فرم ویژهٔ رمان

گئورگ لوکاچ
ترجمهٔ محمد پوینده

George Lukacs

۳. فرم ویژهٔ رمان

شلینگ[1] به‌درستی تمام اهمیت بسیار عظیمی به‌فرم (صورت)[2] رمان داده است و مشخصا" به همین دلیل نمی‌توان مسائل مربوط به فرم رمان را از جنبهٔ صوریشان طرح و حل کرد [و باید به محتوا پرداخت] . بایرون[3] که به رغم نظم سرایی[4]، با کتاب **دون ژوان**[5] خود ، به نگارش رمان و نه حماسه پرداخته ، از همان ابیات نخست و بی‌هیچ مقدمه‌ای ، تضاد فرم در حماسه و رمان را مطرح می‌سازد . او خواستار گسستن از شیوهٔ نگارش[6] حماسی است که در آن زندگی قهرمان از میانهٔ راه[7] شروع می‌شود . بایرون می‌خواهد زندگینامهٔ قهرمان خود را از آغاز روایت کند و بدین ترتیب یکی از ویژگیهای اساسی فرم رمان را به روشنی بیان می‌دارد . از آن‌جا که حماسه با قهرمانی سروکار دارد که با تمامی نفسانیاتش، در جامعهٔ خود بدور از دشواری، بزرگ شده است ، ترسیم[8] حماسی به هیچ‌گونه توضیح تکوینی[9] نیازی ندارد و در نتیجه می‌تواند از جایی شروع شود که برای سیر رویدادهای حماسی ، مناسب‌ترین نقطه به‌حساب می‌آید . در حماسه ، شرح ایام گذشته ، صرفا" به اهداف گزارش[10] حماسی ، به ارائه تصویر جهان ، به تنش حماسی و غیره یاری می‌رساند و نه به تشریح شخصیت قهرمان و رابطهٔ او با جامعه . لیکن در رمان همهٔ این امور به کلی متفاوت است : توصیف ایام گذشته ، برای توضیح پیدایش زمان حال و تحول آینده ،

1. *Schelling.*
2. *Forme.*
3. *Byron.*
4. *Versification.*
5. *Don Juan*
6. *Composition.*
7. *In medias res.*
8. *Figuration.*
9. *Eplication genetique.*
10. *Recit.*

ضرورت مطلق دارد. اما بارون از جنبه‌ای صوری به این موضوع می‌پردازد و فرم زندگینامه‌ای[11] را فرم رمان می‌داند. البته تردیدی نیست که تعداد زیادی از رمان‌ها بر این پایه استوارند، اما همانا گرفتار صورت‌پرستی[12] خواهیم شد اگر از ضرورت اصل توضیح تکوینی برای ساختار رمان به این نتیجه برسیم که فرم زندگینامه‌ای نیز ضروری است. نباید از یاد برد که بالزاک، بزرگترین استاد توصیف تکوینی، آشکارا مطرح می‌سازد که رمان را می‌توان از هر مرحلهٔ تکامل قهرمان آغاز کرد و این تنوع در صورت پردازی را در آثار خویش نیز به‌کار می‌بندد.

از تضاد میان نظریه و عمل در تکامل رمان و از تقدم عمل بر نظریه ــ که پیشتر به آن اشاره شد ــ گویی این نتیجه به‌دست می‌آید که ما برای تدوین نظریهٔ رمان، صرفا" آثار بزرگ ادبی را در اختیار داریم. با وجود این، در کنار نظریهٔ رسمی نویسندگان و اندیشه‌گران بزرگ دورهٔ انقلابی بورژوازی، در آثار آنان نیز نظریهٔ "نهفته‌ای[13]" در بارهٔ رمان وجود دارد که در آن، درک روشن‌بینانه‌تری از تضادهای اساسی دیده می‌شود تا در نظریهٔ رمان به معنای خاص کلمه. همان‌گونه که می‌دانیم، هگل پیش از این در **پدیدارشناسی روح**[14]، تقابل میان دورهٔ قهرمانی و دورهٔ مبتذل (نثرگونه)[15] بورژوازی، تقابل میان فعالیت خودانگیختهٔ انسانی و سلطهٔ نیروهای اجتماعی انتزاعی[16] را ترسیم کرده است. حتی در آن جا نیز هدف این ترسیم، روشن کردن مسیری است که از حماسه و تراژدی یونانی به‌جهان نثر (روم) می‌رسد: اما خوانندگان هوشیار **پدیدارشناسی روح** در خواهند یافت که این گذار در دو مرحله رخ می‌دهد، بار نخست در فصلهایی که گذار به جامعهٔ بورژوایی مدرن را بیان می‌دارد، یعنی در فصلهای پیرامون "سلطهٔ انسانی روحانی"، و در فصلهای پیرامون "فرهنگ"یا" روح بیگانه‌شده با خود". این فصلها نوعی فعالیت خودانگیخته و خودفرمانی[17] بشر را نشان می‌دهند، اما فعالیت خودانگیخته‌ای که با خود، بیگانه شده و فسادانگیز و فاسد گشته، فعالیت دورانی که نظاره‌گر زایش سرمایه‌داری و دورهٔ انباشت اولیهٔ سرمایه است. هگل در این فصلها به شعر و به‌ویژه به رمان و مسائل مربوط‌به‌فرم هیچ توجهی ندارد، لیکن بی‌تردید تصادفی نیست که در بخش تعیین‌کننده‌ای از این مطالب، *از برادرزادهٔ رامو* اثر دیدرو نقل می‌کند و ژرف‌ترین پیامدها را از ساختار و شیوهٔ ترسیم این شاهکار، بیرون می‌کشد:

"آنچه در این جهان به تجربه درمی‌آید آن است که نه **ذاتهای واقعی**[18] قدرت و ثروت، نه **مفهومهای متعین**[19] آنها ــ نیکی و بدی یا آگاهی از نیکی و آگاهی از بدی، آگاهی والا و آگاهی پست ــ حقیقت ندارند، بلکه تمامی این مرحله‌ها[20] در یکدیگر تباه می‌گردند و هر یک، ضد خویش است ... زبان دوپارگی[21]، بهترین زبان و روح

11. *Forme biographique.*
12. *Formalisme.*
13. *Esoterique.*
14. *Phenomenologie de L'esprit.*
15. *Prosaïque*
16. *Abstraite*
17. *Autonomie*
18. *Essences effectives.*
19. *Concepts determines*
20. *Moments.*
21. *Dechirement.*

موجود راستین تمامی این جهان فرهنگ است" . ۲۲

اصول این نظریهٔ "نهفته" رمان در آثار هگل، اصول صناعت سخن‌پردازی بالزاک را نیز دربرمی‌گیرد که اغلب اوقات آنها را از زبان قهرمانان آثارش بیان می‌دارد (هر چند در اکثر این موارد، استفاده از کنایه، به کاهش غنای موضوع، منجر می‌شود). به عنوان مثال، در ***پندارهای بربادرفته*** از زبان بلونده می‌گوید:

" در عرصهٔ اندیشه همه‌چیز دوسویه است ... آنچه مولیر و کورنی را بی‌همتا می‌سازد، توانایی آن نیست که **آری** را از زبان آلسست و **نه** را از زبان فیلیپ، اوکتاو و سنیا جاری می‌سازد. روسو در ***هلوئیز جدید*** نامه‌ای به نفع و نامه‌ای بر ضد دوئل نوشته است، آیا تو جرات می‌کنی که تعیین عقیدهٔ حقیقی او را عهده‌دار شوی؟ چه کسی از میان ما می‌تواند میان کلاریس و لوولاس، میان هکتور و آشیل داوری کند؟ قهرمان هومر کدام است؟ ریچاردسون چه قصدی داشته است؟ ۲۳"

از دیدگاه عملی، این صناعت سخن‌پردازی نزد بالزاک همانند هگل، شکاکیت نیست انگارانه[۲۴] را نشان نمی‌دهد بلکه قصد ترسیم ژرف‌ترین تضادهای جامعه بورژوایی و پایبندی صناعت ترسیم به توصیف تاثیر متقابل[۲۵] و پویای تضادها و توصیف تضادها در مقام نیروی محرک زندگی‌جامعهٔ بورژوایی را آشکار می‌سازد. اینکه از دیدگاه نظری، بالزاک همانند گوته و هگل به جستجوی نوعی "حالت میانهٔ" خیالی[۲۶] از تضادها برآمده و حتی این "میانه‌روی[۲۷]" را در برخی از رمان‌هایش ترسیم کرده، مساله‌ای نیست که در این جا مورد نظر ما باشد، زیرا اهمیت تاریخی بالزاک در تکامل رمان دقیقا" بر این امر مبتنی است که او در مسیر اصلی صناعت ترسیم خود، از این پندار "میانه‌روی" دوری گزیده و به نشان دادن تضادها بسنده کرده است.

