بالزاک و واقعیت

میشل بوتور
ترجمهٔ محمد پوینده

۱

سخن گفتن از بالزاک برای من* به‌ویژه از آن‌رو دلنشین است که اکثر اوقات از او همانند مترسکی برای عقیم کردن هر کوششی در راه نوآوری و ابداع در رمان معاصر استفاده می‌کنند. رمانِ موسوم به«بالزاکی» را به‌شیوه‌ای بسیار ساده‌انگارانه در مقابل رمان مدرن، یعنی در برابر تمامی آثار مهم سدهٔ بیستم قرار می‌دهند. اما به‌راحتی تمام می‌توان نشان داد که این رمان «بالزاکیِ» کنونی، در واقع تنها از بخش ناچیزی از آثار بالزاک الهام می‌گیرد و یگانه میراث‌داران راستین این انسان بزرگ در پنجاه سال اخیر، پروست، فاکنر و غیره هستند.

دریغ آنکه منتقدانی که نام بالزاک را همانند سپر به‌رخ می‌کشند و رمان‌نویسان واپسگرایی که ادعای پیروی از شیوهٔ نگارش بالزاک را دارند، او را آشکارا بسیار کم می‌شناسند. آنان دو، سه بخش از کمدی انسانی را که مثل اوژنی گرانده یا کشیش شهر تور[1]، بیش از همه سر زبانهاست، خوانده‌اند و به‌همین بسنده می‌کنند. بدبختی در این‌جاست که گاهی بعضی از ذهنهای نسبتاً باز و تا حدی پیشرو، مرعوب این تبلیغات می‌شوند و به‌ما اعلام می‌دارند که می‌خواهند جباریت بالزاک را درهم شکنند و بالزاک‌ستیزی کنند، غافل از آنکه در واقع با برداشتِ بسیار نارسایی از بالزاک به‌مقابله می‌پردازند.

بی‌گمان، مجموعهٔ آثار بالزاک چنان گسترده است که به‌قول معروف تا به‌آخر خواندن آن بسیار دشوار است. هر کسی خوشهٔ مطلوب خود را از آن برمی‌چیند. در نهایت بسیار نادرند کسانی که همهٔ آثار بالزاک را خوانده باشند، کاری که با وجود این، برای یک ارزیابی راستین، اجتناب‌ناپذیر است. خوشبختانه روز به‌روز با افراد کمتری روبه‌رو می‌شویم که با خواندن دو، سه کتاب از پروست، ادعای ارزیابی مجموعهٔ آثار او را داشته باشند، اما هنوز واکنش زیر را به‌وفور در اذهان نسبتاً فرزانه می‌یابیم:

«ــ بالزاک، البته بدیهی است که من همهٔ کتابهایش را نخوانده‌ام.

ــ بله، شما آثار جوانی او را که خودش آنها را نفی کرده، نخوانده‌اید، قصه‌های خنده‌دار[2] او و نمایشنامه‌هایش را نیز احتمالاً نخوانده‌اید، اما دست‌کم، وقتی از بالزاک سخن می‌گوئید و او را در مقابل ما قرار می‌دهید یا اینکه خودتان را در مقابل بالزاک قرار می‌دهید، آیا همهٔ بخشهای رمان بزرگ ناتمامی را که کمدی انسانی نام دارد، خوانده‌اید؟

ــ من دست‌کم پنج، شش تا از کتابهایش را خوانده‌ام.

ــ عجب! با این وضع آن‌وقت از بالزاک سخن می‌گوئید و دربارهٔ او نظریه‌پردازی می‌کنید! این عاقلانه نیست. آیا شما با خواندن صرفاً پنج، شش شعر از بودلر، که تازه آنها را هم نمی‌دانید که چگونه برگزیده‌اید، دربارهٔ او صحبت خواهید کرد؟ متأسفانه این اغلب پیش می‌آید.»

عموماً با این گفته خود را خلاص می‌کنند: «بالزاک بی‌گمان نویسنده‌ای است بسیار بزرگ، اما آثارش بد و خوب دارد». این تا حدی به‌آن می‌ماند که بگوییم: کلیسای مادلنِ وزلی[3] بنای ستایش‌آمیزی است، اما تمامی سنگهایی که آن‌را ساخته‌اند به‌یک اندازه جالب نیستند. خوانندگان بسیار کمی، حتی امروزه، قادر به‌دریافتن مجموعهٔ کمدی انسانی و در نتیجه قادر به توجیه آن بخشهایی هستند که اگر به‌صورت منفرد در نظر گرفته شوند، مسلماً شورانگیزتر از سنگهای روی‌هم‌انباشته در ستونها یا دیواره‌های وزلی نیستند.

