یادداشتهای انتقادی

نوشتهٔ برتولت برشت
ترجمهٔ مجید مددی

۱. مقالات گئورگ لوکاچ

من گاهی دچار شگفتی شده‌ام که چرا برخی از نوشته‌های گئورگ لوکاچ با وجود مطالب بسیار باارزشی که در آنهاست حاوی چیزی ناخشنودکننده هم هست. او با اینکه معمولاً با اصلی منطقی و استوار مطلب خود را آغاز می‌کند، ولی می‌توان احساس کردکه اندیشهٔ او تا اندازه‌ای از واقعیت دور است. او افول رمان بورژوایی را از جایگاه رفیع آن، یعنی هنگامی‌که بورژوازی هنوز طبقه‌ای مترقی بود، موردمطالعه قرار می‌دهد؛ و با وجود احترامی که برای رمان‌نویسان معاصر قائل است، دست‌کم تا آنجا که این نویسندگان از الگوی کلاسیکِ رمان بورژوایی پیروی می‌کنندو حداقل به شیوه‌ای ظاهراً رئالیستی می‌نویسند در آثار آنها نیز نوعی روند افول و انحطاط مشاهده می‌کند. وی به‌هیچ‌وجه قادر نیست در آثار این نویسندگان رئالیسمی برابر با رمان‌نویسان کلاسیک بیابد، به‌ویژه از لحاظ ژرفا، وسعت و ستیزه‌جویی، ولی چگونه می‌توان انتظار داشت که آنها در این‌خصوص از طبقهٔ خود فراتر روند؟ آنها به‌ناگزیر به روند انحطاط در تکنیک رمان گواهی می‌دهند. البته مهارتهای تکنیکی فراوانی وجود دارد؛ ولی مسئله اصلی آن است که تکنیک به شکل غریبی تکنیکال شده است ــ یا به عبارت دیگر مستبد و خودکامه گشته است. نوعی کیفیت فرمالیستی به آرامی و موذیانه حتی به درون انواع رئالیستی نگارش که بر الگوی کلاسیک مبتنی‌اند، نفوذ می‌کند.

در اینجا برخی از جزییات بس عجیب و نادرند. حتی آن نویسندگانی که می‌دانند نظام

سرمایه‌داری آدمیان را فقیر، حیوان‌صفت و مکانیکی می‌کند، و به همین دلیل بر ضد آن مبارزه می‌کنند، خود ظاهراً جزیی از همان روند بینواسازی‌اند: زیرا چنین می‌نماید که آنها هم در آثار خود به ارتقاء و پیشرفت انسان آن‌طور که باید و شاید علاقه‌مند نیستند، او را به درون حوادث پرتاب می‌کنند، زندگی درونی او را به مثابهٔ چیزی *بی‌اهمیت* معرفی می‌کنند و غیره. گویی کار آنها نیز دلیل‌تراشی و توجیه وضعیت موجود است. [زیرا] آنها خود را با «پیشرفت» علم فیزیک تطابق می‌دهند؛ علیت محض را به‌سود علیت آماری رها می‌کنند، آن‌هم با فراموش کردنِ فردِ انسان به مثابهٔ هسته یا عاملی علّی و بسنده‌کردن به سخنرانی پیرامون گروههای بزرگ و پرشمار. آنها حتی ــ به شیوهٔ خودشان ــ اصل عدم قطعیت شرودینگر (Schrodinger) را پذیرفته‌اند. [بدین‌معنی] که مشاهده‌گر را از اقتدار و تواناییش محروم می‌کنند و با اعتبار بخشیدن به خواننده او را بر ضد خودش بسیج می‌کنند، گزاره‌هایی صرفاً ذهنی طرح می‌کنند که عملاً وجه ممیزه آنهایی است که آن را ساخته‌اند. (ژید، جویس، دوبلین*). انسان می‌تواند در تمام این مشاهدات به لوکاچ تأسی کند و بر اعتراضات او صحّه بگذارد.

