مشیت علایی

نقد ادبی و

می‌توانیم، به جهت سهولت کار، نقد را به دو نوع متنی و ژنتیکی تقسیم کنیم. مراد از نقد متنی (textual)، البته، متن‌شناسی یا مقابله و تصحیح و تنقیح متون نیست، بلکه غرض آن نوع نقدی است که خود متن را ملاک و معیار ارزیابی قرار می‌دهد. نقدی محدود به متن و محاط در آن. به این ترتیب، رویکردهای ساختارگرا و فرمالیستی، که اصالت و جامعیت متن را مقیاس تحلیل خود قرار می‌دهند، در زمرهٔ نقد متنی به‌شمار می‌آیند.

از سوی دیگر، هر نقدی که سوای متن، به عوامل دخیل در شکل‌گیری اثر ادبی اعتنا کند، و به اصطلاح «فرامتنی» عمل کند، نقد ژنتیکی است. به این اعتبار، همه رهیافت‌های روان شناختی ـ اعم از فروید، یونگ، کلاین، لاکان ـ و جامعه شناختی و اخلاقی از این نوع نقد به شمارند.

امروزه، نگرش غالب در مورد ادبیات بر بُعد زیباشناختی آن تکیه دارد، و حتی بعد از رویکرد زیباشناختی، روان‌شناسیِ اثر بیش از جامعه‌شناسی آن مطمح نظر است؛ این پدیدهٔ تاریخی نسبتاً جدیدی است که، دست کم به لحاظ فلسفی، سخت مدیون کانت است. کانت، زیبایی، یا درست‌تر بگوئیم «امر زیبا» (das Schone) را مقوله‌ای مستقل، قائم به ذات و خود بسنده می‌دید که التذاذ از آن مشروط به هیچ چیز جز خود آن نیست؛ به تعبیر رایج در زبان‌شناسی، دالی است که مدلول آن هم خود اوست؛ یا به زبان اهل منطق، مفهومی است که مصداقی جز خود ندارد؛ در حکم دنیایی است مستقل و منتزع از عوالم دیگر. اگر از خود بپرسیم چه چیز است که به هنگام مشاهدهٔ چمن‌زاری آرمیده در گرمای مطبوع یک نیمروز تابستانی، یا به وقت تماشای چند قطعه ابر سفید شناور در آسمانی آبی مایه التذاذ ما می‌شود؟ پاسخ کانت آن است که خود آن زیبایی، و لاغیر.

به عقیده کانت، در سنجش داوری، اطلاق زیبایی به فلان امر یا پدیده صرفاً ناشی از تأمل در صورت و ساختار آن است، و نه از هیچ ملاحظه دیگری. التذاذ حاصل از زیبایی بلاواسطه است. این لذت عارضه‌ای است که بی‌وساطت هیچ نفعی صورت می‌پذیرد و مترتب بر هیچ نفعی هم نیست. این التذاذ همان نیست که به هنگام تجربهٔ امور مطبوع عارض‌مان می‌شود. از آن جا که زیبایی، هدفمندی یا غایتی است که به دور از هدف یا غایت ادراک شود، لذت حاصل از آن نیز باید از اختلاط با سودمندی برکنار بماند. مکانیسم التذاذ زیبایی باید از تصرف «مفهوم» (Begriff) دور بماند، و به جای آن بر پایهٔ «شهود» (Betrachtung) استوار باشد. «مفاهیم» که اساس شناخت تعقلی‌اند، اگر در کار التذاذ بیشتر امر زیبا به کار آیند، نه تنها مؤدّی به مقصود نیستند، که ما را از دست یافتن به لذت ناب و فی‌نفسه شیئی زیبا باز می‌دارند. به این ترتیب، در نگرش کانت، شکل محض ـ اگر چنین چیزی را بتوان تصور کرد ـ منشأ دریافت لذت است؛ به گفتهٔ پیر بوردیو، جامعه‌شناس بلندمرتبه معاصر فرانسه، در کتاب مهم نقد اجتماعی سنجش ذوق، لذت زیباشناختی کانت «لذتی تهی است... لذتی است زدوده از لذت». می‌توان دید تأثیر این نگرش در پیدایی و استمرار جریان‌هایی نظیر «هنر برای هنر» و فرمالیسم و ساختگرایی و «نقد نو» تا چه مقدار تأثیرگذار بوده است، و حتی فردینان برونتیر، منتقد نئوداروینی پایان سده نوزدهم و آغاز سده بیستم فرانسه، که تلاش درخور توجه ولی ناموفقی در جهت اعمال اصول زیست‌شناسی داروین به حیات اشکال و انواع ادبی مبذول داشت، با تأثیرپذیری آشکار از موضع کانتی، در جایی از مقاله «دکترین تکاملی و تاریخ ادبیات» مندرج در جستارهایی در باب تاریخ ادبیات فرانسه، می‌گوید: «موضوع شناسایی نقد، خود اثر ادبی است و نه روان نویسنده یا زمینه اجتماعی.... آثار ادبی در درجه اول ادبیات‌اند، و شعر، گو آن که ممکن است بازتاب روان شاعر باشد، اما نهایتاً شعر است، و اگر نقد... این واقعیت را نادیده بگیرد، دیگر نقد نیست، بلکه تاریخ و روان‌شناسی است»، و باز در جای دیگر از همان کتاب، این بار به تصریح اعلام می‌دارد که «نقدی که بر زیباشناسی مبتنی نباشد نقد نیست.»

با این همه، جالب است بدانیم که ادبیات تا پیش از پیدایش جریان‌های نسبتاً جدید، عمدتاً، از منظر اجتماعیات نگریسته می‌شد. لفظ ادبیات تقریباً در همه زبان‌های اروپایی با مفاهیم «سواد» و مشتقات آن مربوط است، و ادبیات در واقع به ویژگی فرهنگی قشر خاصی از جامعه اطلاق می‌شد که به «لیتراتی» معروف بودند، یعنی «با سواد» یا توسّعاً «فرهیخته» و «فاضل»، و در واقع همان «اهل ادب» یا «ادبا»ی جامعه‌های شرقی. واژهٔ ادب، به ویژه در زبان عربی، ارتباط تام و تمام ادبیات را با جامعه می‌نمایاند. در ساختار قبیله‌ای عربستان دورهٔ جاهلیت، «اَدِب» به معنای کسی بوده که طعام تعارف می‌کرده است، مأخوذ از واژه «مأدبه» (خوراک تعارفی)، چنانکه طرفه بن عبد آن را در بیتی به همین معنا آورده است: نحن فی المشتاه ندعو الجفلی/ لاتری الاداب فینا ینتقر. بی‌تردید، دعوت به طعام، به ویژه در بافت بدوی جامعه آن روز عرب، صفت پسندیده‌ای به شمار می‌آمده است، از این رو، تدریجاً لغت «ادب» از معنای نسبتاً محدود خود خارج شد، و در معنای گسترده‌تر حسن رفتار و خلق و خوی پسندیده به کار رفت، چنان که حدیث نبوی «اَدَّبَنی ربّی و اَحسنِ تأدیبی» ناظر به این معنای جدید است. در همین حال، حدیث دیگری منسوب به پیامبر اسلام لفظ مأدبه را در همان معنای طعام به کارگرفته است: «اِنّ‌القرآن مأدبه الله» (قرآن

پرتال جامع علوم انسانی

طعام خداوندی است) و در دنباله از مؤمنین می‌خواهد با تعلم قرآن، در حد توان خود از این طعام بهره گیرند. بیتی از سهم بن حنظله غنوی نیز نشان می‌دهد که واژهٔ ادب از بار ابتدایی خود فاصله گرفته و با فحوای «اخلاق نیکو» استعمال می‌شده است. لایمنع الناس منّی ما اردت و لا/اعطیهم ما ارادوا حسن ذا ادبا. گرچه در نامهٔ امام علی به عثمان بن حنین، استاندار بصره، لفظ مأدبه به همان معنی طعام به کاررفته است.

از اواخر دوران بنی امیه، دایرهٔ معنائی ادب باز هم گسترده‌تر و وجه آموزش نیز بدان افزوده شد. اکنون، «مؤدّب» کسی بود که به فرزندان خلفا شعر و خطابه و اخبار تعلیم می‌داد. در دورهٔ زمامداری عباسیان، ادب، علاوه بر تضمن رفتار مقبول اجتماعی و تعلیم شعر و خطابه، به مفهوم ادبی آن بسیار نزدیک شد، چنان که پس از رساله‌های اخلاقی و سیاسی این مقفع با عناوین «ادب الصغیر» و «ادب الکبیر»، ابوتمام بخش دیوان الحماسه را، که گزیده‌ای از شعرهای اخلاقی است، «باب الادب» نامید. به همین منوال، بخشی از صحیح بخاری به «کتاب الادب» نامگذاری شد. همچنان که کتاب ابن معتز با نام کتاب الادب. این جریان در سده‌های دوم و سوم هجری نیز استمرار یافته و کتاب التبیین و البیان جاحظ، و عیون الاخبار ابن قتیبه، و عقدالفرید ابن عبد ربه و الکامل فی اللغه والادب مبرد نمونه‌هایی از رسالاتی هستند که عمدتاً مشتمل بر معارف غیرمذهبی بودند، و این خود گویای آن است که هدف، ارتقای فرهنگ و احراز مقام شایسته‌تری برای انسان از طریق آموزش ادبیات بوده است.

از سدهٔ سوم هجری، لفظ ادب به مجموعهٔ آداب و رسومی دلالت می‌کرد که گروه‌های مختلف اجتماعی به اعتبار حرفه و جایگاه خود ناگزیر از رعایت آن بودند: ادب الوزیر، ادب السفر، ادب القاضی، ادب المعاشره، و نظایر آن. در مقدمه ابن خلدون، واژهٔ ادب از بار رفتاری، تعلیمی و سرانجام آئینی خود پیراسته شده، در مفهومی بسیار نزدیک به تداول کنونی آن استعمال می‌شود. می‌گوید: «ادب یعنی از برداشتن اشعار و اخبار عرب، و دانستن مجملی از هر علم».

این استعمال لفظ ادب، به معنای آداب یا فرهنگ قشری خاص، از دیرباز در ایران متداول بوده است، چنانکه رسالهٔ پهلوی آیین نبشتن رعایت اصول و قواعد نامه‌نگاری را از ملزومات ذوق و ادب می‌داند. نزدیک به این مضمون را در رسالهٔ جرج پاتن‌هام، منتقد عصر رنسانس انگلیس با عنوان فن شعر انگلیسی (۱۵۸۹)، می‌یابیم، که طی آن ضمن تأکید بر اهمیت اجتماعی شعر آموختن بعضی فنون شاعری را از جملهٔ لوازم کار بزرگ‌زاده‌ها می‌داند. چنان که آشنایی طبقات برگزیده عهد اشکانیان با فرهنگ و ادب یونان هم از ملزومات اجتماعی آن دوره بود. در باب سی و پنجم قابوسنامه نیز قابوس بن وشمگیر رسم شاعری را به فرزند خود گیلانشاه می‌آموزد و ضمن تعلیم فنون شاعری و برحذر داشتن او از «سخن غامض... که به شرح حاجت افتد» جملهٔ معروف خود را می‌آورد که «شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش».

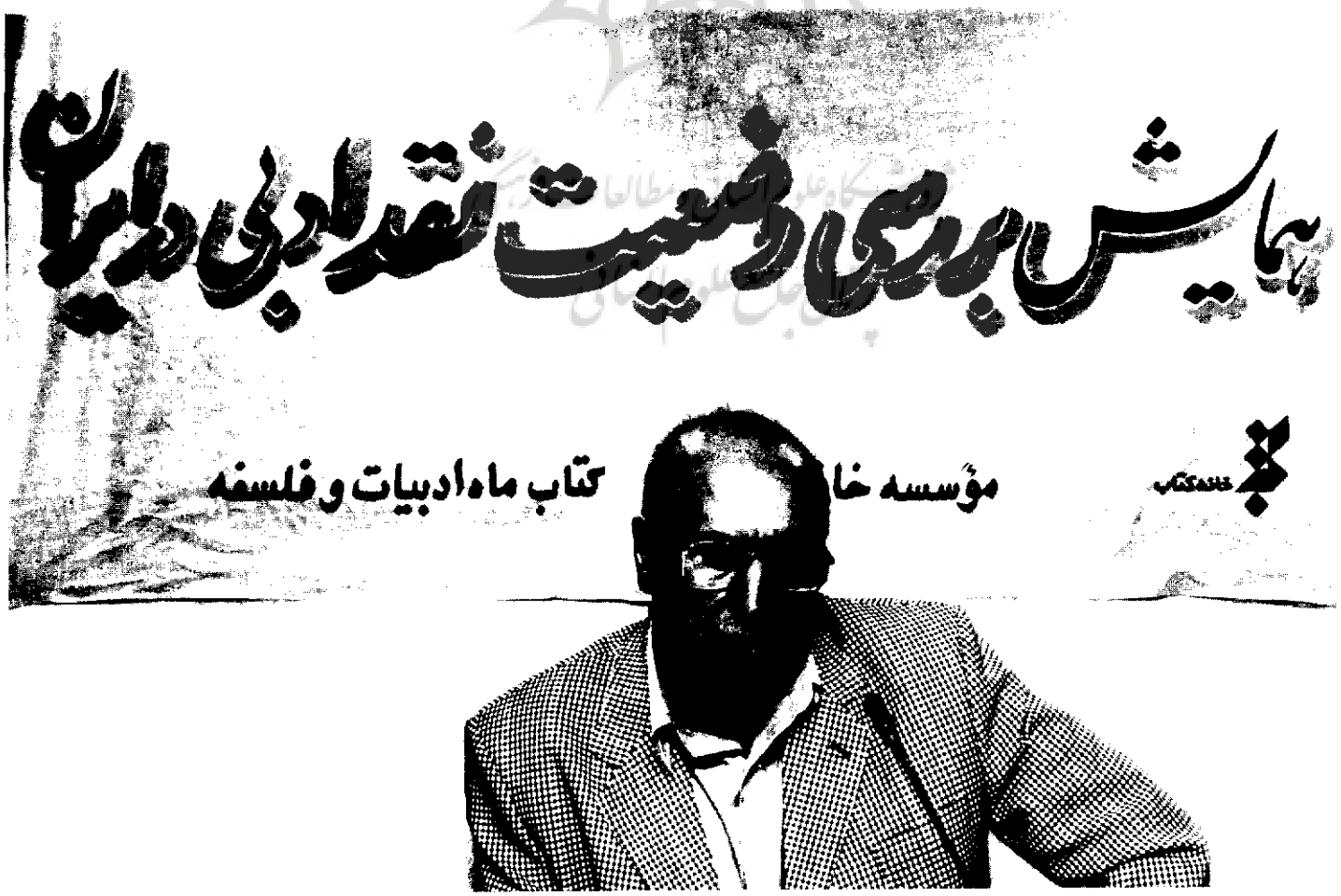
اشاره نظامی عروضی در چهارمقاله به این که «پادشاه را از چهار طبقه شاعر و دبیر و طبیب و منجم» گریزی نیست، یقیناً گواه همین امرست، گو آن که قول کسانی، نظیر انوری و ظهیر فاریابی، و بعدها عبید زاکانی در رساله اخلاق الاشراف خبر از افلاس و درماندگی این قشر دارد.

