Archive of SID

جهان‌بینیِ رئالیسم

پرویز معتمدی آذری
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

تاریخ وصول: ۸۳/۱۲/۱۸
تاریخ تأیید نهایی: ۸٤/۲/۲۷

چکیده

در ادبیات نوین، که همزمان با آغاز دورهٔ واقع‌گرایی است، ناهنجاری و بلاهت به عنوان نمونه‌هایی از وضع بشر نشان داده می‌شود. ادبیات واقع‌گرا یا رئالیسم، ادبیات نوین عصر حاضر است، که سعی در نمایاندن واقعیت دارد. واقع‌گرایی تنها یک سبک میان سبک‌های ادبی دیگر نیست، بلکه زیربنایی است برای سایر سبک‌های ادبی که به گرایش‌های گوناگون قابل تفکیک‌اند، برای نمونه: واقع‌گرایی به سبک کافکا، با مجازی کردن واقعیت، ایجاد ترس و دلهره و سعی در بیان و القای مفهوم پوچی. یا واقع‌گرایی به سیاق توماس مان، که در عین توجه به مردم و حفظ جایگاه بورژوازی و شخصی نویسنده، به اوضاع نابسامان بشری با دیدی انتقادی می‌نگرد. یا سبک گوتفرید بن یعنی به هیچ گرفتن مردم و یا سبک برتولدبرشت، که در همنوایی با جبههٔ سوسیالیسم و پیوستن به آن خود را می‌نمایاند.

واژه‌های کلیدی: نوین، واقع‌گرایی، امپریالیسم، جنگ، سوسیالیسم.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

در ادبیات نوین آشکارا گرایش به افراد ناهنجار و منحرف دیده می‌شود. تصاویر، مطالب خنده‌آور و بعضاً هراس‌انگیز در روزنامه‌ها نشان از آن دارد که این گرایش مستقیماً از زندگی روزمره سرچشمه می‌گیرد. شگردهای ادبی نو در ادبیات معاصر بسیار اثر گذارده است. حد و مرز میان مدرنیسم و ابژکتیویسم نوگرا (ادبیات نوگرا و ادبیات واقع‌گرا)[1] نامشخص است. دلیل این امر شاید این است که همهٔ آثار ادبی باید به میزان معینی از واقع‌گرایی برخوردار باشند. بنابراین واقع‌گرایی تنها یک سبک در میان دیگر سبک‌های ادبی نیست، بلکه بنیان ادبیات است، زیرا سایر سبک‌های ادبی، به ویژه در سده‌های اخیر، از واقع‌گرایی سرچشمه می‌گیرند و یا به نحو بارزی با آن پیوند دارند. برای نمونه، اگر کافکا را در نظر بگیریم، نزد وی: نامأنوس‌ترین و خیال‌پردازانه‌ترین صحنه‌ها، به نیروی جزئیات توصیفی، واقعی به نظر می‌رسند. در بیان کافکا سرشت هستی دارای ماهیتی شبح‌آسا و وهمناک است، ویژگی سخن کافکا در توصیف جزئیات نهفته است. بدون کاربست توصیف جزئیات واقع‌گرایانه، بیان وی تنها موعظه‌ای می‌شد و نه همچون کابوس بی‌شفقتی که اکنون با آن روبه‌روییم. در آثار کافکا توصیف واقع‌گرایانهٔ جزئیات، شرط لازم برای القای مفهوم پوچی است. در حقیقت ما اینجا با ضد واقع‌گراییِ صریح روبرو نیستیم، بلکه با فرایندی دیالکتیکی مواجهیم: به این معنا که در این‌جا بیان واقعی جزئیات، واقعیتِ توصیف شده را نفی می‌کند. با چنین طرحی خواهیم داشت:

بر نهاد (تز) = توصیفِ واقعی جزئیات

برابر نهاد (آنتی تز) = انکار واقعیت دنیا

هم‌نهاد (سنتز) = مجازی‌سازی واقعیت (برای نمونه تمثیل‌های مجازی کافکا در: کافکا، ۱۹۷۵، داستان‌های کوتاه)

بحث و بررسی

توصیف واقع‌گرایانه در مورد جزئیات، تعیین کنندهٔ همه چیزاست: یعنی ارائه، ساختمان و وحدت منطقی اثر. کافکا با ایجاد دو قطب (تز و آنتی تز، و یا به عبارتی، توصیف واقعی جزئیات و انکار واقعیت دنیا) و گذرهای حیرت‌انگیز، کشش و هیجانی کم‌نظیر را در آثارش به‌وجود می‌آورد. مشابه همین کشش و گیرایی را هم در آثار روبرت موزیل می‌توان مشاهده کرد. در حالی‌که نویسندگان نوگرا مانند کافکا و موزیل نسبت به بسیاری از جنبه‌های دنیای نو با دید غیرانتقادی می‌نگرند، نویسندگان واقع‌گرای معاصرآن‌ها مانند گوتفرید بن و توماس مان می‌توانند از این واقعیات فاصله بگیرند و با دید انتقادی لازم به بررسی آن بپردازند. برداشت انتقادی توماس مان، به عنوان یک نویسندهٔ واقع‌گرا، در مورد مسئلهٔ *زمان* چنان است که او تردیدی دربارهٔ خصلت درونی تجربهٔ تازه‌ای از زمان ندارد. توماس مان بارها در داستان‌هایش شخصیت‌هایی را با تجربهٔ *زمان درونی* کنار شخصیت‌هایی قرار می‌دهد که تجربهٔ آن‌ها از زمان عادی و عینی است (شتانسل،۱۹۸۱،ص ۵۵)ـ زمان درونی، زمانی است که شخص با افزایش سن و سال، گذران آن را سریع‌تر احساس می‌کند و زمان عینی، زمانی است که طبق ساعت تقویم و سالنامه، گذرانی عینی دارد.

