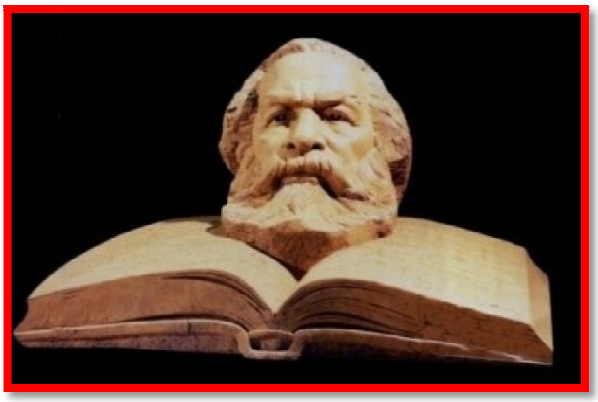
فرضیّات ادبیّات مارکسیستی



توفان آراز

عموماً دانسته است، که مراحل شکوفایی معینی در
هنر به هیچ شکل در رابطه با تکامل عمومی جامعه
نیستند، و لذا نه حتی با اساس مادی، که اسکلت
سازمان دهی آن را تشکیل می دهد.
کارل مارکس
(Karl Marx)
(۱۸۱۸ – ۱۸۸۳)

دانش ادبیات مارکسیستی عنصری بین مجموع عناصر نظریهٔ مارکسیسم دربارهٔ جامعه و تکامل آن را تشکیل می دهد. به عبارت دیگر، آن یک جزء مکمل دانش تاریخ و جامعه شناسی مارکسیستی است. ولیکن، *دانش ادبیات مارکسیستی به معنای حقیقی " دانش"* ، مانند دانش اقتصادی ای که وجوه اصلی آن به وسیلهٔ مارکس تنظیم شده است، *یافت نمی شود*. آن چه به عنوان دانش ادبیات مارکسیستی موجود است، عبارت از یک رشته اندیشه های معقولانه و کم و بیش موجهی، اساساً نظری و بعضی گرایشات علمی می باشد.

نظر به این، مارکسیست ها هنوز این تکلیف را پیش رو دارند، که از طریق واکاوی ها و انتقاد از نظریات ادبی موجود به قوانین ملزوم اساسی دست بیابند، که ادبیات را تحت شکل تولید سرمایه داری هدایت کنند. سپس ترتیب دادن یک جریان واقعی سازی در چند سطح و درجه ضرورت دارد. ابتداء پس از به انجام رسیدن این امر است، که می توان شروع به کار با یک *واکاوی* مبتنی بر اساس علمی کرد.

البته نباید ناگفته گذاشت، که به رغم کاستی و ضعف موجود، بعضی از واکاوی های به عمل آمدهٔ تا کنونی شناخت ژرفی، به ویژه در مقایسه با اسلوب های بورژوایی ارائه می کنند. همزمان شرائط یک *دانش* ادبیات مارکسیستی از لحاظ های کمّی و کیفی طی چند دههٔ اخیر فراهم آمده است.

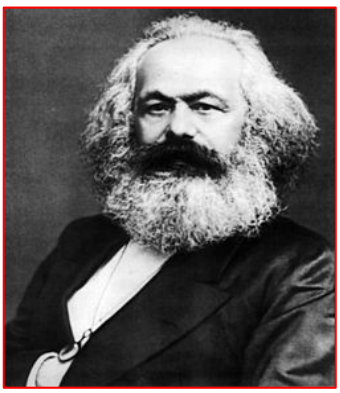
مشکل به توان وجه مشترکی برای همهٔ واکاوی های به عمل آمدهٔ تا کنونی با موضوعات کاملاً متفاوت در دوره های متفاوت یافت. آیا چه چیزی آن ها را به صورت واکاوی های ادبیات *مارکسیستی* درمی آورد؟ مادام که نظریه و اسلوب کلی ای یافت نشده است، این پرسش را باید با نظر به چگونگی حرکت آن ها در چارچوب *استنباط ماتریالیستی تاریخی و اجتماعی* بررسید.

لازمهٔ درک عمیق آن چه که دانش ادبیات مارکسیتی می دانیم، ملاحظهٔ آن در پیوستگی با مارکسیسم به صورت یک کلیت می باشد. اساس دانش ادبیات مارکسیستی هم *ماتریالیسم تاریخی*، یعنی نظریهٔ مارکسیسم دربارهٔ تأثیر متقابل پدیده های گوناگون در جامعه و قوانین ملزوم تکامل آن هاست، و هم *نظریهٔ شناخت ماتریالیستی*، یعنی نظریهٔ مارکسیسم دربارهٔ چگونگی پیدایش شناخت می باشد.

اشتغال با سومین حوزهٔ مارکسیسم، *ماتریالیسم دیالکتیکی*، یعنی نظریهٔ مارکیسم دربارهٔ طبیعت و قوانین تکامل آن، از حوصلهٔ موضوع اصلی بحث ما در این جا بیرون است.

موضوع دانش ادبیات مارکسیستی *ادبیات در روابط متنوعش با جامعه است، که از آن منشأ می گیرد، و خود آن را می هنایند*. به نظر دانشمندان ادبیات مارکسیستی جدا ساختن ادبیات از سایر پدیده ها در جامعه و واکاوی آن به صورت یک پدیدهٔ کاملاً مستقل غیرممکن است. بین ادبیات و جامعه یک رابطهٔ پیچیدهٔ تأثیر متقابل وجود دارد. بنابراین پژوهش و فهم کامل ادبیات مستلزم ملاحظهٔ جمیع عوامل بیرون از ادبیات است، که ادبیات به همراه آن ها فعال می باشد.

مارکس



سمت های موسوم به انتقادی نو و مشابه شان در دانش ادبیات، که ادبیات را پدیده ای مستقل در نظر می گیرند، و آن را مستقیماً قابل واکاوی می دانند، باید رد شوند، زیرا آن ها ادبیات را از روابط سیاسی و مبارزهٔ طبقاتی در جامعه جدا می کنند، و بر این اساس قادر به نیل به آگاهی واقعی از ادبیات، مکان آن در جامعه، کُنش و امکاناتش نیستند.

ادبیات به شکل جدایی ناپذیر و مشخصی با جامعه پیوسته است. لذا چگونگی پژوهش رابطهٔ بین ادبیات و جامعه نمی تواند بی تفاوت باشد. تاریخ گرایی با روح فلسفهٔ مثبته تاریخ را در یک رشته روابط علت و معلول حل می کند، و در نتیجه اثر ادبی به صورت برآیند رشته ای از هنایشات استنباط می گردد. دانش ادبیات مارکسیستی چنین برخوردی را نادرست می داند، به این دلیل که آن در نظر نمی گیرد، که ادبیات در یک *رابطهٔ پیچیدهٔ تأثیر متقابل* با سایر پدیده ها در جامعه قرار دارد. برای مارکسیسم این *دیالکتیک*، که قابل حل در علت و معلول نیست، کاملاً تعیین کننده می باشد.

تاریخ گرایی اغلب به شدت فردگرایانه است، زیرا آن علل اثر ادبی را در *شخصیت نویسنده* می-جوید. مارکسیسم چنین مبالغه ای در مورد فرد را رد می کند، و در عوض واکاوی شامل *شرائط اجتماعی* را می پذیرد، که تحت آن ها نویسنده می نویسد، و چگونگی نویسندگی او معین می شود.

منشأ مجادلهٔ مارکسیستی با دو سمت اصلی در دانش ادبیات بورژوایی، درک مارکسیسم از جامعه به صورت یک کلیت و مکان ادبیات در آن می باشد. حمله به " نقد نو" و " تاریخ گرایی" در این جا تنها می-تواند اشاره پذیر باشد. مفیدتر ملاحظهٔ دانش ادبیات مارکسیستی در چارچوب ترکیب آن از ماتریالیسم تاریخی و نظریهٔ شناخت ماتریالیستی است. ما در این جا فقط می توانیم به اشاره ای به مسائلی با اهمیت ویژه برای درک دانش ادبیات مارکسیستی بسنده کنیم.

مارکس جامعه را به دو حوزهٔ اصلی تقسیم می کند، و آن ها را *پایه* و *روبنا* می نامد. پایهٔ جامعه اساسی و روبنای آن با اهمیت ثانوی در نظر گرفته می شود، به این معنا که هنایش پایه بر روبنا شدیدتر از هنایش روبنا بر پایه است، بی آن که این به منزلهٔ بی اهمیتی روبنا یا نشأت گرفتن خودکار آن از پایه باشد. برعکس، سخن از یک رابطهٔ دیالکتیکی قوی و محرک است، و در این رابطه پایه در نهایت تعیین کننده می باشد.

در پایه، که هم چنین *طبقهٔ اقتصادی* نامیده می شود، تضاد بین *نیروهای مولد* و *روابط تولید* حائز اهمیت تعیین کننده است. نیروهای مولد، که شامل ماشین ها، کار، دانش فنی و غیره اند، در این رابطه مسلط می باشند، و تکامل شان در نهایت روابط تولید، یعنی روابط بین انسان های شرکت کننده در تولید، را معین می کند. پیدایش وضع ناهنجار و توسعه یافتن آن در نتیجهٔ تکامل نیروهای مولد در یک نقطه زمانی منجر به انقلاب سوسیالیستی می گردد؛ یا از مارکس نقل قول کرده باشیم: " در مرحلهٔ تکامل معینی نیروهای مولد مادی جامعه در تضاد با روابط تولید از پیش موجود ، یا – با آن چه که صرفاً اصطلاحی حقوقی برای همانست – با روابط مالکیتی، که در داخل آن ها نیروهای مولد تا کنون

حرکت کرده اند، قرار می گیرند. این روابط از اشکال تکامل نیروهای مولد بودن به قیود برای آن ها تبدیل می گردند. آن گاه یک دوره انقلاب اجتماعی آغاز می شود. با تغییر اساس اقتصادی یک دگرگونی اساسی بطیء یا سریع در کل روبنای بزرگ روی می دهد."[1]

توجه وافر ما به روبنا به آن جهت است، که هم ادبیات و هم دانش ادبیات در آن جای دارند. روبنا بخشاً شامل یک *طبقهٔ سیاسی*، بخشاً یک *طبقهٔ ایدئولوژیک* است. مهم ترین مؤسسه در طبقهٔ سیاسی دولت با کلیهٔ شعبات اداری، حقوقی، نظامی و غیره می باشد. به طبقهٔ ایدئولوژیک دانش طبیعیات و فلسفه، هنر و ادبیات تعلق دارند، به اضافهٔ تمام مؤسساتی که به گونه ای(حتی به گونهٔ تعیین کننده ای) در این ها مؤثر هستند: مدرسه، کلیسا(یا مسجد یا ...)، مطبوعات و غیره.

پلخانُف

گلدمان

این بدان معناست، که ادبیات یک *پدیدهٔ ایدئولوژیک* می باشد، اما یک پدیدهٔ ایدئولوژیک با مشخصات ویژه اش و با یک رابطهٔ خاص با کلیت جامعه. ما بعد به *ویژگی* ادبیات خواهیم پرداخت. ابتداء تمرکز توجه بر *وجه مشترک* پدیده های ایدئولوژیک، شامل ادبیات ضروری است.

طبقهٔ ایدئولوژیک به مثابهٔ جزیی از جامعه نمی تواند کاملاً مجزا و مستقلاً مورد واکاوی قرار گیرد. آن پیوسته تحت هنایش طبقات سیاسی و اقتصادی تکامل و تغییر می یابد. اسلوب مارکسیستیِ پژوهش ادبیات، بنابراین، ادبیات را باید در رابطه با سایر پدیده های ایدئولوژیک و هم چنین در رابطه با وضعیت سیاسی و اقتصادی قرار دهد. هیچ *تاریخ ماندگارِ ادبیات* یا تاریخ ایدئولوژی یافت نمی شود، بلکه فقط تاریخ جامعه، که در آن ادبیات نقش ویژه ای ایفاء می کند، آن چه که بررسیدنش به طور خاص در *تاریخ ادبیات*، که شامل رابطهٔ ادبیات با جامعه است، را محق می سازد.

ولی این بدان معنا نیست، که ادبیات از سوی روابط اقتصادی و سیاسی یا از سوی رابطهٔ تأثیر متقابل بین پایه و روبنا تعیین گردد. گرایش به چنین استنباطات خودکار را می توان نزد بعضی از دانشمندان ادبیات مارکسیستی، مثلاً جئورجی والنتینوویچ پلخانُف(Georgij Valentinovich Plekhanov)(۱۹۱۸- ۱۸۵۶)[2] و لوسین گلدمان(Lucien Goldmann)(۷۱- ۱۹۱۳)[3] یافت. پلخانُف در برخی از نوشتارهای پسینش نظریهٔ *معادل اجتماعی* را مطرح ساخته است، و آن این که هر مشخصهٔ ادبیات معادل یک مشخصهٔ جامعه است، و یافتن آن مشخصه ها تکلیف دانش ادبیات می باشد. گلدمان نیز استنباطی مشابه دارد، و می کوشد *برابری* ساختار جامعه – به ویژه وجوه اقتصادی آن – و اثر ادبی را نشان دهد، در ضمن ساختار جامعه به صورت موجد ساخت اثر ادبی را مدلل سازد. پلخانُف و گلدمان رابطهٔ بین پایه و روبنا، بین عوامل اقتصاد اجتماعی و ادبیات را به صورت یک رابطهٔ علت و معلول، هنایش یک جانبه از پایه به روبنا در نظر می گیرند، نه به صورت *یک رابطهٔ دیالکتیکی با نقش فعال روبنا*.

