دگرگونی در طرح مساله

ورنر لیرش
ترجمه سعید فیروزآبادی

دسامبر ۱۹۵۲ که توماس مان از آمریکا به سوئیس مهاجرت کرد، ابتدا روستایی کوچک به نام ارلانباخ را در نزدیکی زوریخ برای اقامت برگزید. این همسایگی در وجود ماکس فریش اهل زوریخ احساسی را برانگیخت که بازتاب آن در اشاره‌ها و نمادهای پنهان آثار هر دو نویسنده مشاهده می‌شود.

ارتباط ژرف این آثار به دلیل پیوندهای گوناگونی است که آثار ادبی ماکس فریش با نوشته‌های توماس مان دارد. موضوع آثار فریش در کل به نوشته‌های ابتدایی توماس مان شبیه است. اگر در آن زمان، موضوع اصلی آثار مان رابطه‌ی بین «بورژوا و هنرمند» بوده است، پس از پنجاه سال نویسنده‌ی سوئیسی نیز همچنان این موضوع را مهم می‌داند. در آثارش «روشنفکر» با جامعه‌ی بورژوازی مواجه می‌شود و گزینش چنین اصطلاحی همان گونه که خواهیم دید، تصادفی نبوده است. باز هم این پرسش مطرح می‌شود: ارزش و قدرت انسان متفکر و معنوی در جامعه‌ی بورژوایی تا چه حد است؟

اگر از ویژگی‌های اصلی سخنی به میان نیاوریم، بدیهی است که تشابه

در طرح پرسش به تنهایی دلیلی قابل قبول برای این مقایسه نخواهد بود. فریش این موضوع را برنمی‌گزیند تا همانند بسیاری از نویسندگان پس از توماس مان دوباره آن را بی‌پاسخ بگذارد. حتی هنرمند واقعی را در نظام بورژوازی منزوی نمی‌کند تا حال و هوای او را نشان دهد، بلکه موشکافانه این موضوع را مطرح می‌کند و می‌کوشد در مراحل مختلف آن را بررسی کند. حتی تداوم و نیاز فراوان به این موضوع، گونه‌ای تشابه در آثار نخستین دوره‌ی نویسندگی فریش با داستان‌های اولیه‌ی توماس مان پدیدمی‌آورد. به این ترتیب مساله همچنان باقی است و تنها وضعیت‌ها دگرگون شده است. این طیف گسترده را از نمایشنامه‌ی دیوار چین (۱۹۴۶و ۱۹۵۵) تا رمان اشتیلر (۱۹۵۴) و نیز هومو فابر که به تازگی منتشر شده و حتی در نمایشنامه‌ی طنزآمیزی که مارس امسال در خانه‌ی نمایش زوریخ برای نخستین بار اجرا شد، می توان مشاهده کرد. بسیاری منتقدان بورژوا که از دیدگاه آنان «بهترین موضوع»، «موضوعی جدید» است، از فریش به دلیل کاستی اصالت در آثارش انتقاد کرده‌اند و فریش نیز ناگزیر این نکته را پذیرفته است. اما شیوه‌ی بیان این نویسنده‌ی سوئیسی ریشه در جدیت او دارد. فریش می‌خواهد به این پرسش در زمانه‌ای پاسخ دهد که سیل خروشان ادبیات دیگر نمی‌تواند مسایل جدی را مطرح کند و خود نیز آشکارا از این نکته آگاه است.

شرایط تاریخی که فریش در آن این مساله را مطرح می‌کند، با دوره‌ی توماس مان بسیار تفاوت دارد. توماس مان خود معاصر بورژوازی در حال پیشرفت بود، ولی فریش جامعه‌ای را پیش روی خود می‌بیند که حق ادامه زندگی ندارد و حتی در واقع ادامه‌ی حیات آن نیز دیگر ممکن نیست. نکته‌ی منحصر به فرد در مورد هنر توماس مان آن است که او در اوان فعالیت هنری خود پیدایش مساله‌ی «بورژوا ـ هنرمند»، یعنی جدایی فرهنگ اومانیستی از بورژوازی را در فروپاشی خانواده‌ی خود شاهد بوده و تجربه کرده است. در پایان راه سنت اشرافی، توماس مان نه تنها خود را بورژوایی موفق از جنس «هاگنشتروم» می‌داند، بلکه برادرش هاینریش را در مقام نویسنده و خواهرش کلارا، بازیگر تئاتر، را هم چنین می‌پندارد

(توماس مان بعدها در کتاب ملاحظات فردی غیرسیاسی می‌نویسد: «این نوگرایی و جنبه‌ی مدرن بورژوازی بود، ولی هدف آنان تکامل بورژوازی نبود، بلکه تکامل فرد در مقام هنرمند بود [...]»)