در رمان ***کوهستان جادو***، هانس کاستروپ Hans Castrop نمایندهٔ شخصیت نوع اول، یعنی زمان درونی و یواخیم تسیمسون Joachim ziemsson و هوفرات Hofrat نمایندهٔ نوع دوم یا زمان عینی است. چون تسیمسون می‌داند که این گونه تجربهٔ زمانی (زمان درونی) ممکن است نتیجهٔ زندگی فردی باشد که در آسایشگاه مسلولین بکی از زندگی اجتماعی به دور افتاده است، (مان، ۱۹۷۲، ص ۷). نویسندهٔ نوگرا آنچه را که الزاماً تجربه‌ای درونی است با نفسِ واقعیت یکی می‌کند و به این ترتیب، تصویر تحریف شده‌ای از واقعیت را به مثابهٔ یک کل ارائه می‌دهد.

حالا اگر نویسنده با دیدی غیرانتقادی به توصیف جزئیات بپردازد، نتیجهٔ آن احتمالاً ناتورالیستی خواهد بود، چون نویسنده به درستی جزئیات معنی‌دار و جزئیات نامربوط را از هم تفکیک نمی‌کند. در مورد کافکا، این موضوع پیچیده‌تر می‌شود. گرایش کافکا به جزئیات، انتخابی است نه ناتورالیستی. توصیف جزئیات در آثار کافکا با آثار یک نویسندهٔ واقع‌گرا ظاهراً اختلاف چندانی ندارد، بلکه اختلاف در مبانی تعیین‌کنندهٔ انتخاب و توالیِ جزئیات در آثار اوست. این مبانی در آثار کافکا از باور او به نیروی متافیزیکی نشأت می‌گیرد.

بنابراین، در این گونه تمثیلات مجازی، پوچی‌گرایی وحدت هنری در هم می‌شکند.اما این برداشت نمی‌تواند شکل‌گرا باشد. نویسندگان واقع‌گرایی هم هستند که در آثارشان، واقعیات بی‌واسطهٔ تاریخی و اجتماعی به صورت مابعد طبیعی درمی‌آید، آنجایی‌که واقع‌گرایی در جزئیات مبتنی بر اعتقاد به یک دنیای فوق طبیعی قرار می‌گیرد؛ برای نمونه در آثارِ ا.ت.آ.هوفمان E.T.A.Hoffmann واقع‌گرایی با جزئیات و اعتقاد به سرشت شبح‌آسای واقعیت همراه است (لوکاچ، ۱۹۵۸، ص ۵۵). اما در بررسی دقیق‌تر، اختلاف میان هدف هنری آن‌ها و هدف‌های نوگرایی آشکار می‌شود. در داستان‌های کافکا، دنیای او با همهٔ فضای شبح‌آلودش، بازتاب دقیقی از اوضاع اجتماعی و سیاسی شهر پراگ است. اما دنیای داستانی هوفمان، انعکاس کاملاً دقیقی از اوضاع آلمان در زمانِ اوست، یعنی کشوری که از یک مطلق‌گرایی فئودالی منحط به یک سرمایه‌داری با همان ویژگی‌ها سیر می‌کند. در آثار هوفمان جهان فوق طبیعی، وسیله‌ای برای تجسم تام موقعیت آلمان در زمانی که شرایط اجتماعی، توصیف

1- die Moderne und die neue Sachlichkeit

www.SID.ir

Archive of SID
واقع‌گرایانهٔ صریحی را هنوز مجاز نمی‌دانست و الگویی نیز ارائه نمی‌داد؛ کافکا دنیوی‌تر از هوفمان است. اشباح او به زندگی روزمرهٔ بورژوایی تعلق دارند و از آنجا که این زندگی خود غیر واقعی است، دیگر نیازی به اشباح فوق طبیعی به شیوهٔ هوفمان ندارد. اما در آثار کافکا، چون بینشی اساساً درونی با نفس واقعیت یکی پنداشته می‌شود، جهان در هم می‌شکند. رعب و وحشتی که جهان سرمایه‌داری امپریالیستی با فرزند خلفش به نام فاشیسم به بار آورده، موجودات بشری را تا حد اشیاء صرف تنزل می‌دهد: ـ تمثیل مجازی کافکا از داستان ***پل***، نمونهٔ بسیار بارزی بر این‌گفته است ـ این هراس که اساساً تجربه‌ای درونی است، به صورت واقعیتی عینی درمی‌آید. هر چند شیوهٔ هنری کافکا با شیوهٔ دیگر نویسندگان نوگرا متفاوت است، ولی نحوهٔ ارائه همان است: جهان، به عنوان تمثیلی از هیچیِ مابعد طبیعی. به وسیلهٔ دورنما (پرسپکتیو)، که به معنای نشان دادن موقعیت تاریخی، یعنی زمان و مکان قهرمانان و رویدادهای یک اثر است، به گونه‌ای که می‌توان تفاوت رئالیسم (واقع‌گرایی) و مدرنیسم (نوگرایی) را از هم تمیز داد. پرسپکتیو مشابه اصل گزینش عمل می‌کند و معیاری است که توسط آن نویسنده جزئیات را انتخاب می‌کند و خود را از ناتورالیسم متفاوت می‌سازد. الگوی انتخاب نویسنده، نموداری از شخصیت خود اوست، اما شخصیت در واقع چیزی بی‌زمان و مطلق نیست، هرچند که در قلمرو شعور فرد چنین به نظر آید. استعداد و شخصیت ممکن است ذاتی باشد، اما شیوهٔ گسترش یا عدم گسترش آن بستگی به تأثیرات متقابل نویسنده و محیط او و روابط متقابل وی با سایر موجودات بشری دارد. زندگی نویسنده جزیی از حیات زمان اوست، صرف‌نظر از این که او از این امر آگاه باشد، یا نباشد. شیوه‌ای که نویسنده اتخاذ می‌کند، البته به تناسب دوران و شخصیت او، تفاوت خواهد کرد. اما در انتخابی که او در واکنش نسبت به الگوی نمای زندگی خود به کار می‌برد، درونی‌ترین رابطه میان ذهنیت نویسنده و جهان برونی را تشکیل می‌دهد. ملموس بودن دورنمای یک نویسنده مسلماً تأثیر قاطعی در جاندار بودن و نیروی القایی هنر او می‌گذارد.