مارکسیست هایی درقبال این استنباط خودکار واکنش نشان داده اند. از آن جمله هستند ارنست بلوش (Ernst Bloch)(۱۹۷۷- ۱۸۸۵)[4] و ارنست فیشر(Ernst Fischer)(۱۹۷۲- ۱۸۹۹)[5]، که هر دو کارکرد مستقل و فعال روبنا را تأیید می کنند. این تأیید نزد فیشر به صورت مجزا ساختن پدیده های ایدئولوژیک از شرائط اجتماعی است. آن دو به ادبیات کارکرد پیش بینی کننده اِسناد می کنند، و می پندارند، که آن قادر به تحقق بخشیدن به امکانات نهان در جامعه به صورتی که امروز به نظر می رسد، باشد. ولی باید گفت، شرائطی که تحت آن ها تحقق بخشیدن به امکانات نهانِ منظور آن ها باید روی دهد، و چارچوبی برای امکانات تعیین کند، همزمان با توجه بیش تر آن دو به امکاناتی محتمل تر از بقیه، آن شرائط

کاملاً پس زده می شود. مع الوصف بلوش و فیشر در موقعیتی قرار می گیرند، که رنگ به شدت آرمان گرایی فلسفی دارد. درمورد فیشر بیفزاییم، که او در نوشتارهایش حول هنر و ادبیات همه جا *تخیل* و نقش خلاق آن را ذکر می کند. به نظر او ادبیات و هنر از توانایی رخنهٔ عمیق در *اعتبار* جامعهٔ سرمایه داری، که مشحون از *بیگانه سازی و شیئی کردن* است، برخوردار هستند. این شناخت هنری را فیشر پیروزی واقعیت بر ایدئولوژی می خواند. او می گوید، که تکلیف هنر و ادبیات قبل از هر چیز *شناخت و انکشاف واقعیت* است.

رابطهٔ بین پایه و روبنا را نه می توان به صورت رابطه ای که بر طبق آن پایه صرفاً با یک روبنا تناسب داشته باشد، درنظر گرفت، و نه به صورت رابطه ای که شاید در وهلهٔ نخست تحت هنایش روبنا باشد. اسلوب فریدریش انگلس(Friedrich Engels)(۹۵- ۱۸۲۰) مؤکد اینست، که *پایه در آخرین مرحله تعیین کننده است*. دیالکتیک بین پایه و روبنا با تأثیر متقابل فعالانه یک *دیالکتیک با تسلط پایه می-باشد*.

مع هذا این تعیین اساسی برای شرح و تفصیل رضایت بخش رابطهٔ پایه / روبنا کفایت نمی کند. باید پرسید، آیا دقیقاً چه چیزی در اصطلاحات " در آخرین مرحله" و " دیالکتیک با تسلط " وجود دارد؟ در آغاز می توان مسلم دانست، که دیالکتیک بین عوامل گوناگونی یافت می شود. تولید اجتماعی با همهٔ جوانبش *چارچوب-هایی را تعیین می کند*، که در آن ها عناصر روبنای سیاسی و ایدئولوژیک به توانند حرکت کنند، و وجوه معینی از آن را معین نمی-کند، ولی *مورد توجه قرار می دهد، یا از آن ها ممانعت می نماید*. روبنا، منظور هم چنین ادبیات، به نوبهٔ خود دارای عمل *تغییردهنده* در پایه است.

هم چنین باید مسلم دانست، که در این رابطهٔ تأثیر متقابل صحبت از شبکه ای از مناسبات پیچیده است، که از طریق یک رشته *واسطه ها* عمل می کند. در صورت نادیده گرفتن این واسطه ها به استنباطی بسیار ساده شده خواهیم رسید، که در تناسب با پیچیدگی رابطه نخواهد بود. این تا درجهٔ زیادی درمورد پلخانُف با نظریه اش *معادل اجتماعی* و درمورد گلدمان با اندیشهٔ *برابری* او صدق می کند.

رابطهٔ پیچیده و واسط بین عوامل اقتصادی و سیاسی از یک طرف و عوامل ایدئولوژیک از طرف دیگر ضمناً به مفهوم *استقلال نسبی* طبقهٔ ایدئولوژیک است، و این به شکل تعیین کننده ای هم با استنباط استقلال و هم علت و معلول در رابطهٔ روبنا و پایه متفاوت می باشد. نیز هر پدیده ای در طبقهٔ ایدئولوژیک، توأماً ادبیات، دارای استقلال نسبی است، و بخشاً از شرائط خود پدید می آید. در هر واکاوی مشخص ادبیات پژوهشگر ادبیات، بنابراین، باید از توسل به اسلوب- های قطعی و ماندگار بپرهیزد.

انگلس

فیشر

بلوش

استقلال نسبی روبنا هم چنین دارای این نتیجه است، که روبنا تحت بعضی شرائط در مطابقت با پایه قرار نمی گیرد. در موارد افراطی تأخیری در مطابقت می تواند روی دهد، به این علت که مثلاً در جامعه ای عمدتاً با یک شکل تولید سرمایه داری ممکن است بقایای سنگین سیاسی و ایدئولوژیک یک دولت فئودالی با پدیده های ایدئولوژیک مطابق با آن یافت شوند. از طرف دیگر روبنا در وضعیت های

معینی می تواند به شدت تکامل یافته باشد، و *اهمیت تعیین کننده ای* را بیابد، که تحت شرائط عادی فاقد آنست.

مارکس این نکته را درمورد هنر در نوشته ای دربارهٔ رابطهٔ نابرابر تکامل تولید مادی و هنری[۶] چنین شرح می دهد: " عموماً دانسته است، که مراحل شکوفایی معینی در هنر به هیچ شکل در رابطه با تکامل عمومی جامعه نیستند، و لذا نه حتی با اساس مادی، که اسکلت سازمان دهی آن را تشکیل می-دهد. به عنوان مثال یونانیان یا [ویلیام] شکسپیر(Shakespeare)[William][۱۶۱۶- ۱۵۶۴] در مقایسه با مدرن ها. درمورد بعضی اشکال هنر، مثلاً حماسه، حتی پذیرفته شده است، که تولید آن ها به شکل کلاسیک هرگز میسر نمی-باشد، که به مجرد آغاز تولید هنر به این صورت[۷] دوران ساز می-گردند، و که بعضی شکل دهی های روان شناختی کلیت(گستالت-ها) در حوزهٔ خود هنر تنها در یک مرحلهٔ متکامل در تکامل هنر امکان پذیر است." این نقطه نظر مارکس در *اصل نابرابر* خلاصه می شود، که توضیح می دهد چرا بعضی حوزه ها در جامعه به شدت تکامل می یابند و بقیه نه. دقیقاً اینست آن چه که برای آندری آ. زدانُف(Andrej A. Zdanov)(۱۹۴۸- ۱۸۹۶)، آلکساندر آبوش(Alexander Abusch)(۸۲- ۱۹۰۲)[۸] و برخی دیگر قابل درک نیست. آن ها بدون دلیل فرض می کنند، که در مرحلهٔ زوال سرمایه داری *فقط* تولید هنر و ادبیات زوال پذیر بر اساس بورژوایی ممکن است. زدانُف در **اوّلین کنگرهٔ نویسندگان شوروی** در ۱۹۳۴ به عنوان یکی از سخنرانان اصلی *واقع-گرایی*(*رئالیسم*) *سوسیالیستی* را به صورت سبک رسمی شوروی(پیشین) برای ادبیات و هنر و نقد ادبی اعلام کرد. هم-چنین *اصطلاح زوال* از سوی زدانُف به طور خودکار درمورد کل ادبیات بورژوایی در مرحلهٔ زوال سرمایه داری به کار برده شد.

زدانُف

گارائودی

آبوش

جای هیچ شکی نیست، که شکل تولید سرمایه داری و ایدئولوژی بورژوایی مانع شکوفایی ادبیات می گردد، ولی این نمی تواند بدان معنا درک شود، که زوال سرمایه داری الزاماً موجب زوال مطلق ادبیات گردد. از طرف دیگر قطعاً رابطه ای وجود دارد، که مورد کم بهاء دهی فیشر با اشتیاقش به بیهودگی گرایی و سایر سمت ها در ادبیات تجددخواهانهٔ بورژوایی قرار می-گیرد، نقطه نظری که رُجر گارائودی(Roger Garaudy) (۲۰۱۲- ۱۹۱۳)[۹] با بعضی دیگر در آن سهیم اند.

از زدانُف و آبوش نام برده شد. در رابطه با اینان جا دارد افزوده شود، که نظریه و واکاوی شان از ادبیات تجدیدنظرطلبانه می-باشد، و این طرز برخورد کلی به ادبیات از سوی آنان به عنوان اشخاص بانفوذ در تنظیم سیاست فرهنگی **حزب کمونیست اتّحاد شوروی**(پیشین) و سیاست فرهنگی **حزب کمونیست جمهوری دموکراتیک آلمان** (پیشین) با هدف تمرکزدهی شدید، دارای برآیند مستقیم تجدیدنظرطلبی در پدیدهٔ ادبیات شوروی(پیشین) و جمهوری دموکراتیک آلمان(پیشین) بوده است.

تجدیدنظرطلبی اینان بیانش را در پذیرش یک *سیستم فلسفی مطلق*، یک جهان بینی ماتریالیستی دربرگیرندهٔ همهٔ حوزه های هستی(طبیعت، جامعه و ...) و با اعتبار در کلیهٔ ادوار می یابد! در پذیرش این که *استنباط ماتریالیستیِ جامعه* فلسفهٔ ماتریالیسم است، و اسلوب دیالکتیکی از طبیعت به جامعه

امتداد می یابد؛ در پذیرش این که این فلسفه عالی تر از هر دانشی است، زیرا – به ادعای اینان – بر آن ها مبتنی است، و آن ها را در خود خلاصه می کند.[۱۰]

سیستم سازی ای از این نوع مطلقاً در تباین با اسلوب علمی مارکس قرار دارد، اسلوبی که در **Das Kapital**(**سرمایه**)(۹۴- ۱۸۶۷) به کار برده شده است. مارکس سیستم مطلقی تنظیم نکرده است، اما یک *نظریهٔ علمی دربارهٔ شکل تولید سرمایه داری*. اسلوب مارکسیستی با سرمایه داری پدید آمده، از واکاوی-های آن و با اعتبار در چارچوب آن استخراج شده است.

آن چه به صورت وجوه مشترک چند یا همهٔ اشکال تولید یافت می شود، تنها به کمک واکاوی علمی اشکال تولید گوناگون قابل انکشاف است، نه از طریق اندیشگی ذهنی. آن چه باقی می ماند مجردات اشتباه آمیز عمومی ای است، که شناختی از شکل تولید واقعاً موجود یا تشکل جامعه ارائه نمی کنند، و بنابراین نمی توانند در واکاوی مشخص واقعیت اجتماعی به کار روند.

این ادعا که باید یک اسلوب ماتریالیستی برای واکاوی روابط اجتماعی از پیش موجود باشد، خالصاً آرمان گرایی فلسفی می باشد. هیچ اسلوب مطلقی یافت نمی شود. اسلوب های علمی فقط از موضوع شان پدید می آیند: اسلوب اقتصادی مارکس از واکاوی های شکل تولید سرمایه داری پدید آمده است. ضمن تهیهٔ یک اسلوب انگیزش ها از علوم دیگر در آن ضبط پذیر هستند، ولی هر گونه سخن از انتقال یا انطباق یک اسلوب از پیش موجود در آن ادعایی مجرد، خیالی است.

فلسفه ای والاتر از هر دانشی تنها می تواند غیرعلمی و ایدئولوژیک باشد. چیزی جز علوم و رابطهٔ بین آن ها وجود ندارد.

برخلاف آن چه ادعا می شود، استنباط تجدیدنظرطلبانه از واکاوی های علمی استخراج نشده است. و وقتی که اصول مطلق درمورد علوم طبیعی یا اجتماعی به کار برده شود، بی گمان برآیندهای بی تناسب و غیرطبیعی خواهد داشت، که از شناخت علمی ممانعت خواهد کرد.

سابقاً حزب کمونیست در شوروی(پیشین) و احزاب کمونیست در اروپای شرقی تعیین می کردند، که کدام استنباط " صحیح" است. و در نهایت تجدیدنظرطلبی به صورت دفاع ایدئولوژیک از طبقهٔ حاکم در ممالک با نظام سرمایه داری انحصاری دولتی[۱۱]، یعنی شوروی پیشن[۱۲] و اروپای شرقی، در خدمت آن طبقه بود. آن طبقه، متشکل از کارمندان در حزب، دولت و مدیران کارخانه ها، صاحب کنترل واقعی بر وسایل تولید بود. آن قدرت سیاسی را در اختیار خود داشت. به تشخیص *آن* استنباط معینی از دانش، هنر و ادبیات اجازه بود.

بین عقاید پذیرفته شده در حوزهٔ ادبیات، عقیدهٔ *قهرمان مثبت* و *عقیدهٔ میراث فرهنگ کلاسیک* بودند. زدانُف در سخنرانی اش در **اوّلین کنگرهٔ نویسندگان شوروی** ضمن خواندن ادبیات شوروی به صورت " پراندیشه ترین و پیش روترین ادبیات دنیا " تکلیف ادبیات شوروی را توصیف " قهرمانان ما " دانست.

تجدیدنظرطلبی در این رابطه به شکل عقایدی با مُهر آبی(اجازه) حزب به بیان درمی آید، و به صورتی بر هنر و ادبیات تحمیل می گردد، که از شناخت و تشریح زیبایی شناختی روابط اجتماعی تاریخی ممانعت به عمل می آورد. کارکرد هر دو عقیدهٔ مذکور در دفاع از ذی نفع بودن طبقهٔ حاکم در نمایش مثلاً جمهوری دموکراتیک آلمان(پیشین) به گونهٔ کشوری عاری از تضادهای طبقاتی و مسائل اجتماعی مهم خلاصه می گردید.

مقتضی این امر خلق بدون اشکال قهرمان مثبت، طرز برخوردی غیرمبارزه طلبانه به میراث فرهنگ کلاسیک بود، بخشاً برای نشان دادن این که جمهوری دموکراتیک آلمان(پیشین) و نه جمهوری فدرال آلمان وارث حقیقی سنت های بشردوستی ملی بود، بخشاً جهت شناساندن جمهوری دموکراتیک آلمان(پیشین) به صورت بانی یک راهبرد جبههٔ خلقی با شرکت اجزاء " پیش رو" بورژوازی به همراه خُرده بورژوازی در مبارزه برضد انحصارات. عقاید مذکور آن جا بیهودگی شان را به وضوح نمایان می-سازند، که به واقعیت اجتماعی در جمهوری دموکراتیک آلمان(پیشین) پیوسته گردانده می شوند. بشر-

دوستی به جای منشأ گرفتن از وضعیت طبقهٔ کارگر، ضرورتاً از طرف حزب دیکته می شود! آن " بشر-دوستی" در ارتباط با یک میراث فرهنگی ۲۰۰ ساله، میراثی بورژوایی بود.

بازگردیم به موضوع رابطهٔ ادبیات با روابط تولید.

