گئورگ لوکاچ

رمان تاریخی

گرایش‌های معطوف به تاریخی‌گری آگاهانه بعد
از سقوط ناپلئون، یعنی در عصر اعادهٔ سلطنت
[Restoration] و اتحاد مقدس، به اوج خود رسیدند
مسلماً روح تاریخی‌گری، که در بدو امر
غلبه دارد و منزلتی رسمی نیز می‌یابد، روحی مرتجع و در
سرشت خویش شبه‌تاریخی است. تفسیر تاریخی، نوشته‌های
تبلیغاتی و ادبیات [belles lettres] مشروعه‌گرایِ روح

امید مهرگان

تاریخی را در تقابل ریشه‌ای با روشنگری و
ایده‌های انقلاب فرانسه بسط می‌دهند. آرمان
مشروعه‌گرایی همانا رجعت به شرایط ماقبل‌انقلابی است.
یعنی، ریشه‌کن‌کردن عظیم‌ترین رخدادهای تاریخی آن عصر
از صحنهٔ تاریخ. بر اساس این تفسیر، تاریخ نوعی رشد بی‌صدا،
نامحسوس، طبیعی، و 'ارگانیک' است، یعنی، درحکم آن شکلی
از تحول جامعه است که اساساً درحکم رکود است، تحولی که هیچ
چیز را در نهادهای ریشه‌دار و مشروع جامعه تغییر نمی‌دهد و، بیش از همه، هیچ چیز را در
حیطهٔ آگاهی تغییر نمی‌دهد. فعال‌بودن انسان در تاریخ به‌طور کامل نفی می‌شود. مکتب تاریخی حقوق در
آلمان از ملت‌ها حتی حق وضع قوانین جدید برای خویش را نیز دریغ می‌کند، و ترجیح می‌دهد که قوانین
فئودالی عرفی جورواجور را به حال خود بگذارد
تا 'رشد ارگانیک' خود را طی کنند.

سال تحت لوای تاریخی‌گری و پیکار علیه روح 'انتزاعی'
تاریخی' روشنگری، نوعی شبه‌تاریخی‌گری سر برمی‌آورد،

رمان تاریخی

گئورگ لوکاچ

رمان تاریخی

امید مهرگان

لوکاچ، گئورگ، ۱۸۸۵-۱۹۷۱ م. Gyorg Lukacs, 1971-1885.
رمان تاریخی / گئورگ لوکاچ؛ ترجمه امید مهرگان ـ تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۸.
۵۵۵ ص.
عنوان اصلی: Der Historiscthe Roman
شابک ۶ـ۵۷۸ـ۳۸۰ـ۹۶۴ـ۹۷۸ ISBN 978-964-380-578-6
۱. نقد مارکسیستی ۲. جامعه‌شناسی رُمان، مهرگان، امید، ۱۳۵۸ـ . مترجم.
PS / ۲۸۰۴ ب ۹ ۸۱۳/۴

دفتر مرکزی: خیابان کریمخان زند/ بین ایرانشهر و ماهشهر/ پ ۱۵۰/ طبقه چهارم/ تلفن: ۸۸۳۰۲۴۳۷
فروشگاه: خیابان کریمخان زند / بین ایرانشهر و ماهشهر / پ ۱۴۸ / تلفن: ۷-۸۸۳۲۵۳۷۶

Gyorgy Lukacs
Der Historiscthe Roman,
Aufbau Verlag, Berlin, 1956.

■ رمان تاریخی

● گئورگ لوکاچ ● ترجمهٔ امید مهرگان ● ناشر: نشر ثالث
● مجموعهٔ فلسفه و علوم اجتماعی ● دبیر مجموعه: علیرضا جاوید
● مدیر هنری و طراح جلد: پرویز بیانی
● ویرایش فنی و لیتوگرافی: کارگاه نشر ثالث
رضا شمس ـ انسیه محسنی
● چاپ اول: ۱۳۸۸ / ۲۲۰۰ نسخه
● چاپ: رهنما ● صحافی: صفحه‌پرداز
● کلیه حقوق چاپ محفوظ و متعلق به نشر ثالث است
● شابک ۶ـ۵۷۸ـ۳۸۰ـ۹۶۴ـ۹۷۸ ISBN 978-964-380-578-6
● سایت اینترنتی: WWW.Salesspub.ir پست الکترونیکی: Info@Salesspub.ir
● قیمت: ۱۱۰۰۰ تومان

فهرست

یادداشت مترجم ۷

مقدمه ۱۱

فصل اول: فرم کلاسیک رمان تاریخی ۱۳

I . شرایط اجتماعی و تاریخیِ ظهور رمان تاریخی ۱۵

II . سر والتر اسکات ۳۳

III . رمان تاریخیِ کلاسیک در نبرد با رمانتیسم ۸۵

فصل دوم: رمان تاریخی و درام تاریخی ۱۲۳

I . فاکت‌های زندگی به‌منزلهٔ شالودهٔ افتراق میان اپیک و درام ۱۲۹

II . خاص‌بودنِ کاراکترپردازی دراماتیک ۱۵۵

III . مسألهٔ عمومی‌بودن ۱۸۹

IV . بازنمایی تصادم در اپیک و درام ۲۰۵

V . رئوس رشد و تحول تاریخی‌گری در درام و دراماتورژی ۲۲۷

فصل سوم: رمان تاریخی و بحران رئالیسم بورژوایی ۲۵۵

I . تغییرات در برداشت تاریخی بعد از انقلاب ۱۸۴۸ ۲۶۱

II . خصوصی‌کردن، مدرنیزه‌کردن و اگزوتیسم ۲۷۹

III . ناتورالیسمِ اپوزیسیونِ تهیدستان ۳۱۵
IV . کنراد فردیناند مایر و نوع جدید رمان تاریخی ۳۳۹
II . گرایش‌های عام دکادنس و تثبیت رمان تاریخی به‌عنوان یک ژانر خاص ۳۵۵

فصل چهارم: رمان تاریخیِ اومانیسم دموکراتیک ۳۸۷
I . مشخصات عامِ ادبیاتِ اومانیستیِ اعتراض در دورهٔ امپریالیستی ۳۹۳
II . مردمی‌بودن و روح راستینِ تاریخ ۴۳۷
II . فرم بیوگرافیک و معضلهٔ آن ۴۶۷
IV . رمان تاریخیِ رومن رولان ۵۰۱
V . چشم‌اندازهایِ رشد و تحول اومانیسم جدید در رمان تاریخی ۵۱۷

نمایه ۵۴۵

یادداشت مترجم

رمان تاریخی در سال ۱۹۳۶/۳۷نوشته شد و در سال ۱۹۵۵ در برلین (انتشارات Aufbau) منتشر شد (نسخهٔ روسی آن مدت کوتاهی پس از نگارش کتاب در مسکو به چاپ رسید.) ترجمهٔ حاضر بر اساس متن اصلی آلمانی صورت گرفته و تقریباً در همهٔ موارد با ترجمهٔ انگلیسی[1] آن مطابقت داده شده است. به‌دلیل قرابت کنونیِ نحو انگلیسی با فارسی (که بیشتر محصول ترجمه‌های چند دههٔ اخیر از متون نظری است)، و جملات اغلب طولانی و دشوار لوکاچ در آلمانی، که بعضاً غیرضروری و گیج‌کننده می‌نمود، هرجا لازم و امکان‌پذیر بوده است، از صورت‌بندی‌های ترجمهٔ انگلیسی استفاده شده است. در قیاس با آثار مشهور دوران جوانی لوکاچ، نظیر *جان و شکل‌ها* و *نظریهٔ رمان*، یعنی زمانی که شدیداً تحت تأثیر تفکر نوکانتی بود، در آثار به‌اصطلاح دورهٔ دوم حیات فکری او (فاز مارکسیسم ـ لنینیسم)، یعنی نوشته‌های او بعد از *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، که عمدتاً به تاریخ و مسایل رئالیسم در ادبیات اروپایی می‌پردازند، دیگر نشان چندانی از نثر به‌اصطلاح ادبی و پرشور او نیست. نثر 'حزبی' و 'عینی' (sachlich) او، که کتاب حاضر نمونهٔ گویایی از آن است، رفته‌رفته در آثار دوران پیری لوکاچ هرچه بیشتر خصلتی

---

1. Georg Lukács, *The Historical Novel*, trans. Hannah and Stanley Mitchell. Penguin Book.

آکادمیک، متکلف و حتی فضل‌فروشانه به خود می‌گیرد. به‌رغم این، *رمان تاریخی*، به‌عنوان اثری کلاسیک در زیباشناسیِ مارکسیستی و نظریهٔ ماتریالیستیِ ادبیات، مملو از بصیرت‌ها و ایده‌های درخشانی است که حتی امروز نیز بی‌شک به کار فهم پراکسیس یا کنش ادبی و نقد جریان‌های ایدئولوژیک و ارتجاعی در ادبیات و تاریخ‌نگاری می‌آید. این اثر را می‌توان در ادامهٔ *تاریخ و آگاهی طبقاتی* قرائت کرد، زیرا مضمون اصلی آن، نه ارائهٔ تاریخچه‌ای از رمان تاریخی، بلکه نحوهٔ بازنماییِ آگاهی تاریخی در ادبیات مدرن است. به گفتهٔ خود لوکاچ در دیباچه‌اش بر چاپ آلمانی کتاب: 'آنچه در نظر داشتم، تحقیقی بود در باب تعامل میان روح تاریخی و آن ادبیات بزرگی که تمامیت تاریخ را بازنمایی می‌کند، آن هم فقط در ارتباط با ادبیات بورژوایی.'[1] (غیر از مقدمهٔ اصلی کتاب در ۱۹۳۷، لوکاچ دو دیباچهٔ کوتاه بر چاپ آلمانی و انگلیسی *رمان تاریخی* به ترتیب در ۱۹۵۴ و ۱۹۶۰ نوشته است. اما این دو مقدمه هیچ تفاوتی با هم ندارند. همان متن آلمانی ۱۹۵۴ مستقیماً به انگلیسی ترجمه شده و در آغاز کتاب آمده است. این دیباچهٔ *واحد* چندان با مقدمهٔ ۱۹۳۷ نیز متفاوت نیست، از این‌رو از ترجمهٔ آن صرف‌نظر شد.)

توضیح

I. اصطلاح آلمانی Gestaltung و معادل انگلیسی Portrayal، به‌عنوان یکی از مفاهیم مرکزی این اثر، در فارسی، بنا به پس‌زمینه‌های مختلف، به *ترسیم*، *بازنمایی*، *تصویرکردن*، و گاهی حتی *توصیف* ترجمه شده است. دلالت‌های گستردهٔ Gestalt و فعل Gestalten در آلمانی، که مفهوم کاراکتر، کاراکترپردازی و فرم را نیز دربرمی‌گیرد، در معادل انگلیسی آن نیز منتقل نمی‌شود. هرچند خود لوکاچ بعضاً اصطلاحات دیگری را نیز برای ادای همین مفهوم واحد به کار می‌گیرد. با این حال، با توجه به معنای خودِ Gestalt (قالب، فرم) و شیوهٔ کاربرد آن در ادبیات آلمانی (بالاخص نزد لوکاچ جوان در

نظریهٔ رمان)، احتمالاً مناسب‌ترین معادل برای آن می‌تواند 'فرم‌پردازی' یا فُرم بخشیدن و شکل‌دادن، باشد، معادلی که در ترجمهٔ حاضر در مواردی به کار رفته است.

II لوکاچ در هیچ مورد، مأخذ قولی را که نقل می‌کند نمی‌آورد و این احتمالاً به عادت نسل و دوران او برمی‌گردد. مترجم نیز جز در مواردی محدود، از توضیح و شرح ارجاعات، آثار، نویسندگان و تاریخ‌های ذکر شده در متن چشم پوشیده است. البته این هم با عاداتِ نسلِ بی‌حوصله و ملولِ او خواناست.

امید مهرگان

زمستان ۱۳۸۷

مقدمه

این تک‌نگاری به هیچ رو مدعیِ ارائهٔ تاریخی مفصل و کامل از رمان تاریخی نیست. گذشته از فقدان هر نوع کار بنیادین در چنین حیطه‌ای، قصد من تاریخ‌نگاری نبوده است. می‌خواستم صرفاً به مهم‌ترین مسایل اصولی و نظری بپردازم. با توجه به نقش خارق‌العاده‌ای که رمان تاریخی در حال حاضر چه در ادبیات اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی و چه در جبههٔ مردمیِ ضدفاشیستی ایفا می‌کند، از نظر من این قسم مطالعهٔ اصولی به‌همان‌اندازه که بالفعل و مناسبِ روز است، ناگزیر هم است. آن‌هم بالاخص ازآن‌رو که رمان تاریخیِ روزگار ما، به‌رغم قریحهٔ عظیم بهترین نمایندگان‌اش، همچنان از بسیاری جهات گرفتار پسمانده‌های میراثِ زیان‌بار و هنوز به‌تمامی مغلوب‌نشدهٔ انحطاط [دکادنس] بورژوایی است. اگر منتقد واقعاً می‌خواهد از این فقدان‌ها پرده بردارد، لاجرم باید توجه‌اش را نه فقط به پرسش‌های اصولیِ رمان تاریخی، بلکه به اصول ادبیات درکل معطوف سازد.

مع‌الوصف مطالعهٔ نظریِ ما واجد نوعی بنیان تاریخی است. تفاوت میان رمان تاریخیِ دورهٔ کلاسیک و دورهٔ انحطاطْ علل تاریخیِ مختص به خود را دارد. و این اثر قرار است نشان دهد رمان تاریخی در خاستگاه، توسعه، صعود و افول خویش به عنوان پیامد ضروریِ دگرگونی‌های اجتماعیِ عظیمِ دوران مدرن ظهور می‌کند؛ قرار است اثبات شود که مسایل مختلف مربوط به فرم آن چیزی نیستند مگر بازتاب‌های هنری همین دگرگونی‌های اجتماعی ـ تاریخی.

بنابراین روحِ این اثرْ روحی تاریخی است. لیکن کمال تاریخی را نشانه نرفته است. در این اثر فقط به آن دسته از نویسندگانی پرداخته می‌شود که آثارشان از برخی جهات درحکم نقاط سنخ‌نما، نمونه‌وار و برجسته در روند بسط رمان تاریخی اند. درخصوص انتخاب نقل‌قول‌ها از منتقدان و زیباشناسان قدیمی‌تر و نویسندگانی که به‌نحوی تئوریک به ادبیات پرداخته‌اند نیز همین اصل به کار بسته می‌شود. در هر دو ساحت کوشیده‌ام نشان دهم که درمورد رمان تاریخی، و درمورد هر چیز دیگری، مسئلهٔ نه ساختن و سرهم‌کردنِ چیزی 'ازبن‌وریشه نو'، بلکه ــ همان‌گونه که لنین به ما آموخت ــ جذب و ادغامِ همهٔ عناصر باارزش در تحول پیشین، و پرورش و متناسب‌ساختنِ آنها به‌شیوه‌ای انتقادی است.

بر عهدهٔ من نیست که قضاوت کنم آیا نیات‌ام به‌نحوی موفقیت‌آمیز تحقق یافته‌اند یا نه. من صرفاً می‌خواسته‌ام این نیات را به‌روشنی با خواننده در میان گذارم تا او خود در همین آغاز بداند چه انتظاری باید از این کتاب داشته باشد و چه انتظاری نباید.

با این حال، نقصانی وجود دارد که پیش از ادامه‌دادن باید توجه خواننده را به آن جلب کنم: بنابر دلایل شخصی، به رمان تاریخی روسی صرفاً به‌میانجی ترجمه پرداخته‌ام. این شکافی جدی و دردناک است. امّا در نوشته‌های قدیمی‌تر، همواره امکان پرداختن به آثار ادبی روسی، که واجد اهمیت جهانی بودند، وجود داشت. اما ترجمه‌های ادبیات شوروی صرفاً متفرقه و پراکنده‌اند، و وجدان عملی‌ام مرا از هر نوع نتیجه‌گیری بر اساس چنین مواد نابسنده و ناقصی منع می‌کند. به همین دلیل مجبور بودم از پرداختن به رمان تاریخی در ادبیات شوروی چشم بپوشم. با این همه، امیدوارم ملاحظات‌ام نقشی در روشن‌ساختنِ این مسایل برای خوانندهٔ اهل شوروی ایفا کنند، و بالاخص امیدوارم که این نقصان در کار من هرچه زودتر به‌دست دیگران رفع شود.

مسکو، سپتامبر ۱۹۳۷

فصل اول

فرم کلاسیک رمان تاریخی

I

شرایط اجتماعی و تاریخیِ ظهور رمان تاریخی

رمان تاریخی در آغاز قرن نوزدهم، حول‌وحوش دورهٔ فروپاشی ناپلئون ظهور پیدا کرد (*ویورلی* Waverly اسکات Scott در ۱۸۱۴ منتشر شد). البته، رمان‌هایی با مضامین تاریخی را در قرون هفدهم و هجدهم نیز می‌توان یافت، و، اگر مایل باشیم، پرداختِ قرون‌وسطایی به تاریخ عتیق و اساطیر را هم می‌توانیم 'پیشگامان' رمان تاریخی بدانیم و به‌واقع حتی تا چین و هند عقب برویم. ولی در آن‌جا چیزی نخواهیم یافت که پرتوی واقعی بر پدیدهٔ رمان تاریخی بیافکند. رمان‌های به‌اصطلاح تاریخی قرن هفدهم (*اسکرودری* *Scrudéry*، *کالپراند* *Calpranéde*، و غیره) صرفاً از حیث گزینش سراسر بیرونیِ مضمون و پوشش‌شان تاریخی اند. نه تنها روانشناسیِ کاراکترها، بلکه رفتارهای به‌تصویرکشیده‌شده نیز یکسر متعلق به روزگار خودِ نویسنده اند. و به همین ترتیب در مشهورترین 'رمان تاریخی' قرن هجدهم، *قلعهٔ اُترانتو* *Castle of Otranto* اثر والپول Walpole، با تاریخ به‌عنوان لباس مبدل صرف رفتار می‌شود: آنچه مطرح است فقط بدایع و غرابت‌های محیط [milieu] است، نه تصویری به‌لحاظ هنری وفادارانه از یک عصر تاریخیِ مشخص و انضمامی. آنچه رمان به‌اصطلاح تاریخیِ پیش از سر والتر اسکات فاقد آن است دقیقاً همان امر مشخصاً تاریخی است: نشأت‌گیری خاص‌بودگیِ کاراکترها از خصوصیتِ تاریخی عصرشان. منتقد بزرگ، بوآلو Boileu، که

درمورد رمان‌های تاریخیِ هم‌روزگاران‌اش با شکاکیتی بسیار قضاوت می‌کرد، فقط بر این نکته پا می‌فشرد که کاراکترها باید ازنظر روانشناختی و اجتماعی حقیقی باشند، و خواستار آن بود که یک حاکم به‌شیوه‌ای متفاوت از یک چوپان عشق بورزد، و قس‌علی‌هذا. مسألهٔ حقیقتِ تاریخی درقالب بازتابِ هنریِ واقعیت هنوز در ورای افق او بود.

با این حال، حتی رمان اجتماعی و رئالیستیِ عظیمِ قرن هجدهم، که در بازنمودش از اخلاقیات و روانشناسیِ معاصر گسستی انقلابی در درک ادبیاتِ جهان از واقعیت ایجاد کرد، چندان دغدغهٔ آن را ندارد که کاراکترها را متعلق به زمانی مشخص نشان دهد. جهان معاصر همراه با نوعی شکل‌پذیری یا تجسّم‌گری نامعمول و وفاداری به واقعیت زندگی بازنمایی می‌گردد، اما به‌نحوی ساده‌دلانه به‌منزلهٔ امری داده‌شده و موجود پذیرفته می‌شود: این‌که این جهان چگونه و از کجا بسط و تحول یافته است هنوز به مسألهٔ نویسنده در فرم‌پردازی بدل نشده است. این قسم انتزاعی‌بودن در بازنماییِ زمانِ تاریخیْ بازنماییِ مکان تاریخی را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. ازهمین‌رو است که لوساژ Lesage قادر است بی‌هیچ درنگی تصاویر به‌غایت صادقانهٔ خود از فرانسهٔ روزگار خویش را به اسپانیا انتقال دهد و همچنان کاملاً احساس آسودگی کند. به همین سان، سویفت Swift ، ولتر Voltaire و حتی دیدرو Didero نیز صحنهٔ رمان‌های طنزآمیزشان را در نوعی 'هیچ‌گاه و هیچ‌کجا' [زمان و مکانی ناشناخته] قرار می‌دهند که با این وجود به‌نحوی وفادارانه مشخصه‌های اساسیِ انگلستان و فرانسهٔ معاصر را منعکس می‌سازند. پس این نویسندگان ویژگی‌های بارزِ جهان خویش را به‌یاری رئالیسمی بی‌پروا و نافذ فراچنگ می‌آورند. اما کیفیاتِ خاصِ عصر خویش را به‌نحوی تاریخی نمی‌بینند.

این رویکردِ بنیادین ذاتاً بی‌تغییر باقی می‌ماند حتی وقتی رئالیسم همچنان در کارِ بیرون‌آوردنِ ویژگی‌های خاصِ زمان حال با توان هنریِ هردم بیشتری است. رمان‌هایی نظیر *مول فلاندر* ***Moll Flanders*** ، *تام جونز* ***Tom Jones*** و غیره را در نظر بگیرید. توصیف عظیم و رئالیستیِ آنها از حال حاضرْ اینجا و

آن‌جا رخدادهای مهم تاریخ معاصر را پیش می‌کشد و با تقدیر کاراکترها پیوند می‌زند. از این طریق، بالاخص در اسمولت Smollett و فیلدینگ Fielding، زمان و مکانِ کنش، در نسبت با آنچه در دورهٔ اولیهٔ رمان اجتماعی یا در نوشتار معاصر فرانسوی رسم بود، به خصلت انضمامی و مشخص به‌مراتب بزرگ‌تری دست می‌یابد. فیلدینگ به‌واقع تا حدی از این رویه آگاه بود، یعنی از این انضمامی‌شدنِ فزایندهٔ رمان در راستای فراچنگ آوردنِ خصوصیتِ تاریخیِ کاراکترها و وقایع. او خودش را در مقام یک نویسنده همانا تاریخ‌نگارِ جامعهٔ بورژوایی می‌نامد.

اصولاً، در تحلیلِ پیش‌تاریخِ رمان تاریخی، باید این افسانهٔ رمانتیک‌ـارتجاعی را کنار گذاشت که روشنگری را از هر نوع شعور یا درک از تاریخ محروم می‌داند و ابداع شعور تاریخی را به مخالفانِ انقلاب فرانسه، یعنی برک، دو مایستر و غیره، نسبت می‌دهد. برای بی‌اعتبارساختن این افسانه فقط کافی‌ست دستاوردهای تاریخی فوق‌العادهٔ مونتسکیو Montesquieu، ولتر، گیبون Gibbon و غیره را در نظر آوریم.

لیکن برای ما مسئله بر سر انضمامی‌ساختنِ خصلت خاص و جزئیِ این شعورِ تاریخی، هم پیش و هم پس از انقلاب فرانسه، است تا بتوانیم مبنای اجتماعی و ایدئولوژیکی‌ای را به‌روشنی دریابیم که رمان تاریخی بر پایهٔ آن قادر به ظهور بوده است. و دراینجا باید تأکید کنیم که تاریخ‌نگاری عصر روشنگری، در روند اصلی‌اش، درحکم نوعی زمینه‌سازی ایدئولوژیک[۱] برای انقلاب فرانسه بود. ساخت و تعبیرِ تاریخیِ غالباً عالی، به‌همراه کشف فاکت‌ها و پیوندهای جدید متعدد، در خدمت آن است که ضرورتِ دگرگون‌ساختنِ جامعهٔ 'نامعقول' استوار بر دولت مطلقهٔ فئودالی را اثبات کند؛ و درس‌های تاریخْ اصولی را فراهم می‌آورند که به‌یاری آنها امکانِ تحققِ

---

۱. لازم به تأکید است که لوکاچ در این کتاب، تقریباً در همهٔ موارد، 'ایدئولوژی' و 'جهان‌بینی' را نه در معنای منفی (آگاهی کاذب یا کلی‌بافی انتزاعی و تهی)، بلکه در معنای رایجِ عقیده، مرام، یا سمت و سوی عام فکری به کار می‌برد. (مترجم)

جامعه‌ای 'معقول'، دولتی 'معقول' به وجود می‌آید. به همین دلیل، جهان باستان برای هم نظریهٔ تاریخی و هم کنشِ تاریخیِ عصر روشنگری مرکزیت دارد. معلوم‌ساختنِ عللِ عظمت و افول دولت‌های 'کلاسیک' یکی از مهم‌ترین مقدمات نظریِ دگرگونیِ آتیِ جامعه است.

این نکته پیش از همه درمورد فرانسه، رهبر معنوی در دوران روشنگریِ مبارز، صادق است. در انگلستان وضعیت تا حدی متفاوت است. به‌لحاظ اقتصادی، درواقع انگلستانِ قرن هجدهم در بحبوحهٔ دگرگونیِ عظیم است، یعنی همان ایجاد پیش‌شرط‌های اقتصادی و اجتماعی برای انقلاب صنعتی. لیکن به‌لحاظ سیاسی، انگلستان ازقبل کشوری مابعدانقلابی است. بنابراین آن‌جا که مسئله بر سر غلبهٔ نظری بر جامعهٔ بورژوایی و قراردادنِ آن در معرض نقادی و کشف اصولِ اقتصاد سیاسی است، تاریخ به‌منزلهٔ تاریخ به‌شیوه‌ای انضمامی‌تر از فرانسه درک می‌شود. ولی آن‌جا که مسألهٔ کاربستِ آگاهانه و منسجمِ این قسم دیدگاه‌های مشخصاً تاریخی در میان است، آنها جایگاهی موقتی و مقطعی در روند رشدوتحول درکل اشغال می‌کنند. نظریه‌پرداز اقتصادیِ واقعاً برجسته در اواخر قرن هجدهم آدام اسمیت Adam Smith است. جیمز استوارت James Steuart، که مسألهٔ اقتصاد سرمایه‌دارانه را به‌شیوه‌ای به‌مراتب تاریخی‌تر پیش کشید و فرآیندی را بررسی کرد که طی آن سرمایه به وجود می‌آید، به‌زودی از یاد رفت. مارکس تفاوت میان این دو اقتصاددان مهم را به شکل زیر توصیف می‌کند: سهم استوارت در شکل‌دادن به 'مفهوم سرمایه عبارت است از نشان‌دادن این‌که تفکیک بین شرایط تولید، به‌منزلهٔ دارایی طبقات معین، و نیروی کار چگونه رخ می‌دهد. او به این *فرآیندِ تولید* سرمایه توجه فراوانی می‌کند ــ *بی‌آن‌که هیچ‌گاه مستقیماً آن را در نفس خود و به‌طور کلی دریابد* (ایتالیک‌ها از من، گ.ل.)، هرچند آن را شرطِ ایجادِ صنایع بزرگ می‌داند. او این فرآیند را به‌طور خاص در کشاورزی بررسی می‌کند؛ و به‌درستی صنعت مانوفاکتوری یا تولیدی به‌معنای دقیق را به‌منزلهٔ پدیده‌ای وابسته به همین فرآیندِ اولیهٔ تفکیک در کشاورزی معرفی می‌کند. در آثار

آدام اسمیت، این فرآیندِ تفکیک به‌عنوان فرآیندی ازپیش کامل‌شده فرض گرفته می‌شود.[۱] این ناآگاهی از اهمیتِ شعور تاریخی که ازقبل در عملْ حضور دارد، ناآگاهی از امکانِ تعمیم‌دادنِ خصوصیتِ تاریخیِ وضعیت کنونی، که از راهِ غریزه به‌درستی درک شده بود، وجه مشخصهٔ آن جایگاهی است که رمان اجتماعیِ بزرگ انگلستان در سیر تحولِ مسألهٔ مورد نظر ما اشغال می‌کند. این امر نویسندگان را متوجه اهمیت و دلالتِ انضمامیِ (یعنی تاریخیِ) زمان و مکان، شرایط اجتماعی، و غیره ساخت، و ترفندهای رئالیستی و ادبیِ لازم برای بازنماییِ این خصلتِ مکانی‌ـزمانیِ (یعنی تاریخیِ) مردم و اوضاع و شرایط را فراهم آورد. اما، همان‌طور که در اقتصاد استوارت می‌بینیم، این شعور تاریخیْ محصول غریزهٔ واقع‌گرا بود و لاجرم تا حدّ درکی روشن از تاریخ درمقام یک فرآیند، تاریخ درمقام پیش‌شرطِ انضمامیِ حال حاضر، ارتقاء نیافت.

فقط در طی واپسین مرحلهٔ روشنگری است که مسألهٔ بازتابِ هنریِ اعصار گذشته به‌عنوان یکی از مسایل کانونیِ ادبیات سربرمی‌آورد. این اتفاق در آلمان می‌افتد. درست است که در بدو امر، ایدئولوژیِ روشنگریِ آلمانی به دنبالِ روشنگریِ فرانسه و انگلستان می‌آید، امّا دستاوردهای بزرگِ وینکلمان Winckelmann و لسینگ Lessing دراصل از خط مشی عامِ روشنگری فاصله نمی‌گیرند. لسینگ، که کوشش‌های مهم‌اش در روشن‌ساختنِ مسألهٔ درام تاریخی را جلوتر مفصلاً به بحث خواهیم گذاشت، هنوز هم رابطهٔ نویسنده با تاریخ را به‌تمامی با روحیهٔ فلسفهٔ روشنگری تعریف می‌کند. او بر آن است که برای درام‌نویسِ بزرگ، تاریخْ چیزی بیشتر از 'مخزنی' از نام‌ها نیست.

ولی به‌زودی بعد از لسینگ، در جنبش *اشتورم و درانگ* [Sturm und Drang]، مسألهٔ تسلط هنری بر تاریخ درهیأت مسئله‌ای آگاهانه ظاهر می‌شود. *گوتس فون برلیشینگن* *Götz von Berlichingen* اثر گوته نه تنها موجد رونق تازه‌ای برای درام تاریخی است، بلکه تأثیر مستقیم و قدرت‌مندی نیز بر ظهور رمان تاریخی در آثار سر والتر اسکات دارد. این رشدِ آگاهانهٔ

تاریخ‌گری، که نخستین تجلی تئوریکِ آن را می‌توان در نوشته‌های هردر Herder دید، ریشه در وضع خاص آلمان دارد، ریشه در شقاق میان عقب‌ماندگیِ اقتصادی و سیاسیِ آلمان و ایدئولوژیِ روشنگران آلمانی، همان کسانی که، ایستاده بر دوش اخلافِ انگلیسی و فرانسوی‌شان، ایده‌های روشنگری را به ترازی بالاتر ارتقا دادند. درنتیجه، نه تنها تناقضاتِ عامِ نهفته در بنیان کل ایدئولوژیِ روشنگری دراینجا به‌شیوه‌ای به‌مراتب صریح‌تر از فرانسه پدیدار می‌گردد، بلکه تضاد خاص میان این ایده‌ها و واقعیت آلمان نیز با شدت تمام به پیش‌زمینه پرتاب می‌شود.

در انگلستان و فرانسه، زمینه‌سازی اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیکی و تحققِ انقلاب بورژوایی و برپاساختنِ یک دولت ملی درحکم فرآیندی واحداند. به‌طوری که در نگاه به گذشته، دغدغهٔ عمده به‌ناگزیر نقد روشنگری از 'امر نامعقول' است، حال وطن‌پرستیِ بورژوایی‌انقلابی هر قدر که می‌خواهد شدید باشد و آثار برخاسته از آن هر قدر که می‌خواهد مهم (*آنریاد* Henriade ولتر). در آلمان چنین نیست. دراینجا وطن‌پرستیِ انقلابی دربرابر گسیختگیِ ملی قد عَلَم می‌کند، دربرابر تکه‌پاره‌کردنِ سیاسی و اقتصادیِ کشوری که ابزارهای فرهنگی و ایدئولوژیکیِ بیانِ خود را از فرانسه وارد می‌کند. زیرا هر آنچه در دربارهای کوچک آلمانی به‌عنوان فرهنگ یا بالاخص به‌عنوان شبه‌فرهنگ تولید می‌شد چیزی جز تقلید برده‌وار از دربار فرانسوی نبود. ازاین‌رو دربارهای کوچک نه فقط سدّی سیاسی بر سر راهِ وحدت آلمان می‌شوند، بلکه همچنین درحکم مانعی ایدئولوژیکی برای رشد و تحول آن فرهنگی اند که از دل نیازهای زندگیِ طبقهٔ متوسط آلمانی برمی‌خیزد. شکل آلمانیِ روشنگری ضرورتاً درگیر نوعی جدل تیزوتند با این فرهنگ فرانسوی می‌شود؛ و این رگهٔ وطن‌پرستیِ انقلابی را حتی آن‌جا نیز حفظ می‌کند که محتوای واقعیِ نبردِ ایدئولوژیکی صرفاً نزاع میان مراحل مختلف در سیر تحولِ روشنگری است (پیکار لسینگ علیه ولتر).

پیامد ناگزیرِ این وضعیت روی‌آوردن به تاریخ آلمان است. تا اندازه‌ای،

این احیای دوبارهٔ عظمت ملیِ گذشته است که به امیدهای نوزایشِ ملی نیرو و توان می‌بخشد. یکی از الزاماتِ پیکار برای این عظمتِ ملی آن است که علل تاریخیِ انحطاط و فروپاشیِ آلمان کاویده و به‌شیوه‌ای هنری بازنمایی شود. نتیجتاً، در آلمان، که در قرون پیشین صرفاً دستخوش تغییرات تاریخی بوده است، تاریخی شدنِ هنر به‌مراتب زودتر و به‌شیوه‌ای رادیکال‌تر از کشورهای به‌لحاظ اقتصادی و سیاسیْ پیشرفته‌تر غرب تحقق می‌یابد.

این انقلاب فرانسه، جنگ‌های انقلابی و ظهور و سقوط ناپلئون بود که تاریخ را برای نخستین بار به یک *تجربهٔ توده‌ای* بدل ساخت، و آن‌هم در مقیاس اروپا. طی دهه‌های میان ۱۷۸۹ و ۱۸۱۴ هر یک از ملت‌های اروپا طغیان‌های بیشتری را به‌نسبت آنچه پیش از این درخلال قرن‌ها تجربه کرده بود، از سر گذراند. و توالیِ پرشتابِ این طغیان‌ها به آنها خصلتی کیفاً متمایز می‌بخشد، و خصلت تاریخی‌شان را به‌مراتب مشهودتر از آنی می‌سازد که در نمونه‌های منفرد و مجزا می‌توانست باشد: برای توده‌ها عبارتِ 'واقعهٔ طبیعی' از بین می‌رود. محض نمونه، فقط کافی‌ست تا خاطرات هاینه Heine از جوانی‌اش در ***Buch Le Grand*** را بخوانیم، آن‌جا که شرح داده می‌شود چگونه تغییر سریعِ حکومت‌ها هاینهٔ جوان را تحت تأثیر قرار می‌داد. اکنون وقتی چنین تجاربی به این تصور گره می‌خوردند که طغیان‌های مشابهی دارد در سراسر جهان رخ می‌دهد، لاجرم این احساس را بی‌اندازه تقویت می‌کند که اولاً چیزی به‌نام تاریخ در کار است، این‌که فرآیندی بی‌وقفه از تغییرات در جریان است، و سرانجام این‌که تاریخ تأثیری مستقیم بر زندگیِ هر فرد دارد.

این استحالهٔ کمیت به کیفیت درقالب تفاوت‌های این جنگ‌ها با همهٔ موارد پیشین نیز نمود پیدا می‌کند. جنگ‌های دولت‌های مطلقهٔ دوران ماقبل‌انقلابی به‌دست ارتش‌های حرفه‌ایِ کوچک انجام می‌گرفت. آنها طوری اداره می‌شدند تا حتی‌الامکان ارتش را به‌دقت از جمعیت غیرنظامی مجزا سازند (مایحتاج را از تجهیزات و تسلیحات، و ترس از ترک و تخلیه و غیره.)

بی‌جهت نبود که فردریک Frederick II دوم، پادشاه پروس، اعلام کرد که جنگ باید به چنان شیوه‌ای انجام گیرد که جمعیت غیرنظامی اصلاً متوجه آن نشود. شعارِ جنگ‌های دولت‌های مطلق این بود: 'حفظ آرامش اولین وظیفهٔ شهروندان است.'

این وضع با انقلاب فرانسه به‌یکباره تغییر می‌کند. جمهوری فرانسوی، در پیکار تدافعی‌اش علیه اتحادِ سلطنت‌های مطلقه، مجبور به تشکیل ارتش‌های توده‌ای شد. تفاوت میان ارتش مزدوران و ارتش توده‌ای تفاوتی کیفی و دقیقاً مربوط به رابطهٔ آنها با تودهٔ جمعیت است. اگر بناست به‌جای سربازگیری یا اعزام اجباریِ گروه‌های کوچکِ طبقه‌زدوده به خدمت حرفه‌ای، ارتشی مدرن تشکیل شود، آن‌گاه محتوا و هدفِ جنگ باید به‌یاری تبلیغات برای توده‌ها روشن گردد. این اتفاق فقط در خودِ فرانسه به‌هنگام دفاع از انقلاب و جنگ‌های تدافعیِ بعدی نیفتاد. دولت‌های دیگر، نیز، درصورت انتقال به ارتش‌های توده‌ای، ناگزیر از توسل به همین ابزارهایند. (نقشی را به‌یاد آورید که ادبیات و فلسفهٔ آلمانی در این قسم تبلیغات پس از نبرد ینا ایفا کرد.) لیکن چنین تبلیغاتی ممکن نیست بتواند خود را به جنگ به‌عنوان امری منفرد و مجزا محدود کند؛ بلکه باید محتوای اجتماعی، و شرایط و پیش‌فرض‌های تاریخیِ پیکار را عیان سازد، و جنگ را با سراسر حیات و امکانات رشدوتحول ملت گره زند. کافی‌ست به اهمیتِ دفاع از دستاوردهای انقلاب در فرانسه و پیوند میان تشکیل یک ارتش توده‌ای و اصلاحات سیاسی و اجتماعی در آلمان و کشورهای دیگر اشاره کنیم.

حیات درونیِ یک ملت با ارتش توده‌ایِ مدرن مرتبط است، آن‌هم به‌شیوه‌ای غیر از آنچه در ارتش‌های دولت‌های مطلقهٔ دوران پیشین می‌توانست تحقق یابد. در فرانسه، مرز یا سد طبقاتی [estate] میان افسر اشرافی یا صاحب‌منصب و سرباز معمولی محو می‌گردد: صعود به بالاترین مقامات و رتبه‌ها در ارتش به‌روی همگان گشوده است، و مشهور است که این سد از قضا در پی انقلاب کبیر برافتاد. و حتی در کشورهایی که علیه

انقلاب مبارزه می‌کردند نیز سدهای طبقاتی به‌ناگزیر تا اندازه‌ای شکسته شد. فقط کافی‌ست نوشته‌های گنایزه‌ناثو Gneisenau را بخوانیم تا دریابیم این اصلاحاتِ جدید تا چه پایه با وضعیت تاریخیِ پدیده‌آمده از پی انقلاب فرانسه مرتبط اند. علاوه بر این، جنگ به‌ناچار تفکیکِ پیشینِ ارتش از مردم را زایل کرد. نگهداری از ارتش‌های توده‌ای با اتکا به انبار تجهیزات نظامی ناممکن است. از آنجاکه آنها برای حفظ و تأمین مایحتاج خویش مجبوراند به مصادره دست زنند، به‌ناگزیر با مردمانِ کشورِ درحال جنگ تماسی مستقیم و مداوم پیدا می‌کنند. البته چنین تماسی غالباً با غارت و چپاول همراه است. ولی نه همیشه. و نباید از یاد برد که جنگ‌های انقلاب و، تا اندازه‌ای، جنگ‌های ناپلئونْ آگاهانه به‌منزلهٔ جنگ‌هایی تبلیغاتی انجام می‌گرفتند.

نهایتاً، گسترش کمّی و عظیمِ جنگْ نقش کیفاً جدیدی ایفا می‌کند و افق‌ها را به‌نحو چشمگیری وسعت می‌بخشد. در همان حال که جنگ‌های انجام‌گرفته توسط ارتش‌های متشکل از سربازان مزدور در عصر دولت‌های مطلقه عمدتاً عبارت بود از چند مانُور کوچک دراطرف دژها و غیره، اکنون سرتاسر اروپا به یک منطقهٔ جنگی بدل می‌شود. دهقانان فرانسوی نخست در مصر می‌جنگند، بعد در ایتالیا، باردیگر در روسیه؛ سپاه ذخیرهٔ آلمانی و ایتالیایی در نبرد روسیه شرکت می‌کند؛ سپاه آلمانی و روسی پاریس را بعد از شکست ناپلئون اشغال می‌کند، و الی آخر. آنچه پیشترها صرفاً تجربه‌ای مربوط به عده‌ای از افراد تک‌افتاده و اکثراً ماجراجو بود، یعنی آشنایی‌ای با اروپا یا دست‌کم بخش‌هایی از آن، در این دوره به تجربهٔ توده‌ایِ صدها، هزاران و میلیون‌ها نفر بدل می‌شود.

بدین ترتیب به‌نحوی مشخص و انضمامی امکانِ آن به وجود می‌آید که آدمیان هستیِ خویش را به‌منزلهٔ امری تاریخاً مشروط درک کنند، امکانِ آن‌که در تاریخْ چیزی را ببینند که عمیقاً بر زندگی روزمره‌شان اثر می‌گذارد و آنها را مستقیماً درگیر خود می‌سازد. دلیلی ندارد دراینجا به

دگرگونی‌های اجتماعی در خودِ فرانسه بپردازیم. کاملاً پیداست که تغییرات عظیم و پی‌درپیِ این دوره تا چه اندازه حیات اقتصادی و فرهنگیِ کلِ ملت را بر هم زد. با این حال باید این نکته را ذکر کرد که ارتش‌های انقلابی و بعدها ارتش‌های ناپلئون نیز پسمانده‌های فئودالیسم را در بسیاری از مناطقی که به تصرف درمی‌آوردند، به‌طور کامل یا تا حدودی، از بین بردند، فی‌المثل در راینلند و شمال ایتالیا. تضاد اجتماعی و فرهنگی میان راینلند و باقیِ آلمان، که در دورهٔ انقلاب ۱۸۴۸ همچنان بسیار چشمگیر بود، میراثی بود به‌جامانده از عصر ناپلئونی. توده‌های وسیع مردم از پیوند میان این تغییرات اجتماعی و انقلاب فرانسه آگاه بودند. بازهم باید به برخی از واکنش‌های ادبی اشاره کنیم: درکنار خاطرات هاینه از جوانی‌اش، برای پی‌بردن به تأثیر ماندگاری که حاکمیت فرانسه در شمال ایتالیا پدید آورد، مطالعهٔ نخستین فصول *صومعهٔ پارم* ***La Chartreuse de Parme*** استاندال Stendahl بسیار آموزنده خواهد بود.

این در سرشتِ یک انقلاب بورژوایی است که، اگر به‌طور جدی به‌سوی فرجام خود هدایت شود، ایدهٔ ملی به دارایی همهٔ توده‌ها بدل می‌گردد. در فرانسه، فقط در پی انقلاب و حاکمیت ناپلئونی بود که نوعی احساس ملیّت به تجربه و دارایی دهقانان، قشرهای فرودست‌ترِ خرده‌بورژوایی و الی آخر بدل شد. آنان فرانسه را برای اولین بار به‌عنوان کشور خودشان تجربه می‌کردند، به‌عنوان سرزمین مادریِ ساخته‌شده به‌دست خودشان.

ولی بیداریِ حساسیتِ ملی و، همراه با آن، بروز احساس و درکی از تاریخ ملی صرفاً در فرانسه رخ نمی‌دهد. جنگ‌های ناپلئونی در همه‌جا موجی از حس ملّی برانگیخت، موجی از مقاومت ملی دربرابر تصرّفات ناپلئونی، تجربه‌ای از شور و شوق برای استقلال ملی. بی‌شک این جنبش‌ها، چنان‌که مارکس می‌گوید، عمدتاً ترکیبی اند از 'تجدیدِ حیات و ارتجاع'، نظیر اسپانیا، آلمان و غیره. از سوی دیگر، در لهستان، پیکار برای استقلال، و فوران حسّ ملی ذاتاً مترقی است. اما نسبتِ 'تجدید حیات و ارتجاع' در جنبش‌های ملی

منفرد هرچه هم که باشد، روشن است که این جنبش‌ها ــ جنبش‌های توده‌ای واقعی ــ به‌نحوی گریزناپزیر موجد شعور و تجربه‌ای از تاریخ برای توده‌های وسیع بودند. خواستِ استقلال ملی و سرشت یکتای ملی ضرورتاً با نوعی احیای مجددِ تاریخ ملی پیوند خورده است، با خاطرات گذشته، خاطرات عظمتِ گذشته و لحظه‌های رسواییِ ملی، مهم نیست این رسوایی محصولِ ایدئولوژی‌ای مترقی باشد یا ایدئولوژی‌ای ارتجاعی.

بنابراین در تجربهٔ توده‌ایِ تاریخ، از یک سو عنصر ملی با مسایلِ دگرگونیِ اجتماعی در پیوند است؛ و از سوی دیگر، مردم بیش از پیش بر ارتباط بین تاریخ ملی و تاریخ جهانی وقوف می‌یابند. این آگاهیِ فزاینده از خصلتِ تاریخیِ رشد و تحول رفته‌رفته قضاوت‌های موجود درمورد شرایط اجتماعی و پیکار طبقاتی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در قرن هجدهم، فقط منتقدِ عجیب‌وغریبِ سرمایه‌داریِ نوظهور، منتقدی بادرایت و تناقض‌گرا، بود که استثمار کارگرانِ توسط سرمایه را با شکل‌های استثمار در دوره‌های پیشین مقایسه کرد تا پرده از سرمایه‌داری به‌منزلهٔ شکل غیرانسانی‌ترِ استثمار بردارد (لینگه Linguet). در پیکار ایدئولوژیک علیه انقلاب فرانسه نیز مقایسه‌ای مشابه ــ مسلماً بی‌مایه به‌لحاظ اقتصادی و دارای گرایشی ارتجاعی ــ میان جامعهٔ قبل و بعد از انقلاب، یا، در مقیاسی وسیع‌تر، میان سرمایه‌داری و فئودالیسم به شعارِ رمانتیسمِ مشروعه‌گرا [Legitimist] بدل می‌شود. غیرانسانی‌بودنِ سرمایه‌داری، آشوبِ رقابت، نابودیِ کوچک‌ها به‌دست بزرگ‌ها، تحقیر فرهنگ ازطریق تبدیلِ همه چیز به کالا ــ همهٔ این‌ها، به‌شیوه‌ای عموماً ارتجاعی، درتقابل با صفای [idyll] قرون وسطی قرار داده می‌شود، عصری که بدان به‌منزلهٔ دورهٔ همکاریِ صلح‌آمیز میان همهٔ طبقات نگریسته می‌شود، عصرِ رشدِ ارگانیکِ فرهنگ. ولی اگر در این نوشته‌های جدلی اکثراً گرایشی ارتجاعی غلبه دارد، نباید از یاد برد که نخست در این دوره بود که تلقی سرمایه‌داری به‌منزلهٔ عصری تاریخاً متعیّن از سیر تحول بشری سربرآورد، و این نه در آثار نظریه‌پردازان بزرگِ سرمایه‌داری، بلکه

در آثار دشمنان ایشان رخ داد. در اینجاست کافی است به سیسموندی Sismondi اشاره کنیم، کسی که به‌رغم آشفتگی نظری درخصوص پرسش‌های بنیادین، برخی مسایل تاریخیِ مربوط به رشدوتحول اقتصادی را با وضوح تمام پیش کشید. فقط این حکمِ او را به یاد آوریم که در عهد باستان پرولتاریا به خرجِ جامعه زندگی می‌کرد، حال آن‌که در عصر جدید، این جامعه است که به خرجِ پرولتاریا زندگی می‌کند.

بر پایهٔ این ملاحظات، پیشاپیش پیداست که گرایش‌های معطوف به تاریخی‌گریِ آگاهانه بعد از سقوط ناپلئون، یعنی در عصر اعادهٔ سلطنت [Restauration] و اتحاد مقدس، به اوج خود رسیدند. مسلماً روح تاریخی‌گری، که در بدو امر غلبه دارد و منزلتی رسمی نیز می‌یابد، روحی مرتجع و در سرشت خویش شبه‌تاریخی است. تفسیر تاریخی، نوشته‌های تبلیغاتی و *ادبیاتِ زیبای* [یا *Belletristik*، *Belles lettres*] مشروعه‌گرایی روحِ تاریخی را در تقابل ریشه‌ای با روشنگری و ایده‌های انقلاب فرانسه بسط می‌دهند. آرمانِ مشروعه‌گرایی همانا رجعت به شرایط ماقبل‌انقلابی است، یعنی، ریشه‌کن‌کردنِ عظیم‌ترین رخدادهای تاریخیِ آن عصر از صحنهٔ تاریخ.

بر اساس این تفسیر، تاریخْ نوعی رشدِ ساکن، نامحسوس، طبیعی، و 'ارگانیک' است. یعنی: درحکم آن شکلی از تحول جامعه است که اساساً در حکم سکون است، تحولی که هیچ چیز را در نهادهای ریشه‌دار و مشروعِ جامعه تغییر نمی‌دهد و، پیش از همه، هیچ چیز را در حیطهٔ آگاهی تغییر نمی‌دهد. فعال‌بودنِ انسان در تاریخ به‌طور کامل نفی می‌شود. مکتب تاریخیِ حقوق در آلمان از ملت‌ها حتی حقِ وضع قوانین جدید برای خویش را نیز دریغ می‌کند، و ترجیح می‌دهد قوانین فئودالیِ عرفیِ جورواجور را به حال خود بگذارد تا 'رشد ارگانیکِ' خود را طی کنند.

بر این بستر، تحت لوای تاریخی‌گری و پیکار علیه روح 'انتزاعی' و 'غیرتاریخیِ' روشنگری، نوعی شبه‌تاریخی‌گری سربرمی‌آورد، نوعی ایدئولوژیِ عدم‌تحرک، ایدئولوژیِ رجعت به قرون وسطی. به‌خاطر این قسم اهدافِ

سیاسیِ ارتجاعی، تحول تاریخی به‌طرزی بی‌رحمانه مخدوش می‌شود. و کذبِ درونیِ ایدئولوژیِ ارتجاعی نیز به‌لطف این واقعیت تشدید می‌گردد که اعادهٔ سلطنت در فرانسه به‌دلایل اقتصادی وادار می‌شود تا به‌لحاظ اجتماعی با سرمایه‌داری، که در این اثنا رشد کرده است، کنار بیاید، و به‌واقع حتی ازنظر اقتصادی و سیاسی جویای حمایت آن باشد. (وضعیتِ حکومت‌های ارتجاعی در پروس، اتریش و... مشابه همین است.) پس این‌ها بنیان‌هایی‌اند که تاریخ بناست بر پایهٔ آنها ازنو نوشته شود. شاتوبریان Chateaubriand سخت می‌کوشد تا در تاریخ کلاسیک تجدید نظر کند آن‌هم بدین منظور که آرمان انقلابیِ قدیمیِ عصر ژاکوبنی و ناپلئونی را ازلحاظ تاریخی بی‌ارزش سازد. او و دیگر شبه‌مورخانِ ارتجاعْ تصویری به‌ظاهر باصفا [idyllic] از جامعهٔ بی‌همتا و هماهنگِ قرون وسطی فراهم می‌آورند. این تفسیر تاریخی از قرون وسطیْ شکل بازنماییِ دوران فئودالی در رمان رمانتیکِ دورهٔ اعادهٔ سلطنت را تعیین می‌کند.

شبه‌تاریخی‌گریِ مشروعه‌گرا، به‌رغم این میان‌مایگیِ ایدئولوژیک‌اش، تأثیری بی‌اندازه نیرومند برجا می‌گذارد. این جریان اگرچه مسلماً مخدوش و بی‌اساس است، لیکن درحکم یکی از تجلیاتِ تاریخاً ضروریِ دوران عظیمی از دگرگونی است که همپای انقلاب فرانسه به راه می‌افتد. و مرحلهٔ جدیدِ تحول، که دقیقاً با اعادهٔ سلطنت آغاز می‌شود، مدافعانِ پیشرفت بشری را وامی‌دارد تا زره ایدئولوژیکیِ جدیدی برای خود بسازند. دیدیم که روشنگری با چه سرسختیِ بی‌پروایی به جنگ مشروعیت و تداومِ بقایای فئودالی رفت. به‌همین ترتیب دیدیم که مشروعه‌گراییِ مابعدانقلابی چگونه حفظِ دقیقاً همین بقایا را به‌منزلهٔ محتوای تاریخ در نظر می‌آورد. مدافعانِ پیشرفت بعد از انقلاب فرانسه ضرورتاً مجبور بودند به برداشتی برسند که *ضرورتِ تاریخیِ* این رخداد را اثبات کند، و شواهدی فراهم آورند حاکی از این‌که انقلاب فرانسه برسازندهٔ نقطهٔ اوجی در یک تحول تاریخیِ درازآهنگ و تدریجی است و نه صرفاً نوعی کسوف ناگهانی آگاهی بشری، نه نوعی 'فاجعهٔ طبیعی'

به‌سبک کوویه Cuvier در تاریخ بشر، و این‌که این یگانه مسیرِ گشوده به‌روی آیندهٔ رشدوتحولِ نوع بشر است.

لیکن این امر به‌معنای تغییری بزرگ در دیدگاهِ حاکم بر تفسیر پیشرفت بشری در قیاس با عصر روشنگری است. پیشرفتْ دیگر پیکاری ذاتاً غیرتاریخی میان عقلِ انسان‌گرا و ناعقلانیتِ فئودالی ـ مطلقه‌گرا تلقی نمی‌شود. بر اساس تفسیر جدید، معقولیتِ پیشرفت بشری به‌نحوی هردم فزاینده از دل ستیزِ درونیِ نیروهای اجتماعی در خودِ تاریخ بسط می‌یابد؛ بر اساس این تفسیر، حامل و تحقق‌بخشِ پیشرفتِ بشری همانا خودِ تاریخ است. مهم‌ترین نکته دراینجا آگاهیِ تاریخیِ روزافزون از نقش تعیین‌کننده‌ای است که پیکار طبقات، در روند تاریخ، در پیشرفت بشری ایفا کرده است. روحِ جدیدِ حاکم بر تاریخ‌نگاری، که در مورّخان فرانسویِ مهمِ دورهٔ اعادهٔ سلطنت ازهمه‌جا مشهودتر است، دقیقاً متمرکز بر همین مسئله است: تبیینِ تاریخیِ این نکته که جامعهٔ بورژواییِ مدرن چگونه از دل پیکارهای طبقاتیِ میانِ اشرافیت و بورژوازی ظهور کرد، از دل پیکارهای طبقاتی‌ای که در سرتاسر 'قرون وسطای باصفا' با شدت تمام ادامه داشت و آخرین مرحلهٔ تعیین‌کنندهٔ آن انقلاب کبیر فرانسه بود. این ایده‌ها موجد نخستین تلاش درجهت دوره‌بندیِ عقلانیِ تاریخ اند، تلاشی برای درک سرشت تاریخی و خاستگاه‌های زمانِ حاضر به‌شیوه‌ای عقلانی و علمی. نخستین تلاش درمقیاس وسیع به‌منظور چنین دوره‌بندی‌ای قبلاً به‌دست کوندورسه Condorcet، در اواسط انقلاب فرانسه، در اثر تاریخی‌ـفلسفیِ اصلی‌اش صورت گرفته بود. این ایده‌ها بعدها به‌نحوی علمی در دورهٔ اعادهٔ سلطنت بسط و توسعه داده می‌شود. به‌واقع، در آثار یوتوپیست‌های بزرگ، دوره‌بندیِ تاریخ پیشاپیش از افق جامعهٔ بورژوایی فراتر می‌رود. و اگر این گذار، اینِ گام به‌ورای سرمایه‌داری، مسیرهایی خیالی یا فانتاستیک را دنبال می‌کند، اما مبنای انتقادی‌ـتاریخی‌اش، بالاخص در مورد فوریه Fourier، با نقدی ویرانگر از تضادهای جامعهٔ بورژوایی گره خورده است. در فوریه، به‌رغم سرشت فانتاستیک ایده‌های او درباب سوسیالیسم و

راه‌های منتهی به سوسیالیسم، تصویر سرمایه‌داری در عین تضادهایش با وضوحی چنان قاطع به نمایش گذاشته می‌شود که ایدهٔ سرشتِ گذرای این جامعه به‌طرزی ملموس و مجسم دربرابرمان پدیدار می‌گردد.

این فاز جدید در دفاع ایدئولوژیک از پیشرفت بشری بیان فلسفیِ خود را در هگل می‌یابد. همان‌طور که دیدیم، مسألهٔ تاریخیِ مرکزی عبارت بود از اثبات ضرورتِ انقلاب فرانسه، و نشان‌دادن این‌که، برخلاف ادعای مدافعانِ مشروعه‌گراییِ فئودالی، انقلاب و تحول تاریخی در تقابل با یکدیگر نیستند. فلسفهٔ هگل بنیان فلسفیِ لازم برای این برداشت از تاریخ را فراهم آورد. کشف هگل درمورد قانون کلیِ استحالهٔ کمیّت به کیفیّت، از منظر تاریخی، درحکم نوعی روش‌شناسی فلسفی برای این ایده است که انقلاب‌ها برسازندهٔ مؤلفه‌های ضروری و ارگانیکِ تکامل‌اند و این‌که بدون چنین 'خط گره‌گاهیِ مناسباتِ توده‌ای'، تکاملِ راستین در واقعیت ناممکن است و به‌لحاظ فلسفی تصورناپذیر.

بر این اساس، تلقیِ روشنگری از انسان به‌لحاظ فلسفیْ نفی و حفظ می‌شود و به ترازی بالاتر ارتقا می‌یابد (aufgehoben). بزرگ‌ترین مانع برای درکِ تاریخ در تلقی روشنگری از سرشت تغییرناپذیرِ انسان نهفته بود. ازاین‌رو، هر تغییری در روند تاریخ، در موارد حادّ، صرفاً به‌معنای تغییری در ظاهر بود و درکل صرفاً بر فرازونشیب‌های اخلاقیِ یک انسان واحد دلالت داشت. فلسفهٔ هگل همهٔ نتایج ممکن را از تاریخی‌گریِ مترقیِ جدید می‌گیرد. فلسفهٔ او انسان را محصول خودش و فعالیت خودش در تاریخ می‌داند. و حتی اگر به‌نظر رسد که این فرآیند به‌نحوی ایده‌آلیستی وارونه است و روی سرش ایستاده است، حتی اگر حاملِ این فرآیند درقالب نوعی 'روح جهانی' جنبه‌ای رازآمیز یافته باشد، مع‌الوصف هگل این روح جهانی را تجسم‌بخش به دیالکتیکِ تحولِ تاریخی می‌داند. 'بدین‌سان روح در آن (یعنی در تاریخ، گ.ل.) در تقابل با خودش قرار می‌گیرد و باید بر خودش غلبه کند، آن‌هم به‌منزلهٔ مانعِ به‌واقع متخاصمِ موجود بر سر راه هدفِ خودش: بسط و تکامل... در روح... همانا پیکاری سخت و بی‌وقفه علیه خویش است. آنچه روح تمنای

آن را دارد تحقق‌بخشیدن به مفهوم خویش است، با این حال این مفهوم را از خود پنهان می‌کند و در بیگانگی‌اش از خویش مغرور و سرشار از رضایت از نفس است... روح با صورتِ معنوی [geistigen Gestalt] یا روحی (خویش از آنچه در طبیعت است گ.ل.) متمایز است؛ دراینجا تغییر نه صرفاً در سطح، بلکه در مفهوم رخ می‌دهد. این خودِ مفهوم است که تصحیح می‌شود.' هگل دراینجا توصیفی به‌جا ــ البته به‌شیوه‌ای ایده‌آلیستی و انتزاعی ــ از دگرگونی ایدئولوژیکی‌ای به دست می‌دهد که در عصر او رخ داده است. تفکر دوران پیشین به‌نحوی متعارض بین دو تلقی در نوسان بود: از یک سو، برداشتی تقدیرگرایانه و قانون‌محور از همهٔ رویدادهای اجتماعی، و از سوی دیگر، مبالغه درمورد امکان‌های دخالتِ آگاهانه در رشدوتحول اجتماعی. اما در هر دو سوی این تعارض، اصول ضرورتاً واجد خصلتی 'ماورا.تاریخی' و برخاسته از طبیعتِ 'ابدی' 'عقل' دانسته می‌شد. لیکن، هگل فرآیندی را در تاریخ می‌بیند، فرآیندی که، از یک سو، به‌یاری نیروهای محرکِ درونیِ تاریخ به پیش رانده می‌شود، و از سوی دیگر، تأثیر خویش را بر همهٔ پدیده‌های حیات بشری، ازجمله فکر، گسترش می‌دهد. او حیات کلیِ نوع بشر را به‌منزلهٔ نوعی فرآیند تاریخیِ عظیم می‌نگرد.

بدین‌ترتیب دراینجا، به‌شیوه‌ای هم تاریخی‌ــانضمامی و هم فلسفی، اومانیسمی جدید سربرآورد، مفهومی جدید از پیشرفت. اومانیسمی که آرزو داشت دستاوردهای انقلاب فرانسه را به‌منزلهٔ مبنای فناناپذیرِ تحول بشریِ آتی حفظ کند، اومانیسمی که انقلاب فرانسه (و کلاً انقلابات در تاریخ) را مؤلفه‌ای ناگزیر برای پیشرفت بشری می‌دانست. مسلماً این اومانیسم جدیدْ خود فرزند عصر خویش بود و ناتوان از فرارفتن از مرزهای آن عصر ــ مگر به‌شکلی خیالی، نظیر یوتوپیاگرایان بزرگ. اومانیست‌های بورژوای مهمِ این دوره خود را گرفتارِ وضعیتی متناقض می‌بینند: هرچند ضرورت انقلاب‌ها در گذشته را درک می‌کنند و آنها را شالودهٔ هر آن چیزی در زمان حال می‌دانند که معقول و سزاوار تصدیق است، مع‌الوصف توسعهٔ آینده را برحسب تحولی زین‌پس صلح‌آمیز، آن‌هم بر

مبنای همین دستاوردها، تفسیر می‌کنند. همان‌طور که ام. لیفشیتس در مقاله‌اش درباب زیباشناسی هگل به‌درستی نشان می‌دهد، ایشان جویای چیزهای مثبت و ایجابی در نظم نوین جهانیِ حاصل از انقلاب فرانسه اند و دیگر هیچ انقلاب جدیدی را برای تحقق نهاییِ این چیزهای مثبت ضروری نمی‌دانند.

این برداشت از واپسین دوران به لحاظِ فکری و هنری عظیمِ اومانیسمِ بورژوایی هیچ ربطی ندارد به آن دفاعِ عقیم و بی‌مایه‌ای از سرمایه‌داری که بعدتر (و تا اندازه‌ای همزمان) پا می‌گیرد. برداشت فوق استوار بر بررسی و افشای بی‌پروا و صادقانهٔ همهٔ تناقضات پیشرفت است. هیچ نقدی از حالِ حاضر وجود ندارد که این برداشت بخواهد از آن پس بنشیند. و حتی اگر نتواند آگاهانه از افق ذهنیِ زمانهٔ خویش فراتر رود، لیکن تجربهٔ همواره طاقت‌فرسای با تناقضاتِ وضعیت تاریخیِ خویش بر کلِ برداشت تاریخی سایه‌ای سنگین می‌افکند. این احساس که آدمی ـــ در تضاد با آن برداشتِ آگاهانهٔ فلسفی و تاریخی که اعلام‌گر پیشرفت بی‌وقفه و صلح‌آمیز است ـــ درحال تجربه‌کردنِ واپسین دوران شکوفاییِ کوتاه و برگشت‌ناپذیرِ بشریت است، به‌شیوه‌های بسیار مختلف، و همخوان با سرشتِ ناآگاهانهٔ این احساس، نزد مهم‌ترین نمایندگانِ این دوران جلوه‌گر می‌شود. مع‌الوصف، درست به همین دلیل، تأکیدِ عاطفی در همهٔ این موارد کاملاً شبیه یکدیگر است. نظریهٔ 'انکار نَفْس' [یا امتناع] گوته، 'جغد مینروا'ی هگل که هنگام شب به پرواز درمی‌آید، حسّ زوال جهان‌شمول بالزاک، وغیره را به یاد آورید. این انقلاب ۱۸۴۸ بود که برای اولین بار نمایندگانِ بازماندهٔ این دوران را دربرابر یک انتخاب قرار داد: این‌که یا چشم‌اندازِ گشوده‌شده توسط این دوران جدید در سیر تحول بشری را به‌رسمیت بشناسند و تصدیق‌اش کنند، ولو به‌بهای انشقاقِ تراژیکِ خلق و خو، همچون هاینه، و یا به موضع مدافعه‌گرانِ سرمایه‌داریِ روبه افول فروغلطند، همچنان‌که مارکس آن را، بلافاصله پس از انقلابِ ۱۸۴۸، به‌نحوی انتقادی درخصوص چهره‌های مهمی چون گیزو Guizot و کارلایل Carlyle نشان داد.

II

سر والتر اسکات

همین مبنای تاریخی بود که رمان تاریخیِ سر والتر اسکات بر پایهٔ آن ظهور کرد. امـا بـه ایـن رابطـه هرگـز نبایـد برحـسب 'تـاریخِ روحِ' ایـده‌آلیـستی (Geisteswgeschichte [یا تاریخ ایده‌ها]) اندیشید. این مورد اخیر بناست حـاوی فرضیاتی زیرکانه برای نشان‌دادن مسیرهای پرت و پرپیچ‌وخمی باشد که ایده‌های هگل، فی‌المثل، از طریق آنها به اسکات راه یافتند؛ احتمالاً چند نویسندهٔ ازیادرفته نیز کشف می‌شوند که دربردارندهٔ منشأِ مشترکِ تاریخی‌گریِ اسکات و هگل‌اند. شکی نیست که اسکات هیچ شناختی از فلسفهٔ هگـل نداشـت و اگـر هـم بـدان برمی‌خورد احتمالاً کلمه‌ای از آن نمی‌فهمید. برداشـت تـاریخیِ جدیـدِ مورّخـان بزرگِ دورهٔ اعاده به‌واقع مدت‌ها بعد از آثار اسکات سربرمی‌آورد و برخی مسایل آن تحت تأثیر این آثار قرار می‌گیرد. برای نوشتن تاریخ، تعقیب‌وشکارِ 'تـأثیرات' فردی به‌شیوهٔ فلسفی- و- لغت‌شـناختیِ بـاب روز همـان‌قـدر بـی‌ثمـر اسـت کـه تعقیب‌وشکارِ اثراتِ نویسندگانِ منفردِ بر یکدیگر به‌شیوهٔ لغت‌شناختیِ قدیمی. تـا آن‌جا که به اَسکات، بـه‌طـور خـاص، مربـوط مـی‌شـود، ذکـر فهرسـتی دراز از نویسـندگان ردهٔ دوم یا سوم (رادکلیف، غیره)، که بنا بود پیـشگامان ادبیِ مهـمِ او باشند، بابِ روز بود. ولی هیچ‌کدام‌شان ما را ذره‌ای نزدیک‌تر نمـی‌سـازد بـه فهـم آنچه در هنر اسکات، یعنی در رمان تاریخی‌اش، نو است.

تا اینجا کوشیده‌ایم تا چارچوب کلیِ آن دسته از دگرگونی‌های اقتصادی و سیاسی‌ای را طرح بریزیم که بر اثر انقلاب فرانسه در سراسر اروپا به وقوع پیوست؛ در ملاحظات پیشین اجمالاً به ترسیم طرحواره‌ای از پیامدهای ایدئولوژیکیِ رخداد فوق پرداخته‌ایم. این وقایع، این استحالهٔ وجود و آگاهیِ آدمیان در سراسر اروپا مبنای اقتصادی و ایدئولوژیکی برای رمان تاریخی اسکات را شکل می‌دهد. بداهتِ زندگی‌نامه‌ایِ انگیزه‌های منفردی که اسکات را قادر ساخت به این گرایش‌ها آگاه شود، هیچ نکتهٔ چندان بااهمیتی برای درک تاریخ واقعیِ ظهور رمان تاریخی به‌دست نمی‌دهد. بالاخص از آن‌جا که اسکات در ردیف آن دسته از نویسندگان بزرگی جای می‌گیرد که عمق‌شان عمدتاً در فرم‌پردازی‌هایشان هویداست، عمقی که آنها خود اغلب درکی از آن ندارند، زیرا برخاسته از نوعی تسلط حقیقتاً رئالیستی بر مواد خام، آن‌هم در تعارض با پیش‌داوری‌ها و دیدگاه‌های شخصی‌شان، است.

رمان تاریخی اسکات درحکم تداوم بلافصلِ رمان اجتماعیِ رئالیستیِ بزرگ قرن هجدهم است. مطالعات اسکات درموردِ نویسندگان قرن هجدهمی، که روی‌هم‌رفته به‌لحاظ نظری چندان نافذ نبود، مبین شناختی عمیق و مطالعه‌ای مفصل درخصوص این نوع از ادبیات است. با این حال کار او، درقیاس با کار نویسندگان فوق، بر امری آشکارا نو دلالت دارد. همروزگاران بزرگ‌اش به‌وضوح این کیفیت نو را تشخیص دادند. پوشکین دربارهٔ او می‌نویسد: '... تأثیر والتر اسکات را می‌توان در هر خطه‌ای از ادبیات زمانهٔ او یافت. مکتب جدید مورخان فرانسوی تحت تأثیر رمان‌نویس اسکاتلندی شکل گرفت. او منابعی یکسر جدید را به ایشان نشان داد که تا بدان زمان، به‌رغم وجود درام‌های تاریخی شکسپیر و گوته، ناشناخته مانده بودند...' و بالزاک، در نقدش بر *سومعهٔ پارم* استاندال، بر ویژگی‌های هنریِ جدیدی تأکید می‌گذارد که رمان اسکات به ادبیات حماسی یا اپیک [epic] معرفی کرد: تشریح گستردهٔ رفتارها و شرایطِ ملازم با وقایع، سرشتِ دراماتیکِ آکسیون یا ماجرا و، در پیوند نزدیک با آن، نقش جدید و مهمِ دیالوگ در رمان.

از سر تصادف نیست که این گونهٔ جدید از رمان در انگلستان سربرآورد. پیشتر، در پرداخت به ادبیات قرن هجدهم، به ویژگی‌های مهم رئالیستی در رمان انگلیسیِ این دوران اشاره کرده‌ایم، و آنها را به‌منزلهٔ پیامدهای ضروریِ سرشت مابعدانقلابیِ تحول انگلستان در آن عصر، در تقابل با فرانسه و آلمان، برشمردیم. اکنون، در دورانی که کل اروپا، ازجمله طبقات مترقی‌اش و ایدئولوژی‌هایشان، (موقتاً) زیر سیطرهٔ ایدئولوژی‌ای مابعدانقلابی است، این ویژگی‌ها در انگلستان ضرورتاً باید با تمایزی بیش از آنچه معمول است برجستگی یابند. زیرا اینک کشور انگلستان بار دیگر به الگوی توسعه برای اکثریت ایدئولوگ‌های قاره‌ای بدل شده است، هرچند البته به‌معنایی متفاوت از آنچه در قرن هجدهم بود. در آن زمان، این واقعیت که آزادی‌های بورژوایی عملاً تحقق یافته‌اند، به‌عنوان نمونه‌ای برای روشنگران اروپایی عمل می‌کرد. اکنون، از دید ایدئولوگ‌های تاریخیِ پیشرفت، انگلستان درهیأت نمونهٔ کلاسیکِ تحول تاریخی ظاهر می‌شود. این واقعیت که انگلستان در قرن هفدهم تا پایان کار جنگیده و به انقلاب بورژوایی خویش دست یافته بود و از آن زمان بدین‌سو، بر پایهٔ دستاوردهای انقلاب، توسعه‌ای صلح‌آمیز و پیش‌رونده را تجربه کرده بود که در گذر قرن‌ها پایدار مانده بود، انگلستان را نمونه‌ای عملی و الگووار برای سبک جدیدِ برداشت تاریخی نشان می‌داد. به‌همین‌سان، 'انقلاب شکوهمند' [The Glorious Revolution] ۱۶۸۸ به‌ناگزیر خود را درمقام آرمانی برای ایدئولوگ‌های بوروژوا عرضه کرد که به نام پیشرفت با اعادهٔ سلطنت پیکار می‌کردند.

لیکن از سوی دیگر، نویسندگان صادقی که تیزبینانه شاهد واقعیاتِ توسعهٔ اجتماعی بودند، نظیر اسکات، وادار به درک این نکته شدند که این رشدوتحولِ صلح‌آمیز صرفاً به‌منزلهٔ آرمانِ متعلق به برداشتی خاص از تاریخْ صلح‌آمیز بود، یعنی صرفاً از منظرِ کلی [bird's-eye view] یک فلسفهٔ تاریخ. سرشت ارگانیکِ توسعهٔ انگستان برآیندی است از مؤلفه‌های پیکارهای بی‌وقفهٔ طبقاتی و پایداری خونین‌شان در قالب شورش‌های بزرگ یا کوچک،

موفق یا بی‌ثمر. دگرگونی‌های عظیم سیاسی و اجتماعیِ دهه‌های قبلی در انگلستان، نیز، احساس معطوف به تاریخ، آگاهی از توسعهٔ تاریخی، را بیدار ساخت.

ثبات نسبیِ توسعهٔ انگلیسی در طی این دور پرخروش، در قیاس با توسعهٔ اروپای قاره‌ای، امکان آن را فراهم ساخت تا این احساس تاریخیِ به‌تازگی‌بیدارشده را به‌نحوی هنری درقالب نوعی فرم گسترده، عینی، و حماسی سمت‌وسو دهند. این عینیت به‌میانجی محافظه‌کاریِ اسکات شدّتِ بیشتری یافت. جهان‌بینی اسکات او را به‌نحوی بس تنگاتنگ با آن قشرهایی از جامعه پیوند داد که از پی انقلاب صنعتی و رشد سریعِ سرمایه‌داری به نابودی کشانده شده بودند. اسکات نه جزو شیفتگان پرحرارتِ این توسعه است و نه جزو کیفرخواهان رقت‌انگیز و پرشور آن. او می‌کوشد تا از طریق درک تاریخیِ کلِ توسعهٔ انگلستان، 'راه میانه'ای از بین قطب‌های متخاصم برای خویش بیابد. او در تاریخ انگلستان به این تسلّی دست پیدا می‌کند که فرازونشیب‌های به‌غایت خشونت‌آمیزِ پیکار طبقاتی همواره نهایتاً درقالب نوعی 'راه سوم' آرام گرفته‌اند. بدین‌سان، از دل نبرد ساکسون‌ها و نورمن‌ها ملت انگلیسی سربرآورد، ملتی که نه ساکسون بود و نه نورمن؛ به همین ترتیب، جنگ‌های خونینِ رُزها [Wars of Roses] راه به حمکرانیِ پرآوازهٔ سلسلهٔ تودور Tudor داد، بالاخص سلسلهٔ ملکه الیزابت؛ و آن پیکارهای طبقاتی‌ای که خود را در انقلاب کرامولی [Cromwellian Revolution] جلوه‌گر ساختند، نهایتاً در انگلستانِ امروز، پس از افت و خیزهای بسیار و جنگ‌های داخلی، به‌واسطهٔ پیامدهای 'انقلاب شکوهمند' حل‌وفصل شدند.

از این‌رو برداشت موجود در رمان‌های اسکات از تاریخ انگلیس چشم‌اندازی ــ هرچند نه صریح ــ به‌دست می‌دهد از توسعهٔ آتی در معنایی که مؤلف از توسعه مدّ نظر دارد. و پی‌بردن به این نکته چندان دشوار نیست که این چشم‌انداز نشانگرِ قرابتی ملموس با آن 'ایجابی‌بودن یا سویهٔ مثبتِ' وانهاده‌شده‌ای است که شاهد حضور آن در متفکران، محققان و نویسندگان

بزرگِ این دوران در اروپای قاره‌ای بودیم. اسکات در ردیف آن دسته اعضای صادقِ حزب توری Tory در انگلستان عصر خویش قرار می‌گیرد که هیچ چیزی را در توسعهٔ سرمایه‌داری مبرّا از گناه نمی‌دانند، کسانی که نه تنها فلاکت بی‌پایانِ مردم بر اثر فروپاشیِ انگلستان کهن را می‌بینند، بلکه عمیقاً نیز با ایشان همدلی می‌کنند، مع‌الوصف، دقیقاً به‌سبب محافظه‌کاری‌شان، دست به هیچ نوع تقابل خشونت‌باری نسبت به ویژگی‌های توسعهٔ نوین که خود از آن سرپیچی کرده‌اند، نمی‌زنند. اسکات به‌ندرت از زمان حال سخن می‌گوید. او در رمان‌های خویش پرسش‌های اجتماعیِ مربوط به انگلستانِ معاصر را طرح نمی‌کند، یعنی همان شدت گرفتنِ پیکار طبقاتی میان بورژوازی و پرولتاریا. مادامی که او قادر است به این پرسش‌ها به‌نوبهٔ خود پاسخ گوید، این کار را به‌شیوه‌ای غیرمستقیم انجام می‌دهد، یعنی ازطریق تجسم‌بخشیدن ادبی به مهم‌ترین مراحل سیر کلِ تاریخِ انگلستان.

به‌نحوی متناقض، عظمت اسکات پیوندی نزدیک با محافظه‌کاری اغلب کوته‌بینانهٔ او دارد. او جویای 'راه میانه' از بین قطب‌های نهایی است و می‌کوشد تا به‌شیوه‌ای هنری واقعیتِ تاریخیِ این راه را به‌میانجی بازنماییِ بحران‌های عظیم در تاریخ انگلیس نشان دهد. تجلیِ بی‌واسطهٔ این گرایشِ بنیادی را می‌توان در شیوهٔ او برای ساختنِ بی‌رنگ و قصد و گزینش چهرهٔ مرکزی یافت. 'قهرمان' رمان‌های اسکات همواره یک جنتلمن انگلیسیِ بیش‌وکم میان‌مایه و متوسط است. این قهرمان عموماً واجد درجه‌ای معین، هرچند نه هرگز ممتاز، از هوش عملی، صلابت اخلاقی و شایستگی است که حتی تا حد ظرفیت برای فداکاری نیز ارتقا می‌یابد، اما هرگز به تراز شور تمام‌عیارِ بشری رشد نمی‌کند، هرگز درحکم سرسپردگی وجدآمیز به آرمانی بزرگ نیست. نه تنها ویورلی، مورتون Morton، اُزبالدیستون Osbaldistion و غیره، نمایندگانِ متوسط، برحق، و شایستهٔ این قسم خرده‌اشرافیتِ انگلیسی اند، بلکه آیوانهو Ivanhoe، شهسوار 'رمانتیکِ' قرون وسطی نیز چنین است.

در نقادی‌های بعدی، این نحوهٔ گزینش قهرمان به‌تندی نقد شد، فی‌المثل

ازسوی تِن Taine. این قبیل منتقدان در اینجا نشانه‌ای دالّ بر میان‌مایگیِ خودِ اسکات درمقام یک نویسنده را می‌بینند. اما دقیقاً عکسِ این نکته صادق است. این‌که او رمان‌هایش را بر محور یک 'قهرمانِ' نه هرگز قهرمان‌مآب، و صرفاً درست‌کار و 'میانه‌حال'، استوار می‌سازد، روشن‌ترین گواه در اثباتِ قریحهٔ اپیکِ خارق‌العاده و دوران‌سازِ اسکات است، هرچند احتمالاً از منظری روانشناختی ــ بیوگرافیک، پیش‌داوری‌های شخصی و خرده‌اشرافی ــ محافظه‌کارانهٔ خودِ او نیز نقش مهمی در گزینش این قهرمان‌ها بر عهده داشت.

آنچه دراینجا به بیان درمی‌آید، بیش از همه، نوعی طردِ مجدد رمانتیسم است، نوعی غلبه بر رمانتیسم، توسعهٔ افزون‌ترِ سنت‌های ادبیِ رئالیستیِ عصر روشنگری در همخوانی با زمانهٔ جدید. 'قهرمانِ اهریمنی'، به‌منزلهٔ شکلی از تقابل با نثرِ [prose] یکدست‌کننده و موهنِ سرمایه‌داریِ نوظهور، حتی در نوشته‌های نویسندگانِ ازنظر سیاسی و ایدئولوژیکیْ مترقی‌ای که به‌کرات، هرچند به‌شیوه‌ای ناعادلانه، رمانتیک خوانده شده‌اند، نیز پدیدار می‌شود. این گونهٔ قهرمان، بالاخص وقتی در شعر بایرون ظاهر می‌شود، درحکم تجلیِ ادبیِ غرابت و بودنِ اجتماعیِ بهترین و صادق‌ترین توانایی‌های بشری در این دوره از نثر است، نوعی اعتراض غنایی علیه استیلای این نثر. اما به‌رسمیت‌شناختنِ ریشه‌های اجتماعی یا حتی ضرورت و توجیه تاریخیِ این اعتراضْ یک چیز است و مطلق‌سازیِ غنایی ـ ذهنی‌گرای آن، چیز دیگری. بازنماییِ ادبیِ عینی برمبنای این مورد آخر امری ناممکن است. نویسندگان بزرگ رئالیستِ متعلق به دوره‌ای کمابیش بعدتر که این گونه یا تیپ را فرم‌پردازی کردند، نظیر پوشکین Pushkin یا استاندال، به‌شیوه‌ای متفاوت از اسکات و به‌شکلی والاتر بر بایرونیسم غلبه یافتند. آنها مسألهٔ غرابت یا عجیب‌وغریب‌بودنِ این تیپ را به‌شیوه‌ای اجتماعی‌ـتاریخی، عینی‌ـ اپیک، تفسیر و فرم‌پردازی کردند: به عبارت دیگر، آنها به برداشتی از وضعیت تاریخیِ زمان حال رسیدند که در آن، همهٔ تعیین‌گرهای اجتماعیِ تراژدیِ (یا تراژی‌ـکمدیِ) ناشی از این اعتراض

آشکار شدند. اسکات در نقد و طردِ این تیپ تا این عمق پیش نمی‌رود. نتیجه‌ای که تشخیص او یا، به بیان بهتر، احساس او نسبت به غرابتِ این تیپ در پی دارد همانا حذف آن از ساحتِ بازنمایی تاریخی است. اسکات می‌کوشد پیکارها و ستیزه‌های تاریخ را به‌یاری کاراکترهایی توصیف کند که، در روان‌شناسی و تقدیرشان، همواره نمایندهٔ گرایش‌های اجتماعی و نیروهای تاریخی باقی می‌مانند. اسکات این رهیافت را تا حد فرآیندهای طبقه‌زدایی نیز گسترش می‌دهد، بدین ترتیب که آنها را همواره اجتماعاً، و نه منفرداً، در نظر می‌آورد. فهم وی از مسایلِ اکنون به‌قدر کافی عمیق نیست تا به او اجازه دهد این پرسش را برای روندِ طبقه‌زدایی زمان حال پاسخ گوید. لاجرم این موضوع را کنار می‌گذارد و در توصیف‌هایش، عینیتِ تاریخیِ متعلق به نویسندگانِ اپیک راستین را حفظ می‌کند.

پس، بنا بر همین یک دلیل، اسکات را نویسنده‌ای رمانتیک دانستن کاملاً خطاست، مگر آن‌که بخواهیم مفهوم رمانتیسم را چنان گسترش دهیم که کل ادبیاتِ بزرگ در ثلث اول قرن نوزدهم را دربرگیرد. اما در این صورت، فیزیونومی یا سیماشناسیِ رمانتیسم، در معنای دقیق و واقعی‌اش، تیره‌وتار خواهد شد. و اگر بناست اسکات را بفهمیم، این نکته‌ای بس مهم است. زیرا دستمایهٔ تاریخیِ رمان‌های او بسیار نزدیک به دستمایهٔ رمانتیک‌های راستین است. با این حال، متعاقباً به‌تفصیل نشان خواهیم داد که برداشت اسکات از این دستمایه، همچنان‌که شیوهٔ توصیف‌اش، سراپا درتقابل با برداشت رمانتیک‌هاست. نخستین تجلیگاهِ بی‌واسطهٔ این تضادْ ترکیب‌بندیِ رمان‌های او است ــ همراه با قهرمانِ میانمایه و ملال‌آور [prosaic] درمقام چهرهٔ مرکزی.

طبیعتاً بی‌ذوقیِ [philistinism یا هنرشناسی] محافظه‌کارانهٔ اسکات نیز، به همان اندازه، دراینجا عیان است. پیشتر بالزاک، ستایشگر و پیرو بزرگ او، به این بی‌ذوقیِ انگلیسی اعتراض کرد. فی‌المثل او می‌گوید که همهٔ قهرمان‌های زن اسکات، به‌جز چندتایی استثناء، معرّف تیپ واحدی‌اند: زن

انگلیسی عادی که به‌نحوی هنرنشناسانه معقول و درستکار است، و این‌که در این رمان‌ها جایی برای تراژدی‌ها و کمدی‌های جذّاب و پیچیدهٔ عشق و ازدواج نیست. بالزاک در نقد خویش برحق است، و این نقد در ورای ساحت اروتیکی که او بر آن تأکید می‌گذارد نیز به کار می‌آید. اسکات بر دیالکتیکِ روان‌شناختیِ خیره‌کننده و تام‌وتمامِ کاراکترها تسلطی ندارد، همان دیالکتیکی که وجه تمایز رمانِ متعلق به واپسین دورانِ بزرگِ رشدوتوسعهٔ بورژوایی است. درواقع حتی به آن ارتفاعاتی هم دست نمی‌یابد که رمان بورژوایی در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، به یاری روسو، چودرلوس دِلاکلوس Choderlos de Laclos و ورترِ گوته، فتح کرده بود. بزرگ‌ترین جانشینان او در رمان تاریخی، پوشکین و مانتسونی Manzoni، از این لحاظ، در عمق و شاعرانگیِ کاراکترپردازی‌شان از او بسیار پیشی گرفتند. اما تغییری که اسکات در تاریخ ادبیات جهانی ایجاد کرد، مستقل از این محدودیتِ افق انسانی و ادبیِ او است. عظمت اسکات در قابلیت او برای بخشیدن تجسمِ بشری و زنده به تیپ‌های تاریخی‌ـاجتماعی است. شرایط و ضوابط نوعاً بشری که گرایش‌های تاریخی در متن آن جنبه‌ای ملموس می‌یابند، پیشتر هرگز به‌شیوه‌ای چنین عالی، سرراست و بارور توصیف نشده بودند. و گذشته از همه چیز، پیشتر هرگز این نوع توصیف به‌نحوی آگاهانه در کانون بازنماییِ واقعیت جای داده نشده بود.

این نکته درمورد قهرمان‌های میانمایه‌اش نیز صادق است. صرف‌نظر از این‌که این قهرمان‌ها به‌لحاظ توصیف ویژگی‌های مقبول و جذاب و به‌همان اندازه کوته‌بینانهٔ 'طبقهٔ متوسط' انگلیسی بی‌سابقه‌اند، در مقام چهره‌های مرکزی، فراهم‌آورندهٔ ابزاری بی‌نقص‌اند برای بازنماییِ تمامیتِ مراحل بحرانیِ معینی از گذار در تاریخ. این رابطه را منتقد بزرگ روس، بلینسکی Belinsky، با وضوحی از همه بیشتر بازشناخت. او رمان‌های مختلفِ اسکات را دقیقاً در ارتباط با این مسئله تحلیل می‌کند که اکثریتِ کاراکترهای جزئی، درمقام انسانْ جذاب‌تر و مهم‌تراند تا درمقام قهرمان اصلیِ میانمایه، مع‌الوصف

از اسکات، در برابر انتقادی که به همین سبب از او می‌شود، دفاع می‌کند. 'این امر به‌واقع در یک اثر واجد سرشتی سراپا اپیک است که غلبه دارد، آن‌جا که کاراکتر اصلی صرفاً به‌عنوان مرکز یا محوری عمل می‌کند که وقایع بر گِرد آن بسط می‌یابند، و او صرفاً به‌میانجی صفات بشریِ عام می‌تواند خود را متمایز سازد، صفاتی که همدلیِ انسانیِ ما را به‌دست می‌آورند؛ زیرا قهرمانِ حماسهٔ خودِ زندگی است، نه یک فرد خاص. در حماسه، فرد، به‌اصطلاح، تابعِ واقعه است؛ واقعه با وسعت و اهمیتِ خویش بر شخصیت بشری سایه می‌افکند، و به میانجی جذابیّت، تنوع و کثرتِ تصاویرش ما را از فرد روگردان می‌کند.'

بلینسکی در تأکیدنهادن بر خصلت سراپا اپیک رمان‌های اسکات کاملاً برحق است. در کلِ تاریخِ رمان، به‌ندرت آثار دیگری هستند ــ شاید به‌جز کارهای کوپر Cooper و تولستوی Tolstoy ــ که تا این حد به خصلت حماسه‌های کهن نزدیک می‌شوند. این امر، چنان‌که خواهیم دید، پیوند تنگاتنگی با سرشتِ دستمایهٔ تاریخیِ اسکات دارد، پیوندی نه با علاقهٔ او به تاریخ فی‌نفسه، بلکه با سرشتِ خاصِ مضامین تاریخی او، با گزینش آن دوران‌ها و آن قشرهایی از جامعه که خویش‌کاریِ [self-activity] اپیک کهنِ انسان، سرراستیِ اپیک و کهنِ حیات اجتماعی، و خودانگیختگیِ عمومی‌اش، را تجسم می‌بخشند. همین است که اسکات را به یک توصیف‌گرِ اپیک بزرگِ 'عصر قهرمانان' بدل می‌کند، عصری که در آن و از دل آن، حماسهٔ راستین ــ درمعنای موردنظر ویکو Vico و هگل ــ می‌بالد. این خصلتِ حقیقتاً اپیک دستمایه و شیوهٔ توصیفِ اسکات، چنان‌که جلوتر مفصلاً نشان خواهیم داد، عمیقاً با خصلتِ مردمیِ هنرش در پیوند است.

با این همه، آثار اسکات به‌هیچ‌رو تلاش‌هایی مدرن برای بخشیدن حیاتی نو به اپیک کهن به‌شیوه‌ای مصنوعی نیستند، بلکه رمان‌هایی واقعی و راستین‌اند. حتی اگر مضامین او غالباً برگرفته از 'عصر قهرمانان'، از طفولیت نوع بشر، اند، مع‌الوصف روح نوشتار او روح دوران بلوغ انسان است، عصرِ

'نثر' ظفرمند. این تفاوت باید مورد تأکید قرار گیرد حتی اگر فقط به این دلیل که عمیقاً با ترکیب‌بندی رمان‌های اسکات، با تلقی‌شان از 'قهرمان'، مرتبط است. قهرمان رمان اسکات، به‌سبک خویش، دقیقاً همان‌قدر تیپیکال یا سنخ‌نمای این ژانر است که آشیل و ادیسئوس برای حماسه‌های واقعی چنین بودند. تفاوت میان این دو تیپ قهرمان به‌وضوح مبیّن تفاوت بنیادین میان اپیک و رمان است، آن‌هم در موردی که در آن، رمان به قرابت تام اپیک می‌رسد. قهرمانان اپیک، به گفتهٔ هگل، 'فردهای تام‌وتمامی اند که به‌نحوی باشکوه آن چیزی را در درون خویش یکجا تمرکز می‌دهند که، به جز این، در سرشتِ ملیْ پراکنده است، و بدین‌ترتیب، کاراکترهای انسانیِ بزرگ، آزاد و زیبا باقی می‌مانند.' بدین‌سان، 'این چهره‌های اصلی حق جای‌گرفتن در صدر و مشاهدهٔ رخدادِ اصلی را در پیوند با اشخاص منفرد دیگر دست می‌یابند.' چهره‌های اصلی در رمان‌های اسکات در عین حال به‌لحاظ ملّی نیز کاراکترهای سنخ‌نما و تیپیکال‌اند، اما در معنای شخصیت معقول و میانه‌حال، نه سرشناس و جامع. آخری همانا قهرمانان ملیِ متعلق به دیدگاهی شاعرانه [poetic] به زندگی اند، و اولیْ متعلق به دیدگاهی منثور یا سرد و ملال‌آور [prosaic].

به‌آسانی می‌توان دریافت که این برداشت‌های متضاد از قهرمان چگونه از دل الزامات بنیادینِ اپیک و رمان برخاستند. آشیل صرفاً به‌لحاظ ترکیب‌بندیْ چهرهٔ مرکزیِ اپیک نیست، او یک سروگردن از هنرپیشگان همقطارش بالاتر هم است، و به‌واقع خورشیدی است که سیارات به گِردش می‌چرخند. قهرمان‌های اسکات، به‌منزلهٔ چهره‌های مرکزیِ رمان، واجد کارکردی یکسر متضادند. این رسالتِ ایشان است که حدهای نهایی را در تماس با یکدیگر بیاورند، حدهایی که پیکارشان فضای رمان را می‌انبارد، و برخوردشان درحکم بیانِ هنریِ بحرانی عظیم در جامعه است. ازخلال پی‌رنگ یا طرح داستان، که این قهرمان در مرکز آن جای دارد، بستری خنثی جستجو و پیدا می‌شود تا نیروهای اجتماعیِ حدّی و متضاد بتوانند بر پایهٔ آن در رابطه‌ای انسانی با یکدیگر قرار بگیرند.

خلاقیتِ ساده و بااین‌حال پایان‌ناپذیر و برجستهٔ اسکات در این جنبه را عموماً، بالاخص امروزه، چندان قدر نمی‌دانند، اگرچه گوته، بالزاک و پوشکین به‌روشنی این عظمت را بازشناختند. اسکات در رمان‌های خویش بحران‌های عظیمِ حیات تاریخی را پیش می‌نهد. بر همین اساس، نیروهای اجتماعیِ متخاصم، که قاطعانه کمر به نابودیِ هم بسته‌اند، همه‌جا با یکدیگر برخورد دارند. ازآن‌جا که هدایت‌کنندگانِ این نیروهای ستیزه‌گر همواره هوادار پرشورِ جناح مربوط به خویش اند، این خطر وجود دارد که پیکارشان به تصویری صرفاً بیرونی از نابودیِ دوجانبه‌ای بدل گردد که ناتوان از برانگیختن همدلی و شوروشوقِ بشریِ خواننده است. همین‌جاست که اهمیت قهرمان میانمایه از حیث ترکیب‌بندی عیان می‌گردد. اسکات همواره کاراکترهایی را به‌عنوان چهره‌های اصلی‌اش برمی‌گزیند که، به‌میانجی خصلت و تقدیر، وارد تماس انسانی با هر دو جناح می‌شوند. بخت و تقدیرِ درخورِ این قسم قهرمان میانمایه، که شورمندانه جانبِ هیچ کدام از اردوگاه‌های ستیزه‌گر در بحران‌های عظیم عصر خویش را نمی‌گیرد، قادر به فراهم‌کردنِ پیوندی از این گونه است، بی‌آنکه چیزی را بر ترکیب‌بندی اثر تحمیل کند. بیایید بهترین نمونهٔ شناخته‌شده را در نظر بگیریم: ویورلی یک ارباب انگلیسی روستایی از خانواده‌ای متمایل به استوآرت Stuart است، خانواده‌ای که اما به‌جز ابراز همدلیِ خاموش و در خفا به‌شیوه‌ای ازنظر سیاسیْ بی‌تأثیر کار بیشتری نمی‌کند. ویورلی، در طی اقامت‌اش در اسکاتلند به‌عنوان افسری انگلیسی، و در پی دوستی‌های شخصی و درگیری‌های عشقی، وارد اردوگاهِ حامیانِ شورشی استوآرت می‌شود. در نتیجهٔ روابط خانوادگی قدیمی‌اش و سرشت بلاتکلیف و غیرقطعیِ مشارکت‌اش در قیام، که به او اجازه می‌دهد شجاعانه مبارزه کند اما هرگز از او یک هوادارِ متعصب نمی‌سازد، مناسبات‌اش با جناح هانوفری Hanover تداوم می‌یابد. بدین‌ترتیب، تقدیر ویورلی موجد پی‌رنگی است که نه تنها تصویری عملی از پیکار در هر دو جناح به‌دست می‌دهد، بلکه قرابتی انسانی میان ما و نمایندگانِ مهمِ هر جناح ایجاد می‌کند.

این نحوهٔ ترکیب‌بندیِ محصولِ 'جستجو برای فرم' یا نوعی 'مهارتِ' استادانهٔ ابداع‌شده نیست، بلکه ریشه در قوت‌ها و محدودیت‌های شخصیت ادبیِ اسکات دارد. در وهلهٔ اول، برداشت اسکات از تاریخ انگلیس، چنان‌که دیدیم، نوعی 'روند میانه' است که به‌میانجی پیکارِ حدهای نهایی عرضِ وجود می‌کند. چهره‌های مرکزی از گونهٔ ویورلیِ برای اسکات معرّفِ ثابت‌قدمیِ سکولارِ توسعهٔ انگلیسی در گرماگرمِ خوفناک‌ترین بحران‌هایند. لیکن در وهلهٔ دوم، اسکات، این رئالیست بزرگ، بدین نکته پی می‌برد که هیچ جنگ داخلی‌ای در تاریخ آن‌چنان خشونت‌بار نبوده است که کلّ جمعیت را بدون استثنا به هواداران متعصبِ این یا آن اردوگاهِ مخالف بدل سازد. بخش‌های عظیمی از مردم همواره در حدفاصل اردوگاه‌ها جای می‌گیرند، همراه با همدلی‌هایی پرافت‌وخیز که گاهی معطوف به این جناح و گاه معطوف به جناح دیگر است. و این همدلی‌های پرافت‌وخیز غالباً نقش تعیین‌کننده‌ای در پیامدِ بالفعلِ بحران برعهده داشته‌اند. به‌علاوه، زندگی روزمرهٔ ملت در گرماگرم جنگ داخلیِ خوفناک همچنان ادامه می‌یابد، آن‌هم در این معنای اقتصادیِ محض که اگر ادامه نیابد، ملت گرسنه خواهد ماند و نابود خواهد شد. ولی حیات در هر جنبهٔ دیگری نیز ادامه می‌یابد، و این تداومِ زندگی روزمرهٔ شالوده‌ای مهم برای پیوستگیِ توسعهٔ فرهنگی است. البته، تداوم زندگی روزمره بی‌شک بدین معنا نیست که بحران تاریخیْ زندگی، تفکر و تجربهٔ این توده‌های عامی را که هیچ مشارکتی ندارند یا مشارکت‌شان شورمندانه نیست، دست‌نخورده برجا خواهد گذاشت. پیوستگی همواره درعین‌حال نوعی رشد، نوعی توسعهٔ بیشتر است. 'قهرمان‌های میانه‌حال' اسکات معرّف این وجه از زندگیِ مردمی و توسعهٔ تاریخی نیز هستند.

اما اهمیت هنری این نحوهٔ ترکیب‌بندی هنوز پیامدهای بیشتر و به‌مراتب مهم‌تری در پی دارد. برای نمونه، آنچه ممکن است برای خوانندهٔ گرفتار در پیش‌داوری ناشی از سنت‌های امرزین رمان تاریخی امری متناقض

به‌نظر رسد ــ ولی با این حال حقیقی است ــ این واقعیت است که توانایی قیاس‌ناپذیر اسکات در بازآفرینی چهره‌های بزرگِ تاریخ دقیقاً به همین جنبه از ترکیب‌بندی او مربوط است. در شاهکار اسکات، ما به مهم‌ترین شخصیت‌های تاریخ انگلستان و حتی فرانسه برمی‌خوریم: ریچاردِ شیردل Richard Coeur de Lion، لویی یازدهم Louis XI، ماری استوارت Mary Staurt، کرامول و غیره. در اسکات همهٔ این چهره‌ها به همراه عظمیت تاریخیِ واقعی‌شان ظاهر می‌شوند. مع‌الوصف اسکات هیچ‌گاه مجذوب این احساس نمی‌شود که تن به نوعی قهرمان‌پرستیِ تزئینی و رمانتیک به سبک کارلایل دهد. نزد وی، شخصیت تاریخیِ بزرگ درحکم نمایندهٔ جنبشی مهم و معنادار است که بخش‌های عظیمی از مردم را دربرمی‌گیرد. او بزرگ است زیرا شور شخصی و هدف شخصی‌اش با این جنبش تاریخی عظیم تطابق می‌یابد، زیرا جنبه‌های سبلی و ایجابیِ آن را در درون خویش یکجا گرد می‌آورد، زیرا روشن‌ترین بیان را به این جدوجهدهای مردمی می‌بخشد، زیرا او پرچم‌دار درِ خیر و در شرّ است.

به همین دلیل، اسکات هرگز تکوین چنین کاراکتری را نشان نمی‌دهد. درعوض، او همواره ما را با کاراکتر کامل‌شده روبه‌رو می‌سازد. کامل‌شده، با این حال نه بدون زمینه‌سازیِ به‌غایت دقیق. لیکن این زمینه‌سازی نه از گونه‌ای شخصی و روان‌شناختی، بلکه عینی و اجتماعی ــ تاریخی است. به عبارت دیگر، اسکات، با پرده‌برداشتن از شرایطِ بالفعلِ زندگی، از بحران بالفعلِ روبه‌رشد در زندگی مردمان، همهٔ مسایل مربوط به حیات مردمی را به تصویر می‌کشد، همان مسایلِ منجر به بحران تاریخی‌ای که او بازنمایی‌اش کرده است. و وقتی او ما را به همدلان و مشارکت‌کنندگان فهمِ این بحران بدل ساخت، وقتی ما به‌دقت دریافتیم که بحران به چه دلیل سربرآورده است، ملت به چه دلیل به دو اردوگاه تقسیم شده است، و وقتی رویکردِ بخش‌های مختلفِ جمعیت نسبت به این بحران را دیدیم، تازه آن زمان است که قهرمان بزرگِ تاریخی بر صحنهٔ رمان قدم می‌گذارد. بنابراین او می‌تواند، به‌واقع حتی

می‌باید، به‌هنگام ظهورش دربرابر ما، به‌معنایی روان‌شناختی، کامل باشد، زیرا او ظاهر می‌شود تا مأموریت تاریخی خویش در بحران را به انجام رساند. با این حال، خواننده هرگز احساس نمی‌کند با چیزی طرف است که به‌نحوی خشک و انعطاف‌ناپذیرْ کامل است، زیرا پیکارهای اجتماعی وسیعاً ترسیم‌شده‌ای که مقدم بر ظهورِ قهرمان است، نشان می‌دهد که چگونه در چنین زمانی، می‌بایست دقیقاً چنین قهرمانی سربرمی‌آورْد تا دقیقاً چنین مسایلی را حل کند.

اسکات، البته، این نحوهٔ توصیف را صرفاً برای چهره‌های بزرگِ مشهور، نماینده و به‌لحاظ‌تاریخی موثّق به کار نمی‌برد. برعکس. در مهم‌ترین رمان‌های اسکات، این نقش اصلی را اشخاصِ به‌لحاظ تاریخی ناشناخته، نیمه‌تاریخی یا تماماً غیرتاریخی بازی می‌کنند. فیش یان فور Vich Ian Vohr در *ویورلی*، برلی Burley در *میرایی کهن Old Mortality*، سدریک Cedric و رابین هود Robin Hood در *آیوانهو*، راب رُی Rob Roy، و غیره را به یاد آورید. این‌ها نیز چهره‌های تاریخیِ به‌یادماندنی‌اند، خلق‌شده مطابق با همان اصول هنری‌ای که چهره‌های تاریخیِ آشنا. به‌واقع خصتِ مردمی هنر تاریخیِ اسکات خود را در این واقعیت عیان می‌سازد که این چهره‌های راهبر، که مستقیماً با زندگیِ مردم درهم‌تنیده‌اند، درکل به‌لحاظ تاریخی پرأبهت‌تراند تا چهره‌های مرکزیِ مشهور در تاریخ.

ولی رابطهٔ میان توانایی اسکات در توصیف عظمت تاریخیِ یک چهرهٔ مهم و نقش فرعی و خُردی که این چهره در ترکیب‌بندی بازی می‌کند، چیست؟ بالزاک این رازِ ترکیب‌بندی اسکات را فهمید. به گفتهٔ او، رمان‌های اسکات به‌همان شیوه‌ای به‌سوی قهرمان‌های بزرگ روانه می‌شدند که خودِ تاریخ، وقتی نیازمند ظهورشان بود. بنابراین، خوانندهٔ تکوینِ تاریخیِ چهره‌های تاریخیِ مهم را تجربه می‌کند، و بر عهدهٔ نویسنده است که از آن پس اجازه دهد کنش‌هایشان آنان را درمقام نمایندگانِ واقعیِ این بحران‌های تاریخی پدیدار سازد.

بدین‌سان اسکات اجازه می‌دهد تا چهره‌های مهم‌اش از درون هستیِ عصر تاریخی رشد کنند، او، برخلاف قهرمان‌پرستانِ رمانتیک، عصر تاریخی را هرگز از موضعِ نمایندگان بزرگ‌اش توضیح نمی‌دهد. ازهمین‌رو آنها هرگز نمی‌توانند چهره‌های مرکزیِ آکسیون یا ماجرا باشند. زیرا بازنماییِ گسترده و چندوجهیِ هستیِ عصر فقط به یاری توصیفِ زندگی روزمرهٔ مردمان، شادی‌ها و غم‌ها، بحران‌ها و سردرگمی‌های آدمیان متوسط می‌تواند به وضوح به سطح آید. چهرهٔ مهم و تاریخاً راهبر، که یک جنبش تاریخی را تجسم می‌بخشد، این کار را ضرورتاً در سطح معینی از انتزاع انجام می‌دهد. اسکات، با نشان‌دادنِ خصلت پیچیده و غامضِ خودِ زندگی عوامانه، این هستی را پیشاپیش بازنمایی می‌کند، هستی‌ای که سپس چهرهٔ راهبر باید آن را تعمیم دهد و در قالب یک عمل تاریخیْ متمرکز کند.

نحوهٔ ترکیب‌بندی اسکات دراینجا نشان‌گر نوعی توازیِ جالب با فلسفهٔ تاریخ هگل است. برای هگل نیز، 'فرد جهان‌ـتاریخی' بنا بر شالودهٔ گستردهٔ جهانِ 'افرادِ برپادارنده' سربرمی‌آورد. 'افراد برپادارنده [و تداوم‌دهنده]' همان اصطلاحِ فراگیرِ هگل برای آدمیان در 'جامعهٔ مدنی' است، اصطلاحی که خودـبازتولیدگریِ بی‌وقفهٔ جامعه به‌میانجی فعالیتِ این افراد را توضیح می‌دهد. شالودهٔ فوق به‌دست فعالیتِ شخصی، خصوصی، و خودخواهانهٔ انسان‌های منفرد شکل می‌گیرد. در و ازطریق این فعالیت، کلیّت اجتماعی عرض وجود می‌کند. در متن این فعالیت، 'تداوم حیات اخلاقی [sittlichen Leben]' بسط می‌یابد. اما هگل به جامعه صرفاً در معنای بازتولید نفس، به‌منزلهٔ چیزی راکد، نمی‌اندیشد؛ جامعه نیز در میانهٔ جریان تاریخ ایستاده است. دراینجا امر نو خود را به‌نحوی خصمانه در تقابل با امر کهن قرار می‌دهد، و این تغییر 'گره خورده است به تحقیر، الغا، و نابودیِ روال قبلیِ واقعیت.' بدین‌ترتیب برخوردهای تاریخی بزرگی به‌وقوع می‌پیوندد که در آن‌ها، هرچند 'افراد جهان‌ـتاریخی' درحکم حاملانِ آگاهِ پیشرفت تاریخی (یا همان 'روح' به‌زعم هگل) اند، اما صرفاً در این معنا که به جنبشی ازقبل موجود در جامعهٔ آگاهی

و سمت‌وسویی روشن می‌دهند. تأکید بر این وجه از تلقی هگلی از تاریخ ضرورت دارد، زیرا همینجاست ـــ به‌رغم ایدئالیسم هگل، و ارزیابی مبالغه‌آمیز او از نقش 'افراد جهان‌ـتاریخی' ـــ که تضاد با کیش قهرمان رمانتیک به‌وضوح برجسته می‌شود. به‌زعم هگل، کارکرد فرد جهان‌ـتاریخی آن است که به آدمیان بگوید آنها چه می‌خواهند. به گفتهٔ هگل، 'او همان روحِ پنهانی است که بر درِ اکنون دق‌الباب می‌کند، روحی هنوز زیزمینی، هنوز فاقد وجودی معاصر، و در آروزی بیرون‌زدن، روحی که برای او جهان معاصر چیزی نیست مگر پوسته‌ای حاویِ هسته‌ای متفاوت از هستهٔ پوسته.'

نبوغ تاریخیِ بی‌همتای اسکات در مشخصه‌های فردی‌ای بروز می‌کند که او به چهره‌های راهبرش می‌دهد تا آنها واقعاً وجوه ایجابی و سلبیِ برجستهٔ جنبشِ موردنظر را در درون خود تمرکز دهند. همبستگیِ اجتماعی و تاریخیِ رهبران و رهبری‌شوندگان در اسکات با ظرافتی خارق‌العاده تفکیک شده است. تعصب‌گرایی قاطع، بی‌باک، و قهرمانانهٔ برلی نشانگر نقطهٔ اوج انسانیِ پیوریتن‌های اسکاتلندی [Scottish Puritans] شورشی در زمان اعادهٔ سلطنت ماری استوآرت است، درست همان‌طور که آمیزهٔ غریب و ماجراجویانهٔ فیش یان فور از آداب درباری و پدرسالاریِ عشیره‌ای به سبک فرانسوی معرّف وجه ارتجاعیِ اقدامات مربوط به اعادهٔ سلطنت استوآرت پس از 'انقلاب شکوهمند' است که بخش‌های عقب‌ماندهٔ مردم اسکاتلند را از نزدیک درگیر خود ساخت.

این تعاملِ نزدیک، این وحدت عمیق میان نمایندگان تاریخیِ یک جنبشِ مردمی و خودِ جنبش، در اسکات، ازحیث ترکیب‌بندی، به‌واسطهٔ تشدید و تمرکزِ دراماتیکِ وقایع افزایش یافته است. اینجا دوباره باید از فرم کلاسیکِ روایت دربرابر پیش‌داوری‌های مدرن محافظت کرد. امروزه اعتقادِ عام بر این است که چون اپیک به‌شیوه‌ای مبسوط‌تر و گسترده‌تر از درام به توصیف می‌پردازد، پس آنچه باید سرشت اساسیِ هنر اپیک یا حماسی را برسازد بسط یا امتدادِ محض، توالیِ وقایع‌نگارانهٔ همهٔ رویدادهای یک دوران است. لیکن

این نکته حتی درمورد هومر نیز صادق نیست. ترکیب‌بندی *ایلیاد* Iliad را به یاد آورید. شعر با یک وضعیتِ به‌غایت دراماتیک آغاز می‌شود، درگیری آشیل و آگاممنون Agamemnon . و روایت واقعی فقط عبارت از آن وقایعی است که پیامد بلافصلِ این درگیری‌اند، یعنی وقایع منجر به مرگ هکتور Hector. حتی زیباشناسی کلاسیک نیز دراینجا وجود نوعی اصلِ آگاهانهٔ ترکیب‌بندی را تشخیص می‌دهد. با برآمدنِ رمان اجتماعیِ مدرن، این قسم تشدید جنبهٔ اپیک از این هم ضروری‌تر شده است. زیرا روابط درونی میان روان‌شناسیِ مردم و شرایط اقتصادی و اخلاقیِ زندگی‌هایشان چنان پیچیده شده که اگر بناست مردم آشکارا فرزندانِ انضمامیِ عصر خویش به نظر آیند، نیاز به توصیفِ فراگیرِ این شرایط و تعاملات است. تصادفی نیست که آگاهیِ تاریخیِ روبه‌رشدِ اسکات به‌سوی این نوع فرم‌پردازی حرکت کرد. او برای آن‌که اعصارِ بعید و محوشده را بیدار و ما را قادر به زیستنِ دوبارهٔ آنها سازد، مجبور بود این تعاملِ انضمامی میان انسان و محیطِ اجتماعی‌اش را به‌وسیع‌ترین شکل تصویر کند. ادغام عنصرِ دراماتیک در رمان، تمرکزِ وقایع، اهمیت بیشترِ دیالوگ، یعنی، درگیرشدنِ مستقیمِ قطب‌های متضاد در قالب مکالمه، همگی در پیوندند با تلاش برای توصیفِ واقعیت تاریخی همان‌گونه که عملاً بود، تا ازاین‌طریق واقعیت تاریخی هم بتواند به وثوقی بشری دست یابد و هم این‌که خوانندگانِ یک عصر متأخرتر قادر به زیستنِ مجددِ آن باشند. این مسئله‌ای مربوط به تمرکزدادنِ کاراکترپردازی است. فقط آدم‌های ناشی بر این باور بوده‌اند (و هنوز هم هستند) که کاراکترپردازیِ تاریخیِ مردمان و وقایع به‌معنای تلنبارکردنِ خصوصیاتِ بسیط و تاریخاً سرشت‌نماست. اسکات هیچ‌وقت اهمیتِ این قبیل عناصر گویا و توصیفی را دست‌کم نگرفت. به‌واقع، او این عناصر را چندان به کار برد که منتقدان سطحیِ ماهیت هنر او را در همین دیدند. اما برای اسکات، کاراکترپردازیِ تاریخیِ زمان و مکان، 'اینجا و اکنونِ' تاریخی، چیزی عمیق‌تر است. برای وی، این بدین معنا بود که برخی بحران‌های معین در سرنوشت‌های شخصی عده‌ای

از انسان‌ها با پسزمینهٔ تعیین‌کنندهٔ یک بحران تاریخی تطابق می‌یابد و در متنِ آن تنیده می‌شود. درست به همین دلیل است که نحوهٔ توصیف او از بحرانِ تاریخی هرگز انتزاعی نیست، و انشقاق ملت به دو طرفِ ستیزه‌گر همواره از کانون تنگاتنگ‌ترین روابط بشری می‌گذرد. والدین و فرزندان، عاشق و معشوق، دوستان قدیمی و غیره، درهیأت حریفان با یکدیگر مواجه می‌شوند، یا گریزناپذیریِ مواجههٔ برخورد یا تصادم را به اعماق روابط شخصی می‌برد. این همواره تقدیری است که گروه‌های مردمانِ درگیر و پیوندخورده با یکدیگر ازسر می‌گذرانند؛ و مسئله نه هرگز بر سر یک فاجعهٔ واحد، بلکه زنجیره‌ای از فجایع است، آن‌جا که حل‌وفصلِ هر کدام زایندهٔ نزاعی جدید است. بدین‌سان درکِ عمیقِ سویهٔ تاریخی در حیات بشری نیازمند نوعی تمرکزدهیِ دراماتیکِ ساختمان اپیک است.

نویسندگان بزرگ قرن هجدهم به‌نحوی بسیار سرسری‌تر از این دست به ترکیب‌بندی می‌زدند. آنها ازآن‌رو قادر به این کار بودند که آداب و سلوکِ روزگار خودیش را مسلّم می‌انگاشتند و می‌توانستند تأثیری بی‌واسطه و آشکار بر خوانندگان‌شان را ازقبل فرض بگیرند. اما از یاد نبرید که این نکته درمورد ساختار کلیِ ترکیب‌بندی صادق است و نه درمورد شیوهٔ توصیفِ اتفاقات و سویه‌های منفرد. این نویسندگان همچنین به‌خوبی می‌دانستند که مسئله نه کامل‌بودگیِ توصیف ــ شمارش یک‌به‌یکِ مؤلفه‌های برسازندهٔ یک ابژه یا توالی وقایعِ شکل‌دهنده به زندگی یک شخص ــ بلکه ازکاردرآوردنِ تعیین‌گرهای اساسیِ بشری و اجتماعی است. *ویلهلم مایستر* Wilhelm Meister گوته را بسیار کمتر دراماتیک می‌دانند تا رمان‌های اسکات و بالزاک را که بعدتر می‌آیند. اما وقایع منفرد در این داستان طولانی نشانگر گرایشی قطعی به تشدیدکردن است. رابطهٔ ویلهلم مایستر با تئاتر سرلو Serlo، برای مثال، تقریباً به‌تمامی بر محور مسألهٔ اجرای هملت تمرکز یافته است. در گوته نیز مسألهٔ توصیف کاملِ تئاتر، یا گاه‌شماریِ کاملِ وقایع تئاتر سرلو، مطرح نیست.

ازاین‌رو تمرکز و تشدید دراماتیکِ وقایع در اسکات به‌هیچ‌رو

نوآوری‌ای رادیکال نیست. کار او منحصراً نوع خاصی از جمع‌بندی و بسط‌دهیِ مهم‌ترین اصول هنریِ دورهٔ پیشینِ رشدوتوسعه است. اما ازآنجاکه اسکات این بسط‌دهی را در یکَ نقطه‌عطفِ بزرگ تاریخی به انجام رساند، آن‌هم در همخوانی با نیازهای واقعیِ زمانه، کار وی دلالت بر نقطه‌عطفی در تاریخ رمان دارد. زیرا رمان تاریخیْ نویسنده را با وسوسهٔ نیرومند کوشش برای تولید یک تمامیتِ به‌نحوی مبسوط کامل مواجه می‌سازد. تصور این‌که فقط چنین کامل‌بودنی قادر به تضمینِ وفاداریِ تاریخی است تصوری بسیار ترغیب‌کننده است. اما این یک خیالِ باطل است، خطایی که بالاخص بالزاک در نوشته‌های انتقادی‌اش با وضوح تمام بدان اشاره کرد. او در ریویویی بر رمان تاریخیِ کاملاً فراموش‌شدهٔ لاتوش Latouche، *لئو Leo*، می‌نویسد: 'کل رمان متشکل از ۲۰۰ صفحه است که در آن به ۲۰۰ واقعه پرداخته شده است: عجز مؤلف را بیش از هرچیز همین تلنبارکردنِ فاکت‌ها لو می‌دهد... قریحه آن‌جا می‌شکفد که علل به‌وجودآورندهٔ فاکت‌ها توصیف می‌شوند، در اسرار قلب آدمی، که تحرکات‌اش از چشم مورّخان پنهان می‌ماند. شخصیت‌های یک رمان مجبورند عقلانی‌تر از شخصیت‌های تاریخی باشند. دستهٔ اول باید به زندگی برانگیخته شوند، دستهٔ دوم پیشتر زندگی کرده‌اند. وجودِ دستهٔ دوم به اثبات نیاز ندارد، حال اَعمال‌شان هرچه قدر هم عجیب‌وغریب بوده باشد، لیکن وجودِ دستهٔ اول نیازمند توافق عام است.' پیداست که هرچه یک دورهٔ تاریخی و شرایط زندگیِ بازیگران‌اش دورتر باشد، آکسیون باید هرچه بیشتر خود را وقف آن سازد که این شرایط را به‌شیوه‌ای مجسم پیش روی‌مان قرار دهد، طوری که ما روان‌شناسی و اخلاقِ خاصی را که از دل این شرایط برمی‌خیزد، نوعی از عجایب تاریخی نپنداریم، بلکه آنها را به‌منزلهٔ مرحله‌ای از توسعهٔ نوع بشر بازتجربه کنیم که ما را درگیر خود می‌کند و به حرکت‌مان وامی‌دارد.

بنابراین آنچه در رمان تاریخی مهم است نه بازگوییِ رخدادهای تاریخیِ عظیم، بلکه بیدارکردن پوئتیک یا ادبیِ مردمانی است که در آن

رخدادها نقش داشتند. آنچه مهم است این است که ما دلایل یا انگیزه‌های اجتماعی و بشری‌ای را ازنو تجربه کنیم که آدمیان را به فکرکردن، احساس‌کردن، و عمل‌کردن واداشته است، درست همان‌گونه که در واقعیت تاریخی رخ داده است. و این یکی از قوانین بازنمایی ادبی است، قانونی که نخست متناقض، اما سپس سراپا بدیهی می‌نماید: این‌که به‌منظور بیرون‌کشیدنِ این انگیزه‌های اجتماعی و بشریِ رفتار، وقایعِ ظاهراً بی‌اهمیت و روابطِ (از منظر بیرونی) خُردترْ مناسب‌ترانَد تا درام‌های به‌یادماندنی و عظیمِ تاریخ جهان. بالزاک، در نقد خود بر *صومعهٔ پارمِ* استاندال، شورمندانه نبوغ استاندال را ستایش کرد، زیرا او بازنمایی‌ای عظیم از زندگی درباری در چارچوب یک خرده‌دولت ایتالیایی را بر عهده گرفته بود. بالزاک اشاره می‌کند که در خرده‌پیکارهای دربار پارما، همهٔ آن ستیزهای اجتماعی و روحی‌ای که، فی‌المثل، در پیکارهای بزرگ بر سر مازارن Mazarin و ریشلیو Richelieu به وقوع پیوست، آشکارا هویدا اند. و این پیکارها را، به‌زعم بالزاک، ازاین‌طریق به لحاظ ادبی بهتر می‌توان توصیف کرد، زیرا محتوای سیاسیِ دسیسه‌ها در پارما را می‌توان مستقیماً به آکسیون برگرداند، و انعکاس‌های روحی و بشریِ آن را می‌توان به‌شیوه‌ای عیان و سرراست نشان داد، حال‌آن‌که بازنماییِ مسایلِ سیاسیِ بزرگی که جوهر دسیسه‌ها بر سر مازارن و ریشلیو را تشکیل می‌داد، سنگ‌تعادل مرده و ثقیلی در رمان به‌وجود می‌آورْد.

بالزاک استدلال خویش را درمورد کوچک‌ترین جزئیاتِ مربوط به برخورد اپیک با تاریخ به کار می‌برد. در کنار دیگر موارد، او رمانی از اوژن سو Eugène Sue را نقد می‌کند که به شورش در سِون Cévennes تحت حمکرانی لویی چهاردهم می‌پردازد. سو توصیفی مبسوط از کل مبارزه، نبرد به نبرد، به‌شیوه‌ای تفنّنی [dilettantist] و مدرن به‌دست می‌دهد. بالزاک با شدّت تمام به این کار حمله می‌کند. می‌گوید: "گذشتن از مرزی معین در ترسیمِ وقایع جنگ برای ادبیات ناممکن است. تصویرکردن کوهستان‌های سِون، دشت‌های بین آنها، گسترهٔ مسطحِ لانگه‌دوک Languedoc، و مانورهای

سربازان در سراسر این منطقه ــ این چیزی است که والتر اسکات و کوپر انجام آن را ورای توان خویش می‌دیدند. آنها هرگز دست به توصیف یک مبارزه نزدند، بلکه خود را به برخوردهای کوچک محدود ساختند، و به‌میانجی‌شان روحِ دو تودهٔ ستیزه‌گر را منکشف ساختند. و حتی همین زدوخوردهای کوچکی که ایشان وصف‌شان را برعهده گرفتند، نیازمند زمینه‌سازی‌های وسیع در آثارشان بود.[۱] توصیف بالزاک دراینجا از سرشتِ فشرده و متراکمِ تصویرِ اسکات و کوپر از تاریخ، درمورد تحوّل بعدیِ رمان تاریخی در کار نمایندگان بزرگ آن نیز صادق است.

ازاین‌رو خطاست اگر تصور کنیم که تولستوی، فی‌المثل، باید واقعاً جنگ‌های ناپلئونی را *تمام‌وکمال* به تصویر کشیده باشد. آنچه او می‌کند این است که، هر از گاهی، آن اپیزود یا مقطعی از جنگ را برمی‌گیرد که برای رشد بشریِ کاراکترهای اصلی‌اش مهم و بامعناست. و نبوغ تولستوی درمقام یک رمان‌نویس تاریخی در توانایی او برای گزینش و توصیف این اپیزودها نهفته است، طوری که حال‌وهوای کلیِ ارتش روس و، به‌میانجی آنها، حال‌وهوای مردمان روس به‌نحوی زنده به بیان درمی‌آید. آن‌جا که تلاش می‌کند به مسایل سیاسی و استراتژیکِ فراگیرِ جنگ بپردازد، مثلاً در توصیف‌اش از ناپلئون، خود را به غلیان‌های تاریخ‌ـفلسفه‌ای وامی‌نهد. و این کار را نه فقط به‌سبب موضوع‌گیری تاریخاً غلط‌اش یا بدفهمی‌اش از تاریخ درمورد ناپلئون، بلکه همچنین به‌دلایل ادبی انجام می‌دهد. تولستوی نویسنده‌ای بس بزرگ‌تر از آن بود که قادر به پیشنهاد مابه‌ازایی ادبی باشد. آن‌جا که مواد خام و دستمایه‌های او دیگر نمی‌توانند تجسمی هنری یابند، به‌نحوی رادیکال ابزارِ ادبیِ بیان را کنار می‌گذارد و می‌کوشد به‌یاری ابزار فکری بر مضامین‌اش غلبه کند. و با این کار، برهانی عملی فراهم می‌آورد در تأیید درستیِ تحلیل بالزاک از رمان اسکات و نقدش بر سو.

بنابراین رمان تاریخی باید به‌یاری ابزار هنری *نشان دهد* که شرایط و شخصیت‌های تاریخی دقیقاً به فلان و بهمان شیوه موجودیت [Geradeso-

Sein] داشتند. آنچه در اسکات به‌نحوی بس سطحی‌انگارانه 'اصالت رنگ [یا صبغهٔ بومی] ' خوانده شده است، در واقعیتِ امر چیزی نیست مگر همین اثباتِ هنریِ واقعیت تاریخی. این همان توصیفِ بنیان زنده و پهناورِ وقایع تاریخی در عین ظرافت و پیچیدگی‌شان، در تعامل چندلایه‌شان با انسان‌های منفردِ کنشگر است. تفاوت میان افراد تداوم‌دهنده' و افراد 'جهان‌ـتاریخی' درقالب این پیوند زنده با بنیانِ وجودیِ وقایع تجلی می‌یابد. دستهٔ اول، یعنی 'افراد تداوم‌دهنده'، کوچکترین نوسانات در این بنیان را به‌عنوان اختلالات بی‌واسطه در زندگی‌های فردی تجربه می‌کنند، حال‌آن‌که دستهٔ دوم ویژگی‌های عمدهٔ وقایع را درقالب انگیزه‌هایی برای کنش‌های خودشان و نیز تأثیرگذاشتن بر و هدایتِ کنش‌های توده‌ها متمرکز می‌سازند. هرچه 'افراد تداوم‌دهنده' به زمین نزدیک‌تر باشند، هرچه کمتر مناسبِ رهبریِ تاریخی باشند، اختلالات را به‌نحوی بارزتر و زنده‌تر در زندگی‌های روزمره‌شان، در پاسخ‌های بی‌واسطه و عاطفی‌شان، احساس می‌کنند. واضح است که چنین پاسخ‌هایی می‌توانند یک‌سویه و حتی کاذب باشند. اما ترکیب‌بندیِ یک تصویر تاریخیِ تام عبارت است از بازنماییِ تعامل غنی و درجه‌بندی‌شده میان سطوحِ متفاوتِ پاسخ به هر نوع اختلال عمده در زندگی. این تصویر باید به‌نحوی هنری پیوند میان خودانگیختگیِ سرزندهٔ توده‌ها و آگاهیِ تاریخیِ حداکثریِ شخصیت‌های راهبر را منکشف سازد.

این قبیل پیوندها اهمیت تعیین‌کننده‌ای برای شناختِ تاریخ دارند. یکی از صفاتِ بارزِ رهبران سیاسی و مردمیِ حقیقتاً بزرگ همانا درک به‌نحوی نامعمول حساس‌شان از چنین واکنش‌های خودانگیخته‌ای است. نبوغ آنها خود را در آن سرعت غیرمعمول‌شان در درکِ هر نوع تغییر روحیه درهیأت کوچک‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین واکنش‌ها، در مردمان یا یک طبقه، و سپس تعمیم پیوند میان این روحیه و روند عینی وقایع، عیان می‌سازد. این قدرتِ ادراک و تعمیم‌دهیْ بنیان همان چیزی را شکل می‌دهد که رهبران عادتاً 'آموختن از توده‌ها' می‌نامند. لنین در جزوه‌اش با عنوان *آیا بلشویک‌ها قدرت*

دولتی را به‌دست خواهند گرفت؛ نمونه‌ای بسیار آموزنده از این تعامل را توصیف می‌کند. پس از سرکوب قیام ژوئیهٔ پرولتاریای پتروگراد در ۱۹۱۷، لنین مجبور می‌شود به‌طور غیرقانونی با یک خانوادهٔ کارگری در حومه‌ها زندگی کند. او تهیهٔ وعدهٔ غذای نیم‌روز را توصیف می‌کند. 'زن نان را می‌آورد. شوهر می‌گوید: "به این نان عالی نگاه کن. حالا دیگر جرأت ندارند نان بد به ما بدهند. تقریباً یادمان رفته بود که در پتروگراد نان خوب هم می‌توان داشت".' لنین اضافه می‌کند: 'من از این داوریِ طبقاتیِ روزهای ژوئیه حیرت کردم. افکار بر محور اهمیت سیاسی وقایع می‌گشت... من، به‌عنوان شخصی که نیاز را هرگز نشناخته بود، هیچ‌گاه به یک نان فکر نکرده بودم... تفکر، ازطریق تحلیل سیاسی، برای رسیدن به آنچه در بنیانِ همه چیز است، یعنی پیکار طبقاتی برای نان، مسیری را طی می‌کند که به‌نحوی نامعمول پیچیده و ظریف است.'

دراینجا می‌توانیم چنین تعاملی را در قالب تجسّم یا شکل‌پذیریِ شگفت‌انگیزی ببینیم. کارگر اهل پتروگراد، همراه با آگاهیِ طبقاتیِ خودانگیخته، به وقایع روزهای ژوئیه واکنش نشان می‌دهد. لنین با حساسیتِ تمام از این واکنش‌ها می‌آموزد و آنها را طوری شکل می‌دهد تا با دقت و سرعتی چشمگیر پاسخ‌گوی تقویت، اثبات، و تبلیغِ موضعِ سیاسیِ درست باشند.

البته، به‌لحاظ تاریخی اشتباه می‌بود اگر تعامل‌هایی از این گونه در رمان‌های مربوط به قرون وسطی، قرن هفدهم یا هجدهم توصیف می‌شدند. درضمن، چنین تعامل‌هایی در ورای افقِ بنیانگذارانِ کلاسیکِ رمان تاریخی قرار داشتند. به‌علاوه، منظور از این مثال فقط تشریح ساختار عامِ تعامل بود. اما به‌رغم آن‌که همهٔ قهرمانان اسکات توأم با نوعی 'آگاهی کاذب' دست به کنش می‌زدند، این 'آگاهی کاذب' به‌هیچ‌رو درحکم یک طرح یا شاکله، چه در محتوایش و چه در روان‌شناسی‌اش، نیست. تفاوتِ تاریخی- محتوایی و نیز روان‌شناختی میان خودانگیختگیِ قریب- به- زندگی و قابلیتِ تعمیم‌دهی، که مستقل از ضروریاتِ بی‌واسطهٔ تأمین معاش است، در روند کل تاریخ وجود

دارد. و بر عهدهٔ رمان‌نویس تاریخی است که از این تعامل انضمامی، در همخوانی با شرایط تاریخیِ انضمامیِ عصری که او بازنمایی‌اش می‌کند، توصیفی تا حدّ ممکن غنی به‌دست دهد. و این دقیقاً یکی از بزرگ‌ترین نقاط قوّتِ اسکات است.

غنای رنگارنگ و متنوعِ جهان تاریخیِ اسکات از پیامدهای کثرتِ این تعامل‌ها میان افراد و وحدت هستیِ اجتماعی است که در اصل حاکم بر این غناست. مسألهٔ ترکیب‌بندی که پیشتر دربارهٔ آن بحث شد، این واقعیت که چهره‌های بزرگِ تاریخی، رهبرانِ طبقات و طرف‌های ستیزه‌گر، صرفاً درحکم کاراکترهایی خُرد و فرعی در داستان‌اند، اکنون در پرتوی جدید ظاهر می‌شود. اسکات این چهره‌ها را نه سبک‌پردازی می‌کند و نه آنها را بر نوعی پایه‌ستونِ [pedestal] رمانتیک می‌نشاند؛ او ایشان را درهیأت انسان توصیف می‌کند، همراه با فضایل و ضعف‌ها، صفات خوب و بد. آنها در عین ضعف‌هایشان، به‌لحاظ تاریخی باابهت و خیره‌کننده ظاهر می‌شوند. دلیل اصلی این امر نیز، مسلماً، فهم عمیق اسکات از غرابت و خاص‌بودگیِ دوران‌های مختلف تاریخی است. اما این واقعیت که او قادر است انسان‌های تاریخی را به شیوه‌ای در آنِ واحد باشکوه و انسانی بازنمایی کند، بستگی به نحوهٔ ترکیب‌بندی او دارد.

