و نیز تنها هنگامی که ابزارِ لازم برای انتقالِ روابطِ انسانی را فراهم آورند ارزش شاعرانه به دست می‌آورند یا به‌خودی‌خود شاعرانه می‌شوند.

در ادبیات "شعرِ چیزها"یِ مستقل از مردم و زندگیِ مردم وجود ندارد. وانگهی هیچ معلوم نیست که کلّیتِ[2] توصیف، که این همه مورد ستایش قرار گرفته است، و صحتِ جزئیاتِ فنی حتی به بازنماییِ مؤثر اشیای مورد توصیف بیانجامد. هر آن‌چه در فعالیت کسی که موردِ نظرِ ماست نقشی مهم ایفاء می‌کند از نظر شعری نیز اهمیت می‌یابد (به سخنِ دیگر نوعی شایستگیِ ادبی به آن می‌بخشد) و این دقیقاً به دلیل رابطه‌یِ آن چیز با فعالیتِ شخصیت داستان است. این‌جا تنها کافی است تأثیرِ

1-intensive 2-totality

شاعرانه‌ی عمیقِ ابزارهایی را به یاد آوریم که از کشتیِ شکسته‌یِ *رابینسن کروزو* بیرون کشیده می‌شود.

اما از سویِ دیگر هر توصیفی را که می‌خواهید در کار زولا، برایِ نمونه پشتِ صحنه را در *نانا*، در نظر آورید: «پرده‌ای نگارین پایین آمد، پرده‌ی زمینه پرده سوم: غارِ کوهِ اِتنا[1]. کارگرانِ پشت صحنه دیرک‌ها را در حفره‌های کفِ صحنه فرو نشاندند؛ دیگران بخش‌های مختلفِ دکور را آوردند، سوراخ‌شان کردند و با طنابی محکم به دیرک‌ها بستند. در پس زمینه آتش‌کارِ چراغِ شعله‌وری را پشتِ شیشه‌هایِ قرمز گذاشت تا زبانه‌هایِ آنْ آتشِ کوره‌ی ولکان را پیش چشم مجسم کند. سراسرِ صحنه عرصه‌یِ هجومی دیوانه‌وار، جنب‌وجوش و شلوغی بود و با این همه کوچک‌ترین حرکت با منظوری خاص و سنجیده انجام می‌گرفت. در میانِ این هیرووِیر آشوبناک، "سوفلور" با قدم‌هایِ کوتاه گام برمی‌داشت و پاهای‌اش را به زمین می‌کشید.»

به‌راستی این توصیف به چه کار می‌آید؟ زیرا هرکس که از کاروبار تئاتر خبر نداشته باشد هیچ اطلاعِ درستی به دست نمی‌آورد؛ برای کسی هم که از دنیایِ نمایش آگاهی داشته باشد این توصیف هیچ چیز تازه‌ای به دست نمی‌دهد. وانگهی از نظر هنری نیز زاید است؛ ازاین گذشته این کوشش برایِ بالابردنِ ضریبِ حداکثرِ "صحتِ" عینی خطری جدی برایِ داستان در بر دارد؛ زیرا نیازی نیست که چیزی درباره‌یِ اسب‌ها بدانیم تا به ارزشِ درام در مسابقه‌یِ ورونسکی پی ببریم. اما ناتورالیست‌ها خواهانِ "دقت" هرچه بیش‌تر در اصطلاحات‌اند؛ و به ابعادِ گسترده زبانِ حرفه‌ایِ خاصِ زمینه‌یِ مورد نظرِ خود را به کار می‌گیرند [مثلاً اسب‌سواری، تئاتر، بورس و غیره]؛ از این رو همان گونه که زولا به زبان حرفه‌ای از "دکور"ها سخن می‌گوید، هرگاه میسر باشد کارگاهی را نیز به زبانِ نقاش و کارگاهی آهن‌گری را به نیز به زبان یک فلزکار وصف می‌کند. آن‌چه حاصل می‌آید البته ادبیاتی برای متخصصان است، برای فضلایی است که قدردانیِ خبرگانِ اهلِ فن را نثارِ کار پُرزحمت گردآوریِ این دانشِ

1-Aetna

فنی و زبانِ خاص حرفه‌ای می‌کنند. برادران گنکور این گرایش را به روشن‌ترین و متناقض‌نماترین شیوه‌ای بیان کرده‌اند: «... هر فرآورده‌یِ هنری هنگامی بی‌سرانجام و بی‌ثمر می‌ماند که فقط هنرمندان بتوانند زیباییِ آن را دریابند... این یکی از بزرگ‌ترین سفاهت‌هایی است که تاکنون بر زبان آمده است. این سخنِ دالامبر است.» پیش‌روانِ ناتورالیسم برای پیکار با حقیقت‌هایِ ژرفِ **روشن‌گری** آغوش خود را بی‌قیدوشرط به روی نظریه‌یِ هنر برای هنر گشودند.

اشیاء فقط تا آن‌جا به نحو شاعرانه زنده و جان‌دار می‌شوند که با زندگیِ انسان‌ها پیوند بگیرند و از همین روست که شاعرِ حماسیِ راستین اشیاء را توصیف نمی‌کند بل‌که کارکردِ آن‌ها را در شبکه‌ی سرنوشت‌های انسانی باز می‌نماید و چیزها را تنها به شکلی در کار می‌گنجاند که نقشی در سرنوشت‌ها، کنش‌ها و شور و هیجان‌هایِ انسان‌ها ایفاء کنند. لسینگ این اصلِ ترکیب‌بندی شاعرانه را دریافت و نوشت: «من دریافتم که هومر هیچ‌چیز جز کنش را باز نمی‌نماید و همه‌یِ اشیاء و آدم‌هایِ منفرد را تنها از ره‌گذر شرکت‌شان در کنش وصف می‌کند.» لسینگ در ***لائوکون***[1] نمونه‌ای از این مشاهده به دست می‌دهد که چنان چشم‌گیر است که ارزش دارد که همه‌اش را نقل کنیم.

لسینگ درباره‌ی توصیف دو عصای سلطنت گفت‌وگو می‌کند، یکی عصای سلطنتی آگاممنون و دیگر عصای همایونی آشیل: «... اگر ما برای مثال به تصویری دقیق‌تر و کامل‌تر از این عصایِ سلطنتیِ مهم نیاز داشتیم هومر چه می‌کرد؟ آیا چوب و سرِ عصای حکاکی‌شده و نیز میخ‌های زرین را هم تصویر می‌کرد؟ اگر توصیف قرار بود بعداً به منزله‌یِ مظهر و نشانه‌ای آگاهی‌بخش[2] به‌کار آید که شخص بتواند از رویِ آن هر جزء را بازآفرینی کند، جواب ***آری*** بود. و با این همه مطمئنم که بسیاری از

1-Laocoon

۲ـ این‌جا در واقع لسینگ "دقت" برادران گنکور و نیز زولا را مورد انتقاد قرار می‌دهد.[جورج لوکاچ]

شاعرانِ مدرن با اعتقادِ صمیمانه توصیفی از چنین نشانه‌یِ آگاهی‌بخش را به دست می‌دهند تا اگر هنرمندِ نقاشی بتواند آن را بازآفرینی کند آن‌ها مطمئن باشند که تصویری راستین به دست داده‌اند. اما هومر اصلاً چه اهمیتی برای این قائل است که چیزی را برای نقاشان باقی بگذارد؟ هومر به جایِ توصیفِ دقیق و جزءبه‌جزء، تاریخ عصایِ سلطنتی را به دست می‌دهد: نخست کنده‌کاریِ آن را به دستِ وُلکان، سپس درخشیدنِ آن را در دست‌های ژوپیتر؛ گاه به صورت نمادِ شأن و مقام مریخ، سپس به صورت چوب‌دستیِ فرمان‌دهیِ پلوپس[1] جنگ‌افروز، آن‌گاه به صورت عصایِ چوپانی آتروس[2] صلح‌طلب... هنگامی که آشیل به عصایِ سلطنتی خود سوگند یاد می‌کند که از تحقیری که آگاممنون بر او روا داشته است انتقام بگیرد، هومر تاریخچه‌ی عصای او را نقل می‌کند: عصا را سبز بر تپه‌ای می‌بینیم، تبر از شاخه جدای‌اش می‌کند، از برگ‌ها و پوسته‌ها می‌پیراید و آن را چنان شکل می‌دهد تا چون نمادِ قدرتِ الهیِ او به کارِ داور و قاضیِ مردم بیاید... به نظر نمی‌آید که برای هومر مهم بوده باشد که دو عصا از مواد و مصالح و ظاهرِ متفاوت را تصویر کند تا از این راه تصویری متقاعدکننده از قدرت‌هایِ متفاوت به دست دهد، قدرت‌هایی که این عصاها در حکم نمادهای آن‌ها بوده‌اند. این عصا کار ولکان بود؛ آن یکی را ناشناسی در کوه‌ساران بریده بود. اولی جزو دارایی‌های کهن خاندانی محتشم بود؛ دومی مقدر بود که نخستین و بهترین مشتی را پُر کند که آن را در چنگ بگیرد؛ اقتدار اولی به یاری دستی که آن را به کار گرفت به بسیاری جزایر و کشتی‌ها گسترش یافت؛ دومی به کفِ با کفایتِ پادشاهی یونانی افتاد که گذشته از بسیاری امور دیگر نگاه‌بانیِ قوانین را نیز بر عهده‌اش گذاشته بودند. در این عصاها ناهم‌سازیِ آگاممنون و آشیل مجسم شده است، ناهم‌سازی‌ای که آشیل با همه‌ی خشمِ کوری که دارد ناگزیر بدان اقرار دارد.»

در این‌جا با شرح و تفصیلِ دقیق چیزی سروکار داریم که در شعر حماسی واقعاً به

1-Pélops 2-Atreus

اشیاء جان می‌بخشد و حقیقتاً آن‌ها را شاعرانه می‌کند؛ و هنگامی که نمونه‌هایی را در نظر می‌آوریم که از اسکات، بالزاک و تالستوی نقل کردیم درمی‌یابیم که این نویسندگان نیز ـ البته با جرح‌وتعدیل [1] ـ پیروِ اصلی هستند که لسینگ در هومر کشف کرد؛ می‌گوییم با جرح‌وتعدیل زیرا هم اکنون اشاره کردیم که پیچیدگیِ دم‌افزونِ روابط اجتماعی عرضه‌ی شیوه‌هایِ جدید را لازم می‌آورد.

اما هنگامی که تکنیک مسلط توصیف باشد مطلب یک‌سره از لونی دیگر است و نویسندگان به رقابتی بیهوده با هنرهایِ تجسمی برمی‌خیزند. هنگامی که آدم‌ها به یاریِ شیوه‌یِ توصیفی تصویر می‌شوند زندگی‌ها به صورت اشیای ساکن و بی‌جانِ محض درمی‌آیند. تنها هنرِ نقاشی توانایی آن را دارد که ویژگی‌های جسمانی انسان را به صورت ژرف‌ترین کیفیت‌های شخصیتی عرضه کند؛ و تصادفی نیست که در روزگاری که ناتورالسیمِ توصیفی در ادبیات آدم‌ها را به حدِ اجزای سازنده‌ی طبیعت بی‌جان کاهش می‌داد، نقاشی توانایی خود را برای بیان دریافتی شدید از دست می‌داد. تک‌چهره‌های سزانِ در قیاس با تک‌چهره‌های تیسین یا رامبرانت با آن دریافتی که این دو تن از کلیت فردی و معنوی دارند، طبیعتِ بی‌جان‌هایی بیش نیستند؛ حتی شخصیت‌های داستانی برادران گنکور یا زولا در مقایسه با شخصیت‌های بالزاک یا تالستوی طبیعتِ بی‌جان‌اند.

صورتِ ظاهرِ شخصیت تنها هنگامی دارایِ طراوت و سرزندگیِ شاعرانه است که در حکمِ عاملی در روابطِ نزدیک و تنگاتنگ او با دیگر انسان‌ها و نیز عاملی تأثیرگذار در انسان‌های دیگر باشد. لسینگ این واقعیت را نیز در طرز تصویرگریِ هومر از زیباییِ هلن بازشناخت. کلاسیک‌هایِ رئالیسم در بررسیِ این موضوع بار دیگر مقتضیاتِ هنر حماسی را تحقق بخشیدند. تالستوی زیباییِ آناکارنین را منحصراً به صورتی تصویر کرد که در کنش تأثیر می‌گذاشت و این کار را از راهِ تراژدی‌هایی انجام داد که این زیبایی در زندگی دیگر کسان و در زندگی خود او پدید می‌آورد.

1-mutatis mutandis

توصیفْ هیچ شعرِ راستینی از چیزها به دست نمی‌دهد بل‌که مردم را به شرایط و به اجزای سازنده‌ی طبیعتِ بی‌جان بدل می‌کند. در توصیفْ کیفیاتِ آدم‌ها کنارِ یک‌دیگر زیست می‌کنند و به همین سان نیز تصویر می‌شوند؛ آدم‌ها در یک‌دیگر تأثیر نمی‌کنند یا متقابلاً در هم نفوذ ندارند تا بدین سان وحدتِ حیاتی و پُرشورِ شخصیت را به صورتِ مظاهرِ گوناگون و در میان کنش‌های ناهم‌ساز و متناقض آشکار کنند. قرینه و همانندِ وسعتِ جعلی و دروغینِ اختصاص‌یافته به جهانِ بیرون نوعی تنگی و محدودیت الگووار در شخصیت‌پردازی است. در این شیوه شخصیت هم‌چون "محصولی" تام و تمام می‌نماید که چه بسا از عناصر اجتماعی و طبیعی گوناگون فراهم آمده باشد. بدین سان حقیقتِ اجتماعیِ ژرفی که از کنشِ متقابلِ عواملِ اجتماعی هم‌راه با کیفیاتِ روان‌شناختی و فیزیولوژیک سر برمی‌آورد از دست می‌رود. تَنْ[1] و زولا بازنماییِ شورِ جنسی را در اولُوِ[2] بالزاک تحسین می‌کنند اما تنها تشخیصِ آسیب شناختیِ بیماری تک‌شیدایی[3] را می‌بینند و به‌هیچ‌رو کاری به تحلیلِ ژرف رابطه‌یِ نوعِ ویژه‌ی تمایلاتِ جنسیِ اولُو و نیز دوره‌یِ کاریِ او در مقام ژنرالِ ناپلئونی ندارند، رابطه‌ای که بالزاک از طریقِ تباینِ آن با کروول[4]، این نماینده‌یِ نمونه‌وارِ سلطنتِ ژوئیه، بر آن تأکید می‌ورزد.

توصیفِ مبتنی بر مشاهده‌یِ *موردِ خالص*[5] به ناگزیر سطحی است. در میان نویسندگان ناتورالیست زولا بی‌گمان با بیش‌ترین احساسِ وجدان کار می‌کرد و به کامل‌ترین وجه به تحقیق درباره‌یِ موضوعِ خود می‌پرداخت. با این همه بسیاری از شخصیت‌پردازی‌های او سطحی و چه بسا از جنبه‌های اساسی معیوب و ناقص‌اند. این‌جا فقط لازم است یک مثال را بررسی کنیم و آن نمونه‌ای است که لافارگ تحلیل کرده است. زولا الکلیسم کوپُوی آجرچین را معلولِ بی‌کارشدنِ او می‌داند اما لافارگ

۱ـ Tain, Hippolyte Adolphe (۱۸۲۸ـ۱۸۹۳). فیلسوف و منتقد فرانسوی که امیل زولا سخت تحت تأثیر اندیشه‌های او بود.

2-Hulot 3-monomania 4-Crevel 5-ad hoc

استدلال می‌کند که الکلیسم خاصِ لایه‌هایِ متعددِ کارگرانِ فرانسوی و از جمله کارگران ساختمانی است و بر آن است که این نکته را تنها از این طریق می‌توان توضیح داد که این کارگران فقط ادواری کار می‌کنند و اوقاتِ بی‌کاریِ خود را در میخانه‌ها می‌گذرانند. لافارگ هم‌چنین نشان می‌دهد که چه‌طور زولا در طلا[1] تقابل گوندرمن[2] و ساکار را به صورت دعوایِ میان یک یهود و یک مسیحی شرح می‌دهد حال آن که کشاکشی که زولا در پیِ بازنماییِ آن است در واقع امر کشاکش میان سرمایه‌دارِ طرازِ کهن و سرمایه‌دارِ سرمایه‌گذارِ نوین‌تر است.

شیوه‌یِ توصیفی بی‌بهره از انسانیت است. تغییر و تبدیلِ انسان‌ها به طبیعتِ بی‌جان از راهِ به‌کارگیریِ این شیوه فقط جلوه و مظهرِ هنریِ ناانسانی‌بودنِ آن است؛ زیرا ناانسانی‌بودنِ شیوه‌ی توصیفی قطعی‌تر از این در مقاصدِ ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی نمایندگانِ اصلی این شیوه نمودار می‌گردد. دختر زولا در زندگی‌نامه‌ای که درباره‌یِ پدرِ خود نگاشته است تفسیرهایِ زولا را درباره‌یِ رمان خود، *ژرمینال*، بازگو می‌کند: «زولا توصیف لومتر[3] را [درباره‌ی ژرمینال به این عبارت] که "حماسه‌ای است بدبینانه درباره‌ی حیوانِ درونِ انسان" می‌پذیرد اما به این شرط که اصطلاح "حیوان" را تعریف کنیم؛ زولا خطاب به منتقد می‌نویسد: "به عقیده‌یِ شما ذهن است که مردم را می‌سازد به نظر من دیگر اندام‌ها نیز سهمِ مهمی دارند".»

می‌دانیم که تأکیدِ زولا بر جانورخوییِ انسان‌ها حکمِ اعتراض بر جانورخویی و سبعیتِ سرمایه‌داری را داشت، سبعیتی که زولا از آن سر در نمی‌آورد؛ با این همه اعتراضِ خردستیزانه‌ی زولا به اشتغالِ ذهنی با موجوداتِ جانورخوی و جانورمنش

۱ـ نگاه کنید به پانویس صفحه‌ی ۲۹.

2-Gunderman

۳ـ Jules Lemaitre (۱۹۱۴ـ۱۸۵۳) نویسنده و منتقد ادبی و عضو هیئت تحریریه‌ی مجله Revue Bleue.

بدل شد.

بدین سان شیوه‌یِ مشاهده و توصیف به صورت جزیی از تلاش برای علمی‌کردنِ ادبیات و تبدیل آن به یک علم طبیعیِ کاربُردی و علم جامعه‌شناسی تحول یافت. اما پژوهش پدیده‌ها به صورت توصیف چنان نتایج پیش‌پاافتاده و قالبی‌ای به بار آورد که این گونه شیوه‌های ترکیب‌بندی به‌آسانی به قطب مخالف، به ذهنی‌گرایی کامل، درغلتیدند. چنین است میراثی که جنبش‌هایِ مختلفِ ناتورالیستی و فرمالیستیِ دوره‌یِ امپریالیستی از بنیادگذارِ ناتورالیسم به ارث بردند.

۶

مبانی ترکیب‌بندی[1] یک اثر شاعرانه یکی از جلوه‌های دیدگاه مؤلف درباره‌ی زندگی است.

بیایید تا حد امکان نمونه‌ی ساده‌ای را در نظر بگیریم: والتر اسکات در مرکزِ کنشِ اغلبِ داستان‌هایِ خود مانند ***ویورلی***[2] یا ***میرندگی کهن***[3] شخصیتی با نفوذ و اعتبارِ متوسط را می‌نشاند که در مسائلِ سیاسیِ بزرگ جای‌گاهی تمام و کمال اختیار نکرده است. اسکات با این تمهید به چه چیز دست می‌یابد؟ قهرمانِ مردد میانِ دو اردوگاه می‌ایستد: در ***ویورلی*** میان اسکات‌هایی که به هواخواهی از استیوارت‌ها سر به شورش برداشته‌اند و دولتِ انگلستان، در ***میرندگی کهن*** میان انقلابیانِ پاک‌دین و حامیانِ تجدیدِ سلطنتِ استیوارتی. بدین سان قهرمان می‌تواند به‌تناوب با رهبران هر یک از دسته‌هایِ متخاصم درگیر شود و در این کنشِ متقابل رهبران می‌توانند نه تنها به صورت نیروهایِ اجتماعی و تاریخی بل‌که هم‌چون آدم‌هایی در روابطِ انسانی تصویر شوند. اگر والتر اسکات یکی از شخصیت‌هایِ مصمم را در مرکزِ روایتِ خود می‌گذاشت نمی‌توانست چنان که باید و شاید او را به کنشِ متقابلِ شخصی با مخالفانِ خود بکشاند؛ و به این ترتیب داستان به صورت صحنه‌ای محض برای توصیف روی‌دادهای تاریخیِ مهم درمی‌آمد و نه یک درام انسانیِ برانگیزنده، و در نتیجه ما در آن به درک و دریافت عوامل نمونه‌وار یک کشاکش تاریخی بزرگ در قالب موجودات انسانی نمی‌رسیدیم.

می‌بینیم که والتر اسکات در شیوه‌یِ ترکیب‌بندی چیره‌دستی خود را در روایت حماسی نمودار می‌سازد اما این تنها به مسأله‌یِ چیره‌دستی مربوط نمی‌شود. خودِ والتر اسکات در مسائلِ تاریخِ انگلستان جای‌گاهی "مرکزی" به خود تخصیص

1-compositional 2-Waverley 3-Old mortality

می‌دهد و به همان اندازه بر ضدِ پاک‌دینیِ تندروانه و به‌ویژه جناحِ عامه‌یِ آن است که مخالفِ ارتجاعِ کاتولیکیِ استیوارت‌ها. از این رو چیره‌دستیِ او در ترکیب‌بندی بازتابِ موضعِ سیاسی و مظهرِ صوریِ ایدئولوژی خود اوست. تردید و نوسانِ قهرمان نه تنها تمهیدی مؤثر در ترکیب‌بندیِ کُلی در جهتِ شرح و توصیفِ پویا و شخصیِ دو دسته بل‌که در عین حال مظهرِ ایدئولوژیِ خود والتر اسکات نیز هست. اسکات در به‌تصویرکشیدنِ متقاعدکننده‌یِ نمایندگانِ پُرخروش و توان‌مندِ دو قطبِ مخالفِ سیاسی در قالبِ آدم‌های برتر و به‌رغمِ ترجیحِ ایدئولوژیکیِ شخصیِ خود نسبت به قهرمانِ مطلوب خود استادی و چیره‌دستیِ خود را بازهم بیش‌تر به ثبوت می‌رساند.

این نمونه چنان که پیش‌تر گفتیم به سببِ سادگیِ خود مؤثر است. در کار اسکات همواره رابطه‌یِ متقابل غیرپیچیده و مستقیمی میان ایدئولوژی و ترکیب‌بندی به چشم می‌خورد. در رئالیست‌های بزرگ دیگر این رابطه به‌طورکُلی غیرمستقیم‌تر و پیچیده‌تر است. هنگامی که جای‌گاهِ بینابینیِ و میانجیِ قهرمان برای ترکیب‌بندیِ داستان چنین درخور و مناسب باشد اصلی صوری و ترکیب‌بندانه پدید می‌آید که در عملِ ادبی[1] ممکن است شکل‌هایِ متنوع و رنگارنگی به خود بگیرد. لازم نیست چهره‌یِ "مرکزی" "آدمی میان‌مایه" را بنمایاند بل‌که بیش‌تر فرآورده‌یِ محیطِ اجتماعی و شخصی خاصی است. مسأله عبارت است از یافتنِ چهره‌ای مرکزی که همه‌یِ قطب‌هایِ مخالفِ جهانِ داستان در زندگیِ او به سویِ هم بگرایند و به این ترتیب این امکان فراهم آید که برگرد او جهانی کامل با همه‌ی تضادهایِ حیاتیِ آن سامان بگیرد. راستینیاک چنین چهره‌ای است: اشراف‌زاده‌ای بی‌ملک‌واموالی که می‌تواند میان جهان پانسیون وُکیه و جهان اشرافی میانجی گردد؛ نمونه‌ی دیگرش لوسین دو روبامپره است که میانِ جهانِ ژورنالیسم اشراف‌منشانه و فرصت‌طلبانه و

1-literary practice

جهانِ هنرِ جدیِ محفلِ دارتز[1] نوسان می‌خورد.
اما خودِ نویسنده می‌بایست دارایِ ایدئولوژی سرزنده، شاداب، پُرشور و پابرجا باشد؛ می‌بایست جهان را در پویاییِ متضاد آن ببیند تا بتواند قهرمانی برگزیند که در زندگی‌اش نیروهای مخالف و ستیهنده‌ی اصلی در یک‌جا گرد آیند. ایدئولوژی‌هایِ نویسندگانِ بزرگ یقیناً مختلف‌اند؛ و قدر مسلم آن که شیوه‌هایی که این ایدئولوژی‌ها از طریق آن‌ها در ترکیب‌بندیِ حماسی نمودار می‌شوند گوناگون‌تراند. هر اندازه که ایدئولوژی در تجربه‌یِ حیاتی خود ژرف‌تر، متمایزتر و مستغرق‌تر غوطه خورده باشد جلوه و بیانِ ترکیب‌بندیِ آن نیز به‌مراتب متنوع‌تر و چندوجهی‌تر می‌شود.
این را هم بگوییم که بدون ایدئولوژی هیچ ترکیب‌بندی‌ای نیز در میان نخواهد بود. فلوبر این حقیقت را به‌شدت احساس می‌کرد و پیوسته این گفته‌ی ژرف و پُرتأثیر بوفون[2] را نقل می‌کرد: «خوب‌نوشتن یعنی خوب احساس‌کردن، خوب فکرکردن و خوب بیان‌کردن.» البته در موردِ خودِ فلوبر جریان برعکس بود و هم او به ژرژ ساند نوشت: «سخت می‌کوشم به‌درستی بیاندیشم تا به‌درستی بنویسم. اما درست‌نوشتن هدف من است و این را نمی‌توانم پنهان کنم.» فلوبر هیچ‌گاه از تجربه‌هایِ زندگی خود ایدئولوژی‌ای پدید نیاورد تا آن را در کار خود بیان کند؛ اما از آن‌جا که دریافته بود که بدون ایدئولوژی هیچ ادبیاتِ بزرگی ممکن نیست وجود داشته باشد شرافت‌مندانه و با صداقتِ هنری برای کسبِ ایدئولوژی به مبارزه برخاست.
با این همه روی‌کرد وارونه‌ی او ممکن نبود راه به جایی ببرد؛ فلوبر با صمیمیتی شگفت‌آور در همان نامه‌اش به ژرژ ساند شکست خود را می‌پذیرد: «من بی‌بهره از بینشی جامع و استوار درباره‌یِ زندگی‌ام. شما هزار بار حق دارید اما از شما می‌پرسم از کجا باید در پی راهی برای تغییر برآمد؟ شما بی‌اطلاعی مرا از مابعدالطبیعه برطرف نمی‌کنید، نه مال من را و نه مال دیگران را. کلماتی چون مذهب و کاتولیسیسم از سویی و پیش‌رفت، برادری و دمکراسی از سویِ دیگر، دیگر

1-d'Arthez 2-Buffon

جواب‌گویِ خواست‌ها و نیازهای فکریِ زمانه‌یِ ما نیست. جزم تازه‌ی برابری را، که رادیکالیسم موعظه‌اش می‌کند، فیزیولوژی و تاریخ در عرصه‌ی عمل نفی کرده‌اند. امروزه نه امکانِ یافتنِ اصلی جدید را در دست‌رس می‌بینم و نه امکان محترم‌شمردنِ اصولِ کهن را. این است که بیهوده به جست‌وجوی آرمانی هستم که همه‌ی چیزها بدان تکیه داشته باشند.»

اعترافِ فلوبر جلوه‌یِ صادقانه‌یِ نامعمولِ بحرانِ ایدئولوژیکیِ عمومیِ روشن‌فکرانِ بورژوای پس از ۱۸۴۸[1] است. همه‌ی معاصران فلوبر این بحران را به‌طورعینی آزمودند؛ این بحران خود را در زولا به صورت پوزیتیویسم لاادری‌گرانه جلوه‌گر ساخت؛ زولا می‌گوید که تنها می‌توان چگونگی یک روی‌داد را شناخت و وصف کرد نه "چرایی" آن را. در برادران گنکور حاصلِ این بحران نوعی بی‌علاقگیِ ملال‌آور، شکاکانه و سطحی نسبت به مسائلِ ایدئولوژیک است؛ و این بحران هم‌چنان که زمان می‌گذشت شدت می‌گرفت؛ و برخلاف آن‌چه بسیاری از نویسندگان وانمود می‌کردند تبدیلِ لاادری‌گری به عرفان و رازورزی در طی دوره‌یِ امپریالیستی راه‌حلی برای بیرون شد از این بحرانِ ایدئولوژیکی به دست نداد؛ بل‌که برعکس بر شدّت و حدّت آن افزود.

ایدئولوژیِ هر نویسنده صرفاً ترکیبی از کلیّت تجربه‌ی او در سطح معینی از انتزاع است. اهمیتِ ایدئولوژی، هم‌چنان که فلوبر دریافته بود، به این است که امکانِ نگریستن به تضادهایِ زندگی را در یک متنِ پُربار و به‌سامان فراهم می‌آورد: شالوده‌ای برای خوب احساس‌کردن و خوب‌اندیشیدن و از این رو خوب‌نوشتن. هنگامی که نویسنده‌ای از پیکارهایِ حیاتیِ زندگی و از تجربه‌هایِ متنوعِ زندگی کلاً جدا می‌افتد، تمامی مسائل ایدئولوژیکی در کار او به صورت انتزاعات درمی‌آید و هیچ اهمیتی هم ندارد که انتزاعاتِ شبه‌علم‌گرایی، عرفان یا بی‌اعتنایی به مسائل

۱ـ منظور سلسله انقلاب‌هایِ خونینی است که از فرانسه آغاز گردید و سپس سراسر اروپا را در نوردید. (م)

حیاتی باشد؛ این انتزاعات به ازدست‌رفتنِ آن بارآوریِ خلاق منجر می‌شود که مسائل ایدئولوژی در ادبیاتِ دوره‌ی نخستین فراهم آورده است.

بدونِ ایدئولوژی نویسنده نه می‌تواند روایت کند و نه ترکیبِ حماسیِ جامع، خوش‌ساخت و چندوجهی بسازد؛ مشاهده و توصیف جانشین‌های محض مفهوم سامان و نظم در زندگی‌اند.

با وجودِ چنین فقدانی چه‌گونه ممکن است ترکیب‌بندی‌های حماسی تکامل یابند؟ و این ترکیب‌بندی‌ها چه‌گونه ترکیب‌بندی‌هایی خواهند بود؟ عینی‌گرایی و ذهنی‌گراییِ دروغین و جعلیِ نویسندگانِ مدرن به کلیشه‌پردازی و یک‌نواختی در ترکیب‌بندی منجر شده است. در عینی‌گرایی نویسنده‌ای چون زولا، وحدتِ اشیاء که به منزله‌ی مایه‌ی موضوعی[1] اختیار شده است اصل و شالوده‌ی ترکیب‌بندی را فراهم می‌آورد؛ و ترکیب‌بندی از هم‌آیش تمامی اجزاء مهم از دیدگاه‌های گوناگون و متنوع و متعدد تشکیل یافته است؛ و حاصل سلسله‌ای از تصویرهایِ ایستا و طبیعتِ بی‌جان‌هایی است که تنها از ره‌گذر روابطِ اشیاء و بر طبق منطقِ درونی خودشان درکنارِ یک‌دیگر به صف کشیده شده‌اند، هرگز یکی از پی دیگری نمی‌آید و مسلماً هرگز یکی از دیگری برنمی‌آید. به اصطلاح کنش فقط رشته‌ای است که در آن طبیعتِ بی‌جان‌ها در یک توالی اتفاقیِ بی‌ثمر و سطحی به صورت تصاویر جداافتاده و ایستا مرتب شده‌اند. در چنین شیوه‌یِ ترکیب‌بندی امکان تنوع هنری بسیار ضعیف است. نویسنده باید بکوشد این یک‌نواختیِ ذاتی را از طریق تازگی اشیای تصویرشده و اصالتِ توصیف خنثی کند.

در داستان‌های شبه‌ذهنی‌گرایی نیز ظرفیتِ تنوع‌بخشی گسترش نیافته است. این‌جا الگو از بازتابِ بی‌واسطه‌یِ تجربه‌یِ اساسیِ نویسندگان یعنی سرخوردگی برگرفته شده است. این نویسندگان آرزوهای ذهنی را روان‌شناسانه توصیف می‌کنند؛ و در توصیف مراحل گوناگون زندگیْ فروپاشیدگی این امیدها و آروزها را در حاکمیتِ

1-thematic material

سبعانه و درنده خویانه‌یِ زندگیِ سرمایه‌داری تصویر می‌کنند. البته دست‌کم نوعی توالی و پیوستگیِ زمانی[1] در مضمون[2] هست؛ اما این پیوستگی همواره پیوستگی‌ای همانستی[3] است، و تقابلِ میان فرد و جهان عینی چنان خشک و مرده و بی‌روح و خشن است که هیچ کنشِ متقابلِ پویایی امکان‌پذیر نیست. در واقع تکامل‌یافته‌ترین نوعِ ذهنی‌گرایی در داستانِ مدرن (جویس و دوس پاسوس) سراسرِ زندگیِ درونیِ شخصیت‌ها را به چیزی ایستا و شیءشده بدل می‌کند. نکته‌ی تناقض‌آمیز آن که ذهنی‌گراییِ افراطی به شیءشدگیِ ساکنِ شبه‌عینی‌گرایی تقرب می‌جوید.

بدین سان شیوه‌ی توصیفی به یک‌نواختیِ ترکیب‌بندی منتهی می‌شود، حال آن که روایت نه تنها تنوعِ بی‌کران در ترکیب‌بندی را مُجاز می‌شمارد بل‌که حتی آن را گسترش می‌بخشد.

«اما آیا این تحول ناگزیر نبود؟ راست است که این تحول ترکیب‌بندی حماسیِ کهن را متلاشی کرد؛ این هم درست است که ترکیب‌بندیِ نوتر دارایِ مزیتِ هنریِ برابر نیست. همه‌ی این‌ها را نیز بپذیریم! با این حال آیا شیوه‌یِ نوِ ترکیب‌بندی تصویریِ درخور از سرمایه‌داریِ کاملاً پیش‌رفته به دست نمی‌دهد؟ آری این تصویر غیرانسانی است، این تصویر انسان‌ها را به متعلقاتِ چیزها، موجوداتِ ایستا و اجزای سازنده‌ی طبیعتِ بی‌جان بدل می‌کند. اما مگر این همان بلایی نیست که سرمایه‌داری بر سر مردم می‌آورد؟»

این استدلالِ منطقی برانگیزنده و تحریک‌کننده است با این همه نادرست است. نخست آن که پرولتاریا نیز در جامعه بورژوایی وجود دارد. مارکس بر واکنش‌های متفاوتِ بورژوازی و پرولتاریا نسبت به ستم و نامردمی و سبعیتِ سرمایه‌داری تأکید داشت. «طبقه‌یِ دارا و طبقه‌یِ پرولتاریا بیگانگیِ واحدی را تجربه می‌کنند. با این همه طبقه‌یِ دارا در این بیگانگی احساسِ آسودگی و حقانیت می‌کند و در آن

1-temporal sequence 2-theme 3-self-same

منشاء قدرت و شالوده‌یِ نوعی هستیِ دروغین می‌بیند. برعکس طبقه‌یِ پرولتاریا در این بیگانگی احساسِ تباهی و ویرانی می‌کند و در آن درماندگی و نومیدی و ناانسانی‌شدنِ هستی خود را می‌بیند.» و مارکس به اثباتِ اهمیت **شورشِ** پرولتاریا بر ناانسانی‌بودن و ستمِ این بیگانگی می‌پردازد.

هنگامی که این شورش در ادبیات تصویر می‌شود طبیعتِ بی‌جان‌های شیوه‌یِ توصیفی ناپدید می‌شوند، و ضرورتِ طرح[1] و روایت از منطقِ خودکار برمی‌آید، هم‌چنان که در رمان ***مادر***، شاه‌کار گورکی و ***پله‌ی فاتح***، از مارتین اندرسن نکسو[2] یعنی دو رمانی که از شیوه توصیفی می‌بُرند. (طبیعی است که این گونه بهره‌گیری نوآیین از شیوه‌یِ روایی یکی از نتایجِ تعهدِ مؤلفان به مبارزه‌یِ طبقاتی است.)

اما آیا شورشی که مارکس بر ضدِ بیگانگی در سرمایه‌داری وصف می‌کند فقط کارگران را درگیر می‌سازد؟ البته خیر. سرکوبِ کارگران در حاکمیتِ سرمایه‌داری در حین پیکارها ادامه می‌یابد و الهام‌بخشِ متنوع‌ترین اشکالِ شورش است؛ و پس از تلخ‌ترین پیکارها بخشِ نه چندان ناچیزی از بورژوازی برای انسان‌زدایی‌شدنِ جامعه‌یِ بورژوایی "تربیت" می‌یابد. ادبیاتِ بورژواییِ مدرن گواهی بر ضد جامعه‌یِ بورژوایی است؛ میل و رغبت این ادبیات به مضمون‌های معین ـ نومیدی و سرخوردگی ـ گواهی بر این شورش است. هر داستانی در بابِ سرخوردگی در حکمِ تاریخِ شکستِ چنین شورشی است. اما چنین شورش‌هایی به‌طورسطحی درک و دریافت می‌شوند و از این رو بی‌بهره از قوت تأثیراند.

این که سرمایه‌داری اکنون کمال یافته است البته بدان معنا نیست که از این پس همه چیز قطعی و تثبیت شده و به آخر خط رسیده است یا آن که دیگر مبارزه یا تکاملی در فرد وجود ندارد. "کمالِ" نظامِ سرمایه‌داری فقط به معنای آن است که این نظام

1-plot

۲- Martin Anderson Nexo (۱۹۵۴-۱۸۶۹) نخستین رمان‌نویس پرولتاریایی دانمارک و نویسنده‌یِ رمان چهارجلدی پله‌ی‌فاتح، رمانِ پنج جلدی دختر انسان و مرد تنِ سرخ.

خود را در سطوح به‌مراتب بالاتری از بیدادگری و نامردمیِ "کمال یافته" از نو خلق می‌کند. اما نظام پیوسته خود را از نو باز می‌آفریند و این فرایند در واقع امرِ سلسله‌ای از پیکارهایِ تند و تلخ و سخت است؛ فرایندی است که به‌طورهم‌زمان در زندگی فرد به‌تدریج به منصه‌ی ظهور می‌رسد، فردی که به یکی از متعلقاتِ بی‌روح و مرده‌ی نظام سرمایه‌داری بدل می‌شود، گو که چنین کسی فی‌نفسه "طبیعی" به دنیا نیامده است.

ضعفِ ایدئولوژیکی سرنوشت‌سازِ نویسندگانِ شیوه‌یِ توصیفی از تسلیم منفعلانه‌یِ به این پی‌آمدها، به این پدیده‌هایِ سرمایه‌داریِ کاملاً پیش‌رفته و از مشاهده‌ی نتیجه و نه رشته‌ی متوالی پیکارهای نیروهای ستیهنده سرچشمه می‌گیرد؛ و حتی هنگامی که در رمان سرخوردگی ظاهراً فرایندی را وصف می‌کنند پیروزیِ نهاییِ بیداد و نامردمیِ سرمایه‌داری همواره از قبل پیش‌بینی شده است؛ و در جریانِ رمان شرح نمی‌دهند که چه‌گونه فردِ از رشد بازمانده به‌تدریج خود را با نظمِ سرمایه‌داری تطبیق داده است؛ در عوض شخصیتی را نشان می‌دهند که از همان آغاز ویژگی‌هایی را آشکار می‌کند که می‌بایست فقط به عنوان نتیجه‌ی فرایندِ کامل جلوه‌گر شود. از همین روست که سرخوردگی و یأسی که در جریان داستان پرورده و پرداخت شده است چنین ضعیف و صرفاً ذهنی می‌نماید. این‌جا با کسی سروکار نداریم که به‌تدریج شناخته‌ایم و شاهدِ عشقی نیستیم که در جریانِ داستان از لحاظ جنبه‌یِ معنوی به دستِ سرمایه‌داری مثله و تباه است بل‌که نظاره‌گرِ جسدی هستیم که از میانِ طبیعتِ بی‌جان‌هایی عبور می‌کند که به‌تدریج بر مرده‌بودنِ خود وقوف می‌یابندو تقدیرزدگیِ نویسندگان، حتی تسلیمِ خشم‌آمیز آن‌ها در برابر بیداد نامردمیِ سرمایه‌داری مسببِ فقدانِ سیر تکامل در این "رمان‌های تکاملی" است.

بنابراین درست نیست ادعا کنیم که این شیوه چنان که باید سرمایه‌داری را با همه‌یِ ابعاد نامردمی‌اش منعکس می‌کند؛ بل‌که بر عکس! این گونه نویسندگان بیداد و نامردمی را بر خلافِ میلِ خود کم‌رنگ می‌کنند. هستیِ ملال‌آورِ بی‌بهره از زندگیِ

درونیِ بارور، بی‌بهره‌از سرزندگیِ تکامل و تحولِ مداوم به‌مراتب کم‌تر شورش‌گرانه و تکان‌دهنده است تا تغییر و دگرسانیِ روزبه‌روز و ساعت‌به‌ساعت و پیوسته‌یِ هزاران موجودِ انسانی با ظرفیت‌های بی‌کران به "جسدهای زنده".

هنگامی که داستان‌های مربوط به زندگیِ بورژوایی را در آثار ماکسیسم گورکی با آثار رئالیسم مدرن مقایسه کنیم تعارض را در می‌یابیم. رئالیسمِ مدرن با همه‌یِ مشاهده و توصیف دقیقی که دارد توانایی تصویرکردنِ پویایی و تکاپویِ زندگی را از دست داده است و از این رو شیوه‌ی بازنماییِ آن از واقعیتِ سرمایه‌داری نارسا، رقیق، کم‌رنگ و زورکی و ساختگی است. نکبت و خواری و توسری‌خوردگی در حاکمیت‌سرمایه‌داری به‌مراتب فاجعه‌آمیزتر، سبعیتِ آن شرم‌آورتر، درنده‌خوتر و هولناک‌تر از آن چیزی است که حتی در بهترین نمونه‌هایِ این گونه رمان‌ها وصف شده است. البته اثبات این نکته که تمامی ادبیات مدرن بدون مبارزه و درگیری به بت‌وارگی و انسانیت‌زداییِ سرمایه‌داری سرِ تسلیم فرود آورده است نوعی ساده‌سازی نارواست. پیش‌تر گفتیم که ناتورالیسمِ فرانسه پس از ۱۸۴۸ نمودار اعتراضی ذهنی بر ضد این فرایند است. نمایندگان مهم جریان‌های ادبی بعدی نیز کوشیدند سر به اعتراض بردارند. برجسته‌ترین هنرمندان انسان‌مدار جنبش‌های فرمالیستی مختلف نیز در پی نبرد با تهی‌شدگی زندگی سرمایه‌دارانه برآمدند. برای نمونه سمبولیسمِ ایبسنِ دوره‌ی پسینْ نمودار شورشی بر یک‌نواختی و ملالِ زندگیِ بورژوایی است. اما هنگامی که این شورش‌ها ***ریشه‌ی*** تهی‌شدگی را در جامعه‌ی ***سرمایه‌داری*** نمی‌کاوند، هنگامی که یارای تجربه‌یِ مستقیم مبارزه برای بازآوردن معنا به بطن زندگی را ندارند و هنگامی که برای تصویرکردن هنرمندانه‌ی چنین مبارزاتی به مدد ادراکِ ایدئولوژیکی در پیِ پژوهش و جست‌وجو برنمی‌آیند، این شورش‌ها از حاصل و نتیجه‌ی هنری بی‌بهره می‌مانند.

اهمیت ادبی و نظری شورش انسان‌مدارانه‌ی روشن‌فکرانِ برجسته جهان سرمایه‌داری در همین جاست؛ چیزی که هست به دلیل تنوع فوق‌العاده‌ی جریان‌ها و

شخصیت‌ها در این شورشِ انسان‌مدارانه این‌جا حتی نمی‌توان به تحلیلی شتاب‌زده از این تکامل دست زد. همین قدر کافی است یادآوری کنیم که شورش انسان‌مدارانه‌ی آشکارِ رومن رولان کوششی جدی برای درهم‌شکستن محدودیت‌های سنت‌های ادبی ادبیات بورژوایی از ۱۸۴۸ به بعد است؛ و تقویت انسان‌مداری از ره‌گذر پیروزی سوسیالیسم در اتحاد شوروی و شرح و تعریف هدف‌های آن و تشدید مبارزه با درنده‌خویی فاشیستی یعنی سبعانه‌ترین شکل بیداد و نامردمی سرمایه‌داری این کوشش‌ها را به پایه‌ی نظری بلندتری برکشیده است. رساله‌های نظری سالیان اخیر مانند مقاله‌های ارنست بلوخ چشم‌اندازی از یک نقد اساسی از هنر نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم و سده‌ی بیستم به دست می‌دهد. البته این مبارزه‌ی انتقادی هنوز به مرحله‌ی قطعی نرسیده و در همه جا به مبانی روشن و صریح دست نیافته است؛ با این حال نفسِ وجودِ چنین مبارزه‌ای، نفس وجود این ارزیابی دوباره از انحطاط دوران ما، نشانه‌ی آن است که از اهمیت اساسی بی‌بهره نیست.

۱۹۳۶

قیافه‌شناسیِ فکری در شخصیت‌پَردازی

برخیز، آدمیان (بیداران) جهانی یگانه و مشترک دارند اما خفتگان هریک به جهانی خاص خود باز می‌گردند.

هراکلیتوس[1]

---

۱ دکتر شرف‌الدین خراسانی این عبارت را از متن اصلی یونانی به این صورت به فارسی برگردانده است: «برای بیداران جهانی یگانه و همگانی هست. اما هر یک از به‌خواب‌رفتگان به جهان ویژه‌ی خود باز می‌گردد.» نخستین فیلسوفان یونان، ص ۲۴۱، کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۷.

۱

علتِ تأثیرگذاریِ بی‌وقفه‌ی "مهمانی" افلاطون را آن هم پس از بیش از دوهزار سال فقط نمی‌توان در محتوای فکری آن جست‌وجو کرد. سرزندگی و طراوتِ دیرپایی که این اثر را از گفت‌وشنودهایی متمایز می‌سازد که در آن‌ها نیز افلاطون به همین سان جنبه‌هایِ مهمِ دستگاهِ فکریِ خود را پرورده و به عمل آورده است از شخصیت‌پردازیَ پویایِ برخی از اشخاصِ برجسته ـ سقراط، الکیبیادس، اریستوفانس و بسیاری دیگر ـ سرچشمه می‌گیرد؛ گفت‌وشنود نه فقط اندیشه‌ها را انتقال می‌دهد بل‌که هم‌چنین به شخصیت‌ها نیز جان می‌بخشد.

اما چه چیزی در این شخصیت‌ها مایه‌ی طراوت و سرزندگی است؟ افلاطون هنرمندی بزرگ است و می‌تواند صورت ظاهر و محیطِ شخصیت‌های خود را با انعطاف‌پذیریِ[1] اصیلِ یونانی تصویر کند. اما این چیره‌دستی در بازنمودن آدمِ بیرونی و پیرامون‌اش در دیگر گفت‌وشنودهای افلاطونی نیز همانند دارد؛ با این همه افلاطون در آن‌ها به این سرزندگی دست نمی‌یابد. از سوی دیگر بسیاری از مقلدانِ افلاطون نیز همین گفت‌وشنود را مایه‌ی کار قرار داده‌اند بی آن که به ذره‌ای از طراوت و شادابیِ آن دست یابند.

به نظرِ من سرچشمه‌یِ سرزندگی شخصیت‌هایِ "مهمانی" را در جای دیگر باید جست. رئالیسمی که شخصیت‌ها و محیطِ پیرامون به یاری آن باز نموده شده‌اند البته عاملی لازم است اما کافی و قطعی نیست. عامل قطعی این است که افلاطون فرایندهایِ اندیشیدنِ شخصیت‌های خود را آشکار می‌سازد و موقعیت‌هایِ فکریِ گوناگون آن‌ها را با توجه به مسأله‌ای واحد ـ ماهیتِ عشق ـ به صورت عامل حیاتیِ شخصیت‌های آن‌ها و به صورت مشخص‌ترین تجلی شخصیت آنان پرورش

1-plasticity

می‌دهد. اندیشه‌هایِ افرادْ انتزاعی، کُلی[1] و بی‌بهره از انگیزه‌هایِ روشن نیست؛ بل‌که برعکس شخصیتِ تام هر یک از قهرمانان از ره‌گذرِ شیوه‌ی اندیشیدن، شیوه‌ی خودبیان‌گری[2] و نتیجه‌گیری‌های او با توجه به موضوعِ مورد نظر ترکیب یافته و جلوه‌گر می‌شود. افلاطون به مددِ سبکِ ویژه و فرایندِ اندیشیدن می‌تواند روی‌کرد ویژه‌یِ هر فرد را بازنماید: فرد چه‌گونه با مسأله روبه‌رو می‌شود، چه چیز را به منزله‌یِ امر بدیهیِ بی‌نیاز از دلیل و برهان می‌پذیرد، در پی اثبات چه چیز است و چه‌گونه آن را ثابت می‌کند، سطحِ انتزاعِ فکری‌ای که بدان دست می‌یابد و سرچشمه‌ی مثال‌های‌اش چه‌گونه است، چه چیز را از چشم می‌اندازد یا حذف می‌کند یا از آن طفره می‌رود و این کار را به چه شیوه‌ای انجام می‌دهد. بدین سان گروهی از مردمانِ زنده در برابر ما سر برمی‌کشند که فردیت‌شان چنان تصویر شده که فراموش‌نشدنی است؛ و همه‌ی این افراد منحصراً از طریق قیافه‌شناسی[3] فکری خود فردیت یافته، از یک‌دیگر ممتاز شده و به فردهایی تحول یافته‌اند که در عین‌حال نمونه‌واره یا "تیپ"اند.

این کار پدیده‌ای خارق‌العاده در ادبیاتِ جهانی است اما بی‌مانند نیست. در ***برادرزاده‌یِ رامو*** دیدرو و ***شاه‌کارِ گم‌نام*** بالزاک نیز قهرمانان از طریق موضع‌گیری‌هایِ شخصیِ پویا، تپنده و حیاتیِ خود در قبالِ مسائلِ انتزاعی فردیت یافته‌اند. و این‌جا نیز بار دیگر قیافه‌شناسیِ فکری عاملی عمده در ابداع شخصیت زنده است.

این نمونه‌های اعلا به جز این، مسأله‌یِ دیگری را در شخصیت‌پردازی برملا می‌سازد که تا کنون نادیده گرفته شده و در جهان معاصر در خور اهمیت بسیار است. در شاه‌کارهایِ بزرگِ ادبیاتِ جهان قیافه‌شناسیِ فکریِ قهرمانان همواره با دقت تمام ترسیم شده است. از سوی دیگر انحطاطِ ادبی ـ شاید در روزگار نو به‌مراتب بیش از گذشته ـ همواره گواهی روشن بر ابهام در قیافه‌شناسیِ فکری و غفلتِ آگاهانه از

1-generalized 2-self-expression 3-Physiognomy

مسأله یا گواهِ ناتوانی نویسندگان در وارسیِ مسأله با تکیه بر تخیل خلاق بوده است. در هر اثرِ خلاقه‌یِ بزرگی شخصیت‌ها در کنش متقابلِ فراگیر و چند وجهی با یک‌دیگر، با جامعه و با مسائل بزرگ جامعه‌یِ خود تصویر شده‌اند. هر اندازه که این رابطه‌ی متقابل ژرف‌تر دریافته شود و شبکه‌ی روابط متقابل در هم تنیده‌تر و انبوه‌تر باشد اهمیتِ بالقوه‌ی اثر افزون‌تر و نزدیکی و قرابت آن به غنایِ واقعیِ زندگی و آن "ظرافت فریبنده" در فرایند تکامل اجتماعی که لنین به کرات از آن سخن می‌گوید تنگاتنگ‌تر می‌گردد. هر کس که از قیدِ تعصباتِ بورژواییِ منحط یا بدفهمی‌های جامعه‌شناسیِ عامیانه آزاد باشد اذعان خواهد داشت که در بازنمایی خلاقه‌یِ واقعیت، ظرفیت و توانایی شخصیت‌ها برای بیانِ ایدئولوژیِ آگاهانه‌ی خود عامل اساسی است.

شخصیت‌پردازی‌ای که ایدئولوژی را در بر نگیرد ممکن نیست کامل باشد. ایدئولوژی عالی‌ترین شکل شعور است؛ و نویسنده با نادیده انگاشتن ایدئولوژی چیزی را حذف می‌کند که مهم‌ترین عامل در توصیف و ترسیم شخصیت است. برداشت شخصیت از جهان نمودار تجربه‌ای شخصی و ژرف و متمایزترین جلوه‌یِ زندگی درونی است؛ در عین حال که بازتابی مهم از کُلی‌ترین مسائل عصر او به دست می‌دهد.

اما پیش از این که در این پژوهش پیش‌تر برویم باید برخی بدفهمی‌های آشکار را در باب قیافه‌شناسی فکری برطرف کنیم. نخست آن که این اصطلاح یعنی قیافه‌شناسی فکریِ شخصیت‌های ادبی به این معنا نیست که عقاید و آراء شخصیت‌ها درست است و جهان‌بینیِ شخصی آنان انعکاسِ درست و بی‌کم‌وکاستِ واقعیت عینی است.

تالستوی مسلماً یکی از استادانِ برجسته در خلق قیافه‌شناسیِ فکری است؛ اما برای نمونه شخصی مانند کنستانتین لوین[1] را در نظر بگیرید که قیافه‌شناسیِ فکری‌اش به

1-Constantine Levin

روشن‌ترین وجهی ترسیم شده است ـ چه وقت حق با اوست و درست می‌گوید؟ اگر بخواهیم با دقت سخن بگوییم پاسخ این است: هرگز. تالستوی داوری‌هایِ نادرستِ تغییرناپذیر شخصیتِ مورد علاقه‌ی خود را با گزندگی بی‌رحمانه‌ای تصویر می‌کند؛ و برای مثال در بحث و گفت‌وگوی لوین با برادرش یا ابلونسکی[1] با چیره‌دستی تغییرِ عقیده‌یِ دایمیِ لوین، تفکر آشفته و دم‌دمی او را، تغییر جهت بی‌تابانه او را از این سرِ قطب به آن سر قطب وصف می‌کند. اما همین نوسان دایمی و تند و ناگهانی، این پذیرش حاضر و آماده‌ی دیدگاه‌های ناهم‌ساز درست همان چیزی است که زمینه‌ی وحدتِ قیافه‌شناسیِ فکری لوین را فراهم می‌آورد و همین کیفیت ویژه‌ی شیوه‌های تفکر و تجربه‌گری لوین درست همان عاملِ پایدار، هم‌بسته و منسجم است؛ و با این حال این نوع واکنش تنها منحصر به او در قالبِ شخصیتی ویژه نیست؛ در این شکلِ شخصی با وجود همه‌یِ نادرستی‌ها و خطاهایِ عینی آراء فردی، اعتبارِ کُلیِ خاصی وجود دارد.

سوء تفاهم دوم ممکن است از این عقیده برآید که اندیشه‌های انتزاعی عامل اساسی در بازنمایی قیافه‌شناسیِ فکری به شمار می‌آیند. منتقدان در جدل بر ضدِ کم‌مایگی ناتورالیسم اغلب به دام اشتباهی متقابل می‌افتند. برای نمونه آندره ژید در حمله به ناتورالیسمْ ***میتری داتِ***[2] راسین را نمونه‌ی بی‌هم‌تای عملِ ادبیِ راستین معرفی کرد و برایِ منظورِ خود صحنه‌ای را برگزید که در آن شاه و پسران‌اش با یک‌دیگر به بحث در این باره می‌پردازند که آیا باید با رُم جنگید یا تن به تسلیم داد. ژید می‌گوید: «البته هیچ پدر یا پسری هرگز به چنین شیوه‌ای با هم گفت‌وگو نکرده‌اند و با این همه (یا درست‌تر از همین رو) همه‌یِ پدرها و پسرها در این صحنه خود را باز خواهند شناخت.» بر طبق این داوری، منطقی‌اندیشیِ انتزاعی در راسین یا شیلر مناسب‌ترین ابزار را برای ترسیم قیافه‌شناسی فکری فراهم می‌آورد. اما این داوری بی‌وجه است. شاه و پسرانِ راسین را با هر جفت از قهرمانان شکسپیری با ایدئولوژی‌های مخالف

1-Oblonsky 2-Mithridates

مثل بروتوس و کاسیوس مقایسه کنید؛ ستیزه‌های ایدئولوژیکی والِن‌شتاین[۱]، اکتاویو[۲]، ماکس پیکولومی‌نی[۳] شیلر را با ستیزه‌های ایدئولوژیکی اگمنت و اورانین[۴] گوته بسنجید. بی‌گمان شخصیت‌های گوته و شکسپیر نه تنها دارای سرزندگی و شور و نشاط بیش‌تراند بل‌که هم‌چنین قیافه‌شناسی‌های فکری آن‌ها با وضوح بیش‌تری ترسیم شده‌اند.

دلیل‌اش روشن است. تأثیرِ متقابلِ ایدئولوژی و تصمیمِ شخصی شخصیت‌هایِ آثارِ شیلر و راسین ساده‌تر، مستقیم‌تر، یک‌نواخت‌تر و بی‌روح‌تر و سطحی‌تر از شخصیت‌هایِ شکسپیر و گوته است. ژید در حمله‌ی خود بر "ناتورالیسم" پیش‌پاافتاده و سطحی و دفاع از شعر امرِ کُلی[۵] این واقعیت را نادیده می‌انگارد که در راسین (یا شیلر) کلیت[۶] بسیار سرسری و سطحی است؛ شخصیت‌هایِ شیلر، چنان که مارکس گفته است، «سخن‌گویانِ صِرفِ روحِ عصراند.»[۷]

بیایید صحنه‌ای را که ژید مورد تمجید قرار می‌دهد یعنی صحنه‌ی جروبحث شاه و پسران‌اش را بررسی کنیم. دلایلِ له و علیهِ جنگ با رُم به‌دقت هرچه بیش‌تر در سه گفت‌وشنود بسیار مهم در یک سطح فکری و سبکی فاخر، با زبان‌آوری متعادل، ظریف و طنزآمیز به طرزی بسیار شگفت‌آور سبک و سنگین شده‌اند. اما این که مواضع و دیدگاه‌های گوناگون از زندگی شخصیت‌ها چه‌گونه برمی‌آیند یا این که تجربه‌ها و رنج‌های شخصیِ آنان چه‌گونه در بحث‌ها و استدلال‌های ویژه‌ی آنان دخیل‌اند در پرده‌ی ابهام می‌ماند. یگانه پیچیدگیِ شخصی در این تراژدی یعنی عشق پادشاه و پسران‌اش به زنی واحد به‌سستی و به‌نحوی‌سطحی به این بحث و گفت‌وگو پیوند خورده است. این بحث و گفت‌وگو فوق‌العاده و کم‌مانند بی آن که ریشه در عواطف شخصیت‌ها داشته باشد در هوا پرپر می‌زند؛ و از همین روست که راسین از

1-Wallenstein 2-Octavio 3-Max Piccolomini
4-Oranien 5-universal 6-universality
7-"sprachrohre des zeitgesits"

پدیدآوردنِ قیافه‌شناسیِ فکریِ روشنِ آثاری چون نمایش‌نامه‌های شکسپیر ناتوان است.

در میان شاه‌کارهای بی‌شمارِ شخصیت‌پردازهای شکسپیر آسان می‌توان نمونه‌ای متضاد یافت. بروتوس رواقی‌مشرب است و کاسیوس اپیکوری‌مزاج. البته به این امور فقط به‌طورگذرا اشاره رفته است. اما ببینید رواقی‌مشربی بروتوس با چه عمق و ژرفایی در سراسر زندگی او نفوذ کرده است: همسرش پُرشیا[1] دختر کاتو[2] است و سراسرِ رابطه‌شان به‌طورضمنی به احساس و اندیشه‌ی رواقیِ رُمی آمیخته است. ببینید اعتماد آرمان‌پرستانه و ساده‌لوحانه و گفتارِ بی‌پیرایه‌ی او که خالی از هر گونه خودنمایی سخنوارانه است تا چه اندازه نمونه‌ی اعلایِ نوعِ خاص رواقی‌گری اوست. اپیکوری‌مزاجی کاسیوس نیز به همین سان مهم است. من فقط توجه را به یکی از جزئیات فوق‌العاده جلب می‌کنم: همین که درهم‌شکستن شورش آشکار می‌شود و همه‌ی قرائن بر شکست آخرین رستاخیز جمهوری‌خواهان حکم می‌کند کاسیوس که تا کنون بر اپیکوری‌مزاجی خود استوار و تسلیم‌ناپذیر مانده است آته‌ایسم خود را ترک می‌گوید و رفته‌رفته به فال و طالع و پیش‌گویی‌هایی معتقد می‌شود که اپیکوریان همواره آن را ریشخند کرده‌اند.

اما ما فقط یک جنبه از خلقِ قیافه‌شناسیِ فکری را در کار شکسپیر وارسی می‌کنیم و نه غنای تمام و کمال شخصیت‌پردازی در بروتوس یا کاسیوس را. و چه گنجینه‌ای از جزئیات، چه به‌هم‌تنیدگی پیچیده‌ای از زندگی خصوصی و روی‌دادهای بزرگ اجتماعی را شاهدیم! و این با روابطِ سطحی، "رو"، عریان و مستقیم میان امر شخصی و امر انتزاعی در کار راسین چه اندازه تفاوت دارد.

غنا و سرزندگیِ شخصیت‌پردازیِ شکسپیری در مقایسه با انتزاعی‌بودنِ نسبیِ شخصیت‌پرداری راسین روی‌هم‌رفته قبول عام یافته است اما پی‌آمدهای هنری و فلسفی این تباین همیشه به‌روشنی دریافته نشده است. این بار نیز مسأله در واقع بر

1-Portia 2-Cato

سر کیفیت بازنماییِ هنریِ واقعیتِ عینی است. غنا و ژرفا در زندگی از تأثیر متقابلِ پُرتلاطم، متغیر و بی‌ثباتِ عواطف انسانی سرچشمه می‌گیرد. در واقعیت مردم در کنار یک‌دیگر عمل نمی‌کنند بل‌که به سود یا به ضدِ یک‌دیگر کار می‌کنند، و فردیت‌شان فقط در مبارزه و از ره‌گذر پیکار با یک‌دیگر پیش می‌رود و کمال می‌یابد. بدین سان طرح داستان به منزله‌ی ترکیب و هم‌نهاد کنش متقابل در فعالیتِ عملی نمودار می‌شود؛ ستیزه به منزله‌ی تجلیِ بنیادی این کنش و واکنش متضاد؛ تشابه و تباین به منزله‌ی جلوه‌ها و مظاهر جریانی که در آن عواطف انسانی به سود یا بر ضد یک‌دیگر عمل می‌کنند ـ تمامی این شیوه‌های اساسیِ ترکیب‌بندی شیوه‌های کُلی و بنیادی هستی انسان را در هم‌نهاد و ترکیب هنری نمودار می‌سازد ـ اما در این میان ما فقط با مسأله‌ای صوری سروکار نداریم. پدیده‌های کُلی و نمونه‌نما[1] می‌بایست از کنش‌ها و عواطف ویژه‌ی افراد خاص سر برآورند. هنرمند موقعیت‌هایی را ابداع می‌کند و شیوه‌های بیانی‌ای را می‌پروراند که می‌تواند از ره‌گذر آن به عواطف شخصی معنا و اهمیتی را ببخشد که از زندگیِ فرد بسی فراتر می‌رود.

رازِ ارتقاء فرد به نمونه‌نما ـ البته نه به بهای ازدست‌رفتنِ فردیت شخصیت بل‌که با تشدیدِ فردیت او ـ در این روی‌کرد خلاقه نهفته است. آگاهیِ فرد ـ مانند عاطفه‌ای که به منتها درجه تشدید یافته باشد ـ زمینه‌ی بالقوه‌یِ آشکارگی و پرده‌برداری از توانایی‌هایی را فراهم می‌آورد که در زندگیِ واقعی یا به صورتِ جنینی و آغازین باقی می‌مانند یا فقط به شکل مقاصد یا امکانات بالقوه وجود دارند. برای بازنمایی راستینِ واقعیتِ عینی مؤلف ممکن است در داستانِ خود فقط آن چیزی را آشکار سازد که در واقعِ امر به صورت امکان بالقوه در شخصیت‌های‌اش وجود دارد. کمالِ هنری حاصل آشکارگی و پرده‌برداری کامل و جامع از این امکانات بالقوه‌یِ نهانی است.

و برعکس ـ آگاهیِ شخصیت داستان تا آن‌جا انتزاعی و کم‌خون به نظر می‌آید

1-typical

(هم‌چنان که گاه در مورد شخصیت‌های راسین یا شیلر می‌بینیم) که از امکانات بالقوه‌ی شخصیت جدایی می‌گیرد ـ مگر آن که این آگاهی بر تأثیر متقابلِ غنی و ملموسِ عواطفِ انسانی استوار باشد و مگر آن که از طریقِ این شدت‌بخشیْ کیفیتی انسانی پدید آورد. هنرمند تنها هنگامی در شخصیت‌پردازی خود به معنا و اهمیت و نمونه‌نمایی[1] دست می‌یابد که با موفقیت روابطِ متقابلِ گوناگون میان ویژگی‌ها[2]ی قهرمانان خود و مسائلِ کُلی عینیِ عصر را تصویر کند و نشان دهد که شخصیت‌های‌اش مستقیماً با انتزاعی‌ترین مسائل زمانه به صورت مسائل شخصی و حیاتی دست به گریبان‌اند.

روشن است که در این زمینه تواناییِ خودِ شخصیت برایِ عمومیت‌بخشیِ فردی سهمی بزرگ دارد؛ اما اگر رابطه‌یِ میان تفکر انتزاعی و تجربه‌ی شخصی جلبِ نظر خواننده را نکند، اگر ما نیز این رابطه را هم‌راه با شخصیت تجربه نکنیم عمومیت‌بخشی به انتزاعی میان‌تهی در می‌غلتد و تباهی می‌پذیرد. اگر هنرمند بتواند این رابطه‌ی متقابل را با همه‌ی سرزندگی و طراوت‌اش تصویر کند، آن‌گاه با اشباع اثر خود با آراء و اندیشه‌ها آن را سست‌مایه و ضعیف نخواهد کرد بل‌که آن را با شدّت و حدّت و ایجاز بیش‌تری ارائه خواهد کرد.

برای نمونه ***کارآموزی استاد ویلهم*** گوته را در نظر بگیرید. یکی از مراحلِ سرنوشت‌سازِ این رمانِ مهم در هنگام تهیه و تدارکِ اجرایی از **هملت** به اوج می‌رسد. گوته بر توصیفِ جزئیات فنی تأکیدِ اندکی می‌ورزد (که اگر زولا به جای او بود بر آن تأکید می‌کرد) در عوض بر معانی ضمنیِ روان‌شناختی و فردی تأکید می‌ورزد و این کار را با گنجاندن بحث‌های گسترده و ژرف درباره‌ی شخصیت‌آفرینی‌ها در **هملت**، بحث درباره‌ی شیوه‌ی ترکیب‌بندی شکسپیر و گفت‌وگو درباره‌ی شعر حماسی و دراماتیک انجام می‌دهد. اما این بحث و گفت‌وگو هیچ‌گاه انتزاعی نیست زیرا هر گفته، هر استدلال، هر بگومگو نه تنها برای مضمون

1-typicality 2-trait

بل‌که هم‌چنین هم‌زمان و به تمامی برای شناخت هرچه بیش‌تر قهرمانان ـ شناختی که جز در این صورت نمی‌توانستیم بدان دست یابیم ـ اهمیت دارد. استاد ویلهم، سرلو[1] و آورلی[2] شخصیت‌های خود را از راهِ روی‌کردهایِ فکریِ گوناگونِ خویش نسبت به مسائلِ اجرای شکسپیر ـ به‌ترتیب در مقام نظریه‌پرداز، بازی‌گر و کارگردان ـ آشکار می‌سازند. سیمانگاریِ[3] حاصل‌آمده از قیافه‌شناسیِ فکریْ شخصیت‌پردازیِ گوته را به اوج کمال می‌رساند و بدان صورتِ مشخص و ملموس می‌بخشد.

اما قیافه‌شناسیِ فکری در ترکیب‌بندی اهمیت به‌مراتب بیش‌تری دارد. هر نویسنده‌یِ مهمی سلسله مراتبِ ویژه‌ای میانِ شخصیت‌هایِ خود برقرار می‌سازد که نه فقط به کار پرده‌برداشتن از محتوایِ اجتماعیِ اثر و ایدئولوژیِ مؤلف می‌آید بل‌که ابزاری برایِ مشخص‌ساختنِ جای‌گاه هر یک از شخصیت‌ها در کُل طرح[4] ترکیب‌بندی به دست می‌دهد: از مرکز به پیرامون و برعکس. چنین نظمِ سلسله‌مراتبی برای ترکیب‌بندی اهمیت حیاتی دارد. هر اثر دارایِ ترکیب‌بندیِ راستینِ هنری سلسله‌مراتبی در بر دارد که مؤلف به مدد آن شخصیت‌های‌اش را به صورت اصلی و فرعی مرتبه‌بندی می‌کند. این آرایش صوری چنان اساسی و ضروری است که خواننده از روی غریزه، حتی در آثار پوچ و بی‌مایه، به جست‌وجوی سلسه‌مراتب برمی‌آید و اگر برای مثال قهرمانِ داستان[5] در ارتباط با دیگر شخصیت‌ها و نیز در پیوند با طرح ترکیب‌بندیِ کُلی دارای "مرتبه"ای شایسته و درخور نباشد ناخشنود می‌شود.

مرتبه‌یِ قهرمانِ داستان اساساً وابسته است به سطحِ آگاهی او و ظرفیتِ آگاهانه‌یِ او در برکشیدن آن‌چه در هستی او فردی و فرعی و جزئی است به سطحِ خاصی از کلیت. شکسپیر که شگردِ توازی را در بسیاری از درام‌های دوره‌ی پختگی خود به کار می‌گیرد همواره مرتبه‌ی شخصیت‌های خود را بر مبنای توانایی آن‌ها برای تعمیم

1-Serlo 2-Avrelie 3-delineation 4-scheme
5-Protagonist

آگاهانه به کُل سرنوشت‌شان معین می‌سازد ـ توانایی و قابلیتی که آن‌ها را قادر می‌سازد تا در مقامِ قهرمانِ داستان عمل کنند. من فقط به وجه تشابه‌های مشهور هملت و لایرتیز[1] و لیر و گلاستر[2] اشاره می‌کنم. در هر دو مورد قهرمان داستان از آن رو بر شخصیت فرعی برتری دارد که او نمی‌تواند آن‌چه را تجربه می‌کند به عنوان تصادف محض تحمل کند یا بپذیرد و نسبت به سرنوشتِ خود صرفاً از رویِ غریزه واکنش نشان نمی‌دهد. آن‌چه در خصوصِ شخصیت او اساسی است قابلیت‌اش در فراتررفتن از تجربه‌یِ بی‌میانجی و محیطِ پیرامون خود است، در کوشش اوست برای آن که با کُل وجودِ ذهنی خود هستی خود را در استلزاماتِ کُلی آن و روابطِ متقابلِ آن با کُل تجربه کند. از این رو شخصیت می‌تواند یا قیافه‌شناسیِ فکری غنی‌تر، چندبُعدی‌تر، بسیار مشخص‌تر و کاوشی بسیار ژرف‌تر جای‌گاه مرکزی خود را با اطمینان در ترکیب‌بندی تأمین کند.

