

گفت‌وگو با اکبر معصوم‌بیگی به مناسبت انتشار «نویسنده، نقد و فرهنگ» جورج لوکاچ  
لوکاچ و نقش تاریخ در نقد ادبی مارکسیستی  
پیام حیدر قزوینی



شرق- «نویسنده، نقد و فرهنگ» عنوان مجموعه مقالاتی است از جورج لوکاچ که چند سال پیش با ترجمه اکبر معصوم‌بیگی توسط نشر دیگر منتشر شده بود و مدتی پیش ویراست تازه‌ای از آن در نشر نگاه به‌چاپ رسید. معصوم‌بیگی در این ویراست تازه چهار مقاله دیگر لوکاچ را هم به مجموعه افزوده که عبارتند از: «مینافون بارنهم یا بخت سرباز لسینگ»، «هنر و حقیقت عینی»، «مسئولیت روشنفکران» و «هنر و زیبایی‌شناسی از نگاه مارکس و انگلس». مقالات حاضر در این کتاب که از منابع مختلفی انتخاب شده‌اند، از مهم‌ترین مقاله‌های لوکاچ در زمینه‌های نقد ادبی، نظریه ادبیات، زیبایی‌شناسی و فرهنگ به‌شمار می‌روند و به دوره‌های مختلف فعالیت فکری او مربوط‌اند. لوکاچ در این مقاله‌ها به آثار چهره‌هایی چون تالستوی، زولا، گوته، تورگنیف، توماس مان، فلور، شکسپیر و لسینگ پرداخته و انتشار این مقاله‌ها در کنار هم می‌تواند تصویری جامع از دیدگاه لوکاچی در نقد ادبی را به دست دهند. «هنر و زیبایی‌شناسی از نگاه مارکس و انگلس» که جزو مقالات جدید کتاب است، از مهم‌ترین متن‌های حاضر در این کتاب است.

لوکاچ این مقاله را به‌عنوان دیباچه‌ای بر ویراست مجارستانی گزیده‌ای از نوشته‌های زیبایی‌شناختی مارکس و انگلس نوشته و در آن نقبی به آرای مارکس و انگلس درباره هنر و ادبیات زده است. از آنجا که از مارکس و انگلس هیچ اثر مستقلی درباره زیبایی‌شناسی وجود ندارد؛ این مقاله لوکاچ، به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان کلاسیک مارکسیسم، حایز اهمیتی مضاعف است. لوکاچ در اینجا کوشیده به‌واسطه نوشته‌های پراکنده مارکس و انگلس درباره هنر و ادبیات بسیاری از سوءتفاهم‌های موجود درباره ارتباط ماتریالیسم تاریخی و زیبایی‌شناسی را برطرف کند. اگرچه بعد از لوکاچ نقد ادبی چپ چهره‌های مهم دیگری هم داشته اما بسیاری از ایده‌های او همچنان معاصر و امروزی به‌شمار می‌روند و رد تأثیر او را می‌توان در بسیاری از جریان‌های جدیدتر نقد ادبی مارکسیستی دید.

به مناسبت انتشار ویراست تازه «نویسنده، نقد و فرهنگ» با اکبر معصوم‌بیگی درباره دیدگاه ادبی لوکاچ، دوره‌های مختلف فعالیت او و تأثیرش بر سنت ادبی چپ، گفت‌وگو کرده‌ایم. در بخشی از این گفت‌وگو با معصوم‌بیگی درباره ادبیات ایران هم صحبت کرده‌ایم و از او درباره جایگزینی تخصص به‌جای تعهد و تقلیل نویسنده - منتقد به نویسنده- متخصص پرسیده‌ایم. معصوم‌بیگی در جایی از گفت‌وگو درباره این موضوع می‌گوید: «سوءتفاهمی در عالم ادبی ایران وجود دارد و آن هم تلقی اشتباه از فرم هنری و ادبی است. غالباً فکر می‌کنند که ما اول باید به سراغ فرم برویم و اگر فرم را پیدا کردیم دیگر اصلاً مهم نیست چه چیزی در آن فرم می‌ریزیم. بی‌شک پشت این بازی‌های غلط فرمی سیاست‌های فرهنگی آگاهانه وجود دارد... اینکه تو عین مرغ کرچ روی تخم بنشین و فکر کنی که حالا من فرم بسازم

و خیال کنم که اگر بتوانم فرم را بسازم هنرمند بزرگی می‌شوم، متمایز می‌شوم، به اعتقاد من راه به هیچ نمی‌بری. واقعیت قضیه این است که نویسنده حتی نمی‌داند سه صفحه بعدی چه می‌خواهد بنویسد. بنابراین با دامن‌زدن به یکجور فرم‌پرستی پست و یکجور تصور اینکه من باید دستور زبان را به هم بزنم هیچ اتفاقی نمی‌افتد. بنابراین در روند کار است که فرم ادبی پیدا می‌شود. جویس سال‌ها تحقیق و بررسی می‌کند تا ببیند آنچه را در زمانش می‌گذرد به چه وسیله‌ای می‌تواند بیان کند. ضرورت دوران و طلب زمانه است که تعیین می‌کند هنرمند چه شیوه‌ای را انتخاب کند و گرنه با کلاس داستان‌نویسی گذاشتن و نویسنده را از تعهد و جامعه‌اش دور کردن، هیچ نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. این شیوه موجود نویسنده‌ای تولید می‌کند که اکنون در داستان‌نویسی یا بدتر از آن در شعرمان می‌بینیم... پس هم سیاست‌های فرهنگی در به‌وجود آمدن این وضعیت نقش اساسی داشته‌اند و هم تصور اشتباهی که از ادبیات و هنر رواج یافته است.»

**«نویسنده، نقد و فرهنگ» سال‌ها پیش منتشر شده بود و چاپ جدید آن همراه با چند مقاله جدید است. به‌طور کلی چرا به سراغ لوکاچ و این مقالات او رفتید؟**

غالب مقالاتی را که در «نویسنده، نقد و فرهنگ» ترجمه شده‌اند از اثری با عنوان «writer and critic» یا «نویسنده و منتقد» انتخاب کرده‌ام. راستش این کتاب را سال پنجاه‌وشش که از زندان درآمدم از انتشارات خوارزمی خریدم. از آن زمان کتاب دستم بود و حتی همان موقع تحریر اولیه‌ای از چند مقاله‌اش کرده بودم که دستخوش تصاریف ایام شد و از بین رفت. بعد که دوباره کتاب را دست گرفتم، دیگر با پیش‌نویس‌های قبلی کاری نداشتم و از طرفی نمی‌خواستم کل کتاب را ترجمه کنم. سه یا چهار مقاله را از این کتاب انتخاب کردم و سایر مقاله‌ها را از منابعی دیگر انتخاب کردم که در چاپ جدید به آنها اشاره کرده‌ام. من هم به دلیل عشقی که به ادبیات در سراسر عمرم داشته‌ام و هم به خاطر علاقه‌ام به دیدگاه لوکاچی، می‌خواستم مجموعه‌ای از بهترین مقاله‌ها و جستارهای او را در زمینه نقد ادبی ترجمه کنم و به این خاطر در دهه هفتاد شروع به ترجمه این مقاله‌ها کردم و بعد از اتمام، کتاب را به نشر دیگر سپردم که چاپ شد. برای چاپ مجدد فکر کردم بهتر است خواننده چند مقاله جدیدتر هم داشته باشد و چهار مقاله دیگر ترجمه کردم و به کتاب افزودم.