ولی حال نوبت پرداختن به فروض مثبت و سازندهٔ برداشت لوکاچ است. او با یک اشاره تکنیک «غیرانسانی» را می‌زداید. او به گذشته، به اجدادمان روی می‌آورد و عاجزانه از نوادگان منحطشان می‌خواهد تا به نیاکان خود تأسی جویند. آیا نویسندگان با انسانِ غیرانسانی‌شده روبه‌رو شده‌اند؟ آیا زندگی معنوی این انسان ویران شده است؟ آیا او هستی خویش را با سرعتی غیرقابل تحمل پشت سر نمی‌گذارد؟ آیا تواناییها و ظرفیت منطقی او تضعیف شده است؟ آیا دیگر رابطهٔ میان چیزها آن‌طور که باید قابل رؤیت نیست؟ در برابر تمام اینها فقط کافی است که نویسندگان نسبت به استادان کهن وفادار بمانند، در آثار خود زندگی معنوی غنی و پرباری ترسیم کنند، روند پرشتاب رویدادها را با روایت آهسته و تدریجی کُند کنند، فرد را دوباره به مرکز صحنه آورند، و غیره. در اینجا آموزشهای مشخص لوکاچ تدریجاً به زمزمه‌ای مبهم کاهش می‌یابند. اینکه پیشنهادات او غیرعملی است کاملاً بدیهی است. طبیعتاً کسی که معتقد است اصل اساسی [نظریه] لوکاچ درست است، نمی‌تواند در این‌مورد دچار شگفتی شود. پس چاره چیست، هیچ راه‌حلّی وجود ندارد؟ چرا، هست. طبقهٔ بالندهٔ جدید، این راه را نشان می‌دهد. این راهی به عقب نیست، و به عوض روزهای خوش گذشته، با روزهای بد آینده مرتبط است. این

---

* آلفرد دوبلین (Alfred Doblin) (۱۹۵۷-۱۸۷۸) رمان‌نویس آلمانی از طرفداران مکتب اکسپرسیونیسم و عینیّت نو (Neue Sachlichkeit). اثر عمده او به نام (Berlin Alexanderplats) که تحت تأثیر جویی و دوس پاسوی نوشته شده بود، در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت.

راه‌حل متضمن برچیدن تکنیکها نیست، بلکه هدفش تکامل آنهاست. انسان با پا پس کشیدن از توده‌ها دوباره انسان نمی‌شود، بلکه با بازگشت به آنها است که انسان بودن خود را بازمی‌یابد. توده‌ها خصلت غیرانسانی خود را به دور می‌ریزند و در این راه آدمیان دوباره صفات انسانی خود را به دست می‌آورند. با این تفاوت که آنها دیگر همان انسانهای قبلی نخواهند بود. این راهی است که ادبیات بایستی با خشم و غضب در پیش گیرد، به‌ویژه حال که توده‌ها هر چیزِ باارزش و انسانی را به‌سوی خود جلب کرده‌اند و مردم را بر ضد غیرانسانی کردن [انسانها] به وسیلهٔ نظام سرمایه‌داری در مرحلهٔ فاشیستی آن، بسیج کرده‌اند. این عنصر تسلیم و رضا، کناره‌گیری و اتوپیای ایدئالیستی است که هنوز دزدانه در نوشته‌های لوکاچ به‌کمین نشسته ــ البته او بی‌تردید بر آن فائق خواهد آمد ــ همان عنصری‌که نوشته‌های او را، که در کل ارزش بسیار دارد، ناخوشایند ساخته است؛ زیرا این گمان را برمی‌انگیزد که وی بیشتر طالب بهره‌مندی از لذت و خوشی است تا مبارزه، یعنی به جای پیشروی و پیشتازی، به دنبال راه فرار است.

۲. پیرامون ویژگی فرمالیستی نظریهٔ رئالیسم

ماهیت فرمالیستی نظریهٔ رئالیسم با این حقیقت اثبات می‌شود که نه تنها منحصراً بر فرم چند رمان بورژوایی متعلق به قرن پیش متکی است (به رمانهای تازه‌تر فقط تا آنجا اشاره می‌شود که آنها تجلیات نمونه‌هایی از همان فرم محسوب می‌شوند)، بلکه همچنین منحصراً بر نوع یا ژانر *رمان* استوار است. ولی دربارهٔ شعر غنایی و نمایشنامه (درام) چه می‌توان گفت؟ اینها دو ژانر ادبی هستند که به‌ویژه در آلمان موقعیت ممتازی کسب کرده‌اند.

