تری ایگلتون

مارکسیسم و نقد ادبی

اکبر معصوم‌بیگی

مارکسیسم و نقد ادبی

نشر دیگر
عضو گروه ناشران ۸۰

مارکسیسم و نقد ادبی

تری ایگلتون

اکبر معصوم‌بیگی

تهران ـ ۱۳۸۳

ترجمه‌ی فارسی *مارکسیسم و نقد ادبی* نوشته‌ی تری ایگلتون برپایه‌ی اثر زیر انجام گرفته است:

Terry Eagleton

Marxism and literary criticism

Routledge Classics, Londen and New York. 2002

■ ***مارکسیسم و نقد ادبی***

□ نویسنده: تری ایگلتون

□ مترجم: اکبر معصوم‌بیگی

□ طرح جلد: اثری از پل کله

□ حروف‌چینی و نمونه‌خوانی: دفتر ویراسته

□ چاپ و صحّافی: تکثیر

□ چاپ اول: بهار ۱۳۸۳

□ تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه

□ قیمت: ۱۰۰۰ تومان

■ **نشر دیگر**

□ نشانی: تهران، ص. پ ۱۵۸۱۵/۱۷۹۹

تلفن / دورنگار: ۸۸۰۲۵۳۱

□ نشانی الکترونیک: Digar_80@yahoo.com

□ شابک: ۱-۴۷-۷۱۸۸-۹۶۴

ایگلتون، تری، ۱۹۴۳ - م. *Eagleton, Terry*
مارکسیسم و نقد ادبی/تری ایگلتون؛ (ترجمه) اکبر معصوم‌بیگی. - تهران: دیگر، ۱۳۸۳
۱۲۴ ص.
ISBN: 964-7188-47-1 ۱۰۰۰۰ ریال.
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: *Marxism and literary criticism, c2002.*
کتابنامه: ص.(۹۳) - ۱۰۳.
۱. نقد مارکسیستی. ۲. کمونیسم و ادبیات.
الف. معصوم‌بیگی، علی اکبر، ۱۳۲۹ -، مترجم. ب. عنوان.
PN۹۸ /الف۸ک/ ۹الف۸ک ۸۰۲/۹۵
۱۳۸۲
کتابخانه ملی ایران ۸۲م -۳۰۰۴۴

به علی اشرف‌درویشیان

به پاس دوستی‌ها، هم‌دلی‌ها، هم‌سخنی‌ها

فهرست

یادداشت مترجم ۱۱
دیباچه بر چاپ مارکسیسم و نقد ادبی در مجموعه‌ی کلاسیک‌های راتلج ۱۷
پیش‌گفتار ۲۱

۱. ادبیات و تاریخ

مارکس، انگلس و نقد ۲۵
زیربنا و روبنا ۲۸
ادبیات و روبنا ۳۳
ادبیات و ایدئولوژی ۴۱

۲. شکل و محتوا

تاریخ و شکل ۴۵
شکل و ایدئولوژی ۵۰
لوکاچ و شکل ادبی ۵۳
گُلدمن و ساختارگرایی تکوینی ۵۸
پیِر ماشری و شکل بی‌مرکز ۶۱

۳. نویسنده و تعهد

هنر و پرولتاریا ۶۵
لنین، تروتسکی و تعهد ۶۸
مارکس، انگلس و تعهد ۷۲
نظریه‌ی بازتاب ۷۷
تعهد ادبی و مارکسیسم انگلیسی ۸۳

٤. پدیدآورنده هم‌چون تولیدکننده

هنر هم‌چون تولید ۸۹
والتر بنیامین ۹۱
برتولت برشت و تئاتر «حماسی» ۹۴
شکل و تولید ۹۷
رئالیسم یا مدرنیسم؟ ۱۰۱
آگاهی و تولید ۱۰۳
یادداشت‌ها ۱۰۹
کتاب‌شناسی گزیده ۱۱۹
نمایه ۱۲۵

یادداشت مترجم

تری ایگلتون در میان منتقدان ادبی آن پرنده‌ی نادر است: نویسنده‌ای واقعی. *کالین مک کیب، گاردین.*

گرچه از نخستین چاپ ***مارکسیسم و نقد ادبی*** بیش از ۲۰ سال می‌گذرد، چنان‌که نویسنده خود در ویراست تازه‌ی کتاب می‌گوید، از آن‌جا که ***مارکسیسم و نقد ادبی*** در فضای شاداب، پر تب و تاب و پرامید سال‌های دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ میلادی و در اوج چپ نو به‌قلم آمده است، طبیعی است که در فضای تیره و تار ظهور «راست جدید» در دهه‌ی ۸۰، و در پی‌آمد آن فروپاشی شوروی و نیز در جوّ خوش باشی خیامی، شیدایی ـ افسردگی و آخر زمانی دوره‌ی موسوم به «پست مدرن» در دهه‌ی ۹۰ و سال‌های آغازین دهه‌ی ۲۰۰۰ اندکی خوش‌بنیانه و بیش از اندازه امیدوارانه بنماید.

با این‌همه، کار سترگ فکری و نظری تری ایگلتون طی سی‌ساله‌ی اخیر نشان از اندیشه‌وری آگاه و کوشنده دارد که دگرگونی اجتماعی ریشه‌ای را نه معجزه‌ای یک شبه و آسان‌یاب، که راهی پرسنگلاخ، پیچ‌پیچ، پرمرارت و سخت دراز آهنگ می‌شمارد، همان‌که ریموند ویلیامز آن‌را «انقلاب طولانی» می‌خواند.

تری ایگلتون به نسل منتقدان پسا ـ لوکاچ تعلق دارد، به این معنا که بهترین و زبده‌ترین عناصر نقد مارکس و انگلس، پلخانوف، لنین، تروتسکی، لوکاچ، برشت، بنیامین و آدورنو را گرفته و با «فراسپری» هگلی (اگر مجاز باشیم این اصطلاح را درباره‌ی متفکری غیرهگلی به‌کار ببریم) از این‌همه برگذشته و با برآمیختن این عناصر با ساختارگرایی آلتوسر و به‌ویژه همکار او، پی‌یر ماشری و بن‌مایه‌های نقد پساساختارگرایی و نقد فمینستی، نقد تازه‌ای پدید آورده که خود آن‌را نقد سیاسی می‌خواند.

ایگلتون در کتاب کوچک اما پر مغز ***کارکرد نقد*** به مرور در عملِ نقد در بریتانیا از عصر روشن‌گری به این‌سو می‌پردازد. در نظر او نقد اساساً اقدامی سیاسی و زاده‌ی پیکار با دولت خودکامه است. نقد فضایی را میان دولت و جامعه‌ی مدنی برای داوری خردمندانه و نقد روشن‌گرانه فراهم می‌آورد. ایگلتون که مخالف این مدعا است که ملاحظات «بیرونی»، ادبیات و پژوهش‌های ادبی را آلوده است، بر آن است که نقد فقط از هنگامی اهمیت یافته است که با اموری جز مسائل ادبی محض سروکار پیدا کرده است، یعنی هنگامی‌که گذشته از دلایل تاریخی، اثر «ادبی» به ناگهان به‌عنوان وسیله‌ی انتقال دغدغه‌های حیاتی در زندگیِ همگانیِ فکری، فرهنگی و سیاسی عصر سخت ریشه گرفت. ایگلتون بر آن است که نقد ادبی باید نقش سنتی خود را بازیابد تا بتواند کارکردهای آتی خود را باز تعریف کند. ایگلتون ظهور نقد ادبی را مقارن ظهور طبقه‌ی متوسط، و مبارزه برای آزادی از سلطه‌ی نیروهای واپسگرای اروپای کهن می‌داند.

ایگلتون به تأثیر از مقاله‌ی مشهور آلتوسر «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیکی دولت» برای رابطه‌ی ایدئولوژی / ادبیات، فرهنگ / سیاست اهمیت بسیار قایل است. جذابیت کار ایگلتون نه فقط در پژوهش

جسورانه‌ی او در خاستگاه‌های مطالعات ادبیات انگلیسی بلکه در تردیدهای بی‌رحمانه‌ای است که در کارکرد نقد امروز می‌کند. در دنیای انگلیسی زبان، ایگلتون یک‌تنه ماهیت گفتمان انتقادی را دگرگون کرده و تمایزهای میان نوشتار انتقادی و نوشتار خلاق، میان جدّیت دانشگاهی و کمدی مردمی را درهم شکسته و از نقد حیطه‌ای خودمانی‌تر، دلپذیرتر و پذیراتر می‌سازد.

طی سی سال گذشته، ایگلتون تعهدی پی‌گیر به دگرگونی سوسیالیستی جامعه‌ی طبقاتی از خود نشان داده است. در عین‌حال، در هر مرحله از تعهد خود به‌نظریه هم‌چنین به دگرگون ساختن انتقادی نظریه، افزودن به ظرفیت توانایی‌های فکری و نظری برای بهره‌گیری از بینش و دیدگاه‌های انتقادی به‌سود سیاست سوسیالیستی رادیکال نیز پرداخته است. مسئله‌ی روش‌شناختی مهمی که ایگلتون در سراسر دهه‌ی ۱۹۷۰ با آن درگیر بود این بود که چه‌گونه می‌توان ادبیات را در شرایط و زمینه‌ی اجتماعی آن استوار ساخت بی‌آن‌که ادبیات را به این شرایط و زمینه فروکاست. از این‌جا است که در نوشته‌های این دهه‌ی خود درباره‌ی توماس هاردی و خواهران برونته هرچه بیش‌تر به ساختارگرایی مارکسیستی لوسین گلدمن روی می‌آورد. از نظر گلدمن آن‌چه جریان میانجی میان سازمان یا ساختار تاریخ و ساختار زیبایی‌شناسی متن را فراهم می‌آورد جهان‌بینی یا ساختار ذهنی گروه یا طبقه‌ی اجتماعی است. این روش ساختارگرایانه نتایج مؤثری در ***اسطوره‌های قدرت: پژوهشی مارکسیستی در خواهران برونته*** (۱۹۷۵) و به‌ویژه در خوانش ***بلندی‌های بادگیر*** به‌بار می‌آورد، چیزی که هست در این‌باره که هر مرتبه یا سطح مُدل ساختاری ـ تاریخ، آگاهی اجتماعی، متن ـ دقیقاً چه‌گونه با دیگری پیوند می‌یابد تردیدهای جدی برجا می‌گذارد. ولی

نکته‌ای که باید به‌یاد داشت این است که حتی پیش از انتشار ***اسطوره‌های قدرت*** نیز ایگلتون در مورد شیوه‌های دیگری در بررسی روابط ساختاری میان ادبیات و تاریخ کار می‌کرد. آن‌چه در پی به‌کار بستن این شیوه‌ها آمد گسست معرفت‌شناختی بنیادینی بود که برپایه‌ی آن هنر نه بازتاب واقعیت اجتماعی بلکه جزء سازنده‌ی فعال این واقعیت به‌شمار می‌آمد. اینک کانون توجه معطوف به تصور ادبیات هم‌چون عمل اجتماعی و متوجه راه‌های تعیین شرایط ایدئولوژیکی است که اثر ادبی بر پایه‌ی آن پدید می‌آید. همین دگرگونی نگاه در تصمیم ایگلتون به ایجاد «علم متن» در کتاب ***نقد و ایدئولوژی*** و در همین کتاب ***مارکسیسم و نقد ادبی*** (و هر دو محصول سال ۱۹۷۶) به نیرومندترین وجه آشکار می‌شود. چنان‌که اشاره رفت گرایش ایگلتون به آلتوسر و مقاله‌ی مشهور او ***ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیکی دولت*** (۱۹۷۱) و به‌ویژه به‌کار پی‌یر ماشری، ***نظریه‌ی تولید ادبی*** (۱۹۶۶)، تأثیرگذارتر و ماندگارتر بود؛ با این‌همه، ایگلتون دیدگاه آلتوسر / ماشری را درباره‌ی ایدئولوژی بیش از اندازه دور از مبارزه‌ی طبقاتی می‌شمرد. در پاره‌ای موارد نظریه‌ی تولید ادبی آن‌قدر که باید ماتریالیستی نبود، حال آن‌که، چنان‌که در پیش‌گفتار تازه‌ی ایگلتون بر همین کتاب آمده است، ایگلتون خود را متعلق به سنتی می‌داند که ریموند ویلیامز آن‌را «ماتریالیسم فرهنگی» می‌نامد و همین دیدگاه است که در دهه‌ی ۱۹۷۰ و به‌ویژه در دهه‌ی ۱۹۸۰ به این‌سو بیش‌ترین تأثیر را در جریان مشهور به «مطالعات فرهنگی» می‌گذارد.

رویکرد ایگلتون به زیبایی‌شناسی والتر بنیامین را باید قاطع‌ترین جهت‌گیری دوباره‌ی ایگلتون در سراسر دوره‌ی کاری‌اش شمرد. بسیاری از پژوهشگران و دوست‌داران ایگلتون کتاب ***والتر بنیامین یا به‌سوی نقد***

انقلابی (۱۹۸۱) را هنوز بهترین و شاخص‌ترین دستاورد او می‌دانند. پیش‌گفتار ایگلتون بر این کتاب در بردارنده‌ی درگیری تمام عیار او در تغییر نگاهی کلی‌تر در نظریه‌ی انتقادی از تحلیل متنی و مفهومیِ محدود به مسایل تولید فرهنگی و بهره‌گیری سیاسی از دست ساخته‌های بشری است. این کتاب هم‌چنین نمودار مرحله‌ای از بازاندیشی ژرف و قاطعانه در خود سوسیالیسم نیز هست: چه روابطی میان نظریه‌ی فرهنگی سوسیالیستی و عمل فرهنگی وجود دارد، و این روابط چه تأثیری در سیاست انقلابی دارد؟ تئاتر و کمدی چه کاربردهای سیاسی می‌توانند داشته باشند؟ و مسایلی از این دست. روش‌های بنیامین جذاب می‌نمایند زیرا حاکی از برخی از برجسته‌ترین ویژگی‌های پسا ـ ساختارگرایی‌اند و بدین‌سان ثابت می‌کنند که می‌توان از ساختارشکنی یا واسازی بهره گرفت بی‌آن‌که تعهد به مارکسیسم را وانهاد. در عین‌حال، ایگلتون در یکی از فصل‌های دقیق و موشکافانه‌ی کتاب با عنوان «مارکسیسم و ساختارشکنی» نقدی تند و بنیادبرانداز از کار ژاک دریدا و مریدان آمریکایی او به دست می‌دهد.

درگیری فکری ایگلتون با پست مدرنیسم در ***توهم‌های پست مدرنیسم*** (۱۹۹۶) و ***پس از نظریه*** (۲۰۰۳) به اوج می‌رسد. ایگلتون در نقدی که بر کتاب ***شبح‌های مارکس*** ژاک دریدا می‌نویسد پست مدرنیسم را هم از آغاز «پروژه‌ای سیاسی» می‌شمارد.

کارنامه‌ی‌تری ایگلتون در این سی‌سال بازنمای کار فکری و نظری اندیشه‌ور نوآیین و نواندیشی است که با هر اثر تازه‌ی خود خواننده را دست‌خوش شگفتی تازه‌ای می‌سازد و نظریه‌ی مارکسیستی را گامی به پیش می‌برد.

تری ایگلتون متولد ۱۹۴۳، استاد کرسی توماس وارتونِ زبان انگلیسی در دانشگاه آکسفورد دارای ملیت انگلیسی و تبار ایرلندی است. از آثار اوست:

شکسپیر و جامعه (۱۹۶۷)، اسطوره‌های قدرت: پژوهشی مارکسیستی در خواهران برونته (۱۹۷۵) نقد و ایدئولوژی، پژوهشی در نظریه‌ی ادبی مارکسیستی (۱۹۷۶)،مارکسیسم و نقد ادبی (۱۹۷۶)، کارکرد نقد (۱۹۸۴)، درآمدی بر نظریه‌ی ادبی (۱۹۸۶)، ویلیام شکسپیر (۱۹۸۶)، ایدئولوژی زیبایی‌شناسی (۱۹۹۰)، درآمدی بر ایدئولوژی (۱۹۹۱)، هیت کلیف و گرسنگی بزرگ (۱۹۹۵)، نظریه‌ی ادبی مارکسیستی (۱۹۹۶)، اسکار وایلد و دیگر نمایش‌نامه‌ها (۱۹۹۷) پژوهندگان و شورشیان در ایرلند سده‌ی نوزدهم (۱۹۹۹)، ایده‌ی فرهنگ (۲۰۰۰)، خشونت شیرین: تراژدی (۲۰۰۳).

باز می‌ماند ذکر این نکته که همه‌ی پانوشت‌ها از مترجم است. برای یادداشت‌های نویسنده نگاه کنید به یادداشت‌های پایان کتاب.

اکبر معصوم بیگی

دی ۱۳۸۲

دیباچه بر چاپ *مارکسیسم و نقد ادبی* در مجموعه‌ی کلاسیک‌های راتلج

این کتاب نخستین‌بار در ۱۹۷۶، درست هنگامی که تاریخ غرب در حال چرخش مسیر بود، منتشر شد. گرچه در آن هنگام نمی‌توانستم از این موضوع خبر داشته باشم، اما عصری از رادیکالیسم سیاسی در آستانه‌ی غرقه‌شدن در عصری از ارتجاع سیاسی قرار داشت. ***مارکسیسم و نقد ادبی*** از شور و غلیان اندیشه‌هایی انقلابی سر برآورد که از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ به درازا کشید. اما با بروز بحران نفت در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، که شاید هنگامی است که آن موجودیتِ اسطوره‌ایِ مشهور به دهه‌ی شصت سرانجام از حرکت بازماند، اقتصاد غرب با نشیبی تند در رکود فرورفت؛ و آن بحران اقتصادی که در بریتانیا قرار بود به بازسازی اساسی سرمایه‌داری غربی منتهی شود که به تاچریسم شهرت دارد، حمله‌ای مهلک بر جنبش کارگری، رفاه اجتماعی، دموکراسی، سطح زندگی طبقه‌ی کارگر و اندیشه‌های سوسیالیستی در پی آورد. در ایالات متحد امریکا بازیگر سابق درجه سه‌ی احمقی با عقاید دست‌راستی ابتدایی به کاخ سفید راه یافت. موج جنبش‌های رهایی‌بخش مستعمراتی که در سال‌های پس از جنگ [جهانی دوم] پهنه‌ی آسیا تا امریکای لاتین را درنوردیده بود سرانجام

فروکش کرد. جهان در چنگ جنگ سرد وارفت.

بنابراین، طی چند سال پس از انتشار، سراسر فضای فرهنگی که این کتاب نیروی خود را از آن گرفته بود از بیخ‌وبن تغییر کرد. نظریه، در عرصه‌های فرهنگی و ادبی، در سراسر دهه‌ی ۱۹۸۰ هم‌چنان رو به پیش‌روی داشت، اما مارکسیسم نسبت به فمینیسم، پساساختارگرایی و تا حدودی بعدها پسامدرنیسم هردم در صف بعدی قرار می‌گرفت. سیزده‌سال پس از آن‌که این کتاب نخستین‌بار منتشر شد، بلوک شوروی به طرز شرم‌آوری از هم پاشید و بر اثر مسائل درونی، مسابقه‌ی تسلیحاتی و برتری اقتصادی غرب از پا درآمد. بدین‌سان، مارکسیسم ـ که خواست عمومی در [بلوک] شرق آن را واژگون کرده و سیاست‌های راست و دگرگونی‌های اجتماعی در غرب آن را بیرون رانده است ـ در نظر بسیاری کسان اکنون قطعاً مرده است.

بنابراین، آیا این پژوهش صرفاً دارای اهمیتی تاریخی است؟ من طبعاً مایلم به دلایل متعدد چنین نیندیشم. از سویی، آن‌چه در اتحاد شوروی از میان رفت به همان معنایی مارکسیستی بود که تفتیش عقاید، مسیحی. از سوی دیگر، اندیشه‌های مارکسیستی سرسختانه بیش از عمل سیاسی عمر کرده‌اند. مایه‌ی تعجب است که تصور کنیم که چون چین دارد به سرمایه‌داری بازمی‌گردد، یا دیوار برلین فروریخته است دیدگاه‌های برشت، لوکاچ، آدورنو و ریموند ویلیامز دیگر اعتبار ندارند. طرفه آن‌که این نحوه‌ی نگرش نمودار نوعی نگاه مکانیستی به روابط میان فرهنگ و سیاست است که مارکسیسم «مبتذل» از بابت آن مقصر شمرده شده است. میراث انتقادی مارکسیسم میراثی فوق‌العاده غنی و بارآور است؛ و مانند هر روش انتقادی دیگر باید آن را با این ملاک ارزیابی کرد که تا چه مایه آثار هنری را توضیح می‌دهد، نه این‌که آیا امیدهای سیاسی آن در عرصه‌ی

عمل تحقق یافته است. برای نمونه، ما انتقاد فمینیستی را به این دلیل که پدرسالاری برنیفتاده است، رد نمی‌کنیم. برعکس، همین امر دلیلِ پذیرش آن است.

اما فقط در قالب بسیار ارزشمندی از تحلیل فرهنگی و ادبی نیست که مارکسیسم هم‌چنان به عمر خود ادامه می‌دهد. کافی است فقط ببینیم که ***مانیفست کمونیست*** تا چه مایه پیش‌گویانه از کار درآمده است. مارکس و انگلس جهانی را مجسم می‌کردند که در آن نیروهای جهانی‌شده‌ی بازار استیلا می‌یابند، بی‌توجه به این‌که چه آسیب‌های انسانی وارد آورده‌اند و شکاف میان فقیر و غنی تا کجا به نحو تحمل‌ناپذیری افزایش یافته است. و در میان بی‌ثباتی سیاسی گسترده، توده‌های فقرزده رویاروی مشتی نخبگان بین‌المللی ثروتمند و قدرتمند قرار می‌گیرند. چندان نیازی به گفتن ندارد که این وضع آن جهان عصر ویکتوریای میانه نیست بلکه تصویر درست و هشداردهنده‌ای از اوضاع جهانی خود ماست.

مارکس پیش‌بینی می‌کرد که توده‌ها این وضع را تحمل نمی‌کنند. و درواقع هم تحمل نکرده‌اند. به‌یقین آن‌گونه که مارکسیسم سنتاً پیش‌بینی می‌کرد، طبقه‌ی کارگر در صف مقدم این مقاومت جا ندارد. دست‌کم در وضع کنونی به نظر می‌رسد بیچارگان زمین، به جای پرولتاریای غرب، بنیادگرایان اسلامی باشند ــ و با همه‌ی خطرهایی که در پی می‌آورند. با این‌همه، به نظر نمی‌رسد که شاکله‌ی کلی دیدگاه مارکس، پس از یک قرن و نیم کهنه شده باشد؛ و اگر بنیادگرایی اسلامی بیش‌تر دردنشانه‌ی بیماری‌های سرمایه‌داری جهانی‌شده باشد تا راه‌حلی برای این بیماری‌ها، پس گزینه‌ی کلاسیک ــ سوسیالیسم ــ بیش از هر وقت دیگر مبرم و ضروری است. درواقع، بنیادگرایی در خلأیی خزیده است که شکست چپ ایجاد کرده است. اگر چپ امکان یافته بود که در پرداختن به

محرومیت‌هایی که چنین خشک‌مغزی‌هایی را می‌پرورند به وعده‌های خود عمل کند، قابل تصور بود که مرکز جهانی تجارت نیز شاید هم‌چنان صحیح و سالم بر سر جای خود باقی بماند.

درواقع، مارکسیسم در روزگار ما دچار بزرگ‌ترین شکست تاریخ پرتلاطم خود شده است. اما چرا؟ آیا چون نظامی که مارکسیسم به مخالفت با آن برخاسته است طوری عوض شده که دیگر نمی‌شود شناختش و به این ترتیب نظریه‌های مارکسیسم را از سکه انداخته است؟ درواقع، دقیقاً عکس قضیه صادق است. از آن‌جا که نظام قدرتمندتر و فراگیرتر است ــ زیرا طبق معمول این‌نظام، نظام تجارت است، گیرم بیش از پیش ــ چپ سیاسی از راه‌گشایی ناتوان از کار درآمده است. در این صورت است که پاره‌ای از نادمان چپ‌گرا می‌توانند با این تصمیم که نظریه‌هاشان اشتباه است به‌راحتی این شکست را توجیه عقلانی کنند.

البته نقد مارکسیستی چندان نمی‌تواند به خودی خود جریان این شکست را وارونه کند. درواقع، نقد مارکسیستی بخشی از آن چیزی است که ماتریالیسم فرهنگی خوانده شده و مدعی است که فرهنگ، در نهایت امر، چیزی نیست که مردان و زنان با آن زندگی می‌کنند. اما در عین حال نمی‌توان از فرهنگ چشم‌پوشی کرد؛ هر نبرد سیاسی مهم، ازجمله، نبردی در پهنه‌ی اندیشه‌هاست. این کتاب نیز به عنوان ادای سهمی در این مبارزه در یکی از عرصه‌های اصلی علوم انسانی به قلم آمده است.

تری ایگلتون، ۲۰۰۲

پیش‌گفتار

مارکسیسم موضوعی بسیار پیچیده است، و بخشی از آن که به نقد ادبی مارکسیستی شهره است به همین اندازه پیچیده است. از این رو، در این پژوهش کوتاه جز طرح چند موضوع اساسی و پاره‌ای پرسش‌های بنیادی کاری نمی‌توان انجام داد. (این کتاب از قضا کوتاه است زیراکه در آغاز برای یک رشته پژوهش‌های مقدماتی به قلم آمده است). خطر کتاب‌هایی از این دست آن است که برای آشنایان به چنین موضوع‌هایی ملال‌آور، و برای کسانی که کاملاً با آن ناآشنایند گیج‌کننده است. من مدعی نیستم که این کتاب بدیع یا جامع است، اما کوشیده‌ام که این متن دست‌کم نه ملال‌آور باشد و نه گیج‌کننده. کوشیده‌ام تا حد مقدور موضوع را روشن بیان کنم، گو که با در نظرگرفتن دشواری‌ها، این کار آسان نیست. به هر سان امیدوارم اگر دشواری‌هایی هم هست از موضوع کتاب باشد و نه از شیوه‌ی نگارش کتاب.

نقد مارکسیستی ادبیات را بر پایه‌ی شرایط تاریخی پدیدآورنده‌ی آن تحلیل می‌کند؛ و به همین سان برای شناخت این نقد آگاهی از شرایط

تاریخی آن ضرورت دارد. برای نمونه، نوشتن شرحی درباره‌ی منتقد مارکسیستی چون لوکاچ بدون وارسی عوامل تاریخی که نقد او را شکل می‌دهد به‌وضوح نارسا و ناقص است. پس، ارزشمندترین روش برای پرداختن به نقد مارکسیستی وارسی آن از مارکس و انگلس تاکنون است. با این کار می‌توان دگرگونی‌های این نقد را همپای دگرگونی‌های تاریخی نشان داد. بااین‌همه، کوچکی این کتاب مانع از این کار می‌شود. از این رو، من چهار موضوع اصلی از نقد مارکسیستی را برگزیده‌ام و نویسندگان متعددی را در پرتو این موضوع‌ها مورد بحث قرار داده‌ام؛ و گرچه این کار تا حدود بسیار نمودار فشردگی و حذف است، هم‌چنین بازنمای میزانی از انسجام و پیوستگی درونی موضوع نیز هست.

من از مارکسیسم به عنوان یک «موضوع» سخن گفته‌ام، و این خطر واقعی وجود دارد که کتاب‌هایی از این دست دقیقاً به این نوع آکادمیک‌کردن مسائل یاری رسانند. بی‌گمان چندی نخواهد گذشت که خواهیم دید نقد مارکسیستی به‌راحتی میان رویکردهای فرویدی و اسطوره‌شناختی به ادبیات گرفتار می‌آید، همان‌گونه که تاکنون هر «رویکرد» آکادمیک برانگیزه‌تر به‌معنای زمینه‌ی آماده‌تر پژوهش برای تاخت‌وتاز دانشجویان بوده است. پیش از آن‌که چنین اتفاقی روی دهد بهتر است واقعیت ساده‌ای را به یاد آوریم. مارکسیسم نظریه‌ای علمی درباره‌ی جامعه‌های انسانی و نظریه‌ای در باب عمل تغییر این جامعه‌هاست و غرض از این سخن به‌طور مشخص‌تر این است که روایتی که مارکسیسم به دست می‌دهد داستان پیکارهای زنان و مردان برای رهانیدن خود از شکل‌های معینی از استثمار و ستم است. هیچ چیز آکادمیکی در باب این پیکارها نیست، و فراموش‌کردن این حقیقت برای ما گران تمام خواهد شد.

این‌که خوانشی مارکسیستی از **بهشت گمشده** یا ***میدل مارچ*** چه ربطی به این پیکار دارد بی‌درنگ آشکار نمی‌شود. اما اگر می‌گوییم محدودکردن نقد مارکسیستی به بایگانی‌های دانشگاهی خطاست از آن روست که کار مهم مارکسیسم، ولو نه کار اصلی آن، دگرگون‌ساختن جامعه‌های انسانی است. نقد مارکسیستی جزئی از بدنه‌ی بزرگتر تحلیل نظری است که هدف آن شناخت ***ایدئولوژی‌ها*** است: یعنی اندیشه‌ها، ارزش‌ها و احساس‌هایی که انسان‌ها به مدد آن جوامع خود را در زمان‌های مختلف تجربه می‌کنند. و برخی از این اندیشه‌ها، ارزش‌ها و احساس‌ها فقط در ادبیات در دست‌رس ماست. درک ایدئولوژی‌ها به‌معنای درک عمیق‌تر گذشته و اکنون است؛ و چنین درکی به رهایی ما یاری می‌رساند. با چنین باوری است که من این کتاب را نوشته‌ام: کتابی که آن را به دانشجویان کلاس‌ام در رشته‌ی نقد مارکسیستی در دانشگاه آکسفورد پیش‌کش می‌کنم، دانشجویانی که تک‌تک موضوع‌های آن را تا پایه‌ای با من مورد بحث قرار داده‌اند که درواقع نویسندگان مشترک این کتاب به شمار می‌آیند.