اگرچه قیافه‌شناسیِ فکریِ روشن برایِ نقشِ اصلی شرطِ لازم به حساب می‌آید، چهره‌ی اول نیازی بدان ندارد که دیدگاه فلسفی درستی از خود ارائه کند. در حقیقت کاسیوس همواره در برابر بروتوس بر حق است هم‌چنان که کنت در برابر لیر، اورانین در برابر اگمنت. اما بروتوس، لیر یا اگمنت از آن رو می‌توانند به منزله‌ی قهرمان داستان به کار آیند که دارای قیافه‌شناسی‌هایِ فکریِ کاملاً مشخص‌اند. چرا؟ زیرا که سلسله مراتبِ ترکیب‌بندی نه بر طبق معیارهای فکری انتزاعی و مجرد بل‌که در چارچوب مسأله‌ی مشخص و ملموس و درهم‌بافته‌ی موجود در اثر ایجاد شده است. سخن بر سر تقابل انتزاعی صدق و کذب نیست. موقعیت‌های تاریخی بسیار پیچیده‌تر و متناقض‌تر از این‌هاست. قهرمانان تراژیک تاریخ نه مرتکبِ اشتباهات تصادفی می‌شوند و نه عیب‌ها و نقص‌هایِ اتفاقی دارند. خطاهای آنان ناگزیر رابطه‌ی دو جانبه‌ای با مسائل مهم گذارهای بحرانی دارد. در نظرِ شکسپیر بروتوس،

۱ـ Laertes، پسرِ پُلونیوس و برادرِ اوفلیا در نمایش‌نامه‌یِ هملت.

2-Gloucester

هم‌چنان که در نظر گوته اگمنت، کیفیات مهمی را عرضه می‌دارند که وجه ممیزه‌ی ستیزه‌ای تراژیک در یک مرحله‌ی ویژه، در نوع ویژه‌ای از ستیزه‌ی اجتماعی است. هنگامی که مؤلفی این ستیزه را به‌درستی و عمیقاً دریابد آن‌گاه می‌بایست به جست‌وجوی چهره‌های برجسته‌ای با کیفیات شخصی برآید (که در قیافه‌شناسی فکری به اوج می‌رسد) و از طریق اوست که می‌تواند ستیزه را به ملموس‌ترین و شایسته‌ترین شیوه‌ای به نمایش درآورد.

توانایی تعقل و قدرتِ تعمیمِ انتزاعی تنها یکی از کیفیت‌هایی است که مؤلف از ره‌گذرِ آن می‌تواند جزء را به کُل پیوند دهد.

در هر حال ما در این‌جا عاملِ مهمی را در آفرینشِ هنری بررسی می‌کنیم. توانایی شخصیت‌ها برای دست‌یابی به خودآگاهی سهمِ اساسی در ادبیات دارد. مسلماً شیوه‌هایی که مؤلف به مددِ آن‌ها تجربه‌ی شخصیِ شخصیت‌هایِ خود را به پایه‌ای برتر از اهمیتِ فردیِ صرف برمی‌کشد، بنا بر قابلیت او، نوعِ مسأله‌ای که وارسی می‌کند و نوعِ قیافه‌شناسیِ فکری‌ای که به بهترین وجهی در خورِ تبیینِ این مسأله است، تفاوت می‌پذیرد. شکسپیر تجربه‌یِ تایمون[1] را در دشنام به طلاکه جامعه را به نابودی و خواری و زبونی می‌کشد به پایه‌ی کلیت برمی‌کشد. اتلو آگاهی بر سرنوشت خود را در این درک و دریافت نشان می‌دهد که در هم شکستنِ ایمان‌اش به دزدمونا در حکمِ درهم شکستنِ بنیادهایِ هستی خود اوست. این است که در تصویرکردنِ خودآگاهی، قیافه‌شناسیِ فکری و نمایشِ تعمیمِ تجربه‌یِ فردی، هیچ تفاوتِ بنیادی میانِ اتلو و تایمون نیست.

طبعاً تعیینِ سلسله‌مراتبی میانِ شخصیت‌ها در ترکیب‌بندی نیازی صرفاً صوری نیست؛ این عامل نیز مانند هر مسأله‌ی هنری اصیلی، هر چند که به‌طورغیرمستقیم، با بازتاب واقعیتِ عینی پیوند دارد. نمونه‌نماترین، ناب‌ترین و افراطی‌ترین عوامل در یک موقعیت اجتماعی و در نمونه‌نماهای تاریخی و اجتماعی از طریق این

۱ـ Timon قهرمان نمایشنامه‌ی تایمون آتنی.

شیوه‌یِ ترکیب‌بندیْ بیانِ درخور و شایسته می‌یابند.
بالزاک به روشن‌ترین وجه نشان می‌دهد که چه‌گونه دیدگاهِ هنرمند از واقعیتِ عینی در ترکیب‌بندی‌های‌اش منعکس می‌شود. بالزاک شمارِ تقریباً نامحدودی از مردمانِ طبقات مختلف جامعه‌ی بورژوایی را تصویر می‌کند و هرگز به تصویرکردن هیچ لایه یا گروهی با یک شخصیتِ واحد دل خوش نمی‌کند و همواره سلسله‌ی درازآهنگی از شخصیت‌ها را برای این منظور به کار می‌گیرد؛ در این تجمع‌ها قهرمانِ داستانِ بالزاک همواره آگاه‌ترین فرد است و قیافه‌شناسیِ فکری‌اش به روشن‌ترین وجه ترسیم شده است: ووترنِ جنایت‌کار، گوبسکِ رباخوار و...
شرطِ لازم برایِ پرداخت و پرورش قیافه‌شناسیِ فکری عرصه‌ی فراخ، ژرفا و کلیت در شخصیت‌پردازی است. اگرچه پایه‌ی تعقل بسیار بالاتر از میانگینی است که در زندگی روزمره به آن برمی‌خوریم نتیجه‌ی کار نه تضعیف بل‌که تشدیدِ فردیت در شخصیت‌پردازی است. این تشدیدِ فردیت از رابطه‌ی مداوم میان تجربه‌های شخصی یک شخصیت و تعمیمِ فکری این تجربه‌ها به دست می‌آید؛ اندیشه‌ها نه هم‌چون نتیجه بل‌که به منزله‌یِ فرایندِ زیستن تصویر می‌شوند؛ و تنها هنگامی می‌توان به چنین تشدیدی دست یافت که مؤلف قابلیتِ اندیشه‌گری انتزاعی را جنبه‌ای اساسی از شخصیت‌پردازی به شمار آورد.
از این رو پرداخت و پرورش قیافه‌شناسیِ فکری وابسته به برداشتِ ژرف از امر نمونه‌نما است. هر اندازه که نویسنده با شدت و دقت بیش‌تری عصر خود و مسائل اصلی آن را دریابد کم‌تر اثری پیش‌پاافتاده پدید می‌آورد. در زندگی روزمره تضادهای مهم و اساسی در چرخش و شتابِ حوادثِ تصادفیِ ناهم‌ساز در پرده‌ی ابهام می‌مانند؛ و تنها هنگامی آفتابی می‌شوند که به چنان پایه‌ای پالایش و تشدید یافته باشند که اهمیت بالقوه‌اشان آشکار گردد و به‌آسانی دریافته شوند. موفقیتِ نویسندگانِ بزرگ در آفرینش شخصیت‌هایِ نمونه‌نما و موقعیت‌های نمونه‌نما به چیزی بیش از مشاهده‌یِ دقیق و درستِ واقعیت روزمره نیاز دارد.درک و دریافتِ

دقیق و ژرفِ زندگی هرگز محدود به مشاهده‌یِ زندگیِ روزمره نیست. نویسنده ابتدا مسائل اساسی و جنبش‌های عصر خویش را مشخص می‌سازد و آنگاه شخصیت‌ها وموقعیت‌هایی را ابداع می‌کند که در زندگی عادی یافت نمی‌شوند و قابلیت‌ها و کشش‌ها و گرایش‌هایی در اختیار دارند که چون تشدید گردند دیالکتیکِ پیچیده و درهم‌بافته‌ی تضادهای اصلی، نیروهای محرک و گرایش‌های یک عصر را روشن می‌سازند.

در این زمینه دون کیشوت از نمونه‌نماترین شخصیت‌ها در جهانِ ادبیات است. جایِ شک نیست که صحنه‌هایی چون نبرد با آسیاهایِ بادی از جمله‌ی موفق‌ترین و نمونه‌نماترین صحنه‌هایی است که تاکنون آفریده شده اگرچه چنین صحنه‌هایی در زندگی روزمره به‌ندرت قابل تصور است. در واقع نمونه‌نمایی در شخصیت و موقعیت دال بر دوری و جدایی از واقعیت روزمره است. اگر دون کیشوت را در برابر مهم‌ترین کوششی قرار دهیم که برای انتقال مسائلِ موردِ بررسیِ سروانتس به سطح زندگی روزمره انجام پذیرفته است ـ مثلاً ***تریسترام شندیِ*** استرن ـ می‌بینیم که چنین تضادهایی در سطحِ روزمره تا چه اندازه تیزی و تندی و نمونه‌نماییِ بسیار کم‌تری دارد. (اصلاً انتخابِ استرن از دورن‌مایه‌یِ پیش‌پاافتاده و عادی گواه این است که مسائل را با چه مایه عمقِ اندک و ناچیز و ذهنی‌گریِ بیش‌تر مطرح می‌کند.)

از این رو تنها از طریقِ تشدیدِ مفرطِ موقعیت‌های نمونه‌نماست که مؤلف می‌تواند از شخصیت‌های خود مظهر و بیانِ تضادهایِ اصلیِ زمانه را بیرون بکشد و ظرفیت نهایی نهفته در آنان را برای چنین بیانی طلب کند.

نویسندگان بزرگ فقط کسانی نبودند که به‌افراط در شخصیت‌ها و موقعیت‌ها رغبت نشان می‌دادند؛ بل‌که رمانتیک‌ها نیز در مخالفت خود با افسردگیِ ملال‌آور و بی‌روح زندگی سرمایه‌داری حربه‌یِ مبالغه را به کار گرفتند. با این همه در موردِ رمانتیک‌هایِ ناب مبالغه در شخصیت و موقعیت به صورت هدفی درخود و فی‌نفسه، طغیانی احساساتی و نامتعارف و عجیب و غریب درآمد. رئالیست‌های قدیم تشدید مفرط

را در شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به منزله‌یِ مؤثرترین وسیله برای دست‌یابی به نمونه‌نمایی در عالی‌ترین سطوح به کار می‌گرفتند.

این تمایز ما را به بحث درباره‌ی ترکیب‌بندی باز می‌گرداند زیرا واضح است که نمی‌توانیم آفرینش نمونه‌نماها را جدا از ترکیب کُلی مورد بحث قرار دهیم. نمونه‌نما در انزوا وجود ندارد؛ و موقعیت‌های شخصیت‌های مفرط تنها در چارچوب متن به صورتِ نمونه‌نما درمی‌آیند. نمونه‌نمایی تنها در کنشِ متقابل شخصیت‌ها و موقعیت‌ها آشکار می‌شود. نویسنده می‌تواند از ره‌گذر کنشِ تشدیدیافته و مفرط در موقعیتی تشدیدیافته و مفرط تضادهایِ بنیادی را در مجموعه‌ی به‌هم‌بافته‌ی ویژه‌ای از مسائل اجتماعی مطرح سازد. یک شخصیت تنها در مقایسه و تقابل با دیگر شخصیت‌ها به صورتِ نمونه‌نما درمی‌آید، شخصیت‌هایی که با تشدید کم‌تر یا بیش‌تر، دیگر مراحل و جنبه‌هایِ همان تضادها را برمی‌انگیزند، تضادهایی که در زندگی و مسیر شغلی آنان سرنوشت‌ساز و تعیین‌کننده است. از این رو تنها از ره‌گذرِ دیالکتیکی پیچیده که از لحاظ تضادهای تشدیدیافته پُربار و غنی باشد می‌توان شخصیتی را به پایه‌یِ نمونه‌نمایی برکشید.

شخصیتی را در نظر بگیرید که همگان او را به عنوانِ شخصیتی نمونه‌نما می‌شناسند و او کسی جزء هملت نیست. ممکن نبود نمونه‌نمایی هملت بدون تقابل با لایرتیز، هوراشیو و فورتین براس[1] آشکار گردد. شکسپیر در طرحی داستانی که مملو از موقعیت‌های مفرط است دارای گروهی از متنوع‌ترین شخصیت‌ها است که متنوع‌ترین بازتاب‌های فکری و عاطفی همان تضادهای عینی مهم و حیاتی را نمودار می‌سازند؛ و در چارچوب این متن است که نمونه‌نماییِ هملت سر برمی‌آورد.

پرداخت و پرورشِ[2] قیافه‌شناسیِ فکری پویا و متمایز برای بازنمایی نمونه‌نما

۱ـ Fortin Bras ، شاه‌زاده‌ی نروژی در نمایش‌نامه‌ی هملت.

2-elaboration

تعیین‌کننده است. آگاهی قهرمان داستان بر سرنوشت خویش در یک پایه‌ی فکری بلند و برتر شرط لازم برای ازمیان‌برداشتن افراط‌کاری در موقعیت‌های مورد توصیف و آشکارساختن کلیتی است که در زیرساخت این موقعیت‌ها قرار دارد؛ به سخن دیگر برای بازنمایی تضادها در برترین و ناب‌ترین پایه‌ی آن‌ها. موقعیتِ مفرط به خودیِ خود تضادهایی در بردارد که در شکل شدید و ناب خود برای هنر ضروری‌اند اما تأملاتِ شخصیت درباره‌ی کنش‌های خود برای تغییر و تبدیل این "شیء فی‌نفسه" به "شیء لذاته" مطلقاً ضروری است.

بازتاب امر عادی و روزمره چندان کارساز نیست؛ چراکه بازتاب می‌بایست هم از لحاظ عینی (با توجه به سطح تعقل و خردورزی[1]) و هم از لحاظ ذهنی (با توجه به پیوندگرفتنِ بازتاب با موقعیت، شخصیت و تجربه‌یِ قهرمانِ داستان) به سطح برتری ارتقا یابد که از آن سخن گفتیم.

برای مثال هنگامی که ووترن به راستینیاک توصیه می‌کند که با دخترِ ازارث‌محروم‌مانده‌یِ تای‌فر[2] میلیونر پیمانِ زناشویی ببندد و در همان حال می‌داند که پسرِ میلیونر در جریانِ جدالی شخصی بر خاک می‌افتد و به این ترتیب دختر یگانه وارثِ پدر می‌گردد و هر دوِ آنان می‌توانند در ارثیه شریک شوند، ما با چیزی جز یک طرحِ داستانی برای یک رمانِ کاراآگاهیِ معمولی سروکار نداریم؛ اما کشاکش‌هایِ درونی راستینیاک کشاکش‌هایِ تمامیِ نسلِ جوان دوره‌یِ مابعدِناپلئونی است، و این واقعیتی است که در بحث‌ها و بگومگوهای تشنج‌آمیز او با بیانشون[3] روشن می‌گردد. تضادهای اجتماعی‌ای که موجب این کشاکش‌ها شده‌اند با تحلیلِ تجربه‌هایِ قطب‌هایِ مخالف و ناهم‌سازی چون ووترن و کنتس دو بوزه‌آن[4] در جامعه‌یِ فرانسه در یک سطح فکری عالی آشکار می‌گردند. سرنوشتِ گوریو

1-intellection

۲ـ Taillefer، یکی از قهرمانان رمان باباگوریو.

۳ـ Bianchon، پزشکِ بابا گوریو.

۴ـ Beauséant، از قهرمانانِ رمان باباگوریو.

نمونه‌ی تضادآمیز دیگری برای تأملِ راستینیاک به دست می‌دهد. از این رو آن‌چه طرحی محض برایِ داستانی کارآگاهی می‌نمود به تراژدیِ اجتماعیِ بزرگی تحول می‌یابد. به‌همین‌سان می‌توان با توجه به اهمیت و معنایِ شاعرانه‌یِ محاکمه‌یِ دخترانِ لیر به دست شاه‌لیرِ دیوانه در توفان بر صحنه‌ی خلنگ‌زاران، و محاکمه‌ی صحنه‌ی نمایش و تک‌گویی درباره‌ی هکیوبا[1] در **هملت** تعبیرهای مشابهی به عمل می‌آورد.

اما گذشته از کارکردِ مستقیمِ قیافه‌شناسیِ فکری در برکشیدنِ موقعیت‌های مفرط به کلیت هنری و جزئیت معنی‌دار و دریافتنی، جا دارد پژوهش را باز هم پیش‌تر ببریم؛ زیرا افزون بر این، کارکردِ غیرمستقیمِ دیگری نیز هست که به ایجاد و نمایش روابطِ دو جانبه‌ی موقعیت‌های مفرط در چارچوب اثر می‌پردازد. نویسندگانِ قدیم تنها به یاری این ابزارها توانستند از میان فراوانی و وفور موقعیت‌های مفرط تصویری تام و تمام از نظمی پُرجنب‌وجوش و توفان‌زا و نوعی نظم و سامان در این جهان به ما عرضه کنند. این کارکردِ غیرمستقیمِ قیافه‌شناسیِ فکری به متنوع‌ترین صورت‌ها در ادبیات قدیم پدیدار می‌شود. برای مثال می‌توان تباین[2] را بدون تأمل آگاهانه به صورتِ تلویحی القا کرد، چنان که در مورد تباین تأمل و کُلی‌اندیشی پیچیده‌ی هملت و خودانگیختگی غریزی و احساسی لایرتیز می‌بینیم؛ می‌توان چنان که در تأملاتِ هملت پس از نخستین برخوردش با فورتین براس شاهدیم آن را به‌طورمستقیم بیان کرد؛ و نیز ممکن است در شناخت آگاهانه از تشابه و آگاهی بر پی‌آمدهای چنین تشابهی پدیدار شود، چنان که در حیرت راستینیاک از این که ووترن و مادام دو بوزه‌آن آراء و عقاید یک‌سانی درباره‌ی جامعه دارند دیده می‌شود؛ ممکن است نوعی هم‌راهی موسیقایی مداوم و فضایی در پشت حرکت کُلی، مانند

۱ـ Hecuba، در ایلیادِ هومر همسرِ پریام و مادرِ هکتور، تریلوس، پاریس و کاساندرا.

2-contrast

خویشاوندی‌های انتخابیِ[1] گوته، فراهم آورد.

البته باید توجه داشت که فقط مشابهتِ صوری نیست که در این شیوه‌هایِ مختلف مشترک است.

برایِ نمونه تشابه و تباین فقط شیوه‌هایِ شعریِ کُلیِ بازنماییِ روابطِ پُرآشوبِ میان انسان‌ها هستند؛ و تنها از آن رو که شیوه‌هایی برای منعکس‌کردنِ واقعیتِ عینی‌اند می‌توانند تشدیدِ شاعرانه برای بیان نمونه‌نما فراهم‌آورند؛ و فقط از آن رو که این شیوه‌ها چنین‌اند قیافه‌شناسیِ فکریِ شخصیت که از ره‌گذر این شیوه‌ها تشدید یافته است می‌تواند در صورت[2] و موقعیت تأثیر بگذارد و وحدت میان فرد و نمونه‌نما را میسر کند و تشدیدِ فرد و ویژه را در نمونه‌واره برجسته‌تر و متمایزتر سازد.

بنیادِ ادبیاتِ بزرگ دنیایِ مشترک انسان‌های "بیدار" هراکلیتوس است، دنیایِ انسان‌هایی که در جامعه پیکار می‌کنند، با یک‌دیگر درمی‌آویزند، به سود یک‌دیگر و بر ضد هم دست به عمل می‌زنند و نسبت به یک‌دیگر واکنشِ فعالانه و نه منفعلانه دارند. اگر آگاهیِ "بیدار" از واقعیت درکار نباشد هیچ سخنی از قیافه‌شناسیِ فکری نیز نمی‌تواند در میان باشد. قیافه‌شناسیِ فکری‌ای که به حال خود رها شده باشد و در ذهنیتی منزوی و تک‌افتاده به گرد خود بچرخد به صورت امری کور و بی‌شکل درمی‌آید. بدونِ قیافه‌شناسیِ فکری هیچ شخصیتی نمی‌تواند به رفعت و بلندایی دست یابد که در آن بتواند خود را به پایه‌ی سرزندگی و شادابی سرشار فردیت بر فراز واقعیتِ روزمره با امور تصادفیِ بی‌روح آن برکشد، رفعت و بلندایی که در آن می‌تواند خود را به "مرتبه"ی نمونه‌نماییِ راستین ارتقا بخشد.

1-Elective Affinities 2-form

۲

ویکتورهوگو در *بینوایان* می‌کوشد برای خواننده موقعیتِ اجتماعی و روان‌شناختیِ ژان والژان را روشن سازد. هوگو با شدّت و حدّتِ خارق‌العاده مردی را تصویر می‌کند که از کشتی به دریا افتاده است. کشتی به راه خود ادامه می‌دهد و رفته‌رفته در آن سوی افق ناپدید می‌شود. مرد در تنهاییِ مرگ‌بار با امواج سرسخت دست‌وپنجه نرم می‌کند تا آن که در نومیدی غرق می‌شود. در نظرِ هوگو این صحنه نمودارِ سرنوشتی است که جامعه برای مردی رقم می‌زند که یک بار قدمی نادرست برداشته است؛ سرسختیِ امواج نمادِ ستم و نامردمیِ جامعه است.

این صحنه بیانِ شاعرانه و دقیقِ احساس همه‌گیر در میان توده‌هایِ وسیع در جامعه‌یِ سرمایه‌داری است. سادگی، سهولت و مستقیم‌بودنِ روابط انسان‌ها در جوامعِ ابتدایی بیش‌ازپیش ناپدید می‌گردد. انسان در برابرِ جامعه‌ای که دم‌به‌دم بیش‌تر ستم‌کار و نامردمی می‌شود هرچه بیش‌تر احساسِ تنهایی و غربت می‌کند؛ هم‌چنان که انسان‌ها بیش‌ازپیش از تکاملِ زندگیِ اقتصادی جدا می‌افتند رفتار نامردمی در جامعه به صورت طبیعتی ثانوی، شدید و سرسخت نمودار می‌گردد. ویکتور هوگو در برانگیختنِ مؤثرِ واکنشِ عاطفی نسبت به این واقعه چیزی واقعی و حاوی مفهوم و اهمیت کُلی را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که شاعرِ غنایی بزرگی است.

اما واقعیتِ عینیِ این پدیده‌یِ جامعه‌یِ سرمایه‌داری به معنای آن نیست که پس در این صورت جامعه‌یِ سرمایه‌داری را باید به‌طورعینی با این پدیده یک‌سان شمرد. رفتارِ ستم‌گرانه و نامردمی طبیعتی ثانوی نیست که از انسان‌ها جدا باشد بل‌که مظهر ویژه‌ی روابط تازه‌ای است که سرمایه‌داری در دوره‌ی پختگی تام و تمام خود در میان انسان‌ها پدید آورده است.

مارکس توصیفی انگیزاننده از تفاوتِ بنیادی در زندگیِ اقتصادی در دوره‌یِ جنینی و

دوره‌یِ پختگی سرمایه‌داری به دست می‌دهد. مارکس در مقایسه‌یِ مرحله‌یِ پسینِ انباشت با مرحله‌یِ نخستینِ انباشت سرمایه می‌گوید: «زور و فشار خاموشی که در نهادِ روابط اقتصادی نهفته است خصیصه‌ی ویژه‌ی استیلای سرمایه‌داری بر کارگر است... در جریانِ عادیِ امور می‌توان کارگر را به "قوانین طبیعی تولید" واگذاشت.» اما تاریخِ دوره‌یِ انباشتِ نخستین صرفاً عبارت از حکایت بی‌رحمی‌ها و ستم‌های بی‌شمار بر ضدِ کارگران نیست. این دوره در عین حال دوره‌یِ درهم‌شکستنِ بندها و زنجیرهایِ فئودالی بر تولید و از این رو دوره‌ی پیش‌رفت انسانی نیز هست. این زمان که دوره‌یِ جنگ‌هایِ متعدد برای آزادی از یوغِ سلطه‌ی فئودالی است که از رنسانس آغاز می‌شود و در انقلابِ فرانسه به اوج می‌رسد. در عین حال دوره‌یِ کهن و اصیل فرهنگ بورژوایی، دوره‌ی فلسفه و علم، ادبیات و هنر آن است.

ظهورِ مرحله‌یِ پیش‌رفته‌ی سرمایه‌داری که مارکس به توصیف آن پرداخت روابط اجتماعی تازه و لذا درون‌مایه‌ها و موضوع‌ها، صورت‌ها و مسائل ترکیب‌بندی تازه‌ای با خود به ادبیات آورد. اما شناخت ضرورت تاریخی و پیش‌رفت در تکامل سرمایه‌داری به معنای آن نیست که باید چشم بر پی‌آمدهای مشکوک و خطرآمیز آن در عرصه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی فرو بست. زیرا دوره‌یِ کلاسیکِ ایدئولوژیِ بورژوایی به دوره‌ای از توجیه‌گری مبتذل درغلتید و مرکز جاذبه‌ی پیکارهای طبقاتی از انهدام فئودالیسم به نبرد میان بورژوازی و پرولتاریا انتقال یافت. از این رو دوره‌ی میان انقلاب فرانسه و قیام ژوئن حکمِ آخرین دوره‌یِ ادبیات بورژوایی را دارد.

البته پیدایشِ مرحله‌ی توجیه‌گرانه‌ی تکاملِ ایدئولوژیک به این معنا نیست که همه‌ی نویسندگان به‌نحوخودکار توجیه‌گر نشدند بل‌که مسلم این است که آگاهانه توجیه‌گر نشدند؛ و نیز همه‌ی زیبایی‌شناسان چنین نشدند؛ هرچند که به دلیل ماهیت رشته‌ی کاری خود به‌مراتب بیش‌تر مستعد گرایش‌های توجیه‌گرانه‌اند.

با این همه هیچ نویسنده یا نظریه‌پرداز ادبی از تأثیر آن برکنار نماند. برچیدن و انحلال سنت‌های دوره‌یِ قهرمانی و انقلابیِ بورژوازی اغلب در عین مخالفت با

توجیه‌گری مسلط نمودار شد. رئالیسمِ فلوبر و زولا نمودار مبارزه و مخالفت با آرمان‌های کهن بورژوازی بود، آرمان‌هایی که با لفظ‌پردازیِ زبانِ حرفه‌ای و فریب و دروغ بدان خیانت شده بود، هرچند که نوعِ این مبارزه در این دو نویسنده با هم تفاوت داشت. با این همه از دیدگاهِ عینی و به خلافِ میلِ خودشان مخالفت‌شان قرابت‌هایی با توجیه‌گری‌هایی یافت که خود بر ضدِ آن به مخالفت برخاسته بودند؛ زیرا مگر جوهرِ توجیه‌گری چیزی جز محدودساختنِ پژوهش به جنبه‌هایِ سطحیِ پدیده‌های اجتماعی و طفره‌رفتن از مسائلِ اساسی است؟ ریکاردو از استثمارِ کارگران به دستِ سرمایه‌داری به‌صراحت و به حالتی "بدبینانه" بحث می‌کند حال آن که اقتصاددانان بازاری در پژوهشی سطحی در بابِ مسأله‌یِ ساختگی گردشِ پول پناه می‌جوئید تا بدین‌سان اصلِ مفهومِ انباشتِ ارزشِ اضافی را در فرایندِ مولد از دایره‌یِ علم خود بیرون برانند. به همین‌سان مفهومِ ساختارِ طبقاتی در جامعه از جامعه‌شناسی، مبارزه‌ی طبقاتی از جوهرِ تاریخی و شیوه‌یِ دیالتیکی از علم ناپدید می‌شود.

بنا بر دیدگاهِ ذهنی فلوبرو زولا هنگامی که زندگیِ روزمره یگانه درون‌مایه و موضوع ادبیات یا دستِ‌کم موضوعِ مسلط آن باشد می‌تواند ریاکاری و ظاهرفریبی بورژوایی را نمودار و عیان سازد. اما این گزینشِ موضوعِ عادی و معمولی برایِ توصیف و تبینِ تضادهایِ اجتماعیِ اساسی بر چه چیز دلالت دارد؟ بهره‌گیری از زندگی روزمره به منزله‌ی درون‌مایه و موضوع چیز بدیع و تازه‌ای نیست؛ زیرا نویسندگان بزرگ از فیلدینگ تا بالزاک در پیِ ضبط و ثبتِ زندگیِ روزمره‌ی بورژوازی بودند. آن‌چه پس از ۱۸۴۸ نو بود فقط این نبود که نویسندگان واقعیتِ عادی را به منزله‌یِ مواد و مصالحِ موضوعی به کار گرفتند بل‌که نویسندگان خود را منحصراً محدود به جنبه‌ها و پدیده‌های زندگی روزمره کردند.

هم‌اکنون یادآور شدیم که تضادهایِ اجتماعیِ بنیادی در واقعیتِ زندگی روزمره غرقه می‌شوند و تنها در موارد استثنایی با همه‌یِ پیچیدگی و درهم‌بافتگیِ خود در

تجربه‌یِ روزمره سر برمی‌آورند و هرگز به صورتِ پخته و ناب و خالصِ خود پدیدار نمی‌شوند. اعلامِ واقعیتِ روزمره به منزله‌یِ هنجاری برایِ واقع‌گرایی گواه رد و انکار بازنماییِ تضادهای اجتماعی در تکامل‌یافته‌ترین و شدیدترین شکل آن است. این ملاکِ تازه‌ی واقع‌گرایی در عین حال ناگزیر به محدودساختنِ واقعیتِ روزمره انجامید زیرا یکی از پی‌آمدهایِ منطقی این کار آن است که حتی آن دسته از روی‌دادهایِ نادر و کم‌نظیرِ زندگیِ روزمره که ممکن است تضادهایِ بنیادی در آن به صورتِ معنادار و نمونه‌نما نمایان گردند به منزله‌یِ اموری پیش‌پاافتاده رد و نفی شوند و تنها ابتذالِ واقعیت روزمره، جنبه‌های پیش‌پاافتاده و میان‌مایه به عنوان موضوع[1] جایز شمرده می‌شوند.

این تأکید بر امرِ عادی و پیش‌پاافتاده نمودار نهایت کوشش برای طفره رفتن از توصیفِ مسائلِ اجتماعی سرنوشت‌ساز است. "میان‌مایه[2]" و عادی هم‌نهادِ[3] سرد و بی‌جانِ فرایندِ تکاملِ اجتماعی است؛ و تأکید بر "پَسْت" ادبیات را از بازنماییِ زندگیِ در حالِ پویش و حرکت بازمی‌دارد و به صورت توصیفِ شرایطِ کم‌وبیش ایستا درمی‌آورد؛ طرحِ داستان از میان می‌رود و تسلسل و توالیِ صِرفِ صحنه‌هایِ ایستا جای طرح را می‌گیرد. با جهت‌گیری به سویِ عادی و میان‌مایهْ کارکردِ پیشینِ طرحِ داستان در برانگیختن عوامل اجتماعی بنیادیِ عینی و ذهنی نهفته در شخصیت‌ها و روی‌دادها زاید و غیرلازم می‌گردد. عوامل اجتماعی‌ای که از طریقِ بازنمایی "میان‌مایه" و عادی برانگیخته می‌شوند هرچه باشند ناگزیر سطحی‌اند و ممکن است به‌آسانی به یاریِ توصیف یا شرحِ مستقیم تصویر گردند.

باید میانِ این روی‌کردِ مبتنی بر تکه‌ای از زندگی و روی‌کردِ آثار بزرگِ ادبیات تمایز قائل شد؛ زیرا در آثارِ بزرگِ ادبیات جزئیاتِ زندگیِ روزمره بازنمودِ[4]

1- subject - matter (و نیز درون‌مایه) 2-average 3-synthesis
4-semblance

زیبایی‌شناسانه‌یِ ابتذالِ عادی و معمول را در متن بازنماییِ[1] فراگیرِ نمونه‌نماهایِ مهم در شبکه‌ی روابطِ اجتماعیِ گسترده فراهم می‌آورد. در ادبیاتِ مدرن اختلافِ این دو شیوه را می‌توان از طریقِ *ابلوموفِ* ایوان گانچاروف و هر یک از رمان‌هایِ زندگیِ روزمره‌یِ برادرانِ گنکور نمودار ساخت. گانچاروف تأثیری کُلی از سردی و ملال‌انگیزی به دست می‌دهد که به‌مراتب موفق‌تر از کارِ برادران گنکور است؛ هرچند که در نگاهِ اول به نظر می‌آید که او نیز فنِ پرهیز از طرحِ داستان[2] را با همان استمرار و پی‌گیری آن‌هابه کار می‌گیرد. اما تفاوت در این است که در کار گانچاروف تصویر سردی و ملال نتیجه‌یِ شخصیت‌پردازیِ کلاسیک مبتنی بر کنشِ متقابل شدید و متنوع شخصیت‌ها با یک‌دیگر و با جامعه‌ای است که در آن زیست می‌کنند. بی‌کارگی و بطالت ابلوموف یک ویژگی شخصیتیِ تصادفی و سطحی نیست؛ ابلوموف بی‌گمان شخصیتی افراط‌مند[3] و منسجم و یک‌پارچه است که به شیوه‌ی کلاسیک از ره‌گذر تشدیدِ ویژگیِ شخصیتیِ خاصی پرورش یافته است؛ ابلوموف هیچ کار نمی‌کند جز این که با تنبلی در رخت‌خواب دراز می‌کشد؛ اما همین بی‌حرکتی و لَختی او ماجرایِ داستان را فراهم می‌آورد؛ ابلوموف نمونه‌نمایی اجتماعی است اما نه به معنای مردی "میان‌مایه" بل‌که به معنایِ اجتماعی و زیبایی‌شناختی بسیار مهم‌تری. شخصیتِ داستانِ گانچاروف فقط به دلیلِ نمونه‌نمایی خود چنین اهمیتی برای روسیه ـ و البته نه فقط برای روسیه ـ پیدا می‌کند.

لسینگ اشتباه کسانی را آشکار ساخت که کنش را فقط هنگامی به رسمیت می‌شناسد که "معشوق به زانو می‌افتد، شاهزاده خانم غش و ضعف می‌کند و قهرمانان به جدالِ با هم می‌پردازند". تأثیرِ چرخش[4]ها در طرحِ داستان بسته به گستره‌یِ درگیریِ شخصیت‌هاست. از همین رو گانچاروف از طریقِ مبالغه‌ی

1-representation 2-plotlessness 3-extreme 4-turn

افراط‌مند در ویژگی[1] نمونه‌نمایِ روشن‌فکرانِ روس در ابلوموف شخصیتی آفرید که در عینِ تنبلی و سستی و رخوت نمودارِ خصوصیاتِ عام و تعیین‌کننده‌ای است که عصری کامل را خلاصه می‌کند، و او این کار را به شیوه‌ای پویا و با فردیت‌بخشیِ ژرف انجام می‌دهد؛ از سویِ دیگر برایِ نمونه تغییر و تحول‌هایِ ظاهری و دررنگارنگ‌ترِ شخصیت‌ها در ***مادام ژروزه*** فقط نمودارِ یک رشته عکسِ ثابت و ایستایِ رنگارنگ است که در آن نوعی فضا و محیطِ رومی‌وارِ عجیب و غریب قدرتی مرموز، توضیح‌ناپذیر، و کوبنده به‌کار می‌بندد؛ و نیروهای اجتماعی و کنش متقابل‌شان از دیده نهان می‌مانند، و شخصیت‌ها از کنار هم می‌گذرند بی آن که واقعاً با هم‌دیگر مواجه شوند.

ابلوموف قیافه‌شناسیِ فکری روشنی دارد؛ هر اظهار نظر و هر گفت‌وگویِ او در پایه‌ای برتر از آگاهی است و در بافتی از نیروهای اجتماعی به‌هم‌تنیده قرار می‌گیرد که حاصل آن را خود او به صورت یک نمونه‌نما تجسم می‌بخشد و آن تراژدیِ روشن‌فکران زمانه ـ و البته نه فقط روشن‌فکران ـ در زیر یوغ رژیم تزاری است. اما از سوی دیگر دگرگونی‌های متعدد در نحوه‌یِ نگرشِ ژروزه از متن شور و هیجانِ[2] تحولاتِ اجتماعی منتزع شده است، و در نتیجه قهرمانِ زن نمی‌تواند دارایِ قیافه‌شناسیِ فکری‌ای از آنِ خود باشد.

رئالیسم جدید فلوبر و زولا و برادرانِ گنکور زیرِ پرچم نوآوریِ انقلابی در ادبیات، زیر پرچمِ هنری حقیقتاً منطبق بر واقعیت پیش رفت. جنبشِ نو وانمود می‌کرد که عینیتی به‌مراتب دقیق‌تر و درست‌تر از ادبیاتِ پیشین عرضه می‌کند. مبارزه‌یِ فلوبر بر ضدِ ذهنیت در ادبیات زبان‌زد و مشهور است؛ و زولا در نقدِ خود بر بالزاک و استندال در پی آن برآمد تا اثبات کند که این دو نویسنده چه‌گونه در ذهنیت و گرایشِ رمانتیکِ خود به امورِ استثنایی از عرضه‌یِ عینی واقعیت (یعنی واقعیت روزمره) انحراف جسته‌اند. زولا در انتقاد از استندال با این کلمات نتیجه می‌گیرد که: «زندگی

1-trait 2-drama

ساده‌تر است.» البته غرض او از "زندگی" زیستِ روزمره‌ای بود که در واقع ساده‌تر از "زندگی" در کارِ استندال یا بالزاک است.

توهمِ عینیت بیش‌تر طبعاً با مضمون‌هایِ پیش‌پاافتاده‌یِ زندگیِ روزمره و شگردها و صناعت‌ها و روی‌کردهای در خورِ این تکه از زندگی به ظهور می‌رسد. بازنماییِ هنریِ آدمِ معمولی و میان‌مایه هیچ نیازی به کاربردِ فوق‌العاده‌یِ تخیل یا ابداعِ موقعیت‌ها و شخصیت‌های نامعمول ندارد. پیش‌پاافتاده و معمولی را می‌توان در انزوا نیز توصیف کرد؛ زیرا کاملاً دم دست است، به‌طورپیشینی[1] عرضه شده و فقط لازم است به وصف درآید؛ در توصیف نیازی نیست که هیچ جنبه‌ی نو و شگفت‌آوری از زندگی آشکار گردد؛ نیازی به هیچ ادغامی و تلفیقی در یک چارچوب ترکیبی درهم‌بافته و پیچیده یا روشن‌سازی از طریق تباین و تقابل نیست. از این رو این توهم آسان دست می‌دهد که "آدم میان‌مایه" و معمولی همان‌قدر "عنصر"ی عینی در واقعیت اجتماعی است که عناصر در شیمی.

این عینیت‌نمایی در نظریه و عملِ ادبیاتِ بورژواییِ مدرن علم‌گراییِ دروغینِ آن را تکمیل می‌کند. ناتورالیسم بیش‌ازپیش از عرصه‌یِ دیالکتیک نیروهایِ اجتماعیِ ستیهنده جدایی می‌گیرد و به‌طوردم‌افزون تجربه‌هایِ جامعه‌شناختیِ میان‌تهی را به جایِ این دیالکتیک می‌نشاند؛ و علم‌گرایی دروغین بیش‌ازپیش لاادری می‌شود. بحران آرمان‌های بورژوایی در کار فلوبر به صورت سقوط و درهم‌شکستگی همه‌یِ آمال و آرزوهایِ انسانی، به صورت ورشکستگیِ هرگونه کوشش در ادراک و دریافتِ علمیِ جهان تصویر شده است.

زولا این لاادری‌گری علمی‌نمایانه را بی هیچ ابهام و دوپهلوگویی به عبارت درمی‌آورد و اعلام می‌کند که ادبیات فقط می‌تواند "چه‌گونگی" روی‌دادی را نشان دهد و نه "چرایی" آن را. و هنگامی که تن[2]، این مهم‌ترین نظریه‌پردازِ رئالیسمِ جدید، می‌کوشد به تعریفِ اصلِ بنیادیِ جامعه و تاریخ بپردازد اصل و تبار را عاملِ نهایی

1-apriori 2-taine

در زندگی می‌شمارد.

این‌جاست که نهان‌مایه‌های عرفانی این عنیت‌نمایی آشکارا آفتابی می‌شود. ساختارهای خشک و انعطاف‌ناپذیر جامعه‌شناسی ادبیِ تن مانند اوضاع و احوالِ اجتماعیِ ایستا و شخصیت‌هایِ ساکن و ایستایِ برادران گنکور با پژوهشی دقیق‌تر در "خوی‌ها و حالت‌هایِ روحی"[1] انحلال می‌یابد. تصادفی نیست که عینیت‌نماییِ این نوع ادبیات و نظریه‌یِ ادبیْ روان‌شناسی را علمِ بنیادی به شمار می‌آورد و آن را شالوده‌یِ کار خود قرار می‌دهد. تن به محیطِ آدمی هم‌چون نیرویی مکانیکی و عینی می‌نگرد که بنا بر قانونِ طبیعی در نحوه‌یِ تفکر و عواطفِ آدم‌ها تأثیر می‌گذارد. اما هنگامی که به بحث درباره‌ی "عناصرِ" این محیط می‌پردازد تا آن‌جا پیش می‌رود که برایِ مثال ماهیتِ دولت را به منزله‌ی "احساسی از اطاعت" تعریف می‌کند که «در نتیجه‌ی آن توده‌ای از انسان‌ها به گِرد اقتدار یک "رهبر" فراهم می‌آیند.» این‌جا توجیه ناخودآگاهانه‌یِ سرمایه‌داری که خود از نتایجِ شیوه‌یِ جامعه‌شناسانه است، به صورتِ توجیهِ آشکار و روشن و آگاهانه‌یِ آن درمی‌آید.

با وجود آن که در جریانِ تکامل جامعه‌یِ بورژوایی گرایش‌هایِ خردستیزانه‌ای که در کارِ بنیادگذارانِ رئالیسم جدید به صورتِ ناخودآگاهانه، پنهان و سرکوفته وجود داشته است روشن‌تر و آگاهانه‌تر سر برمی‌آورد باز هم جست‌وجو برای عینیت‌نمایی هم‌چنان ادامه می‌یابد. (جنبشِ عکسِ پیوندی یا "فتومونتاژِ" امپریالیسمِ پس از جنگ یک نمونه از آن است.) این تقابلِ عینیت‌نماییِ انتزاعی و ذهنیت‌گراییِ خرد ستیز به تمامی نمودار احساسات بورژوایی درباره‌یِ زندگی در دورانِ حاکمیتِ سرمایه‌داری در سده‌هایِ نوزدهم و بیستم است. در دوره‌یِ انحطاطِ بورژوازی این تقابل به صور گوناگون و بی‌شمار پدیدار می‌شود و بحث‌های بسیار درباره‌یِ "ماهیتِ" هنر و نیز بیان‌نامه‌ها و آموزه‌ها و نظریات زیبایی‌شناسانه‌ی بی‌حساب برمی‌انگیزد.

1-"etats d,a^me

چنین کشاکش‌هایی را هیچ‌گاه نویسندگانِ منفرد ابداع نمی‌کنند بل‌که همواره بازتاب‌هایِ تحریف‌شده‌یِ واقعیتِ عینی‌اند و از خاست‌گاهی اجتماعی سرچشمه می‌گیرند؛ و نیز این کشاکش‌ها از کتاب‌ها به واقعیت راه نمی‌یابند بل‌که برعکس از واقعیت به کتاب‌ها راه پیدا می‌کنند. از همین‌جاست سرزندگی و شادابی استوار و نیرومند این سنت‌ها در عینِ تباهی و انحطاط بورزوازی و پایداریِ سرسختانه‌ای که در برابر ازمیان‌برداشتنِ آن‌ها از خود نشان می‌دهند.

ذهنی‌گریِ مفرطِ ادبیاتِ بورژواییِ جدید فقط به‌ظاهر مخالفِ گرایش به سویِ امور پیش‌پاافتاده و عادی است؛ حتی کوشش‌هایِ به‌ظاهر خشمگینانه در مخالفت با ناتورالیسم با تصویرکردنِ آدم "غریب و استثنایی"، "نامتعارف" و حتی "اَبَر مرد" در دورِ باطل سَبُکی و اسلوبی ناتورالیسم گرفتار می‌آیند چرا که خود از آن سرچشمه گرفته‌اند. در ادبیات و زندگیْ فردِ نامتعارف، بیگانه شده از واقعیتِ روزمره و آدم "میانه‌مایه" و متوسط قطب‌هایِ مقابلِ مکمل و به هم بسته‌اند.

یک قهرمانِ نامتعارف، مثلاً قهرمانی در فلان داستانِ هویسمانس، کم‌تر از هیچ یک از مردانِ "میان‌مایه" و متوسطِ فلان رمانِ زندگی روزمره درگیرِ مبارزه با محیط اجتماعی خود یا مبارزه‌یِ مشترک با دیگر کسان در راهِ دست‌یابی به هدف‌هایِ سترگ نیست؛ این قهرمان "اعتراضِ" خود را بر ضدِ ابتذالِ بی‌روح و ملال‌آورِ واقعیتِ سرمایه‌داری و در مخالفتِ ماشین‌وار با آن‌چه دیگران می‌کنند نشان می‌دهد، به صورتِ ظاهری سخنانِ کلیشه‌ای و قالبی و تکراری آنان را به سخنانِ متناقض‌نمایِ موهوم و میان‌تهی بدل می‌کند و این کار را تقریباً تنها از راهِ تغییر و دست‌کاری در نظم و سامانِ کلمات آنان انجام می‌دهد. در عرصه‌یِ عمل روابط او با آدم‌ها همان اندازه "بی‌خاصیت" است که روابطِ آدم "میان‌مایه" و متوسط؛ از همین روست که "شخصیت"اش جز جلوه‌یِ پُرمدعایی و تظاهرِ محض نیست، و به اندازه‌یِ شخصیتِ آدم "میان‌مایه" و متوسط مجرد و ایستا است؛ او نیز مانندِ آدمِ "میان‌مایه" و متوسط فاقدِ شخصیتِ مشخص و روشن است و از این رو تنها

می‌تواند در روابطِ عملی و پویا با دیگر آدم‌ها شکل بگیرد، تکامل یابد و صراحت پیدا کند؛ و چنین مبنایِ انسانیِ سست‌مایه و ضعیفی هیچ شالوده‌ای برای آفرینش قیافه‌شناسیِ فکری ارائه نمی‌کند؛ سهل است از آن‌جا که متناقض‌نماهای صوری چیزی جز کلیشه‌های تکراری و امور متعارف و عادی وارونه نیست خود آدم غریب و نامتعارف نیز چیزی جز موجودِ بی‌فرهنگِ نقاب‌زده‌ای با لباسِ مبدل و جز "آدم معمولی"ای نیست که می‌کوشد با ایستادن بر سر خود اصالتِ خود را به ثبوت برساند.

هر دو نمونه‌نما ـ که همان اَبَر مرد و بی‌فرهنگ باشند ـ به یک نسبت ابله و خرفت، به یک اندازه جدایی‌گرفته از کشاکش‌ها و ستیزه‌های اجتماعی مهم و به یک اندازه بی‌بهره از محتوای تاریخی و نیز اشباحی بی‌رنگ‌وبو و تک‌بعدی‌اند نه موجوداتِ زنده. نویسنده برای آن که معنایی به آنان ببخشد باید چنین نمونه‌نماهایی را به صورتِ ابزارهای فلان نیروی مرموز عرضه کند؛ وگرنه به هیچ رو ممکن نیست در اثری که در آن قهرمانِ ابرمرد مجسم شده است اصلاً چیزی اتفاق بیافتد. ناتورالیسم و جنبش‌های معارض آن بر شالوده‌یِ فلسفیِ یک‌سانی استواراند و در اصل روی‌کردها و ره‌یافت‌هایِ مشابهی در باب ترکیب‌بندی عرضه می‌کنند. هر دو بر برداشت خودباورانه[1] از انسانی استواراند که نومیدوار در جامعه‌ای نامردمی و انسان‌ستیز منزوی شده است.

اسلوبِ غنایی در آن قهرمانِ ویکتور هوگو که در حالِ غرق‌شدن در دریاست نمونه‌نمای اسلوبِ غنایی سراسر رئالیسم بورژواییِ مدرن است. فردی تک‌افتاده (انسان به منزله‌ی یک "دستگاه روانی" به‌خودایستا) با جهانی عینی‌نما و بت‌واره رودررو می‌شود که نیروهای مرموزی بر آن حاکم‌اند. این قطب‌بندیِ متناقضِ سرنوشت باوریِ عینی‌نما و ساختارِ خودباورانه‌یِ تمامیِ "عناصر" انسانی در جهان،

۱ـ solopsistic، یا من‌گرایانه، خودتنهاگروانه، نفس‌گرایانه و در هر حال معنای منفی مورد نظر است. (م)

وجه ممیزِ کُلِ ادبیاتِ دورانِ امپریالیستی است و خواه آگاهانه یا ناآگاهانه شالوده‌ای برای نظریه‌های رنگارنگِ فرهنگ و جامعه‌شناسی فراهم می‌آورد. "اصل و تبار"هایِ تن، "قشرهای" ایستایِ جامعه‌شناسی عامیانه (که در متن طبقات استحاله می‌یابند و به صورت "منزلت" درمی‌آیند) و "دوره‌های تمدنی و فرهنگی" اشپنگلر[1] همان ساختارِ خودباورانه‌ای را دارند که شخصیت‌های دانونتسیو[2]، مترلینک[3] یا هاوپتمان[4] دارند. همان گونه که هر یک از شخصیت‌هایِ این نویسندگان هستیِ ویژه‌یِ تک‌افتاده و یگانه‌ای دارند که نمی‌توان از آن پلی ارتباطی با دیگر آدم‌ها بست، به همین سان نیز "گروه‌بندیِ اجتماعی" جامعه‌شناسیِ عامیانه یا "دوره‌هایِ تمدنی و فرهنگی" اشپنگلر همواره در تجربه‌یِ خود به‌خودایستا و اثبات‌ناپذیراند و میان آن‌ها و واقعیتِ عینی هیچ پلی برقرار نیست.

از این‌جاست که فردی که فقط در درونِ خود زیست می‌کند از کلّیت[5] سرنوشت‌باورانه‌یِ درونِ ترکیب‌بندیِ ادبی یک‌باره بریده می‌شود. فرد مستقیماً در مقابلِ کُلیِ انتزاعی قرار داده می‌شود و با او به صورتِ یک "مورد"، یا به منزله‌یِ یک "نمونه" رفتار می‌شود و به‌همین‌سان به سببِ ویژگی و وجه تمایزی تصادفی و اختیاری مشمول و تابع امر انتزاعی و کُلی می‌گردد؛ از سویِ دیگر کُلی یا به صورت داده‌ای علمی و انتزاعی عرضه می‌شود یا آن که بر اختیاری‌بودن هم‌چون امری "شاعرانه" تأکید می‌رود؛ و این درد نشانه‌ای هشداردهنده است که دو روی‌کرد را می‌توان در مورد شخصیت‌هایی واحد به‌کار برد. این‌جاست که ادعای زولا به داشتنِ نگرشِ علمی و نفوذ و تأثیرِ بعدی او در خلقِ رمانتیسمی خیال‌آمیز و رازورانه به یاد

1-Spengler

۲ـ D,Aannunzio (۱۸۶۳ـ۱۹۳۸) شاعر و نویسنده‌ی ایتالیایی.

3-Maeterlinck

۴ـ Hauptmann, Gerhat (۱۸۶۲ـ۱۹۴۶)نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی و برنده‌ی جایزه‌ی نوبل در ادبیات (۱۹۱۲) و خالق پیش *از سپیده‌دم* و *بافندگان*.

5-universality

می‌آید.

پرسش این‌جاست که این کار چه پی‌آمدهایی برایِ آفرینشِ قیافه‌شناسیِ فکری در بر دارد؟ پیداست که شالوده‌های صوری آفرینش قیافه‌شناسیِ فکری بیش‌ازپیش ناپدید می‌شود. پل‌لافارگ از آن‌جا به انتقاد از زولا برخاست که گفت‌وگوهایِ شخصیت‌هایِ او در قیاس با گفت‌وشنودهایِ زنده و انگیزنده‌یِ شخصیت‌هایِ بالزاک پیش‌پاافتاده و یک‌نواخت بود؛ و این گرایشِ زولا را اخلاف‌اش تقویت کردند. هاوپتمان در پیش‌افتادگی گفت‌وشنودهای خود از زولا نیز فراتر می‌رود چنان که بعدها گفت‌وشنودهایِ عکس‌پیوندی یا فتومونتاژ او را نیز پشت سر گذاشت.

ملال‌آوری و فقدانِ محتوایِ معنی‌دار در ادبیات ناتورالیستی اغلب مورد انتقاد قرار گرفته و درخواستی مداوم برایِ هوش‌مندی و عقلانیتی بیش‌تر در شخصیت‌ها و سرزندگی و طراوتِ افزون‌تر در گفت‌وگوها مطرح بوده است. اما راه حلِ این مشکل فقط این نیست که افکارِ عمیق در دهانِ قهرمانِ داستان بگنجانند؛ زیرا گفت‌وگویِ زنده و شاداب جانشینِ قیافه‌شناسیِ فکری نیست. هنگامی که دیدرو یکی از آدم‌های داستان را در ***گوهرهای رازگشا***[1] واداشت تا بگوید: «آقایان به جای آن که در هر فرصت هوش‌مندی و ذکاوت بارِ شخصیت‌های‌تان کنید فقط آنان را در موقعیت‌هایی قراردهید که به‌طورطبیعی این هوش‌مندی را در ایشان برانگیزد» از بی‌فایدگیِ برخوردِ مکانیکی با این مسأله خبر داشت. اما در ادبیات رایج امروز این پیش‌نهادی مُحال است. اگرچه شگردهایِ فنی داستان پیوسته پالوده و پیراسته شده است اما این پالایش منحصراً معطوف به بیانِ مؤثر چیزی بی‌هم‌تا، گذرا و حسی است. چنان که از نظریه‌یِ فلسفی و ادبیِ معاصر برمی‌آید مسأله بر سر گرایشِ کُلی در همه‌یِ اعصار است و نه یک رسمِ روز ادبیِ زودگذر. زیمل[2] در کتابِ خود در

1-Les Bijoux indiscrets

۲ـ Simmel, Georg (۱۸۵۸ـ۱۹۱۸) جامعه‌شناس و فیلسوفِ آلمانی و نویسنده‌یِ فلسفه‌ی پول.

بزرگ‌داشتِ یک‌صدمین سال‌گردِ درگذشت کانت تفاوت میان روزگار کانت و روزگار خود را (یعنی دوران امپریالیسم را) با یادآوری این نکته جمع‌بندی می‌کند که در هر دو عصر فردگرایی مسأله‌ی اصلی است؛ با این تفاوت که فردگراییِ کانت فردگراییِ آزادی بود حال آن که فردگرایی عصر او فردگراییِ بی‌هم‌تایی است.

بنابراین پالایشِ صِناعتِ داستان در دهه‌هایِ اخیر تصویرکردنِ بی‌هم‌تایی در فرد را هدف قرار داده است و تخیلِ هنری می‌کوشد جنبه‌هایِ زودگذرِ "این‌جا و اکنون" را ـ اگر بخواهیم اصطلاحاتِ هگل را به کار بگیریم ـ به چنگ آورد. در برداشتِ بورژواییِ مدرن واقعیت با "این‌جا و اکنون" یک‌سان است و هر چیزی در فراسویِ آن انتزاعی میان‌تهی و تحریفِ واقعیت به شمار می‌آید. جهت‌گیریِ محض به سوی جزئیاتِ پیش‌پاافتاده‌یِ زندگی روزمره در اوایل دوره‌ی رئالیسم جدید از سویی بیش‌ازپیش به پالایش و پیراستگیِ فنی انجامیده است؛ و از سوی دیگر به محدودساختن آگاهانه‌ی دایره‌ی پژوهش به امور تجربی و تصادفی در رویه و سطحِ زندگی و نیز به پذیرشِ امور اتفاقی و تصادفی در زندگی به صورت الگو و انگاره منجر شده است، الگو و انگاره‌ای که در آن هیچ چیز ممکن نیست بدون تحریف واقعیت تغییر پذیرد. از این‌جاست که پالایش و اصلاح در فن و شگرد هنری به سترونی می‌انجامد و به "ژرفا"یی دروغین در ادبیاتِ منحطِ بورژوایی یاری می‌رساند.

البته نویسندگان قدیم نیز کار خود را از آن اجزاء و بخش‌هایی از زندگی آغاز کردند که آن را تجربه یا مشاهده کرده بودند؛ با این تفاوت که با استخراجِ این روی‌دادها از متنِ اصلی[1] و سامان‌بخشی دوباره و حک‌واصلاح آن‌ها بر طبق نیازهای خود می‌توانستند وابستگیِ ظریف شخصیت‌هایِ خود را به هم‌دیگر و کنش متقابل‌شان را با یک‌دیگر چنان عرضه کنند که مجال دهند تا شخصیت‌ها در غنایی سرشار از آفرینندگی روزگار بگذرانند. چنین تغییر و تحولی برای شرح و بسط‌دادن به

1-immediate

ویژگی‌های شخصیت که در عین حال هم به شدت شخصی و هم نمونه‌نما است، و به‌ویژه برای بسط و پرداختِ قیافه‌شناسیِ فکری اساسی است. اگر شکسپیر طرحِ داستانِ رمانِ کوتاه چنتیو[۱] یا استنداد گزارشِ پلیسِ بزانسون[۲] را جرح و تعدیل نمی‌کردند هیچ قادر نبودند به امثالِ اتلو یا ژُولین سورل خودآگاهی نمونه‌نما و آن قیافه‌شناسی‌فکری‌ای را ارزانی دارند که این شخصیت‌ها در نتیجه‌ی آن به صورت چهره‌هایِ اصلیِ ادبیات جهان در آمده‌اند.

آندره ژید از معدود استادانِ ادبیات متأخر بورژوایی است که سخت دل‌مشغول قیافه‌شناسیِ فکریِ شخصیت‌هاست و در این زمینه دست‌آوردهای ارزش‌مند و جالب توجهی نیز دارد؛ با این همه نفوذ و تأثیرِ نگرشِ ادبیات رئالیستیِ مدرن به واقعیت، روی‌کردِ بسیار تنگ و محدود به "الگو و انگاره"ای که مشروط به این نگرش است سدی در برابر شکوفاییِ تمام عیارِ استعدادِ بزرگ ژید پدید می‌آورد و او را بر آن می‌دارد که خود را به امرِ تصادفی، صرفاً فردی و به لحاظِ عینی نه‌چندان پرورده و کمال‌یافته محدود کند و چه بسا گاه پا را از حد این توصیف فراتر نگذارد. اما چنان که هگل به‌درستی دریافته است دقیقاً همین فرد بی‌هم‌تا، همین "این‌جا و اکنون" است که مطلقاً انتزاعی است؛ و روشن است که همین شیفتگی به لحظه‌ی گذرا و عینیتِ[۳] ساختگی و دروغین در ادبیات اروپایِ غربیِ قرنِ بیستم کار را به انتزاع می‌کشاند. برای نمونه در کار مترلینک شگردهایِ ناتورالیستی به انتزاع کامل می‌رسد؛ و در ادبیاتِ جدیدتر این تغییر و تحول در نویسندگانی مانند جویس که برای مقصودِ داستانی خود آشکارا توصیفِ ادبیِ امرِ بی‌هم‌تا، وصف "این‌جا و اکنون" ناب را اختیار می‌کنند به روشن‌ترین وجه نمایان می‌گردد. جویس

۱- Cinthio نام دانشگاهیِ جیوواني باتیستا جیرالدی (۱۵۷۳-۱۵۰۴) نویسنده‌ی ایتالیایی. در میان آثار او تراژدی‌ها و حکایاتی هست که منبع برخی نمایشنامه‌های شکسپیر به‌ویژه *اتلو* و *چشم در برابر چشم* تلقی شده است.

۲- Besancon، نام شهری در شرق فرانسه.

3-Concreteness

شخصیت‌های خود را به مدد گردآوردن اندیشه‌ها و احساسات آنی و زودگذر و تداعی‌های ناپایدار در متن ارتباط این شخصیت‌ها با جهان بیرون می‌آفریند و همه را با جزئیات ریزبینانه و وسواس‌آمیز وصف می‌کند. همین جزئیات‌پردازی مفرط است که فردیت را از میان برمی‌دارد.

راست است که جویس نمونه‌ای افراطی است؛ اما چیزی که هست او در تأکید و تشدیدِ افراطیِ خود جنبه‌های ایدئولوژیک را در آفرینشِ شخصیت تصویر می‌کند. ذهنی‌گریِ افراطی در ایدئولوژیِ مدرن، پالودگی و ظرافتِ فزاینده در توصیفِ بی‌هم‌تا و تأکیدِ محض و فزاینده بر امرِ روان‌شناسانه همه به ازهم‌پاشیدگیِ شخصیت می‌انجامد. تفکر بورژوایی مدرن واقعیتِ عینی را در مجموعه‌یِ درهم‌بافته‌ای از دریافت‌های بی‌واسطه و بی‌میانجی منحل می‌سازد و با تبدیلِ "من" به نقطه‌یِ تجمعِ ساده‌یِ چنین دریافت‌هایِ شخصیت را محو و منحل می‌کند. هنگامی که هوفمان‌شتال[1] در یکی از شعرهای خود این "من" انسانی را "کبوتر خان" می‌خواند این احساس را به‌درستی بیان می‌کند.

ایبسن پیش‌تر این نگرشِ فلسفی را به عبارتی شاعرانه درآورده بود؛ ایبسن پرگنت[2] پابه‌سن‌گذاشته را وامی‌دارد تا در حین پوست‌کندن پیاز درباره‌ی گذشته و شخصیتِ خود و تکاملِ این شخصیت تأمل کند. او هر پوسته‌یِ پیاز را با مرحله‌ای در زندگیِ خود مقایسه می‌کند تا آن که با نومیدی در می‌یابد که زندگی او از پوسته‌هایِ بدونِ مغز فراهم آمده است و در جریانِ سلسله‌ای از حوادث زیسته است بی آن که شخصیتی فرا چنگ آورده باشد.

ایبسن که در نتیجه‌ی تکامل عقب‌مانده‌ی سرمایه‌داری نروژ هنوز از نظر ایدئولوژیک با برخی از سنت‌های دورانِ انقلابیِ بورژوازی پیوند داشت از این ازهم‌پاشیدگیِ شخصیت اظهار نومیدی می‌کند. نیچه در همان هنگام نسبت به این گونه

۱ـ Hofmannsthal, Hugo van (۱۸۷۴ـ۱۹۲۹) شاعر و نمایش‌نامه‌نویسِ اتریشی.

۲ـ Peergynt، نمایش‌نامه‌ای به قلم ایبسن (۱۹۰۶-۱۸۲۸) نمایش‌نامه‌نویس نروژی.

شخصیت‌پردازیِ ادبی هیچ علاقه‌ای از خود نشان نمی‌دهد و هر شخصیتی را در ادبیات از ادراکی سطحی و ناقص از انسان به دست می‌آورد؛ نزد او شخصیت در ادبیات، انتزاعی سطحی بیش نیست.

استرینبرگ در گفته‌های نظری خود از این هم فراتر می‌رود و با تحقیر و ریشخندی تلخ و مؤثر سطحی‌بودنِ شخصیت‌پردازی در درامِ بورژواییِ عادی و میانه‌مایه، تکرارِ کلیشه‌وار برخی تعبیرهای خاص و تأکید مبالغه‌آمیز بر پاره‌ای ویژگی‌هایِ سطحی را توصیف می‌کند. گرچه انتقادِ استرینبرگ چندان اصیل نیست (بالزاک خیلی پیش‌تر این گونه شخصیت‌پردازی را به باد ریشخند گرفته بود) با این حال در مورد میلِ استوار و ریشه‌دارِ ادبیات مدرن به "یگانگی" و وحدت انتزاعی، مکانیکی و الگووار شخصیت مصداق دارد. از سوی دیگر استرینبرگ بر پیچیدگی، درهم‌بافتگی و پویایی شخصیت تأکید می‌ورزد و در نتیجه شخصیت را، چنان که بعدها جویس نیز چنین کرد، به "مجموعه‌ی درهم‌بافته‌ای از دریافت‌ها"ی ماخی[1] منحل می‌کند. استرینبرگ زمانی فلسفه‌ی شخصیت‌پردازی خود را آشکار می‌سازد که شخصیت‌هایِ مولیر را که به صورت نمونه‌نما پرورش یافته‌اند در شمارِ شخصیت‌پردازی‌هایِ دروغین و انتزاعی می‌آورد.

هوفمان شتال در گفت‌وگویی خیالیْ بالزاک را وا می‌دارد تا بگوید که به شخصیتِ خود اعتقاد ندارد. بالزاکِ هوفمان شتال می‌گوید: «آدم‌هایِ من چیزی جز کاغذِ تورنسلی نیستند که به رنگِ سرخ یا آبی درمی‌آید؛ آن‌چه زنده، بزرگ و واقعی است اسیدها یعنی نیروهایِ محرک و حوادث است.»

جالب آن که نظریه‌یِ توجیه و ازهم‌پاشیدگی شخصیت برنهاده‌ای[2] تکمیلی در نظریه‌ی وحدتِ انتزاعیِ شخصیت دارد. در همان گفت‌وگوْ هوفمان شتالْ بالزاک را بر آن می‌دارد که بگوید: «شخصیت‌های درام جز در حکم عناصر ضروری برای

۱ـ Machian منسوب به ارنست ماخ (۱۹۱۶ـ۱۸۳۸) فیزیک‌دان و فیلسوفِ چک.

2-antithesis

کنترپوان[۱] نیستند». بدین‌سان وحدتِ زنده و پویایِ شخصیت‌ها از سویی در چرخشِ آشفته و نامنظمِ نقطه‌ها یا ذره‌هایِ ادراکی[۲] منحل می‌شود و از سویِ دیگر در وحدتی ساختگی بدونِ حرکتِ درونی از هم می‌پاشد و محو می‌گردد. این‌جا تأثیر و نفوذِ معرفت‌شناسیِ ایدئالیستی آشکار است.

اما سخن بر سر روی‌کردها و اصول است نه "کمی" یا "بیشی" استعداد. غنا و عمق در شخصیت‌پردازی وابسته به غنا و عمق در ادراکِ فرایندِ اجتماعی است. انسان در واقعیت ـ و نه آن چنان که در بازتابِ غنایی جنبه‌هایِ سطحیِ جامعه‌یِ سرمایه‌داری پدیدار می‌شود ـ موجودی تنها و تک‌افتاده نیست بل‌که وجودی اجتماعی است. هر یک از جلوه‌ها و مظاهر او از طریق رشته‌های بی‌شمار با زندگی انسان‌های دیگر و با فرایند اجتماعی گره خورده است؛ با این همه در جریانِ عمومیِ هنرِ بورژواییِ مدرن حتی هنرمندِ مستعد نیز از مسائلِ مهمِ عصر ما، عصرِ تغییر و تحول‌هایِ بزرگِ اجتماعی، انحراف می‌جوید. البته در ادبیات ظرفیتِ صناعی و فنی بیانِ امر غیرمهم و پیش‌پاافتاده و امور و پدیده‌هایِ زودگذرِ صرفاً شخصی افزایش یافته است اما این هم هست که پژوهش در موضوع‌هایِ اصلیِ اجتماعی تا حد ابتذال رو به قهقرا رفته است.

برای نمونه نویسنده‌یِ مدرنی چون دوس‌پاسوس را در نظر بگیرید. هرگاه دوس‌پاسوس بحثی درباره‌ی سرمایه‌داری و سوسیالیسم را وصف می‌کند مکان[۳] را زنده و درخشان توصیف می‌کند. ما رستورانِ ایتالیاییِ بخارآلود، لکه‌هایِ سُسِ گوجه‌فرنگیِ نقش‌بسته بر رومیزی و "اسپومونی"[۴] آب‌شده در بشقاب پیشِ رویِ خود را می‌بینیم. زنگ و طنین صداها ضبط می‌شود. اما آن‌چه آنان بر زبان می‌آورند

۱ـ counter point، نوعی موسیقی که شامل دو بخش صدا یا بیش‌تر باشد و نُت‌های ملودی هر بخش با نت‌های متناظر بخش‌های دیگر هم‌زمان اجرا شود. (م)

2-perceptual dots 3-Local

۴ـ Spumoni، نوعی دسرِ ایتالیایی که از چند لایه میوه و بستنی درست می‌شود.

ترهات محض است، سخنان مبتذل موافق و مخالف از قبیل بگومگوهای آکنده از بی‌فرهنگی در هر مکان یا زمانی است.

اثباتِ ناکامی نویسندگان مدرن در طرح‌نگاری[1] قیافه‌شناسیِ فکری به معنایِ انکارِ صنعت‌گری و صناعتِ پیچیده و پُرظرافت آنان نیست بل‌که پرسش این‌جاست که بنیاد این صناعت چیست و هدف آن کدام است؟ با این صناعت چه چیزی باید بیان گردد؟ موضوعِ اصلی و عمده‌ای که این ادبیات در پیِ تصویرکردن آن است و این صناعت به سبب آن به چنین پایه‌ای از استادی و هنروری پرورده شده است انسان ناشناخته و ناشناختنی است. هنگامی که هدفْ تصویرکردنِ چنین موضوعی به نحوی در خور و پُرتأثیر باشد همه‌ی شیوه‌های بازنمایی دوره‌هایِ ادبی پیشین مورد رد و انکار واقع می‌شوند و چیزهای دیگری جای آن‌ها را می‌گیرند. ابداع در طرحِ داستان، توصیف، شخصیت‌پردازی و گفت‌وگوْ نقش و کارکردی یک‌سره تازه می‌یابند؛ اکنون شیوه‌های بازنمایی ادبی در جهتی حرکت می‌کنند تا نشان دهند که باور ما به این که انسان‌ها و چیزها و امور را می‌شناسیم توهمی سطحی بیش نیست زیراکه در واقعِ امر انسان‌ها و چیزها معمایی، پیچیده و مرموزاند. همه چیز در انبوه مهی فرورفته است که نشان از شوربختی دارد:

... همه‌ی این چیزها
چیز دیگری است، و کلماتی که به کار می‌گیریم
باز چیز دیگری است.

این است چیزی که یکی از شخصیت‌های هوفمان شتال بر زبان می‌آورد.

نتیجه آن که، برایِ نمونه، مقصودِ عمده‌یِ گفت‌وگو اکنون این است که ثابت کند چه‌گونه انسان‌ها هم‌چنان که از کنار یک‌دیگر می‌گذرند باهم گفت‌وگو می‌کنند بی آن که واقعاً با هم‌دیگر ارتباط برقرار کنند؛ منظور از گفت‌وگو نشان‌دادنِ تنهاییِ مطلقِ آنان و ناتوانی در برقراری ارتباط با یک‌دیگر است. گفت‌وگو دیگر آن چیزی نیست

1-delineation

که پیش‌تر بوده است، یعنی گفت‌وگو میان انسان‌های در حال مبارزه یا در حال بده‌وبستان فکری و در حال رویارویی با یک‌دیگر؛ بل‌که اکنون گفت‌وگو عبارت از اصواتی میان‌تهی است که انسان‌ها هم‌چنان که از کنار یک‌دیگر می‌گذرند بر زبان می‌آورند؛ گفت‌وشنود[1] به‌ویژه به این منظور ساخته و پرداخته و سبک‌پردازی می‌شود. این دیگر گفت‌وشنود روزمره‌ای نیست که تشدید و تأکید می‌یابد تا زمینه‌یِ بیانِ حداکثرِ آراء و عواطف نهفته در آمال و آروزها را فراهم آورد و نقطه‌ی ارتباط در دیالکتیک پیچیده‌ی میان شخصیتِ فلان انسان و تکاملِ اجتماعی عمده‌یِ عصر او را نمایان سازد؛ بل‌که اکنون تأکید بر چیزی است که در گفت‌وشنودْ گذرا و عادی و پیش‌پاافتاده است، نوعی مبالغه و سبک‌پردازی در امرِ سطحی و تصادفی است؛ و گفت‌وگو[2] هر دَم پیش‌پاافتاده‌تر، زودگذرتر و نامربوط‌تر می‌شود؛ از خواننده انتظار نمی‌رود که توجهی به کلمات یا محتوایِ گفت‌وگو به خرج دهد بل‌که فقط باید متوجه معنایِ نهفته و اشارات و دلالاتِ پسِ پشتِ کلمات باشد یعنی متوجه روحِ تنها و تلاش مذبوحانه برای چیره‌شدن بر این تنهایی.