این تلقی عمدتاً جامعه شناختی و کمتر زیباشناختی از ادبیات در قرن هجدهم نزد ساموئل جانسون، و در سده بعد در نوشته‌های سنت بوو در فرانسه و ویلیام دین‌هاولز در آمریکا هنوز حاکم بود. آلمانی‌ها، به ویژه لسینگ، نخستین کسانی بودند که با تحلیل آثار ادبی به مفهومی عینی از ادبیات به منزلهٔ هنری که بازتاب دهندهٔ احساسات است، دست یافتند؛ با این حال، اینان نیز در همه حال ادبیات را به مثابه پدیده‌ای اجتماعی می‌نگریستند. لسینگ، تحت تأثیر دیدرو و روسو، که موازین و ارزش‌های ادبی و اجتماعی دورهٔ زمین داری را مورد انتقاد قرار داده بودند، سنت نئوکلاسیک فرانسه را ـ که سلطهٔ بلامعارض داشت ـ به چالش طلبید. این چالش نه فقط ادبی که سیاسی نیز بود، چرا که فردریک دوم، پادشاه پروس، در جناح سنت‌گرایان و محافظه کاران قرار داشت. همان‌گونه که بعدها نیز در فرانسه این جناح در کنف حمایت ناپلئون قرار گرفت. مضمون نوشته‌های لسینگ تأثیر افکار و عقاید بر نظام اجتماعی و کارایی ادبیات در متحول ساختن فرهنگ، و تحکیم آرمان‌های خردگرای بورژوازی بود. همین عقیده او را برآن داشت تا برانگیختن حس شفقت و همدردی در این طبقه را اهم وظایف ادبیات نمایشی بداند. این قول او که «بهترین انسان‌ها مشفق‌ترین آنهایند» تأثیر غیرمستقیم مفهوم پرآوازه و پرابهام «کاتارسیس» (تزکیه) را نشان می‌دهد، قولی که به بیان ارسطو از این تعبیر در اخلاق نیکوماخس نزدیک‌تر است، تا در فن شعر. به هر تقدیر، تلقی لسینگ از این مفهوم با تعبیر «تراژدی بورژوایی»، که وی آن را

در یکی از نمایش‌نامه‌های خود عینیت بخشید، کاملاً متجانس است. شایان ذکر است که لسینگ همه جا از لفظ «بورژوا» معنای انسان را مراد می‌کند و نه مفهوم رایج در جامعه‌شناسی امروز را، انسانی پیراسته از مفروضات قهرمانی یا حماسی، که در تراژدی‌های باستان تصور آن مقدور نبود. نمایش‌نامهٔ دوشیزه سارا سامپسون (۱۷۵۵) حکم بیانیه لسینگ در شکل دادن و سمت و سو بخشیدن به تئاتر آلمان را دارد، تئاتری که به منزلهٔ گفتمانی خردمدار عمل می‌کند و می‌کوشد با القای حس همدردی و شفقت درک و حساسیت انسان‌های عادی را اعتلا بخشد، چرا که این آدم‌ها، به زعم لسینگ، قابلیت آن را دارند که به قهرمان تبدیل شوند. نفی جزمیت و دفاع از تساهل، پایه‌های اعتقادی لسینگ را می‌سازند، که هدف آن استقرار یک نظام خردمدار اومانیستی است با بهره‌گیری از همه سنت‌های اروپایی.

برای شلگل و مادام دوستال فرانسوی، ادبیات بازتاب «روح زمانه» (Zeitgeist) و «روح قومی» (Volksgeist) بود. همان مفهومی که در دههٔ سوم سده نوزدهم درآثار ویلیام هزلیت به چشم می‌خورد. موافق این تعبیر، هنر بهترین بازتاب دهندهٔ احساسات و عواطف عصر خویش است و از طریق بیان هنری است که تلقی انسان از جهان انعکاس می‌یابد. به عبارت دیگر، هنر حکم لرزه‌نگاری را دارد که خفیف‌ترین حرکت‌ها و اعوجاجات حیات انسان را ثبت می‌کند. «روح زمانه» در هنر متجلی و متبلور می‌شود. به تعبیر آشنا برای ما، ادبیات همان «رنگ رخسار»ی است که «خبر از سرّ ضمیر» می‌دهد؛ یا «آینه»ای است که به تعبیر پله خانف، «زندگی اجتماعی» را انعکاس می‌دهد.

اصطلاح «روح زمانه»، اما، آمیخته به ابهام است، زیرا «زمانه»ای که در این «روح» بازتابانده می‌شود، به‌هیچ وجه همگون نیست. زمانی هردِر آن را به «اصول و عقاید روشن‌بین‌ترین و هوشمندترین افراد جامعه» تعبیر کرد. این تعبیر نیز در دوره‌هایی که روشنفکران به جناح‌های متعارضی تعلق دارند کارآیی چندانی ندارد. به عبارت دیگر، اگر مراد طبقه‌ای باشد که قابلیت‌های آن برای اعتلای زندگی اجتماعی مؤثر بوده است، با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شویم. برای نمونه طبقه متوسط جامعه انگلیس در آغاز قرن هجدهم به تأنی شکل می‌گرفت؛ و آرمان‌ها و شیوهٔ زندگی اینان با الگوهای اجتماعی اشرافیت آن زمان تفاوت بسیار داشت. اکنون که ما به گذشته می‌نگریم، در معارضهٔ دو نظام ارزشی میان اشراف و بورژوازی، جانب دومی را می‌گیریم، چرا که آرمان‌های این طبقه را از بسیاری جهات مترقی‌تر می‌بینیم، چنانکه پیروزی تاریخی هم نهایتاً با همین آرمان‌ها بود. اشرافیت به کار انباشت «افتخار» و «نجابت» و «اصالت» و «شرافت» ـ مقوله‌های مورد علاقه این طبقه ـ سرگرم بود؛ و علاوه بر آن، گذران اوقات فراغت به شیوه‌ای غیر هنری برای آنها اولویت حیاتی داشت؛ شاید روسیه تنها کشوری باشد که همه نویسندگان آن قبل از گنچاژف و چخوف نسب اشرافی داشتند؛ از سوی دیگر، طبقات فرودست وقت و امکان برخورداری از سواد را نداشتند. به این ترتیب، تولید ادبی تقریباً یکسره به اختیار طبقه متوسط درآمد. اما در همان دوره علوم و به ویژه هنر از جانب اشرافیت حمایت می‌شدند. راست است که پیشگامان علم و هنر آن دوره از میان اشراف برنخاستند، اما عمده حمایت و تأمینات خود را از همان طبقه معارض دریافت می‌کردند. وابستگی شاعران ایرانی به دربار و حاکمان ولایات عصر زمینداری در همان راستاست. و همین اتکا در کنار روحیه ارباب‌طلبی و رعیت پروری، مسلط بر آن دوره است که سبب شد بسیاری از شاعران عصر فئودالیسم موافق ذوق و ایدئولوژی حامیان خود شعر بگویند. این وابستگی را در شاعران توتونی باستان، و یونان باستان و قصه‌گوهای روسیه و شرق کهن نیز سراغ داریم. همچنان که تراژدی نویس‌های دولت‌ـ شهرهای یونان کهن و شاعرانی چون پیندار، ورژیل، هوراس و اُوید که همه صله‌بگیرهای دربار بودند. این روند در سده‌های میانه و پس از آن در عصر جدید که با رنسانس آغاز شد ادامه یافت. می‌توان گفت که نظام حامی شاعران از دربارها، به قصرهای اشراف و خوانین و متمکنین و نهایتاً به ناشرین و کتاب‌خوان‌ها انتقال یافته گروه اخیر، یعنی ناشران و کتاب‌فروشان و واسطه‌ها و همچنین منتقدین، نقشی حیاتی در سامان دادن به زندگی نویسنده‌ها داشته‌اند. حمایت اینان سبب شد که بخشی از بی‌ثباتی و انزوای هنرمند، که خود حاصل رویارویی او با نوسانات بازار بود، جبران شود. چنانکه شاید بتوان گفت یکی از مهم‌ترین دستاوردهای قرن بیستم حمایت دولتی از هنر بوده است، تا آن حد که بعضی جامعه‌شناسان از این پدیده با اصطلاح «ملی کردن فرهنگ» نام برده‌اند. در



جوامع سرمایه‌داری که طبقه کارگر نقشی اساسی در زیربنای جامعه دارد، عمدهٔ دستاوردهای علمی و هنری و فرهنگی از آنِ قشری است که کمتر به کارهای یدی اشتغال دارند. از اینروست که به گفتهٔ شوکینگ در کتاب ارزشمند جامعه‌شناسی ذوق ادبی، چیزی به نام روح عصر یا زمانه وجود ندارد؛ آنچه هست شماری از این روح‌هاست که مشخص کنندهٔ یک عصرند، روح‌هایی که هر یک نماینده قشر، گروه یا طبقه اجتماعی خاصی با آرمان‌های خاص خود است و آن گاه که کار به تعیین هنر غالب یک عصر می‌رسد پای ملاحظات اخلاقی و ایدئولوژیکی به میان می‌آید.

به هر تقدیر، تأثیر اصطلاح یاد شده و فرهنگ آلمانی بر مادام دوستال و کتاب او ـ پیرامون رابطهٔ ادبیات با نهادهای اجتماعی (۱۸۰۰). پیداست، کتابی که یقیناً مایه الهام ایپولیت تن در نظریه معروف او در مقدمهٔ تاریخ ادبیات انگلیس شد.

موضوع کتاب مادام دوستال تأثیر نهادهایی مثل دین، آداب و رسوم و قوانین بر ادبیات و متقابلاً تأثیر ادبیات بر آن نهادهاست، مضمونی که پیش از او هم دوبو و مارمونتل و جامعه‌شناس‌های اسکاتلندی به آن پرداخته بودند. در ارزیابی خانم دوستال، آثار ادبی تخیلی و داستان‌های عامیانه و پریان جایی ندارند، و بالعکس آثار مولیر، که بر واقعیات اجتماعی مبتنی‌اند، از مقام بسیار والایی برخوردارند. ادبیات آن گاه تأثیرگذارست که حوزهٔ اثرپذیری آن، جامعه و نهادهای آن باشند، نه آن که صرفاً قوهٔ خیال را برانگیزد. به زعم او، نویسنده عصر جمهوری می‌تواند به نجات پاکدلی و صداقت بیاید، و خودکامگی را براندازد و در واقع خود را وقف سعادت بشر کند. این حکم، که یادآور لسینگ و قول او دایر به اکمال خلقیات انسان است، از آبشخور عقاید فلسفی او سیراب می‌شود و آن عقیده به کمال‌پذیری و پیشرفت انسان است، که البته به نظر او خودبه‌خود صورت نمی‌پذیرد، بلکه حصول آن مستلزم آموزش و روشنگری است، و این نیز، به نوبهٔ خود از طریق ادبیات میسر می‌شود. عواطف و هیجانات، زمانی که از رهگذر ادبیات برانگیخته شوند، راه به فضیلت می‌برند و روشن‌اندیشی و آزادی‌خواهی مصادیق این فضیلت‌اند.

پیش از این به تأثیر عقاید مادام دوستال بر تن اشاره کردیم، و اکنون با تفصیل بیشتر به او می‌پردازیم. نام ایپولیت تن بلافاصله سه مفهوم «نژاد»، «زمان» و «محیط» را تداعی می‌کند که به عقیده او هر پدیده اجتماعی، از جمله ادبیات، وابسته به آنهاست. رویکرد تن به ادبیات اساساً بر پایه علوم زیستی استوار است. آثار ادبی از نظر او بسیار شبیه سنگواره‌اند. همان گونه که قالب یک سنگواره نشان آن موجود را بر خود دارد، اثر ادبی نیز نشان نویسنده را به همراه دارد. همان‌طورکه جانورشناس قالب سنگواره را می‌شکافد تا به خود جانور برسد، تحلیل‌گر ادبیات هم باید اثر ادبی را در پیوند با عوامل سازندهٔ آن لحاظ کند، چرا که ادبیات چیزی فراتر از بازی خیال، یا دمدمه‌های مزاج و تلون ذهنی اسیر هیجان است؛ ادبیات بازتاب آداب و رفتار و خلقیات عصر نویسنده است. آثار ادبی نتیجه تعامل سه دسته عوامل‌اند: زیستی، فرهنگی و تاریخی. عوامل زیستی در نژاد، فرهنگی در محیط و تاریخی در زمان بروز می‌کنند.

از میان این سه، عامل نژاد از بقیه پرابهام‌تر و در همان حال بحث انگیزتر بوده است و به جهت آن که نژادگرایان از آن ابزاری در توجیه جهان‌خواری خود نسازند، حق آن است که بگوییم تِن آن را مترادف با قومیت یا ملیت به کار می‌برده است (با این خوشباوری که این واژه از چاله نژادپرستی به چاه ملیت‌گرایی نیفتد!) به عقیده او، همان گونه که گونه‌های جانداران با اکتساب پاره‌ای ویژگی‌ها خود را متمایز می‌سازند، ادبیات هر قوم نیز وجه تمایز او از دیگر اقوام است. می‌توان با تن همنوا شد که هنر مآلاً منعکس‌کننده برخی ویژگی‌های ملی است: در موسیقی واگنر چیزی از روحیه قومی ژرمن‌هاست که در موسیقی دبوسی یا در نقاشی‌های رنوار یا معماری اصفهان یا فرش ایرانی یا جاز سیاهان آمریکا دیده نمی‌شود.

ایراد نژادگرایی به تن وارد نیست، چه او از نژاد، یک عنصر زیستی ثابت و یکپارچه را مراد نمی‌کند، و هرگز در نوشته‌های خود به تفوق نژادی بر نژاد دیگر هم اشاره ندارد. خود او در یکی از نوشته‌هایش به نام فلسفهٔ هنر در هلند تصریح دارد که «نژاد با خصلت‌های بنیادین و ماندگار درهمه اوضاع و احوال و اقلیم‌ها دوام می‌آورد، و قوم را محیط و تاریخ آن شکل می‌دهد». به این ترتیب، مفهوم نژاد نزد تن با مفهوم «روح قومی» در نزد شلگل یکسان است. و همان عقیدهٔ کارل مولر آلمانی است که هر ملت یک شخصیت اخلاقی است، که طی روندی طولانی شکل پذیرفته است. این روحیه یا خصلت قومی، به عقیده تن، حاصل تلاقی اوضاع اقلیمی و عادات خوردن و رویدادهای مهم است و حتی میشله، مورخ فرانسوی را به‌خاطر تحلیل نژادی از شخصیت بعضی زمامداران سرزنش می‌کند، گرچه خود تحلیل مشابهی را در مورد ناپلئون و تحلیل روحیه نظامی‌گری او صورت داد.

تن آگاه است که حتی در داخل یک قوم واحد تمایزات و تفاوت‌های محسوسی در نگرش هنرمندان وجود دارد، و در این‌جاست که عنصر محیط را دخالت می‌دهد تا تبیین‌کننده تفاوت‌ها باشد. در مقدمهٔ تاریخ ادبیات انگلیس می‌گوید، «حال که ترکیب درونی یک نژاد را معین کردیم، باید به بررسی محیط آن نژاد بپردازیم. چرا که انسان در این عالم تنها نیست؛ گرداگرد او را طبیعت و انسان‌های دیگر گرفته‌اند، لایه‌های ثانوی و عرضی می‌آیند و لایه نخستین و جوهری او را می‌پوشانند و در همان حال شرایط مادی یا اجتماعی زمینهٔ طبیعی او را دچار زوال و نقصان می‌کنند یا به کمال می‌رسانند.» به این ترتیب مراد از محیط، کلیت اقلیمی و فرهنگی احاطه‌کننده نویسنده است، که در شخصیت و تخیل او تأثیر می‌کند.

عامل سوم، یعنی زمان، هنگامی لحاظ می‌شود که نویسنده در متنی فراخ‌تر از جامعه، یعنی تاریخ، منظور شود. عرصه محیط به نیروهای موجود و بلاواسطه و مستقیم محدود می‌شود، که عموماً دوام چندانی ندارند، حال آنکه عوامل تاریخی از انباشتگی و تداوم بیشتری برخوردارند. نویسنده در عین تعلق به فلان فرهنگ یا سنت، بخشی از روند طولانی‌تری است که پیش از او استمرار یافته است و پس از او نیز جریان خواهد داشت.

می‌توان دید که دو عامل محیط و زمان در واقع متداخل در یکدیگرند و به درستی از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. اندیشه تبیین ادبیات با مراجعه به محیط آن، چنانکه دیدیم، در نوشته‌های مادام دوستال آمده بود و بالزاک نیز به آن نظر داشت. نگرش تن مشخصاً پوزیتیویستی و جبرگرایانه است و خود می‌گوید: «روش من در مطالعه پدیده‌های اجتماعی تلفیق تحقیقات تاریخی و روان‌شناختی با پژوهش‌های فیزیولوژی و شیمی است» یا این که «کار من تعمیم فیزیولوژی به اخلاقیات است. من روش‌های مأخوذه از فلسفه و علوم تجربی را در علوم روان‌شناختی اعمال می‌کنم». الگوی حاکم بر ذهنیت تن قیاس میان پدیده‌های ذهنی و طبیعی است. او پدیده‌های اخلاقی و ذهنی را به موازات نمونه‌هایی از عالم گیاهان بررسی می‌کند. جمله معروف و جنجالی او در مقدمه تاریخ ادبیات انگلیس دایر به همان نکته است: «رذیلت و فضیلت دو پدیده‌اند، مانند شیشه و شکر». او همین نگرش جبری و مکانیکی را در تبیین خلقیات هلندی‌ها هم به کار می‌گیرد، همچنان که روان‌شناسی مردم انگلیس ـ اندیشه‌های دلگیر و طبع مالیخولیایی آنها را ـ نتیجه هوای بارانی آن جا می‌داند.