من لحن شخصی بحث خود را حفظ می‌کنم، تا از این طریق مضمون و مایهٔ استدلال خویش را فراهم آورم. فعالیت من، چنانکه خود آن را از نظر می‌گذرانم، بسیار متنوعتر از آن چیزی است که نظریه‌پردازان رئالیسم گمان می‌برند. آنها تصور کاملاً یک سویه‌ای از من ترسیم کرده‌اند. در حال حاضر من روی دو رمان، یک مجموعهٔ شعر، یک نمایشنامه کار می‌کنم. یکی از دو رمان تاریخی است و نیازمند پژوهشی وسیع در زمینهٔ تاریخ روم؛ این رمان اثری طنزآمیز است. البته همه می‌دانند که رمان عرصه و قلمرو برگزیدهٔ نظریه‌پردازان ماست. بدون آنکه قصد نیش و کنایه داشته باشم باید بگویم که کار روی این اثر، *کار و کاسبی جناب آقای ژولیوس سزار*، به هیچ‌وجه لطف آنها را نصیب من نخواهد کرد. چپاندن مجموعه‌ای از تخاصمات شخصی در صحنه‌های طولانی و پر زرق و برق سالن پذیرایی، یعنی همان رویه‌ای که رمان‌نویسان قرن نوزدهم از تئاتر

وام گرفتند، به‌درد من نمی‌خورد. برای بخشها و قطعه‌های طولانی سبک خاطره‌نویسی را به‌کار می‌گیرم. به تجربه دریافته‌ام که در بخشهای دیگر تغییر نقطه‌نظر و راوی امری ضروری است. مونتاژ نقطه‌نظرهای دو مؤلف خیالی، نقطه‌نظرخودم را شامل می‌شود. به‌گمانم اتخاذ این شگرد نمی‌بایست به امری ضروری و اجتناب‌ناپذیربدل می‌شد، و فی‌الواقع نیز به‌نحوی با الگوی موردنظر جور نیست. ولی در عمل معلوم شد که این تکنیک از لحاظ تماس و تسلط بر واقعیت ضروری است، و من نیز در اتخاذ آن انگیزه‌هایی کاملاً رئالیستی داشتم. از سوی دیگر، نمایشنامه‌ای که روی آن کار می‌کنم، شامل مجموعه‌ای از صحنه‌هاست که زندگی مردم در حکومت نازیها را به تصویر می‌کشد. تاکنون بیست و هفت صحنه از این نمایشنامه را نوشته‌ام. برخی از آنها، اگر یک چشم را ببندیم، نسبتاً با الگوی نامعیّن «رئالیستی» جور درمی‌آیند. و بقیه نه ــ آن‌هم به این دلیل مضحک که بسیار کوتاهند. بنابراین، کل اثر به‌هیچ‌وجه با آن [الگو] متناسب نیست. [با وجود این] من آن را نمایشنامه‌ای رئالیستی می‌دانم و در نوشتن آن از نقاشیهای بروگل (Breughel) روستایی بیشتر چیز یاد گرفتم تا از رساله‌هایی که دربارهٔ رئالیسم نوشته شده است.

به سختی جرأت می‌کنم در مورد دومین اثر صحبت کنم، اثری که زمان درازی روی آن کار کرده‌ام. مسایلی که این اثر با آنها درگیر است بسیار پیچیده‌اند. حال آنکه واژگان مورداستفاده در زیباشناسی رئالیسم ــ به‌ویژه در وضع کنونی‌اش ــ بسیار فقیر و ابتدایی است. دشواریهای صوری این اثر بسیار بزرگند و من باید دائماً الگوهایی جدید بسازم. کسی که مرا در حال کارکردن ببیند فکر می‌کند که من فقط به مسایل صوری دلبسته‌ام. ولی من این الگوها را می‌سازم زیرا در آرزوی آنم که واقعیت را بنمایانم. تا آنجاکه به اشعار غنایی من مربوط می‌شود، باز هم سعی کرده‌ام نقطه‌نظر رئالیستی را رعایت کنم. ولی احساس می‌کنم که انسان اگر بخواهد [چیزی] دربارهٔ آن بنویسد بایستی بی‌نهایت محتاط باشد. از سوی دیگر، در رمان و نمایشنامه است که بسیار چیزها می‌توان دربارهٔ رئالیسم آموخت.

در حالی که [برای نگارش رمان *ژولیوس سزار*] توده‌ای از مجلدات تاریخی را ورق می‌زنم (آنها به چهار زبان نوشته شده‌اند، همراه با ترجمه‌هایی از دو زبان باستانی) و انباشته از تردید، تلاش می‌کنم حقیقت تاریخی خاصی را معلوم سازم، چنانکه گویی در تمام مدت حجابها را از دیدگانم می‌زدایم، تصوّر مبهمی از رنگها در پس ذهنم دارم و حسِ فصل خاصی از سال؛ در این حال، عباراتی بدون کلام می‌شنوم، ایماها و اشارتهایی بدون معنا می‌بینم، دربارهٔ دسته‌بندیهای زیبای چهره‌ها و نقشهایی بی‌نام فکر می‌کنم، و از این قبیل. تصویرها به غایت نامشخصند،

