خودآگاهی و آگاهی اجتماعی[۱]

انتونی تُرْلبی[۲]

ترجمه‌ی فریبرز فرشیم و نرمین براهنی

آنچه که در مقاله‌ی دیوید دیچز و مقدم بر این فصل خواندیم[۳]، نشان داد که چگونه اطلاع از موقعیت اجتماعی نویسنده می‌تواند به فهم اثر وی کمک کند. در این فصل، اما، پرسش مکملی مطرح شده مبنی بر این که اثر نویسنده «چه مقدار» روشنایی بر جامعه‌ی خود می‌تواند بیندازد. آشکار است که کوشش برای ارزیابی این «چه مقدار» بر پایه‌ی صرفِ کمیّت بی‌معناست. ادبیاتِ تمام دوره‌ها پر است از جزئیات برگرفته از واقعیت اجتماعی. پرسش، در حقیقت، بیش‌تر این است که جامعه از کدام یک از انواع رنگ‌ها در تخیل ادبی نویسنده روشنایی و نمود پیدا می‌کند. این پرسش به کیفیت ارتباط دارد. نیز، دایره‌ی دید و رؤیتِ احتمالی وسیع است؛ ولی در جایی که مسائل کیفی مطرح است، داوری ارزشی هم، به منظور دریافت این که چه چیزی حکم شاهد را دارد، ملحوظ و موضوعِ دستور کار است. هدف من در اینجا ملاحظه‌ی برخی از آن نمونه‌هاست که جامعه را به‌عنوان چیزی اساساً فاسد و متخاصم می‌نمایند، چنان که بارها در ادبیات دو سده‌ی گذشته دیده شده است.

از طرفی، ترسیم و توصیف جامعه به‌عنوان یک وجود واحد، یا چیزی مجرد، وابسته است به توان رؤیت انواع کثیر و گوناگون رفتارهای بشری که بر پایه‌ی مشترکی یگانگی یافته اند. لذا، می‌توان آغاز کارِ [مثلاً] بالزاک را، به‌عنوان یک نویسنده‌ی اجتماعی مهم، به زمان نگارش رُمانی رساند که وی، در آن، خبر از چیزی می‌دهد که به قول او عبارت است از «قانون بزرگی که حاکم است بر جامعه‌ی عالی[٤]»(۱). اما این قانون بدجوری ساده از آب در آمده: قانون تمام عیار **خودخواهی**[۵]، اصل انتفاع شخصی، و نه حتی انتفاع خالی از تعصب یا روشن‌دلانه[٦]، آن گونه که ایده‌آلیست‌های روزگار گذشته آرزو کرده بودند، بل که ابراز وجودِ[۷] قدرتِ ناب و بدوی. با این حال، مانند همه‌ی کلیّت‌بخشی‌های ساده و بزرگ، قانون بدوی بالزاک، در صورتی که بیش‌تر به آن توجه کنیم، رازآمیزتر می‌گردد. دریافت او البته آشکارا این بود که آن قانون، قانونی طبیعی است، نه قانونی

اجتماعی به هر معنای خاص اقتصادی یا طبقاتی. این قانون نه تنها در جامعه‌ی عالی، بل‌که به همان میزان، در محیط روم باستان، در کلاس درس، داخل قفس حیوانات خانگی و، در واقع، در میان تمام گروه‌ها و طبقات نیز جاری بود. بدون شک، این سخن بدان معناست که قانون بالزاک نمی‌تواند، به معنای واقعی کلمه، مرتبط باشد با شرایط تاریخی یا تغییر آن شرایط؛ و دیگر این که قانون مذکور اساساً قانونی است که، در برابر اِعمال اراده، ثابت و تغییرناپذیر است؛ چیزی است شبیه به متافیزیک شوپنهاور تا نظیر جامعه‌شناسی مارکس.

یک پیچیدگی دیگر هم شاید بتوان در تلویحات روان‌شناختی و اخلاقی بالزاک، در باب عقیده‌ی ظاهراً ساده‌ی او به وجود اجتماعی، یافت. قاعده به اندازه‌ی کافی ساده می‌نماید: «مرگ بر ضعفا.» ولی این ضعفا چه کسانی‌اند؟ پاسخ این است: «موجودات رنجبر و دردمند.» رنج می‌برند، چون ضعیف‌اند؛ و، درعین حال، در این موضعِ ضعیف‌اند، چون رنج می‌برند.علل و شرایط این رنجوری نیز همه یکی است؛ و فرق ندارد که فرد «جسماً یا روحاً مریض[۸] باشد، فاقد قدرت یا فاقد پول باشد؛ او فردی رانده شده است، مثل حیوانی است که به صحرا رانده شده و حق ترک آن‌جا را نیز ندارد.» بالزاک تمامی این بدبختی‌ها را در زیر عنوانی واحد، یعنی بیماری، طبقه‌بندی می‌کند، بیماری‌هایی که مردمان تندرست، بخوان جامعه، آن‌ها را «از نظام [اجتماعی] خویش اخراج می‌کنند.» آن اشاره‌ی تلویحی عبارت است از این که سالم‌ها در این امر اتحاد مستحکمی دارند، لذا، به بدنی محکم و زنده به نام «*لِ بو مُوند*»[به فرانسوی، *دنیای قشنگ*] شکل داده‌اند، اما بیماران در بهترین وضع در پس صورتکِ مشارکتِ خادمانه پنهان‌اند، در انزوای روحی به سر می‌برند، و با بدبختی‌ها و امیدهای بی‌حاصل و سترون خویش از هم منفک، تنها و منفردند. پس، در پرتو این نور است که دنیا بر رافائل[۹]، قهرمان بزرگ زیست‌نامه‌نویسِ خویش، در رمان *چرم ساغری*[۱۰] ظاهر می‌شود.

برای این که به‌طور کامل دریابیم این نور چه چیزی را نشـــان می‌دهد، باید علاوه بر توجه به میزان پرتوی که بی‌رحمانه بر عرصه‌ی اجتماعی افکنده می‌شود، گامی نیز بـه جلوتر برداریم. بـایـد بـه این توجه کنیم که چه چیزی در ذهن قهرمان داســتان می‌گذرد، و سر انجام، این که منبع این نور کیست. بالزاک می‌نویسد:

> این افکـار در قلب رافائل، به چالاکیِ الهامی شـــاعرانه، به اوج رســـید؛ به گرادگرد خود نگریســت، و سـرمای شومی را حس کرد که جامعه به بیرون می‌پراکند تا درد و رنج را دفع کند، ســـرمایی که نســـبت به ســـوز ســـرد زمســـتـانی، کـه بـدن را به لرزه در می‌آورد، روح را شـــدیدتر در چنگال می‌فشارد.(۲)

متن و ماجراهای داسـتان روشن می‌کند که قهرمان داستان داشته درباره‌ی خودش سـخن می‌گفته، یعنی خودِ آن کسی که روحاً و جسماً احساس بیماری می‌کند، و این کـه، انزوا و تنهـایی وی در جامعه از آن خود اوســـت. در عین حال به همین اندازه روشـــن اســـت که این حالت بیماری شـــرط و لازمه ی الهام ادبی اســـت. نمونه‌های بی‌رحمی جامعه نسـبت به فردی که به اختصـار در این بند از *چرم ساغری* ذکر شد، به‌طور جنینی الهام‌بخش بالزاک در خلق بعدیِ موضوعات و متون دیگر وی هم ظاهر شـده‌اند، که بیش‌تر سـبک داستانی و واقع‌گرایانه دارند تا اسلوب خودزیست‌نگارانه. این شـــرایط خـاص کـه بالزاک در تحتِ تأثیراتش "آنیّتِ الهامِ"[۱۱] مذکور را پیدا کرده، و می‌بایسـت تداوم بخش ***کمدی انسانی***[۱۲] حجیم و بزرگ او باشد، بعداً در آثار او دیده نمی‌شـود. این عوامل چنان در لفافی خیالی در داستان ظاهر می‌شوند که خواننده را گول‌می‌زند؛ خواننده تصـور می‌کند که داسـتان اثری معمولی است؛ با این حال، شـاید بتوان گفت که خود این فانتزی یا خیالی بودن داستان ارائه‌کننده‌ی کلیدی است به سوی رِآلیسم اجتماعی بالزاک.

خوب است به یاد آوریم که داستانْ شباهت‌هایی به افسانه‌ی *فاوست* دارد. قهرمان داستانِ [*چرم ساغری*] سال‌های زیادی از عمر فلاکت‌بارش را، به احتمال نویسنده شدن در آینده، در اتاقک محقر خویش صرف کرده؛ و، خود در پایان، حاصل کوشش‌های عبثش را برای موفقیت در نویسندگی و در دنیا، این گونه وصف نموده است: «در چند جمله‌ی کوتاه گفته‌ام که چکیده‌ی تمام آن زجری که کشیده‌ام چند قطره تفکر محض است و فشرده‌ی تمام لذتی که برده‌ام ابراز عقیده‌ای کوتاه و فلسفی.»(۳) او در این‌جا به نقطه‌ی سرد و بی‌روح جدایی از تمام چیزهایی رسیده که در گذشته حس کرده، و باری دیگر آن را به صورت لحظه‌ی درخشانی از فهم شاعرانه توصیف می‌کند. اما، شایسته‌ی توجه است که این بار سرمای مذکور («که روح را در چنگ می‌فشارد») آشکارا از آن خود اوست؛ او، از طریق برودتِ نگاهی لاقیدانه و منزوی، خود را در برابر زندگی محافظت می‌کند. در واقع، موضعش در برابر زندگی غیرشفاف و دوپهلوست؛ هم می‌خواهدش و هم می‌راندش؛ از آن واهمه دارد. این عدم شفافیت یا ایهام در موضع وی، در «عشق- نفرتِ» وی، در برابر زنی که دلربایی پرزرق و برق و سنگدلی ذاتی‌اش وی را برای بالزاک مظهر و نماد جاندار جامعه کرده، خلاصه شده است.

اکنون، این که چرا موضع قهرمان بالزاک و، در حقیقت، موضع خود بالزاک در قبال جامعه مبهم و دوگانه است می‌تواند خیلی ساده بدین شکل بیان شود: این جهانِ شرورْ وی و تخیلش را شیفته‌ی خود کرده است؛ به او الهام می‌بخشد؛ در دست‌ها- یا به هرحال در خود وجود بالزاک- به اثری هنری تبدیل می‌شود، و اثر هنری زیباست. وی، به منظور تبیین درک خویش از این پارادوکس یا تضاد، نیرویی عجیب در اختیار قهرمانش می‌گذارد. رافائل با شخصیتی فوق طبیعی برخورد می‌کند که به او قول می‌دهد از طریق طلسم و جادو، «تمام خواسته‌های رافائل را برآورد، ولی بهای

تحقق این خواسته‌ها جان اوست که باید بپردازد.» و حالا این روشنفکر سرخورده می‌گوید:

> زندگی‌ام تا به حال سکوتی درازمدت بوده. اکنون می‌خواهم از تمام دنیا انتقام بگیرم. خودم را تنها به لذت ولخرجی محدود نخواهم کرد، زندگی‌ام تقلیدی خواهد بود از زمانه‌ای که در آن زیست می‌کنم؛ به‌طور یکجا، حیات انسان، ذهن انسان و روح انسان را مصرف می‌کنم و می‌سوزانم تا تمامی لذایذ زندگی‌ام کامل شود.(٤)

وقتی به این نکته فکر می‌کنیم که چه مقدار از خود بالزاک در وجود قهرمان چرم ساغری نهفته است، انگار که می‌خواهیم به طرح‌های او در نوشته‌های آتی‌اش اشاره کنیم. حتی فعل «مصرف کردن» (*consommant*) به‌طور ضمنی به دستاورد هم افاده می‌کند: یعنی زندگی، ذهن و روح کسانی که بالزاک در رمان‌های بعدی‌اش به صورت دستاورد خلق خواهد کرد. اما در حیطه‌ی داستان «واقعی» فعلِ مصرف کردن، بیش‌تر، معنایی مخرب و نزدیک به سوزاندن و دود کردن دارد: رافائل می‌خواهد همه‌ی لذایذی را که جامعه‌ی زمان وی عرضه می‌کند، به مصرف برساند – مصرف به معنایی که در اوایل سده‌ی نوزدهم مورد نظر بود و اکنون جامعه‌ی مصرفی نام دارد. او می‌خواهد مردم را – گویی که چیزهایی باشند– به تملک در آورد و با استثمار آنان لذت‌جویی کند.