ما نگرش تن را مکانیکی خواندیم، زیرا به تأثیر یک

جانبهٔ محیط بر انسان و شکل‌پذیری انفعالی خلقیات او از عوامل نظر دارد، و هرگز این پرسش را مطرح نمی‌کند که انسان تا چه میزان می‌تواند خود را از تأثیر آنها بر کنار دارد. تن دورهٔ رنسانس ایتالیا را معلول فلسفه سیاسی ماکیاولی و نفوذ خاندان پرقدرت بورجاها می‌داند؛ ادبیات قرن هفده فرانسه را به دربار لویی چهاردهم نسبت می‌دهد و ادبیات دوره موسوم به بازگشت یا رستوراسیون در انگلستان را به آداب و رسوم و بی‌بند و باری‌های چارلز دوم مرتبط می‌سازد. او به‌رغم آن که شمار کثیری از عوامل را در پیدایش آثار ادبی ارائه می‌دهد در ارائه پیوند و ارتباط این دو موفق نیست. نقطهٔ ضعف جامعه‌شناسی تن نداشتن روش است.

تن در رسالهٔ لافونتن و افسانه‌هایش تعریف هگل از هنر را مبنای کار خود قرار می‌دهد: هنر تبدیل مفاهیم عام است به مصادیق حسی و جزیی؛ یا به تعبیر دیگر او، در پیرامون امر آرمانی در هنر، ارائه «پاره‌ای از انسان کلی» وظیفه اصلی هنر است؛ به عبارت دیگر، هنر انتقال از مفاهیم و کلیات به سوی تصاویر و جزئیات است؛ پس هنر بازتاب همان مفاهیم عام و کلی است که از صافی شناخت فردی گذشته باشد. به این ترتیب، با نوعی شناخت یا معرفت سر و کار داریم، زیرا هنرمند، مانند فیلسوف در پی بازنمایی حقیقت و ذات اشیاست و از آن جا که این حقیقت متأثر از عوامل بیرونی و تاریخی است، هنرمند ناگزیر از انعکاس حقایق تاریخی می‌شود. تن در جای دیگر از «مقدمه» آثار ادبی را با بناهای تاریخی مقایسه می‌کند، و معتقد است ادبیات به همان مقدار سندیت دارد؛ آثار بزرگ بازتاب دهندهٔ اعصار بزرگ‌اند. آثار ادبی متوسط یا ضعیف شاید سندیت بیشتری داشته باشند، اما بازتاب عصر خود نیستند. ادبیاتی که بیان پدیده‌های گذرا و باب روز باشد، پدیده‌هایی که ۳ یا ۴ سال طول بکشد، در نازل‌ترین حد قراردارد و درجایی از کتاب پیرامون امر آرمانی در هنر، به آثاری اشاره می‌کند که باب روز نیستند، بلکه به یک نسل می‌پردازند و در پی آن آثاری که به یک دورهٔ تاریخی و بالاخره به نژاد یا قومی تعلق می‌گیرند. آثار ادبی هر چه از مناسبت‌های خاص و مقطعی فاصله بگیرند و به طرح مسائل عام و قومی نزدیک شوند بر اعتبار هنری خود می‌افزایند. هر چه هنرمند بزرگ‌تر باشد، خلقیات عصر خویش را بهتر بازمی‌تاباند. نزدیک به یک قرن پیش‌تر، تامس وارتون، یکی از اولین مورخین شعر انگلیس، گفته بود، ویژگی منحصر به فرد ادبیات در ضبط صادقانهٔ خصوصیات عصر، و ارائه زنده‌ترین و گویاترین نمایش از آداب و خلقیات [مردم] آن عصر است.

از آن چه آوردیم نباید چنین استنباط کرد که تن در ادبیات جانب آوازه‌گری و موعظه و اخلاقیات را گرفته است. در یکی از رسالات خود با نام فیلسوفان کلاسیک سدهٔ نوزده فرانسه به ویکتورکوزن به سبب استعمال عبارت «زیبایی اخلاقی» (la beautémorale) و همچنین اطلاق لقب «استاد فضیلت» (un maitre de vertu) خرده می‌گیرد، همچنان که مکالی و تکری، که در نوشته‌های خود حالت قضاوت به خود گرفته‌اند را نکوهش می‌کند، نیز ابراز صریح عقیده نویسنده در حق شخصیت‌های خود را نمی‌پسندد. چرا که معتقد است این عمل از بار تخیلی اثر می‌کاهد. باز در رساله لافونتن و افسانه‌هایش می‌گوید: «انسان ناخواسته از معاصرین خود نسخه‌برداری می‌کند.» رنه ولک، منتقد سرشناس معاصر، که بحث مستوفایی را در کتاب تاریخ نقد جدید به تن اختصاص داده است، این قول تن را چنین تعبیر کرده است: «شاعر جامعه‌شناس است، ولی جامعه‌شناس ناخودآگاه.»

شاید همین پوزیتیویسم تن و تکامل‌گرایی افراطی برونتیر بود که عکس العمل رمانتیک‌ها را باعث شد. خلاقیت ادبی در نزد اینان نه تنها پدیده‌ای اجتماعی نبود، که کنشی فردی، و به زعم عناصر تندروتر آن، حتی الهی بود.

رمانتیک‌های مرحله متأخر از استعارهٔ تنهایی خداوند به هنگام آفرینش جهان برای بیان مکانیسم خلاقیت ادبی و فردیت آن استفاده می‌کردند. حقیقت آن است که شناخت اجتماعی و حس تنهایی، هر دو از ویژگی‌های تلقی ادبی سده نوزدهم بود. با این همه، نقد ادبی تدریجاً از نگرش جمعی به موضعی فردی حرکت کرد. راست است که کارلایل در ۱۸۴۰ اهمیت وجاهت ادبی را برای نویسندگان یادآور شد و از تأثیر آن بر خلاقیت ادبی سخن گفت. اما تصویری که او از هنرمند در مقام قهرمان ترسیم کرد نقطهٔ عطف جریان نگرش جامعه‌شناختی به سوی روان‌شناختی بود و تلاش ویلیام هزلیت در جهت بازنمود «روح اعصار» با توجه به ادبیات آن دوره‌ها، در برابر سعی ماتیوآرنولد در انگلیس و سنت بوو در فرانسه که آثار ادبی را مدخل شخصیت نویسنده می‌دانستند، رنگ باخت.

در همان اثنا دانش جدیدالتأسیس فقه‌اللغه در آلمان با تأکید بر فرم و سبک ادبیات راه را برای تحلیل زیباشناختی هموار کرد. در آغاز قرن بیست، ویلهلم دیلتای این جریان را به صورت دکترینی درآورد که باید آن را گسترده‌ترین و پرتأثیرترین جریان ضد جامعه‌شناختی آن قرن دانست، و تاکنون در قالب مشرب‌هایی همچون فرمالیسم و ساختگرایی و «سبک‌پژوهی» (Stilforschung) سلطه ورزیده است.

دفاع جانانه لوکاچ از رآلیسم در برابر مدرنیسم و ناتورالیسم، که وی آنها را مترادف با یکدیگر و بازتاب خردستیزی و مآلاً زمینه‌ساز فاشیسم می‌دانست، از مصادیق همان مفهوم «روح زمانه» است که پیش‌تر از آن یاد کردیم. لوکاچ این موضع را از اولین اثر غیرمارکسیستی خود، نظریه رمان، تا نوشته‌های پرتأثیری نظیر مطالعاتی در رآلیسم اروپایی و معنای رآلیسم معاصر و رمان تاریخی، با تأکید ویژه بر بالزاک و تولستوی حفظ کرد. تلقی لوکاچ از رمان رآلیستی، که به عقیده او در پی انقلاب‌های ۱۸۴۸ اروپا و عدول بورژوازی از آرمان‌های انقلابی خود و سرخوردگی لیبرالیسم و حرکت محتوم جامعه فرانسه به سوی تراژدی «کمون پاریس» رو به زوال نهاده بود، در واقع بر پایهٔ مفهوم «کلیت» فلسفه هگل قرار داشت، که موافق آن مقوله‌های کلی و عینی نه تنها از مقوله‌های جزیی جدا نیستند که انعکاس دهندهٔ آنهایند. به زعم لوکاچ، هنر نیز بازتاب دهندهٔ کلیتی از نیروهای تاریخی است، و نه بیان مکانیکی و سندگونه و تصادفی جزئیات سطحی. بالزاک و شکسپیر در زمرهٔ بزرگ‌ترین رآلیست‌های تاریخ ادبیات‌اند، چرا که شخصیت‌های این دو تبلور منش‌های تاریخی عام‌اند. انگلس هم در نامه‌ای به لاسال بر تلفیق دو ویژگی در شخصیت داستانی تأکیدکرده بود: فردیت در کنار جامعیت. رآلیسم، از دید لوکاچ، نه همان گرته‌برداری باسمه‌ای محض از واقعیت یا به تعبیر دیگر فهرست‌برداری از انبوهی از واقعیات به شیوهٔ ناتورالیست‌ها و اخلاف ایشان همچون فلوبر است. مدرنیسم را باید از تبعات ناتورالیسم دانست و تصویر انسانی که رهروان این نحله، نظیر بکت، جویس و کافکا، ترسیم کرده‌اند به غایت غیراجتماعی، منزوی، بیگانه و

به لحاظ سیاسی فاقد کارایی‌ست، چرا که به سبب خصلت غیرتاریخی خود نه فقط به کار انتقاد از سرمایه‌داری نمی‌آید، که با نمایش بیگانگی به منزله پدیده‌ای مسلط بر انسان، آن را در حکم ویژگی گریزناپذیر انسان، و درحقیقت، در حکم «وضعیت بشری» یا به تعبیر مالرو «سرنوشت بشر» (condition humaine) تثبیت می‌کند. لوکاچ براین موضع خود تا بدانجا استوار بود که در دهه سی قرن گذشته طی مناقشاتی با برشت، صناعت مهم نمایشی او یعنی «بیگانه‌سازی» را بخشی از روند فرمالیسم قلمداد کرد.

تکیه لوکاچ برباز‌نمود شخصیت‌های نمونه‌وار در موقعیت‌های نمونه‌وار و احتراز از صراحت بیان عقاید سیاسی به نگرش انگلس در نامهٔ یاد شده به مارگارت هارکنس بسیار نزدیک است. در آن نامه، انگلس تصریح دارد که «هر چه عقاید نویسنده بیش‌تر پنهان بمانند بهتر». و دیگر این که «رآلیسم می‌تواند حتی به‌رغم عقاید و آرأ نویسنده در اثر او تحقق پیدا کند». نمونه اعلای چنین نویسنده‌ای به زعم انگلس و لوکاچ، بالزاک است که از همهٔ «زولاهای گذشته، حال و آینده» بزرگ‌تر است و در کمدی انسانی، جامعه فرانسه را در فاصله سالهای ۱۸۱۶ تا ۱۸۴۸، به شیوه‌ای گاه‌شمارانه و تقریباً سال به سال، توصیف می‌کند، و هجوم فزایندهٔ بورژوازی در حال رشد را به اشرافیت، که پس از شکست ناپلئون بار دیگر سربرآورده بود، در قالب رمان ترسیم می‌کند. باری، اهمیت مسئله در آن است که بالزاک به لحاظ سیاسی، اصطلاحاً، «مشروعیت‌طلب» بود، یعنی ملاک سنجش مقبولیت رفتار و کنش‌های فرد و گروه را در تطابق آنها با موازین عرف و سنت جامعه می‌دانست، و در همه آثار مهم خود سوگوار زوال و انحطاط جامعه‌ای است که در سراشیب انقراض افتاده است. با این همه، هنر بالزاک در نمایش روحیات اشرافیتی است که وی عمیقاً جانبدار آنها بود. او به رغم تمایلات طبقاتی و گرایش‌های سیاسی خود، ضرورت تصویر صادقانه زوال اشرافیت را دریافت، و آنان را در حکم طبقه‌ای محتوم به انقراض، که راه دیگری پیش رو ندارد، به تصویر کشید.

لوکاچ در یکی از نوشته‌های متأخر خود خصلت ویژهٔ مقولهٔ هنری اثر هنری را یکی از گونه‌های انعکاس واقعیت می‌داند که درآن عینیت و ذهنیت به‌هم درآمیخته‌اند؛ «خصلت ویژه» (Eigenart) مقوله زیباشناسی آن است که انسان، در مرحلهٔ خاصی از تکامل، به زبانی جز زبان جادو برای تعبیر و توجیه جهان دست می‌یابد، و آن زبان هنر است، که به نظر لوکاچ به علم و فلسفه شباهت دارد؛ یعنی هنر بخشی از روند تکوین انسان‌سازی است. تعبیر «انسان خود را می‌سازد». عنوان کتابی از گوردون چایلد، از بلندمرتبه‌ترین باستان‌شناس‌های معاصر لوکاچ و مورد احترام او ـ را اصلاً هگل در پدیده‌شناسی ذهن به‌کاربرد، و بعد از او مارکس در دستنوشته‌های فلسفی اقتصادی ۱۸۴۴از آن در تعبیر مادی تاریخ استفاده کرد.