آثار کافکا مدت‌ها قبل از کمونیسم و فاشیسم نوشته شده بود، ولی روبرت موزیل مخالف سرسخت نازیسم بود. در پس ارائهٔ واقعیت طرز تفکر نویسنده نهفته است، در این میان مهم این است که آیا جهان‌بینی او، آن‌طور که در نوشته‌هایش بیان شده، آن پوچی‌گرایی نوین را، که به ایدئولوژی فاشیسم و جنگ سرد یا گرم نیرو می‌بخشد، تشویق می‌کند یا نه. هر نویسنده‌ای آگاهانه یا ناآگاهانه وضع بشر را توصیف می‌کند. در عصر امپریالیسم و جنگ جهانی و انقلاب جهانی هیچ کوششی برای یافتن دورنمایی معتبر نمی‌تواند از سوسیالیسم چشم بپوشد، لذا، این امکان نیز هست که در ورای احساس دلهره، طرد سوسیالیسم نهفته باشد. ممکن است که این گمان در بیان کلی بی‌معنی به نظر برسد، اما بررسی موارد منفرد، آن را تأیید می‌کند. گوتفرید بن، شاعر اکسپرسیونیست آلمان، که گرایش‌های فاشیستی داشت، در مقاله‌ای با عنوان «آیا هنرمندان می‌توانند جهان را تغییر بدهند، این مسئله را بدون ابهام و تاریک‌اندیشی مدرنیستی با صراحتِ شگفت‌آوری بازگو می‌کند:

«نه، در این اندیشه‌ام که شاید برای یک انسان نیرومند و فعال، انقلابی‌تر و ارزشمندتر آن باشد که به همنوعان خود این حقیقت ساده را بیاموزد: تو همانی که هستی و هرگز چیزی جز این نخواهی بود. آن کس که پول دارد، عمر دراز دارد. آن کس که مقام دارد، خطا نمی‌کند. آن کس که قدرت دارد حق با اوست. چنین است معنای تاریخ، که اینک این جاست. لاشهٔ آن را بگیر، بخور و بمیرا» (لوکاچ، ۱۹۵۸، ص۷۱)

ابتذال این کلام و لحن صریح و ساختگی آن، که مشابه آن در بروشورهای مبتذل از مدت‌ها پیش مشهور همگان است، به گونه‌ای غلوآمیز آکنده از آنچنان تناقضی است که نیاز به شرح و بسط بیشتری ندارد. اما شاید همچون کلیدی برای درک رمزهای پاره‌ای از اظهارات عارفانهٔ گوتفرید بن به‌کار آید. شاید علت آن، بدبینی حاصل از تحمل مفاسد اجتماعی زمان توسط گوتفرید بن است ـ حتی می‌تواند انگیزهٔ همکاری با هیتلر باشد ـ اگر افراد بشر و جامعهٔ بشری اساساً تغییرناپذیر باشند، دیگر چه راهی جز همکاری با قدرت می‌ماند؟ در پرتو این حقیقت، بینش ایستای گوتفرید بن از جهان قابل درک می‌شود. سایر اظهارات مدرنیستی شاید در پوشش زبانِ مبهم‌تری پیچیده شده باشند، اما جهان‌بینی همان است. بارزترین واکنش‌ها در برابر سوسیالیسم، یا نفی نیکی بشر است، مانند آثار گوتفرید بن، یا یک دلهرهٔ هراس‌آلود در برابر هیچی، که به نفی کامل نیروهای نوین اجتماعی و روش‌های نوین جهت پدافند و صیانت از جامعهٔ کهن می‌انجامد، مانند آثار کافکا.