چهرهٔ بزرگ تاریخی به‌منزلهٔ یک کاراکتر فرعی قادر است هستی خویش را به‌تمامی درمقام یک انسان بزید، و آزادانه همهٔ صفات انسانیِ باشکوه و حقیراش را به نمایش گذارد. لیکن، جایگاه او در ماجرا چنان است که فقط در وضعیت‌های واجد اهمیت تاریخی می‌تواند دست به عمل زند و خود را به بیان درآورد. او دراینجا به تجلی یا بیان چندوجهی و تامِ شخصیت خویش دست می‌یابد، اما صرفاً تا آن‌جا که این کاراکتر در پیوند با وقایع بزرگِ تاریخ است. اُتو لودویگ Otto Ludwig با ذکاوت تمام دربارهٔ راب رُی اسکات می‌گوید: 'او می‌تواند به‌شیوه‌ای هرچه بااهمیت‌تر ظاهر گردد، زیرا ما زندگی وی را قدم‌به‌قدم دنبال نمی‌کنیم؛ ما او را فقط در لحظاتی

می‌بینیم که او *مهم* و *معنادار* است؛ او با حضور همه‌جایی خویش ما را غافل‌گیر می‌کند، و خود را صرفاً در جذاب‌ترین طرزِ برخوردها عیان می‌سازد.[۱]

این ملاحظات نه تنها نحوهٔ ترکیب‌بندی اسکات را به‌درستی وصف می‌کنند، بلکه همچنین به قوانین عامِ فرم‌پردازی نیز اشاره دارند: به نحوهٔ بازنماییِ اشخاص مهم. اینجا تفاوت‌های عمیقی بین اپیک و رمان در کار است. خصلتِ همه‌ملّیِ مضامینِ اصولیِ اپیک، رابطهٔ بین فرد و ملّت در عصر قهرمانان، نیازمند آن است که مهم‌ترین چهرهٔ موضع مرکزی را اشغال کند، حال‌آن‌که در رمان تاریخی، این چهره ضرورتاً کاراکتری فرعی است.

لیکن، انتخاب وضعیت، بنا به اشارهٔ اتو لودویگ، آن‌جا که چهرهٔ راهبر صرفاً در لحظاتِ مهم ظاهر می‌گردد ــ *به‌نسبت و با تغییراتی* [mutatis mutandis] ــ درخصوص اپیک نیز صادق است. هولدرلین این نکته را، به‌درستی و عمیقاً، درمورد آشیل تشخیص داد: 'اغلب از خود پرسیده‌اند چرا هومر، که، به‌رغم همه چیز، می‌خواست خشمِ آشیل را بسراید، به او اجازه نمی‌دهد حتی پدیدار شود... او دوست نداشت جوانِ خدایان را در بلوای بیرون تروآ Troy دنیوی سازد. ایده‌آل نباید امری پیش‌پاافتاده بنُماید. و او واقعاً نمی‌توانست آشیل را به‌نحوی باشکوه‌تر و دلپذیرتر از عقب‌راندن او به پس‌زمینه بسراید...، طوری که هر نوع خسران یونانیان از آن روزی که آن بی‌همتا از سپاه مفقود گشته یادآور برتری او بر کلِ تودهٔ اربابان و خادمان است، و آن لحظات نادری که شاعر به او رخصتِ پدیدارشدن دربرابر ما را می‌دهد بیش از پیش به‌واسطهٔ غیاب‌اش برجستگی می‌یابند.'

تشخیص عوامل مشترک دراینجا کار چندان دشواری نیست. ازآنجاکه کل هنرِ روایت باید با جزئیات کوچک و حتی مبتذلِ زندگی سروکار داشته باشد، نمی‌تواند به قهرمان اجازه دهد که تمام مدت شخصاً در پیش‌زمینه حضور یابد، زیرا این به‌معنای تنزل‌دادن او به تراز عمومیِ زندگیِ توصیف‌شده خواهد بود در این مورد فقط یک سبک‌پردازی تحمیلی می‌تواند موجد فاصلهٔ

ضروری و مطلوب بین او و کاراکترهای دیگر شود. اما این نوع سبک‌پردازی در تضاد با سرشت واقعی اپیک است که همواره درپی آن است تا تأثّر یا حسّ زندگی را آن‌گونه که واقعاً هست، *به‌منزلهٔ یک کل*، ایجاد کند. این دقیقاً یکی از جذابیت‌های متعدد و ازبین‌نرفتنیِ اپیک‌های هومری است، حال‌آن‌که اپیک به‌اصطلاح ادبی، که تقریباً به‌طور پیوسته فاصلهٔ بین قهرمان و جهان پیرامون را سبک‌پردازی می‌کند و چهرهٔ مرکزی را مصنوعاً ارتقاء می‌بخشد، به‌لحاظ اپیک عاری از زندگی، سخنورانه [یا بلاغی] و غنایی است. در هومر، کاراکتری نظیر آشیل همواره واجد همان طبیعی‌بودگی و سادگیِ بشری‌ای است که هر چهرهٔ دیگری. هومر به‌یاری ترفندی حقیقتاً اپیک، یعنی ترفندی که هم هنری است و هم وفادار به طبیعت، او را از تراز محیط پیرامون برمی‌کشد: او وضعیت‌هایی می‌آفریند که از دل آنها امر مهم و معنادار، به‌اصطلاح 'به‌خودی‌خود'، سربرمی‌آورد، وضعیت‌هایی که در آنها قهرمان به‌طور طبیعی، 'به‌خودی‌خود'، به‌میانجی تضاد با غیبتِ خویش، قدم بر یک پایه‌ستون می‌نهد.

همهٔ این ویژگی‌های عامِ اپیک در کار اسکات نیز حضور دارند. اما، چنان‌که دیدیم، در رمان تاریخی، رابطهٔ 'فرد جهان‌ـتاریخی' با جهانی که او در آن دست به کنش می‌زند، تماماً متفاوت است. ویژگی‌های مهم دراینجا نه تجلیاتِ اعلای یک نظم جهانیِ ذاتاً نامتغیّر (مادامی که به ادبیات مربوط می‌شود)، بلکه، برعکس، تشدیدِ رادیکالِ گرایش‌های اجتماعی در یک بحران تاریخی است. به‌علاوه، رمان تاریخی، در قیاس با حماسه‌های باستانی، جهان اجتماعیِ به‌مراتب تفکیک‌شده‌تر و افتراقی‌تری را توصیف می‌کند. و همپای شکل‌گیری فزایندهٔ دوپارگیِ طبقاتی و تضاد طبقاتی، نقش نماینده‌وار یا بازنمودگرانهٔ 'فرد جهان‌ـتاریخی'، که مهم‌ترین ویژگی‌های یک جامعه را گرد می‌آورد و متمرکز می‌سازد، دلالت سراپا متفاوتی پیدا می‌کند.

آنتاگونیسم‌ها یا ستیزهای موجود در حماسه‌های کهن غالباً ستیزهایی طبیعی‌اند. هماوردان بزرگِ ملی، مثلاً آشیل و هکتور، به‌لحاظ اجتماعی، و

لاجرم همچنین به‌لحاظ اخلاقی، نظم‌های بسیار مشابهی را نمایندگی می‌کنند، و دامنهٔ اخلاقیِ کنش‌های ایشان به‌تقریب یکی است: نزد هر یک، مفروضات بشریِ نهفته در پس کنش‌های طرفِ دیگر، به‌تمامی شفاف است، و قس‌علی‌هذا. در جهان رمان تاریخی، همهٔ این‌ها یکسر متفاوت است. دراینجا 'فرد جهان‌ـتاریخی'، حتی از منظر اجتماعی، درحکم یک *طرف* [partei] است، نماینده‌ای برای یکی از بسیار طبقات و قشرهای ستیزه‌گر. با این حال اگر او بخواهد کارکرد خویش به‌منزلهٔ بالاترین رأسِ چنین جهان هنری‌ای را تحقق بخشد، لاجرم باید ـــ به‌شیوه‌ای بسیار پیچیده و غیرمستقیم ـــ ویژگی‌های عموماً مترقیِ کلِ جامعه، کلِ عصر، را نیز مرئی سازد. این پیش‌شرط‌های پیچیدهٔ نقشِ نماینده‌وارِ او [*'فرد جهان‌ـتاریخی'*] به‌یاری همان پیش‌تاریخِ [prehistory] گسترده‌ای در کار اسکات توصیف می‌شود که همه‌جا اشاره‌گر به ظهورِ اوست؛ و ضرورتِ این پیش‌تاریخ به‌تنهایی کفایت می‌کند برای بدل‌ساختن او به یک کاراکتر فرعی در معنایی که پیشتر توضیح داده شد.

خودِ این نیز باز، همان‌طور که بی‌شک خواننده بنابر ملاحظات قبلی دریافته است، امری مربوط به یک ترفند تکنیکیِ هوشمندانه از طرف اسکات نیست، بلکه، از حیث ترکیب‌بندی، به بیانِ هنریِ رویکردِ تاریخیِ او به زندگی ربط دارد. ستایش او از شخصیت‌های بزرگِ تاریخی به‌منزلهٔ عوامل تعیین‌کننده در فرآیند تاریخیْ هدایت‌گر او به این نحوه از ترکیب‌بندی است. اسکات، با احیای قوانین کهنِ شعر اپیک به‌شیوهٔ اصیل خودش، یگانه ترفند ممکنی را کشف می‌کند که به‌یاری آن رمان تاریخی می‌تواند واقعیت تاریخی را به‌نحوی بسنده انعکاس دهد، بی‌آن‌که به‌سیاقی رمانتیک جنبه‌ای پرعظمت و یادبودی به چهره‌های مهمِ تاریخ ببخشد یا آنها را تا سطح جزئیات پیش‌پاافتادهٔ شخصی و روان‌شناختی فروکشاند. بدین‌سان اسکات قهرمان‌های تاریخی‌اش را بشری می‌سازد، و درهمان‌حال پرهیز می‌کند از آنچه هگل روان‌شناسی پیشخدمت مخصوص [Kammerdiener] می‌خواند، یعنی همان

تحلیلِ مفصّلِ غرایب جزئیِ بشری‌ای که هیچ ربطی به مأموریت تاریخیِ شخصِ موردنظر ندارند.

مع‌الوصف، این نحوهٔ ترکیب‌بندی بی‌شک بدین معنا نیست که چهره‌های تاریخیِ اسکات تا حد جزئی‌ترین خصوصیات بشری‌شان فردیت نیافته اند. آنها نمایندگانِ صِرفِ جنبش‌ها و ایده‌های تاریخی و غیره نیستند. هنر بزرگ اسکات دقیقاً عبارت است از فردیت‌بخشیدن به قهرمان‌های تاریخی خود به چنان شیوه‌ای که برخی ویژگی‌های یکسر فردیِ شخصیت‌شان، که کاملاً مختصِ آنهاست، قدم به رابطه‌ای بسیار پیچیده و بسیار زنده با عصری نهند که در آن زندگی می‌کنند، رابطه با جنبشی که ایشان نمایندگی‌اش را به عهده دارند و می‌کوشند آن را به پیروزی برسانند. اسکات همزمان ضرورتِ تاریخیِ این شخصیتِ فردیِ خاص و نقش فردی‌ای را که در تاریخ برعهده دارد، بازنمایی می‌کند. حاصلِ این رابطهٔ یکه صرفاً به پیروزی یا شکستْ انجامیدنِ پیکار نیست، بلکه همچنین خصلت تاریخیِ ویژهٔ پیروزی یا شکست است، *ارزش* تاریخیِ ویژهٔ آن، طنین طبقاتی آن.

یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای فرم‌پردازی در ادبیات جهان، برای مثال، شیوه‌ای است که طی آن ماری استوآرت همهٔ آن ویژگی‌هایی را تمرکز می‌دهد که کودتا و اوج‌گیریِ او را از همان بدو امر محکوم به شکست می‌سازد. سایهٔ این کیفیّات را اَزپیش می‌توان در ترکیب‌بندی و کردارِ حامیانِ وی احساس کرد، همان کسانی که زمینهٔ کودتا را فراهم می‌آورند، آن‌هم دیرزمانی پیش از آن‌که خودِ استوآرت به خوانندگان نشان داده شود. کردار خودِ او نیز وجی آگاهانه به این احساس می‌بخشد، و خودِ شکست درحکم یگانه تحقق چشم‌داشتی است که زمانی دراز پرورانده شده است. اسکات با همین میزان استادی، اما با ابزار تکنیکی سراپا متفاوتی، تفوّق و دیپلماسیِ پیروزمندانهٔ شاه فرانسه، لویی یازدهم، را به تصویر می‌کشد. در آغاز، تضاد اجتماعی و نیز بشری میان شاه و ملتزمین‌اش، که هنوز حال‌وهوایی غالباً فئودالی‌ـشوالیه‌ای دارد، فقط درقالب چند کشمکش کوچک مقدماتی ظاهر

می‌شود. پس در سراسر ماجرای میانیِ رمان، شاه از صحنه غایب است. او با حلیه‌گری، وظیفه‌ای خطرناک، و به‌واقع انجام‌ناپذیر، را به گردن کوئنتین دوروارد Quentin Durward، قهرمان درست‌کار و سلحشور، گذارده است. و صرفاً در پایان است که او ازنو درقالب آن چیزی که، علی‌الظاهر، فلاکتی یکسر مأیوسانه است، درهیأت یک زندانی در اردوگاه دوکِ فئودال‌سلحشور، ماجراجو، و به‌لحاظ سیاسی ابلهِ بورگوندی Duke of Burgundy به صحنه می‌آید، آن‌جا که مطلقاً به‌یاری عقل و حیله به چنان امتیازاتی دست می‌یابد که برای خواننده شکی باقی نمی‌ماند که، به‌رغم نتیجهٔ مساوی‌ای که رمان با آن به پایان می‌رسد، پیروزی با اصلی است که او نمایندهٔ آن است. این تعامل‌های پیچیده و بااین‌حال سرراست میان نمایندگان طبقات مختلف، میان 'بالا' و 'پایین' جامعه، موجد آن اتمسفر تاریخی و صادقانهٔ قیاس‌ناپذیری است که در هر یک از رمان‌های اسکات دورانی را احیا می‌کند؛ آن‌هم نه فقط محتوای تاریخی‌ـاجتماعی‌اش، بلکه کیفیات بشری و عاطفی‌اش، رایحه و طنین خاص‌اش را.

این اصالت و تجربه‌پذیریِ جوّ تاریخی استوار بر خصلت مردمی هنر اسکات است. این خصلت مردمی در فضای دکادنس یا انحطاط فرهنگی با عدم‌درکی فزاینده روبه‌رو شد. تِن کاملاً به‌خطا تأکید دارد که هنر اسکات مبلّغِ نگرش‌های فئودالی است. جامعه‌شناسیِ مبتذلْ این نظریهٔ کاذب را برگرفت و توسعه داد، تنها با این تفاوت که اسکات اکنون دیگر نه شاعر جهان فئودالی، بلکه شاعر سوداگران و استعمارگران انگلیسیِ امپریالیسم معاصر انگلستان به‌شمار می‌رفت. این قبیل 'نظریه‌ها'ی رمان تاریخی ـــ که به‌منظور برافراشتن نوعی دیوار چین میان گذشتهٔ کلاسیک و زمان حال و لاجرم انکار سرشت سوسیالیستیِ فرهنگ امروزین‌مان به سبک تروتسکی Trotsky اختراع شده‌اند ـــ در اسکات چیزی جز خنیاگرِ سوداگرانِ استعمارطلب نمی‌بینند.

دقیقاً عکس این ایده صادق است. این نکته را معاصران و جانشینان

بلافصل اسکات به‌روشنی تشخیص دادند. ژرژ ساند George Sand کاملاً به‌درستی دربارهٔ او گفته است: 'او شاعر دهقانان، سربازان، مطرودان و پیشه‌وران است.' زیرا، همچنان‌که دیدیم، اسکات دگرگونی‌های عظیم تاریخی را به‌منزلهٔ دگرگونی‌های زندگیِ مردمی توصیف می‌کند. او همواره کار را با نشان‌دادن نحوهٔ تأثیرگذاریِ تغییرات تاریخیِ مهم بر حیات روزانه نشان می‌دهد، یعنی همان تأثیر تغییرات مادی و روان‌شناختی بر مردمانی که به‌نحوی بی‌واسطه و خشن به این تغییرات واکنش نشان می‌دهند، بی‌آن‌که علل‌شان را درک کنند. او تنها با عزیمت از همین مبنا جنبش‌های ایدئولوژیک، سیاسی و اخلاقی‌ای را توصیف می‌کند که تغییراتی از این دست به‌ناگزیر راه را برای ظهورشان هموار می‌کنند. بنابراین، خصلت مردمی هنر اسکات عبارت از توصیفی انحصاری از طبقات ستمدیده و استثمارشده نیست. چنین تفسیریْ کوته‌نظرانه خواهد بود. هدف اسکات، همچون هر نویسندهٔ مردمی و بزرگ دیگری، توصیفِ تمامیتِ حیات ملی در متن تعامل پیچیده‌اش میان 'بالا' و 'پایین' است؛ خصلت مردمی پرشور او در این واقعیت به بیان درمی‌آید که 'پایین' به‌منزلهٔ بنیان مادّی و تبیین هنریِ آن چیزی نگریسته می‌شود که در 'بالا' رخ می‌دهد.

در *آیوانهو*، اسکات مسألهٔ مرکزیِ انگلستان قرون‌وسطایی، یعنی تقابل بین ساکسون‌ها Saxons و نورمن‌ها Norman، را به همین شیوه توصیف می‌کند. او کاملاً روشن می‌سازد که این تقابل پیش از هر چیز تقابلی میان رعایای ساکسون و اربابان فئودال نورمن است. اما، به‌سیاقی حقیقتاً تاریخی، از این تقابل پیشتر می‌رود. او می‌داند که بخشی از نجیب‌زادگان ساکسون، ولو به‌لحاظ مادّی درقیدوبند و محروم‌گشته از قدرت سیاسی، همچنان واجد امتیازات اشرافیِ خویش است و این‌که این امر فراهم‌آورندهٔ نوعی کانونِ ایدئولوژیک و سیاسی برای مقاومت ملّیِ ساکسون‌ها علیه نورمن‌هاست. لیکن اسکات، درمقام توصیف‌گرِ بزرگِ حیات تاریخی و ملی، با انعطاف‌پذیریِ برجسته‌ای می‌بیند و نشان می‌دهد که چگونه بخش‌های مهمی از نجیب‌زادگان ساکسون در

سست‌دلی و سکون فرومی‌روند، و دیگران نیز باز صرفاً منتظر فرصتی اند تا با بخش‌های میانه‌روترِ اشرافیت نورمن، که نمایندهٔشان ریچارد *شیردل* است، سازش کنند. ازاین‌رو، وقتی بلینسکی کاملاً به‌درستی می‌گوید که آیوانهو، قهرمان این رمان و همچنین طرفدار اشراف‌منشِ این سازش، در سایهٔ کاراکترهای فرعی قرار می‌گیرد، لاجرم این مسألهٔ فرمالِ رمان تاریخی واجد محتوای تاریخی‌ـسیاسی و مردمی بسیار روشنی می‌گردد. زیرا هرچند یکی از چهره‌هایی که بر آیوانهو سایه می‌افکند پدر اوست، همان نجیب‌زادهٔ شجاع و ریاضت‌کش، سدریک Cedric، مهم‌ترینِ این چهره‌ها رعایای ساکسون، گورت Gurth و وامبا Wamba، اند، و از همه بالاتر، رهبر مقاومت مسلّح علیه حاکمیتِ نورمن‌ها، قهرمان افسانه‌ای مردمی، رابین هود Robin Hood بدین‌سان تعامل‌های میان 'بالا' و 'پایین'، که حاصل‌جمع‌شان برسازندهٔ تمامیتِ زندگی عوام است، در این واقعیت تجلی می‌یابد که، هرچند درکلْ گرایش‌های تاریخی 'بالا' همچنان به‌شیوهٔ متمایزتر و تعمیم‌یافته‌تری به بیان درمی‌آیند، لیکن قهرمان‌گری راستین، که ستیزهای تاریخی به‌یاری آن یکسره می‌شوند، از چند استثنا که بگذریم، در 'پایین' جریان دارد.

تصویر زندگی مردمی درست به همین شیوه در رمان‌های دیگر ترسیم می‌شود. البته باید اذعان کرد که در *ویورلی*، فیش یان فور همان قهرمان تراژیک است، که به‌خاطر وفاداری‌اش به استوآرت‌ها سروکارش با چوبهٔ دار افتاد. با این حال، ما قهرمان‌گریِ واقعی، غیرمسئله‌دار، و به‌لحاظ انسانی تکان‌دهنده را نه در این چهرهٔ ماجراجو و نهایتاً مبهم، بلکه در میان حامیان‌اش در قبیلهٔ اسکاتلندی می‌بینیم. یکی از بزرگ‌ترین توصیف‌های مربوط به قهرمان‌گریِ ساده و خاموش همانا پیشنهاد ایوان دو Evan Dhu، همقطار فیش یان فور، در جریان محاکمه‌ای است که هر دو در آن به مرگ محکم می‌شوند: ایوان دو که دادگاه با رغبتِ تمام حاضر به عفو اوست، پیشنهاد می‌کند که او و چند تن دیگر از اعضای قبیله به‌ازای آزادی رئیس‌شان اعدام شوند.

در ریزه‌کاری‌هایی از این دست است که وحدت روح مردمی و اصالتِ

تاریخی در اسکات به‌روشنی سربرمی‌آورد. اصالت تاریخی نزد او به‌معنای خصوصیت زمانمندِ زندگی درونی، اخلاقیت، قهرمان‌گری، قابلیت ایثار، ثابت‌قدم‌بودن است. جنبهٔ مهم، فناناپذیر و ــ برای تاریخ ادبیات ــ دوران‌ساز درمورد اصالت تاریخیِ اسکات همین است و نه آن به‌اصطلاح 'رنگ‌وبوی محلّی' توصیفات او که بسیار درباره‌اش سخن گفته‌اند و چیزی نیست مگر یک ترفند از میان انبوه ترفندهای جنبیِ هنری، ترفندی که هرگز به‌تنهایی نمی‌تواند روحِ یک دوران را احیا کند. هم کیفیات انسانیِ بزرگ و هم رذایل و محدودیت‌های قهرمانان اسکات، هردو، از بطن نوعی بنیان تاریخیِ به‌روشنی فرم‌پردازی‌شده سرچشمه می‌گیرند. اسکات ما را با کیفیاتِ تاریخیِ مختصّ به حیات روانیِ یک دوران آشنا می‌سازد اما نه با تحلیل یا تبیینِ روان‌شناختیِ ایده‌های این حیات، بلکه با توصیف گستردهٔ هستیِ آن، با نشان‌دادن این که چگونه تصورات، احساسات، و شیوه‌های رفتار از بطن این بنیان رشد می‌کنند.

این امر همواره به‌شیوه‌ای استادانه در روند ماجرا یا آکسیونی جذاب نشان داده می‌شود. بدین‌ترتیب ویورلی اولین بار ازطریق معامله‌ای بین قبیله و زمینداری اسکاتلندی درخصوص دستبرد به رمه است که با اعضای قبیله آشنایی می‌یابد. برای او آنها هنوز همان‌قدر کودن و فاقد شعور اند که برای خواننده. سپس او مدت زمان قابل‌توجهی را دربین قبیله می‌گذراند، و به‌تمامی با زندگی روزمرهٔ اعضای قبیله، عادات‌شان، شادی‌ها و غم‌هایشان، آشنا می‌شود. وقتی قبیله، و به‌همراه آنها ویورلی، به جنگ می‌رود، هم او و هم خواننده، هردو ازقبل با هستی و آگاهیِ ویژهٔ این مردمان که همچنان در چارچوب نظمی قبیله‌ای زندگی می‌کنند، مأنوس‌اند. سپس وقتی در اولین نبرد دربرابر سربازان سلطنتی، ویورلی خیال دارد یک سرباز انگلیسی زخمی‌شده را، که از طبقهٔ خودش است، نجات دهد، اعضای قبیله درابتدا به این یاری‌دادن به دشمن اعتراض می‌کنند. فقط هنگامی که درمی‌یابند آن انگلیسیِ زخمی‌شده به 'قبیلهٔ' ویورلی تعلق دارد است که به کمک‌اش می‌آیند و به او

به‌منزلهٔ سردسته‌ای دوراندیش احترام می‌گذارند. تأثیرگذاری نفس‌گیر و خیره‌کنندهٔ قهرمان‌گری ایفان دو صرفاً برمبنای این قسم نمایش گستردهٔ خصلت مادی و اخلاقیِ حیات قبیله‌ای، و هستی و شیوهٔ رفتارش، امکان‌پذیر است. و به‌همین ترتیب انواع دیگری از قهرمان‌گری متعلق به ادوار سپری‌شده را نیز در اسکات تجربه می‌کنیم، فی‌المثل قهرمان‌گری پیوریتن‌ها و غیره.

هدف ادبیِ بزرگ اسکات، در توصیف بحران‌های تاریخیِ زندگی مردمی، نشان‌دادنِ *عظمتِ بشری‌ای* است که در هیأت نمایندگان مهم‌اش، به‌میانجی نوعی لرزه افکندن در زندگی مردمی آزاد می‌گردد. شکی نیست که، آگاهانه یا ناآگاهانه، آنچه این گرایش در ادبیات را بیدار ساخت تجربهٔ انقلاب فرانسه بود. این گرایش، هرچند مسلماً به‌نحوی بسیار پراکنده، پیشاپیش در آن دورانی که مستقیماً زمینه را برای انقلاب فراهم آورد حضور دارد، از همه چشمگیرتر در چهره کِلرشنِ Klärchen گوته در *اگمونت* Egmont. اما این قهرمان‌گری هرچند معلول انقلاب هلند است مع‌الوصف بی‌درنگ با عشق کلرشن به اگمونت جان می‌گیرد. پس از انقلاب فرانسه، گوته، خود، در فیگور دوروته‌آ Dorothea تجلی یا بیانی برای این گرایش پیدا می‌کند که سرشت بشری و قهرمانانهٔ آن واجد خلوصی هنوز هم بیشتر است. درهیأت دوروته‌آ، صفات ساده، قوی، مصمّم و قهرمانانه جان می‌گیرند آن‌هم به‌عنوان پیامد وقایع انقلاب فرانسه و آن سرنوشتی که محیط بلافصل او درخلال این وقایع ازسر می‌گذرانند. هنر اپیکِ بزرگ گوته خود را در نحوهٔ ترسیم قهرمان‌گریِ دوروته‌آ نشان می‌دهد. به‌نظر می‌رسد این قهرمان‌گری به‌تمامی با سرشت ساده و سرراست او خواناست: صفتی که همواره به‌منزلهٔ توانی بالقوه در او نهفته بوده است و اکنون به‌واسطهٔ وقایع عظیمِ زمانه حیات می‌یابد. با این حال، این قهرمان‌گری چیزی نیست که مستلزم تغییری بی‌برگشت در زندگی و سرشت روان‌شناختی او باشد. وقتی ضرورت عینی برای رفتار قهرمانانه به سر می‌رسد، دوروته‌آ به زندگی روزمره بازمی‌گردد.

این‌که آیا اسکات اصلاً، یا تا اندازه‌ای، این آثار گوته را می‌شناخت یا نه

بی‌اهمیت است. مسئله اصلی این است که، به‌لحاظ تاریخی، او این گرایش موجود در گوته را تداوم و گسترش می‌دهد. رمان‌های او مملو از چنین داستان‌هایی است؛ همه‌جا به این قسم درخشش ناگهانیِ نوعی قهرمان‌گریِ بزرگ و با این حال بی‌پیرایه در میان فرزندانِ ساده و ظاهراً میانه‌حال قوم برمی‌خوریم. گسترش گرایش گوته توسط اسکات در وهلهٔ اول در این واقعیت نهفته است که او، بس نیرومندانه‌تر از گوته، خصلت تاریخیِ قهرمان‌گری را رومی‌آورد، یعنی همان کیفیت تاریخیِ خاصِ عظمت بشری که به‌واسطهٔ قهرمان‌گری تجلی می‌یابد. گوته خطوط کلّیِ جنبش‌های مردمی، طرح کلیِ انقلاب هلند و فرانسه، را با وفاداریِ شگفت‌انگیزی به زندگی و واقعیت ترسیم می‌کند. مع‌الوصف، درهمان‌حال‌که کاراکترهای خُرد در *اگمونت* ویژگی‌های تاریخی و معاصرِ بسیار مشخصی را به نمایش می‌گذارند، درهمان‌حال‌که کلرشن، نیز، در هر واکنش خویش که برانگیختهٔ عشق روستایی و باصفایش به اگمونت است فرزندِ طبقه و مردم خویش باقی می‌ماند، طغیان قهرمانانه‌اش فاقد یک خصلت تاریخیِ مشخص و مؤکد است. قهرمان‌گری او واقعی و اصیل است، زیرا نشانگر عظمت انسانی در بطن شرایط تاریخیِ داده‌شده است، و نیز به‌نحوی ارگانیک از دل روان‌شناسیِ کلرشن بیرون می‌آید، لیکن کیفیّت مختص به آن واجد هیچ مشخصهٔ تاریخی نیست. همین نکته درمورد کاراکترپردازیِ دوروته‌آ صادق است. وقتی نوبت به توصیف خودِ طغیان قهرمانانه در شرایطِ واقعی و بالفعل می‌رسد، شاعر در هیچ یک از موارد مشخصاً ویژگی‌های اجتماعی-تاریخی را به کار نمی‌گیرد. این قسم ویژگی‌ها در هر دو مورد، از قبل (و، در مورد دوروته‌آ، حتی بعدتر نیز) اولویت یافته‌اند. با این حال، آنها منحصراً به‌منزلهٔ چارچوبی برای بروز قهرمان‌گری عمل می‌کنند و هیچ رنگ‌وبوی تاریخی بدان نمی‌بخشند.

در اسکات قضیه متفاوت است. ما این گرایش را به‌روشن‌ترین وجه در *قلب میدلوتین* *The Heart of Midlothian* مشاهده می‌کنیم. در اینجا اسکات مهم‌ترین کاراکتر مؤنث خود را درقالب چهرهٔ یک دختر دهقان پیوریتن،

جنی دینز Jeanie Deans، خلق کرده است. سیر وقایعْ دختر یکی از سربازان رادیکال ارتش کرامول را بر سر دوراهیِ خوفناکی قرار می‌دهد. خواهر او متهم به کودک‌کشی است؛ مطابق با قوانین غیرانسانیِ آن دوره، اثبات این که او حاملگیِ خود را مخفی نگه داشته است برای محکوم‌ساختن او به مرگ کافی است. او مجبور بود این راز را مخفی نگه دارد، بی‌آن‌که مرتکب کودک‌کشی شده باشد. اکنون جنی می‌توانست با یک شهادت دروغ، خواهرش را نجات دهد. اما به‌رغم عشق پرحرارت‌اش به خواهرش، به‌رغم همدلی بی‌پایان با سرنوشت او، وجدان پیوریتن او پیروز می‌شود و، متعاقباً، حقیقت را اعلام می‌کند. خواهرش به مرگ محکوم می‌شود. و سپس بدین‌ترتیب دختر دهقان، تحصیل‌نکرده، بی‌پول، و ناآشنا با دنیا، قدم به لندن می‌گذارد تا برای خواهرش از شاه عفو بگیرد. ماجرای این نبردهای درونی و این پیکار برای حفظ جان خواهر، نشان‌گر انسانیّت غنی و قهرمان‌گریِ بی‌پیرایهٔ یک انسانِ به‌واقع بزرگ است. مع‌الوصف، تصویر اسکات از قهرمانِ زن خویش هرگز حتی برای لحظه‌ای خصوصیات پیوریتن و اسکاتلندیِ کوته‌بینانهٔ او را پنهان نمی‌کند، درحقیقت، همین خصوصیات اند که به‌کرّات خصلت ویژهٔ قهرمان‌گریِ ساده‌دلانه و عظیمِ این چهرهٔ عوامانه را شکل می‌بخشند.

جنی دینز، که هدف خود را با موفقیت پیش برده است، به زندگی روزمره بازمی‌گردد، و دیگر هرگز در زندگی‌اش طغیانی مشابه را از سر نمی‌گذراند تا حضور چنین قوایی را فاش سازد. اسکات این مرحلهٔ نهایی را با جزئیاتی بس مفصّل و توأم با بی‌ذوقی ترسیم می‌کند، حال‌آن‌که گوته، که هدف‌اش زیبایی دست‌خط و کمال کلاسیک است، به بیان اجمالیِ این نکته بسنده می‌کند که زندگی قهرمانانهٔ دوروته‌آ به سر آمده و اکنون او، نیز، باید به زندگی روزمره و سادهٔ خود عقب نشیند.

در هر دو نمونه، مسئله بر سر نوعی ضرورتِ فرم اپیک است. اما در هر دو نمونه، این ضرورت فرمال بیانگرِ یک حقیقت تاریخی و انسانیِ برجسته

است. آنچه برای این نویسندگان بزرگ مهم است، عیان‌ساختنِ آن دسته از بالقوگی‌های وسیع، قهرمانانه، و انسانی‌ای است که همواره به‌نحوی نهان در مردمان حضور دارند و، در هر فرصت بزرگ، همپای هر شکلی از به لرزه در آمدنِ عمیقِ حیات اجتماعی یا حتی حیات شخصی‌تر، 'به‌ناگهان'، با نیرویی سهمگین، به سطح می‌آیند. عظمتِ دوران‌های بحرانیِ نوع بشر تا اندازهٔ زیادی بر این واقعیت استوار است که این قبیل نیروهای پنهان همواره در درون مردم نهفته‌اند و صرفاً نیازمند فرصتی اند تا در سطح پدیدار گردند. ضرورتِ اپیک عقب‌نشستنِ چنین چهره‌هایی [به زندگی روزمره] پس از انجام مأموریت‌شان، بر عمومیت این پدیده صحّه می‌گذارد. نه گوته، در موردِ دوروته‌آ، و نه اسکات، در موردِ جنی دینز، نمی‌خواستند یک انسان استثنایی را عرضه کنند، استعدادی برجسته که از میان مردم برمی‌خیزد تا به رهبرِ یک جنبش مردمی بدل شود (اسکات چهره‌هایی از این دست را درهیأت رابین هود و راب رُی ترسیم می‌کند). برعکس، آنها می‌خواستند نشان دهند که امکان‌ها برای بروز این قسم قهرمان‌گری و طغیان بشری در میان توده‌های عوام فراوان است، همان شمار بی‌پایان مردمی که بی‌سروصدا زندگی می‌گذرانند، بی هیچ طغیانی از این گونه، زیرا هیچ فرصتی بر سر راه‌شان قرار نگرفته تا ایشان را به این قسم اِعمال قدرت برانگیزاند. ازاین‌رو انقلاب‌ها درحکم ادوار عظیمِ نوع بشر اند، زیرا در و ازطریق آنها، این قبیل حرکت‌های سریعِ روبه‌بالا در عرصهٔ قابلیت‌های بشری رواج می‌یابد.

اسکات ازطریق این نحوهٔ توصیف انسانی‌ـتاریخی، تاریخ را زنده می‌کند. همان‌طورکه نشان داده شد، او تاریخ را به‌منزلهٔ مجموعه‌ای از بحران‌های عظیم می‌شناساند. شیوهٔ او در نمایش تحول تاریخی، پیش از هر چیز تحولِ انگلستان و فرانسه، در حکم نمایشِ مجموعه‌ای بی‌گسست از چنین بحران‌های انقلابی‌ای است. ازاین‌رو اگر گرایشِ عمدهٔ اسکات در همهٔ رمان‌هایش ــ که، به‌تعبیری، نوعی چرخه یا مجموعه از آنها می‌سازد ــ بازنمایی و دفاع از پیشرفت است، لاجرم این پیشرفت برای او همواره فرآیندی آکنده از

تضادهاست، که نیروی محرکه و بنیان مادّیِ آن همان تضادِ زنده میان نیروهای تاریخیِ مغایر، ستیزهای طبقات و ملت‌ها، است.

اسکات این پیشرفت را تأیید می‌کند. او یک وطن‌پرست است، به رشدوتوسعهٔ مردم خویش افتخار می‌کند. این امری حیاتی برای خلق یک رمان تاریخیِ واقعی است، یعنی، رمانی که گذشته را نزدیک‌مان آورد و به ما رخصت دهد تا هستیِ واقعی و راستین‌اش را تجربه کنیم. بدون رابطه‌ای ملموس با حال حاضر، توصیفِ تاریخْ ناممکن است. اما، از حیث هنر [بازنمایی و روایت] تاریخیِ به‌واقع بزرگ، این رابطه عبارت از اشاره و کنایهٔ ضمنی به وقایع معاصر نیست، عملی که پوشکین آن را بی‌رحمانه در آثار مقلّدان نالایقِ اسکات مسخره می‌کرد، بلکه عبارت است از جان‌بخشیدن به گذشته درمقامِ پیش‌تاریخِ حال حاضر، و اعطای حیاتِ شاعرانه به آن دسته از نیروهای تاریخی، اجتماعی و انسانی‌ای که، در روند تحوّلی دراز، زندگیِ کنونی‌مان را به آنچه هست، به آنچه ما تجربه‌اش می‌کنیم، بدل کرده اند. هگل اشاره می‌کند: 'امر تاریخی صرفاً زمانی از آنِ ما است... که بتوانیم حال حاضر را درکل به‌منزلهٔ پیامدی از آن وقایعی درنظر آوریم که شخصیت‌ها و اَعمالِ بازنموده‌شدهٔ حلقه‌ای اساسی را در زنجیره‌شان برمی‌سازند.... زیرا هنر نه برای حلقهٔ کوچک و بسته‌ای از معدودی افرادِ بهره‌مند از امتیازِ فرهیختگی، بلکه برای ملت به‌مثابه یک کل موجودیت دارد. لیکن، آنچه درمورد اثر هنری درکل صادق است، درمورد وجه بیرونی و دورافتادهٔ واقعیت تاریخیِ بازنمودشده نیز صدق می‌کند. واقعیت تاریخی نیز باید نزد ما روشن و دسترس‌پذیر گردد، آن‌هم بدون نیاز به هیچ نوع آموزش یا دانش مفصّلی، طوری که ما، که به زمانه و ملت خویش تعلق داریم، در آن احساس آسودگی کنیم، و مجبور نباشیم دربرابر آن، همچون دربرابر جهانی بیگانه و نامفهوم، وابمانیم.'

میهن‌پرستیِ اسکات شکل‌دهندهٔ پیش‌شرطِ این پیوند زنده و پویا با گذشته است. و فقط جامعه‌شناسان مبتذل ممکن است در این میهن‌پرستی، تجلیل از سوداگران استثمارگر را ببینند. گوته درکِ بی‌اندازه عمیق‌تر و

حقیقی‌تری نسبت به رابطهٔ اسکات با تاریخ انگلیس داشت. در گفت‌وگویی با اِکِرمان Eckermann ، او از *راب رُی* اسکات سخن می‌گوید، رمانی که در آن، چهرهٔ مرکزی، به‌شیوهٔ بس جذاب، ازقضا هم قهرمانی برای مردم اسکاتلند است و هم آمیزه‌ای غریب از یاغی، سارقِ دام و قاچاق‌چی ــ و لاجرم درحکم یکی از نمونه‌های بااهمیتِ 'هم‌ارز اجتماعیِ' اسکات است. گوته دربارهٔ این رمان می‌گوید: 'در این‌جا، طبیعتاً همه چیز عظیم است: دست‌مایه، محتوا، کاراکترها، پرداخت.... ولی وقتی چنین میراثی را شاعری توانا نصیب می‌برد، لاجرم آدمی می‌بیند که تاریخ انگلیس چیست و چه معنایی دارد.' بدین‌ترتیب گوته آنچه را در تاریخ انگلیس مایهٔ غرور اسکات است به‌روشنی حس می‌کند: از یک سو، طبیعتاً، بلوغِ تدریجیِ قوّت و عظمت ملّی، که اسکات خیال دارد پیوستگی آن را درقالب 'راه میانهٔ' خویش شرح دهد؛ ولی از سوی دیگر، که خود از قبلی جدایی‌ناپذیر است، بحران‌های این رشد، نهایت‌ها یا قطب‌های مخالفی که پیکارشان این 'راه میانه' را به‌منزلهٔ نتیجهٔ نهایی‌شان به‌وجود می‌آورد و هرگز نمی‌تواند از تصویر عظمت ملّی زدوده شود بی‌آن‌که این تصویر را از همهٔ بزرگی، غنا و جوهر خود عاری سازد.

اسکات آن مسیر پیچیده و بغرنجی را که به عظمت ملّی انگلستان و به شکل‌گیریِ سرشت ملّی می‌انجامد، می‌بیند و توصیف می‌کند. او، به‌عنوان یک خرده‌اشراف‌زادهٔ هوشیار و محافظه‌کار، طبیعتاً نیتجهٔ کار را تصدیق می‌کند، و ضرورتِ این نتیجهٔ همان بنیانی است که او بر آن می‌ایستد. لیکن جهان‌بینیِ هنریِ اسکات به‌هیچ‌رو در اینجا متوقف نمی‌ماند. اسکات عرصهٔ بی‌پایانِ وجودها یا زندگی‌های تباه‌گشته و درب‌وداغون‌شده، تلاش‌های بشری و قهرمانانهٔ ویران‌شده و به‌هدررفته، صورت‌بندی‌های اجتماعیِ درهم‌شکسته و غیره را، که پیش‌شرط‌های ضروریِ این نتیجهٔ نهایی بودند، مشاهده می‌کند.

بی‌شک، دراینجا تضادِ معیّنی میان دیدگاه‌های مستقیماً سیاسیِ اسکات و نگرش هنری او به جهان در کار است. او نیز، همانند بسیاری از رئالیست‌ها، نظیر بالزاک یا تولستوی، علی‌رغم دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعیِ مختصّ

خودش به یک رئالیست بزرگ بدل شد. در اسکات، نیز، می‌توان 'پیروزیِ رئالیسم' انگلس بر دیدگاه‌های شخصی، سیاسی، و اجتماعیِ او را به اثبات رساند. سر والتر اسکات، درمقام یک خُرده‌اشراف‌زادهٔ اسکاتلندی، به‌نحوی خودکار این رشدوتحول را همراه با عقلانیتی هوشیار تصدیق می‌کند. اسکات، درمقام نویسنده، تجسم‌بخشِ این احساسِ شاعر رومی، لوکان Lucan، است: 'Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni.' ['آرمانِ ظفرمندْ خدایان را خوش می‌آمد، اما آرمان شکست‌خوردهٔ کاتو (سیاست‌مدارِ معروف رومی) را']

با این حال خطا خواهد بود اگر این تقابل را به‌نحوی بیش از حد صلب و انعطاف‌ناپذیر و بدون هیچ نوع میانجی‌گری درک کنیم: یعنی در دل تصدیقِ هوشیارانهٔ واقعیت انگلیسی و 'راه میانهٔ' توسعهٔ انگلیسی، بر حضور چیزی منحصراً منفی انگشت گذاریم، چیزی که فقط مانع از بسطِ هنر تاریخیِ عظیم اسکات خواهد شد. برعکس، باید ببینیم که این هنر تاریخیِ عظیم دقیقاً از دل تعاملِ، دقیقاً از دل نفوذ متقابلِ، این هر دو وجه شخصیت اسکات زاده شده است. درست به‌واسطهٔ همین خصلت، اسکات به یک رمانتیک، به ستاینده یا مرثیه‌سرای اعصار گذشته بدل نگشته است. درست ازهمین‌طریق است که او توانسته است فروپاشیِ فرماسیون‌های اجتماعیِ سپری‌شده را، به‌رغم همدردیِ انسانی و توان شاعرانهٔ تمام‌عیارش در همدلی با خصوصیات باشکوه و قهرمانانه‌ای که این فرماسیون‌ها واجدشان بودند، به‌نحوی عینی توصیف کند. عینی در معنای تاریخی و هنریِ وسیعِ آن: او خصوصیات برجسته و ضرورت تاریخیِ افول‌شان را با نگاهی واحد و به‌طور همزمان می‌دید.

لیکن این عینیت صرفاً شاعرانگیِ [poesie] حقیقیِ گذشته را افزایش می‌دهد. دیدیم که در تصویر والتر اسکات از تاریخ، کاملاً درتقابل با عقاید تحریف‌گرِ منتقدان متأخرتر، نمایندگان رسمیِ طبقاتِ حاکمِ اولیه به‌هیچ‌رو نقش اصلی را برعهده ندارند. درمیان چهره‌های اشرافیِ رمان‌های او ـــ اگر 'قهرمان‌های درمیانهٔ‌راهِ' راستین را کنار گذاریم که فقط به‌نحوی کاملاً

مشروط می‌توان آنان را قهرمانانِ مثبت نامید ــ نسبتاً چهره‌های کمی پیدا می‌شوند که به‌نحوی مثبت ترسیم شده باشند. اگرچه مدعی [تاج وتخت] [the Pretender] در *ویورلی*، ماری استوآرت در *راهب بزرگ* [*The Abbot*]، و حتی شاهزادهٔ ولز در *دوشیزهٔ زیبای پرث* [*The Fair Maid of Perth*] صفاتِ به‌لحاظ انسانیْ جذاب و دلربایی را از خود نشان می‌دهند، اما گرایش اصلی در توصیف آنها معطوف به بازنماییِ عجزشان از به‌انجام‌رساندن مأموریت‌های تاریخی‌شان است. در این موارد، خصلتِ پوئتیک یا شعری [Poesie] عینیّت تاریخیِ اسکات عبارت از این است که ما نیز درعین‌حال دلایل عینی‌ـتاریخی و اجتماعیِ این قسم عجز شخصی را به‌میانجی جوّ یا فضای کل، و بدون توسل به تحلیل متکلّفانه و ملانطقی، تجربه کنیم. علاوه بر آن، اسکات، درقالب مجموعهٔ کاملی از چهره‌ها، سویه‌های به‌نحوی انزجارآورْ بی‌رحمانهٔ حکمرانیِ اشرافی (مثلاً شوالیه تمپلار [Templar، سلحشور معابد] در *ویورلی*، و غیره) و همچنین عجزِ پیشاپیش به‌مضحکه بدل‌گشتهٔ اشرافِ درباری از رویارویی با مسایل دوران را توصیف می‌کند، اشرافی که بیش از پیش از حیات ملی گسیخته شده اند. معدود چهره‌های مثبت نیز اکثراً به‌میانجی صِرفِ انجام وظیفه و جنتلمن‌بودن خصلتی مثبت می‌یابند. فقط برخی نمایندگان بزرگِ پیشرفت تاریخی، بالاخص نظیر لویی یازدهم، اند که شکلی از عظمت و ماندگاری تاریخی را حفظ می‌کنند.

در غالبِ موارد، آن‌جا که چهره‌های اشرافیْ نقشی تماماً مثبت یا به‌نحوی مسئله‌دارْ مثبت بازی می‌کنند، این امر مبتنی بر پیوند ایشان با مردم است، که البته معمولاً بر شالودهٔ مناسبات زنده، یا دست‌کم نه کاملاً منقرض‌شدهٔ، پدرسالارانه استوار است (فی‌المثل در نمونهٔ دوکِ آرژیل در *قلب میدلوتین*). حیاتِ به‌واقع زندهٔ واقعیت تاریخیِ اسکات به‌واسطهٔ حیات مردم شکل می‌گیرد. اسکات، به‌عنوان خرده‌نجیب‌زاده‌ای انگلیسی که هم سنتاً و هم به‌لحاظ آداب فردیِ زندگی، واجد پیوندهای محکمی با بورژوازی است، با خودآگاهی گستاخانهٔ شهروندان یا بورگرهای [burgher] انگلیسی‌ـاسکاتلندی

و دهقانان مستقل و آزاد عمیقاً همدلی دارد. مشخصاً درهیأت هنری گو Henry Gow (*دوشیزهٔ زیبای پرث*)، او تصویر زیبایی از این شهامت و خودآگاهیِ بورگریِ قرون‌وسطایی به‌دست می‌دهد. هنری گو درمقام یک جنگجو دست‌کم با هر شوالیهٔ دیگری هم‌تراز است، اما او با کمالِ غرور پیشنهادِ شوالیه‌گری ازسوی کنت داگلاس را رد می‌کند؛ او بورگر است و می‌خواهد همچون بورگری آزاد زندگی کند و بمیرد.

در ثمرهٔ عمر اسکات، به صحنه‌ها و چهره‌های شگفت‌انگیزی از زندگیِ رعیت‌ها و دهقانان آزاد، از سرنوشتِ رانده‌شدگانِ جامعه، قاچاقچیان، سارقان، سربازان حرفه‌ای، متروکان و غیره، برمی‌خوریم. بااین‌حال، شعرِ توصیفِ او از زندگیِ سپری‌شده عمدتاً در توصیف فراموش‌نشدنیِ او از بازماندگانِ جامعهٔ نجیب‌زادگان، یعنی قبایل اسکاتلندی، است که شکل می‌گیرد. این‌جا، در همان سطح دستمایه‌ای‌ـمضمونی، عنصری چنان نیرومند از دوران قهرمانیِ نوع بشر ظهور می‌کند که رمان‌های اسکات در اوج خود به حماسه‌های کهن تقریب می‌یابند. اسکات دراینجا کاشف و بیدارگرِ نیرومندِ این گذشتهٔ دیرزمانی محوشده است. اگرچه خودِ قرن هجدهم نیز شعرِ وضعیت‌های بدوی را دوست داشته و از آن لذت برده است. و در موج شورواشتیاق به هومر، در پس‌زدن ویرژیل به‌عنوان الگو و جایگزنی آن با هومر، بی‌شک ظنّی نوظهور نسبت به این دوران طفولیتِ نوع بشر مشهود است. متفکران مهمی چون فرگوسن Ferguson حتی به خویشاوندیِ قهرمانان هومری با سرخپوستان آمریکایی توجه کرده‌اند. مع‌الوصف این شیفتگیِ انتزاعی باقی ماند و کیفیتی موعظه‌گرانه به خود گرفت. نخست اسکات بود که این دوران‌ها را به‌واقع کشف کرد، آن‌هم ازاین‌طریق که ما را با زندگی روزمرهٔ قبایل آشنا ساخت، و از دل این بنیانِ واقعی، هم عظمت انسانیِ خارق‌العاده و بی‌سابقهٔ این وضعیتِ بدوی را به‌نحوی گویا نشان داد و هم ضرورتِ درونیِ افولِ تراژیک آن را.

درست ازهمین‌طریق، ازطریق زنده‌ساختن آن اصول عینی و شاعرانه‌ای

که به‌واقع در بنیان شعرِ حیات مردمی و تاریخ نهفته است، اسکات به نویسندهٔ بزرگ اعصار سپری‌شده، به توصیف‌گرِ واقعاً مردمیِ تاریخ، بدل می‌گردد. هاینه این خصیصهٔ شعر اسکاتی را به‌روشنی تشخیص داد و نیز دریافت که قدرت آن دقیقاً در همین بازنماییِ زندگی مردمی نهفته است، در این‌که وقایع رسمی و عظیم و چهره‌های بزرگ تاریخی در مرکز قرار نگرفته‌اند. او می‌گوید: 'رمان‌های اسکات گهگاه روح تاریخ انگلیس را به‌مراتب وفادارانه‌تر از هیوم عرضه می‌کنند.' مورخان و فیلسوفان مهم تاریخ در این دوره، تیری Thierry و هگل، درجستجوی همین نوع برداشت از تاریخ بودند. اما نزد ایشان، این برداشت از حدّ نوعی درخواست، نوعی بیان نظریِ این ضرورت فراتر نرفت. زیرا در عرصهٔ نظریه و تاریخ‌نگاری، فقط ماتریالیسم تاریخی است که می‌تواند به‌لحاظ فکری به شالودهٔ تاریخ نقب زند، و دورهٔ طفولیتِ نوع بشر را واقعاً عیان سازد. اما آنچه نزد مورگان Morgan، مارکس و انگلس درقالب وضوحی نظری و تاریخی پرداخته و اثبات شد، به‌شیوه‌ای شعری در بهترین رمان‌های اسکات موجودیت، حرکت، و حیات دارد. ازهمین‌روست که هاینه به‌درستی این سویه را در والتر اسکات برجسته می‌کند، همین سویهٔ مردمی‌بودن. 'هوسِ غریب مردم! آنها تاریخ‌شان را از دستان نویسنده می‌طلبند نه از دستان مورّخ. آنها طالبِ گزارشِ وفادارنهٔ فاکت‌های عریان نیستند، بلکه طالب آن فاکت‌هایی اند که، ازنو انحال‌یافته در شعرِ آغازین، خود از بطن آن برخاسته اند.'

تکرار می‌کنیم: این شعر به لحاظ عینی با ضرورتِ انحطاطِ جامعهٔ اشرافی گره خورده است. در رمان‌های مختلف اسکات، ما مراحل جزئیِ این انحطاط را در کل انضمامیّت و افتراق تاریخی‌اش تجربه می‌کنیم. اسکات نمی‌خواسته است ــ درمعنای متکلّفانهٔ حسِ [Ahnen] گوستاو فرایتاگ Gustav Freytag ــ چرخه‌ای به‌هم‌مرتبط از رمان‌هایش ایجاد کند. اما دقیقاً با توجه به سرنوشت قبایل، این پیوند تاریخیِ عظیم، این ضرورت فسخ‌ناپذیرِ تراژدیِ قبایل، با برجستگی تمام عیان می‌شود ــ حتی اگر بدین‌سبب که

تقدیرهای ایشان برخاسته از تعاملی زنده با جهان اجتماعی-تاریخیِ پیرامون خویش است. آنها هرگز مستقل نمی‌شوند، هرگز مجزا بازنمایی نمی‌شوند، بلکه همواره در پسزمینهٔ نوعی بحران همگانی برای حیات مردمیِ اسکاتلندی یا انگلیسی-اسکاتلندی. زنجیرهٔ این بحران‌ها از نخستین پیکارهای عظیم بورژوازیِ نوظهور اسکاتلندی با اشراف، از تلاشِ سلطنت برای بهره‌بردن از این پیکارها به‌سود قدرت مرکزی (*دوشیزهٔ زیبای پرث* ــ پایان قرن چهاردهم) تا واپسین تلاش‌های استوآرت برای به‌عقب‌چرخاندنِ چرخ تاریخ و اعادهٔ مجددِ مطلقه‌گراییِ منسوخ در انگلستان سرمایه‌سالاری که هم‌اینک نیز بسیار پیشرفته است (*راب رُی* ــ پایان قرن هجدهم)، امتداد می‌یابد.

ازاین‌رو به‌لحاظ تاریخی قبایل ضرروتاً همواره همان استثمارشدگان، خیانت‌شدگان، و فریب‌خوردگان اند. دقیقاً همین خصوصیات قهرمانانه‌شان، که ریشه در بدویّتِ هستیِ اجتماعی‌شان دارد، است که آنها را به توپ بازیِ نمایندگانِ به‌لحاظ انسانیْ به‌مراتب پست‌ترِ قدرت‌های حاکمِ آن مرحلهٔ خاص از تمدن بدل می‌سازد. آنچه را انگلس ازنظر علمی نشان می‌دهد ــ این‌که تمدن چگونه به چیزهایی دست می‌یابد که ورای توان جامعهٔ اشرافیِ کهن است ــ اسکات توصیف می‌کند. به‌طور خاص، او آن تضادی را در حوزهٔ امور بشری توصیف می‌کند که انگلس در تحلیل این ناکامیِ ضروریِ جامعهٔ اشرافی درمواجهه با تمدن برجسته می‌سازد: 'اما او [جامعهٔ اشراف] به این‌ها دست یافت، آن‌هم ازاین‌طریق که کثیف‌ترین رانه‌ها و اشتیاقات آدمیان را برانگیزاند و آنها را به بهای همهٔ دیگر توانایی‌های او بسط و گسترش داد.'[1]

سلطنت مطلقه به‌محض آن‌که درمقام نیرویی در بطن پیکارهای طبقاتیِ عصر فئودالی ظاهر می‌شود، بی هیچ پروایی از دعواهای بی‌اهمیتِ قبایل با یکدیگر سود می‌جوید و آنها را به کشتارهای دوسویه بدل می‌کند. قلع‌وقمعِ متقابلِ همهٔ مردانِ قوی‌بنیهٔ هر دو قبیله، که حوادثِ رمان اول از رمان‌های فوق‌الذکر را تشکیل می‌دهد، مسلماً موردی استثنایی از این فرمِ خام است، که فقط هنر بزرگِ اسکات قادر است از دل آن، امر نوعی یا سنخ‌نما را بیرون

کشد. ولی اسکات صرفاً ازآن‌رو قادر به انجام این کار است که، در مقیاسی خودانگیخته، مجزاتر، و مقطعی‌تر، این ناتوانیِ قبایل در دفاع از منافع مشترک‌شان دربرابر اشرافیت یا بورژوازی، و پراکندنِ همهٔ انرژی‌هایشان در تنگ‌نظریِ محلیِ چنین پیکارهای جزئی‌ای ضرورتاً پیامدِ شالوده‌های زندگی قبیله‌ای است. گارد محافظ لویی یازدهم خود متشکل از اعضای قبایل قدیمی بود که به‌شیوه‌ای کم‌وبیش ناخواسته متفرق و به حال خود رها شده بودند (کوئنتین دوروارد Quentin Durward). و طرفین نزاع در جنگ‌های داخلیِ متأخرتر، چه پارلمان و چه استوآرتی‌ها، پیشاپیش در سطحی گسترده و با بی‌پروایی از جنگجویان قبیله‌ایِ شجاع و سرسپرده به‌عنوان خوراکِ توپ‌ها استفاده می‌کردند، آن‌هم درجهت اهداف سیاسی‌ای یکسر بیگانه با قبایل (*افسانه‌ای از مونترُز A Legend of Montrose*، *ویورلی*، *راب رُی*).

به‌گفتهٔ انگلس، با سرکوب قیام ۱۷۴۵ ــ که در *ویورلی* وصف شده است ــ افول واقعیِ جامعهٔ اشرافی در اسکاتلند آغاز می‌شود. چند دهه بعدتر (در *راب رُی*) قبایل را در نوعی وضعیتِ انحلال اقتصادیِ تام‌وتمام می‌بینیم. چهره‌ای در این رمان، جاروی Jarvie، تاجری باهوش و داروغهٔ شهر گلاسگو Glasgow، به‌روشنی می‌بیند که پیش‌بردن نبردهای مأیوسانه و بی‌چشم‌اندازشان در جهت اهداف استوارت به ضرورتی اقتصادی برای قبایل بدل شده است. آنها دیگر نمی‌توانند بر شالودهٔ اقتصادِ بدوی‌شان دوام آورند. آنها واجد جمعیت مازادِ دائماً مسلّح و آماده‌به‌رزمی‌اند که در حالت عادی به هیچ کاری نمی‌آیند، و مجبورند به راهزنی و غارت‌گری توسل جویند، جمعیتی که برای ایشان شورشی از این گونه یگانه راه برون‌رفت از وضعیتی نومیدانه است. بدین‌ترتیب ازقبل یکی از عناصر انحلال ظاهر می‌شود، یعنی همان روند نوظهورِ طبقه‌زدایی که تصویر قبیله‌ایِ *ویورلی* هنوز فاقد آن بوده است.

بار دیگر باید تاریخ‌نگاریِ به‌طرزی شگرف رئالیستیِ اسکات را ستود که به‌یاری آن، این عناصر جدیدِ استحالهٔ اقتصادی‌ــاجتماعی را به قالب

سرنوشت‌های بشری، به قالب روان‌شناسیِ دگرگون‌شدهٔ چهره‌ها برمی‌گرداند. مردمی‌بودنِ راستینِ او خود را ازاین‌طریق نشان می‌دهد که هرچند او، از یک سو، با رئالیسمی سرسخت این عناصر طبقه‌زدوده را نیرومندانه رومی‌آورد ــ بالاخص در نحوهٔ رفتارِ به‌نحوی رمانتیکْ ماجراجویانهٔ خودِ راب رُی، هموکه لاجرم، به‌لحاظ تاریخی، تمایز بارزی با سادگیِ بدویِ سرانِ قبیلهٔ دوران‌های قبلی دارد ــ لیکن، از سوی دیگر، این افول قبیله را در عین خصلتِ قهرمانانهٔ واقعی و مردمی‌اش توصیف می‌کند: به‌رغم گرایش‌های معطوف به طبقه‌زدایی، کاراکتر راب رُی خصایص به‌لحاظ انسانیْ برجستهٔ قهرمانان قبیله‌ایِ کهن را نیز در خود گرد می‌آورد. افول جامعهٔ اشرافی نزد اسکات یک تراژدی قهرمانانه است، نه زوالی فلاکت‌آمیز.

بدین‌سان والتر اسکات به شاعر بزرگِ تاریخ بدل می‌شود، زیرا او نسبت به ضرورت تاریخی درک و شعوری عمیق‌تر، راستین‌تر، و افتراق‌یافته‌تر از هر نویسندهٔ دیگری پیش از خود دارد. ضرورت تاریخی در رمان‌های او واجد سازش‌ناپذیری به‌غایت قدرتمندی است. لیکن این ضرورتْ تقدیری آن‌جهانی نیست که از آدمیان منفک شده باشد، بلکه تعامل پیچیدهٔ شرایط تاریخیِ انضمامی در متن فرآیند استحاله‌شان، در متن تعامل‌شان با آدمیانِ مشخص و انضمامی است، آدمیانی که در همین شرایط رشد کرده اند، به‌طرق مختلف از این شرایط تأثیر گرفته اند، و مطابق با شوروشوق‌های شخصی‌شان به‌شیوه‌ای منفرد دست به کنش می‌زنند. ازاین‌رو، در توصیف اسکات، ضرورت تاریخی همواره درحکم یک نتیجه است، و نه هرگز یک پیش‌فرض، اتمسفر تراژیکِ یک دوران است و نه موضوعِ تأملاتِ نویسنده.

مسلماً این بدین معنا نیست که کاراکترهای اسکات به‌هیچ رو دربارهٔ اهداف و وظایف‌شان تأمل نمی‌کنند. لیکن این‌ها تأملات آدمیانی است که در شرایط مشخص دست به کنش می‌زنند. و جوِّ ضرورت تاریخی دقیقاً از دل دیالکتیکی برخاسته است که به‌نحوی بس ظریف میان قدرت و عجزِ بصیرتِ درست در شرایط تاریخی انضمامی برقرار شده است. در *افسانه‌ای از مونتروز*،

مقطعی اسکاتلندی را در دوران انقلاب بزرگ انگلستان توصیف می‌کند. هم هواداران پارلمان و هم سلطنت‌طلب‌ها می‌کوشند از قبایل جنگ‌افروز به‌سود خویش استفاده کنند. ابزارهای آنها برای این کار دو سردستهٔ بزرگ اند، آرگایل و مونتروز. اکنون آنچه به‌غایت جذاب است آن است که سردستهٔ کوچکی در این وضعیت وجود دارد که نکته‌ای را به‌روشنی درمی‌یابد: پیوستن به شاه یا به پارلمان، هر دو، نهایتاً به‌معنای افول گریزناپذیر خود اوست. لیکن این بصیرت وی ازهمان آغاز به‌واسطهٔ وابستگی قبیله به رهبران بزرگ عقیم می‌ماند. جنگ میان آرگایل و مونتروز شروع می‌شود.

لیکن همین ضرورت درونی، که نقشهٔ مونتروز را ممکن می‌سازد، محدودیت‌های قبیله‌ای تنگی بر سر راه تحقق آن قرار می‌دهد. مونتروز رقیب خویش را شکست داده است و اکنون می‌خواهد، با تغییرجهتی، به صفِ نبرد با دشمنان پادشاه بپیوندد؛ یک ستون نظامی با نیروهای تازه‌نفس قادر است حتی روند جنگ را نیز در انگلستان تغییر دهد. اما این کار به‌لحاظ عینی ناممکن است. با سپاهی متشکل از اعضای قبیله صرفاً می‌توان جنگی بین قبایل اسکاتلندی را پیش برد. پیروان مونتروز برای او خود را به آب و آتش خواهند زد؛ با این حال، این اعتقاد راسخِ ایشان که دشمن واقعی نه پارلمان، بلکه گروه متخاصمِ متشکل از قبایلی است که تحت رهبری آرگایل درآمده اند، با هیچ شکلی از ترغیب و اقتدار مبتنی بر رهبری متزلزل نمی‌شود، حال اقتدار مونتروز هرقدرهم بی‌حدوحصر باشد، و این تا زمانی است که مونتروز در چارچوب ایدئولوژی قبیله حرکت کند. ازجمله ویژگی‌های ظریف و به‌لحاظ تاریخی بزرگِ هنر کاراکترپردازی اسکات این است که اجازه نمی‌دهد این تقابل منحصراً از بیرون حل‌وفصل شود. مونتروز هرچند اشراف‌زاده، سلطنت‌طلبِ راسخ، فرمانده‌ای واجد توانایی‌های مهم، انسانی برخوردار از بلندپروازی‌های بزرگ سیاسی است، اما با این حال در اعماق خود یک رئیس قبیله است. طرز فکر افراد قبیله نیز از درون بر او تأثیر می‌گذارد؛ ضرورت، بیرونی و درونی، او را وامی‌دارد تا نقشه‌های بزرگ‌اش

را فروگذارد و نیروهایش را در جنگ خُردِ قبیله‌ای علیه آرگایل هدر دهد.

در توصیف این ضرورت تاریخیِ عظیم، که ازطریق کنش‌های شورمندانهٔ افراد، هرچند غالباً درتقابل با روان‌شناسی‌شان، عرضِ وجود می‌کند، در استوارساختن این ضرورت بر شالوده‌های اجتماعی‌ـاقتصادیِ زندگی مردمی است که *وفاداریِ تاریخی* والتر اسکات نهفته است. درقیاس با این بازتولیدِ اصیلِ مؤلفه‌های واقعیِ ضرورت تاریخی، چندان اهمیتی ندارد که آیا جزئیات فردی، فاکت‌های فردی، به‌لحاظ تاریخی صحیح اند یا نه. البته ازقضا اسکات به‌لحاظ جزئیاتی از این دست نیز قوی و اصیل است. اما نه هرگز درمعنای باستانی و رمزیِ نویسندگان بعدی. جزئیات برای اسکات صرفاً وسیله‌ای اند درجهت دستیابی به وفاداریِ تاریخیِ توصیف‌شده در فوق، درجهت روشن‌ساختنِ انضمامیِ ضرورتِ تاریخیِ یک وضعیت انضمامی. این وفاداری تاریخی نزد اسکات دقیقاً درحکم حقیقتِ روان‌شناسیِ تاریخیِ چهره‌هاست، حقیقتِ اینجا ــ و ــ اکنونِ [Hic et nunc] راستینِ انگیزش‌های درونی و شیوهٔ رفتارشان.

اسکات این وفاداری تاریخی را دقیقاً در تلقیِ انسانی‌ـاخلاقیِ چهره‌هایش حفظ می‌کند. مخالف‌ترین و واگراترین واکنش‌ها به وقایعِ معین در رمان‌های موفق‌اش همواره در چارچوب دیالکتیک عینیِ یک بحرانِ تاریخیِ خاص رخ می‌دهند. در این معنا او هرگز چهره‌های عجیب‌وغریب خلق نمی‌کند، چهره‌هایی که به‌لحاظ روان‌شناسی‌شان خارج از جوّ زمانه قرار بگیرند. این نیازمند تحلیلی مفصل است تا نکتهٔ فوق را درخصوص نمونه‌های برجسته نشان دهد. ما صرفاً اشارهٔ کوتاهی می‌کنیم به خواهر جنی دینز، اِفی Effie ظاهراً او تضادِ روان‌شناختی‌ـاخلاقیِ به‌غایت صریحی با پدر و خواهرش دارد. اما اسکات با ظرافت تمام توصیف می‌کند که چگونه این تضاد دقیقاً برخاسته از مقابله علیه خصلت اساسیِ دهقانی‌ـپیوریتنیِ خانواده است، این‌که چگونه مجموعه‌ای از شرایطِ دخیل در تربیتِ او امکان‌هایی را برای چنین رشدوتحولِ استثنایی‌ای فراهم آورده است، و چگونه او، با این وجود، بسیاری خصایص روانی‌ای را در خود نگه داشته است که، حتی طی بحران تراژیک و

خیزش اجتماعیِ بعدی او، حافظ آن چیزی بودند که در جامعه و زمانه‌ای که او و خانواده‌اش در آن می‌زیستند، مشترک و همگانی بود. درست همین نحوهٔ توصیف و بازنمایی است که نشان می‌دهد اسکات، در تضادی پررنگ با تحولِ مابعد۱۸۴۸ایِ رمان تاریخی، روان‌شناسیِ کاراکترهایش را *مدرنیزه نمی‌کند*.

این مدرنیزاسیون، البته، 'دستاورد' جدیدی از رمان تاریخیِ مابعد ۱۸۴۸ نیست. برعکس، این میراث کاذبی است که اسکات خود بر آن غلبه کرد. و نبرد میان وفاداریِ تاریخیِ مبتنی بر روان‌شناسی و مدرنیزاسیون روان‌شناختیِ مسألهٔ کانونی‌ای را تشکیل می‌دهد که حتی در زمان اسکات نیز بین افراد ایجاد تفرقه می‌کرد. در ذیل مفصلاً به این مسئله خواهیم پرداخت. دراینجا فقط این را بگوییم که، درهمان‌حال که رمان‌های شبه‌تاریخیِ قرن ۱۷ و ۱۸ حیات احساسیِ زمان گذشته را صرفاً به‌نحوی ساده‌دلانه و خام با حیات احساسیِ زمان حال برابر می‌ساختند، در شاتوبریان و رمانتیسم آلمانی، جریانی از مدرنیزاسیون به‌راه می‌افتد که متفاوت‌تر و خطرناک‌تر است. زیرا رمانتیک‌های آلمانی، به‌طور خاص، تأکید فوق‌العاده‌ای بر وفاداری تاریخی به جزئیات می‌گذارند. آنها جذبهٔ دل‌انگیز و چشم‌نواز قرون‌وسطی را کشف می‌کنند و آن را با درستی و صحتی و نصرانی، بازتولید می‌کنند: همه‌چیز، از کاتولیسیسم قرون‌وسطایی تا مبلمان آنتیک، با دقتِ یک صنعتگر هنرمند بازتولید می‌شود، چیزی که اغلب به نوعی تکلف و فضل‌فروشیِ تزیینی بدل می‌گردد. با این حال آدمیانی که در این جهان چشم‌نواز دست به کنش می‌زنند، واجد روان‌شناسیِ یک رمانتیک ازهم‌گسیخته یا یک مدافع‌نویسِ تازه‌ایمان‌آوردهٔ اتحاد مقدس [Holy Alliance] اند.

این کاریکاتور تزیینیِ وفاداریِ تاریخی در آلمان از سوی نمایندگان بزرگِ پیشرفتِ ادبیات و فرهنگ، یعنی گوته و هگل، قاطعانه رد شد. رمان تاریخیِ اسکات همتای زندهٔ این گرایش‌های جدیدِ مبتنی بر نوعی تاریخی‌گریِ کاذب و، همزمان، نوعی مدرنیزاسیونِ غیرهنریِ گذشته است. ولی آیا وفاداری

به گذشته به‌معنای بازتولید وقایع‌نگارانه و ناتورالیستیِ زبان، و شیوهٔ تفکر و احساسِ گذشته است؟ مسلماً نه. و همعصران آلمانیِ بزرگِ اسکات، گوته و هگل، این مسئله را با وضوحِ نظریِ تمام بیان کرده اند. گوته در بحثی از تراژدی تاریخیِ *آدلچی* *Adelchi* اثر Manzoni این پرسش را طرح می‌کند: 'ما در توجیه او این کلامِ شاید متناقض‌نما را به زبان می‌آوریم که هر نوع شعر به‌واقع در راستای ناهمزمانی‌ها پیش می‌رود. به هر آنچه از گذشته فرامی‌خوانیم، تا آن را به‌شیوهٔ خویش برای همعصران‌مان روایت کنیم، باید فرهنگی [Bildung] بیش از آنچه، نسبت به امر باستانی، داشت ببخشیم: ... *ایلیاد* و *اودیسه*، همهٔ تراژدی‌نویسان بزرگ و هر آنچه از شعر حقیقی برجا مانده است صرفاً در نابهنگامی‌ها [Anachronism] می‌زیند و نفس می‌کشند. آدمی به هر شرایطی روح مدرن می‌بخشد آن‌هم فقط بدین منظور که از این طریق بتواند آنها را رؤیت‌پذیر و، به‌واقع، تحمل‌پذیر سازد...'

این را که این عبارات گوته تا چه اندازه مستقیماً بر زیباشناسیِ هگلی تأثیر گذاشته است نمی‌دانیم. به‌هرحال، هگل درقالب نوعی تعمیم‌دهیِ زیباشناختی‌ـمفهومیِ این مسئله، پیشاپیش از *نابهنگامیِ ضروری* در هنر سخن می‌گوید. اما، البته، عبارات او با توجه به انضمامی‌کردن و دیالکتیکِ تاریخیِ مسئله اساساً بسیار فراتر از عبارات گوته می‌روند و به‌لحاظ نظری از آن اصولی سخن می‌گویند که پراکسیس تاریخیِ اسکات را تعیین کرده اند. هگل از نابهنگامیِ ضروری به قرار زیر بحث می‌کند: 'جوهر درونیِ امر بازنمایی‌شده یکسان باقی می‌ماند، اما فرهنگِ تحول‌یافته در بازنمایی و بسطِ این امر جوهریْ نوعی دگرگونی در بیان و توصیفِ این امر را ضروری می‌سازد.'

این صورت‌بندی تقریباً شبیه صورت‌بندی گوته به‌نظر می‌رسد، اما به‌لحاظ عینی درحکم گسترش بیشتر آن است. زیرا هگل ازقبل رابطهٔ حال حاضر با گذشته را آگاهانه به‌نحوی تاریخی‌تر از گوته تفسیر می‌کند. برای گوته، مسئله اساساً بر سر روآوردنِ نفوذ و پیشرویِ اصول جهان‌شمول‌ـبشری از بستر انضمامیِ تاریخ است؛ تغییرشکل‌دادن این بستر تاریخی به شیوه‌ای که چنین پیشروی و

نفوذی بتواند بدون هرنوع نفیِ حقیقتِ تاریخیِ بنیادین تحقق یابد. (دراینجا به تحلیل پیشترمان از توصیف دوروتهآ و کلرشن ارجاع می‌دهیم.) هگل، دربرابر، این رابطه با حال حاضر را تاریخی تفسیر می‌کند. او معتقد است که 'نابهنگامیِ ضروری' قادر است به‌نحوی ارگانیک از دل دستمایهٔ تاریخی سربرآورد، اگر که گذشتهٔ توصیف‌شده به‌روشنی ازسوی نویسندگان معاصر به‌منزلهٔ *پیش‌تاریخِ ضروری* زمان حال تصدیق و تجربه شود. در این صورت یگانه شکل ارتقاء نحوهٔ بیان ــ آگاهی و غیره ــ همانی است که این پیوند را آشکار و مؤکد می‌کند. و در این صورت، شکل‌دادنِ مجددِ وقایع، رسوم و دیگر جنبه‌های گذشته صرفاً عبارت خواهد بود از این‌که نویسنده اجازه دهد تا آن گرایش‌هایی که در گذشتهٔ زنده و فعال بوده اند و در واقعیت تاریخی به زمان حال انجامیده‌اند (ولی هممعصران آن وقایع طبیعتاً اهمیت بعدی‌اش را نمی‌توانسته‌اند ببینند) با همان وزن و تأکیدی ظاهر شوند که آنها، ازنظر عینی و تاریخی، برای محصولِ این گذشته، یعنی زمان حال، قائل‌اند.

این ایده‌های هگل محدوده‌های زیباشناختیِ مضمون تاریخی را ترسیم می‌کند. زیرا در تفصیلِ بیشتر ایده‌های خود، هگل نابهنگامیِ ضروریِ شعرهای هومری و تراژدی‌نویسان یونانی را درتقابل با پرداختِ قرون‌وسطایی، و شوالیه‌ای‌ـفئودالیِ منظومهٔ 'سرود نیبلونگن‌ها' Nibelungenlied قرار می‌دهد. 'این تغییرشکل یا بازنویسیْ صورت کاملاً متفاوتی به خود می‌گیرد وقتی بینش‌ها و تصوراتِ مربوط به یک رشدوتحولِ بعدیِ آگاهی دینی و اخلاقی به عصر یا ملتی انتقال داده می‌شود که کل جهان‌بینی‌شان *درتضاد* با چنین تصورات جدیدی است.' بسدین‌ترتیب مدرنیزاسیون همراه با ضرورت زیباشناختی‌ـتاریخی به‌وجود می‌آید، یعنی هربار که این رابطهٔ زنده میان گذشته و حالْ در کار نباشد و صرفاً به‌نحوی اجباری خلق شده باشد. (در بخش‌های بعدی دربارهٔ این مسألهٔ مدرنیزاسیونِ تاریخ به تفصیل سخن خواهیم گفت.)

البته تفاوت تاریخی عظیمی هست ــ که به‌لحاظ زیباشناختی نیز

انعکاس یافته است ــ میان، از یک سو، ناآگاهی و بی‌اعتنایی ساده‌دلانه‌ای که به‌واسطهٔ آن، شاعرِ *حلقهٔ نیبلونگن‌ها* حکایت‌های دوران اشرافی را مطابق با تصورات فئودالی‌ـمسیحی تغییرشکل داده است، و، از سوی دیگر، مدافعه‌گریِ مفرطی که به‌واسطهٔ آن، رمانتیک‌های ارتجاعیْ اصول مشروعه‌گرایی را به قرون وسطی انتقال داده اند، و آنها را به یک بهشت باصفای [Idyll] اجتماعی برای قهرمانان *طبقه‌زدودهٔ* منحط بدل کرده اند.

اسکات 'نابهنگامی ضروری' گوته و هگل را به قالب عمل درمی‌آورد آن‌هم درحالی که می‌توانیم مطمئن باشیم او هیچ اطلاعی از تأملات این دو نداشته است. ازاین‌رو، این واقعیت که شاعر و متفکر مهم و پیش‌رو این دوران با اصول خلاقانهٔ اسکات در بازنمایی توافق داشته اند، اهمیت و دلالت هرچه بیشتری پیدا می‌کند. بالاخص وقتی به یاد آوریم که او این کار را ــ هرچند بدون هر نوع بنیان‌نهیِ فلسفی ــ به‌شیوه‌ای هنری و کاملاً آگاهانه انجام داده است. در دیباچهٔ *آیوانهو*، دربارهٔ این پرسش می‌نویسد: 'راست این است که من نه می‌خواهم و نه می‌توانم تظاهر به دقّت و درستیِ تمام‌وکمال کنم، حتی درخصوص رسوم بیرونی، چه رسد به نکات مهم‌ترِ مربوط به زبان و شیوهٔ رفتار. اما درست همان انگیزه‌ای که مرا از نوشتن دیالوگ یک اثر به زبان آنگلوساکسونی یا فرانسویِ نورمنی بازمی‌دارد، و نیز منع‌ام می‌کند از این‌که این نوشته را با رسم‌الخط‌های کاکستون یا وینکن د وُرد دراختیار عموم گذارم، مرا بازمی‌دارد از منحصرساختن خود به محدوده‌های آن دورانی که داستان‌ام در بستر آن قرار دارد. برای برانگیختنِ علاقه از هر نوعْ ضروری است که موضوعِ برگزیده به آداب و نیز زبانِ عصری که در آن زندگی می‌کنیم، به‌اصطلاح، ترجمه شود (ایتالیک از گ.ل.).... راست این است که این جواز [یا اختیار] منحصر به محدوده‌هایی مشروع است... مؤلف... نباید چیزی را بگنجاند که با آدابِ عصر ناهمخوان است.'

راه وفاداری واقعی و هنری‌ـتاریخی نزد اسکات همانا گسترشِ اصول نویسندگان رئالیستِ بزرگِ انگلیسیِ قرن هجدهم و کاربست‌شان در تاریخ

است. و نه فقط درمعنای نوعی گسترش مضمونی، نوعی تصرّفِ تماتیک یا مضمون‌پردازیِ تاریخی به‌سود سنت بزرگ رئالیسم، بلکه درمعنای تاریخی‌کردنِ اصولِ توصیف و بازنماییِ آدمیان و وقایع. آنچه مثلاً در فیلدینگ فقط به‌طورِ نهان حاضر بود، با اسکات به روحِ حرکت‌بخشِ توصیف ادبی بدل می‌شود. لاجرم 'نابهنگامیِ ضروری' اسکات صرفاً عبارت است از این‌که به کاراکترها رخصت می‌دهد تا احساس‌ها و فکرهایشان دربارهٔ مناسبات تاریخیِ واقعی را با چنان روشنی و وضوحی بیان کنند که از توان مردان و زنانِ آن دوره خارج بوده است. اما محتوای این احساس‌ها و فکرها، رابطهٔ این احساس‌ها و فکرها با ابژهٔ واقعی‌شان، نزد اسکات همواره ازنظر تاریخی و اجتماعیْ درست است، و شعور هنریِ او نیز عبارت از این است که او، از یک سو، این بیانِ واضح را صرفاً تا آن حد از عصرِ موردنظر فراتر می‌برد که برای روشن‌ساختنِ پیوندها و مناسباتْ مطلقاً ضروری باشد، و، از سوی دیگر، به این بیانِ احساس‌ها و فکرها طنین، رنگ‌وبو، و لحنِ زمانه، طبقه و... را می‌بخشد.

III

رمان تاریخیِ کلاسیک در نبرد با رمانتیسم

هنر والتر اسکات، چنان‌که دیدیم، گرایش مترقیِ اساسیِ این دوره، یعنی همان دفاع تاریخی از پیشرفت، را به‌شیوه‌ای تمام‌وکمال و هنری به بیان درمی‌آورد. اسکات عملاً نیز به یکی از مردمی‌ترین و پرخواننده‌ترین نویسندگان عصر خود در مقیاسی بین‌المللی بدل شد. تأثیری که او بر کل ادبیات اروپا برجا گذاشت خارج از اندازه است. مهم‌ترین نویسندگان این عصر، از پوشکین تا بالزاک، در آثار خویش به‌واسطهٔ این نوع جدیدِ توصیفِ تاریخ به مسیرهای جدیدی راه یافتند. لیکن خطا خواهد بود اگر تصور کنیم که موج عظیمِ رمان تاریخی در نیمهٔ اولِ قرن نوزدهم واقعاً بر پایهٔ اصول اسکاتی استوار است. پیشتر دیده‌ایم که برداشت تاریخیِ رمانتیسم در قطب مخالف برداشت اسکات قرار داشته است. و البته بیش از این نیز می‌توان دربارهٔ دیگر جریان‌های موجود در رمان تاریخی گفت. ما فقط به دو جریان مهم اشاره خواهیم کرد: از یک سو، رمانتیسم لیبرال، که به‌لحاظ جهان‌بینی و فرمِ بازنمایی اشتراکات زیادی با بسترِ آغازین رمانتیسم، با پیکار ایدئولوژیکی علیه انقلاب فرانسه، دارد، اما با این وجود، بر پایهٔ همین شالودهٔ متناقض و متزلزل، ایدئولوژیِ مبتنی بر نوعی پیشرفتِ متعادل را نمایندگی می‌کند، و از سوی دیگر، آن نویسندگان

مهمی ــ فی‌المثل، گوته و استاندال ــ که چیزهای بسیاری را از میراث جهان‌بینیِ قرن هجدهم به شکل دست‌نخورده در خود حفظ کردند و اومانیسم‌شان تا به انتها حاوی عناصر پررنگِ روشنگری است. مسلماً قصد ما دراینجا ترسیم حتی خطوط کلیِ پیکار این جریان‌ها نیست. صرفاً قصد داریم به‌اجمال برخی نمونه‌های مهم بسط و پیش‌بردنِ اصولِ هنریِ رمان تاریخی را تحلیل کنیم، و به آن نویسندگانی بپردازیم که اهمیت‌شان بخشی به‌سبب تأثیرگذاریِ مستقیم‌شان بر تحول بعدی، و بخشی، همچون اسکات، بدین‌خاطر است که به‌میانجی تضادهایشان با این سیر تحول، در بحران امروزینِ رمان تاریخی موضوعیتِ تام دارند.

در این تحلیل مختصر، از همعصران و پیروان انگلیسیِ اسکات چشم‌پوشی می‌کنیم. اسکات در جهان انگلیسی‌زبان فقط یک پیرو شایسته داشت که برخی اصول مضمون‌پردازی و شیوهٔ توصیفِ او را پی گرفت و حتی گسترش داد، نویسندهٔ آمریکایی، کوپر Cooper. در دوره‌رمان جاودانه‌اش، *جوراب چرمی* The Leather Stocking، کوپر یکی از مضامین مهم اسکات، افول جامعهٔ اشرافی، را در کانون توصیف خود قرار می‌دهد. این مضمون، در تطابق با تحول تاریخیِ آمریکای شمالی، سیمایی یکسر نو به‌دست می‌آورد. در اسکات، مسئله بر سر رشدوتحولی چندصدساله و پرازکشمکش است، بر سر اَشکالِ مختلفِ انطباق‌یافتنِ سران جامعهٔ اشرافی با نظام فئودالی و بعدها با سرمایه‌داریِ نوظهور، بر سر افول کُند و پرازبحرانِ این فرماسیون اشرافی. در آمریکا، این تضاد را خودِ تاریخ به‌نحوی بس بی‌رحمانه‌تر و بی‌واسطه‌تر برنهاد: سرمایه‌داریِ استعمارگرانهٔ فرانسه و انگلستانْ جامعهٔ اشرافیِ سرخپوستان را به‌لحاظ فیزیکی و اخلاقی نابود می‌کند، جامعه‌ای شکوفا که از هزاران سال قبل کمابیش دست‌نخورده باقی مانده بود.

تمرکز کوپر بر این مسئله، بر زوال فیزیکی، بر تخریبِ اخلاقیِ قبایل سرخپوست، به رمان‌های او چشم‌انداز تاریخیِ عظیم و گسترده‌ای می‌دهد. اما درعین‌حال، بی‌واسطگی و سرراستیِ تضاد اجتماعی به‌معنای فقیرشدنِ جهان

هنری او، در قیاس با اسکات، است. این امر نزد کوپر بالاخص در توصیفِ انگلیسی‌ها و فرانسوی‌ها تجلی می‌یابد که تودهٔ پرشمارشان به‌نحوی شماتیک، همراه با روان‌شناسی‌ای سطحی و طنزی یکنواخت و زورکی، بازنمایی می‌شود. بالزاک این ضعف کوپر را به‌سختی نقد می‌کند، ولی درعین‌حال او را جانشین شایستهٔ اسکات می‌داند. به‌اعتقاد من، ریشهٔ این ضعف در این واقعیت نهفته است که اروپایی‌های منفردی که اینجاوآن‌جا در رمان‌های کوپر ظاهر می‌شوند، حیات بسیار مجزاتری دارند نسبت به اربابان فئودال و بورگرهای شهریِ اسکات، حیاتی عاری از هر نوع تعامل اجتماعیِ زنده.

علاقهٔ هنریِ کوپر بر توصیفِ جامعهٔ اشرافیِ به‌نحوی تراژیکْ زوال‌یابندهٔ سرخوپوستان متمرکز است. کوپر با عظمتیِ حقیقتاً حماسیْ دو فرآیندِ زوال تراژیک و طبقه‌زدایی یا ازجاکنده‌شدگیِ انسانی‌ـاخلاقی را از هم جدا می‌کند. او خصایصِ تکان‌دهندهٔ تراژیکِ افول را محدود به برخی چهره‌های بزرگِ بازماندهٔ قبیلهٔ دیلاوار Delawar می‌سازد، حال‌آن‌که علایم فروپاشیِ اخلاقیِ سرخپوستان را به‌نحوی گسترده و مفصل در نزد قبایل متخاصمِ بازنمایی می‌کند. بدین‌ترتیب توصیف او هرچند ساده‌سازی می‌شود، لیکن درمواردی به عظمتی تقریباً اپیک‌گونه دست می‌یابد.

مع‌الوصف، بزرگ‌ترین دستاورد هنریِ کوپر بسط و گسترش یکهٔ 'قهرمان میانه‌حال' اسکات است. چهرهٔ مرکزیِ این رمان‌ها شکارچیِ انگلیسیِ بی‌سواد و ساده و نجیب، ناتانیل بامپو Nathaniel Bumppo، است، یکی از مستعمره‌نشینان اولیهٔ آمریکا که، با این وجود، به‌منزلهٔ مردی بی‌پیرایه از میان مردم، به‌عنوان یک انگلیسیِ پیوریتن، عمیقاً مجذوبِ نجابت و بزرگیِ ساده و انسانیِ سرخپوستان می‌شود و پیوندی جدایی‌ناپذیر و انسانی با بازماندگان دیلاوارها برقرار می‌کند. هرچند نگرش اخلاقیِ او درکل نگرشِ یک اروپایی باقی می‌ماند، اما عشق بی‌حدوحصر او به آزادی، شیفتگی‌اش به زندگی‌ای انسانی و ساده، او را به سرخپوستان نزدیک‌تر می‌سازد تا به مستعمره‌نشینان اروپایی که ازنظر عینی و اجتماعی متعلق به آنان است.

درهیأت این چهرهٔ ساده و مردمی که صرفاً به‌نحوی عاطفی قادر است تراژدی خویش را تجربه کند، کوپر تراژدی تاریخیِ عظیمِ آن استعمارگران نخستینی را توصیف می‌کند که از انگلستان مهاجرت کردند تا آزادی خود را حفظ کنند، اما خودشان همین آزادی را با اَعمال‌شان در آمریکا ازبین بردند. ماکسیم گورکیMaxim Gorki این تراژدی را به‌زیبایی بیان کرده است: 'او به‌عنوان اکتشاف‌گرِ جنگل‌ها و سبزه‌زارهای "دنیای جدید"، در آنها ردّپاهایی را برای مردمانی به‌جا می‌گذارد که بعدها او را به‌عنوان یک مجرم محکوم می‌کنند، زیرا او از قوانین پول‌پرستانه و، ازمنظر درک او از آزادی، فهم‌ناپذیرشان تخطی کرده است. او در همهٔ زندگی‌اش ناآگاهانه به آرمان بزرگ گسترشِ جغرافیاییِ فرهنگ مادی در کشوری با مردمانی نامتمدن خدمت کرده است و خود را ناتوان از زیستن در شرایط این فرهنگ یافته است، فرهنگی که خود او نخستین مسیرهایش را هموار کرده است.' گورکی دراینجا به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه یک تراژدی تاریخی، و چه بسا جهان‌ـتاریخیِ بزرگ می‌تواند سرنوشت یک انسان میانه‌حالِ برخاسته از بین مردم را رقم زند. کوپر نشان می‌دهد که چنین تراژدی‌ای به‌لحاظ هنری به‌مراتب برانگیزاننده‌تر خواهد بود اگر در *محیطی اجتماعی* بازنمایی شود که تضادهای اقتصادیِ بی‌واسطه و تضادهای اخلاقیِ ناشی از آنها به‌نحوی ارگانیک از دل مسایل روزمره برخیزند. تراژدیِ پیشگامان [یا همان مهاجران اولیه] دراینجا به‌شیوه‌ای عالی با افولِ تراژیکِ جامعهٔ اشرافی پیوند می‌خورد، و بدین‌ترتیب یکی از بزرگ‌ترین تناقض‌های سیر پیشرفتِ نوع بشر دراینجا تجسمی تراژیک و شگفت‌انگیز می‌یابد.

این برداشت از تناقضات پیشرفتْ محصولی است از دوران مابعدانقلابی. پیشتر ملاحظهٔ پوشکین را نقل کرده ایم که در آن، او به‌روشنی و آگاهانه به این نکته اشاره می‌کند که توصیف اسکاتی از تاریخ مبین ظهور یک عصر جدید است، حتی در قیاس با شکسپیر و گوته. این وضعیت تاریخی جدید را به‌روشن‌ترین وجهی می‌توان در خود گوته مطالعه کرد. گوته تا پایان

حیات‌اش تأییدگرِ پرشورِ پیشرفت در هر حیطه‌ای بود. او تا پایان حیات‌اش با دقت و درک، پدیده‌های جدید در ادبیات را پی می‌گرفت. نه تنها اسکات و مانتسونی، بلکه حتی، تا آخرین روزهای عمرش، نخستین آثار استاندال و بالزاک را نیز مفصلاً مطالعه و نقد می‌کرد.

هرچند رابطهٔ گوته با اسکات مسئله‌دار است، تأثیر اسکات بر نحوهٔ توصیفِ گوته به‌هیچ‌رو تعیین‌کننده نیست. در توصیفِ اینجاوآکنونِ تاریخی، در حفظِ تاریخیِ روان‌شناسیِ چهره‌ها حتی تا حد کیفیات انسانیِ برترین سویه‌ها یا تجلیات زندگی‌شان، گوته همواره درمقام شاعری متعلق به دوران ماقبل اسکات باقی می‌ماند. دراینجا امکان آن نیست که اظهارات گوناگون گوته دربارهٔ اسکات، و بسط‌یافتن و متناقض‌بودن‌شان، را تحلیل کنیم. اشاره به خودِ همین سویهٔ متناقض کافی است. پیشتر ملاحظه‌ای شورمندانه از گوته دربارهٔ *راب رُی* را نقل کردیم: می‌توان مجموعه‌ای از این نقل‌قول‌ها را ردیف کرد. لیکن در گفت‌وگویش با کانتسلر فون مولر Kanzler von Müller گوته درجایی بایرون را فراتر از اسکات می‌نشاند، و درمورد دومی می‌گوید: 'از والتر اسکات دو رمان خوانده‌ام، و اکنون می‌دانم که او چه کاری می‌خواهد و می‌تواند انجام دهد. او همیشه مرا سرگرم می‌کند، اما چیزی نمی‌توانم از او بیاموزم.'

عبارتِ خطاب به اِکرمان که پیشتر نقل کردیم مسلماً به دوره‌ای متأخرتر برمی‌گردد، و لاجرم حق داریم بگوییم که گوته بعدها درمورد اسکات تجدید نظر کرده است. اما آثار تعیین‌کنندهٔ گوتهٔ متأخر هیچ نشانی از تأثیرپذیریِ قاطع از تلقی تاریخیِ جدید از آدمیان و رخدادها ندارد. هرچه افق اجتماعیِ گوتهٔ متأخر فراگیرتر می‌شود، بصیرت‌اش نسبت به دیالکتیکِ تراژیکِ حیات بورژواییِ مدرن عمیق‌تر می‌گردد، اما تا آن‌جا که به انضمامی‌کردنِ تاریخیِ زمان و مکان وقایع و روان‌شناسیِ تاریخیِ منسجمِ کاراکترهایش مربوط می‌شود، او هرگز از مرحله‌ای که در دوران بلوغ بدان رسیده بود فراتر نمی‌رود. خصلت تاریخی آثاری نظیر *اگمونت* از این جهت

درحکم نقطهٔ اوجِ دستاورد اوست. درواقع او، حتی در زمان همکاری‌اش با شیلر، گرایش نیرومندی دارد به این‌که وقایعِ به‌روزِ عظیم را مطابق با سرشتِ تاریخیِ ناب‌شان طوری توصیف کند که بتواند برای ذاتِ اجتماعی‌ـانسانیِ استخراج‌شده‌شان زمینه یا سیمایی به‌لحاظ هنریْ انضمامی بیابد، آن‌هم بدون تقیّد به هیچ نوع زمان تاریخیِ انضمامی و مشخص در جهانِ بازنمایی‌شده. این سنتِ تعدیل‌شدهٔ عصر روشنگری را می‌توان به‌طرق مختلف در آثاری چون *رایِنکه فوکس* ***Reineke Fuchs*** و *دختر طبیعی* ***Die Natürliche Tochter*** آشکارا دید. و وقایع بزرگِ اجتماعی و تاریخی‌ای که، برای مثال، در *ویلهلم مایستر* حضور دارند (نظیر جنگ و غیره)، عامدانه به‌شکلی کاملاً انتزاعی نگه داشته می‌شوند؛ حتی انتزاعی‌تر از، مثلاً، فیلدینگ و اسمولت. گوته دراینجا بیشتر پیرو سنت فرانسوی است تا انگلیسی. همهٔ این گرایش‌های هنری، که در گوته پیش از دورهٔ والتر اسکات متبلور شده‌اند، محفوظ می‌مانند و، چه بسا، در دورهٔ سالخوردگی‌اش تشدید هم می‌شوند (*پیوندهای انتخابی* ***Wahlverwandtschaften***، *فاوست II*). حتی به‌منزلهٔ داورِ انتقادیِ تحولات جدید نیز در گوته، چنان‌که دیدیم، نوعی سنت لِسینگیِ نیرومند به حیات خود ادامه می‌دهد.

ازاین‌رو کار گوته اساساً متعلق به مرحلهٔ ماقبل‌ـاسکاتیِ روندِ انضمامی‌کردن تاریخی است. اما با این حال، گوته، بازهم چنان‌که دیدیم، وجود شرایطی معین برای امکانِ ظهور و مضمون‌پردازیِ رمان تاریخی را صریح‌تر از هر یک از همعصرانِ آلمانی‌اش تصدیق کرده است. او کاملاً به‌حق اهمیتِ تاریخِ به‌هم‌پیوسته و، برای نسل فعلی، باشکوهِ انگلستان را تصدیق کرده است. این شالودهٔ واقعیِ رمان تاریخی در چندین کشور مهمِ اروپا غایب است، بیش از همه ازقضا در آلمان و ایتالیا.

در دههٔ چهل، هبل Hebbel، در پی نقدی که ویلیبالد آلکسیس Willibald Alexis بر یکی از درام‌هایش نوشته بود، با لحنی بسیار تند و تحکم‌آمیز می‌نویسد: "کاملاً درست است که ما آلمانی‌ها هیچ پیوندی با تاریخِ

مردم‌مان نداریم... ولی دلیل آن چیست؟ این است که این تاریخ بدون نتیجه بوده است، زیرا ما قادر نیستیم به خودمان به‌منزلهٔ محصولات رشد ارگانیک آن بنگریم، مثلاً نظیر انگلیسی‌ها و فرانسوی‌ها، زیرا آنچه ما مسلماً تاریخ خویش می‌نامیم، نه تاریخ *زندگی*مان بلکه تاریخِ *بیماری*مان است که هنوز مانده تا به نقطهٔ بحرانی خود برسد.' و درمورد شکست گریزناپذیرِ نویسنده‌های آلمانی‌ای که به‌سراغ مضامین هوهنشتافنی Hohenstauffen رفته‌اند، توأم با ابتذالی سرراست می‌گوید که این قیصرها 'هیچ نسبت دیگری' [با آلمان] ندارند 'مگر نسبت کرم کدو با شکم.' از دل این وضعیت ضرورتاً مضامینی تصادفی یا حتی کاذب بیرون می‌آیند، مگر آن‌که نویسنده‌ها قادر باشند این وضعِ بحرانی را، این تکه‌پارگی را، این تراژدیِ مربوط به تاریخ خودشان را به کانونِ بازنمایی‌شان بدل سازند.

در آلمان، شرایط ایدئولوژیکی برای تحقق این نوع تفسیر وجود نداشت. یگانه رهیافت به روایت تاریخی در مقیاسی عظیم که در آن، عناصر و اشاراتی غیرآگاهانه و غریزی به این وضعیت بحرانیِ تراژیک وجود دارند، یعنی *میخائیل کُلهاس* ***Michael Kohlhaas*** کلایست Kleist، درحکم برهه‌ای یکّه نه تنها در ادبیات آلمانی بلکه در کار خودِ نویسنده باقی ماند. همچون گوته پیش از او در *گوتس فون برلیشینگن*، کلایست نیز، با حسّ تاریخیِ درست، به بحرانی بزرگ در تاریخ آلمان رجوع می‌کند، به عصر اصلاح دینی. در هر دو اثر، ستیز برخاسته است از نزاع میان خودایستاییِ فرد (که روان‌شناسی او محصول یک 'دوران قهرمانی' درمعنای ویکو و هگل است) و عدالت انتزاعیِ دولت‌مندیِ مدرن نوظهور فئودالیسم. و مشخصهٔ قضاوت درمورد رشدوتحول آلمانی هم در گوتهٔ جوان و هم در کلایست این است که تداوم دموکراتیکِ اصلاح دینی، یعنی همان جنگ دهقانان، یا از تصویر کلی غایب است و یا صرفاً درشکل نوعی گرایش منفی ظاهر می‌شود. به‌رغم همهٔ دیدگاه‌های به‌لحاظ سیاسی ـ اجتماعی محافظه‌کارانهٔ کلایست، *نوول* [Novelle] او به‌روشنی ردپاهای ایدئولوژیکِ دگرگونی تاریخی را نشان

می‌دهند که از زمان درام‌های جوانیِ گوته بدین‌سو در جریان بوده است. درهمان‌حال که در گوته، اصلاح دینی، و همراه با آن لوتر، منحصراً نشان‌گر سویه‌ای مترقی اند، یعنی همان رهایی از ریاضت‌کشی و ناآزادیِ قرون‌وسطایی، در کلایست، گرایش‌های مسئله‌دار و به‌واقع صریحاً منفیِ اصلاح دینی و پیوندهایش با مطلقه‌گراییِ دولت‌های کوچک به پیش‌زمینه می‌آیند و به عوامل تعیین‌کنندهٔ نزاع مرکزی بدل می‌شوند.

جایگاه یکه‌ای که نوول او در ادبیات تاریخی آلمانی اشغال می‌کند، پیش از همه به تداوم ــ به‌نحوی شهودی ــ روندِ انضمامی‌کردنِ مسایل واقعیِ تاریخ آلمان برمی‌گردد. این یکه‌بودگی ــ *به‌نسبت و با تغییراتی*، بازهم نظیر گوته ــ در این واقعیت تجلی می‌یابد که این روند مهم در فهم هنریِ تاریخ آلمان نمی‌تواند در شاهکار عمرِ کلایست نیز هیچ دنباله‌ای داشته باشد. البته گوته آگاهانه همه نوع نتیجه را از این وضعیت می‌گیرد: به استثنای پردهٔ اول و چهارم بخش دوم *فاوست*، آن‌جا که موتیفِ گوتس Götz، که به‌نحوی مناسبت تصحیح‌شده، ازنو ظاهر می‌شود، آن‌هم درتضاد با تجارب تاریخیِ اکنون غنی و عمیق شدهٔ گوته، او هیچ‌گاه به مضمون تاریخ آلمان بازنمی‌گردد. درمقابل، کلایست در درام‌نویسی‌اش، گوناگون‌ترین دستمایه‌ها را از تاریخ آلمان برمی‌گیرد. لیکن نحوهٔ رهیافت او هیچ نشانی از پیشرفتگیِ *کُلهاس* ندارد؛ آنها، از یک سو، اپیزودیک اند، مبنای تاریخی را صرفاً به‌عنوان بهانه‌ای برای بیان تجربه‌های یکسر شخصی و ذهنی به کار می‌گیرند؛ از سوی دیگر، به پرسش‌های مهم تاریخْ پاسخ‌های ارتجاعی می‌دهند. (این هر دو دنباله از موتیف‌ها اکثراً با هم تقاطع می‌یابند؛ خواب‌گردیِ هامبورگ Hamburg را به یاد آورید.) هر دو نمونهٔ کاملاً متضادِ گوته و کلایست به‌روشنی تمام بر فقر تاریخ آلمان تأکید دارند که در فوق بدان اشاره کردیم.

خط مسلّطِ ادبیات تاریخی در آلمان خطّ ارتجاع رمانتیک بود، شکوهمندسازیِ مدافعه‌گرانهٔ قرون وسطی. این ادبیات، با نووالیس، واکن‌رودر Wackenroder و تیک Tieck، مدت‌ها پیش از اسکات به راه افتاد. تأثیر

اسکات دراینجا حداکثر به گرایش به توصیف رئالیستی‌ترِ جزئیات محدود می‌شود، نظیر کارهای آخر آرنیم Arnim و تیک. ولی او تغییری واقعی به‌وجود نیاورد و نمی‌توانست بیاورد. آن‌هم عمدتاً به دلایل سیاسی و ایدئولوژیکی؛ زیرا از آنچه تاکنون گفته شده است پیداست که ازقضا مصادره و کاربستِ مهم‌ترین ابزار بیانی اسکات در ترکیب‌بندی و کاراکترپردازی برای رمانتیسم ارتجاعی ناممکن بوده است. رمانتیسم در بهترین حالت می‌توانست از اسکات صرفاً چیزهایی سطحی و بیرونی بیاموزند.

درمورد رمانتیسم لیبرال و لیبرال‌سازِ بعدی نیز وضعیت چندان بهتر از این نیست. تیک در تحول بعدی‌اش خود را از بسیاری هوس‌های دورهٔ قبلی‌اش خلاص کرد. و داستان‌های تاریخیِ بعدی‌اش، دست‌کم به‌لحاظ گرایش‌شان، اساساً برتر از داستان‌های پیشین است؛ بالاخص اثر ناتمام و بزرگِ *بلوا در سِوِن‌ها* ***Der Aufruhr in den Cevennen*** . با این حال حتی دراینجا نیز پیداست که تیک هیچ چیز اساسی‌ای را از والتر اسکات وام نگرفته است. کل ترکیب‌بندی این اثرْ بنا را بر تصورات دینیِ آخرین قیام هوگِنو Huguenot در فرانسه می‌گذارد. آنچه کنش اصلی را شکل می‌دهد مناقشات دینی، صُورِ نامعمولِ باورهای عرفانی، مسایلِ سراپا اخلاقیِ رفتار (قساوت یا رحمت)، گرویدن‌های مذهبی و غیره اند. تقریباً هیچ‌گاه سخن از ریشه‌داشتنِ قیام در زندگی، و مسایل مبتلابه زندگیِ خودِ مردمان نیست. زندگی مردم صرفاً به‌منزلهٔ دستمایه‌ای انتزاعی برای تصویرکردنِ نزاع‌های معنوی و اخلاقی‌ای حضور دارد که در جهانی جداگانه، واقع در 'بالا'، جریان دارند.

یگانه نویسندهٔ آلمانی‌ای که او را به‌حق می‌توان نمایندهٔ سنت‌های والتر اسکاتی دانست، ویلیبالد الکسیس است. او قصه‌گویی راستین با استعدادی راستین برای پرداختن به آن چیزی است که در منش‌ها و احساس‌های مردم واجد اصالتی تاریخی است. نزد او، تاریخْ چیزی بیش از آداب‌ورسوم و تزیینات است، تاریخْ واقعاً زندگی، تفکر، احساس و رفتارِ کاراکترهایش را تعیین می‌کند. درنتیجه، جهان قرون‌وسطایی ویلیبالد الکسیس درعین‌حال بس

به‌دور از بهشت باصفای رمانتیسم ارتجاعی است. ولی درست در هیأت همین رئالیستِ باقریحه و هدف‌دار است که تنگنای مضمون‌پردازیِ آلمانی به‌صریح‌ترین وجه بروز می‌کند. رمان‌های او از فلاکت تاریخیِ پروس در رنج اند، از کوته‌فکری و حقارت عینیِ پیکارهای میان اشراف، تاج‌وتخت و بورژوازی در پروس. درست ازآن‌رو که الکسیس یک رئالیست حقیقی است، این ویژگی‌های کوچک با قوتِ تمام در نوشتار او برجسته می‌شوند، بر پیرنگ و کاراکترپردازیِ او تأثیر می‌گذارند، و آثار بابصیرت و خوبْ بازنمایی‌شدهٔ او را از آن اقناع‌گری و جهان‌شمولیتی عاری می‌سازند که رمان‌های اسکات واجدشان بودند. او به‌رغم قرایح‌اش، در چنبرهٔ جهانِ محلی گرفتار می‌ماند. گوتسکو Gutzkow این نکته را خیلی زود تشخیص داد. حتی کسی چون تئودور فونتانه Theodor Fontane، ستایشگرِ صریحِ الکسیس، نیز بی‌هیچ ملاحظه‌ای در چنین قضاوتی شرکت می‌کند. او از گوتسکو نقل‌قول می‌آورد: 'ولی این‌که برای کل آلمان... قرار باشد تاریخ محلیِ مارک Mark به تاریخ رایش استحاله یابد... باید برای همیشه یک رؤیا باقی بماند.' فونتانه این ایده‌ها را بدین‌شکل خلاصه می‌کند: 'چه اندازه زیاد یا چه اندازه کم بود اهمیتِ تاریخی‌ـسیاسیِ وقایعِ توصیف‌شده در این رمان؟ شاید روی‌هم‌رفته نه چندان کم، ولی بی‌شک خیلی زیاد هم نه، و هیچ میزان از سعی‌وتلاش هرگز قادر نخواهد بود مارک را به آن سرزمین موعودی بدل سازد که بهره‌مندان از بصیرتِ صحیحْ آن را در طالع آلمان می‌دیدند. لیکن این ایده در همهٔ رمان‌ها جاری است، حال‌آن‌که در واقعیت، حوزهٔ انتخاباتیِ براندنبورگ ضمیمه‌ای صِرف برای رایش بود، و شکوهِ شهرهای کوچک ما، تا آن‌جا که به ثروت، قدرت، و فرهنگ مربوط می‌شود، درکنار آلمان واقعی، درکنار شهرهای رایش و هانزا Hansa ، محو شد.'

در ایتالیا نیز مضامین تاریخی به‌نحوی مشابه نامساعد بود. بااین‌حال دراینجا اسکات جانشینی یافت که، ولو درقالب اثری واحد و جداگانه، گرایش‌های او را به‌نحوی اصیل و عالی گسترش داد، و از برخی جهات از او

پیشی گرفت. منظور ما مسلماً *همسران وعده‌شده* [*نامزدان*] I Promessi Sposi اثر مانتسونی است. اسکات خود نیز بزرگیِ مانتسونی را تشخیص داد. وقتی در میلان مانتسونی به او گفت که شاگرد اوست، اسکات پاسخ داد که در این مورد، اثرِ مانتسونی بهترین اثرش بود. لیکن وجه مشخصه دراینجا این است که درهمان‌حال که اسکات قادر بود انبوهی رمان دربارهٔ تاریخ انگلستان و اسکاتلند بنویسد، مانتسونی خود را به این شاهکار واحد منحصر کرد. بی‌شک این هیچ ربطی به وجود نوعی محدودیت در فریحهٔ فردیِ مانتسونی ندارد. ابداع‌گری‌اش در داستان‌گویی، تخیل‌اش در بازنماییِ کاراکترهایی متعلق به گوناگون‌ترین طبقات اجتماعی، شعورش نسبت به اصالت تاریخیِ حیات درونی و بیرونی، دست‌کم با قرینه‌های‌شان در اسکات هم‌تراز اند. به‌واقع، در کثرت و عمقِ کاراکترپردازی، در نحوهٔ به‌ته‌رساندنِ همهٔ امکان‌های شخصی و روان‌شناختیِ تصادم‌های تراژیکِ بزرگ، مانتسونی از اسکات سَرتر است. درمقام خالقِ افراد، او هنرمند بزرگ‌تری است تا اسکات.

او به‌عنوان هنرمندی بزرگْ مضمونی را کشف می‌کند که او را قادر می‌سازد تا بر نامساعدبودگیِ عینیِ تاریخ ایتالیا غلبه کند و یک رمان تاریخیِ واقعی را به‌وجود آورد، یعنی، رمانی که زمان حال را به‌سختی تکان دهد و همعصران بتوانند آن را به‌منزلهٔ پیش‌تاریخِ خویش تجربه کنند. او وقایع تاریخیِ گسترده و بزرگ را حتی بیشتر از اسکات در پسزمینه قرار می‌دهد، هرچند آنها را به‌میانجی نوعی انضمامی‌بودنِ تاریخیِ اتمسفر، که از اسکات آموخته است، ترسیم می‌کند. اما مضمون بنیادینِ او نه چندان بحرانِ تاریخی، انضمامی، و داده‌شدهٔ تاریخی ملّی ــ آن‌طور که در اسکات همواره چنین است ــ بلکه شرایطِ بحرانیِ کل زندگیِ مردم ایتالیاست که محصول تفکیک و تکه‌پاره‌سازیِ ایتالیا، محصولِ خصلت فئودالیِ ارتجاعی‌ای است که بخش‌های تفکیک‌شدهٔ کشور، به‌لطف خرده‌جنگ‌های بی‌پایان و خانمان‌برانداز و وابستگی‌شان به دخالتِ قدرت‌های بزرگِ خارجی، به‌دست آورده اند. ازاین‌رو، درهمان‌حال که داستانِ بی‌واسطهٔ مانتسونی صرفاً اپیزودی مشخص برگرفته از زندگی مردمیِ

ایتالیایی است ــ عشق، جدایی، و یکی‌شدن دوبارهٔ یک پسر و دختر دهقان ــ نحوهٔ بازنمایی او داستان را به تراژدی همگانیِ مردم ایتالیا در وضعیتی از فروپاشی و تکه‌پاره‌شدن ملّی تبدیل می‌کند. بدون کنارگذاشتنِ چارچوبِ انضمامیِ مکان و زمان و روان‌شناسیِ استوار بر عصر و طبقهٔ کاراکترها، داستانِ عشّاق مانتسونی به *همان* تراژدیِ مردم ایتالیا درکل بدل می‌شود.

درنتیجهٔ این تلقیِ عالی و به‌لحاظ تاریخی عمیق، مانتسونی رمانی را خلق می‌کند که در روآمدنِ امر انسانی حتی از استاد پیشی می‌گیرد. اما سرشت درونیِ مضمون او نشان می‌دهد که این رمان بناست صرفاً همین یکی باشد، و این‌که فقط درمعنایی بد می‌تواند تکرار شود. اسکات هیچ‌گاه خود را در رمان‌های موفق‌اش تکرار نمی‌کند؛ زیرا خودِ تاریخ، بازنماییِ بحرانِ جزئی و خاص، همواره چیزی نو را فرامی‌آورد. تاریخ ایتالیا کثرتی تمام‌نشدنی از دستمایه‌ها را در اختیار نبوغِ مانتسونی نگذاشت. مانتسونی حزم و بصیرت هنری خود را با ایجاد آن مسیر یکه‌ای نشان می‌دهد که راه به برداشتی عظیم از تاریخ ایتالیا می‌برد، و نیز این نکته را درمی‌یابد که فقط یک شکل از تحقق آن امکان پذیر است.

ولی این امر البته برای خودِ این رمان نیز واجد پیامدهایی است. ما دراینجا بر آن دسته خصوصیات انسانی و شعری‌ای در مانتسونی تأکید گذارده‌ایم که او به‌میانجی‌شان از جهات مختلف اسکات را پیش‌سر می‌نهد. اما فقدانِ آن جوهر زیربناییِ تاریخیِ بزرگی که گوته وجودش را در اسکات می‌ستود، به‌هیچ‌رو نمی‌تواند خود را محدود به مضمون‌پردازی کند، بلکه پیامدهای هنریِ درونی‌ای نیز دارد: غیاب آن اتمسفر جهان‌ــتاریخی‌ای که حضورش را در اسکات نیز زمانی می‌توان احساس کرد که او تصویرِ وسیعِ خرده‌جنگ‌های قبیله‌ای را بازنمایی می‌کند، در مانتسونی درقالب شکلِ معینی از محدودیتِ افق بشری در کاراکترها تجلی می‌یابد. به‌رغم همهٔ اصالت بشری و تاریخی، به‌رغم همهٔ عمق روان‌شناختی‌ای که مؤلف‌شان به آنان عطا می‌کند، کاراکترهای مانتسونی ناتوان از اوج‌گرفتن به‌سوی آن بلندی‌های به‌لحاظ

تاریخیْ سنخ‌نمایی اند که نشانگر نقاط اوج آثار اسکات اند. درقیاس با درام قهرمانانهٔ جنی دینز یا *ربه‌کای* اسکات، نقدیر لوسیا Lucia واقعاً چیزی بیش از یک بهشت باصفای تهدیدشده ازسوی بیرون نیست، حال‌آن‌که ردی از کوته‌فکری و حقارتِ گریزناپذیر به کاراکترهای منفیِ رمان مانتسونی چسبیده است: جنبهٔ منفیِ آنها نمی‌تواند به‌نحوی دیالکتیکی محدودیت‌های تاریخیِ کل دوران و، به‌همراه آن، همچنین محدودیت‌های چهره‌های مثبت را عیان سازد، برخلاف، مثلاً، جنبهٔ منفیِ شووالیه تمپلار در *آیوانهو*.

درمورد امکان‌های رمان تاریخی در عقب‌مانده‌ترین کشور آن زمان، یعنی روسیه، وضع کاملاً متفاوت است. به‌رغم عقب‌ماندگیِ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی، دراینجا مطلقه‌گراییِ تزاریستی موجد وحدت ملّی بوده و از آن دربرابر دشمنان خارجی دفاع کرده است. به‌همین دلیل، نمایندگان برجستهٔ تزاریسم می‌توانستند حکمِ کاراکترهایی در یک رمان تاریخی را داشته باشند، بالاخص وقتی نمایندهٔ معرفی فرهنگ غربی به روسیه بودند. و زمان حال، هرچند به زمانی بس دور منتقل می‌شد، هرچند پیگیرِ اهداف اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ یکسر متفاوتی بود، می‌توانست در چنین اثری به پیش‌تاریخیِ خود دست یابد، به بنیانِ واقعیِ وجود خویش. لاجرم در کل سیر تاریخ روسی، هیچ چیزی وجود ندارد که ازمنظر ملّی بر حقارت و تنگنای شرایط در تاریخ آلمان یا ایتالیا دلالت کند. این سخاوت تاریخیِ حیات ملی به پیکارهای طبقاتیِ بزرگ، نیز، پسزمینه‌ای بااهمیت و تاریخی، مقیاسی بااهمیت و تاریخی، می‌بخشد. قیام‌های دهقانیِ پوچاخوف Pugachov و استنکا رازین Stenka Razin، برخلاف اکثر شورش‌های دهقانی در این مقیاس در اروپای غربی، واجد عظمتی تاریخی و تراژیک اند. حداکثر فقط جنگ دهقانان آلمان به‌لحاظ شُکوهِ تراژیک از آنها پیشی گرفت: به‌منزلهٔ لحظهٔ سرنوشت مردم آلمان، لحظه‌ای که نجات از تباهیِ ملی، و استقرار وحدت ملی سرانجام به‌منزلهٔ چشم‌اندازی در افق ظاهر شد، تا، البته، پس از درهم‌شکستنِ قیام، به‌نحوی تراژیک محو شود.

ازاین‌رو تصادفی نیست که در روسیه، انقلابِ دوران‌سازِ اسکات در توصیفِ تاریخ احتمالاً سریع‌تر و عمیق‌تر از هرجای دیگری در اروپا درک شد. پوشکین و، بعدها، بلینسکی، به‌همراه بالزاک، درست‌ترین و ژرف‌کاوترین تحلیل را از اصول جدید هنر تاریخیِ اسکات به‌دست دادند. بالاخص پوشکین از همان لحظهٔ اول به‌روشنی و بی‌هیچ خطایی تقابل تام میان اسکات و رمان شبه‌تاریخیِ رمانتیک‌های فرانسوی را درک می‌کند. او قاطعانه به جنگ هر شکلی از مدرنیزاسیون در توصیف تاریخی می‌رود، به جنگ سبک‌زدگی و اداواطوار در کنارهم‌نشاندنِ گذشته و حال با پوشاندن لباس تاریخی بر تن اشاراتِ فردی به پدیده‌های معاصر، هرچند کاراکترها، به‌رغم لباس تاریخی‌شان، حساسیت‌های مدرن دارند: 'قهرمان‌های زن گوتیک نزد مادام کامپن تحصیل کرده‌اند و دولتمردان قرن شانزدهم *تایمز* و *ژورنال دو دِبات* می‌خوانند.' پوشکین همچنین به کردار رمانتیک وینی Vigny و ویکتور هوگو نیز حمله می‌کند که 'مردان بزرگ' را در مرکز توصیف‌های تاریخی‌شان جای می‌دهند و آنها را به‌یاری حکایاتِ تاریخاً موثّق یا حتی من‌درآوردی کاراکترپردازی می‌کنند. بدین‌ترتیب او طرحی کنایی و تباه‌کننده از چهرهٔ میلتون در *کرامول* هوگو و *پنج مارس* Cinq Mars وینی ارائه می‌کند. او دراینجا تصنّع و نمایشی‌بودنِ رمانتیکِ توخالی را به‌روشنی تمام در تضاد با سادگیِ عمیق و نبوغ‌آمیزِ اسکات قرار می‌دهد.

رمان تاریخی پوشکین، *دختر کاپیتان* *The Capitan's Daughter*، و رمان ناتمام‌اش، *کاکاسیاهِ پتر کبیر* *The Negro of Peter the Great*، نشانگر مطالعه‌ای عمیق درباب اصول ترکیب‌بندی اسکات است. البته پوشکین هرگز شاگردِ صِرفِ اسکات نیست. زیرا مطالعهٔ او درباب اسکات و برگرفتن و ادغام اصول ترکیب‌بندی اسکات به‌هیچ‌رو دروهلهٔ اول مسئله‌ای مربوط به فرم نیست. برعکس، تأثیر عظیم اسکات بر پوشکین، بیش از هر چیز، به تقویتِ گرایشِ مردمی و انضمامیِ ازپیش موجود در پوشکین برمی‌گردد. ازاین‌رو، اگر پوشکین رمان‌های تاریخی‌اش را به‌شیوهٔ اسکات می‌سازد، یعنی با

قراردادن یک 'قهرمانِ میانه‌حال' درمقام چهرهٔ اصلی و حضورِ صرفاً مقطعیِ چهره‌های به‌لحاظ تاریخی مهم، ترکیب‌بندی مشابه‌شان از قرابت آنها در رویکرد به زندگی برمی‌خیزد. پوشکین، همچون اسکات، آرزو داشت در رمان‌های تاریخی‌اش نقاط عطفِ مهم و بحرانی در زندگی مردمی را بازنمایی کند. برای او نیز اختلال مادی و اخلاقی در زندگی مردمی صرفاً نقطهٔ عزیمت نبود، بلکه رسالت کانونیِ توصیف هنری بود. برای او نیز مرد بزرگ در تاریخ نه درهیأت منزوی و تک‌افتاده‌اش، یا به‌خاطر نوعی 'عظمت' رازآمیز، و روان‌شناختی، بلکه به‌منزلهٔ نمایندهٔ جریان‌های مهم در حیات مردمی بود که اهمیت داشت. بر اساس این مبنا پوشکین، همراه با اصالت تاریخیِ شگرف و صداقت انسانی، درقالب پوگاچوف و پتر اول چهره‌های تاریخیِ فراموش‌نشدنی‌ای ترسیم می‌کند. و مبنای هنری برای این عظمت نیز باز همان ترسیم ویژگی‌های تعیین‌کنندهٔ زندگیِ مردمی، در عین پیچیدگی و غموض تاریخیِ راستین‌شان، است. پوشکین در معرفیِ این قهرمان‌های 'میانه‌حال' به ستیزهای بزرگ بشری در طی بحران تاریخی نیز پیرو اسکات است، همچنین در تحمیل آزمون‌ها و وظایفی استثنایی بر آنها بدین‌منظور که تحت این شرایط متشنج و سنگین، فرارفتن‌شان از میان‌مایگیِ قبلی خویش را نشان دهند، بدین‌منظور که صفات حقیقی و به‌لحاظ انسانیْ راستین را در خودشان و در مردم عیان سازند.

اما پوشکین به‌هیچ‌رو فقط شاگردی برای اسکات نیست. او رمانی تاریخی خلق می‌کند که به‌لحاظ زیباشناختی از گونه‌ای برتر از کار استاد خویش است. بر کلمهٔ 'به‌لحاظ زیباشناختی' بی‌جهت تأکید نمی‌کنیم. زیرا در تفسیرِ خودِ تاریخ، پوشکین راه اسکات را پیش می‌گیرد؛ او روش اسکات را درمورد تاریخ روسیه به‌کار می‌بندد. اما پوشکین همچون مانتسونی، ولو به‌شیوه‌ای متفاوت (در تطابق با شخصیتِ دو نویسنده و تفاوت میان کشورهایشان)، در توصیفِ هنری‌اش از آدمیان و شکل‌دهیِ زیباشناختی به داستان از اسکات فراتر می‌رود.

زیرا اسکات، هرقدر هم که در طرح‌ریزیِ خطوط تاریخیِ وسیعِ یک داستان یا روان‌شناسیِ اجتماعی‌ـتاریخیِ کاراکترهایش نبوغ به خرج دهد، درمقام یک هنرمند غالباً از سطح خودش پایین‌تر می‌ایستد. من دراینجا نه چندان به کاراکترپردازیِ اغلب مبتذل و مرسوم، خاصه درمورد چهره‌های اصلی، بلکه عمدتاً به پردازش و تکمیلِ هنریِ نهاییِ همهٔ جزئیات نظر دارم، به بیرون‌کشاندنِ اغواگرانهٔ هر نوع زیبایی بشریِ پنهان از بطن کنش‌ها و پاسخ‌های فردیِ کاراکترهایش. در چنین اموری، اسکات ــ اگر بخواهیم با استانداردهای کسی مثل گوته یا پوشکین قضاوت کنیم ــ اغلب سهل‌انگار و سطحی است. نگاه نبوغ‌آمیزِ او به او اجازه می‌دهد تا در وقایع تاریخی، انبوهِ تقریباً بی‌پایانی از ویژگی‌های تاریخاً و اجتماعاً درست و به‌لحاظ انسانی مهم را کشف کند. اما اغلب بسنده می‌کند به این‌که آنچه را می‌بیند درقالب فرمِ حماسیِ اداره‌پذیر و بی‌دردسری بازتولید کند، و از قصه‌گویی و پرهیز از هر نوع فراتررفتن هنری لذتی خودانگیخته می‌برد. (این‌که در پس این خودانگیختگیِ درخشان، دانش تاریخیِ غنی و عمیقی و تجربهٔ مهمی از زندگی و غیره وجود دارد، به اعتقاد ما، لازم به تأکید بیشتر نیست.)

پوشکین اما از این مرحلهٔ دیدن و شکل‌دادنِ واقعیت فراتر می‌رود. او صرفاً یک شاعر نیست که جهان را به‌نحوی غنی و درست ببیند ــ این کار را اسکات هم می‌کند ــ بلکه او درعین حال، و پیش از هرچیز دیگری، یک هنرمند است، چنان‌که بلینسکی می‌گفت، یک شاعرــهنرمند. لیکن بسیار سطحی‌نگرانه خواهد بود اگر این هنرمندی پوشکین را صرفاً درمعنای کار هنری، جدوجهدِ بی‌وقفه به‌سوی زیبایی (یا اصلاً، آن‌طور که امروزه بعضاً رخ می‌دهد، درمعنای زیباشناسی‌گراییِ مدرن)، تفسیر کنیم. درمورد پوشکین، اشتیاق به زیبایی، به کمال و تحققِ تامِ هنری، چیز بس عمیق‌تر و انسانی‌تری است. در پوشکین بازهم نوعی انسانیتِ ناب موجود است، انسانیتی که اما برخلاف گوته به دوران ماقبل‌اسکاتیِ تفسیرِ تاریخ تعلق ندارد، بلکه به امر تاریخاً مشروط، به امر تعین‌یافته با عصر و طبقه، وفادار می‌ماند، و با

خط‌مشیِ به‌لحاظ زیباشناختی روشن و ساده، با محدودساختنِ کلاسیکِ داستان و روان‌شناسی به ضرورت بشری (درعین حفظ انضمامیّتِ تاریخی‌اش)، هر امر رخ‌داده‌ای را به ساحت زیبایی برمی‌کشاند. این زیبایی نزد پوشکین صرفاً امری زیباشناختی یا، به‌واقع، اصلی زیباشناسی‌گرایانه نیست. این زیبایی از الزامات انتزاعیِ فرم نمی‌آغازد، بر جدایی شاعر از زندگی هم استوار نیست، بلکه، برعکس، تجلیِ پیوند بسیار عمیق و تزلزل‌نیافتهٔ شاعر با زندگی است. غرابتِ روند رشدوتوسعهٔ روسیْ این مرحلهٔ میانیِ یکّه و کلاسیک در هنر مدرن را ممکن ساخت: هنری بر بلندای کل رشدوتوسعهٔ اروپاییِ پیشین، هنری که، به‌لحاظ محتوا، 'معضله یا پروبلماتیکِ' زندگی را درخود جذب کرد، بی‌آن‌که، اما، مجبور شود خلوص هنریِ خط‌مشی‌اش را، زیبایی‌اش را، به‌واسطهٔ این 'معضله' از بین ببرد، یا به‌خاطرِ زیبایی، از غنای زندگی کناره بگیرد.

دوران پوشکین را دیگر جریان‌ها در سراسر ادبیات روسی خیلی زود پشت‌سر گذاشتند. در تجسم‌بخشیدن به زیبایی، پوشکین چهره‌ای یکتا باقی می‌ماند، آن‌هم نه فقط در ادبیات روسی. همعصر بزرگ و جوان‌ترِ او، گوگول Gogol، رهیافتی یکسر متفاوت از او به رمان تاریخی دارد. داستان تاریخیِ بزرگ گوگول، *تاراس بولبا Taras Bulba*، مهم‌ترین مضمون در کار اسکات را ادامه می‌دهد، یعنی همان توصیفِ افول تراژیکِ جوامع ماقبل‌سرمایه‌داری، افول نظام اشرافی. داستان گوگول دو عنصر جدید واردِ این مضمون می‌کند، یا به‌بیان بهتر، بر برخی جنبه‌های این مضمون به‌نحوی زنده‌تر از اسکات تأکید می‌نهد. بیش از هر چیز، مضمون بنیادینِ اثر، پیکار میان قزاق‌ها و لهستانی‌ها، ملی‌تر، وحدت‌یافته‌تر و حماسی‌گونه‌تر از مضمون‌پردازیِ خودِ اسکات است. گوگول در نفسِ واقعیت تاریخی، امکانِ این قسم توصیفِ باشکوه‌تر و حماسی‌گونه‌تر را کشف می‌کند، زیرا قزاق‌های او قادرند به‌شیوه‌ای مستقل‌تر و وحدت‌یافته‌تر از قبایل اسکاتلندی ظاهر شوند و دست به کنش زنند، قبایلی که، در اسکات، به‌زور وارد یک فرهنگ

پیشرفته‌تر شده‌اند و به‌لحاظ عینی چیزی نبوده اند مگر بازیچه‌ای در پیکار طبقاتی تعیین‌کننده میان انگلستان و اسکاتلند. ازهمین‌جاست شکل‌گیری پهنهٔ ملی‌ـحماسیِ باشکوه و، گهگاه، تقریباً هومریِ مضمون‌پردازی‌ای که گوگول درمقام هنرمندی واقعاً بزرگ قادر است به‌تمامی از امکان‌های آن استفاده کند.

ولی با این حال گوگول نویسنده‌ای مدرن است که ضرورتِ تراژیکِ افول جهان قزاق را کاملاً درک می‌کند. او این ضرورت را به‌شیوه‌ای بسیار اصیل توصیف می‌کند، یعنی با گنجاندنِ فاجعه‌ای تراژیک، که واجد تمرکزی کمابیش دراماتیک است، در ترکیب‌بندیِ حماسیِ گستردهٔ کل: تراژدی یکی از پسرانِ قهرمانِ اصلی که، در عشق به یک دختر اشرافیِ لهستانی، خائن به مردم‌اش می‌شود. پیشتر بلینسکی دریافته بود که موتیف دراینجا دراماتیک‌تر از آنی است که عموماً در اسکات است. با این وجود، این تشدیدِ عنصر دراماتیکْ خصلت اپیکِ گستردهٔ کل را منحل نمی‌سازد. گوگول، با خطی‌مشیِ مقتصدانهٔ متعلق به یک استاد حقیقی، می‌فهمد چگونه این اپیزودِ تراژیک را به‌منزلهٔ یک اپیزود به‌نحوی اصیل در کلیت جای دهد و آدمی را وادارد احساس کند که دراینجا مسئله نه بر سر موردی فردی، بلکه بر سر این مشکل بنیادین است که یک جامعهٔ بدوی چگونه به یک فرهنگِ رشدیافتهٔ فراگیر آلوده می‌شود، مسئله به‌واقع تراژدیِ افول ضروریِ کل این فرماسیون است.

مع‌الوصف، پیکارهای فکریِ تعیین‌کننده بر سر رمان تاریخی، گام‌های تعیین‌کننده در رشدوتحول بعدی‌اش، در فرانسه رخ داد، هرچند حتی یک رمان تاریخی نیز در ادبیات فرانسویِ این دوران نوشته نشد که بتواند نشانگر آن شکلی از توسعهٔ گرایش‌های اسکات باشد که در رمان‌های مانتسونی یا پوشکین، کوپر یا گوگول مشهود است. اما ازسوی دیگر، رمان تاریخی رمانتیک‌ها در فرانسه چهره‌های مهم‌تری خلق کرد تا هرجای دیگری در اروپا، و صورت‌بندی نظریِ رمان تاریخیِ رمانتیک نیز در سطحی بنیادی‌تر از

دیگر کشورها پیش می‌رود. این نه یک تصادف بلکه پیامد ضروریِ این واقعیت است که در طی دورهٔ اعادهٔ سلطنت در فرانسه، پیکار برای تفسیری مترقی یا ارتجاعی از تاریخ به‌نحوی بس مستقیم‌تر از هرجای دیگری درحکم مسألهٔ اجتماعی و سیاسیِ مرکزیِ کل رشدوتوسعهٔ ملّی بود.