موافق این تعبیر اساساً هگلی لوکاچ، انسان خود را از طریق هنر می‌سازد، که درک اندیشمندانهٔ زیبایی و حقیقت است. نظم بخشیدن به تصاویری که ذهن هنرمند آنها را از طبیعت و جامعه گرفته است، به خلاف تصور مکتب کلاسیک، صرف رونویسی از واقعیت بیرون نیست؛ آنچه هنرمند می‌آفریند مبین دنیای عینی است و هنرمند با تمام بشریت در آن سهیم‌اند. خیال‌پردازی هنرمند حاصل آشوب فکر و پریشانی خیال و بوالهوسی نیست، بلکه کلیتی است نظم یافته، و نه دنیایی خصوصی، که در تجربه‌های کل بشر ریشه دارد. به این ترتیب، هنر یا «زیبایی» به تعبیر معروف کیتس، با «حقیقت» مرادف می‌شود و همان گونه که واقعیات دنیای عینی را از رهگذر شناخت واقعگرای متکی به عقل درک می‌کنیم، در قلمرو زیباشناسی و هنر نیز رآلیسم دریافت ما را از خود و جهان تعمیق می‌بخشد. «در دنیای هنر، تفاوت بین عقل و احساس به‌همان اندازهٔ تمییز میان عین و ذهن بی‌معناست» و این نیست مگر این ـ همانی ذهن و عین، که غایت محتوای فلسفهٔ هگل است و انقلاب پرولتاریایی در قالب سوسیالیسم به آن تحقق می‌بخشد و انسان از آن طریق بر بیگانگی خود فائق می‌آید. به این اعتبار، هنر تجلی دیگری است از تلاش انسان برای ابقاً خود از طریق آنچه می‌آفریند. در مقدمهٔ چاپ ۱۹۶۲ نظریه رمان نیز «ریشه‌های یک دیالکتیک جهان شمول را در جوهر شکل‌های ادبی و در جوهر طبقه‌بندی‌های زیباشناسی» جسته بود. آن مقدمه، در واقع، توجیه موضع لوکاچ پس از یک دوره فعالیت سیاسی و تثبیت او به مثابه یک فیلسوف مارکسیست تلقی می‌شود، وگرنه خود کتاب، که لوکاچ آن را در ۱۹۱۶ نوشتهٔ بود، همچنین جستار زیباشناختی دیگر او، روح و صورت‌ها (۱۹۱۰)، اساساً نشان‌دهنده نگرش نئوکانتی لوکاچ‌اند، و براین فرض استوارند که ادبیات تلاش انسان است برای انعکاس دادن روح غیرعقلانی او در قلمرو واقعیتی که با او یکسره بیگانه یا معاند است. گرایش او در حوالی این سالها به مکتب نوافلاطونی او را متقاعد کرد که شرط جاودانگی هنر انعکاس ارزش‌های والا و عینی است. تکیه لوکاچ در این دو اثر بر «ذهنیت» و ناکارآمد بودن جامعه برای هنرمند است. باید به لوکاچ حق داد که بعدها از چنین موضعی، که ارائه دهندهٔ دیدگاهی بدبینانه و عام بود، با عنوان «لغو و واپسگرا» یاد می‌کند. در تحکیم موضع جدید است که فرمالیسم، مدرنیسم و تجربه‌گرایی در ادبیات را سخت نکوهش می‌کند، تا آن‌جا که، در معنای رآلیسم معاصر، آثاری به سیاق نوشته‌های کافکا، که به زعم او از «اضطراب» (Angst) مایه می‌گیرند، پیش درآمد فاشیسم و جنگ اتمی به شمار می‌روند، («نظر نامساعد» دیگری در بارهٔ کافکا، از منظری متفاوت، چند سال پیش از آن از سوی ادموند ویلسون، منتقد با نفوذ آمریکایی ابراز شده بود). لوکاچ در معنای رآلیسم معاصر خصومت خود را نسبت به تمام اشکال نوگرایی (مدرنیسم) و فرمالیسم ابراز داشت، و علاوه بر کافکا و جویس و بکت و پروست و جریان‌هایی‌مثل سوررآلیسم و اکسپرسیونیسم، روان‌شناسی فروید و موسیقی آتونالیته را نیز محکوم کرد، چرا که آنها همه، به زعم او، دچار عارضهٔ ذهن‌گرایی‌اند، که خود خصلت تجربهٔ روشنفکری بورژوازی مدرن است. در مدرنیسم، که لوکاچ آن را مترادف فرمالیسم فرض می‌کند، شخصیت داستانی از تاریخیت تهی، و به‌جای ذاتی واقعی و عینی تا حد تعدادی حالت ذهنی فروکاسته می‌شود، و در نبود این عینیت اسیر «اضطراب» می‌شود، هویت اصیل خود را از یاد می‌برد و نمادگرایی جایش را به تمثیل می‌دهد. مدرنیسم، از نظر لوکاچ، نه تنها به تباهی تمام اشکال سنتی ادبیات منجر می‌شود که فنای تمامی ادبیات را درپی دارد. مدرنیسم، همچون جریان سلف مشابه خود ناتورالیسم، واقعیت را «تاریخ زدایی» می‌کند. به گفتهٔ ایگلتون، «اگر ناتورالیسم نوعی عینیت انتزاعی است، مدرنیسم گونه‌ای ذهنیت تجریدی است.»

فلوبر، اما، به دلیل دیگری مغضوب لوکاچ است: توصیف‌های فلوبر از اشیأ در مادام بوواری، با آن حد از دقت و ظرافت و در واقع تصنع و تردستی ـ که سبب شد لقب «پیکرتراش» را به او بدهند ـ از صورت ابزار کار داستان‌پردازی خارج و ماهیت هدف را به خود گرفته است؛ این فرایند ـ استحالهٔ وسیله به هدف ـ بازتاب ادبی همان پدیده‌ای است که مارکس از آن با تعابیر «شیٔ شدگی» و «بیگانگی» یاد کرده بود، و موافق آن، ذهن فرد در اقتصاد سرمایه‌داری چنان با وسیلهٔ تولید و حاصل تولید عجین می‌شود که براثر آن فرایند دیالکتیکی هویت متوقف می‌شود، و فرد از رشد روانی طبیعی و تعامل اجتماعی معنادار و هدفمند و انسانی بازمی‌ماند؛ و این یعنی هبوط از مرحله انسانیت، به درجه شیئی؛ یعنی همان بیگانگی انسانی که در روند تولید کالا و ارزش،

خود حکم ابزار پیدا کرده است، تحول مسخ گونه‌ای که قرن‌ها پیش در بیان زیبای مولوی چنین آمده است: «اویِ او رفته پری خود او شده» تمثیل انسانی که «او» (هویت) خود را از دست داده، و در نبود هویت انسانی خود به پری (غیرانسان) تنزل یافته است. پذیرش این شیٔ بودگی همان فاجعهٔ هویت‌زدایی انسان است: فرد، در این حالت، امیدها و آرزوها و رؤیاهایی متمایز از دیگران ندارد، فاقد فردیت است و محض ابقاً نظامی که او را پرورانده است فعالیت می‌کند.

اکنون، به زعم لوکاچ، وصف کلاه شارل بوواری صرفاً یک چشمه هنرنمایی است و از اینرو بیروح و مرده است. یک چنین بیگانگی حاصل نوع خاصی از رابطه اجتماعی و معلول تولید انبوه است، که در آن کالاهای گرداگرد ما طی فرایندی چنان بیگانه و نامرتبط با ما ساخته می‌شوند که ارتباط نزدیک، طبیعی و ملموس گذشته‌های دور را با آنها از دست می‌دهیم. تصویر فلوبری از اشیأ حاصل بیگانگی و دورافتادگی نویسنده از آنهاست. سبک نگارش پرزرق و برق و تفننی، که محتوا را تحت الشعاع قرار می‌دهد، از آن نویسنده‌ای است که با مصالح کار خود بیگانه است. همچنین است حال نویسنده‌ای که در نتیجه عدم درک نیروهای تاریخی، و اعتراض به عصر خود، به گذشته‌های دور و رمانتیک رومی‌آورد، و با به کارگیری مصطلحات و زبان کهنه و غریب سعی در ایجاد فضایی تاریخی دارد. اینان، از دید لوکاچ، بیش از آنچه داستان تاریخی بنویسند، دست به نوعی باستان‌شناسی متصنع می‌زنند. اکنون لوکاچ «رآلیسم را نه فقط سبکی در زمرهٔ دیگر سبک‌ها، که شالودهٔ ادبیات» به حساب می‌آورد. از این دیدگاه، مناسبات اجتماعی مبانی زیباشناسی او را تعیین می‌کنند، و محتواست که بر شکل اولویت دارد. چنین است که هنر آبستره در دستگاه زیباشناختی لوکاچ جایی ندارد. در جایی از کتاب یاد شده پیشین می‌گوید «هیچ محتوایی [در هنر] نیست که انسان خود، محور و اصل آن نباشد»؛ و از آن‌جا که انسان موجودی است که فقط در متن جامعه و تاریخ قابل تعریف و تصور است، زیباشناسی بالطبع ناگزیر از پرداختن به سیاست است. آن جا که اثر ادبی تصویری ایستا از انسان را ترسیم می‌کند دچار ذهن‌گرایی و تمثیل می‌شود. موافق دیدگاه لوکاچ، ادبیاتی پویاست که به‌رغم جانبداری آگاهانهٔ نویسنده از نگرشی واپسگرا انسان را در متن تاریخ خود، پیش‌رونده، واجد انگیزه و جهت دار، به نمایش بگذارد، تصویری غنی و پیچیده از درهم بافتگی انسان، تاریخ و طبیعت را ارائه دهد و مترقی‌ترین حرکت اجتماعی زمانهٔ خود و نیروهای بالقوه بالنده و تاریخ ساز آن را لحاظ کند. اکنون، از آن جا که به نظر لوکاچ، سوسیالیسم مهم‌ترین حرکت تاریخی سدهٔ ماست، پس رآلیسم سوسیالیستی را باید مترقی‌ترین شیوه بیان ادبی دانست (تعابیر هنر ایستا و پویا را آرنولدهاوزر و امیرحسین آریان‌پور نیز به کار برده‌اند). در سدهٔ نوزدهم، رآلیسم انتقادی نویسنده‌هایی همچون والتر اسکات و تولستوی و بالزاک و متعاقب آنها توماس مان همان وظیفه رآلیسم سوسیالیستی گورکی و سولژنیتسین را برعهده داشت. با این همه، قول توماس مان در مورد لوکاچ کاملاً صادق است که لوکاچ، به رغم آن که رهرو ثابت قدم ماتریالیسم دیالکتیک بود، عمدتاً به ادبیات گذشته متوسل می‌شد. تعارض میان سنت‌خواهی و نگاه گذشته‌نگر او از سویی و بنیاد فلسفی اندیشه او، که طبعاً به حال و آینده بهای بیشتری می‌دهد، از تناقض‌های اندیشه برانگیز نگرش لوکاچ است. شاید وجود همین تناقض بود که وی در بحبوحهٔ آوازه‌گری‌های دستگاه ژدانف درباره «رآلیسم سوسیالیستی» آن را چندان به جد نگرفت و در برابر حجم عظیمی از نوشته‌هایی که صرف ادبیات قرن‌های هجده و نوزده اروپا کرد، در ادبیات زمان خود، سوای توماس مان، جزوهٔ کم حجمی ـ کمتر از هشتاد صفحه ـ را به سولژنیتسین اختصاص داد.

هنر از دید لوکاچ، فراورده‌ای اجتماعی است که روند تولید آن فقط از جهت شرایط، و نه به لحاظ ماهیت، با روند تولید دیگر کالاها متفاوت است. هنر فراوردهٔ ویژهٔ شیوهٔ زیباشناختی ادراک است که از تعامل انسان با واقعیت عینی سرچشمه می‌گیرد. این تلقی لوکاچ از هنر مشخصاً وامدار قول مارکس در دستنوشته‌های فلسفی اقتصادی ۱۸۴۴ است که هنر را تلاش موفق انسان در عینیت بخشیدن به حواس و رها ساختن آنها از وابستگی مستقیم به واقعیت می‌دانست. از این دیدگاه، آفرینش‌های ادبی بخشی از فرایندی است که از رهگذر آن، انسان به یاری کار ذهنی، خود و جهان خود را دگرگون می‌سازد. همان گونه که کار هنرهای متعال «درک و توضیح مسائل مهم انسان» بوده است، وظیفهٔ منتقد نیز «تبیین ارتباط میان ایدئولوژی (در مفهوم جهان بینی) و اثر هنری است».

پیش از پرداختن به ارتباط جامعه‌شناسی و نقد ادبی، لازم است از لوسین گلدمن، شاگرد برجستهٔ مکتب لوکاچ و رواج دهندهٔ مفهوم «ساختگرایی ژنتیک» یاد کنیم. از نظر این متفکر رومانیایی، ادبیات، هنر و فلسفه همه در زندگی روزانه ریشه دارند و در واقع در حکم ابزاری عمل می‌کنند که انسان به کمک آنها می‌کوشد به مسائل اجتماعی خود پاسخ دهد. اکنون، اگر بپذیریم که ادبیات یکی از فراورده‌های شناخت یا آگاهی انسان است، می‌توان بازتاب اندیشه مارکس و کارل مانهایم را در این باور گلدمن یافت، که موافق آن فرایند شکل‌گیری و حصول اندیشه امری فردی نیست، بلکه جمعی و تاریخی است. نه فقط کلیت ادبیات و هنر و فلسفه، که نگرش‌های خاص حاکم بر این سه عرصه نیز حاصل تلاقی جهان بینی‌های گروه‌ها و طبقات اجتماعی‌اند و آثار مهم ادبی و فلسفی بهترین بازتاب جهان بینی عصر خویش‌اند، یا به سخن دیگر، جهان‌بینی طبقات اجتماعی است که زیرساخت ادبیات و فلسفه و هنر را می‌سازد. برای نمونه، بینش تراژیک درام و فلسفه قرن هفده فرانسه، که موضوع کتاب مهم او خدای پنهان است، از رویارویی دو نظام فکری در شرایط خاص تاریخی نشأت گرفته است: طبقهٔ موسوم به «نجبای دیوانی» (noblesse de robe)، که قدرتشان، در قیاس با قدرت «نجبای درباری»، از سوی لوئی چهاردهم در جهت تثبیت بیشتر مواضع دربار کاهش یافته بود در عین وابستگی اقتصادی به نظام سلطنت، به لحاظ عقیدتی جانبدار خردگرایی و فردگرایی بورژوازی فرانسه بودند. این احساس تعلیق و ناامنی بسیاری از آنها را به سوی فرقه مذهبی ژانسنیست‌ها کشاند، که رستگاری انسان بدون عنایت خداوند را ناممکن می‌دانستند. به زعم گلدمن، تعارض آن دو ایدئولوژی ـ مطلق‌گرایی سلطنت و فردگرایی بورژوازی ـ به پیدایش «بینش تراژیک» انجامید، که در تراژدی‌های راسین و تفکرات پاسکال منصه ظهور یافتند.

گلدمن اصطلاح «ساختگرایی ژنتیک» را در توصیف روش خود برای تحلیل پدیده‌های فرهنگی باب کرد، با این حال، وی عقیده داشت که اساس روش او را اندیشمندانی مثل هگل، مارکس، فروید، و پیاژه و همچنین لوکاچ در مرحله متقدم آثار خود به کار گرفته بودند. لفظ ساختگرایی نشان می‌دهد که گلدمن در مطالعهٔ مقوله‌های فرهنگی با فرم یا محتوای ظاهری سر و کار ندارد، بلکه مشغلهٔ او را ساخت‌های ذهنی تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، محتوای جهان بینی آن قدر برای او مهم نیست که ساختار مقوله‌هایی که آن جهان بینی ارائه می‌کند؛ به این ترتیب، نویسندگانی با رویکردها و نگرش‌های متفاوت می‌توانند به ساختار جمعی ذهنی واحدی تعلق داشته باشند. این ساخت‌ها کلیت‌هایی هستند که در آنها اجزأ وابستهٔ کل‌اند، و فقط با توجه به منشأ و فرایند تاریخی‌شان قابل درک‌اند. برای هر کلیت می‌توان کلیت بزرگ‌تری متصور بود، به این ترتیب، یک متن ادبی را می‌توان کلیتی با ساخت

خاص خود در نظر گرفته که در عین حال بخش متشکله کل بزرگ‌تری مثل تاریخ اجتماعی است. ملاک ارزیابی آثار ادبی همان بازتابانیدن جهان‌بینی طبقه اجتماعی یا گروهی است که نویسنده به آن تعلق دارد. هر چه این بازتاب کامل‌تر و منسجم‌تر باشد، اثر ادبی از اعتبار بیشتری برخوردار می‌شود، چرا که، همان‌گونه که پیش‌تر هم اشاره شد، آثار ادبی در واقع ساختهٔ فرد واحدی نیستند، بلکه برآمده از «ساخت‌های ذهنی فرا- فردی»اند، یعنی نظام عقیدتی و ارزشی یک گروه یا طبقه اجتماعی. قید «ژنتیک»، اما، نشان می‌دهد که گلدمن به چگونگی شکل‌گیری تاریخی آن ساختارهای ذهنی، یعنی پیوند میان جهان‌بینی و شرایط تاریخی، علاقه‌مند است.

به این ترتیب، پیداست که هدف از شیوهٔ «ساختگرایی ژنتیک» یافتن پیوندهای میان متن (ادبی یا فلسفی) و جهان‌بینی بر پس‌زمینه تاریخی آنهاست. روش گلدمن می‌کوشد نشان دهد چگونه موقعیت تاریخی یک گروه یا طبقه اجتماعی به میانجی‌گری جهان‌بینی آن طبقه در ادبیات انعکاس می‌یابد.