برخی از آثار با ارزش توماس مان، روشنگر سرشت تاریخی برخی ارزش‌ها است. برای نمونه داستان ***خانوادهٔ بودنبروک***، که توماس مان آن را در اوان نویسندگی نوشته است. درست قبل از آغاز جنگ جهانی اول که توماس مان جهان‌بینی سوسیالیستی را در آثار خود مطرح کرد و از داستان ***کوهستان جادو*** به بعد، سوسیالیسم همواره محور فکری آثار او قرار گرفت. واقع‌گرایی معاصر اظهار می‌کرد، نباید سوسیالیسم را پیش از داوری رد کرد تا بر دلهره و هرج و مرج چیره شد. محتوای اساسی مدرنیسم، که از یک جهان‌بینی مبتنی بر هرج و مرج منتج شده، از فقدان یک دورنمای اجتماعی بشردوستانه ناشی می‌شود. خود فریبی‌ای که مدرنیسم از آن رنج می‌برد، مبتنی بر یک دگماتیسمِ (خشک‌اندیشی) ویژه و متناقض است. در نظر مدرنیست‌ها، هرچند که آنان غالباً طرفدار درون‌گرایی افراطی‌اند، سرشت ایستای واقعیت و بی‌معنایی پدیده‌های سطحی آن، حقایق مطلق و بی‌چون و چرایی‌اند که پدیده‌های جهان برونی و قوانین درونی حاکم بر آن را شکل می‌دهد. هر کس به جهان به گونهٔ عقلانی بنگرد، ناگزیر در آن الگویی عقلانی می‌یابد. زیرا این دو، به یکدیگر اثر متقابل دارند. به همین دلیل نباید انگاشت که در هنر مدرن، واقعیت به معنی هرج و مرج است. بلکه پیشرفت‌های اجتماعی، به سبب ناتوانی در درک الگوی جدید، منجر به بینشِ دلهره‌آمیزی از واقعیت می‌شود. این