رافائل در حقیقت عزمش را جزم می‌کند که نماد [و چکیده‌ی] زمانه‌ی خویش، عصر توسعه و استثمار سرمایه‌داری، شود. بالزاک، ناچار به دلایلی، قهرمانش را در این تلاش می‌میراند. یکی از این دلایل بدون شک دلیل اخلاقی سنتی است: رافائل روح‌اش را به شیطان و خدای ثروت فروخته است. جزئیات و تفصیل داستان، معهذا، طوری طرح‌ریزی شده اند که به دلایل دیگری هم اشاره دارند، دلایلی که ارزیابی دیگری از جهان به دست می‌دهند، و تأثیرش هم این است که رمان را در مجموع

دوپهلو و دست‌خوش ایهام می‌نماید. ما پیش از این به موردی از چنین ایهامی اشاره کرده‌ایم: به این امر که نگاه قهرمان به کُنه تماماً منفی «قانون جامعه» مهیاگر مثبت‌ترین منبع الهام برای اوست. تغییر ماهیت ارزش در اینجا ناشی است از عامل درک و فهم، و در این مورد، فهم و درک شهودی یا تخیلی (زیرا واضح است که قانونِ جهانیِ خودپرستی بیش‌تر تفسیری است نمادین تا محاسبه‌ی دقیق). یک ایهام دیگر در این رمان ناشی است از این واقعیت که خودِ عاملِ شناخت شخصاً در آن حضور دارد، و اطلاع وسیع‌اش از قانون خودخواهی صرفاً نه به صورت قدرت معنوی که به صورت نیروی بسیط کلامی نیز ارائه می‌شود. او قادر است که جوهر و جان‌مایه‌ی خواهش بشری را به هردو معنای کلمه به‌طور واقعی بنُماید. دوگانگی معنایی این کلمه‌ی انگلیسی [یعنی realization] «تحقق/ به واقعیت رساندن» بازتاب‌کننده‌ی یک شک دیرینه است مبنی بر این که واقعیت، سرانجام، در کجا حس و تجربه خواهد شد: آیا در [مرکز] «آگاهی» یا در خود چیزها. ایهام موجود در این کلمه، در عین حال، بازتاب کننده‌ی دوپهلویی معنایی مورد استفاده‌ی بالزاک هم هست، به‌طوری که وی از *مُوَرّب‌نمایی* [یا *ایرانیک‌نمایی*] کلمات یاری می‌گیرد و، چنان که پیش‌تر نشان دادیم، در *چرم ساغری* مکرراً با آن بازی می‌کند. عامل طلسم یا جادو را در داستان در ارتباط با این ایهام و دوپهلویی نیز می‌توان دریافت.

برای دگرگونی‌های معنایی که زبان توان انجامش را دارد، باید چیزی با ظاهر جادویی موجود باشد. مخصوصاً در جایی که صنعت استعاره به کار می‌بریم، از دنیایی کاملاً نو آگاهی می‌یابیم که، در واقع امر، «موجود» نیست. روابطی که از طریق تشبیه، استعاره و نماد برقرار می‌شود، جهان شعر را می‌سازد، جایی که حتی تلخ‌ترین بدبختی‌های انسان معنایی «فراتر» پیدا می‌کند. البته، فلاسفه کاملاً آزادند که بپرسند، آیا ما اصلاً می‌توانیم به دو دنیای تا این حد متمایز دسترسی بیابیم؛ جدا از کمابیش معنادار بودن یا استعاری بودنِ زبانی که از آن طریق موضوع را می‌فهمیم، اصلاً چه

چیزی «در واقع» وجود دارد. این که آیا وقتی شاعر شعرش را می‌خواند استحاله‌ای صورت می‌گیرد؛ یا آیا جادویی در کار هست؛ این‌ها پرسش‌هایی هستند که بدون شک، دست آخر، مربوط اند به مسأله‌ی باور یا ایمان. در خلال سده‌هایی که در اینجا مورد نظرماست- یعنی از زمان جنبش هنری رمانتیک [تقریباً از آغاز سال ۱۸۰۰] به بعد- اشکال گوناگون چنین باوری به نیروی‌های جادوییِ شعر افزایش یافت؛ و بنابراین، به همین طریق نیز همراه بود با صُوَر گوناگون یأس و اندوه در مورد این پرسش که، جهان- اگر شاعر با افسون کلامش بدان نپردازد- حقیقتاً چیست. رآلیسم و رومانتیسم، آن گونه که اغلب اشاره شده، دو روی یک سکه‌ی معنوی‌اند- سکه‌ای که ارزش شعر را به زیان عالم عفریت و نفرت‌بار افزایش می‌دهد. (بعداً، فرصت خواهیم داشت که ببینیم آیا این وضع، در مجموع و در حقیقت، امری جدید است، یا آیا در برخی از بازنمودهایِ[۱۳] اسطوره‌ایِ نخستینِ رابطه‌ی معنوی انسان با جهان ظاهر نشده است.)

چرم *ساغری* بالزاک شکل دیگری از این موضوع مکرر در این دوره است: ارتباط آگاهی با واقعیت، ارتباط تخیل شاعرانه با واقعیت. طلسمْ [در اینجا یعنی چرم ساغری] جادویِ ذهن را معکوس می‌کند، رؤیاهای نویسنده‌ی مشکوک و به دور از تخیل را جامهٔ عمل می‌پوشاند، به آن خیالات «واقعیت» می‌بخشد. وقتی که رافائل طلسم را می‌گیرد به او گفته می‌شود:

> بفرمایید؛ همه‌ی افکار و آرزوهای اجتماعی‌تان در اختیار شماست، امیال سرکش‌تان، رفتارهای ناپسندتان، لذت‌هایتان که کُشنده‌اند، رنج‌هایتان که حتی شما را به سوی زندگی پُر از اسراف می‌رانند؛ زیرا درد (*le mal*) شاید فقط همان لذت باشد که شکل شدیدتری دارد، چه کسی می‌تواند نقطه‌ای را نشان دهد که در آنجا لذت به یک درد (*un mal*) تبدیل می‌شود یا درد همچنان یک لذت است؟(۵)

ایهام معنوی موجود در بند منقول به واسطه‌ی معنای دوگانه‌ی واژه‌ی فرانسوی «mal» افزایش یافته است که می‌توان آن را به‌طور استعاری به صورت «شرّ یا بلا» ترجمه کرد. آنچه که رافائل می‌خواهد نه احساس درد و بلای جسمی، بل‌که نوع تلطیف‌شده یا بهینه‌شده‌ای از آن است – دردی که صورت شناخته شده یا تصورشده‌ی شرّ دارد. او به‌راستی خواهان تمام عناصر [قابل] تجربه است: عقاید، شور و احساسات، چیزهای نیک و بد، همه نیز به شدیدترین حالت ممکن، تا جایی که تمایزات صرف و ساده‌ی اخلاقی از دیده ناپدید شوند. و این را در چه نقطه‌ای، در چه جایی، می‌توان یافت؟ بدون شک، این را درعالم جادویی هنر می‌توان مشاهده کرد، که همه چیز را به زیبایی بدل می‌کند. زیرا هنر- باز مطابق با پسارُمانتیسم، نگاه جادویی- حتی از فساد هم بهره می‌برد و شکوفا می‌شود؛ از شر و بدی گل می‌رویاند، *گل شر* (***fleurs du mal***). بخش‌هایی در *چرم ساغری* هست که شاید بتوان آن را زندگی‌نامه‌ی تخیلی بودلر دانست- درست همان گونه که زیرلایه‌هایی از تجربیات خود بالزاک را نیز داراست. و از آنجا که امکان دارد تصور شود آن شواهد ویژه‌ی این دو نویسنده‌ی فرانسوی است، می‌توانیم با تأکید به مشابهت این داستان با داستان **فاوست** اشاره کنیم، مخصوصاً به پرداخت مشهور گوته از آن. حتی وقتی که اندیشه و حضور گوته در اجتماع و محیط کار رنگ شدید اخلاقی سال‌های "وایمار"ش را گرفته بود، ذهنش همچنان انباشته بود از قهرمان «شبه-خودزیست‌نگار»ی که با شیطان قرارداد بسته بود. آنچه که در بالا از قول بالزاک نقل شد بسیار شبیه است به سطوری که از زبان فاوست و مفیستوفلیس جاری شده، در هنگامی که این دو در این مورد که یکی چه می‌خواهد و دیگری حاضر است آن را تأمین کند یا نه، مشغول بحث‌اند.

نمایشنامه‌ی لیریک [و نیمه‌منظوم] گوته پارادوکس موقعیت شاعر را حتی از داستان بالزاک هم روشن‌تر می‌نماید. فاوست، مانند رافائل، احساس می‌کند که

زندگی روشنفکرانه مایه و متضمن هیچ دستاورد «واقعی» نیست؛ او چیزی واقعی‌تر می‌خواهد، خود آن چیز را، صرفاً چیزی را که کتاب‌ها بدان پرداخته‌اند. اما چیست این چیز؟ از یک‌سو، این همان انواع گوناگون تجارب ممکن است، تمام چیزهای نیک و بد، بی‌توجه به کیفیت اخلاقی آن‌ها، درست همان گونه که شدید و ژرف‌اند و هرگز دچار کاستی و خلاء کسالت‌بار نمی‌شوند. مفیستوفلیس می‌گوید که می‌تواند این وسایل زندگی را به‌وفور فراهم کند- و یا شاید باید بگوییم اصلاً خود حالت ذهنی و روحی را؟ از دیگر سو، فاوست چیز دیگری هم می‌خواهد: یک دم یا لحظه‌ی کامل، لحظه‌ای چنان زیبا که او نخواهد به پایان برسد، لحظه‌ای در بردارنده‌ی آن‌چنان زیبایی که از مرزهای زمان فرا گذرد، یعنی زیبایی هنری را. آیا *این زیبایی* در واقعیت وجود دارد؟ آیا شیطان می‌تواند یک‌چنین زیبایی را فراهم کند؟ برای این که اهمیت این سؤال را دریابیم، نیازی نیست که بگوییم پاسخ گوته به این پرسش چه بوده؛ ناقدان هم در این مورد عموماً به توافق نمی‌رسند.(٦) مفیستوفلیسِ مخرب، که به هوش و زیرکی شک دارد، مسلماً همراه جدایی‌ناپذیر اشتیاق تخیلی فاوست است. این دو باهم وجوه دوگانه‌ی شخصیت گوته را به نمایش می‌گذارند، یعنی صدای دوگانه‌ی تمامی خودآگاهی عصر مدرن را؛ و در حمله‌ی مشترک‌شان به جهان، ارزش‌ها و بدیهیات سنتی را نابود و ویران می‌کنند. روشن است که ویرانی بهایی است که باید برای خلاقیت نو پرداخته شود. لذا، این که آیا چنین تخریبی منجر به بهشت یا جهنم خواهد شد یکی از آن برآوردهایی است که دیگر بر پایه‌ی هیچ گونه ایقانِ عینی مقدور نیست.