این مسئله به شکل ویژه ای به وسیلهٔ والتر بنیامین(Walter Benjamin)(۱۹۴۰- ۱۸۹۲) مطرح می-گردد. به نظر او وضع ادبیات نه *در رابطه با* روابط تولید، بلکه در آن ها تعیین کننده است، به این معنا که شکل تولید و توزیع ادبیات بیش از هر چیز دیگری اثر و به ویژه *فن* اثر را مشخص می کند.[۱۳]

بنیامین

مسلم است، که تکامل نیروهای مولد و پیش رفت های تکنولوژیک موجد شرائط برای اسلوب نو و فن نو در ادبیات می-گردد. نه حتی می توان رد کرد، که روابط تولید تحت سرمایه داری و وضع نویسنده در آن ها هم از لحاظ فنی و هم از لحاظ شکل و محتوی بر ادبیات هنایش دارند. بنیامین در رسالهٔ نظری مهمش " Der Autor als Produzent"(نویسنده به مثابهٔ مولّد)(۱۹۳۴) و رسالهٔ مکمل " Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner technischen Repr-oduzierbarkeit"(اثر هنری در عصر بازتولید فنی)(۱۹۳۶) اندیشه-اش را بر *اهمیت تکامل فن برای اثر هنری* و انواع رشته های میرنده یا رشد کننده متمرکز می سازد. او هنر و ادبیات را به صورت *تولید* و نویسنده را به صورت *مولّد* استنباط می کند. در نظر او ادبیات انقلابی بیش از آن که مبین یک طرز برخورد یا شناخت باشد، *یک جزء آنی از مبارزهٔ پرولتاریا* است، که نویسندهٔ انقلابی خود را با آن باید از طریق *تغییر دادن دستگاه تولید* و ایجاد *فن ادبی* ای که شکاف بین نویسنده و خواننده در جامعهٔ سرمایه داری را از بین به برد، همبسته سازد. این استنباط بنیامین مشخصاً در اشتغالش با نویسنده شارل بودلر(Charles Baudelaire)(۶۷- ۱۸۲۱) در مقاله ای با عنوان " Baudelaire und Bohéme"(بودلر و بوهم)(۱۹۳۸) واضح است، که بودلر در رابطه با تکامل نیروهای مولد و طبقات در زمان او مورد واکاوی قرار می گیرد. ولیکن باید گفت، که بنیامین به جنبهٔ فنی قضیه به زیان شکل و محتوی پربهاء می دهد، و عملاً وضعیت ویژهٔ ادبیات و واسطه ها بین ادبیات و جامعه را با جای دادن ادبیات در روابط تولید همخط با سایر اشکال تولید، نادیده می گیرد. بنیامین تکلیف ناممکنی برای ادبیات تعیین می کند، زیرا او در اندیشگی اش توجه ندارد، که تغییر روابط تولید از شکل سرمایه داری به سوسیالیستی تنها تحت و پسا انقلاب سوسیالیستی ممکن می-باشد. این مانع از *امکان* گشایش مجراهای تولید و توزیع نو نمی گردد، هر چند با حجم بی اهمیت. به نظر بنیامین، بر اساس تأکیدش بر تولید ادبیات، وضع نویسنده در مبارزهٔ طبقاتی ناشی از موقعیت مکانی او در جریان تولید است. این را می توان نقطه نظری بسیار ساده شده دانست، چرا که موقعیت مکانی در تولید فقط برای نویسندگان حرفه ای حائز اهمیت است، ولی حتی این تحت تأثیر وابستگی شان به طبقهٔ کارگر، طبقهٔ سرمایه دار، خُرده بورژوازی یا لایهٔ میانی قرار دارد، و تا درجهٔ زیادی تعیین کنندهٔ محتوای آثارشان می باشد. بنیامین مطلقاً نادیده می گیرد، که ادبیات در حوزهٔ ایدئولوژیک جامعه با مسائلی که این حوزه مطرح می سازد، کار می کند.

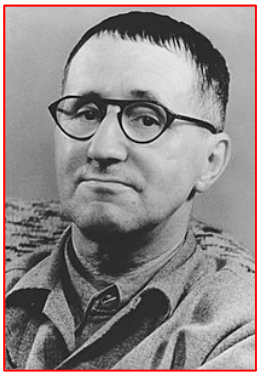
این نکته ما را به طرح سئوال درجهٔ اهمیت مبارزهٔ طبقاتی و رابطهٔ طبقاتی برای ادبیات سوق می-دهد. مبارزهٔ طبقاتی در سرتاسر جامعه روی می دهد، توأماً در طبقهٔ ایدئولوژیک شامل ادبیات. اما وابستگی طبقاتی *تضمین کننده‌ی* خوبی یا بدی ادبیات در هر موردی نیست.

چنین رویکردی اختیار شدهٔ زدانُف بوده است. او و سخنرانان دیگری در **اوّلین کنگرهٔ نویسندگان شوروی**، از آن میان ماکسیم گورکی(Maxim Gorkij)(۱۹۳۶- ۱۸۶۸)، نیکلای بوخارین(Nikolaj Bukharin) (مقت.۱۹۳۸- ۱۸۸۸) و کارل رادک(Karl Radek)(مقت.۱۹۳۹- ۱۸۸۵)، ادبیات را با نظر به دیدگاه طبقاتی آن *ارزیابی می کنند*، و در نتیجه هر ادبیات غربی، یعنی بورژوایی محکوم، در عوض هر ادبیات شورویایی،

یعنی پرولتاریایی ستوده می شود، تقریباً بی تفاوت به کیفیتش. زدانُف در سخنرانی اش در کنگره گفته است: " ادبیات شوروی گرایش دار است، زیرا در مرحلهٔ مبارزهٔ طبقاتی ادبیات غیرطبقاتی، ادبیات غیرگرایش دار، بمناد غیرسیاسی یافت نمی شود، و نمی تواند یافت شود."

از طرف دیگر *ادبیات هرگز قادر به آزادسازی خود از وابستگی به طبقات نیست*. گلدمان براینست، که وضعیت اجتماعی و اقتصادی مشترکی، که یک گروه یا یک طبقه در آن به سر می برد، یک جهان-بینی مشترک(vision du monde) پدید می آورد، که هنرمند آن را به صورت زیبایی شناختی مثلاً در اثر ادبی بیان می کند. و گلدمان درکش از جهان بینی را در مقالهٔ "ماتریالیسم دیالکتیکی و تاریخ ادبیات" چنین توضیح می دهد: "برای ماتریالیسم تاریخی عنصر مهم در مطالعهٔ اثر ادبی این اصل مسلم است، که ادبیات و فلسفه در سطوح مختلف *بیانگر یک جهان بینی هستند، و که جهان بینی ها نه عوامل فردی، بلکه اجتماعی می باشند*. یک جهان بینی نگرش بر کل واقعیت عاری از تناقضات درونی است. اما اندیشگی فرد – با استثنائات جزیی – دارای ارتباط منطقی با روح می باشد. اندیشگی افراد و شکل حس شان، که مطیع اشکال نفوذ بسیارند، و هنایش پذیر هستند، نه فقط از محیط های کاملاً گوناگون، اما هم چنین از ساختمان وظایف الاعضاء به معنای وسیع کلمه، همیشه به نوعی ارتباط منطقی نزدیک می شوند، و در موارد استثنایی کاملاً به آن می رسند. بنابراین، به سادگی می توان مارکسیست های مسیحی و خیال پردازانی را یافت، که به تراژدی های [ژان] راسین(Racine)[Jean][۹۹-۱۶۳۹] عشق می ورزند، دموکرات هایی را که دارای تعصبات نژادی هستند و غیره. در عوض یک فلسفهٔ حقیقی یا هنر حقیقی یافت نمی شود، که همزمان مسیحی و ماندگار، کلاسیک و خیال پردازانه، بشردوستانه و نژاد پرستانه باشد." از نظر گلدمان ارزش زیبایی شناختی اثر ادبی بسته به این است، که اثر تا چه اندازه جهان بینی طبقه را دربرگیرد. برای گلدمان مهم نیست، که جهان بینی به بیان درآمده در مطابقت با واقعیت باشد یا نه.

برشت



تروتسکی

اگر گلدمان تمرکز را بر منشأ طبقاتی ادبیات می گذارد، برتولت برشت(Bertolt Brecht)(۱۹۵۶- ۱۸۹۸) توجهش را به کارکرد ادبیات در مبارزهٔ طبقاتی معطوف می- دارد. او پیش از همه ادبیات را یک *سلاح* درنظر می گیرد، سلاحی کاملاً مشخص، که نمی تواند با سایر وسایل در مبارزهٔ طبقاتی همانند باشد. هدف برشت ادبیاتی است، که به طرف گیری صریح از پرولتاریا در مبارزهٔ طبقاتی به پردازد؛ به دیگر کلام یک ادبیات پرولتاریایی.[۱۴]

لو تروتسکی(Lev Trotskij)(مقتـ۱۹۴۰- ۱۸۷۹) امکان ادبیاتی از این نوع را رد می کند، با این استدلال که تحت سرمایه داری حاکمیت مطلق ایدئولوژی بورژوایی کسب نفوذ برای فرهنگ پرولتاریایی را غیرممکن می سازد. حتی در دورهٔ دیکتاتوری پرولتاریا یا تحت سوسیالیسم بنای هنر و ادبیات پرولتاریایی ناممکن است.[۱۵] به نظر تروتسکی، تکلیف تحت سوسیالیسم خلق هنر *سوسیالیستی* هماهنگ به جای هنر طبقاتی می باشد. این هنر و ادبیات سوسیالیستی باید بهترین عناصر *سنت* بورژوایی را در خود ضبط کنند، و تغییر شکل دهند. بنابراین مارکسیست ها باید دارای رابطه ای متوازن و سنجیده با *پی روان* ادبی، از جمله مکتب شکل گرایی (فرمالیسم) باشند.

نه رویکرد خودکار زدانُف به رابطهٔ بین طبقه و ادبیات، نه استنباط طبقاتی – روان شناختی گلدمان، نه نظر برشت مبنی بر ادبیات به صورت سلاح و نه شک تروتسکی عرضه کنندهٔ پاسخ کاملاً قانع

کننده ای به مسئله نیستند. به عبارت دیگر، قادر بودن *یک رابطهٔ طبقاتی مشخص به ممانعت یا التفات* به امکان خلق ادبیات خوب یا بد عرضه کنندهٔ پاسخ کاملاً رضایت بخشی به مسئله نمی باشند. به هیچ وجه منتفی نیست، که یک نویسندهٔ بورژوایی توان خلق ادبیات ارزشمندی را داشته باشد، یا یک نویسندهٔ پرولتاریایی کار بی ارزشی عرضه دارد، بسته به استعدادهای شخصی، توانایی ادبی و غیره نویسنده.

درمورد نویسندهٔ بورژوایی ایدئولوژی دارای گرایش به بدل شدن به مانعی دربرابر شناخت صلاحیت-دارانهٔ او و شکل دهی روان شناختی جامعه است. بنابراین الزام خلق ادبیات ارزشمند به دست او اینست، که کارش *علی رغم* تعلق طبقاتی صورت گیرد. انگلس و جورج لوکاچ(György Lukács)(۱۹۷۱- ۱۸۸۵) بر این هستند، که موضوع دقیقاً درمورد انوره دو بالزاک(Honoré de Balzac)(۱۸۵۰- ۱۷۹۹) صادق می باشد. بالزاک دارای یک استنباط به شدت واپس گرایانه بود، ولی این در رمان های او جایش را به یک درک ژرف جامعه سپرده است، آن چه که در تناقض با استنباط سیاسی او قرار دارد. انگلس در نامه اش در آغاز ۱۸۸۸ به نویسندهٔ سوسیالیست مارگارت هارکنس(Margaret Harkness)(۱۹۲۳- ۱۸۵۴) درمورد بالزاک نوشته است: "این درست است، که بالزاک ازلحاظ سیاسی طرف دار سلطنت مبتنی بر حق مشروع ارثی بود؛ کار بزرگ او شکایت و زاری به خاطر انحطاط اجتناب ناپذیر جامعهٔ خوب می باشد؛ و همفکری هایش با آن طبقه ای است، که محکوم به فنا است. (...) این که بالزاک مجبور از عمل برضد همفکری های طبقاتی و تعصبات سیاسی خود گردید، که او ضرورت سقوط اشراف محبوبش را تشخیص داد، و آن ها را به صورت انسان هایی توصیف کرد، که شایستهٔ سرنوشت بهتری نبودند، و که او انسان های واقعی آینده را در همان جایی که در آن نقطه زمانی بودند، دید، این را من یکی از بزرگ ترین پیروزی های واقع گرایی و یک وجه عالی بالزاک به شمار می آورم."[۱۶]

لوکاچ

گرامشی

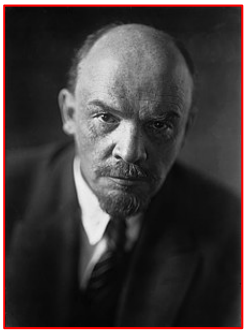
نویسنده خود را در جامعه ای می یابد، که *منافع ایدئولوژیک گوناگون طبقات، فراکسیون های طبقاتی، اقشار و گروه ها اغلب باهم تصادم می کنند یا درهم بافته می شوند*. نظر به این، نویسنده – چنان که گلدمان فرض می کند – ندرتاً قادر به بیان منسجم جهان بینی یک طبقه است. هیچ دیوار چین بین سیستم های ایدئولوژیک گوناگون قرار ندارد، آن ها اغلب به صورت شفته های طبیعی، به هم چسبیدهٔ متنوع در نزد نویسنده جمع می-آیند.

همان گونه که ادبیات می تواند از چند طبقه سرچشمه گیرد، *هنایش ادبیات نیز به یک طبقهٔ واحد* منحصر نمی گردد. ادبیات ممکن است عمدتاً برای طبقهٔ معینی نوشته شود – مثلاً توجه برشت مستقیماً به پرولتاریا است -، و آن ممکن است به وسیلهٔ یک طبقه بهتر از طبقات دیگر درک شود.