درمیانِ نمایش‌پردازانِ مدرن استرینبرگ احتمالاً بیش‌ترین چیره‌دستی را در گفت‌وگو از خود نشان می‌دهد؛ و توجه تماشاگران را تا حد افراط از محتوا به احساس تک‌افتادگی نهفته و پنهان معطوف می‌دارد. برای نمونه در نمایش‌نامه‌ی ***میس ژولی*** در صحنه‌ای که در آن دخترِ فریب‌خورده‌یِ کنت بیهوده می‌کوشد تا آشپز را که همان معشوقِ اغواگر پیشین خود او باشد به فرارِ با خود و سرپیش‌خدمت ترغیب کند استرینبرگ مقصودِ خود را به‌شیوه‌ای استادانه به انجام می‌رساند. او امید، کشمکش و ازهم‌پاشیدنِ امید را از ره‌گذر ضرب‌آهنگِ[3] گفتارِ قهرمانِ زن نمایان می‌سازد؛ آشپزهیچ اعتراضی نمی‌کند؛ سکوت او بر ضرب‌آهنگِ گفتار قهرمان زن تأثیر می‌گذارد و بنابراین مقصود استرینبرگ را به انجام می‌رساند. مؤلف با محتوای گفت‌وگو آگاهانه به صورت امری فرعی رفتار می‌کند؛ آن‌چه را او مهم می‌شمارد

1-speech 2-dialogue 3-tempo

نمی‌توان با کلمات بیان کرد. هنگامی که ورلن در "بوطیقای هنر" خود اصرار می‌ورزد که شاعر هرگز نباید واژگانی برگزیند که هیچ گونه امکانی برای سوءتفاهم[1] فراهم نمی‌آورند توصیفی بحث‌انگیز از روی‌کرد خود به دست می‌دهد. منطق بنیادی این کار آن است که گفتار تا آن‌جا سبک‌پردازی شود که از محتوایِ مفهومِ کُلی و مهمِ خود عاری گردد.

با وجودِ پاتک‌هایِ پیاپی بر ضدِ جناحِ "هنر انتزاعی" خطِ اساسی این هنر از تغییر و دگرگونی برکنار مانده است؛ زیرا که کلّیتِ انتزاعی ناگزیر بر تجربه‌گریِ خشک و بی‌روح و نیز بر امرِ پیش‌پاافتاده و تصادفی استوار است. بنابراین ابراز این سخن کاملاً توجیه‌پذیر است که همه‌یِ شگردها و صناعت‌هایِ رنگارنگی که نویسندگان گوناگون جنبش‌هایِ ادبی بورژوایی پرورده و کمال بخشیده‌اند ـ و برخی با شگردها و صناعت‌هایی که به‌هیچ‌رو مهارتِ اندکی را نشان نمی‌دهند ـ تنها به کار توصیف پدیده‌های سطحیِ زندگی روزمره در جامعه‌ی سرمایه‌داری می‌آیند و حتی این جنبه‌ی محدودِ واقعیت را نیز به‌مراتب پیش‌پاافتاده‌تر، عادی‌تر، تصادفی‌تر و اختیاری‌تر از آن‌چه در واقعیت امر هست تصویر می‌کنند.

دل‌مشغولیِ صرفِ با غرابت و شگفتی را البته می‌توان در آراء و اندیشه‌ها در بابِ عملِ ادبی نیز یافت. برای نمونه نقل‌قول زیر از "بوطیقای هنر" ورلن به‌ویژه روشن‌گر است:

زیرا که هم‌چنان رنگ‌سایه می‌خواهیم
نه رنگ، هیچ مگر رنگ‌سایه[2]!

این تقابل بی‌پرده‌ی سایه‌ساری[3] و رنگ و طرد و حذف رنگ، یعنی طرد و حذف عواملی در واقعیت که دارای معانی نهفته‌ای در ورای امر زودگذارند، این انحطاط شعر به درجه‌ی شهرفرنگی صرف از رنگ‌سایه‌ها، ویژگی برجسته‌ی ادبیات مدرن

1-"San quelque meprise" 2-Nuance 3-shading

است. نتیجه غژاغژی بی‌وقفه، جنبشی مداوم[1] و دلهره‌آور و بی‌بهره از حرکتِ واقعی است زیرا که واقعیت در واقعِ امر به صورتِ ساکن و ثابت و بی‌جنبش تصویر می‌شود.

در زندگی هنگامی که می‌شنویم کسی سخن می‌گوید نخست از محتوایِ گفتار تحت تأثیر قرار می‌گیریم و سخن را بنا بر تجربه‌ی پیشین‌مان از سخن‌گو یا شناخت‌مان از او ارزیابی می‌کنیم. وانگهی به‌ندرت پیش می‌آید که شنوند یک‌سره منفعل باشد. گوش‌دادن معمولاً تنها در حکمِ بخشی از عمل ارتباط است و عواملی چون لحن صدا، حرکاتِ دست و سر و حالت چهره تا حدود بسیار به انتقالِ حالات صمیمیت یا صداقت به شنونده یاری می‌رسانند.

نویسندگان نوتر کم‌وبیش منحصراً خود را با چنین حالات و تأثراتی مشغول می‌دارند و این نکته را نادیده می‌گیرند که حتی دقیق‌ترین و وسواس‌آمیزترین توصیف‌ها از کیفیت‌هایی چون صداقتْ حاصلِ فرایندی را به دست می‌دهند که برای خواننده ناشناخته است اما هیچ‌گاه خودِ فرایند را عرضه نمی‌کنند. در زندگی هنگامی که مستقیماً درگیر فرایند ارتباط‌ایم چنین نشانه‌نما[2]هایی ممکن است تأثیر مستقیم و اطمینان‌بخش داشته باشند؛ ولی در ادبیات نتایج و پی‌آمدهایِ بی‌پرده و آشکارِ یک فرایندِ ناشناخته هرگز ممکن نیست جانشینی برای خودِ فرایند به دست دهد. نویسندگان "قدیم" جنبه‌های سطحی واقعیت روزمره را نادیده می‌گرفتند و به جای آن در پیِ نمایان‌ساختنِ نیروهای پویایی‌آفرین در فرایند ازتباط برمی‌آمدند. نویسندگانِ مدرن با توصیف تجربه‌ها به‌نحوی‌غیرپویا و با عرضه‌ی نتیجه‌ی مرده و بی‌روح یک فرایند، از درگیرساختنِ خوانند در یک ارتباط واقعی ناکام می‌مانند.

در ادبیات مدرن با موقعیت و طرحِ داستان به صورت هم‌تراز و هم‌ارز رفتار می‌شود. صحنه‌هایِ بزرگ در ادبیات کلاسیک به موقعیت‌هایی وضوح و روشنی می‌بخشید

1-perpetuum mobile 2-symptom

که پیش‌تر آشفته و درهم و مبهم بودند. مقصود از صحنه‌ی بازشناسیِ[۱] ارسطویی روشن‌ساختن چنین تیرگی و ابهامی است. در آثار ادبی بزرگِ گذشته همواره بحران‌هایی در ترکیب‌بندی وجود داشت که در طی آن گذشته و آینده روشن می‌شدند؛ و چنان که دیدیم هدف نویسنده این بود که اهمیت، رنگارنگی و تنوع و کلّیتِ روی‌دادها را بکاود.

در ادبیاتِ مدرن بحران‌هایِ دراماتیکی که در آن کمیت به کیفیت تبدیل گردد ممکن نیست. ترکیب‌بندی دیگر بازتابِ حرکت تضادهایِ اساسیِ واقعیتِ عینی نیست؛ در واقعیت روزمره تضادها هرگز به‌طورقاطع حل‌وفصل نمی‌شوند زیرا که در زندگی موقعیت‌های دروغین و حتی موقعیت‌های "تحمل‌ناپذیر" ممکن است مدت زمانی بسیار دراز بپایند. انفجارها و فاجعه‌هایِ مورد علاقه‌یِ ترکیب‌بندیِ مدرن این ضعف اساسی را از میان برنمی‌دارند بل‌که آن را شدت می‌بخشند. چنین فاجعه‌ها و انفجارهایی همیشه تا حدودی غیرعقلانی‌اند؛ و پس از آن‌که این انفجارها و فاجعه‌ها به پایان آمدند زندگی به روال عادی خود باز می‌گردد.

نویسندگان قدیم‌تر چنین انفجارهایی را در نهایت به صورت بخش[۲]هایی و نه هرگز به صورت جانشین‌هایی برای تکامل دراماتیک طرحِ داستان در کار می‌گنجاندند؛ و در روابطِ میان شخصیت‌ها نقطه‌عطف‌هایی تدارک می‌دیدند که کنش متقابل دوستانه یا خصمانه‌ی شخصیت‌ها با یک‌دیگر در این نقاط تلاقی می‌کردند. اما در آثاری که شخصیت‌ها هیچ وجه مشترکی ندارند چنین بحران‌هایی زاید و غیرلازم و چه بسا مُحال‌اند. پیوند میان پدیده‌های سطحیِ بی‌واسطه‌یِ زندگی و فرایندهایِ اجتماعیِ بزرگ فقط ممکن است به صورتِ انتزاعی برقرار گردد. از این رو گنجاندنِ

۱ـ recognition Scene، حادثه یا گره‌گشاییِ طرحِ داستانی در تراژدی که در طیِ آن شخصیتِ اصلیِ نمایش هویتِ واقعی خود یا شخصیت دیگر را باز می‌شناسد و یا به ماهیتِ موقعیتِ واقعی خود پی می‌برد. (م)

2-episode

نماد و تمثیل درادبیات ناتورالیستی نه امری تصادفی بل‌که ضرورتی اسلوبی و سبکی بود که با برداشتی از جامعه پیوند داشت. زولا زندگی نانا را تنها می‌تواند با یک تقابلِ نمادینِ خشن با تحولات امپراتوری دوم مرتبط سازد. این است که در حالی که نانا در بیمارستان، بیمار و تنها و رهاشده در بستر افتاده است غوغاییانِ مستِ عربده‌جو و دیوانه در خیابان‌ها نعره می‌زنند "به سویِ برلین!"

این‌جا تقابل از طریق نمادها و توالی "تصویر"های منفردِ ایستای متباین بیش‌ازپیش جای شیوه‌های دیرینه‌ی ترکیب‌بندی را می‌گیرد. طرح[1] ترکیب‌بندی در بازنماییِ گامی که کورکورانه به تاریکی می‌رود دم‌به‌دم محو و زایل می‌شود. وقتی افراد از هم جدا می‌افتند و بدین‌سان از ایجادِ ارتباط ناتوان می‌گردند و هر کس در دنیای خودباورانه[2] و خودمدارانه[3]ی خود زندانی می‌شود ممکن نیست بتوان حتی یک موقعیت نسبتاً غیرپیچیده را روشن ساخت. حاصل کار طرح‌هایِ داستانیِ الگووار نمایش‌های نمونه‌نمای گرتهارت هاوپتمان، ***هِنشلِ درشکه‌ران***[4] و ***رُزبِرند***[5] است. این الگوپردازی در نقطه‌یِ مقابل طرحِ داستانِ قدیم است. در طرحِ داستان قدیم آن‌چه مبهم است روشن می‌شود؛ در الگوی[6] جدید پرده ابهام ضخیم‌تر می‌شود؛ روشنی و وضوحْ آشکارا بینشی سطحی جلوه داده می‌شود؛ و اصرارِ غیرعقلانی بر فهم‌ناپذیریِ زندگی به عنوان عمق و ژرفا موردِ ستایش قرار می‌گیرد. رمانِ واسرمان[7] درباره‌ی کاسپار هاوزر شاید خشک‌ترین و بی‌روح‌ترینِ نمونه‌یِ چنین روی‌کردی به ترکیب‌بندی و آشکارترین نمونه‌یِ تاریک‌اندیشی‌ای از این دست باشد؛ با این همه این گرایش چه بسا با صراحت و وضوحی به‌مراتب بیش از این در آخرین رمان‌های کنوت هامسون[8] حضور دارد.

1-scheme 2-solipsistic 3-egotistical

4-Coachman Henschel 5-Rose Bernd 6-pattern

7-Wasser mann

۸ـ Hamsun, Knut (۱۹۵۲ـ۱۸۵۹) نامِ مستعارِ کنوت پادرسِن، داستان‌نویسِ نروژی. رمانِ گرسنگیِ او سالیانِ پیش به فارسی درآمده است.

این ایدئولوژی به نوعی تدوینِ فکریِ متناقض‌نما در فیلسوفان رنگارنگ مدرن دست می‌یابد مثلاً در "سترونیِ ذهن" شیلر و دفاع کلاگِس [1] از "روح" بر ضد "ذهن" و دیگران. به هر حال در ادبیات نتیجه این می‌شود که ناتوانی در بیانِ آگاهانه، گنگی و بی‌زبانیِ بیان نه تنها زمینه‌ی روبرداری از امور پیش‌پاافتاده و ناچیز در رویه و سطح زندگی روزمره را فراهم می‌آورد بل‌که هم‌چنین کارکردِ بیانِ شاعرانه‌یِ "عمقِ" غفلت ازعلت‌ها و معلول‌های کردارهایِ آدمی و نیز تسلیم و رضایِ منفعلانه به تنهاییِ ازلی و ابدیِ فرد را نیز در بر دارد.

هم‌راه با خردگریزی دم‌افزون و ناگزیر در جریانِ تکاملِ امپریالیسم همه‌یِ این گرایش‌ها به افول و کاهش عقل و ناپدیدشدن و تحریفِ قیافه‌شناسی‌فکری در شخصیت‌پردازی می‌انجامد؛ زیرا هنگامی که واقعیتِ عینی به پایه‌یِ "مجموعه‌ای از احساسات" و آشوبی از تأثراتِ بی‌میانجی فروکاسته شود و بنیادِ ایدئولوژیک آفرینشِ شخصیت از میان برداشته شود، اصلِ قیافه‌شناسیِ فکریِ روشن و صریح از ادبیات رخت برمی‌بندد. چنین پی‌آمدی اجتناب‌ناپذیر است...

1-Klages

۳

ما ازهم‌پاشیدگیِ رئالیسم قدیم را در جریانِ قرن نوزدهم تحلیل و بررسی کردیم. رئالیسمِ جدید که به دنبال رئالیسمِ قدیم آمد نه یک شیوه‌یِ ادبیِ موقت و گذرا که نمونه‌ی برجسته‌ای در ادبیات دوره‌ی انحطاطِ فرهنگِ بورژوایی و شکستِ اراده‌ی بورژوازی در نگریستن به واقعیت به شمار می‌آید. با وجودِ همه‌یِ پالودگی‌ها و پیراستگی‌هایی که در صِناعتِ داستان به عمل آمد *هنرِ رئالیسم* ناگزیر رو به انحطاط رفت و پرورشِ رئالیسم که به دست نویسندگان قدیم انجام پذیرفته بود هم‌راه با سیر انحطاط در جریانِ پرورشِ کُلیِ ادبیات رو به افول گذاشت.

اما پرورشِ راستینِ رئالیسم همواره باید در موقعیتِ تاریخیِ مشخصی از نو کشف و از نو تبیین گردد. باید تحقیق کنیم که چه‌گونه رئالیسم قدیم امروزه به ضد خود، به آن به اصطلاح "استادی و مهارتی" تبدیل شده است که برخی از نویسندگانِ ما را این همه تحت تأثیر قرار می‌دهد...

چیزی هم باید درباره تقابلِ میانِ پرورشِ راستینِ رئالیسم و این مهارت و هنرمندیِ سطحی با توجه به ترکیب‌بندی، شخصیت‌پردازی و مانند آن بگوییم. رئالیسمی که مقصودش بیانِ شکوه و جلالِ زندگی و شکوه و عظمتِ عواطف و احساساتِ بالقوه‌یِ انسان است رئالیسمی است که واقع‌گرایان قدیم پروردند.

اما این نکته که هدفِ ادبی و در نتیجه شیوه‌هایِ بازنماییِ ادبیِ ما در پرورشِ رئالیسم تا چه اندازه با شیوه‌هایِ آنان متفاوت است و می‌بایست متفاوت باشد البته پس از مطالعه و پژوهشِ کار آنان آشکار می‌گردد. رئالیسم جدید هم‌چون بازتاب و انهدام توانایی فرد در سرمایه‌داریِ کاملاً پیش‌رفته پدید آمد و این انهدام را تصویر کرد و برای این مقصود صناعت‌ها و شگردهایِ فنی ویژه‌ای پرورش داد. رئالیسم هنگامِ منعکس‌کردنِ این دگرگونیِ تاریخی تباهی پذیرفت و پرورشِ ادبیات رو به

انحطاط نهاد.

اصرار بر مضمون‌های پیش‌پاافتاده که در این دوره پدیدار شد نمودار ناباوری به امرِ استثنایی به منزله‌ی تجلی‌گاه توانایی بالقوه‌یِ انسان برای نیل به بزرگی و شکوه است. جامعه‌ی سرمایه‌داری امکانات بالقوه‌ی انسان را سرکوب و فلج می‌کند؛ از همین روست که شخصیتِ کاملاً تکامل‌یافته‌ای چون ناپلئون چنان شوروشوقی در میان نویسندگان بزرگ برانگیخت و حتی گوته او را "زبده‌ی جهان" خواند. اما برای تصویرکردنِ چنین شخصیتِ کاملاً پیش‌رفته و تکامل‌یافته‌ای نویسنده باید که بتواند امر استثنایی را هم‌چون ***واقعیت اجتماعی نمونه‌نما*** دریابد؛ باید که روی‌کردی ادبی به ترکیب‌بندی و به ابداعِ حوادث و مانند آن بپرورد و بتواند به مدد آن جنبه‌هایِ استثنایی را در شخصیت به شیوه‌ای حقیقی، شخصی و نمونه‌نما نمایان سازد. اگر قرار بود جویس ناپلئون را بر توالتِ بلومِ خرده بورژوا بنشاند صرفاً بر وجهِ اشتراکِ ناپلئون و بلوم تأکید می‌ورزید.

این گرایش به جنبه‌هایِ سطحی و بی‌واسطه‌یِ زندگی گاه نوعی میل به پرده‌برداری از شکوه و جلال ساختگیِ به اصطلاح قهرمان‌گرایی کنونی را پنهان می‌سازد؛ با این همه حاصل جز تسلیم مطلق در برابرِ ملال‌آوری و دل‌مردگی امر پیش‌پاافتاده و روزمره نیست.

اصرار بر بازنماییِ وفادارانه‌یِ "تکه‌ای از زندگی" ("Coin de la nature"ِ زولا) خاستگاهی تاریخی دارد و حاصل ناتوانی از درک و دریافتِ واقعیت هم‌چون وحدتی در حال حرکت است. هر اندازه که "تکه‌ای از زندگی" به نسبت با زندگی حقیقی‌تر باشد به همان اندازه نیز این واقعیت در قیاس با "واقعیت" تصادفی‌تر، سترون‌تر و تک‌بُعدی‌تر خواهد بود.

هیچ حال‌وهوای ویژه‌ی ذهنی، هیچ "مزاج و خوی" زولاوار ممکن نیست بتواند بر این تهی‌مایه‌گی چیره گردد؛ و هنگامی هم که نویسندگان شوروی چنین قیدوبندهایی را داوطلبانه بپذیرند نمی‌توانند با دمیدنِ "مزاج" بلشویکی در کار خود

(ولو چنین "مزاجی" را در اختیار داشته باشند) این بندها را بگسلانند. تنها نویسنده‌ای که زندگی خودش موجودیتی پویا و نه تلی از لاشه سنگ باشد می‌تواند تکه‌ای از زندگی را چنان تصویر کند که همه‌ی آن‌چه برای درون‌مایه ضروری است در وحدتی همه‌سویه و پویا نمایان گردد. برای چنین نویسنده‌ای واقعیت تنها در وحدت و یگانگی پویایِ آن و نه "تکه"ای از واقعیت در انزوا، انگاره‌ای[1] برایِ تبیین و روشن‌گریِ ادبیِ زندگی به دست می‌دهد ـ و اهمیتی هم ندارد که این "تکه" چه قدر درست و دقیق تصویر گردد.

ماکسیم گورکی نمونه‌یِ پرورش راستین رئالیسم در عصر ماست. جنبش کارگریِ انقلابی او را سرشار از اعتقاد به بزرگی و عظمتِ بالقوه‌یِ انسان و آکنده از نفرت سازش‌ناپذیر از خفت و وهن و فلج‌کنندگی جامعه‌ی سرمایه‌داری کرد. این اطمینان و نفرت روحیه‌ی جسارتی در کار او پدید می‌آورد و آن کشف امر نمونه‌نما در امر استثنایی است.

بیایید ساده‌ترین نمونه‌ی ممکن را وارسی کنیم. در **مادر** که داستانی است که با سادگی و بی‌پیرایگی خشکه‌مقدسانه ترکیب‌بندی شده است نیلوونا آشکارا به صورتِ شخصیتی استثنایی تصویر می‌شود. گورکی همه‌یِ جزئیاتِ نشوونمایِ او را که به کارِ مقصود او نمی‌آید حذف می‌کند: شوهر او تقریباً زود می‌میرد؛ پسرش زندگیِ خود را وقفِ جنبش کارگری انقلابی می‌کند. در این اوضاع و احوالِ مساعد نیلوونا می‌تواند از خواب نیمه‌هشیاری و بی‌خبری که در آن گرفتار آمده است برخیزد، می‌تواند از حد هم‌دردیِ غریزی با تک‌تک انقلابیان برگذرد و به هم‌دلی آگاهانه‌تر با جنبش انقلابی، به آگاهیِ انقلابیِ شخصی دست یابد. راهی که او دنبال می‌کند مسلماً در موردِ پیرزنِ زحمت‌کش و بی‌سوادی با پیشینه‌ی دهقانی او عجیب و غیرعادی می‌نماید؛ و گورکی بر این استثنایی‌بودن تأکید می‌ورزد و نشان می‌دهد که چه‌گونه جوانان رهبر و پرچم‌دار انقلاب در کارخانه‌ها و حومه‌ی صنعتی

1-model

شهرهای‌اند. مردم سال‌خورده گرچه به سوی سوسیالیست‌ها جلب می‌شوند با این همه از خود تردید نشان می‌دهند. چنان‌که ریبین می‌گوید نیلوونا «شاید اولین کسی باشد که راه پسرش را دنبال می‌کند». اما ـ و این جنبه‌یِ مهمِ روی‌کردِ گورکی به ترکیب‌بندی است ـ همین استثنایی‌گرویْ تکاملِ نیلوونا را در مسیرِ تکاملِ انقلابیِ عمومیِ روسیه چنین به ژرفی نمونه‌نما می‌گرداند. جاده‌ی پُرافتخاری که میلیون‌ها کارگر و دهقان قرار بود بعدها دنبال کنند، جریانِ انقلابیِ نمونه‌نما در رهایی کارگرانْ در زندگیِ واحدی تصویر می‌گردد که دارایِ فردیت و سرزندگی و طراوت شخصی شدید و سرشار است. این زندگی همه چیز هست جز عادی و پیش‌پاافتاده.

این پرورشِ عالیِ رئالیسم در سراسر ترکیب‌بندی نمودار است. تباینِ تشابه و مقارنه در تکامل نیلوونا و ریبین بسیار غنی و از لحاظ هنری دقیق و منضبط است. و نیز چنین است دوستی پسر نیلوونا با آندره‌یی، تأثیر مشترک‌شان بر تکاملِ نیلوونا و تفاوت قیافه‌شناسیِ فکریِ این دو تن که در نگرش‌هاشان به هر مسأله‌ای نمودار می‌شود که در چارچوب ایثار و احساسِ تعهدِ مشترک‌شان به جنبشِ انقلابی قرار دارد. گورکی اجازه می‌دهد تا انقلابیان‌اش جذب کار حزبی شوند و از ره‌گذر همین فعالیت شخصیت‌هاشان را وصف می‌کند و هر جنبه از زندگی آنان را از روابطِ عاطفی خودانگیخته گرفته تا قیافه‌شناسی فکری می‌کاود. جنبش کارگری آنان را بر آن می‌دارد که در مورد همه‌یِ مسائلِ مهم از شیوه‌یِ تبلیغ‌گری تا مسائلِ عشقی خود، و همه نیز در ارتباط با انقلاب، موضع بگیرند. حتی شخصیت‌هاشان از ره‌گذرِ توانایی‌شان در تجربه‌کردن و وارسیِ مسائلِ اجتماعی عینی به منزله‌ی مسائلی شخصی از یک‌دیگر تفاوت و تمایز می‌پذیرند.

از آن‌جا که گورکی به واقعیت وفادار است از محدودکردنِ خود به بازنمایی جنبه‌های بی‌اهمیت، خُرد و بی‌پروپایِ زندگیِ روزمره سرباز می‌زند و موقعیت‌هایی می‌آفریند که در آن نیروهایِ محرک می‌توانند به‌آسانی سربرآورند؛ مردانی می‌آفریند که در مبارزه‌یِ پی‌گیر خود بر سر مسائل اساسی هم‌چون افراد و نیز هم‌چون موجودات

اجتماعی تکامل می‌یابند؛ گورکی به شخصیت‌های خود چنان توانایی و قدرتی برایِ بیانِ سخنِ خویشتن می‌بخشد که آنان می‌توانند این مسائلِ اساسی را به شایستگیِ تمام نمودار سازند.

نتیجه آن که همه‌یِ شخصیت‌پردازی‌هایِ گورکی در طرح نگاریِ نوعی قیافه‌شناسی فکری مهم به اوج می‌رسد. گورکی استادی ویژه‌ی خود را در توصیفِ بلوغ ناخودآگاهانه و تدریجی افراد و جداساختن نقطه عطف‌ها و بحران‌ها در مسیر این تکامل آشکار می‌سازد و با استادی و چیره‌دستی خلاقانه‌ای این نقطه‌عطف‌ها و بحران‌ها را به پایه‌یِ آگاهی و بیانِ آگاهانه شدت می‌بخشد. هنگامی که نیلوونا پس از بازداشتِ پسرش با رفقای او هم‌منزل می‌شود، درباره‌یِ زندگی خود با آنان به بحث و گفت‌وگو می‌پردازد و سرانجام اعلام می‌دارد که: «حالا می‌توانم چیزی درباره‌یِ خودم، درباره‌یِ مردم بگویم چون که یواش‌یواش دارم می‌فهم، یاد گرفته‌ام مقایسه کنم. پیش از این فقط زندگی می‌کردم و مِلاکی برای مقایسه نداشتم. راست‌اش همه‌ی ما مثل هم زندگی می‌کنیم. اما حالا می‌بینم که دیگران چه‌طور زندگی می‌کنند، یادم می‌آید که چه‌طور زندگی می‌کردم، و این تلخ و سخت است!»

گورکی هم در موقعیت و هم در بیان به حقیقتِ شاعرانه دست می‌یابد. اهمیت و اعتبارِ ادبیِ آثاری چون *مادر* در این است که هم از لحاظِ محتوا و هم از لحاظِ صورت از نگرشِ تنگ و محدودِ بورژوایی به زندگی فراتر می‌روند. تنها مردمی که شخصیت‌هاشان از خلالِ روابطِ اجتماعی سر برمی‌آورد، مردمی که صرفاً از کنارِ یک‌دیگر نمی‌گذرند بل‌که با هم‌دیگر ارتباط برقرار می‌کنند، می‌توانند در موقعیت‌هایی قرار گیرند که در آن بتوانند چیزی را بیان کنند که قهرمانِ زنِ گورکی بر زبان می‌آورد و به همان زبان مؤثر که قهرمانِ زنِ گورکی به کار می‌گیرد.

پرورشِ رئالیسمی از این دست ناچار از رئالیسم بورژواییِ متأخر و نیز ار آثار برخی نویسندگان ما غایب است. چنین پرورشِ رئالیسمی ساخت و پرداختِ قیافه‌شناسیِ شخصیت‌ها را مسلم می‌شمارد. اصرار و پافشاریِ سنتی نویسندگان ما بر واقع‌نمایی

جزئیاتِ زندگیِ روزمره ساخت و پرداخت قیافه‌شناسی فکری را در دو مورد با دشواری روبه‌رو می‌سازد. نخست آن که شخصیت‌هایی که این گونه نویسندگان در آثار خود عرضه می‌کنند یک‌سره عاجز از تفسیرِ روشن و صریح موقعیت‌های مهم‌اند. دوم آن که موقعیت‌هایِ سطحی و کم‌ژرفایی که عرضه می‌کنند چنان ترتیب یافته‌اند که امکانِ چنین پژوهش‌هایِ فکری‌ای وجود ندارد. خودِ زندگی دارایِ بزنگاه‌های بحرانی است اما این گونه نویسندگان نمی‌دانند که چنین بحران‌هایی را در ترکیب‌بندی خود چه‌گونه شدت بخشند؛ سهل است حتی معمولاً این بحران‌ها را رقیق می‌کنند.

وجه ممیزِ بخش اعظم ادبیات ما این است که نویسندگان رشته‌ی گفت‌وگو را درست در لحظه‌ی قطعی می‌بُرند. نویسنده یا شخصیت‌های او ادعا می‌کنند که برای چنین گفت‌وگویی "وقت نیست" و به این ترتیب آن‌چه در بافتِ شخصی، اجتماعی یا ایدئولوژیک بیش‌ترین اهمیت را دارد ناگفته می‌ماند. بنابراین این نویسندگان تلویحاً سنتی را پیش می‌برند که در ادبیاتِ معاصرِ غرب مسلط است و به بحث‌هایِ مربوط به اصول و مسائلِ بنیادی به چشم "اندیشه‌ورزی زاید" می‌نگرند. در دیدگاه نویسنده‌یِ بورژوایِ مدرن چنین بحث‌های "هوش‌مندانه"ای در خور مصلحانِ خام‌اندیش، آنارشیست‌ها، یا نویسندگانِ کهنه‌اندیش است. قهرمانان، نویسندگان و خوانندگان مدرن وقت و حوصله‌ی چنین سخنوری‌ها و زبان‌آوری‌ها را ندارند. این نگرش در ادبیاتِ بورژواییِ منحط البته قابل‌درک است زیرا جایی که هیچ آغازگاهی در تکاملِ اجتماعی تصویر نمی‌شود نیازی به برکشیدنِ درون‌مایه به پایه‌یِ وقوفِ آگاهانه از ره‌گذر تفسیر فکری و اندیشه‌ورانه نیست. اما برای ما چنین نقطه‌عطف‌ها و بحران‌هایی از اهمیت بنیادی برخوردار است.

از این رو این امر که شخصیت‌ها برایِ چنین مسائلِ مهمی "وقت ندارند" فقط گواهِ فقدانِ پروردگی در ترکیب‌بندی ادبی ماست. فرقی هم نمی‌کند که نویسنده با چه اثربخشیِ ژرفی "وقت نداشتنِ" شخصیت‌های خود را برای چنین بحث‌هایی شرح

می‌دهد. درترکیب‌بندیِ رئالیسم‌پرورده[1]ای چون ترکیب‌بندی گورکی شخصیت‌ها همواره وقتِ کافی برای آن‌چه در شخصیت‌پردازی آنان اساسی است دارند و برای شرح و توضیح مسائل و معضلات در همه‌ی وجوهِ پیچیده و متنوع‌شان وقت کم ندارند. چنین است حتی هنگامی که نویسنده ضربی پُرشتاب را درکنشِ خود حفظ می‌کند.

بدبختانه چنین گریزی از بحث قطعی در میان نویسندگان ما استثنا نیست. بحث قطعی بر سر این است که مسائل و شخصیت‌ها باید به پایه‌ای شدت پذیرند تا به حدِ واقعیتِ درخورِ ما دست یابند. این گریز از امورِ اساسی به طرزی بسیار ساده و ابتدایی در نمایشِ بسیار موفق *اریستوکرات‌های* پاگودین[2] خود را نشان می‌دهد. نقطه‌عطف‌ها و بزنگاه‌هایِ کُلِ نمایش بحث و گفت‌وگوی یک ساعته‌یِ میان گ.پ.او و سونیایِ دزد است. پس از این گفت‌وشنود سونیا آدمِ تازه‌ای می‌شود؛ و این یکی از ویژگی‌هایِ حیرت‌آورِ واقعیتِ ما است. اما چه میزان از این قضیه در درام بازآفرینی می‌شود؟ در صحنه‌یِ نمایش این نکته به اشاره فهمانده می‌شود که سونیا پیش از این گفت‌وشنود دزدِ قهار و یک‌دنده‌ای بوده و پس از آن یک‌سره دیگرگون شده است. اما پاگودین هیچ چیز از خودِ گفت‌وشنود به ما نمی‌دهد بل‌که فقط نتیجه را در درام خود تعبیه می‌کند. در این گونه موارد واقعیت البته می‌بایست پُربارتر و برتر از ادبیات باشد. زیرا چنین گفت‌وگوهایی به‌راستی در واقعیت انجام می‌پذیرند، به‌راستی در مردم تأثیر دگرگون‌کننده دارند و به‌راستی از دل آن‌ها آدم‌های نو سر برمی‌آورند. در زندگیِ واقعی این نتیجه به ما عرضه نمی‌شود بل‌که آدم‌های مهم این نتیجه را در طی مبارزه‌ای دشوار به دست می‌آورند. کاملاً قابل‌فهم است که تماشاگران در این لحظه با شور و اشتیاق کف بزنند. اما مردم برایِ قهرمان واقعیِ *آب‌راهه‌یِ دریایِ سفید* کف می‌زنند و نه برای نتیجه‌ی مونتاژ یعنی **دست غیبِ**

۱ـ sophisticated (و نیز پیش‌رفته، پیچیده و...)

2-Pogodin

نمایش.

چنین خطاهایی همیشه به این سادگی آشکارا خود را آفتابی نمی‌کنند؛ با این همه بسیار معمول‌اند. برای مثال اثرِ جالب و مهمِ پانفیوروف[1] ***آنان که هیچ چیز ندارند*** را در نظر بگیرند. مضمونِ بخشِ دوم این اثر مربوط به کشاکش مهم و شایع در دو مرحله‌ی مختلف در ساختمان کمونیسم در روستاهاست. پانفیوروف به‌درستی دو نماینده‌ی نمونه‌نمای این دو مرحله یعنی اشدارکین[2] و آگنی‌یف[3] را ترسیم می‌کند. در بحرانِ میانِ دو نظرگاه در موردِ ایجاد دگرگونی در کمونی که در شرایط آرمان‌خواهیِ انتزاعیِ کمونیسمِ جنگی سازمان یافته است پانفیوروف کنش را چنان ترتیب می‌دهد که بحث و گفت‌وگوی میان دو شخصیت اصلی ناممکن می‌شود. آگنی‌یف به‌طوراتفاقی می‌شنوند که اشدارکین درباره‌ی او حرف می‌زند: «این آدم‌ها وظیفه‌ی خودشان را توی جبهه انجام می‌دهند. آن‌جا ما به این چیز احتیاج داشتیم، این چیز... چه به‌اش می‌گویند، ها، بله این شور و اشتیاق لازم بود... اما حالا به چیز دیگری احتیاج داریم.» آگنی‌یف در عین نومیدی برای دفاع از سد در برابرِ یخ پاره‌یِ بزرگ تقریباً دست به خودکشی می‌زند. پس از آن که آگنی‌یف علیل می‌شود اشدارکین زمامِ اداره‌ی کمون را به دست می‌گیرد. اشدارکین درمی‌یابد که وقت آن است که خطاهایِ دورانِ آگنی‌یف را به رخ بکشد: «اگر استپان سالم بود سیریل چشم‌توی‌چشم به‌اش می‌گفت که درباره‌ی کمون چی فکر می‌کند. اما استپان مریض بود، و سیریل حرمت استپان را دارد و بنابراین جرأت نمی‌کند اعضایِ کمون را دعوت کند تا رُک‌وراست به‌شان بگوید که آن طور که باید کار نکرده‌اند.»

پانفیوروف حس می‌کند که از زیرِ بارِ فرصتِ مهمی شانه خالی کرده است. البته ممکن است که در عالمِ واقع روی‌دادها چنان اتفاق بیافتند که چنین بحث و جدلی ناممکن گردد. اما هنگامی که یک جنبه از واقعیت با مقصودِ ادبی سازگار درنیاید می‌بایست جرح و تعدیل گردد، چنان که شکسپیر روی‌دادشمارها و داستان‌های

1-Panfyorov 2-Scdarkin 3-Ogniev

ایتالیایی را اقتباس و جرح و تعدیل کرد و بالزاک و استندال روی‌دادهایِ زندگیِ واقعی را دیگرگون ساختند تا با مقاصدشان سازگار درآید. این نویسندگان مواد و مصالح اصلی و مایه‌های کار خود را چنان دیگرگون ساختند تا بتوانند واقعیت را در جوهرِ روشن خود تصویر کنند.

بیماری و حادثه‌ای که برایِ آگنی‌یف روی می‌دهد مثال‌هایِ نمونه‌نمایِ تجربه‌هایی است که به شیوه‌یِ هنری دگرگون نشده‌اند و حتی بر خلافِ حرکت اصلی ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند. مسلماً ادبیات نمی‌تواند امر تصادفی را حذف کند؛ اما حادثه و تصادف در ادبیات همان نیست که در زندگی روزمره می‌بینیم. در زندگی کلّیتِ میلیون‌هامیلیون حادثه و تصادف است که ضرورت را پدید می‌آورد. در ادبیات بی‌کرانگیِ حوادث و تصادف‌ها از طریقِ چند نمونه‌ی ویژه تصویر می‌شود که در آن معنا و اهمیتِ دیالکتیکِ میان تصادف و ضرورت نمودار می‌گردد. در ادبیات *فقط* تصادف‌هایی پذیرفتنی‌اند که بر جنبه‌هایِ مهم و اساسیِ طرحِ داستان، مضمون و شخصیت تأکید می‌ورزند و آن را شدت می‌بخشند. اگر حوادثِ تصادفی این نقش ویژه یا کارکرد را انجام دهند دیگر مهم نیست که تا چه مایه تصادفی و اختیاری باشند. برای نمونه دست‌مال را در نمایش *اتلو* در نظر بگیرید: این‌جا صِرف اختیاری‌بودن روی‌دادهای پیرامونِ دست‌مال و خامی و ناپروردگی نقشه‌های تحریک‌آمیز ایاگو به کار آن می‌آید تا شأن و شرف و بی‌اعتمادی و سوءظن را در شخصیت‌هایِ اتلو و دزدمونا روشن سازد. تالستوی با مهارتِ تمام چنین تصادفی را به کار می‌گیرد تا نخلیودوف[1] را در مقامِ عضوِ هیأتِ منصفه با ماسلووا[2] در مقامِ متهم در ضمن دادگاه روی‌درروی هم‌دیگر قرار دهد.

تصادف در رمان پانفیوروف تأثیری معکوس در ترکیب‌بندی، و پی‌آمدهایِ مخالف و معکوس برایِ طرح‌نگاریِ شخصیت‌های آگنی‌یف و اشدارکین دارد به‌ویژه آن که تکاملِ نمونه‌نمایی از ره‌گذرِ بسط و پرورشِ قیافه‌شناسیِ فکریِ متمایز انجام

1-Nechlyudov 2-Maslova

می‌پذیرد. این‌جا روی‌دادهایِ تصادفی هیچ توجیه هنری یا منطقی ندارند و سطح رمان را تا حد اهمیتِ فردیِ محدود و تشخیص آسیب‌شناختی فرو می‌کاهند. بیماری سرانجام چیزی جز بیماری نیست.

در داستان پانفیوروف تکامل انسانی سیریل اشدارکین از ره‌گذر روابطِ عاطفی او با سه زن به شیوه‌ای پُراحساس و پُرتأثیر تصویر می‌شود؛ آدم احساس می‌کند که این سه زن نمودار سه‌گام یا مرحله‌ی مختلف در تکامل شخصی و اجتماعی او هستند و تکامل و فروپاشی هر یک از این روابط به عالی‌ترین معنایِ ادبی تصادفی نیست. با این همه در روایتِ واقعی خود، پانفیوروف نمی‌تواند بر تصادفِ محض چیرگی یابد.

در بررسیِ این مسأله می‌توان به‌وضوح به اهمیتِ ویژه‌یِ قیافه‌شناسیِ فکری پی برد. پرسش این‌جاست که چرا روابطِ عشقی در ادبیات کهن این همه ژرف و برانگیزنده است؟ زیرا ما از ره‌گذرِ این آثار درگیریِ شخصیتی کامل را در مرحله‌یِ خاصی از تکامل تجربه می‌کنیم. عشق میان ورتر و لوته‌ی گوته چندان برانگیزنده نمی‌بود اگر که گوته ضرورتِ نمونه‌نما را در چنین عشقی تصویر نمی‌کرد. تکامل هنری ورتر سیری بسیار پیچاپیچ را دنبال می‌کند. نخست باید از شور و اشتیاق خاص ورتر به یونان و احساس او نسبت به کلوپ‌شتوک[1] و اوسیان[2] آگاهی یابیم؛ بدین سان در ورتر نه تنها به چشم نمونه‌نمایی از روشن‌فکریِ شورشیِ دوره‌یِ پیش از انقلابِ فرانسه می‌نگریم بل‌که هم‌چنین درمی‌یابیم که چرا شخصیت و **محیطِ** لوته دقیقاً همان جیزی است که ورترِ جوان با توجه به روان‌شناسی، موقعیتِ اجتماعی و شورش خود بر ضدِ جامعه در عشق می‌جوید. عشقِ ورتر و لوته طغیانِ محض شور و احساس و عاطفه‌ی دو جوان نیست؛ بل‌که تراژدیِ فکری است. در این مورد عشق می‌تواند ویژگی‌های پُرشگفت و مبهم حیات جامعه را آشکار سازد. البته معدودی از

1-Klopstock 2-Ossian

نویسندگان توانایی عرضه‌ی این گونه اندیشه‌مندی[1] را در زندگی خصوصی شخصیت‌های خود دارند. از این رو در کار بسیاری از نویسندگان روی‌دادهایِ زندگی شخصیت‌ها شخصی، تصادفی، ناانگیزنده و بی‌ربط می‌ماند.

ما بر آنیم که ردِ پایِ این ضعف را می‌توان تا سنت‌هایِ ادبیاتِ بورژواییِ متأخر دنبال کرد؛ و پس از آن که این سنت‌ها را با دیدی انتقادی تحلیل کردیم دیگر نمی‌توانیم خود را با محدودیت‌های ناتورالیسمِ خام و زمختی آشتی دهیم که تکاملِ ادبیاتِ سوسیالیستی را با دشواری روبه‌رو می‌کند.

مسأله تنها بر سر ارتقاء سطحِ معنویِ ادبیات نیست. درباره‌یِ این مسأله بسیار نکته‌ها گفته شده و همه نیز درست است. اما ما می‌خواهیم بر جنبه‌ی معنوی و فکریِ **خودِ صورت** و اهمیت آن در کمال‌بخشیدن به ترکیب‌بندی و شخصیت‌پردازی تأکید ورزیم. برای پرورش راستین رئالیسم نویسندگان می‌بایست پژوهشی ژرف‌تر، پویاتر و کم‌تر الگوواره را درباره‌یِ روابطِ فرد با جامعه و نیز افراد با هم‌دیگر به کار بندند. تنها هنگامی که نویسندگان به چنین فرهیختگی و پروردگی ادبی‌ای دست یابند می‌توانند در نگارش جسارت به خرج دهند، خود را از بند محدودیت‌های موضوع و درون‌مایه‌یِ زندگی وارهانند، و فارغ از جزئیات پیش‌پاافتاده به وارسی امر ***استثنایی*** بپردازند، امر استثنایی که در واقعیت سوسیالیستی ما بسیار سرشار و فراوان است.

این واقعیت که بسیاری از نویسندگان ما و حتی شمارِ بیش‌تری از خوانندگان‌مان این فقدان را در ادبیات‌مان حس می‌کنند نشانه‌ی رضایت‌بخشی است. با این همه فقط کافی نیست که نویسنده این فقدان را حس کند بل‌که می‌بایست درباره‌یِ بنیادهایِ ایدئولوژیک و ادبی این فقدانْ ذهنی روشن داشته باشد. برای نمونه ارنبورگ بر آن است که هیچ یک از قهرمانان مثبت او چنان که باید و شاید عظمت شگفت‌آورِ ساختمانِ سوسیالیسم را تصویر نمی‌کنند. اما باید دید که خود او چه‌گونه در پی رفع

1-inellectualization

این ضعف برمی‌آید؟ چنان که در **دومین روز** می‌بینیم ارنبورگ این کار را با معرفیِ صفِ درازی از شخصیت‌های نماینده و با کوشش در جهت نشاندن کمیت به جای کیفیت انجام می‌دهد؛ چنین کوششی ناگزیر به شکست می‌انجامد؛ زیرا ممکن نیست ده دوازده شخصیتی که در کاری ساختمانی درگیراند و به شیوه‌ای سست و انتزاعی با جنبشِ اجتماعیِ همگانی پیوند یافته‌اند بتوانند به جای تک‌رابطه‌ای بنشینند که به شیوه‌ای مشخص و انضمامی و غنی مورد پژوهش قرار گرفته است. اما این همه باید تأکید کرد که در کار ارنبورگ عاملِ "فکری" در شخصیت‌پردازی مهم است. اما تکامل دراماتیک اصیل در سیر خردورزی[1] ناپیداست و ارنبورگ به خوانندگان خود فقط یک رشته "عکس[2]" سینمایی نشان می‌دهد.

امرسون روزگاری گفته بود: «انسان تمام و کامل را باید یک‌باره و هم‌زمان به حرکت درآورد». این سخن رازِ شخصیت‌پردازی است. شخصیت‌پردازی رئالیست‌های بزرگی چون شکسپیر، گوته و بالزاک بر وحدتی پویا و یک‌پارچه استوار است که هم امرِ جسمانی ساده و هم پیچیده‌ترین امر فکری را همه در حرکتی منسجم و یک‌دست و نظام‌یافته و چه بسا در حرکتی متضاد در بر می‌گیرد. این نظام‌مندی و هم‌آهنگی که بدونِ پروراندنِ قیافه‌شناسیِ فکری ناممکن است بنیاد غنا و سرشاریِ بی‌کرانِ شخصیت‌هایِ نویسندگانِ بزرگ است؛ این شخصیت‌ها مانند خودِ واقعیت غنی و سرشار و همه‌سویه به نظر می‌آیند و غنا و ظرافتی تمام‌نشدنی در آن‌هاست؛ نقطه‌چین‌پردازیِ[3] پُرزرق‌وبرق در شخصیت‌پردازی در ادبیاتِ دوره‌ی معاصر فقط فقر و بی‌مایه‌گی شخصیت‌پردازی را پنهان می‌سازد: می‌توانیم این شخصیت‌ها را به‌آسانی تا ته مصرف کنیم، می‌توانیم به یک نگاه، به یک فکر آن‌ها را در برگیریم. برای بازنماییِ هنریِ راستینِ واقعیتِ اجتماعیِ خود نمی‌توانیم این نقطه‌چین‌پردازی را نه به مقدار اندک و نه به مقدار فراوان به کار گیریم. فقط رئالیسمی که به معنایِ کلاسیک پرورش یافته و با واقعیت جدید، با محتوا و صورت‌های جدید، با

1-intellection 2-still 3-pointillism

شخصیت‌هایِ جدید و هنرِ جدیدِ توصیف شخصیت‌ها، با طرح‌های داستانی جدید و ترکیب‌بندی جدید سازگار شده باشد می‌تواند چنان که باید و شاید موقعیتِ سترگ ما را بیان کند.

در واقعیتِ ما برای نخستین بار در تاریخ بشر میلیون‌ها تن از خواب برخاسته‌اند و به آگاهی و کوشش اجتماعیِ آگاهانه وقوف یافته‌اند. واقعیتِ ما با مناسباتِ اقتصادیِ جدید و ایدئولوژیِ جدید خود کابوس شبه‌شخصیتِ خودمدارِ تک‌افتاده را پشت سر می‌گذارد؛ از این رو وقتِ آن است که کُلِ ادبیات ما با همه‌یِ کوشش و توان و جسارت خود به کسانی رو آورد که "از خواب برخاسته"اند، چیزی را تصویر کند که انسان‌ها هم از لحاظ عاطفی و هم از حیث فکری در تجربه‌ی عمومی و زندگی شخصیِ خود به اشتراک دارند و سرانجام از خواب انحطاط برخیزند، خواب انحطاطی که در آن هرکس گرد دنیای "خصوصی"، گردِ ذهنیت تنگ و وامانده و فقرزده‌ی خود می‌گردد.

۱۹۳۶

نویسنده و منتقد

۱

گرچه شاید بدیهی و چه بسا پیش‌پاافتاده بنماید باز باید پیش از آغازِ بحث این نکته را طرح کنیم که نوعِ مسلطِ نویسنده و منتقد در سیرِ انحطاطِ سرمایه‌داری دگرگونی پذیرفته است؛ از این رو رابطه‌یِ نمونه‌نمایِ میان نویسنده و منتقد نیز ناچار می‌بایست تغییر کرده باشد.

این نکته نیز بدیهی است اما لازم است تکرار گردد که عاملِ تعیین‌کننده در این رابطه‌یِ تغییریافته تخصصی‌شدن است، تخصصی‌شدنی که از تقسیمِ کارِ سرمایه‌داری سرچشمه می‌گیرد. هم نویسندگان و هم منتقدان متخصصانی دقیق و باریک‌بین شده‌اند و کلیت و انضمامی‌بودنِ علایق و منافعِ انسانی، اجتماعی، سیاسی و هنری‌ای را که چهره‌های رنسانس، روشن‌گری و تمامی دوره‌های پیش از انقلاب‌های دمکراتیک را ممتاز می‌کرد از دست داده‌اند؛ هم برای نویسنده و هم برای منتقد وحدتِ پویایِ درونِ پدیده‌هایِ متنوعِ زندگی در "زمینه‌هایِ تخصصیِ" کاملاً محدود و بی‌ارتباط با هم (از جمله سیاست، هنر، اقتصاد و مانند آن) از هم پاشیده و تجزیه شده است، زمینه‌هایی که هر یک در انزوایِ خود در آگاهیِ منجمد شده‌اند یا فقط از ره‌گذرِ شبه‌برنهادهایِ انتزاعیِ ذهنی (خواه خردورزانه یا عرفانی) با یک‌دیگر پیوند می‌یابند.

سرانجام آن که بدیهی است که این ملاحظات به‌ویژه در موردِ مسیر اصلی دهه‌های اخیر صادق است. مبارزه‌ی انسان‌دوستانِ برجسته، مبارزه‌ای بدون چشم‌اندازِ کامیابی در حاکمیتِ سرمایه‌داریِ ارتجاعی و با این همه دارای اهمیت ایدئولوژیکِ استثنایی و مبارزه با مجموعه‌یِ تام و تمام این پدیده‌ها فقط بر ضرورتِ تاریخی در سیر تکاملِ کُلی تأکید دارد.

نویسندگان نیز مانند منتقدان فقط در یک زمینه یا یک "رشته" از کار متخصص

شده‌اند. نویسنده از زندگیِ درونیِ خود کسب‌وکاری دست‌وپا می‌کند و اگرچه مانند بسیاری نویسندگانِ دیگر خود را به‌تمامی با تقاضاهایِ بازار کتابِ سرمایه‌داری تطبیق نمی‌دهد، اگرچه در برابرِ این بازار و تقاضاهایِ آن سرسختانه پایداریِ شخصی می‌ورزد، باز رابطه‌یِ او با زندگی و از آن‌جا با هنر در قیاس با نویسندگانِ روزگارانِ پیشین محدود و مخدوش و تحریف‌شده است.

هنگامی که نویسنده‌یِ مخالف از ادبیات هدفی در خود پدید می‌آورد و جسورانه در جهتِ خودسالاری آن دلیل می‌آورد مسائلِ اساسیِ اسلوب و صورتِ هنری در درجه‌یِ دومِ اهمیت قرار می‌گیرند و مسائلی که از نیازِ اجتماعی به اثرِ بزرگ و بازنماییِ هنریِ جامع و ژرفِ جنبه‌هایِ کُلی و پایدارِ تکامل انسان برمی‌آیند ناپدید می‌گردند. این‌جاست که مسائلِ اساسی جایِ خود را به گفت‌وگوهایِ حرفه‌ای درباره‌ی صناعت و تکنیک می‌دهند.

هرقدر سیر این تکامل پیش‌تر رود این بحث نیز هرچه بیش‌تر فقط محدود به صناعت، شگرد و حدیثِ نفس[1] می‌شود و جدایی از مسائلِ عینی و کُلیِ ادبیات هم از جنبه‌یِ اجتماعی و هم از جنبه‌یِ هنری بیش‌تر می‌گردد. عنادِ سرمایه‌داری با هنر به محو هر گونه تمایزِ روشن میان نوع‌هایِ ادبی می‌انجامد و این پی‌آمد به‌ویژه حاصلِ عرضه‌یِ موضوع و درون‌مایه‌یِ نو و تازه‌ای است که چنان با بیانِ خلاق نادرخور و نامتناسب است که فقط نویسندگانی می‌توانند از عهده‌یِ آن برآیند و بر آن چیرگی یابند که درباره‌یِ مسائلِ بنیادیِ هنر بسیار باریک‌بین و فرهیخته باشند؛ فشار برایِ تباه‌کردن هنرمندان نیز چندان نیرومند و تدریجی و موذیانه است که تنها شخصیت‌هایِ پابرجا و وفادار می‌توانند در برابرِ آن‌ها پایداری ورزند. روزنامه، تئاتر، سینما، و مجله‌های توده‌گیر همه آگاهانه یا ناآگاهانه به آشفتگی و ازهم‌پاشیدگیِ مفاهیمِ هنرِ راستین یاری می‌رسانند. نویسندگانی که برای رمان‌های دنباله‌دار، فیلم‌نامه‌ها، نمایش‌نامه‌ها و اپرانامه‌ها از الهامی یک‌سان بهره می‌گیرند همه‌یِ مفهوم

1-self-expression

و معنای بیانِ هنریِ اصیل و همه‌ی مفهوم شیوه‌ی آفریننده‌ی درخور را از دست می‌دهند؛ نویسندگانی که ساخت و پرداخت نهایی الهام‌های خود را به تهیه‌کنندگان تئاتری یا کارگردانانِ فیلم واگذار می‌کنند؛ نویسندگانی که به تحویلِ محصولاتِ نیم‌ساخته به این مفرها و گریزگاه‌ها خو گرفته‌اند و حتی نظریه‌ای پرداخته‌اند تا کاری را که از لحاظ هنری تا این پایه غیراخلاقی است توجیه عقلانی کنند احتمال نمی‌رود بتوانند درگیریِ جدی و پُرشور و زنده با مسائل بنیادی هنر داشته باشند.

طنزِ تاریخیِ تکاملِ هنر در دورانِ حاکمیت سرمایه‌داری این است که بسیاری از هنرمندانِ روشن‌بین که صادقانه به مخالفت با بی‌فرهنگی و بی‌ذوقی ویرانگر سرمایه‌داری برمی‌خیزند در واقعیت امر از طریقِ نظریه و عملِ خود به انحلال و فروپاشیِ صورت یاری می‌رسانند. این گونه نویسندگان با بیانِ ذهنیت و تأثراتِ شخصیِ خود و مسائلِ صرفاً فردیِ بیانِ خلاق با اعتقادی ژرف و بی‌پروایی پُرتناقض می‌کوشند در برابر هم‌سطح‌سازی و شعرزداییِ سبعانه ادبیات بورژوایی سدی برآورند. اما آن‌چه عملاً در نظریه و عمل به دست می‌آورند به تحلیل‌بردن و پوساندن هر چه بیش‌تر صورت‌هایِ شعری، و پیش‌بینیِ "پیامبرانه"یِ شیوه‌هایِ ادبی‌ای است که گویا قرار است تا ده‌ها سال بعد بپاید (و گاه فقط چند سال دوام می‌آورد)، شیوه‌هایی که نوعِ دیگری از هم‌سطح‌سازی و فقر و بی‌مایه‌گیِ ادبیات را در پی دارد.

من فقط یک نمونه می‌آورم. شاعری غنایی چون ادگار آلن پو نه تنها داستانِ کاراگاهیِ مدرن را بنیاد گذاشت ـ نوعی که صرفاً از طریقِ تازگی و غافل‌گیریِ تعلیق و هول‌وولا پدید می‌آورد ـ بل‌که از ره‌گذرِ کارِ نظریِ خود به انحلال و فروپاشیِ حماسه و نمایش در امپرسیونیسمِ غنایی شتاب بخشید. پو در مقاله‌یِ آموزنده‌یِ "مبانیِ شعر" کارآیی شعر بلند را انکار می‌کند: «نظر من این است که شعر بلند وجود ندارد. من بر آنم که عبارت "شعر بلند" صرفاً اصطلاحی متناقض و بی‌مزه است.» سپس در "فلسفه‌ی ترکیب‌بندی" خود این سخن را بسط و پرورش می‌دهد که اثر

ادبی‌ای را که نتوان "در یک نشست" خواند در مفهوم شعری خود دارای هیچ یک‌پارچگی و وحدتی نیست: «در واقع آن‌چه ما شعر بلند می‌خوانیم صرفاً توالی یک رشته شعر کوتاه ـ به سخن دیگر توالی یک رشته تأثرات شعریِ کوتاه ـ است.» همه کس می‌داند که پو که شاعری صادق و راست‌گفتار بود در پیِ پیش‌برد هنری فاخر بود و در باب رد و نفی شبه‌حماسه‌هایِ مبتذل و دانش‌گاهی و رمان‌هایِ توده‌گیر یک‌سره حق با او بود. اما از آن‌جا که اعتراض او محدود به پژوهشِ ذهنیِ مسائل مربوط به تأثرات و شیوه‌های بیان است، از آن‌جا که پو از پهنه‌ی "گفت‌وگوی حرفه‌ای" درباره‌ی صناعت‌ها و تکنیک‌ها به مسائل مربوط به رابطه‌ی توده‌ی هنرپذیر با هنر و نیز رابطه‌ی هنر با جامعه برنمی‌گذرد صرفاً به صورت پیش‌روِ نظری امپرسونیسم غنایی درمی‌آید. این مکتب پس از کام‌یابی شگفت‌آوری که به سبب تازگیِ تأثرات خود به دست آورد با روزمره‌گیِ تهی‌مایه‌یِ همان ادبیاتی تباهی پذیرفت که پو حمله‌ی آشفته اما جان‌دار و جانانه‌ی خود را متوجه آن ساخته بود.

البته اهمیتِ این نمونه فقط در نشان‌دادنِ نشانهِ بیماری است؛ وگرنه در پی‌گیری جریان بعدی تکامل می‌بینیم که بسیاری نویسندگانِ کوچک‌تر چه بسا به پشتیبانی از نظریه‌هایِ سترون‌تری برخاستند و پیش از آن که به وادیِ فراموشیِ سزاوارِ خود سپرده شوند اندک زمانی نگاه‌ها را به سویِ خود جلب کردند. در نمونه‌ی ما آن‌چه نشانه‌ی بیماری است و ما نظر خواننده را به آن جلب می‌کنیم دیدگاهِ "کارگاهی[1]" است: بیان و تأثر بی‌ارتباط با محتوا و مسائلی که ادبیات را در زندگی جای‌گیر و ریشه‌دار می‌کند، بی‌ارتباط با همه‌یِ آن‌چه شالوده‌یِ تأثیرگذاری و محبوبیتِ آثار بزرگ هنری در سراسرِ سده‌ها و چه بسا هزارها بوده است. جالب آن که پو در مثال‌هایی که درباره‌یِ مُحال‌بودنِ "شعرهایِ بلند" می‌آورد به هومر و میلتون استناد می‌ورزد. هیچ کس انکار نمی‌کند که نویسندگانِ مهم، از جمله خودِ پو، گذشته از دیدگاهِ حرفه‌ای و صناعتیِ خود اغلب ملاحظات و نکته‌بینی‌هایِ پُراحساس و

1-work shop

هوش‌مندانه‌ای دربارهٔ مسائلِ اساسیِ هنر ابراز می‌کنند. در این گونه موارد نویسنده‌یِ مستعد از روی غریزه و ناخودآگاهانه، و به خلاف فلسفهٔ کُلی خود، از محدوده‌های فکری صنعت‌گری محض در می‌گذرد. با این همه از این ره‌گذر برداشتِ اساسیِ او از هنر دگرگونی نمی‌پذیرد، بل‌که برعکس؛ هر قدر که این گونه ملاحظات چشم‌گیرتر و مؤثرتر باشند نویسندگانِ جوان، منتقدان و خوانندگانِ هوش‌مند بدتر از راه به در می‌شوند و روی‌کردِ صناعتی را به منزلهٔ یگانه روی‌کردِ درخور به مفهومِ معتبرِ هنر می‌پذیرند. ریشه‌هایِ نظری این درکِ نادرستِ مدرن که فقط هنرمندان چیزی از هنر می‌فهمند، و فقط پژوهشی در روان‌شناسیِ آفرینشِ فردی و تحلیلِ صناعت‌هایِ شخصی تک‌تک نویسندگان به ادراک درخور از هنر می‌انجامد از این برداشت تنگ‌بینانه و محدود از هنر سرچشمه می‌گیرد، برداشتی که در میان نویسندگانِ صادق و متعهد در جریانِ شورشِ بر حق‌شان پدید می‌آید.

البته نباید گمان رود که نقد من منحصراً متوجه مکتبِ صریح و آشکارِ "هنر برایِ هنر" است؛ تازه اگر هم چنین می‌بود باز کاربردِ آن هم‌چنان گسترده می‌بود. ویژگی این دوره از انحطاط این است که معدود مخالفانِ مکتب "هنر برایِ هنر" از حدودِ مفاهیم محدود آن در پهنه‌ی نظریه و عمل فراتر نمی‌روند.

از جزئیات که بگذریم مخالفت به دو حد نهایت تقسیم می‌شود. یک نهایت همه‌ی نظریه‌هایی را که منحصراً به خودِ هنر مربوط می‌شوند، از جمله هنر برایِ هنر را، رد می‌کند. این گونه نویسندگان ادبیات را مستقیماً در خدمتِ تبلیغاتِ سیاسی و اجتماعی قرار می‌دهند. نهایتِ دیگر در پیِ نگاه‌داری و گسترشِ همه‌ی "دست‌آورد"های جنبش‌هایِ ادبیِ نوین و درآمیختنِ استادانه اما ناانداموارِ (به دقیق‌ترین معنایِ هنریِ کلمه) ارتباطِ اجتماعی و سیاسیِ خاص و اغلب درست با ازهم‌پاشیدگیِ مدرنِ صورت‌ها و فرم‌هایِ ادبی است. اگرچه این گونه نویسندگان در نزدِ پیش‌تازان احترام و نفوذ به دست می‌آورند اما با وجودِ مقاصدِ شرافت‌مندانه‌یِ خود از کسبِ هر گونه پاسخ مؤثر در میانِ توده‌یِ وسیع خوانندگانِ ادبیاتِ

غیرسیاسی ناتوان‌اند، ادبیاتی که کار آنان از نظر هنری بدان مرتبط است. اپتون سینگلر به همان اندازه مظهرِ آشکار حد افراطِ نخست است که دوس‌پاسوس نمونه‌یِ برجسته‌یِ حد افراط دوم.

مُحال است بتوان بر تقسیمِ مشکوکِ ادبیاتِ مدرن به رمان‌هایِ رساله‌وارِ غیرهنری که تنها به مددِ محتوای ساده و بی‌پیرایه یا از طریقِ تعلیق و هول‌وولایِ ساختگی و تحمیلی خود جلبِ نظر می‌کنند و تجربه‌هایِ اسنوب‌مآبانه[1] در شگرد و صناعت به مدد هیچ گونه سیاسی‌سازیِ مصنوعی چیره شد. غیرشخصی‌بودنِ انتزاعی تأثراتی که منحصراً بر محتوا استوار باشد به همان نسبت نمی‌تواند راهِ‌گریز باشد که ذهنیتِ هنر فرمالیستی که به شیوه‌ای ناانداموار با محتوایی پیوند دارد که به شیوه‌ی هنری سامان نیافته است.

ما بخش کوچکی از ادبیات معاصر را مورد بحث و بررسی قرار داده‌ایم، بخشی که از لحاظِ اجتماعی و اخلاقی و بنابراین هم‌چنین از لحاظِ خلوصِ مفهوم و برداشتِ هنری از حدِ معمول و عادی بسیار بالاتر است. هنگامی که هنرمندان بحث‌های مربوط به مسائل عینیتِ هنری را به کناری می‌گذارند، بحث‌هایی که چنان که خواهیم دید متوجه تعیینِ نقطه‌ی تقاطعِ شدتِ تأثیرِ زیبایی‌شناختی[2]، پیراستگی، ظرافت و محتوایِ اجتماعی است، نوعی منش و روحیه‌یِ حقارت و خواریِ شخصی بر سراسرِ جهان ادبی چیرگی می‌یابد.

همه کس می‌داند که عمله‌هایِ ادبی و دوره‌گردهایِ خرده‌فروشی که از قِبَلِ

---

۱ - Snobbery، فضل‌فروشی، بزرگی‌فروشی، نخودهرآش‌شدن. اسنوب آدم میان‌مایه‌ای است که فاقد تربیتِ فرهنگیِ درخور و مناسبی است و با این حال چنان جلوه می‌دهد که انگار به آخرین دست‌آوردهای فرهنگی و هنری و ادبی جهان اِشراف دارد. شاید بهترین تعریف را از اسنوب تام ولف، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار آمریکایی، به دست داده باشد: «اسنوب کسی است که در همه چیز از کفش و کیف و مهمانی شام تا عشق و زیبایی برحسبِ مرتبه و منزلت اجتماعی آن‌ها داوری می‌کند.» (م).

2-aesthetic intensification

بی‌فرهنگی سرمایه‌داری نان می‌خورند فقط با سودجویی‌هایِ شخصیِ ناچیز و بیرون‌کشیدن گلیم خود از گرداب "آشفته‌بازار" سرمایه‌داری سروکار دارند. آن‌چه ادراک‌اش متناقض‌نماتر و دشوارتر است ناچیزی و کم‌اهمیتیِ شخصی در میانِ نویسندگانِ متعهد و مستعد است. با این همه آنان نیز دست‌خوشِ تأکید مبالغه‌آمیز بر اصالتِ شخصی، تکنیکی و عنصرِ خلاقیت و نیز تأکید بر تازگیِ بیان و مضمون‌اند؛ و برایِ شخصیتِ "هنری"، خصیصه‌هایِ فردیِ رفتار، ذهنی‌گری در دست‌آوردهایِ شخصی و دشواری در کسبِ شیوه‌یِ خلاق، و فردیت در ظرافت‌ها و پیراستگی‌های سبکیِ کم‌بها اهمیتِ گزافه‌آمیز قائل‌اند؛ معمولاً ارجی بر این عناصر می‌گذارند که نه نزدِ جامعه شناخته است و نه برای هنر، ارجی که نویسندگان در روزگارانی که وضعِ هنر فرخنده‌تر و مساعدتر از این بود هرگز برایِ آن‌ها قائل نبودند. حساسیتِ افراطیِ کم‌اهمیتِ نویسندگانِ مستعد و متعهد نتیجه‌یِ فرایندی است. انزوا و تک‌افتادگیِ نویسندگانِ مستعد در جامعه‌یِ سرمایه‌داری، نویسندگانی که تنها می‌توانند در شرایطِ مساعد در مقامِ سخن‌گویانِ آرائی ویژه و نه هرگز در مقامِ هنرمند بر آن چیره گردند، شالوده‌ی اجتماعیِ عام کم‌اهمیتی و ناچیزی را در زندگیِ ادبیِ مدرن به دست می‌دهد (ذهنیتِ افراط‌آمیز، جست‌وجویِ جنون‌آمیز "کشفیات"، احساسِ حسادتِ ناشی از "رقابت" و ناتوانی در پذیرشِ انتقاد ـ تازه اگر از تخطئه و توطئه و شایعه‌پراکنی‌هایِ شریرانه سخن به میان نیاوریم). انزوایِ اجتماعی، پرورشِ گل‌خانه‌ای شیوه‌گری[1]هایِ شخصی، آشفتگی در مسائلِ ایدئولوژیکِ بنیادی که از ره‌گذرِ ذهنی‌گریِ آگاهانه و افراط‌آمیز در طرحِ این مسائل شدت می‌یابد و از طریقِ نوعی خردباوریِ بسیار ساختگی و زورکی و عرفان و رازورزیِ ابهام‌آمیز که ملازمان ناگزیر آن‌اند؛ و محدودساختنِ مسائلِ هنر به مسائلِ میز تحریر- این‌هاست عواملِ عمده‌ای که به رابطه‌یِ "تابه‌هنجار" نویسنده با منتقد (تابه‌هنجار از دیدگاهِ نویسنده) در سرمایه‌داریِ معاصر یاری می‌رساند.

1-mannerism

اما برایِ سامان‌دادن به بحث ناچار باید خود را فقط به یک جنبه از پژوهش محدود کنیم. نسبتِ میان نویسنده و منتقد را تنها هنگامی می‌توان به‌طورِجامع موردِ پژوهش قرار داد که در عین حال دگرگونی‌هایی را که منتقد در طی دوره‌ی زمانی یک‌سان و تحتِ عواملِ مؤثرِ اجتماعی یک‌سان پذیرفته است مورد ژرف‌نگری قرار دهیم. تنها آن گاه است که روشن می‌شود که "نابه‌هنجاریِ" موردِ مطالعه محصولِ دگرگونی‌هایی در هر دو سنخ است.

نقدِ ادبی با رواج و گسترشِ نقدِ روزنامه‌ای خیلی زود به جرگه‌ی حرفه‌های مزدآور پیوست؛ البته هم از آغاز برای بررسِ کتاب قدر و منزلتِ اندکی قائل بودند و او را نقطه‌یِ مقابلِ منتقدِ راستین می‌شمردند زیرا که برایِ منتقد کاروبارِ نقد پیشه‌ای اصیل و شریف و نه وجه معاشی محض (و در بهترین حالت پاداشی ناچیز) به شمار می‌آمد.

رواجِ همگانی هم‌رنگی و سازگاری که ملازمِ تکاملِ سرمایه‌داری است نیز بر نقد تأثیر گذاشت. واقعیت‌ها روشن و آشکاراند: متابعتِ تقریباً تمامیِ مطبوعات از شرکت‌هایِ بزرگ سرمایه‌داری و دگرگونیِ بعدیِ بخشِ بزرگی از نقد به صورتِ افزوده‌یِ دستگاه تبلیغاتی گروه‌هایِ مالی. در این حال تنها معدودی از مجله‌های کوچک که معمولاً از نشر و پخش بسیار اندک و حمایت محدودی برخوردارند می‌کوشند از حقِ منتقد در آزادیِ بیان به دفاع برخیزند؛ و تازه حتی استقلالِ این گونه نشریات نیز هر دم مشکل‌آفرین‌تر می‌شود. همین که سرمایه‌داران به این نکته پی می‌برند که مخالف‌خوانی در جهانِ هنر زمینه‌ای برایِ سوداگریِ سودآور فراهم می‌آورد این جنبش‌ها نیز میسی‌نس[1] خود را می‌یابند و دست‌خوشِ پی‌آمدهایِ

۱ـ Maecenas، اواخر سده‌ی هفتم و اوایل سده‌ی هشتم پیش از میلاد، سیاست‌مدار رومی،

مالی و اخلاقیِ مشکوکِ پیش‌خریدِ سرمایه‌داری می‌شوند.

از این‌جاست که توده‌یِ عظیمی از منتقدان دست‌خوش همان فحشایِ عقاید می‌شوند که نویسندگان در موردِ عرضه‌داشتِ تجربه‌ی خود بدان دچار آمده‌اند. خطر این موقعیتِ دوچندان مشکوک را نوعی ظاهرِ خوش‌رنگ‌ولعابِ آزادی و استقلال اعطایی به این گروهِ "برگزیده" شدت می‌بخشد.