۱
ادبیات و تاریخ

مارکس، انگلس و نقد

اگر کارل مارکس و فریدریش انگلس بیش‌تر در حوزه‌ی سیاست و اقتصاد شهرت دارند تا در زمینه‌ی نوشته‌های ادبی، به‌هیچ‌رو به این سبب نیست که آن‌ها ادبیات را بی‌اهمیت می‌شمردند. چنان‌که لئون تروتسکی در ***ادبیات و انقلاب*** (۱۹۲۴) می‌گوید راست است که «بسیاری از مردم جهان چون انقلاب‌گران می‌اندیشند و مانند بی‌فرهنگان احساس می‌کنند»؛ اما مارکس و انگلس در شمار این گونه کسان نبودند. نوشته‌های مارکس، که خود در جوانی شعر غنایی می‌سرود، و یک قطعه‌ی نمایشی منظوم و یک رمان کمدی ناتمام متأثر از لارنس استرن از او به جا مانده، به چاشنی مفاهیم و تلمیحات ادبی آمیخته است؛ مارکس مطلب دست‌نوشته‌ی نسبتاً بلند ناتمامی درباره‌ی هنر و دین نوشت، و در نظر داشت نشریه‌ای ویژه‌ی نقد نمایش راه بیندازد، پژوهش درازدامنی درباره‌ی بالزاک و رساله‌ای درباره‌ی زیبایی‌شناسی بنویسد. هنر و ادبیات جزیی از هوایی بود که مارکس به عنوان یک روشن‌فکر آلمانی بسیار فرهیخته در سنت کلاسیک جامعه‌ی خود در آن دم می‌زد. آشنایی او با ادبیات، از سوفوکلس تا داستان

اسپانیایی، از لوکرتیوس تا داستان‌های بازاری انگلیسی را دربر می‌گرفت؛ محفل کارگران آلمانی که به دست او در بروکسل پایه‌گذاری شد در هر هفته یک شب را به بحث درباره‌ی مباحث هنری اختصاص می‌داد، و خود مارکس تماشاگر پروپاقرص تئاتر بود، شعر دکلمه می‌کرد و انواع آثار ادبی، از نثر آگوستین گرفته تا سرودهای پرتکلف را با اشتیاق می‌خواند. مارکس در نامه‌ای به انگلس آثارش را یک «کل هنری» وصف می‌کند؛ او نسبت به مسائل سبک ادبی، هم‌چنان که در خصوص سبک ادبی خود، توجه و حساسیتی وسواس‌آمیز داشت؛ نخستین نمونه‌های نوشته‌های دوره‌ی روزنامه‌نگاری او به سود آزادی بیان هنری استدلال می‌کند. وانگهی، فشار مفاهیم زیبایی‌شناختی را در پسِ پشت برخی از قاطعانه‌ترین مقوله‌های اندیشه‌ی اقتصادی که در آثار دوره‌ی پختگی خود به کار می‌گیرد می‌توان تشخیص داد.(۱)

بااین‌همه، مارکس و انگلس آن‌قدر وظایف مهم‌تر داشتند که نمی‌رسیدند نظریه‌ی زیبایی‌شناختی کاملی را تدوین کنند. اظهارنظرهای آن‌ها درباره‌ی هنر و ادبیات پراکنده و جسته‌گریخته است و به جای آن‌که آرای پرورده باشد حاوی اشاره‌های کوتاه است.(۲) این یکی از دلایل این است که از چه رو نقد مارکسیستی نمی‌تواند تنها به تکرار صرف گفته‌های بنیادگذاران مارکسیسم بسنده کند. هم‌چنین از همین‌روست که نقد مارکسیستی نمی‌تواند به آن‌چه در غرب به «جامعه‌شناسی ادبیات» شهرت دارد محدود گردد. جامعه‌شناسی ادبیات عمدتاً به چیزی می‌پردازد که می‌توان آن را وسایل تولید، توزیع و مبادله‌ی در جامعه‌ای خاص نامید ــ این‌که چه‌گونه کتاب‌ها منتشر می‌شوند، ترکیب اجتماعی نویسندگان و مخاطبان، و سطح سواد، و چندوچون اجتماعی «ذوق» چه‌گونه است.

جامعه‌شناسی ادبیات هم‌چنین متن‌های ادبی را از لحاظ مناسبت «جامعه‌شناختی» وارسی می‌کند و می‌کوشد با هجوم به آثار ادبی مضمون‌های مورد علاقه‌ی مورخان اجتماعی را از این متن‌ها انتزاع کند. در این زمینه آثار ارزشمندی پدید آمده است (۳)، و به‌طور کلی جنبه‌ای از نقد مارکسیستی را تشکیل می‌دهد؛ اما جامعه‌شناسی ادبیات به‌خودی‌خود نه به‌ویژه مارکسیستی است و نه به‌خصوص انتقادی. جامعه‌شناسی ادبیات، درواقع، در بیش‌تر موارد روایت رام و جبونانه‌ی نقد مارکسیستی است و به درد مصرف غرب می‌خورد.

نقد مارکسیستی تنها «جامعه‌شناسی ادبیات» نیست و تنها با چه‌گونگی انتشار رمان‌ها و سخن‌گفتن از طبقه‌ی کارگر سروکار ندارد. هدف نقد مارکسیستی توضیح اثر ادبی به وجه کامل‌تر است و غرض از این کار توجه دقیق به شکل‌ها، سبک‌ها و معنی‌های اثر ادبی است.(۴) اما هم‌چنین نقد مارکسیستی این شکل‌ها، سبک‌ها و معنی‌ها را به منزله‌ی فرآورده‌های تاریخی ویژه درمی‌یابد. هانری ماتیسِ نقاش روزگاری گفته بود که تمامی هنر نشانی از دوران تاریخی خود دارد، اما هنر بزرگ آن است که این نشان به ژرف‌ترین وجه بر آن نقش بسته باشد. بسیاری از دانشجویان هنر طور دیگری آموخته‌اند: بزرگ‌ترین هنر هنری است بی‌زمان که از شرایط تاریخی خود فرامی‌گذرد. نقد مارکسیستی در باب این موضوع سخن‌ها برای گفتن دارد، اما تحلیل «تاریخی» ادبیات البته با مارکسیسم آغاز نشده است. بسیاری از اندیشه‌وران پیش از مارکس کوشیده بودند که آثار ادبی را بر حسب تاریخی که این آثار را پدید می‌آورد توضیح دهند؛ (۵) و یکی از اینان، فیلسوف ایدئالیست آلمانی گئورگ ویلهلم فریدریش هگل است که تأثیر ژرفی در اندیشه‌ی زیبایی‌شناختی مارکس داشته است. از این رو،

اصالت نقد مارکسیستی در این نیست که رویکردی تاریخی به ادبیات دارد، بلکه در فهم انقلابی از خود تاریخ است.

زیربنا و روبنا

بذرهای این شناخت انقلابی در پاره‌گفتار مشهوری در ***ایدئولوژی آلمانی*** (۶۶-۱۸۴۵) مارکس و انگلس کاشته می‌شود:

> تولید اندیشه‌ها، مفهوم‌ها و آگاهی در وهله‌ی نخست مستقیماً با مراوده‌ی مادی انسان، و زبان زندگی واقعی درهم تنیده است. تصورکردن، اندیشیدن، و مراوده‌ی معنوی انسان‌ها این‌جا چون برون‌ریزی مستقیم رفتار مادی انسان‌ها پدیدار می‌شود... ما برای رسیدن به انسان جسمانی از آن‌چه انسان‌ها بر زبان می‌آورند، تصور و تخیل می‌کنند، یا از انسان‌ها آن‌گونه که توصیف، اندیشیده، تخیل و تصور می‌شوند آغاز نمی‌کنیم؛ بلکه آغازگاه ما انسان به‌راستی فعال است... آگاهی زندگی را تعیین نمی‌کند: زندگی است که آگاهی را تعیین می‌کند.

عبارت کامل‌تر از این را می‌توان در **دیباچه بر *گامی در نقد اقتصاد سیاسی*** (۱۸۵۹) یافت:

> انسان‌ها در تولید اجتماعی زندگی خود وارد روابط معینی می‌شوند که اجتناب‌ناپذیر و مستقل از اراده‌ی آن‌هاست، و این همان *روابط تولیدی* است که با مرحله‌ی معینی از تکامل *نیروهای* تولید مادی‌شان تناسب دارد. مجموع این روابط تولیدی ساختار اقتصادی جامعه، یعنی بنیاد واقعی‌ای را تشکیل می‌دهد که بر شالوده‌ی آن روبنایی حقوقی و سیاسی قرار می‌گیرد و این روبنا منطبق با شکل‌های معیّنی از آگاهی اجتماعی است. شیوه‌ی تولید زندگی مادی، زندگی اجتماعی، سیاسی و فکری را در کل مشروط می‌سازد. آگاهی انسان‌ها نیست که هستی آن‌ها را تعیین می‌کند، بلکه برعکس، هستی اجتماعی آن‌هاست که آگاهی‌شان را تعیین می‌کند.

به سخن دیگر، روابط اجتماعی میان انسان‌ها بستگی به شیوه‌ی تولید زندگی مادی آن‌ها دارد. «نیروهای تولیدی» معین ـ مثلاً سازمان کار در سده‌های میانه ـ روابط اجتماعی رعیت و ارباب را لازم می‌آورد که به فئودالیسم شهرت دارد. در مرحله‌ی بعدی، تکامل شیوه‌های تازه‌ی سازمان تولیدی بر مجموعه‌ی تغییریافته‌ای از روابط اجتماعی استوار است ـ این بار این روابط میان طبقه‌ی سرمایه‌دار مالک ابزار تولید و طبقه‌ی پرولتری است که سرمایه‌دار نیروی کار او را برای کسب سود می‌خرد. این «نیروها» و «روابط» تولیدی درمجموع آن چیزی را تشکیل می‌دهند که مارکس آن را «ساختار اقتصادی جامعه» می‌خواند، یا در اصطلاح مارکسیستی عموماً به «زیربنا» یا «شالوده»ی اقتصادی شهرت دارد. از این زیربنای اقتصادی، در هر دوره، روبنایی سر برمی‌آورد و آن عبارت است از شکل‌های معیّنی از حقوق و سیاست، و نوع معیّنی از دولت که کارکرد اساسی آن مشروعیت‌بخشیدن به قدرت آن طبقه‌ی اجتماعی است که ابزار تولید اقتصادی را در اختیار دارد. اما روبنا چیزی بیش از این دربر دارد: روبنا دارای «شکل‌های معینی از آگاهی اجتماعی» نیز هست (آگاهی سیاسی، دینی، اخلاقی، ذوقی و مانند آن) که مارکسیسم آن را ***ایدئولوژی*** می‌خواند. کارکرد ایدئولوژی نیز مشروعیت‌بخشیدن به قدرت طبقه‌ی حاکم در جامعه است؛ در تحلیل نهایی اندیشه‌های حاکم بر جامعه اندیشه‌های طبقه‌ی حاکم آن جامعه است.(۶)

از این رو، هنر از نظر مارکسیسم بخشی از «روبنا»ی جامعه است. هنر (با قیدوشرط‌هایی که پس از این به آن خواهیم پرداخت) بخشی از ایدئولوژی جامعه است ـ به سخن دیگر هنر عنصری در آن ساختار پیچیده‌ی ادراک اجتماعی است که موقعیتی را فراهم می‌آورد که به موجب

آن یک طبقه‌ی اجتماعی که سرنوشت طبقه‌ی دیگر را در دست دارد یا در چشم بیش‌تر افراد جامعه «طبیعی» جلوه کند یا اصلاً به چشم نیاید. پس، دریافتن ادبیات مستلزم دریافتن فرایند اجتماعی تمام‌عیاری است که هنر بخشی از آن است. چنان‌که گئورگی پلخانوف منتقد مارکسیست روسی می‌گوید: «ذهنیت اجتماعی هر عصر را روابط اجتماعی آن عصر مشروط می‌سازد. این معنی هیچ‌جا به اندازه‌ی تاریخ هنر و ادبیات آشکار نیست.»(۷) آثار ادبی به شیوه‌ای رازورانه الهام نمی‌شوند، یا نمی‌توان آن‌ها را صرفاً بر پایه‌ی روان‌شناسی پدیدآورندگان‌شان توضیح داد. این آثار شکل‌های دریافت و شیوه‌های خاص نگریستن به جهان‌اند؛ و به همین سان با آن شیوه‌ی مسلط نگریستن به جهان نسبت دارند که همانا «ذهنیت اجتماعی» یا ایدئولوژی هر عصر است. این ایدئولوژی به نوبه‌ی خود فرآورده‌ی روابط اجتماعی مشخصی است که انسان‌ها در زمان و مکان خاصی بدان وارد می‌شوند؛ به این طریق است که این روابط طبقاتی تجربه می‌شوند، مشروعیت می‌یابند و تداوم می‌پذیرند. افزون بر این، انسان‌ها برای برگزیدن روابط اجتماعی خود آزاد نیستند؛ انسان‌ها بر پایه‌ی ضرورت مادی، بر اثر ماهیت و مرحله‌ی تکامل شیوه‌ی تولید اقتصادی‌شان به‌اجبار وارد این روابط می‌شوند.

بنابراین، برای دریافت ***شاه‌لیر***، ***دونسیاد*** یا ***اولیس*** تنها نباید به تفسیر نمادها و مطالعه‌ی تاریخ ادبی اکتفا کرد و حاشیه‌هایی درباره‌ی واقعیت‌های جامعه‌شناختی دخیل در آن‌ها افزود. برای این کار نخست باید روابط پیچیده و غیرمستقیم میان این آثار و جهان‌های ایدئولوژیکی را دریافت که این آثار در آن‌ها منزل گرفته‌اند؛ این روابط نه فقط در «مضمون‌ها» و «دل‌مشغولی‌ها»، بلکه در سبک، ضرباهنگ، صورت خیالی، کیفیت (و

چنان‌که پس از این خواهیم دید) در **شکل** یا **فورم** پدیدار می‌شود. اما به همین‌سان نمی‌توانیم ایدئولوژی را دریابیم مگر آن‌که نقشی را که ایدئولوژی در جامعه به‌طور کلی ایفا می‌کند درک کنیم: این‌که چه‌گونه ایدئولوژی دارای ساختار ادراک معین و به‌لحاظ تاریخی نسبی است که قدرت طبقه‌ی خاصی را قوام می‌بخشد. این کار آسانی نیست، زیرا ایدئولوژی هرگز بازتاب ساده‌ی اندیشه‌های طبقه‌ی حاکم نیست؛ برعکس، ایدئولوژی همواره پدیده‌ی پیچیده‌ای است که می‌تواند جهان‌نگری‌های مخالف و حتی متضاد را هم ترکیب کند. برای شناخت ایدئولوژی باید روابط مشخص میان طبقات مختلف جامعه را تحلیل کنیم و برای این کار باید جایگاه این طبقات را در رابطه با شیوه‌ی تولید دریابیم.

این‌همه در نظر دانشجویی که کار خود را صرفاً بحث درباره‌ی طرح داستان یا شخصیت‌پردازی می‌داند، ممکن است کاری دشوار بنماید. ممکن است این کار خَلط نقد ادبی با رشته‌هایی چون سیاست و اقتصاد به نظر آید که باید از هم جدا باشند. بااین‌همه، این کار برای توضیح تام‌وتمام هر اثر ادبی ضرورت دارد. برای نمونه صحنه‌ی بزرگ خلیج پلاسیدو را در رمان **نوسترومو** جوزف کونراد در نظر بگیرید. برای ارزیابی نیروی هنری درخشان این گوشه از داستان ــ هنگامی که دیکود[1] و نوسترومو[2] در تاریکی محض روی دوبه‌ی در حال غرق‌شدن از هم جدا می‌شوند ــ لازم است این صحنه را به طرز ظریفی در کل بینش تخیلی رمان جای دهیم. بدبینی بنیادی این بینش را (که البته برای دریافت آن باید **نوسترومو** را با دیگر داستان‌های کونراد با هم در نظر گرفت) صرفاً نمی‌توان برپایه‌ی عامل‌های «روان‌شناختی» در خود کونراد توضیح داد؛ زیرا روان‌شناسی

1-Decoud 2-Nostromo

فردی نیز فرآورده‌ای **اجتماعی** است. بدبینیِ جهان‌نگری کونراد به طرزی بالنسبه استثنایی بدبینی ایدئولوژیکی رایج در عصر او را به صورت اثری هنری درمی‌آورد؛ دریافتی از تاریخ است به عنوان امری یاوه و دوری، از افراد به عنوان کسانی دست‌نیافتنی و تنها، از ارزش‌های انسانی به عنوان اموری نسبی و خردستیز که بحرانی بنیادی را در ایدئولوژی طبقه بورژوای غرب رقم می‌زند که کونراد خود را با آن هم‌پیمان می‌داند. در تاریخ سرمایه‌داری امپریالیستی سراسر این دوره دلایل بسیار برای این بحران ایدئولوژیکی وجود داشت. البته کونراد این تاریخ را صرفاً به عنوان فردی بی‌نام و نشان در داستان‌اش بازتاب نکرد؛ هر نویسنده‌ای در هیئت فرد در جامعه جایگاهی دارد و از دیدگاه خاص خود به تاریخ عمومی واکنش نشان می‌دهد و با ملاک‌های خاص خود آن را درمی‌یابد. اما فهم این نکته دشوار نیست که جایگاه شخصی کونراد به عنوان یک تبعیدی «اشرافی» لهستانی و عمیقاً متعهد به محافظه‌کاری انگلیسی چه‌گونه بحران ایدئولوژی بورژوایی انگلیسی را برای او تشدید کرد.(۸)

هم‌چنین می‌توان از این دیدگاه دریافت که از چه رو صحنه‌ی **خلیج پلاسیدو** این‌قدر از ظرافت هنری برخوردار است. خوب نوشتن فقط بسته به «سبک» نیست؛ خوب نوشتن هم‌چنین به داشتن چشم‌اندازی ایدئولوژیکی بستگی دارد که بتواند در واقعیت‌های تجربه‌ی انسان در موقعیتی معیّن رسوخ کند. و این کاری است که به‌یقین صحنه‌ی خلیج پلاسیدو از عهده‌ی آن برمی‌آید؛ و این نه از آن‌روست که نویسنده‌ی آن از قضا دارای سبک نگارش عالی است بلکه از آن روست که موقعیت تاریخی‌اش به او این امکان را می‌دهد که به چنین بینش‌هایی دست یابد. خواه این بینش‌ها از دیدگاه سیاسی «مترقی» و خواه «ارتجاعی» باشد

(بینش کونراد مسلماً ارتجاعی است) مسئله‌ای نیست ــ هم‌چنان‌که بسیاری از نویسندگان بزرگ مورد قبول سده‌ی بیستم مانند ییتس، الیوت، لارنس محافظه‌کارانی سیاسی‌اند و هر کدام گوشه‌ی چشمی به فاشیسم داشته‌اند. نقد مارکسیستی به جای توجیه این واقعیت، آن را توضیح می‌دهد و این نکته را طرح می‌کند که در غیاب هنر حقیقتاً انقلابی فقط محافظه‌کاری رادیکال، که مانند مارکسیسم با ارزش‌های خشکیده و پوسیده‌ی جامعه‌ی بورژوایی لیبرال در ستیز است، می‌تواند ادبیاتی بسیار پراهمیت پدید آورد.

ادبیات و روبنا

اشتباه است که بگوییم نقد مارکسیستی به‌طور مکانیکی از «متن» به «ایدئولوژی» و از ایدئولوژی به «روابط اجتماعی» و سپس به نیروهای تولیدی حرکت می‌کند. نقد مارکسیستی بیش‌تر با **یگانگی** این «سطوحِ» جامعه سروکار دارد. ادبیات می‌تواند بخشی از روبنا باشد، اما صرفاً بازتاب منفعلانه‌ی زیربنای اقتصادی نیست. انگلس در نامه‌ای به یوزف بلوخ[1] در ۱۸۹۰ این نکته را روشن می‌سازد:

> بر طبق برداشتِ ماده‌باورانه‌ی تاریخ عنصر تعیین‌کننده در تاریخ در *نهایت امر* تولید و بازتولید زندگی واقعی است. نه من و نه مارکس هرگز چیزی بیش از این نگفته‌ایم. بنابراین، اگر کسی این سخن را به این صورت تحریف کند که عنصر اقتصادی *یگانه* عامل تعیین‌کننده است، این عبارت را به صورت بی‌معنی، انتزاعی و یاوه درخواهد آورد. وضع اقتصادی شالوده است اما عناصر متعدد روبنا ــ شکل‌های سیاسی مبارزه‌ی طبقاتی و پیامدهای آن، تشکیلاتی که طبقه‌ی پیروزمند پس از پیکاری موفق برقرار می‌سازد و مانند آن ــ [مثلاً] شکل‌های حقوقی ــ و سپس حتی بازتاب‌های این مبارزه‌های واقعی در ذهن‌های مبارزان:

۱- Joseph Bloch (۱۸۷۱-۱۹۳۶)، سوسیال‌دموکرات آلمانی.

نظریه‌های سیاسی، حقوقی و فلسفی، اندیشه‌های دینی و تحول بعدی آن‌ها به دستگاه‌های جزمی ــ نیز در جریان مبارزه‌های تاریخی تأثیر می‌گذارند و در بسیاری از موردها در تعیین *شکل* آن‌ها اهمیت اساسی دارند.

انگلس می‌خواهد هر گونه تطبیق مکانیکی و یک‌به‌یک میان زیربنا و روبنا را نفی کند؛ عناصر روبنا پیوسته بر زیربنای اقتصادی تأثیر می‌گذارند. نظریه‌ی ماده‌باورانه‌ی تاریخ قبول ندارد که هنر می‌تواند **به‌خودی‌خود** جریان تاریخ را دیگرگون کند؛ اما تأکید دارد که هنر می‌تواند عنصری فعال در چنین دگرگونی باشد. درواقع، مارکس هنگام بررسی رابطه‌ی میان زیربنا و روبنا هنر را به عنوان نمونه‌ی پیچیدگی و غیرمستقیم بودن این ارتباط مثال می‌زند:

در مورد هنرها آشکار است که دوره‌های معیّنی از شکوفایی هنرها به‌کلی تناسبی با سیر عمومی تکامل جامعه و لذا بنیاد مادی، ساختار کلی، به‌قولی، سازمان آن ندارد. برای نمونه، یونانیان را با مدرن‌ها یا هم‌چنین شکسپیر مقایسه کنیم. حتی همه می‌دانند که با پیدایش هنر به معنای دقیق کلمه، شکل‌های معینی از هنر، مثلاً حماسه، دیگر نمی‌تواند در آن قامت تاریخ‌ساز جهانی و کلاسیک آفریده شود؛ به عبارت دیگر برخی شکل‌های مهم در قلمرو هنرها فقط در مرحله‌ی نابالیده‌ای از تکامل هنری امکان‌پذیر است. اگر این نکته در خصوص رابطه‌ی میان انواع گوناگون هنرها در قلمرو هنر صادق باشد، پس نباید چندان مایه‌ی شگفتی باشد که در مورد رابطه‌ی کل این قلمرو با تکامل عمومی جامعه نیز صدق کند. دشواری کار تنها در ضابطه‌بندی کلی این تضادها است. اما همین‌که این تضادها مشخص شدند دیگر روشن می‌شوند.(۹)

مارکس در این‌جا به بررسی چیزی می‌پردازد که آن را «ارتباط نامتوازن توسعه‌ی نیروهای مادی... با تولید هنری» می‌خواند. معنای این سخن آن نیست که بزرگ‌ترین دستاوردهای هنری بر بالاترین مراحل پیشرفت

نیروهای تولیدی تکیه دارند، چنان‌که نمونه‌ی یونانیان به‌وضوح نشان داد که آن‌ها توانستند در جامعه‌ای از نظر اقتصادی توسعه‌نیافته هنری بزرگ پدید آورند. پیدایش برخی شکل‌های هنری بزرگ مانند حماسه فقط در جامعه‌ای توسعه‌نیافته *امکان‌پذیر* است. بنابراین از چه رو مارکس می‌پرسد که چرا ما هنوز به چنین شکل‌هایی، با وجود فاصله‌ی تاریخی‌مان از آن‌ها، علاقه نشان می‌دهیم؟

> اما دریافتن این‌که هنرهای یونانی و حماسه با شکل‌های معینی از تحول اجتماعی پیوند دارند دشوار نیست. دشواری این‌جاست که هنرها هنوز به ما لذت هنری می‌بخشند و این‌که در برخی موارد هنجار و الگویی دست‌نیافتنی به شمار می‌آیند.

چرا هنر یونانی هنوز به ما لذت زیبایی‌شناختی می‌بخشد؟ پاسخی را که مارکس به این پرسش می‌دهد مفسران مخالف به عنوان پاسخی سست و بی‌پایه به باد انتقاد گرفته‌اند:

> انسان نمی‌تواند دوباره به کودکی بازگردد مگر آن‌که ادای کودکان را دربیاورد. اما آیا انسان از سادگی و معصومیت کودکان لذت نمی‌برد، و نمی‌بایست بکوشد این حقیقت را در سطحی بالاتر تکرار کند؟ آیا خصوصیت راستین هر عصر در سرشت کودکان آن عصر جلوه‌گر نمی‌شود؟ چرا نباید کودکی بشر، این زیباترین دوره‌ی شکوفایی، به‌عنوان مرحله‌ای که هرگز باز نخواهد گشت، افسونی جاودانی در کار کند؟ کودکانی سرکش‌اند و کودکانی پیش‌رس. بسیاری از مردمان کهن جزو چنین کودکانی بودند. یونانیان کودکانی طبیعی بودند. افسون هنر یونانیان در تضاد با مرحله‌ی توسعه‌نیافته جامعه‌ای نبود که این هنر بر زمینه‌ی آن بالید. این هنر بیش‌تر حاصل این تضاد است و به طرز جدایی‌ناپذیری با این واقعیت پیوند دارد که شرایط اجتماعی نارسی که این هنر در آن پا گرفت و فقط می‌توانست در آن پا بگیرد دیگر هرگز نمی‌تواند بازگردد.

این از آن تکه‌های احساساتی‌مآبی نامادهباورانه است که منتقدان مخالف شادمانه آن را بُل می‌گیرند که: پس علاقه‌ی ما به هنر یونانی به خاطر آرزوی بازگشت به دوران کودکی است. اما فقط در صورتی می‌توان به این پاره‌گفتار به این صورت رفتار کرد که آن را به‌کلی از زمینه‌ی آن جدا کرد ــ نقل‌قول از پیش‌نویس دست‌نوشته‌هایی است که امروزه به **گروندریسه** شهرت دارد. همین‌که این نقل‌قول به زمینه‌ی اصلی برگردانده شود معنی بی‌درنگ آشکار می‌شود. مارکس بر آن است که یونانیان نه **به‌رغم** وضع توسعه‌نیافته‌ی جامعه‌ی خود بلکه **به دلیل** این توسعه‌نیافتگی قادر بودند هنر بزرگ پدید آورند.

در جوامع باستانی که هنوز دست‌خوش «تقسیم کار» جدایی‌آفرین موسوم به سرمایه‌داری، چیرگی «کمیت» بر «کیفیت» ناشی از تولید کالایی و تحول پرجنب‌وجوش و مداوم نیروهای تولیدی نشده‌اند، «اندازه[1]» یا هماهنگی معیّنی می‌توانست میان انسان و **طبیعت** به دست آید ــ این هماهنگی دقیقاً متکی بر سرشت **محدود** جامعه‌ی یونانی است. جهان «کودکانه» از آن‌رو جذاب است که در محدوده‌های بقاعده‌ی معینی شکوفا می‌شود ــ اندازه‌ها و محدوده‌هایی که جامعه‌ی سرمایه‌داری با تقاضای نامحدودش برای تولید و مصرف وحشیانه آن را زیر پا می‌گذارد. از لحاظ تاریخی، ضروری است که مرزهای چنین جامعه‌ی محدودی را گسترش نیروهای تولید درهم بشکند؛ اما هنگامی که مارکس از «کوشش برای بازآفرینی حقیقت این جامعه در مرحله‌ای بالاتر» سخن می‌گوید به‌وضوح از جامعه‌ی کمونیستی آینده سخن می‌راند، جامعه‌ای که در آن منابع نامحدود به خدمتِ انسان‌هایی با امکان رشد و گسترش نامحدود در می‌آید.(۱۰)

1- Measure

پس، از ضابطه‌بندی‌های مارکس در **گروندریسه** دو پرسش به دست می‌آید. پرسش نخست مربوط به رابطه‌ی میان «زیربنا» و «روبنا» است؛ و پرسش دوم به رابطه‌ی کنونی ما با هنر گذشته مربوط است. نخست به پرسش دوم بپردازیم: چه‌گونه است که ما مردمان مدرن هنوز از فرآورده‌های فرهنگی جوامع پیشین، جوامعی کاملاً متفاوت با جوامع عصر ما، لذت می‌بریم؟ به یک معنی، پاسخی که مارکس می‌دهد تفاوتی با این پرسش ندارد که: چه‌گونه است که ما مردمان عصر جدید به قهرمانی‌های کسانی چون اسپارتاکوس واکنش نشان می‌دهیم؟ ما به اسپارتاکوس یا مجسمه‌های یونانی واکنش نشان می‌دهیم زیراکه تاریخ‌مان ما را با آن جوامع پیوند می‌دهد؛ ما در این جوامع مرحله‌ی توسعه‌نیافته‌ی نیروهایی را می‌بینیم که ما را مشروط می‌سازد. افزون بر این، ما در این جوامع تصویری بدوی از «اندازه»ی میان انسان و طبیعت می‌یابیم که سرمایه‌داری ضرورتاً آن را از میان برمی‌دارد، و سوسیالیسم می‌تواند در ترازی بی‌نهایت بالاتر آن را بازآفرینی کند. به سخن دیگر، باید در قالبی بسیار گسترده‌تر از تاریخ معاصرمان درباره‌ی «تاریخ» بیندیشیم. مسئله‌ی ارتباط دیکنز با تاریخ، فقط در رابطه‌ی او با انگلستان عصر ویکتوریا خلاصه نمی‌شود، زیرا خود آن جامعه نیز فرآورده‌ی تاریخ درازآهنگی است که کسانی چون شکسپیر و میلتون را دربردارد. چنین برداشتی از تاریخ برداشتی غریب و محدود است که تاریخ را صرفاً به عنوان «لحظه‌ی معاصر» تعریف می‌کند و بقیه‌ی چیزها را به «امرکلی» احاله می‌دهد. یکی از پاسخ‌های مسئله‌ی گذشته و حال را برتولت برشت می‌دهد. برشت بر آن است که: «ما نیاز داریم که احساس تاریخی را به لذتِ حسیِ واقعی مبدل کنیم. هنگامی که تئاترهای ما دوران‌های دیگر را اجرا می‌کنند میل دارند فاصله را از میان بردارند،

شکاف را پر کنند و بر تفاوت‌ها سرپوش بگذارند. اما به این ترتیب چه بلایی بر سر لذتی می‌آید که ما از مقایسه‌ها، فاصله‌ها و عدم مشابهت‌ها می‌گیریم ــ که در عین‌حال لذتی است از آن‌چه به ما نزدیک و در خور ماست؟» (۱۱)

مسئله‌ی دیگری که گروندریسه طرح می‌کند، مسئله‌ی رابطه‌ی میان زیربنا و روبنا است. مارکس به‌روشنی شرح می‌دهد که این دو جنبه‌ی جامعه ارتباطی متقارن با هم ندارند، دو رقصنده‌ای نیستند که دست‌دردست یک‌دیگر رقص منوئه‌ی[1] هماهنگی را در سراسر تاریخ اجرا کنند. هر عنصری از روبنای جامعه ــ هنر، حقوق، سیاست، دین ــ دارای ضرباهنگ تحول و تکامل خاص خود است که نمی‌توان آن را به حد بیان صرف مبارزه‌ی طبقاتی یا وضع اقتصادی فروکاست. چنان‌که تروتسکی می‌گوید هنر دارای «درجه‌ی بسیار بالایی از خودمختاری» است؛ هنر به هیچ شیوه‌ی ساده‌ی یک‌به‌یک به شیوه‌ی تولید بستگی ندارد. و بااین‌همه، مارکسیسم درعین‌حال ادعا دارد که، در تحلیل نهایی، هنر را این شیوه‌ی تولید معین می‌کند. چه‌گونه می‌توانیم این ناهمسازی را توضیح دهیم؟

بگذارید یک نمونه‌ی ادبی مشخص را در نظر بگیریم. «مارکسیسم عوامانه» ممکن است چنین تحلیل کند که شعر **سرزمین هرز** تی. اس. الیوت را مستقیماً عوامل ایدئولوژیک و اقتصادی تعیین می‌کنند ــ یعنی خلاء و خستگی ایدئولوژی بورژوایی که از بحران سرمایه‌داری امپریالیستی مشهور به جنگ جهانی اول سرچشمه می‌گیرد. معنای چنین تحلیلی این است که این شعر را به عنوان «بازتاب» مستقیم آن شرایط توضیح دهیم؛ اما

۱- Minuet. نوعی رقص آرام و موقرانه برای گروه‌های دو نفری که نخستین‌بار در فرانسه سده‌ی هفدهم رواج یافت.