با وجود این، شناخت خلاق از تضادهای حل نشده‌ای که نیروهای محرک جامعهٔ سرمایه‌داری هستند، صرفا" پیشفرض[۲۸] فرم رمان است و نه خود این فرم: هگل از دیدگاه زیبایی‌شناسی عام در واقع به روشنی بیان می‌دارد که شناخت درست از وضعیت عام جهان، جز پیش انگارهٔ اصل شاعرانه به معنای خاص کلمه، جز پیشفرض ابداع و پرورش **عمل**[۲۹] نیست. لیکن موضوع عمل، نقطهٔ محوری مسائل مربوط به فرم رمان است. هر شناختی از اوضاع جامعه اگر پا عمل رمانی در هم نیامیزد، از دیدگاه گزارش، انتزاعی و بی‌اهمیت باقی می‌ماند: هر توصیفی از اشیا یا اوضاع اگر در حد توصیف ساده، در حد توصیف نظاره‌گر ساده از حرکت بازماند ــ به‌جای اینکه عنصر پیش برنده یا

۲۲. لوکاچ در این جا دو نقل قول از پدیدارشناسی روح را "به‌هم می‌چسباند". ر.ک. به‌ترجمهٔ فرانسهٔ کتاب، جلد دوم، ص ۷۸ و ۷۹

23. La comedie Humaine, Editions de La pleiade, t. IV, P. 789.

24. Scepticisme nihiliste. *26. Etat moyen utopique.*

25. Interpenetration. *27. Juste milieu.* *28. Presuppose*

۲۹. Action، سلسلهٔ رویدادها و افعالی است که موضوع نمایشنامه یا داستان و رمان را تشکیل می‌دهد ــ م.

بازدارندهٔ عمل باشد ــ بی‌جان و تهی باقی می‌ماند. این موضوع محوری عمل، ابداع محض صوری زیبایی‌شناسان نیست، بلکه از ضرورت کامل‌ترین بازتاب ممکن واقعیت ناشی می‌گردد. اگر [illegible] باشد رابطهٔ واقعی انسان با جامعه و طبیعت را نشان داد، یعنی نه فقط آگاهی انسان از این روابط بلکه هستی‌ای را نیز که بنیاد این آگاهی و در پیوند دیالکتیکی با آن است، ترسیم کرد، یگانه راه ممکن برای این کار، ترسیم عمل است؛ زیرا تنها به همان اندازه‌ای که انسان به عمل دست می‌زند، ذات واقعی، صورت واقعی و محتوای واقعی آگاهی او، به میانجی هستی اجتماعیش بیان می‌گردد، خواه این موضوع را بداند یا نداند و به رغم هر تصور کاذبی هم که در این باره در شعور خویش محفوظ‌بدارد. "آنان این را نمی‌دانند اما انجامش می‌دهند" (مارکس). تخیل شاعرانهٔ راوی دقیقاً" مبتنی بر ابداع ماجرا و موقعیتی است که ضمن آن، "ذات" انسان یعنی عناصر نمونه‌وار[30] هستی اجتماعی او بیان می‌گردد ــ آن هم در عمل. روایت‌گران بزرگ به‌یاری این قریحهٔ ابداع‌گرانه ــ که بی‌تردید مستلزم درک عمیق و انضمامی[31] مسائل جامعه است ــ می‌توانند تصویری از جامعهٔ خود بیافرینند:

"من حتی در جزئیات اقتصادی‌از ***کمدی انسانی*** بالزاک بیش از مجموع مورخان، اقتصاددانان و آمارگران حرفه‌ای این دوران آموخته‌ام[33].

اوضاعی که عمل رمانی در چهارچوب آن نمودار می‌گردد و نیز محتوا و صورت آن را تکامل اقتصاد و مبارزهٔ طبقاتی در دورهٔ مورد نظر معین می‌کند. اما حماسه و رمان، در عرصهٔ آنچه موضوع محوری و مشترکشان را تشکیل می‌دهد، در نقطهٔ مقابل یکدیگر قرار دارند. هم برای رمان و هم برای حماسه، این ضرورت مطرح است که ویژگیهای اساسی **جامعهٔ** معینی را از طریق توصیف زندگیهای فردی، با عملها و رنجهای انسانهای فردیت‌یافته آشکار سازند. به‌همین سبب، مناسبات انسان با جامعه همان رشته‌ای را تشکیل می‌دهند که این ویژگیها را نیز به‌صورت زندگیهای فردی در پیوندشان با جامعه، به‌هم متصل می‌سازد. انگلس بانوی ممتاز[33] را همانند سیمای اصلی رمان‌های بالزاک توصیف می‌کند و می‌افزاید که "بالزاک در پیرامون این‌تصویر مرکزی، تاریخ کاملی از جامعهٔ فرانسه را ترسیم می‌نماید"[34].

