گئورگ لوکاچ

پژوهشی در رئالیسم اروپایی

ترجمهٔ اکبر افسری

گئورک (گئورگی) لوکاچ (۱۸۸۵ ـ ۱۹۷۱)، فیلسوف و منتقد ادبی مجارستانی در سالهای ۱۹۴۵ ـ ۱۹۵۶ به تدریس زیبایی شناسی و فلسفهٔ فرهنگ در دانشگاه بوداپست اشتغال داشت. تحصیلات عالی او، علاوه بر دانشگاه بوداپست، در دانشگاه برلن زیر نظر استادانی چون ماکس وبر و گئورک زیمل بود.

لوکاچ که از نظریه پردازان ادبی و فرهنگی کمونیسم و نهضت چپ بود، قبل از تجاوز ارتش شوروی به مجارستان در ۱۹۵۶، از رهبران سازمان استقلال طلب پتوفی به شمار می‌رفت و در دولت کوتاه ایمره‌ناگی، که با تجاوز ارتش سرخ درهم شکسته شد، وزارت فرهنگ را بر عهده داشت.

پس از شکست انقلاب مجارستان و اعدام ایمره‌ناگی، لوکاچ به رومانی تبعید شد، اما در ۱۹۵۷ اجازه یافت که به مجارستان

بازگردد و بازنشسته شد. پس از آن همهٔ اوقات خود را صرف نوشتن و بخصوص اثری عظیم در زیبایی شناسی کرد.

لوکاچ، علاوه بر حوزه‌های زیبایی شناسی و نقد ادبی، در تحلیل اجتماعی و تاریخی نیز زبردست بود و تاریخ و آگاهی طبقاتی او معمولاً به عنوان متن کلاسیک مارکسیسم غربی در برابر مارکسیسم جزم گرای شوروی محسوب می‌شود.

پژوهشی در رئالیسم اروپایی از اهم آثار گئورک لوکاچ به شمار می‌رود و امیدواریم انتشار متن کامل آن به زبان فارسی در «مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو» برای علاقه‌مندان به زیبایی شناسی، فلسفهٔ فرهنگ، و نقد ادبی سودمند افتد.

در صفحات نخست کتاب حاضر، لوکاچ و آثار او به تفصیل معرفی و تحلیل شده است.

بها: ۳۸۵ تومان

پژوهشی در رئالیسم اروپایی

«مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو» نوشته‌های تحلیلی را در حوزهٔ تفکر و نظریه‌پردازی، عمدتاً در رشته‌های سه گانهٔ علوم اجتماعی، نقد هنری و ادبی، و روانشناسی در برمی‌گیرد. آثاری در این مجموعه منتشر می‌شود که در مسیر پیدایش و بالندگی اندیشه‌ها از پیچ و خم مباحثات و مناقشات له‌وعلیه و برخوردهای صرف مرامی و سیاسی در گذشته و کمابیش به مرتبهٔ اعتبار و منزلت کتابهای «کلاسیک» رسیده باشند، یا جریانهای اصلی تفکر و نظریه‌پردازی را تشریح کنند.

اندیشه‌های عصر نو

گئورگ لوکاچ

پژوهشی در رئالیسم اروپایی

ترجمهٔ اکبر افسری

تهران ۱۳۷۳

This is a Persian translation of
STUDIES IN EUROPEAN REALISM
Written by Georg Lukács
Published by the MERLIN Press, London, 1972

Tehran 1993

انتشارات علمی و فرهنگی (انتشارات آموزش و انقلاب اسلامی)

نام کتاب	پژوهشی در رئالیسم اروپایی
نویسنده	گئورگ لوکاچ
مترجم	اکبر افسری
ویراستار	سیروس پرهام
چاپ اول	۱۳۷۳
تیراژ	۵۰۰۰ نسخه
لیتوگرافی	نقره آبی
چاپ‌وصحافی	انتشارات علمی و فرهنگی

حق چاپ محفوظ است

دفتر مرکزی و فروشگاه شماره ۱: تهران، خیابان افریقا، چهار راه شهید حقانی (جهان‌کودک)، کوچهٔ کمان، شمارهٔ ۴؛ کدپستی: ۱۵۱۷۸؛ صندوق پستی: ۳۶۶ ـ ۱۵۱۷۵
تلفن: ۷۰ ـ ۶۸۴۵۶۹؛ فاکس: ۶۸۴۵۷۲
فروشگاه شماره ۲: خیابان انقلاب جنب دبیرخانه دانشگاه تهران
فروشگاه شماره ۳: خیابان انقلاب، مقابل درب اصلی دانشگاه تهران ؛ تلفن: ۶۴۰۰۸۷۶
فروشگاه شماره ۴: خیابان جمهوری، نبش خیابان شیخ هادی؛ تلفن: ۶۷۴۳۰۰

توضیح ناشر

هدف از انتشار «مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو»، آشنا ساختن فارسی‌زبانان با جریانهای عمدهٔ تفکر و نظریه‌پردازی در یکی از دوره‌های پر اهمیت تاریخ اندیشهٔ بشری، یعنی از نیمه‌های سدهٔ نوزدهم تا نیمه‌های قرن حاضر میلادی است. در این دوره، تحول اندیشه و دگرگونی روش تحقیق و تتبع، دامنهٔ گسترده و گاه دورانسازی داشت.

تأکید این مجموعه بر نوشته‌های تحلیلی در حوزهٔ اندیشه‌های نو و افکار جدید است و عمدتاً رشته‌های سه‌گانهٔ علوم اجتماعی، نقد هنری و ادبی، و روانشناسی را در بر می‌گیرد. آثاری در این مجموعه منتشر می‌شود که در مسیر پیدایش و بالندگی اندیشه‌ها، از پیچ و خم مباحثات و مناقشات له و علیه و برخوردهای صرف مرامی و سیاسی در گذشته کمابیش به مرتبهٔ اعتبار و منزلت کتابهای «کلاسیک» رسیده باشند، یا جریانهای اصلی تفکر و نظریه‌پردازی را تشریح کنند.

شرکت انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی امیدوار است این مجموعه مورد استقبال صاحب نظران قرار گیرد و برای علاقمندان سودمند افتد و با همکاری خود ما را در غنی ساختن هرچه بیشتر آن یاری دهند. تا همین جا هم مدیون دوستان عزیز و گرانمایه‌ای هستیم که همکاری نظری و عملی خود را از ما دریغ نداشته‌اند و نام آنها را بتدریج بر کتابهای مجموعه مشاهده خواهید کرد. در اینجا لازم می‌داند از آقای دکتر سیروس پرهام که دبیری و سرپرستی این مجموعه را

تقلیل کرده‌اند، و نیز از کلیهٔ همکاران عزیز بخشهای فرهنگی و تولید و اداری و مالی سازمان که در تمامی مراحل کار مشارکت ارزنده داشته‌اند و دارند صمیمانه سپاسگزاری کند و موفقیت هرچه بیشتر آنها را در ادامهٔ خدمات ارزنده فرهنگی خود آرزو نماید؛ از خدا جوییم توفیق عمل.

فهرست مطالب

توضیح ناشر پنج

پیشگفتار دبیر مجموعه نه

سخنی کوتاه در شرح حال و تطور اندیشهٔ گئورگ لوکاچ (۱۸۸۵ـ۱۹۷۱) سیزده

پیشگفتار نویسنده ۱

فصل اوّل:

دهقانان ۲۵

فصل دوّم:

آرزوهای بربادرفته ۵۷

فصل سوّم:

بالزاک واستاندال ۸۱

فصل چهارم:

صدمین سالگرد زولا ۱۰۷

فصل پنجم:

اهمیت جهانی نقد ادبی دموکراتیک روسی ۱۲۱

فصل ششم:

تولستوی و تحول رئالیسم ۱۵۵

فصل هفتم:

کمدی انسانی روسیهٔ پیش از انقلاب ۲۴۹

فصل هشتم:

لئو تولستوی و ادبیات اروپای غربی ۲۹۳

فصل نهم:

رهایی‌بخش ۳۲۱

پیشگفتار دبیر مجموعه

گئورگ لوکاچ را بزرگترین نقدپرداز مکتب مارکسیسم و «از معدود فیلسوفانی» شناخته‌اند که نهضت مارکسیسم پدیدار کرده است (نگاه کنید به متن کتاب). در دورانی که بسیاری از نظریه‌ها و اصول و تحلیلهای مارکسیستی بی‌اعتبار شده و بسیاری دستخوش تزلزل گشته، ترجمه و انتشار این اثر لوکاچ در سرآغاز کتابهای رشتهٔ نقد ادبی از «مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو»، به یقین و بحق، برای عده‌ای از خوانندگان مایهٔ استفهام و حیرت است. خاصه آنکه در «پژوهشی در رئالیسم اروپایی» جای جای سخن از شعارگونه‌هایی به میان می‌آید چون «فرهنگ پرولتاریایی»، «انسانگرایی پرولتاریایی»، و «رهبری طبقهٔ کارگر» که امروز نه همان اعتبار علمی، نه همان کارایی سیاسی ـ مرامی، که حتی خاصیت شعاری و کاربرد تبلیغاتی خود را نیز از دست‌داده است.

توجیه و تحلیل این بظاهر «نابهنگامی» و «ناهمزمانی» از چند جهت ممکن می‌شود: از دیدگاه روش و ساختار و هدف «مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو»، به اعتبار شخصیت ادبی و فلسفی و جایگاه لوکاچ در قلمرو نقد ادبی و، بیش از همه، به لحاظ اهمیت و ارزشمندی محتوای کتاب.

معیار اصلی سنجش و گزینش آثاری که در مسیر پیدایی و بالندگی «اندیشه‌های عصر نو» پیدا شده، چنانکه در سرلوحهٔ این مجموعه آمده، جز آن نیست که هر اثر، فرایندی از «جریانهای اصلی تفکر و نظریه‌پردازی» زمان خود را نمودار سازد و پس از گذشتن از «پیچ‌وخم مباحثات و مناقشات له و علیه و برخوردهای مرامی و سیاسی» به مرتبه‌ای از «اعتبار و منزلت کلاسیک» رسیده باشد.

کتابهایی که براساس این معیار نخستین برگزیده و ترجمه و منتشر می‌شود، ناگزیر بایستی

تمامی هویت فرهنگی خود را نگاه دارد و به هیچ ملاحظه در محتوای آنها دست برده نشود. کمترین انحراف از این مسیر، «مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو» را از رسیدن به مقصود باز می‌دارد.

تأثیر پردامنه، و گاه عمیق و ماندگار، مارکسیسم بر اندیشه‌پردازی دورانی که از اواخر سدهٔ نوزدهم تا چند دهه پس از جنگ جهانی دوم بر دوام ماند و پرورده شدن عده‌ای زیاد از متفکران و نویسندگان و هنرمندان عصر ما در فضای گستردهٔ این «انقلاب فکری»، آشکارتر از آن است که نیازمند شرح و بسط باشد. کتاب حاضر از معدود آثاری است که چگونگی کاربرد و کارایی و تطور اصول مارکسیسم را در تجزیه و تحلیل آثار هنری و ادبی، به بهترین و کارامدترین صورت ممکن، نشان می‌دهد. چنین کتابی نمی‌تواند، به هیچ عذر و بهانه، از فهرست کتابهای «اندیشه‌های عصر نو» (و فراتر از آن از فهرست انتشارات یک جامعهٔ با فرهنگ) حذف شود.

و اما شخص لوکاچ یکی از بزرگترین متفکران و نقدپردازان دوران ماست («بزرگترین منتقد معاصر» از نظر توماس مان) که مکتب نقد تحلیلی او براندیشهٔ روشنفکران شرق و غرب اثری دامن‌گستر و پایدار داشته و، با وجود همهٔ کژاندیشیها، منزلت جهانی و کلاسیک یافته است. لوکاچ از کسانی است که روش نقد ادبی را از بنیاد متحول ساخته و نوشته‌هایش در عالم نقد و سخن سنجی همواره خواندنی و آموختنی بوده است و امروز همانقدر اهمیت دارد که در دوران روایی و رونق مارکسیسم داشت، و سالهای سال همچنان بهره‌مند از این منزلت بلند خواهد ماند. مقاله‌ای که در ابتدای کتاب از «دایرةالمعارف فلسفه» ترجمه و چاپ شده گواه این سخن است و خاصه واپسین عبارت آن که «سهم عظیم» لوکاچ را «در تفکر معاصر» آشکار می‌سازد.

«پژوهشی در رئالیسم اروپایی» در بردارندهٔ توانایی شگرف، اغلب کم نظیر، و گهگاه بی‌مانند لوکاچ است در شکافتن و نمایان ساختن سرشت قهرمانان رمان‌نویسان بلند پایه‌ای چون بالزاک و استاندال و زولا و تولستوی. در چشم‌انداز این توانایی، همهٔ بخشهای کتاب خواندنی است و به یاد سپردنی. اما گاه به جایی می‌رسیم (چون فصل تولستوی) چندان بلند، چندان دست نیافتنی، که در نوشته‌های نقد تحلیلی معاصر نظایر آن را آسان نتوان یافت. همچنانکه اهمیت و اعتبار فصلی که در چگونگی نفوذ ادبیات بیگانه در دیگر سرزمینها آمده (فصل هشتم) واضح است و از هر دیدگاهی که بنگریم آن را سنجیده و پرمایه و دلچسب می‌یابیم.

شیوه‌ای که لوکاچ در آشکار داشتن پیوندهای درونی و پیچیدهٔ رمانهای بزرگ سدهٔ نوزدهم به کار آورده و روش تحلیلی او در شناساندن جایگاه راستین نویسندگان این رمانها، در دوران خود آنان و در پهنهٔ ادبیات جهانی، همه طرفه و تر و تازه است و سنجیده و استوار و منطق

پسند. خوانندهٔ این کتاب هر چقدر «سیاست گریز» و هرچقدر ضد مارکسیست باشد، مشکل بتواند منکر شود وسعت و دقت پرتوافکنی لوکاچ را بر جریانهای پهناوری که در ژرفای ضمیر هر نویسنده و در بطن و لابه‌لای سطور هر اثر ادبی نهفته است.

بیشترین خوانندگان کتاب انصاف خواهند داد که عظمت گئورگ لوکاچ در آن است که نظریه‌های سیاسی و مسلکی کمترین اثری در توانایی و استواری نقادی ادبی و هنری وی نداشته و اگر چیزی بر آن نیفزوده باشد بی‌گمان ذره‌ای از این توانایی و استواری نکاسته است.

سیروس پرهام
تهران، مردادماه ۱۳۷۲

سخنی کوتاه در شرح حال و تطور اندیشهٔ گئورگ لوکاچ (۱۸۸۵ـ۱۹۷۱)[۱]

گئورگ، یا گئورگی، لوکاچ، فیلسوف مارکسیست و منتقد ادبی مجارستانی، استاد زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ فرهنگ در دانشگاه بوداپست (۱۹۴۵ تا ۱۹۵۶)، در سال ۱۸۸۵ میلادی در خانواده‌ای ثروتمند و ممتاز به جهان چشم گشود (او پیش از آنکه کمونیست شود آثار خود را با نام خانوادگی «فون لوکاچ» منتشر می‌کرد). لوکاچ درجهٔ دکترای خود را در فلسفه به سال ۱۹۰۰ از دانشگاه بوداپست دریافت کرد و سپس مطالعات خود را در دانشگاه برلین، زیر نظر گئورگ زیمل[۲]، فیلسوف، و دانشگاه هایدلبرگ، به راهنمایی ماکس وبر[۳] جامعه‌شناس، ادامه داد. در دسامبر ۱۹۱۸، که به حزب کمونیست مجارستان پیوست، از آنجا که یکی از مهمترین منتقدان ادبی اروپا محسوب می‌شد، در دولت بلاکان[۴] (مارس ـ اگوست ۱۹۱۹) سمت کمیسر خلق در امور آموزش و پرورش به وی سپرده شد. پس از سقوط دولت مستعجل کان، لوکاچ در وین پناه گرفت و سردبیر نشریه‌ای به نام کمونیسموس[۵] شد و، با همکاری کان (تبعیدی در مسکو)، جهت رهبری نهضت زیرزمینی مجارستان به مبارزه پرداخت. در سال ۱۹۲۳ مجموعه مقالات

---

۱) این مقاله ترجمه‌ای است از مقاله‌ای به همین نام در دایرةالمعارف فلسفه، با مشخصات زیر:

The Encyclopedia of Philosophy, Paul Edwards, Editor in Chief, Macmillan Publishing co. Inc. & the Free Press, New York, reprint edition, 1972.

2) Georg Simel 3) Max Weber 4) Béla Kun

5) *Kommunismus*

او-«تاریخ و آگاهی طبقاتی»[6] ـ که در برلین انتشار یافت به نفع کان و، در نتیجه، «انحرافی» شناخته شد. لوکاچ از کمیتهٔ مرکزی حزب‌کمونیست و از سردبیری «کمونیسموس» (پس از آنکه مقاله‌ای در «انتقاد از خود» به چاپ رساند) برکنار شد. به دنبال روی کار آمدن هیتلر، لوکاچ به روسیه پناه برد و، پس از انتقاد از خود گسترده‌تری، در سالهای ۱۹۳۳ـ۱۹۴۴، در مؤسسهٔ فرهنگستان علوم اتحاد شوروی به کار پرداخت. با بازگشت به مجارستان، به عضویت پارلمان درآمد و استاد زیبایی‌شناسی دانشگاه شد. در سال ۱۹۵۶ لوکاچ از رهبران گروه پتوفی[7] بود (سازمانی که در قیام علیه تجاوز شوروی به مجارستان نقشی برعهده داشت) و در دولت کوتاه مدت ایمرناگی[8] وزیر فرهنگ شد. پس از شکست انقلاب مجارستان و اعدام ایمرناگی، لوکاچ به رومانی تبعید شد، اما در سال ۱۹۵۷ اجازه یافت که به مجارستان بازگردد و بازنشسته شود. از آن پس همّ خود را مصروف اثری عظیم در زیبایی‌شناسی کرد، که فقط یک جلد آن به زبان مجارستانی منتشر شد. لوکاچ در سال ۱۹۷۱ دیده از جهان فرو بست.

زیبایی‌شناسی و نقد لوکاچ. شهرت لوکاچ، به عنوان یکی از معدود فیلسوفانی که نهضت مارکسیسم پدید آورده، بر اثری استوار است که خود وی اندکی پس از انتشار آن را مردود دانست ـ «تاریخ و آگاهی طبقاتی »،تمامی آثار بعدی او ـ در حدود سی کتاب و صدها مقاله ـ اهتمامی است که مکتب زیبایی‌شناسی مارکسیستی خاصی را پی‌افکند که زیر لوای رئالیسم سوسیالیستی در انتقاد از هنر نوگرا، شکل‌گرا، و تجربه‌گرا کارساز باشد. این اثر انتقادی، ترکیبی است از نقد ادبی و مسائل بحث‌انگیز سیاسی روزکه نمونهٔ نوعی آن قضاوت اوست دربارهٔ کافکا: «اگر به دیدهٔ عینیت بنگریم، هیچ اثر هنری که مبتنی بر خلجان باشد نمی‌تواند گناه خویش را در همراهی با هیتلریسم یا تدارک جنگ اتمی حاشا کند» (نقل از صفحهٔ ۸۱ مفهوم رئالیسم معاصر[9] ، ترجمهٔ انگلیسی). به عنوان یک منتقد تأثیر لوکاچ تأثیری است بشدت محافظه‌کارانه، چه از نظر وی «رئالیسم، سبکی میان سبکها و شیوه‌های ادبی دیگر نیست، بلکه شالوده و سنگ‌بنای ادبیات است» (همان کتاب، ص ۴۸).

لوکاچ در پژوهشهای اولیهٔ زیبایی‌شناسی خود، در کتابهای «روح و صور»[10] و «نظریهٔ رمان[11] »، هنوز در شمار نوکانتی‌ها بود. او برآن بود که ادبیات زادهٔ تلاش آدمی است در توصیف

6) *Geschichte und Klassenbewsstsein* 7) Petofi 8) Imer Nagy
9) *The Meaning of Contemporary Realism* 10) *Die Seel Und die Formen*
11) *Die Theorie des Romans*

روح خردستیزی در اندرون و در گذار واقعیتی بیگانه و ستیزه‌گر. او بر ارزش «درونگرانی» تکیه داشت و بر بی‌ثمری جامعه برای فرد. این آثار را از منابع اگزیستانسیالیسم برشمرده‌اند، ولی خود لوکاچ، پس از گرویدن به کمونیسم، آنها را «کاذب و ارتجاعی» و مردد شناخته است. از آن پس، لوکاچ مارکسیسم را، به عنوان فلسفه‌ای که فرد را با جامعه آشتی می‌دهد و یگانه می‌سازد، در برابر فلسفه‌های نوین «عصر بحران و تجاهل» قرار داد. بویژه اگزیستانسیالیسم که آدمی را خارج از روابط اقتصادی ـ اجتماعیش در نظر می‌گیرد.

تکیهٔ لوکاچ بر روابط و مناسبات اجتماعی، شالودهٔ زیبایی‌شناسی اوست. از دیدگاه او، محتوا باید شکل را تعیین کند (هم از این‌رو هنر تجریدی و شکل‌گرایی منحط است) و نیز «محتوایی وجود ندارد که انسان مرکز دایرهٔ آن نباشد» («مفهوم رئالیسم معاصر»). از آنجا که انسان فقط در متن شرایط تاریخی و اجتماعی خود زیست می‌کند، رویکرد زیبایی‌شناسی به سیاست اجتناب‌ناپذیر است. اگر موضوع اثری هنری انسان را به طور ایستا در نظر بگیرد، آن اثر به ذهن‌گرایی و تمثیل‌پردازی تنزل می‌کند. ادبیات می‌باید پویا باشد و با قرار دادن قهرمانان ـ آدمهای داستان ـ در چشم‌انداز تاریخی به آنها توان بخشد که انگیزه، راه، و تکامل خود را به نمایش درآورند. برای آنکه ادبیات پویا باشد بزرگترین جریان تاریخی هر عصر باید مطمح‌نظر قرار گیرد. در قرن بیستم چنین جریانی سوسیالیسم است. فقط سبک ادبی معتبر رئالیسم سوسیالیستی است که در جریان نهضت سوسیالیسم تجربه آموخته و نیز رئالیسم انتقادی است که توسط نویسندگان هوادار سوسیالیسم به کار گرفته می‌شود. بدیهی است نظریه‌پردازی لوکاچ طبیعتاً محکومیت بسیاری از هنرها، موسیقی، و ادبیات قرن بیستم را در بر داشت، اما همین نظریه‌ها در رمان تاریخی کاربردی ثمربخش داشته است.

تحلیل اجتماعی و تاریخی لوکاچ. «تاریخ و آگاهی طبقاتی»، این شاهکار تحریم شدهٔ تفکر کمونیستی، متن کلاسیک مارکسیسم غربی در برابر مارکسیسم جزم‌گرای شوروی است. این اثر در فضایی هگلی به ارزیابی مجدد اندیشه‌های مارکسیستی پرداخته است. لوکاچ نخستین کسی بود که متوجه شد نظریهٔ تاریخی مارکس و حتی نظریهٔ اقتصادی او می‌باید به‌سان تعمیم و کاربردی از دیالکتیک هگلی مطالعه شود. او ده سال پیش از آنکه دستنوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴[۱۲] مارکس پیدا و منتشر شود ـ اثری که به طور گسترده نظریهٔ لوکاچ را، لااقل از جانب مارکس جوان، تایید می‌کرد ـ به این مهم پرداخت. از آنجا که لوکاچ اثر خود را نفی

12) *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844.*

کرده بود نمی‌توانست داعیهٔ دوباره‌سازی این وجیزهٔ فلسفی گرانقدر را داشته باشد. اما آنقدر بود که چندی بعد توانست ذرکار دیگر خود («هگل جوان») تشابه ژرف اندیشه هگل و مارکس را عرضه کند. «تاریخ و آگاهی طبقاتی» به علت برداشت ایدئالیستی لوکاچ از تفکر مارکس در برابر روایت لنینیستی پذیرفته شده، و نیز به لحاظ آنکه وی در سال ۱۹۲۳ با افشای تأثیر ژرژ سورل[۱۳] و روزا لوکزامبورگ[۱۴] بر خود وضع را بدتر ساخته بود، با خشونت بی‌سابقه‌ای که حتی در مناقشات جهان کمونیسم تالی نداشت محکوم گردید.

لوکاچ نظر انگلس و لنین را مبتنی بر اینکه دیالتیک مارکسیستی عبارت است از رشته قوانینی که برای شناخت طبیعت می‌توان به کار برد، و نیز این نگاشته را که ماتریالیسم تاریخی، زندگی معنوی و اجتماعی را به تمامی ناشی از منشاء اقتصادی می‌داند مردود می‌دانست. لوکاچ می‌گوید ماتریالیسم تاریخی و منطق دیالکتیک هردو یک مفهوم دارند، به این معنی که در جامعه، شیء و موضوع یا عین و ذهن، هردو، یک چیزند. هنگامی که انسان به عناصر اجتماعی معرفت حاصل می‌کند (یا به هر طریق با آنها مرتبط می‌شود) ـ خواه این عناصر اجتماعی نهادها، کالاهای اقتصادی، یا دیگر صور فرهنگی عصر باشند ـ روابطی که این امر پدید می‌آورد از آن نوع روابطی نیست که میان انسان و مسائل طبیعی در پژوهشهای علوم فیزیکی برقرار می‌شود. واقعیتهای اجتماعی، با آنکه انسان خود محصول عوامل تاریخی است، شخصیت و روان او را شئ واره[۱۵] یا بیگانه از خود می‌سازد. شناسنده و شناخته شده، عین و ذهن، اجزای یک هستی‌اند ـ هستی جامعه ـ و الزاماً روابط آنها دو جانبه، مبهم، و دیالکتیکی است.

مارکس معتقد بود: «همچنانکه منافع فردی در قالب منافع طبقاتی استقلال و خودمختاری می‌یابد، رفتار و سلوک فردی انسان نیز چیزی جدا از او، بیگانه، و شئ واره می‌شود، که خود قدرتی است مستقل از فرد.» چنین صور مستقل از انسان و شئ واره است که جامعه را شکل می‌بخشد. در قرن نوزدهم، بویژه به خاطر توسعهٔ صنعت، «نیروهای مادی، زندگی معنوی» را اشباع کرد تا آنجا که به قول مارکس «زندگی انسانی حیوانی شد و مبدل به نیرویی مادی گردید.» لوکاچ می‌گوید منظور مارکس آن است که روح به شیء تبدیل شد و اشیاء روح را در خود غرق ساختند؛ از این رو، تاریخ کارخانهٔ تبدیل معانی به عوامل مادی گردید. چنین رابطهٔ دیالکتیکی عین و ذهن در مورد پرولتاریا بیش از همه‌جا نمایدن شد، چرا که پرولتاریا را سرمایه‌داری به کالای اقتصادی و به «کارگر» تغییر شکل داد؛ با اینهمه، پرولتاریا با یافتن آگاهی طبقاتی است

13) George Sorel 14) Rosa Luxemburg 15) Reified

که می‌تواند به کالا بودن خود معرفت حاصل کند. نتیجه آنکه پرولتاریا در قوانین اقتصادی خود را براستی مشاهده می‌کند و سرمایه‌داری را منقلب می‌سازد. «برای این طبقه، آگاهی از خویشتن در عین‌حال معرفتی کامل از جامعه است ... از این‌رو، این طبقه شناسنده و، در همان حال، موضوع شناسایی معرفت و شناخت است» («تاریخ و آگاهی طبقاتی»). در خودآگاهی پرولتاریاست که تاریخ خود را باز می‌شناسد و در چنین تمامیت صاف و روشنی است که موعود بازگشتن انسان از بیگانگی با خویشتن نهفته است.

مشکلاتی که از نسبیت‌گرایی تاریخی[16] برمی‌خیزد ـ و این مشکلات را همهٔ کسانی مشاهده می‌کنند که می‌پرسند چگونه است که از میان همهٔ عقاید اجتماعی تنها مارکسیسم است که می‌تواند به سبب تعلق داشتنش به طبقه و دورانی خاص از فساد و زوال برکنار ماند ـ فقط با درنوردیدن راه مستقیم تا نهایت این نسبیت تاریخی حل می‌شود. به عبارت دیگر، الگوی ماتریالیسم تاریخی در مورد خود آن هم باید به کار گرفته شود تا بدانجا که خود نیز مشروط و مقید شود، به این معنی که مفهوم حقیقت مطلق به کناری نهاده شود و مقابلهٔ تام خیر و شر متروک گردد. تاریخ ، کلیت دیالکتیکی عالم و معلوم و شناسنده و شناخته شده است و هر بخش فرهنگ بازتاب دهندهٔ این تمامیت است؛ هرچقدر هم که شرایط تاریخی و وضع طبقاتی این کلیت را دیگرگون ساخته باشد. حقیقت وجود دارد، اما تنها در زمان آینده. حقیقت کلیتی است فرضی که با نقد دائمی خویشتن فرا چنگ می‌آید. «معیار حقیقت درک واقعیت است. اما واقعیت هرگز نباید با آنچه تجربی است، با آنچه وجود دارد، اشتباه شود. واقعیت در بودن نیست؛ واقعیت در شدن است ـ و آن هم نه بی‌یاوری اندیشه» (همان کتاب لوکاچ). لوکاچ با مردود دانستن نظریهٔ بازتاب معرفت، که تعلیمات انگلس و لنین آن را برای مارکسیستها به صورت وحی منزل درآورده (این مطلب که اندریافتهایی که در ذهن ماست تصاویر راستین واقعیت است)، بر آن است که حقیقت امری انعکاسی نیست، بلکه حقیقت به مدد آنچه در عوامل تاریخی نو و مترقی است، توسط ما، خلق می‌شود. این مفهوم مجمل و مبهم تمامیت متحرک و متغیر امور، و تاریخ به تمامی، برای نظریهٔ «نسبی کردن نسبی‌گرایی»[17] از اهمیتی بنیادین برخوردار است. لوکاچ ابعاد این مفهوم را به وضوح ترسیم نمی‌کند، اما این نظر صبغه‌ای از مطلق[18] هگلی و شباهتی با آن دارد.

اموزه‌های اساسی سه‌گانهٔ لوکاچ ـ وحدت دیالکتیکی ذهنیت و عینیت در جامعه، وعدهٔ

16) Historical relativism 17) Relativization of relativism

18) Absolute

بازگشت از خود بیگانگی در آن هنگام که جامعه توسط پرولتاریا به خودآگاهی می‌رسد، و مفهوم حقیقت به مثابهٔ کلیتی که باید آن را فراچنگ آورد ـ خوشایند پاره‌ای از اگزیستانسیالیستهای غربی قرار گرفت. لوکاچ از کاربرد «خائنانهٔ» کتابش توسط اینان شکوه داشت زیرا این کار را «تحریف اثری که به عللی موجه فراموش شده است» می‌دانست. خط دیگری از نفوذ او توسط همکار سابقش، کارل مانهایم[19] فیلسوف، دنبال شد که نسبی فرض نمودن تمام ایدئولوژیها را در چارچوب جامعه‌شناسی شناخت توسعه و تکامل بخشید. در دنیای کمونیسم، تنها اندیشه‌ای که از کتاب تحریم شدهٔ لوکاچ اعتبار یافت «اجتهاد» او در این باب بود که وظیفهٔ اندیشه‌مندانهٔ یک کمونیست حکم می‌کند که حزب را ممثل اعلای بیان آگاهی طبقهٔ زحمتکش بداند و به این نحو توفیق بینش درست تاریخی را به دست آورد. این آموزه همان است که لوکاچ مصرانه، و تا حد انکارکردن سهم عظیمی که خودش در تفکر معاصر داشته است، به پیگیری آن پرداخت.

نیل مک آینس[20]

19) Karl Manmheim 20) Neil Mc Innes

پیشگفتار نویسنده

مقالاتی کـه در این کتاب آمده حـدود ده سال پیش (۱۹۳۸ـ۱۹۳۹) نوشتـه شده است. هم نویسنده و هم خواننده می‌توانند بحق بپرسند که این مقالات اکنون چرا تجدید چاپ می‌شود. در نگـاه اول ممکن است به نظر رسد که همـهٔ آنها ارزش موضوعی خود را از دست داده‌اند. موضوع و نیز لحن‌آنها شاید مربوط به فاصله‌ای دور و دور از عقاید عمومی حاضر به نظر آیند. با این حال معتقدم که این مقالات ارزش موضوعی خود را، بی‌آنکه بخواهم در جزئیات بحث‌انگیز وارد شوم، از آن لحاظ دارا هستند که دیدگاههایی را در مخالفت با جریانهای ادبی و فلسفی مطرح می‌کنند که هم امروز نیز بشدت در صدر قرار دارند.

بگذارید مسئله را با بررسی فضای کلی آغاز کنیم: ابرهای رازگرایی[1]، که زمانی پدیده‌های ادبی را با رنگهای گرم شاعرانه احاطه کرده بود و جوی «جاذب» و صمیمی اطراف آنها آفریده بود، پراکنده شده‌اند. اشیاء اکنون در روشنایی تند و مستقیمی با ما روبه‌رو می‌شوند که به نظر بسیاری ممکن است سرد و سخت باشد، چرا که پرتوی از تعلیمات مارکس بر آنها تابیـده شده است. مارکسیسم جست‌وجوگر ریشه‌های مادی پدیده‌هاست؛ آنها را در روابط تاریخی و متحرکشان می‌نگرد، قوانین چنین تحرکی را بررسی می‌کند، تکـامل آنها را از ریشه تا گل نشان‌می‌دهد، و با چنین کاری هر پدیده‌ای را از حالت عاطفی محض و خردستیز و پوشیده در مه رازگرایی به‌درآورده، آن‌را در نور روشن فهم و ادراک قرار می‌دهد.

---

1) mysticism

چنین تحولی، در وهلهٔ اول، برای بسیاری از مردم یك توهم است و ایجاب می‌کند که چنین باشد. چرا که نگریستن بر چهرهٔ واقعیت سخت کار ساده‌ای نیست و هیچ‌کس در این راه با اولین کوشش خود موفق نمی‌شود. چیزی که برای این امر ضروری است منحصراً کار بسیار نیست، بلکه جهد جدی اخلاقی نیز مورد نیاز است. در سرآغاز چنین دگرگونی قلبی و معنوی، بسیاری از مردم به حسرت بر قفا می‌نگرند و با افسوس از تصویر رؤیایی دروغین ولی «شاعرانهٔ» واقعیتهایی یاد می‌کنند که دارند از دست می‌دهند. تنها پس از آن است که بتدریج روشن می‌شود چه بسیار انسانیت اصیل ــ و از این رو شعر اصیل ــ با پذیرش حقیقت، با همهٔ واقعیت بیرحمانه‌اش و عمل بر وفق آن، همراه است.

اما مسئله بسیار فراتر از این دگرگونی بغرنج است. من به‌آن بدبینی فلسفی می‌اندیشم که در شرایط اجتماعی دوران بین دو جنگ در همه‌جا سخت ریشه دوانده بود. اتفاقی نبود که در همه‌جا متفکرانی برمی‌خاستند که این بدبینی را عمیقتر می‌نمودند و جهان‌بینی[2] خود را بر نوعی تعمیم‌فلسفی یأس تباه می‌کردند. اشپنگلر[3] و هایدگر[4] در آلمان و تعداد قابل‌ملاحظهٔ دیگری از متفکران متنفذ چند دههٔ گذشته چنین دیدگاههایی اختیار کرده بودند.

بدیهی است تاریکی انبوهی، مانند فضایی که میان دو جنگ جهانی بود، هم‌اکنون نیز گرداگرد ما را فرا گرفته است. آنان که می‌خواهند نومید باشند به اندازهٔ کافی، حتی بیش از حد کفایت، در زندگی روزمره دلایلی برای نومیدی مشاهده می‌کنند. مارکسیسم با بی‌اهمیت‌شمردن مشکلات یا کوچك‌کردن مسائل و رذایل اخلاقی، که امروزه آدمیان را احاطه کرده است، کسی را تسلی نمی‌دهد. تنها تفاوت در این است ــ و در این واژهٔ «تنها» دنیایی نهفته است ــ که مارکسیسم خطوط اصلی تکامل انسان را در چنگ دارد و قوانین آن را می‌شناسد. به رغم همهٔ تاریکیها، آنان که به چنین آگاهی رسیده‌اند می‌دانند که از کجا آمده‌ایم و به کجا می‌رویم. و آنان که این را می‌دانند دنیا در برابر چشمانشان متفاوت است: آنها تکاملی قانونمند مشاهده می‌کنند، درحالی‌که پیش از این تنها آشفتگی بی‌معنا و

---

2) Weltanschauung

۳) Spengler ، اوسوالد (۱۸۸۰ـ۱۹۳۶)، فیلسوف آلمانی. [کلیهٔ پابرگها از مترجم است. ــ ناشر.]

٤) Heidegger ، مارتین (۱۸۸۹ـ۱۹۷۶)، فیلسوف آلمانی.

گوری آنان را احاطه کرده بود. هنگامی که فلسفهٔ یأس بر نابودی جهان و فرهنگ می‌گرید، مارکسیسم دردهای زایش جهانی تازه را مشاهده می‌کند و به تخفیف این دردها یاری می‌دهد. انسان می‌تواند پاسخ این همه را چنین دهد (من خود به چنین مخالفتهایی بسیار برخورده‌ام) که اینها همه جز فلسفه و جامعه‌شناسی نیست. اینها را با نظریهٔ رمان و تاریخ آن چه کار؟ ما معتقدیم که این مسائل کاملا با یکدیگر مربوطند. اگر ما براساس معیار تاریخ ادبی بخواهیم مسئله را تحت ضابطه درآوریم، این صورت را پیدا می‌کند: بالزاک یا فلوبر کدام یك بزرگترین رمان‌نویس و داستان‌پرداز چهرمانی[۵] قرن نوزدهم به مفهوم کلاسیك هستند؟ چنین داوری منحصراً مسئلهٔ ذوق و سلیقه نیست. این امر همهٔ مسائل‌اصلی زیبایی‌شناسی رمان را به‌عنوان شکلی هنری دربر می‌گیرد. سؤال از اینجا برمی‌خیزد که آیا عظمت یك رمان منوط به وحدت دنیای درونی و برونی است یا آنکه جدایی بین این دو، مبنای اجتماعی عظمت آن است؛ آیا رمان مدرن نقطهٔ اوج خود را در ژید[۶]، پروست[۷]، و جویس[۸] می‌یابد یا آنکه قبلا بر این قله در کارهای بالزاک و تولستوی دست یافته است؛ و از این رو امروز تنها هنرمندان منفرد و بزرگی که برخلاف جریان شنا می‌کنند ــ همچون توماس مان[۹] ــ می‌توانند به قللی که دیرزمانی پیش از این فتح شده است برسند.

این دو مفهوم زیبایی‌شناختی مصداق دو فلسفهٔ تاریخ متضاد را نسبت به سرشت و تکامل تاریخ رمان در خود نهفته‌اند. و از آنجا که رمان شکل مسلط هنری در فرهنگ مدرن بورژوازی است، این تضاد میان دو برداشت زیبایی‌شناختی از رمان ما را به تکامل ادبیات در کل و شاید کل فرهنگ بازگشت دهد. سؤالی

---

۵) typical ، چهرمانی؛ برای واژهٔ type معادل فارسی «چهرمان» اختیار شد، که مرکب از «چهر» به‌معنای «اصل، نژاد (فرهنگ فارسی معین)؛ شکل، ظاهر، اصل، طبع، جوهر (A Concise Pahlavi Dictionary: cihr)» و پسوند اسم‌ساز «ـ مان» است و بخوبی می‌تواند برای معانی «نوع، قسم، نمونه، سنخ و غیره» رسا باشد و به صورت اصطلاح در این ترجمه به‌کار رود و مشتقات واژه از آن ساخته شود.

۶) Gide ، آندره (۱۸۶۹ـ۱۹۵۱)، نویسندهٔ فرانسوی.

۷) Proust ، مارسل (۱۸۷۱ـ۱۹۲۲)، داستان‌نویس فرانسوی.

۸) Joyce ، جیمز (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱)، نویسندهٔ ایرلندی.

۹) Mann ، توماس (۱۸۷۵ـ۱۹۵۵)، رمان‌نویس آلمانی.

که فلسفهٔ تاریخ می‌کند می‌تواند چنین باشد: راه امروزی فرهنگ ما رو به صعود دارد یا نزول؟ در این انکاری نیست که فرهنگ ما از گذار دورانهای تاریکی عبور کرده و هم‌اکنون نیز در حال گذر است. این بر عهدهٔ فلسفهٔ تاریخ است که تعیین کند آیا آن افق تاریکی‌که برای‌اولین‌بار در «تربیت احساساتی»[۱۰] فلوبر به‌قدرکافی پرورانده شده تاریکی نهایی و مهلك است یا آنکه دالانی است که از آن، هرچند ممکن است طولانی باشد، بار دیگر راهی به‌سوی روشنایی بیرون گشوده می‌گردد.

زیبایی‌شناسان و منتقدان بورژوازی، که نویسندهٔ این کتاب هم در عداد آنان‌بود، از این‌تاریکی راه‌خروجی‌نمی‌دیدند. اینان شعر را منحصراً بیان دنیای‌درون می‌دانستند ـشناخت فراستمندانه‌ای از سرخوردگی اجتماعی یا در بهترین صورت آن یك تسلی و شمشمهٔ پرتو یك معجزه. ضرورت منطقی پیامد این مفهوم فلسفی‌ـ تاریخی این بود که آثار فلوبر، بویژه «تربیت احساساتی» او، به‌عنوان بزرگترین پیشرفت در رمان شناخته می‌شد. این اندریافت طبعاً به همـهٔ قلمروهای ادبیات رسیده است. من تنها یك نمونه نقل می‌کنم: مضمون بزرگ فلسفی و روانشناختی پایان سخن[۱۱] در «جنگ و صلح» فرایندی است کـه، پس از جنگهای ناپلئونی، مترقیترین اقلیت جامعهٔ روشنفکران اشرافی روس را، که البته بسیار کوچك بود، به سوی قیام دسامبریها[۱۲] کشاند ـقیامی که پیش‌درآمدی بود قهرمانانه و تراژیك بر مبارزهٔ همگانی مردم روس برای آزادی. فلسفهٔ تاریخ و زیبایی‌شناسی پیشین من، از این همه چیزی دستگیرش نمی‌شد. در چشم من، پایان سخن مذکور چیزی جز اثری رنگ‌باخته از نومیدی فلوبری آشکـار نمی‌ساخت. ماحصل، سرخوردگیهای جست‌وجوهای بی‌هدف و نافرجامیهای غلیان شور جوانی بود و انباشته‌شدنشان در زندگی خالی از شور و شر و کسالتبار خانوادگی بورژوازی. همین برداشت اغلب تحلیلهای تفصیلی زیبایی‌شناسی بورژوازی را در بر می‌گیرد. مقابلهٔ مارکسیسم با دیدگاههای تاریخی پنجاه سال اخیر (که جوهر آنها انکار این امر است که تاریخ شاخه‌ای از دانش است که دربارهٔ تکـامل متعالی و بی‌وقفهٔ بشریت بحث‌می‌کند)، در عین‌حال، مشعر بر عدم موافقت صریح عینی با کلیهٔ مسائل مربوط به جهان‌بینی و زیبایی‌شناختی این دیدگاهها نیز هست. هیچ‌کس از من انتظار ندارد که، در

10) *Education Sentimentale* 11) epilogue

۱۲) Decembrists ، انقلابیهای روسی کـه غالباً از اشراف بودند و در دسامبر ۱۸۲۵ برضد تزار قیامی تدارك دیدند.

تنگنای یك پیشگفتار، حتی فشرده‌ای از اصول فلسفهٔ مارکسیسم را بیاورم. با اینهمه، به خاطر آنکه نویسنده و خواننده با یکدیگر تفاهم داشته‌باشند، باید بعضی از تعصبات عوامانه را کنار گذاشت تا خوانندگان بدون غرض و کج‌فهمی با این کتاب و برداشتهای مارکسیستی آن نسبت به پاره‌ای از مسائل مهم ادبی و زیبایی‌شناسی آشنا شوند و داوری نکنند مگر آنکه این برداشتها را با حقایق برابر نهند. فلسفهٔ تاریخ مارکسیستی آموزه[۱۳]ای است فراگیر که با پیشرفتهای جبری انسان از دوران جوامع اشتراکی نخستین تا زمان ما و دورنماهای‌حرکت در همین‌راه سروکار دارد و بدین منوال نیز قراینی از آیندهٔ تاریخی را فرا می‌نماید. اما این قرینه‌ها ـ پدیدآمده از شناخت قوانین حاکم بر تکامل تاریخی ـ مانند کتاب آشپزی نیست که برای هر پدیده یا دوران دستورالعملی داشته باشد؛ مارکسیسم یك بیدکر[۱۴] تاریخ نیست بلکه در حکم علامت راهنمایی است که جهت حرکت تاریخ را نشان می‌دهد. اطمینان قاطعی که این راهنمایی می‌دهد این یقین است که، در نهایت، تکامل بشریت به پوچی و بن‌بست نمی‌رسد و نمی‌تواند برسد.

بدیهی است چنین تعمیمهایی در مورد راهنمایی تاریخی مارکسیسم حق مطلب را ادا نمی‌کند، چه پیشاهنگی مارکسیسم در مورد کلیهٔ مسائل مهم زندگی گستردگی دارد. مارکسیسم پیگیری مستمر راه بدون اعوجاجی را با اختیاراتی نظری و عملی، برای مقابله با انحرافها و کجراهه‌هایی‌که همواره در مسیر تکامل وجود دارد، درهم آمیخته است. فلسفهٔ تاریخ سنجیدهٔ مارکسیسم بر پایهٔ انعطاف و پذیرش مناسب و تحلیل تاریخی تکامل استوار است. این دوگانگی آشکار ـ که در حقیقت دیالکتیك هماهنگی دیدگاههای مادی‌گرایانه است ـ اصول راهنمای زیبایی‌شناسی و نظریهٔ ادبی مارکسیستی نیز هست.

آنها که مارکسیسم را مطلقاً نیاموخته یا به صورت سطحی و دست دوم فرا گرفته‌اند از احترامی که این آموزه برای میراث کلاسیك بشریت قائل است و از ارجاعات بی‌وقفهٔ آن به میراث قدما در حیرتند. بی‌آنکه بخواهیم وارد جزئیات شویم، در فلسفه، میراث دیالکتیك هگلی را، به عنوان نمونه‌ای که مواجه با مخالفت جریانهای مختلف فلسفه‌های تازه قرار دارد، ذکر می‌کنیم. مدرنیستها در این باره می‌گویند: «اما این‌که مدتهاست کهنه شده. همهٔ اینها میراث ناخواسته و مندرس

13) Doctrine

۱۴) Baedeker ، دفترچهٔ راهنما به نام مبدع آلمانی آن.

قرن نوزدهم است.» اینها را کسانی می‌گویند ـ با سوء نیت یا بدون آن، آگاهانه یا ناآگاهانه ـ که فاشیسم را و ایدئولوژی شبه‌انقلابی آن را، که گذشته و در واقع فرهنگ انسان‌گرایانه را مردود می‌شمارد، حمایت می‌کنند. بگذار بدون هرگونه تعصب نگاهی به ورشکستگی همهٔ فلسفه‌های جدید بیندازیم؛ بگذار بنگریم که اغلب فلاسفهٔ زمانهٔ ما هنگامی که می‌خواهند چیزی بگویند که ذات آن تماس دوری با مسائل امروزی ما دارد، مجبورند جزئیات درهم‌ریخته و پراکندهٔ دیالکتیك را گردآوری کنند (که در این روند تجزیه و تلاشی ناگزیر مسخ و تحریف شده است)؛ بگذار به تلاشهای تازه‌ای که برای تدوین یك سنتز فلسفی در کار است بنگریم و دریابیم که ماحصل این تلاشها جز صورتکهای عاجز و بینوای دیالکتیك ناب کهن نیست که اکنون به دست فراموشی سپرده شده است.

اتفاقی نیست که مارکسیستهای بزرگ در نظریه‌های زیبایی‌شناسی و نیز دیگر قلمروهای اندیشه، نگهبانان غیور میراث کلاسیك ما بوده‌اند. اما آنها این میراث‌کلاسیك را به‌مثابهٔ بازگشتی به‌گذشته نمی‌نگرند: نتیجهٔ ضروری برآمده از تاریخ‌فلسفهٔ‌آنها چنین‌است‌که‌گذشته ناگزیر رفته‌است و بازگشتنی‌هم نیست. احترام به میراث‌کلاسیك بشریت در زیبایی‌شناسی بدین‌معنی است‌که مارکسیستهای‌بزرگ در جست‌وجوی شاهراه واقعی تاریخ، راه حقیقی تکامل آن، و خطوط واقعی منحنی تاریخند که ضابطهٔ آن برای ایشان شناخته شده است؛ و چون این ضابطه را می‌شناسند در برخورد با هر فراز و نشیبی در نقشهٔ راهیابی منحرف نمی‌شوند، آنچنانکه متفکران مدرن در انکار نظری خود، به لحاظ آنکه اصلا خط کلی تغییرـ ناپذیری در تاریخ نمی‌بینند، چنین می‌کنند.

در قلمرو زیبایی‌شناسی، این میراث کلاسیك شامل هنرهای بزرگی می‌شود که انسان را به صورت کلی در جامعه تصویر می‌کند. باز هم این فلسفهٔ عمومی (و در اینجا انسانگرایی پرولتاریایی) است که تعیین‌کنندهٔ مسائل اصلی مطرح در زیبایی‌شناسی است. فلسفهٔ تاریخ مارکسیسم انسان را به عنوان یك کل تحلیل می‌کند و به تاریخ تکامل انسان نیز به عنوان یك کل می‌اندیشد و این امر را همراه با منظورداشتن دستاوردهای جزئی یا عدم دستاوردهای کامل در دوره‌های مختلف تکامل انجام می‌دهد. فلسفهٔ تاریخ کوشش می‌کند که قوانین پنهان حاکم بر کل روابط انسانی را کشف کند. از این رو، موضوع انسانگرایی پرولتاریایی بازسازی تمامی شخصیت انسانی و آزادسازی آن از دگردیسی و قطعه‌قطعه شدن

است که در جامعهٔ طبقاتی در معرض آن بوده است. این‌چشم‌اندازهای نظری و عملی معیاری را تعیین می‌کنند که به وسیلهٔ آن زیبایی‌شناسی مارکسیستی پلی به گذشته‌های کلاسیك می‌زند و در همان حال کلاسیکهای تازه‌ای را در کشاکش مبارزهٔ ادبی زمان ما کشف می‌کند؛ یونانیان باستان، دانته، شکسپیر، گوته، بالزاك، و تولستوی ـ همهٔ اینان تصویر دقیقی از دورانهای بزرگ تکامل آدمی رسم کرده و در همان حال به عنوان پیشقراول در میدان جنگ عقیدتی، به‌خاطر بازگرداندن شخصیت فطری خلل‌ناپذیر انسان، انجام وظیفه کرده‌اند.

چنین دیدگاههایی ما را توانا می‌سازد که تکامل ادبیات قرن نوزدهم را در جایگاه مناسب آن مشاهده کنیم. این دیدگاهها به ما نشان می‌دهد که وارثان‌واقعی رمان فرانسوی، که چنان شکوهمند در اوایل قرن نوزدهم آغاز شد، فلوبر و بویژه زولا نیستند، بلکه نویسندگان روسی و اسکاندیناوی نیمهٔ دوم قرن نوزدهمند. کتاب حاضر شامل مطالعات من دربارهٔ نویسندگان رئالیست فرانسوی و روسی است که از این نظرگاه دیده شده‌اند.

اگر ما، به زبان ناب زیبایی‌شناسی، تضاد میان بالزاك و رمانهای بعدی فرانسوی را (در مفهوم پذیرفته‌شده در فلسفهٔ تاریخ) تفسیر کنیم، به تضاد میان رئالیسم و ناتورالیسم دست خواهیم یافت. سخن از تضاد شاید در اینجا به نظر بسیاری از نویسندگان و خوانندگان زمان ما متناقض برسد. زیرا بسیاری از خوانندگان و نویسندگان امروزی عادت به نوسان میان دو طیف شبه عینیت‌گرایی مکتب ناتورالیسم و ذهنیت‌گرایی سراب‌مانند روانشناسی یا مکتب شکل‌گرایی انتزاعی دارند. و از آن رو که در رئالیسم علی‌الاصول امتیازی می‌بینند، افراط‌[15] دروغین خود را نوعی رئالیسم تقریبی یا رئالیسم می‌دانند. رئالیسم به هر حال راه میانه‌ای بین عینیت دروغین و ذهنیت دروغین نیست، بلکه، به‌عکس، راه سوم واقعی و ایجادکنندهٔ راه‌حل است درمقابل همهٔ شبه‌معماهایی‌که برانگیختهٔ پرسشهای نادرست و نابجای کسانی است که بی هرگونه نقشهٔ راهیابی در هزارتوی زمانهٔ ما سرگردان مانده‌اند. رئالیسم شناخت این حقیقت است که کار ادبی نه می‌تواند بر حد متوسطی بی‌روح تکیه کند، چنانکه ناتورالیستها می‌انگارند، و نه بر اصول فردیتی که خویشتن را در پوچی مضمحل می‌سازد. مقولهٔ اصلی و معیار ادبیات رئالیستی چهرمان یا نوع است. آنچه چهرمان را چهرمان می‌کند نه کیفیتی متوسط

15) extreme

و معمولی و نه منحصراً وجود شخصیتی است که بسیار عمیق تصویر شده باشد؛ آنچه آن را چهرمان می‌سازد این است که در آن تمام سرشتهای اساسی انسانی و اجتماعی، که در بالاترین سطح تکامل خویش حضور دارنـد، با آشکارشدن نهایی امکانات پنهانی‌که در آنها هست، و در ارائهٔ اغراق‌آمیز تفریط‌های خود با شکلی هستمند[۱۶]، اوجها و فرودهای دورانها و آدمیان را بازتاب دهند.

بنابراین، رئالیسم راستین و بزرگ انسان و جامعه‌را مانند هستی‌یکپارچه‌ای نشان می‌دهد، نه‌آنکه منحصراً نشان‌دهندهٔ یکچند خصوصیت از هردو باشد. براساس سنجش باچنین‌معیارهایی، روندهای‌هنری، که‌به‌وسیلهٔ‌درونگرایی‌محض یا برونگرایی محض تعیین می‌شوند، به یك اندازه واقعیت را فقیر و مسخ می‌کنند. از این رو، معنای رئالیسم عبارت است از حجم سه‌بعدی دایره‌ای کامل که از موهبت خصوصیات زندگی مستقل و روابط انسانی برخوردار است. این امر به هیچ وجه دربرگیرندهٔ مخالفت با پویایی عاطفی و عقلانی، که ضرورتاً همراه با تکامل عصر جدید است، نیست. آنچه این نظریه بـا آن مخالف است انهـدام تمامیت شخصیت انسانـی و چهرمانی عینی آدمها و موقعیتها در خلال شمایر افراطی حالات زودگذر است. مبارزه علیه چنین گرایشهایـی اهمیت تعیین‌کننده‌ای در ادبیات رئـالیستی قرن نوزدهم به دست آورد. بسیار پیشتر از آنکه چنین گرایشهایی عملا وارد ادبیات شود، بالزاك پیشگویانه کل ماجرا را پیش‌بینی، و در تراژدی‌کمدی خود به نام «شاهکار گمنام»[۱۷] آن را مطرح کرده بود. در این اثر، تجربهٔ نقاشی که، به تمهید جذبه‌های عاطفی و رنگ‌آمیزی تمام‌عیار امپرسیونیسم مدرن، قصد آفرینش تابلو سه‌بعدی نئوکلاسیکی را دارد به آشفتگی مطلق می‌انجامـد. فرانهوفر[۱۸]، قهرمان تراژیك، تصویری می‌کشد آشفته از درهم‌تنیدگی رنگها، که از این میان پا و ساق کاملا شکیل زنی تقریباً به صورت عضوی ابتر و اتفاقی نمایان می‌شود. امروزه گروه مقابل ملاحظه‌ای از هنرمندان مدرن تلاشهای فرانهوفرمانند خـود را کنار گذاشته، دلخوشند به اینکه با یافتن تئوریهای تازهٔ زیبایی‌شناسی توجیهی برای

---

(۱۶) Concrete ، جزء اول واژهٔ «هستمند» از همان «هسته» به‌معنای «دانهٔ میان میوه» (فرهنگ فارسی معین، ذیل ۱ـ هستو، هسته) گرفته شده که با «استخوان» فارسی از یك اصل است و معانی «واقعی، غیرخیالی، ذات، سفت و ملموس، و سخت و متراکم» از آن می‌تواند اراده شود و به جای واژهٔ «انضمامی» به‌کار رود.

17) *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*

18) **Fraunhofer**

آشفتگیهای عاطفی خود بیابند.

مسئلهٔ مرکزی رئالیسم بازنمودن متناسب تمامیت شخصیت انسان است. اما اینجا هم مانند هر فلسفهٔ عمیق هنر پیگیری مستمر تا نهایت دیدگاههای زیبایی‌شناسی، ما را بـه فراسوی زیبایـی‌شناسی خالص می‌برد: چـرا که هنر اگر به‌طـور دقیق در خلوص کامل آن در نظر گرفته شود، استحکام کالبد خویش را بر مسائل اجتماعی و فضایل انساندوستانه استوار داشته است. نیاز به آفرینش چهرمانهای رئالیستی هم در ستیز با شیوه‌هایی است که در آن موجودیت زیست‌شناختی انسان و جنبه‌های فیزیولوژیك حفاظت از خود و توالد و تناسل سلطه دارد (زولا و شاگردان او) و هم مخالف با رویه‌ای است که انسان را به فرایندهای کاملا ذهنی روانشناختی فراز می‌برد. اما در صورتی که این‌گونه طرز تلقی به قلمرو سنجشهای زیبایی‌شناسی صوری محدود بماند، بی‌گمان جنبهٔ کاملا شخصی و غیرمنطقی خواهد داشت. زیرا، اگر قرار باشد که قضاوت را به صرف خوب‌نوشتن مقید سازیم، دلیلی وجود ندارد که برخوردهای شهوی و ملازمه‌های متضاد اخلاقی و اجتماعی آن ارزش بالاتری از شهوت‌طلبی خودجوش خالص داشته باشد. تنها اگر تحقق مفهوم تمامیت شخصیت انسان را رسالت تاریخی و اجتماعی انسانیت بدانیم، تنها اگر وظیفهٔ هنـر را تصویر مهمترین نقطهٔ عطفهای این فرایند، با تمام غنا و عواملی که بر آن تأثیر می‌گذارد، بدانیم، و تنها اگر زیبایی‌شناسی نقش کاوشگر و راهنما را به هنر محول سازد، محتوای زندگی به‌نحوی روشنگرانه می‌تواند بـه قلمروهای بی‌اهمیت و بااهمیت تفکیك شود ـ قلمروهایی که بر چهرمانها و شیوه‌ها و فضاهایی که در تاریکی مانده‌اند پرتو افکند. فقط در چنین شرایطی است که این واقعیت بر ما آشکار می‌شود که صرف توصیف زیست‌شناختی فرایندها ـ خواه مباشرت جنسی باشد یا رنج و درد و هر اندازه از لحاظ تفصیل و جزئیات و از دیدگاه ادبی کامل باشد ـ حاصلی جز تنزل سطح هستی اجتماعی و اخلاقی و تاریخی انسانها ندارد، و نه همان ابزار روشنگری نیست بلکه مانعی است در راه روشنگریهای اساسی هنری مانند روشن‌کردن تضادهای انسانی در تمامیت پیچیدگیهای ویژهٔ خویش. به همین دلیل است که مضامین و ابزارهای تازهٔ بیان هنری‌که توسط ناتورالیسم ارائه می‌گردد به غنای ادبیات منتهی نمی‌شود، بلکه به فقر و واماندگی و تنگی عرصهٔ ادبیات منتهی می‌شود.

اندیشه‌هایی که بظاهر مبتنی بر همین گونه برداشت است، در جدلهایی که

در آغاز کار زولا علیه او و مکتبش درگرفته بود بیان می‌شد. اما روانشناسان، هرچند در محکومیت عینی زولا و مکتب او در مواردی برحق بودند، رویه‌هایشان همان‌قدر نادرست و افراطی بود که مکتب ناتورالیسم. زیرا که زندگی‌درونی‌انسان و خصوصیات اساسی و تضادهای اساسی آن تنها در ارتباط پیکرمانی[19] با عوامل اجتماعی و تاریخی می‌تواند به طور واقعی ترسیم شود. با جدا شدن از عوامل اجتماعی و تاریخی و تنها با پروراندن دیالکتیك درونی و ذهنی انسان، نظریه‌های روانشناختی، از حیث گرایشهای انتزاعی و تحریف و تضعیف نمودار شخصیت کامل انسانی، کمتر از نظریات زیست‌شناختی ناتورالیسم، که باآن مخالفت‌می‌ورزد، به بیراهه نمی‌افتد.

این درست است که، بویژه از دیدگاه متداول اسلوبهای ادبیات جدید، نقص موضع مکتب روانشناسی در نظر اول کمتر از مورد ناتورالیسم به چشم می‌خورد. هرکس بی‌درنگ می‌تواند دریابد که اگر مثلا قرار باشد دیدو[20] و آینیاس[21] یا رومئو و ژولیت به سبك زولا توصیف شوند، رفتار این عشاق به یکدیگر بسیار شبیه‌تر از آن خواهد بود که از مقایسهٔ توصیف برخوردهای شهوانی همین عشاق توسط ویرژیل و شکسپیر در نظر می‌آید ـ توصیفهایی که ما را با اندوختـه‌ای سرشار و پایان‌ناپذیر از واقعیتهای انسانی و فرهنگی و چهرمانهای راستین آشنا می‌سازد. درونگرایی ناب مظاهر قطب مخالف همسان‌سازی ناتورالیستی است، چون آنچه را توصیف می‌کند کاملا جنبهٔ فردی دارد و روندهای آن در مورد دیگر افراد تکرارشدنی نیست، اما این ویژگیهای بغایت فردی، درست به همان دلیل که تکرار-شدنی نیستند. بغایت انتزاعی و تجریـدی نیز هستند. اینجا گفتـهٔ معمایی و ظریفانهٔ چسترتون[22] مصداق می‌یابد که «روشنی درونی بدترین نوع روشنایی است». بر همگان آشکار است که زیست‌شناسی زمخت ناتورالیسم و طرحهای خنثا که نویسندگان تبلیغ‌گر ارائه می‌دهند تصویر راستین تمامیت شخصیت انسانی را به یکسان مسخ و تحریف می‌سازند. اما، اندك هستند کسانی که تشخیص دهند ژرف‌نگریهای موبه‌موی روانشناسان در روح آدمی و تبدیل آدمیان به طیف آشفته‌ای از اندیشه‌ها، به همان اندازه، هرگونه امکان بازنمایی تمامیت شخصیت انسانی را

19) Organical, Organic 20) Dido
21) Aeneas
۲۲) Chesterton ، گیلبرت کیث (۱۸۷٤ـ۱۹۳٦)، نویسنده، شاعر، و منتقد انگلیسی.

در ادبیات از میان برمی‌دارد. سیلاب بیکران تداعیهای جیمز جویس‌گونه همان‌قدر روند آفرینش انسانهای زنده و واقعی را در تنگنا قرار می‌دهد که قهرمانان‌قالبی و بی‌احساس آپتن سینکلر[۲۳]، که چنان محاسبه شده‌اند که خوب خوب یا بد بد باشند.

در اینجا، به دلیل کمبود مجال سخن، این مسئله را با همهٔ گستردگی آن نمی‌توان پرورید. تنها بر یك نکتهٔ مهم، که در حال حاضر کم و بیش نادیده گرفته می‌شود، باید تأکید کرد، زیرا این نکته متضمن آن است که تصویرگری شخصیت کامل آدمی تنها در زمانی ممکن است که نویسنده تلاش کند تا چهرمانهایی بیافریند. نکتهٔ مورد نظر مسئلهٔ رابطهٔ حیاتی پایدار بین انسان به عنوان یك موجود در فردیت خویش و انسان به عنوان یك موجود اجتماعی و عضو یك جامعه است. می‌دانیم که این مشکلترین مسئلهٔ ادبیات امروزی است و از زمان پدید آمدن جامعهٔ بورژوازی جدید چنین بوده است. در بادی امر چنین به نظر می‌رسد که این دو مشخصاً از هم تفکیك شده‌اند، و هر اندازه پدیدهٔ خودمختاری و استقلال وجود فرد بیشتر نمود یابد جامعهٔ مدرن بورژوازی تکامل بیشتری پیدا کرده است. به نظر می‌رسد که گویی زندگی درونی، زندگی خالص «خصوصی»، براساس قوانین خودمختاری خود جریان دارد و گویی عملکردها و تراژدیهای آن به‌طور فزاینده‌ای از محیط اجتماعی پیرامون جدا می‌شوند و استقلال می‌یابند. و متقابلا از سوی دیگر، به نظر می‌رسد که گویا رابطه با جامعه تنها می‌تواند خود را در مفاهیم انتزاعی پرطمطراق، که بیان مناسب خود را در لفاظی یا طنز جست‌وجو می‌کند، جلوه‌گر سازد.

پژوهش بی‌غرضانهٔ زندگی و به کنار گذاشتن سنتهای دروغین ادبیات مدرن به سهولت هرچه تمامتر به اکتشاف و آشکار گشتن اوضاع و احوال واقعی می‌انجامد ــ اکتشافی که مدتها پیش توسط رئالیستهای بزرگ آغاز و در نیمهٔ قرن نوزدهم انجام شد و گوتفرید کلر[۲۴] آن را چنین بیان کرده است: «همه چیز سیاست است.» قصد نویسندهٔ بزرگ سویسی این نیست که هر چیز بلاواسطه با سیاست آمیخته است، بر عکس در نظر او ــ همچنانکه بالزاك و تولستوی معتقد بودند ــ هر عمل، اندیشه، و عاطفهٔ آدمی به‌طور تفکیك‌ناپذیری با زندگی و مبارزات

---

۲۳) Sinclair ، آپتن (۱۸۷۸ـ۱۹۶۸)، رمان‌نویس و سوسیالیست فرانسوی.

۲۴) Keller ، گوتفرید (۱۸۱۹ـ۱۸۹۰)، رمان‌نویس سویسی.

اجتماعی درهم آمیخته است، به عبارت دیگر با سیاست. حال چه مردم از این آگاه یا ناآگاه باشند یا حتی کوشش کنند که از آن بگریزند، در هر حال، به‌طور عینی اعمال، اندیشه‌ها، و عواطف آنها از سیاست سرچشمه می‌گیرد و به سوی سیاست راهی می‌شود.

رئالیستهای بزرگ راستین نه‌تنها این را تشخیص می‌دادند و این موقعیت را ترسیم می‌کردند، بلکه کاری فزونتر هم انجام می‌دادند و آن را مقتضا و لازمهٔ جامعهٔ انسانی منظور می‌داشتند. آنها می‌دانستند که این دگردیسی واقعیت عینی (که البته خود دارای علل اجتماعی است) و این تفکیک تمامیت شخصیت انسانی به دو بخش خصوصی و عمومی مخدوش‌کردن گوهر آدمی است. از این رو، آنها نه تنها به عنوان نقاش واقعیت اعتراض می‌کردند، بلکه همچنین به عنوان یك انساندوست علیه این افسانهٔ پرداختهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری معترض بودند، هرچند که این افسانه در روند طبیعی خود ناگزیر آثارِ سطحی بر جای می‌گذاشت. از آنجا که، به عنوان نویسنده، اینان عمیقتر کاوش می‌کردند تا چهرمان واقعی انسانها را بیابند، ناگزیر می‌بایست تراژدی بزرگ تمامیت شخصیت آدمی را از اعماق بیرون کشند و در برابر چشمان جامعهٔ جدید نگاه دارند.

در کارهای رئالیستهای بزرگی چون بالزاك ما باز می‌توانیم راه حل سومی، که با هر دو طیف دروغین ادبیات جدید مخالف است، مشاهده کنیم. این آثار رئالیستی آشکار می‌دارند که هم مبتذلات بی‌رنگ و بوی رمانهای تهییج‌گر سیاسی (که با صداقت و حسن‌نیت نوشته شده باشند) و هم غنای غیرموجه نوشته‌هایی که در توصیف جزئیات زندگی خصوصی به افراط می‌گرایند شمر ناب زندگانی را چندان تباه می‌سازند که جز پاره‌هایی مجرد و انتزاعی از آن بر جای نمی‌ماند.

این مطلب ما را رو در روی مسئلهٔ جامعیت رئالیستهای بزرگ قرار می‌دهد. هر دوران بزرگ تاریخی دورانی است انتقالی که آشفتگی و نوسازی و نابودی و نوزایی را به‌گونه‌ای متناقض در خود جمع دارد. یك نظام جدید اجتماعی و نوع تازه‌ای از انسان همواره در فرایند خاصی پدید می‌آیند که در عین یکپارچگی، متضاد و ناهمگون است. در چنین دورانهای بحرانی و انتقالی، وظیفه و مسئولیت ادبیات به نحو استثنایی خطیر است. اما تنها رئالیسم واقعاً بزرگ از عهدهٔ چنین مسئولیتهایی برمی‌آید؛ رسانه‌ها و شیوه‌های بیان متداول و باب روز بیش از پیش در کار آنند که ادبیات را از تعهد وظایفی که تاریخ بر عهدهٔ آن گذاشته مانع

شوند. پس، جای شگفتی نخواهد بود اگر ما از این دیدگاه برضد جریانات‌فردگرایی و روانشناختی در ادبیات برخیزیم. گو اینکه کسان بسیاری حق دارند از ضدیت شدید این بررسیها علیه زولا و زولاییسم شگفت‌زده شوند.

این شگفت‌زدگی ممکن است به‌طور عمده زاییدهٔ این واقعیت باشد که زولا نویسنده‌ای چپگرا بود و شیوه‌های ادبی او مخصوصاً در ادبیات چپ، و البته نه منحصراً، سلطه داشت. ممکن است چنین به نظر آید که ما خود را دچار تضادی جدی کرده‌ایم؛ از یك سو خواستار سیاسی‌شدن ادبیات هستیم و از سوی دیگر به متهورترین جناح رزمندهٔ ادبیات چپ موذیانه حمله می‌کنیم. اما این تناقض صرفاً صوری است. با اینهمه، کاملا مناسبت دارد که بر روابط واقعی میان جهان‌بینی و ادبیات پرتوی افکنده شود.

مسئله برای اولین‌بار (صرف‌نظر از منتقدان ادبی دموکراتیك روس) توسط انگلس در مقایسهٔ بالزاك با زولا مطرح شد. انگلس نشان داد که بالزاك، گرچه در مشرب سیاسی هوادار سلطنت موروثی[۲۵] بود، بی هیچ شفقتی شرارتها و ضعفهای فرانسهٔ سلطنت‌طلب فئودال را کر معرض دید قرار داد و احتضار آن را با قدرت پرشکوه شاعرانه نشان می‌داد. این پدیده، که خواننده ارجاع به آن را بیش از یك بار در این صفحات خواهد دید، ممکن است باز در نظر اول ــ البته به اشتباه ــ متضاد به نظر رسد. ممکن است به نظر آید که جهان‌بینی و برداشت سیاسی رئالیستهای بزرگ جدیکار طرحی بی‌حاصل است. تا حدی این امر صحیح است، زیرا از دیدگاه شناخت شخص از زمان حاضر و از دیدگاه تاریخ و گذشته آنچه مهم است تصویری است که توسط اثر منتقل می‌شود، و این مسئله که تصویر تا چه حد با نظرات نویسنده منطبق است از اهمیت کمتری برخوردار است.

بدیهی است این امر ما را با یك مسئلهٔ‌جدی‌زیبایی‌شناختی رو به رو می‌کند. انگلس در نوشتهٔ خود دربارهٔ بالزاك این مسئله را «پیروزی رئالیسم» می‌خواند. این مسئله‌ای است که تا اعماق آفرینش هنر رئالیستی ریشه دوانده است. این امر جوهر رئالیسم واقعی را لمس می‌کند: تشنگی نویسندهٔ بزرگ برای حقیقت و آرمندی متعصبانهٔ او برای واقعیت ــ یا در اصطلاح اخلاقیات، صمیمیت و پاکدلی نویسنده. رئالیست بزرگی چون بالزاك، اگر جریان رشد حقیقی هنرمندانهٔ

---

۲۵) legitimist ، کسی که خواهان حکومت سلطنتی موروثی باشد، خاصه در زمان بالزاك و دوران بازگشت بوربونها پس از پادشاهی غیرموروثی ناپلئون بوناپارت.

موقعیتها و قهرمانانی که آفریده است با گرامیترین غرضهایش تضاد پیدا کند یا اگر حتی با اعتقادات بسیار مقدسش برخوردی داشته باشد، بی هیچ‌گونه تأملی این‌گونه غرضها و اعتقادات را کنار گذاشته و آنچه را واقعاً می‌بیند، و نه آنچه را ترجیح می‌دهد ببیند، وصف می‌کند. این بی‌شفقتی نسبت به تصویر ذهنی دنیای خویشتن، عیار و سنجهٔ رئالیستهای بزرگ است که تضاد شدیدی با رئالیستهای درجه دوم دارد که تقریباً همواره در کار آنند که جهان‌بینی خود را با واقعیت «هماهنگ» سازند، بدین معنی که تصویر دروغین یا تحریف‌شدهٔ واقعیت را به اصرار در قالب دیدگاه خویش می‌گنجانند. این تفاوت میان تلقی اخلاقی نویسندگان بزرگ و نویسندگان درجه دوم دقیقاً تفاوت میان آفرینش راستین است و خلاقیت ساختگی. به محض آنکه قهرمانانی در بینش رئالیستهای بزرگ نقش بستند، خود زندگی مستقلی پیش می‌گیرند: آمد و رفت آنها، رشد آنها، و سرنوشت آنها به وسیلهٔ دیالکتیك درونی وجود اجتماعی و فردی خود این قهرمانان تعیین می‌شود. هیچ نویسندهٔ رئالیست راستین، یا حتی هیچ نویسندهٔ واقعی خوبی نیست که تکامل قهرمانانش را به میل خود تعیین کند.

با اینهمه، این مطالب صرفاً توصیف پدیده‌هاست و تنها به این پرسش پاسخ می‌دهد که نویسنده از حیث مقولات اخلاقی در چه مرتبه‌ای است و آنگاه که در شرایط معین با واقعیتی روبه‌رو می‌شود چه می‌کند. اما این پرسش بی‌پاسخ می‌ماند که نویسنده چه می‌بیند و چگونه می‌بیند؟ اینجاست که مهمترین مسائل تعینات اجتماعی آفرینش هنری، خود را نشان می‌دهند. در طول پژوهش خود، ما تفاوتهای اساسی شیوه‌های آفرینش هنری نویسندگان را براساس میزان وابستگی آنان به زندگی اجتماعی و اینکه تا چه حد در مبارزات محیط پیرامون خویش مشارکت دارند یا صرفاً ناظر بی‌طرف وقایعند، به‌تفصیل بازخواهیم‌نمود. این‌تفاوتها تعیین‌کنندهٔ فرایندهای خلاقیتی هستند که ممکن است در قطبهای مخالف قرار داشته باشند: حتی ممکن است تجربه‌ای که اثر هنری را پدید آورده است ساختاری متفاوت داشته باشد که در نتیجه فرایند شکل‌گیری اثر فرق خواهد کرد. این مسئله که نویسنده در درون جامعه زندگی می‌کند یا تنها نظاره‌گر آن است به وسیلهٔ عوامل روانی یا حتی عوامل چهرمان‌شناختی تعیین نمی‌شود؛ این تکامل است که تعیین‌کنندهٔ خط تکاملی است که نویسنده در پیش می‌گیرد و این فرایند، البته، نه خود به خود صورت می‌پذیرد و نه چنان است که سرنوشت آن را رقم زده باشد. عده‌ای

زیاد از نویسندگانی که ذاتاً درون‌بین و اندیشه‌گر بوده‌اند، براثر شرایط اجتماعی زمانهٔ خویش، به سوی شرکت وسیع در زندگی جامعه رانده شده‌اند. زولا، برعکس، مرد عمل بود اما دورانش او را تنها به یك ناظر محض تبدیل کرد و عاقبت زمانی که به ندای زندگی پاسخ داد بسیار دیر بود تا بتواند به عنوان یك نویسنده نفوذی تکاملی بر جای گذارد.

اما آنچه تاکنون گفته آمد هنوز جنبهٔ صوری مسئله است، گرچه دیگر حالت انتزاعی ندارد. مسئله فقط زمانی اساسی و تعیین‌کننده می‌شود که ما منجزاً و به طور درست موضعی را که نویسنده اتخاذ می‌کند بررسی کنیم. نویسنده چه چیزی را دوست‌دارد و از چه متنفراست؟ اینجاست‌که ما به تفسیری عمیقتر از جهان‌بینی واقعی نویسنده می‌رسیم، بـه مسئلهٔ ارزش هنری و ثمربخشی دیـدگاه نویسنده. تضادی که قبلا در برابر ما به عنوان تضاد میان دیدگاه نویسنده و تصویرگـری صادقانهٔ جهانی که می‌بیند وجود داشت اکنون به سان مسئلهٔ درونی خود جهان‌بینی رخ می‌نماید، و این مطلب روشن می‌شود که میان لایه‌های ژرفتر و لایه‌های سطحیتر جهان‌بینی نویسنده تضادی محسوس است.

رئالیستهای بزرگ، چون بالزاك و تولستوی، همیشه صورت نهایی مسئله را با در میان گذاشتن مهمترین و حادترین مشکلات جامعه طرح می‌کنند و آنگاه به دیگر مسائل می‌پردازند؛ نیروی برانگیزندگی آنان به عنوان نویسنده همواره از رنجهـای عمیقی مایه می‌گیرد کـه دست به گریبان مردم زمانـه است. همین رنجهاست که غایت و جهت عشق و نفرت ایشان را در کار نویسندگی تعیین‌می‌کند، و در گذار بروز همین عواطف دوگانه است که معلوم‌می‌شود آنان در بینش شاعرانهٔ خود چه می‌بینند و چگونه می‌بینند. هر آینه، در فرایند خلق اثر، هرگاه دیدگاه خودآگاه آنها با دنیایی که در دایرهٔ دید خویش مشاهده می‌کنند تضاد پیدا کند، آنچه ظاهر می‌شود جز این نیست که برداشت واقعی آنها از جهان تنها به طور سطحی در دیدگاه و ژرفنای جهان‌بینی ایشان جای گرفته است و تنها در هستی و سرگذشت قهرمانانشان است که پیوند استوار آنان با مسائل بزرگ دوران و همدردی با مصائب مردمان بیان بسزای خود را پیدا تواند کرد.

هیچ کس عمیقتر از بالزاك مصائب مرحلهٔ انتقال به نظام تولید سرمایه‌داری را، که قشری از مردم را زجر می‌داد، و تنزل عمیق اخلاقی و روحی ناشی از آن را (که ضرورتاً این دوران گذرا در همهٔ سطوح اجتماعی به همراه دارد) نیازموده

است. بالزاک در همان حال عمیقاً به این حقیقت آگاه بود که این انتقال نه‌تنها از لحاظ اجتماعی گریزناپذیر است، بلکه در همان حال مترقی هم هست. بالزاک جهد داشت که این تضاد میان تجربه و آرمان خود را در قالب نظامی بگنجاند و مستحیل گرداند که مشروعیت آن بر آیین کاتولیك استوار باشد و پیرایه‌هایی از مفاهیم آرمانشهری[۲۶] محافظه‌کاران انگلیسی[۲۷] نیز آن را آراسته باشد. اما این نظام همواره با واقعیات اجتماعی زمان او و بینش بالزاکی، که آن واقعیات را منعکس می‌کرد، در تضاد بود. اما نفس این تضاد حقیقت واقع را بروشنی نشان می‌داد و آن ادراك ژرف بالزاك بود از سرشت مترقی و در همان حال سرشار از تضاد رشد سرمایه‌داری.

از این روست که رئالیسم بزرگ و انسانگرایی مردمی در اتحادی پیکرمانی پدیدار می‌شوند. زیرا اگر ما آثار کلاسیکهای هوادار پیشرفت اجتماعی را، که جوهر زمان ما را تعین بخشیده‌اند، از گوته و والتر اسکات[۲۸] تا گورکی و توماس مان، بنگریم درمی‌یابیم که، با توجه به مقتضیات گوناگون، همگی دربارهٔ ساختار مسئلهٔ اصلی همداستانند. بدیهی است هر رئالیست بزرگی با توجه به زمان و شخصیت هنری خویش راه‌حل متفاوتی برای هر مسئلهٔ اساسی پیدا می‌کند. اما یك جنبهٔ مشترك در تمامی آنان وجود دارد و آن نفوذ عمیق در مسائل بزرگ و عام زمانه است و توصیف جانسخت و بی کم و کاست جوهر راستین واقعیتی‌که در برابر چشم دارند. از انقلاب فرانسه به بعد، تکامل جامعه در جهتی حرکت می‌کرد که ناسازگاری میان آرمانهای آنچنانی اهل قلم از یك سو و ادبیات و جامعهٔ زمان ایشان از دیگر سو اجتناب‌ناپذیر بود. در تمام این دوران تنها نویسنده‌ای می‌توانست عظمت کسب کند که در مبارزه بر ضد جریان روزمرهٔ زندگی باشد. و گفتنی است که از زمان بالزاك مقاومت زندگی روزمره هم در برابر گرایشهای عمیقتر ادبیات و فرهنگ و هنر به‌طور وقفه‌ناپذیری توانمندتر شده است. با اینهمه، همواره نویسندگانی بوده‌اند که آثار برجستهٔ دوران زندگی خویش را، به رغم همهٔ مقاومتهای زندگی عادی، همان‌طور که هملت برشمرده، برآورده‌اند: «گرفتن آینه رو در روی طبیعت.» به برکت همین تصویر بازتابیده است که این نویسندگان در مسیر تکامل بشریت و پیروزی اصول انساندوستی سهیم گشته‌اند، آن هم در

---

26) Utopian 27) English Torysm

۲۸) Scott ، والتر (۱۷۷۱ـ۱۸۳۲)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی.

جامعه‌ای چنان سرشار از تضاد در سرشت خود، که از یك سو آرمان تمامیت شخصیت انسانی را پدید می‌آورد و از دیگر سو آن را، در عمل، در هم فرو می‌کوبد.

رئالیستهای بزرگ فرانسه تنها در روسیه جانشینان شایسته‌ای یافته‌اند. همهٔ مسائلی که اینجا دربارهٔ بالزاك خاطرنشان شد، حتی با ابعادی گسترده‌تر، تحولات ادبیات روسی و بویژه شخصیت‌اصلی‌آن، لئو تولستوی، را هم دربر می‌گیرد. تصادفی نیست که لنین (بی‌آنکه ملاحظات انگلس دربارهٔ بالزاك را بخواند) دیدگاه مارکسیستی را دربارهٔ اصول رئالیسم واقعی در رابطه با تولستوی تحت ضابطه درمی‌آورد. البته نیازی نمی‌بینیم که بار دیگر در اینجا به این مسائل بازگردیم. تنها چیزی که جلب توجه به آن اینجا بسیار ضروری است برداشتهای نادرستی است که در رابطه با اصول تاریخی و اجتماعی رئالیسم روسی جریان دارد ـ اشتباهاتی که در بسیاری از موارد به تحریف تعمدی یا اختفای‌حقیقت می‌انجامد. در بریتانیا، مثل همه جای دیگر اروپا، ادبیات روسی در بین جامعهٔ خوانندگان هوشمند شناخته شده و محبوبیت دارد. اما مثل همه جای دیگر اروپا مرتجعان هر آنچه می‌توانسته‌اند کرده‌اند تا مانع تداول آن بشوند؛ آنها از روی غریزه احساس می‌کنند که رئالیسم روسی، حتی اگر هریك از کتابهای آن به صورت منفرد واجد گرایش اجتماعی مشخصی هم نباشد، پادزهری برای بیماری ارتجاع است.

ولی هرچند آشنایی با ادبیات روسی در غرب ممکن است گسترش یافته باشد، آن تصویری که خوانندگان از آن در ذهن دارند ناقص و تا حد زیادی دروغین است. این تصویر ناقص است زیرا آثار قهرمانان بزرگ دموکرات انقلابی روس، گرتسن[۲۹]، بلینسکی[۳۰]، چرنیشفسکی[۳۱]، و دوبرولیوبوف[۳۲] ترجمه نشده و حتی نام آنها تنها برای معدودی از ناآشنایان به زبان روسی آشناست. تازه، تنها در این اواخر است که نام سالتیکوف‌ـشچدرین[۳۳] دارد شناخته می‌شود، کسی که در

---

۲۹) Herzen (گرتسن یا هرتسن)، آلکساندر ایوانوویچ (۱۸۱۲ـ۱۸۷۰)، رهبر انقلابی و نویسندهٔ روسی.

۳۰) Belinski ، ویساریون گریگوریویچ (۱۸۱۰ـ۱۸۴۸)، نویسندهٔ روسی و مؤسس نقد ادبی روسی.

۳۱) Chernyshevski ، نیکولای گاوریلوویچ (۱۸۲۸ـ۱۸۸۹)، نویسنده و سیاستمدار روسی.

۳۲) Dobrolyubov ، نیکولای آلکساندروویچ (۱۸۳۶ـ۱۸۶۱)، روزنامه‌نگار و منتقد روسی.

۳۳) Saltykov-Shchedrin (۱۸۲۶ـ۱۸۸۹)، هجانویس روسی.

ادبیات روس چنان طنزنویسی است که در سراسر جهان، پس از جاناتان سویفت[۳۴]، نظیر ندارد.

از این بدتر آنکه برداشت از ادبیات روسی نه‌تنها کامل نیست، بلکه تحریف‌شده هم هست. نظریه‌پردازان ارتجاع ادعا کرده‌اند که رئالیست بزرگ روسی، تولستوی، از خودشان است و تلاش شده است که از او متصوفی بسازند که به گذشته می‌نگرد و او را «روحانی اشراف‌زاده»ای لقب داده‌اند که از مبارزات عصر حاضر سخت برکنار مانده است. این تحریف سیمای تولستوی برای حصول این هدف نیز به کار گرفته شده تا چهرهٔ دروغینی از گرایشهای فکری مسلط بر زندگی مردم روس ارائه شود که نتیجهٔ آن اسطورهٔ «روسیهٔ مقدس» و صوفیگری روسی بوده است. پس از آن‌که مردم روسیه در ۱۹۱۷ جنگیدند و در نبرد رهایی پیروز شدند، گروه قابل‌ملاحظه‌ای از روشنفکران تضادی بین روسیهٔ نو و آزاد و ادبیات قدیم روسی مشاهده کردند. یکی از سلاحهای تبلیغاتی ضدانقلاب این ادعای بی‌اساس بود که روسیهٔ جدید تأثیر کاملا مخرب در قلمروهای فرهنگ داشته، و این فرهنگ را مردود شناخته و در حقیقت ادبیات روسیهٔ قدیم را محکوم ساخته است.

مدتهاست که این ادعای بی‌پایهٔ ضد انقلاب را واقعیتها رد کرده‌است. ادبیات مهاجران روسیهٔ سفید، که مدعایش ادامهٔ سنت ادبیات به اصطلاح صوفیانهٔ روسی بود، خیلی زود و همان هنگام که از خاک روسیه و مسائل واقعی آن برید، سترونی و بی‌ثمری خویش را نشان داد.* از سوی دیگر محال بود که از دید جامعهٔ‌خوانندگان هوشمند مخفی بدارند که در اتحاد شوروی برخورد متهورانه با مسائل تازه‌ای که زندگی نویافتهٔ ملت به میان آورده، در کار پروراندن ادبیاتی تازه و غنی و چشمگیر است، زیرا که خوانندگان چنین ادبیاتی خود بخوبی تشخیص می‌دادند که چگونه روابطی ریشه‌دار و عمیق بین این ادبیات و رئالیسم کلاسیك روسی وجود دارد. (کافی است که اینجا به شولوخوف اشاره شود که وارث رئالیسم تولستوی است.)

این مبارزهٔ ارتجاعی، که براساس کج‌فهمی علیه اتحاد شوروی هدایت می‌شد،

---

۳۴) Swift ، جاناتان (۱۶۶۷ـ۱۷۴۵)، نویسندهٔ انگلیسی.

* ما رسم امانت‌را در ترجمه رعایت‌کرده، عین نظر و نوشتهٔ مؤلفان و صاحب‌نظران را می‌آوریم. بر خوانندگان است که، با توجه به رویدادها و تحولات بعدی، صحت نظرها را به محك زنند. ـ ناشر.

پیش از جنگ و در خلال آن به نقطهٔ اوج خود رسید. سپس در طول جنگ فروکش کرد، آن هنگام که مردم آزادشدهٔ اتحاد شوروی در مبارزهٔ خود علیه امپریالیسم آلمان نازی آن قدرت و کارستان را در قلمرو اخلاق و مسائل فرهنگی به جهان نشان دادند، چندانکه تأثیر اتهامات کهنهٔ رسم و تفسیرهای غلط از میان رفت. برعکس، تعداد کثیری از مردم شروع به پرسش کردند: منشأ این نیروهای مقتدر مردمی، که دنیایی شاهد جلوهٔ آن در ایام جنگ بود، چیست؟ این اندیشه‌های خطرناک نیازمند یك ضدمعیار بود و اکنون می‌بینیم که موج تازه‌ای از افتراها و درکهای غلط به صخرهٔ تمدن شوروی ضربه می‌کوبد. با اینهمه، تحولات درونی و برونی مردم روسیه همچنان مسئلهٔ چشمگیر و هیجان‌انگیزی برای جامعهٔ خواننده در هر کشوری است.

در بررسی تاریخ آزادی مردم روسیه و استواری کارهای عظیم آن، نباید نقش‌مهم‌ادبیات‌را در این رویدادهای‌تاریخی دست‌کم‌گرفت ـ نقشی عظیمتر از نفوذی که ادبیات به‌طور متعارف در ظهور یا سقوط تمدنها داشته است. از یك سو هیچ ادبیات دیگری مانند ادبیات روسی دارای روح مردمی نبوده است، و از سوی دیگر کمتر جامعه‌ای است که در آن کارهای ادبی چنین توجه‌برانگیز باشد و بحرانهایی را مانند آنچه در دوران کلاسیکهای رئالیست ادبیات روسی در جامعه بود دامن زند. از این رو، با اینکه اقشار وسیعی از مردم جهان با ادبیات روس آشنایی دارند، امر چندان کم‌ارزشی نیست که این مسئلهٔ تازه پدیدار شده در پرتو تازه‌ای شناسانده شود. مسائل جدید، قاطعانه می‌طلبند کـه تحلیل ما هم از دیـدگاههای اجتماعی و هم از دیدگاه زیبایی‌شناسی به ریشه‌های واقعی تکامل اجتماعی دست یابد.

به همین دلیل است که اولین بررسی مـا معطوف بر آن است که یکـی از بزرگترین شکافها را در شناخت ادبیات روسی، باارائهٔ ویژگیهای منتقدان‌آزادیخواه و انقلابی روسیهٔ تزاری که کمتر شناخته شده‌اند، یعنی بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف، پر کند. ارزیابی دوبـارهٔ رئالیستهای مشهور کلاسیك ارتباط نزدیك با این بررسی دارد. به بیان بهتر، شناخت و ارجگزاری این ویژگیها باید چنان باشد که انطباق بیشتری با حقایق تاریخی داشته باشد. در گذشته، منتقدان و خوانندگان غربی، در رهیافت خویش به تولستوی و دیگران، دیدگاههای خود این بزرگان را دربارهٔ اجتماع، فلسفه، مذهب، هنر، و غیره که در مقالات، نامه‌ها،

یادداشتهای روزانه، و مانند آن ثبت شده بود به عنوان راهنما انتخاب می‌کردند. آنها می‌پنداشتند برای درک‌کردن این کارهای بزرگ ادبی، که اغلب ناآشنا به نظر می‌رسیدند، کلیدی در این ابراز خودآگاه عقاید به دست می‌آورند. به بیان دیگر، نقد ادبی ارتجاعی، محتوای ادعایی روحانی و هنری آثار تولستوی و داستایفسکی را با فرض مایه‌گرفتن این آثار از بعضی نظرات ارتجاعی نویسندگان آن تفسیر می‌کردند.

شیوه‌ای که در پژوهشهای حاضر به‌کار گرفته شده یکسره در جهت مخالف این رویه است. این شیوه بسیار ساده است: در درجهٔ اول کار ما مبتنی است بر بررسی دقیق آن نهادهای واقعی اجتماعی که، به مثل، شخصیت تولستوی بر آنها متکی است و آن نیروهای واقعی اجتماعی که شخصیت انسانی و ادبی این نویسنده تحت تاثیر آنان تکامل یافته است. در درجهٔ دوم، و کاملا در ارتباط با رهیافت اول، این سؤال مطرح می‌شود: آثار تولستوی چه چیزی را ارائه می‌دهند، محتوای حقیقی روحی و فکری آنها چیست، و نویسنده چگونه اشکال زیباشناختی کار خود را، در تلاش برای توضیح دقیق چنین محتوایی، بنیاد می‌کند؟ تنها اگر پس از بررسی غیرمتعصبانه این‌گونه روابط عینی را کشف و درک کردیم، در وضعی هستیم که بتوانیم تفسیر صحیحی از دیدگاههای بیان‌شده توسط نویسنده را به دست آوریم و نفوذ او را بر ادبیات بدرستی ارزیابی کنیم.

خواننده بعداً خواهد دید که با کاربرد این شیوه تصویر کاملا تازه‌ای از تولستوی پدید می‌آید. اما، این ارزشیابی مجدد تنها برای جامعهٔ خوانندگان غیرروسی تازگی دارد. در خود ادبیات روس شیوهٔ عیارسنجی و ارج‌شناسی خاص که شرح آن گذشت، سنتی پشت سر خود داشته است: بلینسکی و گرتسن منادی این شیوه بودند که نقطهٔ اوج آن با نامهای لنین و استالین مشخص شده است. این همان شیوه‌ای است که نویسندهٔ کتاب حاضر می‌کوشد در تحلیل کارهای تولستوی به‌کار برد. اما، بررسی آثار گورکی در این کتاب کسی را شگفت‌زده نخواهد کرد. مقالهٔ مربوط به گورکی در عین حال که جدلی است علیه روندهای ارتجاعی ادبی، در همان حال، تا حدی ارزیابی مجددی هم هست؛ و موضوع اصلی آن رابطهٔ نزدیک گورکی، مبدع بزرگ، است با پیشگامان متقدم خود در ادبیات روسی و بررسی این مسئله که او تا چه اندازه ادامه‌دهنده و کمال‌بخش رئالیسم کلاسیک روسی است. کشف این رابطه در عین حال پاسخی است به این سؤال: پل میان فرهنگ

قدیم و جدید بین ادبیات کهنه و نو کجا زده شده است؟

سرانجام، مبحث آخر طرح مختصری از تأثیر تولستوی بر ادبیات غرب را ارائه داده و بیان می‌دارد که تولستوی چگونه شخصیتی جهانی یافت، و می‌کوشد که اهمیت اجتماعی و هنری تأثیر او را بر ادبیات جهان معین کند. این مقاله نیز حمله‌ای است بر برداشت ارتجاعی از رئالیسم روسی، ولی حمله‌ای که با پشتیبانی موافقان متحد انجام می‌گیرد: خواهیم دید که چگونه بهترین نویسندگان آلمان، فرانسه، انگلستان، و امریکا مخالف چنین تحریفات مرتجعانه‌ای هستند و برای درک صحیح تولستوی و ادبیات روس جنگیده‌اند. از اینجا خواننده درخواهد یافت نظریاتی که در این کتاب پیش کشیده شده است تفکرات عاطل نویسنده‌ای منزوی و گوشه‌نشین نیست، بلکه روند جهـانی تفکراتی است که دائماً نیرو گرفتـه و توانمند می‌شوند.

در اظهار نظر پیرامون سبك و شیوهٔ نویسندگان بر گرایشهای اجتماعی، که زیربنای مقالات است، تأکید شده اما در اهمیت آنها بندرت اغراق شده است. با اینهمه، تأکید اصلی در این مقالات بر زیبایـی‌شناسی است، نه بـر تحلیل اجتماعی، چرا که کاوش در شالوده‌های اجتماعی تنها وسیله‌ای است برای درک کامل ماهیت زیبایی‌شناختی در آثار کلاسیك رئالیسم روسی. این دیدگاه ابداع نویسنده نیست. ادبیات روس نفوذ خود را تنها مدیون محتوای اجتماعی و انسانی تازهٔ خود نیست، بلکه اساساً تأثیر آن به این حقیقت بازمی‌گردد که براستی ادبیاتی بزرگ است. به همین دلیل تنها کافی نیست که ریشه‌های کهن و استوار تصورات نادرستی که دربارهٔ بنیانهای تاریخی و اجتماعی ادبیات روس متداول است برکنده شود؛ بلکه همچنین لازم است که نتیجه‌گیریهای ادبی و زیبایی‌شناختی از ارزیابی درست این شالوده‌های‌اجتماعی به‌دست آید. تنها آن‌زمان‌است‌که می‌شود درك کرد چرا رئالیسم بزرگ روس نقش نخستین را در جهان ادبیات به مدت سه ربع قرن ایفا کرد و مشعل راهنما در راه پیشرفت ادبی و سلاح مؤثر در مبارزه علیه ارتجاع ادبی نورس بی‌بنیاد و شیوه‌های منحطی بوده که زیر نقاب نوآوری عرضه می‌شده است.

تنها اگر اندریافت زیبایی‌شناختی درستی دربارهٔ جوهر رئالیسم کلاسیك روسی داشته باشیم، می‌توانیم بروشنی اهمیت اجتماعی و حتی سیاسی گذشته و تأثیر تحریك‌بخش آیندهٔ آن را بر ادبیات ببینیم. با نابودی و ریشه‌کن شدن فاشیسم،

زندگی تازه‌ای برای همهٔ خلقهای آزاد آغاز شده ست. ادبیات نقش بزرگی در انجام دادن وظایف تازه‌ای که زندگی نو در هر کشور بر عهدهٔ آن گذاشته است داراست. اگر ادبیات واقعاً این نقش را به عهده بگیرد ــ نقشی که تاریخ برعهدهٔ او گذاشته است ــ طبعاً بایستی یك پیش‌شرط همراه داشته باشد، و آن تولد دوبارهٔ فلسفی و سیاسی نویسندگانی است که این وظیفه را برعهده گرفته‌اند. هرچند این شرطی لازم است اما کافی نیست. این تنها افکار نیست که باید تغییر کند، بلکه همهٔ دنیای عواطف آدمی باید دگرگون‌شود؛ مؤثرترین مبلغان این‌احساس‌تازهٔ رهایی‌بخش و دموکراتیك صاحبان قلمند. درس بزرگی که از ادبیات روس باید آموخت دقیقاً این است که تا چه اندازه ادبیات بزرگ رئالیستی می‌تواند به نحو ثمربخشی مردم را آموزش دهد و افکار عمومی را دگرگون سازد. اما این نتایج تنها به وسیلهٔ ادبیات واقعاً بزرگ و عمیق و جامع رئالیستی می‌تواند به‌دست آید. از این رو، اگر قرار بر این باشد که ادبیات در تولد دوبارهٔ یك ملت عاملی مقتدر باشد، خود نیز می‌باید در جنبه‌های خالص ادبی و زیبایی‌شناختی و هم در صورت و معنا، تولدی دیگر داشته باشد. این ادبیات می‌باید پیوندهای خود را با ارتجاع و محافظه‌کاری، که موانع سر راه او هستند، بگسلد و در مقابل رسوخ تراوشات زهرآگین انحطاط، که او را به بن‌بست می‌کشاند، مقاومت کند.

با ملاحظهٔ این جنبه‌ها، نگرش نویسندگان روسی نسبت به زندگی و ادبیات نمونه است و می‌تواند سرمشق باشد. به همین خاطر، و نه به دلیل دیگری، واجب است که ارزیابیهای متداول ارتجاعی و نادرست از آثار **تولستوی** از میان برداشته شده و در همان حال مبانی انسانی عظمت ادبی او شناخته گردد. و آنچه از همه مهمتر است نشان‌دادن این واقعیت است که چگونه این عظمت از همدلی انسانی و هنری نویسنده یا برخی جنبشهای گستردهٔ مردمی پدید آمده است. در این ارتباط، این مسئله اهمیت کمی دارد که آن جنبش مردمی که نویسنده در آن رابطهٔ خود را با مردم می‌یابد چگونه جنبشی است. تولستوی ریشه‌های خود را در توده‌های روستایی روس می‌یابد و گورکی در کارگران صنعتی و دهقانان بی‌زمین، برای اینکه هر دوی آنها تا اعماق روح با جنبشهایی آمیخته‌اند که آزادی مردم را می‌جوید و در این راه مبارزه می‌کند. نتیجهٔ چنین رابطهٔ نزدیکی در قلمرو فرهنگی و ادبی آن زمان و هم امروز این است که نویسنده بر انزوای خود چیره می‌شود و از تنزل خویشتن تا حد یك ناظر محض، که جامعهٔ سرمایه‌داری در شرایط کنونی او را به

آن سو می‌کشاند، جلوگیری می‌کند. به این ترتیب او قادر می‌شود که نگرشی آزاد و غیرمتعصبانه و انتقادی نسبت به گرایشهای فرهنگ امروز، که برای هنر و ادبیات نامطلوب است، اتخاذ کند. جنگ علیه این گرایشها به صرف ابداع شیوه‌های ناب هنری و سبک‌ورزیهای فرمالیستی کاری است بی‌فرجام، همان طور که سرنوشت غم‌انگیز نویسندگان بزرگ غرب در قرن گذشته بروشنی نشان می‌دهد. رابطهٔ نزدیک با جنبشی مردمی که برای رهایی مردم عادی و ساده می‌جنگد، از سوی دیگر، نویسنده را با نظرگاهی وسیعتر مجهز می‌سازد و با درونمایهٔ پرحاصلی که هنرمند واقعی می‌تواند به برکت آن آثار هنری کارسازی را بپروراند ـ آثاری متناسب با الزامات عصر، حتی اگر با رسمهای باب روز و هنر سطحی زمانه ناسازگار باشد.

این اظهارنظرهای طرح‌گونهٔ ناتمام، پیش از آنکه بتوانیم نتیجهٔ نهایی را به‌دست آوریم، مورد نیاز است. بشریت در تمام تاریخ خود، چون امروز، به ادبیات رئالیستی چنین نیاز عاجلی نداشته است. و شاید هم هرگز پیش از این سنتهای رئالیسم بزرگ چنین عمیق زیر شنهای تعصبات اجتماعی و هنری مدفون نشده است. به همین دلیل است که ما ارزیابی مجددی از تولستوی و بالزاک را اینهمه مهم می‌دانیم. نه اینکه تصور شود مایلیم آنها را چون الگو و نمونهٔ قابل تقلیدی برای نویسندگان زمان خود علم کنیم. در این مبحث، معنای نمونه قراردادن جز این نیست که برای بیان‌کردن قواعد صحیح کار و مطالعهٔ شرایط یافتن راه‌حلی کارساز تلاش گردد. به این صورت است که گوته والتر اسکات را یاری می‌دهد و والتر اسکات بالزاک را. اما والتر اسکات به همان اندازه مقلد گوته است که بالزاک مقلد والتر اسکات. راه عملی برای حل مشکلات و مسائل نویسنده در عشق سرشارش به مردم نهفته است، در نفرت عمیق او از دشمنان خلق و از اشتباهات خود مردم و در آشکار ساختن بی‌ملاحظهٔ حقیقت و واقعیت، همراه با ایمانی بی‌تردید در پیشروی بشریت و مردم سرزمینش به سوی آیندهٔ بهتر.

امروز در جهان اشتیاقی عمومی برای ادبیاتی وجود دارد که بتواند با شعاع خود عمیقاً در جنگل درهم‌آشفتهٔ زمان ما نفوذ کند. ادبیات بزرگ رئالیست می‌تواند نقش مهمی، که همیشه تاکنون انکار شده است، در تولد تازهٔ دموکراتیک کشورها داشته باشد. اگر در این رابطه ما بالزاک را برای مقابله با زولا پیش می‌آوریم، معتقدیم که به مبارزه با پیشداوریهای جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی،

که بسیاری از نویسندگان مستعد را از کوشش والایشان در راه بشریت بازداشته است، یاری رسانده‌ایم. ما آن نیروهای اجتماعی قهاری که تکامل نویسنده و ادبیات، هر دو را متوقف کرده است می‌شناسیم: ربع قرن تاریک‌اندیشی ارتجاعی، که سرانجام خود را در شکلك اهریمنی شناعت فاشیسم نشان داد.

رهایی سیاسی و اجتماعی از قید این نیروها اکنون حقیقتی تحقق‌یافته است، اما اندیشهٔ توده‌های عظیم از مه عقاید ارتجاعی، که مانع دید روشن آنهاست، هنوز تیره و تار است. این موقعیت دشوار و خطرناك بر دوش نویسندگان مسئولیتی بس سنگین می‌گذارد. اما برای نویسنده این کفایت نمی‌کند که آشکارا مسائل را در بعد سیاسی و اجتماعی ببیند. مسائل ادبیات را هم بروشنی دیدن جزء لایتجزای مسئله است و برای حل این مسائل است که این کتاب امیدوار است دین خود را ادا کند.

گئورگ لوکاچ

بوداپست، دسامبر ۱۹۴۸

فصل اول

بالزاک

دهقانان[1]

بالزاک در این رمان، مهمترین اثر دورهٔ کمال خویش، می‌خواهد تراژدی اشرافیت زمیندار محکوم به فنای فرانسه را بنویسد. قصد این بود که این اثر سنگ بنای سلسله آثاری شود که در آن بالزاک نابودی فرهنگ اشرافیت فرانسه را بر اثر رشد سرمایه‌داری توصیف کند. براستی هم این رمان چنین سنگ بنایی است، زیرا به بررسی علل اقتصادی خاصی می‌پردازد که زمینهٔ نابودی اشراف فرانسه را فراهم ساخت. پیش از این هم بالزاک نزع اشرافیت را، چنانکه در مناطق حومهٔ پاریس یا شهرهای دورافتاده پدیدار شد، نشان داده بود؛ اما در «دهقانان» ما را یکسره وارد میدان جنگ می‌کند ــ آن کارزار اقتصادی که میــان ملاکان اشرافی و کشاورزان روستایی تا پایان تلخ خود بی‌وقفه ادامه دارد.

بالزاک خود این رمان را مهمترین اثرش می‌داند. او دربارهٔ آن می‌گوید: «... در مدت هشت سال این مهمترین کتابی را که می‌خواستم بنویسم بیش از صد بار کنار گذاشتم و باز در دست گرفتم. ...»

با اینهمه، بالزاک، به رغم تمام تدارک پرزحمت و طراحی دقیق خود، آنچه را واقعاً در این رمان آورده است درست برخلاف چیزی است که مقصودش بود: آنچه او نشان می‌دهد تراژدی مالکیت اشرافی نیست، بلکه تراژدی خرده‌مالکان روستایی است. درست همین اختلاف میان قصــد و عمل و میان بالزاک سیاست‌اندیش و نویسندهٔ «کمدی انسانی»[2] است که عظمت تاریخی بالزاک را بنیان می‌نهد.

---

1) *The Peasants* 2) *La Comédie Humaine*

ریشه‌های عقیدتی «دهقانان» عمیقتر و فراتر از دوران چندساله‌ای می‌رفت‌که بالزاک، چنانکه گذشت، درگیر تدارک این اثر بود. او هنوز در ابتدای جوانی بود که رساله‌ای بر ضد انتقال مالکیتهای بزرگ نوشت و در آن از ابقای حق وقف املاک برای پسر ارشد خانواده دفاع کرد؛ و بسیار پیشتر از آنکه «دهقانان» را تمام کند (در سال ۱۸۴۴) قبلا در دو رمان آرمانشهری «پزشك روستا»[3] و «کشیش دهکده»[4] نظریاتش را دربارهٔ نقش اجتماعی مالکیت‌بزرگ و وظایف‌اجتماعی ملاکان بزرگ به‌میان آورده‌بود. اما پس‌از نوشتن این دو رمان آرمانشهری، در «دهقانان» است که، با نشان‌دادن اینکه چگونه واقعیتهای اجتماعی تمامی چنین آرمانشهرهایی را نابود می‌کند و چگونه رؤیاهایی آنچنانی در برخورد با واقعیت اقتصادی محو می‌شود، سرانجام به نتیجهٔ درست می‌رسد و غیرواقعی بودن این آثار نخستین را می‌نمایاند.

آنچه بالزاک را مردی بزرگ می‌سازد صداقت بی‌شفقت اوست که با آن واقعیت را، حتی اگر برخلاف عقاید و امیدها و آرزوهایش باشد، بیان می‌کند. اگر او موفق می‌شد که خود را فریب دهد، اگر تخیلات آرمانشهری خود را به سان حقیقت می‌پذیرفت و آرزوهای شخصی خود را به‌سان حقیقت ارائه می‌داد، اکنون دیگر سزاوار اعتنا نبود و، بحق، همچون عدهٔ بی‌شماری از رساله‌نویسان طرفدار سلطنت موروثی و ستایشگران فئودالیسم، که معاصران وی بودند، فراموش می‌شد.

بدیهی است بالزاک حتی به عنوان متفکر سیاسی هرگز یك توجیه‌گر مبتذل و تهی‌مغز نبود و آرمانشهر وی ثمرهٔ هیچ آرزوی بازگشتی به فئودالیسم قرون وسطایی نیست، برعکس، آنچه او می‌خواست این بود که سرمایه‌داری فرانسوی، در گسترش خود، الگوی انگلیسی را بویژه در امر کشاورزی دنبال‌کند. آرمان اجتماعی او سازش‌دادن اشرافیت زمیندار و سرمایه‌داری بورژوایی بود که در انگلستان با «انقلاب پرشکوه» ۱۶۸۸ صورت پذیرفته و پایهٔ تحولات اجتماعی انگلستان شده و شکل مشخص آن را تعیین کرده بود. بالزاک (در نوشته‌ای که پیرامون وظایف سلطنت‌طلبان است و پس از انقلاب ژوئیه، در ۱۸۴۰، درست هنگامی که در صدد آغازکردن «دهقانان» بوده، تحریر شده‌است) بشدت از روش اشرافیت‌فرانسه انتقاد می‌کند، و انتقاد خود را بر پایهٔ تصوری آرمانی از اشرافیت محافظه‌کار انگلیسی می‌گذارد.

---

3) *The Country Doctor* 4) *The Village Priest*

بالزاک اشرافیت فرانسه را سرزنش می‌کند که در گذشته (در ۱۷۸۹) به‌جای اصلاحات هوشمندانه، که بتواند سلطنت را نجات دهد، «توطئه‌های حقیری علیه انقلابی بزرگ» تدارک دید. و حتی، پس از گرفتن درسهای تلخی از انقلاب، نتوانست خود را به شکل محافظه‌کاران انگلیسی متحول سازد، حکومت خودفرمانی را به سیاق الگوی انگلیسی برقرار دارد و رهبری گروههای دهقانی را به عهده گیرد. بر این پایه است که او از خصومت موجود بین اشرافیت و تودهٔ دهقانان سخن می‌گوید و باور دارد که انقلاب در پاریس به همین دلایل پیروز شد. او می‌گوید: «برای آنکه خلق به قیام مسلحانه اقدام کند، همان طور که کارگران پاریس کردند، باید معتقد باشد که منافعش در خطر است.»

این آرمانشهر، این رؤیای استقرار روابط اجتماعی انگلیسی در فرانسه، بسیاری دیگر را علاوه‌بر بالزاک در بر می‌گیرد. گیزو*، برای‌مثال، در رساله‌ای که بلافاصله پس از انقلاب ۱۸۴۸ به انتشار آن دست زد، نظرگاههای همانندی از این تفکر را دنبال می‌کرد که مورد انتقاد تند مارکس قرار گرفت. مارکس آن «معمای بزرگ» را، که موجب سردرگمی گیزو شده بود، به باد تمسخر گرفت ــ معمایی که «تنها با هوش برتر انگلیسی می‌تواند حل شود». مارکس آنگاه با نشان‌دادن تفاوت انقلابهای بورژوایی در انگلستان و فرانسه به حل «معما» برمی‌آید و می‌نویسد:

> «این طبقهٔ ملاکان بزرگ با بورژوازی پیوند یافته بود ... آنها مانند زمینداران فئودال فرانسه در سال ۱۷۸۹ نبودند که در تعارض با منافع‌حیاتی بورژوازی باشند، بلکه در هماهنگی کامل با آنها قرار داشتند. نحوهٔ مالکیت آنها بر زمین در واقع هرگز مالکیتی فئودالی نبود، بلکه مالکیت بورژوایی بود. از سویی برای بورژوازی صنعتی نیروی انسانی کارخانه‌ها را تأمین می‌کردند، و از سوی دیگر قادر بودند، در جهت تقاضای تجارت مورد نیاز، کشاورزی را توسعه دهند. چنین است اشتراک منافع ایشان و بورژوازی و از اینجاست اتحاد آنان با بورژوازی.»

آرمانشهر انگلیسی بالزاک بر این توهم استوار بود که یک رهبری سنتی و

---

*) Guizot ، فرانسوا (۱۷۸۷ـ۱۸۷٤)، سیاستمدار و تاریخنگار فرانسوی و استاد دانشگاه پاریس. مجالس درسش مرکز مخالفت با بازگشت خاندان بوربون بود. از آثار او «تاریخ انقلاب انگلستان» در شش جلد است.

در عین حال پیشرو می‌تواند بدیهای سرمایه‌داری و نتایج حاصل از کشمکشهای طبقاتی را کاهش دهد. به زعم وی، هیچ نیرویی جز سلطنت و کلیسا نمی‌توانست رهبریی آنچنانی را ارائه کند. زمیندار انگلیسی مهمترین حلقهٔ رابطه در چنین نظامی بود. بالزاک با روشنی بیرحمانه‌ای تعارض طبقاتی حاصل از سرمایه‌داری را در فرانسه می‌دید. وی می‌دانست که با انقلاب ژوئیهٔ ۱۸۳۰ به هیچ وجه دوران انقلابها پایان نیافته است. آرمانشهر او، آرمان‌پردازی او از شرایط انگلیسی، و تصور رمانتیك او از سازگاری فرضی موجود بین زمینداران بزرگ انگلیسی و رعایای آنها به همراه سایر تصوراتی از این دست ــ همه ریشه در این‌واقعیت داشت که بالزاک از آیندهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری نومید بود، چراکه او با روشن‌بینی‌بی‌ترحم خود جهتی را که تحولات اجتماعی در آن حرکت می‌کرد می‌دید.

همین اعتقاد بود ــ اینکه گسترش مستمر سرمایه‌داری و گسترش مستمر دموکراسی ملازم آن بناچار دیر یا زود می‌بایست به انقلابهایی بینجامد که به نابودی خود جامعهٔ بورژوازی منجر شود ــ که وی را وسوسه می‌کرد تا هر شخصیت تاریخی را که می‌کوشید این جریان انقلابی را متوقف و آن را به راههای «طبیعی» منحرف سازد ستایش کند. از این رو، ستایش بالزاک از ناپلئون بوناپارت، گرچه کاملا ناموافق با آرمانشهر انگلیسی اوست، دقیقاً به واسطهٔ خصلت پرتناقض آن مکمل ضروری آن آرمانشهر در تصور تاریخی بالزاک از جهان است.

در دو رمان آرمانشهری مقدم بر «دهقانان»، بالزاک قصد آن داشت‌که برتر از هر مسئله، نخست برتری اقتصادی مالکیت بزرگ را در قیاس با نظام خرده‌مالکی نشان دهد. او بدرستی تمام به برخی از امتیازات اقتصادی کشاورزی در زمینهای وسیع که باید به‌طور حساب‌شده انجام گیرد، مانند شیوهٔ متوازن سرمایه‌گذاری، ترتیب اصلاح نژاد دامها به‌طور گسترده، حفظ و نگهداری جنگلها، طرحهای درست آبیاری، و غیره اشاره می‌کند. اما آنچه او نمی‌بیند ــ و در دو رمان یاد شده مایل است که نبیند ــ این است که، با توجه به جمیع جوانب، محدودیتهای تحمیلی نظام سرمایه‌داری به همان اندازه بر مالکیتهای بزرگ مؤثر است که بر خرده‌مالکیتهای روستایی. او در رمان «کشیش دهکده» مجبور بود با توسل‌جستن به وضعیتهای‌تصنعی و ناچهرمانی[6]، با آزمونی‌واقعی‌نما، حقیقت و اعتلای‌آرمانشهری خود را اثبات کند. بالزاک گناه چندانی ندارد که عوامل اصلی واقعیتهای اقتصادی

6) non-typical

را به ترتیبی ناچهرمانی برمی‌گرداند، و این واقعیت که او بیش از یك بار در این مورد خاص به چنین مسخ و تحریفی دست می‌زند نکتهٔ مهمی را فاش می‌سازد که برای او امری حساس و موضوعی است که وی را ناامید از آیندهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری می‌کند، و آن مسئله‌ای است که او آن را برای بقای «فرهنگ» مؤثر و تعیین‌کننده می‌شمارد.

به نظر بالـزاك مسئلهٔ مالکیتهای بزرگ در سطح وسیع تنها مربـوط به تکامل و انقلاب نیست، بلکه همچنین مسئله‌ای است مربوط به فرهنگ و بربریت. او از تأثیر مخربی که ممکن است توده‌هـای انقلابی بر فرهنگ داشتـه باشند می‌ترسد؛ و از این حیث با هاینه۷ موافق است، هرچند هاینه دارای نظریات سیاسی بسی تندروتر و ریشه‌گراتر است، هنگام توصیف شرایط فرانسهٔ زمان خود، هرگز از تأکید بر وجود بربریت جانسخت و عجین‌شده در نظام سرمایه‌داری باز نمی‌ماند.

بالـزاك، درگیر چنین شبکـه‌ای از تناقضات، به‌سوی آرمان‌پـردازی برای فرهنگ اشرافیت رو به افول رانده می‌شود. انگلس دربارهٔ او می‌گوید: «کار بزرگ او سوگنامه‌ای است طولانی بر زوال ناگزیر «جامعهٔ خوب»!

مع‌هذا هنگامی که او، در شیوهٔ خاص خـود به عنوان یك متفکـر سیاسی، روزنه‌ای به بیرون می‌جوید، امید خود را به نگهداری مالکیت زمینهای بزرگ، به مثابهٔ بنیاد مـادی اشرافیت که از قرون وسطا تـا انقلاب فرانسه، با آن فراغت تفکیك‌ناپذیر، فرهنگ فرانسه را آفرید، متوجه می‌سازد. در زمان «دهقانان»، امیل بلونده۸ به عنوان نویسنده‌ای سلطنت‌طلب در نامهٔ طولانی خود این موضوع را روشن کرده است.

چنانکه تا به حال ملاحظه کرده‌ایم، اصول نظری آرمانشهر بالزاك به اندازهٔ کافی پرتناقض است. اما هرچند بالزاك واقعیت را در این رمانهـا با تعصبی تبلیغ‌آمیز و ناصحانه و غرض‌ورزیهای غیرمعمول مسخ و تحریف می‌کند، آن واقعگرای بزرگ و ناظر صادق و فسادناپذیر از همه‌جا سر برمی‌آورد و حتی تناقضات موجود را بیش از پیش نمایـان می‌سازد. بالزاك همیشه قائل بود که مذهب ــ بویژه مذهب کاتولیك ــ تنها بنیان اساسی عقیدتی است که می‌تواند جامعه را حفظ کند و بر این امر در دو رمان آرمانشهری نامبرده در بالا تأکید دارد.

---

۷) Heine ، هاینریش (۱۷۹۷ـ۱۸۵۶)، شاعر و منتقد آلمانی.

8) Emile Blondet

در همین حال تصدیق می‌کند که تنها بنیاد اقتصادی که جامعه می‌تواند بر آن بنا شود سرمایه‌داری است با تمام الزامات آن. «صنعت تنها بر اساس رقابت می‌تواند بنیان گیرد.» این عقیده را دکتر بناسیس۹، قهرمان آرمانشهری «پزشك روستا»، بیان می‌دارد و از این پذیرش سرمایه‌داری است که او اعتقادات مرامی خود را استنتاج می‌کند:

«در حال حاضر ما هیچ ابزار دیگری برای حمایت از جامعه نداریم مگر خودپرستی. فرد تنها به خود ایمان دارد... آن مرد بزرگی که ما را از کشتی‌ـ شکستگی عظیمی که در حال رانده‌شدن به سوی آن هستیم نجات‌خواهدداد، بی‌تردید، از خودپرستی استفاده خواهد کرد تا ملت را بازسازی کند.»

اما هنوز این مطلب را تمام نکرده است که به بیان اعتقاد و توجه خود به معنایی بس متضاد با آن می‌پردازد:

«اما ما امروزه دیگر ایمان نداریم، فقط منفعت را می‌شناسیم. اگر هرکس به خود بیندیشد، چگونه می‌توانیم به فضیلت مدنیت دست یابیم، علی‌الخصوص اگر این فضیلت فقط با گذشتن از خود به دست آید؟»

تناقض آشتی‌ناپذیری که دکتر بناسیس (که از جانب بالزاك نظرات آرمانشهریش را بیان می‌کند) با چنین بی‌پروایی ناشیانه‌ای ابراز می‌دارد در ساختار هر دو رمان آرمانشهری منعکس است. برای کدامین کسان است که آرمانشهر بالزاك به نمایش درمی‌آید؟ می‌تواند کاملا منطقی باشد اگر بگوییم برای آنان که دارای هوشیاری استثنایی‌اند، زیرا که بالزاك در دوران سوسیالیسم تخیلی و آرمانشهری فوریه۱۰ زندگی می‌کرد، و ما می‌توانیم در مخیلهٔ او میلیونری خردمند را تصور کنیم، به همان خوبی که عیناً در اندیشهٔ معاصر پیرترش، فوریه، بود. اما فرقی اساسی بین این دو هست: آرمانشهرهای سوسیالیستی فوریه در زمانی تصور می‌شد که جنبشهای طبقهٔ کارگر بندرت پدید آمده بود، حال آنکه بالزاك شیوهٔ آرمانشهری خود را، برای نجات سرمایه‌داری، زمانی ابداع کرد که طبقهٔ کارگر متهورانه گامهایی به جلو برمی‌داشت.

اما صرف‌نظر از این، بالزاك شاعر بود و می‌بایست میلیونر خود را در شکل ادبی عرضه دارد. راهی که او انتخاب می‌کند شاخصترین نمونه از تناقضات ذاتی

9) Benassis

۱۰) Fourier ، شارل (۱۷۷۲ـ۱۸۳۷)، فیلسوف اجتماعی فرانسوی.

در آرمانشهراست. دکتر بناسیس در «پزشک‌روستا» و ورونیک‌گلاسلن۱۱ در «کشیش دهکده» هر دو مردمانی تائب هستند. هر دو جرایمی بزرگ مرتکب شده‌اند و به واسطهٔ آن جرایم زندگانی خود و شادمانی فردی خویش را نابود کرده‌اند. هر دو گمان آن دارند که زندگانی شخصی آنها پایان یافته است و اعمال خود را به مثابهٔ عقوبتی مذهبی انجام می‌دهند ـ بر هیچ بنیان دیگری جز این، بالزاک واقعگرا نمی‌توانست مردم را مشتاق و توانمند برای برگرداندن آرمانشهرش به واقعیت بپندارد.

داشتن چنین تصوری دربارهٔ قهرمانان اصلی داستان به خودی خود امری ناخودآگاه است، اما هیچ کم از محکومیت بیرحمانهٔ واقعیت این تصور نیست. تنها آنان که از همه چیز دست می‌شویند، تنها آنان که از همهٔ جاذبه‌های خوشبختی فردی چشم می‌پوشند می‌توانند به مصلحت عمومی صمیمانه و غیرخودپرستانه در جامعهٔ سرمایه‌داری خدمت کنند. چنین است درس ناگفته و تلویحی داستانهای آرمانشهری بالزاک. در بیان ضمنی اعتقاد به از خود گذشتگی، البته، بالزاک در میان نویسندگان بزرگ بورژوازی ربع اول قرن نوزدهم تنها نمی‌ماند. گوتهٔ سالخورده هم ازخودگذشتگی و چشمپوشی را به عنوان قانون اساسی برای همهٔ اشراف و مردانی بلنداندیشه که می‌خواهند به جامعه کمک کنند می‌داند. عنوان فرعی آخرین رمان او، «سرگردانیهای ویلهلم‌مایستر»۱۲، «ازخودگذشتگان» است. اما بالزاک در محکوم‌کردن ضمنی تصورات آرمانشهری خود فراتر می‌رود. در «کشیش‌دهکده»، مهندسی جوان، که توسط ورونیک استخدام شده است، از تجربیات خود از انقلاب ژوئیه حرف می‌زند. او می‌گوید:

«میهن‌پرستی حالا دیگر آبرویش رفته است و این مایهٔ نابودی فرانسه است. ماجرای انقلاب ژوئیه شکست اختیاری آنهایی بود که از بابت نام و ثروت و لیاقت متعلق به طبقات بالا بودند. توده‌های ازخودگذشته ثروتمندان را شکست دادند، و به این افراد اندک که میل نداشتند ازخودگذشتگی کنند درس فداکاری دادند.»

در اینجا بالزاک اعتقاد نومیدانهٔ خود را افشا می‌کند که آرمانشهرهای او در جهت مخالف رو به سوی انگیزه‌های منبعث از عوامل اقتصادی طبقهٔ حاکم دارد

11) Veronique Glaslin 12) *Wilhelm Meister's Wanderings*

و، بنابراین، این فضایل آرمانشهری نمی‌توانـد حاکم بر کردار و رفتار طبقات حاکمه باشد.

اینکه بالزاک شخصاً در واقع امکان تحقق اجتماعی رؤیاهایش را باور ندارد در ساختار تمامی این‌گونه رمانهایش نشان داده شده است. توجهی که بیش از حد بر قهرمانان ناچهرمانی و رفتار ناچهرمانی آنان قرار دارد غالباً منظور رمانها را، که نمایش برکات کشاورزی در شکل عاقلانه و در ابعاد مالکیت بزرگ است، نارسا می‌گرداند. اما حتی بخشهایی که به ستایش این برکات بازبسته است چندان سطحی طراحی و تدوین شده که در آثار بالزاک نادر است: وی از کنار جزئیات رد می‌شود و حوادث فرعی و ناچهرمانی را چنان برجسته می‌نمایاند که ابزاری برای روشنی‌افکندن بر جریانهای متعدد داستان می‌شود.

به عبارت دیگر، آنچه بالزاک در این رمانها می‌کند وصف جامعه‌ای مشتمل بر برخورد متقابل اجتماعی میان زمینداران بزرگ و دهقانان تشنهٔ داشتن زمین و کارگران کشاورزی نیست، بلکه توصیفی است دقیق و اغلب فوق‌العاده فنی از امتیازات بزرگی که نظرات اقتصادی او متضمن آن است. اما این امتیازات ــ باز هم برخلاف روش معمول بالزاکــ در خلاء کاملی پدیدار می‌شوند. او اصلا آدمها را نشان نمی‌دهد. ما فقط به طور افواهی از فقری عمومی، که پیش از این آزمایش اقتصادی وجود داشته، باخبر می‌شویم و هنگامی که این آزمایش تحقق می‌یابد باز می‌شنویم که اینك همگان وضعشان خوب است و راضی هستند. به همین شیوه هم موفقیت تجاری این نوآوری امری بدیهی فرض شده و به صورت واقعیتی کامل و به‌لمرنشسته عنوان می‌شود.

اینکه بالزاک از شیوهٔ معمول خود در نویسندگی منحرف می‌شود، نشانگر آن است‌که اعتماد اندکی به آرمانشهرهای خود دارد، گرچه پیوسته، بجز در کار نویسندگی، در همهٔ قلمروهای حیات خود به همین آرمانشهرها وفادار می‌ماند.

در «دهقانان» است که بالزاک پس از تمهیدات درازمدت، برای بار نخست، برخورد واقعی طبقات اجتماعی روستا را با یکدیگر نشان می‌دهد. در اینجا جمعیت روستایی با واقعگرایی در تنوع غنی چهرمانهای خود، که دیگر موضوع انتزاعی و گنش‌پذیر آزمونهای آرمانشهری نیستند، در کالبد قهرمانان فعال و رنجبر رمان پدیدار می‌شوند.

بالزاک هنگامی که، در کمال نیروهای خلاقه‌اش، با شیوه‌های اخص شخصی

خود با این مسئله روبه‌رو می‌شود، در مقام نویسندگی، انتقادی ویرانگر بر نظراتی ابراز می‌دارد که خود در مقام متفکری سیاسی تا پایان عمر سرسختانه به آن وفادار ماند. چرا که حتی در همین رمان نیز نظرگاه شخصی او دفاع از مالکیت بزرگ است. منطقهٔ له‌زگ[۱۳]، کنت‌نشین اشرافی کنت دو مونکورنه[۱۴]، نقطهٔ مرکزی فرهنگ قدیمی و سنتی است ــ که در چشم بالزاک تنها فرهنگ ممکن است.

کوشش برای نگهداری این پایگاه فرهنگی جایگاه اصلی را در داستان اشغال کرده‌است. کار با شکست کامل املاک بزرگ و خرد شدن آن به زمینهای کوچک پایان می‌پذیرد. این مرحلهٔ دیگری از انقلاب بود که از ۱۷۸۹ شروع شد و به نظر بالزاک مقدر بود که به انهدام فرهنگ بینجامد.

این چشم‌انداز مایهٔ اصلی غمناک، سوگمندانه، و بدبینانهٔ تمام رمان را تحقق می‌بخشد. آنچه بالزاک نیت داشت بنویسد تراژدی مالکیت بزرگ اشرافی و به همراه آن تراژدی فرهنگ بود. در پایان رمان، وی با مالیخولیایی سنگین کاخ قدیمی را که درهم کوفته شده و درخت‌زاری را که محو گشته با ساختمان کلاه‌فرنگی کوچکی که از شکوهمندی گذشته بازمانده، برابر می‌نهد. این کلاه‌فرنگی کوچک بر چشم‌انداز روستا، یا بهتر بگوییم بر املاک کوچکی که اینک جای دورنما را گرفته‌اند، مشرف است. پس از انهدام کاخ واقعی، همین کلاه‌فرنگی چونان کاخ به نظر می‌آید، بنابراین تیره‌روز هستند کلبه‌های پراکنده بر گرداگرد آن ــ کلبه‌هایی که «آن‌طور که دهاتیها عادت دارند بسازند» ساخته شده‌اند. اما شرافت بالزاک‌واقعگرا، در مقام نویسنده، حتی در این نغمهٔ پر سوگ غمبار نهایی هم تجلی می‌یابد. هرچند با نفرتی اشراف‌مآبانه می‌گوید: «زمین مثل پارچه‌های سرقیچی خیاطها خرد و ریز شده بود»، باز می‌افزاید: «زمین را روستاییان به مانند پیروزمندان و فاتحان تصرف کردند. حالا به بیشتر از هزار قطعه زمین کوچک تقسیم شده و جمعیتی که میان کونش[۱۵] و بلانی[۱۶] زندگی می‌کردند به سه برابر رسیده است.»

تراژدی مالکیت بزرگ اشرافی را بالزاک با همهٔ غنای نبوغ ادبی خویش تصویر کرده است، هرچند دهقانان گرسنهٔ زمین را با بزرگترین کینهٔ سیاسی وصف می‌کند (روبسپیری با یك سر و میلیونها دست)، باز هم چندان واقعگرای بزرگی

13) Les Aigues 14) Comte de Montcornet 15) Conches
16) Blangny

هست که تصویری به‌یادماندنی و در کمال تعادل از نیروهای فروافتاده در قعر کشاکش از دو گروه متخاصم نقش زند.

خود بالزاک در مورد وظایف نویسنده در همین رمان می‌گوید:

«داستان‌نویس نباید فراموش کند که وظیفه دارد نسبت به هر گروهی عادلانه رفتار کند. فقیر و ثروتمند هر دو در مقابل قلمش یکسانند؛ برای او تمهیدستی دهقانان شکوه خود را دارد و پستی ثروتمندان تمسخرش را. خلاصه، هنگامی‌که ثروتمند هوا و هوسهای خود را دارد، فقیر تنها دارندهٔ نیازهای خویش هست؛ بنابراین، دوبار فقیر محسوب‌می‌شود و باآنکه تمایلات خرابکارانه‌اش به دلیل مصالح مملکتی باید بیرحمانه‌سرکوب‌شود، درعین‌حال حقوق انسانی و الاهی او باید رعایت شود.»

از ابتدای کار، بالزاک نزاع موجود پیرامون املاک بزرگ اشرافی را چالش میان زمیندار و روستایی نشان نمی‌دهد، بلکه آن را جدالی سه‌جانبه میان سه گروه می‌داند که هر سه به جان یکدیگر افتاده‌اند؛ سرمایه‌دار رباخوار روستایی یا شهرک‌نشین هم علیه زمینداران و هم علیه دهقانان پا به میدان می‌گذارد. چهرمانهایی با تنوع بسیار برای معرفی هرکدام عرضه می‌شوند، هریك در قلعهٔ جنگی خود انواع سلاحهای اقتصادی، سیاسی، عقیدتی، و سایر جنگ‌افزارها را برای دفاع از منافع خود به‌کارمی‌گیرد. مونکورنه، مرد اشرافی‌زمیندار، وابستگانی دارد که از فرمانداری منطقه تا مقامات بالای قضایی و اداری پاریس را دربر می‌گیرد. او طبعاً به وسیلهٔ ارتش حمایت می‌شود و از نظر عقیدتی، کلیسا، در شخصیت پدر بروست[17]، و روزنامه‌های سلطنت‌طلب، در شخصیت نویسنده‌ای به نام امیل بلونده، نیز او را حمایت می‌کنند.

اما غنیتر و متنوعتر از همه جلوه‌های اردوی سرمایه‌داران رباخوار است.

در این رمان می‌بینیم که رباخوار دهاتی (ریگو) چگونه شیرهٔ حیات روستاییان فقیرتر را با دادن قرضی‌اندك می‌مکد و آنان‌را تا آخر عمر وابستهٔ‌خود می‌گرداند، و این کار را با یاری متحد خود گوبرتن[18]، تاجر چوب شهرک‌نشین، که قبلا مباشر مونکورنه در ملك اربابی بوده است، انجام می‌دهد. در اطراف این دو شخصیت، تخیل درخشان بالزاک فسادها، مفتخوریها، و قوم و خویش‌بازیهای روستایی را گردآوری و دسته‌بندی می‌کند.