روش گلدمن، به‌رغم تأثیرگذاری در «مطالعات فرهنگی»، محل ایراد قرار گرفته است، از جمله آن که تلقی اساساً هگلی و نه مارکسیستی او از مفهوم «آگاهی اجتماعی»، که وی آن را بازتاب مستقیم طبقه اجتماعی می‌داند، به کم بهاانگاشتن نقش فردیت و شخصیت نویسنده در خلاقیت ادبی انجامیده است، و «هم ارزی» (homologie) آثار ادبی با آگاهی اجتماعی، به نحوی، از یک بینش مکانیستی خبر می‌دهد، و نتیجتاً از دیالکتیک به دور می‌افتد، تا آن جا که بررسی ادبیات با بررسی شناخت یا آگاهی فلان گروه یا طبقه اجتماعی مرادف می‌شود، و نقد ادبی تا درجه نظریه ایدئولوژی، و نه حتی جامعه‌شناسی، تقلیل می‌یابد. این شیوه، به بیان تری ایگلتون، «بیش از حد متقارن است و مآلاً از تبیین ناهماهنگی و عدم تناظر میان ادبیات و ساختار اجتماعی، و ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های میان آن دو، ناتوان می‌ماند. تا آن جا که در یکی از آثار متأخر خود ـ در دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ تا مرتبهٔ تناسب مکانیکی میان روبنا و زیربنا تنزل می‌یابد.» این مطلب را دیوید کات . منتقد رادیکال انگلیسی که فارسی‌خوان‌ها او را با کتاب فانون می‌شناسند. با تفصیل بیشتر در مقالهٔ «تصویر هنرمند در مقام قابله» عنوان کرده است. او خواننده را به این نکته آگاهی می‌دهد که حوزهٔ کار گلدمن، بی آن که بتوان آن را تخصص نامید، دچار نوعی تنگی و محدودیت موضوعی است، که، برای متفکری با داعیه هواداری از جامعه‌شناسی کلان، سخت زیان بخش است. برای نمونه، گلدمن از مرزهای فرهنگ فرانسه، و از آن کمتر آلمان، فراتر نمی‌رود و در مهم‌ترین اثر خود، خدای پنهان، که موضوع آن مشخصاً بررسی «بینش تراژیک» است، از شکسپیر در حد یک پاراگراف یاد کرده است. بنیادگرایی کات او را وامی‌دارد تا درخصوص انگیزه‌های روان شناختی گلدمن در طرح مفاهیمی همچون «کلیت»، «الگوی جهانی»، «ساخت‌های معنادار» و ارجاعات مکرر او به پاسکال، هگل، مارکس، هایدگر، مارکوزه، سارتر و لوکاچ، تندتر. اگر نگوییم بی‌انصافانه‌تر ـ سخن بگوید، و آنها را برخاسته از حس جاه‌طلبی گلدمن بداند، که به‌رغم چشم‌پوشی او از قابلیت انقلابی فلسفه مارکس، و هواداری از نوعی اصلاح‌طلبی، و تکیه بر خصلت توضیحی یا تفسیری مارکسیسم ـ و نه بعد مبارزاتی آن ـ می‌خواست از وجاهت کسانی مثل سارتر و مارکوزه برخوردار باشد. اشاره کات یقیناً به مقالهٔ «نقد و جزمیت در ادبیات» است که در آن گلدمن تصور مارکس از «فقر فزایندهٔ طبقه کارگر» و «قابلیت انقلابی» آنها را پنداری منسوخ و نامربوط به قرن بیستم می‌داند، و عقیده دارد کسانی که در شرایط کنونی هنوز آن را باور دارند با «خواب و خیال یک اسطوره زندگی می‌کنند». مفهوم «شیء وارگی» برعکس، مفهومی است که به عقیده گلدمن نه تنها مصداق خود را در جوامع سرمایه‌داری لیبرال از دست نداده، که ابعاد گسترده‌تری نیز یافته است، و جریان تبدیل مناسبات کیفی انسان به روابطی صرفاً کمّی با وضوح بیشتری قابل رؤیت است. استقلال فردی، که در جامعه لیبرالی قرن نوزده یک واقعیت بود، در جامعه مصرفی مبتنی بر تولید انبوه امروز، در حال محو شدن است.

خلافیت نویسنده، چنان که پیش از این اشاره شد، و فردیت و انتخاب آگاهانه او در نقد ادبی گلدمن محل چندانی از اعراب ندارد. نویسنده یا هنرمند حق چندانی به گردن محصول ادبی یا هنری خود ندارند، و بیشتر

پرتال جامع علوم انسانی

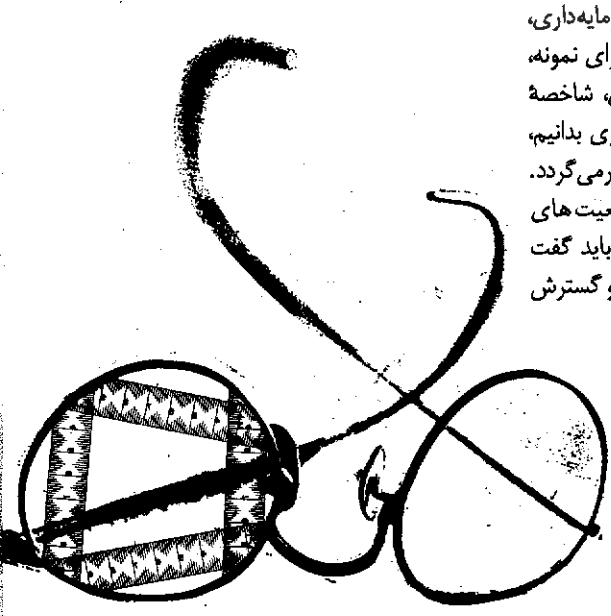
حکم قابله‌ای را دارند که در امر زایش نوزادی که والدین حقیقی‌اش جهان بینی یک گروه است، یاری می‌دهند. آنها آگاهانه هیچ انگیزهٔ ایدئولوژیکی ندارند، و فقط بازتاب دهندهٔ انفعالی یک جهان‌نگری‌اند، قولی که از سوی یک منتقد معتقد به دیالکتیک غریب می‌نماید. کار منتقد، در این حال، ارزیابی «ساخت‌های ذهنی معناداری» است که آن گروه اجتماعی از آن برخوردارست، و تخیل هنرمند نظم و نسق خود را ـ غالباً ناآگاهانه ـ از آنها می‌گیرد؛ و نقد ادبی خوب همان است که اثر ادبی را در پیوند با جهان‌بینی ارزیابی کند.

گلدمن، در دنباله راه لوکاچ، آلن رب‌گری‌یه را نمایندهٔ رآلیسم نو معرفی کرد، چرا که آثار او به زعم گلدمن، با جهان بینی (Vision du monde) جدید «هومولوگ» یا هم ارز بودند. رمان‌های مداد پاک‌کن‌ها سال گذشته در مارین باد و حسادت منعکس‌کنندهٔ جامعه‌ای بیگانه و تکنوکرات زده بودند، و گلدمن بر این هم ارزی تا حد جبرگرایی مطلق تأکید می‌کرد. در کتاب جامعه‌شناسی رمان، آندره مالرو را آخرین نویسنده‌ای می‌شناسد که آثارش متضمن روح خوش بینی جمعی و مبارزه با بیگانگی است. توجه به نویسندگانی چون ژان‌ژنه و رب‌گری‌یه و روژه بلانشون و در یک کلام مدرنیست‌ها، عدم همسویی کامل او را با لوکاچ نشان می‌دهد، و می‌نمایاند که، سوای نگرش نسبتاً مکانیکی یا جبری او در خصوص هم‌ارز بودن ادبیات و جهان‌بینی، در مقوله مهمی نظیر مدرنیسم رویکرد متفاوتی را اتخاذ کرده است. گلدمن خود مدعی بود که ساختگرایی ژنتیک روشی است ناظر به شناخت فرم یا ساخت اثر ادبی تا محتوای آن. اما تعریف او از فرم بیشتر خصوصیات محتوا را نشان می‌دهد؛ مثلاً فرم رمان را چنین تعریف می‌کند «جابه‌جایی زندگی روزمره در سطح ادبی در جامعهٔ فردگرا برخاسته از تولید بازار». شکاف ترمیم‌ناپذیر میان قهرمان رمان و دنیای پیرامون او ویژگی رمان است. به همین منوال، تعریف او از قهرمان رمان به منزلهٔ فردی عجین با مشکلات تعریفی است که عمدتاً دایر به محتواست تا فرم، زمانی هم این قهرمان بحران‌زده و محکوم حالت جمعی پیدا می‌کند، نظیر گروه‌های انقلابی رمان سرنوشت بشر مالرو، که در وجود شخصیت‌هایی مثل کیو، کاتوف و می‌تحقق می‌یابد. دنیای عینی پیرامون آنها نیز، به نوبهٔ خود در وجود گروه‌های ضدانقلابی از سویی، و رهبری کمینترن ناحیه از سوی دیگر متجلی می‌شود. رمان سرنوشت بشر نمایش جدال دیالکتیکی میان این نیروهاست. گلدمن عقیده دارد زمان نگارش رمان‌هایی از این دست چندان نپایید، و آثاری مثل امید و عصر تحقیر به روایت‌هایی (recits) در قالب غنایی ـ حماسی نزدیک‌ترند تا به رمان. استدلال گلدمن در توجیه این امر در جامعه‌شناسی رمان چنین است: رمان‌های مهم مالرو ـ فاتحان ، جاده شاهی و وضعیت بشر ـ متعلق به دوره‌ای هستند که رمان‌نویس به نظامی از ارزش‌های والا و جهان‌شمول پابند بود؛ آثار روایت گونه او، اما، محصول مرحله‌ای بحرانی‌اند که طی آن مالرو به زوال آن ارزش‌ها می‌اندیشیده و نتیجتاً قهرمان‌های «درگیر» از کار او محو شدند.

گلدمن در توجیه این امر- محو تدریجی رمان و شخصیت‌های «درگیر» ـ به سه مرحله در تحول سرمایه‌داری غربی استناد می‌کند: مرحله نخست، سرمایه‌داری لیبرال، که در فاصله سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰ جای خود را به سرمایه‌داری انحصاری داد؛ در مرحله بعد، سرمایه‌داری بحرانی عمومی را از سر گذراند که تا حوالی پایان جنگ دوم جهانی به طول انجامید؛ و بالاخره مرحله پیشرفته سرمایه‌داری، که پس از جنگ شاهد آن بوده‌ایم، و در آن جامعهٔ سرمایه‌داری با تجهیزات لازم خود را در برابر حوادث طبیعی محافظت کرده، و در عین حال به ابقای سطح مقبولی از رفاه دست یافته است. هم در این دوره است که به اعتقاد گلدمن، ارزش‌های انسانی به نازل‌ترین حد خود می‌رسند. عجین بودن قهرمان با مشکلات، و نتیجتاً مشکل‌آفرین بودن او، به نظر گلدمن، عارضهٔ جامعه سرمایه‌داری لیبرال است که در آن ارزش‌هایی نظیر آزادی، تساهل، برابری سیاسی و غیره رسماً پذیرفته شده‌اند. اما عملاً دست فرد از آنها کوتاه است. به زعم او، با انتقال اقتصاد مبتنی بر بازار آزاد به انحصارات و کارتل‌ها، قهرمان رمان تدریجاً ناپدید می‌شود. اما به‌رغم این همه، و با آن که گلدمن «شخصیت مشکل آفرین» را لازمهٔ رمان می‌داند، وی تردیدی ندارد که نوشته‌های جویس و کافکا و ناتالی ساروت و رب‌گری‌یه همه رمان محسوب می‌شوند. او گرچه می‌پذیرد که رمان فراوردهٔ فرهنگی تحولات بورژوازی است، اما آن را بیان شناخت یا بازتاب آگاهی آن طبقه نمی‌داند.

طبقه‌بندی گلدمن از مراحل تحول سرمایه‌داری، دست کم به لحاظ تاریخی، جای ایراد دارد. برای نمونه، اگر امپریالیسم را، موافق تعبیر کلاسیک آن، شاخصهٔ فشارهای درونی سرمایه‌داری مالی یا انحصاری بدانیم، زمان آغاز آن حداکثر به دههٔ هشتاد قرن نوزده برمی‌گردد. همچنین، در خصوص تفاوت میان موقعیت‌های اجتماعی قبل و بعد از جنگ دوم جهانی، باید گفت نمی‌توان ارتقاً سطح زندگی و کاهش بیکاری و گسترش خدمات به بخش عمومی و نظارت تکنوکرات‌ها بر جامعه را در پیدایش بیگانگی و «انسان‌زدایی» دخیل دانست، یا دست کم پذیرفت که این دو پدیده به نهایت درجهٔ خود رسیده باشند. دیوید کات، در مقالهٔ «بعد از لوکاچ: نقد ادبی لوسین گلدمن» با عنایت به این باور گلدمن، به نکتهٔ ظریفی درخصوص روان‌شناسی مارکسیسم اشاره دارد. وی می‌گوید، اعتقاد گلدمن دایر به این که در پی تحولات ساختاری جامعه، بیگانگی و زوال ارزش‌های انسانی به نازل‌ترین درجهٔ خود رسیده‌اند امر بی‌سابقه‌ای نیست. پیش از او، مارکس نیز بر این باور بود که بیگانگی در زمان او به بیشترین درجه رسیده است؛ همچنان که پس از او لنین هم عقیده داشت سرمایه‌داری، با رسیدن به مرحله امپریالیسم، به درجه تکامل خود رسیده است. به عقیده کات، نکته ظریف روان‌شناسی مارکسیسم، که نشان دهندهٔ گونه‌ای تناقض در مبانی فکری آن است، اعتقاد به تکامل دیالکتیکی است، که بر اثر آن علی‌الاصول باید از تعیین درجه یا مرحله‌ای به منزله نقطهٔ پایان اجتناب کرد؛ اما همه آن متفکران عصر خود را نقطهٔ کمال و نتیجتاً آبستن وقوع عارضه‌ای گریزناپذیر می‌دانسته‌اند.

باری، فراز و نشیب‌های هنری نویسندگان با الگوهای تاریخی گلدمن کاملاً مساوق نیستند. به محض وقوع پدیده‌ای در ساختار اقتصادی یا اجتماعی، پاسخ هم ارز آن را از سوی نویسنده نمی‌توان انتظار داشت. پاسخ دفعی و بلادرنگ هنرمند به رویدادهای جامعه غالباً مکانیکی، و از خودجوش بودن خلاقیت هنری به دور است. برای نمونه، بررسی مورد آندره مالرو، نویسنده‌ای که گلدمن او را «نماینده رمان‌نویسی معاصر» قلمداد می‌کند، با فرضیه‌های جامعه‌شناسی گلدمن مباینت دارد. راست است که مالرو بعد از جنگ دوم، رمان نویسی را کنار گذاشت، و به تاریخ هنر پرداخت، اما این بیش از آنچه نتیجهٔ تحولات اقتصادی باشد، حاصل سرخوردگی شدید او از دست نیافتن به منزلتی انقلابی بود. وانگهی، اگر مالرو نمونهٔ اعلای نویسندگان نسل خویش می‌بود، می‌بایست دیگران نیز کار نوشتن را کنار



می‌گذاشتند؛ حال آن که نگارش رمان پس از جنگ نیز ادامه یافت. نکته دیگر آن که زمان نگارش رمان‌های عصر تحقیر و امید مقارن با دوره‌ای در تحولات فکری مالرو بود که وی به کمونیسم بین‌الملل اعتقاد تام و تمام داشت، و نقطه عطف تازهٔ فکری خود را در آنها به نمایش گذاشته بود، که البته از تعبیر گلدمن، یعنی «تلاش ایمان به ارزش‌های انسانی و جهانی» بسیار دور بود. تردیدی نیست که فاشیزم بسیار پرقدرت بود، اما از نیروهای ضدانقلاب چین، که مالرو آنها را در رمان‌های سرنوشت بشر و فاتحان تصویر کرده بود، نیرومندتر نبودند. به خاطر داریم که شخصیت‌های سرنوشت بشر از همان ابتدا محکوم به شکست‌اند؛ حال آن که قهرمان کمونیست عصر تحقیر مبارزه را ادامه می‌دهد. اگر در این رمان، همچنان که در امید، رگه‌هایی از ژورنالیسم به چشم می‌خورد می‌توان آن را ناشی از فوریت و اهمیت مبارزهٔ سیاسی در اروپا و نیز این تلقی مالرو دانست که «زندگی در آن مقطع بر ارائهٔ دراماتیک رمان می‌چربد» (تعبیر از دیویدکات است). در فاصله سال‌های ۴۵-۱۹۴۱، که غالب نویسنده‌های فرانسه به کمونیسم رو آورده بودند، همچنین در سال‌های بعد از جنگ، که قرائت سارتری از مارکسیسم رواج یافت، مالرو شق دیگری را برگزیده بود. به این ترتیب، عنوان «نماینده» بودن، که گلدمن در حق او به کار می‌برد، مصداق درستی پیدا نمی‌کند.