البته این صورت ظاهر آزادی از آمیزه‌ای از شرایط پدید می‌آید. از سویی حتی در حاکمیت سرمایه‌داری همواره منتقدانِ خوش‌قریحه، بافرهنگ و فسادناپذیر پیدا می‌شوند و از سویِ دیگر نفوذ سرمایه‌داری در روزنامه‌ها و ماه‌نامه‌ها و گاه‌نامه‌ها خود را با قیافه‌یِ مبدلِ رنگارنگ نشان می‌دهد و به‌ندرت فشاری مستقیم و آشکار بر تک‌تک منتقدان وارد می‌گردد. بسیاری از مطبوعات روشن‌فکران را ارضا می‌کنند و روشن‌فکران خواهان منتقدان صاحب ذوق و توان‌مندی هستند که بتوانند سخن خود را درباره‌ی ادبیات و هنر آزادانه بیان کنند، و حتی بحث‌های داغ و پُرحرارتی را درباره‌یِ هنرها سامان می‌دهند ـ از این رو به این منتقدان از دیدگاه پشتیبانانِ مالی دست‌مزد "پرداخت" می‌شود. سپس چنان که پیش‌تر یادآور شدیم، چون برخی سرمایه‌داران به جنبش‌های خاصی در ادبیات و هنر مدرن علاقه‌منداند ماه‌نامه‌ها به جست‌وجوی منتقدانی برمی‌آیند که به دلیل اعتقادِ شخصی خود به حمایت از این جنبش‌ها برمی‌خیزند؛ زیرا که هر قدر منتقد متعهدتر، مستعدتر و فرهیخته‌تر باشد، پُرتأثیرتر می‌تواند به خدمت این منافع درآید.

در نتیجه حتی در دوره‌یِ سرمایه‌داریِ انحصاری، دست‌کم به تناوب، آزادیِ عملِ معینی برایِ بیانِ آزادانه‌ی عقاید و آراء درباره‌یِ مسائل زیبایی‌شناختی وجود دارد. از این رو برای پژوهشِ مشخص و انضمامی در موقعیتِ واقعی منتقد و تغییر و تبدیلی که در طی این دوره در او دست می‌دهد باید نخست ماهیت و گستره‌ی آزادیِ

حامی هوراس، ویرژیل و پروپرتیوس، به‌طورکُلی به هر حامی ثروت‌مند و سخاوت‌مند به‌ویژه حامی هنر و ادبیات اطلاق می‌شود.

عملِ اعطایی را بررسی کنیم.

ما در این پژوهش کارگزاران و مبلغانِ آگاه یا ناآگاهِ نقد و بررسی را کنار می‌گذاریم و چنان که در موردِ نویسندگانِ خلاق رفتار کردیم فقط به نمایندگان متعهد و با استعدادِ سنخِ جدیدِ منتقد می‌پردازیم. با این همه در مورد منتقدان نیز مانندِ نویسندگان انبوهِ میان‌مایه و فاسدِ بازاری‌نویسان محیطی پدید می‌آورد که نمی‌توان آن را از ملاحظات خود کنار گذاشت؛ زیرا که این محیط در منتقد حرفه‌ای به هنگام داوری در ادبیاتِ معاصر و در نویسنده به هنگامِ ارزیابیِ نقدِ معاصر ناگزیر تأثیر می‌گذارد. این محیط جوّی پدید می‌آورد که به تعیین و تشخیصِ ارزیابی نویسنده و منتقد از یک‌دیگر یاری می‌رساند ـ خواه به آن وقوف داشته باشند یا نداشته باشند ـ به‌ویژه، چنان که ذکرش رفت، از آن رو که تباینِ دو حد افراط در درون هر گروه، ولو آشکار باشد، هنوز به‌روشنی مرزبندی نشده است؛ و هر دو حدِ افراط بر یک‌دیگر سایه انداخته‌اند.

آن‌چه در مورد دامنه‌ی آزادی عمل در بیان عقیده اهمیت دارد این است که این امر فقط به مسائل زیبایی‌شناسی محدود است. دیدگاه‌ها و نگرش‌های اجتماعی و سیاسی نشریات بورژوایی دقیقاً مشخص و صریح است. داوری‌های ادبی و هنری تا جایی آزاداند که در چارچوب این حدود نگاه داشته شوند و از ملاحظاتِ اجتماعی یا مسائلِ مربوط به مبارزه‌یِ طبقاتی جدا و برکنار بمانند.

به‌طورکُلی این پیش شرطِ انتشارِ نقد که به‌طورضمنی پذیرفته شده است کم‌تر از آن‌چه انتظار می‌رود با مقاومتِ منتقد روبه‌رو می‌شود. گرایش کُلی در نقد، نظریه‌ی ادبی و تاریخِ ادبی چنین مقاومتی را ناممکن می‌سازد. "پالایشِ" نقد از همه‌یِ معانی نهفته‌یِ اجتماعی و سیاسی نیاز به هرگونه فشارِ مستقیم را منتفی می‌کند.

اعتراضِ زیبایی‌شناختی بر ضدِ دشمنی و عناد سرمایه‌داری با هنر، اعتراضی که پیش‌تر از آن یاد کردیم، حتی با شور و حرارت و اهمیتی به‌مراتب بیش از خودِ ادبیات در نقدِ ادبی جلوه‌گر می‌شود. این البته قابلِ درک است؛ زیرا نویسنده مستقیماً

با زندگی رودررو می‌شود و در شرایطِ مساعد، حتی به بهای ستیزه با مقاصد ایدئولوژیک خود، به بازنماییِ رئالیستیِ زندگی سوق می‌یابد؛ اما نظریه‌پردازِ ادبی واقعیت را این اندازه مستقیم وارسی نمی‌کند و این همه حاضر و آماده به موضعی رئالیستی رانده نمی‌شود. چنان که گذشت، نویسندگان برجسته‌یِ این دوره در گفتارهایِ نظری خود اغلب حمایتِ بیش‌تری از "هنر برایِ هنر" به عمل می‌آورند تا در عملِ ادبی خود. نظریه‌پردازان و منتقدان در دفاع از هنر برای هنر از اهمیت بیش‌تری برخوردارند زیرا که پاد ـ فشار[1] ناشی از بازنماییِ خلاقه‌یِ واقعیت را مستقیماً تجربه نمی‌کنند.

در واقع این‌جا با جریانِ به‌مراتب پهناورتری از آن‌چه آشکارا به حساب هنر برای هنر گذاشته می‌شود سروکار داریم. نظریه‌پردازان و مورخانِ ادبی از هر گونه تظاهر به پژوهش درباره‌یِ پیوند میان ادبیات و جامعه دست کشیده‌اند و گواه آن کوشش‌هایی است که تغییر و تحولات ادبی را بر پایه‌یِ خودِ ادبیات، و بر پایه‌یِ تأثیر و نفوذ تک‌تک نویسندگان، آثار یا جنبش‌ها بر دیگر نویسندگان تفسیر می‌کند، و نیز در کوشش‌های بعدی برای اثبات این نکته که مضمون‌ها، مایه‌ها و صناعت‌ها آزادانه و مستقلانه به ظهور می‌رسند و پرورده می‌شوند، و سرانجام در تحلیل‌های متعدد از داده‌هایِ زندگی‌نامه‌ای، تحلیلِ خصایصِ فردی در فرایندِ خلاقه‌یِ نویسنده و تحلیلِ "الگو"های مستقیمی که ظاهراً سرچشمه‌ی مواد و مصالحِ پژوهش در مسائلِ ادبی را به دست می‌دهند. گرایش‌هایی از این دست (زیرا ما فقط از چندتا از این گرایش‌ها یاد کردیم) گواهِ این است که ادبیات در نزد نظریه‌پردازان و مورخانِ ادبی همه‌ی رابطه‌ی واقعی خود را با زندگی جامعه از دست داده است. اینان با ادبیات به منزله‌ی رشته‌ای بسته و محدود و خودسالار رفتار می‌کنند و اگر بخواهیم از واژه‌ای بسیار ساده بهره گیریم ادبیات به صورت کاریکاتور محض و بازتاب تحریف‌شده‌ی برخی از پدیده‌هایِ سطحیِ تقسیم‌کارِ سرمایه‌داری درمی‌آید. یگانه گذرگاه از مسیر ادبیات

1-counter-pressure

به زندگی از دریچه‌هایِ بسیار تنگ و باریکِ زندگی‌نامه‌هایِ روان‌شناسانه‌یِ نویسندگانِ منفرد عبور می‌کند.

البته حتی در دوره‌یِ انحطاط نیز برخی منتقدان می‌کوشند ادبیات را با جامعه مرتبط کنند و آن را بر اساس شالوده‌ای اجتماعی توضیح دهند. اما این بار نیز با چیزی روبه‌رو می‌شویم که پیش‌تر هنگامِ بحث در خصوصِ مسأله‌یِ محتوایِ اجتماعیِ ادبیاتِ این دوره به آن اشاره کردیم و آن این که جعل و دروغ‌پردازی و تحریف در نقد به‌مراتب کم‌تر مهار می‌خورد تا در نویسندگی خلاق.

نکته‌یِ مهمی که باید به یاد آوریم آن است که علومِ اجتماعی مسلط این دوره جامعه‌شناسیِ عوامانه است. دامنه‌یِ تفسیرِ مردم‌پسند از جامعه‌شناسی عوامانه بسیار محدود است زیرا که جامعه‌شناسی عوامانه نمودار چیزی بیش از کوشش در تضعیف و تحریفِ مارکسیسم است. در واقعِ امر این نوع جامعه‌شناسی جریانِ مسلط در علومِ اجتماعیِ دوره‌یِ انحطاط بورژوازی است. مارکس در روزگارِ خود خاطر نشان کرده بود که پس از ناپدیدشدن مکتب ریکاردو اقتصاد عوامانه جای اقتصاد کلاسیک را گرفت. جامعه‌شناسیِ بورژواییِ مدرن در همان دوره و به صورت پی‌آمدِ مستقیمِ همان تحول سر برآورد؛ جامعه‌شناسیِ عوامانه نمودارِ نوعی "تخصصِ" خودسالار در علوم اجتماعی به محدودترین معنای کلمه است و از همه گونه پیوند با تاریخ و اقتصاد "فارغ" است و به رشته‌ای انتزاعی و بی‌جان و گسسته از واقعیت تبدیل شده است. سمت و سوی اصلی جامعه‌شناسی بورژوایی از کُنت گرفته تا پارتو نمونه‌ی برجسته‌ی کاربُرد انتزاعی و مستقیمِ تعمیم‌های الگوواره در پدیده‌های اجتماعی است، تعمیم‌هایی که هیچ نیستند جز مشتی امور پیش‌پاافتاده که مقولات خشک و کتابی را پُر کرده‌اند.

بینش‌هایِ اجتماعیِ نقدِادبیِ "جامعه‌شناختی" چه بسا در مرتبه‌ای از این هم فروتراند و از این رو به‌مراتب انتزاعی‌تر و الگوواره‌تر از بینش‌هایِ اجتماعیِ جامعه‌شناسی عمومی‌اند؛ این روی‌کرد در شرح و تبیین برخی از جنبه‌هایِ ادبیات به

همان اندازه انتزاعی و فرمالیستی و در انزوای زیبایی‌شناختی برخورد می‌کند که روی‌کردهایِ غیرجامعه‌شناختی به ادبیات. خویشاوندی جامعه‌شناسی عوامانه با فرمالیسم زیبایی‌شناختی، که اغلب از آن سخن می‌رود، فقط ویژگی کسانی نیست که مارکسیسم را تحریف می‌کنند؛ بل‌که برعکس این گرایش به فرمالیسمِ زیبایی‌شناختی از نقد ادبی بورژوایی به جنبش کارگری راه می‌جوید. می‌توان این اختلاطِ مستقیم و ناانداموارِ تعمیم‌هایِ جامعه‌شناختیِ انتزاعی و الگوواره با روی‌کردِ ذهنی زیبایی‌شناس به آثار ادبی را در "کلاسیک‌ها"ی جامعه‌شناسی مثلاً تن، گویو[1] یا نیچه در اوج دید.

از همین روست که روی‌کردِ جامعه‌شناختی به ادبیات مایه‌ی درامان‌ماندن از ذهنی‌گریِ تنگ نظرانه‌یِ زیبایی‌پرستی نمی‌شود؛ بل‌که برعکس نقد را هرچه ژرف‌تر به غرق‌آب می‌کشاند؛ زیرا که نوسانِ دایمیِ میانِ بررسیِ محتوایِ ادبیات از یک دیدگاهِ اجتماعی یا سیاسیِ انتزاعی و وارسی صورت یا فرم از نظرگاه ذهنی‌گری نمودار هیچ پیش‌رفت یا تکامل سودمند یا راه‌گشایی نیست. فقدان شالوده‌ای به‌سامان و منضبط برای نقد فقط وضع را حادتر می‌کند زیرا هر دو حد افراط درها را به روی استیلای نامستقیم و ظریف سرمایه‌دارانی می‌گشایند که مطبوعات را در اختیار دارند.

از این‌جاست که در وهله‌یِ نخست منتقدانِ صادق و متعهد به دلیل سطحی‌بودن و انتزاعی‌بودن عقاید و آراء سیاسی‌شان ممکن است به‌آسانی به سازگاری سیاسی با کارفرمایانِ سرمایه‌دار خود برسند و به‌سادگیِ به خدمت مقاصدِ بازرگانان درآیند. در وهله‌یِ دوم در هنگامه‌ی بحران‌هایِ اجتماعی نگرش‌های اجتماعی و سیاسی بی‌طرفانه‌ی آنان هیچ‌گونه شالوده‌ای برای پایداریِ درخورِ اهمیت فراهم نمی‌آورد (قضیه‌ی دریفوس و جنگ جهانی اول نمونه‌های درستی این گفتاراند.) نکته‌ی سوم، و مهم‌ترین نکته در بحث کنونی ما، این است که مفاهیم و برداشت‌هایِ منتقدان از

1-Guyau

جامعه، چارچوبی عینی در اختیارشان قرار نمی‌دهد تا از زاویه‌یِ آن به داوری درباره‌ی ارزش زیبایی‌شناختی آثار ادبی بپردازند. منتقد ممکن است ادبیات را فقط بر پایه‌یِ محتوایِ سیاسی‌اش موردِ ارزیابی قرار دهد و کیفیتِ هنری آن را نادیده بگیرد. (چنین نقدی که نگرشِ سیاسیِ مؤلف را کورکورانه با معنای ادبی اثر او یک‌سان می‌انگارد دست‌وبالِ تکاملِ ادبیات دمکراتیکِ رادیکال و ادبیاتِ پرولتاریاییِ انقلابی را در دوره‌یِ امپریالیسم سخت می‌بندد، مسیر آن را از تمامی غنای زیبایی‌شناسی و ایدئولوژیک منحرف می‌سازد و به رضایتِ خاطر از سطح هنری و فکری عموماً نازل آن دامن می‌زند.) یا ممکن است روی‌کردی دو بُنی یا دوئالیستی اختیار کند (روی‌کردی که جلوه‌های گوناگون آن فراوان است) که محتوای سیاسی را از ارزش زیبایی‌شناختی یک‌سره جدا می‌سازد. نتیجه‌ی داوری‌های الگوواره‌ای از این دست این می‌شود: «یک‌سره غیر سیاسی، چه بسا از نظر سیاسی عقب‌ماند، اما وه که چه استادی و هنری!»...«از نظر هنری ناقص و نارسا ـ اما محتوا و نگرش‌ها این اثر را به صورت یکی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین آثار درمی‌آورد.» بدین سان حاصلِ کار قضاوتی است بی‌بهره از هر گونه معیار و ملاک هنری و نمودارِ مصلحت‌اندیشیِ سیاسی محض و سرانجام نیز به ارزش‌گذاری بیش‌ازاندازه یا ارج‌گذاریِ کم‌ترازاندازه و کورکورانه بر جنبه‌هایی از ادبیاتِ معاصر منجر می‌شود. از این رو جنبه‌هایی از ایدئولوژیِ ارتجاعی که جامه‌ی آراسته‌ی انضباطِ زیبایی‌شناسی در بر می‌کند نه بازشناخته می‌شود و نه مورد انتقاد قرار می‌گیرد (تازه به رغم هرگونه ارزش‌گذاری سیاسیِ درست در خصوصِ محتوای کُلی) و چه بسا به طریقِ دیگری بر ایدئولوژی و هنر مترقی تأثیر بگذارد بی آن که منتقد بر آن وقوف یابد. از سویِ دیگر نوعی تسلیم زیبایی‌شناختی در برابر شیوه‌های جاری انحطاط وجود دارد، و نیز به عنوانِ قرینه‌ای ناگزیرْ نوعی تحقیر در حقِ آثار مهم روا می‌دارند، آن هم تنها از آن رو که این آثار این دوئالیسم "جالب" و "پیش‌تاز" را میان محتوای سیاسی و صورتِ ادبی نشان نمی‌دهند.

منتقدان منفرد معاصری که به جست‌وجوی یک‌پارچگی و انسجام برمی‌آیند می‌کوشند این دوئالیسم را به‌طورانتزاعی از میان بردارند و از این رو به التقاطی‌گری فرو می‌غلتند. این گروه از منتقدان با ابتکاری سطحی شگردهایِ فنیِ شیوه‌هایِ ادبیِ ویژه را به برخی اصولِ اعتقادیِ فلان فلسفه‌یِ بابِ روز پیوند می‌زنند و تجربه‌های تکنیکیِ زودگذر را به صورتِ اصولِ هنری درمی‌آورند.

به همین سان می‌رسیم به یکی از ضعف‌هایِ بنیادیِ نقد بورژواییِ جدید و آن نقدِ غیرتاریخی است. هیچ فرقی هم نمی‌کند که این ضعف به صورتِ ستیزه با تاریخ‌باوری نمودار می‌شود یا به شکلِ تاریخ‌باوریِ دروغین و بدلی.

تا این‌جا به وارسیِ این نکته پرداخته‌ایم که این گرایش‌ها چه‌گونه در نقدِ "پیش‌تاز" پدیدار می‌گردند؛ حال باید مشابهتِ بنیادی در اصولِ اجتماعی، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختیِ مکتب‌های زیبایی‌شناسی بسیار متعارض را نشان دهیم. (البته ما از منتقدان متعهد و با استعداد سخن می‌گویم.)

این‌جا سخن بر سرِ ارزش‌گذاریِ بیش‌ازاندازه انتزاعی، مجزا و یک‌سویه بر نوآوری و نوآیینی در هنر است؛ و پذیرفتن این نکته که پیکارِ نو با کهنه در دیالکتیک‌شناسیِ زندگیْ مهم و سرنوشت‌ساز است و پژوهش در این پیکار و جهت‌بخشیدن به علم در مسیرِ شناساییِ درستِ آن‌چه نو و نوآیین است برای تاریخِ ادبی و نقدِ ادبی امری اساسی و تعیین‌کننده است. اما تعیینِ آن‌چه نو و پیش‌رو است تنها هنگامی میسر است که دریافتی از فرایندِ تاریخیِ تام و تمام در میان باشد و این امر تنها با تعریفِ جنبش‌های واقعاً مهم دست می‌دهد. در زندگی متنوع‌ترین گرایش‌ها و پدیده‌ها هم‌دیگر را قطع و در یک‌دیگر تداخل می‌کنند؛ لذا آن‌چه را در نگاه نخست برجسته یا شگفت‌انگیز می‌نماید نمی‌بایست به جای آن‌چه به‌راستی نو است اشتباه گرفت.

تجدیدنظرطلبانِ سوسیال‌دمکرات پیش از ۱۹۱۴ در برابر مارکسیسمِ "کهنه و از رسم افتاده" شعار نوجویی پیشه کردند و به هواخواهی از "نو" برخاستند. با این همه حفظ

مارکسیسمِ "سنتی[1]" از گزند "نوآوری‌ها"ی نوکانتی و ماخی (پراگماتیسمِ برگسونی در جنبش اتحادیه‌های کارگری) به‌راستی امری مترقی بود. هنگامی که لنین بر اساسِ مارکسیسمِ "از رسم افتاده" به تحلیلِ پدیده‌هایِ جدیدِ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی‌ای پرداخت که در مرحله‌یِ امپریالیستیِ سرمایه‌داری سر برآورده بود و بدین سان روی‌کردهایی نو درباره‌یِ جنبشِ کارگریِ انقلابی و آماده‌سازیِ زمینه‌یِ انقلابِ دمکراتیک و پرولتاریایی آشکار ساخت به‌راستی چیزی نو عرضه کرد.

در مسائلِ ادبی نیز درکِ مشخصِ تاریخ لازمه‌یِ تعیینِ این نکته است که چه چیزی به‌راستی نو و پیش‌رو است. اما هم تاریخِ ادبیِ دانش‌گاهی و هم نقدِ "پیش‌تاز" فاقد شالوده‌یِ تاریخی عینی و مشخص‌اند. زیبایی‌پرستی و جامعه‌شناسی عوامانه (به معنای وسیعی که ما این اصطلاح را به کار می‌بریم) به یک نسبت به انهدام و محو تاریخ‌باوری یاری می‌رسانند. بینشِ دانش‌گاهی[2] از فهم و درکِ ریشه‌هایِ مردمی و کیفیت پیش‌روِ ادبیاتِ کلاسیک و رابطه‌یِ مسایل زیبایی‌شناختیِ این ادبیات با مسائلِ اجتماعیِ انتقادی و تاریخ ملیِ گذشته، حال و آینده ناتوان است. از این‌جاست که کلاسیک‌ها را به پوسته‌هایی میان‌تهی بدل می‌کند، عناصر سبکیِ سطحی (مثلاً "صحت و درستی") و جنبه‌های حاشیه‌ای انتزاعی محتوا را ("هنر ناب"، "رفعت و تعالیِ" برتر از واقعیت اجتماعی و "محافظه‌کاری") جدا و منزوی می‌سازد. بینشِ دانش‌گاهی کلاسیک‌ها را هم‌چون مترسک‌هایی در برابر هرگونه پیش‌رفتِ راستین در هنر عَلَم می‌کند.

هرچند منتقدانِ "پیش‌تاز" در اعتراض بر این گونه کاریکاتورپردازی از کلاسیک‌ها و اعتراض بر کوشش‌هایی که هر گونه چیز نویی را تخطئه می‌کند بر حق‌اند با این حال از فرارفتن از تحریفِ تاریخی‌ستیزیِ انتزاعیِ آکادمی‌مآبان ناتوان‌اند چراکه خود آنان نیز تحریفِ انتزاعی دیگری از تاریخ به دست می‌دهند و آن تحریفی است که خطایِ بینش دانش‌گاهی را وارونه می‌کند: تاریخِ ادبیِ آکادمیک کلاسیک‌ها را به گاوهای

1-orthodox 2-Academicism

مقدس تبدیل می‌کند؛ حال آن که نظریه‌یِ ادبی "پیش‌تاز" شعار "نو" را برایِ همان مقصود به کار می‌گیرد؛ حد افراطِ دوم هیچ گونه گذشته‌ای نمی‌شناسد. منتقدانِ "پیش‌تاز" از "انقلاب در ادبیات" در هر دست‌آوردِ به‌ظاهر نو در تکنیک و صناعت نویسندگی سخن می‌گویند و اعلام می‌کنند که هر چیزِ "از رسم افتاده" می‌بایست به زباله‌دان افکنده شود.

تاریخی‌ستیزیِ هر دو حدِ افراط هنگامی آشکار می‌شود که شالوده‌ای "تاریخی" برایِ مفاهیم و برداشت‌هایِ خود به دست می‌دهند. این نکته روشن‌گر است که دریابیم هر دو طرفِ بسیار متعارض در روش‌شناسی بنیادی خود با یک‌دیگر هم‌داستان‌اند.

نخست آن که همواره ادبیات را از تحولات اجتماعی جدا می‌سازند یا آن که در بهترین حالت ادبیات را از ره‌گذرِ مفاهیمِ انتزاعی و تاریخی‌ستیز به تحولات اجتماعی مرتبط می‌کنند (از مفاهیمی چون محیط و آب‌وهوا و اقلیم آغاز می‌شود و به مفاهیمِ طبقه و ملتِ جامعه‌شناسی عوامانه بسط و گسترش می‌یابد).

دوم آن که تداوم و پیوستگی در سیر تکامل عمومی (که مسلماً آکنده از تضادهاست و اغلب با "جهش‌ها"یی پیش می‌رود) از هم می‌گسلد؛ از دیدگاه روش‌شناختی هیچ تفاوتی میان این نیست که کسی بگوید: «با مرگ گوته هنرِ راستین به پایان آمد»؛ یا «با ناتورالیسم (یا امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم یا سورئالیسم) نوعِ سراسر تازه و نوآیینی از هنر آغاز شد.» تأکید یک‌سویه و انتزاعی بر تفاوت به تنهایی، ویژگی‌بخشیدن به یک مرحله‌ی تازه‌ی تکامل با این سخنان که «این چیزی کاملاً متفاوت با آن چیزی است که پیش از آن بود» بی آن که دیالکتیکِ پویایِ پیکار میانِ کهنه و نو را در گونه‌گونگیِ رنگارنگ و چندوجهیِ محو و انهدام کهنه به حساب آورد، همواره در حکم از دست‌دادن چیز واقعاً نو و از نظر تاریخی تعیین‌کننده و قطعی و ستایشِ جنبه‌های (صناعتی، روان‌شناختیِ) سطحی نسبت به مقوله‌هایِ اصلی و مرکزی است.

سوم آن که دیدگاهِ غیرتاریخی و غیراجتماعیِ هر دو حدِ افراط از آن‌جا آشکار می‌شود که هر دو روش‌شناسیِ انتقادیِ بنیادیِ خود را از زیست‌شناسی و روان‌شناسی به دست می‌آورند و این اصطلاحات را به انتزاع‌های صوری بسط می‌دهند، می‌آکنند و تعمیم می‌دهند و به وجه غیرانتقادی در مورد پدیده‌هایِ سطحیِ سرمایه‌داری روبه‌انحطاط به کار می‌برند. آکادمی‌مآبان مفاهیم مردم‌شناختی ساده و بسیطی چون "پیری" یا "فرسودگی" یا "ازپاافتادگی" را به کار می‌گیرند حال آن که منتقدان "پیش‌تاز" عموماً از اصطلاحاتی چون "حقوقِ جوانان" بهره می‌گیرند و از ضرورتِ "انگیزه‌هایِ نو" سخن به میان می‌آورند. با آن که این الگویِ کُلیِ کار است، بسیاری از نظریه‌پردازانِ "از بیخ‌وبُن نو" نیز بنایِ استدلال‌هایِ خود را بر امورِ زیست‌شناختی، روان‌شناختی یا "پیریِ" رمزآمیز تمدنِ معاصر می‌گذراند. این‌جا فقط کافی است به "ترسِ کیهانی" اشاره کرد که دلیلِ اصلیِ ستیزه‌یِ هنر انتزاعی با "هم‌دلی" در نظرگاه امثال ورینگر، ایدئولوژی‌پرداز اکسپرسیونیسم، یا در نظریه‌هایِ[1] اشپنگلرِ کماکان پُرنفوذ، به شمار می‌آید.

اگر پژوهش در این روان‌شناخت‌باوریِ[2] رازورانه نه به منظورِ بازنمودنِ خطای ذاتی آن بل‌که برای کشفِ انگیزه‌ای باشد که آن را پدید می‌آورد روش‌شناسیِ مشترکِ هر دو جنبشِ مخالف چه بسا با وضوح بیش‌تری خود را نشان می‌دهد. کند ذهنی، انگیزش‌گری مفرط[3]، دل‌مردگی، بی‌حال‌وحوصلگی و بی‌تابی برای هیجان‌هایِ تازه، پذیرشِ ملال‌زده‌یِ جریانِ زندگیِ روزمره و وحشت و هول در برابر نیروهای اقتصادی مهارناکردنی و پیش‌بینی‌ناپذیر: این واکنش‌ها و واکنش‌هایی از این دست از شالوده‌یِ مشترکِ زندگی در دوره‌یِ سرمایه‌داریِ انحصاری برمی‌آید؛ این واکنش‌ها در افرادی همانند به‌طورهم‌زمان یا متناوب پرورده می‌شود و به کمال می‌رسد. تنوع به‌ظاهر نامحدود این پدیده‌هایِ نمونه‌نما که از بیخ‌وبُن همانند و هم‌سان‌اند یکی از مظاهرِ تفکیک و تمایزِ طبقاتیِ پیچیده و دیگرگونی‌هایِ شتاب‌ناک در پیکارِ طبقاتی

1-Worringer 2-Psychologism 3-over stimulation

است که واکنش‌هایِ مختلف در میانِ افرادِ گوناگون برمی‌انگیزد.

از این بحث روشن می‌گردد که بیش‌ترِ منتقدان و متخصصانِ ادبی حتی با بهترین نیّت‌ها و اعتقادها، امروزه فقط می‌توانند سدِ پایداریِ ضعیف و نامطمئنی در برابر سیاست‌ها و مشی‌های کُلیِ طبقه‌یِ خود برپا دارند. حاصلِ ناگزیر تشدید فشارها و نیز خودداری خود این منتقدان و متخصصان ادبی از به‌کاربستنِ ارزیابیِ عینی در ادبیات حتی در داوری‌هایِ زیبایی‌شناختیِ محض چیزی جز هرج‌ومرج نیست: هرج‌ومرج در عقاید و آراء، جنگی که در آن هر کس تنهاست و برایِ خود می‌جنگد، آشوبی ایدئولوژیک ـ و باید تکرار کنیم حاصل و پی‌آمدِ تباهی‌افکنیِ[1] همگانیِ سرمایه‌داری در میان توده‌ی بزرگ نویسندگان و منتقدان خلاق.

در چنین اوضاع و احوالِ اجتماعی و ایدئولوژیکی، چه‌گونه ممکن است روابط میان نویسنده و منتقد عادی و به‌هنجار باشد؟ جز چند استثنایِ خوب و فرخنده هر یک از این دو باید که انبوهی کسان را در اردوگاهِ مقابل دشمنانی کم‌اعتبار به شمار آورد. در نظر نویسندهٔ منتقدِ "خوب" کسی است که او را می‌ستاید و به همسایه‌ی او حمله می‌کند؛ منتقدِ بد کسی است که او را به ریشخند می‌گیرد یا آشِ همسایه‌ی او را هم می‌زند. در نظرِ منتقد مجموعه‌ی بزرگ ادبیات در حکم وسیله‌یِ امرارِ معاش ملال‌آوری است که متضمنِ کوشش و تقلا و درد بسیار است. در این فضا که هیچ ملاک راستینی در کار نیست کارفرمایِ سرمایه‌دار فشارهای سیاسی و اقتصادی وارد می‌آورد، روزمره‌گی و هیجان‌انگیزیِ فزاینده و رقابتِ سخت و محتوم دم‌به‌دم به ازهم‌پاشیدگی مالی و اخلاقی تهدید می‌کند، دارودسته‌های بی‌اصل‌ومرامی سر برمی‌آورند که هیچ ناظر بیرونی نمی‌تواند برای پایه و مایه‌ی زیبایی‌شناختی و اخلاقیِ آنان ارج و احترام قایل شود (چند استثنا در میان منتقدان و نویسندگان این موقعیت و قاعده‌ی کُلی را تغییر نمی‌دهد.)

رابطه‌یِ میان نویسنده و منتقد در جهانِ سرمایه‌داری معاصر چه‌گونه است؟ دیرگاهی

1-corruption

پیش از این هاینه[1] بی آن که به‌ویژه نویسندگان و منتقدان را مد نظر داشته باشد به شیوه‌ای پیش‌بینانه اعلام کرد:

به‌ندرت می‌توانی حالِ مرا بفهمی
و به‌ندرت می‌توانم حالِ تو را بفهمم
فقط آن گاه که در لجن دیدار کنیم
می‌توانیم بی‌درنگ یک‌دیگر را دریابیم.

۱ـ Heine, Heinrich (۱۷۹۷ـ۱۸۵۶) شاعر آلمانی.

۳

اکنون بیایید سنخِ مسلط نویسنده‌یِ برجسته را پیش از آن که نویسندگی به صورت تخصص درآید موردِ توجه قرار دهیم. آن‌چه نخست آدمی را تکان می‌دهد این است که اکثریتِ قاطع این نویسندگان نیز جای‌گاهی مهم در تاریخِ زیبایی‌شناسی و نقد به خود اختصاص می‌دهند. ما اکنون از چهره‌هایی که در نخستین وهله به ذهن می‌آیند مانند لسینگ، گوته، شیلر، پوشکین یا گورکی سخن به میان نمی‌آوریم.

نویسندگانِ بزرگی را در نظر آورید که به دقیق‌ترین معنایِ کلمه آثاری انتقادی پدید نیاورده‌اند. آیا گفتارِ هملت خطاب به بازی‌گران و تک‌گویی هکیوبایِ بعدی او (گذشته از اهمیتِ نمایشی و شاعرانه‌ی آن) چه‌چیزی جز رساله‌هایِ نظریِ ژرف درباره‌یِ زیبایی‌شناسیِ نمایش و درام و حتی مهم‌تر از آن درباره‌یِ رابطه‌ی هنر با جامعه‌اند؟ و حتی می‌توانیم در تاریخ واپس‌تر برگردیم و به سراغِ بحث و گفت‌وگویِ میانِ آخلیوس و اورپیدوس در ***قورباغه‌های*** آریستوفانس برویم. آیا این بحث گذشته از تأثیرِ کمدیِ مستقیم آن تحلیلی دقیق و موشکاف از عواملِ اجتماعی، اخلاقی و زیبایی‌شناختیِ دخیل در فروپاشی تراژدی یونانی، در اضمحلالِ عصر تراژدی به دست نمی‌دهد؟

نمونه‌هایِ این گونه نقدِ ادبی در بطنِ متونِ ادبی بی‌شمار است. از بحث‌هایِ هملت در استاد ویلهلمِ گوته گرفته تا بالزاک و تالستوی و گورکی زنجیره‌ی ناگسسته‌ای از نمونه‌های پُرشکوه از این وحدتِ اندام‌وار میانِ تأثیربخشیِ ادبی و بینشِ نظری به چشم می‌خورد. البته در ارزش‌یابی و تشخیص و تعریفِ سنخِ "کهنِ" نویسنده نمی‌توان بر چنین دست‌آوردهایی بیش از اندازه تأکید ورزید. بخشِ اعظمِ بزرگیِ ادبی این چهره‌هایِ دوران‌ساز بر توان‌مندیِ فلسفی آنان تکیه دارد؛ و تنها از آن رو که در همه‌یِ مسائلِ فرهنگیِ بزرگِ عصرِ خود به‌دقت و با اتکاء به خود پژوهش کردند

توانستند به صورت آینه‌های تمام‌نمای واقعیت درآیند و زمانه‌یِ خود را از همه‌یِ جهات و جنبه‌هایِ آن شرح و توصیف کنند.

تنها هنگامی که از این دیدگاه نگریسته شود، تأمل و اندیشه‌ی ژرف و اصیل آنان درباره‌ی مسائل ادبیات و هنر به صورت یکی از جنبه‌های چیرگیِ فکری بر واقعیت و شرط لازم بازنماییِ شایسته، درست و دقیق واقعیت در نظر می‌آید. تهی‌مایگی تجربه‌یِ زندگی در نویسندگانِ "متخصص" اخیر، محدودیت و کم‌مایگیِ تدارک و آمادگی فلسفیِ اصیل و دستِ اول و محدودیت و پیش‌پاافتادگی ایدئولوژیِ ژرف و جامعی که از تجربه‌هایِ شخصیِ خود به تنهایی می‌پردازند بیش از هر چیز خود را در سطحِ نازلِ هنریِ شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد. پل لافارگ در مقایسه‌ی بالزاک و زولا نظر را به این تحول در ادبیات جلب می‌کند. (و می‌دانیم که زولا هم‌چون هنرمندی متفکر و خلاق در جنبِ اکثر جانشینان خود در دوره‌یِ امپریالیسم در حکم غول است). نویسندگانِ بزرگِ گذشته در ادبیات و هنر به منزله‌یِ پدیده‌هایِ اجتماعی مهم و معتبر در رابطه‌ی متقابل پویا با هستی اجتماعی و اخلاقی انسان به پژوهش پرداختند؛ زیرا برای شخصیت‌پردازیِ جامع و صریح و قاطعْ فهمِ دقیق و کامل رابطه‌یِ هنر با زندگی اهمیت اساسی دارد. چنین پژوهش‌هایی در ادبیاتِ گذشته هرگز به‌طور موردی[1] انجام نگرفت؛ زیرا پرداختنِ نویسنده به پژوهش در زمینه‌یِ ویژه‌ای از دانش و شناخت، آن هم به دلیل نیاز به مدارکی برایِ اثری در حالِ پیش‌رفت، از "دست‌آورد"هایِ روزگار ما محسوب می‌شود. نویسنده‌یِ گذشته از میانِ ذخیره‌یِ بزرگ زندگی‌ای غنی و بارور دست به آفرینش می‌زد؛ و اگر هم پژوهشی مقدماتی انجام می‌داد صرفاً برای آن بود که به جزئیاتِ ویژه‌ای دست یابد تا کاری را که در دست داشت بسط و گسترش دهد.

از این رو مسیر و در نتیجه محتوا و افق پژوهشِ مؤلف از بنیاد متفاوت بود. نویسندگان گذشته کار خود را بر پژوهشی ژرف درباره‌ی درون‌مایه‌یِ خود متمرکز

1-ad hoc

می‌کردند و به جست‌وجوی فراخی و ژرفای ادراک برمی‌آمدند. اما نویسندگانی که برای ادای وظیفه‌یِ بی‌واسطه‌ای که در پیشِ رو دارند در پیِ چیرگی بر عرصه‌ای از تجربه‌اند و تنها به جنبه‌هایی از این عرصه دل‌بستگی دارند که به‌طورمستقیم با مواد و مصالح موضوعی[1]ای پیوند دارد که پیشاپیش معین و مشخص کرده‌اند به‌آسانی با ملاحظاتِ یک‌سویه، سطحی و ناقص خشنود می‌شوند.

تا این‌جا در بحثِ خود به تحقیق در این باره نپرداختیم که چه‌گونه خودِ ادبیات موضوعی درخور و مطلوبِ پژوهش برای نویسندگان گذشته فراهم آورد. ما سطح ایدئولوژیک روی‌هم‌رفته برترِ ادراکِ نفسانی آنان را ثابت کردیم، و این سطح برتر به طرزِ برخوردِ آنان با ادبیات نیز راه می‌جوید؛ درعین‌حال ناگزیر بودیم بحث خود را از این ملاحظات آغاز کنیم زیرا که می‌خواستیم ثابت کنیم که چه‌گونه پژوهشِ عینی دقیق و جدی در مسائلِ زیبایی‌شناختی از سوی نویسندگان برجسته به ضرورت و به طور اندام‌وار با گستره‌یِ بزرگِ کارِ خلاق آنان پیوند دارد. چهره‌هایی چون هملت یا استاد ویلهلم تنها از آن رو می‌توانند به چند بُعدیت و ژرفایِ شاعرانه دست یابند که خالقان‌شان خود بر مسائل و معضلاتی فایق می‌آیند که آنان را در مقامِ شخصیت‌هایِ داستان به حرکت درمی‌آورد و نیز از آن رو که خالقان‌شان آمادگی یافتند تا نه تنها کیفیت‌های زیست‌شناختی، روان‌شناختی، اجتماعی و اخلاقی آنان را ترسیم کنند بل‌که همچنین به دقتِ تمام و با حساسیتْ قیافه‌شناسیِ فکری آنان را نیز توصیف کنند. بالزاک در بازنماییِ شخصیت‌های فرانهوفر[2] و گامبارا[3] همان تسلط و تبحر و چیره‌دستی را در مسائل بنیادی هنر نشان می‌دهد که در مسائل مالی در بازنمایی گوبسک و نوسنژان[4].

اما در خصوصِ محتوایِ کُلی و انعطاف‌پذیری در کار شخصیت‌پردازی باید گفت این یگانه‌شدنِ نویسنده‌یِ بزرگ و منتقد بزرگ تنها یکی از جنبه‌هایِ مسائلِ کُلی سطحِ

1-thematic 2-Frenhofer 3-Gambara

۴- Nucingen نامِ دامادِ گوریو.

ایدئولوژیکِ هنرمند به شمار است.

تأثیرات این یگانگی هنگامی در همه جا آشکار می‌گردد که فعالیتِ انتقادی را به دقیق‌ترین و موشکافانه‌ترین معنایِ کلمه درباره‌یِ کسانی چون دیدرو یا لسینگ، گوته یا شیلر وارسی کنیم؛ باز آن‌چه به همین‌سان درخور توجه است کلیت و جهان‌شمولیِ دل‌بستگی‌ها و منافع و نیز شور و شوق به عینیت است. در مورد نخست نیازی به تطویلِ کلام نداریم. دیدرو و شیلر از سنخِ متفکرانی به شمار می‌آمدند که سهمی مهم و اساسیِ در تاریخِ فلسفه داشتند؛ اهمیت و اعتبار گوته در مقام طلایه‌دار داروین، و لسینگ در مقام یکی از بنیادگذارانِ نقدِ مدرنِ "کتابِ مقدس" مشهوراند. این نویسنده ـ منتقدانِ بزرگ هرگز حتی یک‌دم متخصصانِ محض ادبیات نبودند و همواره ادبیات را بر متنِ وسیع‌ترین رابطه‌یِ آن با مسائلِ سرنوشت‌سازِ زندگیِ اجتماعی و فرهنگیِ زمانه‌یِ خود مورد توجه قرار می‌دادند؛ و در پی آن بودند تا پژوهش درباره‌یِ ماهیتِ هنر و تحقیق در مسائلِ هنریِ مشخصِ ویژه را با مبرم‌ترین و بنیادی‌ترینِ مسائلِ اجتماعی و فرهنگیِ روزگار خود پیوند دهند.

امروزه فهم و درکِ شور و دل‌بستگیِ این نویسندگان به عینیت به‌مراتب دشوارتر است. برای آن که این کوشش را با همه‌یِ احساسِ تعهد و گستره‌ی آن دریابیم می‌توانیم نمایندگانِ سنخِ نویسندگانی را مورد وارسی قرار دهیم که نقدِ صوریِ مستقل نمی‌نویسند اما در دفاع از کار خود و به عنوانِ بخشی از کوشش برای روشن‌ساختنِ ذهن خود درباره‌یِ عملِ خلاقه‌یِ خود به ملاحظاتی درباره‌یِ ادبیات می‌پردازند. از این دیدگاه می‌توان دیباچه‌های کورنی، راسین یا بیانیه‌های آلفیه‌ری[1] یا مانتسونی[2] را بر ضدِ تراژدیِ کلاسیک[3]، تفسیرهایِ پراکنده در رمان‌هایِ فیلدینگ،

1-Alfieri

۲ـ Manzoni, Alessandro (۱۷۸۵ـ۱۸۷۳) داستان‌نویس و شاعر متولد میلان، ایتالیا، و هواخواه سرسختِ وحدتِ ایتالیا.

یادداشت‌هایِ پوشکین، و حتی اگر بخواهیم نویسندگان دوره‌ی گذار را نیز ذکر کنیم، نامه‌های گوتفرید کلر و مقاله‌های اُتولودویک را درباره‌ی نمایش و حماسه مورد توجه قرار داد.

از حسنِ اتفاق، چنان که قابل‌فهم است، نقطه‌یِ عزیمت در هر مورد کارِ خود آنان است زیرا که آشناییِ نزدیکِ نویسندگان با ظریف‌ترین و باریک‌ترین مسائلِ مربوط به فرایند خلاقه این ملاحظات را هم به لحاظِ مسائلِ مشخص طرح‌شده و هم به لحاظِ راه‌هایی که به آن دست می‌یابند از ارزشی بی‌هم‌تا برخوردار می‌سازد. اما مسأله‌یِ مربوط به کار فقط نقطه‌یِ عزیمت و شالوده‌ای برای پژوهشِ هنری فراهم می‌آورد. همه‌یِ این کوشش‌ها با وجود تنوع و گوناگونی و در اغلب اوقات مخالفت تند و تلخی که با یک‌دیگر دارند نمودارِ کوششی از پی حقیقت عینی‌اند و گرچه در محتوا، ایدئولوژی و روش متفاوت‌اند همگی این پرسش را طرح می‌کنند که: در کوشش‌های آفریننده‌ی من چه چیزی به لحاظ عینی معتبر است؟ چه‌گونه آن‌چه را که من در مقام نویسنده به ژرف‌ترین شیوه‌ای در پی آن‌ام ممکن است در قوانینِ عینیِ صورت‌های هنری جاری گردد؟ چه‌گونه می‌توانم ذهنیت و فردیتِ هنری خود را در بطنِ مقتضیاتِ عینی هنر، در بطنِ جریان‌هایِ اجتماعی عینی‌ای به سامان و انضباط درآورم که ناخودآگاهانه خواهانِ تجلی در مردم است؟

همین کوششِ در پیِ عینیت با شوروحالِ زندگی‌هایی سرشار از تجربه‌یِ پُربار و انضباط هنری است که فعالیتِ انتقادیِ نویسندگان برجسته را هم پیش از تخصصِ حرفه‌ای و هم پس از آن متمایز سازد، تخصصِ حرفه‌ایی که درحاکمیتِ سرمایه‌داری آغاز می‌شود. مانتسونی پژوهشِ خود را با مسأله‌یِ ویژه‌یِ عمل آفریننده‌یِ خود آغاز کرد چنان که فلوبر نیز چنین کرد (تازه اگر بخواهیم فقط از عمیق‌ترین و مهم‌ترین نویسنده‌ی راهِ نو نام ببریم). هر دو نویسنده در پی روشن‌ساختن این نکته برآمدند که زمانه‌ی خاصی که در آن به سر می‌برند و می‌نویسند چه مسائل خاصی را در برابر

3-Tragedie classique

کار آنان مطرح می‌سازد، چه‌گونه باید در مقام هنرمند هم خود را از نظر فکری و هم از حیث هنری آماده سازند و به این مسائل بپردازند.

اما مانتسونی از حدِ این پژوهشِ ذهنی در مسائلِ خاص در کارِ آفریننده‌یِ خود فراتر رفت و به این مسأله‌ی عینی سرنوشت ساز رسید: مسأله‌ی تصویرکردنِ تاریخ در ادبیات، مسأله‌ای که از دلِ نیازهایِ ایدئولوژیکِ پس از انقلابِ فرانسه و ناپلئون هنگامی سر برآورد که نوعی تعقلِ تاریخیِ نو و میل به تصویرکردنِ تاریخ در ادبیات به کمال رسیده بود. آرزویِ پُرشور و حرارتِ مردمِ ایتالیا برایِ وحدتِ ملی که در این دوره سر برکشید وظیفه‌یِ تصویرکردنِ نقطه‌عطف‌هایِ غم‌انگیزِ گذشته‌یِ ملی را به نحوی نمایشی و هیجان‌انگیز تحمیل کرد تا شاید ملت عواملِ اجتماعی و فردی‌ای را که به تجزیه‌ی ملت به ایالت‌هایِ مستقلِ کوچک انجامید دریابد و شاید که مردمِ ایتالیا از درس‌هایِ غم‌انگیزِ گذشته‌ی ملی برایِ پیکارهایِ بعدی، عبرت بیاموزد و نیرو بگیرد.

مانتسونی دریافت که قالب نمایشی که در ادبیاتِ رمانس از کرنی گرفته تا آلفیه‌ری پرورش و کمال یافته بود بیش از آن محدود و کُلی است که بتواند بیانِ هنری وافی به مقصود برای احساساتِ تاریخیِ نو از ره‌گذرِ پیکارِ شخصیت‌هایِ کاملاً تکامل‌یافته فراهم آورد؛ از این رو به ***تراژدی کلاسیک*** اعلان جنگ کرد. گرچه پژوهشِ مانتسونی از پیکارهایِ آفریننده‌یِ ویژه‌یِ خود او سرچشمه می‌گرفت با این حال دامنه‌یِ آن چندان گسترش یافت که درک و فهم مسائلی را که دارایِ اهمیت اجتماعی و زیبایی‌شناسیِ وسیع بودند میسر ساخت. آشکار است که مانتسونی در نقدِ خود از شخصیت‌پردازی، طرحِ داستان و بازنماییِ تاریخ در تراژدیِ کلاسیک، در واقع درامِ کهن را برحسب درامِ آرمانیِ مورد نیاز زمانه‌یِ خود مورد ارزیابی قرار داد، درام نیرومند و مردم‌پسندی که احساسات وطن‌دوستانه‌یِ ملی را برمی‌انگیخت.

تأملاتِ فلوبر در بابِ مسائلِ زیبایی‌شناختی مسیری یک‌سره متفاوت پیمود. این اندیشه‌ها اعتراف‌هایِ تراژیک، زیبایی‌شناسانه و از حیثِ اجتماعی تأثیرگذارِ

نویسنده‌ای با ذوق و استعداد درباره‌ی پیکار با محیطِ هنریِ ناخوش‌آیند جامعه‌یِ سرمایه‌داری، درباره‌یِ زشتیِ زندگی بورژوایی هم به لحاظِ زیبایی‌شناختی و هم اخلاقی و درباره‌یِ انزوا و تک‌افتادگیِ تحمیلیِ هنرمندِ صادق در حاکمیتِ سرمایه‌داری است. ما مطمئناً در پی آن نیستیم که اهمیتِ خاطراتِ فلوبر را دست‌کم بگیریم. برایِ دریافتِ مسائل اجتماعی، روان‌شناختی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی هنرمند مدرن هیچ مدرکی افشاگرتر از نامه‌های فلوبر نخواهیم یافت. به علاوه این نامه‌ها سرشار از بینش‌ها و ملاحضاتِ پُراحساس درباره‌یِ جنبه‌هایِ فردیِ فرایندِ خلاقه و ابعادِ مسائلِ فنی و یژه‌یِ خلاقیت ـ زبان، ضرب‌آهنگ نثر، تصویرپردازی ـ و اظهار نظرهایی درباره‌یِ سبکِ تک‌تکِ مؤلفان است. با این همه هنگامی که فلوبر به بررسیِ مسائلِ خلاقه‌یِ تعیین‌کننده‌یِ شخصِ خود می‌پردازد جهت‌گیری و روی‌کردِ اساسیِ او ذهنی است. از دیدگاهِ اجتماعی اعتراف‌هایِ او در سطحِ شِکوه و شکایت‌هایِ تلخ طنزآمیز از انزوایِ هنرمند در حاکمیتِ سرمایه‌داری باقی می‌ماند، گله و شکایتی که در بهترین حالت به حد متناقض‌نماهایِ آنارشیستیِ درخشان می‌رسد. آن‌چه خواننده‌یِ منتقدِ نامه‌هایِ او را تکان می‌دهد این است که گرچه این نامه‌ها از لحاظ محتوا پُربار و تحریک‌انگیزاند با این همه هیچ یک از ملاحظاتِ زیبایی‌شناختیِ او هرگز به کندوکاو در مسائلِ بنیادیِ ادبیات نمی‌پردازند: این را که طرحِ داستان، شخصیت‌پردازی، ترکیب‌بندی و مضمون و موضوع در رمانِ مدرن در رویارویی با تجربه‌یِ زندگیِ انطباق‌ناپذیرِ جدید دست‌خوش چه دگرگونی‌هایی شده و چه مسائل بنیادی تازه‌ای برای صناعت و تکنیک روایی مطرح شده است؛ این را که چه‌گونه کوشش‌های فلوبر در وارسی مسائلِ تازه به جرح و تعدیل در اصول و مبانی تکنیکِ حماسیِ اولیه منجر شده است؛ این را که کوشش‌های او تا کجا کوشش‌هایِ شخصیِ صرف برای حل مسائل‌اند یا تا کجا جهت‌گیری‌هایِ کُلیِ جدید برایِ روایت عرضه می‌کنند ـ در خصوص هیچ یک از این مسائل در یادداشت‌هایِ روزانه‌یِ فلوبر هیچ پاسخِ روشنی پیدا نمی‌کنیم، حتی دریغ از کوشش برای طرحِ

روشن مسائل اصولی. این نکته روشن‌گر و برجسته است که هنگامی که پس از انتشار سالامبو[۱] بحثی میان سنت‌بوو و فلوبر درگرفت، منتقد که به مسائلِ اساسیِ زیبایی‌شناسی به هیچ رو به هوش‌مندی و ذکاوتِ فلوبر نبود درباره‌یِ رمانِ تاریخی مسائلی مطرح ساخت که به‌مراتب از ملاحظاتِ رمان‌نویسِ بزرگ مهم‌تر بود، رمان‌نویسِ بزرگی که با اظهار نظرهایِ ذهنی و تکنیکی درباره‌یِ صناعتِ داستان به پاسخ‌گویی به او برخاست.

آغازگاه شیلر در مقاله‌ی "درباره‌ی شعر ساده‌اندیشانه و احساساتی" نیز ذهنی و چه بسا مبتنی بر خودزندگی‌نامه‌نویسی است. در تاریخِ ادبیاتِ آلمان این نکته مشهور خاص و عام است که اختلافِ نظری گوته و شیلر از تفاوت در شخصیت‌های آنان سرچشمه می‌گیرد و این که شیلر این رساله را در مقام دفاع نظری از روشِ آفریننده‌ی خود در برابرِ روش گوته به نگارش درآورد. اما ببینیم این پژوهش با وجودِ انگیزه‌یِ شخصیِ ژرفِ خود به کجا انجامید؟ این پژوهش به صورت نظریه‌ای درآمد که به تفاوتِ اساسی میان هنر مدرن و هنر کهن می‌پرداخت و تبیینی زیبایی‌شناختی درباره‌ی تفاوت‌های اساسی در مسائل بنیادی مربوط به سبک هنر کهن و مدرن فراهم می‌آورد. به علاوه این پژوهش تباین‌هایِ زیبایی‌شناختی را بر حسبِ تفاوت‌هایِ جامعه‌های کهن و مدرن روشن می‌سازد، تفاوت‌هایی که موجبِ اختلافِ نگرش‌هایی در مسائل مربوط به زندگی می‌شود. شیلر در پیِ وارسی مسأله‌ای برآمد که دارایِ اهمیت شخصیِ حیاتی بود و پاسخ خود را در قالبِ نوعی تاریخِ فشرده‌ی فلسفه‌یِ هنر دریافت کرد، کاری که جهت‌گیریِ تازه‌ای برای زیبایی‌شناسی فراهم آورد و به صورتِ پیش‌درآمدی بر دست‌آوردِ تاریخی و نظریِ نظام‌مندِ هگل درآمد.

ویژگیِ ممتازِ این گونه دست‌آوردهایِ انتقادیِ نویسندگانِ برجسته، با وجود همه‌ی

۱ـ Salammbo، این رمان تاریخی به فارسی درآمده است: سالامبو ،ترجمه‌ی احمد سمیعی، چاپ سوم با تجدید نظر، اسفند ۱۳۷۴، انتشارت خوارزمی.

تفاوت‌هایی که با هم دارند، تلفیقِ ضرورتِ اجتماعیِ هنر با ظریف‌ترین مسائلِ مربوط به صورت یا "فرم" و نیز تلفیقِ عینیّتِ[1] هنری در همه‌ی مسائل ویژه‌یِ هنر با قوانینِ عامِ صورت یا "فرم" هنری است. از این رو جای شگفتی نیست که بسیاری از تحلیل‌هایی که نویسنده ـ منتقدان نوشته‌اند با مسائلِ مربوط به نوعِ[2] سروکار دارد. نظریه‌یِ نوع‌ها کم‌وبیش قلم‌روی میانجی و بینابین فراهم می‌آورد، قلم‌روی از انتقالِ مفهومی میان تدوین فلسفیِ کُلیِ مسائلِ زیبایی‌شناسیِ غایی و کوشش‌هایِ شخصیِ نویسنده در کمال‌بخشیدن به شیوه‌یِ عرضه‌داشت[3] واقعیت در یک کار منفرد. نظریه‌ی نوع‌ها قلم‌رو عینیّت[4] و نیز قلم‌رو سنجشِ عینی برای کارهای منفرد و فرایند آفریننده‌یِ فردی هر نویسنده را فراهم می‌آورد.

از این رو در مورد نویسنده‌ای که از هنر خود آگاهی دارد هیچ چیز به اندازه‌یِ نگرش او نسبت به این پیچیدگی ممتاز نیست. تسلیمِ ایدئولوژیک به بی‌فرهنگیِ[5] بورژوایی در نیست‌انگاریِ[6] مرتبط با نوع‌ها نمودار می‌شود؛ اغتشاش در مظاهرِ بیرونیِ زندگیِ سرمایه‌داری، بت‌واره‌شدنِ روابطِ انسانی، ناپیدایی تأثیر و نفوذِ تعیین‌کننده‌یِ واکنشِ همگانی در برابر قالب‌هایِ تولید ادبی، همه و همه شرایطی است که نویسندگانِ مدرن در برابر آن هیچ پایداری از خود نشان نمی‌دهند؛ بل‌که این شرایط را (ولو با دندان‌قروچه‌رفتن) چنان که هست می‌پذیرند. وانگهی بسیاری از آنان حتی به مظاهرِ ستم و نامردمیِ شدیدِ زندگیِ سرمایه‌داری به منزله‌یِ "انگیزه‌ای نو" خوش‌آمد می‌گویند، "انگیزه‌ی نوی" که به گمان آنان زمینه‌ای برای هنری "از ریشه نو" فراهم می‌آورد. از این رو آگاهانه یا ناآگاهانه فروپاشیِ صورت‌ها و قالب‌هایِ ادبی و آشفتگیِ نوع‌ها را شتاب می‌بخشند.

بدین‌سان نویسنده‌یِ مدرن بیگانگی خود را از مخاطبِ بالقوه‌یِ خود و کوشش برای جلب خواننده‌ی عادی به ثبوت می‌رساند. از این جاست که دو دیدگاه به نهایت دور

1-concreteness 2-genre 3-represinting 4-objectivity
5-Philistinism 6-nihilism

از هم در نگرش به جامعه به یک‌دیگر نزدیکی می‌جویند. از یک سو نویسنده در بیانِ هنریِ محتوای کار خود هیچ تأمل و اندیشه‌ای نمی‌کند و فقط بر تأثیر مستقیمِ خودِ محتوا تکیه می‌کند یا شاید هم با تأثیرها و جلوه‌هایِ فریبنده بازی می‌کند تا تعلیق و هول‌وولا پدید آورد؛ از دیگر سو نویسنده خود را منحصراً با ظرافت در طرزِ بیان یا نوآوری‌هایِ تکنیکیِ محض مشغول می‌دارد. در هر یک از این موارد در زیرِ لایه‌یِ ظاهریِ تضاد و تباینْ نوعی نیست‌انگاری هنری و اجتماعی، نوعی نفی و رد داوریِ عمومی و مردمی نهفته است. چنین نگرشی به اشکالِ گوناگون و به‌درجاتِ مختلف پدیدار می‌شود: از زهد متعصبانه‌ی مُبلغِ ادبی تا بدبینیِ تمام عیار نویسنده‌ی بندازودررو[1] و شکاکیتِ هنرشناس که نه تنها برای عامه‌یِ هنرپذیر امکان فهمِ تمهیداتِ ادبیِ مرموز او را فراهم نمی‌آورد بل‌که حتی احتمالِ دست‌رسی به چنین امکانی را برای به اصطلاح کارشناسانِ ادبی نیز منتفی می‌سازد.

در عوض نویسنده ـ منتقدان بزرگ به‌شدت درگیرِ مسائل مربوط به نوع بودند زیرا از تأثیرِ پایدارِ هنرِ بزرگ در توده‌ی هنرپذیر مطمئن بودند؛ و با حرمت‌نهادن به داوریِ خوانندگانِ حال و آینده با شوروشوق به جست‌وجویِ صورتِ محتوایِ اثر خود برمی‌آمدند.

البته ما با این ملاحظات مقدماتی صرفاً شاخه‌ها و شعبه‌های فلسفه و زیبایی‌شناسی نوع‌ها را معرفی کردیم. جست‌وجو برای صورت‌هایِ بیانی مناسبِ خاص هم ممکن است در دام معناشناسی[2] گرفتار آید و هم می‌تواند به تحلیلِ مسائلِ بنیادیِ هنر و رابطه‌یِ هنر با واقعیت ارتقاء یابد. موردِ اخیر مصداقِ روی‌کرد نویسنده ـ منتقدانِ کلاسیک بود. این دسته از نویسندگان می‌دانستند که تنوع و گوناگونی در صورت‌ها و قالب‌های بیان ادبی حاصل تصادف یا هوس نیست؛ بل‌که برعکس صورت‌ها شیوه‌های ویژه و پایدار روابط انسانی و شرایط زندگی را مجسم می‌سازند. نویسنده ـ منتقدان با پژوهش در اصولِ حاکم بر این روابط و شرایط و

1-Pot boiler 2-semantic

ارزیابیِ موضوع‌ها و مضمون‌هایِ خود در پرتو این اصول برای تعیین این نکته که چه‌گونه همه‌یِ امکاناتِ بالقوه در موضوع ممکن است به طرح و بازنمایی کامل دست یابد در متفاوت‌ترین جهات به جست‌وجوی راه برآمدند اما همواره با پژوهش در واقعیتِ عینی و رابطه‌یِ هنر با زندگی کار را به پایان آوردند.

نخست آن که مواد و مصالحِ زندگی‌ای که باید تصویر گردد صورتِ عینی می‌یابد. نویسنده‌ای که در محتوایِ خود تأمل می‌ورزد آن را تنها به صورتی که در تجربه‌ی بی‌واسطه می‌یابد یا آن گونه که در واقعیت بی‌واسطه عرضه می‌شود برنمی‌گیرد؛ بل‌که بر عکس در این تجربه، در این جنبه از واقعیت به کندوکاو و جست‌وجو در محتوایِ بنیادی و اصلی برمی‌آید؛ آن گاه در پیِ طرحی داستانی برمی‌آید تا بتواند از ره‌گذر آن امکانات بالقوه‌ی این مواد و مصالح را به‌تمامی بکاود و بازنماید. نویسنده در این مرحله از کوششِ آفریننده‌یِ خود با اصولِ حاکم بر نوع‌ها سروکار می‌یابد؛ هنرمند در پژوهش در مسائل هنریِ ماده و مصالحِ کارِ خودْ تناسب یا عدم‌تناسبِ صورت‌هایِ معینی را برایِ محتوایِ خاصِ خود کشف می‌کند؛ برایِ مثال قالبِ نمایشی یا دراماتیک برای بازنماییِ محتوای معینی درخور و مناسب است اما همین قالب حرکتِ محتوای دیگر را محدود می‌سازد؛ و این تصادفی نیست؛ زیرا که کاوش در قوانینِ نوعِ منفرد نه تنها از دیدگاه زیبایی‌شناختی به عینیّت می‌انجامد (به این معنا که اصولِ حاکم بر دیالکتیکِ محتوا و صورت را آشکار می‌سازد، دیالکتیکی که کام‌یابی یا شکست اثر هنری را مستقل از کوشش آگاهانه‌ی هنرمند معین می‌کند) بل‌که هم‌چنین به مفهوم شخصی و اجتماعی نیز به عینیّت منجر می‌شود: هر اندازه که هنرمند ژرف‌تر تأمل کند مقدماتِ اجتماعی و انسانی را روشن‌تر باز می‌نماید، مقدماتی که نوع‌هایِ منفرد بر بنیاد آن‌ها استواراند.

چنین پژوهش‌هایی فقط به‌ظاهر انتزاعی می‌نمایند (به‌ویژه با درنظرگرفتنِ تعصب‌ها یا هوس‌هایِ رایجِ بی‌واسطه‌گیِ ذهنی‌گرا). هنرمند از ره‌گذرِ این گونه کاوش‌هایِ به‌ظاهر انتزاعی آن‌چه را از دیدگاه عینی و تاریخی مربوط و مضبوط است، آن‌چه را

که "نظمِ زمانه" (گوته) در مفهوم راستینِ تاریخی است، باز می‌نماید ـ چنان که برای نمونه در مورد مسأله‌ی عمده و مهم در ***دراماتورژی هامبورگی***[1] مصداق داشت. همگان می‌دانند که هدفِ لسینگ در تلاش‌هایِ زیبایی‌شناختی و نظریِ خود وحدتِ ملی آلمان بر شالوده‌ای دمکراتیک و انهدامِ ایدئولوژیِ استبدادِ نیمه‌فئودال و خرده‌ایالتی بود. نقدِ کوبنده‌یِ لسینگ از ***تراژدیِ کلاسیک***، تفسیر درست او از ارسطو در مجادله با تحریف‌گرانِ فرانسویِ سده‌هایِ هفدهم وهجدهم و هواخواهی‌اش از یونانیان، شکسپیر و دیدرو، این همه به سویِ یگانه هدفِ پیش‌رویِ او نشانه رفته بود.

لسینگ در طیِ وارسی و پژوهش خود قوانینِ اساسی درام را کشف کرد؛ اما جست‌وجو در پیِ حقیقتِ زیبایی‌شناسیِ عینی برای پژوهش‌های او امری تعیین‌کننده بود. لسینگِ نویسنده ـ منتقد که در مقامِ نویسنده در پیِ پروراندن درامی بورژوایی بود، درامی که تراژدی و کمدیِ زندگی بورژوایی را با همان قدرت و صلابتِ نمایشی بیان کند که سوفوکلس و شکسپیر در جوامعی دیرینه‌تر وصف کرده بودند، در مقام منتقد به تجربه‌ها و آزمون‌هایِ دیدرو با شور و اشتیاق خوش‌آمد گفت، در عین حال که بر مسائل حل‌ناشده در کارِ دیدرو نیک آگاهی داشت. لسینگِ نویسنده ـ منتقد به جست‌وجوی نقطه‌ای که تمامی این کوشش‌های نظری و آفریننده با هم تلاقی کنند به دریافتی از وحدتِ اساسیِ تراژدی به منزله‌یِ نوع رسید که به‌مراتب بالاتر و فراتر از همه‌یِ گوناگونی‌هایِ مشروط به شرایطِ تاریخی و اجتماعی بود.

شناختِ لسینگ از مشابهتِ صورت و قالبی که سوفوکلس و شکسپیر به کار می‌گرفتند از جمله بینش‌هایِ زیبایی‌شناختیِ تعیین‌کننده‌ای است که ما وجود آن را

۱ـ Hamburische Dramaturgie، مجموعه‌یِ مقاله‌هایی که گوتهلُد لسینگ (۱۷۸۱ـ۱۷۲۹) نمایش‌نامه‌نویس و منتقدِ آلمانی میانِ سال‌هایِ ۱۷۶۷ تا ۱۷۶۹ منتشر ساخت. دراماتورژی به معنایِ هنر یا فنِ ترکیب‌بندیِ نمایشی یا تئاتری است.

به نویسنده و منتقدِ بزرگ مدیونیم ـ بینشی که همان اندازه ژرف و اثرگذار است که تفاوتی که شیلر میانِ هنر باستان و مدرن قائل شد. در هر یک از این موارد مسائل در ارتباط با معضلاتِ بی‌واسطه‌یِ کنشِ ادبیِ شخصی طرح و حل می‌شدند؛ حل‌وفصلِ معضلاتِ بی‌واسطهْ پژوهش‌هایی را ایجاب می‌کرد که از حدودِ امر شخصی و ذهنی برمی‌گذشت و به عینیّت هنر به منزله‌یِ هنر و به منزله‌یِ عنصری از هستی اجتماعی می‌رسید. ارتقاء این پژوهش از حد معضلِ شخصیِ محض نیازمندِ نیرو و غنایِ درونیِ شخصیتِ آفریننده بود. امروزه مبالغه‌یِ همه‌گیر درباره‌یِ اهمیتِ ذهنیّت در کارِ خلاق در وهله‌ی نخست از ضعف و سستی و کاستی نویسندگان در مقام فرد برمی‌آید. هر اندازه که نویسندگان فقط بر پایه‌ی خصایص فردی خودانگیخته (تقریباً تنها از حیثِ فیزیولوژی و روان‌شناسی) یا بر پایه‌ی اداواصول و رفتار شخصیِ ساختگی از یک‌دیگر متمایز و مشخص گردند خطر نوعی ایدئولوژیِ فروپایه نیز فزونی می‌گیرد، ایدئولوژی‌ای که بر آن است هر بسط و گسترشی در فراسویِ امرِ شخصیِ بی‌واسطه به محو و انهدامِ "شخصیت‌ها" به‌طورکُلی منجر خواهد شد؛ و ارج و اهمیتی که به ذهنیتِ ساده و مستقیم نسبت داده می‌شود و حتی با استعدادِ نویسنده هم‌سنگ شمرده می‌شود افزون‌تر خواهد شد.

نویسنده ـ منتقدانْ شخصیت و استعداد را اموری مسلم می‌گیرند و بر سرِ بحث درباره‌یِ آن وقت و کلمه تلف نمی‌کنند؛ فقدان هر یک از این دو عامل چه بسا فقط موضوعِ ریشخندی وهن‌آور باشد. در نظرِ آنان نکته‌یِ درخورِ پژوهش چیزی است که از کاربستِ جدّی شخصیت و استعداد در وارسیِ دقیقِ معضلاتِ جهانِ عینی به دست می‌آید. گوته آن‌چه را که امروزه شخصیتِ هنری نامیده می‌شود با برچسبِ "اطوار" مشخص می‌کرد؛ او از این اصطلاح ویژگی‌هایِ شخصیتیِ مکرر، روشن، و عناصری از استعداد فطری را درمی‌یافت، عناصری که هنوز آن‌قدر سامان و پرورش نیافته‌اند که در مضمون و موضوعْ اثر بگذارند بل‌که فقط کیفیت‌هایی سطحی و

ظاهری به اثر می‌افزایند. گوته راه‌گشایی و سدشکنی فردیتِ خلاق را در هنر و آفرینشِ راستین "سبک" نامید؛ منظور او این بود که اثرِ هنری را از آن‌چه برای آفریننده‌ی آن صرفاً جنبه‌ی شخصی دارد و هستیِ مستقلِ واقعیت تصویرشده در اثر و جذبِ ذهنیتِ طبیعی صِرف را (چه بسا بیش از ذهنیتی که به‌طورغیرطبیعی و ساختگی پرورش یافته است) در عینیتِ به‌هنجارِ هنرِ راستین از هم جدا سازد؛ گوته می‌دانست که متناقض‌نمایِ منتج از این امرْ تضادی است که برایِ هنر اهمیتِ حیاتی دارد: تنها از ره‌گذر چیرگی بر امر فطری یا حتی ذهنیتی که به‌طورساختگی پرورش یافته می‌توان شخصیت راستین هنرمند را ـ شخصیت انسان به علاوه‌ی هنرمند را ـ به‌طرزی‌درخور نمایان ساخت.

۴

گذشته از نویسنده ـ منتقدْ تنها یک سنخِ دیگر منتقد در تاریخِ زیبایی‌شناسی سهم اساسی داشته و آن منتقدِ فلسفی است.

برایِ فهمِ این سنخ باید جهانِ بورژواییِ دهه‌یِ گذشته را به حالِ خود واگذاریم و همه‌یِ پیش‌داوری‌هایِ آن را ترک گوییم، درست همان‌گونه که در پژوهش درباره‌یِ نویسنده ـ منتقد ناگزیر به چنین کاری بودیم. در روزگارِ زوالِ سرمایه‌داری فیلسوف نیز به هیأتِ "متخصص" درآمده است، حال خواه در زمینه‌ی محدودی مانندِ شناخت‌شناسی یا در منطق، تاریخِ فلسفه، اخلاق، زیبایی‌شناسی یا هر حوزه‌یِ کاملاً مشخصِ فلسفه‌ی بورژوایی با هر اسم و رسم و عنوانی. پژوهش ما با این گونه فیلسوفان سروکاری ندارد. هیچ کس که داوری‌اش به چیزی بیارزد وانمود نمی‌کند که امثال هوسرل[۱] یا ریکرت[۲] (هنگامی که دسوار[۳] خوانده می‌شوند و در زیبایی‌شناسی "متخصص" به شمار می‌آیند) چیزِ مهمی برایِ عرضه به نظریه‌یِ هنر در چنته داشته باشند. برای پی‌بردن به این که چه چیزی یک فیلسوفِ راستین را پدید می‌آورد باید به پیش از زمانی بازگشت که فرهنگ به زیرِ سلطه‌یِ بازار درآمد؛ و نیز به پیش از تخصصی‌شدنِ دورانِ سرمایه‌داری.