17) Brossette 18) Gaubertin

گوبرتن و ریگو همهٔ دنیای طبقات پایین اداری و امور مالی محلی را در مشتهای دست خود دارند. با ازدواجهای حیله‌گرانهٔ دخترها و پسرهاشان، با کمکهای مالی بموقع به دارودسته‌شان، شبکه‌ای از وابستگان خود را پدید آورده‌اندکه نه‌تنها آنها را قادر می‌کند هرچه می‌خواهند از مقامات محلی بگیرند، بلکه تمام بازار ناحیه را در دست بچرخانند.

برای مثال، مونت‌کورنه چوبهای بریده‌شده از درختان جنگل را خارج از چارچوب موافقت دارودستهٔ ریگو-گوبرتن نمی‌تواند به فروش برساند. قدرت آنها چندان زیاد است که چون کنت دو مونت‌کورنه مأمور وصول خود، گوبرتن، را به لحاظ نادرستی‌اش از کار برکنار می‌کند، آنها می‌توانند مباشر دیگری را با حقه‌بازی به استخدام دستگاه او درآورند، که گماشته و جاسوس آنهاست. این دارودسته با غارت‌کردن دهقانان از راه وثیقه‌گرفتن در مقابل قرضهای نزولی اندک، احتکار در بازار و از راه انجام‌دادن خدماتی کوچک، مانند کمک به فرار جوانان از خدمت سربازی، مال و منالی به چنگ می‌آورند.

قدرت گوبرتن-ریگو تا آن حد زیاد است که آنها اهمیتی برای وابستگان معتمد مونکورنه در مقامات بالا، اما دور از دسترس، قائل نیستند. ریگو می‌گوید: «در خصوص وزیر دادگستری، وزرا می‌آیند و می‌روند، ولی ما همیشه سر جایمان می‌مانیم.» بنابراین، در میدان جنگ واقعی کشاکش دو گروه استثمارگر، گروه رباخوار محلی از آن یکی گردن‌کلفت‌تر است. بالزاک عمیقاً از این ماجرا خشمگین است، با این حال بازی قدرتها را در کمال دقت نشان می‌دهد و موازنهٔ حقیقی قدرت و همهٔ جنبه‌های نزاع به‌خاطر آن را، با صداقت تمام برملا می‌کند.

گروه سوم، یعنی دهقانان، علیه هر دو گروه دیگر می‌جنگند. بالزاک از رهگذر جانبداری سیاسی خود ممکن بود علاقه‌مند باشد که ببیند دهقانان با نیروی زمینداران بزرگ علیه سرمایه‌داران رباخوار متحد می‌شوند، اما چیزی که در اینجا نمی‌تواند از نشان‌دادن آن به‌طور ملموس و با قدرت واقعگرایی خودداری کند این است که روستاییان مجبور شدند خود با رباخواران، که از آنها نفرت‌داشتند، اتحاد بیابند و همراه با آنها بر ضد مالکان بزرگ بجنگند. این مبارزهٔ دهقانان علیه بقایای استثمار فئودالیسم، برای دریافت قطعه‌زمینی یا برای ملک کوچکی که مال خودشان باشد، بناچار آنها را به همدستان سرمایه‌داران رباخواری که ایشان را به خود وابسته کرده‌اند تبدیل می‌کند. تراژدی ملاکیت اشرافی در حال نزع به

تراژدی دهقانان خرده‌مالك تغییرشکل می‌دهد، رهایی دهقانان از چنگ استثمار فئودالی به صورت غمناکی با پیدایش استثمار سرمایه‌داری فسخ می‌شود.

این مثلث، که در آن هر گروهی بر ضد دو گروه دیگر می‌جنگد، اساس نوشتهٔ بالزاك را پدید می‌آورد، و ناگزیربودن این مبارزهٔ دوجبهه‌ای میان هریك از سه دسته ــ که در هر وجهی از آن یك بعد مبارزه بناچار، بنابر الزامات اقتصادی بلاواسطه که در نزد هر دسته در کار است، غلبه می‌یابد ــ غنا و پیچیدگی نوشته را دوچندان می‌سازد. حوادث داستان از قصر مرد اشرافی تا میخانهٔ روستاییان و از اشکوب بورژوایی تا کافهٔ شهر کوچك در نوسان است، و این تناوب متلاطم صحنه و شخصیتها این فرصت را به بالزاك می‌دهد تا عوامل اصلی جنگ طبقاتی را که در نواحی روستایی فرانسه درگیرند نمایش دهد.

دلبستگیهای شخصی بالزاك متوجه اشرافیت‌است، اما، به‌عنوان یك‌نویسنده، تصویری کامل و پردقت از همهٔ گرفتاران جدال را به دست می‌دهد. او وابستگی روستاییان را به دسیسه‌های گوبرتن ــ ریگو در همهٔ ابعادش نشان می‌دهد؛ تصویر رباخواران سرمایه‌دار، این دشمنان مهلك اشرافیت را، با همهٔ کینه‌ای که دلش ظرفیت آن را دارد، نقش می‌زند؛ و با آنکه کینه‌اش از منبع درستی سرچشمه نمی‌گیرد و در تصور سیاسی نادرستی ریشه دارد، درست به قلب تراژدی، که ناظر بر زندگانی دهقانان خرده‌مالك دههٔ چهارم قرن نوزدهم فرانسه است، دست‌می‌یابد.

بالزاك فکر می‌کرد که انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه باعث همهٔ این مصیبتهاست: تقسیم املاك بزرگ و در همان حال رشد سریع سرمایه‌داری، که وی آن را وام‌دهی همراه با رباخواری می‌پنداشت ــ تصوری که در فرانسهٔ زمان او کاملا پذیرفتنی بود. برای بالزاك مسئلهٔ اصلی تاریخ اجتماعی فرانسه آن زمان بود که در میان سیل انقلاب، ثروت بورژوازی از خلع‌ید مالکیت اشرافی، سفته‌بازی با پولهای کم‌اعتبار، بهره‌برداری از گرسنگی و کمبود از هر نوع و مقاطعه‌کاریهای کمابیش تقلب‌آمیز ارتشی پدید آمد. تنها کافی است که منشأ ثروت قهرمانان بالزاك، گوریو، روژه، و نوسینگن، را به یاد آوریم.

قهرمانان اصلی «دهقانان»، ریگو، رباخوار دهکده، و گوبرتن، تاجر شهر کوچك، هر دو ثروت فراوان خود را از طریق بهره‌برداری از فرصتهایی که انقلاب و دوران امپراتوری[۱۹] در دسترسشان قرار داده است به‌دست آورده‌اند. بویژه

۱۹) منظور دوران امپراتوری ناپلئون بوناپارت است.

زمانی که بالزاک منبع ثروت گوبرتن را وصف می‌کند، با زیرکی شگفتی نشان می‌دهد که چگونه شیادیهای قدیمی که به وسیلهٔ مرد اشرافی اعمال می‌شده در دستهای مباشر سرمایه‌دار املاکش به حد انواع نوینی از کلاهبرداری و معاملات رباخواری ارتقا یافته است و چگونه پادو نادرست و فرومایه و پست آن مرد اشرافی تبدیل به معامله‌گری مستقل گردیده است که در نتیجه از ارباب سابق خود جلو می‌زند.

بالزاک، با طنزی تلختر و در همان حال با دقتی بسیار جاندار، فساد و دروغین‌بودن فرهنگ صاحبان این ثروتهای نوکیسه را توصیف می‌کند. اما در همان حال وی همچنین آن عوامل اقتصادی و اجتماعی را که پیروزی گروه بورژواها را بر مونت‌کورنه اجتناب‌ناپذیر می‌کند، با حقیقت‌گویی کامل شرح می‌دهد.

مثل دیگر کارهای بالزاک، آنچه در «دهقانان» وصف می‌شود تنها شکست اشرافیت نیست، بلکه اجتناب‌ناپذیر بودن این شکست نیز هست. کشمکش حول این مسئله دور می‌زند که آیا مونت‌کورنه خواهد توانست زمینش را نگاه دارد یا معاملات ملکی گوبرتن-ریگو به ثمر می‌رسد. برنده به یقین دومی است، زیرا اشرافیت صرفاً در بند آن است که عایدات خود را استمرار بخشد و بر آن بیفزاید و به فراغ بال از آن لذت برد، درحالی‌که بورژوازی بر انباشته‌کردن بی‌وقفهٔ سرمایه همت گماشته است. نیاز به گفتن نیست که اساس این انباشتگی سرمایه استثمار رباخوارانهٔ دهقانان است. بدهکاری رو به افزایش خرده‌مالکان، که بتازگی خرده مالك شده‌اند (ریگو ۱۵۰،۰۰۰ فرانك در مقابل به‌رهن‌گرفتن زمینهای خرده‌مالکان سرمایه‌گذاری کرده است)، دسیسه‌هایی که هدفش استثمار املاکت قطعه‌قطعه‌شدهٔ مونت‌کورنه در آینده است، و تورم قیمتی که بناچار به املاکت کوچك تعلق خواهد گرفت، همهٔ اینها از ابتدا خرده‌مالکان را یکسره در اختیار دارودستهٔ ریگو-گوبرتن قرار می‌دهد.

بر این منوال، دهقانان در میانهٔ دو بلا گرفتار شده‌اند. بالزاک سیاستمدار می‌بایست علاقه‌مند باشد که این مبارزه را چنین بنمایاند که در آن، دهقانان از دسیسه و اغوای دستهٔ گوبرتن-ریگو فریب خورده‌اند، به همان ترتیب که عناصری ناباب (تونسار[۲۰]، فورشون[۲۱]) هم از میان خود دهقانان آنان را تحریك‌می‌کردند. اما در واقع رمان کل دیالکتیك ماجرا را عرضه می‌کند: دهقانان ضرورتاً وابسته به

20) Tonsard 21) Fourchon

نزولخواران شهرک یا روستا هستند، و با آنکه از این رباخواران متنفرند، نیاز اقتصادی، آنان را به‌سوی گردن‌نهادن به هدفهای این نزولخواران سوق می‌دهد. برای مثال، بالزاک دهقانی را که زمین خود را با کمک ریگو به دست آورده است چنین وصف می‌کند:

«در واقع کورتکویس[۲۲] وقتی ملک باشلری[۲۳] را خرید می‌خواست یک بورژوا محسوب شود. زنش می‌رفت پهن جمع‌می‌کرد! او و کورتکویس قبل‌از آفتاب از خواب بیدار می‌شدند که باغ وسیع و کوددادهٔ خود را بیل بزنند و زمین را زورکی وادار کنند که چند جور محصول را یکی پس از دیگری به آنها بدهد. با این حال، بیش از آنچه بایستی برای نزول پول به ریگو بپردازند به دست نمی‌آوردند. ... مرد بیچاره سه جریب از زمینی که ریگو به او فروخته بود آباد و قابل کشت کرده بود، با این حال ترس داشت که هر آن بیرونش بیندازند! باغ چسبیده به خانه‌اش شروع به میوه‌دادن کرده بود. ... این کار فرساینده آن آدم کوچک، فربه، و شاداب گذشته را حالا تا آن حد به آدمی غمزده و گیج بدل کرده بود که مثل شخص زهرخورده یا بیماری که از مرضی شفاناپذیر رنج می‌برد، به نظر می‌رسید.»

این وابستگی دهقانان بـه نزولخوار ــ که البته اساس اقتصادی آن در واقع «استقلال» خرده‌مالک است و آرزوی دهقانان بی‌زمین که می‌خواهند صاحب زمین شوند ــ علاوه بر سایر مسائل بیشتر در اجبار دهقان در کار بدون‌مزد برای رباخوار خود را نمایان می‌سازد. مارکس در این باره می‌گوید: «در این مورد بالزاک بحق نشان می‌دهد که چگونه روستایی خرده‌مالک برای آنکه حمایت رباخوار را جلب‌کند همه نوع کاری را بی مزد برای او انجام می‌دهد، زیرا این‌گونه کارها هیچ نوع هزینهٔ نقدی دربر ندارد و، بنابراین، رباخوار با یک تیر دو نشان می‌زند: او هم مزدی‌را که باید بپردازد خودش برمی‌دارد و هم دهقان را ــ که به‌دلیل کارکردن بر روی زمین شخصی دیگر از کشت بر زمین خود باز می‌ماند ــ در راه نابودی سوق می‌دهد و از اینجاست که باز هم بیشتر او را در دام تارهای عنکبوت رباخواری می‌پیچاند.»

بسیار طبیعی است که دهقانان نسبت به غارتگران خویش کینهٔ سختی به دل گیرند. اما این کینه بی‌ثمر است، نه‌تنها به لحاظ وابستگی اقتصادی روستاییان، بلکه همچنین به‌خاطـر عطش آنها به داشتن زمین و نیـز به علت فشار بلاواسطهٔ

22) Courtecuisse 23) Bâchelerie

استثمار از سوی مالکان بزرگ، که همچون طناب خفه‌کننده‌ای گلوی آنها را می‌فشرد. بنابراین بیهوده است که دهقانان به نزولخواران روستا کینه بورزند، از این رو که آنها برای مبارزه با ملاکان بزرگ مجبورند نوکر نزولخوار و در عین حال متحد او باشند. بالزاک از زبان فورشون گفت‌وگوی قابل‌توجه زیر را در این مورد ارائه می‌دهد:

«پس شما فکر می‌کنید زمینهای لرزگ که در قطعات کوچک فروخته می‌شود به خاطر گل روی شماست؟ با آنکه ریگوی پیر مدت سی سال شیرهٔ شما را مکیده، باز هم نمی‌فهمید که بورژوا بدتر از ارباب است؟ ... یک دهقان همیشه دهقان است! نمی‌توانید بفهمید (گرچه البته شما که از سیاست سر درنمی‌آورید) که دولت برای همین که اطمینان کند و چیزی به ما نرسد روی شرابها اینهمه مالیات بسته است؟ بورژوا و دولت یکی هستند و مثل همند. چی به آنها می‌رسد اگر ما همه پولدار شویم؟ آن وقت آنها در مزارع زحمت می‌کشند؟ آیا آن وقت درو می‌کنند؟ آنها باید مردم را برای همین فقیر نگاه دارند. ...»

تونسار می‌گوید: «ما برای همهٔ این چیزها باید با آنها دربیفتیم. چون آنها راه افتاده‌اند که زمینهای بزرگ را قطعه قطعه کنند. بعداً هم می‌توانیم حساب ریگو را برسیم!»

در وضعیت طبقاتی مفروض فرانسه در آن زمان حق با تونسار است، و در زندگی عملی نیز این طرز فکر اوست که می‌باید غلبه یابد.

بدیهی است کمتر دهقانی به فکر انقلاب یا وضع قوانین تازه‌ای تندتر از آنچه در انقلاب ۱۹۷۳ صورت گرفت می‌افتد. پسر تونسار، طرز فکر انقلابی زیر را بیان می‌کند:

«من می‌خواهم به شما بگویم که آلت دست بورژوازی هستید. اینکه اعیان لرزگ را بترسانید که حق و حقوقتان محفوظ باشد کار خوبی است، اما اینکه آنها را از منطقه فراری دهید تا جایی که زمینشان را بفروشند، همان‌طورکه بورژوازی ناحیه می‌خواهد، این مخالف منافع ماست. اگر شما کمک کنید که زمینهای بزرگ را قطعه‌قطعه کنند، در انقلاب آینده زمین از کجا می‌آید که ما بخریم؟ پس شما زمین را باید مفت به چنگ آورید، همان‌طور که ریگوی پیر کرد؛ اما اگر اجازه بدهید که بورژوازی زمین را ببلعد، وقتی که آن را مجدداً به دست آورید زمینی بی‌رمق‌تر و گرانتر خواهد بود. آن وقت است که شما باید برای بورژوازی کار

کنید، درست مثل آن کسانی که برای ریگو کار می‌کنند. به کورتکویس نگاه کنید!»

نکتهٔ غمناک احوال این دهقانان در این است که نسل گوبرتن‌ـریگو، که از انقلاب بورژوازی ۱۷۸۹ پدید آمده، درست در زمانی پا گرفته است که هنوز طبقهٔ کارگر آن رشد را ندارد که با اتحاد با دهقانان بتواند انقلابی را سامان دهد. این انزوای اجتماعی روستاییان شورشی، در جداطلبی آشفته‌شان و در تنـدرویهای ساختگی و شبه‌انقلابی آنان پیداست.

تأثیر واقعی نقش عوامل اقتصادی در این دوران روستاییان را وادار می‌کند که، شاید به‌رغم میلشان، چوبهای درختهای‌بلوط ریگو را از آتش‌گرفتن نجات‌دهند. پیامدهای گوناگون سیاسی در این وضع اقتصادی «ریگو را، که دهقانان از او نفرت دارند و او را به‌خاطر دوز و کلکهای رباخوارانه‌اش نفرین‌می‌کنند، ... به قهرمان منافع مالی و سیاسی آنان تبدیل می‌کند. ... برای وی، مثل برخی از بانکداران پاریسی، سیاست دغلبازیهای مفتضح را در قبای زیبای وجیه‌الله‌بودن می‌پوشاند.» ریگو اکنون نمایندهٔ سیاسی و اقتصادی دهقانان آرزومند زمین است، هرچند دیری از آن زمان نگذشته که او، از ترس افتادن در تله‌ای که ممکن بود در آن با یك «تصادف» مهلك روبه‌رو شود، شب هنگام از خانه‌اش خارج نمی‌شد.

اما همیشه تراژدی برخورد دو ضرورت است و برای دهقانان، یك زمین کوچك، که از ریگو در مقابل رهن سنگینی به‌دست آورند، بهتر از آن است که اصلا هیچ ملکی نداشته باشند، و همچنان کارگر املاك مونت‌کورنه باشند.

بالزاك همان‌طور که خود را متقاعد کرده است که بگـوید دهقانان علیه مالکان بزرگ «تحریك» شده‌اند، می‌کوشد خود را متقاعد کند که ارتباط پدرانهٔ «پرشفقتی» میان مالکان بزرگ و دهقانان امکانپذیر است. تا چه حد باور نخست او صحت دارد، هم‌اکنون نشان دادیم، باور دوم نیز توسط خود او ــ نه با قاطعیتی نه‌چندان کمتر ــ باطل می‌شود.

با اینکه او یك بار خاطـرنشان می‌سازد که کنتس مونت‌کورنه «بانـوی حمایت‌کنندهٔ» همهٔ ناحیه محسوب می‌شود، مشخص‌نمی‌سازد که این‌نیکوکاریها شامل چه‌کارهایی است. در کـار بالزاك، این‌امر همیشه نشانهٔ آن است کـه وجدانش معذب است و به آنچـه می‌گوید واقعاً اعتقادی نـدارد. در گفت‌وگویی بین پدر بروست و کنتس، هنگامی که کشیش توجه کنتس را به وظایفی که اغنیا در برابر فقرا دارند جلب می‌کند، کنتس با همان «تا ببینیم!» سرنوشت‌ساز جواب می‌دهد،

که جوابی است به اندازهٔ کافی گریزان از نگاهی که به کیسهٔ ثروتمندان دوخته شده است و به آنها اجازه می‌دهد بعدها نیز، علی‌رغم بدبختیها، ناظری بی‌توجه باقی بمانند و به این بهانه متوسل شونـد که «آب ریخته را نمی‌شود بـه جوی بازگرداند».

پدر بروست، مثل سایر کشیشهای رمانهای آرمانشهری بالزاک، «نمایندهٔ مسیحیت اجتماعی» مکتب لامنه[۲۴] است، با این تفاوت کـه چون بالزاک، به‌جـای وعظ و خطابهٔ ساده، دست به آفریدن شخصیتهای داستانی می‌زند، خود کشیش مجبور می‌شود ورشکستگی عقیدتی خویش را ابراز کند. «هنگامی کـه ده قدمی دور شده بود با خود گفت: «آیا ضیافت بلشازار[۲۵] نشانهٔ موعود از آخرین روزهای زندگانی یك طبقه، یا زوال حکومت خواص و قدرتمندان است؟ بارالاها! اگر ارادهٔ مقدست بر این قرار گرفته است که فقرا همچون سیل بریزند و نظام اجتماعی را دگرگون کنند، می‌توانم بفهمم که تو ثروتمندان را ترك کرده‌ای که در کوردلی خویش باقی بمانند.» »

آنچه نیکوکاری زمینداران اشرافی حساب می‌شود بالـزاك آنها را در چنـد نمونهٔ مشخص نشان می‌دهد. مالك سابق ملك مونت‌کورنه ـکه در عصر طلایی امپراتوری، که اینهمه مورد ستایش بالزاك است، هنـرپیشهٔ زن معروفی بوده‌ـ در یك مورد به این شیوه حاجت یك دهقان را برمی‌آورد: «بانوی گرانقدر، که عادت داشت دیگران را خوشحال کند، یك جریب تاکستان به او بخشید ـدر مقابل صد روز کار.» و بالـزاك در مقام متفکر سیاسی اضافه می‌کنـد: «این کار سخاوتمندانه چندان مورد استقبال قرار نگرفت.»

او همچنین از طرز تلقی دهقانی که هدیه را دریافت کرده بود دربارهٔ کرم بانوی بخشنده با ما سخن می‌گوید: «لعنتی، من این زمین را خریدم و پولش را هم داده‌ام. فکر می‌کنی یك بورژوا، در مقابل هیچ، چیزی می‌دهد؟ صد روز کار کافی نیست؟ این زمین برای من سیصد فرانك تمام شده و جز سنگ و کلوخ چیزی نیست!» و بالزاك اضافه می‌کند: «نظر عمومی نیز همین بود.»

---

۲۴) Lamennais School ، مـؤسس ایـن مکتب فلیسیتـه روبـر دو لامنـه (۱۷۸۲ـ۱۸۵٤)، نویسندهٔ فرانسوی و مدافع کلیسای کاتولیك، است که معتقد بود کلیسا تحت حکومت شاه نمی‌تواند آزاد باشد.

25) Belshazzar

مونت‌کورنه یك اشرافی درست و حسابی قدیمی نیست، یك ژنرال سابق ارتش ناپلئون است که در غارت اروپا با ارتش امپراتوری شرکت کرده است. او همچنین یك کارشناس نترس‌داغ‌کردن دهقانان است. بالزاك بر این خصوصیت کنت، مخصوصاً زمانی که بین او و گوبرتن دعوایی در جریان است و به اخراج مباشر حقه‌باز منجر می‌شود، تکیه می‌کند: «پس از تأمل کامل، امپراتور اجازه داد مونت‌کورنه در پومرانیا[26] همان نقشی را بازی کند که گوبرتن در املاك مونت‌کورنه بازی می‌کرد، جایی که ژنرال از همهٔ مقاصدکاریهای ارتش باخبر می‌شد.»

تنها در این مرحله نیست که بالزاك بر رابطهٔ عمیق و اشتراك منافع سرمایه‌دارانه بین کنت و گوبرتن اشاره می‌کند. او نه‌تنها نشان می‌دهد که گوبرتن و مونت‌کورنه دو روی یك سکهٔ سرمایه‌داری‌اند که موضوع تلاشهایشان تنها بیرون کشیدن سهم منافعشان از عصارهٔ جان دهقانان است، بلکه همچنین خصوصیات سرمایه‌داری املاك مونت‌کورنه را هم نشان می‌دهد. رئالیست بزرگ، بالزاك، با طنزی عمیق نشان می‌دهد که پدر بروست هم بر اقدامات استثماری سرمایه‌داری صحه می‌گذارد.

مونت‌کورنه می‌خواهد که همهٔ حقوق سنتی ناداران را نادیده بگیرد: حق جمع‌آوری چوبهای خرد و ریز از جنگلها، حق خوشه‌چینی در مزارع پس از درو. امحای اینچنین حقوقی ملازمهٔ منطقی با دگرگونیهایی دارد که توسط سرمایه‌داری در املاك بزرگ به عمل می‌آید. چند سال قبل از آنکه رمان بالزاك منتشر شود، کارل مارکس جوان در روزنامهٔ «راینیش‌سایتونگ»[27] در ستونی به تلخی بر ضد «لایحهٔ دزدی چوبهای جنگلی»[28] که برای تصویب به مجلس قانونگذاری راین[29] عرضه شده بود و الغای یك حق سنتی را پیشنهاد می‌کرد، معارضه کرد.

در این مسئله، بالزاك به طور مشخص جانب مونت‌کورنه را می‌گیرد. برای آنکه از جبهه‌گیری مونت‌کورنه دفاع کند، مواردی را دستچین می‌کند که در آن گردآورندگان خرده‌چوبهای جنگلی از روی عمد درختهای جوان برومند را قطع می‌کنند یا به آنها آسیب می‌رسانند. اما این روشن است که کار مونت‌کورنه تنها به کسانی که از این حق سوءاستفاده می‌کنند بازنمی‌گردد، بلکه با اصل این حق

26) Pomerania 27) *Rheinische Zeitung* 28) Wood Theft Bill
29) Rhenish Diet

قدیمی مخـالف است. مونت‌کورنه دستورهایی صادر می‌کند مبنی بر آنکـه تنها دهقانانی حق جمع‌آوری مانده‌های درو و خوشه‌چینی را دارند که مقامات به آنها پروانه داده باشند؛ او همچنین مراقبت می‌کند که این جمع‌آوریها تا حد ممکن کمتر باشد. این امر نشان می‌دهد مونت‌کورنه، که در پومرانیا خوب درسش را یاد گرفته بود، تصمیم قاطع گرفته است تا بقایای فئودالیسم را دور بریزد. دهقانان املاک پهناور مونت‌کورنه در شرایطی هستند که در آن «کلیهٔ وحشیگریهای جوامع بدوی و فلاکتهای کشورهای متمدن درهم آمیخته است». (مارکس)

دهقانان به جانب نومیدی رانده می‌شوند و این نومیدی ناچار به طغیانهای تروریستی منجر می‌گردد که به نوبهٔ خود به نفع دوز و کلکهای ریگو در معاملات املاک تمام می‌شود.

در اینجا بالزاک تصویری استادانه از تراژدی خرده‌مالکان به دست می‌دهد. وی همان رشد بنیادی خرده‌مالکی را پس‌از انقلاب، که مارکس در «هجدهم‌برومر»[۳۰] بیان می‌کند، در شکل ادبی عرضه می‌دارد: «اما در طول قرن نوزدهم نزولخواران شهری جای اربابان فئودال را می‌گیرند و اموال گروی جای مترورات فئودالی وابسته به زمین را، و سرمایهٔ بورژوازی به جای ملك اشرافی پدیدار می‌شود.»

بعداً انگلس به‌طور منسجمتری از نقش تراژیکی که دهقانان در پایه‌گذاری و توسعهٔ نظام اجتماعی سرمایه‌داری داشتند سخن می‌گوید: «... بورژوازی شهری آن را به راه می‌اندازد و دهقانان خرده‌مالك مناطق روستایی آن را به پیـروزی می‌رسانند. بسی شگفت است که، در هر سه انقلاب بزرگ بورژوازی دهقانان به مثابهٔ ارتش مهاجم بودند، گرچه همین دهقانان پس از پیروزی انقلاب اولین طبقهٔ قربانی نتایج اقتصادی همین انقلاب بورژوازی شده‌اند. یکصد سال پس از انقلاب کرامول[۳۱]، گروه خرده‌مالك انگلستان عملا محو شد.»

طبیعی است بالزاک طرفدار اشراف و سلطنت‌طلب نمی‌تواند درك درستی از این فرایند داشته باشد. اما بعضی از شخصیتهای داستانی او ناراحتیهای گنگ و نامشخصی ابراز می‌دارند که به هر حال می‌تواند تکـامل مشابهی را در امور دهقانی به‌طور مبهم انعکاس دهد. فورشون پیر می‌گوید: «آقای فهمیدهٔ من! بنده روزهای قدیم را دیده‌ام و روزهای جدید را هم می‌بینم. بله، ظاهراً تغییراتی پیش

۳۰) *The Eighteenth Brumaire* ، یکی از آثار مارکس در بارهٔ کمون پاریس.
۳۱) Cromwell ، آلیور (۱۵۹۹ـ۱۶۵۸)، رجل انگلیسی.

آمده. خر همان خر است ولی پالانش را عوض کرده‌اند. برو! برو و این چیزها را در روزنامه‌ات بنویس! آیا ما آزادیم؟ ما همانجا، در همان ده هستیم و ارباب هم، همان‌طور که بود، آنجاست. من به «کار طاقت‌فرسا» ارباب می‌گویم، ... حالا این ارباب است یا مأمور مالیات، فرقی ندارد. هرچه را داریم می‌گیرد، رس ما را می‌کشد، و عرقمان را در می‌آورد.»

کمی پیشتر به دلبستگی بالزاک به آرمانشهر محافظه‌کاران[۳۲] انگلس اشاره کردیم و گفتیم که به باور او نتایج آشفته‌ساز انقلاب فرانسه توسط اندیشهٔ محافظه‌کارانهٔ انگلیسی است که از بین می‌رود. اما در تصویرکردن انقلاب جامعهٔ فرانسه، از ۱۷۸۹ تا ۱۸۴۸، او به‌عمق بیشتری دست‌می‌یابد. نه‌تنها بارها ناگزیر بودن انقلاب فرانسه را تکرار می‌کند، بلکه اجتناب‌ناپذیر بودن تغییر چهرهٔ کلی سرمایه‌داری فرانسه را به عنوان نتیجهٔ انقلاب بیان می‌دارد.

این است که پدر بروست در «دهقانان» می‌گوید: «با توجه به تاریخ، باید بگوییم دهقانان هنوز همانجایی هستند که روز بعد از ژاکری[۳۳] بودند؛ آن شکست عمیقاً در ذهنشان نقش بسته است. آنها دیگر واقعیتها را به یاد نمی‌آورند ــ اما واقعیت اکنون برای آنها به شکل یك فکر غریزی درآمده و این واقعیت در خون آنها داخل شده است، همان‌طور که زمانی فکر برتربودن در خون اشراف وجود داشت. انقلاب ۱۷۸۹ انقلاب شکست‌خوردگان بود. دهقانان مالکیت زمین را به دست آوردند، زمینی که هزار و دویست سال قوانین فئودالی آنها را از دستیابی به آن مانع شده بود. به زمین عشق می‌ورزند و آن را میان خود تقسیم کرده‌اند، تا آنجا که حتی از قسمت‌کردن یك شیار هم نگذشتند. ...»

بالزاک در کمال روشنی می‌دید که محبوبیت کاهش‌ناپذیر و حتی رو به فزونی ناپلئون در نزد دهقانان به این حقیقت مربوط است که ناپلئون تکمیل‌کنندهٔ و مدافع تقسیم اراضی بود، که از انقلاب فرانسه حاصل شد.

پدر بروست ادامه می‌دهد: «در نظر مردم، ناپلئون، که از طریق میلیونها سرباز عادی با مردم اتحاد یافت، هنوز هم پادشاهی است که از بطن انقلاب پدید

---

32) Tory's Utopia

۳۳) Jacquerie یا «ژاك‌بازی»، در تاریخ فرانسه، شورش سال ۱۳۵۸ میلادی در فرانسهٔ شمالی، که توسط روستاییان صورت گرفت. هزاران نفر روستایی به قصاص این شورش قتل‌عام شدند.

آمده است؛ مردی که تضمین‌کنندهٔ حفظ اموال بی‌شماری بود که آن را از راه ضبط و مصادرهٔ املاک اشراف به دست آورده بودند. این اعتقاد روغن مقدسی بود که در تاجگذاری او را تدهین می‌کرد. ...»

شاید تنها صحنهٔ‌زنده و واقعگرای رمان آرمانشهری «پزشک‌روستایی» آنجاست که بالزاک نشان می‌دهد چگونه دهقانان کهنه‌سرباز ناپلئون هنوز با رهبر قدیمی خود پیوستگی دارند. زیرا که اندیشه‌های سیاسی ناپلئون، که بعداً نیز به نحو رجاله‌مآبانه‌ای در امپراتوری دوم[۳۴] تقلید شد، «افکار توسعه‌نیافته و بکر خرده‌مالکی بود» (مارکس).

اما روشن‌بینی بالزاک، به‌عنوان یك تاریخنگار خلاق، عمقی بیش از درک ساده از دوران ناپلئون دارد. به رغم همهٔ انزجار سلطنت‌طلبانه از انقلاب فرانسه، او هرگز این بینش را رها نمی‌کند که انقلاب تعالی اخلاقی و انسانی را به جامعهٔ فرانسه عطا کرد. عظمت سادهٔ انسانی و قهرمانی شکوهمندی که بالزاک به فرماندهان و سربازان جمهوری نسبت می‌دهد، در رمان پیشین‌وی به‌نام «یاغیها»[۳۵]، کاملا چشمگیر است. نیز هرگز بالزاک در سایر رمانهایش از نشان‌دادن جمهوریخواهان به عنوان نمونه‌های شرافت و شجاعتی پایدار بازنمی‌ماند (برای مثال پیرو[۳۶] در «سزار بیروتو»[۳۷]).

در ترسیم چهرهٔ این‌گونه جمهوریخواهان قهرمان و شرافتمند، در خلق‌تصویر شخصیت میشل کریستین، یکی از قهرمانانی که در مقابل پله‌های کلیسای مریم مقدس می‌میرد، بالزاک به برترین حد زبردستی خود می‌رسد. این خصیصهٔ بالزاک است که خود از این قهرمان خویش خرسند نبود ـ احساس می‌کرد که این قهرمان در مقایسه با الگوی عظیمی که از روی آن ساخته شده بود کوچك است و حق او را ادا نمی‌کند. بالزاک در نقدی که بر «صومعهٔ‌پارم»[۳۸]، اثر استاندال، نوشت بگرمی از قهرمان انقلابی جمهوریخواه، فرانت پالا[۳۹]، سخن می‌گوید و اشاره می‌کند که استاندال همان چهرمانی که خود او در قالب میشل کریستین کوشیده است بیافریند پدید آورده و حس می‌کند که استاندال در نشان‌دادن عظمت قهرمان وی از او پیشی

---

۳۴) Second Empire، منظور آن امپراتوری است که در ۱۸۵۲ توسط ناپلئون سوم تأسیس و در ۱۸۷۰ سرنگون شد.

35) *Les Chouans* 36) Pillerault 37) *César Birotteau*

38) *Chartreuse de Parme* 39) Ferrante Palla

گرفته است.

در «دهقانان» این‌چهره‌مان درشخص نیسرون۴۰ پیر نمایانده‌می‌شود، رزمنده‌ای شرافتمند و شجاع انقلابی که نه‌تنها از متاع دنیا چیزی به چنگ نمی‌آورد، بلکه حتی زاهدانه از امتیازاتی که برایش مقرر است چشم می‌پوشد و در فقری پرافتخار و سرشار از شهامت زندگی می‌کند. بالزاک در این شخصیت بی‌گمان چیزی دیگر را هم نشان می‌دهد: ناامیدی سنت ژاکوبنی۴۱ را در فرانسه‌ای که بنابر معیارهای سرمایه‌داری رشد می‌کند. نیسرون از ثروتمندان تنفر دارد، از این رو دهقانان او را از خودشان می‌شمارند؛ اما در عین حال نیسرون از سرمایه‌داری در حال رشد هم متنفر است و همچنین از سگدوزدنهای فارغ از توجه به عاطفه و در پی منافع نیز بیزار است، و اینهمه، وضعی است ناامیدانه که راهی برای گریز از آن نمی‌یابد.

شایان توجه است که بالزاک چگونه، عمیق و حقیقی، مشکلات‌انسانی رشد سرمایه‌داری را در فرانسه، از جریانهای بنیانی تا کوچکترین جزئیات ظریف آن، به‌رغم نگرش مرتجعانهٔ سیاسیش نسبت به گرایشهای تکاملی، درک می‌کرد. از این رو، بالزاک در بازآفرینی بعدی هریك از آن شخصیتهای جمهوریخواه ژاکوبنی، می‌تواند تصویری صحیح از آنان به دست دهد، گرچه رابطه‌ای بین آرمانهای قدیمی ژاکوبنها، از یك سو، و خرده‌مالکان آزاد، ازسوی‌دیگر، نمی‌بینند.

مارکس در تحلیل اقتصادی خود از خرده‌مالکیت بیان می‌دارد که «خرده‌مالکی اساس اقتصادی جامعه در بهترین ادوار کهن کلاسیك بوده است»، یعنی دورانهایی که روسو و ژاکوبنها به‌عنوان مظهر آرمانی خود می‌انگاشتند.

بدیهی است مارکس بین دموکراسی دولتشهری۴۲ باستانی و رؤیای ژاکوبنها برای باززایی آن، که نوعی خودفریبی قهرمانانهٔ ژاکوبنهاست، فرق می‌گذارد. وی در نوشته‌های تاریخی خود دربارهٔ انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه و سپس در کتاب

---

40) Niseron

۴۱) Jacobeans (ژاکوبنها)، اعضای یکی از مجامع سیاسی دوران انقلاب فرانسه، که در سال ۱۷۸۹ به اسم مجمع دوستان قانون اساسی تشکیل شد. زمام امور در «دورهٔ وحشت» به دست ژاکوبنها افتاد و روبسپیر رهبری دیکتاتوری آنان را به عهده گرفت. پس از اعدام روبسپیر، ژاکوبنها برافتادند و بعدها در انقلاب ۱۸۴۸ سر برآوردند.

42) Polis democracy

«سرمایه»، به‌نحو درخشانی از همهٔ جوانب، کلیهٔ نیروهای درون سرمایه‌داری را، که خرده‌مالك را به سوی بردگی در چنگال نزولخوران و ماموران مالیاتی می‌راند، تشریح می‌کند ــ«آن نیروهایی که دهقانان را وادار می‌سازد تا هم صنعتگر و هم تاجر باشند، بی‌آنکه شرایطی وجود داشته باشد که برای آنها امکان عرضهٔ تولیداتشان را به صورت کالا فراهم آورد. ... نامساعد بودن نظام تولید سرمایه‌داری، همراه با وابستگی تولیدکنندگان در آن نظام، بر بهای محصولاتشان، در اینجا با ضررهای ناشی از رشد ناقص تولید سرمایه‌داری، انطباق می‌یابد.» مارکس بر این اساس نشان می‌دهد که شرایط دهقانی در فرایند انقلابات نیمهٔ اول قرن نوزدهم ضرورتاً سرشار از انواع تناقضات است. او نشان می‌دهد که چگونه مبانی اجتماعی برای روی‌کار آمدن ناپلئون سوم حاصل نومیدی دهقانان و توهمات اجتناب‌ناپذیری بود که این امر ایجاد می‌کرد.

اما بالزاك این دیالکتیك را در تطور عینی اقتصادی تشخیص نمی‌داد، و چون خود ستاینده و توجیه‌گر مالکان بزرگ اشرافی بود، امکان آن را نداشت که به این تشخیص دست یابد. ولی به عنوان ناظر خستگی‌ناپذیر تاریخ اجتماعی فرانسه، بخوبی شماری از جنبشهای اجتماعی و گرایشهای انقلابی‌را، که به واسطهٔ این دیالکتیك اقتصادی خرده‌مالکی پدید آمده بود، مشاهده می‌کرد. عظمت بالزاك درست در این واقعیت نهفته است که، به رغم پیشداوریهای سیاسی و عقیدتی خویش، باز هم با چشمان خطاناپذیر همهٔ تناقضات را همچنان که پدیدار می‌شدند نظاره، و آنها را صادقانه توصیف می‌کرد. درست است که وی این حوادث را هم ویرانگر «فرهنگ» و «تمدن» و هم سرآغازی بر نابودی دنیای خویش می‌دانست، اما با اینهمه آنها را تشخیص می‌داد و بیان می‌داشت ــو با چنین کاری به عمقی از بینش دست یافت که تا آیندهٔ دور گسترش می‌یابد. وی، به رغم میل خود، فاجعهٔ اقتصادی خرده‌مالکیت را آشکار می‌سازد، و در همان حال با گنجانیدن اوضاع اجتماعی در شخصیتهای داستانی خود، شرایطی را نشان می‌دهد که نخست به کاریکاتور فلاکت‌بار ژاکوبنها در ۱۸۴۸، و سپس به امپراتوری دوم انجامید ــکاریکاتوری از دوران ناپلئونی.

این پیش‌بینی، برای سانحهٔ قریب‌الوقوع نابودی فرهنگ و جهان، در واقع شکل اغراق‌آمیز ایدئالیستی است که پیشگوییهای انهدام طبقات پیوسته به خود می‌گیرند. بالزاك در این رمان، مثل دیگر رمانهای خود، بر زوال اشرافیت فرانسه

مویه می‌کند، و این صورت سوگوارانه ترکیب تصنیفی رمان را شکل می‌بخشد. این الر با توصیف روزنامه‌نگاری به نام بلونده از کامل بودن کاخ اشرافی مونت‌کورنه شروع می‌شود. همان طور که رمان با تصویری مالیخولیایی از آنهمه زیبایی، که اکنون با تقسیم ملك بزرگ به املاک خرده‌مالکی به کناری گذاشته شده است، پایان می‌پذیرد. اما مالیخولیای پایان رمان باز به ژرفای مالیخولیای عمیقتری ره می‌برد. بلونده، روزنامه‌نگار سلطنت‌طلب، که در ابتدای رمان به عنوان میهمان در کاخ و عاشق کنتس مونت‌کورنه ظاهر می‌شود (کنتس، برخلاف شوهرش، نازپروردهٔ یك خانوادهٔ واقعی اشرافی است)، در آخر دچار ورشکستگی کامل در همهٔ زمینه‌های زندگی است. او از نظر مادی و اخلاقی نابود شده است و در آستانهٔ اقدام بـه خودکشی قرار دارد، اما با مرگ ژنرال مونت‌کورنه و ازدواج با بیوهٔ ثروتمند او نجات می‌یابد.

فاجعهٔ بلونده شایان توجه ویژه و بسیار است، چـه او به عنوان بیان‌کنندهٔ نظرات بالزاک نقش بسیار مهم و مثبتی را در تمام «کمدی انسانی» بازی می‌کند ــ تنها دانیل دارتز[۴۳]، تکچهرهٔ خودنگار شاعرانهٔ بالزاک، از وی مثبت‌تر و گویاتر است. و باز این هم از خصوصیات بالزاک است که نه‌تنها مصیبت بلونده را تصویر می‌کند، بلکه نحوهٔ شکل‌گرفتن این بدبختی را هم بیان می‌دارد. در همان‌حال‌که میشل کریستین جمهوریخواه قهرمانانه در سنگر جان می‌سپارد، بلوندهٔ سلطنت‌طلب، با مقبول جلوه‌کردن به‌وسیلهٔ انتصاب به سمتی حاصل از نفوذی پنهانکارانه، به دامان زندگانی انگلی همسر شوهری پولدار پناه می‌برد. این حیات انگلی در پایان رمان بیانی طنزآمیز به خود می‌گیرد. آنگاه که بلونده، با چشم‌دوختن به املاک کوچکی که جای کاخ ویران را گرفته است، در باب چگونگی اشتباهی که روسو کرد و دربارهٔ سرنوشت سلطنت سخن می‌گوید، زنش جواب می‌دهد: «تو مرا دوست داری. ما با هم هستیم. ... اصلا به فکر آیندهٔ دور نیستم.» بلونده با اشتیاق بسیار فریاد می‌کشد: «دم غنیمت است! ما با هم هستیم، کلهٔ پدر آینده!»

مارکس می‌گوید: «عظمت هنر بالزاک درکش عمیق شرایط واقعی است»، یعنی شرایط حاکم بر توسعهٔ سرمایه‌داری در فرانسه. ما نشان دادیم که بالزاک چگونه به بیان صادقانهٔ صفات مشخص و ویژهٔ سه گروه منازع می‌پردازد و چگونه خصوصیات رشد تمام طبقات اجتماعی فرانسه را، از زمان انقلاب ۱۷۸۹، بخوبی

43) Daniel d'Arthez

درک کرده است. اما چنین گفته‌ای ناقص خواهد بود اگر آن روی دیگر دیالکتیک تحول طبقات را در نظر نگیریم، یعنی تداوم گرایشهای تکاملی پس از انقلاب فرانسه یا، بهتر بگوییم، پس از پدیدآمدن طبقهٔ بورژوا در آن کشور و آغاز نبرد بین فئودالیسم و سلطنت مطلقه. فهم عمیق از این تداوم توسعهٔ سرمایه‌داری، اساسی است که بر آن بنای عظیم «کمدی انسانی» استوار شده است. انقلاب، امپراتوری، دوران بازگشت به سلطنت[۴۴]، و سلطنت مطلقهٔ ژوئیه[۴۵] منحصراً مراحلی در فرایند بزرگ مستمر پرتناقض تکامل فرانسه‌اند به سوی سرمایه‌داری ـ فرایندی که در آن شرارت و مقاومت‌ناپذیری به صورتی جداناشدنی با یکدیگر پیوستگی داشتند.

انهدام اشرافیت ـ سرآغاز اعتقادی و سیاسی اندیشهٔ بالزاک ـ تنها یك وجه از این فرایند جامع است و اگر بالزاک کژراههٔ علاقه‌مندی به اشرافیت را برمی‌گزیند، در عین حال در کمال روشنی ناگزیربودن نابودی آن را می‌بیند و نیز از دیدن انحطاط درونی آن و فساد و تباهی اخلاق اشرافیت در درون این فرایند درنمی‌ماند و، طی چندین بررسی تاریخی، پرده از مبادی این محاق اشرافیت برمی‌گیرد. او بدرستی استحالهٔ اشرافیت فئودالی را به اشرافیت درباری، به شکل گروهی انگل با وظایفی که الزامات اجتماعیش رو به‌کاهش است، علت اصلی نابودی اشراف می‌شمارد. انقلاب فرانسه و توسعهٔ سرمایه‌داری، که به واسطهٔ آن زنجیر گسست، تنها مرحلهٔ نهایی این فرایند است. افراد باهوش طبقهٔ اشراف بخوبی می‌دانستند که نابودی اجتناب‌ناپذیراست. از این‌رو در رمان «اتاق‌عتیقه‌ها»[۴۶]ی بالزاک، دوشس دو موفرینیوز[۴۷]، بی‌پروای فاسد و نیز باهوش، در جواب آنان که مفهوم قدیمی اشرافیت را پیش کشیده‌اند می‌گوید: «آیا همه‌تان دیوانه‌اید؟ امروز هم می‌خواهید مثل اجدادتان در قرن پانزدهم زندگی کنید؟ ولی عزیزان من، ما اکنون در قرن نوزدهم هستیم، و امروز از آزادی خبری نیست، فقط یك اشرافیت خشك و خالی!»

---

۴۴) restoration ، بازگشت یا دوران بازگشت به سلطنت در تاریخ فرانسه، دوره‌ای است که با استعفای ناپلئون اول (۱۸۱۴) و روی کار آمدن مجدد سلسلهٔ بوربون آغاز، و به انقلاب ژوئیهٔ ۱۸۳۰ ختم می‌شود.

۴۵) July monarchy ، منظور سلطنت مجدد بوربونها در فرانسه است.

46) *Cabinet of Antiques* 47) Duchesse de Maufrigneuse

بالزاک همین موضوع تداوم تاریخی رشد سرمایه‌داری را در تصویرنگاری هر طبقه از جامعهٔ فرانسه دنبال می‌کند. او نه‌تنها به ردیابی اختلافات مشخص میان تجار و کارخانه‌داران در دوران پیش از انقلاب و دوران سرمایه‌داری رو به رشد و در هنگام بازگشت بوربونها و سلطنت ژوئیه (راگون، بیروتو، پوپینو کرول۴۸، و غیره) می‌پردازد، بلکه همین رویه را دربارهٔ دیگر طبقات اجتماعی پی می‌گیرد و پیوسته چیرگی سازوکارهای سرمایه‌داری را بر زندگی، نظر هگل را در مورد «سرزمین‌معنوی‌جانوران» سرمایه‌داری، و دنیای «آکل و ماکول» سرمایه‌داری را نشان می‌دهد. در این امر، بالزاک همچون ریکاردو کلبی‌مسلك است، اما در مورد او نیز، همچنانکه مارکس می‌گوید، «کلبی‌مسلکی در خود شیء نهفته است نه در کلماتی که آن را بیان می‌کند».

این ادراک فراگیر از فرایند تکامل سرمایه‌داری بالزاک را قادر می‌سازد که پرده از نیروهای عظیم اجتماعی و اقتصادی که حاکم بر توسعه و رشتهٔ تاریخی است بردارد، هرچند مستقیماً چنین کاری نمی‌کند.

در نوشته‌های بالزاک، نیروهای اجتماعی هرگز به صورت هیولایی خیال‌پرورانه و رؤیایی، به مثابهٔ نمادهای فوق‌بشری (چنانکه مثلا بعداً در آثار زولا مشاهده می‌شود) نمایان نمی‌شوند. برعکس، بالزاک همهٔ روابط اجتماعی را در شبکه‌ای از برخوردهای منافع شخصی حل می‌کند، در تضادهای عینی بین افراد و تارهای‌تنیدهٔ دسیسه‌ها و غیره. او، به‌طور مثال، هیچ‌گاه عدالت یا دادگاههای‌قانونی را تأسیساتی مستقل از اجتماع یا برتر از اجتماع نمی‌داند. فقط برخی از شخصیتهای داستانی خرده‌بورژوازی در رمانهای وی چنین تصوری از دادگستری دارند. بالزاک همیشه دادگاهها را به سان جمعیتی از قضات عرضه می‌دارد که خاستگاه اجتماعی آنها، جاه‌طلبی آنها، و هواهایی را که در سر دارند به توسط نویسنده دقیقاً و جزء به جزء تشریح شده‌است. هریك از طرفین دعوا گرفتار در حلقهٔ دام تضاد منافع واقعی، که دادگاه مورد نظر بر سر آن می‌جنگد، نشان داده می‌شود. هر موضعگیری که از طرف هریك از اعضای دادگاه ابراز می‌شود وابسته به موقعیتی است که او در این جنگل تضاد منافع دارد. نمونه‌های آن، دسیسه‌های قضایی در «پیشرفت فاحشه»۴۹ یا «اتاق عتیقه‌ها»ست.

با تکیه بر چنین زمینه‌هایی است که بالزاک کارکرد همهٔ نیروهای مؤثر

48) Crével 49) *The Harlot's Progress*

اجتماعی را نشان می‌دهد. هریك از کسانی که در این تضاد منافع سهم دارند و به شکل جدایی‌ناپذیری از منافع محض خود فارغ نیستند نمایانگر طبقه‌ای خاصند؛ اما در همین منافع محض و جداناشدنی است که انگیزه‌های اجتماعی و بنیانهای طبقاتی منافع به نمایش درمی‌آیند. پس، با عریان‌کردن دقیق نهادهای اجتماعی از عینیت ظاهری آنها و حل ظاهری آنها در روابط شخصی، نویسنده موفق می‌شود که هرچه را در آنها عینیت دارد بیان کنـد؛ آنچه بواقع علت وجودی آنهـاست: نقش آنها به مثابهٔ حاملان منافع طبقاتی و همچون ابزارهـای تقویت‌کنندهٔ این منافع. جوهر رئالیسم بالزاك این است که همواره «موجودات اجتماعی»[50] را به مثابهٔ مبانی «آگاهی اجتماعی»[51] عرضه می‌دارد، و این واقعیت دقیقاً در رهگذار و درون تضادهای میان موجودیت و آگاهی اجتماعی، که ضرورتاً در هر طبقه موجود است، آشکار می‌شود. این است که بالزاك حق دارد، هنگامی کـه در «دهقانان» می‌گوید: «بگو چه داری تا بگویم چه فکر می‌کنی.»

این رئالیسم ژرف در شیوهٔ خلاقیت بالزاك تا اعماق کوچکترین جزئیات نفوذ می‌کند. ما در اینجا به ذکر چند نکتهٔ اساسی که به این مسئله بازمی‌گردد بسنده می‌کنیم.

یکی آنکه بالزاك هرگز خود را بـه یك عکسبرداری جزئی ناتـورالیستی خرسند نمی‌سازد، هرچند در هر امر اساسی کاملا به زندگی صادق می‌ماند. به عبارت دیگر، او هرگز شخصیتهای داستانی خود را وادار نمی‌کند چیزی را بگویند، بکنند، و بیندیشند که از وجود اجتماعی آنها برنخیزد و در همسازی کامل، هم با مفهوم و هم با مصداقهای خاص آن نباشد. اما در بیان افکار یا احساسی از این دست، که اساساً صحیح است، همیشه از اینکه در حد توصیف میانمایهٔ نماینده‌ای متوسط از طبقهٔ معینی مقید بماند سر باز می‌زند. به خاطر تشریح مضامینی درست و عمیقاً پذیرفتنی، او همیشه قاطعترین و براترین شیوهٔ بیان را جست‌وجو می‌کند و می‌یابد، چنان توصیفی که در محدودهٔ اختیاری ناتورالیسم ممکن نیست.

در طول این تحلیل، ما چند نمونه از این شیوهٔ بیان را دیدیم. اکنون به‌عنوان یك نمونهٔ دیگر از طرز کار بالزاك، چند مورد مکالمه میان فورشون دهقان و پدر پروست را می‌آوریم. کشیش از مرد روستایی می‌پرسد آیا نوهٔ خود را با ترس خدا پرورش می‌دهد یا نه.

50) social beings 51) social consciousness

«نه، پدر مقدس، من به او نمی‌گویم از خدا بترس، امـا می‌گویم از مردم بترس... من به او می‌گویم: «موشه۵۲، برحذر باش از زندان، از زندان است که به طرف چوبهٔ دار می‌روی. دزدی مکن، کاری بکن که مردم به تو چیزی بدهند! دزدی به جنایت می‌کشد و جنایت هم تو را مقابل عدالت مردم قرار می‌دهد. برحذر باش از تیغ عدالت که خواب غنی را از بی‌خوابیهای فقیران حفظ می‌کند. یاد بگیر که بخوانی. با درس‌خواندن تو می‌توانی پول درآوری و در عین حال در پناه قانون باشی، مثل آن جناب گوبرتن حسابی. ... کاری که باید بکنی این است که همیشه در کنار پولدارها باشی، همیشه ته جیبشان سکه‌ای هست. این را من می‌گویم پرورش صحیح. بنابـراین پسرک کوچك همیشه در راه درست قانـون حرکت می‌کند. ... او گلیمش را از آب می‌کشد و روزی هم می‌رسد که از من مواظبت کند.»

روشن است که یك دهقان سالخوردهٔ فرانسوی در سال ۱۸۴۴ چنین کلماتی را به‌کار نمی‌برده است. با این حال، کل شخصیت داستان و آنچه را بالزاك در دهان او می‌گذارد به زندگی صادق است، دقیقاً به‌خاطر آنکه در آن سوی مرزهای نسخه‌برداری خشك و بی‌جان از واقعیت قرار گرفته است. همهٔ آنچه بالزاك انجام می‌دهد آن است که در بالاترین سطح امکان توانایی خود، آنچه رادهقانی از نوع فورشون به طور مبهم احساس می‌کند اما قادر نیست بگوید، بروشنی بیان می‌دارد. بالزاك به‌جای آنانی سخن می‌گوید که گنگند و در سکوت می‌جنگند. او کار شاعر را در مفهومی که گوته برای شاعر قائل است انجام می‌دهد:

«هنگامی که انسان در رنج خویش لال مانده است
پروردگار، آنی را به من داد که بتوانم بگویم چه‌اندازه درد می‌کشم...»۵۳

اما بالزاك میدان را تنها به چیزهایی وامی‌گذارد که بواقع در تلاشند تا خود را به مثابهٔ ضرورتهای اجتماعی و شخصی نمایان سازند. این شیوهٔ بیان، که مرزهای جزئیات را درمی‌نوردد ولی پیوسته در محتوای اجتماعی خود درست می‌ماند، نشانهٔ ویـژهٔ رئالیستهای بزرگ متقـدم چون دیـدرو۵۴ و بالـزاك در برابر

52) Mouche

۵۳) این شعر گوته در ترجمهٔ انگلیسی به زبان آلمانی آورده شده است.

۵۴) Diderot ، دنی (۱۷۱۳ـ۱۷۸۴)، فیلسوف و ادیب فرانسوی.

رئالیستهای جدید قارچمانند است که با گذشت زمان از بلندی قامتشان کاسته می‌شود. دادن تصویری‌کامل از سرمایه‌داری‌فرانسه، حتی با تعداد بی‌شمار قهرمانان «کمدی‌انسانی» و سرنوشتهای گونه‌گون آنها، هرگز بدون بینش درست بالزاک و توصیف صمیمی او، در بالاترین سطح ممکن، از ارتباطات متعدد این قهرمانان امکانپذیر نبود.

رئالیسم بالزاک بر تعبیر کامل متحدالشکلی از خصایص شخصی ویژهٔ هریك از شخصیتهای داستانی او، از یك سو، و نشانه‌های بارزی که خصیصه‌های نوعی گروه آنها به عنوان نمایندهٔ یك طبقهٔ اجتماعی از سوی دیگر است قرار دارد. اما بالزاک از این هم پیشتر می‌رود؛ او همچنین بر خصوصیات مردمان مختلف متعلق به گروههای گوناگون درون جامعهٔ بورژوازی، که در داشتن نظرگاه سرمایه‌داری اشتراک دارند، پرتو می افکند. با تأکید بر این خصیصه‌های مشترک ـ که بسیار صرفه‌جویانه و فقط در مواقع حساس به آنها می‌پردازد ـ بالزاک وحدت ذاتی فرایندهای تکامل اجتماعی را بروشنی نمایش می‌دهد و پیوند اجتماعی عینی را میان مثالهای چهرمانی و بظاهر کاملا ناهمگون نمودار می‌سازد. قبلا دیده‌ایم که چگونه بالزاک در شخصیتهای داستانی مونت‌کورنه و گوبرتن خصیصه‌های مشترکی را که تنها از نظر کمی متفاوتند برجسته‌می‌گرداند؛ چگونه هم آنچه را مشترکاً به عنوان فراورده‌های سرمایه‌داری فرانسه پس از ترمیدوریها[۵۵] دارند و هم آنچه را از نظر کمی در آنها متفاوت است به یك چشم و به یك درجه از اهمیت نمایان می‌سازد. نکته اینجاست که تفاوتهای کمی ابزاری است که تفاوتهای کیفی را نمایانتر می‌سازد. زیرا هر اندازه این آدمها ویژگیهای مشترک داشته باشند باز یکی ژنرال امپراتوری است، یا اشراف‌زاده‌ای است و بزرگ‌مالکی، حال آنکه دیگری دهاتی حقیر خشنی است، هرچند که در کار صعود از نردبان ترقی اجتماعی باشد. نمایش هستمند روابط متقابل اجتماعی تنها از رهگذار برکشیدن آنها تا مرتبه‌ای بلند از انتزاع باید انجام گیرد تا بتوان، بنا بر گفتهٔ مارکس، هستمندی را به‌عنوان «وحدت تضادها» از آنها جست‌وجو کرد و دریافت نمود. رئالیستهای مدرن، که به علت انحطاط ایدئولوژی بورژوازی درك عمیق خود را از روابط متقابل اجتماعی و به دنبال آن قابلیت انتزاع را از دست

---

۵۵) Thermidorians ، کسانی که در ماه یازدهم تقویم انقلابی فرانسه، که ترمیدور نامیده می‌شد، برضد روبسپیر کودتا کردند و به دوران وحشت پایان دادند.

داده‌اند، بیهوده می‌کوشند تا با هستمندی‌بخشیدن به جزئیات امور، کلیت اجتماعی و ویژگیهای تعیین‌گر عینی آن را با تعبیری هستمندانه بیان دارند.

این است آن کیفیت رئالیسم بالزاکی، آن واقعیت که با استواری بر پایهٔ وجود اجتماعی بدرستی تعبیرشده‌ای قرار گرفته است، و بالزاک را اسناد بی‌بدیل در تصویرکردن نیروهای فکری و روحی گونه‌گونی می‌نماید که جمیع اعتقادات و مرامهای آدمیان را شکل می‌بخشند. وی این مهم را با ردگیری اعتقادات انسانها تا خاستگاه اجتماعی آنان و به‌کار انداختن آنها در عملکرد اجتماعی‌شان در مسیری که این خاستگاههای اجتماعی مقدر ساخته، انجام می‌دهد.

در رهگذر این شیوهٔ ارائهٔ کار، عقاید جدایی ظاهری خود را از فرایند حیات مادی و اجتماعی از دست می‌دهند و به صورت یك جزء، به صورت عنصری از آن فرایند اجتماعی نمایان می‌گردند. برای نمونه، بالزاک نام بنتام[۵۶] را و نظریهٔ او را دربارهٔ رباخواری در حین گفت‌وگویی معاملاتی‌که به وسیلهٔ گرانده، رباخوار و سفته‌باز شهرستانی، صورت می‌گیرد به میان می‌کشد. گرانده پیر و رباخوار قسمتهایی از نظریهٔ بنتام را، که با دفاتر و منافع مادی و موقعیت اجتماعی خودش سازگار است (و تا آن زمان از توجیه عقیدتی آنها بی‌خبر بوده)، با چنان حرص و ولعی می‌بلعد که گویی شرابی گوارا می‌نوشد. اینجاست که نظریهٔ بنتام یکباره جان می‌گیرد، نه به‌سان نظریه‌ای مجرد و انتزاعی که همچون خمیرمایهٔ عقیدتی رشد سرمایه‌داری در آغاز قرن نوزدهم.

بدیهی است این پدیدهٔ عقیدتی همیشه کفایت لازم را ندارد، اما اغلب نارسایی طنزآمیز این پدیده دقیقاً آن سرنوشتی را منعکس می‌کند که امکان دارد طی تکامل تاریخی بر عقاید چیره شود. از این رو، بالزاک در «دهقانان» ریگو را به صورت یك نزولخوار شهرستانی، یك تلمیت[۵۷]، درمی‌آورد، یعنی او را (البته کاملا ناخودآگاه) شهروندی از آرمانشهر بورژوازی می‌خواند، آرمانشهری که رابله آن را در دیری به نام تلم[۵۸] مجسم کرده بود که بر کتیبهٔ سردر آن نوشته بود: «هر کاری دوست داری انجام بده!» از یك طرف، انحطاط عقاید بورژوازی را نمی‌توان بهتر و روشنتر از آنچه توسط واقعیتی که شعار انقلابی بزرگ در مبارزه

---

۵۶) Bentham ، جرمی (۱۷۴۸ـ۱۸۳۲)، فیلسوف انگلیسی.

۵۷) Thélèmite ، شهروند آرمانشهر رابله (Rabelais) ، فیلسوف فرانسوی.

۵۸) Thélème ، نام آرمانشهر رابله.

برای آزادی بشریت از یوغ فئودالیسم بود و اکنون حکمت راهنمای رباخوار دهکده شده است بیان کرد. از سوی دیگر، تأکید طنزآمیز بر این انحطاط و فساد دقیقاً نشان از استمرار رشد بورژوازی دارد: ریگو در واقع محصول همان مبارزه برای آزادی است که فئودالیسم را از میان برد، و در سرآغاز مبارزه نویسندگان و متفکران بزرگ عصر رنسانس آثار جاویدان خویش را، به مثابهٔ نبرد ابزارهای عقیدتی، در جدال برای نفس این توسعه آفریدند.

بالزاک این صور شخصیت‌پردازی را برای‌نمایان‌داشتن، هستمندی‌بخشیدن، و ژرفادادن، هم در بعد فردی و هم در بعد اجتماعی، به اختلافات موجود میان افراد همان چهرمان اجتماعی به‌کار می‌گیرد. به‌طور مثال، بالزاک در شخص ریگو جالبترین تازه‌وارد را در تالار عظیم رباخواران و خسیسان خود، که گوبسك، گرانده، روژه، و دیگران به آن تعلق دارند، می‌آفریند؛ او چهرمان خسیس و رباخوار اپیکوری[59] است که هرچند در کار اندوختن مال و ذخیره‌کردن آن و گوش‌بری و احتکار چون دیگران است، در همان حال نیز زندگانی فوق‌العاده مرفهی برای خود فراهم ساخته است. چنانکه با بیوهٔ پیری برای پول وی ازدواج می‌کند تا آن زن بتواند تمامی دهکده را در تار عنکبوت وامهای نزولی بیندازد، و خود نیز معشوقهٔ زیبا و جوانی را بی تحمل پشیزی خرج به‌چنگ‌آورد. بارها خوشگلترین دختران را به عنوان کلفت به تور می‌زند و هریك را، با وعدهٔ اینکه به محض مرگ زن پیرش با او ازدواج خواهد کرد، فریب می‌دهد، و چون از او خسته شد رهایش می‌کند و سراغ دیگری می‌رود.

آن قانون اصلی که بالزاک از آن پیروی‌می‌کند متمرکزکردن توجه بر عوامل اساسی فرایند اجتماعی در روند تکامل‌تاریخی و نشان‌دادن اشکال ویژه‌ای است‌که این عوامل اساسی را نزد افراد مختلف نمودار می‌سازند. بدین علت است که او می‌تواند در هر واقعهٔ مجزایی از فرایند اجتماعی عوامل مهمی را که بر جریان حاکمیت‌دارند به‌صورتی منسجم به‌نمایش‌درآورد. در «دهقانان» او تلاش و کشمکش برای قطعه‌قطعه‌کردن ملکی بزرگ را توصیف می‌کند، بی‌آنکه مرزهای تنگ همان ملك و شهر کوچك همسایه را درنوردد.

اما هنگامی که جوهر اجتماعی تعیین‌گر را در افراد و گروههایی که بر له و علیه تجزیه و قطعه‌قطعه‌کردن املاك مونت‌کورنه می‌جنگند نشان می‌دهد و

59) Epicureau

هنگامی که تصویر سیمای اصلی سرمایه‌داری محلی را نقش می‌زند، در درون همین چارچوب تنگ طرحی می‌افکند تا کل سرمایه‌داری فرانسه را پس از انقلاب، زوال اشرافیت، و بالاتر از همه داستان غمبار دهقانانی را که با انقلاب یك بار آزاد شدند و باردیگر به بردگی درآمدند ـ غمنامهٔ دهقانان خرده‌مالك را ـ به‌ما بنمایاند.

بالزاك، البته، از دیدن همهٔ پیچیدگیهای این تحولات باز می‌ماند و ما نشان دادیم که برایش امکان نداشته که همه‌چیز را ببیند و گفتیم که چرا قادر به این کار نبوده است.

نشان‌دادن طبقهٔ کارگر انقلابی کاملا دور از دیدرس بالزاك قرار داشت. با اینکه او می‌توانست نومیدی دهقانان را بیان دارد، از شرح تنها مفر آن ناتوان بود. بالزاك نمی‌توانست نتایج این سرخوردگی خرده‌مالکان دهقان را پیش‌بینی کند. به عبارت دیگر، او نمی‌توانست دریابد که براثر همین نومیدی «تمامی بنای کشور که بر دوش همین خرده‌مالکان استوار است، فرومی‌ریزد و سراینده‌گی همگروه را انقلاب پرولتاریایی به عهده می‌گیرد ـ سرایشی که بدون آن بیم آن می‌رود که تکخوانی جوامع دهقانی به سرود مرگ مبدل شود» (مارکس). نبوغ بالزاك در بیان‌داشتن واقعگرایانهٔ این نومیدی و سرخوردگی است و نمایاندن آن به سان ضرورتی اجتناب‌ناپذیر.

فصل دوم

بالزاک

آرزوهای بربادرفته[1]

بالزاک این رمان را در اوج دوران پختگی نویسندگی خود نگاشت؛ او با این اثر نوع تازه‌ای از رمان خلق کرد که مقدر بود تأثیر قاطعی بر تکامل ادبیات قرن نوزدهم داشته باشد. این نوع جدید رمان، زمان زدایش اوهام بود که نشان می‌داد چگونه مفهوم زندگانی در نزد آنان که در جامعه‌ای بورژوایی زندگی می‌کنند (هرچند مفهوم نادرست باشد، به ضرورت همان است که هست) به وسیلهٔ نیروهای سهارگسیختهٔ این جامعه درهم کوبیده می‌شود.

بدیهی است که این اولین‌بار در کارهای بالزاک نیست که ورشکستگی پندارها در رمان مدرن ظاهر می‌شود.

اولین رمان بزرگ، «دون‌کیشوت» اثر سروانتس، نیز داستان آرزوهای از دست‌رفته است. اما در «دون‌کیشوت» این اوهام از نفس‌افتادهٔ فئودالیسم است که توسط بورژوازی نورس درهم شکسته می‌شود؛ درحالی‌که در رمان بالزاک اوهام پوچ و میان‌تهی تصوراتی است که دربارهٔ انسان، جامعهٔ بشری، هنر، و غیره در جامعهٔ بورژوایی وجود دارد که ضرورتاً در نتیجهٔ تکامل خود بورژوازی به وجود آمده است. به بیان دیگر، عالیترین دستاوردهای عقیدتی تکامل انقلابی بورژوازی آنگاه که با واقعیتها و ضابطه‌های اقتصاد سرمایه‌داری سنجیده شود، بی‌پایه و موهوم می‌نماید.

در رمان قرن هجدهم نیز از نابودی برخی اوهام سخن می‌رود، اما این

1) *Lost Illusions*

پندارها باقی‌مانده‌های جامعهٔ فئودالی است که همچنان در فضای‌عواطف و اندیشه‌ها نفسهای آخر را می‌کشد؛ یا بهتر است بگوییم، آن تصورات بی‌پایه و کودکانه، که به صورتی ناقص و نابجا برای خود در واقعیت جایی یافته‌اند، به‌توسط برداشتهای کاملتر دیگری از همان واقعیت و نگریسته‌شده از همان زاویه، نابود می‌شوند.

اما در این رمان بالزاک است که برای نخستین‌بار خندهٔ تلخ استهزا بر بلندترین دستاوردهای عقیدتی تکامل خود بورژوازی شنیده می‌شود. در اینجاست که، برای نخستین بار، نابودی تراژیك آرمانهای بورژوازی را به واسطهٔ بنیانهای اقتصادی خود آن، به واسطهٔ نیروهای سرمایه‌داری، نمایان در تمامیت خویش، مشاهده می‌کنیم. شاهکار جاودانی دیدرو، «برادرزادهٔ رامو»[2]، تنها اثر عقیدتی‌است که می‌تواند پیشگام این رمان بالزاک شمرده شود.

البته به هیچ وجه بالزاک تنها نویسنده‌ای نیست که در زمان خود این مضمون را برگزیده‌است. «سرخ و سیاه» اثر استاندال و «اعترافات‌کودک‌قرن»[3] اثر موسه[4] از نظر زمانی بر «آرزوهای بربادرفته» تقدم‌دارند. این‌مضمون همه‌جا شیوع داشت؛ نه از آن رو که ناشی از رسم متداول ادبی باشد (مد ادبی)، بلکه بدان جهت که از تحولات اجتماعی فرانسه (کشوری که فراهم‌آورندهٔ الگوی رشد سیاسی بورژوازی در همه‌جا بود) نشئت می‌گرفت. دورانهای قهرمانی انقلاب فرانسه و امپراتوری اول، همهٔ نیروهای راکد طبقهٔ بورژوا رابیدار و بسیج کرده و بسط داده بود. این دورانهای قهرمانی به بهترین عناصر بورژوازی امکان داد تا آرمانهای قهرمانانهٔ خود را بی‌واسطه به واقعیت برگردانند، امکاناتی فراهم آورد که بتوان به‌خاطر آن آرمانها زندگی کرد و مرد. این دورانهای قهرمانی با سقوط ناپلئون و بازگشت بوربونها و انقلاب ژوئیه پایان یافت. آرمانها به صورت زیورها و پیرایه‌های زائدی درآمدند که از چهرهٔ عبوس واقعیت زندگی روزمره آویزان بودند و زینت‌بخش جادهٔ سرمایه‌داری شدند که به برکت انقلاب و ناپلئون گشوده شده بود و اینك بزرگراهی هموار و پهناور بود که همگان بدان دسترسی داشتند. پیشاهنگان قهرمان بناگزیر می‌بایست کناره گیرند و راه را برای استثمارگرانی از نژاد پست‌تر (برای معامله‌گران و شیادان مالی این پیشرفت تازه) بگشایند.

---

2) *The Nephew of Rameau* 3) *Confessions of A Child of the Century*

4) Musset ، آلفرد دو (۱۸۱۰ـ۱۸۵۷)، نویسندهٔ فرانسوی.

«جامعهٔ بورژوازی در هیئت باوقار خویش مفسران و سخنگویان‌حقیقی‌خودش را در کالبد سی‌ها، کوزن‌ها، روایه‌ـکولار‌ها، بنژامن کنستان‌ها، و گیزوها پدید آورده بود. مدیران واقعی آن، پشت‌میزهای‌حسابداری نشسته بودند و مغز سیاسی آنها لویی هجدهم بی‌مغز بود.» (مارکس)

رفتن به دنبال آرمان، که دستاورد ضروری دوران قهرمانی پیشین بود، دیگر مورد نیاز نبود؛ مظاهر این دوران، نسل جوانی کـه افرادش در عصر قهرمـانی شاگرد مدرسه بودند، لاجرم محکوم به انحطاط بود.

این انحطاط و سرخوردگی اجتناب‌ناپذیر نیروهایی که در دوران انقلاب و ناپلئون پدید آمده‌بودند مضمون‌مشترک همهٔ رمانهای اوهام‌زدایی آن زمانه بود و ادعانامهٔ مشترک آنها علیه بازگشت موهن و دلگیر بوربونها و سلطنت ژوئیه. بالزاک با آنکه از لحاظ سیاسی از طرفداران سلطنت موروثی شمرده می‌شد، این ویژگی دوران بازگشت را با وضوحی بدون بازگشت مشاهده می‌کرد. در «آرزوهای بر باد رفته» می‌نویسد:

«هیچ مجازاتی بیش از این بردگی، که جوانان ما در دوران بازگشت سلطنت به آن محکوم شده‌اند، سنگینتر نیست. جوانانی که نمی‌دانند با نیروی خود چه‌کنند، تنها به‌سوی روزنامه‌نگاری، توطئه‌های سیاسی، و هنر می‌روند، اما با افزون‌طلبی شگفت‌انگیـزی... به عنوان هنرمنـد خواستار گنج شایگانند، به عنوان بیکـاره خواستار هیجانهایی شهوانی ـولی به هر حال جایی برای خود می‌طلبند، جایی که سیاست از دادن آن به ایشان ابا دارد...»

این سرگذشت غمناک تمامی یك نسل بود و شناخت این حقیقت و تصویر کردن آن وجه اشتراک میان بالزاک و همهٔ معاصرانش، از بزرگ و کوچك؛ اما به‌رغم این روند عمومی، «آرزوهای بربادرفته» در تصویرکردن زمانه به قلهٔ منحصر به فردی بسیار بالاتر از هر اثر ادبی فرانسهٔ آن دوران دست می‌یابد. بلندی اثر از آن روست که بالزاک تنها خود را بـه شناخت و توصیف این تـراژدی یا این غمنامهٔ مضحك اوضاع اجتماعی دلخوش نمی‌داشت. او دورتر را می‌دید و عمیقتر

---

۵) Say ، ژان باتیست (۱۷۶۷ـ۱۸۳۲)، اقتصاددانان فرانسوی.

۶) Cousin ، ویکتور (۱۷۹۲ـ۱۸۶۷)، فیلسوف فرانسوی.

۷) Royer-Collard ، پیر پول (۱۷۶۳ـ۱۸۴۵)، فیلسوف و سیاستمدار فرانسوی.

۸) Constant ، بنژامن (۱۸۴۵ـ۱۹۰۲)، نقاش فرانسوی.

می‌کاوید.

او می‌دید که پایان دوران حماسی تکامل بورژوازی در همان‌حال آغاز پیشرفت سریع سرمایه‌داری فرانسه هم هست. در اغلب رمانهایش، بالزاک توسعهٔ سرمایه‌داری و تبدیل صنایع دستی را به فراورده‌های جدید سرمایه‌داری نشان می‌دهد. وی نشان می‌دهد که انباشتگی سرمایهٔ نقدی به شیوهٔ رباخوارانه چگونه شهر و روستا را استثمار می‌کند، و چگونه نهادها و عقاید کهن اجتماعی، پیش از آنکه هجوم پیروزمندانهٔ سرمایه‌داری آغاز شود، بایستی تسلیم شوند.

«آرزوهای بربادرفته» حماسه‌ای تراژدی‌ـکمدی است که نشان می‌دهد، در درون این فرایند کلی، روح آدمی به درون مدار سرمایه‌داری کشانده می‌شود. مضمون رمان تبدیل ادبیات (و به همراهی آن همهٔ ایدئولوژیها) به نوعی کالاست؛ و این «سرمایه‌سازی»[9] تمام‌عیار، در سراسر قلمرو تفکر و یکایک فعالیتهای هنری و ادبی، سرنوشت غمناک نسل پس از دوران ناپلئون است که بالزاک آن را در الگوی اجتماعی قابل‌پذیرشی بسیار عمیقتر از آنچه حتی در آثار استاندال، این بزرگترین معاصر بالزاک، ترسیم شده است می‌گنجاند.

بالزاک تبدیل ادبیات به کالا را با تفصیل بسیار نشان داده است. از اندیشه‌های نویسنده و عواطف و عقاید او تا کاغذی که بر آن می‌نویسد، همه‌چیز تبدیل به کالایی می‌شود که خریدنی و فروختنی است. بالزاک تنها به این خشنود نیست که در عبارات کلی نتایج فرایند حاکمیت سرمایه‌داری را ثبت کند، بلکه از هریك از مراحل گوناگون واقعیت هستمند جریان «سرمایه‌سازی» در تمامی قلمروها (از نشریات ادواری و تئاتر تا شرکتهای انتشاراتی)، همراه با تمام عواملی که حاکم بر این جریانند، پرده برمی‌گیرد.

دوریا[10]، ناشر، از خود می‌پرسد: «شهرت چیست؟» پس به‌خود جواب‌می‌دهد: «دوازده هزار فرانك بابت مقالات روزنامه و سه هزار فرانك بابت شام و مخلفات ...» بعد شرح می‌دهد: «اصلا علاقه ندارم که دو هزار فرانك برای کتابی بپردازم که فقط همین میزان سود به من برگرداند. من بر سر ادبیات قمار می‌کنم؛ چهل جلد کتاب را در هر چاپ در ده هزار نسخه منتشر می‌کنم. این سرمایه‌گذاری و مقالات روزنامه‌ها هم برای حقیر در حدود سیصد هزار فرانك برمی‌گرداند، به جای آن دو هزار فرانك کوفتی. آن متنی که آن را صد هزار فرانك می‌خرم برایم

9) capitalization 10) Dauriat

ارزانتر درمی‌آید از آن ششصد فرانکی که بابت نوشتهٔ یك نویسندهٔ گمنام می‌پردازم.»

نویسندگان آن طور می‌اندیشند که ناشران می‌پسندند.

ورنون[11] باکنایه‌می‌پرسد: «آیا واقعاً به‌چیزی‌که می‌نویسی معتقدی؟» و ادامه می‌دهد: «ولی ما مطمئناً تاجر کلماتیم و سر معامله چانه می‌زنیم... آن مقالاتی که امروز مردم می‌خوانند و فردا فراموش می‌کنند، جز آنکه حق‌التحریرش را به ما داده‌اند، معنای دیگری برایمان ندارد.»

با همهٔ اینها، روزنامه‌نگاران و نویسندگان استثمار شده‌اند. استعداد آنان به عنوان کالا، شیئی منفعت‌ساز، توسط دلالان سرمایه‌داری که در معامله دست دارند به استثمار گرفته می‌شود. آنها، هم استثمار شده‌اند و هم خودفروش؛ هوای این به سر دارند که یا خود استثمارگر شوند یا لااقل پاسبان سایر همکاران باشند. پیش از آنکه لوسین دو روبامپره[12] روزنامه‌نویس شود همکار و مشاورش لوستو[13] با این کلمات مطلب را به او حالی می‌کند:

«پسرم! این را به‌خاطر داشته باش: در ادبیات راز موفقیت کارکردن نیست، بلکه بهره‌برداری از کار دیگران است. صاحبان روزنامه‌ها بسازوبفروشهایی هستند که ماها عمله‌جات‌آجرچین‌آنانیم. هرچقدرآدم متوسطترباشد زودتربه هدفش می‌رسد، چرا که این آدم، در صورت لزوم، گربهٔ درسته را هم با پشمش قورت می‌دهد و هر کار چاپلوسانه‌ای را برای هوا و هوس سلاطین بی‌مقدار ادبی انجام می‌دهد. امروز تو جدی هستی و صاحب وجدان، اما فردا وجدانت در مقابل آنها که از طمع تو موفقیت خود را حاصل می‌آورند، در برابر آنهایی که یك کلمه‌شان می‌تواند زندگیت را یکباره عوض کند (و با این حال از ادای آن کلمه سر باز می‌زنند) به خاك می‌افتد. حرفهای مرا باور داشته باش. برای این نسل، نویسندهٔ مد روز اغلب از ناشران زالوصفت بمراتب بدطینت‌تر و بی‌رحمتر است. درحالی‌که ناشر فقط نگران پولی است که از دست می‌رود، نویسندهٔ محبوب نگران رقیب است. ناشر فقط نویسندهٔ تازه‌کار را رد می‌کند، اما نویسندهٔ گذایی او را نابود می‌کند.»

این وسعت مضمون ـ سرمایه‌سازی ادبیات، که همه‌چیز از تولید کاغذ تا حساسیتهای تغزلی یك شاعر را در بر می‌گیرد ـ شکل هنری تصنیف این اثر بالزاك

11) Vernon 12) Lucien de Rubempré 13) Lousteau

و دیگر آثارش را تعیین می‌کند. دوستی میان داوید سشار۱۴ و لوسین دو روبامپره، اوهام نابودشدهٔ جوانی پرشور آنها، و خصایل متضاد و مکملشان عناصری هستند که طرح عمومی داستان را فراهم می‌سازند. نبوغ بالزاک حتی در خطوط کلی طرح این اثر خود را نمایان می‌سازد. تنشهای عینی که در مضمون داستان مضمر است خود را در عواطف انسانی و اشتیاقهای فردی قهرمانان هم جلوه‌گر می‌سازد: داوید سشار مخترعی است که نوعی روش تولید ارزان کاغذ را ابداع کرده، اما طعمهٔ گلاهبرداری سرمایه‌دارها شده است و لوسین دو روبامپره شاعری است که نابترین و دلپذیرترین اشعار تغزلی را روانهٔ بازار سرمایه‌داری پاریس می‌سازد. از سوی دیگر، اختلافی که میان دو قهرمان وجود دارد راههای بسیار متفاوتی را که آدمها با آن واکنش خود را در برابر کراهت انتقال به جامعهٔ سرمایه‌داری ابراز می‌دارند نشان می‌دهد. داوید سشار یك زاهد خشك است، درحالی‌که لوسین دو روبامپره کاملا تجسم هوسهای جسمانی و خوشگذرانی است، از آن بی‌ریشه‌های دوآتشهٔ اپیکوری نسل بعد از انقلاب.

ترکیب‌بندی آثار بالزاک هیچ‌گاه فضل‌فروشانه نیست؛ برخلاف اخلافش، او هیچ‌گاه روشهای خشك «علمی» را به کار نمی‌بندد. در نوشته‌های او همیشه بیان مسائل مادی مستمراً همراه با پیامدهایی است که از عواطف شخصی قهرمانانش سرچشمه می‌گیرد. در این شیوهٔ نوشتن ــ هرچند که در آغاز به نظر می‌رسد تنها به افراد نظر دارد ــ حاوی درك عمیقتری از روابط متقابل اجتماعی و الزامات آن است و ارزیابی صحیحتری از جریان تحولات اجتماعی در بر دارد تا شیوهٔ فضل‌فروشانهٔ رئالیستهای «علمی» که بعدها پیدا شدند.

در «آرزوهای برباد‌رفته»، بالزاک داستانش‌را برسرنوشت لوسین دو روبامپره متمرکز می‌سازد و به همراه آن تبدیل ادبیات به کالا را نشان می‌دهد. سرمایه‌سازی اساس مادی ادبیات و بهره‌برداری سرمایه‌داری از پیشرفتهای فنی، تنها به سان تکمله‌ای معترضه توصیف می‌شود. این شیوهٔ نوشتن، که بظاهر روابط عینی و منطقی میان زیربنای مادی و روبنای آن را معکوس جلوه می‌دهد، چه از نظر هنری و چه از لحاظ نقد اجتماعی سخت ماهرانه است. از لحاظ هنری ماهرانه است، زیرا غنای تنوع متغیر مقاصد لوسین در پی کشمکشهای او، برای به دست آوردن شهرت، تصویری بسیار زنده‌تر و پررنگتر در مقابل چشمان ما ایجاد می‌کند

14) David Séchard

تا دسیسه‌های حقیر سرمایه‌داران شهرستانی برای کلاه‌گذاشتن بر سر داوید سشار. از لحاظ نقد اجتماعی نیز ماهرانه است، زیرا سرنوشت لوسین در جامعیت خود در واقع مسئلهٔ نابودی فرهنگ به وسیلهٔ سرمایه‌داری را مطرح می‌سازد. سشار با تسلیم به سرنوشت خود بدرستی حس می‌کند که آنچه مهم است این است که اختراع او به نحو مطلوبی مورد استفاده قرار گیرد؛ این حقیقت که او مغبون شده است فقط یك بداقبالی شخصی است. اما مصیبت لوسین، همزمان، پلیدی سرمایه‌داری و خودفروشی ادبیات را نیز نمایش می‌دهد.

تضاد بین دو قهرمان اصلی به نحو بسیار روشنی دو نوع واکنش اساسی شخصی را در مقابل تبدیل عقیده به کالا نشان می‌دهد. عکس‌العمل سشار تسلیم خویشتن است در مقابل امر اجتناب‌ناپذیر.

کناره‌گیری و تفویض نقش بسیار مهمی در ادبیات بورژوایی قرن نوزدهم بازی می‌کند. گوتهٔ سالخورده یکی از اولین‌کسانی‌بود که به کناره‌گیری و تفویض پرداخت. این خود عارضهٔ بیمارگونه‌ای از دورهٔ تازهٔ تکامل در پیشرفت بورژوازی بود. بالزاك در رمانهای آرمانشهری خود، قدم بر جای پای گوته گذاشته است: تنها آنان که از لذات فردی دست می‌کشند، یا باید دست بکشند، می‌توانند هدفهای اجتماعی و غیر خودخواهانه را دنبال کنند. البته کناره‌گیری سشار از بعضی جهات دارای طبعی متفاوت است. او مبارزه را کنار گذاشته و از تعقیب هر هدفی چشم پوشیده و تنها می‌خواهد در آرامش و عزلت، به‌خاطر سعادت شخصی خود به‌سر برد. آنها که می‌خواهند پاك و سالم بمانند باید از تمامی اشتغالات سرمایه‌داری صرف‌نظر کنند ــ با این اعتقاد و نه با طنز و تمسخر و نه حتی در مفهوم ولتری آن است که داوید سشار کناره می‌گیرد تا «باغ خود را شخم بزند».

لوسین هم به سهم خود در زندگی پاریس غوطه‌ور می‌شود؛ او مصمم است که در این عرصه پیروز شود و حقانیت و قدرت «شعر ناب» را مستقر گرداند. این مبارزه او را به یکی از آن جوانان دوران پس از ناپلئون مبدل می‌سازد که یا با روانهایی آلوده در دوران بازگشت نابود شدند، یا آنکه با لجن زمانهٔ بیگانه از قهرمانی، خود را آراستند و مانند ژولین سورل[15]، راستینیاك[16]، دومارسی[17]، بلونده، و دیگرانی از این سنخ برای خود کسب و کاری دست و پا می‌کردند. لوسین متعلق به گروه دوم است، اما برای خود موقعیت کاملا مستقلی دارد.

15) Julien Sorel 16) Rastignac 17) de Marsay

بالزاک با حساسیت و شجاعتی قابل تحسین چهرمانی جدیـد، چهرمان شاعری دقیقاً بورژوا را می‌آفریند: شاعری مانند «چنگ آیولوسی»۱۸ که در جهت بادها و توفانهای جامعه به ترنم درمی‌آید ـ چهرمان شاعری بی‌ریشه، بی‌هدف که رشتهٔ اعصابی سخت حساس را به رعشه می‌آورد ـ سنخ شاعری که اینك در زمانهٔ ما بسیار نادر است، اما بسیار با خصایل حاصل از تکامل شعر بورژوایی، از ورلن۱۹ تا ریلکه۲۰، انطباق دارد. این چهرمان در قطب مخالف آنچه بالزاک خود به عنوان شاعر می‌پسندد قرار دارد: او شاعر کمال مطلوب خود را در شخص دانیل دارتز تصویر می‌کند، قهرمانی در همین رمان که به عنوان تصویری از خود بالـزاک منظور شده است.

تصویرپردازی لوسین تنها به چهرمان او وفادار نیست، بلکه در عین حال فرصتی فراهم می‌آورد تا تمام تناقضاتی را که توسط سرمایه‌داری در ادبیات رخنه کرده است فاش سازد. تضاد ذاتی میان استعداد ادبی لوسین وضعیتهای انسانی و بی‌رشگیهای وی او را بازیچهٔ جریانهای ادبی و سیاسی، که مورد بهره‌برداری سرمایه‌داری است، می‌گرداند. این آمیزهٔ بی‌ثباتی و جاه‌طلبی، ترکیبی از اشتیاق برای یك زندگی پاك و پرافتخار با جاه‌طلبی بی حد و مرز اما پرشور است که امکان ظهور درخشان و سریع لوسین و خودفروشی سریع و افول فضاحت‌بار و پرمصیبت را برای وی پدید می‌آورد. بالزاک هرگز چاشنی اخلاقیات را به خورد قهرمانان خود نمی‌دهد. او دیالکتیك عینی ظهور یا سقوط آنها را نشان می‌دهد، و پیوسته انگیزهٔ ظهور و سقوط را مجموعه‌ای از سرشت خود آنها و کنش متقابل این سرشت بر مجموعهٔ شرایط عینی اوضاع و احوال می‌داند، نه آنکه با معیارهای اخلاقی نامربوط خصوصیات «خوب» و «بد» آنان را مورد قضاوت قرار دهد.

راستینیاك، که پیوسته از نردبان ترقی صعود می‌کند، از لوسین بدتر نیست، بلکه در او نوع دیگری از ترکیب استعداد و ضداخلاقی‌کردن امور جریان دارد. این خصوصیت او را قادر می‌سازد تا همان واقعیتی را که لوسین بر زمینهٔ

---

۱۸) Aeolian harp ، برگرفته از نام آیولوس، خدای یونانی باد. ابزاری است به شکل جعبهٔ چوبی کوچکی مجهز به ۱۰ تا ۱۲ زه، با ضخامتها و انعطاف‌پذیریهای متفاوت که باد در آن می‌پیچد و صدای موزونی از آن به گوش می‌رسد.

۱۹) Verlaine ، پول (۱۸٤٤ـ۱۸۹٦)، شاعر فرانسوی.

۲۰) Rilke ، راینر ماریا (۱۸۷۵ـ۱۹۲٦)، شاعر غنایی معروف آلمان.

آن و به رغم داشتن شیوهٔ خالص ماکیاولی از لحاظ اخلاقی و مادی بر باد رفت زیرکانه به یك امتیاز تبدیل کند.

این نکتهٔ تلخ که بالزاك آن را در داستان «تسلیم ملموث»[۲۱] بیان می‌کند که آدمها یا صندوقدارند یا مختلس، به عبارت دیگر یا شریف و احمقند یا دغل و باهوش، با تنوع بی‌انتهایی در این حماسهٔ مضحك‌ـغمنامهٔ سرمایه‌سازی روح آدمی مصداق می‌یابد.

بنابراین، اصول غایی جامع در این رمان فرایند خود جامعه است و موضوع اصلی آن پیشرفت و پیروزی سرمایه‌داری است. فاجعهٔ شخصی لوسین سرنوشت شاعر نوعی و عاقبت موهبت واقعی شاعرانه در دنیای کاملا شکفتهٔ سرمایه‌داری است.

با اینهمه، ترکیب‌بندی اثر بالزاك به طور مطلق عینی نیست، و این رمان رمانی نیست با مضمونی مشخص و روابطی در یك قلمرو خاص اجتماع به همان شیوه‌ای که رمان‌نویسهای بعدی برگزیدند. اگر چه بالزاك با بافت بسیار زیرکانهٔ داستانی خود، همهٔ جنبه‌های سرمایه‌سازی ادبیات را معرفی می‌کند، همهٔ اینها جز چهره‌های مختلف سرمایه‌داری چیزی نیستند. اما در این رمان هم، مثل سایر آثار او، بافت اجتماعی هرگز به طور سطحی نشان داده نمی‌شود. قهرمانان او هرگز عروسکهای خیمه‌شب‌بازی نیستند که صرفاً بیان‌کنندهٔ آن جنبه از واقعیت اجتماعی باشند که دلخواه اوست. انبوهی از تعینات اجتماعی در طرحی ناهموار و پیچیده، درهم و متناقض، در هزارتوی عواطف شخصی و حوادث اتفاقی بیان می‌شود. قهرمان و موقعیتها همواره محکوم کلیت نیروهای تعیین‌کنندهٔ اجتماعی‌اند، اما نه به طور ساده و مستقیم. به این دلیل است که این رمان، که در حد کمال جهانشمول است، در همان حال داستان زندگی فردی معین هم هست، فردی متفاوت با دیگران. لوسین دو روبامپره، به نظر می‌رسد که در برابر عوامل بیرونی و درونی که سد راه می‌شوند، یا آنکه به او کمك می‌کنند یا او را پس می‌زنند، ظاهراً به استقلال واکنش نشان می‌دهد ـعواملی که طرز عمل آنها در ظاهر نتیجهٔ امور اتفاقی اوضاع و احوال شخصی یا عواطف اوست. ولی این عوامل به هر شکلی که درآیند باز همیشه از همان محیط اجتماعی مایه می‌گیرند که آرزوها و جاه‌طلبیهای لوسین را تعیین می‌کند.

21) *Melmoth Reconciled*

این وحدت گوناگونیها تمایز ویژهٔ بالزاک است؛ در این شکل شاعرانه است که در آن برداشتهای خود را از نیروهای اجتماعی نشان می‌دهد. برخلاف بسیاری از دیگر رمان‌نویسان بزرگ، او برای بیان افکار خود متوسل به ادوات و ماشین‌آلات خاص (به‌مثل، مانندبرجی‌که در «نوآموزی ویلهلم‌مایستر»[۲۲] به‌کارمی‌آید) نمی‌شود؛ هر دندانه‌ای در مکانیسم طرح داستانی بالزاکی یك موجود کامل و زنده است، با منافع شخصی و عواطف و احساسات و تراژدیها و کمدیهای معین و مشخص. آن ریسمانی که هر قهرمان را به کل داستان می‌پیوندد به واسطهٔ عنصری که در سرشت خود قهرمان است فراهم می‌آید، که همیشه در هماهنگی کامل با گرایشهای ذاتی خود اوست. از آنجاکه این حلقهٔ پیوند همواره به طور پیگرمانی از منافع و عواطف و دیگر خاصه‌های قهرمان پدید می‌آید، پیوند قهرمان با ماجراهای داستانی حیاتی و ضروری می‌نماید. اما این فشار دامنه‌دار درونی و اجبار ناآگاه خود قهرمانان است که به آنها سرشاری حیات می‌بخشد و آنان را به صورتی غیرمکانیکی به منصهٔ ظهور می‌رساند، نه اینکه صرفاً عنصری از طرح داستانی باشند. این گونه برداشت از شخصیتهای داستانی است که به ضرورت آنان را در خلال ماجراهای داستانی می‌شکوفاند. از آنجا که طرحهای داستانی بالزاک گسترده و پهناور است، و صحنه پر از آدمهایی است که زندگی سرشار و متنوعی دارند، تعداد اندکی از آنان می‌توانند تنها در یك داستان به حد کمال پرورانده شوند.

به نظر می‌رسد که این مطلب نقصی در روش ترکیب‌بندی تصنیفات بالزاک باشد، اما در جهان واقع این همان چیزی است که قهرمانانش را سرشار از حیات می‌سازد و همان انگیزه‌ای است که به ضرورت داستانهایش را تسلسل و پیوستگی بخشید. قهرمانان سرشناس و در عین حال چهرمانی او نمی‌توانند شخصیت خود را به طور کامل تنها در یك رمان بنمایانند، بلکه فقط وجوهی از شخصیت خود را، آن هم گاه به گاه، ظاهر می‌کنند. آنها به فراسوی چارچوب رمانی واحد پیش می‌تازند و رمان دیگری طلب می‌کنند که مضمون و طرح آن به آنها اجازهٔ اشغال مرکز صحنه را بدهد، تا بتوانند امکانات و خصایص خود را کاملا بسط دهند. قهرمانانی کـه در «آرزوهای برباد رفتـه» در پسزمینه می‌مانند ـیعنی بلونـده، راستینیاك، ناتان[۲۳]، و میشل کریستین‌ـ نقشهای مهمی را در رمانهای دیگر به عهده می‌گیرند. این به‌هم پیوستگی سلسله‌ای، که رمانهای بالزاک را به یکدیگر

22) *Wilhelm Meister's Apprenticeship* 23) Nathan

متصل می‌کند، از آن اجبار درونی نویسنده سرچشمه می‌گیرد که می‌خواهد هر یك از قهرمانان را در حد کمال بپروراند و، از این رو، رمانهای او همچون اغلب رمانهای مسلسل (حتی آنچه نویسندگان بسیارخوب نوشته‌اند) نیستندکه انباشته‌اند از ریزه‌کاریهای غیرلازم و بی‌روح، بی‌آنکه پیامی در آنها نهفته باشد. این برتری رمانهای بالزاك بدین جهت است که بخشهای چندگانهٔ رمانهای مسلسل او هرگز در نتیجهٔ اوضاع و احوالی که بیرون از محیط زندگی قهرمانان پدید آمده‌اند فراهم نمی‌آیند و، به عبارت دیگر، تسلسل ماجراها و تداوم زندگی آدمها تابع محدودیتهای رویدادهای زمان‌بندی شده یا عوامل محدد کنندهٔ عینی نیستند.

بنابراین، «کل» در این داستانها همواره هستمند و واقعی است، زیرا برپایهٔ درك عمیق آنچه در هر قهرمان به‌طور نوعی و چهرمانی شکل گرفته است قرار دارد ـ درکی چنان عمیق که «جزء» را در محاق نمی‌افکند، بلکه برعکس برآن تأکید می‌کند و به توسط قهرمان هستمند می‌گرداند. از سوی دیگر، ارتباط میان فرد و محیط اجتماعی، که قهرمان محصول آن است و در آن ـ یا خلاف آن ـ عمل می‌کند، همواره به‌طور روشن قابل تشخیص است، هرچند این رابطه ممکن است پیچیده باشد. قهرمانان بالزاك، کامل در خویشتن خویش، در واقعیت اجتماعی‌هستمندی به سر می‌برند که لایه‌هایی بغرنج و تو در تو دارد و همیشه این کلیت فرایند اجتماعی‌است‌که با کلیت‌قهرمانان‌او پیوسته‌است. قدرت‌تخیل‌بالزاك در توانایی‌او برای انتخاب و به‌کارگرفتن قهرمانانش متجلی است. او از عهدهٔ این مهم بدین نحو بیرون می‌آید که مرکز صحنه را به شخصیتی اصلی اختصاص می‌دهد که خصوصیات شخصی و انفرادی وی، با توجه به رابطهٔ روشن بین او و کل داستان، مناسبترین صورت برای نمایش وجه مهمی از فرایند اجتماعی باشد. بخشهای چندگانهٔ داستانهای مسلسل بالزاکی، هر یك زندگی مستقل خود را دارند، زیرا سروکار هرکدام با مقدرات مستقل فردی است. اما این سرنوشتهای فردی همواره تابشی است از آنچه که از لحاظ اجتماعی هم جنبهٔ نوعی و چهرمانی دارد و هم جنبهٔ بشری و جهانشمول؛ بدان‌سان که تنها زمانی می‌توان آنها را از فرد مجزا کرد که در تحلیلی «مسبوق به تجربه»[۲۴] بیایند. در خود رمانها، فردیت و کلیت به‌طور تفکیك‌ناپذیری وحدت و انسجام دارند، همان‌گونه که شعله از آتش جدانشدنی است. بر همین منوال است‌که، در «آرزوهای برباد رفته»، تکامل شخصیت لوسین به

24) a posteriori

طور جدایی‌ناپذیری با نفوذ سرمایه‌داری در ادبیات درآمیخته است.

چنین شیوهٔ نگارشی نیاز به مبنایی بسیار گسترده برای شخصیت‌پردازی و پی‌ریزی طرحهای داستانی دارد. حذف جزئیات غیراساسی از سیر رویدادها نیز ضروری است تا عنصر بخت[۲۵] از آنچه برخورد اتفاقی و پیچ در پیچ وقایع و آدمهاست (و بالزاک نیز مانند هر شاعر بزرگ حماسی با اقتدار مطلق از آن استفاده می‌کند) مجزا شود. تنها غنای بسزا و همه‌جانبهٔ رویدادهایی که در پیوستگی تمام با یکدیگر باشند می‌تواند آن فضای مساعد را فراهم آورد که در آن بخت بتواند از زایندگی هنری برخوردار شود و، در نهایت، خصلت اتفاقی‌بودن خود را از دست بدهد.

«در پاریس تنها مردمانی که بستگیها و روابط گسترده دارند می‌توانند بر بخت مساعد تکیه کنند: آدم هرچه بیشتر رابطه داشته باشد دورنمای موفقیتش روشنتر است، زیرا که بخت و اقبال هم مثل خیلی چیزهای دیگر همراه قدرتمندان است.»

شیوهٔ والایش بخت نزد بالزاک هنوز به «رسم قدیم» است و در اساس با شیوه‌های نویسندگان عصر جدید فرق دارد. در بررسی رمان جان دس پسس[۲۶] به نام «ایستگاه‌منهتن»[۲۷]، سینکلر لویس[۲۸] از شیوهٔ «قدیم» طرح‌افکنی[۲۹] داستان انتقاد می‌کند. با آنکه بیشتر روی سخن او با دیکنز است، جان کلام انتقادش به همان اندازه متوجه بالزاک هم می‌شود. او می‌گوید شیوهٔ کلاسیك دیکنز ناشیانه بود، چرا که، برای مثال، از بخت بد آقای جونز می‌بایست با همان دلیجان حرکت کند که آقای اسمیت، چون نویسنده می‌خواهد واقعه‌ای نامطبوع و بسیار سرگرم‌کننده اتفاق افتد. سینکلر لویس می‌گوید که در «ایستگاه منهتن» ماجراها به‌این‌ترتیب روی نمی‌دهد، آدمها یا اصلا با هم ملاقات نمی‌کنند یا اگر می‌کنند برخورد آنها به طور کاملا طبیعی اتفاق می‌افتد.

آنچه در بطن این برداشت تازه نهفته است رهیافتی غیردیالکتیکی به قانون

---

25) chance

۲۶) Doss Passos ، جان (۱۸۹۶ـ۱۹۷۰)، نویسندهٔ امریکایی در موضوعهای اجتماعی.

27) Manhattan Transfor

۲۸) Lewis ، سینکلر (۱۸۸۵ـ۱۹۵۱)، رمان‌نویس امریکایی.

29) plot-building

علیت و اصل بخت و تصادف محض است، هرچند اغلب نویسندگان یکسره از این مطلب بی‌خبرند. آنها بخت و اتفاق را مقابل علیت قرارمی‌دهند و فکر می‌کنند بخت دیگر بخت نیست اگر علت اصلی آن آشکار شود. اما اگر آفرینش هنری بر این اساس قرار گیرد چیزی، یا دست‌کم چیز قابلی، عایـد انگیزهٔ شعـری نمی‌شود. گنجانیدن یك اتفاق در درون هر تضاد تراژیك، هرچند بخوبی بر پایه‌های علی بنا شده باشد، تنها یك اتفاق غریب محسوس می‌شود؛ هیچ زنجیرهٔ علت و معلولی نمی‌تواند این اتفاق را به الزام ضروری تراژیك تبدیل کند. کاملترین و دقیقترین وصف از زمینی که باعث گردد قوزك پای آشیل[۳۰] هنگام تعقیب هکتور رگ‌به‌رگ شود، و درخشانترین وصف پزشکی از اینکه به چه دلیل صدای آنتونی، هنگام نطق مهم خود بر سر جنازهٔ سزار، به علت گلودرد قدرت خود را از دست داد می‌تواند این رویدادها را حداکثر چون پیشامدی غیرمترقبه و ناخوشایند و نابهنجار جلوه دهد. از سوی دیگر، در فاجعهٔ رومئو و ژولیت، پیشامدهای نامساعد و بعیدالوقوع تنها به صورت بخت و اتفاق ظاهر نمی‌شوند.

چرا؟

بدیهی است هیچ دلیلی ندارد، جز اینکه آن ضرورتی که بخت و اتفاق را منتفی می‌سازد ترکیبی است از شبکهٔ پیچیده‌ای از روابط علی، و به علت اینکه فقط پیوستگی ضروری ویژگیهای همهٔ تحولات است که یك ضرورت شعری را بنیان می‌نهد. عشق رومئو و ژولیت باید به فاجعه بینجامد و تنها این ضرورت است که ویژگیهای بخت و تصادف محض را ، با علتهایی مرتبط، که صحنه به صحنه ناگزیر به تکامل طرح داستان می‌انجامد، محو می‌کند. این در مرحلهٔ دوم اهمیت است که این اتفاقات خود به خود برانگیخته شده‌اند یا نه، و اگر برانگیخته شده‌اند تا چه حد. یك اتفاق از اتفاق دیگر وابسته‌تر به بخت نیست و شاعر کاملا حق دارد بین چند واقعه که یکسان امکان وقوع دارند آنچه را مناسب می‌بیند برای منظور خود برگزیند. بالزاك از این آزادی استفاده‌ای کارساز کرده است، همچنانکه شکسپیر.

بازنمون شاعرانهٔ ضرورت به وسیلهٔ بالزاك براساس درك عمیق او از خط تکاملی است که در مضمونی که به آن می‌پردازد با هستمندی تجسم یافته است. از رهگذر درك وسیع و عمیق قهرمانانش، از رهگذر پرداختی گسترده و ژرف از جامعه و رشته‌های باریك روابط متقابل همه‌جانبه میان قهرمانان خود و نهادهای

30) Achilles

اجتماعی و رشتهٔ پیچیدهٔ کردارهای ایشان، بالزاک فضای گشاده‌ای را می‌آفریند که در آن صدها اتفاق ممکن است با یکدیگر برخورد کنند، که سرانجام ماحصل مجموعهٔ آنها ضرورتهای سرنوشت‌ساز ماجراست.

ضرورت واقعی در «آرزوهای بربادرفته» این است که لوسین بایستی نابود شود. هر گامی و هر مرحله‌ای در فراز و نشیب بخت و اقبال او حلقه‌های این زنجیر ضرورت را از لحاظ اجتماعی و روانشناختی محکمتر می‌نمایاند. رمان چنان نقش زده شده که هر حادثه گامی است به سوی چنین پایانی، هرچند هر اتفاق ساده همان گاه که ضرورت پنهانی‌را افشا می‌کند، در نفس خود فقط اتفاق‌است ولاغیر. کشف چنین ضرورتهای عمیق اجتماعی همواره به وسیلهٔ نوعی حرکت پدید می‌آید ـ به وسیلهٔ نیروهای متمرکز قهاری که همگی به سوی فاجعهٔ نهایی در حرکتند. توصیفهای گسترده و اغلب مشتمل بر ذکر جزئیات از یك شهر، یك خانه، یا یك مسافرخانه تنها توصیف نیستند؛ بلکه از رهگذر آنها بالزاک بارها فضای وسیع و متنوعی را که برای انفجار فاجعه لازم است می‌آفریند. خود فاجعه بسیار ناگهانی است، اما این ناگهانی بودن آن ظاهری است، زیرا آن خصوصیاتی که فاجعه را به نحو درخشانی روشن می‌سازد همان خصوصیاتی است که ما از مدتها پیش شاهد آن بوده‌ایم، هرچند با شدت کمتری.

این از مهمترین خصایص بالزاک است که در «آرزوهای بربادرفته» دو نقطه عطف اساسی در داستان، ظرف چند روز یا حتی ظرف چند ساعت، رخ می‌نماید. روزی چند برای لوسین دو روبامپره و لویز بارژتون[۳۱] کافی است تا هر دو کشف کنند که آدمهایی هستند شهرستانی ـ کشفی که باعث می‌شود هر دو از یکدیگر روی برگردانند. این فاجعه در یك تماشاخانه و در طول یك شامگاه که با یکدیگر گذرانده‌اند پیش می‌آید. از این ناگهانیتر موفقیت لوسین در کار روزنامه‌نگاری است. در بعد از ظهری، از سر نومیدی، شعرش را برای لوستو روزنامه‌نگار می‌خواند؛ لوستو او را به دفترش دعوت، و به ناشرش معرفی می‌کند و سپس او را به تماشاخانه می‌برد؛ لوسین اولین بررسی خود را به عنوان یك منتقد درام می‌نویسد و روز بعد، از خواب که برمی‌خیزد، خود را روزنامه‌نگارمعروفی‌می‌یابد. حقیقت این‌گونه سانحه‌های ناگهانی در سرنوشت اجتماعی آنها نهفته است ـ در حقیقت آن مقوله‌های اجتماعی که، در محاسبهٔ نهایی، چنین دگرگونیهای ناگهانی

31) Louise Bargeton

بخت را به نحو اجتناب‌ناپذیر تحقق می‌بخشند. سانحه عصاره‌ای از تعینات اساسی را فراهم می‌آورد و از رسوخ جزئیات بی‌اهمیت جلوگیری می‌کند.

مسئلهٔ تشخیص عوامل اساسی و غیراساسی وجه دیگری از معمای بخت و تصادف است. از نظرگاه نویسنده بروز هریك از خصوصیات آدمیان یك واقعهٔ داستانی است و هر شیئی به خودی خود ابزار صحنه‌آرایی، تا آن زمان که تاثیر متقابل و تعیین‌کنندهٔ آنها بر یکدیگر در شکلی شاعرانه از رهگذر حادثه‌ای بیان گردد. از این رو، میان شالودهٔ گسترده‌ای که رمانهای بالزاك بر آن استوار می‌شود و حوادث تند و انفجاری، که از سانحه‌ای به سانحهٔ دیگر می‌پیوندد، تناقضی وجود ندارد. برعکس طرحهای بالزاکی به چنین بنیانهای وسیعی نیازمند است، زیرا هنگامی که پیچیدگی و تنشی را به صورت خصوصیت تازهٔ قهرمان ارائه می‌کند هرگز به صورت امری جدید و حاد آن را نمی‌نمایاند، بلکه بیان صریح امری است که تا اندکی پیش در خود شالوده پنهان بوده است. از این روست که قهرمانان بالزاك هرگز صاحب خصایصی نیستند که در مفهومی که شرح آن گذشت بتوان آنها را اتفاقی دانست. چرا که قهرمانان بالزاك هیچ ویژگی یا حتی هیچ گرایش ظاهری خاصی ندارند که نتواند جای مشخص و تعیین‌کننده‌ای در نقطه‌ای از طرح اصلی داستان داشته باشد. دقیقاً به همین خاطر است که توصیفهای بالزاك آنچه را بعداً در جامعه‌شناسی اثباتی مجموعه خوانده شد ایجاد نمی‌کند و باز به همین دلیل است که، به عنوان مثال، توصیفات بسیار دقیق و مشروح بالزاك از خانه‌های مردم هرگز صحنه‌پردازی صرف به نظر نمی‌آید.

برای نمونه، می‌توان نقشی را که چهار دست لباس لوسین در اولین مصیبت وی در پاریس به همراه دارد ملاحظه کرد. دو دست از این لباسها را لوسین از آنگولم[۳۲] با خود آورده است که حتی بهترین آنها در اولین گردش لوسین در پاریس کاملا نامناسب می‌نماید. اولین لباس دوخت پاریس لوسین تبدیل به زرهی می‌شود با یراقهای بسیار برای اولین نبرد پاریس در لژ اپرای مادام دسپار[۳۳]. لباس دوم دوخت پاریس البته دیرتر به این مقام می‌رسد که بتواند در داستان قدم به صحنه گذارد و در کمد لباس در طول زمان ریاضت‌کشیهای شاعرانه در انتظار می‌ماند تا باز در ایام کوتاهی در خوان ماجراهای روزنامه‌نگاری سر برآورد. همهٔ موضوعهای دیگری که بالزاك به وصف آنها می‌پردازد به همین نحو نقش

32) Angoulême 33) Madame d'Espard

پرمعنایی را بازی می‌کنند، و عوامل اساسی مشابهی را تجسم می‌بخشند.

بالزاک طرح‌داستانی خودرا بر شالوده‌ای بسیارگسترده‌تر از هر نویسنده‌ای، قبل و بعد از خود، پی‌ریخته‌است، بااینهمه چیزی در طرح‌داستانی‌او وجود ندارد که با سرگذشتها همخوان نباشد. تأثیر چندجانبهٔ عوامل تعیین‌کنندهٔ گوناگون در داستانهای او تطابق کامل با ساخت واقعیت عینی دارد که غنای آن را ما هرگز نمی‌توانیم بدرستی با طرز تفکری درک کنیم که همواره سخت انتزاعی، سخت جامد، سخت مستقیم، و سخت یکجانبه باشد.

دنیای چندجانبه و رده‌بندی‌شدهٔ بالزاک رهیافتی نزدیکتر از هر شیوهٔ دیگر برای بازنمودن واقعیت دارد.

اما هرچه شیوهٔ بالزاکی رهیافتی نزدیك با واقعیت عینی می‌یابد، از طریقهٔ مرسوم میانه‌حال و مستقیم و آنی ادراک واقعیت دور می‌شود. شیوهٔ بالزاک از حدود پذیرفته‌شده و تنگنای ادراک متداول و مأنوس فراتر می‌رود و چون این شیوه با نگرشهای معمول و مألوف و بی‌دردسر ناسازگار است، به نظر بسیاری «اغراق‌آمیز» و «مایهٔ دردسر» شناخته شده است. فراگیری و عظمت رئالیسم بالزاک در همین است که تندترین تضادها را با عادتهای اندیشه و تجربهٔ دورانی شکل می‌بخشد که با درجاتی فزاینده از واقعیت عینی رویگردان شده و بدین خرسند است که یا تجربهٔ آنی و عادی را بیازماید یا آزمونی را که با اغراقی اساطیری به افسانه گرایش یافته است به عنوان برترین درک خود از واقعیت بپذیرد.

بدیهی است که این تنها در پهناوری و عمق و رنگارنگی بازسازی واقعیت نیست که بالزاک از حد تجربیات عادی و آنی فراتر می‌رود، او در شیوهٔ بیان نیز به آن سوی مرزهای متداول واقعیت دست می‌یابد. دانیل دارتز (که منظور از وی تصویری از خود بالزاک است) در این رمان می‌گوید: «هنر چیست؟ چیزی جز عصارهٔ طبیعت فشرده نیست. اما این عصاره هرگز صوری نیست. برعکس، بالاترین درجهٔ غلظت و ستبری محتواست و جوهر انسانی و اجتماعی هر واقعیت.»

بالزاک یکی از هوشمندترین نویسندگانی است که تا به‌حال وجود داشته‌اند. اما هوشمندی او به توانایی توصیف چشمگیر و درخشان محدود نمی‌گردد؛ این امر بیشتر شامل توانایی شگفت‌آور اوست در ارائهٔ اندیشه‌هایی طرفه و اساسی در بالاترین حد تنش تضادهای درونی این اندیشه‌ها. لوسین دو روبامپره در آغاز کار

روزنامه‌نگاری می‌بایستی با نظری ناموافق بررسی و نقدی بر رمان ناتان، که خود آن را بسیار تحسین می‌کند، بنویسد. چند روزی بعد مکلف است مقالهٔ دیگری بنویسد و نظر قبلی خود را رد کند. لوسین، که روزنامه‌نگاری تازه‌کار است، ابتدا از این طرز مقاله‌نویسی جا می‌خورد. اما اول لوستر و سپس بلونده او را متوجه مطلب می‌کنند. در هر دو حالت بالزاک بحث استدلالی درخشانی، که منطق آنها کاملا منطبق با هر دو حالت است، به ما ارائه می‌دهد. لوسین، متحیر و مرعوب از استدلالهای لوستو، هیجان‌زده می‌گوید: «حرفهایت کاملا صحیح و منطقی است.» لوستو در پاسخ می‌گوید: «اگر صحیح و منطقی نبود چطور می‌توانستی کتاب ناتان را لت‌وپار کنی؟» پس از بالزاک نویسندگان بسیاری ماهیت بی‌بندوبار روزنامه‌نگاری را نشان داده‌اند و اینکه چگونه آدمها حاضر می‌شوند مقالاتی برخلاف عقاید خودشان و مغایر با معرفت درست بنویسند؛ اما تنها بالزاک است که در عمق سوفسطایی‌مسلکی روزنامه‌نگاری نفوذ می‌کند، آنجا که روزنامه‌نگاران را وامی‌دارد سبکسرانه و ماهرانه زمام سخن را در اختیار بگیرند و، به اقتضای خواست و موقعیت کسانی که مزدشان را داده‌اند، له و علیه همه چیز داد سخن دهند، بی‌آنکه مهارتشان در تبدیل قابلیتهای خود به یك کسب و کار پرمنفعت هیچ‌گونه ربطی به اعتقاداتشان داشته باشد.

در خلال شرح و بسط «بورس معرفت» و به حراج گذاشتن روح و ذوق آدمیان است که بالزاک روحیات تراژدی‌کمدی طبقهٔ بورژوا را به نمایش درمی‌آورد. رئالیستهای بعدی انحطاط اخلاقیات بورژوازی را در مرحلهٔ تکامل سرمایه‌داری وصف کرده‌اند؛ اما بالزاک مرحلهٔ اولیهٔ تکوین آن را، مرحلهٔ انباشتگی اولیه را، با تمامی شکوه دلگیر ذوقیات نازلش تصویر نموده است. در «آرزوهای برباد رفته» این حقیقت که روح هم بدل به کالایی خریدنی و فروختنی شده، هنوز به‌عنوان امری بدیهی پذیرفته نیست و روان آدمی هنوز به سطح ملالتبار و تیرهٔ کالای ماشینی تنزل پیدا نکرده است. در این رمان ما به چشم خود می‌بینیم که روان آدمی در کار آن است‌که به کالا تبدیل یابد؛ این چیزی است‌که بتازگی اتفاق‌افتاده، پدیده‌ای نوظهور و گرانبار از تنشی هراسناك. لوستو و بلونده دیروز همان بودند که لوسین در مسیر تطور رمان اکنون در حال تبدیل شدن به آن است: نویسندگانی که ناچارند بگذارند اعتقادات و استعدادهایشان تبدیل به یك کالا شود. گلهای سرسبد پس از جنگ گروه اندیشه‌مندان در زمانهٔ ما، هم‌اکنون برای

عرضهٔ گلچین اندیشه و احساس خود به بازار می‌روند تا زیباترین شکوفه‌های اعتقادات و عواطف روشنفکران بورژوازی از عصر رنسانس تاکنون را برای فروش عرضه‌کنند، گو اینکه شکوفه‌ها دیر شکفته است. این شکوفندگی دیررس، البته، منحصر به دیرآمده‌ها و قهرمانان درجه دوم نیست. بالزاک به‌قهرمانان‌خود چنان چابکی، بعد، و عمق اندیشه و آزادی از تنگ‌نظریهای عرفی می‌بخشد که هرگز قبل از این بدین شکل در فرانسه دیده نشده، هرچند دیالکتیک آن کلاف درهمی است از سفسطه‌هایی که تناقضات هستی را مدام به بازی می‌گیرد. علت این امر آن است که این گلستان عطرآگین روح آدمی در جامعهٔ بورژوایی، در همان حال باتلاق خودفروشی و فساد و انحطاط نیز هست، که این نمایش تراژدی‌ـکمدی که در برابر چشم ما اجرا می‌شود به عمقی از آن دست یافته است که پیش از آن هرگز ادبیات بورژوایی بدان دست نیافته بود.

چنین است عمق رئـالیسم بالزاک که هنـر او را کاملا فراسوی بازسازی عکاسی‌گون واقعیت «متوسط» قرار می‌دهد. زیرا فشردگی و ستبری عظیم محتوای اثر، تصویر را، بی‌آنکه نیازی به کمترین چاشنی رمانتیک باشد، در ابعادی عظیم و مهیب و وهمناک و خیال‌انگیز عرضه می‌کنـد. تنها از این دیـدگاه است که بالزاک در بهترین شکل خود تا حدی تن به پذیرش تأثیر رمانتیسم می‌دهد، بی‌آنکه خود یك رمانتیك باشد. عنصر خیالپردازی و وهم‌پروری در بالزاک صرفاً از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که او تمامی ابعاد ضرورتهای واقعیت اجتماعی را، با قاطعیت هرچه تمامتر و تا آنجا که چشم کار می‌کند، در می‌نوردد و می‌کاود و از حد و مرزهای مرسوم و حتی از مرز امکانپذیری می‌گذرد. نمونه‌ای از این روند داستانی است به نام «تسلیم ملموث» که در آن بالزاک رستگاری روان آدمی را بـه کالایی فروختنی بدل می‌کند که مظنهٔ آن در بازار اعلام می‌شود، ولی به علت زیاد بودن عرضه، قیمت آن بسرعت از اوج اولیه افت می‌کند.

شخصیت وترن [۳۴] تجسم این خیالپردازی بالـزاک است. به یقین، تصادفی نیست که این شخصیت «کرامول اوباش» در آن رمانهای بالزاک ظاهر می‌شود که جوانان پس از انقلاب در آنها از آرمانها رویگردان می‌شوند و به واقعیت روی می‌آورند. همین است که وترن در همان پانسیون کوچك کثیف، که راستینیاك آزمون بحران عقیدتی خود را در آن می‌گذراند، ظاهر می‌شود؛ چنین است که هم او

34) Vautrin

باز در پایان «آرزوهای بربادرفته»، آن هنگام که لوسین دو روبامپره امید از کف داده و هم از نظر اخلاقی و هم از نظر مادی نابودشده و در آستانهٔ خودکشی است، پیدا می‌شود. وترن با همان حالت ناگهانی برانگیخته‌ـنابرانگیخته، عصبی و در همان‌حال بی‌اعتنا، همچون مفیستوفلس[۳۵] در «فاوست»[۳۶] گوته یا لوسیفر[۳۷] در «قابیل»[۳۸] بایرون، صحنه‌را در چنگ خود می‌گیرد. نقش وترن در «کمدی انسانی» بالزاک همان‌است‌که مفیستوفلس و لوسیفر در اثر گوته و در نمایشنامه‌های‌رازآلود بایرون بر عهده دارند. اما با گذشت زمان نه‌تنها خوی شیطانی و خصلت نفی و انکارش او را از عظمت و شکوه فوق‌انسانی محروم کرده و او را از اوجگاهش به زیر آورده، بلکه سرشت و شیوهٔ اغواگری او را هم دگرگون ساخته است. هرچند عمر دراز گوته بخوبی این امکان را به او داده بود که به تمامی عرصهٔ عصر پس‌از انقلاب گام نهد و هرچند وی دربارهٔ ژرفترین مشکلات آن دوران اظهارنظرهای بغایت سنجیده کرده بود، این بزرگترین دگرگونی جهانی پس از رنسانس را مثبت و باارزش تلقی می‌کرد و مفیستوفلس او «جزئی از نیرویی [بود] که همیشه بدی را اراده می‌کرد اما همواره نیکی می‌آفرید». در آثار بالزاک این «نیکی» دیگر وجود ندارد، مگر به صورت رؤیاهای خیالپرورانه. انتقادهای مفیستوفلسی وترن از جهان تنها بیان وحشیانه و وقیحانهٔ آن چیزی است که هرکسی در این جهان انجام می‌دهد یا، اگر بخواهد زنده بماند، می‌باید انجام دهد. وترن به لوسین می‌گوید: «تو هیچ چیز نداری، عین مدیسی، ریشلیو[۳۹]، و ناپلئون در ابتدای کارشان. آنها آیندهٔ خود را با حق‌ناشناسی، با انواع خیانتها و تبعیضها تأمین کردند. هرکس همه چیز را می‌خواهد باید پیه همه‌چیز را به تن خود بمالد. ببین: آیا وقتی پشت میز قمار می‌نشینی، از مقررات قمار صحبت می‌کنی؟ مقررات بازی از قبل مشخص است. تو فقط آنها را می‌پذیری.» در این برداشت از جامعه تنها این محتوا نیست که جنبهٔ شکاکیت و رندی دارد. این‌گونه برداشتها بسیار پیش از بالزاک هم به میان آورده شده بود. اما نکته‌ای که در کلام وسوسه‌آمیز وترن وجود دارد این است که این مسائل را بی پرده‌پوشی و بی توهم و خالی از پیرایه‌های روحانی، با آن حکمت جهانی که نزد همه خردمندان مشترک است، بیان می‌کند. «وسوسهٔ» سخن وترن در این حقیقت نهفته است که حکمت او همانند

35) Mephistopheles 36) *Faust* 37) Lucifer 38) *Cain*

۳۹) Richelieu ، آرمان ژان دو پلسی (۱۵۸۵ـ۱۶۴۲)، نخست‌کشیش و سیاستمدار فرانسوی.

است با حکمت پاکترین و پرهیزکارترین قهرمانان دنیای بالزاک.

در نامهٔ مشهوری که مادام دومورتسف[40] پرهیزکار به فلیکس دووانداندنس[41] می‌نویسد دربارهٔ اجتماع می‌گوید: «وجود جامعه برای من هیچ مسئله‌ای نیست. همینکه شما وجودش را پذیرفتید، نه اینکه از آن فاصله بگیرید و دور از آن زندگی کنید، اصول آن را باید به عنوان اصول عالیه بپذیرید. بهتر بگویم، فردای آن روز باید قراردادی با جامعه امضا کنید.»

این مطلب بیشتر با زبانی مبهم و شاعرانه بیان شده، ولی معنی عریان آن همان است که وترن به لوسین می‌گوید ــ عیناً همان‌طور که راستینیاک اشاره می‌کند که خردمندی رندانهٔ وترن، در محتوای خود، با آنچه به طرز خیره‌کننده‌ای در کلمات قصار ویکنتس دو بوزنان[42] وجود دارد منطبق است... این هماهنگی در ارزیابی آنچه به طور اساسی در واقعیت جامعهٔ سرمایه‌داری وجود دارد، و این انطباق میان اندیشهٔ یك مجرم فراری و گل سرسبد «روشنفکران» اشرافی، جایگزین ظهور عرفان نمایشی مفیستوفلس می‌گردد. بیهوده نیست که اوباشان و همچنین خبرچینهای پلیس، وترن را «مرگ‌فریب» می‌خوانند. درحقیقت، وترن در گورستان همهٔ اوهام چندین قرن ایستاده است و بر چهره‌اش زهرخند شیطانی حکمت تلخ بالزاکی، که آدمها یا احمقند یا متقلب، نقش بسته است.

اما این تصویر تیره نمی‌تواند بدبینی را به مفهومی که اواخر قرن نوزدهم داشت مشخص سازد. شعرا و متفکران بزرگ این مرحلهٔ تکامل بورژوازی، بی‌واهمه از توجیهات سطحی و بی‌مغز، پیشرفت سرمایه‌داری را ــ افسانهٔ پیشرفت تکاملی بی‌تناقض و همواره سرمایه‌داری را ــ مردود می‌شمردند. دقیقاً این عمق و جامعیت بود که آنان را وادار می‌کرد در وضعیتی متناقض قرار بگیرند. شناخت مغرورانه و انتقادی آنها، دریافت روشنفکرانه و شاعرانهٔ آنها از تضادهای تکامل سرمایه‌داری، ضرورتاً با اوهام بی‌پایه توأم می‌شد. در «آرزوهای بربادرفته» وجود هاله‌ای بر گرد سیمای دانیل دارتز بیان شعری این اوهام است، همان‌طور که، در «برادرزادهٔ رامو»، دیدرو خود تجسم این اوهام است. در همهٔ این حالات وجود یك حقیقت دیگر و بهتر در برابر واقعیت پلید قرار گرفته است. در تحلیل شاهکار دیدرو، هگل از ضعف این مناظرهٔ شاعرانه یاد می‌کند. هگل در ارتباط با الر

40) Mme. de Mortsauf 41) Felix de Vandenesse
42) Vicomtesse de Beauséant

دیدرو آشکارا می‌دید که صدای تکامل تاریخ از نجوای توصیف انتزاعی نیکی شنیده نمی‌شود، بلکه این پلیدی و انحراف و نادرستی است که صدای تاریخ را به گوش می‌رساند. به نظر هگل، پلیدی و بدخواهی اگر خودآگاه باشد، ارتباط امور را به یکدیگر درک می‌کند ــ یا لااقل سرشت متناقض پیوستگی و ارتباط را ــ درحالی‌که خوبی و نیکخواهی اگر خیالی و به‌وهم‌درآمده باشد، ناگزیر است به‌جزئیات‌پراکنده واتفاقی بسازد و خرسند باشد. «بر این منوال، محتوای آنچه روح دروصف خویش می‌گوید تحریف کامل تمامی مفاهیم و واقعیتهاست، چرا که روان آدمی خودفریب است و در همان حال دیگران را نیز می‌فریبد. از این روست که بیشرمی فریبکاری، حقیقت اعظم است.»

اما، به‌رغم همهٔ‌اوهام، گفت‌وگوی رامو دیدرو و دارتز ـ بالزاک در «آرزوهای بربادرفته»، البته، نمی‌باید با تحجر و خشکی در برابر دنیای منفی ــ که با لطافت شاعرانه توصیف شده ــ نهاده شود. تناقض اصلی دقیقاً نهفته در این واقعیت است که، به‌رغم تمامی اوهام دارتز، بالزاک «آرزوهای بربباد رفته» را نوشت. ذهن دیدرو و بالزاک عوامل مثبت و منفی دنیاهایی را که وصف می‌کردند یکسان دربر می‌گرفت: هم اوهام را و هم نفی این اوهام به توسط واقعیت جامعهٔ سرمایه‌داری را. با چنین شرح و توصیف خلاقانه‌ای از سرشت واقعی دنیای سرمایه‌داری، این نویسندگان نه‌تنها برتر از اندیشه‌های وهم‌آلودی قرار می‌گیرند که به توسط قهرمانانشان (که سخنگوی آنانند) مطرح می‌شود، بلکه همچنین از حد شکاکیت سفسطه‌آمیز و مزورانهٔ نمایندگان راستین سرمایه‌داری، که در نوشته‌هایشان تصویر شده‌اند، نیز فراتر می‌روند. بالاترین درجهٔ شناخت برای یك متفکر یا شاعر بورژوا این است که خود را به بیان «هرآنچه هست» مصروف دارد. گذشتن از این مرتبهٔ شناخت و رسیدن به مراتب بالاتر مستلزم آن‌است‌که تحولات‌اجتماعی، اندیشه‌ورزان بورژوا را به جایگاهی برساند که بتوانند خود را از قید و بند بورژوازی رها سازند. بدیهی است که توصیف «هرآنچه هست»، به رغم واقع‌بینی ظاهریش، در ذات و جوهر خویش اوهام جانسخت ایدئالیستی را به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر پنهان می‌دارد. هگل، در نتیجه‌گیری خود از تحلیل نوشتهٔ دیدرو، در واقع این اوهام را جمع‌بندی می‌کند، آنجا که می‌گوید شناخت روشن این تناقضات نشانهٔ آن است که روح بواقع توانسته است بر آنها چیره شود.

البته، این اعتقاد هگل، که درک عقلانی و دقیق تناقضات واقعیت معادل

است با چیرگی واقعی بر آنها، خود یکی از توهمات متداول ایدئالیستی است؛ زیرا حتی همین ادراک عقلانی از تناقضات، تا آن زمان که در عالم واقع غلبه‌ای بر تناقضات نکند، اثبات این نکته است که در نفس خویش امری وهمی است. صورت متفاوت است اما معنی توهم یکی است.

با اینهمه، این توهمات مایهٔ استمرار تلاش عظیم انسان بـرای آزادی شد. هرچند که تلاش نومیدانهٔ بالزاک در جست‌وجوی عدالت و آزادی انگیزه‌ای بر خطا داشت، مرحلـه‌ای مهم و فاجعـه‌آمیز از تاریخ انسانگرایـی به شمار است. در بین‌الطلوعین یك دورهٔ دیرپا، که خورشید انقلابی انساندوستی بورژوازی غروب کرده و هنوز نوری از سوی دنیای آزادی و جهان انسان زحمتکشان در افق پدیدار نبود، نقد سرمایه‌داری به توسط بالزاک مطمئنترین راه برای حفاظت گنجینه‌های انسانی بورژوازی و نگهداشت بهترین آنها برای سعادت آیندهٔ بشریت بود.

در «آرزوهای برباد رفته»، بالزاک چهرمان تازه‌ای از رمان آفرید، اما رمان او بسیار پربارتر از اشکال دیگر این نوع رمان بود که پس از او در قرن نوزدهم پدید آمد. تفاوت میان نوع متقدم و متأخر این نوع رمان، که این اثر بالزاک و کلیهٔ آثار او را در ادبیات جهان یکتا می‌سازد، تفاوتی تاریخی است. بالزاک انباشتگی آغازین سرمایه را در قلمرو عقیدتی و مرامی نشان می‌داد، در حالی که آنان که پس از او آمدند (حتی فلوبر که بزرگترین بود) به عنوان واقعیتی مسلم و تحقق‌یافته پذیرفته بودند که کلیهٔ ارزشهای‌انسانی در ساختارکالایی‌سرمایه‌داری ادغام شده است. در آثار بالزاک، ما شاهد تراژدی پرغوغای تولد هستیم؛ جانشینان او حکایت یکنواخت و بی شر و شور رشد و بلوغ را بازگو می‌کنند و سرانجام به سوگ می‌نشینند و مرثیه‌های غنایی یا هجایی می‌خوانند. بالزاک آخرین مبارزهٔ بزرگ برضد فروداشت و خوارشمردن انسان توسط نظام سرمایه‌داری را توصیف می‌کند، درحالی‌که اعقاب او تصویر جهانی را نقاشی می‌کنند که مدتهاست فرو داشته و نازل شده است. برای بالـزاک، رمانتیسم تنها یکـی از وجوه تمامیت برداشتهای فکری او بود که هم بر آن غلبه کرد و هم آن را تکامل بخشید. اما آنان که پس از او آمدند بر رمانتیسم چیره نشدند. رمانتیسم آنان، به شیوه‌ای که گاه غنایی بود و گاه هجایی، به واقعیت مبدل گشت و آنچنان بی‌قاعده رشد و نمو یافت که حجاب نیروهای عظیم برانگیزندهٔ‌تکامل‌شد و، به‌جای‌توصیف‌کارآمد و عینی ماهیت واقعی پدیده‌ها، جز تأثرات و حال و هوایی سوگمندانه یا طنزآمیز پدیدار

نساخت. مشارکت قهرآمیز در مبارزهٔ بزرگ انسانها برای آزادی به سوگواری بر بردگی انسانها در چنگ سرمایه‌داری تنزل یافت، و خشم قهرآمیز بر فروداشت و استضعاف آدمیان در کبر و نخوت عقیم طنزی منفی فرو مرد. از این رو، بالزاک نه‌تنها رمان سرخوردگی و اوهام‌زدایی را خلق‌کرد، بلکه همچنین حداکثر امکانات این نوع رمان را هرچه تمامتر به‌کار گرفت. آنان که پس‌از او آمدند و قدم بر جای پای او گذاشتند، هر اندازه که دستاورد هنری عظیم داشته باشند، پیوسته روی به نشیب داشتند. این زوال هنری از لحاظ اجتماعی و تاریخی گریزناپذیر بود.