به هیچ‌وجه برانگیزاننده نیستند و شاید چنانکه به‌نظر من می‌رسند، تصنعی‌اند. ولی به‌هرحال وجود دارند. [این نشانی از این واقعیت است] که «فرمالیستی» که در درون من است فعال است. همان‌طور که معنا و اهمیت شرکت *خاکسپاری کلودیوس* به آرامی در من ظاهر می‌شود و من لذّت خاصی را در این کشف تجربه می‌کنم، با خود می‌اندیشم: اگر کسی بتواند فصلی بسیار بلند، شفاف، بی‌پرده و خزان‌زده که براساس نوعی منحنی نامنظم بسط می‌یابد و خط سرخی از خلال آن می‌گذرد! شهر رم به سیسرون دموکرات مأموریت کنسولی می‌دهد و او هم دستور منع کلوپهای مسلح دموکراتیک را می‌دهد؛ و آنها نیز به شرکتهای خاکسپاری بدل می‌شوند؛ برگها در فصل خزان طلایی‌اند. مراسم تدفین یک فرد بیکار ده دلار خرج برمی‌دارد؛ پس هر فردی می‌کوشد در این شرکتها آبونه شود، حال اگر مردن او زمان درازی طول بکشد، ضرر خواهد کرد. ولی خط موجی زمان کامل است؛ برخی اوقات این شرکتها به‌طور ناگهانی به اقدامات مسلحانه دست می‌زنند؛ سیسرون را از شهر بیرون می‌کنند؛ او متحمل خسارات زیاد می‌شود؛ ویلای او در آتش می‌سوزد؛ ویلایی که میلیونها می‌ارزد؛ چند میلیون؟ بگذار ببینم ــ نه ــ طرح این نکته در این قسمت رمان بی‌ربط است. در ۹ نوامبر نود و یک قبل از میلاد اعضای کلوپهای خیابانی کجا بودند؟ «آقایان من نمی‌توانم ضمانتی بدهم» (سزار). روشن است که من در مراحل اولیهٔ نگارش رمان خود هستم.

از آنجا که هنرمند دایماً سرگرم موضوعات صوری است، از آنجا که او دایماً در کار آفرینش صورتها است، آدمی باید منظورش از *فرمالیسم* را عملاً و با دقت تعریف کند، [زیرا] در غیر این‌صورت حرفش هیچ معنایی برای هنرمند نخواهد داشت. اگر کسی بخواهد هر آنچه را که آثار هنری را غیرواقعی می‌کند *فرمالیسم* بنامد، پس ــ اگر درک متقابل و تفاهمی وجود داشته باشد ــ شخص نبایستی مفهوم فرمالیسم را صرفاً برحسب عوامل زیباشناختی تعریف کند. [بدین‌معنی] که فرمالیسم در یک سو و مضمون‌گرایی در سوی دیگر. چنین تقابلی یقیناً بسیار ابتدایی و متافیزیکی است. اگر بر آن صرفاً برحسب زیبایی‌شناسی بنگریم، مفهوم فرمالیسم واجد هیچ مشکلی نخواهد بود. برای نمونه، اگر کسی عبارتی نادرست ــ یا نابه‌جا ــ به‌کار برد، آن‌هم صرفاً به این دلیل که با قافیه جور درمی‌آید، تردیدی نیست که او یک فرمالیست است. ولی ما آثار فراوانی از نوع غیررئالیستی داریم که کیفیت غیررئالیستی آنها از اتکای افراطی به فرم نتیجه نمی‌شود.

ما می‌توانیم در عین ارائه تعریفی کاملاً قابل فهم از فرمالیسم، به خود این مفهوم معنایی عملی‌تر، بهره‌زاتر و ژرفتر ببخشیم. تنها کافی است که برای لحظه‌ای نگاه خود را از ادبیات

برگرفته و متوجهٔ زندگی روزمره سازیم. در آنجا فرمالیسم به چه معناست؟ برای نمونه این عبارت را در نظر می‌گیریم: *او به‌طور صوری محق است* که به معنای آن است که او در واقع محق نیست، ولی برحسب صورت چیزها و تنها برحسب همین صورت محق است. یا این عبارت: *مشکل از لحاظ صوری حل شده است*، یعنی مشکل در واقع حل نشده است. و یا این جمله: *این‌کار را برای حفظ صورت ظاهر کردم* که معنی سرراست آن این است: کاری که کردم خیلی مهم نبود، من همان کاری را می‌کنم که تمایل به انجام آن دارم، ولی صورت ظاهر را حفظ می‌کنم زیرا به این طریق بهتر می‌توانم آنچه را که می‌خواهم، انجام دهم. زمانی که می‌خوانم: «لیاقت و کفایت رایش سوم تنها روی *کاغذ* مسلم و در حد کمال است»، متوجه شوم که این مورد خاصی از فرمالیسم سیاسی است. مانند ناسیونال سوسیالیسم که سوسیالیسمی صوری است ــ نمونه دیگری از فرمالیسم سیاسی. در این موارد، ما با معنای افراطی فرم یا صورت سروکار نداریم.