www.SID.ir

Archive of SID

احساس دلهره از تجربه ای در جهان برونی سرچشمه می‌گیرد، اما این تجربه طبیعتاً ذهنی و ناشی از گونهٔ ویژه‌ای از نگریستن به واقعیت است. دلهره به شکل یک احساس خطر پریشان‌کننده یا اشتیاق مبهم، نیز عاملی تأثیرگذار بر محتوای بسیاری از آثار ناتورالیست‌هاست. فرانتس کافکا به عنوان نویسندهٔ کلاسیک مدرن[2] دچار دلهرهٔ کور و هراس‌آلود از واقعیت است. کافکا وضع منحصر به فرد خود را مدیون این واقعیت می‌داند که شیوهٔ مستقیم و ساده‌ای را برای بیان این تجربهٔ اساسی و برداشت از زندگی پیدا کرده است. او بی‌آن‌که به آزمایش‌های شکل‌گرا[3] توسل جوید، در این تجربه توفیق یافته است. در آثار وی درونمایه تعیین‌کنندهٔ شکل است، از این رو کافکا در شمار نویسندگان بزرگ واقع‌گراست. کمتر نویسنده‌ای توانسته است از نظر مهارت در توصیف تخیلی و جزئیات ملموس جهان، تا این اندازه، به خاطر نوآوری و تازگی‌اش، شگفت‌انگیز باشد و یا با او برابری کند. کیفیت آثار کافکا هرگز به اندازهٔ امروز، که بسیاری از نویسندگان مدرن به آزمایشگری[4] محض پرداخته‌اند، چشمگیر نبوده است. تأثیر آثار کافکا تنها ناشی از سادگی صادقانهٔ او نیست، بلکه همچنین به دلیل سادگی و بدیهی بودن جهانی است که می‌آفریند. اصالت آثار کافکا هم در همین است. از سویی، هر اندازه اصالت فردی بیشتر باشد، بیشتر دستخوش دغدغهٔ خاطر و دلهره است. کافکا به این ترس و دلهره و به هرچه، که با اجباری مقاومت‌ناپذیر آغاز شود، شکل می‌بخشد. اصالت کافکا در کشف وسائل تازه‌ای برای بیان نیست، بلکه در توصیف کلاً قانع‌کننده و دائماً هراس‌انگیز دنیای آفریدهٔ او و واکنش شخصیت‌های او نسبت به آن است. آنچه انسان را شگفت‌زده می‌کند، عجیب بودن آثار کافکا نیست، بلکه واقعی بودن آن است. خوی ددمنشانهٔ جهان سرمایه‌داری نو یا به سخنی دیگر سرمایه‌داری امپریالیستیِ دیوصفت و ناتوانی انسان در مقابله با آن، مضمون واقعی آثار کافکا است. صداقت و سادگی او دست‌آورد نیروهای پیچیده و ناهمگراست. کافکا زمانی آثار خود را می‌نوشت که جامعهٔ سرمایه‌داری، موضوع دلهرهٔ او، هنوز به اوج تکامل تاریخی خود نرسیده بود. جهان ددمنشانه‌ای که او ترسیم می‌کرد جهانِ ددمنشانهٔ فاشیسم نبود، بلکه دنیای تمامیت‌خواه خاندان هابسبورگ بود، که دلهرهٔ پیامبرگونهٔ کافکا، تحت‌الشعاع آن، به گونه‌ای شبح‌آسا نمایان می‌شود. دلهرهٔ وصف‌ناپذیر او، در این دنیای بی‌زمان و فاقد تاریخ و مبهم، که رنگی از فضای پراگ دارد، بازتاب یافته است. برای نمونه می‌توان به تمثیل ***پیام یک امپراتوری*** وی اشاره کرد (شلینگه‌مان، ۱۹۹۶، ص۱۲۲). کافکا از ایستمان تاریخی خود از دو راه سود برد: از یک سو، از جزئیات روایی و وصفی خود، که از جامعهٔ اتریش آن زمان ریشه می‌گرفت، و از سویی دیگر، از ناواقعی بودن ذاتی هستی بشر، که هدف او بیان آن است. یکی انگاشتن آن با وضع بشر بسیار قانع‌کننده‌تر از جهان‌نگری‌های بعدی مبتنی بر یک دنیای ددمنش و دیوصفت و دلهره‌آور است، که در آن، با آزمایش‌های شکل‌گرا، بسیاری چیزها را باید حذف یا به گونه‌ای مبهم بیان کرد، تا آن تصویر بی‌زمان و فاقد تاریخ مطلوب از وضع بشر به دست آید. اما این ویژگی، هر چند که دلیل تأثیر شگفت‌آور و توان بیان جاودانی آثار کافکا است، نمی‌تواند خوی مجازی آثار وی را استتار کند. نیروی بیان شگفت‌انگیز جزئیات توصیفی او در آثارش به فلسفهٔ متعالی واقعیت، به ماهیت تکامل‌یافتهٔ دورهٔ امپریالیسمِ اشاره دارد، که سبک کافکا آن را به گونه‌ای بی‌زمان به نگارش می‌آورد. جزئیات در آثار کافکا، مانند آثار واقع‌گرایانه، مبین گره‌های کور زندگی فردی یا اجتماعی نیستند، بلکه نمادهای مرموز یک فلسفهٔ تعالی‌گرایی[5] فهم‌ناپذیر است. هر اندازه نیروی بیان در معرض پرتگاه ژرف‌تری قرار داشته باشد، شکاف تمثیلی مجازی میان معنا و هستی آشکارتر می‌شود. نقطهٔ مقابل این گسترش جذاب ولی بدیمن، در ادبیات نوین بورژوایی،آثار توماس مان است. تضاد میان آثار این دو نویسنده، یعنی کافکا و توماس مان، در مسئلهٔ ارائهٔ هنری است. جهان توماس مان فارغ از اشاره‌های متافیزیکی و ماوراء طبیعی است، در آثار وی زمان و مکان و جزئیات ریشه در یک موقعیت خاص تاریخی و اجتماعی دارد. توماس مان با دورنمای سوسیالیسم مواجه می‌شود، بی‌آن‌که جایگاه بورژوازی خود را ترک گوید و بی‌آن‌که برای به تصویر کشیدن جوامع نوخاستهٔ سوسیالیست یا حتی نیروهایی که برای استقرار سوسیالیزم دست‌اندرکارند، بکوشد. با این وجود، در آثار توماس مان، این دورنمای به ظاهر محدود اهمیت دارد و دلیل اصلی، هماهنگی اجزای آن است. هر بخشی از تمامیت تصویر شده در یک زمینهٔ اجتماعی عینی جای گرفته است. اهمیت هر یک از جزئیات و معنای آن برای تکامل اجتماعی به روشنی تعریف شده است. این دنیای ماست که توماس مان آن را توصیف می‌کند، دنیایی که در شکل دادن به آن نقشی ایفا می‌کنیم و دنیایی که به نوبهٔ خود به ما شکل می‌بخشد. هر اندازه توماس مان پیچیدگی واقعیت کنونی را ژرف‌تر می‌کاود، ادراک روشن‌تری از وضع خود را در تکامل پیچیدهٔ نوع بشر می‌یابیم. از این رو، توماس مان به رغم توجه وافرش به جزئیات، هرگز به قلمرو ناتورالیستی نزدیک نمی‌شود. وی با تمام کششی که نسبت به قلمروهای تاریک هستی و تعریف جدید آن دارد، همواره انحراف را چون انحراف می‌نمایاند و ریشه‌ها و خاستگاه‌های ملموس آن را در جامعه دنبال می‌کند؛ برای نمونه می‌توان داستان ***مرگ در ونیز*** وی را مد نظر گرفت. برخی از نوشته‌های توماس مان مبتنی بر این باور است که بدون یاری شیطان، هنری وجود نخواهد داشت. اما در داستان قدیمی ***تونیو کروگر*** گمانهٔ

2- Klassiker der Moderne
3- Formalistische Experimente
4- Experiment
5- Transzendanz

www.SID.ir

Archive of SID

مخالف آن ارائه می‌شود. مسئله‌ای که به آن می‌پردازد، در دنیای نو آشناست؛ هدف توماس مان کاوش در ژرفای ذهن بشر در جامعهٔ کنونی است. در آثار اولیهٔ او هنرمند خود یکی از ناقلان اصلی این تجربه است. بنابراین کاملاً طبیعی است که او این بینش اولیهٔ خود را با پژوهش‌های اجتماعی ژرف‌تری دربارهٔ این مسئله دنبال کرده باشد. راه وی با ***تونیو کروگر*** آغاز شد و با ***دکتر فاوستوس*** پایان یافت. در داستان ***دکتر فاوستوس*** پژوهش توماس مان معطوف به زمان حال است، هر چند که زمان حال را در دورنمای تاریخ می‌بیند. در ***فاوست*** نوشتهٔ گوته، شیطان ناگزیر به اعتراف است، اما مساعدت او اساساً ضرورتی نداشته است، در حالی‌که این شرایط اجتماعی زمان لورکوهن بود که او را به زندگی دوزخی زیرزمینی سوق داد. با این وجود، آخرین تک‌گویی لورکوهن دورنمای یک جامعهٔ نوین، یعنی سوسیالیسم را، که در آن هنرمند از اسارت قبلی خود آزاد خواهد شد، ترسیم می‌کند. حتی شاید تنها مبارزه برای اصلاح جامعه و روابط نوین میان انسان‌ها برای شکستن قدرت زندگی زیرزمینی کافی باشد.