مارکس جایی می گوید، که اندیشه های طبقهٔ حاکم اندیشه های حاکم اند، و این دقیقاً مبنی است بر استعداد آن ها برای نفوذ در آگاهی طبقهٔ کارگر در ضدیت با منافع آن طبقه. این پدیده را، که به ویژه تحت سرمایه داری شناخته شده است، آنتونیو گرامشی(Antonio Gramsci)(۱۹۳۷- ۱۸۹۱) *استیلای بورژوایی* (دقیق تر: *استیلای ایدئولوژیک بورژوایی*) می خواند، که ابتداء پسا انقلاب سوسیالیستی به طور تعیین کننده خُرد شدنی است.[۱۷] اما این بدان معنا نیست، که بنای فرهنگ پرولتاریایی تحت سرمایه داری – آن گونه که تروتسکی می گوید – ناممکن باشد. فرهنگ پرولتاریایی در جریان مبارزهٔ سختی علیه نفوذ ایدئولوژی بورژوایی و خُرده بورژوایی بنا شدنی است.

این جا شاید تنویر اصطلاح ایدئولوژی، که به وسیلهٔ مارکسیست ها حداقل به سه شکل عمده مورد استعمال قرار گرفته است، مفید باشد. اولاً آن مجموع پدیده ها در بخشی از روبنای جامعه را مشخص می سازد، که شامل اشکال گوناگون آگاهی هستند. دوماً آن درخصوص " آگاهی غیرحقیقی"، یعنی نقطه نظراتی که مطابق با واقعیت نیستند، یا واقعیت را بیان نمی کنند، بلکه برعکس، واقعیت را به نفع یک طبقه یا گروه می پوشانند و تخریب می کنند، استعمال می شود. مارکس و انگلس به هر دو این شکل کاربری آن اصطلاح توجه داشته اند. ایدئولوژی به معنای دوم اغلب در مقابل دانش قرار داده می-شود. جهت جلوگیری از سوء تفاهم باید تأکید کرد، که دانش در این رابطه(برخلاف معمول) برعکس فلسفه، هنر، ادبیات و دیگر پدیده ها در سطوح ایدئولوژیک به مفهوم دانش طبیعیات یا دانش معنوی نیست. دانش در این جا به صورت درک صلاحیت دارانهٔ واقعیت درنظر گرفته می شود، که واقعیت را با رابطهٔ پیچیده، کلیت و تکاملش نه استتار، بلکه انکشاف می کند. دقیقاً به این مفهوم، به علت شناخت و پژوهش قوانین ملزوم تکامل جامعه است، که *مارکسیسم، علمی نامیده می شود*.

لنین



کلاکووسکی

فیشر و لسزک کلاکووسکی(Leszek Kolakowski)(۲۰۰۹- ۱۹۲۷) با تفکیک ایدئولوژی و دانش مخالف هستند، زیرا می گویند، بی تفاوت به این که ادبیات، فسلفه و غیره شناخت صلاحیت دارانه یا غیرصلاحیت دارانه از جامعه ارائه کنند، آن شناخت باید ایدئولوژیک تشخیص داده شود، چرا که دربرگیرندهٔ یک *سیستم اندیشه هاست*. این سومین معنای ایدئولوژی می باشد.

در این جا نمی توان از نزدیک *اصطلاح دانش* مارکسیستی را مورد ملاحظه قرار داد، و فقط با اشاره به این بسنده می شود، که آن چگونه در تضاد کامل با استنباط بورژوایی از دانش مطلق، مبنی بر تصور عینیت و بی طرفی محض در رابطه با جامعه قرار دارد. مارکسیست ها براین هستند، که هر پدیده ای در روبنا ضرورتاً مجبور از موضع گیری به آن شکلی که در رابطه با محیط اجتماعیش قرار دارد، و به آن شکلی که قابلیت هایش را برمی گزینند، و ترکیب می کند، می گردد.

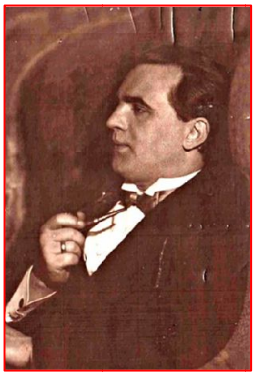
عینیت و *موضع گیری* نافی یکدیگر نیستند، بلکه دو طرف یک قضیه اند. روبنا متشکل از پدیده های شناختی است، که در رابطهٔ شان با شرائط اجتماعی موجود به طور عینی به موضوع مورد توجه نظریهٔ شناخت ماتریالیستی تبدیل می گردند. ادبیات نیز یک *پدیدهٔ شناختی* با وسایل زیبایی شناختی ویژه و متنوعش می باشد.

در نظریهٔ شناخت ماتریالیستی سه ترکیب اساسی یافت می شوند: ۱- دنیای مادی عینی مستقل از شناخت انسان از آن وجود دارد. ۲- دنیای مادی عینی پیش از شناخت آن وجود دارد، و مقدم است، در حالی که شناخت از آن ناشی می شود، و بنابراین ثانوی است. ۳- دنیای مادی عینی کاملاً شناخت پذیر است (یعنی هیچ چیز بیرون از دنیای مادی یا استدراک وجود ندارد).

ولادیمیر ایلیچ لنین(Vladimir Iljitj Lenin)(۱۹۲۴- ۱۸۷۰) موضوع شناخت را در *نظریهٔ انعکاسی* خود خلاصه می کند. او هنایشات، اندیشه ها و تصورات انسان را به صورت " تصاویری" استنباط می نماید، که بر اساس درک دستگاه حسی از جهان موجود در بیرون و مستقل از انسان و حس های او شکل می-گیرند، " تصاویری" که پدیدآور استنباطی تقریباً صحیح از جهان، وضعیت، تکامل و قوانین آن هستند.[۱۸] به نظر لنین ادبیات نیز چون هر پدیدهٔ ایدئولوژیک دیگری واقعیت را در خود منعکس می-سازد، آن را به شکل ویژهٔ خود درک می کند. لنین نظریهٔ انعکاسی اش در حوزهٔ ادبیات را به ویژه در مقالاتش طی سال های ۱۱- ۱۹۰۸ در واکاوی لو تولستوی(Lev Tolstoj)(۱۹۱۰- ۱۸۲۸) به کار برده است. او در آن مقالات تشریح می کند، که تولستوی با وسایل هنری وجوه مهم جامعه را چگونه در ادبیات

منعکس می کند، و به آن منتقل می سازد. لنین در آغاز یکی از آن مقالات، که " لو تولستوی آینهٔ انقلاب روسیه" نامیده[۱۹]، می نویسد: " قرار دادن آن هنرمند بزرگ در کنار انقلاب[۱۹۰۵]، که به وضوح آن را نفهمید، و علناً از آن دوری جُست، آناً می تواند عجیب و غیرطبیعی به نظر رسد. اگر سر و کار ما با یک *هنرمند واقعاً بزرگ* باشد، پس او در آثارش باید حداقل بعضی از وجوه *خصلت انقلاب* را منعکس سازد." لنین سپس در استدلال این برنهاد(تز)اش می افزاید، که ۱- *اندیشه های* رمان نویس تولستوی " آینهٔ ضعف و کمبودهای انقلاب دهقانی ماست"؛ آن ها " تصویر وضعیت ژلاتینی روستای طایفه ای و اساساً جبونی "دهقانان ازلحاظ اقتصادی نیرومند" است"؛ تولستوی آن نفرت جوشان، پیش روی حساب شده را در زمانی که تصاعد می یافت، تمایل زندهٔ آزادسازی خود از گذشته را و عدم بلوغ کسی را که در رؤیا به سر می برد، که از حیث سیاسی آماده نیست، و انقلابی گری نامنسجم، ژلاتینی را منعکس می کند". ۲- " تاریخ و برآیند آن انقلاب بزرگ نشان داده است، که اولاً *توده*، که در میان قطب های پرولتاریایی، سوسیالیستی و مدافعین مصمم رژیم قدیم قرار داشت، در *حقیقت آن چنان بود* و نه متفاوت تر از آن که تولستوی توصیف کرده است، و دوماً طبقهٔ کارگر روسیه *مایل به شناخت بهتر دشمنانش* از طریق مطالعهٔ آثار ادبی تولستوی بود."

مدودف



کوسیک

ضمن انعکاس واقعیت، گزینشی از میان مادهٔ باشمول و درهم ریختهٔ در اختیار نویسنده به عمل می آید، و به ادبیات بر طبق قوانین ملزوم زیبایی شناختی *منتقل می-گردد*.

وقتی که می گوییم ادبیات واقعیت اجتماعی را در خود منعکس می سازد، یعنی آن را به خود منتقل می کند، به این معناست، که واقعیت اجتماعی موجود مقدم و ادبیات در رابطه با آن ثانوی است. این صرفاً جنبهٔ دیگری از ادبیات به صورت پدیدهٔ روبنایی در رابطه اش با پایه می باشد. اصطلاح انعکاس شامل تنوعات و ترکیب مشابه در پایه و روبنا است.

استنباط ادبیات به صورت ثانوی نسبت به اقتصاد و سیاست به این معنا نیست، که ادبیات به این جهت غیرواقعی تر یا یک واقعیت با نظام کم اهمیت تری از مثلاً اقتصاد باشد.

آندره گیسلبرشت (André Gisselbrecht)(۲۰۰۶- ۱۹۲۷) در یکی از مقالات مهمش زیر عنوان "Proposition pour une critique marxiste"(پیشنهاد به یک نقد مارکسیستی)(۱۹۲۴) نظر می دهد، که ادبیات صرفاً برآیند نیست، آن چیز تازه ای به واقعیت می افزاید. و کارل کوسیک(Karl Kosík)(۲۰۰۳-۱۹۲۶) می گوید: " هر اثر هنری دارای صفت اختصاصی دوگانهٔ تفکیک ناپذیر است: آن مبین واقعیت عینی است، ولی واقعیتی را نیز تشکیل می دهد، که نه در بیرون اثر و نه پیش از اثر وجود ندارد، آن فقط درون اثر هست."[۲۰] کوسیک در فصل " دیالکتیک هنر" در اثر نامبرده اش(در پانوشت های این مقاله) به بررسی رابطهٔ ادبیات با واقعیت موجود می پردازد. به نظر او ادبیات واقعیتی کم اهمیت تر از اقتصاد نیست، اما آن *یک واقعیت اجتماعی – انسانی از نوع دیگری* می باشد.

تنها پدیده های متعلق به سطوح اقتصادی و سیاسی در ادبیات منعکس نمی گردند. پاول ان. مدودف (Pavel N. Medvedev)(۱۹۳۸- ۱۸۹۱) بین دو شکل انعکاس در ادبیات فرق می گذارد، انعکاس پایه و انعکاس پدیده های ایدئولوژیک در بیرون ادبیات. آن ها به اتفاق تشکیل *انعکاس دوگانه* را می دهند، که در آن عناصر اقتصادی و سیاسی و ایدئولوژیک در رابطهٔ تأثیر متقابل پیچیده ای با ادبیات قرار می گیرند.

هم چنین مدودف در مقالهٔ " موضوع و وظایف دانش ادبیات مارکسیستی" می نویسد: " وحدت همهٔ اجزاء دانش ادبیات(نظری، شاعرانه، شاعرانهٔ تاریخی، تاریخ ادبیات) بخشاً مبتنی است بر وحدت اصول مارکسیستی برای درک روبنای ایدئولوژیک و رابطه اش با پایه، بخشاً بر ویژگی های(توأماً ویژگی اجتماعی) خودادبیات.[۲۱]

بنابراین هم چنین اِسناد هنایش شناختی *ویژه* به هنر و ادبیات گمراه کننده خواهد بود، آن گونه که لوکاچ، کوسیک، فیشر و برخی دیگر نظر می دهند: ادبیات دارای یک کارکرد طلسم زدایی، یک استعداد ویژه برای رخنه در هر ایدئولوژی و نیل به شناخت حقیقی به رغم شرائط بیگانه سازی و شیئی کنندهٔ موجد جامعهٔ سرمایه داری است.

مائو

ماچری

در تباین با این نظر باید گفت، که ادبیات به صورت اشکال ایدئولوژیک دیگر تحت شرائط عمومی اجتماعی قرار دارد، و از امکانات مشابه و با وسایل ویژهٔ خود برای درک جامعه برخوردار است. هنر و ادبیات شناخت عالی تر، ژرف تری – و *متفاوت* با مثلاً طبیعیات یا فلسفه - ارائه نمی کنند.

اغلب این ایراد را به نظریهٔ انعکاسی گرفته اند، که آن نویسنده را از تخیل و استعداد خلاقیت محروم ساخته، او را به قابلهٔ ادبی، یک واسط گویا کاهش می دهد، از جمله پیر ماچری (Pierre Macherey)(و. ۱۹۳۸) به طورکلی مخالف سخن گفتن از خلاقیت است، و به جای آن اصطلاح " تولید" را ترجیح می دهد. اثر ادبی در نظر او نه تولید گُنشگری خلاقانهٔ یک نویسنده، بلکه یک سیستم یا ساختار است، و نویسنده پیشه وری است، که با ماده ای نسبتاً غیرعادی، واژه، کار می کند. تکلیف نقد ادبی نیز نه تفسیر یا ارزیابی اثر، بلکه *روشنگری* آنست. ماچری تأکید می کند، که یک اثر نه کلیتی همآهنگ، بلکه *پیچیده* و *ناتمام* می باشد.[۲۲]

اولاً باید تأکید کرد، که نویسنده *تولید کننده* ازلحاظ اقتصادی – آن گونه که ماچری و بنیامین ادعا می کنند – نیست، مگر آن که او نیروی کارش را مثلاً به ناشرش به فروشد، که از کار او سود برد. مارکس ضمن تشریح کار مولد هنرمند در جامعهٔ سرمایه داری می نویسد: " یک نویسنده کارگری مولد است، نه از این لحاظ که تولید کنندهٔ اندیشه هاست، بلکه از این لحاظ که آن کتاب فروشی را پرمایه می کند، که ناشر نوشته های اوست، یا از این لحاظ که او کارگر دستمزدی یک سرمایه دار است."

دوماً و مهم تر در این رابطه آن که ماچری *جنبهٔ ذهنی* ادبیات را مطلقاً از نظر دور می دارد.

نویسندگان نه کاملاً در نوشتن هر چیز آزاد هستند، و نه کاملاً مجبور از نوشتن چیز مشخصی می-باشند. قوانین ملزوم در جامعه حدودی برای تکامل، بی تفاوت به شکل گرفتن آن از یک رابطهٔ معین بین پایه و روبنا، یا از اسلوب های ویژهٔ انتقال واقعیت عینی به ادبیات یا مورد سومی قرار می دهد. نویسنده برای نوشتن برخلاف این ضرورت *آزاد نیست*، ضرورتی که به او تحمیل می شود، ولیکن او با شناخت کامل و بهره گیری از قوانین ملزوم گُنشگری ادبی خویش به حداکثر ممکن آزادی نایل می گردد. به این درک، *آزادی بینش در ضرورت است*.

