آرزوهای برباد رفته : قلهٔ رمان پندارزدایی

گئورگ لوکاچ
ترجمهٔ محمد پوینده

بالزاک با این اثر که در اوج کمال نویسندگی خود (۱۸۴۳) نگاشته، نوع جدیدی از رمان را می‌آفریند که برای تمامی تحول ادبیِ سدهٔ نوزدهم، اهمیت اساسی می‌یابد: رمان پندارزدایی، نوع رمانی که در آن نشان داده می‌شود اندیشه‌های نادرست اشخاص دربارهٔ جهان - اندیشه‌هایی که اما به طور ضروری شکل گرفته‌اند - چگونه در برخورد با نیروی ویرانگر زندگی سرمایه‌داری، الزاماً درهم می‌شکنند. البته زدودن پندارها، در رمان مدرن برای نخستین بار در آثار بالزاک پدیدار نگشته است. نخستین رمان عظیم، دُن کیشوت نیز سرگذشت «پندارهای برباد رفته» است. اما نزد سروانتس، جامعهٔ بورژواییِ نوپاست که پندارهای منسوخ فئودالی را در هم می‌شکند، حال آن که نزد بالزاک، اندیشه‌هایی که جامعهٔ بورژوایی دربارهٔ انسان و جامعه و هنر و غیره، ضرورتاً آفریده، یعنی عالی‌ترین دستاوردهای فکری تکامل انقلابی بورژوایی، در رویارویی با واقعیت اقتصاد سرمایه‌داری، به صورت پندارهای صرفی جلوه‌گر می‌شوند. گرچه رمان قرن هجدهم نیز بسیاری از پندارها را در هم می‌شکند، این در هم شکستن، از یک سو، بقایای موجود اندیشه‌ها و احساسهای فئودالی را در برخی افراد، در بر می‌گیرد، و از سوی دیگر، بر مبنای همین دیدگاه، اندیشه‌های کم اعتبار و کم ارزشی به نقد کشیده می‌شوند که در پرتو نگرشی گسترده‌تر و واقعی‌تر به جامعه سرمایه‌داری، آشکار می‌گردد که پیوند عمیقی با واقعیت این جامعه ندارند. نیشخند تراژیک به روی عالی‌ترین دستاوردهای فکری و نظری تکامل بورژوایی و فروپاشی تراژیک آرمانهای بورژوایی، زیر فشار پایهٔ اقتصادیِ سرمایه‌داریِ این آرمانها، برای نخستین بار به صورت ژرف و تام و تمامی در این

رمان بالزاک، نمودار شده است. فقط شاهکار فناناپذیر دیدرو، برادرزادهٔ رامو را می‌توان پیشگام فکری آرزوهای برباد رفته به حساب آورد.

بالزاک یگانه کسی نیست که در آن دوران به این موضوع می‌پردازد. سرخ و سیاه اثر استاندال و اعترافات فرزندی از قرن نوزدهم اثر آلفرد دو موسه[2] و آثاری دیگر، پیش از آرزوهای برباد رفته نوشته شده‌اند. این موضوع، زیانزد عام و خاص بود، البته نه به تقلید از نوعی مُد ادبی، بلکه در پی تحول اجتماعی فرانسه، کشوری که برای رشد سیاسی بورژوازی الگو و نمونه محسوب می‌شود. دوران عظیم و قهرمانانهٔ انقلاب فرانسه و ناپلئون، تمامی نیروهای خمودهٔ طبقهٔ بورژوا را بیدار و بسیج و پر جنب و جوش کرده بود. دورهٔ قهرمانی انقلاب، این امکان را برای گلهای سرسبد طبقهٔ بورژوا فراهم آورده بود که آرمانهای قهرمانانهٔ خویش را مستقیماً در زندگی به روی صحنه آورند و مطابق با همین آرمانها، زندگی و مرگ قهرمانانه‌ای داشته باشند. با سقوط ناپلئون و آغاز دوران بازگشت سلطنت (رستوراسیون) و نیز با انقلاب ژوئیه ۱۸۳۰، دورهٔ قهرمانی به پایان می‌رسد، آرمانها به زیب و زینتهای زاید زندگی واقعی بدل می‌شوند؛ راهی را که انقلاب و ناپلئون به روی توسعهٔ سرمایه‌داری گشوده بودند، به شاهراه توسعهٔ سرمایه‌داری تبدیل می‌شود، شاهراه همواری که در دسترس همگان است. پیشگامان قهرمان، باید کناره بگیرند و صحنه را به کسانی که از این توسعه، بهره‌مند می‌شوند، به سوداگران، واگذار کنند. «جامعهٔ بورژوایی در واقعیت عریان و مبتذل خویش، مفسران و سخنگویان حقیقی خود را در وجود اشخاصی از قبیل سه[3]، کوزن[4]، روآیه کولار[5]، بنژامن کُنستان[6] و گیزو[7]، آفریده بود؛ سرداران حقیقی این جامعه در پشت میز بنگاه‌ها و تجارتخانه‌ها نشسته بودند و لویی هیجدهم چاق و چلّه، سرکردهٔ سیاسی آنان بود» (هجدهم برومر لویی بناپارت) شور و شوق آرمانخواهی، که حاصل ضروریِ دورانِ الزاماً قهرمانیِ پیشین بود، از نظر اجتماعی، زاید شده بود؛ هواداران این آرمانها، نسل جوانی که با سنتهای دورهٔ قهرمانی، بزرگ شده بود، ضرورتاً بایستی کنار زده شود.

سرگذشت زوال ناگزیر و به هدر رفتن این نیروهایی که انقلاب و دورهٔ ناپلئونی، بیدارشان کرده بود، مضمون مشترک رمانهای پندارزدایی است که در این دوران نوشته شده و دادنامهٔ عام آنها علیه ابتذال فرومایهٔ دوران بازگشت و سلطنت ژوئیه است. بالزاک، با وجودی که از نظر سیاسی، سلطنت‌طلب و لژیتیمیست[8]است، این ویژگی دوران بازگشت سلطنت را به روشنی تمام درمی‌یابد و در رمان آرزوهای برباد‌رفته اعلام می‌دارد: «هیچ واقعیتی آن انحطاط اخلاقی‌ای را که حکومت دوران بازگشت سلطنت، جوانان را بدان محکوم ساخته بود، تا بدین پایه برملا نمی‌کرد... جوانانی که نمی‌دانستند نیروی خود را کجا به کار برند، آن را تنها در روزنامه‌نگاری، دسیسه‌چینی و در ادبیات و هنر به کار نمی‌انداختند، بلکه در عجیب‌ترین هرزگیها هدر می‌دادند. این جوانان زیبا و پرکار، خواهان قدرت و لذت بودند؛ هنرمندانی بودند که در پی گنج می‌گشتند؛ بیکارگانی بودند که می‌خواستند شهوتهای خویش را

برانگیزانند. در هر حال جایی برای خود می‌خواستند و سیاست هیچ جایی بدانان نمی‌داد».
بالزاک با معاصران بزرگ و کوچک خود این وجه مشترک را دارد که این وضعیت، این تراژدی تمامی یک نسل را درمی‌یابد و ترسیم می‌کند.

به رغم تمامی این وجوه مشترک، آرزوهای برباد‌رفته، در میان آفریده‌های ادبی فرانسه در آن زمان به اوج و رفعت بی‌همتایی دست می‌یابد، زیرا بالزاک به درک و ترسیم اوضاع اجتماعیِ تراژیک یا تراژیک - کمیکی که در این جا ذکر شد، بسنده نمی‌کند. او دورنگر است و فراتر را می‌بیند. او درمی‌یابد که پایان دورهٔ قهرمانی تحول بورژوایی در فرانسه، در عین حال به معنای آغاز خیزش عظیم سرمایه‌داری فرانسه است. بالزاک تقریباً در همهٔ رمان‌های خود این خیزش سرمایه‌داری، تبدیل پیشه‌وری ساده به سرمایه‌داری مدرن، گسترش شتابان سرمایه و سلطهٔ آن بر شهر و روستا و عقب‌نشینی تمامی شکلهای جامعه و ایدئولوژی‌های سنتی را در برابر پیشروی پیروزمندانهٔ سرمایه‌داری، توصیف می‌کند. در این فرآیند، آرزوهای برباد‌رفته حماسهٔ تراژیک - کمیکِ سلطهٔ سرمایه بر ذهن [و آفریده‌های معنوی بشر] است. تبدیل ادبیات (و همراه با آن، تبدیل هرگونه آفریدهٔ معنوی) به کالا، درونمایهٔ این رمان است و تحقق بسیار گستردهٔ این روندِ سلطهٔ سرمایه بر ذهن، تراژدی عامِ نسلِ پس از ناپلئون را در درون چهارچوبی اجتماعی جای می‌دهد که بالزاک آن را بسیار ژرف‌تر از بزرگ‌ترین معاصر خود، یعنی استاندال، درک کرده است.