**برای چاپ جدید کتاب به‌جز ترجمه مقاله‌های جدید، ترجمه قبلی را ویرایش مجدد هم کرده‌اید؟**

بله. به‌طور کلی هنگام تجدیدچاپ هر یک از ترجمه‌هایم آن‌ها را ویرایش مجدد می‌کنم. ممکن است در ترجمه‌ای که به سال‌ها پیش برمی‌گردد ضبط اسامی با اشکالاتی صورت گرفته باشد. اما حالا امکاناتی که اینترنت در اختیارمان گذاشته ثبت و ضبط اسامی ساده شده و انواع لهجه‌ها به راحتی در دسترس است. یا ممکن است خوانش یا قرائت درستی از یک جمله نکرده باشم که در ویراست مجدد حتما اصلاحش می‌کنم و همچنین غلط‌های چاپی را برطرف می‌کنم و خلاصه این‌که کتاب را یکبار از اول تا آخر می‌خوانم و هر موردی را که به روان‌تر خوانده‌شدن کتاب کمک کند اعمال می‌کنم.

**مقاله‌هایی که در این کتاب انتخاب کرده‌اید مهم‌ترین ویژگی‌های دیدگاه لوکاچ در نقد ادبی را دربرگرفته‌اند. به جز این ویژگی، آیا مقالات حاضر در این مجموعه نشان‌دهنده سیر تکوینی تفکر لوکاچ هم هست؟**

بله از این منظر هم می‌توان به این مقالات پرداخت. مثلاً مقاله «فرهنگ کهن و فرهنگ نو» به دوره اولیه کار لوکاچ برمی‌گردد. کسانی مثل آدورنو که به لوکاچ جوان اهمیت می‌دادند به این مقاله توجه زیادی کرده‌اند. آدورنو اساس توجهش به لوکاچ متکی به «نظریه رمان»، «تاریخ و آگاهی طبقاتی» و تا حدودی «روح و شکل‌ها» است. اما لوکاچ دوره‌های دیگری هم دارد. دوره میانی فعالیت‌های او از ۱۹۳۰ تا جنگ جهانی دوم ادامه دارد و در این برهه لوکاچی را می‌بینیم که با احتیاط بیشتری حرکت می‌کند گرچه همچنان هسته اصلی تفکرش را حفظ کرده است. بعد از فشارهایی که در کمینترن و به واسطه انتشار «تاریخ و آگاهی طبقاتی» به لوکاچ وارد می‌شود او کمی دست‌وپایش را جمع می‌کند و به‌هرحال سایه‌های این محدودیت‌ها را در جاهایی از کارهایش می‌توانیم ببینیم. اما بعد از اتفاقات کنگره‌های بیستم و بیست‌ویکم حزب کمونیست شوروی و آنچه بر استالینیسم گذشت، در دوره پایانی عمر لوکاچ یکبار دیگر همان عقاید اولیه در کارهایش جلوه پیدا می‌کند. مثلاً در دوجلد مفصلی که درباره زیبایی‌شناسی نوشت، و هیچ‌وقت هم تکمیل نشد، این جلوه‌ها دیده می‌شود. یا در رساله‌ایی که می‌خواست درباره اخلاق یا ادبیات بنویسد و فصل‌هایی از آنها باقی مانده جلوه‌هایی از لوکاچ اولیه دیده می‌شود. بنابراین این‌طور نیست که بین لوکاچ جوان و لوکاچ متأخر فاصله‌ای زیاد و پرنشدنی وجود داشته باشد. خیلی جاها هسته اصلی تفکر لوکاچ جوان در لوکاچ پیر هم دیده می‌شود، البته با میزانی از محافظه‌کاری‌ها و دوراندیشی‌هایی که لازمه ماندن در جنبش بودند. وقتی قرار است در یک جنبش باقی بمانیم برخی ملاحظات را رعایت می‌کنیم تا مثلاً به سرنوشت کارل کرش دچار نشویم که از جنبش کمونیستی بیرون رفت و آن مشکلات برایش پیش آمد.

## آیا مقالاتی را که شما در این کتاب انتخاب کرده‌اید می‌توان مهمترین مقاله‌های لوکاچ در حوزه نقد ادبی دانست؟

اگر منظورمان مقاله باشد و نه کتاب، بله؛ این‌ها مهمترین مقاله‌های ادبی لوکاچ‌اند. برای مثال مقاله «روایت یا توصیف؟» از مهمترین مقالاتی است که در نقد ادبی قرن بیستم نوشته شده است. لوکاچ در اینجا این پرسش را مطرح کرده که در ادبیات داستانی اساس را بر روایت بگذاریم یا توصیف. او در اینجا مقایسه‌ای میان تالستوی به عنوان روایت‌کننده و زولا به عنوان توصیف‌کننده انجام می‌دهد و بررسی می‌کند که از بین روایت و توصیف کدامشان رابطه ارگانیکی با رویدادها و شخصیت‌های رمان دارند و همچنین رابطه‌شان با سیر تاریخ تکوینی مورد نظر لوکاچ چگونه است و در آخر چه رابطه‌ای با امکان‌پذیری تاریخی-ایدئولوژیکی ادبیات دارند. این‌ها مواردی است که لوکاچ را به عنوان منتقد ادبی متمایز از چهره‌ها و جریان‌های دیگر نقد ادبی می‌کند.

## به‌طور کلی در اغلب جریان‌های نقد ادبی مارکسیستی تاریخ اهمیت زیادی دارد. آیا محوریت تاریخ را می‌توان وجه تمایز نقد ادبی چپ دانست؟

تاریخ در نقد ادبی مارکسیستی مهم است و محور محسوب می‌شود اما این فقط مارکسیسم نیست که به تاریخ می‌پردازد و تفکرهای دیگر هم به تاریخ توجه دارند. اما می‌توان این‌طور گفت که تمایز اصلی مارکسیسم در نوع مواجهه‌اش با تاریخ و به عبارت بهتر در توجه‌اش به ماهیت تاریخ است. در نظر مارکسیسم تاریخ یک تک سنگ واحد و بی‌درز و شکاف نیست بلکه اساسش بر تناقض و شکاف گذاشته شده. شکاف‌هایی که زاینده نیروها و منافعی هستند که در تاریخ عمل می‌کنند. بنابراین اصولاً در تفکر لوکاچ تاریخ نقش محوری دارد.

## در تفکر لوکاچ ارتباط ادبیات و تاریخ یا به عبارت دقیق‌تر امکان‌پذیری تاریخی-ایدئولوژیکی ادبیات به چه معناست؟

امکان‌پذیری تاریخی-ایدئولوژیکی ادبیات به این معناست که چه نوع شرایط تاریخی و کدام روابط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مثلاً اقتضای والتر اسکات و بالزاک را می‌کند و چه شرایطی اقتضای زولا و فلوربر و تاگری را می‌کند. به باور لوکاچ زمانی رئالیسم به اوج شکوفایی‌اش می‌رسد که انقلاب کبیر فرانسه اتفاق افتاده و اگر کسی مثل سروالتر اسکات هم در انگلستان رمان می‌نویسد تحت تاثیر انقلاب کبیر فرانسه یا در واقع تحت‌تاثیر انقلابی است که در خود انگلستان بر اثر ماجراهای شاه‌کشی کرامول اتفاق افتاده است. لوکاچ می‌گوید در آن دوره چون بورژوازی در دوران اوجش بود ادبیاتی که متعلق به آن دوران است به شکل یک کلیت نمود می‌یابد. مفهوم دیگری که در کار لوکاچ خیلی مهم است توتالیته، کلیت یا تمامیت است. به اعتقاد لوکاچ کلیت در رمان‌های بالزاک و استاندال وجود دارد اما با سلسله انقلاب‌های ۱۸۴۸ و سرکوب‌های طبقه کارگر در پی این انقلاب‌ها و تسلط بورژوازی و به عبارتی با آغاز دوره گندیدگی بورژوازی دیگر آن کلیت در تاریخ وجود ندارد و حالا با یک وضعیت متناقض مواجه‌ایم. در این دوره دیگر خبری از طبقه خوشبین و امیدوار به آینده نیست بلکه با طبقه‌های سروکار داریم که آینده را تیره‌تر می‌بینند و واکنش به روابط اجتماعی هم بدبینانه است. لوکاچ می‌گوید که فلوربر و زولا با همه بزرگی‌ها و توانایی‌هایشان روایتگر عصر انحطاط بورژوازی‌اند. تاریخ در تفکر لوکاچ به عنوان یک امر تکوینی مرکزیت دارد، یعنی هیچ نقطه ثابتی ندارد و دائماً در حال تحول و تلاطم است و به این خاطر ما مدام با امری که در حال شکل بستن است سروکار داریم.