اگر ما مفهوم فرم را به این شکل تعریف کنیم، هم قابل فهم خواهد شد و هم مهم. در این‌حال، اگر به قلمرو ادبیات بازگردیم (بی‌آنکه قلمرو زندگی روزمره را کاملاً فراموش کنیم)، می‌توانیم به واسطهٔ موقعیت ممتاز آن نقاب از چهرهٔ بسیاری آثار به واقع فرمالیستی برگیریم و هویت حقیقی آنها را مشخص سازیم ــ حتی آن آثاری که فرم ادبی را بر محتوای اجتماعی ارجح نمی‌شمارند، ولی مع‌هذا با واقعیت [اجتماعی] تطابق ندارند. ما حتی می‌توانیم آثاری را که فقط به لحاظ فرم رئالیستی‌اند برملا سازیم. این گونه آثار بسیار فراوانند.

با بخشیدن چنین معنایی به مفهوم فرمالیسم، معیاری به دست می‌آوریم که با پدیده‌هایی چون هنر *آوانگارد* [یا پیشتاز] برخورد کنیم. زیرا پیشتاز یا طلایه‌دار ممکن است سپاهیان را در مسیر عقب‌نشینی به بن‌بست هدایت کند. همچنین ممکن است آنقدر جلوتر گام بردارد که سپاه اصلی نتواند او را دنبال کند، زیرا از چشم‌انداز محو شده است، و خطراتی از این دست. بدین‌ترتیب ویژگی غیرواقعی پیشتاز آشکار می‌شود. اگر او از بدنه اصلی جدا شود، می‌توانیم تعیین کنیم چرا، و [یا] به چه وسیله‌ای می‌توان آن دو را به هم پیوست. می‌توان *ناتورالیسم* و برخی از انواع *مونتاژهای آنارشیستی* را با نتایج و آثار اجتماعی خود آنها مواجه ساخت، یعنی با نشان دادن اینکه آنها صرفاً نشانهای ظاهری چیزها را منعکس می‌کنند و نه پیچیدگیهای علّی و ژرفتر اجتماعی را. بدین‌ترتیب معلوم می‌شود بسیاری از آثار ادبی که اگر برحسب فرم خود داوری شوند انقلابی جلوه می‌کنند، ماهیتی کاملاً رفرمیستی دارند، تلاشهایی صرفاً صوری که فقط روی *کاغذ* راه‌حل ارائه می‌دهند.

چنین تعریفی از فرمالیسم به نوشتن رمان، شعر غنایی و نمایشنامه نیز یاری می‌دهد ــ و در

نهایت، یک بار و برای همیشه با تکلیف سبک خاصی از نقد ادبی فرمالیستی پیوند خود را روشن می‌سازد، سبکی که ظاهراً فقط به عناصر صوری توجه دارد و همهٔ همّ و غمّش صرف بررسی شیوه‌های خاصی از نگارش، منحصر به ادواری خاص، می‌شود؛ سبکی که می‌کوشد، به‌رغم نیم‌نگاهش به گذشتهٔ تاریخی، همهٔ مشکلات آفرینش ادبی را صرفاً براساس عناصر و عوامل ادبی حل و فصل کند.