هم چنین وضعیت تاریخی واقعی و شرائط اجتماعی، اقتصادی و طبقاتی نویسنده محدود سازندهٔ تکامل او هستند. چنان که مارکس می گوید، با وجود تکاملِ احتمالاً نابرابر اجزاء گوناگون جامعه، کسی نمی تواند ایلیاد(Illiade) را در جامعه ای با ماشین های چاپ یا آشیل(Achilles) را با باروت و گلوله تصور کند. نویسنده، چه به خواهد چه نخواهد، قادر به تجاوز از شرائط اجتماعی نیست.

دیالکتیک مارکسیستی در سعی اش برای انکشاف رابطهٔ فرد/ جامعه، هم فردگرایی تندرو را که اشاعه کنندهٔ غیروابستگی مطلق فرد است، رد می کند، و هم استنباط جبرگرایی را که برطبق آن جمیع اعمال انسان پیشاپیش از سوی عوامل اجتماعی یا عوامل دیگری معین شده اند. مسئلهٔ رابطهٔ نویسنده با جامعه نسخهٔ دیگر مسئلهٔ فرد/ جامعه می باشد. همان گونه که فرد از امکانات عمل پیش بینی نشده در چارچوب برقرار شده از طرف جامعه برخوردار است، نویسنده نیز با محدودیت های مذکور دارای دست آزاد برای نوشتن هر چیز دلخواه اوست. جامعه فقط *حدودی* برای تکامل می گذارد، اما هم چنین به برکت تکامل فنی *امکانات* زیادی ایجاد می نماید.

دلا ولپه

به دیگر کلام: آزادی عمل وسیعی برای *تخیل خلاقانه* در ادبیات یافت می شود. چگونگی تکامل آن در چارچوب معین بستگی کامل دارد به شخصیت نویسنده، *نبوغ او*، استعداد او برای شناخت جوانب مهم جامعه و بیان ادبی شناختش، که جریانات جداگانه نیستند، برعکس، دو طرف یک قضیه می باشند، تا جایی که سخن از شناخت در ادبیات با وسایل ادبی باشد.

نظریهٔ انعکاسی لنین نیز منکر جنبهٔ *کُنشگرانهٔ* ادبیات نیست. در عمل، دانشمندان ادبیات مارکسیستی سنگینی مختلفی بر جوانب دریافت و هنایش ادبیات گذارده اند. در یک طرف برشت، مائوتسه دون(Mao Tse-tung)(۱۹۷۶- ۱۸۹۳)، زدانُف و دیگران هستند، که توجه شان را به کارکرد ادبیات به صورت هنایش آن بر جامعه معطوف می دارند. برشت ادبیات را پیش ازهمه به گونهٔ سلاح استنباط می- کند، و مائو *خط توده ای* در ادبیات را با مطالبهٔ این که ادبیات باید در خدمت توده ها باشد، به پیش می- کشد.[۲۳] در این طرح ها نقد ادبی با مطالبات معینی از ادبیات به شدت *دستوری* می گردد. در طرف دیگر گلدمان، گالوانو دلا ولپه(Galvano della Volpe)(۱۹۶۸- ۱۸۵۹)، فیشر، گیسلبرشت و دیگران هستند. اینان سنگینی را بر ادبیات به مثابهٔ شناخت، بدین معنی که بر هنایش جامعه بر ادبیات می گذارند. دلا ولپه ارزش زیبایی شناختی را در *شناخت* می داند، که همزمان دربرگیرندهٔ طرز برخورد *حقیقی* و *طرف گیرانه* است. چنین شناختی به نظر او هم چنین نزد نویسندگان بورژوایی یافت می شود، که واقعاً به شکل ژرف انحطاط سرمایه داری و وضعیت بورژوازی را بیان می کنند. بنابراین استنباط از *واقع گرایی* باید به اندازه ای مبسوط باشد، که نویسندگان را نیز شامل گردد. گلدمان حتی این را نادیده می گیرد، که ادبیات دارای کارکردی است، که در تعیین اسلوب و واکاوی اش سهیم می باشد. او ادبیات را به یک *اصطلاح* از کار درآوردی برای یک طبقه(vision du monde) کاهش می دهد، بدون آن که اندیشهٔ چگونگی کارکرد آن در رابطهٔ اجتماعی را به مغزش راه دهد. گیسلبرشت تا جایی می رود، که اصلاً امکان دستوری بودن زیبایی شناسی ماتریالیسم دیالکتیکی را رد می کند، با این استدلال که مارکسیسم خود را با تکامل تاریخی تغییر می دهد، و بنابراین قادر به تعیین دستورات پایدار نمی باشد. در نتیجهٔ این طرز برخورد نسبی نقد ادبی صرفاً می تواند *تشریحی* باشد.

هر دو این نقطه نظرات بخشاً درست هستند، ولی غیررضایت بخش به جهت پربهاء دهی به این جنبه که مشخصهٔ ادبیات هم *شناخت بودن* و هم *سلاح بودن* است. این مشخصهٔ ادبیات مورد قبول اکثر دانشمندان ادبیات مارکسیستی است، از آن جمله لوکاچ، موئیسی کاگان(Moissej Kagan)(۱۹۴۳- ۱۸۷۹) و آبوش. کاگان ادبیات و هنر را به صورت *ساختار چندبُعدی* درک می کند، و تکلیف دانش ادبیات را انکشاف جوانب گوناگون آن از طریق نزدیکی به آن از چند دیدگاه می داند. خلاقیت ادبی همزمان *بازمی- تابد* و *کلیت را به صورت روان شناختی تغییر شکل می دهد، شناخت می بخشد، ارزیابی می کند، اندیشه و تخیل را به هم پیوند می زند*. کاگان هنر و ادبیات را با *تعدد کارکردها* ملاحظه می کند، بدین معنی که آن همزمان دارای کارکرد تربیتی، آموزنده، خوشی زا و ارتباطی می باشد. کاگان در یکی از مقالاتش حول ماهیت هنر نظریه اش دربارهٔ هنر به مثابهٔ *سیستم* – ساختاری، عملی، واژه آموز و واژه

ساز(مورفولوژیک) -، جزیی از سیستم های بزرگ تر از نوع روان شناختی و جامعه شناختی را تنظیم می کند.[۲۴]

لوکاچ در مرتبط ساختن دو جنبهٔ مهم ادبیات به یکدیگر موفق تر بوده است. او مسئله را به این شکل طرح می کند، که چون ادبیات دارای شناخت از جوانب مهم جامعه است، و نه فقط این، بلکه حتی آن ها را به صورت مهمی می نمایاند، پس ادبیات نمی- تواند از موضع گیری درقبال تکامل جامعه پرهیز کند. *شناخت* و *موضع گیری* به کلمات دیگر در ارتباط جدایی ناپذیر در ادبیات هستند، همان گونه که در تمام پدیده های روبنایی دیگر. مثالی این نکته را روشن می سازد: وقتی که یک اثر ادبی با اسلوب های ویژه اش طبقهٔ کارگر را به صورت یک نیروی پیش رو و (بالقوه) انقلابی توصیف می کند، این در مطابقت با وجوه مهم تکامل جامعه است، که با قوانین ملزوم – آن چه که یکسان با خودکار نیست – در سمت سوسیالیستی حرکت می نماید. همزمان اثر برله پیکار طبقهٔ کارگر موضع می- گیرد، و به صورت یک حامی آن عمل می کند. باید توجه داشت، که این تنها به گونهٔ یک تمایل ذهنی صورت نمی گیرد، بلکه از گرایشات تکامل عینی در جامعه ناشی می شود. به طور کلی لوکاچ ادبیات را به صورت یک *شکل ویژهٔ شناخت* با وسایل زیبایی شناختی استنباط می کند. ادبیات دنیا را به گونهٔ یک *کلیت* ازلحاظ روان شناختی شکل می دهد، که در آن مورد *نوعی* هم شامل مورد *عمومی* و هم مورد *ویژه*، هم مورد جمعی و هم مورد فردی است، که تشکیل دهندهٔ یک واحد می باشند. لوکاچ در ادبیات دو سمت اصلی تشخیص می دهد. *واقع گرایی* که ارائه کنندهٔ درک صلاحیت دارانه از مهم ترین گرایشات در تکامل جامعه می باشد. این درمورد *طبیعت گرایی*(*ناتورالیسم*) صدق نمی کند، که فقط پدیده های رویه را تشریح می نماید، که از هم جدا می شوند، و به صورت منفصل ظاهر می گردند، درحالی که واقع گرایی قوانین ملزوم ژرفا را *روایت می کند، و به صورت روان شناختی شکل می دهد*. این جا *طرف گیری* برضد *گرایش* سطحی طبیعت گرایی قرار می گیرد. *شکل گرایی* و *اکسپرسیونیسم* شکل را از محتوی جدا کرده، به آزمایشات میان تهی منتهی می گردند، و حتی شناخت صلاحیت دارانه ارائه نمی کنند. همین درمورد *تجددخواهی*(*مدرنیسم*) نیز صادق است، که به شکل مجازی به یک دنیای بیرون از جهان مادی یا استدراک متوجه می باشد. در واقع گرایی، *واقع گرایی انتقادی* و *واقع گرایی سوسیالیستی* وصلت می نمایند.[۲۵]

کاگان

لنین شکل ویژهٔ موضع گیری ادبیات را با اصطلاح *طرف گیری* مشخص می سازد. ولی از آن جا که لنین توضیح کاملاً روشنی از منظورش نداده، آن اغلب اشتباه فهمیده شده، نادرست تفسیر گشته، مورد سوء استفاده قرار گرفته است. جان کلام این است، که لنین بخشاً از ادبیات سیاسی(غیرتخیلی) در ارگان های حزب سخن می گوید، که باید زیر کنترل حزب باشد، و بخشاً از ادبیات به مفهوم خلاقانه، که *نباید* تحت کنترل حزب قرارگیرد. لنین ادبیات را در آن واحد *شناخت و سلاح* در مبارزهٔ طبقاتی ملاحظه می- کند. او در مقالهٔ "Partijnaja organizacija i partijnaja literatura"(سازمان حزب و ادبیات حزبی)(۱۹۰۵) نظر *طرف گیری* ادبیات را به پیش می کشد.[۲۶]

زدانُف بی اعتناء به تفاوت گذاری لنین بین ادبیات سیاسی و ادبیات خلاقانه، و توصیهٔ لنین مبنی بر قرار داده شدن ادبیات خلاقانه بیرون از حیطهٔ کنترل حزب، نظریهٔ لنین را جهت توجیه کنترل شدید حزب بر ادبیات اعم از سیاسی و خلاقانه به کار می گیرد. نزد زدانُف کنترل حزب بدین معنی است، که به عنصر دستوری در برابر عنصر تشریحی در دانش ادبیات الویت داده می شود. حال آن که باید توجه داشت، که مطالبات پی روی از دستورات مشخصی، مثلاً توصیف قهرمانان مثبت و خدمت به بنای سوسیالیسم (به دلخواه حزب)، ناگزیر منجر به این می گردد، که ادبیات به جای ارائه کنندهٔ شناخت واقعی از جامعهٔ

موضوع نگارش آن، به وسیلهٔ محقانه کردن و اشاعهٔ عقاید حزبی تبدیل گردد. زدانُف، چنان که صریحاً در **اوّلین کنگرهٔ نویسندگان شوروی** گفته است، وجود ادبیات غیرطبقاتی، ادبیات بدون گرایش و اصلاً غیرسیاسی در عصر مبارزهٔ طبقاتی را محال می داند.

همان گونه که ادبیات در آن واحد شناخت و سلاح، انعکاس و طرف گیری است، دانش ادبیات نیز باید در آن واحد *تشریحی* و *دستوری* باشد. آن ملزم به روشنگری شناخت و هنایش ادبیات، انسجام و تکامل قوهٔ محرک آنست. دانش ادبیات ضمن اجرای این تکلیف، نمی تواند از ارزیابی هنایش شناخت ادبیات پرهیز کند.

علت استنباط خالصاً دستوری زدانُف از ادبیات را باید بخشاً در روابط اجتماعی و سیاسی، بخشاً چگونگی کاربرد ملاک های ارزیابی *زیبایی شناختی* و *سیاسی* به وسیلهٔ او جست و جو کرد. مائو نیز همین ملاک ها را مورد استفاده قرار می دهد. هر دو آن ها ملاک های سیاسی را بالاتر از زیبایی شناختی قرار می دهند، بدین معنی که از نظر آنان آثارِ ازلحاظ زیبایی شناختی پیش رو ولی ازلحاظ سیاسی واپس گرا باید رد و مورد مبارزه قرار گیرند، در عوض آثاری که برله ملت، توده ها، طبقهٔ کارگر و حزب کمونیست موضع گیری می کنند، پذیرفته و تبلیغ شوند. بهترین نوع ادبیات به نظر زدانُف و مائو ادبیاتی است که ازلحاظ سیاسی درست(درست به درک آنان) و ازلحاظ زیبایی شناختی رضایت بخش باشد.

وقتی که زدانُف و مائو از ملاک های سیاسی برای ادبیات سخن می گویند، اصطلاح " سیاسی" را به معنای همه شمول و لذا بی مفهوم آن به کار می برند، که برطبق آن همه چیز در جامعه سیاسی است. چنین استنباطی این را مجاز می سازد، که پدیده های گوناگون و شکل هنایش شان در مبارزهٔ طبقاتی به صورت نامحقانه کنار گذاشته شوند. از طرف دیگر باید درنظر داشت، که اصطلاح " سیاسی" به امور مربوط به مجلس و احزاب منحصر نمی گردد. درکی از نوع درک زدانُف و مائو از اصطلاح " سیاسی" درک درستی از دولت و رابطهٔ بین اجزاء مختلف آن، شامل مجلس، را دشوار می سازد.