آنچه توماس مان «گریز از تلاش» در خانواده می‌نامد، در حقیقت نشانه‌ای از فروپاشی جامعه بورژوا در مقام طبقه‌ای پیشرفته است. «گریز از تلاش» همان ناتوانی در رهایی از شرایط معمول تجارت اشراف و دستیابی به بی‌وجدانی ضروری در جامعه‌ی امپریالیستی است. درست همین وضعیت مشابه اخلاق خاص تجاری را در همان زمان فرهنگ اومانیستی نیز به دلیل وجود بورژوازی تجربه می‌کند و به این ترتیب آن را خاطره‌ای مزاحم و نامناسب از دیدگاه زمانی می‌داند.

اگر توماس مان تا پایان درگیر مساله‌ی رنج و گوشه‌گیری هنرمند بود، ولی فریش چند دهه‌ای است که واقعیت را پیش روی خود می‌بیند. این واقعیت را هرمان بروخ در مرگ ورژیل چنین بیان می‌کند: «هیچ امری، هیچ پلیدی نمی‌تواند به هنرمند یاری رساند و تنها صدای او را زمانی می‌شنوند که جهان را پرشکوه جلوه دهد و نه آن هنگام که جهان را به همان صورتی که هست، جلوه‌گر سازد. تنها فریب است که افتخار می‌آفریند و نه شناخت.» این وضعیت را به این ترتیب هم می‌بینیم که در بورژوازی، به هنرمند منتقد، اصطلاح معمول «بیگانه» را اطلاق می‌کنند.

فریش که پیش از جنگ جهانی دوم نیز آثار ادبی‌اش مطرح شده بود، با نمایش دیوار چین که ۱۹۴۶ در خانه‌ی نمایش زوریخ اجرا شد و در این بین خودش آن را با حفظ ویژگی‌های اصلی بازنویسی کرده است، موضوع اصلی آثار خود را یافت. ماجرای اصلی آثار او قدرت «روشنفکری» است که در این نمایش او را «امروزی» می‌نامد و می‌کوشد در سه جهت مختلف بر جامعه‌ی خود تاثیر بگذارد: نخست با مبارزه علیه ادعای دیروز که با صورتک‌های مختلف رخ می‌نماید، دوم مبارزه علیه استبداد مستبدی رها از بند زمان که لباس چینی بر تن دارد و سوم تلاش برای آزادی مردم. همین که امروزی به حاکم رو می‌کند و می‌گوید: «شیوه‌ی شما در بازگویی تاریخ دیگر جالب نیست. جامعه‌ای که جنگ را اجتناب‌ناپذیر بداند، دیگر وجود

ندارد [...]»، جلاد نیز به یاری او می‌آید و همین که سخن او به پایان می‌رسد، درباریان برایش دست می‌زنند و وزیر تشریفات زنجیری طلا بر گردنش می‌اندازد. هدف مشخص است. فریش می‌خواهد به این نکته اشاره کند که حتی روح شکایت نیز ناتوان است و متهم به همین دلیل با آرامش ادای فردی را در می‌آورد که به شاکی پاداش می‌دهد. اما فریش در ادامه‌ی ماجراکاری می‌کند که فرد دارای این روحیه دیگر نتواند از این ناتوانی رهایی یابد. مردم حکومتی استبدادی را سرنگون می‌کنند (تا به عقیده‌ی فریش) استبدادی دیگر را جایگزین آن کنند. حاکم مستبد و مردم، هیچ یک به سخنان «امروزی» گوش نمی‌دهند، او در انزوای از سرتقدیر خود تنها می‌ماند و در نهایت او را «ناتوان» می‌خوانند. در رمان‌های بعدی فریش نیز همین ویژگی را می‌توان دید.

اگر حوزه‌ی کار هنرمند فعالیت باشد، از سر ضرورت به انفعال کشیده خواهد شد. همین گونه‌ی انفعالی را فریش در اشتیلر مطرح می‌کند. اشتیلر مجسمه‌ساز انسانی است که از بی‌ارادگی و ناکارآمدی خویش در مواجهه با واقعیت رنج می‌برد. شرایط خود را چون کسی می‌داند که به زور او را