رمان بزرگ و طنزآمیز جویس به نام *اولیس*، در کنار استفاده از سبکهای متفاوت نوشتاری و ویژگیهای غیرمتعارف دیگر، حاوی آن به اصطلاح تک‌گویی درونی نیز هست. زنی خرده بورژوا صبح روی تخت دراز کشیده و فکر می‌کند. افکار او مغشوش، بی‌نظم و در هم و برهم است. این فصل تنها به لطف آثار فروید نوشته شده است. حمله‌هایی که این نوشته متوجه نویسنده‌اش کرد، همانهایی بود که در روزگار خودش فروید از آنها در عذاب بود. سیل حملات همین‌طور جاری شد: الفیه و شلفیه، لذت بیمارگونه از آلودگی و کثافت، بیش از اندازه بها دادن به حوادث زیر ناف، فساد اخلاق و غیره. حیرت‌انگیز آنکه برخی از مارکسیستها با این مزخرفات همراه شدند و در تنفر شدیدشان برچسب «خرده‌بورژوا» را نیز اضافه کردند. تک‌گویی درونی به عنوان روشی فنی نیز مورد انتقاد قرار گرفت و رد شد؛ ظاهراً به این دلیل که روشی فرمالیستی است. من هرگز نتوانستم دلیل این انتقاد را بفهمم. اینکه احتمالاً تولستوی کار را به شکل دیگری پیش می‌برد، دلیل آن نیست که روش جویس مردود قلمداد شود. انتقادها آنقدر سطحی تدوین شده‌اند که انسان می‌پندارد اگر جویس برای تک‌گویی خود صحنهٔ مشاوره با یک روانکاو را برگزیده بود، آنوقت همه‌چیز درست و سر جایش بود. ولی در واقع، تک‌گویی درونی روشی است که نمی‌توان آن را به آسانی به کار گرفت و تأکید بر این نکته بسیار مفید و ضروری است. برخلاف آنچه به‌طور سطحی به‌نظر می‌رسد، بدون استفاده از شگردهای بسیار دقیق (از نوع فنی آن) تک‌گویی درونی به‌هیچ‌وجه واقعیت، یعنی کلیت و جامعیت اندیشه یا تداعی معانی را بدون این شگردها، تک‌گویی‌درونی نیز بازنمایی نمی‌کند. نمونهٔ دیگری از همان روشهای صرفاً صوری خواهد بود که بایستی از آن پرهیز کنیم، ــ یعنی نوع دیگری از تحریف واقعیت. این مسأله‌ای صرفاً صوری نیست که بتوان آن را با شعار «بازگشت به تولستوی»، حل کرد. ما یک بار موردی از تک‌گویی درونی به شیوه‌ای صرفاً صوری داشته‌ایم که آن‌را بسیار برجسته هم ارزیابی کرده‌ایم، یعنی مورد توخولسکی*.

* کورت توخولسکی (Kurt Tucholsky) (۱۸۹۰-۱۹۳۸) مُبَلغ و رمان‌نویس انقلابی دورهٔ وایمار و سردبیر

برای بسیاری از مردم یادآوری اکسپرسیونیسم، به خاطر آوردنِ ایمان به عقاید و افکار آزادیخواهی است. خود من هم در آن موقع مخالف «حدیث نفس» (self-expression) به عنوان نوعی رسالت هنری بودم (نگاه کنید به آموزشهایی به هنرپیشگان در اثر من به نام Versuche). من نسبت به آن رویدادهای دردناک و آشفته‌ساز که در آنها شخصیتها «از خود بی‌خود» می‌شدند، مشکوک بودم. حس و حالت این «تجربهٔ اکسپرسیونیستی» چیست؟ به‌زودی مشخص شد که این افراد صرفاً خود را از قید دستور زبان آزاد ساخته‌اند، نه از قید [نظام] سرمایه‌داری. واسلاو هاچک (Hasek) به خاطر رمان *شوایک (Schweik)* مورد ستایش فراوان قرار گرفت. اما من معتقدم که نفس آزادسازی نیز بایستی همواره جدی گرفته شود. امروزه بسیاری از مردم هنوز از مشاهدهٔ تهاجم و یورش همه‌جانبه به اکسپرسیونیسم ناراحت می‌شوند، زیرا آنها می‌ترسند که هدف از این حملات، به‌واقع سرکوب آزادسازی باشد ــ آزادسازی خویشتن از قوانین محدودکننده و دست و پاگیر، مقررات کهنه‌ای که به قید و پابند تبدیل شده است؛ اینکه هدف از این حمله‌ها حفظ آن روشهای تشریحی است که مناسب حالِ زمینداران است حتی پس از آنکه خود زمینداران از صفحه روزگار محو شده‌اند. در این مورد می‌توان از سیاست نمونه‌ای ذکر کرد: اگر می‌خواهی با توطئه مقابله کنی، بایستی انقلاب را بیاموزی نه تکامل تدریجی را.

