Archive of SID

مفاهیم ادبیات واقع‌گرایی

پرویز معتمدی آذری
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

تاریخ وصول: ۸۳/۸/٤
تاریخ تأیید نهایی: ۸۳/۱۱/۵

چکیده

ادبیات واقع‌گرا، اساس ادبیات نوین عصر حاضراست که سعی در نمایاندن واقعیت دارد. تا پیش از جنگ جهانی دوم، مبارزه میان فاشیسم و ضد فاشیسم تعیین کنندهٔ زندگی اجتماعی و سیاسی بود. پس از شکست فاشیسم به نظر می‌رسید که مبارزه میان سوسیالیسم و سرمایه‌داریِ امپریالیستی بار دیگر بر عرصهٔ سیاست جهانی حاکم شده باشد و طراحان جنگ سرد، بر آن بودند که بشریت را به دو اردوگاه متخاصم گروه‌بندی کنند. اینک پس از شکست جبههٔ سوسیالیسم، امپریالیسم یکه‌تازی می‌کند و فاشیسم نیز دیگر باره در حال شکل‌گیری است. برای نقد ادبیات واقع‌گرا وسپس نوگرا، باید مسایل قاطع مربوط به ریخت (فرم) و دیالکتیک ذاتی آنها را در نظر گرفت. این وقایع سیاسی به گونه‌های مختلف بر ادبیات این دوره سایه افکنده‌اند و نویسندگان در آثارشان یا با آن بانگ همنوایی سر داده‌اند، یا برای رهایی، راه ناهنجاری‌های روانی را برای شخصیت‌های داستانی‌شان برگزیده‌اند و یا سرانجام متوصل به پوچی‌گرایی شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات واقع‌گرا، هستی‌شناسی، بی‌خدایی، تک‌گویی درونی، دردشناسی روانی.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

دربارهٔ نقد ادبیات معاصر، دو خط فکری متفاوت وجود دارد: نخست این که برخی منتقدان ادبیات نوگرا اظهار می‌دارند، شگردهای سنتی واقع‌گرایی بیانگر واقعیات زمان ما نیست. از آن سو نمایندگان واقع‌گرایی سوسیالیستی اظهار می‌دارند، شکوفایی واقع‌گرایی سوسیالیستی، واقع‌گرایی بورژوایی را به تماشاخانهٔ تاریخ سپرده است.

مشکل این دو برداشت، که نقطهٔ مقابل هم‌اند، در این است که این‌ها تنها به ادبیات نوگرای بورژوایی چشم دوخته‌اند و جنبه‌های پر معنای زندگی اجتماعی، فرهنگی و ادبی را در نظر نمی‌گیرند. هر دو برداشت عمیقاً از شرایط اجتماعی زمان ما سرچشمه می‌گیرند، زیرا مبارزه میان سوسیالیسم و سرمایه‌داری همچنان واقعیت بنیادین عصر ماست. بنابراین از ادبیات و نقد ادبی چنین انتظار می‌رود که واقعیت را بازتاب دهد، البته این به آن معنا نیست که هر اثر هنری و یا هر رویداد فرهنگی مستقیماً از این مبارزه نشأت می‌گیرد. اصل شکل‌دهندهٔ یک دوره، خود را به ریخت‌های(قالب‌های) گوناگون متجلی می‌سازد. اگر در ادبیات مدرن مبارزهٔ میان سرمایه‌داری و سوسیالیسم تنها اصل شکل‌دهندهٔ عصر ما باشد ، پس وابسته ساختن پدیده‌های روزمره یا حتی روندهای طولانی تر این مبارزه ، گمراه کننده خواهد بود. برای نمونه، پیش از آغاز جنگ جهانی دوم، این مبارزه تنها میان سوسیالیسم و سرمایه‌داری نبود که الگوی زندگی اجتماعی و سیاسی را تعیین می‌کرد، بلکه مبارزهٔ اصلی میان فاشیسم و ضد فاشیسم بود. پس از شکست فاشیسم، به نظر می‌رسید که مبارزه میان سوسیالیسم و سرمایه‌داری بار دیگر بر عرصهٔ سیاست جهانی حاکم شده باشد. طراحان جنگ سرد بر آن بودند که بشریت را به دو اردوگاه متخاصم گروه‌بندی کنند. اینک با فروپاشی شوروی و پیروزی امپریالسیم، دوباره فاشیسم در حال شکل‌گیری است. نیروهای نوینی هم پدیدار شدند که با سیاست‌هایی که منجر به وقوع جنگ سوم می‌شد، مخالفت می‌کردند، و به این ترتیب مراحل رشد جنبش‌های صلح‌جویانه آغاز شد.

یک اثر هنری ممکن است از دید درونمایه‌ای و ساختاری رک و بی‌پرده باشد، ولی با این وجود دستخوش تعبیرهای متفاوت ویا ناهمگرا گردد. نهاد واقع‌گرایی و نوگرایی یا نهاد جنگ و صلح از این جمله‌اند. باید دانست که آگاهی به زمان حال، روشنگر گذشته است. به روشنی مشاهده می‌شود که آنچه امروز رخ می‌دهد، برایند نیروهای پویای نهانی دیرینه است. پس از دوران واقع‌گرایی بزرگ در نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم، دوران آثار نسبتاً متوسط فرا رسید. همچنین ملاحظه می‌شود که اوجگیری بحران اقتصادی سرمایه‌داری (۱۹۲۹) موجب پیدایش واقع‌گرایی نوین شد. این بحران به تهاجم بشر دوستانه علیه امپریالیسم انجامید. ریشه‌های ملی این جنبش و اشکال بیان هنری و ادبی آن بسیار متنوع است، ولی از دیدگاه زمان معاصر، جنبه چشمگیر آن مبنای مشترک ایدئولوژیکی این تهاجم بشر دوستانه است. چون کافی است که آثار نویسندگانی چون هاینریش مان و توماس مان را در نظر بگیریم، تا مراد از این مبنای مشترک دریافته شود. از این روست که واقع گرایی بورژوایی معاصر، نمایانگر تداوم این تهاجم است.

در ضمن لازم به یادآوری است که از دورهٔ ادبی واقع‌گرایی (رئالیسم) که از اواسط سدهٔ نوزده آغاز می‌شود همچنان تا دورهٔ ادبی مدرن در سدهٔ بیستم، در این نیم قرن، شماری از نویسندگان می‌زیستند که برخی از آنان هم‌چنان به سبک واقع‌گرایی وفادار مانده بودند. کافکا، توماس مان، روبرت موزیل و گوتفرید بن از این گروه‌اند که آنان را «سنت‌گرایان مدرن» اطلاق می‌کنند.