اما این گزینش در درون کمدی انسانی که دو، سه عنصر را جدا می‌کند تا بقیه را به‌دلیل اینکه ارزش زیبایی‌شناختیِ چندانی ندارند، دور بریزد، در جریان تاریخ ادبی صد سال اخیر بی‌نهایت تصادفی نمودار شده است. خط فاصل میان خوب و بد در کمدی انسانی، در نظر پل بورژه[4]، پروست، بودلر یا آلبر بگن[5] از مناطق واحدی گذر نکرده است. به‌همین سبب اکنون دیگر وقت آن رسیده است تا از بررسی بالزاک از طریق خواندن بخشهای کوچکی از آثار او دست برداریم و با حرکت کلی آثارش روبه‌رو شویم. دربارهٔ آنچه به‌رابطهٔ بالزاک با جسورانه‌ترین صورتهای رمان مدرن مربوط می‌شود، می‌توان به‌طور خلاصه ضابطهٔ زیر را پیشنهاد کرد: اگر رمانی را تقریباً تصادفی از میان رمانهای کمدی انسانی برگیریم، می‌توان آنچه را که در تقابل با ادبیات کنونی است

و نیز عناصر فرسوده و کهنه‌شدهٔ آن‌را نسبتاً به‌راحتی نشان داد، اما اگر آثار بالزاک را در مجموعه‌اش در نظر گیریم، درمی‌یابیم که هنوز خیلی مانده تا ارزش و جسارت آن‌را به‌درستی بشناسیم و به همین سبب این آثار برای ما، کانون پربار آموزشند.

آثار بالزاک بی‌نهایت انقلابی‌تر از آن است که با خواندنی سطحی و جزیی نمودار شود. در میان نوآوریهایی که عرضه می‌دارد، از برخی، در جریان سدهٔ نوزدهم هم منظمانه بهره‌برداری شده و برخی دیگر بازتابی نیافته‌اند جز در اصیل‌ترین آثار سدهٔ بیستم و ما هنوز از خشک شدن چشمهٔ این زایندگی بسی دور هستیم.

۲

در ابتدا بهتر است خاطرنشان سازیم که بالزاک تا چه حد عامدانه و به‌طور منظّم نوآور است، از اصالت خود به‌عنوان رمان‌نویس چه اندازه آگاهی دارد، صناعت نگارش[۶] خود و ابداعش را در این زمینه تا چه حد، باز و پذیرای دگرگونیهای شگفت‌آور در نظر می‌آورد و از محبوس شدن در آن سنت‌پرستی که در پی بدفهمی تام و تمامی به‌او نسبت می‌دهند و پیروان دروغینش در آن فرورفته‌اند، چه اندازه دور است.

می‌دانیم که در کمدی انسانی مجموعهٔ گسترده‌ای از انسانهای نابغه وجود دارد: نقاشان نابغه، موسیقیدانان نابغه، جنایتکاران نابغه؛ بی‌گمان امکان نداشته که در این میان رمان‌نویس نابغه‌ای وجود نداشته باشد. او نقش نسبتاً ناچیزی در این بنای ناتمام دارد، اما با وجود این فرصت دارد تا بیانیه‌ای به‌نفع «رمان نو» صادر کند. این فرد، دانیل دارتز[۷] نام دارد و در دومین بخش پندارهای بربادرفته، که بزرگمرد شهرستانی در پاریس نام دارد، با لوسین دو روبامپرهٔ[۸] جوان آشنا می‌شود. لوسین مجموعهٔ غزلهای خود به‌نام گلهای مینا، و نیز دست‌نوشتهٔ رمان تاریخیِ کماندار شارل نهم را زیر بغل گرفته و از آنگولم روانهٔ پاریس شده است. دارتز، محور گروهی از جوانان هوشمند است، جوانانی که طرفدار حقیقت هستند و با دنیای پرزرق و برق مطبوعات که جوان شهرستانی را به‌وسوسه می‌اندازد تا سرانجام او را برباد دهد، مخالفت می‌ورزند. لوسین رمان خود را برای دارتز می‌خواند و دارتز این سخنان را به‌وی می‌گوید:

«شما راه خوب و درستی را در پیش گرفته‌اید، اما باید کتابتان را اصلاح کنید. اگر نمی‌خواهید مقلد کور والتر اسکات باشید، باید به‌آفرینش روش دیگری دست بزنید و حال آنکه شما از او تقلید کرده‌اید. مانند وی برای معرفی شخصیتهایتان، از گفتگوهای طولانی شروع می‌کنید، وقتی آنها به‌بحث پرداخته‌اند، شما به‌توصیف و عمل می‌پردازید. این تضاد لازم برای همه آثار دراماتیک، آخر کار آشکار می‌شود. باید کیفیت مطلب را معکوس کنید. به‌جای این

گفتگوهای مبهم که در آثار اسکات عالی است ولی نزد شما جلوه‌ای ندارد، توصیفاتی بیاورید که در زبان ما آن‌همه به‌خوبی جا افتاده است. گفتگو در اثر شما، باید نتیجهٔ مترقبی باشد که بر تارک مقدمه‌چینی‌هایتان بنشیند. از آغاز به‌عمل بپردازید. گاهی از اول و به‌ترتیب به‌موضوع خود بپردازید و گاهی از وسط. روی‌هم‌رفته نقشه‌های خود را متنوع بکنید تا آن‌که همیشه یکسان نباشد. . . از زمان شارلمانی به‌بعد، هر سلطنت معتبر، دست‌کم سزاوار یک کتاب و گاهی هم در مورد لویی چهاردهم، هانری چهارم و فرانسوای اوّل، شایستهٔ چهار، پنج کتاب است. بدین‌سان شما یک تاریخ گیرای فرانسه را خواهید نوشت که در آن به‌جای روایت خسته‌کنندهٔ واقعیات پیش‌پا افتاده، به‌توصیف لباسها، اثاثه، خانه‌ها، اندرون خانه‌ها و زندگی خصوصی همراه با ارائه روح آن دوران می‌پردازید. با آشکار ساختن اشتباهات پیش‌پا افتاده‌ای که بیشتر شاهان ما را زشت‌سیما کرده است، نوعی اصالت به‌دست خواهید آورد. شهامت داشته باشید و در اولین اثر خود، سیمای بزرگ و پرشکوه کاترین زاکه شما قربانی پیشداوریهایی کرده‌اید که هنوز هم گرداگرد او را فراگرفته، اصلاح کنید. . .»[۹].

می‌دانیم که خود بالزاک نیز کوشیده است تا طرح دارتز را در اثر شگفت‌انگیز خویش به‌نام دربارهٔ کاترین دومدیسی به‌مرحلهٔ اجرا درآورد. نکته بسیار جالب‌توجه آنکه با توجه به‌این متن درمی‌یابیم که بسیاری از رمانهایی که امروزه بالزاکی خوانده شده‌اند در نظر خود او جز تقلیدهایی کورکورانه از والتر اسکات نخواهند بود. نکته مهم در آثار بالزاک همان چیزی است که من آن‌را اصل تنوع و کشف منظم صورت می‌نامم. اما پیروزی قطعی بالزاک بر نیای بزرگ خویش [والتر اسکات] و رهاشدنش از تأثیر او در یک ابداع شگفت‌آور جلوه‌گر می‌شود، ابداعی که ساختار آثار او را به‌تمامی دگرگون می‌سازد و برایش این امکان را فراهم می‌آورد که رمان سبک والتر اسکاتی را به‌یکی از جزئیات یا فصلی از آنچه او، رمان سبک خود می‌خواند، بدل کند. این ابداع همانا بازگشت اشخاص است. بالزاک در پیشگفتار سال ۱۸۴۲ بر کمدی انسانی که متنی ستایش‌انگیز است و خواندن آن برای هر کسی که خواستار فراتر رفتن از برداشت مدرسی و قالبی عموماً رایج از بالزاک است، ضرورت دارد، اندیشه‌هایی را که پیشتر به‌دارتز نسبت داده بود، می‌پروراند و از سر می‌گیرد: «بنابراین والتر اسکات رمان را تا ارزش فلسفی تاریخ، برمی‌کشد. . . اما او که بیش از آنکه نوعی نظام را به‌تصور درآورده باشد، روش خاص خود را در بحبوحهٔ کار یا به‌مدد منطق همین کار، یافته است، در پی آن نبوده که یکایک تألیفات خود را به‌شیوه‌ای به‌هم پیوند دهد که تاریخی کامل را تشکیل دهند، تاریخی که هر فصلش یک رمان باشد و هر رمان، یک دوران. من با پی بردن به‌این فقدان پیوند ــ که البته از ارج نویسندهٔ اسکاتلندی نمی‌کاهد ــ در عین حال نظام مناسب برای اجرای کار خود و امکان اجرای آن‌را یافتم».