بالزاک این فرآیند تبدیل ادبیات به کالا را با تمامی ابعاد و جوانبش ترسیم می‌کند: از تولید کاغذ گرفته تا باورها، اندیشه‌ها و احساسات نویسندگان، همه و همه به کالا تبدیل می‌شود و بالزاک نیز به ذکر کلی پیامدهای فکری و نظری این سلطهٔ سرمایه‌داری بسنده نمی‌کند، بلکه در تمامی عرصه‌ها (مطبوعات، تئاترها، مراکز نشر) فرآیند واقعی سرمایه‌داری شدن را در تمام مراحل و با همهٔ خصوصیات و تعینهایش، آشکار می‌سازد. ناشری به نام دوریا می‌گوید: «شهرت، به هزار و دویست فرانک پول [برای سفارش] مقاله و هزار سکه پول شام بستگی دارد». همین کتابفروش اصول کار و زندگی خویش را به نحو زیر بیان می‌کند: «من به کار چاپ کتابی نمی‌پردازم که دوهزار فرانکم را به خطر بیندازم تا دوهزار فرانک عایدم شود؛ من در کار ادبیات حسابگری می‌کنم: چهل جلد کتاب در ده هزار نسخه چاپ می‌کنم... اعتبار من و مقاله‌هایی که به دست می‌آورم، به جای راست و ریست کردن یک کتاب دوهزار فرانکی، معامله‌ای را با صدهزار اکو درآمد جور می‌کنند... دستنوشته‌ای که صدهزار فرانک بخرم، ارزان‌تر از دستنوشته‌ای است که نویسندهٔ گمنامش ششصد فرانک از من بخواهد!» در جریان این مباحثه، نویسنده نیز مانند ناشر سخن می‌گوید: «ورنو با لحن تمسخرآمیزی به او گفت: «پس شما به آنچه می‌نویسید، پای‌بندید؟ ولی ما جمله‌فروشهایی هستیم که با این تجارت گذران می‌کنیم... اما مقاله‌هایی که امروز خوانده می‌شوند و فردا از یاد می‌روند، به نظر من تنها ارزش مزدی را دارند که بابتشان پرداخته می‌شود».

در چنین اوضاعی، روزنامه‌نگاران و نویسندگان، استثمار می‌شوند: تواناییهای آنان به کالا، به موضوع سوداگری و سودآوری برای سرمایه‌داری ادبیات تبدیل می‌گردد. اما آنان بر اثر سرمایه‌داری، به استثمارشدگانی تبدیل می‌گردند که خود دچار هرزگی و تباهی‌اند: می‌خواهند خود را تا سطح استثمارگران یا دست کم تا حد واسطهٔ استثمار بالا کشند. پیش از ورود لوسین دو روبامپره [قهرمان اصلی رمان] به عالم روزنامه‌نگاری، همکار و راهنمای او، لوستو، رهنمودهای عملی لازم را به وی می‌دهد: «خلاصه‌اش، دوست عزیز، راز کامیابی در ادبیات، کار کردن نیست، باید از کار دیگران بهره‌برداری کرد. صاحبان روزنامه‌ها مقاطعه‌کارند و ما، بنّا. بنابراین آدم هرچه پست‌تر باشد، زودتر کامیاب می‌شود؛ می‌تواند کارهای بسیار خطیری انجام دهد، در مقابل همه چیز تسلیم شود، شهوتهای پست سلاطین ادبیات را ستایش کند... وجدان سرسخت شما که امروز پاک است، در مقابل کسانی که کامیابیتان را در دست آنها می‌بینید، سر فرود خواهد آورد، کسانی که می‌توانند با ادای یک کلمه، زندگیتان را تأمین کنند ولی نمی‌خواهند آن را بر زبان آورند: چون، باور کنید، نویسندهٔ مشهور، در برابر نویسندگان نوپا از خشن‌ترین ناشران نیز گستاخ‌تر و خشن‌تر است. در آن‌جایی که ناشر تنها زیان خود را می‌بیند، نویسنده از رقیب بیم دارد: آن یکی با شما بدرفتاری می‌کند، این دیگری شما را از پای درمی‌آورد».

این محتوا و درونمایهٔ بسیار گسترده، یعنی سلطهٔ سرمایه بر ادبیات، از تولید کاغذ گرفته تا حس شاعری، مثل همیشه در این اثر بالزاک نیز، صورت هنریِ صناعت نگارش[۹] را تعیین می‌کند. دوستی داوید سشار و لوسین دو روبامپره، پندارهای درهم‌شکستهٔ جوانی مشترک و پرامید و آرزوی آنها و تأثیر متقابل تفاوتهای منشهایشان، خطوط اساسی عمل[۱۰] رمانی را تعیین می‌کنند. نبوغ بالزاک مستقیماً در همین طرح بنیادین صناعت نگارش نمایان می‌شود. او شخصیتهایی را می‌آفریند که در وجود آنها از یک سو، تنشهای درونی فرد به صورت میل و کوشش فردی، جلوه‌گر می‌شود: داوید سشار شیوهٔ جدیدی برای تولید کاغذ ارزان ابداع می‌کند و فریب سرمایه‌دارها را می‌خورد، اما لوسین ظریف‌ترین اشعار را به بازار سرمایه‌داری پاریس می‌برد. از سوی دیگر، در تقابل این دو شخصیت، و در قالب اعمال و مناسبات مشخص انسانی، نشان داده می‌شود که واکنشهای ممکن در برابر سلطهٔ سرمایه و تمامی نکبتهایش، چه تضاد گسترده‌ای دارند. داوید سشار، رواقی‌مشرب[۱۱] بااخلاصی است، حال آن‌که لوسین، مظهر تمام‌نمای جستجوی عیش مُدام و اپیکورگرایی[۱۲] ظریف و شکنندهٔ نسل پس از انقلاب است.

شیوهٔ نگارش بالزاک هیچگاه فاضل‌مآبانه نیست و هیچ نشانی از خصلت «علمیِ» خشک شیوهٔ جانشینانش ندارد. او [رویدادها] و مسائل مادی را همیشه ضمن پیوند فشرده و ارگانیکی با پیامدهای امیال فردی قهرمانان خود، ترسیم می‌کند. و با این حال، در پس این شیوهٔ نگارش که در ظاهر، حاصل اصول فردی است، پیوسته چنان درکی از روابط اجتماعی و چنان

شناختی از گرایشهای تحول اجتماعی نهفته است که از درک و شناخت نهفته در پس «خصلت علمی» بسیار فاضل‌مآبانهٔ رئالیست‌های بعدی، بسیار ژرف‌تر و دقیق‌تر است. بالزاک رمان خود را چنان می‌نگارد که سرنوشت لوسین و همراه با او، فرآیند تبدیل ادبیات به کالا، در مرکز عمل و رویدادها قرار می‌گیرد، در صورتی که سرمایه‌داری شدن تکیه گاه مادی ادبیات، یعنی چپاول سرمایه‌دارانه از پیشرفت فنی، نقشی فرعی بیش ندارد. اما این شیوهٔ نگارش که رابطهٔ منطقی و عینی میان زیربنای مادی و رویناها را آشکارا واژگونه می‌سازد، نه فقط از دیدگاه هنری، بلکه در عرصهٔ انتقاد از جامعه نیز نشان از برترین فرزانگیها دارد. از دیدگاه هنری بدان سبب که جنبه‌های گوناگون زندگی سراپا بی‌قرار لوسین در مبارزه‌اش برای دستیابی به شهرت و افتخار، امکانهایی را برای ترسیم تمامیتی رنگارنگ و جاندار عرضه می‌دارد که از مبارزهٔ حقیر و سالوسانهٔ سرمایه‌داران شهرستانی که سشارِ مخترع را پیروزمندانه فریب می‌دهند، بسیار گسترده‌تر است. در عرصهٔ انتقاد از جامعه نیز بدان سبب که در زندگی لوسین، تمامی مسئلهٔ نابودی فرهنگ به دست سرمایه‌داری، مطرح شده است. سشار مخترع که به تسلیم تن در داده به درستی درمی‌یابد که در اصل، صرف بهره‌برداری مادی از اختراعش، اهمیت دارد و فریب‌خوردگی او فقط نوعی ناکامی شخصی است. اما برعکس، از رهگذر درهم‌شکستگی لوسین، نشان داده می‌شود که چگونه سرمایه‌داری، ادبیات را به طور همزمان، خوار و روسپی‌واره می‌کند.

تضاد میان این دو شخصیت اصلی رمان، دو گرایش اساسی را در واکنش فکری و مسلکی در برابر تبدیل اندیشه به کالا، به درستی برجسته می‌سازد. راه سشار، راه تمکین و تسلیم است.

در ادبیات بورژوایی سدهٔ بیستم، تسلیم و میل، نقش عظیمی را ایفا می‌کند. گوته در دوران سالخوردگی خود، یکی از نخستین کسانی است که این موضوع را به عنوان نشان دورهٔ جدید تحول بورژوایی برمی‌گزیند. بالزاک در رمان‌های آموزشی و تخیلی خود، تا حد زیادی راه گوته را دنبال می‌کند: در جامعهٔ بورژوایی اشخاصی که از سعادت فردی خود دست کشیده‌اند یا مجبورند از آن دست بکشند، یگانه کسانی هستند که اهداف اجتماعی و غیرخودپرستانه را پیگیری می‌کنند. تمکین سشار بی‌تردید آهنگی اندک متفاوت دارد: او مبارزه را رها می‌کند، از دنبال کردن هر هدف اجتماعی دست می‌کشد و می‌خواهد در آرامش و انزوا فقط برای سعادت شخصی خودش زندگی کند. کسی که می‌خواهد پاک باقی بماند باید خود را از تمامی دستگاه سرمایه‌داری دور نگه دارد: چنین است معنی رفتار سشار، به هنگامی که بالزاک بی‌طعن و کنایه و بدون نسخه‌برداری از ولتر، می‌نویسد: «سشار باغچه‌اش را می‌کارد».