بحث و بررسی

ایدئولوژی واقع‌گرایی

مسأله‌ای که در ادبیات بورژوایی امروزی مطرح می‌شود، دل‌مشغولی انسان و ارزش‌های صوری و تأکید بر سبک و فن ادبی است. البته نوشته‌های نو تا اندازه‌ای خود را از آثار سنت‌گرا (منظور آثار نویسندگان همدورهٔ ماست که به سبک واقع‌گرایی سدهٔ گذشته وفادار مانده‌اند، مانند کافکا، توماس مان، روبرت موزیل، گوتفرید بن و مانند این‌ها) متفاوت ساخته است. برای نقد این گونه ادبیات، باید مسایل قاطع ریخت (فرم) و دیالکتیک ذاتی آن‌ها را در نظر گرفت. البته در دو قطبی کردن این ادبیات نباید مبالغه کرد، چون تفاوت‌های روش‌گرایی و مبانی ناهمگرا را که زیربنا و تعیین‌کنندهٔ سبک‌های متفاوت‌اند، کمرنگ می‌سازد، برای نمونه، شیوهٔ نگارش تک‌گویی درونی در آثار توماس مان و سایر نویسندگان هم‌دورهٔ او را در نظر می‌گیریم. در رمان ***لوته در وایمار***، نوشتهٔ توماس مان، این شیوه صرفاً طرحی تکنیکی است که به نویسنده این امکان را می‌دهد تا جنبه‌های گوناگون دنیای درون قهرمان داستان (گوته) را که به گونه‌ای ناگفته مانده بود، بکاود و هستهٔ شخصیت او و پیچیدگی وابستگی‌اش را با گذشته، حال و حتی آینده بکاود. تک‌گویی با نهایت قدرت هنری سروده شده است: این تک‌گویی توالی دقیقاً طرح‌ریزی

www.SID.ir

Archive of SID
شده‌ایست که به تدریج تا هستهٔ شخصیت قهرمان داستان نفوذ می‌کند. در آثار اولیهٔ دورهٔ مدرن، هر شخص یا رویدادی که آنی در جریان ذهنی می‌درخشند و سپس ناپدید می‌شوند، سنجیده و دقیق، در طرح کلی داستان، جایگاه معینی دارند. شیوهٔ ارائهٔ شخصیت، هر اندازه غیر قراردادی باشد، سبک نگارش نیز به همان شیوهٔ داستان سنتی است. عامل تعین کنندهٔ سبک یک اثر مشخص ادبی، هدف نویسنده است که منجر به تعیین ریخت و قالب می‌شود.

در اینجا دید هستی‌شناسانهٔ انسانی در ادبیات مدرن، که حاکی از تنهایی ذاتی بشر است، مطرح می‌شود. بشر موجودی تنها، غیر اجتماعی و ناتوان از برقراری ارتباط با دیگران است. به گفتهٔ توماس مان «این تنهایی خاص یک نویسنده یا یک متفکر یا شماری انسان سرخورده و تنها نیست، بلکه واقعیت اساسی و گریزناپذیر هستی بشر است. انسانی که به این گونه ترسیم شده، ممکن است با سایر افراد تماس برقرار کند، اما تنها به شیوه‌هایی سطحی و تصادفی» (اشتانسل،۱۹۸۱، ص۵۵). این تنهایی اساسی بشر با آن تنهایی فردی که در ادبیات رئالیسم سنتی دیده می‌شود، متفاوت است؛ تنهایی در ادبیات واقع‌گرایی سنتی وضع ویژهٔ انسانی است که به سبب شخصیت یا شرایط زندگی خود در آن نهاده شده است.

تنهایی ممکن است مشروط به علل عینی باشد، مانند قهرمان تراژدی سوفوکل که به جزیرهٔ خالی لمنوس رانده شد. یا مشابه رابینسن کروزوئه که بر اثر حادثه‌ای به چنین سرنوشتی دچار شد. یا ممکن است به علل ذهنی و مولود ضرورت درونی باشد، مانند گریگور *سامسا* قهرمان داستان تمثیلی **مسخ**، یا داستان ***گزارشی برای یک آکادمی*** یا یوزف *کا*. در رمان **محاکمه** و یا قهرمان داستان **مرگ در ونیز** نوشتهٔ توماس مان. اما این تنهایی به طور کلی همواره فقط یک بخش یا مرحله، یک اوج یا فرود زندگی یک جامعه است. تقدیر چنین افرادی مشخصه پاره‌ای از تیپ‌های بشری در شرایط ویژهٔ اجتماعی یا تاریخی است. در کنار و در ورای تنهایی آنان، زندگی همگانی، جدایی و همگرایی سایر افراد بشر، همچنان جریان دارد. کوتاه سخن این‌که تنهایی آنان تقدیری اجتماعی است و نه یک وضعیت و ایستمان جهان شمولی بشری.

گونهٔ مدرن تنهایی به مثابهٔ یک ایستمان جهان شمولی بشری، مشخصهٔ نظری و عمل مدرنیسم رو به ابتذال است. هایدگر وجود بشر را «پرتاب شدن به زندگی» توصیف کرده است. این گفته به این معناست که بشر نه تنها اساساً ناتوان از برقراری روابط با اشیاء و اشخاص بیرون از خود است، بلکه تعیین اصل و هدف وجود بشر نیز امکان‌ناپذیر است. بشری که به این گونه ترسیم شده، فاقد تاریخ است. نفی تاریخ در ادبیات مدرن در دو شکل متفاوت دیده می‌شود:

شخصیت اثر محدود به تجربه‌های حسی خویش است و هیچ‌گونه واقعیت بیرونی و یا محاطی را که متأثر و یا مؤثر از او شود، برای او و ظاهراً برای آفریننده‌اش وجود ندارد.

او فاقد هر گونه معنا یا ژرفاً «به هستی پرتاب شده» است. وی در اثر تماس با جهان کمال نمی‌یابد. وی نه به جهان شکل می‌بخشد و نه به وسیلهٔ آن شکل می‌پذیرد. در این گونه ادبیات تنها نوع تکامل، آشکار شدن تدریجی وضع بشر است. بشر کنونی، همانست که همواره بوده است و همواره خواهد بود: راوی و بررسی‌کننده.

راوی در پویش و جنبش است، ولی واقعیت مورد بررسی ایستا و ساکن. یک نویسندهٔ نوگرا در عمل ناچار است جنبهٔ تاریخی و اجتماعی را نگه دارد. دوبلین، کافکا و موزیل قلمرو و جو سلطنتی هابسبورگ را به عنوان مکان رویدادهای شاهکارهای خود به کار می‌گرفتند. اما چنین مکانی که توصیف می‌شود، بیش از یک زمینهٔ محو و کم‌رنگ نیست و نقشی اساسی در هدف هنری آنان ندارد، برای نمونه در رمان ***آدم بی بو و خاصیت*** از روبرت موزیل که یکی از مهمترین و پر معنی‌ترین داستان‌های سدهٔ بیستم است که در سه جلد به چاپ رسیده است. در این کتاب، تحلیل کنایه‌آمیزی از بیماری‌های قرن ارائه می‌شود که حاوی کوششی برای کاربری علمی اندیشه برای بیان تجارب اجتماعی و روانی است. شیوهٔ نگارش نویسنده اغلب شبیه به روش و نوشته‌های علمی است. امکانات بی‌شماری برای تکامل زندگی یک انسان قابل تصور است که تنها میزان اندکی از آن در زندگی واقعی تحقق می‌یابد. ذهن‌گرایی نو با این امکانات تصوری می‌خواهد پیچیدگی روح انسان را مشاهده و در برابر آن احساسی آمیخته از شگفتی و دلبستگی و در عین حال مالیخولیایی و افسردگی پیدا کند. هنگامی که واقعیت از تحقق بخشیدن به این امکانات قاصر می‌ماند، این افسردگی به گونهٔ تحقیرآمیزی در می‌آید.