اما در مرحلهٔ عالی بربریت[35]، در دورهٔ هومری، جامعه هنوز ــ به طور نسبی ــ متحد بود. فردی که آفرینش شاعرانه او را در مرکز جهان جای داده بود می‌توانست نمونه‌وار (تیپیک) باشد، زیرا تضاد نمونه‌واری را در درون جامعه نشان نمی‌داد، بلکه گرایشی اساسی از تمامیت جامعهٔ متحد را آشکار می‌ساخت. سلطنت "همراه با شورا و در کنار مجمع خلق به معنای دمکراسی نظامی نیست" (مارکس). هومر نیز هیچ وسیله‌ای را نشان نمی‌دهد که خلق یا بخشی از خلق بتواند با آن به چیزی برخلاف اراده‌اش مجبور شود. عمل توصیف شده در حماسه‌های هومری پیکار **تمامی** جامعه، یعنی‌جامعه در مقام جمعی است که علیه دشمن خارجی متحدانه به پا برمی‌خیزد.

با فروپاشی جامعهٔ طایفه‌ای رومی این شکل ترسیم عمل نیز می‌بایستی ضرورتاً" در

30. *Typique.* 33. *Grande dame*
31. *Concrete.* 35. *Barbarie*

۳۳. *نامهٔ انگلس به‌میس‌هارکنس، آوریل ۱۸۸۸.*
۳۴. *به‌نقل از همان نامه.*

شعر حماسی ناپدید گردد، زیرا از زندگی واقعی جامعه ناپدید شده است. شخصیتها، عملها یا موقعیتهای افراد دیگر نه با نشان دادن بی‌واسطهٔ تمامی جامعه، بلکه با نشان دادن **این یا آن طبقهٔ مبارز** [در جامعه‌ای تقسیم شده] می‌توانند به سطح امر نمونه‌وار (تیپیک) برسند و همانا ژرفا و صحتی که با درک ویژگیهای اساسی این مبارزهٔ طبقاتی همراه است، ذات نمونه‌وار آدمیان و سرنوشتهایشان را تعیین می‌کند. وحدت زندگی مردم را که با تضاد آمیخته شده، نمی‌توان نشان داد مگر از راه درک درست تضادهایی که این زندگی را همانند وحدت اضداد، می‌سازند. کوششهای بعدی برای رواج مجدد عناصر صوری شعر حماسی کهن، به‌تدریج که در سطح تکامل عالیتری از تضادهای طبقاتی نمودار می‌شوند محکوم به آن می‌گردند که جامعه را نیز هر چه بیشتر از زاویه‌ای غلط و ذهنی، همانند موضوعی واحد [بی‌تضاد و بی‌دگرگونی] در نظر آورند (مارکس). پس از پیدایش جامعهٔ طبقاتی، شعر عظیم حماسی دیگر تنها می‌تواند عظمت حماسی خود را از ژرفنای نمونه‌وار تضادهای طبقاتی در تمامیت دگرگون شونده‌شان بیرون کشد. در ترسیم حماسی، این تضادها همانند مبارزه میان افراد در جامعه مجسم می‌گردد. از همین امر است که ــ به ویژه در رمان بورژوایی دورهٔ اخیر ــ این **نمود غلط‌انداز** ناشی می‌شود که گویا تضاد میان فرد و جامعه، درونمایهٔ اصلی رمان خواهد بود. اما این نمودی بیش نیست. مبارزهٔ افراد، عینیت و حقیقت خود را تنها از بازتاب نمونه‌وار و درست مسائل محوری مبارزهٔ طبقاتی در وجود شخصیتها و سرنوشتهایشان می‌گیرد. اما همان‌گونه که بایستی منتظر جامعه سرمایه‌داری بود تا پایهٔ اقتصادی پیوند چندین‌گانه و متقابلی آفریده شود که تمامی زندگی بشر (تولید اجتماعی) را در برمی‌گیرد، بایستی در انتظار رمان‌های دورهٔ سرمایه‌داری نشست تا سیمایی از تمامیت اجتماعی در دگرگون شوندگی تضادهای محرک آن (تولید اجتماعی و تملک فردی) به‌دست آورد. در آثار بالزاک، عشق و ازدواج **بانوی ممتاز** می‌تواند رشته‌ای باشد که ویژگیهای تمامی دگرگونی جامعه را به‌هم متصل می‌سازد. ماجراهای عاشقانهٔ رمان‌های یونانی، به‌عنوان مثال (لونگوس[۳۶] و غیره) تغزلهایی گسسته از زندگی مجموع جامعه است که تنها به "بردگانی که در دولت، یعنی در حوزهٔ زندگی شهروند آزاد، هیچ جایی ندارند" می‌پردازد[۳۷].

