نشر ماهی

جورج لوکاچ

جامعه‌شناسی رمان

محمدجعفر پوینده

George Lukács
Balzac et le réalisme français
Maspero, Paris, 1979

سرشناسه:	لوکاچ، جورج، ۱۸۸۵ـ۱۹۷۱م. Lukács, George
عنوان و پدیدآور:	جامعه‌شناسی رمان / جورج لوکاچ ؛ مترجم محمدجعفر پوینده.
مشخصات نشر:	تهران، نشر ماهی، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری:	۱۶۰ ص.
شابک:	ISBN 978-964-9971-94-0
یادداشت:	فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
یادداشت:	عنوان اصلی: *Balzac et le réalisme français*, 1979
یادداشت:	نمایه.
یادداشت:	واژه‌نامه.
موضوع:	بالزاک، انوره دو، ۱۷۹۹ـ۱۸۵۰ م.
موضوع:	Balzac, Honore de
موضوع:	واقع‌گرایی در ادبیات.
شناسه‌ی افزوده:	پوینده، محمدجعفر، ۱۳۲۳ـ۱۳۷۷، مترجم.
رده‌بندی کنگره:	PQ۲۲۱۰ / ۹ ل ۲ و ۱۳۸۷
رده‌بندی دیویی:	۸۴۳ / ۷
شماره‌ی کتابخانه‌ی ملی:	۱۲۱۵۰۵۷

جامعه‌شناسی رمان

جورج لوکاچ

مترجم
محمدجعفر پوینده

نشر ماهی
تهران
۱۳۹۲

جامعه‌شناسی رمان

نویسنده	جورج لوکاچ
مترجم	محمدجعفر پوینده
ویراستار	رضا خاکیانی

✦

چاپ دوم	زمستان ۱۳۹۲
چاپ اول	زمستان ۱۳۸۸
تیراژ	۱۰۰۰ نسخه

✦

مدیر هنری	حسین سجادی
حروف‌نگار	فرحناز رسولی
لیتوگرافی	گرافیک‌گستر
چاپ جلد	صنوبر
چاپ متن و صحافی	سپیدار

✦

شابک ۰-۹۴-۹۹۷۱-۹۶۴-۹۷۸

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵ ۱۸۸۰
www.nashremahi.com

پیش‌گفتار ۷

دهقانان ۲۷

آرزوهای بربادرفته ۶۵

بالزاک، منتقد استندال ۹۵

در بزرگداشت صدمین سالگرد تولد زولا ۱۲۵

واژه‌نامه‌ی فارسی به فرانسوی ۱۴۳

واژه‌نامه‌ی فرانسوی به فارسی ۱۴۷

نمایه ۱۴۹

پیش‌گفتار

حدود پانزده سال از زمان نگارش مقاله‌هایی که در این کتاب کوچک گرد آمده‌اند می‌گذرد. به همین دلیل جای این پرسش باقی است که چرا من مشخصاً امروز به انتشار آن‌ها می‌پردازم. در برخورد اول چنین به نظر می‌رسد که این مقاله‌ها هیچ امروزین نیستند. موضوع یا لحن آن‌ها، در اساس، درخور جَوّ عام امروز نیست. اما من بر این باورم که امروزگی آن‌ها دقیقاً در آن است که با برخی از جریان‌های ادبی و فلسفی که هنوز در روزگار ما رواج گسترده دارند به مخالفت برمی‌خیزند، بی‌آن‌که مجادله‌ای بسیار مبسوط باشند.

اگر بخواهیم مسئله را در عرصه‌ی تاریخ ادبیات مطرح کنیم، به صورت پرسش زیر درمی‌آید: نویسنده‌ی برجسته، نویسنده‌ی کلاسیکِ تیپیکِ سده‌ی نوزدهم، بالزاک است یا فلوبر؟ چنین گزینشی فقط به ذوق و سلیقه مربوط نمی‌شود، بلکه به تمام مسائل اساسیِ زیبایی‌شناسیِ رمان برمی‌گردد. می‌توان پرسید که آیا بنیاد اجتماعیِ عظمت هنری و نیروی جهان‌گستر رمان، در پیوستگی جهان بیرونی و جهان درونی است یا در گسستگی آن‌ها؟ آیا رمان بورژوایی با ژید،

پروست، و جویس به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد یا مدت‌ها پیش با بالزاک و استندال و تالستوی به قله‌ی عقیدتی و هنری خویش دست یافته است، قله‌ای که امروز فقط چند هنرمند بزرگ که خلاف جریان شنا می‌کنند (مانند توماس مان) به آن نزدیک می‌شوند.

در پس این دو برداشت زیبایی‌شناختی، دو برداشت متفاوت در مورد ماهیت و تحول تاریخی رمان به کار رفته است. اما از آن‌جا که رمان نوع غالب و حاکم در هنر مدرن بورژوایی است، این تقابل به تحول ادبیات به طور کلی و حتی تمامی فرهنگ برمی‌گردد. در این مورد پرسش تاریخی زیر نیز مطرح می‌شود: مسیر فرهنگ صعودی است یا نزولی؟ بی‌هیچ تردیدی این مسیر از میان دوران‌های تاریک گذر کرده است و هنوز گذر می‌کند. اما وظیفه‌ی کسانی که به بررسی تاریخ می‌پردازند روشن‌کردن این امر است که آیا آن تیرگی افق که رمان پرورش احساساتی فلوبر برای اولین بار بیان کامل آن را ارائه داد، سرنوشتی قطعی و محتوم است یا شب دیجوری که سرانجام راهی به‌سوی نور خواهد گشود؟

زیبایی‌شناسی و نقد بورژوایی راه نجاتی از این تیرگی نمی‌یابند و ادبیات را فقط به‌مثابه‌ی شهود زندگی درونی، به‌مثابه‌ی تصدیق آشکارِ فقدان امید (در بهترین حالت مانند سرود تسلی، مانند تجلی معجزه‌ای) در نظر می‌گیرند. نتیجه‌ی منطقی و ضروری چنین برداشتی از تاریخ این است که آثار فلوبر، به‌ویژه پرورش احساساتی، را باید قله‌ی ادبیات داستانی مدرن دانست. این برداشت به‌طبع همه‌ی جزئیات ادبیات را دربر می‌گیرد. کافی است به یک نمونه اشاره کنیم: محتوای عقیدتی و روان‌شناختیِ حقیقی مؤخره‌ی جنگ و صلح همان فرآیندی است که پس از جنگ‌های ناپلئونی، تکامل‌یافته‌ترین اقلیتِ روشنفکران اشرافی روس ــ اقلیتی بی‌تردید بسیار محدود ــ را به

شورش دکابریست‌ها، به پیش‌درآمد قهرمانانه اما فاجعه‌بار پیکارهای رهایی‌بخش، رهنمون کرده که خلق روس در طی یک سده به پیش برده است. به همه‌ی این مسائل، فلسفه‌ی تاریخ کهن و زیبایی‌شناسی کهن هیچ توجهی نکرده‌اند. در نظر آن‌ها، این مؤخره رنگ‌های کدر نومیدی فلوبری به خود گرفته است و شکست جست‌وجوی بی‌حاصل و جوشش‌های بیهوده‌ی جوانان و فرورفتن در اعماق ابتذال بی‌رمق زندگی خانوادگی بورژوایی را نشان می‌دهد. به‌تقریب، همه‌ی تحلیل‌های مشروح زیبایی‌شناسی بورژوایی به همین نقیصه مبتلا هستند.

تقابل مارکسیسم با تاریخ‌نگریِ نیم سده‌ی پیش، که به اقتضای جهان‌نگری خود تاریخ را دانش جنبش پیش‌رونده‌ی کلی بشر نمی‌داند، نمایانگر تقابل حاد و عینی در مسائل زیبایی‌شناسی نیز هست. نظریه‌ی مارکسیستی تاریخ، به‌مثابه‌ی آموزه‌ی جامع مسیری که بشر به‌ضرورت تا روزگار ما پیموده است، به‌مثابه‌ی آموزه‌ای که چشم‌اندازهای آینده را مشخص می‌سازد، یک راهنمای تاریخی است. اما این نقش راهنما، که حاصل شناساییِ جبرباوری است، به‌هیچ‌وجه به معنای توضیح‌المسائلی برای پدیده‌ها و مرحله‌های خاص و منفرد نیست. مارکسیسم نقشه‌ی راهنمای حاضر و آماده‌ی تاریخ نیست، بلکه راه تحول تاریخی را روشن می‌کند.

البته این تذکر به‌هیچ‌رو نافی نقش راهنمای مارکسیسم نیست. مارکسیسم در تمامی جزئیات، در همه‌ی مسائل روزانه نیز به راهنمایی می‌پردازد؛ حفظ همیشگی مسیر کلی را به توجه نظری و عملی مدام به پیچ‌وخم‌های ضروری راه پیوند می‌دهد؛ این آیین، نظریه‌ای درباره‌ی تاریخ است که بر پایه‌های استوار اتکا دارد و بنیاد آن، چنان درک و تحلیلی از تاریخ است که با انعطاف بسیار دگرگون

می‌شود. این دوگانگی (ظاهری)، که در حقیقت سازنده‌ی وحدت فلسفه‌ی ماتریالیستی است، درعین حال، سررشته‌ی زیبایی‌شناسی مارکسیستی و نظریه‌ی مارکسیستی ادبیات نیز هست.

تصادفی نیست که مارکسیست‌ها در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی نیز مدافع میراث کلاسیک هستند. اما این میراث در نظر آنان به‌هیچ‌وجه به معنای بازگشت به گذشته نیست، زیرا آنان برمبنای یکی از نتایج ضروری نظریه‌ی مارکسیستی تاریخ، گذشته را برای همیشه سپری‌شده و بازگشت‌ناپذیر می‌دانند. ارزشی که به میراث کلاسیک در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی داده می‌شود حاکی از این امر نیز هست که مارکسیست‌ها عامل اصلی تاریخ، جهت اصلی تکامل، مسیر حقیقی منحنی تاریخ را می‌بینند و به ضابطه‌ی این مسیر آگاه‌اند. و همانا به همین سبب است که برخلاف عادتِ اندیشه‌گران بورژوا، در هر چرخشی دچار سرگیجه نمی‌شوند. اندیشه‌گران بورژوا از آن‌رو چنین عادتی دارند که جهت و مسیر اصلی را نمی‌شناسند و در نظریه، وجود آن را انکار می‌کنند.

برای زیبایی‌شناسی، میراث کلاسیک عبارت از آن هنر سترگ است که تمامیت انسان را به روی صحنه می‌آورد: انسان را در جامعیتش، در مجموع دنیای اجتماعی. در این مورد نیز فلسفه‌ی جهان‌گستر، یعنی انسان‌محوری (اومانیسم) پرولتری است که مسائل مطرح اصلی را روشن می‌کند. نظریه‌ی مارکسیستی تاریخ، کلیت انسان، تاریخ تکامل او، تحقق نسبی اهداف، و به‌هم‌پیوستگی یا پراکندگی او در جریان دوران‌های مختلف را بررسی می‌کند و می‌کوشد تا قوانین نهفته‌ی این مناسبات را روشن سازد. هدف انسان‌محوری پرولتری، انسان در جامعیت خویش، برقراری هستی بشری در تمامیتش، در دل خود زندگی، حذف عملی و حقیقی پژمردگی و پراکندگی هستی بشری

است، پژمردگی و پراکندگی‌ای که زاده‌ی جامعه‌ی طبقاتی است. این چشم‌اندازهای نظری و عملی، تعیین‌کننده‌ی معیارهایی هستند که زیبایی‌شناسی مارکسیستی بر مبنای آن‌ها به کلاسیک‌ها بازگشت می‌کند و در عین حال کلاسیک‌های جدیدی را در قلب پیکارهای ادبی کنونی کشف می‌کند. یونانیان، دانته، شکسپیر، گوته، بالزاک، تالستوی، گورکی، همگی تصاویر رسای مراحل خاص و عظیم تکامل بشر و راهنمایانی در پیکار عقیدتی برای دستیابی به تمامیت انسان‌اند.

این دیدگاه‌ها تصویری از تحول فرهنگی و ادبی سده‌ی نوزدهم را نیز ارائه می‌دهند. در پرتو این دیدگاه‌ها روشن می‌شود که ادامه‌دهندگان راستین رمان فرانسه ــ که نخستین جلوه‌های آن در آغاز سده‌ی نوزدهم آن‌همه پرفروغ بودند ــ نه فلوبر و نه به‌ویژه زولا، بلکه [نمایندگان] ادبیات روس (و تا حدی ادبیات کشورهای اسکاندیناوی) در دومین نیمه‌ی این سده‌اند.

اگر تضاد بالزاک و رمان فرانسه در میانه و آخر سده‌ی نوزدهم را که به طور تاریخی در نظر گرفتیم به زبان صرفاً زیبایی‌شناختی برگردانیم، به تضاد رئالیسم و ناتورالیسم می‌رسیم. در آغاز ممکن است در نظر برخی از نویسندگان و خوانندگان امروزی نامعقول بنماید که ما در این مورد از تضاد سخن گفته‌ایم. آنان به نوسان‌های رایج میان عینیت کاذب ناتورالیسم و ذهنیت موهوم روان‌ـمحوری یا صورت‌گرایی انتزاعی خو گرفته‌اند و هنگامی که یکی از آنان خواستار پذیرش رئالیسم می‌شود، صورتِ (به‌غلط) افراطی‌ای را که خاص خود اوست، همانند نوعی فرارَوی از رئالیسم، همانند روایتی جدید از رئالیسم، در نظر می‌گیرد. اما رئالیسم در حقیقت نوعی «راه میانگین» میان عینیت کاذب و ذهنیت کاذب نیست، برعکس، دقیقاً یک راه سوم حقیقی است که راه‌حلی برای این دوراهگی‌های

دروغین ارائه می‌دهد، دوراهگی‌هایی که زاده‌ی پرسش‌های کاذب کسانی است که در هزارتوی توهمات خویش حیران مانده‌اند. رئالیسم یعنی شناسایی این نکته که آفرینش هنری نه برخلاف نظر ناتورالیسم یک میانگین بی‌رمق است و نه اصلی فردی که خود دچار تجزیه می‌شود و در اعماق نیستی غوطه‌ور می‌گردد، یعنی بالاترین درجه‌ی گسترشِ مکانیکی و مبالغه‌آمیز و افراطی آنچه استثنایی و یگانه است. مقوله‌ی محوری و معیار برداشت رئالیستی از ادبیات چنین است: شخصیتِ نوعی (یا تیپ) از نظر خصوصیات و موقعیتی [که در آن به سر می‌برد] هم‌نهادی اصیل و حاصل ترکیب اندام‌وار امر عام و خاص است. شخصیتِ نوعی نه‌فقط از رهگذر منش متوسط خود نوعی نمی‌شود، بلکه منش فردی او نیز ــ هر عمقی هم که داشته باشد ــ برای این کار کافی نیست. نوعی‌شدن شخصیت بدان سبب است که وجود او کانون همگرایی و تلاقی تمام عناصر تعیین‌کننده‌ای می‌شود که در یک دوره‌ی تاریخی مشخص، از نظر انسانی و اجتماعی، جنبه‌ی اساسی دارند؛ بدان سبب که بالاترین درجه‌ی رشد این عناصر در گسترش هر چه بیش‌تر امکان‌های نهفته در آن‌ها نشان داده می‌شود، در نمایش غایی افراط و تفریط‌هایی که به طور همزمان اوج و محدودیت‌های کلیت انسان و دوران تاریخی را مجسم می‌سازند.

بنابراین، رئالیسمِ سترگِ راستین، انسان و جامعه را از دیدگاهی صرفاً انتزاعی و ذهنی به نمایش نمی‌گذارد، بلکه آن‌ها را در تمامیت پویا و عینی‌شان به روی صحنه می‌آورد. بر مبنای این معیار، گرایش به درونی‌ساختن صرف و گرایش به بیرونی‌ساختن صرف، هر دو به شیوه‌ای واحد موجب فروکاستن و تباهی همه‌ی انواع هنر می‌شود. در مقابل، رئالیسم مستلزم انعطاف‌پذیری، ترسیم همه‌جانبه‌ی اشخاص، زندگی مستقل انسان‌ها و روابط آنان با یکدیگر است.

رئالیسم به‌هیچ‌وجه به معنای ردّ صرف رنگ‌آمیزی‌های مختلف که در دل زندگی مدرن گسترش می‌یابد، و ردّ پویایی خلق‌وخوها و حالت‌های روانی نیست و فقط مخالف آن است که پرستش رنگ و خلق‌وخوی گذرا، کلیت انسان و خصلت تیپیکِ عینی افراد و موقعیت‌ها را پاره‌پاره کند. این پیکار نقشی تعیین‌کننده در رئالیسم سده‌ی نوزدهم ایفا می‌کند. مدت‌ها پیش از آن‌که این مسئله در فرآیند عملی هنر و ادبیات آشکار شود، بالزاک به شیوه‌ای پیشگویانه همه‌ی مسائل این پیکار را در داستان تراژی‌ـکمیک شاهکار گمنام مطرح می‌کند. در این اثر، تجربه‌ی نقاشی، کوشش برای آفرینش انعطاف‌پذیری کلاسیک جدیدی از رهگذر جذبه‌ی امپرسیونیستی مدرن رنگ‌ها و حالت‌های روانی، به آشفتگی مطلق می‌انجامد. تابلوی قهرمان تراژی‌ـکمیک، فرنهوفر، آمیزه‌ای آشفته از رنگ‌های سراپا مغشوش است که از میان انبوه آن‌ها ــ مشخصاً به‌عنوان بازمانده‌ای اتفاقی ــ گوشه‌ی پای یک زن که به نحو عالی نقاشی شده به چشم می‌آید. اما بخش اعظم طرفداران هنر مدرن حتی از تلاش‌های فرنهوفر نیز دست می‌کشند و به این بسنده می‌کنند که به کمک نظریه‌های جدید زیبایی‌شناختی، تأییدی بر آشفتگی احساسات خویش بیابند.

ترسیم هنری تام و تمام انسان جامع، مسئله‌ی زیبایی‌شناختیِ محوریِ رئالیسم است. اما کاربرد دقیق دیدگاه زیبایی‌شناختی، همان‌گونه که در هر فلسفه‌ی هنر ژرف‌نگری صادق است، از صرف زیبایی‌شناسی فراتر می‌رود: اصلِ هنر، دقیقاً در ناب‌ترین حالت خود، مجموعه‌ای از جنبه‌های اجتماعی، اخلاقی، و انسان‌محورانه را دربر می‌گیرد. رئالیسم با تأکید بر ترسیم تیپ‌ها، با گرایش‌هایی که در آن‌ها طبیعت زیستی انسان، جنبه‌ی جسمانی زندگی و عشق، جایگاهی بیش از اندازه می‌یابند (مانند آثار زولا و شاگردان او) به همان نسبت

مخالفت می‌ورزد که با گرایش‌هایی که انسان را جز در فرآیندهای فکری و روانی بزرگ نمی‌دارند. اگر این اصل در حد یک ارزش‌داوری زیبایی‌شناختی کاملاً صوری باقی بماند، بی‌هیچ تردیدی دچار سرسری‌نگری می‌شویم، زیرا بر مبنای دیدگاه صرف سبک زیبا نمی‌توان دریافت که چرا کشمکش عاشقانه، با تمام پیامدهای اخلاقی و اجتماعی‌اش، ممکن است ارزشی بیش از خودانگیختگی سطحی جنسیت صرف داشته باشد. فقط هنگامی که [تحقق] انسان جامع به‌عنوان وظیفه‌ای اجتماعی و تاریخی که بر دوش بشر قرار دارد به ما عرضه می‌شود، فقط هنگامی که پیشه‌ی هنری را در حکم ترسیم مرحله‌های اساسی این فرآیند و ترسیم وجوه سرشار عناصر درگیر در آن در نظر آوریم، فقط هنگامی که رسالت زیبایی‌شناسی هنر کشف و نشان‌دادن راه [رهایی] بشر باشد، آری فقط آن هنگام است که محتوای زندگی ممکن است به عناصر مهم یا ناپایدار، عناصری که تیپ‌ها و راه را نشان می‌دهند یا عناصری که ضرورتاً در تاریکی باقی می‌مانند، تقسیم شود. تنها در آن هنگام می‌توان دریافت که توصیف بسیار مشروح و از نظر ادبی کامل خود فرآیندهای فیزیولوژیکی ــ اعم از عمل جنسی، شکنجه‌ها، یا دردها ــ به تعدیل سرشت اجتماعی، تاریخی، و اخلاقی انسان می‌انجامد. چنین توصیفی نه وسیله، بلکه مانعی است در برابر برجسته‌کردن ستیزه‌های انسانی اساسی، در پیچیدگی و تمامیتشان، ستیزه‌هایی که تمام مسیر را روشن می‌کنند. به همین سبب است که محتوا و ابزارهای بیان جدید ناتورالیسم نه‌فقط موجب غنای ادبیات سترگ نمی‌شود، بلکه فروکاهی و محدودیت آن را به همراه دارد، و هدف مقاله‌های این کتاب نیز نشان‌دادن همین امر است.

استدلال‌های به‌ظاهر مشابهی در مجادله‌هایی که بسیار زود علیه

ناتورالیسم زولا برپا شد دیده می‌شود. اما اگر روان‌ـمحوری در نقد از زولا و مکتب او، در مورد نکات خاص، در مواردی بسیار برحق بود، در برابر افراط ناتورالیسم تفریطی به همان اندازه نادرست را قرار داد. زیرا زندگی روانی درونی انسان نیز ویـژگی‌های اسـاسی سـتیزه‌های اصلی را روشن نمی‌کند، مگر در پیوند نـاگسسـتنی بـا سـازنده‌های تاریخی و اجتماعی. روان‌ـمحوری، مـحروم از ایـن سـازنده‌ها و بـا اتکای صرف به خود و فقط با بسط حرکت درونی خویش، جنبه‌ای همان اندازه انتزاعی، گرایشی همان‌قدر تباه‌کننده و مـحدودکننده در نمایش انسان جامع است که تن‌ـمحوری ناتورالیستی.

در این زمینه، در بدو امر، به‌ویژه با توجه به شیوه‌ی رایج کنونی در ادبیات بورژوایی، وضعیت ناروشن‌تر از مورد ناتورالیسـم است. هرکسی بی‌درنگ درمی‌یابد که در سبک مکتب زولا، به‌عنوان مـثال، توصیف‌های همبسترشدن دیدون و انه یا رومـئو و ژولیت شـباهتی بسیار بیش‌تر به هم دارند تا صحنه‌پردازی‌های ویـرژیل و شکسـپیر درباره‌ی ستیزه‌های عاشقانه‌ای که همزمان غنای پایان‌ناپذیر محتوای دوران‌ها، تمدن‌ها و انـواع تـیپ‌های انسـانی را نشـان مـی‌دهند. امـا به نظر می‌رسد که درون‌بودگی مطلق به‌کلی در تـضاد بـا هـمپایگی باشد. مگر این درون‌بودگی، ویژگی‌های منحصربه‌فرد و یگانه‌ی افراد را روشن نمی‌کند؟ اما چیزی که به‌غایت فردی باشد، همانا به همین سبب، به‌غایت انتزاعی است. در این مورد نیز گفته‌ی هوشمندانـه‌ی متناقض‌نمای چسترتن مـعتبر است: «نـور درونـی، تـیره‌ترین روش روشنایی است.»

همگان درمی‌یابند که تـن‌ـمحوری نـاهنجار نـاتورالیست‌هـا و بازنمایی‌های بی‌ظرافت نویسندگان عقیدتی، در مقابل ترسیم حقیقی فردیت انسان جامع، سخت ایستادگی می‌کنند. اما اگرچه نظر عـینی

این امر نیز به همان اندازه حقیقت دارد، هرکسی به‌روشنی نمی‌بیند که چشم‌انداز فکری محدود روان‌ـمحوری و تبدیل انسان به موج آشفته‌ای از تصاویر نیز به همان نسبت به هرگونه امکان بازنمایی ادبی آسیب می‌رساند. جریان بی‌پایان تداعی‌های جویس، همان‌قدر کم انسان زنده می‌آفریند که تصویرگری‌های خیالی و مضحک ساخته‌های بی‌روح اپتون سینکلر.

در این‌جا بر سر آن نیستم که این مسئله را با همه‌ی ژرفایش بشکافم. فقط باید توجه خواننده را به یک جنبه‌ی مهم که امروزه به‌طور کلی نادیده گرفته شده است جلب کنم: نمایش زنده‌ی انسان جامع امکان‌پذیر نیست، مگر درصورتی‌که نویسنده آفرینش تیپ‌ها را هدف خود قرار دهد. این امر مستلزم پیوند ناگسستنی میان انسان خصوصی و انسان زندگی عمومی جامعه است. می‌دانیم که حساس‌ترین نقطه‌ی ادبیات مدرن بورژوایی در همین‌جا نهفته است، آن هم البته نه از دیروز بلکه تقریباً از زمان حیات جامعه‌ی مدرن بورژوایی. در نمای بیرونی زندگی اجتماعی چنان می‌نماید که این دو جنبه قاطعانه از یکدیگر جدا هستند. هر چه جامعه‌ی بورژوایی بیش‌تر رشد می‌کرد، این احساس بیش‌تر تقویت می‌شد که افراد از یکدیگر جدا هستند و زندگی درونی روان آدمی، زندگی خصوصی به معنای دقیق، از قوانین خاص و مستقل خود پیروی می‌کند و کامیابی‌ها و ناکامی‌های آن به نحوی هر چه مستقل‌تر از زندگی اجتماعی جریان می‌یابد. و همگام با آن، از سوی دیگر این پندار نمودار گردید که پیوند با زندگی عمومی امکان بروز ندارد، مگر در انتزاع‌های شورانگیز که بیان ادبی مناسب آن‌ها یا خطابه است یا هجو.

بررسیِ به دور از پیش‌داوری زندگی می‌تواند ما را به‌آسانی به درک وضعیت حقیقی امور و به آن شناختی برساند که نزد رئالیست‌های

بزرگ آغاز و نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم آن‌همه زنده بود و کلمات زیر را بر زبان گوتفرید کلر جاری ساخته بود: «همه‌چیز سیاسی است.» نویسنده‌ی بزرگ سوییسی با این کلام نمی‌خواسته است بگوید که همه‌چیز به طور بی‌واسطه به سیاست مربوط می‌شود. کاملاً برعکس، نظرگاه او ــ مانند بالزاک، استندال و تالستوی ــ مستلزم درک این نکته است که همه‌ی اعمال، اندیشه‌ها، و احساس‌های انسان (چه بخواهد و چه نخواهد، چه بپذیرد و چه ترجیح دهد که نپذیرد) پیوندی ناگسستنی با زندگی جامعه، با پیکارها و سیاست آن دارند و به طور عینی از همین‌جا زاده می‌شوند و به طور عینی به همین‌جا منتهی می‌گردند.

رئالیست‌های بزرگ به پذیرش و تشریح این وضع بسنده نمی‌کنند، بلکه در برابر آن به اعتراض برمی‌خیزند: آنان می‌دانند که این تباهی واقعیت عینی ــ که بی‌تردید زاده‌ی علل اجتماعی است ــ این تقسیم انسان جامع به انسان عمومی و انسان خصوصی، در حکم تباهی و مثله‌کردن وجود آدمی است. بنابراین، نه‌فقط در مقام تفسیرگران بزرگ واقعیت، بلکه به‌عنوان افراد انسان‌محور نیز به این پندار ضروری جامعه‌ی سرمایه‌داری، به این برداشت از ظاهر زندگی اجتماعی که به طور خودانگیخته شکل می‌گیرد، اعتراض می‌کنند. هنگامی که آنان در مقام نویسنده، برای یافتن تیپ‌های راستین، واقعیت را می‌کاوند، در همان حال آینه‌ی جهان‌نمایی را پیش روی جامعه‌ی مدرن می‌گیرند که در آن امروزه می‌توان راه جُلجُتای کلیت بشری را دنبال کرد.

در آثار رئالیست‌های بزرگ، مانند بالزاک، استندال یا تالستوی، راه سومی وجود دارد که در مورد این مسئله در برابر دو حد کاذب ادبیات مدرن قرار می‌گیرد و هم پیش‌داوری اجتماعی بسیار محدود رمان‌های عقیدتی و محافظه‌کار را و هم غنایی را که حاصل به‌اصطلاح

خوشی‌های زندگی خصوصی است، به‌عنوان انتزاع ادبی و فروکاستن شعر واقعی زندگی، افشا می‌کند.

بدین ترتیب، به موضوع امروزینگی رئالیسم سترگ می‌رسیم. هر دوران عظیمیِ یک دوران گذار، وحدت تضادآمیز یک بحران و یک نوآوری، یک ویرانی و یک نوزایی است. نظام اجتماعی نو و انسان‌های نو همیشه در جریان فرآیندی یکپارچه زاده می‌شوند ــ حتی اگر این فرآیند تضادهایی متعدد دربرداشته باشد. در چنین دورانی که گذار به شکل بحران صورت می‌پذیرد، مسئولیت ادبیات بی‌اندازه بزرگ است. اما فقط رئالیسم می‌تواند این مسئولیت را به انجام برساند. صورت‌های بیان باب روز که دم‌به‌دم درباره‌ی آن‌ها با ما سخن می‌گویند، ادبیات را بیش‌از پیش از گرفتن این جایگاهی که شایستگی تاریخی‌اش را داراست بازمی‌دارند. شاید مایه‌ی شگفتی هیچ‌کس نشود که ما در دفاع از همین جایگاه، از بازگشت به زندگی خصوصی به سبک روان‌ـمحوری روی برمی‌گردانیم. اما چه‌بسا موضع‌گیری آشکار مقاله‌های این کتاب در برابر زولا و مکتب او بسیار بیش‌تر مایه‌ی شگفتی باشد.

شگفتی به‌ویژه حاصل آن است که زولا نویسنده‌ای چپ بود و روش ادبی او، اگر نه به نحو انحصاری، دست‌کم در وهله‌ی اول، بر ادبیات چپ مسلط است. در این‌جا ممکن است این تصور به ذهن راه یابد که ما خود را در کلافی از تضادها گرفتار می‌سازیم؛ از یک سو خواستار سیاسی‌کردن ادبیات هستیم، اما از سوی دیگر به ادبیات رزمنده حمله می‌کنیم. با این حال چنین تضادی اگرچه ظاهری است، می‌تواند رابطه‌ی حقیقی جهان‌نگری و ادبیات را روشن کند. همانا انگلس است که برای نخستین بار (صرف‌نظر از نقد دموکرات‌های روس) موضوع تضاد میان بالزاک و زولا را که اکنون به آن اشاره

می‌کنیم، مطرح ساخته است. انگلس توضیح می‌دهد که بالزاک، با وجودی که از نظر سیاسی سلطنت‌طلب و مشروعه‌خواه است، در آثارش توانسته است فرانسه‌ی فئودالی و سلطنتی را افشا کند و به شیوه‌ای بسیار پرتوان و از نظر ادبی بسیار عالی نشان دهد که نظام فئودالی چگونه محکوم به مرگ بوده است. چنین وضعیتی (بررسی مشروح آن را خوانندگان در همین کتاب خواهند یافت) یک بار دیگر در برخورد اول تضادآمیز می‌نماید. ممکن است به نظر برسد که جهان‌نگری و موضع‌گیری سیاسی برای این رئالیست بسیار بزرگ و جدی کم‌اهمیت است. اما این فقط ظاهر امر است، هر چند این ظاهر خیلی ساده نیست، زیرا هنگامی که موضوع درک زمان حال مطرح است، برای تاریخ، تصویری که اثر از جهان ارائه می‌دهد و آنچه را بیان می‌کند، نقش تعیین‌کننده دارد. پی‌بردن به این‌که این تصویر تا چه حد با برداشت‌هایی که نویسنده آگاهانه بیان کرده هماهنگی دارد، مسئله‌ای فرعی است.

بی‌تردید در این‌جا با یکی از مسائل بزرگ نظریه‌ی ادبی در جامعه‌ی طبقاتی روبه‌رو می‌شویم. دامنه‌ی موضوعی که انگلس به هنگام سخن‌گفتن از بالزاک آن را «پیروزی رئالیسم» می‌نامد، تا ریشه‌های آفرینش هنری رئالیستی را دربر می‌گیرد. این مفهوم، معنای رئالیسم حقیقی را نشان می‌دهد: اشتیاق آتشین هنرمند بزرگ به واقعیت، تعصب‌ورزی او نسبت به واقعیت، و جنبه‌ی اخلاقی آن: صداقت نویسنده. اگر در نزد رئالیست‌هایی به بزرگی بالزاک، استندال یا تالستوی، پیشرفت هنری درونی موقعیت‌ها و اشخاصی که آنان به تصور درآورده‌اند با گرامی‌ترین پیش‌داوری‌هاشان و یا حتی با باورهای مقدسشان در تضاد قرار گیرد، آنان در کنارگذاشتن پیش‌داوری‌ها و باورهاشان و در توصیف آنچه در واقع می‌بینند

لحظه‌ای درنگ و تردید روا نخواهند داشت. این سرسختی در پایبندی به تصویر بی‌واسطه و ذهنی از جهان، ژرف‌ترین اصل اخلاق ادبی رئالیست‌های بزرگ است که تضادی قاطع دارد با آن نویسندگان کوچکی که همیشه در عمل واقعیت را با جهان‌نگری خود منطبق می‌سازند، یعنی در واقع تصویری تحریف‌شده و کاذب از واقعیت ارائه می‌دهند و جهان‌نگری خود را بر این تصویر تحمیل می‌کنند. این دو قطب اخلاق نویسنده با دوگانگی موجود میان آفرینش راستین و آفرینش کاذب پیوندی ناگسستنی دارد. اشخاص داستانی رئالیست‌های بزرگ همین‌که در تخیل نویسنده نطفه می‌بندند، زندگی‌ای مستقل از آفریننده‌ی خود را به پیش می‌برند: آنان مسیری را می‌پیمایند و سرنوشتی پیدا می‌کنند که دیالکتیک درونی زندگی اجتماعی و روانی‌شان مقرر می‌دارد. کسی که مسیر تحول اشخاص آفریده‌ی خویش را به دلخواه خود هدایت می‌کند، نمی‌تواند رئالیستی حقیقی و نویسنده‌ای مهم باشد.

اما همه‌ی این امور هنوز در حکم توصیف پدیده است. اخلاق نویسنده پاسخی به این پرسش می‌دهد: اگر واقعیت را به این یا آن نحو ببیند، چه خواهد کرد؟ اما این هنوز به‌روشنی نشان نمی‌دهد که او چگونه می‌بیند و چه چیز را می‌بیند. در این‌جا با مهم‌ترین مسائل تعیّن اجتماعی آفرینش هنری روبه‌رو می‌شویم. در طی این مقاله‌ها به‌تفصیل نشان می‌دهیم که شرکت یا عدم شرکت نویسندگان در زندگی اجتماعی، درگیرشدن در پیکارهای جامعه یا نظاره‌گر صرف بودن، چه تفاوت‌های اساسی در شیوه‌ی آفرینش هنری آنان بر جای می‌گذارد. این تفاوت‌ها، فرآیندهای آفرینش به‌کلی متضادی را باعث می‌شوند و در نتیجه، تجربه‌ای که خاستگاه اثر است ساختاری دیگرگون می‌یابد و آفرینش اثر نیز به شیوه‌ای متفاوت صورت

می‌گیرد. در این میان، دانستن این‌که نویسنده‌ای آیا به نوعی تعلق دارد که در دل جامعه زندگی می‌کند یا به نوعی که به نظاره‌گری بسنده می‌کند، مسئله‌ای روان‌شناختی یا حتی نوع‌شناختی نیست، بلکه تحول خود جامعه است که ــ البته نه به شیوه‌ای خودبه‌خودانه و جبری ــ معین می‌سازد چه‌کسی در چه مسیری به پیش می‌رود.

بسیاری از نویسندگان نظاره‌دوست را گردبادهای زندگی اجتماعی زمانه، به درآمیختن شدید با زندگی کشانیده است. اما برعکس، زولا را که به اقتضای گرایش‌های شخصیِ خود متمایل به عمل بود، زمانه‌اش به نظاره‌گر صرف بدل ساخت و هنگامی که سرانجام به فراخوان زندگی پاسخ داد، دیگر برای تحول ادبی او بسیار دیر شده بود.

اما نکته‌ی بالا نیز اگرچه دیگر به موضوع صورت انتزاعی نمی‌پردازد، جز جنبه‌ی صوریِ موضوع نیست. مسئله فقط هنگامی ذاتی، قطعی، و اساسی می‌شود که به طور مشخص بپرسیم نویسنده در کجا قرار دارد، چه چیزی را دوست دارد، و از چه چیزی بیزار است؟ بدین‌ترتیب به روشن‌کردن ژرف‌تر جهان‌نگری حقیقی نویسنده، به موضوع ارزش ادبی و زایندگی ادبی جهان‌نگری او می‌رسیم. آن تضادی که پیش‌تر به صورت تضاد جهان‌نگری نویسنده و بازآفرینی صادقانه‌ی جهان محسوس نمودار می‌شد، اکنون با روشنایی بیش‌تر به صورت موضوع جهان‌نگری مطرح می‌شود: به صورت تضاد قشر ژرف و قشر سطحی جهان‌نگری نویسنده.

رئالیست‌هایی مانند بالزاک، استندال یا تالستوی همواره در پرسش‌های اساسی خود از مسائل بزرگ کنونی زندگی مردم سخن می‌گویند، بر حس تأثر ادبی آنان رنج‌بارترین دردهای کنونی مردم نقش بسته است و همین دردها به عشق و نفرت آنان سمت‌وسو می‌دهد و از رهگذر این احساسات، آنچه را آنان در نگرش هنرمندانه‌ی

خود مشاهده می‌کنند و نیز نحوه‌ی این مشاهده را معین می‌کند. هنگامی که در طی فرآیند آفرینش ــ همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد ــ جهان‌نگری نظری نویسندگان با جهانی که آنان دریافته و مشاهده کرده‌اند در تضاد قرار می‌گیرد، می‌بینیم که آنان جز به شیوه‌ای سطحی قادر به بیان نظری جهان‌نگری حقیقی خود نبوده‌اند و ژرفای راستین جهان‌نگری آنان، یعنی پیوند فشرده با مسائل بزرگ زمانه و رنج‌های مردم، ممکن نبوده است جز در وجود و زندگی اشخاص آثارشان بیانی مناسب بیابد.

هیچ‌کس به ژرفیِ بالزاک، عذاب‌هایی را که گذار به تولید سرمایه‌داری برای همه‌ی قشرهای مردم در پی داشته و تباهی معنوی و اخلاقی عمیقی را که این تحول ضرورتاً به همه‌ی اقشار جامعه تحمیل کرده، احساس نکرده است. درعین حال بالزاک نه‌فقط ضرورت اجتماعی این دگرگونی، بلکه حقیقت تاریخی ماهیتِ ــ در مجموع ــ مترقی آن را نیز دریافته است. بالزاک کوشید تا این تضاد موجود در دل جهان‌زیسته‌ی خویش را به‌زور در نظامی وارد کند که پایه و اساس آن را سلطنت‌طلبی کاتولیکی تشکیل می‌داد و با نوعی خیال‌پردازی محافظه‌کارانه به سبک انگلیسی تزیین شده بود. این نظام را همواره واقعیت جامعه‌ی زمانه‌ی بالزاک و برداشت بالزاکی از این واقعیت رد می‌کرد. اما در جریان این ردکردن، حقیقت راستین امکان بیان آشکار یافت: درک ژرف بالزاک از سرشت مترقی و متضاد توسعه‌ی سرمایه‌داری. این امر، البته با تغییرات ضروری، در مورد تالستوی نیز صادق است. و در نزد بالزاکِ سلطنت‌طلب این تضاد بدان‌جا می‌انجامد که یگانه قهرمانان راستین و ناب در جهان او، که از آن‌همه شخصیت برخوردارند، کسانی هستند که مصممانه با فئودالیسم و سرمایه‌داری پیکار می‌کنند: ژاکوبن‌ها و جان‌باختگان نبردهای خیابانی.

بدین ترتیب، رئالیسم سترگ و انسان‌محوری مردمی درهم می‌آمیزند و وحدتی اندام‌وار تشکیل می‌دهند. اگر نویسندگان کلاسیکِ ادبیاتِ بورژوایی را که زاده‌ی تحول اجتماعی تعیین‌کننده‌ی ماهیت این دوران بودند ــ از گوته و والتر اسکات گرفته تا چخوف و توماس مان ــ در نظر بگیریم، همین ساختار مسائل اساسی را ــ البته با تغییرات ضروری ــ بازمی‌یابیم. البته هر رئالیستی این مسئله‌ی اساسی را ــ برمبنای زمانه و فردیت هنری خود ــ به شیوه‌ای متفاوت مطرح کرده است. اما آنان یک وجه مشترک دارند: ریشه‌داشتن در مسائل بزرگ زمانه‌ی خود و نمایش بی‌رحمانه‌ی ذات حقیقی واقعیت. از زمان انقلاب فرانسه، تحول جامعه مسیری را پیمود که به‌ناگزیر تلاش‌های نویسندگان راستین را در تضاد با ادبیات و خوانندگان زمانه‌ی آنان قرار می‌دهد. در تمام طول عصر بورژوایی، هیچ نویسنده‌ای نتوانست به عظمت دست یابد مگر از رهگذر پیکار با جریان‌های باب روز. از زمان بالزاک، مقاومت زندگی روزانه در برابر بهترین گرایش‌های ادبیات، فرهنگ، و هنر بی‌وقفه افزایش یافته است. اما همیشه نویسندگانی منفرد پیدا شده‌اند که فرمان هملت را در آثار خویش و در تقابل با زمانه اجرا کنند: آینه‌ای به جهان ارزانی داریم و تکامل بشر را به کمک تصویری که در این آینه بازتاب یافته به پیش بریم؛ به رعایت آیین انسان‌محوری در جامعه‌ای پر از تضاد یاری برسانیم، در جامعه‌ای که از یک سو آرمان انسان جامع را می‌پرورد و از دیگر سو آن را در عمل درهم می‌شکند. رئالیسم سترگ در گسترش خود در روسیه به این مسئله در مجموع پی برد و در سطح تاریخی برتری به آن پاسخ داد.

طرح گذرای ملاحظات بالا ضروری بود تا ما بتوانیم نتیجه‌گیری‌مان را بیان کنیم. جهان هیچ‌گاه به اندازه‌ی امروز نیازمند ادبیات رئالیستی

نبوده است. و شاید سنت‌های رئالیسم سترگ هیچ‌گاه زیر این‌همه پیش‌داوری اجتماعی و هنری فرو نرفته باشد. به همین سبب ارجاع به بالزاک و تالستوی، به استندال و چخوف را مسئله‌ای امروزین می‌دانم. نه این‌که بخواهم آنان را نمونه‌هایی برای الگو و رونوشت‌برداری معرفی کنم. بررسی یک مثال به منزله‌ی تقلید از آن نیست، بلکه برعکس بدان‌جا می‌انجامد که به‌دقت دریابیم با چه وظیفه‌ای روبه‌رو هستیم و شرایط مقدم بر هر راه‌حلی را بررسی کنیم. به همین ترتیب بود که گوته به والتر اسکات یاری رساند، والتر اسکات به بالزاک، و بالزاک به داستایفسکی. اما والتر اسکات همان‌قدر کم از گوته تقلید کرد که بالزاک از والتر اسکات و داستایفسکی از بالزاک. راه واقعی دستیابی به راه‌حل هنری ممکن نیست پیدا شود مگر از رهگذر عشق به مردم، نفرت از دشمنان مردم، افشای بی‌رحمانه‌ی حقیقت و، همزمان با آن، از رهگذر ایمان تزلزل‌ناپذیر به پیشرفت بشر و ملت.

در دورانی که اشتیاق به ادبیات روشنگر ژرفای اوضاع، فراگیر است و رئالیسم سترگ بیش از هر زمانی به ایفای نقشی هدایتگرانه در نوآوری آزادی‌خواهانه‌ی ملت‌ها فراخوانده شده است، هنگامی‌که در این موقعیت ما به بالزاک و استندال (و به نویسندگان بزرگ روس) استناد می‌کنیم و آنان را در مقابل مکتب زولا و ناتورالیسم قرار می‌دهیم، بر این باوریم که درعین حال وظیفه‌ای امروزین را نیز انجام می‌دهیم، زیرا در واقع با پیش‌داوری‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی‌ای پیکار می‌کنیم که بسیاری از نویسندگان برجسته را از دستیابی به بالاترین حد ممکن رئالیسم بازداشته‌اند. می‌دانیم که پیشرفت ادبیات و نویسندگان، به‌ویژه زیر فشار نیروهای اجتماعی، متوقف شده است: زیر فشار یک ربع سده ارتجاع که سرانجام به چهره‌ی کریه و اهریمنی فاشیسم انجامید. فرآیند آزادسازی سیاسی و اجتماعی جهان به

نحوی فزاینده به پیش می‌رود، اما ابرهای ارتجاع هنوز بر اندیشه‌ی توده‌های عظیمی سایه می‌افکنند. این اوضاع مسئولیتی بزرگ را بر دوش ادبیات می‌گذارد. برای نویسنده کافی نیست که فقط نگرش سیاسی و اجتماعی روشن داشته باشد؛ برای او نگرش ادبی روشن نیز به همان اندازه ضروری است. این کتاب کوچک بر آن است که در این راه گامی بردارد.

ـــ بوداپست، اکتبر ۱۹۵۱

دهقانان

قصد بالزاک در این رمان، که مهم‌ترین اثری است که در اواخر زندگی خود منتشر کرده، توصیف تراژدی زمینداری بزرگ اشرافی و در حال مرگ بوده است. این رمان به صورت اساس و پایه‌ی سلسله‌آثاری در نظر گرفته شده که در آن‌ها بالزاک فروپاشی فرهنگ اشرافی را در پی پیشرفت‌های سرمایه‌داری توصیف می‌کند. دهقانان در واقع پایان این سلسله است، زیرا علت‌های اقتصادی مستقیم نابودی اشرافیت را نشان می‌دهد. پیش از آن، بالزاک سیمای اشرافیت میرا در پاریس یا در شهرستان‌های دورافتاده را عرضه کرده بود. در این‌جا ما را به میان عرصه‌ی نبرد اقتصادی می‌برد: به آوردگاه زمینداری بزرگ اشرافی و دهقانان.

بالزاک این کتاب را از آثار اساسی خود دانسته و گفته است که: «... در طی هشت سال، صد بار از نوشتن این کتاب دست کشیدم و صد بار از نو آغاز کردم، کتابی که مهم‌ترین اثری است که قصد نوشتن‌اش را داشته‌ام...» و با این‌همه، به‌رغم این آماده‌سازی بسیار دقیق، به‌رغم این نگرش ژرف درباره‌ی قصد آغازین، آنچه بالزاک در

واقعیت امر ارائه کرده است با طرح اولیه‌ی او تضاد کامل دارد: او تراژدی خرده‌مالکی را نوشته است. همانا در تضاد میان قصد و اجرا، در تضاد بالزاکِ اندیشه‌گر و سیاستمدار با نویسنده‌ی کمدی انسانی است که عظمت تاریخی او نهفته است، همان عظمتی که انگلس در نامه‌اش درباره‌ی بالزاک به نحوی تعیین‌کننده به بررسی و تشریح آن پرداخته است.

آماده‌سازی عقیدتی این رمان به زمانی بسیار دورتر از آن کارهای مقدماتی برمی‌گردد که خود بالزاک به آن‌ها اشاره کرده است. بالزاک از آغاز جوانی در جزوه‌ای علیه تقسیم اراضی بزرگ و به نفع حفظ «حق ارشدیت»* موضع‌گیری می‌کند و چندین سال پیش از به‌پایان‌رساندن دهقانان (۱۸۴۴) کوشیده است تا در دو رمان آرمانی (پزشک دهکده در ۱۸۳۳ و کشیش دهکده در ۱۸۳۹) به برداشت اقتصادی-اجتماعی خود از نقش زمینداری بزرگ و وظایف زمینداران بزرگ صورت داستانی بدهد. اکنون در پی توصیف این دو آرمان، نوبت درهم‌شکستن آرمان به دست واقعیت اجتماعی، شکست اندیشه‌های آرمانی در برخورد با واقعیت‌های اقتصاد فرامی‌رسد.

عظمت بالزاک همانا در آن است که خود با توصیف بسیار دقیق واقعیت، از برداشت‌ها، از گرامی‌ترین آرزوها، و از ژرف‌ترین باورهای خویش بی‌رحمانه انتقاد می‌کند. اگر بالزاک در مورد بطلان آرزوهای ناکجاآبادانه‌اش دچار خودفریبی شده بود و آرزوهای خود را به‌جای واقعیت نشان داده بود، دیگر توجه هیچ‌کس را به خود جلب نمی‌کرد و مانند مبلغان بی‌شمار سلطنت‌طلب و مدّاحان دوران فئودالی، که در آن سال‌ها به‌وفور یافت می‌شدند، از یادها رفته بود. البته بالزاک

* droit d'ainesse؛ حق فرزند ارشد در موقع ارث که مقداری بیش‌تر از فرزندان دیگر دریافت می‌داشت. (فرهنگ حقوق فرانسه- فارسی، حسینقلی کاتبی، تهران، ۱۳۳۷، ص. ۱۲۸) م.

در مقام اندیشه‌گر و سیاستمدار نیز هیچ‌گاه از قماش سلطنت‌طلبان مبتذل و یاوه و بی‌فکر نبوده است. آرمان او نیز مبلّغ بازگشتی بیهوده به قرون وسطای فئودالی نیست، بلکه برعکس، خواستار آن است که سمت‌وسوی تکامل سرمایه‌داری فرانسه را، به‌ویژه در عرصه‌ی کشاورزی، به‌سوی راه انگلیسیِ [توسعه‌ی سرمایه‌داری] هدایت کند. آرمان اجتماعی بالزاک همین آشتی طبقاتی میان زمینداری بزرگ و سرمایه‌داری است که در انگلستان از ۱۶۸۸ در زمان «انقلاب شکوهمند» تحقق یافته بود و سپس مبنا و ویژگی خاص تحول انگلستان شد. هنگامی که بالزاک به‌عنوان مثال در مقاله درباره‌ی وضعیت حزب شاه‌پرست (که در ۱۸۴۰ یعنی در زمان آماده‌سازی دهقانان نوشته شده) از اشرافیت فرانسه به‌سختی انتقاد می‌کند، این کار را بر مبنای آرمانی‌ساختن اشرافیت محافظه‌کار انگلیسی یعنی «توری‌ها» انجام می‌دهد. او اشراف فرانسوی را سرزنش می‌کند که در ۱۷۸۹ به‌جای نجات سلطنت و تداوم از رهگذر اصلاحات هوشمندانه، «توطئه‌های حقیر علیه انقلابی بزرگ» تهیه دیده بودند و اکنون نیز حتی پس از آموزش‌های انقلاب، به توری‌ها، به رهبران دهقانان بدل نشده و فرمانده مستقلی به سبک انگلیسی ترتیب نداده‌اند. به نظر او به همین سبب است که اتحاد و اشتراک منافعی میان اشرافیت و توده‌های دهقانی وجود ندارد. به همین سبب است که انقلاب توانسته است در پاریس پیروز شود، چرا که به گفته‌ی بالزاک «آدم باید احساس کند که منافعش به خطر افتاده تا مثل کارگران پاریس تفنگ بر دوش بگیرد.»

این پندار که می‌توان قوانین تحول بورژوایی انگلستان را به فرانسه منتقل کرد، به‌هیچ‌رو اندیشه‌ای به‌کلی منفرد و مختص بالزاک نبوده است. به‌عنوان مثال، بلافاصله پس از انقلاب ۱۸۴۸، سیاستمدار و مورخ مشهور، گیزو، رساله‌ای با همین مضمون منتشر ساخت

که مارکس سرشت آرمانی آن را بی‌هیچ ملاحظه‌ای به نقد کشید و با بیانی طنزآمیز گفت: «معمای بزرگ آقای گیزو آن است که او قادر به بیان مقصود خود نیست مگر به‌وسیله‌ی هوش برتر انگلیسی‌ها.» مارکس در سطرهای بعد این معمای سیر تحول متفاوت انقلاب بورژوایی در انگلستان و فرانسه را چنین حل می‌کند: «[در انگلستان] طبقه‌ی زمینداران بزرگ که با بورژوازی متحد شده بود، برخلاف زمینداری بزرگ فئودالی فرانسه در ۱۷۸۹، در تضاد با مقتضیات زندگی بورژوایی قرار نداشت بلکه برعکس، با آن‌ها در هماهنگی کامل به سر می‌برد. زمینداری بزرگ آنان درواقع نه زمینداری فئودالی، بلکه زمینداری بورژوایی بود. آنان از یک سو جمعیت لازم را برای کار در کارخانه‌ها در اختیار بورژوازی صنعتی می‌گذاشتند و از سوی دیگر قادر بودند که پیشرفت کشاورزی را چنان بالا برند که با صنعت و بازرگانی همگام شود. و از همین‌جاست که منافع مشترک آنان با بورژوازی و اتحادشان با این طبقه ناشی می‌شود.» آرمانِ انگلیسی بالزاک بر این پندار بنا شده است که گویا «رام‌کردن» سرمایه‌داری و تخاصم‌های طبقاتی زاده‌ی آن، از رهگذر یک سمت‌دهی سنتی و درعین حال ترقی‌خواهانه امکان‌پذیر است. به نظر بالزاک فقط شاه و کلیسا می‌توانند عهده‌دار این سمت‌دهی بشوند. اما زمینداری بزرگ اشرافی از نوع انگلیسی مهم‌ترین حلقه‌ی واسط در چنین نظامی است. بالزاک تضادهای طبقاتی جامعه‌ی سرمایه‌داری فرانسه را با روشنی بسیار مشاهده می‌کند. او می‌بیند که دوران انقلاب‌ها به‌هیچ‌رو با ژوییه‌ی ۱۸۳۰ پایان نگرفته است. ناکجاآباد او، آرمانی‌کردن وضعیت انگلستان، ابداع رمانتیک هماهنگی میان زمینداری بزرگ و دهقانان در انگلستان و دیگر خیال‌پردازی‌ها، زاده‌ی نومیدی از آینده‌ی جامعه‌ی بورژوایی است که بالزاک فراز و نشیب‌های واقعی

آن را ــ با تمام جزئیاتش ــ به یاری رئالیسمی خلل‌ناپذیر مشاهده می‌کند. و چون معتقد است که تداوم پیگیرانه‌ی رشد سرمایه‌داری و تداوم بی‌کرانه‌ی رشد همگام دموکراسی باید به‌ناگزیر به انقلاب‌هایی بینجامند که جامعه‌ی بورژوایی دیر یا زود در آن‌ها غرقه خواهد شد، ستایش وی نثار تمام آن شخصیت‌های تاریخی می‌شود که برای سدکردن این فرآیند انقلابی و برای هدایت آن به‌سوی «راه‌های مرتب و منظم» تلاش کرده‌اند. ستایش بالزاک از ناپلئون بی‌تردید از چندین جهت با آرمان انگلیسی او در تضاد است، اما این ستایش، همانا با جنبه‌ی متضادش، مکملی ضروری در جهان‌نگری تاریخی نویسنده است.

دو رمان آرمانی به‌ویژه خواستار آن‌اند که برتری اقتصادی زمینداری بزرگ را بر خرده‌مالکی ثابت کنند. بالزاک برخی از عوامل برتری اقتصادی زمینداری بزرگ با مدیریت عقلانی را به‌روشنی و دقت درمی‌یابد (امکان سرمایه‌گذاری منظم، دام‌پروری در سطح گسترده، بهره‌برداری عقلانی از جنگل، آبیاری منظم، و جز آن). اما او نمی‌بیند ــ در این دو رمان نمی‌خواهد ببیند ــ که محدودیت‌های سرمایه‌داری، به صورت‌های مختلف، همان‌قدر عقلانیت مؤسسات بزرگ کشاورزی را شامل می‌شود که زمین‌های کوچک را. بالزاک در کشیش دهکده اوضاعی به‌کلی مصنوعی و غیرتیپیک می‌آفریند تا از رهگذر تجربه‌ای به‌ظاهر واقعی نشان دهد که ناکجاآباد او ممکن و نمونه است. این تحریف برخی از تعیین‌کننده‌های اساسی واقعیت اقتصادی، که تا دست‌برداشتن از عامل تیپیک پیش می‌رود، در آثار بالزاک بسیار نادر است. اما این‌که بالزاک در مورد این مسئله چندین بار به تحریف دست می‌زند، نشان‌دهنده‌ی آن است که در این‌جا به نقطه‌ی محوری نومیدی او از آینده‌ی جامعه‌ی بورژوایی می‌رسیم، به

این‌که او در این‌جا موضوع موجودیت یا نابودی فرهنگ را مشاهده می‌کند. چرا که برای بالزاک مسئله‌ی زمینداری بزرگ فقط مسئله‌ی انقلاب یا تکامل نیست، بلکه درعین حال به فرهنگ و بی‌فرهنگی نیز مربوط می‌شود. از یک سو بالزاک ترسی هولناک از خطرهای جنبش‌های انقلابی توده‌ها برای فرهنگ دارد (او در این مورد به نظریات اضطراب‌آلودِ هاینریش هاینه نزدیک می‌شود، اگرچه شاعر معروف آلمانی از نظر سیاسی بیش‌تر به چپ گرایش دارد). از سوی دیگر افشاگری او درباره‌ی بی‌فرهنگی ژرف سرمایه‌داری از عناصر اساسی توصیف او از فرانسه‌ی زمان وی است. بالزاک، که گرفتار این تضادها شده، از این پس مجبور است به فرهنگ اشرافی گذشته جنبه‌ی آرمانی ببخشد. انگلس می‌گوید: «مجموعه‌آثار عظیم او مرثیه‌ای بی‌وقفه بر فروپاشی ناگزیر جامعه‌ی اشرافی است.» با این‌همه، آن‌جا که بالزاک در مقام اندیشه‌گر و سیاست‌پرداز به دنبال راه‌حل است، به ترتیب زیر عمل می‌کند: می‌کوشد تا زمینداری بزرگ را به‌عنوان بنیاد آن امکان‌های مادی گسترده و فراغت‌های بی‌مخاطره‌ای که به زعم او آفریننده‌ی فرهنگ فرانسه از قرون وسطا تا انقلاب کبیرند، نجات دهد. برای درک روشن این دیدگاه کافی است که نامه‌ی طولانی نویسنده‌ی سلطنت‌طلب، امیل بلونده، در آغاز دهقانان خوانده شود.

بنیاد نظری ناکجاآباد بالزاکی، همان‌گونه که دیده شد، سخت متضاد است. و بالزاک هر تأکیدی هم که ــ برخلاف عادت خویش ــ در رمان‌هایش به کار برده باشد برای آن‌که واقعیت را از چارچوب تیپیک خارج سازد تا به هدف‌های آموزشی و تبلیغی خدمت کند، ردپای رئالیست بزرگ و ناظر خطاناپذیر، به‌رغم همه‌چیز، در هر لحظه نمودار می‌شود و در نتیجه تضادهای موجود را حادتر می‌کند. بالزاک همواره و به‌ویژه در این آثار خاطرنشان می‌کند که دین، آیین کاتولیک،

یگانه‌بنیاد عقیدتی برای نجات جامعه است. اما در همان زمان می‌پذیرد که یگانه پایه‌ای که می‌تواند بدان اتکا کند، سرمایه‌داری است با همه‌ی پیامدهایش. دکتر بناسیس، قهرمان آرمانی بالزاک (**پزشک دهکده**)، توضیح می‌دهد که صنعت ممکن نیست جز بر پایه‌ی رقابت بنا شود، و سپس از این پذیرش سرمایه‌داری تمام پیامدهای ایدئولوژیک ضروری را برمی‌کشد: «حالا برای نگهداری جامعه تکیه‌گاه دیگری جز **خودپرستی** نداریم. افراد به خودشان باور دارند... بزرگ‌مردی که ما را از مصیبتی که شتابان روانه‌ی آن هستیم نجات بدهد بی‌تردید از فردپرستی استفاده خواهد کرد تا از نو ملت بسازد.» اما بی‌درنگ پس از این گفته، ایمان و منافع را در تضادی قاطع با یکدیگر قرار می‌دهد: «به‌جای داشتن اعتقادات، ما منافع داریم. اگر هرکس جز به خود نمی‌اندیشد و فقط به خود باور دارد، چگونه می‌خواهید شجاعت مدنی بسیار پیدا کنید وقتی که شرط این فضیلت در ازخودگذشتگی نهفته است؟»

این تضاد حل‌نشدنی، که با این‌همه وضوح در نزد سخنگویان نگرش‌های آرمانی بالزاک نمودار می‌شود، در مجموعه‌ی ترکیب این دو رمان به چشم می‌خورد. پرسش این است که در آثار بالزاک چه کسانی این آرمان‌ها را به عمل می‌آورند؟ به‌خودی‌خود چندان شگفت‌آور نیست که این افراد، اشخاص منفرد و برخوردار از قوه‌ی ادراک خاصی باشند. در واقع ما هنوز در دوره‌ی سوسیالیسم تخیلی به سر می‌بریم و رؤیای یک میلیونر فهمیده را بیش‌تر می‌توان به بالزاک واگذار کرد تا به فوریه‌ی معاصر و مسن‌تر از او. با این‌همه، در این میان تفاوتی اساسی وجود دارد: آرمان‌های سوسیالیستی فوریه در دورانی شکل گرفتند که جنبش کارگری هنوز در نطفه بود، درحالی‌که تدبیرهای آرمانی بالزاک برای نجات سرمایه‌داری در دوره‌ی رشد

شتابان آن به تصور درآمدند. افزون بر این، بالزاک میلیونرها را نیز نشان داده و در مقام نویسنده مجبور به این کار بوده است. و چنین نمایشی نشانه‌نمای تام و تمام سرشت متضاد ناکجاآباد بالزاکی است. قهرمانان این دو رمان، دکتر بناسیس و ورونیک گرالن (کشیش دهکده)، از توبه‌کاران‌اند. هر دو در زندگی خطایی سنگین مرتکب شده‌اند و هر دو نیز به همین سبب سعادت شخصی خود را بر باد داده‌اند؛ هر دو زندگی خود را تمام‌شده می‌دانند و فعالیتشان را نوعی توبه‌ی دینی به حساب می‌آورند: فقط بر این پایه است که بالزاک، این رئالیست بزرگ، می‌تواند اشخاصی مناسب و مستعد را برای جان‌بخشیدن به ناکجاآباد خود ترسیم کند.

این خصلت شخصیت‌های اصلی، نوعی انتقادازخودِ ناآگاهانه از واقعیتِ نظر بالزاک است. در جامعه‌ی سرمایه‌داری فقط کسی که ازخودگذشتگی می‌کند، فقط کسی که از هرگونه مفهوم سعادت شخصی دست می‌کشد، قادر است صادقانه و بی‌غرضانه به منافع مردم خدمت کند: چنین است محتوای ضمنی داستان در رمان‌های آرمانی بالزاک و بالزاک تنها کسی نیست که در میان مشاهیر ادبیات بورژوایی در نخستین نیمه‌ی قرن نوزدهم بر اندیشه‌ی ازخودگذشتگی تأکید کرده است. گوته نیز در ایام سالخوردگی ازخودگذشتگی را قانون بزرگ و اساسی کارآیی برای انسان‌های برتر و شریف و خدمتگزار جامعه می‌داند. عنوان فرعی آخرین رمان بزرگ او، **سال‌های مسافرت ویلهلم مایستر**، عبارت است از: ازخودگذشتگی‌ها. اما بالزاک انتقادازخودِ ضمنی از گرایش‌های آرمانی خویش را در همین‌جا متوقف نمی‌کند و آن را بسیار گسترش می‌دهد. در کشیش دهکده، یک مهندس جوان، دستیار ورونیک گرالن، شرح می‌دهد که چگونه انقلاب ژوییه را تجربه کرده است: «ژرار پاسخ داد: میهن‌پرستی

دیگر جز در زیرجامه‌های چرکین وجود ندارد. نابودی فرانسه در همین امر نهفته است. انقلاب ژوییه یعنی شکست داوطلبانه‌ی فرادَستان صاحب نام و ثروت و استعداد. توده‌های فداکار بر طبقات ثروتمند و هوشیار که از فداکاری بیزارند، چیره شده‌اند.»

بنابراین بالزاک از رهگذر انتریگ‌های رمان‌های خود، این باور مأیوسانه را آشکار می‌سازد که آرمان‌های او در برابر غریزه‌های طبقات حاکم ــ غریزه‌هایی که از نظر اقتصادی ضروری‌اند ــ قرار گرفته‌اند و به‌هیچ‌وجه ممکن نیست به هنجارهای تیپیک برای فعالیت‌های این طبقات بدل شوند. این بی‌باوری به واقعیت اجتماعی آرزوهای خود، در مجموعه‌ی ساختمان هر دو رمان بازتاب می‌یابد. قهرمانان غیرتیپیک و موقعیت‌های غیرتیپیک آنان محور اثر را به خود اختصاص داده‌اند و در عین حال قصد حقیقی نویسنده را به شکل‌های مختلف پنهان می‌کنند: توصیف مزایای زمینداری بزرگ با مدیریت عقلانی. و خود این توصیف‌ها نشان‌دهنده‌ی نوعی شتاب‌زدگی‌اند که در کار بالزاک نامعمول است: گذار هر چه سریع‌تر از برخی از جزئیات، گزینش حادثه‌های منفرد و غیرتیپیک برای روشن‌کردن مجموعه‌ی امور؛ بالزاک در این‌جا یک فرآیند اجتماعی، پیوندهای اجتماعی متقابل میان بزرگ‌مالکی، دهقانان، و کارگران کشاورزی را نمایش نمی‌دهد، بلکه توصیفی اغلب صرفاً فنی از مزایای بزرگ گرایش‌های اقتصادی خود ارائه می‌دهد. اما این مزایا در فضایی تهی تحقق می‌یابند، نکته‌ای که باز هم به‌کلی برخلاف عادت‌های ادبی بالزاک است. جمعیت روستایی به‌هیچ‌وجه توصیف نشده‌اند. پیش از آغاز تجربه‌ها از فقر همگانی سخن به میان می‌آید و پس از تحقق این تجربه‌ها از رفاه و خشنودی همگانی. به همین ترتیب، تأمین موفقیت تجاری مؤسسات به‌خودی‌خود مفروض است و فقط به صورت نتیجه عرضه شده است.

این فاصله‌گیری بالزاک از شیوه‌ی عادی آفرینش خویش نشان می‌دهد که او خود نیز تا چه حد به آرمان‌هایش کم‌اعتماد بوده، اگرچه در سرتاسر زندگی در بیرون از حوزه‌ی آفرینش ادبی از آن‌ها پیگیرانه دفاع کرده است. فقط در رمان دهقانان است که بالزاک پس از آماده‌سازی‌های طولانی به توصیف پیوندهای متقابل زنده میان طبقات در روستا می‌پردازد. در این‌جا جمعیت روستایی دیگر نه به صورت موضوع انتزاعی و منفعل تجربه‌های آرمانی، بلکه به نحوی بسیار تیپیک، به صورت قهرمانانی در عین حال فعال و منفعل نمایش داده شده‌اند. هنگامی که بالزاک در اوج پختگی آفرینشگرانه، با ابزارهای نویسندگی خاص خود به این مسئله می‌پردازد، در مقام نویسنده، به انتقادی بی‌امان از گرایش‌هایی که در سرتاسر زندگی در مقام اندیشه‌گر و سیاست‌پرداز از آن‌ها دفاع کرده است دست می‌زند. در این‌جا نیز بالزاکِ اندیشه‌گر به دفاع قاطع از زمینداری بزرگ می‌پردازد. زمینداری بزرگ و اشرافی کنت دو مونکورنه در نظر بالزاک مظهر تمرکز فرهنگ کهن، یعنی یگانه فرهنگ ممکن است. و پیکار برای حفظ یا نابودی این «اساس فرهنگ» محور ماجرای داستانی را شکل می‌دهد که به شکست کامل زمینداری بزرگ و تقسیم آن به قطعات کوچک میان دهقانان می‌انجامد؛ این پیکار، مرحله‌ای از آن انقلابی است که در ۱۷۸۹ آغاز شد و ــ بر طبق نظرگاه بالزاک ــ با نابودی فرهنگ به پایان رسید.

این چشم‌انداز، فضای بدبینانه، تراژیک، و مرثیه‌وار حاکم بر تمام رمان را تعیین می‌کند. بالزاک در واقع می‌خواسته که با این اثر، تراژدی زمینداری بزرگ اشرافی و نیز تراژدی فرهنگ را بنویسد. در پایان رمان با اندوهی ژرف روایت می‌کند که قصر کهن ویران شده، باغ ناپدید گشته، و از شکوه و جلال گذشته فقط عمارتی کوچک باقی

مانده است: «این تنها عمارت پابرجا بود که منظره را پر می‌کرد، یا به عبارت بهتر، کشاورزی کوچک جایگزین آن منظره شده بود. این بنا، از فرط محقربودن خانه‌های کوچک اطراف آن کـه دهـقانان سـاخته بودند، به قصر می‌مانست.» اما صداقت ادبی بالزاکِ رئالیست در این مرثیه‌ی پایانی نیز نمایان است. او ــ البته با خشمی اشرافی ــ اعـلام می‌کند که: «روستا به الگوی برش خیاطی شبیه بود»، اما اضافه می‌کند: «دهقان در مقام فاتح و غالب، مالک زمین شده بود. زمین دیگر بـه بیش از هزار قسمت تقسیم شده بود و جمعیت میان کنش و بلانگی به سه برابر افزایش یافته بود.»

بالزاک آن‌گاه با بهره‌گیری از تمام غنای ابزارهای ادبی خـود بـه ترسیم این تراژدی می‌پردازد. اگرچه دهقانان تشنه‌ی زمین را با کینه‌ی سیاسی بی‌اندازه، مانند «روبسپیری با یک سر و بیست میلیون دست...» توصیف می‌کند، باری در مقام نویسنده‌ی رئالیست موفق می‌شود که بازنمودی گسترده ــ با ابعادی دقیق ــ از نیروهای پیکارگر در روستا ارائه دهد، نیروهایی که به نفع یا بر ضد بزرگ‌مالکی می‌جنگند. این برنامه‌ی عدالت ادبی در خود رمان آشکارا بیان شده است: «وانگهی مورخ هرگز نباید از یاد ببرد که وظیفه‌ی او آن است که حق هـرکس را به‌جا آورد: توانگر و تهی‌دست در برابر قلم او برابرند. در نظر وی، دهقان عظمت بدبختی‌های خود را دارد و توانگر حقارت مسخرگی‌های خویش را. و سرانجام این‌که، توانگر سرشار از امیال است و دهـقان انباشته از نیاز و بنابراین دهقان دچار فـقر مـضاعف است؛ و اگـر از نظر سیاسی، پرخاشگری‌هایش باید بی‌رحمانه سرکوب شود، از نظر انسانی و دینی، او مقدس است.»

غنا و صحت بازنمود بالزاک بی‌درنگ در این امر نمودار می‌گردد که از همان آغاز، مبارزه برای بزرگ‌مالکی اشرافی را فقط به صورت

مبارزه‌ی مالک بزرگ و دهقانان نشان نمی‌دهد، بلکه سه اردوگاه متخاصم را ترسیم می‌کند: در کنار مالکان بزرگ و دهقانان، سرمایه‌داران رباخوار روستا و شهرک‌ها را می‌بینیم. این سه اردوگاه در صفوف خود از تمام غنای تیپ‌های مختلف برخوردارند، تیپ‌هایی که از این پیکار، با ابزارهای اقتصادی، عقیدتی، سیاسی، و جز آن پشتیبانی می‌کنند. حوزه‌ی روابط مالک بزرگ، مونکورنه، تا وزارتخانه‌های پاریس، تا استانداری‌ها، و تا مراکز عالی دادگستری، بسط می‌یابد. او بی‌تردید از پشتیبانی نیروهای نظامی، از حمایت عقیدتی کلیسا (آبه بروست) و مطبوعات سلطنت‌طلب (بلونده) برخوردار است.

بالزاک اردوگاه سرمایه‌داری رباخوار را با پرمایگی و حقیقت‌بینی باز هم بیش‌تری تصویر می‌کند. از یک سو رباخوار سلف‌خر روستا را نشان می‌دهد که دهقانان را با قرض‌های کوچک غارت می‌کند و آنان را تا آخر عمر در انقیاد نگه می‌دارد (ریگو) و از سوی دیگر متحد او را، تاجر چوب در روستا و مباشر سابق اراضی اِگ (گوبرتن). آن‌گاه بالزاک با قوه‌ی ابداع برجسته‌ای تمام نظام فاسد حاکم بر روستا را که بر پیوندهای خویشاوندی استوار است، گرداگرد این دو نفر متمرکز می‌کند. گوبرتن و ریگو همه‌ی اداره‌های دولتی و تمام حیات مالی منطقه را در دست خود دارند. آنان با حسابگری تمام برای پسرها، دخترها، و خویشاوندان ازدواج ترتیب می‌دهند و جایگاه ایادی خود را محکم می‌کنند و شبکه‌ی روابطی ایجاد می‌کنند که به کمک آن به‌راحتی هم می‌توانند هر چه می‌خواهند از اداره‌های دولتی به دست آورند و هم به بازار منطقه مسلط شوند. به‌عنوان مثال، مونکورنه نمی‌تواند بدون افتادن به دام این دار و دسته، چوب جنگل‌های خود را بفروشد. و حتی هنگامی که مونکورنه گوبرتن را به سبب اختلاس از مقام مباشری خلع می‌کند، این دار و دسته قدرت آن را دارد که

مباشری جدید از بین صفوف خود، که جاسوس و عامل گوبرتن و ریگو است، به استخدام او درآورد. پایگاه مادی این دارودسته در غارت دهقانان نهفته است که به انواع روش‌ها صورت می‌گیرد: از راه رهن، کنترل بازار، وام‌های ربایی، انجام خدمات کوچک با استفاده از زدوبند با اداره‌های دولتی (معافیت از خدمت نظام) و جز آن. قدرت دارودسته‌ی گوبرتن-ریگو چنان است که روابط نزدیک اما قدیمی مونکورنه را با مقامات بالای اداری به هیچ نمی‌گیرد: «ریگو گفت: "و اما وزیر دادگستری، او را اغلب عوض می‌کنند درحالی‌که ما همیشه سر جایمان هستیم."» بنابراین، در آوردگاه کنونی، از بین دو دارودسته‌ی استثمارگران متخاصم، دارودسته‌ی روستایی رباخواران سرمایه‌دار نیرومندتر است. بالزاک از این اوضاع سخت برآشفته است، اما ــ مثل همیشه ــ تناسب قوای حقیقی را با رئالیسمی پیگیر توصیف می‌کند و در همه‌جا این مناسبات و مبارزه‌های قدرت‌طلبانه را در کنش و واکنش واقعیتشان نشان می‌دهد.

اردوگاه سوم، دهقانان، در حال پیکار با دو گروه استثمارگر است. اشتیاق دریغ‌آمیز بالزاکِ سیاست‌پرداز آن است که زمینداران بزرگ و دهقانان را علیه سرمایه‌ی ربایی هم‌پیمان کند. اما او باید به طور ملموس و با تمام توانِ رئالیسم نشان دهد که چگونه دهقانان مجبورند که، به‌رغم تنفر از رباخواران، با این دارودسته کنار آیند و همراه با آنان علیه زمینداران بزرگ هم‌پیمان شوند. پیکار دهقانان با بقایای استثمار فئودالی، مبارزه برای داشتن یک تکه‌زمین برای خود، آنان را به زائده و بیگاری‌کش سرمایه‌داریِ ربایی بدل می‌سازد. تراژدی نابودی بزرگ‌مالکی اشرافی بدین ترتیب به تراژدی خرده‌مالکی دهقانی تبدیل می‌شود: می‌بینیم که چگونه آزادشدن دهقانان از استثمار فئودالی را استثمار سرمایه‌داری به نحوی فاجعه‌آمیز نسخ کرده است.

سه پایه‌ی متشکل از این سه اردوگاه که در آن هر بخشی با دو بخش دیگر پیکار می‌کند، بنیاد ترکیب‌بندی این رمان است. و ضرورت این **پیکار دوجانبه‌ی هر سه طرف** که هر بار با سلطه‌ی اقتصادیِ ناگزیرِ یکی از طرف‌های درگیر همراه است، مایه‌ی غنا و تنوع این ترکیب‌بندی است. ماجرای رمان بین قصر و میخانه‌ی روستایی، بین اقامتگاه دهقانان مرفه و قهوه‌خانه‌ی شهرک و جز آن، در نوسان است، ولی همانا این جابه‌جایی مدامِ صحنه‌ی ماجرا و شخصیت‌های فعال روشی است که بازتاب پربار و دقیق عوامل اساسی پیکار طبقاتی در روستاهای فرانسه را امکان‌پذیر ساخته است.

شخص بالزاک بی‌هیچ قید و شرطی در کنار اشراف قرار می‌گیرد. اما بالزاکِ نویسنده مجال عرضه‌ی آزادانه و کامل تمام نیروهای همه‌ی شرکت‌کنندگان را فراهم می‌آورد. وقتی که وابستگی مطلق دهقانان به ریگو-گوبرتن و شرکا را در همه‌ی وجوهش نشان می‌دهد، وقتی که با خشم تمام، سرمایه‌ی ربایی را به صورت دشمن خونی اشراف توصیف می‌کند، این خشم ــ که خاستگاهی کاذب و از نظر سیاسی غلط دارد ــ از جهت ادبی به قلب تراژدی دهقان خرده‌پا در سال‌های چهل مربوط می‌شود.

براساس نظریات بالزاک، انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه است که همه‌ی این بلاها، یعنی تقسیم اراضی بزرگ و رشد سرمایه، را در پی داشته است، سرمایه‌ای که بالزاک آن را بیش‌تر سرمایه‌ی ربایی می‌داند و این امر در آن دوران برای فرانسه توجیه‌پذیر است. در نظر بالزاک یکی از مسائل محوری در تاریخ جامعه‌ی فرانسه عبارت است از پیدایش ثروت‌های بورژوایی در دل توفان انقلاب که به روش‌های زیر حاصل می‌شود: تملک دارایی‌های ملی، سوداگری و سفته‌بازی بر سر کاهش ارزش پول، بهره‌جویی رباخوارانه از کمبود کالاها و گرسنگی،

معاملات کمابیش تقلبی با ارتش، و جز آن. فقط کافی است که نحوه‌ی پیدایش ثروت گوریو، روژه (در دام‌گستر)، نوسنگن (در بابا گوریو) و امثال آن‌ها را در نظر آوریم.

در این‌جا نیز شخصیت‌های اصلی ــ رباخوار مرفه، ریگو، و تاجر شهرک، گوبرتن ــ ثروت سرشار خود را با بهره‌گیری از چنین امکاناتی در طی انقلاب و دوره‌ی ناپلئون به دست آورده‌اند. به‌ویژه در خلال روایت سیر پیدایشِ ثروت گوبرتن است که بالزاک با تیزبینی بسیار شرح می‌دهد که چگونه کلاه‌برداری مباشر سرمایه‌دار از مالک بزرگ اشرافی که در گذشته از طریق دوز و کلک و دسیسه‌چینی انجام می‌شد، در گسترش خود به صورت جدید سوداگری متقلبانه و رباخوارانه درمی‌آید و چگونه این خدمتگزار اشرافی که به انباشت پول، کلاه‌برداری، و چاپلوسی زبونانه می‌پرداخت به سوداگری مستقل بدل می‌شود که بر اشراف چیره می‌گردد. بالزاک فساد و فرهنگ کاذب این تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ها را با طنزی تلخ و نیز به همین سبب با حقیقت‌نگری گسترده توصیف می‌کند و در عین حال با عشق سرشار به حقیقت، به وصف آن عوامل اقتصادی و اجتماعی می‌پردازد که پیروزی رباخواران را بر اشرافی از قماش مونکورنه ناگزیر می‌سازند.

مثل همیشه بالزاک نه‌فقط شکست این اشراف بلکه در عین حال ناگزیری این شکست را نیز نمایش می‌دهد. موضوع پیکار آن است که آیا مونکورنه املاک وسیع خود را حفظ خواهد کرد یا سوداگری گسترده‌ی گوبرتن-ریگو بر سر خردکردن زمین‌ها موفق خواهد شد؟ موفقیت گروه اخیر اجتناب‌ناپذیر است، زیرا اشرافیت فقط خواستار حفظ و مصرف آسوده و آرام بهره‌های مالکانه است، درحالی‌که در میان بورژوازی انباشت شتابان سرمایه جریان دارد. بی‌تردید، غارت رباخوارانه‌ی دهقانان پایه‌ی اقتصادی این انباشت است و در امور زیر

جلوه‌گر می‌شود: مقروض‌کردن فزاینده‌ی خرده‌مالکان فعلی (ریگو ۱۵۰٬۰۰۰ فرانک را صرف چنین وام‌هایی کرده است)؛ سوداگری بر سر استثمار آتی از زمین‌های خردشده‌ی مونکورنه؛ افزایش ضرورتاً ربایی قیمت برای قطعه‌زمین‌های کوچک، امری که دهقانان خرده‌پا را بی‌درنگ به زیر یوغ ریگو-گوبرتن می‌کشاند.

بنابراین دهقانان **درمیان دو مهلکه** گیر کرده‌اند. بالزاکِ سیاست‌پرداز سخت مشتاق آن بود که این پیکار را به صورت زیر مشاهده کند: دهقانان مجذوب عوام‌فریبی و دسیسه‌چینی‌های دار و دسته‌ی گوبرتن-ریگو می‌شوند و «عناصر شرور» در میان دهقانان (تُنسار و فورشون) آنان را به این پیکار می‌کشانند. اما در واقعیت امر بالزاک تمام دیالکتیک وابستگی ضروری دهقانان را به سرمایه‌ی ربایی دهقانان مرفهی که در شهرک زندگی می‌کنند، نشان می‌دهد و به‌علاوه آشکار می‌سازد که دهقانان به‌رغم مخالفت پر از کینه با رباخواران به‌ناگزیر زیر فشار قوانین اقتصاد مجبور می‌شوند که زیر بار همین آقایان بروند. بالزاک به‌عنوان مثال به توصیف دهقانی می‌پردازد که به «کمک» ریگو قطعه‌زمینی به دست آورده است: «در واقع کورتکویس می‌خواست با خرید زمین باشلری، بورژوا **به حساب آید** و از این بابت به خود می‌بالید. همسرش می‌رفت کود جمع کند! او و کورتکویس پیش از طلوع خورشید بیدار می‌شدند، در باغشان که به آن خوب کود داده بودند بیل می‌زدند، چند بار از آن محصول برداشت می‌کردند بی‌آن‌که بتوانند چیزی جز بهره‌ی بدهی‌های خود به ریگو بابت باقی‌مانده‌ی قیمت زمین بپردازند... مردک ساده‌لوح یک‌ونیم هکتار زمینی را که ریگو فروخته بود، کود داده و حاصلخیز کرده بود. محصول باغ خانه کم‌کم می‌رسید و او می‌ترسید که از وی سلب مالکیت شود!... این نگرانی که مثل خوره به جانش افتاده بود، به این

مرد خپله و به چهره‌ی سابقاً خندانش حالتی عبوس و منگ داده بود، درست شبیه بیماری که از سم یا ناخوشی مزمنی در رنج و عذاب باشد.» این وابستگی به رباخوار که پایه‌ی اقتصادی‌اش درست همان «استقلال» قطعه‌زمین است و اشتیاق دهقان بی‌زمین به مالک‌شدن، به بورژواشدن، در رشته‌ای گسترده از بیگاری‌هایی نیز که دهقانان باید به‌اجبار برای استثمارگران خویش انجام دهند، نمودار می‌شود. همان‌گونه که مارکس نوشته است، بالزاک در این‌جا «به نحوی برجسته نشان می‌دهد که چگونه دهقان خرده‌پا برای جلب نظر مساعد رباخوار، هر نوع کاری را برای او به‌رایگان انجام می‌دهد و چون برای این کار پولی خرج نمی‌کند، هیچ گمان نمی‌برد که بدین ترتیب هدیه‌ای به رباخوار می‌دهد. رباخوار نیز به سهم خود با یک تیر دو نشان می‌زند: پول مزد کارهای دهقان را پس‌انداز می‌کند و او را که دیگر به کار در مزرعه‌ی خود نمی‌رسد و در نتیجه به نحوی فزاینده خانه‌خراب می‌شود، بیش از پیش در تارعنکبوت رباخواری گرفتار می‌سازد.»

بدیهی است که بر این پایه، کینه‌ی عمیق دهقانان نسبت به چپاولگران آن‌ها شکل می‌گیرد. اما این کینه بی‌تأثیر است، نه‌فقط به سبب وابستگی اقتصادی، بلکه همچنین به سبب عطش دهقانان به زمین، به سبب استثمار مستقیماً سرکوبگرانه‌ی مالکان بزرگ. دهقانان از این‌رو، به‌رغم کینه نسبت به ثروتمندان رباخوار، به خدمتکار و متحد آنان در برابر مالکان بزرگ بدل می‌شوند. بالزاک دراین‌باره گفت‌وگویی بسیار جالب‌توجه را نقل می‌کند: «فورشون پاسخ داد: "خیال می‌کنید همه‌ی زمین‌های منطقه‌ی اِگ را به خاطر دماغ اکبیری شما خرد می‌کنند و می‌فروشند؟ بعد از سی سال که بابا ریگو مغز استخوان‌هاتان را می‌مکد، شما چه‌طور هنوز ندیده‌اید که بورژواها بدتر از ارباب‌ها هستند؟... رعیت همیشه رعیت می‌ماند! باور می‌کنید

که (آخر شما که از سیاست چیزی حالی‌تان نیست!...) حکومت فقط برای این آن‌همه عوارض به شراب بسته که پول ما را به جیب بزند و در فقر نگه‌مان دارد! بورژوا و حکومت، سر و ته یک کرباس‌اند. اگر همه‌ی ما ثروتمند بودیم آن‌ها چه خاکی به سرشان می‌کردند؟... می‌رفتند زمین‌هاشان را شخم می‌زدند؟ درو می‌کردند؟ نه بابا، آن‌ها به آدم‌های بدبخت احتیاج دارند!..."

تُنسار پاسخ داد: "با همه‌ی این حرف‌ها باید در کنار آن‌ها بود، برای این‌که آن‌ها می‌خواهند زمین‌های بزرگ را قسمت کنند... و بعد ما لوله‌ی تفنگمان را به‌طرف ریگوها برمی‌گردانیم." » با توجه به مناسبات طبقاتی در فرانسه، حق با تُنسار است و نظرگاه او باید به واقعیت بپیوندد.

البته چندین دهقان اندیشه‌های انقلابی را به میان می‌آورند: تکرار و اجرای قاطعانه‌ی تقسیم زمین به همان شیوه‌ای که انقلاب ۱۷۹۳ در فرانسه انجام داد. پسر تُنسار نظریات انقلابی مشابهی را بیان می‌کند: «حرف من این است که شما آب به آسیاب بورژواها می‌ریزید. ما حرفی نداریم که برای دفاع از حقوقمان مالکان اِگ را بترسانیم، اما راندن آن‌ها از منطقه و به‌فروش‌رساندن زمین‌های منطقه که خواست بورژواهای دره است، مخالف منافع ماست. اگر شما به تقسیم زمین‌های بزرگ کمک کنید، پس در انقلاب آینده از کجا چیزی برای فروش پیدا می‌شود؟... در آن وقت شما زمین‌ها را مفت و مسلم صاحب می‌شوید، همان‌طور که ریگو صاحب شد. اما اگر آن‌ها را در حلقوم بورژواها بریزید، این حضرات شیره‌ی زمین‌ها را می‌مکند و بعد با تحقیر آن‌ها را طرفتان تف می‌کنند و شما به‌ناچار برای آن‌ها کار خواهید کرد. مثل همه‌ی آن‌هایی که برای ریگو کار می‌کنند.»

تراژدی این دهقانان در آن است که بورژوازی انقلابی ۱۷۸۹ دیگر

دارودسته‌ی گوبرتن-ریگو را زاده است، درحالی‌که پرولتاریای فرانسه هنوز آن‌قدر پیشرفت نکرده که همراه با دهقانان به شیوه‌ای انقلابی عمل کند. این انزوای اجتماعی دهقان شورشی در سردرگمی متعصبانه و تاکتیک به‌ظاهر قاطع تأنی در اجرای نظریاتش بازتاب می‌یابد. در طی این دوران، حرکت واقعی نیروهای اقتصادی دهقانان را وامی‌دارد که به خدمت ریگو درآیند، حتی اگر با کینه‌ای عمیق دندان خشم بر هم بسایند. پیامدهای سیاسی بسیار متنوع این وضعیت اقتصادی، ریگو را «که دهقانان به سبب دسیسه‌چینی‌های رباخوارانه‌اش از وی بیزار بودند» به صورت نماینده‌ی «منافع سیاسی و مالی آنان درمی‌آورد... برای او، مثل برخی از بانکدارها در پاریس، سیاستْ غارتگری‌های ننگ‌آمیز را با هاله‌ای از شوکت و افتخار مردمی می‌پوشاند.» او نماینده‌ی اقتصادی و سیاسی عطش دهقانان به زمین است و با وجود این «می‌توان حدس زد که چرا رباخوارِ همیشه محتاط، هرگز شب از آن‌جا عبور نمی‌کرد... چرا که برای انتقام‌گیری یا قتل، هیچ وقت دیگری مناسب‌تر از آن نبود...»

تراژدی همیشه عبارت است از برخورد دو ضرورت، ولی با این‌همه برای دهقانان قطعه‌زمین دریافتی از ریگو، با تمام هزینه‌های سرسام‌آورش، بایست بهتر از **نداشتن یک وجب زمین** و انجام صرف کار کشاورزی در املاک مونکورنه به نظر برسد. بالزاک همان‌گونه که می‌کوشد خود را قانع سازد که دهقانان فقط علیه مالکان «تحریک» شده بودند، از سوی دیگر بسیار مایل است که امکان نوعی رابطه‌ی پدرسالارانه‌ی «خیرخواهانه» بین مالکان و دهقانان را بپذیرد. در مورد پندار اول، پیش‌تر نشان دادیم که حقیقت به چه صورتی جلوه‌گر می‌شود. پندار دوم را نیز بالزاک بی‌رحمانه درهم می‌شکند. البته او یک‌بار می‌گوید که به‌ویژه کنتس دو مونکورنه خیرخواه منطقه شده ــ

و این امر همواره در نزد بالزاک نشانه‌ای از ناراحتی وجدان و بی‌اعتقادی به گفته‌های خود است ــ ولی نشان نمی‌دهد که این «خیرخواهی» مبتنی بر چیست. و در گفت‌وگویی با کشیش بروست، که در آن کشیش توجه کنتس را به وظایف ثروتمندان در برابر تهی‌دستان جلب می‌کند «کنتس در جواب، این عبارت شوم ثروتمندان را بر زبان می‌آورد که "تا ببینیم چه می‌شود"، عبارتی که آن‌قدر دل‌خوش‌کننده هست که ثروتمندان بتوانند خود را از شر درخواست پول خلاص کنند و بعدها نیز این امکان را برایشان فراهم می‌آورد که در برابر هر مصیبتی به بهانه‌ی این‌که دیگر کار از کار گذشته است، دست روی دست بگذارند.»

کشیش بروست مانند کشیش‌های رمان‌های آرمانی بالزاک، هوادار نوعی «مسیحیت اجتماعی» نزدیک به مسیحیت لامنه است. با این‌همه در این‌جا که بالزاک فقط به **موعظه‌گری نمی‌پردازد**، بلکه **واقعیت را به روی صحنه می‌آورد**، کشیش نیز پی می‌برد که این ایدئولوژی بی‌حاصل است: «در ده قدمی آن‌جا بود که با خود گفت: پس ضیافت بالتازار نماد ازلی واپسین روزهای یک فرقه، یک اولیگارشی، یک حاکمیت خواهد بود!... خدایا، اگر خواست مقدس حضرتت آن است که تنگدست‌تان را چونان رودی برای دگرگون‌کردن جوامع برآشوبی، بایستی ثروتمندان را کور کرده باشی...!»

این را که «خیرخواهی‌های» مالکان بزرگ به چه صورتی درمی‌آید، بالزاک به کمک چند مثال نشان می‌دهد. مالک سابق اراضی، ستاره‌ی بازیگر مشهور دوران طلایی نظام کهن (پیش از انقلاب) ــ دوره‌ای که بالزاک ستایشگر آن بوده است ــ روزی دعای دهقانی را برآورده می‌سازد. «آن دختر شایسته که به دلشادکردن مردمان خو گرفته بود، تاکستان یک‌جریبی جلوی دروازه‌ی بلانگی را در برابر

صد روز کار به آن دهقان داد...» و بالزاکِ سیاستمدار می‌افزاید: «چه لطف درک‌نشده‌ای!» اما او در عین حال نشان می‌دهد که دهقانِ لطف‌دیده درباره‌ی این لطف چه نظری دارد: «من البته پول خوبی بابت آن زمین دادم. آیا بورژواها هیچ‌وقت چیزی به ما می‌بخشند؟ مگر صد روز کار چیزی نمی‌ارزد؟ این برای من سیصد فرانک خرج برمی‌دارد و یک عالمه زحمت دارد!» و بالزاک این گفت‌وگو را چنین خلاصه می‌کند: «این حرفِ همه بود.»

اما مونکورنه از اشراف عادی سبک کهن نیست. او ژنرال ارتش ناپلئون بوده و در غارت سازمان‌یافته‌ی اروپا به دست سپاهیان امپراتور شرکت کرده است. بنابراین، در این نوع کارها خبره است. بالزاک بر این ویژگی تأکید دارد، به‌ویژه به هنگام روایت درگیری میان مونکورنه و گوبرتن که به اخراج مباشر دغلکار می‌انجامد: «امپراتور پیش‌تر از روی حسابگری به مونکورنه اجازه داده بود که همان نقشی را در منطقه‌ی پوموانی داشته باشد که گوبرتن در اِگ داشت، بنابراین ژنرال در تشخیص دوز و کلک‌های پیشکارها خبره بود.» و در این‌جا بالزاک نه‌فقط خویشاوندی عمیقِ سرمایه‌دارانه‌ی گوبرتن و مونکورنه را نشان می‌دهد، نه‌فقط آشکار می‌سازد که گوبرتن و مونکورنه دو جناح از اردوگاه واحد سرمایه‌اند و مبارزه‌ی آنان درگیری بر سر تقسیم ارزش اضافه‌ی گرفته‌شده از دهقانان است، بلکه همچنین سرشت سرمایه‌دارانه‌ی اداره‌ی املاک به دست مونکورنه را نیز نشان می‌دهد (از طنزهای بسیار عمیقِ بالزاک، این رئالیست بزرگ، آن است که این اقدام‌های سرکوبگرانه‌ی سرمایه‌داری از تأیید کامل کشیش بروست برخوردار می‌شود).

در این‌جا مبارزه‌ی مونکورنه با موضوع قدیمی «حقوق مرسوم تنگدستان» (مارکس)، مبارزه با حقوق جمع‌آوری چوب در جنگل

و حق خوشه‌چینی پس از درو مطرح است. الغای این حقوق مرسوم قدیمی از پیامدهای ضروری سرمایه‌داری‌کردن املاک بزرگ است. چند سال پیش از انتشار دهقانان، مارکس جوان در روزنامه‌ی راینیشه تسایتونگ* به پیکاری سرسختانه با قانون مصوب مجلس ایالت راین در مورد سرقت چوب دست زد، قانونی که هدفش الغای همین حقوق مرسوم قدیم بود. در این مورد بالزاک قاطعانه در کنار مونکورنه قرار می‌گیرد. برای دفاع از حقوق مونکورنه حتی مواردی را روایت می‌کند که بیشه‌های سرسبز را قطع می‌کنند و عامدانه به درخت‌ها آسیب می‌زنند. اما بدیهی است که در این میان نفس حقوق قدیمی مطرح است و نه سوءاستفاده از آن‌ها. تصمیم در این مورد که فقط دهقانانی حق شرکت در خوشه‌چینی دارند که بتوانند تنگدستی خود را با تأییدیه‌ی رسمی ثابت کنند، تصمیم در مورد اتخاذ همه‌ی تدابیر برای هر چه کم‌ترکردن خوشه‌چینی، همه و همه نشان می‌دهد که مونکورنه با آمادگی و تجربه‌ای که در پوموانی کسب کرده، مصمم است که این بازمانده‌های فئودالی را قاطعانه از میان بردارد. بنابراین، دهقانان املاک او در وضعیتی قرار دارند «که تمام سختی شکل‌های جوامع ابتدایی را با همه‌ی رنج‌ها و نکبت کشورهای متمدن پیوند می‌دهد» (مارکس). آنان به نومیدی کشانیده شده‌اند، و این نومیدی باید در اعمال تروریستی بی‌حاصلی جلوه‌گر شود که سرانجام به نفع سوداگری‌های ریگو بر سر قطعه‌زمین‌های دهقانان تمام می‌شود.

بالزاک بدین ترتیب، تراژدی خرده‌مالکی را استادانه توصیف کرده است. او آنچه را مارکس در کتاب **هیجدهم برومر لویی بناپارت** به‌عنوان بیان نظری ذات تحول خرده‌مالکی پس از انقلاب فرانسه

* روزنامه‌ی راین که مارکس برای مدتی با آن همکاری داشت. م.

ارائه کرده است، توصیف می‌کند: «اما در طی قرن نوزدهم رباخوار شهر جای فئودال‌ها را گرفت، رهن جای دیون فئودالی را، و سرمایه‌ی بورژوایی جای زمینداری اشرافی را گرفتند.» و انگلس بعدها وضعیت به طور کلی تراژیک دهقانان را، به هنگام استقرار و گسترش سازماندهی سرمایه‌دارانه‌ی جامعه، چنین توصیف می‌کند: «بورژوازی شهرها انقلاب را به راه انداخت و دهقانان میانه‌حال (yeomanry) بخش‌های روستایی پیروزی را از آن خود کردند. وضعیت عجیبی پیش آمده بود: در هر سه انقلاب بزرگ بورژوایی، دهقانان ارتشی را فراهم آوردند که در نبرد پیروز شد، و طبقه‌ی دهقانان همان طبقه‌ای است که پس از پیروزی، بر اثر پیامدهای اقتصادیِ پیروزی بی‌هیچ تردیدی بیش از همه درهم شکسته می‌شود. صد سال پس از کرامول، دهقان میانه‌حال انگلیسی نابود شده بود.»

البته بالزاکِ سلطنت‌طلب و اشرافی نمی‌تواند هیچ برداشت درستی از این فرآیند داشته باشد. اما برخی از اشخاص رمان‌هایش احساسی گنگ دارند که در آن همین حالت و همین فرآیند تحول دهقانان ــ ولو به نحوی بسیار آشفته ــ بازتاب می‌یابد. فورشون پیر می‌گوید: «آقای عزیز و فهمیده، من هم زمان قدیم را دیده‌ام و هم حالا را می‌بینم، البته پالان عوض شده، اما خر همان خر است! امروز دنباله‌ی دیروز است. آهای! این حرف را در روزنامه‌تان بنویسید! [فورشون با بلونده‌ی روزنامه‌نگار سخن می‌گوید ــ لوکاچ] آیا ما آزاد شده‌ایم؟ ما مثل گذشته اسیر همان دهات هستیم و ارباب هم که حالا او را "کار" صدا می‌زنند همچنان آن‌جاست، کج‌بیلی که همه‌ی داروندار ماست هنوز در دست‌هامان سنگینی می‌کند. چه برای ارباب باشد و چه برای مالیاتی که بیش‌تر دسترنج ما را می‌برد، همیشه مجبوریم عرق بریزیم و جان بکنیم.»

ما پیش‌تر با آرمان محافظه‌کارانه‌ی بالزاک آشنا شدیم، آرمانی که بالزاک فکر می‌کند به کمک آن می‌تواند از پیامدهای شوم انقلاب فرانسه دوری جوید. بالزاک در مقام ترسیم‌کننده‌ی تحول جامعه‌ی فرانسه در دوره‌ی ۱۷۸۹ تا ۱۸۴۸ نگرشی بسیار ژرف‌تر از مسائل دارد. چندین‌بار بر مبنای این تحول، سرشت ناگزیر سرمایه‌داری‌شدن همه‌جانبه‌ی فرانسه را نشان می‌دهد. به‌عنوان مثال، از زبان کشیش بروست می‌گوید: «از نظر تاریخی دهقانان هنوز در فردای ژاکری* به سر می‌برند؛ شکست آنان در مغزشان نقش بسته است. دیگر آن را به یاد نمی‌آورند، چرا که به فکری غریزی بدل شده است. این فکر در خون دهقان است، همان‌گونه که قبلاً فکر برتربودن در خون اشراف بود. انقلاب ۱۷۸۹ انتقام شکست‌خوردگان بود. دهقانان به تصاحب زمینی پرداختند که قانون فئودالی از ۱۲۰۰ سال پیش آن را برایشان ممنوع کرده بود. عشق آنان به زمینی که آن را تا حد دوتکه‌کردن یک شیار بین خود تقسیم می‌کنند، از همین‌جا ناشی می‌شود...» و بالزاک به روشنی تمام می‌بیند که محبوبیتِ هنوز دست‌نخورده و حتی فزاینده‌ی ناپلئون در آن هنگام، در نزد توده‌های دهقانی، حاصل آن است که ناپلئون فرآیند تقسیم زمین را، که با انقلاب فرانسه آغاز شده بود، تضمین کرد و به فرجام رسانید. کشیش بروست در دنباله‌ی سخنان خود می‌افزاید: «در نظر مردم، ناپلئون ــ که از رهگذر هزاران هزار سرباز پیوندی بی‌وقفه با مردم دارد ــ هنوز سلطانی است که از دل انقلاب برخاسته، مردی که تملک اموال ملی را برای مردم تضمین کرد. تقدیس او، پرورده‌ی چنین اندیشه‌ای است...» و یگانه صحنه‌ی به‌راستی زنده‌ی رمان آرمانی پزشک دهکده شاید صحنه‌ای است که

* Jacquerie؛ نهضت دهقانان فرانسوی علیه اربابان در ۱۳۵۸ که به دست سپاهی از اشراف درهم شکسته و به خون کشیده شد. م.

در آن بالزاک این دلبستگی ژرف دهقانانی را که سربازان سابق ناپلئون بودند، نشان می‌دهد. این دلبستگی از آن‌جا برمی‌خیزد که اندیشه‌های سیاسی ناپلئون، که سپس امپراتوری دوم چنان حقیرانه به تقلید مسخره‌ی آن‌ها پرداخت، «اندیشه‌های مربوط به خرده‌مالکی کاملاً تازه و رشدنکرده» است (مارکس).

اما ادراک بالزاکِ مورخ و نویسنده از این برداشت از دوره‌ی ناپلئونی فراتر می‌رود. او به‌رغم نفرت سلطنت‌طلبانه از انقلاب، پیشرفت عظیم انسانی و اخلاقی‌ای را که انقلاب در جامعه‌ی فرانسه موجب شد، همواره تشخیص می‌دهد. پیش‌تر نیز در رمان دوره‌ی جوانی خود، شوان‌ها (یاغیان)، چنان عظمت ساده و انسانی و قهرمانی‌گری پرشوری را به افسران و سربازان جمهوری‌خواه نسبت می‌دهد که مایه‌ی شگفتی می‌شود. از آن پس نیز در واقع هیچ رمانی نیست که نمایندگان نظریات جمهوری‌خواهانه را به صورت الگوهای سلامت اخلاقی، پاکی، و صلابت انسانی نشان ندهد (کافی است که به پیِرو در رمان سزار بیروتو بیندیشیم). این ترسیم جمهوری‌خواه شریف و قهرمانْ با شخصیتِ میشل کرستین، یکی از قهرمانان قربانی قیام صومعه‌ی سن مری (در رمان آرزوهای بربادرفته)، به اوج خود می‌رسد و نکته‌ی بسیار شایان توجه آن‌که بالزاک ترسیم شخصیت او را ناقص می‌داند و معتقد است که با عظمت الگوی خود منطبق نیست. در انتقاد از صومعه‌ی پارمِ استندال با عباراتی بسیار پرشور به ستایش از شخصیت جمهوری‌خواه انقلابی، فرانته پالا، می‌پردازد و خاطرنشان می‌کند که استندال خواسته است همان تیپی را نشان دهد که خود او در قالب میشل کرستین تصویر کرده بوده، ولی استندال در نمایش عظمت این تیپ از او بسیار فراتر رفته است.

در رمان مورد بحثِ ما نیز این تیپ در وجود نیسرونِ پیر، یکی از

پیشگامان صادق و تزلزل‌ناپذیر انقلاب، نمودار می‌شود؛ انسانی که نه‌فقط در طی این دوره ثروتی به هم نزده، بلکه پارسایانه از همه‌ی امتیازهای قانونی خود نیز دست کشیده است و اکنون در تنگدستی‌ای که آن را درستکارانه و شجاعانه متحمل می‌شود، زندگی می‌کند. البته بالزاک درعین حال در این رمان بی‌آیندگی سنّت ژاکوبنی را در فرانسه‌ای که صحنه‌ی رشد سرمایه‌داری است نشان می‌دهد: نیسرون از ثروتمندان بیزار است و به همین سبب دهقانان او را در صف خودشان به حساب می‌آورند؛ او از سرمایه‌داری که با عطش سود عاری از دغدغه و وسواس استقرار فزاینده می‌یابد، بیزار است و گمان می‌کند که بدون آن می‌تواند راه خلاصی از وضعیتی را که در نظرش درمان‌ناپذیر می‌نماید، بیابد.

پی‌بردن به این نکته جالب توجه است که بالزاک با چه عمق و صحتی پیامدهای انسانی تحول سرمایه‌داری را در فرانسه، از گرایش‌های اساسی این تحول گرفته تا ظریف‌ترین وجوه آن، مشاهده می‌کند، آن هم با وجودِ موضع ارتجاعی و از نظر سیاسی غلط خود نسبت به همین گرایش‌ها. او بدین ترتیب ژاکوبنِ جمهوری‌خواهِ پس از انقلاب را ترسیم می‌کند و دگرگونی‌های انجام‌شده را به‌دقت در نظر می‌گیرد، اما درنمی‌یابد که چگونه این ژاکوبن‌گرایی، همانند تمام آرمان‌های باستانی، به قطعه‌زمین دهقانی وابسته است. مارکس در تحلیل خود از خرده‌مالکی تأکید می‌ورزد که این مالکیت خرد «پایه‌ی اقتصادی جامعه در بهترین دوران‌های عصر کلاسیک باستان» را تشکیل می‌دهد،یعنی دوران‌هایی که روسو و ژاکوبن‌ها آن‌ها را الگوی عقیدتی خود قرار می‌دهند. البته مارکس با روشنی بسیار بیش‌تری به تفاوت دموکراسی باستانی دولت‌شهرها و رؤیای برقراری مجدد آن ــ پندار قهرمانانه‌ی ژاکوبن‌ها ــ پی می‌برد. او در آثار تاریخی خود

درباره‌ی انقلاب ۱۸۴۸ در فرانسه و بعدها در سرمایه، با وسعت نظر بسیاری به بررسی تمام علت‌هایی می‌پردازد که خرده‌مالکی را محکوم می‌سازند که در دل سرمایه‌داری، زیر فشار رباخواران و مالیات‌ها، نوعی بردگی ستمگرانه باشد، علت‌هایی که دهقان را وادار می‌کنند که تاجر و صنعتگر باشد، «البته بدون وجود شرایطی که او بتواند به کمک آن‌ها محصول خود را به کالا بدل سازد... بدین ترتیب، در این‌جا عیب‌های شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری، که با وابستگی تولیدکننده به قیمت محصول خود همراه است، به عیب‌های ناشی از توسعه‌ی ناقص شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری افزوده می‌شود.» مارکس سپس بر مبنای این عوامل بنیادی، موقعیت ضرورتاً متضاد دهقانان را در جنبش انقلابی در طی نیمه‌ی نخست قرن نوزدهم نشان می‌دهد و آشکار می‌سازد که چگونه این نومیدی و پندارهای ضروریِ زاده‌ی آن توانستند پایگاهی اجتماعی برای رژیم ناپلئون سوم فراهم آورند.

بالزاک این دیالکتیک توسعه‌ی عینی اقتصاد را نمی‌بیند. در مقام ستایشگر سلطنت‌طلبِ بزرگ‌مالکیِ اشرافی، دیدن این امر برای او امکان‌ناپذیر است. اما در مقام مشاهده‌گر سرسخت تاریخ جامعه‌ی فرانسه، بخش عظیمی از جنبش‌های اجتماعی و مسیرهای اجتماعی تحولی را که زاده‌ی این دیالکتیک اقتصادی خرده‌مالکی است، مشاهده می‌کند. عظمت او همانا در آن است که، با وجود پیش‌داوری‌های سیاسی و فلسفی خود، تمام تضادهایی را که جلوه‌گر می‌شوند، بدون درغلتیدن به خطا، می‌بیند و ترسیم می‌کند. البته او در این تضادها نوعی **پایان جهان**، پایان فرهنگ و تمدن را مشاهده می‌کند. اما درهر حال و به‌رغم همه‌چیز، این تضادها را می‌بیند و ترسیم می‌کند و در این مسیر به پیش‌بینی‌های درازمدت می‌رسد. به‌رغم میل خود، تراژدی اقتصادی خرده‌مالکی را به روی صحنه می‌آورد و

درعین حال در قالب شخصیت‌هایی جان‌دار به نمایش آن وضعیت‌های اجتماعی می‌پردازد که ضرورتاً به کاریکاتور حقیر ژاکوبنی در ۱۸۴۸ و کاریکاتور دوره‌ی ناپلئونی در امپراتوری دوم انجامیدند.

نظریه‌ی پایان جهان و پایان فرهنگ، همواره شکل ایدئالیستی و مبالغه‌آمیز پیش‌بینی پایان یک طبقه است. بالزاک پیوسته مرثیه‌ی سقوط اشرافیت فرانسه را می‌سراید. حتی در این رمان نیز صورت مرثیه‌ای، تعیین‌کننده‌ی ترکیب‌بندی اثر است. بالزاک رمان را با توصیف پرشور و ستایش‌آمیز بلونده از کمال هنری قصر اشرافی اِگ شروع می‌کند و آن را، همان‌طوری که دیدیم، با اندیشه‌های حزن‌انگیز در مورد محو این شکوه و جلال در پس تقسیم املاک به پایان می‌رساند. اما حزن‌انگیزی پایان کتاب در این‌جا متوقف نمی‌شود. بلونده، روزنامه‌نگار سلطنت‌طلب، در آغاز کتاب معشوق کنتس مونکورنه است. این کنتس برخلاف شوهرش تبار اشرافی بسیار قدیمی دارد. بلونده در قصر آن‌ها اقامت می‌کند، همه‌ی آرزوهایش نقش بر آب می‌شود، از نظر مادی و معنوی از پای درمی‌آید و به فکر خودکشی می‌افتد، تا این‌که مرگ ژنرال مونکورنه ازدواج با کنتس بیوه را ممکن می‌سازد.

این خانه‌خرابی بلونده بسیار شایان تأکید است، زیرا این شخصیت، در مقام نماینده‌ی گرایش‌های بالزاک، نقشی بی‌نهایت مهم و مثبت در کمدی انسانی ایفا می‌کند. فقط تجسم سیمای ادبی خود بالزاک (یعنی دانیل دارتز در آرزوهای بربادرفته) از این جنبه‌ی مثبت فراتر رفته است. این امر که بالزاک، در تألیفی تا این حد دقیق، شکست این شخصیت را ترسیم کرده، نشانه‌ای ژرف از ارزیابی نومیدانه‌ی بالزاک از مشروعه‌خواهی سلطنت‌طلبانه‌ی خویش است. و یک‌بار دیگر صحت و دقت تزلزل‌ناپذیر او در مشاهده و ترسیم

نه‌فقط سقوط، بلکه جنبه‌ی حقیر شکل‌های این سقوط، کاملاً ویژه و شایسته‌ی بالزاک است. درحالی‌که میشل کرستینِ جمهوری‌خواه در صحنه‌ی جنگ‌های خیابانی قهرمانانه از پای درمی‌آید، بلونده نجات خود را در زندگی انگلی عایدی‌بگیری می‌یابد که جامه‌ی بی‌قواره‌ی مقام فرماندار را، که آن را از طریق زد و بند به دست آورده است، بر تن می‌کند. این انگل‌صفتی به نحوی طنزآمیز در آخرین جمله‌های رمان بیان شده است. بلونده با دیدن قطعه‌زمین‌هایی که جای قصر نابودشده را گرفته‌اند، اندیشه‌های سلطنت‌طلبانه‌ای را علیه روسو و درباره‌ی سرنوشت سلطنت بیان می‌کند. همسرش در پاسخ به او می‌گوید: «تو دوستم داری، در کنار من هستی؛ زمان حاضر به نظر من خیلی خوب است و اصلاً هم به فکر آینده‌های بسیار دور نیستم.»

بلونده‌ی عاشق شادمانه پاسخ داد:

«در کنار تو، زنده‌باد اکنون و گور پدر آینده!»

عظمت هنر بالزاک، همان‌گونه که مارکس گفته، مبتنی است بر «درک ژرفِ وضعیت واقعی» یعنی وضعیت تکامل سرمایه‌داری در فرانسه. پیش‌تر نشان دادیم که بالزاک با چه ژرفایی به ترسیم **ویژگی‌های خاص** سه اردوگاه متخاصم می‌پردازد و با چه ژرفایی خصوصیات تکامل هر طبقه را پس از انقلاب ۱۷۸۹ آشکار می‌سازد. اما اگر دیگر جنبه‌ی دیالکتیک طبقات در نظر گرفته نشود، نکته‌های فوق ناقص خواهند بود و این جنبه عبارت است از: **وحدت این تکامل** پس از انقلاب فرانسه، یا به عبارت دقیق‌تر، پس از پیدایش طبقه‌ی بورژوا در فرانسه، پس از آغاز پیکار میان فئودالیسم و سلطنت مطلقه. دریافت ژرف وحدت این تکامل، اساس عظمت نگرش کمدی انسانی را فراهم می‌آورد. بالزاکْ انقلاب، ناپلئون، دوران بازگشت، و سلطنت ژوییه را به صورت **مرحله‌های** صرف فرآیند

عظیم متضاد و در عین حال واحد سرمایه‌داری‌شدن فرانسه می‌بیند که با آمیزه‌ی جدایی‌ناپذیر ضرورت و نفرت همراه است.

عزیمتگاه عقیدتی و سیاسی بالزاک، یعنی سقوط اشرافیت، فقط یکی از عناصر این فرآیند فراگیر است. و بالزاک به‌رغم جانبداری از اشراف، به جنبه‌ی ناگزیر این سقوط و تباهی درونی اشراف در این فرآیند پی می‌برد و زمینه‌های این انحطاط را در بررسی‌های تاریخی خاص پی می‌گیرد. بالزاک علت اجتماعی این انحطاط را در بدل‌شدن اشراف فئودالی به اشراف درباری و تبدیل‌گشتن آنان به قشری انگلی می‌داند که از نقش اجتماعی ضروری آن روز به روز کاسته می‌شود. انقلاب فرانسه و سرمایه‌داری، که این انقلاب موانع رشد آن را از میان برمی‌دارد، نشانه‌ی پایان این تحول‌اند. نمایندگان هوشیار اشراف درمی‌یابند که این سقوط برگشت‌ناپذیر است. در پایان رمان کانون پوسیدگان، دوشس دو موفرینیوز، شخصیت وقیح و فاسد اما روشن‌بین، خطاب به نمایندگانِ گرایش‌های اشرافی کهن می‌گوید: «مگر شما دیوانه‌اید؟... وقتی ما در قرن نوزدهم هستیم، شما می‌خواهید در قرن پانزدهم باقی بمانید؟ عزیزانم، اشراف دیگر وجود ندارند، فقط اعیان هستند و بس.» بالزاک عنصر وحدت تاریخی فرآیند توسعه‌ی سرمایه‌دارانه را در تمام طبقات جامعه‌ی فرانسه نشان می‌دهد. همان‌گونه که تفاوت‌های خاص بازرگانان و کارخانه‌داران دوره‌ی پیش از انقلاب و دوره‌ی سرمایه‌داری در اوج رشد، در عهد بازگشت سلطنت، و سلطنت ژوییه را (در قالب تیپ‌هایی مانند راگون، بیروتو، پوپینه، کرول، و غیره) آشکار می‌سازد، در مورد همه‌ی طبقات اجتماعی نیز به همین تحلیل دست می‌زند. بالزاک نشان می‌دهد که چگونه ماشین سرمایه‌داری، «سلطه‌ی حیوانی فکریِ» سرمایه‌داری، و اصل سرمایه‌دارانه‌ی «انسان گرگ انسان است» در

همه‌جا مستقر می‌شود. در این مورد بالزاک همان‌قدر بی‌پرده سخن می‌گوید که ریکاردو، اما در نزد او نیز «پرده‌دری و وقاحت در خود موضوع نهفته است و نه در واژگانی که به آن اشاره دارد» (مارکس).

بالزاک به یاری این برداشت یکپارچه از فرآیند توسعه‌ی سرمایه‌داری، نیروهای اجتماعی عظیم تحول تاریخی و بنیادهای اقتصادی این تحول را آشکار می‌سازد. اما هرگز **به طور مستقیم** به این کار دست نمی‌زند. نیروهای اجتماعی هیچ‌گاه در آثار بالزاک به صورت هیولاهای رمانتیک و خیالی، به صورت نمادهای فوق‌بشری ــ آن‌گونه که زولا تصویر کرده است ــ پدیدار نمی‌شوند. برعکس، بالزاک همه‌ی نهادهای اجتماعی را به شبکه‌ای از پیکارهای منافع شخصی و تضادهای ملموس بین افراد و توطئه‌ها و... تجزیه می‌کند. به‌عنوان مثال، در آثار بالزاک هرگز دستگاه قضایی و دادگاه‌ها به صورت نهادهایی بر فراز جامعه و مستقل از آن ترسیم نشده‌اند. دادگاه‌هایی که بالزاک تصویر کرده است همیشه از قضاتی تشکیل شده‌اند که خاستگاه اجتماعی و چشم‌اندازهای شغلی آنان به‌دقت توصیف شده است. در نتیجه، تمام اشخاص دخیل در یک پرونده، با اختلاف منافع واقعی‌ای که محاکمه را احاطه کرده است درآمیخته‌اند و همه‌ی موضع‌گیری‌های اعضای دادگاه تابع موقعیت آنان در این شبکه‌ی پیکارهای منافع گوناگون است (رجوع شود به دسیسه‌چینی‌های قضایی در **شوکت و نکبت روسپیان** یا در **کانون پوسیدگان**). فقط بر این پایه است که بالزاک فعالیت نیروهای عظیم اجتماعی را به طور مجسم آشکار می‌سازد. در واقع، هرکسی که در این‌گونه پیکارهای منافع شرکت می‌جوید، در عین دفاع از منافع شخصی خود، نماینده‌ی یک طبقه‌ی معین است. در منافع شخصی او، و در پیوند با آن‌ها، بنیاد اجتماعی، بنیاد طبقاتی این منافع، بیان می‌شود. هدف بالزاک از این‌که

عینیت ظاهری نهادهای اجتماعی را کنار می‌زند و گویی آن‌ها را به روابط شخصی فرو می‌کاهد، آن است که تمام واقعیت عینی و ضرورت اجتماعی واقعی نهفته در این نهادها را آشکار سازد: مقام و موقعیت به صورت تکیه‌گاه و اهرم منافع طبقاتی نمودار می‌گردد. پایه‌ی رئالیسم بالزاکی در آشکارسازی مدام واقعیت اجتماعی به صورت بنیاد آگاهی اجتماعی همه‌ی افراد است، و این امر در، و از، رهگذر تضادهایی انجام می‌پذیرد که ضرورتاً در طبقات مختلف میان واقعیت و آگاهی اجتماعی پدیدار می‌شوند. به همین سبب است که بالزاک به‌درستی در رمان دهقانان می‌گوید: «بگو چه داری تا بگویم در چه فکری.»

این رئالیسم ژرف بالزاک تا جزئیات نحوه‌ی نگارش او را تعیین می‌کند. در این‌جا نمی‌توانیم جز به چند نکته‌ی اساسی اشاره کنیم. مسئله‌ی بسیار مهم آن‌که بالزاک همواره مرزهای ناتورالیسم محدود و بسته و عکس‌بردارانه را درمی‌نوردد. در مسائل اساسی، همواره سخت به حقیقت وفادار است، بدین معنا که او هرگز گفته، اندیشه، احساس، یا عملی را به شخصیت‌هایش نسبت نمی‌دهد که به طور ضروری از ماهیت اجتماعی آنان ناشی نشده باشد و در مورد تعین‌های انتزاعی و نیز تعین‌های ویژه با این ماهیت اجتماعی در انطباق کامل نباشد. اما در بیان این اندیشه و احساس‌هایی که محتوای درست دارند، او به محدودیت‌های امکان‌های بیان متوسط برای افراد یک طبقه‌ی خاص تن درنمی‌دهد. بالزاک جوینده و یابنده‌ی همیشگی روشن‌ترین و **حادترین** نحوه‌ی بیان برای محتوایی است که از نظر اجتماعی درست و دقیق است و به طور عمیق درک شده است (چیزی که در چارچوب ناتورالیسم، امکان‌ناپذیر است).

در جریان این تحلیل نمونه‌هایی از این شیوه‌ی بیان ارائه شد. باز

هم برای مثال به ذکر بخشی از یک گفت‌وگو میان فورشون دهقان و کشیش بروست می‌پردازیم. کشیش از فورشون می‌پرسد که آیا او پسرش را با ترس از خدا بار می‌آورد؟ دهقان در پاسخ می‌گوید: «وای! نه، جناب کشیش، به او نمی‌گویم از خدا بترس، می‌گویم از آدم‌ها بترس!... می‌گویم: "آهای! از زندان بترس که آخرش به چوبه‌ی دار می‌رسد. چیزی ندزد، هدیه بگیر! کار دزدی آخرش به قتل می‌کشد و بعد از قتل هم با عدلیه و آدم‌ها سر و کار پیدا می‌کنیم. از شمشیر عدالت باید ترسید، همین شمشیر فقیرها را بی‌خواب می‌کند تا پولدارها راحت بخوابند! سواد یاد بگیر. اگر درس بخوانی، مثل این جناب گوبرتن شریف می‌توانی زیر سایه‌ی قانون، راه پول جمع‌کردن را پیدا کنی... هدفت باید این باشد که کنار پولدارها باشی، تا به نان و نوایی برسی!..." این را می‌گویند تربیت درست و حسابی. برای همین است که این ناکس ناقلا همیشه طرفدار قانون است... آدم خوبی می‌شود، عصای دستم خواهد بود...»

تردیدی نیست که دهقان پیر فرانسوی هرگز نمی‌توانست در ۱۸۴۴ به **این صورت سخن** بگوید. اما با وجود این، همین شخص و هر آنچه بالزاک بر زبان او جاری می‌سازد کاملاً به واقعیت وفادارند، درست به این سبب که از مرزهای امور روزانه فراتر می‌روند. زیرا بالزاک در واقع کاری جز این انجام نمی‌دهد که هر آنچه را دهقانانی از نوع فورشون از وضعیت اجتماع خود به طور گنگ درمی‌یابند اما قادر به بیان روشن آن نیستند، تا سطح روشن‌ترین بیان ممکن، برمی‌کشد. آنچه را که خاموش است و در سکوت پیکار می‌کند، به سخن وامی‌دارد ــ او مأموریت شاعرانه به معنای گوته‌ای کلام را انجام می‌دهد: «و هنگامی که انسان در میان شکنجه و عذاب سکوت اختیار می‌کند، خدایی مرا بدان می‌گمارد که بگویم چگونه رنج می‌برم» ــ اما

او فقط به ترجمان کسی می‌پردازد که به‌واقع پیکار می‌کند تا مفاهیم و مقاصد خود را بر طبق ضرورتی اجتماعی و در عین حال فردی بیان دارد. چنین بیانی که همیشه مرزهای روزمرگی را درمی‌نوردد اما محتوای اجتماعی‌اش همواره حقیقی می‌ماند، خصوصیت ویژه‌ی رئالیسم سترگ سنتی، رئالیسم دیدرو یا بالزاک است ــ در تقابل با جانشینان مدرن آنان که هر یک از دیگری کوچک‌تر است. به‌رغم غنای گسترده و عظیم اشخاص و زندگی‌ها در کمدی انسانی، نمایش ژرف و همه‌جانبه‌ی جامعه‌ی سرمایه‌داری فرانسه ناممکن بود اگر بالزاک این بیان بسیار پرتوان تمام مسائل و امور را مدام جست‌وجو نکرده و نیافته بود.

رئالیسم بالزاک مبتنی است به پرورش هر چه گسترده‌تر صفات خاص فردی و ویژگی‌های نمونه‌وار طبقاتی در هر یک از افراد. اما فراتر از این، بالزاک همواره با تأکید هر چه تمام‌تر آن **جنبه‌ی سرمایه‌دارانه‌ی** مشترک را خاطرنشان می‌سازد که در نزد افراد گوناگون از قشرهای مختلف جامعه‌ی بورژوایی جلوه‌گر می‌شود. پُررنگ‌کردن این ویژگی‌های عام سرمایه‌داری که بالزاک آن را با صرفه‌جویی بسیار و فقط در نقاط اساسی انجام می‌دهد، وحدت درونی فرآیند اجتماعی تحول، و شباهت اجتماعی و عینی تیپ‌های به‌ظاهر بسیار دور از یکدیگر را به‌روشنی نشان می‌دهد. تاکنون در طی این بررسی دیده‌ایم که بالزاک چگونه عوامل مشترک، و عواملی را که فقط از نظر کمّی تفاوت دارند، در وجود گوبرتن و مونکورنه خاطرنشان می‌کند. هر دو دسته عامل به یک اندازه اهمیت دارند: وجه اشتراک آنان در این است که هر دو حاصل سرمایه‌داری فرانسه پس از ترمیدور [پس از سقوط روبسپیر] هستند. وجه افتراق کمّی آنان اختلافی کیفی را آشکار می‌سازد؛ این‌که به‌رغم خصوصیات مشترکشان، یکی از آن دو ژنرال

پرافتخار دوره‌ی امپراتوری، یک کنت و زمیندار بزرگ است و دیگری فقط یک شیاد حقیر روستایی ــ حتی اگر در اوج ترقی باشد. نمایش انضمامی روابط اجتماعی فقط از آن‌رو امکان‌پذیر گشته است که این نمایش به چنان درجه‌ی رفیعی از انتزاع رسیده که از فراز آن، واقعیت انضمامی به صورت «وحدتِ تکثر» (وحدت تعین‌های متفاوت و متضاد) (مارکس) جست‌وجو و یافته می‌شود. رئالیست‌های مدرن که این ژرفای شناخت روابط اجتماعی و نیز ژرفای توانایی راستین انتزاع‌آفرینی را (در پی انحطاط عقیدتی بورژوازی) از دست داده‌اند، بیهوده می‌کوشند که از رهگذر تجسم جزئیات به تجسم مجموعه و اجزای سازنده‌ی واقعی و به طور عینی تعیین‌کننده‌ی آن برسند.

این سرشت رئالیسم بالزاکی، و این‌که او بر واقعیتی اجتماعی که به طور کامل درک شده است سخت تأکید دارد، درست همان عاملی است که به وی امکان می‌دهد تا در نمایش جریان‌های بزرگ معنوی و قدرت‌های معنوی‌ای که سازنده‌ی ایدئولوژی انسان‌ها هستند نیز استادی بی‌همتا باشد. بالزاک برای نشان‌دادن این قدرت‌های معنوی به ترسیم ریشه‌های اجتماعی‌شان می‌پردازد و می‌گذارد آن‌ها از نظر عقیدتی در مسیری گام بردارند که از جهت اجتماعی از همان آغاز آن را برگزیده‌اند. با این شیوه‌ی نمایش، ایدئولوژیْ استقلال ظاهری خود را از فرآیند مادی تحول جامعه از دست می‌دهد و به صورت بخش و عنصری از خود این فرآیند زنده نمودار می‌گردد. به‌عنوان مثال، بالزاک در جریان یک مذاکره‌ی تجاری با رباخوار و سوداگر پیر شهرستانی، گرانده، به بنتام و نظریه‌ی او درباره‌ی ربا اشاره می‌کند. بخش‌هایی از این ایدئولوژی مناسب حال گرانده است و او آن‌ها را حریصانه مثل شرابی گوارا می‌آشامد. این حرص و بهره‌ای که او از دستیابی به بیان عقیدتی وضعیت اجتماعی خود (که تا آن هنگام برایش ناشناخته

بوده است) می‌برد، نظریه‌ی بنتام را نه‌فقط به‌عنوان نظریه، بلکه به صورت بخشی جدایی‌ناپذیر از تحول سرمایه‌داری در آغاز قرن نوزدهم به‌کلی زنده می‌کند.

البته این تأثیر همیشه متناسب نیست. اما غالباً در عدم تناسب طنزآمیز همین تأثیر است که سرنوشتی که یک ایدئولوژی در جریان تحول طبقات محکوم بدان است، به روشنی بسیار بازتاب می‌یابد. برای مثال، بالزاک در دهقانان رباخوار روستایی و دهقان مرفه (ریگو) را «تِلَمیست» می‌نامد، یعنی هوادارِ (به‌طبع ناآگاهِ) آرمان بورژوایی نویسنده‌ی بزرگ رنسانس، رابله، که جامعه‌ی آرمانی خود را در قالب صومعه‌ای به نام «تِلَم» به تصویر می‌کشد، صومعه‌ای که بر سردرش قاعده‌ای نقش بسته که برترین قانون آن این است: «هر کاری دلت می‌خواهد، انجام بده.» از یک سو، انحطاط گسترده‌ی ایدئولوژی بورژوایی ممکن نیست به نحوی کوبنده‌تر از این ترسیم گردد که نشان دهیم شعار انقلابی و تابناک پیکارهای بشر برای رهایی از یوغ فئودالیسم به شعار یک رباخوار روستایی بدل شده است. از سوی دیگر، درست در تشدید طنزآمیز این انحطاط و تباهی است که خصلت عام فرآیند تحول بورژوازی نمایان می‌شود: ریگو در حقیقت حاصل مبارزه برای رهایی از فئودالیسم است، مبارزه‌ای که در طلیعه‌ی آن نویسندگان و اندیشه‌گران بزرگ رنسانس آثار فناناپذیر خود را در مقام آماده‌سازی ذهنی و مبارزه‌ی عقیدتی برای این تحول آفریده‌اند. در این مقایسه، طنز همانا در دو جنبه‌ی رابطه نهفته است: تردیدی نیست که آرزوی رابله برای آزادی بشر را ریگو به تحقق نرسانده است، اما این نیز بی‌تردید درست است که ریگو از عوامل ضروری برای تحقق واقعی و فوری، برای تحقق **سرمایه‌دارانه‌ی** این آرزوست.

بالزاک از این نوع شخصیت‌پردازی‌ها برای مشخص‌کردن،

مجسم‌ساختن، و تعمیق فردی و اجتماعی **تفاوت‌های ظریف در درون یک تیپ اجتماعی واحد** بهره می‌گیرد. به‌عنوان مثال، با ترسیم ریگو نمونه‌ای جدید و بی‌نهایت جالب توجه برای نمایشگاه بزرگ خسیسان و رباخواران خود (گوبسک، گرانده، روژه، و غیره) می‌آفریند: تیپ خسیس و رباخوار اپیکوری (خوشگذران) که مانند بقیه‌ی هم‌ردیف‌های خود جز به صرفه‌جویی، فریب‌کاری، و انباشت پول نمی‌اندیشد ولی درعین حال زندگی آسوده‌ای برای خود ترتیب می‌دهد. ریگو به‌عنوان مثال از سن و سال همسرش ــ که به خاطر پولش با او ازدواج کرده ــ و نیز از نفوذ بهره‌کشانه‌ی او بر اهالی روستا استفاده می‌کند تا هر بار که دلش می‌خواهد معشوقه‌ای جوان و زیبا را به‌رایگان برای خود دست و پا کند. او هر بار زیباترین دختر دهقان را برای کلفتی خود برمی‌گزیند، و با این وعده با او به سر می‌برد که پس از مرگ (آتی) همسرش با وی ازدواج خواهد کرد. وقتی هم که از او زده شد، بیرونش می‌کند و به سراغ یکی دیگر می‌رود.

قانون بنیادینی که بالزاک در کار آفرینش آثار خود از آن پیروی می‌کند عبارت است از همین پرورش تعین‌های اساسی زندگی اجتماعی در فرآیند تحول تاریخی آن و ترسیم این تعین‌ها در قالب جلوه‌ی آن‌ها در افراد مختلف. به همین سبب است که می‌تواند در هر پرده‌ای از رویدادهای اجتماعی، نیروهای عظیم حاکم بر تحول تاریخی را به طور ملموس نشان دهد. در این رمان او مبارزه بر سر تقسیم یک زمین بزرگ را توصیف می‌کند و در این مورد از مرزهای محدود این زمین و شهرک ایالت مجاور آن فراتر نمی‌رود. اما بالزاک در عین ترسیم تعین‌های اجتماعی مسلط و جنبه‌های اساسی پیشرفت سرمایه‌داری در روستا در نزد اشخاص و گروه‌هایی که برای تقسیم زمین پیکار می‌کنند، همچنین در این چارچوب تنگ، سیر تکوین

سرمایه‌داری فرانسه را در دوره‌ی پس از انقلاب، سقوط اشراف و به‌ویژه تراژدی دهقانانی نشان می‌دهد که به دست انقلاب آزاد گشته و از نو به بردگی کشانیده شده‌اند: **تراژدی خرده‌مالکی**. بالزاک چشم‌انداز این تحول را نمی‌بیند و ما نشان دادیم که او نمی‌توانسته آن را ببیند و چرا قادر به این کار نبوده است. به‌تصویرکشیدن پرولتاریای انقلابی از دسترس امکان‌های ترسیم او خارج است. به همین سبب بالزاک فقط می‌تواند نومیدی دهقانان را ترسیم کند و نمی‌تواند یگانه راه برون‌شد ممکن برای رهایی از این نومیدی را نشان دهد. نمی‌تواند چشم‌انداز سرخوردگی دهقان را ببیند. با این سرخوردگی «تمام بنای دولتی که بر پایه‌ی خرده‌مالکی بنا شده است، فرو می‌ریزد و انقلاب پرولتاریایی آواز کُر سر می‌دهد. تک‌خوانی خرده‌مالکی بی انقلاب پرولتاریایی برای تمام ملت‌های دهقانی به‌جز آهنگ عزا نیست» (مارکس). نبوغ بالزاک در آن است که نومیدی‌ای را که باید به این امر بینجامد، با ضرورتی سراپا رئالیستی توصیف کرده است.

۱۹۳۴ ــ

آرزوهای بربادرفته

بالزاک با این اثر که در اوج کمال نویسندگی خود (۱۸۴۳) نگاشته است، نوعی جدید از رمان را می‌آفریند که برای تمامی تحول سده‌ی نوزدهم اهمیتی اساسی می‌یابد: نوع رمان آرمان‌زدایی، نوع رمانی که در آن نشان داده می‌شود که اندیشه‌های نادرست اشخاص درباره‌ی جهان ــ اندیشه‌هایی که اما به طور ضروری شکل گرفته‌اند ــ چگونه در برخورد با نیروی ویرانگر زندگی سرمایه‌داری، الزاماً درهم می‌شکنند. البته زدودن آرمان‌ها در رمان مدرن برای نخستین بار با آثار بالزاک پدیدار نگشته است. نخستین رمان عظیم، دُن‌کیشوت، نیز سرگذشت «آرزوهای بربادرفته» است. اما نزد سروانتس جامعه‌ی بورژواییِ نوپاست که آرمان‌های منسوخ فئودالی را درهم می‌شکند، حال آن‌که نزد بالزاک اندیشه‌هایی که جامعه‌ی بورژوایی درباره‌ی انسان و جامعه و هنر و غیره ضرورتاً آفریده، یعنی عالی‌ترین دستاوردهای فکری تکامل انقلابی بورژوایی، در رویارویی با واقعیت اقتصاد سرمایه‌داری به صورت آرمان‌های صرف جلوه‌گر می‌شوند. گرچه رمان قرن هیجدهم نیز بسیاری از آرمان‌ها را درهم می‌شکند،

این درهم‌شکستن، از یک سو، بقایای موجود اندیشه‌ها و احساس‌های فئودالی را در برخی افراد دربرمی‌گیرد، و از سوی دیگر، بر مبنای همین دیدگاه، اندیشه‌های کم‌اعتبار و کم‌ارزشی به نقد کشیده می‌شوند که در پرتو نگرشی گسترده‌تر و واقعی‌تر به جامعه‌ی سرمایه‌داری آشکار می‌گردد که پیوند عمیقی با واقعیت این جامعه ندارند. نیشخند تراژیک به روی عالی‌ترین دستاوردهای فکری و نظری تکامل بورژوایی و فروپاشی تراژیک آرمان‌های بورژوایی، زیر فشار پایه‌ی اقتصادی سرمایه‌داری این آرمان‌ها، برای نخستین‌بار به صورت ژرف و تام و تمامی در این رمان بالزاک نمودار شده است. فقط شاهکار فناناپذیر دیدرو، برادرزاده‌ی رامو، را می‌توان پیشگام فکری آرزوهای بربادرفته به حساب آورد.

بالزاک یگانه کسی نیست که در آن دوران به این موضوع می‌پردازد. سرخ و سیاهِ استندال و اعترافات فرزندی از قرن نوزدهم اثر آلفرد دو موسه و آثاری دیگر، پیش از آرزوهای بربادرفته نوشته شده‌اند. این موضوع زبانزد خاص و عام بود، البته نه به تقلید از نوعی مُد ادبی، بلکه در پی تحول اجتماعی فرانسه، کشوری که برای رشد سیاسی بورژوازی الگو و نمونه محسوب می‌شود. دوران عظیم و قهرمانانه‌ی انقلاب فرانسه و ناپلئون، تمامی نیروهای خموده‌ی طبقه‌ی بورژوا را بیدار و بسیج و پرجنب‌وجوش کرده بود. دوره‌ی قهرمانی انقلاب، این امکان را برای گل‌های سرسبد طبقه‌ی بورژوا فراهم آورده بود که آرمان‌های قهرمانانه‌ی خویش را مستقیماً در زندگی به روی صحنه آورند و، مطابق با همین آرمان‌ها، زندگی و مرگ قهرمانانه‌ای داشته باشند. با سقوط ناپلئون و آغاز دوران بازگشت سلطنت (رستوراسیون) و نیز با انقلاب ژوییه‌ی ۱۸۳۰ دوره‌ی قهرمانی به پایان می‌رسد و آرمان‌ها به زیب و زینت‌های زائد زندگی واقعی بدل می‌شوند؛ راهی

را که انقلاب و ناپلئون به روی توسعه‌ی سرمایه‌داری گشوده بودند، به شاهراه توسعه‌ی سرمایه‌داری تبدیل می‌شود، شاهراه هموارى که در دسترس همگان است. پیشگامان قهرمان باید کناره بگیرند و صحنه را به کسانی که از این توسعه بهره‌مند می‌شوند، به سوداگران، واگذار کنند. «جامعه‌ی بورژوایی در واقعیت عریان و مبتذل خویش مفسران و سخنگویان حقیقی خود را در وجود اشخاصی از قبیل سه، کوزن، روآیه کولار، بنژامن کنستان، و گیزو آفریده بود؛ سرداران حقیقی این جامعه در پشت میز بنگاه‌ها و تجارت‌خانه‌ها نشسته بودند و لویی هیجدهم چاق و چلّه سرکرده‌ی سیاسی آنان بود» (مارکس). شور و شوق آرمان‌خواهی، که حاصل ضروری دوران الزاماً قهرمانی پیشین بود، از نظر اجتماعی زائد شده بود. هواداران این آرمان‌ها، نسل جوانی که با سنت‌های دوره‌ی قهرمانی بزرگ شده بود، ضرورتاً بایستی کنار زده شوند.

سرگذشت زوال‌ناگزیر و به‌هدررفتن این نیروهایی که انقلاب و دوره‌ی ناپلئونی بیدارشان کرده بود، مضمون مشترک رمان‌های آرمان‌زدایی است که در این دوران نوشته شده و دادنامه‌ی عام آن‌ها علیه ابتذال فرومایه‌ی دوران بازگشت و سلطنت ژوییه است. بالزاک، با وجودی که از نظر سیاسی سلطنت‌طلب و مشروعه‌خواه است، این ویژگی دوران بازگشت سلطنت را به روشنی تمام درمی‌یابد و در رمان آرزوهای بربادرفته اعلام می‌دارد: «هیچ واقعیتی آن انحطاط اخلاقی‌ای را که حکومت دوران بازگشت سلطنت جوانان را بدان محکوم ساخته بود، تا بدین پایه برملا نمی‌کرد... جوانانی که نمی‌دانستند نیروی خود را کجا به کار برند، آن را تنها در روزنامه‌نگاری، دسیسه‌چینی، و در ادبیات و هنر به کار نمی‌انداختند، بلکه در عجیب‌ترین هرزگی‌ها هدر می‌دادند. این جوانان زیبا و

پرکار خواهان قدرت و لذت بودند، هنرمندانی بودند که در پی گنج می‌گشتند، بیکارگانی بودند که می‌خواستند شهوت‌های خویش را برانگیزانند. در هر حال، جایی برای خود می‌خواستند، اما سیاست هیچ جایی بدانان نمی‌داد.» بالزاک با معاصران بزرگ و کوچک خود این وجه مشترک را دارد که این وضعیت، این تراژدی تمامی یک نسل را، درمی‌یابد و ترسیم می‌کند.

به‌رغم تمامی این وجوه مشترک، آرزوهای بربادرفته در میان آفریده‌های ادبی فرانسه در آن زمان به اوج و رفعت بی‌همتایی دست می‌یابد، زیرا بالزاک به درک و ترسیم اوضاع اجتماعی تراژیک یا تراژی‌ـکمیکی که در این‌جا ذکر شد، بسنده نمی‌کند. او دورنگر است و فراتر را می‌بیند. او درمی‌یابد که پایان دوره‌ی قهرمانی تحول بورژوایی در فرانسه، درعین حال به معنای آغاز خیزش عظیم سرمایه‌داری فرانسه است. بالزاک تقریباً در همه‌ی رمان‌های خود این خیزش سرمایه‌داری، تبدیل پیشه‌وری ساده به سرمایه‌داری مدرن، گسترش شتابان سرمایه و سلطه‌ی آن بر شهر و روستا و عقب‌نشینی تمام شکل‌های جامعه و ایدئولوژی‌های سنتی را در برابر پیشروی پیروزمندانه‌ی سرمایه‌داری توصیف می‌کند. در این فرآیند، آرزوهای بربادرفته حماسه‌ی تراژی‌ـکمیک سلطه‌ی سرمایه بر ذهن [و آفریده‌های معنوی بشر] است. تبدیل ادبیات (و همراه با آن، تبدیل هرگونه آفریده‌ی معنوی) به کالا، درون‌مایه‌ی این رمان است و تحقق بسیار گسترده‌ی این روند سلطه‌ی سرمایه بر ذهن، تراژدی عام نسل پس از ناپلئون را در درون چارچوبی اجتماعی جای می‌دهد که بالزاک آن را بسیار ژرف‌تر از بزرگ‌ترین معاصر خود، یعنی استندال، درک کرده است.

بالزاک این فرآیند تبدیل ادبیات به کالا را با تمامی ابعاد و جوانبش

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

در چنین اوضاعی روزنامه‌نگاران و نویسندگان استثمار می‌شوند: توانایی‌های آنان به کالا، به موضوع سوداگری و سودآوری برای سرمایه‌داری ادبیات تبدیل می‌گردد. اما آنان، بر اثر سرمایه‌داری، به استثمارشدگانی تبدیل می‌گردند که خود دچار هرزگی و تباهی‌اند:

می‌خواهند خود را تا سطح استثمارگران یا دست‌کم تا حد واسطه‌ی استثمار بالا کشند. پیش از ورود لوسین دو روبامپره [قهرمان اصلی رمان] به عالم روزنامه‌نگاری، همکار و راهنمای او، لوستو، رهنمودهای عملی لازم را به وی می‌دهد: «خلاصه‌اش، دوست عزیز، راز کامیابی در ادبیات کارکردن نیست، باید از کار دیگران بهره‌برداری کرد. صاحبان روزنامه‌ها مقاطعه‌کارند و ما بنّا. بنابراین، آدم هر چه پست‌تر باشد، زودتر کامیاب می‌شود: می‌تواند کارهای بسیار خطیری انجام دهد، در مقابل همه‌چیز تسلیم شود، شهوت‌های پست سلاطین ادبیات را ستایش کند... وجدان سرسخت شما که امروز پاک است، در مقابل کسانی که کامیابی‌تان را در دست آن‌ها می‌بینید، سر فرود خواهد آورد، کسانی که می‌توانند با ادای یک کلمه زندگی‌تان را تأمین کنند، ولی نمی‌خواهند آن را بر زبان آورند: چون، باور کنید، نویسنده‌ی مشهور در برابر نویسندگان نوپا از خشن‌ترین ناشران نیز گستاخ‌تر و خشن‌تر است. در آن‌جا که ناشر تنها زیان خود را می‌بیند، نویسنده از رقیب بیم دارد: آن یکی با شما بدرفتاری می‌کند، این دیگری شما را از پای درمی‌آورد.»

این محتوا و درون‌مایه‌ی بسیار گسترده، یعنی سلطه‌ی سرمایه بر ادبیات، از تولید کاغذ گرفته تا حس شاعری، مثل همیشه در این اثر بالزاک نیز صورت هنریِ ترکیب‌بندی اثر را تعیین می‌کند. دوستی داوید سشار و لوسین دو روبامپر، آرمان‌های درهم‌شکسته‌ی جوانیِ مشترک و پرامیدوآرزوی آن‌ها و تأثیر متقابل تفاوت‌های منش‌هاشان، خطوط اساسی ماجرای رمان را تعیین می‌کنند. نبوغ بالزاک مستقیماً در همین طرح بنیادین ترکیب‌بندی نمایان می‌شود. او شخصیت‌هایی می‌آفریند که در وجود آن‌ها از یک‌سو تنش‌های درونی فرد به صورت میل و کوشش فردی جلوه‌گر می‌شود: داوید سشار شیوه‌ی

جدیدی برای تولید کاغذ ارزان ابداع می‌کند و فریب سرمایه‌دارها را می‌خورد، اما لوسین ظریف‌ترین اشعار را به بازار سرمایه‌داری پاریس می‌برد. از سوی دیگر، در تقابل این دو شخصیت، و در قالب اعمال و مناسبات مشخص انسانی، نشان داده می‌شود که واکنش‌های ممکن در برابر سلطه‌ی سرمایه و تمامی نکبت‌هایش، چه تضاد گسترده‌ای دارند. داوید سشار، رواقی‌مشرب بااخلاصی است، حال آن‌که لوسین مظهر تمام‌نمای جست‌وجوی عیش مدام و اپیکورگرایی ظریف و شکننده‌ی نسل پس از انقلاب است.

شیوه‌ی نگارش بالزاک هیچ‌گاه فاضل‌مآبانه نیست و هیچ نشانی از خصلت «علمی» خشک شیوه‌ی جانشینانش ندارد. او [رویدادها و] مسائل مادی را همیشه ضمن پیوندی فشرده و ارگانیک با پیامدهای امیال فردی قهرمانان خود ترسیم می‌کند و با این حال، در پس این ترکیب‌بندی که در ظاهر حاصل اصول فردی است، پیوسته چنان درکی از روابط اجتماعی و چنان شناختی از گرایش‌های تحول اجتماعی نهفته است که از درک و شناخت نهفته در پس «خصلت علمیِ» بسیار فاضل‌مآبانه‌ی رئالیست‌های بعدی بسیار ژرف‌تر و دقیق‌تر است. بالزاک رمان خود را چنان می‌نگارد که سرنوشت لوسین و همراه با او فرآیند تبدیل ادبیات به کالا در مرکز عمل و رویدادها قرار می‌گیرد، درصورتی‌که سرمایه‌داری‌شدنِ تکیه‌گاه مادی ادبیات، یعنی بهره‌کشی سرمایه‌دارانه از پیشرفت فنی، نقشی فرعی بیش ندارد. اما این ترکیب‌بندی که رابطه‌ی منطقی و عینی میان زیربنای مادی و روبناها را آشکار و واژگونه می‌سازد، نه‌فقط از دیدگاه هنری، بلکه در عرصه‌ی انتقاد از جامعه نیز نشان از برترین فرزانگی‌ها دارد: از دیدگاه هنری، بدان سبب که جنبه‌های گوناگون زندگیِ سراپا بی‌قرار لوسین در مبارزه‌اش برای دستیابی به شهرت و افتخار، امکان‌هایی را برای

ترسیم تمامیتی رنگارنگ و جان‌دار عرضه می‌دارد که از مبارزه‌ی حقیر و سالوسانه‌ی سرمایه‌داران شهرستانی، که سشارِ مخترع را پیروزمندانه فریب می‌دهند، بسیار گسترده‌تر است؛ در عرصه‌ی انتقاد از جامعه نیز بدان سبب که در زندگی لوسین، تمامی مسئله‌ی **نابودی فرهنگ** به دست سرمایه‌داری مطرح شده است. سشارِ مخترع، که به تسلیم تن در داده، به‌درستی درمی‌یابد که در اصل صرف بهره‌برداری مادی از اختراعش اهمیت دارد و فریب‌خوردگی او فقط نوعی ناکامی شخصی است. اما برعکس، از رهگذر درهم‌شکستگی لوسین نشان داده می‌شود که چگونه سرمایه‌داری ادبیات را به طور همزمان خوار و روسپی‌واره می‌کند.

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

در ادبیات بورژوایی سده‌ی بیستم، تسلیم و تمکین نقشی عظیم ایفا می‌کند. گوته در دوران سالخوردگی خود یکی از نخستین کسانی است که این موضوع را به‌عنوان نشان دوره‌ی جدید تحول بورژوایی برمی‌گزیند. بالزاک در رمان‌های آموزشی و تخیلی خود تا حد زیادی راه گوته را دنبال می‌کند: در جامعه‌ی بورژوایی اشخاصی که از سعادت فردی خود دست کشیده‌اند یا مجبورند از آن دست بکشند، یگانه کسانی هستند که اهداف اجتماعی و غیرخودپرستانه را پیگیری می‌کنند. تمکین سشار بی‌تردید آهنگی اندک متفاوت دارد؛ او مبارزه را رها می‌کند، از دنبال‌کردن هر هدف اجتماعی‌ای دست می‌کشد و می‌خواهد در آرامش و انزوا فقط برای سعادت شخص خودش زندگی کند. کسی که می‌خواهد پاک باقی بماند، باید خود را از تمامی دستگاه سرمایه‌داری دور نگه دارد: چنین است معنی رفتار سشار به هنگامی

که بالزاک، بی‌طعن و کنایه و بدون نسخه‌برداری از ولتر، می‌نویسد: «سشار باغچه‌اش را بیل می‌زند.»

برعکس، لوسین خود را در اعماق زندگی پاریسی پرتاب می‌کند و می‌خواهد حقوق و قدرت شعر ناب را بر آن تحمیل کند. این پیکار او را به صورت یکی از نمونه‌های بی‌شمار جوانان پس از سال ۱۸۱۵ درمی‌آورد که در طی دوران بازگشت سلطنت دچار تباهی و سقوط اخلاقی می‌شوند یا از رهگذر همرنگ‌شدن با پستی و کثافت دورانی فاقد شور و قهرمانی‌گری به جایی می‌رسند. لوسین در ردیف کسانی مانند ژولین سورل، راستینیاک، دو مارسه، بلونده، و غیره قرار می‌گیرد، اما در این مجموعه جایگاهی کاملاً ویژه کسب می‌کند. بالزاک در این‌جا با ظرافت و جسارتِ بسیار، نوع جدید شاعر اختصاصاً بورژوا را به روی صحنه می‌آورد: شاعری که برای انواع گوناگون بادها و توفان‌های جامعه حکم بادسنج را دارد، مقداری عصب و رگ و پی نااستوار، سرگشته و بی‌نهایت حساس؛ نوع شاعری که در آن دوران هنوز موردی منفرد بیش نیست، اما به نمونه‌ی بسیار شاخص تحول بعدی شعر بورژوایی تبدیل می‌شود (از ورلن تا ریلکه). درکی که بالزاک از شاعر دارد، در تقابل تام با این تیپ شاعر است و در این زمان شخصیت دانیل دارتز الگویی از چنین درکی است و بالزاک در واقع با این کار به گونه‌ای به ترسیم چهره‌ی خود نیز پرداخته است. با این‌همه خود این سرشت لوسین نه‌فقط حقیقتی بی‌نهایت تیپیک دارد، بلکه بهترین زمینه‌ی ادبی را نیز برای ارائه و بسط همه‌جانبه‌ی تضادها در روند سلطه‌ی سرمایه‌داری بر ادبیات عرضه می‌دارد. تضاد درونی میان استعدادهای شاعرانه‌ی لوسین و نااستواری شخصیت‌اش او را به ابزاری کاملاً مناسب برای این گرایش‌های شاعرانه و سیاسی در دل ادبیات که زیر بهره‌کشی سرمایه‌داری قرار دارند تبدیل می‌کند. و این

آمیزه‌ی نااستواری و حسرت پاکی و بی‌آلایشی، آمیزه‌ی زندگی شریف و درعین حال جاه‌طلبی افسارگسیخته اما ناپایدار و جست‌وجوی عیش مدام، امکان صعود خیره‌کننده و خودفروشی و شکست نهایی و را در اوضاعی خفت‌بار فرام می‌آورد. بالزاک هرگز درباره‌ی قهرمانانش به موعظه‌گری نمی‌پردازد، دیالکتیک عینی صعود یا زوال آن‌ها را نشان می‌دهد و این صعود و زوال را همیشه با تمامیت خصوصیاتی که با تمامیت اوضاع عینی رابطه‌ی متقابل دارند، تبیین می‌کند و نه با ارزیابی منفرد و جداگانه‌ی خصوصیات «خوب» یا «بد». راستینیاک، شخصیتی که سرانجام خود را به دیگران می‌قبولاند، بیش‌تر از لوسین ضداخلاق نیست، اما آمیزه‌ی دیگری از استعدادها و فسادها این امکان را برای او فراهم می‌آورد تا از همان واقعیت ماهرانه بهره‌مند شود که شکست درونی و بیرونی لوسین را ــ به‌رغم ماکیاولیسم آشکارا ضداخلاقی او ــ در پی دارد. این کلمه‌ی قصار گزنده‌ی بالزاک در ملموت آشتی‌کرده که انسان‌ها یا صندوقدارند یا متقلب، یعنی یا ابله‌اند یا رجاله، در این حماسه‌ی تراژی‌ـکمیک سلطه‌ی سرمایه‌داری بر آفریده‌های ذهن، با نمونه‌های بی‌شماری، اثبات می‌شود.

بدین ترتیب، اصلی که انسجام این رمان را سرانجام استوار می‌سازد، خودِ فرآیند اجتماعی است. پیشروی و پیروزی سرمایه‌داری، ماجرا و رویداد حقیقی را می‌سازند. ناکامی و سقوط فردی لوسین از آن‌رو حقیقت بیش‌تری می‌یابد که این سقوط و تباهی، سرنوشت تیپیک شاعر پاک و ناب، سرنوشت تیپیک استعداد شاعرانه‌ی راستین در سرمایه‌داری بالنده است. با این‌همه، عینی‌بودن ترکیب‌بندی بالزاک در این‌جا نیز حالت انتزاعی ندارد. رمان بالزاک، برخلاف آثار نویسندگان بعدی، رمان «عین» و رمان «تکه‌ای» از جامعه نیست،

چرا که بالزاک به منظور آن‌که انتریگ رمان خود را به شیوه‌ی بسیار ظریفی به پیش برد، تمامی جنبه‌های سرمایه‌داری‌شدن ادبیات و فقط این جنبه‌های سرمایه‌داری را به روی صحنه می‌آورد. در آثار بالزاک این جنبه‌ی «عامیت اجتماعی» هیچ‌گاه مستقیماً در جلوی صحنه آشکار نمی‌گردد. اشخاص آفریده‌ی او هرگز «چهره‌های» صرفی برای بیان برخی از جنبه‌های واقعیت اجتماعی‌ای که می‌خواهد ترسیم کند، نیستند. مجموعه‌ی تعین‌های اجتماعی، در پیچ‌وخم عواطف شخصی و رویدادهای تصادفی، به شیوه‌ای نابرابر و پیچیده و درهم و متضاد بیان می‌شود. تعین اشخاص و اوضاع خاص، هر بار از مجموعه‌ی نیروهای اجتماعی تعیین‌کننده حاصل می‌شود و هیچ‌گاه به نحو ساده و مستقیم صورت نمی‌پذیرد. به همین‌رو، این رمان عمیقاً عام، درعین حال و به شیوه‌ای جدایی‌ناپذیر، رمان یک فرد خاص است. لوسین دو روبامپره ــ به‌ظاهر ــ با استقلال تمام علیه نیروهای درونی و بیرونی‌ای به مبارزه برمی‌خیزد که صعود او را به تأخیر می‌اندازند، نیروهایی که به‌ظاهر تحت‌تأثیر اوضاع و احوال یا عواطف فردی اتفاقی، پیشروی او را آسان یا دشوار می‌سازند، اما پیوسته، و هر بار به صورتی متفاوت، از بستر همان اوضاع اجتماعی‌ای سربرمی‌آورند که امیال او را تعیین می‌کند.

این کثرت در وحدت، ویژگی برجسته‌ی عظمت ادبی بالزاک و نشان ادبی اهمیت و نیز صحت اندیشه‌های او درباره‌ی حرکت جامعه است. بالزاک، برخلاف بسیاری از رمان‌نویسان بزرگ، از نوعی «دستگاه‌سازی» استفاده نمی‌کند (مثل مورد برج در سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر اثر گوته) زیرا هریک از چرخ‌دنده‌های «دستگاهِ» سلسله‌رویدادهای اثر او شخصیتی زنده و کاملاً پرورش‌یافته است و منافع و امیال و ویژگی‌های تراژیک و کمیک خاص و ویژه‌ی

خود را دارد. یکی از عناصر این مجموعه‌ای که هستی و آگاهی را دربر می‌گیرد، شخصیت را به مجموعه‌ی سلسله‌رویدادهای مشخص این یا آن رمان پیوند می‌دهد، ولی این امر کاملاً بر مبنای گرایش‌های ذاتی خود او صورت می‌گیرد. اما این پیوند چون براساس منافع و امیال شخصیت به طرز اندام‌واری گسترش می‌یابد، پیوندی زنده و ضروری است. این ضرورت خاص و گسترده و درونی، کمال و تمامیت زندگی را به شخصیت ارزانی می‌دارد و او را به نوعی ماشین، به عنصری صرف در ساختمان سلسله‌رویدادها تبدیل نمی‌کند. به‌علاوه، این برداشت بالزاک از شخصیت‌های رمانی باعث می‌شود که شخصیت‌ها ضرورتاً از دل ماجرا **پدیدار گردند**. ماجراها در آثار بالزاک هر گستره‌ای هم که داشته باشند، چنان انبوهی از چهره‌ها را ــ چهره‌هایی که این کمال غنی زندگی را دارند ــ دربر می‌گیرند که فقط بعضی از آن‌ها ممکن است از رهگذر ماجرا کاملاً نشان داده شوند. این نقص آشکار در ترکیب‌بندی رمان‌های بالزاک، که با این‌همه مبنای حیات پرشور آن‌هاست، صورت (فرم) **دایره** [بازگشت مکرر و ادواری شخصیت‌ها در آثار متعدد] را ضروری می‌سازد.

چهره‌های مهم و تیپیک، که در رمانی معین صرفاً می‌توانند این یا آن جنبه از هستی خود را عرضه بدارند، دیگر شخصیت‌ها را پشت سر می‌گذارند و حضور مجددشان الزامی می‌شود، حضور مجددی که طی آن، ماجرا و درون‌مایه‌ی اثر به چنان نحوی برگزیده شده باشند که این چهره‌های برجسته دقیقاً نقش محوری داشته باشند و بتوانند تمامیت امکان‌ها و ویژگی‌های خود را گسترش دهند (مثال شایسته در این مورد، شخصیت‌هایی ماند بلونده، راستینیاک، ناتان، میشل کرستین، و غیره‌اند). بنابراین، ساختمان دایره‌ای از ضرورت ترسیم همه‌جانبه‌ی شخصیت‌ها ناشی می‌شود و هیچ‌گاه برخلاف اغلب

دایره‌ها، حتی در آثار نویسندگان مهم، خشکیِ فاضل‌مآبانه‌ای ندارد. زیرا مشخص‌کردن اجزای دایره‌ها، نه حاصل تعین‌هایی است که اشخاص را صرفاً از جنبه‌ی بیرونی توصیف می‌کنند، نه حاصل بخش‌هایی از زمان و نه حاصل محدودیت‌های صرفاً عینی است.

بنابراین، ارزش عام در آثار بالزاک همیشه انضمامی و واقعی و راستین است و به‌ویژه بر درک عمیق عناصر تیپیک در اشخاص، به طور جداگانه، متکی است؛ بر درکی عمیق که از یک سو ویژگی‌های فردی را کم‌رنگ و حذف نمی‌کند، بلکه برعکس آن‌ها را برجسته و مشخص‌تر می‌سازد، و از سوی دیگر روابط شخصیت خاصی را با محیط اجتماعی‌ای که این شخصیت پرورده‌ی آن است و در آن و علیه آن عمل می‌کند، به شیوه‌ای بسیار پیچیده اما روشن و دریافتنی، آشکار می‌سازد. اما نه جنبه‌ی تیپیک شخصیت و نه مناسبات او با محیط اجتماعی، هیچ‌کدام به یک طرح ساده فروکاسته نمی‌شوند. یک شخصیت کاملاً پرورش‌یافته در دل واقعیت اجتماعیِ حقیقتاً متنوعی به عمل می‌پردازد: یعنی همیشه مجموعه‌ی تحول اجتماعی است که با مجموعه‌ی خصوصیات یک شخصیت پیوند دارد. جنبه‌ی نبوغ‌آسای قدرت ابداع بالزاک همانا در چنان گزینشی از شخصیت‌ها و کارها و حرکت‌های آن‌ها نهفته است که هر بار یکی از شخصیت‌هایی را در مرکز ماجرا می‌یابیم که ویژگی‌های فردی آن‌ها برای روشن‌کردن آن جنبه‌ای از فرآیند اجتماعی که در مورد مشخصی نقش تعیین‌کننده دارد، از همه مناسب‌تر است، و این روشنگری تا حد امکان به صورت متنوع و در پیوند با فرآیند مجموعه‌ی روابط اجتماعی انجام می‌گیرد. بنابراین، اجزای دایره، در مقام سرگذشت زندگی‌های فردی، مستقل و زنده می‌شوند. اما این فردیت همیشه از پرتو آنچه از نظر اجتماعی تیپیک و عام است، روشنایی می‌گیرد؛ امور اجتماعی عام و تیپیکی که

آن‌ها را نمی‌توان از فردیت مورد نظر جدا کرد، مگر به شیوه‌ای انتزاعی و با تحلیلی بعدی. در خود اثر این دو عامل، مانند آتش و حرارتی که ایجاد می‌کند، پیوندی جدایی‌ناپذیر دارند؛ از آن جمله است پیوند میان شخصیت لوسین و سلطه‌ی سرمایه بر ادبیات در آرزوهای بربادرفته.

این نوع ترکیب‌بندی مستلزم گستردگی و آزادی عمل بسیار زیاد در گزینش شخصیت‌ها و سلسله‌ی رویدادهاست. این گستردگی به جهت دیگری نیز ضرورت دارد: برای ازبین‌بردن خصلت اتفاقی آن تصادفی که بر تلاقی اشخاص و رویدادها حاکم است، تصادفی که بالزاک، مانند تمامی روایتگران بزرگ، آن را در کمال مهارت و آسانی به کار می‌گیرد؛ در یک کلام، ضرورت این گستردگی در آن است که تصادف را تا سطح ضرورت بالا کشاند. فقط گستردگی و تنوع مناسبات این آزادی عمل را عرضه می‌دارد که در آن، تصادف ممکن است به لحاظ ادبی کارآیی داشته باشد و سپس سرانجام از میان برود: «در پاریس فقط کسانی که معاشرت‌های بسیاری دارند می‌توانند به تصادف چشم امید ببندند؛ هر اندازه روابط بیش‌تری داشته باشیم، امکان‌های موفقیت نیز افزایش می‌یابد. تصادف نیز در کنار نیرومندترین گردان‌هاست.» بنابراین، شیوه‌ای که بالزاک با آن تصادف را از نظر ادبی منسوخ می‌کند، هنوز به «روش کهن» پایبند است و از شیوه‌ی نویسندگان مدرن اساساً متمایز است. به‌عنوان مثال، سینکلر لوییس در پیش‌گفتاری که برای رمان انتقال مانهاتن اثر جان دوس پاسوس نوشته، از شیوه‌ی کهن در ساخت سلسله‌رویدادها انتقاد می‌کند؛ او به‌ویژه از چارلز دیکنز سخن می‌گوید، ولی انتقادش متوجه بالزاک نیز هست. او می‌نویسد: «و روش سنتی به‌راستی که سخت به هیئت مضحکی درآمده است! در پی تصادفی ناگوار، آقای

جونز و آقای اسمیت بایستی با دلیجانی واحد مسافرت کنند تا حادثه‌ای بسیار ناخوشایند یا بسیار سرگرم‌کننده بتواند اتفاق بیفتد. در انتقال مانهاتن اشخاص هیچ‌گاه با یکدیگر برخورد نمی‌کنند، یا این امر به طبیعی‌ترین وجه صورت می‌گیرد.» در پس این برداشت مدرن، مفهومی سطحی و غیردیالکتیکی از علیت و تصادف وجود دارد و این مفهوم شاید نزد اغلب نویسندگان ناخودآگاهانه باشد. آنان تصادف را در مقابل رابطه‌ی علّی قرار می‌دهند و می‌اندیشند که وقتی دلایل بی‌واسطه‌ی تصادفی را به نحو علّی آشکار کنند، این تصادف جنبه‌ی اتفاقی خود را از دست می‌دهد. اما این مفهوم هیچ چیزی یا چیز زیادی به توجیه‌گری هنر نمی‌افزاید. تصادفی کاملاً موجه را میان سلسله‌رویدادی تراژیک در نظر بگیریم: این تصادف تأثیر غریبی بیش نخواهد داشت و هیچ‌گونه تسلسل مناسبات علّی نیز ممکن نیست آن را به ضرورت تبدیل کند. بهترین و موجه‌ترین توصیف از عرصه‌ای که آشیل، هکتور را تعقیب می‌کند و پایش می‌شکند، درخشان‌ترین توصیف پزشکی و بیماری‌شناختی پیرامون علل لارنژیت آنتوان، پیش از سخنرانی او در میدان فوروم، فقط به صورت تصادف‌های غریبی جلوه‌گر می‌شوند. برعکس، تصادف‌های درهم و برهم و نه‌چندان موجه در فاجعه‌ی رومئو و ژولیت اتفاقی به نظر نمی‌رسند. چرا؟ مسلماً برای آن‌که ضرورتی که این تصادف را منسوخ می‌سازد در به‌هم‌پیوستگی و تجمع نظام گسترده‌ای از زنجیره‌های علّی نهفته است، برای آن‌که فقط ضرورت تمامی سمت‌گیری تحول، ضرورت شاعرانه‌ی راستین را می‌آفریند، عشق رومئو و ژولیت باید پایانی تراژیک داشته باشد، و فقط این ضرورت، خصلت اتفاقی تمامی سبب‌هایی را منسوخ می‌کند که مراحل گوناگون این تحول را مستقیماً می‌آفرینند. این‌که چنین سبب‌هایی ــ اگر جداگانه در نظر

گرفته شوند ــ تا چه حدی موجه‌اند، مسئله‌ای فرعی است. خصلت اتفاقی سبب‌های گوناگون یکسان است و هنرمند این حق را دارد که از میان این بهانه‌های کمابیش اتفاقی، بهانه‌ای را برگزیند که از جهت ادبی بیش‌ترین کارآیی را دارد. بالزاک نیز با کمال اقتدار از این آزادی بهره‌مند می‌شود، با اقتداری به همان عظمت شکسپیر. ترسیم ادبی ضرورت در آثار بالزاک، مبتنی است بر درک و تصویر گسترده و ژرف این سمت‌گیری تحول که درون‌مایه‌ی اثر تجسم مشخص آن است. بالزاک به یاری برداشت گسترده و ژرف از شخصیت‌ها، با گستردگی و ژرفای توصیف جامعه، با پیوند ظریف و متنوع اشخاص با پایگاه اجتماعی و محیط عملشان، میدانی وسیع را می‌آفریند که در آن، هزاران تصادف، گرچه تأثیر جامعشان نوعی ضرورت را می‌آفریند، می‌توانند به‌راحتی با هم تلاقی کنند.

در رمان مورد بحث ما، ضرورت حقیقی در این امر نهفته است که کشتی لوسین باید در پاریس به گل بنشیند. هر گام، هر لحظه از فراز و نشیب منحنی زندگی او، تعین‌های اجتماعی و روانی بیش از پیش ژرف این وضعیت ضروری را آشکار می‌سازد. مطابق با طرح رمان، هر تصادفی به تحقق این هدف کمک می‌کند و هر پدیده‌ی خاصی که به آشکارکردن ضرورت یاری می‌رساند، به طور در خود، اتفاقی است. این آشکارشدن ژرف‌ترین ضرورت اجتماعی، در آثار بالزاک، همیشه بر مبنای ماجرای اصلی صورت می‌پذیرد، بر مبنای تمرکزی پویا از رویدادهایی که گاه به فاجعه می‌انجامند. گستردگی بسیار مشروح توصیف که گاهی به گزارشی درباره‌ی یک شهر، مرتب‌کردن یک خانه، یک رستوران و غیره، تبدیل می‌شود، هیچ‌گاه توصیفی صرف نیست. در این‌جا نیز هدف آن است که میدان عملِ گسترده و متنوعی به وجود آید که بعدها فاجعه در درون آن بتواند رخ دهد. این

فاجعه بیش‌تر اوقات «به طور ناگهانی» و نامنتظر روی می‌دهد، اما این ناگهانی‌بودن، ظاهری بیش نیست؛ زیرا در میان فاجعه صفاتی خاص آشکار می‌شوند که ما از مدت‌ها پیش شاهد حضور آن‌ها بوده‌ایم ــ البته نه به این شدت. از ویژگی‌های بسیار خاص بالزاک آن است که در این رمان، دو چرخش اساسی و عظیم در مدت چند روز و حتی چند ساعت روی می‌دهد. یک اقامت مشترک کوتاه در پاریس کافی است تا لوسین و لوییز دو بارژتون متقابلاً یکدیگر را به‌عنوان افراد شهرستانی به‌جا آورند و آن‌گاه از هم روی برگردانند. فاجعه در طی شبی که آن دو با هم به تئاتر رفته‌اند رخ می‌دهد. صعود لوسین در کار روزنامه‌نگاری، فاجعه‌ای است از این هم تیپیک‌تر. در یکی از بعدازظهرها که لوسین سرخورده و نومید شده، شعرهایش را برای روزنامه‌نگاری به نام لوستو می‌خواند، لوستو او را نزد ناشر خود، نزد شورای نویسندگان روزنامه‌ی خود، به تئاتر می‌برد. لوسین نخستین مقاله‌ی انتقادی خود را درباره‌ی نمایش می‌نویسد و صبح روز بعد روزنامه‌نگاری مشهور از آب درمی‌آید! حقیقت چنین فاجعه‌هایی در محتوای اجتماعی آن‌هاست: همانا حقیقت مقوله‌های اجتماعی است که سرانجام این چرخش‌ها را ضرورتاً معین می‌کند. صورت (فرم) فاجعه، کارآیی متمرکزی از تعین‌های اساسی را ممکن می‌سازد و به انباشت جزئیات فرعی مجالی نمی‌دهد.

این موضوع که چه چیزی اساسی و چه چیزی فرعی است، جنبه‌ی دیگری از مسئله‌ی ادبی تصادف است. از جهت ادبی، اگر زمینه‌ی تعیین‌کننده‌ی ویژگی‌های شخصیت و اشیا، با داستان و با ماجرای اصلی بیان نشده باشد، همه‌ی ویژگی‌ها اتفاقی‌اند و همه‌ی اشیا ضمایمی فرعی. به همین سبب است که گستردگی طرح در رمان‌های بالزاک به‌هیچ‌رو در تضاد با ماجرای اصلی آن‌ها نیست که به نحوی

انفجارآمیز از فاجعه‌ای به فاجعه‌ی دیگر به پیش می‌رود. برعکس، این گستردگی طرحِ بنیادین بی‌تردید لازمه‌ی سلسله‌رویدادهای آثار بالزاک است، زیرا به‌هم‌پیوستگی و تنش موجود در این طرح، که همواره ویژگی‌های جدیدی از شخصیت‌ها را نمودار می‌سازند، در حقیقت هیچ‌گاه چیزی کاملاً جدید را آشکار نمی‌کنند، بلکه فقط آنچه را قبلاً به طور ضمنی در گستره‌ی طرح نهفته بوده، در طی ماجرای اصلی آشکار می‌سازند. به همین سبب، شخصیت‌های بالزاک هرگز از دیدگاه ادبی خصوصیات اتفاقی ندارند، زیرا آنان صاحب هیچ ویژگی ــ حتی ویژگی بسیار بیرونی ــ نیستند که در لحظه‌ای از ماجرای اصلی اهمیتی تعیین‌کننده نداشته باشد. درست به همین دلیل است که توصیف‌های بالزاک، آن «محیطی» را که بعدها جامعه‌شناسی پوزیتیویستی مد نظر دارد نمی‌آفریند، درست به همین دلیل است که توصیف مشروح خانه و زندگی هیچ‌گاه نقش ضمائم فرعی را ندارد. کافی است که فقط به نقشی که چهار دست لباس لوسین در نخستین فاجعه‌ی پاریسی او ایفا می‌کند اشاره کنیم. لوسین از شهرستان آنگولم دو دست لباس با خود آورده است و به محض نخستین گردش در پاریس آشکار می‌شود که حتی بهترین آن‌ها نیز قابل پوشیدن نیست. نخستین لباس پاریسی، برای اولین پیکاری که لوسین باید در نمایش‌خانه، در لژ مارکیز دسپار، با جامه‌ی پاریسی انجام دهد، زره‌ای فرسوده و سوراخ‌سوراخ است. دومین لباس پاریسی خیلی دیر تهیه می‌شود و برای این مرحله کارساز نیست و طی دوره‌ی ادبی و ریاضت‌کشی در کمد باقی می‌ماند تا به هنگام چرخش به‌سوی روزنامه‌نگاری، مدتی کوتاه مجدداً نمودار گردد. همه‌ی چیزهایی که بالزاک توصیف می‌کند چنین نقشی را ایفا می‌کنند و در ماجرای دراماتیک سهیم می‌شوند و تعین‌های مهم را آشکار می‌سازند.

بالزاک به سلسله‌رویدادهای آثار خود پایه‌هایی می‌دهد که از تمامی نویسندگان پیش و پس از او گسترده‌تر است، اما در آثار وی همه‌چیز در ماجرای اصلی سهیم است. این‌گونه کارآیی چندگانه‌ی مجموعه‌هایی که تعین‌های متنوع و متغیری دارند، کاملاً منطبق است با ساختار واقعیت عینی که ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم با اندیشه‌های همواره بسیار انتزاعی و بسیار جامد و بسیار یک‌جانبه و بسیار محدود خود غنای آن را به‌تمامی و به‌رسایی دریابیم و بازتابانیم. چندگانگی روش بالزاک بیش از هر شیوه‌ی ترسیم دیگری به واقعیت عینی نزدیک می‌شود. با این‌همه، روش بالزاک هرچه به ذات واقعیت عینی نزدیک‌تر می‌شود، از نحوه‌ی رایج و روزمره و معمولی مبنی بر بازتابانیدن مستقیم واقعیت عینی دورتر می‌گردد. روش بالزاک مرزهای تنگ و رایج و عادی و سنتی این بازآفرینی بی‌واسطه را درمی‌نوردد. و از آن‌جا که این روش بدین ترتیب برخلاف جریان آسان‌گیری رایج و عادی در نحوه‌ی نگرش به واقعیت شنا می‌کند، بسیاری از افراد آن را «مبالغه‌آمیز» و «گزاف» و جز آن می‌یابند. عظمت رئالیسم بالزاکی همانا به شیوه‌ای قاطع با عادت اندیشه، با نحوه‌های دریافت دورانی به مخالفت برمی‌خیزد که از شناخت واقعیت عینی بیش از پیش روی برمی‌تابد و برترین آگاهی‌ای را که ما می‌توانیم از واقعیت به دست آوریم، یا در تجربه‌های بی‌واسطه می‌یابد یا در برکشیدن این تجربه‌های بی‌واسطه به سطح اسطوره.

گستردگی و ژرفا و تنوع روش بالزاک برای نمایش واقعیت، بی‌تردید از تأثرات بی‌واسطه بسیار فراتر می‌رود و در نحوه‌ی بیان نیز به مرزهای واقعیت متوسط و معمولی بسنده نمی‌کند. دارتز، که تا حدی سخنگوی بالزاک است، در آرزوهای بربادرفته می‌گوید: «آقا، هنر چیست؟ هنر یعنی طبیعت متراکم.» اما این تراکم هیچ‌گاه صوری

نیست، بلکه برعکس عبارت است از ارتقای هر چه بیش‌تر ماهیت اجتماعی و انسانی هر موقعیتی. بالزاک یکی از هوشمندترین نویسندگانی است که جهان تاکنون به خود دیده است. اما هوشمندی او به عبارت‌پردازی‌های درخشان و گزنده محدود نمی‌گردد، بلکه در آشکارسازی چشمگیر امر اساسی و در تنش بی‌نهایتِ عناصر متضاد این امر اساسی جلوه‌گر می‌شود. لوسین در آغاز کار روزنامه‌نگاری خود باید مقاله‌ای علیه رمان ناتان بنویسد، علیه کتابی که خود ستایش‌اش می‌کند. چند روز بعد باید در مقاله‌ای دیگر با مقاله‌ی نخست مجادله کند. این موضوع لوسین را که روزنامه‌نگاری تازه‌کار است، در آغاز گیج می‌کند. بار نخست، لوستو ذهن او را درباره‌ی کاری که باید انجام دهد روشن می‌کند، و بار دوم بلونده. هر دو بار بالزاک بررسی ژرف و حیرت‌انگیزی ارائه می‌دهد که درباره‌ی زیبایی‌شناسی و تاریخ ادبیات کاملاً موجه و مستدل است. پس از شنیدن سخنان لوستو، لوسین کاملاً شگفت‌زده می‌شود: «لوسین... فریاد زد: "اما چیزی که به من می‌گویی، سرشار از صحت و حقانیت است." لوستو گفت: "مگر بدون این می‌توانی به کتاب ناتان توپ و تشر بزنی؟"»

پس از بالزاک نیز نویسندگان بسیاری بی‌اعتقادی را در کار روزنامه‌نگاری ترسیم کرده‌اند و نشان داده‌اند که چگونه مقاله‌ها برخلاف عقاید نویسندگانشان نوشته می‌شوند. اما فقط بالزاک است که مغلطه‌گری روزنامه‌نگارانه را از این طریق افشا می‌کند که دلیل‌های موافق و مخالف را در مورد موضوعی معین، با التقاط‌گیری ماهرانه و مستقل از هر اعتقادی ــ صرفاً بر مبنای نیازهای تطمیع و فساد و توطئه ــ در کنار هم قرار می‌دهد و به آشتی می‌کشاند. بالزاک در این میان توانایی‌های عظیم نویسندگانی را نیز که دستخوش فساد

سرمایه‌داری شده‌اند نشان می‌دهد و درعین حال تشریح می‌کند که آنان چگونه مغلطه‌گری و قدرت بیان و در صورت لزوم دلیل‌های موافق و مخالف را در مورد همه‌ی موضوعات با شور و حرارت و یقین بسیار به شغل و به فعالیت حرفه‌ای تبدیل می‌کنند.

این بورس آفریده‌های ذهن، به یمن سطح والایی که بالزاک به آن می‌بخشد، تراژی‌ـکمدی ژرفی از وضعیت ذهن و روان در طبقه‌ی بورژوا می‌شود. درحالی‌که نویسندگان رئالیست بعدی سلطه‌ی کاملاً تحقق‌یافته‌ی سرمایه‌داری را بر ذهن بورژوایی توصیف می‌کنند، بالزاک انباشت اولیه‌ی سرمایه را با تمامی جلوه‌ی تیره و تار سفاکی آن به روی صحنه می‌آورد. در آن زمان هنوز کسی کاملاً بدیهی نمی‌داند که ذهن آدمی کالا شده باشد و هنوز رایحه‌ی ملال رایج کالاهایی که به صورت زنجیره‌ای تولید می‌شوند، از ذهن به مشام نمی‌رسد. کالاشدن ذهن، پیش چشم ما، همانند رویدادی تازه، سرشار از تنش‌های جالب و هیجان‌انگیز جریان می‌یابد. لوستو و بلونده دیروز همانی بودند که لوسین امروز در رمان به آن تبدیل می‌شود: به نویسندگانی که باید به کالاشدن هنر و باورهاشان تن دردهند. گل سرسبد روشنفکران پس از انقلاب، احساس‌ها و اندیشه‌هایش را به بازار عرضه می‌کند، یعنی بهترین چیزهای موجود در روند دومین شکوفایی اندیشه‌ها و احساس‌هایی که روشنفکران بورژوا پس از رنسانس آفریده‌اند. و در این میان فقط شکوفایی مقلدان بی‌مایه مطرح نیست. ذهن شخصیت‌های بالزاک، با وجودی که دیالکتیک تحول آن‌ها پیوسته در بازی سفسطه‌گرانه‌ای با جنبه‌های متضاد زندگی‌شان بازگونه می‌شود، از چنان گستردگی‌ای برخوردار است و چنان فاصله‌ای از هرگونه تنگ‌نظری شهرستانی دارد که تصورش نیز تا آن هنگام در تحول جامعه‌ی فرانسه ممکن نبود و اگر این

تراژی-کمدی در تاریخ ادبیات بورژوایی به ژرفای بی‌همتایی دست می‌یابد، از آن‌روست که این شکوفایی ذهن، درعین حال شوم‌ترین لجن‌زار فساد و خودفروشی و تباهی متقابل است.

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

شخصیت وُترن بیانگر تمرکز همین جنبه‌ی خیالی در آثار بالزاک است. مسلماً تصادفی نیست که این «کرامول زندان محکومان به اعمال شاقه» در رمان‌های بالزاک نمودار می‌شود؛ رمان‌هایی که چرخش تیپیک‌ترین نمایندگان نسل جوان پس از انقلاب را از آرمان به واقعیت به نمایش می‌گذارند. به همین سبب است که وترن در مهمانخانه‌ی کوچکی که راستینیاک در آن با بحران فکری خود درگیر است، نمودار می‌شود؛ وترن علاوه بر این در پایان آرزوهای بربادرفته نیز ظاهر می‌شود، به هنگامی که لوسین، سرخورده از

تمامی امیدهای خود و درحالی‌که از نظر مادی و معنوی از پای درآمده، قصد خودکشی دارد. وترن در این‌جا با همان ناگهانیِ موجه و در عین حال ناموجه نمودار می‌شود که مفیستو در فاوستِ گوته و لوسیفر در قابیل بایرون روی صحنه پدیدار می‌گردند: نقش وترن در کمدی انسانی با نقش مفیستو و لوسیفر در آثار گوته و بایرون منطبق است. اما حرکت زمان نه‌تنها عظمت و هاله‌ی فوق‌انسانی شیطان، یعنی اصل منفی، را زدوده است، نه‌تنها شیطان را به جهان خاکی فروکشانیده، بلکه ماهیت «افسون و اغواگری» او و روش‌های این کارش را نیز دگرگون کرده است. گوته گرچه سالخوردگی خود را در دوره‌ی پس از انقلاب می‌گذراند و با وجودی که مسائل اساسی این دوران را با آن‌همه شایستگی نشان داده است، دگرگونی عظیم جهان پس از رنسانس را هنوز مثبت به حساب می‌آورد و در نظر او مفیستو «بخشی از این نیرویی است که همیشه خواستار شر است و پیوسته خوبی می‌کند.» در آثار بالزاک این جنبه‌ی مثبت فقط در خواب و خیال وجود دارد. انتقاد مفیستوفلی وترن جز بیان صریح و بی‌پرده‌ی آن کاری نیست که هرکسی که نمی‌خواهد در این جهان خود را به خانه‌خرابی محکوم کند انجام می‌دهد، یا باید انجام دهد. او به لوسین می‌گوید: «شما هیچ چیز ندارید، در همان وضعیت آغاز جاه‌طلبی‌های خاندان مدیچی، ریشلیو، و ناپلئون به سر می‌برید. جانم، این اشخاص آینده‌ی خود را به بهای ناسپاسی و خیانت و بدترین دورویی‌ها تأمین کرده‌اند. برای داشتن همه‌چیز باید جرئت هر کاری را دارا بود. ببینید: وقتی که شما سر میز قمار می‌نشینید، آیا درباره‌ی شرایطش چون و چرا می‌کنید؟ قانون‌ها معین شده‌اند، شما آن‌ها را می‌پذیرید.» اما پرده‌دری کامل چنین برداشتی از جامعه، صرفاً در محتوای آن خلاصه نمی‌شود. چنین محتواهایی قبل از بالزاک بارها بیان شده‌اند. اما افسون اساسی

وترن در این است که آن فرزانگی را که هر شخص هوشمندی داراست، لخت و عریان و بی‌توهم و بدون زیور و زینت عقیدتی ابراز می‌دارد. «افسون» وترن در آن است که فرزانگی او همتای فرزانگی پاک‌ترین و والاترین شخصیت‌های جهان بالزاکی است. در این‌جا فقط به ذکر یک مثال بسنده می‌کنیم: در نامه‌ی مشهوری که مادام دو مورتوفِ «والا» به فلیکس دو واندنس می‌نویسد، درباره‌ی جامعه می‌گوید: «آنچه به نظر من مسلم می‌رسد، وجود آن‌هاست؛ همین‌که به‌جای برکناربودن، آن‌ها را بپذیرید، باید شرایط سازنده‌ی آن‌ها را نیز مناسب بدانید. گویی میان شما و آن‌ها، فردا، قراردادی امضا می‌شود.» این نکته به شیوه‌ی ادبی بسیار نامشخصی بیان شده است. اما معنای این سخنان در واقع با آنچه وترن به لوسین می‌گوید همخوانی دارد؛ درست همان‌گونه که راستینیاک نیز با شگفتی درمی‌یابد که فرزانگی رندمنشانه‌ی وترن همان محتوای کلمات قصار ظریف و معنوی ویکنتس دو بوسئان را دارد. این همخوانی میان گل سرسبد روشنفکران اشرافی (ویکنتس دو بوسئان) و جانی فراری (وترن) در مورد داوری درباره‌ی ماهیت واقعی سرمایه‌داری، جایگزین خصوصیات نمایشی و رمزآمیز ماهیت مفیستوفلی وترن می‌شود. بی‌دلیل نیست که وترن را به زبان محکومانِ به اعمال شاقه و جاسوسان «ازمرگ‌جسته» می‌خوانند. او در واقع با تمامی زهرخند شیطانی و تلخ فرزانگی بالزاکی، در آن‌جا، بر گور تمامی امیدهای تحول شکوهمندی قد برمی‌افرازد که قرن‌ها به درازا انجامید، و نشان می‌دهد که انسان‌ها یا ابله‌اند یا رجاله.

جنبه‌ی تیره‌ی این منظره اما بدان معنی نیست که بدبینی‌ای از نوع بدبینی پایان قرن نوزدهم در میان است. نویسندگان و اندیشمندان بزرگ این مرحله از تکامل طبقه‌ی بورژوا، با انتقادی ژرف و جسورانه،

هرگونه توجیه و ستایش ملال‌انگیز پیشرفت سرمایه‌دارانه و هر نوع اسطوره‌ی پیشرفت صرفاً تحول‌گرایانه را که تضادها را نادیده می‌گیرد، رد می‌کنند، ولی دقیقاً به سبب همین ژرفا و گسترش بینش، در موضعی متضاد قرار می‌گیرند: شناخت انتقادی و جسورانه و درک نظری و ادبی از تضادهای تکامل سرمایه‌داری، ضرورتاً با پندارهای واهی همراه می‌شود. در آرزوهای بربادرفته توصیف محفلی که پیرامون دارتز جمع شده‌اند، صورت ادبی چنین پندارهایی است، همان‌گونه که در برادرزاده‌ی رامو، خود دیدرو، به‌عنوان مخاطب، این پندارها را مجسم می‌سازد. در هر دو مورد، در عرصه‌ی ادبی، در برابر واقعیت پلید، وجود واقعیتی از نوع دیگر، از نوع بهتر، قرار می‌گیرد. هگل در بررسی این شاهکار دیدرو، ضعف این‌گونه برهان‌آوری ادبی را قاطعانه نشان داده است: «بدین ترتیب، واقعیت عام عمل واژگونه [عمل خوب]، در مقابل مجموعه‌ی جهان واقعی قرار می‌گیرد، در مقابل جهانی که این نمونه در آن به هر حال جز موردی کاملاً منفرد، جز موردی استثنایی نیست و **ترسیم وجود عامل خوب و شریف به صورت حکایتی منفرد ــ حال خواه خیالی باشد یا واقعی ــ تلخ‌ترین چیزی است که می‌تواند درباره‌ی آن گفته شود.**» و هگل در زمان خویش، در همین اثر دیدرو، به روشنی تمام دیده است که آوای تحول تاریخی جهان، در آنچه منفی و بد و تباه است بیان می‌شود و نه در این ترسیم منفرد امر خوب. از نظر هگل، آگاهی بداندیش، مجموعه‌ی رابطه‌ی میان اشیا، یا دست‌کم جنبه‌ی متضاد این رابطه را می‌بیند، حال آن‌که امر خوب خیالی باید به امور منفرد و دستچین‌شده متوسل شود. «بنابراین محتوای گفتار ذهن درباره‌ی خود آن، واژگونی تمامی مفهوم‌ها و تمامی واقعیت‌هاست و به همین سبب، خودفریبی و دیگرفریبی عام، و گستاخی اعتراف به این فریب بزرگ‌ترین حقیقت‌هاست.»

اما مسلماً درست نیست که دیدروی برادرزاده‌ی رامو یا دارتز (= بالزاک) آرزوهای برباد‌رفته را، به‌رغم تمامی پندارهاشان، در تقابل قاطع با جهانی منفی که ترسیم ادبی یافته قرار داد. تضاد اساسی دقیقاً در این است که بالزاک، به‌رغم تمامی پندارهای دارتزگونه‌ی خود، آرزوهای برباد‌رفته را نوشته است. بنابراین، آگاهی دیدرو و بالزاک هم جنبه‌ی مثبت جهانی را که به روی صحنه می‌آورند می‌بینند و هم جنبه‌ی منفی آن را، هم آرمان‌ها و هم درهم‌شکستن آن‌ها را به دست واقعیت سرمایه‌داری. این دو نویسنده بدین ترتیب با بیان ماهیت متضاد جامعه‌ی سرمایه‌داری نه‌فقط بر فراز آن دیدگاه‌های پندارآلودی قرار می‌گیرند که سخنگویان آن‌ها در این آثار مدافعشان هستند، بلکه درعین حال از پرده‌دری سفسطه‌آمیز آن نمایندگان راستین سرمایه‌داری نیز که خود ترسیم کرده‌اند فراتر می‌روند. تا هنگامی که سیر تحول اجتماعی امکان گسست از طبقه‌ی بورژوا را برای نویسنده یا متفکر بورژوا فراهم نیاورد، این نوع بیان واقعیت، بالاترین درجه‌ی آگاهی‌ای است که آن‌ها می‌توانند کسب کنند. البته در دل این بیان نیز هسته‌ای حل‌نشدنی از پندارهای ایدئالیستی باقی می‌ماند. هگل این پندارها را در پایان تحلیل خود از دیدرو توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که درک روشن این تضادها بدان معناست که ذهن آن‌ها را واقعاً رفع کرده است. «دوپارگی آگاهی، هنگامی که به خود آگاهی دارد و می‌تواند خود را بیان دارد، نوعی زهرخند به روی حیات و به روی آشوب جهان و به روی خویشتن است؛ این دوپارگی درعین حال پایان خودآگاه تمامی این آشوب است.» البته تصور آن‌که می‌توان بعضی از تضادهای واقعیت را از این طریق واقعاً رفع کرد که در عالم اندیشه بر آن‌ها چیره شد، توهمی آشکار و کاملاً ایدئالیستی است، و خود عمل چیرگی اندیشه بر

تضادهایی که هنوز در عالم واقع حل‌نشدنی‌اند، همیشه آرمان‌آلود نمایان می‌شود. این آرمان اندیشه‌هایی را دربردارد که حقیقتاً یا منظماً رنگ‌باخته و همیشه کمابیش ارتجاعی‌اند، و حتی اگر با آشکارساختن همه‌جانبه‌ی تمامی نکبت‌ها و تمامی پلیدی‌های مرحله‌ی کنونی این تکامل همراه باشد، ضروری‌بودن آن را صرفاً نمی‌توان با پذیرش اجتماعاً ضروری و ترقی‌خواهانه‌ی **تمامیت** تکامل اجتماعی «توجیه» کرد. علاوه بر این، در پس چنین توهمی، این باور درست و ترقی‌خواهانه نهفته است که تحول بشر در مجموعِ خود ممکن نیست مطلقاً بی‌معنا باشد و کوشش‌های قهرمانانه‌ی پیشرفت بشر پس از رنسانس تا قرن روشنگری و تا انقلاب فرانسه، ممکن نبوده فقط بورژواهای حریصی از قماش نوسنگن و شرکایش را به‌عنوان فاتحان نهایی بیافریند. همان‌گونه که انگلس به‌درستی خاطرنشان می‌کند، این‌که بالزاک دشمنان خونی این جامعه، یعنی قهرمانان جمهوری‌خواه خیابان کلواترسن مری را «با ستایش آشکاری» نشان داده، بهترین نشانه‌ی هسته‌ی درست اعتقاد او به امکان تحول پیشرفته‌تر بشر است، و این امر هم به‌رغم بدبینی ملهم از جهانی است که در رمان ترسیم شده و هم به‌رغم پندارهای ناگزیر درباره‌ی وضعیت اجتماعی خاص خود اوست. بدین ترتیب، این آرمان‌ها پیگیری درستِ پیکار عظیم رهایی بشر را با دلیل‌های نادرست تأیید می‌کنند. به همین‌رو، این جست‌وجوی پیگیر اما ناکام اصالت نزد بالزاک، مرحله‌ی مهم و تراژیکی از تحول انسان‌محوری است. در تاریک و روشن این دوره‌ی گذار، پس از آن‌که خورشید انسان‌محوری بورژوازی انقلابی غروب کرده و نور انسان‌محوریِ بالنده‌ی پرولتاریایی هنوز هویدا نگشته است، این نحوه‌ی انتقاد از سرمایه‌داری بهترین راه برای حفظ میراث عظیم انسان‌محوری

بورژوایی، برای نجات از بهترین بخش آن در راه تحول نوین بشر است.

بالزاک با آرزوهای برباد‌رفته نوع جدیدی از رمان آرمان‌زدایی را آفریده است، اما اثر او از شکل‌هایی که این نوع رمان در قرن نوزدهم به خود گرفته است بسیار فراتر می‌رود. تفاوتی که به اثر بالزاک ویژگی برجسته‌ای می‌بخشد، همان‌گونه که پیش‌تر نشان داده‌ایم، جنبه‌ی تاریخی دارد: بالزاک انباشت اولیه‌ی سرمایه‌داری را در عرصه‌ی فرآورده‌های ذهن بشر توصیف می‌کند. اما جانشینان او، حتی بزرگ‌ترین آن‌ها مثل فلوبر، دیگر با عملی انجام‌شده روبه‌رو هستند: تمامی ارزش‌های انسانی تابع مهر و نشان سرمایه‌داری شده‌اند. به همین‌رو، نزد بالزاک تراژدی پرشور تولد را می‌بینیم، اما نزد جانشینانش، واقعیت بی‌جانِ تحقق و اختتام و سوگواری تغزلی و کنایه‌ایِ پیرامون این تحقق را. بالزاک مبارزه با تباهی سرمایه‌دارانه‌ی انسان را توصیف می‌کند، جانشینانش فقط به توصیف جهانی که سرمایه‌داری آن را تباه کرده می‌پردازند. رمانتیسم که بالزاک آن را پشت سر گذاشته و به رده‌ی عنصری محدود از ملاحظات جامع تقلیل داده، به دست جانشینان او به شیوه‌ای تغزلی و کنایی در دل رئالیسم مستقر می‌شود؛ بی‌هیچ حد و مرزی بر آن مسلط می‌گردد؛ به‌جای پرداختن به عینیت خودِ موضوع و اصل واقعیت، نیروهای زنده‌ی عظیم تحول را پنهان می‌سازد؛ و حالات روحی و تأثرات مرثیه‌ای و کنایی عرضه می‌دارد. همبستگی فعال با پیکار عظیم رهایی بشر باید به سوگواری پیرامون بردگی سرمایه‌داری فروکاسته شود. خشم توفنده در برابر تباهی سرمایه‌دارانه‌ی انسان، به کنایه‌ی عقیم و فاخر و تحقیرآمیزی تبدیل می‌شود. بنابراین، بالزاک نه‌فقط نوع رمان آرمان‌زدایی را آفریده، بلکه برترین امکان‌های آن را نیز عملی کرده

است. تداوم کار او به دست جانشینانش، به‌رغم استعداد عظیم آفرینشگری آنان، سقوطی هنری بیش نیست، اما این سقوط، از لحاظ اجتماعی و تاریخی، ضروری است.

۱۹۳۵ ــ

بالزاک، منتقد استندال

بالزاک در ۲۵ سپتامبر ۱۹۴۰، در اوج شهرت و افتخار، نقدی پرشور و بی‌نهایت ژرف بر رمان صومعه‌ی پارم استندال که در آن هنگام به‌کلی ناشناخته بود منتشر کرد. در پایان اکتبر همان سال استندال طی نامه‌ای بلندبالا به این نقد پاسخ داد و در آن، مواردی را که انتقادهای بالزاک را پذیرفته بود و مواردی را که از روش آفرینش خود در برابر بالزاک دفاع می‌کرد، برشمرد. این برخورد انتقادی بین این دو بزرگ‌ترین نویسنده‌ی فرانسه در نخستین نیمه‌ی قرن نوزدهم اهمیتی بسیار دارد، بگذریم از این‌که همان‌گونه که بعدها خواهیم دید، در نامه‌ی استندال نوعی ملاحظه‌کاری زیرکانه به چشم می‌خورد و در آن از مخالفت بسیار آشکار با بالزاک نشانی نیست ــ برخلاف بالزاک که در مقاله‌اش آشکارا با استندال مخالفت می‌ورزد. با این‌همه، این دو نوشته از توافق اساسی دو نویسنده‌ی بزرگ بر سر مسئله‌ی محوری رئالیسم سترگ و درعین حال از راه‌های خاصی که آن دو به جست‌وجوی این رئالیسم سترگ برآمده‌اند، تصویری بسیار روشن ارائه می‌دهد.

نقد بالزاک الگویی برای تحلیل مشخص آثار بزرگ هنری است. در میان تمام آثار و منابع مربوط به نقد، انگشت‌شمارند آثاری که زیبایی‌های اساسی اثر هنری را با چنین ژرف‌بینی مؤثر و قوه‌ی نگرشی تا این حد ظریف و نیز فطری آشکار کرده باشند. نقد بالزاک الگوی انتقاد از دیدگاه هنرمند بزرگ و فرزانه‌ای است که به چند و چون هنر خود آگاهی دارد. و این امر که بالزاک به‌رغم توانایی شایسته در فهمیدن و فهم‌پذیرکردن مقاصد استندال، از درک ژرف‌ترین نیات او بازمی‌ماند و می‌کوشد تا روش آفرینش خاص خود را به استندال تحمیل کند، ذره‌ای از اهمیت این نقد نمی‌کاهد.

این محدودیت از زمره‌ی محدودیت‌های شخصی بالزاک نیست. نقدهای رئالیست‌های بزرگ از آثار خود یا آثار دیگر نویسندگان درست از آن‌رو آموزنده‌اند که این جانبداریِ ضروری و ثمربخش، پایه‌ی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. به همین سبب نمی‌توان از این نقدها، آموزشی حقیقی برکشید، مگر درصورتی‌که به آن‌ها به چشم آیات انتزاعی ننگریم، بلکه دیدگاه ویژه‌ای را که بر آن‌ها حاکم است آشکارا مشخص سازیم. چرا که در واقع جانبداری هنرمندی بزرگ مانند بالزاک، همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، همواره ضروری و ثمربخش است: درست بر مبنای همین جانبداری است که توانایی بالزاک برای نمایش زندگی در تمامیت آن قرار دارد.

این امر که بالزاک یگانه نویسنده‌ی معاصر همتای خود را تحلیل می‌کند، او را از آغاز نقد وادار می‌سازد که جایگاه خود را در تاریخ ادبیات و در تحول سبکی رمان آشکارتر مشخص کند ــ کاری که قبلاً انجام نداده است. در پیش‌گفتار بر کمدی انسانی، بالزاک در اساس جز به جایگاه خود در برابر والتر اسکات نمی‌پردازد و به عواملی که بر مبنای آن‌ها او کار اسکات را پیگیری می‌کند و به عواملی که در مورد

آن‌ها از اسکات فراتر می‌رود اشاره می‌کند. اینک، در این مقاله، تحلیلی بسیار ژرف از گرایش‌های سبکی رمان را در زمانه‌ی خود ارائه می‌دهد. این‌که واژگان بالزاک تا حدی نادقیق و گاهی حتی گمراه‌کننده‌اند، به‌هیچ‌وجه در چشم خواننده‌ی فرهیخته از ژرفای ملموس این تحلیل سبکی نمی‌کاهد.

محتوای اساسی این تحلیل را می‌توان چنین خلاصه کرد: بالزاک سه گرایش بزرگ در سبک رمان تشخیص می‌دهد. این گرایش‌ها عبارت‌اند از: نخست «ادبیات اندیشه‌ها» که بالزاک آن را در اساس به صورت ادبیات عقل‌باوری فرانسوی در نظر می‌آورد: در نظر او ولتر و لوساژ از پیشینیان و استندال و مریمه در میان نویسندگان مدرن، نمایندگان بزرگ این گرایش‌اند؛ دوم «ادبیات تصویرها» که بالزاک مهم‌ترین نمایندگان آن را رمانتیک‌ها، نویسندگانی مانند شاتوبریان، ویکتور هوگو، و دیگران می‌داند؛ سوم گرایشی که بر آن است تا ترکیبی از دو گرایش نخست ایجاد کند و بالزاک آن را با نام بسیار نامناسب «التقاطی‌گری ادبی» مشخص می‌کند (این اصطلاح چه‌بسا حاصل ستایش گزافه‌آمیز او از فیلسوفان هم‌روزگارش، کسانی از نوع روآیه کولار، باشد). بالزاکْ خود، والتر اسکات، مادام دو استال، جیمز فنیمور کوپر، و ژرژ ساند را در این گرایش جای می‌دهد. این فهرست به‌روشنی نشان می‌دهد که بالزاک تا چه حد در زمان خود احساس تنهایی می‌کرده است، چرا که گفته‌های مشخص درباره‌ی نویسندگانی که در این‌جا از آنان نام برده شد، به‌عنوان مثال نقد بسیار گیرا از جیمز فنیمور کوپر در مجله‌ی رُوو پاریزین، نشان می‌دهد که توافق بالزاک با این نویسندگان در مورد مسائل اساسی روش آفرینش چندان گسترده نبوده است. اما در این متن، که هدف وی دفاع از روش آفرینش خود در مقام گرایش عظیم تاریخی در برابر یگانه نویسنده‌ی

هم‌تراز اوست، مجبور می‌شود به سلسله‌ی نیاکان و به نویسندگان هم‌گرایش خود استناد ورزد.

بالزاک تضاد گرایش خود با گرایش «ادبیات اندیشه‌ها» را به روشنی تمام آشکار می‌سازد و این نکته‌ای است فهم‌پذیر، زیرا تضاد او با استندال درست در همین‌جا نهفته است. بالزاک می‌نویسد: «من ترسیم جامعه‌ی مدرن را با روش‌های جامد ادبیات قرن‌های هفدهم و هیجدهم امکان‌پذیر نمی‌دانم. به نظر من به‌کارگیری عنصر نمایشی، تصویر، تابلو، توصیف، و گفت‌وگو در ادبیات مدرن ناگزیر است. بهتر است آشکارا اعتراف کنیم که ژیل بلاس از نظر فرم خسته‌کننده است: در روی‌هم‌انباشتن رویدادها و افکار، چیز سترونی وجود دارد.» و سپس بالزاک در عین این‌که بی‌درنگ رمان استندال را شاهکار «ادبیات اندیشه‌ها» معرفی می‌کند، می‌افزاید که استندال پاره‌ای امتیازات به دو مکتب دیگر داده است. در ادامه‌ی همین مقاله خواهیم دید که بالزاک از یک سو نیک درمی‌یابد که استندال در مورد جزئیات هنری کوچک‌ترین امتیازی به رمانتیسم یا به گرایش خود او نمی‌دهد؛ اما از سوی دیگر در مورد مسائل نهایی ترکیب‌بندی، در مورد مسائلی که به طور مستقیم به جهان‌نگری مربوط می‌شوند، درست به سبب همین امتیازندادنِ استندال از او انتقاد می‌کند.

در این‌جا یکی از مسائل عقیدتی و سبکی مطرح است که برای تمام طول سده‌ی نوزدهم نقشی محوری دارد: مسئله‌ی رویارویی با رمانتیسم. هیچ‌یک از نویسندگان بزرگی که پس از انقلاب فرانسه به آفرینش پرداخته‌اند نتوانستند از این رویارویی بگریزند؛ این رویارویی بیش‌تر در دوره‌ی وایماری گوته و شیلر شروع شده بود و با نقد هاینه از رمانتیسم به اوج ادبی خود رسید. مسئله‌ی اساسی این رویارویی در آن است که جریان رمانتیسم به‌هیچ‌رو به گرایش ادبی

محدود نمی‌شد. در جهان‌نگری رمانتیک نوعی طغیان خودانگیخته و ژرف علیه پیشرفت سریع سرمایه‌داری بیان می‌شد ــ البته به صورت بسیار متضاد. این تضاد به حدی بود که حتی واپسگرایان فئودال و تاریک‌اندیشان مسیحی اردوگاه رمانتیک‌های افراطی را تشکیل می‌دادند. اما زیربنای این جنبش همان طغیان خودانگیخته علیه سرمایه‌داری بود. و در نتیجه، نویسندگان بزرگ این دوران که از یک سو نمی‌توانستند از افق بورژوازی فراتر بروند، اما از سوی دیگر خواستار یک جهان‌بینی گسترده و راستین بودند، با دوراهگی خاصی روبه‌رو شدند: آنان به‌هیچ‌رو نمی‌توانستند رمانتیک به معنای مکتبی واژه باشند، زیرا در این صورت از درک و پیگیری جنبش پیشرو زمانه‌ی خویش عاجز می‌ماندند. اما از سوی دیگر نیز نمی‌توانستند نقد رمانتیک از سرمایه‌داری و فرهنگ بورژوایی را به چیزی نگیرند، مگر این‌که با خطر تبدیل‌شدن به ستایشگران کور جامعه‌ی بورژوایی، یا مداحان سرمایه‌داری، روبه‌رو شوند. بنابراین، همگی آنان بایستی بکوشند تا رمانتیسم را یکی از عنصرهای ممتاز جهان‌نگری خویش کنند. و باید افزود که هیچ‌یک از نویسندگان بزرگ این دوران در کار این ترکیب به کامیابی کامل و عاری از تضاد نرسیدند. همه‌ی این نویسندگان ارزش‌های ادبی عظیم خویش را از تضادهای اوضاع اجتماعی و فکری زمانه برکشیدند، از تضادهایی که به طور عینی برای آنان حل‌ناپذیر بودند، ولی آنان شجاعانه آن‌ها را تا به آخر پیش بردند.

بالزاک از زمره‌ی نویسندگانی است که در آثار آنان این پذیرش رمانتیسم و درعین حال کوشش برای فرارَوی از آن، به گسترده‌ترین و آگاهانه‌ترین صورت نمودار می‌گردد. اما استندال، برعکس، رمانتیسم را از همان آغاز آگاهانه رد می‌کند. او در جهان‌نگری خویش ادامه‌دهنده‌ی راستین، آگاه، و مهم فلسفه‌ی عقل‌باور است. این تضاد

بی‌تردید در روش آفرینش این دو نویسنده آشکارا بیان می‌شود. به‌عنوان مثال، استندال به یک نویسنده‌ی تازه‌کار چنین توصیه‌ای می‌کند: اگر می‌خواهی به فرانسه‌ی شیوا بنویسی، لازم نیست که آثار نویسندگان مدرن را بخوانی، بلکه باید هر چه بیش‌تر به مطالعه‌ی آثار نویسندگانی بپردازی که در قرن هیجدهم زیسته‌اند. برای فراگیری روش درست اندیشیدن باید کتاب درباره‌ی روح اثر هلوسیوس و آثار بنتام را مطالعه کرد. در مقابل می‌دانیم که بالزاک، به‌رغم انتقادهایش، چه ستایش‌هایی از رمانتیک‌های مهم ــ و مقدم بر همه، از شنیه و شاتوبریان ــ کرده است. این تضاد، همان‌گونه که بعد خواهیم دید، پایه و مبنای اختلاف نظرهای قاطع بالزاک و استندال است.

ما بایست از همان آغاز این تضاد را خاطرنشان می‌ساختیم، زیرا فقط از این رهگذر است که ستایش‌های بالزاک از رمان استندال*، اهمیتی تا این حد عظیم می‌یابند. شور، غنای اندیشه، و فقدان حسادتی که بالزاک در پیکار برای شناساندن یگانه‌همتای خویش در ادبیات از خود بروز می‌دهد، فقط از نظر انسانی و شخصی ستایش‌انگیز نیستند (در تاریخ ادبیات بورژوایی نمونه‌های چنین ازخودگذشتگی راستینی بسیار نادر است). نقد بالزاک و شور و شوق او در واقع بیش‌تر از آن جهت ستایش‌انگیزند که در این‌جا بر آن است تا به اثری که در تضاد کامل با گرایش‌های خود اوست ارزش بخشد.

بالزاک بارها پرشورانه از بنای استوار و سرراست رمان استندال که جز به مسائل اساسی نمی‌پردازد، ستایش می‌کند. کاربرد عناصر دراماتیک را تا حدی درست می‌داند و آن را نوعی نزدیکی روش استندال به روش خود ارزیابی می‌کند. و دراین‌باره درست بدان سبب

* در این‌جا در متن فرانسوی به‌اشتباه نام زولا آمده است. م.

از رمان استندال ستایش می‌کند که در آن «از حشو و زوائدی که به درستی تمام **روده‌درازی** نام گرفته‌اند اثری نیست. خیر، اشخاص به عمل دست می‌زنند، می‌اندیشند، احساس می‌کنند، و درام همواره به پیش می‌رود. هیچ‌گاه هنرآفرین، که اندیشه‌های دراماتیک دارد، از راه بازنمی‌ایستد تا گلی ناچیز بچیند؛ همه‌چیز سرعتی گیج‌کننده دارد.» افزون بر این، بالزاک همه‌جا در شیوه‌ی نگارش استندال بر این ظرافت و شیوایی و سرراستی و بر نبود جزئیات و پرداختن به مسائل اساسی تأکید می‌ورزد. در این ستایش، همانندی برخی از گرایش‌های اساسی دو رمان‌نویس بزرگ آشکار می‌گردد. نگاهی سطحی به این مسئله ممکن است بدان‌جا بینجامد که میان سادگی و شیوایی و استواری عقل‌باورانه‌ی سبک استندال و کثرت و درهم‌آمیزی فزاینده و آشفته‌وار شیوه‌ی نگارش بالزاک تضادی عظیم پیدا کرد. اما در این تضاد درعین حال مشابهتی ژرف نهفته است: بالزاک نیز هیچ‌گاه (در آثار موفق خود) برای چیدن گلی که در کناره‌ی جاده روییده است از حرکت بازنمی‌ماند؛ او نیز عامل اساسی و فقط همین عامل را به روی صحنه می‌آورد. در حقیقت، اختلاف و تضاد به برداشت استندال و بالزاک از امر اساسی مربوط می‌شود. برداشت بالزاک از عامل اساسی و ضروری، پیچیده‌تر و درهم‌آمیخته‌تر از برداشت استندال است و کم‌تر به چند عامل بزرگ کاهش می‌یابد.

گرایش به جست‌وجوی پرشور عامل اساسی و تحقیر شدید هرگونه رئالیسم حقیر ــ به‌رغم تمام تضادهای جهان‌نگری و روش آفرینش بالزاک و استندال ــ همان رشته‌ای است که این دو را از جهت هنری به هم پیوند می‌دهد. به همین دلیل است که بالزاک در تحلیل رمان استندال باید به ژرف‌ترین مسائل مربوط به صورت و به مسائلی بپردازد که امروزه نیز هنوز از بیش‌ترین فعلیت برخوردارند. بالزاک،

در مقام هنرمند، پیوند ناگسستنی میان گزینش شایسته‌ی موضوع و کامیابی شیوه‌ی نگارش را به روشنی تمام درمی‌یابد. بنابراین، برای او بی‌نهایت مهم است که به‌تفصیل نشان دهد که استندال با قراردادن صحنه‌ی رویداد رمان خود در ایتالیا، در یک کاخ کوچک، چه هنر بزرگی از خود نشان می‌دهد. بالزاک به‌درستی خاطرنشان می‌کند که دامنه‌ی شمول توصیف استندال از چارچوب توطئه‌های رایج در یک کاخ بسیار فراتر می‌رود. استندال ساختار تیپیک استبداد مدرن را نشان داده و تیپ‌های جاودانی را که به‌ناگزیر از دل این اوضاع اجتماعی سر برمی‌آورند، به تیپیک‌ترین شکل و انسانی‌ترین وجه به ترسیم کشیده است. به نظر بالزاک، «استندال کتاب شهریار مدرن را نوشته است، رمانی که ماکیاولی اگر از ایتالیا نفی بلد می‌شد و در قرن نوزدهم می‌زیست، آن را می‌نوشت.» صومعه‌ی پارم کتابی است تیپیک به عالی‌ترین معنای واژه: «و سرانجام این رمان همه‌ی زجرهایی را که درباریان لویی سیزدهم بر ریشلیو تحمیل می‌کردند، با مهارت تمام به تصویر می‌کشد.»

به نظر بالزاک، استندال از آن‌رو به این سطح والای ترسیم تیپیک دست می‌یابد که سلسله‌رویدادهای رمان را در پارم، در نمایش منافع پست و توطئه‌های حقیر، قرار داده است، زیرا به‌روی‌صحنه‌آوردن منافعی به عظمت منافعی که در حکومت لویی چهاردهم یا ناپلئون محل نزاع بوده، ضرورتاً مستلزم شرحی چنان مفصل و توصیفات ملموس چنان گسترده‌ای است که پیشبرد رویدادها را بسیار کند می‌سازد. برعکس، چندوچون دولت پارم را می‌توان به‌آسانی دریافت، و پارم استندال بیانگر ساختار درونی و تیپیک تمام دربارهای استبدادی است.

بالزاک بدین ترتیب یکی از جنبه‌های ساختاریِ کاملاً اساسی

رئالیسم سترگ را در رمان بورژوایی آشکار می‌سازد. رمان‌نویس، در مقام «مورخ زندگی خصوصی» (فیلدینگ) باید سازوکار درونی جامعه، قوانین درونی حرکت، نگرش‌های تحول و رشد نامشهود، و بحران‌های انقلابی آن را ترسیم کند. رویدادهای بزرگ تاریخی و مشاهیر برجسته‌ی تاریخی، بسیار به‌ندرت برای بیان انعطاف‌پذیر جنبه‌های تیپیک در تحول زندگی اجتماعی مناسب‌اند. به‌عنوان مثال، تصادفی نیست که ناپلئون بسیار به‌ندرت و فقط به شکلی فرعی در آثار بالزاک پدیدار می‌شود، اگرچه اندیشه‌های ناپلئونی و اصل سلطنت ناپلئونی، قهرمان اجتماعی اصلی در بسیاری از رمان‌های بالزاک است. و به نظر بالزاک، اگر رمان‌نویسان به روشی دیگر عمل کنند و برای موضوع آثار خویش به‌جای غنای درونی و ژرفِ پیشرفت تیپیک تمام عوامل اجتماعی، شوکت ظاهری و عظمت بیرونی و سطحی رویدادهای تاریخی را برگزینند، گرفتار نوعی تفنن‌گری می‌شوند. بالزاک در نقدی بر آثار اوژن سو ــ که آن نیز در رُوو پاریزین چاپ شده است ــ شیوه‌ی ترسیم والتر اسکات را ــ به‌عنوان نمونه ــ در برابر شیوه‌ی اوژن سو قرار می‌دهد و می‌گوید: «رمان نمی‌تواند مشاهیر را جز به صورت گذرا پذیرا گردد. برای مثال، کرامول، شارل دوم، ماری استوارت، لویی یازدهم، الیزابت ملکه‌ی انگلستان، و ریچارد شیردل، تمام مشاهیری که رمان‌نویس به روی صحنه می‌آورد، هیچ‌گاه جز در یک لحظه یا در فرجام پدیدار نمی‌گردند. درام نویسنده به‌سوی آنان گام برمی‌دارد، همان‌گونه که انسان‌ها و حوادث در زمانه‌ی حیات آنان به‌سویشان گام برمی‌داشتند. در آثار والتر اسکات پس از آشنایی با زندگی شخصیت‌های فرعی و پس از پیگیری دلبستگی‌های تمام اشخاص است که همراه با آنان به‌سوی مشاهیر تاریخی به پیش می‌رویم. والتر اسکات هرگز یک رویداد عظیم را موضوع کتاب خود

شیوه‌ی نگارش این رمان‌ها دوری می‌گزیند. او چندین فاجعه را که به‌شدت در زمان و مکان فشرده شده‌اند، یا سلسله‌ای از فاجعه‌ها را ترسیم می‌کند و این تابلو را از افسون یک جوّ بسیار همگن برخوردار می‌سازد. بدین ترتیب، با به‌کارگیری برخی از صورت‌های نگارش درام شکسپیری و نیز داستان کلاسیک، در جست‌وجوی پاسخی هنری به بی‌شکلی منحط زندگی بورژوایی مدرن است. پیامد ضروری این شیوه‌ی نگارش آن است که مجموعه‌ای از شخصیت‌ها نمی‌توانند در چنین رمانی به‌تمامی نمایان گردند. اصل نگارش دایره‌وار در آثار بالزاک، که هیچ وجه مشترکی با شکل‌های بعدی این دایره‌ی رمانی ــ به‌عنوان مثال در آثار زولا ــ ندارد، از نظر هنری مبتنی است بر این‌که این اشخاص ناتمام سپس در مرکز آثاری دیگر قرار می‌گیرند، آثاری که در آن‌ها جوّ و سبک زندگی یکی از این اشخاص برای ساختن محور ماجرای رمانی، مناسب است. برای مثال می‌توان از شگرد بالزاک در پدیدارساختن اشخاصی مانند وترن، راستینیاک، نوسنگن، ماکسیم دو ترای به‌عنوان چهره‌های جالب توجه در بابا گوریو، و سپس در ترسیم ادامه و تحقق حقیقی زندگی آنان در دیگر رمان‌ها یاد کرد. دنیای بالزاک در واقع همانند هگل است: دایره‌ای که صرفاً از دایره‌ها ساخته شده است.

مبنای شیوه‌ی نگارش استندال به‌کلی متفاوت است. او نیز مانند بالزاک همواره در پی ترسیم یک کلیت است، ولی همیشه می‌خواهد که عناصر اساسی یک دوران (دوران بازگشت سلطنت در سرخ و سیاه، استبداد دولت‌های کوچک ایتالیایی در صومعه‌ی پارم، سلطنت ژوییه در لوسین لوون) را در زندگی‌نامه‌ی یک تیپ معین متمرکز سازد. این صورت زندگی‌نامه‌ای که استندال از تحول ادبی پیشین به وام گرفته است، با این‌همه، در آثار او معنایی خاص و به‌کلی اصیل پیدا می‌کند.

استندال یک تیپ معین را ترسیم می‌کند که نمونه‌های مختلف آن، به‌رغم فردیت برجسته و با وجود تفاوت بسیار نمایان در خاستگاه طبقاتی و وضعیت زندگی آنان، در مورد اساس موجودیت و برخوردشان نسبت به تمام دوران مورد نظر، صفاتی عمیقاً مشابه را عرضه می‌دارند (ژولین سورل، فابریس دل دونگو، لوسین لوون). سرنوشت این افراد باید نشان‌دهنده‌ی پستی و کراهت‌های حقیر تمامی یک دوران باشد، دورانی که در آن دیگر برای اخلاف بزرگ‌منش دوره‌ی قهرمانی بورژوازی، دوره‌ی انقلاب و ناپلئون، جایی نیست. همه‌ی این قهرمانان استندال، تمامیت اخلاقی خود را از رهگذر دست‌کشیدن از زندگی حفظ می‌کنند. اعدام ژولین سورل را استندال آشکارا به صورت خودکشی ترسیم کرده است. فابریس و لوسین نیز زندگی را ترک می‌کنند ــ اگرچه به شیوه‌ای کم‌تر پرشور و کم‌تر تأثرانگیز.

وقتی که بالزاک پیشنهاد می‌کند که صومعه‌ی پارم باید بر محور مبارزات و دادگاه پارم متمرکز و محدود شود، به‌کلی از این نکته‌ی اساسی مسلکی غافل می‌ماند. هر آنچه بالزاک از دیدگاه روش نگارش خود زائد می‌شمارد، برای استندال اهمیتی کاملاً اساسی داشته است. از جمله، آغاز رمان: دوره‌ی ناپلئونی با دربار، که در قالب رنگ‌های درخشان و زندگی نایب‌السلطنه ــ اوژن دو بوارنه، به‌عنوان عنصر تعیین‌کننده برای ساختار اخلاقی و تکامل شخصیت فابریس ــ توصیف شده است. و در مقابل نیز ترسیم قالبی و هجوآمیز خانواده‌ی دل دونگو ــ اشراف ثروتمند ایتالیایی که چنان خوار گشته‌اند که به جاسوسِ دشمن پلید، یعنی اتریش، بدل شده‌اند ــ ضرورت مطلق داشته است. این امر در مورد پایان رمان، یعنی تکامل نهایی فابریس نیز به دلایل پیش‌گفته صادق است.

بالزاک هنگامی که امکان تبدیل فابریس به قهرمان یکی از

رمان‌های خود به نام فابریس یا مرد ایتالیایی در قرن نوزدهم را مطرح می‌سازد، به مبانی شیوه‌ی نگارش خود وفادار می‌ماند. او می‌گوید: «اگر این جوان شخصیت اصلی درام شود، نویسنده مجبور خواهد شد اندیشه‌های بزرگی به او نسبت دهد و از احساس‌هایی برخوردارش سازد که او را از اطرافیان هوشمندش برتر می‌سازد، اما او فاقد چنین احساس‌هایی است.» بالزاک درنمی‌یابد که این ویژگی که به فابریس امکان می‌دهد تا قهرمان اصلی رمان باشد، بر مبنای جهان‌نگری و شیوه‌ی نگارش استندال، در وجود او هم‌اینک موجود است. در نظر بالزاک، موسکا و فرانته پالا شایستگی بیش‌تری برای نمایاندن آن تیپ‌هایی دارند که برای ایتالیایی قرن نوزدهم در نظر گرفته است. اما فابریس از آن‌رو قهرمان اصلی استندال شده است که او به‌رغم انطباق مداوم شیوه‌ی بیرونی زندگی خود با واقعیت، نمایانگر آخرین بازمانده‌ی عدم سازش با پستی زمانه‌ای است که بیان آن هدف ادبی اصلی استندال است. در این‌جا می‌خواهم اشاره‌ای گذرا بکنم به تحقیر تقریباً مضحک بالزاک به هنگامی که به‌غلط می‌پندارد ورود فابریس به صومعه، دلایل دینی (کاتولیکی) دارد. چنان امکانی که بالزاک با کمال میل خواهان آن است ــ کافی است که به ایمان‌آوردن دوشیزه لاتوش (که شخصیتی مانند ژرژ ساند دارد) در رمان بناتریکس بالزاک توجه کنیم ــ در دنیایی که استندال ترسیم کرده است به‌کلی تصورناپذیر است.

در چنین اوضاعی بدیهی است که نقد بالزاک، احساساتی بسیار ناهمگون را در استندال برانگیخته باشد. او که در آن هنگام نویسنده‌ای ناشناخته است و فهم و تأیید اثر خویش را جز در آینده‌ای دور انتظار ندارد، از این تحسین پرشور بزرگ‌ترین نویسنده‌ی زمانه از اثرش سخت به هیجان می‌آید. او همچنین درمی‌یابد که بالزاک یگانه کسی

است که در بسیاری از موارد مقاصد اساسی آفرینش وی را به‌درستی دریافته و به‌روشنی تحلیل کرده است. استندال به‌ویژه نحوه‌ی تفسیر بالزاک از گزینش موضوع رمان و انتقال سلسله‌رویدادهای آن را به یک دربار کوچک ایتالیایی، نشانه‌ی درک عمیق این نویسنده‌ی نامدار از مقاصد خود می‌داند. به‌رغم شادمانی صادقانه و ژرفی که نقد بالزاک برای استندال در پی داشت، استندال علیه او موضع‌گیری می‌کند ــ البته به شیوه‌ای مؤدبانه و سیاستمدارانه، اما در واقع بسیار قاطعانه، به‌ویژه علیه ایرادهای بالزاک از سبک نگارش او.

در واقع بالزاک در پایان تحلیل خود، از سبک استندال سخت انتقاد می‌کند. البته در این‌جا درکی ژرف از استعدادهای ادبی عظیم استندال دارد، به‌ویژه از توانایی او در توصیف اشخاص به کمک چند ویژگی و با برجسته‌کردن عامل اساسی: «برای آقای بیل که اشخاص رمان خود را از رهگذر عمل و گفت‌وگو تصویر می‌کند، چند واژه کافی است. او خواننده را با توصیفات کش‌دار خسته نمی‌کند، شتابان به‌سوی اوج درام می‌تازد و با یک کلمه، با یک اشاره، به آن می‌رسد.» در این مورد نیز بالزاک، استندال را همتای خود می‌داند، هر چند درست در مورد شخصیت‌پردازی، به طور معمول از نویسندگانی که آنان را در گرایش ادبی خاص خود جای می‌دهد، سخت انتقاد می‌کند. به‌عنوان مثال، بارها از گفت‌وگوهای والتر اسکات انتقاد کرده است. در رُوو پاریزین نیز به شیوه‌ی توصیف کوپر از شخصیت‌هایش ــ از طریق تکرار برخی از عبارات ــ تاخته است. او خاطرنشان می‌کند که البته چند مثال منفرد از این امر نزد والتر اسکات نیز یافته می‌شود. اما «این اسکاتلندی کبیر هیچ‌گاه از این وسیله سوءاستفاده نکرده است، وسیله‌ای که ناچیز است و نازایی و سترونی ذهن را آشکار می‌سازد. نبوغ مبتنی است بر این‌که در هر موقعیتی واژگانی بیرون کشیده شوند

که به یاری آن‌ها شخصیت افراد آشکار گردد، نه این‌که شخص در جامه‌ی جمله‌ای فروپوشانده شود که با هر وضعیتی سازگار می‌شود.» (این انتقاد بالزاک از استندال امروزه بیش از همیشه صادق است، زیرا از دوره‌ی ناتورالیسم به بعد، و نیز از زمان تأثیر ریچارد واگنر و دیگران، بیان اوصاف اشخاص به وسیله‌ی عبارات تکراری در قالب «ترجیع‌بند» هنوز از رواج نیفتاده است. بالزاک به‌درستی خاطرنشان می‌کند که این تکرارها پوششی است بر ناتوانی در نمایش واقعی اشخاص بر مبنای حرکت و تحول آنان.)

بالزاک به‌رغم این قدردانی از توانایی عظیم استندال در توصیف مختصر اما ژرف اشخاص به کمک زبان، به کمک گفت‌وگو، از سبک رمان استندال به‌هیچ‌وجه خشنود نیست و مجموعه‌ای از لغزش‌های سبکی و حتی دستوری او را برمی‌شمرد. اما انتقاد او به همین‌جا ختم نمی‌شود. از استندال می‌خواهد که سبک اثرش را تا اندازه‌ی زیادی اصلاح کند و خاطرنشان می‌سازد که شاتوبریان و دومستر برخی از آثارشان را اغلب اصلاح می‌کردند و در پایان اظهار امیدواری می‌کند که رمان استندال نیز پس از اصلاحاتی «به کمال و مُهر و نشان زیبای بی‌کم و کاستی که آقایان شاتوبریان و دومستر به کتاب‌های گرامی خود داده‌اند، دست خواهد یافت.»

اما تمام غریزه‌ها و همه‌ی باورهای نویسندگی استندال علیه این آرمان سبکی طغیان می‌کنند. او لغزش در سبک را بی‌هیچ تکلفی می‌پذیرد. در بسیاری از موارد، چرک‌نویس اولیه‌ی او ــ بدون هیچ بازبینی ــ در رمان منتشر شده است: «و من مانند بچه‌ها می‌گویم: دیگر از این کارها نخواهم کرد.» اما موافقت او با نقد بالزاک به همین‌جا ختم می‌شود. استندال از صمیم قلب به تحقیر الگوهای سبکی مورد استناد بالزاک می‌پردازد و می‌نویسد: «در هفده سالگی برای قله‌ی

ناپیدای جنگل‌ها اثر آقای شاتوبریان، مجبور به دوئل شدم... من نمی‌توانم آقای دومستر را تحمل کنم... شاید به همین سبب است که خوب نمی‌نویسم، به سبب عشق آتشین به منطق.» و برای دفاع از سبک خود، نکته‌ی زیر را مطرح می‌کند: «اگر خانم ساند صومعه‌ی پارم را به فرانسوی ترجمه می‌کرد، چه‌بسا با موفقیت روبه‌رو می‌گشت، ولی خوب توجه داشته باشید که برای بیان آنچه در دو جلد فعلی این کتاب وجود دارد، او به سه یا چهار جلد نیاز می‌داشت.» و سپس استندال، سبک شاتوبریان و دوستانش را به صورت زیر توصیف می‌کند: «۱. وفور چیزهای کوچک دلنشین که گفتنشان فایده‌ای ندارد... ۲. وفور نادرستی‌های کوچکی که شنیدنشان دلچسب است.»

این انتقاد از سبک رمانتیک، همان‌گونه که دیده می‌شود، بسیار تند است، اما با وجود این، استندال به‌هیچ‌وجه همه‌ی آنچه را علیه نقد سبکی و نیز علیه بالزاک سبک‌پرداز داشته است، بر زبان نیاورده است و حتی از فرصت استفاده می‌کند و ستایش بی‌قید و شرط خود را از برخی از آثار بالزاک (زنبق دره، بابا گوریو) به این نکات مجادله‌ای می‌افزاید. البته این کار جز تدبیراندیشی نیست. اما او از سر تدبیراندیشی ــ که در این مورد کاملاً موجه و دریافتنی است ــ در این‌جا اشاره‌ای نمی‌کند که عناصر رمانتیک در سبک بالزاک را به همان نسبت رد و حقیر می‌کند که سبک رمانتیک‌ها را به معنای محدود واژه. استندال در جای دیگر درباره‌ی بالزاک می‌گوید: «فکر می‌کنم که او رمان‌هایش را **دو بار** می‌نویسد. نخست به شیوه‌ای عقلانی و سپس با پوشاندن سبک زیبای واژه‌سازانه بر آن‌ها، با عباراتی مانند "رنجایی جان"، "در قلب او برف می‌بارید" و خود را نیز به سبب هر امتیازی که به این نوع "سبک واژه‌سازانه" داده است، تا چه حد تحقیر می‌کند.» در جایی درباره‌ی فابریس نوشته است که او در ضمن «گوش‌فرادادن

به سکوت» قدم می‌زد. در ۱۸۸۰، استندال در حاشیه‌ای که برای خوانندگان کتاب خود می‌نویسد، از این تعبیر پوزش می‌خواهد: «شرط این‌که خوانندگان سال ۱۸۳۸ کتاب [آدم] را بخوانند، به‌کاربردن تعبیرهایی مانند "گوش‌فرادادن به سکوت" بود.» بنابراین استندال بیزاری خود را پنهان نمی‌کند، اما به همان قاطعیت و تمامیتی هم که آن را احساس می‌کند بیانش نمی‌دارد.

استندال به این انتقاد از خود، اعتراف زیر را می‌افزاید: «اغلب من یک ربع ساعت وقت صرف می‌کنم تا صفتی را پیش از موصوف بگذارم یا بعد از آن... من فقط یک قانون می‌شناسم: **بیان روشن**. اگر منظور خود را به‌روشنی بیان نکرده باشم، تمام **دنیایم** خراب می‌شود.» سپس بر مبنای این دیدگاه، از مهم‌ترین نویسندگان فرانسه (ولتر، راسین، و دیگران) انتقاد می‌کند، زیرا آنان در درام‌هایشان «برای رعایت قافیه، از عبارات منظومِ **پوچ و بی‌معنا**» استفاده کرده‌اند. استندال در ادامه می‌افزاید که این عبارات منظوم، جای درخورِ رویدادهای کوچک حقیقی را می‌گیرند. الگوهای او با این سبک آرمانی انطباق کامل دارند: «**خاطرات گوویون‌سن‌سیر** در حکم هومر من است؛ به نظر من آثار مونتسکیو و **گفت‌وگوهای مردگان** فنلون خوب نوشته شده‌اند... نوشته‌های اریوست را نیز می‌خوانم و سبکشان را دوست دارم.»

بدین ترتیب روشن است که بالزاک و استندال در زمینه‌ی مسائل مربوط به سبک، دو نگرش به‌کلی متضاد دارند، و این تضاد در تمام مسائل خاص کاملاً نمایان می‌شود. بالزاک به هنگام انتقاد از سبک استندال می‌نویسد: «جمله‌های طولانی او خوش‌ساخت نیستند و جمله‌های کوتاهش نیز فاقد ایجازند. تقریباً به شیوه‌ی دیدرو می‌نویسد که البته نویسنده نبود!» (در این‌جا بالزاک بر اثر مخالفت

قاطع با سبک استندال، تا حد تناقض‌گویی پوچ به پیش می‌رود. در دیگر نقدهای او، ارزیابی‌های درست‌تری از دیدرو وجود دارد. با این‌همه در این تناقض نیز یکی از گرایش‌های حقیقی سبکی بالزاک به چشم می‌خورد.) استندال در پاسخ می‌گوید: «و اما در مورد زیبایی، ایجاز، و تعداد جمله‌ها (مثل مرثیه‌ی ژاک قدری‌مسلک) غالباً در آن‌ها نوعی عیب می‌بینم.»

در خلال این مسائل، تضاد سبکی میان دو گرایش بزرگ در رئالیسم فرانسه بیان می‌شود. در جریان تحول بعدی رئالیسم فرانسه، اصل استندالی بیش از پیش کنار گذاشته می‌شود. فلوبر، بزرگ‌ترین چهره‌ی ادبی رئالیسم فرانسه پس از ۱۸۴۸، بسیار بیش از بالزاک، زیبایی‌های سبکی شاتوبریان را بی‌قید و شرط می‌ستاید. برادران گنکور در خاطرات خود شرح می‌دهند که هرگاه از «آقای بیل» به‌عنوان نویسنده یاد می‌شد، فلوبر از کوره درمی‌رفت. بدون نیاز به تحلیل خاص از دیگر نویسندگان مهم رئالیسم فرانسه در پایان قرن نوزدهم، روشن است که سبک زولا، آلفونس دوده، و برادران گنکور نیز از پذیرش سبک رمانتیک الهام گرفته است و نه به‌هیچ‌وجه از رد استندالیِ «نوآوری‌های واژگانی» رمانتیک. البته زولا ستایش استادش (فلوبر) از شاتوبریان را نوعی بلهوسی می‌دانست. اما این نظر هیچ تغییری در این امر نداد که سبک خود او نیز تا حدی زیاد از پذیرش یک میراث عظیم رمانتیک (هوگو) الهام گرفته باشد.

این تضاد سبک میان بالزاک و استندال در اصل دلایل عقیدتی دارد. تکرار می‌کنیم که موضوع پذیرش رمانتیسم از جانب رئالیست‌های بزرگ این دوره، و تلاش برای تبدیل رمانتیسم به عنصری ممتاز از رئالیسم، فقط به مسئله‌ی سبک محدود نمی‌شود. رمانتیسم به معنای گسترده فقط یک جریان ادبی یا هنری نیست، بلکه بیش‌تر نوعی

موضع‌گیری در برابر تکامل جامعه‌ی بورژوایی پس از انقلاب کبیر فرانسه است. نیروهای سرمایه‌دار که در پی انقلاب و امپراتوری ناپلئونی آزاد شده‌اند، بیش از پیش رشد می‌کنند و رشد آنان به ایجاد طبقه‌ی پرولتاریا می‌انجامد، طبقه‌ای که روزبه‌روز به تعداد نفرات آن افزوده می‌شود و بیش از پیش به آگاهی طبقاتی نزدیک می‌گردد. دوره‌ی فعالیت ادبی بالزاک و استندال با دوران نخستین پیکارهای عظیم کارگری (قیام لیون) همزمان است. در همین دوران است که ایدئولوژی سوسیالیستی، به‌ویژه آغاز نقد سوسیالیستی از جامعه‌ی بورژوایی، شکل می‌گیرد، دورانی که در آن، سوسیالیست‌های تخیلی بزرگ، سن سیمون و فوریه، آثار خود را می‌نویسند و در طی آن، همگام با این نقد سوسیالیستی تخیلی، نقد رمانتیک از سرمایه‌داری به اوج نظری خود دست می‌یابد (سیسموندی)؛ دوران شکوفایی سوسیالیسم فئودالی و دینی (لامنه)؛ دورانی که در آن، گذشته‌ی جامعه‌ی بورژوایی از نظر تاریخی به صورت تکامل مبارزات طبقاتی ترسیم می‌گردد (تیری، گیزو، و دیگران).

تضاد ژرف بالزاک و استندال در آن است که جهان‌نگری بالزاک از تمام این جریانات به نحوی قاطع تأثیر گرفته است، درحالی‌که جهان‌نگری استندال در اساس ادامه‌ی پیگیر و جالب‌توجه ایدئولوژی عقل‌باورِ پیش از انقلاب است. از این‌رو جهان‌نگری آگاهانه و آشکارا بیان‌شده‌ی استندال بسیار روشن‌تر و مترقی‌تر از جهان‌نگری بالزاک است، زیرا بالزاک هم از آیین کاتولیک رمانتیک و عرفانی سخت تأثیر گرفته بود و هم از سوسیالیسم فئودالی، و بیهوده می‌کوشید تا این نگرش‌ها را با سلطنت‌طلبی سیاسی ــ بر طبق الگوی انگلیسی ــ و با اقتباس ادبی از نظریه‌ی ژوفروا سنت هیلر درباره‌ی تکامل خودانگیخته تلفیق کند.

در انطباق کامل با این اختلاف جهان‌نگری‌هاست که آخرین رمان‌های بالزاک در مورد فرهنگ از یک بدبینی اجتماعی ژرف، از حال و هوای «پایان جهان»، انباشته شده‌اند، حال آن‌که استندال که در مورد زمان حال بسیار بدبین است و با روشنی و تحقیر بسیار به نقد آن می‌پردازد، خوشبینانه به شکوفایی فرهنگ بورژوایی در سال‌های ۱۸۸۰ امید می‌بندد. این امیدهای استندال فقط رؤیاهای ادیبانه‌ی نویسنده‌ای ناشناخته برای معاصرانش نبودند، بلکه برداشتی (البته پندارآلود) از تکامل جامعه‌ی بورژوایی و نیز فرهنگ بورژوایی را در خود نهفته داشتند. به نظر استندال، در دوران پیش از انقلاب در جامعه قشری وجود داشت که به داوری آفریده‌های فرهنگی قادر بود. اما اعیان پس از انقلاب همواره از تجدید سال ۱۷۹۳ در هراس‌اند و به همین جهت هرگونه قدرت داوری را از دست می‌دهند. ثروتمندان جدید دار و دسته‌ای از تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ها و نادانان خودپرست را تشکیل می‌دهند. استندال به آن امید بسته بود که در سال‌های ۱۸۸۰ شاهد جامعه‌ای بورژوایی باشد که تجدید حیات فرهنگ را ــ به معنای قرن روشنگران و تداوم آن ــ میسر سازد.

یکی از پیامدهای شگفت دیالکتیکِ خاص تاریخ و تکامل ناموزون تمام ایدئولوژی‌ها آن است که بالزاک، بر مبنای جهان‌نگری بسیار آشفته‌تر و از بسیاری جهات آشکارا ارتجاعی، دوران میان ۱۷۸۹ و ۱۸۴۸ را کامل‌تر و ژرف‌تر از رقیب بزرگ خویش ــ که اندیشه‌هایی روشن‌تر و مترقی‌تر دارد ــ ترسیم کرده است. بالزاک در آغاز بی‌تردید از دیدگاه جناح راست و فئودالی و رمانتیک از سرمایه‌داری انتقاد می‌کند. اما کینه‌ی روشن‌بین او از پستی‌های جهان نوزاده‌ی سرمایه‌داری، تیپ‌های جاودان این جامعه، کسانی امثال نوسنگن، کرول، و دیگران، را می‌آفریند. کافی است به مقایسه‌ی این

اشخاص با یگانه سرمایه‌داری که استندال ترسیم کرده است (لوون پیر) بپردازیم تا دریابیم که در این عرصه استندال چه عمق و ژرفای کم‌تری دارد، هر چند که خود این شخصیت، در مقام تجسم یک ذهن و انسان برتر، همراه با استعدادهای مالی بسیار، ویژگی‌های وام‌گرفته از قرن روشنگران را با وفاداری تمام به دوره‌ی سلطنت ژوییه منتقل می‌کند. چهره‌ی لوون پیر در مقام یک فرد، بسیار به‌قاعده است، اما در مقام سرمایه‌دار، یک استثناست و در نتیجه، به‌عنوان تیپ، بسیار کم‌مایه‌تر از نوسنگن است.

همین تضاد در ترسیم تیپ‌های اصلی دوران بازگشت نیز دیده می‌شود. استندال از دوره‌ی بازگشت سلطنت به‌عنوان دوره‌ای از حقارت مبتذل که به‌ناروا دوره‌ی قهرمانی انقلاب و ناپلئون شده بیزار است. اما بالزاک طرفدار دوره‌ی بازگشت سلطنت است؛ البته خطاهای اشرافیت فرانسه را به باد انتقاد می‌گیرد، ولی از کدام نظرگاه؟ از این نظرگاه که چگونه اشراف، با درپیش‌گرفتن سیاستی درست، می‌توانستند از انقلاب ژوییه جلوگیری کنند. اما نکته‌ی مهم در این‌جاست که جهانی که این دو نویسنده‌ی بزرگ ترسیم کرده‌اند با عقاید شخصی آنان بسیار متفاوت است. بالزاک در مقام نویسنده درمی‌یابد که دوران بازگشت جز پرده‌ی حائل سرمایه‌داری‌شدن فزاینده‌ی فرانسه نیست و این فرآیند، با نیرویی مهارنشدنی، اشراف را نیز دربرگرفته است. آن‌گاه به توصیف تمام انواع تحول‌های ناموزون، تراژیک، کمیک، و تراژی‌ـکمیک می‌پردازد که زاده‌ی این سرمایه‌داری‌شدن‌اند و نشان می‌دهد که چگونه فساد ناشی از این فرآیند به‌ناگزیر دامنگیر تمام پیکر جامعه و اعماق وجود یکایک افراد آن می‌شود. بنابراین، بالزاکِ سلطنت‌طلب طرفداران صادق و سرسخت نظام کهن را جز به‌صورت دن کیشوت‌های شهرستانی تنگ‌نظر که از پیشرفت زمانه بسیار عقب

مانده‌اند تصویر نمی‌کند (مانند اسگرینیونِ پیر در رمان کانون پوسیدگان، گنیک پیر در بئاتریکس). اشرافِ حاکم که با زمانه‌ی خود هماهنگ شده‌اند به افکار عقب‌مانده و عمیقاً تنگ‌نظرانه‌ی این نجبای شهرستانی پوزخند می‌زنند و فقط در پی آن‌اند که امتیازات اشرافی خود را برای بیش‌ترین بهره‌مندی فرد خویش از توسعه‌ی سرمایه‌داری به کار گیرند. بالزاکِ سلطنت‌طلب اشراف عزیز خود را به صورت دارودسته‌ای از جاه‌طلب‌های کمابیش بااستعداد، کودن‌های بزدل، روسپی‌های اشرافی، و مانند آن‌ها ترسیم می‌کند.

رمانی که استندال به دوران بازگشت اختصاص داده است (سرخ و سیاه) انباشته از خشمی آتشین نسبت به این دوران است و با وجود این، بالزاک هیچ‌گاه چهره‌ای از جوانان سلطنت‌طلب را ترسیم نکرده که به اندازه‌ی ماتیلد دو لامول در رمان استندال مثبت باشد. ماتیلد دو لامول سلطنت‌طلبی صادق و صمیمی و هوادار پرشور افکار رمانتیک و سلطنت‌طلبانه است و از آن‌رو به تحقیر قشر اشراف می‌پردازد که آنان فاقد این ایمان پرشور و صادقانه‌ی وی هستند. او فردی مردمی، ژاکوبن، و ستایشگر پرشور ناپلئون (ژولین سورل) را به همتایان خویش ترجیح می‌دهد و اشتیاق خود را به اندیشه‌های رمانتیک و سلطنت‌طلبانه به شیوه‌ی تیپیک خاص استندال چنین توجیه می‌کند: «ماتیلد روزی با چشمانی که از فرط هوشمندی و اشتیاق می‌درخشیدند به ژولین سورل گفت: "جنگ‌های اتحاد مقدس [اتحادی متشکل از کاتولیک‌ها در نیمه‌ی دوم قرن شانزدهم] مظهر دوران‌های قهرمانانه‌ی تاریخ فرانسه‌اند. در آن روزگار هرکسی برای دستیابی به کام دل خویش، برای پیروزی جناح خود، پیکار می‌کرد و نه مانند روزگار امپراتور شما، برای این‌که به‌ذلت نشانی به دست آورد. باید قبول کرد که در آن دوران، خودپرستی و حقارت این‌همه نبود.

من شیفته‌ی آن قرن هستم.") بنابراین، ماتیلد دو لامول در مقابل ژولین پرشور که ستایشگر دوره‌ی قهرمانانه‌ی ناپلئون است، دورانی از تحول تاریخی را قرار می‌دهد که به نظرش قهرمانانه‌تر است. سرتاسر ماجرای عشق ژولین و ماتیلد در این‌جا هم با حداکثر حقیقت ممکن روایت شده است. اما با وجود این، حقیقت تیپیک ماتیلد در مقام نماینده‌ی اصلی جوانان اشراف در دوران بازگشت، بسیار کم‌تر از شخصیت دیان دو موفرینیوز در کمدی انسانی است.

بدین ترتیب به نکته‌ی اصلی انتقاد بالزاک از رمان استندال بازمی‌گردیم: به چگونگی نمایش قهرمانان و به اصل اساسی شیوه‌ی نگارش استندال که به همین مسئله مربوط است. بالزاک و استندال نسلی از جوانان بااستعداد را محور آثار خود قرار می‌دهند که افکار و احساساتشان هنوز تحت‌تأثیر توفان دوران قهرمانانه‌ی انقلاب است و در آغاز نمی‌توانند در میان ابتذال حقیر دوره‌ی بازگشت راه خود را پیدا کنند. به معنای دقیق کلام، قید «در آغاز» در حقیقت فقط به بالزاک مربوط می‌شود، زیرا او به‌روشنی نشان می‌دهد که این جوانان برای آن‌که در جامعه‌ی فرانسه‌ای که در حال سرمایه‌داری‌شدنِ شتابان است، به‌رغم همه‌ی دشواری‌ها به جایی برسند، با چه بحران‌های مادی و معنوی و اخلاقی عمیقی روبه‌رو می‌شوند (راستینیاک، لوسین دو روبامپره، و...). بالزاک نیک درمی‌یابد که این انطباق با جامعه‌ی دوره‌ی بازگشت، با چه بحران اخلاقی بزرگی همراه است. تصادفی نیست که هنگامی که این قهرمانان متزلزل در بحرانی ژرف غرقه می‌شوند، شخصیتی با ابعاد ابرانسانی مانند وترن دو بار نمودار می‌شود ــ این امر یادآور مفیستوفلس در فاوست گوته است ــ تا آنان را به راه «واقعیت» بکشاند، یعنی به راه پستی سرمایه‌دارانه و جاه‌طلبی و رجالگی سرراست. و تصادفی نیست که وترن در این دو

موردِ پراهمیت در کار خود موفق می‌شود. بالزاک به‌روشنی نشان می‌دهد که رشد سرمایه‌داری و تبدیل آن به نظام اقتصادی حاکم در جامعه، تنزل اخلاقی افراد را در پی دارد و تباهی و فساد انسانی و اخلاقی را در اعماق جان و قلب افراد جای می‌دهد.

برداشت استندال به‌کلی متفاوت است. او در مقام رئالیست سترگ، تمام جلوه‌های مهم زندگی را که بالزاک آشکار می‌سازد به‌خوبی می‌بیند. بی‌تردید به طور تصادفی یا در پی تأثیرپذیری ادبی استندال از بالزاک نیست که در اندرزهای کنت موسکا به فابریس با همان تصویری از نقش اخلاق در جامعه روبه‌رو می‌شویم که وترن برای روبامپره برگزیده است: مقایسه‌ی زندگی در جامعه با نوعی ورق‌بازی که برای شرکت در آن نباید درباره‌ی درستی و ارزش اخلاقی قواعد بازی پرسش کرد. استندال همه‌ی این امور را به روشنی تمام و حتی با بی‌پروایی ــ شبیه [افشاگری‌های اقتصادی] ریکاردو ــ و تحقیری بیش از بالزاک مشاهده می‌کند. او در مقام رئالیست سترگ قهرمانان اصلی خود را از تمام لجن‌زار در حال پیشروی سرمایه‌داری گذر می‌دهد، آنان را به شرکت در بازی جاه‌طلبی و فساد و به رعایت دقیق و گاه ماهرانه‌ی قوانین بازی وامی‌دارد، همان قوانینی که موسکا و وترن طرح کرده‌اند. اما جالب توجه این‌جاست که عمق وجود هیچ‌یک از قهرمانان اصلی استندال در پی شرکت در این «بازی» فاسد نمی‌شود. این افراد به‌رغم تمام ناملایمات، در پی تلاش پرشور و پاک و حقیقت‌جویی خستگی‌ناپذیر، توان آن را می‌یابند که با حفظ پاکی جان خویش از لجن‌زار بگذرند، در پایان کار خود (و تازه آن هم در اوج جوانی) لجن‌ها را از وجود خود بتکانند، و سپس البته از زندگی در جامعه و شرکت در حیات اجتماعی دست بردارند.

جنبه‌ی رمانتیک در جهان‌نگری استندالِ عقل‌باور و خداناباور که

با رمانتیسم دشمنی سرسختانه دارد، در همین‌جا نهفته است. البته در این‌جا از رمانتیسم به گسترده‌ترین معنی سخن می‌گوییم و نه به معنای مکتبی آن. این عنصر رمانتیک در واقع از شاه‌بیت‌های جهان‌نگری استندال محسوب می‌شود و در مجموع حاصل آن است که او نمی‌تواند پایان‌یافتن دوره‌ی قهرمانی بورژوازی و محو «غول عهد دقیانوسی» (این اصطلاح از مارکس است) این دوران را دریابد. او تمام رد پاهای ناچیز این قهرمانی‌گری را که هنوز در آن دوران یافت‌شدنی است و آن‌ها را بیش‌تر در جان قهرمانانه و آشتی‌ناپذیر خویش می‌یابد، به واقعیتی پرشکوه بدل می‌سازد و به نحوی هجوآمیز و مرثیه‌وار در برابر پستی حقیر همان دوران قرار می‌دهد.

نتیجه‌ی ناگزیر این امر نوعی شیوه‌ی نگارش و نمایشگاهی از قهرمانان است که ارتقای ایدئالیستی و رمانتیک گرایش‌ها و بازمانده‌های دوره‌ی قهرمانی را به سطح واقعیات اجتماعی به نمایش می‌گذارد و به همین سبب نمی‌تواند به خصلت اجتماعی تیپیکی که به شیوه‌ای بسیار تقلیدناپذیر بر کمدی انسانی حاکم است دست یابد. اما اگر به سبب این جنبه‌ی رمانتیک استندال، خصلت تیپیکِ تاریخی و گسترده‌ی شیوه‌ی ترسیم او را نادیده بگیریم، سخت دچار اشتباه می‌شویم. رمانتیسم فرانسوی سراپا انباشته از سوگ دوره‌ی قهرمانی است، و پرستش رمانتیک شور و هیجان، اشتیاق رمانتیک به دوران رنسانس، از همین سوگ سرچشمه می‌گیرد، از این جست‌وجوی نومیدانه‌ی الگوهای درخشان شور و هیجان‌های سترگ برای رویارویی با زمان حالی که حقیر و بی‌چشم‌انداز شده است. استندال در این مورد، به دلیل آن‌که همه‌جا به رئالیسم وفادار می‌ماند، یگانه کسی است که این نگرش رمانتیک را تحقق می‌بخشد. استندال همان اموری را به گوشت و خون و سرنوشت پربار قهرمانان واقعی خود

بدل می‌سازد که ویکتور هوگو در بسیاری از آثار خویش نمی‌تواند آن‌ها را به‌خوبی بیان کند و فقط به صورت اسکلت‌های انتزاعی، با پوشش لفاظی‌های ماهرانه، نمایش‌شان می‌دهد. و خصلت تیپیک این قهرمانان استندال ــ که در نگاه اول از موارد بسیار افراطی‌اند ــ ناشی از آن است که این موارد خاص به ژرف‌ترین گرایش‌های بهترین فرزندان طبقه‌ی بورژوا پس از انقلاب تجسم می‌بخشند. استندال به دو دلیل از همه‌ی رمانتیک‌ها به روشنی تمام متمایز می‌گردد: نخست آن‌که به غرابت بی‌نهایتِ قهرمانان خود نیک آگاه است و آن را به نحوی سراپا رئالیستی با فضای تنهایی و انزوایی که آنان را در بر گرفته است نشان می‌دهد، و دیگر این‌که ناکامی ناگزیر این افراد و شکست چاره‌ناپذیرشان در مقابل نیروهای زمان حال و روی‌برتافتن، یا به عبارت دقیق‌تر حذف ضروری آنان از زندگی را با رئالیسمی درخشان نشان می‌دهد. خصلت تاریخی تیپیک این اشخاص چنان گسترده است که زندگی‌های مشابه آنان را ــ بی‌آن‌که پیوندی با هم داشته باشند ــ در آثار نویسندگان بسیار مختلف و بسیار دور از یکدیگر، در اروپای بلافاصله پس از انقلاب، بازمی‌یابیم. این برداشت از زندگی در خودکشی مضحک ماکس پیکولومینی (در نمایش‌نامه‌ی والنشتاین شیلر) دیده می‌شود؛ هیپریون و اقلیدسِ هولدرلین نیز به همین ترتیب از زندگی دست می‌کشند؛ سرنوشت بسیاری از قهرمانان بایرون نیز به همین صورت است. در این‌جا ذکر نام رئالیست سترگ، استندال، در کنار نویسندگانی مانند شیلر و هولدرلین نه از سر علاقه به خلاف‌آمد ادبی بی‌پایه، بلکه فقط برای ارائه‌ی بازتاب فکری دیالکتیک تحول طبقات است. به همان اندازه که تضاد آنان در تمام مسائل روش آفرینش ادبی گسترده است (این تضاد مبتنی است بر تفاوت تحول اجتماعی در فرانسه و در آلمان)، شباهت برداشت‌های اساسی آنان

نیز ژرف است. نغمه‌های مرثیه‌ی شیلر به نام «چنین است سرنوشت زیبایی بر روی زمین» شبیه آن نغمه‌های موسیقی هستند که استندال گام‌برداشتن ژولین سورل را به‌سوی چوبه‌ی دار و ورود فابریس دل دونگو را به صومعه با آن همراه کرده است. و ناگفته نماند که نزد شیلر نیز این‌ها نغمه‌هایی صرفاً رمانتیک نیستند. در آثار این نویسندگان، برداشت مشابه از قهرمان و سرنوشت، بر برداشتی مشابه (در عام‌ترین خصوصیات) از سیر تحول طبقه‌ی آنان مبتنی است: بر **انسان‌محوری بدبینانه در مورد زمان حال**، بر پایبندی به آرمان‌های والای دوره‌ی فرازین بورژوازی، بر این امید که دوران تحقق این آرمان‌ها سرانجام باید فرابرسد و فراخواهد رسید (امید استندال به سال‌های ۱۸۸۰).

وجه تمایز استندال با شیلر و هولدرلین در آن است که بدبینی او نسبت به زمان حال، صورتی غنایی و مرثیه‌ای به خود نمی‌گیرد (مثل هولدرلین) و به داوری انتزاعی و فلسفی در باب زمان حال محدود نمی‌شود (مثل شیلر) بلکه به مبنای ترسیم گسترده، ژرف، بسیار رئالیست، و هجاآمیز زمان حال بدل می‌گردد. فرانسه‌ی استندال، تجربه‌ی انقلاب و دوره‌ی ناپلئونی را به‌تازگی از سر گذرانده است؛ در آن هنگام حتی در برابر دوره‌ی بازگشت سلطنت نیز نیروهای انقلابی فعالی ایستادگی می‌کردند، اما در آن آلمانی که از لحاظ اقتصادی و اجتماعی غیرانقلابی بود و هنوز تجربه‌ی انقلاب بورژوایی را پشت سر نگذاشته بود، شیلر و هولدرلین فقط می‌توانستند سودای تحولاتی را در سر بپرورانند که نیروهای واقعاً فعالشان بایستی از نظر آنان دور بمانند. رئالیسم هجوآمیز استندال و تغزل سوگ‌ناک آلمانی‌ها از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. پایبندی به آرمان‌های انسان‌دوستانه (که در مورد زمان حال انباشته از نومیدی است)، به‌رغم همه‌چیز، به آفریده‌های استندال غنایی شورانگیز و ژرفایی ستایش‌آمیز می‌بخشد.

امید او به جامعه‌ی بورژوایی در ۱۸۸۰ البته پنداری بیش نبود. اما از آن‌جا که پنداری از جهت تاریخی موجه و در اساس ترقی‌خواهانه بود، به سرچشمه‌ی این زایندگی ادبی بدل شد. (باید به خاطر داشت که استندال نیز با شورش‌های بلانکی هم‌روزگار بود، شورش‌هایی که این انقلابی قهرمان در آن‌ها فقط تجدید دیکتاتوری مردمی و ژاکوبنی را دنبال می‌کرد. اما عمر استندال کوتاه‌تر از آن بود که استحاله‌ی انقلابی‌گری ژاکوبنی بورژوازی و تبدیل بهترین انقلابی‌های بورژوا را به انقلابی‌های پرولتری شاهد باشد. موضع‌گیری او در برابر شورش‌های کارگری زمانه‌اش ــ در لوسین لوون ــ انقلابی و دموکراتیک است: سلطنت ژوییه را به سبب سرکوب خونبار طبقه‌ی کارگر به باد ناسزا می‌گیرد، اما اهمیت انقلابی پرولتاریا را درنمی‌یابد، و وانگهی نمی‌تواند دریابد.)

پندارهای بالزاک و اندیشه‌های نادرست او درباره‌ی تحول اجتماعی، همان‌گونه که دیدیم، سرشتی به‌کلی متفاوت دارند. به همین سبب است که در آثارش شاهد انتقال «غول‌های عهد دقیانوس» به زمان حال نیستیم. او برعکس، انسان‌های نمونه‌ی زمانه‌ی خود را ترسیم می‌کند و برای این کار البته چنان ابعاد غول‌آسایی به این انسان‌ها می‌بخشد که آنان در واقعیت نظام سرمایه‌داری، صرفاً در مقام نیروهای اجتماعی صاحب این ابعاد هستند و نه هرگز در مقام افراد انسانی. بالزاک در پرتو چنین نظرگاهی در برابر زندگی، رئالیستی ژرف‌تر و تیزبین‌تر از استندال است و به‌رغم جذب گسترده‌تر عناصر عقیدتی و سبکی رمانتیسم، کم‌تر از استندال رمانتیک است.

بالزاک و استندال نمایشگر دو حد غایی و شاخص در میان موضع‌گیری‌های ممکن در برابر تحول جامعه‌ی بورژوایی در فاصله‌ی دوران ۱۷۸۹ تا ۱۸۴۸ هستند. هر یک از آن‌ها، بر مبنای نظرگاه خویش،

جهانی از اشخاص را می‌آفریند و بازتابی ژرف و پرشور از مجموعه‌ی تحول اجتماعی عرضه می‌دارد. نقطه‌ی تلاقی آن دو درست در همین ژرفا و در همین تحقیر ناتورالیسم حقیر یا بزرگ‌نمایی صرف و تصنعی و توخالی انسان‌ها و سرنوشت‌ها نهفته است. نقطه‌ی اشتراک بالزاک و استندال در آن است که در آثار هر دو، رئالیسم و فرارَوی از میان‌مایگی روزمره پابه‌پای هم به پیش می‌روند و در نظر هر دو، رئالیسم یعنی جست‌وجوی ذات واقعیت در پس ظاهر آن. اما برداشت آنان از این ذات متفاوت است. بالزاک و استندال، در برابر آن مرحله از تحول بشر که خود شاهد زنده‌اش بودند، دو موضع به‌کلی متضاد اما از نظر تاریخی موجه عرضه می‌کنند و به همین سبب است که به‌ناگزیر باید در مورد تمام مسائل ادبی ــ به‌استثنای موضوع عام رئالیسم ــ اختلاف نظر داشته باشند.

به همین سبب، درک ژرف بالزاک از استندال ــ به‌رغم تمام اختلافات ــ از محدوده‌ی نقد ادبیِ ژرف و هوشمندانه بسیار فراتر می‌رود. این برخوردِ دو نویسنده‌ی بزرگ رئالیست، یکی از رویدادهای عظیم تاریخ ادبیات جهان و همتای برخورد گوته و شیلر است، هر چند که برخورد بالزاک و استندال، همکاری‌ای به ثمربخشی همکاری گوته و شیلر در پی نداشت.

۱۹۳۵ ــ

در بزرگداشت صدمین سالگرد تولد زولا

زولای رمان‌نویس، مورخ بزرگ زندگی خصوصی در امپراتوری دوم فرانسه است، همان‌گونه که بالزاک مورخ زندگی خصوصی در دوره‌ی بازگشت و سلطنت ژوییه بود. زولا همواره خود را به این میراث منسوب می‌داشت و با تأکید ادعا می‌کرد که هنری کاملاً جدید نیافریده است؛ زولا خود را جانشین و ادامه‌دهنده‌ی برحق رئالیست‌های بزرگ سده‌ی نوزدهم، بالزاک و استندال، می‌دانست و به‌ویژه استندال را مانند پل پیوند با ادبیات قرن هیجدهم در نظر می‌گرفت. البته در نظر نویسنده‌ای مهم و اصیل چون زولا، میراث هیچ‌گاه در حکم یک الگوی مکانیکی صرف نبود. اما به‌رغم ستایش عظیم از بالزاک و استندال، به انتقادی سرسختانه از آنان پرداخت تا آنچه را در آثارشان فرسوده یا مرده شده بود کنار بگذارد و اصول روش آفرینشی را که می‌توانست برای تداوم رئالیسم کارساز و مفید باشد، بیرون کشد. (ناگفته نماند که زولا همواره به‌جای رئالیسم از ناتورالیسم سخن می‌گوید.)

اما این تداوم از رهگذر مسیرهایی به تحقق می‌پیوندد که بسیار کم‌تر از حد تصویر زولا سرراست‌اند. بین بالزاک و زولا در مسیر

تحول ایدئولوژی بورژوازی فرانسه، سال تعیین‌کننده‌ی ۱۸۴۸ قرار دارد: پیکارهای ژوئن، نخستین تظاهرات مستقل پرولتاریا در تاریخ. در پی این تظاهرات نقش ترقی‌خواهانه‌ی ایدئولوژی بورژوایی در فرانسه به پایان می‌رسد و همرنگی و گرایش به توجیه‌گری، رواجی فزاینده می‌یابد.

اما زولا هیچ‌گاه توجیه‌گر نظام اجتماعی سرمایه‌داری نشد. برعکس، نخست در چارچوب عرصه‌ی ادبی و سپس در عرصه‌ی آشکارا سیاسی، با تحول ارتجاعی سرمایه‌داری فرانسه شجاعانه پیکار کرد. تجربه‌های زولا در جریان زندگی‌اش او را حتی هر چه بیش‌تر به مسائل سوسیالیسم نزدیک کردند، اما نتوانست در حقیقت از نوعی آرمان‌پروری به سبک فوریه که تا حدی تازگی خود را از دست داده بود و در آن از انتقاد اجتماعی دیالکتیکی و هوشمندانه‌ی فوریه نشانی نبود، فراتر برود. با این‌همه، جریان کلی تحول ایدئولوژی طبقه‌ی زولا در اندیشه‌ی او و در اصول و روش آفرینش وی عمیقاً رسوخ کرد. اما در این میان از بُرندگی آگاهانه‌ی نقد اجتماعی زولا کاسته نشد و برعکس، از نقد بالزاک سلطنت‌طلب و کاتولیک بسیار پرتوان‌تر و ترقی‌خواهانه‌تر بود.

اما بالزاک و استندال که گذار فرانسه‌ی بورژوا را از دوره‌ی قهرمانی‌گری انقلاب و ناپلئون به دوره‌ی ننگین رمانتیک و ریاکار بازگشت و به دوره‌ی ننگین آشکارا خرده‌بورژوایی سلطنت ژوییه توصیف کرده‌اند، در دورانی می‌زیستند که در آن تضاد بورژوازی و پرولتاریا هنوز به صورت آشکار به‌عنوان محور حرکت عمومی جامعه پدیدار نگشته بود. به همین سبب آنان توانستند ژرف‌ترین تضادهای جامعه‌ی بورژوایی را بی‌هیچ ملاحظه‌کاری و به شیوه‌ای پیگیر افشا کنند و به نمایش بگذارند. اما در آثار جانشینان آنان چنین پرهیزی از

ملاحظه‌کاری و چنین تیزبینی و ژرفایی در نقد اجتماعی چه‌بسا به گسست کامل از طبقه‌شان می‌انجامید.

حتی زولا نیز با وجود ترقی‌خواهی صادقانه‌اش نتوانست چنین گسستی را انجام دهد و این ناتوانی در مبانی نگرش روش‌شناختی او بدین ترتیب بازتاب می‌یابد که دیالکتیک کاملاً طبیعی بالزاک و آشکارساختن پرشور و پیش‌بینانه‌ی تضادهای سرمایه‌داری را به‌عنوان نگرشی ضدعلمی و رمانتیک مردود می‌شمارد و روشی «علمی» را جایگزین آن می‌سازد که جامعه را در نهایت به صورت مبارزه‌ای با جنبه‌های ناسالم در پیکر همگون جامعه، مبارزه‌ای با «جنبه‌های بد» سرمایه‌داری، در نظر می‌گیرد. زولا می‌گوید: «سیر حرکت اجتماعی شبیه سیر حرکت حیات آدمی است: در جامعه نیز مانند پیکر انسان نوعی همبستگی وجود دارد که اعضا و اندام‌های مختلف را به نحوی به همدیگر پیوند می‌دهد که اگر اندامی فاسد شود، بسیاری از اندام‌های دیگر نیز فاسد خواهند شد و بیماری بسیار پیچیده‌ای عارض می‌شود.»

بنابراین «نگرش علمی» زولا به همانندسازی مکانیکی جامعه و پیکر انسان منجر می‌شود. زولا با تداوم پیگیر این مسیر به نقد پیش‌گفتار بالزاک بر کمدی انسانی می‌پردازد: آن‌جا که بالزاک مصمم است تا دیالکتیک تکامل انواع را ــ که ژوفروا سنت هیلر تدوین کرده است ــ در مورد جامعه به کار بندد، اما با وجود این، مقوله‌های جدیدی را که زاده‌ی دیالکتیک جامعه هستند با همان قطعیت به کار می‌برد، زولا می‌گوید که بدین ترتیب «روشنی برنامه‌ی علمی» از دست می‌رود و در این‌جا بالزاک دچار «سردرگمیِ» رمانتیک می‌شود. زولا سپس چیزی را به‌عنوان نتیجه‌ی «علمی» در برابر روش بالزاک قرار می‌دهد که برداشتی است غیردیالکتیکی از وحدت ارگانیک در طبیعت و جامعه، یعنی حذف تضادها در مقام مبنای حرکت جامعه،

آموزه‌ی «هماهنگی» ذات جامعه که انتقاد اجتماعی صادقانه و شجاعانه‌ی زولا را در قفس جادوی تنگ‌نظری ترقی‌خواهانه اما بورژوایی اسیر می‌سازد، قفسی که رهایی از آن ناممکن است.

زولا براساس همین اصول، میراث آفرینشگر بالزاک و استندال را با پیگیری تمام پذیرا می‌گردد. برحسب تصادف یا از روی جانبداری شخصی نیست که او دوست و هم‌رزم خود، فلوبر، را فرجام‌بخش راستین کاری می‌داند که بالزاک فقط آغازگر و آرزومند تحقق آن بود. زولا درباره‌ی مادام بوواری می‌نویسد: «چنین می‌نماید که ضابطه‌ی رمان مدرن که در مجموعه‌آثار گسترده‌ی بالزاک پراکنده شده بود، به‌تازگی در کتابی چهارصد صفحه‌ای خلاصه و به‌روشنی بیان شده است. اکنون دیگر قانون‌نامه‌ی هنر جدید تدوین شده است.»

زولا سپس عناصر زیر را مبنای عظمت فلوبر می‌داند: در وهله‌ی نخست حذف تمام عناصر رمانتیک. «شیوه‌ی ترکیب اثر دیگر در گزینش صحنه‌ها و نظم هماهنگ رویدادها خلاصه نمی‌شود. صحنه‌ها خودبه‌خود و بی‌هیچ بزرگ‌نمایی ترسیم می‌شوند... هرگونه ابداع غیرعادی در صحنه‌ها حذف شده است... رمان یکراست به پیش می‌رود، حوادث را روزبه‌روز شرح می‌دهد، و هیچ اعجابی برنمی‌انگیزد...» به نظر زولا، بالزاک نیز در آثار بزرگ خویش همین ترسیم رئالیستی واقعیت روزمره را عرضه کرده است. «اما پیش از رسیدن به تمرکز توجه بر ترسیم دقیق واقعیات روزمره، دیرزمانی در غریب‌ترین ابداعات و در جست‌وجوی وحشت و عظمت کاذب غرقه گشته بود.»

در وهله‌ی دوم، به نظر زولا «اگر نویسنده راهی جز مسیر عادی زندگی معمولی را برنگزیند، به‌ناگزیر قهرمانان خود را می‌کشد. قهرمان به نظر من یعنی اشخاصی که بسیار بیش از اندازه بزرگ

شده‌اند و عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی که به غول‌های بی‌شاخ و دم بدل گشته‌اند... آنچه تقریباً همواره رمان‌های بالزاک را به هرز می‌کشاند، سترگ‌سازی قهرمانان است. او هیچ‌گاه نمی‌پندارد که آن‌ها را به اندازه‌ی کافی غول‌آسا جلوه داده است.» در روش ناتورالیستی «این اغراق هنرمند، این ترکیب‌بندی بلهوسانه که مبتنی است بر پرسه‌زدن شخصیتی غول‌آسا در میان اشخاص کوتوله، به طور قطع با محکومیت روبه‌رو می‌شود. و از آن‌جا که فرصت‌های حقیقی برای به‌روی‌صحنه‌آوردن انسان‌های برتر بسیار نادر است، همه‌ی افراد به یک نسبت کوچک می‌شوند.»

در این‌جا مبانی اساسی انتقاد زولا از میراث رئالیستی به روشنی تمام نمودار می‌شود. زولا در مقاله‌های انتقادی متعددی که درباره‌ی رئالیست‌های بزرگ، درباره‌ی بالزاک و استندال، نوشته است همواره این مبانی را به صورت‌های گوناگون تکرار می‌کند. در نظر او بالزاک و استندال از آن‌رو بزرگ‌اند که در بسیاری از بخش‌ها و حوادث آثارشان به تشریح بی‌نهایت حقیقی عواطف انسانی می‌پردازند و اسنادی فناناپذیر برای شناخت عواطف بشر عرضه کرده‌اند.

اما عیب هر دو، و به‌ویژه استندال، پرداختن به یک رمانتیسم کاذب است. زولا درباره‌ی پایان سرخ و سیاه و شخصیت ژولین سورل می‌نویسد: «در این‌جا حقیقت روزمره، همان حقیقتی که پیش ماست، به‌کلی کنار گذاشته می‌شود و استندالِ روان‌شناس همان‌قدر ما را به دنیای غیرعادی می‌کشاند که آلکساندر دومای قصه‌گو. از دیدگاه حقیقت محض، ژولین سورل همان اندازه مرا غافلگیر می‌سازد که کنت دارتانیان [در سه‌تفنگدار].» زولا همین انتقاد را بر شخصیت ماتیلد دو لامول (سرخ و سیاه)، تمام شخصیت‌های صومعه‌ی پارم، وترنِ بالزاک و بر مجموعه‌ای از دیگر شخصیت‌ها وارد می‌داند.

در این‌جا به نمونه‌ی بسیار شاخص ژولین و ماتیلد بسنده می‌کنیم: زولا در روابط میان این دو دلداده جز بندبازی فکری و موشکافی بیهوده مشاهده نمی‌کند و هر دو شخصیت را بیش از حد ساختگی و غیرعادی می‌داند. او به‌هیچ‌وجه توجه نمی‌کند که استندال توانسته است کشمکش بزرگی را که به‌عنوان موضوع اصلی آثار خود برگزیده بود، به شیوه‌ای کاملاً تیپیک نمایش دهد: انتقاد از پستی، دروغ، و ریاکاری دوره‌ی بازگشت، انتقاد از ایدئولوژی رمانتیک و فئودالی این دوره که با ذهنیت سرمایه‌دارانه‌ی حقیر، حریص و پست همراه شده بود. سطح عمل و موقعیت‌های مشخصی که بیان عینی تضاد ایدئولوژی ارتجاعی رمانتیسم با پایگاه اجتماعی آن و نیز با ژاکوبن‌گرایی مردمی ژولین سورل، ستایشگر ناپلئون، را ممکن می‌سازد، صرفاً حاصل آن است که استندال در وجود ماتیلد شخصیتی را آفریده که نزد او ــ البته با قهرمانی‌گری افراطی و اغراق‌آمیز ــ ایدئولوژی رمانتیسم به اشتیاقی صادقانه بدل شده است. در این حال چنین تضادی با همه‌ی تعین‌ها و با تمام دامنه‌ی خود، از نفرت‌انگیزترین منافع مالی تا آشکارسازی تضادهای عقیدتی، نمودار می‌شود.

به همین ترتیب زولا درنمی‌یابد که ابداع شخصیت بسیار غلوآمیز وترن نیز برای بالزاک ضرورت مطلق داشته است تا بتواند شکست خصوصی و شخصی لوسین دو روبامپره را به تراژی‌ـکمدی عظیم همه‌ی طبقه‌ی حاکم در دوره‌ی بازگشت بدل سازد و تمام قشر حاکم این دوره‌ی محتضر را با پستی بزدلانه و درعین حال پرنخوتش (از شاهی که در فکر کودتاست تا بازپرس دیوان‌سالار و تازه‌به‌دوران‌رسیده) در این تراژی‌ـکمدی بگنجاند.

بر همین مبناست که زولا در پایان نتیجه می‌گیرد که تخیل بالزاک، «این تخیل افسارگسیخته‌ای که در تمام اغراق‌ها غرقه می‌گشت و بر

سر آن بود تا بر طبق طرح‌های غیرعادی عالمی دیگر بسازد، آری این تخیل بیش‌تر خشمگینم می‌سازد تا مجذوب. اگر این رمان‌نویس فقط همین را می‌داشت، امروزه صرفاً یک مورد بیمارگون و از غرایب ادبیات ما بود.»

در نظر زولا، عظمت و فناناپذیری بالزاک در آن است که یکی از نخستین کسانی است که «شمّ واقعیت» داشته است. اما برای زولا این شمّ واقعیت فقط پس از حذف تضادهای عظیم جامعه‌ی سرمایه‌داری از آثار بالزاک نمودار می‌گردد؛ زولا جز به توصیفات زندگی روزمره توجه نمی‌کند، توصیفاتی که در آثار بالزاک صرفاً ابزاری است برای دستیابی به سیمای فراگیر جامعه در پویایی مجموع تعین‌ها و تمام تضادهای آن.

نکته‌ی بسیار جالب‌توجه آن‌که زولا و هیپولیت تن به‌درستی شخصیت ژنرال هولو در دخترعمو بت را سخت می‌ستایند، اما در این شخصیت فقط ترسیم استادانه‌ی جنون جنسی را می‌بینند. هیچ‌یک از آن دو حتی اشاره‌ای به توصیف استادانه‌ی شور جنسی هولو در شرایط زندگی دوره‌ی ناپلئون نمی‌کند و این در حالی است که بالزاک شخصیت کرول را ــ که با همان استادی توصیف شده است ــ در شرایط زندگی دوره‌ی ناپلئون به‌عنوان نقطه‌ی مقابل هولو به کار می‌برد تا تضاد میان لذت جنسی در دوره‌ی ناپلئون و لویی فیلیپ را برجسته سازد؛ و با وجودی که بالزاک با تشریح زدوبندهای هولو برای به‌دست‌آوردن پول، شیادی‌ها و نکبت‌های اوایل سیاست استعماری فرانسه را آشکار می‌سازد، زولا و تن، هر دو، آن را نادیده می‌گیرند.

خلاصه آن‌که زولا و هیپولیت تن، شور جنسی هولو را از مبانی اجتماعی آن جدا می‌کنند و شخصیتی اجتماعی-شهوانی را به یک

شخصیت روانی-شهوانی بدل می‌سازند. و بر اساس چنین پایه‌ای، زولا به طور حتم نمی‌تواند در توصیفات عظیم ــ و از نظر اجتماعی تیپیک ــ تضادهای جامعه به قلم بالزاک و استندال، جز «اغراق‌گویی‌های» رمانتیسم ببیند. او در پایان یکی از همین مقاله‌های انتقادی خود درباره‌ی استندال می‌نویسد: «زندگی ساده‌تر از رمان‌های اوست.»

زولا بدین ترتیب گذار از رئالیسم ــ به معنای دقیق کلمه ــ به ناتورالیسم را انجام می‌دهد. علت اجتماعی تعیین‌کننده‌ی این دگرگونی آن است که تحول اجتماعی بورژوازی، نویسندگان را از مقام شرکت‌کنندگان در پیشرفت اجتماعی و فعالان پیکارهای بزرگ زمانه به جایگاه تماشاگران و وقایع‌نگاران صرف زندگی روزمره فروکاسته است. زولا به‌روشنی درمی‌یابد که بالزاک بایستی شخصاً ورشکست می‌شد تا بتواند سزار بیروتو را توصیف کند و بایستی اعماق پاریس را با تجربه‌ی شخصی خود می‌شناخت تا بتواند شخصیت‌هایی مانند گوریو، راستینیاک، و مانند آن‌ها را بیافریند.

اما زولا، و از آن بیش‌تر فلوبر (بنیانگذار راستین ناتورالیسم)، تماشاگرانی منفرد و مفسر انتقادی زندگی جامعه‌ی خود بودند. (پیکار مطبوعاتی شجاعانه‌ی زولا در قضیه‌ی دریفوس بسیار دیر رخ داد و نقشی چنان فرعی داشت که نمی‌توانست مبانی کار آفرینشگرانه‌ی او را دگرگون سازد.) بنابراین، رمان ناتورالیستیِ «تجربی» چیزی نیست مگر کوشش در راه ابداع روشی که برای نویسنده‌ای که به سطح تماشاگر صرف فروکاسته شده است، امکان تسلط آفرینشگرانه و رئالیستی بر واقعیت را فراهم می‌آورد.

بدیهی است که زولا هیچ‌گاه به این تباهی اجتماعی آگاهی نداشت؛ نظریه و عمل او حاصل این موقعیت اجتماعی بود بی‌آن‌که خودش هیچ‌گاه به این امر پی ببرد. و حتی آن‌جایی هم که اندک

اطلاعی از موقعیت متفاوت نویسنده در جامعه‌ی سرمایه‌داری داشت، در مقام انسانی لیبرال و پوزیتیویست، این دگرگونی را نوعی امتیاز و پیشرفت می‌دانست. هنگامی که در آثار فلوبر از بی‌طرفی (که در واقعیت عینی وجود ندارد) ستایش می‌کند و آن را یک ویژگی جدید [در تحول رمان‌نویسی] می‌خواند، نشان می‌دهد که از این موقعیت شناختی به طور قطع نادرست دارد.

پل لافارگ نیز که در تداوم سنت‌های مارکس و انگلس از روش آفرینش زولا سخت انتقاد می‌کند و آن را در مقابل روش بالزاک قرار می‌دهد، به انزوای زولا در زندگی اجتماعی روزگار خود پی می‌برد. لافارگ برای توصیف روش زولا در آفرینش واقعیت، آن را با روش گزارشگران مقایسه می‌کند. این مقایسه، با گفته‌های مختلف زولا درباره‌ی خودش و درباره‌ی برنامه‌اش برای روش شایسته‌ی آفرینش ادبی، انطباق کامل دارد.

از میان گفته‌های مشابه متعدد زولا به ذکر یک نمونه‌ی بسیار شاخص بسنده می‌کنیم. در جایی شیوه‌ی آفرینش رمان را چنین توصیف می‌کند: «یکی از رمان‌نویسان ناتورالیست ما می‌خواهد رمانی درباره‌ی دنیای نمایش بنویسد. او از همین مفهوم کلی آغاز می‌کند، **بی‌آن‌که هنوز هیچ واقعه یا شخصیتی را در نظر گرفته باشد.** نخستین کار او گردآوری و تنظیم تمام اطلاعات ممکن درباره‌ی دنیایی است که می‌خواهد توصیف کند. احتمالاً چند بازیگر را می‌شناسد و چندین نمایش را دیده است... سپس دست به کار می‌شود و با خبره‌ترین اهل فن بحث و گفت‌وگو می‌کند، به گردآوری واژگان، سرگذشت‌ها و تصاویر می‌پردازد. اما کار هنوز به پایان نرسیده است: سپس به سراغ اسناد مکتوب می‌رود و به مطالعه‌ی همه‌ی چیزهای مفید می‌پردازد. **سرانجام** از محل بازدید می‌کند، **چند روزی** در

نمایش‌خانه‌ای به سر می‌برد تا همه‌ی گوشه و کنار آن را بشناسد، چند شبی را در جایگاه مخصوص یکی از زنان بازیگر به سر می‌برد تا از فضای محیط به‌غایت سرشار گردد و پس از تکمیل اسناد، رمان او، همان‌گونه که پیش‌تر گفتم، به‌خودی‌خود شکل خواهد گرفت. رمان‌نویس کاری جز تقسیم منطقی وقایع نخواهد داشت... **دیگر غرابت این ماجرا اهمیتی ندارد؛ برعکس هر چه ساده‌تر و عام‌تر باشد، تیپیک‌تر خواهد شد.** » (تأکیدها از من است ــ لوکاچ).

در این‌جا با برنامه‌ی ناتورالیسم ناب که از سنت‌های رئالیسم کهن به طور قطع گسسته است، سروکار داریم: جای وحدت دیالکتیکی عامل تیپیک و فردی را حد متوسط مکانیکی و ایستا گرفته است؛ توصیف و تحلیل جایگزین موقعیت و داستان حماسی شده‌اند. تنش داستانی پیشین، کنش هماهنگ یا متضاد انسان‌هایی که در عین حال فرد و نماینده‌ی گرایش‌های طبقاتی مهم بودند، حذف شده و کنش منفرد شخصیت‌های متوسط جایگزین آن شده است، شخصیت‌هایی که خصوصیات فردی‌شان از جهت هنری تصادفی‌اند، یعنی بر سیر رویدادهای ترسیم‌شده تأثیر اساسی ندارند.

زولا فقط از آن‌رو توانسته است نویسنده‌ای بزرگ بشود که برنامه‌ی پیشنهادی خود را به‌تمامی اجرا نکرده است. اما نباید پنداشت که در آثار زولا نیز همان «پیروزی رئالیسم» که انگلس در توصیف آثار بالزاک به کار برده، رخ داده است. چنین مقایسه‌ای صوری و در نتیجه نادرست خواهد بود. بالزاک تضادهای جامعه‌ی سرمایه‌داری نوپا را با بی‌پروایی تمام آشکار و ترسیم کرده است و به همین سبب، واقعیت‌نگری او در تضاد مدام با پیش‌داوری‌های سیاسی‌اش قرار می‌گیرد. او در مقام هنرمند صادق هر آنچه را می‌دید، حس می‌کرد و درمی‌یافت، توصیف می‌کرد و چندان اعتنایی به این

امر نداشت که بازنمود صادق مشاهدات و دریافت‌هایش نافی بسیاری از اندیشه‌های محبوب اوست. «پیروزی رئالیسم» زاده‌ی همین پیکار است. اما اهداف هنری بالزاک به‌هیچ‌وجه با توصیف فراگیر و ژرف‌کاو تمامیت واقعیت اجتماع تضاد نداشت.

موقعیت زولا به‌کلی متفاوت است. برخلاف بالزاک، میان برداشت‌های اجتماعی-سیاسی و نگرش‌های اجتماعی-انتقادی آثار او شکافی عمیق وجود نداشت. مشاهده‌ی واقعیات و توجه به تحول تاریخی البته در آثار زولا موجب قاطعیت فزاینده و نزدیکی به سوسیالیسم تخیلی می‌شود، اما این امر به معنای پیکار پرتضاد پیش‌داوری‌ها با واقعیت نیست.

تضاد بالزاک و زولا در عرصه‌ی هنری بسیار حادتر است. روش آفرینش زولا از آن‌جا که زاده‌ی موقعیت اجتماعی نویسنده در مقام ناظر گوشه‌نشین است، بندی است ناگسستنی بر دست و پای خود زولا و تمام نسل‌هایی از نویسندگان. این روش، سدی است فراراه دستیابی به ژرفا و گسترده‌نگری ترسیم رئالیستی. روش «علمی» زولا به چیزی می‌انجامد که متوسط، خاکستری، و در حد میانگین است. اما در نقطه‌ای که تمام تضادهای درونی به طور متقابل کم‌رنگ می‌شوند و کوچک و بزرگ، پست و والا، زشت و زیبا، و خلاصه همه‌ی اضداد، با یکنواختی به صورت «محصول» متوسط و میانگین نمودار می‌شوند، آن‌گاه مرگ هرگونه ادبیات عظیم فرامی‌رسد. زولا در تمام عمر خویش فرد مترقی و بورژوا-لیبرالی بسیار ساده‌اندیش‌تر از آن بود که لحظه‌ای درباره‌ی ارزش روش پوزیتیویستیِ «علمی» خود، که البته بسیار انکارپذیر بود، تردیدی جدی به دل راه دهد.

اما با وجود این، به‌اجرادرآوردن هنری این روش، بدون پیکار و تضاد میسر نگشت. برداشت‌های زولای نویسنده از عظمت ــ حتی

غیرانسانی ــ زندگیِ مدرن ژرف‌تر از آن بود که به یکنواختی و کسالتی تن دردهد که پیامد ضروری کاربرد منطقی روش او بود. زولا زشتی‌ها و پستی‌ها و جنبه‌های واپسگرای جامعه‌ی سرمایه‌داری را چنان خوار می‌داشت و از آن‌ها چنان بیزار بود که نمی‌توانست از قماش «آزمون‌گران» تأثرناپذیر و بی‌احساس و فارغ‌اندیشی باشد که باب طبع آموزه‌ی پوزیتیویستی و ناتورالیستی‌اند.

پیکار برخاسته از این تضاد، در درون خود روش آفرینش زولا جریان می‌یابد. این مبارزه‌ای است در درون فرآیند آفرینش ادبی و نه ــ آن‌گونه که در آثار بالزاک دیده می‌شود ــ مبارزه‌ی واقعیت با پیش‌داوری‌های سیاسی.

به همین سبب است که در آثار زولا* از حضور فراگیر «پیروزی عام رئالیسم» نشانی نیست، بلکه فقط لحظه‌ها و بخش‌هایی وجود دارند که در آن‌ها خلق‌وخوی نویسنده زنجیرهای «علم» پوزیتیویستی و جزم‌های ناتورالیستی را در هم می‌شکند تا او بتواند آزادانه و به شیوه‌ای به‌راستی رئالیستی سخن بگوید.

این‌گونه گسست‌های مقطعی از روش ناتورالیستی و پوزیتیویستی تقریباً در تمام آثار مهم زولا یافت می‌شود و به همین سبب است که در آن‌ها با صحنه‌های مجزای یک حقیقتِ به‌واقع گیرا روبه‌رو می‌شویم. اما این صحنه‌ها هیچ‌گاه نمی‌توانند تمام اثر را دربرگیرند. در مجموع، چیرگی از آنِ آموزه‌ی ناتورالیستی زولاست و ما با این وضعیت عجیب روبه‌رو می‌شویم: زولا به‌رغم تمام عظمت آثارش، حتی یک شخصیت جاودان عرضه نکرده است که از ارزش جهان‌گستر و زندگی بسیار تیپیک و زبانزد زوج بوواری و هومه‌ی داروساز در

* در ترجمه‌ی فرانسوی، به‌اشتباه به‌جای زولا نام بالزاک آمده است. م.

رمان فلوبر برخوردار باشد؛ آفریده‌های تیپیک شخصیت‌هایی مانند بالزاک و دیکنز که دیگر جای خود دارند.

زولا در توصیفات کلی خود خواستار فرارفتن از میانگین یکنواخت ناتورالیسم است. به همین سبب تصویرهای بسیار قوی و بی‌نهایت مؤثر آفریده است. هیچ خواننده‌ای توصیفات او از معدن‌ها، بازارها، مراکز بورس، نمایش‌خانه‌ها، میدان‌های کارزار، میدان‌های اسب‌دوانی، و مانند آن‌ها را از یاد نمی‌برد. چارچوب بیرونی زندگی مدرن چه‌بسا هیچ‌گاه با این‌همه جلا و به شیوه‌ای تا این حد خیال‌انگیز ترسیم نشده باشد.

اما این‌همه فقط به چارچوب بیرونی محدود می‌شود. پس‌صحنه‌ای بسیار بزرگ که در جلوی آن، انسان‌های کوچک و اتفاقی در رفت‌وآمدند و زندگی خویش را سپری می‌کنند، که آن نیز کوچک و اتفاقی است. کاری را که رئالیست‌های به‌راستی مهم (بالزاک، دیکنز، تالستوی) به انجام رسانیدند، یعنی نمایش نهادهای اجتماعی به صورت مناسبات میان انسان‌ها و نمایش اعیان اجتماعی به صورت میانجی‌های این مناسبات، برای زولا امکان‌پذیر نبود. در آثار وی انسان و محیط اجتماعی او یکسره از هم جدا و در مقابل یکدیگرند.

به همین سبب، همین‌که زولا یکنواختی ناتورالیستی را کنار می‌گذارد، رمانتیکی غرقه در منظره‌پردازی و زیورسازی می‌شود و به پیرو و ادامه‌دهنده‌ی توصیفات پرطمطراق و حجیم ویکتو هوگو بدل می‌گردد. در این‌جا در مورد این نویسنده ما با تراژدی بسیار خاصی روبه‌رو می‌شویم: زولا که، همان‌گونه که پیش‌تر دیدیم، از به‌اصطلاح رمانتیسم بالزاک و استندال به‌سختی انتقاد می‌کرد، سرانجام برای گریز نسبی از پیامدهای ضدهنری ناتورالیسم خود، به دنباله‌روی از ناب‌ترین مکتب رمانتیسم ویکتور هوگو مجبور شد.

زولا گاهی این تضاد را احساس می‌کرد. تصنع و تکلف رمانتیک، لفاظی و منظره‌پردازی در سبک که در پی پیروزی ناتورالیسم فرانسوی رواج فزاینده می‌یافت، با حقیقت‌دوستی صادقانه‌ی زولا در تضاد قرار داشت و از آن‌جا که او انسان و نویسنده‌ای صادق بود، پیچیدگی وضعیت خود را در این عرصه آشکارا احساس می‌کرد: «من بیش از حد به زمانه‌ی خود تعلق دارم. افسوس! بیش از آن پایبند رمانتیسم هستم که رؤیای کنارگذاشتن کامل برخی از فریفتگی‌های سخن‌پردازی را در سر بپرورم... هنرِ کم‌تر و انجمادِ بیش‌تر... اما نه! من خواستار آنم که درخشش کم‌تر و عمق بیش‌تر داشته باشیم.» اما زولا راه برون‌شدی از این تنگنا نیافت. برعکس، هر چه در پیکارهای مسلکی فعالانه‌تر شرکت می‌کرد، سَبکش سخن‌پردازانه‌تر می‌شد.

در واقع برای فرارَوی از میانگین یکنواخت ناتورالیسم، در مقام بازتاب مکانیکی و بی‌میانجی زندگی روزمره در نظام سرمایه‌داری، فقط دو راه ادبی وجود دارد: یا نویسنده معنای اجتماعی و انسانی پیکارهای زندگی را کشف می‌کند و به آن به شیوه‌ای هماهنگ ارتقای هنری می‌بخشد (مانند بالزاک)، یا در توصیف پسِ صحنه ــ مستقل از ارزش انسانی رویدادی که عرضه می‌شود ــ به شیوه‌ای منظره‌پردازانه و پرطمطراق اغراق می‌ورزد (مانند ویکتور هوگو).

این همان تنگنای «رمانتیکی» است که ناتورالیسم فرانسه با آن مواجه بود. انگیزه‌هایی که زولا و پیش از او فلوبر را ــ با وجود اندک تفاوتی در شیوه‌ی هنری (زولا از هوگو پیروی می‌کرد و فلوبر از شاتوبریان) ــ به برگزیدن دومین راه واداشتند، از آن روحیه‌ای بودند که با ایدئولوژی بورژوازی پس از انقلاب صادقانه مخالفت می‌ورزید: یعنی خشم و تحقیر خود را نثار ستایش دروغین آرمان‌های کاذب و «بزرگ‌مردانِ» کاذب، که در آن دوران رایج بود، می‌کرد و در افشای

بی‌پروای همه‌ی این امور هیچ تردیدی روا نمی‌داشت. اما منبع اجتماعی ژرف این تصمیم، و خواست بسیار صادقانه برای پیکار نمی‌توانند نادرستی اصل آفرینش هنری یا بازنمایی ضرورتاً غیرارگانیکِ حاصل از این اصل را برطرف کنند.

گوته در دوران سالخوردگی به این دوراهی، به این تنگنای «رمانتیک» ادبیات جدیدِ در حال شکل‌گیری، پی برده بود. در آخرین سال‌های زندگی تقریباً به طور همزمان به مطالعه‌ی چرم ساغری بالزاک و نتردام دو پاری هوگو پرداخت. در خاطرات روزانه‌ی خود درباره‌ی رمان نخست می‌نویسد: «به خواندن چرم ساغری ادامه دادم و در وقت باقی‌مانده تمام هوش و حواسم را به کار انداختم تا ببینم چگونه می‌توانم همین امشب بخش دوم آن را نیز به پایان برسانم. این اثری است برجسته از یک نوع بسیار جدید که، با شور و شوق، بین امکان‌ناپذیر و تحمل‌ناپذیر در حرکت است و در کاربرد عامل شگفت‌انگیز به‌عنوان وسیله‌ی ترسیم بسیار منطقی حالات روحی و غریب‌ترین رویدادها استاد است؛ جزئیات این روش نیز درخور ستایش بسیار است.» بنابراین، گوته به‌روشنی می‌بیند که بالزاک عناصر رمانتیک، چیزهای عجیب و غریب، نامعقول و هولناک را که به نحوی طنزآمیز یا اسف‌انگیز بزرگ جلوه داده شده‌اند، فقط برای بازآفرینی رئالیستی واقعیات اساسیِ انسانی و اجتماعی به کار می‌برد. برای بالزاک تمام این‌ها جز وسیله و دستاویزی برای رسیدن به رئالیسم نیست، به رئالیسمی که ضمن جذب همه‌ی عناصر جدید زندگی، عظمت هنری و دامنه و اهمیت انسانیِ ادبیات ارزشمند کهن را حفظ می‌کند.

داوری گوته در مورد ویکتور هوگو به‌کلی متفاوت است. چند ماه پیش از خواندن چرم ساغری به تسلتر می‌نویسد: «فریبندگی نتردام دو

پاری ویکتور هوگو در تحلیل‌های دقیق و بسیار مناسب از مناظر، آداب و رسوم، و رویدادهای کهن است؛ اما در شخصیت‌ها، هیچ نشانی از زندگی طبیعی یافت نمی‌شود. آن‌ها آدمک‌های بی‌روح و تأثرناپذیری هستند که در ابعاد بسیار مناسب ساخته شده‌اند، اما حیف که اسکلتشان از چوب و آهن است و چیزی فراتر از عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نیستند، عروسک‌هایی که نویسنده با آن‌ها رفتاری بی‌رحمانه دارد، آن‌ها را به هر سو و به هر ترتیب که بخواهد می‌چرخاند، شکنجه‌شان می‌دهد، شلاقشان می‌زند، جسم و روحشان را از هم می‌درد، و پیکر بی‌گوشت و پوست آن‌ها را بی‌رحمانه تکه‌پاره می‌کند. اما تمام این کارها با استعدادی درخشان و تاریخی و پرطمطراق انجام می‌پذیرد، استعدادی که البته تخیلی نیرومند دارد و بدون آن به‌هیچ‌وجه نمی‌توانست چنین هیاکلی بیافریند...»

البته زولا را نمی‌توان به‌سادگی با هوگو همسان دانست. هوگو بی‌تردید بعدها گام‌هایی به‌سوی رئالیسم برداشته است. **بینوایان** یا ۱۷۹۳ به لحاظ ترسیم شخصیت‌ها از **نتردام دو پاری** بی‌نهایت برترند؛ بگذریم از این‌که فلوبر درباره‌ی بینوایان خشمگینانه خاطرنشان می‌کند که چنین بازنمودی از جامعه و اشخاص در دورانی که بالزاک آثار خود را ارائه کرده است، در واقع دیگر پذیرفتنی نیست.

اما هوگو هیچ‌گاه نتوانست عیب اساسی خود، یعنی توصیف محیط اجتماعی **مستقل از انسان‌ها** را برطرف کند، عیبی که به تبدیل اشخاص به عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی می‌انجامد. انتقاد گونه‌ی سالخورده، با جرح و تعدیل‌هایی، در مورد تمام رمان‌های آفریده‌ی هوگو صادق است. زولا با پیروی از این سنت، با همان مشکل حل‌نشدنی روبه‌رو می‌شود: ترسیم به‌راستی ژرف و پرشور انسان‌ها. وفاداری ناتورالیستی زولا به وحدت زیستی-روانی و «اجتماعی»

انسان متوسط، او را البته از خودسری ویکتور هوگو در هدایت شخصیت‌ها مصون می‌دارد. اما درست همین وفاداری از یک سو محدودیت‌های گسترده‌ای به شخصیت‌پردازی او تحمیل می‌کند، و از سوی دیگر کاربرد دو اصلِ متضاد ناتورالیسم و بزرگ‌نمایی رمانتیک و پرطمطراق، تضاد هوگویی میان انسان و محیط اجتماعی را در آثار زولا در سطحی دیگر بازمی‌آفریند، در سطحی که البته برتر است، اما کوچک‌ترین امکانی برای رفع هنری این تضاد عرضه نمی‌کند.

بنابراین، سرنوشت زولای نویسنده حلقه‌ای از سلسله‌زنجیر طولانی تراژدی‌های هنرمندان در قرن نوزدهم است؛ زولا از تبار شخصیت‌های مهمی است که هم از نظر خصوصیات انسانی و هم براساس استعدادشان به انجام کارهای بزرگ فراخوانده شده بودند، اما اوضاع نامناسب سرمایه‌داری، مانع یا مزاحم تحقق رسالت آنان در آفرینش یک هنرِ به‌راستی رئالیستی شد.

این تراژدی به‌ویژه از آن‌رو در آفرینش ادبی زولا نمایان‌تر می‌شود که شرارت و خباثت سرمایه‌داری توان درهم‌شکستن زولای انسان را نداشت. او صادقانه، بی‌پروا، و سازش‌ناپذیر به راه خود می‌رفت. در دوران جوانی برای اعتلای ادبیات و هنر جدید (مانه و امپرسیونیسم) شجاعانه پیکار کرد. و هنگامی هم که بعدها ضرورت پیکار با توطئه‌ی ارتجاعی و مشترک کشیشان و فرماندهان نظامی و همدستانشان مطرح شد، او پیشتاز مبارزه بود. نه تهدیدهای مقامات مبنی بر دستگیری او، نه زوزه‌های خشم مطبوعات واپسگرا، و نه توده‌های سرگشته‌ی عوام‌فریبی، هیچ‌یک نتوانستند همت و اراده‌ی او را سست کنند.

خاطره‌ی پیکار پیگیر زولا در راه آرمان والای پیشرفت، ماندگارتر از بسیاری از آثار او خواهد بود و نام او را در تاریخ به‌عنوان مدافع

دریفوس در کنار ولترِ مدافع کالاس قرار خواهد داد. از میان دروغ‌ها و فساد جمهوری سوم، از میان خیانت چندین‌جانبه‌ی آزادی‌خواهان دروغین در برابر سنت‌های انقلاب کبیر فرانسه، سیمای تابناک زولا سر برمی‌کشد و الگوی بورژوای آزادی‌خواهِ شجاع و پیگیری را عرضه می‌دارد که بر اثر مطالبات سوسیالیستی پرولتاریا ــ با وجودی که سرشت سوسیالیسم را درنیافت ــ هیچ‌گاه نتوانست از دفاع از دموکراسی روی برتابد. امروزه در روزگاری که جمهوری سوم صرفاً به پوششی بر چهره‌ی کریه امپریالیسمی بدل گشته که در خارج حرص تجاوز و غارتگری دارد و در داخل خواهان دیکتاتوری برای سرکوب خشن مردم است، در دورانی که در رأس تمام خائنان به دموکراسی «سوسیالیست‌های» کاذبی از قماش لئون بلوم قرار دارند، یادآوری آزادی‌خواهیِ شجاعانه‌ی زولا اهمیت بسیار دارد. سیمای شجاع و صادق زولا خود به‌تنهایی حکم ردّی قاطع بر «دموکراسی» امثال دالادیه، بلوم، و شرکاست.

واژه‌نامه‌ی فارسی به فرانسوی

آرمان، پندار، ناکجاآباد	utopie
آگاهی	conscience
آموزه	doctrine
اپیکورگرایی	épicurisme
ارزش‌داوری	jugement de valeur
ارگانیک	organique
استبداد	absolutisme
التقاطی‌گری	éclectisme
امپرسیونیسم	impressionisme
امر خاص	particulier (le)
امر عام	universel (l')
امروزگی، امروزینگی	actualité
انتریگ	intrigue
انتزاعی	abstrait
اندام‌وار ← ارگانیک	
انسان‌محور(انه)	humaniste
انسان‌محوری	humanisme
انسجام	cohérence
انضمامی	concret
اومانیسم ← انسان‌محوری	

ایدئالیسم	idéalisme
ایدئولوژیک ← عقیدتی	
با تغییرات ضروری	mutatis mutandis
بازنمایی ← ترسیم	
بازنمود ← ترسیم	
برداشت ← نگرش	
بیان اوصاف	caracterisation
بیرونی‌ساختن	extériorisation
پندار ← آرمان	
تام و تمام	adéquat
تداعی	association
تراژی-کمیک	tragi-comique
ترسیم	représentation
ترکیب‌بندی	composition
تصادف	hasard
تعصب‌ورزی	fanatisme
تعیّن	détermination
تفنن‌گری	dilettantisme
تمامیت	totalité
تناقض ← خلاف‌آمد	

تناقض‌آمیز	paradoxale
تنش	tension
تن-محوری	physiologisme
توجیه‌گری	apologétique
تیپ	type
جامع	intégral
جامعیت ← تمامیت	
جبرباوری	déterminisme
جبری	fataliste
جزم	dogme
جهان‌گستر ← عام	
جهان‌نگری	vision du monde
	syn: conception du monde
خاص	particulier
خداناباور	athée
خلاف‌آمد	paradoxe
خودبه‌خودانه	automatique
خودفروشی	prostitution de soi
خیال‌پردازی	utopisme
درون‌بودگی	intériorité
درون‌مایه	théme
درونی‌ساختن	intériorisation
دستگاه‌سازی	machinerie
دوراهگی	dilemme
دوگانگی	dualité
رابطه‌ی متقابل	interaction
رمانتیسم	romantisme
رواقی‌مشرب	stoïcien
روان‌شناختی	psychologique
روان-محوری	psychologisme
روسپی‌وارگی	prostitution
روش‌شناختی	méthodologique
رئالیسم	réalisme
زیبایی‌شناسی	esthétique
ژاکوبن‌گرایی	jacobinisme
ساختار	structure
ساختمان ← ترکیب‌بندی	
ساز و کار	mécanisme
سبک	style
سبک‌پرداز	styliste
سبکی	stylistique
سلطه‌ی سرمایه‌داری ← سرمایه‌داری‌شدن	
سلسله‌رویدادها ← انتریگ	
سرمایه‌داری‌شدن	capitalisation
شخصیت‌پردازی ← بیان‌اوصاف	
شخصیت نوعی ← تیپ	
شهود	intuition
شیوه‌ی ترکیب ← ترکیب‌بندی	
شیوه‌ی نگارش ← ترکیب‌بندی	
صورت‌گرایی	formalisme
صوری	formel
ضداخلاق	immoral
عام	universel
عامیت	généralité
عقل‌باور(انه)	rationaliste
عقل‌باوری	rationalisme
عقیدتی	idéologique
علیّت	causalité
عینی ← انضمامی	
فرارَوی	dépassement
فرآیند	processus
فردپرستی	individualisme

conception	نگرش، برداشت	diversité	کثرت
	نمایش ← ترسیم		کنش و واکنش ← رابطه‌ی متقابل
genre	نوع		مسلکی ← عقیدتی
typologique	نوع‌شناختی		ملموس ← انضمامی
écrivains à thèse	نویسندگان عقیدتی	utopie	ناکجاآباد
être	هستی		ناکجاآبادپروری ← خیال‌پردازی
assimilation	همانندسازی	utopique	ناکجاآبادی، ناکجاآبادانه
homogénéité	همگنی	naturalisme	ناتورالیسم
synthèse	هم‌نهاد	théorie	نظریه
norme	هنجار	vue	نگرش

واژه‌نامه‌ی فرانسوی به فارسی

استبداد	absolutisme
انتزاعی	abstrait
امروزگی، امروزینگی	actualité
تام و تمام	adéquat
توجیه‌گری	apologétique
همانندسازی	assimilation
تداعی	association
خداناباور	athée
خودبه‌خودانه	automatique
سرمایه‌داری‌شدن، سلطه‌ی سرمایه‌داری	capitalisation
بیان اوصاف، شخصیت‌پردازی	caractérisation
علیت	causalité
انسجام	cohérence
ترکیب‌بندی، ساختمان، شیوه‌ی ترکیب، شیوه‌ی نگارش	composition
برداشت، نگرش	conception
جهان‌نگری	conception du monde
انضمامی، عینی، ملموس	concret
آگاهی	conscience
فرارَوی	dépassement
تعیّن	détermination
جبرباوری	déterminisme
دوراهگی	dilemme
تفنن‌گری	dilettantisme
کثرت	diversité
آموزه	doctrine
جزم	dogme
دوگانگی	dualité
التقاطی‌گری	éclectisme
نویسندگان عقیدتی	écrivains à thése
اپیکورگرایی	èpicurisme
زیبایی‌شناسی	esthétique
هستی	être
بیرونی‌ساختن	extériorisation
تعصب‌ورزی	fatalisme
جبری	fataliste
صورت‌گرایی	formalisme
صوری	formel

عامیت	généralisté
نوع	genre
تصادف	hasard
همگنی	homogénéité
اومانیسم، انسان‌محوری	humanisme
انسان‌محور(انه)	humaniste
ایدئولوژیک، عقیدتی، مسلکی	idéologique
ضداخلاق	immoral
امپرسیونیسم	impressionisme
فردپرستی	individualisme
جامع	intégral
رابطه‌ی متقابل، کنش و واکنش	interaction
درونی‌ساختن	intériorisation
درون‌بودگی	intériorité
انتریگ، سلسله‌رویدادها	intrigue
شهود	intuition
ژاکوبن‌گرایی	jacobinisme
ارزش‌داوری	jugement de valeur
دستگاه‌سازی	machinerie
ساز و کار	mécanisme
روش‌شناختی	méthodologie
با تغییرات ضروری	mutatis mutandis
ناتورالیسم	naturalisme
هنجار	norme
ارگانیک، اندام‌وار	organique
تناقض‌آمیز	paradoxale
تناقض، خلاف‌آمد	paradoxe
خاص	particulier
امر خاص	particulier (le)
تن‌ـمحوری	physiologisme
فرآیند	processus
روسپی‌وارگی	prostitution
خودفروشی	prostitution de soi
روان‌شناختی	psychologique
روان‌ـمحوری	psychologisme
رئالیسم	réalisme
عقل‌باوری	rationalisme
عقل‌باور(انه)	rationaliste
بازنمایی، بازنمود، ترسیم، نمایش	représentation
رمانتیسم	romantisme
رواقی‌مشرب	stoïcien
ساختار	structure
سبک	style
سبک‌پرداز	styliste
سبکی	stylistique
هم‌نهاد	synthése
تنش	tension
درون‌مایه	théme
نظریه	théorie
جامعیت، تمامیت	totalité
تراژی‌ـکمیک	tragi-comique
تیپ، شخصیت نوعی	type
نوع‌شناسی	typologie
جهان‌گستر، عام	universel
امر عام	universel (le)
ناکجاآباد، ناکجاآبادی	utopique
ناکجاآباد‌ـآرمان	utopie
خیال‌پردازی، ناکجاآبادپروری	utopisme
جهان‌نگری	vision du monde
نگرش	vue

نمایه

۱۷۹۳ [*1793*] (ویکتور هوگو). ۱۴۰

آبه بروست [Abbé Brossette] (دهقانان، بالزاک). ۳۸، ۴۶، ۴۷، ۵۰، ۵۹
آرزوهای بربادرفته [*Illusions perdues*] (بالزاک). ۵۱، ۵۴، ۶۵ـ۶۸، ۷۸، ۸۳، ۸۶، ۸۹، ۹۰

ازخودگذشتگی‌ها ← سال‌های مسافرت ویلهلم مایستر
استال، آن لویز ژرمن دو [Anne Louise Germaine de Staël] (ادیب فرانسوی، ۱۷۶۶ـ۱۸۱۷). ۹۷
استندال [Stendhal] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۷۸۳ـ۱۸۴۲). ۸، ۱۷، ۱۹، ۲۱، ۲۴، ۵۱، ۶۶، ۶۸، ۹۵ـ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۷
اسکات، والتر [Walter Scott] (نویسنده‌ی اسکاتلندی، ۱۷۷۱ـ۱۸۳۲) ۲۳، ۲۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۳، ۱۰۹
اسگرینیون [Esgrignon] (کانون پوسیدگان، بالزاک). ۱۱۷
اعترافات فرزندی از قرن نوزدهم [*Confessions d'un enfant du siècle*] (آلفرد دو موسه). ۶۶
امیل بلوندِه [Emile Blondet] (دهقانان، بالزاک). ۳۲، ۳۸، ۴۹، ۵۴، ۵۵، ۷۳، ۷۶، ۸۴، ۸۵
انتقال مانهاتن [*Manhattan Transfer*] (جان دوس پاسوس). ۷۸، ۷۹
انگلس، فریدریش [Friedrich Engels] (فیلسوف آلمانی، ۱۸۲۰ـ۱۸۹۵). ۱۸، ۱۹، ۲۸، ۳۲، ۴۹، ۹۱، ۱۳۳، ۱۳۴
اوژن دو بوارنه [Eugène de Beauharnais] (صومعه‌ی پارم، استندال). ۱۰۵، ۱۰۷

بئاتریکس [*Beatrixe*] (بالزاک). ۱۰۸، ۱۱۷
باباگوریو [*Le père Goriot*] (بالزاک). ۴۱، ۱۰۶، ۱۱۱
بالزاک، اونوره دو [Honroré de Balzac] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۷۹۹ـ۱۸۵۰). ← بیش‌تر صفحات
بایرون، لرد نوئل گوردن [Lord Noel Gordon Byron] (شاعر انگلیسی، ۱۷۸۸ـ۱۸۲۴). ۸۷، ۱۲۱
برادرزاده‌ی رامو [*Le Neveu de Rameau*] (دیدرو). ۶۶، ۸۹، ۹۰
بناسیس [Bénassis] (پزشک دهکده، بالزاک). ۳۳، ۳۴

بوسنان /ویکنتس دو بوسنان [Beuséant] (کمدی انسانی، بالزاک). ۸۸
بینوایان [*Les Miserables*] (ویکتور هوگو). ۱۴۰

پرورش احساساتی [*L'Education sentimentale*] (فلوبر). ۸
پروست، مارسل [Marcel Proust] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۷۱ـ۱۹۲۲). ۸
پزشک دهکده [*Le Médecin de campagne*] (بالزاک). ۲۸، ۳۳، ۵۰
پوپینه [Popinet] (دهقانان، بالزاک). ۵۶
پیرو [Pillerault] (سزار بیروتو، بالزاک). ۵۱

تالستوی، لئو [Leo Tolstoy] (نویسنده‌ی روس، ۱۸۲۸ـ۱۹۱۰). ۸، ۱۱، ۱۷، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۱۳۷
تُنسار [Tonsard] (دهقانان، بالزاک). ۴۲، ۴۴
تن، هیپولیت [Hippolyte Taine] (فیلسوف فرانسوی، ۱۸۲۸ـ۱۸۹۳). ۱۳۱

جنگ و صلح [*Guerre et Paix*] (تالستوی). ۸

چخوف، آنتوان [Anton Chekhov] (نویسنده‌ی روس، ۱۸۶۰ـ۱۹۰۴). ۲۳، ۲۴
چرم ساغری [La peau de chagrin] (بالزاک). ۱۳۹
خاطرات [*Mémoire*] (گوویون‌سن‌سیر). ۱۱۲

دارتانیان /کنت دارتانیان [Comte d'Artgnan] (سه‌تفنگدار، آلکساندر دوما). ۱۲۹
داستایفسکی، فیودور [Feodor Dostoevsky] (نویسنده‌ی روس، ۱۸۲۱ـ۱۸۸۸). ۲۴
دام‌گستر [La rabouilleuse] (بالزاک). ۴۱
دانته [Dante] (شاعر ایتالیایی، ۱۲۶۵ـ۱۳۲۱). ۱۱
دانیل دارتز [Daniel d'Arthez] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۵۴، ۷۳، ۸۳، ۸۹، ۹۰
داوید سشار [David Séchard] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۷۰، ۷۱
دختر عمو بت [*La Cousine Bette*] (بالزاک). ۱۳۱
درباره‌ی روح [*De l'esprit*] (هلوسیوس). ۱۰۰
دوده، آلفونس [Alphonse Daudet] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۴۰ـ۱۸۹۷). ۱۱۳
دوریا [Doriat] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۶۹
دوس پاسوس، جان [John Dos Passos] (نویسنده‌ی امریکایی، ۱۸۹۶ـ۱۹۷۰). ۷۸
دوشس دیان دو موفرینیوز [duchesse de Maufrigneuse] (کانون پوسیدگان، بالزاک). ۵۶
دوما، آلکساندر [Alexandre Dumas] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۰۲ـ۱۸۷۰). ۱۲۹
دو مارسه [de Marsay] (بابا گوریو و...، بالزاک). ۷۳
دومستر، ژوزف [Joseph de Maistre] (سیاستمدار، نویسنده، و فیلسوف فرانسوی، ۱۷۵۳ـ۱۸۲۱). ۱۱۰، ۱۱۱
دهقانان [*Les Paysans*] (بالزاک) ۲۷ـ۲۹، ۳۲، ۳۶، ۴۸، ۵۸، ۶۲
دیدرو، دنی [Denis Diderot] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۷۱۳ـ۱۷۸۴). ۶۰، ۶۶، ۸۹، ۹۰، ۱۱۲، ۱۱۳
دیکنز، چارلز [Charles Dickens] (نویسنده‌ی انگلیسی، ۱۸۱۲ـ۱۸۷۰). ۷۸، ۱۳۷

رابله، فرانسوا [François Rabelais] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۴۹۴ـ۱۵۵۳). ۶۲
راستینیاک [Rastignac] (باباگوریو و... بالزاک). ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۸۶، ۸۸، ۱۰۶، ۱۱۸، ۱۳۲
راسین، ژان [Jean Racine] (نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۳۹ـ۱۶۹۹). ۱۱۲
راگون [Ragon] (دهقانان، بالزاک.) ۵۶
راینیشه تسایتونگ [*Rheinische Zeitung*] (روزنامه). ۴۸
روژه [Rouget] (دام‌گستر، بالزاک). ۴۱، ۶۳
روسو، ژان‌ژاک [Jean-Jacques Rousseau] (نویسنده و فیلسوف فرانسوی، ۱۷۱۲ـ۱۷۷۸). ۵۲، ۵۵
رُوو پاریزین [*Revue Parisienne*] (مجله). ۹۷، ۱۰۳، ۱۰۹
ریشلیو [Richelieu] (سیاستمدار فرانسوی، ۱۵۸۵ـ۱۶۴۲). ۸۷، ۱۰۲
ریگو [Rigou] (دهقانان، بالزاک). ۳۸ـ۴۵، ۴۸، ۶۲، ۶۳

زنبق دره [*Le Lys dans la Vallée*] (بالزاک). ۱۱۱
زولا، امیل [Emile Zola] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۴۰ـ۱۹۰۲). ۱۱، ۱۳، ۱۵، ۱۸، ۲۱، ۲۴، ۵۷، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۲۵ـ۱۴۲

ژاک قدری‌مسلک [*Jacques le Fataliste*] (دیدرو). ۱۱۳
ژرار [Gerard] (کشیش دهکده، بالزاک). ۳۴
ژولین سورل [Julien Sorel] (سرخ و سیاه، استندال). ۷۳، ۱۰۷، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۳۰
ژید، آندره [Andre Gide] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۶۹ـ۱۹۵۱). ۷
ژیل بلاس [*Gil Blas*] (لوساژ) ۹۸

سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] (گوته). ۷۵
سال‌های مسافرت ویلهلم مایستر [*Wilhelm Meisters Wanderjahre*] (گوته). ۳۴
ساند، ژرژ [George Sand] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۰۴ـ۱۸۷۶). ۹۷، ۱۰۸
سانسورینا / دوشس دو سانسورینا [Sanseverina] (صومعه‌ی پارم، استندال). ۱۰۵
سرخ و سیاه [*Le Rouge et le Noir*] (استندال) ۶۶، ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۲۹
سرمایه [*Capital*] (مارکس). ۵۳
سروانتس، میگل د [Miguel de Cervantes] (نویسنده‌ی اسپانیایی، ۱۵۴۷ـ۱۶۱۶). ۶۵
سزار بیروتو [*César Birotteau*] (بالزاک). ۵۱
سلهلیا [Clélia] (صومعه‌ی پارم، استندال). ۱۰۵
سنت هیلر، ژوفروا [Geoffroy de Saint Hillaire] (طبیعی‌دان فرانسوی، ۱۷۷۲ـ۱۸۴۴). ۱۱۴، ۱۲۷
سن سیمون [Saint Simon] (فیلسوف و اقتصاددان فرانسوی، ۱۷۶۰ـ۱۸۲۵). ۱۱۴
سو، اوژن [Eugène Sue] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۰۴ـ۱۸۵۹). ۱۰۳
سه تفنگدار [*Les trois Mousquetaires*] (آلکساندر دوما). ۱۲۹
سیسموندی، ژان شارل [Jean Charles Sismondi] (مورخ و اقتصاددان سویسی، ۱۷۷۳ـ۱۸۱۷). ۱۱۴
سینکلر، اپتون [Upton Sinclair] (نویسنده‌ی امریکایی، ۱۸۷۸ـ۱۹۶۸). ۱۶

شاتوبریان، فرانسوا رنه دو [François-René de Chateaubriand] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۷۶۸ـ۱۸۴۸). ۹۷، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۳۸

شاهکار گمنام [*Le Chef d'oeuvre inconnu*] (بالزاک). ۱۳
شکسپیر، ویلیام [William Shekespear] (نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی، ۱۵۶۴ـ۱۶۱۶). ۱۱، ۱۵، ۸۰، ۱۰۶
شنیه، آندره [André Chénier] (شاعر فرانسوی، ۱۷۶۲ـ۱۷۹۴). ۱۰۰
شوان‌ها (یاغیان) [*Les Chouans*] (بالزاک). ۵۱
شوکت و نکبت روسپیان [*Splendeurs et misères des courtisanes*] (بالزاک). ۵۷
شیلر، فریدریش [Friedrich Schiller] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، ۱۷۵۹ـ۱۸۰۵). ۹۸، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴

صومعه‌ی پارم [*La Chartreuse de Parme*] (استندال). ۵۱، ۹۵، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۲۹

فابریس دل دونگو [Fabrice del Dongo] (صومعه‌ی پارم، بالزاک). ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۲۲
فاوست [*Faust*] (گوته). ۸۷، ۱۱۸
فرانته پالا [Ferrante Palla] (صومعه‌ی پارم، استندال). ۵۱، ۱۰۵، ۱۰۸
فرنهوفر [Frenhofer] (شاهکار گمنام، بالزاک). ۱۳
فلوبر، گوستاو [Gustave Flaubert] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۲۱ـ۱۸۸۰). ۷ـ۹، ۱۱، ۹۲، ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۰
فنلون، فرانسوا دو سالینیاک دو لا موت [François de Salignac de la Mothe Fénélon] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۶۵۱ـ۱۷۱۵). ۱۱۲
فورشون [Fourchon] (دهقانان، بالزاک). ۴۲، ۴۳، ۴۹، ۵۹
فوریه، فرانسوا ماری شارل [Francois Marie Chales Fourier] (فیلسوف فرانسوی، ۱۷۷۲ـ۱۸۳۰). ۳۳، ۱۱۴، ۱۲۶

قابیل [*Cain*] (لرد بایرون). ۸۷

کانون پوسیدگان [*Le Cabinet de Antiques*] (بالزاک). ۵۶، ۵۷، ۱۱۷
کرول [Crevel] (دهقانان، بالزاک). ۵۶، ۱۱۵، ۱۳۱
کشیش دهکده [*Le Curé de Village*] (بالزاک). ۲۸، ۳۱، ۳۴
کمدی انسانی [*La Comédie Humaine*] (بالزاک). ۲۸، ۵۴، ۵۵، ۶۰، ۸۷، ۹۶، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۷
کوپر، جیمز فنیمور [James Fenimore Cooper] (رمان‌نویس امریکایی، ۱۷۸۹ـ۱۸۵۱). ۹۷، ۱۰۹
کورتکویس [Courtecuisse] (دهقانان، بالزاک). ۴۲

گراندە [Grandet] (اوژنی گراندە، بالزاک). ۶۱، ۶۳
گفت‌وگوهای مردگان [*Dialogues des morts*] (فنلون). ۱۱۲
گنکور [*Goncourt*] (نویسندگان فرانسوی، ادموند: ۱۸۲۲ـ۱۸۹۶؛ ژول: ۱۸۳۰ـ۱۸۷۰). ۱۱۳
گنیک [Guénic] (بناتریکس، بالزاک). ۱۱۷
گوبرتن [Gaubertin] (دهقانان، بالزاک). ۳۸ـ۴۲، ۴۵، ۴۷، ۵۹، ۶۰
گوبسک [Gobseck] (گوبسک رباخوار، بالزاک). ۶۳
گوته، یوهان وولفگانگ فون [Johann Wolfgang von Goethe] (نویسنده‌ی آلمانی، ۱۷۴۹ـ۱۸۳۲).

۱۱، ۲۳، ۲۴، ۳۴، ۵۹، ۷۲، ۷۵، ۸۷، ۹۸، ۱۱۸، ۱۲۴، ۱۳۹، ۱۴۰
گوریو [Goriot] (دام‌گستر، بالزاک). ۴۱، ۱۳۲
گوویون‌سن‌سیر، لوران [Laurent Gouvion-Sain-Cyr] (سرتیپ فرانسوی، ۱۷۶۴ـ۱۸۳۰). ۱۱۲
گیزو، فرانسوا [François Guizot] (سیاستمدار و مورخ فرانسوی، ۱۷۸۷ـ۱۸۷۴). ۲۹، ۳۰، ۶۷، ۱۱۴

لاتوش /دوشیزه لاتوش [Mademoisell de la Touche] (بئاتریکس، بالزاک). ۱۰۸
لامنه، فلیسیته روبر دو [Félicité Robert de Lamennais] (نویسنده و اندیشه‌گر فرانسوی، ۱۷۸۲ـ۱۸۵۴). ۴۶، ۱۱۴
لوستو [Lousteau] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۷۰، ۸۱، ۸۴، ۸۵
لوسین دو روبامپره [Lucien de Rubempré] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۷۰ـ۷۵، ۷۸، ۸۰ـ۸۲، ۸۴ـ۸۸، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۳۰
لوسین لوون [*Lucien Leuwen*] (استندال). ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۲۳
لویز دو بارژتون [Louise de Bargeton] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۸۱
لوییس، سینکلر [Sinclair Lewis] (نویسنده‌ی انگلیسی، ۱۸۸۵ـ۱۹۵۱). ۷۸

ماتیلد دو لامول [Mathilde de la Môle] (سرخ و سیاه، استندال). ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۹، ۱۳۰
مادام بوواری [*Madame Bovary*] (گوستاو فلوبر). ۱۲۸
مارکیز دسپار [Marquise d'Espard] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۸۲
ماکس پیکولومینی [Max Piccolomini] (والنشتاین، شیلر). ۱۲۱
ماکسیم دو ترای [Maxime de Trailles] (بابا گوریو، بالزاک). ۱۰۶
ماکیاولی، نیکولو [Nicolo Machiavelli] (نویسنده‌ی ایتالیایی، ۱۴۶۹ـ۱۵۲۷). ۱۰۲
مان، توماس [Thomas Mann] (نویسنده‌ی آلمانی، ۱۸۷۵ـ۱۹۵۵). ۸، ۲۳
ملموت آشتی‌کرده [*Melmoth réconcilié*] (بالزاک). ۷۴، ۸۶
موسکا [Mosca] (صومعه‌ی پارم، استندال). ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۹
موسه، آلفرد دو [Alfred de Musset] (شاعر فرانسوی، ۱۸۱۰ـ۱۸۵۷). ۶۶
مونتسکیو، شارل لویی دو سکوندا [Charles Louis de Secondat Montesquieu] (فیلسوف و مورخ فرانسوی، ۱۶۸۹ـ۱۷۵۵). ۱۱۲
مونکورنه /کنت (کنتس) دو مونکورنه [Montcornet] (دهقانان، بالزاک). ۳۶، ۳۸، ۳۹، ۴۱، ۴۲، ۴۵، ۴۷، ۴۸، ۵۴، ۶۰
میشل کرستین [Michel Chrestien] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۵۱، ۵۵، ۷۶، ۱۰۵

ناپلئون [Napoleon] (سیاستمدار فرانسوی، ۱۷۶۹ـ۱۸۲۱). ۳۱، ۴۱، ۴۷، ۵۰، ۵۱، ۵۳، ۵۵، ۶۶ـ۶۸، ۸۷، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۱۶ـ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۱
ناتان [Nathan] (آرزوهای بربادرفته، بالزاک). ۷۶، ۸۴
نتردام دو پاری [*Notre-Dame de Paris*] (ویکتور هوگو). ۱۳۹، ۱۴۰
نوسنگن [Nucingen] (بابا گوریو، بالزاک). ۴۱، ۹۱، ۱۰۶، ۱۱۵، ۱۱۶
نیسرون [Niseron] (دهقانان، بالزاک). ۵۱، ۵۲

والنشتاین [Wallenstein] (شیلر). ۱۲۱
وُترن [Vautrin] (کمدی انسانی، بالزاک). ۸۶ـ۸۸، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۳۰
ورلن، پل [Paul Verlan] (شاعر فرانسوی، ۱۸۴۴ـ۱۸۹۶). ۷۳
ورنو [Vernou] (آرزوهای برباد رفته، بالزاک). ۶۹
ورونیک گرالن [Véronique Graslin] (کشیش دهکده، بالزاک). ۳۴
ولتر، فرانسوا ماری آروئه دو [Francois Marie Arouet de Voltaire] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۶۹۴ـ۱۷۷۸). ۷۳، ۹۷، ۱۱۲، ۱۴۲
ویرژیل [Virgil] (شاعر لاتین، ۷۰ـ۱۹ پ.م.). ۱۵

هاینه، هاینریش [Heinrich Heine] (شاعر آلمانی، ۱۷۹۷ـ۱۸۵۶). ۳۲، ۹۸
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش [Georg Wilhelm Friedrich Hegel] (فیلسوف آلمانی، ۱۷۷۰ـ۱۸۳۱). ۸۹، ۹۰، ۱۰۶
هلوسیوس، کلود آدرین [Claude-Adrien Helvétius] (فیلسوف فرانسوی، ۱۷۱۵ـ۱۷۷۱). ۱۰۰
هوگو، ویکتور [Victor Hugo] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۰۲ـ۱۸۸۵). ۹۷، ۱۱۳، ۱۲۱، ۱۳۷ـ۱۴۱
هولدرلین، فریدریش [Friedrich Hölderlin] (شاعر آلمانی، ۱۷۷۰ـ۱۸۴۳). ۱۲۱، ۱۲۲
هولو [Hulot] (دخترعمو بت، بالزاک). ۱۳۱
هومه [Homais] (مادام بوواری، فلوبر). ۱۳۶
هیجدهم برومر لویی بناپارت [*Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*] (مارکس). ۴۸

• نشر ماهی • ادبیات داستانی •

آواز بی‌ساز — کنت هریف، امیرمهدی حقیقت، چاپ اول ۱۳۹۲، ۲۹۶ ص.
اشتیلر — ماکس فریش، علی‌اصغر حداد، چاپ دوم ۱۳۸۹، ۴۴۸ ص.
امریکا — فرانتس کافکا، علی‌اصغر حداد، چاپ دوم ۱۳۹۱، ۳۰۴ ص.
این یازده‌تا — ویلیام فاکنر، احمد اخوت، چاپ دوم ۱۳۹۰، ۲۶۸ ص.
بانوی میزبان — فیودور داستایفسکی، سروش حبیبی، چاپ اول ۱۳۹۲، ۱۴۴ ص.
بودنبروک‌ها (زوال یک خاندان) — توماس مان، علی‌اصغر حداد، چاپ پنجم ۱۳۹۲، ۷۸۶ ص.
بیگانه — آلبر کامو، خشایار دیهیمی، چاپ ششم ۱۳۹۲، ۱۲۸ ص.
بیلیارد در ساعت نه و نیم — هاینریش بل، کیکاووس جهانداری، چاپ سوم ۱۳۹۲، ۳۲۸ ص.
تمثیلات (دوزبانه) — فرانتس کافکا، کوروش بیت‌سرکیس، چاپ اول ۱۳۸۷، ۱۶۸ ص.
خاک غریب — جومپا لاهیری، امیرمهدی حقیقت، چاپ پنجم ۱۳۹۲، ۳۶۰ ص.
خانواده‌ی پاسکوآل دوآرته — کامیلو خوسه سلا، فرهاد غبرائی، چاپ چهارم ۱۳۹۲، ۱۹۶ ص.
خروج اضطراری — اینیاتسیو سیلونه، مهدی سحابی، چاپ دوم ۱۳۹۱، ۱۶۸ ص.
خواب خوب بهشت — سام شپارد، امیرمهدی حقیقت، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۱۶۰ ص.
خوبی خدا — جومپا لاهیری و...، امیرمهدی حقیقت، چاپ هشتم ۱۳۹۲، ۲۰۸ ص.
داستان‌های کوتاه کافکا — فرانتس کافکا، علی‌اصغر حداد، چاپ پنجم ۱۳۹۲، ۶۵۶ ص.
دوست بازیافته — فرد اولمن، مهدی سحابی، چاپ ششم ۱۳۹۲، ۱۱۲ ص.
دیوارگذر — مارسل امه، اصغر نوری، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۱۶۸ ص.
رادوبیس، دلداده‌ی فرعون — نجیب محفوظ، عنایت‌الله فاتحی‌نژاد، چاپ سوم ۱۳۸۹، ۲۳۲ ص.
رنج‌های ورتر جوان — یوهان ولفگانگ فون گوته، محمود حدادی، چاپ پنجم ۱۳۹۲، ۲۲۰ ص.
رهنمودهایی برای نزول در دوزخ — دوریس لسینگ، علی‌اصغر بهرامی، چاپ اول ۱۳۸۸، ۳۰۴ ص.
رؤیای آدم مضحک — فیودور داستایفسکی، رضا رضایی، چاپ ششم ۱۳۹۲، ۲۵۶ ص.
رودین — ایوان تورگنیف، م. ه. شفیعیها، چاپ اول ۱۳۹۱، ۱۶۸ ص.
روسلان وفادار — گئورگی ولادیموف، روشن‌وزیری، چاپ اول ۱۳۹۱، ۱۹۶ ص.
زائر افسون‌شده — نیکالای لسکوف، حمیدرضا آتش‌برآب، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۲۶۴ ص.
زندانی لاس‌لوماس — کارلوس فوئنتس، عبدالله کوثری، چاپ اول ۱۳۹۲، ۱۴۴ ص.
زیردست — هاینریش مان، محمود حدادی، چاپ اول ۱۳۸۴، ۴۰۰ ص.
سروانتس — برونو فرانک، محمود حدادی، چاپ دوم ۱۳۸۵، ۲۹۶ ص.
سکه‌سازان — آندره ژید، حسن هنرمندی، چاپ سوم ۱۳۹۲، ۴۸۰ ص.
سلوک به‌سوی صبح — هرمان هسه، سروش حبیبی، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۱۲۸ ص.

سوءتفاهم	آلبر کامو، خشایار دیهیمی، چاپ سوم ۱۳۹۲، ۹۶ ص.
سوءظن	فریدریش دورنمات، محمود حسینی‌زاد، چاپ چهارم ۱۳۹۱، ۱۶۸ ص.
شب‌های روشن	فیودور داستایفسکی، سروش حبیبی، چاپ نهم ۱۳۹۲، ۱۱۲ ص.
شنل پاره	نینا بربروا، فاطمه ولیانی، چاپ دوم ۱۳۹۱، ۸۰ ص.
صالحان	آلبر کامو، خشایار دیهیمی، چاپ اول ۱۳۹۱، ۱۰۸ ص.
صدای سوم	نسل سوم داستان‌نویسان امریکا، احمد اخوت، چاپ دوم ۱۳۹۱، ۲۶۴ ص.
ظلمت در نیمروز	آرتور کویسلر، مژده دقیقی، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۲۴۸ ص.
قاضی و جلادش	فریدریش دورنمات، محمود حسینی‌زاد، چاپ چهارم ۱۳۹۱، ۱۶۰ ص.
قصر	فرانتس کافکا، علی‌اصغر حداد، چاپ سوم ۱۳۹۱، ۴۳۲ ص.
قلب سگی	میخاییل بولگاکوف، آبتین گلکار، چاپ سوم ۱۳۹۲، ۱۹۲ ص.
قول	فریدریش دورنمات، محمود حسینی‌زاد، چاپ چهارم ۱۳۹۲، ۱۹۲ ص.
کجا می‌روی؟	هنریک سینکیویچ، حسن شهباز، چاپ چهارم ۱۳۹۲، ۶۸۸ ص.
کنستانسیا	کارلوس فوئنتس، عبدالله کوثری، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۱۳۶ ص.
گذران روز	یودیت هرمان و...، محمود حسینی‌زاد، چاپ سوم ۱۳۹۱، ۱۶۰ ص.
گریز به تاریکی	آرتور شنیتسلر، نسرین شیخ‌نیا (دانش‌پژوه)، چاپ دوم ۱۳۹۱، ۳۴۴ ص.
گزارش یک مرگ	گابریل گارسیا مارکز، لیلی گلستان، چاپ پنجم ۱۳۹۲، ۱۴۴ ص.
مترجم دردها	جومپا لاهیری، امیرمهدی حقیقت، چاپ هشتم ۱۳۹۲، ۲۲۴ ص.
مجموعه‌ی نامرئی	نویسندگان آلمانی‌زبان، علی‌اصغر حداد، چاپ چهارم ۱۳۹۲، ۴۹۶ ص.
محاکمه	فرانتس کافکا، علی‌اصغر حداد، چاپ پنجم ۱۳۹۱، ۲۷۲ ص.
مسخ و داستان‌های دیگر	فرانتس کافکا، علی‌اصغر حداد، چاپ پنجم ۱۳۹۲، ۱۸۴ ص.
مکتب دیکتاتورها	اینیاتسیو سیلونه، مهدی سحابی، چاپ چهارم ۱۳۹۲، ۲۵۶ ص.
موش‌ها و آدم‌ها	جان استاین‌بک، سروش حبیبی، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۱۵۴ ص.
میشائیل کلهاس	هاینریش فون کلایست، محمود حدادی، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۱۸۶ ص.
همزاد	فیودور داستایفسکی، سروش حبیبی، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۲۱۶ ص.
همنام	جومپا لاهیری، امیرمهدی حقیقت، چاپ چهارم ۱۳۹۱، ۳۶۰ ص.
هیولای دریایی	پل آستر، ماندانا مشایخی، چاپ دوم ۱۳۸۷، ۲۷۸ ص.
یادداشت‌های یک پزشک جوان	میخاییل بولگاکوف، آبتین گلکار، چاپ دوم ۱۳۹۲، ۲۱۶ ص.
یادداشت‌ها (۴ جلد)	آلبر کامو، خشایار دیهیمی، چاپ دوم ۱۳۹۱، ۹۳۶ ص.
یعقوب کذاب	یورک بکر، علی‌اصغر حداد، چاپ چهارم ۱۳۹۲، ۲۶۸ ص.
یکی از ما	ویلا کاتر، نسرین شیخ‌نیا (دانش‌پژوه)، چاپ اول ۱۳۹۱، ۴۲۴ ص.

به نوشته‌ی لوکاچ «بزرگی بالزاک درست در همین است که، به‌رغم پیشداوری‌های سیاسی و فلسفی خویش، با دیدگان صادق و راستگو همه‌ی تضادهای در حال ظهور را می‌نگرد و می‌نگارد.» بنا به ارزیابی لوکاچ، پس از سال ۱۸۴۸، رمان بورژوایی در فرانسه راه انحطاط در پیش می‌گیرد.

به نظر او، سال ۱۸۴۸ منزلی در میانه‌ی راه بین بالزاک و زولاست... زولا مدعی بود که بالزاک و استندال به قسمی رمانتیسم غلط گرفتارند و از آن دست‌بردار نیستند... ممکن است از این جهت، حق را به او بدهیم. اما، در مقابل، لوکاچ اشاره می‌کند به ناتورالیسم زمخت خود زولا که حاصلی جز نقض غرض ندارد و برخلاف آنچه در بالزاک دیده شد، حاکی از دوگانگی و شکافی نه در ایدئولوژی، بلکه در هنر اوست.

نشر ماهی

ISBN 978-964-9971-94-0
9789649971940
۷۵۰۰ تومان

جامعه‌شناسی رمان
قیمت: ۷۵،۰۰۰ ریال
۲۴۹۲۰ (۲)-Z۱۰۴۴-N۱۰
نشر بیدگل- ۶۶۹۶۳۶۱۷