فصل سوم

بالزاک و استاندال

در سپتامبر ۱۸۴۰، هنگامی که بالزاک در اوج افتخار بـود، بررسی پرشور و بسیار عمیقی دربارهٔ «صومعهٔ پارم»، اثر استاندال، که در آن زمان هنوز نویسنده‌ای ناشناس بود، منتشر کرد. در اکتبر همان سال، استاندال این بررسی را در نامه‌ای طولانی با ذکر جزئیات پاسخ داد که در آن سیاهه‌ای از نکاتی را که در نقد بالزاک پذیرفته بود آورده بود و نیز مواردی را که می‌خواست به‌اتکای‌آنها از شیوهٔ خلاقیت هنری خویش در برابر بالزاک دفاع کند. گرچه نامهٔ استاندال از حیث لحن انتقاد و اعتراض محتاطانه‌تر و ملایمتر از نقد بالزاک بود (شرح این نکته بعداً خواهد آمد)، این مقابلـه که دو بزرگتـرین نویسندهٔ قرن نوزدهم را رویـاروی یکدیگر در میدان ادبیات قرار داد از اهمیتی عظیم برخوردار است. به‌رغم این رویارویی، مفاد نقد و بررسی بالزاک و نامهٔ جوابیهٔ استاندال این نکته را آشکار می‌سازد که این دو مرد بزرگ بر مسائل اساسی رئالیسم اتفاق‌نظر اصولی دارند و همچنین به این نکته واقفند که راههایی‌که هریك در جست‌وجوی رئالیسم پیش گرفته‌است با یکدیگر فرق دارد.

بررسی بالزاک الگویی است برای تجزیه و تحلیل هستمند یك اثر بزرگ هندسی. در همهٔ حوزه‌های نقد ادبی تنها چنـد نمونهٔ انگشت‌شمار از چنین نقد و سنجشی دیده شده که زیباییهای یك اثر هنـری را به این درجـه از باریك‌بینی و حساسیت و همدردی آشکار کرده‌باشد. این یك الگوی نقد ادبی از هنرمندی بزرگ و متفکر است که زیر و بم هنر خود را خوب می‌شناسد. قدر این نقد با بیان این

مطلب ـ که ما طی بررسی خود قصد پرداختن به‌آن را داریم ـ کوچکترین کاهشی نمی‌یابد. نکته اینجاست که به‌رغم درک شهودی ستایش‌آمیزی که بالزاک به‌مدد آن در فهم‌کردن و تفسیر نیات استاندال کامیاب شده، نتوانسته است هدف اصلی استاندال را دریابد و کوشش می‌کند، با زیرکی، شیوهٔ آفرینش هنری خود را به استاندال بقبولاند.

با اینهمه، این محدودیتها ناشی از محدودیتهای شخصیت خود بالزاک نیست. دلیل اینکه اظهارنظرهای هنرمندان بزرگ دربارهٔ آثار خود و دیگران تا این حد آموزنده است، دقیقاً از این روی است که این نظرها بر نوعی سرسختی فکری[1] بی‌آلایش استوار گردیده که در همان حال که اجتناب‌ناپذیر است زاینده نیز هست. اما ما هنگامی می‌توانیم براستی از این نقدها طرفی ببندیم که آنها را احکام مجرد و منجز نپنداریم، بلکه نظرگاه معینی را که نقد از آنها برمی‌خیزد کشف کنیم. زیرا که سرسختی فکری هنرمند بزرگی چون بالزاک، همان‌طورکه هم‌اکنون گفتیم، هم زاینده است و هم ناگزیر. و دقیقاً همین یکدندگی ذهنی بی‌آلایش است که او را قادر ساخته که با چیره‌دستی تردستانه زندگی را در تمامیت آن پیش چشمان ما به نمایش درآورد.

استاندال را بالزاک یگانه‌نویسندهٔ‌معاصر همطرازخویش‌می‌دانست و به‌همین جهت خود را مکلف می‌دید که طرز تلقی و اندریافتهای خود را برای همتای خود به‌وضوح بیان‌دارد. به‌همین‌دلیل، ناچارشد که در ابتدای‌بررسی‌خود، بادقتی‌بیشتر از آنچه معمول اوست، موضع خود را از حیث تحول و تکامل رمان یا، به‌عبارت دیگر، جایگاه خودرا در ادبیات‌مشخص‌کند. وی در مقدمه بر «کمدی‌انسانی» تقریباً هم خود را مصروف به این داشت که موقع خود را نسبت به سر والتر اسکات تعیین کند، و خصوصاً جنبه‌هایی از کار خود را خاطرنشان می‌ساخت که به‌اعتقاد او ادامهٔ‌کارهای والتر اسکات است و نیز جنبه‌هایی‌را که برتر می‌دانست. اما در بررسی «صومعهٔ پارم» تحلیل بسیار عمیقی از کلیهٔ روندهایی‌که در سبك رمان زمان خود او وجود دارد ارائه می‌دهد. گو اینکه تعاریف و اصطلاحات مورد کاربرد بالزاک در این بررسی از استواری علمی برخوردار نیست و گاه نیز مایهٔ گمراهی است، عمق هستمند تحلیل وی از سبك رمان، در چشم خوانندهٔ هوشمند، به هیچ‌رو بی‌اعتبار نمی‌گردد.

1) single-mindedness

اساس محتوای این تحلیل بالزاک را بدین‌شرح می‌توان خلاصه‌کرد: بالزاک سه جریان اساسی در سبك رمـان تشخیص می‌دهد. این سه جریان عبارتنـد از: «ادبیات اندیشه»[۲]، که منظور او از آن، به‌طور عمده، ادبیات فرانسه در دوران روشنگری[۳] است. ولتر و لوساژ[۴]، در بین قدمـا، و استاندال و مریمه[۵]، در میان نویسندگان جدید، از نظر او بزرگترین نمایندگان این جریان هستند. جریان دیگر «ادبیات تخیل»[۶] است که به‌طور عمده از آثار رمانتیکها، مثل شاتوبریان، لامارتین، ویکتور هوگو، و دیگران شناخته می‌شود. جریان سوم، که خود از پیروان آن است، کوشش دارد که دو جریان دیگـر را با یکدیگر ترکیب کنـد و سنتز آنها باشد. بالزاک این جریان سوم را «گزینش ادبی»[۷] می‌خواند، که تا انـدازه‌ای اصطلاح بدفرجامی است و حق مطلب را ادا نمی‌کند. (منشأ این اصطلاح بدفرجام احتمالا اعتبار بیش از اندازه‌ای است که برای فیلسوفان ایدئالیست معاصرش، از قبیل روایه‌ـکولار قائل بوده است.) بالـزاک از سر والتر اسکات، مادام دو استال[۸]، فنیمور کوپر[۹]، و ژرژ ساند به‌عنوان نمایندگان این جریان اسم می‌برد. این‌فهرست آشکارا نشان می‌دهد که بالزاک چگونه در زمان خود احساس انزوا می‌کرده است. آنچه او دربارهٔ این نویسندگان می‌گوید ـ برای مثال، جالبترین آنها بررسی‌کارهای فنیمور کوپر بود که در «روو پاریزین»[۱۰] منتشر شدـ نشان می‌دهد که همداستانی او با این نویسندگان، در زمینهٔ مسائل عمیقتر شیوه‌های آفرینش هنری چندان دیر نمی‌پاید. اما، در بررسی مربوط به استاندال، وقتی که می‌خواهد شیوهٔ آفرینش هنری خود را، به‌عنوان یك جریان تاریخی، در نزد تنها نویسندهٔ معاصری که او را همطراز خود می‌داند توجیه کند، خود را ناگزیر می‌بیند که فهرست بالابلندی از منادیان و نویسندگانی که برای رسیدن به اهداف مشابه مجاهدت‌داشته‌اند ارائه‌کند.

بالزاک، با حدت تمام، به تضاد میان مکتب خودش و «ادبیات اندیشه» اشاره می‌کند، که این امر تا اندازه‌ای قابل درك است، زیرا اینجاست که برخوردش با

---

2) literature of ideas 3) enlightenment

۴) Le Sage ، آلن رنه (۱۶۶۸ـ۱۷۴۷)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۵) Mérimée ، پروسپر (۱۸۰۳ـ۱۸۷۰)، نویسندهٔ فرانسوی.

6) literature of images 7) literary eclecticism

۸) Staël ، مادام دو؛ شهرت آن لویز ژرمن نکر (۱۷۶۶ـ۱۸۱۷)، بانوی ادیب فرانسوی.

۹) Cooper ، جیمز فنیمور (۱۷۸۹ـ۱۸۵۱)، نویسندهٔ امریکایی.

10) *Revue Parisienne*

استاندال بیش از هرکجای دیگر نمایان می‌شود. بالزاک می‌گوید: «من باور ندارم که بتوان جامعهٔ امروز را با شیوه‌های قرن هفدهم و هجدهم تصویر کرد. تصور می‌کنم تصاویر، خیالها، توصیفهای دقیق، و کاربرد عناصر دراماتیك مکالمات به گونه‌ای نازدودنی ملازم کار نویسندهٔ امروزی است. باید صادقانه بپذیریم که صورت ادبی «ژیل‌بلاس»[11] کسالت‌آور است و این‌گونه روی‌هم انباشتن رویدادها و اندیشه‌ها کم و بیش عقیم و بی‌حاصل است.» هنگامی‌که بلافاصله، پس از این‌گفته، رمان استاندال را به‌عنوان شاهکار «ادبیات اندیشه» می‌ستاید، در همان حال بر این نکته نیز تاکید می‌ورزد که استاندال به دو مکتب ادبی دیگر هم گوشهٔ چشمی داشته است. ما در آینده خواهیم دید که بالزاک با حساسیتی بی‌بدیل می‌دانست که برای استاندال محال است، در ریزه‌کاریهای هنری، به رمانتیکها یا به جریانی‌که بالزاک خود به آن تعلق داشت تن در دهد؛ از سوی دیگر، بعداً خواهیم دید که همچنین در هنگام بحث از مسائل نهایی تصنیف یك اثر، که بلاواسطه به‌مسائل‌اساسی‌جهان‌بینی مربوط می‌شود، استاندال را دقیقاً به سبب تن‌درندادن به‌این‌مسائل سرزنش‌می‌کند.

آنچه در این مورد مطرح است مسئلهٔ اساسی جهان‌بینی و سبك است در قرن نوزدهم یا، به بیان دیگر، طرز تلقی نسبت به رمانتیسم. هیچ نویسندهٔ بزرگی، که پس از انقلاب زندگی کرده باشد، نتوانسته است از این مسئله اجتناب کند. بحث دربارهٔ این مسئله هنگامی آغاز شد که، از لحاظ آثار گوته و شیلر، به دورهٔ وایمار معروف بود، و در انتقاد هاینه از رمانتیسم به اوج خود رسید. مشکل اصلی در دست و پنجه نرم‌کردن با این مسئله این بود که بی هیچ تردیدی رمانتیسم یك جریان خالص ادبی نیست، بلکه بیان عمیق و خودجوشی طغیان علیه گسترش سریع سرمایه‌داری است، هرچند به‌طور طبیعی این امر در صورتهای بسیار متضاد پدیدار شده است. رمانتیکهای افراطی دیری نپایید که به فئودال‌مآبهای مرتجع و به تاریك‌اندیشان ضد روشنگری بدل شدند. با اینهمه، زمینهٔ کل جنبش، طغیان خودانگیخته‌ای علیه سرمایه‌داری بود. همهٔ اینها معمای عجیبی را برای نویسندگان بزرگ مطرح کرد، که در عین آنکه نمی‌توانستند آن‌سوی آفاق بورژوازی قرار گیرند، کوشش می‌کردند که تصویر دنیای واقعی قابل درکی را بیافرینند. این نویسندگان نمی‌توانستند به مفهوم دقیق کلمه رمانتیك باشند؛ و اگر چنین می‌بودند نمی‌توانستند جنبش پیشرو زمان خود را درك و دنبال کنند. از سوی

11) *Gil Blas*

دیگر، اینان نمی‌توانستند نسبت به انتقادات رمانتیکی از سرمایه‌داری و فرهنگ سرمایه‌داری بی‌اعتنا باشند، بی‌آنکه خطر مبدل شدن به‌یك ستایشگر کور بورژوازی و جامعهٔ آن و توجیه نظام سرمایه‌داری را برای خود نخریده باشند. از این گذشته، اینها می‌بایست بکوشند تا بر رمانتیسم چیره شوند (در مفهوم‌هگلی‌آن) و به‌عبارت دیگر با آن بجنگند، آن را حفظ کنند، و در همان حال به سطح بالاتری ارتقا دهند. (این گرایش همگانی زمانه بود و به هیچ رو مستلزم آشنایی با فلسفهٔ هگل نبود و، البته، بالزاک هم با فلسفهٔ هگل ناآشنا بود.)

باید افزود که هیچ‌یك از نویسندگان بزرگ عصر نتوانست به‌طور کامل و بدون آنکه دستخوش تناقض شود بر این سنتز رمانتیسم‌متعالی دست‌یابد. بزرگترین فضیلت ایشان به‌عنوان نویسنده در تنـاقضات ذهنی و اجتماعـی آنان قرار داشت ـ تناقضاتی که آنها را تا غایت نتایج منطقی آنها سرسختانه دنبال می‌کردند، اما از تحلیل عینی آنها عاجز بودند.

بالزاک را همچنین می‌توان جـزو آن دسته از نویسندگـان شمرد که چون رمانتیسم را پذیرفتند، در همان حال آگاهانه و شجاعانه کوشیدند تا بر آن غلبه کنند. اما نگرش استاندال نسبت به رمانتیسم رد کامل است. او از شاگردان واقعی فلاسفهٔ دوران روشنگری است. بدیهی است این تفاوت میان دو نویسندهٔ بزرگ در سبکهای هنری آنها نمایان هست. به‌طور مثال، استاندال نویسنده‌ای نورس را پند می‌دهد که نوشته‌های نویسندگـان جدید را نخواند؛ و اگر می‌خواهـد یاد بگیرد که فرانسه را خوب بنویسد، در صورتی‌که ممکن باشد، آثار پیش از ۱۷۰۰ را بخواند و اگر می‌خواهد راه و روش درست فکرکردن را بیامـوزد، بایستی دربارهٔ ذهن الوسیوس[۱۲] یا کارهای جرمی بنتام را بخواند.

بالزاک، برعکس، آثار رمانتیکهای برجسته‌ای چون شنیه[۱۳] و شاتوبریان را، البته نه بی‌خرده‌گیری، می‌ستود. ما بعداً خواهیم دید که همین اختلاف عقیده ریشهٔ مناقشات تعیین‌کننده میان آن دو بوده است.

در سرآغاز، باید بر اهمیت این اختلاف تأکید ورزید، چرا که بدون وقوف به آن، ارزیابی اهمیت واقعی ستایش بالزاک از کتاب استاندال میسر نمی‌شود.

---

۱۲) Helvetius ، کلود آدرین (۱۷۱۵ـ۱۷۷۱)، فیلسوف فرانسوی که *De l'esprit* معروفترین اثر اوست.

۱۳) Chénier ، آندره (۱۷۶۲ـ۱۷۹۴)، شاعر فرانسوی.

توجه به وجـود این اختلاف کمال اهمیت را دارد، زیرا که احساس و غنای فکری عالی از هرگونه رشك و حسدی که بالـزاك در نقد استاندال نشان می‌دهـد و بزرگ‌منشانه از یگانه رقیب واقعی خود حمایت می‌کند، صرفاً از حیث بلندنظری و بزرگ‌منشی بالزاك ستایش‌انگیز نیست، گو اینکه در تاریخ ادبیات بورژوایی همین ستایش بی حب و بغض خود از نوادر است. نقد اشتیاق‌آمیز بالزاك از این رو اینچنین ستودنی است که در نهایت ضامن موفقیت اثری می‌شود که درست نقطهٔ مقابل گرامیترین هدفهای شخص اوست. بالزاك بارها بر ساختار متمرکز و در همان حال انعطاف‌پذیر این رمان استاندال تأکید می‌ورزد. او این ساختار را، به شرحی‌که کم و بیش موجه‌است، دراماتیك توصیف‌می‌کند و این مدعا را بیان‌می‌دارد که این عنصر ادغام‌یافتـهٔ دراماتیك وجه اشتراك سبك استانـدال و سبك خود اوست. در امتداد همین خط فکری، استاندال را می‌ستاید از این جهت که رمان خود را با «شاخ و برگهای زاید» و اطناب نیاراسته است. «آدمها تحرك دارند، واکنش نشان می‌دهند، احساس می‌کنند و درام بی‌وقفه پیش می‌رود. شاعر، با اندیشه‌ای برخوردار از تحرك‌دراماتیك، برای‌چیدن‌هرگل‌کوچك ازمسیرخود منحرف نمی‌شود؛ همه‌چیز شور و شتابی سودایی دارد.» همه‌جا بالزاك بر فقدان ساختار مقطعی[14] در داستان‌پردازی و صراحت و ایجاز تصنیف استاندال تأکید دارد. این ستایش، نوعی همبستگی گرایشها و نگرشهای ذاتی هر دو نویسنده را آشکار می‌سازد. با نظری سطحی، دقیقاً در همین‌زمینه است‌که ایجاز و متانت «حکیمانهٔ» سبك استاندال و سبك رمانتیك رنگارنگ بالزاك، که غنای سخنش اغلب همراه است با نثری غامض و پرتکلف، بیش از هر زمینهٔ دیگر در تضاد به نظر می‌آیند. با اینهمه، این تضاد در خود قرابتی عمیق را پنهان می‌کند: بالزاك هم در رمانهای درجه‌اول خود هم نمی‌شود تا گلـی از کنار جاده بچیند؛ او هم به تصویرکـردن مسائل اساسی می‌پردازد و هم جز این مسائل چیزی را نشان نمی‌دهد. اختلاف و تضاد در این‌نکته است که بالزاك و استاندال هریك به سهم خود چه چیز را اساسی و چه چیز را غیراساسی می‌دانند. برداشت بالزاك از اساسی بسیار پیچیده‌تر است و بسیار کمتر از استاندال در مواردی اندك تلخیص و تمرکز یافته‌است. این تلاش پرشور، در جهت دستیابی به‌آنچه اساسی است و تحقیر شدید همه‌جانبهٔ رئالیسم خرده‌نگر، حلقهٔ پیوند هنرمندانه‌ای است که دو هنرمند بزرگ را، به رغم جدایی مدار بینش

14) episode

و شیوهٔ خلاقیتشان، به یکدیگر پیوند می‌دهد. به همین لحاظ است که بالزاک، در تحلیل رمان استاندال، نمی‌توانست از عمیقترین مشکلات صورت و قالب داستان‌نویسی ـ که تا به امروز پیوسته مطرح بوده‌است ـ رویگردان باشد. بالزاک، به عنوان یك هنرمند، بروشنی رابطه‌ای پایدار و ناگسستنی میان انتخاب مضمونی مناسب و شیوهٔ نگارشی موفق می‌بیند. براین‌اساس، او واجب می‌داند که شیوهٔ هنرمندانه و متعالی استاندال را، در قراردادن صحنهٔ رمان خود در یك دربار کوچك ایتالیا، با ذکر جزئیات توضیح‌دهد و هیچ‌نکته‌ای را فرو نگذارد. بالزاک بحق تأکید بر این مطلب دارد که کار استاندال از چارچوب دسیسه‌های حقیر یك دوك‌نشین کوچك ایتالیا بسی فراتر می‌رود. آنچه او در رمان خویش ارائه می‌دهد ساختار چهرمانی خودکامگی عصر جدید است. او در پیش چشمان ما چهرمانهای تغییرناپذیری را، که این زندگانی اجتماعی خاص پدیدار می‌کند، با بیشترین ویژگیهایشان می‌نمایاند. بالزاک می‌گوید: «استاندال «شهریار» عصر حاضر را نوشته است. رمانی را که ماکیاولی می‌توانست نوشته باشد (در صورتی‌که به ایتالیای قرن نوزدهم تبعید شده بود)، استاندال به وجود آورده است. «صومعهٔ پارم» کتابی به مفهوم دقیق کلمه چهرمانی است. نکتهٔ آخر اینکه، تمامی مشقاتی را که کاماریلا[۱۵]ی لوئی سیزدهم بر ریشلیو تحمیل می‌کرد این‌کتاب به طرزی درخشان در برابر چشم خواننده می‌گستراند.»

به نظر بالزاک رمان استاندال جامعیت چهرمانی خود را به این دلیل احراز می‌کند که وقایع در پارم اتفاق می‌افتد، در صحنهٔ کوچك مطامع جزئی و دسیسه‌های حقیر. بالزاک این‌استنباط خود را چنین توجیه‌می‌کند: «زیرا نشان‌دادن‌خواسته‌های بی‌حد و حصر و مطامع پردامنهٔ آنچنانی، که تالارهای کاخ لوئی چهاردهم یا ناپلئون را تسخیر کرده بود، مستلزم صحنه‌ای بسیار وسیع و شرح و بسطی بغایت دقیق است که لامحاله تداوم یکنواخت ماجرا را مانع می‌شود. حال آنکه صحنه‌ای چون پارم را می‌توان به یك نگاه مجسم کرد که، در عین تنگی و کوچکی، ویژگیهای بنیادی در ساختار نهادی دربار هر فرمانروای خودکامه را نمایان می‌سازد.» با این گفته، بالزاک کیفیتی ساختاری و اساسی از رمان رئالیستی بوژوایی را بیان می‌کند. همان‌گونه که فیلدینگ[۱۶] می‌گوید: «نویسنده تاریخنگار زندگی درونی

۱۵) camarilla ، اتاق دسیسه‌های درباری یا، به‌طورکلی، توطئه و دسیسه.
۱۶) Fielding ، هنری (۱۷۰۷ـ۱۷۵٤)، رمان‌نویس انگلیسی.

است؛ اوست که باید زیر و بمهای پنهان جامعه و قوانین ذاتی آن را ــ که بر روند حرکت جامعه حاکم است ــ و سرچشمه‌های نوپدید گرایشهای پنهان و رشد ناپیدا و برجهندگیهای انقلابی را وصف‌کند. اما وقایع بزرگ تاریخی و شخصیتهای‌بزرگ تاریخ بندرت می‌توانند به مثابهٔ ابزار نمایش تحولات اجتماعی، به صورت قهرمانهای هستمند، کارامد باشند. تصادفی نیست که هرچند آرمانها و محتوای فکری دوران امپراتوری ناپلئون بر بسیاری از آثار بالزاک غلبه دارند، شخص ناپلئون بندرت، و آن هم به‌گونه‌ای گذرا و اتفاقی، در آثار او ظاهر می‌شود. نویسنده‌ای که، به‌جای غنای درونی تحولات بنیادی جامعه، درخشندگی ظاهری رویدادهای بزرگ تاریخی را موضوع کار خود قرار می‌دهد، در نظر بالزاک از قوت و فن نویسندگی بی‌بهره مانده است. بالزاک در یکی از بررسیهای دیگر خود (که آن هم در مجلهٔ «روو پاریزین» منتشر شد)، آنجا که دربارهٔ اوژن سو[۱۷] بحث می‌کند، مثال سر والتر اسکات را می‌آورد و می‌گوید: «رمان حضور شخصیتهای بزرگ تاریخی را تنها به عنوان قهرمانان درجه‌دوم متحمل‌می‌شود. کرامول، چارلز دوم، ماری ملکهٔ اسکاتلند، لوئی شانزدهم، ریچارد شیردل ــ همهٔ این شخصیتهای بزرگ صحنه را تنها برای لحظاتی کوتاه اشغال می‌کنند، آن هم هنگامی که طرح دراماتیکی که توسط خالق این قالب ادبی ریخته شده است، حضور آنها را در صحنه ضروری بداند؛ این حضور نیز مشروط به آن است که خواننده پیش از آن با عده‌ای از شخصیتهای درجه‌دوم آشنا شده و در واکنش آنان نسبت به ظهور قریب‌الوقوع و اجتناب‌ناپذیر این مشاهیر سهیم شده باشد. هنگامی‌که این شخصیتهای بزرگ به صحنه می‌آیند، خواننده از نظرگاه همان‌شخصیتهای درجه‌دوم داستان به آنها می‌نگرد. اسکات هرگز وقایع‌بزرگ را برای‌قلمزنی انتخاب‌نمی‌کند، اما همیشه عللی را که به آن وقایع می‌انجامد بدقت می‌پروراند، و این کار را با نمایش روح و اخلاقیات زمان و ارائهٔ کامل محیطی اجتماعی انجام می‌دهد، به‌جای آنکه در جو رقیق رخدادهای بزرگ سیاسی به جنبش درآید.»

در این مورد است که بالزاک، استاندال را همچون یك متحد، رفیق، همسنگر رزمنده‌ای هم‌درجه به‌شمار می‌آورد و نویسنده‌ای که از رئالیسم خرده‌نگر بیزار است (آن رئالیسمی که جزئیات پیش‌پاافتاده را به رنگ رقیق محلی ترسیم می‌کند یا عظمتهای میان‌تهی تاریخی را به نمایش درمی‌آورد). او را نویسنده‌ای می‌داند

۱۷) Sue ، اوژن (۱۸۰۴ـ۱۸۵۷)، رمان‌نویس فرانسوی.

که، همچون خود او، نیروهای واقعی برانگیزانندهٔ فرایندهای اجتماعی را آگاهانه آشکار می‌سازد، و کوشش می‌کند تا چهرمانیترین ویژگیهای هر پدیدهٔ اجتماعی را به خواننده ارائه دهد. در چنین تحلیلی است که دو بزرگ‌نویسندهٔ رئالیست قرن گذشته دیدار کرده، با یکدیگر دست می‌دهند؛ آنها در مخالفت خود با تمام تلاشهایی که سعی می‌کند رئالیسم را از قلهٔ مسائل اساسی به زیر بکشد همداستانند.

بالزاک، برتر از هر چیز دیگر، آن قهرمانان برجسته‌ای را می‌ستاید که در رمان استاندال پا به عرصهٔ وجود می‌نهند. از این لحاظ نیز هدفهای غایی هر دو رئالیست بزرگ کاملا با یکدیگر قرابت دارد. هر دو، وظیفهٔ اصلی خود را تصویر کردن چهرمانهای عظیم تحولات اجتماعی می‌دانند، اما برداشت آنان از آنچه نوعی و چهرمانی است کاملا با برداشت رئالیستهای بعدی غرب، که پس از ۱۸۴۸ به نوشتن دست زدند و مفهوم چهرمانی را با نوع متوسط اشتباه کردند، مغایر است. بالزاک و استاندال تنها شخصیتهایی را چهرمانی و نوعی می‌دانند که کیفیات استثنایی آنها انعکاس‌دهندهٔ تمامی وجوه اصلی مشخص از یك مرحلهٔ پیشرفت، گرایشهای تکاملی یا گروههای اجتماعی، باشد. در نظر بالزاک، وترن جنایتکار نوعی و چهرمانی است و نه یك شهروند عادی که برحسب تصادف مست می‌کند و آدم می‌کشد ــ بدان‌گونه که ناتورالیستهای بعدی در موارد مشابه با مسئلهٔ چهرمانی و چهرمان‌پردازی برخورد کردند. آنچه بالزاک تحسین می‌کند بدرستی آن نیرویی است که استاندال با آن خمیرمایهٔ قهرمانانی چون شاهزادگان دوگانهٔ دربار پارم، کنت موسکا[18]، وزیر ایشان، دوشس سانسورینا[19]، و فرانت پالای انقلابی را در چنان شخصیتهای چهرمانی سرشته است. دلبستگی عاری از تعصب بالزاک به فرانت پالا بخصوص قابل توجه است. این دلبستگی پروردهٔ خصلت آن واقع‌بینی و عینیتی است که بالزاک را وادار می‌کند تا دلبستگیهای شخصی خود را کنار بگذارد و ملاحظهٔ هیچ چیز دیگر را نکند، مگر مسائل تکامل رئالیسم را. او تأکید دارد که در خلق شخصیتی چون میشل‌کریستین، خود او شخصیتی مشابه فرانت‌پالای استاندال آفریده‌است، اما با تأکید بسیار می‌افزایدکه در شکل‌دادن به چنین‌شخصیتی استاندال بسیار از او سبقت گرفته است.

با اینهمه، بالزاک هرچه عمیقتر شیوهٔ نگارش استاندال را می‌کاود تفاوت میان شیوه‌های نگارش این دو آشکارتر می‌شود. ملاحظه شد که بالزاک با چه

18) Count Mosca 19) Duchess of Sanseverina

اشتیاق مستدلی قالب و محتوای توصیف دربار پارم را گام به گام پی می‌گیرد. اما همین ستایش‌روشن‌بینانه است که سرانجام بالزاک را به بیان بزرگترین و مهمترین اعتراضها نسبت به رمان استاندال می‌کشاند. او می‌گوید که بخش دربار پارم یک رمان واقعی است، و داستان جوانی فابریس دل‌دونگو[20] که متقدم بر این‌قسمت است می‌بایست به‌اختصار برگزار می‌شد. تصویر خانوادهٔ دل‌دونگو، جدال میان خانوادهٔ اشرافی هوادار اتریش و فابریس ستایشگر ناپلئون و عمه‌اش دوشس آیندهٔ سانسورینا، توصیف دربار اوژن بوآرنه[21] در میلان، و بسیاری چیزهای دیگر به نظر بالزاک اصلا به این رمان تعلق ندارد و همچنین‌است کل پایان بنای استاندالی داستان ـ دوره‌ای‌که پیامد بازگشت کنت موسکا و دوشس سانسورینا به پارم است و داستان عشق میان فابریس و کلیا[22] و اعتکاف فابریس در دیر.

در اینجا بالزاک می‌خواهد شیوهٔ نگارش خود را بر استاندال تحمیل کند. اغلب داستانهای بالزاک دارای طرحی است دراز و بازگردنده که جو مسلط بر آنها بسی بیشتر از آثار استاندال و رمان‌نویسان قرن هجدهم یکپارچه و گسترده است. بالزاک اغلب چندین فاجعه را در زمان و مکان درهم می‌فشرد یا اینکه سلسله‌ای از فاجعه‌های پیاپی [illegible] جنبش درمی‌آورد و بر تصویرها به شیوه‌ای سحرآمیز، که ابداً در آنها ناهماهنگی و تناقض یافت‌نمی‌شود، رنگ‌ملایمی می‌زند. به این ترتیب، او با برگزیدن نوعی روش تصنیف درام شکسپیری و مایه‌هایی از داستان بلند[23] کلاسیک، در ساختار رمانهایش دست به گریزی هنرمندانه از زندگی بی‌شکل و سست‌مایهٔ بورژوایی عصر جدید می‌زند. یک نتیجهٔ ضروری این شیوهٔ نگارش آن است که بسیاری از قهرمانان این‌گونه رمانها نمی‌توانند مقدرات خود را در درون مرزهای تعیین‌شده‌اش به پایان برند. اصول ساختار دورانی بالزاکی بر این فرض بنا شده است که این قهرمانان ناقص و ناتمام می‌بایست، به عنوان قهرمانانی‌اصلی، در داستان‌دیگری ظاهر شوند که حال و هوا و جو آن با جای‌گرفتن آنان در مرکز صحنه سازگار باشد. این اصول وجه‌اشتراکی با صورتهای بعدی رمانهای دورانی، به شیوهٔ کارهای زولا، ندارد. می‌توان در این مورد به وترن، راستینیاک، نوسینگن، و ماکسیم دتترای[24] اندیشید که در بابا گوریو به‌عنوان

---

20) Fabrice del Dongo 21) Eugène Beauharnais 22) Clelia

۲۳) novella، داستانی کوتاهتر از رمان و بلندتر از قصهٔ کوتاه.

24) Maxime de Trailles

چهره‌های مقطعی و گذرا در حاشیهٔ حوادث ظاهر می‌شوند اما بواقع در رمانهای دیگر به سرانجام می‌رسند. دنیای بالزاک نیز مانند دنیای هگل دایره‌ای است که دایره‌های بسیار در بر دارد.

اصول تصنیف استاندال درست در قطب مخالف بالزاک جای دارد. او هم مانند بالزاک کوشش می‌کند تا کلیت و تمامیت را ارائه دهد، اما همیشه می‌کوشد که وجوه اساسی یك دوران را در زندگینامهٔ شخصی چند چهرمان بگنجاند (دوران بازگشت‌بوربونها را در «سرخ و سیاه»، خودکامگی در ولایات‌کوچك‌ایتالیایی را در «صومعهٔ پارم» و سلطنت ژوئیه را در «لوسین‌لوین»[۲۵]). با اتخاذ این شیوهٔ نگارش زندگینامه‌وار، استاندال روش اسلاف خود را تعقیب می‌کند، لیکن مفهوم و معنای متفاوت و مشخصی به آن می‌بخشد. در طول دوران نویسندگی خود، استاندال همیشه نوع و چهرمان خاص و معینی‌از انسان را با همهٔ‌بازنمونها و وابستگیهایش ارائه‌داده‌است. این آدمهای‌چهرمانی، به‌رغم فردیت‌آشکارشان و تفاوت‌وسیع‌طبقاتی و محیطی در تلقی‌خود نسبت‌به کل دوران موردنظر استاندال، در عمق وجودشان نوعی قرابت دارند (ژولین سورل، فابریس دل‌دونگو، و لوسین لوین). سرنوشت این قهرمانان به قصد این پرداخته شده تا بازتاب‌دهندهٔ فرومایگی و پستی مشمئز‌کنندهٔ تمامی عصر باشد ـ عصری‌که در آن دیگر جایی‌برای سلاله‌های بزرگ و والاسرشت دوران قهرمان‌پروری تاریخ بورژوازی و عصر انقلاب و ناپلئون وجود ندارد. همهٔ قهرمانان استاندال، با فرار از زندگی، سلامت ذهنی و اخلاقی خود را از ننگ زمانه حفظ می‌کنند. استاندال آگاهانه و به عمد مرگ ژولین سورل را بر چوبهٔ دار به‌سان نوعی خودکشی نشان می‌دهد، و فابریس و لوسین هم به همین شیوه از زندگی کناره می‌گیرند، گو اینکه فرجام این دو تن چندان‌دراماتیك نیست و قوت تأثیر کمتری دارد.

آنجا که بالزاک می‌گوید مسیر حوادث در «صومعهٔ‌پارم» بایستی‌صرفاً متمرکز بر و منحصر به تنازعات داخلی دربار پارم باشد، از درك این ویژگی جهان‌بینی استاندال بکل عاجز می‌ماند. حقیقت آنکه، هرآنچه از دیدگاه سبك خود بالزاک زائد می‌نماید برای استاندال از اهمیت بنیادی برخوردار است. چنین است که از همان آغاز «صومعهٔ پارم»، استاندال به توصیف و تصویرکردن صحنه‌ها و واقعیاتی می‌پردازد که برای او ضرورت مطلق دارد و بدون آنها این رمان کمال نمی‌پذیرد،

25) *Lucien Leuwen*

خواه سروکار ما با عهد ناپلئونی و دربار شاهزاده‌نشین پر زرق‌وبرق و رنگارنگ اوژن دو بوآرنه باشد (که نفوذ عمیقش چگونگی‌بالندگی‌اندیشه و پیشرفت‌اجتماعی فابریس را مقدر ساخت)، و خواه توصیف جاندار و طنزآلود جباریت نفرت‌انگیز امپراتوری اتریش، یا تصویر خانوادهٔ دل‌دونگو، اشراف‌زادگان ثروتمند ایتالیایی که با جاسوسی برای دشمن منفور، اتریش، خود را به لجن می‌کشند. به همین دلیل است که تمامی اینها نه‌تنها برای استاندال، بلکه از جهت به‌سرانجام رسیدن رمان و تحول نهایی فابریس اهمیت حیاتی دارد. بالزاک به سائقهٔ اصول شیوهٔ داستان‌پردازی خویش پیشنهاد می‌کند که فابریس می‌تواند قهرمان رمان دیگری باشد با عنوان «فابریس یا ایتالیای قرن نوزدهم»، و می‌افزاید: «اگر این مرد جوان قهرمان اصلی ماجرا باشد، نویسنده مجبور است او را از آرمانی بزرگ ملهم گرداند و کیفیتی به او ببخشد که برتری وی را بر شخصیتهای بزرگی که احاطه‌اش کرده‌اند مسلم سازد، حال آنکه چنین کیفیتی در داستان حاضر دیده نمی‌شود.» بالزاک قادر به فهم این نکته نیست که، بنابر ادراک استاندال از جهان و روش تصنیف وی، فابریس صاحب آن خصوصیتی است که زیبندهٔ قهرمان اصلی رمان باشد. موسکا و فرانت پالا، خیلی بیشتر از فابریس، واجد آن سجایای چهرمانی هستند که در چشم بالزاک نمودار ایتالیای قرن نوزدهم است. دلیل اینکه به رغم این واقعیت فابریس قهرمان اصلی رمان است، جز این نیست که با وجود سازگاری مداومش با واقعیتهای زندگی اجتماعی، او در آخرین تحلیل تجسم رویهٔ نهایی سازشکاری است و این همان غایت شاعرانه‌ای‌است که استاندال در تلاش دست‌یافتن بدان بود. (به‌طور معترضه، می‌توانم به سوءتفاهم کم و بیش مضحك بالزاک دربارهٔ اعتکاف فابریس در صومعه اشاره کنم، که بالزاک میل دارد آن را دارای انگیزه‌ای مذهبی و مرجعاً مبتنی بر اعتقادات کاتولیك بداند. البته چنین امکانی، که کاملا در مورد خود بالزاک میسر است ـ کافی است که فقط به گفت‌وگوی مادموازل دو لا توش[۲۶] در «بئاتریکس»[۲۷] او توجه شود ـ مطلقاً با دنیایی‌که استاندال آفریده بیگانه است.)

بر این منوال، شخص می‌تواند خوب دریابدکه نقد بالزاک احساسات‌متضادی را در استاندال برانگیخته است. استاندال، به‌عنوان هنرمندی‌که در زمان خود ناشناخته یا بدشناخته مانده و امیدوار است در آیندهٔ دوری شناخته و درك شود،

26) Mlle. de la Touche 27) *Beatrix*

طبعاً از توجه اشتیاق‌آمیز بزرگترین نویسندهٔ عصر، که کتابش را اینچنین ستوده است، سخت به هیجان می‌آید. او همچنین دریافته بود که بالزاک تنها کسی است که در موارد بسیار عمیقترین آرزوهای خلاقهٔ او را شناخته و با تحلیلی درخشان به ستایش آنها برخاسته است. وی بویژه از آن قسمت تحلیل بالزاک که از انتخاب موضوع کتاب و وقوع صحنه در یك دربار کوچك ایتالیایی سخن می‌گوید سخت خشنود بود. ولی به رغم شادی صمیمانه‌ای که از بررسی و نقد بالزاک احساس می‌کرد، به‌طور عینی مخالفت تند خود را با بیانی مؤدبانه و سیاستمدارانه، بویژه در مورد خرده‌گیریهای بالزاک از سبك خود، بیان کرده است. بالزاک در پایان بررسی خود به نحو جدیتری سبك استاندال را مورد انتقاد قرار داده، هرچند که باز هم ارجگزاری خود را از خصوصیات والای ادبی استاندال، بویژه مهارت او در شخصیت‌پردازی و پرورانیدن خصایل اساسی آدمها در چند کلمه، نشان می‌دهد. چند واژه آقای بیل[۲۸] را کفایت می‌کند؛ او با عمل و گفت‌وگو قهرمانانش را جان می‌بخشد. او خواننده را با توصیفات ملال‌آور خسته نمی‌کند، بلکه بسرعت به‌جانب اوج دراماتیك پیش می‌رود و این کار را با یك کلمه، با یك گفته انجام می‌دهد.» به‌علاوه در این قلمرو، بالزاک، استاندال را بویژه در شخصیت‌پردازی همطراز خود می‌داند، هرچند غالباً بیرحمانه بر سایر نویسندگان می‌تازد، ولو اینکه به اعتقاد خود او به نحلهٔ فکری خودش تعلق داشته باشند. از این رو، بسیار بر گفت‌وگوهای داستانی سر والتر اسکات خرده می‌گیرد و در مجلهٔ «روو پاریزین» از اینکه کوپر با چند جملهٔ آمادهٔ همیشه مکرر به شخصیت‌پردازی قهرمانانش دست‌می‌یازد، بر احوال او تأسف می‌خورد. او می‌گوید که مشابه این تمهید در نوشته‌های اسکات هم یافت می‌شود، «اما اسکاتلندی‌بزرگ هرگز این‌تمهید را ــ که نشانهٔ بی‌حاصلی و بی‌رمقی اندیشه است ــ بیهوده و نابجا به‌کار نمی‌آورد. نبوغ آن است که با کلماتی‌که بیان‌کنندهٔ خصایص شخصیتهای داستانی باشد بر هر موقعیت نوری افکنده شود، نه آنکه قهرمانان در لفافی از کلماتی که به هر موضوع اطلاق می‌توان کرد پیچیده شوند.» (این یادآوری هنوز بسیار مناسب می‌نماید، زیرا که از دوران ناتورالیسم و زیر نفوذ ریچارد واگنر و دیگران، شخصیت‌پردازی به مدد استمرار موضوعات و درونمایه‌های ثابت و قالبی هنوز باب روز است. بالزاک بحق تاکید می‌کند که این کار تنها پوششی است بر ناتوانی در آفرینش قهرمانانی که هستی آنان به

۲۸) Beyle ، هانری‌بیل نام اصلی استاندال است.

تحرک و بالندگی‌شان بازبسته است.)

اما هرچند بالزاک از توانمندی‌استاندال در شخصیت‌پردازی‌آدمهایی ستایش می‌کند که به مدد کلماتی‌که بر زبانشان جاری می‌سازد (به شیوه‌ای موجز و در عین حال ژرف و نافذ) آنان را هستی می‌بخشد، در همان حال ناخرسندی محسوس خود را از سبك رمان او ابراز می‌دارد. او چنـدین مورد لغزش سبکی و حتی دستوری برمی‌شمرد، اما دامنـهٔ انتقادات او از استاندال بسی فراتر از این‌گونـه لغزشها می‌رود. او لازم می‌داند که استاندال رمان خود را به ویرایشی همه‌جانبه بسپارد و یادآوری می‌کند که شاتوبریان و مستر[۲۹] آثار خود را اغلب دوباره‌نویسی می‌کردند. او سخن خود را با اظهار این امیدواری به‌پایان‌می‌برد که رمان استاندال بازنویسی شود تا «از آن‌گونه زیبایی و غنا سرشار گردد که شاتوبریان و مستر به کتابهای دوست‌داشتنی خود بخشیده‌اند.»

تمامی قریحه و اعتقادهای هنری استاندال برضد چنین برداشتی از سبك برآشفت. او بی‌بندوباری سبك خود را به‌آسانی پذیرفت و اعتراف کرد که بسیاری صفحات دستنویس رمان بی هیچ‌گونه مرور و تجدیدنظر برای ناشر فرستاده شده بود. «من حرفی را که بچه‌ها می‌زنند می‌زنم: دیگر از این کارها نمی‌کنم.» اما معترف‌بودن او به نقایص سبکی منحصر به همین بود. نفـرت عمیق خود را از آن نمونه‌های سبکی که بالزاک برشمرده بود آشکار ساخت و نوشت: «هرگز، حتی در سال ۱۸۰۲...، نتوانستم حتی بیست صفحه از نوشته‌های شاتوبریان را بخوانم... من آقای مستر را غیرقابل‌تحمل می‌دانم. شاید دلیل آنکه من بد می‌نویسم دلبستگی زیادی من به منطق باشد.» سپس، در دفاع از سبکش این مطلب را می‌افزاید: «اگر خانم ژرژ ساند «صومعهٔ پارم» را به فرانسه ترجمه کرده بود، آن را به‌سان موفقیتی بزرگ تحسین می‌کردند. اما اگر می‌خواست تمامی محتوای این دو مجله را در ترجمه‌اش بیاورد، متن ترجمه به سه یا چهار جلد بالغ می‌شد. خواهشمندم دربارهٔ این مطلب تأملی بفرمایید.» ویژگیهای سبك شاتوبریان و یارانش را استاندال با چنین تعاریفی بیان می‌دارد: «۱) مقداری زیاد مسائل جزئی خوشایند که اصلا به گفتنش نمی‌ارزد... ۲) دروغهای کوچك بسیار که شنیدنش خوشایند است.»

همان‌طورکه‌می‌بینیم انتقاد استاندال از رمانتیسم فی‌الواقع جدی‌است، اگرچه آنچه می‌گوید هرگز همهٔ آن چیزهـایی نیست که دربارهٔ بالـزاک، به‌عنوان یك

---

۲۹) Maistre ، ژوزف‌ـماری دو (۱۷۵۳ـ۱۸۲۱)، نویسندهٔ جدلی و دیپلومات فرانسوی.

صاحب‌سبك و منتقد سبك، در نظر داشت. در همان حال که به جدل می‌پردازد، این فرصت‌را مغتنم‌می‌شمارد تا بعضی‌از آثار بالزاک («زنبق‌دره» و «باباگوریو») را به نحو احسن ستایش کند و بدیهی است که ستایش او صرفاً از مقولهٔ نزاکت و ادب نیست. اما، در همین حال، با سیاستمداری درک‌شدنـی، از بیان این مطلب تن می‌زند و این واقعیت را به سکوت برگذار می‌کند که در چشم او خصلتهای رمانتیك سبك بالزاک همان‌قدر ناخوشایند است که سبك رمانتیکهای واقعی. به همین دلیل است که یك‌بار دربارهٔ بالزاک گفته است: «من کاملا معتقدم که او رمانهایش را دو بار می‌نوشت. یك‌بار به‌شیوه‌ای متین و معقول، و دیگربار با الفاظی خوشتراش و نوپرداخت و به سبکی دلپذیر، آکنده از فراغت خاطر و دل‌آسودگی.» همچنین، استاندال معترض این نکته نمی‌شود که خود او به چه اندازه از تن‌دادن به آرایشهای لفظی در بخشهایی از نوشته‌هایش از خود بیزار است. زمانی دربـارهٔ فابریس نوشت: «برای قدم‌زدن بیرون رفت و به سکوت گوش فرا داد.» اما سالها بعد، ناچار شد در حاشیهٔ نسخهٔ خودش از خوانندگان سال ۱۸۸۰ با این عبارت پوزش بخواهد: «نویسنده برای آنکه در سال ۱۸۲۸ خواننده داشته باشد ناگزیر بود جملاتی از قبیل «به‌سکوت گوش فرا داد» بنویسد.» این مطلب نشان می‌دهد که استاندال قصد نداشت بیزاریهای خود را پنهان دارد. و صرفاً نمی‌خواست آنها را به زبان آورد و با همان شدتی که ناخرسندیهایش را احساس می‌کرد حق مطالب را ادا کند و نتیجهٔ دلخواه را حاصل آورد.

استاندال بر این انتقاد منفی یك پذیرش مثبت اضافه می‌کند: «بعضی اوقات ربع ساعت بر این موضوع فکر کرده‌ام که آیا صفت را پیش یا پس از اسم بیاورم. سعی من بر این است که آنچه را در قلبم می‌گذرد به صداقت و وضوح بیان دارم. من تنها یك قانون می‌شناسم: بیان روشن آنچه در ذهن دارم. اگر نتوانم بروشنی سخن بگویم، همهٔ دنیایم خراب می‌شود.» با این نظرگـاه، او نویسندگان بزرگ فرانسه چون رانین و راسین و دیگران را محکوم می‌کند که ابیات خود را تنها به خاطر قافیه از کلمات بی‌معنی پر کرده‌اند. استاندال می‌گوید: «این اشعار فضای بسیاری را برای بیان حقایق کوچکی اشغال کرده‌اند.» سبك کمال مطلوب را او در نمونه‌های مورد قبول خویش تمیز می‌دهد: «خاطرات گوویون‌سن‌سیر[۳۰] برای

---

۳۰) Gouvion-Saint-Cyr ، مارکی دو (۱۷۶۴ـ۱۸۳۰)، مارشال فرانسوی.

من حماسهٔ هومر است. آثار مونتسکیو و «گفت‌وگوی‌مردگان»[۳۱] فنلون[۳۲] به‌نظر من بسیار خوب نوشته شده‌اند. ... من اغلب آریوستو[۳۳] را می‌خوانم و سبك قصه‌پردازیش را می‌پسندم.»

بنابراین، روشن‌است که بالزاك و استاندال در روند دو قطب مخالف‌یکدیگر واقع شده‌اند و این تضاد خود را در هریك از موارد منفرد با شدت تمام می‌نمایاند. بالزاك در نقادی سبك استاندال می‌گوید: «جملات طولانیش خوش‌ساخت نیست و جملات کوتاهش ناقص و ناهموار است. او به‌تقریب به شیوهٔ دیدرو می‌نویسد که نویسنده نبود.» (در اینجا مخالفت شدید بالزاك با سبك استاندال او را به‌تناقضی بیهوده می‌کشاند: او دربارهٔ دیدرو در سایر بررسیهایش منصفانه‌تر داوری کرده است.) با اینهمه، این درست است که همین گفتهٔ تناقض‌آمیز بیان‌کنندهٔ گرایشی است که حقیقتاً در کارهای بالزاك وجود دارد. در این مورد استاندال پاسخ‌می‌دهد: «زیبایی و روانی و آهنگین‌بودن‌جملات (مانند خطابهٔ‌مراسم‌تدفین در «ژاك‌قدری») اغلب اوقات در نظر من خطاست.»

آنچه از این مسائل روشن می‌شود وجود تعارض سبك بین دو جریان عظیم در رئالیسم فرانسه است. در طول تکامل بعدی رئالیسم فرانسه، اصول استاندال بیشتر متروك شد.

فلوبر، بزرگترین شخصیت رئالیستهای فرانسوی در دوران پس از سال ۱۸۴۸، در ستایش زیباییهای سبك شاتوبریان حتی از بالزاك هم پرشورتر بود. گفتنی است که فلوبر اصلا استاندال را نویسنده‌ای بزرگ نمی‌دانست. برادران گونکور[۳۴] در این باره در یادداشتهایشان می‌نویسند که هر زمان «آقای بیل» به‌عنوان نویسنده مطرح می‌شد، فلوبر در چنگال‌خشم گرفتارمی‌آمد. بدون هیچ‌گونه تحلیل خاصی این مطلب آشکار می‌شود که شیوهٔ بزرگترین نمایندگان رئالیسم بعدی فرانسه ـ یعنی زولا، دوده، و برادران گونکور ـ مبتنی‌بر پذیرش آرمانهای رمانتیکها

---

31) *Dialogues of the Dead*

۳۲) Fénelon ، فرانسوا دو سالینیاك دو لاموت (۱۶۵۱ـ۱۷۱۵)، عالم الاهیات و نویسندهٔ فرانسوی.

۳۳) Ariosto ، لودوویکو (۱۴۷۴ـ۱۵۳۳)، شاعر حماسی و غنایی ایتالیایی.

۳۴) the Goncourts ، ادمون دو گونکور (۱۸۲۲ـ۱۸۹۶) و ژول دو گونکور (۱۸۳۰ـ۱۸۷۰)، برادران نویسندهٔ فرانسوی.

بوده است و اعراض استاندال‌وار از عبارت‌پردازیها و لفاظیهای رمانتیك به هیچ وجه در تحول رئالیسم فرانسوی اثر نگذاشته است. البته، زولا ستایش استادش فلوبر را از شاتوبریان یك هوس می‌دانست، با این‌حال او هم الگوی آرمانی خود را رمانتیك بزرگ دیگری، یعنی ویکتور هوگو، قرار داده بود.

دلیل تضاد میان سبك بالزاک و استاندال را در عمق نگرش آنها به جهان باید جست. مطلب را باز مرور می‌کنیم: نگرش رئالیستهای بزرگ زمانه در برابر رمانتیسم و کوشش برای تبدیل آن به عناصر متعالی رئالیسمی برتر، چنانکه گذشت، تنها مربوط به مسئلهٔ سبك نیست. رمانتیسم، در مفهوم عام خود تنها یك جریان ادبی و هنری نیست، بلکه ابراز موضعگیری در برابر توسعهٔ جامعهٔ بورژوایی پس‌از انقلاب است. نیروهای سرمایه‌داری، که به برکت انقلاب و دوران ناپلئونی آزاد شده بودند، در عرصه‌ای وسیع پراکنده شده و گسترش آنها پیدایش طبقهٔ کارگر را ـ همراه با آگاهی طبقاتی فزاینده و تعیین‌کننده ـ باعث شده بود. کار نویسندگی بالزاک و استاندال تا زمان اولین جشنهای بزرگ طبقهٔ کارگر کشیده بود (برای مثال قیام لیون). این زمان نیز دورانی بود که جهان‌بینی سوسیالیستی زاده شد ـ دوران اولین منتقدان سوسیالیست جامعهٔ بورژوایی، عصر آرمانشهر‌خواهان بزرگی چون سن سیمون[۳۵] و فوریه. این همان زمانی است که به موازات انتقاد سوسیالیستهای تخیلی از سرمایه‌داری منتقدان رمانتیك آن نیز به‌نقطهٔ اوج نظریه‌های خود می‌رسند (سیسموندی)[۳۶]. این دوران، عصر نظرات سوسیالیسم مذهبی‌ـفئودالی هم هست (لامنه). و در همین دوران است که پیشینهٔ تاریخی جامعهٔ بورژوایی به‌سان جامعهٔ جنگ‌دائم‌طبقاتی برملا می‌گردد (تیر[۳۷]، گیزو، و دیگران).

عمیقترین اختلاف میان بالزاک و استاندال در این حقیقت نهفته است که جهان‌بینی بالزاک، به‌طور اساسی، از همهٔ این روندهای تازه تأثیر می‌پذیرفت، درحالی‌که جهان‌بینی استاندال، در عمق، توسعهٔ مستمر و پرجاذبهٔ اعتقادات دوران روشنگری در دوران پیش از انقلاب کبیر بود. بنابراین، جهان‌بینی استاندال بسیار

---

۳۵) St. Simon ، کنت دو (۱۷۶۰ـ۱۸۲۵)، لقب کلود هانری دو روورو، فیلسوف اجتماعی فرانسوی.

۳۶) Sismondi ، ژان شارل لئونارد سیموند دو (۱۷۷۳ـ۱۸۴۲)، مورخ، عالم اقتصاد، و منتقد سویسی.

۳۷) Thiers ، آدولف (۱۷۹۷ـ۱۸۷۷)، سیاستمدار، روزنامه‌نویس، و مورخ فرانسوی.

روشنتر و پیشرفته‌تر از جهان‌بینی بالزاک است، که از رمانتیسم و رازگرایی کاتولیکی و نوعی سوسیالیسم فئودالی مایه می‌گرفت؛ و او بیهوده می‌کوشید تا این جریانهای فکری را با سلطنت‌طلبی مبتنی بر الگوهای انگلیسی و با تفسیری‌شاعرانه از دیالکتیک تکامل ارتجالی ژوفروا سنتیلر[۳۸] سازش دهد.

این تفاوت جهان‌بینی با این حقیقت نیز مطابقت دارد که رمانهای آخرین بالزاک پر از بدبینی عمیق و پیش‌بینیهای شوم دربارهٔ فرهنگ است، درحالی‌که استاندال، که بسیار نسبت به فرهنگ زمان حاضر بدبین بود و با زیرکی بسیار و تحقیر عمیق آنچنانی از آن انتقاد می‌کرد، خوشبینانه انتظار داشت که امیدهایش به فرهنگ بورژوازی در حوالی سال ۱۸۸۰ تحقق یابد. امیدهای استاندال تنها رؤیاهای مالیخولیایی شاعری نبود که زمانه او را قدر نشناخته باشد؛ این نظریات بارور از تصورات مشخص تکامل جامعهٔ بورژوازی‌بود، هرچند طبعاً تصوری‌وهم‌آلود. در نظر استاندال، در سالهای پیش از انقلاب، فرهنگ و بخشی از جامعه دارای آن توانایی بود که فراورده‌های فرهنگی را درک کند و مورد قضاوت قرار دهد. اما پس از انقلاب، اشرافیت، همواره بیمناک از تکرار حوادث ۱۷۹۳، قابلیت خود را برای قضاوت صحیح از دست داد. ثروتمندان تازه به دوران رسیده نیز رجاله‌هایی بودند در بند سود و زیان و جاهلانی نوکیسه و بی‌اعتنا به ارزشهای فرهنگی. استاندال انتظار نداشت که جامعهٔ بورژوایی، پیش از سال ۱۸۸۰، به آن مرحله از تکامل برسد که بار دیگر رستاخیز فرهنگی را امکانپذیر سازد ـ فرهنگی نقش‌گرفته از روح دوران روشنگری، که تبلور استمرار فلسفهٔ روشنگری باشد.

این خود از نتایج غریب همین دیالکتیک شگفت تاریخ و رشد نابرابر عقاید است که بالزاک ـ با جهان‌بینی آشفته و اغلب کاملا ارتجاعیش ـ قادر گردید دوران میان سالهای ۱۷۸۹ و ۱۸۴۸ را بسی کاملتر و عمیقتر از رقیب بسیار روشن‌بینتر و پیشروتر خود منعکس کند. درست است که بالزاک سرمایه‌داری را از دیدگاههای دست‌راستی و فئودال و رمانتیک نقد می‌کند و نفرت روشن‌بینانه‌اش از سرمایه‌داری تازه‌به‌دوران‌رسیده ریشه در همین نظرگاهها دارد، با اینهمه، همین تنفر او سرچشمهٔ پدیدآمدن چهرمانهای جاودانی جامعهٔ سرمایه‌داری، همچون نوسینگن و کرول، گردید. کافی است که شخص این‌قهرمانان را در مقابل لوین‌پیر، تنها سرمایه‌داری که استاندال تصویر کرده، قرار دهد تا دریابد که در این زمینه

---

۳۸) Geoffroy Saint Hilaire ، این (۱۷۷۲ـ۱۸۴۴)، ناتورالیست و جانورشناس فرانسوی.

تصویر استاندال چه اندازه عمق و جامعیت کمتری دارد. چهرهٔ لوین، که خود تجسم روحی برتر، فرهنگی برتر، و برخوردار از استعدادی در ماجراجویی مالی است، تجسم انتقال جاندار ویژگیهای دوران روشنگری پیش از انقلاب است به دنیای سلطنت ژوئیه. با اینکه شخصیت به نحو دلپذیری طراحی شده و بسیار زنده است، لوین یك استثنا میان سرمایه‌داران است و از این رو در مقابل نوسینگن، به عنوان یك چهرمان، بس حقیر می‌نماید.

ما همین تضاد را در تصویر چهرمانهای اصلی در دوران بازگشت سلطنت می‌بینیم. استاندال دوران بازگشت را دشمن می‌داشت و آن را دورهٔ بی‌ریشگان‌حقیر می‌دانست که بناحق جای قهرمانان انقلاب و دوران ناپلئونی را گرفته‌اند. بالزاک، در مقابل، شخصاً هوادار بازگشت بود و گرچه از خط‌مشی اشراف انتقاد می‌کند، انتقاد او بدان جهت است‌که به اعتقاد او این خط‌مشی قابلیت آن را نداشت که اشراف را به جلوگیری از انقلاب ژوئیه قادر سازد. لیکن، آنگاه که به دنیاهایی که قلم این دو نویسندهٔ بزرگ خلق کرده است بازمی‌گردیم، واقعیتها به طرز دیگری پدیدار می‌شوند. بالزاک، به‌عنوان یك نویسنده، درك می‌کند که دوران بازگشت تنها مرحله‌ای است از فرایند روزافزون سرمایه‌داری فرانسه و همین فرایند سرمایه‌داری است که اشرافیت را، با قدرتی‌مقاومت‌ناپذیر، به‌همراه می‌برد. از این رو کوشش می‌کندکه در برابر چشمان ما تمامی چهرمانهای عجیب و غریب، مصیبت‌بار، مضحك، و تراژدی‌ـکمدی را، که تکامل سرمایه‌داری پدید آورده است، به نمایش درآورد. او نشان می‌دهد که عوارض فساد اخلاقی این فرایند چگونه ضرورتاً کل جامعه را مبتلا می‌کند و تا به استخوان فاسد می‌سازد. بالزاک سلطنت‌طلب می‌تواند هواداران صمیمی و شایستهٔ رژیم گذشته را تنها در میان آدمهای «امل» و ولایتیهای قدیمی و غیرمتجدد پیدا کند (مانند دگرینیون[۳۹] پیر در «اتاق عتیقه‌ها»، و دوگنیك[۴۰] سالمند در «بثاتریکس»). اشراف حاکم، که با زمان پیش‌می‌روند، در برابر عقب‌ماندگی‌فکری و کوته‌بینی‌شرافتمندانهٔ این‌آدمها، فقط لبخندی برلب می‌آورند. اینها تنها در این فکرند که برای به‌چنگ آوردن حد اعلای منافع شخصی از پیشرفت‌سرمایه‌داری حداکثر استفاده‌را از درجه و مقام و امتیازات خویش ببرند. بالزاک سلطنت‌طلب اشراف محبوب خود را به صورت دارودسته‌ای، بااستعداد یا بی‌استعداد، از جاه‌طلبان و مقام‌پرستان کودن تهی‌مغز و فواحش

39) d'Esgrignon 40) Du Guenic

اشراف‌منش و جز آن نشان می‌دهد.

از زمانی که استاندال دربارهٔ عصر بازگشت سلطنت نوشته («سرخ و سیاه») شعله‌های نفرت از این دوران زبانه می‌کشد. با این حال، بالزاک هرگز چهرمان موفق سلطنت‌طلبی همچون ماتیلد دو لا مول[41] جوان استاندال را نیافریده است. ماتیلد دو لا مول یك سلطنت‌طلب معتقد صمیمی است که با حرارت به آرمانهای رمانتیك سلطنت‌طلبانه چسبیده و از طبقهٔ خود متنفر است، چرا که این طبقه فاقد آن صمیمیت پرشوری است که در جان او شعله‌ور است. این زن، ژولین سورل عامی را، ژاکوبنی که ستایشگر ناپلئون است، بر مردان همشأن خود ترجیح می‌دهد. در لطمه‌ای که به نحو احسن گویای مشرب و منش استاندال است، ماتیلد شیفتگی خود را به آرمانهای رمانتیك سلطنت‌طلبانه چنین بیان می‌دارد: «ایام جنگهای اتحاد قهرمانانه‌ترین دوران تاریخ فرانسه است.» (این مطلب را به ژولین سورل می‌گوید، درحالی‌که چشمانش از شیفتگی و شور برق می‌زند.) «در آن روزها هرکسی برای هدفی که خود انتخاب کرده بود می‌جنگید. آنها می‌جنگیدند تا حزبشان پیروز شود، نه اینکه، چون دورهٔ امپراتور عالیقدر شما، قصدشان گرفتن حمایل و نشان باشد. قبول کن که آن وقتها خودخواهی و ذلت خیلی کمتر بود. من قرن شانزدهم را دوست دارم.» چنین است که ماتیلد دو لا مول دلبستگی ژولین سورل را به عصر قهرمانی ناپلئونی، با عصر قهرمانی دیگری مقابله می‌کند که به نظر او بیشتر قهرمانی است. کل داستان عشق ماتیلد و ژولین در حد اعلای صمیمیت و دقت ممکن تصویر شده‌است. بااینهمه، ماتیلد دو لا مول، به‌عنوان نمایندهٔ اشراف‌جوان‌دوران‌بازگشت، به هیچ وجه مانند دیان دو موفرینیوز بالزاك چهرمان واقعی و شخصیت نوعی طبقهٔ خود نیست.

مجدداً برمی‌گردیم به مسئلهٔ اصلی انتقاد بالزاك از استاندال: مسئلهٔ شخصیت‌پردازی و، در ارتباط با آن، مسئلهٔ اصول نهایی سبك رمان‌نویسی این دو نویسندهٔ بزرگ. هم بالزاك و هم استاندال، قهرمانان اصلی خود را از میان نسل جوانان بااستعداد و صاحب‌قریحه‌ای انتخاب می‌کنند که توفانهای عصر انقلاب نشانه‌هایی عمیق بر اندیشه‌ها و عواطفشان برجای گذاشته و از همان ابتدای دوران بازگشت، خود را در دنیای دون‌مایه و پست‌سرشت آن عصر غریبه یافتند.

در «وهلهٔ اول»، امتیاز ارائهٔ تصویرهای واقعی و تمام‌نما از جامعهٔ پس از

41) Mathilde de la Mole

انقلاب و دوران بازگشت، به‌طور کامل، تنها نصیب بالزاک می‌گردد. چون اوست که تمامی ابعاد فاجعه را موبه‌مو توصیف می‌کند و جملگی بحرانهای مادی و اخلاقی و فکری را، که قهرمانان جوانش در مسیر آنها سرانجام موقعیت خویش را در جامعه‌ای که فرایند سرمایه‌داری در آن شتاب گرفته، درمی‌یابند و آنگاه جایی برای خود دست‌وپا می‌کنند، یا دست‌وپا می‌زنند تا جای خود را باز کنند (راستینیاک، لوسین دو روبامپره، و دیگران). بالزاک خوب می‌دانست که برای به‌جایی رسیدن در جامعهٔ دوران بازگشت چه بهایی باید پرداخت. اتفاقی نیست که شخصیت کمابیش فوق‌انسانی وترن، همچون مفیستوفلس دیگری، دوبار در آثار بالزاک ظاهر می‌شود تا قهرمانانی را که نومیدانه برای رهایی از بحرانهای سخت تلاش می‌کنند اغوا کند و به‌سوی صراط مستقیم «واقعیت» یا، به عبارت دیگر، به سوی جادهٔ فساد سرمایه‌داری و مقام‌دوستی بی‌قاعده سوق دهد. نیز تصادفی نیست که وترن هر دوبار پیروز می‌شود. آنچه بالزاک در این مورد تصویر می‌کند چگونگی اوج‌گرفتن سرمایه‌داری است تا حد سلطهٔ اقتصادی بی‌چون‌وچرا بر تمامی جامعه و از پس آن ذلت انسانی و اخلاقی و به‌لجن‌کشیدن‌آدمیان تا عمیقترین‌زوایای قلب آنان.

روش تصنیف استاندال کاملا متفاوت است. به‌عنوان یك رئالیست بزرگ، او پدیده‌های اساسی زمان خود را با وضوحی کمتر از بالزاک نمی‌بیند. مسلماً اتفاقی نیست، و احتمالا به تأثیر بالزاک هم ارتباطی ندارد، که کنت موسکا در نصایح خود به فابریس کم و بیش همان چیزها را دربارهٔ نقش اخلاق در اجتماع می‌گوید که وترن به لوسین دو روبامپره اندرز می‌دهد، آنجا که زندگی را به ورقبازی تشبیه می‌کند و می‌گوید کسی که می‌خواهد بازی کند، ابتدا به ساکن، دربارهٔ درستی مقررات بازی و اینکه تا چه حد منصفانه و اخلاقی است پرس‌وجو نمی‌کند. استاندال همهٔ اینها را به وضوح تمام می‌بیند و شاید هم گاه با تحقیر بیشتر و عیب‌جویی ریشخندآمیزتر (در مفهوم ریکاردویی آن). و از آن رو که رئالیستی بزرگ است، به قهرمانش اجازه می‌دهد که در قمار فساد و مقام‌طلبی شرکت جوید و در هزارخم آلودهٔ رشد سرمایه‌داری راه خود را باز کند تا، گاه در کمال‌مهارت، آن مقررات بازی‌را که موسکا و وترن تعریف و تفسیرکرده‌اند بیاموزد و به‌کار آورد. اما این امر شایان‌توجه‌است‌که هیچ‌یك از این‌قهرمانان‌اصلی، به‌علت شرکت در «بازی»، در باطن خویش آلوده و فاسد نمی‌شوند و قلبشان پاك می‌ماند.

سودایی پاک و پرشور، همتی خستگی‌ناپذیر و جویای حقیقت دل و جان این مردان را از ادبار لجنزاری که در آن تقلا می‌کنند حفظ می‌نماید و به آنان یاری می‌دهد تا در پایان راه لجن را از خود بزدایند (البته، در عنفوان جوانی). این نیز هست که خلاصی آنها مترادف است با کناره‌گیری از زندگی زمانه و افتادن در راههایی که به عزلت می‌انجامد.

این است عنصر ریشه‌دار رمانتیك در جهان‌بینی استاندال، روشنگر ملحد و خصم سرسخت رمانتیسم. (بدیهی است واژهٔ «رمانتیسم» اینجا در وسیعترین‌معنای آن و با کمترین مایهٔ جزمیت به‌کار گرفته شده است.) این امر در نهایت بدین علت است که استاندال نمی‌تواند این واقعیت را بپذیرد که عصر قهرمانی بورژوازی به‌سر آمده است و «غولان عهد عتیق» ــ به تعبیر موردنظر مارکس ــ برای همیشه نابود شده‌اند. کوچکترین نشانه‌ای که استاندال از خصلتهای عصر قهرمانی در زمان حاضر پیدا می‌کند (و این نشانه‌ها را اغلب در روح قهرمانی و سازش‌ناپذیر خود باز می‌یابد) به‌سان واقعیتی غرورآمیز دربارهٔ آن مبالغه می‌کند و در قالب مرثیه‌ای هجایی آن را با نادرستی نکبت‌بار زمانهٔ خود مقابله می‌کند.

چنین است نحوهٔ پدیدآمدن اندریافتهای استاندال؛ خیل قهرمانانی که، خیالپرورانه و آرمانخواهانه، آمال و پندارهای خود را به مبالغه و توهم به‌سان واقعیت می‌پرورند و به واسطهٔ همین است‌که هرگز به منزلت قهرمانی و اجتماعی والای قهرمانان «کمدی انسانی» دست نمی‌یابند. البته این کاملا اشتباه است که به سبب این جنبهٔ رمانتیك، چهرمان و نوعیت تاریخی عظیم قهرمانان استاندال را ندیده بگیریم. مویه بر ناپدیدشدن عصر قهرمانی، در خلال کل رمانتیسم فرانسوی نمایان است. شور و شر مشرب رمانتیسم و پرستش رنسانس به سیاق رمانتیك، جملگی از همین سوز دل سرچشمه می‌گیرد و از همان تلاش مذبوحانه در طلب نمونه‌های متعالی و الهامبخش شر و شوری که بتواند به مقابلهٔ زمانهٔ پست و بی‌مقدار و خودفروش برخیزد. اما برآورندهٔ واقعی آرزوی این اشتیاق رمانتیك تنها شخص استاندال است، دقیقاً بدان‌جهت‌که، به‌رغم وجود جنبه‌هایی‌از رمانتیسم در آثارش، پیوسته به رئالیسم وفادار ماند. او همهٔ آنچه را ویکتور هوگو کوشش می‌کرد در بسیاری از نمایشنامه‌ها و رمانهایش بیان دارد تحقق بخشید و به واقعیت مبدل ساخت. اما ویکتور هوگو اسکلتهای انتزاعی را در شنل ارغوانی صنایع لفظی به ما ارائه می‌دهد، درحالی‌که استاندال گوشت و خون می‌آفریند و

سرنوشت مردان و زنان واقعی را. آنچه این زنـان و مردان را صورت نوعی و قهرمانی می‌بخشد ـ هرچند بظاهـر همه نمونه‌های افراطی افـراد خاص هستند ـ همین ویژگی فردی افراطی است کـه عمیقترین آرزومندیهای دیـرپای بهترین فرزندان عصر پس از انقلاب طبقهٔ بورژوازی را تجسم می‌بخشد. استاندال به دو ملاحظـه از تمامی رمانتیکها بوضوح ممتاز است: اول آنکه از وضع افراطی و استثنایی و اغراق‌آمیز قهرمانان خود کاملا آگاه است و این حالت استثنایی را با نوعی واقعگرایی قیاس‌ناپذیر نمایان می‌دارد، همراه با هاله‌ای از تنهایی که او قهرمانانش را در احاطهٔ آن قرار می‌دهد؛ دوم آنکه با واقعگرایی ستایش‌انگیزی، گریزناپذیری زندگی و فاجعه‌آمیز این چهرمانها، شکست اجتناب‌ناپذیر آنـان در مبارزه با نیروهای مسلط زمان، و کناره‌گیری ناگزیر از زندگی را، یـا دقیقتر بگوییم طرد ناگزیر آنان به حکم روزگار را تجسم می‌بخشد.

این قهرمانان دارای چنان چهرمان تاریخی عظیمی هستند که، در اروپای پس از انقلاب، نویسندگان بسیاری که یکدیگر را نمی‌شناختند مستقلا اندریافتهای مشابهی دربارهٔسرنوشت‌بشری درمیان‌نهادند. ما این اندریافت را در «والنشتاین»[42] شیلر، هنگامی که ماکس پیکولومینی به طرف مرگ می‌رود، می‌بینیم. هیپریون[43] و امپدوکلس[44]، قهرمانان هولدرلین[45]، نیز به همین شیوه ترک زندگی می‌کنند. بیش از یك تن از قهرمانان بایرون همین سرنوشت را دارند. البته اگر استاندال، رئالیست بزرگ، را در کنار نویسندگانی چون شیلر و هولدرلین قرار می‌دهیم قصد ما درمیان‌نهـادن قیاسهای ادبی معمایی نیست، بلکـه تنها توضیح عقلایی دیالکتیك تحول طبقاتی منظور است. هر اندازه اختلاف در شیوهٔ آفرینش میان آنان عمیق باشد (و دلایل آن تفاوتهای تحولات اجتماعی در فرانسه و آلمان است)، از قرابت اندریافتهای بنیادی کاسته نمی‌شود. لحن حسرتبار و سوگوار شیلر، که در ابیاتی چون «چنین است سرنوشت زیبایی بر روی زمین» طنین‌انداز است، در لحن استاندال بازتاب می‌یابد آنگاه که ژولین سورل را به سوی چوبـهٔ دار و فابریس دل دونگو را به صومعه می‌راند. در نهایت باید گفت همهٔ این لحنها، حتی در آثار شیلر، رمانتیك خالص نیست. قرابت اندریافت قهرمان و سرنوشت در آثار این نویسندگانِ از قرابت کلی اندریافتی که دربارهٔ تحول طبقهٔ خود دارند سرچشمه

42) *Wallenstein* 43) Hyperion 44) Empedocles

۴۵) Hoelderlin ، فریدریش (۱۷۷۰ـ۱۸۴۳)، شاعر آلمانی.

می‌گیرد، از انساندوستی‌ای که از عصر حاضر نومید شده، از هواداری پابرجا از آرمانهای بزرگ بورژوازی شکوفان، و از این امید که آن زمان فرا خواهد رسید که این آرمانها سرانجام به تحقق پیوندد (استاندال به سال ۱۸۸۰ امید بسته بود).

استاندال با شیلر و هولدرلین از این حیث تفاوت دارد که نارضایی از زمان حال را به سبک مرثیه‌ای غنایی ظاهر نمی‌سازد (مانند هولدرلین) یا آنکه خود را مقید به داوری انتزاعی-فلسفی دربارهٔ عصر حاضر نمی‌کند (مانند شیلر)، بلکه بنیان تصویرپردازی عصر حاضر را بر رئالیسمی عمیق و استوار و در همان حال طنزآلود پی‌ریزی می‌کند.

دلیل این تفاوت آن است که فرانسهٔ زمان استاندال انقلاب و دوران ناپلئونی را بتازگی تجربه کرده بود و نیروهای زندهٔ انقلابی در مقابل دوران‌بازگشت سنگر گرفته بودند، درحالی‌که شیلر و هولدرلین در آلمان زندگی می‌کردند که از لحاظ اقتصادی و اجتماعی دستخوش تغییر و تحول نشده بود ـ آلمانی کـه هنوز انقلاب بورژوایی به خود ندیده‌بود و تنها خواب تحولاتی‌را می‌دیدکه نیروهای‌برانگیزانندهٔ واقعی آن ناگزیر برای مردم ناشناخته‌بود. از اینجاست رئالیسم طنزآمیز استاندال، و از اینجاست تنزل سوگوارانهٔ آلمانیها. با این حال، آنچه به نوشته‌های استاندال عمق و غنای شگفت می‌بخشد این است که او، به رغم بدبینی به زمان حاضر، هرگز آرمانهای انسانی خود را ترک نکرد. امیـدی که استاندال در رابطـه با جامعهٔ بورژوازی برای سال ۱۸۸۰ در سر می‌پرورید وهم و خیال محض بود، ولی از آنجا کـه این وهم و پنـدار مشروعیت تاریخـی داشت و سرشار از ترقیخواهی بـود، می‌توانست منبع باروری ادبی او باشد. نباید فراموش کرد که استاندال همچنین معاصر قیامهای بلانکی[۴۶] بـود که در آن قیامها این انقلابی بزرگ می‌کوشیـد دیکتاتوری توده‌ای ژاکوبنها را تجـدید کند. اما استاندال زنـده نماند تا ببیند ژاکوبنیسم بورژوایی چگونه در خود به نحـو مبتذلی دگردیسی یافت، و بهترین شهروندان انقلابی به پرولتاریا تبدیل شدند. تلقی او نسبت به آشوبهای‌کارگری عصرش (نگاه کنید به لوسین لوین) تلقی دموکراتیک-انقلابی بود؛ او سلطنت ژوئیه را به‌خاطر چماق‌کشیهای بیرحمانه‌اش علیه کارگران محکوم می‌کرد؛ اما نه نقش پرولتاریا را در ایجاد جامعهٔ جدید می‌توانست ببیند و نه منظری را که توسط سوسیالیسم و نوع تازهٔ دموکراسی تصویر می‌شد.

---

۴۶) Blanqui ، لوئی اوگوست (۱۸۰۵-۱۸۸۱)، متفکر و انقلابی فرانسوی.

همان‌طورکه بتازگی دیدیم، توهمات بالزاک و تصورات نادرستش دربارهٔ تکامل اجتماعی کلا از نوع دیگری است. به همین ملاحظه است که او نمی‌تواند «هولان عهد عتیق» دوران قهرمانی را به افسون احضار کند و به مقابله با عصر حاضر برانگیزد. آنچه او از عهده برآمد بواقع پروارکردن قهرمانان چهرمانی عصر خویش بود به ابعادی چندان غول‌آسا که، در واقعیت دنیای سرمایه‌داری، نمی‌توان آنها را در یك فرد انسانی جمع دانست، بلکه آنها تنها با نیروهای اجتماعی منطبقند.

به علت تلقی خود از زندگی، بالزاک از استاندال رئالیست بزرگتری است و، به‌رغم پذیرش عناصر رمانتیك در جهان‌بینی و شیوهٔ کار، در نهایت نیز کمتر رمانتیك هست.

در تلقی خود نسبت به رشد جامعهٔ بورژوازی میان سالهای ۱۷۸۹ و ۱۸۴۸، بالزاک و استاندال نمایندهٔ دو قطب افراطی مهم در قلمرو طرز تلقی‌های ممکن زمانه‌اند. هریك از این دو دنیایی کامل از قهرمانان خود ساخته‌اند، دنیای گسترده و جانداری که انعکاس کامل تحولات اجتماعی است و هریك این کار را از زاویهٔ مخصوص دید خویش انجام داده است. آنچه نظرگاه آنها را مشترك می‌سازد ادراك عمیق آنان است و تحقیری که نسبت به شگردهای پیش‌پاافتادهٔ رئالیسم ناتورالیستی دارند و برداشتهای سخنورانهٔ صرف از انسان و سرنوشت آدمی. وجه اشتراك دیگر در این‌است‌که هر دو تن رئالیسم را ابزاری می‌دانند برای برکشیدن و فرازمندگردانیدن واقعیتهای پیش‌پاافتاده و میانمایه، زیرا برای هر دو آنها رئالیسم جست‌وجوی جوهر عمیقتر واقعیت است که در زیر پوشش‌ظاهر پنهان‌گشته است. آنچه این دو را به‌طور وسیعی از یکدیگر جدا می‌کند برداشت‌آنها از چگونگی این جوهر است. تلقی آنان نسبت به مرحله‌ای که تکامل انسانی در روزگار ایشان به آن رسیده است دو طرز تلقی یکسره متضاد است، گو اینکه از جهت تاریخی هر دو به یك اندازه موجه است. از اینجاست که در فعالیتهای ادبی خود ـ به‌استثنای مسئلهٔ کلی جوهر واقعیت ـ بایستی ضرورتاً راههای متباینی را پیش گیرند.

از این رو، آن همدلی و قدرشناسی عمیقی که بالزاک نسبت به استاندال براز می‌دارد، به‌رغم تمامی ناسازگاریهایشان، چیزی بیش از یك قطعه نقد ادبی نیك است. برخورد این دو رئالیست بزرگ یکی از وقایع برجستهٔ تاریخ ادبیات

است، می‌توانیم این واقعه را با برخورد گوته و شیلر مقایسه کنیم، گرچه نتوانست به همان همکاری ثمربخشی بینجامد که میان آن دو مرد بزرگ پدید آمد.

فصل چهارم

صدمین سالگرد زولا

امیل زولای رمان‌نویس «تاریخنگار زندگی خصوصی» در امپراتوری دوم فرانسه است، همان‌طور که بالزاک تاریخنگار زندگی خصوصی در دوران بازگشت و سلطنت ژوئیه بود. شخص زولا هرگز از این میراث چشمپوشی نکرد. او همیشه به این فرض که او قالب هنری تازه‌ای پدید آورده معترض بود و خود را دنباله‌رو بالزاک و استاندال، رئالیستهای آغاز قرن نوزدهم، می‌خواند و، از این دو تن، استاندال را حلقهٔ ارتباط با ادبیات قرن هجدهم می‌دانست. بدیهی‌است نویسنده‌ای چنان برجسته و اصیل، همچون زولا، اسلاف ادبی خود را تنها الگوهایی نمی‌دانست که سرمشق او باشند. بالزاک و استاندال را می‌ستود و درعین‌حال متهورانه از آنها انتقاد می‌کرد؛ می‌کوشید که آنچه را در آنها کهنه و مرده می‌یافت به‌دور اندازد و طرحی از اصول شیوه‌ای خلاق ارائه دهد که بتواند بر بالندگی دوبارهٔ رئالیسم تأثیری ثمربخش داشته باشد. (همینجا باید گفت که زولا هرگز از رئالیسم سخن نمی‌گفت، بلکه پیوسته از ناتورالیسم دم می‌زد.)

اما بالندگی دوبارهٔ رئالیسم به‌دست زولا راهی بس پر پیچ‌وخم‌تر از آنچه زولا می‌پنداشت در پیش داشت. در فاصلهٔ میان بالزاک و زولا، سال ۱۸۴۸، روزهای خونین ژوئن، و اولین فعالیت مستقل طبقهٔ کارگر قرار داشت که بر ایدئولوژی بورژوازی فرانسه چنان اثر محوناشدنی به‌جا گذاشت که نقش مترقی خود را برای مدتی طولانی از دست داد. این ایدئولوژی پیوسته خود را با شرایط تطبیق می‌داد و رفته‌رفته تبدیل به ابزار سازشکارانه‌ای شد برای توجیه منافع

بورژوازی.

البته شخص زولا هرگز زیر بـار توجیه نظام اجتماعی بورژوازی نرفت. برعکس، وی به رزمی شجاعانه علیه گسترش ارتجاعی سرمایه‌داری فرانسه دست زد؛ ابتدا در فضای ادبی و سپس آشکارا در عرصهٔ سیاست. او بتـدریج در طول زندگی خود به سوسیالیسم نزدیکتر می‌شد، هرچند هرگز از مرز تعبیر کمرنگ و ملایم آرمانشهری فوریه فراتـر نرفت ـ تعبیری که به‌هرحال فاقد نقـد اجتماعی درخشان دیالکتیکی فوریه بود. اما، گرچه ایدئولوژی طبقهٔ خودش تا اعماق اندیشه و اصول و روش خلاقیت او رسوخ یافته بود، شمشیر نقد هوشیارانه‌اش از اجتماع هرگز به کندی نگرایید و، برعکس، نقد اجتماعی او بسیار متهورانه‌تر و مترقیتر از نقد بالزاک سلطنت‌طلب کاتولیك بود.

بالزاک و استاندال، که گذار هراس‌انگیز بورژوازی فرانسه را از دوران قهرمانی انقلاب و ناپلئون به دوران فساد و ریاکاری رمانتیك‌وار عصر بازگشت و بی‌فرهنگی نازل دوران سلطنت ژوئیه (که دیگر حتی ریاکارانه هم نبود) توصیف کرده بودند، در جامعه‌ای می‌زیستند که آشتی‌ناپذیری بورژوازی و طبقهٔ کارگر هنوز آشکارا به محور تحولات اجتماعی تبدیل نشده بود. از این رو، بالزاک و استاندال می‌توانستند در عمیقترین ریشه‌های شدیدترین تضادهای ذاتی جامعهٔ بورژوایی کاوش کنند، حال آنکه نویسندگانی که پس از سال ۱۸۴۸ می‌زیستند قادر به چنین کاوشی نبودند. چرا که چنین صراحت بیرحمانـه‌ای و چنین انتقاد کوبنده‌ای آنان را ناگزیر می‌ساخت که پیوند خود را با طبقهٔ خویش قطع کنند.

حتی زولا، آن پیشرو صادق، این جدایی را تاب نمی‌آورد.

همین نگرش است که در اندریافت معرفت‌شناسانهٔ زولا انعکاس می‌یابد و باعث می‌آید که او دیالکتیك طبیعی و اهتمام پیامبرگونهٔ بالزاک را، در عرضهٔ تضادهای سرمایه‌داری، به‌عنوان یك امر رمانتیك و «غیرعلمی» رد کند و شیوهٔ «علمی» خود را جایگزین آن سازد، که جامعه را به وجودی یکپارچه و منسجم و همساز می‌پندارد و انتقاد از آن را به‌مثابهٔ مبارزه با بیماریهایی تلقی می‌کند که بر این وحدت پیکرمانی هجوم می‌آورند ـ مبارزه‌ای که برضد «جنبه‌های ناخوشایند» سرمایه‌داری قانونمند شده‌است.

زولا می‌گوید: «چرخهٔ اجتماع همسان با دوران و تسلسل حیات است؛ در جامعه نیز، مانند بدن آدمی، انسجام و یکپارچگی خاصی همهٔ اندامها را چنان به

هم پیوند می‌دهد که اگر عضوی عفونت یافت، فساد به سایر اندامها نیز سرایت می‌کند و، در نتیجه، به مرضی سخت منجر می‌شود.»

این برداشت «علمی» زولا را بر آن می‌دارد که، به‌طورمکانیکی، جامعهٔ انسانی و بدن آدمی را همسان بداند. او، زمانی که از همین دیدگاه مقدمهٔ مبهم بالزاک را بر «کمدی‌انسانی» نقد می‌کند، بر این باور پای می‌فشارد. در این مقدمه بالزاک، مانند یك متخصص واقعی دیالکتیك، همین سؤال را مطرح می‌کند. ولی این پرسش را پیش می‌کشد که دیالکتیك تطور انواع و نژادها را، آنسان که ژوفروا سنتیلر پرورانده بود، تا چه پایه می‌توان در جامعهٔ انسانی به‌کار برد؛ اما در همان‌هنگام بر مقوله‌های تازه‌ای که توسط دیالکتیك خاص اجتماع پدید آمده هوشمندانه تأکید می‌ورزد. زولا می‌پندارد که چنین تصوری «وحدت علمی» روش را نابود می‌سازد و اصولا این تصور را زادهٔ «پریشانی رمانتیك» ذهن بالـزاک می‌انگارد. آنچـه او به‌عنوان یك نتیجهٔ علمی به‌جای عقاید بالزاک می‌گذارد برداشتی است غیردیالکتیك از یگانگی پیکرمانی طبیعت و جامعه. چنین است که از میان رفتن ضدیتهـا و ناسازگاریهای اجتماعی به‌سان قوهٔ محرکـهٔ حرکت اجتماع تلقـی می‌شود و اصل «هماهنگی» گوهر حیات اجتماعی پنداشته می‌شود. بنابراین، انتقاد مبتنی بر ذهنیت بسیار صمیمانه و شجاعانهٔ زولا از جامعه در بن‌بست دوران جادویی تنگ‌نظری بورژوازی تازنده قرار می‌گیرد. برمبنای این اصل، زولا آن سنتی را که به توسط شیوه‌های هنری خلاقهٔ بالزاک و استاندال بنیان گذاشته شد با پایداری بسیار ادامه می‌دهد. اینکه زولا در فلوبر تحقق واقعی آنچه را می‌بیند که در بالزاک تنها یك آغاز یا یك قصد بود، نه حاصل تصادف است و نه غرض‌ورزی به جانبداری دوست و همرزم سالخورده‌اش، فلوبر.

زولا دربارهٔ «مادام بواری» می‌نویسد: «به‌نظر می‌رسد قانون رمان عصر جدید که در سرتاسر «اثر» عظیم بالزاک پراکنده بود اکنون بخوبی در کتابی چهارصد صفحه‌ای مدون شده است. با این کتاب اکنون مجموعهٔ قوانین رمان عصر نو تدوین یافته‌است.»

زولا از میان ارکـان عظمت فلوبر بیش از هر چیـز بر حذف گرایشهای رمانتیك تأکید می‌کند. «اسلوب تضعیف این رمان تنها بر این روش مبتنی است که حوادث برگزیده می‌شوند و با نوعی نظم و ترتیب تحول هماهنگ از پی هم می‌آیند. حوادث به خودی خود اهمیت چندانی ندارند و کاملا عادی‌هستند... تمامی ابداعاتی

که جنبهٔ غیرعادی دارند حذف شده‌اند... داستان، بی‌کمترین واقعهٔ نامنتظر، از به‌هم‌پیوستن رخدادهای روز به روز پدید می‌آید.» زولا بر این اعتقاد است که بالزاک نیز در بزرگترین آثارش گاه توفیق می‌یابد زندگی روزمره را به همین روش رئالیستی بازنماید. «اما، پیش از آنکه بتواند به مقامی برسد که صرفاً هم خود را به توصیفهای دقیق و عینی مصروف دارد، دیرزمانی از شگفتی ابداعات و نوآوریهای خود سرمست می‌شد و خود را در پیچ و خم هیجانات و عظمتهای کاذب گم می‌کرد.»

زولا چنین ادامه می‌دهد: «رمان‌نویسی که اصول اساسی نمایش زندگی عادی و آدمهای معمولی را پذیرفته‌باشد، باید «قهرمان»را بکشد. منظور من از «قهرمان» شخصیتهایی است که، با تمهیدات غیرعادی و به مبالغه، آنها را بزرگتر نموده و، به بیان دیگر، عروسکها را به اندازهٔ غولها یاد کرده باشند. «قهرمانهای یادشده» از این سنخ رمانهای بالزاک را تنزل می‌دهند، چون در نظر وی هرگز حد و مرزی برای تبدیل آدمها به غول وجود ندارد. در شیوهٔ ناتورالیسم، «اغراق‌گوییهای هنرمند و این هوسبازیهای نگارشی محذوف است» و «همهٔ سرها باید به یك اندازه خم شوند، زیرا این مجال که یك انسان برتر واقعی تجسم یابد بسیار بندرت دست می‌دهد.»

اینجا به عیان می‌بینیم که زولا براساس کدام‌اصول میراث رئالیستهای‌بزرگ را مورد انتقاد قرار می‌دهد. زولا مدام دربارهٔ رئالیستهای بزرگ، مخصوصاً استاندال و بالزاک، بحث می‌کند و پیوسته بر این اندیشه تأکید می‌ورزد که بالزاک و استاندال بدان جهت عظمت دارند که در بسیاری از جزئیات و حوادث گوناگون آثارشان عواطف انسانی را صمیمانه وصف کرده‌اند، و بر معرفت ما دربارهٔ عواطف بشری منابع و مدارک بسیار چشمگیری افزوده‌اند. اما به قول زولا هر دو تن، بویژه استاندال، در رمانتیسم کاذبی گرفتار هستند. او دربارهٔ پایان «سرخ و سیاه» و «ژولین سورل» می‌نویسد: «این امر مطلقاً در آن سوی حقایق‌زندگی روزمره ـ حقایقی که ما درگیرش هستیم ـ جای دارد: استاندال روانشناس کمتر از الکساندر دومای قصه‌گو ما را تا گلو در گرداب ماجراهای غیرعادی و خارق‌العاده فرو نمی‌برد. اگر از زاویهٔ حقیقت محض بنگرم، ژولین سورل به همان اندازه مرا متعجب می‌کند که دارتانیان[1].» زولا همین انتقاد را بر ماتیلد دو لا مول و کلیهٔ

1) d'Artagnan

قهرمانان «صومعهٔ پارم» و وترن بالزاک و بسیاری از قهرمانان دیگـر او وارد می‌داند.

زولا تمامی روابط میان ژولین سورل و ماتیلد را تنها یك ورزش ذهنی و موشکافی زیادی می‌شمارد و هر دو قهرمان را غیرمعمولی و تصنعی. او از تجسم این موضوع کاملا عاجز است که استاندال نمی‌توانـد برای رسیدن به بالاترین تضادی که خواستار نمایش آن به صورت چهرمانی است، جز از طریق ابداع این دو قهرمان (که کاملا برتر از حد متوسط و کاملا غیرعادیند)، کاری از پیش ببرد و تنها به این صورت است که او می‌تواند انتقاد خود را از ریاکاری، دورویی، و پستی دوران بازگشت مطرح سازد و آزمندی شنیع و جوهر بی‌مقدار سرمایه‌داری را، که در ایدئولوژی رمانتیك‌ـفئودالی این دوره مضمر است، برملا سازد. تنها با آفریدن آدمی چون ماتیلد، که ایدئولوژی رمانتیك ارتجاع در وجود او به صورت هیجان عاطفی محض رشد می‌یابد، هرچند به شکل قهرمانی اغراق‌آمیز، استاندال می‌توانست طرح و موقعیتهای هستمند داستان را به آن سطح رساند که تضاد میان این ایدئولوژیها و مبانی اجتماعی آنها را از یك سو و ناسازگاری آنها را با ژولین سورل مردم‌گرای هوادار ژاکوبنها و ستایشگر ناپلئون از دیگرسو کاملا بپروراند. همچنین، زولا از درك این نکته عاجز است که بالزاك هم احتمالا نمی‌توانسته است از بازنمودن وترن در قالبی بزرگتر از زندگی واقعی صرف‌نظر کند، یا از راه دیگر بتواند عاقبت شوم فردی و شخصی لوسین دو روبامپره را به‌عنوان تراژدی کل طبقهٔ حاکم دوران بازگشت نشان دهـد؛ تنها از همین راه بـود که بالزاك توانست، در این تراژدی‌ـکمدی، تار و پود کل جامعهٔ محتضر دوران بازگشت را ببافد، از پادشاهی که در فکر کودتاست تا «اداره‌جاتی» قرطاس‌بازی که همه‌اش در بند شغل و مقام است.

اما زولا این جنبه از هنر بالزاك را منظور نمی‌دارد. او دربارهٔ بالزاك می‌گوید: «تخیل او ــ آن تخیل غیرواقعی که وی را به‌سوی اغراق می‌کشاند و او می‌خواست به مدد آن دنیا را در تخیل خود بازآفرینی کندــ بیش‌از آنکه مرا مجذوب سازد، آزارم می‌دهد. اگر رمان‌نویس بزرگ جز همین تخیل چیزی نمی‌داشت، اکنون می‌شد او را موردی‌بیمارگونه به‌شمارآورد، مورد کنجکاوی‌برانگیزی از ادبیات ما.»

بنابر گفتهٔ زولا، عظمت بالزاك و حقانیت جاودانگـی او در این حقیقت نهفته است که او یکی از اولین کسانی است که «مفهوم واقعیت را دریافته‌اند». اما

زولا، با این «درک واقعیت»، به آنجا می‌رسد کـه از کارهای بالـزاک تناقضات بزرگ جامعهٔ سرمایه‌داری را جدا کند و تنها آنچه را زندگی همه‌روزه را نشـان می‌دهد بپذیرد، چیزی که برای بالزاک تنها وسیله‌ای‌است برای برجسته‌ساختن این تناقضات و ارائهٔ تصویر کامل جامعه‌ای درحال حرکت، با تمامی عوامل تعیین‌کننده و ستیزها و ناسازگاریهایش.

کاملا طبیعی است کـه زولا و ایپولین تن[۲]، به‌اتفاق، از ژنـرال هولوت[۳]، قهرمانی در رمان «دحترعمو بت»، با ستایش بسیار یاد می‌کنند. اما هردوی آنها، در این قهرمان، تصویرپردازی استادانهٔ مردی شهوتران را می‌بینند. نه زولا و نه تن، هیچ‌یك کلمه‌ای از ردیابی استادانهٔ بالزاک از هیجانهای هولـوت در شرایط زندگی دوران ناپلئونی نمی‌گویند. با اینهمه، درک چنین نکته‌ای برای زولا مشکل نبوده است، زیرا بالزاک، کرول ـقهرمانی که با استادی کمتری از هولوت ترسیم نشده استـ را به‌مثابهٔ مدرکی به‌کار می‌آورد تا تفاوت‌شهوترانیهای دوران‌ناپلئون و دوران لوئی فیلیپ را نمایان سازد. نه زولا و نه تن، هیچ‌کدام اشاره‌ای‌به‌کارهای مشکوك هولوت برای پولدرآوردن نمی‌کنند، حال آنکه بالزاک، در تشریح آنها، تصویر ستایش‌انگیزی از فضیحتها و هراس‌انگیزیهای سیاست استعماری نوپـای فرانسه به‌دست می‌دهد.

به عبارت دیگر، زولا و تن، هـر دو تمایلات شهوانی هولوت را از مبـانی اجتماعی آن جدا می‌سازند و، به این ترتیب، آدمی را که از لحاظ اجتماعی بیمار است مبدل به یك بیمار روانشناختی می‌کنند. طبیعی است که اگر از این زاویه به مسئله نگریسته شود، تمامی شخصیتهای بزرگی که بالزاک و استاندال آفریده‌اند، به‌رغم آنکه از حیث هستی اجتماعی خود واقعیت چهرمانی دارند، «مبالغه‌آمیز» و به تعبیر دیگر «آلوده به رمانتیسم» به‌نظر می‌آیند.

در پایان نقد خود بر استانـدال، زولا می‌گوید: «زنـدگی از اینها ساده‌تر است.» به‌این ترتیب، او تحول رئالیسم کهنه را به نو و تحول رئالیسم راستین را به ناتـورالیسم کامل می‌کنـد. مبنای اجتماعی تعیین‌کنندهٔ این دگرگونی در این حقیقت یافت می‌شود که تکامل اجتماعی بورژوازی شیوهٔ‌زندگی نویسندگان‌را تغییر داده‌است. دیگر نویسنده در مبارزات بزرگ زمان خود شرکت ندارد و تا حد یك

---

۲) Taine ، ایپولیت آدولف (۱۸۲۸ـ۱۸۹۳)، منتقد، فیلسوف، ادیب، و مورخ فرانسوی.
3) Hulot

نگرنده و وقایعنگار زندگی روزمرهٔ جامعه تنزل پیدا کرده‌است. زولا با وضوح تمام می‌دانست که بالزاک به‌خاطر آنکه سزار بیروتو را خلق کند باید خود تا آستانهٔ ورشکستگی رفته باشد، و تمام جهان زیرزمینی پاریس را با تجربیات‌شخصی خود شناخته باشد تا قهرمانانی چون راستینیاک و باباگوریو را بیافریند.

برخلاف وی، زولا ــ و حتی به مقیاس وسیعتری فلوبر، پایه‌گذار واقعی رئالیسم جدید ــ ناظران کناره‌گیر و مفسران منتقد زندگی اجتماعی زمان خود هستند. (مبارزهٔ مردمی متهورانه‌ای که به همت زولا درماجرای دریفوس برپا شد بسیار دیر تحقق یافت، و بیشتر هم واقعه‌ای منحصر به فرد در زندگی زولا بود که نمی‌توانست تغییر بنیادی شیوهٔ آفرینش او را سبب گردد.) از این رو، رمانهای «تجربی» زولا، که صبغهٔ ناتورالیستی داشت، صرفاً بیانگر تلاش نویسنده‌ای بود که می‌خواست مقام نازل نظاره‌گری صرف را رها کند و راه و روشی بیابد تا بتواند با واقعگرایی بر واقعیت احاطه یابد. بدیهی است که زولا هرگز از این تنزل اجتماعی نویسنده آگاه نبود؛ نظر و عمل او زاییدهٔ این موجودیت اجتماعی بود، بی‌آنکه هرگز از آن آگاه باشد. برعکس، از آنجا که او آزاداندیشی اثبات‌گرا بود، این امر را نوعی امتیاز می‌انگاشت و گامی به پیش. از این رو، بی‌طرفی فلوبر را می‌ستود (گو اینکه این بی‌طرفی وجود خارجی نداشت) و آن را منش تازه‌ای می‌انگاشت برای آراستن و پیراستن سیمای نویسنده. لافارگ[٤]، که براساس‌سنتهای مارکس و انگلس بشدت از شیوهٔ هنری زولا انتقاد می‌کرد و آن را در جهت مخالف شیوهٔ بالزاک قرار می‌داد، بخوبی متوجه بود که زولا از زندگی اجتماعی عصر خویش به دور افتاده است. لافارگ تلقی زولا را از واقعیت با تلقی یك خبرنگار روزنامه مشابه می‌دانست، و این کاملا منطبق است با مطالبی که خود زولا در باب شیوهٔ صحیح خلاقیت ادبی و به‌صورت دستورالعمل مدون داشته است.

ما از همهٔ دستورالعملهای زولا تنها یکی را، که ضمن آن عقیدهٔ خود را دربارهٔ مفهوم صحیح یك رمان خوب بیان کرده است، انتخاب می‌کنیم: «رمان‌نویسی ناتورالیست می‌خواهد رمانی دربارهٔ صحنهٔ تئاتر بنویسد. آغازی بی‌هرگونه دانستهٔ قبلی و بی‌قهرمان. اولین کار وی این خواهد بود که مواد مورد لزوم را گردآوری کند تا دریابد در مورد این دنیایی که خواستار پرداختن به وصف آن است چه می‌تواند بکند. او ممکن است چند هنرپیشه را بشناسد و چند صحنهٔ نمایش را

٤) Lafargue ، پول (١٨٤٢ـ١٩١١)، سیاستمدار و نویسندهٔ فرانسوی.

هم دیده باشد... سپس با تنی‌چند از آدمهای مطلع دربارهٔ موضوع سخن خواهد گفت و گفته‌ها و لطیفه‌ها و قیافه‌ها را فراهم خواهد آورد. البته این تمام کار نیست. او مدارک کتبی موجود را هم می‌خواند. «سرانجام» مکانها را هم خواهد دید و «چند روزی هم» در تماشاخانه‌ای «خواهد گذراند» تا با کوچکترین جزئیات آشنا شود. شبانگاهی در رختکن زنان هنرپیشه خواهد ماند و فضا را تا آنجا که بتوان جذب خواهد کرد. وقتی‌که همهٔ این مواد گرد آمد، رمان شکل مطلوبش را خواهد یافت. تمام آنچه را رمان‌نویس باید انجام دهد این است که واقعیتها را در یك توالی منطقی گروه‌بندی کند... از این پس، دیگر توجه وی نباید بر «شگفتیهای» موضوع متمرکز شود. برعکس، هراندازه داستان عمومیتر و عادیتر باشد چهرمانیتر است.»

ما در اینجا با رئالیسم تازه‌ای سروکار داریم، ناتورالیسمی سره و بهره‌مند از جوهر قوام‌یافته‌ای که در ضدیت آشکار با سنتهای رئالیسم‌کهن‌است. در این‌گونه رئالیسم، نوعی میانمایگی خشك و مکانیکی جایگزین وحدت دیالکتیکی چهرمان و فرد می‌شود، و ماجراها و رویدادهای‌حماسی جای خود را به‌تشریح و تحلیل می‌دهند. هیجان داستان‌پردازی کهن و ستیز و سازش آدمهایی‌که در عین فردیت نمایانگر گرایشهای مهم طبقاتی‌اند، همه حذف شده و جای آنها را قهرمانانی «میانمایه» گرفته‌اند که ویژگیهای فردی آنان از نظرگاه هنری تصادفی است (یا به بیان دیگر تالیر تعیین‌کننده بر آنچه در داستان جریان دارد ندارند) و رفتارشان مقید به هیچ‌گونه الگویی نیست یا اینکه صرفاً پابه‌پای هم حرکت، و در غیر این صورت به طرزی آشفته و درهم و برهم عمل می‌کنند.

اگر زولا همواره و به استمرار از دستورالعملهای خود پیروی کرده بود، هرگز نمی‌توانست به مقام نویسنده‌ای بزرگ برسد.

با اینهمه، نباید فرض کنیم که زولا، چنانکه‌انگلس دربارهٔ‌بالزاك می‌گوید، معرف «پیروزی رئالیسم» است. مقایسه‌ای چنین، صوری است و، بنابراین، فرض‌آن هم باطل است. بالزاك تناقضات جامعهٔ نوظهور سرمایه‌داری را به گستاخی تمام در معرض دید قرار می‌دهد. و از این رو، ملاحظات او دربارهٔ واقعیت با تعصبات سیاسی او برخورد مداوم دارد. اما، همچون یك هنرمند شریف، همیشه آنچه‌را خود می‌بیند می‌آزماید و تصویر می‌کند، و هرگز خود را به این دلمشغول نمی‌کند که چنین توصیف صادقانه‌ای از زندگی و از آنچه می‌بیند مغایر عقایدی است که نزد

خود گرامی می‌دارد. منبعث از این تضاد بود که «پیروزی رئالیسم» پدید آمد، اما در همان حال هدفهای هنری بالزاک هم بازنمون نافذ و گستردهٔ واقعیتهای اجتماعی را مانع نمی‌شد.

وضع زولا کاملا فرق می‌کند. برخلاف بالزاک، میان نظریه‌های سیاسی و اجتماعی زولا و جنبه‌های انتقادی و اجتماعی آثارش چنین شکاف عمیقی وجود ندارد. درست است که شیوهٔ نگرش او بر واقعیتها و تکامل تاریخی اندکی‌اندکی اندیشهٔ او را منقلب ساخت و به مکتب سوسیالیسم تخیلی نزدیکتر آورد، اما این امر تا آنجا دامنه نمی‌گستراند که میان تعصبات شخصی نویسنده و واقعیات برخوردی پدید آورد.

تضاد در قلمرو هنر همیشه شدیدتر است. شیوه و سبک زولا، که نه‌تنها او بلکه نسلی را گرفتار کرده بود (زیرا حاصل موقعیتی بود که نویسنده را در مقام نظاره‌گری که دور از جامعه ایستاده بود قرار می‌داد)، مانع از هرگونه بازنمون عمیق زندگی می‌شد. شیوهٔ «علمی» زولا پیوسته در جست‌وجوی متوسطها و عادیات است. این ابزار بی‌جان آماری همه‌چیز را به یك مقیاس می‌سنجد: تمام تضادهای درونی در مصاف آن کند و کرخت می‌شوند؛ بزرگ و کوچك، شریف و رذل، و زیبا و زشت، جملگی به صورت «فراورده»هایی متوسط و میانمایه‌درمی‌آیند و چنین است که فاتحهٔ عظمت ادبی خوانده می‌شود.

زولا، در سراسر زندگی خود، آزادمنشی ساده‌دل بود و در اعتقاد خود به پیشرفت بورژوازی چندان زیاده‌روی می‌کرد که حتی هرگز هیچ شکی را در مورد روش تحصلی[5] «علمی» قابل‌تردیدش به‌خود راه نمی‌داد.

با همهٔ اینها، تحقق هنری راه و روش او آسان و بدون مبارزه به دست نیامد. زولای نویسنده به عظمت زندگانی عصرجدید (هرچند این‌عظمت غیرانسانی بود) بیش از آن آگاهی داشت که خود را، بی هیچ مقاومتی، به آن ملال سنگینی تسلیم کند که لامحاله از روش هنری او حاصل می‌آمد، اگر که راه خود را تا به آخر می‌رفت. زولا بسیار بیش از آن از بدی، پستی، و نیروهای مرتجعی که در جامعهٔ سرمایه‌داری نفوذ داشتند بیزار و متنفر بود که بی‌خیال و فارغ‌از جانبداری، به‌صورت «تجربه‌گرایی» که آموزهٔ ناتورالیسم تحصلی را یدك می‌کشد، باقی‌بماند. همان‌طور که مشاهده کردیم، مبارزهٔ منتج از این امر در چارچوب راه و روش

5) Positivist

خاص زولا در زمینهٔ خلاقیت‌هنری انجام گرفت. در کار بالزاک، این کارزار میان واقعیت و غرضهای سیاسی وی درگیر می‌شد، اما در کار زولا، جنگ و ستیز میان روش هنری و آنچه ارائه می‌شد بود. همین است که آثار زولا خالی از آن تاخت‌وتاز همه‌جانبه‌ای است که همچون بالزاک به «پیروزی رئالیسم» بینجامد. آنچه هست لحظاتی است پراکنده و جزئیاتی که نویسنده در خلال آنها زنجیر جزمیات تحصلی و «علمی» ناتورالیستی خود را می‌گسلد تا بتواند، به شیوهٔ راستین رئالیستی، راه پرورز خلقیات خود را باز کند.

ما این‌گونه راه‌پژوهی را در اغلب رمانهای زولا می‌بینیم. همین‌است که، در هریك از آثـار عمده‌اش، مقاطع تك‌افتاده به نحـوی ستایش‌انگیز به زنـدگی مانند است. اما این رویدادهای منفرد قادر نیستند که در تمامی اثر رسوخ‌کنند، چرا که آموزه‌های خاص زولا همچنان بر طرح کلی هریك غلبه دارد. به واسطهٔ همین است که زولا، به‌رغم وسعت دامنهٔ آثارش، هرگز نتوانسته قهرمانی به وجود آورد که به مرتبهٔ چهرمانی برسد، آدمی که انگشت‌نما شود، موجود زنده‌ای چون مادام بواری و همسرش یا اومهٔ داروفروش در آثار فلوبر، قطع‌نظر از قهرمانان جاویدانی که هنرمندان جهانی، چون بالزاک و دیکنز، به ما هدیه داده‌اند.

اما اجباری درونی در زولا وجود دارد که در کار تصنیف آثار خود به فراسوی پیش‌پاافتادگیهای ناتورالیسم گام گذارد. از این روست که او توانست تصاویر بسیاری بیافریند که به طرزی خارق‌العاده مؤثر باشند. هیچ خواننده‌ای نمی‌تواند عمیقاً تحت تأثیر توصیفهای ستایش‌انگیز او از نمایشگاهها، بازارها، بورسها، میدانهای اسبدوانی، رزمگاهها، یا تماشاخانه‌ها قرار نگیرد. شاید هیچ‌کس چون او پیرایه‌های برونی زندگی عصر جدید را اینچنین رنگارنگ و گویا نقاشی نکرده باشد.

اما، تنها پیرایه‌های «برونی» را.

این پیرایه‌ها پرده‌های عظیم تئاتری را می‌سازند که در جلو صحنهٔ آن آدمکهای الله‌بختی در رفت‌وآمدند و زندگی اتفاقی خود را می‌گذرانند. زولا هرگز نتوانست آنچه را رئالیستهای بزرگ، بالـزاک، تولستوی یـا دیکنز، به انجام رساندند تحقق بخشد: ارائهٔ نهادهای اجتماعی در قالب روابط انسانی و مسائل و مشکلات اجتماعی به مثابهٔ ابزار تحرک چنین روابطی. انسان و محیط او بشدت در آثار زولا از یکدیگر جدا شده‌اند.

به همین سبب است که به مجرد آنکه زولا از یکنواختی ناتورالیسم رویگردان می‌شود، به رمانتیك پرتصنع و عبارت‌پردازی تبدیل می‌شود که پا بر جای پای ویکتور هوگو می‌گذارد، با آن اغراقهای یادماندنیش.

در اینجا گونه‌ای شگفت از تراژدی در میان است.

همان‌طور که دیدیم، زولا، که با حرارت از بالزاك و استاندال به‌خاطر رمانتیسم بی‌پایه‌شان انتقاد می‌کرد، خود مجبور شد به رمانتیسم ویکتورهوگو نشان متوسل شود تا بلکه از پیامدهای نابهنجار و ضد هنری ناتورالیسم خود، لااقل تا اندازه‌ای، طفره رفته باشد.

گاهی اوقات به نظر می‌رسد که خود زولا به این تناقض وقوف می‌یابد. عبارت‌پردازی رمانتیك و سبك‌ورزی متکلف و متصنع، که دستاورد پیروزی ناتورالیسم فرانسوی بود، با عشق صمیمانهٔ زولا به حقیقت ناساز و ناهماهنگ بود. در مقام انسانی شریف و نویسنده‌ای صادق، احساس می‌کرد که بیش از هر چیز و هرکس خودش مستوجب ملامت است: «من بیش از اندازه فرزند زمانهٔ خود شده‌ام، عمیقاً در رمانتیسم غوطه می‌خورم، آرزو دارم که از تکلفات کلامی رها گردم... با تصنع کمتر و استحکام بیشتر بنویسم ـ دوست دارم که ما کمتر درخشان باشیم و بیشتر به محتوای واقعی بپردازیم...»

اما او در قلمرو هنر راهی برای خروج از این معما نمی‌یافت. برعکس، هرچه بیشتر و متهورانه‌تر در نبرد عقیده‌ها شرکت می‌کرد، سبك او بیشتر به تصنع و لفاظی می‌گرایید.

زیرا برای فارغ‌شدن از ابتذال یکنواخت ناتورالیسم ـ که نتیجهٔ انعکاس مکانیکی و بی‌واسطه و آیینه‌سان واقعیت دلگیر و مبتذل جامعهٔ سرمایه‌داری است ـ بیش از دو راه وجود ندارد: یا آنکه نویسنده در نشان‌دادن خصوصیات انسان و جامعه، در مبارزهٔ حیاتی برای زندگی، توفیق پیدا کرده و با ابزار هنری خود آن را به سطح برتر برمی‌کشد (مانند آنچه بالزاك کرد)، یا آنکه ناگزیر به تمهیدات سخنوری و تصویربرداری چشم‌نواز، منظر برونی زندگانی را بیش از حد لزوم و یکسره جدا از بار انسانی رویدادها به جلوه درمی‌آورد (مانند ویکتور هوگو).

ناتورالیسم فرانسوی با اینچنین معمای رمانتیکی روبه‌رو بود. زولا (همانند فلوبر پیش از او) راه دوم را برگزید، چرا که او با ایدئولوژی بورژوایی پس از انقلاب صمیمانه مخالفت می‌ورزید، زیرا از تکریم آرمانهای دروغین و تجلیل

«مردان بزرگ» ساختگی، که راه و رسم زمانه بود، بیزار بود و به جد مصمم گشته بود که اینهمه را بی‌هیچ‌گونه دلسوزی برملا سازد. اما، شرافتمندانه‌ترین و صادقانه‌ترین و جزمترین عزمها برای درآویختن با ناروواییها و فریبکاریها نمی‌توانست نادرستی و ساختگی‌بودن راه و روش هنری و ناپیکرمانی و نابهنجاری ماهیت بازنمونی آنها را ـ که لامحاله از این روش حاصل می‌آمد ـ جبران کند.

گوته، در واپسین دوران حیات خویش، توفیق یافت که این جدایی راهها و این معمای «رمانتیك» ادبیات جدید نورس را بازشناسد. در سالهای آخر زندگانی، وی «چرم‌ساغری» بالزاك و «گوژپشت‌نوتردام» ویکتور هوگو را باهم خوانده بود. دربارهٔ رمان بالزاك در یادداشتهای خود نوشت: «من دارم خواندن «چرم‌ساغری» را ادامه می‌دهم... این کاری عالی از تازه‌ترین شیوه‌های ادبی است. غیر از نکته‌های دیگر، از لحاظ آنکه با توانمندی و ظرافت تمام میان غیرممکن و غیرقابل‌تحمل پیوسته در نوسان است، به حد اعلا کامیاب هست. نویسنده توفیق یافته که به استمرار و با انسجام تمام شگفتیهای خارق‌العاده و غریبترین حالات روانی و و رخدادهای خلاف عادت را چنان به‌کار گیرد که هریك از جزئیات آنها شخص را به تحسین وا می‌دارد.»

به عبارت دیگر، گوته بوضوح می‌بیند که بالزاك از عناصر رمانتیك، عجیب و غریب، خیالی و موهوم، نامتعارف و نابهنجار، زشت و هولناك، و آنچه به طنز یا به باریك‌بینی درباره‌اش مبالغه شده صرفاً بدین قصد استفاده می‌کند تا روابط اساسی انسانی و اجتماعی را در تمامی ابعاد خود آشکار سازد. همهٔ اینها برای بالزاك صرفاً وسیله و ابزار کار بود (هرچند کج و معوج) تا بتواند رئالیسمی بیافریند که، در همان حال که جلوه‌های تازهٔ زندگی را جذب می‌کند، توان آن را داشته باشد تا ویژگیهای گرانقدر ادبیات بزرگ کهن را نگاه دارد.

نظر گوته دربارهٔ ویکتورهوگو دقیقاً مخالف برداشت‌او از نوشتهٔ‌بالزاك‌است. او به تسلتر[۶] می‌نویسد: «گوژپشت نوتردام» ویکتور هوگو، با تأمل هوشمندانه‌ای که بر چشم‌اندازهای کهن و عادات و رسوم و وقایع و حوادث قدیم دارد، خواننده را مسحور می‌کند. با اینهمه، آدمهای داستان هیچ نشانی از حیات طبیعی با خود ندارند. آدمکهای چوبی بی‌جانی هستند که ریسمانی آنها را از این‌سو به آن‌سو می‌کشاند؛ اندامهایشان را ماهرانه به‌هم متصل‌کرده‌اند، ولی پیچ و مهره‌های چوبی

۶) Zelter ، کارم فریدریش (۱۷۵۸ـ۱۸۳۲)، موسیقیدان آلمانی.

و فلزی تنها نگهدارندهٔ عروسکها و مترسکهایی هستند کـه نویسنده در کمال شقاوت با آنها رفتار می‌کند: گاه وادارشان می‌کند که شکلك درآورند، گاه آنها را شکنجه می‌دهد و تازیانه می‌زند، و گـاه تن و جانشان را پاره‌پاره می‌کند ـ اما، چون گوشت و خون ندارند، جز این نمی‌تواند که ژنده‌های وصله‌شدهٔ پیکرشان را قطعه‌قطعه کند. ناگفته نماند که اینهمه همراه است با ذوق و قریحهٔ ادبی و تاریخی سرشار و تخیل درخشان ـ خصوصیاتی که هوگو بدون آنها قادر به ارتکـاب این قبایح نبود...»

بدیهی‌است زولا را بسادگی نمی‌توان در ردیف هوگو قلمدادکرد، گرچه هوگو هم گامی چند در طریق رئالیسم برداشته‌است. «بینوایان» و «نود و سه»[7] بی‌شك، از حیث شخصیت‌پردازی، در درجهٔ بالاتری‌از «گوژپشت‌نوتردام» قرار می‌گیرند، هرچند فلوبر دربارهٔ «بینوایان» خشمگنانه می‌گویدکه این‌گونه توصیف شرایط‌اجتماعی و موجودات انسانی در عصری که بالزاك کتابهایش را می‌نوشت جایز نیست.

اما هوگو هرگز نتوانست خود را از قید و بند خطای اساسی خود رها سازد. خطای بزرگ او تصویرکردن آدمها جدا از محیط اجتماعی آنها بود، کـه سرشت عروسکسان قهرمانانش نتیجـهٔ طبیعی آن بود ـ و هوگو از این عقوبت گریـزی نداشت. داوری گوتهٔ سالخورده، با انـدکی تسامح، در مورد همهٔ رمانهـای هوگو معتبر است. زولا که از چنین سنتی پیروی‌می‌کرد، به‌همان‌اندازه از شخصیت‌پردازی مقنع و نافذ ناتوان بود.

زولا، بـا وفاداری به ناتـورالیسم، هستی زیست‌شناختی و «روان‌شناختی» انسان معمولی و متوسط را ترسیم می‌کند، و همین امر مانع از آن می‌شود که با قهرمانان خود رفتار خودسرانهٔ ویکتور هوگو را داشته باشد. اما، از یك طرف، این شیوه شخصیت‌پردازی او را در تنگنا قرار می‌دهد و، از سوی دیگر، ترکیب این دو اصل متناقض، یعنی ناتـورالیسم و لفاظیهای مطنطن رمانتیك، بار دیگـر نوعی ناسازگاری هوگووار میان آدمها و محیط پدید می‌آورد که او نمی‌تواند بر آن چیره شود.

از اینجاست که سرنوشت زولا یکی‌از تراژدیهای‌ادبی قرن‌نوزدهم است. زولا از شخصیتهای برجسته‌ای است که استعداد و خصوصیات انسانی آنها ایشان را مستعد کارهای بزرگ می‌سازد اما سرمایه‌داری آنان را از به‌انجام‌رساندن رسالت

7) *Quatrevingt-Treize*

خویش بازمی‌دارد، و از حاصل‌آوردن هنری که براستی رئالیستی باشد.

هرچند این تضاد تراژیك در آثار ادبی زولا مشهود است، سرمایه‌داری قادر نبود بر شخص زولا چیرگی یابد. او راهش را تا پایان، شرافتمندانه و استوار و سازش‌ناپذیر، پیمود. در جوانی، به‌خاطر ادبیات و هنر نو، دلیرانه جنگید (او یکی از حامیان مانه۸ و امپرسیونیستها بود) و، در سالهای پختگی، بار دیگر با توطئهٔ روحانیت و ستاد ارتش فرانسه در ماجرای دریفوس به مبارزه برخاست.

مبارزهٔ قاطع زولا، در راه پیشرفت و ترقی، بسیاری از رمانهای او را (که زمانی باب روز بودند) ماندگار خواهد ساخت، و تاریخ نام او را در کنار ولتر، که از کالاس دفاع کرد، به‌خاطر دفاع از دریفوس زنده خواهد داشت. زولا، که با دموکراسی ساختگی و فساد جمهوری سوم۹ و دروغ‌پردازان به اصطلاح دموکرات (که روزی نمی‌گذشت بی‌آنکه خیانتی بزرگ در حق انقلاب فرانسه روا دارند) احاطه شده بود، به‌سان بورژوایی نمونه و باشهامت و پایبند اصول متعالی، یك سر و گردن بالاتر از همهٔ بورژواها به سرافرازی ایستاده است. با آنکه او جوهر سوسیالیسم را درنیافت، حتی آن زمان که دموکراسی خواسته‌های طبقهٔ کارگر را پشت‌سر داشت، دموکراسی را ترك نگفت.

ما اینها را امروز باید به‌خاطر بیاوریم، زمانی که جمهوری تنها پوششی‌است برای امپریالیسم مستعمراتی تشنهٔ پیروزی و بی‌دادگری ددمنشانه علیه طبقهٔ‌کارگر شهرهای بزرگ صنعتی.

تنها خاطرهٔ شجاعت و شخصیت سرافراز زولا می‌تواند کیفرخواستی باشد برای «دموکراسی» کذایی، که حاکمان فرانسه امروز آن را تبلیغ می‌کنند.

۱۹۴۰ [سالگرد ولادت امیل زولا]

---

۸) Manel ، ادوار (۱۸۳۲ـ۱۸۸۳)، نقاش فرانسوی.

9) Third Republic

فصل پنجم

اهمیت جهانی نقد ادبی دموکراتیك روسی

بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف، مردان نظریه و نقد ادبی روسی، هنوز تقریباً برای جامعهٔ غیر روسی ناشناخته‌اند. هرچند ترجمه‌های بسیاری از آثار ادبی روسی، در چاپهای فراوان، در کشورهای متمدن منتشر شده است، آن قسمت از اَدبیات و نقد ادبی روسی که بیشتر جنبهٔ دموکراتیك منجز و استوار داشت از این سیلاب انتشاراتی تقریباً یکسره برکنار مانده است. جایی که حتی آثار نویسندگان درجه دوم و سوم ترجمه شده و مورد ستایش قرار گرفته است، هنوز طنزنویس جنبش دموکراتیك روسی، سالتیکوف‌ـشچدرین، آن تنها معاصر تولستوی و داستایفسکی که همتراز آنان قرار می‌گیرد، تنها در دسترس حلقهٔ کوچکی از خوانندگان جای دارد.

این تصادفی نیست. با اینکه ادبیات روسی ادبیاتی مترقی است، سیاست ناشران بورژوا، که کار نشر در خدمت هدفهای آنان است، در عمق خود قاطعانه ضددموکراتیك و گاه ارتجاعی است. موفقیت عالمگیر تولستوی یا داستایفسکی و چخوف یا گورکی چنان‌عظیم‌بود که منافع کسب‌وکار بر اندیشه‌های ضد دموکراتیك غلبه کرد. ولی هرآینه اگر چنین سودهای مادی هنگفتی در کار نبود، ناشران بی‌هیچ رادع و مانعی دنبالهٔ عقاید ارتجاعی خود را می‌گرفتند. آنها برای فروش آثار چند نویسندهٔ مرتجع، همچون مرشکوفسکی[1]، به ضرب و زور تبلیغ متوسل می‌شدند، درحالی‌که نمایندگان جریان دموکراتیك ادبیات روسی را به فراموشی می‌سپارند.

---

۱) Merezhkovski ، دمیتری سرگیویچ (۱۸۶۵ـ۱۹۴۱)، نویسندهٔ روسی.

نظریه‌پردازان ارتجاعی از چنین اوضاع و احوالی کمال بهره‌برداری را می‌کنند. تاریخهای ادبیاتی که توسط غیرروسها نوشته شده پر از اشتباهات و بازنمونهای نادرست دربارهٔ منتقدان دموکراتیك ادبی انقلابی روسی است. اظهارات ناروایی دربارهٔ آنها شده است، مانند اینکه آنها به‌طور مکانیکی مصالح ادبیات را فدای تبلیغات سیاسی روز کرده‌اند، از همهٔ ملاحظات زیبایی‌شناختی متنفرند، از هنر چیزی نمی‌دانند، و جز اینها. این ادعاهای واهی جز این انگیزه‌ای ندارد که این منتقدان بزرگ مخالف سرسخت بسیاری از پیشداوریهایی بوده‌اند که هم‌اکنون در نقد ادبی جدید جریان دارد. از قبیل «هنر برای هنر» و بعضی گرایشهای تبلیغاتی هوامانه.

افسانه‌های مرتجعانه‌ای که در پیرامون نقد ادبی دموکراتیك روسی بافته شده است بیش از هر چیز این حقیقت را در بر دارد که آن منتقدان بزرگ درواقع انقلابیانی دموکراتیك و ثابت‌قدم و معتقد بودند، که ماهرانه از حیله‌های دستگاه سانسور زمانهٔ خود سبقت گرفتند و در انتشار و عمومی‌کردن اصول دموکراسی انقلابی در نزد فزونترین شمار از مردم موفق گردیدند. چنین است که مبارزهٔ پیروزمندانهٔ ایشان دشمنی جانسخت همهٔ مرتجعان را برانگیخته، و افتراهایی که دربارهٔ ایشان شیوع یافته اغلب از زرادخانهٔ ارتجاع به وام گرفته شده است.

۱

جایگاه ممتاز منتقدان انقلابی دموکرات روسی، در بسط اندیشهٔ زیبایی‌شناختی در اروپا، تنها زمانی درك می‌شود که ما تحولات پدیدآمده پس از شکست انقلابهای ۱۸۴۸ در خارج از روسیه را بروشنی بررسی کنیم. دههٔ پنجم قرن نوزدهم دورانی بود که اندیشه‌های دموکراتیك هنوز می‌توانست نشو و نما کند و گسترش یابد. در این باره شاید کافی باشد که مقالات انتقادی هاینریش هاینه را خاطرنشان کنیم. شکست انقلاب ۱۸۴۸ همهٔ این گرایشها را نابود ساخت. بیشترین بخش ادبیات و نقد ادبی این دوران دنبال ارتجاعی را گرفتند که توسط بورژوازی اروپایی رهبری می‌شد، که از بیم انقلاب به اعتقادات پیشین انقلابی خویش خیانت ورزیده و در همهٔ‌کشورها در کار سازش‌با ارتجاع‌بود: در آلمان با هوئنتسولرنها[2]، در فرانسه با ناپلئون سوم، و در انگلستان با اطرافیان ملکهٔ ویکتوریا. ادبیات و

2) Hohenzollerns

نقد ادبی کشورهای مهم اروپایی نشانه‌های مشخصی از تأثیر این دگرگونی ناگهانی را بروز دادند. بعضی از نویسندگان متعصبانه خود را وقف پرستشگاه تازه کردند؛ کافی است که انسان نوشته‌های کارلایل[۳] را قبل و بعد از ۱۸۴۸ مقایسه کند. دیگران، نویسندگان بزرگ واقعی زمان، در افسردگی عمیق و ناامیدی فرو رفتند ــ مثل فلوبر و در آخرین سالهای عمر خود، دیکنز. بقیه دیگربار ــ که این دسته در اکثریت بودند ــ سازشکاری عقیدتی با ارتجاع را برگزیدند.

بلینسکی، پایه‌گذار نقد دموکراتیك انقلابی در روسیه، با بزرگترین متفکران اروپایی قبل از دوران ۱۸۴۸ معاصر و همطراز بود. این دوران، در آلمان، زمان انشعاب پیروان فلسفهٔ هگل بود، در انگلستان، زمانهٔ بحران اقتصاد سیاسی کلاسیك، و هم در فرانسه و هم در آلمان، دوران انتشار وسیع اندیشه‌های سوسیالیسم تخیلی، که در همان حال این اندیشه شکل تردیدآمیزی به‌خود می‌گرفت. در آلمان، این بزرگترین و ثمربخشترین بحران اندیشهٔ اروپایی منجر به ظهور ماتریالیسم تاریخی شد. «مانیفست حزب کمونیست»[۴] در سالی نوشته شد که بلینسکی مرد.

از آنجا که مبارزات اقتصادی و اجتماعی در روسیهٔ آن روزگار نمی‌توانست به همان شدت اروپای مرکزی و غربی جریان یابد، لاجرم متفکران روسی هنوز نمی‌توانستند به اندیشه‌های سوسیالیسم علمی دست یابند. حتی در مرکز و غرب اروپا هم تنها گروه کوچکی از فرزانگان انقلابی تحول بزرگ در اندیشهٔ بشریت را، که محصول آثار مارکس و انگلس بود، درك می‌کردند. حتی پیشروترین و جامعترین نویسندهٔ آلمانی آن عصر، یعنی هاینریش هاینه، بر آن شد که فلسفهٔ دیالکتیك تکامل هگل را از عناصر آشکارامحافظه‌کارانه‌اش «بزداید» و آن را از بنیاد بازسازی کند تا آموزه‌های هگلی با سوسیالیسم تخیلی سن‌سیمون منطبق و هماهنگ شود.

تکامل بلینسکی از بسیاری جهات همسان با تکامل هاینه است. اما این تقارن به هیچ وجه براساس قرابت روانشناختی نیست ــ زیرا تضاد میان شخصیت انسانی و ادبی هاینه و بلینسکی چندان عمیق و همه‌جانبی است که بندرت در تصور می‌آید. همسانی بیشتر زاییدهٔ همگونی نسبی شرایط تاریخی و راه رسالتی است که این دو متفکر در پیش داشتند. هر دو متفکر بزرگ، تا آنجا که خاستگاه اجتماعی

---

۳) Carlyle ، تامس (۱۷۹۵ـ۱۸۸۱)، ادیب بریتانیایی.

٤) *Communist Manifesto*، مارکس و انگلس، مسکو، ۱۹۵۱.

آنها اجازه می‌دهد، راه خود را درمی‌نوردند اما در این میان بلینسکی تندروتر و قاطعتر است. در ابتدا، او بیش از هاینه زیر تأثیر مبانی بنیادی هگلیسم قرار گرفت. اما سرانجام توانست به طرز عمیقتر و بنیادیتری بر آنها چیره شود. از این رو، تأثیر ماتریالیسم فویرباخ بر او بیشتر است و پذیرش او از سوسیالیسم تخیلی، بویژه در زمینهٔ نقد اجتماعی، قاطعیت و صراحت بیشتری دارد. از جانب دیگر، بلینسکی و هاینه این وجه‌اشتراک را دارا هستند که، به‌رغم‌آنکه هر دو بخش عمدهٔ ماتریالیسم فلسفی فویرباخ را پذیرا شدند، هیچ‌یك به‌سان فویرباخ و خصوصاً پیروان و جانشینان فلسفه‌پردازش هرگز دیالکتیك هگلی را نفی نکرد. بلینسکی دیدگاه گستردهٔ تاریخی دیالکتیك هگل را نگاه داشت و، از این رو، در بحران‌عظیمی که پیش از دوران انقلابهای ۱۸۴۸ دامنگیر جهان‌بینی اروپاییان شده بود، در صف نخستین پیشروترین اندیشه‌پردازان جای می‌گیرد.

بار دیگر تکرار می‌کنیم: شکست انقلاب ۱۸۴۸ در روسیه چیزی از آن انحراف به‌سوی ارتجاع را، که در سراسر اروپا پدیدار ساخت، در تکامل ایدئولوژیکی ظاهر نگرداند. بدیهی است یك دوران کوتاه سرخوردگی اجتناب‌ناپذیر بود. اما، در مقابل آن بزودی در اواسط دههٔ ششم قرن نوزدهم فوران تازهٔ اندیشه‌های دموکراتیك آغاز شد. تحولات اقتصادی، اجتماعی، و سیاسی کشور دقیقاً مسئلهٔ ناگزیربودن الغای نظام سرفی را مطرح ساخت، و نارضایی عمومی نیز مزید بر علت شد و حکومت را ناچار ساخت که تا حدی آزادی بیشتری در بیان عقاید اعطا کند. رهبران کلاسیك و نمایندگان این جنبش تازهٔ تفکر دموکراتیك دو وارث بزرگ آثار ایام حیات بلینسکی بودند: چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف.

مسئلهٔ مرکزی، که حول محور آن اندیشهٔ جامعهٔ روسی در دوران فعالیت این دو تن می‌چرخید، موضوع الغای نظام سرفی بود. همه می‌دانستند که لحظات آخر عمر این نظام فرا رسیده است. در اردوگاه ترقیخواهان، اختلاف عقیده ــ که بسیار هم در این مورد شدت داشت ــ تنها معطوف به شیوهٔ آزادسازی بود. به اقتضای همین اختلاف بود که لیبرالیسم و دموکراسی برای نخستین‌بار در روسیه از هم جدا شدند. دموکراتها تغییر اساسی را در ساختار ارضی فئودالی روسیه، چه در زمینهٔ اقتصادی و چه در زمینهٔ اجتماعی، می‌طلبیدند. این تمایلاتِ مشخصاً آنها را از لیبرالهای ترسو، که مدام در حال سازش با استبداد بودند، جدا می‌کرد؛ گرچه آنها نیز

• Feuerbach ، لودویگ آندرئاس (۱۸۰۴ـ۱۸۷۲)، فیلسوف بزرگ آلمانی.