نویسندهٔ بورژوای امروزی ناگزیر است میان این دو شیوه، یعنی میان شیوهٔ فرانس کافکا و شیوهٔ توماس مان یکی را انتخاب کند. برای یک نویسنده ضرورت ندارد که در انتخاب میان سلامت یا بیمارگونگی، میان سنت‌های ادبی مترقی واقع‌گرایی یا آزمایش‌گری‌های شکل‌گرا[6]، به زندگی بورژوایی خود پشت پا بزند. آنچه اهمیت دارد تصمیم شخصی اوست، یعنی انتخاب جهت، انتخاب قبول یا رد دلهره. آیا دلهره را باید به عنوان چیزی مطلق انگاشت، یا باید بر آن چیره شد؟ آیا باید آن را چون یک واکنش در برابر واکنش‌های دیگر در نظر گرفت، یا آن را تعیین کنندهٔ وضع بشر دانست. مسئلهٔ خطیر این است که فرد از زندگی زمان خود به قلمرو تجرید بگریزد- و در این هنگام است که دلهره در ضمیر انسان ایجاد می‌شود- یا به قصد جنگیدن با مفاسد زندگی نو و پشتیبانی از محاسن آن، با زندگی مدرن مقابله کند و یا چون گوتفرید بن تسلیم جو حاکم شود. تصمیم نخستین به تصمیم دیگری می‌انجامد: آیا انسان قربانی بی‌پناه نیروهای متافیزیکی و فهم‌ناپذیر است، یا عضوی از جامعهٔ بشری است که می‌تواند در آن نقشی هر چند اندک در جهت تغییر یا اصلاح ایفا کند. هر اندازه ریشه‌های تاریخی دلهره را در ابهام بپوشانند، باز از نظر عینی، هیچ اثر هنری مبتنی بر آن نمی‌تواند از اتهام به مشارکت با هیتلریسم و تدارک جنگ اتمی در امان بماند. مفهوم و معنای اجتماعی ادبیات نیز همین است که رویدادها و جنبش‌های زمان خود را منعکس کند، حتی هنگامی که از نظر ذهنی چیز بسیار متفاوتی را بیان می‌کند. اساس مشکلات و موقعیت خطیر نویسندهٔ مدرنیسم هم دقیقاً بر همین تضاد، یعنی تضاد میان قصد ذهنی و اجبار عینی، قرار دارد. مدرنیسم طغیانی علیه بی‌ذوقی سرمایه‌داری و در عین حال طغیانی علیه ذات هنر است. این وظیفهٔ منتقد است که در بررسی اثر مشخص سازد، که جهان‌بینی نویسنده مبتنی بر قبول دلهره است یا رد آن و این که آیا جهان‌بینی او متضمن گریز از واقعیت است، یا تمایل به مواجههٔ با آن.

یکی دیگر از نویسندگان سنتی مدرن، برتولد برشت است که واقع‌گرایی سنتی در تکامل هنری وی، نقش مهمی ایفا کرد. جهان‌بینی وی را می‌توان نقطهٔ مقابل جهان‌بینی گوتفرید بن دانست. پندآموزی سیاسی برشت، کوشش او برای تحمیل طرح‌های فکری به تماشاگر، شخصیت‌های او را به سخنگویانی محض تبدیل کرد. او زیبایی‌شناسی جدید خود را بر تحقیرِ انگیزشِ هیجانِ بی‌ارزشِ تئاتری بنیان نهاد. وی از جنبه‌های بازاری تئاتر بورژوایی امروزی اجتناب می‌کرد و برای دوری جستن از نظریهٔ تلقین و القاء[7] دست به ابداعِ فن اقراق‌آمیز بیگانه‌سازی[8] زد. بنا بر باور او، نظریهٔ تلقین و القاء اساس زیباشناسی سنتی بود که او در صدد طرد مبالغه‌آمیز آن برآمده بود. سبک نمایشنامه‌نویسی برشت پس از به قدرت رسیدن هیتلر و طی سالیان دراز در تبعید، دگرگونی اساسی یافت. او هرگز تئوری‌های خود را مورد تجدید نظر قرار نداد. در دو شعری که برشت در ایام تبعید سروده می‌توان تغییر روحیهٔ او را مشاهده کرد:

یک صورتک چوبی ژاپنی بر دیوار آویزان است.
صورتک یک دیو خشمگین زراندود
با احساسی همگونه، رگ‌های ورم کرده را
در پیشانی‌اش می‌بینم که نشان می‌دهد
چه جانفرساست خشم آوری
[از مقدمهٔ نمایشنامهٔ ***گالیله*** (احمدی، ۱۳۵۲، ص۶۳)]

و این ابیات از شعر ***آیندگان*** برگرفته شده است:
نیک می‌دانم که کینه بر ضد دنائت و پستی

6- Formalistische Experimente
7- Einfuehlung
8- Verfremdungseffekt

www.SID.ir

Archive of SID

چهرهٔ ما را زشت می‌کند و خشم بر ضد بیدادگری
بانگ امان را خشن می‌کند.
افسوس، ما که می‌خواستیم زمین را آمادهٔ مهربانی کنیم
خو نتوانستیم مهربان بشویم (لانگ و شتاین بر، ۲۰۰۳، ص ۱۲٤).