## نقد ادبی چپ بعد از لوکاچ هم چهره‌های مهمی دارد اما به نظر می‌رسد از لوکاچ به بعد مفهوم توتالیته کم‌رنگ می‌شود. این‌طور نیست؟

بعد از لوکاچ نحله‌های مختلفی در نقد ادبی مارکسیستی پدید آمدند. جریان‌هایی مثل فرمالیست‌ها و فوتوریست‌ها که با انقلاب بلشویکی روسیه سربرآوردند و دیدگاهشان درباره واقعیت ادبی با دیدگاه لوکاچ تفاوت داشت. یا کسی مثل آلتوسر هم اعتقادات دیگری داشت. در باور لوکاچ به اومانیسم دموکراتیک، هنوز مفاهیمی مثل حقیقت، وحدت و زیبایی معنا داشتند اما در نظر امثال پی‌یر ماسری و آلتوسر حقیقت شکل واحدی ندارد و اگر کسی بخواهد رئالیسم بهتری ارائه کند باید تشنیت موجود را بازتاب دهد. آدورنو هم همین باور را داشت. در دعوای معروف آدورنو و لوکاچ، با اینکه منشاء فکری هر دو برخاسته از زیبایی‌شناسی هگل است، یک واقعیت وجود دارد و آن اینکه مدرنیسم شکل ایدئولوژیکی واکتس هنرمند بورژواست به جهان اطرافش. آدورنو معتقد است آنچه به عنوان درون‌تابی وجود دارد، آنچه با عنوان جریان سیال ذهنی می‌شناسیم و چیزی که به عنوان امر درونی در هنر می‌بینیم درست و دقیقاً بازتاب واقعیت تکه‌تکه شده این جهان است و بهترین شکل نمایشش هم مثلاً شیوه‌ای است که بکت دارد. لوکاچ برخلاف آدورنو معتقد است که بکت، جوپس یا پروست دفاعی ایدئولوژیکی از وضعیت موجود می‌کنند و این به شکل یک واقعیت پارمپاره شده و منحنط خود را نشان می‌دهد. منحنط و بیمارگونه دو کلمه‌ای هستند که لوکاچ زیاد به کار می‌برد و آدورنو می‌گوید این‌ها اصطلاحاتی بیولوژیکی و پزشکی هستند و نه ادبی. اما به هر حال برای درک تفکر لوکاچ و تمام مارکسیست‌ها باید توجه

داشت که یک چیز در همه مشترک است و آن تمرکز بر ماهیت تاریخ به عنوان امری پر از شکاف و تناقض است. تاریخ دربرگیرنده منافع و نیروهای گوناگونی است که دائما با هم درگیرند و عالی‌ترین جلوه آن را هم در پیکار طبقاتی می‌بینیم. یکی از میراث‌های درست هگل توجه به طبقات اجتماعی و ارتباط هنر با طبقه است. حتی در روسیه و برای کسی مثل اشکولوفسکی هم محوریت تاریخ دیده می‌شود. فرمالیست بودن فرمالیست‌های روس مانع از تاریخی بودن آنها نمی‌شود چنانکه در کار ولوشینوف، «مارکسیسم و فلسفه زبان»، محوریت تاریخ تکوینی وجود دارد. از این‌رو امر تاریخی مهم‌ترین مسئله در نقد ادبی مارکسیستی است و حتی فرم‌های هنری هم تابع تاریخ معینی در مناسبات اجتماعی‌اند.

### لوکاچ در مقاله «روایت یا توصیف» جانب روایت‌کردن و تالستوی را می‌گیرد و او را به زولا ترجیح می‌دهد. مهم‌ترین نقد لوکاچ به توصیف‌گری چیست؟

او نه فقط تالستوی بلکه بالزاک را هم به زولا ترجیح می‌دهد. لوکاچ می‌گوید توصیف‌گری‌ها در بسیاری موارد توصیف‌های عکاسانه است. آدورنو بعدها توصیف عکاسانه را می‌گیرد و جاهایی درباره رئالیسم لوکاچی هم به کار می‌برد. یکی از ویژگی‌های لوکاچ این است که به طور مشخص در کار هر نویسنده‌ای وارد می‌شود و از دست‌بندی‌های کلی که در مارکسیسم عامیانه رایج بود اجتناب می‌کند. لوکاچ می‌گوید توصیف کردن در اغلب موارد فقط فضاپرکن است و هیچ کمکی به شناخت شخصیت، فضاسازی یا شخصیت‌پردازی نمی‌کند، درحالی‌که نویسنده‌ای که روایت می‌کند هم درباره شخصیت‌ها حرف می‌زند، هم به رویداد و تاریخ می‌پردازد و هم فضا را می‌سازد. به اعتقاد لوکاچ، شخصیت‌ها و رویدادها فردی‌اند اما تاریخ تئپیکال و نمونه‌ما است. اگر نویسنده بتواند به خوبی روایت کند هم فضاسازی و شخصیت‌سازی کرده و هم روابط را نشان داده است. اما توصیف‌گری چیز زیادی درباره رویدادها، شخصیت‌ها و عصر تاریخی روشن نمی‌کند و با مشت‌توصیف فقط فضا را پر می‌کند. توصیف‌هایی که گاه آن‌قدر جزئی‌اند که هیچ کمکی به پیشبرد داستان نمی‌کنند.

### توصیف عکاسانه مورد نظر لوکاچ شباهت زیادی به گزارش‌کردن دارد...

بله. در گزارش کردن شخصیت‌ها پوک‌اند و یک‌بعدی‌اند و عمق ندارند. رویدادها و وجه تاریخی‌شان هم مشخص نیست. می‌شود توصیف‌ها را دور ریخت بی آن‌که لطمه‌ای به کار بخورد.

به‌نظر می‌رسد که یکی از وجوه تمایز توصیف و روایت این است که در روایت‌کردن جهان بیرونی در نویسنده تهنشین می‌شود و با عبور این جهان بیرونی از صافی ذهن نویسنده جهانی دیگر خلق می‌شود که مهم‌ترین عناصر بیرونی در آن پیوند خورده‌اند اما در توصیف‌کردن چنین فرایندی وجود ندارد.