البته ما نمی‌توانیم این پیکار را به‌طور مفصل توصیف کنیم. صرفاً به مهم‌ترین مانیفست نظریِ گرایش رمانتیک در رمان تاریخی خواهیم پرداخت تا تفاوت‌ها را به‌روشنی نشان دهیم. بنابراین مقالهٔ آلفرد دو وینی، *دربارهٔ حقیقت در هنر* ***Sur la Vérité dans l'Art*** را تحلیل خواهیم کرد که به‌عنوان مقدمهٔ برای رمان‌اش، *پنج مارس*، منتشر شد.

وینی از رواج خارق‌العادهٔ رمان تاریخی و اصولاً مشغولیت با تاریخ می‌آغازد. او این پدیده‌ها یکسر درمعنایی رمانتیک تفسیر می‌کند و می‌گوید: 'ما چشمان‌مان را به وقایع‌نگاری‌هایمان می‌دوزیم، تو گویی، پس از رسیدن به بلوغ و حرکت به‌سوی چزخای بزرگ‌تر، لحظه‌ای بازایستاده‌ایم *تا به حساب جوانی‌مان و خطاهایش برسیم*.' (ایتالیک از من، گ.ل.). این توضیح به‌لحاظ سیاسی و ایدئولوژیکی واجد اهمیتی استثنایی است. زیرا وینی دراینجا به‌نحوی رک و سرراست هدفِ تاریخ‌نگاری رمانتیک را بیان می‌کند: پختگیِ مردانه‌ای که فرانسه در نتیجهٔ پیکارهای انقلابی به‌دست آورده است رخصتِ نگاهی پس‌نگرانه به خطاهای تاریخ را می‌دهد. مشغولیت با تاریخ درخدمت عیان‌ساختنِ این خطاها و لاجرم اجتناب از آنها در آینده است. البته برای وینی، انقلاب فرانسه بیش از هرچیز درحکم خطایی از این دست است. اما وینی، هچون بسیاری از مشروعه‌گرایان فرانسوی، تاریخی را تا آن حد روشن می‌بینند که انقلاب فرانسه را نه به‌منزلهٔ واقعه‌ای ناگهانی و تک‌افتاده، بلکه بیشتر به‌عنوان پیامدِ 'خطاهای جوانانهٔ' توسعهٔ فرانسوی درنظر آورند، یعنی همان تخریبِ استقلال اشرافیت به‌دست سلطنت مطلقه، پیش‌بردن قدرت بورژوازی و همراه با آن قدرتِ سرمایه‌داری. و او در رمان‌اش، به عصر ریشلیو بازمی‌گردد تا به‌نحوی هنری سرچشمه‌های تاریخی این 'خطا' را بیابد.

در تثبیتِ نفسِ این واقعیت، هیچ تفاوت برناگذشتنی‌ای بین وینی و ایدئولوژیست‌های مترقی نیست. بالزاک کاترین دو مدیسی Catherine de Medici را پیشگام روبسپیر Robespierre و مارا Marat می‌داند، و هاینه درجایی به‌طنز ریشلیو، روبسپیر و روچیلد Rothchild را درمقام سه انقلاب‌گرِ جامعهٔ فرانسه دسته‌بندی می‌کند. ازاین‌رو او متعلق به آن دسته ایدئولوژیست‌های کوته‌نظرِ دورهٔ اعادهٔ سلطنت است که نمی‌بیند سرمایه‌داری فرانسوی، که در دورهٔ ترمیدور Thermidor به راه افتاد، چگونه در هیأت مبدّلِ استقرار مجددِ حاکمیت مشروعِ سلطنت و اشرافیت، با شوروحرارت در حالِ پیشروی است. (این نشان اساسیِ نبوغ بالزاک است که این واقعیت اقتصادیِ دوران اعاده را کاملاً تشخیص داد و آن را در عین پیچیدگی‌اش توصیف کرد.)

این تفسیر از تاریخ فرانسهٔ مدرن به‌عنوان مسیری طولانی که به 'خطا'ی انقلاب فرانسه انجامید، البته، صرفاً قضاوتی درمورد محتوای اجتماعیِ این تحول نیست، بلکه در بطن خود حاوی کل روش‌شناسیِ رهیابت به تاریخی است، یعنی کل این پرسش که آیا تاریخ را باید ذهنی درنظر گرفت یا عینی. وینی، همچون هر هنرمند راستین دیگری، به فاکت‌های بی‌واسطه و تجرباً داده‌شده رضایت نمی‌دهد. ولی به درون این فاکت‌ها نفوذ نمی‌کند تا پیوندهای درونی‌شان را روشن سازد و ازاین‌طریق داستان و کاراکترهایی بیابد که بتوانند این پیوند درونی را بهتر از آنچه به‌طور بی‌واسطه کشف شده به بیان درآورند. او به‌یاری نوعی *امر پیشینیِ* [a priori] ذهنی‌گرا و اخلاقی، که محتوای آن دقیقاً مشروعه‌گرایی است، به تاریخ نزدیک می‌شود. درمورد فاکت‌های تاریخی می‌گوید: 'آنها همیشه فاقد تمرکز ملموس و رؤیت‌پذیری اند که بتواند به‌نحوی بی‌واسطه به نتیجه‌ای اخلاقی ختم شود.' لاجرم به‌زعم وینی، نقصان فاکت‌های تاریخی عبارت است از عجزشان در فراهم‌آوردن پشتوانه‌ای به‌قدر کافی روشن برای حقایق اخلاقیِ مؤلف. ازهمین موضع است که وینی آزادیِ نویسنده در استحاله‌دادنِ فاکت‌های تاریخ و وقایع تاریخی را اِعلام

می‌کند. این آزادیِ تخیل هنری عبارت است از 'به واقعیتِ فاکت‌ها رخصتِ پس‌نشستن دربرابرِ آن *ایده‌ای* را دادن که هر یکی از آنها [یعنی چهره‌های تاریخی. گ.ل.] باید در چشمِ آیندگان بازنمایندهٔ آن باشند.'

بنابراین نزد وینی نوعی ذهنی‌گراییِ چشمگیر نسبت به تاریخ در کار است که گاهی تا حد تصدیقِ شناخت‌ناپذیریِ بنیادینِ جهان بیرون پیش می‌رود؛ وینی می‌گوید: 'به او [انسان] معرفتی داده نشده مگر معرفت به خودش.' این واقعیت که او به‌طور پیوسته از این برداشتِ ذهنی‌گرای افراطی تبعیت نمی‌کند، تغییر چندانی در پیامدهای آن به‌وجود نمی‌آورد، زیرا اصول عینیت که او در آنها جویای پشتوانه‌ای نیست، به‌سهم خویش، سراپا غیرعقلانی و عرفانی اند. زیرا مگر چه کمکی می‌کند افزودن این که فقط خدا قادر است تمامیت تاریخ را درک کند؟ مگر چه کمکی می‌کند پذیرش فعالیت ناآگاهانهٔ تخیل یا فانتزی مردمی در تنظیم و پردازشِ تاریخ، اگر که این فعالیت راه به چیز بیشتری ندهد مگر 'کلمات قصار' یا حکایات تاریخی از آن نوع که درمورد اعدام لویی شانزدهم بر زبان آورده اند: 'پسر سن لوییس، به ملکوت عروج کن'؛ زیرا به‌میانجی این فعالیت ظاهریِ تخیل مردم، واقعیت تاریخی به دنباله‌ای گسسته از داستان‌های خیالی بدل می‌شود. به‌زعم وینی، این فرآیندی باارزش است: 'فاکتِ ساخته‌وپرداخته همواره بهتر از فاکتِ واقعی ترکیب‌بندی است... هرچند ازآن‌رو که *کل نوع بشر* احتیاج دارد تا سرنوشت‌هایش درقالب دنباله‌ای از درس‌ها عرضه شود.'

با فرضِ این اصول، کاملاً قابل‌فهم است که وینی یکی از مخالفان اصولیِ ترکیب‌بندیِ اسکاتی در رمان تاریخی باشد: 'معتقدم هیچ نیازی ندارم تا از آن بیگانه‌هایی [اشاره به اسکات است، گ.ل.] تقلید کنم که در تصاویرشان به چهره‌های مسلطِ تاریخ به‌ندرت رخصتِ ظاهرشدن بر افق را می‌دهند. من چهره‌های خودمان را مستقیماً در پیشزمینه قرار داده‌ام، آنها را به بازیگران اصلیِ این تراژدی بدل کرده‌ام...' کردار هنری وینی حاکی از توافقی تام با این نظریه است. چهره‌های تاریخیِ بزرگِ عصر به‌واقع قهرمان‌های رمان‌های اویند،

و در تطابق با 'فعالیت تخیلِ مردمی'، به‌میانجی دنباله‌ای از حکایاتِ به‌نحوی دل‌انگیز پرداخته‌شده‌ای بازنمایی می‌گردند که با تأملات اخلاقی همراه شده‌اند. مدرنیزاسیون تزئینیِ تاریخ درخدمت تشریحِ نوعی گرایش سیاسی و اخلاقیِ باب‌روز و بالفعل است. ما این نوشتهٔ وینی را ازآن‌رو پیش کشیده‌ایم که دربردارندهٔ پربارترین بیان از گرایش‌های خاص رمانتیسم در رمان تاریخی است. اما ویکتور هوگو، کسی که اهمیت‌اش به‌لحاظ انسانی و هنری قیاس‌ناپذیر است، رمان‌های تاریخی‌اش را اساساً بر مبنای همان اصلِ واحدِ سوبژکتیواسیون [ذهنی‌سازی] و مدرنیزاسیون تزئینیِ تاریخ می‌سازد، حتی دیرزمانی پس از آن‌که از اصول مشروعه‌گراییِ ارتجاعی بریده است و به رهبر ادبی و ایدئولوژیکیِ جنبش‌های اپوزیسیون لیبرال بدل شده است. نقد او از *کوئنتین دوروارد* اسکات به‌غایت سرشت‌نمای برداشت او از این مسایل است. به‌عنوان نویسنده و آدمی مهم، رویکرد او به اسکات طبیعتاً مثبت‌تر از رویکرد وینی است. درواقع او به‌روشنیِ تمام، گرایش‌های به‌لحاظ رئالیستی معاصر را در هنر اسکاتی، و شناخت اسکات از 'نثر' مسلّط را، می‌بیند. با این حال او درست همین سویهٔ رئالیستیِ رمان تاریخی اسکات را همان اصلی می‌داند که باید با پراکسیسِ خودش، یعنی با پراکسیس رمانتیسم، بر آن چیره گردد. 'پس از رمان دل‌انگیز اما منثور [و غیرشاعرانهٔ] والتر اسکات، می‌ماند رمان دیگری که باید خلق شود، رمانی به‌زعم ما زیباتر و کامل‌تر. این رمانی است که در آنِ واحد هم درام است و هم اپیک، دل‌انگیز اما شاعرانه، واقعی اما آرمانی، حقیقی اما بزرگ، رمانی که والتر اسکات را به هومر احاله خواهد داد.' برای هرکس که رمان‌های تاریخی ویکتور هوگو را می‌شناسد آشکار است که او دراینجا صرفاً درحال پیش‌نهادنِ نقدی از اسکات نیست، بلکه دارد طرح کلیِ برنامه‌ای برای فعالیت ادبی خودش را می‌ریزد. با ردکردن اسکات، او یگانه رهیافت واقعی به عظمت اپیک یا حماسی را کنار می‌گذارد، یعنی همان توصیف وفادارانهٔ شرایط مردمی و جنبش‌های مردمی، و بحران‌های موجود در حیات مردمی که حاوی عناصر درونماندگار این عظمت حماسی اند. درمقابل، 'شعری‌کردن'

[poeticization] رمانتیکِ واقعیت تاریخی همواره درحکم فقیرکردنِ همین شعرِ بالفعل، خاص، و واقعیِ حیات تاریخی است. به‌لحاظ سیاسی و اجتماعی، ویکتور هوگو بسی فراتر از اهداف ارتجاعیِ همعصران رمانتیک‌اش می‌رود. با این حال ذهنی‌گراییِ موعظه‌گرشان را با تغییر در محتوهای سیاسی و اجتماعی حفظ می‌کند. نزد او نیز تاریخ به دنباله‌ای از درس‌های اخلاقی برای زمان حال استحاله می‌یابد. این‌که او درست باید همین اثر اسکات را ــ الگویی برای نمایش عینیِ نیروهای تاریخیِ ستیزه‌گر ــ به‌یاری تفسیر آن به افسانه‌ای موعظه‌گرانه بدل می‌سازد، آن‌هم به قصد اثبات تفوّق فضیلت بر رذیلت است، نکته‌ای گویا و سرشت‌نمای رویکرد اوست.

البته گرایش‌های ضدرمانتیک نیز در فرانسهٔ آن زمان وجود دارد. اما این گرایش‌ها به‌سادگی بخشی از تلقی جدید از تاریخ نمی‌شوند و لاجرم به رشدوتحول رمان تاریخیِ جدید نمی‌انجامند. در فرانسه، سنت روشنگریْ زنده و تواناتر از هر کشور دیگری باقی ماند. همین فرانسه بود که تیزوتندترین مقاومت ایدئولوژیکی دربرابر تاریک‌اندیشیِ رمانتیک را به راه انداخت، او بود که با سرسختی تمام از سنت‌های روشنگریِ قرن هجدهم و، همراه با آن، از سنت‌های انقلاب دربرابر دعاویِ رمانتیسمِ دورهٔ اعادهٔ سلطنت دفاع کرد. (این سنت‌ها در فرانسه به‌غایت قوی و چندلایه اند. ازآنجاکه روشنگری نیز بالِ درباری و اریستوکراتیکِ خودش را داشت، این گرایش‌ها در رمانتیسم هم فعال‌اند، چنان‌که که مارکس نیز در مورد شاتوبریان بدان اشاره می‌کند؛ خواننده در غیرتاریخی‌گریِ وینی بسیاری از این قبیل عناصر چندلایهٔ روشنگری را می‌یابد.) مسلماً نمایندگان مهمِ سنت‌های روشنگری از وضعیت جدید و وظایفِ آن بی‌تأثیر نماندند. به‌همین‌دلیل پیکار آنها علیه ارتجاع می‌باید خصلت تاریخیِ آگاهانه‌تری داشته باشد تا برداشت‌های روشنگران قدیمی. مع‌الوصف، تلقیِ ایشان یا عناصرِ نیرومندِ برداشتی تک‌خطی از پیشرفت بشری را حفظ کرد و یا گرایش‌هایی به‌سوی نوعی شکاکیتِ عام نسبت به 'عقلانیتِ' تاریخ را.

مهم‌ترین نمایندگانِ تداوم سنت‌های روشنگری در این دوران استاندال و پروسپر مِریمه Prosper Mérimée اند. دراینجا صرفاً می‌توانیم دیدگاه‌هایشان را در پیوند با مسألهٔ رمان تاریخی بررسی کنیم. مریمه دیدگاه‌هایش را در مقدمه بر رمان تاریخی‌اش، *وقایع‌نگاریِ پادشاهیِ چارل نهم* ***Chronique de Régne de Charles IX*** ، و نیز در فصلی از این رمان، در گفت‌وگویی بین مؤلف و خواننده، به‌روشنی بیان کرده است. او دربرابر این برداشت رمانتیک از رمان تاریخی که چهره‌های بزرگ باید معرف قهرمان‌های اصلی باشند، تندترین موضع را می‌گیرد. او این رسالت را به حوزهٔ تاریخ‌نگاری ارجاع می‌دهد. او خوانندگانی را مسخره می‌کند که، در همخوانی با سنت‌های رمانتیک، توقع دارند شارل نهم یا کاترین دو مدیسی در هر یک از خصوصیات شخصی‌شان حامل مُهر و نشانی اهریمنی باشند. بدین‌ترتیب در گفت‌وگوی فوق، خواننده درمورد کاترین چنین توقع دارد: 'دست‌کم بگذار او چند کلمه‌ای به‌یادماندنی بگوید. او هم‌اینک ژان دالبر را مسموم کرده است، یا دست‌کم همچو شایعه‌ای دربارهٔ او هست، و این باید نمایان شود.' مؤلف پاسخ می‌دهد: 'اصلا؛ زیرا اگر این امر نمایان می‌بود، ظاهرسازی مشهور او چه می‌شد؟' مریمه با این ملاحظات و مشابه‌شان به‌درستی عظمت‌بخشی و انسان‌زداییِ رمانتیک از چهره‌های تاریخی را مسخره می‌کند.

بنابراین دراینجا ما با اقدامی جدی برای ادامه‌دادنِ رمان تاریخی بر مبنای تحقیقِ بی‌غرضانه در حیات واقعیِ گذشته روبه‌روایم. تضاد با رمانتیسم ارتجاعی از هر حیث آشکار است. مسلماً نقابل با عرف‌های کلاسیستی نیز به‌همان‌اندازه آشکار است، تضاد هم با شیوهٔ سخن‌آورانه و قهرمان‌پرستانهٔ بازنماییِ قهرمان‌های تاریخی و هم با آن سنت‌های کوچک‌شوندهٔ فرم‌پردازی که مانعِ از بازتولیدِ وفادارانهٔ حیات تاریخی می‌شوند. این تقابلْ اتحاد ادبیِ موقت میان مریمه و دوستان‌اش و بخشی از رمانتیک‌ها را ممکن ساخت. اما تقابل مشترک‌شان با محدودیت‌های کلاسیسم، و نقد برافروختهٔ مشترک‌شان بر آن، نباید تضادهای درونی میان متحدان را تیره‌وتار سازد.

تضادهای ایدئولوژیکی و ادبی در درون اردوگاه مترقی را نیز نباید از یاد برد، یعنی همان شیوه‌های متفاوتِ تفسیر تاریخ، نحوهٔ وفق‌دادن و پردازش این تفسیر در ادبیات، و کاربست آن در دفاع از پیشرفت دربرابر ارتجاع. پیشتر اشاره کردیم که مریمه و دوستان‌اش در سنت‌های فلسفیِ روشنگری ریشه داشتند. در رابطه با رمان تاریخی، پیامد سوء این امرِ همانا حل‌ناشده باقی‌ماندنِ دوگانگیِ میان واقعیت تجربی و قوانین عام انتزاعی، هم به‌لحاظ ایدئولوژیکی و هم هنری، است. این یعنی: مریمه می‌خواهد از تاریخْ آموزه‌های کلی و برای همهٔ زمان‌ها (از جمله زمان حال) معتبر بیرون کشد، ولی آنها را *مستقیماً* از مشاهدهٔ تفصیلی و تیزبینانهٔ فاکت‌های تجربیِ تاریخ بیرون می‌کشد، نه از دل آن تعدیل‌سازی‌های مشخص و انضمامیِ قانون‌مندی‌های زندگی، ساختار جامعه، روابط آدمیان با یکدیگر و غیره، یعنی همان چیزهایی که از دل‌شان والتر اسکات ــ که طبیعتاً به اهمیت کلی و روش‌شناختیِ اکتشافات‌اش آگاهی نداشت ــ رئالیسم تصاویر تاریخی‌اش را خلق کرد. بنابراین مریمه تجربه‌گراتر و درمورد جزئیات و خصوصیات فردیْ سخت‌گیرتر از اسکات است، و درعین‌حال از دل فاکت‌های تاریخی، نتایج کلیِ بی‌واسطه‌تری می‌گیرد.

تجربه‌گراییِ فوق بیش از همه خود را در شیوهٔ مریمه در نمایش وقایع تاریخی نشان می‌دهد: او درعوض آن‌که به آنها، با فاصله‌گیریِ یک راویِ امروزی، به‌منزلهٔ مرحله‌های منفرد در پیش‌تاریخِ زمان حال بنگرد، چنان‌که اسکات می‌نگریست، جویای دست‌یابی به قرابت و آشناییِ تنگاتنگِ متعلق به ناظر همعصر است، ناظری که حتی به جزئیات تصادفی و گذرنده نیز می‌تواند دست یابد. ویته Vitet، همرزم و دوستِ مریمهٔ جوان، که سلسله‌صحنه‌های تاریخی‌اش تأثیر نیرومندی بالاخص بر *ژاکری* Jacquerie [قیام دهقانان فرانسوی علیه اشراف در ۱۳۵۸] مریمه گذاشت، این هدف را به‌روشنی در مقدمه‌ای اِعلام می‌کند: 'خودم را تصور می‌کردم که در مه ۱۵۵۸ در پاریس طی روزی طوفانی مملو از سنگربندی‌ها و روز متعاقب آن قدم می‌زدم؛ یکی

پس از دیگری قدم می‌گذاشتم به تالارهای لوور، هتل دو گویز، مهمان‌سراها، کلیساها، محل‌های سکونت شهروندان متعلق به اعضای لیگ، سیاستمداران یا هوگِنوها، و هربار که صحنه‌ای دل‌انگیز، تصویری از منش‌ها و طرزسلوک‌ها، خصوصیتی از کاراکاتر خود را عرضه می‌کردن، می‌کوشیدم آن ایماژ را ازطریق طریح‌ریزیِ صحنه‌ای در ذهن خود نگه دارم. آدمی احساس می‌کند که فقط مجموعه‌ای از پرتره‌ها می‌تواند از دل آن برخیزد، یا، چنان‌که نقاش‌ها می‌گویند، مجموعه‌ای از *اتودها*، و *طرح‌هایی* که حق ندارند مدعی لطف دیگری باشند مگر شباهت.'

ویته این ملاحظات را با ارجاع به صحنه‌های دراماتیک‌اش از تاریخ بیان کرده است. از پیامدهایی چنین دیدگاه‌هایی برای درام تاریخی ــ و *ژاکِری* ویته معرف تلاشی در این راستاست ــ بعداً سخن خواهیم گفت. رمان تاریخی مریمه مستقیماً همین آزمایش‌های دراماتیک را دنبال می‌کند، اما تمرکز سبک‌پردازانهٔ بزرگ‌تر و آگاهانه‌تری را از خود نشان می‌دهد. لیکن این تمرکز ذاتاً به بیان ادبیِ ناب برمی‌گردد و نشانگر حرکتی واقعی به‌سوی برداشت کلاسیک از رمان تاریخی نیست. تمرکز مریمه دراینجا کیفیتی نوولا-گونه و حکایت‌گونه دارد. او در مقدمه‌ای که پیشتر از آن نقل کردیم می‌نویسد: 'من در تاریخ فقط حکایت‌ها را دوست دارم، و از بین‌شان آنهایی را که تصویر راستینی از آدب‌ورسوم و خصایل عصرِ داده‌شده دراختیارم بگذارند.' به‌همین دلیل، خاطرات چیزهایی بیشتری به‌دست او می‌دهند تا آثار تاریخی، زیرا آنها مکالماتی نزدیک میان مؤلف و خواننده اند و ازاین‌رو تصویری از عصر موردنظر ارائه می‌کنند که واجد تمام قرابت و صمیمتِ نهفته در مشاهدهٔ مستقیم است، همان چیزی که مریمه (همچون ویته) آن را عامل تعیین‌کننده در بازنماییِ تاریخ می‌داند.

بنابراین برداشت مریمه درحکم تصدیق پیچیدگیِ انضمامی و غامضِ خودِ فرآیند تاریخی نیست. او با شکاکیتی برحق، چهره‌های تاریخیِ هادی‌اش را از قهرمان‌گری‌شان محروم و از این طریق روندِ تاریخ را در عین حال خصوصی

می‌سازد. او در رمان‌اش سرنوشت خصوصیِ آدمیان متوسط را توصیف می‌کند و با توصیفِ این سرنوشت خصوصی، منش‌های عصر را به‌نحو رئالیستی بازنمایی می‌کند. و در انجام این کار حتی در جزئیات نیز به‌نحو ستایش‌انگیزی موفق می‌شود. داستان او، لیکن، دو ضعف دارد، که هر دو هم در پیوندی تنگاتنگ با رویکردِ روشنگرانه‌ـشکاکانهٔ اویند. از یک سو، وقایع خصوصی پیوند نزدیکی با زندگی واقعیِ مردم ندارند؛ آنها در سویه‌ها یا لحظه‌های اساسی‌شان بیش از اندازه محدود به مناطق بالاییِ جامعه‌اند، و لاجرم به تصویر روان‌شناختیِ ظریفی از منش‌های این طبقات بدل می‌شوند بی‌آن‌که پیوندشان با مسایلِ واقعی و تعیین‌کنندهٔ مردم را روشن کنند. درنتیجه، پرسش‌های ایدئولوژیکیِ حیاتیِ عصر، بیش از همه تقابل میان کاتولیسیسم و پروتستانتیسم، به‌منزلهٔ مسایلِ ایدئولوژیکیِ صِرف ظاهر می‌شوند، و این خصلت به‌واسطهٔ رویکرد شکاکانه و ضددینیِ مؤلف، که در سیر داستان به‌روشنی نمود می‌یابد، هرچه بیشتر مؤکد می‌شود. از سوی دیگر، و در پیوند نزدیک با مورد فوق، هیچ ربطِ واقعاً ارگانیکی بین رخداد تاریخیِ بزرگی که مریمه قصد دارد توصیف کند ـــ شب سن بارتولومی ـــ و سرنوشت‌های خصوصیِ قهرمان‌های اصلی در کار نیست. شب سن پارتولومی دراینجا واجد سویه‌ای از سرشتِ 'فاجعهٔ طبیعیِ' کوویر-گونه است؛ ضرورت تاریخیِ رخ‌دادن‌اش و آن‌گونه‌ـرخ‌دادن‌اش را مریمه توصیف نمی‌کند.

در پس شکاکیت مریمه انزجاری عمیق نهفته است از جامعهٔ بورژوایی دوران اعادهٔ سلطنت که از دل 'دوران قهرمانی' روشنگری و انقلاب سر برآورد. ازهمین‌جاست مقایسهٔ کنایی بین حال و گذشته در توصیف مریمه از منش‌ها و آداب، آن‌هم در تضاد کامل با مقایسهٔ رمانتیک است. مریمه در مقدمه‌اش می‌نویسد: 'به نظر من، جالب خواهد بود مقایسهٔ این منش‌ها [متعلق به دورهٔ شب بارتولومی، گ.ل.] با منش‌های خودمان، و مشاهدهٔ زوال عواطف پرشور به‌نفع آرامش و شاید خوشبختی، در این دومی [یعنی منش‌های حال حاضر].'

دراینجا، تماس نزدیک بین برداشت مریمه از تاریخ و برداشت استاندال صریحاً مشهود است. در ادبیات فرانسوی، استاندال آخرین نمایندهٔ بزرگِ آرمان‌های قهرمانیِ عصر روشنگری و انقلاب است. نقد او از زمان حال، تصویر او از گذشته، اساساً بر همین درتضادقراردادنِ انتقادیِ هر دو فاز عظیمِ توسعهٔ جامعهٔ بوروژوایی استوار است. سرشت سازش‌ناپذیرِ این نقدْ ریشه در تجربهٔ زندهٔ دورهٔ قهرمانیِ گذشته و نیز در این اعتقاد راسخ ــ به‌رغم همهٔ شکاکیت‌ها ــ دارد که رشدوتحول تاریخ، با این حال، به احیای این دوران عظیم خواهد انجامید. بدین‌ترتیب شور و درستیِ نقد استاندال از زمان حال به‌نزدیک‌ترین شکل ممکن با محدودیت‌های روشنگرانهٔ برداشت او از تاریخ پیوند خورده است، با ناتوانی او در تصدیق پایانِ 'دوران قهرمانی' رشد بورژوایی به‌منزلهٔ ضرورتی تاریخی. منشأ نوع معینی از روان‌شناسی‌گراییِ انتزاعی در توصیف‌های تاریخیِ مهم‌اش همین است؛ ستایشی از شور عظیم، درهم‌نشکسته و قهرمانانه درخود و برای‌خود. ازهمین‌جاست گرایش او به انتزاع‌کردنِ یک ذاتِ به‌غایت کلی از دل شرایط تاریخی و ارائهٔ آنها در قالب همین کلیّت یا جهان‌شمولیت. اما محصول عمدهٔ این رویکرد همانا متمرکزساختن انرژی‌هایش بر کانونی نقدی بر زمان حال است. تماس استاندال با مسایل تاریخی عصر، بیش از آن‌که یک رمان تاریخیِ جدید خلق کند، موجد رشد بیشتر رمان اجتماعی‌ـانتقادی قرن هجدهم است، همراه با عناصر معینی از تاریخی‌گریِ جدید که به‌عنوان ابزاری برای تشدید و غنی‌ساختنِ ویژگی‌های رئالیستی در کار گنجانده شده اند.

این تداوم رمان تاریخی، درمعنای نوعی برداشت آگاهانهٔ تاریخی از زمان حال، دستاورد بزرگ همعصر برجستهٔ او، بالزاک، است. بالزاک نویسنده‌ای است که به‌آگاهانه‌ترین شیوه، نیروی محرک سترگی را پیش می‌برد که رمان به‌لطف والتر اسکات به‌دست آورده است، و بدین‌ترتیب نوعِ برتر و تاکنون ناشناخته‌ای از رمان رئالیستی را خلق می‌کند.

تأثیر والتر اسکات بر بالزاک بی‌اندازه قوی است. چه بسا بتوان گفت

فرم مشخصِ رمان بالزاکی در روند دست‌وپنجه‌نرم‌کردن او، چه ایدئولوژیکی و چه هنری، با اسکات سربرآورد. دراینجا منظور ما چندان خودِ رمان‌های تاریخی‌ای نیست که بالزاک در آغاز کارش نوشت یا دست‌کم طرح‌شان را ریخت. هرچند رمان جوانیِ بالزاک، *آخرین شوآن Le Dernier Chouan*، به‌رغم داستان عشقی‌ای که به‌لحاظ رمانتیک کمی اغراق‌شده است و در کانون اثر هم قرار دارد، در توصیف‌اش حیات مردمی معرّف جانشینی ارزشمند برای والتر اسکات است. در بالزاک، آنانی که در کانونِ کنش‌ها قرار دارند، نه رهبریِ اریستوکراتیکِ قیام دهقانان ارتجاعی و نه گروهی از رهبران فرانسهٔ جمهوری‌خواه، بلکه مردم بدوی، عقب‌مانده، خرافاتی و متعصّبِ برتانی Bretagne، از یک سو و از سوی دیگر، سربازِ سادهٔ عمیقاً معتقد و به‌نحوی سرراست قهرمان‌گرای جمهوری اند. این رمان سراپا در حال‌وهوای اسکات طرح‌ریزی شده است، حتی اگر گاهی اوقات بالزاک در توصیف رئالیستیِ چنین صحنه‌هایی با نشان‌دادنِ بیچارگیِ قیام ضدانقلاب دقیقاً برحسب همین تضاد اجتماعی و انسانی میان طبقات متخاصم در هر دو جناح، از استاد خود پیشی می‌گیرد. او با رئالیسمی خارق‌العاده، حرص خودخواهانه و تباهیِ اخلاقیِ رهبران اریستوکراتِ ضدانقلاب را به تصویر که از میان‌شان اریستوکرات‌های قدیمی‌ای که از سر اعتقاد واقعی حامیِ آرمان شاه اند، همچون ماهیانی بیرون‌افتاده از آب اند. و این در بالزاک صرفاً درحکم تصویری تاریخی از منش‌ها و آداب نیست ــ چنان‌که در اثر اسکات، Redgauntlt ، هم این‌طور نیست، جایی که الگوی این قبیل صحنه‌ها را آشکارا همان‌جا باید یافت. از آن بیش، این تباهیِ اخلاقی، این غیبت کامل سرسپردگیِ بری از نفْس به آرمان خویش، بناست علتِ اصلیِ شکست را، علامت یا سمپتوم پیکارِ تاریخاً باخته و واپس‌گرا را معلوم سازد. به‌علاوه، بالزاک ــ بازهم بسیار شبیه کار اسکات با قبایل ــ نشان می‌دهد که، هرچند دهقانان برتانی برای جنگ چریکی در کوهستان‌ها آمادگیِ زیادی دارند، اما به‌رغم شجاعت وحشی و حیله‌گری غارتگرانه‌شان ناتوان از رویارویی

موفقیت‌آمیز با ارتش‌های جمهوری اند. و از همه مهمتر، شجاعت تزلزل‌ناپذیرِ جمهوری‌خواهان را نشان می‌دهد در وضعیت‌های نامساعدی که متضمن تراژدی‌های شخصی اند، و نیز برتری ساده، طنزآمیز و انسانی‌شان را که برخاسته از این اعتقاد عمیق است که جنگیدن برای آرمان نیکِ انقلاب همانا جنگیدن برای آرمانِ خودِ مردم است.

همین مثال به‌تنهایی برای آشکارساختن حدواندازهٔ تأثیر اسکات بر بالزاک کافی‌ست. بالزاک نه تنها به‌لحاظ نظری بارها دیدگاه خود را دربارهٔ این رابطه بیان کرد، بلکه در *آرزوهای ازدست‌رفته* *Les Illusions Perdues* این تأثیر و نیز گرایشی را که بنا بود بر رمان تاریخی اسکات چیره گردد، به‌نحوی هنری بازنمایاند. در مکالمات لوسین دو روبمپره Lucien de Rubempré با دارتز D'Arthez درباب رمان تاریخیِ اسکات، بالزاک به مسألهٔ بزرگِ دوران گذار خودش می‌پردازد: طرحِ بازنماییِ تاریخ مدرن فرانسه درقالب دورهٔ به‌هم‌پیوسته از رمان‌هایی که ضرورت تاریخیِ ظهور فرانسهٔ مدرن را تجسم می‌بخشند. او در پیشگفتار بر *کمدی انسانی* *Comédie Humaine* ایدهٔ دوره درقالب نقدی محتاطانه و همدلانه از برداشت اسکات ظاهر می‌شود. بالزاک در فقدان به‌هم‌پیوستگیِ دوره‌ای در رمان‌های اسکات نوعی فقدان نظام را در این سلفِ بزرگ خویش می‌بیند. این نقد، به‌همراه نقد دیگر بالزاک ــ این‌که اسکات شوروشوق‌ها را به‌نحوی زیاده بدوی به نمایش می‌گذاشت، زیرا او زندانیِ ریاکاریِ انگلیسی بود ــ برسازندهٔ همان نقطهٔ زیباشناختیِ فرمالی است که در آن گذار بالزاک از توصیفِ *تاریخِ گذشته* به توصیفِ *زمانِ حال به‌منزلهٔ* تاریخ عیان می‌گردد.

خودِ بالزاک، در یکی از مقدمه‌هایش، دیدگاه خود را به‌وضوح درباب جنبهٔ مضمونیِ این تغییر بیان کرد: 'یگانه رمان ممکن دربارهٔ گذشته توسط والتر اسکات به ته رسانده شد. این همان پیکار سِرف یا شهروند علیه اشرافیت است، پیکار اشرافیت علیه کلیسا، پیکار اشرافیت و کلیسا علیه سلطنت.'

مناسبات و شرایطِ توصیف‌شده دراینجا نسبتاً ساده اند: آنها مناسبات میان قشرها [estate] اند. 'امروزه، برابری در فرانسه سایه‌روشن‌های بی‌پایانی را ایجاد کرده است. روزگاری کاست [caste] به هر شخصی فیزیونومی یا سیمایش را می‌داد که بنا بود حاکم بر فردیت‌اش باشد؛ امروزه فرد فیزیونومی‌اش را از خودش دریافت می‌کند.'

عمیق‌ترین تجربهٔ بالزاک ضرورتِ فرآیند تاریخی بود، ضرورتِ این‌که زمان حال همان که بود باشد، هرچند او با وضوحی بیشتر از هر کس دیگری پیش از خودْ شبکهٔ نامتناهیِ بخت‌واقبال و تصادف‌هایی را می‌دید که تشکیل‌دهندهٔ پیش‌شرطِ این ضرورت اند. تصادفی نیست که نخستین رمان تاریخیِ بزرگ او عقب‌تر از انقلاب کبیر نمی‌رود. انگیزه‌های اسکات گرایش او به توصیف ضرورت تاریخی را به گرایشی آگاهانه بدل ساختند. و بدین‌ترتیب بازنماییِ این بخش از تاریخ فرانسه، از ۱۷۸۹ تا ۱۸۴۸، در متن پیوندهای تاریخی‌اش به وظیفهٔ بالزاک بدل شد. فقط گاه‌وبیگاه به اعصار پیشین‌تر بازمی‌گردد. نقشهٔ بزرگ آغازین برای بازنماییِ این رشدوتوسعه درقالبی به‌هم‌پیوسته، که از پیکارهای طبقاتی قرون وسطی و ظهور سلطنت مطلقه و جامعهٔ بورژوایی در فرانسه مستقیماً به زمان حال می‌رسد، بیش از پیش دربرابر این مضمون مرکزی پس می‌نشیند، در پس توصیفِ آخرین پردهٔ سرنوشت‌سازِ این تراژدیِ بزرگ.

خصلتِ وحدت‌یافتهٔ آن برداشت اجتماعی و تاریخی‌ای که به‌لحاظ زیباشناختی به ایدهٔ بالزاک درمورد نوعی دوره یا مجموعه رمان انجامید، فقط درصورتِ وجودِ چنین تراکم یا تمرکزی در زمان قابل‌درک بود. طرح دوران جوانی دارتز برای دوره‌ای از رمان‌های تاریخی صرفاً می‌توانست به‌شیوه‌ای متکلفانه تحقق یابد؛ پیوستگیِ چهره‌های مشارکت‌کننده فقط می‌توانست پیوستگیِ خانواده‌ها باشد. لاجرم آنچه از کار درآمد دوره یا مجموعه‌رمانی بود به‌سبک زولا یا حتی حدس *(نیاکان ما)* گوستاو فرایتاگ و نه به‌هیچ‌رو به‌سیاق آزاد، سخاوتمند و گریزناپذیر *کمدی انسانی*. زیرا رمان‌های منفردِ

چنین مجموعه‌ای نمی‌توانستند به‌شیوه‌ای ارگانیک و زنده، یعنی به‌میانجی کنش‌ها، به هم پیوند خورند. ساختار *کمدی انسانی* دقیقاً نشان می‌دهد که خانواده و پیوندهای بین خانواده‌ها برای تصویرکردن چنین رابطه‌هایی چندان کافی نیستند، نه حتی وقتی دامنهٔ زمانی دوره‌رمان فقط چند نسل را دربرمی‌گیرد. با دگرگونیِ به‌غایت رادیکالِ گروه‌های مهم اجتماعی در روند رشدوتحول تاریخی (تخریب و انقراضِ اشرافیت کهن در پیکارهای طبقاتیِ قرون وسطی، الغای خانواده‌های پدرسالار در شهرهای کوچک در طی ظهورِ اولیهٔ سرمایه‌داری، و غیره)، رمان‌های منفرد مجبور می‌بوده اند از دستمایهٔ انسانی‌ای [یا پرسونل] کاملاً جورشده و به‌لحاظ اجتماعی غالباً بسیار غیرسنخ‌نما برای حفظ پیوستگیِ خانوادگیِ پسران، نوادگان و غیره سود جویند.

اما آخرین پردهٔ حدوداً پنجاه سال توصیف‌شده به‌دست بالزاک به‌تمامی در حال‌وهوا و روح تاریخیِ بزرگِ سلَف خویش تنفس می‌کند. مع‌الوصف، بالزاک از اسکات فراتر می‌رود، آن‌هم نه فقط در روان‌شناسیِ آزادانه‌تر و افتراق‌یافته‌تر شوروشوق‌ها ــ نکته‌ای که خود به‌نحوی برنامه‌دار بیان‌اش می‌کند ــ بلکه همچنین در انضمامیّت تاریخی. متراکم‌ساختنِ رخدادهای تاریخاً توصیف‌شده در یک دورانِ نسبتاً مختصر، دورانی مملو از تغییراتی که در توالی‌ای سریع از پی یکدیگر می‌آیند، بالزاک را وامی‌دارد کمابیش هر سال از روند رشدوتحول را منفرداً کاراکترپردازی کند تا ازاین‌طریق به فازهای کاملاً کوتاهٔ اتمسفر تاریخیِ خاص خودش را بدهد، حال‌آن‌که برای اسکات همین کافی بود که خصلتِ عامِ یک عصر طولانی را توأم با وفاداری تاریخی عرضه کند. (به‌عنوان نمونه، اتمسفر دم‌کردهٔ مقدم بر کودتای شارل پنجم در *عظمت‌ها و فلاکت‌های درباریان* ***Splendeurs et Misères des Courtisans*** را درنظر بگیرید.)

این گسترش رمان تاریخی به تصویری تاریخی از زمان حال، این گسترش توصیف پیش‌تاریخ به توصیفِ تاریخِ خودزیسته واجدِ، البته نهایتاً، دلایلِ اجتماعی و تاریخی، و نه زیباشناختی، است. اسکات خود در دوره‌ای از تاریخ

انگلیس زندگی کرد که در آن، توسعهٔ مترقیِ جامعهٔ بورژوایی تضمین‌شده می‌نُمود، و لاجرم او توانست با آرامشی حماسی به بحران‌ها و پیکارهای پیش‌تاریخ واپس نگرد. تجربهٔ بزرگِ جوانیِ بالزاک دقیقاً همان خصلت آتشفشانیِ نیروهای اجتماعی است، که درپسِ آرامشِ ظاهریِ دوران اعادهٔ سلطنت پنهان مانده اند. با وضوحی بیشتر از دیگر همعصران نویسنده‌اش تضادِ عمیق میان تلاش‌های درجهت اعادهٔ فئودالی‌ــمطلقه‌گرا و نیروهای سریعاً رشدیابندهٔ سرمایه‌داری را تشخیص داد. گذار او از طرح‌اش برای بازنماییِ تاریخ فرانسه به‌شیوهٔ اسکات به توصیفِ تاریخِ زمان حالْ تا حدودی، و نه به‌هیچ‌رو تصادفاً، با انقلاب ژوئیهٔ ۱۸۳۰ همزمان می‌شود. زیرا این ستیزه‌ها یا آنتاگونیسم‌ها در انقلاب ژوئیه منفجر شدند، و توازن ظاهری میان آنها در 'سلطنت بورژواییِ' لویی فیلیپ Louis Philippe درحکم تعادلِ چنان ناپایداری بود که خصلت متضاد و مردّدِ کل ساختار اجتماعی بناچار به کانون برداشت بالزاک از تاریخ بدل شد. سوی‌گیریِ تاریخی به‌جانب ضرورت پیشرفت، دفاع تاریخی از پیشرفت دربرابر ارتجاعِ رمانتیک ضرورتاً با انقلاب ژوئیه پیوند خورد: برای بزرگ‌ترین ذهن‌های اروپا، اینک فهم و توصیفِ 'معضلهٔ' تاریخیِ خودِ جامعهٔ بورژوایی به مسألهٔ مرکزی بدل شد. مثلاً تصادفی نبود که انقلاب ژوئیه درعین‌حال اولین نشانهٔ گسست از بزرگ‌ترین فلسفهٔ تاریخیِ این دوران، یعنی نظام هگلی، را عیان ساخت.

ازاین‌رو با بالزاک، رمان تاریخی، که در اسکات از دل رمان اجتماعیِ انگلیسی بالید، به بازنماییِ جامعهٔ معاصر بازمی‌گردد. عصر رمان تاریخیِ کلاسیک بدین‌ترتیب خاتمه می‌یابد. اما این به‌هیچ‌رو بدین معنا نیست که رمان تاریخی کلاسیک به اپیزودی خاتمه‌یافته در تاریخ ادبیات بدل می‌شود و لاجرم واجد ارزشی تاریخی می‌گردد. کاملاً برعکس؛ نقطهٔ اوجی که رمان معاصر در بالزاک بدان دست یافت فقط زمانی قابل‌فهم است که به‌منزلهٔ تداومِ همین مرحله از رشدوتحول نگریسته شود، به‌منزلهٔ ارتقاءیافتن‌اش به ترازی بالاتر. به‌محض آن‌که آگاهیِ تاریخیِ برداشت بالزاک از زمان حال

درنتیجهٔ پیکارهای طبقاتی ۱۸۴۸ رنگ می‌بازد، زوال رمان اجتماعی رئالیستی آغاز می‌شود.

قانون‌مندیِ این گذار از رمان تاریخی اسکات به تاریخ هنریِ جامعهٔ بورژواییِ معاصر بار دیگر به‌واسطهٔ تکرارش در روند رشد تولستوی مورد تأکید قرار می‌گیرد. مسایل هم‌تافته‌ای را که در کار تولستوی رخ می‌دهد ــ چراکه او هم معاصرِ اروپای غربی مابعد ۱۸۴۸ است، آن‌هم معاصری تأثیرپذیرفته، و هم با این حال در کشوری زندگی می‌کند که انقلاب بورژوایی‌اش در طی عمر طولانی او صرفاً به‌کندی درحال بسط و گسترش است ــ در پسزمینه‌ای دیگر به بحث گذاشته‌ایم (بنگرید به *رئالیسم روسی در ادبیات جهانی*، برلین ۱۹۵۳ [*مطالعاتی در رئالیسم اروپایی*]). تا آن‌جا که به پرسشِ موردنظر ما دراینجا مربوط می‌شود، اشاره به این نکته کافی است که تولستوی، تصویرگرِ نیرومندِ دورهٔ دگرگونیِ روسیه از آزادسازیِ دهقانان در ۱۸۶۱ تا انقلاب ۱۹۰۵، نخست به آن مسایل تاریخیِ عمده‌ای روی می‌آورد که پیش‌تاریخِ این دگرگونی را شکل دادند و پیش‌شرط‌های اجتماعی آن را به‌وجود آوردند. آن‌جا که در وهلهٔ اول به توصیف جنگ‌های ناپلئونی می‌پردازد، به‌شیوه‌ای همان‌قدر منسجم عمل می‌کند که پیشتر بالزاک عمل کرده بود، یعنی زمانی که در توصیف انقلاب فرانسه بنیان‌های اجتماعیِ کمدی *الاهی* خود را ــ ناخودآگاه ــ جستجو می‌کرد.

و بی‌آن‌که این توازی یا همراستایی را زیاده امتداد دهیم ــ زیرا بناگزیر به اعوجاج و اغراق می‌انجامد ــ باید بگوییم آنچه سرشت‌نماست این است که این هر دو نویسندهٔ بزرگ درآغاز حتی بیش از این در گذشته عقب می‌روند، این‌که هر دو مجذوبِ آن نقاط عطفِ بزرگ و اولیه‌ای از تاریخ اند که راه به توسعهٔ مدرنِ کشورشان برده اند ــ بالزاک مجذوبِ کاترین دو مدیسی، تولستویْ مجذوبِ پتر کبیر. با این همه، بالزاک فقط یک مقالهٔ جالب و مهم دربارهٔ کاترین دو مدیسی نوشت، و تولستوی نیز حتی از حد سرآغازها و قطعه‌ها فراتر نرفت. زیرا ازقضا فشار نیرومندِ مسایل معاصر

برای هر دو بسیار بیشتر از آن بود که آنها بتوانند زمانی دراز را در پیش‌تاریخِ این پرسش‌ها بگذرانند.

درهمین‌جا، البته، توازی به‌لحاظ ادبی خاتمه می‌یابد. به‌واقع این توازی بنا بود صرفاً در خدمتِ عیان‌ساختنِ ضرورت اجتماعی‌ای بود که، در کار این دو نمایندهٔ بزرگِ دوران‌های گذار در حیات دو ملت بزرگ، آنها را به‌سوی گونهٔ کلاسیک رمان تاریخی سوق داد و سپس از آن روگردان ساخت. به‌لحاظ هنری، در کار تولستوی، *جنگ و صلح* جایگاه یکسر متفاوتی از *آخرین شوآن* در کار بالزاک اشغال می‌کند؛ مقایسهٔ ارزشِ ادبیِ آنها هم ممکن نیست، که خود به مرتبهٔ رفیعِ کار تولستوی در کَب تاریخِ رمان تاریخی برمی‌گردد.

جنگ و صلح را رمانی تاریخی از نوع کلاسیک نامیدن نشان می‌دهد که تفسیرنکردنِ این اصطلاح در معنای ادبی‌ـتاریخی یا فرمال‌ـ هنریِ کوته‌نظرانه تا چه اندازه مهم است. درتضاد با نویسندگان مهمی چون پوشکین، مانتسونی یا بالزاک، هیچ تأثیر ادبیِ مستقیمی از اسکات در تولستوی قابل‌ردیابی نیست. و تا آن‌جا که می‌دانم نیز تولستوی هیچ‌گاه اسکات را به‌طور کامل مطالعه نکرده است. او رمانی تاریخی از گونه‌ای یکتا از دل شرایط واقعیِ زندگی در این دوران گذار آفرید، و فقط برحسب *عام‌ترین* و *غایی‌ترین* اصولِ خلاقانه می‌توان گفت که اثر او درحکم احیاء و بسطِ درخشانِ رمان تاریخی از نوع کلاسیک اسکات است.

این اصل وحدت‌بخشِ غایی همان اصل مبتنی بر *خصلت مردمی* است. گذشته از بالزاک و استاندال، تولستوی برای فلوبر و موپاسان Maupassant نیز به‌منزلهٔ نویسنده ارزش بسیار زیادی قائل بود. اما ویژگی‌های واقعی و تعیین‌کنندهٔ هنر او به دوران کلاسیکِ رئالیسم بورژوایی برمی‌گردد، زیرا رانه‌های اجتماعی و ایدئولوژیکیِ شخصیتِ او توان خود را از دل پیوندی عمیق با مسایل مرکزیِ حیات ملی در طی یک دوران عظیمِ گذار می‌گیرند، زیرا مضمون مرکزیِ هنر او همچنان خصلتِ متناقض‌ـمترقی همین دوران است.

جنگ و صلح شعر حماسی [epopee] مدرنِ حیات مردمی است، آن‌هم به‌نحوی تعیین‌کننده‌تر از حتی کار اسکات و مانتسونی. ترسیم حیات مردمیْ وسیع‌تر، رنگارنگ‌تر، و ازنظر کاراکترها غنی‌تر است. تأکید بر حیات مردمی به‌منزلهٔ مبنای واقعیِ وقایعِ تاریخی به‌مراتب آگاهانه‌تر است. به‌واقع، این شیوهٔ بازنمایی در تولستوی نوعی لحن جدلی می‌یابد که چنین شیوه‌ای در اولین کلاسیک‌های رمان تاریخی واجد آن نیست و نمی‌تواند باشد. این کلاسیک‌ها بیش از هر چیز *پیوند* را توصیف می‌کردند؛ رخدادهای تاریخی به‌منزلهٔ بالاترین نقاط اوجِ نیروهای متناقض و رقیب در حیات مردمی سربرمی‌آوردند. (این پیامدی از توسعهٔ خاصِ ایتالیا است که در مانتسونی، برخی رخدادهای تاریخیِ معیّن به‌شیوه‌ای یکسر منفی، به‌عنوان اختلالاتی در حیات مردمی، بازنمایی می‌شدند.) نزد تولستوی، تضاد میان پروتاگونیست‌ها یا شخصیت‌های اول تاریخ و نیروهای زندهٔ حیات مردمی در کانون جای دارد. او نشان می‌دهد که دقیقاً همان‌هایی که به‌رغم رخدادهای عظیم در صفِ مقدّم تاریخ، زندگی عادلی، خصوصی و خودخواهانهٔ خویش را ادامه می‌دهند واقعاً درحال به‌پیش‌بردن رشدوتحول واقعی (و ناآگاهانه و ناشناخته) اند، درحالی که 'قهرمان‌های' آگاهانهٔ کنشگرِ تاریخْ عروسک‌هایی مضحک و زیان‌بار اند.

این برداشت بنیادی از تاریخ تعیین‌گرِ عظمت و محدودیتِ توصیف تولستوی است. زندگی‌های فردی کاراکترها ــ که هرچند به همدلی برانگیخته می‌شود، هرچند تحت تأثیر حوادثِ پیشزمینه قرار می‌گیرند، لیکن هیچ‌گاه به‌تمامی جذبِ این وقایع نمی‌شوند ــ با چنان غنا و سرزندگی‌ای بسط و گسترش می‌یابند که در ادبیات جهان تقریباً بی‌نظیر است. دراینجا، انضمامیّتِ تاریخیِ احساس‌ها و فکرها، اصالتِ تاریخیِ کیفیت خاصِ واکنش به جهان خارج در متن کنش‌ها و رنج‌ها، جملگی در ترازی عالی تحقق می‌یابد. اما دقیقاً ایدهٔ بنیادینِ تولستویی ــ این‌که این جدّوجهدهای به‌نحوی خودانگیختهٔ اثرگذار و نسبت به دلالت و پیامدهای خویشْ ناآگاهِ فردی، که

جمعاً برسازندهٔ نیروهای مردمیِ به‌همان‌اندازه خودانگیخته اند، روند تاریخی را واقعاً به‌حرکت درمی‌آورند ــ مسئله‌دار باقی می‌ماند.

قبلاً گفتیم که تولستوی به‌نحوی موفقیت‌آمیز یک قهرمان مردمیِ واقعی را درهیأت کوتوزف Kutuzov خلق کرده است؛ مردی که مهم است زیرا نمی‌خواهد چیز دیگری و چیز بیشتری باشد مگر ارگان یا عضوی ساده، جمعی، و اجرایی از این نیروهای مردمی. شخصی‌ترین و درونی‌ترین صفات او به‌نحوی شگفت‌انگیز ــ دقیقاً ازآن‌رو که اغلب متضاد و متناقض اند ــ بر گِرد همین سرچشمهٔ عظمت اجتماعی می‌گردند. مردمی‌بودنِ او 'ازپایین' و موضعِ دوپاره‌شدهٔ او 'ازبالا' همواره به‌نحوی زنده و چشمگیر به‌واسطهٔ همین وضعیت او وضوح می‌یابند. اما برای تولستوی، محتوای ضروریِ این عظمت همانا انفعال است: نوعی منتظرماندن، که به خودِ تاریخ، به تهییجِ خودانگیختهٔ مردم، به روند خودانگیختهٔ چیزها اجازه می‌دهد دست به کنش زنند، و خود در پیش‌بردنِ آزادانهٔ این نیروها دخالت نمی‌کند.

این برداشت از قهرمانِ تاریخیِ 'مثبت [و ایجابی]' نشان می‌دهد که ستیزهای طبقاتی ــ حتی در روسیهٔ تزاری ــ از روزگار اسکات بدین سو تا چه اندازه شدت یافته اند. بخشی از بزرگیِ تولستوی در این است که او هیچ اعتمادی نه به 'رهبران رسمیِ' تاریخ دارد، نه به مرتجعانِ علنی، و نه به لیبرال‌ها. اما محدودیت کار او ــ محدودیت قیام در آن زمان روبه‌رشدِ توده‌های دهقانی ــ این است که این بدگمانیِ تاریخاً موجه دربرابر بدگمانیِ منفعلانه نسبت به هر نوع کنش آگاهانهٔ تاریخی متوقف می‌ماند، این‌که تولستوی کاملاً عاجز از درکِ جنبشِ دموکراسی انقلابی‌ای است که پیشتر در عصر او به راه افتاده است. این عجز از فهمِ نقشِ کنش آگاهانه به‌دست مردم تولستوی را به‌سوی نفیِ افراطی و انتزاعیِ اهمیتِ کنش آگاهانه به‌دست استثمارگران، نیز، می‌کشاند. بدین‌سان اغراقِ انتزاعی او نه در نقد و پس‌زدنِ محتوای اجتماعیِ چنین کنشی، بلکه در این واقعیت ریشه دارد که این کنش ازآغاز از هر نوع اهمیت و دلالتی محروم می‌گردد. تصادفی نیست که در

بهترین آدم‌هایی که تولستوی دراینجا توصیف می‌کند، حرکتی به‌سوی [جنبش و قیام موسوم به] دسمبریسم Decembrism مشهود است؛ تصافی نیست که تولستوی برای مدتی دراز سرگرمِ طرحی برای یک رمان دسمبریستی بوده است، ولی همچنین این نیز تصادفی نیست که این کشش صرفاً حرکتی به‌سمت دسمبریسم بود و درواقع هرگز بدان نیانجامید، درست همان‌طورکه رمان دسمبریستی هیچ‌گاه عملاً کامل نشد.

خودِ همین دوپهلوبودنِ متناقضِ بازنماییِ تاریخیِ تولستوی از حیات مردمیِ تاریخیْ از گذشته به حال تغییرجهت می‌دهد. *جنگ و صلح*، ـــ در شکلِ ترسیم گستردهٔ حیات اقتصادی و اخلاقیِ مردم ـــ مسألهٔ تولستوییِ بزرگِ دهقانان و چگونگیِ ارتباط‌یافتنِ طبقات، قشرها و افرادِ مختلف با آن را پیش کشید. *آنا کارنینا* Anna Karenina همین مسئله را بعد از آزادسازیِ دهقانان، زمانی که ستیزها یا آنتاگونیسم‌ها بیش از پیش بالا گرفته اند، طرح می‌کند: دراینجا رمان در توصیفِ زمانِ حال به چنان انضمامیّت تاریخی‌ای دست یافته است که از کل ادبیات روسیِ پیشین فراتر می‌رود درست همان‌طور که تصویر بالزاک از سرمایه‌داری فرانسوی از همهٔ اسلاف‌اش فراتر رفت. اما *جنگ و صلح* دقیقاً همان‌قدر محصول رمان اجتماعیِ رئالیستیِ پیشین در روسیه و فرانسه است که توصیف اسکات از تاریخْ محصول رئالیسم اجتماعی ـ انتقادیِ انگلستان قرن هجدهم.

فصل دوم

رمان تاریخی و درام تاریخی

استدلالات ما اکنون به پرسش زیر راه می‌دهند: با فرض این‌که اشتقاق تاریخی از تاریخی‌گری جدید حتی در هنر هم وجود دارد ــ چرا از دل این رویکرد به زندگی ازقضا رمان تاریخی برخاست و نه درام تاریخی؟

پاسخی به این پرسش نیازمند بررسیِ جدّی و مفصلی از رابطهٔ این دو ژانر با تاریخ است. اولین چیزی که به‌چشم می‌آید این است که درام‌های واقعاً تاریخی و تماماً هنری مدت‌ها پیش از این دوره وجود داشتند، حال‌آن‌که غالب آن به‌اصطلاح رمان‌های تاریخیِ قرن‌های هفدهم و هجدهم، چه به‌عنوان تأملات درباب تاریخ و چه به‌عنوان هنر، چندان مهم نبودند. حتی با قطع نظر کامل از کلاسیسم فرانسوی و قسمت عمدهٔ درام اسپانیایی، آشکار است که هم شکسپیر و هم شماری از همعصران وی درام‌های تاریخیِ واقعی و مهمی خلق کردند، نظیر *ادوارد دوم* *Edward II* مارلو Marlowe و *پرکین واربک* *Perkin Warbeck* فورد Ford و غیره. افزون بر این، در اواخر قرن هجدهم، دومین شکوفایی بزرگِ درام تاریخی در آثار اولیه و دوران وایمار گوته و شیلر تحقق می‌یابد. همهٔ این درام‌ها نه تنها به تراز هنریِ به‌غایت والاتری از آن به‌اصطلاح پیشگامان رمان تاریخیِ کلاسیک تعلق دارند، بلکه همچنین به‌معنایی کاملاً عمیق‌تر و راستین‌تر تاریخی‌اند. از سوی دیگر، باید بدین نکته نیز اشاره کرد که هنر تاریخیِ جدیدی که با اسکات پا می‌گیرد، خیلی به‌ندرت آثاری واقعاً مهم در حیطهٔ درام تاریخی خلق می‌کند، پیش از همه، *بوریس گودونف* *Boris*

Godunov پوشیکن، درام‌های مانتسونی و غیره. شکوفاییِ هنریِ ناشی از برداشت تاریخیِ جدید از واقعیتْ در رمان و، حداکثر، صرفاً در داستان بلند متمرکز است.

برای فهم این رشدِ ناهمگون باید تفاوت میان رابطهٔ درام و رابطهٔ رمان با تاریخ را تعیین کنیم. این پرسش ازاین‌جهت پیچیده می‌شود که در عصر مدرن، تعاملِ بسیار چشمگیری میان درام و رمان رخ داده است. مسلماً پیوندهای نزدیکی میان اپیک و تراژدی بزرگ وجود دارد؛ تصادفی نیست که ارسطو ازقبل به این پیوند اشاره کرده بود. اما در عصر کلاسیک، اپیک یا حماسهٔ هومری و تراژدیِ کلاسیک به دوران‌های تاریخیِ یکسر متفاوتی تعلق دارند و، هرقدر هم که در برخی پرسش‌های بنیادینِ مؤثر بر محتوا و فرم با یکدیگر خویشاوندی داشته باشند، مع‌الوصف مسیرهای فرمال‌شان به‌روشنی از هم وامی‌گرایند. درام کلاسیک از درون جهان اپیک سربرآورد. بالیدنِ تاریخیِ ستیزهای اجتماعی در زندگیْ تراژدی را به‌منزلهٔ ژانرِ نزاعِ توصیف‌شده خلق می‌کند.

این رابطهٔ تاریخی و فرمال تا حد زیادی در عصر مدرن تغییر می‌کند. شکوفاییِ درام بر رشد عظیمِ رمان تقدّم دارد، آن‌هم به‌رغم وجود کسانی سروانتس Cervantes و رابله Rabelais، به‌رغم تأثیر نه‌چندان بی‌اهمیتِ *نوولای* novella ایتالیایی بر درام رنسانس. از سوی دیگر، درام مدرن ــ ازجمله درام رنسانس، حتی شکسپیر ــ ازهمان بدو امر واجد گرایش‌های سبک‌پردازانهٔ معیّنی است که در روند رشدوتحول خود به‌نحوی فزاینده درسمت‌وسوی رمان پیش می‌روند. و برعکس، عنصر دراماتیک در رمان مدرن، بالاخص در اسکات و بالزاک، هرچند در وهلهٔ اول از دل ضروریات تاریخی و اجتماعیِ مشخصِ زمانه برمی‌خیزد با این حال، به‌هیچ‌رو به‌لحاظ هنری از رشدِ متقدّمِ درام بی‌تأثیر نیست. درام شکسپیری، به‌طور خاص، چنان‌که میخائیل لیفشیتس در بحث از نظریهٔ رمان به‌درستی اشاره کرده است، تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر توسعهٔ رمان مدرن به‌جا می‌گذارد. این پیوند

میان اسکات و شکسپیر پیشتر به‌روشنی توسط فریدریش هبل تشخیص داده شد، همو که اسکات را جانشینِ مدرنِ شکسپیر می‌دانست. 'آن جنبه‌ای از شکسپیر که دوباره در انگلستان زنده شده است در والتر اسکات تجلی می‌یابد... زیرا او تحسین‌برنگیزترین غریزه برای درک شرایط بنیادینِ همهٔ وضعیت‌های تاریخی را با ظریف‌ترین بصیرت روان‌شناختی نسبت به هر مشخصهٔ فردی و تیزترین فهمِ لحظهٔ گذار ترکیب می‌کند، لحظه‌ای که در آن، انگیزه‌های کلی و جزئی با هم تطابق می‌یابند، و عصای جادوی پروسپرو Prospero قدرت مطلق و مقاومت‌ناپذیریِ خود را مدیون ترکیبِ همین سه ویژگی است.'

اما این به‌هم‌چفت‌شدگیِ گسترده و پیچیدهٔ دو ژانر فوق ــ که، گذشته از هر چیز، در خلأ، در جداییِ متافیزیکی از یکدیگر، رشد نکردند ــ نباید افتراقات بنیادین میان آنها را تیره‌وتار سازد. ازاین‌رو مجبوریم به تفاوت‌های اساسیِ فرمال میان درام و رمان بازگردیم و پرده از منشأشان در خودِ زندگی برداریم تا بتوانیم تفاوت‌های این هر دو ژانر را در متن رابطه‌شان با تاریخ دریابیم. فقط با عزیمت از همین‌جاست که می‌توانیم تحولات تاریخیِ دو ژانر فوق را ــ پیدایش، شکوفایی، زوال و غیره ــ به‌لحاظ تاریخی و زیباشناختی درک کنیم.

I

فاکت‌های زندگی به‌منزلهٔ شالودهٔ افتراق میان اپیک و درام

هم تراژدی و هم اپیک بزرگ ــ اپیک و رمان ــ جهان عینیِ *بیرونی* را بازنمایی می‌کنند؛ آنها حیات درونیِ انسان را فقط تا آن‌جا بازنمایی می‌کنند که احساسات و افکارش در اَعمال و کنش‌ها، در تعاملِ مشهود با واقعیت عینیِ بیرونی، تجلی یابند. این همان خط مفارقِ تعیین‌کننده میان اپیک و رمان، از یک سو، و لیریک [شعر غنایی]، از سوی دیگر، است. به‌علاوه، اپیک بزرگ و درام، هردو، *تصویری تام‌وتمام* از واقعیت عینی به‌دست می‌دهند. این امر آنها را هم به‌لحاظ فرم و هم محتوا از دیگر ژانرهای اپیک متمایز می‌سازد، که از آن میان، مشخصاً نوولا Novella در روند رشدوتحول مدرن اهمیت یافته است. اپیک و رمان از دیگر انواعِ خُردِ اپیک به‌جهت همین ایدهٔ تمامیت متمایز اند: این تفاوتْ کمّی و مربوط به اندازه و حجم نیست، بلکه تفاوتی کیفی و مربوط به سبکِ هنری، فرم هنری، است، تفاوتی که در همهٔ سویه‌های فردیِ اثر نفوذ می‌کند.

با این همه، تفاوت مهم بین فرم دراماتیک و اپیک را باید همین‌جا بی‌درنگ ذکر کرد: در درام، فقط یک ژانر 'تام' واحد می‌تواند وجود داشته

باشد. هیچ فرم دراماتیکی متناظر با نولّا، چکامه، قصه و غیره وجود ندارد. نمایش‌های تک‌پرده‌ای که گاه‌وبیگاه ظاهر می‌شوند و در اوخر قرن نوزدهم به آنها به‌عنوان ژانری خاص می‌نگریستند، فاقد عناصر دراماتیک واقعی اند. از زمانی که درام به روایتی با ترکیب‌بندیِ سُست بدل شد، روایتی انحلال‌یافته به دیالوگ‌ها، راهی نمانده بود تا رسیدن به این فکر که طرح‌واره‌های نوولّاگونهٔ کوتاه‌تر نیز باید فرمی دیالوگی‌ـصحنه‌ای بیابند. پرسش تعیین‌کننده البته مربوط به فرمِ صِرف نیست؛ درست همان‌طور که تفاوت میان رمان و نوولّا مربوط به اندازه و حجم نیست. از منظر توصیفِ واقعاً دراماتیکِ زندگی، صحنه‌های دراماتیکِ کوتاهِ پوشیکن درحکم درام‌های کامل و تمام‌شده اند. زیرا کوتاهیِ حجم آنها به تمرکز به‌غایت دراماتیکِ محتوا و نگرش مربوط است؛ آنها هیچ پیوندی با اپیزودگراییِ دیالوگیِ مدرن ندارند.

دراینجا بناست فقط به مسألهٔ تراژدی بپردازیم. (در کمدی، بنا به دلایلی که دراینجا نمی‌توان توضیح‌شان داد، مسئله به‌نحوی متفاوت است.) ارسطو بر این قرابت میان اپیک و درام تأکید می‌کند آن‌جا که می‌گوید: 'بنابراین کسی که درمورد زیبایی‌ها و نقص‌های تراژدی قضاوت می‌کند، مسلماً دربارهٔ شعر اپیک هم آگاهی دارد...'.

بدین‌سان تراژدی و اپیک بزرگ، هردو، دعویِ توصیفِ تمامیتِ فرآیند زندگی را دارند. در هر دو مورد پیداست که این امر فقط می‌تواند نتیجهٔ ساختار هنری باشد، نتیجهٔ تمرکز فرمال در بازتابِ هنریِ مهم‌ترین ویژگی‌های واقعیت عینی. زیرا مسلماً بازتولیدِ ذهنی تمامیتِ واقعی، محتوایی، گسترده، و نامتناهیِ زندگی اساساً فقط به‌شکلی نسبی می‌تواند تحقق یابد.

لیکن این نسبیّتْ شکل خاصی در بازتابِ هنریِ واقعیت به خود می‌گیرد. زیرا بازتاب، برای آن‌که هنر باشد، هرگز نباید نسبی به‌نظر رسد. بازتابِ سراپا فکریِ فاکت‌ها یا قوانینِ واقعیت عینی صریحاً این نسبیت را تصدیق می‌کند و به‌واقع باید چنین کند، زیرا اگر هر شکلی از معرفت به مطلق‌بودن تظاهر کند و سویهٔ رابطهٔ دیالکتیکی با بازتولیدِ صرفاً نسبی، یعنی، ناکامل

عدم‌تناهیِ واقعیت عینی را کنار گذارد، به‌ناگزیر مخدوش‌کنندهٔ تصویر و امری کاذب است. درمورد هنر، وضع کاملاً متفاوت است. مسلماً، هیچ کاراکتر ادبی نمی‌تواند دربردارندهٔ غنای بی‌پایان و تمام‌نشدنیِ خصایص و واکنش‌هایی باشد که در خودِ زندگی یافت می‌شوند. لیکن ذاتِ آفرینشِ ادبی دقیقاً عبارت است از توانایی این تصویر نسبی و ناکامل در این‌که تأثیری همچون خودِ زندگی داشته باشد، آن‌هم چه بسا درقالبی ارتقا.یافته‌تر، متراکم‌تر و زنده‌تر از آنچه در واقعیت عینی هست.

این پارادوکسِ عامِ هنر در بازتابِ غنای نامتناهی واقعیت عینی، در آن دسته از ژانرهایی تشدید می‌شود که بنا به ضرورتِ محتوا و فرم‌شان مجبورند وانمود کنند که تصاویرِ زندهٔ تمامیتِ زندگی اند. و این همان ضرورتی است که در تراژدی و اپیکِ بزرگ وجود دارد. آنها تأثیر عمیق و اهمیت مرکزی و دوران‌ساز خویش در کل حیات فرهنگیِ نوع بشر را مدیون توانایی‌شان در برانگیختنِ چنین تجربه‌ای در مخاطب اند. اگر قادر به برانگیختن این تجربه نباشند، کاملاً شکست می‌خورند. هیچ شکلی از اصالت ناتورالیستی در تجلیات منفردِ زندگی، هیچ نوع 'مهار' فرمالیستیِ ساختار یا جلوه‌های منفرد قادر نیست جایگزین این تجربهٔ تمامیت زندگی شود.

پیداست که دراینجا پرسش پیش از هرچیز مربوط به فرم است. اما مطلق‌سازیِ به‌لحاظ هنریْ موجهِ تصویر نسبیِ زندگی، مسلماً، باید واجد شالوده‌ای محتوایی باشد. این امر صرفاً بر پایهٔ به‌چنگ‌آوردنِ واقعیِ مهم‌ترین پیوندهای هنجاری و ذاتیِ زندگی در سرنوشتِ فرد و جامعه تحقق‌پذیر است. با این حال به‌همان اندازه پیداست که معرفتِ صِرف به این پیوندهای ذاتی کافی نیست. این خصایص ذاتی و قانون‌مندی‌های به‌غایت مهمِ زندگی باید، درقالب نوعی بی‌واسطگیِ جدیدِ ایجادشده ازطریق هنر، به‌منزلهٔ پیوندها و خصایص شخصیِ یکهٔ آدمیان انضمامی در وضعیت‌های انضمامی ظاهر شوند. دستیابی به این بی‌واسطگیِ جدید، فردی‌ساختنِ مجددِ امر کلی در انسان و سرنوشت او، همانا مأموریتِ فرم هنری است.

مسألهٔ خاصِ فرم در اپیک بزرگ و تراژدی دقیقاً عبارت است از همین بی‌واسطه‌ساختنِ تمامیت زندگی، برپاداشتن جهانی از نمود یا ظاهر که ــ حتی در گسترده‌ترین اپیک ــ نیازمند شمار بسیار محدودی از آدمیان و سرنوشت‌های بشری برای برانگیختنِ تجربهٔ تمامیتِ زندگی است.

نظریهٔ زیباشناختیِ عصر مابعد ۱۸۴۸ در درک مسایل مربوط به فرم در این معنای وسیع کاملاً ناکام ماند. آنجایی که به‌نحوی نیهیلیستی و نسبی‌گرایانه هر نوع تمایزی میان فرم‌ها را نفی نکرد، صرفاً توانست آنها را به‌شیوه‌ای بیرونی و فرمالیستی مطابق با شاخص‌های ممیزهٔ سطحی‌شان طبقه‌بندی کند. پرداختی مفصل به جنبه‌های ذاتیِ پرسش‌ها را پیش از همه می‌توان در زیباشناسیِ کلاسیک آلمانی سراغ گرفت، هرچند در طرح بسیاری پرسش‌های منفرد و جزییِ مهم، عصر روشنگری تقدّم داشته است.

اصولی‌ترین و عمیق‌ترین تعریف از تفاوت میان تمامیت در اپیکِ بزرگ و تمامیت در درام را می‌توان در زیباشناسی هگل یافت. هگل به‌عنوان اولین پیش‌نیازِ جهان اپیک، 'تمامیتِ ابژه‌ها'یی را برمی‌نهد که 'به‌خاطر پیونددادنِ کنشِ جزئی با بسترِ جوهری' شکل می‌گیرد. هگل به‌صراحت و به‌درستی تأکید می‌کند که دراینجا مسئله بر سر خودایستاییِ جهان ابژه‌ها یا اشیاء نیست. اگر شاعرِ اپیکْ جهان اشیاء را خودایستا سازد، آنگاه همهٔ ارزش پوئتیک یا شعریِ آن از بین می‌رود. در شعر، اشیاء فقط به‌عنوان ابژه‌های فعالیت بشری، به‌عنوان انتقال‌دهندگانِ روابط میان آدمیان و سرنوشت‌های بشریْ مهم، جالب و جذاب اند. اما با این حال در اپیک، وجودِ آنها نه ازجهت پسزمینهٔ تزئینی است و نه ابزاری فنّی برای هدایتِ کنش، و در نفس خود مدعی هیچ علاقه یا نفع واقعی نیستند. آن اثر اپیکی که صرفاً حیات درونیِ انسان را بازنمایی می‌کند بدون هر نوع تعامل زنده با ابژه‌های شکل‌دهنده به محیطِ اجتماعی و تاریخی او، ضرورتاً در نوعی خلأِ هنریِ فاقد حدوحدود یا جوهر انحلال می‌یابد.

حقیقت و عمق تعریف هگل در تأکید بر تعامل نهفته است، در این

واقعیت که 'تمامیت ابژه‌ها'ی بازنموده به‌دست شاعر اپیک' تمامیتِ مرحله‌ای از رشد تاریخی در جامعهٔ بشری است؛ این‌که جامعهٔ بشری به‌هیچ‌رو نمی‌تواند در کلیّت خود بازنمایی گردد، مگر آن‌که بنیان‌های فراگیرندهٔ آن، جهان پیرامونیِ اشیاء، که تشکیل‌دهندهٔ ابژهٔ فعالیت آن است، نیز بازنمایی شوند. ازاین‌رو اشیاء دقیقاً به‌لحاظ وابستگی‌شان به فعالیت بشری، و مرتبط‌بودگیِ بی‌وقفه‌شان با فعالیت بشری، نه فقط مهم و معنادار می‌شوند، بلکه درست ازهمین‌طریق استقلال هنریِ خویش را به‌منزلهٔ ابژه‌های بازنمایی حفظ می‌کنند. درخواست برای یک 'تمامیتِ ابژه‌ها' در اپیک ذاتاً درخواستی است برای تصویری هنری از جامعهٔ بشری که خود را به‌همان شیوه‌ای تولید و بازتولید می‌کند که در فرآیند هرروزهٔ زندگی.

درام، نیز، چنان‌که ازقبل می‌دانیم، نوعی تجسم‌بخشیدن تام‌وتمام به فرآیند زندگی را نشانه می‌رود. لیکن این تمامیت بر گِردِ مرکزی سفت‌وسخت، بر گِرد برخورد یا تصادمِ دراماتیک، تراکم یافته است. این تمامیت درحکم تصویری هنری از نظامِ متشکل از به‌اصطلاح آن دسته آرزوهای انسانی است که، در کشمکش متقابل‌شان، در این برخورد مرکزی مشارکت می‌کنند. هگل می‌گوید: 'ازاین‌رو کنش دراماتیک ذاتاً استوار بر نوعی کنش تصادم‌کننده است، و وحدت حقیقی فقط در حرکت *تام‌وتمام* [تأکید از من، گ.ل.] ریشه دارد. برخورد یا تصادم، در همخوانی با تعیّنِ شرایط، کاراکترها و اهداف خاص، باید چنان مطابق با اهداف و کاراکترها سربرآورد که تناقض‌اش را رفع کند. پس این حل‌وفصل باید، همچون خودِ کنش، در آنِ واحد ذهنی و عینی باشد.'

هگل بدین‌ترتیب 'تمامیتِ حرکت' در درام را درتقابل با 'تمامیت ابژه‌ها' در اپیک می‌نهد. این با توجه به فرم اپیک و فرم دراماتیک به چه معناست؟ بگذارید این تفاوت را با یک مثال تاریخیِ قابل‌توجه روشن کنیم. در *شاه لیر* *King Lear*، شکسپیر عظیم‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین تراژدیِ فروپاشی خانواده *به‌منزلهٔ* اجتماع انسانی را در ادبیات جهان خلق می‌کند. هیچ کس نمی‌تواند این

اثر را بدون حسّی از تمامیتِ فراگیر رها کند. اما این جلوهٔ تمامیت به چه طریق حاصل شده است؟ شکسپیر در روابط میان لیر و دختران‌اش، گلوستر [همسر لیر] و پسران‌اش، جنبش‌ها و جریان‌های اخلاقی، انسانی، و سنخ‌نمای بزرگی را توصیف می‌کند که درقالبی به‌غایت حادّ، از دل مسئله‌داربودگی و فروپاشیِ خانوادهٔ فئودالی برمی‌خیزند. این جنبش‌های افراطی و ــ در عین افراطی‌بودن‌شان ــ سنخ‌نما تشکیلِ نوعی نظامِ کاملاً بسته را می‌دهند که دیالکتیکِ به‌حرکت‌درآمدهٔ آن همهٔ موضع‌گیری‌های بشریِ ممکن درقبال برخورد و تصادم را به ته می‌رساند. محال است بتوانیم عضو دیگری، سمت‌وسوی دیگری برای حرکت و جنبش، به این نظام بیافزاییم بی‌آن‌که دچار همان‌گوییِ روان‌شناختی یا اخلاقی شویم. به‌میانجی این غنای روان‌شناختیِ انسان‌های ستیزندهٔ گردآمده حول تصادم، در این تمامیتِ همه‌جانبه‌ای که ایشان به‌یاری آن، ضمنِ تکمیل‌کردنِ متقابلِ یکدیگر، همهٔ امکان‌های این تصادم حیاتی را منعکس می‌سازند، 'تمامیتِ حرکت' در این درام تولید می‌شود.

ولی چه چیزی در این توصیف ادغام نشده است؟ آنچه کم است کل پیرامون مربوط به زندگیِ والدین و فرزندان است، بنیان مادّیِ خانواده، رشد آن، افول آن، و الی‌غیر. فقط کافی‌ست این نمایش را با آن نگاره‌های عظیم خانواده مقایسه کنیم که 'معضلهٔ' خانواده را به‌شیوه‌ای اپیک یا حماسی ترسیم می‌کنند ــ نظیر *بودنبروک‌ها* *Buddenbrooks* توماس مان Thomas Mann، و *خانهٔ آرتامونوفِ* *House of Artamonov* ماکسیم گورکی Maxim Gorki. چه وسعت و غنایی از شرایطِ واقعیِ زندگی خانوادگی در اینجاست، و چه تعمیم‌دادن‌هایی از صفاتِ سراپا اخلاقی ــ انسانی درآن‌جا، صفاتی که به دلخواه در متن کنش‌های تصادم‌گر و ستیزنده ادغام می‌شوند! به‌واقع، هنر خارق‌العادهٔ شکسپیر در تعمیم‌بخشیِ دراماتیک را باید ازآن‌رو ستود که او نسل قدیمی‌ترِ خانواده را صرفاً به‌میانجی لیر و گلوستر تجسم می‌بخشد. آیا اگر او ــ کاری که بی‌شک یک شاعر اپیک باید انجام می‌داد ــ همسری را همراه لیر یا گلوستر یا هر دو می‌ساخت، آنگاه یا می‌باید از تراکم

حولِ تصادم می‌کاست (اگر که نزاع با فرزندان نزاع با والدین را موجب می‌شد) یا همسر به همان گویی‌ای دراماتیک بدل می‌شد ــ دراین‌صورت، زن می‌توانست فقط به‌عنوان پژواکِ تضعیف‌شوندهٔ شوهر عمل کند. این مشخصهٔ اتمسفرِ کدرِ تعمیم‌بخشی‌های دراماتیک است که تراژدی بر بیننده درمقام نمایشیِ تکان‌دهنده جلوه می‌کند و پرسشِ فقدانِ همسران اصولاً پیش نمی‌آید. حال‌آن‌که، مثلاً، در یک اثر اپیکِ متناظر، وضعیتی از این نوع که با دو سرنوشت موازی همراه است، ضرورتاً شکلی ساخته‌وپرداخته به‌خود می‌گرفت و نیازمند توجیه و استدلالی خاص می‌بود، اگر که اصلاً می‌توانست به‌شیوه‌ای قانع‌کننده مستدل شود. طبیعتاً این تحلیل را می‌توان تا حد توصیفِ کوچک‌ترین جزئیات گسترش داد. آنچه دراینجا برای ما مهم است، پرداختن به تضاد در کلیت آن است.

درام، با متمرکزساختنِ بازتابِ زندگی بر یک تصادمِ عظیم، با گردآوردنِ همهٔ تجلیاتِ زندگی حولِ همین تصادم، و به آنها رخصتِ دادن تا خود را فقط در پیوند با این تصادم بسط دهند و به فرجام رسانند، رویکردهای ممکنِ آدمیان به مسایلِ زندگی‌هایشان را ساده می‌کند و تعمیم می‌بخشد. توصیف تقلیل می‌یابد به بازنماییِ تیپیکال یا نوعیِ مهم‌ترین و شاخص‌ترین رویکردهای آدمیان، به آنچه برای بسط و پرداختِ پویایِ تصادم اجتناب‌ناپذیر است، و لاجرم به آن دسته *جنبش‌ها* [و *حرکت‌ها*]ی اجتماعی، اخلاقی و روان‌شناختی‌ای در آدمیان که تصادم از دل آنها برمی‌خیزد و منحل‌شان می‌سازد. هر چهره، هر خصیصهٔ روان‌شناختیِ یک چهره، که از ضرورت تاریخیِ این پیوند، از پویاییِ این تصادم، فراتر برود، باید ازمنظر درامْ زائد بنُماید. ازهمین‌رو است که هگل ترکیب‌بندیِ تا این حدّ قطعی را به‌درستی به‌عنوان 'تمامیت حرکت' توصیف می‌کند.

این‌که این نوعیّت یا تیپیک‌بودن چه‌اندازه غنی و گسترده است، وابسته به مرحله‌ای از رشد تاریخی است که درام به آن تعلق دارد و، در درون این مرحله، مسلماً به فردیتِ شخص درام‌پرداز.

مع‌الوصف، از همه مهم‌تر دیالکتیکِ درونیِ خودِ تصادم است که به‌اصطلاح مستقل از آگاهیِ شخص درام‌پرداز، 'تمامیتِ حرکت' را دربرمی‌گیرد. به‌عنوان نمونه، *آنتیگونهٔ* سوفوکل را درنظر بگیریم. کرئون حکم صادر کرده است که پولینزی‌ها نباید به‌خاک سپرده شوند. در این وضعیت، تصادم دراماتیک نیازمند دو و فقط دو خواهر از میان پولینزی‌ها است. اگر آنتیگونه یگانه خواهر می‌بود، آن‌گاه ممکن بود مقاومت قهرمانانهٔ او دربرابر حکم شاه واکنشی به‌لحاظ اجتماعی میان‌مایه و بدیهی بنماید. فیگور خواهر او، ایسمنه، برای نشان‌دادنِ این نکتهٔ ضرورت تام دارد که کنش آنتیگونه به‌واقع تجلیِ قهرمانانه و بدیهیِ اخلاقیاتی پیشین است که خود از بین رفته است، اما در شرایط کنونیِ درام، دیگر یک واکنشِ خودانگیختهٔ بدیهی نیست. ایسمنه، درست همچون آنتیگونه، منعِ کرئون را محکوم می‌کند، اما از خواهر خود می‌خواهد که، همچون خواهر ضعیف‌تر، تسلیم قدرت شود. به باور من، این نکته نیز به‌همان اندازه آشکار است که بدون ایسمنه، تراژدی آنتیگونه اقناع‌کننده، و تصویری هنری از تمامیتِ اجتماعی‌ـتاریخی، نمی‌بود، درست همان‌طور که وجود یک خواهر سوم به‌لحاظ دراماتیکی معادل یک همانگوییِ محض می‌بود.

بنابراین لسینگ کاملاً محق است وقتی در جدل‌اش علیه *تراژدی* کلاسیک تأکید می‌کند که اصول ترکیب‌بندیِ دراماتیک شکسپیر دقیقاً همان اصول یونانیان است. تفاوت میان این دو تفاوتی تاریخی است. درنتیجهٔ هم‌تافتگیِ عینی و اجتماعی‌ـتاریخیِ فزایندهٔ مناسبات بشری، ساختار تصادم در واقعیتْ خود پیچیده‌تر و چندلایه‌تر شده است. ترکیب‌بندی درام شکسپیری بازتابی همان‌قدر وفادارانه و عظیم از این حالت جدیدِ واقعیت است که تراژدی آشیل و سوفوکل برای حالت ساده‌تر امور در آتن باستان بود. این تغییر تاریخی بر خصلت کیفاً جدید ساخت دراماتیک در شکسپیر دلالت دارد. این امر نو، طبیعتاً، درحکم افزایش بیرونی و صِرفِ غنا در جهانِ توصیف‌شده نیست، برعکس، نظامی سراپا جدید و اصیل و به‌نحوی نبوغ‌آمیز ابداع‌شده از

جنبش‌های اجتماعی و بشریِ نوعی و متکثر است، لیکن تکثری که به امر نوعاً ضروری تقلیل یافته است. دقیقاً ازآن‌رو که درونی‌ترین سرشتِ درام شکسپیر بر پایهٔ همان اصولی استوار است که درام یونانیان، فرم دراماتیک او ضرورتاً یکسر متفاوت است.

لیکن درستی و عمقِ تحلیل لسینگ خود را مشخصاً در نمونه‌های منفی نشان می‌دهد. پیش‌داوریِ رایجی وجود دارد که می‌گوید تمرکز روبه‌بیرونِ کنش، تقلیل شمار کاراکترها به اشخاصی معدود، وغیره، معرف گرایشی سراپا دراماتیک، و تغییر رنگارنگ و پربسامدِ صحنه‌ها، شمار زیادِ کاراکترها، و غیره معرف گرایشی اپیک در درام است. این برداشت هم سطحی است و هم اشتباه. خصلتِ حقیقتاً دراماتیک یا 'رمانیزه‌شدهٔ' [novelized] یک درام وابسته به نحوهٔ حل‌وفصلِ مسألهٔ 'تمامیتِ حرکت‌ها' است و نه به شاخصه‌های فرمالِ صرف.

از یک طرف، شیوهٔ ترکیب‌بندیِ *تراژدی کلاسیک* را درنظر بگیریم. این نوع تراژدی می‌کوشد وحدت مشهورِ زمان و مکان را تحقق بخشد. فیگورهایی که ظاهر می‌شوند به حداقل تقلیل می‌یابند. اما در محدودهٔ این حداقل، کاراکترهایی هستند که، بدون استثنا، به‌لحاظ دراماتیکی کاملاً زائداند، یعنی همان 'رازداران' بدنام. آلفیری Alfieri، که خود از هواداران این شیوهٔ ترکیب‌بندی است، نه فقط نقش غیردراماتیکِ چهره‌ها را به‌لحاظ نظری نقد می‌کند، بلکه آنها را درعمل از درام‌های خود حذف می‌کند. اما نتیجه چیست؟ قهرمان‌های آلفیری ممکن است هیچ 'محرم راز'ی نداشته باشند، اما درعوض مونولوگ‌هایی طولانی و اغلب کاملاً غیردراماتیک دارند. نقد آلفیری جنبه‌ای شبه‌دراماتیک از *تراژدی کلاسیک* را عیان می‌سازد و موتیف یا بن‌مایه‌ای علناً غیردراماتیک را جایگزین آن می‌کند. خطای واقعیِ ترکیب‌بندی، که در بنیان کل مسئله قرار دارد، این است که این نویسندگان به‌شیوه‌ای مکانیکی و خام وجهی انتزاعی به تصادم بخشیدند (این اتفاق به‌طرق مختلف، به‌دلایل تاریخی و فردی مختلف، نزد نمایندگان مختلفِ این جریان

می‌افتد). درنتیجه، پویش زندهٔ 'تمامیت حرکت' از دست می‌رود. بازهم شکسپیر را درنظر بگیرید. حتی 'منزوی‌ترین' قهرمانان او نیز تنها نیستند. با این حال هوراشیو 'محرم راز' هملت نیست، بلکه یک نیروی محرکِ مستقل و ضروری در تمام ماجرا یا آکسیون [action] است. بدون نظام تضادها میان هملت، هوراشیو، فورتینبراس و لائرتس، تصادم انضمامیِ این تراژدی تصورناپذیر می‌بود. به همین ترتیب، مرکوشیو و بنوولیو نیز واجد کارکردهای مستقل و به‌لحاظ محتوایی ـ دراماتیک ضروری در *رومئو و ژولیت* اند.

درام ناتورالیستی ممکن است به‌عنوان مثال نقض عمل کند. آن‌جا که ترکیب‌بندیِ تا اندازه‌ای دراماتیکی وجود دارد، نظیر *بافندگان* Die Weber هاوپتمان Hauptmann ، کثرت چهره‌ها به‌لحاظ دراماتیک ضروری و معرفِ مؤلفه‌ای زنده از تمامیتِ انضمامیِ قیام بافندگان است. درمقابل، اکثر درام‌های ناتورالیستی، حتی آنهایی که کار را با کاراکترهایی نسبتاً اندک پیش می‌برند و پیرنگ‌هایشان را به‌لحاظ زمانی و مکانی سخت متراکم می‌سازند، همواره حاوی تعدادی کاراکتر اند که فقط درخدمت تصویرکردن محیطِ اجتماعیِ آکسیون برای تماشاگر اند. هر یک از این کاراکترها، هر یک از این صحنه‌ها درام را 'رمانیزه' می‌کند، زیرا مبیّن عنصری از آن 'تمامیتِ ابژه‌ها' است که ذاتاً بیگانه با هدفِ درام است.

این نوع ساده‌سازی ظاهراً درام را از زندگی دور می‌کند، و از دل این فاصلهٔ ظاهری، نظریه‌های مختلف کاذبی دربارهٔ درام به‌وجود آمده است: در گذشته، نظریه‌های گوناگون در توجیه *تراژدی کلاسیک*؛ در زمان ما، نظریه‌های مربوط به 'عرف' خاصِ فرم دراماتیک، 'خودآیینی' تئاتر، و غیره. موارد اخیر چیزی نیستند مگر واکنش‌هایی به شکست ضروریِ ناتورالیسم در درام و، با جاگرفتن در کرانه‌ها یا قطب‌های مخالف، در درونِ همان دایرهٔ جادوییِ کاذبی حرکت می‌کنند که خودِ ناتورالیسم.

با این همه، درست خودِ همین 'فاصلهٔ' درام را باید به‌عنوان نوعی *امر*

واقعِ متعلق به زندگی [Lebens tatsache] دید، به‌عنوان بازتابی هنری از این واقعیت که زندگیْ خود در *لحظات* معینی از حرکت‌اش عیناً چگونه *است* و لاجرم چگونه درهیئت امری *ضروری نمود* می‌یابد.

عموماً این نکته را پذیرفته‌اند که مضمون مرکزیِ درام همانا تصادم نیروهای اجتماعی در حادّترین و حساس‌ترین نقطه‌شان است. و مشاهدهٔ رابطهٔ تصادم اجتماعی در شکل حادّ آن، از یک سو، و دگرگونی اجتماعی، یعنی انقلاب، از سوی دیگر، نیازمند هیچ تیزبینیِ‌خاصی نیست. هر نظریهٔ راستین و عمیق دربارهٔ امر تراژیکْ مشخصهٔ ذاتیِ تصادم را از یک سو ضرورتِ دست‌به‌کنش‌زدنِ هر یک از نیروهای ستیزگر و، از سوی دیگر، ضرورت حل‌وفصلِ الزامیِ تصادم می‌داند. لیکن اگر این الزامات فرمالِ تصادم تراژیک را به زبانِ زندگی ترجمه کنیم، آنگاه در دل آنها می‌توانیم ویژگی‌های به‌غایت تعمیم‌یافتهٔ دگرگونی‌های انقلابیِ خودِ زندگی را ببینیم، ویژگی‌هایی فروکاسته‌شده به فرمِ جنبش یا حرکت.

بی‌شک تصادفی نیست که دوره‌های بزرگ تراژدی با تغییرات جهان‌ـتاریخیِ بزرگ در جامعهٔ بشری مصادف اند. قبلاً خودِ هگل، هرچند به‌شکلی رازورانه، در دل نزاع *آنتیگونهٔ* سوفولکس، برخورد آن دسته نیروهای اجتماعی را تشخیص داد که درواقعیت به تخریبِ صور بدوی جامعه و ظهور دولتشهر یونانی انجامیدند. تحلیل باخوفن Bachofen از *اورستیای* آیسخلوس، هرچند گرایش‌های رازورانه را حتی از هگل پیشتر می‌برد، این ستیز اجتماعی را به‌شیوه‌ای انضمامی‌تر صورت‌بندی می‌کند، یعنی به‌منزلهٔ تصادمی تراژیک میان نظام مادرسالارانهٔ روبه‌افول و نظام پدرسالارانهٔ نوین. تحلیل نافذ و عمیقی که انگلس در *منشأ خانواده* از این مسئله به‌دست می‌دهد، نظریهٔ عرفانی و ایدئالیستیِ باخوفن را روی پای خود می‌نشاند و، به‌شیوه‌ای به‌لحاظ نظری و تاریخی واجد وضوحی یکسان، ضرورت پیوند میان ظهور تراژدی یونانی و دگرگونی جهان‌ـتاریخی در تاریخ نوع بشر را اثبات می‌کند.

در شکوفاییِ ثانویِ تراژدی طی دوران رنسانس نیز وضع مشابه همین

است. این بار، تصادم جهان- تاریخی میان فئودالیسم روبه‌افول و دردهای زایش جامعهٔ طبقاتیِ نهایی فراهم‌آورندهٔ پیش‌شرط‌های موضوعی و فرمال برای خیزش مجدد درام اند. مارکس در رابطه با درام رنسانس، به‌روشنی تمام به این نکته اشاره کرد. او همچنین در نوشته‌های گوناگون خود، سخن از ضرورت اجتماعیِ آغاز و خاتمهٔ دوران‌های تراژیک به میان می‌آورد. ازهمین‌رو در مقدمه بر به‌سوی *نقد فلسفهٔ حق هگل* (۱۸۴۴)، بر عنصر ضرورت، بر حسّ عمیقِ توجیه‌گریِ موجود میان بخش‌های روبه‌افول جامعه، که زادهٔ این ضرورت است، به‌عنوان پیش‌شرطِ تراژدی تأکید می‌گذارد. 'مادامی که *رژیم سابق*، به‌منزلهٔ یک نظام جهانیِ موجود، با جهان که تازه درحال ظهور بود می‌جنگید، در اردوگاه او خطایی جهان-تاریخی وجود داشت، نه شخصی. به‌همین دلیل است که افول‌اش تراژیک بود.'

در این مقالهٔ دورهٔ جوانی، هم‌چنان‌که بعداً در *هجدهم برومر*، مارکس تحلیلی نافذ به‌دست می‌دهد از این‌که چرا در روند تحول تاریخی، برخی تصادم‌های اجتماعی معین، از ستیزهای تراژیک به دستمایه‌های کمدی بدل می‌شوند. و این نکته‌ای به‌غایت جالب و حائز اهمیتی بنیادی برای نظریهٔ درام است که نتیجهٔ عینیِ تحولات تاریخیِ بررسی‌شده به‌دست مارکس در این مورد همواره عبارت از این است که ضرورت تراژیکِ کنش ازسوی بخشِ ستیزه‌گر، یعنی ازسوی همان طرفِ ستیزنده با پیشرفت بشری، لغو می‌گردد.

مع‌الوصف، زیاده تنگ‌نظرانه خواهد بود اگر واقعیات زندگی را، که شالودهٔ فرم دراماتیک اند، به‌شیوه‌ای مکانیستی و صلب، صرفاً به انقلاب‌های عظیم منحصر کنیم. این به‌معنای نوعی مجزاساختنِ انقلاب از گرایش‌های عام و ماندگار حیات اجتماعی خواهد بود و پدیدهٔ انقلاب را بار دیگر به یک 'فاجعهٔ طبیعیِ' از نوع کوویه‌ای [Cuvier] بدل خواهد کرد. از سوی دیگر، پیش از هر چیز باید به یاد داشت که نه همهٔ تصادم‌های اجتماعی‌ای که بذرهای انقلاب را درخود داشته اند در واقعیت تاریخی عملاً به انقلاب‌ها انجامیده اند. مارکس و لنین مکرراً اشاره کرده اند که وضعیت‌هایی وجود

داشته اند که، هرچند به‌لحاظ عینی انقلابی بوده اند، به‌دلیل توسعه‌نیافتگی عامل سوبژکتیو به فوران انقلابی منجر نشده اند. برای مثال، دورهٔ پایان دههٔ ۱۸۵۰ و آغاز دههٔ ۱۸۶۰ در آلمان ('دوران جدید' و کشمکش مشروطه‌گرای متعاقب آن در روسیه).

اما این به‌هیچ‌رو مسألهٔ تصادم‌های اجتماعی را کاملاً به ته نمی‌رساند. یک انقلاب مردمیِ واقعی هرگز به‌منزلهٔ پیامد نوعی تضاد اجتماعیِ واحد و مجزا درنمی‌گیرد. دورهٔ عینی‌ـتاریخیِ زمینه‌ساز انقلاب مملو از مجموعهٔ کاملی از تضادهای تراژیک در خود زندگی است. لاجرم بالغ‌شدن انقلاب با وضوحی فزاینده پیوند عینی میان این تضادها را که به‌طور مجزا سربرمی‌آورند، نشان می‌دهد و آنها را درقالب چندین مسألهٔ مرکزی و تعیین‌کنندهٔ مؤثر بر کنش توده‌ها گرد می‌آورد. و، به همین ترتیب، برخی تضادهای اجتماعی معین حتی بعد از یک انقلاب می‌توانند رفع‌نگشته تداوم یابند یا، اصلاً، به‌عنوان پیامد انقلاب به‌شکلی تشدید و تقویت شده ازنو سربرآورند.

همهٔ این‌ها واجد پیامدهای بسیار مهمی برای پرسشی‌اند که در این‌جا مورد علاقهٔ ماست. از یک سو، ما پیوند مهم در متن زندگی میان تصادم دراماتیک و دگرگونی اجتماعی را می‌بینیم. دراین‌جا تلقی مارکس و انگلس از پیوند میان یک دورهٔ دراماتیک بزرگ و انقلاب کاملاً اثبات می‌شود؛ زیرا پیداست که متمرکزساختن اجتماعی‌ـتاریخی‌تضادها در زندگی ضرورتاً خواستار نوعی تجسم دراماتیک است. از سوی دیگر، می‌بینیم که وفاداری‌ـ به‌ـ زندگیِ فرم دراماتیک را نمی‌توان، به‌اصطلاح، به‌شیوه‌ای تنگ‌نظرانه و مکانیکی، بر گِردِ انقلاب‌های بزرگ تاریخ بشرْ 'بومی یا محلی' ساخت. درست است که یک تصادم دراماتیکِ واقعیْ خصیصه‌های بشری و اخلاقیِ یک انقلاب اجتماعی بزرگ را گردِ هم می‌آورد، اما ازآنجاکه هدف توصیفِ همانا ذات بشری است، نزاع انضمامی به‌هیچ‌رو نباید به‌نحوی بی‌واسطه دگرگونی نهفته در شالودهٔ نزاع را عیان سازد. مورد اخیر شکل‌دهندهٔ شالودهٔ

کلیِ تصادم است، اما پیوند میان این شالوده و شکل مشخص و انضمامیِ تصادم می‌تواند پیوندی بسیار پیچیده، همراه با بسیاری مراحل میانی، باشد. بعدتر خواهیم دید که تاریخی‌گریِ پخته‌ترین و برجسته‌ترین درام‌های شکسپیر به همین نحو تجلی می‌یابند. متناقض‌بودگی توسعهٔ اجتماعی، تشدیدِ این تناقض‌ها تا حد تصادم تراژیک، از واقعیات *عامِ* زندگی است.

با حل‌وفصلِ اجتماعیِ آنتاگونیسم‌های طبقاتی ازطریق انقلاب سوسیالیستیِ پیروزمندانه نیز این متناقض‌بودگیِ زندگی خاتمه نمی‌یابد. باور به این‌که با تحقق سوسیالیسم صرفاً آرامش و صفای یکنواختیِ حاصل از رضایت نفس، آن‌هم بدون هیچ مسئله، پیکار یا نزاعی، در کار خواهد بود، برداشتی سطحی و غیردیالکتیکی از زندگی است. تصادم‌های دراماتیک، طبیعتاً، جنبه‌ای یکسر نو خواهند یافت، زیرا با محو اجتماعیِ آنتاگونیسم اجتماعی و تضادهای آنتاگونیستی، افول تراژیک ضروریِ قهرمان در درام، برای مثال، دیگر همان نقش سابق را بازی نمی‌کند.

ولی همچنین در رابطه با درام جامعهٔ طبقاتی، از سطحی‌نگری هم بدتر خواهد بود اگر در این افول تراژیک صرفاً نابودی بی‌رحمانهٔ زندگی بشری را، چیزی صرفاً 'بدبینانه' را، ببینیم، که خود متقابلاً، با 'خوش‌بینی'ای به‌همان‌اندازه سطحی‌نگر و سست در درام خاص خودمان پاسخ داده خواهد شد. هرگز نباید از یاد برد که، در درام‌پردازان واقعاً بزرگ گذشته، افول تراژیک همواره بزرگ‌ترین انرژی‌های بشری، والاترین شکل قهرمان‌گری بشری، را آزاد کرده است؛ و این نجابت‌بخشیدن به انسان فقط ازآن‌رو ممکن بود که ستیز تا به انتها پی گرفته شد. آنتیگونه و رومئو، به‌واقع، به‌نحوی تراژیک ازمیان می‌روند، اما آنتیگونهٔ روبه‌مرگ و رومئوی روبه‌مرگ انسان‌هایی بسیار بزرگ‌تر، غنی‌تر و نجیب‌تر از زمانی بودند که هنوز به درون گرداب تصادم تراژیک فرونرفته بودند.

امروزه، تأکیدگذاردن بر این وجه از تصادم تراژیک، و مشاهدهٔ این‌که فرم دراماتیک چگونه یک فاکت یا امر واقعِ سنخ‌نمای زندگی را تعمیم

می‌دهد و از آن تجربه‌ای حادّ و فشرده [intense] می‌سازد، به‌طور خاص واجد اهمیت است. و این وجه انسانیِ تصادم تراژیک، که به‌هیچ‌رو ضرورتاً ارتباطی با افول تراژیک ندارد، در جامعهٔ سوسیالیستی، نیز، به‌منزلهٔ امر واقع یا فاکتی از زندگی، حضور دارد و لاجرم می‌تواند به مبنای یک اثر دراماتیکِ مهم بدل گردد.

بدین‌سان، در تشخیص وفاداربودنِ فرم دراماتیک، باید مسألهٔ تصادم به‌عنوان فاکتی از زندگی را به‌روشنی تمام در دیدرس نگه داشت. اکنون، بدون تظاهر به هر شکلی از کامل‌بودگی، برخی فاکت‌های سنخ‌نمای زندگی را فهرست می‌کنیم، فاکت‌هایی که، بازتاب‌یافته به‌شیوهٔ هنری، ضرورتاً فرم دراماتیک به خود می‌گیرند.

بگذارید با مسألهٔ جداشدن راه‌ها در زندگی‌های افراد و جامعه آغاز کنیم. در تراژدی هبل، *هرودس و ماریانمه* *Herodes und Marianme*، ملکه به شاه می‌گوید:

Du hast vielleicht
Gerade jetzt dein Schicksal in den Händen
Und Kannst es wenden, wie es Dir gefällt!
Für jeden Menschen kommt der Augenblick,
In dem der Lenker seines Sterns ihm selbst
Die Zügel uberigt. Nur das ist schlimm,
Dass er den Augenblick nicht kennt, dass jeder
Es sein kann, der vorüberrollt!

[تو داری شاید
حتی هم‌اینک تقدیرت را در دستان
و می‌توانی بگردانی‌اش آن‌طور که خوش داری!
برای هر انسان فرامی‌رسد لحظه‌ای،
که در آن راهبرِ ستاره‌اش خودِ او را
در مهار دستان خویش می‌گیرد. فقط بدبختی
آن است که او نمی‌شناسد این لحظه را، این‌که هر لحظه
که می‌گذرد می‌تواند همان باشد!]

فقط هوادارن نوعی تقدیرگرایی مکانیستی می‌توانند در واقعیتِ چنین 'لحظات'ی شک کنند. ضرورت حیات اجتماعی نه فقط ازطریق همزمانی‌ها و تطابق‌ها، بلکه همچنین به‌میانجی چنین تصمیماتی عرض وجود می‌کند، تصمیماتی که افراد بشر و گروه‌های بشری می‌گیرند. البته این تصمیم‌ها آزادانه درمعنای نوعی اراده‌گرایی ایدئالیستی نیستند، آنها استقلال بشری را در خلاء بازنمایی نمی‌کنند. برعکس، درمتن چارچوبِ تاریخاً موجود و ضرورتاً تجویزشدهٔ هر نوع فعالیت بشری و به‌منزلهٔ پیامدی از شالودهٔ متضادِ هر نوع رشدوتوسعهٔ اجتماعی و تاریخی است که چنین 'لحظات'ی بالضروره ظاهر می‌شوند.

ما این کلمه را داخل علامت نقل‌قول گذاشته‌ایم، زیرا اگر به‌معنایی زیاده تحت‌اللفظی گرفته شود، خصلتی بتواره‌انگارانه پیدا می‌کند. با این حال، این ویژگی ذاتیِ واقعیت است که جداشدنِ راه‌ها دوباره و دوباره همراه با امکان و ضرورتِ یک تصمیم به‌ناگاه ظاهر شود، حال هر مسیری هم که طی کند. اما در وهلهٔ اول، چنین انتخابی همیشه وجود ندارد، زیرا پیش‌فرض آن درجهٔ معینی از حادّشدن تمام‌عیار شرایط اجتماعی یا شخصی است؛ در وهلهٔ دوم، مدت زمان لازم برای چنین تصمیمی همواره نسبتاً محدود است. هر کس بنا به تجربهٔ شخصی خود با این امر آشناست.

نوشته‌های لنین، بالاخص نوشته‌های متعلق به دوره‌های انقلابیِ حادّ، نشان می‌دهند که چنین لحظاتی چه نقش مهمی در خودِ تاریخ ایفا می‌کنند و دوام‌شان چه‌اندازه محدود است. وقتی لنین، بعد از قیام ژوئیهٔ ۱۹۱۷، به سوسیال‌رولوسیونری‌ها و منشویک‌ها پیشنهاد تشکیل یک حکومتِ مسئول درقبال سوویت‌ها را می‌دهد، می‌نویسد: 'اکنون و فقط اکنون، *شاید فقط طی چند روز* یا فقط برای یک یا دو هفته امکان آن وجود خواهد داشت که در کمال صلح، چنین حکومتی را تشکیل دهیم و مستحکم سازیم.' اهمیت سیاسیِ این پیشنهاد از حیطهٔ بحث ما بیرون است. قصد ما از نقل‌قول‌کردن از استراتژیست و تاکتیسینِ پیکار طبقاتی‌ای چون لنین صرفاً نشان‌دادن این نکته

بوده است که 'جداشدن راه‌ها'، 'لحظهٔ تصمیم'، چیزی نیست که درام‌پردازان ایدئالیست اختراع و زیاده سبک‌پردازی‌اش کرده باشند، نوعی 'الزام فرم دراماتیک' هم نیست، نظیر آنچه به دستان نظریه‌پردازان نئوکلاسیک درام در عصر امپریالیسم شکل گرفته است، بلکه امر واقع یا فاکتی به‌غایت مهم و تکرارشونده از زندگی است که نقش بسیار مهمی در سرنوشت افراد و طبقات، هردو، بازی می‌کند.

دومین گروه فاکت‌های زندگی را می‌توان به‌اختصار تحت عنوان 'حساب‌خواستن' [یا حساب پس‌دادن] درآورد. این به چه معناست؟ درهم‌تنیدگی علّی زندگی بی‌اندازه پیچیده است. مسلماً، هر عملی ازسوی یک فرد یا گروهی از افراد تقدیر بعدی‌شان را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ تقدیر آنها تا اندازهٔ زیادی وابسته به آن سمت‌وسویی از کنش است که آنها در شرایطِ تاریخاً داده‌شده پیش می‌گیرند. اما این پیامدها در زندگی اغلب به‌آهستگی تمام و همواره به‌شیوه‌ای نابرابر و سرشار از تضاد به‌راه می‌افتند. بسیاری مردمان پیش از آن‌که پیامدهای کنش‌های قبلی‌شان درچنین قالبی بر ایشان نازل شود، زندگی خود را خاتمه می‌دهند، یا دیرزمانی است مسیر کاملاً متفاوتی را پی گرفته اند. اما این واقعیتی عام و پربسامد در زندگی است که این پیامدهای ضروریِ اَعمال پیشین و، بالاخص، پیامدهای آن نگرش عام به زندگی که الهام‌بخشِ چنین اعمالی است، با نیرویی سهمگین در خودِ زندگی تمرکز می‌یابند، و لاجرم فرد مجبور می‌شود حساب‌هایش را پس دهد. درهمین‌جا نیز پیوند میان فاکت‌های دراماتیک زندگی و بحران‌های انقلابیِ جامعه مشهود است. زیرا خاصه درمورد گروه‌های اجتماعی، فی‌المثل حزب‌ها، این قسم 'روز حساب‌رسی' اکثراً در دوران‌های بحران فرا می‌رسد. احزاب به‌تدریج از نمایندگی واقعیِ آن منافع طبقاتی‌ای که خود برای دفاع از آنها برپا شدند، فاصله گرفتند، و از این لحاظ شکست بر شکست تلنبار کردند، بی‌آن‌که هیچ نوع پیامد واقعی به بار آید. سپس 'ناگهان' یک بحران اجتماعی پیدا می‌شود، و یک حزبِ تابه‌دیروز قدرتمند 'ناگهان' وانهاده می‌شود و در چشم هواداران قبلی‌اش از اعتبار می‌افتد.

تاریخ مملو از چنین فاکت‌هایی است، آن‌هم مسلماً نه فقط در رابطه با احزاب سیاسی درمعنایی محدود. همان انقلاب کبیر فرانسه، به‌طور خاص، سرشار از چنین فجایع دراماتیکی است که ازقبل در خودِ زندگی حضور دارند. از فروپاشی 'ناگهانیِ' دولت مطلقه در روز فتح باستیل، و با گذر از سقوط ژیروندها، دانتونیست‌ها، و ترمیدور، زنجیره‌ای از این نوع فروپاشی‌ها تا به سقوط امپرواطوری ناپلئونی ادامه می‌یابد.

چنین لحظاتی در خودِ زندگی نیز واجد خصلتی دراماتیک اند. بنابراین جای تعجب نیست اگر 'روز حساب‌رسی' یکی از مسایل مرکزی بازنماییِ دراماتیک را تشکیل دهد. از الگوی تراژیکِ بازنمایی تراژیک در طی دو هزار سال، یعنی همان *ادیپوس* سوفولکس، تا *مرگ دانتون* بوشنر [بوخنر]، این مسئله را می‌توان به‌منزلهٔ لایت‌موتیفِ [یا بن‌مایهٔ هادی و اصلی] تراژدی‌های بزرگ ردیابی کرد. و از مشخصه‌های ویژهٔ بازنمایی دراماتیک آن است که انباشته‌شدن آهسته و تدریجیِ پیامدها را توصیف نمی‌کند، بلکه غالباً محدوده‌زمانیِ نسبتاً کوتاه و تعیین‌کننده‌ای را دربر می‌گیرد ــ همان لحظهٔ دراماتیکِ خودِ زندگی ــ که در آن، انباشت پیامدها به کنش‌ها استحاله می‌یابد. عادت بر این است که، با عزیمت از اصل فرمال *ادیپوس*، این نوع درام را، از یک سو، با تمرکزدادن کلاسیستیِ رخدادها و، از سوی دیگر، با نوعی 'ایدهٔ سرنوشت' باستانی پیوند زنند. هر دو با فاکت‌ها ناسازگارند. زیرا، برای مثال، شاهکار بوشنر به‌لحاظ فرمال تماماً درحال‌وهوای شکسپیری، و نه به‌سبک یونانی، طرح‌ریزی شده است. و با این حال، در این اثر، تراژدی دانتون بر شالوده‌ای یکسان استوار است. نه تاکتیسین قدرتمند پیروزیِ انقلابی و نه سیاستمدار بورژای متزلزل که از ادامه‌دادن انقلاب کناره می‌گیرد، هیچ‌کدام، در کانون توصیف جای ندارند. همهٔ این‌ها مدت‌ها پیش در نمایش بوشنر رخ داده اند. او فقط با نیروی دراماتیکیِ قیاس‌ناپذیری توصیف می‌کند که چگونه دانتون، این انقلابی بزرگ، که خود را از مردم و سرنوشت خویش بیگانه ساخته است، بابت این نوع روگرداندن از تاریخ، 'حساب پس می‌دهد'.

پیشتر برویم. لنین مکرراً از این حرف می‌زند که در یک وضعیت معینِ از کنش، آدمی باید ازمیان مجموعهٔ بی‌پایان امکان‌ها، حلقه‌ای معیّن از زنجیر را انتخاب کند تا بدین‌ترتیب بتواند عملاً کل زنجیر را در دست بگیرد. لنین از این طریق نه فقط یک اصل مهم کنش سیاسی را، خاصه در دوره‌های دگرگونی‌های ضروری، به‌نحوی قیاس‌ناپذیر توصیف کرده است، بلکه همچنین درعین‌حال یکی از مشخصه‌های عامِ کنش بشری درکل را عیان ساخته است. به بیان بهتر: گونهٔ معینی از کنش بشری، گونه‌ای از واکنش‌نشان‌دادن بشری در برخی نقاط عطف زندگی. قصد ما صرفاً اشاره‌ای مختصر به این نکته است که انتخاب‌کردن و دردست‌گرفتنِ یک حلقهٔ زنجیر واجد ارتباطی درونی با همان چیزی است که پیشتر تحت عنوان مسألهٔ جداشدن راه‌ها بدان پرداختیم. ولی می‌خواهیم توجه‌مان را به خصلت خاص این فاکت زندگی معطوف سازیم. و جنبهٔ خاص مسألهٔ حلقهٔ زنجیر پیش از هرچیز در تأکیدِ گذاشته‌شده بر حلقهٔ منتخب نهفته است، حلقه‌ای که بناست در کانون قرار گیرد. بدین‌ترتیب، زندگی، در خودِ زندگی و برای پیشبرد غایتِ خویش، ساده و تعمیم‌یافته می‌شود. این ساده‌کردن و تعمیم‌دادنْ خصلتی پرانرژی به خودِ زندگی می‌بخشد، خلصتی تپنده که تضادها را شکل می‌دهد و آنها را به نقطهٔ اوج‌شان می‌راند.

دردست‌گرفتن حلقهٔ زنجیر فی‌نفسه لازم نیست با یک تصادم پیوند خورده باشد و ضرورتاً از دل یک تصادم سربرآورده باشد، ولی متمرکزساختن مسایل زندگی بر چنین مرکزی در اکثر موارد موجد بروز تصادم‌هایی می‌گردد. زیرا در زندگیِ خودِ انسان منفرد نیز متمرکزساختن نه در خلأ، بلکه در تعامل زنده با کنش‌های انسان‌های دیگر رخ می‌دهد. و متمرکزساختنِ کنش‌های خاص خویش در نقطه‌ای تعیین‌کننده طبیعتاً تمرکز نیروهای شخصی‌ـانسانیِ متقابل در همین نقطه را نیز تحریک می‌کند. مسلماً این اثرگذاریِ مربوط به حلقهٔ زنجیر بالاخص در حیات سیاسی مشهود است. وقتی این قسم مسألهٔ حلقهٔ زنجیر طرح شود و در کانون حیات سیاسی جای

گیرد، سرشت اغلب بی‌شکلِ گرایش‌ها و جریان‌های گوناگون درهمهٔ جنبه‌ها به فیزیونومی یا ریخت‌شناسیِ واضح و متمایزی دست می‌یابند. فقط کافیست به یاد آوریم لنین چگونه طیِ خطابه‌های بزرگی که به‌هنگام معرفی نپ، یا همان برنامهٔ اقتصاد نوین (NEP)، ایراد کرد، تمایزهای بی‌اندازه نیرومندی را بین دیدگاه‌های گوناگون قائل شد. این مسئله، با *جرح‌وتعدیل‌هایی*، نقش همانندی در زندگی افراد بازی می‌کند.

اکنون بگذارید سرانجام مسئله‌ای را پیش کشیم که به‌نحو تنگاتنگی با این پرسش گره خورده است: درگیری عمیق یک انسان با اثرش. حتی در همان زندگی سراپا شخصی نیز ازاین طریق، تصادم‌ها، برخوردها و گرفتاری‌های دراماتیک به‌وجود می‌آید. زیرا هرچند یک شاهکار در کانون همهٔ تقلاهای آدمی جای دارد، هیچ انسانی نیست که در او و برای او، دیگر نیروهای زندگی واجد اهمیتی تعیین‌کننده نباشد. زیرا، از یک سو، هرچه سرسپردگی انسان به شاهکار خود عمیق‌تر باشد، از سوی دیگر، او انسان راستین‌تری است، به‌عبارت دیگر، هرچه ریسمان‌های بیشتر و درونی‌تری او را به زندگی، به جریان‌های گوناگون زندگی، پیوند زند، این تصادم به‌مراتب دراماتیک‌تر خواهد بود.

اما دلبستگی آدمی به یک اثرِ تمام‌عمر [Lebenswerk] همیشه نیز، حتی در نادرترین موارد، صرفاً دغدغه‌ای مختص به خود او نیست. اگر مسئله بر سر اثری هنری یا علمی باشد، به‌نحوی سطحی و روان‌شناختی چنین توهمی می‌تواند بروز کند. اما اگر این اثر تمام‌عمر واجد پیوندی بی‌واسطه با حیات جامعه باشد، لاجرم هم‌تافته‌ای از درگیری‌ها به‌وجود می‌آید که ذاتاً و مستقیماً حامل خصلتی اجتماعی است.

بدین‌ترتیب ما به مسئله‌ای رجعت کرده ایم که قبلاً در بخش اول بدان پرداخته بودیم، مسألهٔ 'افراد جهان‌تاریخی' در معنای موردنظر هگل. در آن موقع ما کا را با پرداختن به خودِ فرآیندهای تاریخی آغاز کردیم و نقشی را کاویدیم که این 'افراد جهان‌تاریخی' در بازنماییِ اپیک یا حماسیِ آن بازی

می‌کنند. به این نتیجه رسیدیم که اهمیت تاریخی آنها دربهترین حالت هنگامی به‌صورت اپیک جلوه‌گر می‌شود که ایشان، به‌لحاظ ترکیب‌بندی، چهره‌های فرعی و خُردِ حکایت را تشکیل دهند. اکنون از وجهی دیگر، یعنی زندگی فرد، به مسئله نزدیک می‌شویم. می‌بینیم که چگونه درگیری عمیق بشری با جامعه و با وظایف آدمی در متن آن راه به گونه یا تیپِ 'فرد جهان‌تاریخی' می‌برد که در آن، هم پیوند آدمی با رسالت اجتماعی خود، فرورفتن‌اش در این رسالت، و هم اهمیت پروسعت و پرحدّتِ این رسالت در نقطهٔ اوج خویش پدیدار می‌شود. هگل دربارهٔ این پیوند می‌گوید: 'این انسان‌های بزرگ در تاریخ اند که اهداف خاص‌شان دربرگیرندهٔ امر اساسی است، که همان ارادهٔ روح جهانی است. این محتوا همانا قدرت حقیقی آنها است....'

ازآنجاکه پیشتر در دل سرسپردگی شخصیِ تام به یک اثر، شاهد دراماتیزه‌شدنِ زندگی در خودِ زندگی بودیم، لاجرم پیداست که این مورد اعلای درگیری به‌لحاظ دراماتیکی معرف یک نقطهٔ اوج است، آن‌هم نه فقط در هنر، بلکه همچنین در خود زندگی. حتی در خود زندگی نیز این وحدت شخصی ذاتی میان فرد، شاهکارش و محتوای اجتماعی این شاهکار تشدیدکنندهٔ روند متمرکزسازیِ آن چرخهٔ زندگی است که در آن، 'فرد جهان‌تاریخی' قدم به عرصهٔ آبستن‌ترین تصادم‌هایی می‌گذارد که به‌لحاظ عینی با واقعیت‌یافتن این شاهکار پیوند خورده اند. 'فرد جهان‌تاریخی' واجد خصلتی دراماتیک است. او را خودِ زندگی به‌عنوان قهرمان، به‌عنوان چهرهٔ مرکزی درام تعیین کرده است.

زیرا تصادم اجتماعی به‌منزلهٔ کانون درام، که همه‌چیز حول آن می‌گردد، و همهٔ مؤلفه‌های 'تمامیّت حرکت' بدان ارجاع می‌دهند، متضمن توصیف انسان‌هایی است که در اشتیاق‌های شخصی خود به‌نحوی بی‌واسطه معرف آن نیروهایی اند که برخوردشان محتوای عینیِ تصادم را رقم می‌زند. پیداست که هرچه بیشتر یک انسان 'فرد جهان‌تاریخی' در معنای هگلی آن

باشد، هرچه شور و اشتیاق‌های شخصی‌اش بیشتر بر محتوای تصادم تمرکز یابد و جذب آن گردد، بیشتر مناسب آن است که قهرمان اصلی، چهرهٔ مرکزیِ درام، باشد. این حقیقتِ فرم دراماتیک نیز، چنان‌که دیدیم، حقیقتی مربوط به زندگی است و نه نوعی ریزه‌کاری فرمالیستی.

ازاین‌رو این امر را نباید درمعنایی زیاده مکانیکی تفسیر کرد، مثلاً آن‌گونه که بسیاری نظریه‌پردازان *تراژدی کلاسیک* و مقلدان نئوکلاسیست مدرن‌شان مدّنظر داشته اند، این‌که فقط چهره‌های بزرگ تاریخ ــ یا اسطوره ــ مناسب آن‌اند که قهرمانان درام باشند. چه برای زندگی و چه برای تصویر هنری آن، یعنی درام، مسئله نه بر سر نوعی بازنمایی صوری‌ـتزئینی، بلکه بر سر تمرکز و تراکم عینی‌ـ محتواییِ نیروهاست، بر سر تراکم‌بخشیدن واقعی و شخصی به یک نیروی اجتماعی تصادم‌گر.

هبل درجایی با شوخ‌طبعی و به‌نحوی زیبا تراژدی را با یک ساعت جهانی مقایسه می‌کند که گردش عقربه‌هایش توالی بحران‌های تاریخی بزرگ را نشان می‌دهد، و، با بسط این تشبیه، اضافه می‌کند: 'فی‌نفسه مهم نیست که عقربهٔ ساعت از طلا باشد یا برنج، و تفاوتی هم نمی‌کند که یک کنشِ فی‌نفسه بااهمیت، یعنی نمادین، در ساحتی پست‌تر یا به‌لحاظ اجتماعی والاتر رخ دهد.' او این کلمات را در مقدمه‌اش بر تراژدی بورژوایی‌اش، *مریم مجدلیه* Maria Magdalene نوشت، به‌قصد دفاع نظری از آن. و او در این دفاع کاملاً محق است. فیگورهایی نظیر پدرو کرسپوی دهقان ــ در *قاضی زالامه‌آی* کالدرون Calderon ــ ،فیگورهای بورژوایی در *امیلیا گالوتی* Emilia Galotti، *دسیسه و عشق* Kabale und Liebe، در *تندباد* اوستروفسکیچ Ostrowskijs، و همچنین در تراژدی‌های هبل به این معنا 'افراد جهان‌تاریخی'اند. این‌که ستیز فردی انضمامی و مشخصی که در این درام‌ها مورد پرداخت قرار گرفته اند، واجد هیچ نوع عظمت تاریخیِ گسترده‌ای نیستند ــ یعنی سرنوشت ملت‌ها یا طبقات را بی‌واسطه تعیین نمی‌کنند ــ هیچ تغییری در این واقعیت نمی‌دهد. مهم آن است که در این درام‌ها، تصادم بنا به

محتوای اجتماعی درونی‌اش رخدادی به‌لحاظ تاریخی‌ـاجتماعی تعیین‌کننده است؛ این‌که قهرمانان چنین درام‌هایی پیوستگی شور فردی و محتوای اجتماعی تصادم را در خود دارند، پیوستگی‌ای که مشخصهٔ 'افراد جهان‌تاریخی' است. فقدان این هر دو سویهٔ دراماتیکِ خودِ زندگیْ بیشتر درام‌های بورژوایی ـــ و متأسفانه حتی پرولتری ـــ را بسیار مبتذل، ملال‌آور و بی‌معنا می‌سازد. نامساعدبودن دستمایه، پیش از هر چیز، مربوط است به دشواری عیان‌ساختن دراماتیک خصلت جهان‌تاریخیِ ستیز و قهرمانانی که در متن این ستیز اند، آن‌هم بدون سبک‌پردازی، بدون واردکردن سویه‌های شکوه‌منداز و عظمت‌بخش کاذب. درام مدرن در دورهٔ افول عام رئالیسم، اما، مسیر کمترین مقاومت را پیش می‌گیرد، یعنی، ابزار بازنمایی‌اش را با پیش‌پاافتاده‌ترین وجوه دستمایه، ملال‌آورترین سویه‌های زندگی روزمرهٔ مدرن، وفق می‌دهد. بدین ترتیب، دقیقاً همین ابتذال به‌نحوی هنری به موضوع بازنمایی بدل می‌گردد، آن‌هم با برجسته‌ساختن آن وجوهی از دستمایه که برای درام به‌غایت نامناسب است. نمایشنامه‌هایی به‌وجود می‌آیند که ازقضا به‌لحاظ دراماتیکی در سطحی پست‌تر از خودِ همان زندگی‌ای قرار دارند که توسط آنها توصیف شده است.

تکرار می‌کنیم: دراین‌جا ما فقط نمونه‌های چشمگیر اندکی از مجموعهٔ عظیم آن فاکت‌هایی از زندگی به‌دست داده ایم که درام همانا بازتاب تمرکزیافته و به‌لحاظ هنری آگاهانهٔ آنهاست، بازتابی که همهٔ امکان‌های این متمرکزسازی را به ته می‌رساند. قوانین فرمال درام از دل دستمایهٔ زندگی بالفعل برمی‌خیزند، و فرم آن نیز دقیقاً بازتاب کلی و به‌لحاظ هنریْ به‌غایت تعمیم‌یافتهٔ همین دستمایه است. ازاین‌روست که نویسندگان بزرگ در دوره‌های متفاوت گونه‌های کاملاً متفاوت درام را خلق می‌کنند. مع‌الوصف، درست به همین دلیل، قانون‌مندیِ فرمال و درونیِ یکسانی در همین آثارِ بسیار متفاوت حاکم است: قانون‌مندی حرکت در خودِ زندگی، که درام‌ها همانا تصاویر یا بازنگاری‌های هنری‌شان اند؛ ازاین‌رو قوانین بازتاب هنری حاکم اند،

و به‌میانجی اِعمال و رعایت این قوانین است که درام‌ها به آثار هنری واقعی بدل می‌شوند.

هر نوع نظریه‌ای دربارهٔ درام که ــ حتی اگر ناآگاهانه، نظیر زیباشناسی ایدئالیستی دوره‌های متقدم‌تر ــ کار را نه با این فاکت‌های زندگی بلکه با مسایل 'سبک‌پردازی' دراماتیک، حال از هر نوعی، آغاز کند، ضرورتاً به بیراهه‌های فرمالیستی می‌رود. زیرا چنین نظریاتی تشخیص نمی‌دهند که 'فاصله از زندگی' موجود در فرم دراماتیک صرفاً تجلی یا بیانی تشدیدشده و تمرکزیافته از برخی گرایش‌ها در خودِ زندگی اند. ناکامی در فهم این پدیده، یا به‌عبارت دیگر، عزیمت از فاصلهٔ فرمال میان بیان دراماتیک و شکل‌های عام و متوسطی که زندگی روزمره در آنها تجلی می‌یابد، نه فقط نظریه‌ای غلط، بلکه همچنین رویه یا پراکتیس دراماتیک غلطی به‌وجود می‌آورد، و نه فقط فرم درام، بلکه همچنین محتوای اجتماعی و انسانی آن را مخدوش می‌سازد.

از سن اِورموند Saint Évremond تا ولتر، بسیاری منتقدانِ *تراژدی* کلاسیک حتی درمواجهه با بزرگ‌ترین نمایش‌های کورنی Corneille و راسین Racine احساس معذبی داشته اند. آنها نوعی انتزاعی‌بودن، نوعی دوری از زندگی، و فقدان 'طبیعت' را حس می‌کردند. اما به‌رغم نقد بسیار اصولی لسینگ که در نمونه‌های زیادی با مهم‌ترین مسایل فرم درگیر شده است، نخست مانتسونی بود که انگشت بر ضعیف‌ترین بخش *تراژدی کلاسیک* گذاشت. ما نقد او را این‌جا نقل می‌کنیم زیرا به‌گویاترین شکل نشان می‌دهد که رسالت متمرکزساختن دراماتیک درحکم بازتاب صحیحِ فاکت‌های واقعی زندگی، گرایش‌های واقعی زندگی، است، زیرا به‌روشن‌ترین وجه تأثیر مخدوش‌کنندهٔ تمرکز فرمال بر محتوای انسانیِ درام را نشان می‌دهد.

مانتسونی در سراسر عمرش علیه الزامات فرمالِ وحدت‌های زمان و مکان مبارزه کرد. او در این‌ها مانعی برناگذشتنی برای رسالت زمانه، برای درام تاریخی، می‌دید. اما نظیر همعصر بزرگ‌اش، پوشکین، با این الزامات نه

تحت نام نوعی 'طبیعی‌بودن' مبارزه کرد و نه تحت نام محتمل‌بودن یا نامحتمل‌بودن. درعوض، نقطهٔ عزیمت او این واقعیت بود که کاراکترها و شوروشوق‌های [passions] آنها با متمرکزساختن زمان در بیست و چهار ساعت به‌ناگزیر ازریخت می‌افتند. 'بنابراین ضروری بود تا ازطریق مبالغه در شور و اشتیاق‌ها، و طبیعت‌زدایی از آنها، این اراده را سریع‌تر حیات بخشیم. زیرا میزان شورواشتیاقی که لازم است تا یک کاراکتر طی بیست و چهار ساعت به تصمیمی نهایی برسد، یکسر متفاوت از موردی است که در آن یک کاراکتر به‌مدت یک ماه با آن جنگیده است.' بدین‌ترتیب همهٔ سایه‌روشن‌ها حذف می‌شوند. 'شاعران تراژیک محدود شدند به این‌که فقط شمار اندکی از شوروشوق‌های روشن و مسلط را تصویر کنند... تئاتر پُر می‌شد از کاراکترهای خیالی‌ای که بیشتر به‌عنوان تیپ‌های انتزاعیِ [حامل] شوروشوق‌های معین حضور دارند تا موجوداتی شورمند... ازهمین‌جاست اغراق، لحن نامتعارف، یکنواختی خصلت تراژیک ...' متمرکزساختن زمان و مکان این تراژدی‌نویسان را وامی‌دارد تا 'قدرتی به این علت‌ها ببخشند که علت‌های واقعی فاقد آن خواهند بود... شوک‌های بی‌رحمانه لازم است، نیز شوروشوق‌های خوفناک، عزم‌های عجولانه...' و مانتسونی پیشتر می‌رود تا به‌نحوی قانع‌کننده نشان دهد که غلبهٔ فزون‌ازحدِ موتیف عشق، که دیگر منتقدان نیز به آن حمله کرده اند، با این مسایل فرمال و تأثیر مخدوش‌کننده‌شان در پیوند است.