برعکس، لوسین، خود را در اعماق زندگی پاریسی پرتاب می‌کند و می‌خواهد حقوق و قدرت شعر ناب را بر آن تحمیل کند. این پیکار، او را به صورت یکی از نمونه‌های بی‌شمار

جوانان پس از سال ۱۸۱۵ درمی‌آورد که در طی دوران بازگشت سلطنت، دچار تباهی و سقوط اخلاقی می‌شوند و یا از رهگذر همرنگ شدن با پستی و کثافت دورانی فاقد شور و قهرمانیگری، به جایی می‌رسند. لوسین در ردیف کسانی مانند ژولین سورل[۱۳]، راستینیاک، دومارسه، بلونده[۱۴] و غیره قرار می‌گیرد اما در این مجموعه جایگاه کاملاً ویژه‌ای کسب می‌کند. بالزاک در این جا با ظرافت و جسارت بسیار، نوع جدید شاعر اختصاصاً بورژوا را به روی صحنه می‌آورد: شاعری که برای انواع گوناگون بادها و توفانهای جامعه، حکم بادسنج را دارد، مقداری عصب و رگ و پیِ نااستوار، سرگشته و بی‌نهایت حساس؛ نوع شاعری که در آن دوران هنوز مورد منفردی بیش نیست اما به نمونهٔ بسیار شاخص تحول بعدی شعر بورژوایی تبدیل می‌شود (از ورلن[۱۵] تا ریلکه[۱۶])؛ درکی که بالزاک از شاعر دارد، در تقابل تام با چنین نوع شاعری است و در این رمان، شخصیت دانیل دارتز الگویی از چنین درکی است و بالزاک در واقع با این کار به گونه‌ای، به ترسیم چهرهٔ خود نیز پرداخته است. با این همه خود این سرشت لوسین نه فقط حقیقتی بی‌نهایت نمونه‌وار دارد، بلکه بهترین زمینهٔ ادبی را نیز برای ارائه و بسط همه‌جانبهٔ تضادها در روند سلطهٔ سرمایه‌داری بر ادبیات، عرضه می‌دارد. تضاد درونی میان استعدادهای شاعرانهٔ لوسین و نااستواری شخصیتش او را به ابزار کاملاً مناسبی برای این گرایشهای شاعرانه و سیاسی در دل ادبیات که زیر بهره‌کشی سرمایه‌داری قرار دارند، تبدیل می‌کند. و این آمیزهٔ نااستواری و حسرتِ پاکی و بی‌آلایشی، آمیزهٔ زندگی شریف و در عین حال، جاه‌طلبی افسارگسیخته اما ناپایدار و جستجوی عیش مدام، امکان صعود خیره‌کننده و خودفروشی[۱۷] و شکست نهایی او را در اوضاعی خفت‌بار، فراهم می‌آورد. بالزاک هرگز در بارهٔ قهرمانانش به موعظه‌گری نمی‌پردازد، دیالکتیک عینی صعود و یا زوال آنها را نشان می‌دهد و این صعود و زوال را همیشه با تمامیت خصوصیاتی که با تمامیت اوضاع عینی، رابطهٔ متقابل دارند، تبیین می‌کند و نه با ارزیابیِ منفرد و جداگانهٔ خصوصیات «خوب» یا «بد». راستینیاک، شخصیتی که سرانجام خود را به دیگران می‌قبولاند، بیشتر از لوسین ضد اخلاق نیست اما آمیزهٔ دیگری از استعدادها و فسادها، این امکان را برای او فراهم می‌آورد تا از همان واقعیتی ماهرانه بهره‌مند شود که شکست درونی و بیرونی لوسین را - به رغم ماکیاولیسم آشکارا ضد اخلاقی او - در پی دارد. این کلمهٔ قصارِ گزندهٔ بالزاک در ملموت آشتی کرده که انسانها یا صندوقدارند یا متقلب، یعنی یا ابله‌اند یا رجاله، در این حماسهٔ تراژیک - کمیکِ سلطهٔ سرمایه‌داری بر آفریده‌های ذهن، با نمونه‌های بی‌شماری، اثبات می‌شود.

بدین ترتیب، اصلی که انسجام این رمان را سرانجام استوار می‌سازد، خودِ فرآیند اجتماعی است. پیشروی و پیروزی سرمایه‌داری، عمل و رویداد [آکسیون] حقیقی را می‌سازند. ناکامی و سقوط فردی لوسین از آن رو حقیقت بیشتری می‌یابد که این سقوط و تباهی، سرنوشت نمونه‌وار شاعر پاک و ناب، سرنوشت نمونه‌وار استعداد شاعرانهٔ راستین در سرمایه‌داری بالنده است. با این همه، عینی بودن شیوهٔ نگارش بالزاک در این جا نیز حالت انتزاعی ندارد. رمان

بالزاک، برخلاف آثار نویسندگان بعدی، رمانِ «عین» و رمان «تکه‌ای» از جامعه نیست، چرا که بالزاک به منظور آن که انتریگ[۱۸] رمان خود را به شیوهٔ بسیار ظریفی به پیش برد، تمامی جنبه‌های سرمایه‌داری شدن ادبیات و به‌ویژه این جنبه‌های سرمایه‌داری را به روی صحنه می‌آورد. در آثار بالزاک این جنبهٔ «عامیت اجتماعی» هیچگاه مستقیماً در جلو صحنه آشکار نمی‌گردد. اشخاص آفریدهٔ او هرگز «چهره‌هایِ» صرفی برای بیان برخی از جنبه‌های واقعیت اجتماعی‌ای که می‌خواهد ترسیم کند، نیستند. مجموعهٔ تعینهای اجتماعی، در پیچ و خم عواطف شخصی و رویدادهای تصادفی، به شیوه‌ای نابرابر و پیچیده و درهم و متضاد، بیان می‌شود. تعین اشخاص و اوضاع خاص، هر بار از مجموعهٔ نیروهای اجتماعیِ تعیین‌کننده، حاصل می‌شود و هیچگاه به نحو ساده و مستقیم، صورت نمی‌پذیرد. به همین رو، این رمان عمیقاً عام، در عین حال و به شیوهٔ جدایی‌ناپذیری، رمان یک فرد خاص است. لوسین دو روبامپره - به ظاهر - با استقلال تمام، علیه نیروهای درونی و بیرونی‌ای به مبارزه برمی‌خیزد که صعود او را به تأخیر می‌اندازند، نیروهایی که - به ظاهر - تحت تأثیر اوضاع و احوال یا عواطف فردیِ اتفاقی، پیشروی او را آسان یا دشوار می‌سازند اما پیوسته و هر بار به صورت متفاوتی از بستر همان اوضاع اجتماعی‌ای سر بر می‌آورند که امیال او را تعیین می‌کند.

این کثرت در وحدت، ویژگی برجستهٔ عظمت ادبی بالزاک و بیان ادبیِ اهمیت و نیز صحت اندیشه‌های او در بارهٔ حرکت جامعه است. بالزاک، برخلاف بسیاری از رمان‌نویسان بزرگ، از نوعی «دستگاه سازی» استفاده نمی‌کند (مثل مورد برج در سالهای کارآموزی ویلهلم مایستر اثر گوته) زیرا هریک از چرخ و دنده‌های «دستگاه» انتریگ اثر او شخصیتی زنده و کاملاً پرورش یافته است و منافع و امیال و ویژگیهای تراژیک و کمیک خاص و ویژهٔ خود را دارد. یکی از عناصر این مجموعه‌ای که هستی و آگاهی را در بر می‌گیرد، شخصیت را به مجموعهٔ انتریگ مشخص این یا آن رمان پیوند می‌دهد، ولی این امر کاملاً بر مبنای گرایشهای ذاتی خود او صورت می‌گیرد. اما چون این پیوند بر اساس منافع و امیال شخصیت، به طرز انداموارِی گسترش می‌یابد، پیوندی زنده و ضروری است. این ضرورت خاص و گسترده و درونی، کمال و تمامیت زندگی را به شخصیت ارزانی می‌دارد و او را به نوعی ماشین، به عنصر صرفی در ساختمان انتریگ تبدیل نمی‌کند. به علاوه، این برداشت بالزاک از شخصیتهای رمانی، باعث می‌شود که شخصیتها ضرورتاً از دل عمل پدیدار می‌گردند. عملها در آثار بالزاک هر گستره‌ای هم که داشته باشند، چنان انبوهی از چهره‌ها را - چهره‌هایی که این کمال غنی زندگی را دارا هستند - دربر می‌گیرند که فقط بعضی از آنها ممکن است از رهگذر عمل، کاملاً نشان داده شوند. این نقص آشکار در صناعت نگارش رمان‌های بالزاک که با این همه، مبنای حیات پرشور آنهاست، صورت (فرم) دایره [بازگشت مکرر و ادواری شخصیتها در آثار متعدد] را ضروری می‌سازد. چهره‌های مهم و نمونه‌وار، که در رمان معینی صرفاً می‌توانند این یا آن جنبه از هستی خود را عرضه بدارند، دیگر شخصیتها را پشت سر می‌گذارند و حضور

مجددشان، الزامی می‌شود، حضور مجددی که طی آن، عمل و درونمایهٔ اثر به چنان نحوی برگزیده می‌شوند که این چهره‌های برجسته دقیقاً نقش محوری داشته باشند و بتوانند تمامیت امکانها و ویژگیهای خود را گسترش دهند (مثال شایسته در این مورد، شخصیتهایی مانند بلونده، راستینیاک، ناتان، میشل کرستین و غیره‌اند). بنابراین، ساختمان دایره‌ای [بازگشت مجدد و ادواری شخصیتها در رمان‌های متعدد] از ضرورت ترسیم همه‌جانبهٔ شخصیتها ناشی می‌شود و هیچگاه برخلاف اغلب دایره‌ها، حتی در آثار نویسندگان مهم، خشکی فاضل‌مآبانه‌ای ندارد. زیرا مشخص کردن اجزای دایره‌ها، نه حاصل تعینهایی است که اشخاص را صرفاً از جنبهٔ بیرونی توصیف می‌کنند، نه حاصل بخشهایی از رمان و نه حاصل محدودیتهای صرفاً عینی است.