بالزاک در آثار والتر اسکات و دیگر رمان‌نویسانی که آنان را کلاسیک می‌داند: لونگوس[۱۰]، رابله[۱۱]، سروانتس، آبه‌پره‌وو[۱۲]، ریچاردسن[۱۳]، دنیل دفو[۱۴]، لوساژ[۱۵]، جیمز مکفرسون[۱۶] (که او

را رمان‌نویس به‌حساب می‌آورد) روسو، سترن[17]، گوته، شاتوبریان[18]، مادام دوستال[19]، بنژامن کُنستان[20] و برناردن دو سن‌پیر[21]، امکان نمایش یک دوران از تاریخ را به‌مدد یک شخصیت رمانی و در نتیجه، امکان نمایش تمام توالی دورانهای تاریخی را به‌یاری توالی اشخاصی که در قالب حوادث به‌هم مرتبط شده باشند، کشف می‌کند؛ این توالی را به‌نوعی همزمانی بدل می‌کند و نشان می‌دهد که این اشخاص نه‌فقط دورانها بلکه «انواع» گوناگون را نمایان می‌سازند. بنابراین به‌تدریج از این طرح تاریخ عمومی بشریت دست می‌کشد و تلاش خود را بر توصیف جامعهٔ معاصر یعنی دنیایی که ارزشش پیش چشم او پیوسته افزایش می‌یابد و ترسیم آن از رهگذر شگرد بازگشت اشخاص، ممکن شده است، متمرکز می‌کند. شگرد بازگشت اشخاص در درجهٔ اول از این امتیاز برخوردار است که به‌عبارتی یک نوع حذف رمانی و وسیله‌ای است برای هر چه مختصر کردن داستانی که در غیر این‌صورت بی‌نهایت طولانی می‌شد.

بالزاک مسئله را این‌گونه طرح می‌کند: «چگونه می‌توان درامی را با سه یا چهارهزار شخصیت از یک جامعه جذّاب کرد؟».

نکتهٔ نخست آنکه بی‌هیچ تردیدی اشخاص این جامعه بیش از سه یا چهارهزار نفرند، و دوم اینکه بررسی مشروح سه یا چهارهزار نفر ناممکن است. پس باید شخصیتی معین، نمایشگر تمامی یک طبقه باشد و هنگامی که او در اوضاع و احوال خاصی توصیف شده است باید بتواند در اوضاع و احوالی دیگر نیز سودمند افتد. اگر برای ترسیم درامی خاص، مثلاً به‌یک محضردار نیاز باشد، توصیف مجدد وضعیت خانوادگی و زندگی زناشویی او ضرورتی ندارد، کافی است به اثری دیگر که او قبلاً در آن نمودار شده، رجوع کرد.

بنابراین اصل بازگشت اشخاص در وهلهٔ نخست اصل صرفه‌جویی است، اما پیامدهایی غیرعادی دربر خواهد داشت که به‌تعبیری، ماهیت خودکار رمانی را اساساً دگرگون خواهند کرد.

در واقع هر اثر خاصی به‌روی آثار دیگر گشوده می‌شود، اشخاصی که در این یا آن رمان نمودار خواهند شد در آن محبوس نمی‌شوند بلکه به‌رمانهای دیگری احاله می‌شوند که در آنها، اطلاعات تکمیلی دربارهٔ همین اشخاص وجود دارد.

در هر یک از عناصر این مجموعه، دربارهٔ اشخاص مختلف فقط آن چیزهایی آمده است که برای درک سادهٔ حادثهٔ مورد نظر باید حتماً از آنها آگاهی داشت ولی ما می‌توانیم از رهگذر خواندن کتابهای دیگری که همین اشخاص در آنها نمودار می‌شوند جلوتر برویم، به‌نحوی که ساختار و گسترهٔ این یا آن رمان خاص بر حسب تعداد دیگر رمانهایی که خوانده‌ایم دگرگون می‌شود. ماجرایی که ما به‌هنگام بی‌خبری از دنیای بالزاکی برای نخستین‌بار خوانده‌ایم و در

نظرمان تک‌خطی و کمی سطحی جلوه کرده است بعدها به‌صورت نقطهٔ برخورد مجموعه‌ای از موضوعهایی که پیشتر در جاهای دیگر بررسی شده‌اند، جلوه‌گر می‌شود.