این توضیح آشکارا کل سلسله‌ی «سطوحی» را که میان خود متن و اقتصاد سرمایه‌داری به صورت «میانجی» عمل می‌کند نادیده می‌گیرد. برای نمونه، این نگاه درباره‌ی موقعیت اجتماعی خود الیوت چیزی به ما نمی‌گوید ـ نویسنده‌ای که ارتباطاش با جامعه‌ی انگلیس دوپهلو است، یک مهاجر امریکایی «اشرافی» است که به صورت کارمند پرهیمنه‌ی مرکز اقتصادی لندن درمی‌آید و بااین‌همه به جای آن‌که با عناصر بورژوا ـ تجاری ایدئولوژی انگلیسی احساس هم‌دلی کند عمیقاً با محافل محافظه‌کارانه و سنتی همسانی دارد. این نگاه چیزی درباره‌ی شکل‌های عمومی‌تر ایدئولوژی به ما نمی‌گوید ـ نه از ساختار آن، نه از محتوا و پیچیدگی درونی آن و نه این‌که چه‌گونه همه‌ی این‌ها را روابط طبقاتی بسیار پیچیده‌ی جامعه‌ی انگلیس در آن زمان پدید می‌آورد. این نگاه درباره‌ی شکل و زبان **سرزمین هرز** خاموش است و نمی‌تواند توضیح دهد که چرا الیوت با وجود محافظه‌کاری سیاسی مفرط خود شاعری پیشتاز بود و از برخی تکنیک‌های تجربی «پیشرو» از ذخیره‌ی تاریخ شکل‌های ادبی در دست‌رس خود بهره می‌گرفت و این‌که بر چه بنیاد ایدئولوژیکی این کار را انجام می‌داد. ما از این رویکرد چیزی درباره‌ی آن شرایط اجتماعی که در آن زمان به ظهور شکل‌های معینی از «روحانیت[1]» نیم‌مسیحی، نیم‌بودایی انجامید نمی‌آموزیم، روحانیتی که این شعر بر آن متکی است؛ یا چیزی درباره‌ی نقش نوع معینی از انسان‌شناسی بورژوایی (فریزر) و فلسفه‌ی بورژوایی ایدئالیسم اف. ایچ. براذلی، که شعر الیوت متأثر از آن است، در تکوین ایدئولوژیکی این دوره به ما نمی‌گوید. این رویکرد درباره‌ی موضع اجتماعی الیوت به‌عنوان هنرمند، نقش نخبه‌ی فاضل خودآگاه و تجربه‌گری که آثارش را در نشریه‌های خاصی منتشر

1- spirituality

می‌کند (در قالب روزنامه‌ها و مجله‌های کوچک) یا درباره‌ی نوع مخاطبان این آثار، و نیز تأثیری که این مخاطبان در سبک‌ها و تمهیدهای این شعر می‌گذارند توضیحی نمی‌دهد. به این ترتیب، ما چیزی درباره‌ی رابطه‌ی میان این شعر و نظریه‌های زیبایی‌شناختی که با این شعر پیوند دارند و این‌که این زیبایی‌شناختی چه نقشی در ایدئولوژی آن زمان بازی می‌کند، و این‌که چه‌گونه ساختمان خود شعر را تکوین می‌بخشد، نمی‌دانیم.

هر گونه فهم کامل از **سرزمین هرز** باید این عامل‌ها را همراه با دیگر عامل‌ها به حساب آورد. بحث بر سر این نیست که این شعر را به وضع سرمایه‌داری معاصر ***فروکاهیم***؛ اما بحث بر سر این هم نیست که آن‌قدر پیچیدگی‌های سنجیده و خردمندانه در کار بیاوریم که هر چیزی به‌نام خشونت سرمایه‌داری عملاً به فراموشی سپرده شود. برعکس: همه‌ی عامل‌هایی که من برشمردم (موضع طبقاتی نویسنده، شکل‌های ایدئولوژیکی و رابطه‌شان با شکل‌های ادبی، «روحانیت» و فلسفه، تکنیک‌های تولید ادبی و نظریه‌ی زیبایی‌شناسی) مستقیماً با الگوی زیربنا/روبنا مربوط‌اند. آن‌چه نقد مارکسیستی در جست‌وجوی آن است **ترکیب** یگانه‌ی این عناصری است که **سرزمین هرز** را تشکیل می‌دهند.(۱۲) هیچ‌یک از این عناصر را نمی‌توان در یک‌دیگر ادغام کرد و هریک دارای استقلال نسبی است. درواقع می‌توان **سرزمین هرز** را شعری شمرد که از بحران ایدئولوژی بورژوایی سرچشمه می‌گیرد، اما میان این شعر و آن بحران یا شرایط سیاسی و اقتصادی که این شعر را پدید آورده است هیچ تطبیق ساده‌ای برقرار نیست. (**سرزمین هرز** به‌عنوان یک شعر، البته خود را فرآورده‌ی فلان بحران ایدئولوژیکی خاص ***برنمی‌شناسد***، زیرا اگر چنین می‌کرد دیگر **سرزمین هرز** نمی‌شد. آن‌چه لازم است این است که این بحران

به زبانی «کلی[1]» برگردانده شود ـ یعنی دریافت آن بخشی از یک وضع انسانی ثابت و پایدار که هم مصریان روزگار باستان و هم انسان مدرن را دربر می‌گیرد.) بنابراین، رابطه‌ی *سرزمین هرز* با تاریخ واقعی زمانه‌اش رابطه‌ای بسیار ***میانجی‌مند***[2] است؛ و از این نظر می‌توان آن را مانند همه‌ی آثار هنری دیگر شمرد.

ادبیات و ایدئولوژی

فریدریش انگلس در کتاب ***لودویگ فویرباخ و پایان فلسفه‌ی کلاسیک آلمان*** (۱۸۸۸) توضیح می‌دهد که هنر بسیار غنی‌تر و «پیچیده»تر از نظریه‌ی سیاسی و اقتصادی است زیرا کم‌تر صورت ایدئولوژیکی ناب دارد. این‌جا مهم است معنای دقیق «ایدئولوژی» را از نظر مارکسیسم دریابیم. ایدئولوژی در وهله‌ی نخست مجموعه‌ای از آموزه‌ها نیست؛ ایدئولوژی حاکی از شیوه‌ای است که به موجب آن انسان‌ها نقش‌های خود را در جامعه‌ی طبقاتی بازی می‌کنند، ایدئولوژی دال بر ارزش‌ها، اندیشه‌ها و تصویرهایی است که انسان‌ها را با کارکردهای اجتماعی‌شان پیوند می‌دهد و بدین‌سان آن‌ها را از شناخت راستین جامعه در کل بازمی‌دارد. به این تعبیر، *سرزمین هرز* فرآورده‌ای ایدئولوژیکی است: این شعر نمودار انسانی است که به شیوه‌هایی به دریافت تجربه‌ی خود می‌رسد که او را از فهم راستین جامعه‌اش بازمی‌دارد، شیوه‌هایی که درنهایت امر کاذب‌اند. همه‌ی هنرها از برداشت ایدئولوژیکی از جهان سرچشمه می‌گیرند؛ به قول پلخانوف اثر هنری که یک‌سر خالی از محتوای ایدئولوژیکی باشد وجود ندارد. اما از اشاره‌ی انگلس برمی‌آید که رابطه‌ی هنر با ایدئولوژی پیچیده‌تر از رابطه‌ی میان حقوق و نظریه‌ی سیاسی با ایدئولوژی است که

1- universal 2- mediated

منافع طبقه‌ی حاکم را به‌مراتب شفاف‌تر تجسم می‌بخشند. بنابراین، مسئله این است که ارتباط هنر با ایدئولوژی چه‌گونه است.

این پرسش ساده‌ای نیست. این‌جا در برابر این پرسش دو موضع افراطی و متضاد می‌توان در پیش گرفت. یکی آن است که ادبیات **هیچ‌چیز جز** ایدئولوژی در شکل هنری معین نیست ــ بر پایه‌ی این دیدگاه آثار ادبی فقط جلوه‌های ایدئولوژی‌های زمانه‌ی خویش‌اند. این آثار زندانیان «آگاهی کاذب»اند و قادر به گریختن از بند آن و رسیدن به حقیقت نیستند. این موضع مختص نقد «مارکسیستی عوامانه» است، نقدی که می‌کوشد در آثار ادبی صرفاً به چشم بازتاب‌های ایدئولوژی‌های مسلط بنگرد. بدین‌سان، چنین نقدی از سویی قادر نیست توضیح دهد که چرا مقدار معینی از ادبیات عملاً پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی زمانه‌ی خود را به ***هماوردی می‌خواند***. از سوی دیگر، عکس قضیه بر این واقعیت انگشت می‌گذارد که مقدار معینی از ادبیات با ایدئولوژی مقابل خود به هماوردی برمی‌خیزد و آن را به صورت جزئی از تعریف هنر ادبی درمی‌آورد. ارنست فیشر در کتاب خود که عنوان معنادار ***هنر در برابر ایدئولوژی*** (۱۹۶۹) را دارد، بر آن است که هنر اصیل همواره از محدودیت‌های ایدئولوژیکی زمانه‌ی خود فرامی‌گذرد و شناختی از واقعیت‌ها برای ما فراهم می‌آورد که ایدئولوژی آن را از نظر ما پنهان می‌سازد.

از نظر من این هردو برخورد بسیار ساده‌انگارانه است. لویی آلتوسر نظریه‌پرداز مارکسیست فرانسوی ارتباط میان ادبیات و ایدئولوژی را به صورت ظریف‌تری (گرچه نه کامل‌تر) طرح می‌کند.(۱۳) آلتوسر بر آن است که هنر را نمی‌توان به ایدئولوژی فروکاست: به سخن دیگر، هنر ***ارتباطی*** ویژه با ایدئولوژی دارد. ایدئولوژی حاکی از شیوه‌های وهم‌آلودی است که

بر پایه‌ی آن انسان‌ها جهان واقعی را تجربه می‌کنند، که البته نوع تجربه‌ای است که ادبیات نیز به ما عرضه می‌کند ــ به نظر می‌آید هنر بیش‌تر شبیه به زندگی در شرایط خاص است تا تحلیل مفهومی از آن شرایط. بااین‌همه، هنر از بازتاب منفعلانه‌ی این تجربه فراتر می‌رود. هنر در چارچوب ایدئولوژی می‌گنجد، بااین‌همه هم‌چنین می‌کوشد از آن فاصله بگیرد و به نقطه‌ای برسد که به ما امکان دهد که ایدئولوژی را «احساس» و «دریافت» کنیم، ایدئولوژی‌ای که هنر از آن سرچشمه گرفته است. هنر با این کار ما را قادر نمی‌سازد که حقیقتی را ***بشناسیم*** که ایدئولوژی از ما پنهان می‌سازد، زیرا از نظر آلتوسر «شناخت» به‌معنای دقیق کلمه عبارت است از شناخت ***علمی*** ــ مثلاً آن نوع شناخت از سرمایه‌داری که ***سرمایه***‌ی مارکس به دست می‌دهد تا ***روزگار دشوار*** چارلز دیکنز. تفاوت میان علم و هنر در این نیست که آن‌ها با موضوع‌های متفاوتی سروکار دارند بلکه تفاوت در این است‌که موضوع‌های واحد را به شیوه‌های متفاوتی بررسی می‌کنند. علم درباره‌ی موقعیتی معین شناختی مفهومی به ما می‌دهد؛ هنر تجربه‌ای از این موقعیت به ما می‌دهد که هم‌سنگ ایدئولوژی است. بااین‌همه، هنر با این کار به ما امکان می‌دهد که سرشت این ایدئولوژی را ببینیم، و بدین‌سان رفته‌رفته ما را به سوی فهم کامل ایدئولوژی که عبارت باشد از شناخت علمی راهبر می‌شود.

این را که ادبیات چه‌گونه این کار را انجام می‌دهد نکته‌ای است که یکی از همکاران آلتوسر، پیر ماشری کامل‌تر پرورانده است. ماشری در کتاب ***نظریه‌ی تولید ادبی*** (۱۹۶۶) میان آن‌چه خود آن را «توهم» می‌خواند (از لحاظ او اساساً به‌معنای ایدئولوژی) و «داستان» تمایز قائل است. توهم ــ یعنی تجربه‌ی ایدئولوژیکی روزمره‌ی انسان‌ها ــ ماده‌ی آغازینی است که نویسنده از آن بهره می‌گیرد؛ اما هنگام کار با این ماده آن را به چیزی متفاوت

بدل می‌کند و به آن شکل و ساختار می‌دهد. هنر با دادن شکلی متعین به ایدئولوژی و تثبیت آن در محدوده‌های داستانی معین قادر است از ایدئولوژی فاصله بگیرد و بدین‌سان محدودیت‌های این ایدئولوژی را بر ما آشکار سازد. به ادعای ماشری هنر با این کار به رهایی ما از توهم ایدئولوژیکی یاری می‌رساند.

به نظر من هم نظر آلتوسر و هم ماشری از پاره‌ای جنبه‌های اساسی مبهم و تیره است؛ بااین‌همه رابطه‌ای که میان ادبیات و ایدئولوژی طرح می‌کنند عمیقاً پرمعنی است. از لحاظ این دو منتقد، ایدئولوژی چیزی بیش از مجموعه‌ای بی‌شکل از تصویرها و تصورهای معلق است؛ ایدئولوژی در هر جامعه دارای انسجام ساختاری معینی است. به دلیل داشتن چنین انسجام نسبی است که ایدئولوژی می‌تواند موضوع تحلیل علمی قرار بگیرد؛ و از آن‌جاکه متن‌های ادبی به ایدئولوژی «تعلق» دارند می‌توانند هم‌چنین موضوع چنین تحلیل علمی قرار گیرند. نقد علمی می‌کوشد اثر ادبی را بر پایه‌ی ساختار ایدئولوژیکی آن، که اثر بخشی از آن به شمار می‌آید و بااین‌همه خود را به صورت هنر متجلی ساخته است، توضیح دهد: این نقد می‌کوشد اصلی را بیابد که هم اثر را به ایدئولوژی پیوند می‌دهد و هم مایه‌ی فاصله‌ی آن از ایدئولوژی می‌شود. درواقع، دقیقاً این کاری است که ظریف‌ترین نقد مارکسیستی انجام داده است؛ آغازگاه ماشری تحلیل‌های درخشان لنین از تالستوی است.(۱۴) بااین‌همه، رسیدن به چنین نقدی مستلزم دریافت اثر ادبی به عنوان ساختار صوری است؛ و این همان مسئله‌ای است که ما اکنون به آن می‌پردازیم.

۲
شکل و محتوا

تاریخ و شکل

جورج لوکاچ منتقد مارکسیست مجار در رساله‌ی دوره‌ی جوانی خود، *تکامل درام مدرن* (۱۹۰۹) می‌نویسد: «عنصر به‌راستی اجتماعی در ادبیات، شکل[1] است». این از آن دست اظهارنظرهایی نیست که بتوان از نقد مارکسیستی انتظار داشت. از یک سو، نقد مارکسیستی همواره به‌طور سنتی مخالف همه‌گونه فورمالیسم ادبی بوده است و توجه ذاتی به خصوصیات تکنیکی محض را که معنای تاریخی را از ادبیات بازمی‌گیرد و آن را به‌گونه‌ای بازی زیبایی‌شناسانه فرومی‌کاهد، مورد حمله قرار می‌دهد. درواقع، نقد مارکسیستی بر ارتباط میان چنین فن‌سالاری [= تکنوکراسی] انتقادی و رفتار جامعه‌های سرمایه‌داری پیشرفته انگشت می‌گذارد.(۱) از سوی دیگر، مقدار معتنابهی از نقد مارکسیستی در عمل توجه اندکی به مسئله‌ی شکل هنری معطوف داشته و به سودِ جست‌وجوی لجوجانه‌ی محتوای سیاسی، این موضوع را به عهده‌ی تعویق انداخته است. مارکس خود بر آن بود که ادبیات می‌بایست یگانگی شکل و محتوا را آشکار سازد،

1- form

و پاره‌ای از شعرهای غنایی دوره‌ی جوانی خود را به دلیل افسارگسیختگی خطرناک احساسات هیجان‌زده‌ی آن سوزاند؛ ولی او هم‌چنین به زیاده‌روی شکل‌گرایانه نیز ظنین بود. مارکس در مقاله‌ای در روزنامه‌ای در دوره‌ی جوانی‌اش درباره‌ی آوازهای بافندگان سیلیسی می‌نویسد که کارهای سبک‌آورانه‌ی محض به «محتوای تحریف شده» می‌انجامد و این به نوبه‌ی خود مُهر «ابتذال» بر شکل ادبی نقش می‌کند. به سخن دیگر، او دریافتی ***دیالکتیکی*** از روابط مورد بحث نشان می‌دهد: شکل، فرآورده‌ی محتوا است، ولی در ارتباطی دوسویه بر محتوا تأثیر می‌گذارد. اظهارنظر نخستین مارکس را درباره‌ی قانون تحمل‌ناپذیر فورمالیستی در ***راینیش زایتونگ*** ــ«شکل ارزشی ندارد مگر آن‌که شکلِ محتوای خود باشد» ــ می‌توان به همین‌سان در مورد آرای زیبایی‌شناسانه‌ی او نیز صادق دانست.

مارکس در سخن‌گفتن از یگانگی شکل و محتوا به سنتی وفادار بود که از هگل به ارث برده بود. هگل در ***فلسفه‌ی هنرهای زیبا*** (۱۸۳۵) بر آن رفته بود که «هر محتوای معینی شکل مناسب خود را معین می‌کند». هگل بر آن است که «نقص شکل از نقص محتوای آن سرچشمه می‌گیرد». درواقع، از نظر هگل تاریخ هنر را می‌توان بر حسب روابط متغیر میان شکل و محتوا نوشت. هنر نمودار مراحل متفاوتی در تکامل آن چیزی است که هگل آن را «**روح جهان**[1]»، «**ایده**» یا «**مطلق**» می‌خواند؛ این همانا «محتوا»ی هنر است که به نحو پیاپی می‌کوشد خود را چنان‌که باید و شاید در شکل هنری متجلی سازد. در مرحله‌ی نخستین تکامل تاریخی، **روح جهان** نمی‌تواند چنان‌که باید و شاید تحقق صوری پیدا کند: برای نمونه، مجسمه‌سازی روزگار باستان این نکته را آشکار می‌سازد که چه‌گونه «روح» چنان زیر فشار

1- world-spirit

و نیروی بازدارنده‌ی وفور مواد و مصالح حسی و نفسانی قرار گرفته است که نمی‌تواند این مواد را در جهت مقصودهای خود قالب‌ریزی کند. از سوی دیگر هنر کلاسیک یونان به‌نوعی یگانگی هماهنگ میان محتوا و شکل، امر روحی و امر مادی دست می‌یابد: در این‌جا، در مدت زمان تاریخی کوتاهی، «محتوا» به‌تمامی به تجسم مناسب خود دست می‌یابد. بااین‌همه، در جهان مدرن و در نمونه‌ی اعلای خود در رمانتیسم، امر روحی امر حسی را می‌بلعد و محتوا شکل را مغلوب خود می‌سازد. شکل‌های مادی در برابر بالاترین درجه‌ی تکامل روح عقب‌نشینی می‌کنند، درست همان‌گونه که نیروهای تولیدی مارکس قالب‌های کلاسیک محدودی را پشت سر می‌گذارند که پیش از این در آن محصور بوده‌اند.

خطاست تصور کنیم که مارکس زیبایی‌شناسی هگل را یک‌جا پذیرفته است. زیبایی‌شناسی هگل ایدئالیستی، به‌شدت ساده‌انگارانه و فقط تا حدود اندکی دیالکتیکی است؛ و در هر حال مارکس در موارد متعددی در باب مسائل زیبایی‌شناسی مشخص با هگل اختلاف نظر دارد. ولی هردو اندیشه‌ور در این باور مشترک‌اند که شکل هنری در خوی عجیب شخص هنرمند خلاصه نمی‌شود. شکل‌ها را نوع «محتوا»یی که قصد بیان آن را دارند به نحو تاریخی تعیین می‌کند. این شکل‌ها هم‌چنان‌که محتوا تغییر می‌کند تغییر می‌کنند، دگرگونی می‌پذیرند، درهم می‌شکنند و دستخوش دگرگونی انقلابی می‌شوند. به این تعبیر، «محتوا» مقدم بر «شکل» است، همان‌گونه که از لحاظ مارکسیسم دگرگونی در «محتوا»ی مادی جامعه، یعنی شیوه‌ی تولیدی آن، «شکل‌های» روبنای آن را تعیین می‌کند. فردریک جیمسون در *مارکسیسم و شکل* (۱۹۷۱) یادآور می‌شود که «خودِ شکل چیزی جز اجرای محتوا در قلمرو روبنا نیست». در برابر پاسخ تند کسانی که می‌گویند شکل و محتوا در هر حال جدایی‌ناپذیرند ــ و هر نوع تمایزی

ساختگی است ــ باید بی‌درنگ گفت که حق با شماست و البته *درعمل* شکل و محتوا از هم جدایی‌ناپذیراند. هگل خود این نکته را به‌جا می‌آورد و می‌نویسد: «محتوا چیزی نیست جز تبدیل شکل به محتوا، و شکل چیزی نیست جز تبدیل محتوا به شکل». ولی گرچه شکل و محتوا در عمل جدایی‌ناپذیراند، به‌لحاظ نظری متمایزاند. از همین روست که می‌توانیم از *روابط* متغیر میان شکل و محتوا سخن بگوییم. ا

بااین‌همه، دریافتن این روابط آسان نیست. نقد مارکسیستی در شکل و محتوا به چشم چیزی می‌نگرد که به نحو دیالکتیکی با هم مرتبط‌اند، و بااین‌همه خواهان آن است که در تحلیل نهایی در تعیین شکل، تقدم را به محتوا بدهد.(۲) این نکته را رالف فاکس به طرزی پیچیده اما درست در کتاب *رمان و مردم* (۱۹۳۷) طرح می‌کند. او بر آن است که «شکل را محتوا پدید می‌آورد، با آن همانست[1] و یکی است، و گرچه تقدم با محتوا است، شکل بر محتوا تأثیر می‌گذارد و هرگز منفعل نمی‌ماند.» این برداشت دیالکتیکی از ارتباط شکل/محتوا در برابر دو موضع مخالف قرار می‌گیرد. از یک سو، بر آن مکتب فورمالیستی حمله می‌برد که نمونه‌ی اعلای آن فورمالیست‌های روسی دهه‌ی ۱۹۲۰ اند و معتقدند که محتوا صرفاً کارکرد شکل است. در نظر اینان محتوای یک شعر صرفاً از آن رو برگزیده می‌شود که صنایع بدیعی و فنی شعر را تقویت می‌کند.(۳) اما هم‌چنین این برداشت «مارکسیسم عوامانه» را مورد انتقاد قرار می‌دهد که شکل هنری صرفاً نوعی مهارت و صنعت‌گری است که از خارج بر محتوای آشوبناک خودِ تاریخ تحمیل می‌شود. چنین موضعی را می‌توان در ***پژوهش‌هایی در فرهنگی میرنده*** (۱۹۳۸) اثر کریستوفر کادول یافت. کادول در این کتاب میان آن‌چه

1- Identical

خود آن را «هستی اجتماعی» می‌خواند ـ یعنی مایه‌ی حیاتی و غریزی تجربه‌ی آدمی ـ و شکل‌های آگاهی جامعه تمایز قایل می‌شود. انقلاب هنگامی روی می‌دهد که این شکل‌ها را، که اکنون متحجر و منسوخ شده‌اند، جریان پویا و آشوبناک خود «هستی اجتماعی» درهم می‌شکند. به سخن دیگر، کادول «هستی اجتماعی» (**محتوا**) را چیزی ذاتاً بی‌شکل، و شکل‌ها را چیزی ذاتاً محدودکننده در نظر می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، از دریافت دیالکتیکی کافی و وافی در مورد مسئله‌ی مورد بحث بی‌بهره است. آن‌چه کادول نمی‌بیند این است که «شکل» صرفاً ماده‌ی خامِ «محتوا» را عمل نمی‌آورد، زیرا از دید مارکسیسم این محتوا (خواه اجتماعی و خواه ادبی) از پیش **شکل می‌گیرد**؛ محتوا دارای ساختار معناداری است. دیدگاه کادول صرفاً شکل دیگری از نظر انتقادی پیش‌پاافتاده‌ی بورژوایی است که هنر «آشوب واقعیت را به سامان بازمی‌آورد». (معنای ایدئولوژیکی بی‌شکل و آشوبناک دیدن واقعیت چیست؟) برعکس، فردریک جیمسون از «منطق درونی محتوا» سخن می‌گوید و بر آن است که شکل‌های اجتماعی یا ادبی فرآورده‌های دیگرگون‌کننده‌ی[1] آن‌اند.

با توجه به این دیدگاه محدود از ارتباط شکل/محتوا، مایه‌ی شگفتی نیست که منتقدان مارکسیست انگلیسی دهه‌ی ۱۹۳۰ اغلب مرتکب این اشتباه «مارکسیسم عوامانه» می‌شوند که به آثار ادبی به دلیل محتوای ایدئولوژیکی‌شان حمله می‌برند و این محتوا را یک‌راست به مبارزه‌ی طبقاتی یا حیطه‌ی اقتصاد مرتبط می‌کنند.(۴) در برابر چنین خطری است که لوکاچ هشدار می‌دهد: حاملان راستین ایدئولوژی در هنر، به جای آن‌که محتوای تجربه‌پذیر باشد، شکل‌های اثراند. ما تأثیر تاریخ را بر اثر ادبی

1- transformative

دقیقاً به *صورت ادبی* مشاهده می‌کنیم و نه به صورت فلان شکل برتر استناد اجتماعی.

شکل و ایدئولوژی

غرض از این‌که شکل ادبی ایدئولوژیک است چیست؟ لئون تروتسکی در سخنی پرمعنی در کتاب *ادبیات و انقلاب* می‌گوید «شکل نو زیر فشار نیازی درونی و یک خواست روان‌شناختی جمعی کشف می‌شود، آشکار می‌گردد و تکامل می‌یابد که مانند همه چیز دیگر... ریشه‌های اجتماعی خود را دارد و همین است که ارتباط شکل و محتوا را تعیین می‌کند.» بنابراین، تحولات مهم در شکل ادبی از تحولات مهم در ایدئولوژی سرچشمه می‌گیرد. این شکل‌ها شیوه‌های نوی دریافتن واقعیت اجتماعی و (چنان‌که سپس‌تر خواهیم دید) روابط نو میان هنرمند و مخاطب را تجسم می‌بخشند. اگر به نمونه‌های خوش‌ترتیبی[1] چون پیدایش رمان در انگلستان سده‌ی هجدهم بنگریم، مطلب بسیار روشن می‌شود. چنان‌که یان وات می‌گوید(۵) رمان در **شکل** خود مجموعه‌ی دگرگونی‌یافته‌ای از منافع ایدئولوژیکی را آشکار می‌سازد. اهمیت ندارد که محتوای فلان رمان خاص این عصر چیست، مهم این است که این رمان با آثار دیگری از این دست در یک چیز اشتراک دارد و آن برخی ساختارهای صوری است: توجه از امر رمانتیک و فراطبیعی به روان‌شناسی فرد و تجربه‌ی «روزمره» معطوف می‌شود؛ تصوری از «شخصیتی» که زنده و جاندار است؛ پرداختن به دارایی‌های مادی شخصیتِ اصلیِ تنهایی که از میان روایتی پیش‌بینی‌ناپذیر، تکامل‌یابنده و خطی گذر می‌کند و غیره. وات مدعی است

1- Well-charted

که این شکل دگرگونی‌یافته فرآورده‌ی طبقه‌ی بورژوایی است که به‌تدریج اعتمادبه‌نفس یافته و آگاهی‌اش محدوده‌های قراردادهای ادبی کهن و «اشرافی» را درهم شکسته است. پلخانوف در کتاب ***ادبیات نمایشی فرانسه و نقاشی سده‌ی هجدهم فرانسه*** (۶) تقریباً همین مطلب را بیان می‌کند و بر آن است که گذار از تراژدی کلاسیک به کمدی احساساتی در فرانسه بازتاب تغییر جهتی از ارزش‌های اشرافی به ارزش‌های بورژوایی است. یا گسست از «ناتورالیسم» و گذار به «اکسپرسیونیسم» را در تئاتر اوایل سده‌ی بیستم اروپا در نظر بگیرید. به قول ریموند ویلیامز (۷) این امر نمودار نشانه‌هایی از شکستن برخی قراردادهای نمایشی است که به نوبه‌ی خود تجسم «ساختارهای احساسِ» ویژه و مجموعه‌ای از شیوه‌های پذیرفته‌شده‌ی دریافت و واکنش به واقعیت است. اکسپرسیونیسم این نیاز را حس می‌کند که باید از محدوده‌های تئاتر ناتورالیستی برگذرد، (تئاتری که جهان روزمره‌ی بورژوایی را تغییرناپذیر می‌انگارد،) پرده‌ی این فریب را بدرد و روابط اجتماعی‌اش را از میان بردارد، و به مدد نماد و خیال در روان‌های ازخودبیگانه و پاره‌پاره‌ای رسوخ کند که «بهنجاری»، آن را پنهان می‌سازد. بنابراین، تغییردادن قراردادی تئاتری نشان از دگرگونی ژرف‌تری در ایدئولوژی بورژوایی دارد و این هنگامی روی می‌دهد که مفاهیم تردیدناپذیر نیمه‌ی دوره‌ی ملکه ویکتوریا در باب خودمداری[1] و رابطه[2] در برابر بحران‌های فزاینده‌ی سرمایه‌داری جهانی رفته‌رفته درهم می‌شکنند و از هم می‌گسلد.

نیازی به گفتن ندارد که میان دگرگونی‌های شکل ادبی و دگرگونی‌های ایدئولوژی هیچ رابطه‌ی ساده و متقارنی وجود ندارد. چنان‌که تروتسکی

1- Selfhood 2-Relationship

یادآور می‌شود، شکل ادبی دارای درجه‌ی بالایی از خودمختاری است؛ شکل ادبی تا حدودی بر طبق فشارهای درونی خود تحول می‌پذیرد، و صرفاً در برابر هر بادِ ایدئولوژیکی سر خم نمی‌کند. همان‌گونه که در نظریه‌ی اقتصادی مارکسیستی هر صورت‌بندی اقتصادی آثار باز مانده‌ی شیوه‌های پیشین و منسوخ تولیدی را دربر دارد، آثار و نشانه‌های شکل‌های ادبی کهنه نیز در شکل‌های نو به حیات خود ادامه می‌دهند. از نظر من، شکل همواره عبارت است از یگانگی پیچیده‌ی دست‌کم سه عنصر: شکل تا حدودی بر اثر تاریخِ ادبیِ «بالنسبه مستقلِ» شکل‌ها تکوین می‌یابد؛ چنان‌که در مورد رمان دیدیم، شکل، تبلور برخی ساختارهای ایدئولوژیکی مسلط است؛ و چنان‌که پس از این خواهیم دید، شکل مجموعه‌ی ویژه‌ای از روابط میان نویسنده و مخاطب را نمودار می‌سازد. وحدت دیالکتیکی میان عناصر است که نقد مارکسیستی به تحلیل آن می‌پردازد. بنابراین، نویسنده در برگزیدن شکل از پیش گزینش خود را محاط در حلقه‌ی ایدئولوژی می‌بیند. نویسنده ممکن است شکل‌های دردست‌رس خود را از سنتی ادبی بگیرد و آن را ترکیب و دیگرگون کند، اما خود این شکل‌ها و نیز دگرگونی این شکل به‌لحاظ ایدئولوژیک مهم‌اند. زبان‌ها و تمهیدات سبکی که نویسنده در دست‌رس خود می‌یابد از برخی شیوه‌های ایدئولوژیکی دریافت وبرخی شیوه‌های مدون تفسیر واقعیت اشباع شده‌اند؛ (۸) و این‌که نویسنده تا چه مایه بتواند این زبان‌ها را حک و اصلاح کند یا از نو بسازد به چیزی بیش از نبوغ شخصی بستگی دارد. این امر بستگی به این دارد که آیا در آن برهه‌ی تاریخی، «ایدئولوژی» در چنان مرحله‌ای هست که این زبان‌ها بتوانند دگرگونی بپذیرند.