تغییرهایی مترقی در نظام ارضی کشور را می‌خواستند، همواره سعی داشتند که تعارضی با ملاکان فئودال و دستگاه اداری و حکومت استبدادی پدید نیاید. در دههٔ ششم، این انشعاب سیاسی در همهٔ قلمروهای اندیشه، از فلسفه تا ادبیات، منعکس بود. چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف رهبران ایدئولوژیك دموکراتهای بنیادگرا در مبارزه برضد فلسفهٔ بی‌رمق و سازشکارانهٔ لیبرالها بودند.

این جنبش نوین دموکراسی انقلابی روسیه در شرایط سیاسی و اجتماعی پیشرفته‌ای از روزگار ده سال پیش، که بلینسکی در کار مبارزهٔ ایدئولوژیك خود بود، جای داشت. این سطح بالای مبارزهٔ سیاسی در آثار چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف آشکار است. چشمگیرترین وجه فعالیتهای ادبی این‌بودکه آنها نه‌تنها علیه دشمنان سنتی آزادی می‌جنگیدند، بلکه علیه متحدان غیرقابل‌اعتماد خود، لیبرالهای بورژوا و نمایندگان عقیدتی آنها، هم در حال نبرد بودند. در چشم بلینسکی، دشمن اصلی هنوز استبداد، خودکامگی، و ارتجاع فئودالی بود. چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف با قاطعیتی کمتر از استادشان به این نیروها حمله نمی‌کردند؛ اما در زمان آنها مشکل دیگری هم بتازگی پیدا شده بود و آن اختلاف بین اردوگاه دشمنان قدرت مطلقه و فئودالیسم بود که نطفهٔ جدایی لیبرالیسم و دموکراسی را در خود داشت.

این وضع تازه طبعاً بر بنیادهای فلسفی مکتب جدید نقد مؤثر افتاد. چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف دیگر مانند بلینسکی اساس فکر خود را بر فلسفهٔ هگل استوار نمی‌داشتند بلکه آن را بر ماتریالیسم لودویك فویرباخ بنیاد می‌نهادند. انتقاد اجتماعی آنها تا حد فراوانی بر پایهٔ همان شیوهٔ تحلیل از جامعهٔ بورژوایی قرار می‌یافت که کلاسیکهای سوسیالیسم تخیلی به‌دست داده‌بودند. بلینسکی در دوره‌ای زندگی می‌کرد که ایدئالیسم هگل فلسفهٔ قابل‌قبولی بود ــ دوره‌ای که به‌نظر می‌رسید فرایند تاریخی با وضوحی فزاینده پیروزی تدریجی عقل را نشان می‌دهد. چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف، در تحلیل تاریخ و تفکر تاریخی، روشی اختیار کردند که واقع‌بینانه‌تر بود و جنبهٔ‌مرامی کمتری‌داشت. آنها همچنین شاهد انحطاط فلسفهٔ هگل و تنزل آن تا حد فلسفهٔ سازشکاری لیبرالی بودند. چرنیشفسکی بر زیبایی‌شناسی فیشر[۶] نقد درخشانی نوشت که تا امروز هم کهنه نشده است.

موقعیت چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف در تاریخ تفکر قرن نوزدهم بی‌همتا

---

۶) Vischer ، فریدریك تئودور فون (۱۸۰۷ـ۱۸۸۷)، شاعر و منتقد آلمانی.

است. لودویك فویرباخ، آخرین‌متفکر ماتریالیست‌بورژوازی، حتی قادر نبود به‌طور مستمر بر اندیشه‌های تکامل کشور خودش اثر بگذارد (لزومی به ذکر سایر کشورهای غربی نیست) و پس از خود نقشی ماندگار بر جای نگذاشت. این حقیقت برای آن فرضیه‌پردازانی که اساس کار خود را بر ماتریالیسم تاریخی گذاشته بودند رازی دربر نداشت. فلسفهٔ ماتریالیستی به سبك قدیم، آن ماتریالیسم مکانیکی که آخرین نمایندهٔ بزرگش لودویك فویرباخ بود، همیشه به صورت ایدئولوژی انقلاب دموکراتیك ظاهر می‌شد. در انگلستان قرن هفدهم و در فرانسهٔ قرن هجدهم بود که آموزهٔ ماتریالیسم شکوفان گشت. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، در انگلستان و فرانسه، ماتریالیسم در علوم اجتماعی نماینده‌ای اصیل یا ریشه‌ای عمیق نداشت. در دورانی که انقلاب دموکراتیك در آلمان درحال نضج بود، تعلیمات فویرباخ ماتریالیست اثر الهامبخش و برافروزنده‌ای داشت. پیش از انقلاب۱۸۴۸، پیشروترین گروه طلایه‌دار ادبی در آلمان (ریشارد واگنر، گوتفرید کلر، جورج هروگ۷، ودیگران)، همه تحت تأثیر فویرباخ بودند و کارهای او مارکس جوان و انگلس جوان را نیرو بخشید تا دیالکتیك هگل را بر سر پای خود استوار دارند و از جهت تفکر ماتریالیستی آن را واژگون سازند.

این تأثیر گسترده و شدید فلسفهٔ ماتریالیسم در دههٔ پنجم قرن نوزدهم دیری نپایید. شکست انقلاب ۱۸۴۸، خیانت بورژوازی آلمان به انقلاب خویش، و مذاکرات سازشکارانه با بیسمارك و دربار سلطنتی سلسلهٔ هوئنتسولرن تأثیر لمربخش و افزایندهٔ فلسفهٔ ماتریالیسم را پایان داد. این فلسفه تنها در میان آنان که به علوم طبیعی سرگرم بودند به حیات خود ادامه داد ـ حتی در همین زمینه هم گشتاور انقلابی خود را، آن کلیتی را که در دوران قبل‌از انقلاب داشت، ازدست داد و کاربرد آن در مسائل فلسفی و اجتماعی بتدریج بیشتر کودکانه و عوامانه شد (فوکت۸، لودویگ بوخنر۹، و دیگران). در آلمان، همهٔ آنان که در سالهای پیش‌از ۱۸۴۸ شاگرد فویرباخ بودند، بی‌استثنا، به آموزگار خویش پشت کردند. شوپنهاور بدبین خردستیز، برای چند دهه، فیلسوف برجستهٔ آلمان مرتجع بود، و سیر تکامل ریشارد واگنر تصویر خوب این فرایند است. حتی آن صاحبان ایدئولوژی آلمانی،

۷) Herwegh ، جورج (۱۸۱۷ـ۱۸۷۵)، شاعر آلمانی.
۸) Vogt ، نیلس کولت (۱۸۶٤ـ۱۹۳۷)، نویسندهٔ نروژی.
۹) Büchner ، لودویگ (۱۸۲٤ـ۱۸۹۹)، فیلسوف و طبیب آلمانی.

که هرگز آشکارا فویرباخ را رد نکرده بودند، ماتریالیسم رزمندهٔ او را با وسعتی دامنه‌دار به اثبات‌گرایی نابرایی تبدیل کردند (نمونهٔ این تحول هرمان هتنر[۱۰] تاریخنگار معروف این دوره است). تنها، رمان‌نویس بزرگ سویسی، گوتفرید کلر بود که به ماتریالیسم دوران جوانی خود وفادار ماند؛ اما وی البته در سویس دموکراتیک می‌زیست و آثار خود را پدید می‌آورد، نه در آلمان مرتجع.

اگر کسی می‌خواهد اعتبار و جایگاه ماتریالیسم مبارز چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف را درک کند، باید این موقعیت عمومی تاریخ فلسفه را درنظر داشته باشد. دوبرولیوبوف و چرنیشفسکی تا هم‌اکنون آخرین بزرگان دموکراتهای انقلابی نحلهٔ روشنگری در اروپا هستند. آثار آنان تا هم‌اکنون آخرین تاخت بزرگ تهاجمی و دارای انسجام درونی فلسفهٔ دموکراتیک روشنگری است. هر دو از هواداران پرشور ماتریالیسم فویرباخ بودند، اما در فلسفهٔ اجتماعی خود و در برداشت تاریخی خود از استاد خویش (که نظرش را بیشتر علوم طبیعی جلب می‌کرد و راه‌حلهای ماتریالیستی برای غوامض ناب فلسفی می‌یافت و در زمینهٔ ایدئولوژی تنها مذهب را موضوع تحلیل هستمند قرار می‌داد) بسیار سبقت گرفتند. این یك‌بعدی‌بودن فویرباخ، در مقایسه با ماتریالیستهای بزرگ قرن هفدهم و هجدهم، منعکس‌کنندهٔ ضعف عمومی جنبش بورژوازی دموکراتیک در آلمان است.

چنین است که چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف کاری بیش از تنها کاربرد و انطباق فلسفهٔ فویرباخ در قلمروهای جدید انجام داده‌اند. بدیهی است آنها نیز از اینکه اصول نهایی خود را و روش شناخت خود را به صورت یك فلسفهٔ ماتریالیسم دیالکتیك متحول سازند در عجز بودند. و از آنجا که آنها در کاربرد فلسفهٔ عملی خود فراتر از فویرباخ گام می‌گذاشتند، بی‌آنکه از حد و مرز اصول فلسفی او فراتر روند، ناگزیر روش‌شناسی آنان آکنده از تناقض بود. ولی، با اینهمه، تناقضات سرشت باروری نیز داشت، زیرا که معطوف به آینده بود. نبوغ انقلابی چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف دقیقاً در این حقیقت نمایان می‌شود که، هرگاه اینان به آزمودن واقعیات اجتماعی و روابط متقابل تاریخی دست می‌زدند و از آنها نتیجه‌ای انقلابی می‌گرفتند، هرگز اجازه نمی‌دادند که شناخت فلسفی خودشان، یعنی محدودیتهای ماتریالیسم مکانیکی، سد راهشان شود.

از این جهت، موقعیت فلسفی آنان در اغلب موارد یادآور دیدرو در نیمهٔ دوم

---

۱۰) Hettner ، هرمان (۱۸۲۱ـ۱۸۸۲)، تاریخ‌هنرنویس آلمانی.

قرن هجدهم است. دیدرو نیز ماتریالیستی قدیمی‌مسلك بود و هوادار ماتریالیسم مکانیکی. اما، در آن هنگام که مواجه با مشکلی می‌شد که بر این مبنا امکان حل‌شدن آن وجود نداشت، این انقلابی صاحب‌نبوغ بر غرایز خویش تکیه می‌زد ــ بر نظرگاه استعداد واقعگرای خویشتن که با بینشی ماتریالیستی صیقل می‌گرفتــ و، با تکیه بر اقتدار خویش در تفسیر حقایق، سرخوشانه، از محدودیتهای فلسفهٔ هشیارانهٔ خویش آن‌سوتر گام می‌نهاد. تنها کافی است که «برادرزادهٔ رامو» را به‌یاد آوریم، کاری نبوغ‌آسا که در آن دیدرو، ماتریالیست مکانیکی، خود را به منادی‌ماتریالیسم دیالکتیك مبدل می‌گرداند.

با درنظر گرفتن تفاوت موقعیت تاریخی، همین امر در سطحی بالاتر دربارهٔ چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف نیز صادق است.

۲

چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف دموکرات بودند. اما دموکراتهــا را اقسام گوناگون است. برای چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف، هرگونه دگرگونی دموکراتیك در درجهٔ اول رهایی سیاسی و اجتماعی مردم زحمتکش طبقهٔ پایین را معنی می‌دهد؛ به‌عبارت دیگر، بیش از هر چیز رهایی کامل روستاییان فقیر، که نظام سرفی هم از لحاظ مادی و هم از لحاظ اخلاقی آنها را پایمال کرده بود. در اینجا اینها حساب خود را از لیبرالهای زمانهٔ خود جدا می‌کنند. گــروه لیبرالها هم البته خواستار الغای نظام سرفی بودند، اما هدف آرمانی آنها راه‌حلی بود که بتواند آزادی رعایا را، بی‌آنکه صدمــه‌ای به منافع زمینداران برسانــد، تأمین کند. از این‌رو، آنهــا خواستار روشی از آزادسازی بودند که کاملا از هرگونه معیار انقلابی خالی‌باشد. لیبرالها از هرچه که آنان را در تعارض با استبداد یا مالکان قرار بدهد هراسان بودند. از سوی دیگر، ترس آنها از جنبش خودانگیختهٔ روستایی، از هرگونه‌کوششی که روستاییان بتوانند با شرکت خود سرنوشت خود را در دست بگیرند، از هراس نخستین کمتر نبود. با گرفتار ماندن بین دو خطــر، آنها پس و پیش می‌رفتند و سازش با دیکتاتوری را تدارك می‌دیدند.

چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف دموکراتهای خالصی بودند، انقلابیان نترس و ناسازشکار، به همان معنی که مارا۱۱ یا سن‌ژوست۱۲، در ایام انقلاب فرانسه،

11) Marat

۱۲) Saint-Just ، لوئی دو (۱۷۶۷ـ۱۷۹٤)، انقلابگر فرانسوی.

انقلابی به‌شمار می‌رفتند. بدیهی‌است تضاد فراوان و فقدان وضوح در نظرگاههای همگی این مردان بزرگ انقلابی وجود دارد: هیچ‌یك از آنها نمی‌دانست آنچه را به یك دموکراسی انقلابی می‌انجامد چگونه باید به منصهٔ عمل گذاشت، و اینان همه‌گونه پندار مبهمی را به‌عنوان‌طرح‌آینده در ذهن می‌پروریدند. اما چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف شصت سال پس از انقلاب فرانسه می‌زیستند، آنها سوسیالیسم را، اگرنه به‌صورت علمی، به‌صورت تخیلی آن می‌شناختند. آنها دموکراتهای واقعی بودند، زیرا آزادی کامل مردم رنج‌کشیده را بالاتر از همهٔ ملاحظات‌دیگر می‌دانستند و به‌خاطر همین‌آزادی از زیر بار هیچ شکل نامشهودی که تحولات آیندهٔ اجتماعی ممکن بود به خود بگیرد شانه خالی نمی‌کردنـد. از این‌رو، آنان راه سوسیالیسم تخیلی را در جهت فعالیت انقلابی، در زمانی که نمونهٔ کلاسیك آن شرکت در هر فعالیت سیاسی انقلابی و حتی هرگونه فعالیت سیاسی را اساساً مردود می‌دانست، تغییر دادند. ایمانی چنین به مردم، اینچنین خود را وقف مردم ستمدیده و استثمار-شده کردن است که عظمت دموکراتیك-انقلابی چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف را بنیان می‌نهد. اینجاست که اینان از بهترین لیبرالهای معاصر خود ممتاز می‌شوند، و در این‌نقطه‌است‌که تعارض اساسی ایدئولوژیکی بین آنها و لیبرالها نهفته است.

عظمت نقـد ادبی چرنیشفسکی و دوبرولیوبـوف بـر همین عمق احساس دموکراتیك انقلابی استوار گشته است. این نقدها همواره یاور هدف آزادسازی زحمتکشان است و همـواره رو بـه سوی راه انقلابی رهـایی روستاییان دارد. تاریخنگاران بعدی فرهنگستانی تا آنجا پیش رفته‌اند که معتقدند نقد ادبی این دو تن تنها وسیلهٔ اغفال سانسور گوش‌به‌زنگ تزاریسم بود، و در این پوشش بود که عقاید انقلابی را در میان توده‌ها رسوخ می‌دادند.

بدیهی است چنین‌برداشتی کاملا نادرست‌است، اساساً از آن‌رو که دربردارندهٔ اندریافتی یك‌بعدی و تنگ‌نظرانه است دربارهٔ انقلاب و رسالت مرامهای انقلابی. چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف، مانند همهٔ انقلابیان واقعی بزرگ پیش از خویش، تصور یك سیل اجتماعی، یك انقلاب به مفهوم جهانی آن، در نظر داشتند: انقلاب به‌مثابهٔ تغییری اساسی در همهٔ روابط انسانی و در همهٔ نمودهای زندگی، از مبانی مهم اقتصادی گرفته تا عالیترین شکل ایدئولوژی. اگر از این دیدگاه نظر کنیم، ادبیات هم در عداد فلسفه یا حتی سیاست دیگر خود هدف خود نیست. چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف در تمام طول زندگی خود به دنبال راههای انقلابی تحول می‌گشتند

و، در همهٔ صورتهای فعالیت زندگی‌آدمی، جست‌وجوگر گرایشهایی‌بودندکه‌می‌تواند آن دگرگونی‌کنندهٔ بزرگ را به‌پیش راند یا مانع از آن گردد. آنچه آنها همواره بدان مشتاق بودند آزادی جهانی انسان بود تا، به برکت آن آزادی، استعدادهای خود را در هر زمینه‌ای بپروراند. با ملاحظهٔ این‌امر، ایشان همواره شاگردان‌واقعی فویرباخ و آن فرزانگان بزرگ دوران روشنگری باقی ماندند. این گفتهٔ فویرباخ که «هدف آرمانی ما نباید موجودی اخته و ابتر و عاری از شئونات انسانی باشد، بلکه آرمان ما بایستی انسانی باشد کامل، راستین، همه‌جانبه، و به تمام معنی تکامل‌یافته» می‌توانست به‌مثابهٔ نیروی محرکی در کارزار عقیدتی ایشان به‌کار رفته باشد.

تفاوت آنها و متفکران کهن‌دوران روشنگری در این حقیقت نهفته است که چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف می‌توانستند از نظر تاریخی و فلسفی دوران پس از انقلاب کبیر فرانسه را با بینشی روشن درک کنند و به تحلیل آن بپردازند. از این‌رو، مانند متفکران دوران روشنگری قرن هجدهم، با «امپراتوری عقل» بلامعضل مواجه نبودند. آنها مشاهده می‌کردند که انقلاب کبیر فرانسه تناقضات جامعهٔ بورژوایی را دور نریخته، بلکه به مرتبهٔ بالاتری فراز برده و با حدت بیشتر از نو پرداخته است. از این رو آنان با اوهام کمتری، بسیار منسجمتر از منادیان‌بزرگ پیشین، به‌موانع آزادی توده‌های‌مردم می‌نگریستند، اما به همین دلیل هم نظرگاه نهایی آنان بسیار پرتناقضتر از متفکران اولیهٔ دوران روشنگری بود. اما، این نیز هست که این تناقضات همان تناقضات ثمربخشی است که از بطن زندگی زاده می‌شود، و به برکت شناخت بی‌واهمه و جذب و استحالهٔ فلسفی آنهاست که نوشته‌های چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف بدین مایه پرجاذبه و چشمگیر است.

در همان حال چنین برداشتی ــ البته بی‌آگاهی روشنی از حقیقت آن ــ دامنهٔ کاربرد ماتریالیسم فویرباخی را در پهنهٔ پدیدهٔ زندگی اجتماعی گسترش می‌دهد. اصول اساسی اندیشهٔ ماتریالیستی این است که هستی بر آگاهی انسان مقدم است، و هستی است که کیفیت آگاهی را تعیین می‌کند و نه عکس آن. محدودیت معرفت‌شناسی ماتریالیسم کهن دقیقاً در این حقیقت نهفته است که در این شناخت به یقین درست از تقدم هستی بر آگاهی، پندارهٔ «هستی» به نحو انعطاف‌ناپذیر و یک‌جانبه‌ای متصور می‌شد؛ بدین معنی که از یک سو ماتریالیستهای مکتب قدیم قادر نبودند درک درستی از عینیت هستی اجتماعی داشته باشند و، از دیگر سو،

برداشت آنها از «هستی» ماهیت غیردیالکتیکی داشت، و به تبع آن نه دربرگیرندهٔ تحول و تکامل بود و نه دربردارندهٔ حرکت و تضادهای درونی پرتکاپویی‌که آدمی و جامعه را به‌پیش می‌راند. این محدودیتهای ماتریالیسم مکانیستی در آثار فویرباخ بروشنی مشاهده می‌شود.

اندریافت چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف از جامعه توان آن‌را داشت‌که فراسوی این محدودیتهای ماتریالیسم مکانیکی گام بنهد. به همین دلیل است که ما در تحلیلهای هستمند بعضی از پدیده‌ها به‌توسط ایشان دیالکتیکی چشمگیر و زنده می‌بینیم، اگرچه اصول معرفت‌شناسی فلسفهٔ آنان از ماتریالیسم مکانیکی فویرباخ برخاسته است. این تناقض، که در تاریخ فلسفه بسیار دیده می‌شود، در اندیشهٔ ایشان نمایان است، اما به‌هیچ‌وجه اولین نمونه از این قبیل تناقضات نیست. فریدریش انگلس متذکر می‌شود که ماتریالیسم قرن هجدهم فرانسه، دست‌کم از جهت نظریهٔ معرفت‌شناسیش، بر اندیشه‌هایی استوار است که هم ماهیت مکانیکی دارد و هم متافیزیکی. اما، بیرون از مرزهای قلمرو فلسفه به‌معنای اخص کلمه، مثلا در آثار دیدرو، ما شاهد شاهکارهایی از تحلیل دیالکتیک هستیم. مبارزات اجتماعی روزگار چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف بسیار بازتر و حادتر از دوران مبارزات نیمهٔ قرن هجدهم بود. به همین دلیل، آسان می‌توان دریافت که این تناقض پربار، این عنصر درونی پیش‌برندهٔ فکر آدمی، در آثار ایشان نیرومندتر و روشنتر است تا در کارهای‌دیدرو. اینچنین‌ژرفا و گسترش‌بخشیدن‌به پندارهٔ«هستی»، که به نحوی هماهنگ ـ اگرنه در نظریهٔ خودآگاه معرفت بلکه مسلماً در فعالیت ادبی‌ـ مطالعه و شناخت تضادهای حرکت اجتماعی و تکامل آن را (که به برکت همین تضادها تحقق می‌یابد) امکانپذیر می‌سازد، کیفیتی است که سرشت نوشته‌های انتقادی چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف را تعیین می‌کند. بدیهی است که این مطلب بیانی است بسیار کلی، و تنها دلالت بر آن دارد که چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف چرا و چگونه به مسائل اجتماعی پرداختند، اما نمی‌گوید که چرا نقد ادبی نقش اصلی را در فعالیتهای ایشان احراز کرده است.

۳

فرانتس مهرینگ[۱۳]، در تحلیل آثار لسینگ[۱۴]، بعضی نکات بسیار جالب‌توجه را، در باب اینکه چرا نقد ادبی در مبارزه برای آزادی بورژوازی آلمان در قرن هجدهم نقش غالب داشت، بیان می‌دارد. او در بیان این مطلب، که با منظورداشتن ویژگیهای معینی آن را می‌توان به فرانسهٔ قرن هجدهم نیز تسری داد، کاملا محق است. اما مهرینگ به اوضاع و احوالی‌که لسینگ و سایر قهرمانان‌دوران‌روشنگری آلمان را برمی‌انگیخت که به ملاحظهٔ مسائل سیاسی هم خود را بر نقد ادبی مصروف دارند بیش از حد لزوم اهمیت می‌دهد. برداشت مهرینگ، البته، خالی از حقیقت نیست، اما چون به‌سان واقعیتی مسلم و بی‌چون‌وچرا تعریف و توجیه شده، ماحصل آن جز نیمی از حقیقت نیست. بررسیهای مهرینگ را به‌این‌شرط باید مفید ساخت که مبارزات طبقاتی در راه آزادی تنها به‌صورت کند و آکنده از تناقض گسترش می‌یابد. در قلمروهای گوناگون زندگانی، تناقضات عمیق مراحل تازهٔ تحول هستی اجتماعی بسیار پیش از آن به‌وجود می‌آیند که یك طبقه (به مثل، بورژوازی قرن هجدهم آلمان) به آن مرتبهٔ اقتصادی و ایدئولوژیکی برسد که بتواند در مبارزات مستقیم سیاسی آزادسازی شرکت کند. در آماده‌شدن گروههای اجتماعی برای مبارزهٔ رهایی‌بخش، توجیهات مرامی و بحثهای داخلی در مورد مسائل فلسفی و اخلاقی نقش بسیار مهمی دارد. تناقضات و تعارضاتی که ذات هستی اجتماعی آشکار می‌سازد و پیامدهای عقیدتی خاصی که از تطور هستی‌اجتماعی حاصل‌می‌آید، همزمان با همه، در قلمرو جلوه‌های زندگی انسان پدیدار نمی‌گردد و همهٔ آنها را هم نمی‌توان بوضوح در یك خط ردیف کرد. هر اندازه این مسائل پیچیده‌تر و چندبعدی باشند نقش ادبیات در تحول اجتماعی و آماده‌سازی فکری و عقیدتی برای برانگیختن بحرانی بزرگ در روابط اجتماعی مهمتر است. همین است که نظریه‌پردازان بزرگ انقلابی این‌گونه دورانهای آماده‌سازی بیشترین توجه خود را به ادبیات معطوف می‌دارند. تجزیه و تحلیل و ارزشیابی‌انتقادی‌ادبیات، اگر مرکز ثقل نوشته‌های فلسفی و سیاسی ایشان نباشد، دست‌کم سنجش عمده را دربر می‌گیرد. چنین بود کار دیدرو و لسینگ و نیز چنین است وضع بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف.

---

۱۳) Mehring ، فرانتس (۱۸٤٦ـ۱۹۱۹)، تاریخنگار و روزنامه‌نگار آلمانی.

۱٤) Lessing ، گوتهولد افرائیم (۱۷۲۹ـ۱۷۸۱)، ادیب و نقاد و نمایشنامه‌نویس آلمانی.

کتابهای تاریخ ادبیات معمولا کار منتقدان بزرگ دموکرات انقلابی را به عنوان «نقد تبلیغی» طبقه‌بندی می‌کند. این وصف نادرست نیست، اما برای پیشگیری از سوءتفاهم به تعریف دقیقتری نیاز است. بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف همه درگیر مبارزهٔ سختی برضد منتقدان «زیبایی‌شناس» زمان خود بودند، برضد آنها که آگاهانه یا ناآگاهانه مدافع «هنر برای هنر» به‌شمار می‌آمدند و می‌کوشیدند کمال هنری را از بازآفرینی واقعی پدیده‌های اجتماعی جدا کنند و هنر و ادبیات را پدیده‌ای جدا و مستقل از تلاطمات اجتماعی می‌انگاشتند و بر آن بودند که هنر و ادبیات بر این تلاطمات اثر نمی‌گذارد. در مقابل چنین عقایدی، چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف بر پیوند ادبیات و جامعه تأکید داشتند. برای ایشان نفس زندگی معیار زیبایی هنری است؛ هنر از زندگی برمی‌خیزد و خلاقانه آن را بازآفرینی می‌کند ومیزان صداقت وعمق‌این بازآفرینی‌معیارواقعی‌کمال‌هنری‌است.

درپیوستگی تمام با همین اندریافت است که ایشان نظام فکری خود را بر این نظریه استوار داشته‌اند که خود زندگی، هرگاه که با صداقت و ژرفنگری در ادبیات بازآفرینی گردد، کارسازترین وسیله است برای آشکار ساختن معضلات حیات اجتماعی و کاریترین حربه‌ای است که می‌تواند در پیکار آماده‌سازی‌عقیدتی در جهت تحقق انقلاب دموکراتیك، که در طلبش و در انتظارش بودند، به‌کار گرفته شود. تا جایی‌که منتقدان بزرگ روسی با ریشه‌ها و ماهیت و ارزش و تأثیر ادبیات سروکار دارند و تا جایی‌که تلاش می‌کنند، به مدد نقدهای مثبت و منفی خود، نفوذ عملی و انقلابی ادبیات را پردامنه‌تر و عمیقتر و سریعتر سازند، صفت «نقد تبلیغی» سزاوار آثارشان هست.

اما، این صفت بی‌درنگ به ناروایی تحریف خواهد شد اگر این‌گونه تأویل گردد که دیدگاه نقد تبلیغی جنبه‌های هنری آثار ادبی را دست‌کم یا حتی نادیده می‌گیرد. ماهیت نقد تبلیغی درست خلاف این استنباط است. هر آنجا که ادبیات جدید و بویژه نقد ادبی جدید فقیر و سترون است، تردیدی نیست که اساسیترین مبنای هنری آن دستخوش سستی گشته و رشته‌ای که آن را به زندگی می‌پیوندانند در کار گسستن است. به بیان دیگر، این‌گونه ادبیات و نقد ادبی دیگر بی‌واسطه از زندگی مایه نمی‌گیرد و به سهم خود بر زندگی اثر نمی‌گذارد. هنگامی که این رشتهٔ پیوند با زندگی گسسته شد، وحدت‌ارگانیك و بنیادی صورت هنری و محتوای زندگی از قلمرو ادبیات و نقد ادبی بیرون می‌افتد و تأثیر متقابل دیالکتیکی و

پویای این دو بر یکدیگر مکتوم می‌ماند. نتیجه آنکه نه‌تنها مضمون و محتوا تابع صورت و قالب می‌شود، بلکه مفهوم خود صورت ــ که این روزها در عمل و نظر به مبالغه بر آن تأکید می‌ورزند ــ تعریفی نارسا و یکجانبه و سطحی می‌یابد.

برعکس، دیدرو، لسینگ، بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف تمامی توجه خود را بر ارزشهای براستی والای هنری معطوف می‌داشتند. ارتجاعی‌مسلکانی که بر منتقدان بزرگ روسی خرده‌گرفته‌اند، در اینجا گرفتار ضد و نقیض‌گوییهایی عجیب شده‌اند. از یك سو، انکار می‌کردنـد که این منتقـدان هنر را می‌فهمند و دوست دارند، و به آنهـا تهمت جانب‌گیـری سیاسی می‌زدند و اینکه هنـر را تحت‌الشعاع ملاحظات سیاسی قرار داده‌اند. از طرف دیگر، بناچار اذعان می‌داشتند که همین منتقدان بودند که نظام علمی تاریخ ادبیات روسی و تقسیم‌بندی دوباره و درست دورانهای آن را پایه‌گذاری کردند و اکابر ادبیات این سرزمین را بدرستی و سنجیدگی هرچه تمامتر ارجگزاری کردند.

از همهٔ اینها بالاتر، ما درك بسزا و راستین عظمت پوشکین و جایگاه اصلی و مقـدم او را در ادبیات جدید مدیـون بلینسکی هستیم ــ شناخت این واقعیت که ادبیات جدید روسی با پوشکین آغاز شد و از برکت آثار اوست که ادبیات جدید روسی نخستین نویسندهٔ کلاسیك خود را بازمی‌یابد که تا زمان حاضر هم در کمال هنری تالی ندارد. و باز هم این بلینسکی بود که برای لرمانتوف[۱۵] در تاریخ ادبی روسی جای ارزشمندی که شایستهٔ او بود بازشناخت.

اما بلینسکی همچنین می‌دانست‌که، حتی در آن زمان‌که پوشکین هم زنده‌بود، دوران تازه‌ای در ادبیات روسی آغاز شده است ــ دوران رئالیسم نو و عصر گوگول. شناخت قدر واقعی پوشکین به‌عنوان هنرمند و شاعر ربط کامل دارد با تقسیم‌بندی درست و دقیق بلینسکی از دورانهای ادبیات روسی. اندریافت بلینسکی از ادبیات روسی شباهت بسیار نزدیك با اندریافت هاینه از تحول ادبیات آلمان دارد. هر دو تأکید می‌ورزیدند که شخصیتهای عمدهٔ دوران کلاسیك (گوته در آلمان و پوشکین در روسیه) از لحاظ شایستگی هنری بالاتر از نمایندگان دوران رئالیسم قرار دارند. وقتی که هاینه از «پایان عصر هنر» سخن می‌گوید یا منتقدینی (به‌طور مثال بورنه[۱۶]) بکـل تفاوت دارد که تصور می‌کنند بـرای نشان‌دادن اهمیت ادبیـات

---

۱۵) Lermontov ، میخائیل یوریویچ (۱۸۱٤ـ۱۸٤۱)، شاعر و رمان‌نویس روسی.
۱٦) Börne ، لودویگ (۱۷۸٦ـ۱۸۳۷)، روزنامه‌نگار آلمانی.

رئالیستی جدید باید اهمیت گوته را به حداقل رساند. در این طریق، بلینسکی دنباله‌رو هاینه است که با جرئت تمام، در برابر حملهٔ منزل۱۷ به گوته به مخالفت می‌ایستد. ادراک او از کمال هنری پوشکین در صحیحترین معنای کلمه دیالکتیکی است. او این کمال را به‌هیچ‌وجه از مقولهٔ بی‌نقص‌بودن اسلوب ادبی نمی‌انگارد، بلکه آن را اتحاد هماهنگ اصول هنری با بازآفرینی صمیمانهٔ همهٔ پدیده‌های‌زندگی به‌شمار می‌آورد. تصادفی‌نیست‌که بلینسکی در تحلیل‌خود «یوگنی آنگین»۱۸ پوشکین، آن را اثری به‌مثابهٔ «دایرةالمعارف زندگی مردم روس» وصف می‌کند؛ وی کمال هنری پوشکین را منبعث از فراگیری بازآفرینی او از زندگی می‌داند.

در نظر بلینسکی، پدیدآمدن دوران گوگولی و مبارزه برای پیروزی گوگولی مقارن است با رشد فزایندهٔ مبارزات دموکراتیک‌ـانقلابی برضد حکومت مطلقه و فئودالیسم. به‌شیوه‌ای همانند، نقد کوبندهٔ لسینگ از درامهای کورنی و ولتر در یك اتحاد ناگسستنی عقیدتی با تدارک تسلیح اخلاقی جنبشهای دموکراتیک برای تأسیس یك آلمان متحد و نابودی ایالات کوچك استبدادی ـ که پراکندگی و بردگی مردم آلمان را پایدار کرده بودند ـ همبستگی داشت. بنابر نظر بلینسکی، اهمیت عظیم رئـالیسم گوگول در ابراز بیرحمانـهٔ واقعیتهای اجتماعی زمانه و انعکاس صمیمانهٔ ناموزونی خشونتبار زندگی است. در هنر گوگول، این گرایشی بیگانه نیست‌که از خارج بر ادبیات تحمیل‌شده‌باشد. حکومت‌مطلقه، استبداد، و فئودالیسم زندگی آدمیان را چنان دهشتبار و غیرانسانی ساخته بـود که بازآفرینی زندگی روزمره در نفس خود مؤثرترین تبلیغ محسوب می‌شد.

نیازی به‌گفتن نیست که رئالیسم‌گوگول بازسازی ناتورالیستی و عکسبرداری از جزئیات زندگی روزانه نیست؛ بلکه بازنمون هنـری فشرده‌ای است از وجوه برجستهٔ واقعیات اجتماعی. اگر خواننده یا نگرنده‌ای که آثار گوگول را می‌خواند و تصاویر راستینی را که او نقش می‌زند می‌نگرد وحشتزده متوجه افشای حقایق درونی زندگی خود و معانی نهفته یا بی‌معنایی ناپیدای این حقایق می‌گردد، این نویسنده نیست که چنین حقایقی را به مدد تمیهدات خارجی (از سنخ الحاقات یا تعبیرات مغرضانه) برملا می‌سازد ـ نه، این‌خود حقیقت هولناك‌است‌که، به‌دستیاری ابزار هنری یك رئالیست بزرگ، نقاب از چهره می‌افکند. رئیس پلیس در پایان

---

۱۷) Menzel ولفگانگ (۱۷۹۸ـ۱۸۷۳)، تاریخنگار آلمانی.

18) *Evgeni Onegin*

رمان «بازرس دولتی»[۱۹] گوگول می‌پرسد: «شماها به‌چه می‌خندید؟» و پاسخ این‌است: «شما به خودتان می‌خندید.» در قلمرو زیبایی‌شناسی، طرفداری منتقد از ادبیاتی چنین افشاگر مبارزه‌ای است به جانبداری رئالیسم برضد ناتورالیسم خرده‌گرا و برج عاج نظریه‌های آکادمیك هنر و ادبیاتی که بر اصول زیبایی‌شناختی صرف استوار است.

اما این تنها در ارتباط با هنر گوگول نیست‌که بلینسکی مقام منتقد و مفسر تاریخی دوران تازهٔ ادبیات را می‌یابد. بسیاری از معاصران، اعم از منتقد و شاعر، می‌نالند که بلینسکی منتقد ـ همان‌طور که بعدها معاصران چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف نیز ـ همه‌چیز را درهم‌کوبید، اما چیز «مثبتی» پدید نیاورد. این کاملا درست است که بلینسکی با تحلیلهای انتقادی خود شهرت و کامروایی ادبی بسیاری از معاصران خود را نابود کرد، اما در عرصهٔ این مجادلات، نسل آینده همواره داوریهای او را تأکید کرده است. حتی یك نمونه هم وجود ندارد که نویسنده‌ای که این منتقد بزرگ او را آماج یکی از حملات شدید خود قرار داده باشد، بعدها ثابت شود شایستهٔ چنین سلوکی نبوده است. بیرحمی ادعایی منسوب به بلینسکی چون آذرخشی بود که فضای ادبی را در روسیه پاکیزه می‌کرد، به همان اندازه که لسینگ در ادبیات آلمان چنین‌کاری‌کرد. و بلینسکی زنده ماند تا ظهور آثار نسل جدید نویسندگان رئالیست را در جامعهٔ روسی مشاهده کند. اما این‌بار منتقد بیرحم و بی‌گذشت بدل می‌شود به کاشف حساس و صاحبدل پرشور استعدادهای تازهٔ ادبی که ظهور تورگنیف، گانچاروف[۲۰]، و داستایفسکی را با حرارت هرچه تمامتر اعلام می‌دارد. بلینسکی بود که این رئالیستهای بزرگ را یاری کرد تا جایی را که در ادبیات روسی شایستهٔ آنهاست بیابند.

اما این چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف هستند که نظریه‌پرداز، منتقد، و تاریخنگار دوران گوگولی‌اند ـ دوران رئالیستهای بزرگ قرن نوزدهم روسیه. در یك تك‌نگاری‌بزرگ، چرنیشفسکی گرایشهای اصلی اجتماعی، عقیدتی، و هنری این دوره را خلاصه کرده است. او و دوبرولیوبوف تحلیل فراگیر و عمیقی از بزرگترین نمایندگان رئالیسم روسی هم‌عصر خود ارائه می‌دهند. شناخت راستین

---

19) *The Government Inspector*

۲۰) Goncharov ، ایوان آلکساندرویچ (۱۸۱۲ـ۱۸۹۱)، رمان‌نویس روسی.

شخصیت نویسندگانی‌چون تورگنیف، گانچاروف، سالتیکوف‌ـشچدرین، اوستروفسکی[۲۱]، و داستایفسکی دردههٔ ششم قرن نوزدهم و آثاری که آنها پدید آوردند به‌طور اساسی مدیون کار این منتقدان است. اینان به‌سان همان دستهٔ اول، آن نویسندگان رئالیست نسل جوان، که بلینسکی به استقبالشان شتافت و در زمان چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف در دورهٔ پختگی خویش بودند، با همان تفاهم و شور پذیرفته‌شدند. چرنیشفسکی زیباترین و دقیقترین تحلیل را دربارهٔ کارهای اولیهٔ لئو تولستوی نوشت و حتی در همان کارهای نخستین ویژگیهای مشخص و تازه‌ای را که در رئالیسم تولستوی بود شناساند ـ ویژگیهایی که به‌طور حاد رئالیسم او را پیشاپیش متمایز می‌ساخت. برای شناخت قدر واقعی تولستوی تفسیرهای چرنیشفسکی امروز هم راهنمایی ارزشمند است.

به‌طور خلاصه، از پوشکین تا تولستوی، مهمترین شخصیتهای ادبی روسیه، در اساس در خاطرهٔ آیندگان آن‌گونه زنده‌اند که سه منتقد بزرگ در زمان ظهور آنان در عرصهٔ ادب تصویرشان کرده‌اند. آنها یك‌بار و برای همیشه شالودهٔ زیباشناختی و تاریخی تاریخ ادبیات روسیه را نگاشتند. از همهٔ اینها روشن می‌شود که مفهوم و صفت «منتقد تبلیغی» را تنها در صورتی می‌توان به این منتقدان اطلاق‌کرد که بدقت تعریف و تحدید شده باشد. برای تعریف منسجم این مفهوم لازم می‌آید که سخن بیشتری در باب شیوهٔ نقد ادبی ایشان گفته شود.

۴

همان‌طور که قبلا بیان شد، بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف همواره تأکید داشته‌اند که ادبیات نباید هرگز از فرایند تکاملی حیات جدا باشد، و هر کار هنری باید به عنوان محصول مبارزهٔ اجتماعی نگریسته شود و کم‌وبیش نقشی مهم در جامعه ایفا کند. پیامد روش‌شناختی این قضیه عبارت از این است که هر کار هنری باید به‌عنوان بازتاب زندگی اجتماعی منظور گردد. بنابراین جوهر شیوهٔ نقد بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف در مقابل یکدیگر قراردادن زندگی و ادبیات است، مقابل یکدیگر قراردادن اصل و بازتاب آن. این برداشت از هنر، به عنوان آیینهٔ واقعیت، خصوصیت مشترک همهٔ فرضیه‌های زیباشناختی است که براساس فلسفهٔ ماتریالیسم بنا شده است.

---

۲۱) Ostrovski ، آلکساندر نیکولایویچ (۱۸۲۳ـ۱۸۸۶)، درام‌نویس روسی.

اما ماتریالیسم مکانیستی قدیمی‌مسلك قادر نیست که پیچیدگیهای دیالکتیك این فرایند بازتاب را در نظریه‌پردازیهای خود تحلیل کند. این همان محدودیتهای ماتریالیسم قدیمی است که گوته در بحث راجع به نوشته‌های زیبایی‌شناختی دیدرو مورد انتقاد قرار داده است. ما هم‌اکنون دیدیم‌که، به‌برکت اعتقادات دموکراتیك انقلابیشان، اندریافت این سه منتقد بزرگ روسی از جامعه مرزهای‌معرفت‌شناختی و نظرات زیبایی‌شناختی خود ایشان را فراتر برده است. زندگیی که ایشان با کارهای هنری منبعث از آن می‌سنجند، و به‌همین‌دلیل هم به‌سان معیار سنجش به‌کار بسته‌شده، هرگز ایستا نیست و صرف قشر بیرونی حیات را دربر نمی‌گیرد. بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف بر تاریکترین معضلات تحولات جامعهٔ روسی پرتو افکندند و آنها را موضوع تحلیلهای خود قراردادند. در صورت مقایسهٔ نظر آنان با آن «اصل»هایی‌که توسط همتایان هنری ایشان بازتاب داده شده‌است، آنان هرگز به بازآفرینی ناتورالیستی سطح زندگی خشنود نبودند؛ برعکس بر چنین کوششهایی با گزنده‌ترین طنزها حمله می‌بردند. آنها از نویسندگان می‌خواستند که، در تصویر صمیمانهٔ مقدرات روزمرهٔ مردمان، معضلات بزرگی که جامعهٔ روسیه را ملتهب ساخته و آن نیروهای تعیین‌کنندهٔ سرنوشت‌ساز اجتماعی که تحولاتش را تحقق می‌بخشد به‌نمایش بگذارند.

این‌شیوهٔ بازنمون‌مسئله طبعاً نقدهای‌بلینسکی و چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف را بـه شیوهٔ نقد منفی یا سلبی می‌کشاند. این‌گونه برابرنهادن «اصل» و بازتاب آن، که ما هم‌اکنون به توصیف آن پرداختیم، در درون خویش نقدی ویرانگر است برضد همهٔ ادبیاتی که عاری از محتوا باشد. اینکه انتقاد از یك نویسندهٔ ناتوان را تنها به نقایص صوری اثرش محدود کنیم، جـز نقد صوری نیست. امـا، هرگاه بازتاب قشری و توصیف جزئی‌نگر زندگی با واقعیت راستین انسانی و اجتماعی (که نویسندگان ناتوان تنها صورتك ناخواسته‌اش را نشان می‌دهند) مقابله شود، آن‌گاه است که نقصهای ادبی صوری صرفاً به‌سان یکی از جنبه‌های منفی نارواییی بنیادی اثر مورد بررسی نمایان خواهد شد. چنین است که روبه‌رو نهادن هر اثر با واقعیت زندگی، خودبه‌خود توخالی‌بودن بازتاب و توصیف هنری نارسای زندگی را برملا می‌سازد.

مسئله زمانی غامضتر می‌شود که ملاحظه کنیم چگونه این منتقدان بزرگ ارزش هنری را در کارهای رئالیستهای‌بزرگ تفسیرمی‌کردند. در اینجا نیز مقابلهٔ

«اصل» و بازتاب آن روش اصلی بررسی است. این مقایسه بر این فرض بنیاد شده که هر کار هنری یك شکل مشخص عینی از انعکاس واقعیت است. با تأکید بر اصل «عینیت»، منتقدان بزرگ روس به‌نحو متمایزی کلیهٔ نیرنگهای روانشناختی را مردود می‌شمارند. آن تدابیر دروغین و گمراه‌کنندهٔ نظریهٔ ادبی دوران انحطاط، که تفسیر آثار هنری را براساس شگفتیهای ذهنی و حال و هوای زندگینامهٔ هنرمند قرار می‌دهد، در نقد ایشان جایی ندارد.

این‌گونه گرایشها ضرورتاً زمانی پدید می‌آید که حلقهٔ پیوند (که نویسندگان و منتقدان غالباً از آن بی‌خبرند) میان اسلوبهای هنری، از یك‌سو، و نیروهای برانگیزنده و اصول ساختار واقعیت اجتماعی، از دیگرسو، گسسته شده باشد. این فقدان شالودهٔ واقعی هنر رئالیست و زیبایی‌شناسی ناب همواره برانگیختهٔ آن علتهای اجتماعی است که مجموعهٔ پیچیدهٔ سخت‌به‌هم‌تنیدهٔ عوامل ذهنی و عینی سازندهٔ جامعهٔ بورژوایی را پدیدار می‌کند. بیش از هر چیز، این سرشت ضدهنری جامعهٔ سرمایه‌داری است (که مارکس به آن اشاره کرده است) که هرچند نمی‌تواند مانع غیرقابل‌عبوری در راه هنر و زیبایی‌شناسی ناب باشد، پیوسته با شدت افزونتر بر تحول جامعهٔ سرمایه‌داری و بر ماهیت عوامل برانگیزندهٔ اجتماعی اثر می‌گذارد. چنین است که ایستادگی در برابر سیلاب پدیده‌های قشری زندگی روزمرهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری ملازم است با تلاش مداوم و خستگی‌ناپذیری که بتواند تا مغز استخوان این عوامل برانگیزندهٔ تحول اجتماعی رسوخ کند.

تحولات اروپای مرکزی و غربی پس از شکست انقلاب ۱۸۴۸ قطعاً مانعی مهیب در مقابل ظهور و توسعهٔ چنین کیفیاتی استثنایی در هنرمندان و منتقدان آثار آنان بود. هرچه بیشتر نویسندگان تحت تأثیر افسردگی ایدئولوژیکی قرار گیرند، بیشتر تمایل می‌یابند که خود را منزوی سازند و برای نگاه‌داشتن یکپارچگی آرمانهای زیبایی‌شناختی خویش یکسره از زندگی اجتماعی کناره گیرند (بگذریم از هنرمندانی‌که مجذوب توجیهات ارتجاع‌گرایان می‌شوند و حتی فعالانه به آنان مدد می‌رسانند). نتیجه آنکه: این هنرمندان منزوی روز به روز توانایی خویشتن را برای راه‌جستن به سرچشمه‌های اصلی هنر از دست می‌دهند و همچنین توانایی درك پیوند صورت زیبایی‌شناختی و ساختار اجتماعی را (گو اینکه اگر این‌ناتوانی روزافزون آگاهانه نباشد به یقین غریزی است). این ناتوانی اجتناب‌ناپذیر است، چرا که آنانی که بدین‌گونه دگرگون می‌شوند ولی در همان حال قریحهٔ هنری خود

را از دست نمی‌دهند جز این تکیه‌گاهی برایشان نمی‌ماند که به روح خود بازبسته شوند و به دنیایی‌که برآیند تجربیات خودشان است. اما، به‌جای اینکه این اندوختهٔ معنوی را رشته‌ای بدانند که ضرورتاً واقعیت عینی را به عینیت بازتاب و توصیف هنری آن متصل می‌کند، این رشتهٔ پیوند را به‌سان فضیلت مطلق می‌انگارند و آن را یگانه سرچشمهٔ فیاض و پایان‌ناپذیر آفرینش هنری می‌پندارند. این است آن جادهٔ مستقیمی که از سنت‌ـبوو[۲۲] تا نیچه و اعقاب فرودست مقلد امروزی آنها کشیده می‌شود ــ جاده‌ای منتهی به باتلاق ذهنیت خودکامه.

منتقدان بزرگ روسی هرگز چشم بر این‌رشتهٔ‌پیوند نبستند. برعکس، تازگی و قاطعیت مبارزات طبقاتی در دههٔ ششم قرن نوزدهم و وظیفهٔ مهم روشنگری توده‌های مردم، که بی‌قراریهای انقلابی بر آنها تحمیل کرده بود ــ وظیفه‌ای‌که آنان با صمیمیتی پرشور به عهده گرفته بودند ــ نه تنها آنان را از خطرات اندیشه‌های منحط، که در همان زمان غرب را فرا گرفته بود، محفوظ می‌داشت، بلکه به ایشان یاری می‌رساند تا خط عینیت اجتماعی را در گرایشهای خود نسبت به مسائل ارزشیابی هنری و روش‌شناسی متقدمان زیبایی‌شناسی را به استواری هرچه تمامتر به مفهوم دموکراتیك خود به‌کار گیرند. به عبارت دیگر، منتقدان دموکراتیك انقلابی روسی از اینکه غوطه‌ور در روح شاعر شوند و کار هنری او را از این دیدگاه به‌مثابهٔ محصول مرموز آفرینشی ذهنی بینگارند مصراً تن می‌زدند. نقطهٔ آغاز برای بیان اثر هنری پایان یافته است، و پیوند آن با واقعیتی که در آن بازتاب پذیرفته چیزی است که سزاوار نقد و سنجش است. دوبرولیوبوف می‌گوید: «آنچه نویسنده قصد داشته آن را بیان کند برای ما بی‌اهمیت‌تر از آن چیزی است که بواقع بیان نموده است، صرفاً بدین‌جهت‌که محتمل است نویسنده در نتیجهٔ بازآفرینی درست واقعیات چیزی را توصیف کرده باشد که قصد توصیف آن را نداشته است.» و در جای دیگری از نوشته‌های او می‌خوانیم: «یك اثر هنری ممکن است حاوی اندیشه‌ای معین باشد، نه از آن رو که نویسنده هنگام آفریدن اثر خود چنین اندیشه‌ای در ذهن داشته، بلکه به سبب آنکه جنبه‌هایی از واقعیت مورد وصف بر او اثر گذاشته و این اندیشهٔ خاص، خود به خود از آن برخاسته است.»

دقیقاً این عینیت‌گرایی است که بسیاری از منتقدان و نویسندگان تاریخ

---

۲۲) Sainte-Beuve ، شارل اوگوستین (۱۸۰۴ـ۱۸۶۹)، مورخ و منتقد ادبی فرانسوی.

ادبیات در دوران انحطاط هنرها آن را جریانی ضد زیبایی‌شناسی خوانده‌اند. این عقیدهٔ سراسر نادرست محصول اغراض و تنگ‌نظریهای زیبایی‌شناسی بدلی است که زادهٔ دورانهای انحطاط است. زیرا دقیقاً به مدد همین شیوه است که بلینسکی، چرنیشفسکی، و دوبرولیوبوف بر آنچه واقعاً نویسنده آفریده است پرتو می‌افکندند و نشان می‌دادند که چگونه نویسنده، در لحظات خوش الهامات خلاقه، قادر بوده است آنچه را مشاهده‌کرده، تعالی بخشد و برتر از تعصبات و اغراض و اندیشه‌های درونگرای خویش قرار دهد و به آنها صورت بخشد. در آثار اینان است که، به‌رغم روانشناختی‌ساختن رازگرایانهٔ مکتب ذهن‌گرایی زیبایی‌شناسی، سرشت راستین آفرینش هنری بیان گردیده است.

این شیوه در تحلیل فریدریش انگلس از کارهای بالزاک به‌اوج‌خود می‌رسد. او نشان می‌دهد که بالزاک چیزی متفاوت و بس بزرگتر از آنچه قصد داشته، و حتی چیزی برتر از آنچه به‌طور ناگسستنی جزو جهان‌بینی خودآگاهانهٔ او بوده، آفریده است. انگلس حاصل بسیارمهم این زیبایی‌شناسی را «پیروزی رئالیسم» می‌نامد. این «پیروزی رئالیسم» انگلسی نه‌تنها نوعی جدایی نسبی اثر هنری را از افکار (و بالاتر از آن از تعصبات اجتماعی) حتی یك نویسندهٔ صاحب‌نبوغ نشان می‌دهد، بلکه گاهی اوقات درست در قطب مخالف نویسنده تحقق می‌یابد. منتقدان بزرگ ادب روسی از این دیالکتیك ناآگاه نبودند، هرچند وضوح روش‌شناسی انگلس را نداشتند. به‌طور نمونه، دوبرولیوبوف این وضع را در چنین تشبیهی وصف می‌کند: «این مثل مورد بلعام[۲۳] است که قصد داشت اسرائیل را نفرین کند، اما، در آن بحبوحهٔ خشم، بی‌اختیار بر زبانش دعای خیر جاری شد.»

گفتیم که این شیوه را در کارهای منتقدای بزرگ روسی مشاهده می‌کنیم، هرچند گاهی این روش به‌شکل ناقص و ابتدایی است. اصول اساسی «پیروزی رئالیسم» اهمیتی را که نقش هنر در تکامل بشریت دارد به‌طور دقیق تأکید می‌کند. این شیوه نشان می‌دهد که، در تکوین و تطور آگاهی انسان و در آشکارساختن خواستها و هدفهای اجتماعی انسانها و تلاشی که آدمیان برای دست‌یافتن بر آنها می‌کنند، هنرمند بزرگ شاگرد دنباله‌رو مکتبهای تفکرات فلسفی و فعالیتهای سیاسی نیست، بلکه همرزم همپایهٔ آنهاست.

هنرمندان بزرگ همواره پیشروان نوع انسان بوده‌اند. آنان، به برکت

23) Balaam

خلاقیت خویش، روابط و پیوستگیهای متقابل میان چیزهایی را آشکار می‌سازند که پیش از این پنهان بود ــ روابط متقابلی که علم و فلسفه مدتها بعد می‌توانند به آنها صورت دقیق و مشخص ببخشند. دوبرولیوبوف می‌گوید: «چنین نویسندگانی از چنان طبیعتی غنی سرشارند که به‌طور متمایزی می‌توانند اندیشه‌های ناب و تصورات تازه را جذب کنند ــ اندیشه‌ها و تصوراتی که بسیاری از فیلسوفان و دانشمندان معاصر، با همهٔ رهیافتهای دقیق علمی خویش، تنها گمانی از آنها دارند. آری، نویسندگان صاحب‌نبوغ می‌توانند حقایقی را زندگی بخشند و در عمل به جنبش درآورند که فیلسوفان به‌طور مبهمی از آن آگاهند.»

دوبرولیوبوف از این حقیقت کاملا آگاه بود که این فرایند پیچیدگی بسیار دارد و مسئله به این سادگی نیست که نویسنده از جریان اندیشه‌هایی که در علم و فلسفه می‌گذرد «تأثیر» بپذیرد. او چنین ادامه می‌دهد: «به‌طور معمول این امر به شکلی ساده صورت نمی‌گیرد، به این ترتیب که نویسنده اندیشه‌هایی از یك فیلسوف بگیرد و در اثر خود بگنجاند. نه، نویسنده و فیلسوف هریك مستقلا دست به عمل می‌زنند، هردو یك چیز را برای نقطهٔ شروع انتخاب می‌کنند و آن زندگی واقعی است. تفاوت تنها در چگونگی رهیافت آنان به زندگی است.» توسل به واقعیت، نظریهٔ ماتریالیستی انعکاس جهان عینی از گذار ذهن و آگاهی انسانی ــ از گذار هنر و علم و فلسفه ــ به هیچ‌وجه منتقدان بزرگ روسی را به‌سوی روشنفکرگرایی هنر، و از آن هم نازلتر به‌سوی سیاست‌مآبی مکانیکی، نکشانید. بلکه، برعکس، آنها را به طرف بنیادکردن استقلال هنر راند، و بدیهی است که این شناخت، در مفهوم ذهنی‌گرا و ایدئالیستی، انزوای متظاهر و میان‌تهی نظریه‌پردازیهای دوران انحطاط پس از انقلاب ۱۸۴۸ نبود، بلکه به شیوه‌ای بود که منتقدان را قادر می‌ساخت، از راه نشان‌دادن همبستگی هنر و زندگی و نمودارساختن نقش راستین هنر در روند تحولات اجتماعی، درك فلسفی استقلال واقعی هنر را آسان گردانند.

به این نحو، بزرگان نقد روسی، در برابر زیبایی‌شناسی تنگ‌اندیشهٔ ذهن‌گرا و کج‌فهم مدرن (که به تمهیدات زیبایی‌شناختی تحریف‌آمیز در ارجگزاری نقش هنر به‌اغراق‌می‌گراید)، نقش‌واقعی و دورانساز هنر را در تاریخ‌انسانی استوار داشتند.

اگر ما در چگونگی کاربرد این سبك نقادی دقیقتر شویم، مشاهده می‌کنیم که این منتقدان ــ که در این مورد نیز مشابه همان راه انگلس را می‌پیمایند ــ مرکز ثقل پژوهش و سنجش خود را توانایی نویسنده در آفرینش چهرمانها قرار داده‌اند.

در اینجا نیز راه مکتب نقد دموکراتهای انقلابی از کژراههٔ سنجش مبالغه‌آمیز هنر در مکتب منتقدان مدرن جدا می‌شود و در مسیر شناخت عظمت راستین و رسالت راستین هنر می‌افتد. همچنانکه دورانهای گذشته، به‌طرزی که هنرمندان کلاسیك بزرگ پرداخته‌اند، همچنان در خاطرهٔ بشریت زنده است، خودشناسی زمان حال نیز بر آثار هنرمندان بـزرگ حاضر استوار است. «هملت»، «دون‌کیشوت»، و «فاوست» ژرفترین جوهر دورانهای گذشته را به ما منتقل می‌کنند. بـه لحاظ خلق چنین چهرمانهای جامعی است که مهمترین ارزشهای زمان گذشته جاودان مانده‌اند. دوبرولیوبوف می‌گوید: «ارزش یك نویسنده یا کتاب را آن درجه و حدی که این آثار آرزوهای واقعـی یك عصر یا یك نسل را بیـان داشته‌اند، تعیین می‌کند.» چهرمانهای ماندنی و ناب آنهایی هستند که به‌واسطهٔ مسئولیت نویسنده در برابر مسائلی که جامعه آنهـا را عمیقاً حس می‌کند و نویسنده به مدد توانـایی خویش سرنوشتها و شخصیتهای مجسم و هستمند انسانی به آنها می‌بخشد پدید می‌آیند.

اینها همان‌گونه چهرمانهایی هستندکه منتقدان‌روسی از معاصران خود طلب خلق آنها را می‌کنند. به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست‌که خواستهای دموکراتهای مبارز انقلابی با دفاع از منافع واقعی هنر قرین می‌شود. خواست آنها برای آفرینش چهرمانهای فراگیر رئالیسمی به‌طور پیگرمانی پیامد منظورهای تبلیغی-سیاسی آنهاست. این برنامه در یك حکم زیبایی‌شناختی فشرده می‌شود: «ادبیات رئالیستی معادل ادبیات کلاسیك گذشته بیافرینید، در ادراکی عمیق و بازآفرینی شکل‌پذیر از جهان خارج؛ از زندگی زمان حاضر قهرمانانی چهرمانی خلق کنید، عمیق و واقعی چون دون‌کیشوت و هملت یا فاوست!» ارزشهای اساسی زیبایی‌شناختی‌ادبیات را نمی‌توان رساتر از این در چارچوب «نقد تبلیغی» بیان داشت.

چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف، به این ترتیب، پندارهٔ کذایی «غور در اعماق روح شاعر» را مردود می‌شمارند. آنان، در عوض، این پرسش اساسی را در میان می‌نهند: چگونه تحـولات خود جامعهٔ مسائلی چهرمـانی و قهرمانانی چهرمـانی می‌آفرینند و چگونه است که چهرمانهای مشخصی که به‌طور متقابل یکدیگر را تکمیل می‌کنند و به سطح بالاتری ارتقا می‌دهند، به‌گونه‌ای خودانگیخته، از فرایندهای تحولات خود اجتماع پدید می‌آیند. در تحلیلی که دوبرولیوبوف از رمان گانچاروف به نام «اوبلوموف»[۲۴] می‌کند شیوه‌ای کلاسیك از این‌گونه نقد را ارائه می‌دهد. او

24) *Oblomov*

سیر تحولی نارضاییها و ضدیتهای فزایندهٔ طبقهٔ اشراف و اعیان روسی را در خلال «یوگنی آنگین» پوشکین تا «اوبلوموف» گانچاروف نشان می‌دهد. او نشان می‌دهد که جمع فرایندهای اجتماعی ضرورتاً و خود به خود مسائل همسانی را برای همهٔ کسانی که فعالانه در آن شرکت دارند فراهم می‌سازد و ثابت می‌کند که چند نویسندهٔ بزرگ (با توجه به وضع اجتماعی، زمان، و شخصیت آنها) مراحل مختلف تحول و تکامل چهرمان خاصی را ــ که نمایانگر این ویژگیها باشد ــ و تضادهای نوعی و چهرمانی این تحول و تکامل را باز نموده‌اند، تا سرانجام این چهرمان جایگاه تاریخی و کمال زیبایی‌شناختی خود را در «اوبلوموف» گانچاروف می‌یابد.

این نقد دموکراتیک ـ انقلابی تا حد آن پیش می‌رود که تکوین اجتماعی و ارزشهای زیبایی‌شناختی در رابطه با هم عمل می‌کنند. آن هنگام که منتقدان و زیبایی‌شناسان غرب یا به انگیزهٔ ذهن‌گرایی صوفی‌منشانه بر عناصر صوری هنر تاکید می‌ورزیدند یا به عین‌گرایی اغراق‌آمیز و انعطاف‌ناپذیری متمسک می‌شدند که صرفاً در بند پدیده‌های سطحی و ظاهری زندگی اجتماعی بود، منتقدان انقلابی روسی دست‌اندرکار جست‌وجو و یافتن‌جویبارهایی‌بودند که جریانهای‌تحول‌اجتماعی بازتاب راستین و زیبایی‌شناختی و کمال هنری خود را در آنها بازمی‌یافت. آفرینش چهرمانهای راستین و ماندگار بستگی به فهم درست فرایندهای اجتماعی پایدار و فراگیر دارد و در همان حال آفرینشی است که تحقق آرمانهای خود هنر بدان بازبسته است. این کار سترگ ادبیات رئالیسم روسی است که توانسته است تعداد معتنابهی از این‌گونه قهرمانان چهرمانی واقعی بیافریند. کشف و بیان‌کردن اهمیت اجتماعی و تاریخی این قهرمانان چهرمانی و سرنوشتهای چهرمانی آنان رسالتی است که بلینسکی و چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف در کار نقد برای خود قائل‌شدند.

بدیهی‌است‌که این شیوه تنها خود را به‌سنجش چهرمانی قهرمانان در کارهای ادبی دلخوش نمی‌دارد، اگرچه اصل مقابلهٔ نوشته‌های ادبی با آن واقعیت اجتماعی که در اثر ادبی انعکاس می‌یابد متضمن همین سنجش نیز هست. منسجم‌سازی اجتماعی شیوهٔ کار، درعین‌حال، منسجم‌سازی زیبایی‌شناختی را هم دربر دارد. تحلیل روانشناختی و اخلاقی چهرمانهای آفریده‌شدهٔ انسانی، در همان حال، نشان‌دهندهٔ کارایی و اعتبار شیوه‌ای است که در آفرینش آنان به‌کار گرفته شده است. کندوکاو در سرگذشت و سرنوشت چهرمانها به سنجش بنیادی ویژگیهای شاعرانهٔ راستین اثر ــ و نه ویژگیهای صوری و کلامی ــ منتهی می‌گردد. پرسشهایی از این دست که

چرا در رمانهای این دورهٔ روسیه قهرمانان زن اخلاقاً و از لحاظ انسانی از مردان برترند؛ چرا وقتی تورگنیف می‌خواهد قهرمانی فعال را پدیدار سازد یك انقلابی بلغاری را انتخاب می‌کند؛ چرا خودکشی قهرمان‌زن اوستروفسکی در «طوفان»[۲۵] الر مایوس‌کننده ندارد، بلکه تأثیر تراژیك الهام‌بخشی دارد؛ چرا ستولتز[۲۶]، همتای مثبت قهرمان گانچاروف، لازم بود که در تصویرپردازیش رنگهای ملایمتری به‌کار آید و، برعکس، قهرمان اصلی و تن‌آسای داستان، که همیشه روی نیمکت راحتی لمیده، با رنگهایی زنده‌تر نقاشی شود؛ همهٔ این جنبه‌ها نشان می‌دهد که چگونه مسائل سیاسی و اجتماعی و زیبایی‌شناسی با یکدیگر عجین شده‌اند و چگونه مکتب زیبایی‌شناسی دموکراتهای انقلابی روسی، دقیقاً به‌واسطهٔ همین درهم‌آمیختگی جزء به جزء، در تحلیل مسائل هنری بر نتایجی دست‌یافته است که عمیقتر و واقعیتر و هنریتر از آن است که معاصران غربی به یافتن آنها کامیاب شده‌اند.

بدیهی است که در همه‌جا این دو منتقد بزرگ روسی با مسائل اساسی ادبیات سروکار دارند. آنها گهگاه توجه خواننده را به «قوانین زیبایی‌شناسی» معطوف می‌دارند، اما با طنزی تحقیرآمیز؛ و خواننده همواره باید توجه داشته باشد که این عطف و ارجاع در چه رابطه و به چه منظور بوده و تحلیل آنان در هر مورد خاص به کدام استنتاج زیبایی‌شناختی منتج گشته است. (طرز بیان بلینسکی در این مورد اندکی متفاوت است: او خواستار آن است که زیبایی‌شناسی هگل به‌طور اساسی بازسازی شود، ولی اصول بنیادی آن حفظ گردد.) برای نمونه، در تحلیل یکی از نمایشنامه‌های اوستروفسکی، دوبرولیوبوف بشدت بر به‌اصطلاح «قانون‌درام‌نویسی» حمله می‌برد. اما اگر همهٔ مقاله را بخوانیم چه درمی‌یابیم؟ آنچه دوبرولیوبوف بر آن می‌تازد، آن اصول درام‌نویسی فرهنگستانی، سخت پایبند جزئیات و تابع‌خصایص صوری است که هوادارانش می‌خواستند نمایشنامه‌های نو و انقلابی و رئالیستی اوستروفسکی را به بهانهٔ نقض این اصول سلاخی کنند. هنگامی که دوبرولیوبوف کارهای اوستروفسکی را در جزئیات تحلیل می‌کند، اصول جدید درام‌نویسی را ــ که اوستروفسکی را قادر ساخت تا جریانهای عمدهٔ عصر را با قدرتی عظیم و تأثیری عمیق بر صحنه بیاورد ــ با دقت انتقادی هرچه تمامتر و بدون نظریه‌پردازیهای انتزاعی استنتاج و استخراج می‌کند.

بنابراین، هدف اصلی شیوهٔ انتقادی دوبرولیوبوف این است که قوانین

25) *Thunderstorm* 26) Stoltz

زیبایی‌شناسی را، که همراه با تحول زمان تطور می‌یابند، به‌گونه‌ای استوار دارد که از آسیب تصرفات آکادمیك و انتزاعی مصون باشند. لسینگ همین روش را در مقاله‌ای جنجال‌برانگیز به‌کار می‌بندد. او در این مقاله، برضد اصول درام‌نویسی کلاسیکهای فرانسه، آشکارا به مبارزه برمی‌خیزد و از طرفی وحدت اساسی بین سوفکل و شکسپیر و پذیرش اصول اساسی درام‌نویسی ارسطو را توسط این دو تن نشان می‌دهد. بحث مشابهی در محتوای تحلیلهای منسجم دوبرولیوبوف وجود دارد، اما در کار او بیشتر به‌طور ضمنی جزو خمیرهٔ کارامد درآمده است و نه بتصریح.

هرچند این تفاوت جزئی بین دوبرولیوبوف و لسینگ هیچ‌گونه تفاوت واقعی از جهت قریـن‌شدن شیوهٔ آنها پدیـد نمی‌آورد، اختلافی هم نیست کـه صرفاً جنبهٔ کلامی و سطحی داشته باشد. وحدت بنیادی میان سوفکل و شکسپیر، به نظر لسینگ، نه جنبهٔ زیبایی‌شناختی محض دارد و نه به یقین از مقولهٔ مشابهت صوری است. او به نظریهٔ ارسطو بازمی‌گردد، زیرا در اصول درام ارسطو قوانین طبیعی تراژدی به‌گونه‌ای تعریف و توصیف شده که تا آن‌زمان سابقه نداشته‌است، همچنانکه صورت شاعرانهٔ تراژدی در زندگی و تاریخ. منتقدان روسی در کار خود مستقیماً به زندگی متوسل می‌شوند، بی‌آنکه در شاعری یا نظریـه‌پردازی زیبایی‌شناختی هیچ‌گونه رویهٔ منسجم پیشین را به‌سان قانون لازم‌الاجرا بپذیرند. با این کار، آنان این نظریهٔ ماتـریالیستی را پروراندند کـه هنر بایستی واقعیت عینی را بسیار قاطعانه‌تر و پایدارتر از نظریهٔ زیبایی‌شناختی لسینگ بازتاب بخشد، چرا کـه ماتریالیسم او بسی خودانگیخته‌تر از ماتریالیسم اینان و بمراتب نیز کمتر آگاهانه بود. از سوی دیگر، پذیرش زیبایی‌شناسی ارسطو، به‌عنوان یك قانون به توسط لسینگ و خصوصاً تأکید او بر کمال‌یافتن نظریهٔ ارسطو در آثار سوفکل و شکسپیر، متضمن تأکید بیشتری است بر سرشت دیالکتیك نظـریهٔ بازتاب‌یافتن واقعیتهای اجتماعی در آثار ادبی، گو اینکه این نتیجه‌گیری نیز خودانگیخته است و برآمده از تحلیل آگاهانهٔ روش انتقادی نیست. دلیل آن این است که لسینگ، با بیان این اندیشه‌ها، بر استقلال نسبی صورت و قالب شعر بیش‌از پیشینیان‌بزرگ خود تأکید می‌ورزد و، به تبع آن، اهمیت بیشتری برای خلاقیت و ذهنیت مطلق قائل می‌گردد. علاوه‌براین، نشان‌دادن یکسانی غایی اصل خلاقیت در آثار شکسپیر و کلاسیکهای عهد باستان نیز بیان‌کنندهٔ دیالکتیك تاریخی زیبایی‌شناسی است و نشان‌دهندهٔ مناسبات دیالکتیکی میان صورتهای متغیر هنرها و قوانین اساسی پایداری که بر

بخش عمدهٔ آفرینش هنری حاکم است.

پس، اختلاف در اصول نیست، بلکه تفاوت ناشی از چگونگی تاکید است که خود زادهٔ تفاوت شرایط تاریخی است و تا حدودی متأثر از پیش‌زمینه‌های فلسفی متفکران. لسینگ حلقه‌ای است در زنجیرهٔ ایدئالیسم فلسفی، که از لایبنیتز تا هگل امتداد یافته، درحالی‌که منتقدان روسی نمایندگان فلسفهٔ ماتریالیسم پیش‌از مارکسیسم‌هستند. هرچندکه منتقدان‌روسی از لحاظ روش‌شناختی خودآگاه نیستند، از پیشقـــراولان مستقل ماتریـــالیسم دیالکتیك به‌شمار می‌رونـــد. این تفاوت، از سوی‌دیگر، باز از سرشت حریفانی که لسینگ با آنها دست و پنجه نرم می‌کرد و آن دشمنانی‌که روسها با آنها برای دفاع از نظریه‌های زیبایی‌شناسی و انتقادی خویش می‌جنگیدند برمی‌خیزد. هدف‌اصلی‌لسینگ نابودی زیبایی‌شناسی متعبدانه‌ای بود که براساس فهم نادرست نظریهٔ ارسطو و نوعی برداشت تحریف‌شده از هنر کلاسیك باستانی قرار داشت، درحالی‌که روسها در اصل نگران نظریه‌های انحطاط بودند، که توسط مکتب فرهنگستانی صورت‌گرای «هنر برای هنر» مطرح شده بود و نیز روندهای گوناگون ایدئالیسم ذهن‌گرا در نظریه و کار ادبی.

این تضاد، که چنین زیرو بمهای متباعدی دارد، در هماهنگی زیبایی‌شناسی کارل‌مارکس، که نظریهٔ بازتاب هنری شرایط اجتماعی را در کمال دیالکتیکی خود عرضه کرد، حل شده است. تعمق ماتریالیستی ثابت‌قدم در بنیادهای معرفت‌شناختی و درك دیالکتیکی صحیح از روابط میان هستی و آگاهی، به ذهنیت خلاق و همراه با آن به‌صورت و قالب هنری، جایگاه شایستهٔ خود را در قلمرو بازآفرینی جهان عینی بازمی‌دهند، بی‌آنکه اصل تقدم هستی ذره‌ای خدشه‌دار شود. برعکس، اینهاست تنها ابزار مملکتی که می‌تواند این تقدم را به‌شکل صوری و عینی در شیوه‌ای رسا بیان کند. در همان حال، اعتبار قانونمند آثار کلاسیك ــ هم در عهد باستانی و هم در اعصار بعدی (شکسپیر)ــ از آن صبغهٔ کم و بیش جزمی خودانگیخته و گاه به گاه لسینگ رها گشته و با تشخیص و تعیین عوامل انسانی و اجتماعی در آنها، که آثار کلاسیك را به مرتبهٔ بلند نمونه‌ها و الگوهای دست‌نیافتنی ارتقا می‌دهد، عینیتی تاریخی می‌یابد.

تمرکز بر خصایص عینی کارهای هنری جوهر شیوهٔ نقد است و با هدفهای دموکراتیك‌ـانقلابی این منتقدان بزرگ ارتباط‌کامل‌دارد. اما اینان در جست‌وجوی خویش در ادبیات رئالیستی عصر، برای یافتن متحدان قوی‌پنجه‌ای که بتوانند در

مبارزه برضد ارتجاع و بقایای فئودالیسم یار و یاورشان باشند، همواره آثار خلاقهٔ هنری را در نظر داشتند و هرگز بر عقاید شخصی سیاسی یا فلسفی نویسندگان تکیه نمی‌کردند. چیزی که این منتقدان بیش از همه ملحوظ می‌داشتند پرده‌برداشتن نویسندگان بزرگ زمانشان بود از زوایای زندگی مردم و جامعهٔ روسی، که با تصویری رئالیستی ترسیم می‌شد. به این دلیل بود که آنها هر نویسندهٔ جدی را که، در کار بزرگ رهایی، واقعیت را صمیمانه و بانبوغ نقش می‌زد مشتاقانه به سان همسنگر خویش می‌پذیرفتند. به این ترتیب، آنها نه‌تنها بارها به‌آن‌سوی مرزهای محدودیتهای ادبیات روسی گذر می‌کردند، بلکه حتی به آن سوی مفهوم تنگ‌نظرانهٔ رئالیسم گام می‌نهادند. به‌طور مثال، چرنیشفسکی با شوری فراوان ترجمه‌های خوب اشعار شیلر را ستایش کرد و گفت که شیلر سهمی گرانقدر و فنانشدنی در ادبیات روسی دارد و شاعری است که همهٔ روسهای مترقی او را از خود می‌دانند.

چنین دیدگاه عینی اهمیت تعیین‌کننده‌ای در شرایط ویژه‌ای که دو منتقد روسی فعالیتهای‌سیاسی خود را تعقیب می‌کردندداردد. چنانکه پیش‌از این خاطرنشان گشت، مبارزهٔ نوخاسته میان لیبرالیسم و دموکراسی یکی از آوردگاههای اصلی این فعالیت است. بسیاری از نویسندگان بزرگ زمان به فلسفهٔ لیبرال متمایل بودند؛ اما هر زمان که واقعیت جامعهٔ روسی را صمیمانه ترسیم‌می‌کردند، بی‌اختیار و از جهات مختلف یاور دموکراسی انقلابی می‌شدند که از آن جمله بود افشاگری نقاط ضعف سیاست و فلسفهٔ لیبرالیسم. آن انتقادات تندی که این وضع را طی مقالات بحث‌انگیز و مجادله‌آمیزی بیان می‌داشت، برخلاف آنچه غالباً ادعا شده است، مستقیماً برضد شخص نویسندگان نبود، بلکه برعکس ثمرهٔ احترام راستینی بود که دستاوردهای عینی و راستین آنان برمی‌انگیخت.

این طرز تلقی در نقد معروف چرنیشفسکی از تورگنیف در مقالهٔ «روسی در وهده‌گاه»[۲۷] به‌نحو بسیار روشنی بیان‌شده‌است. در این مقاله چرنیشفسکی نشان می‌دهدکه تورگنیف، به‌عنوان یك‌نویسندهٔ بااستعداد رئالیست، که زندگی را آن‌طور که هست نشان می‌دهد، بی‌قصد قبلی ولی ناگزیر، در داستان خود «آسیه» تصویری درهم‌شکسته از چهرمان روشنفکر لیبرال را ارائه‌می‌دهدکه، چه ازنظر روانشناختی و چه ازنظر بینش، بسیار نزدیك به خود تورگنیف و در نزد او بس عزیز است. از این رو، تحلیل عینی محتوا و ارائهٔ عینی داستان توسط تورگنیف لیبرال، به

27) «The Russian at the Rendez-vous»

عنوان نقطهٔ شروع، این امکان را بدرستی به چرنیشفسکی می‌دهد که انتقادی خردکننده بر نظرگاه لیبرال و شیوهٔ فکری لیبرال، به‌عنوان‌چهرمانی‌انسانی، به‌عمل آورد. این دقیقاً به‌خاطر آن است که تورگنیف خود رئالیستی اصیل و در کار خود جدی است، آن‌طور که اثر او می‌تواند سلاحی برضد اندیشه‌های سیاسی و فلسفی خود وی باشد.

همین مقالهٔ انتقادی در مورد یك مسئلهٔ مهم روش‌شناختی نیز بحثی دارد. رمان کوتاه تورگنیف یك داستان زیبای عاشقانه است که در آن نشانی از مبارزات سیاسی و اجتماعی نیست. یك روشنفکر روسی که در خارج زندگی می‌کند عاشق دختر جوانی می‌شود. اما هنگامی که دختر احساس او را با چنان شور و حرارت صمیمانه‌ای پاسخ می‌گوید که فراتر از حد عرف و عادت است، هراسان می‌گریزد. نقد چرنیشفسکی از این داستان اجتماعی و سیاسی است. چه رابطه‌ای بین نقد و موضوع نقد وجود دارد؟ آیا نقد سیاسی چرنیشفسکی ساختمان منظم هنری داستان را درهم نمی‌ریزد؟ آیا رهیافت او به این داستان از جایی آغاز نشده که ربطی به موضوع داستان ندارد؟

در اینجا، ما تنها می‌توانیم راجع‌به مسئلهٔ‌روش‌شناختی این‌مقالهٔ چرنیشفسکی سخنی کوتاه بیان داریم. گوتفرید کلر، نویسندهٔ دموکرات سویسی، زمانی گفته‌بود: «همه‌چیز سیاست است.» منظور او این نبود که همه‌چیز به معنای واقعی خود سیاسی است، بلکه تنها می‌خواست این را بگوید که همان نیروهای اجتماعی که، در شرایط حاد خود و در اوج قلهٔ عمل، تصمیمات سیاسی را باعث می‌شوند، همانها تأثیر خود را در پدیدارهای روزمرهٔ زندگی هم، در کار، در عشق، در دوستی و جز آنها، به منصهٔ ظهور می‌رسانند. در هر دوران از تاریخ، این نیروهای اجتماعی چهرمانهای معینی از انسانها را پدید می‌آورند که سجایای ویژهٔ آنها در همهٔ قلمروهای زندگی و فعالیت آدمی به‌طور یکسان بروز می‌کند، هرچند که آشکارشدن این ویژگیها در یك مسیر نباشد و از حیث کیفیت و ضعف و شدت با هم فرق داشته باشد. عظمت نویسندگان بزرگ رئالیست دقیقاً قائم‌به توانایی‌آنان‌است در تشخیص و درك و به دیدرس آوردن این ویژگیهای نوعی و چهرمانی انسانی، در همگی قلمروهای زندگی.

در داستان «آسیه»، که موضوع مقالهٔ‌انتقادی چرنیشفسکی است، تورگنیف این مهم را با توفیق بسیار به‌انجام رسانده‌است. ضعف فلسفی و انسانی لیبرالیسم قرن

نوزدهم روسیه به‌صورت فشرده و هنرمندانه در رفتار قهرمان در برابر معشوق نشان داده‌شده‌است. اینکه آیا تورگنیف خود چنین می‌خواست بگوید یا جز آن ابداً اهمیت ندارد. این نیز درخور اعتنا نیست کـه آیا تورگنیف به‌هنگام نوشتن این داستان تا چه حد در فکر وجود ارتباط میان لیبرالیسم روسی و ماجرای داستان خود بوده است. آنچه اهمیت دارد این است که در داستانی‌کـه پیش روی ماست چنین ارتباطی بروشنی وجود دارد. این همان ارتباطی است که چرنیشفسکی آن‌را شناخته و تحلیل کرده و به همان صورتی‌که تورگنیف آن را توصیف و چرنیشفسکی تحلیل کرده بواقع وجود داشته است. به بیان دیگر، روشنفکران لیبرال از زیر بار وظایف دموکراتیکی که ازادسازی سرفها بر دوششان نهاده بود شانه خالی کردند، به‌همان شیوهٔ بزدلانه و با همان معاذیر «بلندنظرانه» که قهرمان تورگنیف شرمسار از وعده‌گاه خود می‌گریزد.

۵

آنچه چرنیشفسکی در این مورد آشکار ساخته است رابطهٔ بین عمل سیاسی و سایر پدیده‌های زندگی اجتماعی است. در این تحلیل آنچه تازه و دوران‌ساز است هوشمندی و تیزبینی خاصی است که چرنیشفسکی به مـدد آن به درون چهرمان انسانی در داستانهای عشقی رخنه کرده و محتوای سیاسی و مفهوم آن را روشن ساخته است. شناخت یگانگی کلیهٔ تظاهرات روح و نفس آدمی ویژگی مشترک همهٔ منتقدان و نویسندگانی است که از وظیفهٔ اصلی و بزرگ و جاویدان هنر آگاهند. در ایـن مسئلهٔ اساسی هنـر، گوتـه و پوشکین در کنار چرنیشفسکی و برضـد زیبایی‌شناسی مدرن ایستاده‌اند. بـرای مثال، وقتی که بالزاک، یك محافظـه‌کار سیاسی اما یك رئالیست بزرگ، به تحلیل رمانهای تاریخی والتر اسکات می‌پردازد، ارزشهای هنری آنها را بدین طریق خلاصه می‌کند: والتر اسکات خود وقایع بزرگ تاریخی را نشان نمی‌دهد، آنچه برای او جالب است چرایی این وقایع است. از این رو، او توصیف کاملی از یك نبرد سرنوشت‌ساز به‌دست نمی‌دهد و استراتژیها و تاکتیکهای به‌کارگرفته‌شده را نیز تجزیه و تحلیل نمی‌کند ـ آنچه او به مـا عرضه می‌دارد تصویری است از فضای انسانی، اجتماعی، و اخلاقی هردو اردوگاه که در حوادث جزئی روزمره جریان دارد و به یك جریان وسیعتر و کلیتر می‌پیوندد تا به خواننده نشان دهد که پیروزی پیروزمند چرا ناگزیر بوده است. این رهیافت

زیبایی‌شناختی بالزاک کاملا در خط اصول نقد چرنیشفسکی است.

چنین اندریافتی هرگز به آن اندازه بدیهی نیست که هنگام درست مطرح‌شدن به‌نظر می‌آید. جریانهای مهم معاصر در ادبیات بورژوایی درست در قطب مخالف است. زولا، به‌طور مثال، تکیه بر انگیزه‌های علی را یکسره غیرعلمی و غیرهنری می‌دانست و لذا مردود می‌شمرد و خواستار آن بود که نویسنده به توصیف چگونگی وقایع قناعت کند و کاری نداشته باشد که این وقایع چرا رخ نموده است. زولا نظریهٔ جدلی خود را با استدلالات بظاهر «علمی» تحکیم می‌کرد و در این‌کار به‌علوم طبیعی جدید متوسل می‌شد ـ در حد درکی که از این علوم داشت. بدیهی است که در بررسی دقیقتر این مطلب روشن می‌شود که مباحثات او برمبنای واقعی کار و شیوهٔ علوم طبیعی استوار نیست، بلکه بر معرفت‌شناسی شکاکانه‌ای مبتنی است که براثر بحران ایدئولوژی بورژوایی حتی به اندریافت کلی شیوهٔ علمی هم سرایت کرده بود.

نفی انگیزه‌های علی، که هنوز در کارهای زولا مراحل اولیهٔ خود را می‌پیمود، نتایج فاجعه‌باری، هم برای نویسنده و هم برای منتقد، در بر داشت. این نفی از یک‌سو به دلسردی در جست‌وجوی انگیزه‌های ریشه‌دار، که بازنمای جوهر روابط اجتماعی و انسانی باشد، منجر می‌شد و توجه نویسندگان و منتقدان را به‌سوی اتفاقات سطحی روزمره جلب می‌کرد (نظریهٔ محیط تن) و از این راه آنان را وابسته به نظریه‌های مرسوم زمانه می‌کرد، که به نوبهٔ خود در نوشته‌های ایشان با شیوه‌ای مکانیکی و ضد هنری به نحو اغراق‌آمیزی بیان می‌شد. (زیست‌شناسی‌گری و وراثت در آثار زولا.) و از سوی دیگر ـ به‌عنوان قطب ضروری مکملی در مقابل این ذهنیت‌گرایی روانشناسی‌گرانهٔ ناواقعی ـ نوعی جامعه‌شناسی‌گری مکانیکی و شبه‌عینی را پدید می‌آورد که کمتر از مورد نخستین زادهٔ درک نادرست و ناقص علوم جدید نبود. اینان، به‌جای آنکه در طرحی پیکرمان و هنرمندانه، در گذار به‌جنبش‌درآوردن قهرمانان زندهٔ انسانی، تمامیت ذاتی و واقعی عوامل برانگیزانندهٔ اساسی را که سازندهٔ فرایندهای اجتماعی است بپررانند، به توصیف نمودارهای برونی تمسک جستند که بظاهر جهانشمول بود و دربرگیرندهٔ تمامیت اجتماعی ناقصی که درست درک نشده بود. نتیجه آنکه، در صحنه‌هایی‌که صرفاً جنبهٔ تزئینی یا ناتورالیستی داشت آدمها به‌سان آدمکهای خیمه‌شب‌بازی ظاهر می‌شدند.

بدیهی‌است منتقدان بزرگ‌تر روسی نمی‌توانستند با مباحثی‌اینچنین، که تامدتها

پس‌از ایشان کاملا بالیده‌نشده‌بود، سلوکی داشته‌باشند. ولی آنان، در روش‌شناسی خود و در داوری راجع‌به یك‌نویسنده یا یك کتاب، اساسی‌را پی‌افکندند که راه و روش نفی چنین فرضیه‌های کاذب و چنین ممارستهای تحریف‌کنندهٔ هنر را بروشنی نمودار می‌ساخت. (چنین‌است که، در خلال ارزشیابی آثار زولا به‌توسط سالتیکوف‌ـ شچدرین، هرکس می‌تواند به‌کارگرفته‌شدن اصول نقد چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف را به‌طور محسوس تشخیص دهد.) زولاییسم، و به‌طورکلی ایدئولوژی زیبایی‌شناسی هینیت‌گرای بدلی و جامعه‌شناسی عوامانه، غالباً در نظریه‌های ادبی بورژوایی مورد حمله قرار گرفته است. اما این حملات منحصراً از سوی راست، از سوی جریانات ارتجاعی در ادبیات، و از نظرگاه روانشناسی‌گری ذهنی بوده که طبعاً نمی‌تواند این مباحث را از وضوح واقعی بهره‌ور سازد. عینیت‌گرایی بدلی تا به امروز هم فعال است و جای بسیار مهمی را در ادبیات و نقد ادبی، هرچند به‌الوان‌گوناگون، اشغال کرده است. این امر نویسندگان را از مشخصترین و مهمترین وظایف خود منحرف می‌سازد (درست مانند قطب مخالفش، یعنی ذهنیت‌گرایی) و، در قلمرو نقد، همهٔ داوریهای ارزنده را دربارهٔ یك اثر ــ که بر معیارهای متناسب تقارن و انطباق اعتبار و ارزش اجتماعی با ارزشهای‌زیبایی‌شناختی مبتنی‌است ــ ازمیان برمی‌دارد.

حاصل آنکه روش‌شناسی دموکراتیك‌ـانقلابی روسی، به‌این‌ترتیب‌که در اینجا ترسیم می‌شود، حتی هم امروز از اهمیتی عظیم برخوردار است. این‌اشتباهی‌غم‌انگیز است‌که بلینسکی و چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف را تنها به اعتبار منزلت تاریخی بسنجیم و آنان را نمایندگان بلندمرتبهٔ دوران گذشته بدانیم که اکنون دیگر نیرویی زنده و مؤثر نیستند. مسئله درست عکس این است. اگر در این بحران ژرف تکامل بشریت خواستار آنیم‌که به‌سوی یك فرهنگ اصیل انتقادی پیش رویم و اگر برسر آنیم‌که ادبیات و نقد ادبی خود را همپایهٔ مسائل بزرگ زمانه ارتقا دهیم، باید کــه امروز بیش از گــذشته بسیار چیزها از بلینسکــی و چرنیشفسکــی و دوبرولیوبوف بیاموزیم.

ما در اینجا، به‌طور خلاصه، تنها چند نکته در ارتباط با این معضل بزرگ و پیچیده برمی‌شمریم. پیش از همه بازنمودن هنرمندانهٔ سیاست است. این یکی از ضعفهای ادبیات بورژوایی امروز است که در این زمینه، چون زمینه‌های بسیار دیگر، میان دو طیف کاذب در نوسان است. از یك طرف، این ادبیات، عمل سیاسی را همچون وجودی مطلق و انتزاعی و منفصل از دیگر تلاشهای آدمی نشان می‌دهد،

بی‌آنکه تصویر قهرمانان فعال سیاسی، در اعماق وجود، برخوردار از جوهر انسانی باشد. از سوی دیگر، ادبیات بورژوایی غالباً به «روانشناسی» خصوصی ساختگی و مجردی گریز می‌زند که وجود خارجی ندارد، و به‌اقتضای انزوای تصنعی‌اش از زندگی اجتماعی، صرفاً بر روی کاغذ در وجود می‌آید و، لاجرم، هرگز عینیت نمی‌یابد. در مقابله با این دو قطب افراطی، البته هیچ عاشق‌صادق‌ادبیات نمی‌تواند سخن کلی را، که «همه‌چیز سیاست است»، پشت هم تکرار کند. بدیهی است این گفته تنها در مورد آن نویسندگان واقعی و جدی و رئالیست مصداق می‌یابد که با نشان‌دادن زندگی، آن‌طور که هست، قادرند ریشه‌هایی را کاوش کنند که در مرحلهٔ نهایی معلوم می‌دارند که کدام‌یك از آدمهای داستان شایستهٔ زنده‌ماندنند و کدام رفتنی هستند، کدام‌یك ارزشمند است، و کدام بی‌ارزش، و جز اینها. امروز این امر از همیشه بیشتر اهمیت دارد که فهمیده شود تنها در یك رئالیسم حقیقی و عمیق است که عظمت ادبی می‌تواند متحد پیکرمانی نفوذ یك سیاست فراگیر باشد.

اما، نه‌تنها دیدگاه اصلی، حتی روش‌شناسی منتقدان انقلابی روسی برای مسائل ادبی امروز ما موضوعیت دارد و حتی بـرای حل مشکلات ادبی امروز مـا غیرقابل چشمپوشی است. هنگامی‌که چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف هنوز زنده‌بودند، معمای کاذب دیگری در ادبیات بورژوایی و تفسیر ادبی در میان معاصران غربی‌آنها سر برآورده‌بود. از یك‌طرف، محدودماندن ادبیات بود به تصویر «آدم میانمایهٔ» ناتورالیستی و، از سوی دیگر، فرار به‌سوی روانشناسی‌گری موشکافانهٔ‌ذهنی. ما این طیفهـای کـاذب را در کـل ادبیات غـرب پس از شکست انقـلابهـای ۱۸۴۸ مشاهده می‌کنیم. درست است که بعضی از بزرگترین نویسندگان زمانه با مبارزهٔ خلاق و مستمر (و به‌گـواهی کتابهایشان، پیروزمندانه) بر این طیفهای کـاذب چیره شدند، اما اندیشه‌های طلایه‌دار نقد غربی ــ برای مثال، تن، یکی از آنها که هنوز منتقدی تأثیرگـذار استــ با تحلیلهای خود بیشتر درصدد جاانـداختن این طیفهای کاذبند تا حذف آنها، یعنی در جهت مخالف منتقدان بزرگ روسی. در کارهای تن، به‌طور مثال، ما به‌طور غیرارگانیك نظریه‌ای را می‌بینیم که با شکلی مکانیکی کنار هم چیده شده است ــ نظریه‌ای که انسان را صرفاً محصول به‌اصطلاح محیط خود می‌داند (که ناتورالیسم مباحث نظری خود را یکسره از آن می‌گیرد) و ذهنی‌گرایی خالصی که تحلیل‌کنندهٔ روانشناختی عواطف مجردی است که کاملا از واقعیت اجتماعی به دور افتاده است (همان‌که روانشناسی‌گری انتزاعی زرادخانهٔ

عقیدتی خود را در آن یافت). به‌یاد آوریم توصیف تن را از قهرمانان بالزاک که آنها را «دیوانه‌های تک‌سودایی» می‌خواند.

اما در هر مورد از اصول نقد مدرن بورژوازی این قطبهای کاذب همه‌جا روییده‌اند. از یك طرف، ما نقد به‌اصطلاح «خالص زیبایی‌شناختی» را داریم، نقدی که رهیافت به موضوع خود را از دیدگاه «هنر برای‌هنر» می‌بیند و ستایش و نکوهش خود را به‌تناسب ویژگیهای صوری و ظاهری اثر معلوم می‌دارد، بی‌آنکه حداقل مسائل واقعی مهم ادبی و قوانینی را که حاکم بر اشکال هنری‌انـد و از تحولات اجتماعی و فرهنگ آن برمی‌خیزند پذیرا شود. در طرف دیگر نقدی است که «نقد تبلیغی» خوانده شده و ادبیات را به‌طور «دربست» با معیارهای اجتماعی یا سیاسی می‌سنجد و گذشته و حال را براساس شعارهای روز داوری می‌کند؛ بی‌آنکه توجهی به محتوای هنری اثر موضوع بررسی داشته باشد، یا آنکه اعتنا داشته باشد که اثر، یك کار بزرگ هنری است یا یاوه‌ای بی‌ارزش. این نقد تنها دربند شعار روز است، گو که فردا این شعار بکلی فراموش شود. اگـر ما می‌خواهیم بجنگیم و بر این دو گرایش نادرست در نقد معـاصر چیره شویم (گاه این هـر دو گرایش را می‌توان همزمان در یك نویسنده مشاهده کرد، کـه در این صورت ما با التقاطی مغلوط از جامعه‌شناسی عوامانه و ستایشی خردستیز از نوعی «استادی و مهارت» روبه‌رو هستیم)، اگر ما برآنیم که سبك انتقادی اصیلی خلق کنیم‌که همزمان و به صورت تفکیك‌ناپـذیری هم سیاسی و هم زیبایـی‌شناختی باشد، آنگـاه است که می‌توانیم و بایستی بیش از پیش از بلینسکی و چرنیشفسکـی و دوبرولیوبوف بسیار چیزها بیاموزیم.

تاریخ نقد ادبی قرون گذشته نشان‌می‌دهد که دورانهای‌بزرگ نقد و بزرگان جاودانه‌اش ــ به‌یقین و نه به تصادف ــ پیوستگی تمام داشته‌اند با تبلیغ پرشور اصول اصیل و راستین دموکراتیك. همان‌طور که آنچه دیدرو و لسینگ در قـرن هجدهم انجام دادند بسیار دورتر از مرزهای کشورشان تأثیـر خود را بخشید، بلینسکی و چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف نیز در قرن نوزدهم در همین موقعیت قرار داشتند؛ اگرچه تاکنون تأثیر چندانی در خارج از روسیه نداشته‌اند. اما صحنهٔ اجتماعی و نیاز به بازآفرینی دوبارهٔ این زمینه در ادبیات چنان است که بازشناسی جهانی اعتبار بین‌المللی ایشان تنها مسئله‌ای است مربوط به زمان و آن هم نه زمانی طولانی.

فصل ششم

تولستوی و تحول رئالیسم

موضوع پژوهش حاضر تعیین جایگاه تولستوی در جهان ادبیات و تشخیص سهم او در تحول و پیشرفت رئالیسم است. این مطالعه‌ای است متکی بر ارزیابی لنین از کارهای تولستوی. عمق انـدریافت لنین در این زمینه، مانند بسیاری موارد دیگر، از جمله مسائل روش و کاربرد تاریخی مارکسیسم، برای مدتی دراز کاملا درک نشد. به علت شهرت جهانی تولستوی و نقش مهمی که او در جنبش طبقهٔ کارگر، چه قبل و چه بعد از انقلاب ۱۹۰۵، ایفا کرد، تقریباً همهٔ منتقدانی که در حوزهٔ بین‌الملل دوم قرار داشتند خود را ملزم می‌دیدند که از او به تفصیل سخن گویند. لازم به گفتن نیست کـه آنچه آنها دربـارهٔ تولستوی می‌گفتند با آنچـه لنین می‌گفت تفاوت بنیادی داشت. در آن زمان فرایندهای پیچیدهٔ اجتماعی که در آثار تولستوی بود کمتر درک می‌شد یا اصلا درک نمی‌شد و آن تفاسیر نارسایی که از پسزمینهٔ اجتماعی آثار تولستوی ارائه می‌شد حاصل برداشت غالباً سطحی و کاملا نادرست از نوشته‌های او بود.

۱

لنین تولستوی را «آیینهٔ انقلاب روسیه» می‌نامید و می‌افزود که در وهلهٔ اول بسیاری این‌توصیف را عجیب‌می‌دانستند. «چگونه چیزی‌را آیینه توان نامید، حال آنکه وقایع را چنین نادرست منعکس می‌کند؟» اما در اینجا نیز، مانند هر جای دیگر، لنین در مقابل تضادهایی که پدیده‌های زندگی در بادی امر ظاهر می‌سازند

متوقف نمی‌شود؛ او در ژرفا کاوش می‌کند تا به ریشه‌ها برسد. او نشان می‌دهد که تضاد، دقیقاً به اقتضای سرشت متضاد خویش، برای بیان غنا و پیچیدگی فرایندهای انقلابی، شکل مناسب و دقیق‌بیان‌است. در نظر لنین، تضاد در دیدگاهها و صورتهای ذهنی تولستوی، که آمیزه‌ای غیرقابل‌تفکیک از عظمت تاریخی و ساده‌دلی کودکانه است، وحدتی پیکرمانی پدید می‌آورد که بازتاب فلسفی و هنری عظمت و در همان حال ضعف نهضتهای دهقانی در دورهٔ میان آزادی سرفها در ۱۸۶۱ و انقلاب۱۹۰۵ است. لنین کمال چیره‌دستی تولستوی را، در توصیف برخی از ویژگیهای بسیار مهم این دوره و هنر متعالی او، که مالك و دهقان را با حدت و توانایی یکسان تصویر می‌کند، به‌طور کامل درك می‌کرد و قدر می‌دانست. لنین همچنین به نحو بسیار قانع‌کننده‌ای نشان می‌دهد که آن هنگام که تولستوی با لحنی حق‌به‌جانب و نیشدار از جامعهٔ روسی زمان خود انتقاد می‌کند، این کار را تقریباً در مقام یك «پدرسالار» روستایی انجام می‌دهد. در نظر لنین، آنچه تولستوی بیان می‌کند احساس میلیونها روسی است که هم‌اکنون به سرحد نفرت از اربابان خود رسیده‌اند، اما هنوز به آن مرحلهٔ مبارزهٔ آگاهانه و سرسخت و بی‌امان ضداربابی وارد نشده‌اند.

این است دلیل آنکه لنین همواره تولستوی را نویسنده و هنرمندی جهانی و دارای اهمیتی جهانگیر می‌دانست. ماکسیسم گورکی در یادداشتهای خود از لنین نقل می‌کند که به او گفته است: «عجب عظمتی! چه شخصیت غول‌آسایی! پسر! این هنرمندی است‌که به‌درد تو می‌خورد... می‌دانی چه‌چیز او شگفت‌آورتر است؟ صدای دهقانی و طرز تفکر دهقانی او! یك دهقان حسابی تمام‌عیار! تا زمان پیدا شدن این انسان شریف، ادبیات ما یك دهقان هم نداشت!» سپس با آن چشمان مورب‌آسیایی خود به من نگاه کرد و پرسید: «در ادبیات اروپا چه‌کسی در ردیف او قرار دارد؟» و بی‌درنگ جواب داد: «هیچ کس.»

منتقدان مهم سوسیال‌دموکراسی، تولستوی را نادرست تفسیر می‌کردند، چه آنها اهمیت انقلابی قیام دهقانی را درك نمی‌کردند. از آن رو که اینان از درك لب مطلب و مفهوم بنیادی کار هنری تولستوی ناتوان بودند، طبعاً به پدیده‌های سطحی و ظاهری، که تولستوی ناگزیر از پرداختن بدانها بود، چسبیده بودند. و از آن رو که اینان درعین‌حال نمی‌توانستند جهانی‌بودن کاذبی را که بورژوازی روسیه و اروپا برای جملگی اعمال و آثار تولستوی قائل بود بپذیرند، کار را به

جایی رساندند که حتی جهانی‌بودن آثار ادبی او را هم منکر شدند. به‌طور مثال، هنگامی که پلخانوف[1] می‌پرسد «از کجا تا به کجا» گروههای ترقیخواه می‌توانند تولستوی را قبول داشته باشند، تردیدی نیست که بر نقد اجتماعی تولستوی تأکید می‌کند. اما این ارزیابی او از نقد اجتماعی تولستوی درست نقطهٔ مقابل نظر لنین است، که این امر، البته، کاملا با مبانی متفاوت نظریه‌های هر دو سازگار است. پلخانوف می‌گوید: «گذشته از هر چیز، نمایندگان طبقهٔ کارگر تولستوی را نویسنده‌ای می‌دانند که هرچند از درک مبارزات اجتماعی برای تغییر شرایط اجتماعی عاجز است و نسبت به این مبارزات بی‌تفاوت، احساس می‌کند که نظم موجود اجتماعی نظم دلخواه نیست. آنان اساساً به ستایش او به عنوان نویسنده‌ای می‌پردازند که استعداد ادبی عظیم خود را برای نشان‌دادن این وضع نامطلوب ـ هرچند به‌صورت جسته و گریخته ـ به‌کار می‌برد.»

مشابه چنین اظهارنظرهای نادرست دربارهٔ هنر تولستوی را در نوشته‌های فرانتس مهرینگ و روزا لوکزامبورگ[2] هم می‌بینیم.

همین اندیشهٔ پلخانوف بود که جناح مرکزی و شاخهٔ چپ سوسیال‌دموکراسی پیش از ۱۹۱۴ را با اصول نظری و تاریخی خود برای ارزیابی تولستوی آماده می‌کرد. او تأثیری عظیم، بویژه بر روزا لوکزامبورگ، داشت؛ حتی مهرینگ، که قوهٔ شناخت خوبی داشت و در داوریهای زیباشناختی خود غالباً از اصالت برخوردار بود، از رهانیدن خویش از این تصورات غلط و تحصیل ادراکی عمیق در شناخت تولستوی، آن‌طور که ما به لنین مدیونیم، عاجز بود. اما مهرینگ لااقل درک ضعیفی در این باره از خود نشان می‌داد. او دریافته بود که دلیل تأثیر شگفت «نیروی ظلمت»[3] این است که زندگی روسی آن‌طور که واقعاً هست نمایش داده شده‌است. مهرینگ همچنین در «جنگ و صلح» آنچه را ذات حقیقی مردم است مشاهده می‌کرد. او دربارهٔ «جنگ و صلح» می‌نویسد: «... عصری که مردم روسیه خود را به‌عنوان یك ملت ساختند. زیرا که ملت روس را نه تزار آفرید، نه ژنرالهایش، نه وزیرانش، و نه به‌طورکلی طبقهٔ حاکم. اینان همه

---

۱) Plekhanov ، گیورگی والنتینوویچ (۱۸۵۷ـ۱۹۱۸)، انقلابگر روسی و فیلسوف و متفکر اجتماعی مکتب مارکسیسم.

۲) Luxemburg ، روزا (۱۸۷۰؟ـ۱۹۱۹)، انقلابگر آلمانی.

3) *The Power of Darkness*

چهره‌هایی بی‌اهمیت، بی‌ارزش، و وابسته‌اند که یا اصلا کاری نمی‌کنند یا اگر به ابتکار دست به‌کاری زنند گرفتاری به‌بار می‌آورند، و تنها آن زمان کاری بزرگ به دست ایشان صورت می‌گیرد که به‌عنوان‌ابزارهای‌مرموز و مقاومت‌ناپذیر فعالیتهای اجتماعی از آنها استفاده شود. اما چنین جملاتی در آثار مهرینگ نادر است و او نیز بر آثار تولستوی، به‌طورکلی، براساس آن خطی که پلخانوف ترسیم کرده است داوری می‌کند.

انسان نمی‌تواند بسادگی این داوری غلط سوسیال‌دموکراتها را نادیده بگیرد، زیرا همین داوری نادرست بعداً دوباره در جامعه‌شناسی عوامانه سر برمی‌آورد. از این رو و.م.فریچه[۴]، که مدتها یکی از نگارندگان معتبر تاریخ ادبیات روسی بود، در مقدمه‌ای که بر یادداشتهای لنین دربارهٔ تولستوی نوشته است، تولستوی را «هنرمندی ذهنیت‌گرا» می‌نامد و (در موافقت با منتقدان بورژوازی) این نظریه را در میان می‌نهد که تولستوی تنها می‌توانست واقعاً و به‌طور متقاعدکننده‌ای طبقهٔ خود، اشرافیت، را تصویر کند و این نیز هست که تولستوی خود را محدود به موضوع اشرافیت نمی‌کرد، بلکه همچنین «پدیده‌ها را به‌صورت آرمانی وصف می‌کرد و از زوایای‌مختلف‌عینی به‌آنها نمی‌نگریست، بلکه متعصبانه به آنها نگاه می‌کرد.» اگر روش تولستوی که فریچه قصد اثبات آن را دارد این است، تنها جامعه‌شناسی عوامانه می‌تواند توضیح دهد که پس چگونه او یکی از بزرگترین رئالیستهای تمام اعصار است و نه مداح مبتذل و مثلا مستمد اشرافیت روس. البته هرگز چنین توضیحی داده نشده است.

پس، اگر ما خواهان بررسی نقشی باشیم که تولستوی در دنیای ادبیات ایفا کرده است، نه‌تنها بایستی آن افسانه‌های جعلی را، که در اطراف هنرش پرداخته‌اند، به یک‌سو نهیم، بلکه باید نظرگاههای جامعه‌شناسی‌ـعوامانه[۵] را نیز به دست فراموشی بسپاریم. ما باید تحلیل خود را بر یگانه برداشت (برداشت‌لنین) بنیاد گذاریم. افزون بر این، تنها دیدگاهی‌که منتقدان دموکرات‌انقلابی روس پیش روی ما قرار داده‌اند نیز می‌تواند ما را به درک بهتر آثار تولستوی یاری دهد، و از این رو ما در صفحات آتی مکرراً از نظرات چرنیشفسکی برای‌درک‌نوشته‌های تولستوی استفاده خواهیم کرد.

---

۴) V.M. Firtsche ، نگارندهٔ تاریخ ادبیات روس.

5) vulgar-sociology

در تکامل رئالیسم به‌سوی مرحله‌ای جلوتر، آثار ادبی تولستوی نه‌تنها در ادبیات روسیه بلکه در ادبیات جهان به مثابهٔ گامی است به پیش، هرچند این گام در شرایط ویژه‌ای به جلو برداشته شده است. با اینکه تولستوی ادامه‌دهندهٔ سنت بزرگ رئالیستی قرن هجدهم و نوزدهم است ــ سنت فیلدینگ و دفو[۶]، بالزاک و استاندال ــ، در زمانی به این مهم پرداخته بود که رئالیسم بتازگی به انحطاط افتاده و آن جریانهای ادبی که قصد روبیدن رئالیسم را داشتند در سراسر اروپا پیروز شده بودند. از این رو، تولستوی در کار ادبی خویش می‌بایست برخلاف جریان دنیای ادبیات شنا کند، و این جریان انحطاط رئالیسم بود.

اما یگانه‌بودن جایگاه تولستوی در دنیای ادبیات دلایلی بیش از اینها دارد. کاملا گمراه‌کننده است اگر بر این جدایی راه تولستوی بی‌دلیل پافشاری کنیم و مکان او را در ادبیات محدود به این سازیم که او همهٔ جریانات ادبی و نویسندگان معاصر خود را محکوم کرده و تنها سرسختانه به سنت رئالیستهای بزرگ چسبیده است.

در وهلهٔ اول، آنچه را تولستوی ادامه می‌داد سنت هنری و سبك بازمانده از رئالیستهای بزرگ نبود. در اینجا نمی‌خواهیم از قضاوتهای خود تولستوی دربارهٔ رئالیستهای متقدم و تازه‌تر نقل‌قول بیاوریم؛ این قضاوتها ــ مانند قضاوتهای غالب نویسندگان بزرگ ــ اغلب متناقضند و به نسبت الزامات عینی هریك از مراحل کار هنری فرق می‌کنند. با اینهمه، آنچه هرگز تغییر نکرد تحقیر سالم ــ و خشماگین ــ تولستوی بود نسبت به ناتورالیسم کوته‌نظرانهٔ معاصرانش. او در گفت‌وگوی خود با گورکی از بالزاک و استاندال و فلوبر به عنوان بزرگترین نویسندگان فرانسه یاد می‌کند (البته قضاوت او دربارهٔ فلوبر، برخلاف قضاوتش نسبت به موپاسان[۷]، مستدل و موجه نیست)، اما برادران گونکور را به‌عنوان دلقك وصف می‌کند. پیش از این در مقدمهٔ او بر مجموعهٔ آثار موپاسان از خرده‌گیری وی بر نوعی گرایش منحط در رئالیسم موپاسان چیزی نمی‌بینیم.

رئالیستهای بزرگ متقدم تالیری بی‌واسطه و آشکار بر سبك تولستوی نداشتند. اصولی که او در رئالیسم خود از آن پیروی کرد، در ظاهر، ادامهٔ مکتب رئالیستهای بزرگ را نشان می‌دهد، اما در باطن این اصول برخاسته از مسائل

۶) De Foe، دفو (حدود ۱۶۶۰ـ۱۷۳۱)، روزنامه‌نگار و نویسندهٔ انگلیسی.
۷) Maupassant، گی دو (۱۸۵۰ـ۱۸۹۳)، نویسندهٔ فرانسوی.

زمان خود او و گرایشهای او نسبت به مسائل بزرگ دوران و روابط استثمارگر و استثمارشده در جامعهٔ روستایی روس بود.

بدیهی است مطالعهٔ آثار رئالیستهای متقدم تأثیر قابل‌ملاحظه‌ای در سبك تولستوی داشته است. اما، به خطا رفته‌ایم اگر رئالیسم تولستوی را در هنر و ادبیات امتداد مستقیم سبك رئالیستهای بزرگ متقدم بدانیم.

با اینکه تولستوی سنتهای رئالیسم قدیم را ادامه می‌داد و آن را تکامل می‌بخشید، این کار را همواره به شیوهٔ اصیل خود و با توجه به نیازهای‌زمان انجام می‌داد و نه مانند مقلدی فرودست. او همواره همگام با زمان خود بود، نه‌تنها در محتوا و در مسائل اجتماعی و قهرمانی که ارائه می‌کرد، بلکه از لحاظ هنری نیز چنین بود. از این رو بسیاری نقاط مشترك میان او و معاصران اروپاییش در شیوهٔ ادبی وجود دارد. اما، در ارتباط با این شیوهٔ مشترك، نکتهٔ مهم و چشمگیری که باید گفت این است که هرچند در اروپا روندهای هنری نشانه‌های بیماری و زوال رئالیسم را با خود داشت و فروپاشی شکلهای هنری چون درام و رمان و داستان کوتاه را به ارمغان می‌آورد، همین روندها در دستان تولستوی مجدداً زندگی و اصالت خود را به صورتی بدیع بازیافته و، به مثابهٔ عناصر تولد یك شکل نوین، ادامه‌دهندهٔ راه سنتهای رئالیستهای کهن در طریقی تازه و در رابطه با مسائلی تازه شد و به چنان قله‌هایی دست یافت که در ادبیات رئالیسم هیچ کشوری سابقه ندارد.

اگر بخواهیم آثار تولستوی را از دیدگاه ادبیات جهانی بررسی کنیم، نقطهٔ آغاز باید خصوصیات سبك تولستوی و جایگاه ویژهٔ او در ادبیات باشد.

بدون این خصوصیات، موفقیت جهانی تولستوی درك نمی‌شود. بنابراین، باید این را همیشه در نظر داشت که تولستوی این توفیق را اساساً به‌عنوان یك نویسندهٔ نوپرداز ــ چه در صورت و چه در مضمون ــ تحصیل کرده است. از دههٔ نهم قرن نوزدهم به بعد، ما شاهد موفقیت او در دنیای ادبیات و در میان کتابخوانهایی بوده‌ایم که در حافظهٔ آنان ادبیات پیش از ۱۸۴۸ بسرعت محو شده و حتی قسمت اعظم آنان تا آنجا پیش رفته بودند که با صراحت و مشخصاً بااین سنتها به‌مخالفت برخاسته بودند. (رواج آثار استاندال در این دوره بخشی زادهٔ فهم نادرست و بخشی نیز به واسطهٔ تحریف آثار او بود، به این قصد که استاندال را منادی روانشناسی‌گری ذهنی قلمداد کنند.) برای نمونه، زولا در رد رمانتیسم ادعایی

منسوب به بالزاک و استاندال بر کار آنها خرده می‌گرفت که به آن سوی زندگی «روزمره» رفته‌اند و، به عبارت دقیقتر، همان خصوصیت‌مشخص را، که به‌مقتضای آن رئالیستی بزرگ به‌شمار می‌روند، ذکر می‌کرد. زولا در فلوبر و بویژه در «مادام بواری» تحقق آن چیزهایی را می‌دید که در آثار بالزاک آنها را ارزشمند می‌شمرد. نمایندگان فرودست‌تر ناتوراسیم، خواه منتقد و خواه نویسنده (و هواداران جریانهای پیامد ناتورالیسم)، این انحراف را از سنت عظیم رئالیسم حتی روشنتر از زولا عرضه می‌کنند. در چنین جوی بود که تولستوی توفیق جهانی خود را به دست آورد. اشتیاق هواداران مکتب ناتورالیسم یا سایر جریانهای ادبی بعدی را در پذیرش آثار تولستوی نباید دست‌کم گرفت. البته این موفقیت جهانی، منحصراً یا در درجهٔ اول، بر چنین شور و شوقهایی استوار نبود. از سوی دیگر، این توفیق‌جهانی‌پایدار (که تا به‌امروز هم کاستی نگرفته‌است) ممکن‌نمی‌گردید اگر هواداران‌مکتبهای‌مختلف‌ادبی قرابتهای‌مهمی‌را درآثار تولستوی با کارهای‌خودشان نمی‌یافتند، یا اگر تصور نمی‌کردند که چنین قرابتهایی یافته‌اند. ناتورالیستهای «تئاتر آزاد» در آلمان و فرانسه و انگلستان «نیروی ظلمت» را اول‌بار به‌عنوان یك نمایشنامهٔ ناتورالیستی نمونه اجرا کردند. اندکی پس از آن، مترلینگ، به عنوان انگیزهٔ نظری سبك «نو» دراماتیك خود، به کارهای ایبسن[۸] و به همراه آن به «نیروی ظلمت» استناد می‌کند.

این برداشت تا امروز ادامه دارد. بررسی این تأثیر ناسازگار آثار تولستوی در پایان همین کتاب خواهد آمد.

۲

تأثیر تولستوی بر ادبیات اروپایی هر اندازه که صاحب ویژگیهایی باشد، پدیده‌ای منحصر به فرد نبود. بالاگرفتن کار تولستوی در دنیای ادبیات همزمان بود با صعود سریع و بی‌سابقهٔ ادبیات روسی و اسکاندیناویایی به جایگاهی رفیع در اروپا ــ جایی که تا آن زمان جریانهای بزرگ ادبی تنها ریشه در کشورهای مهم اروپایی داشت، یعنی در آلمان و انگلستان و فرانسه.

نویسندگان سایر کشورها تا دهه‌های نهم و دهم قرن نوزدهم، که تغییری ناگهانی پدید آمد، بندرت اعتباری جهانی کسب‌می‌کردند. درست‌است که تورگنیف

۸) Ibsen ، هنریك (۱۸۲۸ـ۱۹۰۶)، شاعر و درام‌نویس نروژی.

در آلمان و فرانسه بیش از سایر نویسندگان روس شهرت داشت، اما تأثیر او قابل مقایسه با تولستوی و داستایفسکی نبود. به‌علاوه، تورگنیف شهرت خود را حقیقتاً مرهون ویژگیهای آثار خویش بود که قرابتی با رئالیسم فرانسهٔ آن زمان داشت. اما در مورد تولستوی و نویسندگان اسکاندیناویایی، که همزمان به شهرت رسیده بودند (ایبسن مقام اول را داشت)، درعین‌حال این غرابت موضوعها و شیوه‌های آنان بود که نقش مهمی داشت. انگلس درنامه‌ای به پول ارنست[۹] دربارهٔ ایبسن می‌گوید: «در بیست سال گذشته نروژ شکوفایی ادبیاتی را تجربه کرده است که هیچ کشوری جز روسیه آن را نیازموده است... دستاورد این دو کشور بسیار برتر از دیگران بوده است. اینها نشان خود را نه بر ادبیات آلمان که بر ادبیات سایر کشورها نیز گذاشته‌اند.»

آنچه را ما به عنوان عامل غرابت خاطرنشان کردیم نبایستی با پدیدهٔ جست‌وجوی ولع‌آمیز موضوعات داغ و هیجان‌انگیز، که بعدها در عصر امپریالیسم ظاهر شد، اشتباه کرد. مکتب نگارش نمایشنامه‌های اسرارآمیز قرون‌وسطایی و گرایش به سبک مجسمه‌سازی سیاهان و تئاتر چینی نشانه‌های بیمارگون متلاشی‌شدن کامل رئالیسم است. نویسندگان بورژوازی ــ با چند استثنا در میان نویسندگان برجستهٔ انساندوست ــ دیگر حتی قادر به نزدیک‌شدن به مسائل واقعی زندگی نیستند.

از سوی دیگر، تأثیر ادبیات روسی و اسکاندیناویایی زمانی آغاز شد که رئالیسم بورژوازی به یك بحران رسیده بود. با آنکه ناتورالیسم پایه‌های هنری رئالیسم بزرگ را منهدم ساخته بود، بلندپایه‌ترین منهدم‌کنندگان آن، مانند فلوبر و زولا و موپاسان، هنوز هنر بزرگ را می‌شناختند و در برخی از آثارشان با بخشهایی از یك اثر خود به بلندیهای آن رسیده بودند.

همین مطلب در مورد هواداران و خوانندگان ایشان هم صدق می‌کند.

تأثیری که ادبیات روسی و اسکاندیناویایی برجای گذاشت بی‌تردید به این حقیقت مربوط می‌شد که خوانندگان زوال رئالیسم اروپایی را احساس می‌کردند و مشتاق رئالیسم بزرگ در هنر معاصر بودند. حتی، بودند نویسندگان اسکاندیناویایی و روسی که فرودست‌تر از تولستوی بودند ولی هنوز در آثار خود جاپاهایی از «هنر بزرگ»، که بتازگی در اروپا از بین رفته بود، نشان می‌دادند؛

۹) Ernst ، پول (۱۸۶۶ـ۱۹۳۳)، نویسندهٔ آلمانی.

اسلوب نگارش و قهرمانانشان برخوردار از توانایی بودند؛ پرسشهایی که مطرح می‌کردند و پاسخ این پرسشها در سطح فکری بالایی قرار داشت، و اندریافت کلی آنها شجاعانه و نگرششان بنیادی بود.

حتی روح نقاد و شکل‌پسندی چون فلوبر، «جنگ و صلح» تولستوی را با اشتیاق وافـر می‌ستود و تنها آن بخشهایی را به انتقاد می‌گرفت کـه تولستوی آشکارا فلسفهٔ تاریخ خود را شرح می‌داد. او به تورگنیف می‌نویسد: «متشکرم که رمان تولستوی را برایم فرستادی. درجه یك است. چه نقاشی و چه روانشناسی‌ای! من تصور می‌کنم چیزی از عظمت شکسپیری در آن است! وقتی که آن را می‌خواندم با صدای بلند از شوق گریه می‌کردم... هرچند رمانی است طولانی.»

همین اشتیاق در میان روشنفکران اروپای غربی برانگیخته شده بود و در همان زمان نیز دربارهٔ نمایشنامه‌های ایبسن همین وضع وجود داشت.

فلوبر با ایمان به جهان‌بینی خود دلبستگی خویشتن را منحصراً از نظر هنری بیان کرده بود. اما تأثیر ادبیات روس و اسکاندیناویایی در اروپا، همان‌طور که اندکی پیش خاطرنشان ساختیم، محدود به قلمرو هنر نبود. تأثیری چنین در وهلهٔ اول از این حقیقت برمی‌خاست که این نویسندگان از معضلاتی مشابه آنچه ذهن خوانندگان غربی را اشغال کرده بود سخن می‌گفتند، اما در آثار آنان این مسائل بسیار گسترده‌تر مطرح شده، و راه‌حلها، هرچند ناآشنا، بیشتر بنیادی بود. در دستان نویسندگان بزرگتر روس و اسکاندیناویایی موضوع عاجل زمان در تضادی غریب با شکل کلاسیك خود قرار داشت، که فرهنگستانی و عتیق نمی‌نمود، بلکه برعکس مسائل معاصر را کاملا در قالب معاصر نمایش می‌داد. در باب خصوصیت ناب حماسی رمانهای بزرگ تولستوی ـ که آنچنان غیرمعمول به نظر خوانندگان اروپایی آن زمان می‌آمد ـ بعداً سخن می‌گوییم. در اینجا عجالتاً از تأثیر این آثار و نه خود آثار بر اروپا بحث می‌کنیم و نیز در همینجا اشاره‌ای به ساختار استوار و اسلوب نگارش نمایشنامه‌های ایبسن خواهیم داشت.

در زمانی که درام هرچه فزاینده‌تر به صورت نقاشی فضاهای تنگ و محدود تنزل می‌یافت، ایبسن بنایی متمرکز از طرحهای دراماتیك پی‌افکند، که خصایص آن بینندگان و خوانندگان را به یاد درام‌نویسان یونانی و رومی می‌انداخت (نگاه کنید به آنچه در آن زمان دربارهٔ نمایشنامهٔ «ارواح»[۱۰] ایبسن نگاشته شده است).

10) *Ghosts*

در آن روزها که گفت و گوهای نمایشنامه‌ها بسیاری از تنشهای دراماتیك خود را از دست داده و به حد یك جملهٔ آواز تنزل یافته بود، ایبسن گفتگوهایی را بر کاغذ آورد که هر جملهٔ آن بیانگر ویژگیهای تازه‌ای از متکلم آن بود و طرح‌درام‌را گامی به پیش می‌برد ــ گفت‌وگویی در معنایی عمیقتر و وفادارتر به زندگی و فراتر از حد نسخه‌پردازی محاورات روزمره. از این رو، بر گروههای‌وسیعی‌از روشنفکران اصولی غرب این تأثیر گذارده شد که ادبیات اسکاندیناویایی و روس ادبیات «کلاسیك» زمانهٔ آنهاست، یا حداقل مبشر پدیدارگشتن ادبیات کلاسیك آینده‌است.

اینکه تا چه حد درامهای ایبسن، در مفهوم ژرف خود، آکنده از ابهام و تضاد بود و چگونه کمال صوری آنها در استتار اندریافت ایبسن از جامعه و نیز از شکل واقعی دراماتیك اثرش ناتوان بود، مسئله‌ای است که به تحلیلی ویژه و طولانی نیازمند است. در اینجا همین اندازه کافی است گفته شود که درامهای ایبسن هرچند در ذات خود ممکن است آکنده از تضاد و ابهام باشد، باز دارای برتری بیشتری بر کارهای دراماتیك اروپای غربی خود اوست، هم در فشردگی دراماتیك و هم در شکل و صورت. این برتری آنچنان عظیم است که سایر نویسندگان اسکاندیناویایی هم، که بسیار بیش از ایبسن در معرض انحطاط‌عمومی اروپا بودند، در زمینهٔ ایجاد تنش و تمرکز دراماتیك و اجتناب از ابتذالات ناتورالیسم و فوت و فنهای توخالی «تجربه‌گرایی» صوری در مرتبه‌ای بالاتر از نویسندگان غربی قرار داشتند. به‌طور مثال، در آثار اشتریندبرگ[۱۱] گرایشهای ناتورالیستی معینی وجود دارد، و او بیش از ایبسن به سوی متلاشی‌کردن شکل درام پیش می‌تازد. تضادها و قهرمانان او هرچه فزاینده‌تر رو به سوی ذهنیت و حتی حالات بیمارگونه دارند، در نمایشنامه‌های اولیه‌اش نوعی سادگی ساختار، ابزاری جمع و جور برای بیان و فشردگی گفت‌وگوها، دیده می‌شود که بیهوده است انسان بکوشد نظیری برای آن در میان نمایشنامه‌های آلمانی و فرانسوی مکتب ناتورالیست پیدا کند.

امیدبستن پیشروان ادب اروپا براینکه ادبیات‌روس و اسکاندیناویایی بتواند تحول ادبی را فراهم آورد، البته، بر یك توهم استوار بود؛ آنها که چنین امیدی را می‌پروردند درك روشنی از علت اجتماعی زوال‌ادبیات خود یاشکوفندگی‌شگفت ادبیات در روسیه و کشورهای اسکاندیناوی نداشتند.

---

۱۱) Strindberg ، آوگوست (۱۸۴۹ـ۱۹۱۲)، نویسندهٔ سوئدی.

انگلس با وضوح کامل کیفیت مشخص این تطور ادبی را مشاهده، و روند اصلی مبانی اجتماعی آن را هوشمندانه مشخص کرده است. او دربارهٔ ایبسن به پول ارنست می‌نویسد: «هرچند، مثلا نمایشنامه‌های ایبسن، ممکن است نقایصی دربر داشته باشد و درست است که برای ما آیینهٔ دنیای کوچکی است، دنیای خرده‌بورژوازی، این آثار از آلمان چنان دور است که آسمان از زمین، دنیایی که هنوز آدمها صاحب شخصیتند، ابتکار دارند، و با ارادهٔ خود عمل می‌کنند، گرچه از نظرگاه یك بیگانه اغلب عجیب می‌نماید. مایلم قبل از آنکه قضاوت کنم، نظری دقیقتر دربارهٔ این مسائل داشته باشم.»

به این ترتیب، انگلس به دلیل اصلی موفقیت ادبیات روسیه و اسکاندیناوی در اروپا اشاره می‌کند: در عصری که نیروی شخصیت و قوهٔ ابتکار و استقلال به‌طور روزافزونی از زندگی روزمرهٔ دنیای بورژوازی ناپدید می‌شد و نویسندگان راستین و شریف، مانند موپاسان، به تصویرکردن تفاوت میان کارگزاران تهی‌مغز و آدمهای ساده‌لوح می‌پرداختند، اسکاندیناویاییها و روسها جهانی را نشان می‌دادند که در آن آدمها با شوری آتشین ـگرچه با بی‌حاصلی تراژیك یا تراژی‌ـکمیكـ برضد فرورداشت خویش توسط سرمایه‌داری می‌جنگیدند. پس قهرمانان نویسندگان روسی و اسکاندیناویایی هم در همان نبردهایی می‌جنگیدند که قهرمانان ادبیات غربی، و اساساً از همان نیرو هم شکست می‌خوردند که آنان را درهم می‌شکست. ولی جنگ و شکست آنها به طرزی سنجش‌ناپذیر بزرگتر و پهلوانیتر از همسانان خود در ادبیات غرب بود. اگر ما نورا یا خانم آلوینگ[۱۲] را با قهرمان تراژدیهای خودی، که در رمانها و نمایشنامه‌های اروپای غربی تصویر شده‌اند، مقایسه کنیم، تفاوتی را درمی‌یابیم و این تفاوت اساس موفقیت و نفوذ نویسندگان بزرگ روس و اسکاندیناوی است.

کشف ریشه‌های اجتماعی این موفقیت و نفوذ کار دشواری نیست.

پس از انقلاب ۱۸۴۸ و قیام ژوئیه و بویژه کمون پاریس، ایدئولوژی بورژوازی اروپا وارد یك دوران توجیه‌گری شد. با متحدشدن آلمان و نیز ایتالیا، نقش قاطع انقلاب بورژوازی در این دوره، تا آنجا که به منافع قدرتهای بزرگ اروپای غربی مربوط می‌شد، به انجام رسیده بود. بدیهی است ایفای این نقش، چه در آلمان و چه در ایتالیا، شیوهٔ انقلابی نداشت بلکه کاملا واپس‌گرایانه بود.

12) Alwing

مبارزهٔ طبقاتی بین بورژوازی و طبقهٔ کارگر اشکارا مرکز ثقل همهٔ مسائل اجتماعی شده بود. ایدئولوژی بورژوازی به‌طور فزاینده‌ای در جهت حفظ منافع سرمایه‌داری و برضد خواستهای طبقهٔ کارگر ظاهر می‌شد، همچنانکه شرایط اقتصادی عصر امپریالیسم با گامهایی سریع به طرف مراحل کمال پیش می‌رفت و تاثیری شتابنده بر تکامل ایدئولوژیکی بورژوازی می‌گذاشت.

البته، این بدان معنا نیست که همهٔ نویسندگان غربی آن زمان مدافعان و مداحان آگاه یا ناآگاه سرمایه‌داری بودند. برعکس، هیچ نویسندهٔ بزرگ آن‌زمان نیست که چه با خشم و چه با طنز به مخالفت با سرمایه‌داری برنخاسته باشد. اما، چشم‌انداز کلی این مخالفت و امکانات بیان ادبی آن‌را جامعهٔ‌بورژوازی و تغییراتی که در ایدئولوژی بورژوازی پدید می‌آمد تعیین می‌کرد. تمام ابتکارات و استقلال و قهرمانیهای فردی دیرزمانی بود که از دنیای بورژوازی اروپای غربی رخت بربسته بود. آن نویسندگانی که با روحیهٔ مخالفت، خواهان تصویرکردن این دنیا بودند تنها چیزی‌که می‌توانستند نقش زنند پستیهای قابل‌تحقیرجامعهٔ‌گرداگردشان بود و، از این رو، آن واقعیتی که منعکس می‌کردند آنان را به سوی خرده‌نگری ناتورالیستی می‌کشاند. اگر آنان براثر عطش خود برای بهتریها برانگیخته شده بودند و می‌خواستند آن سوی این واقعیت گام نهند، در این واقعیت آن مادهٔ حیاتی را که بتوان با تمرکز شعری وفادار به زندگی عظمتش بخشید نمی‌یافتند. اگر آنها می‌کوشیدند تا عظمتی را ترسیم کنند، حاصل آن پوچی فزاینده، آرمانشهری انتزاعی و، در بدترین مفهوم واژه، تصویری رمانتیك بود.

در روسیه و کشورهای اسکاندیناوی تکامل سرمایه‌داری بسیار دیرتر شروع شده بود و هنوز در این کشورها، در دهه‌های نهم و دهم قرن نوزدهم، ایدئولوژی بورژوازی به طرف توجیه‌گری رانده نشده بود. آن شرایط اجتماعی که رئالیسم را حمایت، و گسترش آن را از سویفت تا استاندال تعیین می‌کرد هنوز، گرچه در شکلی متفاوت و در اوضاعی سخت دگرگون شده، وجود داشت.

انگلس، در تحلیل هوشمندانهٔ خود از نمایشنامه‌های ایبسن، این ویژگیهای نروژ را با موقعیت آلمان در همان زمان به مقابله می‌نهد.

با این حال، مبانی اجتماعی رئالیسم در روسیه را نباید با مبانی موجود در ممالك اسکاندیناوی یکسان دانست. اگر ما تأثیر ادبیات روسی و اسکاندیناویایی را بر ادبیات اروپای غربی ملاحظه کنیم (گذشته از تولستوی)، باید به گفتن این

اکتفا کنیم که شرایط مطلوبتری در هر دو کشور برای ادبیات رئالیستی نسبت به اروپای غربی وجود داشته است. تکامل سرمایه‌داری در هر دو کشور تاخیر داشت، نقشی‌که مبارزهٔ طبقاتی بورژوازی و پرولتاریا در کل فرایند اجتماعی ایفا می‌کرد بی‌اهمیت‌تر بود و، با توجه به این امر، ایدئولوژی طبقهٔ حاکم هنوز توجیه‌گر نشده یا کمتر توجیه‌گر شده بود.

اما عقب‌ماندگی سرمایه‌داری در نروژ و روسیه خصلتی کاملا متفاوت داشت. انگلس بدقت ویژگیهای «عادی» پیشرفت سرمایه‌داری نروژی را برمی‌شمارد و می‌نویسد: «این کشور به اقتضای درافتادگی و شرایط طبیعی خود عقب افتاده است، ولی وضع عمومی آن همیشه با شرایط تولید آن مناسب‌بوده، و از این‌روست که دارای وضعی بهنجار است.» نکتهٔ دیگر اینکه حتی پیشرفت سرمایه‌داری در مقام سنجش با ممالك دیگر، در شرایط ویژهٔ نروژ، کند و تدریجی بوده است. «دهقانان نروژی هرگز سرف نبودند. خرده‌بورژوای نروژی فرزند یك دهقان آزاد است و در چنین شرایطی برای خود، در مقایسه با یك زحمتکش عادی آلمان، انسان است.»