این گرایش مخدوش‌کننده مسلماً علل اجتماعی و تاریخیِ بی‌واسطهٔ خودش را دارد. اما فرم هنری صرفاً بازنگارش یا تصویر مکانیکیِ حیات اجتماعی نیست. هرچند درمقام بازتاب گرایش‌های اجتماعی ظاهر می‌شود، اما، در درون این چارچوب، پویش خاص خود را دارد، سمت‌وسوی خاص خود را، که یا آن را به بازنمایی وفادارانه سوق می‌دهد و یا باعث می‌شود از آن دور گردد. بدین‌سان، مانتسونی، این درام‌پرداز بزرگ و منتقد برجسته، به‌درستی این تأثیر مخدوش‌کنندهٔ یک فرم‌پردازی خاص را نقد می‌کند، آن‌هم

ازاین‌طریق که مسایل فرم دراماتیک و مسایل حیات تاریخی را در پیوستگی نزدیک با هم درنظر می‌آورد.

II

خاص‌بودنِ کاراکترپردازی دراماتیک

در این نقطه می‌توان پرسید: با فرض این‌که همهٔ این فاکت‌های زندگی (که بازتاب هنری‌شان را به‌عنوان فرم دراماتیک گرفته‌ایم) واقعی و مهم اند ــ آیا آنها درواقع فاکت‌های *عام* زندگی نیستند؟ آیا اپیک نیز نباید آنها را بازتاب دهد؟ این پرسش کاملاً موجه است. به‌واقع در این فرم عام و لاجرم زیاده انتزاعی، پاسخ ممکن است مثبت باشد. به‌عنوان فاکت‌های عام زندگی، آنها طبیعتاً باید توسط هر ادبیاتی که بازتاب‌دهندهٔ زندگی است، توصیف شوند. پرسش، به‌سادگی، این است که در فرم‌های گوناگون ادبی، چه نقش و اهمیتی به آنها تخصیص می‌یابد؟ ما این فاکت‌ها را از کل گسترهٔ زندگی برگرفته‌ایم، زیرا، ازاین‌طریق، آنها مسایل مرکزی درام را شکل می‌دهند؛ زیرا در درام، همه چیز حول بازتاب این قبیل اوج‌گرفتن‌ها و نقاط اوج بحرانی و بحران‌زای زندگی می‌گردد؛ زیرا این مرکزی است که از درون آن، ترازوی نیروهای 'تمامیت حرکت' برمی‌خیزد؛ زیرا درامْ زندگی را در متن اوج‌گرفتنِ بالفعل‌اش بازتاب می‌دهد.

البته، همهٔ این فاکت‌های زندگی به‌یکسان در بازتاب اپیک یا حماسیِ واقعیت ظاهر می‌شوند. تفاوت 'منحصراً' این است که آنها آن جایگاهی را

اشغال می‌کنند که در مجموع فرآیند زندگی به ایشان اختصاص می‌یابد. به‌علاوه، ازآنجاکه درام لحظات اوج گرفته و ارتقاءیافتهٔ زندگی را تصویر می‌کند، همهٔ آن تجلیاتی از حیات که واجد پیوندی بی‌واسطه با این لحظات نیستند، از بازنمایی دراماتیک محو می‌شوند. نیروهای پیش‌برندهٔ زندگی فقط تا جایی در درام بازنمایی می‌شوند که به این ستیزهای کانونی بینجامند، فقط تا جایی که نیروهای محرکهٔ این تصادم‌های بالعفل باشند. در اپیک، برعکس، زندگی با همهٔ غنا و وسعت‌اش ظاهر می‌گردد. امکان دارد نقاط اوج دراماتیک رخ دهد، اما آنها قله‌هایی را می‌سازند که نه تنها دامنه‌های کوه بلکه همچنین تپه‌ها و جلگه‌ها را نیز دربرمی‌گیرند. و این قسم بازتاب‌دادن طبیعتاً به جنبه‌های تازه‌ای دست می‌یابد. روشن است که تناسبات 'عادی' زندگی در اپیک سرسختانه‌تر رعایت می‌شوند تا در درام، به‌طوری که جای تعجب نیست اگر مسایل نو و یکهٔ فرم در درام پدیدار شوند. ارسطو این پیوند را قبلاً به‌روشنی تشخیص داده بود. او، بعد از قطعه‌ای که پیشتر نقل کردیم و در آن سخن بر سر مبنای مشترک اپیک و تراژدی است، در ادامه می‌گوید: 'زیرا همهٔ بخش‌های اپیک در تراژدی یافت می‌شوند؛ ولی نه همهٔ بخش‌های تراژدی در شعر اپیک.'

مجزاساختن سویه‌های معینی از زندگی، که در درام تحقق می‌یابد، خود باید فرم یا شکلی از تجلّی زندگی باشد تا به‌عنوان مبنای تأسیس یک فرم ادبی عمل کند. زیرا پرسشی که پیش کشیده‌ایم جنبهٔ دیگری هم دارد که هم به‌لحاظ تاریخی و هم زیباشناختی واجد اهمیت است. ازآنجاکه پیداست فاکت‌های زندگی، که درام بازتاب می‌دهد، می‌تواند و می‌باید در اپیک نیز بازنمایی شود، به همان اندازه بدیهی است که این فاکت‌ها *مداوماً* در زندگی ظاهر می‌شوند؛ که خود یعنی زندگی بی‌وقفه فراهم‌آورندهٔ امکان برای تحقق درام راستین و بزرگ است.

لیکن این امر ناقض آن چیزی است که عملاً در تحول تاریخیِ ادبیات اتفاق افتاده است. یقیناً، فرم دراماتیک هرگز تغییری چنین سراسری نظیر

استحالهٔ حماسه‌های کهن به رمان بورژوایی مدرن را تجربه نکرده است. فرم دراماتیک واجد خصلت ماندگارتری است، و قوانین ذاتی‌اش به‌شیوهٔ نیرومندتری در قالب‌های مختلف حفظ شده اند. اما این پیوستگی در متن نوعی رشدوتحول بسیار غیرپیوسته و غیرمتصل عرض وجود می‌کند. این مشخصهٔ تاریخ درام است که دوره‌های شکوفاییِ نسبتاً کوتاه و فشرده‌ای را از سر گذرانده است، دوره‌هایی که قبل و بعدشان قرن‌ها زمان گذشته است آن‌هم بدون به‌بارآوردن هیچ چیزی که شباهتی حتی بعید با درام داشته باشد. و این پدیده‌ای کاملاً چشمگیر است زیرا پیش‌نیاز بیرونی برای درام، یعنی صحنه و بازیگری، نشانگر تحولی به‌مراتب پیوسته‌تر است. هرچه پیوندی درونی‌تر میان درام و صحنه در ذهن ایجاد کنیم ــ به‌ویژه از منظر قوانین درونی فرم دراماتیک ــ باید پرسش از دلایل اجتماعی و تاریخی برای بروز نمودهای گسستهٔ درام را با جدیت بیشتری طرح کنیم.

خود همین واقعیت صِرف گسستگی مبین آن است که هرچند سویه‌ها یا لحظات زندگی، که برشمرده ایم، در درام بازتاب می‌یابند و مبنای مسایل خاص فرم دراماتیک را شکل می‌دهند، مع‌الوصف چیز دیگری نیز باید به آنها افزود، به عبارت بهتر، آنها باید به‌شیوه‌ای معین و خاص توسط زندگی تولید شوند تا بازنمایی هنریِ بسنده‌شان به فرم دراماتیک حقیقی بدل گردد. و گسستگی رشدوتحول زندگیِ سپس به‌میانجی این واقعیت تبیین می‌شود که این عوامل افزودهٔ خاص، که حضورشان برای تکوین درام حقیقی ضروری است، فقط در شرایط اجتماعی و تاریخیِ کاملاً مشخصی می‌توانند پدیدار شوند. ازاین‌رو، آنها اصولاً چیز جدیدی به 'فاکت‌های زندگی'ای که مورد بررسی‌شان قرار دادیم، اضافه نمی‌کنند. اما کمک می‌کنند تا خصلت دراماتیکِ هماره موجود در آنها را به‌نحوی متمایز، مشهود و بسنده عیان سازیم.

ضرورت و همچنین جهت و سرشت این انضمامی‌سازی را می‌توان با ارجاع به پاره‌ای نمونه‌های (مثبت و منفی) مهم روشن ساخت. بگذارید، برای

مثال، موردی را در نظر بگیریم که پیشتر به‌یاری اصطلاح 'حساب پس‌دادن' توصیف‌اش کردیم. این موتیف در سیر ادبیات درقالب متنوع‌ترین فرم‌ها ظاهر می‌شود بی‌آن‌که ضرورتاً در هر مورد خصلتی واقعاً دراماتیک به خود بگیرد. فی‌المثل، در نمایش رازآمیز [mystery play ، یا: اسرارنامه] قرون‌وسطایی که به‌لحاظ بیرونی بر پایهٔ دیالوگ و صحنه ساخته می‌شود. مضمونی که غالباً دراین‌جا تکرار می‌شود ــ و ازهمه‌جا چشمگیرتر در نمایش رازآمیز انگلیسیِ هرکس *Everyman* تجسم یافته است ــ مضمون انسانی است که در ساعتِ احتضار خویش باید در پیشگاه مرگ حساب پس دهد: در ساعت مرگ، ورشکستگی یک زندگی معصیت‌پیشه به‌شکلی متراکم و متمرکز عیان می‌گردد. به‌رغم ساخت دیالوگی و صحنه‌ایِ این نمایش رازآمیز، به‌رغم موتیف (به‌نحوی انتزاعی) دراماتیک‌اش، هیچ چیز دراماتیکی رخ نمی‌دهد. چرا؟ زیرا در چنین شرایطی، پیامدهای 'حساب پس‌دادن' فقط می‌تواند سراپا درونی، روان‌شناختی، و اخلاقی باشد و نمی‌تواند به آکسیون و جدال بدل شود. تصادم منحصراً در روح قهرمان صورت می‌گیرد، درقالب ترس، توبه، جدال درونی با خویش و غیره. بنابراین، نحوهٔ بیان آن فقط می‌تواند غنایی یا لفظ‌پردازانه[رتوریک]ـپندآمیز باشد. باوجود عینی‌سازی صحنه‌ای، تصادم‌هایی که رخ می‌دهند واجد هیچ خصلت دراماتیک مشهودی نیستند؛ به‌رغم فرم دیالوگی، هیچ جدال دراماتیکی بین دو نیروی اجتماعی‌ـانسانی درنمی‌گیرد. (و مشاهدهٔ این امر جالب است که، وقتی این قسم 'حساب پس دادن' به‌شیوه‌ای اپیک تصویر می‌شود، درام درونی این موتف با چه نیرویی به بیان درمی‌آید، نظیر داستان کوتاه تولستوی، *مرگ ایوان ایلیچ*.) در نمایش رازآمیز، همراه با فرم به‌لحاظ بیرونی دراماتیک‌اش، 'حساب پس‌دادن' چنان عام است که قادر نیست در یک موردِ به‌لحاظ دراماتیکی فردی‌شده به بیان درآید. رابطهٔ فردیتِ کنشگر با کلیتِ مسئله همانا رابطهٔ یک مثال [example] ــ به نحو تصادفی نقل‌شده و تعویض‌پذیر به‌دلخواه ــ است با یک قاعده، نه تجسم‌یافتن یکی از نیروهای تصادم‌گر.

این کلیت یا جهان‌شمولیتِ نیروهای تصادم‌گر ضرورتاً نباید شکل چنین مواجههٔ سرسختی میان زندگی و مرگ درکل، رابطه‌ای دینی با واقعیت، را به خود بگیرد. برعکس، این گونهٔ خاص از توصیف شبه‌دراماتیک با فئودالیسم روبه‌موت در پیوند است، و فقط ـــ به‌نحوی بامعنا ـــ در دورهٔ انحطاط امپریالیستی مقلّدان اندکی یافته است.

با این حال، درکِ به‌تازگی بیدارشده نسبت به تاریخْ بسیاری نویسندگان را ترغیب کرده است که به بازنمایی‌های ادبی خویش چنان وسعتی از جزئیات تجربی و فاکت‌های صِرف ببخشند که در بحبوحهٔ کثرت انبوه‌شان، ضرورت تاریخی باردیگر بتواند نمودی انتزاعی پیدا کند. زیرا هر نیروی تاریخی یا ضرورت تاریخیِ بازنمایی‌شده در درام، به‌معنای ادبیْ انتزاعی است، اگر که به‌نحوی بسنده و روشن درهیئت انسان‌ها و سرنوشت‌های انسانی مشخص تجسم نیابد. جنبش تاریخی مترقی‌ای که نمایندگان‌اش، فی‌المثل، مریمه، ویته و دوستان‌شان بودند، و پیشتر به ایشان پرداختیم، نه می‌خواستند و نه قادر بودند این کار را انجام دهند. آنها، با سوءتفاهم درمورد نمایش‌های تاریخی شکسپیر که به‌عنوان الگوی خویش برگزیده بودند، خیال داشتند درامی خلق کنند استوار بر بازنماییِ فراگیر، وسیع و تمام‌عیارِ جزئیات تاریخی.

ویته، منسجم‌ترین نمایندهٔ این جریان، به‌روشنی تمام تناقضی را تشخیص داد که ازاین‌طریق وارد سرشت رمان شده بود. او در مقدمه بر نمایش تاریخی‌اش، *سنگرها*، این نکته را علناً بیان می‌کند: 'با این همه، این صحنه‌ها از هم جدا نیستند: آنها یک کل را شکل می‌دهند؛ آکسیونی [یا ماجرایی] وجود دارد که آنها در تحول آن سهم دارند؛ اما این آکسیون فقط بدین منظور وجود دارد که این صحنه‌ها را ایجاد کند و آنها را به هم پیوند زند. اگر، از سوی دیگر، می‌خواسته بودم یک درام خلق کنم، لازم می‌بود، پیش از هرچیز، به سیر آکسیون و ماجرا توجه می‌کردم؛ از ترسیم انبوه جزئیات و آکسسوارها چشم می‌پوشیدم تا زندگی بیشتری به کار ببخشم، با مسکوت‌گذاشتن برخی

امور، هیجان بیشتری برمی‌انگیختم؛ *به بهای مخدوش‌شدن حقیقت، کاراکترها و وقایع اصلی دیگری را در پیش‌زمینه می‌آوردم، و دیگران را فقط برای ایجاد دورنما مختصراً به نمایش می‌گذاشتم.* ترجیح داده‌ام بگذارم چیزها همان‌گونه که آنها را دیده‌ام، باشند، همهٔ آدم‌ها و وقایع را درست همان‌گونه که رخ داده اند در پیش‌زمینه بیاورم، هیچ چیزی را اختراع و جعل نکنم و به خودم اجازه دهم جریان آکسیون را با اپیزودها و برهه‌هایی قطع کنم، آن‌طور که در زندگی واقعی رخ می‌دهد. کمتر به علایق برانگیزاننده واداده ام، تا بتوانم با دقت بیشتری نسخه‌برداری کنم.' (ایتالیک از من، گ.ل.)

پیشتر دیدیم که مِریمه در پایبندی‌اش به داده‌های تجربیِ هر نوع حادثهٔ تاریخی، در قربانی‌کردن آگاهانهٔ حقیقت ادبی و وفاداری تاریخی به فاکت‌های جزئی، هرگز تا حد دوست و همقطارش، ویته، پیش نرفت. با این وجود، نمایش تاریخی او، *La Jacquerie* [قیام دهقانان در ۱۳۵۸]، بر اصول بسیار مشابهی استوار است. دستاورد بزرگ و ماندگار او صرفاً پیشگامی در رجعت به قیام بزرگ دهقانی‌ای نیست که مورخان به فراموشی سپرده اند، رجعتی که با ارائهٔ تصویری ملموس از حادترین و خشن‌ترین پیکارهای طبقاتی، شکوه‌مندسازی رمانیتکیِ قرون وسطی را نقض می‌کند. از آن بیش، مریمه تصویری راستین و به‌لحاظ هنری زنده از همهٔ *طبقات* درطی قرون وسطای درحال‌فروپاشی به‌دست داد؛ او برای طبقات مختلف، نمایندگان مهم و سنخ‌نمایی یافت و توصیف کرد؛ او درگیرشدن طبقات مختلف با هم را در وضعیت‌هایی زنده و به‌همان نسبت سنخ‌نما به نمایش گذاشت.

مع‌الوصف به‌رغم این بازنمایی حقیقتاً ادبی، که از وفاداری تاریخیِ صِرف به‌سبک ویته بسی فراتر می‌رود، هیچ درام گیرایی به بار نمی‌آید. شارل رموزات Charles Rémusat، منتقدی معاصر که در آن زمان به حلقهٔ مریمه نزدیک بود، علل این ناکامی را با استدلالاتی معقول تشریح کرد. او پس از پرداختن مفصل به همهٔ نکات *لا ژاکری*، به *گوتس فون برلیشینگن* گوته رومی‌آورد که آن نیز به‌همین اندازه تصویری زمانه‌نگار و فراگیر از زندگی

همهٔ طبقات در قرون‌وسطای روبه‌افول به‌دست می‌دهد و قیامی دهقانی را توصیف می‌کند. رموزات در در صفات راستین و عمیقاً انسانیِ چهرهٔ گوتس، راز 'عظمت شعری او را' می‌بیند ' که تخیل را افسون می‌کند و ارتقا، می‌بخشد'، توصیفی از کاراکتر که در همهٔ کوشش‌های ادبی بعدی، ازجمله کارهای مریمه، غایب است، کوشش‌هایی که بر پایهٔ بنیانی مشابه سربرآورده اند و در تقلای دستیابی به وفاداری مشابهی به تاریخ اند. رموزات درادامه تحلیلی مفصل از چهرهٔ گوتس در عین غنای فردی‌اش به‌دست می‌دهد، و قضاوت خود را به این صورت خلاصه می‌کند: 'او (یعنی گوتس ـــ گ.ل.) مهم‌ترین مرد همهٔ اعصار همراه با ریخت‌شناسی قرن خویش است. ازاین‌طریق، شعر و تاریخ درقالب درام با هم آشتی می‌جویند. به‌میانجی چنین آثاری، آثار تئاتر مدرن می‌توانند به جایگاهی در عرصهٔ تئاتر ملی کهن دست یابند. هنر ناکامل و بری از وفاداری می‌بود اگر که در افسانهٔ خویش، هر آنچه را طبیعت دربرمی‌گیرد و مجاز می‌شمارد، تولید نمی‌کرد، آن‌هم درست به‌همان خوبی و شاید حتی بهتر از طبیعت.'

برای اهدافی که بناست دراین‌جا بدان بپردازیم چندان اهمیتی ندارد که گوتس فون برلیشینگنِ تاریخی و برداشت گوته از او را چگونه برآورد می‌کنیم، این‌که آیا، همچون هگل، درهیئت او یکی از واپسین نمایندگان 'عصر قهرمانی' را می‌بینیم، یا، همچون مارکس، 'آدمی مفلوک' را. زیرا هگل و مارکس (همراه با تأکیدی جدلی برضدّ لاسال) متفق‌القول‌اند که گوته موفق شده است چهره‌ای خلق کند که در قالب آن، عمیق‌ترین خصوصیات فردی و شخصی همراه با حقیقت و اصالت تاریخی ظهور می‌کنند تا وحدتی ارگانیک، تفکیک‌ناپذیر، و مستقیماً اثربخش را شکل دهند. و این معنای ملاحظات فوق‌الذکر رموزات نیز است. لاجرم سرنوشتی که گوتس به‌عنوان پیامدی از شرایط تاریخی با آن مواجه می‌شود، نه تنها درمعنایی عام ـــ یعنی، ازنظر شعری یا پوئتیک: انتزاعی ـ تاریخی ـ درخور و به‌جاست، بلکه، بدون ازدست‌دادن چیزی از خصلت تاریخی‌اش (برعکس، با تعمیق و انضمامی‌کردن

این خصلت تاریخی)، درحکم سرنوشت فردی و خاص گوتس در عین وجود یکتای سراپا شخصی‌اش است.

بنابراین، مانتسونی، مهم‌ترین نمایندهٔ درام تاریخی در اروپای غربی آن زمان، به‌نحوی بسیار منسجم، دقیقاً در متن این روند فردی‌سازیِ کاراکتر و سرنوشت دراماتیک، سرچشمهٔ درام تاریخی را می‌بیند و آن را به‌طرزی جدلی درتقابل با روش انتزاع‌گرای کلاسیسم قرار می‌دهد. در تضادی صریح با ویته و همچنین با مریمه، او اعلام می‌کند که نه هیچ نوع تناقض بنیادین بین وفاداری تاریخی و فردی‌سازی دراماتیک وجود دارد و نه می‌تواند وجود داشته باشد. سنت تاریخی به ما خبر از فاکت‌ها و جریان‌های عام رشدوتحول می‌دهد. درام‌پرداز حق تغییردادن در هیچ یک از این موارد را ندارد. دلیلی هم برای این کار ندارد، زیرا اگر واقعاً بخواهد کاراکترهایش را درهیئت افراد زنده توصیف کند، لاجرم مهم‌ترین سرنخ‌ها و کمک‌هایش را در فاکت‌های تاریخی خواهد یافت، و هرچه بیشتر در تاریخ نفوذ کند، این امر بیشتر تحقق می‌یابد. 'اکنون، درام حقیقی را کجا از همه بهتر می‌توان سراغ گرفت اگرنه درآنچه آدمیان واقعاً انجام داده اند؟ یک نویسنده در تاریخ، کاراکتری پرابهت را می‌یابد که مچ او را می‌گیرد و به‌نظر می‌رسد دارد به او می‌گوید: به من بنگر، من به تو چیزهایی دربارهٔ سرشت انسانی می‌آموزم؛ نویسنده این دعوت را می‌پذیرد؛ او آروز دارد کاراکترش را ترسیم کند و او را بسط دهد: او کجا قادر است اَعمال خارجی‌ای را سراغ گیرد که با ایدهٔ حقیقی آن انسانی که می‌کوشد توصیف‌اش کند سازگارتر است، اگرنه در اَعمالی که واقعاً توسط این انسان به انجام رسیده‌اند؟'

مانتسونی می‌پرسد: ولی اکنون دیگر چه چیزی برای نویسنده باقی می‌ماند که انجام دهد؟ 'چه باقی می‌ماند؟ شعر [Poesie یا اثر خلاقه]؛ بله، شعر. زیرا، گذشته از هرچیز، تاریخ به ما چه می‌دهد؟ وقایع، که برای ما به‌اصطلاح فقط از بیرون شناخته می‌شوند؛ ولی آنچه آدمیان انجام داده اند: فکرهایی که کرده اند، احساس‌هایی که همراهِ تصمیمات و نقشه‌هایشان،

توفیق‌ها و ناکامی‌هایشان، بوده اند؛ مکالمه‌هایی که به‌یاری‌شان عواطف و اراده‌های خویش را در تقابل با عواطف و اراده‌های دیگران به‌کرسی نشانده‌اند یا کوشیده‌اند به‌کرسی نشانند، که به‌یاری‌شان خشم خویش را بیان کرده اند یا اندوه خویش را بیرون ریخته‌اند، که به‌یاری‌شان، در یک کلام، *فردیت خویش را منکشف ساخته اند*: تاریخ از همهٔ این‌ها کمابیش به سکوت می‌گذرد؛ و همهٔ این‌ها در حیطهٔ اثر خلاقه جای دارد.[۱]

پیکار درام تاریخی حقیقی با موانعی که فرم به‌لحاظ هنریْ انتزاعیِ تجلی [یا نمود چیزها] در تاریخ ایجاد می‌کند، به‌روشنی نشان می‌دهد که، در نمونه‌های مثبت یا منفی، *فردیت قهرمان دراماتیک* همانا مسألهٔ تعیین‌کننده است. همهٔ آن فاکت‌های زندگی که بازتاب درخورشان را در درام می‌یابند، صرفاً زمانی می‌توانند مطابق با الزامات درونی‌شان متبلور شوند که نیروهای تصادم‌گر، که برخوردشان موجد همین فاکت‌هاست، چنان ساخت‌یافته باشند که پیکارشان درقالب شخصیت‌های شکل‌یافته‌ای متمرکز گردد که به‌لحاظ ریخت‌شناسی‌های فردی و اجتماعی- تاریخی‌شان به‌همان اندازه واجد بداهت باشند.

برای روشن‌ساختن درستیِ این قسم انضمامی‌سازیِ ملاحظات پیشین‌مان باید چند مورد دیگر را نیز تحلیل کنیم، نمونه‌هایی که در آنها حضور فاکت‌های دراماتیک زندگی بازهم به درام واقعی نمی‌انجامد، هرچند به‌دلایلی متضاد. فقط ازاین‌طریق است که به‌روشنی می‌توانیم طرح کلی فضای انضمامی لازم برای بازتاب‌دادن مشخصاً دراماتیک زندگی را بریزیم، فضای تکوین فرم دراماتیک از دل ضروریات درونی دست‌مایه‌های داده‌شده جهت بازنمایی.

بنابراین، اجازه دهید حد نهایی مقابل را درنظر گیریم: تصادم‌هایی که بر بنیانِ احساسیِ مشابهی استوار شده‌اند اما، به‌رغم آن‌که در افراد متفاوتی تجسم یافته‌اند، واجدِ کلیت یا جهان‌شمولیت اجتماعی نیستند. در شکسپیر، وقتی عشق رومئو و ژولیت در ستیز با شرایط اجتماعیِ فئودالیسمِ روبه‌افول قرار

می‌گیرد، وضعیت‌های به‌وجود می‌آید، تغییرات روحی‌ای رخ می‌دهد و غیره، که هرکس می‌تواند مستقیماً آنها را تجربه کند. و هرچه چهره‌های اصلی به شیوهٔ فردی‌تری توصیف شده باشند، لاجرم احساس همدلی برانگیزنده‌تر خواهد بود. فردیت‌بخشی به قهرمانان اصلیْ خصلتِ اجتماعیِ جهان‌شمولِ تصادم را فقط می‌تواند تقویت کند و نه تضعیف. به‌واقع، دراین‌جا دقیقاً همین عشق فردی است که مرزهای خصومت‌های خانوادگی فئودالی را درمی‌نوردد. شدت‌بخشیدن به عواطف تا منتهای درجهٔ آن ضروری است تا ازاین‌طریق به تصادم والایِ تراژیک خود دست یابد، و هر نوع سازشی، هر نوعی راه‌حل موقتی‌ای، از همان بدو امر ناممکن گردد. و تأثیر این شدت‌بخشدن ضرورتاً فردیت‌بخشیدن به عشق و لاجرم برجسته‌ساختن مشخصه‌های شخصی و سوبژکتیوِ چهره‌های اصلی است. عمق ادبی و خردمندیِ تراژیک شکسپیر دراین‌جا درقالب وحدت تفکیک‌ناپذیر و ارگانیک میانِ حداعلای تأکید بر صفات فردی، بر سوبژکتیویتهٔ شور و عواطف، و جهان‌شمولیتِ تصادم منکشف می‌گردد.

اما درمورد هر نوع شوروشوقی وضع ازاین قرار نیست، حال هرقدر هم به‌لحاظ سوبژکتیو مقاومت‌ناپذیر باشد. جان فورد John Ford همعصر به‌غایت پُراستعداد و جوان شکسپیر، شور مبتنی بر زنا با محارم یک برادر و خواهر را به‌عنوان موضوع تراژیک نمایش خود، *افسوس که او یک روسپی است 'Tis Pity She's a Whore*، برمی‌گزیند. فورد نه تنها قریحهٔ دراماتیک چشمگیری دارد بلکه همچنین واجد توانی خاص در توصیف نیرومندانه و رئالیستی شورها و عواطف افراطی است. صحنه‌های منفرد در این نمایش به‌واسطهٔ سادگی، صراحت و اصالتی که به‌یاری‌شان این شوروشوق‌ها زندگی‌های قهرمانان را زیر سیطرهٔ خود می‌گیرند، به عظمتی تقریباً شکسپیری دست می‌یابند. با این حال، تأثیر دراماتیک درکل بسیار مسئله‌دار و دوپاره باقی می‌ماند. ما به‌هیچ‌رو نمی‌توانیم با شور قهرمانان او همدلی کنیم. این شور برای ما به‌لحاظ انسانی بیگانه است و بیگانه خواهد ماند. مؤلف، نیز، به‌نظر

نمی‌رسد از بیگانگی این شوروشوق کاملاً بی‌خبر باشد. زیرا به‌لحاظ دراماتیکی، برحسب [منطق] آکسیون، خصلتِ زنا-با- محارمِ شور صرفاً زائده‌ای منحرفانه است. لیکن، تصادم واقعی و بالفعل به‌لحاظ دراماتیکی صرفاً ازدل برخورد میان شور (حال با هر سرشتی) و شرایط بیرونی برمی‌خیزد؛ اگر با یک نمایش عادی دربارهٔ عشق ممنوع و جداافتاده- حال به هر دلیلی- یا هر نوع نمایشی دربارهٔ عشق، ازدواج و زنا، سروکار می‌داشتیم، وجود اکثر صحنه‌ها، صحنه‌های واقعاً دراماتیک (کمابیش بی‌هیچ تغییری) همچنان ممکن می‌بود. عشق برادر و خواهر نامتعارف‌تر، سوبژکتیوتر، از آن است که به شالوده‌ای برای آکسیون دراماتیک بدل گردد. آکسیون در روح قهرمانان پناه می‌جوید که شورشان بدین‌سان، به‌لحاظ دراماتیکی، درتقابل با صرفاً یک منع عام، مانعی کلی، قرار گرفته است و لاجرم درنسبت با شور، یکسر بیگانه و انتزاعی است.

هر آکسیونی، هر نوع ترجمهٔ تصادم به‌قالب اَعمال متضمن وجود نوعی بستر مشترک میان حریفان است، حتی اگر این 'اجتماع مشترک' بر خصومت اجتماعی مرگ‌بار استوار باشد. استثمارگران و استثمارشدگان، ستمگران و ستمدیدگان، برای پیکار باید واجد چنین بستری باشند؛ لیکن، رابطهٔ نامتعارف جنسی در تصادم با جامعهٔ خارج از این میدان نبرد است. چنین شوری همچنین فاقد توجیه نسبی و سوبژکتیوِ مبتنی بر ریشه‌داشتن در نظام اجتماعی گذشته و یا مبتنی بر پیشگویی آینده است. بنابراین پیکار سیستم‌های متوالی عشق، ازدواج، خانواده و غیره، که از پی هم می‌آیند و یکدیگر را منحل می‌کنند، هیچ سروکاری با 'معضلهٔ' این درام ندارند. همهٔ ستیزهایی که در تراژدی باستان رخ می‌دهند، و ــ در تفسیر مدرنیزه‌شده ــ 'همانند' به‌نظر می‌رسند، درواقعیت، برخوردهایی میان دو نظام اجتماعی اند.

تصادفی‌نبودن ناکامی فورد در پرداختن به این مضمون ــ زیرا او درام‌پردازی باقریحه است ــ زمانی معلوم می‌شود که نمونه‌ای دیگر و متأخرتر را بررسی کنیم، *میرها* Myrrha اثر آلفیری. آلفیری تراژدی‌نویسی

است که عمیقاً به نظریه فکر می‌کند. او هر تأثیر یا جلوه‌ای را که مستقیماً از سرشت تراژیک موضوعِ موردنظرش نتیجه نشود، طرد می‌کند. ازاین‌رو وقتی مضمون رابطهٔ جنسی نامتعارف را برمی‌گزیند ــ شیفتگی مصیبت‌بار یک دختر به پدرش ــ از همهٔ جلوه‌های عشق ممنوع، از همهٔ موانعی که این عشق می‌کوشد بر آنها چیره شود، می‌پرهیزد. او همهٔ آن وسایلی را کنار می‌گذارد که فورد قادر بود به‌یاری‌شان، همراه با غریزهٔ دراماتیک خودانگیخته‌اش، آکسیون ظاهری و تعلیق ظاهری به دستمایه‌اش ببخشد. آلفیری می‌خواهد تصادم روحی، تصادم انسانیِ شور نامتعارف و عشق مبتنی بر زنای با محارم را دراماتیزه کند. و نیات او در این خصوص ناب و بزرگ اند: اما در خودِ تراژدی چه اتفاق می‌افتد؟ در یک کلام، آلفیری کل درام را به مونولوگی سرکوب‌شده استحاله می‌دهد. او قهرمان زن خود را ــ به‌نحوی دراماتیک و کاملاً درست ــ درهیئت شخصی حساس و به‌غایت اخلاقی توصیف می‌کند، کسی که از شوروشوق خویش در هراس است و با این حال، علی‌رغم مقاومت قهرمانانه، به‌شکلی محتوم تسلیم آن می‌شود. در سراسر نمایش، ما این موجود نجیب را می‌بینیم که درحال پیکار با سرنوشتی شوم و بیان‌ناپذیر است، و از پی هم تصمیمات بی‌معنا می‌گیرد تا این شورِ ابرازنشده و پنهان از جهان را در خود مدفون سازد، شوری که ما فقط به‌نحوی مبهم از آن باخبریم و ماهیت آن هرگز برملا نمی‌شود. تا این‌که سرانجام میرها، تهدیدشده با نفرین پدری که او عاشق‌اش است، ناخواسته راز خود را بر او فاش می‌کند و با دست‌زدن به خودکشی، به رنج خود پایان می‌دهد.

آلفیری ازنظر دراماتیک بر فورد برتری دارد مادامی که تصادم تراژیک واقعی و درونیِ شور نامتعارف را در کانون می‌نشاند، و پیرنگ‌اش را فقط و فقط حول همین کانون تمرکز می‌دهد. مع‌الوصف، او با این کار، خصلت عمیقاً ضددراماتیک هر مضمونی از این دست را عیان می‌سازد. یگانه لحظهٔ واقعاً دراماتیک در درام او، به‌واقع، فقط می‌تواند اعتراف نهایی میرها باشد. اما، اگر بخواهیم سختگیر باشیم، درامِ این صحنهٔ از اعتراف نیمه‌لکنت‌آمیزِ

قهرمان زن، اظهار وحشت ازسوی پدر و خودکشی دختر فراتر نمی‌رود. هرچیز دیگری صرفاً زمینه‌سازی است، تلاشی هوشمندانهٔ برنامه‌ریزی‌شده برای به‌تأخیرانداختن است.

لیکن یک ستیز دراماتیک واقعی باید شامل زنجیره‌ای کامل از چنین لحظاتی باشد، لحظاتی که قادر به اوج‌گیری‌ای پیوسته اند و به بروز کثرتی غنی از فرازها و فرودها در پیکار بیرونی نیروهای اجتماعی تصادم‌گر راه می‌دهند. اما باروری یک مضمون واقعاً دراماتیک وابسته بدان است که پیوند درونی میان شخصیت‌های مرکزیِ درام و تصادم انضمامیِ نیروهای اجتماعی چه اندازه عمیق است، و همچنین این‌که آیا و به چه طریق این کاراکترها با کل شخصیت‌شان درگیر این ستیز می‌شوند. اگر نقطهٔ کانونیِ شور تراژیک‌شان بر سویهٔ تعیین‌کنندهٔ اجتماعیِ تصادم منطبق گردد، آنگاه، و فقط آنگاه، شخصیت‌شان به برجستگی‌ای تماماً بسط‌یافته و غنی دست می‌یابد. هرچه این رابطه تهی‌تر، انتزاعی‌تر و بیرونی‌تر باشد، قهرمان دراماتیک مجبور است رشدوتحول خود را بیشتر *درحاشیهٔ* درام اصلی تجربه کند؛ یعنی ازنظر هنری: غنایی، حماسی، دیالکتیکی، بلاغی وغیره.

بزرگی *کاراکترپردازی دراماتیک*، توانایی در *جان‌بخشیدنِ دراماتیک به کاراکترها*، بنابراین، نه فقط به توان کاراکترسازی نمایشنامه‌نویس، فی‌نفسه، بلکه از آن بیش، به‌واقع بیش از هرچیز، وابسته به این است که تا کجا، به‌لحاظ عینی و ذهنی، به او امکان آن داده شده که کاراکترها و تصادم‌هایی را در واقعیت کشف کند که با این الزامات درونی فرم دراماتیک خوانا باشند.

پیداست که این فقط پرسشی مربوط به قریحه نیست، بلکه درعین حال مسئله‌ای اجتماعی است. زیرا حتی برجسته‌ترین درام‌پرداز نیز نمی‌تواند چنین پیرنگ‌هایی را آزادانه، هرطور خوش دارد، *اختراع کند* (منظور از پیرنگ دراین‌جا وحدت کاراکتر و تصادم است). بلکه از آن بیش ــ و مانتسونی دراین‌جا در تأکید بر این نکته کاملاً محق است ــ او باید آنها را در جامعه، در تاریخ، در واقعیت عینی، *پیدا کند*، *کشف کند*.

با این وجود پیداست که نه تنها محتوای اجتماعی تصادم‌های یک عصر محصول رشدوتحول اقتصادی است، بلکه فرم‌های این تصادم‌ها نیز به‌میانجی نیروهای تاریخی- اجتماعی واحدی تولید می‌شوند. مسلماً این مناسبات آخر را چندان نمی‌توان مستقیماً از زیربنای اقتصادی، از گرایش‌های اقتصادی دوران، استنتاج کرد. اما با توجه به مسألهٔ موردنظر ما، این فقط بدین معناست که درام‌پرداز بزرگ فضای بیشتری برای ابداع دارد. این‌طور نیست که هر درجه‌ای از ابداع بتواند شکل‌هایی اجتماعاً ناموجود برای تصادم بتراشد، و احتمالاً به‌لحاظ دراماتیکی کیفیات نامساعد را با کیفیات مساعد تخیلی جایگزین کند، و در همان حال خصلت رئالیستی درام را ازبین نبرد. نشانهٔ نابغهٔ درام‌پرداز حقیقی 'فقط' توانایی او در این است که از میان انبوه مغشوش فرم‌های تجربی، آنهایی را انتخاب کند که درقالب‌شان محتوای دراماتیک درونیِ دوران بتواند، درتطابق با خواسته‌های فرم دراماتیک، به‌نحوی بسنده بازتاب یابد.

وقتی شکسپیر و فورد را درمقابل هم نشاندیم، تأکید را عمدتاً بر تفاوت در قریحهٔ دراماتیک گذاشتیم. اما فقط عمدتاً، زیرا با دسته‌بندی مجدد و سریع نیروهای اجتماعی طی این دوران، تفاوت سنی حدود بیست سال بین این دو نمایش‌نویس نیز به‌معنای نوعی تغییر در شرایط اجتماعی است. بررسی این مسئله، حتی در خطوط کلی‌اش، ما را از مرزهای مطالعهٔ حاضر فراتر می‌برد. آنچه قصد داشتیم دراین‌جا نشان دهیم این بود که امکان توصیف نیروهای اجتماعی تصادم‌گر درقالب یک فرم دراماتیک بسنده، یعنی درقالب شخصیت‌های به‌تمامی بسط‌یافته، به‌تمامی فردیت‌یافته، مستقیماً در هیچ تصادمی بی‌چون و چرا موجود نیست، بلکه پیش‌فرض آن شرایط ذهنی و عینی بسیار پیچیده‌ای است.

اکنون به انضمامی‌کردنِ فضای لازم برای بسط و تحول دراماتیک آن فاکت‌هایی از زندگی ادامه می‌دهیم که در خودِ زندگی، به‌اصطلاح، به‌سوی درام گرایش دارند. در ملاحظات‌مان تا به این‌جا، که خطرهای تصادم

زیادمعینی یا به‌نحوی مبالغه‌آمیزْ ذهنی را برای درام واقعی بررسی کردیم، به‌عمد از این نکته چشم پوشیده‌ایم که نویسندگان تا چه حد موفق شده اند *قابلیت بیان‌گری* [Ausdrucksfähigkeit] واقعی و درخوری به کاراکترهایشان ببخشند.

این امر برای درام اجتناب‌ناپذیر است. اما تاریخ درام نشان می‌دهد که هرگز تلاش درام‌پرداز در این جهت همواره تحت هدایت ضرورتی یکسان نبوده است. ما، متأثر از تحول ناتورالیستی مدرن و لکنت 'طبیعیِ' ماهرانهٔ تقلیدشدهٔ چهره‌های صحنه‌ای‌اش، گرایش به این داریم که دراین‌جا صرفاً منشأ حالت غیردراماتیکِ بیان را ببینیم. اما این بر پرسش حد می‌زند، زیرا موضوعی مربوط به بیان *شخصی* کاراکتر است. کاراکتر باید بیان بسنده‌ای به آن فکرها، احساس‌ها، تجربه‌ها و... ای بدهد که *دقیقاً او* را در دقیقاً این وضعیت به حرکت وامی‌دارند. و از منظر درام، این نیز به‌همان اندازه خطرناک است اگر بیان، درقالب انتزاع فکری، از وضعیت انضمامی و انسان انضمامی فراتر رود (چیزی که اغلب در *تراژدی کلاسیک* یا، گاهی، در شیلر رخ می‌دهد) یا، با تقلایی از سر بدفهمی برای دستیابی به قرابت و وفاداری به زندگی، توان بیانیِ کاراکترها را به امر معمولی نهفته در زندگی روزمره محدود سازد.

دراین‌جا دغدغهٔ اصلی ما زبان نیست، هرچند، مسلماً، دیالوگ دراماتیک همانا فرم انضمامی و بیرونیِ تجلّیِ همهٔ این مسایل است. نه در شیلر و نه در گرهارت هاوپتمان Gerhart Hauptmann ــ اگر بخواهیم دو حدّ نهایی تمام‌عیار را درنظر بگیریم ــ مسئله به‌هیچ رو بر سر ناتوانی ادبی در بیان بسندهٔ آنچه ایشان ازنظر هنری جویای آنند درقالب زبان نیست. هردو، طبیعتاً به‌شیوه‌های بسیار متفاوت و در سطوح هنری بسیار متفاوت، استادان کلمه اند؛ تا آن‌جا که به تکنیک زبان‌شناختی مربوط می‌شود، آنها قادراند هر آن‌چه را آروز دارند انجام دهند. اما، در نمونهٔ شیلر، آنچه او آرزوی آن را دارد، از ذهن‌های کاراکترها درمی‌گذرد، و چیز دیگری را

توصیف می‌کند که فراتر، و عام‌تر، از کاراکترهای کنش‌گر یا رنجبر است. در نمونهٔ گرهارت هاوپتمان، از سوی دیگر، دیالوگ به‌نحوی بسنده 'این‌جا و اکنون' کاراکترها را بیان می‌کند، اما چنان به‌تمامی در اسارت این 'این‌جا و اکنون' باقی می‌ماند که به سطح تعمیم‌بخشی لازم برای کاراکترها ــ تا برجستگی و انعطاف ضروری را به شخصیت‌هایشان بدهد ــ نمی‌رسد.

قهرمان دراماتیک بی‌وقفه درحال جمع‌زدن و خلاصه‌کردن زندگی خویش، یعنی مراحل مختلف راه خویش به‌سوی تراژدی، است. بنابراین همواره باید در گفته‌های او گرایشی به تعمیم‌بخشیدن و نیز واقعیت بخشیدنِ فکری، عاطفی و زبانی به این گرایش وجود داشته باشد. اما، و این نکته‌ای اساسی است، هرگز نباید به تعمیم‌بخشی اجازه داد از شخص انضمامی و وضعیت انضمامی منفصل گردد؛ تعمیم‌بخشی باید در همهٔ جنبه‌ها همانا تعمیم‌بخشی فکرها، احساس‌ها و غیرهٔ *دقیقاً همین* شخص در *دقیقاً همین* وضعیت باشد.

این بدین معناست که دیالوگ دراماتیک، سراپا، و خاصه در نقاط اوج‌اش، باید به تمرکز و تراکم فکری‌ای دست یابد که در آن ــ بی‌هیچ گزندی از خصلت عمیقاً شخصیِ محتوا و فرم بیان، به‌واقع، به‌منزلهٔ نتیجه‌ای از شدت‌یافتنِ منتهای درجهٔ آن ــ همهٔ سویه‌ها یا دقایقی که سرنوشت این انسان را به *سرنوشتی عام* بدل می‌سازد، مستقیماً متجلی باشد. از این جهت، نیز، شکسپیر صدر تاریخ درام است. آدمی به یاد کلمات اتللو می‌افتد ــ اگر بخواهیم این مسألهٔ نه چندان ساده را با مثالی واحد روشن کنیم ــ وقتی یاگو او را درمورد بی‌وفایی دزدمونا متقاعد می‌کند. او با بیان سراپا سوبژکتیوِ سرخوردگی، خشم و انتقام شروع می‌کند، اما سخن‌اش درقالب این کلمات به اوج می‌رسد:

آه اکنون، برای همیشه
بدرود، ذهن آرام! بدرود، رضایت!
بدرود، سپاه، جنگ مغرور.

که جاه‌طلبی را به فضیلت بدل می‌سازد! آه، بدرود!
بدرود! توسن شیهه‌کش، و شیپور تیزآوا،
طبلِ وجدآور، نی‌لبکِ گوش‌خراش،
بیرقِ شاهانه، و همهٔ درخشش و جلا،
فخر، شکوه، و ساز و برگِ جنگ پرعظمت!
و، ای تو اسباب فانی، که گلوی گستاخات
رعد خوفناکِ ژوپیترِ نامیرا را بازمی‌تاباند،
بدرود! کار اتللو به پایان رسیده!

قدرت چنین کلماتی مسلماً فقط مربوط به زبان نیست. بیش از همه، این نویسنده است که باید چنین آدم‌هایی خلق کند و آنها را در چنین وضعیت‌هایی قرار دهد که کلماتی از این دست 'به‌نحوی طبیعی' از دل‌شان برآیند. درجایی دیگر مفصلاً دربارهٔ پیش‌شرط‌های اجتماعی، انسانی، فلسفی و هنری برای این نوع کاربرد زبان بحث کرده ام (ر.ک. 'فیزیونومی فکری کاراکترهای ادبی'، در: *مسایل رئالیسم*، برلین، ۱۹۵۵). دراین‌جا صرفاً می‌توانیم پاره‌ای عوامل مهم و خاص را در رابطه با درام برجسته کنیم.

این ما را با پرسش‌هایی درباب درام مواجه می‌کند که از دیرباز محل نزاع بوده اند ــ سرشت قهرمان‌های آن باید چه باشد، رابطهٔ آنها با مردم در زندگی روزمره چیست؟ این پرسش‌ها پیشتر در عهد باستان نقشی بر عهده داشتند. آنها از مضامین اصلی در بحث طنزآمیز میان آشیل و اریپیدس در *قورباغه‌های* اریستوفان اند. اریپیدس به خود می‌بالد از این‌که زندگی خصوصی و منش‌های روزمره را وارد درام کرده است، و این کار را اقدامی بسیار متهورانه توصیف می‌کند. و همین نکته، همراه با پرسش‌های فرمال و زبانیِ مرتبط با آن، مضمون اصلی حملهٔ آشیل به هنر اوست. بحث‌های نظری دوران *تراژدی کلاسیک*، نیز، همواره به همین پرسش‌ها رجعت می‌کنند. صورت‌بندی آنها دراین‌جا عبارت از این است که آیا، به‌واقع، فقط شاهان، ژنرال‌ها و غیره می‌توانند قهرمانان تراژدی باشند یا نه، و دلایل واقعی این 'قانون‌مندی' چیست. سپس این پرسش، در تاریخ

تکوینِ درام بورژوایی، از منظری تازه مجدداً طرح شد، یعنی این‌که آیا فردی متعلق به 'قشر سوم' [the third state] می‌تواند قهرمان تراژدی باشد یا نه، و الی‌آخر.

همهٔ این بحث‌ها دربارهٔ درام به‌طبع مستقیماً از دل پیکارهای طبقاتیِ اعصار مربوطه برمی‌خیزند. اما این‌که آیا واقعیت‌یافتن این یا آن جهت‌گیری خاص برای درام به‌لحاظ هنری واقعاً بارور است یا نه به تأثیرات بسیار پیچیده‌ای بستگی دارد که بنیادهای اجتماعی تکوین و رشد درام بر امکان‌های فرمال و محتوایی شکوفایی آن اِعمال می‌کنند. موتور، یا نیروی محرکهٔ اولیه، همان نیروهای اجتماعی اند؛ اما فضای لازم برای تحقق‌شان در احاطهٔ قانون‌مندی‌های فرم دراماتیک است.

پیشتر، درست وقتی از درام بورژوایی حرف می‌زدیم، به مسألهٔ 'فرد جهان‌تاریخی' به‌منزلهٔ قهرمان ضروری درام برخوردیم. دراین‌جا، با پرداختن به پیش‌شرط‌های اجتماعی و انسانیِ بیان دراماتیکِ بسنده ــ یعنی، نه زیاده ارتقا.یافته، زیاده پست، زیاده انتزاعی، و نه زیاده ذهنی ــ بار دیگر باید به این پرسش بازگردیم. این قرابت مفهومی میان قهرمان دراماتیک و 'فرد جهان‌تاریخی'، البته، آنها را با هم این‌همان نمی‌سازد. هستند چهره‌های به‌غایت مهمی در تاریخ که زندگی‌هایشان حاوی هیچ پتانسیل یا توانی برای درام نیست، درست همان‌طور که قهرمانان دراماتیکی وجود دارند که فقط در آن معنای گسترش‌یافته و مجازی‌ای می‌توانند 'افراد جهان‌تاریخی' خوانده شوند که در ملاحظات‌مان درباب درام بورژوایی برساختیم.

اما، با وجود همهٔ این قیدوشرط‌ها، باید سرسختانه به آن عواملی بچسبیم که به‌واقع همگرایی دارند. پیش از هرچیز، اوج تاریخیِ پرداخت هنری به تصادم. این نقطهٔ اوج، چه در درام و چه در اپیک، به‌هیچ‌رو با اهمیت تاریخیِ بیرونیِ وقایعِ بازنمودیافته یکی نیست. عظیم‌ترین حادثهٔ تاریخی ممکن است سراپا تهی و ناچیز در درام ظاهر شود، حال‌آن‌که وقایع تاریخاً کم‌اهمیت‌تر، چه بسا وقایعی که شاید واقعاً هرگز در تاریخ رخ نداده باشند،

می‌توانند تأثیر حاصل از افول یک عصر تاریخی یا تولد یک جهان نو را به‌جا گذارند. کافی‌ست تراژدی‌های بزرگ شکسپیر، *هملت* یا *لیر*، را به یاد آوریم تا به‌روشنی ببینیم که یک سرنوشت شخصی تا چه پایه می‌تواند تأثیر حاصل از یک تغییر بزرگ تاریخی را به‌جا گذارد.

نمونهٔ تراژدی‌های بزرگ شکسپیر بالاخص آموزنده اند، زیرا در آنها، خصلت مشخصاً *دراماتیکِ* این تغییرات تاریخی، یا *تاریخی‌گریِ دراماتیک*، به‌وضوح متجلی است. شکسپیر درمقام درام‌پردازی راستین نمی‌کوشد تصویری مفصل از شرایط تاریخی و اجتماعی ترسیم کند. او دورهٔ تاریخی را به‌میانجی کاراکترهای کنش‌گرش توصیف می‌کند. یعنی: همهٔ صفات یک کاراکتر، از شوروشوق‌های تعیین‌کننده تا کوچک‌ترین نمودهای 'درونی' و ظریف ولی به‌لحاظ دراماتیک' چشمگیر زندگیِ او رنگ‌وبوی دورهٔ تاریخی را دارند، آن‌هم ضرورتاً نه در معنای تاریخی عام و وسیع یا حماسی آن، بلکه یقیناً ازحیث مشروط‌بودن تاریخیِ تصادم به زمان: ذات آن باید از دل سویه‌های مختص به عصر تاریخی برخاسته باشد.

البته، این تاریخ‌مندی مربوط به کل یک عصر است. مثال قبلی‌مان، *رومئو و ژولیت*، را به یاد آورید. رنگ‌وبو و اتمسفر این نمایش ایتالیای اواخر قرون‌وسطی است. اما بی‌شک کاملاً خطا خواهد بود اگر درجستجوی آن شکلی از انضمامی‌ساختنِ این‌جا و *اکنون* در این تراژدی باشیم که در اسکات می‌یابیم، چیزی که به رمان‌های او روح تاریخی قیاس‌ناپذیرشان را می‌بخشد. مع‌الوصف هرازگاهی در شکسپیر نیز زمان و مکان خصلت انضمامی روشن‌تری می‌یابند، و این نکته درمورد درام‌پردازان متأخرتر، نظیر گوته و پوشکین، حتی بیش از این صدق می‌کند. ولی، از یک سو، درست همین امکانْ مشخصه‌ای مهم از بازنمایی دراماتیک را عیان می‌سازد ــ این‌که درام می‌تواند در شرایط معین، کار را بدون این قسم انضمامی‌سازی پیش ببرد و غیبت آن موجب حذف و نفی تاریخی‌گری دراماتیک نشود. از سوی دیگر، مشخصه‌های زمان‌مند دراماتیک و انضمامی‌تر مربوط به دوره‌های متأخرتر

نیز می‌کوشند عام‌ترین مشخصه‌های یک عصر را توصیف کنند، آن‌هم به‌شیوه‌ای بس مستقیم‌تر از رمان تاریخی، و با بیشتر فرارفتن از خاص‌بودگیِ فازهای منفرد و موبینگیِ پیچیدهٔ جریان.

اگر از وجی دیگر بنگریم: این برداشت تاریخی وسیع از یک عصر صرفاً درصورتی امکان‌پذیر است که همهٔ عوامل شاخصِ زمانه به‌تمامی و به‌نحوی ارگانیک در درون کاراکترهای کنشگر ادغام و به سویه‌هایی از رفتار شخصی‌شان بدل شده باشند. و مشخصاً همین‌جاست که می‌توانیم به‌روشنی آن شباهتی را بین تراژدی‌نویسان کلاسیک و شکسپیر، ازحیث اصول غایی، ببینیم که لسینگ تیزهوشانه بدان اشاره کرده بود. هردو جهان کنش بشری را به مناسبات ناب و مستقیمِ آدمیان با یکدیگر فرومی‌کاهند. نقش میانجی‌گرانهٔ چیزها، نهادها و غیره، به حداقل خود محدود می‌شود؛ آنها صرفاً درهیئت تجهیزات و پیش‌زمینه‌ها پدیدار می‌شوند و اصلاً نقشی دراماتیک بازی نمی‌کنند. آنها فقط به‌نحوی غیرمستقیم واجد اهمیت اند، یعنی زمانی که نقش میانجی‌گرشان برای روشن‌ساختن روابط بشری اجتناب‌ناپذیر باشد. (حتی اپیک نیز هرگز روابط آدمیان را بتواره نمی‌سازد. اما روابط ایشان با یکدیگر را *به‌یاری* این میانجی‌ها توصیف می‌کند، هرچند آنها را بسیار آزادانه به کار می‌گیرد.) غنا و عمق کاراکترپردازی و خلقِ وضعیت در درام درخدمت هدفی واحد است: خلق کاراکترهایی که، درخودبسندگی شخصیت‌هایشان، می‌توانند غنا و پُربودگیِ جهان‌شان را بر دوش کشند و عیان سازند.

هگل توجه را به خصلت تجسّمی یا شکل‌پذیر قهرمانان درام معطوف ساخت. این، برای او، یک قیاس صِرف نیست، بلکه بخشی از فلسفهٔ هنر تاریخی اوست: تلقی از هنر تجسمی [plastic] و تراژدی به‌منزلهٔ هنرهای اصلیِ دوران باستان، درتقابل با نقاشی و رمان به‌منزلهٔ هنرهای عصر مدرن. در دل این برداشت، نوعی تک‌سویگی ایدئالیستی وجود دارد، اما دراین‌جا فرصت پرداختن بدان نیست. آنچه دراین‌جا مدّ نظر ماست، درک حقیقت

زیباشناختیِ عمیق نهفته در این توازی میان هنر تجسمی و درام است. هر دو فرم‌هایی هنری اند که در آنها جهان انسان *منحصراً* به‌میانجی توصیف خودِ انسان تحقق می‌یابد. و ما باید دریابیم که چگونه از این 'تقلیل' به انسان، نوعی بازنماییِ غنی‌شدهٔ جهان انسان برمی‌خیزد. در این ملاحظات، کوشیده‌ایم نشان دهیم که این تجسمی‌بودن، فردیت‌یافتن و، در همان حال، تاریخی‌گری دراماتیک چگونه تحقق می‌یابند. شرایط اجتماعی برای چنین برداشت و تجسمی از انسان، برای چنین فردیت‌یافتنی، همان شرایط تحقق درام حقیقی اند.

بدین‌سان تعریف هگلی 'فرد جهان‌تاریخی'، این‌که ' اهداف خاص‌شان دربرگیرندهٔ امر اساسی است، که همان ارادهٔ روح جهانی است'، بسیار به کاراکترپردازی قهرمان دراماتیک نزدیک می‌شود. تنها کاری که باید انجام داد ترجمهٔ کل رازورانگیِ 'روح' به واقعیت ماتریالیستی و تاریخی، و درک حتی‌الامکان مستقیم و سرراستِ این همزمانی و تطابق میان شخصیت قهرمان و ذات تاریخی تصادم است. آنچه تعیین‌کننده است همین سرراستی است. چهره‌های تاریخیِ وفادارانهٔ ترسیم‌شدهٔ کسانی چون ویته و مریمه، هرقدر هم که با فاکت‌ها خوانا باشند، هرگز به شور دراماتیک تاریخ جهانی دست نمی‌یابند، زیرا آنها فاقد این سرراستی اند، حال‌آن‌که دهقان کالدرون، پدرو کرسپو، یا خرده‌*بورژواهای* شیلر در *دسیسه و عشق*، سراپا ملهم از این شور تاریخی در بحبوحهٔ واقعیت روزمرهٔ پیرامون خویش اند. بی‌شک اشاره به نمونه‌هایی از مرتبهٔ بالاتر، نظیر رومئو، هملت یا لیر، ضرورتی ندارد.

برای جمع‌بندی کل این موضع به‌یاری مثالی منفی، یک درام‌پرداز مدرن مهم، فریدریش هبل، را درنظر بگیریم. یودیتِ او مردمان یهودی سختْ تحت‌فشار را با کشتن رهبر دشمنان‌شان، هولوفرنس، آزاد می‌سازد. لیکن او برای انجام این عمل قهرمانانهٔ ملی، و نجات مردم خویش، باید شرف زنانگی‌اش را با قراردادن خود در اختیار هولوفرنس فدا کند. شک نیست که این‌جا یک تصادم تراژیک راستین در کار است. به‌واقع هبل قهرمان زن خود

را وامی‌دارد، پیش از مصمم‌شدن برای رفتن نزد هولوفرنس، چنین بگوید: 'اگر تو (خدای یهودیان، گ.ل.) معصیتی قرار دهی میان من و عمل من، من کیست‌ام که با تو دربارهٔ آن چون‌وچرا کنم، که از تو روگردانم!' اما سپس تراژدی میان یودیت و هولوفرنس به‌نحوی کاملاً متفاوت بسط می‌یابد. پس از آن‌که یودیت هولوفرنس را می‌کُشد، دیالوگ بسیار شاخص زیر بین او و مصاحب‌اش، میرزا، درمی‌گیرد:

یودیت: چرا آمدم؟ فلاکت مردم‌ام مرا به این‌جا راند، آن گرسنگی قریب‌الوقوع، فکر آن مادری که نبض‌اش را درید تا کودک درسوزوگداز خود را سیراب کند. آه، اینک من بار دیگر آسوده‌خاطرم. همهٔ این‌ها را از یاد بردم هنگامی که به خودم فکر کردم!

میرتسا: از یادش بردی. زیرا این نبود آنچه تو را راند، وقتی دست‌ات را در خون فرو بردی!

یودیت: (آهسته، محو). نه ــ نه، تو راست می‌گویی، آن نبود ــ هیچ مگر فکر به خودم مرا راند. آه، این‌جا چه سردرگمی‌ای است! مردم من آزاده شده اند، هرچند اگر سنگی هولوفرنس را تکه‌تکه کرده بود، آنها سپاس بیشتری به آن سنگ مدیون بودند تا اکنون به من!'

و، هنگام بازگشت‌اش به بتولیا، دراحاطهٔ مردمان سرمست و سپاس‌گو، می‌گوید: 'بله، من اولین و آخرین مرد زمین را کشته ام، تا بدین ترتیب شما (خطاب به دسته‌ای) گوسفندان‌تان را در آرامش چرا دهید، و شما (خطاب به دسته‌ای دوم) کلم‌هایتان را بکارید، و شما (خطاب به دسته‌ای سوم) به کارهای دستی‌تان بپردازید و کودکانی مثل خودتان تولید کنید!'

فیگور یودت را هبل با استادی روان‌شناسانهٔ واقعی طرح ریخته است؛ ساختار صحنه‌ای‌ـدراماتیک تراژدی قدرت‌مند است، زبان آن (گذشته از برخی انحرافات گزافه) قوی، گویا، و به‌لحاظ دراماتیک هشیار است. با این همه، آنچه کلمات تراژیک یودیت فاقد آن است دقیقاً همین فردیت‌بخشی دراماتیک است. مأموریت قهرمانانهٔ او در زندگی مردم‌اش صرفاً نقطه‌شروعی

تصادفی برای سرنوشت تراژیک و شخصی‌اش به‌عنوان یک زن است؛ و، از سوی دیگر، نجات قوم یهود چیزی نیست که به‌نحوی ارگانیک از بطن زندگی‌شان برخاسته باشد؛ از منظر ایشان، این نیز به‌همان اندازه از روی بخت و تصادف است.

تصادف‌هایی *از این گونه* امر دراماتیک را منتفی می‌سازند. شکسپیر با آسودگی خیال حاکمانه (فی‌المثل، گره‌گشایی تراژیک *رومئو و ژولیت* را به یاد آورید) به پیوندهای تصادفی میان وقایع منفرد می‌پردازد. او به‌عنوان درام‌پردازی مادرزاد، می‌دانست که ضرورت دراماتیک نه وابسته به بی‌نقص‌بودن پیوندهای علّی منفرد است و نه این‌که توسط تصادف‌های منفرد در پیرنگ منتفی می‌گردد. ضرورت دراماتیک، نیروی ترغیب‌کنندهٔ اعلای درام، دقیقاً وابسته به هماهنگی درونی ــ که در فوق اجمالاً تحلیل شد ــ میان کاراکتر (همراه با شور غالب‌اش که برانگیزندهٔ درام است) و ذات اجتماعی‌ـتاریخیِ تصادم است. اگر این پیوند در کار باشد، آن‌گاه هر تصادف منفردی، همچون خاتمهٔ *رومئو و ژولیت*، در *اتمسفری از ضرورت* رخ می‌دهد، و در و ازطریق این اتمسفر، خصلت تصادفی آن به‌نحوی دراماتیک زدوده می‌گردد. از سوی دیگر، اگر این ضرورت، که محصول همگرایی کاراکتر و تصادم است، در کار نباشد ــ همچون در نمونهٔ *بودیت هبل* ــ آن‌گاه انگیزش علّی، که به بهترین شکل سرهم شده است، فقط القاءگر زیرکیِ صِرف خواهد بود، و به‌جای تقویت تأثیر تراژیک، آن را سرد خواهد کرد.

این همگرایی کاراکتر و تصادم همان مبنای عمیقاً تعیین‌کنندهٔ درام است. امّا هرچه عمیق‌تر به آن فکر شده باشد، تأثیر آن مستقیم‌تر خواهد بود. ما ترکیب 'اتمسفر ضرورت' را دانسته و سنجیده به کار بردیم؛ قصد داشتیم سرشت ارگانیک و بی‌واسطهٔ این گره‌خوردگی کاراکتر و تصادم را توصیف کنیم، سرشتی که بس به‌دور از هر گونه سرهم‌شدگی و پیچیدگی است. سرنوشتی که قهرمان دراماتیک با آن پیکار می‌کند، همان‌اندازه 'از بیرون' می‌آید که از 'درون'. کاراکتر او، به‌اصطلاح، برای این تصادم خاص، 'ازپیش

مقدر شده' است. زیرا هیچ تصادمی وجود ندارد که فی‌نفسه گریزناپذیر باشد. در زندگی، اکثر مواردی که در آنها تصادمی اجتماعی- تاریخی رخ می‌دهد، درقالب فرمی دراماتیک حل‌وفصل نمی‌شوند. فقط هنگامی یک درام به بار می‌آید که تصادم به شخصی نظیر آنتیگونه، رومئو یا لیر برخورد. این همان چیزی است که آیسخلوس اریستوفان می‌گوید زمانی که به برداشت اریپیدس از ادیپوس در پیشگفتار بر *آنتیگونه* اعتراض می‌کند، یعنی، به این‌که ادیپوس در آغاز خوشبخت بود و سپس به شوربخت‌ترین آدمیان فانی بدل شد. آیسخلوس می‌گوید که او چنین نشد، به‌واقع او هیچ‌گاه جز این نبود.

البته اغراقی خطرناک خواهد بود اگر این یورش جدل‌آمیز را زیاده تحت‌اللفظی بگیریم، و آن را زیاده کِش دهیم. آیسخلوس دراین‌جا، کاملاً به‌درستی، به خصلت بیرونی برداشت اریپیدس اعتراض می‌کند، که مطابق آن، سرنوشت ادیپوس درمعنای نوعی تقدیرِ جبراً گریزناپذیر است که به 'سرنوشت' بدل می‌گردد. اکثر قهرمانان تراژدی‌های واقعاً بزرگ به‌هیچ‌رو چهره‌هایی نیستند که صرفاً به‌سبب کاراکترشان محتومیتی ناگزیر داشته باشند. آنها ــ اگر بخواهیم از اصطلاحی مدرن استفاده کنیم ــ به‌هیچ رو 'موجوداتی مسئله‌دار' نیستند. آنتیگونه، رومئو، لیر، اتللو، اگمونت و غیره را به یاد آورید. فقط آن تصادم انضمامی‌ای که درقالب آن، همگرایی فوق‌الذکر کاراکتر با این تصادم معین به بیان درمی‌آید، قادر است ذات دراماتیک‌شان را رها سازد. اما، برخلاف عقیدهٔ بسیاری نظریه‌پردازان قرن هجدهم، آنها با یک تصادم فی‌نفسه، با یک اصل انتزاعی-کلیِ متعلق به امر تراژیک، که به‌اصطلاح به‌نحوی تصادفی درقالب تصادمِ انضمامی تجسم یابد، مواجه نمی‌شوند.

نتیجه این‌که تصادم دراماتیک و پیامد تراژیک آن را نباید درمعنایی انتزاعی و بدبینانه درک کرد. طبیعتاً، رد انتزاعی عناصر بدبینانه در درام، که تاریخ جامعهٔ طبقاتی پیش روی‌مان قرار داده است، بی‌معنا خواهد بود. خوفناکی ستیزهای طبقاتی، این واقعیت که از دید اکثر مردمان آشکارا هیچ

راه‌حلی برای این ستیزها وجود ندارد، بی‌شک فقط یک موتیف ــ و نه هرگز بی‌اهمیت ــ برای ظهور درام است. اما به‌هیچ‌رو موتیفی یگانه و اعلا نیست. هر درام واقعاً بزرگ، درمیانهٔ دهشت ناشی از افول ضروری بهترین نمایندگان جامعهٔ بشری، درمیانهٔ خودویرانگری ظاهراً گریزناپذیر و متقابل آدمیان، درعین حال بیان‌گر نوعی *تأیید زندگی* است، نوعی *شکوه‌مندساختن عظمت انسانی*. انسان، در پیکارش با نیروهای به‌لحاظ عینی قوی‌تر جهان اجتماعی بیرون، در به‌کارگیری افراطی همهٔ قوای خویش در این نبرد نابرابر، صفات مهمی را آشکار می‌سازد که در غیر این صورت پنهان باقی می‌ماندند. تصادمْ قهرمان دراماتیک را به بلندایی جدید برمی‌کشاند، که قبلاً در وجود او به‌عنوان امکانی ناشناخته ــ حتی برای خودش ــ نهفته بود؛ فعلیت‌یافتن این امکان موجد سویه‌های برانگیزاننده و ارتقا.دهندهٔ درام است.

بر این جنبه از درام نیز باید به‌طور ویژه تأکید شود، زیرا نظریه‌های بورژوایی ــ بالاخص آنهایی که در طی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم غلبه یافتند ــ جنبه‌های بدبینانه را به‌نحوی فزاینده و تک‌سویه به پیش‌زمینه آوردند، درحالی که جدل ما علیه آنها اغلب صرفاً، به‌نحوی مَدرسی، خوشبینی انتزاعی و بی‌پایه‌ای را دربرابر این بدبینی انتزاعی و منحط قرار می‌دهد.

در واقعیت، نظریهٔ بدبینانه و یک‌سویهٔ درام پیوند نزدیکی دارد با تخریب تاریخی‌گری خاص درام، تخریبِ وحدت مستقیم میان انسان و عمل، میان کاراکتر و تصادم. شوپنهاور Schopenhauer، بنیان‌گذار این نظریه‌ها، ذات تراژدی را به شکل زیر خلاصه می‌کند: 'این‌که هدف این دستاورد شعریِ اعلا بازنمایی وجه خوفناک زندگی است، این‌که درد بی‌نام‌ونشان، محنت نوعِ بشر، پیروزی شرّ، حاکمیت تمسخرگر بخت، و سقوط جبران‌ناپذیر عادلان و بی‌گناهان دراین‌جا پیش روی مان صف کشیده اند.' بدین‌ترتیب، شوپنهاور تصادم انضمامی و اجتماعی‌ـتاریخی را تا حد سبب *یا فرصتی* کم‌وبیش *تصادفی* برای 'تراژدی جهان‌شمول بشری' (یا پوچیِ زندگی به‌طور کلی) تنزّل می‌دهد. او گرایشی را به‌لحاظ فلسفی به بیان درمی‌آورد که، از اواسط قرن گذشته

بدین سو، به غلبه‌ای روزافزون در درام دست یافته است و به‌نحوی فزاینده به انحلال فرم دراماتیک، به فروپاشی عناصر واقعاً دراماتیک آن، می‌انجامد.

ما در درامِ نویسنده‌ای به‌غایت باقریحه چون فریدریش هبل، شاهد تأثیر این گرایش‌های فروپاشنده بوده ایم. دیدیم که در وهلهٔ اول دقیقاً همان مرکز وحدت دراماتیک ــ وحدت قهرمان و تصادم ــ مورد حمله قرار گرفت. بدین طریق، بیان دراماتیک با دوراههٔ زیر روبه‌رو می‌شود: ویژگی‌های عمیقاً شخصی و سرشت‌نمای چهرهٔ اصلی واجد هیچ پیوند درونی و ارگانیکی با تصادم انضمامی نیستند. لاجرم این ویژگی‌ها از یک سو نیازمند نمایشی نسبتاً گسترده اند اگر که اصلاً بناست بر روی صحنه محسوس و قابل‌فهم باشند؛ از سوی دیگر، باید ابزار بسیار پیچیده‌ای به کار رود تا میان 'معضلهٔ' درونی و روان‌شناختی قهرمان و تصادم اجتماعی‌ـتاریخی پیوندی برقرار گردد. (یودیت هبل، برای مثال، بیوه‌ای است که با این حال در ازدواج خویش باکره باقی مانده است. روان‌شناسی پیچیدهٔ برخاسته از این وضعیت منحصربه‌فرد پلی می‌زند به‌سوی عمل تراژیک او در نمایش.) این گرایش‌ها واجد تأثیر و جلوه‌ای اپیک اند. آنها عاملی مهم در بسط‌وتحولی اند که آن را 'رمانیزه‌کردنِ درام' عام خوانده‌ایم.

مع‌الوصف، برقراری پسینیِ [a posteriori] پیوندهای روان‌شناختی پیچیده میان قهرمان و تصادم اجتماعی‌ـ تاریخی برای درام کافی نیست. نزد تقریباً همهٔ درام‌پردازان مستعد، این تصادم توسط نوعی وجد غنایی در لحظه‌های اوج، بالاخص در پایان، تکمیل می‌شود. محتوای این وجدها می‌تواند بسیار گوناگون باشد. اما در اکثر اوقات، آنها شکل نوعی بصیرت غنایی‌ـروان‌شناختی نسبت به ضرورت افول تراژیک را به خود می‌گیرند. این قسم غنایی‌گرایی سوبژکتیو کوششی است برای جایگزینی و اعادهٔ فقدان وحدت عینیِ دراماتیک به‌شیوه‌ای پسینی و تصنعی. و پیداست که درام‌پرداز هرچه بیشترِ این وحدت را بگسلد، تصادم او، تلقی او از کاراکتر، هرچه کمتر در ذاتِ خویش تاریخی باشد، جهان‌شمولیت پیونددهنده‌اش هرچه بیشتر

به ایده‌های شوپنهاور نزدیک شود، لاجرم ورطهٔ میان روان‌شناسی سوبژکتیو و جهان‌شمولیت سرنوشت هرچه عمیق‌تر می‌گردد، و وجد غنایی به‌عنوان جایگزینی برای امر دراماتیک هرچه اجتناب‌ناپذیرتر.

تصادفی نیست که شوپنهاور خود در اپرای *نورما* *Norma* الگوی تراژدی را دیده بود. این نیز تصادفی نیست که شاگرد او، ریشارد واگنر Richard Wagner، کوشید صخرهٔ مسئله‌دار درام مدرن را به‌یاری موسیقی فتح کند. لیکن موسیقی‌ـدرام او صرفاً نمونه‌ای حاشیه‌ای در درام مدرن به‌منزلهٔ یک کل است. ناظران خبرهٔ مختلفی ــ از همه متأخرتر، توماس مان ــ به‌روشنی دیده‌اند که چه پیوند تنگاتنگی میان موسیقی‌ــدرام واگنری و، مثلاً، درام منثور ایبسن Ibsen وجود دارد.

معتقدیم که اکنون به انضمامی‌سازی مطلوبِ گرایش‌های دراماتیک در زندگی، که پیشتر فهرست‌وار برشمردیم، دست یافته‌ایم. با این همه، بی‌آن‌که مدعی هیچ نوع کامل‌بودگی تاریخی یا نظام‌مند باشیم ــ که فقط در یک دراماتورژی مفصل امکان‌پذیر است ــ بر این باوریم که اینک تجسم خاص و دراماتیک این فاکت‌های زندگی نزد ما آشکار است. آنها درهیئت شخصیت به‌تمامی بسط‌یافته و شکل‌پذیرِ 'فرد جهان‌تاریخی' تجسم یافته اند، فردی توصیف‌شده به چنان شیوه‌ای که در چارچوب عملِ برانگیخته‌شده به‌میانجی تصادم، نه تنها تجلی و بیانی بی‌واسطه و کامل برای شخصیت خود می‌یابد، بلکه همچنین این بیان او ــ بدون ازدست‌دادن یا اصلاً تضعیف بی‌واسطگی و کاراکتر شخصی‌اش ــ در عین حال، نتایج اجتماعی، تاریخی و انسانی عامِ تصادم را استخراج می‌کند.

پرسش دراماتیک تعیین‌کننده دراین‌جا این است که آیا یک شخص می‌تواند خود را بی‌واسطه و به‌تمامی ازطریق یک عمل به بیان درآورد یا نه. برخلاف هر شکلی از اپیک، که رشد وقایع و دگرگونی تدریجی یا انکشاف تدریجی انسان‌های شرکت‌کننده در این وقایع را به‌نمایش می‌گذارد، و هدف آن، حداکثر، جستجوکردن و بیدارساختن همین همگرایی انسان و عمل در

تمامیتِ اثر است و لاجرم آن را *حداکثر به‌عنوان یک گرایش* توصیف می‌کند، فرم دراماتیک نیازمند اثبات فوری و بی‌واسطهٔ این همزمانی و تطابق در هر مرحله از روند خویش است.

بنابراین برای انضمامی‌ساختن تاریخی آن دسته فاکت‌های زندگی که به درام می‌گرایند ــ و آنها را در قسمت قبلی برشمردیم ــ باید شرایط اجتماعی‌ـتاریخی دوره‌های منفرد را بررسی کنیم و ببینیم آیا، و به‌چه طریق، ساختار اقتصادی‌شان، سرشت پیکارهای طبقاتی‌شان و غیره، برای واقعیت‌یافتن حقیقتاً دراماتیک چنین فاکت‌هایی مساعد بودند یا نبودند.

اگر حیات اجتماعی فاقد پیش‌شرط‌های صعود این گرایش‌های دراماتیک به تراز درام واقعی باشد، آنگاه آنها سمت‌وسوهای دیگری را پیش خواهند گرفت. از یک سو، آنها فرم دراماتیک را مسئله‌دار می‌سازند؛ از سوی دیگر، عناصر دراماتیک را وارد فرم‌های ادبی دیگر می‌کنند. این هر دو جریان مشخصاً در ادبیات قرن نوزدهم مشهود است. گوته و شیلر اولین کسانی بودند که تأثیر متقابل فرم اپیک و فرم دراماتیک را به‌عنوان مشخصهٔ ذاتی ادبیات مدرن نشان دادند (ر.ک. به مقاله‌ام دربارهٔ مکاتبات گوته و شیلر در: *گوته و عصر او* *Goethe und seine Zeit* برلین، ۱۹۵۵). سپس بالزاک ــ با ارجاع مشخص به اسکات درمقام پیشگام ــ بر امر دراماتیک به‌منزلهٔ شاخصه‌ای متمایز برای نوع جدید رمان درتضاد با انواع پیشین تأکید گذاشت. این نفوذ عنصر دراماتیک برای رمان مدرن به‌غایت بارور بوده است، زیرا نه تنها روح تازه در آکسیون دمید، و کاراکترپردازی را غنی و عمیق ساخت، بلکه، در ورای آن، فرم بسنده‌ای از بازتاب ادبی برای تجلیات مشخصاً مدرن زندگی در جامعهٔ بورژوایی توسعه‌یافته ایجاد کرد، یعنی، برای درام‌های تراژیک (و تراژی‌ـکمیکِ) زندگی که، هرچند فی‌نفسه دراماتیک اند، به‌شیوه‌ای غیردراماتیک ظاهر می‌شوند، زیرا، بدون حرکت کوچک و حتی پیش‌پاافتاده و مویین‌شان روبه‌بیرون، نمودی غیرقابل‌فهم و صرفاً مخدوش خواهند یافت.

لیکن توسعهٔ همین نیروهای اجتماعی تأثیری بسیار خطرناک بر درام

به‌جا می‌گذارد. زیرا هرچه یک درام‌پرداز مهم‌تر باشد، هرچه به‌نحو تنگاتنگ‌تری با زندگی عصر خود پیوند خورده باشد، کمتر گریش پیدا می‌کند به این‌که از تجلیات مهم زندگی، که عمیقاً با روان‌شناسی قهرمانان و سرشت تصادم‌هایشان مرتبط اند، به‌خاطر فرم دراماتیک تخطی کند. به‌ناگزیر، این گرایش‌ها به‌نحو فزاینده‌ای 'رمانیزه‌شدن' درام را تقویت کردند. ماکسیم گورکی، بزرگ‌ترین نویسندهٔ عصر ما، در نقدی کاملاً ناعادلانه و سرسخت بر بسیاری از نمایش‌نامه‌های خودش، نیرومندانه این سویه‌ها را برجسته ساخت: 'من نزدیک به بیست نمایش‌نامه نوشته‌ام، و همگی کم‌وبیش صحنه‌هایی اند که به‌نحوی گل‌وگشاد با هم مرتبط اند و در آنها، پیرنگ هیچ‌گاه تداوم نمی‌یابد و کاراکترها به‌نحوی نابسنده بسط پیدا می‌کنند، مبهم و فاقد توان اقناع‌گری. یک درام باید به‌میانجی آکسیون یا ماجرایش انسجام یابد، به‌شیوه‌ای محکم و در همهٔ جوانب؛ فقط بدین شرط می‌تواند به برانگیزاندن عواطف کمک کند.'

دراین‌جا گرایش‌های نامساعد موجود در درام معاصر با تیزبینی و دقت توصیف شده اند. و برای روشن‌ساختن درستی بنیادین این نقد ــ صرف نظر از اغراق در انتقاد از خود ــ بگذارید به‌سراغ صحنهٔ تعیین‌کنندهٔ یکی از بهترین نمایش‌نامه‌های درام‌پرداز شاخص نیمهٔ دوم قرن نوزدهم برویم: روزمرزهولم Rosmersholm هنریک ایبسن. ربه‌کا وست عاشق روزمر است. او می‌خواهد هر مانعی را که موجب جدایی‌شان است از سر راه بردارد؛ ازاین‌رو، بیت، زن نیمه‌دیوانهٔ روزمر، را به خودکشی ترغیب می‌کند. اما زندگی او با روزمر غرایز اخلاقی‌اش را بیدار و روشن می‌سازد: اکنون احساس می‌کند عمل او مانعی چیرگی‌ناپذیر میان خود و معشوق‌اش است. سپس وقتی در پی این تغییر، قهرمان زن وادار به توضیح‌دادن و اعتراف می‌گردد، چنین می‌گوید:

'ربه‌کا (برافروخته): پس فکر می‌کنی من آن موقع سرد و حسابگر و خودخواه بودم! من همان زنی نبودم که حالا هستم، زنی که این‌جا ایستاده و دارد همهٔ این‌ها را می‌گوید. به‌علاوه، فکر می‌کنم درون ما دو نوع اراده وجود

دارد! من می‌خواستم بیت از بین برود، به هر طریقی؛ ولی هرگز واقعاً باور نمی‌کردم کار به آن‌جا بکشد. در هر قدمی که خطر می‌کردم و پیش می‌رفتم، به نظر می‌رسید چیزی در درونم فریاد می‌کشد: جلوتر نه! حتی یک قدم هم نه! و با این وجود *نمی‌توانستم* توقف کنم. و سپس یک قدم دیگر ــ و همیشه فقط یک قدم دیگر. ــ و این‌طوری بود که اتفاق افتاد. این‌جور چیزها همین‌طور اتفاق می‌افتند.[۱]

دراین‌جا ایبسن، با سرراستی تزلزل‌ناپذیر یک نویسندهٔ بزرگ، اعلام می‌کند که چرا *روزمرزهولم نتوانست به درامی واقعی بدل شود*. ایبسن هرآنچه را یک عقلِ ازنظر هنری سلیم می‌توانست از دل این دستمایه بیرون بکشد به دست داده است. اما در نقطه‌ای تعیین‌کننده می‌بینیم که خودِ درام، یعنی پیکار ربه‌کا وست، تصادم تراژیک و تبدّل، تا آن‌جا که به موضوع، ساختار، آکسیون، و روان‌شناسی مربوط می‌شود، به‌واقع یک رمان است، رمانی که ایبسن فصل آخر آن را، با تسلط استادانه بر صحنه و دیالوگ، ملبس به فرم بیرونی درام کرده است. البته، با این همه، شالودهٔ نمایش همچنان شالودهٔ یک رمان است، مملو از درام‌پردازی‌های غیردراماتیک زندگی بورژوایی مدرن. بنابراین *روزمرزهولم*، به‌عنوان درام، مسئله‌دار و ناتمام است، و به‌عنوان تصویری از زمانه، اصیل و وفادار‌به‌زندگی.

در رابطه با ایبسن ــ همچون هبل که پیشتر به آن اشاره کردیم ــ دغدغهٔ ما فقط وجوه نوعی و سمپتوماتیک اوست. شیوه‌های متفاوت بازتاب‌یافتن سویه‌های فی‌نفسه دراماتیکِ زندگی در رمان و درام، که در ایبسن و هبل به ظهور می‌رسند، ما را به مسألهٔ مرکزی مطالعه‌مان برمی‌گرداند: شیوهٔ بازنماییِ 'فرد جهان‌تاریخی' در درام و در رمان.

قبلاً به‌تفصیل دراین باره بحث کردیم که چرا کلاسیک‌های رمان تاریخی همواره چهره‌های بزرگ تاریخی را درهیئت کاراکترهای خُرد و فرعی بازنمایی می‌کردند. مشاهدات کنونی‌مان ازنو نشان می‌دهند که درام، دقیقاً به‌حکم سرشت‌اش، ازنظر ترکیب‌بندی، خواستار نقش چهره‌های مرکزی

برای آنهاست. این هر دو نوع ترکیب‌بندی- متضاد- برخاسته از شعور و حسّ واحدی نسبت به تاریخ‌مندی راستین، و عظمت تاریخی، اند: هردو در تلاش اند تا درقالب یک فرم هنری بسنده، آنچه را به‌لحاظ انسانی و تاریخی *بااهمیت* است، درهیئت چهره‌های مهم رشدوتحول‌مان به‌چنگ آورند.

تحلیل بسیار سردستی‌ای که تاکنون از فرم دراماتیک ارائه شد نشان می‌دهد که هدف این فرم همواره و پیوسته عیان‌ساختن بی‌واسطه و مشهودِ هر آن چیزی است که در آدمی و اَعمال او واجد اهمیت است، این‌که پیش‌نیازهای تحقق آن درقالب وحدتی تجسمی و خودبسنده میان قهرمان و آکسیون تمرکز یافته اند. اما 'فرد جهان‌تاریخی' ازقبل در خودِ واقعیت، نشان چنین گرایش وحدت‌بخشی را بر پیشانی دارد.

ازآنجاکه اکنون درام سویه‌ها یا لحظات تعیین‌کنندهٔ یک بحران اجتماعی-تاریخی را در تصادم متمرکز می‌کند، لاجرم ضرورتاً باید چنان ترکیب یابد که آنچه تعیین‌گرِ دسته‌بندی چهره‌ها، از مرکز تا پیرامون، است همان میزان گرفتارآمدن‌شان در تصادم باشد. و ازآنجاکه فرآیند سوق‌دادن سویه‌های اساسی چنین بحرانی به‌سوی یک تصادم، به‌میانجی عیان‌ساختن موشکافانهٔ آن چیزی تحقق می‌یابد که به‌لحاظ انسانی و تاریخی واجد اهمیت است، این نظم‌بخشی یا آرایش مبتنی بر ترکیب‌بندی باید درعین حال موجد سلسله‌مراتبی دراماتیک باشد. نه درمعنایی خام و شماتیک، چنان‌که گویی چهرهٔ مرکزی یک درام، از هر لحاظ ممکنی و از هر منظر انتزاعی، باید بی‌چون‌وچرا 'بزرگ‌ترین انسان' باشد. قهرمان درام بر محیط پیرامون‌اش تفوق دارد آن‌هم بیشتر به‌سبب پیوند نزدیک‌اش با مسائل ناشی از تصادم، با شرایط تاریخی و انضمامی موجود. گزینش و توصیف محتوای این بحران، شیوهٔ گره‌خوردن شور قهرمان با این نیرو، مشخص می‌کند که آیا اهمیت فرمالی که ابزار بازنمایی درام به چهره‌هایش می‌بخشد، مملو از محتوایی واقعی و حقیقی، تاریخی و انسانی، است یا نه. اما برای آن‌که این محتوای اجتماعی واجد اعتبار گردد، چنان‌که دیدیم، گرایش‌های فرمال، که موجد

ساختار درام اند، گریزناپذیر اند، گرایش‌هایی که عوامل بااهمیت را از کل همتافتهٔ پیچیدهٔ واقعیت بیرون می‌کشند، آنها را متمرکز می‌کنند و از دل پیوندهایشان تصویری از زندگی در ترازی ارتقاءیافته‌تر خلق می‌کنند.

در اپیک وضع کاملاً متفاوت است. دراین‌جا سویه‌های بااهمیت به‌منزلهٔ بخش‌ها و عناصری از یک تمامیت وسیع‌تر، فراگیرتر و جامع‌تر توصیف می‌شوند. ما شاهد ظهور و افول پیچیده‌شان‌ایم، شاهد پیوند جدایی‌ناپذیرشان با رشد آرام و آشفتهٔ زندگی مردمی، تعامل مویین امور بزرگ و کوچک، امور مهم و بی‌اهمیت. قبلاً نشان دادیم چگونه صفات به‌لحاظ تاریخی و انسانی بااهمیتِ 'افراد جهان‌تاریخی' در کلاسیک‌های رمان دقیقاً از دل همین پیوندهای پیچیده برخاستند. همچنین ــ با رجوع به مشاهدات مهم بالزاک و اوتو لودویگ Otto Ludwig ــ نشان دادیم دراین‌جا نوع کاملاً خاصی از ترکیب‌بندی نیاز است به‌طوری که نه امر بااهمیت در عدم‌تناهی درک‌ناپذیر زندگی محو گردد و، با جزئیاتِ ضرورتاً اغلب حقیر زندگی، تا حد امری متوسط و میان‌مایه تنزل یابد، و نه اصالت و غنای واقعیت اجتماعی به‌سبب سبک‌پردازی مصنوعی، به‌سبب ارتقابخشیدن مبالغه‌آمیز زندگی، از دست برود.

زیرا رمان به‌هیچ‌رو ذاتاً نیازی به توصیف آدم‌های مهم در وضعیت‌های مهم ندارد. در شرایط معین، رمان می تواند از این امر چشم پوشد یا می‌تواند اشخاص مهم را درقالب فرمی عرضه کند که بیانی سراپا درونی ــ اخلاقی به خصایص‌شان ببخشد، طوری که دقیقاً همین تضاد توصیف‌شده میان روزمرگی حقیر زندگی و اهمیت سراپا درونی و فشردهٔ انسان، به‌عبارت دیگر، عدم‌تناسب میان انسان و آکسیون، میان درون و بیرون، به افسون خاص رمان بدل گردد.

رمان تاریخی حتی از حیث این امکان‌ها و وسایل نیز تفاوتی با رمان درکل ندارد؛ رمان تاریخی هیچ ژانر یا ژانر فرعی‌ای [sub-gendre] نمی‌سازد. مسألهٔ اختصاصی آن، یعنی همان توصیف عظمت انسانی در تاریخ گذشته، باید درمحدودهٔ شرایط عام رمان حل‌وفصل شود. و این شرایط ــ چنان‌که رویهٔ کلاسیک‌ها به ما ثابت کرده است ــ فراهم‌آورندهٔ همهٔ آن چیزی است که

برای انجام موفقیت‌آمیز این وظیفه ضرورت دارد. زیرا فرم رمان به‌هیچ‌رو امکان توصیف آدم‌های مهم در وضعیت‌های مهم را منتفی نمی‌کند. این فرم در شرایط معین قادر است بدون این‌ها توفیق یابد؛ اما در عین حال توصیف‌شان را نیز مجاز می‌شمارد. مسئله صرفاً یافتن آن پیرنگی است که این وضعیت‌های بااهمیت در متن آن به بخش‌هایی ضروری و ارگانیک از یک آکسیون تام بسیار گسترده‌تر و غنی‌تر بدل گردند، پیرنگی که چنان ساخته‌وپرداخته شده که بنا بر منطق درونی خویش به‌سوی چنین وضعیت‌هایی سوق می‌یابد چراکه این وضعیت‌ها موجد تحقق واقعی این پیرنگ اند. و به‌علاوه، 'فرد جهان‌تاریخی' باید طوری شکل گرفته باشد که به حکم ضرورت درونی خویش فقط و فقط در چنین وضعیتی ظاهر گردد. ما دراین‌جا، با عباراتی متفاوت و از منظری متفاوت، داریم آن چیزی را صورت‌بندی می‌کنیم که پیشتر دربارهٔ آن بحث کردیم، یعنی: 'فرد جهان‌تاریخی' در رمان تاریخی ضرورتاً چهره‌ای فرعی است.

بدین‌سان این انواع یکسر متضادِّ ترکیب‌بندی در درام و رمان از دل مقاصد مشابهی برای بازنمایی 'فرد جهان‌تاریخی' برمی‌خیزند: نگرشی هنری به اهمیت و عظمت او و پرهیز از شعارهای کلیشه‌ای و دم‌دستی دربارهٔ صفات 'زیاده بشری'اش. ولی این قصد یا هدف مشابه با ابزار هنری بسیار متفاوتی تحقق می‌یابد، و ــ همچون در هر هنری ــ در بطن این تفاوت فرمال، محتوای بسیار مهمی نهفته است. رسالت جالب و دشوار رمان تاریخی عبارت است از بازنمایی صفات مهم 'فرد تاریخی' به چنان شیوه‌ای که از هیچ یک از سویه‌های پیچیده و موبین بسط‌وتحول در سراسر جامعهٔ آن عصر غافل نماند؛ و، برعکس، عبارت از این است که ویژگی‌های مهم 'فرد جهان‌تاریخی' نه فقط به‌نحوی ارگانیک از دل این بسط‌وتحول ببالند، بلکه در عین حال، آن را توضیح دهند، به آن آگاهی بخشند و آن را به ترازی بالاتر برکشانند. آنچه در درام تاریخی ضرورتاً پیش‌فرض گرفته شده است، یعنی مأموریت انضمامیِ قهرمان (خودِ قهرمان متعاقباً در طی نمایش با رفتار خود ثابت می‌کند که او

دارای این مأموریت است و از پس آن برمی‌آید)، گسترش می‌یابد و به‌تدریج و قدم به قدم بسط پیدا می‌کند. بالزاک، همان‌طور که نشان دادیم، کاملاً به‌درستی اشاره کرده است که، در رمان تاریخی کلاسیک، 'فرد جهان‌تاریخی' نه تنها چهره‌ای فرعی است، بلکه در اکثر موارد، فقط زمانی ظاهر می‌شود که آکسیون به نزدیکای نقطهٔ اوج خود می‌رسد. زمینهٔ ظهور او با تصویری گسترده از زمانه فراهم شده است که خود به ما اجازه می‌دهد این خصلت ویژهٔ اهمیت او را دریابیم، مجدداً تجربه کنیم و بفهمیم.

حامل دراماتیک و کانون این سیمای عصر تاریخی همانا قهرمان 'میانه‌حال' رمان تاریخی است. دقیقاً همان مشخصه‌های اجتماعی و بشری‌ای که چهره‌هایی از این دست را از درام تبعید می‌کنند یا صرفاً نقشی زیردست و مقطعی به آنها می‌سپارند، صلاحیت تصاحب جایگاه مرکزی در رمان تاریخی را به ایشان می‌بخشند. زیرا ناروشنی نسبی ریخت کلی شخصیت‌های آنها، غیبت شوروشوق که باعث می‌شود آنها مواضعی کلان، تعیین‌کننده و یک‌سویه بگیرند، تماس‌شان با هر یک از اردوگاه‌های متخاصم و ستیزه‌گر، وغیره، ایشان را مشخصاً شایستهٔ آن می‌سازد که، در متن سرنوشت خویش، درهم‌تنیدگی پیچیدهٔ رخدادهای یک رمان را به‌نحوی بسنده به بیان درآورند. اوتو لودویگ شاید نخستین کسی بود که این تفاوت میان درام و رمان را تشخیص داد و با دقت تمام به‌یاری چند مثال تشریح کرد.'این همان تفاوت عمدهٔ میان قهرمان رمان و قهرمان درام است. اگر بنا باشد *لیر* را یک رمان بدانیم، آن‌گاه احتمالاً قهرمان باید ادگار باشد... اگر، از سوی دیگر، بخواهیم *راب رُی* را به یک درام تبدیل کنیم، آن‌گاه خودِ راب رُی باید به قهرمان بدل شود، اما داستان به‌طرزی چشمگیر تغییر خواهد کرد، فرانسیس اُسبالدیستون تماماً حذف خواهد شد. به‌همین ترتیب، در *ویورلی*، ویش یان فور قهرمان تراژیک خواهد بود و در *عتیقه‌فروش The Antiquary*، کنتس گله‌نالِن.'

III

مسألهٔ عمومی‌بودن

به‌نظر می‌رسد بار دیگر با مسئله‌ای فرمال مواجه شده ایم، مسئله‌ای مربوط به ترکیب‌بندی، اما فرم واقعی دراین‌جا نیز باز صرفاً بازتابی به‌لحاظ هنری تعمیم‌یافته از فاکت‌های مرتباً تکرارشوندهٔ زندگی است. از منظر محتوا، تفاوتی که تاکنون قائل شده ایم همانا *خصلت عمومی* [Öffentlichkeit یا همگانی‌بودن] در درام است. البته اپیک نیز، تا آن‌جاکه به خاستگاه‌های تاریخی‌اش مربوط می‌شود، هنری عمومی و همگانی بود. این بی‌شک یکی از دلایل آن است که چرا واگرایی فرمال میان اپیک و درام در عهد باستان کمتر از واگرایی میان رمان و درام است (آن‌هم به‌رغم تأثیر متقابل رمان و درام). اما این خصلت همگانی اپیک‌های یونان باستان چیزی نیست مگر خصلت همگانی کل یک زندگی در جامعه‌ای بدوی. و با توسعهٔ بالای جامعه ضرورتاً این همگانی‌بودن نیز باید از بین می‌رفت. اگر ما به تعریف اپیک به‌منزلهٔ 'تمامیت ابژه‌ها' بچسبیم ــ و اپیک‌های هومری درحکم بنیان و بهترین تأیید عملی برای این تعریف‌اند ــ آنگاه پیداست که چنین جهانی، درمقام یک کل، فقط در مرحله‌ای بسیار بدوی از رشدوتحول اجتماعی قادر به اعاده و حفظ خصلت عمومی خویش است. برای مثال، مشاهدات تاریخی انگلس را به یاد

آورید دربارهٔ خصلت عمومیِ خانه‌داری در جامعه‌ای بدوی، و این‌که چگونه همهٔ امور و عملکردهای مرتبط با حفظ حیات ضرورتاً در مرحله‌ای از رشدوتوسعه که ازقبل اندکی ارتقا،یافته است خصلتی خصوصی به خود می‌گیرند. و نقشی را که همگانی‌بودن این پدیده‌ها در حماسه‌های هومری بازی می‌کردند، نیز نباید فراموش کرد.

لیکن سویه‌های دراماتیک زندگی فی‌نفسه، به‌عنوان بخش‌های مستقل و ارتقا،یافتهٔ فرآیند زندگی، ضرورتاً در هر جامعه‌ای عمومی‌اند. حتی این تقسیم‌بندی نیز باز نباید به‌نحوی متکلفانه و ملانقطی درک شود و بالاخص هرگز نباید به طبقه‌بندی فاکت‌های زندگی درقالب عمومی و غیرعمومی، دراماتیک و اپیک بیانجامد. تقریباً هر فاکتی از زندگی، تحت شرایط معینی، برای کسب خصلتی عمومی، باید خود را در ترازی به‌قدر کافی *بالا* متجلی سازد؛ این فاکت‌ها دارای وجهی اند که *مستقیماً* با عموم یا همگان سروکار دارند، و برای بازنمایی‌اش نیازمند یک حوزهٔ همگانی‌اند. دقیقاً همین‌جاست که ما تبدّل کمیت و کیفیت را به‌روشنی تمام می‌بینیم. آنچه ستیز دراماتیک را از دیگر وقایع در زندگی متمایز می‌کند نه محتوای اجتماعی‌اش، بلکه نحوه و میزان حادشدن تضادهاست. این حادشدن سپس موجد کیفیتی جدید و یکتاست.

وحدت میان وحدت و افتراق برای تأثیرگذاری بی‌واسطهٔ درام اجتناب‌ناپذیر است. ستیز دراماتیک باید ازسوی تماشاگران به‌منزلهٔ امری بی‌واسطه، و بی‌نیاز از توضیحات خاص، تجربه شود، وگرنه نمی‌تواند تأثیرگذار باشد. ازاین‌رو باید واجد مشترکات زیادی با ستیزهای عادی زندگی روزمره باشد. درعین حال، باید کیفیتی جدید و منحصربه‌فرد را بازنمایی کند، طوری که بر پایهٔ این بنیان مشترک بتواند تأثیر گسترده و عمیق درام راستین را بر تودهٔ گردآمده در عرصهٔ عمومی برجا گذارد. دقیقاً همان نمونه‌های فوق‌الذکر از درام‌های بورژوایی مهم، نظیر *قاضی زالامه‌آ*، و *دسیسه و عشق*، وغیره، این تبدّل و استحاله را به‌روشن‌ترین شکل نشان می‌دهند. آن‌ها نشان

می‌دهند که آنچه فی‌نفسه پیشامدی روزمره است، دقیقاً به‌عنوان نتیجهٔ این نوع حادشدن به‌نحوی پروشور دربرابر محل اجتماع همگان سربرمی‌دارد. اما این نیز باز فرآیندی است که به‌کرات در خود زندگی رخ می‌دهد. بنابراین، درام، به‌منزلهٔ هنر عمومی‌بودن، آن نوع مضمون‌پردازی و پرداخت را پیش‌فرض می‌گیرد که از هر لحاظ با این تراز از تعمیم‌بخشیدن و تشدیدکردن خواناست.

عمومی‌بودن درام واجد خصلتی دوگانه است. این نکته را پیشتر پوشکین با وضوحی تمام بیان کرده بود. او اولاً دربارهٔ محتوای درام می‌گوید: 'چه عنصری در تراژدی مکشوف می‌گردد؟ هدف‌اش چیست؟ انسان و مردم [قوم یا ملت]. سرنوشت انسان، سرنوشت مردم.' و در پیوند نزدیک با این تعریف، پوشکین دربارهٔ خاستگاه عمومی و تأثیر عمومی درام حرف می‌زند: 'درام در یک میدان عمومی متولد شد، و تفریحی مردمی را شکل داد. مردم نیز، همچون کودکان، نیازمند تفریح و سرگرمی اند. به‌دیدهٔ مردم، درام رخدادی خارق‌العاده و واقعی می‌نُماید. مردم نیازمند تأثرات نیرومند اند ــ حتی اعدام نیز برای آن‌ها درحکم یک نمایش است. تراژدی پیش از هرچیز معرف جنایات دهشتناک، رنج ماوراءطبیعی و حتی فیزیکی بود (فی‌المثل، فیلوکتس، ادیپوس، لیر). اما عادت موجب رنگ‌باختن تحریکات و تأثرات شد ــ تخیل رفته‌رفته به قتل‌ها و اعدام‌ها خو گرفت، و آن‌ها را با بی‌تفاوتی نگریست، حال‌آن‌که در بازنمایی شوروشوق‌ها و فوران‌های روح بشری همواره قادر است چیزی جدید، سرگرم‌کننده، بزرگ و آموزنده بیابد. درام توانست بر شوروشوق‌ها و روح بشری حکومت کند.'

پوشکین، با قراردادن این دو جنبه از خصلت همگانیِ درام درمقابل هم، به‌شیوه‌ای عمیق و جامع راه به ذات درام می‌برد. درام به سرنوشت‌های بشری می‌پردازد، به‌واقع هیچ ژانر ادبی دیگری وجود ندارد که به‌نحوی چنین انحصاری بر سرنوشت افراد متمرکز شود، آن‌هم بالاخص بر آن گونه سرنوشتی که فقط از دل روابط آنتاگونیستی یا ستیزه‌گرانهٔ آدمیان با یکدیگر

برمی‌خیزد و بس. اما درام، دانسته و سنجیده، بر این انحصاری‌بودن تأکید می‌گذارد. ازهمین‌روست که سرنوشت آدمی بدین طریقِ خاص درک و بازنمایی می‌شود. آن‌ها بیانی *بی‌واسطه* می‌بخشند به سرنوشت‌های عام، سرنوشت‌های کل ملت‌ها، کل طبقات، به‌واقع کل اعصار. گوته درهم‌تنیدگی جدایی‌ناپذیر تعمیم‌بخشیدن فراگیر به اهمیت و رشد افراد و تأثیر توده‌ای بی‌واسطه را به‌نحوی بسیار دقیق درقالب این کلمات صورت‌بندی می‌کند: 'اما اگر بخواهیم دقیق باشیم، هیچ چیز تئاتری نیست اگر که همزمان در چشم آدمی امری نمادین نباشد، کنشی مهم که مبین کنشی بازهم مهم‌تر است.'

دیدیم که این پرسش عمومی‌بودنِ محتوای درام تا چه اندازه با پرسش فرم، با سرشت ضرورتاً همگانیِ اجرا، پیوند خورده است. ذات جلوهٔ دراماتیکْ *بی‌واسطه* است، تأثیری مستقیم بر یک *انبوه خلق*. (این پیش‌شرط فرم دراماتیک با رشد سرمایه‌داری از بین می‌رود. از یک سو، نوعی 'درام کم‌وبیش سراپا ادبی' سربرمی‌آورد که یا فاقد این مشخصه‌های ضروری فرم دراماتیک است و یا آن‌ها فقط به‌نحوی رقیق در آن حضور دارند. از سوی دیگر، شبه‌هنری عاری از جوهر، تهی و ظاهراً تئاتری به‌وجود می‌آید که کار آن، بر اساس اصل دراماتیک آغازین، سرگرم‌ساختن طبقهٔ حاکم به‌شیوه‌ای پیش‌پاافتاده و بی‌مایه است. ازاین‌رو دراین‌جا، به‌معنایی، رجعتی به دورهٔ اولیهٔ تئاتر مورد اشارهٔ پوشکین در کار است. لیکن آنچه در آن موقع درحکم نوعی خامیِ بدوی بود که به مرور زمان کسانی چون کالدرون و شکسپیر را به بار آورد، اکنون بی‌رحمی و قساوتی پوک و پالایش‌یافته است به‌قصد سرگرم‌کردن تماشاگری منحط.) وابستگی بالفعل و بی‌واسطهٔ فرم دراماتیک به تأثیر توده‌ایِ بی‌واسطه واجد پیامدهای بسیار عمیقی است برای کل ساختار آن، برای سازمان‌دهی کل محتوای دراماتیک آن، آن‌هم در تضادی روشن با الزامات فرمال هر اثر اپیک بزرگ که فاقد این پیوند مستقیم با انبوه خلق، فاقد این ضرورت تأثیرگذاری بی‌واسطه بر انبوه خلق، است.

گوته، در خاتمهٔ بحث شفاهی و مکتوب طولانی‌اش با شیلر درباب

مشخصه‌های مشترک و جداکنندهٔ فرم اپیک و فرم دراماتیک، دیدگاه‌هایش را درقالب مقاله‌ای کوتاه و بنیادین خلاصه می‌کند. گوته با مفهومی بسیار عام از امر اپیک و امر دراماتیک می‌آغازد. بر این اساس، او به‌لحاظ تئوریک توجهی به سرشت ویژهٔ اپیک مدرن، به ناپدیدشدن سرایش یا اجرای عمومی نمی‌کند. اما حتی در تصویر تعمیم‌یافته‌ای که گوته از سرایش شعر اپیک توسط راپسودیست‌ها [یا نقّالان] به‌دست می‌دهد، تفاوت به‌غایت مهمی میان این دو گونهٔ ادبی به‌روشنی تمام عیان می‌گردد. گوته می‌گوید: 'تفاوت ذاتی بزرگ آنها... در این است که اپیک‌پردازْ رخداد را به‌منزلهٔ امری *تماماً سپری‌شده و گذشته* نقل می‌کند و درام‌پرداز آن را به‌منزلهٔ امری *تماماً کنونی* بازنمایی می‌کند.'

پیداست که این دو نوع رابطه با دستمایه به‌نحو کاملاً آشکاری با خصلت عمومیِ سرایش یا نقالی پیوند خورده است. اکنونی‌بودن ازقبل فی‌نفسه رابطه‌ای مستقیم با مخاطب دارد. آدمی برای گواهی‌دادن بر آنچه هم‌اکنون دریافت و بازنمایی می‌گردد، باید شخصاً نزد مخاطب حاضر باشد، حال‌آن‌که اطلاع‌یافتن از چیزی سراپا سپری‌شده و گذشته ضرورتاً وابسته به هیچ نوع بی‌واسطگی فیزیکی برای انتقال‌دادن یا همرسانی و، لاجرم، وابسته به وجود هیچ نوع مخاطب عمومی نیست. بنابراین می‌بینیم که هرچند گوته، با عزیمت از سنت کلاسیک، سرایش اپیک را همچنان امری عمومی تفسیر می‌کند، لیکن سرشت *تصادفیِ* عمومی‌بودن در اپیک ــ یعنی، این واقعیت که به‌نحوی فسخ‌ناپذیر با فرم پیوند نخورده است ــ نیز آشکارا از دل این ملاحظات عیان می‌گردد.

این مقابل‌نهادن‌ها تفاوت‌های مهم دیگری را نیز بین فرم اپیک و فرم دراماتیک به بار می‌آورند. ما فقط به برخی از مهم‌ترین‌ها اشاره خواهیم کرد. ضرورت تأثیرگذاری بی‌واسطهٔ درام، ضرورت این‌که هر فاز آکسیون، هر مرحله از نوع بسط‌وتحول کاراکتر، فوراً و همزمان با رخداد، فهم و تجربه شود، این‌که در درام، تماشاگر هیچ فرصتی برای درنگ و تأمل، برای

رجوع به امر رخ‌داده وغیره، ندارد، موجد صلابت فرمال بیشتری چه برای خالق و چه برای تماشاگر است. شیلر این تفاوت را به‌روشنی در پاسخ‌اش به مقالهٔ گوته خلاصه می‌کند: 'آکسیون درام پیشِ روی من حرکت می‌کند، من خود برگرد آکسیون اپیک حرکت می‌کنم، آکسیونی که به‌نظر می‌رسد گویی بناست ساکن باشد.' شیلر درادامه بر آزادی بیشتر خوانندهٔ اپیک حماسه درقیاس با تماشاگر درام تأکید می‌گذارد.

متناظر با این تفاوت، دامنهٔ معین و محدود درام درتضاد با گسترش و تغییرپذیری تقریباً نامحدود اپیک است. ازآنجاکه درام باید در این چارچوب، حس نوعی تمامیت را القا کند، درنتیجه، همهٔ ویژگی‌هایی که درقالب کاراکترها و آکسیون‌ها ظاهر می‌شوند، باید نه فقط بی‌درنگ قابل‌فهم، روشن و اثربخش، بلکه در عین حال، معنا و دلالت‌شان شدیداً متراکم باشد. درام نمی‌تواند به‌یاری نوعی تقسیم‌کار هنری، به عناصر و موتیف‌های مختلف، که ــ البته در اپیک نیز ــ به‌لحاظ عینی با هم مرتبط اند، به‌طور جداگانه بپردازد. اما رمان‌نویس مجاز است صحنه‌ها و داستان‌ها وغیره رابه هم الحاق کند، مواردی که آکسیون را مستقیماً به‌پیش نمی‌برند، بلکه، مثلاً، از گذشته حکایت می‌کنند تا چیزی را در حال یا آینده روشن سازند. در درام راستین، آکسیون باید با هر عبارت و دیالوگ به پیش رود. حتی روایت‌کردن امری مربوط به گذشته نیز باید درخدمت به‌پیش‌راندن آکسیون باشد. بنابراین هر عبارت یا گزارهٔ یک درام راستین همواره دنباله‌ای کامل از کارکردها را در خود متمرکز می‌کند.

به‌میانجی هنر توصیف دراماتیک، انسان بسیار نیرومندانه‌تر از اپیک در کانون امور جای می‌گیرد، بالاخص انسان به‌منزلهٔ موجودی اجتماعی‌ـاخلاقی. درامْ کاراکتر و آکسیون را منحصراً ازطریق دیالوگ وصف می‌کند، فقط آنچه ازطریق دیالوگ، زنده و مرئی می‌گردد برای درام واجد اهمیتی هنری است. در اپیک، برعکس، وجود فیزیکی آدمیان، جهان طبیعی پیرامون‌شان، چیزهایی که محیط‌شان را شکل می‌دهند وغیره اند که نقش

بزرگی برعهده دارند؛ انسان به‌میانجی تعامل همهٔ این‌ها بازنمایی می‌گردد، و ویژگی‌های اجتماعی‌ـاخلاقی او صرفاً بخشی کوچک، و البته تعیین‌کننده، از این کل را تشکیل می‌دهند. ازهمین‌رو در درام، اتمسفر روحی‌تری [geistig] حاکم است تا در اپیک. این به‌معنای سبک‌پردازی ایدئالیستیِ کاراکترها و مناسبات نیست، بلکه صرفاً بدین معناست که خصایصِ مستقیماً اجتماعی‌ـاخلاقی یک فرد خاص فقط می‌تواند به‌منزلهٔ پیش‌شرط‌ها یا علل بیرونی یک تصادم اجتماعی‌ـاخلاقی ظاهر شوند، و جهان طبیعی پیرامون انسان، و همچنین محیط و اشیاء خودساختهٔ او، صرفاً اجازه دارند به‌عنوان پسزمینه یا ابزاری برای مرتبط‌ساختن کاراکترها، آن‌هم در کلی‌ترین شکل ممکن، ترسیم گردند. (ناکامی در تشخیص قوانین درونی درامْ مجموعهٔ کاملی از تولیدات تروتمیز و بی‌حاصل در سال‌های اخیر به بار آورده است که می‌کوشند جایگزین‌های اپیک برای فقدان درام در تئاتر دست‌وپا کنند.)

همهٔ این سویه‌های تمرکز دراماتیک ازهمه‌جا چشمگیرتر در این نکته تجلی می‌یابند که زمانِ رخداد دراماتیکِ واقعی باید با زمان بازنماییِ آن در درام یکی باشد، حال‌آن‌که در اپیک، یک محدودهٔ زمانی طولانی می‌تواند با چند کلمه درنوردیده شود و، برعکس، شاعر اپیک مجاز است یک واقعهٔ کوتاه را در مدت‌زمانی طولانی‌تر از آنچه در واقعیت است بازنمایی کند. الزام مشهور درمورد 'وحدت زمان'، به اعتقاد من، ریشه در همین‌جا دارد. البته، استدلالاتی که این الزام بر پایهٔ آن‌ها استوار بوده است، غالباً غلط و تصنعی بودند، ولی بسیاری از مخالفان آن نیز از درک مسألهٔ اصلی بازماندند. مانتسونی نیز، که تحت نام یک درام تاریخی واقعی که بناست روزی خلق شود، علیه 'وحدت‌های' *تراژدی کلاسیک* مبارزه می‌کرد، کاملاً به‌درستی، مبارزهٔ خویش را وقف اعطای این حق به درام‌پرداز کرد که هر میان‌دورهٔ دلخواهی را در بین صحنه‌های بازنمایی‌شدهٔ واقعیِ درام بگنجاند.

همهٔ این تفاوت‌ها میان درام و اپیک به‌شیوه‌ای متراکم در عبارت فوق‌الذکر از گوته درباب سرشت نمادین کاراکترهای دراماتیک، و وحدت

میان بی‌واسطگی محسوس و اهمیت تیپیکال یا نوعیِ هر لحظه از بازنمایی در درام، تجلی می‌یابد. وحدت این دو عامل را، البته، در اپیک نیز می‌توان یافت، اما این وحدت درآن‌جا بسیار سست‌تر است. در درام، این وحدت باید پیوسته تحقق یابد و در هر مرحله فوراً اثربخش گردد، حال‌آن‌که در اپیک کافی‌ست که این وحدت به‌تدریج به‌منزلهٔ گرایشی در روند تمامیت آکسیون عرضِ وجود کند. دراین‌جا نیز به‌روشنی می‌توانیم پیامدهای فرمال خصلت همگانیِ درام را دریابیم.

مع‌الوصف دراین‌جا دو سو.تفاهم وجود دارد که باید زدوده شود. ما تأثیر مستقیم و بی‌واسطهٔ درام را با مسألهٔ عمومی‌بودن مرتبط ساختیم. ولی آیا این بی‌واسطگیْ مشخصهٔ ذاتیِ هر هنری نیست؟ البته که چنین است. بلینسکی کاملاً به‌درستی ضرورت بازنمایی مستقیم و تأثیر بی‌واسطه را در کانون نظریهٔ هنر خویش می‌نشاند. اما بی‌واسطگیِ خصلت عمومی درام، که آن را برجسته کردیم، چیز خاصی است، چیزی که، *در متن* بی‌واسطگی *عام* کل ادبیات، فقط مختص به درام است. این ویژگی‌های خاص بی‌واسطگی عمومی در درام در سیر تحول تاریخی به‌نحوی هرچه متمایزتر و مؤکدتر برجسته می‌شوند؛ همپای توسعهٔ تقسیم‌کار اجتماعی و پیچیده‌شدن روابط اجتماعی در جوامع طبقاتی، نوعی جدایی میان امر عمومی و امر خصوصی در خودِ زندگی رخ می‌دهد. ادبیات به‌منزلهٔ بازتاب زندگی چاره‌ای جز بازتولید این فرآیند ندارد، و این امر فقط مضامین ادبیات را متأثر نمی‌کند، به این معنا که مسایل انسانی برخاسته از این رشدوتحول توسط ادبیات توصیف شوند، بلکه حتی فرم‌های ادبی نیز، به‌منزلهٔ فرم‌های تعمیم‌یافتهٔ بازتاب ویژگی‌های ثابت و تکرارشوندهٔ زندگی، که به‌مرور زمان تقویت شده اند، نمی‌توانند در این فرآیند، دست‌نخورده برجا بمانند.

لیکن در طی این فرآیند، درام و اپیک مسیرهای کاملاً متضادی را پیش می‌گیرند. اپیک، به‌منزلهٔ بازتاب تمامیت گستردهٔ زندگی، یا همان 'تمامیت ابژه‌ها'، مجبور است خود را با این فرآیند وفق دهد. رمان، به‌منزلهٔ 'اپیک یا

حماسهٔ بورژوایی'، دقیقاً درمقام محصول آن انسجام هنری‌ای سربرمی‌آورد که به‌میانجی آن، هر نوع استنباط و نتیجه‌ای، حتی به‌لحاظ فرمال، از تغییرات رخ‌داده در زندگی گرفته شده است. (خصلت به‌لحاظ هنری دوپارهٔ این به‌اصطلاح 'اپیک ادبی' [Kunstepos]، گذشته از دیگر چیزها، ریشه در این امر دارد که عناصر فرمال معینی از اپیک کهن در زمانه‌ای تداوم یافته است که در آن، واقعیتِ منطبق با آن پیشتر منقرض شده است، و این عناصر بر موضوعاتی بیگانه با خود اِعمال شدند و لاجرم به شکلی فرمالیستی به کار رفتند، زیرا آن‌ها به بازتاب‌های خاص مربوط به دورانی سپری‌شده از رشدوتحول بشری تعلق داشتند.)

وضع در درام کاملاً متفاوت است. فرم دراماتیک درگرو عمومی‌بودنِ مستقیمِ خاص خویش است. بنابراین، یا باید از صحنهٔ زندگی محو شود یا بکوشد، در شرایطی نامساعد، عناصر همگانیِ همچنان موجود در حیات اجتماعی را به‌شیوهٔ خودش توصیف کند، اما برای این کار مجبور است با دستمایهٔ نامساعد بجنگد و، به‌اصطلاح، برخلاف جریان شنا کند. این مسایل مشخصاً در گذر از قرن هجدهم به نوزدهم برجسته شدند و به‌نحوی تنگاتنگ با تلاش‌های آن دوران برای ایجاد نوعی درام تاریخی بزرگ پیوند داشتند. درام‌پردازان مهم این دوران عمیقاً هر دو وجه دوراهه‌ای را که با آن مواجه شده بودند، تجربه کردند: هم مساعدنبودن زندگی زمانه‌شان ــ احساسی که بر توصیف دستمایهٔ تاریخی نیز تأثیر گذاشت ــ و هم ضروریات فرم دراماتیک را.

مباحثات بر سر آنچه به‌نظر یک اصل سراپا فرمال می‌رسد ــ این‌که آیا همسرایی باستان را می‌توان در درام مدرن به کار گرفت ــ شاید به تجسّمی‌ترین شیوهٔ ممکن نشانگر انگیزش‌های اجتماعی‌ای است که به عاملی تعیین‌کننده برای این قسم فرم‌پردازی در درام بدل شدند. در مقدمه بر تراژدی خویش، *عروس مسینا*، شیلر به‌روشنی تمام از این مسئله حرف می‌زند. او درمورد کاربرد همسرایی در تراژدی باستان می‌گوید: '[این تراژدی] همسرایی

را در طبیعت یافت، و آن را به کار گرفت زیرا آن را یافت. آکسیون‌ها و سرنوشت‌های قهرمانان و پادشاهان ازقبل فی‌نفسه عمومی بودند و حتی در اعصار ساده و بدوی نیز از این هم بیشتر چنین بودند.[۱] وضع نویسندهٔ مدرن، به‌زعم شیلر، کاملاً متفاوت است. زندگی در جامعهٔ امروزیْ انتزاعی و خصوصی شده است. 'شاعر باید کاخ‌ها را ازنو بسازد، باید دادگاه‌ها را زیر آسمان بیاورد، باید خدایان را ازنو برپا دارد. باید هرآنچه را بی‌واسطه بوده است و به‌دست ترتیبات مصنوعی زندگی واقعی ملغا شده است، اعاده کند...'[۲] دقیقاً با همین قصد بود که شیلر همسرایی را وارد *عروس مسینا* ساخت.

دراین‌جا دغدغهٔ ما تکرار این واقعیت معروف نیست که استفادهٔ شیلر از همسرایی به یک آزمایش فرمال مصنوعی و ضعیف‌ترین درام‌اش انجامید. دغدغهٔ ما دراین‌جا مسئله‌ای عام است. شیلر، کاملاً به‌درستی، دریافته بود که حضور همسرایان در تراژدی یونانی به‌نحوی خودانگیخته از دل شرایط اجتماعی ـ تاریخی زندگی یونانی برخاسته است، و مسألهٔ اساسی برای درام‌پرداز مدرن این است که همهٔ وقایع را به چنان شیوه‌ای توصیف کند، همهٔ تجلیات زندگی را به چنان ترازی برکشاند که بتوانند حضور همسرایان را تداوم بخشند.

به‌محض آن‌که دیوار چهارم صحنه چیزی نباشد مگر پردهٔ بی‌رنگ و شفافِ *شیطان لنگانِ Le Diable Boiteux* لوساژ le Sage، درام بازمی‌ماند از این‌که واقعاً دراماتیک باشد. چنین نیست که تماشاگر درام تصادفاً دربرابر پیشامدی تصادفی و خصوصی از زندگی حضور داشته باشد، و زندگی هم‌نوعان‌اش را ازطریق سوراخ کلیدی بزرگ‌نمایی‌شده استراق‌سمع کند؛ آنچه به او عرضه می‌شود، باید در عمق فرم و محتوایش رخدادی همگانی باشد. وظیفهٔ دشوار درام‌پرداز مدرن آن است که چنین دستمایه‌ای را در زندگی پیدا کند و آن نوع کنکاش دراماتیک درونی‌ای را به این دستمایه ببخشد که بتواند به‌نحوی منسجم و در این معنای مشخص حامل خصلتی همگانی گردد. و درام‌پرداز مدرن باید دراین‌جا نه تنها با دستمایهٔ زندگی در جامعهٔ مدرن

به‌معنایی سطحی و بیرونی، بلکه درعین حال با نگرش خودش به زندگی که محصول همین جامعه است، دست‌وپنجه نرم کند. مشخصهٔ غایی این نگرش همان چیزی است که گریلپارتسر دربارهٔ همسرایی گفته است: 'معایب آشنای همسرایی. حضور پیوستهٔ آن با توجه به رازها عموماً مایهٔ دردسر است. همسرایی خصلتی عمومی به درام‌های عهد باستان می‌بخشید. این دیگر بدتر هم است، شاید! من به سهم خود، خوشم نمی‌آید از نهادی که مرا وادارد همهٔ احساس‌ها و وضعیت‌هایی را وانهم که پذیرندهٔ خصلت عمومی‌بودن نیستند.'

گریلپارتسر دراین‌جا دیرزمانی پیش از پیدایش آن به‌اصطلاح 'تئاتر خودمانی' [Kammerspiel یا نمایش مجلسی] از بنیان احساسی و نگرشی آن سخن می‌گوید. او این کار را با سرراستی و صداقت یک نویسندهٔ برجسته انجام می‌دهد. اما او متوجه نمی‌شود ــ اخلاف بعدی و به‌مراتب کوچک‌تر او نیز به این نکته پی نمی‌برند ــ که این دقیقاً غلبهٔ فزایندهٔ همین نگرش است که از درام صرفاً محصولی تصنعی می‌سازد و آن را به موضوع آزمایش‌های بی‌ثمر و فرمالیستی بدل می‌کند؛ این‌که دقیقاً همین رشدوتحول است که پیوند زنده میان درام و مردم را می‌گسلد.

دراین‌جا نه خود مسألهٔ همسرایی، بلکه مسایل نهفته در پس طرح چنین پرسشی مورد علاقهٔ ماست. آزمایش‌های انجام‌شده با همسرایی، چه در شیلر و چه در مانتسونی، بسیار مسئله‌دار اند. لیکن این مسئله نشان می‌دهد که توصیف زندگی به‌شیوه‌ای عمومی در درام مدرن تا چه اندازه دشوار است. درام‌پردازان بزرگ مدرن، از شکسپیر تا پوشکین، کوشیدند این مسئله را به‌یاری صحنه‌های پرجمعیت حل کنند، و بی‌شک راه‌حل طبیعی و سلیم را همین‌جا باید سراغ گرفت. البته اصول نهفته در پس همسرایی کلاسیک و صحنهٔ پرجمعیت مدرن کاملاً متفاوت اند، و ما این‌جا نمی‌توانیم تحلیلی شایستهٔ این مسئله به‌دست دهیم. صرفاً به یک سویهٔ اساسی اشاره خواهیم کرد: همسرایی کلاسیک همواره و همه‌جا حاضر است، حال‌آن‌که صحنه‌های پرجمعیت مدرن چیزی جز سویه‌های مجزای درام نیستند، و مهم‌ترین

صحنه‌ها بین پروتاگونیست‌ها [شخصیت‌های اصلی] اغلب در غیاب این شاهدان اجرا می‌شوند. اما این یقیناً بدین معنا نیست که چنین صحنه‌هایی هیچ ارتباطی با جمعیت حاضر در درام ندارند. در خود شکسپیر نیز اغلب رابطهٔ بسیار فعالانه‌ای از این دست وجود دارد. کافی‌ست فقط تأثیر زندهٔ احساسات مردمی در صحنه‌های میان بروتوس و پورشیا یا بروتوس و کاسیوس را به‌یاد آوریم. موج جدید درام تاریخی این روابط را نزدیک‌تر می‌سازد. ازاین‌رو، هرچند شیلر در تراژدی‌اش اردوگاه والرشتاین را صرفاً درقالب پرولوگ [پیش‌ـگفتار] معرفی می‌کند، اما برحسب درام درونی، این پیش‌درآمد چیزی بیش از یک پرولوگ است. و در درام دوران مابعدـاسکاتی، این روابط حتی از این هم نزدیک‌تر می‌شوند. بار دیگر، به‌عنوان نمونه‌ای بسیار سنخ‌نما، به تعامل درونی میان صحنه‌های پرجمعیت *مرگ دانتون* بوشنر و صحنه‌هایی از 'زندگی خصوصی' دانتون اشاره می‌کنیم. این صحنه‌ها به‌اصطلاح دنباله‌ای از گفت‌ـو‌ـگوها را تشکیل می‌دهند بدین ترتیب که پرسش طرح‌شده در یکی در دیگری پاسخ داده می‌شود، والی‌آخر.

اکنون به مجموعهٔ دوم از سو‌ءتفاهم‌های ممکن درمورد بی‌واسطگی مختص به درام می‌رسیم. همان‌طور که می‌دانیم، این بی‌واسطگی مربوط به خصلت عمومی است. بنابراین به‌نظر می‌رسد بدیهی است که آن وجوهی از زندگی (و تاریخ) مدرن، که بنابه دستمایه‌شان ضرورتاً و مستقیماً عمومی‌اند، مناسبت‌ترین دستمایه‌ها را به‌دست درام می‌دهند: یعنی، حیات سیاسی درکل. اما تأکید بر مناسبت بی‌واسطهٔ حیات سیاسی در شکل موجودش برای درام صرفاً یک پیش‌داوری است. دیدیم که پذیرش بدون مبارزهٔ گرایش‌هایی که بسیاری از تجلیات فردی و اجتماعیِ مهم زندگی را خصوصی می‌کند، به‌معنای خودویرانگریِ درام درقالب 'تئاتر خودمانی' است. اما این 'خصوصی‌کردن' صرفاً یک وجه از فرآیندی است که وجه دیگر ــ و از اولی جدایی‌ناپذیر ــ آن همانا انتزاعی‌شدنِ فزاینده است، که جداافتادگی و خودآیینیِ ظاهراً هرچه بیشتر حیات سیاسی درقالب آن تجلی می‌یابد. ازاین‌رو، اگر سیاست بناست

دستمایه‌ای بارور برای درام فراهم آورد، درام‌پرداز باید این دوپارگی و تفکیک را درنوردد، دوپارگی ظاهری میان *شهروند* [citoyen] و *بورژوا* که مارکس بدان اشاره کرده است؛ او باید شالوده‌های اجتماعی سیاست را به‌میانجی توصیف سرنوشت‌های زندهٔ بشری عیان سازد، سرنوشت‌های فردی‌ای که در یکتاییِ فردی‌شان، ویژگی‌های معرف و سنخ‌نمای این روابط را متمرکز می‌کنند. در قرن هفدهم، شیفتگی بیمارگونه و پوک به درام 'تاج و دولت' [Haupt-und Staatsaktion] وجود داشت، در قرن نوزدهم، 'درام گرایش' [Tendenzdrama] تهی و پرطمطراق، وغیره.

درباب این موضوع نیز شیلر حرف‌های آموزنده‌ای برای زدن دارد. به‌هنگام کار روی *والرشتاین* ***Wallerstein***، به کورنر Körner نوشت: 'دستمایه... برای چنین مقصودی به‌غایت انعطاف‌ناپذیر است... اساساً این درامی دولتی [داستان مربوط به دولت] است و وقتی نوبت به بدل‌کردن آن به شعر می‌رسد، همهٔ مشخصه‌های شومی را که یک مضمون سیاسی می‌تواند داشته باشد به نمایش می‌گذارد: موضوعی نامرئی و انتزاعی، ابزاری کوچک و *پرشمار*، آکسیون و مضمونی پراکنده، گام‌هایی هراسان، هدف‌مندی یا قصدیتی به‌غایت سرد و خشک (که به‌سود شاعر است)، بی‌آن‌که آن را به کمال برساند و بدل به عظمتی شعری کند؛ سپس درانتها طرح و نقشه بر اثر بی‌عرضگی خراب می‌شود. بنیانی که والرشتاین فعالیت خود را بر آن استوار می‌سازد ارتش است، چیزی که برای من درحکم پهنه‌ای بی‌انتهاست که قادر نیستم آن را پیش چشم آورم و فقط به‌یاری بیان‌ناپذیریِ هنر می‌توانم به تخیل درآورم‌اش. بنابراین قادر نیستم نه آن ابژه‌ای را نشان دهم که او تکیه بر آن دارد، و نه آنچه را موجب افول اوست؛ زیرا این‌ها یک چیز اند ــــ خلق‌وخوی ارتش، دربار، قیصر.'

این تحلیل به دیدهٔ ما فوق‌العاده آموزنده می‌رسد. بیش از هر چیز، نشان می‌دهد که حتی دستمایهٔ سیاسی نیز، در شکل بی‌واسطه‌اش، درقالب کثرتی بی‌پایان و پراکنده داده شده است، کثرتی که فقط به‌یاری اپیک می‌توان

به‌نحوی شایسته توصیف‌اش کرد. سبک‌پردازی دراماتیک دراین‌جا عبارت است از استخراج آن سویه‌های بس اندکی که در آنها، پیوند درونی امر سیاسی با بنیان اجتماعی‌اش و با شوروشوق‌های بشری ــ که این بنیان را به بیان درمی‌آورند ــ بتواند به‌نحوی بی‌واسطه و ملموس و درقالبی تمرکزیافته پدیدار شود ('حلقهٔ زنجیر' را به یاد آوریم)، هرچند به‌شیوه‌ای که این تمرکزیافتنْ کثرت گرایش‌های اجتماعی متضاد را، که برانگیزانندهٔ تصادم سیاسی اند، تقلیل ندهد. 'سبک‌پردازی' درمعنای اخیر، یعنی نوعی ازسروته‌زدن و کوتاه‌کردن 'تمامیتِ حرکت‌ها'، دستمایه را به‌لحاظ محتوایی مخدوش و تصادم دراماتیک را تخت می‌کند. لیکن دراین‌جا آنچه ضروری است نه گزینش سادهٔ برخی سویه‌ها، بلکه تمرکزدادن کثرت بی‌پایان و پراکندهٔ سویه‌ها حول آن سویه‌هایی است که واقعاً مجموع سویه‌ها، مجموع نیروهای محرکهٔ تصادم سیاسی‌ـ تاریخی را نمایندگی می‌کنند.