زدانُف و مائو مبارزهٔ سیاسی و مبارزهٔ طبقاتی را با هم مخلوط می کنند. مبارزهٔ طبقاتی در سراسر جامعهٔ سرمایه داری با وسایل و اسلوب های گوناگون جریان دارد. به طوری که در قبل ذکر شد، مارکس جامعه را به سه طبقه منقسم می سازد، که با هم کار می کنند: اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیک. مبارزهٔ سیاسی، یعنی مبارزهٔ طبقاتی با وسایل سیاسی برعلیه دولت، در طبقهٔ سیاسی روی می دهد، مبارزهٔ اقتصادی در طبقهٔ اقتصادی و مبارزهٔ ایدئولوژیک در طبقهٔ ایدئولوژیک. در عمل، اشکال گوناگون مبارزه اغلب درهم بافته می شوند.

استنباطی از نوع استنباط زدانُف و مائو از مبارزهٔ سیاسی و مبارزهٔ طبقاتی مطالبهٔ موضع گیری سیاسی در یک رُمان را بی معنا می سازد، چرا که رُمان با وسایل ادبی ویژهٔ خود، مثلاً هجو یا فاصله گیری طنزآمیز از طبقهٔ سرمایه دار و دولت، در مبارزهٔ ایدئولوژیک شرکت می کند.ادبیات تحت هر شرائطی باید به صورت *ادبی*، هم به مثابهٔ شناخت و هم سلاح و یک جزء در نفس خود معتبر از واقعیت اجتماعی مورد ارزیابی قرار گیرد، به این دلیل که ادبیات یک نوع شناخت ویژه ارائه می کند، با وسایل خود عمل می نماید، و دارای یک وضعیت مشخص در جامعه است. تا جایی که به جنبهٔ شناختی ادبیات مربوط می گردد، اثر ادبی هر قدر باشمول و ژرف واقعیت اجتماعی را با شکل دهی انسان ها به صورتی زنده توصیف کند، مرغوبیت اثر همان قدر بالا خواهد بود. به این ترتیب *درجهٔ شناخت* یک ملاک مهم ارزیابی می باشد.

شناخت ادبی ژرف و شکل دهی روان شناختی جامعه ازجمله مستلزم آنست، که جامعه نه به صورت ساکن، بلکه متحرک، درحال تکامل به توصیف درآید. بنابراین برخلاف استنباط طبیعت گرایی، صرفاً بازتابی عکسیِ(عکس برداری شدهٔ) واقعیت بی فایده است. نویسنده در اثر ادبی باید به *گزینش* از میان انبوه تودهٔ ماده و جزئیات بی شمار واقعیت به پردازد، و گزینش صلاحیت دارانه مقتضی گذاشته شدن سنگینی بر مهم ترین نیروهای هادی در تکامل جامعه است. این نکته را لنین در مقالهٔ " لو تولستوی آینهٔ انقلاب روسیه"، به طوری که قبلاً خواندیم، به این صورت بیان می کند، که " اگر سر و کار ما با یک هنرمند *واقعاً بزرگ* باشد، پس او در آثارش باید حداقل بعضی از وجوه *خصلت انقلاب* را منعکس سازد."

در تناسب با شکلی که ادبیات جامعه را در خود بازتاب می کند، درمورد ادبیات ارزیابی و موضع گیری می شود. لوکاچ دو شکل موضع گیری تشخیص می دهد، و آن ها را به ترتیب *گرایش* و *طرف گیری* می نامد. او گرایش را نوعی موضع گیری درک می کند، مبنی بر این که نویسندهٔ خلاق موضعش را اعلان می نماید، یا آن را بر پدیده های روبنایی می سازد. ادبیات حقیقتاً طرف گیر، برعکس، به ژرفا متوجه است، به این معنا که آن بر درک گرایشات تعیین کنندهٔ تکامل بنا می شود، و این گرایشات در آن به جای *اعلان*، به صورت روان شناختی شکل داده می شود.

تفاوت گذاری لوکاچ بین گرایش و طرف گیری مشابه تقسیم اصطلاح گرایش به دو جزء به وسیلهٔ انگلس است. لازمهٔ گرایش به مفهوم خوب یا طرف گیرانه به نظر انگلس منشأ گیری آن از نفس وضعیت و کُنشگری می باشد. انگلس تا جایی می رود، که در نامهٔ پیش گفته اش به هارکنس می نویسد: " هر قدر تصورات نویسنده پنهان باشد، همان قدر به حال اثر بهتر است. واقع گرایی منظور من حتی به رغم تصورات نویسنده می تواند آشکار گردد."

در اثر ادبی جوانب مهم جامعه با اشخاص زنده، در رابطهٔ بین انسان ها و طبیعت، در وقایع، کُنش ها، اندیشه ها و احساسات به بیان درمی آیند. نمونهٔ ادبیات اینست، که مسائل جامعه به صورت روان-شناختی، زنده توصیف گردند، برخلاف مثلاً علوم اجتماعی، که در آن ها مسائل *مشابه* به شکل اصطلاحی بازتابی و مورد بررسی قرار می گیرند.

ادبیات توانا به بازتابی دقیق جامعه نیست. سعی در این جهت، ازجمله به وسیلهٔ طبیعت گرایان، عاقبتی جز انباشته شدن تحمل ناپذیر انبوهی جزئیات نامنسجم در ادبیات ندارد. ادبیات باید از میان انبوه مادهٔ دادهٔ جامعه به گزینش به پردازد. حال سئوال اینست، که آیا ادبیات چگونه این گزینش را به عمل می آورد؟

نمونهٔ ادبیات اینست، که روابط جامعه به صورتی روان شناختی با انسان های زنده و وقایع شکل داده شود، که این ها *نمایندگان* روابط جامعه باشند. یک شخص در اثر ادبی را با چند وجه فشرده می توان ترکیب نمود، مثلاً پیکار طبقهٔ کارگر و وضعیت اجتماعی، به طوری که آن شخص نمایندهٔ کامل طبقهٔ کارگر جلوه کند. همزمان جوانبی از مبارزهٔ طبقاتی را به صورتی می توان کنار هم قرار داد، که نمایندهٔ همهٔ جوانب مبارزه باشد.

ادبیات واقعیت اجتماعی را به یک شکل *فشرده‌ی* ویژه در خود بازمی تابد، و به خود منتقل می سازد. به این نحو اثر ادبی توصیف به شدت متمرکز و جدی، جدی تر از آن که در زندگی روزمره ای واقعیت تجربه می شود، است. دقیقاً این جدی بودن ویژه، که از گزینش مهم ترین وجوه تکامل جامعه و بازتابی-شان به شکل فشرده ناشی می شود، به ادبیات قوهٔ هنایش شناختی ویژه اش را می بخشد.

شناخت فقط عقلانی نیست. ادبیات کُنشگری ها، اندیشه ها و احساسات انسان را به صورت روان-شناختی بازتاب می کند، و شناخت در ادبیات از طریق *تجربه*، که خِرَد و حس و کل فهرست استعداد و فهم انسان در آن ضبط می شود، حاصل می گردد.

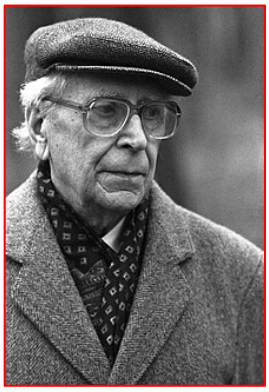
اگر بنا باشد اشخاص و وقایع در اثر ادبی مسائل اجتماعی مهم مطرح را نشان دهند و بیان کنند، پس گزینش تصادفی آن ها بی فایده خواهد بود. آن ها باید *نمونه* باشند. به قول انگلس اثر واقع گرایانه باید اشخاص را تحت شرائط نمونه بازتابد. تنها با نمایش اشخاص تحت شرائط نمونه نمونگی اشخاص امکان بروز در واژه و عمل را می یابد.

اشخاص نمونه یکسان با انسان های *متوسط* نیستند. اشخاص در حالتی نمونه می گردند، که *یک یا چند وجه شان* برگزیده و تنظیم شود. اگر نویسنده ای مایل به روایت دربارهٔ یک کارگر انقلابی باشد، معمولاً با توصیف کارگر به صورت رهبر مبارزه در محل کارش بیش از توصیف او به صورت پدر خانواده یا ورزشکار توانایی هنایش بر خواننده اش را خواهد داشت. بنابراین همین وجه شخصیت او برجسته گردانده می شود، و وجوه دیگرش تحت الشعاع آن قرار داد ه می شوند، و وضعیت ها و وقایعی که بناست او در آن ها قرار داده شود، با نظر به استعداد وی برای تحقق دقیقاً این وجه برجسته برگزیده می-شوند.

وقتی می گوییم، که ادبیات اشخاص نمونه را توصیف می کند، بدین معنا نیست، که آن اشخاص مجرد باشند، برعکس، از یک طرف نویسنده باید توجه داشته باشد، که اشخاص به الگوها، بریده شده بر اساس یک عقیدهٔ لازم الشرح تبدیل نگردند. از طرف دیگر اشخاص نه حتی باید تصادفی و ناتوان از نمودن وجه مهم شان باشند.

اصطلاح نوع شامل اینست، که نوع ها در آن واحد انسان های زنده هستند، و روابط اجتماعی مهم را بیان می کنند. آن ها باید با وجوه فردی ای تصریح شوند، که دقیقاً نمونهٔ انسان بی همتاست، و همزمان به صورتی *عمومی شده*، که هر وجه فردی هم چنین مناسب انکشاف روابط جامعه باشد.

لیخاچف



لوناچارسکی

مشابه این در خصوص روابط نمونهٔ منظور انگلس نیز صدق می کند. در تشریح، *عمومی* و *ویژه* باید تشکیل یک کلیت را دهند، به گونه ای که وقایع ویژه و انسجام شان امکان بصیرت در گرایشات تکامل عمومی جامعه را در اختیار خوانندگان نهد. واقعیت دهی و عمومی سازی در ادبیات دو طرف یک قضیه اند.

لوکاچ به تشریح باشمول و منسجم این اصطلاحات پرداخته است. او استنباطش را بر درک وحدت *وجود* و *پدیده* در جامعه و تکامل تاریخی آن مبتنی می سازد. در این اصطلاحات با رنگ آرمان گرایی فلسفی(ایده آلیسم) واقعیت اجتماعی مرکب است از یک وحدت تقسیم ناپذیر وقایع و قوانین ملزوم، و ادبیات برای تشریح صلاحیت دارانه ناگزیر از شمول بر یک دیالکتیک واحد بین عمومی و ویژه، عمومی و واقعی، نمونه و فرد می باشد.

چگونگی شکل یابی دقیق تر این دیالکتیک در ادبیات بسته به آنست، که با کدام نوع ادبی اشتغال داشته باشند، زیرا انواع گوناگون هر یک واقعیت را به شکل ویژهٔ شان در چارچوب شکل عمومی تر کل ادبیات بازتابی می کنند.

به نظر لوکاچ رُمان و درام جامعه را در *کلیت* آن تشریح و نمایش می دهند. مورد ویژهٔ *رُمان* اینست، که آن به شکل دهی روان شناختی کلیت جامعه با وقایع و اشخاص متنوع و بسیار می پردازد. اما *درام* ناگزیر از اشتغال با وقایع و اشخاص کم تری است، و لذا کلیت در درام بیش از رُمان برطبق قاعده توصیف می شود.

نه نوول و نه شعر جامعه را در کلیت آن بازتابی و به گونهٔ روان شناختی شکل نمی دهند، بلکه تنها یک جنبهٔ واحد آن را. برای *نوول* مانند رُمان و درام مهم معرفی دنیای برونی و فقط اندیشه ها و احساسات به بیان درآمده در عمل می باشد. برخلاف نوول و رُمان و درام، *شعر* مبین دنیای درونی انسان است.

هر چند تشخیصات لوکاچ از انواع ادبی – به استثناء نوع رُمان - بسیار طرح وارانه و بیان اصول کلی است، و به رغم این که کاملاً رضایت بخش نیست، با این حال لوکاچ نخستین کسی است، که طرح یک *نظریهٔ مارکسیستیِ انواع* مبتنی بر اشکال متفاوت بازتابی انواع متفاوت را ریخته است.

مسئلهٔ انواع ادبی ما را به بحث منازعه انگیز *شکل* و *محتوی* سوق می دهد.

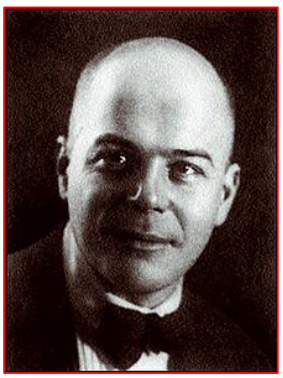
پیش از وارد شدن به این بحث مناسب می دانیم تعریف اساسی دمیتری لیخاچف(Dmitrij Likhacev) (۹۹- ۱۹۰۶) از شکل و محتوی در مقالهٔ او با عنوان " اصل تاریخ گرایی در مطالعهٔ شکل و محتوای اثر زیبایی شناختی" را ذکر کنیم: " چیزی اشتباه تر از این استنباط اشاعه داده شده نیست، که شکل یک نوع " جلد" محتوی است، که آن " لباس" اثر است. شکل اثر نظر هم به بیرون اثر و هم به درون اثر دارد.

آن هم قیافهٔ اثر را می سازد، و هم محتوایش را با دنیای بیرون مرتبط می کند. یک اثر در نفس خود و برای خود وجود ندارد. آن یک نوع سازمانده محیط بیرون، تمرکز " خطوط نیرو"های مختلفی است."[۲۷]

همهٔ مارکسیست ها توافق دارند، که محتوی نسبت به شکل اولی است، و شکل باید در تناسب با محتوی باشد. اما موضوع اصلی در این بحث چگونگی تعریف شکل و محتوی می باشد.

از یک طرف به نقطه نظرات خودکار از جمله نزد آناتولی لوناچارسکی(Anatolij Lunacharskij) (۱۹۳۳- ۱۸۷۵) برخورد می کنیم، مبنی بر این که فقط *یک شکل عالی مشخص* مناسب یک محتوای مشخص است، و مهم یافتن آن شکل می باشد."[۲۸] ایراد وارد به چنین نقطه نظرات خودکار از جمله این که محتوی می تواند به قالب چند شکل منتقل گردد، بسته به این که نویسنده مایل به بیان چه چیزی باشد. لوکاچ در رابطه با این موضوع در مقاله اش تحت عنوان " فرق بین حماسه و درام" می- نویسد: " شکل هنری هرگز تصویری ساده، خودکار از زندگی در جامعه نیست. با وجود این که آن مسلماً به صورت بازتاب گرایشات زندگی در جامعه پدید می آید، اما در این چارچوب دارای قوهٔ محرک خود، سمت خود می باشد، که یا به حقیقت منتهی می گردد، یا از آن دور می شود."