لوکاچ و شکل ادبی

مسئله‌ی شکل ادبی در کار جورج لوکاچ به طرز کامل‌تری مورد وارسی قرار گرفته است.(۹) لوکاچ در اثر آغازین و پیش‌ـمارکسیستی خود، ***نظریه‌ی رمان*** (۱۹۲۰) مانند هگل در رمان به چشم «حماسه‌ی بورژوایی» می‌نگرد، ولی حماسه‌ای که برخلاف همتایان کلاسیک خود، بی‌خانمانی و بیگانگی انسان را در جامعه‌ی مدرن روایت می‌کند. در جامعه‌ی کهن یونان، انسان در جهان خود را در خانه‌ی خود احساس می‌کند، در جهان تمام‌وکمال و کاملی دارای معنای درون مانا[1] سیر می‌کند که نیازهای روحی او را تکافو می‌کند. رمان هنگامی پدید می‌آید که یک‌پارچگی هماهنگ انسان و جهان پیرامون‌اش درهم می‌شکند؛ قهرمان داستان اکنون به جست‌وجوی کلیت است و از جهانی که برای تحقق‌بخشیدن به آرزوهای‌اش یا بسیار بزرگ است یا بسیار کوچک، بیگانه می‌شود. بر اثر ناهمسازی میان واقعیت تجربی و مطلق ناپدیدشده، شکل رمان عموماً جنبه‌ی سخره‌آمیز[2] به خود می‌گیرد؛ رمان «حماسه‌ی جهانی است که خدا آن را ترک گفته است».

هنگامی که لوکاچ به مارکسیسم گروید از این بدبینی کیهانی دست کشید، ولی بسیاری از آثار بعدی او در زمینه‌ی رمان تأثیرهای آشکار هگلی ***نظریه‌ی رمان*** را دربر دارد. در نظر لوکاچ مارکسیست در کتاب پژوهش‌هایی در ***رئالیسم اروپایی*** و ***رمان تاریخی***، بزرگ‌ترین هنرمندان کسانی هستند که می‌توانند کلیت هماهنگ زندگی انسانی را بازیابند و بازآفرینی کنند. در جامعه‌ای که امر کلی و امر جزیی، امر عقلی و امر حسی، امر اجتماعی و امر فردی بر اثر «بیگانگی‌ها»ی سرمایه‌داری هردم رو به گسیختگی می‌گذارند، نویسنده‌ی بزرگ این‌همه را به نحو دیالکتیکی در کلیتی پیچیده به هم پیوند

1- Immanent

2- Ironic

می‌دهد. بدین‌سان، داستانِ نویسنده‌ی بزرگ به شکل جهانِ صغیر کلیتِ پیچیده‌ی خود جامعه را تصویر می‌کند. هنر بزرگ با این کار با بیگانگی و چندپارگی جامعه‌ی سرمایه‌داری می‌جنگد و تصویری غنی و چندبُعدی از کلیت انسانی فراپیش می‌نهد. لوکاچ چنین هنری را «رئالیسم» می‌خواند و این عنوان را همان اندازه شامل یونانیان و شکسپیر می‌داند که شامل بالزاک و تالستوی؛ سه دوره‌ی بزرگ رئالیسم تاریخی عبارت‌اند از یونان روزگار باستان، رنسانس و فرانسه‌ی اوایل سده‌ی نوزدهم. یک اثر «رئالیستی» از آن رو غنی است که دارای مجموعه‌ی پیچیده و جامعی از روابط میان انسان، طبیعت و تاریخ است؛ و این روابط، در نظر مارکسیسم، چیزی را تجسم می‌بخشد و آشکار می‌سازد که «نمونه‌نما[1]»ترین مرحله‌ی خاص تاریخ است. منظور لوکاچ از «نمونه‌نما» آن نیروهای نهانی نهفته در هر جامعه‌اند که از دیدگاه مارکسیستی از جنبه‌ی تاریخی مهم‌ترین و پیشروترین نیروها به شمار می‌آیند و از ساختار و پویه‌ی درونی جامعه پرده برمی‌دارند. وظیفه‌ی نویسنده‌ی رئالیست آن است که این گرایش‌ها و نیروهای «نمونه‌نما» را شرح و بسط دهد و آن‌ها را به صورت افراد و کنش‌های حسی تحقق بخشد. با این کار، نویسنده فرد را به کل اجتماعی پیوند می‌دهد و هر جزء مشخص زندگی اجتماعی را از قدرت «جهان تاریخی» ــ جنبش‌های مهم خود تاریخ ــ برخوردار می‌سازد.

مفهوم‌های انتقادی اصلی لوکاچ ــ «کلیت»، «نمونه‌نمایی[2]»، «جهانی تاریخی[3]» ــ اساساً هگلی‌اند تا این‌که مستقیماً مارکسیستی باشند، گیرم مارکس و انگلس مسلماً مفهوم «نمونه‌نمایی» را در نقد ادبی خود به کار گرفته‌اند. انگلس در نامه‌ای به لاسال می‌گوید که شخصیت واقعی

1- typical
2- typicality
3- world-historical

می‌بایست آمیزه‌ای از نمونه‌نمایی و فردیت باشد؛ و هم او و هم مارکس معتقد بودند که این آمیزه دستاورد سترگ شکسپیر و بالزاک است. یک شخصیت «نمونه‌نما» یا «نماینده[1]» نیروهای تاریخی را تجسم می‌بخشد بی‌آنکه به این ترتیب از فردیت غنی خود بازایستد؛ و از نظر لوکاچ نویسنده‌ای که می‌خواهد این نیروهای تاریخی را تجسم نمایشی بخشد باید در هنر خود پیشرو باشد. تمامی هنر بزرگ به این تعبیر از لحاظ اجتماعی پیشرو است که صرف‌نظر از سرسپردگی سیاسی آگاهانه‌ی نویسنده (و در مورد اسکات و بالزاک می‌توان گفت که گرایش سیاسی آن‌ها آشکارا ارتجاعی است) نیروهای «جهان تاریخیِ» حیاتی عصری را تحقق می‌بخشد که به سوی دگرگونی و بالندگی رهسپارانند و نیروی بالقوه‌ی آشکارشونده‌ی آن‌ها را با همه‌ی پیچیدگی آن نمایان می‌سازد. بنابراین، نویسنده‌ی رئالیست در پدیده‌های تصادفی زندگی رسوخ می‌کند تا جوهرها یا امور اساسی یک وضعیت معین را برملا سازد، آن‌ها را در شکلی تام گزین و ترکیب کند و به صورت تجربه‌ی مشخص تحقق بخشد.

از نظر لوکاچ توانایی یا ناتوانی نویسنده در انجام‌دادن این کار به مهارت شخصی نویسنده بستگی ندارد بلکه بسته به موضع تاریخی اوست. نویسندگان بزرگ رئالیست از متن تاریخی برمی‌خیزند که آشکارا در حال تحول است؛ برای نمونه، رمان تاریخی در بزنگاه تلاطم انقلابی اوایل سده‌ی نوزدهم به صورت گونه‌ای ادبی پدیدار می‌شود و این‌جاست که این امکان برای نویسندگان دست می‌دهد که زمان حال خود را به‌عنوان *تاریخ* دریابند ــ یا به قول لوکاچ تاریخ گذشته را هم‌چون «پیش‌تاریخ زمان حال» ببینند. شکسپیر، اسکات، بالزاک و تالستوی از آن‌رو می‌توانند هنر رئالیستی

1- representative

بزرگ پدید آورند که در بزنگاه تولد آشوبناک عصری تاریخی حضور دارند، و بدین‌سان به‌طور چشم‌گیری در ستیزه‌ها و جنب‌وجوش‌های «نمونه‌نما»ی زنده‌ی عصر خود درگیر بودند. همین «محتوا»ی تاریخی است که شالوده‌ی دستاورد شکلی آن‌ها به شمار می‌آید؛ و به ادعای لوکاچ «غنا و ژرفای شخصیت‌های آفریده شده بر غنا و ژرفای فرایند اجتماعی تام تکیه دارد».(۱۰) از نظر جانشینان رئالیست‌ها ــ مثلاً در نظر فلوبر که به بالزاک تأسی می‌جوید ــ تاریخ ابژه‌ای ساکن و یک واقعیت خارجی داده‌شده است که دیگر به صورت فرآورده‌ی پویای انسان‌ها در نظر نمی‌آید. بدین‌گونه، رئالیسم که از شرایط تاریخی پدیدآورنده‌ی خود بی‌بهره مانده شکاف برمی‌دارد و از سویی به «ناتورالیسم» و از سوی دیگر به «فورمالیسم» تنزل می‌یابد.

از نظر لوکاچ این‌جا تحولِ تعیین‌کننده شکستِ انقلاب‌های اروپایی ۱۸۴۸ است ــ شکستی که نشان شکست پرولتاریا، مُهر تأیید بر افول دوره‌ی پیشتازی و قهرمانی قدرت بورژوایی است، شکستی که مبارزه‌ی طبقاتی را به رکود می‌کشاند و بورژوازی را بر آن می‌دارد که به وظیفه‌ی غیرقهرمانی شرم‌آور و واقعی خود در تحکیم پایه‌های سرمایه‌داری بپردازد. ایدئولوژی بورژوایی آرمان‌های انقلابی پیشین خود را از یاد می‌برد، واقعیت را غیرتاریخی می‌کند و جامعه را به عنوان واقعیتی طبیعی می‌پذیرد. بالزاک واپسین کوشش‌های بزرگ در برابر به تباهی‌کشیدن انسان به دست سرمایه‌داری را توصیف می‌کند، حال آن‌که جانشینان او فقط ثبت‌کننده‌ی منفعل جهان سرمایه‌داری تباه‌شده‌اند. این تهی ساختنِ سوگیری و معنا از تاریخ، در هنر به چیزی می‌انجامد که به ناتورالیسم شهرت دارد. منظور لوکاچ از ناتورالیسم صورت تحریف‌شده‌ی رئالیسم است که نمونه‌ی اعلای آن زولا است، و صرفاً به نحو عکاسانه پدیده‌های

ظاهری جامعه را بازآفرینی می‌کند بی‌آنکه در جوهر معنی‌دار آن‌ها رسوخ کند. توصیف موشکافانه‌ی جزئیات، جانشین توصیف ویژگی‌های «نمونه‌نما» می‌شود؛ روابط دیالکتیکی میان انسان‌ها و جهان پیرامون‌شان جای خود را به فضایی از اشیای مرده و تصادفی می‌دهد که پیوندی با شخصیت‌های داستان ندارد؛ شخصیت حقیقتاً «نماینده» جای خود را به‌نوعی «پرستش شخصیت میان‌مایه» می‌دهد؛ روان‌شناسی یا تن‌کارشناسی[1] تاریخ را به عنوان تعیین‌گر راستین کنش فردی از صحنه بیرون می‌راند. این تصویری بیگانه‌شده از واقعیت است و نویسنده را از فردی فعال و سهیم در تاریخ به مشاهده‌گری آزمایشگاهی بدل می‌کند. ناتورالیسم که بی‌بهره از شناخت امر نمونه‌نما است نمی‌تواند از مواد و مصالح کار خود کلیتی معنادار پدید آورد، حماسه‌ی یک‌پارچه یا کنش‌های دراماتیک رئالیسم در مجموعه‌ای از منافع صرفاً شخصی زوال می‌یابد.

«فورمالیسم» در جهت مخالف عمل می‌کند، ولی همان فقدان معنای تاریخی را نشان می‌دهد. در سخنان بیگانه‌شده‌ی کافکا، موزیل، جویس، بکت و کامو، انسان از تاریخ خود بی‌بهره می‌شود و جز خویشتن واقعیتی ندارد؛ شخصیتِ داستان در احوال ذهنی حل می‌شود و واقعیت عینی به آشوبی نادریافتنی فرومی‌کاهد. در این‌جا نیز مانند ناتورالیسم، وحدت دیالکتیکی میان جهان درونی و بیرونی از میان می‌رود، و در نتیجه هم فرد و هم جامعه معنای خود را از دست می‌دهند. افراد دستخوش یأس و دلهره[2] می‌شوند و از روابط اجتماعی و لذا خویشتن اصیل خود محروم می‌شوند؛ تاریخ بی‌معنی یا دوری[3] می‌شود و به دیرند[4] محض فروکاهد. اشیاء بی‌بهره از معنایند و صرفاً به صورت امور تصادفی درمی‌آیند؛ و از این‌جا

1- physiology
2- angst
3- cyclical
4- Duration

سمبولیسم جای خود را به تمثیل می‌دهد که تصورِ معنای درون‌مانا را نفی می‌کند. اگر ناتورالیسم نوعی عینیت انتزاعی است، فورمالیسم نوعی ذهنیت انتزاعی است؛ و هردو از شکل هنری دیالکتیکی (رئالیسم) بیگانه‌اند، رئالیسمی که شکل‌اش حکم میانجی مشخص و کلی، ذات و هستی، نمونه[1] و فرد را دارد.

گلدمن و ساختارگرایی تکوینی

شاگرد مهم جورج لوکاچ در مکتب «نوهگلیان» نقد مارکسیستی، منتقد رومانیایی لوسین گلدمن است.(۱۱) گلدمن می‌کوشد در هر متن ادبی ساختار آن را وارسی کند تا به این ترتیب روشن سازد که این امر تا کجا ساختار اندیشه (یا «جهان‌نگری[2]») آن طبقه یا گروه اجتماعی را تجسم می‌بخشد که نویسنده بدان تعلق دارد. هرقدر متن به بیان کامل و منسجم «جهان‌نگری» طبقه‌ی اجتماعی نزدیک‌تر شود، اثر هنری از اعتبار بیشتری برخوردار است. در نظر گلدمن، آثار ادبی را در وهله‌ی نخست نباید به عنوان آفریده‌ی افراد در نظر گرفت بلکه باید آن را فرآورده‌ی چیزی دانست که او «ساختارهای ذهنی فرافردی» یک گروه اجتماعی می‌خواند ــ و منظورش از «ساختارهای ذهنی فرافردی» ساختار اندیشه‌ها، ارزش‌ها و آرزوهایی است که در یک گروه مشترک است. نویسندگان بزرگ ازجمله‌ی افراد استثنایی هستند که می‌کوشند جهان‌نگری طبقه یا گروهی را که بدان تعلق دارند به هنر انتقال دهند، و این کار را به شیوه‌ای به‌ویژه یک‌پارچه و شفاف (هرچند نه لزوماً آگاهانه) انجام می‌دهند.

گلدمن روش انتقادی خود را «ساختارگرایی تکوینی» می‌خواند، و مهم

1- type

2- world vision

است که هر دو اصطلاح این عبارت را بشناسیم. ***ساختارگرایی***[1]، از آن رو که گلدمن بیش از آنکه به محتویات فلان جهان‌نگری خاص توجه داشته باشد به ساختار مقوله‌هایی که نمودار می‌سازد علاقه‌مند است. بدین‌سان، دو نویسنده‌ی به‌ظاهر کاملاً متفاوت ممکن است به ساختار ذهنی جمعی واحدی تعلق داشته باشند. ***تکوینی***[2]، از آن رو که گلدمن با این نکته سروکار دارد که چنین ساختارهای ذهنی از لحاظ تاریخی چه‌گونه پدید می‌آیند ــ به عبارت دیگر، با روابط میان یک جهان‌نگری و شرایط تاریخی پدیدآورنده‌ی آن سروکار دارد.

کتاب ***خدای پنهان*** گلدمن که درباره‌ی راسین است، شاید بهترین نمونه‌ی روش انتقادی اوست. گلدمن در نمایشنامه‌های راسین ساختار تکرارشونده‌ی معینی از مقوله‌ها تشخیص می‌دهد ــ **خدا، جهان، انسان** ــ که از لحاظ «محتوا» و روابط دوسویه در هر نمایشنامه دگرگونی می‌پذیرد، اما با این‌همه، جهان‌نگری ویژه‌ای را نمایان می‌سازد. این جهان‌نگری، جهان‌نگری انسان‌هایی است که در جهانی بی‌بهره از ارزش گم شده‌اند، و این جهان را به عنوان یگانه جهانی که وجود دارد پذیرفته‌اند (زیرا خدا غایب است)، و با این‌همه به اعتراض بر ضد آن ادامه می‌دهند ــ برای آنکه به نام فلان ارزش مطلق که همیشه از دیده نهان است خود را توجیه کنند. شالوده‌ی این جهان‌نگری را گولدمن در جنبش دینی فرانسوی موسوم به ژانسنیسم می‌یابد؛ و توضیح می‌دهد که ژانسنیسم به نوبه‌ی خود فرآورده‌ی گروه اجتماعی رانده‌شده‌ی خاصی در فرانسه‌ی سده‌ی هفدهم است ـ همان *noblesse de robe*[3] کذایی، هیئت قضایی به‌لحاظ اقتصادی وابسته به

1- structuralism

2- Genetic

۳- قضات، هیئت قضات.

سلطنت بودند و با این‌همه در برابر خودکامگی فزاینده‌ی سلطنت رفته‌رفته قدرت خود را از دست می‌دادند. موقعیت متناقض این گروه که هم به بزرگ‌تر نیاز داشت و از لحاظ سیاسی مخالف آن بود، در مذهب ژانسنیسم به صورت پرهیز از جهان و پرهیز از هرگونه میل به دگرگون‌ساختن جهان از دیدگاهی تاریخی بازتاب می‌یابد. این‌همه دارای معنایی «جهان‌تاریخی» است: *noblesse de robe* که خود از میان طبقه‌ی بورژوازی به کار گماشته شده‌اند، نمودار ناکامی بورژوازی در فروشکستن استبداد سلطنتی و ایجاد شرایط توسعه‌ی سرمایه‌داری است.

بنابراین، آن‌چه گلدمن در جست‌وجوی آن است مجموعه‌ای از روابط ساختاری میان متن ادبی، جهان‌نگری و خود تاریخ است. او می‌خواهد نشان دهد که موقعیت تاریخی یک گروه یا طبقه‌ی اجتماعی، چه‌گونه به میانجی جهان‌نگری خود به ساختار اثر ادبی انتقال می‌یابد. برای انجام دادن این کار فقط نمی‌توان به این اکتفا کرد که از متن آغاز کرد و به تاریخ رسید یا برعکس؛ آن‌چه لازم است روش دیالکتیکی نقد است که پیوسته میان متن، جهان‌نگری و تاریخ در حرکت است و هریک را با دیگری سازگار می‌سازد.

هرچند کار جسورانه‌ی انتقادی گلدمن جالب‌توجه است به نظر من دست‌خوش پاره‌ای معایب عمده است. برای نمونه، تصور او از آگاهی اجتماعی بیش‌تر هگلی است تا مارکسیستی: او آگاهی اجتماعی را مظهر مستقیم طبقه‌ی اجتماعی به شمار می‌آورد، همان‌گونه که به همین سان اثر ادبی نیز به صورت بیانِ مستقیم این آگاهی درمی‌آید. به سخن دیگر، کل الگوی او بسیار شسته‌ورُفته و متقارن است و نمی‌تواند هم‌ستیزی‌ها و پیچیدگی‌های دیالکتیکی، ناهمواری‌ها و ناپیوستگی‌ها را که رابطه‌ی

ادبیات و جامعه را ممتاز می‌سازد در نظر بگیرد. این الگو در کتاب بعدی او، *جامعه‌شناسی رمان* (۱۹۶۴) به روایتی اساساً مکانیستی از رابطه‌ی زیربنا/روبنا تنزل می‌یابد.

پیر ماشری و شکل بی‌مرکز

هم لوکاچ و هم گلدمن این باور را از هگل به ارث می‌برند که اثر ادبی باید کلیتی یکپارچه پدید آورد؛ و از این نظر به موضعی سنتی در نقد غیرمارکسیستی نزدیک‌اند. لوکاچ اثر ادبی را کلیتی «ساخته‌شده» می‌داند تا اندام‌واره‌ای طبیعی؛ با این‌همه رگه‌ای از اندیشه‌ی «اندام‌وارگی[1]» در باب موضوع هنری در بسیاری از نقدهای او آشکار است. این از نکته‌های تکان‌دهنده‌ای است که پیر ماشری آن را هم متوجه نقد بورژوایی می‌داند و هم نقد نو هگلی و این باور را رد می‌کند. از نظر ماشری اثر ادبی نه چندان با آن‌چه می‌گوید بلکه با آن‌چه نمی‌گوید با ایدئولوژی مربوط می‌شود. در **سکوت‌های** معنی‌دار، در درنگ‌ها و غیبت‌های متن است که می‌توان حضور ایدئولوژی را به قاطعانه‌ترین نحو ممکن حس کرد. منتقد باید این سکوت‌ها را وادار به «سخن‌گفتن» کند. گویی متن، از لحاظ ایدئولوژیکی، از گفتن برخی چیزها منع شده است؛ برای نمونه، نویسنده در کوشش برای گفتن حقیقت به شیوه‌ی خود درمی‌یابد که ناگزیر است محدودیت‌های ایدئولوژی‌ای را آشکار سازد که در چارچوب آن می‌نویسد. او ناگزیر است درنگ‌ها و سکوت‌های این ایدئولوژی را، آن‌چه را ایدئولوژی نمی‌تواند بیان کند، آشکار سازد. از آن‌جاکه متن دربردارنده‌ی این درنگ‌ها و سکوت‌هاست، همیشه ***ناکامل*** است. متن که به هیچ‌رو کلی کامل و منسجم نیست، نمودار هم‌ستیزی و تناقض معنی‌هاست؛ و اهمیت اثر هنری بیش‌تر در تفاوت این معنی‌هاست تا یگانگی میان آن‌ها. منتقدی

1- organistic

چون گلدمن در اثر هنری ساختاری مرکزی می‌یابد، حال آنکه در نظر ماشری اثر هنری همواره «بی‌مرکز[1]» است؛ اثر هنری دارای هیچ جوهر مرکزی نیست و فقط نمودار هم‌ستیزی مداوم و ناهم‌سازی معانی است. «پراکنده»، «متفرق»، «متنوع»، «نامنتظم»: این‌هاست صفاتی که ماشری برای بیان دریافت خود از اثر ادبی به کار می‌برد.

با این‌همه، هنگامی که ماشری می‌گوید که اثر ادبی «ناکامل» است، منظورش این نیست که اثر قطعه‌ای راکم دارد و منتقد می‌تواند آن را بیابد و آن را پُر کند. برعکس، تا هنگامی که اثر ادبی به ایدئولوژی‌ای وابسته است که در برخی نقاط آن را وادار به سکوت می‌کند، در سرشت اثر ادبی است که ناکامل باشد. (به سخن دیگر اثر ادبی در ناکامل‌بودن خود کامل است.) وظیفه‌ی منتقد این نیست که اثر ادبی را تکمیل کند؛ بلکه این است که نشان دهد که چه‌گونه این تضاد را رابطه‌ی اثر با ایدئولوژی پدید می‌آورد.

نمونه‌ای کاملاً مشخص را در نظر بگیرید: دیکنز در داستان ***دامبی و پسر*** زبان‌های متضادی را به کار می‌گیرد ــ زبان رئالیستی، ملودراماتیک، روستایی‌وار، استعاری ــ تا تصویری از رویدادها به دست دهد؛ و این تضاد در فصل مشهور راه‌آهن به اوج می‌رسد؛ این جا رمان به طرز مبهمی میان واکنش‌های متضاد به راه‌آهن (ترس، اعتراض، تأیید و شادی) دستخوش شکاف می‌شود و این را در برخورد سبک‌ها و نمادها نمودار می‌سازد. شالوده‌ی ایدئولوژیکی این ابهام این است که رمان میان تحسین سنتی بورژوایی از پیشرفت صنعتی و نگرانی خرده، بورژوازی از پیامدهای بنیان‌کن ناگزیر آن تقسیم شده است. رمان از یک سو می‌خواهد با افراد میانه‌حالِ به آخر رسیده‌ای هم‌دلی نشان دهد که جهان نو آن‌ها را کنار

1- de-centred

گذاشته است و از سوی دیگر به ستایش یورش پیشتازانه‌ی سرمایه‌داری صنعتی برخیزد که آن‌ها را منسوخ کرده است. بنابراین، برای کشف اصل هم‌ستیزی معانی این اثر، می‌بایست در عین‌حال ارتباط پیچیده‌ی آن را با ایدئولوژی عصر ملکه ویکتوریا تحلیل کنیم.

البته فرق است میان هم‌ستیزی‌ها در **معنی** و هم‌ستیزی‌ها در **شکل**. ماشری عمدتاً به اولی می‌پردازد؛ و همسازی‌هایی از این دست، گرچه آشکارا به‌طور تنگاتنگ با شکل ادبی پیوند دارند، لزوماً به درهم شکستن شکل ادبی یک‌پارچه نمی‌انجامند. در مبحث بعدی درباره‌ی والتر بنیامین و برتولد برشت خواهیم دید که استدلال مارکسیستی در باب شکل گامی به پیش برمی‌دارد تا جایی که گزینش آگاهانه‌ی شکلِ «باز» به جای شکلِ «بسته»، و هم‌ستیزی به جای حل و رفع تضاد خود به صورت تعهدی سیاسی درمی‌آید.

۳
نویسنده و تعهد

هنر و پرولتاریا

حتی کسانی که فقط اندک‌آشنایی با نقد مارکسیستی دارند می‌دانند که این نقد از نویسنده می‌خواهد که هنر خود را به آرمان پرولتاریا متعهد کند. به سخن دیگر، این تصویر آدم عادی از نقد مارکسیستی تقریباً به‌تمامی بر اثر رویدادهای عصر موسوم به استالینیسم شکل گرفت. در روسیه‌ی پساانقلابی نهادی تأسیس شد به نام *Proletkult* (فرهنگ پرولتاریایی) که هدف‌اش پدیدآوردن فرهنگ پرولتاریایی نابی بود که از آلودگی به تأثیر فرهنگ بورژوایی برکنار باشد (به قول رهبر این جریان باگدانوف: «آزمایشگاهی از ایدئولوژی ناب پرولتری»)؛ فراخوان مایاکوفسکی، شاعر فوتوریست، برای انهدام همه‌ی هنر گذشته در شعار «رافائل را بسوزانید» خلاصه شد؛ حکم ۱۹۲۸ کمیته‌ی مرکزی حزب بولشویک مبنی بر این‌که ادبیات می‌بایست در خدمت منافع حزب باشد، نویسندگان را به مناطق صنعتی می‌فرستاد و از آن‌ها می‌خواست که در رمان‌های خود به ستایش از صنعت ماشینی بپردازند. این‌همه در کنگره‌ی نویسندگان شوروی (۱۹۳۴) با پذیرش رسمی «رئالیسم سوسیالیستی» به اوج رسید که استالین و گورکی

آن را سرهم‌بندی کردند و لاتِ فرهنگی استالین ژدانوف آن را اشاعه داد. طبق این آموزه وظیفه‌ی نویسنده «فراهم‌آوردن تصویری حقیقی و مشخصاً تاریخی از واقعیت در حالتِ تحول انقلابی آن» بود و می‌بایست «مسئله‌ی دیگرگونی ایدئولوژیکی و پرورش و تعلیم کارگران در پرتو روحیه‌ی سوسیالیستی» را در نظر بگیرد. ادبیات می‌بایست جانب‌دارانه، «حزب‌اندیش[1]»، خوش‌بینانه و قهرمانی باشد؛ ادبیات باید انباشته از «رمانتیسم انقلابی» باشد، قهرمانان شوروی را تصویر کند و آینده را تجسم بخشد.(۱) ماکسیم گورکی که زمانی هوادار پروپاقرص آزادی هنری بود اما اکنون مرید استالین به شمار می‌آمد، در همین کنگره سخن گفت و اعلام کرد که در سهم بورژوازی در ادبیات جهان بسیار مبالغه شده است، زیرا فرهنگ جهانی از رنسانس به این‌سو درواقع رو به انحطاط گذاشته است. این کنگره هم‌چنین به رساله‌ی رادک با عنوان «جیمز جویس یا رئالیسم سوسیالیستی؟» پرداخت که در آن رادک اثر جویس را به کیسه‌ای پِهِنِ کرم‌آلود تشبیه می‌کرد، و رمان *اولیس* را (که در ۱۹۰۴ روی می‌داد) به دروغ‌گویی تاریخی متهم می‌کرد، زیرا که هیچ اشاره‌ای به قیام عید پاک در ایرلند (۱۹۱۶) نمی‌کرد.

این‌جا مجال آن نیست که به شرح کامل این روایت تکان‌دهنده بپردازیم که چه‌گونه شکست انقلاب بولشویکی در زمان استالین در یکی از ویران‌گرترین یورش‌ها بر فرهنگ هنری، یورشی که مانند آن در تاریخ معاصر دیده نشده بود، جلوه‌گر شد ــ یورشی که به نام نظریه و عمل رهایی اجتماعی هدایت شد.(۲) شرحی کوتاه در این باب بسنده است. حزب بولشویک پس از انقلاب ۱۹۱۷ نظارت چندانی بر فرهنگ هنری اِعمال

1- party-minded

نمی‌کرد؛ تا ۱۹۲۸، هنگامی که نخستین برنامه‌ی پنج‌ساله آغاز شد، چندین سازمان فرهنگی نسبتاً مستقل همراه با چند مؤسسه‌ی انتشاراتی مستقل پا گرفتند. آزادی نسبی فرهنگی این دوره، با آمیزه‌ای از جنبش‌های هنری (فوتوریسم، فورمالیسم، ایماژیسم، کانستراکتیویسم و مانند آن) نمودار آزادی نسبی **سیاست جدید اقتصادی** کذایی در آن سال‌هاست. در ۱۹۲۵ نخستین بیانیه‌ی حزب درباره‌ی ادبیات سبب حالتی نسبتاً بی‌طرفانه در میان گروه‌های مخالف شد، گروه‌هایی که از تعهد به یک گرایش واحد سرباز می‌زدند و فقط خواستار نوعی نظارت کلی بودند. لوناچارسکی، نخستین وزیر فرهنگ بولشویک، به‌رغم هم‌دلی شخصی چشم‌گیری که با هدف‌های ***پرولت کولت*** داشت، در این هنگام از همه‌ی شکل‌های هنری که آشکارا با انقلاب دشمنی نمی‌ورزیدند حمایت می‌کرد. پرولت کولت هنر را سلاح طبقاتی می‌شمرد و فرهنگ بورژوایی را یک‌سر رد می‌کرد؛ و از آن جا که تشخیص می‌داد که فرهنگ پرولتاریایی از همتای بورژوایی‌اش ضعیف‌تر است می‌کوشید هنری مشخصاً پرولتری پدید آورد که اندیشه‌ها و احساسات طبقه‌ی کارگر را در جهت هدف‌های جمعی، و نه فردی، سامان بخشد.