همهٔ این ویژگیهای مساعد سرمایه‌داری عقب‌ماندهٔ نروژی شکوفایی شگفت ادبیات نروژی را فراهم آورد. پیشرفت مطلوب سرمایه‌داری امکان موقت پیشرفت ادبیات متهورانهٔ رئالیستی عمیق و امیدبخش را پدید آورد. ولی، همراه با زمان، نروژ هم بایستی انباز تحولات سرمایه‌داری اروپا می‌گردید، البته به آن طریق که تا حد ممکن شرایط ویژهٔ حاکم بر تکامل کشور نیز حفظ شود. ادبیات نروژی مشخصاً این‌گونه جذب شدن در دیگر کشورهای اروپایی را بازتاب می‌دهد. ایبسن سالخورده در چالشهای خود هرچه فزونتر بی‌اطمینانی نشان می‌داد و حاصل آنکه بیش و بیشتر خصوصیات انحطاط ادبیات اروپا و شیوه‌های بیان آن را جذب می‌کرد (نمادگرایی یا سمبولیسم). کامیابیهای مخالفان جوانتر و نویسندگان رئالیست به آنها نشان می‌داد که هرچه فزاینده‌تر همواره باید به ارتجاع مسلط، ایدئولوژی ضدرئالیستی، و نفوذ ادبی اروپای‌غربی پناه ببرند. حتی قبل‌از جنگ، زندگی ادبی آرنه گاربورگ[۱۳]، نویسنده‌ای رئالیست و صاحب استعدادی برتر، به تاریك‌اندیشی مذهبی می‌انجامد و پس از جنگ کنوت هامسون[۱۴] تسلیم

۱۳) Garborg ، آرنه (۱۸۵۱ـ۱۹۲٤)، نویسندهٔ نروژی.

۱٤) Knut Hamsun ، نام مستعار Pedersen ، کنوت (۱۸۵۹ـ۱۹۵۲)، نویسندهٔ نروژی.

ایدئولوژیهای ارتجاعی در روندهای ادبی، حتی فاشیسم، می‌شود.

عقب‌ماندگی سرمایه‌داری روسیه دارای مشخصات کاملا متفاوتی بود. یورش سرمایه‌داری به نظام سرفی شبه‌آسیایی و تزاریسم تلاطم اجتماعی گسترده‌ای به بار آورد که از الغای نظام سرفی تا انقلاب ۱۹۰۵ دامنه داشت. لنین می‌گوید که تولستوی آیینهٔ چنین دورانی بود. تحولات مشخص این دوره ویژگیهای بارز هنر تولستوی را تعیین کرد و همراه آن از یک‌سو تأثیر تولستوی را بر اروپا و از سوی دیگر تفاوت آن را با تأثیر کشورهای اسکاندیناوی بر ادبیات اروپا مشخص کرد. هرگونه تحلیل واقعی و عینی از نفوذ تولستوی در ادبیات جهان بایستی بر تجزیه و تحلیل چنین دوره‌ای استوار باشد. لنین چنین تحلیلی را به دست می‌دهد. در صورتی که از دیدگاه جامعه‌شناسان ابتذال‌گرای روس، راز و رمز نفوذ این نویسندهٔ بزرگ همان قدر درک‌نشدنی است که از نظر معاصرانشان در اروپا.

لنین با وضوح بسیار کیفیت خاص این دوران انقلابی را تعریف، و آن را با انقلابهای ضدنظام اجتماعی فئودالی یا شبه‌فئودالی مقایسه کرده است. او می‌گوید: «بنابراین می‌بینیم که مفهوم (انقلاب بورژوازی)، برای تعریف نیروهایی که احتمالا در چنین انقلابی پیروز خواهندشد، کافی نیست. ممکن‌است انقلابهایی باشند یا بوده‌اند که در آن بورژوازی تجاری یا تجاری‌ـصنعتی نقش محرک اساسی را ایفا کند: محتمل است پیروزی چنین انقلابی پیروزی یک‌جناح‌بورژوازی بر جناح معارض خود باشد (مثلا بر اشرافیت صاحب‌امتیاز یا سلطنت مطلقه)، اما در روسیه وضع متفاوت است. پیروزی بورژوازی در کشور ما به عنوان پیروزی بورژوازی ممکن نیست. این ظاهراً ضد و نقیض است، اما واقعیت است. برتری جمعیت روستایی ما، ستم هولناک فئودالهای زمینداری که نیمی از آنها صاحب زمینهای وسیعند، قدرت و آگاهی طبقهٔ کارگر ـکه اینک در یک حزب سوسیالیست سازمان یافته استـ همهٔ این اوضاع و احوال به‌انقلاب‌بورژوازی ویژگیهای‌معینی می‌بخشد.

بدیهی است تولستوی از سرشت واقعی انقلاب روسیه اندریافتی نداشت، ولی از آنجا که نویسنده‌ای صاحب‌نبوغ بود و صمیمانه ویژگیهای اساسی واقعیت را گزارش می‌کرد، بی‌آنکه آگاهی داشته باشد و برخلاف نیات آگاهانهٔ خویش، آیینهٔ شمری جنبه‌های‌ویژه‌ای از تکامل‌انقلاب در روسیه‌شد. استواری و دامن‌گستری رئالیسم تولستوی بر این حقیقت متکی است که اعتبار یک جنبش جهانی، حرکتی

که در مبانی گرایشهای اجتماعی خود انقلابی است، با آن همراهی می‌کند. نویسندگان اروپای غربی در آن زمان چنین شالوده‌ای برای بنانهادن آثار خویش نداشتند. پیش از سال ۱۸۴۸ نویسندگان بزرگ غرب نیز بر چنین زمینی به استواری گام می‌نهادند. شباهت تولستوی با ایشان براساس اشتراک مبانی‌بنیادی اجتماعی هنر بود. او از لحاظ مبانی اجتماعی ـ مشخصات ویژهٔ تکامل انقلابی روسی ـ با آنها تفاوت داشت.

این یك شرط اساسی رئالیسم بزرگ است که نویسنده می‌باید، با دلیری و بدون حب و بغض، هرآنچه در اطراف خویش می‌بیند صادقانه گزارش کند. این شرط ذهنی رئالیسم بزرگ شاید به تعریفی دقیقتر نیازمند باشد، زیرا که راستکاری ذهنی صرف نویسندگان رئالیست خود رئالیسم را از انحطاط محفوظ داشت، ولی چنین خلوصی نمی‌توانست پیامدهایی را که این انحطاط در قلمرو هنر و فلسفه به وجود آورد برطرف سازد. شرافت ذهنی یك نویسندهٔ رئالیست در صورتی می‌تواند رئالیسم حقیقی را بیافریند که بازنمون ادبی چنان حرکت اجتماعی وسیعی باشد که مسائل آن، نویسنده را به‌سوی مشاهده و توصیف مهمترین جنبه‌های خود بکشد، و از سوی دیگر ستون فقرات کارش را محکم سازد و به او آن‌قدر توانایی و جرئت ببخشد که صمیمیت خود را بارور گرداند. البته چنین جنبشهای بزرگ تاریخی هرگز نمی‌تواند با برداشتهای پیش‌پا افتادهٔ «پیشرفت» توصیف شود. جامعه‌شناسی ابتذال‌گرا شرایط اجتماعی ذهنیت شعری را با مبتذل‌نمودن رابطهٔ نویسنده و اجتماع به‌طرزی لیبرالیستی‌ـمکانیستی تحریف می‌کند. برای مثال، ممکن است فرض‌شود که فلان نویسنده به‌طور دربست «مترقی» است (مثلا بالزاك به‌عنوان قهرمان سرمایه‌داری صنعتی معرفی شده است) و فلان نویسنده بزرگترین مخالف «ترقی» است، دقیقاً به این علت که نمی‌توان هیچ‌یك را در چارچوب مفهوم لیبرالی از «پیشرفت» گنجاند.

نویسنده ممکن است عوامل اصلی چهره‌ای از تحول اجتماعی را کشف‌کرده و نشان دهد، هرچند صاحب نظرگاههایی باشد حاوی عناصر ارتجاعی. این امر از ارزش عینی صمیمیت او نخواهد کاست. در چنین حالاتی صمیمیت نویسنده حتی او را قادر می‌سازد که واقعیات یك جنبش اجتماعی را بدرستی تصویر کند، مشروط بر آنکه این جنبش اجتماعی مشحون از مسائل واقعی باشد و نویسنده بتواند راه‌حل آنها را بیابد. صمیمیت یك نویسندهٔ بزرگ را طبعاً نباید از روی

گفته‌های بعضی از نمایندگان «متوسط» چنین جنبشهای اجتماعی یا گفته‌های همان نویسندگان بزرگ قضاوت کرد. گسترهٔ صمیمیت نویسنده بستگی به گسترهٔ مسائلی دارد که چنین جنبشهایی مطرح می‌سازند و نیز به اهمیت این مسائل در فرایند تکامل انسانیت.

لنین در تحلیل خود از تکامل جنبش انقلابی روسیه تا سال ۱۹۰۵ آشکارا نشان می‌دهد که وضع ویژهٔ روستایی روسیه و نقش آن در انهدام استبداد شبه فئودالی تزار، در تعیین خصایص انقلاب روسیه و جایگاه آن در تاریخ جهان، از اهمیت اساسی برخوردار است. او بحق تولستوی را به مثابهٔ آیینهٔ شعری انقلاب روستایی می‌دید و در این توصیف توجیهی می‌یافت که چرا تولستوی می‌تواند تا حد نویسنده‌ای رئالیست به همان عظمت رئالیستهای کلاسیك بالندگی یابد، اگرچه در زمان او رئالیسم در اروپا در حال زوال بود. لنین همچنین نشان می‌دهد که این ویژگی مشخص انقلاب روستایی روسیه عنصر اصلی در عالیترین شکل انقلاب بورژوازی بوده است ـ آن انقلاب بورژوایی که در آن بورژوازی دیگر فاتح نبود ـ و با چنین تحلیلی همچنین روشن می‌سازد که چرا تولستوی توانست رئالیسم را گامی پیشتر از پیشینیان خود به پیش برد.

گفتیم کـه وجود ویژگیهای ارتجـاعی در جهان‌بینی نویسندگان بزرگ رئالیست آنها را از تصویر واقعیت اجتماعی به شکلی فراگیر و عینی و صحیح بازنمی‌دارد. اما اینجا باز باید آن را دقیقتر مشخص کنیم، چرا که هرکس را و هر جهان‌بینی را در بر نمی‌گیرد. تنها توهماتی که برخاسته از جنبش اجتماعی مورد توصیف باشند، (به عبارت دیگر، پندارهایی ـ اغلب پندارهایی تراژیك ـ که از لحاظ تاریخی ضرورینند) نمی‌توانند نویسنده را از تصویر عینی و راستین واقعیت اجتماعی مانع گردند.

چنین بود توهمات بالـزاك و شکسپیر و چنین است. سرانجـام توهمات تولستوی. لنین می‌گوید: «تضادهای نظرگاههای تولستوی... بازتاب آن محیط پس از تضادی است که مبارزات تاریخی دهقانی انقلاب ما در آن روی داد.»

تمام توهمات تولستوی و آرمانشهرهای ارتجاعی‌او ـ از فرضیه‌های رستگاری جهانی هنری جورج[۱۵] تا نظریهٔ عدم مقاومت در برابر شر ـ بی‌استثنا ریشه در وضع خاص نظام روستایی روسی داشت. بدیهی است یادآوری ضرورت تاریخی این

۱۵) George ، هنری (۱۸۳۹ـ۱۸۹۷)، اقتصاددان امریکایی.

اوهام چیزی از ارتجاعی و آرمانشهری‌بودن آنهـا نمی‌کاهد. اما خاصیت ضرورت تاریخی این اوهام این است که نه فقط سد راه رئالیسم تولستوی نمی‌گردد، بلکه بواقع آن را عظمت و عمق و حـال و احساس می‌بخشد، هرچنـد طبعاً به شیوه‌ای بسیار تناقض‌آمیز.

روشن است که این پندارها و خصوصیات ارتجاعی اغلب نقش مهمی در تعیین دامنهٔ نفوذ تولستوی در ادبیات اروپا ایفا می‌کند. اگرچه با این ابزار پلی میان خوانندهٔ غربی و شاعر زندگانی‌روستایی‌روس زده می‌شود، تولستوی خواننده را به دنیای شاعرانه‌ای جدا از آن عالمی که خواننده از فلسفهٔ تولستوی انتظار دارد، رهنمون می‌گردد. خواننده ناگهان مواجه با «خشونت» و «سردی» یك نویسندهٔ بزرگ رئالیست می‌شود، با هنری که گرچه در شکل و محتوا متناسب با زمان‌است، در ژرفای حقیقت خود به نظر می‌رسد که از دنیای کاملا متفاوتی برآمده باشد.

تنها نویسندگان انسانگرای بزرگ بورژوازی روزگار پس از جنگ شروع به درك این دنیای کاملا متفاوت کردند ــ دنیایی که چیزی نبود جز گذشتهٔ خودشان که به‌نظر می‌رسید آن را از دست داده‌اند ــ دنیای انقلاب بزرگ بورژوازی. این امر دلیل بر آن است که هرچه بیشتر انساندوستی انقلابی بورژوازی به‌دموکراسی نوین، به انسانگرایی پیروزمند انقلاب زحمتکشان نزدیك شود، این نویسندگان چنین دنیایی را بهتر درك می‌کنند.

۳

تحولات جامعهٔ بورژوازی پس از ۱۸۴۸ آن شرایط ذهنی که وجود رئالیسم بزرگ را ممکن می‌ساخت نابود کرد. اگر مسئلهٔ این انحطاط را از دیدگاه ذهنیت نویسنده بنگریم، می‌بینیم که در این دوره نویسندگان اروپایی هرچه افزونتر رو به سوی آن دارند که به ناظران محض و تماشاگران فراینـدهای اجتماعی بدل گردند، برخلاف رئالیستهای متقدم که این فرایندها را خود تجربه کرده و در آن مشارکت داشته‌اند. برداشتهای آنان حاصل نبرد زندگی خودشان بود و تنها بخشی از منابعی را تشکیل می‌داد که برای تصویرکردن واقعیت در اختیار داشتند.

این مسئله که نویسنده باید خود به آزمون بپردازد یا آنکه برای آنچه وصف می‌کند صرف مشاهده بسنده است به هیچ وجه مسئله‌ای خاص و منفرد نیست که محدود به قلمرو هنر باشد. این مسئله کل رابطهٔ نویسنده را با واقعیت اجتماعی

دربر می‌گیرد. نویسندگان گذشته در مبارزات اجتماعی سهیم بودند و فعالیت آنان، به‌عنوان یك نویسنده، یا جزئی از این مبارزه بود یا واکنشی به صورت راه‌حلی ایدئولوژیکی و ادبی دربارهٔ مسائل بزرگ عصر محسوب می‌شد. ما در خواندن زندگینامه‌های رئالیستهای بزرگ گذشته، از سویفت و دفوئه تا گوته و بالزاك و استاندال، مشاهده می‌کنیم که هیچ‌کدام در تمامی دوران زندگی خود فقط نویسنده نبودند و رابطهٔ چندسویه و رزمجویانهٔ آنان با جامعه در آثارشان بازتابی غنی دارد.

اما این رسم زندگی نتیجهٔ گزینشهای شخصی آنان نبود. بی‌گمان زولا در سرشت خود نسبت به گوته از سنخ فعالتر و مبارزتری بود. اما این محیط‌اجتماعی است که تعیین‌کنندهٔ درجه و میزان پیچیدگی و رزم‌آوری روابط نویسنده و اجتماع است؛ همان‌گونه روابطی که از زندگی سرشار از تجربهٔ گوته برمی‌خاست. این مربوط می‌شود به اینکه جامعه‌ای که نویسنده در آن زیست می‌کند تا چه حد گرایشهای تاریخی مهم اجتماعی و ایدئولوژیکی را دربر دارد، آنچنانکه نویسنده بتواند با تمام وجودش خود را وقف آن گرایشها سازد.

هنگامی که جامعهٔ سرمایه‌داری به مرحلهٔ توجیه وجود خود می‌رسد، این امکانات بمراتب برای نویسندگان بورژوازی کمتر می‌شود. بی‌گمان بودند نویسندگانی که تحولات جامعهٔ بورژوازی را پس از سال ۱۸۴۸ با وقف تمام وجود خویش تجربه کردند. اما این تحولات چه بود و برای نویسنده‌ای که خویشتن را وقف آن می‌کرد کدام حاصل ادبی را به ارمغان می‌آورد؟ گوستاو فرایتاگ[۱۶] و ژرژ اونه[۱۷] تکامل خرده‌بورژوازی را به ترتیب در آلمان و فرانسه تجربه کرده، و شهرت چند روزهٔ خود را مدیون «گرمی» تجربهٔ خود بودند. اما آنها تصویری از زندگی بی‌پایه، محدود، جزئیات بی‌ثمر و سرشار از ریاکاری و پنهانکاری را ارائه کردند و این کار را، به همان قیاس، با ابزاری محدود و جزئی و نابهنجار انجام دادند. تنها، در چند مورد معدود، تجربه‌ای که رابطه با گرایشهای ارتجاعی داشته باشد، ثمره‌ای ارزشمند در ادبیات به‌بار آورده است (که همان هم از نظر تاریخی بی‌اعتبار است)؛ از آن جمله است بازتاب مشکلات امپریالیسم بریتانیا در

---

۱۶) Freytag ، گوستاو (۱۸۱۶ـ۱۸۹۵)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس آلمانی.
۱۷) Ohnet ، ژرژ (۱۸۴۸ـ۱۹۱۸)، رمان‌نویس فرانسوی.

کارهای رادیرد کیپلینگ[۱۸].

نویسندگان براستی شرافتمند و مستعد بورژوازی، کـه پس از جنبشهای ۱۸۴۸ می‌زیستند و می‌نوشتند، طبعاً نمی‌توانستند با همان صمیمیت و احساس عمیقی که پیشینیان آنها داشتند در جریان تکامل طبقهٔ خود تجربه اندوزند و شریك باشند. آنان به احتمال زیاد، با نفـرت و کینه، آن شیوهٔ زندگی را که در تکـامل بورژوازی به دنیا تحمیل کرده بود مردود می‌دانستند و از آن رو که در جامعهٔ زمان خود هیچ چیز را که با تمام روح خود بتوانند از آن حمایت کنند نمی‌یافتند (زیرا مبارزات طبقهٔ پرولتاریا و پیامدهای آن فراسوی درك آنها بود) تنها در مقام ناظر فرایندهـای اجتماعی باقی ماندند؛ تا آنکه در اواخـر قرن نوزدهم جنبش تـازهٔ انسانگرایی و بشردوستی آغاز شد، جنبشی که بهترین نویسندگان زندهٔ کنونی به آن متعلقند. این نویسندگان مسائل دموکراسی تازه را مطرح ساختند و علاوه بر این بر تمام مسائل پرتوی تازه افکندند که جای بحث آن اینجا نیست و در آخرین مقالهٔ این مجلد بحث خواهد شد.

این تغییر موضع نویسندگـان نسبت به واقعیت باعث شد که نظـریه‌های گوناگونی مطرح شود، مانند نظریهٔ بی‌طرفی فلوبر («عدم جانبداری») و نظریهٔ شبه‌علمی زولا و مکتب او. اما مهمتر از این نظریه‌ها آن واقعیتهایی است که این نظریه‌ها بر آنها بنیاد نهاده شده است. اگر نویسنده در برابر واقعیت تنها سمت ناظر را انتخاب کرده باشد، این بدان معناست که نویسنده جامعهٔ بورژوازی را منتقدانه و با طنز می‌نگرد و اغلب با کینه و نفرت از آن روی برمی‌تابد.

چهرمان جدید نویسندهٔ رئالیست بـه متخصص بیان ادبی بـدل شده؛ یك استاد و «دانشمند پشت‌میزنشین» کـه از توصیف زندگی اجتماعی زمـان حاضر برای خود «تخصصی» ساخته است.

پیامد ناگزیر این بیگانگی این است که نویسنده مادهٔ زندگی را زیاده درهم فشرده و بسیار محدودتر از مکتب قدیم رئالیسم به‌کار می‌گیرد. اگر نویسندهٔ رئالیست جدید بخواهد پدیده‌ای از زندگی را وصف کند، می‌باید راه خود را برای مشاهدهٔ اختصاصی آن پدیده بگرداند. واضح است که او ابتدا خصوصیات سطحی را که به چشم می‌آید مد نظر قرار می‌دهد و، اگر نویسنده براستی صاحب قریحه و اصیل باشد، اصالت را در جزئیات می‌جوید و می‌کوشد جزئیات مشاهده‌شده

---

۱۸) Kipling ، رادیرد (۱۸۶۵ـ۱۹۳۶)، شاعر و داستان‌نویس بریتانیایی.

را به سطح بیان ادبی بالاتری برکشد.

فلوبر به موپاسان جوان، که شاگرد خصوصی او بود، اندرز می‌داد که باید درختی را چندان بنگرد که بتواند ویژگیهایی را کشف کند که آن درخت را از درختان دیگر متمایز می‌سازد و سپس به جست‌وجوی کلماتی برآید که بتواند کیفیت یکتای این درخت بخصوص را بدرستی بیان دارد.

استاد و شاگرد غالباً با هنرمندی بسیار به اجرای این دستور می‌پرداختند، اما، تا آنجا که رئالیسم مورد نظر است، حاصل این کار تنگ‌کردن عرصهٔ غایت هنر بود و افتادن به کوچهٔ بن‌بست. زیرا ـ مثلاً همین موضوع درخت را در نظر بگیریم ـ وظیفه‌ای‌که فلوبر تعیین می‌کند، درخت را از کل طبیعت و نیز از روابطش با انسان جدا می‌سازد. از این رو ممکن است شخص کشف‌کند که ویژگیهای منحصر به فرد درخت شامل چه چیزهاست، اما این یکتایی درخت سر از جایی جز اصالت اشیای بی‌جان درنمی‌آورد.

تولستوی در «جنگ و صلح» درخت بلوط جوانه‌داری را توصیف می‌کند که اندری بالکونسکی[19] غمگین را در اندیشه فرو می‌برد. بالکونسکی، پس از بازگشت از نزد خانوادهٔ راستوف[20]، در وهلهٔ اول درخت را پیدا نمی‌کند، ولی سرانجام درخت دگرگون‌شده را که پوشیده از برگهای جوان است بازمی‌یابد. در اینجا هرچند تولستوی به مفهوم زندگی بی‌جان فلوبر ـ موپاسان هیچ نوع «اصالت» به درخت نبخشیده است، در یک لحظه و با توانمندی عظیم شاعرانه بر یک فرایند درهم‌پیچیدهٔ روانشناختی پرتو افکنده است.

در اینجا نمی‌توانیم در باب تکامل رئالیسم در اروپای پس از سال ۱۸۴۸ نظریه و نقدی به تفصیل بیاوریم. ناگزیر، خود را به بحث در اصول بعضی از ویژگیهای بنیادی آن محدود می‌کنیم. پس از این بحث است که آن تحول اجتماعی را مشاهده خواهیم کرد که نویسندگان بسیار صمیمی و سرفراز و صاحب‌فریحهٔ بورژوازی را به جایگاه نظاره‌گری تاراند و در همان حال مجبورشان کرد که جای خالی اصول ازدست‌رفتهٔ خود را با مبدلات ادبی پر کنند.

فلوبر بسیار زود و با وضوحی غم‌افزا این موقعیت تازهٔ نویسندهٔ رئالیست را درک کرد. در سال ۱۸۵۰ وی به دوست زمان جوانی خود بویه[21] نوشت:

---

19) Andrey Bolkonski　　20) Rostovs

(۲۱) Bouilhet ، لوئی (۱۸۲۲ـ۱۸۶۹)، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی.

«ما یك ارکستر چندصدایی داریم، یك رنگدان رنگارنگ وانواع‌منابع‌نیرو. تدابیر و نیرنگهای ما از همیشه افزونتر است. ولی ما زندگی باطنی را فاقدیم، روح اشیاء یعنی جوهر موضوع کار نویسنده را نمی‌شناسیم.»

این اعتراف تلخ نباید به عنوان بیان حال و هوای شخصی یا حملهٔ عصبی زودگذر تلقی شود. آنچه فلوبر بوضوح می‌دید چیزی جز جایگاه تازهٔ رئالیسم نبود.

بگذارید اکنون رمان نو بسیار مهمی چون «یك زندگی»[۲۲]، اثر موپاسان را، که تولستوی آنرا نه‌تنها یکی از بهترین کارهای موپاسان، بلکه به‌طورکلی یکی‌از بهترین آثار ادبیات جدید می‌دانست، بررسی کنیم. در این کتاب، موپاسان موضوع کار خود را از گذشته گرفته است. رمان در زمان بازگشت بوربونها آغاز می‌شود و کمی قبل از انقلاب ۱۸۴۸ به پایان می‌رسد. بنابراین، درست همان دورانی را تصویر می‌کند که بالزاك تاریخنگار بزرگ آن بود. اما ــ با عطف توجه به فقط یکی از جنبه‌های اساسی داستان ــ گرچه صحنهٔ داستان در میان جماعت اشراف برپا شده، خواننده هرگز متوجه این واقعیت نمی‌شود که انقلاب ژوئیه آمده و رفته‌است و اینکه به‌طور کلی وضع جامعهٔ اشراف فرانسه در پایان رمان، نسبت به آنچه در آغاز هست، یکسره متفاوت است.

نباید گفت که آنچه موپاسان می‌خواسته تصویر کند این تغییر و تحول نبوده است، بلکه قصد داشته سرخوردگی قهرمان زن از زندگی زناشویی و مولود این زندگی را تشریح کند. قصد و نیت موپاسان هرچه باشد، واقعیت این است که او مسئلهٔ مورد نظر خود را به‌گونه‌ای مطرح‌می‌کند که ناگزیر عشق و ازدواج و محبت مادری از شالوده‌های تاریخی و اجتماعی خود، که تنها بر پایهٔ آنها می‌توان بـا واقعگرایی به توصیفشان پرداخت، جدا می‌شود. به‌بیان‌دیگر، او مسائل‌روانشناختی را از مسائل اجتماعی مجزا ساخته است. برای موپاسان جامعه دیگر نه یك منظومهٔ زندهٔ روابط حیاتی و متضادانسانها، بلکه مجموعه‌ای بی‌جان است.

هستی اجتماعی اشرافیت، که در کارهای بالزاك فرایندی بزرگ و متنوع و سرشار از تراژدی و کمدی است، در آثار موپاسان محدود به یك زندگی بی‌جان می‌شود. او قصرها، باغها، اِسباب منزل، و چیزهای دیگر اشرافیت را با نهایت استادی وصف می‌کند، اما همهٔ اینها رابطه‌ای واقعی و زنده با موضوع برگزیدهٔ او ندارند. بگذریم که این موضوع برگزیده نیز خود به‌طور نسبی ضعیف، سطحی،

22) *Une Vie*

و تك‌بعدی است.

پس، اگر بخواهیم که روند منفی و اصلی رئالیسم اروپای غربی را بعد از سال ۱۸۴۸ خلاصه کنیم، به چنین نتایجی می‌رسیم:

اول، آنکه جنبش واقعی و دراماتیك و حماسی وقایع اجتماعی ناپدید شده و قهرمانانی‌منفرد با علایقی کاملا شخصی (قهرمانانی‌که تنها با چند خط طرح‌ریزی شده‌اند) در میان صحنه‌های بی‌جانی که با مهارتی ستایش‌انگیز وصف شده‌اند، بی‌تحرك ایستاده‌اند.

دوم، آنکه روابط واقعی آدمها با یکدیگر و نیز انگیزه‌های اجتماعی، که حتی برای خود آنها شناخته نیست ولی بر اعمال و اندیشه‌ها و عواطف آنها حاکم است، هرچه فزونتر کم‌عمق شده است، و نویسنده یا با خشم و طنزی احساساتی بر این سطحی‌بودن زندگی تأکید می‌کند یا آنکه نمادها و نشانه‌هایی مرده و بی‌جان را با اغراقی تغزلی جایگزین حلقه‌های مفقودهٔ روابط انسانی می‌سازد.

سوم، (و در رابطه‌ای نزدیك با نکاتی که هم‌اکنون گفته شد) آنکه جزئیات با دقت زیاد مشاهده و ترسیم شده و با مهارتی استادانه جایگزین تصویرگری جنبه‌های اصلی واقعیت اجتماعی و دگرگونیهای مؤثر در شخصیت انسانی گردیده، که جملگی زادهٔ عوامل اجتماعی است.

استحالهٔ نویسنده از مقام یك قهرمان پیشرفت اجتماعی و سهیم در زندگی اجتماعی زمان خود به صورت یك مشاهده‌گر محض، البته، تحولی طولانی است. رابطهٔ میان آخرین نویسندگان بزرگ رئالیست آخر قرن نوزدهم و زندگی‌اجتماعی زمان ایشان بسیار متناقض و سخت پرتضاد بود. کافی است که تنها به بالزاك و استاندال بیندیشیم و آنها را با نویسندگان انگلیسی و فرانسوی در قرن پیش مقایسه کنیم تا دریابیم که تجربیات آنها از زندگی اجتماعی خود چگونه الزاما پرتضاد و متناقض بوده است. روابط آنها با جامعه تنها عیب‌جویانه نبود (ما گرایشهای منتقدانه را در رئالیستهای‌قدیمیتر می‌بینیم، هرچند رابطهٔ‌آنها با طبقهٔ بورژوا کمتر پیچیده و مبهم‌بود) بلکه عمیقاً بدبینانه و انباشته‌از کینه‌و نفرت بود.

گاهی رگه‌هایی بسیار ضعیف، پندارهایی بسیار ظریف، و آرمانشهرهایی بسیار شکننده آنها را با طبقهٔ بورژوازی زمان خود مربوط می‌کرد. با بالارفتن سن بالزاك، نگرانی او از نابودی هر دو فرهنگ اشرافی و بورژوازی سایه‌های تاریکتری بر جهان‌بینی او می‌انداخت. اما، با همهٔ اینها، بالزاك و استاندال، به

شیوه‌ای عمیق و مؤثر، تصویر قابل‌قبولی از جامعهٔ بورژوازی زمان خود ارائه می‌دهند و دلیل این امر آن است که هر دو تجربهٔ وسیع و مؤثری از هر معضل مهم و هر مرحلهٔ تکامل جامعهٔ بورژوازی میان انقلاب اول و سال ۱۸۴۸ داشتند.

در آثار تولستوی این رابطه حتی بیشتر متضاد و متناقض است. تکامل زندگی او نشان‌دهندهٔ بیزاری از طبقهٔ حاکم روسی و کینه و نفرت فزاینده‌اش از همهٔ ستمگران جامعهٔ روس و استثمارگران است. او، در پایان زندگی خود، آنها را تنها به مثابهٔ دارودسته‌ای رذل و مفتخوار می‌دانست. بنابراین، او، در پایان راه فعالیتهای ادبی خود، بسیار به رئالیستهای نیمهٔ دوم قرن نوزدهم نزدیك شده بود.

پس چگونه است که، به رغم این، تولستوی نویسنده هرگز به فلوبر و موپاسان تبدیل نشد؟ یا اگر بخواهیم مسئله را باز هم بیشتر تا زمانهای اولیهٔ تکامل تولستوی گسترش بدهیم (به آن زمان که هنوز معتقد بود، یا دلش‌می‌خواست معتقد باشد، که تضاد بین مالك و دهقان می‌تواند از طریق کدخدامنشی فیصله یابد)، باید بپرسیم که چرا در آن دوران اولیه نیز هیچ‌گونه ردپایی از آن کوته‌نظری، که حتی در رئالیستهای صاحب‌قریحهٔ بعدی بروشنی دیده می‌شود، در او مشاهده نمی‌شود؟ چگونه می‌توان این را توضیح داد، درحالی‌که تولستوی جنبش سوسیالیستی طبقهٔ کارگر را حتی کمتر از بسیاری از معاصران غربی خود درك می‌کرد؟

در اینجاست که لنین با تحلیل ستایش‌انگیز خود کلیدی برای درك معمای تولستوی به دست می‌دهد.

جامعه‌شناسان ابتذال‌گرا آماری از قهرمانانی که تولستوی نقش زده است فراهم آورده‌اند و براساس این ارقام ادعا کرده‌اند که تولستوی به‌طور عمده زندگی مالکان روسی را وصف کرده است. اینچنین تحلیلهایی حداقل می‌توانند شناخت کاملی از ناتورالیستهای خشك‌اندیش فراهم کنند که هرچه را در مقابل خود می‌بینند، بی‌درنگ و بی هیچ ربطی با واقعیت اجتماعی، به‌توصیف‌آن می‌پردازند. هنگامی که رئالیستهای بزرگ، تحولات اجتماعی و معضلات بزرگ اجتماع را وصف می‌کنند، هرگز این کار را به شیوه‌ای چنین ساده و دم‌دستی انجام نمی‌دهند.

در کار هر رئالیست بزرگ همه‌چیز با یکدیگر در ارتباط است. هر پدیده‌ای ترکیبی است بغرنج از ذرات رنگارنگ، شبکه‌ای درهم‌پیچیده از فرد و جامعه، از

جسم و روح، و از منافع خصوصی و امور عمومی. و از آنجا که نواها و آواها و پژواکهای این «سمفونی» عظیم بی‌نهایت است، یك یك «نوازندگان» را فرصت آن نیست که «ساز» خود را به وقت خود بنوازند.

رئالیستهای بزرگ همواره جامعه را از زاویهٔ دید جایگاهی‌متحرك‌می‌نگرند که پیوسته، پیدا یا ناپیدا، در مرکز ثقل همهٔ‌پدیده‌ها قرار دارد. یك‌نمونه بالزاك است. بالزاك نشان می‌دهد که چگونه سرمایه (که او بدرستی در آن زمان آن را منحصر به سرمایهٔ پولی و مالی می‌دانست) قدرت را در فرانسه به دست گرفته است. بالزاك، از گوبسك تا نوسینگن سلسله‌ای طولانی از نمونه‌های دست‌اول این نیروی شیطانی را پدید آورده است. اما، آیا این صف‌آرایی عظیم دربرگیرندهٔ تمامی قدرتی است که سرمایهٔ مالی در دنیای بالزاك داراست؟ آیا با بیرون‌رفتن گوبسك از صحنه، دوران فرمانروایی او پایان می‌پذیرد؟ نه، دنیای‌بالزاك همواره از گوبسك و امثال وی اشباع است. حال اگر داستانمایهٔ اصلی عشق است یا ازدواج، دوستی یا سیاست، شهوت یا ایثار، گوبسك به مانند یك قهرمان اصلی نادیدنی همه‌جا حاضر است، و این وجود حاضر و غایب آشکارا بر کلیهٔ حرکات و رفتار قهرمانان بالزاك تأثیر می‌گذارد.

تولستوی شاعر قیام دهقانی است، قیامی که از ۱۸۶۱ تا ۱۹۰۵ به‌طول انجامید. در کارهای ادبی سراسر عمر او، دهقان استثمارشده همان قهرمان اصلی و وجود حاضر و غایب، دیدنی و نادیدنی، است. بنگریم بر توصیف زندگی نظامی شاهزاده نخلیودوف۲۳ در «رستاخیز»۲۴ که از آخرین کارهای تولستوی است:

«او کاری نداشت جز آنکه او نیفورم زیبای اتوکشیدهٔ برس‌زده‌ای را بپوشد، که نه او بلکه دیگران دوخته و برس کشیده بودند، و کلاهی نظامی بر سر گذارد و اسلحه‌ای بر کمر بندد، که آن را هم دیگران ساخته و تمیز کرده و در دستهایش گذاشته بودند، و بر اسبی سوار شود، که باز هم دیگران پرورش داده و تیمار کرده بودند، و آنگاه به‌سوی میدان رژه بتازد یا به بازرسی پادگان بپردازد...»

بدیهی است چنین توصیفاتی، که در کارهای تولستوی فراوان می‌بینیم، تفصیلات دور و درازی را دربر گرفته است ــ این جزئیات هدفش روشن‌کردن کیفیات مشخص موضوعهایی که وصف می‌شود نیست، بلکه تأکیدی است بر الزامات اجتماعی که ضرورت به‌کاربردن چنین موضوعهایی را ایجاب می‌کند. و

23) Nekhlyudov 24) *Resurrection*

این الزامات اجتماعی همگی خبر از استثمار می‌دهند، استثمار دهقانان توسط مالکان زمین.

در آثار تولستوی، دهقان استثمارشده، گاه پیدا و گاه پنهان، نه‌تنها در پدیده‌های بزرگ و کوچك زندگی حضور دارد، بلکه هرگز هم از وجدان قهرمانان غایب نیست. شغل و حرفهٔ قهرمانان و الزامات آن و هر برداشتی که مردم از این شغل و حرفه دارند، هرچه که باشد، آگاهانه یا ناآگاهانه، وابسته به مسائلی است که کم و بیش بی‌واسطه به این مسئلهٔ اصلی مربوط است.

درست است که قهرمانان تولستوی و خود تولستوی اغلب این موضوعها را بر مبانی محض فردی و اخلاقی اقامه می‌کنند: چگونه می‌توان زندگی را به‌ترتیبی سامان داد که آدمها، بی‌آنکه آلودگی اخلاقی پیدا کنند، حاصل کار دیگران را استثمار کنند؟ در زندگی خویشتن و نیز از زبان بسیاری از قهرمانانش، تولستوی پاسخهای نادرست و مرتجعانهٔ زیادی به این پرسش داده است.

اما آنچه در آثار تولستوی مهم است سؤالاتی است که مطرح می‌کند نه پاسخهایی که به این سؤالات می‌دهد. در رابطه‌با تولستوی، چخوف بدرستی‌می‌گوید که مطرح‌کردن درست یك سؤال یك چیز است و یافتن پاسخ آن، به‌طورکلی چیزی دیگر: هنرمند لازم است فقط در بند طرح درست مسئله باشد. البته، عبارت «طرح درست مسئله» در مورد تولستوی نباید زیاده مو به مو انطباق پیدا کند. آنچه مهم است آن افکار پریشان و رمانتیکی نیست که، به مثل، یکی از قهرمانان در رمانهای اولیهٔ تولستوی بر زبان می‌آورد. به سخن دیگر، آنچه اصلی است طرحهای خیال‌پردازانه و آرمانشهری تولستوی برای رستگاری جهان نیست، یا حداقل اینها تنها امور مهم و اساسی نوشته‌های‌او نیست. اینها به‌طور پیکرمانی به‌واکنش‌روستاییان نسبت‌به این «طرح» رستگاری مربوط می‌شود؛ عدم اعتماد دشمن‌خویانه‌شان، ترس غریزی از اینکه طرح‌تازهٔ‌مالك چیزی‌نیست جز ترفند تازه‌ای برای‌کلاهبرداری؛ که البته هرچه‌ظاهرالصلاح‌تر باشد تردستانه‌تر است. تنها باتوجه به‌اینهاست‌که ما از کاربرد عبارت «طرح درست مسئله» توسط چخوف دربارهٔ تولستوی می‌توانیم سخن بگوییم.

طرح درست مسئله از طرف تولستوی مشتمل بر بسیاری چیزهاست، از آن جمله: هیچ‌کس پیش از او مفهوم «دو ملت» را چنین آشکار و ملموس توصیف‌نکرده است. عظمتی آکنده از تناقض در این حقیقت وجود دارد، که درحالی‌که کشش

خودآگاه او مدام وی را به‌سوی چیرگی اخلاقی و مذهبی بر تقسیم نابهنجار جامعه به دو اردوگاه متخاصم رهنمون می‌شد، واقعیتی که در کار هنریش با وفاداری انعطاف‌ناپذیر توصیف می‌کرد پیوسته غیرعملی‌بودن رؤیای مطلوب نویسنده را آشکار می‌ساخت. تکامل و تحول تولستوی راههای بسیار پر پیچ و خمی را در پیش گرفته است؛ او اوهام زیادی را از دست داد و اوهام تازه‌ای را به دست آورد. اما، از آنجا که تولستوی شاعری راستین و بزرگ است، هرآنچه نوشته پیوسته رسم نامبارکِ تقسیم روسیه را به «دو ملت» و به دو طبقهٔ مالکان و دهقانان نشان داده است.

در کارهای دوران جوانیش، برای مثال در «قزاقها»[۲۵]، این انعطاف‌ناپذیری، خود را به صورتی تغزلی و رئایی می‌نمایاند. در «رستاخیز»، ماسلووا[۲۶] در پاسخ اظهار ندامت نخلیودوف می‌گوید: «پس تو می‌خواهی روحت را به‌وسیلهٔ من نجات دهی، ها؟ در این دنیا تو مرا برای لذتهایت به‌کار گرفتی و در آن دنیا هم می‌خواهی به مدد من روحت را نجات دهی!»

در طی سالیان دراز، تولستوی همهٔ ابـزار بیان خود را، چه درونی و چه برونی، تغییر داد. او انواع فلسفه‌ها را به‌کار گرفت و از دست داد، اما تصویر «دو ملت»، از ابتدا تا انتها، ستون فقرات جملگی آثار او باقی ماند.

تنها پس از دریافت این مسئلهٔ اصلی هنر تولستوی است که مغایرت شیوهٔ بیان تولستوی با رئالیستهای غربی معاصر وی آشکار می‌شود، به رغم قرابتی که از حیث موضوع دارند. همچون همهٔ نویسندگان صاحب‌قریحه و شرافتمند زمان، تولستوی بیش از پیش از طبقهٔ حاکم فاصله می‌گـرفت و زندگی حاکمان را بـا فزایندگی هرچه بیشتر پرگناه، بی‌معنی، تهی، و غیرانسانی می‌یافت.

اما نویسندگان سرمایه‌داری غرب اگر این نگـرش را در برابر طبقهٔ حاکم می‌داشتند و آن را جدی می‌گرفتند، به سوی وضع آنچنانی یك تماشاگر منزوی، با همهٔ تباهی هنری که ملازم چنین موضعی است، رانده می‌شدند ـ زیرا تنها ادراکی جدی از مبارزهٔ طبقهٔ کارگر برای آزادی خود می‌توانست به آنها راه گریز از این انزوا را نشان دهد. تولستوی روسی در کشوری زندگی‌می‌کرد که در آن انقلاب بورژوازی هنوز حکم زمانه بود، ولی هم‌او توانست با تصویرکردن قیام دهقانان علیه استثمارگری مالك و سرمایه‌دار، با تصویرکردن «دو ملت» در پهنهٔ روسیه،

25) *The Cossacks* 26) Maslova

آخرین نویسندهٔ بزرگ رئالیست بورژوازی روزگار خود باشد.

۴

کلیت هنری واقعی یك اثر ادبی بر تمامیت تصویری استوار است که عوامل اصلی اجتماعی را، که تعیین‌کنندهٔ ماهیت دنیای تصویرشده است، ارائه دهد. از این رو، اثر بایستی تنها بر آزمون وسیع شخص نویسنده از فرایندهای اجتماعی استوار باشد. تنها چنین آزمونی است که می‌تواند عوامل اصلی اجتماعی را نمودار سازد و بازنمون هنری را، آزادانه و به شیوهٔ طبیعی، پیرامون آنها تمرکز دهد. عیار یك شاهکار بزرگ رئالیستی دقیقاً در این نکته نهفته است که تمامیت منسجم و شمردهٔ عوامل اجتماعی اساسی آن نه نیازمند انضمام دقیق و وسواس‌آمیز و فضل‌فروشانهٔ دایرةالمعارف‌مآب هیچ‌یك از رشته‌های گوناگونی است که کلاف سردرگم اجتماع را می‌سازد، و نه حتی آنها را تحمل می‌کند؛ در چنین شاهکاری اصلیترین عوامل اجتماعی تمامیت تجلی خویش را در پیوستگی بظاهر اتفاقی چند سرنوشت انسانی می‌یابد.

در مقابل، نسخه‌برداری دقیق از واقعیت به وسیلهٔ یك ناظر محض نیز هیچ‌گونه اصل طبقه‌بندی و انتظام را، که جزو ذات موضوع اساسی اثر باشد، به دست‌نمی‌دهد. اما اگر بازنمون‌هنری پیشتر از بازآفریدن جریانهای‌سطحی‌روزمره، که چشم آنها را می‌بیند، حرکت کند، نتیجهٔ آن (به تعبیر هگلی) نوعی «بی‌نهایت بد» خواهد بود و، به عبارت دیگر، توده‌ای از مشاهدات آشفته که ابتدا و انتها و توالی آن یکسره به اختیار خودکامانهٔ نویسنده واگذاشته شده است. از سوی دیگر، اگر نویسنده به دنیای مشاهده‌شدهٔ واقعیت نظمی را تحمیل کند که در ضمیر خود وی شکل گرفته است و نه در جای دیگر، ممکن است آشفتگی را از نوعی نظم برخوردار سازد، اما این نظم انتظامی است مقید به ملاحظات انتزاعی که نسبت به موضوعی که قصد انتظام‌بخشیدن به آن را دارد بیگانه است و غریبه با زندگی واقعی. اثر ادبی پدیدآمده ناگزیر چیزی خواهد بود خشك و غیرشاعرانه، و نویسنده هرچه بیشتر درصدد بدل‌سازی با ابزارهایی باشد چون توصیفات بدیع و تغزلی و استعاره‌ای و چیزهایی از این‌دست، تصنع و ظاهرسازی و ماهیت ساختگی اثر او آشکارتر خواهد شد. در این گونه آثار تصنعی است که رشته‌ای رازآمیز سرنوشت آدمهای داستان را به نیروهای اجتماعی حاکم بر آنها می‌پیوندد. هرچه

مشاهدات نویسنده سطحی‌تر باشد، اتصالاتی که هدف آن سرهم‌بندی‌کردن نوعی نظم و اسلوب نگارش مؤخن بر تجربه است الزاماً انتزاعیتر خواهد بود.

جوهر حقیقت باطنی آثار رئالیستهای بزرگ مبتنی بر این واقعیت است که این آثار از خود زندگی برخاسته‌اند و خصایص هنری آنها واکنشهای آن ساختار اجتماعی است که هنرمند به تن خویش در آن زیسته است. پیشینهٔ ساختار رمانهای بزرگ رئالیستی ـ از رشتهٔ وقایع بی‌در و پیکر لوساژ تا اهتمام والتر اسکات برای ایجاد فشردگی دراماتیك، و نیز آثار بالزاك، که نیمی جنبهٔ رمان دراماتیك دارد و نیم دیگر بر ماجراهای پیچیدهٔ دورانی استوار است ـ بازتاب ادبی فرایندی است که گروه‌بندیهای سرمایه‌داری را، که تنها صورت و قالب انسانی دارند، بتدریج در جامعهٔ بورژوازی پابرجا می‌سازد. در فشردگی و تمرکز دراماتیکی که بالزاك در ماجراهای دورانی و سرگذشتهای «همه‌گیر» پدید آورده، می‌توانیم آشکارا آغاز بحرانی را تشخیص دهیم که سرمایه‌داری پیروزمند، هنر را درآن غرقه ساخته‌است. نویسندگان بزرگ عصر ما همه درگیر مبارزهٔ قهرمانانه‌ای برضد ابتذال، بی‌حاصلی، و تهی‌بودن طبیعت ملال‌آور زندگی بورژوازی بوده‌اند. صورت ادبی این مبارزهٔ ضدابتذال و زندگی بی روح، طراحی دراماتیك الگو و حادثهٔ داستانی است. در آثار بالزاك، که عواطف را در بالاترین حد شدت خود نشان می‌دهد، این امر با نقش‌بندی نوعی و چهرمانی، به‌عنوان بازنمون افراطی رشته‌هایی از کلاف زندگی، صورت می‌گیرد. تنها با انفجار قوی دراماتیکی چنین می‌توان دنیای پویای عمیق، غنی، و بسیار رنگارنگ شعری را از دل نثر مسکین بورژوازی بیرون کشید. ناتورالیستها بر این «رمانتیسم» غلبه می‌کنند و، با چنین کاری، آفرینش ادبی را تا سطح «میانمایهٔ» ابتذال زندگی روزمره پایین می‌آورند. در ناتورالیسم، نثر سرمایه‌داری بر شعر زندگی چیره می‌شود.

زندگی ادبی تولستوی چندین وجه از چنین فرایند ادبی را به موازات مراحل تکامل اجتماعی روسیه دربر می‌گیرد. او فعالیت‌ادبی خود را به‌عنوان یك‌نویسنده، برحسب سیر تکامل ادبی مغرب‌زمین، در مرحلهٔ پیش‌ـبالزاکی شروع کرد و کارهای دوران سالخوردگیش به عصر انحطاط رئالیسم بزرگ منتهی شد.

تولستوی خود آگاه بود که رمانهای بزرگش اصالت حماسی دارد. اما این تنها خود او نبود که «جنگ و صلح» را با هومر مقایسه می‌کرد ـ بسیاری از خوانندگان مشهور و ناشناس کتاب او همین احساس را داشتند. بدیهی است

مقایسهٔ اثر وی با هومر درعین‌حال که تأثیر عمیق کیفیت حماسی رمان را نشان می‌دهد، بیشتر بر گرایشهای عام سبك آن دلالت دارد تا اختصاصات خود سبك. چرا که «جنگ و صلح»، به‌رغم نوسانهای حماسی آن، از آغاز تا انجام یك رمان واقعی است، البته نه رمانی با آن تمرکز دراماتیك که در آثار بالزاك یافت می‌شود؛ اسلوب آزاد و جامع نوشتار، روابط شاد و راحت و آسوده میان قهرمانان، و فراوانی رویدادهای‌حماسی آرام و درعین‌حال باروح، که شرط‌لازم داستانسرایی راستین است ـ همهٔ اینها بیشتر شبیه چکامه‌های بزرگ روستایی رمانهای قرن هجدهم انگلستان است تا رمانهای بالزاك.

اما این قرابت بیش از هر چیز دیگر تعارضی را با خط کلی تکامل رمان قرن نوزدهم اروپا نشان می‌دهد. جامعهٔ قدیم تسلیم‌شدن به سلطهٔ سرمایه‌داری را تازه آغاز کرده بود، اما هنوز در زندگی روزانه‌اش تنوعات و تصنعات دوران پیش از سرمایه‌داری را با خود داشت. رمانهای بزرگ تولستوی با آثار پیشینیان انگلیسی وی در سرشت ویژهٔ واقعیت اجتماعی که آن را بازتاب می‌دهند تفاوت دارد، و در غنای هنری و عمق از مشابهات انگلیسی خود، دقیقاً به لحاظ ویژگی واقعیتی که ارائه می‌دهند، برتر است. دنیایی که تولستوی ترسیم می‌کند کمتر از دنیایی که رمان‌نویسان قرن هجدهم انگلستان توصیف می‌کنند بورژوازی است، اما ـ بویژه در «آنا کارنینا»[۲۷] ـ دنیایی است که در آن فرایند تکامل سرمایه‌داری بسیار قویتر است از آنچه در رمانهای انگلیسی (که همیشه تنها یك وجه خاص آن را مطمح نظر قرار می‌دهند) نمایان است. افزون بر این، دوران پس از انقلاب به آثار نویسندگان بزرگ قرن هجدهم انگلستان (مخصوصاً آثار گولدسمیت[۲۸] و فیلدینگ) جو ثبات و ایمنی و نیز نوعی کوته‌فکری خوش‌بینانه می‌بخشید.

در مقابل، فعالیت ادبی تولستوی در دوران توفانهای فرارسندهٔ انقلاب آغاز و انجام یافت. درست به‌خاطر آنکه مسئلهٔ اصلی در کارهای او مسئلهٔ دهقانان روسی است، نقطهٔ عطف تعیین‌کننده در تاریخ ادبیات اروپا، یعنی شکست انقلاب ۱۸۴۸، هیچ نشانی در آثار او باقی نگذاشته است. از این لحاظ، اهمیت چندانی ندارد که تولستوی تا چه اندازه در وجوه مختلف تکامل خویش از این مسئلهٔ اصلی آگاه یا ناآگاه بوده است. آنچه اهمیت دارد جای‌داشتن این موضوع در قلب

---

27) *Anna Karenina*

۲۸) Goldsmith ، آلیور (۱۷۲۸ـ۱۷۷٤)، نویسندهٔ ایرلندی.

آثار اوست، اینکه هرچه او می‌نویسد در پیرامون این محور می‌چرخد؛ به‌همین دلیل است که او نویسندهٔ پیش از انقلاب باقی ماند، حتی پس‌از فاجعهٔ شکست‌انقلابهای اروپایی ۱۸۴۸.

اما قطعات روستایی رمانهای بزرگ تولستوی همیشه مورد تهدید است. در «جنگ و صلح»، فلاکت مالی خانوادهٔ راستوف در پیش چشم ما همچون فلاکت نوعی و چهرمـانی اشرافیت قدیمی‌مآب شهرستانی پدیـدار می‌شود؛ بحـران روحی پزوخوف[۲۹] و بالکونسکی بازتابهای جریانهای عظیمی است که از نظر سیاسی تا قیام دسامبریها کشیده می‌شود. در «آنا کارنینا» حتی ابرهای تاریکتری این قطعات روستایی‌را تهدیدمی‌کند و دشمن، این‌بار، چهرهٔسرمایه‌داری‌خود را گشوده نشان می‌دهد. حالادیگر تنها مسئلهٔفلاکت‌مالی نیست ـ اینجاشخص، موج بنیان‌کن‌ناپیدای سرمایه‌داری را، که تولستوی برضد آن اعتراضی سخت آتشین‌دارد، حس‌می‌کند.

کنستانتین لوین[۳۰]، کـه در واقع هر مشکلی را کـه نیکولای راستوف در «جنگ و صلح» برجای می‌گذارد برعهدهٔ خود می‌گیرد، دیگر نمی‌تواند مشکلات را چون گذشته آسان و آسوده حل کند. او نه‌تنها به‌عنوان یك مالك برای حفظ ثروت و منافع مادی خود می‌جنگد (بدون آنکه قربانی رخنهٔ نظام سرمایه‌داری در اقتصاد ارضی‌شود)، بلکه باید با وجود خود نبردی‌درونی و مستمر را همراه‌داشته باشد، نبردی که از یك بحران به بحران دیگر کشیده می‌شود. در طی این مبارزه است که باید خود را متقاعد سازد که مالکیت او برحق است و حق دارد رعایای خود را استثمار کند. عظمت حماسی سنجش‌ناپذیر رمانهای تولستوی بر اوهامی استوار است که وادارش می‌کند معتقد باشد که چنین امری در حکم مهلکه‌ای نیست که اشراف شرافتمند را از آن خلاصی نباشد، بلکه معضلی است که می‌توان گشود.

در «آنا کارنینا» این اوهام درحد بسیار گسترده‌تری از «جنگ و صلح» متزلزل می‌گردد. صرف‌نظر از علتهای دیگر، این امر معلول آن است که ساختار «آنا کارنینا» بیشتر از «جنگ و صلح» اروپایی و کمتر روسی است و جریـان یافتن داستان از شتاب افزونتر بهره‌مند است. اینکه درونمایهٔ «آنا کارنینا» بـا رمانهای اروپایی قرن نوزدهم تجانس و سنخیت بیشتری دارد خود نشانهٔ دیگری است از نزدیك‌شدن بحران، هرچند این نشانه ظاهری باشد. گو اینکه سبك «آنا کارنینا» هنوز ویژگیهای نوشته‌های نخستین تولستوی را در خود دارد، رگه‌هایی از

29) Bezukhov 30) Constantine Lewin

دوران بحرانی بعدی خود را در این اثر نشان می‌دهد. سخن‌کوتاه، «آنا کارنینا» بیشتر رمان‌واره است تا «جنگ و صلح».

در «سونات کریوتزر»[۳۱]، تولستوی گام بلندتری به‌سوی رمانهای اروپایی برمی‌دارد. او برای خود شکل مهمی از داستان بلند خلق می‌کند که شباهت به قالب کاملی دارد که رئالیسم اروپایی پدید آورده، و برخوردار است از گستردگی و فشردگی دراماتیك. او بیش و بیشتر تمایل دارد که بدفرجامیهای بزرگ را نمایش دهد؛ پایانهای سوگمندانه، نقطه‌عطفهایی در سرنوشت آدمی با تصویر-پردازی تفصیلی همهٔ انگیزه‌های گوناگون درونی آنها و، به‌عبارت دیگر، به شیوهٔ حماسی در عمیقترین معنای خود.

بنابراین، تولستوی تا حدی به شیوهٔ داستانپردازی بالزاك نزدیك می‌شود. نه اینکه بالزاك بر سبك ادبی او تأثیر گذاشته باشد، بلکه واقعیتی که هر دو آزمودند و شیوه‌ای که با آن به این آزمون پرداختند هر دو را ضرورتاً به خلق چنین اسلوبی سوق داده است. «مرگ ایوان ایلیچ»[۳۲] نقطهٔ اوج سبك اواخر زندگی تولستوی را مشخص می‌سازد، اما تأثیر آن را می‌توان تا «رستاخیز»، آخرین رمان بزرگ تولستوی، ردیابی کرد. تصادفی نیست که کارهای دراماتیك تولستوی بیشتر در این دوره نوشته شده است.

اما همگون‌شدن با درونمایه‌های ادبیات اروپایی به مفهوم همگونی هنری با گرایشهای ادبی غالب در اروپا نیست؛ همان گرایشهایی که شکلهای حماسه و درام را درهم شکست. برعکس، در سالهای پایان زندگی، تولستوی، در همهٔ مسائل مربوط به هنر، یك رئالیست بزرگ مکتب کهن و یك آفرینندهٔ بزرگ حماسه باقی ماند.

بازنمون حماسی تمامیت زندگی -برخلاف بازنمون دراماتیك- ناگزیر می‌باید دربرگیرندهٔ مسائل برونی زندگی باشد. به عبارت دیگر، بازنمون حماسی تمامیت زندگی مستلزم انتقال حماسی-شعری مهمترین عینیتهای بیرونی است، که سازندهٔ برخی از قلمروهای زندگی آدمی هستند، و نیز انتقال متعارفترین وقایعی که ضرورتاً در این قلمرو اتفاق می‌افتد. هگل این نخستین اصل بازنمون حماسی را «تمامیت برون‌ذاتها»[۳۳] می‌نامد. این اصل یك ابداع نظریه‌پردازانه

31) *The Kreutzer Sonata* 32) *The Death of Ivan Ilyich*
33) totality of objects

نیست. هر رمان‌نویسی به‌طورغریزی حس‌می‌کند که اگر این «تمامیت برون‌ذاتها» را فاقد باشد، اثرش کمال‌نمی‌پذیرد. به‌بیان‌دیگر، اگر رمان شامل جملگی مهمترین برون‌ذاتها و حوادث و فضاهای زندگی داستانی نباشد رمان کامل نیست. تفاوت آشکار میان حماسه‌های ناب رئالیستهای کهن و پریشانیهای اسلوب و شکل در ادبیات منحط جدیدتر آنجا خود را می‌نمایاند که این «تمامیت برون‌ذاتها» با سرنوشت فردی قهرمان ارتباط می‌یابد.

نویسنده مدرن نظاره‌گر، از این «تمامیت برون‌ذاتها» بخوبی آگاه است. و اگر او نویسندهٔ بزرگی باشد می‌تواند آن را در پیش چشمان ما با اقتدار خویش و با توصیفات جاندار خود تجسم بخشد. هر خواننده می‌تواند، به‌طور مثال، بازارها و بورسهای اوراق‌بهادار و پاتوقهای‌زیرزمینی و تماشاخانه‌ها و میدانهای‌مسابقات اسبدوانی و مانند آنهارا در آثار زولا به یاد آورد. تاآنجاکه خصلت دایرةالمعارفی محتوا و کیفیت هنری توصیفات مورد نظر باشد، زولا نیز «تمامیت برون‌ذاتها» را در اختیار گرفته است. اما این برون‌ذاتها کاملا مستقل از سرنوشت قهرمانان او هستند. اینها زمینه‌های قدرتمند اما بی‌تفاوتی را برای سرنوشت آدمهایی تشکیل می‌دهند که هیچ‌نوع ارتباط واقعی با آنها ندارند و، در بهترین حالت، کم و بیش برون‌ذاتهای اتفاقی صحنه‌ای هستند که جایگاه تحقق‌یافتن سرنوشت این آدمهاست.

کلاسیکها چه‌قدر فرق دارند!

هومر دربارهٔ جنگ‌افزارهای آشیل برای ما سخن می‌گوید، جنگ‌افزارهایی که خدایان ساخته‌اند. اما این مطلب را به مجرد آنکه آشیل در صحنه ظاهر می‌شود نمی‌گوید. تنها زمانی که آشیل خشمگنانه به چادر خود پناه می‌برد، در آن هنگام که مردم تروا پیروز شده‌اند، وقتی که پاتروکلس با سلاحی که از آشیل به عاریت گرفته شده کشته می‌شود، هنگامی که آشیل خود را برای نبرد سرنوشت با هکتور آماده می‌کند (نبردی به‌معنای واقعی نبرد سرنوشت، زیرا آشیل می‌داند که پس از مرگ هکتور، خود بزودی باید بمیرد)، و درست قبل از لحظهٔ دراماتیك نبرد با هکتور ــ زمانی که سلاحهای دو قهرمان سرنوشت دو کشور را تعیین می‌کند و سلاح کارامد آشیل، غیر از توانایی یزدانیش، عاملی است برای پیروزی در جنگ تن به تن ــ است که هومر می‌گوید که چگونه هفتایستوس این سلاحها را برای آشیل ساخته و پرداخته است.

بنابراین، وصف جنگ‌افزارهای‌آشیل حماسه‌ای واقعی است؛ نه‌تنها از آن رو

که شاعر شرح ساختن آنها را می‌آورد و نه‌تنها توصیف ظاهری آنها (لسینگ به این امر در فصل معروفی از کتاب خود به نام «لائوکون»[۳۴] اشاره می‌کند)، بلکه همچنین از لحاظ ترکیب کلی داستان، زیرا این توصیف درست زمانی می‌شود که جنگ‌افزارهای آشیل نقش تعیین‌کننده‌ای در داستان و در شخصیت‌پردازی و نیز در سرنوشت قهرمانان دارد.

رمان‌نویسهای واقعاً بزرگ، در این زمینه، فرزندان خلف هومر هستند. درست است که دنیای برون‌ذاتها و رابطهٔ آن با آدمیان دگرگون و بسیار پیچیده‌تر شده است و کمتر خودجوشی شاعرانه دارد، اما هنر رمان‌نویسهای بزرگ دقیقاً خود را در توانایی چیرگی بر سرشت غیرشعری دنیای خود، از گذار شرکت و تجربه‌کردن زندگی و تحولات جامعه‌ای‌که درآن می‌زیند، می‌نمایاند. با گسیل‌داشتن قهرمانان چهرمانی خودانگیخته برای رقم‌زدن سرنوشت ضروریشان است که نویسندگان بزرگ بر بافت متغیر درونی و برونی لحظات بزرگ و کوچکی که زندگی را می‌سازند، با چنان حاکمیت توانایی، چیره می‌شوند. قهرمانان آنان خط‌مشی خود را تنظیم می‌کنند و به‌طور طبیعی با برون‌ذاتها و با وقایع قلمرو زندگی مقابله می‌کنند. دقیقاً به این خاطر که شخصیتها در عمیقترین مفهوم کلمه چهرمانی‌اند، به اجبار باید در طول مأموریت چهرمانی خویش هم با مهمترین برون‌ذاتهای قلمرو زندگی دیداری دوباره داشته باشند. نویسنده مختار است که این برون‌ذاتها را در هر زمان و هر مکان که جنبهٔ چهرمانی داشته و از الزامات ضروری درام زندگی مورد وصف باشد وارد داستان کند.

شاید هیچ نویسندهٔ مدرن دیگری چون تولستوی نتوان یافت که در آثارش «تمامیت برون‌ذاتها» چنان غنی و چنان کامل باشد. لازم نیست که تنها به «جنگ و صلح» بیندیشیم که در آن جملگی جزئیات جنگ نشان داده شده است؛ از دربار و ستاد ارتش گرفته تا رزمندگان چریك و اسرای جنگی و تمام آدمهای معمولی صلحدوست از تولد تا مرگ. می‌توانیم رقصها. باشگاهها، ضیافتها، دعوتهای همگانی، کنفرانسها، و کار در مزارع را «در آنا کارنینا» و صحنه‌های دادگاه و زندان را در «رستاخیز» به‌یاد آوریم. اما اگر هریك از این تصاویر را موضوع بررسی دقیقتری قرار دهیم ــ که تولستوی با چه شعفی و چه سخاوتی تمام جزئیات آنها را شرح داده، چنانکه هریك چون تصویری منفرد در قاب کلی داستان قرار

34) *Laokoon*

می‌گیرد ـ دشوار نخواهد بود دریافت این نکته که اینها با تصاویری‌که رئالیستهای مدرن پرداخته‌اند چقدر متفاوت و چه انـدازه با آنها که در حماسه‌هـای کهن می‌بینیم شبیه است.

این نقشهای تولستوی هرگز به انگیزهٔ صحنه‌پردازی محض و تصویرپردازی محض و توصیف محض نیست و هرگز هم به صرف ادای دین به «تمامیت برون‌ـ ذاتها» پرداختـه نشده است. آن لباس پرزرق‌وبـرق مراسم جشن کریسمس در «جنگ و صلح»، نشانهٔ بروز بحران در عشق نیکولای راستوف و سونیاست؛ حملهٔ پیروزمندانهٔ سواره‌نظام نیز خبر از وجود بحرانی در زنـدگی نیکولای راستوف می‌دهد؛ مسابقهٔ اسبدوانی نقطهٔ عطفی در روابط آنا کارنینا و ورونسکی است؛ محاکمهٔ کاتیوشا به ملاقات سرنوشت‌ساز او و نخلیودوف می‌انجامد؛ و باقی به همین قیاس. هریك از قسمتهای مجزای به نمایش‌درآمده از «تمامیت‌برون‌ذاتها» شامل موارد تعیین‌کننده‌ای است که آن را عامل ضروری در تکامل یك یا چند قهرمان در رمان معرفی می‌کند.

در واقع، پیوستار درونی و ارتباطها در رمانهای تولستوی بسیار پیچیده‌تر و متنوعتر از آن است که منحصر باشد به موارد تماس وقایع عینی و تجارب ذهنی قهرمانان به‌گونه‌ای که اشاره رفت. ضمن‌آنکه این‌موارد تداخل کم‌وبیش نشان‌دهندهٔ نقاط عطف کل داستان نیز هست. هر مرحله‌ای از این‌گونه بحرانها، هر اندیشه و عاطفه‌ای که شخصیتهای داستانی نمودار می‌سازند، به‌گونه‌ای جدایی‌ناپذیر، با نقطهٔ عطف و با واقعه‌ای که زمینهٔ بحران را در کل داستان فراهم می‌سازد درهم آمیخته است. برای مثال، هنگامی که بروز بحران در روابط آنا و ورونسکی با کارنین اجتناب‌ناپذیر می‌گردد، مسابقهٔ اسبدوانی و حادثه‌ای که برای ورونسکی پیش می‌آید به هیچ وجه فقط فرصتی نیست تا بحران خود را ظاهر سازد، بلکه این امر ماهیت بحران را هم تعیین می‌کند. این مسابقه خصوصیاتی را که در هر سه قهرمان نمی‌توانست در اوضاع و احوال دیگری به این ترتیب و با این ویژگیهای نوعی بارز شود آشکار می‌دارد. به اقتضای رشته‌های پنهانی که مسابقهٔ اسبدوانی را با قهرمانان و طرح‌داستان مربوط‌می‌سازد، مسابقه یکسره از حالت یك‌تصویر دیدنی بیرون می‌آید و تا صحنهٔ اوج سرنوشت، در یك درام بزرگ، فرازمندی می‌یابد. این واقعیت که سوارکاری در مسابقات از سرگرمیهای معمول ورونسکی است و اینکه حضور در مسابقاتی که خاندان سلطنت نیز حضور دارند عادت معمول

کارنین پشت میزنشین است رابطه‌ای متنوع و نوعی و چهرمانی میان سرنوشتهای فردی و «تمامیت برون‌ذاتها» پدید می‌آورد، که حتی متنوعتر و چهرمانیتر از دخالت عوامل اجتماعی است.

چنین بازنمونی از «تمامیت برون‌ذاتها» تولستوی را ــ مانند هر شاعر بزرگ حماسی راستین ــ از قید توصیفهای خشك و ملال‌آور صحنه‌هایی که رابطهٔ میان آنها و سرنوشتهای فردی همواره کلی و انتزاعی است و به تبع آن همواره ماهیت اتفاقی دارد رها می‌سازد. «تمامیت برون‌ذاتها» در آثار تولستوی همیشه در طریقی مستقیم و طبیعی و در شکلی عینی نشان داده می‌شود، به سان حلقهٔ پیوندی میان سرنوشت آدمی و محیط گرداگرد وی.

۵

چنین شیوه‌ای در بازنمون «تمامیت برون‌ذاتها» شرط اساسی چهره‌پردازی راستین قهرمانان چهرمانی است. انگلس به‌عنوان یك پیش‌شرط رئالیسم راستین بر رابطهٔ نزدیك اوضاع و احوال چهرمانی و قهرمانان چهرمانی تأکید می‌ورزد. اما اوضاع و احوال چهرمانی، حتی اگر بدرستی هم ترسیم شود، برحسب سرشت اجتماعی خود ممکن است هم به صورت انتزاعی به تصویر درآید و هم به صورت عینی. در کارهای رئالیستهای مدرن این توصیفها به‌طور فزاینده‌ای رو به سوی انتزاع دارد. اگر قهرمانان یك اثر هنری و روابط متقابل و سرگذشت آنها و جز آن را نتوان در چنان شیوه‌ای نشان داد که روابط میان آنها و محیط نتیجهٔ طبیعی شخصیت‌پردازی جلوه کند، اگر صحنه‌ها و ابزار داستان از دیدگاه شخص منحصراً اتفاقی به نظر رسد (به بیان دیگر، اگر صحنه‌ها از جهت هنری صرفاً نمود نمایشی داشته باشد)، هنرمند محال است بتواند اوضاع و احوال چهرمانی را به شیوه‌ای توصیف کند که براستی متقاعدکننده باشد؛ چرا که برای عقل آدمی پذیرفتن «فضایی» که همهٔ جنبه‌ها و پدیده‌هایش به کمال وصف شده باشد یك چیز است، و سهیم‌شدن در آزمونی عمیق و پر تحرك و به‌چشم‌دیدن باروری سرنوشت مردان و زنان در غنای بی‌پایان اوضاع و احوال محیط خویش، و اشراف بر چگونگی پیوند ناگسستنی نقاط عطف زندگی آدمیان و شرایط نوعی محیط زیست آنان بکل چیز دیگر است.

روشن است که تغییر در شیوهٔ بازنمون هنری، خود بازتاب دگرگونیهایی در

وجود اجتماعی است، و همین خود نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که سرمایه‌داری به طرز فزاینده‌ای عامل مسلط در هریك از اشکال زندگی انسان شده است.

هگل با وضوح بسیار اثر زیانبار این تحول را بر هنر، به‌طورکلی، و بر ادبیات حماسی، به‌طور اخص، مورد توجه قرار داده است. او در این باره می‌گوید: «انچه انسان برای زندگی بیرونی‌خود بدان نیاز دارد، خانه و مأمن، چادر، صندلی، رختخواب، شمشیر و نیزه، کشتی که با آن از اقیانوس بگذرد، گردونه‌ای که او را به رزمگاه برد، آب جوشان و سیخ کباب، کشتن حیوانات، و خوردن و آشامیدن، هیچ‌یك نباید ابزاری بی‌روح برای مقاصد آدمی باشد: او باید در این اشیاء با تمامی وجود احساس زندگی کند، به این نحو که هر چیز که در نفس خود منحصراً بیرونی است، به‌واسطهٔ چنین ارتباط نزدیکی با فرد انسانی، موجودیت و خصلت الهام‌بخشی‌انسانی پیداکند. نظام کارخانه‌ای و ماشینی امروزهٔ ما و فراورده‌هایش و به‌طورکلی اسبابی که ما با آن نیازهای برونی خود را برطرف می‌کنیم از این حیث ـ عینا همانند تشکیلات جدید حکومتی ـ از ان زمینهٔ زندگی که حماسهٔ اصیل بدان نیازمند است بیگانه، و با آن ناسازگار است.»

به این ترتیب، هگل مشکل اصلی سبك را که رمان جدید بورژوازی با آن روبه‌روست بدرستی مطرح می‌سازد. رمان‌نویسان بزرگ تاکنون قهرمانانه جنگیده‌اند تا بتوانند بر آن سردی و خشونتی غلبه یابند که در قلمرو هنر از هستی بورژوازی و روابط آدمها با یکدیگر و طبیعت سرچشمه می‌گیرد و با سرسختی دربرابر بازنمون شاعرانهٔ زندگی ایستادگی می‌کند. اما، شاعر تنها زمانی قادر خواهد بود بر این مقاومت ضدشاعرانه چیره شود که اجزای زنده و پابرجای این روابط را در خود واقعیت پیدا کند و از گزیدهٔ آزمونهای واقعی و فنی خود بهره برگیرد و آن لحظاتی را که این گرایشهای پویا خود را در قالب روابط افراد ظاهر می‌سازند، به صورت فشرده، باز نماید. درست است که خصلت مکانیکی و «ساخته و پرداخته» و پایان‌یافتهٔ دنیای سرمایه‌داری، که توصیف هگل است و اغلب هم پس از او تکرار شده، یکی از جنبه‌های پایدار و رو به رشد سرمایه‌داری است. ولی نباید فراموش کرد که این امر تنها یك گرایش است، زیرا هرگز امکان ندارد که جامعه به صورت عینی حالت «ساخته و پرداخته» و به انجام رسیده و مرده و سنگ‌شده پیدا کند.

بنابراین، مشکل هنری و حیاتی رئالیسم بورژوازی را می‌توان در این‌پرسش

خلاصه کرد: آیا نویسنده باید برخلاف جریان آب شنا کند یا آنکه بگذارد رودخانهٔ سرمایه‌داری او را با خود ببرد؟

در حالت نخست، نویسنده می‌تواند صور زنده‌ای بیافریند که هرچند کاری است بغایت دشوار و در حکم نرم‌کردن سنگ، راستین و واقعی هستند چرا که جرقه‌هایی را نشان می‌دهند که هنوز در عرصهٔ حیات و در تاریکی دنیای «ساخته و پرداخته» برمی‌جهند. حقیقت این صور و تصاویر بر این واقعیت استوار است که آنچه را در شکل بغایت اغراق‌آمیز می‌نمایانند، از حیث محتوای اجتماعی خود اصالت دارد.

در حالت دوم ــ و این شیوه را رئالیستهای جدیدتر پس از فلوبر دنبال کرده‌اندــ شنا برخلاف جریان بتدریج کمتر می‌شود. اما کاملا اشتباه و کوتاه‌بینی است اگر گفته شود که این کار، ادبیات را به زندگی روزمره نزدیکتر ساخته است و نتیجه گرفت که چون رسم زندگی تغییر یافته، ادبیات هم الزاماً خود را با این دگرگونی تطبیق داده است. زیرا نویسندگانی که در فعالیتهای‌ادبی‌خود گرایشهای اجتماعی تکاملی انکارناپذیر را گردن نهاده‌اند، و از آنها سخن رفت، ناگزیر آنچه را تنها یك گرایش محض است باید در کارهای خود به واقعیتی تعمیم‌یافته و فراگیر تبدیل کنند. آثار اینان، که نمی‌تواند جرقهٔ زندگی را از واقعیت سرمایه‌داری‌برجهاند، خود از این‌واقعیت بمراتب متحجرتر و «ساخته و پرداخته»‌تر می‌شود و حتی بی‌روحتر و نومیدکننده‌تر و مبتذلتر از دنیایی می‌گردد که آنان توصیفش را وجههٔ همت قرار داده‌اند.

طبعاً محال است که بتوان در واقعیات جامعهٔ سرمایه‌داری آن عمق ارتباط هومری بین انسان و جهان خارج را حفظ کرد. در تاریخ رمان مدرن خوش‌اقبالی بس غریبی است که دفو در «روبنسون کروزوئه»[۳۵] توفیق می‌یابد کلیهٔ ابزار لازم را برای برآوردن نیازهای اولیهٔ انسان در داستانی تکان‌دهنده فراهم آورد و، به مدد این رابطهٔ زنده با سرنوشت و مقدرات آدمی، ابزار را به منزلتی برکشاند که در والاترین مفهوم کلمه شاعرانه است. گرچه «روبنسون کروزوئه» ماجرایی است منحصر به فرد و غیرقابل تکرار و درعین‌حال بسیار آموزنده، از آن رو که نشانــ دهندهٔ جهتی است که هرگاه نویسنده قصد یافتن راه‌حلی هنری برای چیرگی بر مشکل واقعیت نثر سرمایه‌داری داشته باشد، می‌تواند در آن طریق حرکت کند، پوچ

35) *Robinson Crusoe*

و بیهوده است که نویسنده نوشتهٔ خود را با گزیده‌ترین، درخشانترین، و دقیقترین کلمات بیاراید و قهرمانانش را وادارد که برائر تهی‌بودن و دلسردکنندگی و غیرانسانی‌بودن واقعیتی سرسخت و «سنگ‌شده» عمیقترین اندوهها و عظیمترین خشمها را بر خود هموار سازند. همهٔ اینها بیهوده است، گرچه این اندوه در عالیترین حد صمیمیت و زیباترین شکل تغزلی بیان شده باشد. مثال «روبنسون کروزوئه» نشان می‌دهد که مبارزه علیه نثر واقعیت سرمایه‌داری تنها زمانی می‌تواند موفق باشد که نویسنده به خلق موقعیتهایی دست زند که درون چارچوب سرمایه‌داری امکان وجود آنها ممتنع نباشد (اگرچه هرگز بواقع اتفاق نیفتد) و پس از تعیین این موقعیتها، به قهرمانان خود اجازه دهد که آزادانه به رشد و پرورش کلیهٔ عوامل اساسی وجود اجتماعی خویشتن بپردازند.

عظمت‌بی‌همتای آثار تولستوی بر این توانایی ابداع و آفرینش استوار است. داستانهای او در ظاهر، به آهستگی و بدون نوسانات شدید راه خود را می‌پیماید و به نظر می‌رسد که نویسنده خط مستقیمی را در مسیر زندگی عادی قهرمانانش تعقیب می‌کند. اما همواره و همه‌جا در طول این مسیر، تولستوی موقعیتهایی را پیش می‌آورد که، همراه با ضرورت شاعرانهٔ درونی، از مرحلهٔ عینی خاصی برمی‌خیزد که قهرمانانش در مسیر زندگی خود بدان رسیده‌اند ــ موقعیتهایی که رابطهٔ زنده میان آدمی و طبیعت را در امکان می‌آورد. «جنگ و صلح»، بویژه، آکنده از چنین تصویرهای زنده و با قدر و شکوه است. برای مثال، ملاحظه کنید برنامهٔ شکار مجللی را که خانوادهٔ راستوف تدارک دیده و قسمتی که غروب شاعرانهٔ دهکده و عموی پیر را توصیف می‌کند. در «آنا کارنینا» ارتباط با طبیعت پیچیدگی بیشتری دارد. ستایش‌انگیزتر از همه نبوغی است که تولستوی در حل تصاویری چون رفتن لوین به‌مزرعه و مشارکت در کار درو بروز می‌دهد ــ تصویری که به‌طرزی خودجوش از روابط پردردسر لوین و رعایایش و نیز از برداشت احساساتی او نسبت به کار بدنی پدید می‌آید.

با اینهمه اشتباه خواهد بود اگر این مسئلهٔ جان‌بخشی شاعرانهٔ جهانی را که تولستوی تصویر می‌کند محدود به رابطهٔ انسان و طبیعت کنیم. تفاوت فزایندهٔ تقسیم کار در شهر و روستا و رشد اهمیت اجتماعی شهرها ضرورتاً حوادث داستان را بیش از پیش متوجه صحنهٔ شهری ساخته است، به طرف شهرهای بزرگ و مدرن، شهرهایی که در آنها حتی ابداعات شاعرانه نمی‌تواند رابطهٔ هومری میان

انسان و طبیعت و انسان و برون‌ذاتها را، که اکنون خود تبدیل به کالا شده‌اند، بازگرداند. البته این بدان معنی نیست که نویسندهٔ رئالیست باید بی هیچ نبردی تسلیم نثر «ساخته و پرداختهٔ» این دنیای شهری شود. نویسندگان بزرگ رئالیست در این مورد کمتر از هر مورد دیگری تسلیم شده‌اند. اما باز هم نویسنده مجبور است موقعیتی خلق کند که در آن دنیای شهر بزرگ از شعر و زندگی جان گیرد. چنین شعری به شرطی می‌تواند متولد شود که شخصیتهای داستانی، خود سرشار از حیات باشند و روابطشان با یکدیگر به صورتی عمیقاً دراماتیك بازتاب گیرد. اگر نویسنده در خلق چنین موقعیتهایی توفیق یابد، موقعیتهایی که در آن روابط و کشاکش بین قهرمانان تا به حد یك نمایش عظیم دراماتیك گسترش یابد، آنگاه برون‌ذاتهایی که در آنها این روابط متقابل انسانی به تبیین درآمده و گردونهٔ تحرك آن روابط است ــ به برکت همین خاصیت کارایی ــ موهبت جادویی شعری خواهند یافت. صحنه‌ای از رمان «عزت و ذلت زنان درباری»[۳۶]، اثر بالزاك، آنجا که نبرد تن به تن وترن، «کرامول اراذل»، و کورانتن، بزرگترین پلیس‌مخفی قرن، به اوج خود می‌رسد، نشان می‌دهد که رئالیستهای بزرگ تا چه حد به این مطلب وقوف داشتند. پراد[۳۷]، معاون کورانتن، احساس‌می‌کند که در خطری دائمی است. «چنین است که همان وحشتی که نیرنگهای قبایل متخاصم در اعماق جنگلهای‌امریکا پراکنده است ــ و کوپر در کار داستان‌نویسی از آن بسیار بهره برده ــ با جاذبه‌ای مقاومت‌ناپذیر کوچکترین جزئیات زندگی پاریسی را فرا گرفته است. عابران، مغازه‌ها، کالسکه‌ها، مردان در کنار پنجره ــ همهٔ افراد بی‌شماری‌که عهده‌دار وظیفهٔ حفاظت پراد پیر بودند (چون اینجا زندگی یا مرگ او در میان بود) ــ به‌گونه‌ای مقاومت‌ناپذیر خود را در این درگیری ذی‌ربط می‌دانستند. همان‌طور که یك کندهٔ درخت، یك لانهٔ بیدستر، یك‌تخته‌پوست، تن‌پوشی از پوست بوفالو، قایقی بی‌حرکت یا درختی خم‌شده بر کنارهٔ رودخانه در رمانهای کوپر به‌گونه‌ای مقاومت‌ناپذیر ما را مجذوب می‌سازد.

طبیعی است که این جاذبهٔ سحرآمیز، دیگر به‌روشنی و درخشندگی جادوهای سادهٔ دوران کودکی نوع بشر، بدان‌گونه کــه در اشعار هومر بازمی‌یابیم، نیست. کوشش نویسندگان بزرگ در وفادارماندن به واقعیات زندگی این نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر را دارد که هرگاه می‌خواهند زندگی را در جامعهٔ سرمایه‌داری و خصوصاً در

36) *Splendeur et Misères des Courtisanes* 37) Peyrade

شهرهای بزرگ توصیف کنند، باید همهٔ تاریکیها و همهٔ نامردمیهای هولناک آن را به شعر تبدیل کنند. اما این شعر یك شعر واقعی است، چرا که زاییدهٔ بیم و هراسی است که همچنان پابرجا و مستولی است. این کشف و بیان زیبایی شعری در زشتی هولناک زندگی سرمایه‌داری، جدا از مقولهٔ عکسبرداری از سطح است که درماندگی و فلاکت موضوع را وسیلهٔ بازنمایی قرار می‌دهد. یك نمونه، شاهکار دوران آخر زندگی تولستوی، «مرگ ایوان ایلیچ» است. بظاهر آنچه در این اثر نقاشی شده است داستان زندگی آدم متوسطی است مثل آنچه هر رئالیست مدرنی می‌تواند نقش زند. اما استعداد بدیع تولستوی انزوای ناگزیر ایوان ایلیچ درحال مرگ را به جزیرهٔ دورافتادهٔ روبنسون‌کروزوئه‌واری تبدیل می‌کند ــ جزیرهٔ ترس، جزیرهٔ مرگی هولناک پس از یك زندگی بی‌معنی ــ و با شعری هراس‌انگیز و ظلمانی همهٔ چهره‌ها و همهٔ برون‌ذاتهایی را که روابط انسانی در آنها تعبیه شده است جان می‌بخشد. در این اثر از جلسات رنگ‌باختهٔ دادگاه، مجالس قمار، رفتن به تئاتر، و اثاثیه‌های بدمنظر گرفته تا پلشتیهای جسمانی انسانی در حال مرگ، در دنیایی بسیار روشن و زنده عجین شده است ــ دنیایی که همه چیز آن با فصاحت شاعرانه بیان‌کنندهٔ خلاء نابودکنندهٔ روح و بیهودگی انسان در جامعهٔ سرمایه‌داری است.

آثار اواخر زندگی تولستوی، از حیث خصوصیات شاعرانه، نزدیکی استواری با شیوه‌های خلاق رئالیستهای بزرگ قرن نوزدهم دارد، هرچند تفاوت تاریخی و هنری بسیار عمده‌ای میان آنها هست. بالزاك و استانـدال سرشت «ساخته و پرداخته» و غیرشعری جامعهٔ بورژوازی را بدین تمهید از آثار خود زدودند که زندگی اجتماعی را به سان یك مبارزه تحلیل کردند ــ مبارزه و کشمکش روابط هیجانی متقابلی که مردم با یکدیگر دارند. از این رو، در آثار بالزاك و استاندال جامعه با کسانی که در آن زندگی می‌کنند به سان نیرویی «ساخته و پرداخته» ماشینی بی‌روح، و همچون امری مقدر و تغییرناپذیر یا «عمل انجام‌شدهٔ» بی‌چون و چرایی روبه‌رو نمی‌شود. جامعه نه‌تنها در عینیت خود، و نیز در تصویری که این نوشتار فرانموده، پیوسته در حال دگرگون‌شدن است (و اینجا دوران ۱۷۸۹ تا ۱۸۴۸ مورد نظر است)، بلکه قهرمانانی هم که بالزاك و استاندال آفریده‌اند عملا «تاریخ خود را می‌سازند». در رمانهای بالزاك، دادگاه صرفاً نهادی اجتماعی با وظیفه‌ای مشخص نیست، حال آنکه در کتابهای پس از ۱۸۴۸ چنین است. آنجا

دادگاه کارزار مبارزات اجتماعی گونه‌گون است و هر ورقهٔ بازپرسی از متهم، ارائهٔ هر سند، و هر حکم دادگاه محصول پیچیدهٔ جنگ و ستیز اجتماعی پیچیده‌ای است که هر مرحلهٔ آن ما را به شهادت می‌طلبد.

یکی از درونمایه‌های اصلی آثار تولستوی دگرگشتی صحنهٔ اجتماعی است. لنین در نوشتهٔ خود دربارهٔ تولستوی این کلمات لوین را نقل می‌کند: «چگونه همه چیز با ما زیرورو شد، ولی باز هم دارد دوباره سروسامان می‌گیرد.» کمتر کسی می‌تواند دوران بین ۱۸۶۱ تا ۱۹۰۵ را بهتر از این توصیف کند. هرکس ــ یا حداقل هر روسی ــ می‌داند که آن زمان چه چیز «زیرورو شد». این سازمان سرفی به همراه کل نظام وابسته به آن بود که زیرورو شد. اما «آنچه باز دارد سروسامان می‌گیرد» هنوز ناشناخته، بیگانه، و برای توده‌های مردم غیرقابل درک است! یکی از عناصر اصلی عظمت تولستوی، به‌عنوان نویسنده، همین حساسیت خارق‌العادهٔ شعری او نسبت به همهٔ الزامات انسانی مربوط به این «زیروروشدن همه‌چیز» در روسیهٔ کهن بود. هراندازه عقاید سیاسی و باورهای دیگر او ممکن است در باب این تحول نادرست و ارتجاعی باشد، او مسلماً با روشنی خارق‌العاده‌ای دگرگونیهایی را که در کلیهٔ جامعهٔ در گذار این دگرگونی روسیهٔ کهن پدید آمده بود می‌دید و آنها را در حال حرکت و جنبش تمام، و نه مانند نهادی ثابت، ایستا و جامد و سنگ‌شده مشاهده می‌کرد.

اجازه دهید شخصیت اوبلونسکی[۳۸] را در «آنا کارنینا» ملاحظه کنیم. تولستوی او را به شیوهٔ ناتورالیستی به سان یك دیوانسالار زمیندار، که به سطح معینی از رشد سرمایه‌داری رسیده است، ترسیم نمی‌کند؛ آنچه او نشان می‌دهد آن درجهٔ فزایندهٔ تطور سرمایه‌داری است که بر زندگی شخصی اوبلونسکی اثر گذاشته است. اوبلونسکی به‌عنوان یك چهرمان انسانی بیشتر متعلق به دنیای کهنهٔ اعیان شهرستانی است که آسایش و لذت و دم و دستگاه وسیع یك زندگی راحت و خوش را بر موفقیت شغلی در دادگاهها یا دستگاههای اداری یا ارتش ترجیح می‌دهد. این است که مسخ گشتن او به صورت یك نیمه سرمایه‌دار، از آن سنخ که سرمایه‌داری آنها را فاسد کرده، اینهمه چشمگیر است. منصب دولتی او دارای انگیزهٔ صرف مادی است: او دیگر نمی‌تواند تنها با درآمد املاکش آن‌طور که می‌خواهد زندگی کند. محکمترکردن حلقه‌های پیوند خود با نظام سرمایه‌داری (مانند

38) Oblonski

عضویت در شورای مدیران و مانند آن) پیامد طبیعی تحول او و گسترش طبیعی شالوده‌های تازهٔ زندگی انگل‌وار اوست. براین‌اساس، طبع دیرین لذت‌طلب یك ملاك در اوبلونسکی به‌نوعی خوشرویی ظاهری و آزادمنشی اپیکوری سطحی بدل می‌شود. او از جهان‌بینی بورژوازی مدرن تنها آنچه را می‌پذیرد که باب طبعش و توجیه‌کنندهٔ لذت بردن بی‌دردسرش از زندگی باشد. ولی درعین‌حال هنگامی که، بنابر غریزه، از مقام‌پرستیهای بی‌رحمانهٔ همکاران اداریش اظهار نفرت می‌کند، بار همان روستایی‌مرد شریف می‌شود که با همان نکته‌سنجی خودپسندانه‌اش شعار لیبرالی «بگذار بکنند» را چنین تفسیر می‌کند: «زندگی کن و بگذار زندگی کنند» و «پس از من بگذار دنیا را آب ببرد» و مانند اینها.

اما تفاوت بنیادی میان آخرین اصول اسلوب نگارش تولستوی و رئالیستهای بزرگ اوایل قرن نوزدهم در این است که نهادها و تأسیسات اجتماعی و نظایر اینها در آثار وی بیشتر «ساخته و پرداخته»، بی‌روح، غیرانسانی، و ماشین‌وارند تا در آثار بالزاك یا استاندال. دلیل اصلی این اندریافت، مایه در سرچشمهٔ نبوغ تولستوی دارد و اینکه او اجتماع را از چشم دهقان استثمارشده می‌نگرد. در جهان بالزاك نیز نهادهای اجتماعی و سیاسی به روابط متقابل مبارزه‌جویانه تبدیل یافته‌اند؛ فقط به دلیل اینکه نمایندگان طبقات در جنگ قدرت، بی‌واسطه شرکت دارند. همچنین برای مردم عادی نیز این نهادها دنیایی است «ساخته و پرداخته» و یکپارچه و دربست که با ایشان برخوردی ماشین‌وار و بی‌عاطفه دارد. تنها قامت غول‌آسای وترن است که برای جنگ برضد قدرتهای حکومتی به‌پا می‌خیزد و گاه فاتح و گاه مغلوب می‌شود. سایر مجرمین در سوراخ‌سنبه‌های اجتماع به زندگی فلاکت‌بار خود ادامه می‌دهند و پلیس همچون نیرویی ازآدمی‌بریده و مقاومت‌ناپذیر با آنها برخورد می‌کند. بدیهی است این وضع بیشتر روستاییان و طبقهٔ متوسط پایین را شامل می‌شود. بی‌گفت‌وگو واضح است که تولستوی، که جهان را از زاویهٔ دید روستایی روسی می‌دید، نمی‌توانست از جامعه و دولت برداشتی جز این داشته باشد.

اما این امر نمی‌تواند کاملا نگرش تولستوی را در برابر همهٔ این مسائل توجیه کند، زیرا حتی اعضای طبقهٔ حاکم در آثار بالزاك و تولستوی نیز نگرشهایی متفاوت در برابر جامعه و دولت دارند. قهرمانان تولستوی حتی اگر به طبقهٔ بالا متعلق باشند، این نهادها را به مثابهٔ دنیایی «ساخته و پرداخته» و قائم بـه ذات

تلقی می‌کنند. علل و دلایل این امر به اندازهٔ کافی روشن است. علت نخستین، خصلت استبدادی رژیم تزاری بود که دخالت افراد را در امور اجتماعی و سیاسی تنها به صورت دسیسه‌چینی و زدوبند و فساد مالی و توصیه‌بازی ـ یا سرپیچی و طغیان ـ اجازه می‌داد. احدی با خصایل عالی فکری و اخلاقی نمی‌توانست دولت تزار را چیزی در نظر آورد که بتواند در حد قهرمانان بالزاک و استاندال، به‌رغم وجود چندین دولت در زمانهٔ آنها، در آن نقشی داشته باشد. این «پایان‌یافتگی»، این کیفیت مرده و حالت «عمل انجام‌شدهٔ» دولت تزاری در نوشته‌های تولستوی به موازات بیگانگی فزایندهٔ ارکان حکومت از زندگی جامعهٔ روسی، جمود بیشتری به خود می‌گیرد. از گذشته‌های دور تاریخی، شخصیتهای منفردی در دنیای تولستوی ظاهر می‌شوند که او فکر می‌کند هنوز می‌توانند در نظام حکومتی منشأ اثر باشند. از آن جمله است شاهزادی بالکونسکی سالخورده در «جنگ و صلح». حتی او نیز خشمگین و سرخورده به املاک خود پناه برده و موقعیت شغلی پسرش هم چیزی جز زنجیره‌ای از سرخوردگیها و نومیدیها نیست و حلقه‌های یکی پس‌از دیگری شکستهٔ این تصور باطل که یك مرد اصیل و شایسته بایستی فعالانه در زندگی سیاسی و نظامی روسیهٔ تزاری شرکت کند. این زنجیرهٔ سرخوردگی و خیال محال را تولستوی تنها به‌عنوان سرنوشت فردی آندری بالکونسکی یا پیر بزوخوف نشان نمی‌دهد. بلکه، برعکس، این امر بروشتی آثار و عواقب عقیدتی انقلاب فرانسه و دوران ناپلئونی را در روسیه بازمی‌نماید و، به بیان دیگر، آن انگیزه‌های انسانی و روانشناختی و آن تضادهای انسانی و روانشناختی را تجسم می‌بخشد که نخبهٔ اشرافیت روسی زمان را به‌سوی قیام دسامبریها کشانید. اینکه راه پیر بزوخوف به‌سوی چنین سرانجامی منتهی می‌شود مطلبی است که تولستوی آن را مسکوت گذاشته است. اما این حقیقت که تولستوی مدتی در فکر نوشتن رمانی دربارهٔ دسامبریها بود می‌رساند که حداقل چنین چشم‌اندازی از شورشیان اشرافی برای او بیگانه نبوده است.

حقیقت آنکه دنیای سیاسی و اجتماعی خاصی که تولستوی در نوجوانی و سرآغاز دوران بزرگسالی خود مشاهده کرد دارای ساختاری چندان منسجم نبود. نوع انقیاد شبه پدرسالاری در «جنگ و صلح» جای کافی برای حرکت آزاد، برای استقلال، و برای خودرأیی در قلمرو فردی و محلی باز می‌گذارد. کافی است که انسان به زندگی مستقل ملاکان ده‌نشین، فعالیت چریکها، و امثال و نظایر اینها

بیندیشد. تردیدی نیست که تولستوی در کمال وفاداری تاریخی این ویژگیها را مشاهده و بازآفرینی کرده است. اما آنها را با چشمانی ملاحظه کرده است که مقید و محدود است به مرزهای تحول شخص خود او و نیز به آن مرحله از تکامل که جامعهٔ روسی به هنگام نوشتن این کتابها بدان‌رسیده‌بود. با پدیدآمدن دگرگونیهای منبعث از تکامل تاریخی و به تبع آن تغییر نظریات تولستوی دربارهٔ دولت و جامعه، شیوهٔ بازنمون وی هم تغییر می‌کند. «قزاقها» و سایر داستانهای اولیهٔ او دربارهٔ قفقاز، در برداشتهای اصلی خود از جامعه، ویژگیهایی دارد که بسیار شبیه برداشتهایی است که در «جنگ و صلح» یافت می‌شود. درحالی‌که «حاجی مراد»[۳۹]، از داستانهای ناتمام اواخر عمر او، گرچه در موضوع بـه داستانهای پیشین مربوط است، ساختمانی محکمتر دارد که به انسانها مجال کمتری برای پرداختن به فعالیتهای خصوصی می‌دهد.

نیروی محرکه در این دگرگونی، واقعیت رشد سرمایه‌داری است. ولی، برای شناخت دنیای تولستوی، فهم این نکته اهمیت بسیار دارد که سرمایه‌داری خاصی که در روسیه ظاهـر شد ــ به قول لنین ــ سرمایـه‌داری آسیایی یـا سرمایه‌داری اکتبری[۴۰] بود.

این شکل تکامل سرمایه‌داری حتی شرایط اجتماعی نامساعد هنر و ادبیات را نامساعدتر کرد و بر جمود و انعطاف‌ناپذیری نهادهای اجتماعی افزود. آنچه را مارکس در زمان خود راجع به تحولات آلمان گفته بود می‌توان بی کم و کاست دربارهٔ روسیهٔ اواخر دوران تولستوی بیان داشت: «در تمام قلمروهای دیگر، ما زجر می‌کشیدیم... نه‌تنها از گسترش تولید سرمایه‌داری، بلکه نیز از عدم گسترش آن؛ در کنار دردسرهای جدید، ما در زیر فشار و ستم مصایبی هستیم که از شیوه‌های باستانی و عتیق تولید و تبعات آن، یعنی اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی غیرامروزی، برجای مانده است. مانه تنها از زندگان که از مردگـان هم در رنجیم.»

درست به دلیل اینکه توجه مستقیم تولستوی عمدتاً معطوف به توصیف طبقات بالای جامعه است، وی با شیوه‌ای بسیار روشن و ملموس به بازنمون این سجیهٔ

---

39) *Hadji Murat*

۴۰) Octobrist ، منسوب به اکتبریها یا حزب هفدهم اکتبر، حزب سیاسی محافظه‌کاری که، پس از صدور اعلامیهٔ مورخ ۱۷ اکتبر ۱۹۰۵ تزار روسیه، از طرف اعتدالیون تأسیس شد.

«آسیایی» سرمایه‌داری نوپای روسیه و گرایش آن می‌پردازد؛ گرایشی که به‌جای نابودی یا حذف بدترین جنبه‌های حکومت استبدادی ــ که تکامل تاریخی آن را محکوم کرده بود ــ بر سر آن است که این جنبه‌ها را با مقتضیات منافع سرمایه‌داری وفق دهد. در «آنا کارنینا»، تولستوی چهرمانهایی ممتاز آفریده بود که این گرایش اشرافیت روس را به «سرمایه‌دارشدن» و پشت میزنشینی نشان می‌دادند. نمایندهٔ برجستهٔ این چهرمانها اوبلونسکی است که تولستوی در وجود او تصویر غنی، شگفت، و نمونهٔ زیرکانه‌ای از گرایشهای لیبرالی این گروه اجتماعی را ترسیم می‌کند. نیز در همین کتاب‌است که چهرمان اشرافی مدرن‌را در شخص ورونسکی[۴۱] پیش رو داریم. ورونسکی شیوهٔ زندگی خود را براثر دلبستگی به آنا تغییر می‌دهد: از مناصب نظامی خود صرف‌نظر می‌کند و به آدم سرمایه‌دار زمینداری تبدیل‌می‌شود که کشاورزی سنتی املاکش را به صورت یك بنگاه سرمایه‌داری درمی‌آورد، در مجامع سیاسی اشرافی دربارهٔ لیبرالیسم و تجدد سخن می‌دهد، و بر سر آن است که «استقلال» اشرافیت را براساس سرمایه‌داری احیا کند. چنین است که از دیدگاه اجتماعی، براثر یك عشق اتفاقی، ورونسکی تطور و تحول چهرمانی متناسبی با طبقهٔ خود پیدا می‌کند. برای تکمیل تصویر، قهرمان سومی هم لازم است: چهرمانی که بتازگی کاملا پشت‌میزنشین شده است؛ مرتجعی تاریك‌اندیش و ریاکار و صاحب‌منصبی توخالی و عوامفریب در قالب شخصیت کارنین. تقسیم کار سرمایه‌داری در کلیهٔ روابط انسانی به‌طور گسترده‌ای نفوذ می‌کند، یك نوع شیوهٔ زندگی گردن می‌شود و عامل تعیین‌کنندهٔ اندیشه‌ها و عواطف. تولستوی با طنزی تلخ و شدید نشان می‌دهد که چگونه در این نظام تقسیم کار، خود انسان به شکل قطعات یك ماشین غیرانسانی درمی‌آید. تقسیم کار ابزار بسیار مناسبی است برای ستمگری و استثمار گروههای زحمتکش، و درست به همین دلیل است که تولستوی آن را دشمن می‌دارد. اما از آنجا که تولستوی نابغه‌ای بزرگ و جهانی است، کل این فرایند را چنان بازنمون می‌کند که تمام طبقات جامعه را دربر گیرد. او دیالکتیك درونی این فرایند را برملا می‌سازد و نشان می‌دهد که تقسیم کار سرمایه‌داری ــ دیوانسالاری نه‌تنها مردمان را به نامردمان (حتی اعضای طبقه حاکم را) و آدمکهای مصنوعی خبیث مبدل می‌کند، بلکه چه‌سان تمامی این فرایند برضد همین آدمهای مسخ‌شده به‌کار می‌افتد آنگاه که می‌خواهند از منافع ابتدایی حیاتی

41) Vronski

خود در هریك از شئون زندگی دفاع کنند یا تهماندهٔ انسانیت بازمانده در نهاد خود را بروز دهند.

نمونه‌ای از صحنهٔ شگفت دیدار ایوان ایلیچ و پزشك اوست. ایوان ایلیچ یك دیوانسالار تمام‌عیار شده است: نمونهٔ برجستهٔ یك قاضی که دعاوی مطروحه در دادگاه را با مهارت دیوانی کمال‌یافتهٔ خود از هرگونه عامل انسانی عاری ساخته و خود را تبدیل به دندانهٔ وظیفه‌مند تمام و کمالی در چرخ عظیم ستمگری تزاریسم کرده‌است. بیهوده است متهمی که در این دنده‌های چرخ گرفتار آمده به دفاع از جنبه‌های انسانی و مستندات خاص پروندهٔ خود بپردازد ــ قاضی خبره، با متانت و ادب، این متهم را به «صراط مستقیم» موادی از قانون هدایت می‌کند که در مسیر گردونهٔ سهمگین جاگرنات[۴۲] قانون قرار دارد و، بنابر مصالح، نظام‌تزاریسم او را در زیر چرخهای خود له می‌کند. اکنون ایوان ایلیچ خود به نحو خطرناکی بیمار است و می‌خواهد از طبیبش کم و کیف بیماری خود را جویا شود و بداند که امکـان بهبودیافتنش چه انـدازه است. پزشك، خود دیوانسالار ارشد دیگری است و قطعهٔ کامل دیگری از نظام. همانند خود ایوان ایلیچ او با ایوان ایلیچ همان می‌کند که ایوان ایلیچ با متهمی که در برابرش می‌ایستد. «همهٔ اینها عیناً مشابه همان نقشی بود که ایوان ایلیچ هزار بار در مقابل متهمان به‌نحو درخشانی ایفا کرده بود. نتیجه‌گیریهای پزشك به‌اندازهٔ استنتاجات قاضی بلیغ بود و او هم پیروزمندانه، و حتی مشعوف، از بالای عینك خود به متهم نگاه می‌کرد... دکتر خیلی جدی یکی از چشمهایش را از بالای عینك به او دوخت، گویی می‌خـواست بگوید: «ای زندانی! اگر فقط در چارچوب سؤالاتی که از تو می‌شود پاسخ ندهی مجبور می‌شوم که دستور دهم تو را از جلسهٔ دادگاه بیرون بیندازند.» آنچه در «مرگ ایوان ایلیچ» چنین هولناك به نظر می‌رسد دقیقاً این است که هرچند وی در کلیهٔ برخوردهای خود با مردم همین رفتار سخت و خشك را داشته است، با نزدیکی مرگ، برای نخستین‌بار متوجه می‌شود که در او اجباری درونی وجود دارد که با انسانها روابطی انسانی برقرار کند و بر بی‌معنایی بی‌حاصل زندگانی خود چیره شود.

---

۴۲) juggernaut (کریشنا، خدای هندوان)، که همه‌ساله تندیس او را در بندرگاه پوری، در خلیج بنگال، بر گردونه‌ای عظیم می‌نشاندند، و معتقدند پیروانش خود را زیر چرخهای این گردونه می‌افکنده‌اند تا له شوند.

تحول‌جامعهٔ‌روسی شر دوگانه‌را تعمیق بخشید و استبداد فردی با سرمایه‌داری «آسیایی» ترکیب شد. همچنانکه این تحول عینی سرسختانه به‌سوی انقلاب ۱۹۰۵ راه می‌برد، تحقیر و نفرت تولستوی از سرشت غیرانسانی چنین جامعه‌ای برافزوده می‌شد. در شخصیت کارنین این روند انسانیت‌زدایی در شکل کامل خود پیش روی ما نهاده می‌شود. وقتی که کارنین و آنا در یك ضیافت حضور دارند، کارنین متوجه می‌شود که ماجرایی عشقی میان همسرش و ورونسکی پا گرفته است. او در صدد برمی‌آید که موضوع را با همسرش در میان گذارد: «... و آنچه را می‌خواست بزودی به همسرش بگوید در ذهن آلکسی آندریویچ شکل می‌گرفت. فکرکردن دربارهٔ آنچه می‌خواهد بگوید تا حدی او را متأسف ساخت که چرا باید دقت و استعداد ذهنی خود را صرف امور خانگی کند، آن هم با کمترین نمود نمایشی؛ با اینهمه قالب رشته افکاری که می‌خواست سخنان خود را با آنها ایراد کند، مشخص و روشن، مثل یك گزارش اداری شکل می‌گرفت.»

در کارهای بعدی تولستوی، بویژه در «رستاخیز»، تنفر او از این گرایشهای غیرانسانی عمیقتر شده است. دلیل اصلی این امر آن است که، در سالهای آخر، تولستوی رابطهٔ میان غیرانسانی شدن دستگاه دولت و ستم بر مردمان عادی و استثمار آنها را با وضوح بیشتری می‌دید. در خدمات دیوانسالاری کارنین، در بی‌احساسی کامل او که تنها برای شغل خود اهمیت قائل است، این گرایش غیرانسانی فقط به صورت تلویحی وجود دارد. او با کار اداری خویش سرنوشت میلیونها انسان را چنان رقم می‌زند که گویی صفحهٔ کاغذی بیش نیستند (از حیث تحول شخص تولستوی، شایان توجه است که اشاره شود در بعضی بخشهای «جنگ و صلح»، برای مثال آنجا که شخصیت بیلیبن را وصف می‌کند، او هنوز با این عدم انسانیت، که خود را به صورت برداشتی رسمی و ایوانسالارانه نسبت به همهٔ امور ظاهر می‌سازد، با نوعی طنز خوشرو برخورد می‌کند). اما در «رستاخیز»، کل ماشین غیرانسانی را در ارتباط با رنجهای قربانیان آن وارد صحنه می‌کند و تصویری جامع و همه‌جانبه و دقیق از ماشین ستمگری در شکل تزاری کشوری سرمایه‌داری به دست می‌دهد ــ تصویری که همتای آن در ادبیات بورژوازی هیچ کشوری یافت نمی‌شود. در این اثر، دستگاه اداری چون دارودستهٔ شریر کودنی که وظایفش را با حماقتی غیرقابل انتظار یا با مهارتی شریرانه انجام می‌دهد ــ و به‌هرحال اکنون چیزی جز دنده‌هایی در چرخ هولناك ستمگری نیست ــ نشان داده

می‌شود. شاید از زمان «سفرهای گالیور»[۴۳] سوینت جامعهٔ سرمایه‌داری با چنین طنز پرقدرتی به‌نمایش درنیامده است. همچنانکه تولستوی پیرتر می‌شد، بازنمون قهرمانانی که به طبقات بالا تعلق داشتند، هرچه فزونتر، در آثار او چنین شکلی از طنز و هجا به خود می‌گرفت. نمایندگان طبقهٔ حاکم، به رغم ظاهر متین و تر و تمیز خود، شباهت فزاینده‌ای با یاهو[۴۴]های بوگندوی جاناتان سویفت پیدا می‌کنند.

این حقیقت که تولستوی شکل مشخص تزاری ماشین سرمایه‌داری را تصویر کرده است چیزی از ارزش و اعتبار جهانی تصویر نمی‌کاهد. برعکس، کیفیت هستمند پرخون و جاندار تصویر ارزش جهانی آن را برمی‌افزاید، چرا که هم شرارت استبداد ستمگران و هم درماندگی ناگزیر قربانیان عمیقاً حقیقتی است عالمگیر. شکل خاصی که این استبداد در کارگاه دیوانسالاری تزاری به خود می‌گیرد تنها تشدیدکنندهٔ عینی ویژگیهای جهانی آن است. برای مثال، شاهزاده نخلیودوف تولستوی، در حمایت از یك‌زن‌انقلابی‌زندانی وساطت‌می‌کند و برای این منظور به اتفاق یك وکیل دعاوی عازم ملاقات یکی از یاهوها، که ملبس به لباس ژنرالی است، می‌شود. از آنجا که همسر ژنرال مایل است ماجرایی با نخلیودوف داشته باشد، زن انقلابی آزاد می‌شود. «داشتند به راه می‌افتادند که مستخدمی وارد اتاق انتظار شد و یادداشتی به زبان فرانسوی از جانب ماریت به نخلیودوف داد: «برای خاطر شما، همهٔ اصول خود را زیر پا گذاشتم و نزد شوهرم از آن زن زندانی شفاعت کردم. او سعی می‌کند آن زن را هرچه زودتر پیدا کند و به محض اینکه پیدا شود آزاد خواهد شد. شوهرم در این باره به فرمانده نوشته است. پس بی‌دلواپسی در انتظار بمانید. منتظر شما هستم.م.» نخلیودوف به وکیل دعاوی گفت: «فکرش را بکنید، بله وحشتناك است. زنی را در زندان‌مجرد برای هفت‌ماه نگاه می‌دارند و سپس ناگهان بی‌گناهش می‌دانند و یك کلمه کافی است که آزاد شود.» پاسخ وکیل این است: «از این چیزها همیشه اتفاق می‌افتد».» این جریان، البته، در «رستاخیز» یك مورد منحصر به فرد نیست. تولستوی با تخیلی پربار نشان می‌دهد که چگونه سرنوشت بسیاری از مردمان به‌طور کامل و مستقیم وابسته به امور اتفاقی شخصی و وابسته به علاقه‌های شخصی و خودکامهٔ اعضای طبقهٔ حاکم است. اما حاصل جمع همهٔ این اتفاقات و اعمال خودکامه نظامی مشخص و منسجم پدید می‌آورد. در کنار همهٔ این حوادث و تصادفات، مقصود اصلی آن ماشین عاری

43) *Gulliver's Travels* 44) Yahoos

از انسانیت آشکار می‌شود: حفظ اموال و داراییهای طبقات حاکم به هر وسیله، حتی وحشیانه‌ترین وسایل.

چنین است که تولستوی، در سالهای آخر عمر، دنیای زشت «پایان‌یافتهٔ» وحشت‌افزایی آفریده است. سوراخ‌سنبه‌هایی از جامعه که در آن آدمها می‌توانستند با بعضی معیارهای‌مستقل عمل‌کنند بتدریج پر شده‌است. نخلیودوف دیگر نمی‌تواند دربارهٔ زندگی در زمینهای روستایی یا سازش منافع مالکان و دهقانان هیچ‌گونه توهمی در سر داشته باشد و مانند کنستانتین لوین باشد، که هنوز این سودا را در سر داشت (هرچند همراه با عذاب وجدان و شك و تردید). در سالهای آخر عمر تولستوی دیگر در داستانهایش نه دریچهٔ اطمینان خصوصی خانوادگی وجود داشت و نه پای گریز و امکان فراری که راستوف و لوین داشتند. از «سونات کریوتزر» به بعد، او عشق و ازدواج را هم در شکل جدید خود مشاهده می‌کرد: او در عشق و ازدواج همهٔ دروغها، ریاکاریها، و انسانیت‌زداییهایی را که سرمایه‌داری به ارمغان آورده بود می‌دید. زمانی به گورکی گفته بود: «لاجرم، آدمها از زلزله، امراض واگیردار، ناخوشیهای هولناك، و همهٔ شکنجه‌های روح در عذابند، اما بدترین فاجعهٔ زندگی، در همهٔ زمانهای حال و آینده، تراژدی اتاق خواب است.» تقریباً در این مورد، مثل همهٔ موارد، تولستوی اندیشهٔ خود را در شکلی فارغ از ظرف زمان بیان می‌دارد، اما آنگاه که به این اندیشه‌ها بیان هنری می‌بخشد بیان او، به حد سنجش‌ناپذیری، هستمندی و عینیت تاریخی افزونتری می‌یابد. توصیف اخیر او از «تراژدی اتاق‌خواب» محتمل است به مثابهٔ سندی از فلسفهٔ رواقی او پنداشته شود. اما، بازنمون هنری‌او از این مسئله در آثار قبلی‌اش، از این‌چارچوب انتزاعی‌ـجزمی درمی‌گذرد و عشق و ازدواج و فحشا و استثمار مضاعف زنان را با همان ویژگیهای زننده‌ای که خاص جامعهٔ بورژوازی جدید است توصیف می‌کند.

در چنین جهانی آیا جایی برای عمل وجود دارد؟ آن دنیایی که تولستوی می‌بیند و تصویر می‌کند دنیایی است که در آن امکان عمل برای انسانهای شریف پیوسته کمترمی‌شود. همچنانکه روسیه مراحل‌تحول‌سرمایه‌داری خود را طی می‌کرد، نظام سرمایه‌داری روسی، به‌رغم خصلت«آسیایی» خود، به‌مرحلهٔ‌متعارف‌سرمایه‌داری کاملا تکامل‌یافته نزدیکتر می‌شد. از این رو، لازم می‌آمد که «زندگی‌مایه»های مورد کاربرد تولستوی نیز به همان «زندگی‌مایه»ای نزدیك شود که بازتاب ادبی آن منجر به آشفتگی ناتورالیستی در مکتب بزرگ رئالیسم اروپایی شد. بدیهی

است، در روسیه‌ای که تولستوی به تصویر درمی‌آورد، تنها یك امکان عینی برای عمل وجود داشت که آن هم منحصر به دموکراتها و سوسیالیستهای انقلابی بود که، البته، فلسفهٔ تولستوی او را از وصف‌کردن آنها معذور می‌داشت. هنگامی که او، همگام با بیان جنبه‌های سرشار از امید و توانایی قیام قریب‌الوقوع دهقانی، درعین‌حال به دودلیها، عقب‌ماندگیها، تردیدها، و بزدلیهای آن قیام بیان شاعرانه می‌بخشد، راهی برای قهرمانانش نمی‌گذارد جز معمای قدیمی تسلیم یا گریز. و دیده‌ایم که چنین تسلیمی ضرورتاً هرچه بیشتر صورتهای شرم‌آور و غیرانسانی به خود می‌گیرد و همچنین دیده‌ایم که برای تولستوی حتی امکان گریز مستمر محدودتر می‌شود، و این به اقتضای تکامل عینی جامعه است و نیز ژرفتر گشتن بینشهای شعری و فلسفی خود او دربارهٔ جامعه‌ای که درحال تولد است.

این درست است که تولستوی در واجب‌بودن اعمال حسنه و عدم ارتکاب گناه و مقولاتی از این دست موعظه می‌کند، و بسیار چیزها نوشته است که، به رغم ریزه‌کاریهای عالی، واقعیت را با چنان مهارتی دستکاری کرده که گویی نویسنده در صدد بوده است مدارکی برای امکان انجام‌دادن و به نتیجه رسیدن اعمال حسنهٔ گذایی فراهم آورد («کوپن تقلبی»[45] و مانند آن)، اما عظمت شعری تولستوی پیر دقیقاً خود را در این حقیقت ظاهر می‌سازد که هنگام نوشتن نمی‌تواند از عرضه کردن اوضاع و احوال حقیقی زندگی واقعی با صداقتی بی‌رحمانه و بی‌اعتنا به اینکه چنین بازنمونی عقاید مورد پسندش را رد یا ابرام می‌کند، خودداری ورزد. برای نمونه، ناممکن‌بودن یك زندگی فعال در دنیایی که ما هم‌اکنون از آن سخن گفتیم به‌طور واضحی در «جنازهٔ زنده»[46] از زبان فیدیا بیان‌شده‌است که تولستوی، بدون هیچ‌گونه تصریح یا حتی اشارهٔ تلویحی به نظریهٔ مورد علاقهٔ خود، این کلمات را در دهان او می‌گذارد: «آدمی مثل من که در همین محیط تولد من متولد شده‌باشد فقط سه امکان برای انتخاب دارد: یا باید جزو مقامات باشد، پول درآورد، و لجنی را که در آن دست‌وپا می‌زنیم زیادتر کند؛ این مرا بیزار می‌کند، شاید علتش این باشد که چنین کاری از من ساخته نیست، ولی به‌هرحال از آن بیزارم. یا آنکه آدم باید با چنین زندگی کثافتی بجنگد که در این صورت باید قهرمان باشد، و من هرگز نبوده‌ام. سومین و آخرین راه این است که شخص قید همه چیز را بزند، خودش را خانه‌خراب کند، و بچسبد به عرق و ساز و آواز ــ این همان

45) *The Forged Coupon* 46) *The Living Corpse*

کاری است که من کرده‌ام و این هم جایی است که رسیده‌ام.»

در پرورش شخصیت نخلیودوف، تولستوی، البته، سعی دارد نفس کردار نیك را بشناساند. اما صداقت راسخ او نتیجهٔ طنزآلود تلخ و کاملا متفاوتی را پدید می‌آورد. تنها به این دلیل که نخلیودوف به همان طبقهٔ حاکمی تعلق دارد که از آن بیزار است؛ تنها به این دلیل که اطرافیانش او را یك احمق خوش‌قلب و یك بی‌آزار ناهمرنگ جماعت می‌دانند که حشرهٔ بشردوستی او را گزیده است؛ و تنها به این خاطر که از بستگیهای قدیمی خانوادگی و دیگر آشناییها می‌تواند استفاده کند، او قادر به انجام‌دادن کارهای نیك می‌شود. و همهٔ این اعمال حسنه به‌طور عینی، در مقایسه بـا شقاوت هولناك آن ماشین هولناك، بازیچـه‌های بی‌اهمیتی بیش نیستند که ممکن است برای اجرای توطئه‌های عاشقانه یا جاه‌طلبانه به‌آسانی مورد استفادهٔ کسانی قرار گیرند که جزئی از ماشین هستند و دنده‌ای از چرخهای آن. از نظر ذهنی نیز نخلیودوف مجبور است ــ اغلب ناخواسته و همراه با تحقیر کامل خود، اما گاهی هم با تن دادن به وسوسه‌ای ــ به‌خاطر انجام چند «کار نیك شخصی» نقاب یك درباری را بر چهره زند. و آن زمان هم که نخلیودوف نتیجه‌گیری تولستوی‌وار از تردیدهای انتقادآمیز پیشین کنستانتین لوین می‌کند، با نفرت و سوءظن دهقانان روبه‌رو می‌شود که هر پیشنهاد «سخاوتمندانهٔ» اربابانشان را به مثابهٔ «دوز و کلك» تازه‌ای تلقی می‌کنند که برای خام‌کردن و دوشیدن آنها مهیا شده است.

از این رو، تولستوی تصویرگر دنیایی‌است که در آن روابط‌آدمها با یکدیگر و جامعه به‌روابطی که رئالیسم غربـی پس از ۱۸۴۸ ترسیم کـرده است بسیار نزدیك می‌شود. پس چگونه است که تولستوی، به رغم این ارتباط ضروری با رئالیستهای جدید، همچنان رئالیست بزرگی از سنخ رئالیستهای قدیم است و وارث سنت رئالیستهای بزرگ قدیمی؟

۶

تفاوت قاطع میان سبك قدیم و جدید رئالیسم در شخصیت‌پردازی و، بـه عبارت دیگر، در چگونگی برداشت‌نویسنده از ویژگیهای نوعی و چهرمانی نهفته است. رئالیسم قدیم بدین تمهید بر عناصر نوعی و چهرمانی دست می‌یافت که افشردهٔ عناصر اصلی و تعیین‌کنندهٔ رونـدها و گرایشهای مهم اجتماعـی را در

تکاپوها و کنشها و واکنشهای آدمیان می‌گنجاند و این شخصیتهای داستانی را در موقعیتی حاد و افراطی قرار می‌داد که چنان انتخاب و طراحی شده بود تا بتواند روند اجتماعی مورد نظر و الزامات و پیامدهای آن‌را در حادترین حالت خود نمودار سازد. روشن است که چنین شیوهٔ بازنمون واقعیت، تنها در ارتباط با یك «طرح داستانی»[۴۷] سرشار از حرکت و گونه‌گونی میسر می‌شد. چنین طرح داستانی نیز یك نظام صوری دلخواه نیست که نویسنده آن را همچون یك پست‌افزار به هوای دل خود یا به تناسب مهارت خویش به‌کار گیرد. طرح داستانی بازتاب شعری واقعیت است؛ به بیان دیگر، آن الگوی اساسی روابط انسانها با یکدیگر، با جامعه، و با طبیعت که در زندگی واقعی شکل می‌گیرد. بازتاب‌شعری واقعیت نمی‌تواند مکانیکی یا عکسبرداری باشد. چنانکه گذشت، فشردگی شعری و شکل‌شاعرانهٔ بازتاب‌واقعیت ممکن است در بیشتر از یك طریق حرکت کند و بیش از یك مسیر رشد و تکامل را پی گیرد و، به تبع آن، در کار جان‌بخشیدن به عناصر صوری هستی اجتماعی، یا از حد واقعیت درمی‌گذرد یا از آن قاصر می‌ماند. ما همچنین اشاره کردیم که بازنمون ایستای آدمهای متعارف در یك محیط اجتماعی «ساخته و پرداخته» و پایان یافته، موجب می‌گردد که ادبیات ناگزیر از ارائهٔ تصویر واقعیت عاجز بماند.

این سرنوشت نویسندگان رئالیست پس از ۱۸۴۸ بوده است. نبود حادثه و عمل، بسنده‌کردن به توصیف محیطهای محدود، و جایگزینی نوع متوسط به عنوان چهرمان گرچه عارضه‌های اصلی انحطاط رئالیسم است، جملگی این عارضه‌ها ریشه در زندگی واقعی دارند و از آنجاست که در قلمرو ادبیات رخنه کرده‌اند. همچنانکه نویسندگان بیش از پیش از شرکت در حیات سرمایه‌داری به عنوان شیوهٔ زندگی خویشتن عاجز می‌آمدند، هرچه کمتر قابلیت ایجاد طرحهای داستانی‌واقعی و حادثه را می‌یافتند. اتفاقی نیست که نویسندگان بزرگ آن عصر که ویژگیهای مهم تحول اجتماعی دوران را کم و بیش درست بازآفرینی کرده‌اند، تقریباً بدون استثنا رمانهای فاقد طرح داستانی نوشته‌اند. در همان حال، رمانهایی که در آن دوران طرحهای داستانی پیچیده و رنگارنگ دارند، ضمن آنکه آکنده از خشم و هیاهو هستند، تا آنجا که به مسائل اجتماعی مربوط می‌شود چیزی در چنته ندارند. اتفاقی نیست که چند قهرمان مهم که در ادبیات آن عصر آفریده شده‌اند اغلب، مانند نقاشی طبیعت بی‌جان، تك‌چهره‌های ایستای آدمهای متوسطند، حال آنکه در

47) Plot

همین ادبیات آن شخصیتهای داستانی که ادعا می‌شود از قامت متوسطها بالاترند چیزی نیستند مگر قهرمانانی شکلك‌چهر، شبه‌قهرمان، و لفظ‌فروشانی توخالی که مخالفت آنها با سرمایه‌داری، گنده‌گویانه و پوشالی است و حمایتشان ریاکارانه و پوشالیتر.

فلوبر مشکلاتی را که در این دوره نویسنده را به‌ستوه آورده بـود خیلی بموقع و بروشنی دریافت. در زمان نوشتن «مادام بواری»، از اینکه کتاب به اندازهٔ کافی جالب نیست شکایت می‌کرد: «پنجاه صفحه نوشته‌ام بدون آنکـه حتی یك حادثه آورده باشم؛ این تصویر کشدار یك زندگی بورژوایی و یك عشق بی‌تحرك است، عشقی که وصف آن بسیار مشکل است، چرا که عمیق و صمیمی است، ولی افسوس خالی از بحرانهای درونی! زیرا موسیوی من خلقی آرام دارد. چیزی را شبیه همین مطلب در فصل اول آورده‌ام: شوهر من همسرش را دوست دارد به همان شیوه که عاشقم مرا ــ هر دو آنان آدمهای متوسطی هستند در محیطی مشابه، که با این وصف باید از یکدیگر تشخیص هم داده شوند...»

فلوبر، به‌سان هنرمندی حقیقی، با ثبات قدم راه خود را تا آخر ادامه داد. او کوشید تا به مدد توصیفات دقیق و حتی محیط‌نگاریها و تحلیلهای روانشناختی دقیقتر آدمهای متوسط خود، تحرك و رنگ و بویی هنری به صحنه‌های دلگیر و کسالت‌بار خود ببخشد. این کوشش محکوم به شکست بود. زیرا آدم متوسط دقیقاً از آن رو میانمایه است که آن تناقضات اجتماعی که به‌طور عینی وجود او را تعین می‌بخشند نمایش قدرتمند خود را توسط او یا در وجود او ارائه نمی‌دهند، بلکه برعکس این دو یکدیگر را متقابلا تضعیف و خنثا می‌کنند و به نظر می‌رسد که در یك تعادل سطحی همتراز می‌شوند. این امر نوعی بی‌تحرکی و یکنواختی را در بازنمون مسائل اساسی هنری پدید می‌آورد که فلوبر با انتقاد جدی از خود آن را تصدیق می‌کند، اما می‌کوشد تا با شگردهای فنی محض برآن غلبه‌کند. ولی پالایش فزایندهٔ اسلوب هنری فقط مشکل تازه‌ای می‌آفریند که فلوبر نیز در مواردی بدان اذعان دارد: تضاد میان بازنمون دقیق و ماهرانهٔ موضوع از یك‌سو و ملال دلگیر خود موضوع از دیگرسو. جانشینان کم‌استعدادتر فلوبر، در ادبیات تازه‌تر غرب، همین جاده را کوبیدند و همچنان رداهای ارغوانی باشکوه «سخن بافته» را بر تن آدمهایی پوشانیدند که هرچه بیشتر عاری از حیات و فراوردهٔ تولید انبوه بودند.

تردیدی نیست که تحول جامعهٔ روسی و فلسفهٔ تولستوی، که ما آن را اندکی

پیش به اختصار بیان داشتیم، تولستوی را به همین سوی می‌کشاند، یعنی به جایی که قهرمانانش را بیشتر میانمایه و همانند مردم متوسط سازد. دنیای جامد و «ساخته و پرداخته»ای که آنها در آن زندگی می‌کردند و عدم امکان یك زندگی‌کامل و هدفمند، آن‌گونه که هستی آنها بتواند در کسوت حرکت متناسب به جلوه درآید، این قهرمانان را مجبور می‌کرد تا حدی به معیارهای متعارف و متوسط نزدیك‌شوند و از برخی ویژگیهای چهرمانی، که قهرمانان بالزاك و استاندال در گذار از آشوب رنگارنگ حادثه از آن برخوردارند و در آن می‌توانند خصایص خود را بسط دهند، عاری گردند.

این مسئلهٔ سبك تنها پیش روی تولستوی قرار نداشت، بلکه هر نویسندهٔ قدر اول روسی با آن مواجه بود. ادبیات روسیهٔ نیمهٔ دوم قرن نوزدهم مرحلهٔ تازه‌ای از رئالیسم را نه‌تنها در آثار تولستوی، بلکه به‌طور عام در آثار معاصران او نمودار می‌سازد. مشکل عمومی سبك، که در مقابل این نویسندگان بود، از واقعیتی مایه می‌گرفت که برای پردازش قهرمانان پر شر و شور بسیار نامطلوب بود و آکنده از همان گرایشهای اجتماعی که در اروپای غربی باعث ظهور ناتورالیسم و پردازش قهرمان «متوسط» به جای قهرمان چهرمانی شده بود. آنها نهایت کوشش خود را برای یافتن آن ابزار هنری که بتواند آنها را قادر سازد برخلاف جریان شنا کنند به‌کار بردند؛ آنها کوشیدند حتی در دنیایی چون دنیایی که در آن می‌زیستند توصیف نهایی و غایی عوامل اجتماعی به‌وضوح پیوسته را بیابند که آفرینش واقعیتهای نوعی و چهرمانی راستین را، بسیار فراتر از انواع متعارف، در امکان می‌آورد.

موفقیت بزرگ رئالیستهای روسیهٔ آن دوران این بود که توفیق یافتند چنین امکاناتی را پیدا کنند و به قهرمانان خود آن ویژگیهای چهرمانی را ارزانی دارند که بازتاب‌دهندهٔ تمامی تضادهای زمان آنان بود. ابزار نخستین و اساسی برای رسیدن به فراسوی میانمایگی عبارت است از آفریدن موقعیتهای افراطی در قلب یك واقعیت یکنواخت و پیش‌پا افتاده. گرچه این موقعیتها، تا آنجا که محتوای اجتماعی‌آنها مورد نظر است در چارچوب تنگ این‌واقعیت نمی‌توانند شکوفاگردند، اینهمه هست که با خصلت افراطی خویش لبه‌های تیغ تضادهای اجتماعی را بیشتر تیز می‌کنند تا کند.

من پیش از این از «اوبلوموف» گانچاروف یاد کردم و کیفیت آن را با

میانمایگی رئالیستهای معاصر غرب مقابله نمودم. در این مورد خاص، این مطلب روشن است که دقیقاً همان طیف افراطی اغراق‌آمیز یك خصلت در «اوبلوموف» است که نقطهٔ عطف بازنمایی چنین اثر رئالیستی باشکوهی است ــ خصلتی که اگر به شیوهٔ ناتورالیستی به آن بنگریم، کسالت‌بارترین و مبتذلترین چیز در زندگی، یعنی همان بیکارگی و بی‌حرکتی رخوت‌آمیز اوست. به تمهید این «اغراق» است که همهٔ تضادهای روانی پدیدآمده از تنبلی و تن‌پروری «اوبلوموف»، از یك سو، هرچه نمایانتر برجسته می‌شود و، از سوی دیگر، همین اغراق این‌امکان‌را فراهم می‌سازد که این خصلت «اوبلوموف» در زمینهٔ وسیع نتایج و عواقب اجتماعی آن نشان داده شود.

در همهٔ جزئیات هستمند بازنمون شعری، تولستوی هیچ وجه مشترکی با گانچاروف ندارد، جز مشارکت با او در اصل بزرگ تاریخی غلبه بــر سرشت غیرشعری جامعه‌ای که نظام سرمایه‌داری به‌طور همواره فزاینده‌ای در آن رخنه کرده است. تولستوی اغلب داستانی می‌گوید که در ظاهر شامل حتی یك رویداد فراسوی زندگی متعارف روزمره نیست. اما این داستانها را بر شالودهٔ موقعیتهایی بنا می‌کند که وقایع بر گرد محور آنها می‌چرخد و قدرت ذاتی همین موقعیتهاست که دروغها و ریاکاریهای زندگی روزمره را افشا می‌کند. من دوباره به داستان تحسین‌برانگیز «مرگ ایوان ایلیچ» بازمی‌گردم. زیرا تولستوی بدرستی در این اثر است که می‌تواند، به وسیلهٔ ارائهٔ زندگی معمولی و متوسط یك کارمنــد و مقابلهٔ هوشیارانهٔ زندگی بی‌معنی و ملالت‌بار وی با حقیقت سرسخت مرگی قاهر و گریزناپذیر، تمامی صور زندگی طبقهٔ متوسط را در جامعه‌ای بورژوا در برابر چشمان ما قرار دهد. مضمون‌داستان هرگز مرزهای‌عادی و متعارف را درنمی‌وردد، و درعین‌حال تصویری از زندگی به‌عنوان یك کل به‌دست می‌دهد که در هیچ‌یك از دقایق خود عادی و متعارف نیست.

در این رابطه است که تفاوت نقش جزئیات در آثار تولستوی با رئالیستهای غربی می‌باید مورد بحث قرار گیرد. تولستوی توده‌ای از جزئیات کوچك را که به نحوی درخشان مشاهده شده است ارائه می‌دهد؛ اما هرگز در خلاء خرده‌نگری معاصران غربی خود سقوط نمی‌کند. تولستوی دقت بسیاری را وقف ظاهر جسمانی قهرمانان خود و فرایندهای فیزیکی برخاسته از تأثیرات روانشناختی می‌کند. با اینهمه، هرگز در گرداب عادیات روان‌ـزیستی، که در نوشته‌های معاصرانش

غلبه دارد، فرو نمی‌غلتد.