توانایی‌های ملموس می‌توانند در زندگی به واقعیت درآیند. در زندگی هر کس، موقعیت‌هایی پیش می‌آید که او را در برابر یک گزینه قرار می‌دهد. در فرایند گزینش، جوهر وجود فرد چنان خود را نشان می‌دهد که ممکن است خود آن شخص به شگفتی بیاید. در ادبیات، به ویژه دراماتیک، گره‌گشایی غالباً شامل تحقق چنین توانایی‌هایی است که شرایط (اوضاع موجود) مانع از بروز آن است. این توانایی نهانی، سپس به صورت بالفعل در می‌آید. تقدیر شخصیت نمایش، به توانایی نهانی مورد بحث بستگی دارد. حتی اگر به سرنوشت غم‌انگیزی محکوم باشد. فرد پیش از اتخاذ تصمیم ممکن است از انگیزه‌های خود ناآگاه باشد.

بدیهی است که ادبیات رئالیستی، به عنوان نمایانگر راستین واقعیت، باید توانایی‌های بالقوه و بالفعل بشری را در موقعیت‌های افراطی، یعنی

www.SID.ir

Archive of SID

موافقت و مخالفت واقعی مجسم سازد. توانایی بالقوه، یکسره به قلمرو ذهنیت تعلق دارد، حال آن‌که توانایی بالفعل با دیالکتیک میان ذهنیت فرد و واقعیت عینی ارتباط پیدا می‌کند. از این‌رو ارائه واقعیت عینی، متضمن توصیف اشخاصی واقعی است که در جهانی محسوس و شناخت‌پذیر به‌سر می‌برند. توانایی بالفعل یک فرد خاص را می‌توان تنها در پرتو تأثیرات متقابل شخصیت و محیط اجتماعی از توانایی‌های بالقوه او متمایز کرد که به صورت توانایی تعیین‌کنندهٔ همین فرد خاص در همین مرحله از رشد و تکامل او نمودار می‌شود. اما هستی‌شناسی (انتولوژی) در ادبیات مدرن رو به ابتذال که نمایانگر بشر امروزی است، اصل انتخاب را بی‌پایه می‌سازد: اگر وضع بشر به عنوان یک موجود تنها و ناتوان از برقراری روابط معنی‌دار، با نفس واقعیت یکی دانسته شود، تمایز میان توانایی بالقوه و بالفعل یک‌سره پوچ و بی‌معنی می‌شود و این دو مقوله یکی می‌شود. نتیجه این‌که شخصیت‌های داستان باید با انتخاب سنجیده و توصیف چگونگی‌های فردی آفریده شوند. یعنی شخصیت آفریده شده نباید از فردی به فرد دیگر قابل انتقال باشد. این مسأله جنبهٔ ایدئولوژیکی پیدا می‌کند، ولی این به آن معنا نیست که زیربنای فکری آثار نوگرا در همه موارد یکسان است. بر عکس، ایدئولوژی در این آثار به شکل‌های بسیار متنوع و حتی ناهمگرا وجود دارد. رد عینیت روایی و پناه بردن به ذهنیت، ممکن است به شکل جریان ذهنی و پذیرندگی فعال روبرت موزیل و هستی ***آدم بی بو و خاصیت*** او در آید که در آن توانایی بالقوه تحقق کاذب می‌یابد. همان گونه که شخصیت فرد در لحظه‌های تصمیم‌گیری بارز می‌شود، در ادبیات نیز چنین است. اگر تمایز میان توانایی بالقوه و بالفعل از میان برود و اگر درون‌گرایی بشر با ذهنیت انتزاعی یکی پنداشته شود، شخصیت انسان نیز الزاماً تجزیه می‌شود. این تجزیهٔ شخصیت، به موازات متلاشی شدن دنیای ادبیات انجام می‌گیرد. «جهان عینی ذاتاً بیان‌ناپذیر است» (لوکاچ، ۱۹۵۸، ص ۲۳)، برخی از نویسندگان نوگرا این اصل را پذیرفته‌اند، برای نمونه: گوتفرید بن شاعر معاصر آلمانی، با قاطعیت اظهار می‌دارد: «هیچ‌گونه واقعیت بیرونی وجود ندارد. این تنها آگاهی و خرد بشری است که با خلاقیت خود جهان‌های تازه‌ای را مدام می‌سازد و تغییر می‌دهد و از نو می‌سازد» (همان، ص ۲۳). موزیل مانند همیشه به این طرز فکر رنگ اخلاقی می‌بخشد، هنگامی‌که از اولریش قهرمان کتاب ***آدم بی بو وخاصیت*** او می‌پرسند که «اگر به جای خدا بود چه می‌کرد، پاسخ می‌دهد که من ناچار می‌شدم، واقعیت را از میان بردارم» (همان، ص ۲۳). وجود ذهنی ***آدم بی بو و خاصیت*** مکمل نفی واقعیت درونی است. نفی واقعیت برونی همواره با چنین قوت و تأکید نظری همراه نیست، اما تقریباً در کلیهٔ آثار ادبی نوگرا وجود دارد. موزیل دربارهٔ این داستان اظهار کرد: «من تأکید می‌کنم که یک داستان تاریخی ننوشته‌ام. من به وقایع هیچ‌گونه دلبستگی ندارم. وقایع به هر تقدیر قابل تغییرند. من به چیزی که تیپیک باشد دلبسته‌ام، به چیزی که می‌توان آن را جنبهٔ شبح‌آسای واقعیت نامید. کلمه شبح‌آسا به گرایش نیرومندی در ادبیات مدرن اشاره دارد: «کمرنگ کردن واقعیت» (همان، ص ۲۳).