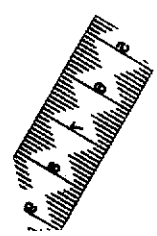
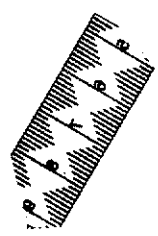
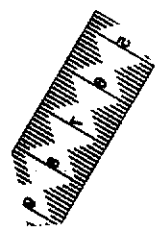
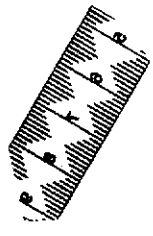
به عقیده دیوید کات، فرایند خلاقیت یک اثر هنری غالباً به چنان پیچیدگی و ابهامی آمیخته است که یک نظریه کلی زیباشناختی، نظیر فرضیهٔ گلدمن، و به طور کلی زیباشناسی مارکسیستی، از توضیح جوانب آن ناتوان است. نقطهٔ ضعف نظام زیباشناختی مارکسیسم، به زعم کات، جبرگرایی آن است، که در قالب عباراتی مانند «ناگزیربودن»، «قطعیت»، «محترم بودن» و نظایر آن بیان می‌شود. چنین باوری از تعلیل ظرافت‌های روان شناختی دخیل در امر هنری رو بر می‌تابد، و برای نمونه دلیل مقنعی اقامه نمی‌کند که چرا دو نویسنده از یک پایگاه اجتماعی واحد دو نگرش متفاوت و بلکه متعارض اتخاذ می‌کنند.

«بیگانگی» مفهوم محوری دیگر نظریه گلدمن است که البته پیش از او هگل و مارکس و لوکاچ نیز به تفصیل به آن پرداخته بودند؛ و به نظر او عامل تعیین‌کننده‌ای در تاریخ رمان به شمار می‌رود. تلقی گلدمن از این مفهوم عمدتاً دایر به تصور مارکس از این پدیده در سرمایه است، که بر طبق آن مناسبات انسانی از خصلت انسانی خود تهی شده، ویژگی روابط میان اشیاء را به خود می‌گیرند. گلدمن در پرتو این تلقی از مفهوم بیگانگی یا شیء وارگی به مطالعه «رمان نو»، به ویژه آثار آلن رب‌گری‌یه، می‌پردازد. به عقیده او، تأکید مفرط رب‌گری‌یه در رمان‌هایی مثل پاک کن‌ها یا حسادت بر حضور اشیأ و محاط بودن روابط انسانی در دنیایی از اقلام فیزیکی حاکی از آن است که روابط انسانی تا حد اشیاء تقلیل یافته‌اند، و به عبارت دیگر از آنها «انسان زدایی» شده است.

حقیقت آن است که مورد رب‌گری‌یه هم، همچون مالرو، با اصول گلدمن چندان قابل تطبیق نیست. دست کم، رب‌گری‌یه خود به این نکته تصریح داشته است که به مفهوم شیء وارگی انسان و رابطهٔ مسخ شدهٔ او با خود و دیگر انسان‌ها باور ندارد، و در واقع آنچه محل اعتراض اوست فرایند عکس آن پدیده است، یعنی آن که ازاشیاء سلب هویت شده است، و جریان گسترده‌ای در ادبیات و هنر همواره کوشیده است اشیاء را نه چنان که هستند، بلکه با اسناد خصائل و صفات انسانی به آنها توصیف کند. دانشجویان ادبیات انگلیسی با سابقه این ایراد آشنایی دارند و می‌دانند که نخستین بار راسکین، هنرشناس قرن ۱۹ انگلیس، به گونه‌ای نظام‌مند پیرامون آن داد سخن داد، و اصطلاح «مغالطه انتساب رقت احساسات به‌اشیاء»، که وی واضع آن بود، و در واقع گونه دیگری از صناعت قدیمی «تشخیص» یا «زنده انگاری» است، از اعتراض او به اسناد صفات انسانی به طبیعت حکایت دارد. رب‌گری‌یه هم مثل راسکین عقیده دارد جهان مادی مقوله‌ای متفاوت با جهان انسانی است و هرگونه تلاش در جهت ایجاد تناظری میان این دو از یک شناخت نادرست مایه می‌گیرد. چنین است که به عقیده او اضطراب آنتوان روکانتن در تهوع سارتر و مورسو در بیگانه کامو، که از ناهمانندی میان انسان و اشیأ سرچشمه می‌گیرد، اضطرابی است کاذب و تراژدی حاصل از آن نیز به همان مقدار از واقعیت به دور است. نگرش رب‌گری‌یه، که اساس نظری «رمان نو» (nouveau roman) را می‌سازد، گونه‌ای اعتراض به رمان فلسفی بود، و در آن همه عناصر سنتی رمان نویسی مورد انکار قرار می‌گرفتند، و فقط «اشیاء» محدودیت پیدا می‌کردند. پیداست که این تلقی از جهان تا چه حد وامدار جریان پرنفوذ فلسفی دیگری، یعنی پدیده‌شناسی بوده است.

راست است که گلدمن در بیان چگونگی شکل‌گیری آثار ادبی بر نقش گروه‌های اجتماعی و پیوند آنها با یک جهان‌نگری تأکید می‌ورزد، و اهمیت خلاقیت فردی را چندان به جد نمی‌گیرد، و به همسانی هنر و ایدئولوژی بیش از حد ـ بیش از حد یک دیالکتیسین ـ بها می‌دهد، و ادبیات را آفریدهٔ گروه‌ها یا به زبان خود او «افراد فرافردی» (transindividuals) می‌داند، اما وی مسلماً منکر آن نیست که فراورده‌های ادبی نهایتاً عملی است فردی، و نه جمعی یا گروهی، یعنی همان فردی که وی او را در خدای پنهان «استثنایی» می‌خواند و ایدئولوژی طبقاتی نیز به وساطت او در متن یا فلان اثر هنری تحقق می‌یابد. «فرد استثنایی» محل تلاقی جهان‌نگری گروه و خلاقیت یا شناخت فردی است؛ ایدئولوژی طبقاتی در وجود اوست که بیشترین و بهترین منصه ظهور یا تبلور خود را پیدا می‌کند، آنگاه که از این منظر به مسئله نگاه کنیم، درمی‌یابیم طرح عنوان «قابله» بودن برای نویسنده مناسبت دارد بی آن که کنایه تعرضی و استخفاف‌آمیز دیوید کات را داشته باشد. آری، نویسنده به یک اعتبار حکم قابله را دارد، و این عنوانی است که قرن‌ها پیش، سقراط از اطلاق آن به خود می‌بالید: در امر زایش حقیقت باید به زایندهٔ آن یاری رساند. نویسنده نیز در کار ظهور مفاهیم اجتماعی و ایدئولوژیک، که متن عرصهٔ بروز آنهاست، دخالت و فرایند آن را تسهیل می‌کند. کار او در این مرحله با کار قابله تفاوت ماهوی پیدا می‌کند، زیرا مفاهیم ایدئولوژیک و جمعی از صافی فردیت و گزینش او عبور می‌کند. میانجیگری قابله طبعاً مکانیکی است. حال آن که وساطت هنرمند با لذات دیالکتیکی است چرا که او حامل منفعل ایدئولوژی نیست. به این ترتیب، هر اثر ادبی در عین جمعی بودن یگانه است، زیرا نشان فردیت نویسنده را بر خود دارد، بدیهی است تقلیل و در حقیقت تخفیف آثار ادبی به منظور برابر دانستن آنها با یک انگاره ایدئولوژیک از نگرشی مکانیستی و ساده‌انگارانه خبر می‌دهد، چنان که در آثار متاخر گلدمن نشانه‌هایی از آن پیداست؛ اما نظریه‌های ادبی و هنری برخاسته از یک ایدئولوژی الزاماً چنین نیستند، و بلکه به کار تحلیل بهتر جامعه‌شناس ادبیات و هنر می‌آیند. به قول جانتولف در تولید اجتماعی هنر «اثبات ایدئولوژیکی بودن سرشت هنر به‌معنای نادیده گرفتن نویسنده یا هنرمند نیست، و... انتقاد از نظریه ایدئولوژی غالباً هم برمبنای کژفهمی نظریه و هم درک نادرست از مفهوم خلاقیت استوار است.»

اتکاء تام و تمام به زیباشناسی، چنانکه شیوه فرمالیسم است، از ایراد و خطا به دور نیست. اعمال ملاک‌های صرفاً زیباشناختی به اثر ادبی بر پایه نگرش کانتی گونه‌ای مغالطه است. اگر حکم کانت در خصوص زیبایی طبیعی روا باشد، در حق آثار هنری و به ویژه ادبی که همه مصنوع انسان‌اند، و هر یک به ابزاری مجهز است، مصداق

پیدا نمی‌کند. بی آن که منکر ارزش‌های زیباشناختی یک غزل یا دو بیتی یا قصیده باشیم، نمی‌توان در این بدیهه تردید کرد که در ساخت آن زبان و نمادهای معهودی به کار رفته‌اند که سوای نظم نحوی خاص خود، در بردارندهٔ معانی و مفاهیم ویژه‌ای نیز هستند که برای جمع خاصی قابل دریافت است. رؤیت کلمات چیزی بیش از تماشای امر زیبای کانت است که فقط به وساطت حسیات صورت می‌پذیرد. حدود دریافت زیباشناسی در تجربه ادبی از مرزهای حسی فراتر می‌رود، و به حوزهٔ مفاهیم پا می‌گذارد. التذاذ ناب امر زیبا، به تعبیر کانت، به فرض آن که در عرصه طبیعیات و هنرهایی چون موسیقی یا نقاشی به اتکای حسیات، و برکنار از چالش مفاهیم، میسر باشد، در حوزه ادبیات که با واسطهٔ زبان عمل می‌کند، و سوای تصاویر، تصورات را نیز برمی‌انگیزاند، سخت پندارگرایانه است. حال که التذاذ همراه با ادراک دست می‌دهد منطقاً و ناخواسته پای ارزیابی و داوری به میان می‌آید. آن جا که پای تجربه حسی محض در میان است، همچون تجربه حاصل از تماشای یک چیز زیبا، به قضاوت نیازی نمی‌بینیم، چرا که عمدتاً به انگیزه ذوق عمل می‌کنیم. اما فرا رفتن از مرحله حسیات که به یاری مفاهیم صورت می‌پذیرد، و درک و شناخت را به دنبال دارد، برپایهٔ پیشداوری‌های ما، که هیچکس از دخالت آنها مصون نیست، ما را به ارزیابی سوق می‌دهد. اکنون، به جای آن که اثر ادبی را مقوله‌ای منتزع به شمار آوریم، به آن به چشم وسیلهٔ تبادلی میان نویسنده و خواننده نگاه می‌کنیم، با این فرض که هدف از نوشتن، به استثنای موارد بسیار معدود، نظیر خاطره‌نویسی و یادداشت، ارتباط با دیگران است. حتی راوی بوف کور هم برای نوشته‌اش مخاطبی دارد. می‌گوید: «من فقط برای سایه‌ام که به دیوار افتاده است می‌نویسم». فصل جالب «نوشتن برای کیست؟» از کتاب ادبیات چیست؟ سارتر، جواب مقنعی است به همان پرسش. اثر ادبی هنگامی وجود دارد که خواننده‌ای داشته باشد. تصور نوشتن بدون خواندن فکری است لغو.

به بیان زیبای مولوی:

هیچ خطاطی نویسد خط به فن
بهر عین خط نه بهر خواندن؟
هیچ کاسه‌گر کند کاسه تمام
بهر عین کاسه نی بهر طعام؟
هیچ کوزه‌گر کند کوزه شتاب
بهر عین کوزه نی بر بوی آب ؟
بلکه از بهر مهان و کهتران
که به فرجه وارهند از اندهان

پس اثر ادبی، مثل هر فراورده دیگر، بر دو مولفه مبتنی است: تولیدکننده و مصرف‌کننده؛ و مآلاً ادبیات به منزله یک عامل ارتباطی دو سویه عمل می‌کند.

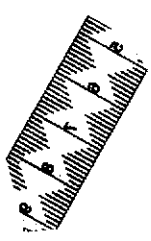
ادبیات یک فراورده یا پدیده اجتماعی یا، به تعبیر متداول در نزد جامعه‌شناس‌ها، یک نهاد اجتماعی است. همچنانکه ابزار ارتباطی آن، یعنی زبان، یک پدیدهٔ اجتماعی است. سوای بار اجتماعی لفظ ادب، که پیش از این بدان اشاره رفت، اصطلاحات فنی‌تری نظیر بیت، مصراع، وتد از پیوند اجتماعی ادبیات حکایت می‌کنند. نویسنده یکی از آحاد جامعه است، برآمده از قشر و طبقه اجتماعی مشخص، با گرایش‌های طبقاتی خاص؛ اثر او بازنمود زندگی است، که خود پدیده‌ای اجتماعی است. یافته‌های انسان‌شناسان نشان می‌دهد که ادبیات و هنر، به ویژه در جامعه‌های بدوی، نهادی در هم تنیده با آیین‌ها و مناسک و دین و جادو بوده است، چنانکه به گفته آلدف سیگفرید تامرس نهادهای هنری نه بر پایهٔ نهادهای اجتماعی استوارند، و نه حتی بخشی از آنها به حساب می‌آیند. آنها خود گونه‌ای از نهادهای اجتماعی‌اند، و با دیگر نهادها در تعامل‌اند. اکنون در پرتو یافته‌های انسان‌شناسی آگاهی یافته‌ایم که پدیدآورندگان نقاشی‌های دوران دیرینه سنگی خود شکارچیان حرفه‌ای بوده‌اند. از سوی دیگر، اما، می‌دانیم که این دیوارنگاری‌ها با انگیزهٔ تزیین محض یا صرفاً از سر فراغت و تفنن انجام نمی‌پذیرفته‌اند، بلکه بخشی از آیین جادوگری بوده است که، از دید انسان بدوی، نتایج کاملاً عملی بر آن مترتب بوده است. بدیهی است شکارگری که به برکت برخورداری از موهبت خاص جادوکاری و دیوارنگاری نیز می‌دانسته، برخوردار از امتیازاتی بوده که، دست کم، یکی از آنها معافیت از شکارگری بوده است.

با این وصف، تعامل میان ادبیات و جامعه استلزامات مشخص‌تری را دربردارد، نظیر نقش و وظیفهٔ ادبیات در قبال موقعیت‌های خاص اجتماعی و سیاسی. زاویه‌های فلسفی‌تر رویکرد جامعه‌شناسی به ادبیات، به ویژه مارکسیسم، نه تنها به مطالعه ارتباط ادبیات و جامعه می‌پردازد، که چگونگی و نوع رابطه را نیز لحاظ می‌کند، یعنی به توصیف محض پوزیتیویستی بسنده نکرده، ملاحظات اخلاقی و ایدئولوژیکی را نیز منظور می‌کند. دو منتقد سرشناس آمریکایی، رنه ولک و آستین وارن، در فصل نهم کتاب پرآوازه، اما به شدت محافظه‌کارانه خود، نظریهٔ ادبیات، که سعی در معرفی ادبیات به منزله مقوله‌ای مستقل و منتزع از جامعه دارد، اذعان دارند که ارتباط میان نویسنده و عوامل پشتیبان او، اعم از اشرافیت یا جماعت کتاب خوان، ارتباطی ساده و مکانیکی نیست. حمایت مالی و اجتماعی دربار و حاکمان وهنرپروران هرگز به معنای انفعال یا تسلیم محض از سوی هنرمندان نبوده است؛ در غیر این صورت، فردوسی و حافظ آثار خود را نمی‌سرودند. هنر و جامعه همواره بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته‌اند. هنرمند در همان حال که از فرهنگ و اقتصاد و دیگر روابط مادی جامعه شکل می‌پذیرد، به نوبه خود با تأثیر در ذوقیات و روحیات و زبان جامعه اثرگذار می‌شود. به گفته جورج ارول «عادات مردم و دیگر خصوصیات آنها را نه فقط شیوهٔ پرورش آنها که همچنین کتاب‌هایی که می‌خوانند شکل می‌دهد». بازآفرینی زندگی در هنر متضمن تحول زندگی در جامعه است، تا بدان جا که نمایش هنرمندانه بعضی از ابعاد دردناک و غیرانسانی جامعه زمامداران را ناگزیر از اتخاذ اصلاحاتی چند کرده است، هم چنان که آثاری نظیر شاهنامه در ارتقاً و ابقاً روحیه غرور ملی و روح قومی تأثیر به سزا داشته‌اند؛ نیز، از سوی دیگر، نمی‌توان تأثیر هنر ساده‌گیر و مبتذل به‌ویژه بر روحیات جوانان را نادیده گرفت.