از میان ملاحظات شیلر بالاخص آن مواردی جذاب و آموزنده اند که در آن‌ها دربارهٔ 'قصدیت خشک‌وبی‌روح' درام خویش و راه‌های چیرگی بر آن حرف می‌زند. او به‌لحاظ نظری کاملاً محق است وقتی می‌گوید آنچه دراین‌جا می‌تواند ضامن چیرگی بر این قصدیت باشد، ادامه‌دادن این راه تا انتها و رساندن‌اش به پیامد منطقی خویش است، که این خود بدین معناست: در شکل افراطی و متمرکز بازنمایی چنین تصادمی، دقیقاً همین شالوده‌های اجتماعی‌ـبشری این 'قصدیت خشک‌وبی‌روح' است که باید بروز پیدا کند و دقیقاً همین تاانتهاادامه‌دادنِ این راه، عیان‌ساختن تعیّنات خاص آن، است که کیفیات نامساعد دستمایه را خواهد زدود. کار خود شیلر نشان می‌دهد که اضافه‌کردن 'افزودنی‌های انسانی' چندان کمکی به تسلط‌یافتن بر چنین دستمایه‌ای نمی‌کند. آن‌ها افزودنی و مکمل باقی می‌مانند و 'خشکیِ' پیوندهای سیاسی نیز رفع‌ناشده باقی می‌ماند. از سوی دیگر، در درام فقط آن چیزی زنده است که به بی‌واسطگی حسّی، به امر انسانی، ترجمه شود. یک تصادم سیاسی، هرقدر هم که ازنظر محتوایی به‌درستی تفسیر شده باشد، یک تصادم تاریخی،

هرقدر هم که ازمنظر فلسفهٔ تاریخ با ظرافت ساخته‌وپرداخته شده باشد، در غیاب این ترجمهٔ مستقیم، مرده است. و از منظر تخریب فرم دراماتیک کاملاً علی‌السویه است این‌که آیا این زنده‌نبودن، که محصول فکریِ محضِ پیوندهای سیاسی‌ـتاریخی است، به‌شیوه‌ای تبلیغاتی و پرسروصدا به بیان درمی‌آید یا به‌نحوی رازورانه و عرفانی. متأخرترین تحول درام نیز باز چیزی نیست مگر نوسان بین این حدهای نهایی کاذب.

شکسپیر با نهایت قدرت نشان داد تصادم‌های تاریخی بزرگ را چگونه می‌توان به امر انسانی ترجمه کرد و ازاین‌طریق آن‌ها را سرشار از زندگی دراماتیک ساخت. در این زمینه، اشاره به ایرادی که هگل از مکبث می‌گیرد، جالب خواهد بود. هگل درمی‌یابد که منبع شکسپیر گویای دعوی برحق مکبث به تاج‌وتخت اسکاتلند است، و افسوس می‌خورد از این‌که شکسپیر این موتیف را از نظر می‌اندازد. از دید ما، این موتیف برای مسألهٔ فروپاشی جامعهٔ فئودالی و کشمکشِ از دوسو ویرانگری که محصول ناگزیر آن است، کاملاً زائد است. شکسپیر، در مجموعه‌درام‌های وقایع‌نگارانه‌اش دربارهٔ شاهان [Königsdrama یا شاه‌نامه]، نمونه‌های بی‌شماری برای نشان‌دادن بهره‌برداری سراپا دلبخواهی از این دعوی یا عنوان حقوقی در پیکار طبقاتی میان سلطنت و فئودالیسم عرضه می‌کند. او در بازنمایی انضمامی‌اش از این پیکارهای انگلیسی، به این موتیف‌ها نقش مقطعیِ فراخورشان را واگذار می‌کند. درمقابل، مکبث توصیفی متمرکز از خمیرمایهٔ انسانیِ ظهور و سقوط مکبث به‌دست می‌دهد. شکسپیر دراین‌جا صفات انسانی‌ای را به نمایش می‌گذارد که درست در همین بافت و زمینهٔ اجتماعی‌ـ تاریخی ضرورتاً به‌وجود می‌آیند، و این کار را با وفاداری و قدرت بیانی شگفت‌انگیزی انجام می‌دهد. اما او کاملاً محق است وقتی این ذات انسانی (تاریخاً و اجتماعاً مشروط) را توصیف می‌کند و رئوس روشن اثرش را با موتیف‌های پیش‌پاافتاده درهم‌برهم نمی‌سازد. پیروی از پیشنهاد هگل به درامی از نوع هبل می‌انجامید و نه از نوع شکسپیر.

مع‌الوصف، درکل، هگل ضرورت‌های تاریخی ـ محتوایی و دراماتیک ـ فرمالِ درام را با وضوحی بیشتر از اکثر نظریه‌پردازان تشخیص داد. او مکرراً دربارهٔ دو حد افراطیِ کاراکترپردازی هشدار می‌دهد: از یک سو، حل‌کردن فردیت کاراکتر در متن بیان نیروهای تاریخی انتزاعی، و، از سوی دیگر، درغلطیدن به روان‌شناسی صرفاً خصوصی انسان. به‌لحاظ درخواست 'پاتوس [pathos] ' از کاراکترهای دراماتیک و تلاش برای تمایزنهادن میان پاتوس و شور [passion]، او دارد در مسیر درستِ وصف سرشت خاص کاراکترها حرکت می‌کند. او پاتوس را 'نیرویی فی‌نفسه موجه در خلق‌وخو، بخشی ذاتی از عقل' می‌خواند و به 'عشق خواهرانهٔ مقدس' آنتیگونه استناد می‌کند، به این واقعیت که اورستس مادرش را در حالتی از غلیان عاطفی نمی‌کشد، بلکه 'پاتوسی که او را به انجام این عمل برمی‌انگیزاند کاملاً سنجیده و فکرشده است.' البته این بدین معنا نیست که قهرمانان تراژدی باید انسان‌های عاری از شور باشند. آنتیگونه و اورستس نیز شوروشوق‌های خود را دارند. تأکید بر پاتوس دراین‌جا به این معناست که آنچه تعیین‌کننده است تطابق و همزمانی بی‌واسطهٔ محتوای تاریخی بزرگ ـــ تجسم‌یافته درقالب رسالت مشخص و انضمامی ـ با شخصیت و شور خاص قهرمان دراماتیک است. در این معنا، قهرمان یک درام تاریخی باید یک 'فرد جهان‌تاریخی' باشد. و این درست همین خصلت پاتوس او، همین خصوصیت نه انتزاعی ـ کلی و نه فردی ـ بیمارگونهٔ شور او، است که امکان آن را فراهم می‌آورد تا تمرکز شخصیت بر پاتوس' انعکاسی بی‌واسطه در توده‌ها بیابد. کلیت یا جهان‌شمولیت، عقلانیت و بی‌واسطگیِ انضمامی این پاتوس به قهرمان اجازه می‌دهد تا احساس‌های خویشاوند را در هر فردی از توده به‌نحوی بی‌واسطه و شخصی به حرکت درآورد.

IV

بازنمایی تصادم در اپیک و درام

مقایسهٔ ما میان رمان و درام نشان می‌دهد که شیوهٔ بازنمایی رمان به زندگی، یا بهتر بگوییم، به نحوهٔ تجلی زندگی، نزدیک‌تر است تا شیوهٔ بازنمایی درام. ولی، همان‌طور که دیدیم، آن به‌اصطلاح فاصلهٔ درام از زندگی نه فاصله‌ای مبتنی بر 'سبک‌پردازی' فرمالیستی، بلکه همانا بازتاب هنری فاکت‌های خاص زندگی است. به‌همین ترتیب، نزدیکی رمان به زندگی با نسخه‌برداری صِرف از واقعیت تجربی متفاوت است، و از این حیث، ناتورالیسم درحکم سبْک مادرزاد رمان نیست. حتی پهنهٔ قدرتمندترین رمان نیز محدود است. حتی اگر *کمدی انسانی* را رمانی واحد درنظر می‌گرفتیم، در مقیاسی هرقدر هم وسیع، فقط بخش بی‌اندازه کوچکی از واقعیت اجتماعی قیاس‌ناپذیر عصر خود را به‌دست می‌داد. پس دیگر حرفی از بازتابی به‌لحاظ کمّی بسنده و هنری از عدم‌تناهیِ زندگی باقی نمی‌مانَد. نویسندگان ناتورالیست رسالتی سیزیفوس‌گونه برعهدهٔ خویش می‌نهند، زیرا ایشان نه فقط تمامیتِ به‌لحاظ هنری خلق‌شدهٔ یک جهان بازتاب‌یافته را با ایجاد گزیده یا بُرشی صِرف، قطعه‌ای ازدرون‌ناقص، از دست می‌دهند، بلکه حتی بزرگ‌ترین انباشت ناتورالیستیِ جزئیات نیز قادر نیست به‌نحوی بسنده عدم‌تناهیِ کیفیات و روابطی را

بازتولید کند که یک ابژهٔ واحدِ واقعیت به‌تنهایی واجد آن است. و رمان البته به‌هیچ‌رو وظیفهٔ بازتولید وفادارانهٔ گزیده‌ای صرف از زندگی را بر دوش خود نمی‌گذارد، بلکه، با بازنماییِ بخشی از واقعیت که به‌رغم همهٔ غنای جهان، فراگیر ولی محدود است، تأثیر ناشی از تمامیت فرآیند اجتماعیِ رشدوتحول را پدید می‌آورد.

مسایل فرمال رمان بدین سان از دل این واقعیت برمی‌خیزند که هر نوع بازتاب واقعیت عینی ضرورتاً نسبی است. وظیفهٔ رمان آن است که کل پهنهٔ زندگی را، پیچیدگی و غموض تحولات‌اش را، قیاس‌ناپذیری جزئیات‌اش را به‌نحوی مستقیم و بی‌واسطه بیدار کند. ازاین‌رو مسألهٔ 'تمامیت ابژه‌ها'، به‌عنوان هدف بازنمودیِ اپیک بزرگ، که پیشتر چندین مرتبه آن را پیش کشیدیم، باید درمعنایی بسیار وسیع فهمیده شود؛ یعنی، این کل نه صرفاً ابژه‌های مرده‌ای که به‌میانجی آن‌ها حیات اجتماعی آدمیان تجلی می‌یابد، بلکه همچنین عادات و رسوم و نهادها و... را دربرمی‌گیرد که مشخصهٔ مرحله‌ای معین از جامعهٔ بشری و سمت‌وسویی است که در پیش می‌گیرد. جامعه همانا موضوعِ اصلی رمان است، به عبارت دیگر، حیات اجتماعی انسان در تعامل بی‌وقفه‌اش با طبیعت پیرامون، که بنیان فعالیت اجتماعی را تشکیل می‌دهد، و با نهادها یا آداب اجتماعی که میانجی‌گر روابط میان افراد در حیات اجتماعی‌اند. به یاد داریم که در درام، سویه‌های گوناگون را فقط به‌شکلی بسیار مختصر و گذرا می‌توان فرم‌پردازی کرد، یعنی صرفاً تا جایی که عزیمت‌گاه‌هایی مناسب برای کنش‌های اجتماعی ـ اخلاقی آدمیان فراهم آورد. نسبت‌ها در رمان کاملاً متفاوت است. جهان رمان نه فقط یک عزیمت‌گاه، بلکه جهانی به‌تمامی انضمامی، پیچیده و درهم‌تنیده است که همهٔ جزئیات رفتار و برخورد بشری در جامعه را دربرمی‌گیرد.

لیکن پیداست که اگر بناست از دل این همتافته، جلوهٔ نوعی تمامیت به‌وجود آید، اگر حلقه‌ای محدود از آدمیان، دسته‌ای محدود از 'ابژه‌ها' دراین معنا طوری توصیف شود که خواننده احساس کند با کل جامعه‌ای درحال

حرکت مواجه است، آن‌گاه، باز هم، شکل خاصی از تمرکز هنری و طرد ریشه‌ای و نیرومندانهٔ نسخه‌بردای صِرف از واقعیت ضرورت می‌یابد. بر این اساس، رمان نیز، به همان اندازهٔ درام، باید جایگاه کانونی را در میان همهٔ جوانب، به جنبهٔ نوعی یا تیپیک کاراکترها، شرایط، و صحنه‌ها وغیره بدهد، جزاین‌که دراین‌جا محتوا و فرم امر نوعی به‌شیوه‌ای متفاوت از درام شکل می‌گیرد. در رمان، رابطهٔ جنبه‌های منحصربه‌فرد و یکه با امر تیپیک به‌شیوه‌ای سست‌تر، آشفته‌تر و پیچیده‌تر پرداخته می‌شود. درهمان‌حال که کاراکتر دراماتیک باید مستقیماً و بی‌واسطه واجد جلوه‌ای تیپیک و نوعی باشد، البته با حفظ فردیت خویش، در رمان، کیفیت تیپیک یک کاراکتر غالباً فقط درحکم گرایشی است که فقط به‌تدریج عرض وجود می‌کند، گرایشی که مرحله‌به‌مرحله از درون کل، از درون تعامل پیچیدهٔ میان انسان‌ها، روابط انسانی، نهادها، اشیاء وغیره، به سطح می‌آید. رمان نیز باید، همچون درام، پیکار طبقات مختلف، قشرها، احزاب و جهت‌گیری‌ها را بازنمایی کند. اما بازنماییِ رمان از آن‌ها کمتر متمرکز و مقتصدانه است. در درام، همه چیز باید درخدمت نمایندگی رویکردهای اساسی ممکن باشد و بر یک تصادم مرکزیِ *واحد* متمرکز گردد. ازاین‌رو به‌لحاظ دراماتیکی، یک جریان اساسی واحد در کنش بشری بنا به سرشتِ خود فقط می‌تواند یک نمایندهٔ واحد داشته باشد؛ هر نوع مضاعف‌سازی، چنان‌که دیدیم، همان‌گویی‌ای هنری خواهد بود. (طبیعتاً این نکته را نباید به‌معنایی شماتیک فهمید. وقتی گوته در تحلیل‌اش از *هملت* به ظرافت شکسپیر در بازنمایی درباریان فروپایهٔ فاقد شخصیت درقالب جفت روزن‌کرانتس و گیلدن‌اشترن اشاره می‌کند، قانون عام سبک‌پردازی دراماتیک را زیر پا نمی‌گذارد. روزن‌کرانتس و گیلدن‌اشترن همواره با هم ظاهر می‌شوند و، از منظر ساختار درام، صرفاً یک چهرهٔ *واحد* را شکل می‌دهند.)

رمان، درمقابل، نه ذات تمرکزیافتهٔ یک جریان خاص، بلکه، برعکس، نحوهٔ برآمدن و افول چنین جریانی را بازنمایی می‌کند. به همین دلیل، خصلت تیپیکِ کاراکتر رمان، شیوهٔ بازنمایی جریان‌های اجتماعی به‌دست او،

به‌مراتب پیچیده‌تر است. هدف رمان نشان‌دادن وجوه مختلف یک جریان اجتماعی و شیوه‌های متفاوت جلوه‌گرشدن آن است. بنابراین آنچه در درام حکمِ همان‌گویی را خواهد داشت، در رمان همانا فرمی اجتناب‌ناپذیر برای متبلورساختن امر واقعاً نوعی است.

از این خصیصهٔ رمان چنین برمی‌آید که رابطهٔ فرد توصیف‌شده با گروه اجتماعی‌ای که او بدان تعلق دارد و نمایندهٔ آن است، بسیار پیچیده‌تر از همین رابطه در درام است. لیکن این پیچیده‌کردن رابطهٔ فرد و طبقه نیز محصول رشدوتحول ادبیات نیست؛ برعکس، کل رشدوتحول فرم‌های ادبی، و به‌طور خاص دراین‌جا ادبیات، چیزی نیست مگر بازتابی از رشدوتحول خودِ جامعه. مارکس تصویری بسیار دقیق از این رابطهٔ تغییریافته میان فرد و طبقه در سرمایه‌داری به‌دست می‌دهد. او می‌گوید: '... در روند توسعهٔ سرمایه‌داری و دقیقاً به‌سبب مستقل‌شدن ناگزیر روابط اجتماعی به‌واسطهٔ تقسیم‌کار، تمایزی در زندگی هر فرد به‌وجود می‌آید میان آنچه شخصی است و آنچه تحت سیطرهٔ یکی از شاخه‌های کار و شرایط مربوط به آن درمی‌آید... در قشر [Stand] (از آن بیش، در قبیله [Stamm])، این امر هنوز پوشیده است، فی‌المثل، یک نجیب‌زاده همواره یک نجیب‌زاده باقی می‌ماند، یک عامی یک عامی، صرف‌نظر از سایر شرایطاش، کیفیتی که از فردیت [وجود فردی و فیزیکی] او جدایی‌ناپذیر است. تفاوت میان فرد شخصی و فرد طبقه‌ای، تصادفی‌بودن شرایط زندگی فرد، فقط با ظهور طبقه‌ای به‌وجود می‌آید که خودْ محصول بورژوازی است. پیش از هرچیز، رقابت و پیکار افراد در میان خودشان است که نفس این تصادفی‌بودن را ایجاد می‌کند و بسط می‌دهد. ازاین‌رو، در خیال، افراد تحت سیطرهٔ بورژوازی آزادتر از قبل اند، زیرا برای آن‌ها شرایط زندگی‌شان تصادفی و حادث شده است؛ در واقعیت، آن‌ها ناآزادتر اند، زیرا بیش از پیش تحت انقیاد قدرت مادی درمی‌آیند.' این امر روشن‌تر از همه‌جا خود را درهیئت فیگورهای مرحلهٔ گذار نشان می‌دهد: درهمان‌حال که تصادم دراماتیکْ کنشگران را به دو اردوگاه پیکارگر با

یکدیگر تقسیم می‌کند، در رمان، خنثی‌بودن یا بی‌اعتنایی کاراکترها به مسایل مرکزی نه تنها مجاز بلکه روی‌هم‌رفته ضروری است.

بدیهی است که این بسط‌وتحول روابط میان فرد و جامعه کاملاً برای توصیف دراماتیک نامناسب است. از سوی دیگر، درست خودِ همین بسط‌وتحول برسازندهٔ عنصر حیاتی رمان است. تصادفی نیست که مشخصه‌های رمان فقط پس از ظهور این روابط اجتماعی میان فرد و طبقه شکل گرفته اند. فقط غیرتاریخی‌گریِ سراپا خامِ جامعه‌شناسی مبتذل می‌تواند نسبت به این پیوستگی یکسر کور باشد و 'رمان' یونانی و ایرانی را ذیل همان ژانری بگنجاند که فرم مدرن 'اپیک بورژوایی' را.

مع‌الوصف این پیوستگی درونی میان فرم رمان و ساختار خاص جامعهٔ سرمایه‌داری به‌هیچ‌رو بدین معنا نیست که اکنون رمان قادر است این واقعیت را بی‌هیچ کم‌وکاستی، در عین وجود تجربی و بی‌واسطه‌اش، صرفاً بازتاب دهد. ناتورالیست‌ها، از یک سو، مقهور این پیش‌داوری‌ها شدند، ولی، از سوی دیگر، مدافعان کلاسیستِ فرم‌های کهن و سنتی نیز به همان اندازهٔ ناتورالیست‌ها، و صرفاً بر اساس پیش‌داوری‌هایی یکسر متفاوت، در درک مسائل هنریِ برخاسته از این وضعیت جدید واماندند. بدین‌سان مثلاً پاؤل ارنست Paul Ernst، رهبر تئوریک نئوکلاسیسم در آلمانی، رمان را 'نیمه‌هنر' می‌خواند.

ملاحظات پیشین ما تا همین‌جا نیز برای نشان‌دادن این نکته کافی بوده اند که چنین برداشتی از رمان و رابطهٔ آن با واقعیتی که بازتاب‌اش می‌دهد، از اساس خطاست. ما با تحلیل آن به‌اصطلاح فاصلهٔ درام از زندگی نشان دادیم که این فاصله از زندگی دقیقاً گونهٔ خاصی از بازتاب هنریِ فاکت‌های بسیار انضمامی زندگی است. به‌همین ترتیب اکنون باید به برخی از فاکت‌های مهم و عام زندگی اشاره کنیم که شالودهٔ فرم رمان را برمی‌سازند. مسلماً استدلال ما دراین‌جا هدفی مخالف را دنبال می‌کند. درآن‌جا می‌بایست متذکر می‌شدیم که سبک‌پردازی آشکار بر بازتابی راستین از زندگی استوار است، دراین‌جا

باید نشان دهیم که رمان، به‌لحاظ نزدیکی آشکارش به زندگی، به‌شیوه‌ای دقیقاً همان‌اندازه آمرانه خواستارِ بازپردازش هنریِ دست‌مایه‌های زندگی است که درام، هرچند با وسایلی متفاوت و برای اهدافی متفاوت.

بگذارید از آن نقطه‌ای آغاز کنیم که تفاوت میان رمان و درام ازهمه‌جا چشمگیرتر است: مسألهٔ تصادم. در رمان، قرار نیست حل‌وفصل قدرتمندانهٔ یک تصادم در بالاترین و حادترین شکل‌اش بازنمایی شود. برعکس، وظیفه عبارت است از بازنماییِ پیچیدگی، چندلایگی، درهم‌تنیدگی و 'حیله‌گریِ' (لنین) آن جریان‌هایی که تولیدکننده، حل‌کننده یا تخفیف‌دهندهٔ چنین ستیزهایی در حیات اجتماعی اند. و بدین‌ترتیب ما هم‌اینک نیز با فاکتی بسیار مهم از خودِ زندگی مواجه شده ایم.

اگر فرم تصادم تراژیک یکی از فرم‌های ضروریِ تجلی خودِ حیات اجتماعی است، آنگاه فقط تحت شرایط و در وضعیت‌هایی معین چنین است. این‌که ستیزها فروکش می‌کنند، این‌که زیر خاکستر می‌روند، این‌که آن‌ها چه در زندگی شخصی فرد و چه در مقیاس اجتماعیِ عام به هیچ راه‌حل صریح و تعیین‌کننده‌ای نمی‌انجامند، خود می‌تواند به‌همان اندازه یکی از فاکت‌های زندگی باشد، اگرچه ازحیثی دوگانه: اولاً، فازهای معینی در روند رشد جامعه وجود دارند که در آن‌ها تکلیف آنتاگونیسم‌های اجتماعی روشن می‌شود؛ ثانیاً، حتی در دوره‌هایی که آنتاگونیسم‌ها در زندگی افراد در حادترین شکل خویش اند، همهٔ ستیزها تا حد بدل‌شدن به امر تراژیک، تیزوتند نمی‌شوند. اکنون ازآنجاکه موضوع رمانْ توصیفِ تمامیت فراگیر حیات اجتماعی است، یک تصادمِ به‌تمامی پرداخت‌شده فقط می‌تواند موردی مرزی باشد، موردی در کنار دیگر موارد. در برخی شرایط، این مورد اصلاً هیچ نیازی ندارد در بازنمایی ظاهر شود، ولی اگر توصیف گردد، لاجرم فقط یک حلقه در نظامی چندحلقه‌ای خواهد بود. شرایط مشخص، برخوردهای خاصی که موجدِ تصادم تراژیک‌اند، نشان داده خواهد شد، اما دقیقاً به‌منزلهٔ شرایطی خاص درکنار دیگر شرایط، و بی‌شک لازم هم نیست در شکلی سراپا ناب عیان گردد.

بنابراینس اگر در درام، ماجرایی موازی به‌عنوان تراژدی گنجانده شود، آنگاه کار آن تکمیل و برجسته‌ساختنِ رئوس تصادم است. توازی میان سرنوشت‌های لیر و گلوستر را به یاد آورید که پیشتر ذکر کردیم. در رمان، وضع کاملاً متفاوت است. تولستوی، به‌عنوان نمونه، در موازات سرنوشت تراژیک آنا کارنینا چندین ماجرای دیگر می‌گنجاند. جفت‌های کیتی‌ـلوین، داریاـأبلونسکی صرفاً مکمل‌های مرکزی بزرگ برای زوج آناـورونسکی اند که درکنارشان ماجراهای موازی و اپیزودیک متعدد دیگری وجود دارد. در هر دو مورد، ماجراها یکدیگر را تکمیل و تشریح می‌کنند، اما در جهاتی کاملاً متفاوت. در *لیر*، سرنوشت گلوستر ضرورت تراژیکِ آنچه را بر قهرمان اصلی می‌رود برجسته می‌سازد. در *آنا کارنینا*، ماجراهای موازی بر این نکته تأکید می‌گذارند که سرنوشت قهرمان زن، اگرچه نوعی و ضروری است، مع‌الوصف موردی به‌غایت فردی و خاص است. مسلماً سرنوشت او تضادهای درونی ازدواج بورژوایی مدرن را به نیرومندانه‌ترین وجهی برملا می‌سازد، اما این نکته را نیز نشان می‌دهد که، اولاً، این تضادها همواره ضرورتاً این مسیر خاص را پیش نمی‌گیرند و لاجرم ممکن است محتوا و فرمی کلاً متفاوت داشته باشند، و، ثانیاً، انواع مشابهی از چنین ستیزی فقط تحت شرایط اجتماعی و فردی بسیار خاصی به سرنوشت تراژیک آنا خواهند انجامید.

دراین‌جا می‌بینیم که این توازی‌ها و تضادهای مکمل در درام واجد پیوند بسیار نزدیک‌تری با هم اند تا در رمان. در رمان برای موجه‌ساختن یک ماجرای مکمل، کافی‌ست تا قرابتی صِرف با مسألهٔ اجتماعی‌ـبشریِ بنیادی در کار باشد، حال این قرابت هرقدر هم بعید به‌نظر رسد. در درام، این شباهت عام با مسئله کافی نیست؛ در هر دو مورد، محتوا، جهت و فرم مسألهٔ طرح‌شده باید آشکارا با هم مرتبط باشند.

این تفاوت احتمالاً زمانی با وضوحی حتی بیش از این آشکار می‌گردد که به نحوهٔ پردازش و ترکیب‌بندی کاراکترهای متضاد در درام و در رمان

بنگریم. گروهایی چنین متضاد چون هملت ــ لائرتس ــ فورتینبراس در شکسپیر یا اگمونت‌ـاُرانین‌ـآلبا در گوته را درنظر بگیرید. و نحوهٔ مرتبط‌شدن این چهره‌ها با یکدیگر و روشن‌سازی متقابل‌شان را با، مثلاً، نحوهٔ تکمیل‌شدن متقابل کارکاترهای اصلی در *بابا گوریو* Père Goriot بالزاک مقایسه کنید. بالزاک خود در قطعه‌ای نظری اشاره می‌کند که گوریو و وُترن چهره‌های موازی مکمل اند؛ در خودِ رمان، تأثیر 'تربیتی' [pedagogic] تکمیل‌گرانهٔ ویکونتس دو بوزه‌آن و وُترن بر راستیناک برجسته می‌شود؛ در همان حال، راستیناک، دو مارزی، دو تری دنباله‌ای از توازی‌ها و تضادها را شکل می‌دهند که توسط وُترن، نوسینگن، تِیفه وغیره به‌عنوان یک گروه تکمیل می‌شوند. نکتهٔ مهم دربارهٔ این مواجهه این است که چهره‌ها این کارکردها را ضرورتاً به‌واسطهٔ خصیصهٔ اصلی کاراکترشان یا خصلت ذاتی سرنوشت‌شان به‌دست نمی‌آورند، بلکه این دقیقاً سویه‌های تصادفی، اپیزودیک و فرعی اند که ازقضا در بافت و زمینه‌ای فراگیر و معین می‌توانند این قبیل تکمیل‌سازی‌ها و تضادها را منشأ اثر سازند.

همهٔ این‌ها با خصلت خاص رمان، که در آغاز کار بدان اشاره شد، مرتبط اند، یعنی این خصلت که در رمان، ستیز نه 'فی‌نفسه'، بلکه در گره‌خوردگی‌های وسیعاً بسط‌یافته و عینی و اجتماعی‌اش، به‌منزلهٔ بخشی از یک رشدوتحول اجتماعی بزرگ‌تر، ظاهر می‌شود. دراین‌جا مقایسهٔ ترکیب‌بندی *شاه لیر* و *بابا گوریو* بسیار آموزنده خواهد بود، بالاخص ازآن‌جا که رمان بالزاک آشکارا تحت تأثیر شدید شکسپیر بود. بیش از هرچیز، سرنوشت 'لیر'ی گوریو خودْ اپیزودی در رمان است، هرچند اپیزودی بسیار مهم. ملاحظهٔ اوتو لودیگ، که پیشتر در زمینه‌ای متفاوت نقل کردیم، مبنی بر این‌که اگر *شاه لیر* به رمان بدل می‌شد، آن‌گاه ادگار قهرمان اصلی می‌بود، دراین‌جا با برخی جرح‌وتعدیل‌ها تحقق یافته است. زیرا سرنوشت راستیناک نیز مسألهٔ رابطهٔ میان والدین و فرزندان را پیش می‌کشد، و سرراستیِ خودخواهانهٔ آمیخته به ساده‌دلی که راستیناک به‌همراه آن خانوادهٔ خویش را

استثمار می‌کند، شباهتی محدود با رفتار دختران گوریو نسبت به پدرشان دارد. لیکن مهم‌ترین تفاوت در ترکیب‌بندی این است که روابط خانوادگی دراین‌جا مستقیماً به پسزمینه رانده می‌شوند. بالزاک فقط به این جنبه از راستیناک اشاره می‌کند؛ آنچه برای او مهم است، رشدوتحولی است که خود راستیناک، در تعامل با گوناگون‌ترین آدم‌ها و روابط انسانی، ازسر می‌گذراند. مشاهدهٔ این امر جالب است که آنچه تمرکزی بزرگ‌تر به امر تیپیک می‌بخشد و تأکیدی جدید بر آن می‌گذارد، دقیقاً همین پهنهٔ وسیع رمان است، این واقعیت که هدف اصولی آن همانا بسط‌وتحول گسترده و تدریجیِ کاراکتر است (درتقابل با انفجار دراماتیک صفاتی که پیشتر در کاراکتر حضور دارد)، چیزی که برای شکسپیر کاملاً بیگانه می‌بود.

ملاحظهٔ اوتو لودویگ دربارهٔ ادگار به‌عنوان قهرمان یک رمان شاه‌لیری به‌غایت زیرکانه است. لیکن نبوغ نهفته در آنچه بالزاک عملاً انجام داد وسعت و عمق بیشتری بدان می‌بخشد. زیرا راستیناک صرفاً یک نوع ادگار نیست، بلکه گونه‌ای فرومرتبه‌تر از هموست، کسی که، تحت تأثیر شرایط، به قالب شکل ضعیف‌تر، رام‌تر، درست‌کارتر و کمتر افراطیِ ادگار *تحول می‌یابد*. یا، به بیان بهتر، او چنین است اگر که ما به این رمان، که *دراین سمت‌وسوی خاص* بسط می‌یابد، به خودی خود بنگریم. رمان به‌همان اندازهٔ درام با وحدت و تضادِ حدهای نهایی آشناست و هرازگاهی آن‌ها را به‌شیوه‌ای مشابه تا منتهای درجه شدت می‌بخشد. اما همچنین قادر است این وحدت و تضاد را به‌طرز کاملاً متفاوتی عرضه کند: مثلاً مواردی که در آنها، از دل تعامل درونی حدهای نهایی، بسط‌وتحولی جدید، سمت‌وسویی جدید به‌وجود می‌آید که انتظارشان بر روی سطح نمی‌رود. مهم‌ترین ویژگیِ رمان‌های واقعاً بزرگ دقیقاً توصیف چنین سمت‌وسوهایی است. آنچه توصیف می‌شود یک وضعیت معین از جامعه نیست، یا دست‌کم صرفاً درظاهر یک وضعیت است. مهم‌ترین چیز نشان‌دادنِ چگونگیِ مرئی‌شدنِ سمت‌وسوی یک گرایش اجتماعی در حرکت‌های کوچک و مویین و نامحسوس حیات فردی است.

دراین‌جا فاکتی تعیین‌کننده از زندگی به‌وضوح مشهود است، فاکتی که بنیان فرم رمان را تشکیل می‌دهد. درام تلاطم‌های بزرگ، فروپاشی‌های تراژیک یک جهان را توصیف کرده است. در پایان هر یک از تراژدی‌های بزرگ شکسپیر، یک جهان کامل فرومی‌پاشد، و ما خود را در سپیده‌دم یک عصر تاریخی سراپا نو می‌یابیم. رمان‌های بزرگ ادبیات جهان، بالاخص رمان‌های قرن نوزدهم، نه چندان فروپاشی یک جامعه، بلکه فرآیند انحلال آن را توصیف می‌کنند، هر کدام یک مرحله از این فرآیند را. حتی در دراماتیک‌ترین رمان‌ها نیز اشاره به نفسِ فروپاشی اجتماعی ضرورت ندارد. برای تحقق اهداف رمان، همهٔ آنچه نیاز است بازنمایی روند مقاومت‌ناپذیر رشدوتحول اجتماعی ـ تاریخی با نیرویی اقناع‌گرانه است. هدف ذاتیِ رمان همانا بازنماییِ سمت‌وسوی حرکت جامعه است.

برای طبقات معین و در شرایط معین، این حرکت طبیعتاً روبه‌بالاست. ولی حتی در چنین موردی نیز اپیک‌پرداز منسجم فقط جهت حرکت را نشان خواهد؛ او به‌هیچ‌رو نیازی ندارد یک از پیروزی‌های تعیین‌کنندهٔ این حرکت روبه‌بالا را به تصویر کشد، دیگر چه رسد به پیروزی نهایی آن. نمونهٔ کلاسیکِ *مادر* گورکی را درنظر بگیرید، و روند بی‌وقفه به‌پیش‌روندهٔ این شاهکار را، که در بطن خویش توصیف‌گر پیروزی بعدی است، با حال‌وحوای دراماتیک افول جهان بورژوای کهن در درام بزرگ گورکی، *یگور بولیچف* Yegor Bulichev، مقایسه کنید.

به‌اعتقاد من، اکنون نیازی به بحث چندان دامنه‌داری در این باره نیست که گزینش و دسته‌بندی شمار محدودی از کاراکترها و سرنوشت‌ها ــ هرچند پرشمار درقیاس با اقتصاد درام ــ فقط براساس و از پیِ نوعی پردازش هنری پرتوان و تام‌وتمام قادر است این قبیل سمت‌وسوهای بسط‌وتحول را آشکارا در معرض دید آورد. مسلماً این سمت‌وسوها در سرنوشت‌های مردمان بالفعل و واقعی به طور 'فی‌نفسه یا در ــ خود' حضور دارند. اما تصادم دراماتیک نیز 'فی‌نفسه' در تصادم‌های زندگی حضور دارد. پردازش هنری

زندگی، فرم هنری بازتاب‌واقعیت، در هر دو مورد، عبارت است از بدل‌کردن این 'درـخود' به یک 'برای‌ـخود'، ولـو بـا ابزارهـای متفـاوت. ایـن امـر در دستمایه‌ای که رمان آن را می‌پردازد، همان‌اندازه زیـاد و همـان‌انـدازه نـاچیز است که در دستمایهٔ درام. رمان نیز باید قوانین اجتماعی‌ـتـاریخی را مـستقیماً به کاراکترها و سرنوشت‌هایی ترجمه کند که در شکل بی‌واسطه‌شان نمـودی یکه و منفرد دارند. وحدت هنـری و ضـروریِ نمـود و ذات در هنـر، ظهـور تام‌وتمام ذات درقالب ظاهر یا نمود محض، دست‌کم مستلزم طرد مطلق جهان تجربیِ بی‌واسطه و خام است، چه زمانی که، در دستمایهٔ رمان، به‌نظر می‌رسد نمود و ذات کاملاً به‌هم نزدیک اند، چه وقتی آشکارا بـه‌دور از یکدیگرنـد. دشواری‌هایی که در رمان باید بر آن‌ها غلبه کرد متفاوت از دشواری‌های درام اند، اما نه کوچک‌تر.

متفاوت‌بودن آن فاکت‌هایی از زندگی که در فرم‌های ایـن هـر دو ژانـر بازتاب می‌یابند، ازهمه‌جـا روشـن‌تـر در متفـاوت‌بـودن نحـوهٔ ترکیـب‌بنـدی آکسیون و ماجرا [در این دو ژانر] عیـان مـی‌گـردد. گوتـه نیـز در مقالـه‌اش درباب اپیک و درام، که پیشتر از آن نقل‌قول کردیم، به اصول نهفتـه در پـس این پرسش پرداخت. او موتیف‌های مختلـف حـاکم بـر آکـسیون و مـاجرا را تحلیل می‌کند و مواردی را پیدا می‌کند که در اپیک و درام، هردو، مـشترک اند، و نیز موارد دیگری را که مشخصه‌های مختص به یکی از این دو ژانـر را می‌سازند. چنین موتیف‌هایی، به‌زعـم گوتـه، عبـارت انـد از: '۱. *موتیف‌هـای پیش‌رونده*، که ماجرا را جلو می‌برند؛ چنین موتیف‌هایی ترجیحـاً در درام بـه کار مـی‌رونـد. ۲. *موتیف‌هـای واپس‌رونـده*، کـه مـاجرا را از هـدف‌اش دور می‌کنند؛ این موتیف‌ها کمابیش منحصراً در شعر اپیک به کار می‌روند.'[۱]

برای درک آخرین عبارت گوته، مشخصاً باید به این نکته اشاره شود که او به‌دقت میان موتیف‌های واپس‌رونده و *تأخیرانداز* تمایز مـی‌گـذارد. عوامـل تأخیراندازه برای گوته آنهایی اند 'که گام را کُند می‌کنند یا فاصله را افزایش می‌دهند؛ هر دو نوع ادبی این عوامل را با بیشترین محاسن به کار مـی‌گیرنـد.'[۱]

ممکن است فکر کنیم که بین موتیف‌های واپس‌رونده و تأخیرانداز صرفاً تفاوتی کمّی وجود دارد؛ اگر موتیف تأخیرانداز به موتیفی غالب بدل گردد، درست *ازهمین طریق* [eo ipso] به موتیفی واپس‌رونده بدل خواهد شد. چنین اعتراضی درکل غلط نیست، بلکه آنچه از نظر می‌اندازد امری کیفاً نو در متن این تحولِ ظاهراً فقط کمّی است. این پرسش در درام نسبتاً ساده و واضح است: قهرمان به‌سوی هدف‌اش هجوم می‌برد، سرسختانه با همهٔ موانع بر سر راه‌اش مبارزه می‌کند؛ ماجرا یک مواجههٔ بی‌وقفه میان موتیف‌های پیش‌رونده و تأخیرانداز است. در اپیک بزرگ، لیکن، شاکلهٔ آکسیون و ماجرا کاملاً در نقطهٔ مقابل است: درست همان موتیف‌هایی که قهرمانان را از هدف‌هایشان دور می‌کنند، مایهٔ پیروزی می‌شوند، هرچند نه فقط درقالب شرایط بیرونی، بلکه آن‌ها حتی به نیرویی محرک در خود قهرمان نیز بدل می‌گردند. اپیک‌های بزرگ هومری را به یاد آورید. ماجرای *ایلیاد* را چه موتیف‌های به حرکت درمی‌آورند؟ پیش از همه، خشم آشیل و وقایعی که از پی آن می‌آید، پس لاجرم موتیف‌هایی که بدون استثناء، هدف را، که همانا موضوع *ایلیاد* است، یعنی تصرف تروپا، دورتر و دورتر می‌برند. ماجرای *اودیسه* را چه موتیف‌هایی به حرکت درمی‌آورند؟ خشم پوزئیدون، که می‌کوشد مانع از تحقق هدف حماسیِ شعر، یعنی به‌خانه‌رسیدن اودیسئوس، شود.

البته این حرکتِ واپس‌ورنده به‌هیچ‌رو بدون پیکار به جایی نمی‌رسد. نه فقط خود قهرمان، بلکه جمعی از دیگر کنش‌گران نیز در تلاش اند تا این هدف حماسی را تحقق بخشند، و بی‌وقفه علیه این حرکتِ دورکننده از هدف پیکار می‌کنند. اگر این پیکار وجود نمی‌داشت، کل اپیک به تشریحِ صِرف شرایط خلاصه می‌شد. لیکن، این نوع خاص از آکسیون یا ماجرا و غلبهٔ آن به‌نحو تنگاتنگی با هدف هنریِ اپیک بزرگ، با سرشت خاصِ فاکت‌های زندگی، که این فرم‌ها بیان هنریِ آن‌ها اند، پیوند خورده است.

پیش از هرچیز بی‌درنگ پیداست که توصیفِ ماجراگونهٔ 'تمامیت ابژه‌ها' فقط در چارچوب چنین داستانی می‌تواند بسط یابد. آکسیون

دراماتیک باسرعت روبه‌جلو حرکت می‌کند، و توقف‌گاه‌هایش، که محصول موتیف‌های تأخیرانداز اند، صرفاً گره‌گاه‌هایی معین و چشمگیر در مسیر حرکت به‌سوی حادشدن تام‌وتمام، به‌سوی تصادم، اند. اما برای توصیف کل محیط یک آکسیون، ازجمله طبیعت و جامعه، به‌عنوان مراحلِ این مسیر، به‌عنوان وقایع و پیشامدهای مهم، و نیز نشان‌دادن آن‌ها در متن نوعی حرکت، آکسیون باید مبتنی بر موتیف‌های واپس‌رونده باشد. تصادفی نیست که پیشتر در همان *اودیسه*، یکی از موتیف‌های به‌غایت مهمِ اپیک‌های بعدی، یعنی سفر یا سرگردانی به‌همراه موانع‌اش، درقالب حکایت ظاهر می‌شود. با این حال پیداست که شرح سادهٔ یک سفر، نه هرگز یک شعر اپیک، بلکه توصیفی صِرف از شرایط و محیط به وجود خواهد آورد. فقط ازآن‌رو که 'سفر' اودیسئوس پیکاری بی‌وقفه با یک قدرت قوی‌تر است، هر گامی در این مسیر به اهمیت و دلالتی مهیّج دست می‌یابد: هیچ موقعیت واحدِ توصیف‌شده دراین‌جا موقعیتی صرف نیست، بلکه رخدادی واقعی است، پیامد یک کنش است، علت محرکهٔ مواجهه‌ای بعدی میان نیروهای ستیزه‌گر.

بدین‌ترتیب، فرمی برای آکسیون به‌وجود می‌آید که به‌تنهایی مناسب آن است تا مسألهٔ سبک‌پردازانهٔ بنیادی اپیک را حل کند، یعنی مسألهٔ ترجمهٔ آن مجموعه‌ای از شرایط طبیعی، نهادها، منش‌ها، عادات، و رسوم بشری وغیره به کنش بشری که برروی‌هم 'تمامیت ابژه‌ها' را شکل می‌دهند. آکسیون دراماتیک راه خود را از میان این 'شرایط' بازمی‌کند؛ آن‌ها صرفاً فرصت انکشاف نیروهای محرکهٔ اجتماعی ـ اخلاقیِ نهفته در درون انسان را فراهم می‌کنند. پس دراین‌جا درام با هیچ نوع دشواری خاصی در فرم‌پردازی مواجه نیست. اما ازآن‌جا که اپیک بزرگ بدان جهت بزرگ است که این جهان 'اشیاء'، این جهان 'شرایط'، را در عین غنای به‌غایت گسترش‌یافته‌شان عرضه می‌کند و درهمان حال مجبور است همواره و همه‌جا آن را به‌قالب کنش‌های بشری برگرداند، نیازمند داستانی است که در روند این پیکار بی‌وقفه، کاراکترهایش را از میان کل این جهان عبور دهد. فقط به‌یاری آوردگاه‌های

بی‌پایان، انگیزه‌های پیکار، آرمان‌های پیکار، وغیره است که شرایط‌مندیِ مکانیکیِ 'اشیاء' به‌نحوی هنری مغلوب می‌گردند؛ جهان گسترش‌یافتهٔ انسانِ درقالب حرکتی زنده و بی‌وقفه پدیدار می‌شود. ما با ارجاع به اودیسئوس، برتریِ آنتاگونیست [کاراکتر مقابل] او را برجسته کردیم. این عامل نیز باز واجدِ اهمیت تعیین‌کننده‌ای برای شیوهٔ توصیف مختص به اپیک بزرگ است. هم درام و هم اپیک بزرگ، برای ارائهٔ تصویری وفادارانه از زندگی بشری، باید دیالکتیک آزادی و ضرورت را به‌نحو صحیحی بازتاب دهند. بنابراین هر دو باید انسان و کنش‌های او را مقید به بنیان اجتماعی‌ـتاریخی‌شان بازنمایی کنند. اما در همان حال، هر دو باید نقش ابتکارعمل بشری، نقش عمل فردی را در روند وقایع اجتماعی توصیف کنند.

در تصادم دراماتیک، ابتکارعمل فردی به پیش‌زمینه می‌آید. شرایطی که، به‌منزلهٔ نتیجهٔ یک ضرورت پیچیده، به این ابتکارعمل راه می‌دهند، فقط در رئوس‌شان مورد اشاره قرار می‌گیرند. فقط در متن تصادم و پیامد آن است که محدودیت و تعیّن اجتماعی و تاریخیِ عمل بشری به بیان درمی‌آید. در اپیک بزرگ، برعکس، عنصر ضرورت همواره حضور و غلبه دارد. موتیف واپس‌رونده فقط بیان و تجلی آن نیروهای عام عینی‌ای است که ضرورتاً قوی‌تر از اراده و عزم فرد است. بدین‌سان، درهمان‌حال که درامْ دیالکتیک صحیحِ آزادی و ضرورت را در فاجعه‌ای قهرمانانه متمرکز می‌کند، اپیک تصویری وسیعاً بسط‌یافته و درهم‌تنیده از پیکارهای مختلف افراد ــ کوچک و بزرگ، برخی موفقیت‌آمیز، برخی توأم با شکست ــ به دست می‌دهد، و به‌میاجی تمامیت این پیکارهاست که ضرورت رشدوتحول اجتماعی به بیان درمی‌آید. بنابراین، این هردو فرم بزرگ بازتاب‌دهندهٔ همان دیالکتیک واحد زندگی اند. لیکن آن‌ها تأکید خود را بر وجوه متفاوتی از رابطه‌ای واحد می‌گذارند. این تفاوت صرفاً تجلی و بیانی است از آن فاکت‌های متفاوت زندگی که هر دو فرم به بیان درمی‌آورند و قبلاً درباره‌شان به‌تفصیل حرف زدیم.

این پیوندها معلوم می‌سازد که ابتکارعمل شخصیِ کاراکترها در درام

بسی مهم‌تر است تا در اپیک. حتی در درام کلاسیک نیز، که در آن ضرورتی سرسخت‌تر حاکم است، وضع به همین‌قرار است. *ادیپوس شاه* سوفوکلس را درنظر بگیرید، درامی که دیرزمانی به‌عنوان الگوی 'درام‌های سرنوشت' تقدیرگرایانه عمل کرده است. ساختمان این درام واقعاً چگونه است؟ مسلماً ادیپوس بابت روزگار گذشته‌اش 'مورد حساب‌رسی' قرار می‌گیرد؛ مسلماً مضمون اصلیِ درام انکشاف وقایعی است که دیرزمان سپری شده اند. اما مسیری را که به این‌جا می‌انجامد، ابتکارعمل جدی و نستوه خودِ ادیپوس تعیین می‌کند. درست است که او توسط گذشته سرکوب می‌شود، اما سنگی که به او برخورد می‌کند به‌دست کوشش‌های خود او غلطانده شده است. 'رمانیزه‌کردنِ' بسیاری از درام‌های مدرن به‌چشمگیرترین وجهی ازطریق مقایسه با این الگوی کلاسیک عیان می‌گردد. این نکته بالاخص درمورد درام‌های دورهٔ وایمار شیلر صادق است. *ماریا استوآرت* او، برای مثال، کمابیش منحصراً موضوع پیکار میان نیروهای تاریخیِ متخاصمی است که درهیئت چهره‌های خُرد تجسم یافته اند. جایگاه او در ترکیب‌بندی، خود پیشاپیش وجودِ گرایش‌های اپیک را فاش می‌کند.

دیدیم که در اپیک کلاسیک نیز، نیروی محرکهٔ آکسیون نه قهرمان اپیک، بلکه نیروهای ضرورت‌اند که درهیئت خدایان تجسم یافته اند. عظمت قهرمان اپیک صرفاً عبارت است از مقاومت قهرمانانه، یا پیگیر و حیله‌گرانهٔ او دربرابر این نیروها. این خصلت اپیک بزرگ در رمان ازاین‌هم برجسته‌تر می‌شود. غلبهٔ موتیف واپس‌رونده به اهمیتی هرچه بیشتر دست می‌یابد. زیرا موضوع حماسهٔ پیکاری است واجد سرشت ملی که لاجرم ضرورتاً هدف‌یابی مشخص و معینی دارد. در پیکار بر سر این هدف، موتیف واپس‌رونده درشکل زنجیره‌ای ناگسسته از موانعی که دربرابر تحقق این هدف مقاوت می‌کنند، داستان را تحت استیلای خود دارد.

رابطهٔ جدید میان فرد و جامعه، میان فرد و طبقه، موجد وضعیتی جدید برای رمان مدرن است. کنش فردی صرفاً به‌نحوی کاملاً مشروط و در

مواردی خاص واجد هدفی بی‌واسطه و اجتماعی است. به‌واقع، با رشدوتحول رمان، رمان‌های بیش از پیش مهمی سربرمی‌آورند که آکسیون‌شان نه هیچ هدف انضمامی و مشخصی دارد و نه اصلاً می‌تواند داشته باشد. این نکته درمورد همان *دن کیشوت* نیز صادق است، رمانی که در آن، هدف قهرمان چیزی نیست مگر هدف عامِ احیای شوالیه‌گری و ماجراجویی. اما این قصد را نمی‌توان به همان معنایی یک هدف خواند که قصد ادیسئوس برای بازگشت به خانه را. این نکته درمورد رمان‌های مهمی چون *تام جونز*، *ویلهلم مایستر* وغیره نیز صادق است. در *ویلهلم مایستر*، به‌واقع، غرابت رمان جدید به‌روشنی در انتها بیان می‌شود: قهرمان درمی‌یابد آنچه او به‌دست آورده است کاملاً متفاوت از چیزی است که سرگردانی‌هایش را برای دست‌یافتن بدان آغاز کرد. ازاین‌طریق به‌لحاظ اجتماعی‌ـمحتوایی، کارکرد ارتقاءیافتهٔ موتیف واپس‌رونده آشکارا به بیان درمی‌آید. همین‌که معلوم می‌شود نیروی شرایط اجتماعی از قصدیت قهرمان قوی‌تر است، همین‌که این نیرو پیروزمندانه از پیکار بیرون می‌آید، آنگاه امر اجتماعاً ضروری عرض وجود می‌کند: کاراکترها مطابق با تمایلات و شوروشوق‌های خود دست به کنش می‌زنند، اما نتیجهٔ کنش‌های ایشان متفاوت از آن چیزی است که قصدش را داشته‌اند.

مسلماً دراین‌جا نیز هیچ نوع دیوار چین میان اپیک و رمان درکار نیست. از یک سو، هستند رمان‌های مدرن مهمی که حاوی هدفی بسیار معین اند. گرچه حتی در دست‌یابی به این هدف نیز همواره این ضرورت اجتماعی است که پیروز می‌شود. بدین‌ترتیب بازهم حکمتِ کلمات پایانی *ویلهلم مایستر* بارز می‌شود، حال‌آن‌که هدف ملیِ اپیک کهن، هرچند پس از چیرگی بر موانع بزرگ، می‌توانست به‌نحوی بسنده تحقق یابد. مثلاً *رستاخیز* تولستوی را درنظر بگیرید، آن‌جاکه نخلیودوف می‌خواهد ماسلووا را آزاد کند؛ اگر چه در این کار موفق می‌شود، اما هدفِ به‌دست‌آمده به‌لحاظ درونی و بیرونی متفاوت از هدف تصورشده است.

درخصوص رمان تاریخی، این گذارها مهم‌تر اند. ازآنجاکه واقعیت

اجتماعی‌ای که رمان تاریخی ترسیم می‌کند، به جهان اپیک نزدیک‌تر است تا به جهان رمان مدرن، پیداست که برخی از موتیف‌های آن احتمالاً شباهتی پررنگ با اپیک کهن دارند. پیشتر ملاحظاتی دربارهٔ کیفیات اپیک در اسکات، کوپر، و گوگول طرح کرده‌ایم. اما دراین‌جا نیز تفاوتی مهم باقی می‌ماند. اپیک کهن این مرحلهٔ تاریخی نوع بشر را در شکوفایی تمام‌وکمال آن بازنمایی می‌کرد. رمان تاریخی مدرن به این دوران به‌دیدهٔ گذشته‌ای دور می‌نگرد، به‌عنوان وضعیتی بشری که ازمیان رفته است، و این دوران را فقط برحسب ضرورت تراژیک افول آن درنظر می‌آورد. به همین دلیل، توصیف ضرورت در داستان بسیار پیچیده‌تر و خیلی کمتر سرراست است تا در اپیک کهن، زیرا تعامل با دیگر فرماسیون‌های اجتماعیِ پیشرفته‌تر در آکسیون گنجانده شده است. ممکن است اهداف عام اپیکَ تداوم بیابند، اما آن‌ها ازقبل واجد خصلتی جزئی درچارچوب تصویر کلی جامعه اند، و لاجرم اپیک‌گونگی ناب خود را ازدست داده اند.

دومین نمونهٔ مهم از رابطهٔ میان اپیک و رمان به هنر سوسیالیسم مربوط می‌شود. پیشاپیش در پیکار طبقاتی پرولتاریا در جامعهٔ سرمایه‌داری، برنهادن اهدافی ممکن می‌گردد که دربردارندهٔ وحدتی بی‌واسطه میان امر فردی و امر اجتماعی اند. مسلماً این اهداف نمی‌توانند در جامعهٔ سرمایه‌داری به‌نحوی بسنده محقق شوند، اما ادبیات اپیک قادر است حرکت صریح و سرراست آن‌ها به‌سوی تحقق آتی این اهداف کلی و جهان‌شمول را نشان دهد. ازآنجاکه پرداختن به مسایل فرمالی که دراین‌جا سرمی‌زنند خارج از چارچوب این رساله است، می‌توانیم به ذکر نمونهٔ *مادر* گورکی بسنده کنیم.

در این هردو فرم بزرگ، ضرورت اجتماعی‌ـتاریخی باید بر اراده و شور افراد پیروز شود. اما سرشت این پیکار و پیروزی در درام و رمان سراپا متفاوت است. پیش از هرچیز بدین خاطر که درام و رمان هر کدام وجه جداگانه‌ای از فرآیند زندگی را بازتاب می‌دهند. دیدیم که چگونه در رمان، ضرورت به‌شیوه‌ای گسترده و پیچیده تجلی می‌یابد و به‌تدریج ازخلال

مجموعه‌ای از حوادث عرضِ وجود می‌کند. در درام، همین ضرورت درقالب پیامد ناگزیر یک تصادم اجتماعی بزرگ توصیف می‌شود. به همین دلیل، قهرمان در درام مدرن هم واجد هدفی معین است، یا دست‌کم چنین گرایشی دارد. قهرمان تراژیک با قاطعیتی سرنوشت‌ساز به‌سوی این هدف می‌تازد، و تحقق، شکست، یا فروپاشی هدف او، وغیره، خصلت ضروری تصادم دراماتیک را منکشف می‌سازد.

این تحلیل از تفاوت میان رمان و درام بار دیگر ما را به تعریف پیشین‌مان بازمی‌گرداند. قهرمانان درام همانا 'افراد جهان‌تاریخی' اند (البته، به پیشنهاد هبل، با گسترش درست این مفهوم به عرصهٔ درام). درمقابل، چهرهٔ مرکزی رمان به‌نحوی همان‌اندازه ضروری در ردیف 'فرد تداوم‌دهنده' است. (این نیز در همان معنای وسیع و دیالکتیکی‌ای که در آن، خودبازتولیدگری جامعه، گرایش‌های به‌تدریج بسط‌یابندهٔ آن به رشدوتحول بالاتر یا افول، به مفهوم 'تداوم‌دادن' تعلق دارد.) 'فرد جهان‌تاریخی'، به‌دلیل پیچیدگی و درهم‌تنیدگی کل فرآیند اجتماعی‌ـتاریخی، فقط به‌عنوان یک کاراکتر فرعی می‌تواند در داستان ظاهر شود. قهرمان راستین دراین‌جا خودِ زندگی است؛ هستهٔ پنهان موتیف‌های واپس‌رونده، که گرایش‌های ضروری رشدوتحول را به بیان درمی‌آورند، نیروهای محرکهٔ عام تاریخ است. عظمت تاریخی چنین کاراکترهایی درقالب تعامل پیچیده‌شان به بیان درمی‌آید، درقالب پیوند چندلایه‌شان با سرنوشت‌های شخصیِ گوناگونِ حیات اجتماعی که تمامیت‌شان تجلی‌دهندهٔ گرایش‌های سرنوشت مردمی اند. این نیروهای تاریخی مستقیماً ازطریق پروتاگونیست‌ها و آنتاگونیست‌های درام بازنمایی می‌شوند. قهرمان درام ازآنجاکه تعیّناتِ اجتماعی‌ـ اخلاقیِ ذاتیِ این نیروها را، که موجد تصادم اند، در شخصیت خویش وحدت می‌بخشد، ضرورتاً ـ به معنای وسیعی که در فوق به کار رفت ـ یک 'فرد جهان‌تاریخی' است. درامْ انفجارها و فوران‌های فرآیند تاریخی را ترسیم می‌کند. قهرمانِ آن معرف قلّهٔ درخشان این بحران‌های بزرگ است. رمانْ بیشتر آنچه را پیش و پس از این

بحران‌ها رخ می‌دهد توصیف می‌کند، و تعامل وسیع میان زیربنای مردمی و قلّهٔ مرئی را نشان می‌دهد.

این برجسته‌ساختنِ سویه‌های مختلف ولی به‌یکسان واقعیِ حیات اجتماعی واجد پیامدهای درازدامنه‌ای برای رابطهٔ این هر دو ژانر با واقعیت تاریخی است. درام توصیف خود ازقوانین بنیادین رشدوتحول را حول تصادم تاریخی متمرکز می‌کند. ترسیم اعصار، ترسیم عوامل اجتماعی خاص، در درام صرفاً وسیله‌ای است برای بخشیدن بیانی روشن و انضمامی به خودِ تصادم. ازاین‌رو خصلت تاریخیِ درام حول خصلت تاریخیِ خودِ تصادم در شکل ناب‌اش متمرکز می‌شود. هرآنچه مستقیماً و تماماً در تصادم ادغام نگردد، جریان درام را به‌هم می‌ریزد یا حتی از بین می‌برد.

البته این بدین معنا نیست که تضاد واجد خصلتی 'مافوق‌طبیعی' یا 'کلی‌انسانی' انتزاعی است، آن‌طور که عصر روشنگری تااندازه‌ای آن را پذیرفت و آن‌طور که بسیاری از نظریه‌پردازان مدرن ارتجاعیِ درام خبر از آن می‌دهند. هبل همچنان آشکارا می‌دید که حتی شکل ناب تصادم نیز، اگر به‌درستی درک شود، در ذات خویش تاریخی است. هبل می‌گوید: 'پرسش این است که رابطهٔ درام با تاریخ چیست، و تا کجا باید تاریخی باشد؟ فکر می‌کنم، *تا جایی که ازقبل فی‌نفسه چنین است* (ایتالیک از من، گ.ل.) و تا جایی که هنر درردیف والاترین فرم تاریخ‌نگاری به‌شمار آید، زیرا هنر کاملاً عاجز از این است که عظیم‌ترین و مهم‌ترین فرآیندهای زندگی را بازنمایی کند بی‌آن‌که در آنِ واحد، بحران‌های تاریخی تعیین‌کننده را، که برانگیزاننده و تعیین‌گرِ این فرآیندهایند، و سست‌شدن یا تثبیتِ تدریجیِ اشکال دینی و سیاسی جهان به‌منزلهٔ هدایت‌گرهای اصلی و حاملانِ کل فرهنگ را، در یک کلام: اتمسفر اعصار را، منکشف نسازد.' این ملاحظات هبل، به‌رغم اغراق در برخی گرایش‌های ایدئالیستی هگل، در مسیری درست راه به هستهٔ خصلت تاریخی درام می‌برد. هبل از این حیث نیز که، در ملاحظات بعدی، توصیف جزئیاتِ به‌اصطلاح تاریخی ـ دوره‌ای را، که سرشت‌نمای فاکت‌های منفرد

تاریخی وغیره اند، از حیطهٔ درام کنار می‌گذارد، در مسیر درستی قرار دارد. برای درام، اصالت تاریخی یعنی: حقیقت تاریخیِ درونیِ تصادم.

درمقابل، برای رمان، تصادم صرفاً بخشی از کلِ آن جهانی است که توصیف‌اش رسالت رمان را می‌سازد. هدف رمان عبارت است از بازنماییِ یک واقعیت اجتماعی مشخص در عصری مشخص، با همهٔ رنگ‌وبو و اتمسفرِ خاص آن عصر. هر چیز دیگری، هم تصادم‌ها و هم 'افراد جهان‌تاریخی'ای که در این تصادم‌ها ظاهر می‌شوند، صرفاً وسیله‌ای درخدمت این هدف اند. ازآنجاکه رمان 'تمامیت ابژه‌ها' را بازنمایی می‌کند، باید به جزئیات کوچک زندگی روزمره، به زمان انضمامی و مشخصِ کنش، رخنه کند، باید آنچه را مختص به این زمان است، ازطریق تعامل پیچیدهٔ همهٔ این جزئیات عیان سازد. ازاین‌رو تاریخ‌مندی عامِ تصادم مرکزی، که برسازندهٔ خصلت تاریخی درام است، برای رمان کافی نیست، بلکه باید به‌لحاظ تاریخی تا بن و ریشه اصیل و واقعی باشد.

اجازه دهید این نتایج را خلاصه کنیم: رمان از درام تاریخی‌تر است. این بدین معناست که در رمان، رخنه‌کردن تاریخی در همهٔ تجلیات زندگی باید همه چیز را با عمق بیشتری دربرگیرد تا در درام. رمانْ تاریخی‌گریِ عام مربوط به ذاتِ تصادم را با تاریخی‌گری انضمامی مبتنی بر همهٔ جزئیات پاسخ می‌دهد.

از نکات فوق چنین برمی‌آید که امکان 'نابهنگامی ضروری' در درام بسیار بیشتر است تا در رمان. در بازنمایی سویه‌های جوهری یک تصادمِ تاریخاً اصیل، کافی‌ست ذات تاریخی تصادم به‌شیوه‌ای عمیقاً و حقیقتاً تاریخی فراچنگ آید. ازاین‌طریق، بیانِ به‌لحاظ فکری ضرورتاً ارتقا.یافته در درام بسی بیشتر می‌تواند از افق واقعی زمانه فراتر رود و درهمان‌حال وفاداری ضروری به تاریخی را همچنان حفظ کند ــ یعنی، درصورتی‌که به محتوای تاریخی ذاتیِ تصادم لطمه نزد، بلکه برعکس، آن را شدت بخشد.

درمقابل، مرزهای 'نابهنگامی ضروری' در رمان بسیار باریک‌تر ترسیم

شده اند. قبلاً اشاره کردیم که رمان نمی‌تواند بدون این نابهنگامی کاری از پیش ببرد. اما ازآنجاکه ضرورت تاریخی در رمان صرفاً به‌نحوی کلی و به‌حکم ذات‌اش بازنمایی نمی‌شود بلکه به‌شیوه‌ای کاملاً پیچیده و حیله‌گرانه عرضِ وجود می‌کند، دقیقاً همین 'شیوه' است که باید به جایگاهی مرکزی در رمان دست یابد. بدین‌ترتیب عرصهٔ 'نابهنگامی ضروری' بسیار محدودتر است تا در درام. مسلماً توصیف وسیع زندگی مردمی با همهٔ جزئیات بیرونی‌اش نیز نقش بزرگی برعهده دارد. اما ازقضا رشدوتحول رمان مدرن نشان می‌دهد که اصالت جزئیات به‌هیچ‌رو چندان تعیین‌کننده نیست. جزئیات ممکن است با دقتی به‌غایت وظیفه‌شناسانه و باستانی بازنمایی شوند ــ و با این حال، رمان به‌عنوان یک کل می‌تواند سراپا یک نابهنگامیِ غیرتاریخی فاحش باشد. این بدین معنا نیست که اصالت جزئیات به‌هیچ‌وجه نقشی بازی نمی‌کند. برعکس، اصالت جزئیات بسیار مهم است، اما اهمیت‌اش را به‌عنوان حلقهٔ واسطِ حسّی برای توصیف این کیفیت خاص کسب می‌کند، توصیف این فرآیند [یا 'شیوهٔ'] خاصِ عرض‌وجودِ ضرورت تاریخی در زمانی معین، در مکانی معین و در متن روابطِ طبقاتی معین وغیره.

بدین‌ترتیب به نتیجه‌ای ظاهراً متناقض می‌رسیم. گفتیم که امکان 'نابهنگامی ضروری' در درام بیشتر است تا در رمان، و درعین‌حال نشان دادیم که درام با قهرمانان به‌لحاظ تاریخی اصیل و باورپذیر سروکار بیشتری دارد تا رمان. ملاحظات پیشین ما بی‌شک این نکته را به‌قدر کافی روشن ساخته اند که رمان باید، به‌رغم قهرمانِ آزادانه ابداع‌شده و پیرنگ خیالی‌اش، به تاریخ وفادار بماند. درمقابل، پرسش وفاداری درام‌نویس به تاریخ، تقیّدش به دقیقاً آن‌گونه‌بودگیِ تاریخی قهرمانان‌اش، بر همهٔ مباحثات نظری درباب تاریخ به‌منزلهٔ موضوع ادبیات سیطره داشته است. ازآنجاکه در بخش بعدی مفصلاً به این پرسش خواهیم پرداخت، دراین‌جا وارد دیالکتیک این مسئله نخواهیم شد.

در این فاصله فقط به ذکر یک عامل اساسی می‌پردازیم که بر جنبهٔ

فرمال این پرسش روشنایی خواهد افکند. تمایز عمده‌ای که میان درام و اپیک بزرگ قائل شدیم این بود که درام به‌حکم ذات‌اش امری حی‌وّحاضر است، واقعه‌ای که در حضور ما رخ می‌دهد، حال‌آن‌که اپیک، باز به حکم ذات‌اش، به‌منزلهٔ امری قبلاً سپری‌شده عرضه می‌شود، واقعه‌ای که پیشتر خاتمه یافته است.

معنای این امر برای مضمون‌پردازی تاریخی به قرار زیر است: خصلت تاریخی یک واقعه در رمان واجد هیچ گونه پیوند متناقض‌نمایی با نحوهٔ بازنمایی این واقعه نیست. هرچند ما همهٔ محتوای یک رمان تاریخی را باید به‌عنوان امری تجربه کنیم که دغدغهٔ ماست ــ زیرا بناست واجد تأثیر و جلوه‌ای هنر باشد ــ با این حال، آن را به‌منزلهٔ *پیش‌تاریخِ خودمان* تجربه می‌کنیم. حال‌آن‌که در درام تاریخی، آنچه 'دغدغهٔ ماست'، واجد عنصری متناقض‌نماست. ما مجبوریم واقعه‌ای مربوط به زمانی بس دور را طوری تجربه کنیم که گویی هم‌اکنون دارد دربرابر ما رخ می‌دهد و واجد ربط مستقیمی با ماست. اگر علاقهٔ باستانی صرف، کنجکاوی صرف، تأثیر و جلوهٔ یک رمان تاریخی را خراب کند، آن‌گاه تجربهٔ پیش‌تاریخِ صرفْ ضربهٔ بی‌واسطه و گستردهٔ درام را به‌وجود نخواهد آورد. ازاین‌رو، درهمان‌حال که ذات یک تصادم باید به‌لحاظ تاریخی اصیل بماند، درام تاریخی باید آن خصایصی را در انسان‌ها و سرنوشت‌هایشان روآورد که موجب شود حتی تماشاگرِ قرن‌ها دور از این وقایع احساس کند مستقیماً در آن‌ها شرکت دارد. 'tua res agitur' ['این دغدغهٔ توست' یا 'این به تو ربط دارد'] در درام، معنای کیفاً متفاوتی دارد تا در رمان. بدین‌سان، درام به آن خصایصی در وجود همهٔ آدمیان می‌پردازد و عیان‌شان می‌سازد که در سیر تاریخ نسبتاً ازهمه ماندگارتر، عام‌تر و قاعده‌مندتر بوده اند. درام، همان‌طور که اوتو لودویگ یکبار گفت، واجد خصلتی ذاتاً 'انسان‌شناختی' است.

V

رئوس رشدوتحول تاریخی‌گری در درام و دراماتورژی

تازه اکنون است که می‌توانیم پرسش تاریخیِ طرح‌شده در آغاز این فصل را به‌روشنی ببینیم و پاسخ دهیم: چگونه ممکن بوده است در عصری که آگاهی تاریخی چندان رشد نکرده بود یا کم‌وبیش اصلاً وجود نداشت، عصری که در آن، رمان تاریخی چیزی نبود مگر کاریکاتوری واقعی هم از رمان و هم از بازتولید تاریخ، درام‌های تاریخی بزرگ به‌وجود آید؟ مسلماً دراین‌جا ارجاع ما در وهلهٔ اول به شکسپیر و شماری از هممعصران اوست. ولی نه فقط به ایشان، زیرا برخی از تراژدی‌های کورنی یا راسین، کالدرون یا لوپه دِ وگا Lope de Vega، بی‌شک تراژدی‌هایی تاریخی با تأثیرگذاری و اهمیتی عظیم اند. هم‌اینک نیز عموماً با این واقعیت آشناایم که این موج درام‌پردازی‌های بزرگ، و به‌همراه آن، درام *تاریخی*، از دل بحران‌ها و فروپاشی نظام فئودلی برخاست. همچنین این واقعیت نیز باید بر همگان معلوم ــ و برای کسی که درام‌های وقایع‌نگارانهٔ شکسپیر را بادقت و توجه می‌خواند، بی‌درنگ تصدیق‌پذیر ــ باشد که قابل‌توجه‌ترین نویسندگان این دوره بصیرت‌های عمیقی درباب مهم‌ترین تصادم‌های این عصر بزرگِ گذار داشتند. بالاخص در شکسپیر، مجموعهٔ کاملی از تضادهای درونی فئودالیسم، که ضرورتاً به انحلال آن می‌انجامند، با وضوحی تمام ظاهر می‌شود.

ولی آنچه در درجهٔ اول مورد علاقهٔ این نویسندگان ــ و پیش از همه، شکسپیر ــ بود، نه چندان علیّت پیچیده و واقعی تاریخی، که ضرورتاً افول فئودالیسم را به‌همراه آورد، بلکه آن تصادم‌های بشری‌ای بود که ضرورتاً و نوعاً از دل تناقض‌های این فرآیند برخاسته اند، همان گونه‌ها یا تیپ‌های تاریخی نیرومند و گیرا در میان انسان‌های روبه‌زوال فئودالیسم و گونهٔ جدید قهرمان، یعنی اشراف‌زاده یا حاکم اومانیست. بالاَخص مجموعه درام‌های تاریخی شکسپیر مملو از این قبیل تصادم‌هایند. او با وضوح و نگرشی درخشان، ناظر این ملغمهٔ تناقض‌هایی است که روند ناهموار اما مرگبار بحران صدهاسالهٔ فئودالیسم را به سرانجام می‌رساند. شکسپیر هیچ‌گاه این فرآیند را درقالب تضادی مکانیکی میان 'قدیم' و 'جدید' ساده‌سازی نمی‌کند. او خصلت اومانیستی و ظفرمند این جهان جدید نوظهور را می‌بیند، اما در آنِ واحد، این واقعیت را نیز می‌بیند که این جهان نو فروپاشیِ جامعه‌ایِ پدرسالار و به‌لحاظ اخلاقی‌ـانسانی بعضاً بهتر را به‌بار می‌آورد، جامعه‌ای که واجد پیوندی درونی‌تر با منافع و علایق مردم است. شکسپیر پیروزی اومانیسم را می‌بیند، ولی سیطرهٔ پول در این جهان جدید روبه‌پیش، و استثمار و ظلم بر توده‌ها را نیز پیش‌بینی می‌کند، جهانی استوار بر خودخواهی افسارگسیخته و حرص بی‌حدوحصر. به‌طور خاص، گونه‌ها یا تیپ‌هایی که زوال اجتماعی‌ـاخلاقی، انسانی‌ـاخلاقیِ فئودالیسم را نمایندگی می‌کنند، با قدرت و رئالیسمی قیاس‌ناپذیر در درام‌هایِ تاریخی او توصیف شده اند، آن‌هم درتقابل با اشرافیت قدیمی، به‌لحاظ درونی آرام، فاقد معضل و فاسدنشده. (شکسپیر همدلی شخصی و زنده‌ای با این تیپ آخر دارد، هرازآگاهی او را آرمانی می‌سازد، اما درمقام شاعری بزرگ و روشن‌بین، افول او را ناگزیر می‌داند.) دید روشن او از خصایص اجتماعی ــ اخلاقی‌ای که از دل این بحران‌های تاریخی نیرومند برمی‌خیزند، به شکسپیر اجازه می‌دهد درام‌های تاریخیِ واجد اصالت و وفاداری تاریخی عظیمی خلق کند، حتی وقتی هنوز تاریخ را به‌مثابه تاریخ، یعنی در معنای قرن نوزدهمی آن، در آن معنایی که در آثار اسکات تحلیل کردیم، تجربه نکرده است.

مسلماً این ربطی به شمار متعدد نابهنگامی‌های کوچک در عرصهٔ فاکت‌ها و امور واقع در شکسپیر ندارد. اصالت تاریخی درمعنای آداب‌ورسوم، اشیاء وغیره را شکسپیر همواره توأم با آزادی حاکمانهٔ یک درام‌پرداز بزرگ در کار می‌آورد، همو که به‌طور غریزی از بی‌تفاوتیِ این قبیل خصایص کوچک در نسبت با درستیِ تصادم عظیم اطمینان دارد. بنابراین شکسپیر هر ستیزی را، حتی ستیزهای تاریخ انگلستان را که با آن‌ها بیش از همه آشناست، برحسب تقابل‌های تیپیک‌ـانسانی بیان می‌کند؛ این تقابل‌ها صرفاً مادامی تاریخی‌اند که شکسپیر سرشت‌نماترین و مرکزی‌ترین خصایص یک بحران اجتماعی را در بازنمایی بی‌واسطهٔ فرد ادغام کند و تماماً در درون این بازنمایی انحلال‌شان دهد. کاراکترپردازی‌هایی نظیر ریچارد دوم یا ریچارد سوم، تقابل‌هایی چون تقابل میان هنری پنجم و پرسی هاتسپر Percy Hotspur، همواره بر این شالودهٔ اجتماعی ـ تاریخی استوار اند، شالوده‌ای که به‌نحوی شگفت‌انگیز زیر نظر گرفته شده است. اما تأثیر دراماتیک قطعی‌شان ذاتاً تأثیری اجتماعی ـ اخلاقی، انسانی ـ اخلاقی، 'انسان‌شناختی' است؛ در همهٔ این موارد، شکسپیر درحال توصیف عام‌ترین و قاعده‌مندترین ویژگی‌های تصادم‌ها و تضادهای اجتماعی است.

ازاین‌طریق، شکسپیر روابط انسانی تعیین‌کننده را با نیرویی که قبل و بعد از او نظیر نداشته است، حول این تصادم‌های تاریخی متمرکز می‌کند. شکسپیر، با بی‌پروایی خاص یک تراژدی‌نویس بزرگ دربارهٔ آن به‌اصطلاح احتمال (که پوشکین در نوشته‌های نظری‌اش همواره با شوروحرارت علیه آن می‌جنگید)، همواره اجازه می‌دهد نکات انسانی از دل پیکارهای تاریخی عصر او سربرآورند، اما این نکات را تا بدان پایه هم تمرکز و هم تعمیم می‌بخشد که تقابل‌ها اغلب روشنی و وضوحی باستانی به‌دست می‌آورند. وقتی شکسپیر در بخش سوم *هنری ششم* *Henry the Sixth* پسری را وارد میدان نبرد می‌کند که پدرش را کشته است و پدری را که پسرش را کشته است، جلوه‌ای در کار می‌آید که گویی متعلق به همسرایان کلاسیک است؛ پسر می‌گوید:

From London by the king was I press'd forth;
My father, being the Earl of Warwick's man,
Came on the part of York, press'd by his master;
And I, who at his hands receiv'd my life,
Have my hands of life breaved him.

[از لندن از طرف شاهْ پیش رانده شدم؛
پدرم، که کنت وارویک بود،
از جانب یورک آمد، پیش‌خوانده از طرف ارباب‌اش؛
و من، که به دستان او دریافتم زندگی‌ام،
دستان‌ام زندگی از او بگرفت.]

و سپس جلوتر در همین صحنه:

SON: Was ever son so rued a father's death?
FATHER: Was ever father so bemoan'd his son?
King Henry: Much is your sorrow; mine ten times so much.
Was ever king so griev'd for subjects' woe?

[پسر: آیا هیچ پسری چنین بر مرگ پدری افسوس خورده؟
پدر: آیا پدری چنین بر پسرش سوگواری کرده؟
شاه هنری: بسیار است اندوه‌تان؛ از آنِ من دَه مرتبه بیشتر.
آیا هیچ شاهی چنین بر پریشانیِ رعایایش اندوه خورده؟]

در همهٔ اوج‌های بزرگِ این درام‌ها می‌توان به ویژگی‌های مشابهی اشاره کرد. شکسپیر این مواجهات انسانیِ عظیم را در تاریخ جستجو می‌کند و آن‌ها را در بستر تاریخی و واقعیِ جنگ رزهای سفید و سرخ می‌یابد. وفاداری و اصالت تاریخی او عبارت از این است که این خصوصیات انسانیْ ذاتی‌ترین سویه‌های این بحران تاریخی بزرگ را در خود جذب و ادغام می‌کنند. بگذارید فقط یک نمونه را ذکر کنیم، اظهار عشق ریچارد سوم به آن Anne. محتوای بی‌واسطهٔ این صحنه محتوایی انسانی‌ـاخلاقی است، چیزی نه بیشتر از محک‌زدن دو ارادهٔ بشری. اما درست به‌میانجی همین خصلت صحنه، انرژی عظیم و کلبی‌مشربیِ سراپا غیراخلاقیِ مهم‌ترین چهره‌ای که این دورهٔ انحلال

پدید آورده است، یعنی آخرین پروتاگونیست تراژیک جنگ داخلی نجیب‌زادگان، با بداهت تاریخی عظیمی توصیف می‌شود.

تصادفی نبود که شکسپیر، در اوج خلاقیت ادبی‌اش، این مضمون‌پردازی تاریخی درمعنایی محدودتر را کنار گذاشت. با این حال او به تاریخ، در همان معنایی که آن را تجربه کرده بود، کاملاً وفادار ماند، و حتی درقیاس با دورهٔ 'درام‌های وقایع‌نگارانه و شاهانه'اش، تصاویر باشکوه‌تری از این گذار تاریخی به وجود آورد. زیرا در تراژدی‌های بزرگ دوران پختگی‌اش (*هملت*، *مکبث*، *لیر* وغیره) از دستمایه‌های افسانه‌ای و حکایت‌گونهٔ وقایع‌نگاری‌های قدیمی برای متمرکزساختن برخی مسایل اجتماعی‌ـاخلاقیِ این بحران دورهٔ گذار استفاده کرد، آن‌هم به‌شیوه‌ای قدرت‌مندانه‌تر از آنچه درهنگام تقیّد به وقایع تاریخ انگلستان ممکن بوده است. این تراژدی‌های بزرگ از همان روح تاریخی‌ای تنفس می‌کنند که درام‌های تاریخی درمعنایی محدودتر، جز این‌که از وقایع بیرونی، از فرازونشیب‌های (به‌لحاظ دراماتیک) تصادفیِ پیکارهای اجتماعی در تاریخ واقعی، فقط آن اندازه باقی می‌ماند که برای متبلورساختن مسألهٔ انسانی‌ـ اخلاقی مرکزی قطعاً ضروری است. به همین دلیل، چهره‌های تراژیک بزرگ دوران پختگی شکسپیر عظیم‌ترین گونه‌های تاریخی این بحران دورهٔ گذار اند. درست ازآن‌رو که شکسپیر دراین‌جا توانست ـــ به‌شیوه‌ای به‌لحاظ دراماتیک تمرکزیافته‌تر، و در کاراکترپردازی، 'انسان‌شناختی‌تر' از 'تواریخ' [درام‌های وقایع‌نگارانه] ـــ پیش رود، این تراژدی‌های بزرگ در معنای شکسپیری آن ازنظر تاریخی عمیق‌تر و اصیل‌تر از تواریخ اند.

کاملاً خطا خواهد بود اگر پرداخت شکسپیر به دستمایهٔ افسانه‌ای را نوعی 'مدرنیزه‌کردن' به‌معنای امروزیی آن تلقی کنیم. هستند منتقدان مهمی که معتقدند درام‌های مربوط به تاریخ رُم، که همزمان با تراژدی‌های بزرگ نوشته شدند، وقایع انگلستان و کاراکترهای انگلیسی را توصیف می‌کنند و از جهان باستان فقط به‌منزلهٔ جامهٔ مبدل استفاده می‌کنند. (گاهی حتی در گوته

نیز به عباراتی شبیه به این برمی‌خوریم.) اما آنچه به‌هنگام قضاوت دربارهٔ این درام‌ها مهم است همانا خصلت تعمیم‌بخشِ کاراکترپردازی شکسپیر است، وسعت و عمق بصیرت او نسبت به جریان‌های گوناگونی که بحران دورهٔ او را شکل می‌دهند. و جهان باستان در این دوره، یک قدرت اجتماعی‌ـاخلاقی زنده است، نه گذشته‌ای دور که آدمی به‌سوی آن رجعت کند. ازاین‌رو وقتی شکسپیر مثلاً بروتوس را توصیف می‌کند، خصوصیات رواقی‌گرای جمهوری‌خواهیِ اشراف‌منشانهٔ عصر خود او با وضوحی زنده در نزد او حی‌وحاضر می‌شوند. (برای نمونه، دوست دوران جوانی مونتنی Montaigne، اتین دو لابوئتی Etienne de la Boëtie را درنظر بگیرید.) ازآن‌جا که شکسپیر با این تیپ و عمیق‌ترین مشخصه‌های اجتماعی‌ـانسانی آن آشنایی داشت، قادر بود از دل تاریخ پلوتارک Plutarch، خصوصیات تاریخاً قانون‌مندِ مشترک، شاخصه‌های 'انسان‌شناختی' مشترک در هر دو دوره را بیرون کشد. بنابراین او صرفاً روح این دوره را به جهان باستان تزریق نمی‌کند، بلکه از دل تجربه‌های واقعاً درونی و نزدیک، از دل تجربه‌هایی که تاریخاً و اخلاقاً مشابه تجربه‌های عصر خویش اند، آن وقایع تراژیکی از عهد باستان را جان می‌بخشد که به‌میانجی‌شان، خصوصیات عیناً مشترکِ این دو دوره درقالب این فرم تعمیم‌یافته انکشاف می‌یابند.

به‌همین دلیل، درام‌های مربوط به تاریخ رم از نظر سبک‌پردازی در ردیف تراژدی‌های بزرگ دوران پختگی اعلای شکسپیر جای می‌گیرند. در این درام‌ها، شکسپیر عام‌ترین گرایش‌های بحران در عصر خود را حول تصادمی مهم متمرکز می‌کند که واجد جهان‌شمولیت و عمقی سنخ‌نما و نوعی است. دراین‌جا اولین درام تاریخی واقعی به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. درام تاریخی‌ای که اصولاً وجود خویش را به‌لحاظ تاریخی مدیون این اولین بحران گذار در جامعهٔ جدید و درحال تکوین است.

دومین موج درام تاریخی، همان‌طور که قبلاً نشان دادیم، در عصر روشنگری آلمانی به‌راه می‌افتد. درآن‌جا ما به دلایل اجتماعی‌ـتاریخی‌ای اشاره

کردیم که ازقضا در آلمان به این قسم تشدید حسّ و شعور تاریخی انجامید. این رشدوتحول باگوتس *فون برلیشینگن* گوته آغاز می‌شود، که، از بیرون که بنگریم، در ادامهٔ 'تواریخ' شکسپیر است. اما این قرابت صرفاً بیرونی است. کار گوته فاقد خصلت دراماتیک بزرگ 'تواریخ' شکسپیر است، درعوض، او گرایشی به وفاداری نسبت به جزئیات زندگی دارد که شکسپیر کاملاً با آن بیگانه است. دراین‌جا درام به خصلت اپیک نیرومندی دست یافت، و با نوعی 'تمامیت ابژه‌ها'ی تاریخی آشنا شد. اما، همان‌طور که گوته خود بعدها اذعان کرد، به‌سبب فقر مضامین تاریخی در آلمان، هر گونه بسط و گسترش بیشتر این گرایش ناممکن گشت. ادامه‌دادن بی‌واسطهٔ این شکل از درام به اداواطوار یا تئاتری‌بودنِ توخالیِ نمایش‌های شوالیه‌ای انجامید. گوتس *فون برلیشینگن*، درمعنای وسیع تاریخی، بیشتر پیشگامی برای رمان‌های اسکات است تا رخدادی در سیر تحول درام تاریخی.

مع‌الوصف، در خود گوته و بالاخص در شیلر، درام تاریخی به نوعی شکوفایی رسید. بنیان این شکوفایی همانا عصر بحرانیِ مربوط به مرحلهٔ مقدماتی و بلافصل انقلاب فرانسه، و نفسِ انقلاب است. این درام، درنتیجهٔ دیالکتیک درونی این بحران، واجد تاریخی‌گریِ نیرومندتر و آگاهانه‌تری از درام شکسپیر است. سویه‌هایی که این درام از واقعیت تاریخی یک دوره منکشف می‌سازد صرفاً آن‌هایی نیستند که به‌نحو تفکیک‌ناپذیری با خصوصیات انسانی‌ـاخلاقی کاراکترها پیوند خورده اند و تماماً در آن‌ها هضم و جذب شده اند، بلکه در همان حال، ویژگی‌های اجتماعی‌ـتاریخیِ مرحله‌ای معین از رشدوتحول را نیز دربردارند. بازنمایی دورهٔ پیش از بحران در انقلاب هلند در *اگمونت*، بازنمایی جنگ‌های سی‌ساله در *والنشتاین*، چنین شاخصه‌های *تاریخیِ معین* را در مقیاسی به‌مراتب عظیم‌تر از آنچه در درام‌های شکسپیر تحقق می‌یابد، بروز می‌دهند. هرچند نه دیگر ازطریق تلنبارکردن مشخصه‌های تاریخی و جذاب یک عصر به‌شیوه‌ای اپیک، نظیر نمونهٔ گوتس، بلکه از این طریق که غرابت تاریخی خاص یک وضعیت تاریخی معین را

به‌نحوی حتی‌الامکان عمیق در خودِ کاراکترها، در طرز خاص رفتارشان، در چرخش‌ها و تغییرجهت‌های خاص آکسیون، می‌گنجانند.

این مشخصه‌های تاریخی بالاخص در *اگمونت* عمیق و درست اند. عدول از گرایش اپیک *گوتس* پیوند خورده است با تلاش برای نزدیک‌ساختن درام تاریخی جدید به آن گونه‌ای از درام که شکسپیر در دروان پختگی‌اش خلق کرد. گوته و شیلر می‌کوشند به آن حدّی از تعمیم‌دادنِ بشری تصادم‌ها دست یابند که شکسپیر در این درام‌ها تحقق بخشیده است. لیکن آن‌ها قصد دارند در این درام‌ها بحرانی کاملاً انضمامی و به‌لحاظ تاریخی واقعی از روند رشدوتحول را توصیف کنند. ازاین‌رو بناست سبکِ *مکبث*، *لیر* و... به سبک حاکم بر درام تاریخی بدل گردد. (در این مرور اجمالی می‌توان از برخی آزمایش‌های کلاسیستی چشم پوشید.)

به‌میانجی این گرایش‌ها قطعاً نوعی تاریخی‌گریِ تشدیدیافته در درام به‌وجود می‌آید، هرچند تاریخی‌گری‌ای که بی‌شک، در قیاس با شکسپیر، بسیار دوپاره‌تر و مسئله‌دارتر است. زیرا در گوته و شیلر، به‌لحاظ نزدیکی و پرداخت به دستمایهٔ تاریخی، گرایش‌هایی ناقضِ یکدیگر وجود داشت که ــ بالاخص در شیلر ــ راه به ناهمسازی‌های عمیق در سبک‌پردازی برد. اولاً هر دو واجد گرایشی به‌جامانده از عصر روشنگری به توصیف 'امر انسانیِ جهان‌شمول' [the universally human] در آثار خویش بودند. در دل این گرایش، بسیاری از نیّات جدلی و انقلابی روشنگری نهفته است؛ این 'امر بشری جهان‌شمول' به‌نحوی آگاهانه درتقابل با خاص‌گراییِ جامعهٔ قشری [estate society] عَلَم می‌شود. و به‌رغم همهٔ تغییرات رخ‌داده در نگرش گوته و شیلر، این گرایش همواره در ایشان زنده ماند: برای آنها، نمود اجتماعی‌ـتاریخیِ یک انسان هیچ‌گاه در ذات انسانی او به‌تمامی رخنه نمی‌کند و همهٔ امکان‌هایش را عیان نمی‌سازد. اما دوم این‌که، دقیقاً از پی توسعهٔ ایدئولوژی روشنگری، عناصر تاریخی‌گری در آن‌ها در پایان قرن هجدهم به‌غایت تقویت شد. به‌هیچ‌رو نیازی نیست به مطالعات تاریخی اختصاصی

شیلر اشاره کنیم، زیرا این گرایش به تاریخی‌سازیِ انضمامیِ دستمایه قبلاً نیز در او وجود داشته است، و درمورد گوته، اینَ گرایشَ با جدوجهدهای رئالیستی عام او خواناست.

تلاش برای به‌کاربستنِ سبک شکسپیرِ دوران پختگی درمورد درام تاریخی درمعنای فوق اساساً راه به جستجوی تعادلی هنری برای این گرایش‌های متناقض می‌برد. پیشتر در زمینه‌هایی دیگر به این نکته اشاره کردیم که گوته چه راه‌حلی برای این مسئله یافت و جایگاه تاریخی این راه‌حل در کل روند تحول ادبیات چه بود. شیلر موفق نمی‌شود به تصویری وحدت‌یافته برسد. هرچند او، بالاخص در دوران متأخرتر زندگی‌اش، خصلت تاریخی اعصاری را که به آن‌ها می‌پردازد، مفصلاً مطالعه می‌کند و آن‌ها را اغلب درقالب تصاویر بزرگ و گیرا و تاریخاً اصیل توصیف می‌کند، لیکن بسیاری از چهره‌های او، وقتی 'انسان جهان‌شمول' می‌شوند، هر نوع واقعیت تاریخی را وامی‌نهند و، همان‌طور که مارکس می‌گوید، به 'بلندگوها' ['مجاری زبان']ی شخص نویسنده بدل می‌گردند، به برون‌ریزی‌های مستقیمِ اومانیسم ایدئالیستی او.

مرحله‌ای جدید و بالاتر از تاریخی‌گری در درام را رمان تاریخی والتر اسکات به بار آورد. البته این مرحله در بدو امر فقط در برخی آثار برجسته، نظیر درام‌های مانتسونی و، پیش از همه، *بوریس گودونُف* پوشکین خود را نشان می‌دهد. پوشکین، همان‌طور که دیدیم، آشکارا درمی‌یابد که ظهور والتر اسکات، حتی در قیاس با گوته، معرف دورهٔ جدیدی در درام تاریخی است. و با یقین تمام درمی‌یابد که این دورهٔ جدید فقط با نزدیک‌شدن آگاهانه به شکسپیر می‌تواند تجلی پیدا کند؛ این‌که امر نو عبارت است از تحقق وحدت امر تاریخاً انضمامی با تعمیم‌بخشی اجتماعی‌ـاخلاقی آن، با پردازش قوی‌ترِ ضرورت تاریخی و قانون‌مندی 'انسان‌شناختی'، آن‌هم با حال‌وهوا یا روحی آگاهانه‌ـتاریخی.

بدین‌ترتیب پوشکین از جدوجهدها و مقاصد سبک‌پردازانهٔ گوته و

شیلر فاصله می‌گیرد؛ اکنون الگوی سبک‌پردازی او بار دیگر 'تواریخ' شکسپیر است، هرچند این بار، برخلاف گوتهٔ جوان، نه درقالب نوعی اپیک‌سازیِ رخداد دراماتیک، بلکه، برعکس، درقالب نوعی تمرکزبخشیدنِ دراماتیکِ درونی و تقویت‌شده. او این کار را پیش از همه با تأکیدگذاشتن هرچه بیشتر، درقیاس با خود شکسپیر، بر ضرورت تاریخی کلی انجام می‌دهد. مسلماً پوشکین در این گرایش خود، با مقاصد گوته و شیلرِ دورهٔ وایمار همخوانی پیدا می‌کند. اما او از هر دو، بالاخص از شیلر، فراتر می‌رود، ازاین طریق که هرنوع انتزاع فرمالیستی در توصیف ضرورت را کنار می‌گذارد و اجازه می‌دهد این ضرورت به‌نحوی ارگانیک از دل توصیف حیات مردمی سربرآورد. (ملاحظات پیشین‌مان درخصوص همسرایان در تراژدی را به یاد آوریم.) بدین‌ترتیب پوشکین چارچوبی چنان محکم برای ضرورت رخداد تاریخی به‌وجود می‌آورد که او را قادر می‌سازد، بدون منفجرساختن این چارچوب، برخی صحنه‌های واجد خصلت انفجاری شکسپیری را درهیئت نقاط اوج حیات یک شخصیت تاریخی بزرگ توصیف کند. تهور، انضمامیت و حقیقت شوروشوق، و تعمیم‌بخشی دراماتیک‌ـانسانی در صحنه‌هایی نظیر اعتراف دیمیتری مجعول به مارینا همراه با چرخش ناگهانی‌اش در انتها را فقط در شکسپیر می‌توان سراغ گرفت.

ویژگی منحصربه‌فرد این مرحلهٔ جدید تاریخی‌گری عبارت از آن است که انضمامی‌سازی عمیقِ دستمایهٔ تاریخی به پوشکین (و همچنین مانتسونی) امکان آن را داد تا موضع‌گیری قهرمانان‌اش درقبال مسایل اجتماعی‌ـسیاسی را عمیقاً خصلتی انسانی ببخشد، و آن‌ها را به‌قالب بیانی انسانی‌ـاخلاقی و دراماتیک درآورد. درمقابل، گوته و بالاخص شیلر وادار شدند در درام‌های تاریخی‌شان موتیف‌های دوستی و عشق را بگنجانند تا فضایی به‌وجود آید که در آن، شورشوق‌های واقعاً انسانی بتوانند به‌تمامی تجربه شوند. (پیش از همه به یاد ماکس پیکولومینی در *والنشتاین* می‌افتیم.) پسرفت نسبیِ چنین موتیف‌هایی در پوشکین، در مانتسونی و همچنین در درام‌پرداز بزرگ آلمانی،

گئورگ بوشنر، مشخصهٔ بارز این مرحله از رشدوتحول است؛ بعید نمی‌بود این عناصر می‌توانستند نقطه‌شروعی جدید در رشدوتحولی امروزی فراهم آورند.

اما درست درهمین‌جا باید دو سویه‌ای را که در رشدوتحول بعدی در تاریکی فرو رفتند، برجسته سازیم. اول این‌که، پسرفت موتیف‌های انسانیِ 'خصوصی' به‌هیچ‌رو به‌معنای حذف کامل‌شان نیست. آن‌ها صرفاً به امرِ به‌لحاظ دراماتیک گریزناپذیر تقلیل یافته اند، و فقط تا آن حدّی، درقالب فرمی بسیار تمرکزیافته، عرضه می‌شوند که برای کاراکترپردازی شخصیت‌های تاریخی بزرگ در رابطه‌شان با مسایل زندگی مردمی مطلقاً ضروری باشد. بدین‌ترتیب دیمیتری، بوریس گودونف، کارمانولیا یا دانتون درمقام قهرمانان تاریخی‌ای توصیف می‌شوند که در زندگی بشری‌شان درست همان خصایصی مورد تأکید و تبیین قرار می‌گیرد که آن‌ها را دقیقاً به همین 'افراد جهان‌تاریخی' انضمامی بدل کرده است، و موجد خیزش و افول تراژیک آن‌ها است. پس این شیوهٔ توصیف، درتقابل با تحولات بعدی، هرگز به‌معنای ارائهٔ ضرورت سیاسی‌ـتاریخی به‌شیوه‌ای عریان، بتواره‌شده، رازآمیخته یا صرفاً تبلیغاتی نیست. عظمت دراماتیک این دوره، پیش از همه عظمت پوشکین، در ترجمهٔ واقعی و موفقیت‌آمیزِ نیروهای محرکهٔ اجتماعی‌ـتاریخی به‌قالب تعامل افراد انضمامی ستیزه‌گر نهفته است.

دوم این‌که، شیوهٔ فردیت‌بخشی نزد پوشکین و همعصران واقعاً بزرگ‌اش هرگز واجد خصیصه‌ای صرفاً فردی نیست، هرگز گرفتار جزئیات تاریخی‌ـاجتماعی صرف نمی‌شود. قطعات مقدمهٔ پوشکین بر درام خود به‌روشنی نشان می‌دهند که او مسألهٔ تعمیم‌بخشی بشریِ چهره‌های تاریخی‌اش را تا چه اندازه آگاهانه طرح کرده است. فی‌المثل او خصوصیاتی را در هنری چهارم برجسته می‌کند که در مدعیان تاج‌وتخت او نیز پیدا می‌شود، و همچنین اشارات موشکافانهٔ مشابهی به نیات او می‌کند که مارینا و شوییسکی و دیگران نیز در آن‌ها سهیم‌اند. و پوشکین دقیقاً در همین تعمیم‌بخشیدن به

چهره‌ها و سرنوشت‌های تراژیک‌شان است که توفیقی چنین درخشان به‌دست می‌آورد. البته رئالیسم بسیار حقیرانه‌تر دورانی که از پی پوشکین آمد، این گرایش را دیگر درک نکرد، و راهی که او آغاز کرد تداوم نیافت.

تلاش عظیم گئورگ بوشنر در آلمان نیز به سرنوشت مشابهی دچار شد. دورانی که از پی او آمد، یا در پالایش روان‌شناسی‌گرایانهٔ شوروشوق‌های 'خصوصیِ' قهرمانان دراماتیکْ روبه زوال می‌گذارد، یا در رازآمیزکردنِ ضرورت‌های تاریخی. هرچند درام‌پردازان تاریخی مهم‌تر، بالاخص در آلمان، تلاش کرده اند روح اعصار را به‌نحوی بسنده به‌قالب امر دراماتیک درآورند، اما به‌رغم درک اغلب عمیق‌شان از این مسایل، همچنان به درون شکلی از مدرنیزه‌کردن می‌لغزند. (این معضل به‌روشن‌ترین شکل ممکن نزد نظریه‌پرداز مهم تراژدی و تراژدی‌نویس باقریحه، فریدریش هبل، خود را نشان می‌دهد.)

دیدیم که با ضرورت بدل‌کردن 'افراد جهان‌تاریخی' به قهرمانان دراماتیک در درام، مسألهٔ وفاداری به فاکت‌های تاریخاً داده‌شده نیز ضرورتاً خیلی زود پیش کشیده می‌شود. ازآنجاکه ذات این مسئله چنین ایجاب می‌کند که اکثریت این 'افراد جهان‌تاریخی'همان چهره‌های مشهور خودِ تاریخ باشند، ازآنجاکه فرم دراماتیک ضرورتاً متضمن دگرگونی‌های عمیق در دستمایهٔ تاریخاً داده‌شده است، این پرسش در نظریهٔ درام مطرح شد که آزادی دارم‌پرداز درقبال دستمایهٔ تاریخی‌اش کجا آغاز می‌شود و او تا کجا اجازه دارد پیش برود بی‌آن‌که خصلت تاریخی فرم‌پردازی را تماماً از بین ببرد.

پیش‌فرض‌های نظری *تراژدی کلاسیک* موضعی تقریباً تجربی‌گرا نسبت به این مسئله می‌گیرند و همراه با خودایستایی و استقلالی ساده‌دلانه و خام از گذشته تخطی می‌کنند. کورنی نمایندهٔ این دیدگاه بود که خصوصیات بنیادین وقایعِ برخاسته از تاریخ یا افسانه برای نویسنده الزام‌آوراند، و آزادی نویسنده عبارت از این است که او می‌تواند نحوهٔ مرتبط‌ساختن این وقایع را کاملاً آزادانه انتخاب کند. برخورد انضمامی با این پرسش‌ها به‌وضوح معلوم می‌سازد که درک این درام‌پردازان از مضامین کلاسیک موردعلاقه‌شان تا چه اندازه

ناچیز بوده است. درهمان‌حال که دستمایه‌هایی که شکسپیر از گذشته برمی‌گرفت، واجد قرابتی زنده و تاریخی‌ـعینی با مسایل مربوط به بحران‌های بزرگ تاریخی عصر خودش بودند، مضمون *تراژدی کلاسیک*، از این منظر، اغلب نامتمایز و دلبخواهی بود. *تراژدی کلاسیک* بناست نمونه‌های بزرگ ضرورت تراژیک را توصیف کند، بناست این مضامین را در تاریخ و حکایات باستانی بیابد، اما فاقد پیش‌فرض‌های لازم برای درک شالوده‌های واقعی این کنش‌ها و ماجراهاست. ازاین‌رو مجبور است به چهره‌ها روان‌شناسی‌ای کاملاً بیگانه با دستمایهٔ اصلی و آغازین ببخشد، طوری که لاجرم پرداختن به خودِ فاکت‌ها به فرمالیته‌ای صرف بدل می‌گردد.

احتمالاً دراین‌جا ذکر نمونه‌ای شاخص کافی است. کورنی در رسالات نظری‌اش درباب تراژدی، شیوه‌ای را تحلیل می‌کند که طی آن، *اورستیا* Oresteia می‌توانست به‌نحوی 'به‌روز' پرداخت شود. و جالب این است که او ازقضا به موتیف اجتماعی ـ تاریخی تعیین‌کننده، یعنی قتل مادر اورستس به‌دست او، اعتراض می‌کند، دقیقاً *همان* موتیفی که در آن، پیکار میان حق مادری و حق پدری به‌منزلهٔ بحرانی جهان‌تاریخی پدیدار می‌گردد. کورنی به‌عنوان راه‌حل پیشنهاد می‌کند که هرچند اورستس *عملاً* باید مادرش را بکشد، اما، ازآنجاکه پیشتر در افسانهٔ کهن چنین آمده، نیت او باید صرفاً کشتنِ اغواگر مادرش، یعنی اگیستس، باشد، و قتل مادرش نیز صرفاً پیامد حادثه‌ای شوم در این پیکار. می‌بینیم که این برداشت از وفاداری به دستمایهٔ تاریخی تا چه حد خصلتی کاریکاتورگونه پیدا می‌کند. اما این نگرش به‌هیچ‌رو منحصر به کورنی نیست. بنابه کوندروسه Condorcet، ولتر می‌بالید از این‌که در پرداخت‌اش از خودِ همین مضمون، الکترا را 'کمتر موحش' و کلیتمنسترا Clytemnestra را 'تأثرآورتر' از آن چیزی درآورده است که نزد درام‌پردازان قدیمی بودند.

درقالب چنین ملاحظاتی، روح غیرتاریخی، و چه‌بسا ضدتاریخیِ این دوران به‌وضوح عیان می‌شود. و چنین به‌نظر می‌رسد که گویی مفاکی

عبورناپذیر این ضدتاریخی‌گری را از برداشت تاریخی عظیمی جدا می‌کند که در درام‌پردازی شکسپیر وجود دارد. در این‌جا تضاد بدیهی است و در شیوهٔ فرم‌پردازی دستمایه‌های به‌لحاظ تاریخیْ مأنوس‌تر *تراژدی کلاسیک* بازتاب می‌یابد. اماَ اگر درام‌پردازان الیزابتی دربارهٔ‌رابطه‌شان با تاریخ، بیانی به‌همین اندازه انتزاعی می‌داشتند، زمختی ساده‌دلانهٔ این صورت‌بندی‌های نظری احتمالاً کمتر چشمگیر می‌بود. درام‌پردازی شکسپیر در صدر درک نظری زمانهٔ او از تاریخ درکل جای داشت. اما ریشه‌های واقعی این تفوق در پیوند زندهٔ میان هنر شکسپیر و مردم نهفته بود، پیوندی که به‌میانجی آن، مسایل بزرگ و کلی زمانه این هنر را احاطه می‌کردند و در عین حال خواستار توصیف و بازنمایی خویش به‌دست آن بودند. *تراژدی کلاسیک*، برعکس، هنری درباری بود و از این حیث خیلی بیشتر تحت تأثیر جریان‌های نظری‌ای قرار داشت که به فهم مسایل زندگی مردمی و لاجرم هر واقعهٔ مشابهی در تاریخ که ممکن بود مستقیماً به این مسایل اشاره کنند، چندان اهمیت نمی‌دادند. پوشکین در ملاحظات‌اش درباب درام به‌درستی به این نکته اشاره کرده است که درام‌پرداز مردمی در مواجهه با دستمایه و مخاطب‌اش واجد آزادی بسیار بیشتری است تا درام‌پرداز درباری، کسی که در واقعیت یا در تخیل‌اش برای مخاطبی می‌نویسد که به‌لحاظ اجتماعی و فرهنگی بر خود درام‌پرداز برتری دارد.

به‌رغم این برداشت مسئله‌دار از رابطهٔ درام با تاریخ، که خصلتی کاریکاتورگونه به خود گرفته است، نباید این واقعیت را نادیده گرفت که این نویسندگانْ جویای امر واقعاً دراماتیک، تماس بی‌واسطه با زمانهٔ خویش، و خصلت مستقیماً عمومیِ درام بودند؛ بنابراین در دل مدرنیزه‌کردن زورکیِ دستمایهٔ تاریخی به‌دست ایشان، عنصری از امر واقعاً دراماتیک نهفته است، البته به‌شیوه‌ای وارونه و مخدوش، آن‌هم به‌سبب بنیان اجتماعی مسئله‌دارِ درام‌شان. با این همه، حتی همین مخدوش‌بودن یا اعوجاج تاریخی را نباید همیشه امری یکدست تصور کرد. این مسئله شدیداً وابسته به رابطهٔ درونی

مضمون‌پردازی انضمامیِ موجود با مسایل داغِ زمان حال است. از این لحاظ، اسطوره‌های باستان قطعاً نمونه‌ای مرزی از عدم‌درک اند. اما، برعکس، آنجاکه خصلت فئودالیِ مضمون پُلی به زمان حال می‌زند، همچون، مثلاً، سید Cid، یا آنجاکه تاریخ باستان مسایلی را پیش می‌کشد که ــ شبیه درام‌های باستانی شکسپیر ــ نشانگر قرابتی معین با مسایل معاصر اند (سینا Cinna‌ی کورنی یا، حتی از آن بیشتر، ترسیم چهرهٔ نِرو به‌دست راسین را به یاد آورید)، تاریخی‌گری دراماتیک می‌تواند به مرتبه‌ای کمابیش بالاتر دست یابد. اما بررسی این مراتب و، تازه پس از آن، بررسی علل‌شان خارج از چارچوب این رساله است.

به‌رغم همهٔ این گرایش‌های متضاد، رئوس این بازنمایی‌ها غیرتاریخی یا فراتاریخی باقی می‌ماند. ازاین‌رو پیدایش شعور تاریخی در طول قرن هجدهم به تشدید این 'معضل' برای درام‌پردازان فرانسوی انجامید. نزد ولتر، مسألهٔ اصالت و وفاداری تاریخی چیزی نیست مگر وفاداری به فاکت‌های تاریخی. و ازآنجاکه او اصول درام را اساساً به‌شکلی دست‌نخورده از پیشینیان خود تحویل می‌گیرد، تناقض‌هایی که سرمی‌زنند به‌مراتب تعیین‌کننده‌تر از تناقض‌هایی اند که حتی کورنی و راسین با آن مواجه بودند.

این‌که تضاد میان این الزامات درام و اصالت تاریخی تا چه اندازه از دید روشنگران حادّ و پررنگ بود، به‌روشن‌ترین وجه در اظهارات اِنو Hénault مشهود است. او جزو معدود فرانسوی‌های عصر خود بود که تأثیری عظیم و ملموس از شکسپیر گرفتند. بالاخص هنری پنجم شوق او را برانگیخت، و او کوشید، درقالب دنباله‌ای از صحنه‌های منثور دربارهٔ حکومت و سرنوشت فرانسوآی دوم، با وسعت و غنای تصویر شکسپیر از عصر خویش رقابت کند. اما او مسئله را از وجه بازنماییِ تاریخ طرح می‌کند. او بعد از شرح تأثیر درام شکسپیری می‌پرسد: 'چرا تاریخ ما به این شیوه نوشته نشده است؟ و چگونه است که هیچ کس به این فکر نیافتاده است؟' و اکنون از این منظر، شیوهٔ بازنمایی فرّار، غیرتجسمی و غیرزندهٔ مورخان آن موقع را نقد می‌کند: 'تراژی

دارای کمبودی متضاد و به‌همان اندازه بزرگ برای هر آن کسی است که می‌خواهد آموخته و تعلیم‌یافته باشد، اما کمبودی که تراژدی به‌درستی با آن به‌عنوان یک قانون برخورد می‌کند: فقط یک ماجرای مهم واحد را بازنمودن و، همچون نقاشی، به یک سویهٔ واحد منحصرماندن؛ زیرا علاقهٔ ما سرد می‌شود وقتی تخیل دور و بر چندین سویهٔ مختلف می‌گردد. بدین‌ترتیب، تاریخ، در قیاس با تراژدی، دنباله‌ای دراز و دقیق از وقایع را بازنمایی می‌کند؛ حال‌آن‌که بازنمایی تراژدی از واقعهٔ یکه، هرچند نیرومندانه است اما، در قیاس با تاریخ، عاری از فاکت‌هاست. آیا ممکن نیست از دل وحدت این دو، امری سودمند و مطلوب به‌وجود آید؟' می‌بینیم که در این نظریه، تاریخی‌گری و درام‌پردازی همچنان ناسازگارند و در تقابلی پررنگ با هم قرار دارند. اِنو، به‌رغم شوق شکسپیری‌اش، نسبت به *تاریخی‌گری دراماتیک* شکسپیر تقریباً نابیناست. لیکن با وجود انعطاف‌ناپذیری بی‌واسطه و غیردیالکتیکیِ این تقابل، گام روبه‌جلو و خارق‌العاده‌ای که او در مسیر روشن‌ساختن مسئله برمی‌دارد کاملاً چشمگیر است.

دستاورد بزرگ لسینگ، جایگاه ویژهٔ او در تاریخ زیباشناسی عصر روشنگری، عبارت از این است که در نوشته‌های او پیوند دیالکتیکی تاریخ و تراژدی برای اولین بار ــ ولو فقط به‌تقریب ــ به‌عنوان یک مسئله ظاهر شد. برداشت جدید روشنگری دربارهٔ رابطهٔ درام و تاریخ در نوشته‌های لسینگ به صورت‌بندی اعلای خود دست می‌یابد. دیدیم که لسینگ در نگاه اول نمایندهٔ برداشتی کاملاً غیرتاریخی است، زیرا به تاریخ صرفاً به‌دیدهٔ 'مخزنی از نام‌ها' می‌نگرد. لیکن تحلیلی دقیق نشان می‌دهد که قضیه به این سادگی‌ها نیست. هستهٔ برداشت لسینگ را می‌توان به این شکل خلاصه کرد که 'کاراکترها باید برای نویسنده به‌مراتب مقدس‌تر باشند تا فاکت‌ها.' ازاین‌رو پرسش را به قرار زیر صورت‌بندی می‌کند: *'نویسنده تا چه اندازه از حقیقت تاریخی می‌تواند دور باشد'* در هرآنچه ربطی به کاراکتر ندارد، تا جایی که خودش می‌خواهد. *فقط کاراکترها برای او مقدس‌اند*، تشدید این نکته، عیان‌ساختن آن به بهترین

وجه، همهٔ آن چیزی است که او اجازه دارد از جانب خودش بدان‌ها بیافزاید؛ کوچک‌ترین تغییر اساسی موجب حذف علت‌ها خواهد شد، این‌که چرا نام آن‌ها این است و نه چیزی دیگر. و هیچ‌چیز برخورنده‌تر از این نیست که ما نتوانیم علتی برای چیزی به‌دست دهیم.[۱]

بدین‌ترتیب لسینگ پرسش را، پیش از هرچیز، به‌نحوی تعیین‌کننده‌تر، علنی‌تر و صادقانه‌تر از نظریه‌پردازان کلاسیسم فرانسوی طرح می‌کند. او درمقام نظریه‌پرداز بزرگ تئاتر می‌فهمد که انسان بی‌چون‌وچرا در کانون درام جای دارد، این‌که فقط آن انسانی می‌تواند قهرمان یک درام باشد که ما بتوانیم در سرتاسر سرنوشت او، در غرابت روان‌شناسی او، مستقیماً و از صمیم قلب با او همدلی کنیم. بنابراین، به‌رغم صورت‌بندی ظاهراً غیرتاریخی پرسش او، به‌رغم بسیاری گرایش‌های ضدتاریخی موجود در جهان‌نگری او، لسینگ تا همین‌جا نیز پرسش را به‌شیوه‌ای به‌مراتب تاریخی‌تر مطرح می‌کند. او دیگر به درام‌پردازان اجازه نمی‌دهد 'راه'ی اختراع کنند برای مرتبط‌ساختن فاکت‌های تاریخی درک‌ناشده. او از ایشان می‌خواهد که به چهره‌های گذشته به‌عنوان کاراکترهایی کامل و تفکیک‌ناپذیر نزدیک شوند، و از میان آن‌ها فقط چهره‌هایی را به‌عنوان قهرمانان خود برگزینند که بتوان آن‌ها را در سرتاسر سرنوشت‌شان برای زمان حال قابل‌درک ساخت. این گامی بزرگ در تشریح نظری پرسش است. مسلماً مضمون‌پردازی تاریخی نزد لسینگ همچنان امری تصادفی و حادث باقی می‌ماند، زیرا تاریخ هنوز به‌منزلهٔ فرآیندی ظاهر نمی‌شود که راه را برای زمان حال هموار می‌کند، زیرا مناسب‌بودنِ کاراکترهای تاریخی برای لسینگ هنوز به‌نحو چندان ضروری‌ای وابسته به سرشت تاریخیِ درونیِ برخورد نیروهای اجتماعی‌ای نیست که بنیان تصادم را تشکیل می‌دهند.

البته نمی‌توان انکار کرد که در لیسنگ نیز گرایش‌هایی به فهم و استقبال از این پیوندها سرمی‌زند. اما آن‌ها ریشه در فهم عمیق از غرابت فرم دراماتیک دارند تا در نوعی درک تاریخی واقعی. با این همه، لسینگ کاملاً

محق است وقتی در قضاوت درمورد درامی تاریخی، هر نوع توسل به اصالت یا عدم‌اصالت تاریخی را با قدرت رد می‌کند. او این کار را دقیقاً به‌خاطر ضروریات فرم دراماتیک انجام می‌دهد. 'این اتفاق واقعاً افتاده است؟ بگذار چنین باشد: در این صورت، علت آن در پیوستگیِ ابدی و نامتناهیِ همهٔ اشیاء و امور نهفته است. در دل این پیوند، حقیقت و خردی هست که، در آن معدود حلقه‌هایی که نویسنده آن‌ها را بیرون می‌کشد، درهیئت تقدیر کور و قساوت ظاهر می‌گردند. او باید از این حلقه‌های معدود، یک کل بسازد، کلی که گِرد و کامل است، و در آن، هر چیزی به‌تمامی توسط چیزی دیگر توضیح داده می‌شود، و هیچ نوع دشواری و مشکلی پیش نمی‌آید که به‌خاطرش رضایت را نه در یک طرح‌ونقشهٔ خاص، بلکه جایی در بیرون، در نقشهٔ عام چیزها، جستجو کنیم...' بنابراین لسینگ به‌نام تمامیتِ خودبسندهٔ درام از آزادی نویسندهٔ دراماتیک در مقابل درستی و صحتِ صرفاً عینیِ [factual] فاکت‌های تاریخی دفاع می‌کند و آن را با این الزام پیوند می‌زند که تمامیت فوق باید تصویری بسنده از قانون‌مندیِ ذاتیِ سیر تاریخ باشد. بدین‌ترتیب او خواستار آزادیِ عدول از فاکت‌های منفرد به‌نام وفاداری‌ای عمیق‌تر به روحِ کل است. این خود درحکم اثبات بنیادیِ رابطهٔ درام با واقعیت است.

لسینگ اما در تحلیل‌های انضمامیِ خود باز هم جلوتر می‌رود. او پی به مواردی می‌برد که در آن‌ها واقعیت تاریخی، خود ازقبل، تراژدی‌ای را که درام‌پرداز جویای آن است، درقالب فرمی ناب عرضه می‌کند. او در چنین مواردی از درام‌پرداز می‌خواهد خود را به دست دیالکتیک درونی دستمایه بسپارد و قوانین حرکت آن را با حد اعلای وفاداری استخراج کند. انتقاد او به کورنیِ متأخر بر این نکته متمرکز است که او قادر نیست روند عظیم و تراژیکِ تاریخ واقعی را دریابد و ازاین‌رو با ابداعاتی سطحی‌نگرانه این خط سیر عظیم وقایع را، که ازقبل در واقعیت موجود است، مخدوش و بی‌ارزش می‌کند.

لسینگ با همین روحیه از دستمایهٔ رودوگون *Rodogune* کورنی

دربرابر خود کورنی دفاع می‌کند. '[این اثر] چه چیز دیگری کم دارد ... تا دستمایهٔ یک تراژدی شود؟ برای نابغه، هیچ چیز، برای ناشی، همه چیز... این روند طبیعیْ نابغه را مجذوب می‌کند، و ناشی را به وحشت می‌اندازد. دغدغهٔ نابغه فقط می‌تواند آن وقایعی باشد که ریشه در یکدیگر دارند، فقط زنجیرهٔ علت‌ها و معلول‌ها. دنبال‌کردن معلول‌ها تا علت‌ها، سنجیدن علت‌ها نسبت به معلول‌ها، همواره اجازه‌دادن هر آنچه رخ می‌دهد طوری رخ دهد که جز آن نمی‌توانست رخ داده باشد: همین، همین است رسالت او اگر که در حیطهٔ تاریخ کار می‌کند و قصد دارد گنجینه‌های بی‌استفادهٔ حافظه را به خوراک‌های ذهن بدل سازد.' درمقابل، 'ظرافت طبع' کلاسیست‌های فرانسوی صرفاً به شباهت‌ها علاقه دارد، چیزهای غیرقابل‌جمع را به هم پیوند می‌زند و ازاین‌رو نیرومندترین دستمایه‌های تاریخی را عقیم می‌گذارد، به‌طوری‌که این دستمایه‌ها سپس باید با دسیسه‌های عشقی پیش‌پاافتاده تکمیل و 'آراسته' شوند.

تا همین‌جای کار نیز ما با درخواست رابطه‌ای به‌غایت عمیق بین درام‌پرداز و خود فرآیند زندگی مواجه می‌شویم. آنچه نظریهٔ لسینگ هنوز فاقد آن است، فهم این نکته است که فرآیند زندگی فی‌نفسه ازقبل تاریخی است. این دورهٔ کلاسیک ادبیات و فلسفه بود که به این فهم دست یافت، مهم هم نیست که صورت‌بندی‌های منفردش تا چه حد به‌ناگزیر گرفتار منحرف‌بودگی ایدئالیسم فلسفی اند نقل‌قول پیشین‌مان از هبل به‌روشنی نشانگر گام روبه‌جلوی است که این تحول برداشته است.

اما این درک جدید صرفاً به‌کُندی، طی پیکارهای سخت، راه خود را باز کرد، و حتی درمورد پرسش درام نیز تازه بعد از ظهور اسکات بود که وضوحی واقعی به‌دست آورد. پیشتر دیدیم که نزد گوته نیز گرایش‌های غیرتاریخی لسینگ از برخی جهات به‌لحاظ نظری تعیین‌کننده باقی ماندند. اشارات معدود به کنش ادبی او توضیح می‌دهند که چرا چنین بوده است. اما سنت‌های متقدم‌تر هنوز چنان استیلایی در این دوره داشتند که حریفی تا این حد سرسخت برای درام کلاسیستی، یعنی مانتسونی، همو که درام تاریخی را

با عزم و خلاقیتی عظیم درتقابل با درام کلاسیستی قرار داد، چهره‌های درام‌های تاریخی‌اش را به 'تاریخی' و 'خیالی' [ideel]، یعنی اختراع‌شده به‌دست خودش، تقسیم می‌کرد. وقتی گوته به‌یاری استدلال‌های برگرفته از *دراماتورژی هامبورگ* *Hamburgische Dramaturgie* علیه این برداشت جنگید، از این حیث کاملاً محق بود، و حتی خود مانتسونی را درمورد نادرستی دیدگاه‌اش متقاعد کرد.

نقطهٔ عطف تعیین‌کننده در این پرسش همانا نظریهٔ گوته و هگل دربارهٔ 'نابهنگامی ضروری' است که قبلاً با آن آشنا شده ایم. بلینسکی پیامدهای این نظریه برای درام تاریخی را همراه با رادیکالیسمی خارق‌العاده استنتاج کرد. 'تقسیم‌کردن تراژدی به تاریخی و غیرتاریخی اصلاً هیچ معنایی ندارد: قهرمانِ این هر دو به‌یکسان معرّف تحقق نیروهای ابدی و بنیادین روح بشری است.' با این حال نباید به صورت‌بندی هگلیِ بلینسکی زیاده اهمیت بدهیم. روح کلی رسالات او نشانگر فهمی عمیق از مسایل انضمامی فرآیند تاریخی اند. بنابراین وقتی بلینسکی در ملاحظاتِ پیروِ این تز، با استفاده از مثال‌های کلاسیک به مسایل منفرد درام تاریخی می‌پردازد، این کار را یکسر با روحیهٔ تاریخی‌گری جدید و عظیم این دوره انجام می‌دهد. او از برداشت شیلر از فیلیپ شاه در *دون کارلوس* Don Carlos، که به‌زعم او آگاهانه از کاراکتر تاریخی فیلیپ شاه واقعی دور می‌شود، دربرابر فیلیپِ آلفیری، که به الگوی تاریخی وفادارتر است، دفاع می‌کند. به‌همین ترتیب او از برداشت گوته از اگمونت دفاع می‌کند دربرابر اعتراض‌هایی که عمدتاً شیلر پیش کشید: این‌که گوته از اگمونت متأهل و دارای خانواده‌ای بزرگ، جوانکی متکی به خود، تابناک و دل‌فریب ساخته است. و ملاحظات خود را نیز ازقضا بر استدلال‌های گوته برضد مانتسونی استوار می‌سازد.

آیا بدین ترتیب بلیسنکی به مدافع نوعی دلبخواهی‌بودن یا خودسری تاریخی در درام بدل شده است؟ یا آیا او بر فهم جدید و عمیق‌تر از پرداخت دراماتیک به تاریخ تأکید نمی‌گذارد؟ به باور ما، مورد دوم است که صدق

می‌کند. زیرا شیلر و گوته چه تغییری در کاراکترهای قهرمانان‌شان داده اند؟ آیا قهرمانان‌شان را غیرتاریخی کرده اند؟ آیا خصلت تاریخی خاص تصادم تراژیکی را که توصیف کرده اند، از بین برده اند؟ به باور ما: نه. البته شیلر این کار را در برخی موارد انجام داده است، اما ازقضا نه در مواردی که بلینسکی به آن‌ها پرداخته است. برداشت او از فیلیپ شاه همانا ناظر به تراژدی انسانی است، فروپاشی انسانیِ درونیِ سلاطین مطلق، فروپاشی‌ای که فقط به‌میانجی پردازش تام‌وتمامِ همهٔ تعیّنات اجتماعاً‌ـتاریخاً سنخ‌نمای استبداد و بس، نه به‌میانجی خباثت ذات شاه درمقام یک شخص، تحقق می‌یابد. آیا چنین تصادمی تاریخی نیست؟ تاریخی است، آن‌هم در عمیق‌ترین معنای کلمه، و تاریخی هم باقی می‌ماند، حتی اگر نه فیلیپ شاه اسپانیایی و نه هیچ نوع سلطان مطلق دیگری تا کنون چنین تراژدی‌ای را در واقعیت تجربه نکرده باشد. زیرا ضرورت تاریخی و امکان بشریِ این تراژدی به‌واسطهٔ خودِ تحول تاریخی است که به‌وجود می‌آیند. اگر هیچ‌کس آن‌ها را تجربه نکرده باشد ــ که از این بابت نمی‌توانیم مطمئن باشیم ــ فقط بدین خاطر است که انسان‌هایی که در چنین موقعیتی قرار گرفته‌اند، به‌لحاظ انسانی کم‌اهمیت‌تر از آنند که بتوانند چنین تراژدی‌ای را از سر بگذرانند.

مسلماً در رفعت و شورمندیِ توصیف این تصادم، نوعی 'نابهنگامی ضروری' نهفته است، نوعی فهم روشن از معضل درونیِ سلطنت مطلقه که نخست در دوران روشنگری به آگاهی درآمد. اما این ساخته‌وپرداختهٔ خودِ شیلر نیست. وقتی، مثلاً، به شاهزادهٔ *امیلیا گالوتی* Emilia Galotti لسینگ می‌نگریم، به‌روشنی می‌بینیم که حتی این روشنگر بزرگ نیز قصد نداشت با سلطنت مطلقه صرفاً از بیرون مبارزه کند، بلکه همچنین نشان داد چگونه این نظام، که از سوی تاریخ به مرگ و ویرانی انقلابی محکوم شده است، همراه با ضرورتی تاریخی‌ـاجتماعی، نمایندگان خودش را به‌لحاظ انسانی‌ـاخلاقی سرنگون می‌کند: آن‌ها را در موارد جزئی‌تر اخلاقاً تباه می‌سازد، و در موارد بزرگ‌تر، به تصادم‌های تراژیک، به دریدنِ تراژیک خویش، می‌کشاند.

نمونه‌ای عظیم و به‌یادماندنی از این دست را شیلر در *دون کارلوس* خود تشریح کرده است. و بلینسکی کاملاً حق داشت وقتی از توجیه تاریخیِ چنین درامی دفاع کرد، درامی که به‌زعم او به‌لحاظ تراژیک عمیق‌تر از وفاداری تاریخی آلفیری است. تفوق روشنگران بزرگ آلمانی بر اسلاف‌شان کمابیش شبیه تفوق بازنمایی ماکسیم گورکی از تراژدی‌های درونی بهترین نمایندگان طبقات سرمایه‌دار بر تصاویر سیاه‌وسفید نویسندگان آجیتکا [Agitka یا هوچی‌گر] است. یگور *بولیچفِ* گورکی کمابیش درحکم نظیری تاریخی است برای توجیه نحوهٔ طرح‌مسألهٔ شیلر جوان، که بلینسکی از آن دفاع کرد.

در نمونهٔ گوته، محق‌بودن بلینسکی از این هم بدیهی‌تر است. تغییر در شرایط بیرونی، تغییر در روابط خانوادگی و غیرهٔ فیگور اگمونت اصولاً هیچ تغییری در خصلت تاریخیِ تصادمِ بازنمایی‌شده به‌دست گوته نمی‌دهد. گوته خصلت ویژهٔ آن دسته از اشراف را، نظیر اگمونت و اُرانین، که به‌واسطهٔ شرایط آن موقع در رأس جنبش رهایی‌بخش ملّی قرار گرفته بودند، توأم با چنان وفاداری تاریخیِ خارق‌العاده‌ای توصیف می‌کند که حتی به انکشاف نبوغ‌آمیز پیوند میان رفتار بی‌حاصل اگمونت و بنیان مادی وجودِ او می‌انجامد. و با تغییر شرایط زندگی و روان‌شناسیِ قهرمانان اصلی، گوته این امکان را می‌یابد که، درقالب رابطهٔ عاشقانهٔ اگمونت با کلِرشن، مردمی‌بودن شخصیت او، روابط‌اش با مردم، را به‌شیوه‌ای کاملاً دراماتیک‌تر و تجسمی‌تر از آن چیزی توصیف کند که در غیاب چنین رابطه‌ای ممکن می‌بوده است. اگمونتی که شیلر در سر داشت، فقط در صحنه‌های مربوط به حضور مردم، درمعنایی محدود، می‌توانست تماسی با توده داشته باشد، و خیزش عظیم در انتهای تراژدی، آن‌جاکه کلرشن به تراز قهرمان مردمی صعود می‌کند و قیام ظفرمند آتیِ مردم را به بیان درمی‌آورد، کاملاً از دست می‌رفت.

اجازه بدهید جمع‌بندی کنیم: موضع تاریخی‌گری، که گوته و هگل، پوشکین و بلینسکی، آن را نمایندگی می‌کنند، بر این ایده متمرکز است که وفاداری تاریخیِ نویسنده عبارت است از بازتولید ادبیِ وفادارنهٔ تصادم‌های

بزرگ، بحران‌ها و نقاط عطف بزرگ تاریخ. برای به‌بیان‌درآوردنِ این برداشت *تاریخی* درقالب یک فرم ادبیِ بسنده، نویسنده می‌تواند با آزادی تمام به فاکت‌های منفرد بپردازد، حال‌آن‌که وفاداری نسبت به فاکت‌های منفرد تاریخی در غیاب چنین پیوندی، به‌لحاظ ادبی کاملاً فاقد ارزش است. پوشکین می‌گوید: 'حقیقت شوروشوق‌ها، راست‌نماییِ احساس‌ها در شرایطِ خیالی، این است آنچه ذهن ما از درام‌پرداز می‌خواهد.'

این تضاد میان وفاداری تاریخی واقعی به کل و شبه‌تاریخی‌گری در اصالت‌دادن صرف به فاکت‌های منفرد مسلماً همان‌قدر برای رمان وجود دارد که برای درام. فقط، همان‌طور که پیشتر به‌کرات و مفصلاً توضیح دادیم، این کل در رمانْ بازتابِ فاکت‌های دیگری از زندگی است تا در درام. در رمان، مسئله بر سر وفاداری در بازتولید شالوده‌های مادی زندگی در یک دوره، اخلاقیات آن، احساس‌ها و افکار برخاسته از آنهاست. این امر برای رمان، چنان‌که دیدیم، در قیاس با درام، به‌معنای وجود پیوند و تقیّدی محکم‌تر به سویه‌های مشخصاً تاریخی و منفرد یک دوره است. ولی به‌هیچ‌رو به‌معنای تقیّدی به فاکت‌های تاریخاً داده‌شده نیست. نویسنده رمان، برعکس، باید با این فاکت‌ها کاملاً آزادانه برخورد کند تا بتواند این تمامیت بسیار پیچیده و بعدتر انشعاب‌یافته را به‌نحوی تاریخاً وفادارانه بازتولید کند. از منظر رمان تاریخی نیز همواره بسته به بخت‌واقبال است این‌که آیا یک فاکتِ داده‌شده، یک کاراکتر، یک حکایت، مناسب آن است که به همان خط مشی یا روشی بپردازد که دقیقاً در آن، وفاداری تاریخیِ نویسندهٔ بزرگ رمان واقعاً به بیان درمی‌آید یا نه.

وقتی این شرایط را به‌دقت در نظر آوریم، می‌بینیم که رابطهٔ نویسنده ــ چه درام‌پرداز و چه رمان‌نویس ــ با واقعیت تاریخی اصولاً چیز دیگری نمی‌تواند باشد مگر رابطه با واقعیت درکل. و دراین‌جا رویهٔ همهٔ نویسندگان بزرگ به ما می‌آموزد که دستمایهٔ بی‌واسطه‌ای که زندگی پیشِ روی آن‌ها می‌نهد، فی‌نفسه صرفاً به‌شیوه‌ای تصادفی می‌تواند مناسب عیان‌ساختن بسندهٔ

قوانین زندگی باشد. فی‌المثل، بالزاک شرح می‌دهد که الگوی دسگرینون d'Esgrignons) *Cabinet des Antiques* [*اتاق عطیقه‌ها*]) درواقعیت محکوم می‌شود و، برخلاف قهرمان رمان، نجات پیدا نمی‌کند. مورد مشابه دیگری که او سراغ داشت، به‌شیوه‌ای کمتر دراماتیک بسط یافت، اما سرشت‌نمای اخلاقیات شهرستان بود. 'بدین‌سان از درون آغاز یک فاکت و از درون پایان یک فاکت دیگر، این کل به‌وجود آمد. این نوع پیش‌رفتن برای تاریخ‌نگارِ اخلاقیات و رسومْ ضروری است: وظیفهٔ او عبارت از این است که فاکت‌های مشابه را درقالب یک تصویر واحد وحدت بخشد؛ آیا او وادار نشده است خود را بیشتر به روحِ وقایع پایبند سازد تا به نصِّ آنها؟'

حتی اگر بالزاک خود را دراین‌جا ــ ولو نه به‌شیوه‌ای مجازی، بلکه در معنایی عمیقاً موجه ــ تاریخ‌نگار ننامیده بود، بازهم بدیهی می‌بود که همهٔ این تأملات همان‌قدر درمورد رمان تاریخ صدق می‌کند که درمورد رمانی با مضمونی مربوط به زمان حال. هیچ دلیلی نداریم این پیش‌فرض را بپذیریم که چون وقایع سپری‌شده اند و متعلق به گذشته اند، پس ساختار درونی آنها، خصلت ضرورتاً تصادفیِ پدیدارهای جزئی، منتفی شده است. و این واقعیت که آن‌ها درقالب خاطرات، وقایع‌نگاری‌ها، نامه‌ها و غیره انتقال داده شده اند نیز نمی‌تواند تضمینی به‌دست دهد برای این‌که این نوع گزینش ضرورتاً حافظ جنبه‌های ذاتی و اساسیِ همان تصادف‌هایی باشد که مایهٔ احیای هنریِ ذات [یا واقعیت بنیادین] اند.