بدین‌ترتیب در برابر تعدادی از سطوح کوچک قرار می‌گیریم که به‌یکدیگر پیوسته‌اند و می‌توانیم در میان آنها به‌گردش بپردازیم.

در واقع با چیزی روبه‌رو هستیم که می‌توان آن‌را نوعی جرم متحرک رمانی خواند یعنی مجموعه‌ای برساخته از تعدادی اجزاکه می‌توانیم به‌نظمی دلخواه خویش به‌آنها نزدیک شویم. هر خواننده‌ای در جهان کمدی انسانی، مسیری متفاوت اختیار می‌کند. کمدی انسانی مانند قلمرو یا محوطه‌ای با چندین دروازه است.

بنابراین، بازگشت اشخاص یا بقای آنان در رمانهای مختلف، در آثار بالزاک گستره‌ای می‌یابد که از بقای اشخاص در آنچه به‌رمان رودخانه‌وار[۲۲] شهرت دارد، بسیار وسیعتر است. به عنوان مثال از بقای اشخاص در رمان در جست و جوی زمان از دست‌رفته که در آن واحدهای فرعی متعدد، بخشهای مختلف بر طبق نظم تقویمی در پی هم می‌آیند و در جلد بعد اشخاص را در همان نقطه و مرحله‌ای از زندگیشان که در جلد پیشین رها کرده بودیم، بازمی‌یابیم.

این تسلسل تاریخی رویدادها و واحدهای رمانی برای بالزاک فقط حالتی خاص از انواع ترکیبهای ممکن آنهاست، حالتی خاص که به‌عالیترین وجه در مجموعهٔ زیر که حکم ستون فقرات کمدی انسانی را دارد، جلوه‌گر است: پندارهای برباد‌رفته[۲۳]، بهروزیها و تیره‌روزیهای روسپیان[۲۴]، آخرین تجسم وُترن[۲۵]. اما نیک می‌دانیم که برای لذت بردن جانانه از بهروزیها و تیره‌روزیها باید از روشنایی موربِ برخاسته از باباگوریو و روشنایی جانبیِ برخاسته از بنگاه نوسنگن[۲۶]، بهره برد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بالزاک در نگارش کمدی انسانی به‌هیچ‌رو تابع نظم تاریخی نیست، جنبه‌های مختلف واقعیتی را که پیش چشمانش تحول می‌یابد، به‌تدریج بررسی می‌کند و برای این کار، پیوسته از شگرد بازگشت بهره می‌گیرد. برای خواننده، یافتن نوعی روشِ خواندن کمدی انسانی که تابع گاهشماری ساده باشد، امکان‌ناپذیر است. وانگهی تردیدی نیست که اگر رمانها را یک به‌یک در نظر بگیریم، پی‌رفت (سکانس) زمانی همیشه پیچیدگیهایی دربر دارد. اگر اشخاص اصلی جهان بالزاکی را در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که هر نظم و ترتیبی هم که برای خواندن برگزینیم، حوادث و ماجراهای زندگی این اشخاص، همان‌گونه که دارتز گفته است بر حسب سکانسهای متفاوت نمودار می‌شوند: گاهی از اول به‌ترتیب و گاهی از وسط. «کتابی» که مالارمه آرزویش را داشت اما نتوانست آن‌را در عرصه شعر غنایی بسراید، بالزاک پیشتر در عرصهٔ رمان، نمونه‌ای شگفت از آن به‌دست داده است.

۳

اما تنها مزیت اصل بازگشت اشخاص این نیست که نوعی تکثیر و کشف تقریباً خودبخودی ساختارهای رمانی را باعث می‌شود، بلکه پاسخی درخور نیز به‌مسئلهٔ روابط رمان با واقعیت ارائه می‌دهد و ورود اشخاص واقعی در درون دنیای رمانی را کاملاً توجیه می‌کند.

باید دید که اشخاص رمانهای بالزاک چگونه به‌تدریج از افراد واقعی جدا می‌شوند و داستان در آثار او چگونه به‌طرزی روشمندانه در درون بررسی واقعیت شکل می‌گیرد.