بنابراین، *فاوستِ* گوته را می‌توان سرنمونه‌ی بیانیه‌ی [ظهور] مناسباتی نو میان انسان و جهان دانست، و این مناسباتی است که بسترِعلّی بسیاری از مکاشفات ظاهراً واقع‌گرایانه‌ی روابط فرد با جامعه‌ای است که بعداً در ادبیات نو ظهور می‌کند. در یک کلام، فاوست جهان را به چالش می‌کشد تا آن را در حد امکان مطابق تصور و

عقیده‌ی خویش، زیبا و مهیج سازد. او همان قدر سعی می‌کند ثابت کند جهان زیبا نیست، که مذبوحانه تلاش می‌ورزد آن را زیبا دریابد. در حقیقت، این هردو کوشش یکی هستند. توجه کنیم به این که چه تفاوت بنیادینی موجود است میان موضع فکری او در ایجاد ادراک یا ایده‌ای از جهان با تلاش سنتی؛ ایجاد ایده‌ای که کاملاً با «حقیقت» مطابق باشد؛ این امر نیازمند توضیح چندانی نیست. یعنی به جای پذیرش یک معیار عینی قاطع، ذهن در وهله‌ی اول از نیاز سوبژکتیو [فاعلی] خویش و از اختلاف اساسی‌اش با جهان آگاه می‌شود. این خودآگاهی مُشدّد و احساس تَوَحُّد یا یکتاییِ[۱۴] آشکار یک نشانه‌ی آشنا در تفکر و نگارش کلاسیک است. این حالتی از ذهن است که برچسب‌خورده و به شیوه‌های متعدد و گوناگونی توصیف شده، ولی در اینجا نمی‌توان به آن‌ها پرداخت؛ «ازخودبیگانگی» یکی از پایدارترین آن‌هاست (که معانی بسیار گوناگونی هم دارد) و یکی از مواردی است که دارای قوی‌ترین احکام است در مورد جهان، به ویژه در مورد جامعه، حاکی از این که به طریقی یا ناقص است، یا، در غیر این صورت، مقصر و مسببِ عدم برآورد و افاده‌ی نیازهای انسان. آثار و نتایج انقلابی این طرز تفکر نیز به همین طریق بسیار شناخته‌شده که، در عین حال، متعدداند و ذکرشان را در اینجا دشوار می‌کند. آنچه که در اینجا بیش‌تر مهم و مورد نظر بحث ماست تأثیر این تفکر است بر ادبیات چنین انقلابی در مواضع [فکری] اروپاییان نسبت به خود و به جامعه. یکی از چیزهایی که در این انقلاب (همچنان که در تمام انقلابات) به سوی ما «بازگشت کرده» چیزی بوده، بی‌شک نه نو، بل‌که حقیتی کهنه که دوباره کشف شده است – چنان که بعداً خواهیم دید؛ اما این حقیقت بازیافته در شکل نویی تحقق یافته که امروز دیگر ره به سوی پایان خویش می‌برد.

شکلی از شرح تأثیر این عامل چنین است که بگوییم، به جای این که هنر مورد قضاوت استانداردهای زندگی قرار گیرد، زندگی خود به‌طور روز افزون موضوع

داوری استانداردهای هنری گشت. البته این اصطلاحات قرص و محکم نیستند، ولی چند مثال ممکن است موضوع را روشن‌تر کند. اگر مجدداً به طرز کار گوته در پرداخت داستان فاوست بنگریم، بعید نیست که مختصر تعجب و احساس دل‌زدگی کنیم از آن همه نیاز به نیروهای بدنهاد که برای فریفتن دختری نسبتاً معمولی لازم بوده است. در واقع، مفیستوفلیس آن قدرها در کار یاری کردن فاوست برای تصاحب مارگریت (که همان "گرچن" است)[۱۵] لازم نیست که برای رهاندن وی از دست همین دختر. مفیستوفلیس در عین حال دوباره جوانی را به فاوست باز می‌گرداند و سر انجام هلن اهل تروی[۱۶] را برای او زنده می‌کند. در مجموع، این ویژگی‌های کتاب معنای جدی‌تری دارند. فاوست به خاطر معمولی بودن مارگریت است که عاشق اوست: سادگی، طبیعی و متعارف بودنش – همه‌ی چیزهایی که او را از خودِ فراخودآگاه[۱۷] فاوست مجزا می‌کند. این عشقی زیباشناختی است. امکان ندارد که فاوست بتواند با او ازدواج، زندگی و از فرزندش سرپرستی کند؛ هیچ لطف شاعرانه‌ای در *آن* نیست– که بگوییم مثلاً در واقعیت زندگی با انسان دیگری هست. نیاز شاعر به خلاقیت، او را به سوی پیوست‌ها– و نیز گسست‌های دیگر می‌راند؛ آن گونه که یکی از شعرهای اولیه‌ی گوته به زیبایی روشن می‌کند، «درود و بدرود» بخشی از همین «آنِ» عاشقانه است. اما، البته آن «آنِ کامل»، نه در زمان، که در هنر وجود دارد. جوانی فاوست که به‌طور جادویی به او بازگرانده شده نماد آسیب‌ناپذیری تخیل شاعرانه در برابر واقعیت سالخوردگی و مرگ است. این تخیل، در اعماق خویش، با «زنانگی جاویدان» همال و همدل می‌گردد و نمونه‌ی نخستین خود را، هلن افسانه‌ای را، در بر می‌گیرد. این خودِ «در برگرفتن» است که آن تخیل واقعاً خواهان آنست، و هیچ دختر واقعی هرگز نمی‌تواند آن را برآورد.

بنابراین، در این‌جا شاهد داوری منفی تیپیکی هستیم که نویسنده‌ی عصر جدید در مورد مردم و جامعه ارائه می‌کند، یک داوری منفی مبهم و دوپهلو، زیرا که همین

داوری شکل تیپیک الهام او نیز هست. عناصر جادویی در آثار پیش‌گفته‌ی گوته و بالزاک، ابزارهایی هستند برای نشان دادن این که چگونه قوه‌ی تخیلی «مالکیت» بر جهان هم بلای جان مالک آن است و هم نابودکننده‌ی جهان. پیش از ذکر نمونه‌های بیش‌تر از ارزیابی پر لعن و نفرین جامعه در ادبیات مدرن، لازم است دوباره بر ویژگی اولیه‌ی زیباشناختی این داوریِ ارزشی تأکید کنیم. این [ارزیابی] در مورد هنر و تفاوت ریشه‌ای تخیل با دنیا، چیزی است که در اذهان بسیار خودآگاه شکل گرفته است؛ ولی، این که آیا غایات آرمانی این تخیل مربوط است به واقعیت یا نه، مسأله‌ای ایمانی است، نه مرتبط با واقعیت. و واضح است که خودآگاهی نشانه‌ای است از این که این ایمان فرو ریخته است (هرچند که احتمالا خود این ایمان می‌تواند تا حدی علت فروریختگی خویش باشد). البته، تاکنون با اشکالی از فروریزی در باور انسان آشنا شده‌ایم که از موارد مورد اشاره‌ی متخصصان تاریخ تمدن و فرهنگ بیش‌تر بوده است– این مورخان اعصار گذشته را – مثلاً قرون وسطی یا تاریخ باستان کلاسیک را– به زیان توجه به زمان حال، آرمانی کرده‌اند. این عادتِ نگاه ذهن به گذشته، در عین حال، منبع خلاقیت روشنفکرانه است و باعث می‌شود چنین تصور کنیم که انگار در زمان حال سقوط نهایی‌تری در این ایمان صورت گرفته، چرا که از تاریخ به‌عنوان روش و شیوه‌ی این بحث استفاده می‌کند: روشی که ظاهراً بر پایه‌ی شواهد قرار دارد، اما وسیعًا مبتنی است بر تعمیم و کلیت‌بخشی. اجازه بدهید که در این‌جا بر این احتمال تأکید کنیم که اندیشه‌های برجسته، همیشه ناشی از چالش، تشکیک و حتی تخریب ظاهری اشکال سنتی تفکر بوده‌اند.(۷) سِروانتس شیوه‌ی جدیدی در نوشتن کشف کرد و از آن طریق نشان داد که تا چه حد داستان‌های عاشقانه‌ی شوالیه‌گری نمایشگر واقعیات آرمانی نامحتمل بوده؛ شکسپیر نوع جدیدی شعر به نام «سانت»[۱۸] نوشت که در آن بگوید چشم*های محبوبم چیزی است نه چون خورشید*؛ (ویلیام بلیک بسیار روشن اشاره کرده است که) میلتون، بدون این که خود

بداند، از جنس حزب شـیطان بود. تنها تفاوت برجسـته در دنیای مدرن، که در اینجا مورد ملاحظه قرار می‌دهیم، شاید از خودآگاهیِ فراوانی ناشی باشد که قبلاً بدان اشاره کردیم: وسـواس [فرد] خودآگاه[۱۹] در مورد فرایندهای فکری خویش، و مخصوصاً در مورد فراینـد شـــک، که تمامی توجه را به خود معطوف می‌کند و به‌راحتی باعث می‌شود که فراموش کنیم چه چیزی در عین حال «در خود [این] فرایند» زاده می‌شود – یعنی، آنی از یقین خلاقانه[۲۰]. این تغییر و تحول در تأکید، یعنی جابه‌جایی در کانون توجه است که موجب می‌گردد تصور کنیم اندیشه‌ی معاصر، برپایه‌ی معیارهای ویژه‌ی خود، در حال آزمودن جهان اسـت و پیوسـته آن را، تا حد پوچی تام، ناقص می‌یابد؛ در حالی که، از منظری دیگر، می‌توان گفت که [ذهن] باید رأی خویش را در مورد دنیا به محک آزمون بزند، چنان که همیشـــه باید، تا این که روشـــن گردد واقعاً «این [دنیا]» به چه معناسـت. مهم نیســـت که «این [هســـتیِ]» نهایتاً واقعی که، در مرحله‌ای که ذهن با «آن» یکی می‌شـود، «حقیقت»[۲۱] است و همان معنا را دارد، بنا به تعریف، نمی‌تواند به‌عنوان موضـوع دانش دریافت شود؛ [در واقع] تخیل همیشه به دنبال آن می‌رسد.