جزم‌اندیشی ***پرولت کولت*** را **اتحادیه‌ی سراسری نویسندگان پرولتری روسیه** (آر. ای. پی. پی)[1] در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ ادامه داد؛ وظیفه‌ی تاریخی این اتحادیه جذب دیگر سازمان‌های فرهنگی، نابودی گرایش‌های لیبرالی در فرهنگ (به‌ویژه تروتسکی) و هموارساختن راه برای «رئالیسم سوسیالیستی» بود. با این‌همه، حتی آر. ای. پی. نیز برای راست‌کیشی استالینی بسیار خرده‌بین، خوش‌برخورد و «فردگرا» بود. وانگهی، هنگامی

1- All Russian Association of Proletarian Writers (RAPP)

که برخلاف سیاست استالین عمل می‌کرد «هواداران» را می‌رماند. استالین که از موضع قاطعانه «پرولتاریایی» به سوی ایدئولوژی «ناسیونالیستی» و اتحاد با عناصر «مترقی» پیش می‌رفت دیگر به شور و حرارت پرولتاریایی آر. ای. پی. پی اطمینان نداشت. بنابراین، این اتحادیه در ۱۹۳۲ منحل شد و جای خود را به **اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی**[1] داد که آلت دستِ مستقیم قدرت استالین بود و عضویت در آن برای انتشار اثر ادبی یا هنری اجباری بود. سراسر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ با یک رشته احکام ادبی فلج‌کننده همراه بود؛ ادبیات در حضیض خوش‌بینی تقلبی و طرح‌های داستانی همشکل فرورفت. مایاکوفسکی در ۱۹۳۰ دست به خودکشی زد؛ نُه سال بعد وزولود مه‌یر هولد کارگردان تئاتر تجربی که برشت تحت تأثیر کار پیشتاز او قرار داشت و در روسیه به عنوان منحط محکوم شد، آشکارا اعلام کرد که «این چیز رقت‌آور و سترونِ موسوم به رئالیسم سوسیالیستی هیچ ربطی به هنر ندارد». مه‌یر هولد روز بعد بازداشت شد و چندی نگذشت که درگذشت و همسرش نیز به قتل رسید.

لنین، تروتسکی و تعهد

در کنگره‌ی سال ۱۹۳۴ ژدانوف برای اشاعه‌ی آموزه‌ی رئالیسم سوسیالیستی به رسم معمول به مرجعیت لنین متوسل شد؛ اما این کار درواقع در حکم تحریف آرای ادبی بود. لنین در ***سازمان حزبی و ادبیات حزبی*** (۱۹۰۵) پلخانوف را به سبب آن‌که به آثاری چون ***مادر*** گورکی ایراد گرفته و آن‌ها را بیش از اندازه تبلیغی دانسته بود مورد سرزنش قرار داده بود. لنین، برعکس، خواهان ادبیاتی با موضع طبقاتی آشکار بود: «ادبیات می‌بایست پیچ و مهره‌ای در یک دستگاه بزرگ دموکراتیک اجتماعی واحد

1- Soviet Writers Union

باشد.» لنین بر آن بود که بی‌طرفی در نگارش اثر ادبی مُحال است: «آزادی نویسنده‌ی بورژوا فقط نشانه‌ی وابستگی پوشیده‌ی اوست به کیف پول!... مرگ بر نویسندگان بی‌طرف!» آن‌چه مورد نیاز است «ادبیاتی گسترده، چندشکلی و گونه‌گون است که پیوند جدایی‌ناپذیری با جنبش طبقه‌ی کارگر داشته باشد».

این گفته‌های لنین که منتقدان مخالف آن را دیدگاهی درباره‌ی کل ادبیات تخیلی تفسیر کردند(۳) درواقع فقط درباره‌ی ادبیات **حزبی** مصداق داشت. لنین که هنگامی این سخنان را قلمی می‌کرد که حزب بولشویک در فرایند تبدیل به سازمانی توده‌ای بود و به انضباط نیرومند درونی نیاز داشت، نه رمان‌ها بلکه نوشته‌های نظری حزب را در مد نظر داشت؛ او به کسانی چون تروتسکی، پلخانوف و پاروووس نظر داشت و این که به روشن‌فکرانی نیاز است که از خط‌مشی حزب پیروی کنند. علایق ادبی او نسبتاً محافظه‌کارانه بود و کلاً به ستایش رئالیسم محدود می‌شد؛ او قبول داشت که چیزی از تجربه‌ی فوتوریستی یا اکسپرسیونیستی نمی‌فهمد، با این‌همه سینما را از لحاظ سیاسی بالقوه مهم‌ترین شکل هنری می‌دانست. با این‌حال، او در امور فرهنگی روی‌هم‌رفته وسعت نظر داشت. لینن در سخنرانی **کنگره‌ی نویسندگان پرولتاریایی** (۱۹۲۰) با جزم‌اندیشی انتزاعی در هنر پرولتاریایی به مخالفت برخاست و همه‌ی کوشش‌هایی را که برای تحمیل یک گرایش فرهنگی خاص به کار می‌رفت غیرواقعی خواند. هنر پرولتاریایی را تنها می‌توان بر پایه‌ی شناخت فرهنگ گذشته بنا کرد. او تأکید داشت که: همه‌ی فرهنگ ارزشمندی که از سرمایه‌داری به میراث مانده می‌بایست به‌دقت نگه‌داری شود. لنین در ***درباره‌ی هنر و ادبیات*** می‌نویسد: «شک نیست که فعالیت ادبی کم‌تر از همه می‌توانند

برابری‌خواهی مکانیکی و سلطه‌ی اکثریت بر اقلیت را تحمل کند. شک نیست که در این حیطه تضمین دامنه‌ی عمل بالنسبه گسترده‌ای برای اندیشه و تخیل، و شکل و محتوا کاملاً الزامی است.» (۴) در نامه‌ای به گورکی می‌گوید که هنرمند می‌تواند بسیاری از ارزش‌ها را از همه‌ی انواع فلسفه خوشه‌چینی کند؛ فلسفه ممکن است با حقیقت هنری که هنرمند در پی بیان آن است ناسازگار باشد، اما مهم چیزی است که هنرمند می‌آفریند و نه آن چیزی که می‌اندیشد. مقاله‌های لنین درباره‌ی تالستوی این اعتقاد را در عمل نشان می‌دهد. تالستوی به عنوان سخن‌گوی منافع دهقانان خرده‌بورژوا، ناگزیر دریافتی نادرست از تاریخ دارد زیرا نمی‌تواند تشخیص دهد که آینده از آنِ پرولتاریا است؛ اما چنین دریافت [درستی] برای آفریدن هنر بزرگ الزامی نیست. نیروی رئالیستی و تصویرهای راستین داستان او از محدوده‌ی ایدئولوژی اوتوپیایی ابتدایی او برمی‌گذرد و تناقضی را میان هنر تالستوی و اخلاق‌گرایی مسیحی ارتجاعی او آشکار می‌سازد. چنان‌که خواهیم دید این تناقض برای نگرش نقد مارکسیستی به مسئله‌ی جانب‌داری ادبی دارای اهمیت اساسی است.

لئون تروتسکی، دومین معمار بزرگ انقلاب روسیه، حتی با آن‌که بوخارین ولوناچارسکی در حمله به آرای فرهنگی او به نوشته‌های لنین استناد می‌کردند، در مسائل زیبایی بیش‌تر با لنین توافق نظر داشت تا با ***پرولت کولت*** و آر. ای. پی. پی. تروتسکی در کتاب ***ادبیات و انقلاب*** که زمانی نوشته شد که بیش‌تر روشن‌فکران روسی با انقلاب دشمنی می‌ورزیدند و لازم بود نظر آن‌ها جلب شود، با چیره‌دستی هم وسعت نظری خلاق نسبت به بارآورترین شیوه‌های هنری غیرمارکسیستی پس از انقلاب نشان می‌دهد و هم از محدودیت‌ها و نارسایی‌های آن نقدی کوبنده به عمل می‌آورد.(۵)

او با فوتوریست‌ها که سنت را با ساده‌اندیشی رد می‌کنند به مخالفت برمی‌خیزد («ما مارکسیست‌ها همواره در سنت زیسته‌ایم») و مانند لنین بر نیاز فرهنگ سوسیالیستی به جذب بهترین فرآورده‌های هنر بورژوایی تأکید دارد. حیطه‌ی هنر حیطه‌ای نیست که از حزب بخواهند بر آن فرمانروایی کند؛ با این‌همه منظور این نیست که با دیدگاهی التقاطی باید آثار ضدانقلابی را تحمل کرد. نوعی سانسور هشیارانه‌ی انقلابی را می‌بایست با سیاست هنری گسترده و انعطاف‌پذیر درهم آمیخت. هنر سوسیالیستی می‌بایست «رئالیستی» باشد، اما نه به معنای محدود کلمه، زیرا رئالیسم ذاتاً نه انقلابی است و نه ارتجاعی؛ بلکه نوعی «فلسفه‌ی زندگی» است که نباید آن را به تکنیک‌های مکتب خاصی محدود کرد. «عقیده‌ای پوچ و بی‌پایه است که شاعران را، چه بخواهند و چه نخواهند، وادار کنیم که جز درباره‌ی دودکش‌های کارخانه‌ها یا شورش بر ضد سرمایه‌داری ننویسند.» چنان‌که دیدیم، تروتسکی این نظر را قبول دارد که شکل هنری فرآورده‌ی «محتوا»ی اجتماعی است، با این‌همه در عین حال درجه‌ی بالایی از خودمختاری برای شکل هنری قائل است. «اثر هنری را در وهله‌ی نخست باید با قانون خاص آن داوری کرد.» بدین‌سان، او آن‌چه را در تحلیل‌های تکنیکی پیچیده‌ی فوتوریست‌ها ارزشمند است تأیید می‌کند، اما در عین‌حال آن‌ها را به سبب بی‌اعتنایی زیان‌بارشان نسبت به محتوای اجتماعی و شرایط اجتماعی شکل ادبی مورد نکوهش قرار می‌دهد. کتاب ***ادبیات و انقلاب*** به سبب آمیزه‌ی مارکسیسم اصولی اما انعطاف‌پذیر و نقد عملی تیزبینانه‌ی آن برای منتقدان غیرمارکسیست متنی ناراحت‌کننده است. تعجبی ندارد که اف. آر. لی‌وِس به نویسنده‌ی آن چنین اشاره می‌کند: «این مارکسیست باهوش خطرناک».(۶)

مارکس، انگلس و تعهد

طبعاً ادعا می‌شود که آموزه‌ی رئالیسم سوسیالیستی، از مارکس و انگلس است؛ ولی درست‌تر این است که بگوییم نیاکان این آموزه منتقدان «دموکرات انقلابی» روسیه در سده‌ی نوزدهم، بلینسکی، چرنیشفسکی و دابرولیوبوف بودند.(۷) این منتقدان در ادبیات به چشم نقد و تحلیل اجتماعی می‌نگریستند و هنرمند را روشنگری اجتماعی می‌شمردند؛ ادبیات می‌بایست از تکنیک‌های هنری پیچیده پرهیز می‌کرد و به صورت ابزار تکامل اجتماعی درمی‌آمد. هنر بازتاب واقعیت اجتماعی است، و می‌بایست ویژگی‌های نمونه‌نمای واقعیت اجتماعی را تصویر کند. تأثیر این منتقدان را می‌توان در کار گئورگی پلخانوف (به قول تروتسکی «این بلینسکی مارکسیست») مشاهده کرد.(۸) پلخانوف چرنیشفسکی را به سبب درخواست‌های تبلیغی از هنر نکوهش می‌کند و از گذاشتن ادبیات در خدمت سیاست حزب سرباز می‌زند، و با حدّت و شدّت میان کارکرد اجتماعی هنر و تأثیر زیبایی‌شناسانه‌ی آن تمایز قایل می‌شود؛ با این‌همه، بر این باور بود که فقط هنری که به‌کار تاریخ بیاید ارزشمند است و نه هنری که لذت آنی ببخشد. او نیز مانند منتقدان دموکرات انقلابی معتقد بود که ادبیات واقعیت را «بازتاب» می‌کند. از لحاظ پلخانوف زبان ادبیات را می‌توان به زبان جامعه‌شناسی «ترجمه» کرد ـ به این معنی که برای واقعیت‌های ادبی «معادل اجتماعی» پیدا کرد. نویسنده واقعیت‌های اجتماعی را به واقعیت‌های ادبی ترجمه می‌کند، و وظیفه‌ی منتقد این است که این واقعیت‌های ادبی را به زبان واقعیت برگرداند. به نظر پلخانوف نیز، مانند بلینسکی و لوکاچ، نویسنده با خلق «نمونه‌نماها» واقعیت را به طرزی بسیار پرمعنی‌تر بازتاب می‌کند؛ نویسنده در شخصیت‌های خود به جای توصیف روان‌شناسی فردی محض، «فردیت تاریخی» را بیان می‌کند.

بنابراین، اندیشه‌ی ادبیات به عنوان ابزار «نمونه‌پردازی و بازتاب اجتماعی[1]» از راه سنت بلینسکی و پلخانوف وارد ضابطه‌بندی رئالیسم سوسیالیستی می‌شود. چنان‌که دیدیم «نمونه‌نمایی» مفهومی است که مارکس و انگلس نیز در آن هم‌داستان‌اند؛ با این‌همه، در اظهارنظرهای ادبی آن‌ها این تأکید که آثار ادبی باید از نظر سیاسی تجویزی باشند یا اصلاً دیده نمی‌شود یا به‌ندرت به چشم می‌خورد. نویسندگان محبوب مارکس آیسخلوس، شکسپیر، و گوته بودند که هیچ‌یک از آن‌ها کاملاً انقلابی نبود؛ مارکس در یکی از نوشته‌های اولیه‌ی خود درباره‌ی آزادی مطبوعات که در ***راینیش زایتونگ*** به چاپ رسید به این نظر فایده‌گرایانه که ادبیات را ابزار رسیدن به هدف می‌داند حمله می‌برد. «نویسنده اثر خود را وسیله‌ی رسیدن به هدف ***نمی‌داند***. آثار[ادبی و هنری] خود هدفی در خوداند؛ این آثار نزد او و دیگران آن‌قدر «وسیله» نیستند که اگر لازم باشد حاضر است هستی خود را فدای هستی این آثار کند... شرط نخست آزادی مطبوعات این است: «مطبوعات وسیله‌ی تجارت نیست.» این‌جا لازم است دو نکته را روشن کرد. نخست، مارکس بیش‌تر از استفاده‌ی تجاری از ادبیات سخن می‌گوید تا استفاده‌ی سیاسی از آن؛ دوم، این سخن که مطبوعات وسیله‌ی تجاری نیست جزئی از ایدئالیسم دوره‌ی جوانی مارکس است، زیرااو به‌وضوح می‌دانست (و بر زبان می‌آورد) که درواقع امر مطبوعات وسیله‌ی تجارت است. اما این اندیشه که هنر به تعبیری هدفی در خود است حتی در نوشته‌های دوره‌ی بلوغ فکری مارکس نیز آفتابی می‌شود: او در کتاب ***نظریه‌های ارزش اضافی*** (۱۰-۱۹۰۵) اشاره می‌کند که «میلتون به همان دلیل ***بهشت گمشده*** را پدید آورد که کرم ابریشم، ابریشم را. این جزئی از فعالیت

1- typifying and socially reflective

طبیعت او بود.» (مارکس در پیش‌نویس‌های نبرد طبقاتی در فرانسه [۱۸۷۱] میلتون را که شعرش را به‌ازای پنج پوند می‌فروخت با مقامات کمون پاریس که با همین میزان حقوق کار می‌کردند، مقایسه می‌کند.)

مارکس و انگلس به هیچ‌رو ظرافت زیبایی‌شناسانه را بی‌پرده با صحت و درستی سیاسی برابر نمی‌شمردند، حتی با آن‌که تمایلات سیاسی در داوری‌های ارزشی ادبی مارکس طبعاً تأثیر می‌گذاشت. او نویسندگان رئالیست، هزل‌پرداز و رادیکال را دوست داشت و با رمانتیسم (صرف‌نظر از ترانه‌های عاشقانه‌ی مردمی) دشمنی می‌ورزید و آن را شیوه‌ای برای رازورانه کردن شاعرانه‌ی واقعیت سیاسی سخت می‌دانست. از شاتو بریان بیزار بود و در شعر رمانتیک آلمان صرفاً به چشم پرده‌ی مقدسی می‌نگریست که نثر نکبت‌بار زندگی را پنهان می‌کرد، هم‌چنان‌که روابط فئودالی آلمان آن را پنهان می‌داشت.

با این‌همه، نگرش مارکس و انگلس را نسبت به مسئله‌ی تعهد به بهترین وجه در دو نامه‌ی مشهور انگلس به داستان‌نویسانی می‌توان مشاهده کرد که داستان‌های خود را برای او فرستاده بودند. در نامه‌ای به تاریخ ۱۸۸۵ به مینا کائوتسکی که رمان جدید بی‌مایه و ملال‌آورش را برای انگلس فرستاده بود، انگلس نوشت که به هیچ‌رو از داستانی که «گرایش» سیاسی داشته باشد بدش نمی‌آید، ولی جانب‌داری آشکار را درست نمی‌داند. گرایش سیاسی باید بی‌آن‌که به چشم بیاید از موقعیت‌های نمایشی بیرون بیاید؛ تنها با چنین شیوه‌ی غیرمستقیمی است که داستان انقلابی قادر است بر آگاهی بورژوایی خوانندگان‌اش تأثیر کارساز بگذارد. «داستانی که بر پایه‌ی نگرش سوسیالیستی بنا شده است تنها هنگامی به‌تمامی به مقصود خود دست می‌یابد... که با وجدان تمام روابط متقابل واقعی را توصیف کند، توهم‌های معمول درباره‌ی این روابط را درهم بشکند، خوش‌بینی جهان بورژوایی را

درهم بکوبد و در خصوص جاودانگی جهان بورژوایی بذر تردید بیفشاند، ولو نویسنده راه‌حلی مشخص عرضه نکند یا آشکارا جانب یک طرف خاص را نگیرد.»

در نامه‌ی دوم که در ۱۸۸۸ به مارگرت هارکنس نوشته شده است، انگلس داستان او را که حکایتی پرولتاریایی از خیابان‌های لندن است (**دختر شهری**) مورد انتقاد قرار می‌دهد زیرا تصویری بسیار ایستا از توده‌های مردم در بخش «ایست‌اند» لندن به دست می‌دهد. انگلس با اشاره به عنوان فرعی کتاب ـ**داستانی رئالیستی**ـ می‌گوید: «به نظر من رئالیسم، گذشته از بیان واقعی جزئیات، عبارت است از بازآفرینی حقیقی شخصیت‌های نمونه‌نما در شرایط نمونه‌نما.» هارکنس نمونه‌نمایی راستین را از نظر دور می‌دارد زیرا نمی‌تواند در تصویر خود از طبقه‌ی کارگر واقعی دریافتی از نقش تاریخی کارگران و بالندگی بالقوه‌شان وارد کند؛ به این تعبیر، او بیش‌تر اثری «ناتورالیستی» پدید آورده است تا داستانی «رئالیستی».

از این دو نامه‌ی انگلس بر روی هم برمی‌آید که تعهد سیاسی آشکار در داستان غیرضروری است (البته نه این‌که ناپذیرفتنی باشد) زیرا نوشته‌ای که به‌راستی رئالیستی باشد نیروهای مهم زندگی اجتماعی را تصویر می‌کند و هم از عکس‌برداری امور مشهود و هم از سخنوری‌های تحمیلی فلان «راه‌حل سیاسی» برمی‌گذرد. این است مفهوم آن «جانب‌داری عینی» معروف که بعدها نقد مارکسیستی آن را پروراند. نویسنده لازم نیست عقاید سیاسی خود را در کارش بچپاند زیرا اگر بتواند نیروهای واقعی و بالقوه‌ای را تصویر کند که به‌طور عینی در موقعیتی دخیل‌اند، به تعبیری که ذکرش رفت، جانب‌دار است. به سخن دیگر، جانب‌داری در خود واقعیت نهفته است؛ جانب‌داری بیش‌تر در روش برخورد با واقعیت اجتماعی خود را

نشان می‌دهد تا در نگرش ذهنی به واقعیت اجتماعی. (در دوره‌ی سلطه‌ی استالینیسم این‌گونه «جانب‌داری عینی» به عنوان «عینیت‌گرایی» محض محکوم شد و جای آن را جانب‌داری ذهنی محض گرفت.)

این موضع جانب‌داری عینی ویژگی نقد ادبی مارکس و انگلس است. آن‌ها جدا از یک‌دیگر به انتقاد از نمایش منظوم لاسال به نام ***فرانتس فون زیکین‌گن***[1] پرداختند؛ به نظر آن‌ها این نمایش بی‌بهره از رئالیسم غنی شکسپیری است که مانع از این می‌شود که قهرمانان‌اش سخن‌گویان محض تاریخ باشند؛ انتقاد دیگری که به لاسال وارد کردند این بود که شخصیت اولی را برگزیده است که برای مقصود او جنبه‌ی نمونه‌نما ندارد. مارکس در کتاب ***خانواده‌ی مقدس*** (۱۸۵۲) همین انتقاد را به رمان پرفروش اوژن سو به نام ***رازهای پاریس*** می‌کند؛ به نظر مارکس شخصیت‌های دوبُعدی این رمان چنان‌که باید و شاید خصیصه‌ی نمایندگی ندارند.

حمله‌ی کوبنده‌ی مارکس بر ملودرام اخلاقی اوژن سو هم‌چنین نمودار جنبه‌ی مهم دیگری از باورهای زیبایی‌شناختی اوست. به نظر مارکس این رمان در بطن خود دارای تناقض است زیرا آن‌چه نشان می‌دهد با آن‌چه می‌گوید فرق دارد. برای نمونه، غرض نویسنده این است که قهرمان را از نظر اخلاقی ستودنی نشان دهد اما برخلاف نیّت نویسنده قهرمان اخلاق‌ستیزی خودبین از کار درمی‌آید. این اثر زندانی ایدئولوژی بورژوایی فرانسه است که مسبب فروش بالای آن است؛ اما در عین حال این داستان می‌تواند گاه‌گاه از مرزهای ایدئولوژیکی خود درگذرد و «بر چهره‌ی پیش‌داوری بورژوایی سیلی بزند». این تمایز میان ابعاد «آگاهانه» و «ناآگاهانه»ی داستان اوژن سو (مارکس در بررسی این داستان حتی پیش از

1- Frantz von Sickingen

فروید نوعی عقده‌ی اختگی واپس‌زده‌ای دخیل در کتاب را پیش‌بینی می‌کند) اساساً تمایزی میان «پیام» اجتماعی صریح کتاب و آن چیزی است که به‌رغم این پیام به‌راستی آشکار می‌سازد؛ و همین تمایز است که به مارکس و انگلس این امکان را می‌دهد که نویسنده‌ای مانند بالزاک را که آگاهانه ارتجاعی است تحسین کنند. بالزاک به‌رغم پیش‌داوری‌های کاتولیکی و لژیتیمسی[1] خود دریافت تخیلی ژرفی از جنبش‌های پراهمیت تاریخ خود داشت؛ رمان‌های او نشان می‌دهد که نیروی دریافت‌های هنری بالزاک او را بر آن می‌دارد که هم‌دلی‌هایی نشان دهد که با آرای سیاسی او ناسازگار است. به گفته‌ی مارکس در کتاب ***سرمایه***، او «دریافت ژرفی از موقعیت واقعی» دارد؛ و انگلس در نامه‌ی خود به مارگارت هارکنس درباره‌ی بالزاک می‌گوید «هزل او هرگز گزنده‌تر و طنزش تلخ‌تر از وقتی نیست که مردان و زنانی را به صحنه می‌آورد که عمیقاً نسبت به آن احساس هم‌دردی دارد: اشراف و نجبا». او در سطح لژیتمیست است اما در ژرفای داستان‌اش ستایشی بی‌پرده از سرسخت‌ترین دشمنان او، جمهوری‌خواهان، به چشم می‌خورد. همین تمایز میان نیّت ذهنی و معنای عینی، این «اصل تناقض» است که پژواک آن را در مقاله‌های لنین درباره‌ی تالستوی و نقد لوکاچ از والتر اسکات می‌بینیم.(۹)

نظریه‌ی بازتاب

مسئله‌ی جانب‌داری در ادبیات تا حدی به مسئله‌ی چه‌گونگی ارتباط آثار ادبی با جهان واقعی مربوط است. این تجویز رئالیسم سوسیالیستی که ادبیات باید نگرش‌های سیاسی معینی را آموزش دهد، فرض را بر این می‌گذارد که ادبیات درواقع واقعیت اجتماعی را به شیوه‌ای تقریباً مستقیم

1- Legitimist

«بازتاب» یا «بازآفرینی» می‌کند (یا دست‌کم باید بکند). جالب این‌جاست که مارکس خود استعاره‌ی «بازتاب[1]» را درباره‌ی آثار ادبی به کار نبرد (۱۰)، هرچند که مارکس در ***خانواده‌ی مقدس*** درباره‌ی رمان اوژن سو می‌گوید که این داستان زندگی زمانه‌ی خود را برخلاف واقع تصویر کرده است؛ و انگلس نیز می‌توانست در آثار هومر تصویر مستقیم نظام‌های خویشاوندی را در یونان روزگار باستان مشاهده کند.(۱۱) بااین‌همه، «بازتاب‌گرایی» گرایشی استوار در نقد مارکسیستی بوده است و به عنوان شیوه‌ای برای پیکار با نظریه‌های فرمالیستی ادبیات به کار آمده است که می‌کوشد اثر ادبی را در فضای سربه‌مُهر آن، جدا از تاریخ نگه دارند.

این اندیشه که ادبیات واقعیت را «بازتاب» می‌کند، در ناپخته‌ترین شکل، آشکارا نارسا است و نمودار ارتباطی انفعالی و مکانیکی است، چنان که گویی اثر ادبی مانند آینه یا شیشه‌ی عکاسی است که صرفاً به‌طور ساکن آن‌چه را «آن‌جا» روی داده ثبت می‌کند. لنین از تالستوی به عنوان «آینه»ی انقلاب ۱۹۰۵ روسیه یاد می‌کند؛ اما اگر کار تالستوی حکم آینه دارد، در آن صورت به قول پیر ماشری آینه‌ای است که با زاویه‌ای در برابر واقعیت قرار گرفته است، آینه‌ی **شکسته‌ای** است که تصویرهای خود را به شکل پاره‌پاره نشان می‌دهد و در آن‌چه بازتاب ***نمی‌کند*** همان اندازه گویا و بیان‌گر است که در آن‌چه بازتاب می‌کند. برشت در ***ارغنون کوتاهی در باب تئاتر***[2] (۱۹۴۸) می‌گوید «گرچه هنر زندگی را بازتاب می‌کند، اما این کار را با آینه‌های ویژه‌ای انجام می‌دهد». و اگر قرار باشد از آینه‌ای «گزینشی» با نقطه‌های کور و انکسارهای معین سخن بگوییم، آن‌گاه به نظر می‌آید که این استعاره فایده‌ی محدود خود را بخشیده است و بهتر است به‌ازای چیزی مفیدتر به

1- reflection

2- A Short Organum for the Theatre

دور انداخته شود.

بااین‌همه، این‌که این چیز چیست معلوم نیست. گرچه کاربردهای خام‌دستانه‌ی استعاره‌ی «بازتاب» از لحاظ نظری سترون است، روایت‌های پیچیده‌تر آن هم کاملاً کارساز نیست. جورج لوکاچ در مقاله‌های دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ نظریه‌ی معرفت‌شناختی لنین در باب بازتاب را می‌پذیرد: هر گونه ادراک ساده[1] از جهان بیرون دقیقاً بازتابی است از جهان در آگاهی انسان.(۱۲) به سخن دیگر، لوکاچ بی‌هیچ نظر انتقادی این تصور غریب را می‌پذیرد که مفهوم‌ها نوعی «تصویر» واقعیت بیرونی در ذهن آدمی‌اند. بااین‌همه، هم از نظر لنین و هم لوکاچ شناخت راستین از تأثرات حسی آغازین سرچشمه نمی‌گیرد بلکه، به ادعای لوکاچ، «نسبت به آن‌چه نمود بیرونی به دست می‌دهد بازتاب ژرف‌تر و جامع‌تری از واقعیت عینی عرضه می‌کند». به سخن دیگر، شناخت راستین دریافت مقوله‌هایی است که در بُن این نمودها قرار دارند ــ مقوله‌هایی که نظریه‌ی علمی یا (از نظر لوکاچ) هنر بزرگ می‌تواند آن‌ها را کشف کند. روشن است که این دیدگاه معتبرترین صورت نظریه‌ی بازتاب‌گرا است، اما جای تردید است که جای زیادی برای «بازتاب» باقی بگذارد. اگر ذهن بتواند به مقوله‌های زیرین تجربه‌ی مستقیم راه یابد، پس باید گفت که آگاهی آشکارا نوعی ***فعالیت*** است ــ نوعی ***عمل*** که این تجربه را عمل می‌آورد تا آن را به حقیقت مبدل کند. اما این‌که چه چیزی از «بازتاب» را روشن می‌سازد معلوم نیست. درواقع لوکاچ سرانجام مایل است این اندیشه را نگه دارد که آگاهی نیرویی فعال است: او در اثر متأخر خود در باب زیبایی‌شناسی مارکسیستی آگاهی هنری را نوعی دخالت خلاق در جهان می‌داند و نه بازتاب محض آن.

1- apprehesion

لئون تروتسکی بر آن بود که آفرینش هنری «نوعی کژینگی[1]، دگرگونی و تغییر و تبدیل واقعیت بر طبق قوانین ویژه‌ی هنر است». این بیان نغز که تا حدودی یادآور این نظریه‌ی فورمالیستی روسی است که هنر مستلزم نوعی «بیگانه‌ساختن» تجربه است، هر گونه تصور ساده از هنر به عنوان بازتاب را اصلاح می‌کند. پیر ماشری موضع تروتسکی را یک گام به پیش می‌برد. از دیدگاه ماشری نقش ادبیات اساساً **کژدیسه[2] کردن** است و نه تقلید. اگر تصویر با واقعیت کلاً تطبیق پیدا کند (مانند آینه) با آن یکی می‌شود و دیگر به هیچ‌رو تصویر نیست. از نظر ماشری سبک هنری باروک می‌تواند الگویی برای همه‌ی فعالیت‌های هنری باشد؛ فرض سبک باروک این است که هراندازه از شیء بیش‌تر فاصله بگیریم حقیقی‌تر می‌توانیم از روی آن تقلید کنیم. ادبیات لزوماً نقیصه‌وار[3] است.