در کار تولستوی جزئیات همواره عناصری از طرح داستانی است. نتیجهٔ حتمی این اسلوب نگارش این است که طرح داستانی همیشه به قسمتهای کوچکتر منقسم می‌شود؛ قسمتهای ظاهراً بی‌اهمیتی‌که لحظه به لحظه یکدیگر را پی می‌گیرند و این جزئیات نقش تعیین‌کننده‌ای در تکوین طرح داستانی ایفا می‌کنند، و در واقع جزئیات تجهیزکنندهٔ نیروی محرکهٔ آنند. اگر موقعیت افراطی، چندان که به‌صورت برونی چنین است، به‌صورت درونی نیز افراطی باشد (و چنین است در آثار بالزاک)، آنگاه طرح داستانی می‌تواند شامل سلسله بحرانهای بزرگ و تعیین‌کننده‌ای باشد که نویسنده با فشردگی دراماتیك و گاه تا سرحد درام می‌تواند عرضه دارد. اما طرحهای افراطی تولستوی تنها به صورت درون‌ذات بغایت فشرده هستند و نه در حالت برون‌ذاتی. و این فشردگی تنها می‌تواند گام به گام و لحظه به لحظه، در یك نمایش بی‌وقفه از حالاتی که در آن نوسانات دراماتیك تضادهای زندگی در زیر سطح بی‌حرکت زندگی معمولی مواج است، به خواننده منتقل شود. جزئیات‌دقیقی‌که باآن مرگ ایوان‌ایلیچ وصف شده‌است توصیف ناتورالیستی از یك فرایند تباهی جسمانی نیست ــمانند خودکشی مادام‌بواریــ بلکه یك درام بزرگ درونی است که در آن مرگ قریب‌الوقوع، دقیقاً در خلال همهٔ جزئیات هولناکش، حجابها را یکی پس از دیگری از زندگی بی‌معنی ایوان ایلیچ پس می‌زند و این زندگی را در تمامی ملال ترسناکش برملا می‌سازد. اما، به‌رغم ملال و تهی‌بودن این زندگی از همهٔ جنبشهای درونی، فرایند فاش‌گویی آن در بازنمون هنری خود بسیار هیجان‌انگیز و سرزنده است.

بدیهی‌است این تنها شیوه‌ای نیست که تولستوی در نویسندگی خود به کار می‌برد. او قهرمانان و موقعیتهای بسیاری را آفریده است که حتی نسبت به معیار رئالیستهای‌قدیمی، افراطی، یعنی برونی، محسوب می‌شوند. وقتی مواد کار اجازه می‌داد، تولستوی حتی دلبستهٔ چنین درونمایه‌هایی افراطی می‌شد. طبع هنری او برضد تصویرگری زندگی عادی محض، به‌همان‌گستردگی‌که در ادبیات‌غرب پذیرفته شده است، طغیان می‌کند. هر زمان که تولستوی این را ممکن ببیند که موقعیتهایی چنین افراطی خلق کند کاملا به روش رئالیستهای قدیم عمل می‌کند. آن قهرمانی که در حد افراط و به شیوه‌ای افراطی عمل می‌کند، تنها سرسختانه راهی را تا به آخر می‌کوبد که دیگران یا با تأمل و دودلی یا با ریاکاری در آن گام می‌زنند.

شخصیت و سرنوشت آنا کارنینا نمونهٔ چهرمانی خلاقیت تولستوی‌وار است. آنا کارنینا ـ با شوهری که او را دوست ندارد و به دلایل قـراردادی و عرفی با او ازدواج کرده است و با عاشقی که از دل و جان دوستش دارد ـ همانند دیگر زنان همشأن خود زندگی می‌کند. تنها تفاوت او با دیگران در آن است که او این راه را یکسره تا آخر می‌پیماید و عواقبش را هم با بی‌رحمی می‌پذیرد و اجازه نمی‌دهد که لبه‌های تیز تناقضات لاینحل در ابتذال زندگی روزمره کند شود. تولستوی یك بار بیش تأکید کرده است که آنا موردی استثنایی نیست، او آن می‌کند که دیگر زنان می‌کنند. ولی خانمهای جامعهٔ متعارف، مانند مادر ورونسکی، به رغم متداول بودن رویهٔ آنا، نمی‌توانند از سرزنش او خودداری کنند: «نه، هرچه می‌خواهی بگو. او زن بدی است. این دیگر چه‌جور هوسهایی است! فقط می‌خواهد نشان دهد که تافتهٔ جدابافته است!» بورژوای‌معمولی نمی‌تواند فاجعه‌هایی‌را که از تضادهای خود زندگانی بورژوایی برمی‌خیزد درك کند. او توانایی این تشخیص را ندارد که عواقب این فاجعه‌ها دامنگیر او می‌شود، نه به دلیل آنکه او ترسو و زبون است و نمی‌تواند تن به سازشکاریهای خفت‌آمیز دهد بلکه درست به این دلیل که او تابع الزامات حیات بورژوایی است.

همان‌طور که زنان همشأن آنا کارنینا بـه داوری دربارهٔ او می‌پردازنـد ویکونتس دو بوزئان بالزاك هم به وسیلهٔ اشراف اطرافش مورد قضاوت قرار می‌گیرد. اما شباهت هنری و اساسی اندریافت این دو قهرمان، تشابه آن واقعیت عمیق اجتماعی که در تصویر افراطی عواطف فردی ابراز می‌شود، امکانی فراهم می‌آورد تا تفاوت مهم شیوه‌های بالزاك و تولستوی، بزرگترین نمایندگان دو دورهٔ رئالیسم، بروشنی به تجلی درآید. بالزاك، با بالاترین میـزان فشردگی دراماتیك‌ـداستانی، دو فاجعهٔ عشقی مادام بوزئان را (در «باباگوریو» و «زن رها شده»[۴۸]) ترسیم می‌کند. اما او علاقهٔ خود را نسبت به این وقایع غمناك به شیوه‌ای بسیار فشرده ابراز می‌دارد. وقتی اولین دلبستگی عاشقانهٔ مادام بوزئان شکست می‌خورد، بالزاك کاری نمی‌کند جز توصیف نقطهٔ عطف تراژیك داستان. هرچند در مورد دوم با تفصیل بیشتری تولد عشقی تازه را توصیف می‌کند، بازهم جدایی و فاجعه همراه با نوعی واقعهٔ دراماتیك «ناگهانی»، و بدیهی است مثل دیگر کارهای بالزاك با صداقت عظیم درونی اتفاق می‌افتد. برعکس، تولستوی به

48) *La Femme Abandonnée*

تفصیل هرچه بیشتر هر مرحله از گسترش عشق بین آنا و ورونسکی را، از اولین ملاقات تا پایان فاجعه‌آمیز واقعه، ترسیم می‌کند. اثر وی به معنای کلاسیك بسیار حماسیتر از نوشتهٔ بالـزاك است. نقاط عطف مهم بحرانهای مصیبت‌بـار در سرنوشت عاشقان همیشه با پسزمینهٔ گستردهٔ حماسی همراه است و بندرت به‌صورت فاجعه‌های فشردهٔ دراماتیك پدیدار می‌شود. تولستوی، علاوه بر این، در سرگذشت موازی آن، بر سرنوشتهای لوین و کیتی، که حتی کمتر دراماتیك و فاجعه‌آمیز است، بر این خصلت حماسی تأکید می‌ورزد.

همچنین در این رمان، پیگیری واقع‌بینانهٔ جزئیات به طرزی تقلیدناشدنی ابزار مهم شیوهٔ خلاقیت تولستوی است. او جاذبه‌ها و دافعه‌های این عشق را به‌مثابهٔ فرایندی مستمر و درعین‌حال واضح برمی‌شمرد و بازآفرینی می‌کند و بر حلقه‌های پیوند و مفصلهای داستانی، که محمل دگرگونیهاست، به صورت بسیار مشخصی تکیه می‌کند. ولی از آنجا که این حلقه‌های پیوند داستانی بندرت‌می‌تواند در مفهوم برونی کلمه دراماتیك باشد، چندان که اگر آنها را از برون بنگریم ممکن است حتی به نظر نیایند و درعین‌حال لازم است که چون نقطهٔ عطفی واقعی نشان داده شوند، برجستگی خود را از دستچین‌کردن جزئیاتی از جریان ذهنی فرایندها (چند واقعهٔ جزئی آشکار در زندگی ذهنی و جسمی قهرمانان) به دست می‌آورند و چندان بر آنها تأکید می‌شود تا اعتبار دراماتیك محسوس به‌دست آورند. از این رو، آنا کارنینا، وقتی کـه پس از مجلس رقص در مسکو کوشش می‌کنـد که از عشق ورونسکی به‌خود و از عشق شکوفان خود به ورونسکی بگریزد، درحالی‌که از پنجرهٔ قطار به ایستگاه سن پطرزبورگ می‌نگرد، پس از آن گفت‌وگوی شبانه با ورونسکی، ناگهان متوجه می‌شود که گوشهای کارنین، شوهرش، به‌طور غیرعادی بـزرگ است. به همین روال، چندی پس از آن، در اوج دراماتیك عشق رو به افول آنا و ورونسکی، پس از مجادلات تلخ و خشمگنانهٔ بسیار، که پیش از این به سازش منجر می‌شد، گسستگی چاره‌ناپذیر رابطـهٔ عاشقان با توصیف جزئیات ظاهـراً بی‌اهمیتی بیان می‌شود: «آنا فنجانش را، درحالی‌که انگشت کوچکش از انگشتهای دیگر فاصله گرفته بود، برداشت و بر لب گذاشت. پس از نوشیدن چند جرعه نگاهی به او انداخت و از حالت چهـرهٔ او به عیان دریـافت که از دستهایش، حرکاتش، و صدایی که از لبانش بیرون می‌آید بیزار است.»

چنین جزئیاتی در عمیقترین مفهوم کلمه دراماتیك است: این جزئیات، که

دقایقی‌است‌محسوس و قویاً به‌تجربه درآمده، نقاط‌عطف عاطفی مهمی در زندگی مردمند. به این دلیل است که هیچ‌یك از آن خرده‌نگریهای مبتذل، که در تفصیلات بسیار صادقانهٔ نویسندگان‌جدید وجوددارد، درآنها یافت‌نمی‌شود. تفصیلاتی از این دست بسیار خوب مشاهده‌شده‌اند، ولی نقش‌واقعی در داستان‌ندارند. اما شیوهٔ‌خاص تمرکز و فشردگی تولستوی او را قادر می‌سازد که چنین صحنه‌های دراماتیکی را در جریان گسترده و آرام داستان خود وارد کند و آن را از سرزندگی و شیوایی برخوردار سازد، بی‌آنکه حرکت گسترده و آرام آن را مانع شود.

این احیای خصلت حماسی رمان اصیل، پس‌از مرحلهٔ‌تکامل دراماتیك‌ـداستانی آن در اوایل قرن نوزدهم (که بالزاك نمایندهٔ آن مرحله است)، ضرورتاً زاییدهٔ سرشت زندگی‌مایه‌ای است که تولستوی در اختیار داشت و اصول اسلوب خود را بر ویژگیهای اساسی آن استوار می‌داشت. ما پیش از این دلایلی را برشمردیم که تولستوی را، بر روی هم ناگزیر می‌ساخت از چارچوب مسائل پیش‌پا افتاده دوری گزیند. اما در درون این چارچوب، افزون بر امکاناتی که شرحشان گذشت، امکان تازهٔ دیگری برای تولستوی فراهم است و آن شیوهٔ خاص اوست در تشدید و تقویت تواناییهای پنهانی قهرمانانش که برجسته‌شدن افراطی تمامی این تواناییها را ممکن می‌گرداند. بالزاك افراط را به مثابهٔ پیگیری فعال یك جریان تا پایان آن ارائه می‌کرد، به صورت تجسم تراژیك امکاناتی افراطی که تضادهای جامعهٔ سرمایه‌داری را در خالصترین شکل خود بشناساند. او هنوز در موضعی بود که این پیگیری بی‌وقفهٔ امکانات افراطی را سرنوشت چهرمانی قهرمانان خود سازد. همان طور که قبلا نشان دادیم، علت امر دقیقاً این است که قهرمانان او هنوز در جهان «پایان‌یافته» زندگی نمی‌کردند ـ دنیای آنها دنیایی بود که هنوز می‌توانستند در آن نقشی فعال در درام بزرگ جامعه داشته باشند. اما برای تولستوی، چنانکه نشان دادیم، دیگر چنین امکانی وجود نداشت. ولی از آنجا که هرچه می‌نوشت تکیه بر زمینه‌ای داشت که معرف سیمای مهمی در تاریخ بشریت و بخش مهمی از یك درام تاریخی بود، و از آنجا که این درام بزرگ اجتماعی خزانهٔ ثروت خصوصی تمام قهرمانان او را تشکیل می‌داد، او نیز مجبور بود خالصترین و افراطی‌ترین شکل تناقضات اجتماعی را هستهٔ مرکزی بازنمون هنری خود قرار دهد، منتها تنها در قالب امکانات موجود. لنین به نحو درخشانی این نوع ویژه و تازهٔ ارائهٔ تناقضات بزرگ اجتماعی را، که از نگرش ویژهٔ تولستوی نسبت به تحولات انقلابی روسیه

سرچشمه می‌گیرد، تحلیل کرده است. همانند کارهای رئالیستهای بزرگ متقدم، آثار تولستوی نیز آیینهٔ تحولات بزرگ و تاریخی است؛ ولی اگر از نظرگاه قهرمانانی که او تصویر کرده است بنگریم، در آثار وی چنین انعکاسی به طرز غیرمستقیم صورت می‌گیرد. قهرمانان رئالیستهای متقدم نمایندگان بی‌واسطهٔ نیروهای محرک و جریانهای تعیین‌گر و تناقضات انقلاب بورژوازی بودند. آنها این جریانها را بی‌واسطه بازنمون می‌کردند و رابطهٔ میان آنها و عواطف فردی ایشان و مسائل انقلاب بورژوازی هم بی‌واسطه‌بود؛ قهرمانانی مانند ورتر[۴۹] گوته یا ژولین سورل‌استاندال این رابطهٔ میان علایق فردی و ضرورتهای اجتماعی و نیز اهمیت و اعتبار اجتماعی این علایق فردی را بوضوح نشان می‌دادند. خصلت مشخصی که لنین در تحلیل خود از انقلاب‌بورژوایی روسیه آشکار می‌سازد و نگرش خود تولستوی نسبت به مسئلهٔ دهقانان که بواقع مسئلهٔ اصلی انقلاب بورژوایی روسیه بود، هرگونه بازنمون بی‌واسطه به شیوه رئالیستهای متقدم بورژوا را برای تولستوی ناممکن می‌گرداند. ما می‌دانیم که با چه تفاهم و چه سعهٔ صدری تولستوی دهقانان روس را وصف کرده است. ولی نگرش ویژهٔ او نسبت به کل جنبش دهقانی ضرورتاً این نتیجه را می‌دهد که درونمایهٔ مرکزی کارهای اصلی او همیشه بازتاب تحول جنبش دهقانی در حیات طبقهٔ حاکم است، طبقه‌ای که صاحب زمین و صاحب عایدات زمین است.

این انتخاب موضوع به پیوند دیگری میان تولستوی و رئالیسم جدیدتر تحقق می‌بخشد که از لحاظ اجتماعی و تاریخی ضروری بوده است. پس از پایان‌یافتن جنبشهای‌انقلابی-بورژوازی در اروپای‌مرکزی و غربی و تمرکز تضادهای‌اجتماعی در مبارزه میان بورژوازی و طبقهٔ کارگر، رئالیستهای بورژوا تنها می‌توانستند پژواک غیرمستقیم این مسئلهٔ اساسی جامعهٔ بورژوازی را در رمانهای خود منعکس کنند. هرگاه آنها نویسندگانی مستعد بودند، بازتابهای عاطفی، مشکلات انسانی، و واقعیتهایی را که از شرایط اجتماعی برمی‌خاست وصف می‌کردند. اما از آن رو که اغلب آنان قادر به درک شالوده‌های آن مسائل اجتماعی که خودشان مبنای عینی تضادهای انسانی آنها را توصیف می‌کردند نبودند، این تضادهای انسانی را از اصول اجتماعی خاصی که بـه نحو عینی وابسته به آنهاست ناآگاهانه جـدا می‌کردند. از این رو، آنها مجبور بودند ــبازهم بی‌آنکه بخواهند یا بدانندــ

49) Verther

مؤثرترین عوامل قاطع اجتماعی را از طرحهای داستانی و قهرمانان خود دور ساخته و، بدون هیچگونه زمینهٔ جدی تاریخی، طرحها را در یك فضای منحصراً «جامعه‌شناختی» یا امپرسیونیستی-روانشناختی مفروض جای دهند. این جدایی از زمینهٔ تاریخی، رئالیستهای جدید را در محذور قرار می‌داد: آنها یا باید قهرمانان خود را با پردازشی عوامانه می‌ساختند ــ مردان و زنان متعارف زندگی روزمرهٔ بورژوایی که در قالب آنان تضادهای عینی بزرگ زندگی اجتماعی در شکلی کند و بی‌رمق ظاهر می‌شد و اغلب در ناشناختگی رنگ می‌باخت ــ یا اگر می‌خواستند این میانمایگی عوامانه را فرازمندی بخشند باید متوسل به تشدید صرفاً فردی عواطف شخصی می‌گردیدند که قهرمانانشان را پوشالی و عجیب و غریب می‌ساخت یا ــ اگر شرح و تفصیلاتی روانشناختی به‌کار می‌رفت ــ چهره‌هایی بیمارگون پدید می‌آورد.

در ارتباط با تحلیل مختصری که پیش از این دربارهٔ شخصیت آنا کارنینا آمد، گفتیم که چگونه شیوهٔ تولستوی در بازنمون عواطف با تشدید افراطی شعری این عواطف بر این تضاد فائق می‌آید. آنچه در شخصیت آنا کارنینا از میانمایگی دور است گونه‌ای اغراق فردی بیمارگونه از عاطفه‌ای شخصی نیست، بلکه بازنمون روشن تضادهای اجتماعی است که ذاتی عشق و ازدواج بورژوازی است. آنگاه که آنا کارنینا مرز عادیات را درمی‌نوردد، تنها با تشدید تراژیك تضادهایی را آشکار می‌دارد که در هر عشق و ازدواج بورژوازی حضور پنهان دارد (هرچند لبهٔ تیز این تضادها کند شده باشد).

چندان دشوار نیست که دانسته شود چرا برداشت و بازنمون هنری تولستوی از شهوت و سرنوشت آدمی همیشه شکلی‌را ندارد که در «آنا کارنینا» ظاهر می‌شود. بازنمون مردان و زنان طبقهٔ حاکم و سرنوشت آنان، که تولستوی با شدتی فزاینده و با آگاهی اوج‌گیر تصویر کرده است، با نقش آنان در استثمار دهقانان در ارتباط است. نقطهٔ آغاز شعری بازنمون هریك از قهرمانان تولستوی این مسئله است: به چه صورتی زندگی آنان براساس دریافت عایدات زمینهایشان و بر مبنای استثمار دهقانان پایه‌گذاری شده است و این مسئلهٔ اجتماعی چه مشکلاتی در زندگی آنها پیش می‌آورد. به‌عنوان یك شاعر بزرگ واقعی و جانشین شایستهٔ رئالیستهای بزرگ گذشته، تولستوی این همبستگیهای درونی را در تمام پیچیدگیهایشان می‌دید و هرگز تنها به نشان‌دادن رابطهٔ مستقیم میان استثمارگر و استثمارشونده خرسند

نبود. به عنوان یك رئالیست، نبوغ او بیشتر در این حقیقت جلوه‌گر است که تمامی زندگی پیچیدهٔ هریك از قهرمانان طبقهٔ حاکم را همچون کل واحدی می‌داند و بنیاد این یکسانی و وحدت را در موقعیت اجتماعی قهرمان به عنوان استثمارگر و یك انگل می‌بیند. در خصایل فردی، که در ظاهر به نظر نمی‌رسد سروکاری با استثمار داشته باشد، در آنچه قهرمانان او دربارهٔ مجردترین مسائل می‌اندیشند، در آداب عشقبازیهای آنها، و در بسیاری از این قبیل امور، تولستوی با هنرمندی رئالیستی قابل‌تحسین ـ که به‌جای تنها تحلیل و تفسیرکردن، همبستگیهای درونی واقعی وجودی را آشکارا و به‌طور محسوس بازتاب می‌دهد ـ رابطهٔ میان چنین خصلتهایی را در قهرمانان خود و سرشت انگلی وجودشان نمایش می‌دهد.

این عینیت وجودی و هستمندی خارق‌العاده در بینش شعری تولستوی را قادر می‌سازد که از هرگونه بازنمون قالبی بنیادهای اجتماعی زندگی یا انعکاس آنها در روح انسانی بپرهیزد. او، به دقت و باریك‌بینی میان زمیندار بزرگ و کوچك، میان آنها که خود زمینشان را کشت می‌کنند و زمینداران غایبی که تنها از پول اجارهٔ زمین زندگی می‌کنند، میان کشاورزی سنتی و کشاورزی سرمایه‌داری، میان زمینداران و پشت‌میزنشینها و دیوانسالاران یا روشنفکرانی که در اصل مالك بوده‌اند و هنوز هم تمام یا قسمتی از زندگی آنها از اجارهٔ زمین می‌گذرد ولی دیگر در روستا زندگی نمی‌کنند تمایز قائل می‌شود. تولستوی با روشنی بسیار می‌بیند که علتهای مشابه اجتماعی می‌تواند عکس‌العملهای متفاوت انسانی را پدید آورد و سرنوشتهای متفاوت انسانی را در افراد متفاوت، با توجه به گوناگونی تمایلات طبیعی و پرورش آنها و مسائلی از این دست، شکل دهد.

بنابراین، رئالیسم عمیق دنیای تولستوی بر توانایی او در بازنمون دنیایی بشدت پیچیده و متمایز استوار است و نیز بر تصریح و تأکید او، به مدد ابزارهای شعری، که در زیر تمامی این نمودهای گونه‌گون و پیچیده شالوده‌ای واحد و یکدست نهفته است که سرنوشت همهٔ آدمیان بر آن استوار است. این‌پیوستگی تمامی‌خصایل انسانی و سرنوشت قهرمانان او با زمینهٔ تاریخی و اجتماعی، رئالیسم تولستوی را بسیار بالاتر از سطح متوسط قرار می‌دهد. او همان غنا و همان طبیعی‌بودن، همان وضع پیکرمانی و وحدت غیرمتصنع میان انسان و سرنوشت را که در رئالیستهای متقدم یافت می‌شود داراست و هیچ از آن بی‌رمقی و بی‌مایگی مستور در حجاب سهلان سطحی و بی‌ربط تفضیلات، که از خصایص رئالیسم جدید است، در او

نشانی نیست.

تولستوی برای فائق‌آمدن بر زندگی‌مادهٔ اصلی و نامطلوب رمانهای خویش، یعنی زندگی انگلهای صاحب‌زمین در روسیهٔ روبه سرمایه‌داری، شیوه‌ای هستمند و خلاق ابداع کرد: این شیوه مبتنی بر خلق چهرمانهایی بود که وجودشان بستگی داشت به صرف امکان وجـود یك نگرش بغایت حـاد، شور و شری افراطـی و سرنوشتی افراطی. تضادهایی که زندگی این انگلهای جمع‌کنندهٔ مال‌الاجارهٔ زمین بر آن استوار بود نمی‌توانست آن مادهٔ انسانی مورد نظر تولستوی را، در حالتی آکنده از شر و افراط، فراهم آورد. این مادهٔ انسانی هر انـدازه که اینان بـه استثمار، به عنوان عامل تعیین‌کنندهٔ روابط انسانی، نزدیکتر بودند کم‌اثرتر بود. اما دقیقاً همین رابطهٔ میان استثمارگر و استثمارشونده و انعکاس آن در زندگی طبقهٔ استثمارگر است که یکی از درونمایه‌های اصلی تولستوی به‌شمار می‌رود. تولستوی در مقالهٔ خود دربارهٔ هنر اعلام می‌کند که «ناخرسندی از زندگی» خصلت خاص هنر جدید است. این نکته در مورد آثار خود او به همان اندازه صدق می‌کند که در آثار دیگران، اما این «ناخرسندی از زندگی» همیشه در نوشته‌های خود او بر این حقیقت استوار است که زندگی یك انگل، یك استثمارگر، هرگز به‌او اجازه نمی‌دهد که با خود و دیگران سازگار و هماهنگ شود، مگر آنکه به تمام معنی احمق یا رذلی تمام‌عیار باشد.

این‌همان«ناخرسندی‌از زندگی»است‌که تولستوی آن‌را با روش «حداکثرامکانات ممکن» به واقعیت برمی‌گرداند. جست‌وجوی فراهم‌آوردن وحـدتی در زنـدگی خویشتن و حذف تضاد میان‌اعتقادات و زندگانی‌عملی و یافتن جایگاهی‌رضایت‌بخش در جامعه است که بزوخوف، بالکونسکی، لوین، و نخلیودوف او به طرز چشمگیری تضاد میان مبانی اجتماعی زندگی خویش و آرزوی خود برای هماهنگی و یافتن جایگاه دلخواه خویش را به نمایش درمی‌آورند.

این تضاد آنها را از این مرحلهٔ افراط به مرحلهٔ دیگری برد. از آنجا که تولستوی از یك سو قهرمانان خود را از میان پاك‌طینتان این طبقه برمی‌گزیند، و از سوی دیگر نمی‌تواند و نمی‌خواهد که آنها را به نقطهٔ بریدن از طبقهٔ خودشان برساند، دودلیها و تردیدهای برخاسته از تضادهایی که بدانها اشاره رفت در محیط طبقهٔ‌حاکم برجای‌می‌ماند. روش «حداکثر امکانات‌ممکن» چهره‌می‌نمایاند، با اشتیاق مورد تأمل قرار می‌گیرد، و گامهای‌جدی برای‌برگرداندن‌آنها به‌واقعیت

برداشته می‌شود؛ اما پیش از آنکه گام قطعی برداشته شود، گرایشهای مخالف پدید می‌آید، که بخشی از آن چیزی نیست جز همین تضادها در سطح بالاتر و بخشی دیگر تمایلاتی است که قهرمانان را به‌سوی آشتی با واقعیت می‌کشاند. این امر جنبش بی‌وقفه‌ای را پدیدار می‌کند که در آن تمامی عوامل قاطع و تعیین‌کنندهٔ زندگی در کمال غنای خود بیان می‌شود، اما بندرت به یك بحران دراماتیك واقعی ختم می‌شود، و به یك قطع رابطهٔ آشکار با مرحلهٔ پیشین زندگی. کیفیت زندگی، مانند غنای درونی قهرمانان، بر این حقیقت استوار است‌که چنین‌امکاناتی افراطی بارها سر برمی‌آورند تا تیغ تضاد میان وجود اجتماعی و آگاهی اجتماعی هرگز کندی نپذیرد. اما این گردش و حرکت همواره بیشتر به صورت یك دایرهٔ مکرر است و در بهترین حالت خود شکل مارپیچ دارد و هرگز آن جهش تند و دراماتیکی را ندارد که در سرنوشت قهرمانان بالزاك و استاندال می‌بینیم.

«حداکثرامکان‌ممکن»، پیوسته‌روشنگرنوعی‌تضادسخت‌میان وجود اجتماعی و آگاهی اجتماعی است و پیوسته نیز به مسائل تحولات اجتماعی روسیه بدقت گره خورده است، هرچند این پیوند همواره به‌طور مستقیم قابل رؤیت نیست. به این دلیل، جست‌وجوهای بیهوده و نومیـد این قهرمانان و بی‌تحرکی آنـان و انصراف ناگهانی از تصمیماتی که بندرت گرفته می‌شود، هرگز به خرده‌نگری و ابتذالی مبدل نمی‌گردد که سرانجام ناگزیر سرنوشت خصوصی قهرمانان ناتورالیسم غربی است. تولستوی، از آنجا که مسائل خود را بسیار گسترده تصویر می‌کند، و از آنجا که پژواك تضادهای اجتماعی را عمیقاً تا درونیترین زوایای زندگی شخصی پی می‌گیرد، دنیایی چنین غنی و سرشار از جاذبه دارد. تولستوی قهرمانان محبوب خود را در این اندریافت نادرست خود، که انسان می‌تواند از زندگی اجتماعی کناره گیرد و به‌طور فردی از گناه و پلیدی بپرهیزد، سهیم می‌گرداند. اما تولستوی این کناره‌گیری و مراحل گوناگونش را و انحرافات و تغییرجهتهایی را که در طول راه پیش می‌آید (راهی که تمامی مراحل و مسائل زندگی را درمی‌نوردد) چنان توصیف می‌کند که سرشت‌اجتماعی اجتناب‌ناپذیر همهٔ زندگیهای‌فردی، خصوصی، و شخصی نشان داده شود.

بنابراین، در آثار تولستوی، روش «حداکثرامکانات‌ممکن» نقطهٔ‌عطفی‌واقعی‌و ناگهانی نیست که زندگی فرد بر محور آن می‌گـردد، بلکه این امکانـات نوعی «نیروگاه» و یك مرکز ثقل است که زندگی آدمهای داستان بدان وابسته است. با

اینهمه، قراردادن مسائل اجتماعی در چنان سطح بلندی از ماهیت متضادشان، برای آنکه جهان تولستوی تا قلهٔ بازنمون رئالیستی ارتقا یابد، کفایت می‌کند هرچند در مقام مقایسه شیوهٔ هنری او با شیوهٔ ادبیات رئالیستی بزرگ گذشته تفاوتهایی مشهود دارد. به‌طور خلاصه، می‌توان‌چنین‌گفت که پس‌از مرحلهٔ دراماتیک‌ـداستانی دوران بالزاک، تولستوی کیفیت حماسی اصیل را به رمان بازگرداند. زیرا اگر قهرمانان درون قلمرو زیست اجتماعی تنگ و محدودی در تقلا باشند، چنانکه آثار تولستوی چنین است، آرامش و ثبات حماسی بزرگتری، بمراتب بیش از آنچه در کار بالزاک میسر بود، فراهم می‌گردد.

گوته در ماجراهای ویلهلم مایستر میان درام و رمان تمایزی چنین قائل می‌شود. «در رمان، برداشتهای ذهنی و وقایع‌است‌که با برجستگی بازنمون می‌شود، و در درام، قهرمانان و اعمال. رمان باید حرکتی کند داشته باشد و نگرشهای ذهنی قهرمان اصلی آن، به هر ترتیب که مقدور گردد، بایستی سیر گسترش و پیشرفت ماجراهای رمان را کند سازد. درام باید شتاب داشته باشد و شخصیت نقش اول باید چنان باشد که ماجراها را بسرعت به اوج برساند و آن را در اوج نگاه دارد. قهرمان رمان بایستی رنج‌پذیر و گرفتار باشد یا دست‌کم زیاده فعال نباشد، درحالی‌که از قهرمان درام فعالیت و عمل خواسته می‌شود.»

این تعریف رمان، که در ماجراهای ویلهلم مایستر به‌نحو احسن به‌کار گرفته شده است، به جهات بسیار در اثر بعدی گوته، «قرابتهای گزیده»[۵۰]، و حتی کمتر از آن در رمانهای رئالیستهای بزرگ فرانسه، اعتبار دارد. اما این تعریف بدی برای شیوهٔ آثار تولستوی نیست. بدیهی است که در برابر یکدیگر نهادن قهرمان و برداشت ذهنی را از نظر گوته نباید این‌طور تفسیر کرد که آنچه او در ذهن داشته است موجوداتی شکل‌نگرفته و نامشخصند که، با شور عاطفی، همراه با هر نسیم محیط خود به جنبش درمی‌آیند و درون آن غرقه می‌شوند. ویلهلم مایستر خود بوضوح نشان می‌دهد که گوته ابداً چنین اعتقادی نداشته است. آنچه گوته از «برداشت ذهنی» و «قهرمان» در نظر دارد درجات متفاوت غلظت و فشردگی در پرداخت‌شخصیت‌است. بنابراین، «برداشت‌ذهنی»که باقهرمان در تضاد است، عبارت است از گستره‌ای اغلب‌نامحدود از شخصیت‌پردازی، و غنایی‌بزرگ از خصوصیات ناسازگار که، با همهٔ ناسازگاری، توسط یك جریان مهم اجتماعی، به وسیلهٔ آمال

50) *Selective Affinities*

انسانی، و به وسیلهٔ تکامل روحانی خویشتن قهرمان از طریق اخلاق و روان، در وحدتی پیکرمانی و پویا کنار هم گرد آمده‌اند. از سوی دیگر، شخصیت‌پردازی دراماتیك عبارت است از متمرکزساختن عوامل قاطع و اساسی تناقضات و تضادهای اجتماعی در یك شور عاطفی فراگیر که در یك یا بیشتر از یك فاجعه منفجر می‌شود: انفجاری که تمام مواد غنی زندگی می‌بایست در آن متراکم باشد. پس از آنچه گذشت، ضرورت چندانی نیست که به تفصیل گفته شود که چگونه کارهای حماسی تولستوی به آرمان گوته نزدیك است.

تفاوت میان تولستوی و رئالیستهای بزرگ اوایل قرن نوزدهم شایدبیش از هر چیز در بازنمون زندگانی اخلاقی و روحانی، یعنی در جنبه‌های معنوی و افکار قهرمانان آنها آشکار باشد. یکی از دلایل اینکه تولستوی وارث شایستهٔ رئالیستهای بزرگ متقدم است این است که جنبهٔ اخلاقی و روحانی نقش تعیین‌کننده‌ای در تصویرگری او از آدمها دارد. اما، باز هم شیوهٔ بازنمون کلا به خود او تعلق دارد و به‌صورت بنیادی با اسلوب رئالیستهای نخستین فرق دارد.

در آثار بالزاك و در بسیاری از موارد درآثار استاندال، گفت‌وگوهای‌مهم که بر پرداخت ذهنی قهرمانان پرتو می‌افکند، درعین‌حال، جنگ تن به تن جهان‌بینی‌هاست، که در این مبارزه ذات یك مسئلهٔ بزرگ اجتماعی فاش می‌شود، و منجر به گرفتن تصمیمات دراماتیکی می‌گردد که تعیین‌گر سرنوشت قهرمانان است. هنگامی که وترن و راستینیاك دربارهٔ مسائل‌اجتماعی و اخلاقی‌بحث‌می‌کنند و چند گفت‌وگو از این دست که بسرعت پشت‌سرهم می‌آید ــ و طبیعی است که این مباحث نیزبا ثقل دراماتیك حوادث پشتیبانی می‌شود و تا حد یك امر انتزاعی ارتقا می‌یابدــ یك دگرگونی کامل و غیرقابل‌رجعت در کل زندگی راستینیاك روی می‌دهد.

گفت‌وگوهای‌دونفره و تك‌گوییهای مهم درآثار تولستوی چنین‌نقشی‌ندارند. این گفت‌وگوی پیوسته‌هشیارانه و بی‌پروا تصویرگر روش «حداکثر امکانات‌ممکن» است، امکاناتی که در حول آن تکامل قهرمانان در گردش است. برای نمونه، از آن‌جمله‌است گفت‌وگوی کنستانتین لوین‌بابرادرخود و سپس‌با اوبلونسکی دربارهٔ توجیه‌پذیر بودن مالکیت خصوصی و توجیه اخلاقی و روحی سازش میان منافع مالکان و دهقانان‌که لوین سودای آن را به سر دارد. این گفت‌وگوها هیچ بحران دراماتیکی را پدید نمی‌آورد، زیرا بریدن از مالکیت خصوصی یا تبدیل شدن به

یك استثمارگر بی‌دادگر با وجدان، هیچ‌کدام در حیطهٔ امکانات اجتماعی و انسانی لوین نیست. اما اینها مسئلهٔ اصلی، یعنی زخم کاری وجود و منش فکری لوین، را با وضوح‌قاطع نشان می‌دهد. این گفت‌وگوها برآن مرکزثقلی انگشت می‌گذارد که تمامی افکار و عواطف او بی‌وقفه برگرد آن می‌چرخد، بی‌اعتنا به آنچه او دوست می‌دارد یا آنکه دوستش می‌دارند و خواه او خود را وقف علم کند یا به فعالیتهای اجتماعی گریز زند. پس این گفت‌وگوها نیز در یك مفهوم بسیار کلی‌تر نقاط عطف یك زندگی‌اند، اما در سطح بسیار بالای انتزاع، نقاط عطف بسیار ویژه‌ای که «امکانات افراطی» زندگی انسان را به وضوح تمام می‌نمایانند و به صورت واضحی پرداخت شخصیت انسان را طرح می‌ریزند، گرچه همچنان در حد امر ممکن می‌مانند و به واقعیت و عمل درنمی‌آیند. با اینهمه، این امکانات وجود تصنعی و تجریدی ندارد، بلکه مسائل اساسی و هستمند زندگی شخصیتی است که خوب ساخته و پرداخته شده است.

در آثار تولستوی، این بیانات تفکرآمیز و این تظاهرات اخلاقی و روحانی قهرمانان اعتبار و اهمیتی تازه و سرنوشت‌ساز پیدا می‌کند که خود مایهٔ پدیدآمدن فرق اساسی دیگر میان تولستوی و رئالیستهای جدید است. اینکه قهرمانان رئالیستهای جدید فاقد زندگانی روحانی‌اند و چهرهٔ معنوی آنها محو و بی‌رنگ است به اندازهٔ کافی دریافت شده است. مهمترین دلیل این امر این است که ازمیان بردن یا تعدیل تضادهای بزرگ عینی اجتماعی در تصویر اشخاص مانع می‌شود که بتوان ایشان را در سطحی از معنویت و خردمندی قرار داد که براستی متعالی‌باشد. گفت‌وگوها و تك‌گوییهایی که تا سطح انتزاع ارتقا می‌یابند تنها زمانی می‌توانند هستمند و زنده باشند که انتزاع مشخصی از تضاد اجتماعی خاصی را بیان دارند که خود را در وجود شخصی معین جلوه‌گر ساخته است. با جدایی از این اصل، آنها به شکل تصنعاتی انتزاعی باقی می‌مانند. افزون بر این، تصادفی نیست که نویسندگان رئالیست جدید در کشورهای غربی، هرچه فزاینده‌تر، از چنین تظاهرات روحی و فکری می‌پرهیزند یا آنها را به سطوح میانمایگی و ابتذال تنزل می‌دهند.

بدیهی است این امر در قلمرو اندیشه بازتابی است از آن «دنیای‌پایان‌یافتهٔ» سرمایه‌داری که این قبیل نویسندگان ترسیم‌می‌کنند. در چنین دنیای «پایان‌یافته»‌ای همهٔ تظاهرات انسان متعارف هرچه فزونتر به عادیات خسته‌کننده‌ای تبدیل می‌شود

که پیوسته تکرار می‌شود. نگفته پیداست که تولستوی، با معطوف‌داشتن بخش قابل ملاحظه‌ای از توجه خویش به تصویر همین دنیا، نمی‌توانست از نقش‌زدن چنین مکررات‌کسالت‌باری‌مصاف‌باشد. در «جنگ‌و صلح»، گفت‌وگوهای بسیار می‌یابیم که تنها موضوع آن نمایش عادیات و امور مکرر کسالت‌باری است که در بالاترین سطوح زندگی اجتماعی حاکم است. اما، نکتهٔ اول آنکه برای تولستوی این تنها یك جنبهٔ دنیایی است که می‌خواهد نشان دهد و این گفت‌وگوها را چون لفافه‌ای به‌کار می‌برد تا یك تقابل هجوآمیز فراهم آورده باشد و، با تأکید طنزآمیز بر خصوصیت ماشین‌وار آنها (تولستوی بارها این‌گونه گفت‌وگوها را با تق و تق دستگاه بافندگی مقایسه می‌کند)، بر کیفیت باروحتر دیگر نمودهای زندگی تأکید می‌ورزد. دوم آنکه تولستوی غالباً قهرمانانی را کـه خارج از مرز عادیات مکرر روزمره‌انـد (بزوخوف، لوین، و دیگران) در چنین گفت‌وگوهایی‌درگیرمی‌سازد تا بازهم‌به‌مثابهٔ لفافه‌ای به‌کار گرفته شوند و با «پرت‌وپلاگوییهای» خویش همهٔ‌رشته‌های‌خوش‌بافتهٔ ماشین کذایی را پنبه کنند. بنابراین، حتی در کوچکترین جزئیات، حتی آنجا که تشابه موضوع چنین می‌نماید که تولستوی به رئالیستهای تازه نزدیك شده‌است، مشاهده می‌شود که در حقیقت شیوهٔ هنری کاملا مغایری را عرضه می‌دارد.

با وجود این، نوعی شباهت بیرونی نظرگیر میان گفت‌وگوهای این دو دسته وجود دارد که بایستی بر آن تأکید کنیم. گفت‌وگوهای مهم در کارهای رئالیستهای قدیمیتر هرچند دارای زمینهٔ بسیار مستمند محیطی است، بسرعت به‌سوی قله‌های دراماتیك بالا می‌رود، آنچنانکه اوضاع و احوال و محیط خارجی اثر بسیار کمی بر این گفت‌وگوها دارد. موقعیت‌مستمندبشدت‌دراماتیك، وعینیت‌بخشیدن‌دراماتیك به قهرمانان در گفت‌وگوها یا در خلال آن، اصولا دخالت اوضاع‌واحوال خارجی را اغلب غیرضروری‌می‌گرداند. در آثار رئالیستهای‌جدید، اوضاع‌واحوال و عوامل، کیفیتی آنی و اتفاقی و منفك و ناپایدار دارد که، لاجرم، تقریباً تمامی محتوای گفتگوها را بی‌رنگ و بی‌اثر می‌سازد. این دسته از نویسندگان هرچه بیشتر به جزئیات بپردازند و به پیش‌پاافتادگی نزدیکتر شوند، برای نشان‌دادن چیزی جاندار و زنده، حداقل به‌طور سطحی، بیشتر به عمل متقابل اوضاع و احوال زودگذر محتاجند.

گفت‌وگوهای مهم تولستوی همیشه دقیقاً به زمان و مکانی که در آن صورت می‌گیرد پیوسته است. حتی سیمای ظاهری محل و زمان اتفاقی حادثه هم پیوسته در

خود گفت‌وگو پدیدار است. در این مورد تنها می‌توان به گفت‌وگوی میان لوین و اوبلونسکی پس از شکار در اصطبل اندیشید. اما همین هستمندی کیفیت و حضور زندهٔ مکان و زمان در این گفت‌وگوها برای تولستوی هرگز تنها تدبیری‌برای‌بیشتر حیات بخشیدن به صحنه نیست. بلکه براستی تأکید بر چنین اوضاع و احوال هستمند و ملموسی این واقعیت را نشان می‌دهد که آنچه مورد گفت‌وگوست مشکل همیشگی لوین است، که آنقدر در هر لحظه از زندگی او مؤثر است و فعلیت دارد که هر لحظه و هرجا ممکن است آن را با دیگران در میان گذارد. در مورد مذکور، موضوع در رابطه با شکار مطرح می‌شود. تأکیدی که بر هستمندی اوضاع و احوال می‌شود بر اهمیت همین کیفیت تکیه دارد که در آن واحد هم ضروری و هم اتفاقی است. به عبارت دیگر، این «امکانات افراطی»، یك بحران دائم است که همیشه پنهانی حضور دارد، اما هرگز تغییری واقعی پدید نمی‌آورد.

در آثار تولستوی، همین مقصود از راه قطع ناگهانی گفت‌وگوهایی از این دست حاصل می‌شود؛ تدبیری که باز بر تصادفی‌بودن و ابتذال محتوای آنها تأکید دارد. گفت‌وگوها در آثار بالزاك تا به‌آخر باید پیش‌رود، زیرا فقط دراین‌صورت است‌که‌می‌توان چرخش‌درماتیك ضروری‌رابه‌وجودآورد. گفت‌وگوهای رئالیستهای جدید اغلب نه ابتدا دارد و نه انتها. به‌تعبیر شعری، این‌گفت‌وگوها پاره‌های‌جسته گریخته‌ای است از یك برش نامجسم زندگی، اماقطع‌ناگهانی‌گفت‌وگوهای تولستوی بواقع اتفاقی نیست و فقط بظاهر چنین می‌نماید. گفت‌وگوها با زبردستی تمام به جایی کشانده می‌شود که قهرمان با وضوح قاطع و بی هیچ‌گونه ملاحظه‌ای تضادها و عدم امکان رفع آنها را تمام و کمال بیان می‌دارد. گفت‌وگوهایی که ظاهراً بر اثر فرصتی تصادفی به میان می‌آید و به اوجی آنچنانی می‌رسد، بار دیگر، ظاهراً به طور اتفاقی قطع می‌شود یا از رمق می‌افتد. ولی در همین هنگام است که دیگر به هدف مشخص خود دست یافته است؛ زیرا هدف این گفت‌وگوها صرفاً رسیدن به یك نقطهٔ عطف مشخصاً تولستوی‌وار بوده است.

به این‌ترتیب، آغازوانجام گفت‌وگویی ظاهراً اتفاقی، تدبیری‌عمدی در شیوهٔ بازنمودن حماسی کارهای تولستوی‌است. این‌گفت‌وگوها از جریان‌آرام‌زندگی‌بیرون می‌رود و پس از آنکه پرتوی درخشان بر آنچه دائماً زیر سطح آرام زندگی می‌گذرد افکند، باز به جریان آرام آن بازمی‌گردد. در اینجا نیز، چون بسی جاهای دیگر، تولستوی با ابداعی خارق‌العاده عناصر تازه‌ای از شکل هنری، عناصری توانا برای

به‌فراز بردن موضوع ناسازگار خود تا سطح یك حماسهٔ بزرگ رئالیستی، خلق می‌کند.

۷

بنابراین، ادامهٔ کار رئالیستهای بزرگ توسط تولستوی به حد چشمگیری بر انعطاف شخصیت‌پردازی و طرح‌گشایی[۵۱] او قائم است. اگر به‌طور سطحی بنگریم، این شیوه اغلب یادآور رویه‌هایی است که به وسیلهٔ رئالیستهای جدید به‌کار گرفته می‌شود (هرچند این امر عمدتاً توفیق بزرگ تولستوی را در اروپای غربی تسهیل کرده است)، اما هدف آشکار آن درست نقطهٔ مقابل آن وجوه بظاهر مشابه در رئالیسم نوین است که از عارضهٔ متلاشی‌شدن اشکال اساسی رئالیستی نشان دارد، درحالی‌که در نوشته‌های تولستوی این وجوه عناصر تکامل بیشتر را در خود نهفته دارند.

تولستوی گرایشهای مربوط به شکل اثر را تحت نفوذ رئالیستهای جدید نمی‌پروراند، هرچند آثار ایشان را خوب می‌شناخت و آنها را با دقت مطالعه کرده بود. چرنیشفسکی، منتقد بزرگ روس در اوایل دههٔ هفتم قرن نوزدهم، بی‌درنگ پس‌از انتشار اولین نوشته‌های تولستوی، که چنین گرایشهایی به صورت جنینی در آنها نهفته بود، با وضوح تمام این وجوه را در هنر تولستوی باز شناخت. او اشتغال ذهنی تولستوی را معطوف به شیوه‌ای می‌دانست که در آن یك اندیشه یا احساس از اندیشه یا احساس دیگر تکوین می‌گردد و تکامل می‌یابد. او میان تحلیل روانشناختی تولستوی و تقریباً هر نویسندهٔ دیگری تمایز قائل می‌شود. در مورد تفاوت تحلیل دیگران در مقایسه با تولستوی می‌گوید: «معمولا این (یعنی تحلیل روانشناختی) را می‌توان گفت که خصلتی توصیفی دارد ــ چند عاطفهٔ ایستا را گرد آورده و آن را به اجزای ترکیب‌کننده‌اش تجزیه می‌کنند ــ آن‌گاه آن چیزی را به ما تحویل می‌دهند که می‌توان آن را جدول‌کالبدشناختی‌نامید. آثار شعرای‌بزرگ معمولا تغییرات مهم دراماتیك را به صورت گذار از یك عاطفه یا یك اندیشه به عاطفه و اندیشهٔ دیگر نشان می‌دهد. اما ما معمولا تنها دو حد افراطی حلقه‌های زنجیر را، آغاز و انجام فرایند روانشناختی را، درك می‌کنیم... شگفتی نبوغ کنت تولستوی در این است که او خود محدود به نتایج بازنمون فرایند روانشناختی

51) Plot-unfolding

نمی‌کند، بلکه به خود فرایند دلبسته است...»

اینکه چگونه تولستوی آگاهانه گرایشهایی را که قبلا چرنیشفسکی تشخیص داده بود کمال بخشید در این قسمت از «رستاخیز» آشکار می‌شود که: «یکی از شایعترین خرافه‌ها این است که هر آدمی خصوصیات معین خود را دارد: اینکه او مهربان، ظالم، خردمند، کودن، فعال، بی‌عاطفه، و مانند اینهاست. اما انسانها ابداً چنین نیستند. وقتی که از کسی سخن می‌گوییم می‌توان گفت که او اغلب مهربان است تا ستمگر، بیشتر خردمند است تا احمق، بیشتر پرتوان است تا بی‌حال یا برعکس. اما این درست نیست گفته شود که کسی مهربان و خردمند است و دیگری بدذات و احمق؛ با اینهمه ما همیشه مردم را چنین طبقه‌بندی می‌کنیم. این کاملا اشتباه است. انسانها چون رودخانه‌ها هستند: آب در همهٔ آنها یکسان است، اما هر رودخانه در جایی تند و باریك در جایی عریض و آرام، گاه شفاف و گاه آشفته، زمانی سرد و زمانی گرم است. در مورد انسانها نیز همین‌طور است. هر آدمی در خود نطفه‌های همهٔ خصوصیات آدمی را داراست، اما گاهی یك خصوصیت خود را می‌نمایاند و گاه دیگری را، گاه انسان کاملا بـا خودش شباهت ندارد، درحالی‌که همچنان همان آدم سابق است.»

مردود شمردن مطلق‌گرایی در تعریف خصوصیات آدمی (که ادعا شده از ویژگیهای ادبیات کهن است) در اغلب نوشته‌های ناتورالیستهای جدید فـراوان است. اما وقتی دو نفـر یك چیز (یا چیزهای) مشابه را می‌گوینـد، این دو را نمی‌توان یکی دانست. مخالفت ناتورالیستهای جدید با تصلب و مطلق‌گرایی در شخصیت‌پردازی دربردارندهٔ این تمایل است که آفرینش قهرمان هم یکسره مردود شمرده شود. در عالم ادبیات، یك قهرمان نمی‌تواند چهره بنماید و به خود شکل بگیرد مگر در حرکت، مگر در تضاد با جهان خـارج، مگر در عمل. مادام کـه قهرمان فقط در بی‌حرکتی وصف می‌شود، در نوعی محیط محدود، ویژگیهای اساسی او فقط می‌تواند بیان شود نه خلق. به عبارت دیگر، هیچ‌گونه ابزار شعری وجود ندارد که با کاربرد آن بتوان میان خصلتهای اساسی و حالات زودگذر قهرمان، به طرزی خلاق، تمیز قائل شد. از این رو، اگر ناتورالیستها به شگردهایی سطحی معترض بودند که نویسنده می‌کوشید با توسل بدانها بر پایدار بودن خصوصیات قهرمان تکیه کند (برای مثال، با تکرار مداوم حالات و اطوار و طرز بیان خاص قهرمان)، از نظرگاه خود محق بودند و به‌هرحال در این اعتراض راسخ. اما به

همین دلیل، ناتورالیستهایی که در اعتراض خود استوار بودند ناگزیر می‌شدند قهرمانانشان را رها کنند تا در کلاف سردرگم حالات نفسانی متغیر و زودگذر دست‌وپا زنند.

در مورد تولستوی وضع فرق می‌کند. قهرمانان او بیشتر از قهرمانان ناتورالیستها رشد دراماتیك ندارند (بدان گونه که قهرمانان بالزاك بالیده می‌شدند). با وجود این، حرکت آنها در طول زندگی و تضاد آنها با جهان خارج خطوط سیمای شخصیت آنان را بروشنی نمودار می‌سازد. البته این چهره‌ها به هیچ وجه آن طرح و برش ظریف و دقیق رئالیستهای متقدم را ندارند. طرحهای داستانی تولستوی بر گرد محور «امکانات افراطی» قهرمانان می‌چرخد، احتمالاتی که هرگز واقعیت نمی‌یابد اما بارها خود را ظاهر ساخته و توانایی بسیار به قهرمانان بخشیده تا آنان بتوانند اندیشه‌ها و عواطف خود را بیان کنند. تولستوی حالات گذرای قهرمانان خود را، حداقل، با همان حساسیت و مهارت هنرمندترین رئالیستهای جدید توصیف می‌کند اما، با وجود این، قهرمانان او هرگز به ابرهای نازك حالات گوناگون تبدیل نمی‌شوند، زیرا آنان در فضایی جای دارند که به دقت و سنجیدگی تمام مشخص شده‌است، در آوردگاهی‌که جملگی حالات آنها در درون آن می‌باید در نوسان باشد.

از این رو، کنستانتین لوین گاه به محافظه‌کاری مرتجعانهٔ تزلزل‌ناپذیری متمایل می‌شود، درحالی‌که در اوقات دیگر استدلالات مخالف مالکیت خصوصی زمین را برحق و خدشه‌ناپذیر می‌داند. اما، در همان حال که این دو قطب افراطی معرف نوسانات آونگی اندیشه‌هایی است که، از گذر آنها، لوین به مسائل عصر خویش و مسئلهٔ اصلی زندگی خود برخورد می‌کند، از آنجا که راه‌حل مسائل (سازش میان این گرایشهای متضاد) درست در میانهٔ این دو قطب افراطی جای دارد، چنین نوساناتی وجود او را به انبانی انباشته از حالات نفسانی و خلقیات گوناگون تبدیل نمی‌کند (چنانکه شیوهٔ رئالیستهای متأخر است)، بلکه راه پیچاپیچ اجتماعی گزیرناپذیری را که کسانی مانند لوین بناچار باید بپیمایند، با شرح دقیق همهٔ پیچ و خمها، مشخص می‌کند. تولستوی، چنانکه ملاحظه شد، هرگز تظاهرات گوناگون قهرمانانش را مجزا از یکدیگر باز نمی‌نماید و، بنابراین، روابط لوین با برادرانش، با همسرش، با دوستانش، و سایر مردم با تصمیمهای او در مورد مهمترین مسائل زندگی خودش پیوستگی تمام دارد. از این رو، نوسانات آونگ

سیمای او را مشخصتر می‌سازد و، به‌جای تاریک‌کردن، شفافیت بیشتری بدان می‌بخشد.

بازنمون واقعیت، از راه ایجاد نوعی گستره و ساحت، عرصه و فضایی برای بازی اندیشه‌ها، خلق و خوها، و عواطف، تولستوی را قادر می‌سازد که از روابط انسانی تصویری بسیار غنی و شعری ارائه‌دهد که غنای شاعرانه‌اش زاییدهٔ توصیف غیرمستقیم و غیرصریح و متناقض است.

از آنجا که فضا و عرصه‌ای که تولستوی قهرمانانش را مجاز به ورود در آن می‌داند تغییرناپذیر نیست، این غنا و جانداری بیشتر می‌شود. او با دقت بسیار نشان می‌دهد که چگونه در خلال تغییرات بیرونی شرایط محیط یا رشد و انحطاط خود قهرمانان، این عرصه و فضا فزونی و کاستی می‌گیرد، گاه حتی محتوای تازه‌ای می‌یابد یا محتوای قدیمی را بکلی ویران می‌سازد. ولی از آنجا که تولستوی این دگرگونیها را به شکل یك پیوستگی نشان می‌دهد و نظر به اینکه ما همواره فراخوانده می‌شویم که علت و راه و رسم این تغییرات را مشاهده کنیم و از آن رو که به رغم چنین دگرگونیهایی، بسیاری‌از عوامل‌تعیین‌کنندهٔ‌فردی و اجتماعی وجود قهرمانان همچنان به همان حال باقی می‌ماند، این شگرد بر غنای دنیای تولستوی می‌افزاید و به‌جای آنکه سیمای قهرمانان او را مات و کدر گرداند آن را با خطوط ظریفتر و دقیقتری ترسیم می‌کند.

این شیوهٔ شخصیت‌پردازی گام مهمی در پیشرفت رئالیسم به شمار می‌آید. بدیهی است که چنین گرایشهایی، به صورت ابتدایی، در کار رئالیستهای مقدم وجود داشت. هر قهرمانی در محدودهٔ تعیین‌شده، بدون چنین نوسانی، همواره کم و بیش فاقد انعطاف خواهد بود. آنچه در اینجا مهم است این نکته است که اهمیت نقش این شیوهٔ بازنمون در خلق قهرمانان نویسندگان مختلف تا چه اندازه است. در نوشته‌های رئالیستهای قدیمی، بویژه آنان که شیوهٔ دراماتیك‌داستانی را برگزیده بودند، بازنمون چنین فضا و عرصه‌ای ضرورتاً امری‌کمکی محسوب‌می‌شد؛ از سوی دیگر کل زندگی قهرمانان درون چنین عرصه‌ای می‌گذشت. اما بعضی از حرکات و درنگهای قهرمانان با التهابی دراماتیك و ناگهانی و نمایان تصویر می‌شد. برای نمونه می‌توان از قهرمان مذبذبی چون لوسین دو روبامپره یاد کرد و به‌خاطر آورد که با چه فوریت دراماتیکی، بی آنکه جزئیات نوسانات‌آونگی گرایشها و باورهایش نشان داده شود، وترن او را به راه عقیدتی دیگری رهنمون می‌شود یا

اینکه چگونه پس از بازپرسی توسط بازپرس تصمیم به خودکشی می‌گیرد.

چیزی که در تولستوی نو است این است که او این‌شیوه‌را به‌شکل مرکز ثقلی درمی‌آورد که شخصیت پردازی در آثارش حول محور آن می‌چرخد. اینکه او این کار را با تأمل بسیار انجام می‌دهد و اینکه شیوهٔ او پیوستگی تمام با مسائل جان‌بینی او دارد، بجز مطالب دیگر، در این حقیقت بازنموده می‌شود که گستره و قابلیت انعطاف آن ساحت داستانی خاص، که به هر قهرمان تخصیص یافته، دقیقاً مربوط است به میـزان اهمیت نقشی که قهرمان در کل الـر دارد. چهره‌های آدمهای «راهگذر» و «میان‌پرده‌ای»، بویژه آنها کـه تولستوی را در نشان‌دادن خشونت غیرانسانی جامعهٔ زمان خود کمك می‌کنند، در مقام مقایسه، نوسانات کمتری در خلق و خو و حالات نفسانی خود دارند. برای آنکه قهرمانی علاقهٔ اصلی نویسنده و خواننده را جلب کند، عرصهٔ نوسانهـای شخصیت او بایستی گسترده و متنوع باشد. این امر حتی شامل قهرمانانی می‌شود که تولستوی جهان‌بینی آنها را نقد یا رد می‌کند، همچون ورونسکی، کارنین، یا ایوان ایلیچ.

موضع خود نویسنده، در شیوه‌ای که او سرآغازهای اساسی این نوسانات را عرضه می‌کند، به وضوح تمام بیان می‌شود. چهره‌هایی که تولستوی می‌خواهد به عنوان انسانهای زنده معرفی کند همواره آماده‌اند تا کنش‌متقابل سرشار از حیاتی را میان تحول درونی و اوضاع و احـوال برونی خود (محیطی کـه در آن جـای گرفته‌اند و با آن باید برخورد داشته باشند) بیازماینـد. نتیجهٔ طبیعی اندریافت تولستوی از زندگی این است که چهره‌ای که نسبت به او تمایل انسانی و همدردی دارد ضرورتاً بایستی نگرشی آمیخته به شك و تردید نسبت به جامعـه به خود گیرد. چنین قهرمانی هرگز نمی‌تواند راه و رسم زندگی زادگاه خود و وظایفی را که اوضاع و احوال خاص محیط برعهده‌اش گذارده، بی چون و چرا و بدون مبارزه، بپذیرد. از سوی دیگر، عمیقترین همدردیهای شعری تولستوی همواره نثار قهرمانانی می‌گردد که با کناره‌گرفتن عقیدتی و اجتماعی از راه اصلی زندگی خود در نبرد تلخ‌درونی گرفتارآمده‌اند. از اولنین[52] تا نخلیودوف، تولستوی نگارخانه‌ای از چنین سیماهایی برپا داشته است. هر اندازه تنش در آنها عظیمتر باشد تولستوی بیشتر به آنها دلبسته است، اما در همان حال (و در اینجا تولستوی همچون شاعر بزرگ یك دوران اشغالی مهم ظاهر می‌شود)، به‌شیوه‌ای بغایت قاطع و ملموس،

52) Olenin

در نوسانهای این قهرمانان گستره‌ای را نمودار می‌سازد که در آن روسیهٔ زمان او زیر و رو گشت، و در این بازنمون فراگیر ناچیزترین و درونیترین جزئیات زندگی را فرو نمی‌گذارد.

هنگامی که تولستوی شخصیتی را به عنوان شخصیت اصلی انتخاب می‌کند که ویژگیهایش بیشتر جنبهٔ منفی دارد، از همان ابتدا او را آدمی خشك و یکدنده بار می‌آورد که حتی در نوسانات و دودلیهای خود مقید به قیود متداول است. تولستوی این‌گونه شخصیتهای «نامطلوب» را در موقعیتهایی قرار می‌دهد که مبانی زندگی قراردادی ظاهراً مطمئنی آنها را می‌لرزاند، مسائل تازه‌ای را بر آنها تحمیل می‌کند و، بدین ترتیب، در آنها تحرك پدید می‌آورد. این مطلب را در شخصیت کارنین بوضوح می‌توان دید. به رغم عشق واقعیش به آنا ـ هرچند که این عشق در کنه خود قراردادی باشد ـ اینکه آنا از او فاصله می‌گیرد و با ورونسکی همخوابه می‌شود سبب می‌شود که خشکی و جمود کارنین افزونتر شود و به تجسم تمام‌عیار یك دستگاه دیوانی نزدیکتر شود. تنها زمانی که کنار بستر آنای بیمار می‌ایستد و رنج عمیق آنا او را با نوعی صراحت ملموس «فیزیکی» متأثر می‌سازد، عناصر خشك و مکانیکی و خودکار شخصیت او تا حدی نرم و سست می‌شود و در اعماق باطن انسانیش چیزی که به زندگی واقعی مانند است به جنبش درمی‌آید. اما، از آنجا که این لرزش ضعیفتر از آن است که رابطهٔ انسانی تازه‌ای بین او و آنا بنیان نهد، بزودی زود در جمودی فزاینده غوطه‌ور می‌گردد؛ خصوصیات «انسانی» روزهای بعدی او جز ریاکاری نیست، جز نقابی مذهبی بر چهرهٔ دیوانسالاری که از درون متحجر شده است. وضع ورونسکی تا حدی فرق می‌کند. او اغلب با صداقت بیشتری از شیوهٔ زندگی خود ناخشنود است، هرچند این ناخرسندی هرگز دورنمای تازه‌ای بر او نمی‌گشاید، و این شهوت است که از نیروهای انسانی زورمندتری لگام برمی‌دارد. تولستوی با هنرمندی کامل نشان می‌دهد که تغییر در شرایط بیرونی (بازنشسته‌شدن از ارتش و زندگی آزاد در خارج از کشور) چه کمکی به شل شدن زنجیره‌های جمود و تعصب ورونسکی کرده است. اما در اینجا هم عوامل مسلط همان زنجیره‌های قراردادهایی است که به‌علت موقعیت زندگیش بر او تحمیل شده است. نیروهای آزادشدهٔ وجودش توان آن ندارند که او را از حد تفننات هنری، که نمی‌تواند مدت زیادی خرسندش سازد، فراتر برند. آنگاه که ورونسکی به روسیه بازمی‌گردد بلافاصله فرایندی معکوس آغاز

می‌شود: دوباره به یك مرد اشرافی مطبوع و متعارف تبدیل می‌شود که از حیث آداب‌دانی و منش اشرافی بی‌نقص است و شور و شوقهای بزرگ برایش جنبهٔ «غیرعادی» دارد و چیزی نیست که به صورت پیکرمانی با علایق اصلی زندگیش متصل باشد. آن سرسختی و آن جمود قراردادی انعطاف‌ناپذیری که حاصل این دگرگونی است گرچه در مورد ورونسکی به حد کارنین نمی‌رسد، آنقدر هست که به پایان فاجعه‌آمیز ناگزیر تراژدی آنا بینجامد.

این شیوهٔ اصیل و ثمربخش شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد که به رغم همهٔ ارتباطات عمیق با رئالیستهای قدیمی و همهٔ افتراقها از رئالیسم نو، تولستوی در اصول اساسی با رئالیستهای گروه دوم نوعی وجه‌مشترک دارد. این حقیقت می‌باید ضرورتاً در سبك او انعکاس داشته باشد، زیرا یك رئالیست بزرگ نمی‌تواند چشمان خود را بر حقایق اجتماعی و بـر تغییرات واقعی در ساختار اجتماعی ببندد. شیوهٔ بازنمون چنین نویسندهٔ رئالیستی نیز نباید به صرف محتوا مقید بماند؛ این بازنمون بایستی محتوا را نیز در قالب صوری متناسب قرار دهد، حتی اگر محتوا در ذات خود با بیان هنری ناسازگار باشد و حتی اگر خطر نابودی و تجزیه و تحجر اشکال و صور هنری در آن مضمر باشد. تلاش رئالیستهای‌بزرگ برای شناکردن در جهت مخالف جریـان همواره تلاشی است واقعـی و هستمند. کوشش آنان در جهت این مقصود است که در مواد عینی خاصی که پیش رو دارند گرایشهایی را کشف کنند که به مدد آن بتوانند به شیوه‌ای هنری بر این مواد تسلط یابند و همانها را، با تمامی خصایص ضد هنری‌شان، روح و جان بخشند. آن نویسندگانی که از زشتی زندگی تازهٔ سرمایه‌داری با هراسی کاملا قابل درك و توجیه الهام می‌گیرند، اگر این هراس را تنها به صورت انتزاعی نقطهٔ آغاز کار خود قرار دهند، ممکن است قربانی نوعی صورتگرایی میان‌تهی شوند. صور هنری آثار رئالیستهای بزرگ همیشه به‌سان ویژگیهای بنیادی واقعیت به وجود می‌آیند و مواد آنها ساختار عینی و هستمند جامعه‌ای است معین در یك زمان معین، اگرچه جریان اصلی تکامل اجتماعی در این ساختار با هنر ضدیت داشته باشد، همچنانکه در جامعهٔ کاملا تکامل‌یافتهٔ سرمایه‌داری چنین است. ادبیات رئالیستی، انسانها را در عمل و کردار نمودار می‌سازد. خصوصیتهای فردی و اجتماعی انسانها هرچه با شدت بیشتری در کردار آنان بازنموده شود یا، به بیان دقیقتر، در حیطهٔ ارتباط متقابل اوضاع و احوال خارجی و عواطف و اعمال‌آدمیان عرضه‌شود، دامنهٔ‌بازنمون

رئالیستی آن گسترده‌تر خواهد بود. در زیبایی‌شناسی کلاسیك اغلب به این موضوع اشاره می‌شود کـه بدکـاران و جانیان فعال و جسور و نیـرومند موضوع بسیار مناسبتری برای ادبیات تند تا میانمایگـان بی‌روح و کسل‌کننده، آن انسانهـای متوسطی که خصایل ایشان تنها در کردارهایی تجلی می‌یابد که پیش از آنکه به جایی برسد متوقف می‌شود. اما حقیقت این است که نیروی یکسان‌کنندهٔ سرمایه‌داری «ساخته و پرداخته» و «پایان‌یافته»، به نحو روزافزونی از این سنخ میانمایگان به وجود می‌آورد. از این رو، خود زنـدگی مانعی در مقابل تکامل ادبیات بـزرگ رئالیستی می‌گذارد. اما فرق قابل‌ملاحظه‌ای هست میان نویسندگانی‌که بر این‌زمینهٔ زندگی در نوشته‌های خود سرسختانه تأکید می‌ورزند (همچون بیشتر نویسندگان رئالیست غربی زمان تولستوی) و نویسندگانی که سعی دارند برخلاف جریان شنا کنند، آنان که پدیده‌های سرمایه‌داری را ساده و مستقیم به عنوان حقایق بی چون و چرا نمی‌پذیرند (یا از این بدتر آنکه این امر را تا آنجا عمومیت دهند که به‌عنوان «قوانین طبیعت» معرفی کنند) بلکه تصویرگر مبارزه‌ای هستند که سرانجام آن (به طور کلی، ولی به هیچ رو نه همیشه) در به وجود آمدن این‌گونه میانمایگی ضد شعری و عاری از روح است.

بنابراین، ما در آن‌سوی شباهتهای‌صوری و فنی میان تولستوی و رئالیستهای جدید مسائل واقعی اجتماعی را می‌بینیم: مسئلهٔ امکان عمل برای فرد در جامعـهٔ توسعه‌یافتهٔ بورژوازی، مسئلهٔ گزیرناپذیری افتراق بین اعتقاد و واقعیت برای همهٔ کسانی که در جامعهٔ سرمایه‌داری زندگی می‌کنند، به استثنای آن بخش طبقهٔ کارگر که از آگاهی طبقاتی برخوردارند.

رویارویی میان خیال‌اندیشی و واقعیت طبعاً یك مسئلهٔ قدیمی در ادبیات است. برای مثال، در اثری فناناپذیر چون «دون کیشوت» این یك مسئلهٔ مرکزی است. اما آنچه را ما در اینجا در نظر داریم، مخصوصاً، شکل جدید ویژهٔ این تضاد است ـ شکلی که در نتیجهٔ نومیدی و سرخوردگی از واقعیت، به‌طور روزافزون مسئلهٔ مرکزی رئالیسم نو گردیده است. درست است که بالزاك عنوان یکی از کارهای بزرگ خود را «آرزوهای بربادرفته» گذاشته است، اما این آرزوها در کتاب او در مصاف واقعیتهای اجتماعی درهم می‌شکند، در کشاکش جنگ و ستیز با الزامات تکامل اجتماعی که گاه حالت مبارزه‌ای نومیدانه به خود می‌گیرد و گاه به‌صورت تلاشهای تراژیك یا تراژدی‌ـکمدی ظاهر می‌شود. رمان نوعی و چهرمانی

رئالیسم نو «تربیت احساساتی» فلوبر است که دیگر هیچ نوع مبارزهٔ واقعی در بر ندارد. در این رمان ذهنیتی ناتوان با عینیت بی‌معنی جهان خارج رو به رو می‌شود. شاهر، با نوعی غناپردازی مکتوم، در کشاکش ستیز با قدرت واقعیت اجتماعی پست اما زورمند، جانب رؤیاهای پست و ناکام قهرمانان خود را می‌گیرد. بدیهی است که او نیز، چون فلوبر، قادر است کـه این نگرش را بـا نقاب عینیت‌گرایی طنزآمیزی بپوشاند. نومیدی و نقش بر آب شدن خیالات و اوهام، به‌سان درونمایهٔ اصلی ادبیات، بازتاب شعری موقعیتی است که بهترین و شریفترین نمایندگان طبقهٔ بورژوا خود را در آن می‌یابند. واقعیت، به‌گونه‌ای مقاومت‌ناپذیر، آنان را به تشخیص بی‌معنی‌بودن زندگی در جامعهٔ سرمایه‌داری وامی‌دارد. آنان در خلال بی‌حقیقتیها ماهیت میان‌تهی ایدئولوژی بورژوازی را بازمی‌شناسند، اما قادر به یافتن راه‌حلی برای این تضاد نیستند و میان معضل کاذب ذهنیت ناتوان و عینیت فاقد احساس گرفتار می‌ماننـد. خصلت زندگی‌سان برخی از این کارهـای هنری ـگرچه از نظر فلسفی و نظرگاه هنری مورد تردیدندـ بر این حقیقت استوار است که بیان‌کنندهٔ مسئله‌ای واقعی از لحاظ اجتماعی و تاریخی هستند، هرچند ابزار هنری این بیان نارسا باشد.

برای تولستوی نیز این حقیقت که واقعیت همواره با آنچه آدمیان خوابش را می‌بینند و امیدش را دارند فرق می‌کند، یك مسئلهٔ اصلی است. منظومهٔ روستایی مردم قفقاز تخیلات اولنین را نقض می‌کند، سیاست و جنگ تخیلات بالکونسکی را و عشق و ازدواج خیالات لوین را. برای تولستوی نیز این یك اصل بدیهی است که مردان و زنان، با دارابودن هرگونه ارزشی، ناگزیر به نومید شدن از آن زندگی هستند که در آن عمیقترین شکافها میان اعتقادات آنها و واقعیت وجود دارد. هر اندازه قهرمانان تولستوی‌وار به حماقت و نادرستی نزدیکتر شوند، این شکاف وسیعتر می‌شود. طبیعی‌بودن این رویدادها را به آسانی می‌توان دریافت، چرا که حماقت و نادرستی از لحاظ روانشناختی بیش از هر چیز خود را در میزان سهولتی نمودار می‌سازد که افکار و عواطف ابلهان و ناپاکان با پلیدی واقعیت اجتماعی منطبق و سازگار می‌شود. تنها در بعضی از دورانهای زندگی تولستوی انسان گاه به گاه و به تصادف با آدمهایی برخورد می‌کند که هرچند به صورت آدمهای ابله و شریر تصویر نشده‌اند، در هماهنگی عقلانی و عاطفی با محیط اجتماعی خود به سر می‌برند (برای مثال شاهزادهٔ پیر، شچرباتسکی[53]، در «آنا کارنینا»).

53) Shcherbatski

اما یأس و سرخوردگی، یعنی این حقیقت که واقعیت با آنچه انسانها دربارهٔ آن می‌اندیشند باید تفاوت داشته باشد، در آثار تولستوی و رئالیستهای جدیدتر دارای رنگ و بویی دیگر است و با شیوه‌های یکسره متفاوتی توسط تولستوی و مکتب رئالیست عرضه می‌شود. در وهلهٔ اول، برای تولستوی این یأس همیشه امری صرفاً منفی نیست. او اغلب یأس و نومیدی قهرمانانش را ابزاری برای فاش‌کردن محدودیت ذهنی و کم‌عمقی درک آنها از واقعیت به‌کار می‌برد. او نشان می‌دهد که واقعیت براستی متفاوت، اما بی‌اندازه غنیتر و گوناگونتر و زنده‌تر از برداشت ذهنی و رمانتیك ایشان از آن است؛ آنچه واقعیت به آنان می‌دهد چیزی است جز آنچه خیال می‌کنند و، درست به همین دلیل، بسیار بیش از آن است که تخیل فلج آنها می‌تواند به تصور درآورد. تولستوی این واقعیت پربار را همیشه به صورت زندگی «طبیعی» عرضه می‌دارد. در یکی از داستانهای اولیهٔ خود، یعنی «قزاقها»، او کار را چنان سامان داد که پندارهای رمانتیك اولنین دربارهٔ قفقاز در برخورد با واقعیت پربار زندگی دهقانان قفقازی باطل شود. اولنین «مأیوس» است، اما این یأس در همان حال او را غنی می‌گرداند و به‌سطح بالاتری برمی‌کشد. در راهی مشابه، لوین در عشق و ازدواج سرخورده است؛ تطور بزوخوف نیز در چنین خطی حرکت می‌کند.

اینجا قطعاً تفاوت اجتماعی تولستوی و رئالیستهای نو بسیار روشن دیده می‌شود. ارتباط عمیق نظرگاه و هنر تولستوی با قیام نوپای دهقانی روسیه او را بازمی‌داشت از اینکه، همچون رئالیستهای نو، واقعیت اجتماعی را برهوتی ملال‌انگیز ببیند، چرا که فقدان چشم‌اندازی اجتماعی رئالیستهای نو را وادار می‌ساخت که واقعیتهای اجتماعی محیط خاص خود را با واقعیت‌عام یکسان‌بینگارند و بی‌معنایی زندگی در جامعهٔ سرمایه‌داری را به مثابهٔ پوچی متافیزیکی زندگی به‌شمار آورند. چنین است که نقد بجا و موجه از جامعهٔ سرمایه‌داری به بازنمون نادرست و نومیدکنندهٔ نفس واقعیت عینی منجر گردید.

اما تولستوی نویسنده هرگز واقعیت سرمایه‌داری را با چنین واقعیتی یکی نمی‌دانست. او همیشه جامعهٔ سرمایه‌داری را دنیایی مسخ‌شده و به مثابهٔ عامل آلودگی و پلشتی واقعیت اصیل انسانی می‌دید؛ از این رو پیوسته این واقعیت را در برابر واقعیتی دیگر، واقعیتی طبیعی و انسانی، قرار می‌داد. هرچند برداشتهای وی از این واقعیت طبیعی و انسانی می‌تواند رمانتیك‌ـتخیلی یا آرمانشهری‌ـ

ارتجاعی باشد. نگرش اصلی او، که همراهی با دهقانان است، بـه او بصیرت عمیقتری برای نفوذ در واقعیتهای زندگی می‌بخشد ـ درک صحیحتر و دقیقتری از تضاد میان اندریافت ذهنی و واقعیت عینی.

چنین است که سرخوردگی قهرمانان تولستوی همیشه افشای کوتاهی و آرمانشهرگرایی و بی‌حاصلی اندیشه‌های آنهاست. این امر هنگامی با روشنی بسیار خود را نمایان می‌سازد که تولستوی طرحهای آرمانشهرگرایی خـود را دربارهٔ «خوشبخت‌کردن‌دهقانان» با واقعیت برابر می‌نهد. از «بامداد یك‌ملاك‌روستایی»[۵۴] تا «رستاخیز» و نمایشنامهٔ «نور در ظلمت می‌تابد»[۵۵]، این مسئله را تولستوی در اشکال گوناگون باز می‌نماید. اما انگیزه‌ای که در بطن هریك از آنها جریان دارد نابودی اندیشه‌های آرمانشهری به وسیلهٔ واقعیتهای زندگی دهقانان است و تنفر ژرف و سازش‌ناپذیر دهقانان از همهٔ استثمارگران و انگلهای «خوش‌نیت». در اینجا هم باز تولستوی همواره نشان می‌دهد که نومیدان باید خود را سرزنش کنند نه واقعیتی را که بظاهر نومیدی ایشان را سبب گشته است. و نیز اینکه واقعیت هنگامی که افکار آرمانشهری را نقض می‌کند برحق است، و دیگر اینکه واقعیت حقیقتی والاتـر و غنیتر را بیان می‌دارد. چنین می‌نماید که نزدیکترین پیـوند تولستوی با رئالیستهای نو، بیش از هرجا، در تصویرگری زندگی استثمارگران باشد و یأسی که ضرورتاً در آنان برانگیخته می‌شود. اما درست در همینجاست که افتراق میان تولستوی و رئالیستهای جدید بیش از هر جای دیگر است. زیرا تولستوی زندگی طبقهٔ حاکم را به‌عنوان استثمارگران و متهوران بازنمون می‌کند (گرچه استثمار را به‌طور عمده منحصر به چگونگی دریافت بهرهٔ مالکانه می‌داند) و فاشگویی او دربارهٔ ددمنشی و بی‌معنایی این‌گونه زندگانی نه‌تنها عمیقتر و صحیحتر از رئالیستهای نو است، بلکه از خصوصیات انعطاف‌ناپذیر و متافیزیکی، که ذاتی آثار اینان هست، نیز خالی است. در آثار تولستوی هیچ از مرثیـه‌های بیهوده و طنزهای میان‌تهی رئالیستهای نو خبری نیست. فاشگویی او از واقعیت استثمار ریشه در خشمی تندرست، تهورآمیز، و طغیانی دارد. هنگامی که قهرمانان محبوب او از نوعی نومیدی در این جهان رنج می‌برند، تولستوی کم و بیش آنها را همچون ساده‌لوحان کودنی نشان می‌دهد که نتوانسته‌اند از پشت چنین نقاب‌ژنده‌ای حقایق را به عیان ببینند یا آن را پاره کنند. با بالارفتن سن، این خشم تولستوی

54) *The Morning of a Country Squire* 55) *The Light Shines in Darkness*

هرچه فزونتر تا مرز خشونت برافروختـه می‌شود. (مثال آن، صحنهٔ برخـورد نخلیودوف و ماریت است در «رستاخیز».)

اما حتی در کارهای دورانهای اولیهٔ خود، تولستوی چیز مقدر یا براستی تراژیك در این «تراژدیهای» طبقهٔ حاکم نمی‌دید. او همیشه می‌پنداشت که آنها با اندکی عقل سلیم و فهم درست حق و باطل می‌توانند بر تضادها چیره شوند. بدیهی است که این جزئی از فلسفهٔ تولستوی است که طبقهٔ حاکم را فاقد درك صحیح از حق و باطل می‌داند، و این طبقه در بهترین موقعیت تنها با دشواری بسیار و پس از یك نبرد تلخ درونی، پس از آموختن درسهای سخت از زندگی و سرخوردگیهای بسیار، می‌تواند بر چنین درکی دست یابد. (برای مثال، ازدواج بزوخوف و هلن.)

تولستوی هرگز از این اصل معرفت چشمپوشی نمی‌کند، حتی در جایی که این یأس و حرمان دارای سرشت اساسیتری است و در جایی که تضادهای پیچیده و جدی میان ایدئولوژی و واقعیت خود را در سطح نمایان ساخته‌اند. او بی‌اعتقادی ریشه‌دار روستایی نسبت به صمیمیت خالص و ثبات رأی حتی «بزرگوارانه‌ترین» احساسها و مقاصد طبقهٔ حاکم را در آثار خود می‌پروراند. آن زمان که چنین «بزرگواریها»یی را در برخورد و مقابله با زندگی روزمره قرار می‌دهد و باعث می‌شود که در چنگ واقعیتهای کوچك ولی استوار و سرسخت زندگی درهم شکسته شود، به نظر می‌رسد که کاملا به آن نومیدیهایی که در آثار رئالیستهای جدید پدیدار است نزدیك شده است. اما در اینجا باز شباهت صوری است و جان کلام درست در نقطهٔ مقابل آن قرار دارد. زیرا در اینجا هم باز عاطفهٔ «بزرگوارانه» هر زمان به عنوان امری پوچ و ناتوان و سست مطرح می‌شود و علت شکست آن به نظر تولستوی نه «بزرگوارانه»بودن آن و نه محتوای انسانی و اخلاق ارزندهٔ آن است، بلکـه بی‌اعتباری کسانی است کـه این سودا را به سر دارنـد. احساسات «بزرگوارانه»ای که هنگام بیماری آنا، در کارنین و آنا پرورده می‌شود این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که کارنین یك «پشت‌میزنشین» بی‌مصرف و آنا بانویی است خوشگذران که کورکورانه در دام عشق گرفتار شده‌است. با همهٔ «بزرگوارانه»بودن احساسهای این دو، این اوج تراژیك ضرورتاً بایستی نوعی تراژدی‌ـکمدی در پی داشته باشد، که همان ادامهٔ زندگی گذشتهٔ آنهاست و بازگشت به همان عوالم احساس دورانهای گذشته و روال عادی آن زندگی که هنوز از «بزرگـواری» و

«بزرگ‌منشی» اثر نپذیرفته بود.

این چشم‌انداز، که پیامد اعتقاد اوست به نظرگاه دهقانان، تولستوی را قادر می‌سازد که حتی در تراژدیهای عشق و ازدواج هم از خرده‌نگری بیمارگونه و چاره‌ناپذیری کاذبی که در کارهای رئالیستهای نو دیده می‌شود برکنار بماند. در آن سوی چنین تراژدیهای عشق و ازدواجی ــ در «آنا کارنینا» و همان‌طور در «سونات کریوتزر» یا در «شیطان»[56] ــ این حقیقت که چنین شکل تراژدی ریشه در یك زندگی عاطل انگلی دارد همیشه در مقابل چشمان ما ایستاده است.

بنابراین، امید بستن تولستوی بـه احیای اخلاق انسانی، او را برتـر از تنگ‌نظری حقیر فلسفهٔ رئالیستهای جدید قرار می‌دهد. و از آنجا که او هرگز همه‌چیز را وقف هنر نمی‌کند، بلکه آن را به‌سان ابزار بشارت اصلاح انسانیت به کار می‌برد، حتی از نظر خصلت هنری نیز از هنرهای بی‌شکل و بی‌جوهر نوپردازان متمایز می‌ماند. این همان ایمان و همان شور اعتقادی بشارت‌دهنده‌ای است که ایبسن معاصر او را حتی از نظرگاه هنری هم برتر از بسیاری از نویسندگان آن زمان قرار می‌دهد. ولی پیش از این دیدیم چه تفاوت‌اجتماعی‌بزرگی میان بشارتها و مواعظ ایبسن و تولستوی وجود دارد. اما اینجا چیزی که اهمیت دارد این نیست که محتوای این موعظه‌ها صحیح یا غلط است ــ تولستوی هم دست‌کم به همان اندازهٔ ایبسن مهملات ارتجاعی تبلیغ می‌کند ــ آنچه مهم است آن جنبش اجتماعی است که همین موعظه‌ها، با همهٔ محتوای کاذب خود، تبیین می‌کنند.

در جهان‌بینی تولستوی گرایشهای واپس‌گرایانه نفوذ عمیق دارد. اما این گرایشها به شکلی تفکیك‌ناپذیر با آن جنبش تندرست امیدوار مترقی و مردمی پیوستگی دارد و همین گرایشها نشان‌دهندهٔ نقاط ضعف و نارساییهای آن است. مورد تولستوی تنها مورد در ادبیات جهان نیست که هنرمند بزرگی شاهکارهای فناناپذیری را براساس فلسفه‌ای سراپا کاذب خلق‌می‌کند. ولی، به‌رغم تأثیر متقابل پیچیده‌ای که میان یك فلسفهٔ محتملا بی‌محمل و یك اثر بزرگ خلاقهٔ رئالیستی وجود دارد، نباید پنداشت‌که هر فلسفهٔ گمراه و بی‌محمل ممکن‌است به‌عنوان شالودهٔ آفرینش شاهکارهای رئالیستی به‌کار گرفتـه شود. اوهام و خطاهـای نویسندهٔ بزرگ رئالیست تنها زمانی می‌تواند از نظر هنری ثمربخش باشد که از نظرگاه تاریخی اوهام و خطاهایی باشند ضروری و گره‌خورده بـا یك جنبش اجتماعی

56) *The Devil*

بزرگ. لنین، تنها منتقدی که این رابطه را در آثار تولستوی کشف کرد، توانست کلیدی برای توصیف عظمت واقعی او در مقام یك نویسندهٔ بزرگ بیابد. تولستوی دربارهٔ ماهیت سرمایه‌داری اندك می‌دانست و دربارهٔ جنبش انقلابی طبقهٔ کارگر هیچ؛ با اینهمه، تصویر زندگی‌سان و واقعی ستایش‌انگیزی از جامعهٔ روسیه به ما ارائه می‌دهد. او می‌توانست چنین کند، زیرا به جامعه بـا بینش قیام دهقانی می‌نگریست، با همهٔ محدودیتها و خطاهایش. ولی این خطاها و محدودیتها ماهیت تاریخی داشت و، از این رو، به اعتباری می‌توانست از نظر هنری ثمربخش باشد و، به اعتبار دیگر، لااقل در راه ایجاد یك دنیای عظیم هنری مانعی پدید نیاورد. لنین دربارهٔ دهقانان پیش از انقلاب ۱۹۰۵ می‌گوید: «در مخالفت خود با نظام سرفی، با فئودالهای بزرگ و با دولتی که در خدمت اهداف آنها بود، دهقانان یك طبقه باقی می‌مانند، اما نه طبقه‌ای از جامعهٔ سرمایه‌داری، بلکه طبقه‌ای از یك جامعهٔ مبتنی بر نظام سرفی.» محدودیتها و اوهام واپس‌گرایانه در جهان‌بینی تولستوی از همین خصلت مرحلهٔ پیش از سرمایه‌داری مبانی اجتماعی آن ریشه می‌گیرد.

ردپای این تأثیر متقابل پیچیدهٔ مثبت و منفی میان جهان‌بینی و کار خلاقهٔ تولستوی را می‌توان در هر جنبهٔ هنری از کل آثار ادبی تولستوی پیگیری کرد. در اینجا باید به ویژگی و جنبه‌ای دیگر اشاره کرد که تولستوی به‌لحاظ‌آن با معاصران اروپایی خود به نحو چشمگیری فرق دارد. همین ویژگی بود که او را قادر ساخت در دوران انحطاط عمومی هنرها نه‌تنها سنت بزرگ رئالیسم را نگاه دارد، بلکه آن را به شایستگی ارتقا بخشد. آنچه در نظر است در درجهٔ اول این واقعیت است که تولستوی هرگز به آرمان «هنر برای هنر» پایبند نشد.

برای او هنر همواره انتقال مضمون و محتوای معین است به دیگران و قالب هنری ابزاری است که به وسیلهٔ آن خوانندگان را به‌جانب دیدگاه خود جلب‌می‌کند. وجود این خصیصه در هنر تولستوی ــ که زیبایی‌شناسان غرب آن را «مغرضانه» و جهت‌دار دانسته و محکوم کرده‌اندــ او را قـادر می‌سازد تا سنت بزرگ هنـر داستانسرایی و قصه‌گویی را حفظ کند، زیرا آثار بزرگ داستانسرایی در اصل تجسم‌بخشیدن به سرنوشت آدمیان بوده است، با این هدف که تأثیرات اخلاقی و اجتماعی مطلوب را از طریق ابزار هنری پدیدار کند. دسته‌بندی واضح و منظم حوادث و رخ‌گشایی تدریجی علتها و مبانی آنها، پیوسته در داستانسرایی رابطهٔ

بسیار نزدیك با نیات نویسنده دارد ــ اسلوبی که از حد و مرز هنر، به‌مفهوم جدید و تخصصی و حرفه‌ای کلمه، فراتر می‌رود.

هنگامی که روند تحولات اجتماعی تحقق چنین نیاتی را غیرممکن می‌سازد، وقتی که نویسندگان به ناظر محض واقعیت اجتماعی تبدیل می‌شوند، ضرورتاً نویسندگان توانایی راهبری هدفمند وقایعی را که تعریف می‌کنند ازدست می‌دهند. تا مدتها، و به‌گونه‌ای فزاینده ،عامل بخت و تصادف در تکوین برخی رویدادها نقش اساسی در اوج‌گرفتن ماجـرای اصلی داستان داشت، به‌جای آنکـه اهمیت اجتماعی ماجرا در ارتباط با مقاصد کلی نویسنده مورد تأکید قرار گیرد.

از این جهت، تولستوی تا پایان عمر «کهنه‌پرست» باقی ماند، و همین او را قادر ساخت که سبك داستانسرایی را آن گونه که تنها در بزرگترین آثار قدمای رئالیست یافت می‌شود حفظ کند. در اروپای غربی اغلب گفته شده است که پس‌از بحرانی که در جهان‌بینی تولستوی روی داد، خلاقیت هنری او رو به زوال گذاشت. این درست است که تغییر در فلسفهٔ او دگرگونی اساسی در سبك او پدید آورد ــ آن شکوه ناب حماسی، آن فضای پهناور و گشاده‌دستی کم و بیش هومری «جنگ و صلح» دیگر نمی‌توانست وجود داشته‌باشد ــ اما اشتباه بزرگی است که کیفیات بدیع و باشکوه و بتمامی هنری کارهای واپسین تولستوی دست‌کم گرفته شود. حتی اگر صرفاً از دیدگاه شکل و قالب هنری هم بنگریم، ادبیات جدید اروپا کمتر داستانی را می‌تواند در کمال صوری آن (به مفهوم کلاسیك) در مقابل داستان «پس از شب‌نشینی»[57] او به مقابله درآورد. و در تمام ادبیات نوین غرب یك رمان هم نیست که در جامعیت عظمت حماسی به‌پای «رستاخیز» او برسد. لحن، شیوه، و سبك بازنمون تولستوی تغییر کرد، اما در تمامی نوشته‌های پایان‌یافته‌اش، تولستوی سالخورده، تا آخرین نفس، بزرگترین هنرمند بی‌نظیر زمان خویش باقی ماند.

۸

همه می‌دانند که معاصران تولستوی تا چه حد ناچیزی کارهای ادبی او را دریافته و قدر شناخته‌اند. زیبایی‌شناسان بورژوا تنها بر ویژگیهای ارتجاعی او انگشت می‌نهادند، و آنها را به عنوان یگانه منبع هنرش معرفی می‌کردند و جامعه‌

57) *After the Ball*

شناسی عامه‌پسند هم پا بر جای پای زیبایی‌شناسان مرتجع می‌گذاشت.

حقیقت آنکه نظرگاههای زیبایی‌شناختی تولستوی بیش از هنر او بد فهمیده شده بود. مقالات او دربارهٔ مسائل هنری عموماً به عنوان ردیهٔ هنر به طور اعم تعبیر می‌شد و به مثابهٔ محکومیت هر فعالیت هنری از آن‌گونه که افلاطون در عصر خود بیان کرده بود. این کج‌فهمی اتفاقی نیست؛ بسیاری از نکات در نوشته‌های انتقادی تولستوی ــ که ما بعداً به آن خواهیم پرداخت ــ این فهم نادرست را سبب شده است. اما برداشتهای ناصواب از آنچه تولستوی در باب هنر نوشته بود مانع از تأثیر ژرف آن نشد ــ برعکس، این برداشتها عملا مایهٔ تأثیر افزونتر گردید ــ زیرا متلاشی‌شدن سریع صور هنری تحت سلطهٔ سرمایه‌داری، تصنع‌فزایندهٔ تغییرات پرشتاب روندهای هنری، و اکراه روزافزون این روندها در پرداختن به مسائل بزرگ جامعهٔ بشری، در بهترین نمایندگان اندیشه‌ور بورژوازی، به‌طور کلی، ناخرسندی متزایدی به همین نسبت دربارهٔ هنر به وجود آورده بود. اغلب ستیزندگان رمانتیك فرهنگ محصول نظام سرمایه‌داری بسیار زود به این نتیجه رسیدند که هنر را به‌طور کامل رد کنند و آن را بازیچه‌ای بیهوده بدانند؛ مشغله‌ای بی‌حاصل که تنها به درد سرگرمی می‌خورد و تأثیری بر پیشبرد هدفهای بزرگ بشریت ندارد. چنین گرایشهایی طبعاً می‌توانست با بعضی از جنبه‌های نقد تولستوی دربارهٔ هنر تجانس داشته باشد.

هرگونه برداشتی از این دست سوء تعبیر کامل معنای حقیقی نقد تولستوی است، نقدی که موضوع آن معارضه با هنر کاذب منحط زمان حال است و به هیچ وجه به هنر به‌طورکلی نظر ندارد. برعکس، تولستوی همواره هنر ناب، صمیمی، بزرگ، و مردمی را با هنر کاذب زمان خود در برابر هم می‌نهد.

بنابراین، نقد تولستوی به‌طور مستقیم علیه هنر مدرن بورژوازی است. نقطهٔ آغاز در این نقد نوعی سادگی ماتریالیستی خودانگیخته و باشکوه است. تولستوی سؤال می‌کند: برای که و توسط چه کسی این هنر تهیه می‌شود؟ پاسخ او این است: برای تن‌آسایان طبقهٔ حاکم. توده‌های میلیونی کارگران حتی نمی‌دانند چنین هنری وجود دارد و، اگر هم بدانند، چنین هنری از لحاظ عاطفی برای آنان دست‌یافتنی نیست. تولستوی بیش از یك بار با واقع‌بینی بسیار دراماتیك و طنزآمیز بیان داشته که چگونه ریزه‌کاریهای فنی و ظرافتهای این هنر دستاورد کسانی است که بسادگی خدمتگزاران استثمارشدهٔ طبقهٔ حاکمند و برای آنان این

فعالیتها کمتر از برآوردن سایر نیازهای انگلهای حاکم حقارت‌آمیز نیست.

اما تولستوی تنها به گفتن این حقیقت بسنده نمی‌کند. او وقتی به بررسی آن کژیهای ذهنی و روحی مبتلابه هنرمندان ــ حتی هنرمندان صاحب‌قریحه و صمیمی ــ دست می‌زند که مجبور می‌شود نیازهای اقلیتی بیکاره و بی‌خیال را برطرف‌کند یا تحت تأثیر وجود انگلی‌آنها قرارگیرد. تولستوی معتقدبود بزرگترین خطری که احتمال دارد هنر را تهدید کند ازدست‌دادن رابطه با مسائل بزرگ زندگی‌است. در مقدمهٔ خود بر ترجمهٔ روسی آثار موپاسان، او این اصول نگرش اصیل هنری را نسبت به واقعیت پی می‌ریزد:

«این اصول عبارتند از: اول، نگرش صحیح نویسنده یا، به عبارت دیگر، نگرش اخلاقی نویسنده نسبت به موضوع کار خود؛ دوم، وضوح بیان یا زیبایی صوری ــ که این هر دو یك چیز است؛ و سوم، صمیمیت یا، به عبارت دیگر، عشق راستین به، یا نفرت راستین از آنچه هنرمند ارائه می‌دهد.»

به‌قول تولستوی، این رابطهٔ اساسی هنرمند با اثر هنری خود، که نتیجهٔ رابطهٔ او با واقعیت اجتماعی است، در هنر نوین بیش از پیش از دست می‌رود. تولستوی حتی در کارهای موپاسان، کــه استعداد نویسندگی او را بسیار می‌ستود، ایــن گرایشهای کاذب هنر نوین را می‌یابد و آن گرایشها را چنین خلاصه می‌کند: «نه تنها این مطلب برای یك کار هنری اهمیت ندارد که هنرمند تصور روشنی از آنچه درست و نادرست است داشته باشد، بلکه هنرمند باید کاملا نسبت به ملاحظات اخلاقی بی‌اعتنا باشد، زیرا چنین بی‌اعتنایی خود یك امتیاز هنرمنــدانه است. بنابراین نظریه، هنرمند می‌تواند و باید حقیقت را وصف کند و، به بیان دیگر، آنچه واقعی است و آن زیبایی را که مورد پسندش است توصیف کند. هنرمند حتی ممکن است چیزی را وصف کند که علم را به‌کار آید؛ اما به هنرمند مربوط نیست که نگران آن باشد که چه چیز اخلاقی یا منافی اخلاق، درست یا نادرست است.»

تولستوی چنین اندریافت نادرستی‌را، حتی ازسوی هنرمندان بسیار باقریحه، به این واقعیت نسبت می‌دهد که هنر دیری است که دیگر مایهٔ دلمشغولی همهٔ مردم نیست. در عصر جدید، هنر برای انگلهای بیکاره به صورت شیئی تجملی درآمده است. هنر حرفه‌ای شده است سخت تخصصی و با این هدف که به شایستگی از عهدهٔ الزامات حرفهٔ خود برآید. تولستوی با فراست بسیار نشان می‌دهد که چگونه

تخصصی‌شدن هنر تاثیر فزایندهٔ انحطاط‌آوری بر آن داشته است: هنرمندی صوری توخالی، اولویت جزئیات پیش‌پا افتاده که هیچ مسئلهٔ اساسی را مطرح نمی‌کند، بازآفرینی عکس‌برگردان‌وار پدیده‌های سطحی، و فقدان شناخت مسائل بزرگ زندگی؛ جملگی اینها هنر را به‌سوی فلاکتی بزرگ سوق داده است:

«احساسی که از اشتیاق به سرگرمی برمی‌خیزد... نه‌تنها محدود است، بلکه مدتهاست که خوب شناخته شده و به اندازهٔ کافی دربارهٔ آن توضیح داده‌اند... احساس قدرتمندان و ثروتمندان، که ناگزیر نبوده‌اند برای امرار معاش تن به کار دهند، بسیار فقیرتر و محدودتر از احساس مردم زحمتکش است. زیبایی‌شناسان و کسانی که در زندگی با ما سنخیت دارند معمولا خلاف این امر را اظهار می‌کنند. به‌خاطر دارم که گانچاروف نویسنده، که بسیار هم مرد تیزبین و فرهیخته‌ای بود ولی آدمی بود شهری و تا مغز استخوان زیبایی‌شناس، پس از چاپ «یادداشتهای یك شکارچی»[58] تورگنیف به من گفت که دیگر چیزی برای گفتن دربارهٔ دهقانان باقی نمانده است؛ پیمانهٔ این موضوع دیگر پر شده است. در مقابل، کشمکشها و توطئه‌چینیها و دوز و کلکهای طبقات بالای جامعه منبع پایان‌ناپذیر درونمایه‌هایی است که نویسنده را به‌کار آید.»

تولستوی نه‌تنها با چنین نظریه‌هایی مخالفت می‌کند و بر غنای زندگی زحمتکشان و یکنواختی درونی زندگی انگل‌وار تأکید می‌ورزد، بلکه بر آن است که هنر نو در پرداختن به مسائل مهم و قاطع زندگی از هنر براستی بزرگ و براستی مردمی زمانهای گذشته بسیار حقیرتر است. او همچنین معتقد است که کثرت جزئیات تنها پوشش گیج‌کننده‌ای است برای باطنی بی‌مایه و نیز اینکه شاعران قدیم (او به عنوان مثال قصهٔ یوسف را در «تورات» شاهد می‌آورد) نیازی به چنین انبوه تفصیلات ندارند چرا که آنها به طور باشکوهی ساده و قابل‌فهمند.

«چنین است که این سرگذشت برای همهٔ مردم قابل فهم است و همهٔ مردان و زنان همهٔ کشورها و طبقات و پیر و جوان را تکان داده و تا زمان ما زنده مانده و هزاران سال پس از ما هم زنده خواهد ماند. اما اگر جزئیات و تفصیلات آثار بهترین داستان‌نویسهای این عصر را از داستانهایشان بگیرید باقی چه‌خواهدماند؟ افزون بر این، نمی‌توانیم اثری از ادبیات جدید را نام ببریم که واقعاً شرایط جهانی‌بودن را داشته باشد. این آثار تا حد زیادی از آنچه در لغت رئالیسم نامیده

58) *A Sportman's Diary*

می‌شود تباهی گرفته‌اند، اما عنوان صحیحتری که شخص می‌تواند به آنها اطلاق کند کوته‌بینی هنری است.»

چیزی ساده‌تر از این نیست که نقاط ضعفی در نقد تولستوی از هنر عصر نو پیدا کنیم. از آنجا که تنها نگرش اساسی درست نسبت به زندگی را نوع مذهبی آن می‌داند، انحطاط هنر را به این واقعیت نسبت می‌دهد که طبقات حاکم بی‌دین شده‌اند. این گرایش واپس‌گرایانه به هیچ وجه در حکم یك لغزش منفرد و اتفاقی نیست که تولستوی دستخوش‌آن شده‌باشد. برعکس، این موضوع دقیقاً با جنبه‌های مثبت نظریهٔ زیبایی‌شناختی او پیوستگی دارد. ارزیابی تولستوی از شکسپیر و گوته و بتهوون و دیگران ــ این نظریهٔ او که انحطاط هنر همزمان با رنسانس آغاز شد ــ تا حدودی کلیتی عقلایی، هماهنگ، و منظم را شکل می‌دهد که جنبهٔ ارتجاعی جهان‌بینی تولستوی توجیه روشن و دقیق خود را در آن می‌یابد. البته بسیار آسان است که این جنبه از نظریهٔ زیبایی‌شناختی تولستوی را مورد انتقاد قرار دهیم، اما این امر متضمن هدفی سودمند نخواهد بود، چرا که امروزه کم و بیش این نظریه‌ها منسوخ شده و اهمیت چندانی ندارد. صرف‌کردن وقت برسر آنها تنها توجه را از آنچه در نظریات زیبایی‌شناسانهٔ تولستوی و آن مسائل اصلی، که در این زمینه برای ما به میراث نهاده، مهم و لمربخش است منحرف می‌سازد.

مهمترین مسئله به نظر ما انسانگرایی دهقانی و مردمی در نظریهٔ زیبایی‌شناسی تولستوی است. این واژه در وهلهٔ اول شاید متناقض به نظر آید، چون داوریهای تولستوی، که در بالا به آن ارجاع دادیم، با بهترین سنتهای انسانگرایی قرن هجدهم و نوزدهم در تضاد شدید است. با این داوریها، تولستوی نه‌تنها در نشانه‌های ظاهری بلکه، در لب مطلب، با سنتهای انسانگرایی پیمان‌شکنی می‌کند، مفاهیم آن را محدود می‌کند، و عناصر ارتجاعی را در آن داخل می‌سازد. بااینهمه، مفاهیم زیبایی‌شناختی او در اساس خود با مسائل اصلی زیبایی‌شناختی انسانگرایی پیوسته است و او از جملهٔ متفکران معدود زمانهٔ خویش است که کوشش کرده (هرچند به شیوهٔ خاص خود) تا این سنتها زنده بماند و آنها را گسترش نیز داده است.

ماحصل انسانگرایی تولستوی حراست از شئون و کمال انسانی‌است در مقابل دگرگشتیهای نامبارکی که ملازمهٔ ضروری تمدن سرمایه‌داری است. انسانگراهای قدیم بورژوازی پیش از این خود را در این وضع متناقض یافته بودند که با تأیید

افزایش مترقیانهٔ ظرفیت تولید در همان حال بر تقسیم کار غیرانسانی لاینفك از سرمایه‌داری دل بسوزانند (همان‌طور که مارکس در مورد فرگوسن[۵۹] نشان داد).

این تناقض که هیچ انسانگرای بورژوا ــ نه فرگوسن و نه شیلر ــ نمی‌توانست خود را از آن خلاص سازد، همراه با رشد اقتصاد سرمایه‌داری و گسترش دامنهٔ قلمرو آن در تمامی پدیده‌های زندگی، پیوسته تشدید می‌شد، بویژه هنگامی که ایدئولوژی بورژوازی به مرحلهٔ توجیه‌گری گام نهاد و آرمانهای انسانگرایی به طور کامل از زندگی متعارف تحت سلطهٔ سرمایه‌داری فاصله گرفت. هنرمندان باقریحه و راستین عصر جدید این جدایی و بیگانگی را با این طرز تلقی بیان می‌داشتند که اصل هنر از زندگی بیگانه و با آن ناسازگار است (برای مثال، ایبسن در آثار واپسین خود). در آغاز دوران امپریالیستی، این ایدئولوژی مسخ شد و به زدودن انسانیت از هنر و فلسفه منتهی گردید، که هریك از این دو در ستایش بربریت جدید رقابت می‌کردند (نیچه). فلسفهٔ امپریالیستی، که در فاشیسم به تکامل خود می‌رسد، مقوله‌ای را محور خود قرار داده که به‌گونه‌ای تناقض‌آمیز «زندگی» خوانده شده، حال آنکه به واقع ملغمه‌ای است ساخته از اصولی که با زندگی ضدیت دارد. اندریافت این مکتب فلسفی از زندگی اعلان جنگی است برضد زندگی انسان، روح انسان، و برضد هرگونه ارزشی که طی هزاران سال تکامل انسانی به دست آمده است.

تولستوی لبهٔ تیز تیغ جدل خود را متوجه این انسانیت‌زدایی از زندگی می‌کند، اما بالطبع با روشی سرشار از تضادها. او در تفکر خویش تحت تأثیر گنوسیها[۶۰] بود، آن گرایشها که سایهٔ شك را بر اعتبار درکث و شناخت انسانی و، به‌طور عام، بر فهم آدمی می‌افکند (کانت، شوپنهاور، بودا، و دیگران). قهرمانان محبوب او چنین نظرگاههایی را، حتی در شکل اغراق‌آمیزتری، بیان می‌کنند (برای مثال، کنستانتین لوین آنجا که از «نیرنگث» منطق استدلالی سخن می‌گوید).

اما در گذار اینهمه اشتباهات، همچنان سمت‌گیری هنر به جانب مردمی‌شدن، به‌سان خط اصلی زیبایی‌شناختی تولستوی، ادامه دارد؛ به‌سوی مسائل زندگی که به اقتضای عمق و جهانی‌بودنش همگان آن را درکث می‌کنند؛ به سوی آن روشنی و سادگی کهن قالب و شکل که شعر هومر یا «کتاب مقدس» را برای همه قابل فهم

۵۹) Ferguson ، آدام (۱۷۲۳ـ۱۸۱۶)، فیلسوف اسکاتلندی.

60) Agnosticists

ساخته است. تولستوی در رؤیاهای آرمانشهری خویش دربارهٔ آینده‌ای بی‌انگل، هنر فردا را برای هر کارگری قابل درک پیش‌بینی می‌کرد و، به همین دلیل، آن هنر از لحاظ اصول و ضرورتهای شکل هنری بر پیچیدگیهای هنرورزانـه، بر پالایشهای پرزرق‌وبرق نوگرایان برتری‌دارد. هنر را از دیدگاه نوگرایان نگریستن درنظر تولستوی چیزی‌جز آشفته بازاری نیست‌که در آن معیاری‌برای‌تمیز درست از نادرست به دسترس نمی‌آید. آثار کاذب هنری، به‌خاطر اعتلای صناعی خود، اغلب برتر از آثاری به نظر می‌آید که از اصالت هنری افزونتری برخوردار است. هیچ ادیب یا زیبایی‌شناسی در این مورد نمی‌تواند معیاری بیابد، اما ذوق فاسدنشدهٔ یك دهقان می‌تواند بسادگی هنر کاذب را از هنر صادق بازشناسد. چنین است که تولستوی بار دیگر مستخدمهٔ مولیر را در مقام داوری هنر می‌نشانـد. این کشش اغراق‌آمیز مفرط او به‌سوی هنری براستی برتر، بار دیگر تضاد پنهان در کل تصور او را از هنر هویدا می‌گرداند. در مفهوم تاریخی، این تضاد در زمان تولستوی نمی‌توانست از میان برداشته شود و، علاوه بر آن، برای شخص او نیز ضرورتاً لاینحل باقی ماند. اما، درعین‌حال، این تضاد متضمن گرایشهایی بود که در آینـدهٔ نزدیك لمرش را به‌بار می‌آورد.

شیلر، در جالبترین مقالهٔ خود دربارهٔ «شعر طبیعی و احساساتی»[۶۱]، اولین تحلیل عمیق فلسفی از جوهر هنر نو، مسئلهٔ مستخدمهٔ مولیر، را مطرح می‌کند. او می‌گوید:

«مولیر به عنوان یك شاعر طبیعی می‌تواند به حرف مستخدمهٔ خود متکی باشد که کدام قسمت از کمدیهای خود را حذف کند و کدام قسمت را باقی بگذارد. اما من خوش ندارم چنین سلیقه‌ای را دربارهٔ قصاید کلوپشتوک[۶۲]، زیباتـرین قسمتهای «مسیح»[۶۳] او، و نیز آثاری چون «بهشت گمشده»[۶۴]، «ناتان خردمند»[۶۵]، و قطعات بسیار دیگری به‌کار گیرم.»

شیلر در این مقالهٔ هوشمندانه تضاد بنیادینی را که از مسئلهٔ فراگیرشدن هنر در ادبیات اخیر بورژوازی برمی‌خیزد بیان می‌کند، تضادی که تولستوی هم مشاهده می‌کرد و چنانکه گفتیم سعی بسیار داشت که آن را از میان بردارد. شیلر

---

61) «Naive and Sentimental Poetry»

۶۲) Klopstock ، فریدریش گوتلیب (۱۷۲۴ـ۱۸۰۳)، شاعر آلمانی.

63) *Messiah* 64) *Paradise Lost* 65) *Nathan the Wise*

نیز می‌اندیشید که هنر بزرگ و سادهٔ شاعران «طبیعی» از شعر «احساساتی» نو برتر است. اما نه‌تنها ضرورت تاریخی ظهور چنین هنر ذهنیتر، معضلتر، و پیچیده‌تری را مشاهده می‌کرد، بلکه همچنین درک می‌کرد که این هنر می‌تواند ارزشهای فناناپذیری را برای تکامل بشریت به ارمغان آورد. هنر نو در ضرورتی تاریخی از همگان‌پسندی اصیل هنر دست کشیده و از تماس با بخش بزرگی از مردم کناره گرفته است ــ مستخدمهٔ مولیر دیری است که دیگر حق سنجش و داوری ندارد ــ اما بزرگان قلمرو هنر نو، حتی در همین چارچوب ناهنجار، چنان آثار هنری بزرگی آفریده‌اند که نیازی نیست برای همیشه ناهمگان‌پسند باقی بمانند. عدم‌صلاحیت مستخدمهٔ مولیر در کار سنجش آثار گوته، شیلر، بالزاک، و استاندال از عظمت این آثار چیزی نمی‌کاهد و، به‌رغم نظر مخالف تولستوی زیبایی‌شناس، آثار خود وی هم‌چنان نیست که از حیث شیوهٔ ترکیب‌بندی و طرز بیان همواره و در هر مورد بتوان سنجش آنها را در صلاحیت مستخدمهٔ مولیر دانست.

در دوران انقلاب فرانسه و جنگهای ناپلئونی، شیلر براحتی می‌توانست امیدهای اغراق‌آمیز و آرمانگرا دربارهٔ آیندهٔ شعر «احساساتی» در دل بپروراند. اما در دورانی که هنر بورژوازی دستخوش انحطاط کلی و تنگدستی و تنزل صور هنری گشته بود، البته تولستوی نمی‌توانست به آیندهٔ این هنر امیدوار باشد. در چنین وضعیتی، و به رغم برخطا بودن نظریه‌اش، قابل درک بود که تولستوی مبالغه کند و نظر انتقادی خود را دربارهٔ هنر «احساساتی» از زمان حال به زمان گذشته تعمیم‌دهد و حتی بزرگترین و اصیلترین آثار گذشتگان‌را نیز مردود شمارد. اما در این جهت‌گیری افراطی، تولستوی گاه از بسیاری از متفکران پیش از خود، که قضاوتهای آنها منصفانه‌تر و بی‌طرفانه‌تر است، مانند شیلر، به قلب مسائل هنری نفوذ عمیقتری دارد. برای تولستوی همگان‌پسندی‌هنر، بی چون و چرا، عنصر اصلی زیبایی‌شناسی است و با صراحت قاطع می‌گوید که وجود یا عدم آثار بزرگ هنری بستگی تام بدان دارد که هنر زمانه با زندگی مردم پیوستگی داشته یا از آن برکنار مانده باشد. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، هنگامی‌که نمایندگان‌هنر همگان‌پسند یا به جانب رمانتیسم ارتجاعی رفته یا غرق در کوته‌فکریهای محلی شده بودند، تولستوی، به‌عنوان نمایندهٔ انقلاب دهقانی روسیه، در تلاش آن بود که جاذبهٔ پسند عام را با هنر براستی بزرگ درآمیزد.

اینجاست که دهقان تولستوی، که قضاوت درستی دربارهٔ مسائل هنری دارد،

به مثابهٔ حلقه‌ای تاریخی در زنجیری ظاهر می‌شود که از مستخدمهٔ مولیر تا آشپز لنین، که متوقع بودند آمادگی ادارهٔ حکومت را داشته باشد، کشیده شده است.

اعتبار تاریخی این نگرش تولستوی، بدان سبب که نظریهٔ همگان‌پسندی او درعین‌حال بازتاب ضعفها و کاستیهای انقلاب دهقانی است، به هیچ رو کاهش نمی‌یابد. این ضعفها خود را اساسا در این‌حقیقت می‌نمایاند که تولستوی پیوستگی هنر بزرگ را با کیفیت همگان‌پسندی گاه به نحو خام و نسنجیده‌ای تأویل می‌کند و، به تبع آن، دامنهٔ قلمرو هنری که خود به عظمت آن اذعان دارد بسیار کاهش می‌یابد. آشپز لنین، که در انقلاب فرهنگی سوسیالیستی پرورش یافته است، می‌تواند در حوزهٔ هنر ادوار گذشته چشم‌اندازی گسترده‌تر از چشم‌انداز دهقان تولستوی داشته باشد و بسیار دورتر و عمیقتر از او ببیند.

اما وجود چنین ضعفهایی در بینش تولستوی ــ که ضعفها و نقصهای یك جنبش ضرورتاً تاریخی و مردمی است ــ نباید اجازه دهد که اعتبار انسانگرایی دهقانی‌ـرنجبری او خدشه‌دار شود. هنگامی که وی در کمدی خود، باعنوان «ثمرهٔ تعلیم و تربیت»[66]، اجازه می‌دهد حیله‌های ابتدایی یك زن جوان ساده و باهوش روستایی (تانیا) از تردستی اربابان مفتخور او بهتر از کار درآید، اربابانی که از زیادتی تحصیلات خرافاتی شده‌اند، ما صدای قهقهه‌های سرزنده و پیروزمند فرودستانی را می‌شنویم که بر باطن میان‌تهی طبقهٔ حاکم می‌خندند، همان قهقهه‌ای که در سپیده‌دم انقلاب فرانسه از خندیدن فیگارو و طمطراق‌پوشالی‌اشراف به‌گوش می‌رسید.

مفهوم انسانیت در انسانگرایی دهقانی‌ـرنجبری تولستوی ممکن است گاه محدود و کوته‌بینانه باشد، اما شامل خصایص مبارزه‌ای راستین و انساندوستانه است برضد انسانیت‌زدایی از آدمها توسط سرمایه‌داری و کلیهٔ طبقات حاکم. انسانگرایی تولستوی طالب تمامیت شخصیت انسان است: آزادی از استثمار، آزادی از ستم، و رهایی از بردگی تقسیم کار سرمایه‌داری. انسانگرایی تولستوی مسلم می‌داند که تنها زندگی آمیخته با کار خلاق براستی خردمندانه است. تنها یك لیبرال یا یك جامعه‌شناس عوام‌پسند سوسیالیست کاذب، که شیفتهٔ شکل ظاهری پیشرفت سرمایه‌داری است، می‌تواند در چنین جهت‌گیری ستیهنده‌ای فقط وجود ارتجاعی آن را مشاهده کند، هرچند این ستیهندگی ممکن است گهگاه چون تلاشی

66) *The Fruits of Education*

مذبوحانه یا طغیانی کورانه به نظر آید.

هگل سالخورده، با آنکه به مقام استادی سلطنتی پروس رسیده بود، در مورد این مسئله تصوری گسترده‌تر و عمیقتر داشت. او دربارهٔ کارهای اولیهٔ گوته و شیلر در زیبایی‌شناسی خود می‌نویسد: «علاقه و نیاز به چنین آزادگی و تمامیت فردی راستینی نمی‌خواهد و نمی‌تواند ما را رها کند. هرچند برای ما طبیعت و تکامل شرایط حیات مدنی و سیاسی زمان عقلایی و دلپذیر باشد. در چنین معنایی ما باید روح جوان گوته و شیلر را در تلاش خود برای بازیابی آزادگی گمشدهٔ قهرمانان شعری در شرایط موجود عصر جدید ستایش کنیم.»

تولستوی انسانگرا صدای اعتراض خود را در دورانی بلند کرد که انحطاط اجتماعی پردامنه‌تر و تحقیر انسانها ژرفتر از دوران بشردوستان کلاسیک و متقدم بود، و به همین دلیل اعتراض او مذبوحانه‌تر، ابتداییتر، و نارساتر از اعتراض پیشینیان بود و از ظرافت و سنجیدگی کمتری برخورداری داشت. اما در همان حال به اعتراض واقعی دهقانان برضد آن زندگی غیرانسانی، که از آن ناگزیر بودند، پیوستگی نزدیکتری داشت. زیبایی‌شناسی تولستوی چون هنرش منادی قیام بزرگ دهقانان در انقلابهای ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷ بود.

۹

تولستوی سنتهای رئالیستهای بزرگ را نگاه داشت و پیش برد و، در عصری که رئالیسم به‌صورت ناتورالیسم یا فرمالیسم انحطاط یافته بود، این سنتها را به صورتی هستمند و بهنجار گسترش داد. عظمت او در مقام نویسنده در این نکته نهفته است. او این اندیشه را پاسداری کرد که هنر بزرگ به‌طور جدایی‌ناپذیری ریشه در مردم دارد، و اگر آن را از زمین بومی خودبرکنند پژمرده خواهد شد، و اینکه عظمت شکل و قالب‌هنری به‌طرز جدایی‌ناپذیری با شکل و محتوای همگان‌پسند پیوستگی دارد. ارزش فناناپذیر زیبایی‌شناسی او در همین است.

تولستوی اندکی پس از انقلاب بورژوازی روسیه و کمی پیش از انقلاب اکتبر درگذشت. او آخرین کلاسیک بزرگ رئالیسم بورژوازی، آخرین‌حلقهٔ‌شایسته از زنجیری است که از سروانتس تا بالزاک امتداد دارد. او یک نویسندهٔ کلاسیک رئالیست است که همچنان پسند روز باقی مانده، چرا که شکل و مضمون آثار او را توده‌های مردمی که امروز زندگی می‌کنند در گذار تجربه‌های مستقیم زندگی

درمی‌یابند، بی‌آنکه نیازی به بازنگری گذشتهٔ تاریخی این آثار داشته باشند.

این اهمیت رئالیسم تولستوی، برای مسائل زمان ما، برای رئالیسم سوسیالیستی، و پایدارماندن تأثیر عمیقی که وی در ادبیات رئالیستی داشته است، بازتاب انتقال بغایت سریع انقلاب بورژوازی به انقلاب سوسیالیستی روسیه است.

فصل هفتم

کمدی انسانی روسیهٔ پیش از انقلاب

«تنها زمانی انقلاب پیروز می‌شود که فرودستان دیگر نظم کهن را نخواهند و فرادستان هم نتوانند آن را نگاه دارند. این حقیقت را می‌توان با کلمات دیگری چنین بیان کرد: انقلاب بدون بحرانی که همهٔ ملت، هم استثمارگر و هم استثمارشونده، را دربر گیرد ممکن نمی‌گردد.»

لنین

۱

آثار ماکسیم گورکی سراسر دورانی را دربر می‌گیرد که در آن بحران انقلاب روسیه به اوج تکوین خود رسید، فرایندی که به انقلاب کبیر اکتبر منجر شد. گورکی نویسنده‌ای بزرگ‌است ــ نویسنده‌ای بزرگ در معیارهای سنجش کلاسیکهای بزرگ رئالیست ــ زیرا وی هریك از صور این بحران انقلاب را دید و تصویر کرد. او نه‌تنها رشد جنبش انقلابی را در میان کارگران صنعتی و دهقانان نشان داد، بلکه توجه بیشتری به تصویرگری بورژوازی، خرده‌بورژوازی، و روشنفکران بورژوا معطوف داشت و به‌تفصیل توضیح داد که چرا از مدتها پیش از انقلاب دیگر این گروههای اجتماعی نمی‌توانستند به شیوهٔ گذشته زندگی را ادامه دهند و چگونه تناقضات لاینحلی که جز با چنین انقلابی حل نمی‌شد به درون زندگی «فرادستان» رسوخ کرد.

شیوهٔ آفرینش گورکی هم چندجانبه و هم عمیق است. آنچه مارکس دربارهٔ

بالزاک بیان داشته عیناً در مورد او نیز می‌توان گفت. بنابر قول لافارگ، مارکس گفته است که بالزاک نه‌تنها تصویرگر مهمترین چهرمانهای عصر خویش بود، بلکه «پیشگویانه چهرمانهایی آفرید که در زمان لوئی فیلیپ تنها به صورت جنینی وجود داشتند و پس از مرگ لوئی فیلیپ، در عصر ناپلئون سوم، به رشد کامل رسیدند.» گورکی را نگارندهٔ بزرگ تاریخ اجتماعی روسیهٔ پیش از انقلاب شناخته‌اند. چرا که او گرایشهای درحال تکامل مترقی سرنوشت‌ساز را در هر بخش از جامعهٔ روسیه درک می‌کرد ـ گرایشهایی که تا زمان ما در عصر سوسیالیسم روسیه همچنان مهم است. اگرچه انقلابی که روسیهٔ کهن را نابود کرد و روسیه‌ای تازه پدید آورد طبعاً تغییراتی عمده را سبب گشته است. نوشته‌های گورکی تنها از این جهت پیشگویانه نبود که ویژگیهای انواع مبارزات ضدانقلابی را وصف می‌کرد، بلکه از این جهت نیز پیشگویانه‌بود که به‌انواع بازمانده‌های سرمایه‌داری، که از مهلکهٔ انقلاب جان به در برده بودند، می‌پرداخت.

از این رو، می‌توان گفت که گورکی، با صور شعری، شرایط پیشین و زمان پیش از تاریخ بحران بزرگ سراسری جامعهٔ روسیه را بازآفرینی کرده است. و این را نیز می‌توان گفت که رشته‌های بسیار مستحکم تاریخی و اجتماعی، چهرمانها و سرگذشتهای بی‌شماری را که وی توصیف کرده به یکدیگر می‌پیوندد، و بدین‌معنا (و فقط به این معنا) آثار او یك کل مرتبط و یك «کمدی انسانی» قبل از انقلاب روسیه است. گورکی بندرت نوشته‌های خود را با یکدیگر مرتبط می‌کند و، اگرچه هریك وجوه مختلف و مراحل یك فرایند بزرگ را نمودار می‌سازد، قهرمانانی که در بخشهای مختلف نقش دارند از یکدیگر چیزی نمی‌دانند. این انحراف از داستان‌نویسی دورانی و چرخه‌ای بالزاک اتفاقی نیست. قسمت عمده‌ای از آثار گورکی به تصویرکردن زندگی در ولایات روسیهٔ قدیم، با تمام خشونتهای عریان و شیوهٔ مهجور این‌زندگی، اختصاص‌دارد. جهان خارج و گاه حتی شهر کوچك مجاور تنها نقطه‌ای در افق است. آن ارتباط بالزاکی میان بخشهای مختلف، به تمهید ظهور دوبارهٔ قهرمانان در داستانهای گوناگون، با هدف بازنمون این انزوا و مهجوریت، نامتناسب می‌نماید. تنها بعدها، هنگامی که گورکی تمام طبقات جامعه را که انقلاب آنها را زیرورو کرده و درهم آمیخته بود تصویر کرد، تصور یك چرخهٔ داستانی به‌سان یك امکان هنری واقعیت یافت. (چنین است که آخرین

نمایشنامه‌های او، «یگور بولیچوف»[1] و «دوستیگایف»[2]، با یکدیگر پیوستگی‌دارند.)

در مدار کاملا بستهٔ شهرکی حومه‌ای، گورکی بی‌الری اولین لرزه‌های انقلاب و دور بودن آن را از زندگی توده‌ها بیان می‌دارد (برای مثال ترور آلکساندر دوم): و سپس نشان می‌دهد که با تولد و رشد طبقهٔ کارگران انقلابی چگونه این موقعیت دگرگون می‌شود. در «کلیم سامگین»[3] است که گورکی می‌تواند بخوبی پژواکهای عقیدتی جنبش طبقهٔ کارگـر را در میان خرده‌بـورژوازی و روشنفکران بورژوا منعکس کند.

داستانمایهٔ اصلی آثار عمر ادبی گورکی این است که انسانها دیری است دیگر نمی‌توانند به‌شیوهٔگذشتهٔ خود زندگی‌کنند. گورکی نویسندگی خود را به‌عنوان سخنگوی آدمهای اعماق و رانده‌شدهٔ جامعه شروع کرد، اما سرانجام چنین شد که او شاعر درهم‌ریختگی و گسستگی طبقاتی خاصی گردید که در دهه‌های آخر پیش از انقلاب در روسیه رخ داده بود. آنچه او در اینجا در وهلهٔ اول تصویر می‌کند این است که چگونه آدمی به صورت عضو طبقه‌ای اجتماعی متحول می‌شود.

این شیوهٔ طرح مسئله گورکی را با وضوح تمام از خط کلی ادبیات جدید بورژوازی و از جامعه‌شناسی‌عوام‌پسند، که بازتاب ایدئولوژیك آن‌است و می‌پندارد که انسان و طبقه‌ای که متعلق به آن است واحدی مکانیکی است، جدا می‌سازد. عضو یك طبقه بـودن اغلب به‌عنوان یك امـر زیست‌شناختی به یقین تغییرناپـذیر و سرنوشتی که باید پذیرفت تصویر شده است. این‌گونه نویسندگان و جامعه‌شناسان مکتب عوام‌پسند انسانها را با «داغ طبقه» نشاندار می‌کنند، همان طور که در گذشته تن محکومان را قبل از آنکه به سیاهچال فرستاده شوند با آهن گداخته داغ می‌کردند.

گورکی، که برداشتی متفاوت و حتی متناقض از ماهیت ویژگیهای طبقاتی داشت، می‌گوید:

«بحثی نیست که «ویژگیهای طبقاتی» عامل اصلی و کارساز تحول «روانی» است و این ویژگیهاست که افعال و اقوال آدمیان را کم‌وبیش تعیین می‌کند. در استبداد مهارگسیختهٔ کشور سرمایه‌داری، مردم ذلیلانه مورچه‌های مطیع قانون لانهٔ مورچگانند و محکومند که در برابر فشار خانواده، مدرسه، کلیسا، و کارفرما چنین نقشی را ایفا کنند. غریزهٔ صیانت‌نفس وادارشان می‌کند که قوانین و عادات موجود

1) *Yegor Bulichov* 2) *Dostigayev* 3) *Klim Samgin*

را گردن نهند؛ همهٔ اینها درست، اما رقابت و تنازع درون لانهٔ مورچگان هم بسیار شدید است. آشفتگی اجتماعی جامعهٔ بورژوازی چنان ملموس رشد می‌کند که همان غریزهٔ صیانت نفس، که آدمها را بندگان مطیع سرمایه‌داری می‌کند، به ستیزی دراماتیك با «ویژگیهای طبقاتی» برمی‌خیزد.»

گورکی در جمع‌بندی تجربیات ادبی خویش نشان می‌دهد که به‌طرزی بی‌نظیر درکی عمیقتر از مفهوم مارکسیستی رابطهٔ دیالکتیکی میان فرد و طبقه‌اش (بویژه در جامعهٔ سرمایه‌داری) دارد تا جملگی مارکسیستهای به‌اصطلاح «علوم ادبی». این است آنچه خود مارکس دربارهٔ روابط میان طبقه و فرد در کشور سرمایه‌داری می‌گوید: «اما، در مسیر تحول تاریخی و دقیقاً در نتیجهٔ این واقعیت ناگزیر، که در خلال تقسیم کار روابط اجتماعی موجودیتی مستقل به خود می‌گیرد، در زندگی یکایك افراد نیز، تا آنجا که جنبهٔ شخصی دارد و ماهیت تقسیم کار و ملازمات آن ایجاب می‌کند، نوعی انفکاك و انفصال پدید می‌آید...» انفکاك میان شخصیت فردی و شخصیت طبقاتی و اینکه شرایط زندگی شخص ماهیتی عارضی و تصادفی به خود می‌گیرد، فقط با پیدایش طبقه، که خود محصول بورژوازی است، ظاهر می‌شود. این خصوصیت عارضی و اتفاقی تنها میان خود افراد و از طریق رقابت و مبارزه شکل می‌گیرد و گسترش می‌یابد. از این رو، در خیال تصور می‌شود که تحت سلطهٔ بورژوازی افراد آزادتر از گذشته‌اند، زیرا شرایط زندگی آنها عارضی و اتفاقی به نظر می‌رسد؛ بدیهی است که در واقع آنها کمتر آزادند زیرا بیشتر تابع اجبار عینی هستند.

گورکی این فرایند عارضی، پیچیده، و متناقض را تصویر می‌کند که زندگی آدمها را در قالب اعضای یك طبقه می‌ریزد یا، به دیگر بیان، آن تأثیر متقابل میان انسان و جامعهٔ پیرامونش را که شخصیت او را می‌پروراند؛ و اینکه چگونه، در این فرایند شخصیت‌سازی، ویژگیهایی که فرد را نمایندهٔ یك طبقه می‌سازد پرورانده می‌شود و چگونه این خصوصیات رشد می‌یابد، ضعیف می‌شود، با یکدیگر برخورد می‌کند، به ضد خویش تبدیل می‌گردد، و مانند اینها.

بسیاری از نویسندگان جدید این فرایند را اصلا به سان یك فرایند پذیرا نیستند، بلکه آن را به‌عنوان واقعیتی که یك بار برای همیشه اتفاق می‌افتد پذیرفته‌اند. از این رو، برخلاف گورکی که مدام بر خصوصیت دراماتیك این فرایند تأکید می‌ورزد و سرشت سرشار از تضاد آن را باز می‌نماید، این گروه از

نویسندگان، با پذیرش قضا و قدری عوامل محیطی و نسبی و نژادی و جز آنها، نتایج این فرایند را تقلیل و تنزل می‌دهند. گورکی هم مانند مارکس، زمانی که زندگی فرد موضوع برخورد منافع طبقاتی است، این تضادها را شدیدتر می‌بینند ــآنگاه که فرد در مقام گرفتن تصمیمی قرار دارد که متضمن مسئلهٔ طبقاتی مهمی است؛ چه در آن صورت است که نشان داده می‌شود کدام خصلت طبقاتی می‌تواند، در جریان تحول فردیت شخص، خصلت مسلط باشد.

بنابراین، چنین تحولی از تضادی به تضاد دیگر می‌پیوندد. برآیند هر تضاد وابسته به تجربهٔ گذشتهٔ فرد و سرشت تضاد است و در همان حد، و نه بیش از آن، قطعیت دارد، ولی به‌هیچ‌وجه جنبهٔ قضا و قدری ندارد. رخدادهای غیرمترقبه هردم روی می‌نماید، زیرا در یك تضاد مفروض برخی خصوصیات‌مشخص «ناگهان» به‌عنوان اساسیترین خصوصیات فرد مفروض پدیدار می‌شود. اینچنین است که، به‌عنوان نمونــه، یتیم فقیری (لوکــا لونیف[1] در داستان «سه نفر»[5]) در کشاکش اتفاقات گوناگون، تاجری از آب درمی‌آید. او از زندگی بسیار ناخشنود است و در جست‌وجوی «انسانهای واقعــی» است که به او راه زنــدگی شایسته‌تری را بنمایانند. عاقبت لونیف چنین انسانی را در موجودی به‌نام مدودوا[6] پیدا می‌کند. اما هنگامی که این زن وی را به این دلیل «که او نیز مثل همهٔ تاجرها زندگیش از دزدی دسترنج کارگران خود تأمین می‌شود» سرزنش می‌کند، غریزهٔ طبقاتی تاجر «ناگهان» ــچنان ناگهانی که خودش هم حیرت می‌کندــ در وجود لونیف عرض‌اندام می‌کند. ما همین خصلت دراماتیك «ناگهانی» را ــالبته با نتایجی معکوســ در برخورد بین ایلیا آرتامانوف[7] و پدرش می‌یابیم. تضادی پنهان (یعنی اینکه ایلیا نمی‌خواهد ادارهٔ کارخانه را به‌دست بگیرد) به‌صورتی دراماتیك منفجر می‌شود، و هنگامی که پدر پسرش را سرزنش می‌کند، شکاف میان آن دو وسیعتر می‌شود. پدر می‌گوید: «ما کار می‌کنیم و تو نمی‌خواهی کار کنی؟ تو می‌خواهی به حساب دیگران نقش مقدسین را بازی کنی؟»

این‌نمونه‌ها البته موارد افراطی و انفجار تنشهای سخت‌پنهان‌ماندهٔ طولانیند. اما، حتی تناقضات دیگری هم که تنش انفجاری کمتری دارد و ظاهراً هم به چیزی نمی‌انجامد از همین ویژگی دراماتیك باطنی برخوردار است. این تضادها نقطه‌های

---

1) Luka Lunyev 5) *The Three* 6) Medveda
7) Ilya Artamanov

بحرانی را در فرایندی که در آن آدمها به وجود خویشتن آگاه می‌شونـد مشخص می‌سازد. در این تناقضات است که امکانات تازهٔ تحول آدمی چهره می‌گشایند. یا آنها که وجود داشته‌اند، پس از آنکه مدتها به‌عنوان امکانات واقعی تحول در تخیل شخص ملحوظ می‌شدند، سرانجام دفترشان بسته می‌شود. از این روست که در «ماتوی کوژمیاکین»[8]، در جریان مباحثه‌ای که یك انقلابی قدیمی تبعیدی ترتیب داده، ماتوی ایدئولوژی آشفته‌ای را در باب سازش مطرح می‌کند (عقیده‌ای که معادل عقیدهٔ مدارا با استثمارگران، بویژه بازرگانان است) و این ابراز عقیده ناگهان روشن می‌کند که چرا کوشش ماتوی برای بازداشتن خود از اندیشه‌های خفه‌کنندهٔ محیط ناکام بوده است و از آن پس نیز ناکام خواهد ماند.