در واقع روشن است که فیلسوفانِ راستین از بی‌اعتناییِ موذیانه و جبونانه به مسائل اجتماعی و سیاسی جاری که ویژگیِ "متخصصانِ" حرفه‌ای است بسی دور بودند؛ و نیز کاری به کارِ تجلیل و تکریمِ توجیه‌گرانه‌یِ ارتجاعِ روزگارِ خود نداشتند. (با وجودِ

۱ـ Husserl, Edmund (۱۹۳۶ـ۱۸۵۹) فیلسوف آلمانی بنیادگذار پدیدارشناسی.

۲ـ Rickrt, Heinrich (۱۹۳۶ـ۱۸۶۳) فیلسوف نوکانتی آلمانی و مبدع مفهوم "علمِ فرهنگ".

۳ـ Dessoir, Ludwig (۱۸۷۴ـ۱۸۱۰) بازیگر آلمانی و متخصص بازی در تراژدی‌های شکسپیر.

عدم‌هواخواهیِ ظاهری که از مناسباتِ طبقاتی زمانه سرچشمه می‌گرفت در خصوصِ فیلسوفانِ جدی و مهمی چون اپیکور یا اسپینوزا به آسانی می‌توان به کلّیت و جامعیتِ علاقه و دل‌بستگی آنان به مسائلِ روزگارِ خود پی‌برد.) منتقد فلسفی همواره به مسائلِ اجتماعی جاری نیک آگاه است، اغلب حتی مقاله‌نویس یا شخصیتی سیاسی است.

بیلینسکی[۱]، چرنیشفسکی[۲] و دابرالیوبوف[۳] نمونه‌هایِ این سنخ‌اند؛ این متفکران به گردنِ نقد ادبی دینی گران دارند. دو تن از بزرگ‌ترین متفکرانِ پیش ـ سوسیالیستی، یعنی ارسطو و هگل، هم نظریه‌پردازانِ اجتماعی بودند و هم‌زیبایی‌شناس. اهمیتِ اساسی یاری‌هایِ نظری آنان به نظریه‌یِ هنر از کلّیتِ عام آنان برمی‌آید ـ کلّیتی که مسائلِ اجتماعی اساسی را در بر می‌گیرد، و در واقع خاستگاه آن مسائلِ اجتماعی و جهت‌گیریِ آن به سمت پژوهشِ مسائلِ اجتماعی است.

همان نام‌هایی که آوردیم نشان می‌دهد که در میانِ زیبایی‌شناسانِ به‌راستی فعال و زایاْ سنخ‌هایِ ناب بی‌نهایت انگشت‌شمارند؛ و کلّیتی که در هر دو سنخ یاد کردیم تشخیصِ دقیق و قاطعِ این دو را از یک‌دیگر مُحال می‌سازد؛ هنگامی که از سویی ارسطو یا هگل و از سوی دیگر پوشکین را نمونه می‌آوریم تباین سخت آشکار می‌نماید. اما اگر مشاهیری چون افلاطون، شفتزبری[۴]، هردر[۵]، چرنیشفسکی، دیدرو، لسینگ، شیلر و گوته را گرد آوریم دشوار است معلوم کنیم که سنخی از کجا آغاز می‌شود و سنخِ دیگر در کدام جا به پایان می‌رسد. این است که هر گونه کوششی برایِ تمایزگذاریِ روشن و مطلق به مته‌به‌خشخاش‌گذاشتنِ گزافه‌آمیز می‌انجامد.

۱ـ Belonski, Vissarion Grigorievich (۱۸۱۱ـ۱۸۴۸) منتقد روسی.

۲ـ Chernyshevski, Nikolai Gavrilovich (۱۸۲۸؟ـ۱۸۸۹) نویسنده، منتقد و سیاست‌مدار روسی. رمان چه باید کرد او سالیان پیش به فارسی درآمده است.

۳ـ Dobrolyubov, Nikolai Aleksandrovich (۱۸۳۶ـ۱۸۶۱) روزنامه‌نگار و منتقد روسی.

۴ـ Shaftesbury, Anthony Ashley Goper (۱۶۷۱ـ۱۷۱۳) فیلسوف انگلیسی.

۵ـ Herder, Johann Gottfried (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳) منتقد و شاعر آلمانی.

با این همه از لحاظ روش و روی‌کردِ میانِ این دو سنخ تفاوت‌هایی هست. مهم نیست که افقِ علایق و دل‌بستگی‌های اجتماعی و شخصیِ نویسنده ـ منتقد تا چه اندازه پهناور است یا نیرویِ عقلانی او تا کجا ژرف و اصیل است زیرا که او به‌طورکُلی از دیدگاه مسائلِ مشخص و محسوس با مسائل زیبایی‌شناختی روبه‌رو می‌شود، دیدگاهی که از کار خلاقه‌ی خود او سرچشمه می‌گیرد، و نتیجه‌گیری‌های خود را، حتی هنگامی که پس از پژوهش در مسائلِ فلسفی و هنریِ گسترده‌یِ معاصر به این نتیجه‌گیری‌ها رسید، درکار خود به‌کار می‌بندد ـ البته چنان‌که دیدیم نه بی آن که پژوهش در مسائلِ خلاقه‌یِ خود را به سطحی از تعمیمِ نزدیک به عینیّتِ تاریخی و اجتماعی و نیز زیبایی‌شناختی ارتقا بخشد. اما در نظرِ منتقدِ فلسفی، نقطه نتیجه‌گیری و عینیت نویسنده ـ منتقدْ فقط نقطه‌یِ عزیمت را فراهم می‌آورد. (هر دو دسته در روی‌کردِ هواخواهانه‌ی خود توافقِ نظر دارند.) در نزدِ منتقدِ فلسفی هنرها همواره در ارتباط نظام‌مند (ارتباطی از حیث تاریخی نظام‌مند با متفکران واپسین دوره‌ی شکوفایی فلسفه) با همه‌یِ دیگر پدیده‌های واقعیت‌اند؛ و از آن‌جا که هنر فرآورده‌یِ فعالیت و کار و کوشش اجتماعی انسان است و متفکران برجسته نیز همواره کاوندگانِ مسائلِ اجتماعی‌اند پس متفکران در وهله‌یِ نخست با خاستگاه‌هایِ اجتماعی و تأثرات و جلوه‌هایِ هنر سروکار دارند. تاملاتِ افلاطون و ارسطو درباره‌یِ هنر به‌وضوحِ تمام نمونه‌یِ برجسته‌یِ روی‌کردِ فیلسوفانِ بزرگ با مسائلِ هنر است.

برایِ تعیینِ حدودِ تفاوتِ اساسی (و نیز پیوندِ بنیادیِ) میانِ منتقدِ فلسفی و نویسنده ـ منتقد باید که مقولاتِ انتزاعیِ قراردادی و مابعدالطبیعیِ فلسفه‌یِ بورژواییِ معاصر را به حال خود گذاشت. برایِ بهره‌گیری از نمونه‌ای در دست‌رس نمی‌توان گفت که تفاوتِ موردِ بحث در این است که فیلسوف به موضوعِ خود با شیوه‌یِ قیاسی یا تحلیلی روبه‌رو می‌شود و نویسنده به شیوه‌ای استقرایی یا ترکیبی. در واقع خواه درباره‌یِ نویسنده و خواه منتقد ممکن نیست پژوهشی در موضوع

انجام بگیرد که نه تحلیلی باشد و نه ترکیبی.

هم برای نویسنده و هم برایِ منتقد مسأله بر سرِ کاوش در رابطه‌یِ عینی بسیار نزدیکِ میان هنر و واقعیت، به‌ویژه واقعیتِ اجتماعی است. برای هر دو سنخِ نقدِ زایا و ثمربخش این رابطه هم آغازگاه است و هم هدف ـ چنان که در خودِ واقعیت نیز چنین است. اما، برایِ نویسنده ـ منتقد این رابطه به وجه پیشینی داده می‌شود و آن زندگی با همه‌ی پیچیدگی‌هایِ بی‌کران و بی‌پایانِ پدیده‌ها و عواملِ تأثیرگذار آن است. کوششِ عمدتاً آفریننده بر این است که در عالمِ صغیرِ تک‌اثریِ هنریْ پایان‌ناپذیری را در اندام‌واره‌ی اجتماعی و در حرکتِ دیالکتیکی آن تصویر کند؛ قوانینِ عام واقعیتِ (تکاملِ تاریخیِ تمام‌عیار) برای "منطقه‌ی میانجیِ[1]" نوع‌هاْ محدودیت‌هایی وضع می‌کند که اغلب مبهم و نامشخص است. فهم و ارزیابیِ شایسته‌یِ این قوانینِ عام، ارزیابی‌ای که از پُرباری و غنایِ تجربهِ زندگی و تأملِ ژرف در مسائلِ اساسی زندگی سرچشمه می‌گیرد، شرطِ لازم، مبنا و ابزار است نه هدف و منظورِ معرفت. عکسِ این قضیه در مورد منتقدِ فلسفیِ اصیل صادق است. انگیزه‌ی منتقد فلسفی برای کسبِ معرفت به کلّیتِ پدیده‌ها و اصول عام حاکم بر آن‌ها توجه دارد؛ اما از آن‌جا که معرفتِ عامِ درست همواره ملموس و مشخص است و هرگز انتزاعی نیست (و چنان که در موردِ هگل می‌بینیم فرقی هم نمی‌کند که اصطلاحاتی که برای توصیف آن به کار می‌رود تا چه اندازه‌ای انتزاعی است) پژوهشِ او به تحلیلی ملموس و مشخص از "منطقه‌هایِ میانجی" و حتی به تحلیلِ پدیده‌های منفرد می‌انجامد. با این همه این پدیده‌ها هرگز نه به صورتِ عالمِ صغیرهایِ خودسالار بل‌که هم‌چون اجزاء سازنده یا جنبه‌هایِ تکاملِ تمام عیار در نظر می‌آیند. بنابراین مسأله بر سرِ دو شیوه‌یِ فلسفی است که در نهایتِ امر مکملِ یک‌دیگراند: برایِ هنر خودسالاریِ نسبیِ "منطقه‌هایِ میانجی" و آثار منفرد همان اندازه جلوه‌ای از واقعیت است که روابطِ این آثار با کُل. معرفتِ انسانی فقط می‌تواند به تنوع و

1-intermediate

رنگارنگی بی‌کرانِ عینیِ زندگی نزدیکی جوید. چنان که هگل می‌گوید هر پدیده عبارت است از وحدتِ وحدت و وحدتِ کثرت. دو سنخِ نمونه‌وارِ اصلیِ نقد از جنبه‌های مخالفِ یک‌دیگر یعنی از جنبه‌یِ وحدت و از جنبه‌یِ کثرت به این غنا و باروریِ پایان‌ناپذیر نزدیک می‌شوند؛ یکی در پیِ ایجادِ وحدت در کثرت و دیگری در پیِ کثرت در وحدت است؛ و حاصلِ فعالیتِ زایا و مکمل‌شان روشن‌گری درباره‌یِ هنر و نظریه‌ای درباره‌یِ هنر است که تکامل بیش‌تر هنر را شتاب می‌بخشد و آسان می‌کند. چنین است رابطه‌ی به‌هنجار میان نویسنده و منتقد.

گوته و هگل یعنی دو نمونه‌ی قدرت‌مند دو سنخِ مکمل، ذهنی روشن درباره‌یِ ضرورتِ نقش‌هایِ مکمل خود داشتند. گوته دینِ خود را به علم و در کارِ آفریننده‌ی خود نسبت به فیلسوفانِ بزرگ از کانت گرفته تا هگل بارها تکرار می‌کند. هگل نیز به سهمِ خود پُرشورترین تحسین‌ها را نثارِ دست‌آوردهایِ نظریِ گوته کرد و صمیمانه و هوش‌مندانه به ستایش از روش‌شناسیِ ویژه‌یِ گوته برخاست؛ و این روشْ خودْ پی‌آمدِ فعالیتِ آفریننده‌یِ گوته بود. این رابطه‌یِ دوسویه کُلِ فعالیتِ نظریِ گوته را ممتاز و به روشن‌ترین وجه در بهره‌گیریِ او از اصطلاح "Urphaenomen" (سرنمونِ[1]) جلوه‌گر می‌شود. گوته از این اصطلاح وحدتِ دریافتنیِ کلّیتِ عینیِ درونِ خودِ پدیده را درمی‌یافت؛ پدیده‌ای که همه‌یِ کیفیاتِ تصادفیِ آن حذف می‌شود اما هرگز ویژگیِ اساسی خود را از دست نمی‌دهد. به زبان دیالکتیکِ ایدئالیستیِ آن روزگار یعنی که سرنمونِ[2] مفهومی ویژگی یا جزئیت[3] در پدیده.

گوته اصطلاحِ "Urphaenomen" را نخست در نوشته‌های خود درباره‌یِ علوم طبیعی به کار می‌گیرد؛ اما در یادداشتی حدیثِ نفس‌گونه درباره‌یِ این مطالعات خاطرنشان می‌کند که ***مراثی رومی*** [4] و رساله‌یِ زیبایی‌شناختیِ "تقلید ساده‌یِ

1-archetype یا کهن‌الگو، پدیده‌ی نخستین، سرآغاز

2-protype یا نمونه‌ی برین 3-particularity 4-Roman Elegies

طبیعت، شیوه[1]، سبک[2]" و "دگردیسیِ گیاهانِ" خود را به‌طورهم‌زمان و هم‌چون جزئی از یک پژوهشِ واحد در هم ترکیب کرده است. «این همه نشان می‌دهد که چه چیزی در درونِ من می‌گذشت و من در قبالِ این سه قلم‌روِ کیهانی [هنر، زیبایی‌شناسی و علوم طبیعی ـ جورج لوکاچ] چه موضعی اختیار کردم.» از این رو اگر به "Urphaenomen" به چشم مشابه روش‌شناختیِ نظریه‌ی نوع‌های گوته نگریسته شود توجیه‌پذیر است.

رساله‌یِ کوتاه اما پُرمغزِ "درباره‌یِ حماسه و شعر دراماتیک" نشان می‌دهد که این روش‌شناسی با چه قاطعیتی بر کُل کار گوته در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی حکم‌فرماست و چه‌گونه ناگزیر در نظریه‌ی او درباره‌ی نوع‌ها به اوج می‌رسد. این رساله چکیده‌یِ بحث و مجادله‌یِ طولانیِ میان گوته و شیلر چه از راه نامه و چه به صورت گفت‌وگوی مستقیم درباره‌ی مسائلِ خلاقه‌یِ ویژه‌یِ هر یک از آنان است؛ این بحث نیز چنان‌که همواره در خصوصِ شاعرانِ بزرگِ گذشته شاهدیم به پژوهش در قوانین عامِ حماسه و نمایش می‌انجامد.

ما این جا فقط به پژوهش در روش‌شناسی گوته می‌پردازیم. گوته به منظورِ متمایزساختنِ حماسه از نمایش یا درام از دیدگاه مفهومی و مشخص بی آن که در این تمایزگذاری چیزی را نادیده بگیرد که در هر دوِ این شیوه‌هایِ انعکاسِ زندگی و کُلِ فرایندِ زندگی مشترک است بحث خود را از بازی‌گرِ لال‌باز[3] و حماسه‌خوان آغاز می‌کند و به یاریِ انتزاعِ درست و خلاقِ بازی‌گرِ لال‌باز و حماسه‌خوان را هنرمند اجراگر و شاعر می‌شمارد و از این رو توانایی آن را می‌یابد که روی‌کردهای نمونه‌نمای حماسه و نمایش را نسبت به واقعیت و تجربه‌ی زندگی که صورت هنری به خود گرفته است معین کند و واکنش‌هایِ نمونه‌نمایِ حضاری راکه به یک حماسه گوش می‌سپارند و به تماشایِ نمایشی می‌نشینند آشکار سازد. گوته با تعیینِ هنجارهایِ نمونه‌نما برای این دو شیوه‌یِ واکنش حضار می‌تواند بدون دشواری

1-manner 2-style 3-Mime

قوانینِ اساسیِ حماسه و نمایش را استنتاج کند.

آیا لال‌بازان و حماسه‌خوانانِ گوته به‌راستی وجود دارند؟ هم آری و هم نه. گوته هر ذره از تصویرِ خود را از واقعیت برمی‌گیرد؛ با این حال هم‌نهاد و ترکیب او از واقعیت تجربی فراتر می‌رود، به‌ویژه از آن رو که از هرجزءْ رابطه‌ای کارکردی[1] نقش‌مایه[2]ای تکاملی برمی‌گیرد که از طریقِ حذف هر چیزی که صرفاً جزئی[3] یا تصادفی است بی‌درنگ پدیدار می‌گردد. لال‌باز و حماسه‌خوانِ گوته همان اندازه واقعی یا ناواقعی‌اند که "Urflanze" (گیاهانِ نمونه‌یِ نخستین) او. گوته "Urphaenomen" را همان اندازه در مطالعات خود درباره‌ی صورت و قالب‌هایِ ادبی به کار می‌گیرد که در پژوهش‌هایِ علمی خود در زمینه‌یِ تکامل.

این انسجامِ روش‌شناختی منحصر به گوته نیست؛ با این همه نمونه‌ای زنده و سرشار از جوهرِ روی‌کردِ ادبی و هنری به پدیده‌هایِ زندگی است. گوته برجسته‌ترین فیلسوف میان شاعرانِ همه‌یِ روزگاران است؛ و با پرهیزِ آگاهانه از غامض‌ترین تعمیم‌ها، یعنی قلم‌روِ ویژه‌یِ فیلسوفان، و با فرضِ "منطقه‌یِ میانجیِ" "سرنمون‌ها" یعنی قلم‌روِ ویژه‌یِ نویسنده ـ منتقد به منزله‌یِ آغاز و انجامِ تفکر خود نشان می‌دهد که این شیوه‌یِ تفکر چیزی بیش از یک تدبیرِ صرف است که هنرمندانِ بزرگ به یاری آن به جهت‌گیریِ فلسفی دست می‌یابند؛ و نیز چیزی بیش از مددکاری ساده برایِ روشن‌ساختنِ مقدماتِ کوششی آفریننده و خلاق است. این شیوه عبارت است از دریافتی مفهومی، مهم، سازنده، ویژه و مستقل از جهان پدیده‌ها. گوته در "Urphaenomen"ِ خودْ آگاهانه الگویی روش‌شناختی برای نظرورزی فلسفیِ نویسنده ـ منتقد پدید می‌آورد.

این روش‌سازی تأثیری فوق‌العاده در متفکرانِ معاصر داشته است. هنگامی که شیلر در نخستین برخوردِ خود با "Urphaenomen" اظهار می‌دارد: "این نه یک تجربه بل‌که یک ایده است." [به مفهومِ کانتی ـ جورج لوکاچ] در واقع دست‌آوردِ فکریِ

1-functional 2-motif 3-individual

گوته را به کانت گروی محض فرو می‌کاهد. اما این تقابلِ[1] تمام‌عیارِ تجربه و عمومیت‌بخشیِ[2] درماندگی شیلر را در درک و دریافتِ جوهرِ شیوه‌یِ گوته آشکار می‌سازد. با این همه در جریانِ هم‌کاری این دو شاعر شیلر بیش‌ازپیش آموخت که زایایی و باروریِ برداشتِ گوته را ارج بگذارد؛ همین است که چهره‌هایِ "مرثیه‌ای"، "طبیعت‌پرستانه" و "هزالیِ" شاعران در رساله‌یِ "درباره‌یِ شعر ساده‌اندیشانه و احساساتی" همان اندازه "Urphaenomen"اند که حماسه‌خوان و لال‌بازِ گوته، هر چند که شیلر هیچ‌گاه در ادغام اندام‌وارِ "سرنمون"ها در فلسفه‌ی خود توفیق نیافت.

هگل که دیالکتیکِ ایدئالیستی را به اوج کمال رساند نخستین کسی بود که به شیوه‌ای درست و بی‌مماشات به ارزیابیِ گوته‌یِ نظریه‌پرداز برخاست و روش‌شناسیِ گوته را سرآغازی نسبتاً مستقل و فوق‌العاده مهم برایِ دیالکتیکی کاملاً تکامل‌یافته شمرد: حرکتِ نامتمرکزِ هم‌راه با تضادِ درونیِ پدیده‌هایِ ویژه‌ای که به حواس دریافته می‌شوند اما به لحاظ عقلی به تمامی ادراک نمی‌شوند و گویی هنوز در حال شکفتن‌اند، و دقیقاً از همین رو به مؤثرترین شیوه دیالکتیکِ کُلی، عام و فلسفی را گسترش می‌بخشند، دیالکتیکی که پرورده‌تر و کمال‌یافته‌تر است و در نتیجه از زندگی و حواس بیش‌تر جدایی می‌گیرد. هگل با توجه به "Urphaenomen" برای گوته نوشت: «در این سپیده‌دم که در سادگیِ خود چنین معنوی و شفاف و برای حواس چنین مرئی و دریافتنی است، دو جهان به یک‌دیگر سلام می‌گویند: جهان دیالکتیکِ ایدئالیسمِ مطلق و هستیِ پدیداریِ دریافتنی.» می‌دانیم که گوته از ارزیابیِ هگل چه‌قدر به شوق آمد، و هر کس که ***زیبایی‌شناسیِ*** هگل را با دقتِ تمام خوانده باشد به تأثیرِ قاطعِ "Urphaenomen"ِ زیبایی‌شناسیِ گوته و شیوه‌یِ کارِ خلاق او بر کارِ هگل نیک پی می‌برد.

اما هنگامی که "Urphaenomen" در دستگاهی فلسفی گنجاینده می‌شود دست‌خوش دگرگونی‌های بنیادی می‌گردد. آن‌چه برای نویسنده ـ منتقد اهمیت

1-contrast 2-generalizing

قطعی دارد خودسالاری و تجسمِ ملموس و مشخص قوانینِ ویژه‌یِ گروهی از پدیده‌هاست که بسط و گسترشِ خلاقِ تأثرات و حالات فردی و خاص را روشن می‌سازد؛ حال آن که آن‌چه برایِ فیلسوف در درجه‌یِ نخست اهمیت است ترکیب، تلفیق و ادغام در کلّیتِ زندگی است. بنابراین "منطقه‌ی میانجی" همانا حیطه‌ی گذار از چیزی است مبهم اما به نحو بی‌میانجی در دست‌رس به زندگیِ بی‌ابهام و روشنی‌یافته. تفاوت، تباین و بسط و گسترشِ مکمل منوط به این است که آیا این روشن‌گریِ نهایی، این بازگشت به زندگیِ واقعی[1] به شکلِ شاعرانه انجام می‌پذیرد یا به صورتِ فیلسوفانه، آیا "منطقه‌میانجی" به ***فاوست*** می‌انجامد یا به ***پدیدارشناسیِ روح***.

صورت‌ها"یی که دگرگونی‌شان به یک‌دیگر در جریانِ حرکتِ "روحْ" مفهومِ مقدماتی فلسفه‌یِ هگل را فراهم می‌آورد از لحاظ روش‌شناسی به‌طورتنگاتنگ با لال‌باز و حماسه‌خوانِ گوته پیوند دارد؛ با این تفاوت که گوته‌یِ نظریه‌پرداز این صورت‌ها را هم‌چون غایات و هم‌چون نمونه‌های واقعیِ "Urphaenomen" می‌شمارد حال آن که هگل این صورت‌ها را به چشمِ جنبه‌هایِ فرایندِ تام و تمام می‌نگرد، جنبه‌هایی که باید حل و رفع گردد، در حالِ حل و رفع باشد یا تاکنون رفع شده و به نقطه‌یِ قطعی رسیده باشد. هر یک از این صورت‌ها به شکلِ جای‌گزینِ تاریخی و فلسفیِ "صورتِ" پیشین پدیدار می‌گردد، عمرش با آشکارساختنِ همه‌یِ امکانات بالقوه‌یِ پنهان‌درخود سپری می‌گردد و سپس جای خود را به "صورت" بعدی می‌سپارد. حماسه و نمایش هم‌چون صورت‌ها در این رقصِ زندگی و مرگِ "صورت‌ها" شرکت می‌جویند؛ و از این‌جاست که توافق بنیادی در مفاهیم زیبایی‌شناسی گوته و هگل در باب حماسه و نمایش چنین آشکار است.

با این همه در یک دستگاه فلسفی، "Urphaenomen" و "صورت‌ها" به دلایلی که از آن یاد کردیم دوام و پایداری و تعریف آشکاری را که برای نویسنده - منتقد دارند از

1-actual

دست می‌دهند. این صورت‌ها پیشِ چشم ما از میان کلّیتِ زندگی‌ای سر برمی‌آورند که هنوز صورتِ مفهومی نیافته است و هم‌چنان که اجزایِ سازنده‌شان از حیثِ مفهومی روشن می‌گردد و دیالکتیک جزیی و فردی‌شان آشکار می‌شود و هستیِ خودسالار و ثبات و پایداری و تعریف‌شان تصریح و تصدیق می‌شود، در کلّیتِ زندگی‌ای که اکنون به دریافت درآمده است غوطه‌ور می‌شوند. ارسطو در بسط و پرورشِ نظریه‌یِ نمایش خود چنین روی‌کردی اختیار کرد. در ***پدیدارشناسیِ روح*** چارچوب هم‌نهاد و ترکیبِ مفهومی از تکامل تاریخیِ نوعِ بشر سرچشمه می‌گیرد. به ضرورت و ویژگیِ حماسی و نمایشی، پیش‌رفتِ حماسه، تراژدی و کمدی به چشمِ بازتابِ سرنوشتِ تاریخی یک ملت نگریسته می‌شود. ساختارِ بیرونی و درونیِ زندگی یک ملت نیرویِ انگیزنده‌ای برایِ دیالکتیک زایش و مرگ فراهم می‌آورد. "Urphaenomen" نیز در این فرایندْ خاستگاه و تاریخ، زایش و مرگِ خاصِ خود را دارد.

بنابراین ظاهراً به نظر می‌آید که به قطبِ مقابلِ روش‌شناسیِ گوته رسیده‌ایم؛ اما فقط ظاهراً چنین است. "صورت‌های" حماسی و نمایشیِ هگلی نیز مانند لال‌باز و حماسه‌خوانِ گوته قوانین خاص خود را دارند و ویژگی‌های خاص خود را آشکار می‌کنند منتها بر شالوده‌ای پهناورتر در عرصه‌ی زندگی و به‌وجهی روشن‌تر و پُرتکاپوتر و پُرتحرک‌تر؛ از این رو، در متناقض‌نماییِ ظاهری، این صورت‌ها کم‌تر از صورت‌هایِ گوته انتزاعی‌اند، و با این همه تکوین و زوالِ همه صورت‌هایِ وجود و آگاهی مفهومی نیست که باگوته بیگانه باشد. این سطور از "دیوان غربی ـ شرقی" به یقین می‌تواند سرلوحه‌ی ***پدیدارشناسیِ روح*** قرار بگیرد:

و تا در این "مردن و شدن" نباشی
جز مهمانِ تاریک و افسرده
بر این خاکِ تیره نیستی.

بنابراین تباین و ناسازی بر بسط و گسترشی مکمل دلالت دارد و در نظرِ منتقدِ

فلسفی "منطقه‌یِ میانجی" به‌طورقطع فقط جنبه‌ای از فرایندِ دیالکتیکی است. از سویِ دیگر نزدِ نویسنده ـ منتقد "منطقه‌یِ میانجی" دارایِ ثبات و خودسالاریِ ظاهری است؛ اما فقط ظاهری است زیرا هنگامی که از حیثِ فلسفی دریافته می‌شود و بسط و گسترش می‌یابد ـ بی آن که اعتبار خود را در محتوا یا زایایی خود را برایِ نظریه یا هنر از دست بدهد ـ هم‌چون جنبه‌ای اندام‌وار در دستگاهِ دیالکتیکی رفع و حل می‌گردد؛ برایِ نویسنده این فقط "منطقه‌ای میانجی" برایِ تحقق‌بخشیدن به تماسِ درخور با زندگی روشنی‌یافته در اثرِ ادبی به شمار می‌آید.

رابطه‌یِ به‌هنجار میان نویسنده و منتقد را باید در برخوردِ آن‌ها در درونِ "منطقهِ میانجی"، و به سخنِ دیگر در شناخت و استقرارِ عینیت در فرایندِ خلاق یافت. نویسنده به سهمِ خود ثابت می‌کند که می‌تواند از عهده‌یِ برقرارساختنِ رابطه‌یِ عینی میانِ مسائل مربوط به خلاقیت خود، که از حیث خاست‌گاه ناگزیر ذهنی است، و قوانینِ واقعیت و بازنماییِ آن در هنر برآید؛ از سوی دیگر فیلسوف در خصوص جنبه‌های هنجاری و معیاریِ پدیده‌هایِ مشخص و خاص به تصدیقِ این امر می‌پردازد که آیا روابطِ کُلیِ موجود در واقعیت و نیز صورت‌هایی که این روابط را منعکس می‌کنند دریافته است یا نه و اگر آری تا کجا. از این‌جاست که میانِ برداشتِ تازه‌یِ ویکو[1] از هومر و نظریه‌یِ گوته در بابِ حماسه به منزله‌یِ نوع یا نظریه‌یِ ارسطویی تراژدی و کوشش‌هایِ لسینگ در ارتقاء پیکارهاریِ بورژوازیِ انقلابی به پایه‌یِ تراژدیْ نوعی هم‌گرایی به چشم می‌خورد.

در کار ویکو، هگل، بیلینسکی، چرنیشفسکی و دابرالیوبوف این رابطه‌یِ کُلی صورتِ آگاهانه و تاریخی به خود می‌گیرد. نظریه‌یِ نوع‌ها در ***زیبایی‌شناسیِ هگل*** به صورتِ تاریخِ هنرِ جهان تکامل می‌یابد؛ و منتقدانِ بزرگ دمکراتِ انقلابی نشان می‌دهند که تکاملِ مردمِ روسیه تا چه مایه در دگرگونی‌هایِ هنر و نقطه‌عطف‌هایِ

۱ـ Vico, Giambattista (۱۶۶۸ـ۱۷۴۴) فیلسوفِ تاریخِ ایتالیایی. فلسفه‌یِ تاریخ باورانه‌یِ او در گوته و مارکس سخت تأثیر گذاشت.

ادبیات این مردم انعکاس یافته است. در صورتی که بخواهیم به‌تمامی دریابیم که منتقدِ فلسفی کیست و چه رابطه‌یِ به‌هنجاری با هنرمندِ خلاق دارد باید بر یگانگیِ فلسفه، تاریخِ ادبی و نقدِ ادبی (و بنابراین به‌طورمشخص بر ***فلسفه‌ای*** درباره‌یِ هنر) تأکید ورزید. چنان که دیدیم تقسیم کار در حاکمیتِ سرمایه‌داری به تجزیه و فروپاشیِ وحدتِ اندام‌وار شیوه‌هایِ گوناگونِ روی‌کردِ علمی به هنر انجامیده است (شیوه‌هایی که چون منزوی باشند علیل و ابتراند) و آن‌ها را به‌طورمکانیکی به "زمینه‌های" محدود و بسته‌ی تخصص و کارشناسی تبدیل کرده و به "متخصصانی" واگذار کرده است که در فعالیت‌هایِ خود پیوسته از یک‌دیگر جدایی می‌گزینند.

حاصلْ همانا سترونی و فقدانِ اصول است که هم‌اکنون در تاریخِ ادبی و نقدِ ادبیِ مدرن و در نتیجه رابطه‌یِ ناهنجار آن‌ها با ادبیات شاهدیم. هم نقدِ ادبی و هم تاریخِ ادبی بر پایه‌یِ داوری صرفاً ذهنیِ ذوق عمل می‌کنند؛ زیرا هنگامی که کسی اثری هنری را صرفاً بر پایه‌یِ ملاحظاتِ سیاسیِ انتزاعی رد می‌کند (چنان که **قیصرِ** آلمان هنگامی که هنوز با عبارتِ "کُلِ جریان به میل ما نیست" خود در اوجِ افتخار بود، چنین کرد) و نه به دلیلِ تحریف زیبایی‌شناختیِ واقعیت یا تحریف در بازنماییِ واقعیت، تنها خود را گول می‌زند اگر گمان دارد که به این ترتیب برفراز داوری‌هایِ عاری از اخلاقیاتِ زیبایی‌شناسِ ناب قرار گرفته است.

البته در تاریخِ ادبی می‌توان کمالِ مطلوب "مورخ ناب" را نیز یافت، مورخی که وانمود می‌کند فقط در مناسباتِ تاریخی (صرف‌نظر از عواملِ اقتصادی و اجتماعی) به پژوهش می‌پردازد. البته نیازی به اثبات ندارد که با چنین "روش‌ها"یی (از همه‌ی جهات آن) هیچ گونه داوری و قضاوتی جز ارزیابی‌هایِ ناآگاهانه، سطحی، یک‌سره خلاف اخلاق ونسبی‌باورانه و فاقد معیار یا ملاک میسر نیست.

اما برایِ تکمیلِ این تصویر لازم است که به هم‌تای این سنخ نیز اشاره کنیم و آن منتقدِ مدرن است که به ستیزه‌یِ خود با تاریخ‌گرایی می‌بالد. در نظر او "جهانِ کهنه"ی هنر که به شیوه‌هایِ گوناگون بنا بر نیازِ لحظه تعریف می‌گردد و طیفی

گسترده از هومر تا ناتورالیسم یا امپرسیونیسم را در بر می‌گیرد سرانجام به پایانِ خط رسیده و ظاهراً هنری "از ریشه نو" به جایِ آن نشسته است. در واقع از آوارِ سنگ و کلوخ و آجرِ گذشته‌ی بی‌معنا چه بسا بتوان مانند کشمش‌های یک کلوچه‌ی کشمشی به اختیار تکه‌پاره‌هایی در خور هوسِ لحظه و دم برچید: مثلاً فُلان مجسمه‌ی سیاه ریخت یا بهمان نمایشِ باروکِ آلمانی.

ما تا این‌جا پی‌آمدهای این گونه نقد را تحلیل کردیم. اکنون بیایید نظری به تحولاتِ تاریخِ ادبی بیافکنیم. من اوضاع و احوالِ آلمانی‌ها را مثال می‌آورم. بسیاری از مفاهیمِ انتقادی آلمانی‌ها را (از لحاظ مراتب و درجات اهمیت، دوره‌های تاریخی و مانند این‌ها) منتقدانِ برجسته‌یِ سده‌یِ نوزدهم از جمله هردر، گوته، شیلر و برادرانِ اشلگل پدید آوردند اما بعدها مورخانِ لیبرالی چون گِریونوس[1] آن را تضعیف کردند. برداشتِ هاینه از ادبیات که بر فلسفه‌یِ هگلی‌مشرب استوار بود گامی به پیش به شمار می‌آمد اما به سبب تغییرِ مذاقِ ارتجاعیِ سیاستِ آلمان‌یاری او چندان تأثیر پایداری نداشت. پس از او فقط روزنامه‌نگار منتقد فلسفیْ فرانتس مرینگ[2] چیزی تازه بر تاریخِ ادبِ آلمان افزود.

"متخصصانِ" تاریخِ ادبی فقط اندیشه‌هایِ کهن را با یا بدون رگه‌ای از فردیت قرقره کرده‌اند؛ و دشوار است بتوان اندیشه‌هایی را نو شمرد یا اصلاً اندیشه شمرد که نویسندگان را بنا بر سال‌هایِ تولد (آر. ام. مه‌یر[3]) یا بر حسبِ محلِ تولد (نادلر[4]) گروه‌بندی می‌کنند. "متخصصانی" که از متنِ تقسیمِ کارِ سرمایه‌داری سر برمی‌آورند حتی در زمینه‌هایِ بسته و محدودِ خود نیز هیچ‌گونه کمک مؤثر و مهمی نمی‌توانند عرضه کنند (تازه این‌جا از فیلولوژیِ ناب، تصحیحِ متون و مانند آن سخن نمی‌گوییم.)

۱ـ Gervinus, George Gottfried (۱۸۰۵ـ۱۸۷۱) مورخ آلمانی.

۲ـ Mehring Franz (۱۸۴۶ـ۱۹۱۹) فعال انقلابی، مورخ و روزنامه‌نگار آلمانی.

3-R.M.Meyer 4-Nadler

در واقع می‌توان از این هم فراتر رفت؛ زیرا در جایی که تاریخِ ادبیِ آلمان بر زمینه‌یِ مقدماتِ کاذب انجام می‌گیرد انگیزه نه از "متخصصان" بل‌که از نویسندگان و فیلسوفان مایه می‌گیرد. کسی که تحولاتِ اخیرِ تاریخِ ادبیِ آلمان را دنبال کرده باشد به‌آسانی می‌تواند دریابد که این تحولات از نیچه، دیلتای[۱]، زیمل و اشتفان گئورگه[۲] سرچشمه گرفته است. آراء نظری‌ای که اینان عرضه کرده‌اند آرایی یک‌سره غلط، پُرتحریف و ارتجاعی است و تاریخ ادبی را دست‌خوش تحریفِ باز هم بیش‌تر کرده است. "متخصصانِ" تاریخِ ادبی در تحریف نیز هیچ گونه اصالتی از خود نشان نمی‌دهند بل‌که حتی این‌جا نیز به‌طورمکانیکی تکه‌فکرهایی را سر هم می‌کنند که باد به چنگ‌شان می‌اندازد.

اکنون با این ملاحظاتِ منفی تصویرمان را از منتقدِ فلسفی تکمیل می‌کنیم. وحدتِ شناختِ فلسفی از زمینه‌ها و بسترهای کُلی، وحدتِ پژوهشِ جست‌وجوگرانه در تکاملِ تاریخیِ عینی و مبتنی بر این شناسایی که دگرگونی‌هایِ تعیین‌کننده در هنر با تحولاتِ تاریخِ انسانی مرتبط‌اند، وحدتِ معیارِ عینی برای ارزیابی زیبایی‌شناختی، معیاری مبتنی بر فهم و دریافتِ تاریخی و نظام‌مندِ ماهیتِ هنر و اهمیت تعیین‌کننده‌ی هنرمندِ منفردِ صاحبِ نبوغ و اهمیتِ اثرِ فردیِ نابغه از جمله‌یِ عواملی است که زمینه را بر پدیدآمدنِ منتقدِ ادبیِ فلسفی فراهم می‌آورد.

بنابراین فقط هنگامی رابطه‌ای به‌هنجار میان نویسنده و منتقد پدید می‌آید که چنین منتقدانی بتوانند با نویسندگانی هم‌یاری و هم‌کاری کنند که در نتیجه‌ی ژرف‌اندیشی ذهنی به صورتِ داورانِ اصیلِ هنر خود و هنرِ دیگران درآمده‌اند. در سراسر دوره‌یِ **روشن‌گری**، دوره‌یِ کلاسیکِ آلمان، دوره‌یِ جوشش و برآمدِ بزرگِ رئالیسم در

۱ـ Dilthey, Wilhelm (۱۹۱۱ـ۱۸۳۳) فیلسوف آلمانی که در هایدگر تأثیرِ بسیار گذاشته است.

۲ـ George, Stefan (۱۹۳۳ـ۱۸۶۸)، شاعر آلمانی ـ از هم‌گامان بودلر و مالارمه در پاریس و پیش رافائلیان در لندن. رهبر مکتب شعری "هنر برای هنر" در آلمان.

نیمه‌یِ نخست قرن نوزدهم و در طیِ دوره‌یِ دمکراتیکِ انقلابی ادبیات و نقدِ روس وضع چنین بود.

البته چنین وضعی با مبارزه بر سر اصول منافات ندارد. در جامعه‌ی طبقاتی جنبش‌هایِ ادبی اگر نه نتیجه‌یِ خودکارِ پیکارهای طبقاتی دست‌کم پی‌آمدِ ناگزیر نبردهای طبقاتی و ستیزه‌های میان سمت‌گیری‌های اجتماعی و سیاسی‌اند. تضادهایِ موجود در آلمان در هنگامِ انقلابِ فرانسه و دوره‌یِ حاکمیتِ ناپلئون، بحران‌هایِ متعدد در سیرِ تکاملِ فرانسه از ۱۷۸۹ تا ۱۸۴۸، تمایز ایدئولوژیک دمکراسی از لیبرالیسم در روسیه، فقط نمونه‌هایی چند از اموری است که در ادبیات و نقد بازتاب یافته است. از این رو چنان که می‌توان به‌آسانی دریافت در ادبیات نیز مانند سیاست این پیکارها با شدّت و حدّت و شور و حرارت جریان دارد.

باز این امر نیز قابل‌فهم است که چنین پیکارهایی که در اوضاع و احوالِ واقعی و در میانِ انسان‌هایی درمی‌گیرد که در جوامعِ طبقاتی زندگی می‌کنند از عناصری چون کینه‌توزی و بدخواهیِ شخصی، تنگ‌نظری، شایعه یا بغض برکنار نیست. مورخانِ ادبیِ بورژوا با شور و شعف جزئیاتِ کلنجار رفتن‌های بی‌اهمیت را شرح می‌دهند و به همین دلیل اهمیتِ سیاسی و پی‌آمدهای زیبایی‌شناختیِ چنین ستیزه‌هایی را پرده‌پوشی می‌کنند و با ایجاد قیاس‌هایی میان این ستیزه‌ها و دادوبیدادهای ادبی بی‌پروپای روزگار خود آن‌ها را تحریف می‌کنند. اما واقعیت این است که آن‌چه اهمیت دارد سطح و محتوای این پیکارهاست. هنگامی که بیلینسکی، دابرالیوبوف و چرنیشفسکی کوشیدند جهت‌گیریِ اجتماعی و زیبایی‌شناختیِ تاریخ ادبی روسیه را بر بنیادی علمی استوار کنند در پی آن برآمدند که روشن‌سازی سیاسی جنبش انقلابی دمکراتیک را شتاب بخشند و آن را از قیدوبند لیبرالیسم سست و بی‌حال برهانند. حکایات بامزه درخصوصِ مؤلفان "مورد اهانت" هیچ چیز از اهمیت و اعتباری که این جروبحث‌ها در تکاملِ ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی داشتند نشان نمی‌دهد. البته پیش‌انگاشت‌های سیاسیِ پشت این موقعیت بر بسیاری از خوانندگان

امروزی بی هیچ توضیح اضافی آشکار می‌شود؛ منتها چیزی که درک و دریافت آن دشوارتر است (زیرا برخلاف جهت کلیشه‌هایِ تفکر مدرن است) آن است که قرارگرفتن بر فراز دعواهایِ پیش‌پاافتاده‌یِ ادبی یعنی برکشیدنِ خود تا پایه‌یِ عینیتِ زیبایی‌شناختی و فراتررفتن از مسائلِ ذهنیِ صرفِ صناعت و تکنیک و رسیدن به زیبایی‌شناسیِ عینی. خواننده‌ی امروزی با حسرت نقدِ بالزاک را بر ***صومعه‌ی پارم*** استندال می‌خواند ـ در هر موضع و مسأله‌ای، از زندگی اجتماعی گرفته تا سیاست یا ادبیات، سخت‌ترین ستیزه‌ها درگیر است ـ و با این همه (یا به سخن دقیق‌تر به همین دلیل) حال‌وهوایِ ناب و آزادِ تاریخِ اصیل و نیرومند در جریان است: مسائل بنیادیِ زندگی از دریچه‌ای دیالکتیکی نگریسته می‌شود، ستیزه‌ها از گونه‌ای است که پیش‌رفت را به پیش می‌برد.

ما این هوای پاک و نابِ گفته‌های زیبایی‌شناختی نویسنده ـ منتقدان را در کار منتقدانِ فلسفی نیز تنفس می‌کنیم. این سنت در روزگار ما در ماکسیم گورکی ادامه می‌یابد و او این میراث را به پژوهش سوسیالیستی هنر انتقال می‌دهد. از همین روست که گورکی تا این حد نویسندگانِ مدرن را برمی‌آشوبد؛ زیرا در ***گفت‌وگوهایی درباره‌یِ صناعت ادبی***[1] برداشتی را از وظیفه‌یِ نویسنده مطرح می‌سازد که به لحاظِ کیفی با برداشتِ مسلطِ امروز متفاوت است. روی‌کردِ او هیچ ربطی به هنرمندی و مهارت در حالات و جلوه‌هایِ ساختگی ندارد؛ و خواهانِ کاوش در مواد و مصالحِ بارورِ خودِ زندگی برای بیرون‌کشیدن چیزی نمونه‌نما و نیز تجسم‌بخشیدن آن به صورت درخورترین محتوایِ زیبایی‌شناختی، برترین محتوایِ معنوی و پُراهمیت‌ترین محتوایِ اجتماعی است.

لنین که معاصرِ بزرگ گورکی در زمینه‌یِ نقدِ فلسفی است دقیقاً اهمیت پیکارهای ایدئولوژیک گورکی را برای فرهنگِ سوسیالیستی قدر شناخت. میان نویسنده‌ی

1-craft

نقدهایی درباره‌ی تالستوی و هرتزن[۱] و نویسنده‌ی **مادر** و کارامازوف شینا[۲] روابطی متعارف و به‌هنجار برقرار است.

هم نویسندگان و هم منتقدان باید که عالی‌ترین آرمان و کمال مطلوب را در سنت حرفه‌های خود از نو کشف کنند و از نو بدان دست یابند تا از نو روابطی به‌هنجار و متعارف، ثمربخش و مکملِ یک‌دیگر برقرار سازند.

۱ـ منظور لنین است. (م)

2-Karamasov Shchina

داستایفسکی

من باید روح‌ام را ثابت کنم!

رابرت براونینگ

۱

گرچه واقعیتی غریب است با این همه بارها تکرار شده است که تجسمِ ادبی انسانِ طرازِ نو با همه‌یِ مسائل و مشکلات‌اش از ملتی جوان به جهان متمدن پا می‌گذارد. از این‌جاست که در سده‌ی هجدهم ورتر از آلمان آمد و در انگلستان و فرانسه رواج گرفت: باز از این‌جاست که در نیمه‌یِ دوم سده‌یِ نوزدهم راسکولینکوف از روسیه‌یِ دوردست، ناشناخته و تقریباً افسانه‌ای آمد تا برایِ کُلِ جهانِ متمدن سخن بگوید.

در این واقعیت که کشوری عقب‌افتاده آثارِ نیرومند پدید آورد جای هیچ شگفتی نیست؛ زیرا فهم و دریافت تاریخی‌ای که در سده‌ی نوزدهم شکل گرفت و گسترش یافت ما را به برخورداری از ادبیاتِ کُلِ جهان و سراسرِ گذشته عادت داده است؛ و آثار هنری‌ای که بر جهان تأثیر گذاشته‌اند از دوردست‌ترین کشورها و اعصار، از تندیس‌هایِ افریقایِ سیاه، تا چاپ چوبی‌های چینی، از ***کالهوالا***[1] تا رابیندارانات تاگور مایه می‌گیرد.

اما دو موردِ ورتر و راسکولونیکوف بسیار متفاوت است. تأثیر این دو شخصیتْ کوچک‌ترین ارتباطی با اشتیاقِ عطش‌ناک به امورِ عجیب و غریب و غیربومی ندارد. این‌جا "ناگهان" از کشوری عقب‌افتاده که در آن گرفتاری‌ها و کشاکش‌هایِ تمدنِ معاصر هنور به‌تمامی آفتابی نشده است آثاری پدیدار می‌شود که به‌طرزی‌خلاقانه همه‌یِ مسائل فرهنگِ انسانی را در برترین قله‌یِ آن بیان می‌کند، ژرف‌ترین اعماق را برهم می‌زند و کلّیتی عرضه می‌دارد که تا آن هنگام هرگز به دست نیامده بود و هرگز نیز از آن پس از آن فراتر نرفته‌اند، و معضلاتِ معنوی، اخلاقی و فلسفی آن عصر را

۱ـ Kalevala، شعرِ حماسیِ فنلاندی به صورت نظمِ بی‌قافیه و مبتنی بر وتدِ مفروق (Trochee) که نخستین بار به دست الیاس لونروت (Elias Lonnrot) از روی پخشِ شفاهیِ فرهنگِ مردم و اسطوره‌گان فنلاندیِ گردآوری و منتشر شد. (م)

در بر می‌گیرد.

بر کلمه‌ی **معضل** باید تأکید ورزید و با این افزوده تکمیل‌اش کرد که این معضلی شاعرانه و خلاق است و نه مسأله‌ای که بتوان به زبانِ فلسفی بیان‌اش کرد؛ چرا که رسالتِ شعر و قصه این بوده و هست که معضلات و مسائل را به صورتِ آدم‌هایِ نو و سرنوشت‌هایِ نوِ آدم‌ها طرح کند. اگر از این فاصله نگاه کنیم جواب‌هایِ مشخصی که آثار شاعرانه به‌طورطبیعی عرضه می‌کنند اغلب در ادبیاتِ بورژوایی خصوصیتی دل‌بخواه و اختیاری دارند؛ و چه بسا مسأله‌یِ شاعرانه‌یِ واقعی را دست‌خوش آشفتگی سازند. گوته با ورترِ خود خیلی زود به این مسأله برخورد؛ و فقط چند سال بعد ورتر را بر آن داشت تا در قطعه‌یِ شعری از خواننده درخواست کند: «مرد باش و به دنبال من نیا.»

ایبسن کاملاً آگاهانه پی‌جویی در وظیفه‌ی شاعر را مورد توجه قرار داد و با اعتقاد راسخ از هر گونه اجبار به پاسخ‌گویی به مسائل خود تن زد. هنگامی که چخوف تمایزی دقیق میانِ "حل مسأله و طرح درست مسأله"[۱] قایل شد درباره‌یِ کُل این مسأله اظهار نظری قطعی کرد، زیرا "تنها طرحِ دقیق و درستِ مسأله است که از هنرمند انتظار می‌رود. در ***آنا کارنین*** و ***اونگین*** حتی یک مسأله حل نمی‌شود و با این همه این آثار ما را به‌تمامی ارضا می‌کنند چرا که همه‌ی مسائل به‌طرزدرست و دقیق در آن‌ها طرح شده‌اند."[۲]

این بینش به‌ویژه برای داوری درباره‌ی داستایفسکی مهم است زیرا بسیاری و چه بسا بیش‌ترِ پاسخ‌های سیاسی و اجتماعی او اشتباه و نارواست و هیچ ربطی به واقعیتِ کنونی یا بهترین کوشش‌ها و تکاپوهای امروزین ندارد. همین که این پاسخ‌ها اعلام شدند، منسوخ و چه بسا ارتجاعی شدند.

با این همه داستایفسکی نویسنده‌ای با نام و آوازه و شایستگیِ جهانی است؛ چرا که می‌دانست چه‌گونه در طیِ بحرانی که کشورش و کُلِ تبار انسان را فرا گرفته بود

۱ـ نامه به A. Survorin، ۲۷ اکتبر ۱۸۸۸. ۲ـ نامه به A. Survorin، ۲۷ اکتبر ۱۸۸۸.

مسائل را به‌وجه‌قاطع و خلاقانه طرح کند. داستایفسکی انسان‌هایی آفرید که سرنوشت و زندگی درونی‌شان، ستیزه‌ها و کشاکش‌ها و روابط‌شان با دیگر شخصیت‌ها، کشش و وازنش‌شان نسبت به آدم‌ها و اندیشه‌ها تمامیِ ژرف‌ترین مسائل آن عصر را، ژرف‌تر و پهناورتر از خودِ زندگیِ متوسط، روشن ساخت. این پیش‌بینیِ خیال‌آمیز تکاملِ معنوی و اخلاقیِ جهانِ متمدن تأثیر و نفوذ نیرومند و پایدار آثار داستایفسکی را تضمین کرد. هر چه زمان پیش‌تر می‌رود این آثار چه بسا به‌روزتر و تازه‌تر می‌گردند.

۲

راسکولینکوف راستینیاکِ نیمه‌یِ دوم سده‌یِ نوزدهم است. داستایفسکی بالزاک را تحسین می‌کرد، ***اوژنی گراندِه‌یِ*** او را به روسی برگردانده بود و مطمئناً کاملاً آگاهانه درون‌مایه‌یِ سلف خود را از سر گرفته بود. صِرفِ همین رابطه و دریافتِ شاعرانه‌یِ او از دیگرگونیِ روزگاران، آدم‌ها، روان‌شناسی و جهان‌بینی‌شان، نمودار اصالت داستایفسکی است.

امرسون دلیلِ تأثیرِ ژرف و فراگیرِ ناپلئون را بر کُلِ زندگی فکری اروپا در این امر می‌بیند که «مردمی که ناپلئون بر آنان نفوذ و تأثیر دارد خودْ ناپلئون‌هایِ کوچک‌اند.» البته امرسون فقط بر یک جنبه از این نفوذ انگشت می‌گذارد؛ زیرا ناپلئون نمودارِ همه‌یِ نیکی‌ها و زشتی‌های توده‌ی بزرگ انسان‌ها در زمانه‌ی خود و هم‌چنین تا حدی در روزگاران بعدی بود. بالزاک و استندال مسأله را از زاویه‌یِ دیگری نگریستند و نکته‌هایی لازم بر آن افزودند. در نظر آنان ناپلئون مصداقِ بارزِ این تعبیر است که از هنگام انقلاب فرانسه هر آدم با استعداد تعلیمیِ ارتشبد[1] را به عنوان نمونه‌یِ برجسته‌ی ظهور بی‌مانع و آزاد استعدادها در جامعه‌ای دمکراتیک در کوله‌پشتی خود حمل می‌کند. از این‌جاست معیارِ سنجشِ ویژگیِ دمکراتیکِ جامعه: آیا ظهور و خیزش ناپلئون‌وار ممکن است یا نه؟ از این پرسش است که نقد بدبینانه‌ی بالزاک و استندال در پی آمد: بازشناخت و پذیرشِ این نکته که دوره‌ی قهرمانی و حماسی جامعه‌ی بورژوایی ـ و خیزش تک‌تک افراد ـ به سر آمده و به گذشته پیوسته است. هنگامی که داستایفسکی پا به عرصه گذاشت عصرِ قهرمانی چه بسا دورتر شده بود؛ جامعه‌یِ بورژواییِ اروپایِ غربی پایه‌های حاکمیت خود را تحکیم بخشیده بود. در برابرِ رؤیایِ ناپلئونی سدهای بازدارنده‌یِ درونی و بیرونی‌ای برپا شده بود که با

۱ـ اشاره به ناپلئون.

سدهایِ روزگارِ بالزاک و استندال متفاوت و به‌مراتب استوارتر بود. روسیه‌یِ داستایفسکی تازه آغاز به نوعی دگرگونی اجتماعی کرده بود ـ از همین‌جاست که می‌بینیم رؤیاهایِ ناپلئونیِ جوانانِ روسی خشن‌تر و پُرشور و شغب‌تر از رؤیاهایِ معاصرانِ اروپایی غربیِ آنان است. اما دگرگون‌سازی هم‌ازآغاز در برابرِ استخوان‌بندیِ محکمِ موجودِ جامعه‌ی کهن با موانع ناگذشتنی روبه‌رو شد (هرچند که ممکن است این سامانِ کهن در چشم‌اندازِ تاریخْ مرده و پوسیده در نظر آید). روسیه در خلالِ این دورهٔ معاصرِ اروپایِ پس از ۱۸۴۱[1] بود، و البته با همه‌یِ سرخوردگی‌ها و نومیدی‌های اروپا از آرمان‌هایِ جامعه سده‌ی هجدهم و رؤیاهایِ نوسازی و اصلاح و تحولِ جامعه‌یِ بورژوایی. اما این معاصربودن با اروپا در دوره‌ای پیش‌انقلابی رخ داد که در آن رژیمِ قدیمِ روسیه هم‌چنان عنان‌گسیخته فرمان‌روایی داشت و روسیه‌یِ ۱۷۸۹[2] هنوز در آینده‌ای بسیار دور قرار داشت.

حتی راستینیاک ناپلئون را نه وارثِ تاریخیِ مشخصِ انقلاب فرانسه که "استاد جنبش و تکاپو[3]" می‌شمرد. چهره‌یِ جذابِ ناپلئون نمونه‌ای عرضه می‌کرد که نه از هدف‌های غایی او بل‌که از روش، و از انواع و فنون کار و کردار و شیوه‌های او در چیرگی بر مشکلات، دشواری‌ها و موانع سرچشمه می‌گرفت. با این همه، با وجودِ همه‌یِ ضعف‌هایِ روان‌شناختی و اخلاقی و والایش[4]هایِ آرمانی، هدف‌هایِ خاصِ نسلِ راستینیاک روشن و از لحاظ اجتماعیِ مشخص و ملموس باقی می‌ماند. موقعیتِ راسکولینکوف چه بسا قاطعانه‌تر وارونه می‌شود، زیرا در نزد او مسأله‌یِ اخلاقی و روان‌شناختی تقریباً به‌تمامی ملموس و مشخص است و آن مسأله‌یِ توانایِ ناپلئون است برای رسیدن به هدف‌های بزرگ ـ توانایی و قوتی که برای نمونه همانندِ توانایِ محمد(ص) است در همین باره.

۱ـ سال انقلاب‌هایِ سراسریِ اروپا. ۲ـ سال انقلاب کبیر فرانسه.

3-Professeur d'energic 4-sublimation

از چنین چشم‌اندازِ روان‌شناختی‌ای کاروکردارِ[1] مشخص و ملموس به صورتِ امری تصادفی درمی‌آید، و به جای هدف وسیله‌ی واقعی یک موقعیت است. و دیالکتیکِ روان‌شناختی و اخلاقیِ هواخواهی و مخالفت با کاروکردار به صورت جان کلام درمی‌آید: آزمودنِ این امر که آیا راستینیاک توانایی آن را دارد که ناپلئون گردد. کاروکردارِ مشخص به صورتِ آزمایشی روان‌شناختی درمی‌آید که به‌هرحال تمامیِ هستیِ جسمانی و اخلاقی آزمایش‌گر را در ره‌گذر خطر قرار می‌دهد: آزمایشی که "موقعیت تصادفی" و "فاعل[2] تصادفی"اش در فرجامِ کار موجودِ انسانی دیگری است.

در ***بابا گوریوی*** بالزاکْ راستینیاک و دوست‌اش بیانشون[3] به‌طورخلاصه درباره‌یِ این مسأله‌یِ اخلاقی به بحث می‌پردازند که آیا آدم حق دارد که در قبالِ دریافتِ یک میلیون فرانک دکمه‌ای را بفشارد و صاحب منصبِ چینی ناشناسی را به قتل برساند؟ در بالزاک گفت‌وگوها در حکم واقعه[4]ها، وقایع فرعیِ[5] بامزه و تصویر[6]هایِ اخلاقی برایِ مسائلِ اصلیِ مشخص زمان‌اند. برای داستایفسکی این امر به صورت مسأله‌ی اصلی درمی‌آید و با هنری سنجیده و سترگ به کانونِ همه چیز مبدل می‌شود؛ و نیز با همان سنجیدگیْ جنبه‌ی علمی و مشخصِ کنش به کناری نهاده می‌شود. برایِ نمونه راسکولینکوف حتی نمی‌داند که چه‌قدر از پیرزن گروبردار دزدیده است. جنایتِ او به دقتِ تمام طرح‌ریزی می‌شود با این همه او فراموش می‌کند در را ببندد و غیره. همه‌ی این جزئیات بر نکته‌ی اصلی تأکید دارد: آیا راسکولینکوف می‌تواند از لحاظ اخلاقی تجاوز از مرزها را تاب بیاورد؟ و در وهله‌ی نخست: چه انگیزه‌هایی به سود و بر ضدِ جنایتِ او دست‌اندرکارند؟ کدام نیروهایِ اخلاقی به صحنه می‌آیند؟ کدام موانعِ بازدارنده‌یِ روان‌شناختی در تصمیم او پیش از جنایت و پس از آن اثر می‌گذارند؟ او برایِ گرفتن این تصمیم و پایداری و ثباتِ بعدیِ خود قادر است

1-action و نیز کاروکنش، کنش و کار و عمل 2-subject

3-Bianchon 4-episode 5-by play 6-illustration

کدام نیروهایِ روانی را بسیج کند؟

این‌جا تجربه‌یِ ذهنی با خویشتنْ پویاییِ خاصِ خود را می‌یابد. این حالت حتی هنگامی که اهمیت و معنایِ عملیِ خود را از دست داده است هم‌چنان ادامه می‌یابد؛ و از همین روست که راسکولینکوف فردایِ روز جنایت به آپارتمانِ گروبردار می‌رود تا دوباره به صدایِ زنگِ دری گوش بسپارد که پس از قتلِ پیرزن این همه او را ترسانده و پریشان کرده بود و می‌خواهد بار دیگر تأثیراتِ روانی آن را بر روی خود بیازماید. اما هر اندازه که آزمایش‌گری و تجربه فی‌نفسه خالص‌تر و ناب‌تر باشد، کم‌تر می‌تواند پاسخی مشخص و ملموس به مسائل ملموس و مشخص بدهد.

مسأله‌یِ اساسی راسکولینکوف اکنون به صورت روی‌دادی در ادبیات جهانی درآمده است ـ و این نیست مگر دقیقاً در پیوند و تقابل با سلف بزرگ او. زیرا همان‌گونه که پیدایش و تأثیرگذاری ورتر بدون ریچاردسُن[1] و روسو[2] محال بود راسکولینکوف نیز بدون بالزاک تصورناپذیر است. با این همه طرحِ مسأله‌یِ اصلی در **جنایت و مکافات** همان‌قدر اصیل، برانگیزنده و پیش‌گویانه است که در **ورتر**.

۱ـ Richardson, Samuel (۱۷۶۱ـ۱۶۸۹) رمان‌نویس انگلیسی.

۲ـ Roussea, Jean Jacques (۷۸ـ۱۷۱۲) فیلسوف سیاسی، کارشناس امور آموزش و پرورش و مقاله‌نویس سوئیسی.

۳

یکی از مسائلِ اصلیِ انسانیِ جهانِ بورژوایی و روشن‌فکری سده‌ی نوزدهم و بیستم تجربه با خویشتن و انجام‌دادنِ عملی نه برایِ خاطر محتویات و تأثیراتِ عمل بل‌که برای آن است که انسان یک بار هم شده خود را در ژرفا و تا نهایت اعماق بازکاود و واشناسد.

گوته در برابرِ شعارِ "خود را بشناس" و "خودشناسی" از ره‌گذر خودکاوی دیدگاهی بسیار شکاکانه اختیار کرد. در نظر او کاروکنش به منزله‌ی راهی به خودشناسی هنوز امری مسلم بود. گوته نظامی استوار از آرمان‌ها در اختیار داشت، هر چند که ممکن است این نظام آشکارا و بی‌پرده تدوین نشده بوده باشد. با این همه در کوشیدن برایِ این آرمان‌ها، کاروکنش‌هایی که به سببِ محتویات و روابطِ تنگاتنگ‌شان با آرمان‌ها اهمیت داشتند، از سر ضرورت انجام می‌پذیرفتند. از این‌جاست که خودشناسی به صورتِ فرآورده‌یِ جانبی کاروکنش درمی‌آید: و انسان با عمل‌کردنِ مشخص در جامعه یاد می‌گیرد که خود را بشناسد.

در این حال حتی هنگامی که این آرمان‌ها دیگرگون می‌شوند، حتی هنگامی که این آرمان‌ها ـ خواه تحقق یافته باشند یا نیافته باشند ـ وزن و اهمیت خود را از دست می‌دهند و نسبی می‌شوند آرمان‌های تازه‌ای جای آرمان‌های ازدست‌رفته را می‌گیرند. فاوست، استاد ویلهلم (والبته خودِ گوته) مسائلِ خود را دارند؛ اما این مسائل، مسائلِ خاص آن‌ها نمی‌شوند.

همین نکته درباره‌یِ خودخواهان و خودمدارانِ بزرگِ بالزاک نیز صادق است. چون به نگاهِ عینی نظر کنیم درون‌گروی و ذهنی‌ساختنِ آرمان‌هایِ فردگرایی هنگامی بسیار مشکوک می‌نماید که خودمداری ـ همان تحسین و تمجیدِ فرد به هر بهایی ـ به صورتِ مسأله‌ی اصلی درمی‌آید؛ و این پیوسته در آثار بالزاک تکرار می‌گردد. با این

همه همین مسائلِ عینی در آثار بالزاک بسیار به‌ندرت به خودفروپاشیِ فاعل[1] می‌انجامد.این جا فردگراییْ مسائلِ تراژیک (یا کمیکِ) خود را خیلی زود آفتابی می‌کند؛ با این همه خودِ فرد هنوز مسأله‌دار[2] نشده است.

تنها هنگامی که این فردگراییْ به درون می‌گراید ـ هنگامی که نمی‌تواند نقطه‌یِ ارشمیدسی[3] را در هدف‌هایِ اجتماعیِ رایج یا در انگیزشِ خودجوشانه‌یِ نوعی جاه‌طلبیِ خودمدارانه بیابد ـ آن وقت است که مسأله‌یِ تجربه‌گری‌هایِ داستایفسکی مطرح می‌گردد. استاوراگین قهرمانِ ***جن‌زدگان*** چکیده‌ای از این مسائل را در نامه‌یِ وداع خود با داشاشاتوف[4]، درست لحظه‌ای پیش از خودکشی، به دست می‌دهد:

«من همه جا توش و توان‌ام را به کار انداختم. به‌ام توصیه کردی این کار را بکنم تا یاد بگیرم که "خودم را بشناسم"... اما این که در کجا نیروی‌ام را به کار بیندازم ـ این است چیزی که هرگز ندیدم و حالا هم نمی‌بینم... راستش هنوز هم می‌توانم آرزو کنم که کارِ خوبی بکنم، چنان که همیشه می‌توانستم، و این به‌ام احساسِ رضایت می‌دهد. و در عین حال دل‌ام می‌خواهد کارِ زشتی بکنم و این هم به‌ام لذت می‌دهد... خواسته‌های‌ام چندان قوی نیست، نمی‌تواند هدایت‌ام کند. می‌شود بر روی کُنده‌ی درختی از رودخانه گذشت اما رویِ یک تکه‌ی چوب نمی‌شود.»[5]

حقیقت این است که مورد استاوراگین بسیار خاص و استثنایی و بسیار متفاوت با مورد راسکولینکوف و به‌ویژه متفاوت با این تجربه‌گری‌هاست که در آن کوشش برای رسیدن به خودشناسی با توسل به ارواحِ دیگر کسان انجام می‌پذیرد: چنان که

1-self dissolution of the subject　　2-problematical

۳ـ اشاره به این سخن ارشمیدس: مرکزِ ثقلِ زمین را به من نشان دهید تا با اهرمی زمین را تکان بدهم. (م)

4-Dasha shatov

۵ـ The Possessed، از روی ترجمه‌ی کنستانس گارنت، با اندکی دست‌کاری [رنه‌ولک].

برای نمونه هنگامی که قهرمانِ ***یادداشت‌هایِ زیرزمینی*** که تقریباً منحصراً با چنین تجربه‌گری‌هایی سر می‌کند با احساس دل‌سوزی با لیزایِ روسپی سخن می‌گوید تا قدرت خود را روی احساساتِ او بیازماید؛ یا هنگامی که در ***ابله*** ناستاسیا فیلیپوونا[1] یک‌صدهزار روبل اسکناسی را که راگوژین[2] آورده است در آتش می‌اندازد تا به‌تمامی بر پستی و پلشتی گانیا ایوولگین[3] وقوف یابد و لذت ببرد، همان گانیایی که اگر می‌توانست پول را از کام آتش بیرون بکشد آن را برمی‌داشت و غیره.

گرچه تمامِ این موارد متفاوت و متنوع‌اند همه در یک چیزِ مهم مشترک‌اند. نخست آن‌که همگی بی‌استثنا کاروکنش‌هایِ آدم‌هایِ تنهایند ـ آدم‌هایی که برحسب آن چه از زندگی و محیط خود درمی‌یابند یک‌سره به خود اتکاء دارند، چنان ژرف و شدید در خود زیست می‌کنند که روح دیگران برایِ آنان تا ابد به صورت قلم‌روی ناشناخته می‌ماند. آدمِ دیگر نسبت به آنان فقط قدرتی غریب و تهدیدآمیز است که یا آنان را مقهور می‌کند یا مقهورِ آنان می‌گردد. هنگامی که دالگاروکیِ[4] جوان در ***جوان خام*** "فکر" خود را شرح می‌دهد و می‌گوید که می‌خواهد کارمندِ روتشلید[5] بشود و به توصیفِ تجربه‌هایی می‌پردازد که قرار است "فکر" او را متحقق کند، تجربه‌هایی که بسیار شبیه به تجربه‌هایِ راسکولینکوف است، ماهیتِ این تجربه‌ها را با صفاتی چون "تنهایی" و "قدرت" تعریف می‌کند. انزوا، جدایی و تنهایی روابط میان انسان‌ها را به مبارزه‌ای برایِ برتری یا فروتری فرو می‌کاهد. تجربهٔ نوعی صورت معنوی فرازیده[6] است، نوعی درون‌گردیِ روان‌شناختیِ پیکارهایِ آشکار و بی‌پرده برای قدرت.

1-Nastasya Filipovna 2-Rogozhin 3-Ganya ivolgin

4-Dalgoruky

۵ـ Rotschild, Meyer (۱۸۱۲ ـ ۱۷۳۴) سرمایه‌دارِ جهانی، بنیان‌گذارِ امپراتوریِ بزرگ بانک‌داری در سراسر جهان و متولد فرانکفورت آلمان. پس از مرگ او پسران‌اش کار او را ادامه دادند. (م)

6-sublimated

اما با این تنهایی، با این غوطه‌وری فاعل در خویشتن، نفس یا خودْ ژرف و کرانه ناپیدا می‌گردد. این‌جا یا آشوب استاورگین سر برمی‌آورد که نتیجه‌یِ آن ره‌گم‌کردگی در همه‌یِ غرایز است یا دل‌مشغولیِ راسکولینکوف با یک "فکر". بدین سان یک احساس، یک هدف، یک آرمان بر روحِ انسان فرمان‌روایی مطلق به دست می‌آورد: من، تو، همه‌ی آدم‌ها ناپدید می‌شوند، تبدیل به سایه‌ها و اشباح می‌گردند و تنها در زیر عنوان "فکر" هستی دارند. این تک‌شیدایی[1] در پیوتر ورخاونسکی[2] (***جن‌زدگان***)، که آدم‌ها را چنان در نظر می‌آورد که دل‌اش می‌خواهد چنان باشند، به شکلی پست و کم‌عمق پدیدار می‌گردد؛ و به صورت برتر در زنانی رخ می‌نماید که از زندگی وهن و آزار دیده‌اند. کاترینا ایوانوونا[3] (***برادران کارامازوف***) فقط فضیلتِ خود را و ناستازیا فیلیپونا (***ابله***) خفت و خواری خود را دوست دارند: هر دو گمان می‌کنند که در این دوست‌داریْ حمایت و خشنودی خاطر می‌یابند. ما برترین پایه‌یِ این سازمان‌بندی روانی را در روانِ صاحبِ فکری چون راسکولینکوف و ایوان کارامازوف می‌یابیم. نقطه‌یِ مقابل مضحکه‌آمیز و هولناکِ این کسان اسمردیاکوف[4] (***برادران کارمازوف***) است، همان حاصلِ اخلاقی و ایدئولوژیکِ آموزه‌یِ «همه چیز مُجاز است»[5].