در آثار کافکا جزییات با کیفیت القایی خارق‌العاده‌ای توصیف می‌شوند. اما صداقت هنری کافکا معطوف به آنست که بینش دلهره‌آمیز خود را از جهان جایگزین، واقعیت عینی می‌سازد. جزییات واقع‌گرایانه در آثار او، بیانگر یک غیر واقعیت شبح‌آسا و یک جهان کابوس‌زده است که عمل آن برانگیختن دلهره است. همین پدیده را می‌توان در آثار نویسندگانی، که می‌کوشند تکنیک و فناوری کافکا را با انتقاد کردن از جامعه در آمیزند، مشاهده کرد، به عنوان نمونه می‌توان به ولفگانگ کوپن اشاره کرد که در رمان طنزآمیزش با نام ***خانهٔ بد نام*** به اوضاع سیاسی شهر بن، پایتخت سیاسی آلمان بعد ازجنگ، پرداخته است. در فناوری جریان ذهنی کافکا کمرنگ‌سازی مشابهی از واقعیت، پنهان است. این فناوری که جریان ذهنی به وسیلهٔ موضوع تک‌گویی، خود ناقل واقعیت است، شدت می‌یابد و در مواردی که این فناوری دربارهٔ یک شخص ناهنجار یا ابله به کار گرفته می‌شود به سرحد ابتذال می‌رسد. یا افکار هزیان گونه و تخدیر شده به گونه‌ای وهم‌آلود، از زبان شخصیت اصلی بازگو می‌شود که با به کارگیری زاویهٔ دید درونی حقیقت‌نمایی داستان افزایش می‌یابد، ولی از سویی واقعیت محدود می‌شود، مانند ***بوف کور*** صادق هدایت. میان کمرنگ‌سازی واقعیت و تجزیهٔ شخصیت، همبستگی وجود دارد. تجزیهٔ شخصیت اساساً محصول ناخودآگاه یکی کردن توانایی بالقوه و بالفعل است که به وسیلهٔ خوداندیشی تا حد یک اصل سنجیده و آگاهانه، تعالی یافته است. تصادفی نیست که گوتفرید بن یکی از رساله‌های نظری خود را ***زندگی دوگانه*** نامیده است. از دیدگاه گوتفرید بن تجزیهٔ شخصیت انسان به شکل دو گانگی بیمارگونه تجلی کرده است. بنا بر باور او، در شخصیت فرد هیچ‌گونه الگوی منسجم و منطقی از انگیزه‌ها و رفتار، وجود ندارد. طبیعت حیوانی بشر درست در برابر طبیعت غیرحیوانی و پویش‌های متعالی اندیشهٔ او قرار می‌گیرد. به نظر او، وحدت اندیشه و عمل، فلسفهٔ ابتدایی است، اما اندیشه و هستی دو فقرهٔ کاملاً جداگانه‌اند. انسان باید موجودی اخلاقی یا اندیشمند باشد، ولی نمی‌تواند در عین حال هر دو صفت را دارا باشد. نتیجه این‌که از هر سو که به قضیه نگاه کنیم: هر زندگی متشکل از یک زندگی دوگانه و در خود به گونهٔ نابود نشدنی اشتقاق یافته است. البته این افکار از تجربه‌های ویژهٔ گوتفرید بن سرچشمه گرفته است، اما به گونه‌ای ژرف و چندگانه، با رشد جهان ذهنی مدرن رو به ابتذال پیوند دارد. کی یرکه گارد از پیش‌کسوتان سنت‌گرای ادبیات مدرن ابتذال‌گرا[1] در یک سدهٔ پیش، برای اولین بار به عقاید هگل با دیدی اعتراض‌آمیز نگریست و دیگر آن را چشم‌بسته پذیرا نشد. باور هگل این بود که جهان درونی و برونی یک وحدت عینی دیالکتیکی را تشکیل می‌دهند و علیرغم ناهمگرایی آشکار، تفکیک ناپذیرند.

1- Der Klassiker der modernen Dekadenz.

www.SID.ir

Archive of SID
کی یرکه گارد این وحدت را انکار کرد و بر این باور بود که هر انسانی در دنیای درون خود در هاله‌ای از «شناخت‌ناپذیری» به سر می‌برد که برای دیگران نفوذناپذیر است و با هیچ نیروی انسانی نمی‌توان به آن رخنه کرد.

این گمانه پس از جنگ جهانی دوم رواج یافت و افرادی چون هایدگر، ارنست یونگر، گوتفرید بن این دکترین را پذیرفتند که «اعمال برونی بشر به هیچ‌وجه، دلیلی بر انگیزه‌های درونی او نمی‌تواند باشد» (لوکاچ، ۱۹۵۸، ص ۳۶). اعمال نهفته در پشتِ شناخت‌ناپذیرِ مرموزِ مشارکتِ این گروه از روشنفکران در نازیسم بود. هایدگر به عنوان رییس دانشگاه فرایبورگ در سخنرانی افتتاحیه‌اش، اقتدار هیتلر را تجلیل کرد و کارل اشمیت استعداد حقوقی خود را در اختیار هیتلر نهاد. اما اگر این شناخت‌ناپذیرِ نفوذناپذیر وضعِ واقعی بشر بود، آیا هایدگر یا اشمیت دشمنان مخفی هیتلر نبودند که تنها در دنیای برون از او پشتیبانی می‌کردند. صراحت بدبینانه ارنست فون سالومون را درباره فرصت‌طلبی‌اش در داستان ***پرسشنامه*** می‌توان تفسیر طنزآمیزی از این ایدئولوژی شناخت‌ناپذیر دانست، آن گونه که از نوشته‌های ارنست یونگر می‌شناسیم.

این ایدئولوژی در قلمرو ادبیات اهمیت اساسی داشت، به این معنی که با ویران کردن بافت پیچیدهٔ روابط بشر با محیط اجتماعیش، تلاش شخصیت را تسریع کرد؛ زیرا ناهمگرایی میان فرد و محیط او عامل تعیین‌کننده در رشد و تکامل شخصیت فرد است. هیچ قهرمان بزرگ داستانی وجود ندارد که شخصیت او محصول چنین تضادی نباشد، برای نمونه: آدریان له‌ور کوهن شخصیت اول رمان توماس مان به نام ***دکتر فاوست***. دیدیم که نفی تمایز توانایی بالقوه و بالفعل تا چه اندازه برای ارائهٔ شخصیت زیان‌آور است. به همین ترتیب، ویران کردن بافت پیچیدهٔ تأثیرات متقابل فرد و محیط اعتبار این تضاد را از میان می‌برد. برخی از نویسندگانی که به این ایدئولوژی دلبسته‌اند کوشیده‌اند که چنین تضادی را به طور عینی تصویر کنند. اما زیر بنای فکری آنان این تضادها را از خصلت پویا و تکامل یابنده خود عاری می سازد.

بی‌شک یکی از ویژگی‌های برجسته و افتخارآمیز روبرت موزیل در این است که او از نتایج شیوهٔ خود کاملاً آگاه بود. وی دربارهٔ اولریش قهرمان داستان خود، ***آدم بی‌بو و خاصیت***، نوشت: وی حق انتخاب داشت که یا در آن دورهٔ نابسامانی، همرنگ جماعت بشود (خواهی نشوی رسوا همرنگ جماعت شو) و یا به اختلال عصبی گرفتار آید. به این ترتیب موزیل مسئلهٔ اساسی اهمیت دردشناسی روانی (سایکوپاتولوژی) را در کلیهٔ آثار ادبی مدرن فناپذیر مطرح می‌کند. این مسأله نخست در دورهٔ ناتورالیسم به طور وسیعی مورد بحث قرار گرفت. پنجاه سال پیش آلفرد کر منتقد تئاتر در برلن نوشت: «بیمارگونگی، شعر بر حق ناتورالیسم است. آخر در زندگی روزمره چه چیز شاعرانه‌ای وجود دارد؟ اختلال عصبی و گریز از روال ملال‌آور زندگی، تنها از این راه است که می‌توان در عین حفظ واقعیت، شخصیت را به اقلیمی نادرتر انتقال داد» (لوکاچ، ۱۹۵۸، ص ۲۷).