بله، یک نگاه بیرونی و یک نگاه درونی در کار است و بی‌تردید همین‌طور است که می‌گویید. شما در روایت یک چیز را کاملا جذب و درونی می‌کنید و حالا می‌خواهید آن را از صافی ذهن‌تان بگذرانید و بیرون بریزید. عبارتی از نیما ماجرا را کاملا روشن می‌کند. نیما می‌گوید من به عنوان یک شاعر به شکل گشوده به جهان بیرون می‌روم و خودم را باز نگه می‌دارم و عالم و آدم بر من فرود می‌آید. همه آن‌ها را می‌پذیرم. بعد به خانه یا درون خودم برمی‌گردم و اینها حالت رفت و برگشتی و همتافتگی دیالکتیکی پیدا می‌کنند و دوباره به جهان برمی‌گردم. این‌بار انگار من آن کسی که در آغاز به بیرون رفته بودم نیستم و حالا فرزند جدیدی زاده شده است. روایت هم همین شکل را دارد. یعنی چیزی را گرفته‌ایم و در درون خودمان هضمش کرده‌ایم و از هزار صافی عبورش داده‌ایم و چیز جدیدی آفریده‌ایم. درواقع منظور لوکاچ این است که به واسطه روایت‌کردن می‌توانیم واقعیت قضیه را بیان کنیم و این واقعیت هیچ ربطی به توصیف مستقیم عکاسانه ندارد. لوکاچ در یکی دیگر از مقاله‌های مهم‌اش، «توماس مان یا کافکا»، می‌گوید نویسنده چشم‌انداز و پرسپکتیو دارد. بدون چشم‌انداز امکان نوشتن وجود ندارد اما چشم‌انداز شما با چشم‌انداز من فرق دارد. چشم‌انداز من از واقعیت، گزین‌های خاص خودش را دارد. من در روایت عناصر غیرضروری را حذف می‌کنم و عناصری که هسته اصلی روایت و تکریم را تشکیل می‌دهند نگه می‌دارم. بنابراین از نظر لوکاچ روایت واقعیت مطلقا به این معنا نیست که شما یک عکس بگیرید و بگویید همه عناصر واقعیت در این توصیف عکاسانه وجود دارد. با روایت‌کردن واقعیتی جدید خلق می‌کنیم که از صافی ذهن و زبان و روان و تجربه زندگی ما گذشته است.

احتمالا نویسنده در حین نوشتن به این فکر نمی‌کند که سبک نوشتنش روایت‌کردن است یا توصیف‌کردن و این چیزی است که بعدتر منتقد به آن می‌پردازد. کشیده‌شدن نویسنده به سمت یکی از این دو شیوه داستان‌نویسی به قریحه و توانایی شخصی او برمی‌گردد یا به فضای کلی که نویسنده در آن کار می‌کند؟ لوکاچ به تالستوی و زولا اشاره کرده است. در این مورد مشخص این مسئله چگونه است؟

هر دو نکته‌ای که اشاره کردید دخالت دارند. در مورد زولا بیش‌تر از هر چیزی به فکر و تئوری او مربوط می‌شود. زولا به‌شدت تحت‌تاثیر کلود برنار و هیپولیت تین است. عصر او عصر علم است. عصری که می‌گوید همه‌چیز مثل یک آزمایشگاه است. زولا در «رمان تجربی» می‌گوید روابط بشری هم درست مثل مواد آزمایشگاه است و نویسنده نباید در فعل و انفعالات آن‌ها دخالتی کند. از سوی دیگر عصر او دوران رئالیسم و ناتورالیسم است. حتی در هنرهای تجسمی و نقاشی هم این ویژگی وجود دارد. یعنی نوکلاسیسیسم و نقاشانی مثل انگر و رمانتیسیسم و نقاشانی مثل دلاکروا به وادی فراموشی سپرده شده‌اند و حالا ما با کوربه روبرویم. شعار بزرگ کوربه این بود که یک فرشته به من نشان بدهید تا من فرشته نقاشی کنم. یعنی من فقط طبیعت را به رسمیت می‌شناسم و انسان موجودی کاملاً طبیعی است. در رمان‌نویسی هم کسی مثل فلور را داریم که می‌بینیم چقدر در جزئیات دقیق است. سخن معروف فلور این است که می‌گوید فقط یک فعل، فقط یک صفت و فقط یک قید مناسب یک جمله است و اگر آنها را پیدا کردیم نویسنده‌ایم. بنابراین توصیف‌گری زولا تاحدی تابع تئوری پیشین است که ناشی از علم‌باوری آن دوران است اما در مورد تالستوی ترکیبی از قریحه شخصی و سنت‌های ادبی وجود دارد. تالستوی نویسنده‌ای نیست که به این توصیف‌ها اعتقادی داشته باشد و اساس کارش بر سنت داستان‌نویسی روسیه متکی است.

**لوکاچ در بخشی از آثارش نثر و لحنی شاعرانه، سودایی و پرشور دارد. این ویژگی گاه تا آنجا پیش می‌رود که مثلاً توماس مان بخشی از یکی از مقاله‌های «جان و صورت» را در «مرگ در ونیز» می‌آورد یا از آن الهام می‌گیرد. نثر لوکاچ در همه آثارش این ویژگی را ندارد و در برخی جاها بسیار دشوار است. از این نظر ترجمه لوکاچ چقدر دشوار است؟**

آثار لوکاچ را به لحاظ نثر می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. یک دسته آثاری‌اند که نثری شاعرانه دارند مثل همین «روح و شکل‌ها» که خودت اشاره کردی و اساس «مرگ در ونیز» از روی یکی از مقاله‌های این کتاب است که خود توماس مان به این نکته اشاره کرده است. اگر بخواهیم نثر شاعرانه لوکاچ را بهتر دریابیم، باید به سراغ «نظریه رمان» برویم که از شاعرانه‌ترین کتاب‌های لوکاچ است. حتی در «تاریخ و آگاهی طبقاتی» هم کاملاً ردپای آن نگاه شاعرانه-حماسی به جهان دیده می‌شود. «تاریخ و آگاهی طبقاتی» به‌نوعی ادیسه بیداری پرولتاریا از خواب قرون است. انگار این ادیسه برخاسته تا دنبال پنل‌پوشش برود. اما لوکاچ هر قدر که پیش می‌آید دقت و ویژگی شاعرانه نثرش را از دست می‌دهد. شاید یک علتش پرنویسی او باشد. لوکاچ بسیار زیاد می‌نوشته و روزی نبوده که ننویسد و از میان آثار متعدد او حتی هنوز برخی به انگلیسی و فرانسه منتشر نشده‌اند. جز این، لوکاچ از یک‌جا به بعد به دلیل میزانی از پنهان‌کاری، پشت نثری متظاهرانه و حتی هگلی‌ماب پنهان می‌شود. همچنین گسست‌هایی که در زندگی لوکاچ به وجود می‌آمده به او اجازه نمی‌داده تا نثر شاعرانه را در همه کارهایش دنبال کند. اما در مقاله‌ای مثل «فرهنگ کهن و فرهنگ نو» که در این کتاب هم آمده، هیچ‌چیز ابهام‌آمیزی نمی‌بینید و شاعرانگی و رمانتیسیسم انقلابی کاملاً در لوکاچ دیده می‌شود. بی‌شک لوکاچ آدم رمانتیکی بوده و به اعتقاد من اتوپیست هم بوده است. هر آدم اتوپیستی طبیعتاً میزانی از شاعرانگی را در خود دارد. فکر می‌کنم هر آدم انقلابی رمانتیک است و هر انقلابی رمانتیکی اتوپیایی در ذهن دارد و ضمناً یک نوع بدبینی عقلانی هم در او وجود دارد. پس آثار لوکاچ را می‌توان به لحاظ نثر و زبان این‌طور دسته‌بندی کرد که در یک دسته نثر شاعرانه محسوس است و آثاری مثل «نظریه رمان»، «روح و شکل‌ها» و «تاریخ و آگاهی طبقاتی» و چند مقاله دیگر در این دسته قرار می‌گیرند. دسته دیگر شامل آثار دوره میانی لوکاچ است که به دلیل پرنویسی و پنهان‌کاری، نثری دشوار و غیرشاعرانه در آنها دیده می‌شود. در برخی از مقالات همین کتاب هم نثر او خیلی دشوار می‌شود و باید دقت بیشتری به خرج داد تا فهمید که منظور لوکاچ چه بوده است.