از آنجا که او در نظر دارد توصیفی ارائه دهد که در زمانی معین روی می‌دهد، باید به‌ناگزیر گاه‌گاهی اشخاصی را وارد داستان کند که فردیتشان پیوندی ناگسستنی با ملتی خاص یا دورانی خاص دارد. برای مشخص کردن زمان و مکان رخدادها باید به‌عنوان مثال از ناپلئون یا لویی هجدهم سخن بگوید و چنین مراجعی آنقدر عام و شناخته‌شده‌اند که موضوع جایگزین‌کردنشان اصلاً مطرح نیست. آنان شخصیتهای تاریخی هستند و گواه تاریخی بودن آنان این است که یافتن اطلاعاتی دربارهٔ آنان، در بیرون از زمانی خاص یا دنیای رمانی کمدی انسانی، نه‌تنها ممکن بلکه اجتناب‌ناپذیر است.

این ویژگی برای رمان‌نویس، دشواریی عظیم در پی دارد: او در برابر چنین شخصیتهایی آزاد نیست و فقط می‌تواند ماجراهایی را به‌تصور درآورد و به‌آنان نسبت دهد که به‌صحتشان اطمینان دارد وگرنه دیگران با اسناد مختلف به‌تکذیب اثر او می‌پردازند و یا در بدترین موارد به دروغگویی یا هتاکی متهم می‌شود. از آنجا که این شخصیتهای تاریخی، یگانه و بی‌همتا هستند او نمی‌تواند نام دیگری به‌آنان بدهد وگرنه به‌تحریف همان موقعیتی پرداخته است که این اشخاص باید مشخص و روشن کنند.

در آن‌سوی سلسله‌مراتب اجتماعی، ردهٔ افرادی وجود دارد که تقریباً تعویض‌شدنی هستند: به عنوان مثال، سرایدارها یا محضردارها. در این مورد رمان‌نویس می‌تواند به‌آسانی تمام دفترداری را ابداع کند که در دفاتر ادارهٔ ثبت احوال نشانی از او نیست اما در عین حال کاملاً مقرون به حقیقت است و در نتیجه تخیل رمانی می‌تواند بر مبنای شخصیت او با آزادی و تمام توان اوج بگیرد.

بنابراین ما با دو قطب روبه‌رو هستیم: از یک‌سو اشخاصی مانند شاهان و امپراتوران که چون فرد آنان طبعاً به‌عنوان شاه یا امپراتور شهرت یافته است، جایگزین‌ناپذیرند و لاجرم رمان‌نویس نیز نمی‌تواند چیز زیادی در مورد آنان بگوید. از سوی دیگر اشخاص گمنامی که رمان‌نویس می‌تواند دربارهٔ آنان هر چه دل تنگش می‌خواهد، بگوید، زیرا که آنان طبعاً جایگزین‌شدنی و همیشه پرشمار هستند و کاملاً عادی است که نام آنان را ندانیم.

در میان این قطب، منطقه‌ای بسیار جالب وجود دارد: منطقهٔ اشخاص نامدار، یعنی کسانی که شهرتشان در داستان نقشی ایفا می‌کند، مثلاً شاعران یا نقاشان. شهرتشان آنان را به‌منابع استنادِ تقریباً اجباری بدل می‌سازد و با استفاده از کثرتشان ممکن است یک رمان‌نویس را که می‌تواند نمونهٔ دوم یکی از این مشاهیر یعنی شخصیتی مشابه باشد، به‌آنان افزود.

بنابراین هنگامی که بالزاک از دنیای ادبی معاصر خویش سخن می‌گوید، مجبور است از لامارتین، ویکتور هوگو و مانند آنان نام ببرد وگرنه خواننده این جهان را بازنمی‌شناسد. اما اگر بخواهد از یک شاعر منفرد سخن بگوید، نمی‌تواند لامارتین را مستقیماً سرمشق قرار دهد، همان‌طور که برای یک زن رمان‌نویس نیز نمی‌تواند ژرژ ساند[۲۷] را الگو قرار دهد؛ زیرا که اگر ماجرایی را به‌آنان نسبت دهد، ممکن است به‌دروغگویی متهم شود. برای پرهیز از چنین اتهامهایی، نمایندگانی را به‌جای این افراد می‌گذارد: مثل مورد کانالیس یا کامی‌موپن در پندارهای برباد رفته.