دیدیم که تن بر سندیت آثار ادبی تکیه می‌کرد، و شرط ماندگاری ادبیات را سندیت آن می‌دانست. هم دیدیم که خود وی بیان داشته که مقدار سندیت کوتاه‌مدت آثار متوسط یا کم مایه بیشتر است. از این حکم، اما، نباید چنین نتیجه گرفت که آثار ادبی را باید به صرف حجیت و سندیت‌شان مطالعه کرد، اما چنان نیز نباید پنداشت که ادبیات به کار شناخت جامعه نمی‌آید. چنانچه بیاموزیم آثار ادبی را نه به مثابه اسناد تاریخی، که به منزلهٔ ادبیات بخوانیم، به محتوای اجتماعی آنها نیز پی خواهیم برد؛ طرفه آن که معرفتی که از این رهگذر نصیب ما می‌شود - چه دایر به شناخت روحیات و نفسانیات انسان و خلجان‌های روان او باشد، و چه متضمن دانشی اجتماعی - یگانه است، به گونه‌ای که در منابع دیگر قابل دسترسی نیست. انگلس، طی نامه‌ای به مارگارت هارکنس، بیان می‌دارد که دین او به کمدی انسانی بالزاک بیش از مجموعهٔ نوشته‌های مورخین و اقتصاددانان و آماردان‌های جامعه فرانسه در سال‌های ۱۸۱۶ تا ۱۸۴۸ است. بر این نکته می‌افزائیم که نسبت میان ادبیات و معرفت یا شناخت به غایت ظریف و پیچیده است، تا آن جا که نمی‌توان با مفاهیم فیلسوفان علم، نظیر اندازه‌گیری و برهان‌پذیری و آزمون‌پذیری و اثبات‌پذیری از آنها یاد کرد. شاید به صواب نزدیک‌تر باشد اگر آن را زندگی‌پذیر بدانیم. به این ترتیب، تأکید بر استقلال ادبیات با آن که نتایج سودمندی را در بر داشته و در طی چند دهه گذشته حتی عرصه‌های جدیدی را در شناخت بهتر ادبیات برروی ما گشوده است، اساساً دیدگاهی است محدود و مغالطه‌آمیز. اثر ادبی، خواه مؤید ساختار اجتماعی خود باشد، خواه نافی آن، به هر حال برآمده از درون آن جامعه است، و به همین دلیل آکنده از معانی فرهنگی.

ارتباط میان ادبیات و زیربنای اقتصادی، که اساس نگرش مارکسیستی هنر را تشکیل می‌دهد، محل نزاع فراوان بوده است. مارکس و انگلس به مناسبت‌هایی از تأثیر متقابل و انداموارهٔ‌ای زیربنا و روبنا یاد کرده‌اند، تا، در واقع، مرز میان دیالکتیک و نگرش مکانیکی را مشخص کرده باشند. از آن جمله، قول مارکس در مقدمه گروندریسه است که در آن به «تکامل ناهمگون» جامعه انسانی اشاره می‌کند، و عدم تناسب رشد مادی برخی دوره‌ها، مثلاً یونان باستان، با آثار ادبی و فرهنگی آنها را از همین رهگذر تبیین می‌کند.

انگلس هم در نامهٔ مورخ ۵ اوت ۱۸۹۰ به کنراد اشمیدت و همچنین در نامه‌ای به یوزف بلوخ، به تاریخ



۲۱ سپتامبر همان سال، در عین تأکید بر تقدم شیوه تولید و نقش آن در شکل‌گیری رو ساخت جامعه، از جمله ادبیات و هنر، از تأثیر عناصر روبنایی، نظیر اشکال مبارزه سیاسی و نهادهای حقوقی، در یکدیگر و شبکه پیچیده آن در زیربنا و تعامل این همه با یکدیگر یاد کرده است و می‌گوید: «شیوهٔ تولید است که مآلاً تعیین‌کننده روساخت است، اما هرگز نمی‌توان آن را به عنوان تنها عامل تعیین‌کننده به شمار آورد.» و در جای دیگر از همان نامه تأکید یک جانبه بر زیر ساخت اقتصادی را منبعث از ناپختگی و عدم بلوغ فکری می‌داند. عقیده به کنش متقابل زیربنا و روبنا که اساس دیالکتیک بر آن استوار است، چیزی است که به زعم دو نویسندهٔ صاحب نام کتاب کلاسیک نظریه ادبیات «تناقض» و «عدول از مواضع» محسوب می‌شود، و حال آن که این نگرشی است دایر به درک پیچیدگی‌های هستی انسان و تعامل آن با طبیعت؛ نگرشی که تصور مکانیکی و یکسویه و جبری از رابطهٔ ادبیات و جامعه را نفی می‌کند. اگر جز این بود، پیدایش آثار بزرگ ادبی و فرهنگی قابل تبیین نبود. برای نمونه، می‌دانیم بسیاری از آفرینش‌های هنری تحت تأثیر مواد مخدر، یا بر اثر بیماری، فقر، زندان، جنگ و نابسامانی‌های روانی و آشوب‌های اجتماعی و حتی حوادث طبیعی صورت پذیرفته‌اند. اکنون، اگر از منظری مکانیکی و ساده‌انگارانه و برپایهٔ یک علیت فیزیکی به تحلیل و تبیین آن پدیده‌ها و آثار نگاه کنیم، بالمره ناگزیر از آن خواهیم بود که یا حوادث طبیعی و بیماری و فقر و جنگ و مسکنت و پریشانی فکر را خوب و مقبول قلمداد کنیم، یا آن آفرینش‌های ادبی را بد و نامطلوب بخوانیم. به عبارت دیگر، رابطه یک به یک در خصوص توجیه پدیده‌های انسانی ندرتاً صدق می‌کند، اشعار حافظ و فردوسی و کیتس و شاملو، و رمان‌های بالزاک و دیکنز و پروست و هدایت و احمد محمود و گلشیری، و آثار خیال‌انگیز عرفا، و در یک کلام برخی فراورده‌های فرهنگی و تخییلی تاریخ هنر، در سیاه‌ترین و غیرانسانی‌ترین برهه‌ها تحقق یافته‌اند. کمینهٔ عقل سلیم نه در زشتی آن علت‌ها تردید می‌کند نه در زیبایی این معلول‌ها. برآمدن آثار بزرگ منحصر به آثار ادبی نیست؛ دوره‌های فشار و ترس شاهد ظهور نظریه‌های درخشان ادبی و زیباشناختی نیز بوده‌اند، چنان که جریان‌های مارکسیستی غیر ارتودکس، در دوره طولانی جزمیت حزبی، متأثر از شکست آرمان‌های انقلابی در کشورهای غربی، و در عین حال انحراف انقلاب در بلوک شرق، از چیزی که به زعم اینان نسخهٔ بوروکراتیک ماتریالیسم تاریخی بود، فاصله گرفتند، که ظهور سارتر و لوفور و آلتوسر در فرانسه، گرامشی و دلاولپه در ایتالیا و لوکاچ و کرش و گلدمن و ویلیامز، و بالاخص «مکتب فرانکفورت» آلمان از آن جمله بودند. پیدایش مفهوم جذاب «آشنایی‌زدایی» در نوشته‌های فرمالیست‌های روس و زبان شناسان پراگ در دهه بیست سده گذشته، همچنان که ظهور مفهوم «چند صدایی» باختین، که باید آن را آشتی میان فرمالیسم و مارکسیسم دانست و طرح مفهوم بسیار مهم «تأثیربیگانه گردانی» (Verfremdungseffekt) از سوی برشت در زمان چیرگی نازیسم، همه از تعامل پیچیده و غیرمکانیکی جامعه و فرد در تحقق جریان‌های فکری خبر می‌دهند.

حال که مشاهده کردیم ادبیات پدیده‌ای اجتماعی، و به بیان دقیق‌تر نهادی اجتماعی است، و کار جامعه‌شناس پرداختن به ادبیات به مثابه یک چنین نهادی است تا سرشت ایدئولوژیکی آن را آشکار سازد با پرسش مشخص‌تری رو به رو می‌شویم، و آن این است که منتقد ادبیات از یافته‌های جامعه‌شناختی چه استفاده‌ای در تحلیل و ارزیابی کار خود می‌برد؟ یعنی منتقد به فرض دسترسی به انبوهی از داده‌ها و اسناد تاریخی و جامعه‌شناختی چگونه از آنها در ارزیابی ادبیات سود خواهد برد؟ پرسش مهمی که در ابتدای کار قرار دارد تعیین ماهیت جامعه‌شناسی به عنوان یکی از علوم اجتماعی یا انسانی است. آیا قواعد و قوانین این علوم ماهیتاً همان عینیت علوم طبیعی را دارد؟ شمار کثیری از متفکرین، نظیر آگوست کنت، جان استوارت میل، جان دیویی، ارنست نیجل، اسکینر و مرتون بر این باور بوده‌اند که همانند دانستن اهداف، روش‌ها، مفاهیم و نظریه‌های علوم اجتماعی و علوم طبیعی نادرست است؛ و کشف قوانینی عام که در عین تبیین حوزه‌هایی از هستی پیشگویانه نیز باشند، چنان که در علوم طبیعی اساس کارست، در علوم انسانی ناممکن است. ما عجالتاً از بحث بر سر این موضوع صرف نظر می‌کنیم، و به این مسئله می‌پردازیم که عینیت مطلوب علوم فیزیکی هیچ گاه در علوم اجتماعی قابل حصول نیست، چرا که موضوع مورد مشاهده در جامعه‌شناسی تفاوت ماهوی با موضوع علوم طبیعی دارد. مشاهده‌گر در هر دو علم اگر چه واحد، یعنی انسان است، اما در علوم انسانی همیشه پای پیشداوری‌ها و مفروضات و علائقی در کار است که در علوم طبیعی مطرح نیست. انگیزه‌های اخلاقی و دخالت جهان‌بینی پژوهشگر علوم انسانی در جریان مطالعه او اثر می‌کنند، و از این رو عینیت به مقدار زیاد با ذهنیت آمیخته می‌شود. به این ترتیب، داعیه توصیفی بودن محض و پرهیز از صدور احکام هنجاری و داوری‌های ارزش مدار از سوی برخی نحله‌های جامعه‌شناسی پذیرفتنی نیست، حتی اگر دامنه کار خود را به «جامعه شناسی خرد» محدود کنند، و از قلمرو جامعه‌شناسی کلان، که با قانون‌مندی‌های عام جامعه بشری و تعمیم‌پذیری و آینده‌نگری مرتبط است، گریزان باشند. دانش جامعه‌شناسی یافته‌های خود را درباره پدیده‌هایی مثل جنگ، فقر، بیکاری، برده‌داری، استثمار، خشونت، بی‌سوادی، تبعیض نژادی و قومی و جنسیتی در اختیار ما می‌گذارد، و حتی اگر به شیوهٔ رایج در پوزیتیویسم از قضاوت ابا کند، ما این اختیار را داریم که به قضاوت و انتخاب دست بزنیم. جامعه‌شناس اثباتگرا و تحصلی‌اندیش اگر ابراز نظر و قضاوت فلسفی را نقض عینیت تفکر علمی و آمیختن آن به شائبه ایدئولوژی می‌داند، ما ملزم به اتخاذ چنان موضعی نیستیم. مردمان عادی یافته‌های جامعه‌شناسان را از صافی عقل سلیم، اگر نگوییم تأمل فلسفی می‌گذرانند، و بر آن پایه دست به عمل می‌زنند. به سخن دیگر، دانش توصیفی ـ اگر چنین چیزی وجود داشته باشد ـ به شناخت هنجاری تحول می‌یابد. انسان‌ها، به اقتضای خاستگاه‌های اجتماعی و نیازها و شناخت خود، دانش به اصطلاح توصیفی را مبنای هنجارهای زندگی خود قرار می‌دهند. برای نمونه، دانش مربوط به جامعه‌شناسی فمینیستی در نحله‌های زن باور و مردسالاران دو پاسخ کاملاً متفاوت برمی‌انگیزد؛ همچنین است نتیجه پژوهش‌های جامعه شناسی جنگ در مدافعین نظامی‌گری و سرمایه‌مداری از سویی و قشرهای متوسط و نظامیان رده پایین و کسبهٔ خرد از سویی دیگر. اکنون به پرسشی که در ابتدای این بخش مطرح کردیم بازمی‌گردیم: چگونگی کاربست یافته‌های تاریخی و جامعه‌شناسی به ادبیات. ما اکنون در پرتو پژوهش‌های تاریخی و مطالعات جامعه‌شناسی سال‌های اخیر به اطلاعات قابل ملاحظه‌ای در خصوص پاره‌ای تحولات، نظیر پیدایش تصوف، پیدایش دولت‌های ملی از حدود صفویه، شکل‌گیری طبقه متوسط از حدود مشروطه، استیلای سرمایه‌داری و جریان مدرنیزاسیون با سلطنت پهلوی‌ها و غیره دست یافته‌ایم. چگونه می‌توان این یافته‌ها را به خدمت ارزیابی آثار ادبی درآورد؟ اگر ملاک صرفاً بازتاب صادقانه و مستند آن رویدادها باشد، باید بپذیریم که آثار میرزاده عشقی و ایرج میرزا و اشرف‌الدین گیلانی و زین‌العابدین مراغه‌ای و طالبوف بر نوشته‌های حافظ و مولوی و خیام و شاملو و هدایت ترجیح دارند. به کمک جامعه‌شناسی می‌توانیم به بینش تراژیک، باستان گرا و شکست طلبانهٔ اخوان، یا سرخوردگی شاملو از مردم و روآوردن او به عشق، یاعرب ستیزی هدایت یا رواج شیوهٔ موسوم به جریان سیال ذهن در داستان نویسی، یا احیای گونه‌ای عرفان مدرن در شعر بعد از انقلاب، یا به‌کارگیری زبانی شخصی و کنار گذاشتن نمادهای قراردادی و معهود، در شعر بسیاری از شاعران معاصر و بیش از این پی ببریم؛ اما این دانش چه کمکی در تعیین ارزش ادبی آن آثار می‌کند؟ به عبارت دیگر، آیا داوری‌های ارزش‌مدار جامعه‌شناختی می‌توانند به داوری‌های ارزش مدار ادبی بیانجامند؟ این، البته، پرسش سهمناکی است و پاسخ به آن ملاحظات فراوانی را می‌طلبد.