اما دیالکتیک تکامل نابرابر در این امر نمودار می‌گردد که خود همین تضاد اساسی که امکان عمل رمانی راستین را به تنهایی می‌آفریند، و رمان را به تنهایی به فرم هنری تعیین‌کنندهٔ تمامی یک دوران تاریخی تبدیل می‌سازد، در عین حال نامناسب‌ترین

۳۶. *،نویسندهٔ یونانی که احتمالا" در سدهٔ سوم میلادی می‌زیسته و داستان عاشقانهٔ زیبایی به‌نام دافنیس و فلوئه دارد ــ م.*

رمان‌نویس، روزنامه‌نگار، نمایشنامه‌نویس و شاعر معروف انگلیسی (۱۷۰۷–۱۷۵۴). رمان تام‌جونز او شهرت جهانی دارد و به‌فارسی نیز برگردانده شده است.

نویسندهٔ رئالیست فرانسوی (۱۷۳۴–۱۸۰۶)

37. *Origine de La famille, de La propriete privee et de L' Etat, Editions sociales, p. 74.*

اوضاع ممکن را برای عمل که موضوع محوری فرم هنری است، به همراه دارد. در واقع، ساختار جامعهٔ سرمایه‌داری در وهلهٔ نخست همان پیامدی را دارد که هگل پیش از این- البته بدون درک بنیادهای اقتصادی آن و در نتیجه به صورتی بسیار ناقص ــ دریافته است، یعنی اینکه نیروهای اجتماعی در بیان شاعرانه به‌صورتی انتزاعی، غیرشخصی و درک‌ناپذیر نمودار می‌گردند. در وهلهٔ دوم، در واقعیت روزمرهٔ بورژوایی، موقعیتهایی پیش نمی‌آید که در آنها، تضادهای اساسی با روشنایی کامل رو در روی هم قرار گیرند. در واقعیت روزمرهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری، انسانها بی‌خبر از هم، در کنار یکدیگر عمل می‌کنند و بر زندگی همدیگر تاثیر متقابلی نمی‌گذارند مگر با نتایج اعمالشان. بنابراین مسالهٔ فرم نزد رمان‌نویسان بزرگ مبتنی است بر رفع این تخاصم بنیادی، بر ابداع موقعیتهایی که در آنها عملهای همگام میانگین انتزاعی از تضادهای اجتماعی به عملهای متضاد انضمامی و نمونه‌وار تبدیل می‌گردند تا برمبنای توالی چنین موقعیتهای نمونه‌واری، عمل حماسی واقعی و پرمعنایی آفریده شود.

انگلس در نامهٔ خود پیرامون بالزاک، جوهر رئالیسم در رمان را چنین تعریف می‌کند: "شخصیتهای نمونه‌وار (تیپیک) در موقعیتهای نمونه‌وارند. اما همان‌گونه که دیدیم، این عامل نمونه‌وار نزد بالزاک مشخصا" به معنای دوری‌جستن ضروری از میانگین واقعیت روزمره است و اگر خواستار آفرینش وضعیت حماسی و عمل حماسی باشیم، اگر خواستار آن باشیم که تضادهای بنیادی جامعه در وجود افراد بشر به‌طور انضمامی ترسیم شوند و به‌صورت تفسیرهای انتزاعی پیرامون این زندگیها درنیایند، این دوری‌جستن از میانگین واقعیت روزمره، ضرورت هنری مطلق دارد. بنابراین آفرینش شخصیتهای نمونه‌وار (و نیز موقعیتهای نمونه‌وار) به معنای نمایش انضمامی و مشخص قدرتهای جامعه و به‌معنای آشکارگری جدیدی است که از تقلید مکانیکی از "شور۳۸" هنر و زیبایی‌شناسی عهد باستان می‌پرهیزد. هگل این واژهٔ "شور" را که خود ترجمه‌ناپذیر می‌داند، این‌گونه تعریف می‌کند:

"باری می‌توان به پیروی از مردمان عهد باستان واژهٔ **شور** را برای نامیدن قدرتهای عامی به‌کار برد که صرفا" برای خود، در حالت استقلالشان جلوه‌گر نمی‌شوند، بلکه در قلب بشر نیز زنده‌اند و جان آدمی را تا ژرف‌ترین جایگاه‌هایش به‌تپش درمی‌آورند".

به همین سبب این **شور** صرفا" همانند اشتیاق[۳۹] نیست، البته در اشتیاق جلوه بیرونی می‌یابد، اما در عین حال "یکی از نیروهای جان آدمی است، مشروعیت در خود دارد و محتوای اساسی عقلانیت[۴۰] است[۴۱]".

این شور عهد باستان بر پیوند بی‌واسطهٔ امر خصوصی و عمومی‌در درون مدینه و در عین حال بر وحدت بی‌واسطهٔ عام و خاص، وحدت امر نمونه‌وار (نوعی) و فردی در شخصیتهای ترسیم شده در حماسه و درام باستانی متکی بوده است.

در زندگی مدرن، این وحدت بی‌واسطه دست‌نایافتنی است. بنابه گفتهٔ مارکس

38. *Pathos.*
39. *Passion.*
40. *Rationalite.*
41. *Hegel, op. cit., t. I, p. 272.*

"فرجام‌پذیری ایدآلیسم دولت" هر شعر بورژوایی "شهروند" [متحد با جمع] را به تعمیمی انتزاعی محکوم می‌سازد. چنین شعری مشخصا" به سبب حالت هیجان‌انگیز خود است که شور به معنای باستانی را از دست می‌دهد. لیکن بنابه گفتهٔ مارکس، همین فرایند در عین حال"فرجام‌پذیری ماتریالیسم جامعهٔ بورژوایی" است و جستجوی **شور** زندگی مدرن نمی‌تواند قرین کامیابی گردد مگر با در پیش گرفتن این مسیر. "بدین‌سان پروانهٔ شبخیز به‌هنگامی که خورشید جهانگستر (عمومی) غروب کرده است، به جستجوی پرتو برخاسته از چراغ امر خصوصی برمی‌آید" (مارکس). نمایندگان بزرگ رمان رئالیستی بسیار زود پی بردند که زندگی خصوصی، کارمایهٔ رمان است. فیلدینگ[42] خود را "مورخ زندگی خصوصی" می‌نامد و نیکلا رتیف[43] و بالزاک وظیفهٔ رمان را در جهتی کاملا" همانند با فیلدینگ تحریف می‌کنند. لیکن برای آنکه این تاریخ‌نگاری زندگی خصوصی به سطح وقایع‌نگاری مبتذل سقوط نکند، بایستی که قدرتهای اجتماعی عظیم جامعه بورژوایی به‌صورت انضمامی در زندگی خصوصی به‌نمایش درآیند. بالزاک در پیشگفتار ***کمدی انسانی***، برنامهٔ خود را به‌روشنی ترسیم می‌کند: "تصادف، بزرگترین رمان‌نویس گیتی است: برای بارور شدن، همان بس که به وابینی تصادف پرداخته شود. جامعهٔ فرانسه مورخ خواهد بود و من نیز جز منشی آن نبایستی باشم".