اما درست در همین برترین پایه است که ذهنیتِ شدید و غلیظ به روشن‌ترین وجه به ضد خود بدل می‌شود: تک‌شیدایی سفت و سخت به "فکر" به تهی‌مایگی مطلق می‌کشد. "جوانِ خام" که همان دالگاروکی باشد به طرزی بسیار زنده و مشروح پی‌آمدهایِ روان‌شناختیِ این دل‌مشغولی با فکر کارمندِ روتشلید شدن را وصف می‌کند:

۱ـ Monomania، شیفتگی و شیدایی به یک موضوع یا چیز. آشفتگی حاصل از دل‌مشغولی غیرعقلانی به یک موضوع خاص. (م)

2-Pyotr Verkhovensky 3-Katerina Ivanovna

4-Smerdyakov

۵ـ اشاره به سخن مشهور در *جنایت و مکافات*: «وقتی خدا نباشد همه چیز مجاز است».(م)

«... داشتنِ چیزی ثابت، دایمی و قوی در ذهنِ خود که آدم سخت به آن مشغول شود، چیزی که آدم را از کُلِ جهان بکَنَد، و هر چیز که پیش آید (جز این چیزِ بزرگ) از کنار آدم بلغزد و بگذرد. حتی تأثراتِ آدم به‌ندرت درست و حسابی شکل می‌گیرد... چیزی که به خودم گفتم این بود که آخ، من "فکر"م را دارم، پس دیگر چه باک از چیزهای دیگر... "فکر" در عین بدنامی و ننگ و ناچیزی تسلای‌ام می‌داد. اما انگار که من همه‌یِ چیزهایِ زشت و کریه را زیر پوششِ فکر پنهان می‌کنم. انگار فکر همه چیز را آرام و روبه‌راه می‌کند اما در عین حال پرده‌یِ مهی پیشِ چشم‌های‌ام می‌کشد.»[۱]

از این‌جاست که ناهم‌خوانیِ میان کاروکنش و روح در این کسان پدید می‌آید. از این‌جاست که وحشت از مسخره‌بودن پیش می‌آید زیرا که اینان پیوسته بر این ناهم‌خوانی آگاهی دارند. هر چه این فردگرایی شدت می‌گیرد خود یا نفس بیش‌تر به درون می‌گراید، چه بسا در بیرون نیرومندتر می‌گردد، و هر چه با دیوارِ چینی در را به رویِ واقعیتِ عینی می‌بندد بیش‌تر خود را در خلائی درونی گُم می‌کند. خودی که خویشتن را در خود غوطه‌ور می‌سازد دیگر نمی‌تواند پای‌گاهی استوار بیابد؛ آن‌چه روزگاری پای‌گاهی استوار می‌نمود پوسته‌ای محض به نظر می‌آید: هر آن چه موقتاً با مدعایِ جهت‌دادن پدیدار می‌شد به ضد خود مبدل می‌گردد. آرمان یک‌سره ذهنی می‌شود، *سرابی*[۲] جذاب و وسوسه‌انگیز اما فریبنده است.

از این‌جاست که تجربه کوششی نومیدوار برای یافتن جای‌گاهی استوار در خویشتن است، برای دانستن این‌که آدم کیست ـ کوششی نومیدوار برایِ فروکشیدنِ دیوار چینِ میان **تو** و **من**، میان تو و جهان ـ کوششی نومیدوار و همیشه نیز کوششی بیهوده. تراژدیِ ـ یا تراژدی/کمدیِ ـ آدمِ تنهاْ ناب‌ترین بیان و مظهرِ خود را در تجربه می‌یابد.

۱ـ از ترجمه‌یِ کنستانس گارنت [رنه‌ولک].

2-Fata morgana

۴

یکی از چهره‌های فرعی در کارِ داستایفسکی فضایِ حاکم بر این رمان‌ها را به طرزِ فشرده و معنی‌داری وصف می‌کند. این زن درباره‌یِ شخصیت‌ها می‌گوید: «همه چنان‌اند که گویی در یک ایستگاه قطاراند.» و این نکته‌ای اساسی است.

نخست آن که برای همه‌ی این کسان هر موقعیتی موقتی است. آدم در ایستگاه قطار می‌ایستد و چشم به راه حرکت قطار می‌ماند. ایستگاهِ قطار طبعاً خانه نیست، قطار ناگزیر محلِ گذر است. این تصویر احساسیِ فراگیر درباره‌یِ زندگی در جهانِ داستایفسکی به دست می‌دهد. داستایفسکی در ***خانه‌یِ مردگان*** می‌گوید که حتی زندانیانی که به بیست سال حبس با اعمال شاقه محکوم شده بودند زندگی در زندان را چیزی گذرا و موقتی می‌پنداشتند؛ و در نامه‌ای به استراخوفِ[1] منتقدْ داستانِ ***قمارباز*** خود را که در آن هنگام طرح‌اش را می‌ریخت با ***خانه‌یِ‌مردگان*** مقایسه می‌کند؛ داستایفسکی می‌خواست قوتِ تأثیری را به دست آورد که در ***خانه‌یِ مردگان*** بدان دست یافته بود. زندگی یک قمارباز (و در عین حال چهره‌ای نمادین برایِ داستایفسکی و جهانِ او) هرگز زندگی به معنای دقیق کلمه نیست بل‌که فقط زمینه‌سازی برای زندگی‌ای است که باید فرا برسد: برایِ زندگیِ واقعی است. این آدم‌ها به معنیِ دقیقِ کلمه در حال زندگی نمی‌کنند بل‌که فقط در انتظاری تشویش‌آمیز و دایمی برایِ تغییرِ قطعی در سرنوشت خود به سر می‌برند. با این همه حتی هنگامی که چنین تغییری دست می‌دهد ـ و معمولاً در نتیجه‌یِ تجربه ـ در سازمان‌بندیِ جهان درونی‌شان هیچ چیز بنیادی دیگرگون نمی‌شود. رؤیایی بر اثر تماسِ با واقعیت چون حبابی وامی‌ترکد: رؤیا درهم می‌شکند و رؤیایی تازه با جهتی نو در همان حول‌وحوش پدیدار می‌گردد. قطاری ایستگاه را ترک گفته است،

1-Strakhov

آدم چشم به راهِ قطارِ بعدی است ـ اما با همه‌یِ این احوال ایستگاهِ قطار همیشه ایستگاهِ قطار و محلِ گذر باقی می‌ماند.

داستایفسکی سخت بر این نکته آگاهی دارد که بیانِ شایسته‌یِ چنین جهانی او را در تقابلِ کامل با هنر گذشته و حال قرار می‌دهد. در پایانِ ***جوانِ خام*** داستایفسکی این عقیده را به صورتِ نامه‌ای انتقادی درباره‌یِ خاطراتِ قهرمان رمان طرح می‌کند. داستایفسکی به‌وضوح می‌بیند که ممکن نیست بر چنین دنیایی زیباییِ ***آناکارنین*** حکم‌فرما باشد. اما بعد صورتِ بیان خود را توجیه می‌کند، اما این کار را با طرح مسأله‌ای در باب زیبایی‌شناسیِ ناب انجام نمی‌دهد؛ بل‌که برعکس می‌اندیشد که زیباییِ رمان‌هایِ تالستوی (داستایفسکی از این رمان‌ها نام نمی‌برد اما اشاره‌ها تردیدناپذیر است) در واقع به گذشته تعلق دارد نه به حال و این که این آثار در ذات خود از هم‌اکنون به صورتِ رمان‌هایِ تاریخی درآمده‌اند. در کارِ خودِ او انتقادِ اجتماعی که در پسِ پشتِ کشاکشِ زیبایی‌شناختی نهان شده است با توصیف خانواده‌ای صورتِ ملموس و مشخص می‌یابد که سرنوشت‌اش نه به صورتِ خانواده‌ای به‌هنجار بل‌که هم‌چون "خانواده‌ای تصادفی" به خاطراتِ دالگاروکی پیوند می‌خورد. بر طبقِ نظر نویسنده‌یِ نامه، ناهم‌سازیِ زیبایی و رئالیسمِ نو به سببِ وقوع تغییری در ساختارِ جامعه است. از سویی "اختیاری‌بودن" و نابه‌هنجاربودن خانواده در ذهن افراد پدیدار می‌شود ـ یکی از شخصیت‌های رمان می‌گوید که مردمان درست و خوبِ عصرِ حاضر تقریباً همه از لحاظ ذهنی بیمارانند؛ و از سوی دیگر همه‌ی تحریف‌ها و کژروی‌هایِ درون خانواده فقط آشکارترین و شناخته‌ترین مظهرِ بحرانی ژرف در کُلِ جامعه‌اند.

داستایفسکی با مشاهده و عرضه‌یِ این نکته به صورتِ نخستین و بزرگ‌ترین شاعرِ کلانِ شهرِ سرمایه‌داری نوین درمی‌آید. البته دیرگاهی پیش از داستایفسکی نیز شیوه‌یِ برخوردِ شاعرانه با شهر سابقه داشته است: در اوایلِ سده‌یِ هجدهم ***مال***

فلاندرزِ دیفو[۱] به صورت شاه‌کاری درباره‌ی شهر پدیدار شد؛ و به‌ویژه دیکنز به تنهاییِ خاصِ شهرِ بزرگ بیانی شاعرانه بخشید. (داستایفسکی به همین دلیل به دیکنز عشق می‌ورزد و او را می‌ستاید.) و بالزاک در تصویری که از پاریس به دست می‌دهد دوایر دانته‌واری از *دوزخ* نو و معاصر طرح می‌زند.

این همه درست است و می‌توان مواردِ دیگری نیز بر آن افزود. با این همه داستایفسکی نخستین کسی است ـ و هنوز نیز بی‌همتاست ـ که به ترسیمِ انحراف‌ها و کژبینی‌های ذهنی‌ای می‌پردازد که زندگی در شهری مدرن در نتیجه‌یِ ضرورتِ اجتماعی به بار می‌آورد. نبوغِ داستایفسکی دقیقاً در قدرتِ بازشناختن و تصویرکردنِ پویاییِ تکاملِ اجتماعی، اخلاقی و روان‌شناختیِ آتی از بطنِ جوانه‌های چیزی است که تازه به بالیدن آغاز کرده است.

باید بیافزاییم که داستایفسکی خود را محدود به توصیف و تحلیل ـ و اگر بخواهیم از یکی از اصطلاحاتِ رسمِ روزِ لاادری‌گری کنونی بهره جوییم ـ به "ریخت‌شناسیِ" صرف محدود نمی‌کند بل‌که هم‌چنین یک خاست‌گاه، یک دیالکتیک و یک چشم‌انداز عرضه می‌کند.

مسأله‌یِ خاست‌گاه تعیین‌کننده است. داستایفسکی آغازگاه سرشت ویژه‌یِ سازمان‌بندیِ روان‌شناختیِ شخصیت‌هایِ خود را در قالبِ خاصِ فلاکت و شوربختیِ شهری می‌بیند. برایِ مثال رمان‌ها و داستان‌های بزرگِ دوره‌یِ پختگی داستایفسکی، مثلاً ***یادداشت‌های زیر زمینی***، ***آزردگان*** و ***جنایت و مکافات*** را در نظر بگیرید. در هریک از این داستان‌ها می‌بینیم که چه‌گونه مسائلی که ما آن‌ها را از دیدگاهِ پی‌آمدهایِ روانی‌شان مورد بحث قرار داده‌ایم، سازمان‌بندیِ روانیِ شخصیت‌هایِ داستایفسکی و کژروی‌ها و انحراف‌هایِ آرمان‌هایِ اخلاقی همه از فلاکت و سیه‌روزیِ اجتماعیِ کلان‌شهرِ مدرن سرچشمه گرفته‌اند. آزردگی و رنجیدگی آدم‌ها در شهر در حکم اساس و بنیادِ فردگراییِ بیمارگونه ایشان و میلِ بیمارگون و

۱ـ Defoe, Daniel (۱۶۶۰ـ۱۷۳۱) رمان‌نویس انگلیسی خالق رابینسون کروزو.

شوم‌شان به قدرت‌یافتن بر خود و هم‌نوعان‌اش است.

داستایفسکی روی‌هم‌رفته علاقه‌ای به توصیفِ واقعیتِ بیرونی ندارد، و ***منظره‌پرداز***[1] نیست، چنان که مثلاً تورگینف و تالستوی هر یک به شیوه‌یِ خاصِ خود چنین‌اند؛ اما از آن‌جا که با قدرتِ خیال و الهامِ یک شاعر به درک و دریافتِ وحدتِ سازمان‌بندی امر درونی و بیرونی ـ یعنی امرِ اجتماعی و روانی ـ در متن فلاکت و تیره‌ورزیِ شهر دست می‌یابد تصویرهای بی‌مانندی از پترزبورگ، به‌ویژه در ***جنایت و مکافات***، به دست می‌آید: تصویرهایِ کلان‌شهری نوین ـ از اتاق تابوت‌وار قهرمان داستان گرفته تا تنگی و ترشیِ خفقان‌آور پاسگاهِ پلیس تا مرکز محله‌های فقیرنشین، بازار علوفه، و خیابان‌ها و پل‌های شبانه.

با این همه داستایفسکی هیچ‌گاه متخصصِ "محیط[2]" نیست؛ بل‌که کارش کُلِ جامعه، از "برترین" تا "فروترین" نقطه، از پترزبورگ تا فلان دهکده‌ی دورافتاده را در بر می‌گیرد. اما "پدیده‌یِ اصلی" ـ و این ویژگیِ هنری پرتوی نیرومند بر خاستگاهِ اجتماعی این کتاب‌ها می‌افکند ـ همواره همان می‌ماند و آنْ فلاکتِ پترزبورگ است. داستایفسکی آن‌چه را در پترزبورگ تجربه می‌شود هم‌چون امری معتبر به کُلِ جامعه تعمیم می‌بخشد. همان گونه که در تراژدی‌هایِ محلی، مثلاً ***جن‌زدگان*** و ***برادرانِ کارامازوف***، شخصیت‌های پترزبورگی (استاوراگین و ایوان) لحن[3] را تعیین می‌کنند به همین سان نیز در توصیفِ کُلِ جامعه الگو را چیزی تعیین می‌کند که در "آن پایین" در فلاکت و شوربختی نشو و نما کرده است.

بالزاک شباهتِ روان‌شناختیِ ژرف میانِ "بالا" و "پایین" را بازمی‌شناسد، آن را به تصویر می‌کشد و به وضوح مشاهده می‌کند که قالب‌هایِ بیانیِ چیزی که از لحاظِ اجتماعی پایین‌تر است بر قالب‌هایِ بیانیِ لایه‌هایِ بالاتر امتیازهایِ بزرگی دارد.

اما داستایفسکی با چیزی بیش از مسأله‌یِ بیانِ هنری سروکار دارد. در نزد او فلاکت و

1-Paysagiste 2-milieu 3-tone

سیه‌روزی پترزبورگ، به‌ویژه فلاکتِ جوانِ روشن‌فکرِ آن، ناب‌ترین درڈنشانِ[1] کهنِ[2] "پدیده‌یِ اصلیِ" اوست: یعنی بیگانگیِ فرد از جریانِ پهناورِ زندگیِ مردم که در نظرِ داستایفسکی واپسین و قطعی‌ترین دلیلِ اجتماعی برایِ همه‌یِ تحریف‌ها و کژبینی‌های ذهنی و اخلاقی‌ای است که در بالا طرحی از آن به دست دادیم. البته می‌توان همین تحریف‌ها و کژبینی‌ها را در لایه‌ها و قشرهایِ بالاتر نیز مشاهده کرد، اما چیزی که هست در این مورد بیشترْ پی‌آمدهایِ روان‌شناختی به چشم می‌آید حال آن که در موردِ نخست فرایندِ اجتماعی و روان‌شناختیِ سرآغاز و خاستگاه‌شان بسیار روشن‌تر نمایان می‌شود. در "آن بالا" می‌توان پیوندِ تاریخیِ این سازمان‌بندیِ روانی را با گذشته تمیز داد. گورگی با تیزبینیِ بسیار در ایوان کارامازوف خلفِ روانی ابلوموفِ اشراف منشِ وارفته و کنش‌پذیر را می‌بیند. اما "آن پایین" عنصرِ شورشی و سرکش برتری می‌یابد و رو به آینده دارد.

این جداییِ میانِ فردِ تنها و زندگیِ مردم مضمون و درون‌مایه‌یِ مسلطِ ادبیاتِ بورژواییِ نیمه‌یِ دومِ سده‌یِ نوزدهم است؛ این سنخ در جریانِ این دوره بر ادبیاتِ بورژواییِ غرب چیرگی می‌گیرد ـ حال خواه پذیرفته آید یا رد شود، به‌طرزی‌غنایی صورتِ آرمانی بیابد یا به‌طرزی‌هجوآمیز صورتِ مضحکه بگیرد. حتی در موردِ بزرگ‌ترین نویسندگان نیز، مثلاً فلوبر و ایبسن، پی‌آمدهایِ روانی و اخلاقی به‌مراتب چشم‌گیرتر می‌نماید تا پایه‌هایِ اجتماعی آنان، و فقط در تالستوی و داستایفسکی است که مسأله در همه‌یِ ابعادِ پهناور و ژرفِ خود مطرح می‌شود.

تالستوی قهرمانانِ خود را که تماس‌شان را با زندگی از دست داده‌اند ـ و از همین جا عینیتِ آرمان‌ها، معیارهایِ اخلاقی و تکیه‌گاهِ روانیِ خود را از دست داده‌اند ـ در تقابل با طبقه‌یِ دهقان قرار می‌دهد، طبقه‌ای که در آن هنگام به‌ظاهر کاملاً بی‌تحرک و ساکن بود اما در واقع دست‌خوشِ فرایندی از تغییر و تحول تمام عیار بود، و گذار آرام و اغلب متناقض‌اش به عملِ اجتماعی برایِ سرنوشتِ بازسازیِ دمکراتیکِ

1-Symptom 2-classic

روسیه فقط دیرزمانی پس از آن اهمیت یافت.

داستایفسکی همین فرایندِ ازهم‌پاشیدگی روسیه‌ی کهن و نطفه‌های نوزاییِ آن را در وهله‌یِ نخست در فلاکتِ شهرها در میان "آزردگان و رنجیدگانِ" پترزبورگ بازمی‌جوید. بیگانگیِ ناخواسته‌یِ اینان از شیوه‌یِ کهن زندگیِ مردم ـ که فقط بعدها به صورتِ ایدئولوژی، اراده و فعالیت درآمد - ناتوانیِ ـ موقتیِ ـ اینان برای "پیوندگرفتن" با جنبش توده‌ای که هنوز کورمال‌کورمال در جست‌وجویِ هدف و راه و مسیر بود، "پدیده‌یِ اصلیِ اجتماعیِ" داستایفسکی به شمار می‌آمد.

تنها همین دیدگاه است که بیگانگیِ لایه‌هایِ بالایی را از مردم در کار داستایفسکی روشن می‌سازد. با تأکیدی متفاوت اما اساساً همانندِ تالستوی، داستایفسکی نیز بر آن است که همین بطالت و بی‌کارگی و زندگی بی‌بهره از کار ـ یا انزوایِ تمام عیارِ روح که از بی‌کارگی مایه می‌گیرد ـ ممکن است تراژیک یا مضحک یا در بیش‌ترِ وقت‌ها تراژدی ـ کمیک باشد اما در هر حال همواره تحریف‌کننده و کژروانه است؛ حال خواه اسویدریگایلوف[1]، استاوراگین، ورسیلوف[2]، لیزا خاخلاکووا[3]، آگلایا یپانچینا[4] باشد یا ناستاسیا فیلیپونا: برایِ داستایفسکی ول‌گشتنِ آن‌ها یا حداکثر زندگیِ فعالِ بی‌هدف‌شان همواره پایه و اساس تنهاییِ نومیدوارشان است.

1-Svidrigailov 2-Versilov 3-Liza Khokhlakova
4-Aglaya Yepanchina

۵

این ویژگی توده‌ای[1] داستایفسکی را از جنبش‌های ادبی مشابه غربی متمایز می‌سازد، جنبش‌هایی که تا حدودی هم‌زمان با خود او و تا حدودی نیز در مرحله‌ی بعدی ـ و زیر تأثیر و نفوذ خود او ـ از گرایش‌های متنوع روان‌شناسی‌گرایی ادبی سر برآوردند.

در غرب این گرایشِ ادبی ـ که در فرانسه ادمون دوگنکور به زمینه‌سازیِ آن و بورژه[2] و هویسمانس[3] و دیگران به تحقق‌اش یاری رساندند ـ در وهله‌یِ نخست واکنشی در برابر گرایش‌های توده‌ایِ ناتورالیسم به شمار می‌آمد، که خود این گرایش‌های توده‌ای نیز در هر حال فوق‌العاده نیرومند نبودند. گنکور این تغییر را نوعی پیروزیِ هنریِ لایه‌هایِ بالایِ جامعه می‌شمرد حال آن که ناتورالیسم خود را به‌طورگسترده با طبقات پایین مشغول داشته بود. ویژگیِ اشرافی و فرهیخته[4]یِ روان‌شناسی‌گراییِ ادبی در نمایندگانِ بعدی این گرایش ـ تا برسیم به پروست ـ با شدّت و حدّت بیش‌تری سر برمی‌آورد.

از این‌جاست که آیین پرستش زندگی درونی به صورت امتیاز طبقات بالای جامعه در تقابل با ستیزه‌های زمینیِ وحشیانه‌یِ طبقات پایینی نمودار می‌گردد، ستیزه‌هایی که ناتورالیسم می‌کوشد به یاری وراثت و محیط به درک و دریافت هنری آن دست یابد. باز از این‌جاست که این آیین جنبه‌ای دوگانه به خود می‌گیرد. از سویی عشوه‌گرانه، بیهوده و به‌شدت خودآگاهانه است ـ و چه بسا در مواردی در تک‌تکِ

1-Plebeian

۲ - Bourget, Paul (۱۸۵۲-۱۹۳۵) نویسنده، رمان‌نویس و شاعر فرانسوی.

۳ـ Huysmans, Joris Karl (۱۸۴۸ـ۱۹۰۷) رمان‌نویس هلندی‌تبار فرانسوی.

4-mondain

افراد به سرنوشت‌هایِ تراژیک می‌انجامد؛ و از سویِ دیگر آشکارا محافظه‌کار است چرا که بیش‌ترِ مؤلفانِ غربی نمی‌توانند با بی‌ثباتی و ناپایداریِ ذهنی و اخلاقیِ فردگرایانِ تک و تنهای شهر جز به یاری نیروهایِ معنویِ کهن به مقابله برخیزند ـ و عمدتاً به مددِ اقتدارِ کلیسایِ کاتولیکِ رُم به منزله‌ی چیزی که می‌تواند پناهی برایِ جان‌هایِ خطاکار عرضه دارد.

پاسخ‌هایِ داستایفسکی در نوشته‌هایِ روزنامه‌نگارانه‌اش ـ و نیز در رمان‌های‌اش ـ در توسل به کلیسایِ ارتدوکسِ روسیه بی‌شباهت به این گرایش‌هایِ ادبیات بورژوایی نیست. با این همه درستی و ژرفایِ پرسش‌گری‌هایِ شاعرانه‌اش او را به جایی فراتر از افقِ تنگِ ذهن‌اش می‌کشاند و به رویارویی سخت و تند با پدیده‌های مشابه غرب سوق‌اش می‌دهد.

جهانِ داستایفسکی به‌ویژه فاقدِ هرگونه نشانه و ردپایِ عشوه‌یِ شکاکانه‌ی نفسانی و مادی، خودآگاهی واهی، یا بازی با تنهایی و نومیدیِ خویش است. آرتور شینتسلر[1] می‌گوید: «ما همیشه بازی می‌کنیم، و کسی که این را می‌داند خردمند است» و بدین سان به بیش‌ترین ناهم‌سازی و تباین با جهان شخصیت‌های داستایفسکی می‌رسد؛ چراکه نومیدی این شخصیت‌ها چاشنیِ زندگی نیست، که اگر نباشد زندگی ملال‌آور و بیهوده شود، بل‌که نومیدی به اصیل‌ترین و دقیق‌ترین معنای کلمه است. نومیدی آنان به‌درهای‌بسته‌کوفتنِ واقعی و مبارزه‌ای تلخ و عبث برای فراچنگ‌آوردنِ معنای زندگی است، معنایی که یا از دست می‌رود یا در خطر ازدست‌رفتن است.

از آن‌جا که این نومیدی اصیل است پایه و اصلِ افراط‌کاری[2] است و باز در تقابلِ شدیدِ با صورت‌هایِ پرداخته و صیقل‌خورده‌یِ نفسانی و دنیویِ بیش‌تر شکاکانِ غربی قرار می‌گیرد. داستایفسکی همه‌یِ صورت‌ها را درهم می‌کوید ـ زیبا و زشت را، راست و دروغ را ـ چرا که آدمِ نومید دیگر نمی‌تواند این مفاهیم و صورت‌ها را

---

۱ - Schnitzler, Arthur (۱۸۶۲-۱۹۳۱)، داستان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویسِ اتریشی.

2-excess

برای بیان آن‌چه برای روح خود جست‌وجو می‌کند کافی و وافی بشمارد. همه سدها و موانعی که قراردادِ اجتماعیِ میانِ آدم‌ها برافراشته است به زیر کشیده می‌شود تا میان انسان‌ها هیچ چیز جز صداقت و خلوصِ نیّتِ خودجوش، تا منتهایِ مراتب و حدودِ آن، تا فقدانِ محضِ شرم، نتواند حکم‌فرما باشد. این‌جا وحشت از تنهایی و غربتِ آدم‌ها با قدرتیِ سخت و مقاومت‌ناپذیر پدیدار می‌گردد و دقیقاً از آن رو چنین می‌شود که همهِ این ویرانی‌هایِ بی‌رحمانه هنوز نمی‌تواند این غربت و تنهایی را از میان بردارد.

داستایفسکیِ روزنامه‌نگار می‌تواند به معنایِ محافظه‌کارانه با لحنی تسلی‌بخش سخن بگوید اما محتوایِ انسانی، ضرب‌آهنگِ شاعرانه و وزنِ شاعرانه‌یِ گفتارش لحنی شورشی در بر دارد و از این رو خود را پیوسته در مخالفت با والاترین مقاصدِ سیاسی و اجتماعیِ خویش می‌یابد.

کشاکشِ این دو گرایش در ذهنِ داستایفسکی پی‌آمدهایِ بسیار متفاوتی به بار می‌آورد. گاهی، بل‌که اغلب، روزنامه‌نگارِ سیاسی بر شاعر چیرگی می‌گیرد: پویاییِ طبیعیِ شخصیت‌های‌اش که از بینشِ داستایفسکی فرمان می‌گیرد (مستقل از هدف‌های آگاهانه‌ی او) و نه از اراده‌یِ او نقض و تحریف و تبدیل می‌شود تا با عقایدِ سیاسی او سازگار گردد. انتقادِ تندِ گورکی در این باره که داستایفسکی به شخصیت‌هایِ خود تهمت می‌زند در این گونه موارد درست درمی‌آید.

اما در اغلبِ مواردْ بیش‌تر عکسِ قضیه نتیجه می‌شود: شخصیت‌ها خود را می‌رهانند و زندگیِ خود را تا پایان، تا منتها درجه‌یِ پی‌آمدهایِ طبیعت فطریِ خود پیش می‌برند. دیالکتیکِ تحول و مبارزه‌یِ ایدئولوژیکِ این شخصیت‌ها مسیری یک‌سره متفاوت با هدف‌هایِ آگاهانه‌یِ موردِ نظرِ داستایفسکی روزنامه‌نگار در پیش می‌گیرد. پرسشِ شاعرانه، که درست طرح می‌شود، بر مقاصدِ سیاسی، بر پاسخِ اجتماعیِ نویسنده، چیرگی می‌گیرد.

و تنها این جاست که ژرفا و درستیِ پرسش‌گریِ داستایفسکی به‌تمامی خود را

نمودار می‌سازد؛ واین شورشی بر آن تحریفِ اخلاقی و روحیِ انسان است که از تکاملِ سرمایه‌داری سرچشمه می‌گیرد. شخصیت‌هایِ داستایفسکی بی‌باکانه تا پایانِ خودتحریف‌گری[1] پیش می‌روند، خودتحریف‌گری‌ای که از لحاظ اجتماعی لازم و ضروری بود، و خودپاشیدگی[2] و خودکشی[3]شان شدیدترین و خشن‌ترین اعتراضی بود که در آن روزگار می‌توانست بر ضدِ سازمانِ زندگی انجام پذیرفته باشد. بدین سان بر تجربه‌گری شخصیت‌هایِ داستایفسکی پرتوی تازه افکنده می‌شود: تجربه‌گری کوششی نومیدانه برای در هم شکستنِ سدها و موانعی است که روح را از ریخت می‌اندازد و علیل می‌کند، بی‌اندام و مثله و تکه‌پاره می‌کند. داستایفسکیِ خلاق مسیرِ درستِ راه‌گشایی و سدشکنی را نمی‌شناخت و نمی‌توانست بشناسد. روزنامه‌نگار و فیلسوف مسیرِ غلطی را نشان می‌دهند. اما همین که مسأله‌یِ راه‌گشایی و سدشکنی با هر جوشش و غلیانِ ذهن سر برمی‌کشد به آینده اشاره دارد و قدرتِ شکست‌ناپذیرِ انسانیتی را به ثبوت می‌رساند که هرگز با مقیاس‌هایِ نصفه‌نیمه و راه‌حل‌هایِ دروغین خشنود نمی‌شود.

در کارِ داستایفسکی هر انسانِ اصیلی، هرچند که در جریان کوشش خود هلاک گردد، این سد را در هم می‌شکند. جذابیتِ مرگ‌بارِ راسکولینکوف و سونیا فقط به‌ظاهر یکی از قطب‌هایِ افراطیِ مخالف است. راسکولینکوف کاملاً به‌درستی به سونیا می‌گوید که او با روحِ بی‌کرانِ سرشار از فداکاری، با نیکیِ نوع دوستانه‌ای که او را به روسپی‌گری واداشته است تا خانواده‌ی خود را نجات بخشد، سد را شکسته و از محدوده‌ها و کران‌ها و مرزها برگذشته است ـ همان گونه که خود او نیز همین کار را با کشتنِ پیرزنِ گروبردار کرده است. درنظرِ داستایفسکی این برگذشتن در سونیا به‌مراتب اصیل‌تر، انسانی‌تر، بی‌واسطه‌تر و توده‌ای‌تر از راسکولینکوف است.

این‌جاست که روشنایی در تاریکی می‌درخشد و نه آن‌جا که داستایفسکیِ

1-self - distortion

2-self - dissolution

3-self - execution

روزنامه‌نگار خیال می‌کرد بارقه‌یِ آن را دیده است. تنهاییِ مدرن همان تاریکی است. یکی از شخصیت‌هایِ نومید در کارِ داستایفسکی می‌گوید: «می‌گویند که آدمِ خوب‌خورده نمی‌تواند دردِ گرسنه را بفهمد اما من اضافه می‌کنم که گرسنه هم همیشه نمی‌تواند دردِ گرسنه را بفهمد[1].» ظاهراً در این تاریکی هیچ پرتو نوری به چشم نمی‌آید؛ و آن‌چه را داستایفسکی گمان می‌کرد نور است فقط سراب و امیدی واهی است.

راه‌هایی که داستایفسکی به شخصیت‌های خود نشان می‌دهد همه بن‌بست و ناگذشتنی‌اند. داستایفسکی در مقامِ نویسنده‌ای خلاق خودْ این مسائل را عمیقاً احساس می‌کند؛ و به موعظه‌یِ ایمان می‌پردازد، اما در واقعیت ـ در مقام خالقِ آدم‌ها ـ خود او باور ندارد که انسان عصر او بتواند به معنای موردِ نظرِ او ایمان داشته باشد و در واقع نیز این خداناباورانِ او هستند که از ژرفایِ اصیلِ تفکر، و احساسِ شور و اشتیاقِ اصیل برایِ طلب و جست‌وجو برخوردارند.

داستایفسکی به موعظه‌یِ فداکاریِ مسیحی می‌پردازد؛ اما نخستین قهرمان مثبت‌اش، پرنس میشکین در ***ابله***، از بُن و پایه غیرعادی و بیمارگون است زیرا ـ بیش‌تر به دلیلِ بیماری‌اش ـ نمی‌تواند از لحاظِ درونی بر خودخواهی و خودمداری خود ـ حتی در عشق ـ فایق آید. مسأله‌یِ چیرگی بر خودخواهی که گمان می‌رفت پرنس میشکین خلاقانه برای آن پاسخی یافته باشد به دلیلِ این بنیادِ بیمارگون ممکن نیست به‌طورمشخص و ملموس و خلاقانه مطرح گردد. می‌شود این نکته را نیز به اجمال یادآور شد که هم‌دردی و ترحمِ بی‌پایانِ میشکین دست‌کم همان اندازه مایه‌یِ رنج و عذابِ تراژیک می‌شود که رقت و تأثرِ فردگرایانه‌یِ تیره‌وتارِ راسکولینکوف.

هنگامی که داستایفسکی در پایانِ دوره‌یِ حرفه‌ایِ کارِ خود خواست چهره‌ای مثبت و سالم در هیأتِ آلیوشا کارامازوف بیافریند پیوسته میان دو حد افراط به نوسان افتاد.

۱ـ اخمنیف (izhmenyev) پیر در آزردگان. ترجمه‌یِ کنستانس گارنت [رنه‌ولک].

در رمانِ موجود آلیوشا واقعاً هم‌تایِ سالم پرنس میشکین و قدیسی داستایفسکی‌وار می‌نماید. اما رمانی که ما می‌شناسیم ـ و از دیدگاهِ قهرمانِ اصلیِ داستان ـ فقط یک آغاز است، فقط داستانِ جوانی اوست. چیزهایی نیز درباره‌ی طرح‌های داستایفسکی برای ادامه [ی رمان] می‌دانیم؛ مثلاً در نامه‌ای به مایکوفِ[1] شاعر می‌نویسد: «قهرمان در جریانِ زندگی خود چندگاهی خداناباور است، سپس مؤمن می‌شود و آن‌گاه دوباره متعصب و فرقه‌گرا و افراطی می‌گردد و دستِ آخر دوباره خداناباور می‌شود.» این نامه آن‌چه را که سوُرین[2] از گفت‌وگوی خود با داستایفسکی گزارش می‌کند و ممکن است در نظرِ اولی تکان دهند بیاید به‌تمامی موردِ تأئید قرار می‌دهد. سوُرین می‌گوید که «قهرمان قرار است در بزنگاهِ مناسب مرتکبِ جنایتی سیاسی شود و سپس اعدام گردد؛ این آدم تشنه‌ی حقیقت است و در جست‌وجوی خود به‌طرزی‌کاملاًطبیعی به هیأت یک انقلابی درمی‌آید.» البته ما نمی‌دانیم که آیا داستایفسکی شخصیت آلیوشا را در این مسیر پیش می‌بُرد یا نه و اگر می‌بُرد تا کجا. با همه‌یِ این احوال این که پویاییِ درونیِ قهرمانِ محبوب داستایفسکی ناگزیر این مسیر را در پیش بگیرد چیزی بیش از ویژگیِ صرف است.

از این‌جاست که جهانِ شخصیت‌هایِ داستایفسکی آرمان‌هایِ سیاسیِ خود را در آشوب[3] غرقه می‌کند. اما خودِ این آشوب در داستایفسکی سترگ است: اعتراضی نیرومند بر ضدِ هر چیزِ دروغین و تحریف‌کننده در جامعه‌یِ نوینِ بورژوایی.

تصادفی نیست که خاطره‌یِ تابلویی از کلودلورن[4] به نام آسیس و گاله‌ته[5] چندین بار در رمان‌های او تکرار می‌شود؛ و قهرمانان‌اش همیشه آن را "عصر طلایی" می‌خوانند و به عنوانِ نیرومندترین نمادِ ژرف‌ترینِ آرزویِ خود توصیف‌اش می‌کنند.

1-Maikov 2-Suvorin 3-chaos

۴ـ Lorrain, Claude (۱۶۸۳ـ۱۶۰۰) نقاشِ منظره‌پرداز و گراورسازِ فرانسوی.

5-Acis and Galathea

عصرِ طلایی یعنی روابطِ اصیل و هم‌آهنگِ میان آدم‌های اصیل و هم‌آهنگ. شخصیت‌هایِ داستایفسکی می‌دانند که این امر در عصرِ کنونی یک رؤیا است اما نمی‌توانند این رؤیا را رها کنند و رها نخواهند کرد. حتی هنگامی هم که بیش‌ترِ احساسات‌شان سخت با این رؤیا ناسازگار است نمی‌توانند آن را رها کنند. این رؤیا حقیقی‌ترین هسته‌یِ اصیل و دُرِّ خوشابِ آرمان‌شهرِ داستایفسکی است؛ وضعی است از جهان که در آن انسان‌ها می‌توانند یک‌دیگر را بشناسند و به هم عشق بورزند، در آن فرهنگ و تمدن مانعِ بازدارنده‌ی پیش‌رفت و تکاملِ انسان‌ها نخواهد بود.

شورشِ خودجوش، وحشیانه و کورِ شخصیت‌هایِ داستایفسکی به نامِ عصرِ طلایی روی می‌دهد و صرف‌نظر از این که محتوایِ تجربه‌یِ ذهنی و معنوی چه باشد همواره با این عصرِ طلایی پیوندی ناآگاهانه دارد. این شورش در داستایفسکی از دیدگاهِ شاعرانهٔ بزرگ و از لحاظ اجتماعی مترقی و پیش‌رو است: این‌جا به‌راستی نوری در تاریکیِ فلاکت و سیه‌روزی پترزبورگ می‌درخشد، نوری که راه آینده‌ی بشریت را روشن می‌سازد.

توماس مان
در جست‌وجوی انسان بورژوا

زیستن یعنی در درون خود با اشباح
نیروهای ظلمت درآویختن. نوشتن یعنی
آزمودنِ ژرف‌ترین خودِ خویشتن

ایبسن

۱

در جست‌وجویِ انسانِ بورژوا؟ آیا نمی‌توان او را در هر کجا یافت؟ آیا فرهنگِ کنونی (دست‌کم در غرب) از اقتصاد بگیر تا ادبیات و موسیقی بورژوایی نیست؟ و آیا چنین پرسشی به‌ویژه درباره‌ی توماس مان بی‌جا و بی‌مورد نیست، درباره‌یِ نویسنده‌ای که هم از آغاز خود را متعهد به بورژوازی کرده است و هم‌چنان نیز با ایستادگی و اصرارِ شگرفی به‌مراتب بیش از آن‌چه در میانِ نویسندگان امروز معمول است به تعهدِ خود ادامه می‌دهد؟

اما مسأله با فقدانِ کامل آرمان‌شهرگری در کارِ مان (که البته همیشه درباره‌ی تفکر او صدق نمی‌کند) ابعادی به‌مراتب پیچیده‌تر به خود می‌گیرد. ما به این نکته از لحاظ توصیفی نظر داریم و نه به عنوان ارزیابی. توماس مان رئالیستی است که احترام و در واقع تکریم او به واقعیت از وجه تمایزی نادر و استثنایی برخوردار است. جزئیات، و از آن بیش‌تر طرح‌های داستانی، و نیاتِ فکری او شاید بر سطح زندگی روزمره تکیه نکند؛ و صورت و قالبِ کارِ او یک‌سره غیرناتورالیستی است. با این همه محتوای کار او هرگز در نهایتِ کارْ جهانِ واقعی را ترک نمی‌گوید. آن‌چه در کار توماس مان بر ما عرضه می‌شود آلمانِ بورژوایی (هم‌راه با خط سیرهای آغازین و پیشین) است. و از این همه، مسائل درونی که عمیقاً دریافته شده است، بر ما عرضه می‌شود، به نحوی که در عین حال که این مسائل به وجه دیالکتیکی به فراپیش اشاره دارند، چشم‌انداز آینده‌ای آرمان شهری را در واقعیت کنونی تجسم نمی‌بخشند. البته شماره‌ی آثار رئالیستی بزرگی که به این شیوه شکل گرفته باشند چندان کم نیست. من این‌جا فقط از مجموعه‌ی رمان‌های ***استاد ویلهلم*** گوته یاد می‌کنم. با این همه هرچند که مان با گوته همانندی دارد اما این‌جا در قطبِ مخالفِ او قرار دارد.

این نیز بار دیگر بر آرمانِ بورژوایی هم‌چون اصلِ راهنما در زندگی و کارِ مان تأکید

می‌ورزد. مان را به حق نماینده‌ترین نویسنده‌ی آلمانی در نیمه‌ی نخست قرنِ ما شمرده‌اند. با این همه مردمِ یک کشور ممکن است با سنخ‌های متفاوتِ نویسندگان "نمایندگی" شوند. نویسندگانِ نماینده‌ای هستند که پیامبرانِ آینده‌اند، و دیگرانی که نبوغ و رسالت‌شان این است که "آینه‌های تمام‌نمای جهان" باشند. شتاب کاری و ناآرامی و بی‌قراریِ شیلر همان اندازه "نماینده" است که لحظه را در یافتنِ گوته. اما تشبیهِ مان به گوته (یا به بالزاک یا تالستوی)، "آینه" خواندنِ او، هنوز به ما نمی‌گوید که چه چیزی ویژه‌ی اوست.

داستان‌های *استاد* [ویلهلم] گوته در بردارنده‌ی عناصرِ آرمان‌شهری است؛ خصوصیات مشابهی در بالزاک، کلر و تالستوی نیز به چشم می‌خورد. اما این خصوصیات را در توماس مان نمی‌یابیم. پس این‌جا با سنخ ویژه‌ای از نویسنده‌ی "نماینده" سروکار داریم. توماس مان تصویرِ کاملی از زندگیِ بورژوایی و مخمصه‌های آن به دست می‌دهد. اما این تصویر، تصویری از یک لحظه‌ی دقیق، و مرحله‌ی دقیقی از تکامل است. (حقیقت آن‌که این تصویر از بورژوایِ آلمانیِ معاصر فقط به دوره‌ی پیش از فاشیسم منحصر می‌شود. تا این جای کار که مان تصویری از آلمانِ فاشیست یا مخالفِ فاشیسم به دست نداده است). هم از این روست که بسیاری از آلمانیان خود را در کارِ مان بسیار ژرف‌تر، در عین حال سرراست‌تر و صمیمانه‌تر از نو کشف می‌کنند تا در کار نویسندگان دیگر. و از آن‌جا که مسائل بی‌پاسخ می‌مانند یا به غیرمستقیم‌ترین شیوه پاسخ می‌یابند، و از آن‌جا که در سطوح متعددی به درک این مسائل می‌رسیم، مسائلی که به نوبه‌ی خود به‌طرزطنزآمیزی رفع و حل می‌شوند، تأثیر و نفوذ رمان‌های مان بسیار سترگ‌تر از تأثیر معاصران‌اش بوده است. هر درخواستی که شیوه‌ی نگارشِ او از داوریِ هنریِ خواننده داشته باشد، و مقتضیات فکریِ تاروپودِ ظریف‌بافتِ مسائل و شرایطِ او هر چه باشد، طرح‌هایِ داستانی و شخصیت‌های مان به‌سادگی و صراحت و روشنی ترسیم شده‌اند و برای ساده‌ترین کسان دست‌رس‌پذیراند. و چون مان یک نظمِ جهانیِ

اخلاقی را رد می‌کند، قوتِ تأثیرش پایدار است. لحظه‌هایی که مان برمی‌گزیند همواره مرحله‌یِ ویژه‌ای را در سیرِ تکاملِ طبقه‌یِ متوسطِ آلمان نمایان می‌سازد، مرحله‌ای که همه‌یِ کسانی که آگاهانه گذشته‌ی خود و گذشته‌یِ کشورشان را در آن زیسته‌اند حس می‌کنند که دائماً به سویِ آن کشیده می‌شوند.

این نوعِ بسیار فردیِ "نمایندگی" با تکاملِ اندام‌وارِ آهسته‌یِ توماس مان شدت و حدت بیش‌تری می‌یابد. این‌جا نیز او هم‌آهنگ با حرکتِ طبیعت پیش می‌رود. البته واقعیت، به‌ویژه در سراسر نیمه‌یِ دومِ عمرِ مان بسیار متلاطم و توفانی بود، و این ضرب‌آهنگ[1] ناگزیر می‌بایست در نگارشِ مان بازتاب یابد. اما این امر نمی‌توانست در خصلتِ حماسیِ کار او به‌طورکُلی تأثیر داشته باشد که ریشه در حساسیتِ داستان‌سراییْ بسیار پُرتأنی و آهسته‌کار داشت. آثاری که این آشوب‌های خشن را منعکس می‌سازند نه تنها هم‌چنان خصلتی بی‌آشوب و آرام و حماسی و طنزآمیز دارند بل‌که چنان به‌آهستگی عمل می‌آیند و می‌شکفند که مسائلی که با آن سروکار دارند از هم‌اکنون به نوعی پختگیِ ایدئولوژیک دست یافته‌اند. این مسائل نقاطِ قوت و ضعفِ روحی و اخلاقیِ مقدم بر یک گامِ ویژه‌اند که تاریخ به پیش برداشته یا قرار است که بردارد. بنابراین دگرگونی‌های واقعی حذف می‌شوند. مان فقط بازتاب‌های آن‌ها را در زندگی روزمره نشان می‌دهد. اما این‌جا نیز نباید این ضرب‌آهنگِ آهسته‌ی تکامل را با هیچ یک از انواعِ ناتورالیسم خلط کرد. داستان‌های مان هرگز حالت‌ها و حال‌وهوای[2] روزمره‌یِ طبقه‌یِ متوسطِ آلمان را منعکس نمی‌سازند؛ بل‌که برعکس، هرچه مان به پختگی می‌رسد، استوارتر به مخالفت با گرایش‌هایِ ارتجاعیِ حاکم برمی‌خیزد. اما شیوه‌ای که به یاری آن به مقابله می‌پردازد، و انتخابی که در حربه‌هایِ فکری می‌کند، بار دیگر قله‌یِ آگاهی بورژوایی را در این زمان نمایان می‌سازد. حتی در مخالفت نیز توماس مانِ خلاق هرگز پیوند خود را با بورژوازی نمی‌گسلد. دامنه‌یِ تأثیر و نفوذِ او بر همین شالوده‌یِ اجتماعیِ استوار تکیه دارد. مان به این معنا نماینده

1-Tempo 2-Moods

است که همه‌ی آن‌چه را که در بورژوازی آلمان لُب‌اللباب و بهترین به شمار می‌آید تجسم می‌بخشد.

این ارزیابی فقط به اثر کمال‌یافته[1] اشاره دارد. اما این کمالِ آسان، و گه‌گاه تقریباً آسان‌گیر، حاصل پیکاری دراز و دردآلود با مسائل متعدد و به‌ویژه مسائل اخلاقیِ درونیِ جهانی است که چنین اثر هنری‌ای می‌تواند به‌شکلی‌روشن و اندام‌وار از آن به دست آید. اما اگر توماس مان در مقامِ یک هنرمند درست در جهتِ مخالفِ شلینگ فیلسوف است که به‌قول هِگل «تربیتِ فلسفی خود را در میان عمومِ مردم به انجام می‌رساند»، اگر آثار او زبده و چکیده‌یِ کاملِ مراحل تاریخی‌ای است که مسیر طبیعی خود را طی کرده‌اند، باری، تکامل معنوی واقعی او ضرورتاً در میان عامه‌ی مردم انجام پذیرفته است.

من برآنم که تفسیر آثار یک نویسنده‌یِ بزرگ بر پایه‌ی نظریه‌هایِ آن نویسنده کاری نادرست است. اگر این آثار مهم‌اند تقریباً همیشه از آن روست که این آثار به قالبی[2] دست می‌یابند که می‌تواند ستیزه‌ها و کشاکش‌های اعصارشان را به گسترده‌ترین طیفِ ممکن در متنِ واقعیت تاریخی معیّن ارائه دهند. با این همه این ستیزه‌ها که در قالبِ آراء و اندیشه‌ها درمی‌گیرند، هر قدر هم با بی‌باکی هم‌راه باشند، ممکن است به چیزی جز برابرنهادی دست نیابند که صادقانه بیان شده و اغلب فقط "آری" و "نه" را بی‌هیچ پیوندی کنار هم می‌نشاند. در واقع گاه ممکن است ستیزه‌ها چنان شدت گیرند که به موقعیت‌های یک‌سره دروغین و ارتجاعی، بدل گردند، اما در بهترین حالت چیزی بیش از تکمیل و تتمیمِ هنری امری نیست که عقل نمی‌تواند به‌تمامی آن را دریابد؛ در حکم اصلاحیه‌ای است که فرآیندِ بازآفریدنِ واقعیت، پی‌گیری پُرشورانه‌ی این فرآیند تا پایان، و ***پایان‌بخشی***[3] است که خودِ واقعیت درباره‌ی تفکرِ دروغینِ نویسنده به کار می‌بندد. لژیتمیسم[4] بالزاک یا رؤیایِ مسیحیِ عامیانه‌یِ

1- Completed Work　　2- Form　　3- In Fine

۴- Legitimism، سلطنت‌طلبان هواخواه احیای سلطنت در خانواده‌ی لوربن در برابر

برادری با دهقانانِ تالستوی در هیچ‌جا به اندازه‌ی ***عتیقه‌خانه***[۱] یا ***رستاخیز***[۲] چنین با شدت و حدت نفی نشده‌اند.

توماس مان نمونه‌یِ افراطی نویسنده‌ای است که عظمت‌اش در این است که "آینه‌ی جهان" باشد. نه این که او فیلسوفی ذوق‌آزما یا متفکری دم‌دمی‌مزاج باشد. برعکس، مان دارای برترین فرهنگِ فکریِ آلمان بورژوایی عصرِ خویش است و معدودی از معاصران توانسته‌اند چنین تمام و کمال راه خود را از میان متفکران برجسته‌ی واپس‌گرای این دوره، شوپنهاور و نیچه، بگشایند. و نیز معدودی توانسته‌اند با چنین ژرفایی رابطه‌یِ میانِ نظام‌ها و روش‌هایِ خود و مسائلِ قطعی و اساسیِ بورژوازیِ معاصر را تا به پایان پیش ببرند. و معدوداند معاصرانی که با این مایه دشواری توانسته باشند بینشی فلسفی به دست آورند که چنین تنگاتنگ و دقیق جزئی از آفرینش هنری شده باشد.

و از همین روست که نفی و ردِ آدمِ خشک‌اندیش و واپس‌گرا به مددِ منطقِ صریحِ شخصیت‌ها، طرح‌های داستانی و موقعیت‌ها به‌ندرت در کسی جز توماس مان این همه آشکار و نمایان است. بگذارید فقط به یک نمونه‌ی کوچک اشاره کنم: ***خانواده‌ی بودن‌بروک***[۳] در زمانی نوشته شد که توماس مان و همراهِ با او بخشِ بزرگی از روشن‌فکرانِ بورژوای آلمان به شوپنهاور به چشمِ سخن‌گوی برجسته‌ی فلسفه‌ی آلمان می‌نگریستند. در نظرِ مان ـ و این نظر تا مدت‌ها پس از ***خانواده‌ی بودن‌بروک*** هم‌چنان پایید ـ شاه‌راهِ تکاملِ فکریِ آلمان از گوته از طریق شوپنهاور و واگنر به نیچه، و از نیچه به یک فرهنگِ فکریِ حقیقتاً آلمانیِ اکنون و آینده می‌انجامد. پس تعجبی ندارد که تأثیر و نفوذ شوپنهاور خود را در ***خانواده‌ی***

سلطنت‌طلبان ارولئانیست که هوادار احیای سلطنت در خاندان اورلئان بودند. (م)

۱ـ Le Czbinet des Antiquites نام داستانی از بالزاک.

۲ـ Resurrection نام رمانی از تالستوی.

3- Buddenbrooks

بودن‌بروک جلوه‌گر می‌سازد، و مان نگرشی شوپنهاوری را نسبت به زندگی تصویر می‌کند. اما این نکته چه‌گونه درکارِ واقعی پدیدار می‌شود؟ توماس بودن‌بروک مردی ورشکسته است، و کوشش‌های‌اش برای احیای مؤسسه‌اش دیرگاهی است که ناکام مانده است؛ و امیدی ندارد که پسرش جای او را بگیرد و کارهایی را به سامان باز آورد که او از انجام‌دادن‌اش درمانده است؛ روابط‌اش با هم‌سرش، چه به لحاظ فکری و چه از نظر عاطفی بیش‌ازپیش دشوار می‌شود. و در همین جاست که به ***جهان هم‌چون اراده و نمایش***[1] برمی‌خورد. و تأثیر کتاب در او چه‌گونه است؟ «او سرشار از احساس رضایتی شگرف و فوق‌العاده شد. آرام‌اش کرد تا به چشم ببیند که چه‌طور یک مغز متفکر می‌تواند بر این زندگی زورمند و قوی پنجه، بی‌رحم و تمسخرآمیز چنگ بیندازد. خود را بر آن تحمیل کند و محکوم‌اش سازد. رضایتِ او خشنودیِ بیماری بود که همواره از بابت دردهای خود دست‌خوش آزارِ وجدان بوده است و آن را از چشمِ خیره‌ی دنیایِ خشن و ناهم‌دل پنهان ساخته است تا آن‌که ناگهان از دست صاحب اقتداری گویی توجیه و مجوزی برای دردِ خود دریافت می‌کند ـ توجیه در برابرِ جهان، این بهترینِ همه‌ی جهان‌هایِ ممکن که مغز متفکر به لحنی تمسخرآمیز ثابت می‌کند که بدترینِ همه‌ی جهان‌های ممکن است[2]!... احساس کرد که کُلِ هستی‌اش بی‌هیچ علت مشخصی گسترش یافت، و در عین حال با احساسات‌اش نوعی مستی و سرخوشی، وسوسه‌ای غریب، شیرین و مبهم هم‌راه بود که تا حدودی به احساساتِ عشق و آرزومندی نخستین می‌ماند.» حتی تندترین مخالفِ شوپنهاور نیز نمی‌توانست تصویری بهتر از این از فیلسوف در مقام پیشوایِ انحطاط رنگ‌آمیزی کند.

ما اکنون به بررسی این موضوع کاری نداریم که مان به عنوان متفکر با چه روشی به

۱ـ The World as will and Representation، نام کتابی از آرتور شوپنهاور فیلسوف و متفکر آلمانی. (م)

۲ـ اشاره به این سخن لایب‌نیتس که این جهان بهترین جهان‌های ممکن است. (م)

مسائلِ کُلیِ انحطاط در آن مرحله نظر کرد و درباره‌یِ آن به داوری پرداخت. من فقط این نمونه را به دست دادم تا نشان دهم که چه‌گونه پرسش‌ها و پاسخ‌های فکری و تخیلی در مان از هم تفکیک می‌شوند، تا به این ترتیب روش‌شناسی تأملاتی را که در پی می‌آید توجیه کنم؛ به سخن دیگر نخست بر آثار او متمرکز می‌شوم و تفسیرِ مانِ متفکر و سیاسی مرد را از روی نوشته‌های خود او آغاز می‌کنم، و نه چنان که رسم است بالعکس.

۴

فقط از این دیدگاه است که ناسازه‌ی[1] آشکارِ نخستین پرسشِ من، یعنی جست‌وجوی انسانِ بورژوا هم‌چون مسأله‌ای مرکزی در کارِ مان و شالوده‌ی محبوبیت و موقعیتِ نمایندگی او، می‌تواند به نحوی معنادار و مفید پاسخ گفته شود. این پرسش ما را به تضادی بنیادی در موقعیتِ نویسنده در عصرِ بورژوایی راه‌بر می‌گردد. فردریش شیلر نخستین کسی بود که این گرایشِ بنیادیِ جهانِ بورژوایی نو را با خلق مقوله‌ی "امر احساساتی"[2] (امر سوگ‌ناکانه[3]، هجوآمیز[4] و غنایی[5]) مشخص کرد. اصولِ متضادِ شیلر همه‌یِ سادگیِ جذاب یک کشفِ بزرگ را داشت. شیلر می‌گوید: «نویسنده... یا طبیعت است یا در **جست‌وجوی** آن است.» بی‌درنگ روشن می‌شود که رئالیسم راستین خاصیت ویژه‌ی نویسنده‌ی "ساده" است. شیلر این تقابل را با سنجیدن نحوه‌یِ برخورد در دو پاره‌ی مشابه در هومر و آریستو بسیار خوب تصویر می‌کند.

اما پیچیدگی با مسأله‌ی دیگری آغاز می‌شود. شیلر خود این مسأله را این گونه طرح می‌کند: آیا گوته نویسنده‌ی "ساده"[6]ای است، و ما می‌افزاییم، آیا تالستوی و مان نیز ساده نیستند؟ اگر پاسخ آری است، نگرش گوته به واقعیت مدرن چه‌گونه است؟ به قضیه‌یِ جست‌وجو در پی طبیعت، و "امر احساساتی" چه‌گونه نظر می‌کند؟ شیلر می‌توانست درباره‌ی شخصیت‌های ادبی کوچک با اطمینان بگوید «که آنان در عصر خود به حالِ خود واگذاشته می‌شوند و از تأثیر فلج‌کننده و کمرشکن آن فقط به یمنِ بختِ خویش برکنار می‌مانند.» اما در نظر او روشن بود که تفاوت‌های ساده‌ای از این

1- Paradox یا متناقض‌نما
2-The sentimental
3-elegiac (سوگناک + آنه)
4-Satirical
5-idyllic
6-näve

دست برای تشخیصِ موقعیت گوته در ادبیاتِ جهان نارسا است. اندکی غیرمنصفانه بود که از او بپرسند که یک نویسنده‌ی "ساده" چه‌گونه با درون مایه‌ی "احساساتی" برخورد می‌کند و سپس با یک تفسیرِ درخشان از ***ورتر***، ***تاسو***[1]، ***استاد ویلهلم*** و ***فاوست*** به پرسش او پاسخ می‌گویند. البته گوته "ساده" است چیزی که هست به دلایلِ اجتماعیِ دیگر به آن وضوح و ناپیچیدگیِ هومر "ساده" نیست. "سادگی" او هم ذاتی است و هم به‌دشواری به دست آمده است. این سادگی هم روی‌کردِ آغازین او را به درون مایه تعیین می‌کند و هم شکل‌گیریِ نهایی آن را. با این همه در بینابینِ آن "امر احساساتی" جریانِ متلاطم خود را نیز جاری می‌سازد. از این جاست که می‌توان این برابر نهاده‌ی شیلر را برتابید که «طبیعتْ نویسنده‌ی ***ساده*** را از این قوه برخوردار می‌سازد که همواره هم‌چون یک وحدت و تمامیت[2] یک‌پارچه عمل کند، در هر لحظهْ کُلی مستقل و کامل باشد و بشریت را در گستره‌یِ کامل، چنان که بوده است، تصویر کند. در نظر نویسنده‌ی ***احساساتی*** طبیعت این قدرت را می‌بخشد، یا درست‌تر این انگیزه را القاء می‌کند، که نویسنده آن وحدت و یگانگیِ درون خود را که تفکر انتزاعی نابوداش کرده است بار آوَرَد، انسانیت را در درون خود کمال بخشد و از یک وضعِ محدود به یک وضعِ نامحدود و نامتناهی برگذرد.» اما در رئالیست‌هایِ بزرگِ عصر بورژوایی، گوته، کِلر، بالزاک، تالستوی این برابرنهاده هم‌چون فرآیندی دیالکتیکی پدیدار می‌شود، که در آن "امر احساساتی" به مددِ برخورد رئالیستی با سادگی به‌صورت‌مرحله‌ای در راه رسیدن از "سادگی" اصیل به پختگی درمی‌آید.

پس جای‌گاهِ توماس مان میان رئالیست‌های "ساده"ی سده‌ی نوزدهم و بیستم کجاست؟ گریز ما از مطلب برای این بود که تضادِ آشکار در نخستین توصیف‌مان از توماس مان را توضیح دهیم؛ زیرا که ما رئالیسم او را "آینه‌ای از جهان" خواندیم اما درعین‌حال گفتیم که او به عنوانِ وجدانِ طبقه‌یِ متوسطِ آلمان نیز نماینده بود. تضادْ روشن و آشکار است، زیرا آن‌جا که نویسنده‌ای وجدان را تجسم می‌بخشد، "سادگیِ"

1- Tasso 2- Unity

طبیعی و ذاتی‌اش باید ناپدید گردد. واقعیتِ وجدان هم‌چون نیرویی در زندگی اختلافِ میانِ چیزها را چنان که هستند و چنان که باید باشند، میان نمود و جوهر هم به بیان درمی‌آورد و هم بر آن صحه می‌گذارد. آیا ما به نویسنده‌ی "احساساتی" شیلر، به شکاف میان آرمان (ایده‌آل) و واقعیت باز نگشته‌ایم؟ و آیا این رئالیسمِ "ساده"یِ سنتِ حماسی را به کناری نمی‌افکند؟ به نظر ما نه. آن‌چه باید باشد، لزومی ندارد ـ چنان که در کانت و تا حدود بسیار در شیلر ـ خود را در تقابل با یک جهانِ واقعیِ متفاوت سامان‌یافته قرار دهد بل‌که می‌تواند به شیوه‌ای هگلی از این‌همانیِ متضادِ نمود و جوهر سر بر آوَرَد. آن‌گاه وجدان فقط حکم و دستور است: «خودت باش؛ جوهر خود باش، امر جوهرین‌ات را پیش ببر، نفوذ و تأثیر ویرانگرِ جهان درون و بیرون هر چه هست گو باش، تو با هسته‌یِ درونی خود زیست کن.»

در این معناست که توماس مانِ عمیقاً و آگاهانه بورژواْ در حکم وجدان طبقه‌یِ متوسطِ آلمان است. می‌توان این نکته را طرح کرد که هسته‌ی جامعه‌شناختیِ کشف شیلر در باب جوهرِ هنرِ مدرن در مان به صورت آگاهانه درمی‌آید. اعتقاد فوق‌العاده‌ی مان عبارت از این است که پرس‌وجو در جوهرِ انسانِ بورژوای امروز به این است که بپرسیم بورژوابودن به چه معناست. جست‌وجو در پیِ انسانِ بورژوا درِ همه‌ی پرسش‌ها و مسائلی را به رویِ او می‌گشاید که به حال و آینده و فرهنگ روزگار ما مربوط می‌شود.

گوتفرید کلر، یکی از جانشینانِ بزرگِ گوته، ***اثری***[1] تأثیرگذار پیرامونِ این مسأله نوشت؛ اما این در اوضاع و احوالِ سوئیسِ میانه‌ی سده‌ی نوزدهم بود. توماس مان متوجه این تفاوت ژرف شد (گو که نه در آغازِ دوره‌ی کاری‌اش). مان در دهه‌ی بیست درباره‌یِ سوئیس می‌گوید: «ما در برابرِ خود شاخه‌ی نورسی از مردم آلمان را می‌بینیم که در مرحله‌ای آغازین از کالبدِ اصلی جدا شد و در تجربه‌های فکری و اخلاقیِ این کالبد فقط به درجه‌ای محدود شریک گردید. با این همه سوئیس هرگز

1- Oeuvre

تماسِ خود را با تفکر اروپای غربی از دست نداد و دست‌خوش آن تباهی رمانتیک نشد که ما را به صورتِ تک‌افتادگان و یاغیان در آورد... اما چیزی که پدیده‌ی سوئیس می‌تواند به ما بیاموزد این است که مرحله‌ای در تاریخ آلمان را با جوهرِ خودِ آلمان خلط نکنیم، هرچند که خطأ ناگزیر است...»

مان لزوماً از چنین بینش‌هایی آغاز نکرد که فقط جنگ جهانی اول و شکست آلمان می‌توانست به او اعطا کند. اما خود این بینش‌ها نیز آن‌قدرها که خود مان گاه‌گاه تصور می‌کرد ساده و غیرجامعه‌شناسانه نبودند. مان در گیرودار جنگ درباره‌یِ کار نخستین خود می‌نویسد: «راست است که من از تغییر و تبدیل بورگر[1] آلمانی به بورژوا خبردار نشدم...» البته مان در این‌جا دست‌آورد خود را دست‌کم می‌گیرد. تنها کافی است تعارضِ میان سیر تکامل خانواده‌های هاگِن شْتروم[2] و بودن‌بروک را در نظر آوَرْد: خانواده‌ی هاگِن شتْروم تصویرِ کاملِ آن تکامل بورگر به بورژوا است که مان می‌گوید از آن «خبردار نشده» است. مان چنان اندک از این تکامل «خبردار نشده» است که نیمه‌ی دوم رمان نخست‌اش، از دیدگاهی اجتماعی ـ فرهنگی و اخلاقی این مسأله را طرح می‌کند: به‌راستی چه کسی طبقه‌ی متوسط را نمایندگی می‌کند، خانواده‌ی هاگِن شتْروم یا خانواده‌ی بودن‌بروک؟

پاسخ ظاهراً ساده است. فرهنگ اشرافی و اعیانی خانواده‌ی بودن‌بروک محکوم به زوال است و خانواده‌ی هاگِن شْتروم بر آلمان جدید حکومت می‌کند. مطلب بسیار روشن است؛ و مان از آن "بی‌خبر" نیست. اما خود را تسلیم آن نیز نمی‌کند. اگر چنین می‌کرد، می‌بایست فکر یک فرهنگ و ادبیات آلمانیِ معاصر را محکوم می‌کرد و به صورت یک گذشته‌پرست[3]، ویلهِلم رآبه‌ای[4] جدید درمی‌آمد.

اما در عوض این پرسش در برابرِ او قد علم می‌کند: بورژوا کیست؟ سنخ او چه‌گونه

۱ـ burgher، شهرنشین، شهرنشین طبقه‌ی متوسط.

2- Hagenströms 3-laudator temporis acti

۴ـ Wilhelm Raabe (۱۹۱۰ـ۱۸۳۱) رمان‌نویسِ محلیِ آلمانی.

در نظر می‌آید، اگر به خانواده‌ی پیروزمندِ هاگِن شْتروم تعلق ندارد الگو و فرهنگ او چیست؟ در پرتوِ این پرسش است که خانواده‌ی بودن‌بروک فقط به صورت خانواده‌ای در سراشیبِ سقوط پدیدار نمی‌شوند بل‌که به‌رغم ته‌رنگ‌های منحط‌شان به عنوانِ حامیانِ و پشتیبانان فرهنگ بورژوایی شناخته می‌شوند که روزگاری مایه‌ی فخرِ آلمان بود و هنوز نیز می‌تواند سرچشمه‌ی خیزش و احیایِ آن باشد، می‌تواند زمینه‌ی تداوم اندام‌وارِ گذشته‌ی شکوه‌مند را فراهم آورد. به این اعتبار سرگذشتِ دورودراز خانواده‌ی بودن‌بروک همانا داستان چیزی است که در سده‌ی نوزدهم بر سنت‌های فرهنگی آلمان رفته است.

نخستین رمانِ مان بر تعارضی دوگانه استوار است. گذشته از تقابلِ میانِ خانواده‌ی هاگِن شْتروم و خانواده‌ی بودن‌بروک تقابل درونیِ توماس و کریستیان[1] بودن‌بروک هم هست. مسأله‌ی میان توماس و کریستیان این است که آیا باید به انحطاط تسلیم شد یا با آن درافتاد. شخصیت کریستیان (مانند شخصیتِ قهرمانِ داستانِ باجازو[2]) نشان می‌دهد که جهانِ مدرن، با درهم‌شکستنِ بورژوازیِ اشرافیِ کهن، چه‌قدر به‌تمامی اخلاقِ کهن را از میان برده است. نمونه‌ی نوعیِ پایانِ قرن، و ادبیاتِ قرن نوزدهمی انحطاط[3]، جد و نیای خود را در این‌جا دارد: شخصیتی که با تحلیل‌بردن و تضعیفِ این اصولِ بورژواییِ زندگی که او را شکل داده است ـ انجام وظیفه، انتخاب یک شغل و حرفه ـ خود را نابود می‌کند.

همان نیروهای مخرب و فرساینده در توماس نیز در کارند اما او از راه انضباطِ فردیِ سفت و سخت این نیروها را از حرکت باز می‌دارد. آن‌جا که کریستیان در مقام شخص درهم می‌شکند توماس برایِ خود شخصیتی بورژوا شکل می‌دهد. با این همه سرچشمه‌ی این شکل، چه از بیرون و چه از درون، یأس است؛ او از هرج‌ومرج و ازهم‌پاشیدگیِ عاطفی واپس می‌کشد. «سرانجام او [توماس، جورج لوکاچ] گفت، و صدای‌اش طنینی از احساس داشت: "من چیزی شده‌ام که هستم چرا که نمی‌خواستم

1- Christian 2- The Bajazzo 3- Fin - de - siècle

چیزی بشوم که تو می‌خواهی. اگر باطناً از تو اکراه داشته‌ام برای این بوده است که احتیاج داشته‌ام از خودم محافظت کنم ـ وجود، و هستی تو، خطری است برای من ـ این حقیقت است.»

این آن «آرامش» است که به صورتِ زیبایی‌شناسی و اخلاقِ یک فرهنگِ بورژواییِ نو درمی‌آید. آیا این بدان معناست که مانْ بورژوای خود را یافته است؟ افسوس که نه! توماس نیز از لحاظ روحی برادرِ کریستیان است. او با خشونت‌ورزیدن بر طبیعتِ خویشْ بورژوایِ خوب شده است. هنگامی که در نخستین و یگانه کوشش خود برای شرکت در تکاملِ اقتصادی جدید بورژوازی ناکام می‌ماند، یعنی راهِ هاگِن شْتروم، بیش‌ازپیش به صورت مقامی تشریفاتی درمی‌آید و دغدغه‌های زندگی را بیان می‌کند ـ و توماس مان بر این نکته با طنز تأکید می‌ورزد.

آیا این انسان بورژوا است؟ پرسش معلق می‌ماند. توماس در گفت‌وگویی با خواهرش نکته‌ای را از هم‌سرش درباره‌ی کریستیان نقل می‌کند: «کریستیان از بورگری چیزی ندارد. اما توماس ـ او حتی به‌مراتب کم‌تر از خود شما بورگر است.» خواهرش یکه می‌خورد و پاسخ می‌دهد: «بورگر، تام؟ منظورش چه بود؟ خُب، به نظر من که رویِ تمامِ کره‌یِ خاک بورگری بهتر از تو پیدا نمی‌شود!» توماس موقرانه می‌گوید: «اوم، خُب ـ البته او منظورش این نبود...»

اما این مطلب دو راهه‌ی «آرامش» یا هرج‌ومرج عاطفیِ مان را حل نمی‌کند. در واقع فقط امروز است که این مسأله در نوشته‌های پیش از جنگ جهانی اول‌اش جای‌گاهی مرکزی به خود اختصاص می‌دهد؛ به‌ویژه در ***تونیوکروگر***[1]، و مرگ در ونیز[2] دو داستانی که درباره‌ی هنرمندان است و مسأله عبارت است از زندگیِ خودِ هنرمند. به سخن دیگر، آیا می‌توان با دربندکشیدنِ عواطف، با خط‌مشیِ «آرامش» فعالیت هنری را به شغل و حرفه بدل کرد؟ این‌جا مان فعالیتِ هنری را هم‌چون نمادی برای هرگونه فرهنگِ اصیل، برای هرگونه حرفه یا شغلی که از درون برمی‌آید، در نظر

1-Tonio Kröger 2-Death in Venice

می‌گیرد. مان در اهمیت قهرمانِ خود در **مرگ در ونیز** می‌گوید: «گوستاو آشنباخ[1] شاعر سخن‌گویِ همه‌ی کسانی که تا آستانه‌ی فرسودگی کار می‌کنند؛ کسانی که بیش‌ازاندازه بار بر گرده دارند، کسانی که از هم اکنون فرسوده شده‌اند اما هنوز خود را سرپا نگه داشته‌اند؛ همه‌ی آن موعظه‌گرانِ مدرن پیش‌رفت و مهارت، با رشد و نمو متوقف مانده و منابعِ اندک، کسانی که با این‌حال با ذخیره‌سازی ماهرانه و غَلَیانِ عظیم اراده در پیِ آن‌اند که، دست‌کم کوتاه زمانی، زمینه‌ی ایجادِ تأثیر عظمت و بزرگی را فراهم آورند. بسیاری چنین‌اند، اینان قهرمانان عصراند.» در این کلماتْ مان تأثیر خود را بر عصر آشکار می‌سازد.