هرچه دانش یک نویسنده از عصر خویش به‌لحاظ تاریخی عمیق‌تر و اصیل‌تر باشد، حرکت او در درون دستمایه آزادانه‌تر خواهد بود و احساس تقیّدش به فاکت‌های داده‌شدهٔ منفردْ کمتر. نبوغ خارق‌العادهٔ والتر اسکات دقیقاً در این واقعیت نهفته بود که او به مضمون‌پردازی‌ای برای رمان تاریخی دست یافت که راه را ازطریق همین 'حرکت آزادانه در درون دستمایه' باز کرد، حال‌آن‌که سنت‌های قدیمی‌ترِ به‌اصطلاح اسلاف او هر نوع آزادی را حتی از یک قریحهٔ راستین ادبی نیز دریغ می‌کرد. مسلماً دشواری خاصی در پرداخت به

دستمایهٔ مشخصاً تاریخی وجود دارد. هر نویسندهٔ واقعاً خلاقی که توصیف‌گر برداشتی جدید در حیطه‌ای از دستمایه‌هاست، باید با پیش‌داوری‌های خوانندگان‌اش مبارزه کند. اما تصویر تاریخی‌ای که تماشاگران درمورد یک چهرهٔ تاریخی مشهور دارند، لازم نیست ضرورتاً غلط باشد. بله، این تصویر همپای افزایش شعور تاریخی واقعی، همپای افزایش دانش تاریخی، بیش از پیش تصحیح می‌شود. لیکن همین تصویر صحیح نیز ممکن است برای هدف‌یابیِ نویسنده، که از قضا روح زمانه را با وفاداری و اصالت بازتولید می‌کند، تحت شرایطی، نامساعد باشد. اگر بناست همهٔ تجلیات مشهور و مقبولِ زندگیِ یک چهرهٔ تاریخی مشهور با اهداف ادبیات سازگار باشد، نیاز به یک تصادف خوش‌اقبال و کاملاً خاص است. (به‌خاطر سادگی چنین پیش‌فرض گرفته می‌شود که هم تصویر تاریخی تصویری صحیح است و هم گرایش درام‌پرداز یا رمان‌نویسی که به تاریخ می‌پردازد، حقیقتاً معطوف به واقعیت تاریخی است.)

دراین‌جا مسایل غیرقابل‌حلّی در مواردی بسیار به‌وجود می‌آید. دیدیم که درام‌پرداز بزرگ عصر کلاسیک با چه آزادی‌ای چهره‌های تاریخی مشهور را ازنو صورت‌بندی می‌کند و با این حال وفاداری تاریخی را در معنایی وسیع حفظ می‌کند. بالزاک همواره خردمندی والتر اسکات در برداشتن این خطرات از سر راه را می‌ستود، آن‌هم فقط بدین خاطر که اسکات، در سازگاری با قوانین درونی رمان تاریخی، پروتاگونیست‌های تاریخ را به چهره‌های فرعی داستان بدل می‌ساخت، بلکه همچنین بدین شیوه که برحسب امکان، اپیزودهای نامشهور و نهایتاً به‌تمامی نامقبولی را از زندگی این چهره‌ها انتخاب می‌کرد. این اجتناب درحکم هیچ نوع سازش نیست؛ زیرا امکان صورت‌بندی مجدد و رادیکال یک چهرهٔ به‌لحاظ تاریخی مشهور بنا به دلایلی که پیشتر برایمان معلوم شده اند، در رمان دشوارتر است تا در درام. نزدیکی بیشتر رمان به زندگی، غنای ضرورتاً بیشتر جزئیات در آن، چندان اجازه نمی‌دهد یک چهره را به‌شیوه‌ای چنین تعمیم‌یافته، آن‌گونه که در درام دیده‌ایم و پی گرفته‌ایم، به تراز امر تیپیک و سنخ‌نما ارتقاء دهیم.

تکرار می‌کنیم: رابطهٔ نویسنده با تاریخ به‌هیچ‌رو نه رابطه‌ای خاص و مجزا، بلکه مؤلفه‌ای مهم از رابطهٔ او با کل واقعیت و، مشخصاً، با واقعیتِ جامعه است. با بررسی همهٔ مسایلی که در رمان و درام از پی رابطهٔ نویسنده با واقعیت تاریخی سرمی‌زنند، می‌بینیم که هیچ مسألهٔ ذاتیِ واحدی وجود ندارد که صرفاً اختصاص به تاریخ داشته باشد. البته این بدین معنی نیست که رابطه با تاریخ را به‌سادگی و به‌نحوی مکانیکی می‌توان معادل رابطه با جامعهٔ معاصر گرفت. کاملاً برعکس، تعاملی بسیار پیچیده وجود دارد میان رابطهٔ نویسنده با زمان حال و با تاریخ. اما بررسی نظری و تاریخیِ دقیق‌ترِ این پیوند نشان می‌دهد که در این تعامل، رابطهٔ نویسنده با مسایل اجتماعیِ حال حاضر او تعیین‌کننده است. این نکته را می‌توان هم در پیدایش رمان تاریخی و هم در توسعهٔ غریب و ناموزون درام تاریخی و نظریه‌اش مشاهده کرد.

لیکن این مشاهدات واجد شالودهٔ نظری بسیار وسیع‌تری اند که درآن، کل پرسش مربوط به امکان شناخت گذشته ظاهر می‌شود. این پرسش همواره وابسته به شناخت زمان حال است، وابسته به این‌که کدام دسته از گرایش‌هایی که به‌لحاظ عینی به زمان حال انجامیده اند، وضعیت حاضر را به‌روشنی منکشف می‌سازند، و به‌علاوه، به‌لحاظ ذهنی یا سوبژکتیو، چگونه و تا چه اندازه ساختار اجتماعیِ زمان حال، سطح توسعه‌اش، شیوهٔ پیکارهای طبقاتی‌اش وغیره، شناختی بسنده از رشدوتوسعهٔ گذشته را می‌طلبند، آن را منع می‌کنند یا از آن بازمی‌دارند. مارکس پیوند عینی موجود دراین‌جا را به‌روشنی تمام به بیان درمی‌آورد: 'آناتومی انسان کلیدِ آناتومی میمون است. درمقابل، اشارات نهفته در گونه‌های جانوری پست‌تر به چیزی برتر فقط زمانی می‌تواند فهمیده شود که آنچه برتر است خود پیشتر شناخته‌شده باشد. اقتصاد بورژوایی کلیدِ جهان باستان را به‌دست می‌دهد والی‌آخر. ولی نه به‌هیچ‌رو به سبک اقتصاددانانی که همهٔ تمایزات تاریخی را محو می‌کنند و در همهٔ شکل‌های جامعه، شکل بورژوایی را می‌بینند. آدمی زمانی می‌تواند خراج و عشریه وغیره را بفهمد که اجارهٔ زمین را بشناسد، ولی نباید آن‌ها را با هم یکی کند.'

مارکس در این ملاحظات به‌وضوح علیه مدرنیزه‌کردن تاریخ درمی‌آید. او در بخش‌های دیگری از آثار خویش نشان می‌دهد که چگونه این قبیل تصورات غلط دربارهٔ گذشته همراه با ضرورت تاریخی از دل مسایل اجتماعی زمان حال سربرآورده اند. بنابراین با ردّ برداشت‌های غلط دربارهٔ گذشته، درعین‌حال توجیه تاریخی جدیدی برای برداشت خود از روند عینی شناخت تاریخ به‌دست می‌دهد. این پیوندها برای مسایل ما واجد منتهای اهمیت اند، زیرا دیدیم که چه سطح بالایی از پرداخت اپیک به مسایل اجتماعی زمان حال، چه بصیرت عمیقی ازسوی نویسندگان نسبت به مسایل زمان حال خویش، لازم بود تا یک رمان تاریخی واقعی به وجود آید.

کسی که توسعهٔ رمان تاریخی را نه به‌شیوه‌ای سطحی‌نگرفیلولوژیک و نه به‌شیوه‌ای مکانیکی‌ـجامعه‌شناختی بنگرد، می‌بیند که دقیقاً شکل کلاسیک آن از دل رمان اجتماعی بزرگ برمی‌خیزد و ـــ غنایافته به‌واسطهٔ نگرش آگاهانهٔ تاریخی ـــ بازهم درقالب رمان اجتماعی بزرگ به بلوغ می‌رسد. از یک سو، نخست این توسعهٔ رمان اجتماعی است که رمان تاریخی را اصولاً ممکن می‌کند، و از سوی دیگر، نخست همین رمان تاریخی است که رمان اجتماعی را به تراز تاریخ واقعیِ زمان حال، تاریخ راستینِ اخلاقیات و رسوم، ارتقا می‌دهد، چیزی که رمان قرن هجدهم پیشتر کوشیده است در آثار نمایندگان بزرگ‌اش بدان دست یابد. بنابراین نه عمیق‌ترین مسایل مربوط به توصیف واقعیت و نه قانون‌مندی‌های تاریخی رشدوتوسعهٔ ژانر، هیچ‌یک اجازهٔ هیچ نوع جدایی میان رمان تاریخی، به‌معنای محدودتر کلمه، و سرنوشت‌های رمان درکل را نمی‌دهند. (روند توسعهٔ درام تاریخی، بنا به‌دلایلی که نشان داده‌ایم، متفاوت است، اما به‌هیچ‌رو مستقل از این پرسش‌های بنیادین نیست.) ازهمین‌رو، این پرسش راستین که آیا رمان تاریخی یک ژانر مستقل است یا نه، همواره زمانی پیش می‌آید که به هر دلیلی، هیچ پیوند درست و بسنده‌ای با شناخت درستِ زمان حال وجود نداشته باشد، زمانی که این پیوند هنوز یا دیگر در کار نباشد. پس درتقابل با تصوری که بسیاری از مدرن‌ها

دارند، بدل‌شدن رمان تاریخی به یک ژانر مستقل نه به‌واسطهٔ وفاداری خاص‌اش به گذشته، بلکه بدین خاطر است که پیش‌شرط‌های عینی یا ذهنی تحققِ نوعی وفاداری تاریخی در معنایی وسیع هنوز یا دیگر موجود نیست. در این صورت، شماری از 'معیارها'ی بسیار پیچیده و بسیار متافیزیکی تراشیده می‌شود تا چنین جدایی‌ای به‌لحاظ نظری توجیه گردد. (معنای نظری و عملیِ این پیوندها را طبیعتاً فقط با پرداختن به رمان‌های بعد از ۱۸۴۸ می‌توان به‌تمامی روشن ساخت. بنابراین تحلیل مفصلِ این مسایل به فصول بعدی واگذار خواهد شد.)

کسی که به مسألهٔ مارکسیستیِ ژانر به‌طور جدی می‌پردازد، کسی که یک ژانر را فقط زمانی به‌رسمیت می‌شناسد که شاهد نوعی بازتاب ادبیِ منحصربه‌فرد از فاکت‌های منحصربه‌فرد زندگی باشد، قادر نیست یک مسألهٔ بنیادین واحد را پیش نکشد که بتواند توجیه‌گر تأسیس یک ژانر خاص برای مضمون‌پردازی تاریخی در رمان یا درام باشد. البته همیشه وظایف جزئی خاصی سرمی‌زنند که محصول اشتغال‌خاطر به تاریخ اند. اما هیچ یک از این مسایلِ خاص واجد وزن و اعتبار کافی برای توجیه یک ژانر واقعاً مستقل در ادبیاتِ تاریخی نیست و نمی‌تواند باشد.

فصل سوم

رمان تاریخی و بحران رئالیسم بورژوایی

انقلاب ۱۸۴۸ برای کشورهای اروپای غربی و میانه به‌معنای دگرگونی‌ای تعیین‌کننده در دسته‌بندی طبقات و نسبت‌شان با همهٔ پرسش‌های مهم حیات اجتماعی و چشم‌اندازهای توسعهٔ جامعه بود. نبرد ژوئن پرولتاریای پاریس در سال ۱۸۴۸ نقطهٔ عطفی تاریخی در مقیاسی بین‌المللی است. به‌رغم جنبش چارتیست‌ها [در انگلستان]، به‌رغم شورش‌های پراکنده در فرانسه طی دوران 'سلطنت بورژوایی' [لویی فیلیپ]، به‌رغم قیام بافندگان آلمانی در ۱۸۴۴، دراین‌جا برای اولین بار نبردی تعیین‌کننده میان پرولتاریا و بورژوازی به‌زور اسلحه درمی‌گیرد؛ پرولتاریا برای اولین بار درمقام توده‌ای مسلح و مصمم به نبرد قدم به صحنهٔ جهان‌تاریخی می‌نهد؛ بورژوازی در این روزها برای اولین بار بر سر بقای صِرفِ سلطهٔ اقتصادی و سیاسی‌اش می‌جنگد. فقط کافی‌ست تاریخ وقایع آلمان در سال ۱۸۴۸ را به‌دقت دنبال کنیم تا ببینیم قیام پرولتروی در پاریس و شکست آن به‌معنای چه چرخش مهمی برای توسعهٔ انقلاب بورژوایی در آلمان بوده است. البته گرایش‌های ضددموکراتیک و نیز تمایل به استحاله‌دادن گرایش‌های انقلابیِ بورژوایی‌ـدموکراتیک به لیبرالیسمی سست و استوار بر سازش با رژیم فئودالی‌ـمطلقه‌گرا مدت‌ها پیش از آن در حلقه‌های طبقهٔ متوسط آلمانی وجود داشته است. این گرایش‌ها بلافاصله بعد از روزهای مارس با قدرت بیشتری ظاهر شدند. مع‌الوصف، نبرد ژوئن پرولتاریای پاریسی موجد چرخش اساسی در اردوگاه بورژوازی و تسریع

خارق‌العادهٔ فرآیند درونی افتراق می‌گردد که استحالهٔ دموکراسی انقلابی به لیبرالیسمی سازش‌گر را به همراه می‌آورد.

این چرخش در همهٔ حیطه‌های ایدئولوژی بورژوایی تجلی می‌یابد. کاملاً سطحی و غلط خواهد بود تصور این‌که این نوع روگردانی ریشه‌ایِ یک طبقه از اهداف و آرمان‌های سیاسی پیشین‌اش عرصهٔ ایدئولوژی، و سرنوشت علم و هنر را دست‌نخورده برجا می‌گذارد. مارکس به‌کرات و مفصلاً اهمیت پیکارهای طبقاتی میان بورژوازی و پرولتاریا را برای علم‌الاجتماع کلاسیکِ رشدوتوسعهٔ بورژوایی، یا همان اقتصاد سیاسی، نشان داده است. و وقتی امروز ــ خاصه در پرتو آثار مربوط به دورهٔ پیش از ۱۸۴۸ مارکس و انگلس که به‌تازگی منتشر شده اند ــ فرآیند انحلال فلسفهٔ هگلی را با دقت پی بگیریم، می‌بینیم که پیکارهای فلسفیِ جریان‌ها و سایه‌روشن‌های مختلف در درون هگل‌گرایی ذاتاً چیزی نبودند مگر پیکارهای جانبدارانهٔ عصری که زمینه‌سازِ انقلاب بورژوایی‌ـدموکراتیک ۱۸۴۸ بود. فقط در پرتو فهم این پیوندهاست که روشن خواهد شد چرا فلسفهٔ هگلی، که از اواسط دههٔ بیست بدین سو حاکم بر حیات فکری در آلمان بود، پس از شکست انقلاب، و در پی خیانت بورژوازی آلمانی به اهداف بورژوایی‌ـانقلابی پیشین خود، 'ناگهان' محو می‌شود. هگل، که قبلاً چهرهٔ مرکزی حیات فکری در آلمان بود، 'ناگهان' به محاق فراموشی می‌رود و به 'سگ مرده' بدل می‌شود.

مارکس در تحلیل‌هایش از انقلاب ۱۸۴۸ مفصلاً دربارهٔ این چرخش، دربارهٔ علت‌ها و مسایل‌اش، حرف می‌زند. او همچنین صورت‌بندی‌هایی با عمقی خارق‌العاده به‌دست می‌دهد و تغییر و تأثیر آن بر همهٔ ساحت‌های فعالیت ایدئولوژیک بورژوازی را جمع‌بندی می‌کند. مارکس می‌گوید: 'بورژوازی دارای این بصیرت درست بود که همهٔ اسلحه‌هایی که علیه فئودالیسم ساخته بود، سرهاشان به طرف خود او برگشته اند، این‌که همهٔ ابزار فرهنگ و تربیت که تولید کرده بود، علیه تمدن خود او شورش کرده اند، این‌که همهٔ خدایانی که خلق کرده بود، به‌دست خود او سرنگون شده اند.

او فهمید که همهٔ به‌اصطلاح آزادی‌ها و ارگان‌های پیشرفت به سیطرهٔ طبقاتی او، چه در شالودهٔ اجتماعی و چه در رأس سیاسی، حمله می‌برند و تهدیدش می‌کنند، و لاجرم خصلتی *سوسیالیستی* به خود گرفته اند.[۱]

ما دراین‌جا می‌توانیم این چرخش را فقط ازحیث تأثیرات‌اش بر احساس تاریخی، بر شعور و درک تاریخ، به‌اجمال بررسی کنیم، یعنی، فقط در رابطه با آن جنبه‌هایی که واجد اهمیتی بی‌واسطه و تعیین‌کننده برای مسألهٔ موردنظر ما اند.

I

تغییرات در برداشت تاریخی بعد از انقلاب ۱۸۴۸

دراین‌جا نیز، همچون در ملاحظات مقدماتی‌مان درباب رسالهٔ حاضر، دغدغهٔ ما نه امور و وقایع داخلیِ تاریخ *به‌مثابه* علم، نه مناقشهٔ عالمان بر سر روش، بلکه تجربهٔ توده‌ها از خودِ تاریخ است، تجربه‌ای که گسترده‌ترین حلقه‌های جامعهٔ بورژوایی از سر می‌گذرانند، حتی آنانی که هیچ علاقه‌ای به علم تاریخ ندارند یا هیچ اطلاعی ندارند از این‌که چرخشی در این علم رخ داده است. درست همان‌طور که بیداری شعور آگاهانهٔ تاریخی بر تجربه و تصورات توده‌های وسیع‌تر تأثیر گذاشته است بی‌آن‌که لازم باشد این توده‌ها بدانند که احساس جدیدشان نسبت به پیوندهای تاریخیِ زندگیْ محصول علم تاریخِ کسی چون تیِری و فلسفهٔ کسی چون هگل و دیگران است.

به همین دلیل، سرشت این پیوند باید خاصه چنان برجسته گردد که وقتی سخن از نوعی تغییر در برداشت از تاریخ در میان است، این تصور پیش نیاید که چرخش در علم تاریخ باید تأثیری بی‌واسطه بر کنش نویسندگانی گذاشته باشد که رمان تاریخی می‌نویسند. البته طبیعتاً چنین تأثیری هم وجود دارد. فلوبر، فی‌المثل، تِن Taine و رُنان و دیگران را نه فقط از طریق آثارشان، بلکه همچنین شخصاً به‌خوبی می‌شناخت. تأثیر یاکوب بورکهارت

Jakob Burckhardt بر کُنراد فردینان مایر Conrad Ferdinand Meyer معروف است؛ تأثیر برداشت تاریخی نیچه بر نویسندگان شاید از این هم گسترده‌تر باشد. اما آنچه مهم است نه این تأثیرِ به‌لحاظ فیلولوژیک قابل‌اثبات، بلکه *مشترک‌بودنِ گرایش‌ها در واکنش به واقعیت* است که محتواها و فرم‌های مشابهی از آگاهی تاریخی در علم تاریخ و ادبیات به بار می‌آورد. این گرایش‌ها ریشه در چرخشِ اجمالاً طرح‌ریخته در کل حیات سیاسی و روحیِ طبقهٔ بورژوا دارند. اگر برخی مورخان و فیلسوفان در این پرسش‌ها به تأثیری بزرگ دست می‌یابند، این تأثیر درحکم علت اصلی نیست، بلکه خود همانا پیامدی است از گرایش‌های ایدئولوژیک جدید در میان هم نویسندگان و هم خوانندگان‌شان، که از دل رشدوتوسعهٔ اجتماعی-تاریخی برخاسته اند. بنابراین وقتی در ملاحظات زیر، به تعدادی از ایدئولوگ‌های برجستهٔ این رابطهٔ جدید با تاریخ می‌پردازیم، آن‌ها را نمایندگانِ جریان‌های اجتماعی عامی می‌دانیم که صرفاً به‌دست ایشان درقالب ادبیِ به‌غایت تأثیرگذاری صورت‌بندی شده اند.

دراین‌جا اما طرح یک ملاحظهٔ مقدماتی دیگر ضروری است. در دورهٔ پیش از ۱۸۴۸، بورژوازی به‌لحاظ ایدئولوژیک نیز رهبر رشدوتحول اجتماعی بود. شیوهٔ جدیدِ دفاع تاریخی از پیشرفت معرّفِ مسیر بزرگی است که کل توسعهٔ ایدئولوژیک در این دوره طی می‌کند. برداشت پرولتاریا از تاریخ، با گسترش و تداوم انتقادی و مبارزانهٔ آخرین مرحلهٔ بزرگ ایدئولوژی بورژوازی ازطریق غلبه بر محدودیت‌های آن، بر این بستر پا می‌گیرد. پیشگامان مهم سوسیالیسمْ این افکار را هضم‌وجذب نکرده بودند و لاجرم، از این حیث، رازورانه و عقب‌مانده بودند. این وضع، بعد از چرخشی که سال ۱۸۴۸ به بار آورد، به‌نحوی ریشه‌ای تغییر کرد.

تقسیم همهٔ مردمان به 'دو ملت' ــ دست‌کم در حد گرایش ــ حتی در حیطهٔ ایدئولوژی نیز تحقق یافت. پیکارهای طبقاتی نیمهٔ اول قرن نوزدهم در همان شامگاه انقلاب ۱۸۴۸ نیز به صورت‌بندی علمیِ مارکسیسم انجامیدند.

درقالب مارکسیسم، همهٔ نگرش‌های مترقی دربارهٔ تاریخ به‌شکلی "aufgehoben" تداوم یافتند، آن‌هم درمعنای هگلی سه‌گانهٔ این کلمه، یعنی: نه فقط نقد و نفی شدند، بلکه همچنین حفظ شدند و به مرتبه‌ای بالاتر ارتقاء یافتند.

این‌که ما در این دوره، هم در جنبش کارگران و هم در جریان‌های دموکراتیک مرتبط با آن، به تأثیر نیرومند ایدئولوژی فراگیر بورژوایی برمی‌خوریم، واقعیت بنیادینِ 'دو ملت' را نقض نمی‌کند. جنبش کارگران نه در خلاء، بلکه در احاطهٔ همهٔ ایدئولوژی‌های شکستِ دکادنسِ [جریان انحطاط‌گرایی] بورژوایی رشد می‌کند، و 'مأموریت تاریخیِ' فرصت‌طلبی یا اپورتونیسم در جنبش کارگران دقیقاً عبارت از 'وساطت‌کردن' در این جنبه، و متعادل‌ساختن دوپارگیِ حادّ و هدایت آن درسمت‌وسویی بورژوایی است. اما همهٔ این تعاملات پیچیده نباید این واقعیت بنیادین را تیره‌وتار کنند که ایدئولوژی‌های بورژوازی که دراین‌جا تحلیل شدند، اکنون دیگر ایدئولوژی‌های هادیِ کل اروپا نیستند، بلکه صرفاً ایدئولوژی‌هایی طبقاتی درمعنایی بسیار محدودتر اند.

مسألهٔ مرکزی‌ای که تغییر موضع‌گیری نسبت به تاریخ درقالب آن به بیان درمی‌آید، مسألهٔ پیشرفت است. دیدیم که مهم‌ترین نویسندگان و متفکران دوران پیش از ۱۸۴۸ مهم‌ترین گام روبه‌جلو را ازقضا در صورت‌بندی تاریخی ایدهٔ پیشرفت برداشتند: آن‌ها به مفهومی از سرشت متناقضِ پیشرفت بشری دست یافتند، ولو به‌نحوی فقط نسبتاً درست و نه هرگز به‌طور کامل. ازآن‌روکه وقایع پیکار طبقاتی به ایدئولوگ‌های بورژوازی، آیندهٔ جامعه و طبقه‌شان را درهیئت چشم‌اندازی بس پرمخاطره و تهدیدکننده نشان داد، شهامت بی‌طرفانهٔ تحقیق که به‌یاری آن، تناقضات پیشرفت کشف و برملا می‌شدند، از بین رفت. پیوند بسیار نزدیک نگرش به پیشرفت با چشم‌انداز آیندهٔ جامعهٔ بورژوایی را به بهترین وجهی می‌توان در نزد مخالفان تیزهوشِ ایدهٔ پیشرفت در دروان پیش از ۱۸۴۸ بررسی کرد. این‌ها ایده‌های خود را همچنان

با خیالی تقریباً آسوده بیان می‌کردند، زیرا خطرات اجتماعی‌ای که مورد اشاره و کنایهٔ ایشان بوند و مسیر فکری‌شان را تعیین می‌کردند، هنوز عملاً چندان تهدیدکننده نشده بودند که برانگیزندهٔ تحریف‌های مدافعه‌گرانه باشند. برای مثال، حتی در همان دههٔ سی، مرتجع رمانتیک، تئوفیل گوتیه Théphile Gautier، به همین سیاق درباب این پرسش می‌نویسد. او هر نوع ایدهٔ پیشرفت را کاذب و احمقانه می‌داند و به سخره می‌گیرد؛ اوتوپیاهای فوریه را آیرونیزه می‌کند [طنز کنایی] ولی در عین حال این نکته را می‌افزاید: 'پیشرفت منحصراً به این طریق امکان‌پذیر است؛ هر چیز دیگر فقط مضحکه‌ای تلخ است، لوده‌بازی‌ای بی‌روح، 'فالانژ واقعاً پیشرفتی دربرابر پدر تِلِم است...'

ایدهٔ پیشرفت تحت این شرایط دچار نوعی پسرفت می‌شود. علم اقتصاد کلاسیک، که به سهم خویش برخی تناقضات اقتصاد سرمایه‌دارانه را به‌وضوح تصدیق کرده بود، به هارمونی‌گرایی یکدست و کاذب اقتصاد مبتذل استحاله می‌یابد. سقوط فلسفهٔ هگلی در آلمان به‌معنای محوشدن ایدهٔ متناقض‌بودگیِ پیشرفت است. مادامی که غلبهٔ هر شکلی از ایدئولوژی درمورد پیشرفت تداوم پیدا می‌کند ــ که خود دیرزمانی است ایدئولوژی هادیِ بورژوازی لیبرال است ــ هر نوع عنصر متناقض‌بودگی از آن حذف می‌گردد؛ و بدین‌ترتیب تلقی تاریخ به‌منزلهٔ تحولی یکدست و سرراست به‌وجود می‌آید. این ایده در سراسر اروپا و برای دوره‌ای طولانی، به‌نحوی روزافزون، ایدهٔ مرکزی علم جدید جامعه‌شناسی است، علمی که جایگزین تلاش برای مهار دیالکتیکی تناقضات پیشرفت تاریخی می‌شود.

مسلماً این چرخش، درعین حال، پیوند خورده است با روگردانی از ایدئالیسم مطنطن فلسفهٔ هگلی، و بعضاً حتی با رجعتی دست‌کم جزئی به ایدئولوژی روشنگری و حتی به ماتریالیسم مکانیستی. (مثلاً در آلمان دهه‌های پنجاه و شصت.) اما ازقضا این ضعیف‌ترین و غیرتاریخی‌ترین گرایش‌های روشنگری اند که احیا می‌شوند، آن‌هم با قطع نظر کامل از این واقعیت که برخی جریان‌های فکری، که در اواسط قرن هجدهم حاوی بذرهای

رشدنیافتهٔ برداشت صحیح بودند، در متن این نوشدن، به موانعی ناگزیر برای درک علمی و بسندهٔ تاریخ بدل می‌گردند.

این نکته را می‌توان به‌یاری دو نمونه، که بیشترین اهمیت را برای برداشت تاریخی این دوره دارند، تشریح کرد. پیشرفت تاریخیِ بزرگ و مهمی رخ داد زمانی که روشنگران قرن هجدهم شروع کردند به تحقق در پیش‌شرط‌های طبیعیِ توسعهٔ اجتماعی و کوشیدند مقولات و نتایج علوم طبیعی را مستقیماً درمورد شناخت جامعه اِعمال کنند. طبیعتاً این کار به چیزهای بسیاری راه داد که تحریف‌شده و غیرتاریخی بودند، اما در نبرد علیه برداشت الاهیاتی سنتی از تاریخ، چنین کوششی در آن زمان مبیّن پیشرفتی تمام‌عیار بود. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم اوضاع کاملاً متفاوت است. اکنون وقتی مورخان و جامعه‌شناسان می‌کوشند، فی‌المثل، داروینیسم را مستقیماً به شالودهٔ شناخت رشدوتحول تاریخی بدل سازند، حاصل کار به‌لحاظ علمی چیزی نیست مگر تحریف و مخدوش‌شدن روابط تاریخی. از دل داروینیسمِ بدل‌شده به لفّاظیِ انتزاعی، حداکثر مالتوسِ Maltus پیرِ مرتجع، درمقام 'هستهٔ' جامعه‌شناختی آن، سربرمی‌آورد، و در روند رشدوتحول بعدی، کاربست لفّاظانهٔ داروینیسم درمورد تاریخ به دفاعیه‌نویسیِ صِرف به‌سود سیطرهٔ وحشیانهٔ سرمایه بدل می‌شود. رقابت سرمایه‌دارانه به‌واسطهٔ 'قانون ابدیِ' نزاع برای بقا، به نوعی تورم تاریخ‌زدای متافیزیکی و عرفانی دست می‌یابد. فلسفهٔ نیچه، که مسابقهٔ یونانی، آگون Agon، را با داروینیسم درقالب نوعی اسطوره ترکیب می‌کند، و گویاترین نمونه از این نوع برداشت تاریخی است.

نمونهٔ دیگری که به همین اندازه شاخص است، نمونهٔ نژاد است. از قرار معلوم، مسألهٔ نژاد هم در تبیین‌های تاریخیِ عصر روشنگری و هم بالاخص بعدها در آثار تیری و مکتب او نقش مهمی بازی می‌کند. اکنون وقتی تِن ایدهٔ نژاد را در کانونِ جامعه‌شناسی خویش جای می‌دهد (بگذریم از مرتجعان تمام‌عیاری چون گوبینو Gobineau) در نگاه اول کار او ادامهٔ همین گرایش‌ها می‌نُماید. اما این نمودی گمراه‌کننده است، زیرا مسألهٔ نژاد برای تیری ایده‌ای

است متعلق به برداشت مرکزی او از تاریخ به‌منزلهٔ تاریخ پیکارهای طبقاتی، ایده‌ای که هرگز آن را به‌تمامی تحلیل نکرد. مقابل هم قراردادنِ ساکسون‌ها و نورمن‌ها در انگلستان، فرانک‌ها و گُل‌ها در فرانسه، صرفاً درخدمت گذار به تحلیل پیکارهای طبقاتی میان 'قشر سوم' نوظهور و اشراف در تاریخ قرون وسطی و عصر جدید است. تیری موفق نشد گره‌خوردگی بغرنجِ تضادهای ملی و طبقاتی را در اولین دورهٔ تکوین ملت‌های مدرن واگشاید، اما نظریهٔ او دربارهٔ پیکار نژادها اولین گام به‌سوی تاریخی به‌هم‌پیوسته و علمی از پیشرفت بود. در تِن، این گرایش در سمت‌وسویی یکسر مخالف است. تحت لوای نوعی ترمینولوژی شبه‌علمی، اسطوره‌پردازی غیرتاریخی و ضدتاریخی درباب نژاد آغاز می‌شود. این گرایش راه به نفی ارتجاعیِ تاریخ می‌برد، راه به انحلال تاریخ درقالب نظامی ضدتاریخی از 'قوانین' جامعه‌شناختی، از یک سو، و از سوی دیگر، نوعی فلسفه تاریخِ اسطوره‌ای و ذاتاً به‌همان‌نسبت ضدتاریخی.

مسلماً دراین‌جا امکان آن نیست که، ولو به‌اجمال، جهت‌گیری‌های مختلف و اغلب متخاصمی را در نحوهٔ برداشت از تاریخ برشمریم که تاریخی‌گریِ دورهٔ متقدم‌تر درقالب آن‌ها انحلال یافت. این تحول، تا اندازه‌ای، مسیر طردِ علنیِ تاریخ را پیش می‌گیرد. ما فقط به فلسفهٔ شوپنهائر Schopenhauer اشاره می‌کنیم که ازقضا در این دوران، آموزهٔ هگل را در آلمان به حاشیه کشاند و رفته‌رفته رژهٔ پیروزی خود را در همهٔ کشورهای اروپایی ادامه داد. اما این نفی انتزاعی و ریشه‌ایِ هر نوع تاریخ نتوانست به‌منزلهٔ جهت‌گیری‌ای غالب دیری بپاید. گرایش‌های موازی دیگری نیز به‌وجود آمدند که می‌کوشیدند ضدتاریخی‌گری را در شکلی تاریخی تثبیت کنند. حتی برداشت رانکه Ranke از تاریخ نیز ــ درست همچون فلسفهٔ شوپنهائر ــ پیش از ۱۸۴۸ شکل می‌گیرد. اما تازه بعد از شکست انقلاب بورژوایی است که به جریانی مهم و مسلط بدل می‌شود. این برداشت وانمود می‌کند که تاریخی‌گری راستین است و به جنگ فلسفهٔ هگلی به‌خاطر خصلت سازندهٔ آن می‌رود. ولی وقتی به هستهٔ واقعیِ مجادله می‌نگریم، معلوم

می‌شود که رانکه و مکتب رانکه ایدهٔ مربوط به فرآیند پرتناقضِ پیشرفت نوع بشر را طرد می‌کنند. مطابق با برداشت ایشان، تاریخ فاقدِ هر نوع سمت‌وسو، نقطهٔ اوج و حضیض است: 'همهٔ اعصار تاریخ به‌یکسان به خداوند نزدیک اند.' بنابراین هرچند حرکتی ابدی در کار است، اما این حرکت هیچ سمت‌وسویی ندارد: تاریخ درحکم تجمیع و بازتولید فاکت‌های جذابِ مربوط به گذشته است.

ازآنجاکه تاریخ، درمقیاسی روزافزون، دیگر به‌عنوان پیش‌تاریخ تلقی نمی‌شود، یا اگر هم بشود لاجرم صرفاً به‌شیوه‌ای یکدست، سرراست و تحول‌گرا است، تلاش تاریخی‌گریِ دورهٔ متقدم برای این‌که مراحل فرآیند تاریخی را در فردیّت و یکتاییِ واقعی‌شان، درست همان‌طور که واقعاً و عیناً بوده اند، به‌چنگ آورد، علاقهٔ زندهٔ خود را از دست داده است. مادامی که آنچه بازنمایی می‌شود منحصراً 'یکه‌بودگیِ' رخداد پیشین نباشد، تاریخ مدرنیزه می‌شود. این بدین معناست که مورخان بنا را بر این باور گذاشته اند که ساختار بنیادین گذشته به‌لحاظ اقتصادی و ایدئولوژیکی همان ساختار زمان حال است؛ و بنابراین برای فهمیدنِ زمان حال، آدمی صرفاً باید افکار و احساسات و انگیزه‌های انسان‌های امروزی را به انسان‌ها و گروه‌های اعصار پیشین نسبت دهد. تلقی‌های کسانی چون مومسن Mommsen و پولمَن Pöhlmann و دیگران از تاریخ نیز به همین طریق شکل می‌گیرد. نظریه‌های تأثیرگذار ریگل Riegl و پیروان‌اش درباب تاریخ هنر که کار را با عزیمت‌گاه‌های دیگری آغاز کرده اند، استوار بر پیش‌فرض‌های مشابهی است. بدین‌ترتیب تاریخ به مجموعه‌ای از غرائب و عجایب انحلال می‌یابد. اگر یک مورخ از کاربست کامل این روش‌ها اجتناب کند، لاجرم مجبور است به شرح صرفِ غرائب بچسبد: او راوی حکایات تاریخی باقی خواهد ماند. اگر این مدرنیزه‌کردن را پی گیرد، لاجرم تاریخ واقعاً به مجموعه‌ای از غرائب بدل می‌شود. زیرا اگر در تاریخ باستان، مثلاً، سرمایه‌داری و سوسیالیسم واقعی در معنای مدرن آن وجود می‌داشت، آنگاه رفتار استثمارگران و استثمارشدگان

باستان درواقع غریب‌ترین و عجیب‌ترین و حکایت‌آمیزترین چیزی می‌بود که می‌شد تصور کرد.

این گرایش به مدرنیزه‌کردن و، در پیوند نزدیک با آن، به رازورانه‌کردن تاریخ، که در عصر امپریالیستی در برداشت‌های کسانی چون اشپنگلر Spengler به اوج خود رسید، به‌نحو تنگاتنگی به چرخش فلسفی ایدئولوژی بورژوایی پس از ۱۸۴۸ گره خورده است. هم ایدئالیسم عینی هگل و هم پراکسیس مورخان عصر او عمیقاً زیر نفوذ اعتقاد به شناخت‌پذیری واقعیت عینی و، همراه با آن، تاریخ بودند. بنابراین نمایندگان مهم این دوره با ماتریالیسمی مسلماً ناآگاهانه و ازاین‌حیث ناکامل به‌سراغ تاریخ می‌رفتند، یعنی، می‌کوشیدند نیروهای محرکهٔ تاریخی را در متن اثربخشی‌شان عیان سازند و تاریخ را بر این مبنا توضیح دهند. اکنون این خطی‌مشی کاملاً خاتمه پیدا می‌کند. اقتصاد بورژوایی به‌ابتذال‌کشیده هر نوع امکانِ بدل‌شدن به ابزار کمکیِ تاریخ را ازدست می‌دهد: این اقتصادْ خود در روند این رشدوتحول، به تحلیل تصورات اقتصادی، به‌جای تحلیل فاکت‌های عینی تولید (نظریهٔ سودمندی حاشیه‌ای) استحاله می‌یابد. علم جدید جامعه‌شناسی به‌لحاظ روش‌شناختی واجد این ویژگی اصیل و یگانه است که شناخت 'قوانین' رخداد تاریخی را از اقتصاد جدا می‌کند و به آن‌ها استقلال می‌بخشد. فلسفه که به‌طرق مختلف به ایدئالیسم ذهنی می‌گراید، عزیمت از 'فاکت‌های آگاهی' را بیش از پیش یگانه روش علمی می‌شمارد. بدین‌ترتیب مدرنیزه‌کردن تاریخ به شالودهٔ جهان‌بینانهٔ وسیعی دست می‌یابد. به‌نظر می‌رسد کاربست شیوهٔ تصور خاص خودمان، عزیمت از تصورات خودمان، یگانه امکان برای 'فهم' گذشته را فراهم می‌کند.

همهٔ این گرایش‌هایی که تا کنون در جریان‌هایی مشاهده کرده‌ایم که کم‌وبیش استوار بر تصدیق پیشرفت اند، به‌صورتی تشدیدشده‌تر در وارثان نقد رمانتیکی از سرمایه‌داری ظاهر می‌شوند. نقد تقسیم‌کار سرمایه‌دارانه، نقد بی‌فرهنگی سرمایه‌داری وغیره با قوتی هرچه بیشتر به‌خدمت طبقات مرتجع،

به‌خدمت جناح ارتجاعی طبقات حاکم درمی‌آید. مارکس و انگلس پیشتر در همان سال ۱۸۵۰ نقدی جذاب از این چرخش در دو نمایندهٔ برجستهٔ دورهٔ ماقبل چهل و هشت به‌دست می‌دهند. آن‌ها نشان می‌دهند، از یک سو، چگونه در گیزو Guizot از ترس انقلاب پرولتری، همهٔ دستاوردهای مکتب مورخان فرانسوی ازبین می‌رود، چگونه تکامل‌گرایی‌ای مبتذلْ همهٔ تمایزات و مسایل انضمامی مربوط به رشدوتحول در تاریخ انگلیس و فرانسه را محو می‌کند. از سوی دیگر در بحثی درباب آثار جدید کارلایل Carlyle نشان می‌دهند که نقد پیشین وی از سرمایه‌داری که مملو از عناصر انقلابی بود، اکنون به ایدئولوژی‌ای برای عریان‌ترین و وحشیانه‌ترین شکل ارتجاع بدل شده است.

تحولات بعدی درستیِ تحلیل مارکسی را به‌روشنی اثبات کرد. درهمان‌حال که قبلاً نقد رمانتیکی از سرمایه‌داری، به‌رغم تجلیل ارتجاعی‌اش از قرون‌وسطی، از بسیاری جهات اعتراضی دموکراتیک و گاهی حتی شورشی علیه سلطهٔ الیگارشیکِ سرمایه‌داران بزرگ بوده است، نظیر نمونهٔ کوبه Cobbett و خود کارلایل جوان، اکنون بیش از پیش در جهت نوعی خصومت صریح با دموکراسی بسط می‌یابد، و هرچه قاطعانه‌تر با عناصر دموکراتیکِ همچنان موجود در سرمایه‌داری و حتی در امپریالیسم می‌جنگد. پیکار علیه بی‌فرهنگیِ سرمایه‌داری به پیکاری علیه دموکراسی، علیه 'توده‌ای‌شدن'، آن‌هم به‌نفع نوعی دیکتاتوری نوینِ 'زورمندان' و نخبگان وغیره بدل می‌شود. کافی است جامعه‌شناسانی نظیر پارتو Pareto یا میشل Michel را به یاد آوریم. دموکراسی‌ستیزیِ این تحولات به‌لحاظ فلسفی و نیز روان‌شناختی خواهان علم مختص به خویش است، علمی که یگانه هدف آن همانا برملاساختنِ 'علمی' این نکته است که رفتار توده‌ها ازآغاز غیرعقلانی، نامعقول، و بی‌معنا است (نیچه، لو بُن Le Bon وغیره).

برای رشدوتحول ادبیات در بحران دورهٔ گذار، بالاخص نگرش‌های تن، بورکهارت و نیچه واجد اهمیت بوده اند. ما فقط به‌سراغ سویه‌هایی از

روش‌شناسی تاریخی و برداشت تاریخی بورکهارت می‌رویم که مناسب آنند تا گرایش‌های بروزیافته در ادبیات را از جنبه‌ای جهان‌نگرانه یا ایدئولوژیک روشن سازند. ازاین‌رو آن سویه‌هایی از برداشت وی را که پیشتر در تصویر کلی‌مان آمده اند، فی‌المثل طرد پیشرفت، کنار می‌گذاریم؛ این نکته را می‌توان ازقبل معلوم گرفت.

بورکهارت به‌شیوه‌ای آگاهانه و مصمم بنا را بر برداشتی سوبژکتیو از تاریخ می‌گذارد. 'از نوعی اختیار یا ارادهٔ آزاد در گزینش ابژه‌ها هرگز نمی‌توان گذشت. ما "غیرعلمی" ایم.' به‌زعم بورکهارت آنچه هست فاکت‌های عریان و انتقال‌یافته است که فقط به‌میانجی نیروی احیاگر سوژکتیویتهٔ خاص خویش می‌توان به آن‌ها نزدیک شد. مطابق با نظریهٔ او، در این جان‌بخشیدن به تاریخ، حکایت‌های تاریخی نقش بسیار مهمی بازی می‌کنند. آن‌ها تاریخی تخیلی را شکل می‌دهند که به ما می‌گوید چه انتظاری از آدمیان می‌رود و مشخصهٔ آن‌ها چیست.' (خوانندهٔ این رساله بی‌گمان با این کلمات به یاد تبیین برنامه‌دار وینیِ رمانتیک می‌افتد.)

مهم‌ترین پیامد این برداشت از تاریخ این است که مردان بزرگ تاریخ را از روند قانون‌مند تاریخ جدا می‌سازد و به مرتبهٔ اسطوره برمی‌کشاند. بورکهارت این ایده را مکرراً و با قاطعیت اظهار می‌کند: 'عظمت همان چیزی است که *ما* نیستیم... عظمت واقعی درحکم یک *راز* است، تأثیری جادویی دارد' والی‌آخر. این دیدگاه‌های بورکهارت به‌واسطهٔ بازنمایی‌های تاریخی بزرگ‌اش، بالاخص به‌میانجی بازنمایی رنسانس، به‌نحو خارق‌العاده‌ای گسترش و عمومیت یافته است. این پیامد طبیعی و ضروریِ روگردانی ایدئولوژیک از برداشت دورهٔ متقدم از پیشرفت است.

البته خودِ بورکهارت مدافعه‌گر صرفِ شکوهِ 'مرد قوی' سرمایه‌دارانه نیست. برعکس، تاآنجاکه به حال مربوط می‌شود، او از سخت‌ترین تردیدها رنج می‌برد، و گرفتار دوپارگی مدام است. این دوپارگی شاخصِ بورکهارت درعین‌حال مبیّن گرایشی عام در دورهٔ اوست. بورکهارت با آمیزه‌ای از تحسین

و خوف به انسان‌های بزرگ تاریخ، که مورد تجلیل اویند، نزدیک می‌شود. انسان قدرتمند [Gewaltmensch] رنسانس نزد او به الگوی آرمانی نوعی سرمایه‌داریِ 'فرهیخته' بدل می‌شود که بر هر شکلی از دموکراسی چیره شده است. اما خود او این انسان‌ها را، که پیونددهندهٔ 'تباهیِ عمیق با اصیل‌ترین هارمونی' اند، توأم با احساسی می‌نگرد که 'میان تحسین و دهشت توازن برقرار می‌کند.'

بدین‌ترتیب نوعی ذهنی‌گراییِ مضاعف و متناقض واردِ نگرش تاریخی می‌شود که در دوپارگی‌اش گونه‌ای دیالکتیک را جعل می‌کند، اما درواقعیت چیزی نیست مگر تصور آینه‌ایِ عدم‌یگانگی در موضع شخص ناظر، و هیچ ربطی نیز به تاریخ ندارد. به‌عبارت دیگر، چهره‌های تاریخ از نیروهای واقعاً محرکِ هر دورهٔ خاص جدا می‌شوند، و کنش‌های بدین‌سان نامفهوم‌شده‌شان دقیقاً به‌لطف همین نامفهوم‌بودن به شکوهی دکوراتیو و جلوه‌فروشانه دست می‌یابند. این توصیف دکوراتیو سپس با تأکید ویژه و جایگاه مرکزی‌ای که، در روند بازنمایی، به جنبه‌های افراطی و مازاد تاریخ داده می‌شود، بیش از پیش تشدید می‌گردد.

اکنون پس از آن‌که چهره‌ای از این دست 'فراسوی خیر و شر' به‌وجود آمد، بورکهارتِ مورخ همراه با معیار امروزیِ قضاوت اخلاقی، همراه با اخلاق زندگی‌ستیز و تطهیرشدهٔ روشنفکرانِ سرمایه‌داری متأخر، به او نزدیک می‌شود. و هرجا امکانِ آن باشد، ستیزهایی را که در این‌جا برای خود او به‌وجود آمده‌اند، به درون گذشته انتقال می‌دهد. بنابراین دیالکتیک ظاهری اخلاق و زیبایی، که بدین‌ترتیب سربرمی‌آورد، درحکم تناقض درونیِ خودِ شیء نیست، بلکه تصویر آینه‌ایِ ناتوانیِ چنین سوبژکتیویته‌ای از درک حرکتِ واقعیت تاریخی به‌شیوه‌ای وحدت‌یافته است.

آنچه نزد بورکهارت بذری بیش نبود، نزد نیچه در هیئت یک نظام شکوفا می‌شود. در این‌جا نیز فقط می‌توانیم به برخی سویه‌های مهم و از حیث مسألهٔ موردنظر ما تعیین‌کننده اشاره کنیم. تأثیر خارق‌العادهٔ نیچه صرفاً مبتنی

بـر جـسارت اعـلای او در جـدی‌گـرفتنِ آگنوستیـسم [لاادری‌گـری، agnositizmus] و ذهنی‌گراییِ روزگار خویش نیست. او غالباً و به‌روشنی اعلام می‌کند که 'زیستن با حقیقتْ امکان‌پذیر نیست.' و از این منظر، ذات هنر را این می‌داند: 'نوعی *سازگارکردنِ* تا حد اعلا مجذوبانه و بی‌هیچ ملاحظه‌ای مجذوبانهٔ چیزها، نوعی تحریف بنیادین، حذف دقیقاً شعورِ یا معنای [Sinne] صرفاً تصدیق‌کننده، ادراک‌کننده، عینی... لذتِ از *مهوت‌ساختن* و *فتح به‌میانجی جاانداختن یک معنا*.'

این خود همان فلسفهٔ دروغ به‌منزلهٔ روال ضروریِ واکنشِ یک انسان زنده به واقعیت است. در رابطه با تاریخ، نیچه حتی‌الامکان این فلسفه را با انرژی هرچه بیشتری به بیان درمی‌آورد. او به شیوهٔ آکادمیکِ تاریخ‌نویسی حمله می‌کند، علیه جداافتادگی این نوع علم تاریخ از زندگی. با این حال رابطه‌ای که او میان علم تاریخ و زندگی برقرار می‌کند، همانا رابطه‌ای است مبتنی بر مخدوش‌ساختن آگاهانهٔ تاریخ، و پیش از همه، حذف آگاهانهٔ فاکت‌های ناخوشایند و نامناسب برای 'زندگی'. نیچه با خواستِ ایجاد رابطه میان تاریخ و زندگی، به این فاکت زندگی متوسل می‌شود: 'هر کنشی نیازمند فراموشی است.'

این خود نوعی فلسفهٔ کلبی‌مشربانهٔ مدافعه‌گری است. آنچه نظریه‌پرداز آکادمیکِ جیره‌خوار بورژوازی، هراسان و پنهان‌شده در پس نقاب عینیّت، با دستپاچگی مخفی نگه می‌دارد، نیچه علناً، بی‌هیچ شرمی، به زبان می‌آورد. ضرورت تاریخی تحریف‌کردن فاکت‌های تاریخ و حذف بی‌وقفهٔ آن‌ها که در بورژوازی عصر او حاکم بود، نزد نیچه درهیئت نوعی حکمت 'ژرف'، 'ابدی'، و 'زیست‌شناختیِ' زندگی ظاهر می‌شود.

شیوه‌ای که نیچه در این نوع توجیه فلسفیِ تحریف مدافعه‌گرانهٔ تاریخ به‌کار می‌گیرد، مشخصهٔ اعلای رشدوتحول ایدئولوژیک کل این دوره است. ازاین‌رو دراین‌جا آن را نقل می‌کنیم: 'چنین طبیعتی آنچه را نمی‌تواند مهار کند، از یاد می‌برد؛ این چیز دیگر وجود نخواهد داشت، افق بسته و کامل

است، و هیچ چیز قادر نیست به یاد آورد که ورای آن هنوز آدمیان، شورها، آموزه‌ها، و هدف‌هایی در کار است. و این قانونی عام است؛ هر جانداری فقط در درون یک افق می‌تواند سالم، قوی، و بارور شود؛ اگر ناتوان از کشیدن افقی بر گِرد خویش باشد، یا چنان خودمحور باشد که نتواند دید خویش را در درون افقی بیگانه جای دهد، لاجرم از روی خستگی یا شتاب زیاد از حد به‌درون افول زمانی فرو خواهد رفت.'

دراین‌جا فلسفهٔ خودانگاری [Solipsismus] تاریخی شاید برای اولین بار در شکل تمام‌عیارش بیان شده است. البته خودِ نظریه قبلاً در برداشت فرهنگی و نژادی جامعه‌شناسی متقدم‌تر و همعصر حضور دارد. اما به‌میانجی نیچه برای اولین بار به‌شیوه‌ای چنین کلی‌مشربانه تعمیم می‌یابد. این نظریه عملاً می‌گوید که هر چیز، چه انسان منفرد، چه نژاد یا ملت، همواره فقط خودش را می‌تواند تجربه کند. تاریخ فقط به‌منزلهٔ تصویر آینه‌ایِ این من وجود دارد، فقط به‌منزلهٔ آنچه با نیازهای حیاتی خاص او خواناست. تاریخ یک آشوب [chaos] که فی‌نفسه هیچ ربطی به ما ندارد، و هر کس بنا به نیاز خویش، 'معنا'یی فراخور خویش را به آن نسبت می‌دهد.

نیچه متعاقباً، در این نوشتهٔ دوران جوانی، امکان‌های نزدیک‌شدن به تاریخ را درقالب سه روش یادبودی یا باشکوه [monumental]، باستانی یا عطیقه‌گر، و انتقادی دسته‌بندی می‌کند. همهٔ این سه روش به‌یکسان واجد تعیّنی 'زیست‌شناختی' اند، یعنی، هیچ کدام از آن‌ها جویای شناخت واقعیت عینی نیست، بلکه صرفاً جویای گروه‌بندی و انطباق‌دادن فاکت‌های تاریخیِ درخور با نیازهای حیاتی یک گونهٔ معین است. (دراین‌جا با شِمای برداشت غیرتاریخی از جامعه و تاریخ برای کل یک دوره روبه‌روایم: شمای نیچه همان‌قدر با رویهٔ اشپنگلر یا 'جامعه‌شناسی معرفت' خواناست که با جامعه‌شناسی مبتذل منشویکی.)

ضرورتی ندارد بیش از این دربارهٔ شکل‌های مختلفِ بسط این ذهنی‌گرایی درمواجهه با تاریخ حرف بزنیم. ما بورکهارت و نیچه را به‌عنوان

نمایندگان جریان‌های وسیع‌تر در این مسئله پیش کشیدیم. به‌عنوان نمونهٔ پایانی، به برداشت تاریخی کروچه Croce می‌پردازیم تا به‌روشنی نشان دهیم که این گرایش بی هیچ کم‌وکاستی به درون کل دوران نفوذ می‌کند و آن به‌اصطلاح گرایش‌های متمایل به ایدئالیسم عینی ــ کروچه یک نوهگلی است ــ هیچ تغییری در این خطی‌مشی اصلی نمی‌دهند. کروچه می‌گوید: 'هر تاریخ راستینی تاریخِ حال است.' اما این حرف را نباید به‌معنای گره‌زدن تاریخ با مسایل عینی حال گرفت، نیز نه به‌معنای این برداشت که آدمیْ زمان حال را بنا به ذات عینی‌اش فقط بر اساس پیش‌تاریخ آن می‌تواند درک کند. نه، حتی برای کروچه نیز تاریخْ چیزی سوبژکتیو، نوعی تجربه، است. او تز خود را بدین سان تدقیق می‌کند: نمونه‌هایی از مضامین تاریخ‌نگاری برمی‌گیرد و می‌گوید: 'در این لحظه هیچ کدام مرا تکان نمی‌دهد: و ازاین‌رو این تاریخ‌ها برای من در این لحظه درحکم تاریخ نیستند، بلکه حداکثر عناوین کتاب‌های تاریخی اند. آن‌ها برای آن کسانی تاریخ اند، یا خواهند شد، که درباره‌شان فکر کرده اند یا خواهند کرد، و برای من زمانی به تاریخ بدل شد که به آن‌ها فکر کردم و مطابق با نیازهای ذهنی‌ام به کارشان بردم، و دوباره به تاریخ بدل خواهند شد وقتی دوباره به آن‌ها فکر کنم.' کافی‌ست این نظریهٔ تاریخ را به‌قالب ابیات درآوریم تا شعری از هوفمانشتال یا آنری دو رُنیه به‌دست آید.

در همهٔ این گرایش‌ها شاهد تلاش منشنجِ ایدئولوگ‌های این دوره ایم برای برگرفتن نگاه‌شان از فاکت‌های واقعی و جریان‌های تحول‌خیز تاریخ، پرهیز از شناخت آنها، و همزمان یافتن تبیینی روشنگر و به‌روز برای این روگردانی، آن‌هم با اتکا به 'ذات ابدی زندگی'. تاریخ به‌مثابه فرآیندی تام محو می‌شود و در جای آن صرفاً آشوبی باقی می‌ماند که بناست دلبخواهانه نظم یابد. فرد با دیدگاه‌هایی به‌نحوی آگاهانه سوبژکتیو به این آشوب نزدیک می‌شود. نقاط ثابت و پابرجا در این آشوب را فقط مردان بزرگ تاریخ فراهم می‌آورند که به‌شیوه‌ای رازآمیز نوع بشر را پیوسته از زوال نجات می‌دهند. و کمدیِ (یا در بهترین حالت، تراژدی‌ـکمدیِ) این وضعیت را نخست زمانی

واقعاً می‌توان تشخیص داد که 'نجات‌دهندگان' تاریخی واقعیِ این دوره را کمی از نزدیک بنگریم: ناپلئون سوم، و بیسمارک. البته بورکهارت و نیچه شخصاً باهوش‌تر و خوش‌ذوق‌تر از آنند که این 'بزرگانِ' عصر خویش را به‌عنوان بزرگان واقعی ستایش کنند، آن‌گونه که توده‌های عظیم طبقه‌ای که ایشان نمایندهٔ آنند چنین می‌کنند. اما در نسبت با انسان‌های بزرگ درکل آن‌ها همان رابطه‌ای را دارند که فرد بی‌فرهنگ پاریسی با 'بَدَنگو' Badinguet [لقب طنز ناپلئون سوم]، و آبجوخور آلمانی با 'صدراعظم آهنین' [بیسمارک]. تفوق فکریِ بورکهارت و نیچه تااین حد تنزل می‌کند: آن‌ها که به بیسمارک واقعی رضایت نمی‌دهند، می‌کوشند از دل تاریخ رازآمیخته، بیسمارکی بزرگ‌تر و، بیش از همه به‌لحاظ زیباشناختی، باذوق‌تر را برای مقاصد خویش احضار کنند.

زیرا مقولات تاریخی‌ـسیاسی‌ای که آن‌ها به‌یاری‌شان این ساخت‌ها یا تفسیرها [Konstruktion] را شکل می‌دهند (قدرت انتزاعی، 'سیاست قدرت Realpolitik' و غیره) تماماً حامل مُهرِ اَعمال شبه‌بزرگان تاریخی دوران خود آنهاست. و این واقعیت که بورکهارت دراین‌جا دائماً قیدوشرط‌های اخلاقی و موعظه‌گرانه می‌گذارد، نظیر این‌که از دید او هر قدرتی فی‌نفسه شرّ است، چنان‌که دیدیم، هیچ تغییر اساسی‌ای در اصول بنیادین این نوع موضع‌گیری به‌وجود نمی‌آورد، بلکه چه‌بسا فقط تناقضات‌اش افزایش می‌دهد، و آن را به رویکردِ *ازیک‌سو‌ازسوی‌دیگر* خرده‌بورژواها، که او ازدیگر جهات مسلماً در سطحی بالاتر از آن ایستاده، نزدیک می‌سازد.

اکنون هنر از دل گذشتهٔ بدین‌سان درک‌شده چه چیزی می‌تواند برگیرد؟ این گذشته، بسیار بیشتر از حال ، درهیئت آشوبی رنگارنگ و غول‌آسا ظاهر می‌شود. هیچ چیزی با ذات عینی حال به‌شیوه‌ای واقعاً عینی پیوند نمی‌خورد، اما درست ازهمین‌رو ذهنیت آزادانه پرسه‌زن می‌تواند به هرجا که می‌خواهد و هرطور که می‌خواهد، بیاویزد. و ازآنجاکه تاریخ از عظمت واقعی درونی‌اش، از دیالکتیک رشدوتحول پرتناقض‌اش، به‌واسطهٔ انتزاع فکری

محروم شده است، آن عظمتی که برای هنرمند این دوران باقی می‌ماند عظمتی تصویری و دکوراتیو است. تاریخ به مجموعه‌ای از حکایات عجیب‌وغریب [exotisch] است. بدین‌سان، بازهم در پیوند ضروری با محو هر نوع درک از روابط تاریخی واقعی، ویژگی‌های وحشی، حسّانی، و چه‌بسا حیوانی به پیش‌زمینه می‌آیند. همان‌گونه کل در کل هنر این دوره که به تصویرکردن زمان حال می‌پردازد، همپای محو هر نوع درک از مسایل بزرگ زمانه، وحشی‌گری یا سبعیتی در بازنماییِ روندهای جسمانی سربرمی‌آورد که در لفافه‌ای از عرفان زیست‌شناختی پیچیده شده است (زولا درقیاس با بالزاک و استاندال) لاجرم، چنان‌که خواهیم دید، در توصیف تاریخ نیز وضع از همین قرار است.

از این منظر شنیدن قضاوت‌های منتقدان اولیهٔ این دوره دربارهٔ گونهٔ کلاسیکِ رمان تاریخی بسیار جالب خواهد بود. تِن، که در تاریخ ادبیات انگلیسی خود، جهان شکسپیر را دیوانه‌خانه‌ای فریبنده توصیف می‌کند مملو از مجانین بذله‌گو و پرشور، پیش از همه به فقدان سبعیت در اسکات انتقاد می‌کند. 'والتر اسکات در آستانهٔ روح و در تالار ورودی تاریخ باقی می‌ماند؛ او در رنسانس و قرون‌وسطی فقط چیزهای مطلوب و خوشایند را برمی‌گزیند، و زبان ساده و سرراست، حسانیّت مهارگسیخته، و وحشی‌گری حیوانی را حذف می‌کند؛ او قهرمان‌گری خام و وحشی‌گیری حیوانی قرون وسطی را توصیف نمی‌کند.' این دیدگاه توسط شاگردش، جرج براندز George Brandes وفادارانه تکرار می‌شود. او می‌گوید: 'والتر اسکات اعصار قدیم را چنان با تضعیف عناصر سبعانه‌شان بازنمایی می‌کند که حقیقت تاریخی تا اندازهٔ زیادی صدمه می‌بیند.' این نگرش تعیین‌گر قضاوت پیشروترین ادبیات این عصر دربارهٔ دورهٔ کلاسیک رمان تاریخی است. زولا اشتغال خاطر بالزاک به اسکات را هوسی زودگذر و خام می‌داند. براندز قضاوت خود را این‌طور جمع‌بندی می‌کند که آثار اسکات از دستان فرهیختگان سُر می‌خورد؛ آن‌ها 'در دست کسانی قرار می‌گیرند که فقط طالب ادبیات سرگرم‌کننده اند،

فرهیختگان نیز بدین خاطر آن‌ها را نگه می‌دارند و جلدشان می‌کنند تا به‌عنوان هدیهٔ تولد یا بلوغ به پسران و دختران‌شان، خواهرزاده‌ها و برادرزاده‌هاشان تقدیم کنند.[۱]

خود این نویسندگان، که ارتباط‌نداشتنِ تاریخاً ضروری‌شان با دورهٔ کلاسیکِ نه‌چندان دورِ رمان تاریخی را به‌زودی خواهیم دید، هنوز نشانگر نقطهٔ اوج ادبی این دوره اند. برداشت تاریخی ایشان به‌رغم دلبخواهی‌بودنِ ذهنی‌گرایانهٔ آن اعتراضی صادقانه علیه زشتی است، علیه حقارت کثیفِ زمانهٔ سرمایه‌دارانه‌شان. گذشته، از دل اعتراض رمانتیک، به‌قالب امری هیولایی‌متوحش سبک‌پردازی و ایدئالیزه می‌شود. (در زیر مفصلاً به اثر اصلی این جریان، یعنی *سالامبو*[۱] *Salammbô* فلوبر، خواهیم پرداخت.)

اما این جریان ادبی به‌رغم مسئله‌داربودن‌اش کاملاً بر فراز رمان تاریخیِ تاحد مرگ کسل‌کنندهٔ دفاعیه‌نویسان زمان حال قرار دارد، دفاعیه‌نویسان همان 'سیاست قدرت'ی که به تسلیم بی‌قیدوشرط و شرم‌آورِ بورژوازی آلمانی دربرابر 'سلطنت بناپارتیستیِ' هوهنتسولرها Hohenzollerns و بیسمارک انجامید. ازآنجاکه ما دراین‌جا فقط آن گونه‌هایی از رشدوتحول را تحلیل می‌کنیم که ازمنظر ادبیات جهانی واجد اهمیت اند، لاجرم صرفاً به بهترین اثر ادبی این جریان، یعنی حدسِ گوستاو فرایتاگ، اشاره می‌کنیم.

این نوع ادبیات به‌لحاظ محتوا نیز اهمیت خاصی دارد، حتی اگر این محتوا مربوط به سازش‌گری لیبرالی باشد. اما گسیختگی زمان حال از تاریخ، سپس، نوعی رمان تاریخی خلق می‌کند که در آن، غرابت تهیِ باستانی یا ماجراجویانه، مهیّج یا اسطوره‌ایِ مضمون‌پردازی‌ای نامتمایز و نامرتبط تا حد ادبیاتی صرفاً سرگرم‌کننده تنزل می‌یابد. آلدوس هاکسلی Aldous Huxley این

---

۱. احمد سمیعی (گیلانی) ترجمه‌ای دقیق، همراه با حواشی و یادداشت‌های مفصل، از این رمان به‌دست داده است (انتشارات خوارزمی). برای آشنایی با کاراکترهای اصلی، مضامین، نام‌های خاص، تاریخ، و دیگر اطلاعات مربوط به کتاب و نویسندهٔ آن می‌توانید به این ترجمه رجوع کنید. (مترجم)

نوع 'جادوی تاریخ' را، که از اِبرز Ebers تا موروآ Mauroi، ادبیات تاریخی سرگرم‌کننده را انباشته است، با شوخ‌طبعی دست می‌اندازد. او معتقد است که در بین 'فرهیختگان'، تاریخ نوعی خاطرهٔ خانوادگی را می‌سازد، نوعی گفت‌وگوی خانوادگی را. 'همهٔ چهره‌های کم‌وبیش چشم‌نواز تاریخ عموهای فرهنگی مایند، عمه‌های فرهنگی ما'، اگر کسی آن‌ها را نشناسد، بیگانه است، به 'خانواده' تعلق ندارد.

اما در تاریخ و همچنین در تاریخ ادبیات، این خاطرات خانوادگی بسیار کم‌دوام اند. یک مضمون اگزوتیک یا غریب سربرمی‌آورد، فرهیختگان را یکی دو سال در شور و هیجان فرومی‌برد، بعد از پنج سال، کل غوغا فراموش می‌شود، بعد از ده سال فقط فیلولوگ‌های کوشا هنوز به یاد می‌آورند که روزگاری رمان‌تاریخی‌نویسِ بسیار مشهوری چون فلیکس دان Felix Dahn وجود داشته است. نوع نگرش ما اصولاً این گورهای تووه‌ایِ مربوط به مشاهیر اسبق را به حساب نمی‌آورد.

II

خصوصی کردن، مدرنیزه کردن و اگزوتیسم

سالامبوی فلوبر نمایندهٔ بزرگ این مرحلهٔ جدید از رشدوتحول رمان تاریخی است. این اثر همهٔ کیفیات هنری اعلای سبک فلوبری را در خود وحدت می‌بخشد. می‌توان گفت، این اثر، ازنظر سبک‌پردازی، پارادایم تلاش‌های هنری فلوبر است؛ درست ازهمین‌رو تناقضات حل‌وفصل‌نشده، معضل رفع‌ناشدنیِ درونی رمان تاریخی جدید، را با وضوحی به‌مراتب بیشتر از محصولات نویسندگان میان‌مایه یا بی‌استعدادِ این دوره نشان می‌دهد.

فلوبر مقاصد خود را به‌شیوه‌ای برنامه‌دار درقالب این پرسش صورت‌بندی کرده است. او می‌گوید که می‌خواسته است رویه و روش رمان مدرن را درمورد عصر باستان به کار بندد. و این قصد برنامه‌دار را نمایندگان مهم جریان جدید ناتورالیسم به‌تمامی به رسمیت شناختند. نقد زولا از این رمان اساساً درحکم تحقق‌بخشیدن به همین ملاحظهٔ فلوبر است. هرچند زولا به برخی جزئیات اعتراض می‌کند، اما درمی‌یابد که فلوبر روش‌های رئالیسم جدید را به‌درستی درمورد دستمایهٔ تاریخی به کار برده است.

سالامبو، ازمنظر بیرونی، به موفقیت خارق‌العادهٔ *مادام بوواری* دست نیافت. اما بازتاب این اثر نسبتاً قوی بود. منتقد فرانسوی پیشتاز این عصر،

سنت‌بوو Sainte-Beuve، یک رشته مقالات انتقادی را وقف این رمان ساخت. خود فلوبر این نقد را چندان مهم دانست که در نامه‌ای به سنت‌بوو، که بعدها منتشر شد، به‌تفصیل دربرابر همهٔ اعتراضات منتقد خویش موضع گرفت. این مناقشهٔ مسایل جدیدی را که در این مرحله از رشدوتحول رمان تاریخی سرزده‌اند، با چنان وضوحی روشن می‌سازد که دراین‌جا باید مفصلاً به استدلالات اصلی این جدل بپردازیم.

موضع انتقادی بنیادین سنت ـ بوو، به‌رغم همهٔ احترامی که او برای شخصیت ادبی فلوبر دارد، حاکی از نارضایی و مخالفت است. این مخالفت ازآن‌رو برای ما جذاب است زیرا خودِ منتقد از بسیاری جهات کمابیش همان موضع جهان‌نگرانه و ادبی‌ای را اتخاذ می‌کند که خودِ فلوبر، همو که دراین‌جا مورد انتقاد اوست. فقط این‌که سنت ـ بوو مسنّ‌تر هنوز به‌نحوی با سنت‌های دورهٔ متقدم‌تر پیوند خورده است و بالاَخص در همهٔ پرسش‌های هنری، انعطاف‌پذیرتر و سازش‌گرتر از فلوبری است که با بی‌پروایی رادیکال یک نویسندهٔ مهم و عمیقاً راسخ، راه خویش را به‌نحوی منسجم تا انتها ادامه داد. به‌همین دلیل نقد سنت ـ بوو، چنان‌که خواهیم دید، به‌هیچ‌رو درحکم ردّ شیوهٔ خلاقیت فلوبر به‌سبک نقد دورهٔ والتر اسکات ـ بالزاک نیست. از آن بیش، سنت‌بوو قبلاً در این دوره، دیدگاه‌های هنری‌ای را نمایندگی کرده و حتی تحقق بخشیده است که از بسیاری جهات پیوند نزدیکی با دیدگاه‌های فلوبر دارند و در تضادی روشن با دیدگاه‌های مثلاً بالزاک اند.

فلوبر این قرابت میان نگرش بنیادین خودش و منتقدش را عمیقاً دریافت. برهمین اساس در نامه‌اش به سنت ــ بوو، مؤلفِ *پورت ــ رویال* Port-Royal، *استدلال علیه شخص* [argumentum ad hominem] زیر را علیه منتقد خویش به کار می‌گیرد: 'یک پرسش آخر، استاد، پرسشی ناخوشایند: چرا شما شاهاباریم را کمابیش کمیک می‌انگارید و همقطاران خوب‌تان (bons hommes) در پورت‌رویال را چنین جدّی؟ برای من، موسیو سنگلن درکنار فیل‌های من چهره‌ای غمگین است... و درست ازآن‌رو که آن‌ها (کاراکترهای

پورت‌رویال، گ.ل.) بسیار از من دور اند، استعداد شما را تحسین می‌کنم که توانسته‌اید آن‌ها را برایم قابل‌فهم سازید. زیرا من پورت رویال را باور می‌کنم و درآن‌جا حتی کمتر از کارتاژ آرزو دارم زندگی کنم. پورت‌رویال نیز انحصاری، غیرطبیعی، تحمیل‌شده، تکه‌ای گسیخته و با این حال حقیقی است. چرا نمی‌خواهید دو حقیقت وجود داشته باشد، دو مازاد متقابل، دو هیولایی‌بودنِ متفاوت؟'

مقایسهٔ ستایشی که فلوبر دراین‌جا نثار سنت‌بوو می‌کند، با قضاوت کاملاً منفیِ بالزاک درمورد پورت‌رویال جالب خواهد بود. زیرا بالزاک و فلوبر در قضاوت درمورد جهانی که سنت‌بوو، به‌عنوان مورخی همراه با دعاوی هنری، بازنمایی می‌کند، تقریباً به هم نزدیک اند. هردو جنبه‌های گسیخته از زندگی، نامتعارف، و ناچیز و بیهودهٔ بازنمایی تاریخیِ سنت‌بوو را می‌بینند. اما درهمان‌حال که بالزاک چنین برداشتی از تاریخ را به‌شدت رد می‌کند، فلوبر آن را توأم با کنجکاوی‌ای مجذوبانه و شکاکانه می‌نگرد. و دراین‌جا موضوع به‌هیچ‌رو صرفاً رعایت ادب از طرف فلوبر دربرابر منتقد مشهور نیست. مباحثات مکاتبه‌ای او، مثلاً، دربارهٔ بازنمایی‌های تاریخی برادران گنکور Goncourt از قرن هجدهم، که این گرایش‌های سنت‌بووی در آن‌ها تا حد نهایی خود پیش برده می‌شوند، درستیِ این ملاحظات را نیز به‌روشنی اثبات می‌کند. آنچه در همهٔ این موارد بروز می‌یابد، احساس جدید ایدئولوگ‌های پیشتاز نسبت به تاریخ است.

البته موضع فلوبر در این فرآیند به‌هیچ‌رو میان‌مایه نیست. عظمت ادبی او در این واقعیت تجلی می‌یابد که گرایش عام عصر نزد او با انسجامی صادقانه و پرشور به بیان درمی‌آید. درهمان‌حال که نزد اکثر نویسندگان دیگر این دوره، رویکرد منفی به نثر معاصر حیات بورژوایی فقط نوعی بازی‌گوشی زیباشناختی یا اغلب حس‌وحالی ارتجاعی است، در فلوبر انزجاری شدید، نفرتی برافروخته وجود دارد

اکنون از دل این انزجار و نفرت، چرخش فلوبر به تاریخ سربرمی‌آورد.

'من از چیزهای زشت و محیط‌های مبتذل منزجر می‌شوم. بوواری برای زمانی دراز حال مرا از آداب و رسوم بورژوایی به هم زده است. شاید چند سالی را با سوژه‌ای درخشان زندگی کنم، کاملاً به‌دور از جهان مدرن که عمیقاً از آن بیزارم.' و در نامه‌ای دیگر که آن نیز در جریان خلق این رمان نوشته شده است: 'وقتی *سالامبو* را بخوانند، امیدوارم، به مؤلف‌اش فکر نخواهند کرد. تنها عدهٔ اندکی وجود دارند که با حدس و گمان درخواهند یافت برای زنده‌کردن کارتاژ آدمی تا چه حد باید افسرده بوده باشد. این گریزی است به بیابان تِبس که انزجار از زندگی مدرن مرا بدان جا رانده است.'

از این موضع‌گیری فلوبر چنین برمی‌آید که او درصدد بود، با انسجامی برنامه‌دار، جهانی ازبین‌رفته را زنده سازد که دیگر هیچ ربطی به ما ندارد. دقیقاً همین بی‌ارتباط‌بودن برای فلوبر درحکم نقطهٔ عزیمت بود. دقیقاً در پی همین نفرت عمیق‌اش از جامعهٔ مدرن بود که، به‌نحوی پرشور و متناقض، جهانی را جست‌وجو می‌کرد که هیچ شباهتی به این جامعه نداشته باشد، جهانی که واجد هیچ نوع پیوند مستقیم یا غیرمستقیمی با آن نباشد. مسلماً این بی‌ارتباط‌بودن ــ به بیان بهتر: این توهم وجود چنین بی‌ارتباط‌بودنی ــ درعین حال سویه‌ای سوبژکتیو است که مضمون‌پردازیِ تاریخی‌ـاگزوتیکِ فلوبر را با مضمون روزمره‌ـمعاصرش پیوند می‌زند. زیرا نباید از یاد برد ــ نامه‌هایش در حین کار روی رمان‌های اجتماعی به‌کرات بر این نکته گواهی می‌دهند ــ که او این رمان‌ها را نیز کوشیده است درمقام ناظر بیرونی، درمقام فرد غیردرگیر، طرح ریزد و به اجرا درآورد. و به‌همان اندازه باید در نظر داشت که عدم‌ـجانبداریِ برنامه‌دار، یا همان 'بی‌احساسیِ' معروف، در هر دو مورد موهوم از کار درمی‌آیند: فلوبر به‌لحاظ ادبی‌ـاحساسی همان‌قدر درمورد اِما بوواری موضع می‌گیرد که درمورد سالامبو. تضاد ادبی واقعی در پرداخت به مضامین مختلف فقط آنجایی بروز می‌یابد که نویسنده به تودهٔ حامیان و دشمنان کارتاژ عملاً بدون هر نوع درگیری احساسی عمیق می‌نگرد، حال‌آن‌که جهان روزمرهٔ رمان‌های معاصر به نفرت و عشق بی‌وقفه در او

دامن می‌زنند. (ازنظرانداختن این سویهٔ آخر زیاده سطحی‌نگرانه خواهد؛ کافی‌ست دوساردَن در *تربیت احساساتی L'Éducation Sentimentale* را به یاد آوریم.) این همه نشان می‌دهد چرا فلوبر فکر می‌کرد می‌تواند *سالامبو* را با همان ابزار ادبی‌ای بازنمایی کند که *مادام بووراری* را. اما درعین‌حال نشان‌دهندهٔ نتایج هنری کاملاً متفاوتی نیز است: باروری هنریِ نفرت و عشق راستین، هرچند همچنان پنهان و واپس‌رانده، در این‌جا [*مادام بوواری*]، و استحالهٔ بی‌علاقگی به اگزوتیسمِ سترون در آن‌جا[*سالامبو*].

اکنون در تحقق هنری این رسالت، سرشت متناقض موضعِ جهان‌بینانهٔ فلوبر صریحاً رومی‌آید. فلوبر می‌خواهد این جهان را به‌شیوه‌ای رئالیستی با همان ابزار بازنماییِ هنری‌ای توصیف کند که خود چند سال قبل برای *مادام بوواری* کشف کرده و به کمال رسانده بود. اما این رئالیسمِ استوار بر جزئیاتی که به‌نحوی موشکافانه مشاهده شده و به‌دقت توصیف شده اند، اکنون بنا نیست درمورد روزمرگیِ خاکستریِ زندگی شهرستانی فرانسوی به کار رود، بلکه آنچه بناست دربرابر ما حاضر شود جهانِ بیگانه و دور و فهم‌ناپذیر اما چشم‌نواز [Malerish/picturesque]، دکوراتیو، پرزرق‌وبرق، رنگارنگ، بی‌رحم و اگزوتیکِ کارتاژ است. در همین‌جا ریشه دارد پیکار مأیوسانهٔ فلوبر برای آن‌که به‌میانجی جزئیات باستان‌شناختیِ به‌دقت کاویده‌شده و به‌دقت بازتولیدشده، تصویری چشم‌نواز از کارتاژ کهن به‌دست دهد.

سنت‌بوو ناهمخوانی هنری برخاسته از این قصد را عمیقاً درمی‌یابد. او همواره به این نکته اشاره می‌کند که نزد فلوبر، وصف اشیاء، وصف محیط بی‌جان انسان‌ها، بر بازنماییِ خودِ انسان‌ها غلبه می‌یابد: او از این واقعیت انتقاد می‌کند که نزد فلوبر، همهٔ این جزئیات به‌نحوی درست و درخشان وصف شده اند، اما از دل آنها، نه حتی در رابطه با اشیاء بی‌جان، هیچ کلّ یا تمامیّتی به‌وجود نمی‌آید: فلوبر درها، قفل‌ها و غیره را، همهٔ اجزاءِ ساختمان‌ها را، وصف می‌کند، اما معماری را که سازندهٔ کل است در هیچ‌جای کار او نمی‌توان یافت. سنت‌بوو این نقد را بدین صورت خلاصه می‌کند: 'وجه

سیاسی، مشخصات چهره‌ها، خصوصیات ویژهٔ مردم، جنبه‌هایی که به‌واسطه‌شان تاریخ خاصِ این مردمِ دریانورد و، به‌سبک خویش، متمدن با تاریخ کلی پیوند خورده است و جریان عظیم تمدن را بارور ساخته است، یا قربانی می‌شوند و یا مقهور نوعی ناهمخوانی گزاف می‌گردند، مقهور نوعی زیباشناسی‌گرایی یا هنرپرستی که خود را فقط وقف تکه‌پاره‌ها و ویرانه‌های نادر می‌سازد به و ازاین‌رو مجبور است اغراق کند.'

این‌که این ملاحظات تا چه اندازه به هدف خود، یعنی خطایی مرکزی در *سالامبو*، اصابت می‌کنند، در نامه‌های مأیوسانهٔ فلوبر در زمان خلق این رمان معلوم می‌شود. بدین‌ترتیب او یکبار خطاب به دوستی می‌نویسد: 'اکنون من به تمام قضیه، به طرح‌ونقشهٔ کلی، شک دارم؛ فکر می‌کنم دراین‌جا زیاده از حد سرباز مزدور هست. این امری تاریخی است، می‌دانم. اما اگر قرار است یک رمان همان‌قدر ملال‌آور باشد که یک کار بازاریِ علمی، پس شب‌به‌خیر، کار هنر تمام می‌شود...اکنون دارم محاصرهٔ کارتاژ را شروع می‌کنم. کاملاً بین ماشین‌های جنگی گم شده ام، بین منجنیق‌ها و اسکورپیون‌ها، و هیچ از آن‌ها نمی‌فهمم، نه من و نه هیچ کس دیگر!'

اما جهانِ ازاین‌طریق زنده‌شده چه معنایی می‌تواند برای ما داشته باشد؟ با فرض این‌که فلوبر موفق شده است همهٔ مسائل هنری‌ای را که طرح کرده است به‌طور صحیح حل کند ــ آیا جهانِ بدین‌سان بازنمایی‌شده واجد معنایی واقعی و زنده برای ماست؟ پارادوکس‌های فلوبر درمورد دستمایه‌ای که هیچ ربطی به ما ندارد و درست ازآن‌رو که هیچ ربطی به ما ندارد هنری است، کاملاً مشخصهٔ حال‌وهوای این نویسنده اند، اما درعین‌حال پیامدهای عینی‌زیباشناختی خود را نیز دارند که پیشتر با آن‌ها آشنا شده ایم. سنت‌بوو منکر آن می‌شود که جهان *سالامبو* واجد چنین معنایی برای ماست. او برای این کار استدلال جالبی به کار می‌برد که نشان می‌دهد در او باقیمانده‌هایی از سنت‌های قدیمی رمان تاریخی همچنان زنده مانده است. او شک دارد که بتوان جهان باستان را به‌شیوه‌ای هنری پردازش کرد و آن را به موضوع یک

رمان تاریخی واقعاً زنده بدل ساخت. 'جهان باستان را می‌توان بازسازی کرد، ولی نمی‌توان بدان جان بخشید.' و مشخصاً به رابطهٔ زنده و پیوستهٔ مضمون‌پردازیِ والتر اسکات با زمان حال ارجاع می‌دهد، به بسیاری حلقه‌های ارتباطیِ زنده‌ای که تجربه‌کردن حتی قرون وسطایِ دوردست را نیز برای ما ممکن می‌سازد.

اما اعتراض اصلی او برضد مضمون‌پردازیِ *سالامبو* به این شکِّ عام خلاصه نمی‌شود. به‌زعم او، حتی در چارچوب مضامین باستانی نیز دستمایهٔ فلوبر موضعی خاص، بعید، و بی‌ارتباط می‌گیرد. 'نبرد میان تونس و کارتاژ چه ربطی به من دارد؟ با من دربارهٔ نبرد کارتاژ و رُم حرف بزن، آن‌وقت است که مسلماً حواس‌ام جمع می‌شود، درگیری پیدا می‌کنم. میان رم و کارتاژ، در نبرد تلخ‌شان، کل تمدن آتی روی میز قمار است؛ حتی تمدن ما نیز وابسته به آن است...' فلوبر دربرابر این اعتراض تعیین‌کننده پاسخ مشخصی ندارد: 'شاید در ملاحظات‌تان دربارهٔ رمان تاریخی، آنجاکه به جهان باستان می‌پردازد، حق با شماست، و به‌سادگی امکان آن وجود دارد که من شکست خورده باشم.' اما در ادامه هیچ چیز انضمامی و مشخص دیگری دربارهٔ این پرسش نمی‌گوید، بلکه ــ با ردِّ معنای هنری اصالت باستان‌شناختی ــ صرفاً از پیوندهای درونماندگار در محدودهٔ جهان تاریخی‌ای حرف می‌زند که او بدین‌ترتیب انتخاب و بازنمایی‌اش کرده است. و از این دیدگاه دفاع می‌کند که حق‌داشتن یا حق‌نداشتنِ او هر بار بسته به توفیق یا شکست او در ایجاد این هماهنگیِ درونماندگار است.

گذشته از آن، او از مضمون‌پردازی و بازنمایی خویش به‌شیوه‌ای بیشتر غنایی‌ـبیوگرافیک دفاع می‌کند. می‌گوید: 'فکر می‌کنم در *سالامبو* نسبت به نوع بشر کمتر سخت گرفته ام تا در *مادام بوواری*. کنجکاوی و عشقی که مرا به ادبیان و اقوام ازبین‌رفته کشانده است واجد عنصری اخلاقی و همدلانه است، این‌طور به‌نظرم می‌رسد.'

مقایسهٔ میان *سالامبو* و *مادام بوواری* از خود فلوبر نیست، بلکه قبلاً در نقد

سنت‌بوو ظاهر می‌شود. سنت‌بوو کاراکتر سالامبو را تحلیل می‌کند: 'او با دایه‌اش حرف می‌زند، دلهره‌های مبهم‌اش، رنج‌های فروخورده‌اش، ملال‌اش را با او در میان می‌گذارد... او می‌جوید، رؤیاپردازی می‌کند، صدا می‌زند چیزی ناشناخته را. این وضعیتی متعلق به بیش از یکی از دختران ایو Eve، اهل کارتاژ یا جز آن، است؛ این تا اندازه‌ای همان وضعیت مادام بوواری در آغاز رمان است، زمانی که زندگی برای او بیش از حد ملال‌آور می‌شود و به‌تنهایی به بیشه‌زار بانرویل می‌رود... خُب، پس سالامبوی بیچاره به‌شیوهٔ خودش همان احساس ناشی از میل مبهم و اشتیاق افسرده‌کننده را تجربه می‌کند. نویسنده صرفاً، با هنر بسیار، همین زاریِ فروخوردهٔ قلب و حواس را پس‌وپیش می‌کند و *خصلتی اسطوره‌ای* بدان می‌بخشد.' در زمینه‌ای دیگر، موضع عام فلوبر درقبال چهره‌های تاریخی‌اش را با شیوهٔ توصیف و شخصیت‌پردازی شاتوبریان Chateaubriand مقایسه می‌کند. می‌گوید سالامبوی فلوبر بیشتر از آن‌که یکی از خواهران هانیبال باشد، خواهر ندیمهٔ فرانسوی [Gallic] شاتوبریان، والِدا، است.

در دل این مقایسه آشکارا تقبیح *مدرنیزه‌کردنِ* رمان تاریخی نهفته است، اگرچه سنت‌بوو این پرسش را با وضوحی اصولی پیش نمی‌کشد و درقبال مدرنیزه‌کردن غالباً مدارای زیادی از خود نشان می‌دهد. اعتراض فلوبر نیز اصولاً با مسألهٔ روش‌شناختیِ عام مدرنیزه‌کردن سروکاری ندارد. این مسئله به نظر او امری بدیهی می‌رسد. او فقط با مقایسه‌های مشخصی که سنت‌بوو پیش می‌کشد، موافق نیست. 'تاآنجاکه به قهرمان من [یعنی سالامبو] مربوط می‌شود، دفاعی از او نمی‌کنم. به‌زعم شما، او شبیه... ولدا، مادام بوواری است. به‌هیچ وجه! ولدا فعال و باهوش و اروپایی است، مادام بوواری از شور و اشتیاقات گوناگون در هیجان است؛ سالامبو، درمقابل، گرفتار تصوّری ثابت [fixed idea]' است. او یک شیدایی است، گونه‌ای ترزای قدیس. چه اهمیتی دارد! مطمئن نیستم او واقعاً چنین باشد؛ زیرا نه من و نه شما، و نه هیچ کس دیگری، چه باستانی چه مدرن، نمی‌تواند زن شرقی را بشناسد، زیرا معاشرت با او ناممکن است.'

بنابراین فلوبر فقط به آن شکل انضمامی و مشخصی از مدرنیزه‌کردن اعتراض دارد که سنت‌بوو به کاراکتر سالامبو نسبت می‌دهد. او نفس مدرنیزه‌کردن را بدیهی می‌انگارد؛ زیرا فی‌نفسه کاملاً علی‌السویه است این‌که آیا روان‌شناسی یک خرده‌بورژوای فرانسوی قرن نوزدهم را به خواهر هانیبال نسبت بدهیم یا روان‌شناسی یک راهب اسپانیایی قرن هفدهم را. ضمناً این نکته را نیز باید بدان افزود که فلوبر مسلماً روان‌شناسی ترزای قدیس را نیز مدرنیزه می‌کند.

دراین‌جا مسئله به‌هیچ‌رو بر سر جنبه‌ای فرعی از خلاقیت و تأثیر فلوبر نیست. فلوبر، با انتخاب دستمایه‌ای تاریخی که ذات اجتماعی‌ـتاریخیِ درونی آن هیچ ربطی به او ندارد، و او فقط به‌میانجی باستانی‌شناسیِ مبتنی بر وجدان می‌تواند به‌شیوه‌ای بیرونی، دکوراتیو و چشم‌نواز بدان واقعیت بخشد، وادار می‌شود ازطریق *مدرنیزه‌کردن روان‌شناسی* در برخی موارد، پیوندی با خود و با خواننده برقرار کند. این پارادوکس مغرورانه و تلخ که کل رمان هیچ سروکاری با زمان حال ندارد، صرفاً پارادوکس دفاعی است دربرابر ابتذال نفرت‌انگیز عصر او. از توضیحات فلوبر، که مفصلاً به آن‌ها پرداختیم، درمی‌یابیم که *سالامبو* یک آزمایش هنری صِرف نبوده است. اما درست ازهمین‌رو مدرنیزه‌کردنِ روان‌شناسیِ کاراکترها به اهمیت و معنایی مرکزی دست می‌یابد: این کار درحکم یگانه منبعِ تحرک و زندگی در این منظرهٔ یخ‌زده و نقره‌ایِ [ماه‌گونهٔ] دقت و ظرافتِ باستان‌شناختی است.

طبیعتاً این نمودی شبح‌گونه از زندگی است. هرچند نمودی از زندگی که واقعیت عینیِ مبالغه‌آمیزِ اشیاء را نفی و رفع می‌کند. فلوبر در وصفِ اشیاء جزئیِ محیطِ تاریخی بسیار دقیق‌تر و تجسمی‌تر از همهٔ نویسندگان پیش از خود بوده است. اما این اشیاء هیچ ربطی به زندگی درونی کاراکترها ندارند. وقتی والتر اسکات یک شهر قرون وسطایی یا محیط قبیله‌ای اسکاتلندی را توصیف می‌کند، لاجرم همهٔ این اشیاء مؤلفه‌های برسازندهٔ زندگی و سرنوشت انسان‌هایی اند که کل روان‌شناسی‌شان در همان سطحی از رشدوتحول تاریخی،

و محصول همان کلّ اجتماعی-تاریخی، است که این اشیاء. به‌همین شیوه بود که اپیک‌پردازان قدیمی‌تر 'تمامیت اجزاء'ی خود را به وجود می‌آوردند. نزد فلوبر هیچ پیوندی از این دست میان جهان خارج و روان‌شناسی کاراکترهای اصلی وجود ندارد. و به‌واسطهٔ این بی‌پیوندبودگی، دقتِ باستان‌شناختی در تشریح جهان خارجی تنزل پیدا می‌کند: به جهانی از *لباس‌ها و دکوراسیون‌های* تاریخی دقیق بدل می‌شود، چیزی نه بیش از چارچوبی چشم‌نواز که در درن آن، ماجرایی سراپا مدرن بسط می‌یابد.

تأثیر واقعیِ *سالامبو* نیز عملاً به همین مدرنیزه‌کردن مربوط است. هنرمندان دستاورد فلوبر در شرح و وصف را تحسین کرده اند. اما خودِ شخص سالامبو فقط به‌عنوان تصویرِ تا حد نمادی دکوراتیو ارتقا.یافته‌ای از هیستریای پرشور و ازهم‌گسیختهٔ دختران بورژوای ساکن کلان‌شهرها تأثیرگذار است. تاریخ صرفاً امکان آن را فراهم می‌کند تا این هیستریا، که در زندگی معاصر درقالب صحنه‌های حقیر و نفرت‌انگیز هدر می‌رود، در چارچوبی دکوراتیو و باشکوه گنجانده شود، و بدین‌سان به هاله‌ای چنان تراژیک دست یابد که در واقعیت فاقد آن است. تأثیر این کار نیرومند است، اما نشان می‌دهد که فلوبر دراین‌جا به‌سبب خشم از نثر سطحیِ روزگار خود، دچار بی‌صداقتی عینی و اساسی شده است و تناسبات واقعی زندگی را مخدوش ساخته است. تفوق هنری رمان‌های بورژوایی او دقیقاً در این واقعیت نهفته است که در آنها، تناسبات میان احساس و رخداد، میان اشتیاق و ترجمهٔ آن به عمل، با خصلت واقعی، اجتماعی و تاریخیِ احساس و اشتیاق خواناست. در *سالامبو*، نوعی شکوهمندسازیِ کاذب و مخدوش از احساس‌هایی شکل می‌گیرد که فی‌نفسه به‌هیچ‌رو باشکوه نیستند و بنابراین به‌لحاظ درونی نمی‌توانند از پس این نوع ارتقاء هنری برآیند. این‌که فیگور سالامبو چگونه در عصر افول علنیِ سلطنت‌گرایی، در عصر واکنش روان‌شناختی علیه ناتورالیسم زولایی، به‌عنوان یک نماد تلقی شد، به‌بهترین وجه در تحلیلی نشان داده می‌شود که پل بورژه Paul Bourget از او به‌دست می‌دهد: 'از دید او (فلوبر، گ.ل.) این قانونی

ثابت است که مطابق آن تلاش بشری باید عقیم بماند، بیش از هرچیز بدین سبب که شرایط بیرونی در تقابل با رؤیاانـد، و سپس بدین سبب کـه حتی مساعدت شرایط نیز نمی‌تواند مانع از آن گردد که روح در تحقق‌بخشیدن بـه خیالات واهی [Chimäre] اش خویش را ببلعد. اشتیاق ما دربرابرمـان شـناور است همچون حجاب تانیت [Tanit الاههٔ فنیقی ماه، ونوس حـافظ کارتـاژ]، همان زایمفِ [حجاب یا نقاب] تزیین‌شدهٔ سالامبو. و مادامی که نمی‌تواند بدان دست یابد، دختر جوان در اشتیاق می‌سوزد. به‌محض آن‌که لمـس‌اش مـی‌کنـد، باید بمیرد.[۱]

این مدرنیزه‌کـردن تعیـین‌کننـدهٔ سـاختار ماجراسـت. زیربنـای آن را دو موتیفی می‌سازند که فقط کاملاً از بیرون با هم مرتبط اند: یک نبـرد 'شـاه و دولت' میـان کارتـاژ و مـزدوران شورشـی، و اپیـزود عـشقی خـودِ سـالامبو. درهم‌آمیختن آن‌ها کاملاً بیرونی است و به‌نـاگزیر بایـد بیرونـی بـاقی بمانـد. سالامبو نسبت به علایق و منافع حیاتی زادگاه خویش، به نبرد بر سر مرگ و زندگی که شهر پدری‌اش هم‌اینک درگیر آن است، همان‌قدر بیگانه است که مادام بوواری نسبت به کار طبابت شوهرش. اما در رمان بورژوایی دقیقاً همین بیگانگی می‌تواند به محملِ ماجرایی بدل شود که در کانون آن مادام بـوواری جای دارد، آن‌هم درست به‌واسطهٔ بیگانگی‌اش بـا روزمرگـی شهرسـتانی. امـا دراین‌جا ما با بازنمایی‌ای بـه‌لحـاظ بیرونـی عظـیم و لاجـرم بـسیار وسـیع از ماجرای الزام‌آور 'شاه و دولت' روبـه‌روایـم کـه هـیچ ارتبـاط ارگـانیکی بـا سرنوشت سالامبو ندارد. همهٔ پیوند خوردن‌ها سراپا تصادفی و اتفاقی انـد. امـا در بازنمایی، تصادف ضـرورتاً مـضمون اصـلی را سـرکوب و خفـه مـی‌کنـد. تصادف بخش اصلی رمان را از آنِ خود می‌کند؛ مضمون اصلی به یک اپیـزود کوچک تقلیل می‌یابد.

این بی‌ارتباطیِ کنش سیاسی به آن تراژدی انسانی‌ای که رغبت خواننده را برمی‌انگیزد، به‌روشنی نشانگر تحولی است که احساس تاریخی ازقبـل در ایـن عصر به خود دیده است. ماجرای سیاسی صرفاً ازآن‌رو عاری از زندگی نیـست

که آکنده از توصیفات چیزهای بی‌اهمیت است، بلکه چون در بطن آن هیچ پیوند ملموسی با حیات انضمامی و تجربه‌پذیر مردم وجود ندارد. در این رمان، سربازان مزدور توده‌ای همان‌قدر آشوبناک، وحشی و غیرعقلانی‌اند که ساکنان کارتاژ. هرچند این واقعیت بازنمایی می‌شود ــ آن‌هم با جزئیات مفصل ــ که نزاع چگونه به‌خاطر مزدورانی درمی‌گیرد که مزدشان پرداخت نشده است، و تحت چه شرایطی به جنگ بدل می‌گردد، لیکن ما کوچک‌ترین تصوری از آن نیروهای محرکهٔ اجتماعی‌ــسیاسی و انسانیِ واقعی‌ای نداریم که این برخوردها را دقیقاً در این شکل به‌بار می‌آورند. به‌رغم توصیفِ به‌لحاظ جزئیاتْ رئالیستیِ فلوبر، این نیروها درحکم یک فاکت تاریخی غیرعقلانی باقی می‌مانند. و ازآنجاکه موتیف‌های انسانی از دل یک شالودهٔ اجتماعی‌ــتاریخیِ انضمامی و مشخص برنمی‌خیزند، بلکه به‌شکلی مدرنیزه‌شده به چهره‌هایِ منفرد نسبت داده می‌شوند، تصویر کلی از این هم مغشوش‌تر می‌گردد و واقعیت اجتماعی کل رخداد را هرچه بیشتر تنزل می‌دهد.

این امر به‌خام‌ترین وجهی در اپیزود عشقی ماتو Mâtho تجلی می‌یابد. سنت‌ــبوو به‌هنگام تحلیل این مزدورِ شیدا از عشق، به‌حق رمان‌های به‌اصطلاح تاریخی قرن هفدهم را به یاد می‌آورد که در آنها، اسکندر کبیر، کوروش یا گنسریش Genserich [پادشاه واندال‌ها] که درهیئت قهرمانان عاشق‌پیشه ظاهر می‌شدند. 'اما ماتوی عاشق، این جالوت آفریقایی، که با دیدن سالامبو رفتاری چنین دیوانه‌وار و کودکانه پیش می‌گیرد، به‌نظر من درست به‌همان اندازه کاذب است؛ او همان‌گونه بیرون از طبیعت است که بیرون از تاریخ.' و سنت‌ــبوو دراین‌جا به‌درستی به ویژگی شخصی فلوبر اشاره می‌کند: یعنی آنچه در این قسم تحریف تاریخ، نسبت به قرن هفدهم، تازگی دارد. درهمان‌حال که عشاق رمان‌های قدیمی شیرین و احساساتی بوده اند، ماتو خصلتی حیوانی و وحشی دارد. مختصر این‌که، آن ویژگی‌های حیوانی و سبعانه‌ای برجسته می‌شوند و در کانون توصیف جای می‌گیرند که بعدها نزد

زولا به‌عنوان مشخصه‌های زندگی کارگری و دهقانی مدرن سربر خواهند آورد. شیوهٔ توصیف فلوبر دراین‌جا 'پیشگویانه [prophetisch]' است. اما نه آن درمعنایی که بالزاک بسط‌وتحول واقعیِ آتیِ گونه‌ها یا تیپ‌های تاریخی را به‌نحوی تجسّمی پیش‌بینی کرد، بلکه صرفاً در معنایی تاریخ‌ـادبی، یعنی پیش‌بینیِ بازتاب مخدوشِ بعدی از زندگی مدرن در کار ناتورالیست‌ها.

دفاعِ فلوبر دربرابر این انتقاد سنت‌ـبوو به‌غایت جالب است و بازهم وجه دیگری از روش نزدیک‌شدن‌اش به تاریخ را روشن می‌کند. دفاع او دربرابر اتهام مدرنیزه‌کردن درقالب کاراکتر ماتو به این قرار است: 'ماتو بر گِرد کاتاژ ممچون *یک دیوانه می‌دود*. دیوانه: کلمهٔ درست همین است. عشق، آن‌گونه که مردمان باستان تصورش می‌کردند، آیا نوعی جنون نبود، نوعی نفرین، نوعی بیماری، که ازسوی خدایان نازل می‌شد؟'

این دفاع در ظاهر به امر تاریخاً اصیل توسل می‌جوید. اما صرفاً در ظاهر. زیرا فلوبر به‌هیچ‌رو سرشت واقعیِ عشق در چارچوب زندگی اجتماعیِ عهد باستان، و پیوند صور روان‌شناختیِ مختلف‌اش با دیگر صور زندگیِ باستانی، را بررسی نمی‌کند. او بنا را بر تحلیلِ *ایدهٔ* مجزاشدهٔ عشق می‌گذارد، آن‌گونه که در برخی تراژدی‌های باستان شاهد ایم. فلوبر در این باره حق دارد که برای مثال، در *هیپولوتوس* Hippolytus اریپیدس، عشق فِدرا همچون اشتیاقی ناگهانی بازنمایی می‌شود که خدایان بر او، بی‌آن‌که گناهی از او سر زده باشد، نازل کرده اند. اما برگرفتنِ صرفاً وجه سوبژکتیوِ ستیز تراژیکِ پاگرفته دراین‌جا و سپس بزرگ‌کردنِ آن به‌عنوان 'خصوصیت روان‌شناختیِ' کل جهان باستان، درحکم مدرنیزه‌کردن سراپا غیرتاریخیِ زندگی باستانی است. روشن است که عشق فردی، اشتیاق فردی به یک انسان، در برخی موارد، به‌طور 'ناگهانی' وارد زندگی می‌شد و تصادم‌های تراژیک بزرگی به باور می‌آورد. این نیز درست است که این تصادم‌ها برای زندگی باستان بسیار نامتعارف‌تر بودند تا برای دورهٔ گذار از قرون‌وسطی به عصر جدید، دوره‌ای که در آن، مسایلی مشابه، اما منطبق بر شرایط اجتماعی تغییریافته و درشکلی

تغییریافته، سربرآوردند. شکل خاص توصیفِ شوروشوق نزد شاعران باستان به‌نحو تنگاتنگی پیوند خورده است با شکل‌های خاص انحلال جامعهٔ اشرافی در عهد باستان. اما اگر این پیامد ایدئولوژیکیِ نهاییِ یک رشدوتوسعهٔ خاص از بافت و زمینهٔ اجتماعی‌ـتاریخی گسیخته شود، اگر وجه سوبژکتیو-روان‌شناختی از علل آغازینی که آن را به بار آورده اند، مجزا گردد، لاجرم اگر نقطهٔ عزیمت نویسنده را نه هستی، بلکه نوعی تصور یا ایدهٔ جداافتاده تشکیل دهد، آنگاه، به‌رغم همهٔ وفاداری تاریخی ظاهری، یگانه راه ورود به این ایده از مدرنیزه‌کردن می‌گذرد. فقط در تصور فلوبر است که ماتو به ایدهٔ باستانی عشق تجسم می‌بخشد. در واقعیت، او الگوی 'پیشگویانهٔ' سیاه‌مستان و دیوانگان منحطِ زولاست.

این پیوند میان نزدیک‌شدن به تاریخ از منظر ایده و تجسمِ آمیزه‌ای از اگزوتیسمِ بیرونی و مدرنیتهٔ درونی برای کل رشدوتحول هنری نیمهٔ دوم قرن نوزدهم چنان مهم است که به ما اجازه می‌دهد آن را با اشاره به نمونه‌ای دیگر روشن سازیم. ریشارد واگنر Richard Wagner، که نقاط تماس‌اش با فلوبر را نیچه تیزبینانه و نفرت‌ورزانه پنهان کرد، در اِدا Edda، عشق خواهر-برادری میان زیگموند و زیگلینده را می‌یابد. برای او اکنون این واقعیتی به‌غایت جذاب و اگزوتیک است که به‌یاری نمایشی عظیم از شکوه‌وجلال دکوراتیو و روان‌شناسیِ مدرن، 'قابل‌فهم' می‌گردد. مارکس دراین‌جا با کلماتی معدود، تحریف پیوندهای اجتماعی‌ـتاریخی به‌دست واگنر را به‌روشنی عیان ساخت. انگلس در *منشأ خانواده* این نامهٔ مارکس را نقل می‌کند: 'آیا تا به‌حالی شنیده شده که برادر خواهر را همچون عروس دربرگیرد؟' مارکس به این 'خدایان شهوت‌پرست' واگنر، که روابط عشقی خود را به‌شیوه‌ای کاملاً مدرن با کمی رسوایی ناشی از زنای با محارم چاشنی می‌زنند، پاسخ می‌دهد: در اعصار کهن، خواهر درحکم همسر بود، و این رسم بود.' نمونهٔ واگنر، با وضوحی حتی بیشتر از نمونهٔ فلوبر، نشان می‌دهد که چگونه آغازیدن از ایدهٔ جداافتاده، و نه از هستی [اجتماعی مشخص]،

ضرورتاً راه به تحریف و اعوجاج تاریخ می‌برد. آنچه باقی می‌ماند فاکت‌های بیرونی و بی‌روحِ تاریخی (دراین‌جا عشق خواهر-برادری) است که بر درک‌ودریافتی کاملاً مدرن استوار می‌شوند، و افسانهٔ کهن، یا رخداد کهن، نیز صرفاً درخدمت آن است که به این احساس مدرن خصلتی چشم‌نواز ببخشد، و عظمتی دکوراتیو بدان بیافزاید، عظمتی که این احساس، چنان‌که دیدیم، فاقد آن است.

اما این پرسش وجه دیگری نیز دارد که واجد اهمیتی فوق‌العاده برای تحولات مدرن است. تهی‌بودگیِ درونیِ رخدادهای اجتماعی-تاریخی، که حاصل گسست میان وقایع بیرونی و روان‌شناسیِ مدرنیزه‌شدهٔ کاراکترهاست، چنان‌که دیدیم، راه به اگزوتیسم یا خصلتِ عجیب‌وغریبِ محیط تاریخی می‌دهد. رخداد تاریخی، که عظمت درونی خود را به‌واسطهٔ این نوع تهی‌ساختنِ ذهنی‌گرایانه از دست داده است، باید شبه‌شکوه‌مندی [Pseudomonumentalität] خویش را با وسایلی دیگر حفظ کند. زیرا ازقضا همین اشتیاق برای گریختن از حقارت زندگی بورژوایی مدرن است که چنین مضمون‌پردازیِ تاریخی‌ای را به بار آورده است.

یکی از مهم‌ترین وسایلِ این قسم شبه‌شکوه‌مندی همانا سبعیتِ حوادث است. پیشتر دیدیم که مهم‌ترین و تأثیرگذارترین منتقدان این دوره، تِن و براندز، از فقدان چنین سبعیتی نزد والتر اسکات تأسف می‌خوردند. سنت‌بوو، که متعلق به نسلی قدیمی‌تر بود، حضور و غلبهٔ این سبعیت در *سالامبو* را با ناخشنودی تمام بیان می‌کند: 'او قساوت را می‌پرورد. این آدم (فلوبر، گ.ل.) خوب و برجسته است، کتاب بی‌رحم است. او گمان می‌کند ظاهرشدن در هیئتی غیرانسانی در کتاب‌هایش نشانهٔ قدرت است.'[۱] برای هرکس که با *سالامبو* آشناست، آوردن نمونه ضرورتی ندارد. من فقط به تضاد بزرگ در طی محاصرهٔ کارتاژ اشاره می‌کنم: منبع تأمین آب کارتاژ مسدود شده است، و شهر از تشنگی روبه‌مرگ است. همزمان در اردوگاه مزدوران، گرسنگی در خوفناک‌ترین شکل خود حاکم است. و فلوبر لذت می‌برد از این‌که تصاویر

پرجزئیات و بی‌رحمانه از رنج‌های توده‌ها در داخل و پیرامون کارتاژ به‌دست دهد. با این حال، شرح این رنج‌ها صرفاً شرح عذاب‌های دهشتناک و بی‌معنا باقی می‌ماند که عاری از هز عنصری از انسانیت اند. هیچ کس در این توده‌ها فرداً کاراکترپردازی نمی‌شود، و از دل این رنج‌ها هیچ ستیزی، هیچ کنش و ماجرای منحصربه‌فردی، برنمی‌خیزد که بتواند ما را به‌لحاظ انسانی علاقه‌مند و درگیر خود سازد.

دراین‌جا تضادِ روشن میان بازنمایی قدیمی و جدیدِ تاریخ مشهود است. نویسندگان دورهٔ کلاسیک رمان تاریخی به وقایع بی‌رحمانه و خوفناکِ تاریخ پیشین فقط تا آنجایی علاقه دارند که این وقایع درحکم بیانِ ضروری شکل‌های معین پیکار طبقاتی بوده اند (مثلاً بی‌رحمیِ شوآن‌ها Chouans در بالزاک)، تا آنجایی که از دل آن‌ها نیز ضرورتاً شوروشوق‌ها و ستیزهای انسانیِ بزرگ برخاسته است (قهرمان‌گری افسران جمهوری‌خواه در کشتار به‌دست شوآن‌ها در همان رمان). ازآن‌جا که وقایع بی‌رحمانهٔ رشدوتحول اجتماعی، از یک سو، در بافت و زمینه‌ای ضروری و قابل‌فهم قرار می‌گیرند و، از سوی دیگر، در پیوند با آنها، عظمت انسانیِ مبارزان بروز می‌یابد، این وقایعْ خصلت بی‌رحمانه و سبعانهٔ خود را از دست می‌دهند. این به‌هیچ‌رو بدین معنی نیست که بی‌رحمی و سبعیت رنگ می‌بازند یا تخفیف می‌یابند، آن‌گونه که تن و براندز والتر اسکات را بابت آن ملامت کرده اند، بلکه آن‌ها صرفاً به جایگاه درست‌شان در بافت و زمینهٔ کلی دست می‌یابند.

با فلوبر تحولی به راه می‌افتد که طی آن، غیرانسانی‌بودنِ دستمایه و توصیف، قساوت و سبعیت، به هدف فی‌نفسه بدل می‌گردد. این‌ها جایگاه مرکزی خود را به‌لطف ضعف در توصیف مضمون اصلی، یعنی تحول اجتماعی انسان، حفظ می‌کنند، اما درست به همین دلیل در ورای اهمیت جایگاهی‌شان نیز تأکیدی هرچه بیشتر می‌یابند. ازآن‌جا که وسعت و کثرت همواره به‌عنوان جایگزینی برای عظمت واقعی عمل می‌کند ــ شرح تضادها در شکوهِ دکوراتیوشان جایگزینی است برای توصیف پیوندهای اجتماعی ـ انسانی ــ ،

غیرانسانیت و بی‌رحمی، قساوت و سبعیت، به جایگزین‌های برای عظمت تاریخی واقعیِ ازدست‌رفته بدل می‌شوند. آن‌ها در عین حال ریشه در اشتیاق بیمارگونهٔ انسان مدرن برای به‌درآمدن از تنگنای خفقان‌آور روزمرگی دارند، اشتیاقی که درقالب نوعی شبه‌شکوه‌مندی فرافکنده شده است. دلزدگی از دسایس و روابط خُرد و حقیر دفتری موجد تصویر آرمانی مسموم‌کنندهٔ توده‌ها، چزاره بورجا[1] Cesare Borgia، است.

فلوبر از این اتهام سنت‌بوو عمیقاً احساس آزردگی کرد. اما اعتراض‌های او علیه منتقدان از حد نوعی احساس ناراحتی فراتر نمی‌رود. و این تصادفی نیست. زیرا فلوبری که شخصاً به‌غایت حساس و به‌شدت اخلاقی است، اکنون برخلاف خواست خود به آغازگر این چرخش ادبیات مدرن به‌جانب امر غیرانسانی بدل شده است. رشدوتوسعهٔ سرمایه‌داری فرآیندی است که زندگی را نه فقط سطحی و متبذل، بلکه همچنین سبعانه می‌سازد.

این سبعانه‌ساختنِ احساسات به‌نحوی فزاینده در ادبیات تجلی می‌یابد. از همه‌جا آشکاراتر در این واقعیت که توصیف و تجسّمِ شور عاشقانهٔ مربوط به جنبهٔ جسمانی‌سکسی پیوسته بر توصیفِ خودِ شور تفوق پیدا می‌کند. به یاد آورید که بزرگ‌ترین توصیف‌کنندگان شور عاشقانه، یعنی شکسپیر، گوته، بالزاک، ازقضا در بازنماییِ خودِ کنش جسمانی به‌غایت خوددار و صرفاً اشاره‌گر بوده اند. تمایل ادبیات مدرن به این وجه از بازنماییِ عشق از یک سو ریشه در سبعانه‌شدن فزایندهٔ احساس واقعی عشق در خود زندگی دارد، و از سوی دیگر، این نتیجه را در پی دارد که نویسندگان مجبور اند، برای آن‌که دچار تک‌آوایی نشوند، مواردی همواره چشم‌نوازتر، غیرعادی‌تر، منحرفانه‌تر و غیره را به موضوع بازنمایی بدل سازند.

خود فلوبر از این حیث در آغاز این تحول ایستاده است. و از مشخصات بارزِ هم خود او و هم کلِ رشدوتحول رمان تاریخی در طی بحران افول رئالیسم بورژوایی این است که این گرایش‌ها نزد وی در رمان‌های تاریخی با

---

۱. کاردینال و رهبر نظامی ایتالیایی (۱۴۷۵-۱۵۰۷)، الگوی شهریارِ ماکیاولی. (مترجم)

وضوحی به‌مراتب شدیدتر سرمی‌زنند تا در تصاویرش از جامعهٔ مدرن. در هر دو مورد، نفرت و دلزدگی از حقارت، ابتذال، و فرومایگیِ زندگی بورژوایی مدرن با شدتی یکسان به بیان در می‌آید، هرچند به‌شیوه‌های گوناگون که بسته به گوناگونیِ دست‌مایه‌هایی است که بناست توصیف شوند. فلوبر در رمان‌های معاصر خود، حملهٔ کنایی‌اش را بر توصیف روزمرگی بورژوایی و انسان میان‌مایهٔ بورژوایی متمرکز می‌کند. بدین‌ترتیب درمقام یک هنرمند رئالیستِ برجسته به بازنماییِ بی‌نهایت سایه‌روشن‌داری از آن خاکستری‌درخاکستریِ اندوه‌باری می‌رسد که جنبه‌ای واقعی از این زندگی روزمره است. دقیقاً گرایش‌های ناتورالیستی فلوبراند که او را از هر نوع نامتعارف‌بودن در پرداخت به صور غیرانسانی زندگی سرمایه‌دارانه بازمی‌دارند. لیکن رمان تاریخی او، چنان‌که دیدیم، برای او درحکم نوعی رهایی هنری از قیدوبندهای این نوع یکنواختیِ تک‌آواست. هرآنچه را او باید درمقام بازنمایندهٔ واقعیت معاصر به پیروی از وجدان ناتورالیستی خویش فروگذارد، دراین‌جا تا انتها تجربه می‌شود. به‌لحاظ فرمال: رنگارنگی، شکوهمندی دکوراتیو محیطِ اگزوتیک؛ به‌لحاظ محتوایی: شوروشوق‌های نامتعارف در غرابتِ یکه و تماماً بسط‌یافته‌شان. و دراین‌جا محدودیت اجتماعی، اخلاقی و جهان‌بینانهٔ این هنرمند مهم و صادق به‌روشنی عیان می‌گردد: این‌که او هرچند صادقانه از زمان حال کاپیتالیستی متنفر است، مع‌الوصف نفرت او هیچ ریشه‌ای در سنت‌های بزرگ مردمی و دموکراتیکِ گذشته یا حال ندارد و از این‌رو فاقد هر نوع چشم‌انداز آینده است. نفرت او به‌لحاظ تاریخی از موضوعِ نفرت فراتر نمی‌رود. بنابراین اگر در رمان‌های تاریخی، شوروشوق‌های سرکوب‌شده قیدوبندهای خود را می‌گسلند، این جنبهٔ فردگرایانه و نامتعارفِ انسان کاپیتالیستی است که به پیش‌زمینه می‌آید، همان غیرانسانیتی که به‌نظر می‌رسد زندگی روزمره در تلاش است تا آن را به‌نحوی ریاکارانه پنهان کند و زیر یوغ خود درآورد. این جنبهٔ غیرانسانیت کاپیتالیستی را دکادنت‌های [انحطاط‌گرایان] بعدی با کلبی‌مشربی‌ای لاف‌زن

توصیف می‌کنند. نزد فلوبر این امر درقالب روشناییِ بنگالیِ [رنگارنگ] نوعی شکوه‌مندی رمانتیک ظاهر می‌شود. بدین‌سان فلوبر دراین‌جا آن وجوهی از شیوهٔ جدیدتر توصیف و ترسیم زندگی را منکشف می‌سازد که تازه بعدها به‌طور عام گسترش و رواج می‌یابند و نزد خود او هنوز درقالب چنین گرایش‌های عامی خصلتی آگاهانه نیافته اند.

اما تناقض میان دلزدگی زاهدانهٔ فلوبر نسبت به زندگی مدرن و این زیاده‌روی‌های غیرانسانیِ ناشی از تخیّلی وحشی‌شده و بی‌معنا این واقعیت را نفی نمی‌کند که او دراین‌جا یکی از مهم‌ترین پیشگامان انسانیت‌زدایی در ادبیات مدرن است. البته این غیرانسانیت همیشه و همه‌جا نیز برخاسته از نوعی تسلیم‌شدن ساده و سرراست دربرابر گرایش‌های انسانیت‌زدای سرمایه‌داری نیست، که طبیعتاً این موردی ساده و توده‌وار است؛ چه در ادبیات، چه در زندگی. اما شخصیت‌های مهمِ این بحران افول، فلوبر و بالزاک، زولا و حتی نیچه، از این تحول رنج می‌برند و دیوانه‌وار با آن درمی‌افتند؛ مع‌الوصف شیوهٔ درافتادن‌شان راه به تشدیدِ ادبیِ انسانیت‌زداییِ کاپیتالیستی از زندگی می‌برد.

نخست با عزیمت از این مدرنیزه‌شدن احساسات، تصورات و افکار آدمیان ــ پیوندخورده با نوعی وفاداری باستان‌شناختی به اشیاء و رسومی که هیچ ربطی به ما ندارند و لاجرم فقط واجد تأثیری اگزوتیک و غریب اند ــ می‌توان پرسش *زبان* در رمان تاریخی را به‌نحوی ازلحاظ تئوریک صحیح و انضمامی پیش کشید. امروزه رسم است که مسایل زبانی را مستقل از پرسش‌های زیباشناختی عام، پرسش‌های ژانرهای مشخص وغیره، به بحث گذارند. اما از این طریق فقط 'اصول' انتزاعی و داوری‌های ذوقیِ سوبژکتیو ــ و به‌همان اندازه انتزاعی ــ به‌وجود می‌آیند. اکنون اگر در آثار اولین نمایندهٔ مهم مدرنیزه‌کردن و اگزوتیزه‌کردنِ تاریخ به‌سراغ مسایل زبان برویم، آنگاه می‌توانیم این مسایل را صرفاً آخرین پیامد هنری آن گرایش‌هایی تلقی کنیم که تاکنون در فرآیند انحلال رمان تاریخی کلاسیک به‌مثابه یک کل دست‌اندرکار دیده‌ایم.

پیداست که دقیقاً به‌لحاظ زبانی، مسألهٔ 'نابهنگامی ضروری' نقش تعیین‌کننده‌ای بازی می‌کند. خودِ این واقعیت که هر اپیکیْ روایت *امور گذشته* است، موجد رابطی زبانیِ نزدیکی با حال است. زیرا این راوی‌ای *امروزین* است که دربارهٔ کارتاژ یا رنسانس، دربارهٔ قرون‌وسطای انگلیس یا رم امپراطوری، با خوانندگان *امروزین* حرف می‌زند. از خود این نکته چنین برمی‌آید که لحن زبانیِ عام رمان تاریخی باید آرکاییزه‌کردن [لحن باستانی و کهن] را به‌عنوان تصنّعی زائد از خود دور کند. مسئله همانا *نزدیک‌آوردن* یک دوران گذشته برای خوانندهٔ *امروزین* است. و بنابه قانون‌مندی عام هنر بزرگ روایت، این امر به‌میانجی ارائهٔ تجسمیِ وقایع تحقق می‌یابد؛ این‌که قابل‌فهم‌ساختن و نزدیک‌آوردنِ هستی کاراکترها، شرایط اجتماعی و طبیعی، آداب‌ورسوم و غیره، راهی است برای قابل‌فهم‌شدنِ روان‌شناسی انسان‌های متعلق به اعصار بس دور.

انجام این کار درمورد تاریخ یقیناً بسیار دشوارتر است تا درمورد زمان حال. اما رسالت اپیک اصولاً همین است. زیرا وقتی یک اپیک‌پرداز مهم ــ گوتفرید کلر Gottfried Keller، رومن رولان Romain Rolland یا گورکی ــ کودکی‌اش را روایت می‌کند، در فکر این نیست که زبان خاص آن را به‌نحوی ادبی تقلید کند، این‌که مثلاً وررفتن‌ها و قان‌وقون‌کردن‌های تلاش کودکانه برای جهت‌گیری در زندگی را به‌میانجی زبانی کودکانه همراه با قان‌وقون‌کردن وغیره توصیف کند. حقیقت هنری عبارت است از بازتولید درست احساسات، تصورات و افکار کودک، و آن‌هم به‌میانجی زبانی که این همه را برای خوانندهٔ بزرگ‌سال مستقیماً قابل‌فهم سازد. اصولاً هیچ دلیلی وجود ندارد که چرا یک انسان قرون‌وسطایی را ازطریق باستانی‌کردن زبان می‌توان به‌نحو بهتر و حقیقی‌تری توصیف کند تا یک کودک را ازطریق تقلید زبانیِ اولین قان‌وقون‌کردن‌های او. ازاین‌رو ابزار زبانیِ رمان تاریخی را *در اصل* نمی‌توان درتقابل با ابزار زبانیِ رمان معاصر قرار داد.

موضع‌گیری فلوبری نسبت به تاریخ ضرورتاً ــ حتی نزد این سبک‌پرداز

بزرگ ــ به فروپاشی فرم زبانیِ واقعاً اپیک می‌انجامد. فلوبر خودْ هنرمندی بسیار مهم‌تر، چه‌بسا زبان‌پردازی بسیار بزرگ‌تر، از آن است بخواهد جلوهٔ اصالت تاریخی را به‌یاری نوعی لحن زبانیِ آرکائیکِ منسجم به‌وجود آورد. لیکن همعصران کوچک‌تر او پیشاپیش به وسوسهٔ این نوع توصیف زبانیِ شبه‌تاریخی و بسیار دم‌دستی تن داده اند. بدین‌ترتیب در آلمان، ماینهولد Meinhold به *ساحرهٔ عنبری* *Bernsteinhexe* خویش لحن کهن و ماهرانهٔ تقلیدشدهٔ وقایع‌نگاری‌های دوران جنگ سی ساله را بخشید تا این توهم را در خواننده ایجاد کند که گویی او نه داستانی امروزین دربارهٔ گذشته، بلکه دارد یادداشت‌های یکی از همعصرانِ واقعه، 'سندی اصیل و موثق'، را می‌خواند.

طبیعتاً این در ذات اپیک، بالاخص اپیک تاریخی، است که واقعهٔ روایت‌شده را امری واقعی، امری مبتنی بر فاکت، بباوراند. اما اعتقاد به این‌که این اصالت را می‌توان با تقلید از زبان کهن به‌وجود آورد، خطایی ناتورالیستی است. اگر مناسبات اجتماعی‌ـانسانیِ بنیادین برای خواننده واقعاً روشن نشوند، این کار همان‌اندازه بی‌فایده است که اصالت باستان‌شناختی اشیاء خارجی. و وقتی این امر تحقق می‌یابد، اصالت ناتورالیستی در هر دو مورد زائد است. هبل، که درکل *ساحرهٔ عنبری* را با استدلالاتی درست ستوده است و، در دیگر موارد، درک هنری بالایی را به مؤلف آن نسبت داده است، دربارهٔ به‌اصطلاح اصالتِ زبان این رمان می‌گوید: 'زبان واقعی قهرمان را در رمان و اصولاً در ادبیات همان‌قدر می‌توان سراغ گرفت که چکمهٔ واقعی‌اش را در نقاشی.'

این اصالت در هر حال بی‌ربط است مگر آن‌که کاراکترها متعلق به همان حیطهٔ زبانی باشند، و این خود به‌تنهایی خصلت ناتورالیستیِ کل استدلالت در دفاع از آرکائیک‌کردن زبان را برملا می‌سازد. پوشکین این نوع نظریه‌های 'حقیقی‌نمایی [یا احتمال]' در شعر را دست می‌اندازد و این پرسش کنایی را پیش می‌کشد که فیلوکتتس، مطابق با چنین نظریه‌ای، بناست چگونه در درام فرانسوی از شنیدن آواهای یونانی و بومی زبان خویش، که دیرزمانی دلتنگ‌شان بوده است، شاد شود. هبل در نقدی که هم‌اینک از آن نقل کردیم،

ایده‌های مشابهی را بیان می‌کند: 'اگر حق با ماینهولد می‌بود، لاجرم در رمان و در درام، فرد آلمانی کهن باید به آلمانی کهن، یونانی به یونانی، رمی به رمی سخن می‌گفتند، و تروئیلوس و کرسیدا، یولیوس سزار و کوریولانوس اصلاً نمی‌توانستند نوشته شوند، دست‌کم نه توسط شکسپیر.' و هبل اشاره می‌کند که *ساحرهٔ عنبری* نه به‌خاطر، بلکه ازقضا به‌رغمِ زبان آرکاییک‌اش است که تأثیری هنری به‌جا می‌گذارد.

تأکیدگذاشتن بر این خصلت ناتورالیستیِ آرکاییزه‌کردنِ زبان مهم است. زیرا بازهم می‌بینیم که دراین‌جا مسئله نه بر سر یک مشکلِ خاص رمان (یا درام) تاریخی، بلکه صرفاً بر سر نوعی تباهی خاصِ ناشی از جایگزینی ناتورالیستیِ ویژگی‌های اساسی با جزئیات چشم‌نواز بی‌اهمیت است. وقتی گرهارت هاوپتمان در *فلورین گایر* Florian Geyer خویش ناتوان از توصیف تضادهای طبقاتی بنیادین در اردوگاه دهقانان شورشی بود، وقتی ازاین‌رو گوتس، وندل، هیپلر، کارلشتات، بوبنلبن، یاکوب کول و دیگران هیچ نوع سیما یا فیزیونومی سیاسی‌ـتاریخی کسب نمی‌کنند، لاجرم زبان 'اصیل' دوران به چه کاری می‌آید؛ حال‌آن‌که گوته بدون این 'اصالت' زبان موفق می‌شود تضاد موجود در آیین شوالیه‌گری را درقالب سرنوشت‌های گوتس و وایزینگن به‌نحوی تکان‌دهنده تجسم بخشد. ازقضا هاوپتمان دراین‌جا نمونه‌ای بسیار آموزنده است. زیرا توانایی همدلی او با اصطاحات و لهجه‌های مختلف در حد اعلاست؛ شیوهٔ توصیف و کاراکترپردازی او، وقتی بدین شیوه تحقق می‌یابد، تقریباً همیشه موفقیت‌آمیز است. اما دقیقاً همین امر نشانگر فرعی‌بودنِ این عنصر است: زیرا کاراکترهای او با این حال به‌شیوه‌های متفاوتی سرزنده‌اند؛ این سرزندگی وابسته به اصولی از توصیف است که به‌مراتب از بازتولید زبانیِ وفادارانهٔ لحن زمانی، مکانی، یا فردی فراتر می‌روند.

ما دراین‌جا عامدانه به نمونه‌های دراماتیک پرداخته‌ایم. زیرا در درام، به‌عنوان فرمِ 'اکنونیّت' [Gegenwärtigkeit] (گوته)، به‌نظر می‌رسد اجبار به این‌که اجازه دهیم کاراکتر با زبانِ 'واقعی' ــ بنابراین آرکاییزه ــ خودش

حرف بزند بسیار بیشتر است تا در اپیک، جایی که راوی اکنونی یا معاصر *دربارهٔ* کاراکترهای گذشته حرف می‌زند، کاراکترهایی که او نیز به ایشان، حتی به‌لحاظ فرمال، بیان زبانی می‌بخشد. از این نکته بلافاصله نتیجه می‌شود که آرکاییسمِ زبان در رمان تاریخی بالاخص بی‌معناست. دراین‌جا آنچه به ما انتقال می‌یابد مسلماً اَعمال و احساس‌ها، تصورات و ایده‌های *انسان‌های گذشته* است. *این‌ها* باید به‌لحاظ محتوا و فرم‌شان موثق باشند؛ زبان ضرروتاً زبانِ راوی است نه زبانِ کاراکترها.

در درام غیر از این است. اما درست به‌همین دلیل، نتیجه‌ای که ناتورالیسم دراین‌جا می‌گیرد نیز مغالطه‌آمیز و بعضاً خطرناک‌تر است. کاملاً صرف نظر از پیامدهای پوچی که پوشکین و هبل بدان توجه داده اند، اکنونیّتِ ماجرا یا آکسیون دراماتیک، چهره‌های دراماتیک و بیان دیالوگی آن‌ها بدین معناست که آن‌ها باید برای تماشاگر، *برای ما*، اکنونی و معاصر باشند. بنابراین بیان زبانی درام به‌نحوی آمرانه خواستارِ نوعی فهم‌پذیری آنی است، فهم‌پذیری‌ای بی‌واسطه‌تر از آنچه در داستان روایی هست. امکان و ضرورتِ وجود فضای بازی [Spielraum] یا گسترهٔ بزرگ‌تر برای 'نابهنگامی ضروری' در درام تاریخی (که در بخش قبلی مفصلاً دربارهٔ آن حرف زده ایم) در عین حال تعیین‌گر زبان درام نیز است.

اما دراین‌جا نیز، همچون در اپیک، ردکردنِ آرکاییسم به‌معنای مدرنیزه‌کردن نیست. مرزهای 'نابهنگامی ضروری' در درام نیز به‌واسطهٔ مرزهای اصالت تاریخیِ اَعمال و افکار، احساسات و تصوراتِ آدمیان تعیین می‌شود. ازاین‌رو بروتوس شکسپیر یا سزار او از این مرزها درنمی‌گذرند، حال‌آن‌که کمدیِ *سزار و کلئوپاترای* برنارد شا ــ هرچند اثری هوشمندانه است ــ نوعی مدرنیزه‌کردن تام‌وتمام تاریخ است.

نزد فلوبر این پرسش هنوز چندان حادّ نشده است که نزد ناتورالیست‌ها. اما تا همین‌جا نیز سنت‌بوو یک سری از جزئیات 'اصیل و موثق' او را دست می‌اندازد ــ استفاده از شیر سگ و پای مگس به‌عنوان ابزار کیهانی و عجائب

و غرائبی مشابه آن. اما این‌ها در فلوبر تصادفی و به‌هیچ‌رو نتیجهٔ جستجویی ساده برای چیزهای چشمگیر نیستند؛ چنین چیزی از این هنرمند جدی و صادقِ کلمات کاملاً به‌دور است. نزد او نیز این موارد برخاسته از اصول ناتورالیستی اند. اصل اصالت عکاسانهٔ توصیف، دیالوگ وغیره نمی‌تواند راه به چیزی جز این ببرد. وقتی در رمان‌هایی که مضمونِ به‌روز و معاصر دارند، لغت‌نامه‌های تخصصی با توانی فزاینده غارت می‌شوند تا هر چیز، از یک سو، با دقتی حرفه‌ای، و از سوی دیگر، درقالب ژارگونِ متخصصان‌اش ــ زبان دزدان و همچنین آتلیه‌داران ــ بازتولید شود، لاجرمِ این گرایش موجود در رمان تاریخی باید به باستان‌شناسی‌گرایی [Archäologismus] بیانجامد. در هیچ یک از این موارد، هدف نویسندهٔ زبان‌پردازْ دیگر این نیست که ابژه یا موضوع را به‌عنوان بنیان مادی، به‌عنوان میانجی‌گرِ مادی کنش‌های بشری برای همگان قابل‌فهم سازد. برعکس، ابژه، از یک سو، در بیگانگی و ناشناختگی‌اش دربرابر خواننده ظاهر می‌شود (هرچه بیگانه‌تر، جذاب‌تر)، و از سوی دیگر، در ژارگون کسانی که مطلقاً با آن مأنوس اند، ژارگونی که حتی از متخصصانِ حیطه‌های مجاور نیز نمی‌توان توقع فهمیدن آن را داشت.