اما این جانشینها و بدلها به‌ناگزیر و به‌تدریج از الگوهای واقعیشان جدا می‌شوند چراکه این الگوهای واقعی شهرتی فزاینده به‌هم می‌زنند، ماجراهای زندگیشان شناخته‌شده‌تر می‌شود و طبعاً از آنچه در کمدی انسانی به‌آنان نسبت داده شده، بیش از پیش متمایز می‌گردد.

بنابراین می‌توان سه مرحله را در شکل‌گیری چنین اشخاصی مشخص کرد: در آغاز آنان نمونه‌ای معمولی، شاعری مثل دیگر شاعران، شاعری عادیند درست مثل یک محضردار عادی. اما از آنجا که این شاعر فردیتی شناخته‌شده دارد و شاعر عادی نیز شاعری کم‌مایه خواهد بود، باید اصالتی را به‌او نسبت داد که در وهلهٔ اوّل از روی الگوی یک اصالت واقعی و موجود ساخته می‌شود: کانالیس از روی الگوی لامارتین. اما اصالت شخصیت داستانی به‌زودی از اصالت واقعی جدا می‌شود: کانالیس تا بدانجا از لامارتین جدا می‌شود که حتی ممکن است در فهرستی در کنار او جای گیرد. او دیگر نه این یا آن شاعر واقعی و موجود بلکه شاعری ممکن را نشان می‌دهد که در واقعیت وجود ندارد اما باید وجود داشته باشد و بدین‌ترتیب خلأیی را که در درون واقعیت آشکار می‌سازد، پر می‌کند و از این ویژگی ممتاز برخوردار است که از همکاران واقعی خود، بسیار روشنتر است و امور بسیار بیشتری را آشکار می‌سازد. به‌همین سبب بالزاک در تجدید چاپهای کمدی انسانی در برخی از قسمتها کانالیس را به‌جای لامارتین می‌گذارد، و کانالیس همانا شخصیتی است که بیشتر شناخته شده و نام او معنایی بسیار روشنتر پیدا کرده است.

بالزاک می‌نویسد: «خوانندگانی که در باباگوریو شاهد نمودار شدن مجدد برخی از اشخاص رمانهای پیشین هستند، به‌یکی از جسورانه‌ترین امیال نویسنده پی برده‌اند: حرکت دادن و زندگی

بخشیدن به‌جهانی تخیلی که اشخاص آن چه‌بسا به‌بقا ادامه دهند حال آنکه بخش اعظم الگوهای آنان، می‌میرند و به‌دست فراموشی سپرده می‌شوند».

بدین‌ترتیب در یک رمان که به‌طور جداگانه در نظر گرفته شود، اشخاص واقعی ما را به‌یک نوع ادبیات، مطبوعات و مکالمه احاله می‌دهند و اشخاص تخیلی مهم ما را به‌دیگر رمانها، به ادبیاتی بسیار نزدیکتر رجوع می‌دهند. این دو دسته اشخاص مانند دو دایره‌اند که مرکزی واحد دارند: نخست، دایرهٔ واقعیتی بسیار گسترده‌تر که در آن شماری بسیار از این افراد وجود دارد، از جمله: ناپلئون، لویی هیجدهم، لامارتین و ویکتور هوگو؛ دوم، دایرهٔ کمدی انسانی که در آن همهٔ روابط به‌نوعی موجز و مختصر شده‌اند و اشخاصی مانند وُترن[۲۸]، راستینیاک[۲۹] و کانالیس و. . . در آن به‌چشم می‌خورند. در نتیجه، مجموعهٔ به‌دست‌آمده، در برابر هر یک از جنبه‌های بررسیهای اجتماعی، نوعی واقعیت نزدیکتر را می‌سازد: رابطهٔ آنچه دربارهٔ یک شخصیت تخیلی در رمانی گفته می‌شود با آنچه در رمانهای دیگر دربارهٔ او آمده است دقیقاً مانند رابطهٔ میان آن چیزی است که دربارهٔ یک شخصیت واقعی در کمدی انسانی گفته شده با چیزهایی که در جاهای دیگر دربارهٔ او گفته‌اند. . .

. . . آثار بالزاک، مدام در حال جنبش و زیر و رو شدنند و می‌توان گفت که تمامی رمان پس از خود را به‌درون این جنبش کشانیده‌اند و ما، رد پا و سرمشق آنها را دنبال می‌کنیم. این آثار، تخته پرشی استوارند، می‌توانیم به‌آنها اتکا کنیم و امروزه کمتر ابداعی صورت می‌گیرد که نتواند در این آثار، طلایه یا توجیه خود را بیابد. و در نتیجه، کمتر کتابخواندنی است که امروزه برای رمان‌نویس پربارتر باشد و خواننده را با مسائل رمان معاصر، بهتر آشنا کند؛ اما توجه داشته باشید که منظور من از این‌همه، بی‌هیچ سوءتفاهمی، فقط آثار یکی است: بالزاک.