به این ترتیب این مفهوم القا می‌شود که در مکتب ناتورالیسم تا اوایل اکسپرسیونیسم، رغبت به دردشناسی روانی از چگونگی‌های زیبایی‌شناختی سرچشمه گرفته است. این کوششی بود برای گریز از ملال‌آور بودن زندگی در نظام بورژوازی. گفتهٔ موزیل نشان می‌دهد که در این سال‌های تیره، این ناهمگرایی رنگ اخلاقی به خود گرفت. وسوسهٔ بیمارگونهٔ شاعرانه، دیگر یک نقش تزئینی نبود، بلکه به صورت اعتراضی بر ضد دنائت‌ها درآمد. در آثار موزیل و بسیاری دیگر از نویسندگان مدرن، دردشناسی روانی قصد هنری آنان گردید. ولی اعتراضی که به وسیلهٔ گریز به دردشناسی روانی ابراز شد، این است که رد واقعیت در آن همه جانبه است و حاوی هیچگونه انتقاد عینی نیست. این گریزی به هیچی است. بنابراین هستهٔ مرکزی اعتراض بنا بر شرایط خاص اجتماعی، اعتراض بورژوا به جامعهٔ فئودالی، اعتراض افزارمندان به جامعهٔ بورژوازی و نظام کهنه برای یک نظام نو بود. وضعیت انقلاب (بر پایی) مردمی علیه امپریالیسم نیز به همین گونه بود. ولی اعتراض نویسندگانی چون موزیل با این اعتراض فرق داشت. رد واقعیت نو در آثار اینان جنبهٔ ذهنی محض دارد. از نظر ارتباط فرد با محیط اجتماعی این شیوه فاقد محتوا و جهت است، زیرا این گونه اعتراض تنها یک ادای تو خالی است که دلزدگی، ناآرامی یا آرزویی را بیان می‌کند.

این نویسندگان در اعتقاد خود که دردشناسی روانی مطمئن‌ترین پناهگاه آنان است، به راه خطا نرفته‌اند، زیرا این امر مکمل ایدئولوژیکی ایستمان (وضع) تاریخی آنان است. این‌گونه اشتغال ذهنی به افراد بیمارگونه تنها منحصر به ادبیات نیست. روانکاوی فروید بارزترین بیان‌گر آنست. بررسی حالات بیمارگونه در روانکاوی فروید و ادبیات مدرن فقط تفاوت سطحی دارد: آغازگاه فروید زندگی روزمره بود. فروید نیز برای توضیح لغزش‌ها و خیالات واهی ناچار بود به دردشناسی روانی توسل جوید. وی معتقد بود که درک شخصیت بهنجار را در روانشناسی افراد ناهنجار یافته است. گونه‌شناسی (تیپولوژی) کرچمر هم بر همین باور استوار بود. او هم بر این باور بود که ناهنجاری‌های روانی می‌توانند روانشناسی بهنجار را توضیح دهند. تنها هنگامی که روان‌شناسی فروید را با روان‌شناسی پاولوف، که باور داشت ناهنجاری‌های روانی، انحراف از ارزش‌هایی اجتماعی است، که از فلسفهٔ فکری سقراط گرفته شده، مقایسه کنیم، حقیقت امر آشکار می‌شود. البته این امر تنها یک مسألهٔ علمی یا مربوط به نقد ادبی نیست، بلکه یک مسألهٔ ایدئولوژیک نیز هست و برگرفته از اعتقاد جزمی هستی‌شناسی دربارهٔ تنهایی بشر است. لازم بود ادبیات رئالیسم که مبتنی بر تصور ارسطویی: «انسان به عنوان یک حیوان اجتماعی» است، گونه‌شناسی نوینی را برای هر یک از مراحل جدید در تکامل یک جامعه گسترش دهد. این گونه ادبیات، ناهمگنی‌های درون جامعه و فرد را در زمینهٔ وحدت دیالکتیکی تجلی می‌بخشد.

www.SID.ir

Archive of SID

هستی‌شناسی مبتنی بر «پرتاب شدن به هستی»، دربارهٔ فرد منزوی، برای ادبیات این عواقب را همراه دارد که ایـن ادبیـات، بـا ناپدیـد شـدن عناصر واقعاً منحصر به خود، فقط دوگانگی میان غریب احوال[1] و فرد عادی را می‌شناسد و تصویر می‌کند. آنچه در آثار موزیل بـه عنـوان مبنـای ایدئولوژی یک گونه‌شناسی جدید- گریز به بیمارگونگی به عنوان اعتراض به مفاسد جامعه- به کار آمده است، در آثار سایر نویسندگان مدرن بـه صورت ایستمان (وضع) تغییرناپذیر بشر تجلی می‌کند. توصیف موزیل از واقعیت، جهان برونی را تا حد یک کابوس تنزل می‌دهد.

در ادبیات مدرن، انحراف جنسی و بلاهت، به عنوان نمونه‌هایی از وضع بشر، نشان داده شده است و از این نمونه‌ها پـی مـی‌بـریم کـه چـه چیزها مورد ستایش صریح مدرنیسم است[2]: انحراف جنسی پاسیفائه در نمایشنامه‌ای از هانری دو مـونترلان چنـین آورده شـده اسـت: «نزدیکـی قهرمان زن با گاونر چون یک پیروزی و بازگشت به طبیعت و رهایی غریزه از انقیاد مواضعات اجتماعی ارائه شده است» (همان، ص ۳۱). هنری مونترلان نمایشنامه‌نویس فرانسوی این نمایشنامه را به سال ۱۹۳۸ به روی صحنه آورد. همسرایان که از زبان نویسنده سخن می‌گویند پرسش زیر را مطرح می‌کنند: «آیا فقدان اندیشه و اخلاق شئونات حیوانات، گیاهان و آدمیان را نمی‌افزاید؟» (همان، ص ۳۱)

ولی موزیل با صراحت، خوی اجتماعی مکتوم یا سرکوب شدهٔ اعتراضی را که در پس آن وسواس دردشناسی روانی روسوگرایی[3] منحرف و هرج و مرج نهفته است، بیان می‌کند. نمونه‌های بسیاری از این گونه بینش در آثار مدرن وجود دارد که شعری از گوتفرید بن نمونهٔ بارز آن است:

ای کاش به جای نیاکان نخستین خود بودیم.
همچو مشتی از لجن در مرداب‌های گرم.
زندگی، مرگ، آبستنی، زایمان ،
از آن عصاره‌ها به آرامی می‌تراوید.
کپه‌ای خز و یا توده‌ای از ماسهٔ باد آورده،
حتی سر یک سنجاقک یا بال مرغ دریایی هم،
سرچشمهٔ رنج‌های بی‌شمار می‌بود (لانگ، ۲۰۰۳، ص ۲۵۰).