بنابراین ارزش عام در آثار بالزاک، همیشه انضمامی[۱۹] و واقعی و راستین است و به‌ویژه بر درک عمیق عناصر نمونه‌وار در اشخاص، به طور جداگانه، متکی است؛ بر درک عمیقی که از یک سو ویژگیهای فردی را کمرنگ و حذف نمی‌کند، بلکه برعکس آنها را برجسته و مشخص‌تر می‌سازد و از سوی دیگر، روابط شخصیت خاصی را با محیط اجتماعی‌ای که این شخصیت، پروردهٔ آن است و در آن و علیه آن، عمل می‌کند، به شیوه‌ای بسیار پیچیده، اما روشن و دریافتنی، آشکار می‌سازد. اما نه جنبهٔ نمونه‌وار (تیپیک) شخصیت و نه مناسبات او با محیط اجتماعی، هیچیک به طرح ساده‌ای، فروکاسته نمی‌شود. یک شخصیت کاملاً پرورش یافته، در دل واقعیت اجتماعیِ حقیقتاً متنوعی، به عمل می‌پردازد: یعنی همیشه، مجموعهٔ تحول اجتماعی است که با مجموعهٔ خصوصیات یک شخصیت، پیوند دارد. جنبهٔ نبوغ‌آسای قدرت ابداع بالزاک همانا در چنان گزینشی از شخصیتها و کارها و حرکتهای آنها نهفته است که هر بار، یکی از این شخصیتهایی را در مرکز عمل می‌یابیم که ویژگیهای فردی آنها برای روشن کردن آن جنبه‌ای از فرآیند اجتماعی که در مورد مشخصی، نقش تعیین‌کننده دارد، از همه مناسب‌تر است و این روشنگری، تا حد امکان به صورت متنوع و در پیوند با فرآیند مجموعهٔ روابط اجتماعی انجام می‌گیرد. بنابراین، اجزای دایره، در مقام سرگذشت زندگیهای فردی، مستقل و زنده می‌شوند. اما این فردیت، همیشه از پرتو آنچه از نظر اجتماعی، نمونه‌وار و عام است، روشنایی می‌گیرد، امور اجتماعی عام و نمونه‌واری که آنها را نمی‌توان از فردیت مورد نظر جدا کرد مگر به شیوه‌ای انتزاعی و با تحلیلی بعدی. در خود اثر این دو عامل مانند آتش و حرارتی که ایجاد می‌کند، پیوند جدایی‌ناپذیری دارند؛ از این جمله است پیوند میان شخصیت لوسین و سلطهٔ سرمایه بر ادبیات در آرزوهای برباد رفته.

چنین شیوهٔ نگارشی مستلزم گستردگی و آزادی عمل بسیار زیادی در گزینش شخصیتها و انتریگ‌هاست. این گستردگی به جهت دیگری نیز ضرورت دارد: برای از بین‌بردن خصلت اتفاقی آن تصادفی که بر تلاقی اشخاص و رویدادها حاکم است، تصادفی که بالزاک، مانند تمامی روایتگران بزرگ، آن را در کمال مهارت و آسانی به کار می‌گیرد؛ در یک کلام این گستردگی برای آن ضروری است که تصادف را تا سطح ضرورت، بالا کشاند. فقط

گستردگی و تنوع مناسبات این آزادی عمل را عرضه می‌دارد که در آن، تصادف ممکن است به لحاظ ادبی، کارآیی داشته باشد و سپس سرانجام از میان برود: «در پاریس، فقط کسانی که معاشرتهای بسیاری دارند می‌توانند به تصادف چشم امید ببندند؛ هر اندازه روابط بیشتری داشته باشیم، امکانهای موفقیت نیز افزایش می‌یابد. تصادف نیز در کنار نیرومندترین گردانهاست». بنابراین، شیوه‌ای که بالزاک با آن، تصادف را از نظر ادبی، منسوخ می‌کند، هنوز به «روش کهن» پای‌بند است و با شیوهٔ نویسندگان مدرن، اساساً متمایز است. به عنوان مثال، سینکلر لوئیس[20] در پیشگفتاری که برای رمان بلیط مانهاتان اثر دوس پاسوس[21] نوشته، از شیوهٔ کهن در ساخت سلسلهٔ انتریگ انتقاد می‌کند؛ او به ویژه از چارلز دیکنز سخن می‌گوید ولی انتقادش متوجه بالزاک نیز هست. او می‌نویسد: «و روش سنتی به راستی که سخت به هیأت مضحکی درآمده است! در پی تصادف ناگواری، آقای جونز و آقای اسمیت بایستی با دلیجان واحدی مسافرت کنند تا چیز بسیار ناخوشایند یا بسیار سرگرم کننده‌ای بتواند اتفاق بیفتد. در بلیط مانهاتان، اشخاص هیچگاه با یکدیگر برخورد نمی‌کنند و یا این امر به طبیعی‌ترین وجهی صورت می‌گیرد». در پس این برداشت مدرن، مفهومی سطحی و غیر دیالکتیکی از علیت و تصادف وجود دارد و این مفهوم شاید نزد اغلب نویسندگان ناخودآگاهانه باشد. آنان تصادف را در مقابل رابطهٔ علّی قرار می‌دهند و می‌اندیشند که وقتی دلایل بی‌واسطهٔ تصادفی را به نحو علّی آشکار کنند، این تصادف، جنبهٔ اتفاقی خود را از دست می‌دهد. اما این مفهوم، هیچ چیزی یا چیز زیادی به توجیه گریِ هنری نمی‌افزاید. تصادف کاملاً موجهی را میان انتریگ تراژیکی در نظر بگیریم: این تصادف، تأثیر غریبی بیش نخواهد داشت و هیچ گونه تسلسل مناسبات علّی نیز ممکن نیست آن را به ضرورت تبدیل کند. بهترین و موجه‌ترین توصیف عرصه‌ای که آشیل، هکتور را تعقیب می‌کند و پایش شکسته می‌شود، درخشان‌ترین توصیف پزشکی و بیماری‌شناختی پیرامون علل لارنژیت آنتوان، پیش از سخنرانی او در میدان فوروم، فقط به صورت تصادفهای غریبی جلوه‌گر می‌شوند. برعکس، تصادفهای درهم و برهم و کم موجه در فاجعهٔ رومئو و ژولیت، اتفاقی به‌نظر نمی‌رسند. چرا؟ مسلماً برای آن که ضرورتی که این تصادف را منسوخ می‌سازد، در به هم پیوستگی و تجمع نظام گسترده‌ای از زنجیره‌های علّی نهفته است، برای آن که فقط ضرورت تمام سمت گیری تحول، ضرورت شاعرانهٔ راستین را می‌آفرینند. عشق رومئو و ژولیت باید پایانی تراژیک داشته باشد و فقط این ضرورت، خصلت اتفاقی تمامی سببهایی را منسوخ می‌کند که مراحل گوناگون این تحول را مستقیماً می‌آفرینند. این که چنین سببهایی - اگر جداگانه در نظر گرفته شوند - تا چه حدی موجه‌اند، مسئله‌ای فرعی است.

خصلت اتفاقی سببهای گوناگون، یکسان است و هنرمند این حق را دارد که از میان این بهانه‌های کمابیش اتفاقی، بهانه‌ای را برگزیند که از جهت ادبی، بیشترین کارآیی را دارد. بالزاک نیز با کمال اقتدار از این آزادی بهره‌مند می‌شود، با اقتداری به همان عظمت شکسپیر. ترسیم ادبی ضرورت در آثار بالزاک، مبتنی است بر درک و تصویر گسترده و ژرف این

سمت‌گیری تحول که درونمایهٔ اثر، تجسم مشخص آن است. بالزاک به یاری برداشت گسترده و ژرف از شخصیتها، با گستردگی و ژرفای توصیف جامعه، با پیوند ظریف و متنوع اشخاص با پایگاه اجتماعی و محیط عملشان، میدان وسیعی را می‌آفریند که در آن، هزاران تصادفی که گرچه تأثیر جامعشان، نوعی ضرورت را می‌آفریند، می‌توانند به راحتی با هم تلاقی کنند.