می‌رانند و جامعه چنان ارزش کمی برایش قائل می‌شود که حقیقت وجود خویش را ظاهری می‌پندارد. برای گریز از تمام این رویگردانی‌های هراس‌انگیز نسبت به تلاش‌های مثبت و رهایی از ضرورت دایمی برای هماهنگی، اشتیلر از هستی خود دست می‌شوید و خود را فردی دیگر معرفی می‌کند. گریز از جامعه واپسین راه فعالیتی است که برایش باقی مانده است. اما این گریز ناشی از سرگشتگی هنرمند بورژوا، از هماهنگی (به درستی) به همسانی با دیگران می‌انجامد. اشتیلر ناگزیر است که «خویشتن را بپذیرد»، یعنی قادر نیست اهداف خود را بیان کند، بلکه چاره‌ای جز آن ندارد که سرخورده همرنگ جماعت شود. به این ترتیب فریش به مخاطب خود می‌فهماند همسان بودن تنها شیوه‌ی زندگی است که جامعه‌ی بورژوازی به هنرمند امکان آن را می‌دهد. اگر «روشنفکر» از دیدگاه فریش در کسوت «امروزی» به ناتوانی خود در جامعه‌ی بورژوازی پی می‌برد و تنهایی و انزوای نه چندان ضروری خویش را در همه‌ی امور می‌بیند، هنرمند اشتیلر با این وضعیت تا پایان راه خویش به زندگی ادامه می‌دهد. به این ترتیب از دیدگاه فریش هنوز مساله حل نشده است، زیرا موضوع از همان ابتدا نیز رابطه‌ی «هنرمند با جامعه» نیست، بلکه رابطه‌ی «روشنفکر با جامعه» است. فریش که آرشیتکت است، می‌کوشد با «انسان ماهر» کتاب هومر فابر بر زندگی غلبه کند. به همین دلیل این آخرین اثر منثور نویسنده‌ی سوئیسی خلاف آنچه در نقدهای بورژوایی مطرح می‌کنند، تصویری پیچیده و پرشاخ و برگ از اشتیلر نیست، بلکه پرسشی در باب قدرت انسان به اصطلاح «صنعتی» است.

انسان صنعت‌زده در قالب شخصیتی خلاف اشتیلر، همانند سناتور کلوتریان و دتلو اشپینل داستان تریستان توماس مان نیست، هر چند با اولین نگاه ویژگی‌های مشابه را بین آنان می‌بینیم. اگر اشتیلر بنابر گفته‌های خودش شخصیتی زنانه دارد و پیوسته در انتظارات خود از زندگی و دیگران سعی می‌کند همه‌ی پرسش‌ها را بی‌پاسخ بگذارد، والتر فابر باور دارد که تنها کار مردانه، یعنی همان کار فنی را انجام می‌دهد و انسانی است که از پس واقعیت‌ها برمی‌آید. شخصیت مخالف فابر و اشتیلر در پایان این

MODERN CLASSICS

«گزارش» و زمانی مشاهده می‌شود که تلاش انسان صنعت‌زده برای درک جهان بر اساس مقوله‌های عقلی شکست می‌خورد. بی‌تردید این خردگرایی خاص از دیدگاه بورژوازی تباه و فاسد و بر پایه‌ی نظریه‌ی مدرن بورژوازی است که بر آن اساس صنعت و فن مبنای درک انسان از خود و جنبش اجتماعی است. در این نظریه از سیبرنتیک، نظریه‌ی خودبردار، نه تنها دستیابی به نتایجی در باب فعالیت‌های مغزی و عصبی انتظار می‌رود، بلکه باید با آن بتوان جریان زندگی انسانی و اجتماعی را شرح داد.

فریش پنهان نمی‌کند که اندیشه‌ی قهرمانش براساس همین نگرش است. در گفت و گویی والتر فابر این سخنان را بر زبان می‌آورد: «مثل همیشه که با تصورات کودکانه می‌خواهند ربات‌ها را نادیده بگیرند، [...] استدلال‌های تکراری و تو خالی می‌کنند که انسان ماشین نیست. توضیح دادم که سیبرنتیک امروز چه اموری را داده‌ها می‌خواند. رفتار ما پاسخ‌هایی به همین داده‌ها یا تحریک‌هاست و با این که پاسخ‌ها خودکار و بیشتر آن‌ها خارج از اراده‌ی ماست، همان واکنش‌هایی است که هر ماشینی هم می‌تواند مثل انسان نشان دهد، حتی بهتر از انسان.» بعد فابر به نوشته‌ای از نوربرت وینر آمریکایی استناد می‌کند که بنیانگذار سیبرنتیک است. والتر فابر در واقع با واقعیت به‌این‌گونه مواجه می‌شود که جهان را مکانیسم هدایتی بسیار عظیم و نظامی برای پاسخ می‌داند.

فریش در حین ماجرای این داستان نتایج اندیشه‌های خود در باب روشنفکری بورژوایی و ایرادهای خود بر آن را مطرح می‌کند. شخصیت فابر بسیار ضعیف و سطحی است، زیرا تنها تجهیزاتی برای واکنش‌هایی ساخته است، یعنی والتر فابر تکنسین که برای یونسکو دستگاه‌هایی را مونتاژ می‌کند، در سفر بازگشت به اروپا با دختری آشنا می‌شود، از دختر خواستگاری می‌کند، بی‌آن که بداند دختر خود اوست، یعنی حاصل عشق دوره‌ی جوانی خودش. فریش در ادامه‌ی ماجرا به سراغ عقده‌ی اودیپ می‌رود و پدر و دختر مرتکب زنای با محارم می‌شوند. دختر نابود می‌شود. فابر مادر دختر را می‌یابد و با آگاهی از گناه خود دستخوش اختلال روانی می‌شود.