در مناقشات بر سر رمان تاریخی، مدرنیزه‌کردن زبان اغلب درمقام *تضاد آنتینومیک* یا *متعارضِ* آرکاییسم ظاهر می‌شود. در حقیقت، این‌ها گرایش‌هایی *پیوندخورده با هم*، و متقابلاً مشروط‌کننده وتکمیل‌کنندهٔ یکدیگر اند. دراین‌جا نیز ضرورت مدرنیزه‌کردنِ زبانی ریشه در برداشت غیرتاریخی یا ضدتاریخی از احساسات، تصورات و افکار آدمیان دارد. هرچه ورود انضمامی‌ـتاریخی به هستی و آگاهی یک عصر سپری‌شده زنده‌تر باشد، برای شعور ادبی، پرهیزِ حتی زبانی از آن چرخش‌هایی که زادهٔ جهان فکری و احساسی‌ای یکسر بیگانه با این دوره اند، بدیهی‌تر خواهد بود، چرخش‌هایی که تصورات و افکار *آدمیان گذشته را برای ما* قابل‌فهم نمی‌سازند، بلکه تصورات و افکار ما را به آن‌ها نسبت می‌دهند.

لیکن ناتورالیسم به‌لحاظ روان‌شناختی بر پایهٔ درون‌فکنی

[introjektion] عمل می‌کند، و به‌لحاظ اجتماعی-تاریخی بر پایهٔ تشابه یا قیاس. ما کلمات خود فلوبر دربارهٔ سالامبو و الگوهای مدرن او را در جدل با سنت‌بوو شنیدیم. ما همین مدرنیزه‌کردن را در کل مسیر مشاهده می‌کنیم. سنت‌بوو، فی‌المثل، انتقادهایی را به نحوهٔ توصیف نشست سنا در کارتاژ طرح می‌کند. فلوبر جواب می‌دهد: 'می‌پرسید چنین تصوری دربارهٔ سنای کارتاژ را از کجا آورده ام؟ البته از همهٔ محیط‌های مشابه در دوره‌های انقلابی، از کنوانسیون تا پارلمان آمریکا آن‌جاکه تا همین اواخر با چماق و تپانچه با هم می‌جنگیدند، چماق‌ها و تپانچه‌هایی که افراد در آستین‌های پالتوشان به همراه آورده بودند (همچون خنجرهای من). و کارتاژیان من آداب‌دانی و نزاکت بیشتری داشتند تا آمریکایی‌ها، زیرا درآن‌جا عامهٔ مردم حضور نداشت.' پیداست که با چنین برداشتی از بنیان اجتماعی و نیز روان‌شناسی، مدرنیزه‌کردنِ زبان *اجتناب‌ناپذیر* است. این برداشت ازقبل بر پایهٔ تشابه یا قیاس مدرنیزه شده است؛ سنای کارتاژ یک پارلمان آمریکایی بدون گالری [محل تماشای عموم] است، سالامبو یک ترزای قدیس تحت شرایط شرقی. پیامد ضروری این است که احساسات، تصورات و افکارِ درون‌فکنده به کاراکترها نیز به بیانی زبانیِ مدرنیزه‌شده‌ای دست یابند.

در *سالامبو* همهٔ گرایش‌های افول رمان تاریخی به‌شکلی متراکم ظاهر می‌شود: شکوه‌مندسازیِ دکوراتیو، روح‌زدایی و انسانیت‌زدایی از تاریخ و درعین‌حال خصوصی‌کردنِ آن. تاریخ درهیئت یک صحنهٔ عظیم و پرشکوه پدیدار می‌گردد که به‌عنوان چارچوبی درخدمت واقعه‌ای سراپا خصوصی، خودمانی و سوبژکتیو است. این هر دو حدّ نهاییِ کاذب به‌نحو تنگاتنگی در پیوند با یکدیگر اند و ــ مستقل از فلوبر ــ نزد نمایندگانِ شاخص رمان تاریخی این دوره، نزد کنراد فردیناند مایر، درقالب آمیزه‌ای متفاوت، سربرمی‌آورند.

خودِ رشدوتحول ناتورالیستی، خاصه در گذارش به نوعی ذهنی‌گرایی غنایی، نوعی امپرسیونیسم، گرایش به خصوصی‌کردن تاریخ را برجسته می‌کند.

رمان‌های تاریخی‌ای به‌وجود می‌آیند که خواننده نیازمند تعمقی طولانی است تا اطمینان یابد این رمان‌ها در زمان حال نمی‌گذرند. رمان فی‌نفسه زیبا و جذابِ موپاسان، Une Vie [*یک زندگی*]، پارادایمِ این جریان است. موپاسان با رئالیسم روان‌شناختی عظیمی، داستان یک ازدواج، سرخوردگی یک زن، و فروپاشی کل زندگی‌اش را روایت می‌کند. اما او به دلایلی عجیب، رمان را در نیمهٔ اول قرن نوزدهم عقب می‌برد، طوری که رمان در دورهٔ اعاده آغاز می‌شود و ماجرای آن چند دههٔ بعدی را دربرمی‌گیرد.

موپاسان، درمقام نویسنده‌ای مهم، بر وجوه سراپا بیرونیِ زمانه‌ای که آن را وصف می‌کند، تسلط دارد. اما ماجرای اصلیِ رمان در فضایی 'بی‌زمان' جریان می‌یابد؛ اعادهٔ سلطنت، انقلاب ژوئیه، پادشاهی ژوئیه وغیره، رخدادهای برجسته‌ای که به‌لحاظ عینی باید تأثیر به‌غایت عمیقی بر زندگی روزمرهٔ یک محیط اریستوکرات بگذارند، نزد موپاسان هیچ نقشی بازی نمی‌کنند. تاریخ خصوصی به‌شیوه‌ای سراپا بیرونی در دل یک عصر معین گنجانده شده است. خصلت سراپا خصوصیِ ماجرا تاریخ‌مندیِ ماجرا را کاملاً منتفی ساخته است.

همین گرایش با تأکیدی بیشتر در رمان بسیار جذاب رومن یاکوبسن Roman Jacobsen، *خانم ماری گروبه* ***Frau Marie Grubbe*** ظاهر می‌شود. یاکوبسن کتاب خود را 'صحنه‌هایی داخلی [Interieur] از قرن هفدهم' می‌نامد، و بدین‌ترتیب ازپیش بر گرایش خود به توصیفِ شرایطی و محیطی تأکید می‌گذارد. او برخلاف موپاسان شرح پسزمینهٔ تاریخی را به‌نحوی منسجم حذف نمی‌کند؛ جنگ‌ها، محاصره‌ها وغیره توصیف می‌شوند، پیوستگی وقایع‌نگارانهٔ ماجرای خصوصی با تاریخ دانمارک قدم‌به‌قدم قابل‌ردیابی است. اما صرفاً پیوستگی وقایع‌نگارانه. زیرا این جنگ‌ها به راه می‌افتند، این صلح‌ها منعقد می‌شوند، اما بی‌آن‌که خواننده هیچ یک از این رخدادها را بفهمد، بی‌آن‌که این رخدادها حتی فقط علاقهٔ او را برانگیزند. ماجرای جای‌گرفته در مرکز هیچ ربطی به این رخدادها ندارد.

ما دراین‌جا به همان مشخصه‌ای برمی‌خوریم که توانستیم وجود آن را در *سالامبوی* فلوبر تشخیص دهیم؛ ازآنجاکه این رمان از مسایل زندگی مردمی نمی‌آغازد، بلکه به مسایل روان‌شناختیِ مربوط به یک قشر فوقانی، آن‌هم بی‌هیچ پیوندی با مسایل اجتماعی-تاریخی کلی، می‌پردازد، هر نوع گره ارتباط میان رخدادهای تاریخی و سرنوشت‌های خصوصی گسیخته می‌شود. یاکوبسن نیز، همچون فلوبر، فردی منزوی را به‌عنوان قهرمان زن رمان برمی‌گزیند. زنجیر سرخوردگی‌هایی که چهرهٔ اصلی او در جستجوی برای 'قهرمان' از سر می‌گذراند، ماجرای رمان را شکل می‌دهد. مسئله‌ای نوعاً مدرن. این‌که آیا نویسنده در منابعی معین انگیزهٔ جای‌دادن این ماجرا در قرن هفدهم را یافته است، کاملاً علی‌السویه است؛ سرنوشت ماری گروبه، به‌عنوان سرنوشتی *نوعی* و تیپیک، جایگاه خویش را در عصر خود یاکوبسن دارد، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم. ازآنجاکه ماجرای اصلی مبتنی بر نوعی مدرنیزه‌کردن احساس است، طبیعی است که محیط تاریخی، رخداد تاریخی نیز دراین‌جا صرفاً می‌تواند تشکیل‌دهندهٔ صحنه‌ای دکوراتیو باشد. هرچه یاکوبسن محیط پیرامون تاریخی را با اصالت بیشتری توصیف کرده باشد، هرچه چهره‌های فرعی و صحنه‌های منفرد وغیره اصیل‌تر باشند، لاجرم ناهمخوانی آن‌ها با تراژدی روانیِ قهرمان زن باید بزرگ‌تر باشد، و سرنوشت او در این محیط خصلتی نامتعارف‌تر به خود خواهد گرفت.

دراین‌جا نیز، همچون نزد موپاسان، مسئله‌ای واقعی از زندگی معاصر ترسیم می‌شود. اما این مسئله نزد یاکوبسن به‌مراتب بیشتر از موپاسان از زندگی اجتماعی گسیخته می‌گردد، و مطلقاً برحسب علت‌ها و تأثیرات روان‌شناختی‌اش بازنمایی می‌شود. ازاین‌رو در هر دو مورد، پسزمینهٔ تاریخی سراپا دلبخواهی است. در هر دو مورد، جابجایی در تاریخ موجد شکلی تضعیف‌شده و نامتعارف از بازنماییِ زمان حال است.

این گرایش به خصوصی‌کردنِ تاریخ مشخصهٔ عام دورهٔ افول نوظهورِ رئالیسم بزرگ است. این امر مسلماً خود را در رمان معاصر نیز نشان می‌دهد؛

حتی آنجایی که وقایع بزرگ عصر به‌نحوی بی‌واسطه در بطن ماجرا جریان می‌یابند. زیرا تغییر در رابطهٔ چنین وقایعی با تجربه‌های خصوصی کاراکترهای اصلی نه فقط کارکرد آن‌ها در خودِ ماجرا، بلکه همچنین نحوهٔ ظهورش در کل مجموعهٔ جهان توصیف‌شده را نیز تغییر می‌دهد. رمان تاریخی کلاسیک ــ و متعاقب آن رمان معاصر رئالیستی ــ چهره‌های مرکزی‌ای را انتخاب می‌کند که، همراه با همهٔ خصلت‌های 'میان‌مایه'ای که پیشتر مفصلاً تحلیل‌شان کردیم، مناسب آنند که در نقطهٔ تقاطع تصادم‌های بزرگ اجتماعی‌ـتاریخی جای گیرند. بحران‌های تاریخی توصیف‌شده مؤلفه‌های ماجراگونهٔ سرنوشت‌های فردی اشخاص اصلی اند و بر همین اساس بخشی ارگانیک از خودِ آکسیون یا ماجرا را برمی‌سازند. به همین طریق، امر فردی و امر اجتماعی‌ــتاریخی، چه در کاراکترپردازی چه در پیشبرد ماجرا، به‌نحوی جدایی‌ناپذیر به هم پیوند خورده اند.

این شیوهٔ توصیف درواقع چیزی نیست مگر بیان هنری آن تاریخی‌گری اصیلی ــ برداشت از تاریخ به‌مثابه سرنوشت قوم یا ملت ــ که کلاسیک‌ها را برمی‌انگیخت. هرچه بیشتر این تاریخی‌گری روبه زوال می‌نهد، هرآنچه اجتماعی است با توان بیشتری درهیئتِ صرفاً 'محیط'، درهیئت اتمسفر چشم‌نواز یا پسزمینهٔ ساکن وغیره ظاهر می‌شود که در متن آن و به‌واسطهٔ آن، سرنوشت‌های سراپا خصوصیِ مفروض جریان می‌یابند. تعمیم‌بخشیدن هم در شکل استحالهٔ چهره‌های اصلی به آدم‌های 'به‌لحاظ جامعه‌شناختی' متوسط صورت می‌گیرد، و هم به‌میانجی 'نمادها'یی که از بیرون واردِ کاراکترپردازی و ماجرا می‌گردند. بدیهی است که رخدادهای اجتماعی هرچه بزرگ‌تر باشند، و هرچه جذابیت تاریخی مشهودتری داشته باشند، کمتر می‌توانند به چنین شیوه‌ای توصیف شوند. نحوهٔ توصیف آغاز جنگ هفت ساله بین آلمان و فرانسه در *ناتای* زولا و رخدادهای تاریخی در *ماری گروبه* به‌لحاظ برداشت کلی‌شان از تاریخ به‌هیچ‌رو درتضاد با یکدیگر نیستند، حال اجرای هنری‌ـتکنیکی‌شان هرقدرهم که متفاوت باشد.

این دوگانگی امر اجتماعی‌ـتاریخی و امر فردی‌ـخصوصی و پیامد آن، یعنی خصوصی‌کردن تاریخ، شاید نزد رئالیست‌های انگلیسی مهم دوران گذار به‌شیوه‌ای به‌مراتب آموزنده‌تر ظاهر می‌شود تا نزد موپاسان و یاکوبسن، زیرا این دو ازقبل متعلق به مرحله‌ای پیشرفته‌تر از روند این تحول اند. قصد داریم این گرایش‌ها را در نمونهٔ تکِری Thackeray مختصراً بررسی کنیم. تکری یک رئالیست انتقادی برجسته است. با این حال او عمیقاً با بهترین سنت‌های ادبیات انگلیسی، با شرح‌های اجتماعی قرن هجدهم پیوند خورده است، مواردی که او در مطالعات انتقادی جذاب‌اش مفصلاً بدان‌ها پرداخته است. نیت ادبی آگاهانهٔ او به‌هیچ‌رو معطوف به تفکیک رمان تاریخی از رمان اجتماعی‌ـانتقادی، و تأسیس آن به‌عنوان ژانر اختصاصی نیست، اتفاقی که عموماً به‌عنوان نتیجهٔ عینی این تحول می‌افتد. اما او خود را به فرم کلاسیک رمان تاریخی، به والتر اسکات، نیز منحصر نمی‌کند، بلکه می‌کوشد سنت‌های رمان اجتماعی قرن هجدهم را مستقیماً درمورد گونهٔ جدیدی از رمان تاریخی به‌کار ببرد. ما درجای خود در این باره حرف زدیم که پیشاپیش در رمان رئالیستی انگلیسی قرن هجدهم، بالاخص نزد فیلدینگ و اسمولت، رخدادهای تاریخی منفرد گنجانده شده اند، هرچند فقط تا جایی که این رخدادها با سرنوشت‌های شخصی قهرمانان اصلی واجد تماسی بی‌واسطه بودند، و لاجرم صرفاً در مقاطعی خاص با برداشت عام و گرایش‌های هنری این عصر خوانا بودند و هیچ‌گاه چهره‌های اصلی رمان را به‌طور اساسی متأثر نمی‌ساختند.

اکنون وقتی تکری در رمان‌های تاریخی‌اش آگاهانه و هنرمندانه این شیوهٔ توصیف را اتخاذ می‌کند، لاجرم طبیعی است که هم نقطهٔ عزیمت جهان‌بینانه‌اش و هم اهداف هنری‌اش یکسر متفاوت از رئالیست‌های قرن هجدهم است. نزد این رئالیست‌ها این قسم *نزدیک‌شدن به تاریخ‌مندی* به‌نحوی طبیعی از دل گرایش‌های اجتماعی‌ـانتقادی و رئالیستی رشد کرد. این یکی از گام‌های بسیار به‌سوی آن تلقی رئالیستی از تاریخ، از حیات اجتماعی، از حیات مردمی است که در اسکات یا پوشکین به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. در

مورد تکری، این رجعت به سبک و ساختار رمان‌های قرن هجدهم ریشه از انگیزهٔ ایدئولوژیکی یکسر متفاوتی برمی‌خیزد: نوعی سرخوردگی عمیق، تلخ و کنایی از رسوم بورژوایی، از سرشت سیاست، و رابطهٔ میان زندگی اجتماعی و سیاسیِ عصر خویش. او با اتخاذ سبک قرن هجدهم می‌خواهد مدافعه‌گری معاصر را برملا سازد.

ازاین‌رو دوراههٔ موجود در بازنماییِ رخدادهای تاریخی برای او به انتخاب میان تجلیل پرشور زندگی عمومی و تشریح منش‌های زندگی خصوصی تقلیل می‌یابد. وقتی مثلاً قهرمان او، هنری اسموند، که سرگذشت خود را ــ در گذر قرن هفدهم به هجدهم ــ روایت می‌کند، رمان‌های فیلدینگ را درتقابل با بازنمایی‌های تاریخی رسمی قرار می‌دهد، وقتی در بحثی با اَدیسونِ نویسنده، از حق رئالیسم در توصیف جنگ[۵] دربرابر خوش‌آب‌ورنگیِ شاعرانه دفاع می‌کند، لاجرم نحوهٔ بیان او، همان زبان خاطره‌نگاری، به‌زیبایی با لحن زمانه جور درمی‌آید، اما درعین‌حال اعتقادات خود تکری را نیز بیان می‌کند. افشای قهرمان‌گری کاذب و بالاخص افشای افسانه‌های تاریخی دربارهٔ قهرمان‌گری فرضیهٔ بنیان این سبک است. اسموند در این باره نیز به‌روشنی و زیبایی حرف می‌زند: 'چه نمایشی عالی‌تر است از شاهی بزرگ در تبعید؛ چه کسی نزد ما شایان احترام بیشتری است تا انسانی قهرمان در شوربختی؛ آقای اَدیسون چنین چهره‌ای را در درام نجیبانه‌اش، *کاتو* Cato، تصویر کرده است. اما کاتویِ فراری را در میخانه‌ای تصور کنید، بر هر زانوی‌اش فاحشه‌ای، در جمع همقطاران مطیع و مستِ شکست او و پیشخدمتی که صورت‌حساب‌اش را می‌آورد: شأن شوربختی دراین‌جا به‌یکباره ازدست می‌رود.' تکری خواهان چنین افشایی است وقتی قصد دارد کلاه‌گیس تاریخ را از آن بگیرد، وقتی منکر آن می‌شود که تاریخ انگلیس و فرانسه فقط در دربارهای ویندزور و ورسای جریان داشت.

مسلماً همهٔ این‌ها را اسموند می‌گوید، نه خود تکری، و رمان بناست نه به‌عنوان بازنمایی عینی این عصر، بلکه صرفاً به‌عنوان زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ قهرمان باشد. اما گذشته از این واقعیت که رابطهٔ این نوع شرح عادات زندگی

خصوصی با رخدادهای تاریخی نشانگر خصوصیات بسیار مشابهی با همین رابطه در، مثلاً، *بازار خودفروشی* ***Vanity Fair*** است، نزد نویسنده‌ای چنین مهم و آگاه نظیر تکری، ترکیب‌بندیِ *اسموند* نمی‌تواند تصادفی باشد. فرم خاطرات درحکم بیان ادبیِ بسنده‌ای برای افشای شبه‌عظمتِ تاریخی است: همه چیز از نزدیکای مراودات روزمرهٔ خصوصی نگریسته می‌شود، و شور کاذبِ قهرمانانِ تصنعی و تخیلی، وقتی به این شیوهٔ میکروسکوپی نشان داده می‌شود، فرومی‌پاشد. و باید هم فروبپاشد. قهرمانْ لویی چهاردهم را در سن پیری دیده است. لویی ــ به گفتهٔ اسموند ــ شاید قهرمانی برای یک کتاب، برای یک مجسمه، برای یک نقاشی دیواری بود، 'اما برای مادام منتانون، برای آرایشگری که اصلاح‌اش می‌کرد، برای موسیو فاگون، پزشک‌اش، چیزی بیش از یک انسان بود؟' نزدیکی بناست ویران سازد: عظمت ظاهری مارلبوروی سردار را، استوارت مدعی تاج‌وتخت را، و بسیاری دیگر را. و وقتی هر نوع فریب عظمت تاریخی افشا می‌گردد، آنچه باقی می‌ماند، فقط صداقت انسان‌های ساده‌ای است که قابلیت بدل‌شدن به قربانی واقعی را دارند و چندان از حد متوسط بالاتر نیستند.

این تصویر با انسجامی بسیار قابل‌ملاحظه به نمایش درمی‌آید. اما آیا از این طریق ، آن‌طور که تکری می‌خواهد، عملاً تصویری واقعی از عصر تاریخی به وجود می‌آید؟ تکری در پاسخ به دوراهۀ خویش کاملاً برحق است. اما خودِ دوراهه تنگ‌نظرانه و کاذب است. راه سومی در کار است: دقیقاً همان کاری که رمان تاریخی کلاسیک عادتاً انجام می‌دهد. درست است: عصر پس از 'انقلاب شکوهمند' تا استقرار خاندان هانوور [Hause of Honover] بر تخت پادشاهی انگلستان مطمئناً جزو اعصار مشخصاً قهرمانانه نیست؛ بالاخص با توجه به زندگی و اقدامات حامیان اعادهٔ سلطنت استوآرت. اما به‌یاد داریم که حتی اسکات نیز این تلاش‌ها برای بازگرداندنِ استوآرت را توصیف کرده بود (در *ویورلی* و برای دوره‌ای متأخرتر در *راب رُی* و *ردگونتلت* Redgauntlet)، و با این حال آن سلسله یا پیروان‌اش را نه ذره‌ای آرمانی

نساخت و نه حتی صرفاً کنارشان گذاشت. مع‌الوصف نزد او تصویری از تاریخ شکل می‌گیرد که در هر مرحله، بزرگ، دراماتیک، و آکنده از ستیزهای عمیق است. رمز این عظمت را به‌راحتی می‌توان دریافت. اسکات تصویری گسترده و عینی به‌دست می‌دهد از نیروهای تاریخی‌ای که در راستای قیام‌های استوآرتی می‌رانند، و همزمان از نیروهایی که این قیام‌ها را محکوم به ناکامی ضروری می‌سازند. در کانون این تصویر، قبایل اسکاتلندی جای دارند که بر اثر مناسبات اقتصادی و اجتماعی به تدارک حملات مأیوسانه واداشته شده، و بر اثر ماجراجویی‌ها به گمراهی کشانده شده اند. سرنوشت خودِ [استوآرتِ] مدعی تاج‌وتخت نیز نزد اسکات خصلتی تراژیک ــ کمیک دارد؛ و سرنوشتِ حامیان انگلیسی او کمیک یا غم‌انگیز است. این‌ها از رژیم هانووری ناراضی اند، اما ساکت می‌مانند، زیرا زیاده ترسو و زیاده نامصمّم به عمل اند؛ زیرا جرأت ندارند رفاه مادی‌شان را به خطر اندازند؛ کاپیتالیستی‌شدن فزایندهٔ انگلستان تمایزات پیشین میان زمین‌داری فئودالی و کاپیتالیستی را با قدرتی هرچه بیشتر از بین برده و یکدست کرده است. اما ازآنجاکه بسترِ ماجرا خود همانا رنج واقعی، قهرمان‌گریِ واقعی ــ ولو نابهنگام‌گشته و به‌خطارفتهٔ ــ یک مردم است، وقایعْ همهٔ سویه‌های حقیر، پست، و تصادفی خود را ازدست می‌دهند، هرآنچه را صرفاً فردی و خصوصی است.

تکری اما مردم را نمی‌بیند. او ماجرا را به دسیسه‌های اقشار بالا فرومی‌کاهد. البته او این‌جا نیز نویسنده‌ای مهم باقی می‌ماند، نویسنده‌ای که دقیقاً می‌داند این حقارت منحصر به همین قشری است که توصیف می‌کند، و این‌که ازاین‌طریق به‌هیچ‌رو ذاتِ کلِ روند تاریخی به بیان درنمی‌آید. تصادفی نیست که در برخی مکالمات، غالباً عصر کرامول، دورهٔ قهرمانانهٔ ملت انگلیس، سایه می‌افکند. اما به نظر می‌رسد این دوره به‌طور قطعی و بی‌هیچ ردپایی سپری شده باشد، و زندگی وصف‌شده تماماً در حوادث حقیر و خصوصی حل می‌شود. نظر مردم دربارهٔ وقایع کاملاً پوشیده می‌ماند. یعنی این واقعیت که آن مردم انگلیسی که در میادین جنگ داخلی پیکار کردند ــ

پیش از همه، دهقانان متوسط، خرده‌مالکان و تهی‌دستان شهری [city plebeian] ــ دقیقاً در این دوره و دقیقاً به‌واسطهٔ توسعهٔ خروشان سرمایه‌داری، به‌لحاظ اقتصادی و اخلاقی به تباهی کشیده شدند؛ این‌که تازه بعدها بود که از زمین بارورشده با خون آنها، قهرمانان جدید، یعنی لادیت‌ها [Luddite جنبش کارگری علیه انقلاب صنعتی] و چارتیست‌ها، برخاستند. از این تراژدی، که بنیان واقعی را برای تراژدی-کمدی‌ها و کمدی‌هایی فراهم می‌کند که در 'بالا' رخ می‌دهد، تکری هیچ نمی‌بیند.

اما او بدین‌ترتیب عینیت تاریخی را می‌زداید، و هرچه با الزام بیشتری برای کنش‌های منفرد شخصیت‌هایش بنیان روان‌شناختی فراهم می‌کند، هرچه به‌نحو ظریف‌تری این روان‌شناسی خصوصی را به اجبر درمی‌آورد، لاجرم از منظر تاریخی همه چیز نمود تصادفی بیشتری پیدا می‌کند. طبیعتاً این روان‌شناسی نه تنها کاذب نیست بلکه حتی بسیار ظریف است، زیرا او تصادفی‌بودن را درقالب موضع‌گیری‌های سیاسی چهره‌ها عیان می‌سازد. لیکن چنین تصادفی‌بودنی فقط زمانی به‌راستی کاذب خواهد بود که در یک بافت و زمینهٔ طبقاتی عینی قرار گیرد و به سویه‌ای از ضرورت تاریخی بدل گردد. ویورلی اسکات نیز تصادفاً درگیر قیام استوآرتی می‌شود؛ اما او فقط لایهٔ محافظی برای کسانی تشکیل می‌دهد که نزد ایشان، این موضع‌گیری [یعنی قیام] ضرورتی اجتماعی است. با این حال وقتی تکری مشخصاً تأکید می‌کند که قهرمان او صرفاً بدین خاطر دشمنی تلخ، و نه هواداری پرشور، برای مارلبورو است زیرا مارلبورو در یک مجلس پذیرایی با او بدرفتاری کرده است، و چون در رمان نیز چهرهٔ او منحصراً از منظر همین عصبانیت شخصی و خصوصی بازنمایی می‌شود، لاجرم پیامد کاریکاتورگونه این است که خود تکری وادار می‌گردد ذهنی‌گراییی خویش را با تصحیحات و یادداشت‌هایی دربارهٔ این خاطرات تکمیل و جبران کند. اما این تصحیحات یک‌سونگری‌ها را صرفاً به‌شیوه‌ای سراپا نظری کاهش می‌دهند، و به کاراکتر مارلبورو هیچ برجستگی عینی-تاریخی‌ای نمی‌بخشند.

این ذهنی‌گرایی همهٔ کاراکترهای تاریخیِ سرزده در رمان را تنزل مرتبه می‌دهد. حال بگذریم از این که سوییفتSwift منحصراً از وجوه 'یکسر بشری'اش نگریسته می‌شود، طوری که اگر هیچ تصویری از او بر اساس آثار خودش (و نه بر اساس رمان تکری) نمی‌داشتیم، او را دسیسه‌گر و ستیزه‌جویی حقیر می‌دانستیم. اما حتی کاراکترهایی نظیر نویسندگان مشهور عصر، استیل Steele و آدیسون، به‌رغم وصف آشکارا همدلانهٔ اسموند از آنها، به‌لحاظ عینی تنزل مرتبه پیدا می‌کنند، زیرا شخصیت‌های‌شان چیزی مگر عادات معمول زندگی خصوصی و روزمرهٔ متوسط را عیان نمی‌سازد. آنچه ایشان را به نمایندگان جریان‌های مهم عصر، به ایدئولوگ‌های قشربندی‌های پرقدرت اجتماعی بدل می‌کند، مطابق با برداشت تکری باید خارج از چارچوب روایت او قرار بگیرد. تأثیر مجلهٔ آنها، *اسکپتیتور* [*ناظر*] Spectator، که به کل اروپای بورژوای فرهیخته گسترش یافت، به قدر کافی در تاریخ و تاریخ ادبیات بر ما معلوم است، نیز این واقعیت که تأثیر فوق عمدتاً به استفاده از وقایع زندگی روزمره در این مجله به‌عنوان عزیمت‌گاهی برای تدلیل نظری و اثبات عملی اخلاقیات جدید و ظفرمند بورژوازی خیزان مربوط است. اکنون *اسپکتیتور* در *هنری اسموند* نیز ظاهر می‌شود: قهرمان از دوستی شخصی‌اش با سردبیران سود می‌جوید تا عشوه‌گریِ سبکسرانهٔ معشوقه‌اش را به‌نحوی طنزآمیز دست بیاندازد و از این طریق به‌لحاظ اخلاقی بر او تأثیر گذارد. کاملاً امکان آن وجود دارد که در این مجله چنین مقاله‌هایی منتشر نیز شده باشند. اما فروکاستن نقش تاریخی آن به این قبیل اپیزودهای خصوصی و شخصی عیناً به‌معنای تحریف تاریخ، و تنزل آن به مرتبهٔ امر حقیرِ خصوصی است.

تکری بی‌شک از این ناهمخوانی رنج می‌برد. او در رمان تاریخی دیگرش (The Virginians) این نارضایتی را بیان کرده است. او استدلال می‌کند که برای نویسندهٔ امروزی امکان آن وجود ندارد که آدم‌هایش را در بستر غنی حیات شغلی‌شان، در کار روزانه‌شان وغیره نشان دهد. نویسنده از یک سو به

توصیف شوروشوق‌ها، عشق یا حسادت، و از سوی دیگر به تشریح صور بیرونی وجود اجتماعیِ آدم‌هایش (درمعنای سطحی و 'دنیوی' آن) منحصر می‌ماند. بدین‌ترتیب تکَری نقصان تعیین‌کنندهٔ مربوط به دورهٔ انحطاط نوظهور رئالیسم را به‌نحوی موجز بیان می‌کند؛ البته بی‌آن‌که علل اجتماعی واقعی و پیامدهای ادبی‌شان را دریابد. او نمی‌بیند که این نقصان ناشی از درک تنگ‌نظرانه و یک‌سویهٔ آدمیان، ناشی از گسیختگی چهره‌های توصیف‌شده از جریان‌های بزرگ زندگی مردمی و لاجرم از مسایل و نیروهای واقعاً مهمِ عصر است.

کلاسیک‌های رئالیسم توانستند این وجوه زندگی بشری را به‌نحوی شاعرانه و تجسمی توصیف کنند، زیرا نزد ایشان همهٔ قدرت‌های اجتماعی همچنان درقالب روابط انسانی متجلی می‌شد. چرخشِ‌سرنوشتِ مهمی نظیر ورشکستگی تهدیدکنندهٔ اوسبالدیستون پیر در *راب رُی* به اسکات امکان آن را می‌دهد که فعالیت‌های تجاری گوناگون تاجران گلاسگاور را، بی‌نیاز به هیچ نوع وصف دشوار محیط، از دل درام اجتماعی‌ـانسانیِ وضعیت بسط دهد. در تولستوی، رویکردهای مختلف به زندگی نظامی حرفه‌ای ازسوی آندری بولکونسکی، نیکلای روستف، بوریس دروبتسکوی، دنیسوف، برگ وغیره، موضع‌گیری‌های گوناگون نسبت به اقتصاد کشاورزی و نظام رعیتی از سوی بولکونسکی پیر و جوان، درحکم مؤلفه‌های ارگانیک و یکپارچهٔ داستان، مؤلفه‌های بسط‌وتحول انسان و روان‌شناختی این کاراکترها اند.

با خصوصی‌شدن عام نگرش به جامعه و تاریخ، این قبیل بافت‌وپیوندها، که با سرزندگی مشاهده شده اند، ازدست می‌روند. زندگی شغلی نمودی مرده می‌یابد؛ هرآنچه انسانی است در زیر شن‌های بیابانیِ نثر [Prosa] سرمایه‌دارانه پوشیده می‌شود. ناتورالیست‌های متأخرتر ــ حتی زولا ــ به این نثر هجوم می‌آورند و آن را در کانون ادبیات جای می‌دهد، اما فقط از این طریق که خصوصیات منسوخ آن را، به‌واسطهٔ بازنماییِ به توصیف محدودگشتهٔ محیطِ 'محیط' شیء‌گونه، به‌شیوه‌ای ادبی تثبیت و جاودان

سازند؛ همچنین از این طریق که آنچه را تکری ــ با احساسی درست، البته بر اساس وضعیتی کاذب ــ تجسم‌ناپذیر خوانده بود، در تجسم‌ناپذیری‌اش رها کنند، و تجسم‌ها [portrayal / Gestaltung] را با شرح و وصفِ صرفِ ــ 'علمی' و در جزئیاتْ درخشانِ ــ اشیاء و روابط شیءگونه جایگزین سازند.

تکری رئالیستی آگاه‌تر و پیوندش با سنت‌های رئالیسمِ واقعیْ محکم‌تر از آن است که تن به این نوع برون‌رفتِ ناتورالیستی دهد. ازاین‌رو ــ در ورای فرم کلاسیک و برای او دست‌نیافتنیِ رمان تاریخی ــ به احیاء تصنعیِ سبک روشنگری انگلیسی می‌گریزد. اما این آرکاییزه‌کردن دراین‌جا، همچون هرجای دیگر، صرفاً به نتایجی عمیقاً مسئله‌دار می‌انجامد. جستجوی سبک به سبک‌پردازی‌ای می‌انجامد که ضعف‌های برداشت عام او از حیات اجتماعی را به‌نحوی زننده به سطح می‌آورد، و آن‌ها را بیش از آنچه با مقاصد آگاهانهٔ او خواناست، برجسته می‌سازد. او صرفاً می‌خواهد عظمت کاذب و شبه‌قهرمان‌گری را افشا کند، لیکن سبک‌پردازی او، چنان‌که دیدیم، کار را به آن‌جامی‌کشاند که هر چهرهٔ تاریخیْ اهمیتِ ــ حال هرقدر واقعی ــ خویش را در پرتوی تحقیرکننده و گاه یکسر مخرب نشان دهد. او درمقابل می‌خواهد والایی اصیل و درونی اخلاقیات ساده و بی‌آلایش را نشان دهد، لیکن سبک‌پردازی او کار را به آن‌جامی‌کشاند که کاراکترهای مثبت او درهیئت اسوه‌های ملال‌آور و تحمل‌ناپذیر فضیلت ظاهر می‌شوند. اگرچه جذب سنت‌های ادبی قرن هجدهم به آثار او پیوستگی سبک‌پردازانه‌ای می‌بخشد که، در بحبوحهٔ دورانی که ناتورالیسم رفته‌رفته فرم روایی را منحل می‌سازد، واجد تأثیر سودمندی است. اما این پیوستگی همچنان خصلتی سبک‌پردازانه دارد، به عمق توصیف دست نمی‌یابد، و لاجرم نمی‌تواند این معضله را، که از دل خصوصی‌کردن تاریخی برمی‌خیزد، حل‌وفصل کند، بلکه در بهترین حالت فقط قادر به پوشاندن آن است.

III

ناتورالیسم اپوزیسیون تهیدستان

نیروی گرایش‌های نامساعد برای ادبیات آنجایی خود را به چشمگیرترین وجه نشان می‌دهند که نویسنده آگاهانه به جنگ آن‌ها برود و با این حال در عمل تحت سیطره‌شان درآید. دیدیم: محدودساختن ناتورالیسم به بازتولید وفادارانهٔ واقعیت بی‌واسطه (و *منحصراً* به همین) این امکان را از ادبیات گرفته است که نیروهای اساساً محرکِ تاریخ را به‌نحوی زنده درقالب آکسیون یا ماجرایی پویا تجسم بخشد. حتی رمان تاریخیِ نویسندگان مهمی چون فلوبر یا موپاسان به ورطهٔ اپیزودیسم [مجموعه‌ای از اپیزودهای مجزا] تنزل می‌یابد. تجربه‌های سراپا خصوصی، انحصاری و فردیِ کاراکترها به هیچ طریقی با رخدادهای تاریخی پیوند نخورده اند؛ بدین‌ترتیب خصلت واقعاً تاریخی‌شان را از دست داده اند. و خودِ رخدادهای تاریخی نیز به‌واسطهٔ این جدایی به امری بیرونی، به اگزوتیسم، به پسزمینه‌ای صرفاً دکوراتیو بدل می‌شوند.

همهٔ این گرایش‌های هنریِ نامساعد از دل رشد اجتماعی و سیاسی عامِ بورژوازی پس از انقلاب ۱۸۴۸ برمی‌خیزند. اما حتی در این مورد نیز پیوند میان گرایش‌های عام زمانه و پرسش‌های مربوط به فرم ادبی را نمی‌توان خیلی سرراست، خیلی مستقیم تصور کرد. تأثیر این گرایش‌ها محروم‌ساختن رمان

تاریخی از خصلت مردمی خویش است. نویسندگانْ دیگر قدرت (و اغلب حتی میل) آن را ندارند که تاریخ را به‌مثابه تاریخ مردم تجربه کنند، به‌مثابه نوعی فرآیند رشدوتحول که در آن، مردم یا ملت، فعالانه و منفعلانه، با دست‌زدن به عمل و با رنج‌بردن، نقش اصلی را بازی کرده اند.

نزد نویسندگانی که توجه بی‌واسطهٔ خویش را به خودِ بورژوازی معطوف ساختند، این امر ــ چنان‌که نزد فلوبر دیدیم ــ درقالب برداشتی دکوراتیو و اگزوتیک از تاریخ تجلی می‌یابد که به‌واسطهٔ آن، ضدتصویری از نثر خاکستری، کسل‌کننده، منفور و تحقیرشدهٔ زندگی روزمره بورژوایی به‌وجود می‌آید. تاریخ، که در فاصله‌اش، در دورافتادگی‌اش، در دیگربودگی‌اش درخشش رنگارنگی دارد، بناست در تقابل با زمان حال، اشتیاق به‌درآمدن از این جهانِ افسردگی و استیصال! را تحقق بخشد.

نزد نویسندگانی که با مردم در پیوند باقی می‌مانند، نویسندگانی که برای آن‌ها دقیقاً همین رنج مردم زیر فشار خوفناکِ 'از بالا' نقطهٔ شروع نگرش به جهان و توصیف هنری را برمی‌سازد، اوضاع متفاوت است. اما آنان نیز با بدگمانی و تحقیر و نفرت به‌سراغ جهان مسلط نثر بورژوایی می‌روند. اما آنچه خلاقیت ایشان را تعیین می‌کند، نوعی سرخوردگی زیباشناختی‌ـاخلاقیِ پالوده نیست، بلکه خصومت و بیزاری توده‌ای وسیع مردمی است که خواسته‌های واقعی‌شان توسط انقلاب‌های بورژوایی ۱۷۸۹ تا ۱۸۴۸ برآورده نشده است.

هرکس که با جنبش ناتورالیستی در ادبیات آشناست، می‌داند که آگاهی سوسیالیستیِ نوظهور پرولتاریا چه نقشی ــ غالباً منفی ــ در آن بازی کرده است. واقعیت هرچه محسوس‌تر و انکارناپذیر 'دو ملت' تأثیرات بسیار دوگانه‌ای بر ادبیات به‌جا گذاشته است. آن‌جاکه روح دموکراسی انقلابی همچنان در جامعه زنده است یا سوسیالیسم ازقبل نویسندگان مهم را درربوده است، این واقعیت می‌تواند به صور جدیدی از رئالیسم بزرگ بیانجامد. اما در اروپای غربی، پس از انقلاب ۱۸۴۸، ازقضا نویسنده نسبت به مسایل اجتماعی

فراگیر بیگانه می‌شود و دایرهٔ دید او به یکی از 'دو ملت' محدود می‌ماند. پیشتر دیدیم و بازهم به‌کرات ملاحظه خواهیم کرد که با منحصرشدن مضامین توصیف به 'بالا'، این تنگ‌نظری پیامدهای سوئی به بار می‌آورد.

اما این تنگ‌نظری نوعی فقیرشدن ادبیات را نیز به همراه می‌آورد، آن‌هم وقتی نویسنده ــ بازهم با بی‌واسطگی ناتورالیستی ــ توجه خویش را منحصراً به جهانِ 'پایین' معطوف سازد. این را در رمان‌های تاریخی اِرکمان‌ــشاتریان Erckmann-Chatrian به‌بهترین وجه می‌توانیم ببینیم. منتقد روسی مشهور، پیسارف Pissarev، در این آثار به‌درستی گونهٔ جدیدی از رمان تاریخی را تشخیص داده است. اما او با شادی به‌لحاظ دموکراتیک موجه خویش از چنین کشفی، با جدل به‌لحاظ دموکراتیک همان‌قدر موجه خویش علیه رمان‌های تاریخی معاصران خود، محدودیت‌های ارکمان‌ــشاتریان و شیوهٔ توصیف‌شان را از نظر انداخته است. او دربارهٔ آن‌ها می‌نویسد: 'مؤلفان ما علاقه‌ای به این ندارند که چگونه و چرا این یا آن رخداد تاریخی بزرگ تحقق یافته است، *بلکه* این‌که چه تأثیری در توده‌ها به‌جا گذاشته است، چگونه ازسوی توده‌ها درک شده است، چگونه توده‌ها بدان واکنش نشان داده اند.' (تأکید از من، گ.ل.)

ما کلمهٔ 'بلکه' را برجسته کردیم تا توجه خواننده را به تضاد بیش از حد تندی جلب کنیم که پیسارف قائل می‌شود. البته او فوراً می‌افزاید که میان وجه بیرونی تاریخ (رخدادهای بزرگ، جنگ‌ها، معاهدات صلح وغیره) و وجه درونی آن (زندگی توده‌ها) 'تعاملی زنده' در کار است. اما حتی این تعامل نیز در تحلیل او امری بیرونی باقی می‌ماند، تعاملی میان عواملی که هیچ نوع اشتراکی با یکدیگر ندارند. درست به همین دلیل در پرداخت‌اش به آثار ارکمان‌ــشاتریان از این نکته غافل می‌ماند که این تعامل در آنها، مادامی که اصلاً وجود داشته باشد، صرفاً تعاملی بیرونی باقی می‌ماند.

خطا خواهد بود اگر توجیه نسبیِ چنین نگرشی به واقعیت تاریخی را کلاً طرد کنیم. بله، *به‌نحوی بی‌واسطه* و فقط به‌نحوی بی‌واسطه است که تاریخ

جوامع طبقاتی باید از این طریق در چشم توده‌های ستمدیده و استثمارشده انعکاس یابد. جنگ‌ها درخدمت منافع استثمارگران برپا می‌شوند ــ و توده‌های استثمارشده در این جنگ‌ها خون می‌ریزند، به‌لحاظ مادی نابود می‌شوند، و به افلیجانی بدل می‌گردند و الی‌آخر. قوانین برپادارندهٔ نظامی اند برای تثبیت نوع خاصی از استثمار؛ حتی قوانین دموکراسی بورژوایی، حتی آن دموکراسی‌ای که شعار 'آزادی، برابری، برادری' را بر پرچم‌هایش می‌نویسد، حتی همانی که برابری صوری تام دربرابر قانون را تحقق بخشید. زیرا قانون، هم‌چنان‌که آناتول فرانس، با کنایه‌ای گزنده ناشی از سرخوردگی، دربارهٔ دموکراسی بورژوایی نوشت، خوابیدن زیر پل را برای اغنیا و فقرا با شدتی یکسان قدغن می‌کند.

اما آیا این تصویر بی‌واسطه، و در بی‌واسطگی خویش نسبتاً موجه، با حقیقت عینیِ فرآیند تاریخی کل خواناست؟ آیا همهٔ رخدادها و نهادهای تاریخ جامعهٔ طبقاتی برای توده‌های ستمدیده به‌یکسان علی‌السویه و خصمانه است؟ مسلماً پیسارف نیز چنین ادعایی ندارد. برعکس. او این نکته را با تأکید اعلام می‌کند: 'اما همیشه و همه جا چنین غیبت تام‌وتمامِ نگرش ازجانب پایین به رخدادهای تاریخی عظیم حاکم نبوده است. همیشه و همه جا توده نسبت به آن تعلیماتی کور و کر نبوده است که زندگی روزمرهٔ کاری، آکنده از محرومیت‌ها و تلخی‌ها، بی‌وقفه پیشکش کسانی می‌سازد که قادر به دیدن و شنیدن اند.' و او دقیقاً این واقعیت را به‌عنوان فضیلت ادبی ارکمان‌ـشاتریان می‌ستاید که این دو آن سویه‌هایی از زندگی طبقاتی را برمی‌گزینند که در آن‌ها توده‌ها نتایجی از دل این تجربه‌ها بیرون می‌کشند، که در آن‌ها توده‌ها بیدار می‌شوند به 'مواجههٔ سرسختانه و صریح با آنچه ایشان را بازمی‌دارد از پیش‌گرفتن یک زندگی شادتر و شرافت‌مندانه‌تر.'

مادامی که ارکمان‌ـشاتریان توجه خویش را به این دوره‌های زندگی مردمی معطوف می‌سازند، ستایش پیسارف به‌جاست. با این حال محدودیت‌هایی که او به‌عنوان منتقد به‌نحوی نابسنده در این نحوهٔ نگرش

بازشناخته است، از جوانب بسیاری پدیدار می‌شوند. پیش از هر چیز، در دوره‌های گوناگونِ رشدوتحول نوع بشر، به‌لحاظ عینی هیچ تعارض صلبی میان بی‌تفاوتی یکسر منفعلانه و بیداری فعالانهٔ توده‌ها، آن‌طور که بی‌درنگ در نگاه اول چنین به‌نظر می‌رسد، وجود ندارد. رشدوتحول جامعه مسلماً فرآیندی ناهموار است، فرآیندی که، اما، با نوسان‌هایی بزرگ ــ و گاهی به قدمت قرن‌ها ــ همچنان به پیش می‌رود. و مراحل منفرد و جزئی این مسیر هرگز برای توده‌ها به‌لحاظ عینی علی‌السویه و بی‌تفاوت نیست، نه حتی وقتی هیچ جنبش توده‌ایِ مشهودی در دفاع یا برضد وضعیت روبه‌تکوین پا نمی‌گیرد. خصلت متناقضِ پیشرفت در جامعهٔ طبقاتی پیش از هرچیز در این واقعیت تجلی می‌یابد که سویه‌ها و مراحل منفرد آن بر زندگی توده‌ها همزمان تأثیرات یکسر متضادی برجا می‌گذارد. نقد آناتول فرانس از برابری بورژوایی، که به‌نحوی زیرکانه بدخواهانه است، این واقعیت را نفی نمی‌کند که برابری دربرابر قانون، با همهٔ محدودیت‌های طبقاتی‌اش، در قیاس با عدالت قشری [estate/Stand]، گامِ روبه‌پیشِ تاریخی خارق‌العاده‌ای بوده است، حتی از منظر توده‌ها، حتی اگر از پایینِ نگاه کنیم. (دموکرات معتقد، پیسارف، و حتی آناتول فرانس آخرین کسانی می‌بوده اند که در این واقعیت شک می‌کنند.) نتیجتاً آن توده‌هایی از مردم که زندگی خود را بر سر این برابری قربانی کردند ــ به‌رغم موجه‌بودن نقد فرانسی ــ مطلقاً برحق بودند.

در تطابق با چندوجهی‌بودن عینیِ مراحل منفرد رشدوتحول باید کثرت غنی‌تر و تفکیک‌شده‌ترِ واکنش‌ها، در زندگی توده‌ها، نسبت به این مراحل باشد. زیرا این واکنش‌ها به‌نوبهٔ خود، ازمنظر اجتماعی‌ـتاریخی که بنگریم، می‌توانند درست یا کاذب باشند. و دقیقاً به‌سبب بی‌واسطگیِ اجتماعاً ضروریِ انعکاس رخدادهای بزرگ در توده‌های به‌لحاظ سیاسی کمتر توسعه‌یافته، مسیر ناگزیر برای دست‌یابی به موضعی که واقعاً با منافع مردم منطبق است، چیزی جز انواع و اقسام واکنش‌های کاذب نیست.

عظمت کلاسیک‌های رمان تاریخی دقیقاً در این واقعیت نهفته است که

آن‌ها حق مطلب را درمورد این کثرت زندگی مردمی ادا می‌کنند. والتر اسکات اشکال گوناگون پیکارهای طبقاتی (قیام‌های سلطنت‌طلبانه‌ـارتجاعی، پیکار پیوریتن‌ها علیه ارتجاع استوآرتی، پیکارهای طبقاتی اشراف علیه مطلقه‌گرایی نوظهور وغیره)، اما علاوه بر آن همواره کثرت تماماً تشریح‌شدهٔ واکنش‌های توده‌های مردم به این پیکارها را نشان می‌دهد. نزد او نیز مردم با مفاکی که در جامعه، 'بالا' را از 'پایین' جدا می‌کند، به‌دقت آشنایند. اما این دو جهان به‌واقع دو جهان فراگیرانـد، فراگیر در این معنا که آن‌ها کل زندگی‌های آدم‌های چندوجهی را دربرمی‌گیرند. لاجرم تعامل‌های آن‌ها موجد تصادم‌ها و ستیزهایی است که تمامیت‌شان کل گسترهٔ اجتماعیِ پیکارهای طبقاتی یک عصر را فرامی‌گیرد.

و نخست همین کثرت تفکیک‌شده، غنی، و چندلایه است که تصویری واقعی و درست از زندگی مردمی در اعصار بحرانی رشدوتحول نوع بشر به‌دست می‌دهد. ارکمان‌ـشاتریان، درمقابل، جهان 'بالایی' را کاملاً تعطیل می‌کنند، و پیسارف از این بابت آن‌ها را می‌ستاید. به گفتهٔ او، آن‌ها دربارهٔ انقلاب فرانسه می‌نویسند، و ما نه دانتون را می‌بینیم و نه روبسپیر را، آن‌ها دربارهٔ جنگ‌های ناپلئونی می‌نویسند، بی‌آن‌که در رمان‌شان خودِ ناپلئون ظاهر شود. آیا این واقعاً یک امتیاز است؟

ما در ملاحظات گذشته به‌تفصیل دربارهٔ نقش چهره‌های هادی و نمایندهٔ تاریخ در رمان تاریخی کلاسیک حرف زدیم. دیدیم (و به‌هنگام تحلیل رشدوتحول مدرن، درمورد نمونه‌های منفی با وضوح بیشتری خواهیم دید) که در پس کار ترکیب‌بندی اسکات با پوشکین درجهت بدل‌ساختن این چهره‌ها به کاراکترهای فرعی، درستیِ تاریخی عمیقی نهفته است، نوعی وفاداری عمیق به زندگی، یعنی همان امکانِ انضمامیِ توصیف زندگی مردمی در تمامیتِ تاریخیِ واقعاً بسط‌یافته‌اش. پس وقتی ارکمان‌ـشاتریان دانتون و روبسپیر را از تصویر انقلا فرانسه کاملاً بیرون می‌گذارند، مسلماً حق دارند چنین کنند، اما فقط زمانی که قادر باشند آن جریان‌هایی را در زندگی مردمی فرانسهٔ عصر

انقلاب که عیان‌ترین، متمایزترین و فراگیرترین نمایندگان‌اش ازقضا دانتون و روبسپیر بوده اند، بدون این چهره‌های تاریخی نیز بازهم به‌شیوه‌ای همان‌قدر متقاعدکننده و همان‌قدر تجسمی بازنمایی کنند. زیرا بدون این جریان‌ها تصویر زندگی مردمی ناقص است؛ این تصویر فاقد بیان آگاهانهٔ اعلا، فاقد نقطه اوج سیاسی‌ـاجتماعیِ واقعی است.

اما این رسالت را، که شاید به‌لحاظ هنری فی‌نفسه قابل‌تحقق نباشد، ارکمان‌ـشاتریان اصلاً برننهاده اند، چه رسد به آن‌که تحقق‌اش داده باشند. برعکس، با کنارگذاشتن تام‌وتمامِ پروتاگونیست‌های تاریخی از تصویر زمانه، آن‌ها نگرشی را ابراز می‌کنند که پیسارف بیان آگاهانه‌تری ــ تقابل تاریخ درونی و بیرونی (تعامل صِرف) ــ از آنچه این نگرش نزد خود ارکمان‌ـشاتریان واجد آن است، بدان بخشیده بود.

این چرخش جهان‌نگرانه در رویکرد به تاریخ نیز از پی انقلاب چهل‌وهشت شکل می‌گیرد. این چرخش مبین همان سرخوردگی عامی درمورد نتایج محتمل انقلاب‌های بورژوایی است که پس از انقلاب کبیر فرانسه شروع می‌شود لیکن اکنون درقالب جریانی واقعاً قدرتمند شدت می‌یابد. نزد مورخان و نویسندگان بورژوالیبرال، این چرخش به‌عنوان 'تاریخ فرهنگ' ظاهر می‌شود، یعنی به‌عنوان این برداشت که جنگ‌ها، معاهدات صلح، دگرگونی دولت‌ها وغیره صرفاً بخش بیرونی و بی‌اهمیتِ تاریخ را می‌ساختند؛ درعوض، امر واقعاً تعیین‌کننده، امر واقعاً دگرگون‌کننده، 'درونِ' تاریخ، را هنر، علم، تکنولوژی، دین، اخلاق و جهان‌نگری می‌ساختند. دگرگونی‌های این تجلیات معرف مسیر واقعی نوع بشر بود، حال‌آن‌که تاریخ 'بیرونی'، تاریخ سیاسی، صرفاً ضربهٔ امواج بر سطح را توصیف می‌کند.

اما این چرخش نزد تهی‌دستان شهری سرخورده، بالاخص دربین آن دسته نویسندگان و متفکرانی که برای ایشان پرولتاریا رفته‌رفته به بخش یکپارچه و برسازنده‌ای از مردم بدل شده است، به‌شیوه‌ای کاملاً متفاوت و چه بسا متضاد تجلی می‌یابد، هرچند دلایل تاریخی ـ اجتماعیْ یکسان اند. دراین‌جا نیز نوعی

بدگمانی نسبت به 'سیاست بزرگ' و 'تاریخ بیرونی' به‌وجود می‌آید. اما ضدتصویر دراین‌جا نه مفهوم تیره‌وتار و ایدئالیستیِ فرهنگ، بلکه زندگی واقعی و بی‌واسطه، مادی، و اقتصادیِ خود مردم است. در کل تاریخ ماقبل‌مارکسیِ پیدایش سوسیالیسم، از سن‌سیمون تا پرودون Proudhon، می‌توان این بدگمانی به سیاست را دید. و خطا خواهد بود اگر تصدیق نکنیم که این امتناع از سیاست، این جستجوی کلیدِ 'تاریخ سرّیِ' نوع بشر، چه بسیار دیدگاه‌های جدیدی به همراه آورد؛ بذرها و سرآغازهای بسیار مهم برای نگرش ماتریالیستی به تاریخ ــ نزد اتوپیست‌های بزرگ ــ اولین بار دراین‌جا به ظهور رسید.

اما خیلی زود گسست و استحاله رخ می‌دهد، و انگیزه‌های منفی و محدودکننده غلبه می‌یابند ــ مثلاً در پرودون. بدگمانی نسبت به سیاست به‌نحوی فزاینده به یکدست‌ساختن و فقیرکردنِ تصویر زندگی اجتماعی، و چه بسا به تحریفِ خود زندگی اقتصادی می‌انجامد. توسل به هستی بی‌واسطه و مادیِ مردم، که نقطه‌شروع گسترش واقعی تصویر فراگیر جامعه بوده است، با باقی‌ماندن در این بی‌واسطگی، به ضد خود بدل می‌شود.

در رمان تاریخی ــ و در ادبیات به‌طور کلی ــ سرنوشتِ دیدگاهِ یک‌سویه و محدودِ 'از پایین' همین است. بدگمانی انتزاعی، و منجمدشده در این انتزاعیت، نسبت به *هرآنچه* 'در بالا' رخ می‌دهد، فقیرشدن واقعیت تاریخیِ بازنموده را به بار می‌آورد. نتیجهٔ نزدیکی زیاده از حد به زندگی مردمیِ انضمامی‌بی‌واسطه این است که قهرمانی‌ترین و والاترین خصوصیات آن رنگ می‌بازند یا گاهی حتی کاملاً از دست می‌روند. تحقیر انتزاعیِ تاریخ 'بیرونی' رخداد تاریخی را تا حد روزمرگیِ خاکستری، تا مرتبهٔ خودانگیختگی صِرف تنزل می‌دهد.

ما پیشتر توانستیم این قبیل خصوصیات جهان‌نگرانه را نزد لئو تولستوی بزرگ مشاهده کردیم، همو که در خطوط کلی آثارش غنای حیاتیِ کلاسیک‌ها را به‌نحوی شایسته و نو بسط داد. اما خود تولستوی ــ درنتیجهٔ رشدوتحول خاص روسیه ــ همچنان نویسنده‌ای متعلق به عصر زمینه‌سازی

انقلاب دموکراتیک است؛ او، هرقدر هم که آگاهانه در تقابل با این انقلاب بوده باشد، یکی از معاصران انقلاب دموکراتیک در ادبیات بوده است، معاصری که تأثیری نیرومند از آن گرفته است. ازاین‌رو آثار او دراین‌جا نیز مرزهای تنگ جهان‌نگری آگاهانهٔ او را درمی‌نوردد.

بازنمایی تولستوی از جنگ را درنظر بگیریم. ازقضا هیچ نویسنده‌ای در ادبیات جهان، خاصه در ارتباط با این پرسش، سرشار از بدگمانی‌ای چنین عمیق نسبت به هر آنچه 'در بالا'ست نبوده است که تولستوی. بازنمایی او از جهان 'بالایی'، ستادهای ژنرال‌ها، دربار، مناطق داخلی وغیره بازتابندهٔ بدگمانی و نفرتِ دهقانان ساده یا سربازان است. اما با این وجود تولستوی این جهان 'بالایی' را نیز تشریح می‌کند و بدین‌ترتیب به بدگمانی و نفرت مردم ابژه‌ای مرئی و ملموس می‌بخشد. همین تمایز به‌تنهایی چیزی بیش از تمایزی بیرونی‌شماتیک است. زیرا هستی انضمامیِ ابژهٔ نفرت فی‌نفسه موجد درجه‌ای از افتراق‌یافتن، شدت‌گرفتن و شور برای ترسیم احساس مردم نسبت به این جهان 'بالایی' است.

با این حال تولستوی ازطریق این نحوهٔ توصیف، نه تنها تفکیکی نیرومندتر، بلکه همچنین نحوهٔ یکسر متفاوتی از مفصل‌بندی [Artikulation] را به‌دست می‌دهد. این به‌هیچ‌رو یک مسألهٔ صرفاً هنری مربوط به بیان نیست؛ برعکس، این شیوه بنا را دقیقاً بر تشدید، توسعه، و انضمامی‌ساختنِ محتوایی تصویر اجتماعی و تاریخی می‌گذارد. تولستی با استادیِ خارق‌العاده‌ای بیداری احساسات ملیِ مردم طی نبرد ۱۸۱۲ را ترسیم می‌کند. پیش از آن، توده‌های مردم منحصراً گوشت ـ دم ـ توپِ خاموشی برای اهداف یغماگرانهٔ تزاریسم بودند. بر همین اساس، هدف و سرنوشت جنگ برای ایشان کاملاً علی‌السویه بود. اظهارات میهن‌پرستانه صرفاً برخاسته از بلاهت و خودستایی یا در پاسخ به تلقین از 'بالا' بودند. با بازگشت ارتش روس به مسکو، و بالاخص وقتی مسکو به‌تصرف درآمد و در آتش سوخت، وضعیت تاریخی عینی تغییر می‌کند و به‌همراه آن، احساس مردم. تولستوی این دگرگونی‌ها را

با غنای معمول شیوهٔ بازنمایی‌اش توصیف می‌کند، آن‌هم با اشارهٔ مدام بـه ایـن نکته که بخش عظیم زندگی مردمی در زیر سیطرهٔ تـزاری بـه‌لحـاظ عینـی و ذهنی هیچ تأثیری از سرنوشت سرزمین پدری نپذیرفت و دسـت‌نخـورده بـاقی ماند. اما نقطهٔ عطف مسلماً در کار است. و تولـستوی بـا نـشان‌دادن ایـن‌کـه چگونه کوتوزُف، که مورد اعتماد مردم است، برخلاف خواست تزار و دربار به مقام فرماندهٔ کل منسوب می‌شود، بیانی روشن و تجسمی بـدان مـی‌بخـشد؛ این‌که چگونه او به‌رغم همهٔ دسیسه‌های 'از بالا'، نه فقط می‌تواند مقام خـود را حفظ کند، بلکه همچنین قادر است ــ دسـت‌کـم در خـط‌مـشی کلـی ــ استراتژی خود را به اجرا درآورد. با وجود این همین‌که جنگ تدافعی مردمی به پایان می‌رسد، همین‌که یک جنـگ تـزاری متـصرفانهٔ جدیـد جـای آن را می‌گیرد، کوتوزف چه در درون و چه در بیـرون دچـار فروپاشـی مـی‌شـود. مأموریت او برای این‌که درمقام نمایندهٔ خواست مردم از سرزمین پدری دفاع کند، شکـست مـی‌خـورد؛ هـدایت جنـگ جدیـد را بـار دیگـر درباریـان و دسیسه‌گران قبلی بر عهده می‌گیرند. توقف فعالیت مردم، درهیئت کناره‌گیری کوتوزف شکلی روشن و مشهود به خود می‌گیرد.

رمان‌های ارکمان‌ـشاتریان فاقد این خصلت انـضمامی اسـت. *تـاریخ یـک سـرباز وظیفـهٔ سـال ۱۸۱۳* ***Geschichte eines anno 1813 Konskribierten*** آن‌ها را در نظر بگیرید. دراین‌جا جنگ برای مردم صرفاً جنگ است، با همهٔ دهشت‌هایش، اما بدون هر نـوع محتـوای سیاسـی انـضمامی. مـا از تناقـضات پیچیدهٔ عصر، که بالاخص درمورد حیطه‌هـای آلمـانی سـلطهٔ نـاپلئونی صـادق است و رمان نیز درآن‌جا رخ می‌دهد، چیزی نمی‌شنویم. البته بـا ایـن واقعیـت آشنا می‌شویم که، فی‌المثل، جمعیت لایپتزیگ، که قبلاً با فرانـسوی‌هـا رفتـار دوستانه‌ای داشتند، اکنون خصمانه دربرابر ایشان ایستاده اند. اما آنچه ما از این همه درمی‌یابیم چندان بیشتر از آن چیزی است که یک تازه‌سرباز میانه‌حـال کاملاً غیرسیاسی ممکن است در سرزدنِ اتفاقی‌اش به یک مهمان‌خانه دربـارهٔ این نوع تغییر رویکرد دستگیرش شود.

دراین‌جا به‌وضوح محدودیت‌های شیوهٔ بازنماییِ ناتورالیستی و یک‌سویه عیان می‌شوند، شیوه‌ای که فقط به توصیفِ امور صرفاً بی‌واسطه در زندگی آدمیان میانه‌حال منحصر می‌گردد. من در مقالات پیشین (*'فیزیونومی فکری کاراکترهای ادبی'* و *'روایت یا توصیف'*، *مسایل رئالیسم*، انتشارات آوْفبائو Aufbau، برلین، ۱۹۵۵) این محدودیت‌های عامِ ناتورالیسم را به‌تفصیل بررسی کرده ام. اکنون فقط باید در ارتباط با مسایل مشخصِ رمان تاریخی این نکته را بیافزاییم که شیوهٔ توصیف ناتورالیستی هم اوجِ به‌لحاظ ذهنی آگاهانه و هم اوج به‌لحاظ عینی تاریخیِ جنبش‌های مردمی و رویکردهای مردمی را از آن‌ها می‌گیرد و آن را مسطح می‌کند. ازاین‌طریق هر نوع مشاهده و بازنماییِ خوب و وفادارانهٔ جزئیات زندگی در بی‌واسطگی‌اش به امور انتزاعی استحاله می‌یابد؛ جنگ ۱۸۱۳ می‌توانست هر جنگ دلخواهی باشد. تجربه‌های دهقانان فالتسبورگی تحت سلطهٔ ناپلئونی می‌توانستند تجربه‌های هر دهقان دلخواهی تحت سلطهٔ هر رژیم دیگری باشند. بنابراین، همان‌گونه که اصالتِ بی‌واسطهٔ تصاویر ناتورالیستی از محیط‌ها به انحلال رویکردهای اجتماعی مشخص می‌انجامند، لاجرم نزد ارکمان‌ـشاتریان نیز انضمامیتِ تاریخی به‌واسطهٔ ناتورالیسمِ بازنمایی، درقالب تعمّق انتزاعی درباب جهان منحصراً *'پایینی'* انحلال می‌یابد.

ازاین‌رو تضاد میان شیوهٔ ترکیب‌بندی تولستوی و ارکمان‌ـشاتریان ــ که به‌لحاظ برداشت تاریخی‌شان از نقش توده‌ها در برخی نقاط با هم برخورد پیدا می‌کنند ــ می‌تواند تأیید تازه‌ای بر درستیِ ترکیب‌بندی کلاسیکِ رمان تاریخی به‌دست دهد. دراین‌جا بازهم مسئله بر سر شخصیتِ جهان‌تاریخی درمقام چهرهٔ فرعی است. پیشتر گفتیم: بازنماییِ انقلاب فرانسه در رمان تاریخی بدون دانتون و روبسپیر به‌لحاظ انتزاعی امکان‌پذیر خواهد بود. این درست است. فقط این پرسش باقی می‌ماند که آیا آن نویسنده‌ای که می‌کوشد اصول سیاسی و اجتماعی دانتون و روبسپیر را با کاراکترهای مردمیِ به‌دلخواه ابداع‌شده جایگزین کند، دربرابر وظیفهٔ دشوارتر و حل‌ناپذیرتری قرار

نمی‌گیرد تا نویسنده‌ای که از سنت‌های کلاسیک‌های رمان تاریخی پیروی می‌کند. زیرا این دومی درقالب چنین چهره‌هایی [دانتون و روبسپیر] واجد امکان و معیاری است برای ارتقاء دادنِ جنبش‌های مردمی‌ای که توصیف‌شان می‌کند، به نقاط اوجِ فکری و ازنظر سیاسیْ آگاهانهٔ این جنبش‌ها. به‌همان نسبت که 'فرد جهان‌تاریخی' درمقام کاراکتر مرکزی درحکم مانعی برسر راهِ توصیف تاریخی و انسانیِ مشخص و انضمامیِ جنبش‌های مردمیِ بالفعل است، درمقام کاراکتر فرعی به نویسنده کمک می‌کند تا این جنبش‌ها را به قله‌های تاریخیِ انضمامی‌شان سوق دهد.

این پیوند درمورد ارکمان‌ـشاتریان هرچه بیشتر صدق می‌کند، زیرا شیوهٔ بازنماییِ آن‌ها نه تنها به‌لحاظ هنری محصول نیتی آگاهانه است، بلکه همچنین برداشت‌شان از مردمی‌بودنِ راستینْ 'فرد جهان‌تاریخی' را حتی به‌عنوان کاراکتر فرعی نیز از جهان رمان تاریخی بیرون می‌گذارد. و دراین‌جا پیوند درونی میان ناتورالیسم ادبی و بدگمانیِ انتزاعی‌ـعوامانه نسبت به 'بالا' کاملاً هویداست. چنین بدگمانی‌ای به‌همان اندازه که به‌لحاظ سیاسی نظریه‌ای درباب خودانگیختگیِ صِرف است، در حیطهٔ ادبی معرف شیوهٔ بازنمایی ناتورالیسم است.

بدگمانی عمیق و به‌راستی سرکشانهٔ مارا Marat نسبت به 'دولتمردان' زمانهٔ خویش، همان خائنان به انقلاب دموکراتیک، هرچند پیوند به‌غایت نزدیکی با جنبش‌های عوامانهٔ زمانهٔ خویش دارد و جزو رفیع‌ترین نقاط اوج این جنبش‌هاست، اما به‌هیچ‌رو صرفاً محصول بی‌واسطهٔ آن‌ها نیست. این بدگمانی ــ اگر بخواهیم عبارت لنین در چه *باید کرد* را به کار ببریم ــ 'از بیرون' به توده‌های تهی‌دست شهری انتقال یافته است. مارا، به‌عنوان شاگرد روشنرگی، بالاخص شاگرد روسو، توانست به آرزوهای سیاسی و اجتماعیِ تهی‌دستان فرانسوی بیانی روشن ببخشد، و این آرزوها را در متن تعامل انضمامی با همهٔ طبقات جامعه به واقعیت نزدیک سازد؛ او قادر شد بدگمانیِ تیره‌تار ــ هرچند به‌نحوی غریزی درستِ ــ توده‌ها را به هرآنچه مربوط

به 'بالا'ست، درقالب بدگمانی انضمامیِ *سیاسی* به خائنان *بالفعل و واقعی* انقلاب، از میرابو Mirabeau گرفته تا ژیروندیست‌ها Girondist، عیان سازد و صورت‌بندی کند.

پرولتاریا به‌لطف موقعیت‌اش در فرآیند تولید، سازمان‌یافته‌تر و آگاه‌تر از هر طبقهٔ استثمارشدهٔ دیگری در تاریخ پیش از خود است. ازاین‌رو تعریفی که لنین به‌دست داده است درمورد کارگران نیز صدق می‌کند: 'آگاهی طبقاتیِ سیاسی را *فقط از بیرون* می‌توان به کارگران بخشید، یعنی خارج از پیکارِ اقتصادی، خارج از ساحت روابط میان کارگران و کارفرمایان. حوزه‌ای که فقط از دل آن چنین دانشی می‌تواند به‌وجود آید، همانا حیطهٔ روابط همهٔ طبقات و قشرها با دولت و حکومت است، حیطهٔ تعامل‌های میان مجموع طبقات.'

این‌که جنبش‌های مردمیِ ماقبل‌پرولتری، به‌لحاظ اجتماعی و نسبت‌شان با آگاهی، بر سطحی کیفاً پست‌تر پیش می‌روند تا پیکارهای طبقاتی پرولتری، کاربست‌پذیریِ تعریف لنین درمورد آن‌ها را از اعتبار نمی‌اندازد. حتی این واقعیت که آگاهی‌ای که کسی چون مارا توانست به جنبش مردمیِ آن دوره ببخشد، به‌واسطهٔ توهماتِ اجتناب‌ناپذیرْ تیره‌وتار است، فقط به ما هشدار می‌دهد در کاربست تعریفِ فوق درمورد نمونه‌های تاریخیِ معین، انضمامی باشیم، اما امر واقعِ تعیین‌کنندهٔ اجتماعی را نفی نمی‌کند. لنین دراین‌جا به تعریفی بنیادین برای تکوین و سرشتِ آگاهی سیاسیِ طبقاتِ ستمدیده دست یافته است.

'فرد جهان‌تاریخی' درمعنای رمان تاریخی کلاسیک، زمانی که واقعاً رهبر یا نمایندهٔ جنبش‌های مردمیِ اصیل است، این قسم 'از بیرون' لنینی را نیز ــ در کنار دیگر موارد ــ بازنمایی می‌کند. ازاین‌رو تصادفی نیست که آن نویسندگانی که صرفاً سرخوردگی توده‌ها به‌واسطهٔ ناکامیِ اجتماعی منافع مردمی در انقلاب بورژوایی را تجربه و توصیف کرده است، و نه خیزش جدید انقلاب مردمی از پی ظهور پرولتاریای واجد آگاهی طبقاتی را، این

سنت‌ها را رها می‌کند و بیان ادبیِ بسندهٔ آن‌ها را در ناتورالیسم می‌جوید. آن‌ها ازنظر سیاسی تا حد تجلیل از خودانگیختگیِ صِرفِ توده‌ها تنزل می‌یابند، و همین ضعف سیاسی‌ـتاریخی است که نزد آن‌ها نقطه‌ای را می‌سازد که در آن، ناتورالیسم، یا همان فرم زوال رئالیسم بورژوایی بزرگ، برای آن‌ها جذابیتی مقاومت‌ناپذیر پیدا می‌کند.

ما به ارکمان‌ـشاتریان نه چندان به‌خاطر اهمیت هنری، بلکه بیشتر به‌خاطر اهمیت سمپتوماتیک‌شان[symptomatisch، علائم گویای بیماری] چنین به‌تفصیل پرداخته‌ایم. نیز بدین خاطر که خودانگیختگی و تأکید انحصاری بر نظرگاهِ 'از پایین' (که همچنان پشتگرم به اقتدار پیسارف است) به‌سادگی می‌تواند به این پیش‌داوری بیانجامد که ما دراین‌جا با شکل راستین، 'پرولتری'، و 'سوسیالیستیِ' رمان تاریخی روبه‌روایم. غلبه بر این پیش‌داوری نیز جزو مجموعهٔ عظیم مسایل مربوط به فراتررفتن رئالیسم سوسیالیستی از سنت‌های ناتورالیستیِ گوناگونی است که نخست از بسط و تحقق واقعی و تام‌وتمام آن جلوگیری می‌کنند.

معنای اصولیِ چنین نقدی از ناتورالیسم را، حتی وقتی درحکم بیان تجربهٔ نه فقط عوامانه، بلکه همچنین عوامانه‌ـانقلابی از تاریخ است، شاید با وضوحی حتی بیشتر بتوان نزد مهم‌ترین اثر هنریِ این جریان، یعنی *اولنشپیگلِ Ulenspeigel* دِکوستر de Coster، دریافت. این رمان به‌لحاظ هنری در ترازی یکسر متفاوت از صداقت و شایستگی ادبیِ ارکمان‌ـشاتریان قرار داد. فقط به‌میانجی اقتدار عظیم و برحقِ کسی چون رومن رولان باید با نقد محدودیت‌های جهان‌بینانه، تاریخی و ادبیِ آن دست‌وپنجه نرم کرد.

رومن رولان یکتاییِ این رمان بسیار مهم را به‌درستی تشخیص می‌دهد: دکوستر در صدا بخشیدن به سنت‌های ملی ــ انقلابیِ مردم بلژیک ازنظر هنری و انسانی از همهٔ معاصران‌اش سبقت می‌گیرد: رمان او پدیده‌ای یکتا در کل ادبیات اروپای غربیِ اواسط قرن نوزدهم است.

پس به‌نظر می‌رسد گنجاندن دکوستر در جریان ناتورالیستی اواسط قرن

نوعی بی‌عدالتی است. البته خودِ دکوستر کتاب‌اش را یک افسانه می‌خواند و نه تنها بسیاری از موتیف‌های ساگای [حماسهٔ اسکاندیناوی] اولنشپیگل به کار می‌برد، بلکه حتی مجموعه‌ای از وقایع و حکایات را از 'کتاب فولکلور' در رمان خویش می‌گنجاند. او همچنین ــ در نگاه اول چنین می‌نماید، و این بی‌شک نیت آگاهانهٔ دکوستر است ــ به‌هیچ‌رو قصد ندارد تصویری سراپا عکاسانه از پیکارهای آزادسازی مردم هلند به‌دست دهد، بلکه، برعکس، می‌خواهد جوهر انسانی همگانیِ شورش دموکراتیک مردم علیه قدرت‌های سیاسی، دینی و انسانیِ تاریکی و ظلم، علیه جبارئیت، کاتولیسیسم و غیره را عیان سازد. به‌خاطر همین هدف، دکوستر کاملاً حق دارد کتاب‌اش را یک افسانه بنامد.

اما تقابل او با ناتورالیسم چندان که به‌نظر می‌رسد حادّ نیست. زیرا وقتی با دقت بیشتری به داستان او می‌نگریم، فوراً می‌بینیم که او چندان نسبت به چنین کوشش‌هایی بیگانه نیست. بله، به‌واقع نیّتِ به‌چنگ‌آوردنِ کل قانون‌مندی‌های کلی و انسان‌شناختیِ حیات بشری، از همان آغاز یکی از مهم‌ترین کوشش‌های بنیانگذاران و رهبران اصلی ناتورالیسم بوده است. با همهٔ امتیازات جهان‌بینانه‌ای که مثلاً زولا به اصل جزمی یا دگمای مُدروزِ آگنوستیسم [لاادری‌گری] می‌بخشد، مع‌الوصف او عمیقاً بر این اعتقاد است که توانسته است مهم‌ترین قوانین تعیین‌کنندهٔ وجود درکل را در تأثیرِ مستقیماً تصدیق‌پذیرِ محیط و وراثت بر سرنوشت آدمیان بیابد. و دقیقاً به‌همین دلیل، ناتورالیسم را شیوهٔ نوشتنِ مدرن و 'به‌لحاظ علمی' درست می‌داند، زیرا معتقد است که دقیقاً همین شیوهٔ نوشتنْ مناسبِ کشف و بازنماییِ بی‌واسطهٔ تأثیربخشیِ چنین قوانین کلی‌ای است.

بنابراین انکار پیوستگی‌ها و قانون‌مندی‌های کلی به‌هیچ‌رو مشخصهٔ ناتورالیسم نیست. صرفاً در یک مرحلهٔ پیشرفته‌ترِ انحطاط ادبی، و آن‌هم اغلب در پیکار علیه ناتورالیسم، است که این امر به‌عنوان جریانی عام سربرمی‌آورد. آنچه تعیین‌کننده است، بیشتر همان رابطهٔ ناتورالیستی، یعنی

بی‌واسطه و لاجرم انتزاعی با قانون‌مندی‌های عام است. ازاین‌رو ــ کمابیش و با تغییراتی ــ آنچه هگل به‌طور عام در نقدش از هر نوع دانشِ بی‌واسطه بیان کرده است، درمورد حقیقتِ هنریِ ناتورالیسم نیز صادق است: 'خصوصیتِ آن (یعنی دانشِ بی‌واسطه، گ.ل.) عبارت از این است که دانش *بی‌واسطه* فقط زمانی که *مجزا* گرفته می‌شود، با *حذف* وساطت، است که حقیقت را به محتوای خود بدل می‌سازد.' این نوع تعطیل‌کردنِ وساطت را به‌سادگی می‌توان ازنظر ادبی با مقایسهٔ نسبت انسان و جامعه نزد بالزاک و زولا بررسی کرد.

کلیّتی که بدون وساطت به‌دست آمده باشد ضرورتاً *انتزاعی* است. چنین انتزاعیّتی را قبلاً توانستیم نزد ارکمان‌ـشاتریان مشاهده کنیم، هرچند این دو خود را سرسختانه به بازتولیدِ دقیقِ واقعیتِ بی‌واسطه منحصر کرده بودند. اما کنارگذاشتنِ تعیّن‌ها [وساطت‌ها]ی تاریخی که قاعدتاً نمی‌توان آن‌ها را به‌نحوی بی‌واسطه در زندگی روزمرهٔ آدم‌های متوسط دریافت ــ تعیناتی که تمامیت‌شان در تعامل با هستیِ روزمرهٔ بی‌واسطه دقیقاً ویژگی‌های ذاتیِ یک وضعیت تاریخی را رقم می‌زند ــ نزد ایشان به استحالهٔ اصالتِ ناتورالیستی به امر انتزاعی انجامید.

این استحاله را از این هم چشمگیرتر آنجایی می‌توان دید که نویسندگان ناتورالیستِ مهم مستقیماً به پرسش‌های بزرگ زندگی و تاریخ رومی‌آورند. بیان ادبیِ انتزاعیتِ تعیین‌کننده دراین‌جا، که خصلت انضمامیِ حسی‌ـبی‌واسطهٔ مشاهدهٔ ناتورالیستیِ زندگی را دربردارد، همانا *نماد* است. فقط کافی‌ست آثاری چون *وسوسهٔ سن آنتونیوسِ* فلوبر را درنظر بگیریم تا این پیوند را به‌وضوح ببینیم. از منظر ادبی، آنچه از همه سرشت‌نماتر است همان فقدان گذر است، گذر از مشاهداتِ سراپا تجربی و ناتورالیستی، و ویژگی‌های جزئی کوچک زندگی به امر کلیِ انتزاعی، یا روندِ عاری از فکری که طی آن، این سویه‌های فی‌نفسه سطحی و بی‌اهمیت به حاملانِ پیوندهای انتزاعی‌ـکلی بدل می‌شوند و به اینهمانی با آن‌ها دست می‌یابند.

این وحدت‌یافتنِ اصولاً غیرارگانیکِ امر تجربیِ خام با امر کلیِ انتزاعی، امر ناتورالیستی با امرِ نمادین، مشخصهٔ نحوهٔ ترکیب‌بندی دکوستر نیز است. مسلماً روح محتواهای کار او عمیقاً متفاوت از روح محتواهای فلوبر است. و این تمایز، به‌واقع این تضاد جهان‌بینانه، واجد پیامدهای مضمونی‌ـهنری نیز است. درهمان حال که فلوبر در تاریخ به‌دنبال امر دکوراتیو، امر اگزوتیک، است، درهمان حال که برای او دقیقاً تضاد حادّ با نثرِ زمان حال، بی‌ارتباطی با این زمان حال، همان انگیزهٔ هنری تعیین‌کننده است، دکوستر گرایشی مردمی، ملی و دموکراتیک دارد. ازاین‌رو او در بازنماییِ تاریخ به‌جستجوی آن است که حیاتی تازه به سنت‌های مردمی ببخشد. دست‌یازیدن او به کتاب افسانه‌های فولکلور کهن دربارهٔ اُیلنشپیگل Eulenspiegel هیچ نوع فرار از زمان حال به دوردست گذشته نیست. برعکس، بناست از گذشتهٔ قهرمانانه‌ـانقلابیِ مردم بلژیک، پلی به زمان حال زده شود.

اما این پل ــ دقیقاً در معنایی هنری ــ زده نمی‌شود. رابطه با زمان حالْ انتزاعی باقی می‌ماند، زیرا حتی بازنمایی گذشتهٔ تاریخیْ انتزاعی است: بخشی ناتورالیستی و اپیزودیک‌ـحکایتی، بخشی سمبولیستی و افسانه‌ای‌ـقهرمانی. قصد دکوستر این است که گذشتهٔ تاریخی را با برکشاندن آن به تراز 'افسانه'، به نزدیکای بی‌واسطهٔ زمان حال نزدیک آورد، و دهشت‌های عصر ستم، قهرمانی‌گریِ بی‌پیرایه و شادِ مردم را به مرتبه‌ای ارتقاء دهد که واجد انسانیتی جهان‌شمول است و بنابراین مستقیماً معاصر است. قهرمانان اصلی او بناست، به‌اصطلاح، نیروهای پایدارِ مردم بلژیک را تجسم بخشند، نیروهایی هماره معاصر که به‌یکسان در گذشته و حال منشأ تأثیر اند.

ازاین‌رو ــ و نه از سر اشتیاق هنری به چیزهای دوردست ــ است که دکوستر به قهرمان کتاب افسانه‌های مردمی و سبکِ ساده‌دلانه و رئالیسم خام‌اش رجعت می‌کند. اما نتیجه‌ای که به‌دست می‌آورد، به‌لحاظ عینی از بسیاری جهات به اهداف هنری ناتورالیست‌های برجسته نزدیک است. دلیل اصلی این است که قهرمان مردمی تاریخی او ــ هرچند به قهرمان افسانه تبدل

یافته ــ به‌نحوی ارگانیک‌ـهنری از درون قهرمان کتاب افسانه‌های مردمی رشد نمی‌کند. قهرمان کتاب افسانه‌ها اصلاً فاقد خصایص قهرمانانه و هر نوع پیوند با جنگ آزادسازی هلند است. اُیلنشپیگل فی‌نفسه یک چهرهٔ اصیل و موثق قرون وسطای روبه‌زوال است؛ لذت‌جو، زیرک، و با این‌حال کاملاً روراست؛ تجسمِ خام و نیرومندِ هوشمندی، زیرکی و خردمندیِ طبیعیِ دهقانان آن زمان. بنابراین توصیف نامقید و حکایت‌گونه از چهرهٔ اُیلنشپیگل به‌هیچ تصادفی نیست؛ این بیان طبیعی، و به‌لحاظ هنری بسنده برای فرم بدویِ متبلورشدن است که چنین توصیفی در آن زمان به خود گرفت، و به‌ناچار توانست و می‌بایست بگیرد. پس دکوستر قصد دارد این خصایص خام و ساده‌دلانهٔ کاراکتر اصلی و ادبیِ اُیلنشپیگل را دست‌نخورده حفظ کند و در همان حال از دل آن‌ها خصایص مربوط به یک قهرمان مردمی هلندی را بیرون کشد. ولی این کار ممکن نیست، زیرا قهرمانی‌گریِ ملی‌ــدموکراتیک اصلاً در این کاراکتر کهن حضور ندارد. طبیعتاً لازم نیست این امر دکوستر را از بدل‌ساختن اُیلنشپیگل به چنین قهرمانی بازداشته باشد. اما برای این کار، او ضرورتاً می‌بایست این چهره را از بن و اساس دگرگون می‌ساخت، مثلاً نظیر آنچه گوته با چهرهٔ کهن فاؤست کرده بود: با بخشیدن معنایی جدید به آن موتیف‌های سنتی‌ای که به‌درد این هدف می‌خوردند، و با کنارگذاشتن آنهایی که ذیل برداشت جدید قرار نمی‌گرفتند.

دکوستر به این راه نرفت. او با سنت ادبی کهن تقریباً به‌همان شیوه‌ای برخورد می‌کند که ناتورالیست‌ها با سندهای‌شان؛ او می‌خواهد داده‌های تجربی را دست‌نخورده نگه دارد و آن‌ها را با برکشاندن‌ها و تعمیم‌بخشیدن‌های ابداعی خویش درآمیزد. حتی ستایش‌گر پرشور این اثر، رومن رولان، نیز دربارهٔ بخش اول می‌گوید: 'و با این وجود، راوی استاد همچنان تردید دارد در این‌که داستان را خودش روایت کند... او خود را موظف می‌داند تکه‌های خام و ترشیدهٔ برگرفته از هجو یا مضحکهٔ [farce] نخستین را در جای‌جای بخش اول افسانه‌اش پخش کند. این جُک‌های

قابل‌احترام، که همه‌جا ریخته اند، بر ما همچون ارواحی ظاهر می‌شوند که ویرانه‌های خویش را می‌جویند و در خانه‌ای جدید راه گم کرده اند. جامه‌های دورانداخته‌شان مناسبِ بدن انعطاف‌پذیر و عصبیِ پسرِ کلائس Claes نیست.[۱] به اعتقاد ما، به اینِ مشخصه فقط کافی‌ست این نکته را افزود که همین شکاف در سراسر اثر پیش می‌رود، هرچند البته به شکلی کمتر زننده.

این نکته پیشاپیش درمورد سبک صدق می‌کند، چراکه دکوستر سبک گسیختهٔ حکایت‌گونه را، ساخت نامقیدِ کتاب فولکور کهن را، به‌عنوان الگوی خویش برمی‌گزیند و حتی آنچه را از خودش به افسانه افزوده است به قالب همین فرم ادبی درمی‌آورد. اما از این طریق، در این بافت و زمینهٔ جدید، رئالیسم خام و زمخت متون کهن به ناتورالیسمی هنری بدل می‌شود. به ناتورالیسم، زیرا کاراکترپردازیِ چهره‌ها نه به‌میانجی تحول درونی، بلکه به‌میانجی حکایت‌های بازنماینده تحقق می‌یابد. به سبک‌پردازی هنری، زیرا خامیِ ساده‌دلانهٔ قرن شانزدهم در دهان راویِ امروزی ضرورتاً حاوی نوعی امر جستجوشده به‌نحو گزینشی، حاوی امریِ اگزوتیک است. پیوند میان ناتورالیسم و آرکاییزه‌کردنِ شیوهٔ بازنمایی، که پیشتر بدان اشاره کردیم، دراین‌جا نیز صادق است؛ هرچند درست ازآن‌رو تا این اندازه چشمگیر است که دکوستر کاملاً از گرایش‌های زیباپرستانهٔ نهفته در آرکاییزه‌کردن به‌دور است. اما فاکت‌ها منطق سرسخت خودشان را دارند.

از این هم مهم‌تر این است که، درست به همین دلیل، قهرمان دکوستری فاقد مبنای واقعی، انضمامی، و تاریخی است. درست بدین خاطر که دکوستر شالودهٔ فی‌نفسه سرزندهٔ متعلق به کتاب افسانه‌ها را به این قهرمان می‌بخشد، او از هر نوع بنیان تاریخاً انضمامی، مادی، و روحی بی‌بهره است. اگر تاریخی بنگریم، تصویر دکوستر از حیات مردمی ــ که بازهم فی‌نفسه بسیار سرزنده، رنگارنگ، و گهگاه تکان‌دهنده است ــ خصلتی کاملاً انتزاعی دارد: او مردم شاد و معصوم را فی‌نفسه ترسیم می‌کند، قومی که به‌دست شکنجه‌گران شوم

ارتجاع خُرد شده اند. و حتی نفرت عوامانهٔ دکوستر از رهبران اشراف‌زادهٔ بی‌ثبات و خیانت‌پیشهٔ پیکار آزادسازی به‌نحوی انتزاعی کلی و همگانی است، نظیر احساسات کاراکترهای توده‌ای در ارکمان‌ـشاتریان. این‌که ویلهلم فون اُرانین اکنون به‌یکبار درهیئت رهبر واقعی، درهیئت چهرهٔ قهرمانانهٔ واقعی، ظاهر می‌شود، در خود رمان بر هیچ مبنایی استوار نیست. پیکارهای طبقاتیِ انضمامی، که محتوای اجتماعیِ قیام فقرای دریا رقم زده است، در کار نیستند؛ با این حال صرفاً به‌میانجی این پیکارها و از دل آنهاست که ویلهلم فون اُرانین می‌توانست در پیوند، و همزمان در تقابل، با تهی‌دستانِ این عصر درهیئت رهبر قابل‌فهم گردد. اما دکوستر همهٔ این وساطت‌های تاریخیِ انضمامی را کنار می‌گذارد. آن بخشی که از ساگای کهن برگرفته و بر اساس آن الگوپردازی شده است، خام‌تر، محلی‌تر، حکایت‌گونه‌تر، و حیوانی‌ـطبیعی‌تر از آن است که بتواند این تفکیک میان پیکارگران را عیان سازد؛ خودِ 'افسانه' نیز باز تعمیم‌گراتر، قهرمانی‌گراتر و واجد 'شکوهمندی'ای ساده‌سازانه‌تر از آن است که شکاف‌ها، محدودیت‌ها و تناقضات تاریخیِ انضمامی را نشان دهد.

رومن رولان در نقدش به‌درستی بر حملهٔ قدرتمندانه و سرشار از نفرتِ دکوستر برضد کاتولیسیسم تأکید می‌گذارد. او در ادامه می‌گوید: 'اگر رُم همه چیز را از دست بدهد، پس زنو هیچ چیز به‌دست نمی‌آورد. اگر از این هر دو دین، آیین کاتولیک چهره‌ای مضحک از خود نشان بدهد، لاجرم دین دیگر، یعنی همان دین اصلاح‌شده، اصلاً چیزی برای عرضه ندارد. البته به ما می‌گویند که شورشیان به آن پیوسته اند. اما نزد ایشان کجا می‌توان حتی نشانی از مسیحیت دید؟' این را رولان به‌عنوان تحسین می‌گوید. او شیفتهٔ کیش ارواح عناصر [Elementargeister] نزد دکوستر است. رولان این کلمات اولنشپیگل را نقل می‌کند که او برای نجات فلاندرن Flandern به خداوند زمین و آسمان روکرده است بی‌آن‌که پاسخی بگیرد. کاتِلین، که در طی رمان به‌عنوان ساحره اعدام می‌شود، در جواب می‌گوید: 'خداوند بزرگ

نمی‌توانست به تو پاسخ دهد: تو باید نخست به ارواح عناصر رومی کردی.' و رومن رولان چنین اضافه می‌کند: 'جهان عناصر: خدایان واقعی اینجایند. قهرمانان دکوستر فقط با آن‌ها مراوده دارند. و یگانه ایمان در این اثر ــ که البته ایمانی خروشان است ــ ایمان به طبیعت است.'

رومن رولان دراین‌جا در شوروشوق قابل‌فهم‌اش نسبت به زیبایی‌های جزئی بسیار *اولنشپیگل* دو چیز را نادیده می‌گیرد. اول این‌که ناموجودبودن پروتستانیسم در اثر دکوستر مشهودترین علامتِ ضدتاریخی‌گری این اثر است. پروتستانیسم، بالاخص در پیکار آزادسازی هلند، به‌همراه جریان‌ها و فرقه‌های مختلف آن، درحکم یگانه شکل ایدئولوژیکی انضمامی‌ای بود که تضادهای ملی و اجتماعیِ دوران توانستند در متن آن به مصاف هم بروند. دکوستر با چشم‌پوشی از این امر، یا با تصدیق صرفاً انتزاعی و سراپا اظهاری، و نه توصیفی‌ـهنری، آن (که از منظر هنری به همان چشم‌پوشی می‌انجامد)، از انضمامی‌کردن تاریخی، از بازنماییِ تاریخاً تفکیک‌شدهٔ عصر طفره می‌رود. به بیان بهتر: چون او صرفاً تصویری انتزاعی‌ـکلی و نه تاریخی‌ـانضمامی از این پیکار آزادسازی در ذهن دارد، نمی‌تواند نقش پروتستانیسم در انقلاب هلند و تفکیک‌های درونیِ اردوگاه اصلاح‌شده را به‌لحاظ اجتماعی و انسانی رمزگشایی و لاجرم به‌شیوه‌ای هنری ترسیم کند. ازآنجاکه کاتولیسیسم موضوعِ نفرت همگانیِ مردم بوده است، بازنماییِ آن، به‌رغم خصت انتزاعیِ برداشت تاریخی دکوستر، کمابیش امکان‌پذیر است: اگرچه او دراین‌جا نیز بیشتر رسوبِ ادبیِ نفرت مردمی از کاتولیسیسم را بازتولید کرده است تا نقش ارتجاعیِ مهم و انضمامیِ آن در آن زمان را.

دوم این‌که ــ به باور ما ــ رومن رولان انگیزه‌های ناتورالیستیِ مدرن در کیشِ طبیعت و ارواح عناصر دکوستر را نادیده می‌گیرد. او درست می‌گوید که از درون این احساس نسبت به طبیعت، زیباترین و گیراترین صحنه‌های دکوستر سربرآورده است (برای مثال، چهره و سرنوشت کاتلین، هرچند دراین‌جا بازهم ترکیب ناتورالیستی مدرنِ آسیب‌شناسی [یا بیماری] و

رازورانگی یا عرفان‌گرایی به‌وضوح مشهود است). اما فقط اپیزودها و صحنه‌های معدودی در چنین اوجی قرار دارند. و بسیاری از حتی بهترین صحنه‌ها نشانی ناتورالیستی بر پیشانی دارند؛ از یک طرف، کیش یک‌جانبهٔ زندگی حیوانی، پرخوری، مستی و فحشا، از طرف دیگر، نشانِ شیفتگی به سبعیت‌هایی که تا این حد مشخصهٔ ناتورالیسم مدرن است. صحنه‌های شکنجه، آدم‌سوزی‌ها و دیگر انواع ددمنشانهٔ اعدام به‌طور گسترده و به‌تفصیل شرح داده شده اند. دکوستر از این لحاظ حتی فلوبر را نیز پشت‌سر می‌گذارد.

در عین حال حتی دراین‌جا نیز نباید از تضاد موجود میان بنیان احساسی و جهان‌بینانهٔ این سبعیت غافل ماند. رومن رولان به‌درستی می‌گوید: 'انتقام به جنون تک‌جهتهٔ [Monomanie] مقدس بدل می‌گردد؛ سرسختی جنون‌آمیز آن توهم‌زده می‌شود.' دکوستر فی‌المثل به خواننده اجازه می‌دهد باور کند که ماهی‌فروشی که پدر اولنشپیگل، کلائس، را تحویل جلادان‌اش داده است، غرق شده است. رومن رولان در ادامه می‌گوید: 'اما صبر داشته باشید، دوباره او را خواهید دید. دکوستر او را برای شما کنار می‌گذارد تا بگذارد دوباره بمیرد. و این را، این مرگِ واقعی را، دیرزمانی طول می‌دهد! برای کسانی که اولنشپیگل از ایشان متنفر است، مردن هرگز به‌قدر کافی آهسته نیست. آن‌ها باید در آتشی آهسته بمیرند. باید رنج بکشند... آدمی از این شهوتِ شکنجه خفه می‌شود، از این سبعیت اندوه‌بار و عذاب‌آور. خودِ انتقام‌گیر هیچ لذتی از آن نمی‌برد.' می‌بینیم: علت این سبعیت در نقطهٔ مقابل علت موجود نزد فلوبر است (و، چنان‌که هم‌اینک خواهیم دید، نزد کنراد فردیناند مایر). این‌ها مازادهای انفجاریِ نفرت مردمی، انتقام مردمی، و خشمِ ذخیره‌شدهٔ کسانی است که ددمنشانه ستم دیده اند. در پس سبعیت دکوستر، احساس عوامانهٔ راستینی نهفته است. این اثر در محدودهٔ ناتورالیسم به انفجار سبعیتِ توده‌ها در *ژرمینال* Germinal زولا از همه نزدیک‌تر است. اما خصلت مردمی‌ـعوامانهٔ آن اصیل‌تر و بی‌واسطه‌تر است و، درست به‌همین دلیل، سبعیت آن انفجاری‌تر.

لیکن تضاد در علت‌ها نافیِ همگراییِ معلول‌ها در رمان تاریخی نیست ــ نه به‌هیچ‌رو، زیرا این گریزِ نفرت عوام به سبعیتِ انتقام‌جو عمیقاً با ریشه‌های اجتماعیِ ناتورالیسم دکوستر پیوند خورده است. دقیقاً ازآنجاکه دکوستر جنبش‌های مردمیِ پیکار آزادسازی هلند را نه به‌شیوه‌ای انضمامی در تکوین‌شان، در انشعاب‌یافتن اجتماعی و متضادبودن درونی‌شان، در عظمتِ تاریخاً مشروط و محدودیت‌های به‌همان‌نسبت تاریخاً انضمامی‌شان، بلکه به‌منزلهٔ قیام مردمیِ انتزاعی و شکوهمندسازی‌شده می‌بیند، وقتی می‌خواهد به سرزندگی انسانی و تعیّن و وضوح هنری دست یابد، ضرورتاً به تشریح شادیِ حیوانی یا سبعتِ کورکورانه توسل می‌جوید.

اگر کلاسیک‌های رمان تاریخی از این جنون‌های حیوانیِ معطوف به لذت و شکنجه دوری می‌کردند ــ که از این بابت مورد سرزنش کسانی چون تِن و براندز قرار می‌گرفتند ــ ازآن‌رو بود که توصیفات‌شان توانستند به‌تمامی در جهانِ 'وساطت‌ها'ی تاریخی به سر برند، در جهان آن تعیّناتی که آدمیان را در شوروشوق‌های اعلای‌شان به فرزندان عصر خویش بدل می‌ساختند. شهوتِ پرخوری، مست‌کردن، و فحشا، و عذابِ آنانی که شکنجهٔ جسمانی می‌شوند، تغییر چندانی در تاریخ از سر نمی‌گذارند. اما خیزش روحیِ کسی چون جنی دینز ازسوی در اسکات، و استواریِ سرسختیِ کسی چون لورنتسو یا لوچا در مانتسونی با بی‌شمار بَندِ غالباً بی‌واسطه و نامحسوس به این‌جا و اکنونِ یک دورهٔ تاریخیِ معین پیوند خورده است. و درست به همین دلیل شعاعِ تأثیرگذاریِ انسانی‌اش وسیع‌تر و عمیق‌تر، بادوام‌تر و انضمامی‌تر از این بی‌واسطگیِ انتزاعیِ امر ابتداییِ صِرف است.

ازاین‌رو معتقد ایم که رومن رولان شکاف نهفته در توصیف دکوستر را دست‌کم گرفته است. او این کار را از روی شوروشوق قابل‌فهم‌اش در این باره انجام می‌دهد که به‌نظر می‌رسد نویسنده‌ای مدرن موفق شده است به گونه‌ای اپیک ملی دست یابد. او نزد دکوستر راهی را می‌بیند که از دوآلیسم بازنمودی‌ای که رولان در همان آغاز با تیزبینی تشخیص‌اش داده است، به

اپیک می‌رسد. 'فرد به مرتبهٔ نوع [Typus] ارتقاء یافته است. نوع به نماد؛ او دیگر پیر نمی‌شود؛ دیگر جسمی ندارد، و این را بیان می‌کند: "من دیگر جسم نیستم؛ بلکه روح‌ام... روحِ فلاندرن، من نخواهم مرد... " او روح سرزمین پدری است. و با شما وداع می‌گوید وقتی ششمین سرودش را می‌خواند، *اما هیچ کس نمی‌داند آخرین سرودش را کجا خواهد خواند...*'

این میهن‌پرستی، این ایمان تزلزل‌ناپذیر به ابدیتِ فلاندرنِ تهی‌دستان واقعاً تأثیرگذار، واقعاً تکان‌دهنده است، هر کسی دراین‌جا در شوروشوقِ رومن رولان سهیم می‌شود. اما بیان ادبیِ این ایمان از جنبهٔ غنایی خود فراتر نمی‌رود، و درحکم هیجان صرفاً سوبژکتیوِ نویسنده باقی می‌ماند و به شالودهٔ توصیفِ جهانی عینی، به‌تمامی مفصل‌بندی‌شده و تاریخی، و فی‌نفسه کامل، یعنی به اپیک، بدل نمی‌شود. از منظر توصیف اپیک، این هیجانْ انتزاعی باقی می‌ماند، درست ازآن‌رو که منحصراً غنایی است.

قرن نوزدهم موارد متعددی سراغ دارد از چنین تلاش‌هایی برای برکشاندن یک جهانِ نگریسته‌شده به‌شیوهٔ انتزاعی به تراز اپیک بزرگ با نیروی پاتوس یا شوقِ غنایی. و ازقضا ناتورالیسم، در مهم‌ترین نمایندگان‌اش، از چنین تلاش‌هایی بی‌بهره نیست. اما شوق غنایی دکوستر همان‌قدر عاجز از جایگزینیِ فقدان انضمامیت تاریخی است که شوق زولا از جایگزینی فقدان انضمامیت اجتماعی.

IV

کنراد فردیناند مایر و نوع جدید رمان تاریخی

نمایندهٔ واقعی رمان تاریخی در این دوره کنراد فردیناند مایر است، در کنار گوتفرید کلر Gottfried Keller، که او نیز اهل سوییس است و یکی از مهم‌ترین رئالیست‌های دورهٔ بعد از ۱۸۴۸. هر دو ــ البته به‌طرق بسیار متفاوت ــ با سنت‌های کلاسیک هنر روایت پیوند نیرومندتری دارند تا اکثرِ معاصران آلمانی‌شان، و بنابراین در رئالیسمی که با امور اساسی سروکار دارد، به‌مراتب فراتر از ایشان می‌روند. اما نزد مایر پیشاپیش ویژگی‌های جهان‌نگرانه و هنریِ رئالیسمِ روبه‌افول مشهود است. مسلماً این امر مانع از تأثیر نیرومند آن، در ورای مرزهای قلمرو آلمانی‌زبان، نشده است. برعکس: دقیقاً ازآنجاکه به‌نظر می‌رسد در آثار او، وحدت‌یافتن فروبستگیِ کلاسیکِ فرم با رشد بیش از حد و مدرنِ حساسیّت و سوبژکتیویسم، عینیّتِ لحن تاریخی، و مدرنیزه‌کردن گستردهٔ حیات عاطفی کاراکترها به‌نحوی شدیداً هنری پیوند خورده است، او به نویسندهٔ کلاسیکِ راستینِ رمان تاریخی مدرن بدل شده است.

نزد مایر ما با شکل جدیدی از به‌هم‌پیوستنِ گرایش‌های ستیزه‌گرِ مرحلهٔ جدید رشدوتحول روبه‌رو می‌شویم. این‌که مسایلِ اساسی او از بسیاری جهات

نشانگر شباهت چشمگیری با مسایل فلوبر است، بالاخص ازآن‌رو جالب است که وضعیت تاریخی انضمامیِ این هر دو نویسنده و لاجرم موضع‌گیری انضمامی‌شان درقبال مسایل تاریخ به‌غایت متفاوت بود. تجربهٔ تاریخیِ سرنوشت‌ساز فلوبر همانا انقلاب ۱۸۴۸ است (در *تربیت احساساتی* به‌وضوح تأثیر این واقعه بر او را می‌بینیم). درعوض، تجربهٔ تاریخی بزرگ کنراد فردیناند مایر تکوینِ وحدت آلمان، پیکار بر سر آن و نتیجه‌اش، یعنی تحقق این وحدت، است. ازآنجاکه مایر معاصرِ زندهٔ این پایان‌گرفتن پیکارهای بورژوایی‌ـدموکراتیک بر سر وحدت آلمان و، مهم‌تر از همه، تباهیِ این پیکارها درقالب تسلیم بی‌قیدوشرطِ بورژوازی آلمان دربرابر 'سلطنت بناپارتیستیِ' هوهنتسولرها تحت رهبری بیسمارک بوده است، مضامین تاریخی‌اش درقیاس با فلوبر خصلتی کمتر تصادفی دارد. یقیناً نزد او نیز تضاد دکوراتیوِ گذشتهٔ 'باشکوه' با زمان حال حقیر نقش بزرگی بازی می‌کند و تعیین‌کنندهٔ شیفتگی او به دورهٔ رنسانس است. اما حتی در محدودهٔ این مضامین نیز پیکارها بر سر روند یکی‌شدن ملی، بر سر وحدت ملی، اهمیتی قابل‌ملاحظه می‌یابند (یورگ یناچ *Jürg Jenatsch*، وسوسهٔ پسکارا *Die Versuchung des Pescara* وغیره).

مع‌الوصف، برای پردازش ادبیِ این مضمون، جایگاه مرکزی‌ای که بیسمارک در این رشدوتحول ــ حتی نزد مایر ــ اشغال می‌کند، واجد اهمیت مصیبت‌باری است. مایر در این باره بالاخص در ارتباط با یورگ یناچ صراحتاً حرف می‌زند. او در نامه‌اش تأسف می‌خورد که شباهت قهرمان به بیسمارک 'به‌قدر کافی محسوس' نیست؛ در جایی دیگر: 'و چه حقیر است، به‌رغم قتل و کشتن، متحد (یناچ، گ.ل.) درقیاس با شاهزادگان'. این تجلیل از بیسمارک به‌نحوی تنگاتنگ با این واقعیت پیوند خورده است که مایر، همچون بورژواهای لیبرال آلمانی پس از انقلاب چهل و هشت، تحقق وحدت ملی و دفاع از استقلال ملی را دیگر آرمان مردم نمی‌دانست، آرمانی که باید از سوی خودِ مردم تحت رهبری 'افراد جهان‌تاریخی' به فرجام رسد، بلکه آن

را داده‌ای تاریخی می‌انگاشت که ارگان یا ابزار اجرایی آن نوعی 'قهرمان' معمایی تنها است، نوعی 'نابغهٔ' معمایی تنها. بالاخص پیسکارا به همین صورت ترسیم شده است ــ چهره‌ای تنها که با تعمق در تنهایی تعیین می‌کند آیا ایتالیا از یوغ بیگانه رها شود یا نه، و مسلماً به‌شیوه‌ای سلبی در این باره تصمیم می‌گیرد؛ پسکارا می‌گوید: 'آیا ایتالیا در این ساعت سزاوار آزادی است و ارزش آن را دارد که، در وضعیت کنونی‌اش، آزادی را دریافت و حفظ کند؟ فکر می‌کنم نه.' و او این را مطلقاً از روی روان‌شناسی منزوی‌اش بیان می‌کند، بی‌آن‌که در خودِ رمان هیچ تماسی با جنبش‌های مردمی‌ای که بدین سو می‌روند، توصیف شده باشد؛ او این را در گفت‌وگوهایی به زبان می‌آورد که منحصراً در قشر بالایِ دیپلمات‌ها، فرماندهان سپاه وغیره انجام می‌شود.

البته نباید نجیب‌زادگان سوییسی را بی‌چون‌وچرا با حامیان عامی‌لیبرالِ بیسمارک در آلمان مقایسه کرد. اما تفوّق مایر بر ایشان عمدتاً مبتنی بر ذوق، درک اخلاقی و ظرافت طبع روان‌شناختی است، و نه بینش سیاسی یا همبستگی عمیق‌تر با مردم. لاجرم وقتی مایر این مسایلِ عصر خویش را درقالب فاصله‌گیری تاریخی ترسیم می‌کند، صورت‌بندی مجدد او خصلتی سراپا زیباشناختی و ذوقی دارد؛ او نوابغ تقدیرگرایی را که سازندگان فرضیِ تاریخ اند، به انحطاط‌گرایانی دکوراتیو-باشکوه بدل می‌کند. بنابراین تفوّق زیباشناختی و اخلاقی او نسبت به همعصران آلمانی‌اش صرفاً بدین معناست که او مسایل و وسواس‌های اخلاقی را به‌منزلهٔ پرسش قدرت عریان در برداشت ایدئولوژیک بیسمارک از تاریخ بگنجاند. (به یاد موضع‌گیری مشابه یاکوب بورکهارت می‌افتیم.)

ایدئولوژی انتزاعی قدرت، و مأموریت رازورانه‌ـتقدیرگرایانهٔ 'انسان‌های بزرگ' نزد مایر بی‌تغییر باقی می‌ماند، بی‌آن‌که ازسوی او به نقد کشیده شوند. در رمان‌اش دربارهٔ پسکارا می‌گوید: 'او فقط به قدرت و به یگانه وظیفهٔ انسان‌های بزرگ در دست‌یافتن به رفعت تام خویش به‌یاری ابزار و ازطریق رسالت‌های زمانه ایمان دارد.' اکنون به‌واسطهٔ چنین برداشتی، این رسالت‌ها

بیش از پیش تا حد دسیسه‌های قدرت درمحدودهٔ قشر بالایی تنزل می‌یابند، دسیسه‌هایی که موجب می‌شوند مسایل تاریخی واقعی، که ارگان‌های اجرایی‌شان به‌واقع همین انسان‌ها بودند، به‌طور فزاینده رنگ می‌بازند. مشخصهٔ رشدوتحول مایر این است که در *یورگ بناچ*، همچنان پسمانده‌های از نوعی رابطه با اهداف واقعیِ جنبش‌های مردمی حضور دارد، حتی اگر به‌شیوه‌ای بیسمارکی منحصراً درهیئت چهره‌های 'نابغه' متمرکز شده باشند. در *پسکارا*، این روابط ازقبل به‌تمامی رنگ باخته اند، و رمان‌های تاریخیِ دیگر نیز هنوز فاصلهٔ زیادی از زندگی تاریخی مردم دارند، و منحصراً درگیرِ دوگانگی میان پرسش‌های مربوط به قدرت عریان و تعمق‌های اخلاقیِ سوبژکتیواند.

این برداشت از قهرمانان نزد مایر پیوند تنگاتنگی دارد با دیدی تقدیرگرایانه از شناخت‌ناپذیریِ مسیر تاریخ، با نوعی عرفانِ 'انسان‌های بزرگ' درمقام عاملان ارادهٔ تقدیرگرایانهٔ الوهیتی شناخت‌ناپذیر. او در اثری غنایی‌ـتاریخی مربوط به دورهٔ جوانی‌اش دربارهٔ سرنوشت اولریش فون هوتن Ulrich von Hutten به‌روشنی تمام دربارهٔ این دید حرف می‌زند:

Wir ziehen! Die Trommel schlägt! Die Fahne weht!
Nicht weiß ich, welchen Weg die Heerfahrt geht.

Genug, daß ihn der Herr des Krieges weiß-
Sein *Plan und Losung!* Unser *Kampf und Schweiss.*

[ما به راه می‌افتیم! طبل می‌کوبد! بیرق وزان است!
نمی‌دانم کدام مسیر را سفر می‌رود.
کافی است که آن را خداوند جنگ می‌داند ــ
نقشه و فرمان *او*! نبرد و عرقِ *ما*.]

قرینهٔ شناخت‌ناپذیریِ مسیر و اهدافِ روند تاریخ همانا شناخت‌ناپذیریِ انسان‌های فعال در تاریخ است. چنین نیست که آن‌ها بر اثر شرایط عینی یا ذهنی معین گاهی اوقات جداافتاده و منزوی باشند، بلکه *اصولاً* تنهایند.

این تنهایی نزد مایر، همچون کم‌وبیش نزد همهٔ نویسندگان مهم این دوره، عمیقاً با جهان‌نگری کلی او، با اعتقادش به شناخت‌ناپذیری بنیادین انسان و سرنوشت‌اش، گره خورده است. ازدست‌رفتن درک واقعی از تاریخ و تعامل زنده میان انسان و جامعه، و کوری نسبت به این واقعیت که وقتی انسان ازطریق جامعه شکل می‌یابد، این فرآیندی مربوط به زندگی درونیِ خود او نیز است، این نتیجه را در پی دارد که کلمات و اَعمالِ آدمیان در چشم نویسنده به‌منزلهٔ نقاب‌هایی نفوذناپذیر ظاهر می‌شوند که در پس آنها، در خودِ فرد، عملاً ممکن است گوناگون‌ترین انگیزه‌ها دست‌اندرکار باشند. مایر این احساس خود را چندین بار به‌وضوح بیان کرده است، از همه گویاتر در رمان کوتاهِ *عروسیِ راهب*. دراین‌جا او از زبان دانته داستانی را روایت می‌کند که در آن امپراطورِ هوهنشتاؤفن Hohenstaufen، فریدریش دوم، و صدراعظم‌اش، پتروس د وینه‌آ Petrus de Vinea در برخی جاها ظاهر می‌شوند. دانته در پاسخ به پرسشِ جبّارِ ورونا، کانگرانده Cangrande، در این باره که آیا او، دانته، معتقد است مؤلفِ *درباب سه تردست بزرگ* فریدریش است یا نه، می‌گوید: 'non liquet' [روشن نیست]، به این پرسش که آیا او به خیانت صدراعظم باور دارد یا نه، نیز همین پاسخ را می‌دهد. کانگرانده سپس از دانته خرده می‌گیرد که او، با این وجود، در *کمدی الاهی*‌اش فریدریش را به‌عنوان گناهکار معرفی کرده است و پتروس را به‌عنوان کسی که بی‌گناهی خویش را اثبات می‌کند: 'تو به گناه باور نداری و محکوم می‌کنی. تو به گناه باور داری و عفو می‌کنی.' دانتهٔ واقعی یقیناً چنین تردیدی نداشت. نخست مایر است که او را به یک لاادری‌گرا در مواجهه‌اش با آدمیان بدل می‌سازد. بدین‌ترتیب جامه‌های زینتیِ رنسانس دراین‌جا آگنوستیسم و نیهیلیسم مدرن را می‌پوشانند.

در نقدهای کانگرانده از دانته، خودانتقادگریِ مایر نیز مشهود است. اما این در بهترین حالت صرفاً وجهی از برداشت اوست. زیرا مایر این را حق دانته می‌داند که تاریخ و انسان‌هایی را که به اذعان خودش نمی‌تواند واقعاً در

آن‌ها نفوذ کند، به‌شیوه‌ای آزادانه و خودمختار، با صلاحدید خودش، توصیف کند؛ زیرا این تنهایی، این شناخت‌ناپذیریِ آدمیان، از دید مایر یک *ارزش* است؛ انسان هرچه والامقام‌تر، تنهایی او، شناخت‌ناپذیریِ او بیشتر.

این احساس در روند رشدوتحول مایر بیش از پیش شدت می‌گیرد، و درنتیجه قهرمانان او به تنهاییِ معماگونهٔ بیشتری دست می‌یابند، و نسبت به رخدادهای تاریخی‌ای که خود به‌عنوان قهرمان در آن‌ها فعال اند، موضعی بیش از پیش نامتعارف می‌گیرند. پیشتر در همان *قدیس Heilige* نیز مایر پیکار پادشاهی و کلیسا در انگلستان قرون‌وسطی را به معضلهٔ روان‌شناختی توماس بکت Thomas Beckett بدل می‌سازد. این گرایش در *پسکارا* از این همه پرشورتر است. ماجرای این رمان، که به‌غایت دراماتیک می‌نُماید، یعنی این پرسش که آیا ژنرال پسکارا اسپانیایی‌ها را ترک خواهد گفت و برای وحدت ایتالیا خواهد جنگید، در خودِ رمان فقط ظاهرِ یک ستیز را دارد. پسکارا در این رمان همچون ابوالهول معمایی تبدل می‌یابد و هیچ کس از نقشه‌های دوراندیشانه‌اش سردرنمی‌آورد. اما چرا؟ زیرا پسکارا فاقد چنین نقشه‌هایی است. او انسانی است که تا حد مرگ بیمار است، انسانی که می‌داند به‌زودی می‌میرد و دیگر نمی‌تواند در هیچ فعالیت عظیمی شرکت کند. او به خود می‌گوید: 'زیرا هیچ انتخابی دربرابر من ظاهر نشد. من بیرون از چیزها ایستاده بودم... گره‌های هستی من ناگشودنی اند، این [یعنی مرگ، گ.ل.] هستی ام را ازهم می‌درد.'

دراین‌جا ما مسألهٔ مشابهی را در شکلی دیگر می‌بینیم، مسئله‌ای که نزد فلوبر مشاهده کرده بودیم: اشتیاق به اَعمال بزرگ، که با عجز شخصی و اجتماعی از به‌انجام‌رساندن این اَعمال در واقعیت پیوند خورده است، به گذشته فرافکنی می‌شود تا بدین ترتیب این ناتوانی اجتماعیْ کوچکی و حقارتِ مدرن خود را در پوششِ متظاهرانهٔ رنسانس از دست بدهد. البته این فرافکنی‌کردن به شکوهمندی‌ای موهوم ــ که صرفاً استوار بر ژست‌های چشم‌نواز است و تعمقات منحط و ازهم‌گسیختهٔ فرد بورژای مدرن را پنهان

می‌کند ــ در لحن کلیِ توصیف ادبیْ اصواتی همان‌قدر غلط [فالش یا خارج]، و احساسات و تجربه‌هایی همان‌قدر مخدوش به‌وجود می‌آورد که در فلوبر.

این‌جا با سرچشمهٔ واقعیِ مدرنیزه‌کردن تاریخ به‌دست مایر نیز برمی‌خوریم. مایر، همانند فلوبر، همواره تصویری درست از تجلیات بیرونیِ زندگی به‌دست می‌دهد، جز این‌که تصویر او تمرکزیافته‌تر و دکوراتیوتر، و کمتر متمایل به شرح ناتورالیستیِ جزئیات، است. انتقادهایی را که براندز علیه والتر اسکات طرح می‌کند ــ این‌که پرداختن او به هنرهای تجسمیِ عصر خام و ساده‌دلانه است ــ مطمئناً نمی‌توان علیه مایر طرح کرد. مع‌الوصف دقیقاً *درونی‌ترین ستیزهای* قهرمانان او از دل شرایط تاریخیِ واقعیِ عصر تاریخی، از دل شرایط حیات مردمیِ این عصر سربرنمی‌آورند. این‌ها بیشتر ستیزهای مشخصاً مدرنِ شور و وجدان در فردی اند که زندگی سرمایه‌دارانه او را تصنعاً منزوی کرده است، درست همان‌طور که ستیزهای فلوبر ستیزهایی مربوط به اشتیاق و کامیابی در جامعهٔ بورژوازیِ امروزی بوده اند. ازاین‌رو روان‌شناسی قهرمانان مایر ــ به‌رغم تفکیک‌های ظریف و توصیفات چشم‌نواز پوشش‌های تاریخی ــ بدون استثنا یکسان یا کم‌وبیش یکسان اند؛ فرقی ندارد چه سرزمین یا عصری را به‌عنوان صحنهٔ تحقق ماجرای تاریخی انتخاب کرده باشد.

مایر این معضلهٔ هنر خویش را با وضوحی تقریبی دریافته است. او در نامه‌ای دربارهٔ مقاصدش و دربارهٔ رابطه‌اش با فرم رمان تاریخی چنین می‌نویسد: 'من فرم نوولای تاریخی را فقط و فقط بدین منظور به خدمت می‌گیرم که تجربه‌هایم و دریافت‌های شخصی‌ام را بیان کنم، و آن را به "رمان دوره" [Zeitroman] ترجیح می‌دهم، زیرا نقاب بهتری برایم فراهم می‌کند و خواننده را در فاصلهٔ بیشتری نگه می‌دارد. بدین ترتیب من در یک فرم بسیار عینی و عمیقاً هنری ذاتاً بسیار فردی و ذهنی ام.' این ذهنی‌بودن یا سوبژکتیویتهٔ مایر پیش از هرچیز در این واقعیت نمود می‌یابد که قهرمانان او بیشتر ناظران اَعمال خویش اند تا فاعلان آن، و علاقهٔ اصلی آن‌ها بر وسواس و

تعمق اخلاقی‌ـمتافیزیکی‌ای متمرکز است که موضوع‌اش 'پرسش‌های قدرت' است، پرسش‌هایی که در پیش‌زمینهٔ داستان جای دارند.

درنتیجهٔ این موضع‌گیری نسبت به تاریخ، مایر در رمان تاریخی، خط‌مشی وینی را درتقابل با والتر اسکات ادامه می‌دهد، اما پیشاپیش همراه با نوعی تاریخ‌زداییِ گسترده از تاریخ. وینی و رمانتیک‌های همانند او در رمان تاریخی، فرآیند تاریخ را به‌شیوه‌ای غلط، ایستاده بر سر، می‌بینند. امّا با این حال دست‌کم فرآیندی تاریخی را می‌بینند، هرچند فرآیندی که به‌دست خودشان، آن‌هم به‌شیوه‌ای غلط، برساخته شده است. 'مردان بزرگ'شان در درون این فرآیند دست به عمل می‌زنند. نزد مایر، صرف نظر از برخی تلاش‌ها و بازمانده‌ها، خودِ فرآیند تاریخی محو شده است، و به‌همراه آن، انسان به‌منزلهٔ بازیگر واقعی تاریخ جهانی. دانستن این نکته بسیار جالب است که در طرح اولیهٔ مایر برای *پسکارا*، بیماری مهلک در کار نبود. او در گفت‌وگویی می‌گوید: 'می‌توانستم آن را طور دیگری طراحی کنم و رمان جذابیت خود را باز همچنان حفظ کند: زخم پسکارا مهلک نبود؛ وسوسه به‌سراغ او می‌آید، او با آن می‌جنگد، بر آن غلبه می‌کند و کنارش می‌گذارد. و سپس فقط زمانی پیشمان می‌شود که قدردانی خاندان هابسبورگ را می‌بیند. پس از آن نیز می‌تواند در نبرد خارج از میلان کشته شود.' دراین‌جا می‌توان دید که حتی در این طرح نیز عنصر روان‌شناختی‌ـاخلاقی تا چه حد بر انگیزهٔ تاریخی‌ـسیاسی می‌چربد. و تصادفی نیست که مایر در روند بعدی کار بر روی دستمایه‌اش دقیقاً در همین سمت‌وسو پیش می‌رود، و به قهرمانان‌اش 'عمق'ای غیرعقلانی و زیست‌شناختی می‌بخشد. با این اختراع، مایر از یک سو به حال‌وهوای بنیادینِ تقدیرگراـماخولیاییِ اثرش می‌رسد، و از سوی دیگر به تنهاییِ معماگونهٔ قهرمان‌اش. او خود یکبار گفته است: 'آدم نمی‌داند پسکارا بدون زخم‌هایش چه کار می‌کرد.'

بنابراین وقتی مایر منحصراً پروتاگونیست‌های تاریخی را در کانون رمان تاریخی‌اش جای می‌دهد و از مردم، زندگی مردم، و نیروهای فراگیر و واقعیِ

تاریخ یکسر چشم می‌پوشد، لاجرم در مرحلهٔ پیشرفته‌تری از روند تاریخ‌زدایی قرار دارد تا رمانتیک‌های دورهٔ اولیه. تاریخ برای او به امری سراپا غیرعقلانی بدل شده است. مردان بزرگ درحکم چهره‌های نامتعارف ـ تنها در متن رخدادی بی‌معنایند که حتی از مرکز شخصیت آن‌ها نیز درمی‌گذرد. تاریخ فقط مجموعه‌ای است از تابلوهای دکوراتیو، لحظه‌های عظیم پرشور، که این تنهایی و نامتعارف‌بودگی قهرمانان مایری با قدرتی غنایی‌ـروان‌شناختی و اغلب گیرا درقالب آن‌ها به بیان درمی‌آید. مایر از این لحاظ نویسنده‌ای مهم است، زیرا معضلهٔ خود را با پوششی هنری پنهان نمی‌کند؛ عجز مدرن‌ـبورژوایی قهرمانان او پیوسته از پوشش و لباس تاریخی به بیرون رخنه می‌کند. اما ازقضا همین صداقت و سرراستی هنری موجب درهم‌شکستن ساختار آثار او می‌شود. تاریخی که او ترسیم می‌کند، همواره درهیئت پوششی صرف از کار درمی‌آید.

با این حال، از منظر فرمال ـ هنری، ساختار آثار مایر بسیار رفیع، و به‌لحاظ ظاهر بیرونی کم‌وبیش کمال‌یافته اند. بهره‌برداری او از تاریخ به‌منزلهٔ امکانی تزیینی، برخلاف فلوبر، راه به زیاده‌روی در توصیف اشیاء نمی‌برد. مایر، برعکس، در توصیفات‌اش به‌غایت صرفه‌جوست. او ماجرای خویش را بر صحنه‌های پرشورـدراماتیک متمرکز می‌کند و ابژه‌های محیط پیرامون را همواره طوری توصیف می‌کند که ذیل مسایل روان‌شناختی مربوط به کاراکترپردازی قرار گیرند. الگوی او فروبستگی سرسختانهٔ نوولای قدیمی است. اما این فروبستگی برای او در خدمت هدفی دوگانه است: نقاب‌زدن به‌شیوه‌ای دکوراتیور بر ادغام سوبژکتیو احساسات امروزی در تاریخ، و در عین حال نقاب‌برداشتن به‌شیوه‌ای غنایی از این ادغام. او ماجراهایش را از همان آغاز با این نیت می‌سازد که معماگونگی کاراکترهای اصلی‌اش را نیرومندانه برجسته کند. فرم روایت چارچوب [یا داستان در داستان] نزد او درخدمت آن است که رخدادهایی را که فی‌نفسه طرحی غیرقابل‌فهم و غیرعقلانی دارند، در عین غیرقابل‌فهم‌بودنشان توصیف کند، بالاخص معماگونگی نفوذناپذیر چهره‌های اصلی را برجسته سازد.

مایر پیشاپیش به‌نحوی کاملاً آگاهانه متعلق به آن دسته نویسندگان مدرنی است که افسون روایت را نه دیگر در روشن‌ساختنِ رخدادی ظاهراً غیرقابل‌فهم، روشن‌ساختن پیوندها و مناسبات عمیق‌تر زندگی ــ که به‌میانجی‌شان امر ظاهراً فهم‌ناپذیر در بافت و زمینه درک می‌شود ــ، بلکه ازقضا در خودِ امر رازآمیز، در بازنماییِ 'ناعمق' غیرعقلانیِ هستی بشری می‌جویند. مایر فی‌المثل سرنوشت توماس بکت را از زبان یک کماندار ساده روایت می‌کند که طبیعتاً قادر نیست چیزی از پیوندهای عمیق‌تر بفهمد. این کماندار دربارهٔ وقایعی گزارش می‌دهد که 'حیرت‌انگیز و نامفهوم' بودند، نه فقط برای فردی که دور ایستاده است، بلکه همچنین برای کسانی که مشارکت‌کنندکان.

مایر می‌خواهد به‌یاری این تمرکز سفت‌وسخت از غرق‌شدن نویسندهٔ مدرن در تحلیل روان‌شناختی بگریزد. اما راه گریز او فقط ظاهری است، زیرا روان‌شناسی‌گراییِ مدرن‌ها در قید تحلیل به‌منزلهٔ فرم بیان نیست، بلکه ریشه در رویکرد نویسنده به حیات روانیِ درونیِ کاراکترهایش دارد که به‌اعتقاد او مستقل از زمینهٔ کلی زندگی است و مطابق با قوانین خاص خودش حرکت می‌کند. بنابراین تمرکز دکوراتیو مایر کمتر از نوشته‌های معاصران او، که علناً مدافع تحلیل روان‌شناختی اند، روان‌شناسی‌گرا نیست. فقط نزد او ناهمخوانی میان زرق‌وبرقِ بیرونیِ ماجرای تاریخی و روان‌شناسی مدرنِ کاراکترها پررنگ‌تر است.

این ناهمخوانی زمانی هرچه بیشتر مؤکد می‌شود که مایر، همچون فلوبر، عظمت اعصار محوشده را با شیفتگی تمام در افراط‌های سبعانهٔ انسان‌های گذشته می‌بیند. گوتفرید کلر، همعصر دموکراتیک بزرگ او، که احترام زیادی برای تلاش‌های هنری صادقانهٔ مایر قائل بود، به‌کرّات در نامه‌هایش این شیفتگیِ پرشورِ نویسنده در داستان‌های خویش به قساوت و سبعیت را دست می‌اندازد، نویسنده‌ای که به‌لحاظ انسانی بسیار حساس و ظریف است.

پیداست که درقالب همهٔ این ویژگی‌ها، نظیر نمونهٔ فلوبر، نوعی تقابل با حقارت زندگی بورژوایی به بیان درمی‌آید، اما، در تطابق با شرایط اجتماعی‌ـتاریخیِ یکسر متفاوت، به‌شیوه‌ای غیر از نمونهٔ فلوبر. نفی زندگی بورژوایی مدرن ازسوی فلوبر خاستگاها و تجلیاتی بسیار رمانتیک دارد، اما سرشار از رادیکالیته‌ای پرشور است. درمقابل، مایر واجد مالیخولیای ازپاافتادهٔ فرد بورژوای لیبرالی است که رشدوتحول طبقهٔ خودش در پیشرفت پرالتهابِ سرمایه‌داری را با طرد و سردرگمی می‌نگرد.

توصیف مایر از پروتاگونیست‌های تاریخی از آن حیث بسیار جذاب و برای رشد ادبیاتْ مهم است که استحالهٔ تلاش‌های زمانی دموکراتیکِ طبقهٔ بورژوا به لیبرالیسم سازش‌گرا ــ حتی نزد نویسندگان صادق و پراستعداد ــ را با وضوح تمام نشان می‌دهد. مایر ستایش بزرگی را نثار انسان‌ها و نظریه‌های عصر رنسانس می‌کند. اما در شراب آتشینِ این ستایش همواره آب لیبرال ریخته می‌شود. پیشتر دیدیم که چگونه پرسشِ 'قدرت فی‌نفسه' با تعمقات اخلاقی‌ـروان‌شناختیِ مفرط درمی‌آمیزد. این آمیزه در رمان‌های مایر پیوسته به‌منزلهٔ اشتیاقی به جهانِ 'فراسوی خیر و شرّ' رنسانس ظاهر می‌شود، درآمیخته به قیدوشرط‌ها و کاستی‌های لیبرالی. بدین ترتیب، مثلاً، در رمان پسکارا گفته می‌شود: 'چزاره بورجا، او به‌سراغ شرّ محض رفت. اما... شرّ را باید فقط در مقادیر کم و با احتیاط به کار برد، در غیر این صورت کشنده است.' یا خود پسکارا ــ به‌شیوه‌ای بسیار بیسمارکی ــ دربارهٔ ماکیاولی Machiavelli می‌گوید: 'اصول سیاسی‌ای وجود دارند که برای ذهن‌های باهوش و دست‌های هشیار بامعنایند، اما فاسد و شرارت‌بار می‌شوند همین‌که دهانی گستاخ به زبان می‌آوردشان یا قلمی سزاوارکیفر می‌نویسدشان.' می‌بینیم که شوروشوق مایر برای رنسانسْ استوار بر شناخت و تصدیق آن به‌منزلهٔ عصر بزرگ و بی‌مانندِ پیشرفت نیست، آن‌طورکه نزد گوته و استاندال، هاینه و انگلس چنین بود. هم‌عصر او بورکهارت در معروفیّتِ این عصر نقشی تعیین‌کننده داشت. با این حال دغدغهٔ اصلی او ــ به‌رغم دستاوردهای

بزرگ‌اش در کشف برخی جنبه‌ها ــ تدراک نوعی حملهٔ پس‌قراولیِ ایدئولوژیکی است: بصیرت‌های درست را غالباً القائات معضلهٔ لیبرالی پنهان می‌سازند. نزد مایر این گرایش شدت می‌گیرد و به‌همراه آن برداشتی فرمالیستی‌ـدکوراتیو از رنسانس.