گوتفرید بن، به شیوهٔ دیگران منحرف نیست، با این همه، در بدوی گرایی[4] خود با آنان هم‌آواز است. نهادن گمانهٔ بشری چون یک حیوان در برابر بشر، به مثابهٔ یک موجود اجتماعی، مستقیماً به ستایش افراد ناهنجار و اعتقادات ضد انسانی آشکار می‌شود. و این همانند تحقیری است کـه هایدگر نسبت به موجود اجتماعی روا می‌دارد و او را حیوان می‌خواند. نویسندگان مدرن، زندگی در نظام سرمایه‌داری را غالباً چـون انحرافـی از جوهر انسانی یا انجماد و فلج‌شدگی آن به درستی نمایانده‌اند، همچون داستان **مسخ** نوشتهٔ فرانتس کافکا. اما نشان دادن دردشناسی روانی به نشانهٔ فرار به پوچی و به عنوان راه گریز از این انحراف، خود یک انحراف نیست؟ هدف نویسندگان مدرن نشان دادن این است که ما نوعی انحـراف را با نوع دیگر آن بسنجیم- یعنی زندگی در نظام سرمایه‌داریِ امپریالیستی را با دردشناسی روانی مقایسه کنیم- و سرانجام به یـک انحـراف کلـی و جهان‌شمول برسیم، زیرا هیچ کجا تاب و تمایلی وجود ندارد که با این کلییت جهان شمولی بتواند مقابله کند و نیز معیاری در دست نیست که به وسیلهٔ آن انحرافات خرده بورژواها یا غریب احوال بیمارگونه را تعدیل کرده، در جایگاه اجتماعی خودشان بنشاند، که بر عکس همـهٔ جریانـات مؤثر همگی منجر به مطلقیت خود می‌شود. چنین بینشی مبتنی بر هیچ مبنا و معیاری نیست که به وسیلهٔ آن بتوان خرده بورژواها و بیمارگونه‌ها را در زمینهٔ اجتماعی آنان مشاهده کرد. در آثار این گونه نویسندگان، انحراف و تناسخ انسان به صورت وضع عادی هستی بشر و اصل اساسی هنر و ادبیات تجلی می‌کند، برای نمونه می‌توان به ***گزارشی برای آکادمی*** نوشتهٔ کافکا اشاره کرد. نویسندهٔ مدرن مجبور است ادبیات را از دورنما محروم سازد- پرسپکتیو یا دورنما به معنای نشان دادن موقعیت تاریخی (زمان و مکان) قهرمان و رویدادهای یک اثر است- مدرنیست‌های افراطی چـون کافکا، بن و موزیل همواره خشمگینانه از دادن دورنما به خواننده امتناع ورزیده‌اند. پرسپکتیو، جهت و محتوا را تعین می‌کند و رشته‌هـای روایـت را به هم پیوند می‌زند و هنرمند را قادر می‌سازد میان با اهمیت و بی‌اهمیت، اساسی و غیراساسی یکی را انتخاب کند. پرسـپکتیو جهـت رشـد و تکامل شخصیت داستان را تعیین می‌کند و تنها آن چگونگی‌هایی را توصیف می‌کند که در رشد و تکامل شخصیت‌های داسـتان اهمیـت اساسـی دارد. هر اندازه پرسپکتیو مانند آثار نویسندگان یونان باستان روشن‌تر باشد، گزینش فشرده‌تر و برجسته‌تر می‌شود. مدرنیسم اصل گزینش را نادیده

1- Excentricity = Exzentrizitaet

۲- *پاسیفائه* در اساطیر یونان دختر خورشید بود که به همسری مینوس پادشاه کرت درآمد و از او دارای دو دختر به نام‌های آریادنه و فدرا و دو پسر شد. مینوس از قربانی کردن گاو نر در پیشگاه پوزیدون برادر زئوس و خدای دریاها سرباز زد. پوزیدون هم برای مجازت او پاسیفائه را وادار به مجامعت با یک گاو نر کرد و از این نزدیکی، هیولایی از پاسیفائه زاده شد که نیمی انسان و نیمی گاو نر بود.

3- Rousseauismus

4- Urform = Primitivism

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گیرد و در نتیجه، خود را به سبک ناتورالیسم نزدیک می‌کند. ستایندگان سبک مدرن بیشتر بر معیار فرم و تجزیهٔ تکنیکی تأکید دارند، تا بر درونمایه و اهمیت آن؛ در نتیجه، اینان اهمیت اجتماعی یا هنری اثر را در نظر نمی‌گیرند. از آنجا که ایدئولوژیِ بیشتر نویسندگان نوگرا مبتنی بر **تغییرناپذیری واقعیت** برونی است، بنابراین تلاش انسان را به طور آزاد از تجربهٔ بی‌ثمر و بی‌معنی می‌پندارند. چنین ادراکی از واقعیت، به بهترین وجه منسجم و متقاعدکننده‌ای در آثار کافکا تجسم‌یافته است. کافکا وضع روانیِ ژوزف ک. را به هنگامی که او را برای اعدام می‌برند چنین توصیف می‌کند: «او به مگس‌ها و تلاش بی‌ثمر پاهای نحیف آنان برای رهایی از کاغذ مگس‌کش می‌اندیشید» (کافکا، ۱۹۷۵، ص۱۶۳). این حالت ناتوانی مطلق یا مفلوج بودن در برابر نیروی فهم‌ناپذیر شرایط و اوضاع، بر تمامی این اثر سایه افکنده است. هر چند که این نگرش در رمان **قصر** در جهتی کاملاً متفاوت و ناهمگرا، نسبت به رمان ***محاکمه*** سیر می‌کند، ولی جهان‌بینی کافکا و تصویر واقعیت به صورت تلاش یک مگس به دام افتاده در سراسر رمان **قصر** به چشم می‌خورد. چنین تجربه و جهان‌بینی آکنده از دلهره و انسانی که دستخوش وحشت‌های ادراک‌ناپذیر است آثار کافکا را به صورت نمونهٔ کاملی از هنر مدرن در می‌آورد. تکنیک و فناوری که در آثار دیگران تنها اهمیت صوری دارد، در آثار کافکا برای برانگیختن هراس در برابر واقعیت عجیب و خصمانه به کار رفته است. دلهرهٔ کافکا عالی‌ترین گونهٔ تجربهٔ مدرنیسم است. به این ترتیب می‌بینیم که میان جهان‌بینی فلسفی و جهان‌نگری هنری تمایز وجود دارد. هر اندازه فلسفه، زیر نفوذ آرمان‌گرایی می‌کوشد مفاهیم زمان و مکان را از ویژگی زمانی و مکانی خود برهاند، اما ادبیات همچنان بر وحدت این دو پافشاری می‌کند. وانگهی در ادبیات نوگرا ذهنیتِ موضوع زمان (تصاویر زمانی)[1] در برگیرندهٔ ادبیات نیز نهفته است، که از سویی نشانگر آن است که این تصاویر چه ریشهٔ ژرفی در تجربه‌های روشنفکران بورژوا در دورهٔ امپریالیستی دارد. انسان که از بیدادگری زمان خود به یأس و ناامیدی پناه می‌برد، ممکن است سخت مجذوب بی‌پناهی و بی‌کسی خود بشود، اما آن گاه هراس تازه‌ای بر او چیره می‌شود. اگر واقعیت ادراک ناپذیر باشد پس ذهنیت انسان- که در جهان تنهاست- خود خویی فهم‌ناپذیر و هراس‌آور می‌یابد. هوگو فن هوفمانستال در آغاز دوران شاعری خود چنین وضعی را تجربه کرده بود:

چیزی است که هیچ‌کس زحمت اندیشیدن به آن‌را به خود نمی‌دهد،
و چنان هراس‌آور است که جای شکوه‌ای نمی‌ماند:
و آن این است که همه چیز از ما می‌گریزد و فانی می‌شود.
و ضمیر من که هیچ نیروی خارجی آن را محصور نمی‌کند،
از درون کودکی خردسال بیرون خزید
اکنون همچو سگی غریبه با من نا آشناست. (لوکاچ، ۱۹۵۸، ص۳۹)

این گرایش به سوی از هم پاشیدگی تأثیر بیشتری بر ادبیات می‌نهد تا بر فلسفه. بر اثر جدا شدن زمان از جهان بیرونی واقعیت عینی و ملموس، جهان درونی فرد به ضرورتی بیان‌ناپذیر تبدیل می‌شود و خوی ایستا به خود می‌گیرد. هنگامی که زمان به این ترتیب تجزیه شود، دنیای هنرمند به صورت تودهٔ بی‌شماری از دنیاهای جزیی متلاشی می‌شود. پس اگر یک جزء واحد از میان برود، دنیای بشری که تنها مضمون ادبیات است، در هم می‌ریزد. نتیجهٔ این حالت، وضعیت بی‌حسی و تشنج‌های دیوانه‌وار است. در اینجا گرایش به سوی اعتراضی بیمارگونهٔ رمانتیک پیش می‌آید. ادبیات پیش از واقع‌گرایی، هرچند که به واقعیت معترض بود، ولی همواره بر وحدت جهانی که توصیف می‌کرد و آن را چون یک کلِ زنده و غیرقابل تفکیک از خود بشر در نظر می‌گرفت، تأکید داشت. اما واقع‌گرایان بزرگ زمان ما، عناصر از هم پاشیدگی، مانند ذهنی ساختن زمان، را در آثار خود وارد کرده‌اند و از آن برای تصویر دقیق‌تر جهان معاصر بهره جسته‌اند. از این راه، یگانگی طبیعی به صورت یک وحدت آگاه در می‌آید، برای نمونهٔ طرح دو حیطهٔ زمانی در رمان ***دکتر فاوست***، نوشتهٔ توماس مان، برای تأکید بر جنبهٔ تاریخی آن است. اما در ادبیات مدرنیست، از هم پاشیدگی جهان بشر و در نتیجه، تجزیهٔ شخصیت با هدف آرمان‌گرایی آنان همگرایی دارد. از این‌رو، ریشه‌های عاطفی ***دلهره***- این تجربهٔ اساسی مدرنیست‌ها- و پدیدهٔ ***پرتاب شدن*** به زندگی در تجربهٔ یک جامعه رو به زوال نهفته است. اما در آثار مدرنیست‌ها این تجربه به صورت از هم پاشیدگی دنیای بشر نمایانده می‌شود. برای نمونه مسئلهٔ تمثیل و مجاز را در نظر می‌گیریم:

مجاز و مجازی کردن تمثیل[1] عبارت از سبکی هنریی است که حد کمال آن توصیف بیگانگی انسان نسبت به واقعیت ملموس است، تمثیل مجازی یک سبک پیچیده است، زیرا معنادار بودن هستی بشر را که پایه و اساس هنر سنتی است، نفی می‌کند. از این‌رو در ادبیات سده‌های میانی با وجود به‌کارگیری مضمون‌های مذهبی (با الهام‌گیری از کتاب‌های مقدس)، گونه‌ای دنیاگرایی جدید مشاهده می‌شد. در بررسی تمثیل مجازی باید تمایزی تاریخی را به خاطر داشت و آن این است که آیا مفهوم ترانساندانس[5] (فلسفهٔ متعالی) گرایش به سوی امور حسی و تجربی را

1- Zeitbilder

1- Allegorie und Allegorisierung der Parabel

5- Transcendance = Die Transzendenz

www.SID.ir

Archive of SID

می‌پروراند. فلسفهٔ متعالی به معنای امور غیر حسی و تجربه‌ناپذیر، در برابر پهنهٔ هستی محدود و مشروط است. ترانساندانس نامحدود و نامشروط است. پهنهٔ هستی، حوزهٔ ارتباط است. ترانساندانس آن است که خود خویش است، مستقل از هر چیز دیگر. هستی به خود حاضر است، اما به ترانساندانس نمی‌توان نزدیک شد، چون واقعیت تجربی نیست. تمثیل مجازی در ادبیات مدرن آشکارا با ترانساندانس مرتبط می‌شود، یعنی آگاهانه هر گونه معنای ذاتی در جهان یا در زندگی بشر را نفی می‌کند، مانند حکایت تمثیلی مجازی ***در مقابل قانون***، نوشتهٔ کافکا. بدی دقیقاً نبودن چیزیست که تمثیل قصد نمایش آن را دارد. ماکس برود[6] در نوشته‌های خود دربارهٔ تمثیل در آثار کافکا، گونه‌ای تمثیل خاص مذهبی را می‌یابد. ولی اظهار می‌دارد که کافکا، در یکی از نامه‌هایش به وی، چنین تفسیری را رد کرده وگفته است: «ما همگی اوهام هیچ انگاری بیش نیستیم. تصوراتی ویرانگر که در ذهن خدا نقش بسته است» (شلینگمن، ۱۹۹۵، ص ۹۹).

کافکا همچنین تصور عارفانه از وجود خداوند را به عنوان آفرینندهٔ بدی باور نداشت و می‌گوید:

«جهان فقط زادهٔ بد خلقی یک رور بد خداوند است» (همان، ص۸٤).

والتر بنیامین، منتقد و مقاله‌نویس چپ‌گرای آلمانی، در مقاله‌ای دربارهٔ کافکا چنین می‌نویسد:

«ژرف‌ترین تجربهٔ کافکا، نومیدی و بی‌معنایی مطلق دنیای بشر، به ویژه دنیای بورژوایی کنونی است. کافکا خواه آشکارا چنین بگوید یا نگوید، خدا را چندان باور ندارد. او خدانشناسی از نوع جدید است که زدودن خداوند را از صحنهٔ آفرینش مانند اپیکور و یا بورژواهای انقلابی به منزلهٔ رهایی بشر تلقی نمی‌کند، بلکه آن را نشانه‌ای از وداع خداوند با جهان و ویرانی و بیهودگی مطلق آن می‌داند.» (لوکاچ، ۱۹۵۸، ص٤).

در ادبیات مدرن بی‌خدایی دینیِ امروزی از یکسو ریشه‌های ایدئولوژی خود را در این واقعیت دوانده که بی‌ایمانی شور انقلابی خود را از دست داده است و آسمان‌های تهی شده نمایندهٔ جهانی است که امید رستگاری در آن برای همیشه از دست رفته است. از سوی دیگر بی‌خدایی دینی نشان می‌دهد که شوق مذهبی برای رستگاری در جهانی بدون خداوند، با نیرویی کاهش‌ناپذیر زنده مانده و همهٔ تنش خود را در این خلأیی که به وجود آمده، جاری می‌سازد. در اینجا لطیفه‌ای مصداق این گفته است:

در جلسهٔ دادرسی، قاضی از متهم پرسید: آیا شاهدی برای ادعای خود داری؟ متهم پاسخ داد: بله، خدا! قاضی گفت : محکمه خدا را نمی‌شناسد!