در رمان مورد بحث ما، ضرورت حقیقی در این امر نهفته است که کسنی لوسین باید در پاریس به گل بنشیند. هر گام، هر لحظه از فراز و نشیبِ منحنی زندگی او، تعینهای اجتماعی و روانیِ بیش از پیش ژرفِ این وضعیت ضروری را آشکار می‌سازد. مطابق با طرح رمان، هر تصادفی به تحقق این هدف کمک می‌کند و هر پدیدهٔ خاصی، که به آشکار کردن ضرورت یاری می‌رساند، به طور دژ خود اتفاقی است. این آشکار شدن ژرف‌ترین ضرورت اجتماعی، در آثار بالزاک، همیشه بر مبنای عمل صورت می‌پذیرد، بر مبنای تمرکز پویایی از رویدادهایی که گاه به فاجعه می‌انجامند. گستردگی بسیار مشروح توصیف که گاهی به گزارشی پیرامون یک شهر، مرتب کردن یک خانه، یک رستوران و غیره، تبدیل می‌شود، هیچ گاه توصیفی صرف نیست. در این جا نیز هدف آن است که میدان عمل گسترده و متنوعی به وجود آید که بعدها فاجعه در درون آن، بتواند رخ دهد. این فاجعه بیشتر اوقات «به طور ناگهانی» و نامنتظر روی می‌دهد، اما این ناگهانی بودن، ظاهری بیش نیست؛ زیرا در میان فاجعه صفات خاصی آشکار می‌شوند که ما از مدتها پیش شاهد حضور آنها بوده‌ایم - البته نه به این شدت. از ویژگیهای بسیار خاص بالزاک آن است که در این رمان، دو چرخش اساسی و عظیم در مدت چند روز و حتی چند ساعت، روی می‌دهد. اقامت مشترک کوتاهی در پاریس کافیست تا لوسین و لوئیز دو بارژتون، متقابلاً یکدیگر را به عنوان افراد شهرستانی به جا آورند و آنگاه از هم روی برگردانند. فاجعه در طی شبی که آن دو با هم به تئاتر رفته‌اند، رخ می‌دهد. صعود لوسین در کار روزنامه‌نگاری، فاجعه‌ای است از این هم نمونه‌وارتر. در یکی از بعدازظهرها که لوسین سرخورده و نومید شده، شعرهایش را برای روزنامه‌نگاری به نام لوستو می‌خواند. لوستو او را نزد ناشر خود، نزد شورای نویسندگان روزنامهٔ خود، به تئاتر می‌برد. لوسین نخستین مقالهٔ انتقادی خود پیرامون شعرهایش را می‌نویسد و صبح روز بعد روزنامه‌نگار مشهوری از آب درمی‌آید! حقیقتِ چنین فاجعه‌هایی در محتوای اجتماعی آنهاست: همانا حقیقت مقوله‌های اجتماعی است که سرانجام این چرخشها را ضرورتاً معین می‌کند. صورت (فرم) فاجعه، کارآیی متمرکزی از تعینهای اساسی را ممکن می‌سازد و به انباشت جزئیات فرعی، مجالی نمی‌دهد.

این موضوع که چه چیزی اساسی و چه چیزی فرعی است، جنبهٔ دیگری از مسئلهٔ ادبی تصادف است. از جهت ادبی، اگر زمینهٔ تعیین کنندهٔ ویژگیهای شخصیت و اشیاء، با داستان و با عمل، بیان نشده باشد، همهٔ ویژگیها اتفاقی‌اند و همهٔ اشیاء ضمائمی فرعی. به همین سبب است که گستردگی طرح در رمان‌های بالزاک به هیچ رو در تضاد با عمل آنها نیست که به نحو انفجارآمیزی، از فاجعه‌ای به فاجعهٔ دیگر به پیش می‌رود. برعکس، این گستردگی طرح

بنیادین، بی‌تردید لازمهٔ انتریگ آثار بالزاک است، زیرا به‌هم پیوستگی و تنش موجود در این طرح، که پیوسته ویژگیهای جدیدی از شخصیتها را نمودار می‌سازد، در حقیقت هیچ گاه چیز کاملاً جدیدی را آشکار نمی‌کند بلکه فقط آنچه را قبلاً به طور ضمنی در گسترهٔ طرح نهفته بوده، در جریان عمل، آشکار می‌سازد. به همین سبب، شخصیتهای بالزاک، هرگز - از دیدگاه ادبی - خصوصیات اتفاقی ندارند، زیرا آنان صاحب هیچ ویژگی - حتی ویژگی بسیار بیرونی - نیستند که در لحظه‌ای از جریان عمل، اهمیت تعیین کننده‌ای نداشته باشد. و دقیقاً به همین دلیل است که توصیفهای بالزاک، آن «محیطی» را که بعدها جامعه‌شناسی پوزیتیویستی مدّ نظر دارد، نمی‌آفریند، دقیقاً به همین دلیل است که توصیف مشروح خانه و زندگی، هیچ گاه نقش ضمائم فرعی را ندارد. کافی است که فقط به نقشی که چهار دست لباس لوسین در نخستین فاجعهٔ پاریسی او ایفا می‌کند، اشاره کنیم. لوسین از شهرستان آنگولم دو دست لباس با خود آورده است و به محض نخستین گردش در پاریس، آشکار می‌شود که حتی بهترین آنها نیز قابل پوشیدن نیست. نخستین لباس پاریسی، برای اولین پیکاری که لوسین باید در نمایشخانه، در لژ مارکیز دسپار، با جامعهٔ پاریسی انجام دهد، زره‌ای فرسوده و سوراخ سوراخ است. دومین لباس پاریسی خیلی دیر تهیه می‌شود و برای این مرحله کارساز نیست و طی دورهٔ ادبی و ریاضت کشی، در کمد باقی می‌ماند تا به هنگام چرخش به سوی روزنامه‌نگاری، مدت کوتاهی مجدداً نمودار گردد. همهٔ چیزهایی که بالزاک توصیف می‌کند، چنین نقشی را ایفا می‌کنند و در عمل دراماتیک سهیم می‌شوند و تعینهای مهم را آشکار می‌سازند.

بالزاک به انتریگ آثار خود، پایه‌هایی می‌دهد که از تمامی نویسندگان پیش و پس از او، گسترده‌تر است، اما در آثار وی، همه چیز در عمل سهیم است. این گونه کارآیی چندگانهٔ مجموعه‌هایی که تعینهای متنوع و متغیری دارند، کاملاً منطبق است با ساختار واقعیت عینی که ما هیچ گاه نمی‌توانیم با اندیشه‌های دائماً بسیار انتزاعی و بسیار جامد و بسیار یکجانبه و بسیار محدود خود غنای آن را به تمامی و به رسایی دریابیم و بازتابانیم. چندگانگی بالزاک بیش از هر شیوهٔ ترسیم دیگری به واقعیت عینی، نزدیک می‌شود. با این همه، روش بالزاک هرچه به ذات واقعیت عینی نزدیک‌تر می‌شود، از نحوهٔ رایج و روزمره و معمولی مبنی بر بازتابانیدن مستقیم واقعیت عینی، دورتر می‌گردد. روش بالزاک، مرزهای تنگ و رایج و عادی و سنتیِ این بازآفرینی بی‌واسطه را درمی‌نوردد. و از آنجا که این روش، بدین ترتیب برخلاف آسانگیریهای رایج و عادی در نحوهٔ نگرش به واقعیت، شنا می‌کند، بسیاری از افراد آن را «مبالغه‌آمیز» و «گزاف» و غیره می‌یابند. عظمت رئالیسم بالزاکی همانا به شیوهٔ قاطعی با عادات اندیشه، با نحوه‌های دریافت دورانی به مخالفت برمی‌خیزد که از شناخت واقعیت عینی، بیش از پیش روی برمی‌تابد و برترین آگاهی‌ای را که ما می‌توانیم از واقعیت به دست آوریم، یا در تجربه‌های بی‌واسطه، می‌یابد و یا در برکشیدن این تجربه‌های بی‌واسطه به سطح اسطوره.