**آن‌طور که در جایی از صحبت‌هایمان اشاره شد نقد ادبی چپ جریان‌ها و چهره‌های مهم زیادی دارد. در این میان لوکاچ چقدر امروزی و معاصر است؟**

واقعیتی انکارنشدنی بین نسل‌های مختلف مارکسیسم وجود دارد و آن این‌که لوکاچ بزرگترین منتقد ادبی مارکسیست در قرن بیستم به‌شمار می‌رود. بعد از لوکاچ یا حتی هم‌زمان با او جریان‌های مهم دیگری مثل جریان‌های ادبی و هنری در روسیه را داریم. وقتی این جریان‌ها در روسیه سرکوب می‌شوند در جمهوری وایمار کسی مثل برشت ظهور می‌کند. دعوی بین برشت و لوکاچ دعوی بزرگی است و می‌دانیم که آدورنو بیشتر به سمت برشت گرایش دارد چون برشت مدرنیست است و لوکاچ ضد مدرنیسم است. بعد می‌رسیم به سنت‌های جدیدتر مثل آلتوسر و پی‌یر مائری که باز نظریه خاصی در هنر مطرح می‌کنند. سپس به کسانی مثل فردریک جیمسون می‌رسیم که هم سری در فرانکفورتی‌ها دارد و هم دل‌بستگی‌های جزئی به آلتوسر. بعد به امثال ایگلتون می‌رسیم که در عین این‌که تفکری مستقل دارد به آلتوسر هم علاقه‌مند است. در این میان با سقوط شوروی آن میزان از توجهی که پیش از آن به لوکاچ می‌شد رو به کاهش رفت. لوکاچ اساساً به یک سنت تاریخی، ماتریالیستی، اجتماعی تعلق داشت و همه چیز را تابع این سنت می‌دانست. برای

لوکاچ اساس فرم ادبی، یا آنچه امثال آلتوسر شیوه تولید هنری و ادبی می‌نامند، بر ماهیت تاریخی و ماتریالیستی و اجتماعی استوار است. امروز هم اگرچه جریان‌های دیگری در چپ به وجود آمده‌اند اما لوکاچ همچنان به عنوان چهره‌ای کلاسیک شده حایز اهمیت است. واقعیت قضیه درباره کسانی که امروز به عنوان فیلسوفان جدید چپ مشهور شده‌اند، کسانی مثل ژیزک و بدیو، این است که این‌ها در واقع ایدئالیست‌های نو هستند. وقتی به کارهای بدیو نگاه می‌کنیم می‌بینیم که انگار همه چیز از فکر و اندیشه شروع می‌شود. البته تا میزانی این مسئله حتی در آلتوسر هم دیده می‌شود که انگار جهان ذهن تعیین‌کننده جهان واقعی است. این دقیقاً بر عکس اعتقاد مارکس است که می‌گفت ما ایدئالیست نیستیم چون از واقعیت آغاز می‌کنیم و به ایده می‌رسیم. حتی شکل تفکرات راست جدید ایرانی در کسی مثل جواد طباطبایی تحت تأثیر مستقیم از آلتوسر است و از ایده‌گرایی و ایده‌محوری و جداساختن اندیشه از بافتار اجتماعی-تاریخی ناشی می‌شود. آلتوسر معتقد است که تفکر عمل اجتماعی است در حالی که از نظر مارکس این‌طور نیست. نزد مارکس پراکسیس و در هم‌تافتگی بین عمل و تفکر است که اصل محسوب می‌شود. لوکاچ هم همواره به سه اصل تاریخ، ماتریالیسم و اجتماع متکی بود و همه چیز را تابع اوضاع تاریخی معین، جامعه معین و شرایط مادی معین می‌دانست. اما در فیلسوفان جدیدی مثل ژیزک یا بدیو انگار همه چیز از ذهن شروع می‌شود و بعد به واقعیت می‌رسد و در این وضعیت عده‌ای تصور می‌کنند که لوکاچ دیگر منسوخ شده است. به عبارتی در حال حاضر با رو آمدن ایدئالیسم‌های جدید و به‌خصوص با ظهور مدهای فکری که بعضاً برخی از آنها خودشان را چپ تلقی می‌کنند، مثل ژیزک که خودش را پست‌مارکسیست می‌داند یا بدیو که برای خودش چیز جدیدی ابداع کرده و متکی به آن است، ممکن است دیدگاه لوکاچی پس‌نشسته باشد. اما لوکاچ همچنان کاربرد دارد و هنوز کسانی هستند که در صددند اندیشه‌های او را توسعه بدهند و خوانش‌های جدیدی از آرای او به دست بدهند. کسانی مثل لوکاچ، آلتوسر و ایگلتون معتقدند هر متن ادبی تابع خوانش‌های جدید است و هیچ متن ادبی ثابتی وجود ندارد. لوکاچ برای چند دهه بسیار مطرح بود و حالا شاید برای مدتی به حاشیه رفته باشد اما همچنان جایگاه مهمی دارد و می‌توان خوانش‌های جدیدی از او به دست داد. یکی از نمونه‌های این خوانش‌های جدید ظهور لوکاچ در بین چپ‌های جدید آمریکا است که در مجله «telos» گرد آمده بودند و شماره‌های مخصوص برای لوکاچ در آوردند. بنابراین یک دوره‌ای شما ظهور می‌کنید و در متن صحنه ادبی قرار می‌گیرید و بعد اوضاع و احوال تغییر می‌کند و با نوعی افول روبرو می‌شوید اما امروز در غرب کسانی هستند که به دنبال ارایه خوانش‌های تازه از لوکاچ هستند.



یکی از مقالات تازه ترجمه شده کتاب، «زیبایی‌شناسی از نگاه مارکس و انگلس» است که مقاله بسیار مهمی هم هست. از مارکس نوشته‌هایی پراکنده درباره زیبایی‌شناسی به جا مانده و او هیچ‌گاه فرصت نکرد به خواسته‌اش که نوشتن رساله‌ای درباره بالزاک بود بپردازد. از این رو نقی که لوکاچ در این مقاله به آرای مارکس و انگلس درباره هنر و ادبیات زده حایز اهمیت است. لوکاچ در اینجا بسیاری از سوءتفاهم‌های موجود درباره خودمختاری ادبیات و هنر را برطرف کرده و به‌طور دقیقی به رابطه میان زیربنا و روبنا پرداخته است. ماتریالیسم تاریخی ادبیات و هنر را در متن بافتار تاریخی بررسی می‌کند و این موضوع شاید تا همین امروز هم محل مناقشه بوده که در این بافتار تاریخی خلأ قیوت و ذوق شخصی نویسنده چه نقشی دارد. لوکاچ در اینجا همه برداشته‌های عامیانه از ماتریالیسم تاریخی را رد می‌کند و