بنابراین، می‌توان گفت که رابطه‌ی ادبیات با شیء، خود رابطه‌ای بازتابی، متقارن و یک‌به‌یک نیست. شی کژدیسه می‌شود، انکسار می‌یابد و محو می‌شود ــ شاید بیش‌تر به شیوه‌ی ***بازآفرینی*** اجرای تئاتری از متن نمایشی می‌ماند تا آینه‌ای که شیء را بازتاب می‌کند یا ــ اگر بخواهم دل به دریا بزنم و مثالی پرمخاطره بزنم ــ به شیوه‌ای می‌ماند که اتوموبیلی مواد تشکیل‌دهنده‌ی خود را بازتاب می‌کند. روشن است که اجرای تئاتری چیزی بیش از «بازتاب» متن نمایشی است؛ بلکه برعکس (به‌ویژه در مورد تئاتر برتولت برشت) اجرا عبارت است از تبدیل متن به فرآورده‌ای بی‌همتا که مستلزم کار دوباره روی متن بر طبق مقتضیات و شرایط خاص اجرای تئاتری است. بر همین قیاس، معنی ندارد سخن از اتوموبیلی به میان آوریم

1- Deflection
2- Deform
3- parodic

که موادی را «بازتاب» می‌کند که در ساخت آن به کار رفته است. هیچ‌گونه پیوستگی یک‌به‌یک میان این مواد و فرآورده‌ی نهایی وجود ندارد، زیرا آن‌چه میان این دو دخالت کرده *کاری* دگرگون‌کننده است. این قیاس البته دقیق نیست، زیرا ویژگی هنر در این است که هنر با تبدیل مواد خود به یک فرآورده، هم این مواد را آشکار می‌سازد و هم پشت سر می‌گذارد و این آشکارا در مورد تولید اتوموبیل صدق نمی‌کند. اما این قیاس می‌تواند تا حدودی اصلاحیه‌ای باشد بر این دعوی که هنر مانند آینه‌ای که جهان را بازتاب می‌کند واقعیت را بازآفرینی می‌کند.

این مسئله که ادبیات تا چه اندازه بازتاب واقعیت است ما را به موضوع جانب‌داری بازمی‌گرداند. لوکاچ در کتاب *معنای رئالیسم معاصر* (۱۹۵۸) می‌گوید که نویسندگان مدرن باید کاری بیش از بازتاب محض نومیدی و دل‌مردگی جامعه‌ی بورژوایی انجام دهند؛ و باید بکوشند در برابر این پوچی و بیهودگی دیدگاهی انتقادی اختیار کنند و امکانات مثبتی را که فراسوی این وضع قرار دارد آشکار سازند. برای این کار، باید کاری بیش از بازتاب محض و آینه‌وار جامعه انجام دهند، زیرا در غیر این صورت همان کژدیسگی‌هایی را در هنر خود تصویر خواهند کرد که مشخصه‌ی آگاهی بورژوازی مدرن است. بازتاب چنین کژدیسگی، خود بازتابی کژدیسه خواهد بود. با این‌همه، لوکاچ در تقاضای خود از نویسندگان برای فراگذشتن از «انحطاط» جویس و بکت انتظار ندارد که همه‌ی راه را طی کنند و به رئالیسم سوسیالیستی برسند. به نظر لوکاچ، همین قدر که این نویسندگان بتوانند آثاری پدید آورند که نقد شوروی بر آن نام «رئالیسم انتقادی» می‌نهد کافی است ــ غرض از رئالیسم انتقادی آن برداشت مثبت، انتقادی و تام از جامعه است که ویژگی داستان‌های سده‌ی نوزدهم به شمار

می‌آید و از نظر لوکاچ نمونه‌ی اعلای آن توماس مان است. به نظر لوکاچ، رئالیسم انتقادی در مرتبه‌ای فروتر از رئالیسم سوسیالیستی قرار دارد، ولی دست‌کم گامی به پیش است. پس لوکاچ اساساً عصر جدید را به حرکت به سوی سده‌ی نوزدهم فرامی‌خواند. ما نیازمند بازگشت به سنت بزرگ رئالیسم انتقادی هستیم؛ ما نیازمند نویسندگانی هستیم که اگر هم مستقیماً متعهد به سوسیالیسم نباشند، دست «(سوسیالیسم) را مدنظر داشته باشند و آن را رد نکنند».

لوکاچ از بابت این موضع از دوسو مورد حمله قرار گرفته است. چنان‌که در فصل بعد خواهیم دید، برتولت برشت با استدلال محکم به او خرده می‌گیرد که رئالیسم سده‌ی نوزدهم را تبدیل به بُت کرده است و به طرز نکوهیده‌ای چشم خود را بر بهترین دستاوردهای هنر مدرن بسته است؛ اما از سوی دیگر رفقای حزبی و کمونیست نیز او را سرزنش می‌کردند که به‌ویژه نسبت به رئالیسم سوسیالیستی نگرشی نه چندان گرم دارد.(۱۳) لوکاچ با وجود احترام ظاهری به نظریه‌ی رئالیسم سوسیالیستی در عمل همان اندازه از آثار ملال‌آور این مکتب انتقاد می‌کند که از «انحطاط» فورمالیستی؛ لوکاچ به جای این دو مکتب، سنت انسان‌دوستانه‌ی بزرگ رئالیسم بورژوایی را قرار می‌دهد. نیازی نیست که برای تأیید انتقاد حزب کمونیست از ضعف موضع لوکاچ (ضعفی که خود را در این خواهش عاجزانه نشان می‌دهد که از نویسندگان می‌خواهد «دست‌کم سوسیالیسم را مدنظر قرار دهند») در دفاع آن‌ها از رئالیسم سوسیالیستی شریک شویم. تعارضی که لوکاچ میان رئالیسم انتقادی و انحطاط فورمالیستی قائل است ریشه در دوره‌ی جنگ سرد دارد، زمانی که جهان استالینی ناچار در پی اتحاد با روشن‌فکران بورژوا و مترقی «صلح‌دوست» برآمده بود و به این

ترتیب ناگزیر بود که تعهد انقلابی کم‌اهمیت جلوه کند. سیاست لوکاچ در این دوره گِرد تعارض ساده‌انگارانه‌ی «صلح» و «جنگ» می‌گردد ــ تعارض میان نویسندگان «مترقیِ» مثبتی که *دلهره* را نفی می‌کنند و مرتجعان منحطی که آن را می‌پذیرند. به همین‌سان، ستایش پرحرارت لوکاچ از نویسندگان درجه سوم ضدفاشیست در کتاب ***رمان تاریخی*** نمودار سیاست دوره‌ی **جبهه‌ی خلق** است؛ زیرا سیاست این جبهه در برابر قدرت فزاینده فاشیسم متکی بر «دموکراسی» بود و نه سوسیالیسم انقلابی. به قول جورج لیکهایم (۱۴) لوکاچ در اصل به سنت بزرگ اومانیسم کلاسیک آلمان تعلق دارد و مارکسیسم را ادامه‌ی آن می‌داند؛ و از این‌جاست که مارکسیسم و اومانیسم بورژوایی در برابر سنت خردستیزی آلمان که در فاشیسم به اوج می‌رسد جبهه‌ی مشترک و روشنگرانه‌ای تشکیل می‌دهند.

تعهد ادبی و مارکسیسم انگلیسی

مکتب نقد مارکسیستی انگلیسی مسئله‌ی ادبیات متعهد را به این ظرافت و ریزه‌کاری بررسی نکرده است. در نقد مارکسیستی انگلیسی در دهه‌ی ۱۹۳۰ تعهد ادبی موضوعی زنده بود؛ اما به سبب نوعی آشفتگی نظری خاص حل‌ناشده برجا ماند. این آشفتگی که نخستین‌بار ریموند ویلیامز به آن اشاره کرد، (۱۵) از این‌جاست که بخش اعظم نقد مارکسیستی انگلیسی در عین‌حال هم تحت تأثیر دیدگاهی مکانیکی از هنر بود (و هنر را «بازتاب» منفعلانه‌ی زیربنای اقتصادی می‌دانست) و هم تحت تأثیر نوعی باور رمانتیک به هنر قرار داشت که هنر را نمایش‌گر جهانی آرمانی و موجب برانگیختن انسان‌ها در جهت ارزش‌های نو می‌شمرد. این تناقض در آثار کریستوفر کادول به‌وضوح نمایان است. از نظر کادول شعر جنبه‌ای

کارکردی دارد، زیرا غریزه‌های ثابت انسان‌ها را از طریق دگرگون‌ساختن احساسات با هدف‌های اجتماعی ضروری سازگار می‌سازد. ترانه‌هایی که هنگام درو خوانده می‌شوند نمونه‌ی ساده‌ی این موردانـد: «غریزه‌ها می‌بایست از طریق سازوکاری اجتماعی [که هنر است] برای نیازهای برداشت محصول مهار شوند.» (۱۶) مشاهده‌ی مشابهت این دیدگاه کارکردگرای خام‌اندیشانه از هنر با دیدگاه ژدانفی دشوار نیست: اگر شعر بتواند به درو یاری رساند به افزایش تولید فولاد هم می‌تواند یاری دهد. ولی کادول این دیدگاه را با شکلی از ایدئالیسم انگلیسی درهم می‌آمیزد که بیش‌تر به شلی نزدیک است تا به استالین: «هنر مانند چراغ جادویی است که خویشتن‌های واقعی ما را در عالم وامی‌تاباند و به ما بشارت می‌دهد که می‌توانیم آن‌گونه که میل داشته باشیم عالم را بر طبق نیازهای خود دگرگون کنیم...» در این‌جا، گذار از «غریزه» به «میل» درخور توجه است؛ اکنون هنر به انسان یاری می‌دهد که به جای آن که خود را با طبیعت سازگار کند طبیعت را با خود تطبیق دهد. این آمیزه‌ی اندیشه‌های پراگماتیک و رمانتیک در باب هنر از جهاتی با «رمانتیسم انقلابی» روسیه مشابهت دارد ـ یعنی افزودن تصویری آرمانی از آن‌چه ممکن است توصیف وفادارانه و مصرّانه‌ای از آن‌چه هست باشد برای به پیش راندن انسان‌ها به سوی دستاوردهای برتر. اما به دلیل تأثیر نیرومند رمانتیسم انگلیسی که هنر را تجسم جهان ارزش‌های آرمانی می‌شمرد این آشفتگی برای نویسندگانی چون کادول دوچندان می‌شد. کادول در فصل پایانی کتاب ***توهم و واقعیت*** این دو موضع را با هم «آشتی» می‌دهد. به این ترتیب که شعر را «رؤیا»ی آینده‌ای می‌داند که اکنون آدمی را به «عمل برمی‌انگیزد و رهنمون می‌شود». کادول شاعران «همگامی» چون اودن و اسپندر را فرامی‌خواند که

دست از میراث بورژوایی خود بکشند و به فرهنگ پرولتاریای انقلابی متعهد شوند؛ اما شگفت آن‌که این تصور که شعر عبارت است از «رؤیا»ی امکان آرمانی خود بخشی از این میراث بورژوایی است. کادول سرانجام نمی‌تواند از این تناقض بگریزد ـ نمی‌تواند نظریه‌ای دیالکتیکی در باب رابطه‌ی هنر با واقعیت کشف کند جز این‌که از سویی هنر را وسیله‌ی هدایت مؤثر توانمندی‌های اجتماعی و از سوی دیگر ابزار رؤیاپردازی اوتوپیایی می‌انگارد.

دیگر منتقدان مارکسیست انگلیسی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به همین‌سان در تعریف این رابطه ناموفق بودند. کتاب کادول در یکی از ارزشمندترین آثار نقد مارکسیستی این دوره، ***آیسخولوس و آتن*** (۱۹۴۱) نوشته‌ی جورج تامسن تأثیر گذاشت؛ اما بررسی پیشتاز او در این باب تجسم شکل‌های اقتصادی و سیاسی در حال دگرگونی جامعه‌ی یونان در درام یونانی بسیار مؤثرتر است تا این برنهاده‌ی کادولیِ او که وظیفه‌ی هنرمند گردآوردن انباره‌ای از توانمندی اجتماعی و پدیدآوردن تخیلی رهایی‌بخش از این ذخیره است برای آن‌که انسان‌ها را بر آن دارد که از پذیرفتن این جهان آن‌گونه که هست سر باز زنند. الک وست نیز در کتاب ***بحران و نقد*** (۱۹۳۷) هنر را شیوه‌ای برای سامان‌بخشیدن «توانمندی اجتماعی» می‌داند. ارزش ادبیات در این است که توانمندی‌های تولیدی جامعه را تجسم می‌بخشد؛ نویسنده جهان را بدیهی نمی‌انگارد بلکه آن را از نو می‌آفریند، و سرشت راستین جهان را به عنوان فرآورده‌ای ساخته‌شده آشکار می‌سازد. نویسنده با انتقال این دریافت از توانمندی تولیدی به خوانندگان خود، صرفاً اشتهای مصرف‌کننده‌ی آن‌ها را برنمی‌آورد بلکه توانمندی‌های مشابهی را در آن برمی‌انگیزد. کل این استدلال، هرچند

خیال‌انگیز است، بسیار مبهم است، و بی‌اعتباری اصطلاح غیرمارکسیستی «توانمندی[1]» کمکی به آن نمی‌کند.(۱۷)

پرسش معمول در میان برخی محافل نقد مارکسیستی برای ارزیابی ارزش آثار ادبی ــ مبنی بر این‌که آیا اثر دارای گرایش سیاسی درستی است، آیا به آرمان پرولتاریا یاری می‌رساند؟ــ مسائل مربوط به زیبایی‌شناسی «محض» اثر را به کناری می‌نهد. نمونه‌ای از این دوشاخگی میان امر «ایدئولوژیکی» و امر «زیبایی‌شناختی» را می‌توان در کتاب ***رمان تاریخی*** مشاهده کرد. لوکاچ می‌گوید: «مهم این نیست که اسکات یا ماندنزونی از نظر هنری برتر از، مثلاً، هاینریش مان بودند یا نه، یا دست‌کم نکته‌ی اصلی این نیست. مهم این است که اسکات و ماندنزونی، پوشکین و تالستوی قادر بودند زندگی عمومی را به شیوه‌ی ژرف‌تر، اصیل‌تر، انسانی و مشخصاً تاریخی‌تر از حتی برجسته‌ترین نویسندگان روزگار ما دریابند و آن را تصویر کنند...» اما آیا اصطلاح‌هایی چون «ژرف‌تر، اصیل‌تر، انسانی‌تر و مشخصاً تاریخی‌تر» ***معنای*** دیگری جز از نظر هنری برتر دارند؟ (من فعلاً کاری به ابهام چشم‌گیر این اصطلاح‌ها ندارم.) لوکاچ نیز مانند بسیاری از منتقدان مارکسیست ناخودآگاهانه تسلیم مفهومی ***بورژوایی*** از «زیبایی‌شناختی» می‌شود ــ یعنی زیبایی‌شناسی به منزله‌ی مقوله‌ی ثانوی محضِ مربوط به سبک و تکنیک.

بیان این‌که پرسش: «آیا فلان اثر از نظر سیاسی مترقی است؟» شالوده‌ی نقد مارکسیستی را تشکیل نمی‌دهد، به‌هیچ‌رو به‌معنای رد ادبیات جانب‌دار و کم‌اهمیت جلوه‌دادن آن نیست. فوتوریست‌ها و کانستراکتیویست‌های شوروی که به کارخانه‌ها و کشتزارهای اشتراکی می‌رفتند، روزنامه‌های

1- energy

دیواری منتشر می‌کردند، به قرائت‌خانه‌های عمومی سرکشی می‌کردند، نمایش‌نامه‌های رادیویی اجرا می‌کردند و فیلم‌های سیار نمایش می‌دادند، برای روزنامه‌های مسکو گزارش تهیه می‌کردند؛ تجربه‌های تئاتری امثال مه‌یرهولد، اروین پیسکاتور و برتولت برشت؛ صدها گروه «تبلیغی-تهییجی[1]» که در تئاتر به چشم دخالت مستقیم در مبارزه‌ی طبقاتی می‌نگریستند: دستاوردهای ماندگار این کسان برهان قاطعی است بر ضد این پنداشت خودبینانه‌ی نقد بورژوایی که هنر چیزی است و تبلیغات چیزی دیگر. وانگهی، راست است که همه‌ی آثار هنری بزرگ «مترقی»اند، البته به این معنای محدود که هر هنری که از جنبش‌های مهم زمانه‌ی خود برکنار بماند و از دریافت مرکز تاریخ جدا بیفتد به موقعیتی میانه‌مایه تنزل می‌کند. اما نکته‌ای که باید افزود «اصل تناقض» مارکس و انگلس است: دیدگاه‌های سیاسی نویسنده ممکن است نقطه‌ی مقابل چیزی باشد که اثرش به‌طور عینی تصویر می‌کند. این نکته را نیز باید افزود که این پرسش که هنر «مترقی» تا کجا نیاز دارد که معتبر باشد مسئله‌ای ***تاریخی*** است و نمی‌توان از دیدگاهی جزم‌اندیشانه برای همیشه آن را حل کرد. دوره‌ها و جامعه‌هایی هستند که در آن‌ها نیازی نیست که تعهد سیاسی آگاهانه و «مترقی» شرط ضروری پدیدآوردن آثار هنری بزرگ باشد؛ دوره‌های دیگری هستند ــ مانند دوره‌ی فاشیسم ــ که بقای هنرمند و آفرینش هنری بسته به تعهد صریح هنرمند است. در چنین جامعه‌هایی جانب‌داری سیاسی آگاهانه، و امکان آفرینش آثار مهم خودبه‌خود با هم همراه‌اند. با

۱- agit-prop، مرکب از دو کلمه‌ی agitation و propaganda و آن اصطلاحی است که در اصل در جنبش کمونیستی معمول است و به‌ویژه در مورد برخی نمایشنامه‌ها، جزوه‌ها و مانند آن به کار می‌رود.

این‌همه، چنین دوره‌هایی محدود به فاشیسم نیستند. مراحل نه‌چندان «افراطی» هم در جامعه‌ی بورژوایی هست که در آن هنر خود را به موقعیت میان‌مایه تنزل می‌دهد، پیش‌پاافتاده و بی‌خاصیت می‌شود زیراکه ایدئولوژی سترونی که این هنر از آن مایه می‌گیرد دیگر آن را تغذیه نمی‌کند ـ نه می‌تواند پیوندهای مهمی پدید آورد و نه گفتارهای درخور اهمیتی عرضه کند. در چنین دوره‌هایی نیاز به هنر انقلابی آشکار بار دیگر نیازی مبرم می‌شود. این پرسش را باید به‌جد مورد توجه قرار دهیم که آیا ما خود در چنین دوره‌ای زندگی نمی‌کنیم.

۴
پدیدآورنده[۱] هم‌چون تولیدکننده

هنر هم‌چون تولید

من تا این‌جا از ادبیات از دیدگاه شکل، سیاست، ایدئولوژی و آگاهی سخن گفته‌ام. اما این‌همه یک واقعیت ساده را که بر همه‌کس و، ازجمله مارکسیست‌ها، روشن است، نادیده گرفته است. ادبیات می‌تواند دست‌ساخته‌ی بشر، فرآورده‌ی آگاهی اجتماعی یا جهان‌نگری باشد؛ اما درعین‌حال یک صنعت است. کتاب‌ها فقط ساختارهای معنی نیستند بلکه هم‌چنین کالاهایی هستند که ناشران تولید می‌کنند و آن را به‌ازای سود به فروش می‌رسانند. نمایش فقط مجموعه‌ای از متن‌های ادبی نیست بلکه تجارتی سرمایه‌دارانه است که آدم‌های معینی را به کار می‌گیرد (نویسندگان، کارگردانان، بازیگران، کارکنان صحنه) تا کالایی را تولید کنند که تماشاگران در قبال پرداختن سود از آن بهره‌مند شوند. منتقدان نیز فقط تحلیل‌گران متن نیستند بلکه هم‌چنین (معمولاً) دانشگاهیانی هستند که دولت به کارشان می‌گیرد تا دانشجویان را از دیدگاه ایدئولوژیکی برای ایفای وظیفه‌شان در جامعه‌ی سرمایه‌داری آماده کنند. نویسندگان نیز فقط

۱- author، یا مصنف که در این متن به هنرمند و آفریننده نیز ترجمه شده است.

حاملان ساختارهای ذهنی فرافردی نیستند بلکه هم‌چنین کارگرانی هستند که بنگاه‌های انتشاراتی به کارشان می‌گیرند تا کالاهایی را تولید کنند که قابل فروش باشند. مارکس در کتاب ***نظریه‌های ارزش اضافی*** می‌گوید: «نویسنده به این دلیل که اندیشه‌هایی پدید می‌آورد کارگر نیست بلکه به این دلیل کارگر است که ناشر را ثروتمند می‌کند و در قبال کار خود مزد می‌گیرد.»

این تذکر سودمندی است. چنان‌که انگلس می‌گوید هنر ممکن است در ارتباط خود با زیربنای اقتصادی «میانجی‌مند[1]»ترین فرآورده‌ی اجتماعی باشد، اما به تعبیری دیگر، هنر نیز جزئی از زیربنای اقتصادی است ــ هنر نیز مانند بسیاری از امور دیگر نوعی عمل اقتصادی و یک سنخ تولید کالایی است. برای منتقدان، حتی منتقدان مارکسیست، بسیار آسان است که این واقعیت را فراموش کنند، زیرا ادبیات با آگاهی انسان سروکار دارد و بسیاری از پژوهندگان ادبیات را به وسوسه می‌اندازد که به همین قلمرو دلخوش باشند. منتقدان مارکسیستی که من در این فصل به آن‌ها خواهم پرداخت کسانی هستند که به درک این واقعیت رسیده‌اند که هنر شکلی از تولید اجتماعی است ــ البته برخلاف جامعه‌شناسان ادبی، هنر را هم‌چون واقعیتی ***بیرونی*** درک نمی‌کنند، بلکه آن را چون واقعیتی درمی‌یابند که دقیقاً سرشت خود هنر را معین می‌کند. در نظر این‌گونه منتقدان ــ منظورم عمدتاً والتر بنیامین و برتولت برشت است ــ هنر در وهله‌ی نخست عملی اجتماعی است و نه موضوعی که از دید دانشگاهی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. ادبیات را می‌توان به صورت یک **متن** در نظر گرفت، اما هم‌چنین می‌توان در آن به چشم فعالیتی اجتماعی نگریست، یعنی شکلی از تولید اجتماعی و اقتصادی که در کنار دیگر شکل‌ها حضور دارد و با آن‌ها مرتبط است.

1- mediated

والتر بنیامین

این اساساً رویکردی است که والتر بنیامین منتقد مارکسیست آلمانی اختیار می‌کند.(۱) بنیامین در مقاله‌ی راه‌گشای «هنرمند هم‌چون تولیدکننده» (۱۹۳۴) یادآور می‌شود که پرسشی که نقد مارکسیستی خطاب به اثر ادبی طرح می‌کند این است که: موضع اثر ادبی نسبت به روابط تولیدی زمانه‌ی خود چیست؟ بااین‌همه، او مایل است پرسش دیگری طرح کند: موضع اثر ادبی در **چارچوب** روابط تولیدی زمانه‌ی خود چیست؟ منظور بنیامین از این پرسش این است که هنر نیز مانند هر شکل دیگری از تولید متکی بر فنون تولیدی معیّنی است ــ شیوه‌های معین نقاشی، انتشار، اجرای تئاتری و مانند این‌ها. این فنون بخشی از ***نیروهای*** تولیدی هنر و مرحله‌ای از تکامل تولید هنری‌اند؛ در عین حال مستلزم مجموعه‌ای از ***روابط*** اجتماعی میان تولیدکننده‌ی هنری و مخاطب او هستند. چنان‌که تاکنون دیده‌ایم از زاویه‌ی دید مارکسیسم مرحله‌ی تکامل هر شیوه‌ی تولیدی روابط اجتماعی معیّنی را در تولید لازم می‌آورد؛ و صحنه هنگامی برای انقلاب آماده می‌شود که نیروهای تولید و روابط تولیدی در تضاد با یک‌دیگر قرار می‌گیرند. برای نمونه، روابط اجتماعی نظام فئودالی مانعی برای تکامل سرمایه‌دارانه‌ی نیروهای تولید می‌شود و همین نیروها آن را درهم می‌شکنند؛ روابط اجتماعی سرمایه‌داری نیز مانعی در برابر تکامل تمام‌عیار و توزیع عادلانه‌ی ثروت جامعه‌ی صنعتی ایجاد می‌کنند و این مانع را سوسیالیسم از میان برخواهد داشت.

اصالت مقاله‌ی بنیامین در کاربرد این نظریه در باب هنر است. به نظر بنیامین، هنرمند انقلابی نباید نیروهای موجود تولید هنری را به‌طور غیرانتقادی بپذیرد، بلکه باید این نیروها را متحول و انقلابی کند. او با این

کار روابط اجتماعی تازه‌ای میان هنرمند و مخاطب پدید می‌آورد؛ او بر این تناقض چیره می‌شود که نیروهای هنری که بالقوه می‌توانند در دسترس همگان باشند، نیروهایی چون سینما، رادیو، عکاسی و ضبط‌صوت، به صورت دارایی خصوصی عده‌ی معدود درآیند: وظیفه‌ی هنرمند انقلابی است که این رسانه‌های نوین را توسعه بخشد و در عین حال شیوه‌های کهن‌تر تولید هنری را دیگرگون سازد. مسئله بر سر تبلیغ فلان «پیام» انقلابی از طریق رسانه‌های موجود نیست؛ مسئله، ایجاد انقلاب در این رسانه‌هاست. برای نمونه، بنیامین روزنامه را ابزاری می‌داند که می‌تواند جدایی‌های متعارف میان *گونه‌های* ادبی، میان نویسنده و شاعر، پژوهنده و همه‌فهم‌گردان[1] و حتی میان نویسنده و خواننده را از میان بردارد (زیرا خواننده‌ی روزنامه همیشه آماده است که نویسنده شود). به همین‌سان، صفحه‌های گرامافون جای شکلی از تولید را که تالار کنسرت است گرفته‌اند و آن را از دور خارج کرده‌اند؛ سینما و عکاسی شیوه‌های سنتی دریافت، فنون و روابط دیرینه‌ی تولید هنری را عمیقاً دگرگون کرده‌اند. از این رو، هنرمند به‌راستی انقلابی هرگز فقط با موضوع‌های هنر سروکار ندارد بلکه در اندیشه‌ی ابزار تولید آن است. «تعهد» فقط عرضه‌ی آرای سیاسی درست در اثر هنری نیست، بلکه خود را در این نکته نشان می‌دهد که هنرمند تا کجا شکل‌های هنری در دسترس خود را بازسازی می‌کند و نویسندگان، خوانندگان و تماشاگران را به صورت همکار درمی‌آورد.(۲)

بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری در دوران امکان بازتولید فنی آن» (۱۹۳۳) بار دیگر به این مضمون می‌پردازد.(۳) به نظر او، آثار هنری سنتی را «هاله»‌ای از بی‌همتایی، افتخار، فاصله، و استمرار فراگرفته است؛ اما

1- popularizer

بازتولید فنیِ، مثلاً، فلان نقاشی از راه تکثیر نسخه‌ها جای این بی‌همتایی را می‌گیرد و به این ترتیب این هاله‌ی بیگانه‌کننده را از میان برمی‌دارد و به تماشاگر این امکان را می‌دهد که این اثر را در زمان و مکان دل‌خواه خود تماشا کند. رُخ‌نگاره‌ی نقاشی فاصله‌ی خود را با ما حفظ می‌کند، حال آن‌که دوربین فیلم‌برداری رسوخ می‌کند و موضوع خود را به‌لحاظ انسانی و فضایی نزدیک‌تر می‌کند و به این ترتیب از آن راززدایی می‌کند. فیلم هر کسی را تا حدی کارشناس می‌کند ــ هر کس می‌تواند عکسی بگیرد یا دست‌کم عکسی از او گرفته شود؛ و از این‌جاست که رسم «هنر والا»[1] برمی‌افتد. نقاشی سنتی به ما امکان می‌دهد که در تأملی آرام‌بخش فروبرویم، حال آن‌که فیلم پیوسته دریافت‌های ما را دگرگون می‌سازد و مدام تأثیری «تکان‌دهنده» پدید می‌آورد. درواقع، «تکان‌دهندگی» یکی از مقوله‌های اصلی در زیبایی‌شناسی بنیامین است. زندگی شهری جدید را برخورد احساسات ازهم‌گسیخته و ناپیوسته متمایز می‌سازد؛ اما تفاوت این‌جاست که منتقد مارکسیست «کلاسیکی» چون لوکاچ در این واقعیت به چشم شاخص دلتنگ‌کننده‌ی ازهم‌گسیختگی «کلیت» انسان در حاکمیت سرمایه‌داری می‌نگرد، حال آن‌که بنیامین عموماً در آن امکانات مثبتی کشف می‌کند و آن را شالوده‌ی شکل‌های هنری پیشرو می‌داند. تماشای فیلم، گشت‌زدن در میان انبوه جمعیت شهری، کارکردن با فلان دستگاه، همه تجربه‌هایی «تکان‌دهنده»اند که پرده از اشیا برمی‌گیرند و «هاله»شان را از نزدیک لمس می‌کنند؛ و معادل هنری این مورد، فن «مونتاژ» یا پیوند است. در نظر بنیامین مونتاژ ــ پیونددادن چیزهای ناهمانند برای تکان‌دادن مخاطب در جهت دستیابی به شناخت ــ اصل بنیادی تولید هنری در عصر فنّاوری است.

1- Highart

برتولت برشت و تئاتر «حماسی»

بنیامین دوست نزدیک و نخستین مدافع برتولت برشت بود، و همکاری میان این دو یکی از جذاب‌ترین فصل‌ها در تاریخ نقد مارکسیستی است. تئاتر تجربی برشت (تئاتر «حماسی») برای بنیامین الگو به شمار می‌رفت، الگویی برای دگرگون‌ساختنِ نه فقط محتوای سیاسی هنر، بلکه برای دگرگون‌ساختن دستگاه تولیدی آن. چنان‌که بنیامین یادآور می‌شود، برشت «در دگرگون‌ساختن روابط کارکردی میان صحنه و تماشاگر، متن و کارگردان، کارگردان و بازیگر موفق شد». برشت با برچیدن تئاتر ناتورالیستی سنتی، همراه با توهمی که از واقعیت داشت، نوع تازه‌ای از نمایش پدید آورد که بر پایه‌ی نقد پنداشت‌های ایدئولوژیکی تئاتر بورژوایی استوار بود. در مرکز این نقد «فن فاصله‌گذاری» مشهور برشت قرار دارد. برشت بر آن است که تئاتر بورژوایی بر پایه‌ی «توهم‌زایی» استوار است: این تئاتر این پنداشت را بدیهی می‌انگارد که اجرای نمایشی می‌بایست مستقیماً جهان را بازتولید کند. هدف این تئاتر این است که به یاری قدرت این توهم از واقعیت، تماشاگر را به هم‌دلی با اجرا وادارد، به ترتیبی که تماشاگر نمایش را واقعی بینگارد و شیفته‌ی آن شود. تماشاگر در تئاتر بورژوایی مصرف‌کننده‌ی منفعل شیء هنری تمامت‌یافته و تغییرناپذیری است که به عنوان چیز «واقعی» به او عرضه می‌شود. نمایش تماشاگران را برنمی‌انگیزد تا به نحو سازنده تأمل کنند و از خود بپرسند که این نمایش شخصیت‌ها و رویدادهای اثر را **چه‌گونه** عرضه می‌کند، و آیا امکان داشت طور دیگری آن‌ها را به روی صحنه آورد. از آن‌جا که توهم نمایشی کلی بی‌درز و یک‌دست است که این واقعیت را پنهان می‌کند که

آن‌چه بر صحنه می‌گذرد چیزی *برساخته*[1] است، مانع از آن می‌شود که تماشاگر هم در خصوص شیوه‌ی بازنمایی و هم کنش و حادثه‌هایی که به نمایش درمی‌آید با دید انتقادی بازاندیشی کند.