در این دو قطعه شعر مشاهده می‌شود که دل‌مشغولی نسبت به مسائل اخلاقی و زندگی درونی و انگیزهٔ شخصیت‌ها رفته‌رفته ذهن برشت را مشغول به خود می‌کند. البته مسائل اخلاقی، در ذهن جایگزین مسائل اجتماعی و سیاسی نشده است. برعکس، این دگرگونی وحدت بیشتری به افکار وی بخشیده است. بسیاری از نمایشنامه‌های این دوره مانند ***زندگی گالیله***، گواه بازگشت وی به زیبایی‌شناسی سادهٔ ارسطویی است. با این وجود، نمایشنامه‌هایی همچون ***ننه دلاور***، ***زن نیک سچوان*** و ***دایره گچی قفقازی*** از ارزش‌های سنتی پیروی نمی‌کنند. این نمایشنامه‌های پندآموز، دستمایه‌های تئاتر داستانی‌اند که هدف‌های ضد ارسطویی و استفادهٔ حساب شده از تأثیرات بیگانه‌سازی دارند. طرح کلی آن‌ها روابط متقابل و پیچیدهٔ نیک و بد را نشان می‌دهد و مسائل اجتماعی به صورت مسائل بشریت در آمده و کشمکش‌های درونی و تضادهای گروه‌های متخاصم را در برمی‌گیرد. شخصیت‌های برشت گاهی سخنگوی نظریات سیاسی‌اند ولی بیشتر به موجودات چند بعدی تبدیل شده‌اند. اینان موجوداتی بشرند که با وجدان و دنیای پیرامون خود درگیرند. تمثیل تجسمی زنده یافته که به شناختی حقیقی از طبع بشر دست یافته است. بیگانه سازی دیگر ابزاری برای پندآموزی تجریدی و تصنعی نیست. گسستن برشت از فضای تئاتر قدیم، در حقیقت گسستن از ناتورالیسم و بازگشت به سبکی است که هدف آن آفرینش شخصیت‌هایی است که پیچیدگی بشر را به طور کامل نشان دهد و موجودات بشری زنده‌ای بیافرینند که با عوامل محیط خود در گیرند. پس از دورهٔ کمال، برشت بر علیه گمانه‌های قبلیی یک جانبهٔ خود بزرگترین و اثربخش‌ترین نمایشنامه‌نویس واقع‌گرای زمان خود شد، هم به خاطر تأثیرات مثبت و هم به خاطر تأثیرات منفی بر روی سایر نویسندگان بعد از خود. زیرا نظریات برشت هم منجر به آزماشگری‌های پرادعا و توخالی و هم منتج به نمایشنامهٔ واقع‌گرای پر معنایی چون: ***دیدار بانوی پیر*** اثر دورنمات شد. نوآوری‌های برشت باعث پدید آمدن اغتشاشی در شکل تئاتر شد. البته برشت از نظر جهان‌بینی فردی سوسیالیست بود، ولی آثار او تأثیر شگرفی در مبارزه میان واقع‌گرایی و مدرنیسم دارد.

یک منتقد ادبی امروزی باید به دور از غرض‌ورزی‌های شخصی، با تمام درایت و بصیرت تام، آثار ادبی را ارزیابی کند. در واقع ناتورالیسم در مقایسه با رئالیسمِ حقیقی، نمایندهٔ انحطاط و فقر هنری است. ولی برخی رمان‌های ناتورالیستی از این فقر فرا رفته و رنج‌های واقعی انسان را در جنگ جهانی دوم به تصویر می‌کشاند، مانند داستان ***سفر به تاریکی*** نوشتهٔ ورنر وارزینسکی (Werner Warsinsky). این داستان از نظر سبک، تجربهٔ موفقی به شیوهٔ کافکا است. موضوع آن ظاهراً وضع بشر از دیدگاه مدرنیسم است: نیروهای مشابه‌ای دست‌اندرکارِ انحطاط و انهدام غایی بشر است. موضوع اصلی کتاب، تجربهٔ قهرمان داستان از سقوط نازیسم است. سرنوشت او نمایانندهٔ سرنوشت یک انسانِ کامل است. تاریکی و ظلمت ذهن پردلهرهٔ قهرمان داستان را فرا گرفته که باعث شده تا او از خود و از هر گونه تماس با دنیای خارج بگریزد. همچنین از خلال این مه و تاریکی گاه و بیگاه موجودات بشری زنده‌ای هم مشاهده می‌شوند، که به طور واقع‌گرایانه تصویر شده‌اند. این کتاب شرحی از یک فاجعهٔ تاریخی است. سبک آن را، از نظر استفاده از توالی رؤیاها در داستان ***خانهٔ بدنام*** نوشتهٔ ولفگانگ کوپن Wolfgang Goeppen، می‌توان دید؛ فضای رؤیایی این اثر به ایجاد یک فضای تاریخی معین یاری می‌کند، در حالی که متضمن داوری دربارهٔ دنیای رؤیایی سیاست شهر بن نیز هست. کوپن در داستان ***مرگ در رم*** در توصیف واقع‌گرایانهٔ موقعیت‌ها و شخصیت‌ها فراتر می‌رود. برای یک نویسنده بسیار دشوار و پیچیده، ولی کاملاً امکان‌پذیر است که طرز تلقی خود را نسبت به خود و همنوعانش و جهان به طور کلی تغییر دهد. تردیدی نیست که نیروهایی که علیه او به‌کار می‌رفتند بسیار نیرومندند. پوچ‌گرایی و بدبینی، ناامیدی و دلهره، سوءظن و بیزاری از خود، فراورده‌های جامعهٔ سرمایه‌داری است، که روشنفکران ناگزیر از زندگی در آنند. دوران به قدرت رسیدن فاشیست‌ها و دوران بعد از آن، یعنی دوران جنگ سرد، برای رشد واقع‌گرایی انتقادی زمینهٔ هموار و مساعدی نبود. به هرحال در طی این دوران کارهای خوبی انجام گرفت. نه ترور و آدمکشی و نه فشار فکری هیچ کدام موفق به جلوگیری از آن نشدند.