تصادفی نیست که در نوشته‌های گورکی این تضادها اغلب اوقات روابط میان استثمارگر و استثمارشونده را روشن می‌کند و در بین سرمایه‌داران گورکی این بازرگانان هستند که دارای مهمترین نقشند؛ و این امر نشان می‌دهد که چگونه گورکی به درك شرایط خاص عصر خویش نایل شده بود. بازرگانان نقش اصلی را در آثار گورکی دارند، همان طور که بانکـداران و نزولخواران در کارهای بالزاك.

به همین روال، اتفاقی نیست که موضعگیری قهرمانان در برابر استثمار، اغلب اوقات و به نحوی بسیار مؤثر، مرکز تضادهای انسانی را در آنها مشخص می‌سازد. وظیفهٔ بزرگ شاعرانه‌ای که گورکی بر عهده داشت تصویرگری طبقات جدید اجتماعی در روسیهٔ تحت سلطهٔ سرمایه‌داری نورس آسیایی بود ــ دنیایی که در آن بازمانده‌های نظام سرفی هنوز از زندگی اقتصادی و از ذهن مردم زدوده نشده بودند، درحالی‌که معاصران غربی‌آنان با سرمایه‌داری تکامل‌یافته‌ای سروکار داشتند که طبقات در آن در حد اعلای خود «پایان یافته» به نظر می‌رسید؛ دنیایی که در آن جایگاه و شرایط هر فرد از آغاز بسیار روشنتر از روسیهٔ گورکی، که در معرض طغیان سیل بنیان‌کن بود، مشخص می‌شد.

گورکی، در تطابق با حقایق تاریخی، دیگ جوشان جادوگرانه‌ای را وصف می‌کند که تاریخ طبقات تازهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری را، از مواد کهنه و فاسدشده‌ای همچون زمیندار بزرگ و شبه‌زمیندار بزرگ، در آن به قوام می‌آورد. اما این تمام آن چیزی نیست که کیفیت خاص دنیای گورکی را مملو می‌سازد. ظهور سرمایه‌داری

8) Matvey Kozhemyakin

جدید در روسیه درعین‌حال مقارن است با ورود سرمایه‌داری کشورهای غربی به مرحلهٔ انحطاط و نیز با دورانی که شرایط مقدماتی یك انقلاب بورژوایی در روسیه درحال شکل‌گرفتن است که بعداً به انقلاب پرولتاریایی بسط یافت. در این موقعیت تاریخی، ظهور سرمایه‌داری جدید در روسیه همزمان توام با فرایندی از زوال و پوسیدگی بود. استعداد عظیم گورکی او را قادر ساخت که قهرمانانش را وادار کند تا هر دو وجه این فرایند را در رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر بازنمایند.

به این دلیل است که گورکی توجهی بس بیشتر به سرمایه‌داری جدید دارد و این است علت آنکه در بسیاری از رمانها و داستانهایش چند نسل پیاپی از سرمایه‌داران را تصویر می‌کند و تا آنجا که ممکن است با دقت به پیگیری راه ناهموار و پیچیدهٔ رشد و تحول آنها می‌پردازد. در «فوما گاردیف»۹ او چهرمانهای مختلف تاجر روسی سبك قدیم را، که شدیداً با یکدیگر متفاوتند۱۰، از پدرسالار آسیایی‌مآب گرفته تا سرمایه‌داران متجدد، به خواننده می‌شناساند. این شکل آسیایی حیله‌گرانه، که ترکیبی از استثمار قدیم و جدید است، در شخصیت میاکین پیر به‌گونه‌ای پرمعنا به بیان درآمده است. گورکی با روشن‌بینی یك نابغه نشان‌می‌دهد که چگونه پسر میاکین ــ در خلال راه پر پیچ‌وخم تبعید به سیبری ــ به صورت همان چهرمان پدری، منتها با اندکی لعاب تجدد، متحول می‌شود. در شخصیت داماد میاکوف، همان چهرمان تاجر بیرحم و حیله‌گر، دوباره، و این بار کمی «متمدنتر»، ظاهر می‌شود.

همین فرایند در سطح بسیار متفاوت و بالاتری در «خانهٔ آرتامانوف»۱۱ به نمایش درآمده است. گورکی در قالب پیوتر۱۲ به کندکاری و محافظه‌کاری بخشی از جامعهٔ تجار قدیم حیات‌می‌بخشد؛ در شخصیت آلکسی، برعکس چالاکی، حیله‌گری، و بی‌ثباتی بخش دیگری را که منطبق با الزامات سرمایه‌داران عصر جدید است نشان می‌دهد. در نسل سوم، ما از یك سو اثر نزدیکی انقلاب را بتدریج در طبقات گوناگون در ایلیا آرتامانوف، که به انقلابیها پیوسته است، می‌بینیم، و از سوی دیگر مخلوطی از پوسیدگی روسیهٔ قدیم و مفتخواری امپریالیستی آن را در یاکوف آرتامانوف می‌توان مشاهده کرد.

---

9) *Foma Gordeyev*

۱۰) نه‌تنها به‌عنوان یك فرد، بلکه به‌عنوان نمایندگان مختلف مراحل تطور.

11) *The House of Artamonov* 12) Pyotr

گورکی تصویری وسیع از شرایط اجتماعی در دوران این تحول را ترسیم می‌کند ـ آشفتگی و وحشیگـری و بربریت سرمایه‌اندوزی در آستانـهٔ انقلاب را. تصادفی نیست که همهٔ داستانها و رمانهای گورکی دربارهٔ تجارت‌پیشگان شامل تعداد زیادی زندگینامه است که حکایت به چنگ‌آوردن ثروت قهرمان در آنها نقل می‌شود و همه داستان همگانی دزدی، غارت وحشیانه، شیادی، جعل و تزویر، و آدمکشی را بازمی‌گویند. کل تصویر شباهت بسیار نزدیکی دارد به آنچه توسط رئالیستهای قرن هجدهم از انباشتگی سرمایهٔ آغازین در انگلستان نقش زده شده است.

طبعاً گورکی بیشتر بر تصویرگری از قربانی تکیه می‌کند تا قربانی‌کننده. نقطهٔ آغاز کار اصیل گورکی درهرحال نقش‌زدن تصویر انسانهایی‌است‌که به‌واسطهٔ گسترش سرمایه‌داری از گروه اجتماعی خود ریشه‌کن شده و جـدا مانده‌اند. در توصیف تأثیرات چنین مسائلی بـه صورت سرنوشتهای انسانی، او تصویرهایی تکان‌دهنده، وحشیانه، و غیرانسانی از شرایط آسیایی، که در آن طبقهٔ کارگر روسیه متولد شد و دهقانان و پیشه‌وران به پرولتاریا تبدیل شدند، نقش می‌زند.

ناگفته پیداست که نویسندهٔ نابغه‌ای چون گورکی نابودی نظم قدیم اجتماعی را به مثابهٔ پذیرش تقدیرگونه و جبری عدم ایستادگی طبقهٔ قدیم بازنمی‌نماید. بسیاری از سرمایه‌داران او در اصل، خود از خاستگاه پست پدید آمده‌اند. آنچه گورکی نشان می‌دهد این است که کوچکترین آمیزه‌ای از حجب و وجدان یا احساس انسانی می‌باید مانع چنین ارتقایی شود. ایلیا لونیف او «تحصیلات» خود را بـا شاهد بودن بر یك جنایت آغاز می‌کند و شریك جرم یك سرقت هم می‌شود. پس از آن او همچنین برای «بهسازی» خویش تصمیم به قتل و سرقت دارایی یك نزولخوار پیر می‌گیرد. نیل به پایگاه سرمایه‌داری خوش می‌درخشد، جنایت کشف ناکرده می‌ماندو، با اینهمه، لونیف از پا درمی‌آید، زیرا از لحاظ انسانی بنیهٔ اجـرای نقشه‌های خود را ندارد و از چنان چوب سختی تراشیده نشده که سرمایه‌دار موفق از آن تراشیده می‌شود.

گورکی این فرایند زوال و استحاله را از همهٔ زاویه‌ها نشان می‌دهد. او بحق موضوع فروپاشی هرگونه ایدئولوژی دوران‌قدیم روسیه، مخصوصاً مذهب را، سخت مهم می‌داند. زیرا نه ایدئولوژی انقلابی و نه ایدئولوژی بورژوایی به‌طور ساده و بی‌واسطه از تجزیه و تلاشی ایدئولوژیهای قدیم پدید نیامدند. برعکس، مانند هر

دورهٔ فروپاشی، این فرایند نیز با بزرگترین سردرگمی توده‌های‌وسیع آغاز می‌شود؛ غرقه‌گشتن بی‌پایه در بی‌تفاوتی یا هدر دادن نیروی خویش در طغیانهای‌کوتاه‌مدت انفجاری بی‌معنی، درحالی‌که بازیگران سرمایه‌های انباشته، با عجله و در عین‌حال حیله‌گرانه، مشغول انطباق منافع نامبارک خود با ایدئولوژی قدیم و جدید هستند. این است دلیل آنکه تعدادی «پیغمبران» مذهبی و کلاهبرداران دیگر در آثار گورکی ظاهر می‌شوند و این است دلیل آنکه در نوشته‌های گورکی گفت‌وگو بین قهرمانان دربارهٔ حقیقت مذهب قدیم، دربارهٔ معنای زندگی، و دربارهٔ صراط مستقیم رستگاری از چنین اهمیتی برخوردار است.

این آشفتگی‌اعتقادی بازتاب ترس و خشم و نومیدی طبقهٔ‌کارگر از پلیدیهایی است که به‌همراه تحولات اجتماعی روسیه و در نتیجهٔ درهم‌آمیختن و درهم‌تنیده‌شدن ددمنشیهای روسیهٔ قدیم و جدید پدیدار شد. گورکی در اصل شاعر طغیانهای غریزی نومیدیهای چاره‌ناپذیر بود. پس از آنکه وی از در آشنایی با نهضت طبقهٔ کارگر درآمد و بتدریج با آن درآمیخت، بیش از پیش متوجه راه و هدف بلشویسم شد، و از اینجا بازنمون طغیان شکل دیگری به خود گرفت. او هرچه فزونتر بر قهرمانانی که تنها به‌طور غریزی طغیان‌می‌کنند خرده می‌گرفت و با وضوح‌بیشتری بی‌معنی‌بودن چنین شورشهایی را درک می‌کرد. بعدها دربارهٔ قهرمانان نوشته‌های نخستین خود گفت: «کونووالوف‌ها شایسته‌اند که به ستایش قهرمانان بپردازند، اما خود آنان قهرمان نیستند و حتی بندرت می‌توان آنها را «پهلوان سرگردان یکروزه» نامید.

پیوستن گورکی به جنبش طبقهٔ کارگر انقلابی به عیان نشان‌دهندهٔ این است که شاعر از این پس آهنگ توصیف مبارزات انقلابی طبقهٔ‌کارگر صنعتی و دهقانان تهیدست را دارد. بلشویسم، گورکی را قادر ساخت که، در نور صادق، جنبش تودهٔ جامعهٔ روس را به صورت یك کل مشاهده کند و با ارزیابی ارزش واقعی آنها روندهای گوناگون جنبشهای مخالف و انقلابی حاضر در صحنه را، که علیه تزاریسم رهبری می‌شد، بشناسد.

گورکی بخوبی از قهرمانیهای نمایندگان گمنام قدیمی جنبش نارودنیك آگاه بود ،و نیز بر کوششهای پردلانه، سلحشورانه، و خستگی‌ناپذیر آنان برای بیدارساختن توده‌های خفتهٔ دهقانی و خرده‌بورژوازی برای یك مبارزهٔ انقلابی وقوف داشت. اما درعین‌حال پریشانی آنها را در افکارشان و ضعفهای آنان و

ناتوانی آنها را برای رهبری توده‌ها در راه درست مشاهده می‌کرد. او در کمال مهارت انزوای این قهرمانان را در میان توده‌های عظیم طبقهٔ متوسط پایینتر شهری و روستایی نشان می‌دهد که هرچند به جان آمده بودند، هنوز بر موقعیت خود وقوف کامل نیافته بودند. با همهٔ آشفتگی اندیشه‌ها، این گروه در هوشیاری و انسانیت یك سروگردن از تودهٔ انبوه برترند. هنگامی که ماتوی کوژمیاکین یکی از این انقلابیها را به خانهٔ خود دعوت می‌کند، آن انقلابی می‌گوید که در سیبری بوده، و اکنون تحت نظر پلیس است. ماتوی به او می‌گوید: «همین را فکر می‌کردم... زیرا تو خیلی باهوشی». بعداً در «کلیم سامگین»، گورکی متلاشی‌شدن جنبش نارودنیك‌ها و جذب هرچه بیشترش را در لیبرالیسم عامیانه توصیف‌می‌کند.

در این آخرین و شاید مهمترین اثر خود، گورکی تصویر فراگیری از نفوذ مارکسیسم در نزد روشنفکران روس ترسیم می‌کند، همان‌طور که قبلا در «مادر» تأثیر مارکسیسم را بر جنبش طبقهٔ کارگر نشان داده بود. ماهیت امر اقتضا دارد که «کلیم سامگین» فرایندی پیچیده‌تر داشته باشد. گورکی با ظرافت بسیار ملموسی بنیانهای اجتماعی و فردی مارکسیسم «قانونی» و اشکال متفاوت منشویسم را ترسیم می‌کند. او هیچ تحلیل طبقاتی انتزاعی را ارائه نمی‌دهد، بلکه نشان می‌دهد که چرا و چگونه این یا آن شکل شبه‌مارکسیستی ضرورتاً قالبی می‌شود که تکامل فردی چهرمانهای مختلف بورژوایی یا بورژوا-روشنفکری تبیین خود را در آن می‌یابد. بدیهی‌است این‌گونه‌تحولات در اشخاص تنها مربوط به اشتغالات‌خصوصی آنها نیست. سرانجام، چنین آرزوهای فردی، خواه در کسب‌وکار و خواه در عشق و دوستی، همواره به‌عنوان تظاهرات چهرمانی بورژوازی جدید، و روشنفکران بورژوای روس نشان داده می‌شود. گورکی همچنین از شیوع اندیشه‌های منحط در میان روشنفکران درحال تکامل بورژوا تصویری جامع و غنی به‌دست می‌دهد. آثار موریس مترلینگ و مارکسیسم «قانونی» در اذهان نسل جوان ممزوج گشته و معجونی جذاب و ممتاز در توازی با ترکیب بقایای بربریت‌آسیایی و فساد اروپایی، که گورکی پیش از این در نسل جوان سرمایه‌داران به ما نمایانده بود، فراهم آورده است.

همهٔ این روندها و گرایشها را گورکی چنان نشان می‌دهد که در زیر سطح بظاهر آرام و بی‌حرکت باتلاق زندگی روزمرهٔ مردم روس پنهان شده و به کمین نشسته‌اند. این باتلاق، که نخستین‌بار با انقلاب ۱۹۰۵ تکان خورد و در انقلاب

۱۹۱۷ خشك شد و تنها رسوباتی از آن برجای مانده است، در دوران گورکی هنوز آنقدر هست که برداشتن آن از سر راه بنای سوسیالیسم ضروری باشد. به همین علت است که در آثار گورکی این باتلاق همهٔ کسانی را که از دست‌یافتن به حقیقت انقلابی عاجزند در کام خود فرو می‌برد.

سهم توده‌های عظیم طبقهٔ متوسط پایینتر شهری و روستایی ملالی است که به‌وسیلهٔ افراط جنسی و اعتیاد به الکل تسکین می‌یابد (که حاصلی جز ملال چاره‌ناپذیر ندارد).

اغلب این مردمان زندگی گیاهی بی‌هدف و بی‌معنی خود را ــ یا طرد شدن همه‌جانبهٔ خود را از زندگی ــ به‌عنوان «سرنوشت» خویش پذیرفته‌اند. این «سرنوشت» ایدئولوژی لاقیدی و ضعف است که اینان در آن توجیهی برای زندگی ابلهانهٔ بی‌هدف و معنای خود می‌جویند.

گورکی این ملال و انفجار توحش و تقدیرگرایی مردم این باتلاق را به این واقعیت نسبت می‌دهد که اینان گمان دارند یك زندگی جدا، خودکفا، و کاملا فردی دارند؛ می‌پندارند قربانی‌اند یا، بدتر از آن، صدقه‌بگیر طفیلی نیروهای اجتماعی مسلطند، اما در آگاهی خود جایی برای منافع مشترك با جامعه نمی‌بینند. وی در «ماتوی کوژمیاکین» تصویری استادانه از چنین «باتلاقی» در اوکوروف[۱۲]، ولایت کوچکی در روسیه، رسم می‌کند:

«به‌خاطر شکستن شاخکهای زمخت ملال چاره‌ناپذیر در اوکوروف ــ که ابتدا انسان را جانورخوی می‌سازد و سپس روح را آهسته آهسته می‌کشد و بالاخره او را به کلوخی بی‌مغز تبدیل می‌کند ــ برای مقاومت در برابر تمام اینها آدمی باید همهٔ نیروهای ذهنی خود را با حداکثر کشش آن به‌کار گیرد و به خرد آدمی ایمانی محکم داشته باشد. اما انسان فقط در صورتی می‌تواند چنین ایمانی را به‌دست آورد که در زندگی عظیم جهان شرکت کند. از این رو، تمام مشعلهای امیدها و آرزوهای شریفی که وقفه‌ناپذیر در سراسر گیتی، همچون ستارگان در آسمان می‌درخشد همواره بوضوح باید مقابل دیدگان او باشد. بدیهی است که چنین مشعلهایی را مشکل بتوان از اوکوروف مشاهده کرد.»

این یکی از ظریفترین خصوصیات نبوغ گورکی است که اصول مرتبطی را بین پدیده‌های بظاهر بسیار دور از هم و حتی متضاد مشاهده می‌کند. او هشدار

13) *Okurov*

می‌دهد که فردگرایی وحشیانهٔ لایشمر در طبقهٔ متوسط پایین و قدیمی همچنان دست‌نخورده در گروه جوان این طبقه باقی مانده است ـ گروهی که، با وجود برخورداری از نوعی تحصیلات تازه، هرگز مجدانه در صدد تغییر اشکال منحط زندگی سابق خود برنیامده‌اند. در نمایشنامهٔ «خرده‌بورژواها»[۱۴]، گورکی تصویری مجسم از اتحاد میان پیر و جوان و، به همراه آن، تجدید مدام و ظاهراً غیرقابل مقاومت قدرت «باتلاق» روسیهٔ قدیم را نشان می‌دهد. جدال مدام و یکنواخت بین اعضای پیر و جوان خانواده بسمنوف[۱۵] این اتحاد متناقض را بروشنی آشکار می‌سازد. دانشجویی که از دانشگاه اخراج شده و نمی‌خواهد در تظاهرات شرکت کند، چون آن را «محدودیتی بر آزادی» خویش می‌داند، در عمق وجود خویش به اندازهٔ پدرش یك خرده‌بورژوای ابله و ترسوست که، در میان پرخاشجوییهای بی‌اهمیت دائمی، زندگی بی‌معنی خود را ادامه می‌دهد.

۲

گورکی مانند یك وقایعنگار یا جامعه‌شناس به دنیای روسی نگاه نمی‌کند، بلکه همچون انساندوستی مبارز بر آن می‌نگرد. این امر نه‌تنها به معنای آن است که او منحصراً نویسنده‌ای جانبدار است، بلکه به این معنا نیز هست که او همواره تصویرگر انسان، فرایندهای روانشناختی او، تراژدیهای انسانی، کمدیهای انسانی، و تراژدی‌ـکمدیهایی است که بازتاب دگرگونیهای اجتماعی خاصی است که در زندگی فرد رخ داده است.

بیش از هرجا، انسانگرایی گورکی خود رادر نفرت آتشین از بی‌عاطفگی و بی‌تفاوتی از هرگونه ایدئولوژی دربردارندهٔ این مفاهیم، و از هرگونه تقدیرـ گرایی ظاهر می‌سازد. در «کونووالوف»[۱۶]، یکی از آثار اولیهٔ او، راوی داستان که شخص اول داستان‌است بیهوده‌می‌کوشد تا کونووالوف را متقاعد سازد که نمی‌توان در برابر قدرت «اوضاع و احوال» زمانه ایستادگی کرد، ولی حتی این «پهلوان سرگردان یکروزه»، این پهلوان‌پنبه، هم از اینکه زندگی او را تقدیر معین کند و از آن گریز نباشد سر باز می‌زند.

گورکی در بسیاری از داستانهایش مردمی را که از زندگی شکست خورده‌اند نشان می‌دهد. اما اینان همه در مبارزه‌ای پیچیده و سرشار از واقعه شکست

14) *Petty-Bourgeois* 15) Bessemenov 16) Konovalov

خورده‌اند؛ و این امر به هیچ وجه به معنی شکست قطعی آدمی نیست. نتیجهٔ نهایی بیشتر به‌وسیلهٔ تأثیر متقابل و پیچیدهٔ شخصیت، پرورش، محیط، برخوردهای اتفاقی، و وقایع تعیین می‌شود. با اینهمه، در حاصل مبارزه، عوامل تعیین‌گر طبقاتی سرنوشتهای فردی با روشنی کامل عرضه شده است و در رابطه‌ای عمیق و پیچیده با عوامل تعیین‌گر سرنوشتهای فردی ظاهر می‌شود. اما این اتحاد، ادغام ضرورتهای اجتماعی و فردی، پیوسته حاصل مبارزه‌ای است که کامیابی در آن درحال نوسان است و هرگز امری مسلم و از پیش تعیین‌شده نیست.

این اندریافت از سرنوشت آدمی، این نحوهٔ بازنمون وضع انسانها، پیوسته گورکی را قادر می‌سازد که ـ برخلاف رئالیستهای جدید بورژوا ـ در وهلهٔ اول وجود ارزشهای انسانی و امکانات انسانی و سپس نابودی آنها را در هر مورد عینی و هستمند فردی نمودار سازد. اما این نمایش نابودی ارزشهای انسانی هرگز برانگیختهٔ ترحم و دلسوزی نازکدلانه نیست. آنچه گورکی قصد دارد به نمایش درآورد قدرت عریان نیروهای اجتماعی است که سرنوشت افراد را تعیین می‌کند. نیز، درعین‌حال، با همان صداقت سازش‌ناپذیر، روندهای منفی در هر قهرمان را، که عوامل مستقیم نابودی شخص اوست، نمایان می‌دارد. از اینجاست که نمایش انهدام امکانات انسانی در کارهای گورکی پیوسته، شدید، تند، بحث‌انگیز، منتقدانه، و ستیزه‌جویانه است. او بویژه تأکید می‌ورزد که علت اصلی نابودی امکانات خوب و ارزشمند انسانی در نگرش نادرست نسبت به کار و در انزوای آدمهایی نهفته است که به سیاق فردگرایی خرده‌بورژوایی در لاک خود فرو رفته‌اند.

اما هرچه نگرش نقدآمیز گورکی نسبت به قهرمانان خود تند است، آنان که نابود می‌شوند همواره برادران نوعی او هستند. گورکی هرگز اتهامات اصلی را متوجه فرد نمی‌سازد (گرچه آن ویژگیهایی که به آنها می‌بخشد ممکن است منفی باشند)، اما همواره سرمایه‌داری روسیهٔ قدیم ـ بویژه، گونهٔ خشن آسیایی آن ـ را محکوم می‌سازد. ادعانامهٔ اساسی و همیشگی گورکی این‌است که سرمایه‌داری روسی گور جمعی انسانیت شهید است.

اما گورکی فقط یك انسانگرای مبارز نیست، وی انسانگرای پرولتاریایی نیز هست. هر اندازه اندوه و کینه و بغض انسانگراهای بورژوازی در برابر نابودی انسانیت در دست سرمایه‌داری شدید باشد اینچنین بغضی، لاجرم، رنگی

از تقدیرگرایی یا نوعی اخلاق منتزع از اوضاع و احوال اجتماعی به خود می‌گیرد. انسانگرایان بورژوا غالباً گرفتار نوعی رمانتیسم ضدسرمایه‌داری یا پندارهای واهی دربارهٔ «پیشرفت» هستند. گورکی، به سهم خود، همهٔ عوامل اجتماعی و فردی را که برای ساختن شخصیت انسانی لازم است بر خواننده فاش می‌سازد. وقتی از «قدرت»، «کار»، «شور عاطفی»، «خوبی»، و جز آن سخن می‌گوید، همواره منظور او محتوای مستمند اجتماعی آنهاست. او هرگز بین دو قطب، میانگینی ظاهری جست‌وجو نمی‌کند و خصوصاً اکراه دارد که کورانه ستایشگر یك قطب افراطی باشد. این مسئله برای گورکی پیوسته جنبهٔ عینیت مسلم دارد. بدیهی است که هوشمندی طبعاً برای او برتر از زندگی روزمرهٔ بی‌مغز و محتوای روسی است. اما پرسش این است که هوشمندی برای چه هدفی؟ آیا ذهن و بینش یك مصلح اجتماعی در میان است یا حیله‌گریهای یك معامله‌گر باهوش؟ به همین شیوه است که گورکی با دیالکتیك نیکی و قدرت و عاطفه و جز آنها برخورد می‌کند. در همان حال که گورکی شجاعانه در دفاع از نیکی در مقابل کناره‌گیری و فراغ بال سنگدلانه مردمی که در باتلاق چسبناك خرده‌بورژوازی غرقه گشته‌اند برمی‌خیزد، برخی نیکیها اگر با برخی گرایشهای طبیعی انسانی توأم شود نیز ممکن است یکی از علل فساد و انحطاط فرد باشد. گورکی همواره خصوصیات برجستهٔ انسانی را با جریان عظیم مبارزهٔ انسان برای آزادی پیوند می‌زند ـ فرایندی که در خلال آن انسانها در کار آنند تا با تلاش خویشتن انسانیت خود را برافزایند.

گرچه گورکی در شناساندن آدمها از مرز انسانگرایی بورژوازی درمی‌گذرد، آثار دوران زندگی او حافظ و گسترش‌دهندهٔ میراث بزرگ انسانگرایی است و، بالاتر از همه، او خلف انسانگرایان بزرگ روس و انساندوستی در جنگ انقلابی برضد روسیهٔ فئودالی است. او با میراث ادبی روس، از پوشکین تا تولستوی و چخوف، متحد است و دارای نزدیکترین پیوندها با منتقدان بزرگ روسی است.

آثار گورکی یادگارهای عظیم و ماندگاری است گواه بر فناناپذیری همگان‌پسند و سرشار از حیات ادبیات کلاسیك روس. او بارها تأثیر عظیم محرك و برانگیزانندهٔ کلاسیکهای روس را بر مردم خود نشان داده است. (غالباً گورکی علاقهٔ تحصیلکرده‌ها را به ادبیات به‌عنوان سرگرمی و فخرفروشی یا نوعی خودآلودگی با ایدئولوژیهای منحطان غربی می‌داند.) یك نمونه از آن، وصفی است

که گورکی از تالیر «شیطان»۱۷، اثر لرمانتوف، بر شمایل‌نگاران، در زندگینامهٔ خود آورده است.

چنین بازنمونی از تأثیر ادبیات رابطهٔ مستقیم با برداشت انسانگرای گورکی از وظیفهٔ عمومی ادبیات دارد، و این اعتقاد او را بازگو می‌کند که ادبیات راستین باید پیوسته ادبیاتی مردمی باشد. ادبیات راستین آنچه را بر آدمی آشکار می‌دارد که او را براستی انسان می‌سازد و امکانات و استعدادهای خفته‌ای را نمودار می‌کند که آدمی می‌تواند به واقعیت مبدل سازد.

ادبیات بزرگ و راستین زبان گنگ را گویا و چشمان کور را بینا می‌کند. انسان را به خویشتن و مقدرات خود آگاه می‌سازد. گورکی، انسانگرای انقلابی، برتر از همه چیز برضد جلوه‌های ننگ، رخوت‌آمیز، و منحصراً غریزی طبع انسانی در کشور خود می‌جنگید. او بر این باور بود که آدمها اگر روزی بواقع از خویشتن آگاهی یابند و عارف نفس خویش شوند، گامهایشان در دم بر جادهٔ رهایی عظیم بشریت به‌حرکت درمی‌آید ـ در تمامیت غایی و نه در هر مورد منفرد. بدین علت است که گورکی بی‌عاطفگی سنگین و عدم آگاهی را، حتی در زندگی خصوصی، نتیجهٔ ستم هولناک تزارها می‌داند. در «مادر» نکتهٔ ظریفی است که وقتی پیرزن کارگر تمامی خاطرات گذشته را، به علت درمـان نادرست، فراموش کرده است، براثر تماس با انقلابیان، از گذشتهٔ خویش با وضوح کامل آگاه می‌شود. گورکی همچون بئس‌البدلی برای پیرزن به تصویرگری تعداد دیگری از آدمها می‌پردازد که خاطرهٔ روزمرهٔ زندگی خود را بکلی از یاد برده و روزگار را در گیجی مه‌آلودی می‌گذرانند و ناهشیارانه از یك مرحلهٔ باده‌گساری به شربی دیگر پناه می‌برند.

پس رسالت بزرگ ادبیات راستین برانگیختن مردم است به آگـاه‌شدن از خویشتن خویش. به‌خاطر انجام‌دادن چنین رسالتی است که ادبیات باید جاذبهٔ مردمی داشته‌باشد. اما معنی این همگان‌پسندی و مردمی‌بودن این‌نیست که مسائل به‌صورت خام و زمخت و بدون تراش‌خوردگی در میان نهاده شود یا ادبیات به تبلیغات بدل گردد. مردمی بودن حقیقی ادبیات بزرگ راستین باید بر این واقعیت استوار باشد که مسائل اصیل را در برترین سطح ممکن بیان کند و به کنه عمیقترین ریشه‌های درد و احساس و اندیشه و عمل آدمی راه یابد. اتفاقی نیست کـه شعرایی چون پوشکین و لرمانتوف در آثار گورکی چنان شناسانده می‌شوند که گویی بعضی از

17) *The Demon*

قهرمانان او را در حیطهٔ نفوذ و سیطرهٔ خود دارند. این سیطره و نفوذ گواهی است بر درستی و روایی اندریافتی که او از رسالت ادبیات دارد.

امکان ایفای چنین نقشی برای ادبیات محرز است، زیرا در عالم واقع مسائل بزرگ عینی زندگانی به‌طور ناگهانی، مثل تیری که از چلهٔ کمان رها شود، ظاهر نمی‌گردد. این مسائل اختراع یك‌نابغه نیست، بلکه همچون زنجیری در زندگی است که حلقه‌های آن یکدیگر را کامل کرده و دارای همبستگی متقابلند. اینکه قهرمانان بزرگ ادبیات سلسلهٔ پیوسته‌ای را تشکیل می‌دهند و در خلق چهرمانهای مهم سنت تاریخی معینی می‌تواند وجود داشته باشد بازتابی است از همبستگی درونی موجود در واقعیت عینی خود زندگی. این حلقهٔ ارتباط با زندگی واقعی در شیوهٔ نقادی دوبرولیوبوف و چرنیشفسکی انعکاس دارد. بررسی و نقد دوبرولیوبوف از رمان «اوبلوموف» نمونهٔ کاملی از این پیوستگی است. این نقد و بررسی پیوستاری را که درون آن تکاملی مستمر از مسائل مشخص صف طویل قهرمانان، از «یوگنی آنگین» پوشکین تا «اوبلوموف» گانچاروف وجود دارد، نشان می‌دهد.

بی‌تردید اتفاقی نیست که این نمونهٔ نقد روش‌شناختی و درعین‌حال عینی تنها در مورد «اوبلوموف» نگاشته شده و نه در مورد قهرمانان دیگر همین رمان گانچاروف. رمان گانچاروف، با نادره چهرمان‌سازی رقابت‌ناپذیری، صور معینی از تکامل روسی و اشکال مشخصی از عقب‌ماندگی روسیه را با پرداختی متمایز آشکار می‌دارد.

نیز اتفاقی نیست که گورکی، با قابلیت انتقادی و خلاقیت خود در آفریدن چهرمانهای‌انسانی، به‌مسئلهٔ اوبلوموف و عمومیت‌بخشی‌آن به‌وسیلهٔ دوبرولیوبوف، به شیوهٔ خود، نزدیك شده و مسئله را بالنده می‌کند و، با توجه به اوضاع و احوال زمانهٔ خویش، حتی به آن تعمیم بیشتری می‌بخشد. در مبارزهٔ خستگی‌ناپذیر خود برضد «بیماری کارامازوف»، از ایوان کارامازوف به عنوان تجسیم تازهٔ چهرمان اوبلوموف چنین تحلیلی آورده است:

«اگر خواننده به درازنفسیهای کلامی ایوان کارامازوف نیك بنگرد، خواهد دید که این همان اوبلوموف است‌که به‌خاطر تن‌آسانی و راحت‌طلبی به نیست‌انگاری روی آورده‌است. خواننده خواهد دید که «طرد جهان» تنها طغیان لفظی آدمی عاطل است و سفسطهٔ او که «انسان اهریمن و جانوری درنده است» چیزی جز اباطیل یك بداندیش نیست.»

بنابراین، گورکی بر «بیماری اوبلوموف» تفسیر موسعی عرضه می‌کند. او نشان می‌دهد که این ناخوشی همه‌جا وجود دارد؛ هرجا که کلمات پرزرق‌وبرق در باب عواطف «عالی» به‌کار برده می‌شود تا فقدان اراده و قدرت ضروری را در مبارزه برای تغییر جهان نامساعد از نظر مخفی بدارد. این خط اوبلوموف، که گورکی رسم کرده است، یکراست تا کلیم سامگین ادامه می‌یابد.

اما گورکی خلاق از این پیشتر می‌رود؛ او اوبلوموف را در خطی فراسوی مرز اصلی خود می‌برد. وی تعدادی قهرمان را به نمایش می‌گذارد که مانند اوبلوموف دقیقاً به‌خاطر منفی‌بودن و ضعف، ولی با آدمیت دلپذیر و نه فاقد ارزش، نابود شده‌اند؛ اما در رمان گانچاروف، آنجا که این خصوصیات در رابطهٔ نزدیک با موجودیت اوبلوموف انگل به‌عنوان یك مالك بزرگ قرار دارد، گورکی مسئله را تا قلمروهای دیگر می‌گستراند و دیالکتیك این منفی‌گری و تباهی ناگزیر را، که در طبقات گوناگون جامعهٔ روس متجلی شده است، نشان می‌دهد. نقد او از خرده‌بورژوازی روسی گاه شکل روایت مردمی مسئلهٔ اوبلوموف را به خود می‌گیرد. نمونهٔ روشن این امر شخصیت یاکوف در رمان «سه نفر» است. یاکوف به ایلیا لونیف که می‌خواهد او را از خواب منفی‌گری بیدار کند می‌گوید: «تو بیهوده عصبانی هستی. این را توی مغزت فرو کن. انسان برای کار ساخته شده و کار هم برای انسان... مثل یك چرخ، هی می‌چرخد و می‌چرخد و راه به‌جایی نمی‌برد و هیچ‌کس هم نمی‌داند که برای چه می‌چرخد.»

مرض اوبلوموف، آن‌طور که گورکی می‌نمایاند، از انزوای فردگرایی مردمی که در باتلاق خرده‌بورژوازی زندگی می‌کنند سرچشمه می‌گیرد. نمونه‌های بهتر این مردم ممکن است احساسات لطیف و صادقانهٔ انسانی را در دل بپرورانند. آنان عمیقاً از زندگی در باتلاق ناخشنودند و تلاشهای مذبوحانه‌ای برای دستیابی به زندگی بهتر دارند. اما همهٔ تلاش آنها، به علت ضعف اراده و منفی‌بودنشان، که به نوبهٔ خود محصول درونگرایی خودپرستانهٔ آنان است، با حرمان مواجه می‌شود. در «ماتوی کوژمیاکین» است که گورکی عمیقترین و جامعترین تصویر اوبلوموف جدید را می‌پردازد. ویژگی خالصانهٔ اوبلوموفی در شخص ماتوی این‌است‌که دوست دارد «ترانهٔ» زشت، نفرت‌انگیز، و بدمستانهٔ زندگی انگل‌وار خود را به «ترانه»ای بدل کند که براستی زیبا و انسانی و ناب باشد. او عاشق زنی انقلابی می‌شود: «او زندگی آرامی بی‌نیاز به دیگران، بی کینه‌ای نهانی به آنان، و بی ترس از آنان

در تصور داشت و می‌خواست کـه خودش باشد و او، همچون یك روح اندر دو بدن...»

و هنگامی که او خواب زندگی مشترك خود را می‌بیند پیوسته آن را چون صومعه یا قلعه‌ای به نظر می‌آورد. ناگفته پیداست که نه‌تنها این عشق سرانجامی ندارد، بلکه کل زندگی ماتوی کوژمیاکین یك شکست است. اما قرابت خونی او با اوبلوموف خود را در ظرافت و صمیمیت احساس او ظاهر می‌سازد. دختری جوان که یادداشتهای ماتوی را، که دیگر پیر شده است، می‌خواند فریاد می‌کشد: «چه جذاب است! عیناً مثل خواندن تورگنیف!» استمرار موضوعی مسئله ما را به یاد مقالهٔ چرنیشفسکی دربارهٔ اثر تورگنیف به نام «روسی در وعده‌گاه» می‌اندازد.

این بازگشت به مسئلهٔ اوبلوموف آشکارا تعمیم و گسترش موضوعی حاد است. این موضوع نه‌تنها با پردازش قهرمانان اوبلوموف‌مانند گورکی نشان داده می‌شود، بلکه بویژه با بازنمون او از آن آدم فعالی که در نقطهٔ مقابل اوبلوموف قرار دارد نیز عرضه می‌گردد. قهرمان مقابل اوبلوموف، استولتز، صرفاً نمونهٔ فعالیت عملی به‌طورکلی است، و دوبرولیوبوف بخوبی مشاهده می‌کند که او چه ریشهٔ ضعیفی در زمین روسی زمـان خود دارد، و چگـونه بازنمون این قهرمان آرمانشهری و انتزاعی است. در اشاره به ریشه‌های اجتماعی این کیفیت انتزاعی، دوبرولیوبوف می‌گوید:

«به این دلیل است که ما، در رمان گانچاروف، همهٔ آنچه را مشاهده می‌کنیم این است که استولتز فعال آدمی است که مدام در جست‌وجوی چیزی است؛ درحال سگدوزدن است؛ چیزهایی به‌دست می‌آورد و می‌گوید که معنی زندگی چیزی جز کار نیست؛ و مطالبی از این دست. اما اینکه چگونه کارها را ترتیب می‌دهد و آنچه را دیگران در پیدا کردن آن عاجزنـد به‌دست می‌آورد برای ما به‌صورت یك راز باقی می‌ماند.»

در آثار گورکی، فعالیتهای انتزاعی چهرمانهایی که به عنوان مکمل منفی بودن اوبلوموف مشاهده می‌شوند کاملا متفاوت است و دیالکتیك هستمند آن فاش گفته می‌آید. چنین چهرمانهایی، از میاکین و میران آرتامانوف تا قهرمانان دارای آگاهی طبقاتی طبقهٔ کارگر انقلابی، طیفی گسترده دارند. در این محیط تازه، مبارزات آنان سرنوشت روسیه را رقم می‌زنـد. اوبلوموف، درحالی‌که هنوز هم چهرمانی جالب و همه‌جانبی است، اکنون در مفهوم وسیعتر تاریخـی از اهمیت

ناچیزی برخوردار می‌شود.

سلوکث اصیل گورکی با مسئلهٔ اوبلوموف تنها یك نمونه در میان بسیار است که نشان می‌دهد چگونه سنت بزرگ ادبیات کلاسیك روس در آثار او زنده شده است. رئالیسم سوسیالیستی گورکی وارث ادبیات کلاسیك روس است، همان‌طور که انقلاب اکتبر وارث بهترین سنتهای مبارزه برای آزادی است. یکی از وظایف مهم تاریخ ادبیات ما این است که رشته‌های بی‌شماری که گورکی را با ادبیات کلاسیك روسیهٔ قرن نوزدهم می‌پیوندد کشف کند و نشان دهد که چه بهره‌ای از برداشتهای تازهٔ او از مسائل آن ادبیات بـــرای گسترش رئالیسم سوسیالیستی به دست آمده است. این‌کار درعین‌حال می‌تواند نظام و صورت‌بندی مجدد مارکسیستی از آن سنت بزرگ باشد، به‌مانند تصویری که ما در بررسی دوبرولیوبوف از «اوبلوموف» گانچاروف خاطرنشان کردیم.

۴

در حیات ادبی گورکی ،مانند حیات بسیاری از داستانسرایان بزرگ عصر جدید (کافی است که روسو، گوته، و تولستوی را مثال زد)، عنصر زندگینامـهٔ شخصی نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. آن داستانسرایان بزرگ، که ویژگیهای اساسی دوران خویش را در آثار توانمند ادبی گرد آورده‌اند، در زندگانی شخصی خویش ظهور و رشد مسائل زمان را آزموده بودند. این فرایند گواردن و فهم‌کردن محتوای تاریخی یك دوران، خود از برجسته‌ترین ویژگیهای هر دوران محسوب می‌شود.

داستانسرای بزرگ نه‌تنها مضمون کار خلاقهٔ خود، بلکه شیوهٔ بنیادین و سبك خویش را هم ضرورتی برمی‌شمرد که واقعیتهای تاریخی زمان پدیدار کرده است. اینکه چگونه این سبك پدید آمده و چرا نویسنده آن را به کار گرفته است و نه سبکی دیگر را، هیچ یك مشکل خصوصی نویسنده و یك تجربهٔ ذهنی محض نیست. از سوی دیگر، «ذهن‌گرایی نامطلوب» بسیاری از نویسندگان جدید، کـه بسادگی آثارشان را از «خود» خویشتن انباشته می‌کنند، به این واقعیت مربوط است که قادر نیستند تطور خویش را از نظرگاه چنین عینیت اجتماعی و تاریخی بنگرند. دیگران (برای مثال فلوبر) تا اینجا پیش می‌روند که درونگرایی خود را صرفا یك عامل مداخل مزاحم در عینیت کار خود می‌دانند. بدیهی است که این‌گونه

«خویشتنداری» مانع از آن نیست که عناصر «ذهن‌گرایی نامطلوب» به آثار حماسی آنان راه یابد.

زندگینامه‌هـای خودنوشت گورکی از سنت شرح‌حال‌نویسی کهن کلاسیك پیروی می‌کند. حتی می‌توان گفت که خصوصیت متمایز، مضمون این زندگینامه‌ها، دقیقا عینیت خارق‌العادهٔ آنهاست. عینیت بدان معنا نیست که لحن روایت جانبدار نمی‌باشد ـ لحن شرح‌حالهای گوته بسیار عینیتر از گورکی است ـ بلکه بیشتر بدان معناست که در محتوای شرح‌حال او متجلی است، در نگرش وی نسبت به آن زندگی که شرح داده شده؛ همان زندگی احیایی که در آن مسائل ذهنی و شخصی بسیار اندك است.

گورکی تحول خود را به‌طور غیرمستقیم در خلال اوضاع و احوال محیطی و رویدادها و تماسهایی بازمی‌نماید که بر روند این تحول اثر داشته است. او تنها در برخی موارد حاد آزموده‌های ذهنی خود را از جهان به مثابهٔ نردبانی برای رفتن به سطحی بالاتر جمع‌بندی می‌کند. اما این نیـز همیشه به صورت یك جمع‌بندی ذهنی مستقیم و بی‌واسطه نیست، و خواننده اغلب تحول شخص گورکی را در لوای وقایع تصویر شده به صورت عینی می‌بیند. خود گورکی دربارهٔ شیوهٔ نگارش زندگینامهٔ خودنوشتش این‌مجمل را بیان‌می‌دارد: «در کودکی، خود را چون کندویی می‌یافتم که بسیاری مردم ساده و عادی، همانند زنبوران، شهدی از دانش و اندیشهٔ خـود را دربارهٔ زنـدگی در آن می‌ریختند و هرکس بـه سهم خود زندگی مـرا سخاوتمندانه غنی می‌کرد. گرچه بیشتر اوقات عسل ناخالص و تلخ بود، آن دانشها هنوز هم شیرین است.»

این عینیت بسیار ذهنی است و بسیاری از ویژگیهای شخصی گورکی را در شرح‌حـال‌نویسی داراست، زیرا هم در اینجـاست که عمیقترین پیـوندهای او با توده‌های کارگر (پیوندهایی که جوهر انساندوستی مبارزه‌جویانه و آشتی‌ناپذیر او را در خـود نهفته دارد) پدیدار می‌شود. گورکـی در اولین صفحات داستان زندگینامهٔ خویش این پیوندها را بسیار روشن فاش می‌کند. او می‌گوید که داستان کودکیش چون «فضای تاریك قصه‌های جن و پری» در نظرش می‌آید که بایستی آن را به‌رغم همهٔ ترسناکیش صادقانه نقل کند. «در حقیقت بر ترحم چیره می‌شود و از اینها گذشته من از خود سخن نمی‌گویم، بلکه دربارهٔ آن حلقهٔ تنگ خفه‌کنندهٔ آزمونهای آزاردهنده‌ای سخن می‌گویم که من و همهٔ خانواده‌های متعارف روسیه در

چنبرهٔ آن زندگی‌کرده‌اند و هنوز هم زندگی‌می‌کنند.» (تأکید از متن‌است. گ. ل.)

در اینجا رابطهٔ میان عینیت در آثار گورکی و انسانگرایی ستیهنده‌اش آشکار می‌شود. این است آن «جانبداری ماتریالیستی» که لنین جوان در مجادلهٔ خویش برضد عینیت دروغین استرووه[18] نوشت. این ترکیب عینیت و جانبداری (که عنصر اصلی انسانگرایی‌پرولتاریایی است) و ارتباط آن با مبارزات بزرگ عملی برای رهایی کارگران، در روایتهای زندگینامه‌وار گورکی بخوبی توضیح داده‌شده‌است: «هنگامی‌که‌من پستیهای‌نفرت‌انگیز این زندگانی وحشی روسی‌را که به‌خودمان تعلق دارد به یاد می‌آورم، گاهی از خود می‌پرسم «آیا به زحمتش می‌ارزد که از این چیزها صحبت کنم؟» آنگاه با اعتمادی بازیافته به خود پاسخ می‌دهم: «آری، به زحمتش می‌ارزد!» زیرا این حقیقت شرم‌آور و خشن تا امروز هم زنده است. این حقیقتی است که آن را تا ریشه باید شناخت تا بتوان این ریشه‌ها را از خاطره و روح انسانها و از تمامی زندگی خشن و شرم‌آورمان برکند...»

گورکی این را در سال ۱۹۱۳ نوشته‌است و می‌افزاید که آنچه در این زندگی شگفت‌آور است آن خشونتی نیست که شقاوتهای ددمنشانه از آن جدا نمی‌شود، بلکه «هرچند که این لایه ممکن است سخت باشد، چیزهای روشن، سالم، و خلاق می‌تواند در آن نفوذ کند؛ با همهٔ اینها، بذرهای خوب انسانی سبز می‌شوند تا امیدهای لایزال را برای تولدی تازه در یك زندگی درخشان و واقعی انسانی در ما بپرورانند.» بنابراین، خود واقعیت عینی زمینه‌ساز ابزار مبارزهٔ واقعی برضد قدرتهای تاریکی است.

گورکی خوب می‌دانست‌که این عینیت‌است که خطی حائل میان ادبیات بزرگ و کوچك، میان ادبیات کلاسیك و ادبیات‌ذهنی دروغین معاصرانش می‌کشد. گورکی در مقاله‌ای‌که در سال ۱۹۰۸ نوشت دربارهٔ این تفاوت میان ادبیات قدیم و معاصر می‌گوید:

«ویژگی نویسندگان قدیم ساحت اندریافت فکری آنان، هماهنگی جهان‌بینی، و شدت اشتیاقشان نسبت به زندگی است. حوزهٔ دید آنان کل جهان وسیع را در بر می‌گیرد. شخصیت نویسندهٔ معاصر محدود به شیوهٔ نگارش اوست، اما شخصیت واقعی او، یعنی منظومهٔ اندیشه‌ها و احساسهایش، روز به روز مبهمتر و بی‌مایه‌تر و اگر حقیقتش را بخواهید، مفلوکتر می‌شود. نویسنده اکنون دیری است که دیگر

18) Struve

آیینهٔ جهان نیست، بلکه تنها تراشه‌ای از ان است که پشتوانهٔ اجتماعیش زایل گشته، در لجن جوی خیابانها افکنده شده، و دیگر قادر نیست زندگی بزرگ جهان را با همهٔ تراشهای آن نشان دهد. آنچه او نشان می‌دهد زباله‌های خیابان است و خردوریزهای جانهای درهم‌شکسته.»

زندگینامهٔ خودنوشت گورکی نشان می‌دهد که چگونه در زمان‌ما آیینهٔ‌راستین جهان پدید می‌آید. این اثر بار دیگر مسئلهٔ پذیرش‌پذیری و حساسیت هنرمند را تازه کرده است ــ مسئله‌ای که در کارهای بسیاری از نویسندگان جدید بکلی از معنی خود دور مانده است. در این مورد اعتقادی غلط، اما سخت جاافتاده، وجود دارد که جوهر پذیرش‌پذیری در عرضهٔ منفی موضوعهاست، به این معنی که در پذیرش‌پذیری امکان تماس فعال با زندگی و مسائل آن کنار گذاشته می‌شود و، به عبارت دیگر، پذیرش‌پذیری مغایر فعالیت و عمل است. این تصور غلط از ذهنیت جدیدی سرچشمه می‌گیرد کــه گورکی بحق آن را آیینه‌ای می‌بیند کــه «پشتوانهٔ اجتماعی»اش ــ که برای هر نویسنده‌ای ضروری است ــ زایل گشته است.

چنین نویسندگانی تنها خود را می‌آزمایند. برای اینان، پذیرش‌پذیری فقط به معنای گوش‌فرادادن به احساسات درونــی خویش و تجــربیات من‌خویش است. توجه آنان نه به جهان خارج است و نه به خود زندگانی، بلکه به واکنشهای خود در برابر جهان خارج معطوف است و «پذیرش‌پذیری» کذایی ایشان بازتاب تأملات منفی آنهاست بر مرکزیت خویشتن. این تقابل میان گورکی و سایر نویسندگان معاصر او شاید در خاطراتی که از لئونید آندریف[۱۹] باز می‌گوید بسیار روشن نشان داده شده باشد. آندریف نویسنده‌ای خوش‌قریحه بود و در گفت‌وگوهایش با گورکی به نحو مطلوبی رک و راست. وی در یکی از گفت‌وگوهای صادقانه‌اش نزد گورکی شکوه می‌کند از اینکه گورکی پیوسته با جالبترین آدمها برخورد می‌کند درحالی‌که خودش هرگز بــر چنین توفیقی دست نمی‌یابــد. آندریف نمی‌توانست بفهمد که این امر ربطی به بخت خوب و بد ندارد، بلکه نتیجهٔ طبیعی دو رهیافت اساسی و متفاوت این دو نویسنده است نسبت به زندگی. آندریف تخیل سرشار سرزنده‌ای داشت و به همراه آن نبوغی بسیار در انتزاع موضوعها، بی‌آنکه راه به جایی مشخص برد. به مجرد آنکه با یکی از مظاهر حیات روبه‌رو می‌شد، بیدرنگ تخیلش بر آن چنگ می‌انداخت، و آن را به چنان درجه‌ای از انتزاع فرا می‌برد که

---

۱۹) Andreyev ، لئونید (۱۸۷۱ـ۱۹۱۹)، نویسندهٔ روسی.

عملا آن پدیده همهٔ جذابیت خود را برای او از دست می‌داد. او فاقد آن شکیبایی بود که بتواند با دقت گوش دهد، مفهوم واقعی پدیدهٔ مورد نظر را فراچنگ آورد، آن را از همهٔ جوانب و در هر مرحله مشاهده کند، روش‌شناسانه و با زحمت با پدیده‌های دیگر مقایسه‌اش کند، و سپس از آن تصویری فراهم سازد چندان دقیق که به غنای آن بخش از زندگی که آن را تصویر می‌کند تا حد امکان نزدیك باشد.

هرچند ممکن است ضدونقیض به‌نظر آید، شکیبایی گورکی نتیجهٔ عمل فعال او، و ناشکیبایی آندریف نتیجهٔ مستقیم این واقعیت است که وی هیچ‌گونه نقش فعال و عملی در مبارزات زمان خود نداشت و زندگی خود را کاملا وقف فعالیت ادبی صرف کرده بود. چرا که مسائل اساسی واقعیت در عمق زیاد قرار گرفته‌اند و رسیدن به آنها، به شکیبایی و پذیرش‌پذیری خاصی نیازمند است که گورکی از آن برخوردار بود. چنین ویژگیهایی تنها در جریان فعالیتهای عملی است که آشکار می‌شود و تنها کسانی که زندگی ایشان بر عمل متمرکز است می‌توانند آن را تشخیص دهند و درك کنند.

تفاوت میان آنچه اساسی است و آنچه غیراساسی است، میان آنچه درست است و آنچه صرفاً جالب توجه است (هرچند ممکن است درعین‌حال سطحی و کاذب باشد) کاملا، و بویژه از نظرگاه عملی، امری تعیین‌کننده است. برای آنان که نگرشی منفی نسبت به زندگی دارند، مرز میان اساسی و غیراساسی و درست و نادرست مبهم و آشفته است. فقط در دادوستد متقابل میان فرد و جهان ــ دادوستدی که از عمل زاده شده و از کار حاصل آمده باشد ــ می‌توان به مشاهده و تشخیص آنچه در جهان و در دیگران اساسی است رسید. تنها شرکت در عمل می‌تواند قدرت انتخاب ببخشد و یاری کند تا اساس این انتخاب معین شود. فقط پیروزی یا شکست در عمل اجتماعی می‌تواند مسائل اساسی واقعی را در زندگی آشکار سازد.

اما عمل عاری از بصیرت کور است. تنها پذیرش پرشور جهان آن‌گونه که هست، با همهٔ گوناگونی پایان‌ناپذیرش و دگرگونیهای بی‌وقفه‌اش؛ تنها آرزوی پرشور آموختن از جهان؛ تنها عشق به واقعیت (به‌رغم آنکه آکنده از زشتیهای بسیاری است که انسان با آنها می‌جنگد و آنها را دشمن می‌دارد)، عشقی که نومیدوار نیست چرا که در همان واقعیت است که انسان می‌تواند جاده‌ای را که به فضیلت انسانی راه می‌برد مشاهده کند ــ ایمان به زندگی و جنبشهای آن، در گذار سعی انسان به‌سوی چیزی بهتر، به‌رغم همهٔ حماقتها و بدیهایی که در زندگی

روزمره چهره‌می‌نمایانند ــ و فقط پذیرش‌پذیری‌پرشوری می‌تواند زمینه‌ساز اساسی فعالیت عملی از نوع راستین باشد.

این‌گونه خوش‌بینی خالی از توهم فضیلتی است که گورکی از آن بهره‌ور بود. پندارها واقعیات را می‌پوشاند و زندگی آنان‌که توهم می‌پرورند زندگی‌واقعی نیست بلکه زندگی توهمهاست یا، بهتر گفته شود، زندگی توهمات از دست‌رفته است. قطب آشکارا مخالف مرد اوهام، انسان‌شکاک سرخورده است‌که تنها تجربه‌گر یکسویهٔ سرخوردگیهای خود و انگیزه‌های‌ذهنی آن است. خوش‌بینی و بدبینی جدید، توهم و سرخوردگی نوپدید، هردو به یك نهج، فقط فرمولهایی سرهم می‌کنند، فرمولهایی که مانند مورد آندریف ممکن است جالب‌توجه و خیال‌انگیز باشد. اوهام و فقدان اوهام هردو به یکسان سدی در برابر پذیرش و جذب واقعیتند.

اما یك زندگی پرحادثــه و غنی پیش‌شرط ادبیات بزرگ است، نه‌تنها در مفهوم مادی تجربه‌ای گسترده از زندگی، بلکه همچنین از نظرگاه عمق مسائلی که عرضه می‌کند. نویسنده باید زندگی سرشار از غنا و بهره‌وری داشته باشد به این خاطر که بتــواند آنچه را براستی چهرمــانی است نشان دهــد. ریچارد هرد[۲۰]، زیبایی‌شناسی از قرن هجدهم انگلستان، این امر را بروشنی تمام بیان کرده است. او در تفسیری بر این نظر ارسطو که سوفکل مردم را آن‌طور که باید باشند و اوریپید آنها را چنانکه هستند وصف کرده‌اند می‌نویسد:

«... معنی سخن ارسطو این است: سوفکل، از برکت رابطهٔ گسترده‌اش با بشریت، اندریافتهای محدود و ناقصی را که حاصل تمعق دربــارهٔ یك شخصیت داستانی خاص و منفرد است به تعمق کامل دربارهٔ نوع انسان بسط و گسترش می‌دهد. حال آنکه اوریپید فیلسوف‌مآب، که در آکادمی جا خوش کرده بود، هنگامی که می‌خواهد به زندگی نگاه کند چشمان خود را با دقت تمام بر چهره‌هایی منفرد، که واقعاً وجود دارند، می‌دوزد و نوع را در فرد مستحیل می‌سازد. به همین دلیل است که او درعین‌حال که قهرمانان خود را به‌طور طبیعی در عینیت ظاهری خود نقاشی می‌کنــد، در بعضی مواقع تصویرهایش فاقد آن شباهت کلــی و مانندگی جهانی و نمایانی است که لازمهٔ بازنمون حقیقت شعری است.»

بدیهی‌است که انسان نمی‌تواند نویسندگان جدید را با اوریپید مقایسه‌کند. با آوردن بند نوشتهٔ فوق تنها می‌خواستیم مختصری از علل فقر عظیم ادبیات جدید

۲۰) Hurd ، ریچارد (۱۷۲۰ـ۱۸۰۸)، نخست کشیش انگلیسی.

را لمس کـرده باشیم. ما دیدیم کـه کنارکشیدن از زندگی، کـه از ویژگیهای نویسندگان نوپرداز است، ضرورتاً وضعی پدید می‌آورد که آنان تنها بـه خلق چهرمانهای منفرد و مجزا می‌پردازند؛ و آن زمان که به فراسوی چهره‌ای منحصراً فردی رانده می‌شوند، لاجرم خود را در تجریدات تهی و فاقد حیات رها می‌کنند.

چهرمانهای واقعی را فقط نویسندگانی می‌توانند بیافرینند که این امکان را داشته باشند تا افراد انسانی را در مقام مقایسه‌ای همه‌جانبه و تمام‌عیار قرار دهند ــ سنجشهایی‌که براساس آزمونی غنی استوار باشد، چندان غنی که انگیزه‌های اجتماعی و شخصی نسبتها و قرابتهای میان اشخاص را آشکار سازد. هرانـدازه زندگی نویسنده غنیتر باشد، غنای تصویری این قرابتها بیشتر خواهد بود و هر اندازه وسعت حوزه‌ای که وحدت عناصر شخصی و اجتماعی را دربر می‌گیرد و در چهرمان بازنمون دارد بیشتر باشد، قهرمان صادقتر و شایان‌توجه‌تر خواهد بود.

زندگینامهٔ خودنوشت گورکی به ما نشان می‌دهد که چگـونه از همان آغاز جوانی حیاتی پربار و سرشار از واقعه، این استعداد خلق چهرمانها را، از طریق مقایسهٔ چهرمانهایی که بظاهر با هم فرق کلی دارند، در او پروراند. در پرورش این نویسندهٔ بزرگ، البته خود ادبیات نقشی بسیار مهم ایفا کرد. گورکی جوان هنوز در دوران شکل‌گیری شخصیت خود بود که زود فهمید وظیفهٔ بزرگ ادبیات کلاسیك این است که انسانها را آموزش دهد تا به مشاهده بپردازند و مافی‌الضمیر خود را ابراز دارند. از آغاز، گورکی پیوسته ادبیات را با زندگی پیوند می‌داد. هنگامی که «اوژنی گراندهٔ»[21] بالـزاك را می‌خواند، نه‌تنها از شکـوه سادگی بازنمون داستان به وجد آمد، بلکه بیدرنگ گراندهٔ نزولخوار پیر را با پدربزرگ خود مقایسه کرد.

ولی به‌هرحال ادبیات صرفاً یـاور واقعیت است، هرچند یاوری بس مهم باشد. آنچه اساسی و تعیین‌کننده باقی می‌ماند باز همان غنای خود زندگی است و اشتیاق پرشور جذب و بازآفرینی پدیـده‌های زندگی در تمامیت آنهـا. گورکی نمونه‌های جالب‌توجهی از چگونگی گنجاندن آدمهای واقعی را که ملاقات می‌کرد در درون قالب چهرمان به‌دست می‌دهد، که من تنها یك نمونهٔ مشخص آن را می‌آورم:

«اوسیپ، تروتمیز و مرتب، ناگهان به‌نظرم مثل یاکوب آتش‌انداز کشتی رسید کـه همیشه نسبت بـه همه‌چیز بی‌علاقه بـود. گاهی هم مرا به یـاد پیتر

21) *Eugénie Grandet*

واسیلیف۲۲، مصحح چاپخانه، و گاهی هم پیتر درشکه‌چی می‌انداخت: گاهی هم فکر می‌کردم که وجه مشترکی با پدربزرگم دارد ــ به صورتهای گوناگون به پیرمردان دیگری که می‌شناختم شباهت داشت. همهٔ پیرمردها به‌نحو شگفت‌آوری جالب بودند، ولی تا اندازه‌ای فکر می‌کردم که زندگی‌کردن با آنها دشوار و ناخوشایند است. به نظر می‌رسید که آنها روح تو را می‌خورند و حرفهای زیرکانه‌شان قلب تو را با لایهٔ قهوه‌ای‌رنگی می‌پوشاند. آیا اوسیپ خوب بود؟ نه. بد بود؟ آن هم نه. آنچه بیشتر می‌فهمیدم این بود که او آدمی محیل است. اما این زیرکی و حیله‌گری گرچه مرا با پیچ‌وخمهایش شگفت‌زده می‌کرد، آزارم می‌داد، و دست آخر شروع کردم به احساس اینکه از هر لحاظ دشمن من است.»

بنابراین، زندگینامهٔ خودنوشت گورکی به ما نشان می‌دهد که چگونه شاعری بزرگ در زمان ما متولد می‌شود، چگونه کودکی به صورت آیینهٔ جهان متحول می‌شود. شیوهٔ نگارش عینی گورکی بر این خصوصیت شرح‌حال او تأکید می‌کند. این شرح‌حال نشان می‌دهد که ماکسیم‌گورکی نقشی مهم در کمدی انسانی پیش از انقلاب روسیه دارد و به ما نیز نشان می‌دهد که زندگانی به مثابهٔ آموزگار واقعی هر شاعر بزرگ است. گورکی ما را به این آموزگار بزرگ، آموزگاری‌که شخصیت او را شکل داد، معرفی می‌کند و به ما نشان می‌دهد که این معرفی چگونه انجام شد و چگونه او، گورکی، از خود زندگی درس گرفت تا یك انسان، یك رزمنده، و یك شاعر باشد. و دقیقاً آزمون وی در بسیاری هراسهای زندگی بود که گورکی را به انساندوستی مبارز مبدل کرد. تولستوی نیکمردی و قدرت گورکی را می‌ستود و به او می‌گفت که با آنچه بر او رفته است، همه‌گونه حقی دارد که آدمی شریر باشد.

۴

مانند اغلب داستانسرایان بزرگ، گورکی کار خود را با داستان کوتاه آغاز کرد، آن هنری که داستانمایه‌اش واقعه‌ای‌غریب و غیرعادی و شگفت‌است ــ واقعه‌ای که چنان طرح‌ریزی شده که جنبهٔ شگفت‌آورش تصویر ویژگیهای فردی و اجتماعی یك یا چند نفر را نشان دهد. این خصیصهٔ داستان کوتاه آن را به‌صورت یکی از قالبهای نخستین و همواره همگان‌پسند نویسندگی درآورده است. در میان مردم،

22) Peter Vasilyev

داستان‌گویان صاحب‌قریحه هنگامی که می‌خواهند برای جماعتی قصه‌ای و نقلی با خصوصیات شگفت و وقایع ممتاز بگویند، از روی غریزه شکلی را که به داستان کوتاه نزدیکتر است برمی‌گزینند. به همین روال، گورکی جوان، که داستانهای کوتاه تحسین‌انگیزی در اولین مراحل کار ادبی خود می‌نگاشت، تنها دنباله‌رو محض سنت ادبی نبود، بلکه از یك انگیزهٔ قوی درونی برای گفتن داستانهایی از زندگی سرشار از واقعهٔ خود تبعیت می‌کرد ــ آن انگیزهٔ قوی درونی که سنت ادبی و آثار نویسندگان بزرگ پیش‌از او تنها آن را انتظام بخشیده و به‌عرصهٔ وقوف و آگاهی رسانده بود.

از سوی دیگر، همهٔ عوامل مسئله‌زای تنگناهای زندگی معاصر، که وارد قالب داستان کوتاه شده است، در کارهای اولیهٔ گورکی نیز حضور دارد. هر اندازه شرایط زندگی پیچیده‌تر باشد، دشوارتر می‌شود که شخصیت‌پردازی پرمایه‌ای از آدمها تنها در خلال واقعه‌ای منفرد از زندگی آنها به دست داده شود. دشواری کار بیشتر از این جهت است که عنصر اتفاق (در مورد آن پیش از این بحث شد) خود مانع عمده‌ای است در راه ترکیب ویژگیهای فرد با ویژگیهای طبقهٔ وی به منظور به‌وجود آوردن چهرمانهای اجتماعی در تنگنای واقعهٔ چشمگیری که داستان کوتاه بر آن استوار است. به وجود آوردن این‌گونه چهرمانها به مدد یك واقعهٔ پرکشش در دورهٔ اول رنسانس هنوز کاری ساده بود. اوضاع و احوال زمانه چنان بود که مبانی اجتماعی ضروری را برای تعالی داستانهای کوتاه بوکاتچو[۲۳] و معاصرانش فراهم می‌ساخت. در زیبـایی داستانهای آنها از ظاهرآرایـی و کیفیت تصنعی و انتزاعی، که در نوشته‌های مقلدان نوپرداز نویسندگان داستانهای کوتاه کلاسیك می‌بینیم، خبری نیست.

به واسطهٔ پیچیدگی متزاید موادی که داستان کوتاه بر آن بنا می‌شود، داستان کوتاه نو ضرورتاً بیش از گذشته و با خطوطی گسترده‌تر از گذشته طرح‌ریـزی می‌گردد: داستان زنجیره‌ای از حوادث را دربر می‌گیرد که با تنشی فزاینده به‌سوی واقعهٔ نهایی، که مشابه سبك «پوانت»[۲۴] در داستان‌کوتاه‌نویسی کلاسیك است، پیش می‌رود. طبیعی است که این گستردگی داستان کوتاه تنها امری کمی نیست، بلکه متضمن مسائل تازه‌ای در باب سبك آن نیز هست.

---

۲۳) Boccaccio ، جووانی (۱۳۱۳ـ۱۳۷۵)، شاعر و داستان‌نویس ایتالیایی.

۲۴) Pointe ، شیوهٔ کهن کشاندن مستمع و خواننده به نقطهٔ اوج و «بزنگاه» قصه.

اما، به‌رغم این تغییرات ناگزیر، اصول اساسی داستان کوتاه قدیم همچنان برای داستان کوتاه جدید معتبر است. زیرا اگر طرح داستان به نحو مقتدرانه‌ای فشرده نباشد و شخصیت‌پردازی به وسیلهٔ حادثه و عمل صورت نگیرد، داستان‌کوتاه به تصویربرداری از محیط و بازآفرینی حالت‌یا تحلیلی روانشناختی مبدل‌می‌شود؛ و این عیناً همان بلایی است که برسر داستان کوتاه در دستهای بخش اعظم نویسندگان داستانهای کوتاه نوین آمده است.

اما از زمان بالزاک و استاندال، بهترین نویسندگان جدید کوشش داشته‌اند که به داستانهای پیچیدهٔ خود ــ داستانهایی که با زنجیری از وقایع و نه یك واقعهٔ تنها سروکار دارد ــ همان دقت و خودکفایی را ببخشند که «فرم» و قالب داستانی در داستانهای قدیم داشت. این تلاش تخیل خلاق نویسنده را در آزمایشی بسیار سخت قرار می‌دهد، چرا که هرچه تضادها پیچیده‌تر باشد، فاش‌سازی، که اوج داستان کوتاه با آن شکل می‌گیرد، دشوارتر می‌تواند طرح داستانی مناسب خود را (طرحی که همهٔ وجوه چنین تناقضات پیچیده‌ای تبیین عینی و هستمند خود را در آن بیابند) پیدا کند.

کوشش برای یافتن این قالب داستان کوتاه عنصر اصلی داستانهای گورکی است، آن هم نه‌تنها در داستانهای کوتاه بلکه در شرح‌حالها و داستانهای زندگینامه‌وار و نیز رمانهایش. نوشته‌های‌گورکی از لحاظ ازدحام عددی قهرمانان با رمانهای بالزاک قابل مقایسه است. با اینهمه ــ و شاید به‌همین‌دلیل ــ ترکیب‌بند داستانی نوشتهٔ‌او نه بر قهرمانان بلکه بر حوادث و وقایع مبتنی‌است. تنها رمانهای آخری او از این امر مستثناست، اما در آنها هم هنوز عناصر سبك او در شخصیت‌پردازی دیده می‌شود.

گورکی، در نتیجهٔ زندگی سرشار از وقایع‌خویش، چنان ذخیره‌ای‌از قهرمانان و وقایع در اختیار دارد که می‌تواند همیشه مناسبترین آنها را برای ابراز نظر خود برگزیند و به حد افراط آنها را گسترش بخشد، بی‌آنکه از وفاداری آنها به زندگی بکاهد. او هرگز مجبور نیست برای بازنمون آدمها و حادثه‌ها دست‌به‌دامان الگوهای مبتذل و متعارف شود. و چون از ابتدا برسر آن بود که شرارتهای غیرانسانی در زندگی روسیهٔ قدیم را فاش سازد، موارد بسیار نفرت‌آوری را برمی‌گزیند؛ هرچه این‌موارد رسواتر باشد، با روشنی‌بیشتری نشان‌دهندهٔ وحشتهای ممکن‌الوقوع در روسیهٔ آن‌زمان است. نبوغ گورکی بسیار زود در استادی و مهارتی

نمایان‌شد که با آن چنین موارد فضاحت‌باری را نه‌تنها ممکن‌الوقوع، بلکه چهرمانی کرد. تکامل درونی قهرمانان او، که ویژگیهای چهرمانی خود را بارز می‌گردانند، با ضرورتی محتوم به‌سوی برآیند چنین موارد شرم‌آوری پیش می‌رود. گرایش مخالف این مسئله در آثار گورکی، که وحشتهای روسیهٔ تزاری را می‌نمایاند ــ به بیان دیگر، اثبات اینکه به‌رغم همهٔ پلشتیها، خصایل اصیل آدمی می‌بالد و چیره می‌شود ــ طبعاً نمایشی چنین از وقایعی سخت متضاد، کریه، و خارق‌العاده می‌طلبد.

قرن نوزدهم، از یك‌سو تا حدودی داستان کوتاه را در رمان جذب کرد. و از سوی دیگر رمان را به سوی فشردگی بیشتری که قبلا فقط به داستان کوتاه اختصاص داشت رانـد. نهضت نخست خصوصیت جهانی و عمومی ادبیات قرن نوزدهم است و تنها تعداد معدودی نویسندهٔ بزرگ در حفظ داستان کوتاه از جذب شدن در رمان و جلوگیری از نابودی آن موفق شدند. نهضت دوم، یعنی تحول رمان در طریق تمرکز و فشردگی بیشتر، نشان‌دهندهٔ مبارزهٔ بهترین نویسندگان زمان است برضد شرایطی که سرمایه‌داری در ادبیات پدید آورده و مایهٔ نابودی هنر شده است.

در هر دو جهت، گورکی با شیوهٔ اصیل خود پای خود را جای پای بهترین نویسندگان اروپایی می‌گذارد. در زندگینامهٔ خود و همچنین در نامه‌ای طولانی به اکتاو میربو[۲۵]، از تأثیرات قاطعی که بالزاك بر تکامل او به عنوان یك نویسنده داشته است یاد می‌کند. این تأثیر بالزاك اساساً به این حقیقت بازمی‌گردد که هر دو نویسندهٔ بزرگ در اصل با یك وظیفه روبه‌رو بودند: تصویرگری تناقضات گوناگون و پیچیدهٔ عصر تحول بزرگ اجتماعی در کلیت آن. این از ویژگیهای هر دو نویسنده است که در کار بازنمون جامعه، در همان حال که نهایت تلاش را دارند تا با بیشترین وضوح ممکن فرایند زوال و تباهی را نشان دهند، از آنجا که هنرمندانی بزرگند، می‌کوشند تا نویسندگان کلاسیك را قدم به قدم پیروی کنند و این پوسیدگی و اضمحلال را در کمال هنری و شکل‌کامل ترسیم کنند. از این رو، اتفاقی نیست که در رمانهای اولیهٔ گورکی ما همان فشردگی داستان‌کوتاه‌مانند را که در بسیاری از رمانهای بالزاك وجود دارد می‌بینیم.

اما با وجود جذب متقابل داستان کوتاه و رمان در یکدیگر، فرقی بسیار بزرگ بین این دو وجود دارد ــ فرقی که همهٔ نویسندگان بزرگ با خودآگاهی یا از

---

۲۵) Mirbeau ، اکتاو هانری ماری (۱۸۵۰ـ۱۹۱۷)، روزنامه‌نگار فرانسوی.

روی غریزه آن را رعایت می‌کنند. داستان کوتاه حتی در شکل گستردهٔ نوین خود سرگذشت فشردهٔ یك فرد را بیان می‌کند. عملکرد قدرتهای اجتماعی در آن در حدی افراطی و اغراق‌آمیز پدیدار می‌شود. قانع‌کننده بودن این واقعیت ساده که احتمال وقوع چنین وقایعی همواره هست برای داستان کوتاه کافی است تـا واقعیتهای کم‌وبیش هولناك را عرضه بدارد. بیایید بـه داستانهایی مانند «مردی متـولد می‌شود»[۲۶] از گورکی توجه کنیم که گورکی، آن‌گاه که می‌خواهد ظهور نیروهای ارزشمند را در این باتلاق زشتیها نشان‌دهد، بازهم شکلی مشابه شکل داستان کوتاه را برمی‌گزیند («یمیلیان پیلیای»[۲۷]).

بدیهی است که این امر به‌هیچ‌وجه گسترهٔ موضوعی داستانهای‌کوتاه گورکی را محدود نمی‌سازد. داستان کوتاه امکان بازنمون دیالکتیك ضرورتهای اجتماعی و سرگذشتهای فردی را به وسیلهٔ مواردی افراطی با خصایصی چشمگیر برای او فراهم‌می‌سازد و با حوادث غریب، پرماجرا، و گاه کاملا مشابه افسانه‌های‌جن‌وپری، راههایی را نشان می‌دهد که در آن واقعیتهای طبقاتی بر اذهان و افکار تعصب‌آمیز و نادرست یا گمراه چیره می‌شود. در اینجا نیز داستان کوتاه تنها بازنمای وجوه معین محدودی از یك چهرمان است نه تمامی تصویر در شکل کلی آن. اما همین امکان تحقق سرگذشتهای غیرعادی ناگزیری پدیدآمدن وضعیتهای‌نوعی و چهرمانی را نمایان می‌دارد و فهم آنها را بهتر میسر می‌سازد. برای‌مثال به‌داستان «روزگار تار»[۲۸] گورکی می‌توان توجه کرد که در آن جوانی اوبلوموف‌وار، بیکاره‌ای است که در عالم رؤیا سیر می‌کند و طبقه‌اش او را «نجات» می‌دهد، صرفاً برای اینکه به تاجر حسابگر ترشرویی تبدیل شود.

نکتهٔ آخر اینکه در داستان کوتاه امکان نمایش وجوه معینی از یك جریان بزرگ اجتماعی، از منظومه‌های وسیع اجتماعی، به صورت برشهای تك‌نما وجود دارد که جنبش و جریان اجتماعی تنها به صورت پسزمینهٔ کلی آنها باقی می‌ماند.

جذب صناعت داستان کوتاه در رمانهای اولیهٔ گورکی خود مسئله‌ای کاملا متفاوت است. در این رمانها وجه چهرمانی واقعهٔ استثنایی باید کلا از زنجیرهٔ حوادث و وقایع آشکار شود و مبنایی گردد برای ارائـهٔ کلیتی حماسی. در اینجا شرایط نامساعد جامعهٔ سرمایه‌داری بیشتر از داستان کوتاه دست‌وپاگیر نویسنده است. این مشکل مبتلابه همهٔ رمانهای قرن نوزدهم بوده است.

---

26) *A Man is Born* 27) *Yemelyan Pilyai* 28) *Blue Life*

اما گورکی در جوانی با موانع جدی‌تری روبه‌رو بود تا رمان‌نویسان بزرگ اوایل قرن نوزدهم. زیرا یك نویسندهٔ بزرگ تا هر حدودی که قصد داشته باشد بر تصویرگری فروپاشی یك جامعه، چه موضوعی و چه عقیدتی، تأکید کند، لازم است در مقام روایتگر، نقطهٔ اتکای ملموسی برای طرح داستانی خود داشته باشد. از این‌مقوله‌است نیاز به روابط پابرجا و مستحکم میان قهرمانان که ضرورتاً نیازمند قلمروها و هدفهای مشترکی برای اعمال خود هستند و جز اینها، که جملگی باید در دنیای ملموسی جای گرفته باشد تا طرح داستانی بتواند در شکل حماسی خود را نمایان سازد. مشهور است که سرمایه‌داری تا حد زیادی باعث نابودی «تمامیت برون‌ذاتها» شده ــ که هگل این را شرط اساسی شعر حماسی خوانده است. بالزاك و استاندال هنوز می‌توانستند از بازمانده‌های دوران قهرمانی تکامل بورژوازی بهره برند، و تولستوی می‌توانست بقایای جامعهٔ کهن پدرسالاری شبه‌فئودالی زندگی روستایی را مورد استفاده قرار دهد، هرچند آنچه تصویرمی‌کردند اضمحلال شرایط چنین زندگانیهایی بود.

اما گورکی از یك سو در مقابل فرایند بسیار پیشرفته‌تر اضمحلال و شکل‌گیری مجدد لایه‌های طبقاتی بود، و از سوی دیگر با حرارتی انقلابیتر و ستیهنده‌تر بر نابودی شکل قدیم زندگی و قلمروهای کهنهٔ عمل تأکید می‌کرد. او، با نیروی جدال‌انگیز پرشوری، معتقد بود که صورتهای کهن مضمون و محتوای زندهٔ خود را از دست داده‌اند و تنها به صدفهایی تهی بدل گشته‌اند و حجابهایی هستند که ددمنشی روسیهٔ تزارها را مستور می‌دارند. برای آنکه انسان بروشنی این تضادها را مجسم کنـد کافی است توصیفهای تولستوی و گـورکـی را در مورد تولـدها، ازدواجها، مرگها، و مانند اینها در آثار اولیهٔ این دو مقایسه کند. گورکی بندرت به وصف چنین واقعه‌هایی می‌پردازد، بی‌آنکه نوعی رسوایی را به میان آورد که حماقتها و ددمنشیهای مستور و مکتوم را برملا می‌سازد. او اغلب از این موقعیتها برای انفجار نهایی ستیزه‌های‌پنهان استفاده‌می‌کند. از این رو، در «فوما گاردیف»، زمانی که مجلس جشنی برای به‌آب‌انداختن کشتی تازه‌ای ترتیب یافته‌است، فرصت را مغتنم می‌شمارد تا فومای صبر ازکف‌داده بتواند نیزه‌های کینه و تحقیر خود را به‌سوی سرمایه‌داران پرتاب کند و آشکارا سرگذشت زندگی هریك از میهمانان را با همهٔ آدمکشیها، جعل و تزویرها، و سایر جنایاتی که مرتکب شده‌اند فاش سازد. این بازنمون درس‌گونه و انتقادی فروپاشی اشکال قدیمی زندگی مهمترین ویژگی

کل آثار حیات ادبی گورکی است.

در «ماتوی کوژمیاکین»، در کشاکش جدال میان شهر و نواحی اطراف شهر، گورکی نشان می‌دهد که چگونه عادات کهن بی‌ضرر، منازعات پرشعف دوستانه، مبدل به جنگی هولناک از ددمنشی و شقاوت می‌گردد. نقطهٔ اوج این گرایش در «کلیم سامگین» است، آنجا که گورکی وحشت عمومی را در مسکو، در زمان تاجگذاری نیکلای دوم، وصف می‌کند که هزاران مرد و زن و کودک لگدکوب و کشته می‌شوند.

گورکی این راه را، که از نظر اجتماعی ناگزیر است، با سرسختی و شهامت تا پایان می‌پیماید. ولی عاقبت رویدادها جز این نیست که برون‌ذاتها و پیوستگی طبیعی مردم با یکدیگر و مانند آن ناگزیر از نوشته‌های او محو می‌شود ـ یعنی همهٔ آن چیزهایی که اشعار حماسی نوع قدیم را مفهوم اجتماعی ملموسی می‌بخشید، مانند ظاهر چهرمانی، توالی چهرمانی، و نقش چهرمانی. زندگی سیمای ملموس قابل درک خود را از دست می‌دهد.

زندگی قطعه‌قطعه شده است. می‌بینیم که چگونه شکل قدیم سرمایه‌داری آسیایی مردم را به گوشه‌نشینانی خشن و بداندیش و فردپرست تبدیل کرده و آنها را به سوی زندگی نباتی، همچون حلزونهایی به درون لاک خود، رانده است. این زندگی شبه‌حیوانی توده‌های خرده‌بورژوا، تنها از برکت نوسازی ظاهری سرمایه‌داری درحال رشد، روغن جلایی به خود می‌بیند. همان ملال و همان احساس مبهم بطالت هنوز بر زندگی آنها حاکم است و زندگی منگ نباتی آنها فقط در دور و تسلسل حیوانی زیاده‌خواهی تسکین می‌پذیرد.

در چنین محیطی چگونه ممکن است داستانی گفته‌آید که از آغاز تا انجام درخور اعتنا باشد؟ در چنین دنیایی قهرمانان کامل و پربار، قهرمانانی براستی زنده، چگونه یافت می‌شوند؟

هرگونه بحران و جابه‌جایی اجتماعی ناچار خصوصیت «اتفاقی» مقدرات فرد و مخصوصاً آگاهی از این حیات عرضی را افزایش می‌دهد. هر اندازه شکل زندگی افراد «اتفاقی» باشد، مشکلتر است که آن را در قالب شعری بگنجانند و دشوارتر آنکه آن را از شکوه حماسی برخوردار سازند. داستایفسکی عمیقاً بدین‌مشکل آگاهی داشت. در پایان رمان «جوان خام»[۲۹]، او به تفصیل از عدم تناسب ادبی برگزیدن

29) *A Raw Youth*

چنین خانوادهٔ «اتفاقی» برای زمان خود شکوه می‌کند. او با طنزی گزنده دربارهٔ آثار تولستوی (بی‌آنکه از او نام ببرد) می‌گوید که توصیف اشرافیت کهن روسی تنها موضوع مناسب برای رمان‌نویس است، زیرا این حسن را دارد که می‌توان در نزد اشراف «دست‌کم نمای ظاهری» گونه‌ای نظم و انتظام بهنجار را سراغ گرفت. داستایفسکی سپس به نویسندهٔ نامه این‌اجازه‌را می‌دهد که پس‌از خواندن دستنویس کتاب چنین نتیجه‌گیری کند: «باید اعتراف کنم که من علاقه‌ای ندارم نویسنده‌ای باشم که زندگی قهرمانی را که از خانواده‌ای اتفاقی برخاسته توصیف کند. این کار ناماجوری است که هیچ‌گونه لطف و زیبایی صوری هم ندارد.» با همهٔ اینها، گورکی این کار «بی‌مزد و منت» را برعهده می‌گیرد. مردمان‌اتفاقی، محیط‌اتفاقی، خانوادهٔ اتفاقی ــ همهٔ اینها معانی واقع‌گرایانه‌ای می‌یابند؛ همهٔ اینها تأکیدی بر زوال روسیهٔ قدیم است.

گورکی، مثل همهٔ نویسندگان بزرگ، این «نقص» مواد کار خود را، این عدم تناسب آن را برای بازنمایی، به‌عنوان نقطهٔ آغاز کار خلاقهٔ خویش برمی‌گزیند. تنها التقاطیها یا نویسندگان مقلد و دست‌دوم از مواضعی که در راه هنر پدید می‌آید می‌گریزند. هنرمندان‌بزرگ راستین هیچ‌گونه توهمی دربارهٔ مشکلاتی که براثر انتخاب موضوعهای‌اجتماعی‌نامناسب برای داستانسرایی پیش می‌آید ندارند. عظمت هنر یك نویسنده بر این استوار است که برای بازنمون موضوعهای نامناسب در شکل هنری واقعی آنها راهی بیابد و شرایط نامناسب را به ابزارها و وسایلی اصیل و نوین مبدل گرداند که از همین مواد نامناسب برخاسته باشد.

بنابراین، نقطهٔ شروع کار گورکی تجزیهٔ عناصر زندگی حیوان‌صفتانهٔ روسی، «فردپرستی باغ‌وحشی» آن (چنانکه خود آن را می‌نامد)، و ملال چاره‌ناپذیر و بی‌تحرکی آشکار آن است. اما آفرینشگری که اوست این سکون را به تسلسلی از استمرار حرکتها، ترکیدن فشردهٔ خشمها و تقلاها، انفجارهای پراکنده، و حملات متناوب غرور و یأس تبدیل می‌کند. او انبوه مه‌آلود دلتنگ‌کنندهٔ ملال را در لحظات کوتاه دراماتیك سرشار از حرکتی درونی، سرشار از تراژدی و کمدی، می‌پراکند و در رمانهای خود زنجیره‌ای طولانی از چنین صحنه‌های‌کوتاه اما به‌طرز دراماتیکی زنده را، که در آن طغیان انسانها برضد محیط و نومیدیها و بازگشت آنها به لاقیدی و بی‌عاطفگی نشان داده شده‌است، خلق می‌کند ــ خلاصهٔ کلام، نابودی درونی و برونی شخصیت آدمی را به‌دست نیروهای اجتماعی مسلط بر

زندگی، در روسیهٔ قدیم.

حتی تنهایی قهرمانان او نیز حالتی روحی نیست (چنانکه همیشه در آثار نویسندگان غربی چنین است، خواه این حالت را ستایش کنند خواه سرزنش). در دنیای گورکی تنهایی یك زندان است. پیش از گورکی، تولستوی تکامل انسان را نه به‌صورت حرکتی در خط مستقیم بلکه حرکتی در فضای معین تصویر کرده بود ـ فضایی که به طرزی مکانیکی و همیشگی بسته نشده بود. به بیان دیگر، صفت ممیزهٔ انسان در نظر تولستوی امکاناتی گسترده است که این تکامل در محدودهٔ آن بوسان دارد.

گورکی این زمینه را بسیار دورتر از مرزهایی که تولستوی به آن رسیده بود گسترانید، و از حیث شناخت سببهای اجتماعی این «فضا» توان آن داشت که از تولستوی آگاهتر باشد. او همچنین حصارهای اجتماعی خاصی که این «فضا» را محدود می‌کرد بسیار آگاهانه‌تر و نقادانه‌تر از تولستوی مشاهده می‌کرد. او در آنها همان قدرتهای شومی را می‌دید که تمام عمر، از دل و جان، با آنها جنگیده بود. به همین دلیل، «فضا» در آثار گورکی خصوصیت بسیار مشخص اجتماعی و تاریخی خود را داراست و درعین‌حال ـ بسیار جدلیتر از آثار تولستوی ـ همچون سیاهچال شخصیت آدمی تصویر شده‌است. در این‌طریق است که گورکی تنهایی انسان را از یك حالت به یك فرایند و یك واقعهٔ دراماتیك تغییرشکل می‌دهد. گورکی نشان می‌دهد که چگونه دیوارهای زندان، با وجود بنیان مشترک اجتماعی آنها، دیوارهای سخت و فردی زندانی انفرادی است که بتدریج برای هر فرد از رابطهٔ متقابل شخصیت و محیط او ساخته شده است.

با چنین دیدگاهی است که گورکی همواره توجه زیادی وقف کودکی قهرمانان خود می‌کند (برخلاف بالزاك که بیشتر برای ابتدای تاریخ زندگی قهرمانان خود نقشی دستدوم قائل است) و از این روست که به‌نظر می‌رسد آثار او ادامه‌دهندهٔ سنت رمانهای قدیمیتری چون «نوآموزی ویلهلم مایستر» و «تام جونز»[30] باشد. اما این شباهت منحصراً صوری است. گوته و فیلدینگ کودکی قهرمانان خود را برای این وصف می‌کردند که تکوین مثبت شخصیت آنان را بیان دارند، درحالی‌که گورکی این کار را بدین قصد انجام می‌دهد که در قالبی رسا و ملموس آن راهی را نشان دهد که چگونگی پدیدآمدن حصارهای زندان انفرادی قهرمان را در خود

30) *Tom Jones*

نهفته دارد. از این‌رو، «فضا» (که او آن را همچون دیوارهای زندانی ترسیم می‌کند که شخصیت را احاطه کرده است) به فرایندی تاریخی تغییرشکل می‌یابد. او نه‌تنها تاریخ ساختمان دیوار، بلکه کوششهای ناکام برای گذشتن از آن و، سرانجام، آن نقطه‌ای را که قربانی هنگامی که به آن می‌رسد از روی نومیدی سر خود را به سنگ می‌زند و متلاشی می‌کند شرح می‌دهد.

بنابراین، در آثار گورکی ملال به صورتی دراماتیک درمی‌آید، تنهایی به گفت‌وگو، و میانمایگی به‌صورت شعری جان می‌گیرد. برخلاف معاصرانش، گورکی نمی‌پرسد میانمایگی و متوسط بودن دارای چه خصوصیاتی است ــ او می‌پرسد که چگونه میانمایگی رشد می‌کند و چگونه انسان به موجودی متوسط تبدیل می‌شود. در این سؤالات مسائل تعیین‌کنندهٔ خلاقیت او، اعتبار انساندوستی مبارزه‌جویانه، بروشنی خود را آشکار می‌سازد. گورکی مانند همهٔ نویسندگان رئالیست راستین عصر سرمایه‌داری نشان می‌دهد که چگونه سرمایه‌داری شخصیت آدمی را تجزیه می‌کند؛ و، با توجه به انطباق آن با روسیهٔ قدیم، او می‌تواند تلاش شخصیت آدمی را در مقایسه با رئالیستهای غربی با گستاخی افزونتری به نمایش گذارد. اما به عنوان انسانگرای پرولتاریایی مبارز، این خرد شدن شخصیت آدمی را تنها ضرورت تاریخی یك دوران انتقالی مشخص در تکامل انسان می‌داند و نه یك واقعیت ثابت پایان‌یافته یا سرنوشت محتوم غیرقابل اجتناب. با اینهمه، هنگامی که همین خردشدگی شخصیت آدمها را نشان می‌دهد، پایفشرده و غضبناك به مصاف آن می‌رود. او اعلام می‌کند که این خردشدگی شخصیت انسانها گناه کبیرهٔ تاریخی نظام‌سرمایه‌داری‌است. با ارائهٔ فرایند این خردشدگی در برابر چشمان ما، بی‌وقفه توجه ما را به‌طرف تصویر تمام، یکپارچه، و مثله‌نشدهٔ انسان (هرچند تنها در شکل ازدست‌رفتهٔ امکانات آن) جلب می‌کند. او تنها نویسندهٔ زمان خود است که دنیای شیءشدهٔ سرمایه‌داری را در روالی کاملا آزاد از شیءپرستی[۳۱] باز می‌کند.

این مسئلهٔ اصلی هنر گورکی، این تضادها، و این تنشهای ذاتی آن مادهٔ حیاتی که او خود را مکلف به عرضهٔ آن می‌داند، صناعت شعری او را تشکیل می‌دهد. ما در اینجا می‌توانیم به تصویری چند از ویژگیهای مهم این صناعت اکتفا کنیم: بالاتر از همه، ایجاز چشمگیر صحنه‌های منفردی است که بر مبنای آن تمامیت حماسی زمانهای خود را پی می‌ریزد ــ که‌حاصلی است از نابودی «تمامیت‌برون‌ذاتها»

31) Fetishism

این صحنه‌ها، هرچند کوتاه، سرشار است از تنشهای درونی دراماتیك و برخوردار از وضوح تمام. همچون سایر رئالیستهای بزرگ، گورکی قهرمانان خود را از همهٔ جنبه‌ها نشان می‌دهد، اما هرگز نه با تحلیل و توصیف بلکه با عمل. اگر اعمال قهرمانان او تنها می‌تواند کوتاه‌مدت باشد، آنها از سرشت دنیایی‌که توسط گورکی ترسیم می‌شود پیروی می‌کنند ـ این اعمال همواره انفجار مذبوحانهٔ تلاشهایی است که ناچار به لاقیدی یا درنده‌خویی انجامیده است.

از این رو، «نقص» ماده‌ای که روی آن کار می‌کند او را ناچار می‌سازد که اسلوب نگارش گستردهٔ داستانسرایان پیشین را کنار گذارد؛ اما، به عنوان یك شاعر مادرزاد راستین، نمایش تمامیت وجود آدمها را در فرایند تکامل و عمل از دست‌نمی‌نهد. به‌این‌منظوراست‌که سبك خاص‌خودرا برای‌قالبریزی قهرمانانی‌کامل، به‌تمهید پرداخت نماهای‌گوناگون، همچون‌الماس‌تراشی‌که تراشهای‌گوهرخود را به نمایش درمی‌آورد، تکامل‌می‌بخشد. در توالی تند صحنه‌های‌کوتاه، او بتدریج هریك از تراشهای قهرمانانش را نشان می‌دهد. چنین است که همهٔ امکانات نهفتهٔ قهرمان را جامهٔ عمل می‌پوشاند و، در خلال پیوستگی صحنه‌های تند و کوتاه، سرانجام انسانی را پدیدار می‌کند که سرمایه‌داری او را درهم شکسته است، و در همان حال وحدت فرد و اجتماع را در چنین شخصیتی نشان می‌دهد.

انسانگرایی پرولتاریایی گورکی او را قادر می‌سازد که تعادل و تناسبی واقعی و دور از خطا در سلوك با این مسئله پیش گیرد. او سرمایه‌داری را متهم به نابودی شخصیت انسانی می‌کند، ولی به‌هیچ‌وجه طغیان کور برضد این تخریب را صورت آرمانی نمی‌بخشد؛ مانند داستایفسکی و داستایفسکی‌های دست‌دومی که همواره چنین می‌کنند. رعایت نسبتهای درست در تصویرکردن دیالکتیك عاملهای اجتماعی و عاملهای فردی در آثار گورکی جنبهٔ هماهنگی و تناسب صوری ندارد، بلکه حاصل فهم صحیح گورکی از آن فرایند اجتماعی است که ضرورتاً از گذار پلیدیهای سرمایه‌داری به سوی انقلاب پرولتاریایی پیش می‌رود.

صحنه‌های کوتاه آثار گورکی، در مقایسه با آثار همهٔ معاصرانش، سطح بسیار برتر خود را آشکارا و بدون استثنا حفظ کرده است. او با پیروی از سرمشقهای کلاسیکها اجازه نمی‌دهد که هیچ یك از حصارهای ناتورالیستی ظرفیت و شیوهٔ نمایش قهرمانانش را محدود سازد. اما، به برکت تجربه‌ها و تماسهای بی‌مانندی که با مردم هادی داشته، درعین‌حال قادر است که این سطح برتر بیان را

شکلی کاملا طبیعی ببخشد. به عبارت دیگر، محتوای اندیشه‌های بیان‌شده در سطحی بسیار بالاتر از حد مجاز ناتورالیستهای «متعارف» است، اما موقعیتهایی که به این اندیشه‌ها تعالی می‌بخشد یکسره به زندگی وفادار و در کمال چهرمانی است، و زبانی که این اندیشه‌ها را بیان می‌دارد کاملا با شرایط اجتماعی و با منش و رفتار آن که سخن می‌گوید هماهنگی دارد.

گورکی از حصارهای ناتورالیستی «تنها» تا آن حد درمی‌گذرد که موقعیتها و آدمها را در بالاترین سطحی که برای چهرمان مورد نظر ممکن می‌گردد نشان دهد. من فقط یك نمونه از این شیوه را به دست می‌دهم: میاکین پیر برای دیدن دخترش می‌آید و دفترچهٔ یادداشتی می‌بیند که در آن این اندیشهٔ هگلی نوشته شده، که آنچه وجود دارد منطقی است. پیرمرد لاابالی در مقابل این جمله همان واکنش پرهیجانی را نشان می‌دهد که گرانده پیر در مقابل نقل‌قولی از بنتام. او می‌گوید: «هوم ــ همه چیز در دنیا منطقی است ــ بد نگفته‌ها! یارو چطور ملتفت شد! بله، حقیقتاً خیلی خوب گفته... اما اگر احمقها نبودند این حرف کاملا درست بود... چون آدم همیشه احمقها را در جایی پیدا می‌کند که لیاقتش را ندارند؛ همین است که آدم نمی‌تواند بگوید همه چیز در دنیا منطقی است!...» با چنین عبارتهایی گورکی نشان می‌دهد که در «نظم نوین»[۳۲] چگونه ایدئولوژیها متولد می‌شوند و چگونه اشخاص اندیشه‌هایی را که با وضع مشخص و هدفهای فردی آنها متناسب است به چابکی از گذشتگان می‌ربایند ــ یا به بیان دیگر، چگونه ایدئولوژیها از نظر اجتماعی مؤثر می‌افتند و کارایی پیدا می‌کنند.

برکشیدن صحنه‌هایی چنین کوچك به‌سطحی چنان بالا، درعین‌حال، بازنمای آن به‌هم‌پیوستگی اجتماعی است که به‌طور معمول ضمیر فردی هر شخصیت داستان به‌طور مستقل فاقد آن است. قهرمانان داستان باور دارند که تنها از سرنوشت فردی خویش در عذابند و در تنهایی خود نومید، اما خواننده با تمام‌عوامل‌اقتصادی و عقیدتی، که به‌طور عینی تعیین‌کنندهٔ سرنوشت فرد است، گرچه فرد در تنهایی مأیوس خویش از آن چیزی نداند، چهره به چهره روبه‌رو می‌شود.

این بالابردن سطح، این شیوهٔ تصویرکردن انسان در تمامیت خود در جهانی که جوهر آن مثله‌سازی و نابودی این تمامیت است لازم است که داستانهای «فوما گاردیف» و «سه نفر» را ــ اگرچه ارائهٔ اصلی آنها به صورت داستان کوتاه است ــ

32) Statu nascndie

به رمانهای ناب و، به دیگر سخن، به حماسهٔ تمامیتها تبدیل کنـد. بدیهی است اینها رمانهایی بسیار ویـژه، فشرده، و خشن است، آکنده از خشمی نومیـد و اعتراضی انسانی.

همکاری بسیار نزدیك و فزایندهٔ گورکی با نهضت انقلابی طبقهٔ کارگر، جذب هرچه بیشتر کل نظریهٔ بلشویکی، و آخرین و نه کمترین آنها، تجربهٔ انقلاب (۱۹۰۵)، در سبك او تغییری بنیادین پدید آورد. دشوار است که بتوان در حیات نویسنده‌ای واحـد تضادی بزرگتـر از آنچـه میان «فوماگاردیف» و «مادر» هست مشاهده کرد. این تضاد از جوهر مادهٔ کار برمی‌خیزد، نه اینکـه نتیجهٔ صوری نیات گورکی باشد. ما خواننده را متوجه آن تضادی می‌کنیم که لنین از آن سخن می‌گوید و ما آن را بـه عنوان شاهد در سرلوحـهٔ این فصل آوردیم. گورکـی در اولین داستانهای کوتاه خود نشان می‌دهد که مردم دیگر نمی‌توانند به شیوهٔ قدیم زندگی کنند. در «مادر»، او نشان می‌دهد که چگونه، حداقل، پیشتازان طبقهٔ کارگر و دهقان دیگر نمی‌خواهند به شیوهٔ قدیم زندگی کنند.

بر همین اساس، سرشت ساختار مؤلفهٔ انسانی رمان نیـز دستخوش تغییر ریشه‌ای می‌شود. آگاهی جانشین نومیدی گنگ می‌شود. تدارك برای انقلاب و عمل انقلابی به‌جای طغیان کور و به‌جای بی‌عاطفگیهای عاجزانه می‌نشیند. این مادهٔ تازه شیوه‌ای تازه از بازنمون را در «مادر» پدید می‌آورد. ما هنوز هم روسیهٔ دوران گذشته را می‌بینیم با همهٔ حیوان‌صفتیهای پنهان در آن. تصویری‌که منعکس می‌شود حتی از معیارهای ددمنشانهٔ سرکوب جنبش انقلابی کارگران توسط تزاریسم هم خشن‌تر است. اما جریان قاطعی که در اینجا سرشت و سرنوشت قهرمانان را رقم می‌زند در جهت مخالف سیر می‌کند: گورکی راه دشوار ولی روشنی را نشان می‌دهد که طبقهٔ کارگر از آن راه به‌سوی چیرگی بر فلاکت تاریك زندگی خویش و ساختن آینده‌ای درخشان و انسانی برای خود به پیش می‌تازد.

این تأثیر رهایی‌بخش انقلاب پرولتاریایی که توسط گورکی عرضه می‌شود صرفاً امیدی معطوف به آینده نیست، بلکه به مثابهٔ واقعیتی در زمان حاضر است که موجب تحول و دگرگونی انسانها می‌شود؛ انسانگرایی پرولتاریایی تنها یك هدف دوردست جنبش انقلابی طبقهٔ کارگر نیست ــ در این راه هر گامی به پیش درعین‌حال نیل به این هدف در زندگی فردی آنانی است که در این جنبش شرکت دارند. جنبش طبقهٔ کارگر، با برکندن آدمها از ناآگاهی گیج و منگ زندگیشان

و تبدیل آنان به رزمندگانی آگاه و مبارز در راه رهایی تمامی بشریت، آنها را به صورت انسانهایی متحول می‌گرداند که، به‌رغم سرنوشت دشواری که در انتظار آنهاست و به‌رغم شکنجه و زندان و تبعید، متعادلند و خرسند و شاد.

بنابراین، ما در اینجا تناقضی می‌یابیم: هماهنگی شگفت در «مادر» ـ آن هماهنگی برخاسته از ماده‌ای که با آن گلاویز است و از این رو در مفهوم هنری حقیقی است و نوعی اقناع و خرسندی، به‌رغم ظاهر متناقض آن. توصیف رزم قهرمانانهٔ پیشتازان طبقهٔ کارگر که تا سطح حماسه تعالی می‌یابد و انهدام انقلابی اشکال قدیم زندگی، بنیادکردن سازمانهای کارگری، تولد تازه‌ای برای «تمامیت برون‌ذاتها» است. اعتصاب، تظاهرات اول ماه مه، محاکمه، فرار از زندان، تشییع جنازهٔ انقلابی، و جز اینها، ـ همه با غنا و وسعت حماسه‌ای‌واقعی توصیف‌شده‌است. حتی وقایع سرکوب‌وحشیانهٔ‌تظاهرات و تشییع‌جنازه در «مادر»، چنانکه در بازنمون صور قدیم فروپاشی زندگی در رمانهایی با داستانمایه‌های بورژوایی دیده می‌شود، یك «آشوب» نیست، بلکه یك مبارزهٔ بزرگ حماسی، مبارزهٔ نور علیه ظلمت است. با این تغییر در قلمرو عمل قهرمانان، بازنمون اعمال منفرد و فردی آنها نیز تغییر می‌کند. به تك‌صحنه‌ها، به‌رغم همهٔ درشتی و زمختی بازنمون خود، عرصه‌ای داده می‌شود که در سایر آثار گورکی یافت نمی‌شود.

نقطهٔ عطف بزرگی که این رمان در کل ادبیات باقی می‌گذارد تنها شامل این حقیقت نیست که گورکی در خلق قهرمانان مثبت موفق شده و با شیوهٔ اصیل خود نشان داده است که چگونه انسانها می‌توانند چنین قهرمانان مثبتی شوند، بلکه در این نیز هست که گورکی به عنوان اولین کلاسیك رئالیسم سوسیالیستی، برای نخستین‌بار در ادبیات طبقات اجتماعی، قوت تأثیر مثبت حماسه را بازمی‌نمایاند.

این تغییر سبك را، که بلشویسم و انقلاب در کار گورکی پدید آورد، در رمانهای آخرین او که به داستانمایه‌های بورژوازی بازگشت نیز می‌توان دید. طبیعی است که گورکی نمی‌خواهد و نمی‌تواند روشهای بازنمون اثر را، که از خصلت اجتماعی ماده‌ای برخاسته که با آن کار می‌کند، تغییر دهد. زندگی بورژوایی روسیهٔ قدیم و فروپاشی آن اجازه نمی‌دهد که، بدون برهم‌زدن یکپارچگی مادهٔ کار، آن تصاویر پهناور حماسی، آن‌سان که در «مادر» طراحی شده است، پدید آید. از این رو، تك‌صحنه‌های مؤثر و موجز، بازنمون قهرمانان به‌صورت تراشهایی از هر بعد آنها، تنها شیوه‌ای است که می‌توان به‌کار گرفت.

اما حرکت کلی رمانهای آخرین او دارای خصلتی وسیعتر، آرامتر، و حماسیتر است. جامعه‌ای مقابل چشمان ما جان می‌سپارد و نویسنده می‌داند که معنای آن آینده‌ای بهتر برای بشریت است. اضطراب جست‌وجو و نومیدی دراماتیك رمانهای اولیه ناپدید می‌شود و جای آن را آرامش والای انساندوست بزرگی می‌گیرد که راه آیندهٔ بشریت‌را پیش چشمان خود می‌بیند. با اینهمه، این آرامش‌حماسی به‌هیچ‌وجه شدت اعتراض او را کاهش نمی‌دهد. برعکس، کیفرخواست او برضد جامعه حتی آتشینتر و قاطعتر می‌شود. اما این دیگر انتقاد گزندهٔ خشن کسی نیست که در بحبوحهٔ جنگ است، دفـاع سنجیدهٔ دادستانی است که ادعانامـهٔ خلق را برضد سرمایه‌داری مطرح می‌کند. این نگرش، که تعیین‌کنندهٔ آرامش حماسی سبك اوست، حد اعلای تعمیم چهرمانی است.

زندگینامهٔ گورکی گذار از سبك «مادر» به‌سبك رمانهای آخرین او را مشخص می‌کند. این اثر فرایند سرشار از تضاد و خوش‌بینی را که در جریان آن گورکی، انساندوست بزرگ پرولتاریایی، از عمق هولناك زندگی شهرستانی روسیه در سطح جامعه ظهور می‌کند نشان می‌دهد. در سراسر تالار باشکوه مردان و زنان خلق (برای نمونه شخصیت شگفت مادربزرگ پیر)، گورکی تصویری از قدرت قاهر مردم را به‌دست می‌دهد که تنها نیازمند رهبری طبقهٔ کارگر و پیشتازان آن هستند تا آنکه در دنیای سوسیالیست به انسانهای واقعاً مثبتی متحول گردند.

اولین رمان بزرگ در سالهای آخر زندگانی گورکی، «ماتوی کوژمیاکین»، اوبلوموفی مردمی‌شده‌است که ما قبلا به‌اختصار از آن سخن‌گفتیم. پس‌از این رمان، پردهٔ نقاشی حماسی و پرقدرت رشد و زوال سرمایه‌داری روسی در پهنهٔ سرگذشت خانوادگی آرتامانوف‌هـا گسترده می‌شود. تصادفی نیست کـه اندیشهٔ رمانی از این گونه، که دامنهٔ آن تا چند نسل سرمایه‌دار را در بر می‌گیرد و داستان انحطاط سرمایه‌داری را از گذار زندگی خانواده‌ای سرمایه‌دار روایت می‌کند، همزمان در بسیاری از کشورها پدید آمد. توماس مان «بودنبروک»[۳۳]های خود را می‌نویسد و گالزورذی[۳۴] «داستان فورسایت»[۳۵] را. اما حتی بزرگترین نویسندگان بورژوا هم بحث اساسی خود را زوال اخلاقی و فکری انسان استوار داشته بودند و انحطاط

33) *Buddenbrooks*

۳٤) Galsworthy ، جان (۱۸٦۷ـ۱۹۳۳)، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس انگلیسی.

35) *Forsyte Saga*

سرمایه‌داری تنها پسزمینه‌ای برای داستان آنان است. علقهٔ آنها بر گرد محور فرایند انحطاط در درون یك خانواده متمرکز است و تنها صداقت طبیعی شخصیت‌پردازی و نوعی تدبیر و شگرد سبك‌شناسانه است که کل داستان را مفهوم نمادین پوشیده‌ای می‌بخشد.

گورکی نیز جنبه‌های شخصی این انحطاط را ترسیم و دقت بسیاری وقف بازنمون راههای گوناگونی می‌کند که در آن ویژگیهای موروثی خانواده گسترش می‌یابد. ولی او ارتباط زندگی آنان را با کل تکامل اجتماعی در دوران بحران انقلابی، بسیار روشنتر و غنیتر از آنچه در نوشته‌های حتی بزرگترین معاصرانش می‌توان یافت، نشان می‌دهد. زیرا گورکی همیشه بروشنی پایان راه را می‌دید. داستانهایش، با وجود زمختی بسیار سبك وی، به تعمیم چهرمانی بیشتر و، به شکل مقایسه‌ناپذیری، به عظمتی حماسیتر از آنچه توماس مان یا جان گالزورذی به دست آورده‌اند نایل می‌شود.

«کلیم سامگین»، آخرین رمان گورکی، که ما قبلا هنگام بحث موضوع دیگری از آن یاد کردیم، به اقتضای داستانمایهٔ خود، تاریخ روشنفکران بورژوا تا زمان انقلاب است. این رمان داستان چگونگی پیدایش ایدئولوژیها و دگرگونی و جذب آنها توسط بخشهای مختلف بورژوازی و روشنفکران بورژوا برحسب نیازهای طبقاتی است. گورکی در این اثر شیوهٔ خود را در بازنمون ایدئولوژیها، با عرضهٔ روابط زندهٔ متقابل میان زندگی شخصی قهرمانان خود، آن‌طور که در چارچوب مبارزات طبقاتی تعیین می‌شود، به حد اعلا ارتقا می‌دهد. تکنگاری جداگانه‌ای لازم است تا حق مهارت گورکی در توصیف هجوم اندیشه‌های مارکسیستی بـه درون طبقهٔ بورژوا و روشنفکران بورژوا و تحریف و تفسیر نادرست این اندیشه‌ها توسط نمایندگان مختلف شبه‌مارکسیست بورژوا ادا گردد.

در «کلیم سامگین»، او نه‌فقط تصویری‌تاریخی از تکامل و تحول‌روشنفکران بورژوازی پیش از انقلاب به دست می‌دهد، بلکه همچنین زمینه‌هایی تعیین‌کننده عرضه می‌دارد که برای تحول بعدی روشنفکران و برخورد آنان بـا دیکتاتوری پرولتاریا تعیین‌کننده است.

مسئلهٔ دیگری که باید در بحث پیرامون «کلیم سامگین» از آن سخن گفته‌شود مسئلهٔ شخصیت و فردگـرایی است. گورکی در رمانهـای اولیهٔ خود قهرمانانی را ترسیم می‌کند که اصالتا دارای شخصیتی تمام‌عیار و زنده‌اند، ولی این گوهر زندهٔ

شخصیت زیر پای واقعیتهای روسیهٔ قدیم لگدمال گشته، خرد و نابود می‌شود. در «کلیم سامگین»، گورکی به مسئلهٔ شخصیت رهیافتی از زاویه‌ای دیگر دارد؛ از طریق تصویرگری خلاء درونی روشنفکر فردگرا و بورژوای جدید. هرچند این نکته طبعاً در سایر کارهای او، یعنی در کارهای اولیه‌اش آمده، تنها در «کلیم سامگین» است که این امر مرکز دایرهٔ بازنمونی جامع و روشمند می‌شود.

مسئلهٔ فردگرایی نوین امری مشترک در ادبیات قرن‌نوزدهم‌است. این ایبسن بود که شاید شدیدترین انتقاد را از فردگرایی نوین به‌عمل آورد، آن زمان که قهرمان سالخوردهٔ خود، پیر گینت[۳۶]، را برانگیخت تا لایه‌های پوست پیازی را یک‌به‌یک بردارد و هر لایهٔ متوالی را که بیرون می‌آورد با یکی از صورتهای رشد و تکامل شخصیت خویش مقایسه کند، تا آنجا که عاقبت به این نتیجهٔ بنایت تکان‌دهنده برسد که تمامی زندگی و شخصیت او چیزی نیست جز انبوهی پوست بدون هرگونه مغز. همین تمثیل پیاز بی‌مغز بار دیگر توسط ایبسن با لحن طنزآلود ظریفی در یک شخصیت گزافه‌گوی پوشالی به نام جالمر اکدال[۳۷] در «مرغابی وحشی»[۳۸] نشان داده شده است.

«کلیم سامگین» گورکی تصویری عالی از این تهی‌بودن فردگرایی نوین را ارائه می‌دهد. کلیم سامگین یک پیر گینت بی‌قوهٔ تخیل و یک جالمر اکدال موفقتر نسبت به پسرعموی ایبسن‌وار خویش است. تهی بودن اصل موضوع زندگی او از همان آغاز نمایان می‌شود. از دوران کودکی همیشه می‌خواهد که نقش آدمی مهم را بازی‌کند. در موقعیتهای‌گوناگون، به‌مناسبت یا بی‌مناسبت، با انعطاف یک‌دیپلمات، نقش این و آن را به عهده می‌گیرد. گورکی با هنرمندی کامل قهرمان خود را در موقعیتهای گوناگون بسیاری قرار می‌دهد و با بداعتی سزاوار تحسین نشان می‌دهد که چگونه این تهی‌بودن، این ملاحظه‌کاری سیاستمدارانهٔ فاقد پشتوانه، در همهٔ موقعیتهای ممکن زندگی به یک نحو خود را ظاهر می‌سازد ـ از عشق تا سیاست و کسب‌وکار ـ و چه‌آسان این بی‌پشتوانگی در موارد بحرانی تبدیل به رذالت می‌شود.

گورکی، از سوی دیگر، کل محیط اجتماعی را نشان می‌دهد که این چهرمان در آن پدید آمده و پرورش یافته است؛ او همچنین روشن می‌سازد که تکامل این چهرمان چگونه در ارتباط با تشدید مبارزات طبقاتی میان پرولتاریا و بورژوازی است. آنچه ایبسن و سایر نویسندگان غربی به بهترین وجه می‌توانند انجام دهند

36) Peer Gynt 37) Hjalmar Ekdal 38) *The Wild Duck*

آن است که بدرستی این چهرمان را به‌عنوان یك فرد تصویر کنند. اما گورکی در طول رمان خود ما را وامی‌دارد تا احساس کنیم در برابر تنازعات‌بزرگ‌تعیین‌کنندهٔ طبقاتی قرار داریم و در پیچیده‌ترین شکل ممکن، دور از قالبی‌بودن یا شگردهای کودکانه، روابط میان تحول شخصیت سامگین و این مسئلهٔ اصلی دوران را نشان می‌دهد. یکی از آدمهای رمان با لحنی معنی‌دار به کلیم جوان می‌گوید: «سامگین، ما برای هر پرسش دو پاسخ داریم: آری یا نه. به نظر می‌رسد که تو می‌خواهی جواب سومی هم اختراع کنی. بسیاری از مردم چنین می‌خواهند، اما تا به حال هیچ کس موفق نشده است.»

با جلوهٔ خیره‌کننده‌ای از نبوغ خویش، گورکی در سرگذشت شخصی و کاملا فردی کلیم سامگین موفق می‌شود کوششهای نومیدانهٔ گروه بزرگی از روشنفکران روس را، که «راه سومی» بین انقلاب و ضدانقلاب و بین پرولتاریا و بورژوازی می‌جستند، تجسم بخشد.

نمایش بی‌فرهنگی پوشالی کلیم‌سامگین تصویری را کـه گورکی از روسیهٔ پیش از انقلاب ارائه می‌دهد کامل می‌کند و آن را در ترکیبی قرار می‌دهـد که دربرگیرندهٔ همهٔ آن چیزهایی است که اصلی و اساسی است، در «کمدی انسانی» به مفهوم بالزاکی آن. گورکی، به‌عنوان تاریخنگار شعری دوران و به‌عنوان نقاش تراژدی‌ـکمدی مرگ نظام کهن، یکی از بزرگترین دفن‌کنندگان سرمایه‌داری است.

اما دنیای سرمایه‌داری در انقلاب اکتبر نمرد؛ سرمایه‌داری بایـد بتدریج بمیرد؛ سرمایه‌داری چون اژدهای افسانه‌هاست که هر سرش قطع شود سر تازه‌ای درمی‌آورد. از این رو، «کمدی انسانی» گورکی نه‌تنها تصویر جاویدان دنیایی است که دیگر وجود ندارد، بلکه سلاح زورمندی است در مبارزه برضد بقایای زنده و موذی آن. بیهوده نیست که لنین و استالین مبارزه‌ای مستمر برضد نفوذ خرده‌ـ بورژوازی را، که دنیای طبقهٔ کارگر را محاصره کرده‌است، برعهده گرفتند. این نفوذ خرده‌بورژوازی اشکال مختلفی در کشور بزرگ سوسیالیسم به خود گرفته است. اما خشونت وحشیانهٔ کولاکها و «فرهنگ» پالایش‌یافتهٔ ضدانقلاب، همه ریشه در خاك همان سرمایـه‌داری آسیایی دارد ـآن سرمایـه‌داری که بازنمون بیرحمانه‌اش توسط گورکی بخش بزرگ آثار ادبی او را تشکیل می‌دهد. حتی هم امروز که جامعهٔ سوسیالیستی به صورت یك واقعیت درآمده، اشتباه است که تصور کنیم چیز دیگری برای آموختن از گورکی نداریم. هشدار استالین در مورد لزوم

چیرگی بر بقایای سرمایه‌داری در زندگی و وجدان انسانها، به ما یادآور می‌شود که تا چه حد این وجه از زندگی ادبی گورکی هنوز امروزی است.

«کمدی انسانی» گورکی از این حیث با از آن بالزاک متفاوت است که تنها به تصویرگری کامل «قلمرو حیوانات» بی‌فرهنگ بسنده نمی‌کند. در کارهای بالزاک شخصیت قهرمانی میشل کریستین، نمایندهٔ واقعی گروههای انقلابی که پای پلکان کلیسای مریم مقدس ازپا درمی‌آید، می‌تواند واقعه‌ای اتفاقی باشد. در آثار گورکی، از میان خرابه‌های ظلمت هراس‌انگیز روسیهٔ قدیم تودهٔ درخشانی از قهرمانان انقلابی نمایان می‌شوند که داستانهای او را از مردم پر می‌کنند. اینان تصاویر حقیقی قهرمانان زنده‌ای هستند که در عالم واقع رهایی‌بخش بشریتند و قهرمانان انقلاب کبیر اکتبر.

فصل هشتم

لئو تولستوی و ادبیات اروپای غربی

۱

ما چنان با مفهوم ادبیات‌جهانی خو گرفته‌ایم و حضور نویسندگان به‌نسبت فراوانی که نفوذ آنان از مرزهای کشورشان فراتر می‌رود چندان بر ذهن ما سنگینی می‌کند که بیم آن می‌رود مسائل پیچیدهٔ بازبسته به این نفوذ بین‌المللی را از یاد ببریم. اینکه نویسنده‌ای درخور منزلت جهانی هست یا نیست مسئله‌ای نیست که به‌صورت حدس و گمان یا نظرخواهی تعیین شود. این نفوذ جهانی همیشه آکنده از تضاد است و هرچه تضادها بیشتر باشد دامنهٔ نفوذ گسترده‌تر خواهد بود. تنها در مورد بعضی از شیوه‌های مستعجل است که می‌توان شاهد اقبال عمومی بود، گو اینکه این اتفاق نظر زودگذر باشد. ولی در مورد نویسندگان بزرگ، انتقاد و مخالفت از عناصر ضروری تأثیر و نفوذ پربار است. کافی است تنها به نقدهای آتشینی بیندیشیم که، از ولتر گرفته تا شاو و تولستوی، دربارهٔ شکسپیر شده است. درست هنگامی که نویسنده‌ای بدان منزلت می‌رسد که در ادبیات کشوری جز کشور خودش نفوذ پای‌برجا داشته باشد، کلافی سردرگم از تضادها سر برمی‌کشد که واگشایی آن کار ساده‌ای نیست.

نفوذ نویسنده در ادبیات کشوری بیگانه و فرهنگی بیگانه، خود مسئله‌ای است. گرچه‌وجودادبیاتی‌بابعدجهانی واقعیتی‌است بی‌گفت‌وگو، اماواقعیتی‌است‌بس پیچیده و آکنده از تضاد. این ادبیات جهانی مجموع یا میانگین فرهنگهای ملی و ادبیات و نویسندگان بزرگ نیست، بلکه کلیت زنده‌ای است از کنشهای متقابل تمامیتهای زندهٔ جملگی آنها. گرچه ما عادت کرده‌ایم که دانته یا سروانتس و ولتر

اسکات یا داستایفسکی را نویسندگان جهانی بخوانیم، در مورد هرکدام مسئله این است که چگونه این جایگاه را برای خویش به چنگ آورده‌اند و بویژه چگونه توانسته‌اند آن را حفظ کنند. زیرا عیار اصلی مرتبت‌جهانی یك نویسنده باززایی بی‌وقفهٔ تاثیر و نفوذ اوست.

هر فرهنگ ملی از این جهت به‌طور پیکرمانی و به‌طرزی شکوهمند از خود راضی است. این گفتهٔ مولیر، که «هرجا خیر خود را سراغ بگیرم آن را به دست می‌آورم،»[1] هم برای جذب و هم برای دفع ادبیات بیگانه اعتبار دارد، و این مطلبی است که با فرایند حیات هرگونه ادبیات پیوستگی مداوم دارد. این‌گونه جذب پیکرمانی و سالم ادبیات خارجی، که بخشی است از تحول تمامی نویسندگان‌راستین (و از طریق آنهاست که آثار بزرگ ادبی در کشورهای دیگر نفوذی بمراتب بیش از سرزمین اصلی می‌یابد)، دلالت بر خصوصیت عینی و هستمند معضل ما دارد: هر اثر ادبی که تأثیر بین‌المللی داشته باشد، در یك تمدن و فرهنگ خارجی همیشه هم بومی است و هم بیگانه. چرنیشفسکی، منتقد بزرگ روس، می‌گوید که گرایشهای اشعار شیلر این حق را برایش کسب کرده که از شهروندان روسیه باشد و به همین دلیل روسها شیلر را از لحظه‌ای که اشعارش به زبان روسی منتشر شد شاعری ازخود و شریکی در تحولات فرهنگی خود دانستند، با اینهمه، شیلر همچنان شاعری آلمانی باقی ماند. اما اهمیت ادبی او در این قلمرو تازهٔ نفوذش، در این وابستگی جدید، دستخوش تغییراتی گردید: خصلت ملی‌او در اتحاد با فرهنگی دیگر، که بر آن اثر گذاشته بود، تعالی یافت. جای شگفتی نیست که در اوضاع و احوالی چنین ارزیابیهای بسیار متفاوتی از این پدیده شده باشد. گوته می‌گوید: «کسی که می‌خواهد شعر را درك کند باید به سرزمین شعر برود،»[2] درحالی‌که هبل[3] اظهار می‌دارد: «شکسپیر همانقدر انگلیسی بود که مسیح یهودی.» با این حال، حقیقت میان دو قطب نیست، بلکه همنهاد (سنتز) و ترکیبی متعالی از هر دو است.

این ترکیب متعالی در هر مورد شکلی متفاوت به خود می‌گیرد، با اینهمه، سرگذشت چنین تأثیراتی نوعی روندهای مشخص را نشان می‌دهد. در وهلهٔ اول،

---

۱) در متن به زبان فرانسه آمده است.
۲) در متن به زبان آلمانی آمده است.
۳) Hebbel ، فریدریك (۱۸۱۳ـ۱۸۶۳)، شاعر آلمانی.

این روندها منفی‌اند: اگر کوشش شود که شاعری بیگانه به‌طورکامل با فرهنگ ملی سرزمین مقصد تطبیق داده شود و، بنابراین، او را از ملیت خود خلع کنند، هیچ تأثیر ثمربخشی روی نمی‌نمایـد. نمونهٔ آن سلوکی است که در فرانسه، از جانب ولتر تا دوسی[۴]، با شکسپیر شده است. از سوی دیگر، به همین اندازه بیهوده است که بخواهیم شاعری یکسره جذب فرهنگ سرزمین مقصد شود. از دوران تیک[۵]، آلمانیها کوشیدند کل ادبیات انگلیسی دوران الیزابت را در کشور خود، به‌اصطلاح، بومی کنند: این تلاشها درحالی‌که در زمینهٔ تاریخ ادبیات نتایج عمده به‌بار آورد، بر ادبیات زندهٔ آلمان هیچ اثر نگذاشت، ادبیاتی که تنها شکسپیر در آن نفوذی پربار داشته و دارد.

واضح است که این دشواریها را نمی‌تـوان با تعمیمهای تاریخی-فلسفی یا پژوهشهای تفصیلی واژه‌شناسی و فقه‌اللغه حل کرد. درمی اهمیت این را دارد که حقایقی را روشن سازد، اما این امر کاملا بیهوده است که همت بر آن گماشته شود تا مثلا تأثیر دیکنز را بر ادبیات اروپایی با جمع‌بندی تأثیر او بر نویسندگان مختلف، به‌طور مثال از داستایفسکی تا رابی[۶]، تعیین کنند. نفوذ جهانی از سنتز گرایشهای ملی پدید می‌آید و این زمینه‌های ملی به نوبهٔ خود به‌همین نهج از تحول فردی خود نویسندگان برمی‌خیزد. و در همه‌جا تبدیل خاص به عام تنها با یك افزایش عددی ساده صورت نمی‌گیرد، بلکه به شکل جهشی و تصاعدی است.

بنابراین، نویسندگان صاحب‌نفوذ جهانی تأثیری دورویه دارند: از یك سو فرهنگ ملی خود را به سرزمینهای بیگانه می‌برند و می‌شناسانند و مورد پذیرش آن سرزمین قرار می‌گیرند، و از سوی دیگر فرهنگ ملی خود را مبدل به جزئی لاینفك از فـرهنگ کشور مقصـد می‌کنند. از ایـن رو، شخص نمی‌توانـد از جهانشمولی مجرد، از دنیای جهانی ادبیات، به‌طورکلی سخن بگوید، بلکه تنها می‌توان از تأثیرات متقابل هستمند و عینی ادبیات کشورهای متمدن بر یکدیگر سخن گفت. دیگر آنکه، آن خصلت ملی که در کشور دیگر پذیرفته می‌شود هرگز با خصلت ملی حقیقی همسانی ندارد (شخص می‌تواند در این مورد فقط به عقیدهٔ کامـلا غلط «مرموزبودن» روسها در کشورهای غربـی بیندیشد). همچنین است

---

٤) Ducis ، ژان فرانسوا (۱۷۳۳-۱۸۱٦)، شاعر فرانسوی.

٥) Tieck ، لودویگ (۱۷۷۳-۱۸۵۳)، شاعر رمانتیك، نمایشنامه‌نویس، و رمان‌نویس آلمانی.

٦) Raabe ، ویلهلم (۱۸۳۱-۱۹۱۰)، رمان‌نویس آلمانی.

ناهمسانی خصلت ملی پذیرفته‌شده و عواملی که نفوذ نویسنده را در کشور خود فراهم آورده است. گاه پسزمینهٔ اجتماعی و ادبی نویسنده در کشور پذیرنده رنگ می‌بازد یا بکلی محو می‌شود، و این امر همیشه به شکل‌گرفتن تصویری از نویسنده می‌انجامد که غلط و نارواست؛ اما درعین‌حال امکان دارد بعضی ویژگیهای اصلی کار نویسنده، با روشنی بیشتری از کشور خود نویسنده، در کشور پذیرنده مشاهده شود.

لازم است بار دیگر تأکید شود که عوامل تعیین‌کنندهٔ اولیه در پذیرش چنین تأثیراتی نیازهای ادبی کشور پذیرنده یا مقصد است. هر ادبیات بزرگ راستین، هر اندازه بسیاری از عناصر بیگانه را جذب‌کند، به‌طور پیکرمانی آنها را در خطی از تکامل حفظ می‌کند که شرایط اجتماعی و تاریخی کشوری که آن ادبیات را پدید آورده است معین می‌دارد.

برنارد شاو، در ارتباط با تاریخ تأثیرات جهانی در ادبیات، چند نکتهٔ روش‌شناختی چشمگیر دارد. او بحق به این نظر که کارهای او از ایبسن و نیچه و دیگران مایه می‌گیرد اعتراض دارد و اشاره می‌کند اندیشه‌هایی که منتقدان می‌کوشند برای آن منبعی خارجی بیابند در کارهای بعضی از نویسندگان انگلیسی، از جمله سمیوئل باتلر۷، وجود دارد. شاو هنگام این اظهار نظر بی‌گمان حق داشت. از سوی دیگر، باید دید که چگونه منابع بومی-هنری شاو موجد چنین تأثیری شد. آیا باتلر، که در سراسر عمر خویش کاملا گمنام ماند، هرگز به این مرتبه از نفوذ می‌رسید اگر ادبیات اسکاندیناوی و روسی و ایبسن و تولستوی به ادب و فرهنگ انگلستان راه نیافته بودند؟ خلاف آنچه معمولا فرض می‌شود، نادر نیست مواردی از این دست که نویسندگان بزرگ، چنانکه باید، در کشور خود دریافته و شناخته نشده باشند ولی پس از نفوذ ادبیات بیگانه، به اعتباری، کشف شده باشند. ویکو۸ نفوذ خود را در ایتالیا از طریق هگل و طرفداران هگل به دست آورد؛ شعر قدیم آلمان پس از آن به خود آمد که آلمانیها شکسپیر، اوسیان۹، دانته، و کالدرون۱۰ را در خود جذب کردند.

---

۷) Butler ، سمیوئل (۱۸۳۵-۱۹۰۲)، نویسندهٔ انگلیسی.

۸) Vico ، جووانی باتیستا (۱۶۶۸-۱۷۴۴)، فیلسوف ایتالیایی.

۹) Ossian ، شاعر و جنگجوی قرن سوم میلادی.

۱۰) Calderon de La Barca ، پدرو (۱۶۰۰-۱۰۸۱)، درامنویس و شاعر اسپانیایی،

از این رو، اعتراض شاو بر مسئله‌ای بسیار مهم پرتو می‌افکند، البته به شرط آنکه با نظر او با احتیاط روش‌شناختی لازم برخورد شود. چون این امر مسلم است که ادبیات خارجی هیچ‌گونه تأثیر عمیق و جدی نمی‌تواند بر جای گذارد، مگر آنکه گرایشهای مشابهی ـحداقل به‌صورت بالقوهـ در کشور مورد نظر وجود داشته باشد. این گرایشهای نهانی و بالقوه کارایی نفوذ بیگانه را بیشتر می‌سازد، زیرا نفوذ واقعی همواره آزادکنندهٔ نیروهای نهانی است. دقیقاً، همین بیدار ساختن نیروهای خفته است که نویسندگان بزرگ و راستین بیگانه را توان می‌بخشد تا همچون عامل تکامل ادبیات ملی عمل کنند ـبرخلاف تأثیرات سطحی شیوه‌های گذرای ادبی.

۲

تنها در صورتی‌که ما این حقیقت را تشخیص دهیم می‌توانیم به وضعیت تاریخی هستمند و عینی مسئله دسترسی پیدا کنیم. پدیده‌های ادبی جهانی منحصراً زمانی می‌توانند پدید آیند که تأثیر آنها استمرار داشته و در نسلهای پیاپی نویسندگان و خوانندگان، همواره در سطحی‌بالاتر، بازآفرینی‌شوند. این اندریافت هگل بغایت بدیع و بسزاست که هر پدیدهٔ نوخاسته در وهلهٔ اول انتزاعی است و تنها هنگامی که بسط یابد تمامیت هستمند خود را، غنای سرشار از امکانات ذاتی خود را، می‌نمایاند. و این، بویژه در مورد معضل ما که از اصل مولیری جذب ادبیات خارجی پیروی می‌کند، کاملا مصداق دارد. نویسندگان خارجی تنها هنگامی تأثیر واقعی بر جای می‌گذارند که تحول ادبی کشور مورد نظر نیاز به انگیزه‌ای داشته باشد، نیروی محرکه‌ای که راهی تازه را نشان دهد، چرا که ادبیات خود را دستخوش نوعی بحران می‌یابد که آگاهانه یا ناآگاهانه راهی برای فرار از آن جست‌وجو می‌کند.

تلاقی نیازها و انگیزه‌ها در هر مورد عمق و وسعت متفاوتی دارد. از این‌رو، گاه تلاقی نیاز و انگیزه جنبهٔ گذرا و منقطع دارد و گاه پیوستگی بادوام. ولی اولین تلاقی تقریباً همواره در راه تنگ نیازمندیهای حاد روی می‌دهد و از این گذشته ضرورتاً به‌صورت انتزاعی، در مورد شخصیت بالنده و غنی یك نویسندهٔ بزرگ، پدیدار می‌شود. نخستین تأثیر نویسندگان بزرگ در کشورهای بیگانه غالباً برائر عوامل بیرونی ـو از نظرگاه خود نویسنده اتفاقیـ به وجود می‌آید و

سپس بتدریج عمق و وسعت می‌یابد تا زمانی که نویسنده مرتبت کامل خود را به دست آورد.