این عینیت‌باوری جسورانه در عرصهٔ محتوا، این رئالیسم عظیم تکامل اجتماعی نمی‌تواند به ترسیم درآید مگر اینکه چهارچوب واقعیت روزمرهٔ میانگین در هم شکسته شود و نویسندگان تا دست‌یابی به **شور** "ماتریالیسم جامعه بورژوایی" پیش بتازند. اما این **شور** نمی‌تواند به دست آید مگر به شیوه‌ای بسیار غیرمستقیم و بسیار با واسطه. به عبارت دیگر، قدرتهای اجتماعی‌ای که شاعر کشف کرده و خصلت متضادشان را به تصویر کشیده باید ضرورتا" همانند ویژگیهای منش افراد نمودار گردند و در نتیجه باید به‌چنان سطحی در اشتیاق و به‌چنان روشنایی در اصول برسند که در زندگی روزمره وجود ندارد و در عین حال، در این سطح اشتیاق و با این روشنی، همانند ویژگیهای فردی **یک** انسان مشخص و خاص نمودار می‌گردند. از آنجا که خصلت متضاد جامعهٔ سرمایه‌داری در هر نقطهٔ خاصی احساس می‌شود و سرتاسر فضای بیرونی و درونی را در زندگی انسان بورژوا دربرمی‌گیرد، انسانی که هر یک از مسائل حیاتی را پرشورانه با تمام وجود خویش و تا به آخر بیازماید، ضرورتا" زیر فشار این تضادها قرار می‌گیرد و به طغیانگری تبدیل می‌گردد که کمابیش به روشنی علیه این تباهی که او ــ و نه فردی دیگر ــ را می‌آزارد، برمی‌آشوبد. بالزاک در یکی از پیشگفتارهایش خاطر نشان می‌کند که خوانندگان اگر در وجود باباگوریو، کوچک‌ترین نشانی از سازشگری را انتظار داشته باشند، در باره او یکسره بر خطا هستند: گوریوی ساده و غافل، که به پیروی از احساساتش زندگی

43. *Restif de La Bretonne (Nicolas Restif)*

42. *Henry Fielding*

می‌کند، به شیوهٔ خود به همان اندازه طغیانگر است که وترن. بالزاک بدین ترتیب به بهترین وجهی بر نقطه‌ای انگشت می‌گذارد که در آن‌جا، به همراهی **شور**، در رمان مدرن نیز موقعیت حماسی و عمل حماسی می‌تواند آفریده شود. تنها از آن رو که این **شور** در گوریو و وترن (و نیز در ویکنتس دوبوسئان و راستینیاک) ترسیم شده، تنها از آن رو که هر یک از این افراد به چنان سطحی از اشتیاق رسیده که در آن‌جا کشمکش حل ناپذیر مرحله‌ای اساسی از جامعه سرمایه‌داری در وجودش نمایان می‌گردد، و خود وی نیز در حالت طغیانی قرار می‌گیرد که هر چند همیشه آگاهانه نیست، از جهت ذهنی موجه است، همانا تنها بدین ترتیب است که او با **شوری** که هر چند گزافه است، از نظر ذهنی، حقیقت دارد، مرحله‌ای از تضاد را نشان می‌دهد و بدین‌گونه واسطه‌ای نمایان می‌گردد که در درون آن این افراد می‌توانند همانند انسانهای زنده‌ای که کنش متقابل پرشوری میانشان وجود دارد به‌عمل بپردازند و می‌توانند به تضادهای بزرگ حیات بورژوایی که همانند مسائل خاص زندگیهای فردی آنان نمودار شده، شکلی انضمامی ببخشند. و این نحوهٔ نگارش که برای رهانیدن حکایت شاعرانه از کویر مبتذل حیات میانگین بورژوایی در نظر گرفته شده به‌هیچ‌رو ویژگی فردی بالزاک نیست. شیوه‌ای که استاندال و تولستوی برپایهٔ عمل، از یک سو میان ژولین سورل، ژاکوبنی که دیرهنگام به جهان آمده و ماتیلد دولا مول، بانوی اشرافی سلطنت طلب و رمانتیک و از سوی دیگر میان پرنس نخلیودوف و کاتیاماسلووا پیوند برقرار می‌سازند و برمبنای این پیوند، عملی حماسی را می‌پرورند، بر همین اصل متکی است، هر چند در شیوه‌های آفرینششان تفاوت وجود دارد. ۷۶

وحدت عامل فردی و نوعی (نمونه‌وار) نمی‌تواند به‌روشنی نمایان گردد مگر در عمل؛ بنابه گفتهٔ هگل:

"عمل، روشن‌ترین آشکارگی فرد است، هم در مورد آنچه به عقایدش مربوط می‌شود و هم در مورد اهدافی که دنبال می‌کند؛ آنچه آدمی در ژرفنای وجود خویش است نمی‌تواند به‌عرصهٔ واقعیت درآید مگر با عمل وی[۴۴]".