همواره نویسندگان واقع‌گرایِ انتقادی یافت شده‌اند، که با جنگـ با جلوه‌های سرد و گرم آن- و انهدام فرهنگ و هنر مخالفت ورزیده‌اند. آثار هنری بزرگی، که در طی این مبارزه پدید آمدند، کم نبوده‌اند. امروزه شکست سیاست جنگ سرد و از سر گیری جنگ‌های گرم منطقه‌ای و فرا منطقه‌ای از یک سوـ زیرا بقای سرمایه‌داری آمپریالیستی در برپایی جنگ نهفته استـ و از سویی دیگر دورنمای نوین همزیستی مسالمت‌آمیز میان ملت‌ها، افق گسترده‌تری در برابر ادبیاتِ انتقادی و واقع‌گرای بورژوایی می‌گشاید. موقعیت خطیر واقعی عصر ما، دیگر تضاد میان سرمایه‌دار و سوسیالیسم نیست، بلکه تضاد میان جنگ و صلح است. نخستین وظیفهٔ روشنفکر بورژوا رد دلهره و تسلیم بودن به تقدیر و گشایش راه نجاتی

www.SID.ir

Archive of SID

برای بشریت است، تا گرویدن به سوسیالیسم شکست خورده (از نوع برشت).

از آنجا که این دورنماها در برابر نویسندهٔ بورژوا گشوده شده است، وی امروزه برای حل موقعیت خطیر خود وضع بهتری از گذشته دارد. این موقیت خطیر انتخاب میان مدرنیسم ظاهرفریب و جذاب ولی منحط و واقع‌گراییِ انتقادی ثمربخش است. این همان انتخاب میان فرانتس کافکا یا توماس مان، میان گوتفرید بن یا برشت است.

نتیجه‌گیری

موقعیت نویسندگان، از نظر جهان‌بینی و انتخاب سبک در آثارشان، امروزه بسیار حساس است، زیرا آنان همواره از خود می‌پرسند گزینهٔ دلهره و تسلیم بودن به سرنوشت، راه نجات و تعالی بشریت است (به سبک کافکا)، همنوایی با نیروهای سرمایه‌داریِ امپریالیستی و فاشیسم راه حل نهایی برای بشریت است (به سبک گوتفرید بن)، گرویدن به سوسیالیسم و هم‌آوایی با آن جبههٔ شکست خورده راه رهایی‌بخش برای بشریت است (به سبک برشت)، یا گزینهٔ مدرنیسم ظاهر فریب و جذاب ولی منحط و توخالی تخدیرگونهٔ **بوف کور** حلال مشکلات و مناسب برای ادبیات و یا اینکه واقع‌گرایی انتقادی و احتمالاً ثمربخش (به گونهٔ توماس مان) را باید برگزید. اینجا انتخاب میان جنگ و صلح است و انتخاب این راه خطیر با ایشان است.

منابع

۱- احمدی، عبدالرحیم، ***گالیله***، (ترجمه)، ناشر- ، ۱۳۵۲.

2- Brecht, B., ***Leben des Galilei***. Suhrkamp, Berlin, 1977.

17- Goeppen, W., ***Der Tod in Rom***. Suhrkamp, Hamburg,1977.

18- ————, ***Das Tribhaus***. SV, Frankfurt a.M. 1972.

19- Kafka, F., ***Die Sämtlichen Erzählungen***, Der Prozess, Das Schloss. Fischer, Frankfurt a.M., 1975.

20- Lang, K. & Steinber, S., ***Deutsche Dichtung***. Bayerischer Schulbuch, 3 Aufl., München. 2003.

21- Lukacs, G., ***Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus***, Hamburg, 1958.

22- Mann, T., ***Der Zauberberg***, Fischer, Berlin,1977.

23- ————, ***Doktor Faustus***, Buddenbrooks, Fischer, Berlin, 1979.

24- Schlingemann,G., ***Literaturwissen,FranzKafka***. Raclam, Stuttgart, 1996.

25- Stanzel, F., ***Typische Formen des Romans***. VR Kleine Vandenhoek-Reihe 1189, 10.Aufl., 1981.

www.SID.ir