تا این‌جا بد نیست. اما آیا این سخن بدین معناست که مان بورژوایِ خود را یافته است؟ نقاشِ روسی، لیزاوتا ایوانوونا دوستِ خودْ تونیو کروگر را "بورژوایی به‌بی‌راهه‌رفته" می‌خواند. و خود تونیو از سویی به‌وضوح می‌بیند که هنر واقعی (فرهنگ و اخلاقِ واقعی) تنها ممکن است با درپیش‌گرفتن راهی که او برگزیده است به دست آید؛ و از سویِ دیگر زندگی را دوست می‌دارد و آن را در طرازی بالاتر از هنری می‌شمارد که وادار شده است که از زندگی برکنار بماند. توصیف او از زندگی بسیار بورژوایی است: «در بند چزاره بورجا[2] یا هیچ‌گونه فلسفه‌ی مستانه‌ای نباش که او را رهبر و پرچم‌دار معرفی می‌کند. او در نظر من هیچ نیست، اما چزاره بورجای شما. هیچ نظری درباره‌ی او ندارم، و هیچ سر در نمی‌آورم که اصلاً چرا باید چیزی غریب و اهریمنی را به عنوان یک آرمان حرمت گذاشت. نه، زندگی هم‌چون توتیا[3]ی ابدی ذهن و هنر خود را به صورتِ تصویری[4] از بزرگی و عظمت وحشی و زیبایی بی‌رحم بر ما عرضه نمی‌کند؛ مایی که رها شده‌ایم و متفاوت‌ایم آن را، مانند خودمان، چیزی غریب و نامعمول به تصور در نمی‌آوریم؛ این امرِ عادی و به‌هنجار، محترمانه و تحسین‌انگیز است که قلم‌روِ آرزومندی ماست؛ زندگی با همه‌ی ابتذالِ

1-Gustav Aschenbach -Lisaveta Ivanovna

2-Caesar Borgia 3-antimony 4-Vision

اغواگرش!» به نظر می‌آید که بار دیگر به هدف‌مان رسیده‌ایم. آدم‌های معمولی‌ای مثل هانس‌هانسن[1] و اینگه بورگ‌هولم[2]اند که زندگیِ بورژوایی تشکیل می‌دهند. آنان‌اند که ـ در رؤیاهای تونیو و آدم‌های نوعِ او ـ چنین می‌کنند. اما اگر این کشف اصلاً چیزی بیش از یک طنزِ غنایی نبود، توماس مان ناگزیر بود همه‌یِ اندیشه‌ی فرهنگیِ بورژوایی را رها کند. زیرا که امثال هانس هانسن و اینگه بورگ‌هولم نه ارتباط چندانی با تکاملِ فرهنگیِ طبقه‌یِ متوسطِ آلمان از گوته تا توماس مان داشتند و نه با امثال هاگِن شْتروم یا کلوتریان[3]، گرچه آن‌ها بسیار جذاب‌تراند و همین آن‌ها را به عنوان موضوع‌های یک رؤیا در موقعیت بهتری قرار می‌دهد. اما حتی صادقانه‌ترین رؤیاها فریبنده است. در ***فیورنتسا***[4]ی مان لورنزو دومدیچی محتضر به ساوُ نارولا می‌گوید: «می‌دانی؟ هر جا که میل و آرزو می‌کَشد ـ نه این است و نه آن. و با این حال آدم دوست دارد خودش را با آرزوی‌اش اشتباه بگیرد.»

بنابراین سرانجام به نظر می‌رسد "بورژوایی که به بی‌راهه می‌رود"، یعنی تونیو کروگر، یارِغارِ توماس بودن‌بروک، نویسنده می‌شود و بورژوای اصیل با رمزِ "آرامش"اش اخلاقِ راستینِ بورژوازیِ جدید را نمودار می‌سازد. با این همه مان باز حکمی بی‌رحمانه بر ضد خود صادر می‌کند و ***مرگ در ونیز*** این را نشان می‌دهد. زیرا آن‌چه در تونیو کروگر فقط رؤیا و گرایش بود در آشنباخ به شکوفایی تمام می‌رسد. او زندگی‌ای کاملاً شکل‌گرفته و مجموعه‌ی باشکوه و مؤثری از کار و اثر را بر پایه‌ی اخلاقِ "آرامش" پدید می‌آورد. هم زندگی و هم کار با غرور و عزتِ نفسِ راسخ برفرازِ روزمره‌گیِ مبتذل، هم برفراز بی‌فرهنگیِ تنگ‌نظرانه و هم بوهمی‌گری آنارشیستیِ تنگ‌بینانه‌یِ آن قرار می‌گیرد. اما فقط ستیزه‌ای کوچک، ستیزه‌ای که برانگیخته‌ی چیزی است که به‌زور لمس‌کردنی است، و رؤیایی در درون این ستیزه کافی است تا "آرامش" نومیدانه در هم شکند، به‌طرزی‌مقاومت‌ناپذیر فرو افتد، چنان

1-Hans Hansen 2-inge borg Holm 3-Klöteryahn
4-Fiorenza

که گویی این آرامش هرگز فرآورده‌ی زندگی‌ای صادقانه، ایثارگرانه و دشواریاب نبوده است. «آن شب او رؤیایی ترس‌ناک داشت ـ البته اگر رؤیا واژه‌ی درستی برای بیان تجربه‌ای ذهنی و جسمی باشد که در واقع در خواب عمیق برای او پیش آمده بود، چیزی یک‌سره واقعی و جدا از حواس او، و با این همه بی آن‌که خود را در آن حاضر ببیند. به بیان دقیق‌تر به نظر می‌رسید صحنه‌ی تئاترش روح خودش باشد، و روی‌دادها از بیرون سرچشمه می‌گیرد و با خشونت بر مقاومت مغرورانه‌ی روح او چیره می‌شود؛ از او می‌گذرد و او را وامی‌نهد، سراسر ساخت‌وسازِ فرهنگیِ عمری لگدمال‌شده، نابودشده و منهدم‌شده را به حال خود وامی‌گذارد.»

این داوری درباره‌یِ خود[1] ترازنامه‌یِ کارِ پیش از جنگِ مان را تشکیل می‌دهد. نباید پایانِ خوش و کمدیِ ***والا حضرت***[2] آدم را به جایی بکشاند که این طنز عمیقاً تلخ و بدبینانه را دست‌کم بگیرد. در این‌جا سرنوشت قهرمان در هر مورد در فضایی از عدم‌احتمالِ قصه‌های پری‌وار غرقه است و به طرزی کاملاً مشخص به صورتِ استثنایی نامثال‌واره[3] عرضه شده است. از سوی دیگر این رمان همان‌قدر پی‌نوشتی بر خانواده‌ی بودن‌بروک است که پیش‌درآمدی بر ***مرگ در ونیز***. در پرنس آلبرشت فرمالیسمِ "آرامش" در خودآگاهی بر میان‌تهی‌بودن و ناچیزیِ این آرامش زایل می‌شود. او خود را و "آرامش" سلطنتی‌اش را با رفتار آدم کم‌عقل و احمقی مقایسه می‌کند که می‌اندیشد که دارد به قطارهای آماده‌ی حرکت علامتِ حرکت می‌دهد: اما "هاتر"[4] خود را با این فکر فریب می‌دهد که دست‌تکان‌دادنِ او قطارها را به ترکِ ایستگاه وا می‌دارد. حکایتِ من است؛ من دست تکان می‌دهم، و قطار شروع به حرکت می‌کند. اما قطار بدون من هم حرکت می‌کند، و دست‌تکان‌دادنِ من تفاوتی در قضیه ایجاد نمی‌کند، یک نمایش احمقانه‌ی محض است. حال‌ام ازش به‌هم می‌خورد...» و دکتر اونتربین[5]، معلمِ سرخانه‌یِ شخصیت اصلی، هواخواهِ

1-Self - Judgment
2-Royal Highness
3-unparadigmatic
4-The Hatter
5-Unterbein

پروپاقرصِ "آرامش" و کیفیت‌های عالی‌ای که باید از آن سرچشمه بگیرد، مانند آشنباخ ـ در نتیجه‌ی یک روی‌داد بی‌اهمیتِ پیش‌پاافتاده ـ درهم می‌شکند. «آدمِ دعوایی و نامطبوعی... که متکبرانه از رفتار دوستانه تن‌زده است، و زندگی خود را خون‌سردانه و بی‌رحمانه فقط با توجه به نتایج و پی‌آمدها سامان داده است... او اکنون آن‌جا دراز کشیده است: نخستین اِشکال، نخستین مانع در زمینه‌ی پیش‌رفت[1] او را به سرانجامی رقت‌انگیز دچار کرده است.»

البته نباید این را فقط به عنوان مسأله‌ی درجه‌ی دوم و در واقع حاشیه‌ای فرهنگ بورژوایی در آلمانِ پیش از جنگ جهانی اول در نظر گرفت؛ بل‌که مسأله به قلبِ قضیه نظر دارد: اخلاقِ "آرامش" به تنگاتنگ‌ترین نحوی با زندگی معنویِ زیباترین چهره‌ها، با صادق‌ترین روشن‌فکرانِ جهانِ فرهنگی آلمان ویلهلمی[2] (آلمانِ پروسی‌شده‌ی امپریالیستی) پیوند دارد. برای روشن‌فکران ـ به‌ویژه برای کسانی که به شیوه‌ی هاگِن شْتروم به جست‌وجویِ بختِ خود بر نیامده‌اند ـ انتخاب میان کریستیان و توماس بروک، میان هرج‌ومرجِ عاطفی و "آرامش" بی‌نهایت نمونه‌نما است. (بگذارید به‌طورگذرا یادآوری کنم که برخی از جامعه‌شناسانِ برجسته‌ی معاصرِ مان بیش‌ترین کوشش خود را به کار برده‌اند تا راه و روش هاگِن شْتروم را به شیوه‌ای اخلاقی و اجتماعی ـ فرهنگیْ بودن‌بروکی و آشنباخی کنند. این نکته به‌ویژه درباره‌ی راته‌ناو[3]، ماکس وبر[4] و تروليش[5] مصداق دارد). این واقعیت که فلسفه‌ی "آرامش" منطقاً به پروس‌پرستی انجامید به‌وضوح‌تمام از سیرِ تکاملِ خودِ مان آشکار می‌شود. تصادفی نیست که نویسنده ـ قهرمانِ **مرگ در ونیز** از راهِ نوشتن حماسه‌ای درباره‌ی فردریش بزرگ شهرت به دست آورده است؛ او خبر از کارِ خالقِ خود در جنگِ جهانی اول می‌دهد. اما مانِ هنرمند در این‌جا موضعی خاص و ناسازه‌وار و متناقض‌نما در پیش می‌گیرد. از سویی نشان می‌دهد که راه بیرون‌رفت از

1-accomplishment 2-Wilhelmine 3-Rathenau
4-Max weber 5-Troeltsch

دوراهه‌ی کریستیان ـ توماس بودن‌بروک به پذیرش پروسی‌شدنِ آلمان می‌انجامد؛ و با این حال از لحاظ هنری کُلِ اخلاق "آرامش" را تابعِ نقدی سراسیمه‌کننده می‌کند و بی‌ارزشی و ناواقعی‌بودنِ آن را آشکار می‌سازد.

در این زمینه مان کارِ سال‌های پیری فونتان[۱] را ادامه می‌دهد. فونتان نیز به‌مراتب مثبت‌تر از مانِ پختهْ رمزهای رفتاریِ پروسیِ قهرمانان نظامی پروسی و "پیروزی" پروسی را بر فلاکتِ زندگی بورژوایی تحسین و ستایش می‌کند. اما از لحاظ هنری در ***شاخ فون دوتنو***[۲]، ***اشتباهات و سردرگمی‌ها***[۳] و ***افی بریست***[۴] همان فونتان بی هیچ رحم و شفقتی این نوع[۵] را به باد انتقاد و سرزنش می‌گیرد. با این همه چیزی بیش از هم‌دلی‌های شخصیْ فونتان را به او وابسته می‌کند. مان در زندگی، که در احاطه‌ی همه‌گونه شکست و تردید است، اغلب در فونتان راهی اخلاقی برای بیرون‌رفت از گرفتاری‌ها و مخمصه‌های بشریِ ضدمردمیِ عصر خویش می‌بیند. فونتان و مان نخستین و یگانه نویسندگان آلمانی‌اند که از ضعف و فتور درونیِ اخلاقِ رفتاری پروسی پرده برمی‌گیرند (که در این زمینه من توجه را به آن گروتسک کوچک، ***حادثه‌ی راه‌آهن***، جلب می‌کنم).

۱ـ Theodor Fontane (۱۸۹۸ـ۱۸۱۹) نخستین استاد رمان رئالیستی مدرن آلمان.

2-Schachvon Wuthenow

3-irrungem wirrungen

۴ـ Effi Briest (هر سه رمان از تئودور فونتان)

5-Type

۳

چنین بود گرفتاری و مخمصه‌ی ایدئولوژیکِ عمیق مان هنگامی که در حالِ تأمل درباره‌یِ تکامل کشورش وارد جنگ جهانی اول شد. موضعِ مان، اگر از دیدگاه امروز بنگریم، تا حدِ افراط متناقض‌نما بود. با آغازِ این بحرانِ ملی هم نقدِ هنری مان را از اخلاقِ پروسی و هم پیوستگیِ شخصی و سیاسی‌اش را با این اخلاق در اوج می‌بینیم. و در نظر مورخ که با بازاندیشیِ پیش‌گویانه به واپس می‌نگرد بی‌نهایت شگفت‌آور است که می‌بیند مان تا چه مایه اندک به دست‌آوردهای واقعیِ تکامل خود پی برده است و با چه شور و حالی نتایجِ غلط از کار خود می‌گیرد.

اما شگفتیِ افلاطونی از چنین تناقضی در مردی متفکر می‌بایست جایِ خود را به یک مسأله، به وظیفه‌ی فهمیدن بدهد. البته غرض دفاع از نوشته‌های دوره‌ی جنگِ مان نیست. اگر، هم‌چنان که هنوز هم در انگلستان و امریکا شاهدیم، کارهای بعدی او مانند ***کوه جادو*** در پرتوِ ***تاملات یک آدم غیر سیاسی*** تفسیر گردد، نتیجه ناگزیر تحریفی ارتجاعی خواهد بود. مسأله این است که توجه کنیم که انحرافِ سیاسی مان در ***جنگِ جهانیِ اول*** مرحله‌ای تصادفی در "جست‌وجویِ انسانِ بورژوا" نبود بل‌که مرحله‌ای ضروری در تکاملِ مصیبت‌بارِ ایدئولوژیِ آلمانی به‌طورکُلی به شمار می‌آید.

تاکنون مسائل را در کارِ مان همان‌گونه وارسی کردیم که واقعاً تصویر شده‌اند. اما پایه‌ی اجتماعی این آثار چه بود؟ (البته نه این که مان از این قضیه در آن زمان آگاه بود). ده سالی پس از جنگ جهانی اول مان به‌طرزی‌درخشان نگرش بسیاری از بهترین روشن‌فکرانِ آلمان را نسبت به شرایطِ سیاسی و اجتماعی کشورش توصیف کرد. مان درباره‌ی ریشارد واگنر می‌نویسد: «شرکت در ۴۸[۱۸] برای او به بهای دوازده سال درد و عذاب و تبعید تمام شد؛ بعدها، هم‌چنان که از خوش‌بینیِ

"وانهاده"ی خویش احساس پشیمانی می‌کرد، در برابرِ عملِ انجام‌شده‌ی[1] امپراتوری بیسمارک، سهم خود را در آن، با تحقق رؤیای خود، تا آن‌جا که می‌توانست به حداقل کاهش داد. واگنر به راهِ بورژوازیِ آلمان رفت: از انقلاب به یأس، سرخوردگی، بدبینی و معنویتی قدرت‌پناه و حاکی از تسلیم.»

این نگرشِ "معنویتِ قدرت‌پناه" تاریخی دراز در پسِ پشت خود دارد، با ریشه‌هایی ژرف در ضعف و نارساییِ تکاملِ سیاسیِ آلمان. باید به اجمال به این مسأله پرداخت چرا که نه فقط پرتوی خاص بر راهِ خودِ مان می‌افکند بل‌که هم‌چنین رابطه‌ی او را با طبقه‌ی متوسط آلمان نیز روشن می‌دارد.

خلاصه آن که: گذشته از شخصیت‌هایی استثنایی چون لسینگ، کُلِ ادبیات و فلسفه‌ی کلاسیکِ آلمان در فضایی از "معنویتِ قدرت‌پناه" عمل می‌کند. در واقع، نویسندگان و متفکران آلمان این قدرت را ـ استبدادِ نیمه‌فئودالیِ امیرنشین‌ها را ـ عمیقاً مشکل‌آفرین[2] و اغلب یک‌سره بیگانه می‌یافتند. اما هنگامی که جنگ‌های فتح و غلبه‌یِ ناپلئون قدرتی واقعی را به صحنه آوردکه احتمال اصلاحاتِ سیاسی و اجتماعی را نوید می‌داد، بهترین آلمانیان به‌شدت‌هرچه‌تمام‌تر از هم جدا شدند. گوته و هگل ناپلئون را برگزیدند و آرزو کردند که کُلِ آلمان به صورت ***کنفدراسیون راین*** در آید. ***پدیدارشناسی ذهن***[3] که در زمان ***نبردِ ینا*** صورتِ کمال یافت انقلاب فرانسه و جامعه‌ی بورژوایی جدید را که انقلاب پدید آورده بود اوجِ تاریخِ مدرن قلم‌داد می‌کند و وظیفه‌ی برساختنِ ایدئولوژی‌ای درخورِ شرایط جدید را به عهده‌ی آلمانیان وامی‌گذارد ـ یعنی "معنویت قدرت‌پناه" به اضافه‌ی تضمن آن اصلاحاتِ سیاسی و اجتماعی که ناپلئون، چنان که هگل بعدها گفت، این "قانون‌گذارِ بزرگ مشروطه"، قرار بود در برابر منویات امیران و شاه‌زادگانِ کنفدراسیون راین عرضه کند.

1-Fait accompli 2-Problematic

۳ـ The Phenomenology of Mind، اثر بزرگ فلسفی هِگل.

امروزه دیگر لزومی ندارد که بر سر اشاره به آرمان‌شهرگراییِ این برداشت وقت تلف کنیم. آراء گوته نیز سخت شبیه به این بود. فکر این که فرانسه‌ی ناپلئونی می‌تواند برای همیشه برتری و سلطه‌ی خود را بر اروپا تثبیت و پابرجا کند بی آن که میل و اشتیاق به آزادی را در مردمانی برانگیزد که از چرک و ریم فئودالی پاک‌شان کرده بود آرمان‌شهرگرایی محض بود. و همین پاک‌سازیْ آگاهیِ ملیِ آنان را برانگیخت. این نیز اندیشه‌ای آرمان‌شهری بود که گمان رود آلمان می‌تواند رهبری ایدئولوژیک این جهانِ جدید را بر عهده بگیرد بی آن که حتی بکوشد از نظر سیاسی مستقل شود.

در هر حال این غیرواقعی‌تر از رؤیاهایِ اصلاح‌گرانِ شریفِ پروسی نبود که به سهم خود امیدوار بودند که دست‌آوردهای انقلاب فرانسه را (دست‌کم به صورتِ جزئی) صرفاً با آزادساختنِ پروس از یوغِ سلطه‌ی ناپلئون و آرام‌نگه‌داشتنِ خود آلمان به تحقق برسانند. اصلاح‌گران گمان می‌بردند می‌توانند بنیادهای اجتماعی و پی‌آمدهای سیاسیِ استبدادِ فئودالیِ پروسی را براندازند بی آن که از شّرِ یونکر[1]ها و خاندانِ هوهِن زولِرن[2] خلاص شوند. و "معنویتِ قدرت‌پناه" رمانتیسم که از شکستِ ناپلئون سرچشمه می‌گرفت فقط به‌وضوح‌تمام نشان داد که این آرمان‌شهرِ درهم‌شکسته چه مصیبتِ فلاکت‌باری بوده است. این‌جا نیز آرمان‌شهر در برابر آرمان‌شهر قرار می‌گیرد، و ناتوانی ایدئولوژیست‌هایِ آلمان را در این که چیزی بیش از تماشاگران (یا بازی‌گرانِ خرده‌پایِ بی‌خاصیت) در صحنه‌یِ کشمکشِ سرنوشت کشورشان باشند نشان می‌دهد. این "دوران هُنری"[3] تا انقلاب ژوئیه‌ی ۱۸۳۰ فرانسه ادامه می‌یابد. یک جریانِ واقع‌بینانه‌ترِ تکامل از این تاریخ آغاز می‌گردد اما با تراژدی ۱۸۴۸ و سپس تراژدی ـ کمدی ۱۸۷۰ از حرکت باز می‌ایستد. در ۱۸۴۸ آلمانی‌ها در

۱ـ Junker، عضوی از اشراف زمین‌دار پروسی.

2-Hohenzollern

۳ـ Kunstperiode، یا "دوران هنر"، اصطلاح هاینه برای خلقیات و روحیاتِ فکورانه‌یِ دورانِ گوته.

واقع با انتخابِ میان رهانیدن خود به شیوه‌ی دمکراتیک یا حفظ و ابقای فقر سیاسیِ خود روبه‌رو بودند. در ۱۸۷۰ روشن‌فکران بار دیگر به قدرتِ رایشِ آلمانِ پروسی شده، که ناگزیر مخلوقی ارتجاعی بود، تسلیم شدند.

از این رو روشن‌فکرانِ آلمان، چنان که مان به حق درباره‌ی واگنر می‌نویسد، هم‌چنان به زندگی در حالتی از "معنویت قدرت‌پناه" ادامه می‌دهد. اما تاریخ هرگز خود را تکرار نمی‌کند؛ و شباهت‌ها اغلب صوری‌اند تا واقعی. از این‌جاست که باید میانِ "معنویتِ قدرت‌پناه"ِ گوته در دوره‌ی حاکمیتِ کنفدراسیونِ راینِ ناپلئون و "معنویتِ قدرت‌پناه" توماس مان در خلال دوره‌ی امپریالیسم ویلهلمی تمایز قائل شویم. دیدگاه گوته در همه‌ی موارد اساسی مترقی و پیش‌رو بود؛ حال آن که سرنوشتِ مان این بود که در عصرِ انحطاط متولد شود، آن هم با آن حال‌وهوای خاص انحطاط که در آن فقط می‌شد به یاریِ تخیل با تحققِ پی‌آمدهای اخلاقیِ افراطیِ انحطاط از آن برگذشت.

گذشته از این، نگرش گوته به قدرتِ ناپلئون متضمن هیچ اجباری برای دفاع از گرایش‌های ارتجاعی، و هیچ ستیزِ عینیِ میان علایق نبود. اما آغازِ جنگِ جهانی اول موقعیتِ مان و طبقه‌یِ متوسطِ آلمان را وارونه کرد: "معنویتْ" اکنون باید به صورت پناه‌گاهِ ایدئولوژیک "قدرت" یا به سخنِ دیگر امپریالیسمِ پروسی ـ آلمانی ارتجاعی درآید.

موقعیتِ متناقض‌نما و تقریباً تراژیک مان از همین‌جاست. اما مان به عنوانِ هنرمند از جست‌وجو در پیِ انسان بورژوا از پا نایستاد. مان می‌خواست گرفتاری و مخمصه‌ی بورژوای آلمانی را در هسته‌ی مرکزی آن به چنگ بگیرد، مراقب تضادهای هستی و آگاهی باشد و مسیر آینده‌شان را ترسیم کند. اگر بخواهیم مطلب را از زبانِ شیلر درباره‌ی گوته بیاوریم نفسِ این کار به تنهایی "اندیشه‌ای سترگ و به‌راستی قهرمانانه بود"؛ و حتی بزرگ‌ترین مردان نیز نیاز ندارند که از بابت ارتکابِ اشتباه‌هایی در چنین کارهای مخاطره‌آمیزی احساسِ شرم کنند، به‌ویژه که در این

موردِ خاص این اشتباهات ذهنی یا شخصی نبودند بل‌که از درگیریِ عمیقِ مان با آلمان سرچشمه می‌گرفتند که قرن‌هایِ متعدد ضعف و فقرِ سیاسی را در خود جای داده است.

بنابراین چند سال بعد توماس مان کاملاً حق داشت که کتابِ زمانِ جنگِ خود را این گونه توصیف کند: «قرار بود کاری عظیم و یادمانی از آب در بیابد؛ و اگر اشتباه نکنم چنین نیز شد. این در حکمِ آخرین تلاش در سبکِ گران‌سنگ و بزرگ بود ـ آخرین و واپسین رمانتیسمِ طبقه‌ی متوسطِ آلمان؛ پیکارْ با این آگاهیِ تام و تمام انجام می‌گرفت که این آرمانی ازدست‌رفته است و از این رو بی‌بهره از جلال و عظمت روح نیست؛ در واقع پیکار با بینش و آگاهی بر بیمارگونگی و قساوتِ ذهنیِ هم‌دلی با *امر غریبِ غیرعادی*[1] صورت می‌گرفت؛ با این همه هم‌چنین این نیز حقیقت داشت که پیکار با اتکاء به زیبایی‌شناسی، تحقیرِ زیبایی‌شناسانه‌یِ شدیدِ سلامت و فضیلت انجام می‌گرفت که هم‌چون سرجمع و جوهر آن چیزی احساس ـ و نیز ریشخند ـ می‌شد که از پیکار در برابر آن واپس نشسته بودند یعنی: سیاست، دمکراسی.»

این بندْ تفسیر وصف‌الحالی درستی است اما برای آن که آن را به‌درستی در چارچوب وسیع‌تر آلمان قرار دهیم باید آن را چنان که هست بررسی و مطالعه کرد ـ یعنی از دیدگاهِ تکاملِ بعدیِ مان. این کار *فقط* از آن رو که واپسین تلاشِ مان، و پیش‌رفتی به سوی دمکراسی را در پی داشت "بی‌بهره از جلال و عظمت روح نیست." اما اگر امروزه کسی مأیوسانه به دفاع از آرمانی نومیدانه (و به حق) ازدست‌رفته برخیزد و به گذشته‌ای محکوم به شکست چنگ اندازد بی آن که به چیرگی آن باور داشته باشد، آن‌گاه نه فقط خود را به یک قهرمان‌بازیِ دون کیشوتیِ ناخواسته و خنده‌آور محکوم می‌کند بل‌که موضعی میان‌تهی در "آرامش" می‌گیرد. شوالیه‌گری غم‌گنانه‌ی او به دورویی و ریاکاری نیهیلیستی بدل می‌شود؛ عقب‌نشینیِ او فقط در حکم مقدمه‌ای است برای یورشی از جنسِ توحشِ ارتجاعیِ احیاءشده، کوششی بازی‌گوشانه و

1-Fey

بی‌خیال برای به‌آتش‌کشیدن نو و بازآوردنِ گذشته‌ی دفن‌شده به یک هستیِ خون‌آشام‌وارِ گذرا بر جلجتای[1] تمدن.

۱ـ جایی که مسیح به صلیب کشیده شد و عموماً به معنای دفن و درگورکردن.

۴

گِرَوِشِ [۱] مان به دموکراسی در خلال سال‌هایِ پس از جنگ پیامدِ بحران ملیِ بزرگی بود. با این همه گرچه این تغییرِ مسلک هم‌چون نقطه‌ی عطف و دگرگونی قاطعی در سیرِ تکامل شخصیِ او روی داد، به‌هیچ‌روی بی‌مقدمه نبود، گو که ممکن است این امر در نظرِ ناظرِ سطحی و ظاهربین شگفت بنماید. باری این تغییر از دیالکتیکِ درونی مسیری که در پیش گرفته بود سر بر آورد. مان اکنون نگرشی نو در جست‌وجویِ بورژوای خود در پیش می‌گیرد. تفاوت میان توماس مانِ پیش از جنگ و هنگام جنگ با بهترین هم‌گنانِ آلمانی‌اش "فقط" در این است که مان مسائلی را که بر همه‌ی آن‌ها تأثیر گذاشته بود با ژرفای بیش‌تری تجربه می‌کند و به‌طرزی‌ریشه‌ای‌تر و بنیادی‌تر پی می‌گیرد. با این حال خاستگاه‌های فکری و معنویِ او همان است، و این خود دلیلِ آن است که چرا حتی غریب‌ترین آثارش کیفیت و رگه‌ی آشنایی دارد که هم‌گنانِ آلمانی‌اش می‌توانند آن را باز شناسند. هنگامی که مان اثرِ نخستین خود را با ذکر نام‌های پلاتن [۲] و اشْتورم [۳] و نیچه عرضه کرد، این موقعیتِ ویژه را به شیوه‌ای بسیار دقیق مشخص کرد. کار او که از نظر قوّت و نیروی محتوا و صورتْ "اثر" [۴]ی منحصربه‌فرد بود، درست از میانه‌ی جلگه‌ای سر برمی‌آورد که بر آن مسلط بود؛ و هم بلندی‌ها را در آن می‌گنجاند و هم پستی‌ها را.

این رابطه پس از جنگ با دگرگونیِ ایدئولوژیک و سیاسیِ مان از بیخ و بن تغییر کرد. بورژوازیِ آلمان اکنون راهی متفاوت با این نویسنده‌یِ جوینده دنبال می‌کند. بارتوشه‌ی ایدئولوژیکی که آلمانیان از شکستِ نخستین کوششِ خود در فتح و غلبه‌ی جهانی نجات بخشیدند، "تجربه‌ی خطِ اولِ جبهه" و این امید بود که ممکن

۱ـ Conversion، به معنای برگشتن از مسلک و مشربی و روآوردن به اعتقاد و مذهبی تازه.

2-Platen 3-Storm 4-Oeuvre

است بار دیگر، با شیوه‌های بهبودیافته، بکوشند تا آن‌چه را از چنگ‌شان به در رفته است باز آورند. یکی از این شیوه‌ها ازمیان‌برداشتنِ تمام عیارِ دمکراسی بود. اما توماس مان نه تنها به‌تمامی و از صمیم دل از امپریالیسم آلمان گسست؛ نه فقط به اهمیت دمکراسی برای نوزایی یک فرهنگ حقیقتاً آلمانی پی‌برد (مان در خلال جنگ هنوز دمکراسی را به عنوان چیزی غیرآلمانی رد می‌کرد)؛ بل‌که هم‌چنین رابطه‌ی میان ایدئولوژی و احساسِ انحطاط و تکاملِ پیشین آلمان را نیز دریافت. از این پس در مبارزه برای دمکراسی به چشم مبارزه با انحطاط می‌نگرد. همین نظرگاهْ کتابِ جنگ او را به شیوه‌ی متناقض‌نمایِ پُرثمری پیش می‌برد. مان در این کتاب انحطاط، هم‌دردی با مرض و تباهی، و شب و مرگ را با دفاع از تلاشِ جنگیِ آلمان برهم انباشته است. اما این دفاع چنان به‌ژرفی درگرفت‌وگیرِ گیج‌کننده‌یِ موافقان و مخالفان گرفتار آمده است که در پایانِ کوششِ جنون‌زده‌ی نویسنده برایِ توجیه انحطاطِ آلمان مان خود را از صحت و درستیِ یگانه اصلِ اخلاقی کشور مطمئن می‌بیند. روی‌دادهای سال ۱۹۱۸ به او یاری رساند.

اکنون آموزش و تربیت است که در صف مقدمِ نگارش مان قرار می‌گیرد. اما باز باید بپرسیم که آیا این به معنای پایانِ قوه‌ی حاکم[1]، و نبوغ ویژه‌ی او نیست؟ هم آری و هم نه. و بیش‌تر نه تا آری. زیرا توماس مانِ پخته یک تربیت‌کننده‌ی یگانه[2] است. و آن‌چه او را چنین می‌کند نه فقط وجود ذخایر طنزآمیزی است که به مددِ آن داستانی را باز می‌گوید یا تعادلی شاد در ترکیب‌بندی برقرار می‌سازد؛ بل‌که این عوامل رابطه‌ای ژرف‌تر، و معنایی مهم‌تر را جلوه‌گر می‌سازند. مان از آن دست تربیت‌کننده‌ها نیست که بخواهد درسی از بیرون، هرقدر هم بسیار اندیشیده و درست باشد، به شاگردان خود القاء کند. مانْ تربیت‌کنندهْ به شیوه‌ی یادآوری افلاطونی است: خودِ شاگرد باید اندیشه‌ی نو را در درونِ خود کشف کند، و آن را به عرصه‌ی زندگی باز آورد.

1-Faculé maîtresse 2-Suigeneris

مان اکنون در مقامِ تربیت‌کننده‌ی مردمِ خویش به شیوه‌ای اکتشافی‌تر به جست‌وجوی بورژوای خود برمی‌آید و جست‌وجوی‌اش محتوایی مشخص‌تر می‌یابد. مان روحِ دمکراسی را در ذهن بورژوای آلمانی می‌جوید، به جست‌وجویِ ردِّ تازه‌ترین اشاره‌ها و نشانه‌ها برمی‌آید تا آن را به شکل داستانی برانگیزد و پرورش دهد. می‌کوشد آن را نه به عنوان اندیشه‌ای بیگانه بل‌که هم‌چون چیزی که خواننده در درون خود کشف می‌کند، چیزی که به جست‌وجوی آن برآمده و سرانجام آن را یافته است جاگیر سازد.

کم‌وبیش به همین دلیل است که توماس مان در جمهوری وایمار این همه تنها است. همان‌گونه که اصلاحات اشتاین[1] و شارن‌هورست[2] نه از جنبشی مردمی در پروس بل‌که از شکست پروس در نبردِ ینا الهام گرفت همان‌گونه نیز دمکراسی آلمان پس از ۱۹۱۸ چیزی نبود که برای آن کوشیده و جنگیده باشند بل‌که ـ هرچند ناخوش‌آیند می‌نماید ـ هدیه‌یِ سرنوشتی نامساعد بود. از این رو دمکراسیِ نوزاد، که هرگز واقعاً ریشه نگرفته بود، دشمنانِ سرسختِ تندخو، فرصت‌طلب‌های ابن‌الوقت، و معدودی دوست و حامیِ واقعی داشت؛ و اینان اغلب دمکراسی را چون موهبتی الهی می‌پذیرفتند و کوچک‌ترین کوششی به کار نمی‌بردند تا آن را به تاریخ آلمان پیوند دهند که خود آن‌ها در هر موردِ آن تجدیدنظر کرده بودند. در یک کلام موضع و موقعِ تک‌افتاده‌ی توماس مان در خلالِ دمکراسی وایمار حاصلِ جست‌وجوی او در پیِ چنین پیوندهایی بود. مان در مقامِ تربیت‌کننده در پیِ معنایی از دمکراسی بود که از ویژگی‌هایِ روحی آلمان برمی‌آمد. از همین روست که مان یگانه نویسنده‌ی بورژوایِ این دوره است که در نظر او دمکراسی به صورتِ مسأله‌ی ***جهان‌بینی***[3]، و به‌ویژه مسأله‌ی جهان‌بینیِ آلمانی درمی‌آید.

از این‌جاست که پیکار در راه دمکراسیِ آلمانی در یک زمینه‌ی فلسفی پهناور قرار می‌گیرد. این نبردِ روشنایی و تاریکی، روز و شب، سلامت و بیماری، و زندگی و

1-Stein 2-Scharnhorst 3-Weltanschauung

مرگ است. و توماس مان که چنین تنگاتنگ با گذشته‌ی آلمان پیوند گرفته است در مقام هنرمند می‌بیند که خودْ نبردِ دیرینه‌سالِ ایدئولوژیِ آلمانی را از سر گرفته است. این‌جا کافی است فقط نگاهی به نگرشِ گوته به رمانتیک‌ها بیافکنیم. گوته می‌گوید: «من چیزی را کلاسیک می‌خوانم که سالم باشد، و رمانتیک آن چیزی که بیمار است» و کلایست[1] را هم‌چون «کالبدی که ***طبیعت*** در حق او نیکی روا داشته اما مرضی لاعلاج ناکارش کرده است» رد می‌کند. و اکنون هنگامی که در ***کوه جادو*** نافتا[2]ی یسوعی، این سخن‌گویِ ***جهان‌بینی*** ارتجاعی، فاشیستی و ضددمکراتیک آراء خویش را طرح می‌کند، این آراء را تقریباً با سخنان نووالیس بیان می‌دارد: «برعکس، نافتا عجله داشت که سخن بگوید: مرض در واقع چیزی بسیار انسانی بود. چرا که انسان‌بودن به معنای دردکشیدن بود. مرد در اصل در حال دردکشیدن بود، حالتِ بیمارگونگیِ او همان چیزی بود که او را انسان کرده بود. کسانی بودند که می‌خواستند او را "سالم" کنند، او را "به طبیعت باز گردانند"، حال آن که حقیقت این بود که او هرگز "طبیعی" نبود... کُل اسباب و سازوبرگ روسو[3]یْ هدفی جز انسانیت‌زداییِ و حیوان‌سازیِ انسان نداشت... پس در روحِ مرد، شکوه راستین او و شایستگی‌اش سُکنا گرفت ـ در حالت بیماری‌اش، در یک کلام، گویی هرقدر بیش‌تر نالان و بیمار بود همان‌قدر انسان‌تر بود. نبوغِ بیماری انسانی‌تر از نبوغِ سلامت بود.»

می‌بینیم که تغییری قاطع در نظرگاه مان روی داده است. با این همه هرقدر محکم‌تر به هواخواهی از دمکراسی بر ضدِ آن انحطاط ویژه‌ی آلمانی برمی‌خیزد که از

۱ـ Kleist, Heinrich von (۱۸۱۱ـ۱۷۷۷) نمایش‌پرداز و داستان‌نویس بزرگ آلمانی. پس از مطالعه‌ی آثار کانت ایمان خود را به معرفت عقلی از دست داد و تصمیم گرفت به شور و عاطفه اتکا کند. تعارض میان عقل و احساس و عاطفه در قلب کار او جای دارد.

2-Naphta

۳ـ Rousseau, Jean - Jaques (۱۸۸۷ـ۱۷۱۲) فیلسوف، نویسنده و نظریه‌پرداز فرانسوی. بنا بر نظریه‌ی روسو انسان‌ها در حالت طبیعی برابر به دنیا می‌آیند اما هنگامی که جوامع را تشکیل می‌دهند و به رقابت با یک‌دیگر برمی‌خیزند نابرابری ظهور می‌کند. عقایدِ روسو الهام‌بخش رهبران انقلاب کبیر فرانسه و رمانتیک‌ها شد.

عقب‌ماندگیِ اجتماعیِ ارتجاعی سرچشمه می‌گیرد؛ و هرقدر قالب‌های ادبی‌ای که برای نظرگاه تازه‌ی خود می‌یابد تأثیرگذارتر، خوش تنظیم‌تر[1] و عمیقاً سنجیده‌تر است، در مقامِ متفکر عاجز از دریافت این معناست که از نظرگاه عینی، مرحله‌ی تازه‌ی تحول و تکامل‌اش نمودارِ گسستی از آموزگارانِ دوره‌ی جوانی‌اش، شوپنهاور و نیچه، است. البته مان پیوندهایی از این نوع را می‌بیند؛ و آن‌چه درباره‌ی هامسون می‌نویسد نمی‌تواند بهتر از این باشد: «برای مثال هم‌کار بزرگ من، کنوت هامسون، در نروژ، گرچه اکنون پیرمردی است، فاشیستی دوآتشه است. هامسون به نفع این حزب در کشور خودش تبلیغ می‌کند و هرگز از ریشخندکردن یکی از قربانیانِ فاشیسم آلمان آسی‌اِتسکی[2] صلح‌طلب در انظار عمومی شرمنده نبوده است. این البته رفتار پیرمردی نیست که جوان و زنده‌دل مانده است؛ بل‌که رفتار نویسنده‌ای از نسل ۱۸۷۰ است که تأثیراتِ ادبی شکل‌دهنده‌یِ شخصیت خود را از داستایفسکی و نیچه پذیرفته و از حدود ارتدادِ ضدلیبرال رایج در آلمان در آن عصر و زمانه برنگذشته است. هامسون آن‌چه را امروز روی داده در نمی‌یابد، و نمی‌فهمد که دارد مایه و استعداد خود را با رفتار سیاسی ـ یا باید بگویم رفتار انسانی خود ـ به‌طرزجبران‌ناپذیری به خطر می‌اندازد.» با این همه چنین بینش‌هایی مانع از آن نمی‌شود که مان بخواهد نیچه را برایِ جهان اندیشه‌های دمکراتیک محفوظ نگه دارد.

با این حال مان در کار خلاقه‌ی خود بسیار صریح‌تر و قاطع‌تر بود. رمانِ مهمِ **کوه جادو** وقفِ پیکار ایدئولوژیک میان زندگی و مرگ، سلامت و بیماری، و ارتجاع و

1-Well - modulated

۲- Ossietzky (۱۹۳۸ـ۱۸۸۹) روزنامه‌نگار آلمانی که از ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۳ سردبیری مجله‌ی "صحنه‌ی جهان" (Die Wel Tbulne) را به عهده داشت. در ۱۹۳۱ مقاله‌ای نوشت و در آن برنامه‌های ارتش را افشا کرد. به جرم افشای اسرار نظامی به ۱۸ ماه زندان محکوم شد. پس از آتش‌سوزی رایشستاگ در ۱۹۳۳ به دست گشتاپو دست‌گیر و به اردوگاه پاین‌برگ ـ استروگی فرستاده شد. در سال ۱۹۳۵ برنده‌ی جایزه صلح نوبل شد.

دمکراسی می‌شود. مان با شمّ نمادینِ معمولِ خود زمینه‌ی این پیکارها را در یک آسایش‌گاه لوکسِ مسلولین در سوئیس قرار می‌دهد. این‌جا بیماری و سلامت، و پی‌آمدهای روان‌شناختی و اخلاقی‌شان، قضایا و قواعدِ مجرد نیستند، به معنای محدود کلمه "نمادین" نیستند، بل‌که به‌طوراندام‌وار و مستقیم از حیاتِ جسمی، ذهنی و عاطفی مردمی که آن‌جا زندگی می‌کنند می‌بالند و برمی‌آیند. فقط کسی که این کتاب را در زمانِ انتشارش با نظرِ سطحی خوانده باشد ممکن است مسائل سیاسی و فلسفی‌ای را که در زیر تصویر غنی و افسون‌کننده‌ی بیماریِ جسمی قرار دارد از نظر دور داشته باشد. نگاهی دقیق‌تر نشان می‌دهد که درست چنین محیطی است که می‌تواند همه‌ی جنبه‌های دیالکتیکی مسأله را آشکار سازد. این خلوت و انزوایِ زندگی در گوشه‌ی آسایش‌گاهِ مسلولین کارکردِ هنری مهم‌تری نیز دارد. مان مانند بسیاری از رمان‌نویسان واقعاً خوب دغدغه‌ی اندکی درباره‌ی جزئیاتِ شخصیت‌پردازی دارد؛ به‌ندرت شخصیت‌ها را "ابداع" می‌کند. اما غریزه‌ی خطاناپذیری برای نوعِ درستِ داستان و محیط دارد، که این خودْ به روشن‌ترین نحو مسأله‌یِ ویژه‌یِ او را آشکار می‌سازد، و بیش‌ترین مجال را برای تأثر و شورانگیزی و طنز فراهم می‌آوَرَد. همواره آمیزه‌ی لذت‌بخشی از یک کُلِ خیال‌پردازانه یا نیمه‌خیال‌پردازانه و جزء بسیار واقع‌بینانه وجود دارد. توماس مان در این‌جا شیوه‌ی شامیسو[۱]، پِتر شلِمیل[۲]، ئی. تی. آ. هوفمان[۳] و گوتفرید کلر را پی می‌گیرد منتها به روشی یک‌سره بدیع و اصیل. مان نه از لحاظ شگرد ادبی به آن‌ها می‌ماند و نه از لحاظ بهره‌گیری از جزئیات. مان یک‌بار گفته است: «ما زندگی روزمره را وصف می‌کنیم: اما زندگی روزمره عجیب می‌شود اگر بر شالوده‌های عجیب پا بگیرد و پرورش یابد.» دربارِ مجلل کوچک ***والاحضرت*** درست چنین پس زمینه‌ی

۱ـ Adelbertvon chamisso (۱۸۳۸ـ۱۷۸۱) نویسنده‌ی آلمانی.

2-Peter Sehlemihl

۳ـ E.T.A. Hoffmann، (۱۸۲۲ـ۱۷۷۶) نویسنده و نقاش بزرگ آلمانی.

نیمه‌خیال‌پردازانه‌ای برای مسأله‌ی "آرامش" پدید می‌آورد. آسایشگاه مسلولین در **کوه جادو** نیز همین کار را می‌کند.

شخصیت‌ها "در تعطیلات"اند و از مسئولیت‌های روزمره و مبارزه برایِ بقا برکنار مانده‌اند. کُل دنیایِ ذهنی، عاطفی و اخلاقی‌ای که این شخصیت‌ها با خود آورده‌اند فرصتی دارد تا خود را آزادانه‌تر، بی‌پرواتر، و متمرکزتر بیان کند، تا در برابرِ مسائلِ نهایی زندگی خود را بگستراند. آن‌چه سر برمی‌آوَرَد تصویری عمیقاً واقع‌نگرانه از بورژوازی معاصر است که تحریف‌های تراژدی ـ کمیک و لحظه‌های خیال‌پردازانه‌ی خود را دارد. میان‌تهی‌بودنِ درونی، و بی‌ثباتیِ اخلاقی مرزی نمی‌شناسد و اغلب به مضحک‌ترین شکل‌ها فوران می‌کند. از سوی دیگر، نمونه‌های بهتر بر معنایی از زندگی وقوف می‌یابند که فرصت ندارند در جهان روزمره‌ی سرمایه‌داری درباره‌ی آن بیاندیشند.

این‌ها شرایطِ لازم برای "رمانِ آموزشی" است که با یک نمونه‌ی پیش از جنگِ آلمان، هانس کاستورپ[1]، سروکار دارد و درون‌مایه‌ی فکری آن عبارت است از جدال نمادینِ میان نمایندگان روشنایی و تاریکی، دمکراتِ انسان‌مدارِ ایتالیایی، ستمبرینی[2] و یهودی یسوعی‌پرورده، نافتا سخن‌گوی یک ایدئولوژی کاتولیک‌منشِ پیش‌فاشیستی. این دو به جنگی بر سر روحِ یک بورژوای میانگین و متوسطِ آلمانی دست می‌یازند.

افسوس که در مجالِ اندکِ این اشارات ممکن نیست هیچ گونه گواه واقعی از غنایِ این جدال‌های فکری، انسانی، عاطفی، سیاسی، اخلاقی و فلسفی به دست دهیم؛ و ناچاریم خود را به این محدود کنیم که این جدال‌ها به نتیجه‌ی مساوی می‌انجامند. هانس کاستورپ که از تلاش برای رسیدن به وضوح در تفکر سیاسی و فلسفی خویش خسته و ازپاافتاده است خود را غرقِ زندگیِ روزمره‌ی پست، بی‌فکرانه، بی‌روح و نفرت‌انگیزِ "کوه جادو" می‌کند؛ زیرا "تعطیلی" از قید مسؤولیت‌ها و

1-Hans castorp 2-Setembrini

پرواهای مادی دوسو دارد. ممکن است کسی را از لحاظ فکری برانگیزد اما ممکن نیز هست که هم‌چنین او را بیش از آن‌چه به‌طورمعمول در زندگی روزمره "در آن پایین" امکان‌پذیر بوده است در منجلاب غرایز فرو ببرد. مردم در این محیطِ خاص و نیمه‌خیال‌پردازانه هیچ توانایی تازه و بهتری به دست نمی‌آورند. اما توانایی‌هایی که دارند صراحتِ بسیار بیش‌تری می‌یابد. از نظر عینی امکاناتِ درونی‌شان فزونی نمی‌گیرد؛ اما ما آن‌ها را به‌طرزی‌طبیعی و غیرساختگی از طریقِ ذره‌بینی با حرکت آهسته می‌بینیم. راست است که کاستورپ در پایان با پیوستن به ارتش آلمان در اوتِ ۱۹۱۴ خود را از غرق‌شدنِ کامل "نجات" می‌بخشد؛ اما از دیدگاه روشن‌فکری و بورژوازی آلمان و از دیدگاه همه‌ی کسانی که در یک دوراهی حساس ایستاده‌اند، هنوز نمی‌توانند در "معنویت قدرت‌پناه" خود تصمیم بگیرند، شرکت در جنگ، در گفتار یا کردار، هم‌چنان که ارنست بلوخ یک بار به‌شوخی گفته بود "فقط تعطیلاتی طولانی‌تر" بود.

پس گزارشِ توماس مان از تأثیرِ دیدگاهِ تازه‌اش در ذهنِ بورژوازی آلمانی همان قدر شکاکانه است، و به‌حق چنین است، که انتقادش از ایدئولوژیِ ضددموکراتیک ثابت و پابرجاست. هر دو مضمون در ***رمان ماریو و ساحر***[1] پرورش می‌یابند. در این فاصله، مان در ***آشفتگی و غم نخستین***[2] تصویرِ طنزآمیز متفاوتی از دل‌مشغولیِ افسرده‌کننده با مرگِ یک بورژوایِ نمونه‌نمای دوره‌ی پیش از جنگ به دست می‌دهد که احساس می‌کند که از لحاظ فکری، عاطفی و اخلاقی در جمهوری وایمار وانهاده شده است، گو که این مرد به‌طورمبهم آگاه است که نگرش‌اش عمیقاً مسأله‌آفرین است. مان درباره‌ی کورنلیوس می‌نویسد: «او می‌داند که استادان تاریخ، تاریخ را نه از بابتِ آن‌چه هست بل‌که برای آن‌چه بوده است دوست دارند. این استادان از طغیان‌های کنونی بیزارند چرا که احساس می‌کنند این طغیان‌ها غیرقانونی، گسیخته، گستاخانه ـ و در یک کلام ـ "غیرتاریخی" اند. دل آن‌ها با گذشته‌ی منسجم، پرهیزگار

1-Novelle Mario and The Magician 2-Disorder and Early Sorrow

و تاریخی است... آن‌چه گذشته است ابدی است یعنی مرده است. و مرگ سرچشمه‌ی همه‌ی تقوا و پارسایی و همه‌ی ارزش‌های سنتی است.»

رمان بعدی *ماریو* است که در طی سال‌هایِ وایمار نوشته شده است. داستان در ایتالیا روی می‌دهد که به هیچ روی اتفاقی نیست زیرا آن‌چه ما در این‌جا با آن سروکار داریم تاکتیک توده‌ای فاشیسم، بهره‌گیری از تلقین و هیپنوتیسم است. حمله بر عقل و اراده: این است آن‌چه فلسفه‌یِ ارتجاعِ ستیزه‌جو همین که بحث و کتاب و مطالعه و کافه‌های ادبی را ترک می‌گوید و به خیابان‌ها می‌رود، هنگامی که از پیِ شوپنهاورها و نیچه‌ها، هیتلرها و روزنبرگ‌ها به میدان می‌آید، بدان می‌رسد. توماس مان به این مرحله‌ی تازه بار دیگر حضور و شخصیتی ملموس می‌بخشد. بار دیگر طیفی ظریف از همه‌ی گونه‌هایِ متفاوتِ نومیدی و یأس به دست می‌دهد که بورژوای آلمانی به مدد آن با قدرت هیپنوتیسم‌کننده‌ی فاشیسم روبه‌رو می‌شود. و بار دیگر می‌بایست به یک نمونه‌ی مهم قناعت کنیم.

"اشراف‌زاده‌ی رُمی" از تسلیم‌شدن به فرمانِ هیپنوتیسم‌کننده‌یِ ساحر به رقصیدن سر باز می‌زند، فقط برای آن که اندکی بعد، منتها با مقاومتی سخت‌تر، تن به تسلیم دهد. توماس مان بر این شکست گزارشی هوش‌مندانه می‌افزاید: «اگر درست فهمیده باشم که چه پیش آمده است، ویژگی منفی موقعیت ستیزه‌جوی مرد جوان بود که مایه‌ی شکست و ناکامی‌اش شد. محتمل است که *نخواستن* یک طرز فکرِ عملی نباشد؛ ممکن است میل به انجام‌دادن کاری *نداشتن* در درازمدت محتوایی ذهنی باشد که زیستن بر پایه‌ی آن ناممکن باشد. میانِ نخواستن یک چیزِ معیّن و نخواستن به هیچ‌وجه‌من‌الوجوه، به سخن دیگر تسلیم‌شدن به اراده‌ی شخص دیگر، ممکن است فضایی بسیار اندک قرار داشته باشد تا اندیشه‌ی آزادی خود را در آن جای دهد.» بی‌دفاعی و بی‌پناهی آن بورژواهای آلمانی که هیتلر را نمی‌خواستند اما به مدت یک دهه بدون اعتراض از او اطاعت کردند بهتر از این توصیف نشده است. اما دلیل این بی‌دفاعی و بی‌پناهی چیست؟

۵

در جایی از داستانْ هانس کاستورپ درباره‌ی ستمبرینیِ دمکرات می‌گوید: «تو مطمئناً یک وراج و ارغنون‌نوازِ دستی هستی. با این همه در نظر من تو خوب‌تر، خیلی بهتر و بسیار بیش از آن تروریست و یسوعی کوچولویِ تندوتیز هستی[۱]، آن توجیه‌گر و مدافعِ دادگاه تفتیش عقاید و شلاق، با آن عینکِ شیشه‌ای گِرد ـ گرچه وقتی که تو و او در روح ناچیز من دست به گریبان می‌شوید، درست مثل ***خدا*** و ***شیطان*** در افسانه‌های قرون وسطیٰ، کم‌وبیش همیشه حق با اوست...» چرا نافتا در جریان بحث و جدل بر ستمبرینی چیره می‌شود؟ این پرسش در رمان پاسخی روشن می‌یابد. در یک‌جا هنگامی که کاستورپ بیمار است با معلمِ سرخانه‌ی خود در فضایی دمکراتیک گفت‌وگویی دارد درباره‌ی جهان سرمایه‌داریِ "آن پایین"[۲]

. کاستورپ تجربه‌یِ اخلاقیِ اندوه‌بار خود را در قالب این کلمات جمع‌بندی می‌کند: «باید آن‌جا ثروت‌مند بود... اگر ثروت‌مند نباشی، یا اگر از ثروت‌مندبودن دست بکشی، آن‌وقت آوارِ مصیبت است که بر سرت خراب می‌شود... حالا که می‌توانم ببینم، اغلب یکه می‌خورم از این که این قضیه این قدر قوی است، گرچه من بومی این‌جای‌ام و خودم به‌شخصه هیچ‌وقت مجبور نبوده‌ام از این قضیه لطمه ببینم... چی بود آن الفاظی که گفتی ـ خویشتن‌دار و پُرتوش‌وتوان. خیلی خوب است. اما معنای‌اش چیست؟ معنای‌اش سختی و سردی است. و سختی و سردی چه معنایی دارند؟ به معنای بی‌رحمی‌اند. فضای بی‌رحمانه‌ای آن پایین هست، بی‌رحمانه و سنگ‌دلانه. وقتی این‌جا دراز می‌کشی و از فاصله به آن نگاه می‌کنی، چندش‌ات

۱ـ اشاره به شخصیت نافتا در کوه جادو. (م)

۲ـ آسایش‌گاه مسلولین در ارتفاع بلند واقع است و "آن پایین" اشاره به دنیای مردمان عادی و کسانی است که به کسب‌وکار و زندگی مشغول‌اند. (م)

می‌شود.» اما ستمبرینی اعلام می‌کند که بهترین کار این است که همه‌ی این احساساتی‌مآبی به "طفیلی‌ها" واگذار شود. ستمبرینی پیام‌آور پیش‌رفت ***بی هیچ چون‌وچرایی***[1] است. او انتقاد از خود نمی‌کند، نه شک و شبهه‌ای دارد و نه قید و شرطی، و از همین روست که ـ گرچه هیچ "داو" شخصی روی آن نگذاشته است ـ چنین پرچم‌دار بی‌بهره از قوه‌ی انتقادِ نظام سرمایه‌داری است. و باز از همین روست که دارایِ آن حربه‌های فکری واقعاً مؤثر نیست تا با آن به جنگِ عوام‌فریبیِ ضدسرمایه‌داریِ نافتا برود. و همین است که ضعفِ اساسیِ نگرشِ دمکراتیکِ بورژواییِ مدرنِ متوسط را هنگام روبه‌روشدن با عوام‌فریبیِ ضدسرمایه‌داری ارتجاعی به‌تمامی آشکار می‌سازد. در عین حال بی‌تصمیمی و بی‌میلیِ خود کاستورپ را به عمل کردن برملا می‌سازد، و این همان منفیّتِ محض است که در مقاومت بیهوده‌ی "اشراف‌زاده‌ی رُمی" دیدیم.

توماس مان هم‌چنین در قهرمان خود سازوکارِ اجتماعیِ درونیِ ذهن و روانِ بورژوایِ آلمانیِ مدرن را نشان می‌دهد. مان درباره‌ی هانس کاستورپ می‌گوید: «انسان نه فقط بارِ زندگی شخصی خود را به عنوانِ فرد به دوش می‌کشد بل‌که هم‌چنین، آگاهانه یا ناآگاهانه بار زندگی عصر و معاصران خود را نیز برگرده دارد. ممکن است به بنیادهای کُلی و غیرشخصیِ هستی خود به چشم امری حتمی و بدیهی بنگرد، و چنان از پیش‌گرفتنِ نگرشی انتقادی نسبت به آن‌ها دور باشد که هانس کاستورپ خود ما واقعاً دور بود؛ با این حال کاملاً قابل‌تصور است که او به‌طورمبهم بر معایب و نواقصِ عصر خود وقوف داشته باشد و آن‌ها را نسبت به خیر و سلامت اخلاقی خود زیان‌آور بیابد. همه‌ی انواعِ مقاصد، هدف‌ها، امیدها و چشم‌اندازها پیشِ چشمانِ فرد بال‌وپَر می‌زنند، و او از این‌ها انگیزه‌ای برای بلندپروازی و موفقیت بیرون می‌کشد. حال اگر به نظر آید که زندگیِ پیرامون او، اگر زمانِ او، هر قدر هم به‌ظاهر انگیزنده باشد، از بنیاد از چنین مایه‌ای برای آمال و آرزوی او تهی است؛ اگر

1-Sans Phrase

قلباً تشخیص بدهد که این آرزو نومیدانه، بی‌چشم‌انداز و ناتوان است و همه‌ی پرسش‌هایی که انسان، خواه آگاهانه یا ناآگاهانه، اما درهرحال درباره‌ی معنایِ نهایی، مطلق و انتزاعیِ همه‌ی کوشش‌ها و تلاش‌های‌اش طرح می‌کند با سکوتی تهی روبه‌رو می‌شود؛ آن‌گاه در چنین موردی ناگزیر نوعی فلج شخصیت دست می‌دهد، و هرقدر شخصیت مورد نظر والاتر باشد این امر ناگزیرتر است؛ گویی نوعی فلج است که حتی ممکن است از حالات روحی و اخلاقی او به بخش جسمی و اندامی او گسترش یابد. در سن‌وسالی که به پرسشِ ابدیِ "چرا؟"، "برای کدام هدف" پاسخی درخور نمی‌یابد، انسانی که قادر است فراتر از امور میان‌مایه و خُردِ معمول به کارهای کارستان دست یازد باید یا به کناره‌جویی اخلاقی و عزم راسخ مجهز شود که در واقع به‌ندرت دست می‌دهد و از خمیره‌ای قهرمانانه است، یا به یک شور و سرزندگیِ استوار استثنایی. هانس کاستورپ نه این را داشت و نه آن دیگرها را؛ از این رو می‌بایست او را میان‌مایه و متوسط خواند، هرچند به معنایی کاملاً قهرمانانه.»

در رمان-پاره‌ای که در بالا آوردیم تقریباً در آغازِ داستان روی می‌دهد و سیرِ تحولِ پیشینِ مهندس را که فارغ‌التحصیل شده است دنبال می‌کند ـ این میان‌مایگی که زاده‌یِ فقدانِ هدف‌هایِ ارزش‌مند است ممکن است در واقع بسیار احترام‌انگیز باشد، ولو با اندکی طنز. اما هنگامی که سنخِ کاستورپ با مسائل مرگ و زندگی کشورِ خود روبه‌رو می‌شود، همان‌گونه که موقعیت‌اش متفاوت است داوری درباره‌ی او نیز باید متفاوت باشد. میان‌مایگی در خور احترام او، حالت دل‌مردگی، بی‌علاقگی، بی‌تصمیمی و ناتوانی او در برابرِ عوام‌فریبی نافتا، با همه‌ی هم‌دردی‌ای که به ستمبرینی نشان می‌دهد، همه بدل به گناهی تاریخی می‌گردد. "اشراف‌زاده‌ی رُمی" نیز در آرزوی خود برای "جنگیدن در راه عزت و شرفِ تبار انسان" احترام‌انگیز است، اما این او را نجات نمی‌دهد. و او نیز به جرگه‌ی سیاه‌مستانی می‌پیوندد که اراده‌ی خود را به هیپنوتیسمِ فاشیستی تسلیم کرده‌اند. و این رقصِ وحشیانه نزدیک بود به صورتِ رقصِ مرگِ تمدن درآید.

بنابراین اگر توماس مان بورژوای آلمانی خود را در وجود استاد کورنلیوس، هانس کاستورپ یا "اشراف‌زاده‌ی رُمی" یافته بود؛ یا برعکس، اگر جست‌وجوی او به تصویرکردن استادانه‌ی بورژوای آلمانی ـ که هیتلریسم را تاب آورده و حتی در جنگ‌های بی‌شرفانه و لشکرکشی‌هایِ غارت‌گرانه‌یِ آن "به‌عنوانِ یک سربازِ شرافت‌مندِ خوب"[1] شرکت جسته بود ـ بسنده کرده بود، آنگاه آثارش با رگه‌ای از بدبینی، ژرف‌تر از بدبینی هر نویسنده‌ی آلمانی دیگری، پایان می‌گرفت.

بنابراین تصادفی نیست که در خلال سال‌های ترس‌ناکِ حاکمیت هیتلر، هنگامی که مردم آلمان در حکومت فاشیسم رو به تباهی گذاشته بودند، مان کارِ بزرگِ تاریخی خود را نوشت: ***لوته در وایمار***[2] (۱۹۳۹). مان در شخصیتِ غول‌آسایِ گوته همه‌ی بهترین نیروها را در بورژوازی آلمان فراهم آورد. گوتهٔ گالیورِ وایمارِ لی‌لی‌پوت‌وار است، همواره در شک و تردید است و با این همه همیشه خود را می‌رهاند و سیرِ تکاملِ فکری، هنری و اخلاقی خود را تکمیل می‌کند. دهه‌هایی چند گوته یار و هم‌راهِ فرهنگ‌ستیزِ نویسندگان و پژوهندگانی بوده است که از او برای تاریک‌اندیشی رایج خود بهره می‌گرفته‌اند. مان اکنون تصویر او را از پلیدی و پلشتیِ ارتجاعی می‌پیراید. هنگامی که بورژوازی آلمان داشت خود را تا منتها درجه خوار و زبون می‌کرد، و در مرداب خونین توحشی بدمستانه فرو می‌رفت، در کارِ مان تصویرِ برترین امکاناتِ آن، تصویرِ انسان‌مداری، انسان‌مداریِ بی‌گمان مسأله‌آفرین اما هم‌چنین صادق و درست و پیش‌رو، نیز مطرح بود.

تنها با ژرف‌ترین عشق و احترام می‌توان با این کتاب رفتار کرد. این اثر حرمتِ آلمان

۱ـ als soldat undbrav، "به عنوان یک سرباز شجاع". نقل‌قول از فاوست گوته، پاره‌ی نخست. این کلمات از آنِ والنتین (Valentin) برادر گرتْشِن (Gretchen) است که در دوئلی برای دفاع از شرف خواهرش در آغوش فاوست پرپر می‌شود. نقل‌قول به صورت عنوانِ فصلی از کوه جادو به کار رفته است که به لحنِ طنزآمیز به مرگِ پسرخاله‌ی نظامیِ کاستورپ، یوآخیم، اشاره دارد که بیماری مانع از مردن او در راه کشورش شده است.

2-Lotte in weimar

را در هنگامِ هولناک‌ترین لحظه‌های خواری و تحقیر آن نجات بخشید. اما این رمانِ مربوط به گوته چیزی بیش از سرود یادمانی و عظیمِ تسلایِ درد برای مردم بدمستی است که خود را نیست‌انگارانه به مَغاک فاشیسم درافکنده‌اند. اگر به گذشته برمی‌گردد برای این است تا نویدی برای آینده به دست دهد. مان با بازآفریدنِ بهترین عناصری که فرهنگِ بورژوایی آلمان به دست آورده است می‌کوشد امکانات بالقوه‌ی دفن‌شده، نابه‌هنجار و سبعانه‌ی آن را از خواب برانگیزد. جست‌وجوی مان طنینی از خوش‌بینیِ اخلاقیِ اصیل در بر دارد؛ آن‌چه روزگاری ممکن بوده است همواره می‌تواند بار دیگر تحقق یابد.

اینْ تفسیری تحمیلی و ساختگی نیست. مان در پایانِ مقاله‌یِ مهم‌اش ***گوته به عنوان نماینده‌ی عصر بورژوایی*** می‌گوید: «بورگر از دست می‌رود و تماس خود را با جهان نو یا فرارسنده از دست می‌دهد اگر که نتواند خود را از ایدئولوژی‌های زندگی‌برباده و آسان‌گیری منفک کند که هنوز او را پرورش و نشوونما می‌دهند، و قاطعانه رو به آینده نکند. جهانِ نو، جهان اجتماعی، جهانِ سازمان‌یافته، برنامه‌ریزی‌شده و متحد که در آن بشریت از بند چنین بارهای گرانِ نالازمِ انسانی رهایی خواهد یافت، بارهای گرانی که برای عزتِ نفس و عقلِ سلیم زیان‌آور است؛ این جهان فرا خواهد رسید، و این جهانْ جهان آن احساسِ عملیِ بزرگی است که همه‌ی ذهن‌های مؤثر و همه‌ی کسانی که با احساساتی‌گری منحط و کوته‌نظرانه مخالف‌اند هم امروز باید بر آن صحه بگذارند. این جهان فرا خواهد رسید زیرا که نظمی بیرونی و عقلانی از امور، در خورِ مرحله‌ای از عقل و شعورِ انسانی که تاکنون بدان رسیده است، می‌بایست پدید آید، یا ـ در بدترین حالت ـ با انقلابِ خونین و خشن ایجاد شود، تا شاید امورِ مربوط به روح بار دیگر توجیه گردد. فرزندانِ بزرگِ بورژوازی که از آن مرحله به مرحله‌ی روشن‌فکری و فوق‌بورژوایی نشوونما می‌کنند شاهد آن‌اند که امکاناتِ بی‌کرانی در مرحله‌ی بورژوایی نهفته است، امکاناتِ خودرهاسازی[1] و خودچیرگیِ[2]

1-Self - release

نامحدود. زمانهٔ طبقه‌ی متوسط را به مبارزه می‌خواند تا امکانات ذاتی خود را به یاد آورد و هم به لحاظ ذهنی و هم اخلاقی در خور آن‌ها گردد. حقِ رسیدن به قدرتْ وابسته به وظیفه‌ای تاریخی است که شخص احساس می‌کند، و ممکن است احساس کند بدان فرا خوانده می‌شود. اگر آن را نفی کنیم یا درخور آن نباشیم، محو و نابود می‌شویم؛ ما فقط باید به نفع یک سنخِ انسانی فارغ از فرض‌ها، تعهدها و پیش‌داوری‌های کهنه و منسوخ تسلیم این مرحله شویم، فرض‌ها و تعهدها و پیش‌داوری‌هایی که ـ گاه بیم آن می‌رود ـ ممکن است بورژوازی اروپا را از شایستگی برای وظیفه‌ی هدایت دولت و اقتصاد به جهانی نو باز دارد.»

پس شخصیتِ گوته راه تازه‌ای را به بورژوازی آلمان نشان می‌دهد، راه آینده. حتی امروز نیز توماس مان هنوز در جست‌وجویِ آن بورژوای آلمانی است که آن اراده و توانایی را دارد تا این راه را جسورانه در پیش گیرد. اما گوته عالم صغیر معنوی بسیار دوری است که با بحران‌هایی بسیار فراوان‌تر از ما جدا می‌شود، و از سوی دیگر (به‌ویژه در فهم و درکِ مان از او) آرمانی بسیار دورتر برای امثال استاد کورنلیوس یا هانس کاستورپ امروزی است تا به عنوان گامِ ضروری بعدیِ خود آن را پی بگیرند، گامی که بورژوای آلمانی را از مغاکِ وهن و خفت خود بیرون می‌کشد، و از وجدان حقاً معذب و یأسِ خودکرده‌اش آسوده می‌سازد. این‌جا رابطه‌ی مهمی از دست می‌رود، هرچند که مانْ هنرمندِ بزرگ رابطه‌هاست. رابطه از دست می‌رود چرا که از زندگی بورژوای آلمانی نیز غایب است. و صداقت هنری مان هرگز نمی‌گذارد چیزی را وصف کند که در واقعیت بورژوایی آلمان حضور نداشته است.

چنان که انتظار می‌رود زبان آلمانی که در غیر این مورد بسیار غنی است هیچ واژه‌ای برای بیان آن‌چه اکنون از آن سخن می‌گوییم ندارد. فرانسویان در مقابل "بورژوا" از "Citoyen"، و روس‌ها از "grazhdanin" سخن می‌گویند. در آلمانی لغتی برای این کلمه نیست زیرا تاریخ آلمان هرگز خودْ این‌چیز را پدید نیاورده است. حتی در

2-Self - conquest

مقاله‌ی زیبای مان درباره‌ی پلاتن[1] Citoyen پیکارجو فقط جلوه و نمودی گه‌گاهی و حاشیه‌ای دارد. مان در مقایسه‌ی گوته و شیلر درباره شیلر می‌گوید که او «جنبه‌یِ فرانسویِ طبیعت خود را نمودار می‌سازد.» با این همه حتی گفتنِ این سخن درباره‌ی شیلر نمونه‌ی دیگری از صداقتِ سازش‌ناپذیر و ریشه‌های استوار او در شخصیت ملی آلمان به‌شمار می‌آید. زیرا احتمالاً هیچ‌کس هرگز چنین هم‌دلی صادقانه و اصیلی با مبارزه‌ی قهرمانانه و جان‌سوز شیلر برایِ هنرِ خود نشان نداده یا با چنین ظرافتی به وصف آن نپرداخته است که مان در *رمان یک ساعتِ ملال‌آور*[2]. پس اگر این‌جا صفحه‌ای نانوشته است علت آن را نباید در محدودیت‌های خودِ مان بل‌که باید در جایی جست‌وجو کرد که مُقَدر بود او آینه‌یِ آن باشد. آلمان از این بابت در گذشته به‌طرزی‌فجیع لطمه دیده است و بی‌گمان در آینده نیز، اگر این صفحه نانوشته بماند، هم‌چنان لطمه خواهد دید.

کاملاً بی‌انصافی است اگر بگوییم توماس مان این مسأله را ندید. در واقع کُل نکته‌ی جست‌وجویِ خستگی‌ناپذیر و بیهوده‌ی او در این بود که مان (گرچه دیرگاهی ناآگاهانه) در واقع به جست‌وجویِ یک Citoyen آلمانی برمی‌آید، به جست‌وجوی واژه، مفهوم و جوهرِ آلمانیِ Citoyen ای که هم‌چنین بورژوایی راستین باشد. ناشکیبایی فاوستی او در برابر هر یک از نتیجه‌گیری‌های خود از همین جاست.