۱۹۵۹

یادداشت‌ها:

* میشل بوتور از پیشگامان و نظریه‌پردازان «رمان نو» به‌حساب می‌آید و علاوه بر رمان‌نویسی به‌کار نقد ادبی و بررسی نقاشی نیز دست زده است. مقالهٔ حاضر ترجمه‌ای است از مقالهٔ Balzac Et La Réalité که در صفحات ۷۹ الی ۹۳ مجموعهٔ زیر آمده است:

Michel Butor, *Répertoire* I, Les Editions De Minuit, Collection Critique, Paris – 1960.

1. Le Curé de Tours.

2. *Les Contes drolatiques.*

3. Madeleine de Vézelay.

۴. Paul Bourget، رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۵۲ ــ ۱۹۳۵).

۵. Albert Béguin، ناقد و مقاله‌نویس سویسی‌تبار و فرانسوی‌زبان (۱۹۰۱ ــ ۱۹۵۷).

6. Technique.

7. Daniel d'Arthez.

8. Lucien de Rubempré.

۹. ص ۳۶۳ ــ ۳۶۴ ــ ۳۶۵.

۱۰. Longus، نویسندهٔ یونان باستان، معروف به‌سوفسطایی (احتمالاً در پایان قرن دوم و آغاز قرن سوم میلادی می‌زیسته است) اثر معروف او دافنیس و خلوئه نام دارد.

۱۱. Rabelais، (۱۴۹۰ ــ ۱۵۵۳) نویسنده و پزشک فرانسوی، از اومانیستهای معروف.

۱۲. Abbé Prévost، (۱۶۹۷ ــ ۱۷۶۳) داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و کشیش فرانسوی. شاهکارش مانون‌لسکو نام دارد.

۱۳. Richardson، (۱۶۸۹ ــ ۱۷۶۱) داستان‌نویس انگلیسی.

۱۴. Defo، (۱۶۶۰ ــ ۱۷۳۱) روزنامه‌نویس و نویسندهٔ انگلیسی، آفرینندهٔ داستان معروف روبنسون کروزوئه.

۱۵. Lesage، (۱۶۶۸ ــ ۱۷۴۷) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، بزرگترین اثر او ژیل بلاس نام دارد.

۱۶. Macpherson، (۱۷۳۶ ــ ۱۷۹۶) شاعر اسکاتلندی.

۱۷. Sterne، (۱۷۱۳ ــ ۱۷۶۸) نویسندهٔ انگلیسی، متولد ایرلند، شاهکار او تریسترام شاندی نام دارد.

۱۸. Chateaubriand، (۱۷۶۸ ــ ۱۸۴۸) نویسندهٔ فرانسوی، از بنیانگذاران رمانتیسم، نویسندهٔ کتابهای آتالا و رنه.

۱۹. M^me de Staël، (۱۷۶۶ ــ ۱۸۱۷) نویسندهٔ فرانسوی، از رمانتیکهای مشهور.

۲۰. Benjamin Constant، (۱۷۶۷ ــ ۱۸۳۰) نویسنده و سیاستمدار فرانسوی.

۲۱. Bernardin de Saint-Pierre، (۱۷۳۷ ــ ۱۸۱۴) نویسندهٔ فرانسوی. از دوستان روسو و سخت تحت تأثیر افکار او بود. از آثار معروفش، داستان پل و ویرژینی است.

22. roman-fleuve.

23. *Illusion Perdues.*

24. *Splendeur et Misère des Courtisanes.*

25. *La Dernière Incarnation de Vautrin.*

26. La Maison Nucingen.

۲۷. George Sand، (۱۸۰۴ ــ ۱۸۷۶) رمان‌نویس فرانسوی. ساند با عده‌ای از مردان معروف معاصر خویش روابط علنی داشت اما این روابط فقط قسمتی از زندگی او را تشکیل می‌داد. ساند برای زنان همان آزادی را در زندگی می‌خواست که مردان آن عصر از آن برخوردار بودند ــ نقل به‌اختصار از دایرةالمعارف مصاحب.

28. Vautrin.

29. Rastignac.