منکر هر نوع رابطه علت و معلولی میان زیربنا و روبنا می‌شود. دقیقاً همین‌طور است. از اصطلاحاتی مثل تاریخ، ماتریالیسم، جامعه و سیاست دوجور برداشت می‌توانیم داشته باشیم. یکی برداشت کسانی است که دیدشان فروگاستن همه مفاهیم است؛ ذهنی ساده‌انگار که می‌خواهد نتایج ابزارانگارانه خودش را از یک تفکر بگیرد. در مقابل ذهنیت دیالکتیکی قرار دارد. دیالکتیک به ما هیچ چیز بدون واسطه‌ای نمی‌دهد و همیشه بین ما و واقعیت یک‌سری میانجی قرار می‌دهد و تنها تفکری مبتذل و عامیانه است که رابطه ما با واقعیت را رابطه‌ای مستقیم می‌بیند. مثلاً وقتی می‌گوییم شناخت حاصل انعکاس یا بازتاب واقعیت در ذهن ماست، تفکر مبتذل فکر می‌کند ما یک لوح سفیدیم یا به قول ارسطو یک نانوشته لوح‌ایم که واقعیت می‌آید و مهر خود را بر ذهن ما می‌زند. در این برداشت ذهن ما یک ذهنیت بلاهت‌آمیز بسیار منفعل قلمداد می‌شود که بدون هیچ میانجی تحت‌تأثیر واقعیت است. در حالی‌که ذهن انسان بی‌وقفه در حال کار کردن است و با واقعیت درگیر است و با واسطه و میانجی با واقعیت روبه‌رو می‌شود. ذهن مبتذل‌اندیش آن ذهنیتی است که وقتی از نقش سیاست در هنر صحبت می‌شود، فکر می‌کند باید ببیند که هنرمند و نویسنده به کدام طبقه یا گروه گرایش دارد. این بدترین نوع تفکر است که در ایران به وفور دیده می‌شود و آنچه ما زمانی به اسم نقد ادبی داشتیم جز این نبود و کاملاً از دید دیالکتیکی بی‌بهره بود. وقتی لوکاچ از بازتاب، تاریخ، مادیت یا مفاهیم دیگر حرف می‌زند هیچ کدام از اینها را بی‌واسطه در نظر نمی‌گیرد. اولاً آن‌طور که مارکس و انگلس و مارکسیست‌های بزرگ بعدی می‌گویند، اصلاً این‌گونه نیست که ما یک زیربنایی داشته باشیم مثل زیربنای ساختمان که تمام اهمیت را به آن بدهیم و بگوییم اتاق‌هایی که آن بالا ساخته می‌شوند بی‌اهمیت‌اند. به اعتقاد مارکس و انگلس، هنر دارای یک خودمختاری و خوداتکایی انکارنشده است. هنر دارای ژانرها، قراردادهای خاص خودش است. اگر کسی این‌ها را نادیده بگیرد به یک فروگاست‌گرایی بسیار مبتذل سقوط می‌کند. اما در بسیاری موارد به محض اینکه از یک رویداد تاریخی صحبت می‌شود تناظری یک به یک بین آن رویداد و یک رمان برقرار می‌کنند. این نوع برخورد با هنر و ادبیات ناشی از تفکر مبتذلی است که لوکاچ به شدت با آن درمی‌افتد. بالزاک معتقد به مشروعیت خاندان بوربون در فرانسه و به اصطلاح «لژی‌تیمیست» بود و از این‌هیئت سلطنت‌طلبی تمام عیار محسوب می‌شد. اما عقاید سیاسی بالزاک ظاهراً و بلکه باطناً در آن چیزی که می‌نویسد هیچ تأثیری ندارد. رمان‌های بالزاک دفاع‌تأم و تمام از طبقه‌ای انقلابی است که ظهور کرده و بوربون‌ها را سرنگون کرده است. این نشان می‌دهد که هیچ تناظر یک‌به‌یکی بین عقاید سیاسی نویسنده و آنچه او می‌نویسد وجود ندارد. ممکن است عقاید سیاسی من سوسیالیستی باشد اما در ستایش یک طبقه می‌رند استعمارگر داستان بنویسم. چنانچه همین نظر را انگلس درباره زولا دارد. او می‌گوید زولا بی‌شک سوسیالیست است ولی مارکس، بالزاک سلطنت‌طلب را به زولای سوسیالیست ترجیح می‌دهد.

**و به‌طور کلی نویسندگان محبوب مارکس، کسانی مثل گوته و شکسپیر و والتر اسکات و بالزاک هیچ‌کدام چپ نبودند...**

بله، چنانچه نویسنده محبوب خود لوکاچ در قرن بیستم هم توماس مانی است که اصلاً چپ نیست. لوکاچ در مقاله «توماس مان: در جست‌وجوی انسان بورژوا» که در همین کتاب هم ترجمه شده، اگرچه می‌داند که توماس مان یک بورژواست اما او را اومانیتی دموکرات می‌داند که جهت فکری‌اش ترقی‌خواهی است و نه ارتجاع و می‌دانیم که توماس مان با فاشیسم هم سخت درمی‌افتد.

**مارکس به لحاظ زیبایی‌شناسی چقدر تحت‌تأثیر هگل قرار دارد و مهم‌ترین مولفه‌های دیدگاه مارکس در این زمینه چیست؟**

بی‌تردید آنچه از مارکس و انگلس درباره زیبایی‌شناسی باقی مانده همان چیزی است که ریشه‌هایش را در کار هگل هم می‌بینیم. مارکس رمان را حماسه عصر بورژوازی می‌داند و از این بابت متأثر از زیبایی‌شناسی هگل است. در عین حال در مورد مارکس یک ابهام بزرگ وجود دارد که این ابهام حل نشده باقی مانده و به اعتقاد من هنوز هیچ مارکسیستی نتوانسته این مسئله را برطرف کند. اگر اشتباه نکنم مارکس در «نظریه ارزش اضافی» می‌گوید چگونه است که «ادیسه» و «ابلیاد» هومر حتی در عصر سرمایه‌داری به ما لذت می‌دهند؟ به‌نظر می‌رسد که این نافی ماتریالیسم تاریخی است. چرا چیزی که متعلق به اعصار اولیه تاریخ است باید همچنان در عصر سرمایه‌داری لذت‌بخش باشد؟ این ابهامی است که هنوز هم روشن نشده و پرسش اصلی این است که چه چیزی در جوهر هنر وجود دارد که این‌قدر جذاب است و بشر نمی‌تواند از آن دست بکشد. این یکی از وجوه اصلی کار مارکس درباره زیبایی‌شناسی است و در مورد انگلس چنین ویژگی‌ای دیده نمی‌شود. مارکس با ذهن نیوگ-آسایش به بطون و هسته امور نفوذ می‌کرده است. نکته دیگر، خصوصیت تاریخی نگرش مارکس به ادبیات است و این ویژگی را امثال لوکاچ هم به ارث برده‌اند. مارکس ادبیات را تابع شرایط تاریخی و مادی معینی می‌داند. مثل هر چیز دیگری که از شرایط مشخص مادی که مبتنی بر مناسبات اجتماعی، طبقاتی و اقتصادی است ناشی می‌شود. این همان موضوعی است که بعدها مارکسیست‌های دیگری تحت عنوان شیوه تولید ادبی و هنری از آن یاد می‌کنند. تابع بودن به معنای وابستگی اثر هنری به جامعه و طبقات اجتماعی

است و می‌دانیم که وابستگی هنر به طبقات هم در نظریات هگل آمده است اما باید توجه داشته باشیم که این وابستگی و تابعیت به هیچ وجه بی‌واسطه نیست. هنر امری خودمختار و خودفرمان است که در موارد بسیاری این خودمختاری نمایان است و تنها با واسطه‌هایی با زیربنای اجتماعی اتصال دارد. پس حضور این میانجی‌ها و واسطه‌ها خیلی مهم‌اند. این دید مبتذل و عوامانه است که این واسطه‌ها را چه در بازتاب ذهن برای شناخت و چه در وابستگی به هسته تاریخی و ماتریالیستی نمی‌بینید. مثلاً تا حدودی این نوع ماتریالیسم عوامانه در کار پلخانف دیده می‌شود. بر اساس آنچه گفتیم می‌بینیم که مارکس ستاینده شکسپیر و گوته است. حالا با توجه به اینکه مارکس در انگلستان هم زندگی کرده من نمی‌دانم که چقدر دیکنز را به عنوان یک رئالیست بزرگ می‌شناخته است.

برقراری روابط علت و معلولی بین زیربنا و روبنا این نتیجه غلط را هم در پی دارد که در دوران تاریخی مترقی باید اثر هنری و ادبی مترقی پدید بیاید اما می‌توان نمونه‌های زیادی مثال زد که عکس این رابطه علت و معلولی را ثابت می‌کند.