اسکلوفسکی



از طرف دیگر نمی توان فکر کرد، که شکل به طور کامل وابسته به محتوایی که آن را به قالب درمی آورد، باشد، و بنابراین جا دارد تمایلات فکری ملهم از شکل گرایی، که شکل را معین کنندهٔ محتوی می داند، یا این نظر که آزمایشات با شکل ادبی به خودی خود راه بر شناخت نو را هموار می سازد، رد شوند. شکل تا درجه ای محتوی را تغییر می دهد، ولی محتوی تا درجهٔ عالی تری شکل را تعیین می- کند. لذا، رابطهٔ بین محتوی و شکل *دیالکتیکی* با تسلط محتوی است. در رابطه با شکل گرایی، برشت ضمن یادداشت هایش دربارهٔ واقع گرایی و شکل گرایی حتی مبارزه علیه شکل گرایی را ضروری می- داند: " مبارزه علیه شکل گرایی در ادبیات حائز اهمیت بسزایی است، آن به هیچ وجه فقط مربوط به یک " مرحله" نمی گردد. علیه آن باید تمام کمال مبارزه شود، بدین معنا که نه صرفاً " رسمی"، اما به این جهت که ادبیات توانایی کارکرد اجتماعی اش را داشته باشد." و تروتسکی در مقاله اش زیر عنوان "مکتب فرمالیسم و مارکسیسم" ضمن بحثی انتقادی حول نظریات شکل گرایانه ازجمله نزد ویکتور اسکلوفسکی(Viktor Sklovskij)(۱۹۸۴- ۱۸۹۳)، یک نظریه پرداز آینده گرایی(فوتوریسم)، به تفاوت های فکری شکل گرایان و مارکسیست ها در حوزهٔ ادبیات و هنر می پردازد.

شکل ادبی دارای یک استقلال نسبی است. اما آن در عین تکاملِ بخشاً مستقلانهٔ خود، پیوسته با هنایش پذیری از عوامل اجتماعی روبه رو است، و آن به صورت یک مجموعهٔ قواعد و قراردادها وجود دارد، که به مرور زمان نمونهٔ شکل ادبی گردیده است.

وقتی که نویسنده ای مثلاً مایل به نگارش یک رُمان باشد، شکل رُمان به صورت یک قرارداد در اختیار اوست، و وی باید درمورد آن تصمیم به گیرد؛ یا از آن تبعیت نماید، یا تماماً و یا بخشاً آن را برای تکامل شکل رُمان کنار به گذارد. شکل به صورت عمومی وجود ندارد، آن *تاریخاً مشروط* است. رُمان در ارتباط با پیدایش و تکامل سرمایه داری پدید آمده، و رشد یافته است.

شکل را مجموعهٔ قواعد و قراردادها تعریف کردیم. فاما منظور از محتوی در این جا *وقایع و اشخاص، کُنش ها، اندیشه ها و احساسات موصوف* است. مسلماً بعضی وقایع را می توان به شکل رُمان بهتر از اشکال ادبی دیگر توصیف کرد، به عبارت دیگر رُمان را ترجیح داد. از این لحاظ محتوی نسبت به شکل اولی می گردد، و از این لحاظ محتوی باید مناسب با شکل باشد، ولی باید تأکید کرد، که این جا رابطه ای متقابل وجود دارد، و یک محتوای واحد می تواند به چند شکل گوناگون بازتابی شود.

یک سوء تفاهم مکرر ناشی از اختلاط شکل و *قواعد انتقال*، یعنی قواعد معتبر برای بازتابی جامعه در ادبیات وجود داشته و دارد. این قواعد به طوری به صورت دستورات عمل می کنند، که انحراف از آن ها – مثلاً وقتی که نویسنده قواعد مربوط به نمونه، شکل دهی روان شناختی یا طرف گیری را از نظر دور به دارد – می تواند به حال ادبیات زیان بخش باشد. برعکس، اشکال را می توان ازکار درآورد، یا تکمیل کرد، و یا تغییر داد، بدون آن که این امر زیانی به ادبیات به رساند.

ولیکن اشکال معینی – ازجمله رُمان ذهنی، که در آن اندیشه ها جدا و بدون ارتباط با واقعیت اجتماعی، که تعیین کننده و سازندهٔ رُمان است، به بیان درمی آیند – حامل *برآیندهای ایدئولوژیک* هستند، و به این سبب باید از آن اشکال به صورت نامناسب برای دادن شناخت صلاحیت دارانه از جامعه صرف نظر گردد. اشکال دیگری، برعکس، می توانند مناسب باشند، ولی بی آن که ضمانتی برای خلق ادبیات خوب با آن ها وجود داشته باشد.

شکل نه حتی باید با *فن* مخلوط شود، زیرا شکل دارای مفاهیم ذهنی و ایدئولوژیک است، ولی این درمورد فن صدق نمی کند. پیروزی های فنی در ادبیات، به طوری که بنیامین کوشیده اثبات کند، اغلب مرتبط با تکامل نیروهای مولد است، و می توانند به اشکال گوناگون مورد استفاده قرار گیرند. به عنوان مثال می توان فن " جریان آگاهی"(stream of consciousness) را ذکر کرد، که به نویسندهٔ رُمان اجازهٔ بیان مؤثر اندیشه ها و احساسات یک شخص خیالی را می دهد. اگر فن " جریان آگاهی" به صورت جزیی از توصیف یک شخص خیالی به کار برده شود، آن در بازتابی صلاحیت دارانهٔ واقعیت انسان و جامعه سهیم خواهد بود. درحالی که اگر این فن به جهت نشان دادن این به کار رود، که دنیای درونی فرد نیروی هادی تعیین کننده یا شاید حتی تنها نیروی هادی است، آن گاه شناخت واقعی مسدود خواهد شد، نه به وسیلهٔ فن، بلکه در اثر آن صورتی که فن به کار برده می شود.

مسئلهٔ شکل و فن، که یکی از منازعه انگیزترین مسائل در دانش ادبیات مارکسیستی است، فقط عنصری از بحث *واقع گرایی* برضد *تجددخواهی* را تشکیل داده است. و این بحث در دههٔ ۳۰ با آغاز شدن بحث اکسپرسیونیسم با لوکاچ، بلوش و برشت به عنوان برجسته ترین شرکت کنندگان در آن جریان یافته است.

برای شرح مختصر واقع گرایی در ادبیات ابتداء تأکید این نکته لازم است، که آن اثر ادبی ای واقع گرایانه است، که دارای شناخت از جوانب مهم جامعه و تکاملش از طریق توصیف زندهٔ انسان ها و وقایع باشد، آن ها را به شکل روان شناختی بازتابی کند. آثار واقع گرایانه واقعیت را برطبق اصول و قوانین ملزومی بازتابی می نمایند، که خاص ادبیات خوب است.

بعضی اشکال ادبی باوجود مجاز ساختن بیان واقع گرایانه، به خودی خود پذرفتار حقیقتاً واقع گرایانه از آب درآمدن ادبیات نیستند. اشکال ادبی دیگری، یعنی آن هایی که شناخت صلاحیت دارانه را سد می کنند، قادر به ترتیب دادن واقعیت به شکل واقع گرایانه نیستند. ولی حتی در این رابطه تمییز فن از شکل لازم است.

هر نوع فن را نه می توان واقع گرایانه دانست و نه غیرواقع گرایانه. مهم چگونگی *کاربری* فن است. فن " جریان آگاهی" را می توان هم به صورت واقع گرایانه و هم خلاف آن به کاربرد، بی آن که واقع گرایی به صورت سبک ادبی به هیچ وجه جزء فن به کار برده شده باشد.

ظاهراً لوکاچ – به ویژه نه در دههٔ ۳۰ ، که بخش اعظم آثارش به آن متعلق است – نیز این تفاوت را درنظر نگرفته است، و بنابراین در استنباط او از واقع گرایی – که به اشکال گوناگون به وسیلهٔ آبوش و دیگران ادامه داده شده – نه فقط اشکال ادبی معینی وارد نمی شوند، بلکه هم چنین استنباط او متمایل به نادیده گرفتن بعضی انواع فن، از آن جمله " جریان آگاهی" می باشد.

برشت محقانه به لوکاچ به سبب بنای اندیشهٔ واقع گرایی او بر یک شکل *واحد*، یعنی رُمان بورژوایِ تاکنونی، محض نمونه آن گونه که بالزاک شکل داده، حمله می کند. برشت نظریهٔ واقع گرایی لوکاچ را شکل گرایانه می خواند. حتی بازنگری بعدین لوکاچ بر نقطه نظراتش از درستی انتقاد برشت از او نمی-کاهد. برشت در یادداشت هایش دربارهٔ واقع گرایی و شکل گرایی[۲۹] می نویسد: " نویسندهٔ واقع گرا از هر

نظر واقع گرایی را مدّ نظر می گیرد: با نظر به خوانندگانش، با نظر به شکل نویسندگی اش(خویشتن)، با نظر به ماده اش. او وضعیت اجتماعی خوانندگانش، تعلق طبقاتی شان، رویکردشان به هنر و هدف آنی شان را ملاحظه می کند. او به صورت انتقادی به بررسی تعلق طبقاتی خود می پردازد. او ماده اش را با تأمل فراهم می آورد، و از آن به دقت انتقاد می کند. او خوانندگانش را از واقعیت شان به واقعیت خود منتقل نمی سازد. (...) او هنر را به مثابهٔ یک عمل توأم با اندیشهٔ(پراکسیس) انسانی با وجوه ویژهٔ تاریخ خود برمی رسد، مع هذا عملی وابسته به اشکال دیگر عمل."

بوگذائف

استنباط فشردهٔ لوکاچ از واقع گرایی در یک نظر ساده و مختصرشده بر اکسپرسیونیسم به بیان درمی آید، که آن را به صورت سبکی منتقل کنندهٔ ذهنیت به ساخت اثر و هموار سازندهٔ راه بر فاشیسم به انتقاد می کشد. لوکاچ بدون تردید درمورد بخش بزرگی از ادبیاتی که به عنوان " اکسپرسیونیسم" مشخص می گردد، محق است، ولی نه درمورد کل آن.

بلوش اکسپرسیونیسم را یک اعتراضِ ازلحاظ ذهنی روشن، ولی ازلحاظ عینی ناروشن به سرمایه داری و روابط اجتماعی حاکم ملاحظه می کند. ولیکن او نیز اشتباه لوکاچ را مرتکب می شود: ملاحظهٔ اکسپرسیونیسم به صورت یک جریان واحد، که در حقیقت تمایلات فکری گوناگون مهمی را در خود می گنجاند، که هر *کدام فن اکسپرسیونیستی را به شکل خود به کار می برند*.

در مقابل استنباط فشردهٔ لوکاچ از " واقع گرایی"، مارکسیست های دیگری چون گارائودی به طرزی به اندیشهٔ واقع گرایی برخورد می-کنند، که این اندیشه را مطلقاً غیرقابل استفاده می نماید! در واکنش به لوکاچ و شاید به ویژه به نسخهٔ اندیشهٔ واقع گرایی در شوروی (پیشین) و جمهوری دموکراتیک آلمان (پیشین) مثلاً به تعبیر زدانُف یا آبوش، گارائودی نوعی واقع گرایی به پیش می کشد، که شروط واقع گرایی: شناخت صلاحیت دارانه و بازتابی و غیره را نادیده می گیرد.

برشت تمرکز را بر *خلاقیت های فنی نو* می گذارد، و این را جزء مهم واقع گرایی می سازد. او به طور مجرد می گوید که هر زمان نو مناسب با فنی نو است، و ما بنابراین نمی توانیم رُمان های بالزاکی به نویسیم. شکل رُمان بالزاک اختیار شدنی نیست، اما بعضی از اجزاء فن او را می توان به صورت تکمیل شده، احتمالاً به همراه عناصری از یک فن نو ادامه داد.

به مسئلهٔ *ادامه یا گسستگی از میراث و سنت ادبی* نزدیک شده ایم.

در این رابطه باید گفت، که ادبیات سوسیالیستی یا پرولتاریایی نه باید به طور کامل از ادبیات بورژوایی به گسلد، برخلاف آن چه آلکساندر آلکساندروویچ بوگذائف (Aleksander Aleksandrovic Bogdanov)(۱۹۲۸- ۱۸۷۳)، رهبر جنبش فرهنگ پرولتاریایی(= پرولت کولت)[۳۰] می اندیشد، و نه این که به نحو غیرانتقادی آن را ادامه دهد. لنین تأکید می کند، که بهترین عناصر ادبیات بورژوایی باید ادامه و تکامل داده شود، همزمان با گسستگی از بقیهٔ جوانب آن.

تروتسکی خاصه به فن اشاره دارد. او براینست، که چون فن از سوی طبقه معین نمی شود، طبقهٔ کارگر می تواند پیروزی های فنی نویسندهٔ بورژوایی را تکامل بخشد. هر طبقهٔ نوین بر دوش طبقهٔ پیشین سوار می شود، ولی ادامه *دیالکتیکی* است، زیرا ادبیات طبقهٔ نوین از میراث هم می گسلد و هم ادامه اش می دهد، بدین معنی که بهترین عناصر میراث را در خود می گنجاند، و عناصر عقب مانده را حذف می کند. تروتسکی در مقالهٔ " مکتب فرمالیسم و مارکسیسم" می نویسد: " مشاجرات " هنر خالص" و هنر طرف گیرانه(تِندِنسی) بین لیبرال ها و " پوپولیست ها " جریان یافته بود. آن ها به کار ما نمی آیند. دیالکتیک ماتریالیستی برفراز اینست؛ از نقطه نظر جریان تاریخی عینی هنر همواره خادم اجتماع و تاریخاً دارای کیفیت مفیدیت بوده است. آن وزن ضرور واژه برای حالات تیره و مِه آلود را

می یابد، اندیشه و احساس را به هم نزدیک تر می سازد، یا در تباین با هم قرار می دهد، تجربهٔ معنوی فرد و جامعه را پرمایه می سازد. احساس را ظرافت می بخشد، انعطاف پذیراتر می کند. حجم اندیشه را با تجربهٔ اندوخته از قبل و نه از طریق اسلوب شخصی وسعت می دهد، فرد را، گروه اجتماعی را، طبقه و ملت را فرهیخته می کند."