ماکس فریش درکنار دریاچه زوریخ

اگر برای فابر در گذشته تصادف حد و مرزی بین امور ممکن بود و دلیلی برای رمز و راز نهفته در جهان وجود نداشت، در جریان تجربه‌ی خود تصادف به قالب امری قانونمند در می‌آید. فریش برای طرح چنین حالتی در شخصیت فابر ماجرا را با عزمی جزم پی‌می‌گیرد. فابر افزون بر این، تصادفی با برادر نامزد عشق دوره‌ی جوانی خود آشنا می‌شود و (باز هم تصادفی) مرگ این انسان را به چشم می‌بیند و مرگ دختر نیز در نهایت حاصل تصادف است. به این ترتیب فریش نه تنها از خردگرایی تباه فابر ایراد می‌گیرد، بلکه هر ادعای شناخت احتمالی جهان را سرزنش می‌کند و در پایان از زبان فابر می‌گوید: «تمام مدارک من باید نابود شود، هیچ کدام درست نیست. زندگی در جهان یعنی در پرتوی نوری بودن. جایی [...] بیگاری کردن، این شغل ماست! اما به خصوص نور باید پایدار باشد، شادی باید بپاید [...] با آگاهی از این مطلب که من در نور بر فراز گل‌های طاووسی و دریا خاموش می‌شوم، زمان یا ابدیت در لحظه خواهد پایید. ابدیت یعنی گذشته.»

این تز غیرحقیقی به ضرورت آنتی‌تزی نادرست را مطرح می‌کند که فریش با انسان صنعت‌زده به آن می‌رسد. پس از این بازی مرگبار تنها کسی

که باقی می‌ماند، هانا، عشق دوره‌ی جوانی است که والتر فابر درباره‌اش می‌گوید اسطوره‌ها برایش امری بسیار بدیهی است. اودیپوس و ابوالهول، آتنه و ایزدبانوهای انتقام ائومنید را واقعیت می‌داند. نویسنده در جریان داستان وجود این واقعیت‌ها را تایید می‌کند.

ماکس فریش با این آخرین کتابش در مرز بحران قرار می‌گیرد (سیر تکاملی اخیر آثار فریش این موضوع را آشکارا نشان می‌دهد) و در همین جاست که نویسنده نمی‌تواند دیدگاهی جدید را به موضوع اثر خود ببخشد، ولی پاسخ او هنوز نامشخص است. توماس مان پیش از آغاز جنگ جهانی اول در همین حال و هوا داستان مرگ در ونیز را نگاشت و با طرح سرنوشت گوستاو فون آشنباخ خردگریزی را به مثابه تنها رفتار ممکن هنرمند در مواجهه با جهان پیرامونی سرزنش کرد. فریش برعکس از زبان هانا می‌گوید که در نهایت بر جهان با خردورزی نمی‌توان پیروز شد و از این رو با آن مخالفتی نمی‌کند. به همین دلیل است که امروزه تضاد به نهایت تشدید شده‌ی امپریالیسم حتی بیشتر به مذاق هنرمند بورژوا در قالب خردورزی منعکس می‌شود.

در نمایش طنزآمیز فریش که مارس امسال در خانه‌ی نمایش زوریخ برای اولین بار اجرا شد و نامش خشم شدید فیلیپ هولتس بود، این نویسنده باز هم به همان پرسش سال ۱۹۴۶ باز می‌گردد، یعنی همان زمانی که تلاش‌های «امروزی» در دیوار چین را به نوعی «نمایش طنزآمیز» می‌خواند. او می‌پرسید: آیا این روشنفکر، (این بدبخت که هیچ کارش شبیه سخنانش نیست و از این نکته رنج می‌برد که ناتوانی او آگاهانه است و در نهایت برای آن که جهان وجود او را با جدیت حس کند، کاری سبک و مسخره می‌کند و خود می‌داند که این کار مسخره است) برای طرحی مضحک آماده شده است و آیا تنها راه برای مخالفت با او همین کار نیست.

تردیدی نباید کرد که از این جا به بعد دیگر راه حلی برای این مساله وجود نخواهد داشت. شاید برای نویسنده‌ی بورژوای روزگار ما تنها بهانه‌ای باشد برای آن که نه تنها از فعالیت خود دست بر ندارد، بلکه به‌گونه‌ای به فعالیتی برسد که مبتنی بر مردم است با تمام پیامدهایی که حاصل چنین رفتاری است.

اشتیلر

ماکس فریش

علی اصغر حدادی

همراه با نقدی بر فریش و دورنمات