گستردگی و ژرفا و تنوع روش بالزاک برای نمایش واقعیت، بی‌تردید از تأثرات

بی‌واسطه بسیار فراتر می‌رود و به علاوه، در نحوهٔ بیان نیز به مرزهای واقعیت متوسط و معمولی، بسنده نمی‌کند. دارتز که تا حدی سخنگوی بالزاک است در آرزوهای برباد رفته می‌گوید: «آقا، هنر چیست؟ هنر یعنی طبیعت متراکم» اما این تراکم، هیچ‌گاه صوری نیست، بلکه برعکس عبارت است از ارتقای هرچه بیشتر ماهیت اجتماعی و انسانی هر موقعیتی. بالزاک یکی از هوشمندترین نویسندگانی است که جهان تاکنون به خود دیده است. اما هوشمندی او به عبارت پردازیهای درخشان و گزنده محدود نمی‌شود، بلکه در آشکارسازی چشمگیر امر اساسی و در تنش بی‌نهایت عناصر متضادِ این امر اساسی، جلوه‌گر می‌شود. لوسین در آغاز کار روزنامه‌نگاری خود باید مقاله‌ای علیه رمان ناتان بنویسد؛ علیه کتابی که خود ستایشش می‌کند. چند روز بعد، باید در مقالهٔ دیگری، با مقالهٔ نخست، مجادله کند. این موضوع، لوسین را که روزنامه‌نگاری تازه‌کار است، در آغاز، گیج می‌کند. بار نخست، لوستو، ذهن او را در بارهٔ کاری که باید انجام دهد، روشن می‌کند و بار دوم، بلونده. هر دو بار، بالزاک، بررسی ژرف و حیرت‌انگیزی ارائه می‌دهد که در بارهٔ زیبایی‌شناسی و تاریخ ادبیات، کاملاً موجه و مستدل است، پس از شنیدن سخنان لوستو، لوسین کاملاً شگفت‌زده می‌شود: «لوسین... فریاد زد: «اما چیزی که به من می‌گویی، سرشار از صحت و حقانیت است.»

لوستو گفت: «مگر بدون این کار می‌توانی به کتاب ناتان توپ و تشر بزنی؟».

پس از بالزاک نیز نویسندگان بسیاری، بی‌اعتقادی را در کار روزنامه‌نگاری، ترسیم کرده‌اند و نشان داده‌اند که چگونه مقاله‌ها برخلاف عقاید نویسندگانشان، نوشته می‌شود. اما فقط بالزاک است که مغلطه‌گری روزنامه‌نگارانه را از این طریق افشا می‌کند که دلیلهای موافق و مخالف را درمورد موضوع معینی، با التقاطیگری ماهرانه و مستقل از هر اعتقادی - صرفاً بر مبنای نیازهای تطمیع و فساد و توطئه، در کنار هم قرار می‌دهد و به آشتی می‌کشاند. بالزاک در این میان، تواناییهای عظیم نویسندگانی را نیز که دستخوش فساد سرمایه‌داری شده‌اند، نشان می‌دهد و در عین حال تشریح می‌کند که آنان چگونه مغلطه‌گری و قدرت بیان و در صورت لزوم، دلیلهای موافق و مخالف را در مورد همهٔ موضوعات، با شور و حرارت و یقین بسیار، به شغل و به فعالیت حرفه‌ای تبدیل می‌کنند.

این بورس آفریده‌های ذهن، به یُمن سطح والایی که بالزاک به آن می‌بخشد، تراژدی - کمدی ژرفی از وضعیت ذهن و روان در طبقهٔ بورژوا می‌شود. در حالی که نویسندگان رئالیست بعدی، سلطهٔ کاملاً تحقق‌یافتهٔ سرمایه‌داری بر ذهن بورژوایی را توصیف می‌کنند، بالزاک، انباشت اولیهٔ سرمایه را با تمامی جلوهٔ تیره‌وتار سفاکی آن، به روی صحنه می‌آورد. در آن زمان هنوز کسی کاملاً بدیهی نمی‌داند که ذهن آدمی، کالا شده باشد و هنوز رایحهٔ ملال رایج کالاهایی که به صورت زنجیره‌ای تولید می‌شوند، از ذهن به مشام نمی‌رسد. کالا شدن ذهن، پیش چشم ما، همانند رویداد تازه‌ای، سرشار از تنشهای جالب و هیجان‌انگیز، جریان می‌یابد. لوستو و بلونده دیروز همانی بودند که لوسین امروز در رمان، به آن تبدیل می‌شود: به

نویسندگانی که باید به کالا شدن هنر و باورهایشان تن دردهند. گل سرسبد روشنفکرانِ پس از انقلاب، احساسها و اندیشه‌هایش را به بازار عرضه می‌کند، یعنی بهترین چیزهای موجود در روند دومین شکوفایی اندیشه‌ها و احساسهایی که روشنفکران بورژوا پس از رنسانس آفریده‌اند. و در این میان فقط شکوفایی مقلدان بی‌مایه مطرح نیست. ذهن شخصیتهای بالزاک، با وجودی که دیالکتیک تحول آنها، پیوسته در بازی سفسطه‌گرانه‌ای با جنبه‌های متضاد زندگیشان، باژگونه می‌شود، از چنان گستردگی‌ای برخوردار است و از هرگونه تنگ‌نظری شهرستانی چنان فاصله‌ای دارد که تصورش نیز تا آن هنگام در تحول جامعهٔ فرانسه ممکن نبود و اگر این تراژدی - کمدی، در تاریخ ادبیات بورژوایی به ژرفای بی‌همتایی دست می‌یابد از آن روست که این شکوفایی ذهن، در عین حال شوم‌ترین لجنزار فساد و خودفروشی و تباهی متقابل است[۲۲].

بنابراین، همانا ژرفای رئالیسم است که بالزاک را از بازآفرینی عکس‌گونهٔ واقعیت معمولی و رایج، آن همه دور می‌سازد. زیرا این تمرکز و ژرف‌بینی که حاصل محتوای آثار اوست، بدون دخالت هیچ‌گونه عنصر رُمانتیک، به مجموعهٔ تابلو جنبه‌ای خیالی می‌دهد که به یک اندازه شوم و نگران‌کننده است. بالزاک در آثار مهم و موفق خود، فقط به این لحاظ است که به القائات و وسوسه‌های رمانتیک توجه می‌دارد ولی این امر او را رمانتیک نمی‌کند. جنبهٔ خیالی در اثر او جز تفکری پیرامون ضرورتهای واقعیت اجتماعی نیست، تفکری که آن را قاطعانه تا به آخر پیگیری می‌کند و در این میان، مرزهای امکانات تحقق روزانه و یا حتی واقعی این ضرورتها را درمی‌نوردد. از آن جمله است، به عنوان مثال، هنگامی که بالزاک در ملموت آشتی کرده، رستگاری روح را به کالایی در بازار بورس تبدیل می‌کند که در پی عرضه‌های انبوه، نرخ آن، از سطح بهای اولیه‌اش، به سرعت پایین می‌آید.

شخصیت وُترن، بیانگر تمرکز همین جنبهٔ خیالی در آثار بالزاک است. مسلماً تصادفی نیست که این «کرامول زندان محکومان به اعمال شاقه» در رمان‌های بالزاک نمودار می‌شود، در رمان‌هایی که نمونه‌وارترین نمایندگان نسل جوان پس از انقلاب، چرخش خود از آرمان به واقعیت را انجام می‌دهند. به همین سبب است که وترن در مهمانخانهٔ کوچکی که راستینیاک در آن، با بحران فکری خود درگیر است، نمودار می‌شود؛ وُترن علاوه براین، در پایان آرزوهای برباد‌رفته نیز ظاهر می‌شود، به هنگامی که لوسین، سرخورده از تمامی امیدهای خود و در حالی که از نظر مادی و معنوی از پای درآمده، قصد خودکشی دارد. وُترن در این جا با همان ناگهانیِ درعین حال موجه و ناموجه نمودار می‌شود که مفیستو، در فاوست اثر گوته و لوسیفر در قابیل اثر بایرون روی صحنه پدیدار می‌گردند: نقش وُترن در کمدی انسانی، با نقش مفیستو و لوسیفر در آثار گوته و بایرون منطبق است. اما حرکت زمان نه تنها عظمت و هالهٔ فوق انسانی شیطان، این اصل منفی را زدوده است، نه تنها شیطان را به جهان خاکی فرو کشانیده، بلکه ماهیت «افسون و اغواگری» او و روشهای این کارش را نیز دگرگون کرده است. گوته گرچه سالخوردگی خود را در دورهٔ پس از انقلاب می‌گذراند و با وجودی که