برشت پی برده بود که این زیبایی‌شناسی نمودار باوری ایدئولوژیکی است که جهان را ثابت، داده‌شده، و دگرگونی‌ناپذیر می‌انگارد، و به این ترتیب وظیفه‌ی تئاتر فراهم‌آوردن سرگرمی واقع‌گریزی است برای کسانی که در این پنداشت گرفتار آمده‌اند. برشت در برابر این نگرش، این دیدگاه را قرار می‌دهد که واقعیت عبارت است از فرایندی در حال دگرگونی و ناپیوسته که به دست انسان‌ها پدید می‌آید و از این رو هم به دست انسان‌ها دگرگونی‌پذیر است.(۵) وظیفه‌ی تئاتر «بازتاب» واقعیتی ثابت و دگرگونی‌ناپذیر نیست بلکه اثبات این امر است که چه‌گونه شخصیت و کنش بر زمینه‌ای تاریخی پدید می‌آیند و لذا چه‌گونه می‌توانسته‌اند، و هنوز هم می‌توانند طور دیگری باشند. بنابراین، نمایش‌نامه خود الگویی از آن فرایند تولید می‌شود؛ و بیش از آن‌که بازتابِ[2] واقعیت اجتماعی باشد بازاندیشی[3] در واقعیت اجتماعی است. نمایش‌نامه کلی بی‌درز و یک‌دست نیست که سراسر حوادث آن به‌طور محتومی از بیرون تعیین شود بلکه خود را چون چیزی ناپیوسته، باز و نامحدود و از درون متناقض برمی‌نماید، و «نگریستنی پیچیده» را در تماشاگر تقویت می‌کند که نسبت به امکانات متعارض متعدد در هر برهه‌ی خاص گوش‌به‌زنگ است. بازیگران به جای «همذات‌پنداشتنِ» خود با نقش، می‌آموزند که از نقش فاصله بگیرند و روشن می‌سازند که آن‌ها بازیگران تئاترانند و نه افراد زندگی واقعی.

1- constructed

۲- و ۳- reflection، که هم به‌معنای بازتاب است و هم بازاندیشی؛ تفکر بازتابی و مانند آن.

بازیگران شخصیت‌های نمایش‌نامه را «نمایش» می‌دهند (و خودشان نشان می‌دهند که آن‌ها را نمایش می‌دهند) و نه این‌که «در قالب» آن‌ها درآیند؛ بازیگر برشتی نقش خود را «نقل می‌کند» و در حین اجرای نقش نوعی بازاندیشی انتقادی درباره‌ی آن به تماشاگر انتقال می‌دهد. او مجموعه‌ای از حرکات و اطوار را به کار می‌گیرد تا روابط اجتماعی شخصیت نمایش، و شرایط تاریخی سبب‌ساز رفتار او را به ذهن القا کند. این سنخ بازیگر در اجرای نقش خود وانمود نمی‌کند که از آن‌چه در پی می‌آید بی‌خبر است، زیرا بنا بر گزین‌گویه‌ی برشت «مهم، در جریانِ مهم‌شدن است که مهم است.»

نمایشنامه که وحدت اندام‌واری را تشکیل نمی‌دهد که تماشاگر را افسون‌زده از آغاز تا انجام با خود بکشاند، از لحاظ شکل ناهموار، گسیخته و ناپیوسته است، و صحنه‌ها را چنان در کنار هم می‌چیند که انتظارات سنتی را برهم می‌زند و تماشاگر را به نظرورزی انتقادی در روابط دیالکتیکی میان صحنه‌های مختلف نمایش وامی‌دارد. افزون بر این، بابه‌کارگیری شکل‌های هنری گوناگون مانند فیلم، اسلاید، آواز و رقص که به‌آسانی با هم جوش نمی‌خورند وحدت اندام‌وار برهم می‌خورد و به جای آن‌که با نظم و ترتیب درکنش و حادثه‌ی نمایش ادغام شوند آن را قطع می‌کنند. از این جهت نیز تماشاگر ناگزیر به آگاهی چندسویه از شیوه‌های متفاوت و متعدد در بازنمایی دست می‌یابد. حاصل این «فنون فاصله‌گذاری» دقیقاً «بیگانه‌گرداندن» تماشاگر از اجرای نمایش و بازداشتن او از یکی‌پنداشتن عاطفی خود با نمایشنامه است تا به این ترتیب نگذارد که نیروهای داوری انتقادی او از کار بیفتد. «فن فاصله‌گذاری» تجربه‌ای آشنا را در پرتوی ناآشنا به نمایش می‌گذارد و تماشاگر را وامی‌دارد تا در نگرش‌ها و رفتارهایی که «طبیعی» می‌انگاشته تردید کند. این وارونه‌ی تئاتر بورژوایی است که

ناآشناترین رویدادها را «طبیعی» جلوه می‌دهد و آن را برای مصرف آرام و بی‌دغدغه‌ی تماشاگر عمل می‌آورد. وقتی قرار باشد تماشاگر درباره‌ی اجرای نمایش و حوادث آن داوری کند، تبدیل به همکاری کارشناس در عملی باز و نامحدود می‌شود و نه مصرف‌کننده‌ی شیء‌ای تمامت‌یافته. متن نمایش همیشه موقتی است: برشت آن را بر پایه‌ی واکنش‌های تماشاگران بازنویسی می‌کند و از دیگران نیز می‌خواهد که در این بازنویسی مشارکت کنند. بدین‌سان، نمایشنامه یک تجربه است و پیش‌فرض‌های خود را با واکنش‌های ناشی از تأثیرات اجرای نمایش به محک آزمون می‌زند؛ نمایشنامه به خودی خود ناکامل است و فقط با پذیرش تماشاگر کامل می‌شود. تئاتر دیگر محل نشو و نمای خیال‌پردازی نیست و به پیوندی میان آزمایشگاه، سیرک، تالار اجرای شو، ورزشگاه و محل بحث و گفت‌وگوی عمومی شباهت دارد. این تئاتری «علمی» است که در خور یک عصر علمی است، بااین‌همه برشت همواره تأکید بسیار بر لذت تماشاگر می‌گذارد و معتقد است که تماشاگر باید با «لذت و شوخ‌طبعی» واکنش نشان دهد (برای نمونه، برشت دوست داشت که تماشاگران حین اجرای نمایش سیگار بکشند، زیرا این امر نمودار نوعی تفریح تفکرآمیز خاص بود.) تماشاگر می‌بایست «بر فراز حادثه بیندیشد»، و از پذیرفتن غیرانتقادی آن سر باز زند اما این به‌معنای نفی واکنش ***عاطفی*** نیست: «یکی احساسات را می‌اندیشد و یکی اندیشه‌ورانه احساس می‌کند.»(۶)

شکل و تولید

بنابراین، تئاتر «حماسی» برشت تجسم نظریه‌ی هنر انقلابی بنیامین است، هنری که شیوه‌های تولید هنری را دیگرگون می‌کند و نه فقط محتوای آن را. درواقع، این نظریه تماماً از آن بنیامین نیست: بلکه از فوتوریست‌ها و

کانستراکتیویست‌های روسی نیز تأثیر پذیرفته است، همان‌گونه اندیشه‌های او در باب رسانه‌های هنری تا حدودی وام‌دار دادائیست‌ها و سوررئالیست‌هاست. بااین‌همه، این نظریه تحول بسیار مهمی است؛ (۷) و من می‌خواهم به‌اختصار به سه جنبه‌ی به‌هم‌پیوسته‌ی آن بپردازم. نخستین جنبه معنای تازه‌ای است که این نظریه به اندیشه‌ی شکل می‌بخشد؛ دومین جنبه به بازتعریف مؤلف یا آفریننده یا هنرمند مربوط می‌شود و با بازتعریف خود فرآورده‌ی هنری ارتباط دارد.

شکل هنری که دیرگاهی قلمرو به‌دقت قُرُق‌شده‌ی زیبایی‌شناسی به شمار آمده است در کار برشت و بنیامین بُعد تازه‌ی مهمی می‌یابد. من پیش از این شرح دادم که شکل هنری شیوه‌های دریافت ایدئولوژیکی را مجسم می‌سازد؛ اما در عین حال نمودار مجموعه‌ی معینی از روابط تولیدی میان هنرمندان و مخاطبان نیز هست. (۸) این‌که چه شیوه‌های تولید هنری در دست‌رس جامعه است ــ آیا جامعه می‌تواند متون را در هزاران نسخه چاپ و پخش کند یا آن‌که باید دست‌نوشته‌ها را در محفلی درباری دست‌به‌دست بگرداند؟ــ عامل قاطعی در تعیین روابط اجتماعی میان «تولیدکنندگان» و «مصرف‌کنندگان» است، اما در عین‌حال عامل قاطعی در تعیین شکل ادبی اثر نیز هست. اثری که در بازار به هزاران تن مشتری ناشناس فروخته می‌شود، از لحاظ شکل، با اثری که تحت نظام حمایتی تولید می‌شود مشخصاً تفاوت دارد، همان‌گونه که نمایشی که برای تئاتر عمومی نوشته می‌شود با متنی که برای نمایش خصوصی نوشته می‌شود از لحاظ قراردادهای شکلی فرق دارد. به این تعبیر، روابط تولید هنری روابط **درونی** هنرانند و شکل‌های آن را از درون تکوین می‌بخشند. وانگهی، اگر دگرگونی‌های فنّاوریِ هنری روابط میان هنرمند و مخاطب را دگرگون

می‌کند، پس به همین‌سان می‌تواند روابط میان هنرمند با هنرمند را نیز دگرگون سازد. ما از روی عادت اثر هنری را فرآورده‌ی هنرمند تنها و منزوی می‌دانیم و به‌راستی هم بسیاری از آثار هنری این چنین پدید آمده‌اند؛ اما رسانه‌های نوین، یا رسانه‌های سنتی تحول‌یافته، در زمینه‌ی همکاری میان هنرمندان امکانات تازه پیش رو قرار می‌دهند. اروین پیسکاتور، کارگردان تئاتر تجربی که برشت از او بسیار چیزها آموخته است، هیئت کاملی از نمایش‌نامه‌نویسان را برای یک نمایشنامه به کار می‌گماشت و گروهی از تاریخ‌دانان، اقتصاددانان و آمارگران را مأمور بازبینی کار آنان می‌کرد.

بازتعریف دوم دقیقاً به همین برداشت از هنرمند یا مؤلف مربوط است. در نظر برشت و بنیامین، مؤلف در وهله‌ی نخست یک ***تولیدکننده*** است، تولیدکننده‌ای مانند دیگر سازندگان فلان فرآورده‌ی اجتماعی. به عبارت دیگر، این دو با این برداشت رمانتیک که هنرمند را ***آفریننده***[1] می‌داند مخالف‌اند ـ این برداشت مؤلف را چهره‌ای خداگونه می‌شمارد که دست‌ساخته‌ی خود را به نحوی مرموز از هیچ می‌آفریند. چنین برداشت الهام‌بخش و فردی از تولید هنری مانع از آن می‌شود که هنرمند را کارگری در نظر آوریم که ریشه در تاریخ معینی دارد و مواد و مصالح معینی در اختیار اوست. مارکس و انگلس خود از این رازورانه‌کردن هنر آگاه بودند، و این از اظهارنظرهایی که درباره‌ی اوژن سو در ***خانواده‌ی مقدس*** می‌کنند پیداست. این دو بر آن‌اند که جداساختن اثر ادبی از نویسنده به عنوان «فاعل انسانی زنده و تاریخی» به‌معنی «ابراز احساسات در باب قدرت معجزه‌آفرین قلم است». همین که اثر هنری از موقعیت تاریخی مؤلف جدا

1- creator

شود ناگزیر است که چون امری معجزه‌آسا و فاقد علت و انگیزاننده در نظر آید.

پیر ماشری نیز دشمن اندیشه‌ی «آفریننده» انگاشتنِ مؤلف است. در نظر او نیز مؤلف اساساً تولیدکننده‌ای است که مواد و مصالح معینی را به صورت فرآورده‌ی تازه‌ای درمی‌آورد. مؤلف یا هنرمند مواد و مصالحی که با آن کار می‌کند نمی‌سازد، بلکه شکل‌ها، ارزش‌ها، اسطوره‌ها، نمادها و ایدئولوژی‌ها از پیش به صورت ساخته و پرداخته به دست او می‌رسد، همان‌گونه که کارگرِ خطِ تولیدِ اتوموبیل فرآورده‌ی خود را از مواد پیش‌ساخته می‌سازد. ماشری در این‌جا وام‌دار کار لویی آلتوسر است که از «عمل» یا پراتیک تعریفی به دست داده است. «منظور من از *عمل* به‌طور کلی هر فرایندی از *تبدیل* مادهٔ خام داده‌شده‌ی معین به *فرآورده‌ای* معیّن است، تبدیلی که بر اثر کار انسانی دست می‌دهد و ابزارهای («تولیدی») معین را به کار می‌گیرد.» (۹) این سخن، ازجمله، در مورد عمل موسوم به هنر نیز صادق است. هنرمند ابزار تولیدی معینی را ــ شگردهای ویژه‌ی هنر خود را ــ به کار می‌گیرد تا مواد زبان و تجربه را به فرآورده‌ای معین تبدیل کند. هیچ دلیلی ندارد که این تبدیل معین معجزه‌آساتر از دیگر تبدیل‌ها باشد.(۱۰)

سومین بازتعریف مورد بحث ــ ماهیت خود اثر هنری ــ ما را به مسئله‌ی شکل بازمی‌گرداند. در نظر برشت، هدف تئاتر بورژوایی رفع و رجوع‌کردن تضادها و ایجاد هماهنگی دروغین است؛ و اگر این در مورد تئاتر بورژوایی مصداق داشته باشد، به نظر برشت، در مورد برخی منتقدان مارکسیست، به‌ویژه جورج لوکاچ، نیز صادق است. یکی از مهم‌ترین مباحث در نقد مارکسیستی مباحثه‌ای است میان برشت و لوکاچ، در دهه‌ی ۱۹۳۰، بر سر

مسئله‌ی رئالیسم و اکسپرسیونیسم. (۱۱) چنان‌که پیش از این دیدیم، لوکاچ اثر ادبی را «کلی خودانگیخته» می‌داند که تضادهای سرمایه‌داری، تضاد میان بود و نبود، مشخص و انتزاعی، فرد و کل اجتماعی را رفع می‌کند. هنر با چیرگی بر این بیگانگی‌ها کلیت و هماهنگی را از نو می‌آفریند. با این همه، برشت بر آن است که این اندیشه نوعی غم‌غربت یا «نوستالژی» ارتجاعی است. به نظر برشت، هنر باید به جای از میان‌برداشتن این تضادها، آن‌ها را بر آفتاب بیندازد، و بدین‌سان انسان‌ها را برانگیزد تا این تضادها را در زندگی واقعی از بُن براندازند؛ اثر هنری نباید به خودی خود ترازمند و کامل باشد، بلکه باید مانند هر فرآورده‌ی اجتماعی فقط در حین کاربرد کامل گردد. برشت در این‌جا همان تأکیدی را پی می‌گیرد که مارکس در کتاب ***گامی در نقد اقتصاد سیاسی*** طرح می‌کند و بر پایه‌ی آن، فرآورده تنها از طریق مصرف به‌تمامی فرآورده می‌شود. مارکس در ***گروندریسه*** می‌گوید: «تولید... نه فقط ابژه‌ای برای سوژه بلکه هم‌چنین سوژه‌ای برای ابژه پدید می‌آورد.»

رئالیسم یا مدرنیسم؟

در بنیاد این ستیزه، اختلاف ریشه‌دار برشت و لوکاچ درباره‌ی رئالیسم نهفته است ــ اختلافی که در آن زمان اهمیت سیاسی نیز داشت، زیرا لوکاچ در این خصوص بازنمایِ «راست‌آیینیِ» سیاسی بود و برشت به عنوان «چپ‌رویی» انقلابی مورد سوءظن بود. برشت در پاسخ به نقد لوکاچ که هنر او را فورمالیستی و منحط خوانده بود، لوکاچ را متهم می‌کند که خود تعریفی صرفاً فورمالیستی از رئالیسم به دست می‌دهد. او از یک شکل ادبی به‌لحاظ تاریخی نسبی (داستان رئالیستی سده‌ی نوزدهم) بُت می‌سازد و سپس جزم‌اندیشانه می‌خواهد که همه‌ی دیگر هنرها از این الگو پیروی

کنند. با این درخواست شالوده‌ی تاریخی شکل را فراموش می‌کند. برشت می‌پرسد: چه‌گونه می‌توان شکل‌های متناسب با نیازهای مرحله‌ی پیشین مبارزه‌ی طبقاتی را در مرحله‌ی بعدی به‌آسانی به کار برد یا حتی از نو آفرید؟ «مانند بالزاک باش ـ منتها امروزی» تعبیر ریشخندآمیز برشت از موضع لوکاچ است. «رئالیسم» لوکاچ فورمالیستی است، زیرا که دانشگاهی و غیرتاریخی است، و به جای آن‌که پاسخ‌گوی شرایط متغیری باشد که پدیدآورنده‌ی ادبیات است صرفاً از قلمرو ادبیات برگرفته شده است. حتی از دیدگاه ادبی نیز زیربنایی بسیار محدود دارد و بیش‌تر متکی به مشتی رمان است تا بازبینی و وارسی دیگر *نوع‌های* ادبی. به نظر برشت، کار لوکاچ بیش‌تر مصداق منتقد دانشگاهی اندیشه‌پرداز است تا هنرمند اهل عمل. او به تکنیک‌های مدرن سوءظن دارد، و به آن‌ها برچسب منحط می‌زند زیرا با ملاک‌های یونان باستان یا داستان‌نویسی سده‌ی نوزدهم جور درنمی‌آیند؛ او ایدئالیستی اوتوپیایی است که می‌خواهد به «روزگار خوش گذشته» برگردد، حال آن‌که برشت، مانند بنیامین، معتقد است که باید از «روزهای بد کنونی» آغاز کرد و از همین‌ها چیزی ساخت. بدین‌سان، شکل‌های پیشتازی چون اکسپرسیونیسم، نزد برشت، از ارزش بسیار برخوردارند: این شکل‌ها تجسم مهارت‌های نویافته‌ی هنرمندان معاصر و نمودار امکان ثبت همزمان و ترکیب سریع تجربه‌ها هستند. لوکاچ، برعکس، تالاری از «شخصیت‌ها»ی بزرگ داستانی را از ادبیات سده‌ی نوزدهم احضار می‌کند. اما، به نظر برشت، شاید کل آن مفهوم «شخصیت» به مجموعه‌ی روابط اجتماعی-تاریخی معینی تعلق دارد و دیگر نمی‌تواند به بقای خود ادامه دهد. از این رو، باید در جست‌وجوی شیوه‌های شخصیت‌پردازی کاملاً متفاوتی باشیم: سوسیالیسم گونه‌ی متفاوتی از فرد انسانی می‌پرورد، و

برای تحقق این فرد نیاز به شکل متفاوتی از هنر دارد.

منظور این نیست که بگوییم برشت از مفهوم رئالیسم دست می‌کشد؛ بلکه منظور این است که می‌خواهد افق آن را گسترش بخشد: «مفهوم ما از رئالیسم می‌بایست گسترده و سیاسی باشد و بر همه‌ی قراردادها فرمانروایی کند... ما نباید رئالیسم را از آثار موجود خاص استنتاج کنیم بلکه باید از هر وسیله، چه کهنه و چه نو، چه آزموده و چه نیازموده، حاصل آمده از هنر یا از هر چیز دیگر بهره گیریم تا واقعیت را به شکلی به انسان‌ها عرضه کنیم که انسان‌ها بتوانند بر آن مسلط شوند.» از نظر برشت رئالیسم فقط سبک ادبی ویژه یا *نوع ادبی* یا «صرف شکل هنری» نیست بلکه نوعی از هنر است که قوانین و تحولات اجتماعی را کشف می‌کند، و با برگزیدن دیدگاهی طبقاتی که کامل‌ترین راه‌حل‌ها را برای مسائل اجتماعی پیشنهاد می‌کند، پرده از ایدئولوژی‌های حاکم برمی‌دارد. چنین نگارشی ضرورتاً *واقعی‌نمایی*[1] را، واقع‌نمایی به‌معنای محدود بازآفرینی بافت‌ها و نمودهای چیز، لازم نمی‌آورد؛ چنین رئالیسمی با گسترده‌ترین بهره‌گیری‌ها از تخیل و ابداع سازگار است. بنا بر نظر برشت هر اثری را که احساسی «واقعی» از جهان در ما پدید می‌آورد نمی‌توان رئالیستی شمرد. (۱۲)

آگاهی و تولید

از این رو، موضع برشت پادزهر سودمندی است برای استالینیست‌های سرسختی که به ادبیات تجربی بدگمان‌اند و تصور می‌کنند که چنین ادبیاتی اثری چون *معنای رئالیسم معاصر* را از سکه می‌اندازد. زیبایی‌شناسی ماتریالیستی برشت و بنیامین حاکی از انتقادی سخت بر این مدعای ایدئالیستی است که وحدت صوری اثر هماهنگی ازدست‌رفته را

1- verisimilitude

بازمی‌آورد یا هماهنگی تازه‌ای تأمین می‌کند.(۱۳) این مدعا میراثی درازآهنگ دارد و پیشینه‌ی آن به هگل، شیلر و شلینگ و در روزگار ما به منتقدی چون هربرت مارکوزه می‌رسد. (۱۴) هگل در ***فلسفه‌ی هنرهای زیبا*** مدعی است که نقش هنر برانگیختن و تحقق‌بخشیدن به همه‌ی نیروهای روح بشر و نیز برانگیختن احساسی از فراوانی و غنای آفریننده‌ی اوست. از نظر مارکس، جامعه‌ی سرمایه‌داری با مسلط‌کردن کمیت بر کیفیت، تبدیل همه‌ی فرآورده‌های اجتماعی به کالاهای بازار و ملال‌آوری فرهنگ‌ستیز خود، ضدِ هنر است. در نتیجه، قدرت هنر برای تحقق تمام‌عیار توانایی‌های بشر در گروِ رهاساختن این توانایی‌ها از راه دگرگون‌ساختن جامعه است. او در ***دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی*** (۱۸۴۴) می‌گوید که تنها پس از چیرگی بر همه‌ی بیگانگی‌های اجتماعی است که «فراوانی لذت‌جویی ذهنی انسان، گوشی موسیقی‌شناس و چشمی برای دیدن زیبایی شکل و خلاصه حواسی که قادراند لذت‌های انسان را برآورند... تا حدودی پرورش می‌یابند... تا حدودی ایجاد می‌شوند».(۱۵)

پس، در نظر مارکس توانایی هنر برای جلوه‌گرساختن نیروهای انسان به جنبش عینی خود تاریخ بستگی دارد. هنر خود فرآورده‌ی تقسیم کار است، تقسیم کاری که در مرحله‌ی معینی از جامعه به جدایی کار مادی از کار فکری می‌انجامد و لذا لایه‌ای از هنرمندان اندیشه‌ورز را پدید می‌آورد که نسبتاً از ابزار مادی تولید جدا هستند. فرهنگ خود نوعی «ارزش اضافی» است، و همان‌گونه که لئون تروتسکی می‌گوید از نیروی اقتصاد تغذیه می‌کند و وجود مازاد مادی در جامعه برای رشد آن ضروری است. تروتسکی در ***ادبیات و انقلاب*** می‌گوید: «هنر به آرامش و حتی رفاه نیاز دارد». هنر در جامعه‌ی سرمایه‌داری تبدیل به کالا می‌شود و ایدئولوژی به کژراهه‌اش می‌کشاند؛ با این‌همه، باز می‌تواند تا حدودی از این محدوده‌ها

برگذرد. هنر هنوز می‌تواند نوعی حقیقت به ما عرضه کند ـ البته این حقیقت مطمئناً حقیقتی علمی یا نظری نیست بلکه حقیقتی است که نشان می‌دهد انسان‌ها چه‌گونه شرایط زندگی خود را تجربه می‌کنند و بر ضد این شرایط می‌شورند. (۱۶)

برشت در این نکته با منتقدان نوهگلی اختلافی ندارد که هنر نیروها و امکانات انسان‌ها را آشکار می‌سازد؛ بلکه می‌خواهد بر این نکته تأکید ورزد که این امکانات، امکانات مشخص تاریخی‌اند و نه بخشی از فلان «کلیت انسانی» انتزاعی و کلی. هم‌چنین می‌خواهد بر آن شالوده‌ی تولیدی تأکید ورزد که نشان می‌دهد این امر تا کجا امکان‌پذیر است، و در این نکته با مارکس و انگلس هم‌داستان است. مارکس و انگلس در ***ایدئولوژی آلمانی*** می‌نویسند: «رافائل نیز مانند هر هنرمند دیگری، مشروط به پیشرفت‌های فنی در هنر عصر پیش از خود، سازمان جامعه و تقسیم کار محل زندگی‌اش بود...»

بااین‌همه، تأکید بر شالوده‌ی فناورانه‌ی هنر متضمن خطری آشکار است؛ زیرا این دیدگاه را به دام «فن‌پرستی یا تکنولوژیسم» می‌اندازد ـ یعنی این باور که نیروهای فنی به خودی خود، و نه بنا بر جایگاهی که در کل شیوه‌ی تولید دارند، عامل تعیین‌کننده‌ی تاریخ‌اند. برشت و بنیامین گاه در این دام می‌افتند. کار آن‌ها این پرسش را بی‌پاسخ می‌گذارد که چه‌گونه بایداین دو وجه تحلیل هنر را به نحو نظام‌مند با هم ترکیب کرد: هنر به عنوان نوعی شیوه‌ی تولید و هنر به عنوان نوعی شیوه‌ی تجربه ـ به سخن دیگر، رابطه‌ی میان «زیربنا» و «روبنا» در **خود هنر** چیست؟ تئودور آدورنو، دوست و همکار بنیامین، او را به‌حق از این بابت مورد انتقاد قرار می‌دهد که در بسیاری از موارد به الگوی بسیار ساده‌ای از این ارتباط متوسل می‌شود

ـ به عبارت دیگر می‌کوشد میان واقعیات اقتصادی مجزا و واقعیات ادبی مجزا مشابهت‌ها یا همانندی‌هایی بیابد و این کار را به شیوه‌ای انجام می‌دهد که ارتباط میان زیر و روبنا اساساً به صورت ***استعاری*** درمی‌آورد. (۱۷) درواقع، این جنبه‌ای از شیوه‌ی کار معمولاً نامتعارف بنیامین و نقطه‌ی مقابل روش‌های کاملاً نظام‌مند لوکاچ و گلدمن است.

به نظر من این مسئله که ارتباط میان «زیربنا» و «روبنا» در هنر، میان هنر هم‌چون تولید و هنر هم‌چون امری ایدئولوژیکی را چه‌گونه باید بیان کرد، یکی از مهم‌ترین مسائلی است که نقد ادبی مارکسیستی اکنون باید به آن بپردازد. این‌جا شاید بتوان از نقد مارکسیستی در زمینه‌ی دیگر هنرها نکته‌هایی آموخت. من به‌ویژه به تفسیرهای جان برجر درباره‌ی نقاشی رنگ‌روغن در کتاب ***شیوه‌های نگریستن***[1] (۱۹۷۲) نظر دارم. به نظر برجر نقاشی رنگ‌روغن تنها هنگامی به عنوان نوع هنری پدید می‌آید که نیاز به بیان شیوه‌ی نگریستن ایدئولوژیکی خاصی به جهان پیش می‌آید، شیوه‌ی نگریستنی که دیگر تکنیک‌های نقاشی پاسخ‌گوی آن نبوده‌اند. نقاشی رنگ‌روغن در آن‌چه تصویر می‌کند فشردگی، جلوه و جلا و استحکام خاصی پدید می‌آورد؛ نقاشی رنگ‌روغن همان کاری را با جهان می‌کند که سرمایه با روابط اجتماعی می‌کند و همه‌چیز را به پایه‌ی همسنگی اشیا فرومی‌کاهد. نقاشی خود بدل به شیء می‌شود ـ کالایی است که خریدوفروش می‌شود؛ نقاشی خود بخشی از دارایی است و جهان را با همین زبان تصویر می‌کند. بنابراین، این‌جا با مجموعه‌ی کاملی از عامل‌ها سروکار داریم که به هم وابسته‌اند. مرحله‌ای از تولید اقتصادی جامعه در میان است که نقاشی رنگ‌روغن به عنوان فن خاصی از تولید هنری

۱- ترجمه‌ی فارسی: درباره‌ی نگریستن، جان برجر؛ ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، نشر آگه، ۱۳۷۷.

نخستین‌بار در آن می‌بالد؛ مجموعه‌ای از روابط اجتماعی میان هنرمند و مخاطب (تولیدکننده / مصرف‌کننده، فروشنده / خریدار) وجود دارد که این فن بدان وابسته است. و رابطه‌ای هست میان این روابط مالکیت هنری و روابط مالکیت در کل جامعه. و سرانجام این مسئله است که آن ایدئولوژی که بُن‌ساخت این روابط مالکیت را تشکیل می‌دهد چه‌گونه خود را در شکل معینی از نقاشی، شیوه‌ی معیّنی از نگریستن و تصویرکردن اشیا نمودار می‌سازد. این نوع استدلال را، که شیوه‌های تولیدی را با نوعی بیان صورت در پرده‌ی نقاشی پیوند می‌دهد، می‌بایست در نقد ادبی مارکسیستی به زبان خاص آن به کار گرفت.

دو دلیل مهم برای این کار وجود دارد. دلیل نخست این است که نمی‌توانیم اکنون را کاملاً بشناسیم و آن را عملاً دگرگون کنیم مگر آن‌که ادبیات گذشته را، هرچند به‌طور غیرمستقیم، به پیکار زنان و مردان با استثمار پیوند دهیم. دلیل دوم این است که در غیر این صورت کم‌تر قادر خواهیم بود متن‌ها را ***بخوانیم***، یا آن شکل‌های هنری را پدید آوریم که به ما یاری می‌کنند که هنر بهتر و جامعه‌ی بهتری پدید آوریم. نقد مارکسیستی فقط فن دیگری برای تفسیر **بهشت گمشده** یا **میدل مارچ** نیست. نقد مارکسیستی بخشی از رهایی ما از ستم است، و هم از این‌روست که شایسته است به‌تفصیل مورد بحث قرار گیرد.

یادداشت‌ها

فصل ۱

۱ـ بنگرید به:

See M. Lifshitz, The Philosophy of Art of Karl Marx (London, 1973).

برای شرحی ساده‌لوحانه و تعصب‌آمیز اما نسبتاً آگاهی‌دهنده از دلبستگی‌های ادبی مارکس و انگلس بنگرید به:

P. Demetz, Marx, Engels and the Poets (Chicago, 1967).

۲ـ برای چکیده‌ای از این اظهارنظرها بنگرید به:

Karl Marx and Frederick Engels, On Literature and Art (New York, 1973).

۳ـ به‌ویژه بنگرید به:

L. Shücking, *The Sociology of Literary Taste* (London, 1944); R. Escarpit, The *Sociology of Literature* (London, 1971); R.D. Altick, *The English Common Reader*(Chicago, 1957); and R. Williams, *The Long Revolution* (London, 1961). Representative recent works have been D. Laurenson and A. Swingewood, The Sociology of Literature (London, 1972) and M. Bradbury, The Social Context of English Literature (Oxford, 1971).

برای شرحی از کتاب مهم ریموند ویلیامز بنگرید به مقاله‌ی من در:

New Left Review 95 (January-February, 1976).

۴ـ بخش اعظم نقد غیرمارکسیستی اصطلاحی چون «توضیح» را رد می‌کند زیرا حس می‌کند که توضیح از «رمزوراز» ادبیات هتک حرمت می‌کند. من این‌جا از این واژه بهره می‌گیرم زیرا با نظر پیر ماشری در کتاب

Pour Une Théorie de la Production Littéraire (Paris, 1966).