بله، چون دوره‌ها نیستند که آثار مترقی پدید می‌آورند و البته آثار مترقی بی‌تردید متأثر از دوره خودشان هستند چون هریک از ما فرزند زمانه خودمان هستیم. به قول فوکو هر عصری تابع رژیم معرفتی خاصی است. اپیستمه یا رژیم معرفتی خاص، فضای فکری‌ای است که همه ما را دربرمی‌گیرد. ولی این به آن معنا نیست که چون من در این فضا قرار گرفته‌ام لزوماً به شکلی منفعل به این فضا جواب می‌دهم. یعنی تناظر یک‌به‌یک میان دوره‌ها و آثار تولیدشده در آن دوران وجود ندارد. مثلاً نمی‌توان گفت که چون انقلاب اکتبر اتفاق افتاده حالا نویسندگان رمان‌های پیشرو و مترقی می‌نویسند. این‌طور نیست و ممکن است عده‌ای هم رمان‌های ارتجاعی بنویسند.

یکی دیگر از مهم‌ترین و خواندنی‌ترین مقاله‌های این کتاب که اتفاقاً نشان‌دهنده امروزی بودن لوکاچ است و از قضا با شرایط امروز ادبیات ما نیز همخوانی دارد مقاله «نویسنده و منتقد» است. لوکاچ در اینجا به تخصصی شدن ادبیات اشاره می‌کند، تخصصی‌شدنی که ناشی از تقسیم کار سرمایه‌داری است. لوکاچ می‌گوید در این شرایط مسائل اساسی جای خود را به گفت‌وگوهای حرفه‌ای درباره صنعت و تکنیک می‌دهند. او همچنین از دید کارگاهی صحبت می‌کند. نمونه‌هایی از این وضعیت را ما امروز در ادبیات خودمان، در دفاع از تخصصی شدن و تقلیل ادبیات به کارگاه‌های قصه‌نویسی مشاهده کنیم.

«نویسنده و منتقد» از مقاله‌های خوب لوکاچ است و نشان‌دهنده تفکر منسجم اوست. برای نسلی که لوکاچ متعلق به آن است توتالیته یا جامعیت اهمیت زیادی دارد. از یک‌نظر این همان آرمان مارکس است که می‌گفت در جامعه کمونیستی شما با وضعیتی روبرو هستید که می‌توانید صبح به ماهی‌گیری بروید و ظهر نجاری کنید و شب نقد ادبی کنید و... در این وضعیت با آدم‌هایی جامع مواجه می‌شویم نه انسان‌هایی تک‌بعدی که فقط به یک وجه زندگی توجه می‌کنند. اما در جهان فعلی ما با انسان‌ها خودبیبگانه هزارپاره روبرو هستیم. امروز همه آدم‌ها در نظام سرمایه‌داری بدل به انسان‌های مقوایی شده‌اند و در چرخه تک‌بعدی زندگی گرفتارند. منظور لوکاچ از نویسنده جامع به تعبیری نویسنده-منتقد است. می‌توان از همین مقاله لوکاچ این‌طور برداشت کرد که نیما و شاملو و آتشی و فروغ و ساعدی و... نویسنده-روشنفکرند. مسلم است که هرکسی فقط در فردیت خودش می‌تواند کار کند و نویسندگی خلاقیت فردی می‌خواهد. نویسنده در تنهایی خودش دست به آفرینش می‌زند اما با دنیای بیرونش ارتباط تنگاتنگی دارد و هیچ چیزی ارتباط نویسنده را با دنیای بیرون قطع نمی‌کند. بنابراین از یکسو من نویسنده‌ای هستم که در تنهایی خودم داستانم را می‌نویسم، که این داستان موجودیت مستقلی پیدا می‌کند، و از سوی دیگر با جهان بیرون سروکار دارم. من نسبت به جهان اطراف خودم بی‌اعتنا و بی‌تفاوت نیستم و دائماً با وضعیت اطرافم در حال کنش و واکنش و جهان بیرون را داوری می‌کنم و جهان بیرون هم من را داوری می‌کند. من نمی‌توانم بگویم چون کار خلاقه می‌کنم پس نسبت به آنچه در اطرافم می‌گذرد بی‌اعتنا هستم. نویسنده یک شخصیت اجتماعی است و چون شخصیت اجتماعی است می‌تواند کار خلاقانه فردی‌اش را این‌قدر خوب انجام دهد. بنابراین یک رابطه دیالکتیکی بین نویسنده-منتقد و نویسنده-روشنفکر وجود دارد.

تقلیل ادبیات به چند تکنیک و فرمول که می‌توان آنها را هم در چند جلسه آموزش داد از یکسو نتیجه برداشت اشتباهی است که از ادبیات وجود دارد و از سوی دیگر شاید برخی سیاست‌های فرهنگی هم در این زمینه تاثیر گذاشته باشند. این‌طور نیست؟

یک سوءتفاهمی در عالم ادبی ایران وجود دارد و آن هم تلقی اشتباه از فرم هنری و ادبی است. غالباً فکر می‌کنند که ما اول باید به سراغ فرم برویم و اگر فرم را پیدا کردیم دیگر اصلاً مهم نیست چه چیزی در آن فرم می‌ریزیم. بی‌شک پشت این بازی‌های غلط فرمی سیاست‌های فرهنگی آگاهانه وجود دارد. اما این سیاست متوجه این نکته باریک‌تر از مو نیست که شما هرکاری که بخواهید بکنید از پیش نمی‌توانید تصمیمش را بگیرید. فوکو درباره مرگ مولف مثال درختی را می‌زند که برگ‌هایش تکان می‌خورند. برگ‌ها خودشان تکان نمی‌خورند بلکه باد است که می‌وزد. او می‌گوید نویسنده نقشی ندارد و باد است که این‌ها را به لرزه انداخته. حالا اگر ماجرا را دیالکتیکی نگاه کنیم باید بگوییم هم برگ تمایل به