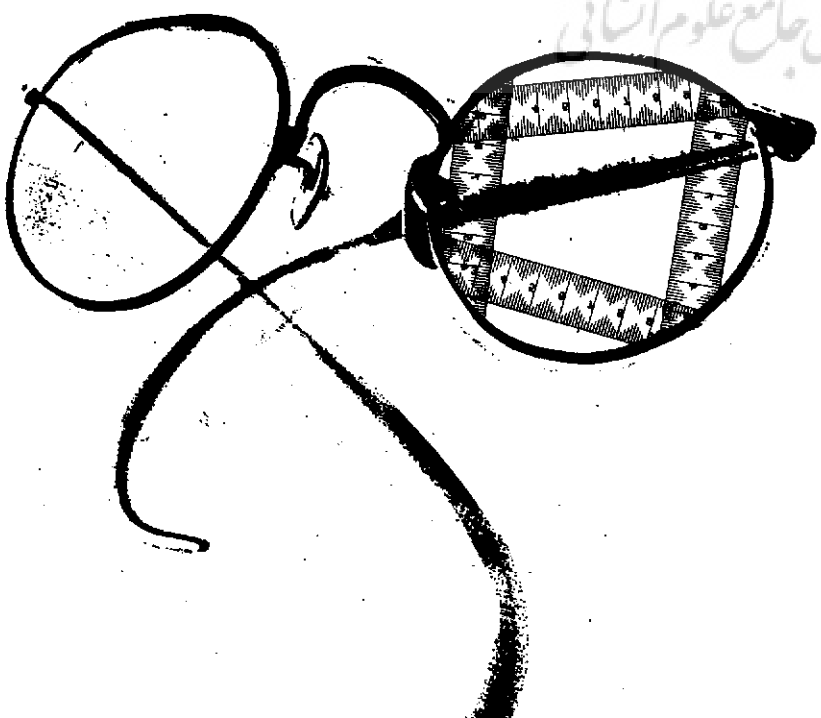
نخست آن که جامعه‌شناسی می‌تواند به ما بگوید چرا نویسنده چنین نگرشی به جهان دارد، یا چرا فلان تلقی از طبیعت یا جامعه یا انسان یا هستی در فلان دوره نگرش غالب و در بهمان دوره کمرنگ و باز در دوره‌ای دیگر به‌کل غایب است. وقوف ما بر اطلاعات جانبی بر مقدار التذاذ ما می‌افزاید. آنچه اصحاب فرمالیسم و هنر برای هنر از آن غفلت می‌ورزند آن است که، همان گونه که پیش از این نیز آوردیم، قیاس میان زیبایی طبیعی و زیبایی ادبی مغالطه‌آمیز است. شاید چنین است که معرفت علمی و دخالت مفاهیم در افزایش لذت ما از امر زیبا بی‌حاصل، بلکه مخل باشد؛ اما برخورداری از دانش‌های گوناگون دریافت زیباشناختی ما از یک پدیده ادبی را نه تنها کاهش نمی‌دهد، که افزایش می‌بخشد. درک آثار

دشوارفهم ،مثلاًقصیده«ترسائیه»خاقانی‌یامرثیه‌های دوئینوی ریلکه یا سرزمین ویران الیوت یا اولیس جویس، بـه دانـش معـتـنـابـهی، دسـت‌کـم در واژه‌شـنـاسـی و اسطوره‌شناسی،نیاز دارد. در واقع، دلیل مراجعه ادب‌دوستان به منابع گوناگون برای کسب اطلاعات بیشتر پیرامون فلان اثر گسترده‌تر کردن دامنه التذاذ است. فهم اشارات و کنایات و اشراف بر پاره‌ای مفاهیم فلسفی و فکری و رویدادهای تاریخی و اجتماعی صرفاً به منظور انباشتن بر بار دانش مجرد فرد نیست، بلکه به کار التذاذ بیشتر از اثر ادبی می‌آید. آنچه رولان بارت «ادبیت» نامیده است نه همان زیبایی محض است که موقوف به دریافت حسی باشد؛ درک ادبیت از حسیات به معقولات فرا می‌رود و دخالت مفاهیم را می‌طلبد، و این از آن جهت است که در ادبیات با زبان و ذهنیت و فرهنگ، و لاجرم با معنا سر و کار داریم. ما با دیدن یک منظرهٔ زیبا، یا شنیدن آوایی خوش یا استشمام رایحه‌ای دل‌انگیز هرگز نمی‌پرسیم معنای آن چشم‌انداز یا این بو چیست؟ اما حتی پس از خواندن آن چیزی که «شعر آبستره» نامیده‌اند، نخستین چیز که به ذهن‌مان متبادر می‌شود معناست. به سخن دیگر، ادبیت اثر از دو مولفه فرم و معنا ساخته می‌شود. آن اثر ادبی، نظیر بعضی از اشعار ادیت سیتول یا رمبو یا رُی کمپبل که مضمون را تقریباً به تمامی فدای موسیقی می‌کند از ادبیت به دور می‌افتد، و آن که با طرح مضامین سخیف یا به قصد آوازه‌گری از پرداخت زیباشناختی اثر خود غفلت می‌کند باز به ادبیت مطلوب دست نمی‌یابد. می‌بینیم که باز به همان موضوع قدیمی ولی نامکرر شکل و محتوا رسیده‌ایم.

علاوه بر آن، دانش تاریخ و جامعه‌شناسی است که به ما امکان می‌دهد دریابیم چرا ادب فارسی در پایان سده ششم و آغاز سده هفتم هجری، در پی حمله ترکان غز، یا در دوران صفویه، دچار فترت و به تعبیری انحطاط شد. سوای ملاحظات سبک شناختی، باز به برکت علوم اجتماعی است که به علل پیدایش سبک متکلف و متصنع هندی پی می‌بریم. اگر حماسه اثه‌ئید ویرژیل را در قیاس با ایلیاد هومر روگرفتی غیراصیل می‌بینیم، و اگر رمان شوروی را به ویژه در زمان سلطه ژدانوفیسم بسیار کم مایه‌تر از رمان‌های قرن نوزدهم روسیه می‌دانیم، بخشی از این داوری را که در قالب صفاتی نظیر فترت و انحطاط و تصنع و تکلف بیان می‌شود مرهون مطالعات تاریخی و جامعه‌شناختی هستیم. به تعبیر دیگر، درک زیباشناختی ما از درک معرفتی ما جدا نیست. صرف وقوف بر چگونگی تعین یک پدیده، که از رهگذر شناخت متقن علمی حاصل می‌شود، دامنهٔ التذاذ زیباشناختی ما را وسعت می‌بخشد. فرزانگی پشتوانهٔ التذاذ است. هر داوری، در وهله نخست، موقوف به شناخت شیٔ مُدرَک است، و شیٔ مُدرَک ما، یعنی ادبیات، به خلاف باور نوکانتی‌ها و صورت گرایان، جهانی مستقل و منتزع و قائم‌به‌ذات نیست. فاعل شناسایی یا مُدرِک، یعنی منتقد، با شناخت بهتر ریشه‌ها و پیوندهای موضوع خود بر چیستی آن بیشتر وقوف می‌یابد، و همین ارزیابی زیباشناختی او را تقویت می‌کند، و این یعنی پیوند میان جامعه‌شناسی و نقد ادبی. پس منتقد خود را به دانش مجهز می‌کند، و آن گاه با مقیاس‌های زیباشناختی به سراغ ادبیات می‌رود. همان گونه که اثر ادبی فی‌نفسه یافت نمی‌شود، انسان فی‌نفسه هم به طریق اولی وجود ندارد، مگر در مُثل افلاطون. انسان ، به بیان درست سارتر، همیشه «درموقعیت» قرار دارد، همین قرار گرفتن در موقعیت تلقی و داوری او را شکل می‌بخشد. طعم مطبوع‌ترین غذا، اگر بدانیم جان‌مان را می‌ستاند، در ذائقه‌مان خدشه وارد می‌کند؛ در مثال کانتی ابتدای گفتار، حلاوت لمیدن بر چمنزار نیمروز تابستان به مرارت تبدیل می‌شود اگر به‌یاد آوریم که در آن نقطه عزیزی را از دست داده‌ایم. ما به‌درستی نمی‌دانیم نرون چه مقدار در نواختن ویولن تبحر داشته، و اصلاً داستان ویولن‌نوازی او پس از به آتش کشیدن بخشی از رم و انهدام مخالفینش راست است یا نه، اما این اجرا، همچون اجرای موسیقی در عرشهٔ کشتی تایتانیک مشرف به غرق، یقیناً چندان گوش‌نواز نبوده است.

در پرتو دانش جامعه‌شناسی و تاریخ است که می‌توانیم به ارزیابی آن دسته از نظریاتی بپردازیم که هنرمند را موجودی غیرزمینی و هنر را فراورده‌ای در عداد وحی و الهام و به‌دور از شمول جامعه و تاریخ معرفی می‌کند، و بر لغوبودن آنها آگاهی یابیم. گسستگی، انزواطلبی و جامعه‌ستیزی هنرمند، که موافق نگرش‌های غیرتاریخی، ذاتی اوست، از رهگذر پژوهش‌های جامعه‌شناختی معنا و مفهوم می‌یابد. جامعه‌شناسی به ما می‌گوید که تحولات تاریخی راه را برای ظهور چنین پندارهایی هموار کرده است. یک تحول مهم، ظهور فردگرایی (Individualism) است که از اواسط قرن هجدهم با سرمایه‌داری و رشد آن شدت و گسترش می‌یابد، و پایگاه اجتماعی بالنسبه پایدار و وجاهت اجتماعی مقرر، و نتیجتاً امنیت او را متزلزل ساخت. حمایت معهودی که تا پیش از شکل‌گیری بازار سرمایه‌داری از سوی دربار و حکمرانان و کلیسا در حق هنرمند و نویسنده اعمال می‌شد سبب می‌شد تا آنها در ساختار اجتماعی خود جذب شوند، و علاوه بر آن از شأن و مقامی شایسته برخوردار باشند. در چنان شرایطی، اینان الزاماً خود را مطرود جامعه و مخالف نظم آن نمی‌دیدند، بلکه در برابر دریافت مزد از حامیان اشرافی، به ویژه در محافل ادبی و مراکز فرهنگی، احساس سربلندی و تعلق خاطر می‌کردند. اینان یقیناً مصداق قول سعدی در گلستان بودند که می‌گوید «هنرمند هر کجا رود قدر بیند و در صدر نشیند.» پس می‌توان دید که انزوا و بیگانگی نویسنده از جامعه، که لوکاچ با عنوان «مسئله **تونیوگروگر**» از آن یاد می‌کند، پدیده‌ای است کاملاً تاریخی و قانون‌مند. در پرتو این معرفت، شناخت ما از آثاری نظیر، تونیوگروگر، مرگ در ونیز، «اعجوبه خردسال»، دکتر فاوستوس، سمفونی مردگان، ژان کریستف دقیق‌تر و بر اثر آن، التذاذ ما عمیق‌تر می‌شود. همچنین است حال مفهوم «شاعران نفرینی»، که از سوی ورلن با اشاره به شکاف فزایندهٔ میان نویسندگان و عامه مردم در فرانسه قرن نوزده باب شد، شکافی که به زعم او، از یک سو، حاصل حسد مردمان عادی به قریحهٔ شاعران، و از سوی دیگر هراس زمامداران از حقیقت جویی اینان بود.

با این همه، نباید چنین پنداشت که هنرمند و نویسنده، در دوره‌های پیش از ظهور سرمایه‌داری نوین، به صرف تعلق داشتن به فلان قشر یا گروه اجتماعی، از شرایط آرمانی برخوردار بوده است. هنرمند دوره‌های پیشین نیز، تحت فشارهای مالی و دیگر تنگناها ناچار از آن بود که آفرینش خود را طبق خواستهٔ حامیان خود به انجام رساند. دامنه این خواسته‌ها تا آن جا بود که اینان



تا قرن پانزدهم میلادی حتی در انتخاب نوع رنگ نیز دخالت می‌کردند. در انگلیس هم حمایت پادشاه و کلیسا از نویسندگان که از سده‌های چهارده و پانزده آغاز شده بود، حمایت اشراف را در قرن بعد به همراه داشت. ماهیت متون ادبی در عصر فئودالیسم از پیوند نزدیک میان نویسنده و قیم او به شدت تأثیر می‌پذیرفت. هجویه فردوسی در نکوهش محمود غزنوی و همچنین حبسیات مسعود سعد از تبعات همین قضیه‌اند، و از آن گویاتر طنز تلخ عبید زاکانی است که از زبان «لولی» به پسر خود پند می‌دهد «رسن بازی تعلم» کند و «سگ از چنبره رهانیدن» بیاموزد، و گرنه او را به مدرسه می‌گذارد تا «علم مرده ریگ ایشان [اهل علم]» را فراگیرد و عمری در افلاس و نکبت بگذراند! نیز حال غرق کردن اهل قلم در پی استیلای هلاکو بر بغداد، که مطابق رأی او «در آفرینش زیادت‌اند»، و «آرامشی» که از آن پس بر آن خطه حکمفرما می‌شود، از دیگر مصادیق آسیایی این پدیده‌اند. به این ترتیب، می‌توان دید که نقد ادبی از جامعه شناسی بی نیاز نیست؛ همچنان که از روان‌شناسی. معیار داوری زیباشناختی یک اثر ادبی شاید خود آن اثر باشد؛ اما غالباً با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شویم که نقد متنی محض پاسخ‌گوی آنها نیست. و این مسئله‌ای است که به ویژه در متون کلاسیک با آن روبه‌رو هستیم. در این حال، منتقد اجتماعی یا تاریخی است که با توضیح چگونگی وقوع آن دشواری به رفع آن کمک می‌کند، و به این ترتیب در ارزیابی ادبی مؤثر می‌افتد.

به این ترتیب نه اثر ادبی پدیده‌ای درخود است و نه پدیدآورندهٔ آن. همچنین است حال نقد ادبی. پرباری بیشتر نقد ادبی و غنای ارزیابی‌های آن، بی‌تردید وامدار دیگر حوزه‌های معرفت انسانی، از جمله جامعه‌شناسی، است.

منابع :

استاینر، جورج. «گئورگ لوکاچ و پیمان او با شیطان»، ترجمه عزت‌الله فولادوند، نگاه نو، ۱۲ (بهمن ـ اسفند ۱۳۷۱)، صص ۹۹-۸۲.

جورج امری. جورج لوکاچ ترجمه عزت‌الله فولادوند. تهران: سمر، ۱۳۷۲، صص ۸۶-۷۲.

زرین کوب عبدالحسین. نقد ادبی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹. ج ۱، فصل ۵.

ضیف شوقی. تاریخ ادبی عرب .العصر الجاهلی، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴، صص ۱۷-۳.

گلدمن، لوسین. فلسفه و علوم انسانی، ترجمه حسین اسدپور پیرانفر. تهران: جاویدان، ۱۳۵۷. فصل‌های ۲ و ۱.

نقد تکوینی، ترجمه محمدتقی غیاثی. تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۹، ص ۷.

لیشتهایم، جرج. لوکاچ ترجمه بهزادباشی. تهران امیرکبیر، ۱۳۵۱، فصل‌های ۸ و ۶ و ۵.

ولف جانت. تولید اجتماعی هنر، ترجمهٔ نیرهٔ توکلی. تهران: مرکز، ۱۳۶۷، فصل‌های ۳-۱.

ولک رنه. تاریخ نقد جدید ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷، ج۴، بخش اول، فصل ۲.

Bourdieu,Pierre . *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste.* cambridge: Harvard University Press , 1984 , p. 587.

Caute David. *Collisions* . London: Quartet, 1974, ch. 17-18.

Daiches, David. *Critical Approaches* to *Literature*.New York: W.W.Norton, 1956, ch.18.

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976, pp.27-34. Hauser, Arnold. "Propaganda, Ideology, and Art", Istran Meszaros , ed. *Aspects of History and Class Consciousness.* London: Routledge and kegan Paul , 1971, pp. 128-51.

__. *The Social History of Art* . London : Routledge and kegan paul, 1973, Vol 1, pp.17,22-5.

Hoggart, Richard. "Contemporary Cultural Studies : An Approach to the Study of Literature and Society" , Malcolm Bridbury and David Palmers, eds. *Contemporary Criticism* .London : Edward Arnold, 1970, ch.7.

Hough, Graham. *An Essay on Criticism* . Newyork: W.W.Norton, 1966,ch.5.

Lange, Victor. *The Classical Age of German Literature: 1740-1815.* London: Edward Arnold, 1982, pp.16-30.

Leavis F.R. *The Common Pursuit* Harmond sworth: Penguin, 1966, pp.182-204. Lukacs, Georg. *Writer and Critic and Other Essays.* London: Merlin, 1970, pp. 25-81.

__.*The Theory of the Novel* . London : Merlin, 1978, pp.11-23.

__ .*The Meaning of Contemporary Realism.* Lon: Merlin, 1972, pp. 19,81,48

Marx, Karl. *Grundrisse.* tr. Martin Nicolaus . Harmonds worth: Penguin, 1974, pp.110-11.

__. *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, ed.D.J.Struik. New York: International publishers, 1964, p.140.

__ and Frederick Engels. *Selected Correspondence.* Moscow: Progress, 1975.

Morgenbesser, Sidney. "Is It a Science? " Dorothy Emmet and Alasdair MacIntyre, eds. *Sociological Theory and Philosophical Analysis.* London : Macmillan , 1972, ch .2.

Orwell, George . *Collected Essays: Journalism and Letters*, eds. Sonia Orwell and Ian Angus. Harmondsworth: Penguin, 1968, Vol.1, p.222.

Schoecking, Levin L. *The Sociology of Literary Taste.* chicago : chicago University Press, 1966, pp.6-8.

Wellek Rene and Austin Warren. *Theory of Literature* . Harmond sworth: Penguin, 1976, ch.9.

Wollheim, Richard. *Art and Its Objects.* Harmondsworth: Penguin, 1970, pp. 164-67.

بلقیس سلیمانی