لذا، آثار تخیلی همه به معنایی «شـعر»اند، حتی پیش پا افتاده‌ترین‌شـان: شـعر به مفهوم چیزی سـاخته شـده، چیزی برسـاخته، چیزی باورانند‌ه، که به‌راسـتی نیز وامان می‌دارد چیزی را برای لحظه‌ای «باور کنیم». باور می‌کنیم که در شعر چیزی را دیده‌ایم که از تاریخ حقیقی‌تر اسـت، چیزی در فراسـوی واقعیتِ صرف. این آثار شاعرانه آن چیزی را نمادینه می‌کنند که، نه صـرفاً شناسایی، بل که باید خلق شود. نه به این دلیل که در واقعیتِ [موجود] ارزش و معنایی نیســـت. در چه جای دیگری باید نیازمان به خلقِ آن [چیز] را تجربه کرده باشـــیم؟ ما، اما، در واقع آن را مجســـم می‌کنیم، و لذا نمی‌توانیم آن را مشـاهده کنیم؛ و در تلاش برای درک و فهم آن به صورت علم، تنها چیزی را که به‌طور عینی می‌توانیم ببینیم، می‌توانیم بشناسیم، چیزی که تجربه‌ی ذهنی

ما را باطل می‌کند (عینی اگر بنگریم، تجربه‌ی ذهنی معمولاً کاذب است). بنابراین به شعر روی می‌آوریم تا حقیقت را- نه به مفهوم واقعی کلمه، بل که به‌طور نمادین- در جایی که همه چیز تغییر شکل یافته، بشناسیم؛ در وضعی که، باید گفت، صورت کامل به آن داده شده است. و این، البته، دربردارنده‌ی چیزهای زشت، غم‌انگیز، غیر اخلاقی و بی‌معنی هم هست. حتی شک‌های خودآگاهانه را هم در مورد ارزش شعر و نقش شاعر دربر می‌گیرد. از این گذشته، این حکم که دیگر چیزی برای نویسنده‌ی دوران مدرن باقی نمانده که توصیف کند، منبع الهام بسیار زاینده و مفیدی شده است (مثلًا در مورد سمیول بکت).(۸) وقتی که شروح نهیلیستی وجود را می‌خوانیم- شروحی که اغلب (مثلاً در قدیم‌ترین اثر سارتر) چنین می‌نمایند که خودِ احتمال [وجود] جامعه را آن گونه که ما می‌شناسیم منتفی می کنند- نباید فراموش کنیم که، از طریق تخیلِ هنری، به چه *نوع* حقیقتی رجوع می‌کنیم. آن گونه که سارتر خود بعداً در خودزیستنامه‌اش، در وصف بیگانگی کامل خود از جامعه که در *تهوع*[**۲۲**] به نمایش گذاشت، گفته است: «من شاد بودم.»

پس بگذارید این نتیجه‌ی موقتی را (در صورتی که درون‌ستیز[**۲۳**] باشد) مفروض بدانیم که تفاوت اساسی چندانی میان مارگریت- آن دختر بسیار معمولی که دست رد به سینه‌اش خورده و فراموش شده- و آن نوع زیبایی جاودانه‌ی دوم، یعنی هلن، موجود نیست. زیرا که چه کسی هرگز خواهد دانست که هلن به‌راستی چه بوده؟ و اکنون آیا مارگریتِ گوته، با آن سادگی فراوانش، مانند هلن، شخصیتی جاودانه نیست؟ بی‌شک، سبک گوته بسیار با اسلوب هومر تفاوت دارد؛ ولی سبک تنها ابزاری است در خدمت هدف، و هدف، آنجا که هنر مطرح است، بی‌شک، چندان تغییر نمی‌کند. به این دلیل است که باید در مورد فهم ظاهری کلام نویسنده در این باب بسیار محتاط باشیم؛ در مورد این که دنیا واقعاً چگونه است. بخش بزرگی از آنچه که نویسنده باید به ما بگوید مربوط است به نحوه‌ی تفکر خودش، و آن عبارت

اســـت از تغییری در ذهنیـت و وضـــع تفکر او، چیزی که کم‌تر از تغییرات واقعیت اجتماعیِ الهام‌بخشـنده به سـبک‌های جدید اوایل سـده‌ی نوزدهم، نیسـت. شُـبَهات خودآگاهانه‌ی گوته در مورد مناسـبات شـعر با واقعیت(۹)، نه تنها در داستان فاوست بیان شده، که در شیوه‌ی بیان بسیار گوناگون آن هم انعکاس یافته، مثلاً در پیچش‌های ســـهل و بغرنج آن، افت‌وخیزها، ســـاده بودن و رؤیایی بودنش، عاشـــقانه و عادی نمودنش، و نیز بهره‌گیری از شـوخ‌طبعی و بیان جدی. از طرفی، شـیوه‌های گوناگون نگارش، [یعنی] سـطوح مختلف زبانی، همیشـه وجود داشته است. بدعت رومانتیک، همان گونه که اغلب گفته شده، آمیزشی از این‌ها بوده است. این بدعت بیانگر پرسش مطرح‌شـده‌ای است مبنی بر این که آیا شیوه‌ی ادبی خاصی وجود داشته که به مفهوم واقعی کلمه درسـت بوده باشـد؛ نیز، این بدعت بیانگر آرزوی کشف سبکی است که بتواند درست باشد (که ناچار، جستاری است خودشکن[۲٤]). گوته، در مورد این که فاوســـت چگونه، ســـرانجام، هلن را تصـــاحب می‌کند، جزئیات فراوان و عمیقی به داســـتان افزوده اســـت: پســـری از این امتزاج می‌زاید و نامی وســـوســـه‌آمیز می‌گیرد: اوفوریون. گوته در ذهن خویش این نام را تداعی‌گر شـــخصـــیت لرد بایرون می‌دید. بایرون وســـیعاً- هرچند که به خطا- در ســـراســـر اروپا با چایلد هرولد[۲۵]، قهرمان افسانه‌ای اثرش [که همین عنوان را دارد]، همسان انگاشته می‌شد؛ و گوته، با بیان این که بایرون به معنای واقعی کلمه از دل تمایل و اشـتیاق به دنیا آمده تا گیرایی جســماً زنانه بیابد، و به مفهوم واقعی کلمه به یک پرتره‌ی ادبی، و به *عالی‌ترین*[۲٦] شـــاعر رمانتیک تبدیل شود، به کامل‌ترین صورت، حالات ذهنی و روحی وی را مورد تأکید قرار داده است.

بایرون، به همین گونه، درسـت از این مسـأله، یعنی از مسأله‌ی رابطه‌ی ادبیات با زندگی، رابطه‌ی شاعر با جمع مخاطبانش و، لذا، رابطه‌ی آن با سبک اثر، آگاه بود. او گاه نقش یک شـاعر رومانتیک خودآگاه را بازی می‌کرد که عاشـق یک آرمان ناممکن

اســت و نیز بیش از هرچیز، آگاه بود از درد انفراد[۲۷]، چرا که در جامعه‌ی فاســد و جـاهـل مردان، هرگز تنهـاتر از او نبود. همـان طور کـه چایلد هرولد میدان‌های نبرد باســتانی را در زیر ابراز نظر گرفته بود، او نیز به بی‌هودگی شــهرت، و نیز به شــکل برجسـته‌تر، به عبث بودن شـعر می‌اندیشـید. در باب قهرمانان کشـته‌شده‌ی افسانه‌ای می‌گوید: «شهرت تکافوی احیای خاک‌شان را نمی‌کند.» تنها، « ملودی مکرر موسیقی در لابه لای ترانه‌های فانی می‌درخشـد.» پس، پرسـش روشـن این اسـت، بایرون چه می‌کرد، تنها به نوشـتن ترانه‌های بلند درباره‌ی قهرمانان افسانه‌ای مشغول بود؟ او، در کوشــش خود برای احیای خاطرات تجربیاتی که نمایشــگر خیانت به تخیل نباشــند، مقدار زیادی شــعر نوشــته، که چندان اقناع‌کننده نیســتند، با نوعی شــتاب بی‌مهابا همراه‌اند، و موجد این تصـورند که انگار نمی‌خواسـته خودش نگاه دقیق‌تری به آن‌ها بیندازد. مع‌هذا، اگر با دقت بیش‌تری می‌نوشـت، چه بسـا که بهتر می‌شـدند: مثلاً، در نامه‌ها و یادداشت‌هایش، و در ***دون ژوان***، با گزینش روش طنزآمیز و شیوه‌ی حماسی تمسـخرآمیز به حل مسأله‌ی سبک پرداخته است؛ و این امر به او امکان داده که نوری بتاباند بر قهرمان رانده‌شــده‌ی خویش تا بازش گرداند به جامعه، به جایی که می‌بینیم خود او هم، مانند همه‌ی دنیا، به جای نیروی تقدیر و احساس متعالی، در زیر سلطه‌ی سـکس و پول و خودخواهی قرار گرفته اسـت– همچنان که چایلد هرولد. بایرون در چهارچوب یک منظومه با شکل سنتی، که تا حدی به طنز اخلاقی[۲۸] می‌مانست، به این شــکل از ســبک جدید رســید؛ اما مورد خوبی وجود دارد که می‌توان آن را نوع جدیدتری از واقع‌گرایی دانست. بایرون حتی در قالب چایلد هرولد، چیزی را تجربه کرده بود شبیه به حس سرخوردگی قهرمان استاندال در میدان جنگ واترلو، اما در آن زمان لحن بیانِ درسـتِ آن را نیافته بود تا به کار برد: « ***این*** اسـت همه‌اش؟» بودن در موقعیتی، در حالتی ذهنی، که درباره‌ی تجربیات بزرگ عشقی و مرگ چنان گفته شود (جولین سـورل [قهرمان داسـتان ***سـرخ و سـیاه*** استاندال] نیز، در مورد عشق، همین

پرسش را مطرح کرده بود)؛ و این یکی از پیش‌شرط‌های رمان واقع‌گرای قرن نوزدهم بود. بایرون در ***دون ژوان*** سرانجام نسبت به قهرمان رمانتیک قدیمی خویش و، نیز، خودِ رمانتیک قدیمی‌اش آغاز به اتخاذ موضع کرد، موضعی که سرآغازِ روش برخوردی قابل پیش‌بینی بود، مثلاً، در مورد زن‌قهرمان رمانتیک فلوبر (که به قول وی، خود او بود). و بدین ترتیب، فلوبر نیز، همچون بایرون، سبک جدیدی در نوشتن پیدا کرد.

پرداخت و برخورد فلوبر با [**مادام**] **اِما بواری** را به‌عنوان یکی از عالی‌ترین شاهکارهای ادبی در هنر رآلیستی مدرن دانسته‌اند. بگذارید تکرار کنیم که واژه‌ی «رآلیزم»، تا آنجا گمراه‌کننده است که [تصور شده]، پس از قرن‌ها «شعر»- فقط شعر- تنها این شیوه‌ی جدید، یعنی رآلیزم، نشان داده است که زندگی به‌طور واقعی چیست. زیرا که، بدون شک، بی‌معنی است اگر بگوییم هدف فلوبر از «شخصیت‌پرهیزی»[۲۹] فقط این است که می‌خواهد حوادث برای خود سخن بگویند. در واقع، فلوبر در تصویری که از زندگی در شهری روستایی و کوچک به دست داده غایب نیست. وی با قدرتی فوق‌العاده در هر سطر و هر نشانه حضور دارد. و جایی هم که غایب است و یارایش نیست که خود را حاضر ببیند، جامعه‌ی واقعی است که وی نماینده‌ی آن است. نقطه‌ی جدایی کامل ذکاوت هنریِ وی نیز همین واقعیت است. این جدایی عمیق است، زیرا که درک خودآگاهانه‌ی فلوبر از زیبایی شعر و رسالت شاعر به اندازه‌ی درک خود وی از جهان بالا و از تجربه‌ی عملی پایین است. در نظر او هنر رآلیزم در بهره‌گیری از این مفهومِ اختلاف، موجودیت می‌یافت. هیچ یک از نویسندگان رآلیست روشن‌تر از او نشان نمی‌دهند که داوری آنان در مورد جامعه اساساً به چه شکل از قضاوتی زیباشناختی است؛ در مورد فلوبر، تنها توضیحی که می‌توان داد این است که شاید داوری وی برپایه‌ی احساس و دریافت او ازموضوعاتِ زیباشناختیِ خالص، همچون مواد و اندازه، باشد. افکار و عواطف شخصیت‌های او

اموری کوچک و خُردند، و وجود جمعی[۳۰] آنان نیز ناچیز است؛ و طبیعی است که آن‌ها احساس و تصوری از این چگونگی ندارند. اگر داوری فلوبر چنین است، این موضوعی است که مربوط به واقعیت خارجی نیست، بل که مرتبط است با آگاهی درونی وی. فلوبر هستی آنان را این گونه *تصور می‌کند* و با احتیاط فوق‌العاده به حقارت و کوچکی آن می‌پردازد، گویی که چیزی باشد به‌طور غیرقابل تصور ارزشمند. نیز علت این که او چنین کاری می‌کند، این است که برای وی تبدیل به نماد شده است، به یک شکلِ هنریِ جدید، هنری برای بیان عمیق‌ترین شک‌های خودش: که شعر را نمی‌توان باور کرد و زندگی یک چیزی است که تفکر را به تمسخر می‌گیرد.

بی‌شک اغراق خواهد بود اگر چنین نتیجه بگیریم که نوری که ادبیات مدرن بر جامعه انداخته به خطا رفته است. به‌علاوه، اهمیت دارد که توجه کنیم با کدام فواصل زمانی منبع این نور- مثلا، تجربه‌ی درونی‌ای که بدان وسیله جامعه مورد مشاهده قرار می‌گیرد- از چشمه‌ی شبهه‌هایِ خودآگاه نویسنده در مورد روابط تخیل با واقعیت بیرون می‌تابد. نیز، به همین سان مهم است که بپرسیم- ولو این که دادن پاسخ کاملاً متناسب در فراسوی چشم انداز بررسی این مقاله باشد - آیا این روابط، ارائه‌کننده‌ی «مدل» خوبی برای فهم مسائل سیاسی-جامعه‌شناختیِ عدالت، آزادی، طبقه و غیره هست یا نیست. البته ممکن است نویسنده، در اثر «روشنفکر» بودن، شرایط اجتماعی را- که نیازمند اصلاح است- در جایگاهی برجسته‌تر نمایش دهد، ولی شور و شوق ادبی وی قابلیت ایجاد ارتباط مستقیم با سیاست را نداشته باشد. مدلی که این نویسنده به کار می‌گیرد تا شرایط انسانی را توضیح دهد، ممکن است محرک بازتاب‌های سیاسی باشد، اما ذاتاً چیزی ارائه نمی‌دهد. اگرچه امکان دارد که این نویسنده حائز آرایِ سیاسی خاصِ قابل‌ذکر، چه از زبان خودش، و چه از دهان شخصیت‌های پرداخته شده توسط وی باشد، این‌ها آرایی هستند که هنوز با کلیت

نگرش تخیلی او یکسان نیستند. فاصله‌ای که نوشتار تاریخی شاعری را از فکت‌هایی که وی آن‌ها را به‌عنوان یک مورخ دریافته است جدا می‌کند، مدت‌هاست که بدیهی شناخته شده‌اند. شکاف مشابهی نیز نویسنده را از توصیف صحنه‌ی اجتماع جدا می‌کند؛ به همین شکل نیز از فکت‌هایی که موضوع کار سیاستمدار و یا مطمح نظر جامعه‌شناس برای ترسیم و تصویر آن‌هاست جداست. این نکته حتی زمانی هم که نویسنده وانمود می‌کند ناظری واقع‌گراست صادق است. بُعد عمل بسیاری از نویسندگان مدرن، برابر است با «نفس‌نگری»[۳۱]: یعنی بازتاب تخیلات رمانتیک بر روی خودش. امکان دارد که نویسنده در این راستا حقیقتی را در مورد شیوه‌ای که تخیل عمل می‌کند، کشف کند، که احتمالاً هرگز نمی‌تواند- یا نتوانسته- چندان تغییر کند: بدین معنا که، آن شعر «حقیقی» نیست به همان معنا که زندگی نمی‌تواند چون هنر در زندگی حقیقت یابد.

بعید است که امکان داشته باشد حقیقتی چنین ساده در اعصار گذشته ناشناخته مانده باشد. هرچند که ما در اینجا عمدتاً از ادبیات مدرن صحبت کرده‌ایم، شاید نظیر همین شناخت‌ها یا درون‌بینی‌ها را، پیش از این، در قدیمی‌ترین اساطیر یونان دیده باشیم. مثلاً، در افسانه‌ی «نارسیسوس»[۳۲] (هرچند که رابطه‌ی عاطفی با جهانی که اغلب نویسندگان مدرن را درگیر خود کرده بیش‌تر شبیه به از «خودبیزاری»[۳۳] است تا «خودشیفتگی»)[۳٤]. و یا در افسانه‌ی تنتلوس[۳۵] که مطابق سنتی خاص، به دلیل فاش کردن برخی از اسرار ملکوتی، تنبیه شد؛ و مطابق سنتی دیگر، کوشیده بود شربت جاودانگی (آب حیات) و نوشداروی خدایان را کش برود تا این چیزهای ممنوعه را به دوستانش بدهد؛ و مطابق روایت دیگری نیز، گوشت پسرش را کنده بود، پخته بود و مصرف کرده بود تا از علم لایتناهی زئوس آگاه شود. دشوار نیست که در این داستان‌ها گزاره‌های نمادین در مورد قوانین حاکم بر استفاده و سوء استفاده از تخیل هنری را مشاهده کنیم. و به‌راستی به چه شکل دیگری می‌توان داستان تنبیه

تنتلوس را دریـافت؟(۱۰) از آنجا که کوشـــیده چیزهای روحانی را، گویی که واقعی باشـند، به دسـت آورد، ناگزیر می‌شـود که به شکل پسرفتِ موضع و موقعیت‌اش، از طریق جادو، رنج بکشـد[۳۶] درسـی که در سـرشـت و طبیعت چیزها می‌تواند در واقعیت لذت‌بخش باشد یا نباشد: غذاهای معمولی لازم برای بدن، چیزهای داده شده توسط خدایان به انسان، ناگهان تحلیل می‌روند، و یا هنگامی که دست دراز می‌کند تا بردارد، ناپدید می‌گردند. در روایتی دیگر نیز، تنتلوس در آسـمان معلق می‌ماند؛ دیگر زمینی در زیر پایش نیست، در حالی که صخره‌ای عظیم جاودانه در حال سقوط است تا او را خرد کند: درسـی نسـبتاً خشـن‌تر در مورد چگونگی موضـع روح در برابر واقعیت! تنها نویسنده‌ی مدرنی که به‌طور روشن این تنگنای ناخوشایند ذهن خلاق را در شـکل اسـطوره‌ای آن نمادینه کرده کافکاسـت. مثلاً، در داستان « *لانه*»[۳۷] قدرتی موجود است که شباهت دارد به آنچه که در داستان تنتلوس می‌بینیم و در آن حکایتی شـبیه به سـرنوشـت غایی و محتوم ذهن نقل شـده اسـت. این واقعیت که برخی از تخیلات کافکا ظاهراً در باره‌ی جامعه‌ی تمامیت‌خواه یا بوروکراتیک اســت، نمونه‌ی خوبی اسـت از نوعی روشنگری فرعی که مخلوق نمادگرایی نویسنده است. اگر باور کنیم که کافکا حقیقتاً شرایط اجتماعی انسان مدرن را توصیف می‌کند، در این صورت پذیرفته‌ایم که هیچ معنای اخلاقی یا ســیاســی نمی‌توان از آن دریافت.(۱۱) ما برای تفسـیر موقعیت انسـان در جهان الگویی زیباشـناختی را می‌توانستیم بپذیریم- که در ذات خود چیز بدی نیسـت، اما خطرناک اسـت اگر منجر شـود به گمراه کردن ما از طریق خلط فهم اسـطوره‌شناختی و فهم سیاسی.(۱۲) در واقع، عنصر اسطوره‌شناختی در اغلـب نمونـه‌هـای ادبیـات مدرن، اگرچه این ادبیات ظاهر رآلیســتی دارند، باقی می‌ماند. نیروهایی که بر ضــد فرد بر او حاکم اند، دیگر همچون خدایان اولمپ ارائه نمی‌شوند؛ اندازه‌شان تغییر کرده، کوچک شده‌اند و مطلقاً به انسان‌های دیگر در درون اجتماع شــبیه‌اند. مع‌هذا ممکن اســت ریشــه‌ی تقابل آن‌ها همچنان در روش فهم

اسطوره‌شناختیِ سرنوشت قرار داشته باشد. و اگر چنین باشد، در آن صورت تخیل تأکیدی خواهد بود – چنان که اغلب نیز بوده – بر آن وجوهی از بیگانگی فرد از خود که نمی‌تواند غلبه‌پذیر باشد.

این دل‌مشغولیِ قوه‌ی تخیل با خویش، با تناقضات فرایند خلاق، و با مسائل زیباشناختیِ اندازه، فاصله، و موضوع واقعی، و در ارتباطی که با ایماژ یا تصویر دارد، در مورد بسیاری از تفاوت‌های مسلم‌تر، میان تک تک نویسندگان مختلف، یا نوشته‌های گوناگون، مخصوصاً در دوره‌ی رومانتیک و مدرن، دیده می‌شود. بگذارید به موضوعی بپردازیم که در آگاهی اجتماعی سده‌ی نوزدهم، بسیار عظیم و خطیر بود: یعنی ناپلئون و امکان انقلاب اجتماعی. و بگذارید در همین ارتباط، به اختصار، بپردازیم به برخی افکار و اندیشه‌های ادبی بازتاب شده– البته بیش‌تر افکار اسطوره‌شناختی تا گزارش‌های تاریخی– در این مورد، [افکاری] که اطلاعات کمی در باب تغییر اجتماعی در اختیار ما می‌گذارند، زیرا که دغدغه‌ی این‌ها خودآگاهی فرد انقلابی، و نیز شخصیت انقلابی قهرمان [یعنی ناپلئون] است. ما پیش از این به «جولین سورل»[۳۸] استِندال اشاره کرده‌ایم که تصورش از خویش به‌عنوان ناپلئون منجر می‌گردد به استفاده‌های جنسی از زنان در اتاق خواب خود آنان، در جایی که پای قهرمان‌گرایی در چاله‌ی مضحکه می‌لغزد و درمی‌غلتد. (البته، این از خطای جامعه است که چنان "قهرمان–بعد–ازاین‌هایی" دیگر شانس‌های آن‌چنانی نخواهند داشت)؛ و حتی اگر به زمان و به داستانی درباره‌ی این موضوع باز گردیم، زمانی که هنوز چنین بختی وجود داشته، و پیروزی حرفه‌ای ناپلئون هنوز از نظر تاریخی میزانی ناشناخته بوده، می‌بینیم که شک زیباشناختی[۳۹] نیز از پیش وجود داشته است. اثر مورد بحث در اینجا [تریلوژی] ***وَلنشتین*** (۱۷۹۸) شیلر[۴۰] است؛ نمایشنامه‌ای که عمداً به زبانی کاملا پُرطمطراق و شامخ نوشته شده، و منتقل کننده‌ی احتمالاً نیرومندترین احساس سقوط تراژیکی است که در تمام آثار شیلر یافت می‌شود. با

این حال، در لحظه‌ای که ولنشتین را سرانجام در فصل انفکاک از تبدیل شدن به مرد بزرگی (به گمان وی) می‌بینیم، مرددش می‌یابیم- و به راستی هم که وی قبل از این لحظه در شکی خود-آگاهانه بوده است، هنگامی که کوشیده بود خود را به اثبات برساند، و ارزشی را که یک مرد می‌تواند فقط برای دیگران داشته باشد، کسب و آن را محقّق کند. و یا این که باید به آن آثاری رجوع کنیم که بعداً نوشته شده و به ناپلئون ارتباط دارند، هرچند که از نظر ویژگی‌های ادبی وسیعاً متفاوت‌اند، مثلاً، ***جنگ و صلح*** (۹- ۱۸۶۵) تالستوی و ***جنایت و مکافات*** (۱۸۶۶) داستایوسکی. یک نکته‌ی مهم مشترک شاید این داستان‌ها را به هم مرتبط کند: این نکته که «بزرگی شخصیت» چیست، یعنی تضاد بین آرمان ذهنی و «واقعیت»! در یک کلام، این دو چیز مجدداً متفاوت از آب در می‌آیند، به نحو غم‌انگیزی متفاوت، یا به گونه‌ای طنزآمیز، متفاوت، به شکل مضحکی متفاوت، بسته به این که صحنه‌ی ماجراها چگونه آرایش و آمایش پیدا کنند. متفاوت: یعنی این که، کدام به چه طریقی زیباشناسانه فهم [و خلق] می‌شود، و کدام الهام‌بخش سبک، شکل و محتوای کتاب می‌گردد.

در واقع، این معنای زیباشناختی از تفاوت، هیچ رابطه‌ی استثنایی با ناپلئون، با یک روشنفکر روس سال‌های ۱۸۱۲ و ۱۸۶۰، یا با شرایط تاریخی و اجتماعی آن دوره ندارد. شناخت آنچه که به‌طور غیردقیق «ازخودبیگانگی» نام گرفته، کشف غیریّتی[۴۱] هستی‌مند یا اگزیستانسیال در چیزها، که به صورت دیالکتیکی با آگاهی ارتباط دارد و هردو جاودانه یا از یکدیگر می‌گریزند یا از هم فراتر می‌روند، بیانگر موقعیتِ دیگر روشنفکران در شرایط کاملاً نامشابه است: مثلاً، موقعیتِ [ایتالو] زویوُ[۴۲] و [لوییجی] پیراندلو[۴۳] در دو سوی متقابل ایتالیا در خلال نخستین دهه‌های [شکل‌گیری] این کشور؛ یا موقعیت سارتر در فرانسه‌ی اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ ؛ یا موقعیت ساول بلو[۴۴] در آمریکای نیمه‌ی سده‌ی [قرن بیستم]:

هرزوگ [٤٥] [قهرمان داستان] که از جنبه‌ی شخصیتی، مردی لجوج، گستاخ، کوربین و فاقد شجاعت و هوش لازم بود، کوشیده بود هرزوگی *حیرت‌انگیز* باشد. این هرزوگ ناشیانه سعی کرده بود کیفیتی عالی به زندگی‌اش بدهد که معنی‌اش را به‌روشنی نفهمیده بود.(۱۳)

هرزوگِ ساول بلو نیز ناچار باید درسی در مورد چیستی واقعیت می‌گرفت، و این که بفهمد خود او کیست. البته نه به این معنی که در مقابل ارزیابی سراپا بدبینانه‌ی دنیایی که وی آن را حاکم بر جامعه‌ی خویش می‌بیند، به خود پشت پا بزند. آگاهی او از این دیدگاه اجتماعی است که او را وادار کرده بخواهد چیزی متفاوت و عالی‌تر باشد. و توصیف وی از این نحوه‌ی تفکر یک بار دیگر تعیین کننده‌ی موضع تیپیک منفی او نسبت به جامعه‌ی به اصطلاح واقع‌گرایی است که ما در آغاز کار موضوع بحث خود قرار دادیم.

حقیقت زمانی حقیقی است زیرا که ملال و خفت بیش‌تر بر انسان می‌بارد، بدان گونه که اگر چیزی جز شر بنماید، خیال باطل است، و نه حقیقت.(١٤)

اکنون ما می‌توانیم آنچه را که تاکنون در باب ایهام و دوپهلویی این نظرگاه مورد توجه قرار داده‌ایم، جمع‌بندی کنیم. همان‌گونه که گفتیم، این ایهام بخشی اساسی است از الهامی که بسیاری از نویسندگان پیدا می‌کنند. حتی در قدیم‌ترین افسانه‌ها اشاراتی موجود است در مورد این که جزای دسترسی به خوراک لذیذ خدایان- آنان که از فراز اولمپ از موقعیت برتر و بالاتر به صحنه‌ی نمایش عملی انسان‌ها می‌نگرند و تصمیم‌گیرندگانِ طرح و توطئه‌ی زندگی آنان هستند- چیزی جز محکومیت ابدی در جهنم نیست. کلمه‌ای که نزد خدا بود[٤٦]، ارتباطی رازآمیز دارد با دانشی که سبب شد آدم از بهشت رانده شود. خودآگاهی مدرن، گویا، انسان را از بند چنین

خیالاتی رهانیده، و وی را قادر کرده که دنیای اطرافش را به‌طور واقع‌گرایانه‌تری گمانه زند؛ هرچند که، در عین حال، در مورد این که موضوع واقعی چیست و چه چیزی صِرفِ خیال است، اثری گیج‌کننده داشته است. شک‌های الهام‌بخشی از این دست، گاه به قدری شدید بوده که باعث شده نویسندگان ادعا کنند، هیچ چیز حقیقت ندارد و هر چیز ارزشمندی تنها یا حاصل توافق است و یا محصول وهم و پندار. این گفتار، البته، فرصت بررسی معانی متعدد یا پرمعنایی[۴۷] این گونه مواضع پوچ‌گرایانه را ندارد؛ ادبیات دست کم این توان را ایجاد می‌کند که ابهامات چنان مواضعی را، که در دیگر حوزه‌های اندیشه به‌طور زننده مورد داوری قرار می‌گیرند، تشخیص دهیم (مثلاً، در منطق، این رأی که «هیچ چیز حقیقی نیست» همیشه حکمی ذاتاً متناقض یا «خودستیز»[۴۸] انگاشته شده؛ در حوزه‌ی سیاست، افلاتون خطر «خردگریزی»[۴۹] را گوشزد کرده است.)(۱۵) از همه مهم‌تر، یک نظرگاه ادبی هم نمایشگر آزادی و کنترلی است که کلمات در ارتباط با تجربه عرضه می‌کنند و آن هنگامی است که به‌عنوان نماد به کار می‌روند؛ کلمات ممکن است جبر و نکبت هم به همراه آورند، و این وقتی است که معنایشان حساب شده به کار رفته باشد، به تملک درآمده باشند، و مفاهیم کلامی افزون‌تری را جبراً بر واقعیت افزوده و تحمیل کرده باشند. سرانجام این که آنچه که ادبیات تشخیص آن را بر ما معلوم می‌کند این است که ممکن است وضعیتی غیرقابل تحمل از هستی درست همان قدر برای ذهن هیجان‌انگیز باشد که بسیار سعادت‌بار است: در حقیقت، این که ممکن است خیال ادبی[۵۰] وضعِ غیرقابلِ تحمل پیشاپیش نوعی سعادت بوده باشد.

شَبَهاتِ مرتبط با حقیقت شعر، یا بسندگی موجود در حیات تخیل هنری، گاه نویسندگان را کمابیش دچار حالت رکود کرده است: شیلر، تولستوی، آرتور رمبو، پُل آمبروا والری، این‌ها تنها انگشت‌شماری از این دسته اند. نزد اکثر این نویسندگان، خود همین شک باعث تعمیق الهام‌های [ادبی]شان شده است؛ چنین است سرشت

ذهن هنری: توماس مان نویسنده‌ی رمان‌های بسیار بلند، در همان حال که ادعا می‌کرد پرداختن به شکل داستانی دیگر ممکن نیست، در آخرین مقاله‌اش در باره‌ی چخوف راجع به موضوع بی‌مسئولیتی هنرمند مسئولانه *سخن می‌گوید*. اخیراً، سینما دست‌کم در یک مورد، از پارادوکس‌های موضع هنرمند استفاده کرد، و آن شاهکار فلینی است به نام ***هشت و نیم***. پس اگر بپرسیم که چه نوع انتقادهای اجتماعی را از این گونه ذهن‌ها باید توقع داشت، پاسخ، به‌طور کلی، این خواهد بود: نوعی انتقاد که به‌واسطه‌ی آگاهی آن ذهن و برخورداری‌اش از فرایندها و موضع تخیلی، پررنگ و عمیق است. بدون این چاشنی رنگارنگ، هنر آنان چیزی نیست جز یک تبلیغ صرف، آینه‌ای که نه واقعیت اجتماعی، بل که تئوری سیاسی را بازتاب می‌کند. با این وضع، مسائل سیاسی مربوط به ساختار اجتماعی تابع ملاحظات زیباشناختی مرتبط با مقام و مرتبه‌ی افراد خواهد شد. بنابراین، بهترین اشعار و نمایشنامه‌های برشت فقط به‌طور تصادفی با مارکسیسم ارتباط دارد، اما در عوض، به‌طورعمیق‌تری از غم‌های ناشی از موقعیت خطرناک وی، به‌عنوان شاعر، ملهم شده‌اند. توماس مان در ***دکتر فاوستوس***[۵۱] فاجعه‌ی سیاسی و اجتماعی آلمان را بر پایه‌ی مقایسه‌ی تمثیلی با [منبع] الهام اهریمنی یک موسیقی‌دان، یک هنرمند نو به معنای واقعی، که، البته، نمایشگر واقعی خود نیست، بل که کاملاً به‌طور نمادین عمل می‌کند، تحلیل کرده است. تقریباً هیچ یک از تفکرات و درون‌بینی‌های روان‌شناختی توماس مان در مورد این موضوع واحد دارای قرابت نزدیک با انواع عواملی که مورخان توانسته‌اند برای طلوع هیتلر ارزیابی و محاسبه‌ی کنند منطبق نیست. بیان این نکته به معنی ناچیز شمردن کیفیت ادبی ***دکتر فاوستوس*** نیست؛ برعکس، تأکیدی است بر آن؛ زیرا ادبیات دغدغه و اندیشه‌ی آن وجوهی از وجود فردی را دارد که نمی‌توان آن‌ها را به‌طور عینی ارزیابی نمود. زمانی که نویسنده‌ی بزرگی ما را وامی‌دارد حس کنیم چیزی که وی نشانمان می‌دهد در مورد جمع بیش‌تری نسبت به گروه شخصیت‌های

تخیلی و، در حقیقت، در مورد جامعه و خود ما، درست است، این [حقیقت] را نه بر پایه‌ی وزن شواهد آماری، بل که با قدرت سبک نگارشش به ما فهمانده است. چه کسی می‌تواند بگوید که منابع قدرت تخیل وی چه‌ها هستند؟ افلاتون- که خود شاعر، و نیز ناقد شعرا، بود – آنان را به دو شیوه‌ی مختلف توصیف کرده است: گریزان از واقعیت، در پی تخیل، و گریزان از تخیل، در پی واقعیت. آنچه که ما به‌عنوان روش نوین در توصیف این رازهای باستانیِ بازیافته‌ی ذهن ارائه کرده‌ایم، یعنی وجه[۵۲] رمانتیکِ خودآگاهی، که سبک به‌اصطلاح رآلیستی از آن بیرون خاسته، با جذابیت عمیق‌تری در شکاف عمیق میان امر زیبا و امر واقعی بارز شده است.

اگر شکی در مورد ارزش جامعه‌شناختی رآلیسم در ادبیات مدرن وجود داشته باشد، در مورد ارزش ادبی‌اش تردید بسیار کمی موجود است. از دل این نگرش که دنیا جایی برای تخیل شاعرانه نیست، آثار تخیلی بسیار برجسته‌ای زاده شده است. قدرت سبک نو در این ایهام یا دوپهلویی نهفته است. در نظر آورید، مثلاً، *آثار نمایشی*[۵۳] ایبسن را که با کارهای رمانتیک شبه-فاوستی (مانند براند و پیر گینت[۵۴] شروع می‌شود و مربوط اند به خودآگاهیِ مضطرب[۵۵] شاعر نسبت به خودش، و سپس برسیم به نمایشنامه‌های مرتبط با انتقاد اجتماعی. مخصوصاً در نظر بگیرید نمایشنامه‌ای *هدا گبلر*[۵۶] را که در آن نگاه واقع‌گرایانه‌ی ایبسن بسیار عالی تمرکز یافته است. هدا، دختر ژنرال گبلر، نمی‌تواند در مقابل این فکر که زن خانه‌داری از طبقه‌ی متوسط شود پایداری کند؛ و ایبسن برایش شوهری خلق می‌کند که محققی دانشگاهی است تا نماد یکنواختی و کسالت باشد، بدین منظور که وی علیه آن بشورد. اما آیا شوریدن این دختر ابعاد تراژیک و بزرگی را که وی [در زندگی] متصور است، دارد؟ اگر از پس عینک تحقیری بنگریم که کار رآلیست‌هاست- زمانی که می‌خواهند جامعه را مورد بررسی قرار دهند- یعنی همان عینکی که هدا هم به چشم دارد، در این صورت آیا وی زنی روان‌رنجور به نظر

نمی‌رسد؟ طنز تراژیک نمایشنامه در همین سؤال نهفته است. یا در نظر بگیرید توصیف توماس مان را از خانواده‌ی «بادنبروک»[۵۷]. توماس مان نشان می‌دهد که اگر فرد بسیار روشنفکر باشد، تبدیل وی به یک تاجر خوب چه کار سختی خواهد بود؛ و، اگر قرار باشد که ملاحظات طبقاتی بر فرد فرمان راند، چگونه می‌شود ازدواجی بی برو برگرد احمقانه کرد. اما، در عین حال باید بپرسیم که وی با اتکا به چه معیار و ملاکی در مورد ضعف نظام اجتماعی داوری می‌کند. بی‌شک، خیلی مسخره از آب در می‌آید. دو نسل آخر این خانواده‌ی متعلق به طبقه متوسط، که بسیار بافرهنگ و فرهیخته‌اند، به نوعی حساسیت می‌رسند که قدر و ارزش اجتماعی ندارد؛ و توماس مان نمی‌گوید که چه نوع تغییراتی در ساختار اجتماعی می‌تواند موجد نوعی تعهد اجتماعی و دارای کشش برای هانو بادنبروک باشد. آنچه که شاید او پیشنهاد می‌کند این است که نوعی انحطاط اجتماعی، و احتمالاً ناخشنودی شخصی زیاد، شرایط لازمی هستند که از بطن آن، نبوغ هنری بزرگی زاییده می‌شود. سرانجام، بگذارید ایزابل آرچر[۵۸]، زن‌قهرمان مشهور هنری جیمز، را به یاد آوریم. چرا ایزابل با لُرد واربرتون[۵۹] ازدواج نخواهد نکرد؟ (جیمز کاملا آشکارا معتقد است که دلیلش «دلیل واضح» نیست. ایزابل پس از فقط یکی دو بار دیدار با لرد «درست و حسابی» به او علاقه‌مند می‌شود، اما اصلا در این فکر نیست که ببیند آیا ممکن است با او به روابط عاشقانه هم برسد یا نه.) پاسخ به اندازه‌ی کافی ساده است: او نمی‌خواهد خانم لرد واربرتون شود. نمی‌تواند این موقعیت، این نقش، را در جامعه‌ی انگلستان بپذیرد. همراه آمریکایی مضحک ایزابل با وی موافق است، پس به نظر می‌رسد که: آمریکایی‌های نیک میانه‌ای با «لردها و لِیدی‌ها» ندارند، بل که موافق جامعه‌ی بی‌طبقه‌اند. اما هیچ چیز روشن‌تر از این واقعیت نیست که چنین عقیده‌ی دموکراتیکی مایه‌ی الهام ایزابل نشده که به لرد جوابِ «**نه**» بدهد. او رد می‌کند چون تصوری رومانتیک دارد. او می‌خواهد «تا مرزهای تخیل خویش زندگی کند»، آنچنان

که دوست بسیار روشنفکرتر دیگرش، معتقد است. و او، ابلهانه، وسایل این کار را در اختیارش می‌گذارد. نتیجه این می‌شود که ایزابل در سلسله‌ای از تحریک‌ها، خیانت‌ها و بدبختی‌ها گرفتار می‌آید؛ ولی در یک مورد- قبل از این که اتفاق افتد- می‌گوید که این «سرنوشت» اوست که ترجیحاً انتخاب کند، تا این که، به خاطر استفاده از شادی ازدواج سنتی، زن یک مرد انگلیسی یا یک آمریکایی شود.

البته، نتیجه‌ی تصمیم ایزابل آرچر نیز این است که وی قهرمان داستانی بزرگ می‌شود، قهرمانی که، اگر با یکی از دو مرد داستان، کارخانه‌دار آمریکایی یا لرد انگلیسی، ازدواج می‌کرد، دیگر نمی‌شد. ایزابل تصویر خوبی از خود به نمایش می‌گذارد، و جیمز به خواننده می‌گوید که مجذوب توانایی او، به‌عنوان شخصیت داستان، شده و این توانایی به او امکان می‌دهد که تحول پیدا کند، یعنی این که به صورت یک اثر هنری درآید. اساساً، انگیزه‌های ایزابل انگیزه‌های زیباشناختی‌اند، و با انگیزه‌های خالق خویش انطباق دارند، درست همان طور که با انگیزه‌های دوست خطرناک و هوشمند ایزابل تطابق دارند؛ و شاید بتوان آن مرد را هم‌هویت هنری جیمز دانست، مردی که روش‌ها و امکانات حیات ایزابل را در اختیارش می‌گذارد، بدین منظور که وی تا مرزهای تخیل خویش زندگی کند. آنان، این سه تن [مرد درون داستان، ایزابل و جیمز]، به نوعی دارند زندگی را تجربه می‌کنند، و، از یک نظرگاه اخلاقی از رواج افتاده، رفتارشان غیرمسئولانه و حتی غیر اخلاقی است- همان گونه که پدر پیر و عاقلی، یکی از شخصیت‌های داستان، چنین گفته است. این تجربه، به مثابه یک اثر هنری، بدون شک موجه و مقبول است که برای هنری جیمز هم شهرت فراوانی ایجاد کرد، هرچند که درآمد چندان ناچیزی هم برایش نداشت. این اثر می‌تواند با درکی روشن از عادات و رسوم اجتماعی ثروتمندانِ پایان قرن نوزدهم همراه باشد، عادات و رسوم آنانی که درآمدشان عمدتاً مُکتَسَب نبود، و دارای اکثر امکانات و وسایل زیبای زندگی در آن تمدن کهنه‌ی ظالمانه بودند. جیمز می‌دانست

که آن تمدن به پوسیدگی و انحطاط گراییده است و می‌ترسید که اندک جنبشی خشونت‌آمیز «آن فاجعه را به زیر کشد». اما نباید شک کرد که جیمز جامعه‌شناس بدی است: در حقیقت اصلاً او جامعه‌شناس نیست- زیرا که بهایی نه تنها به تغییر که به عدالت اجتماعی هم نمی‌داد، اما در عوض، به این فکر می‌کرد که آیا در پایان [داستان] این یک مشت آدم صاحب امتیاز قادر خواهند بود که حرکتی زیبا کنند، از خشونت بپرهیزند و وجهه‌ی[٦٠] خود را حفظ کنند. در یک کلام، هنری جیمز فقط در اندیشه‌ی هنر بود. او می‌دانست که پس‌زمینه‌ی تمامی هنرهای بزرگ تیره و تار است، همان گونه که زمینه‌ی زندگی تاریک و سیاه است: زیرا که در آنجا مرگ، محرومیت، اندوه و ادبار جاری است. و جیمز همین پس‌زمینه‌ی اجتماعی را ترسیم کرده است، جایی که حوادث شوم، چون مرگ و نابودی، در پس صورتک ظاهر پنهان است. اگر کسی از جیمز بپرسد که آیا این صورتک را نباید تغییر داد و یا پایین کشید، یا آیا نباید این وضع را واژگونه کرد، احتمالاً نویسنده، در پاسخ، خواهد پرسید که آیا این عمل فقط رویارویی با صِرفِ خودِ سرنوشت محتوم نخواهد بود، تراژدی عریان از طریق هنر، ناکامی محض و حرمان. او از تأثیر متقابل نور و ظلمت، ثروت و خوشبختی و فقر و بدبختی، لذت می‌برد. و سرانجام این که او یک هنرمند بود و الگوی هستی و زندگی تجربی او یک الگوی زیباشناختی بود. فهم این که آثار باشکوه تراژدی از خشونت و ضعف جدایی‌پذیر نیست، بصیرتی است که هر نویسنده‌ای باید به هم رساند. مع‌هذا، چنین موضعی، به‌عنوان شکلی از «رفتار» با مردم واقعی، نه به صورت استعاری، بل که به معنای حقیقی کلمه، یعنی به‌عنوان یک سیاست اجتماعی، موضعی بسیار غیرمسئولانه خواهد بود. امیل زولا زمانی که کوشیده بود از نظر علمی و فلسفی به‌درستی واکنش کند، خود را متهم به این بی‌مسئولیتی یافته بود. دوستان ادبی‌اش به سبک نگارش مبالغه‌آمیز وی اشاره و او را محکوم کردند که به جای واقع‌گرا بودن، رومانتیک است؛ فعالان سیاسی، در عین حال، شِکوه

می‌نمونند که، مثلاً، تصـــویری که وی از طبقه‌ی کارگر در آســـوموار[۶۱] به نمایش گذاشـته، به هدف سوسیالیسم احتمالاً لطمه می‌زند، زیرا که نیروی شادنوشی و لذت جنســی را بســیار شــیطانی توصــیف کرده اســت. نیز، علل قابل کنترل‌تر رنج‌های اجتمـاعی، اغلب در اجرای ترســناک تأثیرات زیباشــناختی این رمان از دیده پنهان شــده‌اند. نوشــته‌های تئوریک زولا مملو اســت از تلاش‌های مشــوب او برای این که نشـان دهد موضعی واقعاً مثبت دارد؛ وی، به طریق شهودی، ایهام در موضع هنری را به خوبی درک کرده و آن را در جمله‌ای که در اثر دیگرش در باره‌ی اوضــاع زندگی کپرنشـینی، به نام *شـکم پاریس*[۶۲] نوشته، جاودانه کرده است. در اینجا او توصیف می‌کنـد کـه چگونـه نـاگهـان کلود لـانتیـه[۶۳]یِ نقاش، بهترین اثر هنری‌اش را نه با استفاده از مواد سنتی رنگ و کتان، بل که با بهره گیری از چیزهای واقعیِ بر گرفته از زندگی واقعی، گوشـت خام مغازه‌ی قصـابی، با طراحی بسـیار زیبا، خلق کرده است. نمادگرایی این سـبک بسـیار واضـح اسـت؛ خواسـت خود زولا هم این اسـت که به خواننده، به جای موضـوعات داسـتانی سـنتی، بُرشی حقیقی از زندگی عصر خویش ارائه کند– زندگی را به خام‌ترین و ســخت‌ترین شــکل حقیقی‌اش. و چه چیزی به دسـت آورده اسـت؟ نقاش می‌گوید: «وحشـیانه و عالی بود، چیزی شـبیه به شـکمی نمایان در هاله‌ای از نور.»

هنر نمی‌تواند چیزی مثل هاله‌ی نور به گِردِ موضـوعاتی بگذارد که به سـراغشان می‌رود، حتی بـه گرد نفرت‌بارترین آن‌ها! چنین هاله‌ی نوری قابل‌تأیید نیســت ولی مورد علاقه است. هنر امور نادُرستْ را مخفی و مبدل نمی‌کند؛ بل که محرک واکنشی می‌شـود متفاوت با آنچه که معمولاً باید در زندگی روزمره، در هستی اجتماعی خود، احساس و تجربه کنیم. امکان می‌دهد که از نفرت «لذت ببریم»، از تراژدی کیف کنیم. انگلس بـه این نوع ایهـام و دوپهلویی در ارتبـاط با نمونه‌ای که ما در آغاز این بحث بدان اشــاره کردیم، یعنی واقع‌گرایی بالزاک، توجه کرده اســت. وی می‌گوید که یک

عنصرکیفی *مرثیه‌گونه* در توصیف بالزاک از جامعه‌ی عالی موجود است؛ اگرچه او، بالزاک، «قانون بزرگ» فساد و انحطاط جامعه را یافته بود که – حتی «بیش‌تر از تمام کتاب‌هایی که در باره‌ی این دوره توسط مورخان، اقتصاددانان و آمارگران» در باره‌ی سرمایه‌داری بورژوایی نوشته شد، مایه‌ی آموزش و عبرت انگلس گشت– در عین حال به‌وضوح سپری شدن آن را به سوگ گذاشته است. انگلس از زاویه‌ی دیگری ادامه می‌دهد و در باره‌ی این ایهام چنین می‌گوید: «طنز بالزاک هرگز گزنده‌تر، و هزل او هرگز تلخ‌تر از زمانی نیست که همدردی عظیم خود را نسبت به آن آدمیان، زنان و مردان، به ما نشان می‌دهد.»(۱۶) همدردی بالزاک، آن گونه که انگلس اشاره کرده، صرفاً ملهم از نظرات محافظه کارانه‌ی سیاسی او نبوده، بل که بیش‌ترمحصول عمل رادیکال‌تری بوده که عبارت است از تعیین ذات[٦٤]. بالزاک از درون، در درون ذات خود، دربردارنده‌ی *کمدی انسانی* اجتماعی است.

یادداشت‌های نویسنده:

(۱) *La peau de chagrin*, ed. Conard, pp. ۲۵۸ f.[این اثر آنوره دو بالزاک را شادروان به آذین *با عنوان چرم ساغری* ترجمه کرده است.]

(۲) همان، ص ۲۵۹

(۳) همان، ص ۸۰

(٤) همان، ص ۱۸۲

(٥) همان، ص ۳۹

(٦) اریک هلر (Erich Heller) در این مورد بحث درخشانی کرده است که می‌توان آن را در مجموعه‌ی مقالاتی *درباره‌ی گوته* (*Essays Über Goethe*)، فرانکفورت، ۱۹۷۰، صص ۱۰۹ – ۸۲ ملاحظه کرد.

(۷) این مسأله همین چند وقت پیش توسط پروفسور اس. روزن [S. Rosen]، در اثرش به نامِ ***نیهیلیسم*** (***پوچ‌گرایی***)، چاپ ییل، سال ۱۹٦۹، کشف و مطرح شده است.

(۸) بکت این پارادوکس را بارها اعلام کرده (تمام اثرش بیانگر این نکته است)، مثلاً در مکالمه با ژرژ دوتوییت (George Dutuit) چنین می‌خوانیم: «این حکم که دیگر چیزی برای تبیین نمانده، هیچ چیزی که بتوان به کمک آن تبیین کرد، چیزی که بتوان به بیان آن پرداخت، هیچ نیرویی برای تبیین، هیچ آرزویی برای تبیین، همراه با جبر و ضرورت تبیین»، س. بکت: سه گفتگو، لندن، ۱۹۵۶.

(۹) این عقیده که گوته چنین شک‌هایی نداشته، یک افسانه است، افسانه‌ی خردمندِ انساندوستِ آرام؛ و تا حدی هم توسط شیلر ساخته شده. نگاه کنید به این مطلب: Über naïve und sentimentalische Dichtung (در باره‌ی شعر ساده و احساساتی)

(۱۰) اودیسه، نهم، ۵۹۰

(۱۱) این متن را ببینید: ج. آندره، ***کافکا*** [G. Andres, *Kafka*, ۱۹۶۰.]

(۱۲) این فکر که آن دو نحوه‌ی فهم ممکن است، دست آخر، از آنچه که معمولا پذیرفته می شود، به هم شبیه‌تر باشند، اخیراً توسط ک. ک. اُبرایان (C. C. O'Brien) در مقاله‌ای در تحت عنوانِ *آینده‌ی علوم انسانی* (***The future of the Humanities***)، ویراسته‌ی ج. ک. لیدلو (J.C. Laidlaw) مطرح شده است.

(۱۳) نگاه کنید به سول. بلو (S. Bellow) هرزوگ [احتمالاً به معنی دوک؟] (***Herzog***) انتشارات پنگوئن، چاپ ۱۹۶۵، ص ۱۰۰

(۱۴) *همان*، ص. ۹۹.

(۱۵) تحلیل مدرن جامعی از تبیین این مبحث توسط گ. لوکاچ در Die Zerstőrung der vernunft, Vol. IX, Gesamtausgabe, ۱۹۶۲ f. صورت گرفت است. The Destruction of Reason, Vol. IX, Complete Edition, ۱۹۶۲ f.

(۱۶) تاریخِ نامه آوریل ۱۸۸۸ است و خطاب به مارگارت هرکنس، نوشته شده است.

یادداشت‌های مترجمان

[۱] Self-consciousness and social consciousness in literature این مقاله در مجموعه‌ی گردآوری شده به پیشنهاد مزاروش، بلافصله بعد از مقاله‌ی دیوید دیچز، **ادبیات و تحرک اجتماعی**، آمده است.

[۲] Anthony Thorlby آنتونی ترلبی (۱۹۲۸–۲۰۱۳) منتقد ادبی و کارشناس برجسته‌ی ادبیات تحقیقی

[۳] دیوید دیچز، **ادبیات و تحرک اجتماعی**، نک. همین وبگاه.

[٤] High society مقصود از «جامعه‌ی عالی» جامعه‌ی سرمایه‌داری سده‌های هجدهم تا نوزدهم است، جامعه‌ای که در آن ناظم فئودالی دیگر تعیین کننده نیست و ارزش‌های اجتماعی جدیدی تولد یافته.

[٥] Egotism

[٦] Enlightened self-interest

[۷] Self-assertion

[۸] نویسنده در برای واژه‌ی «مریض» کلمه‌ی فرانسوی (*souffre*) را افزوده است.

[۹] (Raphaël) قهرمان روشنفکر، فقیر، بیکار و هستی‌باخته‌ی داستان *چرم ساغری* اثر برجسته‌ی بالزاک است. او قصد خودکشی دارد، ولی حادثه‌ای عجیب، مسیر زندگی‌اش را تغییر می‌دهد. رافائل کوتاه مدتی پس از به دست آوردن طلسمِ *چرم ساغری* – که چیزی شبیه به چراغ جادوی علاءالدین است– و برآورده شدن آرزوهایش که با شادی، درد و رنج همراه است، به‌واسطه‌ی قبول مرگ در ازای به دست آوردن طلسم مذکور، سرانجام در اوج ثروت و توانایی‌های فوق‌العاده ولی کاملاً ملموس و عینی، می‌میرد. نک. یادداشت بعدی.

[۱۰] *La peau de chagrin* *چرم ساغری* یا *پوست اندوه*، این اثر بالزاک را زنده‌یاد م. الف. به آذین. ترجمه کرده است.

[۱۱] Promptitude of inspiration

[۱۲] Comédie humaine *کمدی انسانی* مجموعه‌ی عظیمی از نود و شش جلد است که از آن میان ***آرزوهای بربادرفته*** را زنده‌یاد محمدجعفر پوینده به فارسی ترجمه کرده است.

[۱۳] Representations

[۱٤] Singularity

[۱۵] گرچن یا مارگریت (Gretchen/Margaret) نام دختری است که فاوست او را دوست دارد و آرزومند کام گرفتن از اوست. مفیستوفلیس او را در این کار یاری می‌کند که منجر به آلام زیادی می‌شود.

[۱۶] در اساطیر یونان باستان هلن، دختر زئوس و لیدا، زیباترین زن جهان و همسر منلوس شاه اسپارت است، ولی پاریس اهل تروی او را می‌رباید و بدین طریق انگیزه ی جنگ‌های تروا پیدا می‌شود.

[۱۷] Over-self-conscious

[۱۸] Sonnet سانت یا سونات، شعر غزل‌واره، چهارده سطری، هر سطر ده سیلابل و سطرها- یک در میان- دو به دو هم‌قافیه.

[۱۹] Self-conscious obsession

[۲۰] Creative certainty

[۲۱] “the” truth

[۲۲] La nausea

[۲۳] Paradoxical

[۲۴] Self-defeating

[۲۵] Childe Harold

[۲۶] در متن انگلیسی به این صورت آمده: *(par excellence)*

[۲۷] Selfhood

[۲۸] Moral satire

[۲۹] Impersonality

[۳۰] Communal existence

[۳۱] Self-reflection

[۳۲] Narcissus

[۳۳] Self-hatred

[۳۴] self-love

[۳۵] Tantalus- فرزند زئوس از یک حوری به نام پلوتو Plouto- تنتلوس به عذاب ابدی، تشنگی و گشنگی، محکوم شد.

[۳٦] تنتلوس در دریاچه‌ی تارتاروس/دریای سیاه تشنگی و گشنگی می کشید چون تا جلو می‌رفت که آب بنوشد یا از درختی میوه بچنید، پس کشیده می‌شد.

[۳۷] Burrow این داستان کوتاه تقریباً ناتمام را مسعود رجب نیا ترجمه کرده است.

[۳۸] Julien Sorel

[۳۹] Aesthetic doubt

[٤۰] Schiller's Walenstein

[٤۱] Otherness

[٤۲] Svevo نام مستعار Aron Hector Schmitz نویسنده‌ی ایتالیایی ۱۸٦۱–۱۹۲۸.

[٤۳] Luigi Pirandello نویسنده، شاعر و نمایشنامه نویس ایتالیای۱۹۳٦-۱۸٦۷.

[٤٤] Saul Bellow

[٤٥] *Herzog*

[٤٦] اشاره به ***عهد جدید***، «جان ۱:۱»

[٤۷] Meaningfulness

[٤۸] Self-contradictory

[٤۹] Irrationalism

[٥۰] literary vision

[٥۱] *Doctor Faustus* *اثر توماس مان که بعداً با نام دیگری هم منتشر شد، تحت عنوان زندگی یک آهنگساز. این اثر را نباید با دکتر فاوستوس اثر کریستوفر مالرو اشتباه گرفت. فاوست گوته نیز با این دو اثر تفاوت دارد.*

[٥۲] Mood

[٥۳] *Oeuvre*

[٥٤] Brand and Peer Gynt

[٥٥] Troubled

[٥٦] Hedda Gabler

[٥۷] Buddenbrook

[٥۸] Isabel Archer

[٥۹] Lord Warburton

[٦۰] Their portrait

[٦١] L'assommoir [the stunner]

[٦٢] Le ventre de Paris [The Belly of Paris]

[٦٣] Claude Lantier

[٦٤] Identification