هم‌داستانم که وظیفه‌ی منتقد نه «تفسیر» بلکه «توضیح» است. از نظر ماشری، «تفسیرِ» یک متن عبارت است از بازنگری یا تصحیح متن بر طبق فلان هنجار آرمانی از آن‌چه باید باشد؛ به سخن دیگر، تفسیر عبارت است از ردّ و طرد متن آن‌گونه که هست. نقد تفسیری صرفاً حجم متن را «دوچندان» می‌کند و آن را برای مصرف آسان‌تر حک و اصلاح می‌کند و گسترش می‌بخشد. نقد تفسیری با گفتن چیزهای بیشتری درباره‌ی اثر موفق می‌شود کم‌تر بگوید.

5- See especially Vico's *The New Scince* (1725); Madame de Staël, *Of Literature and Social Institutions* (1800); H. Taine, *History of English Literature* (1863).

۶ـ این ناگزیر شرطی بسیار ساده شده است. برای تحلیل مفصل‌تر بنگرید به:

N. Poulantzas, *Political Power and Social Calsses* (London, 1973).

۷ـ به نقل از پیش‌گفتار بر:

Quoted in the preface to Henri Arvon's *Marxist Aesthetics* (Cornell, 1970).

۸ـ درباره‌ی این مسئله که تاریخ شخصی نویسنده چه‌گونه با تاریخ زمانه‌ی او درهم تنیده است بنگرید به:

J.-P. Sartre, *The Search for a Method* (London, 1963).

9- Introduction to the *Grundrisse* (Harmondsworth, 1973).

10- See Stanley Mitchell's essay on Marx in Hall and Walton (ed.), *Situating Marx* (London, 1972).

11- Appendices to the 'Short Organurm on the Theatre', in J. Willett (ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (London, 1964).

۱۲ـ برای آن‌که موضوع را به زبان نظری پیچیده‌تری بیان کنیم می‌گوییم: تأثیر «زیربنا»ی اقتصادی در **سرزمین هرز** نه به‌طور مستقیم بلکه از این‌جا نمایان

می‌شود که در تحلیل نهایی زیربنای اقتصادی است که وضع تکامل هریک از عناصر روبنا را (عناصر دینی، فلسفی و مانند آن را) معین می‌کند، روبنایی که این منظومه را می‌سازد، هم‌چنان که روابط دوسویه‌ی میان این عناصر را معین می‌کند که این شعر ترکیب خاصی از آن است.

۱۳ـ در این نامه‌ی آلتوسر:

'Letter on Art reply to André Daspre', in *Lenin and Philosophy* (London, 1971).

و نیز بنگرید به مقاله‌ی بعدی او در باب نقاش شیوه‌ی انتزاعی کرمونینی در همین کتاب.

14- Reprinted as *Articles on Tolstoy* (Moscow, 1971).

فصل ۲

1- See, for example, Ernst Fischer in his *The Necessity of Art* (Harmondsworth, 1963).

2- See my 'Marxism and Form' in C.B. Cox and Michael Schmidt (eds.), Poetry Nation No. 1 (Manchester, 1973).

۳ـ برای شرحی پرمغز از فورمالیسم روسی بنگرید به:

V. Erlich, *Russian Formalism: History and Doctrine* (The Hague, 1955).

۴ـ بنگرید به ملاحظات کادول در

Illusion and Reality (London, 1937).

و کتاب دیگر او،

Romance and Realism (Princeton, 1970);

هم‌چنین بنگرید به مقاله‌ی فرانسیس مولهرن درباره‌ی زیبایی‌شناسی کادول در

New Left Review, no. 85 (May/June, 1974).

قصد ندارم بگویم که کادول که در شرایطی بسیار نامساعد قهرمانانه کوشید

نوعی زیبایی‌شناسی مارکسیستی تمام‌وکمال بنا کند به عنوان «مارکسیست عوامانه» قابل انکار است و بس.

5- *The Rise of the Novel* (London, 1947).

6- Reprinted in his *Art and Social Life* (London, 1953).

7- *Drama from Ibsen to Brecht* (London, 1968).

8- See R. Barthes, *Writing Degree Zero* (London, 1967).

۹ـ لوکاچ در ۱۸۸۵ در بوداپست به دنیا آمد، فرزند بانکداری ثروتمند بود و در سیر فکری نخستین دوره‌ی زندگی خود تحت‌تأثیر بسیاری کسان ازجمله هگل بود. دو نمونه از آثار دوره‌ی نخستین او ***جان و شکل‌ها*** (۱۹۱۱)، و ***نظریه‌ی رمان*** (۱۹۲۰) است. او در ۱۹۱۸ به حزب کمونیست پیوست و در دولت کوتاه‌مدت جمهوری شوروی مجارستان به مقام کمیسر امور آموزش و پرورش رسید و پس از سقوط این دولت به اتریش گریخت. در ۱۹۲۳ اثر نظری مهم ***تاریخ و آگاهی طبقاتی*** را بیرون داد که کمینترن آن را به عنوان اثری ایدئالیستی محکوم کرد. هنگامی که هیتلر [در آلمان] به قدرت رسید، لوکاچ به مسکو کوچید و وقت خود را صرف پژوهش‌های ادبی کرد؛ دو کتاب زیر یادگار این دوره است:

Studies in European (London, 1972).

The Historical Novel (London, 1962).

لوکاچ در ۱۹۴۵ به مجارستان بازگشت و در ۱۹۵۶ پس از قیام ضدروسی مردم مجارستان، وزیر فرهنگ حکومت [ایمره] ناگی شد. به مدت یک سال به رومانی تبعید شد اما سپس به او اجازه‌ی بازگشت داده شد. لوکاچ هم‌چنین

The Meaning of Contemporary Realism (London, 1963)

و آثاری درباره‌ی لنین، هگل، گوته و زیبایی‌شناسی منتشر ساخت.

۱۰ـ در مقاله‌ای در:

New Hungarian Quarterly, vol. xiii, no. 47 (Autumn 1972).

۱۱ـ به‌ویژه بنگرید به:

The Hidden God (London, 1964); *Towards a Sociology of the Novel* (London, 1975); *The Human Sciences and Philosophy* (London, 1966). Important articles

by Goldmann available in English are: 'Criticism and Dogmatism in Literature' in D. Cooper (ed.), *The Dialectics of Liberation* (Harmondsworth, 1968); 'The Sociology of Literature: Status and Problems of Method', in *International Social Science Journal*, vol.xix, No. 4 (1967); and 'Ideology and Writing', *Times Literary Supplement*, September 28, 1967. See also Miriam Glucksmann, 'A Hard Look at Lucien Goldmann', *New Left Review* no. 56 (July/August, 1969), and Raymond Williams, 'From Leavis to Goldmann', *New Left Review* No. 67 (May/June, 1971).

12- See Adrian Mellor, 'The Hidden Method: Lucien Goldmann and the Sociology of Literature', in Birmingham University *Working Papers in Cultural Studies* no. 4 (Spring, 1973).

در این‌جا ذکر مختصر برخی از دیگر محدودیت‌های کار گلدمن خالی از فایده نیست. این موارد به نظر من می‌رسد: تقابل نادرست میان «جهان‌نگری» و «ایدئولوژی»؛ طفره‌رفتن از مسئله‌ی ارزش زیبایی‌شناختی؛ برداشت غیرتاریخی از «ساختارهای ذهنی»؛ و رگه‌ی پوزیتیویستی معینی در پاره‌ای روش‌های کار.

فصل ۳

۱ـ بنگرید به:

A.A. Zhdanov, *On Literature, Music and Philosophy* (London, 1950).

با این‌همه ژدانوف به نویسندگان رخصت می‌دهد که برای بیان محتوای پیشا-انقلابی خود از شکل‌های پیشا-انقلابی بهره گیرند.

۲ـ شرح‌های سودمندی را می‌توان در آثار زیر یافت:

M. Hayward and L. Labetz (eds.), *Literature and Revolution in Soviet Russia* 1917-62 (London, 1963), and R.A. *Maguire, Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s* (Princeton, 1968).

3- George Steiner, for example, on 'Marxism and Literature', *Language and*

Silence (London. 1967).

4- Quoted by Henri Arvon. op.cit.

۵ـ برای بحث کلی‌تری درباره‌ی نگرش‌ها و فعالیت‌های فرهنگی تروتسکی بنگرید به:

Isaac Deutscher, *The Prophet Unarmed* (London, 1959) ch. 3.

6- In 'Under Which King, Bezonian?', *Scrutiny* vol. 1, 1932.

۷ـ در مورد مقاله‌ی لوکاچ درباره‌ی آن‌ها بنگرید به:

Studies in European Realism, and H.E. Bowman, *Vissarian Belinsky* (Harvard, 1954).

8- See his *Letters Without Address and Art and Social Life* (London, 1953).

۹ـ درواقع هنگامی که لنین مقاله‌های خود را در باب تالستوی می‌نوشت اظهارنظرهای انگلس درباره‌ی بالزاک را نخوانده بود.

۱۰ـ من از بابت این نکته و دیگر نکته‌ها وام‌دار استاد اس. اس پرواؤر از دانشگاه آکسفورد هستم.

11- In *The Origin of the Family, Private Property and the State* (1884).

12- See *Writer and Critic* (London, 1970). Lenin's theory is to be found in his *Materialism and Empirio-Criticism* (1909).

13- See Cultural Theory Panel attached to the Central Committee of the Hungarian Socialist Workers Party, 'Of Socialist Realism', in L. Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts* (Harmondsworth, 1972).

14- *Lukács* (London, 1970).

15- *In Culture and Society* 1780-1950 (London, 1958). part 3, ch. 5: 'Marxism and Culture'.

16- See Illusion and Reality (London, 1937).

۱۷ـ استدلال وست به طرز عجیبی شبیه به استدلال ژان پل سارتر در این کتاب است:

What Is Literature? (London, 1967).

سارتر بر آن است که خواننده به شخصیت آفریده‌شده‌ی نوشتار، و لذا به آزادی نویسنده واکنش نشان می‌دهد؛ برعکس، نویسنده به آزادی خواننده متوسل می‌شود تا در تولید اثر با او همکاری کند. عمل نوشتن نوسازی تام و تمام جهان را پیش چشم دارد؛ هدف هنر «بهبود» جهانی بی‌جنبش است از راه پرداختن به آن، چنان‌که هست اما چنان‌که گویی در آزادی بشر ریشه دارد. ملاحظات سارتر درباره‌ی «تعهد» در نویسندگی نیز، گرچه به همین‌سان دارای رگه‌ای فردگرا و اگزیستانسیالیستی است، باز معتبر است.

هم‌چنین بنگرید به:

David Caute, *The Illusion* (London, 1971), ch. 1: 'On Commitment'.

فصل ۴

۱ـ بنیامین در ۱۸۹۲ در برلین چشم به جهان گشود و پسر خانواده‌ی یهودی ثروتمندی بود. در زمان دانشجویی در جنبش‌های ادبی رادیکال فعال بود، و پایان‌نامه‌ی دکترای خود را درباره‌ی خاستگاه‌های تراژدی عصر باروک آلمان نوشت که سپس به عنوان یکی از آثار مهم او منتشر شد. پس از جنگ جهانی اول در مقام منتقد، مقاله‌نویس و مترجم در برلین و فرانکفورت کار کرد، و ارنست بلوخ او را با مارکسیسم آشنا کرد؛ او هم‌چنین به حلقه‌ی دوستان نزدیک برتولت برشت درآمد. هنگامی که نازی‌ها به قدرت رسیدند، در ۱۹۳۳ به پاریس گریخت و تا ۱۹۴۰ در همان‌جا به سر برد و به پژوهشی درباره‌ی پاریس پرداخت که به **پروژه‌ی پاساژها** مشهور است. پس از سقوط فرانسه به دست نازی‌ها هنگام فرار به اسپانیا گرفتار شد و دست به خودکشی زد.

۲ـ مقاله‌ی 'The Author as Producer' را می‌توان در این اثر والتر بنیامین یافت:

Understanding Brecht (London, 1973).

بسنجید با این سخن مارکسیست ایتالیایی، آنتونیو گرامشی: «شیوه‌ی هستی روشن‌فکر نوین دیگر نمی‌تواند در زبان‌آوری و فصاحت خلاصه شود که

جنباننده‌ی بیرونی و زودگذر عواطف و احساسات است بلکه منوط به مشارکت فعال در زندگی عملی هم‌چون فردی سازنده، سازمان‌ده، «ترغیب‌کننده‌ای پیگیر» و نه فقط سخنوری ساده است...»:

Prison Notebooks (London, 1971).

3- Reprinted in W. Benjamin. *Illuminations* (London, 1970).

۴ـ برای تأثیر «تکان دهندگی» بنگرید به کتاب بنیامین:

Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Age of High Capitalism (London, 1973).

هم‌چنین بنگرید به این مقاله‌ی او

On 'Unpacking My Library'

[درباره‌ی بازکردن کتابخانه‌ام] در *Illuminations* که به هیجان خود به جمع‌کردن و مجموعه‌ساختن می‌پردازد. برای بنیامین جمع‌آوری اشیا، بی‌آن‌که در پی آن باشد که این اشیا را به نحو هماهنگ در رشته‌ای به نظم درآورد، نوعی پذیرش آشوب گذشته و بی‌همتایی اشیای جمع‌آوری‌شده است و او از تنزل دادن آن‌ها به رده‌بندی‌ها سر باز می‌زند. جمع‌آوری و مجموعه درست‌کردن راهی برای نابودکردن اقتدار ستمگرانه‌ی گذشته است و تکه‌پاره‌ها را از چنگ آن نجات می‌دهد.

۵ـ من از پرداختن به این مسئله صرف‌نظر کردم که اعتقاد برشت به این دیدگاه تا کجا مسبب بازنگری «اومانیستی» در مارکسیسم است.

6- See *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, translated by John Willett (London, 1964), for a collection of some of Brecht's most important aesthetic writings. See also his *Messingkauf Dialogues* (London, 1965)' Walter Benjamin, *Understanding Brecht*; D. Suvin, 'The Mirror and the Dynamo', in L. Baxandall, op.cit; and Martin Esslin: Brecht: *A Choice of Evils* (London, 1959). Most of Brecht's major drama is available in the two-volume Methuen edition (London, 1960-62).

۷ـ اشارات ضمنی آن در مورد رسانه‌های عصر حاضر را هانس مگنوس انسنس‌برگر در این مقاله مورد بحث قرار داده است:

'Constituents of a Theory of the Media'. *New Left Review* no. 64 (November/December, 1970).

8- See Alf Louvre, 'Notes on a Theory of Genre', *Working Papers in Cultural Studies* no. 4 (University of Birmingham, Spring, 1973).

9- *For Marx* (English edition, London, 1969).

بسنجید با این اظهار آلتوسر در:

Lenin and Philosophy

«زیبایی‌شناسی مصرف و زیبایی‌شناسی آفرینندگی صرفاً یک چیز واحداند.» [مقاله‌ای که نقل‌قول بالا بدان اشاره دارد در ترجمه‌ی ناقص فارسی نیامده است].

۱۰ـ درواقع، پیر ماشری در تحلیل نهایی با کل اندیشه‌ی مؤلف هم‌چون «سوژه‌ی منفرد»، چه سوژه‌ی «آفریننده» و چه «تولیدکننده» مخالف است و می‌خواهد او را از جایگاه ممتازش به زیر آورد. مؤلف یا هنرمند نیست که متن را تولید می‌کند بلکه متن است که از طریق مؤلف «خود را تولید می‌کند.» آرای مشابهی را گروهی از نشانه‌شناسان مارکسیست پرورانده‌اند که گرد مجله‌ی *تل کل* (*Tel Quel*) چاپ پاریس گرد آمده‌اند و متن ادبی را به یاری دیدگاه‌هایی که از مارکسیسم و فرویدیسم به وام گرفته‌اند نوعی «بارآوری» (Productivity) مداوم می‌دانند.

11- See Bertlot Brecht, 'Against George Lukács, *New Left Review* no. 84 (March/April, 1974), and H. Arvon, op.cit. See also Helga Gallas, 'George Lukács and the League of Revolutionary Proletarian Writers', *Working Papers in Cultural Studies* no.4.

۱۲ـ این‌جا باید میان موضع برشت و موضع روژه گارودی، مارکسیست فرانسوی، در کتاب زیر فرق گذاشت:

D'un réalisme sans rivages (Paris, 1963).

گارودی نیز می‌خواهد دامنه‌ی اصطلاح «رئالیسم» را تا نویسندگانی بگستراند که پیش از این از دایره‌ی شمول رئالیسم کنار گذاشته شده بودند؛ با این‌همه، مانند لوکاچ و برخلاف برشت هم‌چنان ارزش زیبایی‌شناختی را با سنت رئالیستی بزرگ

یکی می‌شمارد. چیزی که هست در مورد حدود و ثغور رئالیسم نسبت به لوکاچ سعه‌ی صدر بیشتری از خود نشان می‌دهد.

13- See S. Mitchell, 'Lukács's Concept of The Beautiful', in G.H.R. Parkinson (ed.), *George Lukács: The Man, His Work, His Ideas* (London, 1970), for an account of Lukács aesthetic views.

14- See in particular his *Negations* (London, 1968), *An Essay on Liberation* (London, 1969), and his essay 'Art as Form of Reality', *New Left Review* no. 74 (July/August, 1972).

15- See I. Mezaros's comments on Marxist aesthetics in *Marx's Theory of Alienation* (London, 1970).

۱۶ـ گرچه هنر به خودی خود شیوه‌ی علمی دستیابی به حقیقت نیست، با این‌همه، می‌تواند تجربه‌ی چنین شناخت علمی (یعنی انقلابی) از جامعه را انتقال دهد. همین تجربه است که هنر انقلابی می‌تواند به ما عرضه کند.

17- See Adorno on Brecht, *New Left Review* no. 81 (September/October, 1973).

کتاب‌شناسی گزیده

کتاب‌شناسی جامعی درباره‌ی نقد ادبی مارکسیستی را می‌توان در کتاب زیر یافت:

Lee Baxandall, *Marxism and Aesthetics* (New York, 1968).

در متن و حواشی این کتاب ارجاع‌هایی که به آثار انتقادی مارکسیستی شده است فهرست گسترده‌ای درباره‌ی این موضوع در دست‌رس قرار می‌دهد؛ اما من در فهرست زیر پاره‌ای از متن‌های مهم‌تر و چاپ‌هایی را برگزیدم که آسان‌تر به دست می‌آیند.

- L. Althusser, Lenin and Philosphy (London, 1971).

[ترجمه‌ی فارسی: ***لنین و فلسفه***، ترجمه‌ی سیدجواد طباطبایی، انتشارات بهروز، ۱۳۵۸،؟ چنان‌که در یادداشت شماره‌ی ۹ فصل ۴ آمد این مقاله‌های آلتوسر در ترجمه‌ی فارسی نیامده است.]

مجموعه‌ای از مقاله‌های آلتوسر درباره‌ی نظریه‌ی مارکسیستی، ازجمله بحث مهم او درباره‌ی روابط میان هنر و ایدئولوژی ('Letter to André Daspre').

- H. Arvon, *Marxist Aesthetics* (Ithaca, N.Y., 1970).

وارسی فشرده، روشن و کلی این زمینه همراه با شرحی مهم در باب مناظره‌ی برشت-لوکاچ.

- W. Benjamin, Understanding Brecht (London, 1973).

مجموعه‌ای از نوشته‌های روزنامه‌نگارانه‌ی بنیامین درباره‌ی برشت ازجمله اثر نظری مهمی چون مقاله‌ی «مؤلف هم‌چون تولیدکننده» و نیز پاره‌هایی از نوشته‌های پراکنده‌تر و رنگارنگ‌تر.

- T. Bennett, *Formalism and Marxism* (London, 1979).

بازتفسیری درباره‌ی فورمالیسم روسی و نقدی بر مکتب آلتوسری نقد مارکسیستی.

- B. Brecht, *On Theatre* (ed. J. Willett, London, 1973).

گزیده‌ی ارزشمندی از گفتارهای برشت درباره‌ی جنبه‌های نظری و عملی تولید نمایش همراه با حواشی ویراستارانه‌ی سودمند.

- C. Caudwell, *Illusion and Reality* (London, 1973).

این اثر مهم نظری نقد مارکسیستی در انگلستان در دهه‌ی ۱۹۳۰ به منصه‌ی ظهور رسید؛ در بسیاری از ضابطه‌بندی‌ها سرسری و ناپخته است اما نیّت آن پرداختن نظریه‌ی تام‌وتمامی است در باب سرشت هنر و سیر تکامل ادبیات انگلیسی از نخستین مراحل تا سده‌ی نوزدهم.

- P. Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967).

شرحی مفصل اما به طرزی ساده‌لوحانه آمیخته به تعصب از مارکس و انگلس در مقام منتقدان ادبی، همراه با فصل‌هایی درباره‌ی تحول بعدی نقد مارکسیستی.

- T. Eagleton, *Criticism and Ideology* (London, 1976).

پژوهشی در روش نقد مارکسیستی، متأثر از کار آلتوسر و ماشری، همراه با فصلی پایانی درباره‌ی مسئله‌ی ارزش.

- E. Fisher, The Necessity of Art (Harmondsworth, 1963).

[ترجمه‌ی فارسی:**ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی**، ترجمه‌ی فیروز شیروانلو، توس،چاپ هفتم ۱۳۵۸] شرحی بلندپروازانه اما گاه خام و کاهش‌گرایانه از خاستگاه‌های تاریخی هنر، روابطاش با ایدئولوژی و پاره‌ای از

دیگر موضوع‌های اصلی نقد مارکسیستی.

- L. Goldmann. *The Hidden God* (London, 1964).

اثر انتقادی مهم گلدمن: پژوهشی مارکسیستی در پاسکال و راسین همراه با شرح مقدماتی مهمی درباره‌ی روش «ساختارگرایی تکوینی» خودش.

- F. Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, 1971).

تأملی دشوار اما ارزشمند درباره‌ی پاره‌ای منتقدان مهم مارکسیست (آدورنو، بنیامین، مارکوزه، بلوخ، لوکاچ، سارتر) همراه با فصل پایانی روشنگری درباره‌ی معنای نقد «دیالکتیکی».

- F. Jameson, *The Political Unconscious* (London, 1981).

پژوهش متنوع پرباری که موضوع‌هایی چون تفسیر تاریخی و نظریه‌ای مارکسیستی درباره‌ی انواع ادبی را دربر می‌گیرد.

- V. I. Lenin, *Articles on Tolstoy* (Moscow, 1971).

مجموعه‌ای از مقاله‌های لنین درباره‌ی تالستوی به منزله‌ی «آینه‌ی انقلاب روسیه». [در این‌باره بنگرید به ترجمه فارسی ***فلسفه هنر از دیدگاه مارکس***]

- M. Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (London, 1973).

[ترجمه‌ی فارسی: ***فلسفه‌ی هنر از دیدگاه مارکس***، ترجمه‌ی مجید مددی، آگه، ۱۳۸۱] پژوهشی نیرومند و اصیل که به تحلیل روابط میان آرای زیبایی‌شناختی مارکس و نظریه‌ی کلی او می‌پردازد و دربردارنده‌ی جنبه‌هایی از نوشته‌های زیبایی‌شناختی مارکس است که کم‌تر در انگلستان شناخته است.

- G. Lukács, *Studies in European Realism* (London, 1972);

[ترجمه‌ی فارسی: پژوهشی در رئالیسم اروپایی، اکبر افسری، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳]:

The Historical Novel (London, 1962).

دو اثر مهم لوکاچ که در آن تقریباً به همه‌ی مفهوم‌های انتقادی اصلی پرداخته است.

- *The Meaning of Contemporary Realism* (London. 1969).

[ترجمه‌ی فارسی: **معنای رئالیسم معاصر**، ترجمه‌ی فریبرز سعادت، نیل، ۱۳۵۸]. شرحی از کوشش لوکاچ برای کنارآمدن با ادبیات «مدرنیستی»: کافکا، موزیل، بکت و دیگرها.

- *Writer and Critic* (London, 1970).

مجموعه‌ای ناهمگون از برخی از مقاله‌های انتقادی لوکاچ، ازجمله دفاعی مهم از مفهوم «بازتاب‌گرا»ی هنر. [ترجمه‌ی برخی از مقاله‌های اثر بالا در این کتاب آمده است: **نویسنده، نقد و فرهنگ**، جورج لوکاچ، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، نشردیگر، ۱۳۷۹]

- P. Macherey, *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (Paris, 1970).

ازجمله‌ی کاربست‌های هماوردجویانه و نوآیین نظریه‌ی مارکسیستی آلتوسر در نقد ادبی و در گسستن‌اش از نقد مارکسیستی «نوهگلی» حقیقتاً نوآورانه است. اکنون به انگلیسی نیز ترجمه شده است:

A Theory of Literary Production (London, 1978).

- Marx and Engels, On Literature and Art ed. L. Baxandall and S. Morawski (New York, 1973).

چکیده‌ی کاملی از گفتارهای پراکنده‌ی مارکس و انگلس درباره‌ی موضوع هنر و ادبیات.

- G. Plekhanov, *Art and Social Life* (London, 1953).

[**هنر و زندگی اجتماعی**، ترجمه‌ی منوچهر هزارخانی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۸؟]

مجموعه‌ای از مقاله‌های مهم پلخانوف درباره‌ی ادبیات.

- J.-P. Sartre, *What is Literature?* (London, 1967).

[ترجمه‌ی فارسی: **ادبیات چیست؟**، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی ـ مصطفی

رحیمی، زمان ۱۳۶۳]. آمیزه‌ای از مارکسیسم و اگزیستانسیالیسم که حاوی گفتارهای روشنگری درباره‌ی رابطه‌ی نویسنده با زبان و تعهد سیاسی است.

- L. Trotsky, *Literature and Revolution* (Ann Arbor, 1971).

کتابی کلاسیک در نقد مارکسیستی و سندی از رویارویی میان مکتب‌های نقد مارکسیستی و غیرمارکسیستی در روسیه‌ی بولشویکی.

نمایه

آدورنو (T. Adorno): ۱۲، ۱۸، ۱۰۵، ۱۲۱

آر. ای. پی. پی: ۶۷، ۶۸

آلتوسر (L. Althusser): ۱۲

اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی: ۶۸

اکسپرسیونیسم: ۵۱، ۱۰۱، ۱۰۲

الیوت (T.S.Eliot): ۳۳، ۳۸، ۳۹

انگلس (F. Engels): ۱۲، ۱۹، ۲۲، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۳۳، ۳۴، ۴۱، ۵۴، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۷، ۹۰، ۹۹، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۲۲

ایدئولوژی: ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۲۳، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۶، ۶۱، ۶۲، ۶۵، ۶۸، ۷۰، ۷۶، ۸۸، ۸۹، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۳، ۱۱۹، ۱۲۰

بازتاب‌گرایی: ۷۸

باگدانوف (A. A. Bagdanov): ۶۵

بالزاک (H. de. Balzac): ۲۵، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۷۷، ۱۰۲، ۱۱۴

برجر (J. Berger): ۱۰۶

برشت (B. Brecht): ۱۲، ۱۸، ۳۷، ۶۳، ۶۸، ۷۸، ۸۰، ۸۲، ۸۷، ۹۰، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰

بلینسکی (V. Belinsky): ۷۲، ۷۳

بنیامین (W. Benjamin): ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۶۳، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳،

۹۴، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵،
۱۰۶، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۱
پرولت کولت: ۶۷ ۷۰
پلخانوف (G. Plekhanov):
۱۲، ۴۱، ۵۱، ۶۸ ۶۹ ۷۲، ۷۳، ۱۲۲
پیسکاتور (E. Piscator): ۸۷،
۹۹
تالستوی (L. Tolstoy): ۴۴، ۵۴،
۵۵، ۷۰، ۷۷، ۷۸، ۸۶، ۱۱۴، ۱۲۱
تامسن (G. Thomson): ۸۵
تروتسکی (L. Trotsky): ۱۰، ۲۵،
۳۸،
ژداتوف (A. Zhadanov): ۶۶
۶۸ ۱۱۳
تکنولوژیسم: ۱۰۵
جامعه‌شناسی: ۲۶، ۲۷، ۶۱ ۷۲
جویس: ۵۷، ۶۶ ۸۱
جیمسون (F. Jameson): ۴۷، ۴۹
چرنیشفسکی(N.Chernyshevsky):
۷۲
دابرولیوبوف(N. Dobrolyubov): ۷۲
دیکنز: (C. Dickens) ۳۷، ۴۳، ۶۲
رئالیسم: ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۵
۶۶ ۶۷ ۶۸ ۶۹ ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۵،
۷۶، ۷۷، ۸۱، ۸۲، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳،
۱۱۷، ۱۲۱
رئالیسم انتقادی: ۸۱، ۸۲
رادک (K. Radek): ۶۶
روابط تولیدی: ۲۸، ۹۱، ۹۸
روبنا: ۲۸، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۳۷، ۳۸،
۴۰، ۴۷، ۶۱ ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۱
زیربنای اقتصادی: ۲۹، ۳۳، ۳۴،
۸۳، ۹۰، ۱۱۰
ساختارگرایی تکوینی: ۹، ۵۸، ۱۲۰
فاکس (R. Fox): ۴۸
فورمالیسم: ۴۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۷
۱۱۱، ۱۲۰
فیشر (E. Fischer): ۴۲
کادول (C. Caudwell): ۴۸، ۴۹،
۸۳، ۸۴، ۸۵، ۱۱۱
کلیت: ۵۳، ۵۴، ۱۰۱، ۱۰۵
کونراد (J. Conrael): ۳۲، ۳۳
گورکی (M. Gorky): ۶۵ ۶۶ ۶۸
۷۰
گولدمن (L. Goldmann): ۵۹
لاسال (F.Lassalle): ۵۴، ۷۶
لنین (V. I. Lenin): ۱۰، ۱۲، ۴۴،
۶۸ ۶۹ ۷۰، ۷۱، ۷۷، ۷۸، ۷۹،
۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۱
لوکاچ (G. Lukács): ۱۲، ۱۸، ۲۲،
۴۵، ۴۹، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۱
۷۲، ۷۷، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۶، ۹۳،
۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۱۲، ۱۱۴،
۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۱
لوناچارسکی (A.Lunacharsky):
۶۷ ۷۰

مارکس (K. Marx): ۱۲، ۱۵، ۱۹، ۲۲، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۳، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۵۴، ۵۵، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۷، ۹۰، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲
مارکوزه (H. Marcuse): ۱۰۴، ۱۲۱
ماشری (P. Macherey): ۱۲، ۱۴، ۴۳، ۴۴، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۷۸، ۸۰، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۲۰
مان (T. Mann): ۸۲، ۸۶
مایاکوفسکی (V. Mayakovsky): ۶۵، ۶۸
مه‌یرهولد (V. Meyerhold): ۶۸، ۸۷
ناتورالیسم: ۵۱، ۵۶، ۵۷، ۵۸
نیروهای تولیدی: ۲۹، ۳۳، ۳۵، ۳۶، ۴۷، ۹۱
وات (I. Watt) : ۵۰
وست (A. West): ۸۵، ۱۱۴
ویلیامز (R. Williams): ۱۱، ۱۴، ۱۸، ۵۱، ۸۳، ۱۰۹
هارکنس (M. Harkness): ۷۵، ۷۷
هگل (G.W.F. Hegel): ۲۷، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۳، ۶۱، ۱۰۴، ۱۱۲
هنر یونان: ۳۵، ۳۶

Terry Eagleton

Marxism and Literary Criticism

Translated into Persian

by

Ali Akbar Massombeigi

Digar Publishing House
Tehran
2004