و این واقعیت، یعنی وحدت دیالکتیکی واقعی انسان با هستی اجتماعیش، وحدت فرد انسان با جلوه‌های تضادهای اجتماعی وضعیت زندگیش، جلوه‌هایی که سرنوشت او را تعیین می‌کنند ـ چنین واقعیتی این‌شکل جدید غیرمستقیم و وساطت‌یافته **شور** را به انسان عرضه می‌دارد: او نمونه‌وار است نه از آن جهت که میانگین آماری خصوصیات فردی قشر یا طبقه‌ای است، بلکه بدان سبب که در وجود او، در شخصیت و سرنوشت او، ویژگیهای به‌طور عینی نمونه‌وار سرنوشت عام طبقه، در عین حال به شیوهٔ صحیح عینی و نیز همانند سرنوشت فردی او، نمودار می‌شود.

●

44. Hegel, op. cit., t. I, p. 258.

درک درست این وحدت و در نتیجه، **شور** شاعرانهٔ امر نوعی (تیپیک) در وحدتش با امر فردی، زایندگی موضوعات حماسی و توانایی آنها را در ارائهٔ عمل گسترده‌ای که تصویر جامعی از جهان را آشکار می‌سازد، تحسین می‌کند. هرچه این تضاد تعیین‌کننده با صحت و ژرفای بیشتری درک شود، هر چه **شور** فرد ترسیم شده با این تضاد به‌طور انضمامی‌تری درهم آمیزد و هر چه نحوهٔ نگارش همه‌جانبه‌تر گردد، به پیایان‌ناپذیری حماسی مردمان عهد باستان نزدیک‌تر می‌شود. ***زیبایی‌شناسی*** هگل، الزام درستی را فرا-روی هنر عظیم حماسی و نیز رمان قرار می‌دهد: ارائهٔ "تمامیت[45] چیزها"، یعنی نه فقط مناسبات آدمیان میان همدیگر، بلکه چیزها نهادها و عواملی باید ترسیم شوند که میانجی مناسبات آدمیان با همدیگر و با طبیعت می‌شوند. الزام ترسیم تمامیت بدان معناست که گزینش این موضوعات نباید خودسرانه باشد. لیکن از این امر به هیچ رو شبه-کمال "دانشنامه‌ای" زولا و بسیاری از نویسندگان مکتب او حاصل نمی‌شود. زیرا این موضوعات فقط و فقط هنگامی معنا و اهمیتی به‌خود می‌گیرند که میانجی‌گر مناسبات اجتماعی و انسانی اساسی، یا به عبارت دیگر به‌زبان حرفهٔ رمان‌نویسی، مراحل عمل رمانی باشند. بنابراین تمامیت آنها، نوعی برهم‌نهادگی فاضل مآبانهٔ عناصر منفرد یک "محیط" نیست، بلکه بر پایهٔ ضرورتی که لازمهٔ صناعت گزارش است از ترسیم سرنوشتهای‌انسانی‌ای آفریده می‌شود که در آنها ویژگیهای نمونه‌وار یک مسالهٔ اجتماعی برپایهٔ عمل بیان می‌گردند. عمل رمان، همانند سیمای واقعیت اجتماعی و تکامل و تکامل جامعه، تابع ضرورت است.

اما در این‌جا، حقیقی بودن تقریبی عمل، اهمیت بسیار اندکی دارد. از سروانتس تا تولستوی، رمان‌نویسان بزرگ همیشه با سهولت تمام به عامل تصادف می‌پردازند و — از جنبهٔ بیرونی — عملهایی را ترکیب می‌کنند که بافت آنها بیشترین نرمش ممکن را دارا است. دن کیشوت، مشخصا" رشته‌ای‌از حوادث مستقل است که با هم جمع نشده‌اند مگر به‌یاری **شور** سیمای قهرمان آن در تضاد با سانچوپانچا و با واقعیتی که مبتذل گشته است. با وجود این، وحدت عمل به معنای عظیم حماسی در این جا دیده می‌شود، زیرا اشخاص با رفتار کردن در موقعیتهای مشخص[46]، همیشه عنصر اساسی را به طور انضمامی آشکار می‌سازند، حال آنکه عملهای رمان‌نویسان مدرن که به طرز هنرمندانه‌ای طرحریزی شده‌اند، به معنای حماسی، تهی، نامنسجم و پراکنده‌اند، زیرا تقابلهایشان، حتی اگر به‌درستی هم در نظر گرفته شده باشند، صرف تقابلهای انتزاعی شخصیتها و جهان‌بینیها باقی می‌مانند و نمی‌توانند به‌عمل درآیند.

45. *Totalite.*

46. *Concrete.*