نفوذ بین‌المللی ادبیات روس و، بالاتر از همه، نفوذ لئو تولستوی در دهه‌های نهم و دهم قرن نوزدهم آشکار شد. (ادبیات اسکاندیناوی و بویژه ایبسن همین اعتبار جهانی را در همان زمان کسب کرده بودند، ولی به‌علت تنگی مجال به آن نمی‌پردازیم.) چه نیاز عمومی برای جذب و انتقال چنین ادبیات بیگانه‌ای وجود داشت؟ این نیازها طبعاً در کشورهای مختلف غربی متفاوت بود. اما پشت سر همهٔ این تفاوتها همان نیروهای تاریخی و اجتماعی دست‌اندرکار بودند، و می‌توانیم از ویژگیهای مشترک همهٔ آنها سخن گوییم، گو اینکه خوب می‌دانیم که تعمیمهایی از این سنخ همواره متضمن نوعی آسانگیری است و گونه‌ای هتك ظرایف موضوع مورد بررسی.

شکست قیامهای سال ۱۸۴۸ در مهمترین کشورهای اروپایی و متلاشی‌شدن نهضت چارتیسم[۱۱] در انگلستان یك بحران عمومی عمیق ایدئولوژیکی پدیدار ساخت. این نقطهٔ عطف تحول تاریخی در ادبیات منعکس شد. این عصر ناپلئون سوم، دوران ظهور «سلطنت بوناپارتی» بیسمارکث و پروسی‌کردن آلمان و زمان وقفهٔ بزرگث تکامل دموکراسی در انگلستان است. بدبینی عمومی ناامیدکننده‌ای بزرگترین نویسندگان را فرا گرفت و در شخصیتهای تراژیك فلوبر و بودلر این بدبینی تا حد نیست‌انگاری انحطاط یافت. این یك قطب ماجراست، و در این قطب ما بزرگترین نویسندگان زمان را مشاهده می‌کنیم (فضای دلگیر واپسین نوشته‌های دیکنز نیز محصول این دوران است). قطب دیگر قطب سازشکاری با این واقعیت اهریمنی است که در آلمان به ابتذال بی‌سابقهٔ ادبیات منتهی شد و در فرانسه به سبك‌پردازی بی‌وقفهٔ پردامنه‌ای که از لحاظ فنی و صنایع بومی کامل بود ولی روح نداشت؛ «سازشکاری عصر ویکتوریا» در انگلیس هم که امروز به سان مشخصهٔ کلی تمامی این دوران سازش قبول عام یافته است.

هرجا انحطاط عظیمتر باشد، میل دگرگونی قویتر است. در آلمان زمانی که پژواکهای پیروزیهای ۱۸۷۰ـ۱۸۷۱ خاموش شد، نهضت ناتورالیستی دههٔ نود آخر قرن نوزدهم کوشش جسورانه‌ای به‌عمل آورد تا از فضای آلودهٔ سازش، که ادبیات آلمان را پس از بنیانگذاری رایش بیسمارکث مسموم کرده بود، بگریزد.

---

۱۱) Chartism نهضت اصلاح‌طلبانهٔ کارگران در بریتانیای کبیر (۱۸۳۸ـ۱۸۴۸).

اتفاقی نیست که این کوشش در راه تجدید حیات، که در ابتدا خود را محدود به ادبیات نمی‌کرد و در صدد خلق شرایط سالم در همهٔ قلمروهای ایدئولوژیك برآمده بود، همزمان با دوره‌ای است که تأثیر تولستوی در آلمان درحال نضج‌است. برداشت نویسندگان زمان، نسبت به تولستوی در شعری از آرنو هولتس[۱۲] بصراحت بیان شده است:

«زولا، تولستوی، و ایبسن
دنیایی در کلامشان نهفته است،
دنیایی که هنوز فاسد نشده است،
دنیایی که هنوز سالم است!»[۱۳]

در این ابیات آن انتزاعی کـه پیش از این خاطرنشان شد بخوبـی نمودار است. ما نوعی واکنش کلی در مقابل ادبیاتی می‌یابیم که به زندگی پشت کرده و در سنت‌گراییهای کسالت‌آور متداول متحجر شده است. به این دلیل، آنچه در وجود زولا، ایبسن، و تولستوی مشترك می‌نمود، تأثیری عظیم بخشید: دلبستگی آنها به واقعیت، بازآفرینـی سازش‌ناپذیر و بیرحمانـهٔ زندگی به همان‌گونه که هست، بی‌آنکه این بازآفرینی شکاکانه و از سر بی‌دردی باشد، بلکه با تلاشی شورانگیز آیینه‌ای مقابل جهان قراردادن است تا با اتکا به قدرت حقیقت بتوان زندگی را نجات داد.

بدیهی است که این دیدگاه نیز اگر با منزلت واقعی تولستوی سنجیده شود انتزاعی است. تأثیر تولستوی در خود ادبیات به شکلی بسیار هستمندتر از آنچه منحصراً در ادعاهای نظری مکتبهای ادبی دیده می‌شود ظاهر شد. اولین نمایشنامهٔ گرهارت هاپتمن[۱۴]، «پیش‌از برآمدن آفتاب»[۱۵]، پدرخوانده‌ای چون «نیروی ظلمت» دارد، ولی، البته، فقط در یك وجه با تولستوی بستگی دارد و آن بیرحمی سنگدلانهٔ تصویـر انتقادی او از پلیدیهای جامعـه است. هاپتمن خود به یقین از بعضی ویژگیهای مشخص در تولستوی، که او را از ایبسن و مخصوصاً زولا جدا می‌کرد، آگاه بود. توصیفهای استوار هاپتمن از جنبه‌های تاریك و طغیانی زندگی جدید نه

---

۱۲) Holz ، آرنو (۱۸۶۳ـ۱۹۲۹)، ادیب و نویسندهٔ فرانسوی.
۱۳) این شعر در متن به زبان آلمانی آمده است.
۱۴) Hauptmann ، گرهارت (۱۸۶۲ـ۱۹۴۶)، نویسندهٔ آلمانی .
15) *Vor Sonnenaufgang*

زینتهای لفظی باشکوه خود زولا را دارد و نه خود را در هزارتوی جزئیات ناچیز احساس بسیاری از مقلدان زولا گم می‌کند. تعبیرات ناتورالیستی هاپتمن از واقعیت، بسیار دور است از هرگونه نشان بی‌عاطفگی و سرشار است از شفقت بر حال قربانیان جامعه. هرجا که هاپتمن جوان خود را تا سطح برتر شعری بالا می‌برد، بروشنی، دست‌کم به یکی از نماهای جهان تولستوی نزدیك می‌شود.

ناتورالیسم‌آلمانی عملیات پسقراول لشکر بود. دلیل ظهور ناگهانی‌کوتاه‌مدت ناتورالیسم آلمانی فقط این بود که رئالیسم در آلمان بسیار آهسته‌تر از فرانسه و انگلستان گام برمی‌داشت. زیرا ناتورالیسم در شکل کلاسیك آن، که در فرانسهٔ سالهای ۱۸۵۰ـ۱۸۸۰ پدید آمد، محصول جو خفقان دوران دوم ناپلئونی از تاریخ اروپا بود. نیروی نارضایی نویسندگان بسیار مستعد، نویسندگانی که به آینده‌ای بهتر نظر داشتند، نه‌تنها برضد دیدگاه تنگ و کج‌فهمیهای ادبیات سازشکار ایستادگی می‌کرد، بلکه در همان حال ـ و اغلب مرجحاً ـ برضد موانعی فلسفی و هنری که توسط ناتورالیسم بر نویسنده تحمیل شده بود نیز می‌جنگید (این احساس در آلمان بلافاصله پس از گسترش ناتورالیسم عمومیت یافت).

در آغاز و در ظاهر، جنبش ضد ناتورالیسم دارای سرشتی یکسره هنری‌است؛ کوششهایی را مشاهده می‌کنیم که می‌خواهد در آن رخنه کند یا لااقل موضوعها و محدوده‌های صوری و عقیدتی ناتورالیسم را باز نموده، گسترش دهد؛ کوششهایی برای خلق شیوه‌ای بهتر که با نیازهای زندگی معاصر تناسب داشته باشد. در اینجا مجال ارائهٔ ساده‌ترین‌طرح از آن روندهای متغیر شتابان‌نیست. آنچه می‌توانیم بگوییم این است که ادبیات روسیه و مخصوصاً تولستوی سهم مهمی در شکل‌دادن به این روندها داشتند، هرچند نقش آنها انتزاعی بود و تنها به جنبه‌هایی می‌پرداخت که درخور الزامات ناپایدار جدول روزمرهٔ مکتبهای ادبی بود. با وجود این، همین امر گامی به پیش در شناخت شخصیت کامل تولستوی بود، بدین معنی که آن سوءتفاهم ناتورالیستی دربارهٔ تولستوی (که رئالیسم قدرتمند او چیزی جز نسخه‌برداری کورانه از واقعیت نیست) در اذهان نویسندگانی که او را می‌ستودند اندك اندك رنگ باخت و محتوای اخلاقی و عقیدتی نوشته‌های او بیش از پیش دریافته شد.

ما تنها مترلینگ را در میان شخصیتهای متعدد این دوران انتقالی ذکر می‌کنیم. او می‌کوشید تا نشان دهد زیر سطح بیشتر واقعیات پیش‌پاافتادهٔ روزمره

قوای عظیم ناشناخته و نامکشوفی در کار است و وظیفهٔ واقعی درام این است که این قوا را از قوه به فعل درآورد. او «ارواح» ایبسن و «نیروی ظلمت» تولستوی را نمونه‌های اعلایی می‌دانست که چنین مضامینی را در شکل معاصر آن می‌توانند به نمایش درآورند.

در اینجا نیز همچنین واضح است که جوهر فلسفه و هنر تولستوی به هیچ روی، در هیچ یك از اثراتی که بر نویسندگان بیگانه گذاشته، بدرستی درك نشده است. مثال مترلینگ بار دیگر آنچه را پیش از این دربارهٔ ناتورالیسم گفتیم ترسیم می‌کند: و آن اینکه در مراحل اولیهٔ تأثیر تولستوی بر جهان، معدودی از جنبه‌های محدود هنر گوناگون او درك شد و، درست به همین دلیل، حتی همینها نیز انتزاعی و تحریف‌شده است. تولستوی، عملا، دیرزمانی قدرت مؤثر در جهان بود، حال آنکه اهمیت واقعی شخصیت و هنرش هنوز کاملا درك نشده بود.

این امر در مورد دوستان و دشمنانش و نیز هواخواهان و مخالفانش به یك اندازه مصداق دارد. در این مورد، باید ملاحظاتی را منظور داریم، زیرا مخالفت با تولستوی و نفوذ ادبیات روسی از ویژگیهای برجستهٔ دوران اولیهٔ انتقال این نفوذ است. در این زمان علاقهٔ عمومی بر آن بود که با سنت ادبیات نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، که بویژه در فرانسه شیوهٔ جامد شکل‌گرایی را موجب شده بود، قطع رابطه شود. تولستوی در اینجا به عنوان قطب مخالف این شیوه ظاهر می‌شود. ما برآنیم که اینك به بحث تفصیلی بیشتری در مورد تفاوت هستمند و واقعی میان تولستوی و معاصران او بپردازیم، ولی پیش از اینکه چنین کنیم تفاوت در اندیشه‌های انتزاعی آنها نیازمند شرحی مختصر است. خوانندگان تولستوی ــ و در درجهٔ اول آنها که خود نویسنده بودندــ در آثار تولستوی نیروی حیاتی عظیم و غنای وسیع واقعیت را احساس می‌کردند، چنانکه در آن زمان در هیچ کجای دیگر یافت نمی‌شد. احساس این توانایی بیشتر از این جهت بود که تولستوی همهٔ اینها را در چنان شکلی ارائه می‌کرد که وجه مشترکی بس اندك با قالبهای پذیرفته‌شده در نیمهٔ‌دوم قرن نوزدهم داشت. با توجه به این واقعیت است که ناگزیر مسئلهٔ همجواری[16] شکل ادبی و فقدان شکل رخ می‌نماید. این همجواری، که جوهر هنر تولستوی را کاملا ندیده می‌گیرد، گاه به صورت مثبت و گاه منفی ظاهر می‌شود.

در صورت منفی خود، این امر بیشتر در میان نویسندگانی یافت می‌شد که

16) Juxtaposition

کوشش داشتند بحران عقیدتی و هنری زمان را در شگردهای ارتجاعی بپیچانند؛ آنها کـه از لحاظ ایـدئولوژیك نه‌تنها خط سنتی را پیش می‌گرفتند بلکـه در گرایشهای شکلی و صوری هنر خود نیز به همین راه می‌رفتند. اینان می‌خواستند بحران را ـ که در نیست‌گرایی فلوبر و تقلای تراژیك و ریاضت‌کشانهٔ او بـرای یافتن شکل خالص به نقطـهٔ اوج خود رسیدـ از راه تسلیم ایدئولوژیك بـه همهٔ قدرتهـای موجود سنتی (به‌طـور مثال کلیسا و سلطنت در فرانسه) حل کنند. طرفداران چنین گـرایشهایی در جهان‌بینی و ادبیات، دنیای تولستوی را طبیعتاً جهانی آشفته و پر هرج‌ومرج می‌دانستند. پول بورژه۱۷ با جسارت بسیار از این نظر دفاع می‌کرد، هرچند که ادیب کاملی چون او بایستی درمی‌یافت که توانایی تولستوی در زندگی‌بخشیدن به آنچه بر آن دست می‌زند تنها با قدرت بالزاك، مولیر، یا شکسپیر قابل مقایسه است. از جانب دیگر، بورژه تنها در مسائل جزئی قدرت تولستوی را تأیید می‌کرد. بنا به‌گفتهٔ‌او، تولستوی از ساختن درست رمانهای خود عاجز بـود. «جنگ و صلح» و «آنـا کارنینا»، آن‌طور که بورژه می‌گویـد، گزارشهایی است که می‌تواند تا ابد ادامه داشته باشد ـ گزارشهایی‌که در آن‌حوادث بدون طبقه‌بندی، بی‌منظر و مراء، بدون طراحی و آنچنانکه همهٔ صحنه‌ها به‌طور یکسان و بدون تمایز پشت سر هم ردیف شده باشد، جریان می‌یابد.

این ارزیابی بغایت غریب نادرست (و همان طور که فرانسویها می‌گویند، این «قضاوت مهمل») نه‌تنها در مفهوم زیبایی‌شناختی واپس‌گرایانـه است، و دفاعی است از شکل‌گرایـی زمخت سنت فرانسوی آن زمان، بلکـه بیشتر تبیین زیبایی‌شناختی ذهن کم‌وبیش مرتجع بورژه است. به‌نظر او ترکیب‌بندی یا تصنیف اثر تنها مسئله‌ای ادبی نیست، بلکه یکی از فضایل روح است. فرد تابع جامعه است: برای بورژه این اصلی بدیهی است، که به زعم او تولستوی از آن کلا بی‌خبر بود. کاملا روشن است که بورژه نمی‌کوشد حکم خود را دربارهٔ تولستوی با تحلیل تفصیلی نوشته‌های او ثابت کند. هدف حمله‌های بینهایت خشونتبار او، تولستوی و نوشته‌های مذهبی و اخلاقی وی بویژه رابطهٔ مستقیم او با اناجیل۱۸ است. «هرگز مذهبی بی‌معبد نبوده است و از این پس هم نخواهد بود.» مسیح اناجیل را به کلیسا داد نه به مردم. بنابراین، بورژه هم تولستوی را به نام تعصب کاتولیکی تکفیر

۱۷) Bourget ، پول (۱۸۵۲ـ۱۹۳۵)، نویسندهٔ فرانسوی.

18) Gospels

می‌کند، همچنانکه شورای کلیسا در روسیه او را به نام کلیسای ارتدوکس یونان تکفیر کرد. تنها تفاوت در این است که بورژه، با انواع و اقسام سفسطه، تکفیر تولستوی بدعتگذار را از قلمرو دین به قلمرو هنر بسط داد. مورد بورژه شاهد استثنایی برجسته‌ای است از همسویی گرایشهای محافظه‌کارانه در قلمرو زیبایی‌شناسی، با دیدگاههای مرتجعانهٔ سیاسی و فلسفی.

اما اندریافت خطای دیگر یا، به عبارت دیگر، این مطلب که آثار تولستوی تظاهر یك نیروی غیرقابل‌مقاومت طبیعی است که نه‌تنها متلاشی‌کنندهٔ همه اشکال هنری است بلکه اساساً هنر را مردود می‌داند، نظری بود که بـرای مدتهای مدید عمیقاً در ذهن بسیاری از خوانندگان تولستوی، بیش از تفسیرهای آشکارا مرتجعانهٔ دسته‌بندیهای مشخص ادبی، جای گرفته بود. این برداشت دوم تفسیری تنگ‌نظرانه و محافظه‌کارانه است که فرایند تجدید حیات ادبیات غربی را، که نفوذ تولستوی مددرسانش‌بود، در تنگنا قرار می‌داد. بااینهمه، این‌برداشت نه متضمن نتیجه‌گیری‌هایی از سنخ نتیجه‌گیریهای بورژه بود و نه قصد آن داشت که منکر نفوذ عظیم و پردامنهٔ تولستوی شود.

در چنین اوضاع و احوالی، نویسندگان صادق و شرافتمند خود را در وضعی مبهم می‌یافتند. این ابهام را ژول لومتر[۱۹] با صراحتی کم‌نظیر بیان داشته است. او بیش از هر چیز از نویسندگان فرانسه می‌خواهد که به روسها زیاده اهمیت ندهند. معتقد است که نویسندگان فرانسوی مواد خود را بهتر انتخاب می‌کنند، می‌توانند بهتر بسازند، و مخالفت آنها با ابراز احساسات محض رعایت ظرافت است یا آنکه بیم دارند از حد و مرز مرسوم هنر درگذرند. با اینهمه، لومتر اعتراف می‌کند که وقتی «نیروی ظلمت» را می‌خواند نه‌تنها تحت تأثیر قرار گرفت بلکه تکان خورد، گرچه شکل نمایشنامه را غریب، تصاویر را تاریك و نامشخص، و اثر را به معنی واقعی‌کلمه «فاقد همهٔ زیباییهای‌شعری» یافته‌بود. و این تأثیر نیرومند، همان‌طور که لومتر بی‌غرضانه اعتراف می‌کند، بر نویسنده‌ای کارگر شده که نظر کلی او نسبت به ادبیات جدید نوعی بیزاری همراه با بی‌اعتنایی است. اما در مورد تولستوی، او احساس می‌کرد که «گویی بار دیگر نژاد بشری را کشف کرده است؛ از آن پس، شخص گناه ادبیات را می‌بخشاید و اعتقاد خود را بدان بازمی‌یابد و امیدوار می‌شود که، به‌رغم همه چیز، ادبیات هرگز نخواهد مرد... تنها چیزی که

۱۹) Lemaitre ، ژول (۱۸۵۳ـ۱۹۱٤)، نویسندهٔ فرانسوی.

لازم است درست دیدن، عمیق احساس‌کردن، و نابغه‌بودن است...»

۳

چنین ارجگزاریهایی بیان روشن تضاد میان تولستوی و ادبیات اروپای غربی زمان اوست، هرچند که این بیان، چنانکه پیش از این دیدیم، به صورت انتزاعی برقرار می‌ماند. برای آنکه این تضاد ترجمان هستمند و دقیق خود را بیابد، ضروری است که نه‌تنها شناخت عمیقتر و درست‌تر هنر تولستوی حاصل آید، بلکه راهی که به تجدید حیات ادبیات اروپایی منتهی گردید ردگیری شود. خرده گرفتن بر تولستوی در محافل ادبی اروپا به نسبت زود آغاز شد و هرچند صداهای اعتراض‌آمیز جسته و گریخته به گوش می‌رسید، شتاب آهنگ آنها چنان بود که تك‌صداها رفته‌رفته به منزلهٔ حصول اتفاق‌نظر در محافل ادبی اروپا تلقی شود. در اینجا باز هم ما باید خود را به چند مثال بارز محدود کنیم.

شناخت عینی تولستوی و آثار او، در وهلهٔ اول، تاریخی و زیبایی‌شناختی بود. از یك سو، فهم مغایرت هنر تولستوی با سبك دوران فلوبر-زولا آغاز شده بود. از سوی دیگر، همجواری جنبهٔ تاریخی و زیبایی‌شناختی، در حکم انتقاد از دومی و، در همان حال، پرده‌گیری از حلقه‌های ارتباط آن با گذشتهٔ هنر کلاسیك بود که مکتب ناتورالیست و اخلاف بلافصلش اگر هم کاملا آن را نگسسته بودند، دست‌کم، زیاده سست کرده بودند.

آن پیشروان پرشوری که عظمت تولستوی را اعلام کردند نه‌تنها تضاد او را با نویسندگان دوران فلوبر-زولا نشان دادند، بلکه پیوند بغایت عمیق او را با بالزاك و دیگر کلاسیکهای رئالیست عرضه کردند. مسلم است که این امر اتفاقی نیست که ردیهٔ بورژه بر شکل هنری کار تولستوی با نظریه‌های سلطنت‌طلبانه و ارتجاعی او درهم آمیخته است و نیز در همین حد اتفاقی نیست که مقالهٔ مثیو آرنلد[۲۰] دربارهٔ تولستوی در همان سلسله‌ای از مقالات او انتشار می‌یابد که دربارهٔ اسپینوزا، بایرون، هاینه، و نظایر ایشان نوشته است. صداقت تاریخی ما را ملزم می‌دارد که بگوییم شاید اول کسی که تولستوی را با شکسپیر مقایسه کرد خود فلوبر بود.

کوشش برای شناخت صحیح اهمیت تاریخی آثار تولستوی، ضرورتاً، نه تنها

---

۲۰) Arnold ، مثیو (۱۸۲۲-۱۸۸۸)، شاعر و منتقد انگلیسی.

به موازات بازشناسی قدرت هنری عظیم و سرشت ویژهٔ شکل کار ادبی او جریان داشت، بلکه جست‌وجوی اندریافتی تازه، بسیار گسترده، و بسیار عمیق از رمان، به عنوان یك شکل ادبی، نیز همگام بود. روشن است که از دیدگاه سنتی رمانهای تولستوی، در مقایسه با رمانهای فرانسوی یا انگلیسی دوران ویکتوریا، رمانهای بی‌شکلی محسوب می‌شود. از این رو، ضروری بود که به آن سوی قلمرو تنگ متصور در زیبایی‌شناسی گام نهاد و مسئلهٔ منابع‌انسانی‌بنیانهای‌اجتماعی و اخلاقی این هنر تازه [رمان] را مطرح کرد. هرچه ژرفتر به این مطلب پرداخته می‌شد، تغییر رهیافت و استنباط اجتناب‌ناپذیرتر می‌نمود.

عقل سلیم و زیرکِ مثیو آرنلد به درستی و به نسبت زود (۱۸۸۷) برخی از مسائل اصلی را مطرح ساخت. بنابر نظر او، عظمت تولستوی در این نکته نهفته است که وی نه سروکـاری با احساسهای «لطیف» کاذب دارد و نـه کوچکترین امتیازی به احساسات پست می‌دهد؛ او به خواننده چیزهای بسیار نامطبوعی را نشان می‌دهد، اما هرگز نه چیزی که حواس خواننده را آشفته کند، و افزون بر این، به کسانی هم کـه در پی آشفتگی حواس هستند چیزی عرضه نمی‌دارد که خرسندشان سازد.

او بااین ابراز نظر جنبهٔ مهمی از هنر تولستوی را درك‌می‌کند: طبیعی‌بودن آن، سلامت آن، تعادل کامل اخلاقی هنرمندی که عقل او بر سر جایش هست و دقیقاً می‌داند خوب چیست و بد کدام. اما آرنلد در مقابله‌کردن تولستوی با ادبیات زمان او از این پیشتر می‌رود. او از برنز[۲۱] عبارت زیبای «احساسات سنگ شده» را نقل می‌کند، اما بواری را با آنا کارنینا مقایسه می‌کند و کاملا بدرستی این «احساسات سنگ شده» را در قساوتی باز می‌شناسد کـه فلوبر در رمانهـای خود نسبت به قهرمانانش بروز می‌دهد.

هولاك الیس[۲۲] نیز می‌کوشد تا تفاوت میان دوران‌قدیم و جدید را در ادبیات با فرمولی بیان کند. او می‌گوید، البته در مفهومی عمیقتر از آنچه برادران گونکور تصور می‌کردند، رمان تاریخ اخلاق زمانه است. او در تولستوی چنین تاریخنگار اخلاقی راه و روش زندگی ما را می‌دید و فکر می‌کرد که ابعاد غنی و حقیقت هنر او چنان است که منزلت او را در دوران ما به همان مرتبه می‌رساند که بالزاك

---

۲۱) Burns ، رابرت (۱۷۵۹ـ۱۷۹۶)، شاعر اسکاتلندی.
۲۲) Ellis ، هولاك (۱۸۵۹ـ۱۹۳۹)، روانشناس و طبیب انگلیسی.

و شکسپیر در عصر خود داشتند. پس، باز هم اینجا این شناخت که تولستوی به کلاسیکها بازمی‌گردد و اینکه هنر او شعبه‌ای است از هنر کلاسیکها، با نقادی از ناتورالیسم پیوند می‌خورد. الیس پرخاشگرانه به سبك «مستندسازی» زولا حمله می‌برد. او می‌گوید: «این امر که مثلا رمان‌نویسی در ملاقات اتفاقی خود با من ظاهر مرا و شیوهٔ حرف‌زدنم را یادداشت کند، اثاث منزل مرا بررسی کند، و از روی آنها مطالبی راجع به من سرهم کند چه چیزی را ثابت می‌کند؟ او بر این مبنا چه چیزی دربارهٔ تراژدیهای واقعی زندگی من می‌فهمد؟ عیناً همین تراژدیهای اساسی است که تولستوی تصویر می‌کند.»

این درك تاریخی و زیبایی‌شناختی از هنر تولستوی به‌طور طبیعی و بی‌وقفه رو به افزایش‌است. ادبیات نقد جدید فرانسوی بیش و بیشتر این امر را به‌رسمیت می‌شناسد که شکل تولستوی‌وار رمان اندریافت گسترش‌یافته و غنی‌شدهٔ ما از شکل رمان است. برای مثال تیبوده[۲۳] حمله‌ای مستدل به برداشت بورژه از تولستوی دارد. دربارهٔ «جنگ و صلح» می‌گوید که، در این اثر، ناپلئون چنان تصویر شده که گمان می‌برد جنگ او با روسیه نمایشنامه‌ای است «سنتی» در پنج پرده، درست مثل جنگهای قبلی او: یورش به پایتخت، یك نبرد بزرگ، ورود به پایتخت، انعقاد قرارداد صلح، و بازگشت ظفرنمون به پاریس. اما همه‌چیز برخلاف آن اتفاق می‌افتد. ناپلئون در مسکو درمقابل سکوت آلکساندر بی‌آبرو می‌شود؛ تیبوده ظریفانه خاطرنشان می‌سازد: «این همان برداشتی است که رمان‌نویس فرانسوی طالب آن است: «جنگ و صلح» باید از عقاید ما دربارهٔ آنچه کلاسیك نامیده می‌شود پیروی کند.»

این شایان توجه و چشمگیر است که شناخت فزایندهٔ مفاهیم هنری تولستوی نه‌تنها سنتهای مترقی بزرگ ادبیات غربی را زنده کرد، و نه‌تنها روابط آن را با میراث واقعی آثار کلاسیك تازه‌تر و نیرومندتر ساخت، بلکه به ادراکات صحیح پدیده‌های بدیع و تازه‌ای منتهی گردید که، با گستردگی بسیار، ادبیات دوران پس از فلوبر را غنی ساخته بود.

تیبوده در حملات خود بر سنت‌گرایی فرانسوی سنخ بورژه و اندریافت شکل‌گرای محدود او یك‌دم از پا نمی‌نشیند. او به طعنه معیارهای بورژه را در مقابل نویسندهٔ عمیقاً فرانسوی‌یی چون آناتول فرانس قرار می‌دهد و از «سعادت

---

۲۳) Thibaudet ، آلبر (۱۸۷٤ـ۱۹۳٦)، منتقد ادبی فرانسوی.

فقدان ساختار» در آثار فرانس یاد می‌کند ـ فقدانی که ما را قادر می‌سازد هر صفحه از کتاب فرانس را باز کنیم و از آن چنان لذت ببریم که از مونتنی و لابرویر[۲۴]. «کتابی که ساختار داشته باشد یك بار خوانده می‌شود؛ ولی کتاب بی‌ساختار بارها و بارها.»

بنابراین راه بازگشت به بالزاك، گوته، و شکسپیر درعین‌حال راهی است به‌سوی آینده، راهی‌است به‌سوی جوان‌سازی‌ادبیات که آناتول فرانس، رومن رولان، گرهارت هاپتمن، توماس مان، برنارد شاو، و جان گالزورذی در پایان قرن نوزدهم در پیش گرفتند. بسیاری از این نویسندگان بزرگ خود می‌دانستند که جذب پیام اخلاقی، اجتماعی، انسانی، و هنری تولستوی عاملی مهم در تکامل خود ایشان است.

در نامه‌ای که شاو به تولستوی نوشته است از حلقه‌های پیوند میان «نیروی ظلمت» و نمایشنامهٔ خود، «جلوه‌گری بلانکو پوسنه»[۲۵]، یاد می‌کند. در این مورد نیز ما باز نفوذ عمیق و هستمندی به درون رازهای شیوهٔ هنری ساختار داستانهای تولستوی می‌بینیم. اجازه دهید به‌یاد آوریم که ژول لومتر «نیروی ظلمت» را فوران بنیادی انسانیت می‌دانست که به صورت قدرت طبیعت تجسم یافته است؛ مترلینگ نیز فضیلت این نمایشنامه را در وجود آکیم پیر مجسم می‌دید که پیامبر اخلاقیات تولستوی بود. چشمان تیزبین شاو نمایشنامه‌نویس می‌دید که نصایح پدر در این نمایشنامهٔ تولستوی هیچ گونه اثری بر پسر ندارد؛ اما آنچه پدر خداترس نمی‌توانست انجام دهد برای کهنه‌سربازی آسمان‌جل، که چنان متقاعدکننده سخن می‌گوید که گویی کلام پروردگار است، کاری ساده است. شاو در صحنه‌ای از این نمایشامه، که نشان می‌دهد دو همقطار مست روی کاه کنار یکدیگر دراز کشیده‌اند و همقطار مسنتر می‌خواهد با بحثی اخلاقی جوانتر را از خودپرستی و بزدلی برهاند، چنان نیروی دراماتیکی مشاهده می‌کند که هیچ صحنه‌ای در آثار رمانتیکها هرگز بدان مرتبه نرسیده است. شاو می‌گوید که او بلانکو پوسنهٔ خود را از همین مخزن مواد دراماتیك برگرفته است که تولستوی برای اولین‌بار به نوآموزان هنر درام ارزانی داشت.

این اظهارنظرها، که آشکارا تنها در رابطه با جزئیات ساختار است، از حد

---

۲۴) La Bruyère ، ژان دو (۱۶۴۵ـ۱۶۹۶)، نویسندهٔ کلاسیك فرانسوی.

25) *Showing Up of Blanco Posnet*

اعلای اهمیت برخوردار است. اینها آنچه را بتدریج به صورت شناخت کلی نویسندگان بزرگ و منتقدان جدی و خوانندگان فرزانه در کشورهای غربی درآمده است بیان می‌دارد. آنچه در آثار تولستوی قالبهای تنگ پذیرفته‌شده در این کشورها را به زیر ضربه گرفته است انساندوستی ابتدایی و آشفته‌ای نیست، بلکه اندریافتی متفاوت، وسیعتر، عمیقتر، و انسانیتر از شیوهٔ آفرینش هنری است.

بنابراین، آنچه تولستوی را از روندهای منحط ادبیات جدید جدا می‌سازد تنها مخالفت او با عینیت‌گرایی سنتی منجمد نیست، بلکه مخالفت با ذهنیت‌گرایی هرج‌ومرج‌طلب‌احساساتی، که مکمل ضروری ظهور آن‌است، نیز می‌باشد. ریشه‌های فلسفی و هنری ذهنیت‌گرایی همچنین در ناتوانی نویسنده از حیث بازنمایی پدیده‌های جدید زندگی با تناسبی هنرمندانه است. تنها تفاوت در این است که چنین نویسندگانی خود را زندانی واقعیات مستند که به توالی زمانی اتفاق افتاده نمی‌کنند، بلکه ذهنیت خود را مستقیماً و به‌طور انتزاعی در جوار چنین واقعیات مبهمی قرار می‌دهند. در مقایسه با چنین گرایشهایی، نوشته‌های تولستوی به نحو بیرحمانه‌ای عینی به نظر می‌رسد، همان‌طور که این نوشته‌ها هرگاه با نسخه‌پردازیهای بی‌جان از وقایع جزئی، که کار ناتورالیستهاست، یا با ساختارهای شکل‌گرای سنت‌گرایان سنجیده‌شود توده‌های بی‌شکلی از خود زندگی در نظر می‌آیند. علاوه بر این، فهم این مطلب ساده است که مقاومت در برابر تازگی هنر تولستوی از سوی ذهن‌گرایان نیز می‌بایستی صورت گیرد. وقتی ما از اشتفان تسوایك[۲۶] در این چارچوب نقل‌قولی می‌آوریم ـ به‌عنوان نمایندهٔ این مکتب ـ می‌خواهیم تاکید کنیم که تسوایك درك بیشتری از جزئیات آثار تولستوی دارد تا بورژه. با اینهمه، تسوایك هم جوهر هنر تولستوی را کم از بورژه نسنجیده و محافظه‌کارانه انتقاد نمی‌کند. او در تولستوی دنیایی می‌یابد بی‌رؤیا، بی‌تخیل، بی‌دروغ ـ دنیایی هولناك، تهی، خالی از هر نور جز نور بی‌شفقت حقیقت. از اینجا نتیجه می‌گیرد که هنر تولستوی ما را جدی و متفکر می‌سازد، همان کاری که علم با نور سرد خویش و با عینیت قاطع خود می‌کند، اما هرگز ما را شاد نمی‌سازد.

ضروری بود که در شرح مخالفت با تولستوی این سنخ عقاید نیز ذکر شود، زیرا تنها با توجه به انواع اظهارنظرها آشکار می‌شود که نفوذ کلام رهایی‌بخش تولستوی از جهت گشودن راهی تازه از درون بحران ادبیات نوین، بر تمامی

۲۶) Zweig ، اشتفان (۱۸۸۱ـ۱۹٤۲)، نویسندهٔ اتریشی.

گرایشهای نادرست ادبیات جدید اثر گذاشت و اینکه ناتورالیستهای آلمان و سمبولیستهای فرانسه، زمانی که به تولستوی به عنوان پیشوای خود می‌نگریستند، خود را فریب می‌دادند. رئالیسم تولستوی‌وار تصویری جامع از زندگی را در کمال پیچیدگی رسم می‌کند ــ و از این رهگذر آثار او به میراث بزرگانی چون شکسپیر، گوته، و بالزاک گره می‌خورد. آلن[۲۷]، منتقد و فیلسوف فرانسوی، در این باره می‌نویسد: «اینجا خوب و بدی در کار نیست. جذاب‌بودن یا کسالت‌آوربودن درکار نیست. همه چیز جزئی از هستی است، همان طور که در دنیای واقعی چنین است. کسی نمی‌پرسد چرا کارنین گوشهای بزرگی دارد. او بزرگ‌گوش است. همین و بس.» آلن از این نظرگاه تحلیل هوشمندانه‌ای از کارهای تولستوی می‌کند. در اینجا باز باید به یك مثال اکتفا کنیم. آلن ضرورت به اصطلاح «درازناها» را در داستانهای تولستوی (و نیز بالزاک) بی‌چون‌وچرا می‌پذیرد، زیرا این «درازناها» مدت‌زمانی را که رویدادها باید بواقع در انتظار بمانند تا قوام یابند بخوبی نشان می‌دهند؛ به‌علاوه، خواننده نیز از این انتظار لذت می‌برد و این احساس در او پدید می‌آید که رمانهای تولستوی و بالزاک خیلی زود به پایان می‌رسد. برعکس، توصیفهایی که در شیوهٔ زولا وجود دارد استمرار زمان را قطع می‌کند و باعث ناشکیبایی می‌شود، که با سرشت رمان سازگار نیست. این تحلیل، که کاملا صوری به نظر می‌رسد، درعین‌حال بر ژرفای آن شیوه‌های ساختاری پرتو می‌افکند که جهان‌بینی جامع نویسندگان بزرگ به مدد آن تمامیت زندگی را با همهٔ جنبشهایش یکجا گرد می‌آورد. آلن، سپس از دنیای تولستوی تصویرهای جالبی ارائه می‌دهد، نشان‌دهندهٔ آنکه چگونه دیالکتیك پیچیدهٔ زندگی همواره بتمامی عرضه می‌شود و در همان حال تعادل کامل هنرمندانه‌ای از گرایشهای متضاد زندگی و ارزیابی خردمندانه و منصفانه‌ای از عواطف متباعد یا متضاد قهرمانان به نمایش درمی‌آید. افسوس که این مبحث را ناگزیریم با اشاره‌ای گذرا به تحلیل بسیار دقیق آلن از ارتباطات عالم «دیوانی» کارنین و سرشت و صداقت انسانی آنا و محدودیتهای عشق او به ورونسکی به‌پایان بریم.

۴

دامنهٔ تأثیر تولستوی بر فرهنگ و ادبیات غربی به هیچ روی محدود به

۲۷) امیل اوگوست شارتیه، معروف به Alain (۱۸۶۸ـ۱۹۵۱)، فیلسوف فرانسوی.

تلاشی موفق برای شناخت بهتر اهمیت او به عنوان یك هنرمند نمی‌شود. از ابتدا این امـر روشن بود کـه مرتبت تولستوی را تنها نمی‌توان بـا گفتن اینکـه او نویسنده‌ای بزرگ است یا با هرگونه تحلیل درستی از نوشته‌های او، به نحوی قانع‌کننده تعیین کرد. این اعتقاد روزافزون است که ادبیات قرن نوزدهم روسیه و، بالاتر از آن، خود تولستوی، در مقام مهمترین نمایندهٔ آن، نه فقط واقعگراتر و عمیقتر از ادبیات فرانسهٔ عصر فلوبر-زولا یا ادبیات انگلیسی عصر ویکتوریاست (ادبیات آلمان در این دوران به کنار)، بلکه از نظر کیفیت نیز جایگاهی دیگر دارد. رابطهٔ میان زندگی و ادبیات برای روسها ـ اینجا باز هم تولستوی نوعاً اوجگاه ادبی است ـ اساساً با آنچه در غرب هست متفاوت است.

توماس مان در داستان معروف خود، «تونیو کروگر»[۲۸]، این برداشت را به شکلی هوشمندانه بیان کرده است. قهرمان داستان تجسم آن شکاف حائلی است که ادبیات را از زندگی جدا می‌سازد و نخست بار وجود نامبارکش در نامه‌های فلوبر بـه منصهٔ ظهور رسید. این همان شکافی است که داستانمایهٔ مکـرر آثار ایبسن سالخورده است، و در اثر او به نام «پایان سخن»[۲۹] به نقطـهٔ اوج خود می‌رسد. تونیو کروگر نتیجه‌گیریهای سرخورده و متناقض خود را دربارهٔ ادبیات و زندگی برای یك زن نقاش روسی به نام لیزاوتا ایوانوونا[۳۰] شرح می‌دهد و کلام تسلی‌بخش نقاش را، که به وی هشدار می‌دهد نباید چیزها را از فاصلهٔ بسیار نزدیك نگریست، با بی‌اعتنایی رد می‌کند. زن نقاش درپاسخ تونیو کروگر می‌گوید: «اثر تزکیه‌کننده و تقدس‌بخش ادبیات، که به برکت معرفت و کلام شهوات نفسانی را زایل می‌کند، ابزاری است برای فهم‌کردن و بخشودن و دوست‌داشتن؛ نیرویی در کلام هست که حتی گناه را هم پاك می‌کند؛ ادبیات شریفترین تجلی روح آدمی است و نویسنده و شاعر انسان کامل و از قدیسانند ـ آیا چیزها را بدین‌گونه دیدن بدان معناست که آنها را به قدر کفایت از نزدیك ندیده‌ایم؟» پاسخ تونیو کروگر اعتراف توماس مان را متضمن است که دوران تولستوی‌وار ادبیات روسی وجه مشترکی با تضادهای تراژیك (بلکه اغلب تراژدی-کمدی) تمدن غرب ندارد. این است آنچه تونیو کروگر می‌گوید: «لیزاوتا ایوانوونا، شما حق‌دارید چنین‌بگویید، به‌خاطرشعرهای‌شعرایتان، به‌خاطر ادبیات ستایش‌انگیز روسیه که واقعاً همان ادبیات مقدسی است که از آن سخن می‌گویید.»

---

28) *Tonio Kröger* 29) *Epilogue* 30) Lizaveta Ivanovna

در اینجا تومان مان آن دستگاهی را می‌نوازد که آهنگ و ضرب تأثیر زورمند تولستوی را بر غرب مشخص می‌کند. ناخشنودی نسل جوان نویسنده و خواننده از نوع ادبیات فلوبری در عمق خود طغیان برضد فرهنگ معاصر است، و ادبیات جدید تنها بیان قاطعتر این طغیان است.

در اینجا، اشتیاق، جست‌وجوها، و شور و حرارت ادبیات جدید را با مسائل اصلی تولستوی درهم می‌آمیزد، مسائلی که ما شاهکارهای تولستوی را به آنها مدیونیم و نیز علت کناره‌گیری موقت او را از فعالیتهای ادبی. نفوذ تولستوی در این عرصه طبعاً بسیار متناقضتر از قلمرو زیبایی‌شناسی محض است. زیرا جهان‌بینی نظری و تبلیغی ارائه شده در آثار تولستوی، محدودیتها و نقصهای آرزوهای او برای اصلاح جهان در مفهوم دهقانی‌ـمردمی، با کمال کار هنری هیچ معارضه‌ای ندارد، بلکه آشکارا خود را به‌عنوان محدودیتها و موانع و نقایص و تضادهای این جهان‌بینی افشا می‌سازد. اما چیزی مبتذلتر و بی‌ارزشتر از آن نیست که کوششهای تولستوی را تنها از زاویهٔ نقص اندیشهٔ او، کیفیت متناوب تناقضات کودکانهٔ او، و محافظه‌کاریهای او نگاه کنند ـ همان‌طور که بسیاری از منتقدان غربی «اهل عمل» تولستوی چنین کرده‌اند. اگر ما هم چنین کنیم، آنگاه به علت بی‌توجهی یا عجز درک یکی از عمیقترین (و اگر خوب شناخته و فهمیده شود) و پرثمرترین نقدهای تمدن و فرهنگ زمان خود مقصریم.

چندان شگفت نیست که ادبیات غربی این نظریه‌های تولستوی را بی مخالفت و انتقاد نمی‌پذیرد و بهترین نمایندگان فرهنگ غرب شایستهٔ بهترین ستایشهایند که، با وجود رد غالباً صحیح بعضی از ادعاهای منفرد تولستوی، به قلب عقاید ثمربخش او راه جسته‌اند. اگر چنین نمی‌شد، تکامل در راه خود به بن‌بست کشانده می‌شد ـ همان‌طور که در اکسپرسیونیسم آلمان در دوران بحرانی جنگ اول جهانی تعلیمات عدم مقاومت مقابل شر تولستوی به مثابهٔ حقیقتی جزمی پذیرفته شده‌بود.

تنها در شکل انتقادی امکانپذیر بود که اندیشه‌های اساسی و، در نتیجه، کل شخصیت تولستوی جذب شود. هرکس بیندیشد که نقد تولستوی از هنر مدرن به معنای ضدیت دربست او با هنر است، یا آنکه دربردارندهٔ آرزویی است که هنر را در سطح کودکان یا روستاییان بیسواد پایین بیاورد (چنانکه آپتن سینکلر کرده است)، حقاً که سوراخ دعا را گم کرده است.

جذب انتقادی پرثمر جهان‌بینی تولستوی نوعاً پیروی از راهی است که شاو

برگزیده است. شاو با تولستوی در نفی عظمت جهان‌بینی شکسپیر موافق است، اما نقد تولستوی را بر زبان و هنر شکسپیر رد می‌کند. آنچه اینجا مهم است درست و نادرست‌بودن این نقدها و ضدنقدها نیست، آنچه اهمیت دارد این است که شاو نیز مثل تولستوی درست در همان زمان که شدیدترین حمله‌ها را به کژدیسیهای هنر مدرن می‌کند از هنر و فرهنگ غیرتمندانه دفاع می‌نماید. مسئلهٔ صرفاً آکادمیك تأثیرات مستقیم در این میان نقش فرعی دارد. آنچه مهم است جو عمومی نقد تولستوی از هنر است که درك شود. برای مثال، شاو می‌نویسد که او موسیقی خوب و ساختمانهای زیبا را دوست دارد، همان طور که میلتون یا کرامول یا بونیان دوست داشتند؛ اما اگر کشف کند که همهٔ اینها ابزاری برای بت‌پرستی نظام‌یافتهٔ احساس آدمی است برای اسارت انسان به دست اشیا، آنگاه از این سیاست حمایت خواهد کرد که، بی‌توجه به اعتراض منتقدان هنر و احساس‌پرستان بافرهنگ همهٔ کلیساهای جهان، ارگها و همه چیز آنها را باید با دینامیت منفجر کرد.

اما حتی همهٔ این مسائل، با همهٔ اهمیتی که دارند، تنها جزئی از آن جو تولستوی‌وار است که ما باید بکوشیم آن را درك‌کنیم. زیرا کل شخصیت‌تولستوی، آن الگوی انسانی او ــ که طبعاً از شخصیت او به عنوان متفکر جدانشدنی استــ پیوسته در مرتبت و هیئت معلم بزرگ مردم متمدن، یك پیشوا، یك بیدارکننده، و یك رهایی‌بخش بالنده بوده است.

این نفوذ تولستوی به هیچ وجه منحصر به قلمرو ادبیات به معنای محدود آن نمی‌شود. در صور بسیار، راستین و دروغین، خالص و تحریف‌شده، او در بین توده‌های مردم رسوخ کرده است. وقتی کیپلینگ قهرمان خود، تاملینسون، یك انگلیسی بورژوای متوسط را در برابر دادگاه عدل الاهی حاضر می‌سازد تا حساب بدوخوب اعمال خود را پس دهد، می‌نویسد:

«تاملینسون حکایت خود را ادامه داد و از خوبیهایی که در زندگی کرده بود سخن گفت:

«این را در کتابی خوانده‌ام
و آن یك به من گفته شد،
و این را من آموختم از آن که
آن را از شاهزادهٔ مسکویی آموخته بود.»

«شاهزادهٔ مسکویی» در اینجا البته به صورت شخصیتی در افسانه‌ای نوین ظاهر می‌شود.

اما این افسانه، که تنها ورد عوامانهٔ کج‌ومعوجی است در دهان قهرمان غمگین کیپلینگ، ممکن است درون مؤلفهٔ ناب بهترین محتواهای زندگیهامان رشد کند، به شرط آنکه دانهٔ تولستوی بر خاک حاصلخیز قلبهای صدیق و استعدادهای بی‌غل‌وغش افشانده شده باشد. ژان ریشار بلوک[۳۱] مقالهٔ کوتاهی نوشته که در آن نیروهایی را که برای داشتن نفوذ تعیین‌کننده در پرورش نسل او با یکدیگر به رقابت برخاسته بودند به اختصار آورده است. این مطلب مربوط به زمان ماجرای دریفوس است. مورا[۳۲]، که نمایندهٔ ارتجاع است، شعار «اول سیاست!» را سرمی‌دهد. ژوره[۳۳] و پگی، که نمایندگان ترقیخواهی و دموکراسی‌هستند، شعار «اول اجتماع!» را پیش می‌کشند. در این جنگ پرحرارت عقیدتی، که نیاز به حرکت فوری درونی و برونی در آن زمان داشت، نفوذ تولستوی در میان شریفترین و مستعدترین نمایندگان نسل جوان فرانسه آغاز به شناخته‌شدن کرد. شعار این جوانان چنین بود: «خدمت یعنی خدمت به مصالح مردم.» بلوک می‌گوید: «ژوره، رومن رولان، و پگی بودند که این شعار را به فرانسه برای ما ترجمه کردند، اما این تولستوی بود که اول‌بار آن را به زبان آورد.»

جوهر این نفوذ، که بلوک آن را به تفصیل بیان می‌کند، دو لایه داشت. دربارهٔ نسل خویش، که رهبر معنوی خود را تولستوی می‌دانست، بلوک می‌گوید: «از یك طرف طغیانی وحشی، به دور انداختن کرنشها و سرخم‌کردنها، و بحرانهای انفجاری آزادگی‌طلبی و از سوی دیگر، همراه با نیروی فزایندهٔ شخصیت فرد آدمی، احساس وظیفه در مقابل محیط و الفت‌یافتن با آن.» این «خدمت»، که بلوک از آن سخن می‌گوید، گرایشی است در جهت غلبه برد فردگرایی، تمایلی است بسیار سنجیده‌تر از تلاشهای پیشین؛ آن فرازمندی فرد است که درعین‌حال به‌هیچ‌وجه به معنای حذف و اضمحلال شخصیت فرد نیست. این همان چیزی است که تولستوی کمك کرد تا نسل جوان آن را با روشنی هرچه بیشتر درك کند. از سوی دیگر، کوشش این نسل بر آن بود که مانع ازدست‌رفتن و تلاش شخصیت شود و وسیلهٔ

---

۳۱) Bloch ، ژان ریشار (۱۸۸٤ـ۱۹٤۷)، رمان‌نویس فرانسوی.

۳۲) Maurras ، شارل (۱۸٦۸ـ۱۹۵۲)، نویسندهٔ فرانسوی.

۳۳) Jaurès ، ژان (۱۸۵۹ـ۱۹۱٤)، رهبر سیاسی، روزنامه‌نگار، و تاریخنگار فرانسوی.

تامین این هدف را خدمت به منافع اجتماعی، «مصالح مردم»، با خلوص یك روح واقعی آزادیخواه می‌دید. آنچه را بلوک به صورت تجربهٔ نوعی یك نسل تمام بازنمون می‌کند می‌باید برای هرکس‌که با دقت‌کافی «ژان کریستف»[۳۴] رومن رولان و «خانوادهٔ تیبو»[۳۵] روژه مارتن دوگار[۳۶] را خوانده است روشن باشد.

در اینجا یکی از وجوه تعیین‌کنندهٔ نفوذ تولستوی‌وار نهفته است. شاو اندریافت خویش را از هنر، در مقالهٔ بحث‌انگیزی‌که هدفش مستقیماً مکتب دروغین مدرن است، تحت ضابطه درآورده است. رومن رولان همین امر را در زندگینامهٔ تولستوی از زاویهٔ دیگری می‌نگرد (طبعاً جدا از تفاوتهای خلق و خوی و فرهنگ)، آنجا که بر این کلمات استاد مهر تأکید می‌گذارد: «هنر واقعی بیان معرفت ماست از نیکیهای حقیقی نهفته در وجود تمامی انسانها.»

رومن رولان معمای بلوک و راه گشایش آن را بهتر از خود بلوک، در مناسبات کلیتر، تصویر می‌کند. او آدمها، نویسندگان، و تمام جامعه را در مقابل انتخابی تراژیك مشاهده می‌کند: «یا نباید دید یا باید بیزار بود.» «جامعه همیشه در مقابل این معما قرار دارد: حقیقت یا عشق. جامعه معمولا حکم به قربانی‌شدن هردو می‌کند.» در این برداشت، در برابر مسائل جامعه و فرهنگ مدرن، تولستوی به اندیشه‌مندان غربی راهی را که باید پی گیرند نشان داده است. رومن رولان نیز، در کوشش خود برای آشکار ساختن سرشت رئالیسم تولستوی، روبه‌روی رئالیسم فلوبر قرار می‌گیرد. اما برای او تضاد زیبایی‌شناختی به تضاد فرهنگ فلسفی و سیاسی تبدیل می‌شود. «نور آفتاب کافی نیست، آنچه مورد نیاز است نور دل است. رئالیسم تولستوی در هریك از قهرمانانش تجسم یافته است، و از آنجا که او همهٔ آنها را به یك چشم می‌نگرد، در هریك از آنها چیزی قابل دوست‌داشتن می‌بیند و می‌تواند ما را وادارد تا رشته‌های برادری خود را با آنان احساس کنیم. با عشق است که او به اعماق ریشه‌های زندگی می‌رسد.»

به‌چنگ‌آوردن تصویر روشن حقیقت از طریق عشق، عشق دربرگیرندهٔ همه انسانها، وظیفه‌ای است که تولستوی در برابر نویسندگان اروپای غربی قرار می‌دهد. در جریان مبارزه برای چیره‌شدن بر تناقضاتی که رومن رولان صورت‌بندی کرده بود، نویسندگان بزرگ ادبیات جدید به عظمت واقعی خود نایل شدند.

---

34) *Jean Christophe* 35) *Thibauts*

۳۶) Martin du Gard ، روژه (۱۸۸۱ـ۱۹۵۸)، نویسندهٔ فرانسوی.

بدیهی است این تضاد صرفاً از اوضاع و احوال جامعهٔ بورژوازی جدید برخاسته است؛ ولی از آنجا که این تضاد تنها اختراعی ذهنی یا «تجربه‌ای درونی» نیست بلکه تضادی عینی است که جزء لاینفک زمان حاضر است، علت حرمان و بی‌ثمری درمان‌ناپذیر بسیاری از نویسندگانی بوده‌است‌که اغلب آنها بسیار صاحب‌قریحه‌اند.

این تضاد و رفع آن به شیوهٔ تولستوی طبعاً خود را در راههای متفاوتی در در آثار نویسندگان مختلف ظاهر می‌سازد. گرهارت هاپتمن زمانی دربارهٔ نگرش انتقادی شاعران قرن نوزدهم گفته بود:« هر شاعری یك منتقد است... کل ادبیات آلمان سراسر نقد است. همین امر شامل ادبیات روسیه و فرانسه هم می‌شود... اما آنچه تولستوی را برتر از دیگران ساخته و او را قدیس سدهٔ گذشته کرده است کشش بی‌مهابای درونی اوست برای یاوری؛ با چنان قوت تأثیری این کشش‌درونی را بیان می‌کند که جهان را می‌لرزاند و مخالفان را خاموش می‌کند... حقیقت عظیمی است... تولستوی مظهر مهر و آشتی شده است، اندیشه‌ای که همهٔ مخالفان را ساکت می‌کند، گرچه قضاوتهای منفرد و پراکندهٔ او اغلب اشتباه است...»

توماس مان، در تلاش برای جذب و تحلیل کل شخصیت تولستوی، میان او و گوته به مقایسهٔ عمیقاً سنجیده‌ای دست می‌زند. او با اینکه خوب به محدودیتهای گوته واقف است، وی را به‌عنوان شخصیت اصلی هرآنچه در فرهنگ آلمان مترقی است می‌نگرد و جانانه می‌کوشد تا از دامن او لکه‌های افسانه‌های‌ارتجاعی را بزداید و او را به عنوان قهرمان انسانگرای آزادی آلمانیها بشناسد و بشناساند. عنصر مهم این مقایسه ــ که ما از غنای اندیشهٔ آن فشرده‌ای را هم در اینجا نمی‌توانیم عرضه کنیم ــ این است که گوته و تولستوی، به رغم همهٔ تفاوتهای اجتماعی، ملی، و شخصی انسانهایی بازبسته به خاک بودنـد به مانند آنتایوس۳۷، مردانی بـا توانایی اصیل و زمینی بازنمون ملموس تجسمی، برخلاف آن مظاهرکلاسیك‌معنویت خالص چون شیلر و داستایفسکی. از سوی دیگر، هر دو بس فراتر از نویسندگی محض بالیدند و برومنـد شدند. توماس مان به نحو نظرگیـری گرایش مشترك هر دو را به آموختن و وصف حال، که این هر دو قلمرو رابطه‌ای نزدیك با یکدیگر دارند، توصیف می‌کند. اعتراف و حدیث احوال خویشتن برای هیچ‌کدام از این دو تن محدود به مرزهای «من» خویش نمی‌شود. برعکس، نشان‌دادن جریان عظیم و جهانی زندگانی توأم با صورتهایی از زندگی خود این نویسندگان بود، که با

۳۷) Antaeus ، یکی از غولها در اساطیر یونان.

وضوح بسیار انعکاس می‌یافت، و هم از این رو باز غلبه‌ای بود بر تضادهایی که به فردگرایی نوین منضم است.

این مختصر نگاه به کتاب مهم توماس مان دربارهٔ تولستوی ما را بـه نکتهٔ حساس دوم اعتقادات تولستوی‌وار ژان ریشار بلوک بازمی‌گرداند. این نکته‌ای پرمعناست ــ و امیدواریم که پس از همهٔ آنچه پیش از این آمد متناقض به نظر نرسد ــ که کنه و جوهر راستین آثار تولستوی هرچـه سریعتر در کشوری غربـی شناخته شود، چنین می‌نماید که وی با شخصیتهای اصلی فرهنگ کشور پذیرنده دارای ارتباطی نزدیکتر است. بنابراین، بلوک و رولان، تولستوی را به مثابهٔ خلف روسو در نظر می‌آورند؛ توماس مان او را همسنگ گوته می‌شمرد؛ و شاو، آنجا که زیبایی‌شناسی تولستوی را از دیدگاه فلسفهٔ هنر خود تفسیر می‌کند، نام میلتون را بر زبان می‌آورد.

این حلقه‌های پیوند، با اینهمه، پهنه‌ای گسترده‌تر از قلمرو فرهنگ محض را در بر می‌گیرد. به یاد داشته باشیم که شاو در سنجش تولستوی هم از میلتون یاد می‌کند و هم از کرامول و در مقالهٔ بلوک، دوست انقلابی جمهوریخواه مونتنی، اتین دو لا بوئسی[۳۸]، در کنار روسو جای می‌گیرد، و رومن رولان می‌کوشد تا یك تئاتر واقعی مردمی بنیاد نهد و دورهٔ بزرگ نمایشنامه‌های خود را دربارهٔ انقلاب فرانسه در همان زمان که تأثیر تولستوی بر او بسیار قوی بود آغاز می‌کند.

این قرابتها و پیوندها به‌همان‌اندازه ماهیت اتفاقی‌دارد که، چنانکه گذشت، همسانیهای شکسپیر و بالزاك. اینها نشان‌می‌دهدکه هر اندازه فهم آثار تولستوی عمیقتر باشد، پیوند با سنتهای مهم مترقی کشور پذیرنده و جریانهای انقلاب دموکراتیك نزدیکتر است. (گوته نیز تنها یك معاصر انقلاب فرانسه نبود، بلکه آیینهٔ شعری آن بود، و این ادعا کـه او کل انقلاب را مردود می‌دانست یاوه‌هـای تبلیغاتی مرتجعان است.) هرجا چنین درکی عمیقی وجود داشته باشد، ویژگیهای قهقرایی تولستوی، که گهگاه در نوشته‌هایش رخ می‌نماید، ذوب می‌شود و همراه با کشش باطنی پرشورش، که جوهر هستی تولستوی را نمایان می‌سازد، او را در اتحادی برادرانه به جمع بزرگ ترقیخواهان همهٔ سرزمینها پیوند می‌دهد و مردمان را در حراست و تعمیق و احیای سنتهای مترقی خود یاری می‌دهد. تنها چنین است که تولستوی می‌تواند گنج شایگان همهٔ آنانی باشد که شیفتهٔ آزادیند.

38) Etienne de La Boétie

۵

راهی که تولستوی از زمان ظاهرشدن نخستین خود در صحنه، در مقام مرشد ناتورالیسم آلمانی و سمبولیسم فرانسوی، پیمود تا زمانی که قدر او تمام و کمال شناخته شد طبعاً راهی دراز بود. با اینهمه، اشتباه خواهد بود ــ و اکنون از همیشه بیشترــ اگر تصویری را که غرب از تولستوی تا امروز پرداخته است تصرف نهایی او بدانیم. همان‌طور که پیش از این گفتیم، جذب واقعی فرهنگی هرگز نمی‌تواند ایستا باشد. جز آنکه بازتولیدی مستمر در سطحی بالاتر و با عمقی بیشتر در کار باشد، ماترک فرهنگ عاریتی الزاماً ضعیف شده و رنگ خواهد باخت. این امر، البته، شامل حال تمامی نفوذهای بارورکننده در تمامی فرهنگهای ملی است، خواه این نفوذها منشأ خارجی داشته باشد، خواه در خود سرزمین پرورش یافته باشد.

این حقیقت عام، در دورانهای بحران دوچندان معتبر است. خصلت هستمند فاجعهٔ جهانی زمان حاضر و سرشت هستمند آثار تولستوی، فهم بیشتر و حتی عمیقتر از وجود او و درکی بهتر از اصول اساسی اندیشه‌هایش را ممکن می‌کند.

از یك سو، مبارزهٔ کنونی مرگ و زندگی، میان آزادی و بردگی و میان تمدن انسانی و بربریتی اهریمنی، شکاف میان ترقیخواهی و تاریك‌اندیشی را در اذهان بسیاری از مردم غرب فراختر کرده است و خطر هولناك هرگونه مماشات را ــاگرچه صرفاً جنبهٔ ایدئولوژیك داشته باشدــ با ارتجاع همیشه در کمین و همیشه جنگ‌طلب نشان داده است. از سوی دیگر، مبارزهٔ قهرمانانهٔ مردم شوروی، مقاومت پیروزمندانهٔ آنان در مقابل قدرت نظامی هیتلر، و ضدحملهٔ باشکوه آنان برضد فاشیسم متجاوز توجه تمامی دنیای متمدن را بیش از پیش به مردم آزاده و تجدیدحیات‌یافتهٔ شوروی جلب کرده است. بیش از گذشته، تعداد بسیاری از مردم خواهان آنند که منابع روحی، اجتماعی، اخلاقی، و تاریخی آنچه اکنون خود را چنین قدرتمند به تجلی آورده است ــقدرت مقاومت‌ناپذیر مردم شوروی راــ بشناسند.

دیالکتیك‌نهانی هر دو گرایش ضرورتاً به فهم دقیقتر و کاملتر آثار تولستوی مربوط می‌شود. تا به حال برای بسیاری ساده‌نبود حجابی را که تعصب و افسانه‌های ارتجاعی بر سیمای تولستوی افکنده بود پاره کنند. تقریباً چیزی شبیه معجزه بود که در چنین شرایطی برداشتی و نظری، حتی بـه درستی آنچه قبلا به ترسیم آن پرداخته شد، پدید آید. مشهورترین مفسران غربی فرهنگ و ادبیات روس غالبا

مترجمان یکدنده‌ای بودند که نمی‌خواستند و نمی‌توانستند حلقه‌هایی که تولستوی را با جنبشهای بزرگ مترقی و انقلابی کشورش متصل می‌کند ببینند. کافی است اشاره شود که مرشکوفسکی برای مدتهای طولانی اثرگذارترین مفسر تولستوی و داستایفسکی نزد اغلب روشنفکران غرب بود. به این دلیل، غالباً اتفاق می‌افتاد آنان که آرزومند آشنایی با سابقهٔ ملی نویسندهٔ بزرگ در قالب مطالعه‌ای مستقل بودند مواجه با «روسیهٔ مرموز» خیالی لاوجود می‌شدند یا در بهترین شکل آن به دام گمراه‌کنندهٔ بی‌اهمیت‌ترین پدیده‌ها، از قبیل فرقه‌های مذهبی روسیه، می‌افتادند. از این رو، در چنین شرایط نامساعد ایدئولوژیکی بود که، حداقل، نویسندگان معتبر غربی توانستند تصویری اساساً مترقی از تولستوی در ذهن بپرورانند؛ تصویری که نه‌تنها بر کیفیت بالای روشنفکرانهٔ هنری و فرهنگی خودشان گواه باشد، بلکه بر توانایی تمایلات دموکراتیک آنها نیز شهادت دهد.

بااینهمه، چیزی نگذشت که روسیهٔ واقعی ــ سرزمین ملتی آزادشده که برای آزادی خود قهرمانانه می‌جنگد و نیز چگونگی و تاریخچهٔ این رهایی و آزادی ــ از اعتنای بسزا و هرچه فزاینده‌تر برخوردار شد. بار دیگر، پژوهشها بدین پرسش معطوف شد (معمایی که همهٔ مفسران راستین تولستوی را گیج کرده بود) که چرا روسیه توانسته است از آن افسردگی ایدئولوژیکی، که شکوهمندترین و دقیقترین تبیین هنری خود را در آثار فلوبر یافته بود، برکنار ماند و در روشنایی هستمند اجتماعی و تاریخی تازه‌ای ظاهر شود. آنگاه، این نکته روشن شد که وقتی در غرب شکست جنبشهای انقلابی ۱۸۴۸ کمر نهضتهای انقلابی را برای مدتی دراز شکست، مردم روسیه از جنگ به خاطر آزادی ــ از قیام دسامبریها در ۱۸۲۵ تا پیروزی نهایی در انقلاب کبیر اکتبر ۱۹۱۷ ــ هرگز باز نایستادند. در درازنای راه آزادی، دورانهای بسیاری از بحران و ستم و فشار گذرانده شد، اما رزمندگان سلاح بر زمین ننهادند. بویژه دورانی که در آن شخصیت تولستوی به‌طور اساسی شکل گرفت ــ دوران عمیقترین بحرانها در غرب ــ دورانی که در روسیه زمان شکوفایی عظیم نیروهای مترقی و انقلابی بود، آن زمان که نه‌تنها از آن تولستوی و داستایفسکی بود بلکه زمانهٔ چرنیشفسکی، دوبرولیوبوف، و سالتیکوف‌ـشچدرین که فقط نامی بلندآوازه‌تر در میان دیگرانند نیز بود.

این دوران و نامهای این نویسندگان آخری به اندازهٔ کافی در غرب شناخته نیست. با این حال اگر تولستوی را فقط همطراز داستایفسکی ندانیم، و اگر تنها

روابط او با دموکراتهای انقلابی همزمان خود، چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف و سالتیکوف‌ـشچدرین، بخوبی درک شود و رشته‌هایی که این جماعت را به لنین و استالین و گورکی می‌پیوندد روشن گردد، و اگر در سایهٔ این شناخت، پوشکین و لرمانتوف و گوگول به مثابهٔ پیشگامان اینان شناخته شوند، تنها آنگاه است کـه تصویر واقعی دقیقی از تولستوی شکل می‌گیرد.

چنین تصحیحها و تعدیلها و اصلاحهای ضروری به‌هیچ‌وجه آن نتایج را که تاکنون در جهت جذب تولستوی به دست آمده خدشه‌دار نمی‌سازد؛ اینها تنها آن دستاوردها را به سطح برتری ارتقا می‌دهد. این است که ما امیدواریم در صفحات گذشته نشان داده باشیم که بعضی از مفسران معتبر تولستوی در غرب در این راه طولانی بخوبی پیش رفته‌اند، هرچند که این مهم را اغلب به انگیزهٔ تمایلات ذاتی و غریزی، و نه آگاهانه به مفهوم تاریخی آن، انجام داده‌اند.

برای مثال، رومن رولان اغلب به‌طور ناخودآگاه، و البته نه همواره، بروشنی درک می‌کرد که چرا تولستوی مدتها با طرح داستانی خود برای رمانی دربارهٔ دسامبریها دست‌وپنجـه نرم می‌کـرد و چرا متحول شدن پیر بزوخوف یـا رؤیاهای نیکولای بالکونسکی جوان همگی متمایل به اندیشهٔ دسامبری است. آگاهی درست‌تری از تاریخ واقعی مردم روسیه افزون بر هر چیز می‌تواند این نظریات بالقوه را به نظراتی بالفعل مبدل کند. تصور غرب از تولستوی در آستانهٔ دگرگونی‌دیگری‌است، تصوری عمیقتر، بهتر، دقیقتر، و ادراکی بر پایهٔ معرفت به تاریخ مردم روسیه. چنین شناخت شایسته‌ای از تولستوی شخصیت او را با گرایشها و اعتقاداتی که تا ابد سرچشمه‌های تولد تازهٔ روح آزادی بوده و خواهد بود پیوندی استوارتر خواهد زد.

فصل نهم

رهایی بخش

مولوتوف در سخنرانی خود، در مراسم تشییع گورکی، بر گور او گفت: «پس از مرگ لنین، مرگ گورکی سهمگینترین ضربه‌ای بود کـه بر کشور ما و جامعـهٔ بشری فرود آمد.» بزرگترین نویسندهٔ زمان ما مرد. ما نه‌تنها آثاری را که او باز هم با توانایی بدیعش می‌توانست به ما عرضه کند از دست داده‌ایم، که خود این انسان را هم ــ انسانی که مجموعهٔ زندهٔ همهٔ ارزشهای واقعی گذشته بود و امانتدار رئالیسم سوسیالیستی و مدرک زنده‌ای برای ما و افکار عمومی جهان در اثبات اینکه انقلاب پرولتاریایـی، یعنی سوسیالیسم پیروزمنـد، چنین فرهنگ عظیم شکوفانی را به بار می‌آورد. جهان در مرگ این مرد بزرگ به سوگ نشسته است، اما بزرگترین فقدان متعلق به نویسندگان شوروی است. ما یتیم شده‌ایم. معلم، استاد، و مرشد ما مرد و با مرگ او ما وجدان‌زندهٔ ادبیات‌شوروی را از دست‌دادیم.

اگر اکنون می‌کوشیم تا بگوییم ماکسیم‌گورکی، نویسنده و آموزگار و انسان، برای ما چه مفهومی داشت ــ و پاسخ به این سؤال در نخستین تلاش میسر نیستـ ما در برابر وظیفه‌ای صرفاً ادبی قرار نداریم. در بالاترین و بهترین معنای واژه این وظیفه‌ای است سیاسی. این امر دربرگیرندهٔ تعریف وظایف نویسندگان در مرحلهٔ فعلی تکامل، زمان پیشرفت مقاومت‌ناپذیر جنبش استاخانوف[1]، زمان‌پیروزی دموکراسی پرولتاریایی، و دوران حـذف امتیازات طبقاتی و آغاز حـذف تمایز اجتماعی میان شهر و روستا و کارگر یدی و فکری است.

1) Stakhanov

گورکی برای ما نویسندگان که بود؟ می‌گوییم او الگوی ما، استاد ما، و مرشد ما بود. اما همهٔ این کلمات جز تعاریف تقریبی نارسایی در باب اهمیت او نیست. اگر بخواهیم هرآینه تعریف به نسبت دقیقتری بیابیم، شایسته‌تر آنکه آنچه گوته در سال آخر زندگانی خود دربارهٔ روابط خویش با نویسندگان جوانتر گفته است بیاوریم: «استاد ما کسی است که ما هنری را به راهبری او تمرین می‌کنیم، آن هم هنری که همچنانکه بتدریج در آن به مهارت دست می‌یابیم، ما را پله بـه پله از قواعد اصلی آگاه کند، قواعدی که با عمل‌کردن به آنها به طریقهٔ مطمئنتری به هدف مورد نظر خود می‌رسیم. به این معنا، من استاد نیستم. آنچه برای آلمانیها، بویژه برای شعرای جوان، هستم چیست؟ در این صورت کاملا مجازم که تنها خود را رهایی‌بخش بنامم...»

گوته این قوهٔ رهایی‌بخشی را به این ترتیب خلاصه می‌کنـد که آنچه او به شاعران جوان آموخته آن است که شاعران زنـدگی خود را غنیتر و پرشورتر سازند. لب کلامش این است: «محتوای شعری، محتوای زندگی آدمی است.»[۲] زبان و صناعت شعر آلمانی در دوران او در سطح بسیار والایی بود. بیان شعری دیری بود که دیگر هیچ‌گونه دشواریهای چیرگی‌ناپذیر عرضه نمی‌کـرد. برعکس، خطر تعالی میان‌تهی کلامی در میان بود، خطر اینکه مهارت در پرداخت صورت شعر به جای شعر راستین گرفته شود. آن خطر، آن بردگی که گوته می‌گفت شاعران جوان را از بند آن رهانیده است، توهمی بود که مهارت در پرداخت صورت شعر را شعر خوب می‌دانست و اینکه محتوا، به‌گونه‌ای، به اختیار خود صورت‌می‌پذیرد. «رهایی» بر این مطلب تکیه‌می‌کرد که نقش عمده و تعیین‌کننده را مضامین زندگی خود شاعر تعیین می‌کند. او ابیات حکیمانهٔ طنزآمیزی به شاعران جوان می‌گوید:

«ای جوان، زمان را دریاب
آنجا که جان و معرفت فزونی می‌گیرد،
الاهه‌های الهام که تو را رهنمونند
چندان از راهبری تو سر درنمی‌آورند.»[۳]

بنابراین، گوتهٔ رهایی‌بخش اعلام می‌کند که فرهنگ زندگی شالودهٔ فرهنگ

۲) در متن به زبان آلمانی آمده است.
۳) در متن به زبان آلمانی آمده است.

هنری و ادبی است.

البته، مضحك خواهد بود که تقابل و توازنی که اینجا در میان است زیاده واقعی تلقی شود. اختلاف بنیادی میان زمان گوتهٔ سالخورده و زمان خود را همه می‌دانیم، و نیز همه کس به‌قدر کفایت با تفاوت اساسی میان وظایفی که ادبیات این دو دوره با آن روبه‌رو بوده است آشناست.

اما، با وجود همهٔ این تفاوتها، عقاید اساسی گوته برای ما دقیقاً در زمان حاضر بسیار اهمیت دارد. پس از آنکه مقاله‌ای در «پراودا» منصفانه مسائل هنر و ادبیات را مطرح کرد و ناتورالیسم و فرمالیسم را در آنها مورد پرسش قرار داد، بحث مفصلی در اتحادیهٔ نویسندگان شوروی درگرفت. متأسفانه ماکسیم‌گورکی شخصاً در جلسه نمی‌توانست حضور داشته باشد، اما نظرگاههای خود را با صراحت خاص خود در مقاله‌ای مطرح کرد: «از آنجا که این بحث از درون خود اتحادیه پا نگرفته بلکه از خارج آغاز شده، ممکن است این تردید پدید آید که چه‌بسا مطلب از حد کلمات فراتر نخواهد رفت.»

این نظر انتقادی از خصوصیات نقش رهایی‌بخشی است که گورکی در ادبیات ما ایفا می‌کند. او می‌دید که خود زندگی با اصرار هرچه فزونتر مسئلهٔ امحای بقایای سرمایه‌داری را در اتحاد شوروی مطرح می‌سازد، و نیز مشاهده می‌کرد که گروه عمده‌ای از نویسندگان شوروی به این مسئله تنها از زاویهٔ محدود حرفهٔ ادبی می‌نگرند.

فرهنگ ادبی چیست؟ برتر از هر چیز آگاهی از عظمت انسان است؛ توانایی دیدن عظمت انسان در همه‌جا، جاهایی که انسان خود را در زندگی صادقانه متجلی می‌سازد اگرچه در شکلهایی پنهانی و ناقص که کاملا توصیف‌گر او نیست. فرهنگ ادبی، توانایی کشف بالندگی انسانیت و تجربه‌کردن آن با درک درونی است؛ توانایی در تشخیص مسائل تازه در اولین جلوه‌های آن، مسائلی که از آینده بارورند.

در یك سخنرانی مهم، در اولین کنگرهٔ سراسری اتحادیهٔ نویسندگان‌شوروی، گورکی ادبیات ما را از این دیدگاه مورد نقد قرار داد. او گفت: «ما ناظران بسیار فقیر واقعیت هستیم،» سپس، از طریق ذکر اظهارنظرهای آشکارا بی‌اهمیت، به توضیح این امر پرداخت که چگونه رشد هستمند انسان طراز جدید، دگرگونی کل واقعیت زندگی ما، و حتی دگرگونی چشم‌اندازهای ما بر دیدگان نویسندگان ما

پوشیده مانده است، و اینکه بسیاری از نویسندگان ما هنوز برای آنچه در واقعیت زندگی ما تازه و بزرگ است درک کافی ندارند.

گورکی چنین پرورده شده بود که بزرگترین نویسندهٔ زمان خود باشد، زیرا آن فرهنگ ادبی که او برای خود به‌دست آورده بود برآمده از فرهنگ زندگی بود ــ زندگی در بدترین شرایط سرمایه‌داری آسیایی و بیداد تزاریسم. پیرامون این مسئله، شایسته است که آنچه گورکی در خاطرات خود دربارهٔ لئونید آندریف گفته، و دوباره او را متهم به تحریف و تحقیر پدیده‌های زندگی به‌خاطر تعصبات ادبی ذهنی کرده است، خوانده شود. در این مورد گورکی می‌گوید: «بعضی چیزها در زندگی واقعی ما، یا به عبارت دیگر چیزهای مثبت و نادری در زندگی واقعی ما، وجود دارد که باید دقیقاً همان طور که هست به نمایش درآید نه به شکلی دیگر،» و سپس: «من هنوز نمی‌توانم بپذیرم که چنین جلوه‌های کمیاب آرمانی احساس انسان را شاعری ممکن است، به هوای فلان عقیدهٔ جزمی محبوب خود، به دلخواه تحریف کند.»

این حرمت‌داشتن عظمت زندگی انسان شالوده‌ای است که فرهنگ‌ادبی گورکی بر آن بنا شده‌است. و همین امر، درعین‌حال، سرچشمهٔ کینهٔ سنگدلانهٔ اوست به هریك از اشکال بربریت. (بر واژهٔ «هر» تکیه می‌کنیم). گورکی از بربریت «ابتدایی» روسیهٔ قدیم با کینه‌ای متعصبانه بیزار است و در سراسر ادبیات جهان اندکند چنین دشمنان آتشین‌مزاج حماقت و قساوت، چونان گورکی. وی با نفرتی روشن‌بینانه به بیرحمی سبعانه و فزایندهٔ سرمایه‌داری انحصارطلب کینه می‌ورزد. تلقی شما نسبت به جنگ امپریالیستی چیست؟ برداشت شما از فاشیسم کدام‌است؟ اینها پرسشهای‌اساسی بود که موضع او را در برابر سایر نویسندگان تعیین‌می‌کرد.

اما، بینش فراگیر او بربریت پالایش‌یافته و اشکال فرازیافتهٔ آن را هم با همان تنفر روشن‌بینانه در معرض داوری قرارمی‌داد. در کنگرهٔ نویسندگان، دربارهٔ داستایفسکی می‌گوید: «داستایفسکی صیاد حقیقت نامیده شده است. او اگر به جست‌وجوی حقیقت می‌رفت آن را در غرایز وحشیانهٔ حیوانی آدمها می‌یافت؛ و آن را می‌یافت نه برای جنگیدن با آن، بلکه برای توجیه‌کردن و معذور داشتن آن.» چشمان تیزبین او نظام متحدی را پشت سر صور گوناگون وحشیگریهایی که امپریالیسم به خود می‌گرفت مشاهده می‌کرد، و کمتر توجه داشت که هرآینه این ددمنشی خود را در شناعت برهنهٔ فاشیسم ظاهر می‌سازد یا در شکل «روحی» تعالی

یافته و جذاب ادبی. او همواره در همهٔ اینها نظامی مشترک می‌دید: تجلیل از حیوانی که درون انسان است، تحقیر عظمت آدمی و همهٔ آن چیزهایی که انسان را انسان کرده است، همهٔ آن چیزها که در جریا ن تکاملی بی‌انتها آدمی را از دد و دام و شبه‌جانور به صورت آدم متحول کرده است.

او عمیقاً حقیقت دیدگاههای انگلس را دربارهٔ نقش کار در فرایند تکامل درک می‌کرد و نیز پیوند جدایی‌ناپذیر کار و عظمت انسان را و همچنین، در قطب مخالف، ارتباط انگل‌بودن و قساوت و وحشیگری را. در همان سخنرانی که ما دربارهٔ داستایفسکی از آن یاد کردیم، او به‌طور مکرر اهمیت فرهنگ عامه را، آن شعرهای نانوشتهٔ طبقات زحمتکش که نمونه‌های گزیدهٔ بزرگترین قهرمانان در ادبیات و در افسانه را پدید آورده است، چهرمانهایی چون هرکول و پرومته، و فاوست را، به نویسنده گوشزد می‌کند.

این اتحاد مشفقانهٔ عمیقترین مسائل و والاترین کمال شکل در ادبیات با ریشه‌های مردمی آن، به‌صورتی‌آگاهانه و بی‌تناقض، تنها در یك جامعهٔ‌سوسیالیستی تحقق می‌یابد. ادبیات یك جامعهٔ طبقاتی به حکم سرشت خود هرگز واقعاً و به‌طور کامل نمی‌تواند انگیزه‌های عظیمی را که از شعر مردمی می‌تراود جذب کند. در اوضاع و احوال استثنایی مطلوب (برای مثال دورهٔ رنسانس) نبوغ ویژهٔ چند روح خلاق سرآمد، همچون شکسپیر، سروانتس، یا رابله، این امکان را فراهم آورد که دست‌کم و در موارد خاص، این دفینهٔ مردمی به صورت ادبیاتی‌جاویدان در بالاترین رده حفظ شود. طبیعت پرتضاد تحول و تکامل ادبی در جامعهٔ طبقاتی، صرف‌نظر از مسائل دیگر، خود را در این واقعیت بروز می‌دهد که در اوضاع و احوالی معین تنها راه ممکن براستی مترقی شاید مستلزم نوعی رویگردانی از عنصر مردم‌پسند باشد (همان‌طور که بلینسکی و چرنیشفسکی در مورد لومونوسوف[4] خاطرنشان ساختند)، و از سوی دیگر خود شعر مردمی هم در جوامع طبقاتی امکان دارد تا حد شعری تنگ‌نظرانه، محدود، و کم‌عمق تنزل یابد.

این تضادها تنها از راه آزادسازی همهٔ نیروهای پنهان و بالقوهٔ سرکوب‌شده و درهم‌ریختهٔ زحمتکشان، در یك انقلاب بزرگ پرولتاریایی، می‌تواند حذف شود. تنها یك انقلاب پیروزمند پرولتاریایی استطاعت ایجاد امکان بهره‌برداری از چنین ذخایری را، استفاده از این‌نیروها و ارتقای ادبیات و هنر را، تا قله‌هایی‌که تاکنون

4) Lomonosov

دور از دسترس بوده داراست. اما حتی در اتحادشوروی هم بازمانده‌های‌سرمایه‌داری موانع جدی در برابر تحقق این امکان قرار می‌دهند. تا زمانی‌که نویسندگان مفهوم روشنی از عظمت حقیقی انسان، که در اشعار مردمی جلوه‌گر است، نداشته باشند، تا زمانی که ایشان درنیافته‌اند که پیوند بی‌غل‌وغش با شعر مردم، ادبیات‌را اعتلای هنری می‌بخشد، اشتغال ذهنی با شعر مردمی و عوامل و گرایشهای کشش به یك ادبیات واقعی مردمی تنها به صورت تخصصی در فرهنگ مردم، بی‌تأثیری چندان یا حتی بی هیچ تأثیری، باقی می‌ماند.

ماکسیم گورکی همواره مسئلهٔ عنصر مردمی در ادبیات را در ارتباط نزدیك با میراث گذشته مطرح می‌کند. زیرا تنها اگر عامل مردمی در شعر مرکز ثقل همهٔ ملاحظات تاریخی و زیبایی‌شناسی در ادبیات قرار گیرد، ریشه‌های واقعی زیبایی‌شناسی را می‌توان ردیابی کرد. گورکی خود در این باره نظریات بسیار قاطعی دارد. در همین سخنرانی که از آن مکرراً نقل شد می‌گوید: «دلایل بسیار هست که امیدوار باشیم زمانی که مارکسیستها تاریخ فرهنگ را بنویسند، آشکار شود که دربارهٔ نقش بورژوازی در آفرینش فرهنگ، بویژه در قلمرو ادبیات، زیادی مبالغه شده است.» در اینجا گورکی در قلمرو فرهنگ آنچه را مارکس، انگلس، لنین، و استالین پیش از او دربارهٔ نقش بورژوازی در تاریخ انقلابهای بورژوایی می‌گویند اتخاذ کرده است: اینکه وظایف انقلابهای بورژوایی همیشه به رغم ارادهٔ بورژوازی توسط عناصر زحمتکش انقلابی به نحو بنیادینی انجام یافته است. این اعتقاد بت‌پرستانه به نقش رهبری ادعایی بورژوازی در انقلابهای بورژوایی است که به تسلیم مذلت‌بار اصلاح‌طلبان به بورژوازی مرتجع منتهی‌شده و ریشه در عمق ورشکستگی نظری اندریافتهای پلخانوف داشته است. در مقابل، تکامل اصیل این اندریافت مارکسیستی در اندیشه‌های لنین و شگردهای «دموکراسی دیکتاتوری پرولتاریا و دهقانان» که لنین آن را به وضوح تمام تکمله‌ای بر انقلاب بورژوایی به‌رغم ارادهٔ بورژوازی می‌خواند، انتقال انقلاب‌بورژوایی را به انقلاب‌پرولتاریایی ممکن گردانید که، به نوبهٔ خود، زمینهٔ پیروزی و انقلاب ۱۰ اکتبر ۱۹۱۷ را برای پرولتاریا فراهم ساخت.

به نقش خلاق بورژوازی زیاده ارج گزاردن، از بقایای توجیه‌گریهای بورژوازی اولیه (که اصلاح‌طلبان دربارهٔ آن تبلیغ فراوان کرده‌اند) و تحریف تاریخ است. یك نویسندهٔ فرانسوی نظریاتی مشابه نظرگاههای گورکی در این باره

دارد. او می‌گوید: «ادبیات هرگز نمی‌تواند سرچشمهٔ توانایی و تجدید قدرت خود را، مگر از شالوده، از خاک، و از مردم بیابد. ادبیات چون آنتایوس است‌که هرگاه پا از مادر خود، زمین، برگیرد، توانایی و فضیلت خود را از دست می‌دهد ــهمان طور که اسطورهٔ یونانی آن را با چنان شکوه ژرفی به ما بازمی‌گوید. آنچه ادبیات فرانسوی ما را در قرن هجدهم جلایی تازه از قدرت حیاتی ــکه بسیار هم به آن نیاز داشت‌ــ بخشید، مونتسکیو و حتی ولتر، با همهٔ نبوغشان، نبودند. نه، این پابرهنه‌ها و زحمتکشان بودند، ژان ژاک و دیدرو بودند.»

تمثیت درست چنین میراثی در گورکی متجسم است، که در آثار او والاترین هدفهای آفرینش هنری به‌شکلی ارگانیك ریشه در زایش راستین انقلابی دارد و در همان حال به سنتهای بزرگ شاهکارهای دنیای ادبیات بازبسته است.

اندریافتی براستی‌عمیق از واقعیت: چنین‌است شالودهٔ مشترك فضیلت هنری و مردم‌پسندی ادبیات. به‌طور مثال، گورکی در داستان خود، «کونووالوف»، نشان می‌دهد که چگونه بازنمونی حقیقی از مسائل اصیل زندگی تأثیری تکان‌دهنده بر توده‌های مردم دارد تا جایی که زندگی آنها تغییر می‌کند، و چگونه چنین تأثیر جدی ادبیات بر مردم تنها از اعماق ادراك شخص نویسنده از زندگی برمی‌خیزد.

گورکی با درك خویش از آنچه «مردمی» است معمای کاذبی را که ادبیات منحط بورژوازی از آن آکنده است به یك طرف می‌افکند: معمای «برج عاج» را از یك‌سو، و نوشته‌های تبلیغاتی را از سوی دیگر. گورکی مخالف کناره‌گیری شکل‌گرایانه از زندگی است، همان‌طور که مصممانه همهٔ قیدوبندهای «عملی» ادبیات را دور می‌ریزد. در مقام یك نویسنده، او همواره انسانی است مطرح و هرگز میان کار خود، به عنوان نویسنده و روزنامه‌نگار انقلابی و مبلغ، مرزی نمی‌شناسد. برعکس، شاهکارهای‌بزرگ او همواره مایه از روزنامه‌نگاری دارد: «فوما گاردیف» حاصل زمان مبارزات اولیهٔ او برضد سرمایه‌داری است، زمانی‌که در هیئت تحریریهٔ یك روزنامهٔ محلی کار می‌کرد؛ «مادر» محصول فعالیتهای روزنامه‌نگاری او در دوران انقلاب اول است؛ و «کلیم سامگین» محصول مبارزهٔ او برضد بقایای ورشکستگان انقلاب پیروزمند پرولتاریایی است.

در اینجا باز درسی را که ما از گورکی می‌آموزیم فهم همبستگی واقعی حیاتی میان گورکی و دنیای پیرامون اوست. آزمون روزنامه‌نگاریش او را یاری داد که نمای درشتی از زندگی، از عوامل محرکهٔ آن و چهرمانهای مسلط بر آن و تناقضات

نوعی آن را به‌دست آورد و خود به‌سان رزمنده‌ای در مبارزه‌ای که جریان داشت شرکت کند. معرفت وسیعی که از دنیا فراهم آورده بود و شکل‌گیری شعری عمیق محتوای فنی زندگی گورکی، سرانجام او را قادر ساخت که تشخیص و درک خود از انگیزه‌های اساسی انسان و بازتابهای واقعیت را، که همواره بی‌واسطه و در سطح آشکار نیست، در شکل ادبی آن بریزد. این است علت آنکه به مسائل خود اغلب با فاصله‌ای مشخص نزدیك می‌شود و این است دلیل آنکه سفری دور به‌گذشته‌می‌کند تا چگونگی پیدایش چهرمانهای زمان حال را پیش چشمان ما قرار دهد. تاریخنگار آیندهٔ انقلاب ما، پژوهشگر دشواریهایی که پیش از خلق جامعه‌ای سوسیالیستی باید بر آنها چیره شد، دربارهٔ آثار گورکی همان را خواهد گفت که انگلس دربارهٔ بالزاك گفته است: «حتی در جزئیات مسائل اقتصادی من از کارهای او بسیار بیشتر آموختم تا از همهٔ کتابهای تاریخنگاران حرفه‌ای و اقتصاددانان و آمارگران عصر...» گورکی با چنین اندریافت هستمند تاریخی از پدیده‌های اجتماعی، قادر بود بر معمای کاذب برج عاج نوین یا نوشته‌های تبلیغاتی غلبه یابد. زیرا این هر دو شیوه ــ هرچند صورتهای متضاد و نیات ذهنی متفاوتی دارند ــ به یك اندازه غیرتاریخی است و هردو به یك اندازه محدود به سطح بی‌واسطهٔ قابل رؤیت زندگی باقی می‌ماند.

فرهنگ، بازنمای معرفتی عمیق و گسترده از زندگی است و هدف آن اعطای سروری راستین انسان است بر زندگی. تاریخ‌زندگی‌گورکی با بسیاری نویسندگان معاصرش تفاوت دارد و این تفاوت دقیقاً برخاسته از عمق و وسعت علقه‌ها و دلبستگیهای اوست و کار طاقت‌فرسایی که از ابتدای جوانی تا مرگ برای توسعه و تعمیق فرهنگ خویش بر خود هموار کرد. گورکی هرگز منحصراً نویسنده به معنای محدود و جدید آن نبود. به عبارت دیگر، کسی نبود که بر مبنای استعداد ذاتی کتابهایی را که اختصاص به موضوعی معین دارد بنویسد و واقعیت را تنها به عنوان مادهٔ خام کتابهای آینده «مشاهده» کند. گورکی بدین سبب در نویسندگی به بزرگی رسید که بی‌امان و پیروزمندانه برضد تأثیر مسخ‌کنندهٔ تقسیم کار سرمایه‌داری بر نویسنده جنگیده بود. نفس این مبارزهٔ بی‌وقفه به تجربیات او از زندگی غنا می‌بخشید و مرتبت او به عنوان یك نویسنده از کتابی به کتاب دیگر شکوفان می‌شد. خطر فرسوده‌شدن استعداد فرد ــ خطری متداول که نویسندگان «تخصص‌یافته»را درکنار تقسیم‌کارسرمایه‌داری‌تهدیدمی‌کند ــ برای‌او وجودنداشت.

گورکی هرگز مصممانه از تأکید بر این‌امر بازنمی‌ماند که چگونه مسئلهٔ کار در نفس خود اهمیتی‌عظیم در تکامل استعداد و تجلی او در مقام نویسندگی داشته است. برای مثال، درمورد گفت‌وگویی‌که با لئونیدآندریف داشته‌می‌گوید: «من مجدداً به او اطمینان دادم، به‌او گفتم که خود را یك اسب‌عربی نمی‌دانم، بلکه تنها یابوی سختکوش یك گاری هستم و این را هم خیلی خوب می‌دانم که موفقیت من، بیش از آنکه مدیون استعدادهای طبیعی باشد، مدیون پشتکار و قابلیت من برای جان‌کندن است.» در این شکل حاد ستیهنده البته این‌گفته نوعی اغراق نامعقول است و بدیهی است که عقیدهٔ جدی گورکی در مورد خودش نیست. اما این گفته، هرچند ممکن است اغراق‌آمیز باشد، دربردارندهٔ تحقیقی است اصیل. گورکی هرگز جوهر استعداد شعری را یك بازیچه، ابداع تخیلی، کمال صوری سبك، و سایر معیارهای نوظهور «نبوغ» نمی‌دانست. او خود را برآیند کار خود می‌دانست، مشقتی که بر شخص خود روا داشته بود.

بدیهی است این امر مانع از آن نیست که ما را از کوشش برای کشف راز نبوغ بی‌همتای‌ذاتی او بازدارد، آن رازی‌که ما معتقدیم در او یا نویسندگان بزرگ دیگر، در جایی یافت می‌شود کاملا متفاوت از آن جایی که به‌طور معمول مورد جست‌وجوست. لئو تولستوی، که طبعاً به اندازهٔ کافی با دنیای اندیشهٔ گورکی هم بیگانه بود و هم مخالف، در این‌باب به خود او می‌گوید: «من فکر تو را نمی‌فهمم... اما تو صاحب دلی خردمندی... آری، دلی خردمند.»

دلی خردمند: شاید این بهترین توصیفی باشد که تابه‌حال از ماکسیم‌گورکی شده باشد. مناسبتی که در آن این نظر ابراز شده است چنان ویژگیهای تولستوی و گورکی، هردو، را شامل می‌شود که جا دارد اینجا از آن به مناسبت ذکر کنیم، بویژه آنکه این امر اجازه می‌دهد نتیجه‌گیری مجددی دربارهٔ گورکی به عنوان یك هنرمند فرا آوریم. گورکی داستانی در باب جوانی خود برای تولستوی می‌گوید. او در خانهٔ بیوهٔ یك ژنرال کارهای متفرقه‌ای، از جمله باغبانی، می‌کرده است. این زن، که سابقاً فاحشه بوده و اینك دائم مست است، زنانی را که در آن خانه زندگی می‌کنند پیوسته آزار می‌دهد. روزی بیوه‌زن دختران را در باغ به باد ناسزا می‌گیرد، آن هم با زننده‌ترین کلمات. دختران می‌کوشند فرار کنند، اما بیوهٔ ژنرال راه بر آنها می‌بندد و فحاشی را ادامه می‌دهد. گورکی سعی می‌کند نخست با حرفهای ملایم پادرمیانی کند، اما فایده ندارد. بالاخره گورکی شانه‌های پیرزن

را گرفته از جلو در باغ به یك طرف پرتش می‌کند. عجوزهٔ بدمست تهمت را بر ناسزاگویی می‌افزاید و گورکی را متهم به داشتن روابط نامشروع با یکی از دخترها می‌کند. تا اینکه «لباس خوابش را پس زد و فریاد کشید: من که از همهٔ این موشها خیلی بهترم! عاقبت من عقلم را از دست دادم، از پشت سر او را به طرف خود کشیدم و شروع کردم به زدن قسمتهای پایین پشتش، تا آنکه او با چابکی به طرف در باغ پرید و فرار کرد...» و هرچند بیوهٔ ژنرال می‌کوشد گورکی را نزد خود نگاه دارد، او بیدرنگ کارش را ترك می‌کند.

این ظاهراً حادثه‌ای خشن و تا اندازه‌ای قبیح از زندگی گورکی در زمان خانه‌به‌دوشی است. اما جالب است که از واکنش تولستوی نسبت بـه این داستان باخبر شویم. اول او دیوانه‌وار خنده‌ای طولانی سر داد و بعد که تا اندازه‌ای حال عادی خود را بازیافت گفت: «خیلی بزرگواری کردی که او را آن‌طور کتك زدی. هرکس جای تو بـود توی سرش می‌زد...» و پس از مکثی گفت: «تو آدم غریبی هستی! بدت نیاید، ولی تو آدم بسیار غریبی هستی! حیرت‌آور است که چطور هنوز آدم خوبی هستی، درحالی‌که کاملا از هر لحاظ حق داری که آدم بدی باشی، تو نیرومندی و این چیز خوبی است...» و به‌عنوان نتیجه‌گیری نهایی آن نظری دربارهٔ گورکی می‌دهد که قبلا آورده شد: «دل خردمند».

سادگی و قباحت این داستان فرصتی برای نشان‌دادن بعضی از جنبه‌هـای روحیات گورکی فراهم می‌آورد که از دیدگاه ادبی و انسانی مهم است. نخستین آنها همان است که تولستوی بسیار ماهرانه بیان می‌کند: بزرگواری و اعتدال غریزی! و حتی در واکنش خودجوش خشم‌آلود خود نسبت به قساوت و وقاحت بیوهٔ ژنرال. او بدون لحظه‌ای تأمل بلافاصله زن را مجازات و شرمنده می‌کند، ولی نه بیشتر از آنچه ضروری است، نه یك گام بیشتر؛ او به خود هرگز اجازه نمی‌دهد حتی برای لحظه‌ای در فضای حیوانیت و پلشتی آن زن سقوط کند. با این حال، خشونت را با خشونت پاسخ می‌دهد. اما باز ــ به‌طور غریزی ــ به صحنه‌ای که با وقاحت شروع می‌شود تابی طنزآمیز می‌دهد، و از این راه هنرمندانه و انسانی با زشتی مقابله می‌کند. زیرا با همهٔ خشونت خود، این حکایت کمتر از سایر جلوه‌ها و نوشته‌های گورکی مردانگی، صفای باطن، و رقت قلب او را نشان نمی‌دهد. او دلی خردمند داشت.

این خردمندی دل، از بزرگترین اهمیت هنری برخوردار است. در بین همهٔ

گرفتاریهای خود، هنر نوین از شبه معمای کاذب دیگری هم در رنج است: تضاد میان «ظرافت» و «زمختی» که مدام از قطبی نادرست به قطبی دیگر می‌رود. مانند همهٔ مسائل دیگر در هنر، این هم از زندگی سرچشمه می‌گیرد. نویسندهٔ نوپرداز، هرچه فزونتر، پیوسته با ددمنشی زندگی روبه‌رو می‌شود بی‌آنکه کوچکترین کاری از وی ساخته باشد. او باید یا به این ددمنشی تسلیم شود و آن را با همهٔ برهنگی، بی‌معنایی، و خشونتش ترسیم کند، یا آن‌که از آن به فضایی بگریزد که این کناره‌جویی او از زندگی و همهٔ پستیهای آن بتواند به طور سطحی قابل قبول باشد: او به نوعی «لطافت» تهی پناه می‌برد.

آن زمختی و خشونتی که نویسندگان کهن با آن سروکار داشتند ربطی به این معما نداشت. در صحنه‌های خشونتباری که ما در آثار شکسپیر، سروانتس، یا رابله می‌یابیم، بسیاری از عواطف وحشیانهٔ انسانها به طور کاملا حیوانی منفجر می‌شود، زیرا بی ترسیم چنین عواطفی هیچ تصویری از زندگی کامل نیست. اما این عواطف در جای درست خویش، در تصویر دنیایی که شاعر و نویسندهٔ بزرگ بر ما عرضه می‌دارد، قرار گرفته است. شاعری که صاحب فرهنگی اصیل است، شاعری که به زندگانی با عقل و احساس اعتبار می‌بخشد، بایستی به عوامل منفی زندگی همان‌گونه بپردازد که به عوامل مثبت آن؛ او از مبارزه میان این دو بن، تمتع هنری برمی‌گیرد، زیرا معرفتی که به حال آدمیان دارد و ایمانش به نیکیهای بنیادین آنان، هرگز به او اجازه نمی‌دهد که در چیرگی آنان بر غرایز حیوانی تردید روا دارد. اما نویسندهٔ نوپرداز در برابر ددمنشیهای زمانه درمانده است.

گورکی چنین نیست: او «دلی خردمند» داشت. در مبارزه‌ای که میان عوامل انسان‌ساز و ددمنشیهای وحشیانه شکل‌پذیرفته در جامعهٔ طبقاتی درگرفته بود، او هرگز بصیرت خود را برای یافتن راهی به بیرون از دست نداد و، بالاتر از آن، او هرگز نبرد خویش را برای خروج، برای رهایی، که همان سوسیالیسم باشد، متوقف نساخت. قوت تأثیر این مبارزه او را قادر ساخت که تعادلی هنری به دست آورد، درحالی‌که معاصران او تنها ناهماهنگی میان دو قطب کاذب خویش را رقم می‌زدند. هنر گورکی را با قطبهای کاذب هنر «صمیمی» در یك سو، و شبه عظمتهای دروغین هنری جدا مانده از واقعیت در سوی دیگر، سروکاری نیست. او نه دقیقاً از طبیعت نسخه‌برداری می‌کند و نه واقعیت را برای سبك‌پردازی تصنعی تحریف می‌نماید. او دلی خردمند دارد و از این رو احساسی خردمند که بتواند از ژرفای واقعیت

ویژگیهای اساسی آن را بیرون کشد و به سطح آورد. و از آنجا که هر آنچه او می‌بیند و به آن تجسم می‌بخشد از نظر انسانی خطیر است، می‌تواند آنچه را ظاهراً صحنه‌های بی‌اهمیت زندگی روزمره است، بی‌آنکه شکوه واقعی آن از دست برود و مثلا «صمیمی» شود، بازنمون کند؛ و می‌تواند خشنترین چیزها را در آدمها با تمامی زمختی و خشونت آنها ترسیم نماید، بی‌آنکه سایهٔ آنچنانی خشونت «مدرن» بر نوشته‌اش سنگینی کند و بی‌آنکه به شکوه و عظمتی دروغین متوسل شود.

گورکی، در دوران زندگی طولانی و سرشار از حادثه و رنجبرانهٔ خود، این احساس فطری خویش را نسبت به آنچه انسانی و خالصانه انسانی بود همواره تا سطحی که فرازترین بود برکشید. رابطه با جنبش طبقهٔ کارگر انقلابی، آزمون مبارزه و پیروزی طبقه کارگر، فرهنگ و هنر او را به‌سوی بالندگی هرچه بیشتر سوق داد. وی اولین استاد بزرگ رئالیسم سوسیالیستی است، زیرا با هستمندی در کارهای خویش در مقام یك هنرمند ثابت کرد که در آزمون سوسیالیستی می‌توان بر تضادهای هنر بورژوایی چیره شد. □

نمایه*

آ

آرزوهای برباد رفته : ۵۷ ـ ۶۹ ؛ تبدیل ادبیات به کالا در ~ : ۶۰ ـ ۶۵، ۷۳ ، ۷۴

آرنلد، مشیو : ۳۰۴ ، ۳۰۵

آریوستو، لودوویکو : ۹۶

آسیه : ۱۴۸ ، ۱۴۹

آشیل : ۶۹ ، ۱۸۶

آقای بیل : ⟵ استاندال، هانری‌بیل

آلن : ⟵ شارتیه، امیل اوگوست

آناتول فرانس : ۳۰۶ ، ۳۰۷

آناکارنینا : ۱۸۳ ـ ۱۸۵ ، ۱۸۷ ، ۱۹۲ ، ۱۹۵ ، ۱۹۹ ، ۲۱۵ ، ۲۳۲ ، ۲۳۶ ، ۳۰۲

آنتایوس : ۳۱۵ ، ۳۲۷

آندریف، لئونید : ۲۷۰ ، ۲۷۲ ، ۳۲۴

آیولوس : پا ۶۴

الف

اتاق عتیقه‌ها : ۴۹ ، ۹۹

ادبیات روس : ۱۲۱ ـ ۱۵۴ ؛ تأثیر ~ بر ادبیات اروپای غربی : ۱۶۵ ـ ۱۶۸ ، ۱۷۱ ، ۲۲۴ ، ۲۹۸ ، ۳۰۰ ؛ زیبایی شناسی و هنر در ~ : ۱۴۱ ـ ۱۵۴ ، ۲۳۹ ـ ۲۴۷ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ؛ منتقدان ~ : ۱۲۵ ـ ۱۵۲

ارسطو : ۱۴۶ ، ۱۴۷ ، ۲۷۲

ارنست، پول : ۱۶۲ ، ۱۶۵

ارواح، نمایشنامه : ۱۶۳ ، ۳۰۱

از خود گذشتگان : ⟵ سرگردانیهای ویلهلم مایستر

اسپینوزا، باروخ : ۳۰۴

استاخانوف : ۳۲۱

استالین : ۲۹۱ ، ۳۱۹ ، ۳۲۶

استاندال، هانری بیل / معروف به آقای بیل : ۴۵ ، ۸۱ ، ۸۳ ، ۸۵ ، ۹۳ ، ۹۶ ، ۱۰۴ ، ۱۰۷ ـ ۱۱۳ ، ۱۱۷ ، ۱۵۹ ـ ۱۶۱ ، ۱۶۶ ، ۱۷۲ ، ۱۷۶ ، ۱۹۴ ، ۱۹۶ ،

---

* این نمایه را خانم محبوبه قربانی تهیه کرده‌اند. از ایشان سپاسگزاریم. ـ ناشر.

۱۹۷ ، ۲۰۸ ، ۲۱۴ ، ۲۱۸ ، ۲۲۰ ،
۲۴۵ ، ۲۷۹ ؛ شخصیت پردازی در
آثار ~ : ۸۹ ، ۹۱ ـ ۹۴ ، ۹۸ ـ ۱۰۲ ؛
مقابلهٔ بالزاک و ~ : ۸۱ ـ ۱۰۶
استروو، واسیلی واسیلیوویچ : ۲۶۹
اسکات، والتر : ۸۲ ، ۸۸ ، ۹۳ ، ۱۵۰ ،
۱۸۲ ، ۲۹۴
اشتریندبرگ، آوگوست : ۱۶۴
اعترافات کودک قرن : ۵۸
افلاطون : ۲۳۹
الوسیوس، کلود آدرین : ۸۵
الیس، هولاک : ۳۰۵
انقلاب ۱۸۴۸ : ۲۷ ، ۴۴ ، ۴۶ ، ۱۶۵ ؛
~ و ادبیات اروپای غربی : ۱۲۱ ـ
۱۲۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۵۳ ، ۱۸۴ ،
۲۹۸ ، ۳۱۸ ؛ ~ و ادبیات روس :
۱۲۱ ـ ۱۲۹ ، ۱۳۳ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ،
۱۳۹ ـ ۱۵۴ ؛ ~ و تکامل رئالیسم :
۱۷۱ ـ ۱۷۷ ، ۱۸۳ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ،
۱۹۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ؛ مارکس و ~ :
۴۶ ، ۴۷
انگلس، فریدریش : ۲۹ ، ۴۳ ، ۴۴ ، ۱۱۳ ،
۱۱۴ ، ۱۲۳ ، ۱۲۶ ، ۱۳۱ ، ۱۴۱ ،
۱۴۲ ، ۱۶۲ ، ۱۶۵ ـ ۱۶۷ ، ۱۸۹ ،
۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۲۸
اوبلوموف : ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ،
۲۶۴ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ؛ نقد و بررسی ~
توسط دوبرولیوبوف : ۲۶۴ ـ ۲۶۶ ،
۲۶۷ ، ۲۷۸ ، ۲۸۸
اوریپید : ۲۷۲
اوژنی گرانده : ۲۷۳
اوستروفسکی، آلکساندر نیکولایویچ : ۱۳۷ ،
۱۴۵
اوسیان : ۲۹۶
اونه، ژرژ : ۱۷۲
ایبسن، هنریک : ۱۶۱ ـ ۱۶۷ ، ۲۳۶ ،
۲۴۳ ، ۲۹۰ ، ۲۹۶ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ،
۳۰۱
ایستگاه منهتن : ۶۸

ب

بئاتریکس : ۹۲ ، ۹۹
باباگوریو : ۹۰ ، ۹۵ ، ۲۱۱
باتلر، سمیوئل : ۲۹۶
بازرس دولتی : ۱۳۶
بالزاک، اونوره دو : ۲۵ ـ ۱۱۸ ، ۱۴۱ ،
۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۴ ، ۱۵۹ ، ۱۶۱ ،
۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۲ ، ۱۷۵ ـ ۱۷۷ ،
۱۸۲ ـ ۱۸۵ ، ۱۹۳ ـ ۱۹۷ ، ۲۰۸ ،
۲۱۰ ـ ۲۱۳ ، ۲۱۸ ـ ۲۳۱ ، ۲۴۵ ،
۲۴۷ ، ۲۵۰ ، ۲۵۴ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ،
۲۷۹ ، ۲۸۲ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۳۰۲ ـ
۳۰۹ ، ۳۱۶ ، ۳۲۸ ؛ آرمانشهر ~ :

۲۶ ـ ۳۲ ، ۴۴ ، ۶۳ ؛ ~ و گورکی : ۲۷۷ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ؛ اخلاقیات در آثار ~ : ۲۶ ، ۲۸ ، ۲۹ ، ۴۰ ، ۴۵ ، ۷۸ ؛ شخصیت پردازی در آثار ~ : ۳۲ ، ۳۴ ، ۳۶ ، ۴۱ ، ۴۵ ، ۴۶ ، ۵۰ ، ۵۴ ، ۶۴ ، ۶۶ ـ ۷۱ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۹۲ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۵ ، ۱۱۲ ، ۲۸۲ ؛ مقابلهٔ ~ و استاندال : ۸۱ ـ ۱۰۶ ؛ مقایسهٔ ~ با زولا : ۱۰۸ ـ ۱۱۰، ۱۱۴ ـ ۱۱۶ ؛ ویژگیهای آثار ~ : ۲۶ ، ۳۲ ، ۴۰ ، ۵۱ ـ ۵۶ ، ۶۶ ـ ۷۹ ، ۸۳ ، ۹۰ ، ۱۰۵

بامداد یك روستایی : ۲۳۴

بایرون، جورج گوردن نائل بایرن : ۷۵ ، ۱۰۳ ، ۳۰۴

بتهوون، لودویگ وان : ۲۴۲

برادرزاده راهو : ۵۸ ، ۷۶ ، ۱۲۸

برنز، رابرت : ۳۰۵

بلانکی، لوئی اوگوست : ۱۰۴

بلعام : ۱۴۱

بلوک، ژان ریشار : ۳۱۳ ، ۳۱۴ ، ۳۱۶

بلونده، امیل : ۲۹ ، ۳۴

بلینسکی، ویساریون گریگوریویچ : ۱۲۱ ـ ۱۲۵ ، ۱۳۲ ـ ۱۴۵ ، ۱۵۲ ، ۱۵۴ ، ۳۲۵

بنتام، جرمی : ۵۴ ، ۸۵

بوئسی ، اتین دولا : ۳۱۶

بوخنر، لودویگ : ۱۲۶

بودا : ۲۴۳

بودلر، شارل : ۲۹۸

بودنبروك : ۲۸۸

بوربون‌ها / دوران بازگشت : ۴۹ ، ۵۸ ، ۵۹ ، ۹۱ ، ۱۰۴ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۱ ، ۱۷۵ ؛ بالزاك و ~ : ۵۹ ، ۶۰ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱

بورژه، پول : ۳۰۲ ، ۳۰۴ ، ۳۰۶ ، ۳۰۸

بورنه، لودویگ : ۱۳۴

بوکاتچو، جووانی : ۲۷۵

بونیان : ← بونین، ایوان الکسیویچ

بونین، ایوان الکسیویچ / بونیان : ۳۱۲

بویه، لوئی : ۱۷۴

بهشت گمشده : ۲۴۴

بیسمارک، اوتو فورست فون : ۱۲۶ ، ۲۹۸

بینوایان : ۱۱۹

پ

پایان سخن : ۳۱۰

پراودا، روزنامه : ۳۲۳

پرومته : ۳۲۵

پزشك روستا : ۲۶ ، ۳۰ ، ۴۵

پس از شب نشینی : ۲۳۸

پگی، شارل : ۳۱۳

پلخانوف، گیورگی والنتینوویچ : ۱۵۷ ، ۱۵۸ ،

۳۲۶
پوشکین، آلکساندر سرگیویچ : ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۷ ، ۱۵۰ ، ۲۶۲ ـ ۲۶۴ ، ۳۱۹
پیش از برآمدن آفتاب، نمایشنامه : ۲۹۹
پیشرفت فاحشه : ۵۰

ت ، ث

تام جونز : ۲۸۲
تربیت احساساتی : ۲۳۲
تسلتر، کارل فریدریش : ۱۱۸
تسلیم ملموث : ۶۵ ، ۷۴
تسوایک، اشتفان : ۳۰۸
تن، ایپولیت آدولف : ۱۱۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴
تورات : ۲۴۱
تورگنیف، ایوان سرگیویچ : ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۴۸ ـ ۱۵۰ ، ۱۶۱ ـ ۱۶۳ ، ۲۴۱ ، ۲۶۶
تولستوی، لیف نیکولایویچ : ۱۱۶ ، ۱۲۱ ، ۱۳۷ ، ۱۵۵ ـ ۱۷۱ ، ۱۷۴ ـ ۲۴۸ ، ۲۶۲ ، ۲۶۷ ، ۲۷۶ ، ۲۷۹ ، ۲۸۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۶ ، ۲۹۹ ـ ۳۱۹ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ؛ ارزیابی لنین از کارهای ~ : ۱۵۵ ـ ۱۵۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۰ ، ۱۷۷ ـ ۱۸۲ ، ۱۹۵ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۳۷ ؛ اخلاقیات در آثار ~ : ۲۲۰ ـ ۲۲۲ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۳۰۷ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ؛ تأثیر ~ بر ادبیات اروپای غربی : ۱۶۱ ـ ۱۶۳ ، ۱۷۱ ، ۱۸۵ ، ۲۰۳ ، ۲۹۸ ـ ۳۱۹ ؛ زیبایی شناسی و هنر در آثار ~ : ۲۳۹ ـ ۲۴۷ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ؛ شخصیت پردازی در آثار ~ : ۲۰۵ ـ ۲۲۱ ، ۲۲۴ ـ ۲۳۰ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۳۱۴ ؛ مقایسهٔ آثار بالزاک و ~ : ۲۱۸ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۲۳ ، ۲۲۶ ، ۲۳۱ ؛ ~ و تحول رئالیسم : ۱۵۵ ، ۱۵۹ ـ ۱۶۲ ، ۱۶۸ ـ ۱۷۱ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ـ ۱۹۶ ، ۲۰۳ ، ۲۰۹ ، ۲۱۶ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ؛ ویژگیهای آثار ~ : ۲۲۰ ـ ۲۲۳ ، ۲۴۴ ، ۳۰۱ ـ ۳۱۱ ، ۳۱۵ ـ ۳۱۹
تونیو کروگر : ۳۱۰
تیبوده، آلبر : ۳۰۶
تیر، آدولف : ۹۷
تیک، لودویگ : ۲۹۵
ثمرهٔ تعلیم و تربیت : ۲۴۶

ج، چ، ح، خ

جاگرنات : ۲۰۰
جلوه‌گری بلانکو پونسه، نمایشنامه : ۳۰۷
جنازهٔ زنده : ۲۰۴
جنگ و صلح : ۱۵۷ ، ۱۶۳ ، ۱۸۲ ـ ۱۸۸ ، ۱۹۲ ، ۱۹۷ ، ۱۹۸ ، ۲۰۱ ،

۲۲۲ ، ۲۳۸ ، ۳۰۲ ، ۳۰۶
جوان خام : ۲۸۰
جورج ، هنری : ۱۷۰
چارتیزم / چارتیسم : ۲۹۸
چارتیسم : ⟵ چارتیزم
چخوف ، آنتون پاولوویچ : ۱۲۱ ، ۱۷۹ ، ۲۶۲
چرم ساغری : ۱۱۸
چرنیشفسکی، نیکولای گاوریلویچ : ۱۲۱ ، ۱۲۴ ـ ۱۵۴ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۶۴ ، ۲۶۶ ، ۲۹۴ ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۵
حاجی مراد : ۱۹۸
خانوادهٔ تیبو : ۳۱۴
خانهٔ آرتامانوف : ۲۵۵
خرده بورژواها : ۲۶۰

د

داستان فورسایت : ۲۸۸
داستایفسکی ، فیودور میخایلوویچ : ۱۲۱ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۶۲ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۴ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۳۱۵ ، ۳۱۸ ، ۳۲۴ ، ۳۲۵
دانته : ۲۹۳ ، ۲۹۶
دختر عمو بت : ۱۱۲
دریفوس : ۱۲۰
دسامبریها، قیام : ۱۹۷ ، ۳۱۸
دس پسس، جان : ۶۸
دفو، دنیل/ دفوئه : ۱۵۹ ، ۱۷۲ ، ۱۹۱
دفوئه : ⟵ دفو، دنیل
دوبرولیوبوف، نیکولای آلکساندروویچ : ۱۲۱ ، ۱۲۴ ـ ۱۴۶ ، ۱۵۲ ـ ۱۵۴ ، ۲۶۴ ـ ۲۶۷ ، ۳۱۸ ، ۳۱۹
دوده، آلفونس : ۹۶
دوران بازگشت : ⟵ بوربون‌ها
دوستیگایف، نمایشنامه : ۲۵۱
دوسی، ژان فرانسوا : ۲۹۵
دوما، آلکساندر : ۱۱۰
دون‌کیشوت : ۵۷ ، ۱۴۳ ، ۲۳۱
دهقانان : ۲۵ ـ ۵۶
دیدرو، دنی : ۵۲ ، ۵۸ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۹۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۴ ، ۱۳۸ ، ۱۵۴ ، ۳۲۷
دیکنز، چارلز : ۶۸ ، ۱۱۶ ، ۱۲۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۸

ر ، ز ، ژ

رابی ، ویلهلم : ۲۹۵
رابله، فرانسوا : ۵۴ ، ۳۲۵ ، ۳۳۱
راسین ، ژان : ۹۵
رستاخیز : ۱۷۸ ، ۱۸۰ ، ۱۸۵ ، ۱۸۷ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۲۴ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۸

روایه ـ کولار ، پیرپول : ۵۹ ، ۸۳
روبسپیر : پا ۴۶ ، پا ۵۳
روبنسون کروزوئه : ۱۹۱ ، ۱۹۲
روزگار تار : ۲۷۸
روسو ، ژان ژاک : ۲۶۷ ، ۳۱۶ ، ۳۲۷
روسی در وعده‌گاه : ۱۴۸ ، ۲۶۶
رولان ، رومن : ۳۰۷ ، ۳۱۳ ـ ۳۱۶ ، ۳۱۹
رومئو و ژولیت : ۶۹
رود پاریزین، مجله : ۸۳ ، ۸۸ ، ۹۳
ریشلیو، آرمان ژان دو پلسی : ۷۵ ، ۸۷
ریلکه، راینر ماریا : ۶۴
زنبق دره : ۹۵
زن رها شده : ۲۱۱
زولا، امیل : ۵۰ ، ۹۰ ، ۹۶ ، ۹۷ ، ۱۰۷ ـ ۱۲۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۶۰ ، ۱۶۲ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۸۶ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۴ ، ۳۰۶ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰
ژاک قدری : ۹۶
ژاکوبن‌ها : ۴۶ ، ۴۷ ، ۱۰۴ ، ۱۱۱
ژان کریستوف : ۳۱۴
ژوره، ژان : ۳۱۳
ژوفروا سنتیلر، اتین : ۹۸
ژولین سورل : ۱۱۰
ژیل بلاس : ۸۴

س ، ش

سالتیکوف ـ شچدرین، میخائیل یوگرافوویچ : ۱۲۱ ، ۱۳۷ ، ۱۵۲ ، ۳۱۸ ، ۳۱۹
ساند، ژرژ : ۸۳ ، ۹۴
ستال، مادام دو : ۸۳
سرخ و سیاه : ۵۸ ، ۹۱ ، ۱۰۰ ، ۱۱۰
سرگردانیهای ویلهلم مایستر / از خود گذشتگان : ۳۱
سرمایه : ۴۷
سروانتس، میگل د : ۲۴۷ ، ۲۹۳ ، ۳۲۵ ، ۳۳۱
سزار بیروتو : ۴۵
سفرهای گالیور : ۲۰۲
سنت ـ بوو ، شارل اوگوستین : ۱۴۰
سنتیلر، ژوفروا : ۱۰۹
سن ـ ژوست، لوئی دو : ۱۲۸
سن سیمون، کنت دو : ۹۷ ، ۱۲۳
سو، اوژن : ۸۸
سوفوکل : ۱۴۶ ، ۲۷۲
سونات کریوتزر : ۱۸۵ ، ۲۰۳ ، ۲۳۶
سویفت، جانتن : ۱۶۶ ، ۱۷۲ ، ۲۰۲
سه نفر : ۲۵۳ ، ۲۶۵ ، ۲۸۵
سی، ژان باتیست : ۵۹
سیسموندی، ژان شارل لئونارد سیموند دو : ۹۷
سینکلر، آپتن : ۳۱۱
شاتوبریان، فرانسوا رنه : ۸۳، ۹۴، ۹۶، ۹۷

شارتیه، امیل اوگوست / معروف به آلن : ۳۰۹
شا، جورج برنارد / شاو : ۲۹۳ ، ۲۹۶ ، ۳۰۷ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ، ۳۱۴
شاو : ← شا، جورج برنارد
شعر طبیعی و احساساتی، مقاله : ۲۴۴
شکسپیر، ویلیام : ۶۹ ، ۹۰ ، ۱۴۶ ، ۱۶۳ ، ۱۷۰ ، ۲۴۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ـ ۲۹۶ ، ۳۰۲ ، ۳۰۴ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۰۹ ، ۳۱۲، ۳۱۶ ، ۳۲۵ ، ۳۳۱
شنیه، آندره : ۸۵
شوپنهاور، آرتور : ۱۲۶ ، ۲۴۳
شیطان : ۲۳۶ ، ۲۶۳
شیلر، یوهان کریستوف فریدریش فون : ۸۴ ، ۱۰۴ ، ۱۴۸ ، ۲۴۳ ـ ۲۴۵ ، ۲۴۷ ، ۲۹۴ ، ۳۱۵

ص ، ط ، ع

صومعهٔ پارم : ۴۵ ، ۸۱ ، ۸۲ ، ۸۷ ، ۹۱ ، ۹۴ ؛ نقد بالزاک بر ~ : ۸۱ ـ ۸۳ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۹۲ ـ ۹۴ ، ۹۶ ، ۱۰۵
طوفان : ۱۴۵
عزت و ذلت زنان درباری : ۱۹۳

ف ، ق

فاوست : ۷۵ ، ۱۴۳ ، ۳۲۵
فرایتاگ ، گوستاو : ۱۷۲
فرگوسن ، آدام : ۲۴۳
فریچه ، و . م : ۱۵۸
فلوبر ، گوستاو : ۷۸ ، ۹۶ ، ۹۷ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ، ۱۱۳ ـ ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۳ ، ۱۵۹ ، ۱۶۱ ـ ۱۶۳ ، ۱۷۳ ـ ۱۷۵ ، ۱۷۷ ، ۱۹۱ ، ۲۰۷ ، ۲۳۲ ، ۲۶۷ ، ۲۹۸ ، ۳۰۲ ـ ۳۰۶ ، ۳۱۰ ، ۳۱۱ ، ۳۱۴ ، ۳۱۸
فنلون ، فرانسوا دو سالینیاک دو لاموت : ۹۶
فوریه ، شارل : ۳۰ ، ۹۷ ، ۱۰۸
فوکت ، نیلس کولت : ۱۲۶
فوماگارودیف : ۲۵۵ ، ۲۷۹ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۳۲۷
فویرباخ، لودویگ آندرئاس : ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰
فیشر، فریدریک تئودور فون : ۱۲۵
فیلدینگ ، هنری : ۸۷ ، ۱۵۹ ، ۱۸۳ ، ۲۸۲
قابیل : ۷۵
قرابتهای گزیده : ۲۱۹
قزاقها : ۱۸۰ ، ۱۹۸ ، ۲۳۳

ک ، گ

کارلایل ، تامس : ۱۲۳

کالدرون، پدرو : ۲۹۶
کانت، ایمانوئل : ۲۴۳
کراموِل، آلیور : ۴۳ ، ۸۸ ، ۳۱۲ ، ۳۱۶
کشیش دهکده : ۲۶ ، ۲۸ ، ۳۱
کلر ، گوتفرید : ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۴۹ ، ۱۵۳
کلوپشتوک، فریدریش گوتلیب : ۲۴۴
کلیم سامگین : ۲۵۱ ، ۲۵۸ ، ۲۸۰ ، ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۳۲۷
کمدی انسانی : ۲۵ ، ۷۵ ، ۸۲
کنستان ، بنژامن : ۵۹
کوپر، جیمز فنیمور : ۸۳ ، ۹۳
کوپن تقلبی : ۲۰۴
کورنی ، پیر : ۱۳۵
کوزن، ویکتور : ۵۹
کونووالوف : ۲۶۰ ، ۳۲۷
کیپلینگ، رادیرد : ۱۷۳ ، ۳۱۳
گاربورگ، آرنه : ۱۶۷
گالزوردی، جان : ۲۸۸ ، ۲۸۹ ، ۳۰۷
گانچاروف، ایوان آلکساندروویچ : ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۴۳ ـ ۱۴۵ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۴۱ ، ۲۶۴ ـ ۲۶۷
گفت و گوی مردگان : ۹۶
گوته ، یوهان ولفگانگ فون : ۳۱ ، ۵۲ ، ۶۳ ، ۷۵ ، ۸۵ ، ۱۱۸ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۸ ، ۱۵۰ ، ۱۷۲ ، ۲۱۴ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۴۲ ، ۲۴۵ ، ۲۴۷ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۸۲ ، ۲۹۴ ، ۳۰۷ ، ۳۰۹ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳
گورکی، ماکسیم : ۱۲۱ ، ۱۵۶ ، ۱۵۹ ، ۲۰۳ ، ۲۴۹ ـ ۲۹۲ ، ۳۱۹ ، ۳۲۱ ـ ۳۳۲ ؛ اخلاقیات در آثار ~ : ۲۵۶ ، ۲۵۷ ، ۲۶۰ ـ ۲۶۳ ، ۲۶۵ ، ۲۶۹ ، ۲۷۱ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ؛ زندگینامه‌های خود نوشت ~ : ۲۶۸ ـ ۲۷۰ ، ۲۷۳ ، ۲۷۴ ، ۲۷۷ ، ۲۸۸ ؛ شخصیت پردازی در آثار ~ : ۲۵۳ ـ ۲۵۷ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۶۵ ، ۲۷۳ ، ۲۷۵ ـ ۲۷۷ ، ۲۸۲ ، ۲۸۵ ، ۲۸۹ ـ ۲۹۱ ؛ ~ و ادبیات قدیم و معاصر : ۲۶۹ ـ ۲۷۲ ؛ ~ و داستان کوتاه : ۲۷۴ ـ ۲۷۸ ؛ ویژگیهای آثار ~ : ۲۵۱ ـ ۲۶۲ ، ۲۷۵ ـ ۲۸۸ ، ۲۹۱
گوژپشت نوتردام : ۱۱۸ ، ۱۱۹
گوگول، نیکولای واسیلیویچ : ۱۳۴ ـ ۱۳۶ ، ۳۱۹
گولدسمیت ، آلیور : ۱۸۳
گونکور، برادران : ۹۶ ، ۱۵۹ ، ۳۰۵
گوویون ـ سن ـ سیر ، مارکی دو : ۹۵
گیزو ، فرانسوا : ۲۷ ، ۵۹ ، ۹۷

ل

لائوکون : ۱۸۷
لابرویر، ژان دو : ۳۰۷

لافارگ، پول : ۱۱۳، ۲۵۰
لامارتین، آلفونس ماری لوئی دو : ۸۳
لامانوسوف، میخائیل یوریویچ / لومونوسوف : ۳۲۵
لامنه، فلیسیته روبر دو : ۴۱، ۹۷
لایبنیتز، گوتفرید ویلهلم : ۱۴۷
لرمانتوف، میخائیل یوریویچ : ۱۳۴ ، ۲۶۳ ، ۳۱۹
لسینگ، گوتهولد افرائیم : ۱۳۲ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷ ، ۱۵۴ ، ۱۸۷
لنین : ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۵۸ ، ۱۶۸ ، ۱۷۰ ، ۱۷۷ ، ۱۹۵ ، ۱۹۸ ، ۲۱۴ ، ۲۳۷ ، ۲۴۶ ، ۲۴۹ ، ۲۶۹ ، ۲۸۶ ، ۲۹۱ ، ۳۱۹ ، ۳۲۱ ، ۳۲۶
لوئی فیلیپ : ۱۱۲ ، ۲۵۰
لوساژ، آلن رنه : ۸۳ ، ۱۸۲
لوسین لوین : ۹۱
لوکزامبورگ، روزا : ۱۵۷
لومتر، ژول : ۳۰۳ ، ۳۰۷
لومونوسوف : ← لامانوسوف، میخائیل یوریویچ
لویس، سینکلر : ۶۸

م

ماتوی کوژمیاکین : ۲۵۴ ، ۲۵۹ ، ۲۶۵ ، ۲۸۰ ، ۲۸۸
مادام بواری : ۱۰۹ ، ۱۶۱ ، ۲۰۷
مادر : ۲۵۸ ، ۲۶۳ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، ۳۲۷
مارا، ژان پول : ۱۲۸
مارتن دوگار، روژه : ۳۱۴
مارکس، کارل : ۲۷ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۴۵ ـ ۴۸ ، ۵۰ ، ۵۳ ، ۵۶ ، ۱۰۲ ، ۱۱۳ ، ۱۲۳ ، ۱۲۶ ، ۱۳۹ ، ۱۴۷ ، ۱۹۸ ، ۲۴۳ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۲ ، ۲۵۳ ، ۳۲۶
ماکیاولی : ۸۷
مان، توماس : ۲۸۸ ، ۲۸۹ ، ۳۰۷ ، ۳۱۰ ، ۳۱۱ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶
مانه، ادوار : ۱۲۰
مترلینگ، موریس : ۱۶۱ ، ۲۵۸ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۰۷
مردی متولد می‌شود : ۲۷۸
مرشکوفسکی ، دمیتری سرگیویچ : ۱۲۱ ، ۳۱۸
مرگ ایوان ایلیچ : ۱۸۵ ، ۱۹۴ ، ۲۰۰ ، ۲۰۹
مرغابی وحشی : ۲۹۰
مریمه، پروسپر : ۸۳
مستر، ژوزف ـ ماری دو : ۹۴
مسیح : ۲۴۴
مِنزل، ولفگانگ : ۱۳۵
موپاسان، گی دو : ۱۵۹ ، ۱۶۲ ، ۱۶۵ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۷ ، ۲۴۰

مولستارل : ۳۱۳
موسه، آلفرد دو : ۵۸
مولوتوف، ویاچسلاف میخایلوویچ : ۳۲۱
مولیر : ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶ ، ۲۹۴ ، ۲۹۷ ، ۳۰۲
مونتسکیو : ۹۶ ، ۳۲۷
مونتنی، میشل اکم دو : ۳۰۷ ، ۳۱۶
مهرینگ، فرانتس : ۱۳۲ ، ۱۵۷ ، ۱۵۸
میربو، اکتاو : ۲۷۷
میلتون، جان : ۳۱۲ ، ۳۱۶

ن ، و

ناتان خردمند : ۲۴۴
نوآموزی ویلهلم مایستر : ۶۶ ، ۲۸۲
نود و سه : ۱۱۹
نور در ظلمت می‌تابد، نمایشنامه : ۲۳۴
نیچه : ۱۴۰ ، ۲۴۳ ، ۲۹۶
نیروی ظلمت : ۱۵۷ ، ۱۶۱ ، ۲۹۹ ، ۳۰۱ ، ۳۰۳ ، ۳۰۷
واگنر، ریشار/ ریچارد : ۹۳ ، ۱۲۶
والنشتاین : ۱۰۳
ورلن، پول : ۶۴
ولتر : ۸۳ ، ۹۵ ، ۱۲۰ ، ۱۳۵ ، ۲۹۳ ، ۲۹۵ ، ۳۲۷
ویکو، جووانی باتیستا : ۲۹۶

ه ، ی

هاپتمن، گرهارت : ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۷ ، ۳۱۵
هامسون، کنوت : ۱۶۷
هاینه، هاینریش : ۲۹ ، ۸۵ ، ۱۲۲ ـ ۱۲۴ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۳۰۴
هبل، فریدریک : ۲۹۴
هتنر، هرمان : ۱۲۷
هجدهم برومر : ۴۳
هرد، ریچارد : ۲۷۲
هروگ ، جورج : ۱۲۶
هگل : ۵۰ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۸۵ ، ۹۱ ، ۱۲۳ ـ ۱۲۶ ، ۱۴۵ ، ۱۴۷ ، ۱۸۱ ، ۱۸۵ ، ۱۹۰ ، ۲۴۷ ، ۲۷۹ ، ۲۹۷
هملت : ۱۴۳
هوئنتسولرن‌ها : ۱۲۲ ، ۱۲۶
هوگو، ویکتور : ۸۳ ، ۹۷ ، ۱۰۲ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸
هولتس، آرنو : ۲۹۹
هولدرلین، فریدریش : ۱۰۳ ، ۱۰۴
هومر : ۹۶ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۱ ـ ۱۹۳ ، ۲۳۸ ، ۲۴۳
هیتلر : ۳۱۷
یادداشتهای یك شکارچی : ۲۴۱
یاغیها : ۴۵
یك زندگی : ۱۷۵
یگور بولیچوف، نمایشنامه : ۲۵۱

یمیلیان پیلیای : ۲۷۸
یوگنی آنگین : ۱۳۵ ، ۱۴۴ ، ۲۶۴

انتشار پژوهشی در رئالیسم اروپایی در «مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو»، به لحاظ هماهنگی با هدف مجموعه (معرفی آثاری که در مسیر پیدایش و بالندگی اندیشه‌ها کمابیش به مرتبهٔ اعتبار و منزلت کتابهای «کلاسیک» رسیده باشند)، اعتبار و شخصیت و جایگاه ویژه ادبی و فلسفی لوکاچ، و اهمیت محتوایی کتاب در برنامهٔ کار قرار گرفت، و اینک فرصتی در اختیار اهل نظر و فرهنگ قرار می‌دهد تا با عقاید یکی از صاحب نظران سرشناس قرن بیستم میلادی در حوزه‌های نقد ادبی و فرهنگ و فلسفه آشنا شوند.

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

کتابخانهٔ کوچک سوسیالیسم