بدون تردید، ادبیات، برای آنکه فهمیده شود، بایستی در [روند] تکاملی‌اش در نظر گرفته شود که منظور من از آن تکامل ادبیات به دست خود نیست. در این صورت می‌توان مراحل ویژهٔ تجربه و آزمون را مشخص کرد که طی آنها دورنما یا چشم‌انداز ما تقریباً به شکل غیرقابل تحملی محدود می‌شود، در این مراحل است که آثار یک سویه، یا بهتر بگویم، کم‌سویه، ظاهر می‌شود، و اِعمال و کاربست نتایج قبلی مسئله‌ساز می‌شود. برخی تجربه‌ها به هیچ تبدیل می‌شود و بی‌ثمر می‌ماند و برخی میوه‌های دیررس یا خشکیده به‌بار می‌آورد. انسان هنرمندانی را می‌بیند که زیر بارِ مصالحشان خم شده‌اند. افراد با وجدان که حجم وظایفشان را می‌بینند، شانه از زیر بار مسئولیت خالی نمی‌کنند، و با این همه برای انجام آن هم شایستگی لازم را ندارند. آنها معمولاً متوجه خطاهایشان نمی‌شوند؛ برخی اوقات دیگران به‌طور همزمان، مسایل و خطاها را مشاهده می‌کنند. و هستند کسانی که کاملاً مجذوب مسایل معینی می‌شوند ــ ولی همهٔ آنها هم سرابی دست‌نیافتنی را دنبال نمی‌کنند. جهان حق دارد که نسبت به این اشخاص

ادامه از صفحه قبل

(Die Veltbuhne) (عرصهٔ زیبا).

ناشکیبا باشد و از این حق هم استفاده کافی می‌برد. اما در عین‌حال اگر از خودشکیبایی نشان دهد نیز کاری به‌حق کرده است.

در هنر شکست نیز همچون موفقیت نسبی یک واقعیت است. واقعیتی که متافیزیسینهای ما بایستی آن را درک کنند. آثار هنری ممکن است به‌سهولت با شکست روبه‌رو شوند؛ برای آنها رسیدن به موفقیت بسیار مشکل است. یکی به دلیل فقدان احساس خاموش می‌شود، دیگری به دلیل فشار بیش از حد احساسات. [درحالی که] سومی خود را، نه از باری که بر دوش او سنگینی می‌کند، بلکه از احساس عدم آزادی رها می‌سازد. چهارمی وسایل و ابزار را می‌شکند زیرا زمان درازی عامل بهره‌کشی از او بوده است. جهان نیازی ندارد احساساتی باشد. باید به شکست اعتراف کرد؛ ولی باید از آن این نتیجه را گرفت که ادامهٔ مبارزه ممکن نیست.

برای من اکسپرسیونیسم نه صرفاً نوعی «دکان شرم‌آور» است و نه نوعی انحراف. چرا؟ زیرا من به هیچ‌وجه آن را صرفاً یک «پدیده» به حساب نمی‌آورم و برچسبی هم به آن نمی‌زنم. واقع‌گرایانی که مایل به آموختن و دیدن رویهٔ عملی چیزها هستند، می‌توانند از آن بسیار بیاموزند. برای آنها راهی برای بهره‌گرفتن از آثار اشخاصی مانند کایزر (Kaiser)، اشترن‌برگ (Sternberg)، توللر (Toller) و گورینگ (Goering) وجود دارد.* صراحتاً بگویم خودِ من آنجا که مسایل مشابه مسایل من مطرح می‌شوند بهتر و راحتر می‌آموزم. بی‌پرده بگویم، من با دشواری بیشتر (مطالب کمتری) از تولستوی و بالزاک می‌آموزم. آنها مجبور بودند بر مسایل دیگری [جز آنکه برای من مطرحند] چیره شوند. به علاوه ــ اگر بتوانم این اصطلاح را به‌کار برم ــ اکثر آنها بخشی از گوشت و پوست من شده بودند. طبیعتاً من این اشخاص و شیوه‌ای را که آنها برای تحقق رسالت خویش به‌کار می‌گیرند، تحسین می‌کنم. انسان می‌تواند از آنها هم بیاموزد. ولی مصلحت آن است که به تنهایی با آنها برخورد نکنیم، بلکه در کنار نویسندگان دیگری چون سویفت و ولتر که رسالتهای دیگری دارند، [با آنها روبه‌رو شویم]. آنگاه تفاوت در هدف آشکار می‌شود و می‌توانیم آسانتر انتزاع لازم را به عمل آوریم و با آنها از دیدگاه خودمان برخورد کنیم.

پرسشهایی که ادبیاتِ از لحاظ سیاسی متعهد عصر ما، با آنها روبه‌روست دارای آن‌چنان تأثیری بوده‌اند که مسأله خاصی را بسیار برجسته ساخته‌اند ــ مسئله پریدن از یک سبک ادبی به

* گئورگ کایزر، لئو اشترن‌برگ، ارنست توللر و رینهارد گورینگ نمایشنامه‌نویسان و نویسندگان اکسپرسیونیست دورهٔ پس از جنگ جهانی اول بودند.