بازگردیم به اصطلاح واقع گرایی. واقع گرایی فراتر از ادبیات می رود، و هر شناختی – از نوع ادبی، هنری، علمی یا فلسفی – را که در تناسب با شرائط اجتماعی است، مشخص می نماید، و به درستی بیان می کند. برشت با درک صحیح از واقع گرایی باشمول می گوید، که واقع گرا در هنر هم چنین باید واقع گرا در *بیرون* از هنر باشد. از این لحاظ مارکسیسم، یا درست تر ماتریالیسم تاریخی، یگانه نظریهٔ واقع گرایانه دربارهٔ جامعه در کلیت آنست. واقع گرایی نه یک کمیّت مطلق است و نه نیاز به کمیّت مطلق بودن دارد. آن در درجات مختلف یافت می شود، توأماً در ادبیات، که در آن ندرتاً به طور کامل تجربه می-شود، اما اغلب قطعه قطعه و منقسم. همان گونه که دانشمندِ از حیث سیاسی واپس گرا در دانش خود می-تواند به طور خود *به خود واقع گرایانه* بر اساس ماتریالیسم دیالکتیکی کار کند، همان گونه نیز نویسندهٔ واپس گرا(بالزاک) می تواند در هنرش به طور خود به خود واقع گرایانه کار کند، و به این وسیله مورد پذیرش فراگیر قرار گیرد.

بسیاری نویسندهٔ منتقد از جامعهٔ سرمایه داری از استعداد اشتغال ژرف با مسائل مهمی برخوردارند. آن ها اغلب به صورت *واقع گرایان انتقادی* در مباینت با *واقع گرایان سوسیالیستی* مشخص می شوند. تفاوت تعیین کننده بین واقع گرایی انتقادی و واقع گرایی سوسیالیستی اینست، که واقع گرایی انتقادی با وجود توانایی توصیف تکامل جامعه، فاقد *دورنمای* سوسیالیسم می باشد.

واقع گرایی در نکات مهمی با *تجددخواهی* متفاوت است. از آن جا که اصطلاح تجددخواهی تنویر نشده است، جهت پرهیز از اشتباه مشابه اشتباه لوکاچ درمورد اکسپرسیونیسم لازم به ذکر است، که منظور از آن *جریان اصلی* در تجددخواهی، اجزاء غیرواقع گرایانه می باشد.

یک تجددخواهی *مستعار* وجود دارد، که با نمادها و استعاره هایش به بیرون از جهان مادی یا استدراک اشاره دارد.

یک تجددخواهی *ذهنی* یافت می شود، که آگاهی و دنیای درونی انسان را به صورت تنها دنیای واقعی یا تعیین کننده نسبت به دنیای برونی معرفی می کند.

بعضی از تجددخواهان در برابر سبک واقع گرایی ذهنی واکنش نشان می دهند. از بین اینان کسانی نمایندگان شکلی از تجددخواهی *موافق با اصول طبیعی* هستند، که به موضوعات می چسبند، آن ها را سطحی توصیف می نمایند، و کنار هم در آثارشان انباشته می کنند، بدون آن که ارتباط شان، قوانین ملزوم و گرایشات تکامل را درک کنند. آنان قربانیان یک *عینیت* تندروانه، که مطلقاً به نقش فاعل بی-توجه است، می باشند.

تجددخواهان دیگری با تمرکز غیرآرمان گرایانهٔ فلسفی بر آزمایشات شکل التجاء می جویند. این نوع تجددخواهی *آزمایش کننده‌ی* شکل براینست، که کار با شکل یا واژه به صورت ماده موجد شکل شناخت نویی است، یا این که آزمایشات دارای کارکرد مستقل اند. به نظر اینان طبیعتاً شکل نسبت به محتوی مقدم است. بنابراین اینان تابع نوعی *شکل گرایی* می باشند.

این سمت های تجددخواهی می توانند در بعضی آثار درهم بافته شده باشند. وجه مشخصهٔ آن ها این است، که هر کدام به صورتی *از یک شناخت و شکل دهی روان شناختی صحیح جامعهٔ سرمایه داری در ادبیات ممانعت می کنند*.

تا این جا اندیشهٔ مان را بر کارکرد شناختی ادبیات متمرکز کرده ایم، و وضعیت مستقل ادبیات و جنبهٔ هنایشی آن در زمینه قرار گرفته است. این به معنای وجود تضادی در رابطه با آن چه در پیش دربارهٔ دیالکتیک ادبیات/ جامعه گفته شده، نمی باشد، چرا که ادبیات *دقیقاً از طریق شناخت*(یا کمبود شناخت)ی که به خواننده می دهد، *عمل می کند، و هنایش می بخشد*.

برای مارکسیست ها شناخت به خودی خود بسنده نیست. شناخت باید به عمل درآورده شود. شناخت ویژهٔ ادبیات نیز باید *راهنمای عمل* باشد.

کارکرد و هنایش ادبیات در جامعه از سوی بسیاری، حتی بعضی از مارکسیست ها نادیده گرفته می-شود. درزمرهٔ اینان گلدمان است، که صرفاً با ریشهٔ ادبیات در جامعه اشتغال دارد، و لذا نمایندهٔ یک نوع دانش ادبیات مارکسیستی مقطوع العضو می باشد.

دیگرانی از قبیل لوکاچ و بلوش مسئلهٔ کارکرد ادبیات در جامعه را چندان حساس در نظر نمی-گیرند. هر دو اینان نظر می دهند، که ادبیات از طریق شناخت عمل می کند، بدون این که بیندیشند چنین چیزی چگونه روی می دهد. در نظر لوکاچ و بلوش خواننده دریافت کنندهٔ گُنش پذیر(پاسیو) است. لوکاچ مستقیماً یک اصطلاح پاک سازی احساسی(ادراکی)(katharsis) را به کار می برد، و هنر را وسیلهٔ تلذذ و همزمان اغناء شخصیت در چارچوب تجارب دریافت کننده ملاحظه می کند.

برشت با چنین طرز برخورد گُنش پذیری به شدت مخالف است، و می کوشد تا راه را از ادبیات به یک عمل گُنش گرا(آکتیو) حتی الامکان کوتاه و مستقیم سازد. و این کوششی است که می توان مائو و بنیامین را هر یک به شکل خود به آن ملحق کرد. هدف ادبیات، از این منظر، باید مستقیماً طبقهٔ کارگر (تا جایی که به مائو مربوط می شود، توده ها)، برآورندهٔ نیازهای آن طبقه و یاور آن در مبارزهٔ طبقاتی باشد. برشت آثار واقع گرایانه را *آثار مبارز* تعریف می کند.

مروری کوتاه بر طرز برخورد دانش ادبیات مارکسیستی به یک رشته مسائل مهم ادبی نشان می-دهد، که در چارچوب مارکسیسم راه حل های متفاوتی برای مسائل وجود دارند. دانش ادبیات مارکسیستی شامل جزئیات چندی است، که تحدید شان در رابطه با هم مشکل می باشد.

تفاوت ها اغلب ناشی از استنباط های متفاوت از مارکسیسم به صورت یک کلیت است، اما این به کنار، مشخصهٔ دانش ادبیات مارکسیستی اینست، که آن در چارچوب *ماتریالیسم تاریخی* حرکت می کند، و با اصطلاحاتی از قبیل پایه و روبنا، مبارزهٔ طبقاتی، ایدئولوژی و غیره اشتغال دارد.

پانوشت ها

[1] Karl Marx / Friedrich Engels: Grundrisse kritik der politischen ökonomie, **Werke**, bd.13, s.8-9, Berlin, 1961.

[2] Georgij Plekhanov: **Kunst und Literatur**, Berlin, 1955.

[3] Lucien Goldmann: **Pour une sociologie du roman**, Paris, 1964.

[4] Ernst Bloch: **Literarische Aufsätze**, **Gesamtausgabe**, bd.9, Frankfurt, 1965.

[5] Ernst Fischer: **Dichtung und Deutung. Beiträge zur Literaturbetrachtung**, Wien, 1953.

[۶] نوشته شده در ۱۸۵۷. چاپ شده برای نخستین بار در کتاب **Grundrisse der kritik der politischen ökonomie**(**طرح انتقاد از اقتصاد سیاسی**). این جا برگردانده شده به فارسی از

Karl Marx / Friedrich Engels: **Über Kunst und Literatur**, bd.1, s.123-25, Frankfurt, Wien, 1968.

[۷] منظور مارکس از " تولید هنر به این صورت" شرائط هنر تحت شکل تولید سرمایه داری است، که در آن هنر – در تضاد با جامعهٔ برده داری یونان – از طریق کار دستمزدی به وجود می آید، و در بازار معامله می شود.

[8] Alexander Abusch: Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Beitrage zur Literaturgeschichte 1921 bis 1966, **Schriften**,II, Berlin, Weimar, 1967.

[9] Roger Garandy: **D'un réalisme sans rivages**, Paris, 1963.

[۱۰] مقایسه شود با منابع زیر:

Grundlagen der marxistische- leninistische philosophie,(ed. E.W. Konstantinow), Berlin, 1971.

V.G. Afanasjev: **Om principperne for kendskab til filosofien**, København, 1972.

[۱۱] شالودهٔ سرمایه داری انحصاری دولتی، که عملاً دولت را به کارفرمای طبقهٔ کارگر تبدیل می ساخت، با " سیاست اقتصادی نوین"(نپ)(Novaja Ekonomičeskaja Politika(NEP))، سیاستی که در مارس ۱۹۲۱ در دهمین کنگرهٔ **حزب کمونیست شوروی (بلشویک)** به تصویب رسیده، به اجراء درآمد، ریخته شد، و در دورهٔ زمام داری جوزف استالین(Josef Stalin)(۱۹۵۳- ۱۸۷۹) نهادینه گردید.

[۱۲] درزمرهٔ منابع قابل توصیهٔ شامل واکاوی و انتقاد از جامعهٔ طبقاتی شوروی پیشین هستند:

Charles Bettelheim: **Socialism och ekonomisk planering**, Mölndal,1971.

Antonio Carlo: **Politische und ökonomische Struktur der USSR (1917 – 1975). Diktatur des Proletariats oder bürokratischer Kollektivismus**, Berlin, 1972.

Rita di Leo: **Die Arbeiter und des Sowjetische System. Die Entwieklung von Klassenstrukturen und Klassenherrschaft in der UdSSR**, München, 1973.

[13] Walter Benjamin: **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**, Frankfurt, 1963.
[14] Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst, 1-2, **Gesammelte Werke**, bd.18-19, Frankfurt, 1967.
[15] Leon Trotsky: **Literature and Revolution**, Michigan, 1966.
[16] Karl Marx / Friedrich Engels, **Werke**, bd.37, s.44, Berlin, 1957.
[17] Antonio Gramsci: Socialism and Culture, **Selections from Political Writings 1910- 1920**, London, 1977.
[۱۸] وی.آی. لنین: **ماتریالیسم و امپیریوکریتیسیسم**، مسکو، ۱۹۰۹.
[۱۹] مقالهٔ " لو تولستوی آینهٔ انقلاب روسیه" نخستین بار در نشریهٔ **Proletari(پرولتار)**، ش۳۵، سپتامبر ۱۹۰۸ به چاپ رسیده، و جزء منبع زیر است:
V.I. Lenin, **Collected Works**, vol.15, 4.edi., Moscow, 1982.
[20] Karl Kosík: **Dialectics of the Concrete**, Dordrecht, 1976.
[۲۱] پاول ان. مدودف: **اسلوب رسمی در دانش ادبیّات**، مسکو، ۱۹۲۸.
[22] Pierre Macherey: **Pour une Théorie de la Produktion littéraire**, Paris, 1966.
[۲۳] سخنرانی مائو دربارهٔ ادبیات و هنر در میدان ینان(Yenan) در ۱۹۴۲.
[24] Moissej Kagan: **Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik**, Berlin, 1969.
[25] Georg Lukács: Probleme des Realismus, 1, **Werke**, bd.4, Neuwied und Berlin, 1971.
Georg Lukács: Probleme der Ästhetik, **Werke**, bd.10, Neuwied und Berlin, 1969.
Georg Lukács: **Kunst og Kapitalisme**, København, 1970.
[26] W.I. Lenin: **Über Kultur und Kunst**. Eine Samlung ausgewählter Aufsätze und Reden, Berlin, 1960.
[27] Dmitrij Lichatschow: **Nach dem Formalismus. Aufsätze zur russischen Literatur**, München, 1968.
[۲۸] منابع قابل رجوع برای استنباط لوناچارسکی از جوانب مختلف ادبیات و هنر مارکسیستی و رویکرد او در بحث فرهنگ پرولتاریایی – بورژوایی در جریان مبارزهٔ فرهنگی در دههٔ ۲۰ در شوروی:
Anatoly Lunacharsky: **On Itirature and art**, Moscow, 1965.
A. Lunatscharski: **Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse**, Frankfurt, 1971.
Anatoli Lunatscharski: **Die Revolution und die Kunst**. Essays. Reden, Notitzen, Dresden, 1962.
[۲۹] این یادداشت ها را برشت در رابطه با بحث در دههٔ ۳۰ حول استنباط از واقع گرایی، که در نشریات ادبی مهاجران یا تبعیدیان آلمانی، **Internationale Literatur(ادبیّات بین المللی)** و **Das Wort(حرف)**(برشت " اسماً " جزو هیئت تحریریهٔ این اخیرالذکر بود)، جریان داشت، نوشته است. بحث مذکور زاییدهٔ مقاله ای از لوکاچ در **ادبیّات بین المللی**(۱۹۳۴، دفتر اول) بود. نویسندگان و نظریه پردازان زیادی در بحث وارد شدند؛ بحثی که تدریجاً با چنان مشاجرهٔ قلمی ای به پیش برده شد، که برشت در ۱۹۳۸ خود را مجبور از ترک آن دید، زیرا بحث خطر ایجاد تفرقه در جبههٔ مشترک ضدفاشیستی را دربر داشت.
[۳۰] برای مطالعهٔ این جنبش می توانید رجوع کنید به بررسی سه بخشی " سیاست فرهنگی در شوروی پیشین از انقلاب اکتبر تا استواری سانترالیزاسیون " از توفان آراز در تارنمای **هفته**، سال یازدهم، مارس ۲۰۱۷، آوریل ۲۰۱۷ و آوریل ۲۰۱۷.