مسائل اساسی این دوران را با آن همه شایستگی نشان داده، دگرگونی عظیم جهان پس از رنسانس را هنوز مثبت به حساب می‌آورد و در نظر او مفیستو «بخشی از این نیرویی است که همیشه خواستار شر است و پیوسته خوبی می‌کند». در آثار بالزاک این جنبهٔ مثبت دیگر فقط در رویاهای خیالی وجود دارد. انتقاد مفیستوفلیِ وُترن جز بیان صریح و بی‌پردهٔ آن کاری نیست که هر کسی که نمی‌خواهد در این جهان خود را به خانه‌خرابی محکوم کند، انجام می‌دهد یا باید انجام دهد. او به لوسین می‌گوید: «شما هیچ چیزی ندارید، در همان وضعیت آغاز جاه‌طلبیهای دومدیسی‌ها، ریشلیو و ناپلئون به سر می‌برید. جانم، این اشخاص، آیندهٔ خود را به بهای ناسپاسی و خیانت و حادترین تضادها برآورد کرده‌اند. برای داشتن همه چیز باید جرأت هر کاری را دارا بود. استدلال بیاوریم: وقتی که شما سر میز بازی بویوت می‌نشینید، آیا در بارهٔ شرایطش چون و چرا می‌کنید؟ قانونها معین شده‌اند، شما آنها را می‌پذیرید». اما پرده‌دری ژرف چنین برداشتی از جامعه، تنها در محتوای آن خلاصه نمی‌شود. چنین محتواهایی، قبل از بالزاک، بارها بیان شده است. اما افسون و اغواگریِ اساسی وُترن در این است که آن فرزانگی را که هر شخص هوشمندی داراست، لخت و عریان و بی‌توهم و بدون زیور و زینت عقیدتی، ابراز می‌دارد. «افسون و جذبهٔ» وُترن در آن است که فرزانگی او، همتای فرزانگی پاک‌ترین و والاترین شخصیتهای جهان بالزاکی است. در این جا فقط به ذکر یک مثال بسنده می‌کنیم: در نامهٔ مشهوری که مادام دومورتوفِ «والا» به فلیکس دووالدنس می‌نویسد، در بارهٔ جامعه می‌گوید: «آنچه به نظر من مسلم می‌رسد، وجود آنهاست؛ همین که به جای برکنار بودن، آنها را بپذیرید، باید شرایط سازندهٔ آنها را نیز مناسب بدانید. گویی میان شما و آنها، فردا، قراردادی امضا می‌شود». این نکته، به شیوهٔ ادبیِ بسیار نامشخصی بیان شده است. اما معنای این سخنان، در واقع، با آنچه وُترن به لوسین می‌گوید، همخوانی دارد؛ درست همان گونه که راستینیاک نیز با شگفتی درمی‌یابد که فرزانگی رندمشربانهٔ وُترن، همان محتوای کلمات قصار ظریف و معنوی ویکنتس دوبوسئان را دارد. این همخوانی میان گل سرسبد روشنفکران اشرافی (ویکنتس دوبوسئان) و جانی فراری (وُترن) در مورد داوری پیرامون ماهیت واقعی سرمایه‌داری، جایگزین خصوصیات نمایشی و رمزآمیز ماهیت مفیستوفلی وُترن می‌شود. بی‌دلیل نیست که وُترن را به زبان محکومان به اعمال شاقه و جاسوسان «جانباز از مرگ جسته» می‌خوانند. او در واقع با تمامی زهرخند شیطانی و تلخ فرزانگی بالزاکی در آن جا، بر گور تمامی امیدهای تحول شکوهمندی قد برمی‌افرازد که قرنها به درازا انجامید، و نشان می‌دهد که انسانها، یا ابله‌اند یا رجاله.

جنبهٔ تیرهٔ این منظره اما بدان معنی نیست که بدبینی‌ای از نوع بدبینی پایان قرن نوزدهم در میان است. نویسندگان و اندیشمندان بزرگِ این مرحله از تکامل طبقهٔ بورژوا، با انتقادی ژرف و جسورانه، هرگونه توجیه و ستایش ملال‌انگیز پیشرفت سرمایه‌دارانه و هر نوع اسطورهٔ پیشرفت صرفاً تحول‌گرایانه را که تضادها را نادیده می‌گیرد، رد می‌کنند. ولی دقیقاً به سبب

همین ژرفا و گسترش بینش، در موضع متضادی قرار می‌گیرند: شناخت انتقادی و جسورانه و درک نظری و ادبی از تضادهای تکامل سرمایه‌داری، ضرورتاً با پندارهای واهی همراه می‌شود. در آرزوهای برباد رفته، توصیف محفلی که پیرامون دارتز جمع شده‌اند، صورت ادبی چنین پندارهایی است، همان گونه که در برادرزادهٔ رامو، خود دیدرو، به عنوان مخاطب، این پندارها را مجسم می‌سازد. در هر دو مورد، در عرصهٔ ادبی، در برابر واقعیت پلید، وجود واقعیتی از نوع دیگر، از نوع بهتر، قرار می‌گیرد. هگل در بررسی این شاهکار دیدرو، ضعف این گونه برهان‌آوری ادبی را قاطعانه نشان داده است: «بدین ترتیب، واقعیت عام عمل واژگونه [عمل خوب]، در مقابل مجموعهٔ جهان واقعی قرار می‌گیرد، در مقابل جهانی که این نمونه در آن به هر حال جز موردی کاملاً منفرد، جز موردی استثنایی نیست و ترسیم وجود عامل خوب و شریف به صورت حکایتی منفرد - حال خواه خیالی باشد یا واقعی - تلخ‌ترین چیزی است که می‌تواند در بارهٔ آن گفته شود» و هگل در زمان خویش، در همین اثر دیدرو، به روشنی تمام دیده است که آوای تحول تاریخی جهان، در آنچه منفی و بد و تباه است، بیان می‌شود و نه در این ترسیم منفرد امر خوب. از نظر هگل، آگاهی بداندیش، مجموعه رابطه میان اشیا و یا دست کم جنبهٔ متضاد این رابطه را می‌بیند، حال آن که امر خوب خیالی، باید به امور منفرد و دست‌چین شده، متوسل شود. «بنابراین، محتوای گفتار ذهن در بارهٔ خود آن، واژگونی تمامی مفهومها و تمامی واقعیتهاست و به همین سبب، خودفریبی و دیگرفریبی عام، و گستاخی اعتراف به این فریب، بزرگ‌ترین حقیقتهاست.»

اما مسلماً درست نیست که دیدروی برادرزادهٔ رامو یا دارتز - بالزاکِ این رمان را، به رغم تمامی پندارهایشان، در تقابل قاطع با جهان منفی‌ای که ترسیم ادبی یافته، قرار داد. تضاد اساسی دقیقاً در این است که بالزاک، به رغم تمامی پندارهای دارتز گونهٔ خود، آرزوهای برباد رفته را نوشته است. بنابراین، آگاهی دیدرو و بالزاک، هم جنبهٔ مثبت جهانی را که به روی صحنه می‌آورند، می‌بینند و هم جنبهٔ منفی آن را، هم پندارها و هم درهم شکستن آنها را به دست واقعیت سرمایه‌داری. این دو نویسنده بدین ترتیب با بیان ماهیت متضاد جامعهٔ سرمایه‌داری نه فقط بر فراز آن دیدگاه‌های پندارآلودی قرار می‌گیرند که سخنگویان آنها در این آثار مدافعشان هستند، بلکه در عین حال از پرده‌دری سفسطه‌آمیز آن نمایندگان راستین سرمایه‌داری نیز که خود ترسیم کرده‌اند، فراتر می‌روند. تا هنگامی که سیر تحول اجتماعی، امکان گسست از طبقهٔ بورژوا را برای نویسنده یا متفکر بورژوا فراهم نیاورد، این نوع بیان واقعیت بالاترین درجهٔ آگاهی‌ای است که آنها می‌توانند کسب کنند. البته در دل این بیان نیز هسته‌ای حل‌نشدنی از پندارهای ایده‌آلیستی باقی می‌ماند. هگل این پندارها را در پایان تحلیل خود از دیدرو توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که درک روشن این تضادها بدان معناست که ذهن آنها را در واقع، رفع کرده است. «دوپارگیِ آگاهی، هنگامی که به خود، آگاهی دارد و می‌تواند خود را بیان دارد، نوعی زهرخند به روی حیات و به روی آشوب جهان و به روی

خویشتن است؛ این دوپارگی در عین حال، پایانِ خودآگاه تمامی این آشوب است». البته تصور آن که می‌توان بعضی از تضادهای واقعیت را از این طریق در واقع رفع کرد که در عالم اندیشه بر آنها چیره شد، توهمی آشکار و کاملاً ایده‌آلیستی است؛ و خود عمل چیرگیِ اندیشه بر تضادهایی که هنوز در عالم واقع، حل نشدنی‌اند، همیشه پندارآلود نمایان می‌شود. این پندار اندیشه‌هایی را در بر دارد که حقیقتاً یا منظماً رنگ‌باخته و همیشه کمابیش ارتجاعی‌اند، و حتی اگر با آشکار ساختن همه‌جانبهٔ تمامی نکبتها و تمامی پلیدیهای مرحلهٔ کنونی این تکامل همراه باشد، ضروری بودن آن را تنها نمی‌توان با پذیرش احتمالاً ضروری و ترقیخواهانهٔ تمامیت تکامل اجتماعی، «توجیه» کرد. علاوه بر این، در پس چنین توهمی، این باور درست و ترقیخواهانه نهفته است که تحول بشر در مجموع خود ممکن نیست مطلقاً بی‌معنا باشد و کوششهای قهرمانانهٔ پیشرفت بشر پس از رنسانس تا قرن روشنگری و تا انقلاب فرانسه، ممکن نبوده فقط بورژواهای حریصی از قماش نوسینگن و شرکایش را به عنوان فاتحان نهایی، بیافریند. همان‌گونه که انگلس به درستی خاطرنشان می‌کند، این که بالزاک، دشمنان خونی این جامعه، یعنی قهرمانان جمهوریخواه خیابان کلواترسن مری را «با ستایش آشکاری» نشان داده است، بهترین نشانهٔ هستهٔ درست اعتقاد او به امکان تحول پیشرفته‌تر بشر است و این امر هم به رغم بدبینیِ ملهم از جهانی است که در رمان، ترسیم شده و هم به رغم پندارهای ناگزیر دربارهٔ وضعیت اجتماعی خاص خود اوست. بدین ترتیب این پندارها، پیگیری درست پیکار عظیم رهایی بشر را با دلیلهای نادرست، تأیید می‌کنند. به همین رو، این جستجوی پیگیر اما ناکام اصالت نزد بالزاک، مرحلهٔ مهم و تراژیکی از تحول انساندوستی (اومانیسم) است. در تاریک و روشن این دورهٔ گذار، پس از آن که خورشید انساندوستی بورژوازی انقلابی، غروب کرده و نور انساندوستی بالندهٔ پرولتاریایی هنوز هویدا نگشته است، این نحوهٔ انتقاد از سرمایه‌داری، بهترین راه برای حفظ میراث عظیم انساندوستانهٔ بورژوایی، برای نجات و بهره‌گیری از بهترین بخش آن در راه تحول نوین بشر است.