سبکی دیگر در چارچوب اثری واحد. این امر به شیوه‌ای کاملاً عملی به وقوع پیوسته است. ملاحظات سیاسی و فلسفی در شکل بخشیدن به کل ساختار [ادبی] ناکام مانده و پیام به صورتی مکانیکی درون طرح گنجانیده شده است. معمولاً مسائل مربوط به «ویراستاری» یا «دخالت مؤلف در متن» به صورتی «غیرهنری» درک شده است ــ آن‌هم به‌نحوی که غیرهنری بودن ماهیت طرح داستان که نکات مربوط به ویراستاری بر آن مبتنی است، نادیده گرفته شده است. (به‌هرحال طرحها همواره هنری‌تر از دخالتهای مؤلف محسوب شده‌اند.) در اینجا شکاف کاملی به‌چشم می‌خورد. در عمل دو راه حل ممکن وجود دارد: یا دخالتها می‌تواند در طرح حل شود یا طرح در آنها که در این‌صورت دخالتها شکلی هنری می‌یابند. ولی هر دو، هم طرح و هم دخالتها می‌توانند شکلی هنری داشته باشند (که در این‌مورد دخالتها به‌طور طبیعی دیگر دخالت نخواهند بود). چنین راه‌حلی ظاهراً نوعی نوآوری‌است. ولی می‌توان الگوهای قدیمیتر را هم مثال زد که کیفیت هنری آنها چون و چرا ندارد؛ مثلاً قطع نمایش به وسیلهٔ همسرایان در تراژدی یونان. تئاتر چین هم برخوردار از فرمهای مشابهی است.

مسئلهٔ شمار کنایه‌ها و تلمیحات لازم در توصیف و اینکه [اثر] بیش از حد تجسمی است و یا به حد کافی تجسمی نیست، می‌تواند عملاً مورد به مورد سنجیده شود. در برخی آثار می‌توانیم، به نسبت پیشینیانمان، با کنایه‌های کمتری هم موفق شویم. ولی تا آنجا که به روانشناسی مربوط است، موضوع اینکه آیا می‌توان از نتایج تازهٔ تثبیت‌شدهٔ علم استفاده کرد، مسأله‌ای است که ارتباطی به ایمان و عقیده ندارد. [تنها] درموارد مشخص است که می‌توان فهمید آیا طرح و ترسیم شخصیتی با ترکیب کردن و استفاده از بینشهای علمی اصلاح می‌شود یا نه، و یا آنکه شیوهٔ خاص استفاده از این بینشها درست است یا نه؟ ادبیات را نمی‌توان از به‌کارگیری و استفاده از مهارتهای تازه کسب‌شده توسط انسان معاصر بازداشت؛ مهارتهایی از قبیل ثبت همزمان، انتزاع شجاعانه و ترکیب سریع. اگر قرار است برخورد علمی به‌کار گرفته شود، توانایی خستگی‌ناپذیر علم موردنیاز است تا بتوان در هر مورد خاص نتیجهٔ به‌کارگیری هنری این مهارتها را ارزیابی کرد. هنرمندان دوست دارند راه میان‌بُر را انتخاب کنند، جادوگرانه چیزها را از هوا بگیرند و راه خود را کمابیش آگاهانه از میان بخشهای بزرگی از فرایندی پیوسته بگشایند. نقد، حداقل نقد مارکسیستی، بایستی به‌گونه‌ای مشخص و از روی روش و قاعده و خلاصه به‌شکل علمی، در هر مورد انجام شود. سخنان بیهوده و لغو، صرفنظر از اینکه چه لفظی به‌کار گرفته شود، هیچ کمکی نمی‌کند. در هیچ شرایطی ممکن نیست رهنمودهای لازم برای ارائهٔ تعریفی علمی از رئالیسم را صرفاً از آثار ادبی استخراج کرد. (برای مثال، مانند تولستوی

باش ــ ولی بدون نکات ضعف او! مانند بالزاک باش ــ ولی فقط سعی کن بـه روز بـاشی!).
رئالیسم فقط پرسشی رویاروی ادبیات نیست: رئالیسم یک پرسش و مسئله سیاسی ـ فلسفی و عملی منظم است و باید بر همین اساس توضیح، تبیین و به‌کارگرفته شود ــ یعنی به مثابهٔ یک مسئلهٔ عام بشری.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* *Aesthetics and politics*, Verso, NLB, 1977, pp. 68-79.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی