ایبسن و مسئله‌ی زوال ایدئولوژی

از **گئورگ لوکاچ**

ترجمه: معراج هزاره

اطمینان از به تصویر کشیدن و نمایش دادن- و انعطاف‌پذیر بودنی که لزوماً با آن مرتبط است - در نتیجه ذهنیت‌گرایی و نسبی‌گرایی دوره زوال از بین رفته است. اینجاست که نبرد جسورانه، اما به دور از موفقیت بزرگ‌ترین رئالیست‌ها در برابر شرایط نامطلوب ایدئولوژیک عصر زوال خود را نشان می‌دهد. این نبرد بسیار پیچیده است، اما با تحلیل آن می‌توان به دیدگاهی درست و نه صرفاً شماتیک از رابطه بین جهان‌بینی و تولید ادبی دست یافت و احتمالات و خطرات «پیروزی رئالیسم» را در عصر زوال به شیوه ای ملموس‌تر از آنچه تاکنون ارائه کرده‌ایم ببینیم.

در اینجا می‌توانیم هنریک ایبسن که مطمئناً یک نویسنده بزرگ است را مثال بزنیم. او در نمایشنامه «اردک وحشی[1]» که خود آن را رویکردی تازه در کارش می‌دانست، به آستانه کمدی باشکوه و مثال زدنی خودویرانگری آرمان‌های بورژوایی و افشای سازوکار ریاکاری و خودفریبی در جامعه سرمایه‌داری رو به زوال دست یافت. در پایان نمایش، گفتگوی مهمی بین نمایندگان دو دیدگاه متضاد در جریان است: گرگرز ورله[2]، دن کیشوت[3] آرمان‌های سنتی بورژوازی(خواسته‌های آرمانی) و رلینگ[4] بدبین، که از ریاکاری و خودفریبی به عنوان یک ضرورت حیاتی برای مردم دفاع می‌کند. رلینگ در این گفت‌وگو به این نکته اشاره می‌کند که به مولویک[5]، دانشجوی الهیاتِ منحط گفته بود که او «شیطانی» است:

گرگرز: پس او شیطانی نیست؟

---

[1] The Wild Duck
[2] Gregers Werle
[3] Don Quixote
[4] Relling
[5] Molvik

رلینگ: اصلاً یعنی‌چه که یک نفر شیطانی باشد؟ این فقط یک تکه مزخرف بود که من به او گفتم تا بتواند زندگی‌اش را ادامه دهد. اگر این کار را نکرده بودم، موجود ساده‌دل بیچاره سال‌ها پیش زیر بار حقارت و ناامیدی خود فرو ریخته بود...

رلینگ: آقای ورل جوان، از آن کلمه عجیب و غریب "ایده‌آل‌ها" استفاده نکنید؛ تا جایی که من به خاطر دارم، ما یک کلمه نسبتاً خوب در زبان مادری خودمان برای آن داریم: "دروغ".

گرگرز: منظور شما این است که این دو مورد به هم مرتبط هستند؟

رلینگ: بله. مثل حصبه و تب حصبه.

گرگرز: دکتر رلینگ، من تا زمانی که هیالمار را از چنگال شما نجات ندهم تسلیم نخواهم شد.

رلینگ: پس وای به حال او. دروغ نجات دهنده را از یک مرد معمولی بگیرید تا شادی و خوشبختی را نیز از او گرفته باشید.

[ایبسن، سه نمایشنامه، ترجمه یونا الیس-فرمور، هارموندزورث، 1950، ص 243-4.]

این یک افشاگری جسورانه و عمیق از کینه‌توزی سرمایه‌داری در جنبه‌های مختلف آن است. (و چه تعداد از نویسندگان مدرن «شیطانی» ما که از حقیقت بدبینانه‌ای که رلینگ در اینجا می‌گوید شگفت‌زده نشده‌ایم!). اگر این امکان برای ایبسن وجود داشت که استدلال خود را چه از نظر هنری و چه از نظر جهان‌بینی تا پایان منطقی خود دنبال کند، می‌توانست بزرگترین نمایشنامه‌نویس زمان خود و جانشین شایسته‌ای برای نویسندگان کلاسیک درام کمیک باشد. پس مانع چیست؟ قبل از «اردک وحشی»، ایبسن شدیداً ریاکاری جامعه بورژوایی را تازیانه زده بود و بارها و بارها اشاره کرده بود که آرمان‌های اعلام شده طبقه بورژوازی در حال رشد اکنون به دروغ‌های ریاکارانه تبدیل شده است و دیگر هیچ وجه اشتراکی با عملکرد بورژوایی ندارد. او بر این اساس تعارضات غم‌انگیزی را که از برخورد ایده‌آل و واقعیت به وجود آمده بود به تصویر کشید. اگرچه این پرسمان برای افشای عمیق‌ترین تضادهای جامعه بورژوایی تا حدی ناکارآمد است، اما تضادهای غم‌انگیز و غیرقابل حل عشق، ازدواج و خانواده در

جامعه بورژوایی در آثار او به ویژه در «خانه عروسک[1]» و «ارواح[2]» ظاهر می‌شود. عملکرد ادبی ایبسن در اینجا فراتر از جهان‌بینی او و سؤالاتی است که این موضوع برای او ایجاد می‌کند. اگر نورا[3] و خانم آلوینگ[4] ایده‌آل‌های خود را جدی و حتی غم‌انگیز بدانند، همین نکته در نگاه خود ایبسن به محور درگیری‌های تراژیک تبدیل می‌شود؛ در تصویر واقعی او، این جدیت اخلاقی صرفاً فرصت و محرک است. این زنان چنان نشاط و قوام اخلاقی دارند که اعمالشان پوسته خانواده بورژوایی را می‌شکند و ریاکاری عمیق و فرسوده آن را آشکار می‌کند و تضادهای اجتماعی و انسانی آن را به طرز غم‌انگیزی نمایان می‌کند. در اینجا ایبسن واقعیت را گسترده‌تر و عینی‌تر از آنچه که جهان‌بینی خودش نشان می‌دهد، به تصویر می‌کشد.

در «اردک وحشی»، ایبسن در آستانه یک دن کیشوت مدرن و بورژوا-عامی ایستاده است. گرگرز ورله بااعتقاد و ناامیدی آرمان‌های دوره قهرمانانه توسعه بورژوایی که در بحبوحه کینه‌توزی سرمایه‌داری گرفتار شده است را نمایندگی می‌کند، همانطور که دن کیشوت با افتخار و ناامیدانه آرمان‌های شوالیه‌گری که در طول ظهور جامعه بورژوایی در حال کمرنگ شدن بودند را نمایندگی می‌کرد. این «خواسته‌های ایده‌آل» ایبسن که متوجه خرده بورژواهای منحط جامعه سرمایه‌داری است عمیقا به همان اندازه‌ی آرمان‌های شوالیه‌ای دون کیشوت در زمان خود مضحک به نظر می‌رسند. در مورد ایبسن، این مسخره بودن بیش از پیش تشدید می‌شود و به یک کمدی واقعاً عالی تبدیل می‌شود. آنچه گرگرز از ازدواج واقعی می‌خواهد، یعنی صراحت و صداقت بی‌رحمانه، توسط پدرش، یک سرمایه‌دار فریبکار پیر، که رابطه‌اش را با او به همین دلیل قطع کرده بود، و توسط خانم سوربی[5] هوس‌باز و زیرک، تحقق می‌یابد. «خواسته ایده‌آل» و صداقت متقابل به عنوان پایه و اساس ازدواج، به طور بدبینانه‌ای توسط این دو فریبکار حیله‌گر به عنوان اساس ادامه مسالمت‌آمیز زندگی سابق آنها محقق می‌شود. بنابراین، آرمان‌های قدیمی نه تنها به دلیل ناتوانی در تحقق آنها با تحریف افراد منحط به دروغ و ریا تحقیر می‌شوند، بلکه ایبسن همچنین نشان می‌دهد که چگونه سرمایه‌داران بزرگ بدبین می‌توانند از این آرمان‌ها برای اهداف وحشیانه و خودخواهانه خود سوء استفاده کنند. در این دنیای بدبینی و ریاکاری،

[1] A Doll's House
[2] Ghosts
[3] Nora
[4] Mrs. Alving
[5] Mrs. Sorby

ایـده آلیسـم بـورژوایی بـه همـان شـیوه تراژیـک-کمیـک نـابود می‌شـود کـه آرمان‌هـای شـوالیه‌گری در ماجراهـای تراژیـک-کمیـک شـوالیه چهـره غمگـین. ایبسـن بـه نوشـتن یـک کمـدی بـزرگ در زمـان خـود بسیار نزدیک بود.

و با ایـن حـال، او هرچنـد نزدیـک، نتوانسـت بـه ایـن مهـم دسـت یابـد. همـانطور کـه مـارکس در مـورد کـارکرد تاریخی کمدی بزرگ گفت:

«خـدایان یونـان کـه قـبلاً در پرومتئـوس مقیـد آیسـخولوس بـه طـرز غم‌انگیـزی مجـروح شـده بودنـد، مجبـور شدند در دیالوگ‌هـای لوسـیان بـه مرگـی کمیـک بمیرنـد. چـرا ایـن دوره از تـاریخ؟ بـه طـوری کـه بشـریت بایـد با شادی از گذشته خود جدا شود.»

[ادای دین به نقد فلسفه حقوق هگل. معرفی'. مجموعه آثار، جلد. 3، ص. 179]

این وظیفه تاریخی کمدی‌های فالستاف[1] و ازدواج فیگارو[2] بود.

ایـن جـدایی شـاد از گذشـته چیـزی اسـت کـه ایبسـن نتوانسـت بـه آن دسـت یابـد. ایـن مسـئله در نمایشـنامه‌ی «اردک وحشـی» نیـز بـه چشـم می‌خـورد. شخصـیت گرگـرز ورلـه نـه کمـدی دلربـا و نـه اشـرافیت فوق‌العـاده دن کیشـوت را دارد. و دلیـل ایـن امـر ایـن اسـت کـه سـروانتس هـم آگـاه بـود کـه آرمان‌هـای قهرمـانش بـه تـاریخ پیوسته و هـم در غبـار آن حلـول کـرده اسـت و هـم بـه همـان انـدازه از پـاکی انسـانی، صـداقت ذهنـی و قهرمـانی دن کیشـوت آگـاه بـود. او هـر دو جنبـه را بـه درسـتی تشـخیص داد و آنهـا را نیـز بـه درسـتی ارزیـابی کـرد. از سـوی دیگـر، ایبسـن، علیـرغم انتقـادات عمیـق و افشـاگرانه خـود، بـه شـدت بـا مفـاد اعلامیـه‌های گرگـرز ورلـه وجـه مشـترک دارد. او نـه تنهـا بـه دنبـال نجـات خلـوص ذهنـی و صـداقت ورلـه اسـت، بلکـه بـه دنبـال محتـوای تلاش‌هـای او نیـز می‌باشـد. در اینجـا مـوقعیتی کـه خـود ایبسـن خلـق می‌کنـد باعـث ایجـاد وحشـتناک‌ترین تضـادهای دیـالکتیکی و همچنـین عـالی‌ترین موقعیت‌هـای کمیـک می‌شـود. امـا او نمی‌توانـد بـه طـور کلـی از این‌هـا در نمایشـنامه‌ی خـود اسـتفاده کنـد، زیـرا قهرمـان خـود را بـه اشـتباه ارزیـابی می‌کنـد، تـا حـدی او را دسـت بـالا می‌گیـرد و گـاهی تـا حـدی او را دسـت کـم می‌گیـرد، در موقعیت‌هـایی دیگـر او را فراتـر از شایستگی‌های واقعی خود قرار می‌دهد و گاه تا حدی به ناحق او را تحقیر نیز می‌کند.

[1] Falstaff comedies
[2] The Marriage of Figaro

ایبسن در ادامه کارش، پس از محو شدن آرمان‌هایش(آرمان‌هایی که اردک وحشی، علی‌رغم اشتباهاتش، هنوز به‌طور عینی ارائه می‌کند)، متعاقباً به دنبال خلق قهرمانانی بود که خواسته‌های گرگرز ورله را برآورده می‌کردند و در عین حال مستعد انتقاد رلینگ نیز نیستند. به این ترتیب او گرفتار یک اشرافیت کاذب شد. او به دنبال خلق مردی بود که بالاتر از حد متوسط باشد، مردی که از تضادهای قدیمی- در نزدیک ترین ارتباط با ناتوانی‌اش در نقد محتوا و موقعیت واقعی تاریخی آرمان‌های گرگرز ورله - فراتر می‌رود. با این حال او مجبور شد این انسان جدید را در قالب متریال قدیمی، صرفاً با تعالی و تشدید مصنوعی به تصویر بکشد.

ایبسن به مراتب نویسنده‌ای واقع‌گراتر و بی‌باک‌تر از آن بود که نتواند آرمان‌هایی که در قهرمان‌های جدیدش، در روزمر[1]، هدا گابلر[2] و سولنس[3]، بد منفور و حتی مضحک به نظر می‌رسیدند را درک کند و یا به تصویر بکشد. اما او با وجود این خود را مجبور می‌کند تا آنها را به عنوان قهرمانان غم‌انگیزی معرفی کند که از سطح متوسط بالاتر می‌روند. تقسیم استانداردهای انسانی آشکار در «اردک وحشی» بر این اساس به طور مداوم تشدید می‌شود. این شخصیت‌ها هنوز هم توسط نویسنده‌شان به شدت کمتر و یا بیش از حد مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. این کنار هم قرار گرفتن نامشخص و ناواضح قضاوت‌های متقابل انحصاری، ایبسن را مجبور می‌کند تا شخصیت‌هایی خلق کند که دائماً روی نوک پا می‌ایستند تا بلندتر از آنچه هستند به نظر برسند. شخصیت‌هایی که «اشرافیت تراژیک» آن‌ها به طور مصنوعی و غیرارگانیک با استفاده از ابزارهای نمادین به سمت بالا کشیده شده است. حتی در حالی که قد و قامت آن‌ها به طرز دردناکی توسط خودشان زیاد شده و از همین رو هرگز قانع کننده نیست، پیوسته مورد تمسخر تلخ خود نویسنده قرار می‌گیرند.

پس تصادفی نیست که توسل عمدی ایبسن به نمادگرایی دقیقاً در «اردک وحشی» آغاز می‌شود. این نمادگرایی وسیله‌ای هنری برای آشتی دادن حداقل ظاهری چیزی است که در واقع آشتی ناپذیر است. برای پنهان کردن مصنوعی تناقضی که در زندگی حل نشده و دچار سوء تفاهم شده است و به شکلی تحریف شده درک می‌شود و باز هم به تحریف‌شده‌ترین شکل ممکن بازتولید می‌شود. دقیقاً در مورد رئالیست بزرگی مانند ایبسن، می‌توان دید که چگونه نمادگرایی نتوانست بر تضادهای هنری موجود در

[1] Rosmer
[2] Hedda Gabler
[3] Solness

تلاش‌های رئالیستی اواخر قرن نوزدهم غلبه کند و در واقع بیان ادبی این واقعیت بود که این نویسندگان قادر به پرداختن به این تضادها از نظر انسانی، ایدئولوژیک یا هنری نبودند. آنها به نمادگرایی گریختند و در آن تباه شدند. زیرا نمادگرایی به هیچ وجه راه حلی برای این تضادهای رئالیسم ارائه نمی‌دهد، بلکه برعکس به معنای تداوم این تضادها در سطح هنری پایین‌تری است که هنوز از درک واقعیت فاصله دارد.

گذار تراژیک ایبسن، از رئالیسمی که با عناصر ناتورالیستی ترکیب شده است، به تهی بودن متناقض نمادگرایی، برای بررسی حاضر ما فوق‌العاده آموزنده است. زیرا نشان می‌دهد که چقدر این فرآیندها اساساً ماهیت هنری دارند. آنها در واقع نشان دهنده بحران‌هایی در جهان‌بینی نویسندگان مربوطه هستند. بیان ادبی این بحران‌های معطوف به جهان‌بینی دقیقاً به معنی از دست دادن معیاری برای نمایش انسان‌ها، اعمال و سرنوشت آنها، آنچه این انسان‌ها از نظر اجتماعی و اخلاقی نمایندگی می‌کنند، سرنوشت آنها در واقعیت، زندگی اجتماعی، و شکل واقعی روابط آنها با افراد دیگر است.

در مورد ایبسن، ما همچنان شاهد جدیت غم‌انگیز این بحران هستیم. نه صرفاً به دلیل استعداد عالی و صداقت ادبی او، بلکه به دلیل اهمیت عینی اجتماعی-تاریخی مشکلاتی که با آنها دست و پنجه نرم می‌کرد و به شکلی غم‌انگیز و بحرانی نتوانست بر آنها غلبه کند. با توسعه بیشتر ادبیات دوران زوال، شخصیت خرده بورژوای دیوانه بیش از پیش به منصه ظهور می‌رسد، و کینه ورزی او را به قهرمانی عجیب و غریب و منزوی تبدیل می‌کند، و در برابر هر خرافه مدرن از یک سرنوشت تراژیک «کیهانی» تسلیم می‌شود.

هیچ‌کس نباید فکر کند که ما در اینجا اغراق می‌کنیم. البته اگر بخواهیم این تحول درام پس از ایبسن را با جزئیات تحلیل کنیم، محتوای آن از چارچوب مقاله حاضر فراتر خواهد رفت. بنابراین ما فقط یک مثال مشخص می‌آوریم. ما به خوبی می‌دانیم که چگونه در دهه‌های قبل از جنگ، آگوست استریندبرگ[1] نقش اصلی را به عنوان نمایشنامه‌نویس ایفا کرد و از بسیاری جهات بسیار بالاتر از ایبسن قرار داشت. کارهای بعدی او برای ظهور و توسعه نمادگرایی به عنوان یک جنبش نمایشی و همچنین برای رشد بیشتر آن به اکسپرسیونیسم بسیار مهم بود.

[1] August Strindberg

به همت روبرت سپانیان