بالزاک با آرزوهای برباد‌رفته، نوع جدیدی از رمان پندارزدایی را آفریده است، اما اثر او از شکلهایی که این نوع رمان در قرن نوزدهم به‌خود گرفته است، بسیار فراتر می‌رود. تفاوتی که به اثر بالزاک، ویژگی برجسته‌ای می‌بخشد، همان گونه که پیش‌تر نشان داده‌ایم، جنبهٔ تاریخی دارد: بالزاک، انباشت اولیهٔ سرمایه‌داری را در عرصه فرآورده‌های ذهن بشر، توصیف می‌کند. اما جانشینان او، حتی بزرگ‌ترین آنها، مثل فلوبر، دیگر با عمل انجام شده‌ای روبه‌رو هستند: تمامی ارزشهای انسانی تابع مهر و نشان سرمایه‌داری شده‌اند. به همین رو، نزد بالزاک تراژدی پرشور تولد را می‌بینیم اما نزد جانشینانش، واقعیت بی‌جانِ تحقق و اختتام و سوگواری تغزلی و کنایه‌ای پیرامون این تحقق را. بالزاک مبارزه با تباهی سرمایه‌دارانهٔ انسان را توصیف می‌کند، جانشینانش فقط به توصیف جهانی که سرمایه‌داری آن را تباه کرده، می‌پردازند. رُمانتیسم که بالزاک آن را پشت سرگذاشته و به ردهٔ عنصر محدودی از ملاحظات جامع،

تقلیلش داده، به دست جانشینان او به شیوه‌ای تنزلی و کنایه‌ای، در دل رئالیسم مستقر می‌شود، بی هیچ حدومرزی بر آن مسلط می‌گردد، به جای پرداختن به عینیت خود موضوع و اصل واقعیت، نیروهای زندهٔ عظیم تحول را پنهان می‌دارد و حالات روحی و تأثرات مرثیه‌ای و کنایی عرضه می‌کند. همبستگی فعال با پیکار عظیم رهایی بشر باید به سوگواری پیرامون بردگی سرمایه‌داری فروکاسته شود. خشم توفنده در برابر تباهی سرمایه‌دارانهٔ انسان، به کنایهٔ عقیم و فاخر و تحقیرآمیزی تبدیل می‌شود. بنابراین، بالزاک نه فقط نوع رمان پندارزدایی را آفریده، بلکه برترین امکانهای آن را نیز عملی کرده است. تداوم کار او به دست جانشینانش، به رغم استعداد عظیم آفرینشگری آنان، سقوطی هنری بیش نیست، اما این سقوط، از لحاظ اجتماعی و تاریخی، ضروری است.

۱۹۳۵

یادداشت‌ها:

۱. این مطلب، که عنوان اصلی آن «آرزوهای برباد رفته» است، فصلی از کتاب معروف لوکاچ، «بالزاک و رئالیسم فرانسه» است:
Georg Lukacs, Balzac et le réalisme Francais, Maspero, PARIS, 1979. PP: 48-68.
ناگفته نماند که مطلب بالا را مترجم برای پیشگفتار رمان معروف بالزاک «آرزوهای برباد رفته» برگزیده است. «انتشارات پیشرو» این رمان عظیم را، به ترجمهٔ همین قلم و در سه جلد و بالغ بر هزار و چند صد صفحه منتشر می‌سازد -م.

۲. Alfred de Musset، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۱۰-۱۸۵۷). امروزه نمایشنامه‌های این نویسنده، اصیل‌ترین و ماندگارترین دستاورد رمانتیسم فرانسوی برای هنر نمایش محسوب می‌شود - م.

۳. Say، اوراس امیل سه، اقتصاددان فرانسوی (۱۷۹٤ - ۱۸٦۰) رئیس اتاق بازرگانی پاریس - م.

٤. Cousin، ویکتور کوزن، فیلسوف فرانسوی (۱۷۹۲-۱۸٦۷) در ۱۸٤۰ به وزارت رسید. بنیانگذار مکتب التقاطی گری روح باور و فلسفهٔ تاریخ است - م.

۵. Royer-Collard، سیاستمدار و فیلسوف فرانسوی (۱۷٦۳-۱۸٤۵) از طرفداران سلطنت مشروطه و متحد گیزو بود - م.

٦. Benjamin-Constant، سیاستمدار و نویسندهٔ فرانسوی (۱۷٦۷-۱۸۳۰) در دوران بازگشت سلطنت، رهبر حزب لیبرال بود - م.

۷. Guizot، سیاستمدار و مورخ فرانسوی (۱۷۸۷-۱۸۷٤) محافظه‌کار بود و بارها به وزارت رسید - م.

۸. Legitimiste، طرفداران سلسلهٔ ارشد خانوادهٔ بوربون‌ها که در ۱۸۳۰ خلع، و خانوادهٔ اورلئان جانشین آن شد.

9. Composition

۱۰. Action، سلسلهٔ امور و وقایعی که موضوع آثار ادبی را تشکیل می‌دهند - م.

۱۱. Stoicien، «... در اخلاق، رواقیان فضیلت را مقصود بالذات می‌دانستند و معتقد بودند که زندگی باید سازگار با طبیعت و قوانین آن باشد و می‌گفتند آزادی واقعی وقتی حاصل می‌شود که انسان شهوات و افکار ناحق را به یکسو نهد و در وارستگی و آزادگی اهتمام ورزد» - دایرةالمعارف مصاحب

۱۲. Épicurisme، آیین منسوب به اپیکور (اپیکوروس) فیلسوف یونانی که «خیر را منحصر به لذت معنوی یا آرامش درونی می‌دانست. تعلیم او بعدها به غلط و به خلاف منظور او به فلسفهٔ عیش و نوش و درک لذات جسمانی معروف شد... رهبر اخلاق و رفتار انسان، احساس لذت و الم است و هدف انسان در زندگی باید این باشد که چنان رفتار کند که لذت بیشتر و رنج کمتر نصیب او شود» - دایرةالمعارف مصاحب. در اصطلاح عام، اخلاق رواقی به معنای اخلاق پارسایی و لذت‌گریزی و اخلاق اپیکوری، به معنای اخلاق شادی و لذت جویی است - م.

۱۳. Julien Sorel، قهرمان اصلی رمان سرخ و سیاه اثر استاندال، جوانی برانگیختهٔ انقلاب و فتوحات ناپلئون، اما سرخوردهٔ حقارت بورژوایی دوران بازگشت، فقیر اما فرهیخته، بلندپرواز، لیکن پیوسته تحقیر شده است - م.

۱۴. Blondet, de Marsay, Rastignac، سه تن از قهرمانان معروف کمدی انسانی - م.

۱۵. Verlaine، شاعر فرانسوی، ۱۸۴۴-۱۸۹۶ - م.

۱۶. Rilke، نویسنده و شاعر اتریشی، ۱۸۷۵-۱۹۲۶ - م.

17. Auto-prostitution

18. Intrigue

19. Concrete.

۲۰. Sinclair Lewis، رمان‌نویس آمریکایی (۱۸۸۳-۱۹۵۱) برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل در سال ۱۹۳۰ و نویسندهٔ رمان معروف ببیت - م.

۲۱. Dos Passos، شاعر و رمان‌نویس و درام‌نویس آمریکایی (۱۸۹۶-۱۹۷۰) آفرینندهٔ شاهکار سه جلدی یو.اس.آ (U.S.A) که در سالهای ۱۹۳۰-۱۹۳۶ انتشار یافت - م.

۲۲. بسیاری از هنرمندان و متفکران بزرگ، در تحلیل موقعیت هنر و هنرمند در جامعهٔ سرمایه‌داری، در جامعه‌ای که همه چیز به کالای قابل خرید و فروش تبدیل می‌شود، به روسپی‌وارگی هنر و هنرمند اشاره کرده‌اند، از جمله تولستوی که همانند بالزاک، اعلام می‌دارد:

«گفتن این سخن، هراس‌انگیز است، ولی باید گفت: آنچه بر هنر روزگار ما رفته همان است که بر روسپی می‌رود؛ بدین معنی: زنی که باید زیبایی زنانهٔ خویش را در راه مادر شدن به کار برد، آن را برای لذت بخشیدن به آنان که پذیرای چنین لذتی هستند می‌فروشد.

هنر عصر ما و جامعهٔ ما روسپی شده است و این قیاس، تا جزئی‌ترین دقایق آن، درست است. هنر ما، عیناً نظیر روسپی، وقتی نامحدود و چهره‌ای پربزک دارد و به همان گونه نیز «فروشی» و اغواکننده و زیان‌آور است...» لئون تولستوی، هنر چیست، ترجمهٔ کاوه دهگان، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴، صفحهٔ ۲۰۳ - م.