دادرسان عالی، خدای کافکا، در داستان ***محاکمه*** و سازمان اداری واقعی در داستان ***قصر*** نمایندهٔ ترانساندانس در تمثیلات مجازی کافکایند، یعنی تمثیل‌های مجازی پوچ. همه چیز به وجود آن اشاره دارد و آن می‌تواند به هر چیزی معنایی بدهد. هر کس به وجود و قدرت مطلق آن اعتقاد دارد، اما هیچ‌کس آن را نمی‌شناسد و هیچ‌کس نمی‌داند که چگونه می‌توان به آن دسترسی پیدا کرد. اگر خداوندی در اینجا باشد، این تنها خداوند بی‌خدایی دینی است. در این دو اثر با گروه نفرت‌انگیزی از مقامات دست‌نشانده آشنا می‌شویم که بیرحم، فاسد، ستمگر، فضل‌فروش و در عین حال غیر قابل اعتماد و غیر مسئولند.

این تصویری از جامعه بورژوایی است که کافکا با آن آشنا بود و سایهٔ کمرنگی از فضای پراگ در آن نمایان است، که در عین حال داستانی تمثیلی و مجازی است، از این‌رو که کارهای دیوان سالاری و وابستگان آن و قربانیان ناتوان آن ملموس و واقعی نیستند. بلکه بازتابی از آن هیچی اند که بر سراسر هستی حکمفرماست. چگونگی هراس‌انگیز خداوند پنهان و غایب در دنیای کافکا مولود این واقعیت است که نیستی خود او بنیان سراسر هستی است. و واقعیت تصویر شده که به طرزی غریب، دقیق است، خود در سایهٔ این وابستگی هراس‌انگیز است. تنها هدف از فلسفهٔ متعالیِ (ترانساندانس) هیچیِ ناملموس، آشکار ساختن چهرهٔ بیمارگونه و محتضر جهان است. چگونگی تجریدی که نتیجهٔ زیبایی (استتیک) در تمثیل مجازی است در آثار کافکا به اوج خود می‌رسد. وی نگرندهٔ شگفت‌انگیزی است که چگونگی هراس‌انگیز واقعیت چنان اثر عمیقی بر وی به جا می‌نهد که ساده‌ترین داستان‌های کوتاه او، تأثیری چون، کابوس دارد، مانند: داستان‌های ***پل*** و ***مسخ*** و بسیاری دیگر. کافکا به عنوان یک هنرمند، تنها به نمایش رویه زندگی خرسند نیست. وی آگاه است که جزییات فردی باید حاوی اشاره‌ای به معنای کلی باشد، به سخنی دیگر، ایستمان نمونه[1] مثلاً در داستان تمثیلی ***در ردیف آخر***. او با به کار بردن شیوهٔ تمثیل مجازی از عهدهٔ تجرید بر می‌آید و زندگی روزمره را از معنی تهی می‌سازد. این فلسفهٔ متعالی در تمثیل (ترانساندانس تمثیلی) راه کافکا را به سوی رئالیسم مسدود می‌کند و از دادن معنای خاص به جزییات مشهود جلوگیری می‌کند. آثار کافکا، با وجود قدرت القایی خارق العاده و حساسیت بی‌همتا، قادر به درآمیختن با خاص و عام و تعمیم‌دهی، که ذات هنر رئالیستی است، نمی‌باشد. شیوهٔ کافکا نمونهٔ کامل برداشت مجازی مدرن است. موضوع و تنوع سبک اهمیتی ندارد ، بلکه آنچه دارای اهمیت است، موضع‌گیری غایی در برابر جهان‌بینی و جایگاه اساسی برای ریخت (قالب) و درونمایه (محتوا) است. ویژگی‌ای که در آثار روبرت موزیل، گوتفرید بن و روبرت والسل هم دیده می‌شود، صرف‌نظر از سبک، اساساً از همین گونه‌اند.

---

6 – Max Brod

1- Modellsituation

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

در ادبیات واقع‌گرا، تنهایی انسان مورد نظر است. واقعیت یا به شکلی بیمارگونه به عنوان اعتراض به مفاسد جامعهٔ رو به ابتذال، و انحراف و بلاهت به عنوان نمونه‌هایی از وضع بشر نشان داده می‌شود، یا به صورت بدوی گرایی و قرار دادن بشر چون یک حیوان در برابر بشر به مثابهٔ یک موجود اجتماعی، زیرا بشر بهنجار (نرمال) مورد علاقهٔ نویسنده مدرن نیست، و یا در قالبی مجازی، بعضاً تمثیل مجازی پیچیده و دردشناسی روانی برای گریز از انحراف، ترسیم می‌شود. این راه گریزیست از پذیرش فضای نابسامان دنیای متخاصم سیاسی و اوضاع اجتماعی بورژوایی و امپریالیستی. چون بنا بر اعتقاد اندیشمندان این دوره، با آن اوضاع نمی‌توان مقابله کرد، یا باید در ظاهر همنوایی کرد مانند گتفرید بن، یا برای رهایی از آن باید راه ناهنجاری روانی را در پیش گرفت مانند توماس مان و موزیل و والسل و گوپن و یا برای اجتناب از ناهنجاری، متوصل به پوچی شد، مانند کافکا، هر چند که از واقعیت فاصله گرفته می‌شود.

سخن کوتاه آن‌که، بنا بر باورِ لوکاچ، ادبیات مدرن را که نمایانگر راستین واقعیت است و نمی‌توان چندان به عنوان غنای هنر دانست، زیرا نه تنها به نابودی شکل‌های ادبی سنتی بلکه به نابودی نفس ادبیات می‌انجامد و این اصل دربارهٔ ادبیات اکسپرسیونیسم و سوررالیسم نیز صادق است.

منابع

1- Goeppen, W., ***Das Treibhaus***. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972.
2- ———— ***Der Tod in Rom***. Suhrkamp, Stuttgart, 1977.
3- Kafka, F., ***Die saemtliche Erzaehlungen, Der Prozess, Das Schloss***. Fischer, Frakfurt a.M., 1975.
4- Lang, K. & Steinber, S. ***Deutsche Dichtung***. Bayerischer Schulbuch Verlag 3. Aufl., Muenchen, 2003.
5- Lukacs, G., ***Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus***. Hamburg, 1958.
6- Mann,T., ***Doktor Faustus, Der Tod in Venedig, Lotte in Weimar***. Fischer, Berlin, 1977.
7- Schlingmann,G., ***Literaturwissen. Franz Kafka***, Reclam, Stuttgart, 1995.
8- Stanzel, F., ***Typische Formen des Romans***. VR Kleine Vandenhoek- Reihe 1187, 10. Auflage, Goettingen, 1981.
9- ———— ***Episches Praeteritum, Erlebte Rede, Historisches Praesens***. DVJS 33, 1959.

www.SID.ir