تکان خوردن دارد و هم باد است که می‌وزد. قضیه این است که تا آن باد نباشد یعنی تا شرایط اجتماعی مهیا نباشد این برگ تکان نمی‌خورد. تمام شاهکارهای هنری در ارتباط با بافتاری که مولف در آن زندگی می‌کند خلق می‌شوند. نویسنده در هر چشم‌اندازی که شروع به کار می‌کند باید فرم مورد نظرش را پیدا کند و گرنه به عنوان نویسنده از بین می‌رود. چون هر محتوای معینی در این شرایط تاریخی و اجتماعی معین فرم خاص خودش را می‌طلبد. بسیاری از تغییرات بیانی هم این‌گونه اتفاق می‌افتند. هنر واسطه بیان یا مدیوم است و نویسنده و هنرمند چگونه این مدیوم را به دست می‌آورند؟ اعصار مختلف واسطه‌ها و وسایل بیان مختلفی به وجود می‌آورند. یا چرا تحولات سبکی اتفاق می‌افتد؟ چون فرم‌های بیانی ادبی و هنری گذشته دیگر در قبال اوضاع و احوال تغییر کرده پاسخگو نیستند. در این وضعیت فرم‌های ادبی یا باید تغییر کنند یا عقب می‌مانند و به عنوان اشکال عقب‌مانده شناخته می‌شوند و طبیعتاً وقتی تغییر می‌کنند دچار نوعی فروپاشی می‌شوند. دو نمونه درخشان می‌توان در این زمینه مثال زد. یکی از آنها مالارمه در زبان فرانسه است که شاید بتوان به جرات گفت او دشوارترین شاعر برای ترجمه کردن است و یکی از پرآشوب‌ترین زبان‌های شعری جهان را دارد. دیگری نیما است. نیما بنیانگذار است و همه بنیانگذاران و کسانی که فرم‌های جدیدی در پاسخ به ضرورت‌های مبرم بیانی به وجود می‌آورند انگار زبانشان دچار نوعی پریشیدگی است. درحالی که می‌بینیم نسل بعد از نیما همه زبان‌های شسته‌رفته‌ای دارند، مثل شاملو و فروغ و دیگران. اما نیما زبانی دارد که پر از خش است و جاهایی حتی متوجه این زبان نمی‌شویم و باید با شعرش کلنجار برویم تا منظورش را بفهمیم. تمام کشاکش‌ها و آشوب‌های اصلی که منجر به انتقال از شعر کهن به شعر نو شده در زبان شعر نیما حضور دارد. تا پیش از نیما اوج قالب‌های کهن شعر فارسی را در شاعران مشروطه و بالاترینشان ملک‌الشعرای بهار داشتیم و حالا شعر فارسی قرار است از آن نقطه به نیما انتقال پیدا کند. یا به موازات نیما، به تندر کیا که البته اهمیت نیما را ندارد. وسایل بیانی هنر زمانی تغییر می‌کند که واقعیت زمانی شما را به حکم ضرورت و ادا به تغییر کند. این‌ها با تئوری ایجاد نمی‌شود. مثلاً اینطور نیست که چون در غرب شعر پست‌مدرن می‌گویند پس من هم در شعرم بعضی از کلمات را خط بزنم و این بشود پست‌مدرن. این مسخره‌بازی است. مسخره‌بازی‌ای که حقیقتاً در این مملکت جریان دارد و ادبیات ایران را خراب کرده و در آستانه نابودی قرار داده است. یا از سوی دیگر ممکن است با بازکردن کلاس داستان‌نویسی چهارتا داستان‌نویس متوسط پیدا کنید که چندصباحی بیابند یک چیز بگویند و بروند. اما مسئله همان چیزی است که نیما می‌گفت. تا شما خودت را در معرض جهان بیرون قرار ندهی نویسنده و شاعر نمی‌شوی و فرم کارت را پیدا نمی‌کنی. وقتی خودت را همچون رودی که جهان بر آن می‌گذرد در معرض فرار دهی و وقتی جهان بر تو گذشت به درون برگردی و سپس به حرف بیایی؛ آن وقت به چه زبانی می‌خواهی حرف بزنی؟ باید زبانت را پیدا کنی. کدام زبان؟ به فلور برگردیم: فقط یک فعل، یک صفت و یک قید است که برای جمله تو مناسب است. ممکن است اگر فعل، صفت و قید دیگری بیاوری نویسنده عقب‌مانده‌ای بشوی و اصلاً به خودکشی دست بزنی. مثل نقاش «شاهکار» زولا. یا مثل «شاهکار گمنام» بالزاک. در آنجا هم شخصیت داستان از نظر بیانی کم می‌آورد و نمی‌تواند آنچه را می‌خواهد بیان کند و درمانده می‌شود. سزان پدر کوبیسم است. او را دست می‌انداختند و می‌گفتند سزان درختی را بغل کرده و می‌گوید من چطور می‌توانم تو را بیاورم و توی تابلو بگذارم. چون سزان نمی‌خواست از پرسپکتیو استفاده کند چراکه به نظرش این شیوه‌ای قلابی بود. سزان می‌گفت من می‌خواهم جسمیت درخت در نقاشی‌ام پیدا باشد. پرسپکتیو جسمیت نیست بلکه دورنما و سابعدمایی و ژرفانمایی است. این یعنی سزان وسیله بیانی موجود را کافی نمی‌داند و می‌خواهد زبان جدیدی پیدا کند که بتواند بیان کند. یعنی همان کاری که نیما کرد. در مورد هدایت نمی‌توانم این را بگویم چون او به هر حال اشکال غربی قالب و زبان را می‌شناخت اما به هر حال او هم تحول بزرگی در داستان‌نویسی فارسی پدید آورد. ولی مثال نیما و مالارمه را از این بابت زدم که زبان آنها انگار دچار نوعی پریشیدگی است. به قول شاملو که می‌گفت نیما مثل ستاره‌ای می‌ماند که از کهکشان خودش جدا شده و افتاده توی زمین ما و هیچ شباهتی به ما ندارد. نیما به ما شباهتی ندارد چون یادت باشد که او زبان مافی‌الضمیر عصرش است. این زبان باید وسیله‌اش را پیدا کند و این محتوای اوست که وادارش می‌کند یک فرم پیدا کند. به عبارتی، مناسبات موجود است که نیما را وادار می‌کند که فرم و زبان جدید را پیدا کند. وگرنه این که تو عین مرغ کرچ روی تخم بنشین و فکر کنی که حالا من فرم بسازم و خیال کنم که اگر بتوانم فرم را بسازم هنرمند بزرگی می‌شوم، متمایز می‌شوم، به اعتقاد من راه به هیچ دهی نمی‌بری. واقعیت قضیه این است که نویسنده حتی نمی‌داند سه صفحه بعدی چه می‌خواهد بنویسد. ممکن است فکر کند سه صفحه بعدی می‌خواهم این سطر را بنویسم اما وقتی به آنجا برسد می‌بیند که دارد چیز دیگری می‌نویسد. چرا؟ برگردیم به فوکو. به‌خاطر این که نویسنده همان درخت و برگ‌ها است. باد است که برگ‌ها را می‌برد و به قول رولان بارت نویسنده با نویسا فرق دارد. در یک شرایطی تو نویسا هستی و می‌نویسانند تو را. نیما را می‌نویسانند. نیما وقتی می‌رفت توی خودش و به جهان برمی‌گشت دیگر نیمایی نبود که در آغاز به جهان رفته بود. نیمایی بود که حالا تحت تاثیر شرایط اجتماعی، تاریخی و مادی چیزی را از خودش بیرون داده بود که مثل فرزند بود. و حالا خودت را هم که بخشی فرزندت یک آدم دیگر است. این آدم دیگر می‌تواند مثل کاسپار هاوزر باشد که در طویل‌های انداخته‌اندش و بیست سال هم در آنجا مانده و نه پدرش معلوم است و نه مادرش. این اثر هنری است. بنابراین با دامن زدن به یکجور فرم‌پرستی پست و یکجور تصور اینکه من باید دستور زبان را به هم بزنم هیچ اتفاقی نمی‌افتد. یک نفر باید بگوید تو کسی نیستی که دستور زبان را برهم بزنی. و البته اگر قرار باشد دستور زبان به هم بخورد و به حکم ضرورت زمانه و مدیوم ادبی و هنری تو دستور زبان را هم به هم می‌زنی. چنانچه مولوی

قرن‌ها پیش خیلی جاها قواعد عروضی و زبانی را رعایت نکرد و سخته‌ها و ناهمسازی‌هایی به غزل‌هایش راه داد که مهم هم نبود. او لازم بود این‌گونه حرفش را بزند و زد. بنابراین در روند کار است که فرم ادبی پیدا می‌شود. جویس سال‌ها تحقیق و بررسی می‌کند تا ببیند آنچه را در زمانش می‌گذرد به چه وسیله‌ای می‌تواند بیان کند. ضرورت دوران و طلب زمانه است که تعیین می‌کند هنرمند چه شیوه‌ای را انتخاب کند و گرنه با کلاس داستان‌نویسی گذاشتن و نویسنده را از تعهد و جامعه‌اش دور کردن، هیچ نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. این شیوه موجود نویسنده‌ای تولید می‌کند که اکنون در داستان‌نویسی یا بدتر از آن در شعرمان می‌بینیم. شعر ما که در دهه چهل و پنجاه و حتی شصت آن قدر جلال و شکوه داشت به این روز افتاده است. یا داستان‌هایی که به قول رفیق ما آقای چهل‌تن داستان‌های آپارتمانی‌اند که طرف فکر می‌کند اگر یکسری اتفاقات را پشت هم گزارش کند می‌شود رمان. پس هم سیاست‌های فرهنگی در به‌وجود آمدن این وضعیت نقش اساسی داشته‌اند و هم تصور اشتباهی که از ادبیات و هنر رواج یافته است.

\*این گفتگو در روزنامه‌ی «شرق» با عنوان «شعر و رمان با تئوری ساخته نمی‌شود»، منتشر شده است.