ستمبرینی در برابر عوام‌فریبی اجتماعی نافتا ناتوان است زیرا که او فقط مقلد بی‌مایه‌ی Citoyenای واقعی است. روبسپیر و سن‌ژوست، بوخنر و هاینه هرگز دمکراسی حقیقتاً آزاد و کاملاً منسجم بورژوایی را با دفاع از سرمایه‌داری لایه‌های بالایی و منافع خودخواهانه‌ی غالباً ارتجاعی و ضدملی پیوند نمی‌زدند. توماس مان نیز چنین نمی‌کند. کارِ او، که با محکوم‌کردن هاگِن شُتروم آغاز می‌شود به نگرانی و دل‌واپسی کاستورپ از قساوت و ستم و نامردمیِ زندگی در حاکمیت سرمایه‌داری گسترش می‌یابد. مان هم در مقام خالق و هم منتقد در قلب محدودیت‌های فکری و

1-Platen 2-Novelle A Weary hour

سیاسیِ ستمبرینی نظر می‌کند. در واقع چنان که پیش‌تر دیدیم بسی بیش از این می‌رود و سوسیالیسم را به عنوان وظیفه‌یِ آینده‌یِ بورژوایی که در جست‌وجوی‌اش بوده است تجویز می‌کند. بنابراین اگر مان قادر نبوده است که روحیه‌ای Citoyenای در کار خود پدید آورد که بتواند در برابر ارتجاع فاشیستی بایستد کوتاهی نه از جانب او بل‌که از تکامل پس از ۱۸۴۸ طبقه‌یِ متوسطِ آلمان است. به همین دلیل است که توماس مان از زمان گِرَوِش‌اش به دمکراسی، به جست‌وجوی آن برآمده است که دست‌ها را با کارگران پیوند دهد. این تنها ائتلافی مصلحتی و موضعی نبوده بل‌که اتحادی برایِ احیاءو بازسازی زندگی و فرهنگ آلمان بوده است. این است آن‌چه مان می‌نویسد: «آن‌چه مورد نیاز است، آن‌چه سرانجام از سنخ آلمانی است، یک اتحاد است، پیمانی میان ایده‌ی فرهنگ محافظه‌کارانه[1] و تفکرِ اجتماعی انقلابی: اگر بخواهیم کنایه‌ای چاشنی سخن کنیم، چنان که جای دیگر یک بار چنین کرده‌ام، تفاهم میان یونان و مسکو. تکرار می‌کنم، این به نفع آلمان است. به مجرد این که کارل مارکس فریدریش هولدرلین را می‌خوانْد آلمان خود را می‌یافت. وانگهی بناست چنین ارتباطی برقرار گردد. اما باید بیافزایم که اگر این ارتباط یک‌طرفه باشد باروبری نخواهد داشت.»

این در واقع یک برنامه‌ی فرهنگی عظیم و تأثیرگذار برای بورژوای آلمانی است. نمی‌توان گزینش هولدرلین را برای نمایندگیِ ادبیاتِ آلمان تصادفی شمرد زیرا اگر نام هر شاعر آلمانی دیگری مثلاً موریکه[2] را به جای او بنشانیم نقضِ غرض خواهد شد، گو که مان در ارائه‌یِ اندیشه‌یِ خود هولدرلین و یونان را با تصورِ یک فرهنگ محافظه‌کارانه پیوند می‌دهد. مان این نکته را نادیده می‌گیرد که شهروندِ دولت‌شهرِ یونانی سرنُمونِ Citoyen بود و هولدرلین بزرگ‌ترین شاعرِ Citoyen آلمانی به شمار می‌رفت و هیچ یک ابداً با هیچ گونه "ایده‌یِ فرهنگِ محافظه‌کارانه" پیوند نداشتند. هیچ اهمیتی هم ندارد که بدانیم آیا مارکسِ واقعی هولدرلین را واقعاً

1-The Conservative culture - idea 2-Mörike

خوانده است یا نه (تا آن‌جاکه من می‌دانم خوانده است)؛ مهم این است که سنت‌های قهرمانیِ دمکراسی واقعی، ولو به صورتِ پراکنده، تاکجا هنوز زنده است و به‌ویژه در طبقه‌یِ کارگرِ آلمان می‌تواند دوباره جان بگیرد. از زمان مارکس و انگلس این سنت‌ها زیر بارِ جعل و تقلبِ ارتجاعی مدفون شده‌اند. یکی از نشانه‌های فقر و مسکنتِ تاریخ آلمان که هم در بورژوازی و هم در طبقه‌ی کارگر مشترک است این است که مارکس و انگلس تاکنون نتوانسته‌اند آن‌چنان که لنین به فرهنگ روسیه راه یافته است به گنجینه‌ی فرهنگِ ملی خود راه یابند. تکاملِ بعدی، آینده، و نوزایشِ آلمان تا حدود بسیار بسته به این است که کارگران و بورژواهای آلمانی تا کجا می‌توانند در بسیج اندوخته‌ها و ذخایر آزادی و پیش‌رفت در تاریخ کشور خود برای حیات ملی آینده‌شان کامیاب گردند؛ تاکجا این نحوه‌ی برخورد می‌تواند سنتی راکه برگوته ـ شوپنهاور ـ واگنر ـ نیچه استوار است (که خودِ مان معمولاً آن را می‌پذیرد و فاشیست‌ها سه نفرِ آخر این فهرست را به‌حق از آنِ خود می‌دانند) به جایِ سنت لسینگ ـ گوته ـ هولدرلین ـ بوخنر ـ هاینه ـ مارکس بنشاند؟ تصویر مان ازگوته برای چنین تغییری آغازی امیدبخش فراهم می‌آورد.

و این تصادفی نیست. من کم‌تر توانسته‌ام چندان چیز با ارزشی بالاخص درباره‌ی جنبه‌های هنریِ کارِ مان بگویم. من مقام و مرتبه‌ی او را مسلم گرفته‌ام و فقط یکی دو نمونه را برگزیده‌ام تا مراحل بحرانی معینی را در سیر تکامل آلمان روشن سازم. بگذارید فقط یکی دیگر از نمونه‌ها را در نظر بگیریم. رابطه‌ی تنگاتنگِ توماس مان با همه‌ی آن‌چه در ادبیات آلمان در زمره‌ی بهترین است حتی باید از اشاره‌های بسیار کوتاه من نیز آشکار باشد. با این همه حتی در معنایِ ادبیِ ناب نقشِ او بسی فراتر از این می‌رود. توماس مان بود که نخستین بار ادبیاتِ روسی را به صورتِ جزء اصلی و اساسی فرهنگِ آلمانی درآورد، همان گونه که گوته نیز شکسپیر را به ما ارزانی داشت. در هر دو مورد، چنان که مان در آن مکالمه‌ی مهم در باب ادبیات و زندگی در **تونیو کروگر** آورده است، این کار چیزی بیش از یک اخذ و الحاق ادبی صرف بود. مان

خاطرنشان می‌کند که در "ادبیاتِ مقدس" هیچ‌گونه تقابل خصومت‌آمیزی میان هنر و زندگی ـ که اثرِ نخستینِ خود او را آکنده است ـ به چشم نمی‌خورد. چرا چنین نیست؟ پاسخ روشن است. علت این است که ادبیاتِ روسیه در واقع نمودارِ وجدانِ مردمِ روسیه و ندای روحِ **grazhdanin**، از قیام دسامبریست‌ها بگیر تا انقلابِ اکتبر و از آن هنگام تا همین اکنون بوده است. تاریخ ادبیاتِ رئالیستی روسیه‌ی بزرگ از پوشکین تا گورکی ـ گرچه هرگز نه به‌طریقه‌ای‌ساده ـ با پیکارهای آزادی مردم روسیه درهم تنیده است. و این نکته‌ای آموزنده، ولو شرم‌آور، درباره‌ی تکامل ایدئولوژیک آلمان است که در حالی که فلسفه‌ی کلاسیکِ آن در موطن بورژوایی خود رو به تباهی گذاشت و به ارتجاع روی آورد، هگل و فوئر باخ در روسیه (فقط در روسیه) متفکران مترقی و پیش‌روی را می‌یابند تا کار آن‌ها را ادامه دهند.

بدین‌سان افق زیبایی‌شناختی و اخلاقیِ توماس مان هم‌گوته و هم تالستوی را در بر می‌گیرد. مان در مقام نویسنده و رئالیست هرگز به معنایِ منحطِ کلمه مدرن نبوده است. از همین روست که توانسته است بهترین سنت‌های ادبیاتِ آلمانی را استمرار بخشد. صورت و قالب کار او هرگز تسلیم گرایش‌های منهدم‌کننده‌ی انحطاط نشده است ـ لفاظی، دِکلمه، آرایه‌های لفظی، درخشش، فضل و دانش شبه‌علمی را دارد اما در عین حال کلّیتِ شاعرانه‌ی اصیلی را نیز حفظ کرده است.

کارِ مان از ***جهان‌بینی*** بگیر تا صورت و قالب عمیقاً پیش‌رو است. دست‌آورد کنونی او، و آن‌چه امیدواریم از این پس پدید آورد، به احیاء و بازسازیِ روحیه‌ی آلمانی به شیوه‌ای کمک خواهد که نمی‌توان در آن مبالغه کرد. مان امروز نیز هم‌چنان در جست‌وجوی بورژوای خود است؛ چراکه بورژوای آلمانی را هنوز باید یافت؛ و او یافته نخواهد شد تا آن‌گاه که خود در درونِ خود **Citoyen**، **grazhdanin** را کشف نکند. در این جست‌وجو سهمِ مان بسیار مهم و حیاتی است. ستایش‌گران او یقین دارند که جست‌وجوی فاوستیِ مان در پی انسانِ بورژوا هرگز از حرکت باز نخواهد ایستاد و این که مان نیز مانند فاوست به اهریمنِ ارتجاع این پاسخ را خواهد داد:

اگر بستری از راحت و آسایش دل‌خوش‌ام می‌دارد
بگذار در دَمْ هلاک شوم!
اگر با چرب‌زبانی می‌توانی
در نوعی خودرضایئ منگ و سردرگم‌ام کنی
یا با شهد و نوش زندگی گول‌ام بزنی:
بگذار آن روزْ واپسین روز زندگی‌ام باشد.

نامه‌ای درباره‌ی شکسپیر[1]

۱ـ نامه‌ی لوکاچ به مناسبت انتشار Shakespear our contemporary نوشته‌ی یان کات (Yan kott)، ۱۹۶۳. از یان کات این اثر به فارسی در آمده است: تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان)، ترجمه‌ی داود دانشور و منصور آبراهیمی، انتشارات سمت، ۱۳۷۷.

بوداپست، ۱۵ اوت ۱۹۶۴

کات عزیز،

هرچند بسیار دیر است با این حال از این که کتابی را که درباره‌ی شکسپیر نوشته‌اید برای من فرستادید بسیار از شما سپاس‌گزارم. نمی‌خواستم چیزی بنویسم پیش از آن که کتاب را مطالعه کرده باشم. پس از آن که به‌دقت در آن نظر کردم فقط می‌توانم این را بگویم که: کتابی بسیار جالب توجه و پژوهشی کاملاً ضروری درباره‌یِ شکسپیر است. سخت مایه‌ی سربلندی شماست که چنین اساسی و بنیادی اسطوره‌یِ رمانتیک درباره‌ی نمایش‌های شکسپیر را درهم شکسته‌اید. پیش از این در ایام جوانی هنگام دیدن ***رؤیای نیمه شب تابستان*** که با موسیقی مِندلسون و حال‌وهوای موسیقی او اجرا می‌شد یکه خوردم. و در واقع از پژوهش شما درباره‌ی این نمایش خاص و نیز درباره‌ی ***توفان*** بسیار خوش‌ام آمد. و نیز می‌افزایم که از تحلیل‌تان از ***آنتونی و کلئوپاترا*** نیز لذت بردم. با آن که بحث و مجادلات بدبینانه‌ی نخستین تحلیل‌های شما را تا حدودی اغراق‌آمیز می‌دانم، این پژوهش‌ها سخت مرا برانگیخت و چشم‌اندازهای نوینی در برابرم گشود که می‌توانم با بسیاری از موارد آن هم‌داستان باشم.

اما همین که بی‌درنگ به جنبه‌ای برگردم که با یک‌دیگر اختلاف نظر داریم به موضوع پی خواهید برد. برجسته‌ترین نکته‌ی نظریه‌یِ بنیادیِ شما درباره‌یِ ماشین‌وارگی[1] است که بر سراسرِ موقعیتِ تاریخی ـ اجتماعی چیرگی می‌یابد. این چشم‌اندازی ذهنی، توجیه‌پذیر، عینی و تا حدودی درست از تکاملِ تاریخی از جنگ جهانی اول به این سو است ـ دوره‌ای که حال‌وهوای اساسی آن را کافکا به معنادارترین نحوی بیان کرده است. امروزه این دوره البته از هم‌اکنون رو به افول گذاشته است، و به سوی

1-mechanism

دوره‌ای پیش می‌رود که حاوی فریبی کم‌وبیش معتدل و آرام است. از این‌جاست که من نویسندگانی چون بکت و یونسکو را مقلد می‌دانم. این دگرگونی در صورتِ ظاهرِ نویسندگان در همه جا مشهود و آشکار می‌شود، نویسندگانی که دوره‌یِ ترس از ماشین‌وارگیِ مرگ‌بار را به شیوه‌ای بسیار متفاوت منعکس و بیان می‌کنند. در سولژنیتسین به صورت ***یک روز از زندگی ایوان دنیسویچ*** و در غرب به صورت ***سفر بزرگ*** سمپرون.

من آن‌جا سخت با شما مخالف‌ام که ادراک شکسپیری از تاریخ را از چشم‌اندازِ تاریخیِ چارچوبِ ارجاع کافکا از زمانه‌یِ ما تفسیر می‌کنید. تا آن‌جا که من از کار شکسپیر برداشت می‌کنم مسأله‌ی تاریخی اصلی او فروپاشی فئودالیسم در قالبِ خودویران‌گری[1] در ***جنگ رُزها*** بود. در عین‌حال شکسپیر دوره‌ی تیودِر[2] را هم‌چون انفصالی از این پیکارها درمی‌یافت. براساس نظریه‌تان درباره‌ی ماشین‌وارگیِ مقاومت‌ناپذیر، چهره‌ای چون ***هنری پنجم*** را نمی‌توان به معنای شکسپیری دریافت؛ اما در نظر شکسپیر ***هنری پنجم*** پیش‌گام راه‌حلِ بزرگی است و شکسپیر در هر حال مسأله‌آفرینی آن را از نظر دور نمی‌دارد. این ادراک به همه‌ی نمایش‌های بعدی‌ای راه می‌یابد که در آن‌ها مسائل اخلاقی ـ ایدئولوژیک دوره‌ی فئودالی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هنگامی که درباره‌ی پیوند عینی و ذهنی‌ای بیاندیشید که ***اتلو*** با ونیزِ دوره‌ی رنسانس دارد و به‌صراحت در آخرین تک‌گویی او به زبان می‌آید خواهید فهمید که چه بگویم. چنین می‌نماید که از تصویری که از فروپاشیِ فئودالیسم به دست داده‌اید نه فقط چهره‌ی ***هنری پنجم*** حذف شده است بل‌که هم‌چنین نمایندگان راستینِ اخلاقِ فئودالی از جمله بَستِرْد[3] در ***شاه‌جان***، پرسی[4] در ***هنری چهارم***، کنت[5] در ***شاه‌لیر*** از قلم افتاده‌اند. فالستاف[6] نیز که مانند شخصیت پرسی یک چهره‌ی تاریخی پُرتناقض و پُراعوجاج است در نظر شکسپیر همان‌قدر

1-Self - destruction 2-Tudor 3-The Bastard
4-Percy 5-Kent 6-Falstaff

چهره ای مترقب و مورد انتظار است که چهره‌ی ***شاه‌زاده هنریِ قهرمان*** با دو حد نهایتِ فئودالیسم خودفروپاشنده[1] تفاوت دارد.

گذشته از این در تحلیل شما امرِ نو ـ اخلاقِ نو و تصویرِ نو از انسانِ رُنسانسی ـ یک‌سره نادیده گرفته شده است. بی‌گمان تصادفی نیست که توانسته‌اید تحلیلی زنده و پُرشور، ولو جانب‌دارانه، از ***هملت*** به دست دهید بی آن که حتی نامی از هوراشیو ببرید. اما به نظر من ***هملت*** را تنها می‌توان در پرتوِ مجموعه‌ای چهارتایی از تیپ‌های متقابل و متعارض دریافت: هملت / هوارشیو[2]، فورتین براس / لایرتیز. به همین‌سان تصادفی نیست که در تحلیل‌تان از نمایش‌های رومی، ***جولیوس سزار*** یک‌سر غایب است، چراکه شخصیت بروتوس[3] در فهم و درک شکسپیر از رُنسانس، هم در زمینه‌ی سیاست و هم در زمینه‌ی دوستی و عشق، سهمی اساسی دارد.

و نیز در تحلیل شما سیر تحولِ نگرش شکسپیر نسبت به مردم و طبقات فرودست به‌کُلی نادیده انگاشته شده است. این نگرش در ***لیر*** جلوه‌گر شده است، هم در انتقام خادم به دلیل کورکردن گلاستر[4] و هم در تطهیر و پالایش لیر در صحنه‌ی توفان. هم‌چنین این نگرش را در ***تایمون آتنی***[5] نیز می‌توان یافت، نمایشی که باز شما از کنار آن بی‌اعتنا گذشته‌اید.

از این که به جای جنبه‌های مثبت کتاب‌تان بیش‌تر روی نکته‌های مورد اختلاف تکیه کردم پوزش می‌خواهم؛ هیچ قصد انکار جنبه‌های مثبت کتاب شما را ندارم؛ با این همه وظیفه‌ی خود می‌دانم که صراحتاً بگویم که در کجاها با شما هم‌داستان نیستم.

باز از بابت کتاب برانگیزنده و جالب توجه‌اتان از شما سپاس‌گزارم.

با درودهای صمیمانه

ارادت‌مند جورج لوکاچ

بوداپست، مجارستان

1-Self - dissolving 2-Horatio 3- Brutus

4- Gloucester 5- Timon & Athens

فرهنگِ کهن و فرهنگِ نو

۱

تکاملِ جامعه فرایندی واحد و یگانه است؛ این سخن بدین معناست که ممکن نیست مرحله‌یِ معینی از تکامل در هیچ یک از قلم‌روهای زندگی اجتماعی انجام پذیرد بی آن که بر دیگر قلم‌روها تأثیر بگذارد. به دلیل همین یگانگی و انسجام تکاملِ اجتماعی این امکان دست می‌دهد که فرایندی یک‌سان را از دیدگاهِ این یا آن پدیده‌یِ اجتماعی دریابیم و شناختی از آن به دست آوریم. از همین روست که می‌توان از فرهنگ در انزوای آشکار آن از دیگر پدیده‌هایِ اجتماعی سخن گفت زیرا هنگامی که فرهنگ هر دوره را به‌درستی دریابیم هم‌راهِ آن سرچشمه‌یِ تکاملِ کُلیِ آن دوره را نیز درمی‌یابیم، همان گونه که هنگامِ تحلیلِ مناسباتِ اقتصادی نیز چنین می‌کنیم.

بورژوازی در مویه و زاری بر سرِ سقوطِ نظمِ سرمایه‌داری اغلب ادعا می‌کند که نگرانیِ واقعی‌اش متوجه تباه‌شدنِ فرهنگ است و دفاع از منافعِ طبقاتیِ خود را چنان جمع‌بندی می‌کند که گویی بنیاد این منافع ارزش‌هایِ جاودانیِ فرهنگ است. برعکس، آغازگاه مجموعِ آرایی که در پی می‌آید این دیدگاه است که ***فرهنگ عصر سرمایه‌داری فی‌نفسه و پیش از وقوعِ فروپاشیِ اقتصادی رو به سقوط گذاشته است.*** بنابراین برخلافِ نگرانی‌های بورژوازی، ضرورت مبرم اقتضا می‌کند که در جهت منافع فرهنگ، به سود گشایشِ راهی به سویِ فرهنگِ نو، فرایندِ درازآهنگِ مرگِ جامعه‌یِ سرمایه‌داری به پایان رسد.

اگر فرهنگِ دو دوران از نگاهی علمی نگریسته شود مسأله‌ی اصلی این است: شرایط جامعه‌شناختی و اقتصادی وجود و بقای فرهنگ کدام است؟ پاسخ به این پرسش که باید در نهایت امر از آن آغاز کرد از روابطِ میانِ فرهنگ و پیش‌شرط‌هایِ اجتماعیِ آن به دست می‌آید. اما فرهنگ به‌راستی چیست؟ مفهومِ فرهنگ (در برابرِ مفهومِ تمدن)

در کلامی فشرده و موجز عبارت است از کُلِ فرآورده‌ها و توانایی‌ها و استعدادهایِ ارزش‌مند که از جهتِ حفظ و تأمینِ فوری و فوتیِ زندگی غیرضروری است. برایِ نمونه زیبایی درونی و بیرونیِ یک خانه در برابرِ جنبه‌یِ دوام و پایداری و وجه حفاظتیِ آن به مفهومِ فرهنگ تعلق می‌گیرد. پس هنگامی که می‌پرسیم: امکان‌پذیریِ اجتماعیِ فرهنگ چگونه است؟ باید پاسخ گوییم: فرهنگ در دست‌رسِ جامعه‌ای است که در آن رفعِ حوایج و نیازهایِ اولیه‌یِ زندگی ممکن است به صورتی باشد که برای برآوردن این حوایج ناگزیر نباشد در کار و کوشش توان‌فرسایی درگیر شود که همه‌یِ توش‌وتوانِ او را تحلیل برد؛ به سخن دیگر فرهنگ در جایی نمودار می‌شود که توش‌وتوان‌هایِ آزاد در اختیار فرهنگ باشد.

از این‌جاست که فرهنگِ کهن فرهنگِ طبقاتِ حاکم است؛ زیرا تنها طبقاتِ حاکم در موقعیتی بوده‌اند که توانسته‌اند همه‌یِ توانایی‌هایِ ارزش‌مندِ خود را فارغ از دغدغه‌هایِ معاش در خدمتِ فرهنگ قرار دهند. این‌جا نیز مانند هر جایِ دیگر سرمایه‌داری کُلِ نظمِ اجتماعی را دگرگون ساخت و در برتری‌جستن بر امتیازاتِ زمین‌دارانِ فئودال در عین حال بر امتیازهایِ فرهنگی جامعه‌یِ زمین‌داری نیز تفوق جست؛ به‌ویژه آن که سرمایه‌داری طبقه‌یِ حاکم یعنی بورژوازی را به خدمتِ تولید سوق داد.[1] ویژگیِ ممتازِ اساسی سرمایه‌داری در مقابلِ نظم‌هایِ اجتماعیِ نخستین آن است که در سرمایه‌داری خودِ طبقه‌یِ استثمارگر به انقیادِ فرایند تولید درمی‌آید؛ و طبقه‌یِ حاکم ناگزیر از آن می‌شود که توش‌وتوانِ خود را وقف مبارزه برایِ دست‌یابی به سود کند، درست همان گونه که طبقه‌یِ کارگر وادار می‌گردد که خود را وقفِ کسبِ معاش کند. (برای مثال مدیرِ کارخانه‌ی دورانِ سرمایه‌داری را با اربابِ دوره‌یِ سرف‌داری[2] مقایسه کنید.) این مدعا ظاهراً با کثرتِ تن‌پرورانِ بی‌کاره‌ای که طبقه‌یِ سرمایه‌دار پدید می‌آورد و به حمایت از آن‌ها برمی‌خیزد در تناقض است. با این همه نمودها و ظواهر سطحی نباید توجه ما را از جوهر قضیه منحرف سازد زیرا هنگامی

1-Engels, Zur wohnungsfrage, p. 17. 2-Serfdom

که پایِ فرهنگ در میان است فقط باید بهترین نیروهایِ طبقه‌یِ حاکم را مدّ نظر قرار داد. در دوره‌هایِ پیش‌سرمایه‌داری این نیروها در روابطی قرار می‌گرفتند که آن‌ها را قادر می‌کرد تا توانایی‌هایِ خود را در خدمتِ فرهنگ قرار دهند، حال آن که سرمایه‌داری برعکس این نیروها را به صورت برده‌های تولید درآورده است، درست همان گونه که با کارگران چنین کرده است (هرچند که از لحاظِ مادی بردگی آن‌ها با بردگی کارگران یک‌سره متفاوت است).

رهایی از سرمایه‌داری در حکمِ رهایی از حاکمیتِ اقتصاد است. تمدن حاکمیتِ انسان را بر طبیعت پدید می‌آورد اما در این فرایند خودِ انسان نیز به زیرِ حاکمیت همان ابزاری درمی‌آید که او را به چیرگی بر طبیعت قادر کرده است. سرمایه‌داری اوجِ این سلطه است؛ در سرمایه‌داری هیچ طبقه‌ای نیست که به دلیلِ جای‌گاهِ خود در تولید به آفریدنِ فرهنگ فراخوانده شود. انهدامِ سرمایه‌داری، یعنی برآمدنِ جامعه‌ی سوسیالیستی، درست همین جنبه‌های مسأله را در بر می‌گیرد. سوسیالیسم آفریدنِ نظمی را هدف خود قرار می‌دهد که در آن هر کس قادر است به روشی زیست کند که در اعصارِ پیش‌سرمایه‌داری فقط برایِ طبقاتِ حاکم میسر بوده و در سرمایه‌داری برایِ طبقه‌یِ حاکمِ کنونی امکان‌پذیر است.

در این نقطه است که تاریخِ نوع بشر به‌راستی آغاز می‌گردد؛ همان گونه که تاریخ به معنایِ قدیمِ کلمه با تمدن آغاز گردید و مبارزه‌یِ انسان با طبیعت از دورانِ "پیش‌تاریخ" شروع شد به همین‌سان نیز نگارشِ تاریخِ دورانِ آینده، تاریخِ راستین نوع بشر، با سوسیالیسمِ کمال‌یافته آغاز می‌شود. در آن هنگام حاکمیتِ تمدن دومین دوره‌یِ پیش‌تاریخ تلقی خواهد شد.

پس قطعی‌ترین ویژگیِ جامعه‌ی سرمایه‌داری این است که زندگیِ اقتصادی دیگر ابزاری برای زندگیِ اجتماعی نیست بل‌که در کانون همه چیز قرار می‌گیرد و به صورت غایتی فی‌نفسه و هدفِ تمامیِ فعالیت‌های اجتماعی درمی‌آید. نخستین و مهم‌ترین نتیجه‌یِ این امر آن است که زندگیِ جامعه به هیأت نوعی رابطه‌یِ مبادله‌یِ بزرگ و جامعه خود به صورت بازاری بزرگ درمی‌آید. در تجربه‌هایِ زندگیِ فردی این وضع خود را به شکلِ کالا جلوه‌گر می‌سازد، شکلی که همه‌یِ فرآورده‌هایِ عصرِ سرمایه‌داری و نیز همه‌یِ توان‌هایِ تولیدکنندگان و آفرینندگان را چون جامه‌ای فرا می‌گیرد. دیگر هیچ چیز فی‌نفسه یا به دلیلِ ارزشِ درونیِ خود (مثلاً ارزشِ هنری و اخلاقی) ارزش‌مند نیست؛ هر چیز تنها از آن رو ارزش دارد که در بازار خریدوفروش می‌شود. به هیچ تحلیلِ ژرفی نیاز نیست تا نشان داد که این امر تا چه مایه برایِ همه‌یِ فرهنگ‌ها مخرب است. درست همان گونه که فراغتِ انسان از نگرانی‌هایِ مربوط به معاش (بهره‌گیریِ آزادانه از نیروهایِ خود به منزله‌یِ هدفی فی‌نفسه) پیش‌شرطِ اجتماعی و انسانی موجودیتِ فرهنگ است به همان سان نیز همه‌ی آن‌چه فرهنگ پدید می‌آورد تنها هنگامی می‌تواند از ارزش فرهنگی راستین برخوردار باشد که ***فی‌نفسه ارزش‌مند باشد.*** لحظه‌ای که فرآورده‌های فرهنگی به صورتِ کالا درمی‌آیند، هنگامی که این فرآورده‌ها در رابطه‌ای قرار می‌گیرند که آن‌ها را بدل به کالا می‌کند، خودمختاریِ این فرآورده‌ها ـ یعنی امکان‌پذیریِ فرهنگ ـ از حرکت باز می‌ایستد.

سرمایه‌داری در نقطه‌یِ دیگری نیز بر امکان‌پذیریِ اجتماعیِ فرهنگ به‌طوربنیادی حمله برده است و آن رابطه‌یِ سرمایه‌داری با تولیدِ فرآورده‌های فرهنگی است. دیدیم که از دیدگاهِ فرآورده تا فرآورده هدفِ خود را در درونِ خود حمل نکند فرهنگ

امکان‌پذیر نیست. حال باید گفت از دیدگاهِ رابطه‌یِ فرآورده و تولیدکننده‌یِ آن فرهنگ تنها هنگامی امکان‌پذیر است که تولیدْ فرایندی یگانه و به‌خودپاینده[۱] باشد؛ فرایندی که شرایط آن منوط به امکانات و توانایی‌هایِ انسانیِ تولیدکننده است. برجسته‌ترین نمونه‌یِ چنین فرایندی اثرِ هنری‌ای است که در آن تکوینِ کُلیِ اثر منحصراً حاصلِ کارِ هنرمند است و هر عنصری از اثر مشروط به کیفیاتِ فردی اوست. در اعصارِ پیش‌سرمایه‌داری این روحِ هنری بر کُلِ صنعت چیرگی داشت؛ و دست‌کم با توجه به ویژگیِ انسانیِ این فرایند، تفکیک و جداییِ چاپِ یک کتاب از نگارشِ آن همان اندازه اندک بود که نقاشیِ یک تابلو از آماده‌کردنِ یک میز. اما تولیدِ سرمایه‌داری نه تنها مالکیت بر ابزارِ تولید را از کارگران می‌گیرد که هم‌چنین در نتیجه‌یِ **تقسیم‌کارِ** تخصصی‌شده‌یِ فزاینده، و گسترش‌یابندهٔ روندِ تکاملیِ فرآورده را چنان پاره‌پاره و تقسیم می‌کند که هیچ پاره‌ای به‌خودی‌خود معنادار یا به‌خودپاینده نیست. کارِ هیچ تک کارگری در پیوند بی‌میانجی و دریافتنی با فرآورده‌یِ تمام‌شده نیست؛ فرآورده فقط برایِ محاسبه‌یِ انتزاعیِ سرمایه‌داران یعنی فقط به عنوان *کالا* معنا دارد.

گسترشِ تولیدِ ماشینی جنبه‌یِ نامردمی و غیرانسانیِ این رابطه را شدت می‌بخشد. در تقسیمِ کاری که از تولید کارگاهی برخاست ـ و در آن روندِ آماده‌سازیِ فرآورده به شدت تقسیم‌شده و قطعه‌قطعه بود ـ کیفیتِ تک‌تکِ پاره‌ها نیز به هر حال مشروط به توانایی‌های جسمی و روحی کارگر بود و به یاری همین توانایی‌ها شکل می‌گرفت، حال آن‌که در صنعتِ ماشینیِ پیش‌رفته هرگونه پیوندی میان فرآورده و فرآورنده از میان برخاسته است. تولید منحصراً مشروط به ماشین است؛ ***انسان به خدمت ماشین درمی‌آید و خود را با آن تطبیق می‌دهد***؛ تولید به‌طورکُلی از امکانات و توانایی‌هایِ کارگر جدایی می‌گیرد و مستقل می‌شود.[۲]

۱ـ Self-contained اصطلاحِ برخودپاینده از افضل‌الدین کاشانی است. (م)

۲ـ بسیاری کسان این فرایند را در بافتِ تقسیم کارِ فنیِ صنعتِ مکانیزه قرار می‌دهند و مسأله

در کنارِ نیروهایِ فرهنگ‌ویران‌کن ـ که تا این‌جا فقط از دیدگاه فرآورده و فرآورنده‌یِ منفرد بدان نگریسته‌ایم ـ نیروهایِ مشابه دیگری نیز در سرمایه‌داری مؤثرند که چون روابطِ فرآورده‌ها را با یک‌دیگر دریابیم متوجه مهم‌ترینِ این نیروها نیز می‌شویم. فرهنگ در دوره‌هایِ پیش‌سرمایه‌داری امکان‌پذیر بود زیرا که فرآورده‌هایِ فرهنگیِ منفرد در رابطه‌ای مداوم و پیوسته با یک‌دیگر قرار داشتند ـ یکی مسائلی را پیش می‌برد که سلف آن مطرح ساخته بود و غیره؛ از این رو کُلِ فرهنگ پیوستگیِ معیّنی را در تکاملِ تدریجی و اندام‌وار آشکار می‌ساخت. پس این امر امکان‌پذیر بود که در هر عصری فرهنگی منسجم، ساده و با این همه اصیل سر برآوَرَد، فرهنگی که سطحِ آن از سطحِ برترین دست‌آوردهای استعدادها و توانایی‌های منزوی و فردی فراتر می‌رفت. سرمایه‌داری با دگرگون‌ساختنِ فرایند تولید، دائمی‌ساختنِ ویژگیِ انقلابی و دگرگون‌کننده‌ی تولید از ره‌گذر بی‌نظمی و هرج‌ومرج تولید جنبه‌هایِ مستمر و اندام‌وارِ فرهنگِ کهن را از هم پاشید. برای فرهنگ، دگرگون‌ساختنِ تولید از سویی به معنایِ آن است که فرایندِ تولید پیوسته عواملی را در کار می‌آورد که بر جریان و فنِ تولید قاطعانه تأثیر می‌گذارد بی آن که در هرحال به هیچ رو با جوهرِ فرآورده ـ اثر هم‌چون هدفی فی‌نفسه ـ رابطه‌ای داشته باشد. (برای نمونه از همین جاست که خلوصِ مواد و مصالح در صنعت و معماری از میان می‌رود.) از سویِ دیگر - در نتیجه‌یِ تولید برای بازار که بدونِ آن دگرگون‌سازیِ سرمایه‌دارانه‌یِ تولید تصورناپذیر خواهد بود ـ عناصر تازه، هیجان‌انگیز و چشم‌گیر صرف‌نظر از این که بر ارزش درونی و حقیقیِ فرآورده می‌افزایند یا از آن می‌کاهند اهمیتی به خود می‌گیرند. بازتابِ

را چنان طرح می‌کنند که گویی چنین موقعیتی باید حتی پس از سقوطِ سرمایه‌داری نیز به هستی خود ادامه دهد. این مسأله را این‌جا به تفصیل نمی‌توان مورد بحث قرار داد؛ همین قدر باید بگوییم که مارکس از دیدگاه متفاوتی به این مسأله می‌نگریست و بر آن بود که «کارآییِ کارِ درون کارخانه و تقسیمِ کارِ درونِ جامعه» در رابطه‌ای معکوس با یک‌دیگر قرار می‌گیرند، و این که در جامعه هر جا که یکی از این دو پیش می‌رود دیگری پس می‌رود و برعکس.
(Kat Marx, Elend der philosophie, D. 120)

فرهنگی این فرایندِ انقلابی پدیده‌یِ مشهور به "مُد" است؛ پدیده‌ای که بر مفهومی دلالت دارد که اساساً با مفهومِ فرهنگ متفاوت است. مقصود از سلطه‌یِ مُد این است که شکل و کیفیتِ فرآورده‌ای که به بازار می‌رود در عرضِ مدتِ کوتاهی عوض می‌شود و تغییر می‌کند و این امر مستقل از زیبایی یا مقصودِ این گونه تعویض و تغییرها انجام می‌پذیرد. ***این در ذاتِ بازار است که چیزهایِ نو باید در دوره‌هایِ معینِ زمانی تولید گردند***، چیزهایی که باید از بیخ و بُن با چیزهایِ پیش از خود متفاوت باشند و بر تجربه‌هایِ پیشینِ تولید استوار نباشند؛ خواه در نتیجه‌یِ شتابِ تکاملِ نتوان این تجربه‌ها را گِرد آورد و هضم و درک کرد؛ و خواه به دلیلِ ذاتِ مُد هیچ کس نخواهد کار خود را بر پایه‌ی آن‌ها استوار کند، در هر حال این امر مستلزم انحراف کامل از چیزی است که پیش از آن پدید آمده است. از این‌جاست که هر گونه تکاملِ اندام‌وار از میان برمی‌خیزد و به جای آن نوعی هُرهُری مزاجی بی‌هدف و ذوق‌آزمایی میان‌تهی اما پُرهیاهو می‌نشیند.

اما ریشه‌هایِ بحرانِ فرهنگیِ سرمایه‌داری ژرفایی بیش از این دارد. بنیادِ بحرانِ همیشگی و سقوطِ درونی سرمایه‌داری از این‌جاست که ایدئولوژی از سویی و تولید و نظمِ اجتماعی از سویِ دیگر درگیرِ تضادی آشتی‌ناپذیر با یک‌دیگر می‌گردند. طبقه‌یِ بورژوا در ضمنِ مبارزه بر سر قدرت و هنگامی که نخستین بار به قدرت رسید در نتیجه‌یِ ضروریِ هرج‌ومرجِ تولیدِ سرمایه‌داری فقط می‌توانست یک ایدئولوژی داشته باشد و آن آزادیِ فردی بود. بحرانِ فرهنگیِ سرمایه‌داری بی‌شک در لحظه‌ای پدید آمد که این ایدئولوژی در تضاد با نظمِ اجتماعیِ بورژوایی قرار گرفت. مادام که طبقه‌یِ بورژوای پیش‌رو ـ برایِ مثال در سده‌یِ هجدهم ـ این ایدئولوژی را بر ضدِ محدودیت‌ها و قیدوبندهایِ جامعه‌یِ زمین‌دارِ فئودال به کار گرفت این ایدئولوژی بیانِ رسایِ موقعیتِ مشخصی در مبارزه‌یِ طبقاتی بود. بنابراین بورژوازی در این دوره به‌راستی قادر بود فرهنگ اصیلی داشته باشد. اما هنگامی که بورژوازی به قدرت رسید (و این قدرت‌گیری با انقلابِ فرانسه آغاز شد) دیگر نمی‌توانست به‌جدّ ایدئولوژی خود را زنده و پایدار نگه دارد؛ دیگر نمی‌توانست اندیشه‌یِ آزادیِ فردی را در موردِ کُلِ جامعه به کار بندد بی آن که نفیِ خودِ[1] نظمِ اجتماعی‌ای را سبب گردد که در وهله‌یِ نخست خودِ این ایدئولوژی را پدید آورده بود. خلاصه آن که برایِ طبقه‌یِ بورژوا ممکن نبود اندیشه‌یِ آزادی خود را در موردِ طبقه‌یِ کارگر به کار بندد. دوئالیسم یا دوگانگیِ تفوق‌ناپذیرِ این موقعیت بدین قرار است: بورژوازی یا باید این ایدئولوژی را رد و نفی کند یا باید آن را به صورتِ حجابی برایِ فروپوشانیدنِ اعمالی به کار بندد که با آن در تضاد است. در شقِ نخست حاصلِ کار "بی‌آرمانی" و آشوبی اخلاقی خواهد بود زیرا که بورژوازی برحسبِ

۱ـ self - negation یا خودنفی‌گری.

موقعیتی که در نظامِ تولید دارد قادر نیست ایدئولوژیِ دیگری جز ایدئولوژیِ آزادیِ فردی پدید آورد. در شقِ دوم با بحران اخلاقیِ درونی روبه‌روست: زیرا ناگزیر است بر ضد ایدئولوژی خود عمل کند.

این بحران هنگامی شدت می‌گیرد که خودِ اصلِ آزادی به تضادی چاره‌ناپذیر می‌انجامد. البته در این‌جا نمی‌توانیم به تحلیلِ عصر سرمایه‌یِ مالی بپردازیم. تنها باید این واقعیت را یادآوری کنیم که "سازمان‌یابی" عظیم تولید که از این مرحله‌یِ سرمایه‌داری (کارتل‌ها، تراست‌ها) سر برمی‌آورد در تضادی کامل با اندیشه‌یِ مسلطِ سرمایه‌داریِ آغازین یعنی رقابتِ آزاد قرار می‌گیرد. این اندیشه در فرایندِ تکاملِ اجتماعی همه‌ی بنیاد و اساسِ خود را در واقعیت از دست می‌دهد. همان گونه که بخش‌های بالاییِ بورژوازی بنا بر ماهیتِ سرمایه‌ی مالی به صورتِ متحدانِ طبیعیِ دشمنانِ پیشینِ خود ـ طبقاتِ فئودالِ زمین‌دار ـ درمی‌آیند به همین‌سان نیز همین بخش‌هایِ بورژوازی در متحدانِ جدیدِ خود ایدئولوژیِ تازه‌ای جست‌وجو می‌کنند؛ اما کوشش برایِ هم‌آهنگیِ دوباره‌یِ ایدئولوژی با نظامِ تولید ناگزیر از شکست است؛ زیرا بنیادِ واقعی ایدئولوژی‌هایِ محافظه‌کار را ـ یعنی ملوک‌الطوایفیِ زمین‌داریِ فئودال و نظم تولیدی متناسب با آن را ـ دگرگون‌سازی سرمایه‌دارانه‌ی تولید (که در عصرِ سرمایه‌یِ مالی به اوج رسید) قاطعانه برانداخت. فئودالیسم روزگاری فرهنگی داشت که دارایِ ارزش و دست‌آوردی بزرگ بود؛ اما این حاکمیتِ فرهنگی در دوره‌ای روی داد که جامعه‌یِ زمین‌دارِ فئودال دستِ بالا را داشت؛ و کُلِ جامعه و تولید بر طبقِ اصولِ آن اداره می‌شد. با پیروزیِ سرمایه‌داری این صورت‌بندیِ اجتماعی از میان برخاست؛ و حتی این واقعیت که بخشِ اساسیِ قدرت اقتصادی و اجتماعی در دستِ کسانی باقی ماند که روزگاری زمین‌دارانِ حاکم بودند مانع از فرایندی نشد که این املاک را به صورتِ سرمایه در آورد، یعنی که شکل سرمایه‌داری به خود گرفت. حاصلِ کار برایِ بخش‌هایِ فئودال همان تضاد میان ایدئولوژی و نظم تولیدی بود که هم‌راه با بورژوازی سر برآورد، هرچند که صورت ظهور و بیانِ این تضاد متفاوت

بود. از این رو هنگامی که بورژوازی در عصر سرمایه‌یِ مالی به جست‌وجویِ آب‌های تجدد و نوسازی برآمد به چشمه‌ی جوشانی چشم دوخت که خود آن را به ریگ و سنگ و کلوخ کور کرده بود.

از دیدگاهِ فرهنگ معنایِ تقابلِ میانِ ایدئولوژی و نظمِ تولید این است: بنیادِ شکوه و جلالِ فرهنگ‌هایِ کهن (یونان، رُنسانس) بر این واقعیت استوار است که ایدئولوژی و نظم تولید با یک‌دیگر هم‌آهنگ بودند؛ فرآورده‌هایِ فرهنگ می‌توانستند به‌طوراندام‌وار از خاکِ وجود اجتماعی برویند و ببالند. اگر هم بزرگ‌ترین آثار فرهنگی تا حدودی از دنیایِ درونِ آدم عادی به دور بودند باز میان آن‌ها تا حدودی تماس و پیوستگی برقرار بود. اما واقعیتِ مهم‌تر این بود که این هم‌آهنگیِ ایدئولوژی و نظمِ تولید بود که هم‌آهنگی آشکار میان ایدئولوژی و شیوه‌ی زندگی آن دوره را امکان‌پذیر ساخت. (این نکته که هر شیوه‌یِ زندگیِ انسانیِ مشخص بستگی به جای‌گاهِ آن در تولید دارد نیاز به بحثِ گسترده ندارد.) در هر حال، در هر نظمِ اجتماعی هنگامی که شیوه‌یِ زندگی و بیانِ ایدئولوژیک آن در هم‌آهنگیِ طبیعی و آشکار با یک‌دیگر باشند برای صورت‌هایی که ایدئولوژی به خود می‌گیرد این امکان دست می‌دهد تا بیانی اندام‌وار در فرآورده‌هایِ فرهنگ بیابد؛ این یگانگیِ اندام‌وار فقط در شرایط معینی امکان‌پذیر است؛ زیرا که خودمختاریِ نسبیِ عناصر ایدئولوژیک از بنیادهایِ اقتصادی‌شان بدین معناست که این عناصرِ ایدئولوژیک در مقامِ ***صورت‌ها*** (یعنی بر طبق ارزش‌هایِ صوری و اعتبارِ صوری‌شان) از "داده‌شده"[1]هایی که خود بدان‌ها شکل داده‌اند مستقل‌اند؛ به سخنِ دیگر صورت‌هایِ بیانِ انسانی مستقل از آن چیزی هستند که نظم اقتصادی و اجتماعی حاکم بر زمانه به آن‌ها عرضه می‌دارد. ***ماده‌ای که این صورت‌ها بدان شکل می‌دهند جز خودِ واقعیتِ اجتماعی نمی‌تواند باشد.*** از این رو هنگامی که تقابلی بنیادین میانِ ایدئولوژی و نظمِ اقتصادی پدید می‌آید این تقابل همان‌گونه می‌نماید که در مسأله‌ی مورد نظر

1-given

مطرح است: ***صورت و محتوایِ بیان‌هایِ فرهنگی در تضاد با یک‌دیگر قرار می‌گیرند.*** در این‌جا یگانگیِ اندام‌وارِ آثارِ فردی ـ جوهرِ هم‌آهنگ و شادی‌بخشِ آثار خاص ـ برایِ کسانی که در بطنِ فرهنگ به سر می‌برند بر یگانگیِ فرهنگیِ اندام‌وار دلالت ندارد.

به همین دلیل فرهنگ سرمایه‌داری، البته تا جایی که بتوان واقعاً به وجود چنین فرهنگی اعتقاد داشت، نمی‌تواند بر چیزی، جز نقدِ بی‌رحمانه‌یِ عصرِ سرمایه‌داری مبتنی باشد. این نقد گاه‌گاه به سطحی عالی رسیده است (زولا، ایبسن) با این همه هرقدر صادق‌تر و ارزش‌مندتر بوده است ناگزیر هم‌آهنگی و زیباییِ ساده و طبیعیِ فرهنگِ کهن را بیش‌تر از دست داده است؛ غرض فرهنگ در معنایِ حقیقی و دقیق کلمه است. تضادِ میان ایدئولوژی و نظمِ تولیدی، میان صورت و محتوایِ فرهنگ در همه‌یِ عرصه‌هایِ بیانِ انسانی در کُلِ قلمروِ مواد و مصالحِ فرهنگی پدیدار می‌گردد. بدین‌سان سرمایه‌داری ـ اگر بخواهیم فقط نمونه‌ای بسیار آشکار را ذکر کنیم ـ به ضرورت و ناگزیر از بطنِ خود، از بطنِ ایدئولوژیِ آزادیِ خود، ***اندیشه‌یِ انسان هم‌چون هدفی فی‌نفسه را پدید آورد.*** با اطمینان می‌توان گفت که این اندیشه‌ی بزرگ هرگز مانندِ سال‌هایِ واپسین دوره‌یِ پیش‌سرمایه‌داری ـ دوره‌یِ ایدئالسیمِ کلاسیکِ آلمان ـ چنین بیانِ روشن، ناب و آگاهانه‌ای نیافته بود. با این حال هیچ نظمِ اجتماعیِ دیگری هم جز سرمایه‌داری این اندیشه را چنین تمام و کمال لگدکوب نکرده است. برایِ نمونه کالایی‌کردنِ همه‌یِ چیزها تنها به تبدیلِ همه‌یِ فرآورده‌ها به کالا محدود نماند؛ بل‌که هم‌چنین به روابطِ انسانی نیز گسترش یافت (برایِ نمونه ازدواج را به یاد آورید). در این بافت، ضرورت درونیِ خطسیرِ ایدئولوژی و فرهنگ مقتضی آن است که همه‌یِ فرآورده‌هایِ فرهنگی انسان هدفی در خود و فی‌نفسه شمرده شوند. از سوی دیگر ماده ـ یعنی همان که به یاریِ صورت‌هایِ ایدئولوژیک فرهنگی شکل می‌گیرد ـ در حکمِ نفیِ زنده و محکمِ این اندیشه است؛ این است که برایِ مثال بهترین نمونه‌یِ شعرِ سرمایه‌داری ممکن نیست بازتابِ ساده‌یِ دوره‌یِ خود باشد ـ

چنان که فی‌المثل زیباییِ جاودانه‌یِ شعرِ یونان دقیقاً از این بازتاب و آینه‌گردانیِ[1] طبیعیِ غیرانتقادی پدید آمد ـ بل‌که فقط نقدِ نظم موجود است.

1-mirroring

۴

اکنون به معنایِ دگرگونیِ سوسیالیستی جامعه از دیدگاهِ فرهنگ رو می‌کنیم. این روی‌کرد به‌ویژه به معنایِ پایانِ سلطه‌ی اقتصاد بر کلّیتِ فرهنگ است؛ و بنابراین به معنایِ پایانِ رابطه‌یِ تحمل‌ناپذیر و نابه‌هنجارِ انسان و کار او نیز هست، کاری که در آن انسان تابعِ ابزارِ تولید است. نظمِ اجتماعیِ سوسیالیستیِ در تحلیلِ نهایی به معنایِ فراگذاشتن[1] از اقتصاد هم‌چون هدفی در خود است. اما از آن‌جا که ساختارِ سرمایه‌داری در جهانِ ذهنیِ هر آن کس که در آن می‌زید عمیقاً نفوذ کرده است، این جنبه از دگرگونی فقط به وجهی اندک دریافته می‌شود. این امر حقیقتی مسلم است زیرا که این جنبه‌یِ دگرگونی ـ یعنی ***فراگذاشتن*** از اقتصاد هم‌چون هدفی در خود ـ نمی‌تواند خود را در نمودهایِ ظاهریِ زندگیِ پس از تصرفِ قدرت بیان کند. چیرگی بر اقتصاد ـ یعنی استقرار اقتصاد سوسیالیستی ـ به معنای فراگذاشتن از خودسالاری اقتصاد است. اقتصاد که پیش از این فرایندی خودسالار با قوانینِ خاصِ خود بوده است ـ عقلِ انسان آن را در می‌یافته اما زمام‌اش به اختیار او نبوده است[2] ـ اکنون به صورتِ بخشی از دستگاهِ اجراییِ دولت، جزیی از فرایندی برنامه‌ریزی‌شده درمی‌آید و دیگر زیرِ سلطه‌یِ قوانینِ خاصِ خود قرار ندارد. با این همه نیروی محرکِ نهاییِ این فرایندِ اجتماعیِ یگانه دیگر نمی‌تواند ماهیتی اقتصادی داشته باشد. البته

۱ـ Aufhebung، رفع، فراگذاشتن، به‌ویژه در زبان فلسفی هگل نفی چیزی در عین حفظ و نگاه‌داشت آن.

۲ـ این وضع هنگام پیدایشِ مکتب "اقتصادِ سیاسی" به هیأت علمی مستقل نمودار می‌شود. پیش از پیدایشِ اقتصادِ سیاسی علمِ اقتصاد به معنایِ امروزی کلمه البته مُحال بود؛ و چون خودسالاریِ اقتصاد به پایان آید، اقتصاد سیاسی هم‌چون علمی مستقل نیز از میان می‌رود؛ به همین دلیل است که نگریستن به قوانین اقتصاد سیاسی به منزله‌ی قوانین جاودانه و طبیعی از ایدئولوژی نابِ سرمایه‌داری مایه می‌گیرد.

به نظر می‌آید که ظواهر با این مدعا در تضاد باشد؛ زیرا روشن است که سازمان‌دهی مجدد تولید هم از حیثِ نظری و هم از حیثِ عملی بر زمینه‌یِ دیگری جز بنیادِ اقتصادی، به مددِ تشکیلاتِ اقتصادی و به یاریِ تفکرِ اقتصادی مُحال باشد. گذشته از این گفتن ندارد که برطبقِ ماهیتِ مبارزه‌یِ طبقاتی در مرحله‌یِ حاکمیتِ طبقه‌ی کارگر ـ که به معنایِ عالی‌ترین مرحله‌ی پیکارِ طبقاتی است ـ مسائلِ مبارزه‌یِ اقتصادی و سازمان‌دهیِ مجدد اقتصاد از جمله‌یِ مسائلی است که در صفِ مقدم قرار می‌گیرد. با این همه، این به هیچ رو به معنایِ آن نیست که بنیادِ اساسیِ این فرایند نیز دارایِ ماهیتی اقتصادی باشد. دگرگونیِ کارکردی[1]ای که حاکمیت کارگری در هر قلم‌روی پدید می‌آورد نیز در این‌جا نمودار می‌شود. در دوران حاکمیتِ سرمایه‌داری هر جنبه و عنصر[2] ایدئولوژیک فقط در حکم "روساخت" فرایندی انقلابی است که در سرانجامِ کار به فروپاشیِ سرمایه‌داری می‌انجامد. اما در حکومت کارگری این رابطه وارونه می‌شود. البته منظورم این نیست که سازمان‌دهیِ مجددِ اقتصاد فقط "روساختی" می‌شود (این تعبیر یعنی "روساخت" حتی در مورد ایدئولوژی نیز چندان رسانا نبوده زیرا که به سوءتفاهم‌های بی‌شمار انجامیده است)، بل‌که غرض‌ام فقط این است که تقدمِ اقتصاد از میان برمی‌خیزد. بنابراین اگر با نگاهی دیالکتیکی به این موقعیت بنگریم آن‌چه از نگاهِ سطحی برخلافِ این مدعا است به سودِ آن سخن می‌گوید.

در بحرانِ جامعه‌یِ سرمایه‌داری مؤلفه‌یِ ایدئولوژیک همواره در صفِ مقدمِ شعورِ اجتماعی قرار گرفته است. این امر نه تصادفی بل‌که نتیجه‌یِ ضرورت است؛ نیروهایِ جنباننده‌یِ بنیادی تکامل هرگز ممکن نیست به‌تمامی به آگاهیِ توده‌هایی راه یابند که خود به دست این نیروها به حرکت درآمده‌اند. "نقد" سوسیالیستی در مورد این بحران‌ها و انقلاب‌ها خصیصه‌ای افشاگر دارد: این نقد متوجه نیروهایِ جنباننده‌یِ بنیادی ـ یعنی فرایندِ اقتصادی ـ است. از این رو هیچ چیز طبیعی‌تر از این

1-Functional 2-moment

نیست که دیدگاهی که پیش از این هم‌چون دیدگاهِ نقد کارکرد داشته است با سقوطِ سرمایه‌داری هم‌چنان در صفِ مقدم بر جا بماند. فقط نکته این‌جاست که آیا این دگرگونیِ کارکردی آن چیزی را نفی کرده و به جایِ آن نشسته است که در کارکردهایِ اولیه‌یِ نقد سوسیالیستی و ماتریالیسم تاریخی خصلتِ انگیزه‌ی "نهایی" را داشته است. این که چنین نفی و جانشینی‌ای روی دهد با توجه به آن‌چه بر این انگیزه پیشی گرفته و تقدم یافته است طبیعی است؛ زیرا که انگیزه‌یِ اقتصادی تنها ممکن است در موردِ وقوعِ آشفتگی و از هم گسیختگی در کُلِ نظامِ تولید انگیزه‌یِ نهایی باشد. تنها نیروهایِ جنباننده‌یِ تولیدِ آشفته و ازهم‌گسیخته ممکن است در حکمِ نیروهای طبیعی و نیروهای کور کارکرد داشته باشند؛ و این نیروها ممکن است فقط به این ترتیب جنبانندگان نهاییِ همه چیز باشند. هر عنصرِ ایدئولوژیک یا خود را با این فرایند سازگار می‌کند (به صورت جزیی روساختی درمی‌آید) و یا بیهوده با آن از در مخالفت درمی‌آید. از این‌جاست که در سرمایه‌داری هر عاملِ غیراقتصادی صرفاً ایدئولوژیک است. یگانه استثناء نقد سوسیالیستیِ کُلِ جامعه‌یِ سرمایه‌داری است زیرا که این نقد نه ملتزم رکابِ ایدئولوژیک مثبت یا منفیِ فرایندهایِ منفرد بل‌که در حکم برگیرنده‌یِ حجاب از کُل است؛ این نقد در عینِ حال هم در حکمِ برگرفتنِ حجاب از کلّیتِ فرایندِ اقتصادی و هم در حکمِ کنشِ مؤثر در جهتِ دگرگون‌ساختنِ آن است. با این همه آن‌چه دگرگونی می‌پذیرد نه فقط آشفتگی و ازهم‌گسیختگیِ اقتصادی بل‌که هم‌چنین خودسالاریِ ملازمِ زندگیِ اقتصادی یعنی زندگی زیر سایه‌یِ سروری و برتریِ انگیزه‌هایِ اقتصادی نیز هست. هنگامی که زندگیِ اقتصادی در جهتِ سوسیالیسم سازمان یابد عناصری که پیش از این در بهترین حالت حکمِ سازوبرگ و تجهیزات را داشتند اکنون به صفِ مقدم می‌آیند: ***بر زندگی درونی و بیرونیِ انسان دیگر نه انگیزه‌ها و محرک‌هایِ اقتصادی که محرک‌ها و انگیزه‌هایِ بشری حاکم است.***

چنان که دیدیم جایِ شگفتی نیست که دگرگون‌ساختنِ زندگیِ اقتصادی بسی

آشکارتر در صفِ مقدمِ آگاهیِ انقلابی قرار می‌گیرد تا آن عنصر ایدئولوژیک که این آگاهی سرانجام به واسطه‌یِ آن به حرکت درمی‌آید. بدین‌سان فرایندِ دگرگونیِ کارکردی تنها با پیروزیِ طبقه‌یِ کارگر به آگاهی او راه می‌یابد. در واقع میانِ توده‌هایِ کارگر این آگاهی جز به معنایِ تداومِ پیکارِ طبقاتیِ آگاهانه نیست. پیش از این جوهرِ آگاهیِ طبقاتی عبارت بود از ورودِ منافعِ اقتصادی به آگاهیِ طبقه. گذرِ محض به کارِ ساختمانِ سوسیالیستی ـ که پیامدِ نهایی آن همان دگرگونیِ کارکردی است که این‌جا موردِ تحلیل قرار می‌گیرد ـ در آگاهیِ طبقه‌یِ کارگر بر منافعِ طبقاتیِ بی‌واسطه‌اش تأثیر نمی‌گذارد؛ زیرا این آگاهی گویی نوعی "نیم‌آگاهی"[1] است. فقط آگاهیِ کامل ـ که گذشته از منافعِ بی‌واسطه بر رسالتِ جهانی ـ تاریخیِ طبقه‌یِ کارگر نیز آگاهی دارد ـ دگرگونیِ کارکردی را به آگاهیِ طبقه‌یِ کارگر باز می‌آورد.[2]

و این دگرگونیِ کارکردی امکان‌پذیریِ فرهنگی نو را به عرصه می‌آورد؛ ***زیرا همان گونه که تمدن عبارت است از چیرگیِ بیرونیِ انسان بر محیطِ خویش، فرهنگ نیز عبارت است از چیرگیِ درونیِ انسان بر محیطِ خویش.*** همان گونه که تمدن ابزاری برای چیرگیِ بر طبیعت فراهم می‌آورد، از طریق فرهنگِ کارگری نیز ابزاری برای چیرگی بر جامعه پدید می‌آید؛ زیرا که تمدن، و تکامل‌یافته‌ترین شکل آن یعنی سرمایه‌داری، بردگیِ انسان را به نسبت با تولیدِ اجتماعی و اقتصاد به نهایتِ اوج خود رسانده است. ***اما پیش‌شرطِ جامعه‌شناختیِ فرهنگ همانا انسان هم‌چون هدفی در خود است.*** این پیش‌شرط که نزدِ طبقاتِ حاکم در جوامعِ پیش‌سرمایه‌داری موجود بود و سرمایه‌داری آن را از همگان باز گرفت، با پیروزیِ نهاییِ طبقه‌یِ کارگر برای همگان پدید می‌آید. این دگرگون‌سازی و تحولِ بنیادینِ کُلِ ساختارِ اجتماعی

1-unter dem Bewusstsein (sub - conscious)

۲ـ نگاه کنید به جورج لوکاچ "Klassenbewusstsein" در مجله‌یِ Kommunismus شماره‌هایِ ۱۴ و ۱۵. (این مقاله با عنوانِ "آگاهیِ طبقاتی" در کتابِ تاریخ و آگاهی طبقاتی تجدید چاپ شده است.)

در همه‌یِ پدیده‌هایی تأثیر می‌گذارد که تأثیرات فرهنگ‌تباه‌کن آن را در بالا موردِ تجزیه و تحلیل قرار دادیم.

با سازمان‌دهیِ سوسیالیستیِ اقتصاد، خصلتِ انقلابی از حرکت باز می‌ایستد و به جایِ توالیِ پُرهرج‌ومرج (که از حدس و گمان برمی‌آید)، و ما با اصطلاحِ "مُد" آن را مشخص کردیم، پیوستگیِ اندام‌وار و تکاملِ اصیل می‌نشیند. هر مرحله حاملِ راه‌حلی برایِ مسائلِ سابقاً حل‌ناپذیر است در عین حال که هم‌زمان در برابرِ مرحله‌ای که در پی می‌آید مسأله‌یِ تازه‌ای را طرح می‌کند. پیامدِ فرهنگیِ اجتناب‌ناپذیرِ چنین تکاملِ اندام‌واری، تکاملی که از جوهر و ماهیتِ چیزها سرچشمه می‌گیرد (و نه از حدس و گمان) این است که سطحِ فرهنگ ممکن است دوباره از حد توانایی‌ها و استعدادهای تک‌تک افراد منزوی فراتر رود. پیوند با کار دیگری، تداوم و پیوستگیِ کار دیگری ـ که همان دومین پیش‌شرطِ جامعه‌شناختیِ فرهنگ باشد ـ بار دیگر امکان‌پذیر می‌گردد. افزون بر این هم فرآورده‌هایِ فرهنگی و هم روابطِ انسانی خصلتِ کالایی خود را از دست می‌دهند. فراگذاشتن از روابطِ کالایی، انسان و فرآورده‌هایِ فرهنگی را که تماماً یا عمدتاً در درونِ روابطِ اقتصادی به کار پرداخته‌اند توانا می‌سازد تا خصلتِ خودسالارِ خویش را باز یابند. با این همه امکان‌پذیریِ فرهنگ نیازمندِ آن است که همواره شماره‌یِ بیش‌تری از صورت‌هایِ بیانِ انسانی به‌نحوژرف‌تر و صریح‌تر خودسالاری یابند یا به سخنِ دیگر بر آن شوند که به جوهرِ انسانیِ بشر خدمت کنند؛ زیرا "هدفِ فی‌نفسه‌بودن" فرهنگ و انسان منحصر به هیچ یک از این دو نیست؛ بل‌که برعکس هر کدام متقابلاً به کار دیگری می‌آیند و یک‌دیگر را ژرفا می‌بخشند. گفتنِ این که فلان محصولِ خاص مثلاً یک خانه، یک تکه اثاث و مانند آن نه به منزله‌ی یک کالا بل‌که به نحوی تولید می‌گردد که امکاناتِ زیبایی و جمالِ آن برترین رضایت‌خاطر و خشنودی را به دست می‌آورد حکم این را دارد که بگوییم آن خانه یا تکه اثاث در خدمت "بشربودن"[1] انسان است و از

1-des Menschseins des Menschen

خواست‌های انسان پیروی می‌کند. بدین‌سان فرآورده‌هایِ فرهنگی دیگر از رهگذرِ فرایندیِ اقتصادی که مستقل از انسان عمل کند تولید نمی‌شوند، فرایندی که در آن فرآورده‌ها کالاهایی انتزاعی، و انسان‌ها خریداران و فروشندگان محض‌اند.

در عین حال تخصصی‌شدنِ بیمارگونه‌یِ سرمایه‌داری باید از حرکت باز ایستد؛ و در واقع از هنگامی[1] که منافعِ انسان در تولید نه زیرِ سلطه‌یِ کار و کوششِ انتزاعیِ خریدوفروش در بازار بل‌که تابعِ فرایندِ یگانه‌یِ تولید و برخورداری از فرآورده‌یِ خودسالار باشد ـ ***فرایندی که کلّیتِ انسان را در بر می‌گیرد*** ـ در آن هنگام تخصصی‌شدن نیز دست‌خوشِ دگرگونیِ کارکردی می‌گردد. در جامعه‌یِ کارگری تخصص نه فقط خصلتِ طبقاتی بل‌که هم‌چنین خصلتِ بیگانه‌گردانِ خود را نیز در موردِ ماهیتِ زندگیِ بشری از دست می‌دهد. با پیدایشِ فرآورده به منزله‌یِ هدفی در خود این فرآورده طبعاً با کلیت و مسائلِ نهاییِ زندگیِ بشری نیز سازگار می‌گردد. با فراگذاشتن از تک‌افتادگی، انزوا و فردگراییِ پُرهرج‌ومرج، جامعه‌یِ بشری کُلیّ اندام‌وار تشکیل خواهد داد؛ و اجزای این کُل ـ تک‌تکِ عضوها و فرآورده‌ها ـ در خدمتِ هدفِ مشترک یعنی اندیشه‌یِ تکاملِ بشریِ افزون‌تر از یک‌دیگر حمایت و تجلیل خواهند کرد.

1- moment

با طرحِ این هدف اکنون به جوهرِ مسأله می‌رسیم. اگر هدفِ جامعه‌یِ جدید عبارت باشد از گسترش و افزایش رضایتِ خاطرِ صرف انسان و رفاه او، هیچ یک از دگرگونی‌هایِ کارکردی به این تصویر راه نمی‌یابند، و به سخنِ دیگر معناشان چندان درخور توجه نخواهد بود. در این حالت وظیفه‌یِ دولتِ کارگری در سازمانِ تولید و توزیع نیز ممکن است به انجام رسیده باشد؛ بدین‌سان زندگیِ اقتصادی ـ البته با هدف‌هایی یک‌سر متفاوت ـ هم‌چنان به تسلط بر اصولِ انسانی ادامه خواهد داد. در این حالت تکاملِ جدید طبعاً سریع‌تر و یک‌سویه‌تر به هدف‌های خود می‌رسد؛ و هدف‌ها با سازمان تولید و توزیع درست‌تر و مرتب‌تر و دقیق‌تر به دست می‌آیند. با این همه در واقعِ امر دولتِ کارگری با رسیدن به این نقطه فقط ***پیش‌شرط‌هایِ ضروری و اجتناب‌ناپذیرِ*** دست‌یابی به هدف‌هایِ خود را ایجاد کرده است؛ و بشریت هم‌چنان باید برای **تحقق** آن‌ها پیکار کند.

سازمان‌دهی دوباره‌یِ اقتصاد در تعیینِ هدف‌هایِ نهایی نیازی اجتناب‌ناپذیر است؛ و این نیاز فقط از دلایلِ جامعه‌شناختیِ پیش‌گفته سرچشمه نمی‌گیرد؛ به سخن دیگر چنین نیست که گویی تنها انسان‌های خشنود و برخوردار می‌توانند از فرهنگ بهره‌مند گردند. سازمان‌دهیِ دوباره‌یِ اقتصادی مطلقاً ضروری است زیرا که به دلیلِ ساختارِ بی‌همتایِ آگاهیِ انسان، شَرها و بدی‌ها و فلاکت‌هایِ عاجل[1] ـ گو که در پایه‌ای به‌مراتب فروتر از مسائلِ غاییِ وجودِ انسان ـ در هر حال (به جز چند استثناء) راه بر ورودِ مسائلِ غایی به آگاهی می‌بندند. البته این شرها و پلشتی‌ها و فلاکت‌هایِ عاجل به‌خودی‌خود قادر نیستند مسائلِ غاییِ وجود را به آگاهی آوردند. این نکته را می‌توان با مثالی بسیار ساده روشن ساخت: کسی را مجسم کنید که مغز خود را بر

۱ـ immediate متضاد "آجل" که معنای دُور دارد.

سر مسأله‌یِ علمیِ پیچیده‌ای سخت خسته می‌کند؛ و در ضمنِ کار به دندان‌دردی سمج دچار می‌شود؛ روشن است که چنین کسی در بیش‌تر موارد نمی‌تواند رشته‌ی اندیشه و کار خود را دنبال کند مگر آن که دردِ عاجل التیام پذیرد. برافتادنِ سرمایه‌داری، بازسازیِ سوسیالیستیِ نوینِ اقتصاد یعنی التیام‌یافتنِ همه‌ی دندان‌دردهای کُلِ بشریت، هم‌چنان که بدین‌سان همه‌ی چیزهایی که انسان‌ها را از پرداختنِ به مسائلِ واقعاً اساسی و بنیادی باز می‌دارند، از آگاهی انسان رخت بر خواهند بست؛ اکنون درهای آگاهی به روی امر اساسی گشوده می‌شوند. مثالِ ما هم‌چنین محدودیت‌هایِ دگرگون‌سازیِ اقتصادی را نیز نمودار می‌سازد. آشکار است که دندان‌درد باید تسکین یابد تا کارِ مغز از سرگرفته شود. اما این نکته نیز آشکار است که این کار با ازمیان‌رفتن درد به‌طورخودکار از سر گرفته نمی‌شود؛ بل‌که برایِ این کار فوران و جوششِ نوینِ توش‌وتوان، ذهنیتِ نوین و شور و جوش و سرزندگیِ نوین مورد نیاز است. حتی هنگامی که همه‌ی درد و فلاکت اقتصادی از میان برخاسته باشد، مردم زحمت‌کش هنوز به هدف‌هایِ خود نرسیده‌اند؛ بل‌که انسان فقط ***امکانِ*** آغازِ حرکت به سویِ هدف‌هایِ واقعی خود را با نیرو و توانی نویافته پدید آورده است. در این حالت فرهنگ عبارت است از صورتِ ایده‌یِ بشری‌بودنِ انسان. از همین روست که فرهنگ به دستِ انسان‌ها پدید می‌آید نه بر اثرِ شرایط و اوضاع و احوالِ بیرونی. بنابراین هر گونه دگرگون‌سازیِ جامعه فقط در حکمِ چارچوب و امکانِ خودمدیری و آفرینندگیِ خودانگیخته‌یِ انسانِ آزاد است.

از این رو پژوهش جامعه‌شناختی باید منحصر به تحلیلِ چارچوب باشد. این را که فرهنگِ جامعه‌یِ کارگری چه خواهد بود ـ یعنی به طور خودْبنیاد چه خواهد بود، از بیخ و بُن چه گونه تشکیل خواهد یافت ـ منحصراً نیروهایِ کارگریِ رهایی‌یافته معین می‌کنند. در این مورد هر کوششی که بخواهد پیشاپیشِ چیزی بگوید مایه‌ی خنده خواهد بود. از تحلیلِ جامعه‌شناختی کاری جز این ساخته نیست که نشان دهد که این امکان را جامعه‌ی کارگری پدید می‌آورد و ***فقط این امکان پدید آورده***

می‌شود. جزئیاتِ بیش‌تر بیرون از چارچوبی است که راه و روشِ پژوهشِ علمی در حالِ حاضر در اختیار ما می‌گذارد؛ بنابراین در بهترین حالت فقط می‌توان از آن دسته از ارزش‌هایِ فرهنگیِ جامعه‌یِ کهن سخن گفت که ممکن است با ماهیتِ چارچوبِ نو سازگار درآید و از این رو می‌توان آن را پذیرفت و در بسط و پرورش و گسترش آن کوشید. برایِ نمونه تصور و برداشت از انسان هم‌چون هدفی در خود ـ یعنی بنیادِ فرهنگِ نو ـ میراثِ ایدئالیسمِ کلاسیکِ سده‌یِ نوزدهم است. سهمِ واقعیِ عصرِ سرمایه‌داری در ساختمانِ آینده عبارت است از پدیدآوردنِ امکانات و زمینه‌هایِ سقوطِ خودِ آن؛ سرمایه‌داری حتی بر ویرانه‌هایِ خود نیز امکاناتی برای ساختمان آینده پدید می‌آورد. همان گونه که سرمایه‌داری پیش‌شرط‌هایِ اقتصادی انهدام خود را فراهم می‌آورد و سلاح‌هایِ فکری‌ای برایِ نقدِ کارگری به دست می‌دهد که به انهدام و نابودیِ آن یاری می‌رساند (برایِ نمونه رابطه‌یِ مارکس با ریکاردو) هم‌چنین در فلسفه نیز از کانت گرفته تا هگل اندیشه‌یِ جامعه‌یِ نوی را پدید ساخته که وظیفه‌یِ آن این است که زمینه‌یِ انهدامِ سرمایه‌داری را فراهم آورد.

نشر دیگر منتشر کرده است:

زندگی واقعی آلخاندرو مایتا

ماریو بارگاس یوسا / حسن مرتضوی

•

ماشنکا

ولادیمیر نابوکف / خلیل رستم‌خانی

•

ویریدیانا

لوئیس بونوئل / پیام یزدانجو

•

لنا ـ ماجرای جنگ و داستان ده ما

کته رشایس / روشنک داریوش

•

صورت‌بندی‌های اقتصادی پیشاسرمایه‌داری

کارل مارکس / خ. پارسا

•

چنین گذشت برمن

ناتالیا گینزبورگ / حسین افشار

•

نجواهای شبانه

ناتالیا گینزبورگ / فریده لاشایی

•

سیل

گونتر گراس / جاهد جهانشاهی