زیرا این معضله به کیش قهرمانیِ لیبرالِ بیسمارک می‌انجامد. این 'فراسوی خیر و شرّ' برای 'مرد تقدیر' مجاز است ــ اما وای به وقتی که این اصلی کلی از آنِ مردم شود. ستایش از Realpolitik [سیاست قدرتِ] بیسمارکی، از موذیگری ممتاز بالاترین اقشار جامعه، از سیاستی که در چشم ایدئولوگ‌های لیبرال مطلقاً به 'هنر'، به 'هدف فی‌نفسه' بدل شده است، در پس این برداشت مایر از تاریخ نهفته است.

ازاین‌رو این واقعیت که زندگی مردمی به‌تمامی از این رمان‌ها حذف شده است، و در پیش‌زمینه صرفاً اقشار بالایی حضور دارند که تصنعاً مجزا شده اند، فقط به‌ظاهر مسئله‌ای هنری است. نزد وینی این امر گویای تقابلی ارتجاعی‌ـرمانتیک با مردمی‌بودنِ مترقیِ برداشت والتر اسکات از تاریخ بود. نزد مایر، که به‌شخصه برای مدت‌ها تا این حد صریحاً ارتجاعی نبود، این امر نشانگر پیروزی ناسیونال‌لیبرالیسم در بورژوازی حیطهٔ آلمانی‌زبان است. مایرِ سوییسی اجتماعاً به‌قدر کافی مستقل و شخصاً به‌قدر کافی صادق است تا به‌تمامی تن به افراط‌های بورژوازی لیبرال‌ـملیِ آلمان ندهد. او آثارِ هنری‌ای خلق می‌کند که از هر جهت بر محصولات آنِ زمان آلمان برتری دارند، اما درست به همین دلیل در او، نفوذ بیگانگی لیبرال‌ـملی از مردم در رمان تاریخ تا این اندازه مهم و مخرب است.

این بیگانگی از مردم در بیشتر آثار مایر نمود می‌یابد: رخدادهای تاریخی منحصراً در 'بالا' جریان به وقوع می‌پیوندند؛ روند مرموز تاریخ درقالب کنش‌ها و وسواس‌های اخلاقی وجدان افراد متجلی می‌شود که حتی در درون قشر بالایی نیز سراپا تک‌افتاده و فهم‌ناپذیر اند. اما حتی آنجایی که چیزی از مردم بازنمایی می‌گردد، با توده‌ای یکسر بی‌شکل، خودانگیخته، کور

و وحشی روبه‌روایم، آن‌هم معمولاً چون مومی در دستان قهرمانِ تنها (یورگ یناچ). چهره‌های مردمی‌ای که مستقلاً و فرداً توصیف شده اند، اغلب فقط معرف وابستگی کورکورانه (کماندار در قدیس) یا شوروشوق کورکورانه (لویبلفینگ در *پادوی گوستاو آدولف* *Gustav Adolfs Page*) به قهرمانان بزرگ تاریخ اند.

اما ازقضا آنجایی که مایر، به‌نحوی استثنایی، سرنوشتی مردمی را، هرچند مقطعی، ترسیم می‌کند، تضاد میان شیوهٔ کاراکترپردازی او و دورهٔ کلاسیک رمان تاریخی مشخصاً برجسته می‌شود. در نوولای *پلاتوس در صومعه* *Platus im Nonnenkloster* ، سرنوشت دختری دهقان، گرترود، روایت می‌شود که بسیار شجاع و پرانرژی است اما سخت گرفتار ایمان کاتولیکی عصر خویش است. او عهد کرده است که راهبه شود و می‌خواهد این عهده را تحقق بخشد، هرچند تمام وجود او دربرابر آن مقاومت می‌کند، هرچند او عاشق جوانی است که قصد دارد با او ازدواج کند. در صومعه به‌هنگام پذیرش تازه‌واردان 'معجزه‌هایی' رخ می‌دهد: تازه‌وارد یا نوایمان باید صلیبی سنگین را بر دوش کشد (همراه با تاج خار بر سر). او فقط زمانی به‌عنوان راهبه پذیرفته می‌شود که زیر این بار درهم‌نشکند. بنا به خرافات، باکرهٔ مقدس [مریم عذار] یاری می‌رسازند؛ درعمل صلیبی به‌غایت شبیه [صلیب سنگین] و به‌واقع سبک را بر دوش تازه‌وارد می‌گذارند. پوجّو، راوی این داستان، در موقعیت‌های مختلف پیرنگ اصلی موفق می‌شود راز این فریب برای دختر فاش سازد. گرترود اکنون صلیب واقعاً سنگین را برمی‌گزیند تا عملاً این واقعیت را به محک گذارد که آیا باکرهٔ مقدس به‌راستی می‌خواهد او یک راهبه شود یا نه. او پس از جدوجهدهای قهرمانانه درهم‌می‌شکند، و تازه حالاست که به زن خوشبختِ معشوق‌اش بدل می‌گردد.

اما پوجّو ــ و همراه او البته سی.اف. مایر ــ چه واکنشی به این نشان می‌دهد؟ پوجّو روایت می‌کند: 'او چنین کرد و به‌آرامی، اما زوزه‌کشان از شادی، گام‌به‌گام فرو رفت، دوباره همان دختر دهقان ساده، همو که بی‌شک

تمام این نمایش تکان‌دهنده‌ای را که در یأس خویش به جمعیت عرضه کرده بود، به‌زودی و با خوشحالی فراموش خواهد کرد، زیرا اکنون آرزوی انسانی متواضعانه‌اش برآورده شده است و اجازه دارد به زندگی روزمره بازگردد. برای مدتی کوتاه، دختر دهقان دربرابر حواس برانگیختهٔ من درهیئت تجسم یک وجود اعلا پدیدار گشت، درهیئت مخلوقی اهریمنی، درهیئت حقیقتی که شادمانه ظواهر را می‌زداید. اما حقیقت چیست؟ پیلاتوس می‌پرسد.'

ما این عبارات مفصل را نقل کردیم زیرا درقالب آن، وقتی سرنوشت گرترود را با سرنوشت دوروته‌آی گوته یا جینی دینزِ اسکات مقایسه کنیم، تضاد دو دوره به‌وضوح عیان می‌شود. این مقایسه در عین حال پرده از شالوده‌های اجتماعی و انسانیِ این گونهٔ جدیدِ رمان تاریخی برمی‌دارد. دراین‌جا مجبوریم خود را به بررسی ویژگی‌های ذاتیِ تضاد فوق محدود سازیم. اولاً، نزد مایر، شیوهٔ تجلیِ شجاعت دختر دهقان واجد عنصری نامتعارف و دکوراتیو است. ما نه با بسط گستردهٔ صفات انسانی مهم او، بلکه صرفاً با عملی کوتاه و واحد مواجهه می‌شویم، عملی که در آن، از یک سو، توان روانی و از سوی دیگر، عنصری چشم‌نواز (صلیب و تاج خار) غلبه دارد. ثانیاً، مایر نقطهٔ اوج قهرمانانه را امری مجزا از زندگی، و چه‌بسا در تضاد تام با خودِ زندگی می‌بیند. رجعت به روزمرگی، برخلاف گوته و اسکات، درحکم یک سرنوشت اپیک فراگیر، یا اشاره‌ای مجسم به حضور خفتهٔ نیرویی مشابه در بی‌شمار انسان‌های عادی نیست که ــ به‌دلایل شخصی یا اجتماعی ــ صرفاً هیچ‌گاه بیدار یا رها نشده است؛ نزد مایر این رجعت مشروط به تضاد میان 'امر اهریمنی' و 'امر روزمره' است. ازاین‌رو رجعت به روزمرگی به‌واقع 'لحظهٔ قهرمانانه' را حذف می‌کند، حال‌آن‌که نزد گوته و اسکات قهرمانی‌گری درقالب معنای دوگانهٔ دیالکتیکیْ 'رفع' [aufgehoben] شده است.

مایر نشان می‌دهد که در بحبوحهٔ زوال روبه‌رشد، هنرمندی مهم است، زیرا او مطلقاً قهرمانی عادی را توصیف می‌کند و نه، نظیر کاری که هویسمان

Huysman، وایلد یا دانُوتسیو d'Annuzio می‌کردند، یک زن هیستریکِ واقعاً 'اهریمنی' را. اما او ازقبل به‌قدر کافی آلوده به دکادنس است که با نوعی مالیخولیای شکاکانه به رویکرد درست خودش بپردازد.

این نوع دریافت نشانگر روح عصر جدید است. قهرمانان مایر به‌لحاظ روحی و اخلاقی روی نوک پا می‌ایستند تا دربرابر دیگران و بالاخص دربرابر خودشان بزرگ‌تر از آنچه هستند به‌نظر رسند، تا به دیگران و به خودشان بباورانند که بلندایی که در برخی لحظات زندگی‌شان به آن دست یافته اند یا دست‌کم رؤیای دست‌یافتن به آن را در سر پرورانده اند، همواره از آنِ ایشان است. پوشش تاریخی دکوراتیور در خدمت آن است تا این روی‌نوک‌پا ایستادنِ کاراکترها را مخفی سازد.

پیداست که این ضعف درونی، درآمیخته با اشتیاق نیرومند به عظمت، ریشه در گسیختگی از زندگی مردمی دارد. روزمرگی مردم درهیئت نثر ملال‌آور و تنزل‌دهنده ظاهر می‌شود و بس. دیگر هیچ پیوند ارگانیکی میان این زندگی و قیامی تاریخی در کار نیست. قهرمان، به‌گفتهٔ بورکهارت، 'آن چیزی است که ما نیستیم'.

بورژوازی آلمانی ملی‌لیبرال شد؛ او به انقلاب بورژوایی‌ـدموکراتیک ۱۸۴۸ خیانت کرد و بعدها ـــ با قیدوشرط‌هایی هرچه کمتر ـــ مسیر بیسمارکی به‌سوی وحدت آلمان را برگزید. این مسیر در ادبیات آلمانی این دوره درقالب آثاری متجلی می‌شود که به‌لحاظ ایدئولوژیک معرف مدافعه‌گری محض، و به‌لحاظ هنری معرفِ افول تام‌وتمام سنت‌های کلاسیک، و سطحی‌ترین شکل مصادرهٔ نوعی رئالیسم دست‌دوم اروپای غربی‌اند.

هرقدر هم که مایر ازنظر زیباشناختی‌ـاخلاقی بر آن بورژواهای آلمانی‌ای که طی سال‌های ۱۸۴۸ تا ۱۸۷۰ از دموکرات به لیبرال ملی تحول یافتند، برتری داشته باشد، و هرقدر هم که پیوندهای رشد هنر او با این مسیر اجتماعی‌ـتاریخی طبقه پیچیده باشد، لیکن این روند رشدوتحول در درونی‌ترین

مسایل روانی و هنریِ مربوط به اثر تمام‌عمرِ او بازتاب می‌یابد. کاراکترهای رنسانسیِ او بازتابی هنری از این ترسویی و سست‌دلیِ لیبرالی به‌دست می‌دهند. قهرمانانِ 'تنها'ی او حامل ویژگی‌های سنخ‌نمای افول دموکراسی آلمانی اند.

II

گرایش‌های عام دکادنس و تثبیت رمان تاریخی به‌عنوان یک ژانر خاص

نزد کنراد فردیناند مایر رمان تاریخی خود را به‌عنوان یک ژانر خاص تثبیت می‌کند. اهمیت تعیین‌کنندهٔ او برای رشدوتحول ادبیات در همین است. البته فلوبر نیز بر خاص‌بودنِ رمان تاریخی تأکید گذاشت و می‌خواست روش‌های رئالیسم جدیدتر را درمورد قلمرو تاریخ، که آن را حیطهٔ خاص می‌دانست، به کار بندد. اما مایر یگانه نویسندهٔ مهم این دورهٔ گذار است که همهٔ اثر عمرش را بر رمان تاریخی متمرکز می‌سازد و برای پرداختن بدان به فکر روشی خاص می‌افتد. از ملاحظات تا همین‌جا نیز پیداست که تفاوت میان این نوع رهیافت به تاریخ و رهیافت رمان تاریخی قدیمی چه اندازه است. نزد والتر اسکات، شکل جدیدی از نگرش تاریخی به جامعه از دل خودِ زندگی به‌وجود آمد. مضمون‌پردازی تاریخی او به‌نحوی ارگانیک، و کم‌وبیش به‌خودی‌خود، از دل تکوین، گسترش و عمیق‌شدنِ احساس تاریخی سربرآورد. مضمون‌پردازی تاریخی والتر اسکات صرفاً همین احساس را بیان می‌کند، این احساس که فهم واقعی مسایل جامعهٔ معاصر صرفاً بر اساس فهم واقعیِ پیش‌تاریخ، یا همان تاریخ پیدایشِ این جامعه، رشد کند. ازاین‌رو، چنان‌که

دیدیم، رمان تاریخی او، به‌منزلهٔ بیان ادبیِ تاریخی‌شدنِ رویکرد به زندگی و فهم تاریخیِ روبه‌رشدِ مسایل جامعهٔ معاصر، ضرورتاً به شکل برتری از رمان معاصر، نزد بالزاک و همچنین نزد تولستوی، می‌انجامد.

وضعیت در این دوره کاملاً متفاوت است. ما توضیحات فلوبر و نیز مایر را دربارهٔ انگیزه‌هایی که آن‌ها را به دستمایه‌های تاریخی سوق داده است، شنیدیم. در هر دو مورد دیدیم که انگیزه‌ها نه از فهم پیوند میان تاریخ و زمان حال، بلکه برعکس، از انکار زمان حال برخاسته اند، انکاری که هرچند به‌لحاظ انسانی‌ـاخلاقی و اومانیستی‌ـزیباشناختی قابل درک و توجیه است اما نزد هر دو نویسنده به ذاتی ذهنی‌گرایانه، زیباشناختی و اخلاقی تقلیل می‌یابد. بازنماییِ دستمایه‌های تاریخی برای هر دو نویسنده صرفاً پوشش است، صرفاً تزیین است، صرفاً وسیله‌ای است برای بیان بسندهٔ ذهنیت‌شان، چنان‌که انجام همین کار ــ به‌اعتقاد خودشان ــ درمورد دستمایه‌ای معاصر نیز ممکن می‌بود.

اکنون قصد نداریم بر آن خودفریبی‌ای درنگ کنیم که سخنگویان ادبیِ این رویکرد در ارتباط با آثارشان قربانیِ آن شدند: در این باره بعدتر حرف خواهیم زد. مهم این است که در این رهیافت به مضامین تاریخی، از یک سو، رویکرد کل دوران به زندگی تجلی می‌یابد و، از سوی دیگر، این‌که این رهیافت ضرورتاً نوعی فقر جهانِ توصیف‌شده را به همراه می‌آورد. زیرا چه چیزِ دستمایه‌های تاریخی برای والتر اسکات و پیروان مهم‌اش جذابیت داشت؟ تشخیص این نکته که آن مسایلی که آن‌ها اهمیت‌شان را در جامعهٔ معاصر دریافته بودند، در گذشته، شکلی متفاوت و خاص به خود می‌گرفت؛ لاجرم این‌که تاریخ به‌مثابه پیش‌تاریخ عینیِ جامعهٔ معاصر چیزی است که برای روح بشری بیگانه و غیرقابل‌فهم نیست.

اما برای نویسندهٔ مدرن، جنبهٔ جذابِ تاریخ ازقضا همین بیگانگی است. جامعه‌شناس و زیباشناسِ پوزیتیویست مشهور، گویو Guyau، به‌نحوی بس روشن و صریح درباب این رابطه حرف زده است. او می‌گوید: 'وسایل مختلفی

وجود دارد برای گریز از *امور پیش‌پاافتاده*، برای زیباساختن واقعیت نزد خویش بدون تحریف آن؛ و این وسایل برسازندهٔ ایدئالیسمی اند که درخدمت ناتورالیسم نیز است. آن‌ها پیش از هرچیز عبارت اند از فاصله‌گیری از اشیاء و رخدادها، چه در زمان و چه در مکان... هنر بناست کارکرد دگرگون‌کننده و زیباسازندهٔ خاطره را تحقق بخشد.[۱] بسیار جالب است که گویو دورساختنِ زمانی و مکانیِ موضوع ادبی را کاملاً یکسان می‌گیرد. آنچه برای او اساسی است، تأثیر زیباسازندهٔ ناشی از امر چشم‌نواز، نامأنوس، و اگزوتیکی است که ازاین‌طریق به‌وجود می‌آید. اکنونی وقتی، فی‌المثل، به ادبیات فرانسوی این عصر می‌نگریم، عیش راستینِ مضامین اگزوتیک را در آن مشاهده می‌کنیم. درکنار شرق، یونان، قرون‌وسطی (شعر لکونت د لیزل Leconte de Lisle)، به رُم روبه‌زوال (بوییه Bouihet)، کارتاژ، مصر، یهودیه (فلوبر)، اعصار اولیه (بوییه)، اسپانیا، روسیه (گوتیه Gautier)، آمریکای جنوبی (لکونت د لیزل، هردیا Heredia) را نیز برمی‌خوریم؛ در همین دوره، برادران گنکور به‌دنبال مُدِ ژاپن‌گرایی می‌روند، والی‌آخر. در آلمان، بر همین قیاس، رنسانس‌گراییِ مایر، مضامینِ متنوع اما غالباً اگزوتیکِ هبل و ریشارد واگنر، و در بین گروهی کوچک‌تر، مصرِ اِبرز، و مهاجرت‌های قومیِ دان Dahn وغیره را داریم.

چنین جریانی در ادبیات، که نویسندگانی با گوناگون‌ترین جهت‌گیری‌ها و گوناگون‌ترین اهمیت‌ها را دربرمی‌گیرد، ریشه‌های عمیقی در زندگی زمان حال دارد. حتی همان رمانتیسم نیز با گریز به قرون‌وسطی بود که علیه نفرت از زندگی سرمایه‌دارانه اعتراض کرد. اما این اعتراض در آن موقع همچنان واجد محتوای سیاسی‌ـ‌اجتماعی کاملاً روشنی ـ البته ارتجاعی ـ بود. نویسندگانی که اکنون درقالب اگزوتیسم مضمونی دست به اعتراض می‌زنند، فاقد این قبیل توهمات ارتجاعی اند، مگر فقط به‌طور استثنایی. تجربهٔ اصلی آنها، بالاخص تجربهٔ نویسندگان فرانسوی، که تحت شرایطِ سرمایه‌داری پیشرفته‌تر، و پیکار طبقاتی حادتری از آلمانی‌ها می‌نوشتند، نوعی دلزدگی یا

تهوعِ عام است، نوعی سرخوردگیِ بی‌حدوحصر از زندگی که هیچ هدفی را دنبال نمی‌کند. آن‌ها وقتی در آروزی به‌دررفتن اند، 'به‌در' اساسی‌تر است تا 'به‌کجا'. گذشتهٔ دیگر پیش‌تاریخِ عینیِ رشدوتحول اجتماعیِ نوع بشر نیست، بلکه همانا زیباییِ معصومانه و تاابد ازدست‌رفتهٔ کودکی است که اشتیاقِ مأیوسانه و تحقق‌نیافتنیِ زندگی‌ای بربادرفته به‌طرزی پرشور اما سترون معطوف بدان است. این رویکرد به زندگی در کمال ایجاز در بند زیر از شعر بودلر، Moesta et Errabunda ، به بیان درآمده است:

Emporte-moi, wagon! Enlève-moi, frégate!
Loin! Loin! Ici la boue est faire de nos pleurs!...

- Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?
Peut-on le rappeler avec cris plaintifs,
Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs?

[مرا ببر، ارابه! دورم کن، کشتی تیزرو!
دور! دور! خاکِ این‌جا از اشک‌های ما ساخته شده! ...
ـ اما بهشت سرسبزِ عشق‌های کودکانه،
بهشت معصوم، پُرازِ لذت‌های پنهانی،
آیا پیشتر دورتر از هند و چین نرفته؟
می‌توان آیا صدایش زد با فریادهای سوزناک،
و زنده‌اش کرد هنوز از صدایی نقره‌فام،
بهشت معصوم، پراز لذت پنهانی؟]

دوردستِ دیگر امری تاریخی‌ـانضمامی نیست، نه حتی در معنای اتوپیایی‌ـارتجاعیِ رمانتیک‌های اولیه. دوردست همانا نفیِ زمان حال است، نوعی دیگربودنِ انتزاعیِ زندگی، امری تاابد ازدست‌رفته که جوهر ادبی خویش را دقیقاً با همینِ آبستن‌شدن از خاطره و اشتیاق حفظ می‌کند ـــ یعنی از سرچشمه‌هایی سراپا ذهنی. و هدف از دقت باستان‌شناختی عظیم و

موشکافی دستپاچه در کاویدنِ جزئیاتِ یک جهان اگزوتیکِ زماناً و مکاناً بعید، نه بررسی سرشت اجتماعی-تاریخیِ این جهان، بلکه همانا امر چشم‌نواز است. مسلماً دقت بناست واقعیتِ عینی-مادیِ جهان بازنموده را تضمین کند، اما ازآنجاکه هستهٔ این جهان فقط وابسته به اشتیاق و یأس ذهنی و بسیار مدرن و بسیار اروپاییِ نویسنده است، دقت باستان‌شناختی، حتی نزد نویسندگان مهم، چیزی نیست مگر دکوراسیون صحنه‌ای که بر روی آن، سرنوشت انسان‌ها به اجرا درمی‌آید، سرنوشتی که به‌لحاظ درونی هیچ سروکاری با این ابژه‌های به‌دقت توصیف‌شده ندارد.

اما هرقدر هم که این اشتیاق و یأس از حیث محتوای بی‌واسطه‌شان واجد گرایشی ضدبورژوایی باشند، با این حال در جوهر خویش عمیقاً بورژوایی اند. آن‌ها احساسات بهترین نمایندگانِ طبقهٔ بورژوای آن زمان را بیان می‌کنند، نمایندگانی که مع‌الوصف قادر نبودند از افق زوال نوظهورِ طبقهٔ خود فراتر روند. به‌رغم ضدیّت حادِّ کسی چون فلوبر یا بودلر با بورژوازیِ عصر خویش، به‌رغم رد و طرد سرسختانه‌ای که آثارشان با آن مواجه شد، سویهٔ اجتماعاً یکسانی که آن‌ها را به طبقه‌شان پیوند می‌زند، غلبه می‌یابد. درست به همین دلیل، آثار ایشان به مرور زمان بر طرد خشماگینِ معاصران‌شان چیره می‌شود، و خودِ ایشان نیز به‌عنوان نویسندگانی رسمیت می‌یابند که درون‌مایه‌های بنیادینِ عصر خویش را به بیان درآورده اند.

تناقضی که به‌ظاهر دراین‌جا حاکم است، فقط ازدید جامعه‌شناسیِ مبتذل وجود دارد. خود مارکس این رابطه میان نویسنده و طبقه را به‌نحوی بسیار روشن و دقیق تعریف کرده است: 'نیز نباید تصور کرد که نمایندگان دموکراتیک اکنون به‌واقع همهٔ خواروبارفروشان یا حامیان پرشور خواروبارفروشان اند. آن‌ها بسته به تربیت‌شان یا موقعیت فردی‌شان می‌توانند همان‌قدر از یکدیگر دور باشند که آسمان از زمین. آنچه ایشان را به نمایندگان خرده‌بورژوازی بدل می‌کند این واقعیت است که ایشان در ذهن خویش از محدوده‌هایی درنمی‌گذرند که خرده‌بورژواها در زندگی خویش از

آن‌ها درنمی‌گذرند، و این‌که لاجرم ایشان به‌لحاظ نظری به‌سوی همان رسالت‌ها و راه‌حل‌هایی سوق داده می‌شوند که منافع مادی و موقعیت اجتماعی به‌لحاظ عملی خرده‌بورژواها را بدان سوق می‌دهد. این درکل همان نسبت میان *نمایندگان سیاسی و ادبیِ* یک طبقه و طبقه‌ای است که نمایندگی‌اش می‌کنند.[۱]

این رابطهٔ میان نمایندگان مهمِ نوشتار (اگزوتیک) تاریخی در این دوره و طبقهٔ آن‌ها بالاخص درقالب پرسشِ مربوط به جایگزینیِ عظمت واقعی تاریخی با قساوت و سبعیت تجلی می‌یابد، پرسشی که قبلاً به آن پرداخته‌ایم. ما پیشتر به این واقعیت متناقض اشاره کردیم که چگونه نویسندگانِ ازنظر زیباشناختی و اخلاقیْ برجسته و ظریف‌الطبعی چون فلوبر و مایر در آثار خویش به این نوع قساوت و سبعیت کشانده شده اند. همچنین نشان دادیم که این چرخش ضرورتاً برخاسته از فقدان رابطهٔ درونی با تاریخ بوده است، و این‌که این چرخش پیوند نزدیکی با رویکرد دورهٔ زوال به زندگی دارد، رویکردی که کنش‌های تاریخی را تجسم اَعمال و رنج‌های خودِ مردم، و ٔافراد جهان‌تاریخی' را نمایندگانِ جنبش‌های مردمی، نمی‌داند. دراین‌جا فقط کافی‌ست اجمالاً به پیوند میان این احساسات و تجربه‌های ناآگاهانهٔ توده‌های عظیم بورژوا و خرده‌بورژوا اشاره کنیم تا بدین‌ترتیب به‌روشنی دریابیم که این نویسندگان، هرچند به‌لحاظ انسانی و فکری به‌مراتب بر خیل معاصران هم‌طبقهٔ خویش برتری داشتند، صرفاً به احساساتِ پنهان‌شده، مخدوش‌شده، و طردشدهٔ آن‌ها بیانی ادبی بخشیدند. بار دیگر بودلر (در: *خطاب به خواننده* [شعر آغازینِ کتاب *گل‌های شرّ*]) رابطهٔ فرد بروژوا یا خرده‌بورژوای متوسطِ این دوره با افراط‌های سبعانه به‌عنوان عظمت کاذب را به‌شکلی به‌غایت روشن و ازنظر ادبی مهم بیان کرده است:

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leur plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

[اگر ویولن، زهر، دشنه، شعله،
نیستند هنوز آراسته به طرح‌های دلپذیرشان
کتانِ هرزهٔ سرنوشت‌های رقت‌بارمان،
این جان ماست، افسوس! که نیست به کفایت بی‌پروا.]

تئوفیل گوتیه در مقدمه‌اش بر *گل‌های شرّ*، تفسیری به‌غایت جالب و سرشت‌نما از این قطعه به‌دست می‌دهد. او از هیولای مدرن عظیمِ ملال حرف می‌زند، 'که در بزدلی بورژوایی‌اش با بی‌مزگی رؤیای وحشی‌گری‌ها و هرزگی‌های رُمی‌ها را می‌بیند: نروی [Nero] بروکرات، هلیوگابالوسِ [Heliogabalus] خواروبارفروش.' برخی نویسندگان مهم مدرن که ازقبل آگاهی بیشتری به این پیوندها داشتند، عملاً رابطهٔ سرزندهٔ چنین ایدئولوگ‌هایی با بنیان‌های حیاتیِ فرد بورژوا را ترسیم کرده اند. آدمی به یاد چهرهٔ ازیادنرفتنیِ پروفسور اونراتِ هاینریش مان Heinrich Mann می‌افتد، و این‌که چگونه هاینریش مان در رمان خویش، *زیردست* Untertan، ویژگی‌های مشترک میان بورژوای خودبزرگ‌بین و امپریالیستِ عصر ویلهلمی و شکوهمندیِ دکوراتیوِ هنر واگنری را بسط داده است، آنجاکه لوهنگرینِ واگنر به‌منزلهٔ ایدئالِ درونی هسلینگِ سرمایه‌دار ظاهر می‌شود.

در متن این پیوند، جایگاه خاصِ دستمایهٔ تاریخی در چارچوب گرایشِ کلی به اگزوتیسم را درمی‌یابیم. ما استدلالاتی را که برای مایر تعیین‌کنندهٔ تفوّقِ رمانِ تاریخی بر مضمون‌پردازیِ معاصر بود، شنیدیم. زندگی‌نامه‌نویس و منتقدِ مایر، اف. باؤمگارتن F. Baumgarten، درباب رابطهٔ مایر با دستمایهٔ تاریخی تفسیر بسیار جالبی به‌دست داده است که هم برداشت مایر و هم نظریهٔ عام اگزوتیسم نزد گویو را از بسیاری جهات انضمامی ساخته است. باؤمگارتن دربارهٔ نویسنده‌ای که به زمان حال می‌پردازد می‌گوید: 'دستمایهٔ او عاری از سرنوشت است، این دستمایهٔ نیازمند دست شکل‌دهندهٔ نویسنده است تا به سرنوشت بدل گردد. *نویسندهٔ تاریخی* پیشاپیش درقالب الگوی خویش

واجد یک سرنوشت است، سرنوشتی که به‌واسطهٔ تعامل کاراکتر و محیط پیرامون شکل گرفته است.[۱] باؤمگارتن هیچ درکی از آن پیوندهای تاریخی‌ای ندارد که راه به نگرش مایر یا مال خودش داده اند. او در قدرت‌های تاریخی‌ای که رمان تاریخی بناست توصیف‌شان کند ــ به‌شکلی ریکرتی‌ـماینکه‌ای ــ فقط ایده‌ها را می‌بیند، فقط آن چیزی را که به‌دست خودمان در دستمایهٔ تاریخی گنجانده شده است. درست به‌سبب همین ذهنی‌گرایی، نزد او این تضاد میان تاریخ و زمان حال به‌صورت صلب و انحصاری باقی می‌ماند. انسانی متعلق به زمان حال قابل‌بازنمایی نیست، 'زیرا آن نوع فرم‌های ساختی که فقط یک فرآیند تاریخیِ خاتمه‌یافته می‌توانند مرئی‌شان سازد، هنوز برای زمان حالْ بازشناسی، معلوم و تثبیت نشده اند.'[۲]

ما این تفسیر از شیوهٔ بازنمایی مایر را ازآن‌رو به‌تفصیل نقل کردیم زیرا در آن، عدم‌درکِ زمان حال، شناخت‌ناپذیریِ ذاتیِ زمان حال، به‌منزلهٔ شالودهٔ پرداخت به دستمایهٔ تاریخی ظاهر می‌شود. بنابراین گذشته، تاریخ، واجد پیوندی ارگانیک با حال نیست، بلکه از این جهت نیز قطب مقابلِ سرسخت آن است. زمان حال تاریک است، گذشته رئوس روشنی به‌دست می‌دهد. این‌که این رئوس کلی نیز فی‌نفسه به گذشته تعلق ندارند، بلکه درحکم واردات سوژه (البته به‌قول فیلسوفان: 'سوژهٔ معرفت‌شناختی') اند، تغییری در این تقابل ایجاد نمی‌کند، زیرا مطابق با تلقی چنین متفکران و نویسندگانی، این قسم اطلاق مقولاتِ تفکر بر زمان حال در عمل ناممکن است. این تلقیِ فلسفی متداول که جهان خارج شناخت‌ناپذیر است، وقتی به شناخت‌پذیریِ زمان حال تسرّی پیدا می‌کند، تأکیدی تشدیدشده و کیفاً نو می‌یابد. آرمانی‌ساختنِ فلسفی و هنریِ استیصال، امتناع از مواجهه با مسایل بنیادین، یکدست‌کردنِ امر اساسی و غیراساسی، وغیره عمیقاً در همهٔ مسایل مربوط به بازنمایی نفوذ می‌کند و به‌لحاظ محتوا بر شیوهٔ نزدیک‌شدن به همهٔ پرسش‌ها و مسایل فرم تأثیر می‌گذارد.

میزان و دوامِ تأثیر این گرایش‌ها بر ذهنی‌ساختنِ برداشت تاریخی را

زمانی به روشن‌ترین وجه می‌توانیم دریابیم که به ملاحظات نویسندهٔ برجستهٔ ضدفاشیست، و اومانیست مبارز، لیون فویشتوانگر Lion Feuchtwanger، بنگریم. فویشتوانگر ــ چنان‌که در فصل بعد خواهیم دید ــ در گرایش‌های اساسیِ هنر خود، به‌دور از توصیفاتِ دوره‌های است که هم‌اینک تحلیل کردیم، و حتی به‌معنایی در *تضاد* با آنهاست. مع‌الوصف استدلالات نظری‌ای که او در دفاع از رمان تاریخی می‌آورد، به‌همان اندازه تحت تأثیر فیلسوفان ارتجاعیِ برجستهٔ دورهٔ گذار، بالاخص نیچه، ولی همچنین کروچه، و نیز به‌تمامی آکنده از این روحِ ذهنی‌گرایی درقبال دستمایهٔ تاریخی، اند.

فویشتوانگر دستمایهٔ معاصر و تاریخی را از نظر توانایی‌شان در بیان ایدهٔ نویسنده با هم مقایسه می‌کند، و می‌گوید: 'وقتی من خود را مجبور می‌بینم محتوایی معاصر را در جامه‌ای تاریخی بپوشانم، آنگاه علت‌های منفی و مثبت وارد بازی می‌شوند. گاهی اوقات موفق نمی‌شوم برخی قسمت‌های پیرنگ‌ام را آن‌طور که دوست دارم تقطیر کنم؛ آنها، که در پوشش زمان حال نگه‌شان داشته‌ام، مادهٔ خام باقی می‌مانند، گزارش، تأمل، فکر، و به تصویر بدل نمی‌شوند. یا وقتی از محیط زمان حال استفاده می‌کنم، احساس فقدان خاتمه و پایان‌بندی را دارم. چیزها همچنان در جریان اند، و این‌که آیا، و تا چه اندازه، تحولی مربوط به زمان حال به کمال رسیده است یا نه، امری دلبخواهی باقی می‌ماند، و هر نقطهٔ پایانِ مفروض خصلتی تصادفی دارد. در بازنماییِ شرایط معاصر، از فقدان چارچوب ناخشنود ام؛ عطری است که تبخیر می‌شود زیرا درِ بطری را نمی‌توان بست. به‌علاوه عصرِ بسیار بی‌قرار ما هر آنچه را معاصر است فوراً به تاریخ بدل می‌سازد، پس اگر محیطِ امروز تا پنج سال دیگر امری تاریخی خواهد شد، چرا وقتی قصد دارم مضمونی را بیان کنم که امیدوارم پنج سال بعد نیز همچنان سرزنده باشد، محیطی را انتخاب نکنم که به عصری دلخواه در گذشته بازگردد؟'

می‌بینیم که فویشتوانگر دراین‌جا بسیاری از همان استدلالاتی را تکرار می‌کند که در نوشته‌های نظریه‌پردازان و نویسندگان مهم این دوره به آن‌ها

برخورده ایم. وجه مشترکِ همهٔ این نظریه‌ها این است که هم تاریخ و هم زمان حال را مجموعه‌ای مرده از فاکت‌هایی تلقی می‌کنند که فی‌نفسه هیچ حرکت زنده‌ای در دل‌اش نهفته نیست، فی‌نفسه روح و جانی مختص به خود ندارند، بلکه فقط از بیرون، از جانب نویسنده است که جان می‌گیرند. از سوی دیگر، برای خود نویسندگان، تجربه‌های بشری‌شان به‌منزلهٔ اموری زمان‌مند به نظر نمی‌آیند. آن‌ها گمان می‌برند که تجلیات مکانی و زمانیِ احساسات و افکار بشری منحصراً با جنبهٔ بیرونیِ این احساسات و افکار تماس می‌یابند، و صرفاً پوشش‌شان را بازنمایی می‌کنند، حال‌آن‌که خودِ این‌ها فی‌نفسه بیرون از روند تاریخی اند و ازاین‌رو می‌توان آن‌ها را به‌دلخواه در طول زمان به‌جلو یا به‌عقب انتقال داد، بی‌آن‌که از این طریق متحمل تغییراتی اساسی شوند. گزینش مضامین تاریخی بر اساس این رویکرد، فی‌المثل در نمونهٔ کنراد فردیناند مایر، مطلقاً امری مربوط به انتخاب هنری و ذوقی است: آن دوره‌هایی از تاریخ انتخاب می‌شوند که در آن‌ها تجسم دکوراتیوِ این احساسات بتواند به‌بسنده‌ترین شکلی بر مقاصد سوبژکتیوِ نویسنده انطباق یابد.

فاکت‌های مرده و، در پیوند با آنها، دلبخواهی‌بودنِ سوبژکتیو در پرداختن به آن‌ها تعیین‌کنندهٔ اصول هنریِ رمان تاریخی در دورهٔ افول رئالیسم بورژوایی است. مسلماً همهٔ نظریه‌های غلط درباب رمان تاریخی بر همین شالوده می‌بالند و پشت‌گرم به کار نویسندگان مهم این دورهٔ افول اند. تفاوت با نوع کلاسیکِ رمان تاریخی یا، نظیر نمونهٔ تِن و براندز، دلیلی برای ردّ آن است، و یا این تفاوت کاملاً محو می‌شود. این بنیانِ نظریه‌های جامعه‌شناختیِ مبتذل دربارهٔ پرداخت به تاریخ ازطریق ادبیات است، که بر بیگانگی و فهم‌ناپذیریِ عینیِ تاریخ برای ما استوار است، و لاجرم در پرداخت هنری به تاریخ، چشم به 'درون‌فکنیِ' ناب (درمعنای ماخ Mach و آونِاریوس Avenarius) می‌دوزد.

در مناقشه بر سر رمان تاریخی در سال ۱۹۳۴ در اتحاد شوروی، برداشت‌هایی مبتنی بر جامعه‌شناسی مبتذل سربرآوردند که محتوای اصلی‌شان

جداساختنِ کامل تاریخ از زمان حال بود. یک گرایشْ رمان تاریخی را نوعی 'علمِ پسمانده‌ها' می‌دانست و لاجرم هیچ چیزی در تاریخ نمی‌دید که بتواند واجد تأثیری زنده بر زمان حال باشد. این برداشت، که کاملاً با زیباشناسیِ جامعه‌شناسیِ مبتذل خواناست، و مطابق آن، جامعهٔ بی‌طبقه دیگر هیچ سروکاری با محصولات ادبیِ تحولات پیشینِ جامعهٔ طبقاتی ندارد، رمان تاریخی را به مجموعه‌ای [omnium gatherum] مرده از 'پسمانده‌ها'یی بدل می‌ساخت که می‌توانند به‌دست نویسنده دسته‌بندی شوند و 'جان بگیرند'. گرایشِ دیگرْ دو نوع رمان تاریخی را برنهاد که متقابلاً دوگانگی فاکت‌های مرده و درون‌فکنی‌های ذهنی را به‌دقت بازتاب می‌دهند. یک نوع همان رمان تاریخیِ راستین است که در آن، ایدهٔ بازنمایی‌شدهٔ درونماندگارِ عصر تاریخیِ گذشته است. اگر این درونماندگاریِ تام‌وتمام در کار نباشد، لاجرم، مطابق با این 'نظریه'، 'رمانی معاصر' دربارهٔ دستمایه‌ای تاریخی به‌وجود می‌آید، یعنی همان درون‌فکنیِ ناب. در مورد اول، ما بار دیگر با تاریخی روبه‌رو می‌شویم که هیچ ربطی به ما ندارد، و در مورد دوم، با افکار و احساسات خودمان درقالب پوششی که با رخدادهای تاریخیِ گذشتهٔ بازنمایی‌شده هیچ وجه اشتراکی ندارد. بنابراین هر دو 'نظریه' حرام‌زاده‌های دکادنس بورژوایی و جامعه‌شناسی مبتذل اند. دراین‌جا مسئله همواره بر سر این است که نظریه‌های بورژواییِ شکل‌گرفته در روند تباهیِ دموکراسی انقلابی در ناسیونال‌لیبرالیسم را جامعه‌شناسی مبتذل به‌اسم دستاوردهای جدیدِ پیشرفت به‌طور قاچاق وارد مارکسیسم کرده است. فقط کافی‌ست آن ستایش غیرانتقادی‌ای را به یاد آوریم که جامعه‌شناسی مبتذل در حال‌وهوای آن به نظریه‌های ادبی تِن پرداخته است.

مهم‌ترین چیز برای مسألهٔ موردنظر ما دگرگونی دموکراسی بورژواییِ انقلابی و مترقی به لیبرالیسمی بزدل و سازش‌گراست که بیش از پیش خصلتی ارتجاعی می‌یابد. زیرا ما توانستیم نزد نویسندگان مهم، صادق، و به‌لحاظ هنری برجسته‌ای چون فلوبر و مایر ببینیم که پرسش کانونیِ بحران رئالیسم

در رمان تاریخی ازقضا ریشه در بیگانگی از زندگی مردمی و نیروهای زندهٔ آن دارد، و لاجرم، به‌لحاظ هنری، ریشه در همان روگردانی‌ای از مردم دارد که به‌لحاظ سیاسی و اجتماعی در بورژوازیِ این دوره رخ داد. و توانستیم نزد نویسندگانِ صادق و دموکراتیکی چون ارکمان‌ـشاتریان، و نیز نویسندگان مهم‌تری چون دکوستر، ببینیم چگونه این جریان‌های اجتماعی و روحیِ دورانْ احساسات و تمایلات خویش به تهی‌دستان را محدود و انتزاعی، و بیانِ ادبی خویش را تا حدی فقیر و تا حدی سبک‌پردازانه ساختند.

فرهنگ بورژواییِ عظیم قرن هجدهم، که رئالیسمِ آن واپسین شکوفاییِ خود را در نیمهٔ اول قرن نوزدهم تجربه کرد، بنیان اجتماعی خود را در این واقعیت دارد که بورژوازی به‌لحاظ عینی همچنان رهبرِ همهٔ نیروهای مترقیِ جامعه در نابودی و امحای فئودالیسم بود. شور نهفته در این رسالت تاریخی به نمایندگان ایدئولوژیک مهمِ این طبقه شجاعت و رغبت آن را داد تا همهٔ مسایل مربوط به زندگی مردمی را مطرح کند، خود را عمیقاً در زندگی مردمی غرق سازند و، با درک نیروها و ستیزهای دست‌اندرکار دراین‌جا، آرمان پیشرفت انسانی را به‌لحاظ ادبی حتی در آن زمان و در آن جایی نمایندگی کنند که طرح و حلِ مسایل در تناقض با منافع تنگ‌نظرانه‌ترِ بورژوازی قرار می‌گیرند.

با چرخش به لیبرالیسم، گسستِ این پیوند اعلام می‌شود. لیبرالیسم از این پس ایدئولوژیِ منافع طبقاتیِ تنگ‌نظرانه و محدودِ بورژوازی است. این تنگ‌نظری همهٔ آن مواردی را نیز دربرمی‌گیرد که محتوای بازنمایی‌شده ظاهراً یکسان باقی مانده است. زیرا این‌که نمایندگان بزرگ اقتصاد بورژوایی دربرابر محدودیت‌های صنفی و ناحیه‌گرایی [یا نظام ارباب‌ـرعیتی] وغیره، از حقوقِ اقتصاد کاپیتالیستی به‌عنوان پیشرفتی تاریخی دفاع کرده اند، یک چیز است، و آنچه تاجران آزادِ عامیِ منچستر در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم رواج داده اند، چیز دیگری است.

تنگ‌نظری‌ای که محصول این نوع گسیختگی از مردم است، نزد

نمایندگان سیاسیِ بورژوازیِ این عصر، نزد مزدوران ایدئولوژیک‌شان در حیطه‌های اقتصاد، فلسفه وغیره، با ریاکاری‌ای هردم فزاینده پیوند خورده است. زیرا در بیرون، بورژوازی بناست همواره درمقام رهبر پیشرفت، درمقام نماینده و پیش‌قراولِ کل مردم ظاهر شود. اما ازآنجاکه محتوای منافعِ بازنمایی‌شده را منافعِ طبقاتیِ تنگ‌نظرانه و خودخواهانهٔ بورژوازی رقم می‌زند، چنین 'گسترش'ی فقط با ابزار ریاکاری، لاپوشانی، دروغ، و عوام‌فریبی می‌تواند تحقق پیدا کند. علاوه بر آن، روگردانی لیبرالی از مردم ریشه در ترس از پرولتاریا و انقلاب پرولتری دارد. بیگانگی از مردم همواره به دشمنی با مردم بدل می‌گردد. و در پیوندی بس نزدیک با این تحول، لیبرالیسم به‌طور فزاینده به سازش‌گری بزدلانه با قدرت‌های به‌جامانده از مطلقه‌گراییِ فئودالی، و تسلیم بزدلانه دربرابر آن‌ها می‌گراید. ایدئولوژیِ استوار بر این تسلیمِ بی‌قیدوشرط سپس درقالب نظریهٔ 'سیاست قدرت [Realpolitik]' بیان می‌شود که به‌نحوی فزاینده سنت‌های انقلابیِ باشکوه و قدیمیِ بورژوازی را نه فقط به‌نحوی ایدئولوژیک نابود می‌کند، بلکه آن‌ها را مستقیماً به‌منزلهٔ امری انتزاعی، به‌منزلهٔ 'ناپختگی' و 'کودک‌منشی' دست می‌اندازد (برخورد تاریخ‌نگاریِ آلمانی لیبرال با سال ۱۸۴۸).

ما مکرّراً به فاصلهٔ عظیمی اشاره کرده ایم که نویسندگام مهمی چون فلوبر یا مایر را از بورژوازی لیبرال و روشنفکران آن جدا می‌کند (حال بگذریم از نویسندگان مردمی‌ـدموکراتیک). بله، در این دوره هیچ نویسنده‌ای وجود نداشته است که فرومایگی، بلاهت و فساد طبقهٔ بورژوا را با طنزی برّنده‌تر تشریح کند که فلوبر. و حتی رجعت به تاریخ، چه نزد فلوبر و چه مایر، اعتراضی است علیه این فرومایگی و حقارت، علیه این بلاهت و تباهیِ طبقهٔ بورژوای عصرشان.

اما درست به‌دلیل همین تقابل انتزاعی، فلوبر و مایر در چارچوب این دوره باقی می‌مانند، همراه با محدودیت‌ها و تنگ‌نظری‌های افق اجتماعی‌ـتاریخی‌اش. هرچند سلاح طنز، تضاد رمانتیک پرشور میان گذشته و

حال، این نویسندگان را از بدل‌شدن به مدافعانِ بورژوازی لیبرال بازمی‌دارد و به آثارشان اهمیت و جذابیت ادبی می‌بخشد، اما به ایشان کمک نمی‌کند خود را از نفرین بیگانگی از مردم برهانند. هرقدر هم که آن‌ها پیامدهای ایدئولوژیکِ این وضعیت تاریخی را پس زنند یا نقد کنند ــ و این کار را هم می‌کنند ــ خودِ واقعیات اجتماعی‌ــتاریخی، که آن‌ها با پیامدهای ایدئولوژیک‌شان می‌جنگند، ضرورتاً در محتوا و فرم آثارشان انعکاس پیدا می‌کند.

پرسش هنری، مضمون‌پردازی، و شیوهٔ بازنمایی آن‌ها را همین بیگانگی از مردم تعیین می‌کند. این واقعیت که در رمان‌های تاریخیِ این دوره، حتی در مشهورترین‌شان، روابط آدمیان با زندگی عمومی یا یکسر غیرسیاسی و خصوصی است و یا محدود به 'سیاست قدرتِ' استوار بر دسیسه‌ها در قشر بالایی جامعه، روشن بازتاب‌دهندهٔ آن دگرگونی‌های بنیادینی در زندگی اجتماعیِ طبقهٔ بورژواست که بیان سیاسی‌شان دقیقاً همین لیبرالیسم بوده است. حتی تحقیر پرشور فلوبر از بورژوازی لیبرال عصر خویش نمی‌تواند چیزی از این وابستگی هنری خود به گرایش‌های زوال در طبقهٔ بورژوا بکاهد.

بنابراین رمان تاریخیِ جدیدتر به‌منزلهٔ *ژانری مختص* به خود از دل ضعف‌های ایدئولوژیک مربوط به افولی نوظهور برخاسته است، از دل عجزِ حتی مهم‌ترین نویسندگان این دوران در تشخیص ریشه‌های اجتماعیِ واقعیِ این زوال و به‌راه‌انداختن نبردی راستین و کانونی علیه آنها. پیشتر در تحلیل‌های منفرد نشان داده ایم که همهٔ ضعف‌های هنریِ خاصِ این نوع رمان تاریخی از این ضعف بنیادین نشأت می‌گیرند. اما خطا خواهد بود اگر تصور کنیم که این ضعف‌ها منحصر به رمان تاریخی اند. قبلاً نشان دادیم که جایگزینیِ اوج‌های واقعیِ زندگی اجتماعی با قساوت‌ها و سبعیت‌ها نزد فلوبر به‌نحوی 'پیامبرانه' رمانِ اجتماعیِ زولا را پیش‌بینی می‌کند. در واقعیت، البته، در پس این جریان ادبی بسیار عام، که حتی نویسندگانِ ازنظر انسانی پالایش‌یافته‌ترین را نیز دربرمی‌گیرد، گرایشی به وحشی و سبعانه کردن احساس بشری نهفته است

که همپای پیروزی قطعی بورژوازی در جامعه غلبه می‌یابد. به‌همین ترتیب، جابجایی مضامین اجتماعی به 'بالا' منحصر به رمان تاریخی نیست، هرچند این اتفاق دراین‌جا نیز زودتر و قطعی‌تر از هر جای دیگری می‌افتد. در متن رشدوتحول ناتورالیستی، ادموند گنکور، وقتی به‌سراغ تشریح طبقات بالایی جامعه می‌رود، پیشاپیش این را مرحلهٔ بالاتر ناتورالیسم اعلام می‌کند. و اکنون در جریان‌هایی که جای ناتورالیسم را می‌گیرند، این گرایش حاکم می‌شود. البته همگانی‌بودن یک جریان تاریخی، حتی در این مورد نیز، به‌هیچ‌رو به‌معنای انحصاری‌بودن آن و تأثیرگذاری یک‌دست‌اش بر خلاقیت همهٔ نویسندگانی که در این دوره کار می‌کنند، نیست. مع‌الوصف، با توجه به ریشه‌های عمیق این گرایش‌های ادبی در هستی اجتماعی سرمایه‌داری پیشرفته و بالاخص امپریالیسم، ضدیّت نویسنده با این گرایش‌های اجتماعی باید بسیار دوربرد باشد تا بتواند پیکار هنری موفقیت‌آمیزی علیه صور ادبی تجلی آن‌ها به راه اندازد. (اما امکان‌پذیری چنین پیکاری را نمونه‌های متعددی از ادبیات بین‌المللی، از گوتفرید کلر و آناتول فرانس گرفته تا رومن رولان، نشان می‌دهند.)

بنابراین می‌بینیم: حتی یک پرسش مربوط به رمان تاریخی را هم نمی‌توان به‌طور مجزا، و تنها در پیوند با رما تاریخی، مورد پرداخت قرار دارد بدون آن‌که پیوستگی تاریخی و اجتماعی رشدوتحول ادبی به‌تمامی مخدوش گردد. پس به چه حقی از رمان تاریخی به‌عنوان ژانری مختص به خود حرف می‌زنیم؟ ازآنجاکه نظریهٔ خشک و فرمالیستی و درست ازهمین‌رو به‌لحاظ محتوایی خام ژانر در زیباشناسی بورژوایی متأخرتر، رمان را به 'زیرـگونه‌ها یا ژانرهای فرعی' مختلفی نظیر رمان ماجراجویانه، رمان کارآگاهی، رمان روان‌شناختی، رمان دهقانی، رمان تاریخی وغیره تقسیم می‌کند، و این 'دستاورد' را نیز از جامعه‌شناسی مبتذل وام می‌گیرد، ازنظر علمی هیچ چیزی برای عرضه ندارد. در نگرش فرمالیستی به ژانر، همهٔ سنت‌های بزرگ دورهٔ انقلابی به‌تمامی محو شده اند. یک تقسیم‌بندی بی‌روح،

خشک، و تا این حد بروکراتیک بناست جایگزینِ دیالکتیکِ زندهٔ تاریخ شود.

مسلماً در پس این مقولاتِ خشک نیز همچنان محتواهای اجتماعیِ واقعی نهفته است. اما همواره محتواهایی متعلق به ایدئولوژیِ لیبرالی که بیش از پیش ارتجاعی می‌شود. و فقط جامعه‌شناسی مبتذلِ مِنشویستی است که چنان 'ساده‌دل و خام' است که سرشت اجتماعیِ این محتوا درنمی‌یابد و صرفاً بر 'دستاوردهای علمی' متمرکز می‌شود. دراین‌جا می‌توانیم مفصلاً به تاریخِ نظریهٔ ژانر بپردازیم. کافی‌ست به یک نمونه‌ای اشاره کنیم. به‌هنگام تثبیت رمان روان‌شناختی به‌عنوان ژانری کمابیش مختص به خود، نمایندگان مهم آن، پیش از همه بورژه، به‌روشنی گرایشی را که ضرورتاً به تأسیس این ژانر خاص انجامید، بیان کردند. زیرا، مسلماً، مرتجع باهوش و فرهیخته‌ای چون بورژه به‌خوبی می‌دانست که رمان‌نویسان قدیمی دورهٔ گذشته روان‌شناسانی مهم بوده اند. لیکن آنچه او در پی آن بود، جداساختن ایدئالیستی و ارتجاعیِ امر روان‌شناختی از تعیّنات عینیِ زندگی اجتماعی، و تثبیتِ امر روان‌شناختی به‌منزلهٔ حیطه‌ای خودایستا و مستقل از تجلیات بشریِ زندگی بود. این جداسازی اکنون ازاین‌طریق وسیعاً بسط پیدا می‌کند که غرایز 'محافظه‌کار' بر غرایز 'ویرانگر' برتری می‌یابد. قصد بورژه پیش از هرچیز این است که دقیقاً به‌میانجی همین روان‌شناسی‌گرایی، گریز از تناقض‌های ــ به‌طور انتزاعی عرضه‌شدهٔ ــ زندگی معاصر به ساحت دین را مجاب‌کننده جلوه دهد. و عملاً آنچه از این طریق افزایش می‌یابد امکانات سفسطه‌گری است. بازنماییِ کلیسا و دین درقالب تعیّنات اجتماعی‌شان، همراه با اهداف سیاسی‌شان وغیره، به‌سیاق بالزاک و استاندال، و به‌واقع حتی فلوبر و زولا، دیگر چندان ضروری به‌نظر نمی‌رسد. پرسش دین اکنون به پرسشی 'سراپا درونی' بدل می‌شود: رم حداکثر به‌عنوان پسزمینه‌ای چشم‌نواز در درون ماجرا گنجانده می‌شود (جهان‌شهر [Cosmopolis]).

دراین‌جا رمان روان‌شناختی گره می‌خورد به مبتذل‌ساختن و انجماد

فکریِ زندگی اجتماعی ازطریق جامعه‌شناسی، پیش از همه، جامعه‌شناسیِ تِن. 'شأن یا جایگاه' [Stand/Status]، یا همان موقعیت اجتماعی، به‌منزلهٔ نوعی داده‌شدگیِ متافیزیکی ظاهر می‌شود. خودِ این جایگاخ نیازمند هیچ کاوشی نیست؛ جایگاه تغییرناپذیر است. آنچه باید بازنمایی و توصیف شود صرفاً واکنش‌های روان‌شناختی است، آن‌هم بر این اساس که هر نوع عدم‌هماهنگی با 'شأن یا جایگاه' به‌عنوان بیماری معرفی می‌شود. بگذارید به تفسیر جدیدی گوش دهیم که بورژه از *مادام بوواری* و *سرخ و سیاه* به‌دست می‌دهد: 'به‌قدر کافی به این نکته اشاره نشده است که بنیان *مادام بوواری* و همچنین *سرخ و سیاه* این است: کاوش در بیماری روحی‌ای که محصول تعویض محیط است. اِما [بوواری] دختری دهقان است که از ترتیب یک بورژوا برخوردار می‌شود. ژولین پسری دهقان است که از ترتیب یک بورژوا برخوردا می‌شود. این بینش نسبت به یک فاکت اجتماعیِ غول‌آسا بر هر دو کتاب حاکم است.' بدین‌سان با استقلال‌بخشیدن به امر روان‌شناختی، هر شکلی از نقدِ جامعه محو می‌شود. استاندال و فلوبر ــ با کاوش در نمونه‌های بیمارگونهٔ متضاد ــ این 'حقیقتِ' روان‌شناختی و اجتماعیِ 'عمیق' را بشارت می‌دهند: پینه‌دوز، به کارت ادامه بده!

دیدیم که در بطن تثبیت رمان تاریخی به‌عنوان یک ژانر یا ژانر فرعیِ مختص به خود، محتوای اجتماعیِ مشابهی نهفته است: جدایی زمان حال از گذشته، تقابل انتزاعیِ زمان حال و گذشته. البته نیّاتی از این دست واقعاً در تکوین ژانر جدید نقشی ندارند. ما در ملاحظات قبلی‌مان، خاصه به‌هنگام مقایسهٔ رمان تاریخی و درام تاریخی، به‌تفصیل نشان دادیم که هر ژانری بازتابِ یکهٔ واقعیت است، و ژانرها فقط زمانی می‌توانند سربرآورند که فاکت‌های عام و نوعیِ زندگی، که به‌نحوی قانون‌مندْ تکرار می‌شوند، سربرآورده باشند، فاکت‌هایی که سرشت محتوایی و فرمالِ یکه‌شان نتوانند به‌نحوی بسنده در فرم‌های تاکنون موجود بازتاب یابند.

یک فرم خاص، یک ژانر خاص، باید استوار بر یک حقیقت خاص از

زندگی باشد. وقتی درام به تراژدی و کمدی تقسیم می‌شود (دراین‌جا از مراحل میانی صرف نظر می‌کنیم)، علل محتوایی جدی‌ای در پس آن نهفته است که ریشه در آن فاکت‌هایی از زندگی دارند که فرم‌های تراژدی و کمدی بازتاب‌شان می‌دهند، هرچند *به‌نحوی دراماتیک* بازتاب‌شان می‌دهند. زیرا نکتهٔ مهم این است که چنین جدایی‌ای در هنر اپیک به هیچ نوع تفکیک ژانری نمی‌انجامد. حتی جامعه‌شناسی مبتذل بورژوایی و شبه‌مارکسیستی نیز به فکر اختراع زیرگونهٔ رمان تراژیک نیافتاده است. تراژدی و کمدی هر یک نسبت دیگری با واقعیت دارد و درست به‌همین دلیل، روش هر یک برای ساماندهی ماجرا و کاراکترپردازی وغیره متفاوت است. همین نکته درمورد رمان و نوولا [رمان کوتاه] صدق می‌کند. مسئله به‌هیچ‌رو محیط پیرامون نیست. تفاوتِ محیط فقط پیامدِ متفاوت‌بودنِ هدف توصیف است، چنان‌که گاهی اوقات، در برخی موارد مرزی، یک نوولای بزرگ گسترده‌تر از یک رمان کوچک است. مسئله همواره بر سر یک فرم خاص برای بازتابِ فاکت‌های خاصِ زندگی است. تفاوت محیطی بین رمان و نوولا فقط یکَ ابزار بیانی است درکنار ابزارهای متعددی که برای فاکت‌های مختلف زندگی به‌کار می‌روند، فاکت‌هایی که توسط این هر دو ژانر بازنمایی می‌شوند. پیش از هرچیز وجه ممیزهٔ واقعی نوولا این است که هدف آن بازنمایی تمامیتی از تجلیات زندگی یک نیست. ازهمین‌رو این فرم مناسبِ آن است که ربط‌وپیوندهای بسیار خاصِ زندگی، مثلاً نقشِ تصادف در زندگی بشری، را با نیرو و تمرکزی خاص بازنمایی کند.

کنراد فردیناند مایر به‌عنوان هنرمندی مهم و آگاه به‌روشنی دریافت که خصلت غیرعقلانی برداشت تاریخی‌اش او را به نوولا کشاند، و ازاین‌رو آثارش را نوولا [رمان کوتاه]ها نامید و نه رمان‌ها. موتیفِ نهاییِ پسکارا، یعنی این واقعیت که به‌سبب بیماری مهلک‌اش ازنظر فیزیکی ناتوان از کنش و تصمیم‌گیری است، درعمل موتیفی نوعاً نوولایی است.اما ازآنجاکه مایر بلندپروازی هنری زیادی داشت و می‌خواست تصویری تام از مسایل عصر

خویش به‌دست دهد، آثار او چارچوب سخت اما تنگِ نوولا را درهم شکستند؛ بدین ترتیب بر پایهٔ موتیف‌های نوولا، رمان‌های غیرعقلانی‌گرا و قطعه‌وار به‌وجود آمدند.

پس وقتی به‌طور جدی به مسألهٔ ژانر می‌نگریم، پرسش‌مان را فقط به این شیوه می‌توانیم طرح کنیم: چه فاکت‌هایی از زندگی در شالودهٔ رمان تاریخی قرار دارند که مشخصاً متمایز با آن فاکت‌هایی اند که ژانر رمان درکل را برمی‌سازند؟ فکر می‌کنم وقتی پرسش به این شیوه طرح شود، فقط یک پاسخ وجود دارد: هیچ. و تحلیلِ کار رئالیست‌های مهم نشان می‌دهد که در رمان‌های تاریخی‌شان، یک مسألهٔ اساسی واحد درمورد ساختار، کاراکترپردازی وغیره وجود ندارد که رمان‌های دیگرشان فاقد آن باشند، یا برعکس. برای مثال *بارنابی راج* Barnaby Rudge دیکنز را با رمان‌های اجتماعی‌اش، یا *جنگ و صلح* تولستوی را با *آنا کارنینا* مقایسه کنید، وغیره. اصول غایی ضرورتاً درهمه‌جا یکی اند. و این اصول از هدف واحد نشأت می‌گیرند: بازنماییِ تمامیتِ بافت‌وزمینهٔ اجتماعیِ زندگی، چه در حال و چه در گذشته، درقالب روایت. حتی مسایل مربوط به محتوا نیز، که ظاهراً مختص به رمان تاریخی اند، مثلاً نظیر توصیف بازمانده‌های جامعهٔ اشرافی در اسکات، موضوع انحصاریِ توصیف رمان تاریخی نیست. از اپیزود *اُبرهوف* در *مونش‌هاوزنِ Münchhausen* ایمرمان Immermann گرفته تا بخش اول *اودهِ* Udehe فادیف Fadejew، در رمان‌هایی که به زمان حال می‌پردازند همواره با چنین مسایلی روبه‌رو می‌شویم. و بدین شیوه می‌توانیم به همهٔ مسایل محتوایی و فرمالِ رمان بپردازیم بی‌آن‌که حتی به یک پرسش اساسی برخوریم که فقط مختص به رمان تاریخی باشد. رمان تاریخیِ کلاسیک از دل رمان اجتماعی برخاسته است و، با گستراندن آن و برکشاندن‌اش به مرتبه‌ای بالاتر، به‌قالب آن بازگشته است. هرچه رمان‌های تاریخی و رمان‌های اجتماعیِ عصر کلاسیک برتر باشند، تمایزات سبکیِ واقعاً تعیین‌کنندهٔ کمتری میان‌شان وجود دارد.

درمقابل، رمان تاریخی جدیدتر از دل *ضعف‌های* رمان مدرن برخاسته

است و نتیجتاً به‌یاری تثبیت خویش به‌عنوان 'ژانری مختص به خود'، این ضعف‌ها را در سطحی برتر بازتولید می‌کند. مسلماً در بنیان این تفکیک نیز فاکتی از زندگی نهفته است. اما نه فقط فاکتی عینی از خودِ زندگی، یا دگرگونیِ عینیِ زندگی، بلکه در عین حال و پیش از هر چیز تشدیدِ بیش از حدِ ایدئولوژیِ کاذبِ عام مربوط به دورهٔ افول.

خاص‌بودنِ رمانِ تاریخی در این دوره را می‌توان به این صورت بیان کرد که تصحیح مقاصد غلطِ نویسنده به‌میانجی خود زندگی، در رمان تاریخی دشوارتر است تا در رمانی که دستمایهٔ آن زمان حال است؛ و لاجرم در رمان تاریخی، تصحیح نظریه‌های غلط و پیش‌داوری‌های ادبیِ مؤلف ازطریق غنای دستمایهٔ تجربیِ برگرفته از مضامین زمان حال به‌واقع ناممکن یا بسیار دشوارتر است. آنچه انگلس 'پیروزیِ رئالیسم' در بالزاک می‌نامد ــ پیروزیِ بازتاب صادقانه و کاملِ فاکت‌ها و پیوندهای واقعی زندگی بر پیش‌داوری‌های اجتماعی، سیاسی، یا فردیِ نویسنده ــ در رمان تاریخیِ جدیدتر به‌شیوهٔ بسیار دشوارتری ظاهر می‌شود تا در رمان اجتماعیِ معاصر.

ما به دو نویسندهٔ رئالیست مهم این دوره، هرچند به‌اختصار، پرداختیم، موپاسان و یاکوبسن. موپاسان همان‌طور به [*دوست زیبا*] *Bel Ami* نزدیک می‌شود که به *یک زندگی*، و یاکوبسن همان‌طور به *نیلز لینه* Niels Lyhne که به *ماری گروبه*. اما در آثار اول ــ به‌رغم معضلهٔ عام رئالیسم جدیدتر ــ واقعیت اجتماعی‌ای شکل می‌گیرد که سایه‌روشن‌های غنی‌تر دارد. در هر دو مورد می‌توان حضور نوعی 'پیروزی رئالیسم' انگلسی را تشخیص داد. چرا؟ زیرا برای موپاسان و یاکوبسن، درمقام ناظران پراستعداد و صادقِ زندگی، محال بود که به‌هنگام ترسیم یک کاراکتر در زمان حال، بی‌توجه از کنار مسایل اجتماعی بزرگ زمانهٔ خویش بگذرند. هرقدر هم که نویسندگان اصولاً به رشدوتحول روان‌شناختیِ درونیِ قهرمان علاقه‌مند بوده باشند، در هر دو مورد، صرف نظر از قصد و آگاهی آنها، زندگی اجتماعیِ معاصر از هر سو به درون رمان سرازیر شده است و آن را از حیاتی غنی و چفت‌وبست‌دار آکنده است.

چنین چیزی در رمان تاریخی دشوارتر است. فویشتوانگر در ملاحظات فوق‌الذکر کاملاً محق است وقتی می‌گوید دستمایه‌ای را که به‌لحاظ زمانی با ما فاصله دارد، راحت‌تر می‌توان مفصل‌بندی کرد تا دستمایه‌ای مربوط به زمان حال را. اشتباه او فقط این است که این را برای نویسنده مزیت می‌داند و نه زیان. دستمایهٔ تاریخی ــ برای نویسندهٔ پس از تحولات ۱۸۴۸ ــ مقاومت کمی از خود نشان می‌دهد، و قصد سوبژکتیوِ نویسنده خیلی راحت‌تر بر این دستمایه تحمیل می‌شود. اما دقیقاً بدین ترتیب همان انتزاعیت، همان دلبخواهی‌بودن سوبژکتیو، همان 'بی‌زمانیِ' کمابیش رؤیاگونه‌ای به‌وجود می‌آید که در رمان‌های تاریخیِ موپاسان و یاکوبسن شاهدشان بوده ایم و آن‌ها را، به ضررشان، از رمان‌های اجتماعیِ نیرومندتر و واجد طرح کلیِ روشن‌ترِ مؤلفان‌شان متمایز می‌کند.

حتی نزد نویسنده‌ای در تراز دیکنز، ضعف‌های اومانیسم و ایدئالیسم خرده‌بورژوایی‌ـرادیکال او در رمان تاریخی بزرگ‌اش دربارهٔ انقلاب فرانسه (*داستان دو شهر* *Tale of Two Cities*) به‌نحوی پرقوت‌تر و آزارنده‌تر به بیان درمی‌آید تا در رمان‌های اجتماعی‌اش. جایگاه میان‌طبقاتیِ مارکی سن‌ـاورُموند Marquis Saint-Évremont جوان ــ دلزدگی‌اش از روش‌های سبعانهٔ سرپانگه‌داشتنِ استثمار فئودالی، راه‌حل او برای این ستیز ازطریق گریز به زندگی خصوصی بورژوایی ــ در ترکیب‌بندی داستان به آن وزن و اهمیتی که سزاوارش است دست نمی‌یابد. ازآنجاکه دیکنز به وجوه سراپا اخلاقیِ توصیفِ هم علت‌ها و هم پیامدها اولویت می‌بخشد، پیوند میان مسایل حیاتیِ کاراکترهای اصلی و رخدادهای انقلاب فرانسه رنگ می‌بازد. این پیوند به پسزمینه‌ای رمانتیک بدل می‌شود. آشفتگی و غوغای زمانه فرصت‌هایی برای انکشاف خصوصیات انسانی‌ـاخلاقیِ کاراکترها به‌دست می‌دهد. اما نه سرنوشتِ مانِت و دخترش و نه سرنوشت دارنی‌ـاورموند، و از همه کمتر سرنوشتِ سیدنی کارتون، هیچ یک به‌نحوی ارگانیک از دل زمانه و رخدادهای اجتماعی‌اش نمی‌بالد. این‌جا نیز باز می‌توان هر کدام از رمان‌های

اجتماعیِ دیکنز را معیار مقایسه قرار داد و دید که چنین پیوندهایی در *دوریت کوچولو* *Little Dorrit* یا *بامبی و پسر* *Bombey and Son* به‌نحوی بسیار درونی‌تر و ارگانیک‌تر توصیف شده اند تا در *داستان دو شهر*.

با این حال رمان تاریخیِ دیکنز، این نویسندهٔ بزرگ، نسبتاً بر سنت‌های کلاسیک استوار است. *بارنابی راج*، که در آن رخدادهای تاریخیْ نقشی اپیزودیک‌تر بازی می‌کنند، حتی به‌تمامی نحوهٔ توصیفِ انضمامیِ رمان‌های معاصر را حفظ می‌کند. اما محدودیت‌های نقد اجتماعی او، موضع‌گیری بعضاً انتزاعی‌ـاخلاقی نسبت به پدیده‌های اجتماعی‌ـاخلاقیِ انضمامی، ضرورتاً تأثیر بالاخص نیرومندی بر سرشتِ رمان تاریخیِ او گذاشته است. آنچه در غیر این حالت صرفاً درحکم کدرشدنِ تصادفیِ خط‌مشی بود، دراین‌جا به ضعف اساسیِ کل ترکیب‌بندی بدل می‌شود. زیرا در رمان تاریخی، این گرایش دیکنز باید در جهت خصوصی‌کردن مدرنِ تاریخ عمل کند. بنیان تاریخی در *بارنابی راج* با قوت بسیار بیشتری به پسزمینه‌ای صرف بدل می‌شود تا در *داستان دو شهر*؛ دراین‌جا این پسزمینه، بس به‌دور از آن‌که به‌عنوان شالودهٔ واقعیِ سرنوشت‌های افراد ظاهر شود، صرفاً به انگیزه‌ای تصادفی برای بروز تراژدی‌های 'سراپا بشری' بدل می‌گردد، و این ناهمخوانی بر آن چیزی تأکید می‌گذارد که، در دیگر موارد، گرایشی خفیف و نهان در دیکنز است، گرایش به گسستنِ امر 'سراپا بشری'، امر 'سراپا اخلاقی' از بنیان اجتماعی و تا اندازه‌ای خودآیین‌ساختنِ آن. این گرایش در بهترین رمان‌های معاصر دیکنز، با قدرت خودِ واقعیت، با تأثیرگذاری واقعیت بر گشودگی و دریافت‌پذیری تام‌وتمام نویسنده، تصحیح و جبران می‌شود. در رمان تاریخی، این تصحیح بسیار ضعیف‌تر است. این‌که نویسنده‌ای با عظمتِ دیکنز، که در ویژگی‌های اساسیِ کارش جزو کلاسیک‌های رمان است و از گرایش‌های افول [در رئالیسم بورژوایی] صرفاً تأثیری ظاهری و حاشیه‌ای می‌پذیرد، درگیر چنین وضعی است، خودْ شرحی روشن از استدلال ما درمورد این پیوند است.

علت ازقضا این است که انحناپذیری دستمایهٔ تاریخی، که فویشتوانگر آن

را می‌ستود، به‌واقع دامی است برای نویسندهٔ مدرن. زیرا عظمت او درمقام نویسنده دقیقاً ناشی از کشمکش میان مقاصد سوبژکتیو او و صداقت و توانایی‌اش در بازتولیدِ واقعیت عینی است. هرچه مقاصد سوبژکتیو او بیشتر و راحت‌تر دست بالا را بگیرند، آثار او ضعیف‌تر، فقیرتر، و بی‌محتواتر می‌شوند.

مسلماً ــ درتقابل با 'معرفت‌شناسیِ' مدرن و تأثیرگذارِ تاریخ ــ واقعیت تاریخی در عین حال واقعیتی عینی است. اما نویسندگان دورهٔ مابعد ۱۸۴۸ دیگر هیچ تجربهٔ اجتماعی ـ بی‌واسطه‌ای از پیوستگی با پیش‌تاریخِ جامعه‌ای ندارند که در آن زندگی می‌کنند و تأثیر می‌گذارند. آنها، بنابه دلایل اجتماعی‌ای که پیشتر بر ما معلوم شد، رابطه‌ای بسیار وساطت‌یافته با تاریخ دارند، وساطتی که غالباً به‌دست مورخان و فیلسوفان مدرن و مدرنیزه‌کنندهٔ تاریخ تحقق می‌یابد (فی‌المثل تأثیر مومسن Mommsen بر شا Shaw).

این تأثیر، دقیقاً به‌سبب شکاف در تجربهٔ پیوستگیِ اجتماعی میان تاریخ و زمان حال، اجتناب‌ناپذیر است، و درکل بسیار قوی‌تر از آن چیزی است که معمولاً گمان می‌رود. نویسندگان مدرن از تاریخ‌نگاری و فلسفه‌تاریخِ عصر خویش نه فقط فاکت‌ها بلکه، پیش از همه، نظریهٔ تفسیرپذیریِ آزادانه و دلبخواهانهٔ فاکت‌ها را فرامی‌گیرند، نظریهٔ شناخت‌ناپذیریِ سیر تاریخ فی‌نفسه و، در پیوند با آن، ضرورتِ 'درون‌فکنیِ' مسایل سوبژکتیوِ خویش به تاریخِ 'بی‌شکل'، نظریهٔ آغازیدن از تصوراتِ مبتنی بر کیش ضددموکراتیکِ قهرمان‌پرستی، نظریهٔ نقشِ 'مرد بزرگِ' تنها به‌عنوان مرکز تاریخ، نظریهٔ تلقی توده به‌مثابه چیزی که گاهی خمیرمایه‌ای صرف در دستان 'مردان بزرگ' است و گاهی نیروی کور و خشمگینِ طبیعت، و الی‌آخر.

به‌سادگی می‌توان دریافت که دربرابر چنین نظام سازماندهی‌شده‌ای از پیش‌داوری‌ها هیچ مقاومت مهارکننده و به‌لحاظ ادبی باروری از سوی فاکت‌های تاریخی ساخته نیست، بالاخص وقتی آن‌ها ازقبل درقالب همین نظان تفسیر شده اند. در برخی موارد استثنایی، این مقاومت توسط فاکت‌های

خودِ زندگی تحقق می‌یابد. و ازقضا تقابلِ تاریخ و زندگی، گریز از فلاکتِ زندگی معاصر به درخشش باشکوهِ اعصار گذشته، صرفاً این گرایش‌های مخدوشِ استوار بر ذهنی‌گرایی را تشدید می‌کند. و این واقعیت که چنین گریزی، نظیر نمونهٔ فلوبر، نتیجهٔ نفرتی برافروخته از، و ضدیتی تندوتیز با، زمان حال بورژوایی است، به‌هیچ‌رو پیامدها را تخفیف نمی‌دهد.

بدین‌سان رمان تاریخی مدرن ضرورتاً همهٔ ضعف‌های دورهٔ افول عام را به شکلی تشدیدشده دربرمی‌گیرد؛ این رمان فاقد آن ویژگی‌های مهمی از رئالیسم است که نویسندگان برجستهٔ این دوره، به‌رغم گرایش‌های غلطِ عصر، با چنگ و دندان از دل زندگی معاصر بیرون کشیدند. در این معنا، و فقط در این معناست که می‌توان در این عصری که مورد بررسی‌اش قرار دادیم، از رمان تاریخی به‌عنوان ژانری خاص حرف زد. فقط کافی‌ست رویهٔ نزولیِ رمان تاریخی را با رویهٔ رمان معاصر مقایسه کنیم. خصلتِ گسیخته از زندگی بشری، مستقل، شی‌ءشده، و شی‌ءوارهٔ باقی‌ماندهٔ 'محیط' [Milieu] در رمان تاریخی نه فقط خام‌تر از رمان معاصر ظاهر می‌شود (قبلاً در رمان تاریخیِ رمانتیک، سپس با برجستگی بیشتر در نمونهٔ بالور لیتون Bulver Lytton)، بلکه خیلی زود به حدواندازه‌هایی دست می‌یابد که رمان معاصر فقط در بدترین نمایندگان‌اش می‌تواند با آن برابری کند. دلیل این امر روشن است. حتی خشک‌ترین و ملال‌آورترین توصیف از محیط نیز به‌لحاظ عینی، حال به هر طریق، پیوند درهم‌پیچیده‌ای با زندگی واقعی دارد. لیکن 'محیط' در رمان تاریخی به‌ناگزیر باید تا حد برتریِ کشندهٔ باستانی‌گرایی تنزل یابد. این امر می‌تواند شکل‌های کاملاً پیش‌پاافتاده‌ای به خود بگیرد، نظیر رمان‌های روزگاری پرخوانندهٔ دان یا اِبر. همچنین ممکن است شکلی ــ چه به‌لحاظ علمی و چه سبکی ــ پالوده، ظریف، پرسایه‌روشن، و دکوراتیو به‌خود بگیرد، همچون در *ماریوس اپیکوری* *Marius the Epicurean* والتر پاتر Walter Pater اما تمایز اساسیِ چندان که در نگاه اول به‌نظر می‌رسد، بزرگ نیست. آدم‌ها در هر دو جا به شاکله‌هایی بدل می‌شود، فقط این‌که دراین‌جا مجهز به

افکار با هوشمندیْ صورت‌بندی‌شده و صفات عاطفیِ پالایش‌یافته اند؛ واقعیت تاریخیْ دیگر به‌منزلهٔ رشدوتحولِ زندهٔ مردم در زمانه‌ای انضمامی و مشخص توصیف نمی‌شود، بلکه صحنه‌ای مُرده باقی می‌ماند، حتی اگر رنگ‌هایش باظرافت انتخاب و ترکیب شده باشند. بنابراین تمایزاتِ بی‌شک موجود فقط زمانی ظاهر می‌شوند که فراموش کنیم با آثار هنری، با رمان‌های تاریخی، سروکار داریم، و به آن‌ها به دیدهٔ مقاله بنگریم. در این صورت مسلماً اِبرز درهیئت مشهورکنندهٔ مبتذلِ نوعی مصرشناسیِ سطحی و پیش‌پاافتاده است، حال‌آن‌که نزد پاتر ما ازپیشِ با برداشتی بیش‌ازحد پالوده و منحط از عهد باستان متأخر روبه‌روایم.

این قضاوت بدین معنا نیست که ما آن‌ها را از رشدوتحول کلیِ رمان مدرن بیرون می‌آوریم، بلکه صرفاً گویای این واقعیت است که ابرز یا دان پیشاپیش به استقبال کسالت‌بارترین و بی‌روح‌ترین ناتورالیسم در ادبیات آلمانی می‌روند، و درمقابل، پاتر به پیشگام زیباشناختیِ جمودِ نمادینِ امپرسیونیسمی بدل می‌شود که از فرط پالودگی درحال محوشدن است. آدم به یاد آثاری چون Bruges-la-morte از رودنباخ Rodenbach می‌افتد که در آن ـــ هرچند ازنظر فرم و تکنیک به‌شیوه‌ای کاملاً متفاوت ـ یک تجربهٔ عاطفیِ زیاده پالوده با صحنه‌ای زیاده‌پالوده‌هنری به‌شیوه‌ای همان‌قدر ارگانیک پیوند می‌خورد که تاریخ با سرنوشت بشری در پاتر.

این مسیر را، که هرچند نه یک‌راست اما یقیناً راه به دکادنس امپریالیستی می‌برد، نمی‌توان به‌نحوی یک‌سو توصیف کرد، حال چه از منظر زیباشناختی و چه جهان‌بینانه‌ـاخلاقی. از هر دو منظر، مسئله بر سر بیگانگیِ اصولیِ ایدئولوژیِ بورژوایی از مترقی‌بودنِ تاریخ، از تشخیصِ گرایش‌ها و چشم‌اندازهای پیش‌رونده در زمان حال است. ایدئولوگ بدین‌سان تا حد یک هنرشناس بورژوای افسرده نزول می‌کند. فیلسوف و منتقدِ روسیِ دموکرات‌ـانقلابیِ بزرگ، چرنیشفسکی Tschernyschewskij، پیشتر این موتیف را در نقدِ ایی.تی.آ. هوفمان E. Th. A. Hoffmann از هنرشناسی

[philistertum]، و همسویی میان ابرزدان از یک سو و والتر پاتر از سوی دیگر که هم‌اینک بدان اشاره کردیم، توجیه خود را در اظهارنظر نویسندهٔ دموکراتِ مهم دیگری، گوتفرید کلر، می‌یابد که از دید او، هنرنشناس مست حتی ذره‌ای هم بهتر از نوعِ هشیارش نیست. شاید شاخص‌ترین مثالِ درسیِ چنین وحدتی آدالبرت اشتیفتر Adalbert Stifter است، همو که 'تعمیقِ فلسفیِ' آگاهانهٔ تنگ‌نظرانه‌ترین شکل هنرنشناسی را با نوعی استادیِ به‌ظاهر ادبیِ اعلا ترکیب کرد. ازآنجاکه بین آثار اشتیفتر فقط اثر متأخراش، ویتیکو Witiko، با مضمون موردنظر ما مرتبط است، ملاحظات زیر پیش از هر چیز به همین رمان می‌پردازند.

ویتیکو خود نشانگر دو وجهی است که آن‌ها را در موارد مشابه مهم‌تری، نزد فلوبر، موپاسان، یاکوبسن و دیگران، دیدیم: از یک سو، وحدتِ اصول جهان‌نگرانه و زیباشناختی در کار یک نویسنده، فرقی نمی‌کند او دربارهٔ زمان حال می‌نویسد یا دربارهٔ تاریخ؛ ویتیکو از این جهت درحکم کاربستِ نتایج، و دستمایه‌ای است برای توضیحِ اصول رمان آموزشیِ *آخر تابستان* *Der Nachsommer*. از سوی دیگر، دستمایهٔ تاریخی‌ای که، از حیث کار ادبی، کمتر مقاوم است، به هر نوع تعصب‌ورزی، به هر نوع گرایش ارتجاعی در نگرش کلی نویسنده راحت‌تر رخصت شکفتن می‌دهد تا مضمونِ معاصر. ازاین‌رو ویتیکو حاوی ترکیب یا سنتزِ همهٔ ویژگی‌های هنرنشناسانه‌ـقهقراییِ اشتیفتر است؛ هرچند درقالب چنان فرهنگ نابی که حتی گوندولف Gundolf وادار می‌شوند از 'ملال‌انگیزی' این اثر حرف بزنند، و حتی او نیز خود را موظف می‌بیند آن را به‌لحاظ تاریخی هم‌ردیفِ فرایتاگ، ابرز و دان، پیلوتی Piloty و ماکارت Makart قرار دهد.

در عین حال، گوندولف، همانند کل مکتب گئورگه George، پیش از همه برترام Bertram، تحت تأثیر قطعیِ شوروشوق نیچه برای اشتیفتر است، همان شوروشوقی که به‌واقع این مُد ادبی را به‌راه انداخت. البته ستایش نیچه عمدتاً متوجه *آخر تابستان* است، و گوندولف نیز دراین‌جا می‌کوشد جنبهٔ

مثبت، انگیزه‌های عمیق‌تر، و وجوه دوست‌داشتنیِ محدودیت‌های اشتیفتر در این کار را نشان دهد؛ هرچند این کار را، صرف‌نظر ازتضادی که هم‌اینک بدان اشاره کردیم میان مضامین تاریخی و معاصر، به‌نادرستی می‌کند، دست‌کم با توجه به قوّت و ارزش زیباشناختیِ تضاد میان هردو نوع رمان. درست است: *آخر تابستان*، به‌منزلهٔ داستانی از رشدوتحولات، واجد نوعی حرکت درونیِ ظاهری است، هرچند این حرکت در اقیانوسی از شرح و وصفِ اشیاء غرق می‌شود. درمقابل، ویتیکو از همان آغاز، الگوی جوان متعلق به دورهٔ ماقبل انقلاب مارس است، همان آرمان تحقق‌یافتهٔ 'اثر آموزشیِ' وسیعاً ناکام‌ماندهٔ مترنیخ Metternich. حرکت اپیک دراین‌جا سراپا بیرونی است: نبردها، رژه‌ها، ضیافت‌ها، وغیره، که به‌خاطر شیءگونگیِ نحوهٔ بازنماییِ سراپا توصیفی‌اش اشارهٔ گوندولف به 'ملال‌انگیزی' را کاملاً توجیه می‌کند. البته برترام ویتیکو را 'اثر متأخر والا'ی اشتیفتر می‌نامد، یک 'رمان والتراسکاتی هومری'. آنچه درقالب چنین قضاوتی به بیان درمی‌آید این واقعیت است که تاریخ ادبی و نقد ادبیِ فاشیستی‌ساز و فاشیستی آلمان عزم خود را جزم کرده است تا تلاش و انگیزهٔ نیچه را نظام‌مند کند و اشتیفتر را به یکی از کلاسیک‌های ارتجاع آلمانی بدل سازد. لاجرم قضاوتِ کم‌وبیش هوشمندانهٔ گوندولف به تدارک نوعی حملهٔ پس‌قراولی بدل می‌شود. مورخ ادبی فاشیست، لیندن Linden، *آخر تابستان* و ویتیکو را 'رمان‌های آموزشی از گونه‌ای تاابد معتبر' می‌خواند. فشتر Fechter، که او نیز منتقدی فاشیست است، اصل هومری برترام را گسترش می‌دهد و در ویتیکو عظمتِ 'آزادی ژرمنی'، عظمت ساگای ایسلندی، را کشف می‌کند که اشتیفتر به‌یاری آن ــ انگیزه‌ها و پیامدها کاملاً مشهود اند ــ به پیشگام هانس گریم بدل شده است، کسی که، به‌گفتهٔ فشتر، 'نخستین رمان سیاسی آلمانی را پس از ویتیکوی اشتیفتر خلق کرد.'

در این مورد، ما به‌هیچ‌رو ــ برخلاف نمونهٔ هولدرلین یا بوشنر ــ با ستایشی ننگ‌آور و افترازن ازسوی فاشیست‌ها روبه‌رو نیستیم. دراین‌جا این

نویسندگان، همچون نمونهٔ نیچه، میراثی واقعی و مشروع از خود به‌جا گذاشته اند. البته نه بدین معنا که اشتیفتر رابطهٔ مستقیمی با 'جهان‌نگری ناسیونال‌سوسیالیستی' دارد. مسئله به‌هیچ‌وجه این نیست؛ برعکس، به‌نظر می‌آید آرامش‌گرایی [Quietismus] به‌لحاظ زیباشناختیْ شی،وارهٔ او قطب مخالف پویایی 'رئالیسم قهرمانی' را می‌سازد. اما این‌جا نیز متضادبودنِ تام چیزی جز نمود و ظاهر صرف نیست. فقط کافی‌ست به یاد آوریم این فاشیستی‌شدنِ تاریخ ادبیات آلمانی بود که 'بیدرمایر [Biedermeier]' را به‌عنوان یک دوره تثبیت کرد، آن‌هم با نیّتِ زدودنِ هر نوع جنبهٔ مترقی و بالاخص هر نوع جنبهٔ انقلابی از ادبیات آلمانیِ مابعد ۱۸۴۸ و لاجرم ستایش از رکود ارتجاعی و هنرنشناسیِ تاریک‌اندیشانهٔ فلاکت آلمانی در این عصر به‌منزلهٔ ذات آلمانی.

اشتیفتر کلاسیکِ مادرزادِ چنین گرایش‌هایی است. معروف است که برای اشتیفتر انقلاب ۱۸۴۸ به‌معنای فروپاشی یک جهان بود، پایان فرهنگ و تمدن. این شکست انقلاب و دوران سرکوبِ همهٔ ملت‌های سلطنت هابسبورگ بود که بنیان شکل‌گیریِ دو رمانِ بزرگ او را فراهم آورد. گوندولف در مطالعه‌اش دربارهٔ اشتیفتر، هنگام نشان‌دادن مشخصات این دوره از کار او چندان بی‌راه نمی‌گوید: 'از یک روستایی‌نویس [Idylliker] ساده‌دل پس از ۱۸۴۹ روستایی‌نویسی خودآگاه درآمد، و ابزار نگریستن و نشان‌دادنِ به‌غایت اخلاقی‌اش اکنون برای او، به‌اصطلاح، به اسلحه‌ای بدل شد علیه اراده و جنون شرارت‌بارِ بشریتی به‌خودوانهاده.' از این‌جا می‌توان دریافت که حملهٔ زیباشناختیِ گوندولف به ویتیکو صرفاً اهمیتی ثانوی دارد؛ حتی او نیز اشتیفتر را به شاعرِ 'سیاسیِ' 'بیدرمایر' بدل می‌کند، و برای گوندولف ازقضا همین سویهٔ غیرسیاسیِ جهان‌نگری و نحوهٔ بازنماییِ اشتیفتر است که وجه مشخصهٔ او را رقم می‌زند. این‌که این گرایش‌ها تازه بعد از شکست انقلاب ۱۸۴۸ به آگاهی درآمد، موجب تقویت این وضع است و نه تضعیف آن.

ویتیکو این جدوجهدهای اشتیفتر را درخود متمرکز می‌کند؛ در این

معنا، این رمان تاریخی ــ فرقی ندارد آن را به‌لحاظ زیباشناختی چگونه در مقایسه با دیگر آثار او ارزیابی می‌کنند ــ نقطهٔ اوجِ جهان‌بینانهٔ فعالیت ادبی اوست. قضاوت برترام، که پیشتر نقل کردیم، نشانگرِ بی‌اطلاعی و عدم‌شناخت تام‌وتمام از والتر اسکات است که مشخصهٔ دورهٔ افول بود. تاآنجاکه به برداشت تاریخی مربوط می‌شود، اشتیفتر به‌واقع قطب مخالف اسکات، و پیرو مخالفان او، رمانتیک‌های مرتجع، است. این را می‌توان بی هیچ دشواری در کل ساختار و همهٔ جزئیاتِ ویتیکو نشان داد. ما فقط به برخی از اساسی‌ترین سویه‌ها می‌پردازیم. وقتی اسکات قرون‌وسطی را بازمی‌نماید، تلاش اصلی او این است که پیکار گرایش‌های مترقی و مرتجع را ترسیم کند، پیش از همه، آن گرایش‌هایی که از قرون‌وسطی فراتر می‌روند، فئودالیسم را درهم می‌شکنند، و پیروزی جامعهٔ بورژواییِ مدرن را تضمین می‌کنند. (کافی‌ست تقابل لویی یازدهم و شارل اهل بورگوندی در *کوئنتین دوروارد* را به یاد آوریم.) اشتیفتر، درمقابل، ارتجاعی‌ترین جریان‌های قرون‌وسطی را می‌ستاید، نظیر پیکار باربا‌روسا علیه دولتشهرهای ایتالیایی، بالاخص میلان. آنچه را حتی نویسندهٔ مترقیِ تا این حد معتدلی چون هبل نیز تشخیص داده است، این‌که سیاست هوهنشتاؤفن‌ها مسئول تباهیِ آلمان و ریشهٔ فلاکت آلمانی است، اشتیفتر درنمی‌یابد، حتی آن را ستایش می‌کند، و بدین‌ترتیب درقالبی فکری و ادبی، سنتِ حامیِ ماقبل ۱۸۴۸ خود، مترنیخ، را ادامه می‌دهد.

این گرایش با وضوحی از این هم بیشتر در الوهیت‌بخشیدن به همهٔ نهادهای فئودالی متجلی می‌شود. اشتیفتر دراین‌جا یکی از معماران بعدی رمانتیسم ارتجاعی است. تمایز عمدتاً تمایزی سبکی است، اما طبیعتاً پسزمینه‌های جهان‌بینانهٔ خودش را دارد. رمانتیسم الگوی قرون‌وسطی را ــ از مقالهٔ 'مسیحیت یا اروپا'ی نووالیس تا آرنیم Arnim یا فوکه Fouqué ــ به‌شیوه‌ای جدلی [polemisch] بازآفرینی می‌کند. اشتیفتر فاقد هر نوع جدل متمایزی علیه زمان حال است؛ فئودالیسم در ویتیکو به‌منزلهٔ نظم اجتماعیِ بدیهی‌ای ظاهر می‌شود که به‌نحوی ارگانیک رشد کرده است، درست

همان‌طور که در *آخر تابستان*، نظم اجتماعیِ زمان حال چنین ظاهر می‌شود: بدین ترتیب اشتیفتر در این تلقی که انسانِ 'اساسی' تحت سیطرهٔ هر اقتداری ــ به‌شرطی که از نوع انقلابی نباشد ــ باید بی‌چون‌وچرا همانی که هست باقی بماند، رمانتیک‌های ارتجاعی را با فاصلهٔ زیادی پشت‌سر می‌گذارد. اشتیفتر، چه شوپنهائر را می‌شناخته و چه نه، رمانتیسم ارتجاعی درمعنای او را ادامه می‌دهد. شیوهٔ نگارش غیرجدلیِ او این پیش‌رفتن قهقرایی را به‌نحوی بسنده بیان می‌کند. این همان چیزی است که برترام آن را نوعیِ تشدیدِ 'هومریِ' اسکات می‌نامد؛ بدیهی است که او غیبتِ هر نوع ضدیت مردمی یا بورژوایی با فئودالیسم را (شهروندان میلان برای اشتیفتر یاغی و مجرم اند) را پیشرفت به‌حساب می‌آورد. و البته درمعنای 'بیدرمایرگرایی'، به‌واقع نیز یک پیشرفت است. مسلماً درمعنای شناخت حقیقی، درمعنای بازنماییِ هنریِ راستین از تاریخ، عکسِ این است؛ رابین هودِ اسکات در *آیوانهو*، هنری گو در *دوشیزهٔ زیبای پرث*، نشان می‌دهد که بازنماییِ وفادار به‌واقعیتِ قرون‌وسطی دراین‌جا چه دستاوردی می‌تواند داشته باشد.

هبل در بررسی درخشان‌اش از *آخر تابستان*، جنبه‌های ازنظر ادبی اساسیِ اشتیفتر را تشخیص داده است: تغییر تناسبات میان پیش‌پاافتاده و بااهمیت، میان سطح و عمق، آن‌هم در هر مورد به‌نفع غلبهٔ تام‌وتمام اولی. اشتیفتر هرقدر هم که ازنظر فرمال و سبکی از ناتورالیسم دور باشد، ازاین‌طریق به پیشگام روحی و زیباشناختی آن بدل می‌گردد. اما هبل آن گرایش‌هایی را نیز در نویسندگی اشتیفتر بازمی‌شناسد که او به‌میانجی آن‌ها ازپیش به استقبال گرایش‌های به‌مراتب مهم‌تر و خطرناک‌ترِ دورهٔ امپریالیستی می‌رود: همان غیرانسانیتی که نزد او مسلماً در پوشش اومانیسم 'راستین' سربرمی‌آورد. هبل می‌گوید: 'نخست... بر عهدهٔ آدالبرت اشتیفتر گذاشته شد که انسان‌ها را به‌تمامی ازنظر دور کند.' اکنون وقتی از نیچه تا مکتب گئورگه و فاشیسم علنی، اشتیفتر را به‌منزلهٔ پیرو معاصر راستین گوته، به‌منزلهٔ احیاگر میراث او، ستایش می‌کنند، لاجرم این اقدامی است درموازات تلاش‌های گوندولف، اشپنگلر Spengler، کلاگز

Klages و دیگران بدل‌ساختن گوته، در پیروی از نمونهٔ نیچه، به نمایندهٔ 'فلسفهٔ زندگی' عقل‌ستیز. این گرایش‌ها ممکن است در بسیاری از جزئیات، تفاوت‌هایی بزرگ یا چه بسا تضادهایی را به‌نمایش گذارند، لیکن آن‌ها قطب‌های به‌هم‌پیوسته‌ای را درراستای تحریف امپریالیستی‌ـارتجاعی گوته تشکیل می‌دهند. آنها، از مناظر مختلف ولی به یک اندازه، سرشت مترقی اجتماعی‌ـتاریخی را از آثار گوته دور می‌سازند؛ ازنظر محتوا آن‌ها همان‌قدر مکمل یکدیگرند که هنرنشناسان هشیار و مست گوتفرید کلر.

اشتیفتر تاآنجاکه کناره‌گیری هنرنشناسانه‌اش اشتراکات زیادی با کلاسیسم به‌همان‌اندازه ملال‌آور نیمهٔ دوم قرن نوزدهم از خود نشان می‌دهد، یک چهرهٔ گذار است. مع‌الوصف غلبه با آن سویه‌های پیش‌گویانه‌ای در کار اوست که به دکادنس آینده اشاره دارند؛ آن‌ها تعیین‌گر جایگاه کنونی اشتیفتر در تاریخ ادبیات‌اند.

اگر بخواهیم مثال قانع‌کننده‌ای از پیوند میان ناتورالیسم، هنرنشناسی و دکادنس در دست داشته باشیم، باید به مرشکوفسکی Mereschkowskij رجوع کنیم، همان انحطاط‌گرای سنخ‌نمای عصر امپریالیستی که البته به گروه هنرنشناسان مست تعلق دارد. با او رمان تاریخی واقعاً با ابزار عوام‌فریبی ارتجاعی و بیگانگی با مردم بدل شد. ولی اگر با دقت بیشتری به عمق کاذب این رمان‌ها بنگریم، از پس حجابی اسطوره‌ای، خصایصی ناتورالیستی پدیدار می‌شود. وقتی برای مثال مرشکوفسکی موردی از خشمگین‌شدن آلکسی را به‌شیوهٔ زیر توصیف می‌کند: 'چهرهٔ از تشنج تغییرشکل‌داده و رنگ‌پریدهٔ الکسی با چشمانی سوزان ناگهان شباهتی ترسناک و به‌همان‌اندازه فرازمینی و شبح‌گون با چهرهٔ پتر یافت. این یکی از همان حملات خشمی بود که تزارویچ هرازگاهی دچار آن می‌شد و طی آن او قادر به هر جنایتی می‌بود.'، هر خواننده‌ای درمی‌یابد که دراین‌جا ما فقط با کاریکاتوری به‌لحاظ ادبی ضعیف‌تر و پیچیده در پوششی عرفانی از فاجعهٔ به‌ارث‌رسیدهٔ زولایی روبه‌روایم. به‌همین ترتیب می‌توانیم در نمونه‌هایی مشابه دیگری از تصاویر

تاریخیِ منحط‌ـارتجاعیِ دورهٔ امپریالیستی بیاوریم، نمونه‌هایی که در آنها، همهٔ وجوه ضعیف‌تر ناتورالیسم، سمبولیسم وغیره در شکلی متراکم، اغراق‌شده و کاریکاتورگونه حاضر اند. اما این اغراق‌های مخدوش قادر به تأسیس هیچ ژانری مختص خود نیستند مگر اگزوتیسمی تهی و نوع بدی از رمان سرگرم‌کننده که محصول بیگانگی انبوه رمان‌های تاریخی از زمان حال اند. در پس این ویژگی‌های منحط دکادنس و تباهیِ مبتذل، همواره و همه‌جا می‌توان حضور خصایص عام زوال دورهٔ تاریخی را تشخیص داد. به‌هیچ‌رو امکان ندارد افزایشِ صرفاً کمّیِ گرایش‌های کاذب به تأسیس ژانری مختص به خود بیانجامد.

فصل چهارم

رمان تاریخیِ اومانیسم دموکراتیک

دورهٔ امپریالیستی در رئوس کلی تحول خود ضرورتاً به‌معنای تقویتِ گرایش‌های انحلالِ رئالیسم بود، هم ازنظر برداشت تاریخی و هم در نظریهٔ ادبیات و کنش نویسندگی. در فصل قبل به مقایسهٔ چند نویسنده‌ای (کروچه، مرشکوفسکی) پرداختیم که در آنها، این رشدِ گرایش‌های انحلال به‌وضوح پدیدار شد. ازآنجاکه ما خود را به شکل‌های سنخ‌نمای رمان تاریخی محدود می‌کنیم، دراین‌جا به نمایندگانِ دکادنس افراطی نمی‌پردازیم. کافی‌ست نشان دهیم آنچه در نویسندگان مهم دورهٔ گذار ــ که مفصلاً تحلیل‌شان کردیم ــ به‌منزلهٔ معضلهٔ دشوارِ بازنماییِ رئالیستیِ تاریخ ظاهر شد، دراین‌جا پیشاپیش درقالب فرم‌بازیِ منحط، درقالب تعدّی آگاهانه به تاریخ، به شکوفاییِ تام‌وتمام می‌رسد.

قبلاً دیدیم که این گرایش انحلال رئالیسم به‌شیوه‌ای دوگانه و ظاهراً متضاد پیش می‌رود. ازیک‌سو نوعی بی‌اعتقادیِ هردم فزاینده به امکان شناختِ واقعیت اجتماعی و نتیجتاً شناخت تاریخ به‌وجود می‌آید. این بی‌اعتقادی، چنان‌که قبلاً در چهره‌های بزرگِ دورهٔ گذار دیدیم، ضرورتاً به شکلی از عرفان‌گرایی بدل می‌شود. این گرایش‌های عرفانی بیش از پیش در روند رشدوتوسعهٔ امپریالیستی شدّت می‌یابند و درقالب تحریف و عرفانی‌ساختنِ توحش‌آمیز تاریخ به‌دست فاشیسم به اوج خود می‌رسد؛ از سوی دیگر، بازنماییِ تاریخ به دقّت و موشکافیِ حتی‌الامکان زیاد در توصیفِ فاکت‌های

جزئی، *مجزاشده*، و گسیخته از زمینهٔ کلی راستین خلاصه می‌شود. (فاشیسم در این رشدوتحول از آن حیث جایگاه یکه‌ای دارد که حتی فاکت‌های مجزاشدهٔ تاریخ را به‌خام‌ترین و سبعانه‌ترین نحوی تحریف هم می‌کند.)

نویسندگانِ به‌لحاظ سوبژکتیوْ صادقِ دورهٔ امپریالیستی خیال می‌کنند به تاریخ وفادارند ــ مسلماً درچارچوب جهان‌بینی‌شان و برداشت‌شان از معرفت عینیِ ممکن به تاریخ ــ ، اما این وفاداری را صرفاً به‌عنوان وفاداری‌ای درک می‌کنند که مقید به فاکت‌های مجزاشده است. نزد فلوبر این وفاداری همچنان نوعی باستانی‌گرایی تزیینی بود. در دورهٔ امپریالیستی، نوعی کیشِ جدیدِ 'فاکت‌ها' رواج می‌کند. بالاخص در ناتورالیسمِ عصر پیش از جنگ و بعدها در 'عینیت جدیدِ' [neue Sachlichkeit] عصر پس از جنگ، این قبیل جریان‌های شبه‌رئالیستی بر پایهٔ همین کیشِ ستایش از 'فاکت‌ها'ی مجزاشده و گسیخته از بافت‌وزمینه شکل می‌گیرند. این برداشت مانع از سرازیرشدن عرفان، و روان‌شناسی و زیست‌شناسیِ عرفانی‌شده به درون ادبیات نمی‌شود، بلکه به‌نحوی فزاینده به تحقق آن کمک می‌کند.

در پیوند با این جریان‌های ادبی، بالاخص در عصر پس از جنگ جهان اول، موجی از 'ادبیات زیبا' [belles lettres] به راه افتاد، و مجموعه‌ای بزرگ از نوشته‌های تاریخی منتشر شد که نه علم بودند نه هنر. ملاحظات طنزآمیز و استهزاگونهٔ هاکسلی، که پیشتر نقل کردیم، به‌درستی این پدیدهٔ دورگه را وصف می‌کنند. دراین‌جا نیز آن به‌اصطلاح سنتز میان روان‌شناسیِ عرفانی‌شده و 'فاکت‌ها'ی مجزاشده بنیانِ چنین بلتریستیکی را فراهم می‌کنند، و توجیه به‌ظاهر ادبی و علمی آن ریشه در اغراق بسیار رایج در مفهوم هنر در این دوره دارد. ازآنجاکه سنت‌های قدیمی هنر متزلزل شدند، و دیگر نمی‌توانستند در هنر، فرم خاصی برای بازتابِ خصایص ذاتی واقعیت عینی بیابند، 'اصل هنری' به‌نحوی دلبخواهی بر همهٔ حیطه‌ها اِعمال شد. بالاخص ازهمین‌رو بود که علم و فلسفه موضعی بیش از پیش آگنوستیستی نسبت به واقعیت عینی اتخاذ گرفتند. سوبژکتیویسمِ آگاهانه‌ای که بدین‌سان سربرآورد، با هنر یکی شد. به همین

ترتیب در عصر پیش از جنگ، نظریه‌های اسکار وایلد و بعدها آلفرد کِر Alfred Kerr دربارهٔ نقد به‌منزلهٔ به‌اصطلاح هنر به‌وجود آمد.

این نظریه‌ها در عصر پس از جنگ بر حیطه‌ای جدید اعمال شدند: نظریهٔ مونتاژ به‌منزلهٔ هنر. این نظریه، زاده‌شده از دل نظریه و عملِ جریان‌های گوناگون دادائیستی که نسبت به هر هنری موضعی نیهیلیستی داشتند، خود را در این دورهٔ 'برقراری نسبیِ ثبات' با توسل به جایگزینی اصولی برای هنر 'تسلی دادند': بنا بود به‌هم‌چسباندنِ غیرارگانیکِ فاکت‌های نامرتبط بر مبنای آن چیزی به‌عنوان هنر تلقی شود که ظاهراً اصالت خلاقانهٔ خود را درقالب دسته‌بندی و آرایش این فاکت‌ها متجلی می‌سازد. بدین ترتیب مونتاژ به‌مثابه هنر از یک سو نقطهٔ اوج گرایش‌های کاذبِ ناتورالیسم است، زیرا مونتاژ حتی بر آن پرداختِ سطحی و زبانی‌ـحسّی به تجربیات نیز چشم می‌بندد که ناتورالیسم قدیمی‌تر به آن به دیدهٔ رسالت خویش می‌نگریست؛ از سوی دیگر، مونتاژ در عین حال نقطهٔ اوج فرمالیسم است، زیرا نحوهٔ گره‌خوردن جزئیات به هم هیچ سروکاری با دیالکتیک عینی و درونیِ انسان‌ها و سرنوشت‌های‌شان ندارد، و مونتاژْ آرایش 'اصلی' را صرفاً ازبیرون به آن‌ها پیوند می‌زند. بر مبنای چنین پیش‌شرط‌های جهان‌بینانه‌ای بود که اکنون این پاورقی‌گرایی [Feuilletonismus یا صفحات لاییِ روزنامه] تاریخی، این رپرتاژ تاریخی، به‌منزلهٔ نوع خاصی از هنر تاریخی پیش‌نهاده شد. نظریهٔ مونتاژ، اعلامِ رپرتاژ به‌عنوان نوع خاصی از هنر، تأثیر نیرومندی بر این بلتریستیک به‌جا گذاشت.

این بلتریستیک تاریخی صرفاً ازآن‌رو برای ما مهم است که سبک‌وسیاق بیوگرافیِ تاریخی به‌عنوان 'ژانر' فرضی حتی در کار نویسندگانِ به‌لحاظ فکری و هنریْ بااهمیت نیز رسوخ کرده است و اغتشاشات و صدماتِ بزرگی را به‌بار آورده است. ما بعدتر مفصلاً به پرسشِ روش به‌اصطلاح زندگی‌نامه‌ای در رمان تاریخی خواهیم پرداخت. این‌جا فقط به برخی ملاحظات موروآ Maurois درمقدمهٔ خود بر زندگی‌نامه‌اش دربارهٔ شلی Shelly می‌پردازیم تا اصولِ حاکم بر این درآمیختنِ رمان و تاریخ را روشن

سازیم، آمیزه‌ای که نه رمان است و نه تاریخ‌نگاری در معنای عینی آن: 'قرار است، درقالب این کتاب، بیشتر اثری متعلق به یک رمان‌نویس خلق شود تا یک مورخ یا منتقد. بی‌شک فاکت‌ها حقیقی‌اند، و حتی یک عبارت یا فکر هم به شلی نسبت داده نشده که نتوان آن را در خاطرات دوستان‌اش، در نامه‌ها و در اشعارش یافت؛ لیکن ما کوشیده ایم این عناصر حقیقی را طوری نظم دهیم تا تأثیر ناشی از آن قسم انکشاف مترقی و رشد طبیعی‌ای را برانگیزند که به‌نظر می‌رسد مختص به رمان اند. خواننده دراین‌جا نه باید به دنبال فضل‌ودانش باشد و نه کشف‌وشهود، و اگر ذوقِ "ترتیبتِ احساساتی" [اشاره به رمان فلوبر] را ندارد، همان بهتر که اصلاً این کتاب کوچک را باز نکند.'

ما در روند ملاحظات بعدی‌مان باوضوحی بیش از پیش خواهیم دید که این هر دو، از یک سو چسبیدن به فاکت‌ها و از سوی دیگر جلادادن‌شان با تکه‌پاره‌هایی از 'ادبیات زیبا'، ریشه در گسیختگی نویسنده از زندگی مردمی دارد. آنچه به‌نظر می‌رسد ابداع‌گری بی‌پایانِ نویسندگان بزرگ رئالیست باشد ــ و دراین‌جا رمان تاریخی موردی بسیار خاص از آن است ــ دقیقاً استوار بر حرکت کاملاً آزادانهٔ ایشان در دستمایهٔ خویش است؛ آن‌ها تیپ‌ها یا گونه‌های زندگی مردمی را با دقت کافی می‌شناسند، با این زندگی عمیقاً مأنوس اند، طوری که می‌توانند وضعیت‌هایش را به‌یاد داشته باشند، وضعیت‌هایی که در آن‌ها عمیق‌ترین حقایقِ این زندگی به‌شیوه‌ای روشن‌تر و آشکارتر سربرمی‌آورد تا در خودِ زندگی روزمره.

'کیش فاکت‌ها' جایگزین مفلوکی است برای این مأنوس‌بودن با زندگی تاریخی مردم. و رنگ‌وجلادادن به این جایگزین درقالب 'ادبیات زیبا' و جازدنِ نثری ظاهراً عالی ولی درواقع صرفاً صیقل‌خورده یا پراداواطوار به‌عنوانِ هنر اپیک، فقط وضع را بدتر می‌کند، زیرا فقط به پریشانی عموم دامن می‌زند.

I

مشخصات عامِ ادبیات اومانیستیِ اعتراض در دورهٔ امپریالیستی

علاقهٔ ما دراین‌جا معطوف به قیام‌ها و مقاومت‌ها علیه این قسم زوال ادبیات است. عصر امپریالیسم فقط دوران پوسیدن سرمایه‌داری نیست، بلکه در عین حال دوران بزرگ‌ترین دگرگونی در تاریخ نوع بشر است: دوران انقلاب پرولتری، پیکار تعیین‌کننده میان سرمایه‌داری و سوسیالیسم. و سطحی‌نگری یا کوته‌نظریِ چندان بزرگی نخواهد بود اگر اردوگاه نیروهای پیکارگرِ پیشرفت انقلابی و ارتجاعِ هردم متوحش‌تر و نیرومندتر را به‌سادگی و به‌نحویِ مکانیکی به تضادِ سفت‌وسختِ پرولتاریا و بورژوازی فروکاهیم. لنین در تحلیل بنیادین‌اش از دوران امپیرالیستی نشان داده است که گرایش‌های انگل‌وار امپریالیسم تا چه اندازه در جنبش کارگری نفوذ می‌کنند، و چگونه درآن‌جا به‌لحاظ اقتصادی اشرافیت کارگری و بروکراسی کارگری به‌وجود می‌آورند و ازاین‌طریق بنیانی اجتماعی برای منشویسم، برای رسوخ ایدئولوژی بورژوایی و امپریالیستی به درون جنبش کارگری فراهم می‌کنند. از سوی دیگر، لنین همچنین به این نکته اشاره کرده است که در ضدیت با امپریالیسم، در ضدیت با گرایش‌های ضددموکراتیک، در همهٔ حیطه‌های حیات بشری، اپوزیسیونی خرده‌بورژوایی‌ـدموکراتیک نیز به‌وجود می‌آید. ایدئولوژی این اپوزیسیون البته

مغشوش و اغلب آمیخته با گرایش‌های ارتجاعی است: این اپوزیسیون، درمقام ایدئولوژی بازگشت از دورهٔ سرمایه‌داری انحصاری به دورهٔ تجارت آزاد، همچون هر تلاشی برای به‌عقب‌چرخاندنِ چرخ تاریخ، ضرورتاً ارتجاعی است.

اما این قبیل مشاهدات به‌هیچ‌رو مسئله را متنفی نمی‌سازند، بالاخص وقتی توجه‌مان را بر حیطهٔ ادبیات متمرکز می‌کنیم. خصلت متناقضِ اعتراض‌های دموکراتیک علیه سرمایه‌داری امپریالیستی با وضعیت متناقضِ کل پیکار بر سر دموکراسی در این دوران تکمیل می‌شود. گرایش عامِ امپریالیسم طبیعتاً درسمت‌وسویی ضددموکراتیک پیش می‌رود؛ این نه فقط ضددموکراسی‌گراییِ علنیِ سرمایهٔ انحصاری و احزابی که مستقیماً تحت تأثیر آن‌اند، بلکه همچنین گرایش‌های ضددموکراتیکِ روبه‌رشد در لیبرالیسم و تأثیرشان بر جناح اپورتونیستیِ احزاب کارگری و اتحادیه‌ها را نیز دربرمی‌گیرد. این گرایش‌های ضددموکراتیک فراخوانندهٔ نوعی پروپاگاندای ضددموکراتیکِ جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، و فلسفیِ گسترده‌اند. اما در عین حال، در احزاب کارگری انقلابی، نقدی بر دموکراسی بورژوایی از جناح چپ شکل می‌گیرد، و خصلتِ نه به‌قدرکافی دموکراتیک، و فقط به‌طور صوری دموکراتیکِ دموکراسی بورژوایی برملا می‌شود.

جنبش‌های اپوزیسیون برضد امپریالیسم متأثر از این تأثیر دوگانه‌اند. برای همهٔ آن‌ها همواره این خطر وجود دارد که از نقدی چپ بر دموکراسی بورژوایی به نقدی راست بلغزند، یعنی از ناراضیانِ از دموکراسی *بورژوایی* به مخالفانِ *نفسِ دموکراسی* بدل شوند. وقتی، برای مثال، سرنوشت متفکرانی نظیر سورل Sorel، و نویسندگان مهمی چون برنارد شا، را دنبال می‌کنیم، در هر دو ــ البته به‌طرق کاملاً متفاوت ــ با این قبیل حرکت‌های زیگ‌زاگی از یک کرانه به کرانهٔ دیگر مواجه می‌شویم. حتی در نقدی که اثر دورهٔ جوانی رومن رولان، *ژان کریستف Jean Christophe*، از زمان حال به‌دست می‌دهد، دربین اعتراضات دموکراتیک پرشور و بدیع و صادقانه علیه زمانه، برخی سویه‌های نقد دست‌راستی از دموکراسی نیز سرمی‌زنند.

لیکن این درهم‌تنیدگیِ پیچیدهٔ انگیزه‌ها نباید دورنمای آنچه را اساسی است تیره‌وتار سازند. هر نویسنده‌ای فرزند خویش است. گرایش‌های متناقضِ عصر ــ فرآیند پوسیدنِ دورهٔ امپریالیستی و اعتراض دموکراتیکِ توده‌های کارگر، انحطاط ادبی و اشتیاق به مردمی‌بودن ــ به‌نحوی متناقض و متقاطع بر او تأثیر می‌گذارند. یقیناً، همان‌طور که مارکس و انگلس نشان داده اند، در اعصار بحرانیِ عظیمِ پیکار طبقاتی، برخی از بهترین نمایندگان ایدئولوژیکِ طبقهٔ حاکم از این طبقه جدا می‌شوند، با این حال چنین فرآیند جداشدنی بسیار پیچیده و سرشار از تناقضات است. بنابراین برای نویسنده بسیار دشوار است که خود را از جریان‌ها و نوسانات عصر خویش و، در این میان، از آن جریان‌هایی که متعلق به طبقهٔ خود اویند، واقعاً رها سازد. ضعف‌های ایدئولوژیکِ جناح چپِ سوسیال‌دموکراسی اروپای مرکزی و غربی تا اندازهٔ زیادی مانع از تحقق این رهاسازی، این تقویتِ گرایش‌های دموکراتیک، شدند. درهمان‌حال‌که بلشویک‌ها در روسیه موفق شده بودند از دل نوشته‌های لنین، استراتژی و تاکتیکی را بیرون کشند که پیکار منسجم برای رهایی پرولتاریا را به‌شیوه‌ای انقلابی با پیکار برای دموکراسی پیوند می‌زد، این جنبه دقیقاً یکی از ضعیف‌ترین نقاطِ اپوزیسیون رادیکال در سوسیال‌دموکراسیِ جاهای دیگر بود، و این ضعف‌ها به احزاب کمونیستیِ جوان نیز به ارث رسید. شجاعت و عزمِ اپوزیسیون دموکراتیکی که از دل خرده‌بورژوازی سربرآورده است، همواره وسیعاً وابسته به رفتار منسجم و انقلابیِ احزاب کارگری است. و درست همین‌جا بود که جناح چپِ سوسیال‌دموکراسی اروپای مرکزی و غربی شکست خورد. فقط کافی‌ست نمونهٔ مبارزهٔ دریفوس Dreyfus در فرانسه را به یاد آوریم. اعتراض دموکراتیک، که در روند خود بالا گرفت، برای ادبیات فرانسوی منتهای اهمیت را داشت. نویسندگانی چون زولا و آناتول فرانس در جریان این جنبش اعتراضی شدیداً سیاسی شدند. و جای چون‌وچرا نیست که این فعال‌شدن، بالاخص در فرانس، به‌معنای جهشی ناگهانی در خلاقیت ادبی‌شان نیز بود. با این همه، این واقعیت به‌قوت خود باقی است که مبارزهٔ

دریفوس پشتیبانیِ واقعی خود را فقط از جناب راست سوسیال‌دموکراسی فرانسوی گرفت، حال‌آن‌که چپ‌ها در موضعِ نوعی بی‌طرفیِ فرقه‌گرایانه ایستادند. نیازی به تحلیلی مفصل نیست تا نشان دهیم تحولی که تولیدات نویسندگانی چون زولا و فرانس از پی مشارکت‌شان در جنبش اعتراضی دموکراتیک علیه ارتجاع امپریالیستیِ روبه‌رشد به خود دید، اساساً بزرگ‌تر و عمیق‌تر می‌بود اگر که تحت حمایت ایدئولوژیکیِ واقعیِ یکی از احزاب کارگریِ انقلابی‌مارکسیست قرار می‌گرفت.

ازاین‌رو در بررسی تاریخیِ این جریان‌ها باید کاملاً به موضوعات اصلی چسبید و آشفتگی نویسندگانِ منفرد درمواجهه با بسیاری پرسش‌های جهان‌نگرانه و سیاسی را باج‌شان به عصر دانست. این امر از یک سو ــ اگر بخواهیم فقط به چند نکتهٔ اساسی اشاره کنیم ــ دربرگیرندهٔ ناتوانیِ بسیاری از نویسندگان مهم در ترسیم خط مفارقی روشن میان اهدافِ واقعاً دموکراتیک خودشان و لیبرالیسم پوسیده و سازش‌گرای طبقه‌شان است. (حتی در آثارِ تا این حد مهمی چون زیردستِ هاینریش مان، این محوشدن مرزها خود را درهیئت زیباجلوه‌دادنِ ضعف‌های لیبرالیسم آلمانی نشان می‌دهد.) از سوی دیگر، خیلِ کثیری از نویسندگان به دام نقد رمانتیک‌ـارتجاعیِ دموکراسی می‌افتند. تأثیر عظیم نیچه بر مهم‌ترین نویسندگان اپوزیسیونلِ دورهٔ امپریالیستی ریشه در همین آشفتگی دارد. این آشفتگی در کشورهایِ لاتین به‌واسطهٔ تأثیر اپوزیسیون سندیکالیستی علیه اپورتونیسم سوسیال‌دموکراسی تشدید هم می‌شود.

ازنظر جهان‌نگری، پیچیدگیِ این وضعیت در این واقعیت تجلی می‌یابد که نویسندگان مهمی که واقعیت را به‌شیوه‌ای رئالیستی بازتولید می‌کنند، در جهان‌نگری آگاهانه‌شان امتیازات گسترده‌ای به نظریه‌های شکاکانه‌ـاگنوستیستیِ طبقهٔ بورژوای عصر خویش می‌دهند. البته نباید تعامل میان جهان‌نگری یکِ نویسنده و محصول‌اش را به‌نحوی ساده و سرراست تعبیر کرد. اما اگر این جهان‌نگری هیچ تأثیری بر تولیدات، بر نوع رئالیسم،

بر اعتماد به قوهٔ ابداع و تخیل خویش در بازتولید رئالیستیِ واقعیت وغیره نگذارد، در بسیاری از موارد چیزی از آن باقی نمی‌ماند.

دشواری هر نوع تحلیل درست در این مورد عبارت از این است که جهان‌نگری آگنوستیستی‌شکاکانهٔ نویسنده امری ثابت و ایستا نیست، بلکه دائماً باید به‌دقت بررسی کرد که این شکاکیت معطوف به چیست، از کجا مایه می‌گیرد، و به کجا اشاره دارد. لنین در تحلیل‌اش از فعالیت ادبی الکساندر هرتسن Alexander Herzen با تیزبینیِ قیاس‌ناپذیری به دو گرایشی در شکاکیت اشاره کرد که تمایزشان ازقضا برای بررسی فعلی ما حیاتی است. او نشان می‌دهد که در یک طرف، شکاکیتی هست که به‌لحاظ جهان‌بینی، گذارِ طبقهٔ بورژوا از دموکراسی انقلابی به لیبرالیسم پوسیده و خیانت‌کار را همراهی و حمایت می‌کند؛ اما در طرف دیگر، نقدی شکاکانه از جامعهٔ بورژوایی وجود دارد که در جهت عبور از دموکراسی بورژوایی به سوسیالیسم حرکت می‌کند. درمورد هرتسن این دومی صادق بود. و اگر، با درذهن‌داشتن این تمایز بنیادینی که لنین قائل می‌شود، به نویسندگان مهمِ اعتراض دموکراتیک در عصر امپریالیستی دقیق‌تر بنگریم، هرچند با درهم‌تنیدگی‌ای تنگ‌نظرانه و آمیزه‌ای پیچیده از هر دو شکل شکاکیت نزد بسیاری از نویسندگان روبه‌رو می‌شویم، اما در عین حال باید اذعان کرد که نزد نویسندگان مهم‌تر، غلبهٔ بیشتر با شکل دوم است. این امر بالاخص در رشدوتحول آناتول فرانس مشهور است.

در پرداخت ادبی به تاریخ، این جنبش اعتراضیِ دموکراتیک نقشِ به‌غایت مهمی ایفا می‌کند. به‌واقع، در این جنبش و فقط در آن است که نوعِ جدیدی از رمان تاریخی به‌وجود می‌آید که امروزه، عمدتاً در ادبیاتِ مهاجران آلمانیِ ضدفاشیست، به مسألهٔ مرکزیِ نویسندگی عصر ما بدل شده است. تا پیش از این، رمان‌های تاریخیِ نویسندگان مهم فقط نقشی کم‌وبیش اپیزودیک، حتی در آثار مؤلفان‌شان، بازی می‌کردند. لیکن اشاره‌ای دست‌کم گذرا به این پیشگامان ادبیات روزگار ما ضروری است. دراین‌جا بالاخص از

دورهٔ متأخر ویکتور هوگو باید نام برد که ۱۷۹۳ او شاید نخستین اثر ادبی‌ای است که در آن روح جدید اومانیسم اعتراض‌گر می‌کوشد تاریخ گذشته را در مهار خود درآورد، و بدین‌ترتیب از نظر ادبی به راهی می‌رود متفاوت از رمان‌های تاریخیِ همعصران مسن‌تر و جوان‌تر ویکتور هوگو که پیشتر به تحلیل‌شان پرداختیم. و از بسیاری جهات، راهی متفاوت از رمان‌های خود ویکتور هوگو. نه این‌که هوگو از همهٔ سنت‌های رمانتیکِ اولیهٔ خویش بریده باشد. ۱۷۹۳ به‌تعبیری واپسین پژواکِ رمان تاریخی رمانتیک است. شیوهٔ قدیمی ویکتور هوگو در جبران‌کردنِ فقدان حرکت درونیِ زندگی با کنتراست‌های تزیینی و بلاغیِ باعظمت، دراین‌جا نیز حفظ می‌شود. البته هوگو در حد فاصل رمان‌های رمانتیک خود درمعنای مکتبی کلمه و این رمان، *بینوایان* *Les Misérables* را نوشت، و هرقدر هم که در این اثر، زندگی مردمی به‌شیوه‌ای سبک‌پردازانه‌ـرمانتیک مشاهده و توصیف شده باشد، با این حال تصویری از مردم به‌دست می‌دهد که متفاوت از هر اثری متعلق به هر رمانتیک دیگری (ازجمله هوگوی جوان‌تر) است.

این گرایش‌ها در آثار متأخر شدت می‌گیرند. نفسِ این واقعیت که در این عصر، که تقبیحِ علمی (همچون تِن) یا ادبی (همچون گنکورها) انقلاب فرانسه را عملی بالاخص مدرن می‌انگارد، ویکتور هوگو در ستایش از آن می‌نویسد ــ ولو شکوهی رمانتیک بدان بخشیده باشد ــ نشان می‌دهد که این گرایش‌ها برخلاف جریان عام بوده اند. به‌نظر می‌رسد آن‌ها ازاین طریق تقویت شده اند که هوگو شیفتهٔ سال ترور ۱۷۹۳ [دورهٔ ژاکوبن‌ها و روبسپیر] بود نه صرفاً سال ۱۷۸۹ [خودِ انقلاب]. دراین‌جا، به‌رغمِ نوساناتِ هوگو ــ که لافارگ Lafargue از بسیاری جهات به‌درستی نقدشان می‌کند ــ به گرایش‌های مهمی برمی‌خوریم که اشاره به آینده و احیای نوعی دموکراسی انقلابی دارند. این امر پیش از هرچیز در ستیزهای واقعاً تراژیکی که هوگو نمود می‌یابد، ستیزهایی که بر بستر این انقلاب رشد کرده اند. مسلماً بازنمایی او بیشتر رتوریکی و بلاغی است تا رئالیستی. و این رتوریک صرفاً بازمانده‌ای

از دورهٔ رمانتیکی نیست، بلکه بیانِ روشنِ محدودیت‌های برداشت اومانیستی اوست: بیان انتزاعیتِ متافیزیکیِ اومانیسمِ او. از دل این انتزاعیت، ستیزهایی نهایی شکل می‌گیرند که قهرمانان او را به زوالی تراژیک سوق می‌دهند. تصادم‌های واقعی، انسانی، و تاریخیِ اشراف و کشیشانی که به صف انقلاب پیوسته اند، به ستیزهای مبتکرانه‌ای بدل می‌شوند که ریشه در این اومانیسم انتزاعی دارند.

در خودِ دورهٔ امپریالیستی عمدتاً رمان‌های آناتول فرانس اند که چنین موضع مستقل و جدیدی می‌گیرند. حتی نزد فرانس نیز، بالاخص در جوانی‌اش، نوعی ارادهٔ دلبخواهی سوبژکتیو در پرداخت به تاریخ مشهود است، اما فرسنگ‌ها به‌دور از گرایش‌های کسانی چون فلوبر و مایر است، و به‌واقع می‌توان گفت کاملاً در تضاد با آنهاست. در کاراکترهای تاریخی آناتول فرانس، شکاکیتِ اومانیستی‌ـمبارز به بازنمایی‌ای روشن‌تر و ازنظر هنری کمال‌یافته‌تر دست می‌یابد تا در آثار بسیاری از پیروان‌اش. نزد فرانس برای اولین بار، رجعتِ نویسندگان دموکراتیک اپوزیسیون به جهان‌نگری روشنگری عیان می‌گردد. برای ایدئولوگ‌های بورژوا تحت شرایط اجتماعی و ایدئولوژیکیِ موجود در دورهٔ امپریالیستی، این رجعت همانا بدیهی‌ترین و واضح‌ترین راه برای اتخاذ موضعی پابرجا برضد گرایش‌های ارتجاعیِ زمانه است. بعدها هاینریش مان و لیون فویشتوانگر نیز به همین راه رفتند. جلوتر مفصلاً به مشکلات و تناقضاتی خواهیم پرداخت.که از دل تلاش برای قضاوت و ترسیمِ مسایل عصر ما از منظر روشنگری برخاسته اند. دراین‌جا صرفاً به این نکته اشاره می‌کنیم که فرانس روشنگری را خیلی کمتر از پیروان‌اش نوعی جهان‌نگری انتزاعی و فروبسته (پیکار عقل و ضدعقل در نمونهٔ فویشتوانگر)، بلکه بیشتر رویکردی می‌داند مبتنی بر شکاکیتِ تدافعی و برتر درمواجهه با نه فقط گرایش‌های آشکارا ارتجاعیِ عصر، بلکه همچنین ــ و این تفسیر خاص اوست ــ دربرابر محدودیت‌ها و معضلهٔ دموکراسی بورژوایی. از دل این روح، چهرهٔ تاریخاً موثق، تابناک، اومانیست، و

ازیادنبردیِ آبه ژروم کوآینار Abbé Jérome Coignard زاده می‌شود. از درون همین روح، شکاکیتِ فرانس به مصاف همهٔ انواع افسانه‌های تاریخی قرون‌وسطایی و مدرن می‌رود. اما ازبین‌بردن چنین افسانه‌هایی نزد او آکنده از روح تاریخیِ به‌غایت اصیل‌تری است تا نزد اکثر نویسندگان عصر او. (کافی‌ست مدرنیزه‌کردن‌های آگاهانهٔ تاریخ نزد شا را ــ به استثنای سن ژوان ــ به‌یاد آوریم که آن‌ها نیز در پیکار علیه افسانه‌های تاریخی تحقق یافته اند.) و همچنین اصل انسانیت در آثار آناتول فرانس خیلی کمتر انتزاعی است تا در دریافت عمومیِ ایدئولوژی روشنگری در عصرما. زیرا دریافت بسیار شخصی فرانس از ماتریالیسمِ اپیکوریِ قرن هجدهم و امر انسانی‌ای که به‌میانجی آن به پیروزی رسید، به‌هیچ‌رو گوشت و خون را انکار نمی‌کند. برعکس: این اصلِ افشای هر نوع ریاضت‌کشیِ بادکرده و پرطمطراق است. درست به‌همین دلیل فرانس نیز بس به‌دور از افسانه‌های تاریخیِ ارتجاعی‌ای است که ماتریالیسم را با اگوئیسم [خودپرستی] یکی می‌گیرند. بدین‌ترتیب بروتو Brotteuxی او دررمان او دربارهٔ انقلاب، *خدایان تشنه‌اند*، نه فقط به‌عنوان یک انسان واقعی است، بلکه براساس فهم راستینی از تناقضات تاریخیِ این دوره توصیف شده است.

نقد دموکراسی بورژوایی فی‌نفسه مضمون مشخصاً جدیدی در ادبیات دورهٔ امپریالیستی نیست. گوناگون‌ترین جریان‌های رمانتیک‌ـضدکاپیتالیستی و همچنین علناً ارتجاعیْ این نقد را چه به‌لحاظ نظری و چه ادبی به پیش‌زمینه آورند. ویژگی خاصِ آناتول فرانس این است که او این پرسش را حتی در جوانی‌اش به‌شیوه‌ای رمانتیک طرح نکرد. و در این آخرین دوره، بعد از تجارب مبارزهٔ دریفوس، این گرایش نزد او سمت‌وسویی مصمم به‌خود می‌گیرد که در ورای دموکراسی بورژوایی، به آیندهٔ سوسیالیستی اشاره دارد.

ازاین‌رو رجعت او به معضلهٔ انقلاب فرانسه امری کاملاً نو در ادبیات دورهٔ امپریالیستی است. منتقد شوروی، فرادکین Fradkin، در تطبیق‌اش میان ۱۷۹۳ ویکتور هوگو و *خدایان تشنه‌اند* آناتول فرانس، به‌طرزی درخشان و

به‌درستی این تضاد چشمگیر را برجسته می‌کند: ویکتور هوگر اساساً با اهداف سیاسی‌ـاجتماعیِ ژاکوبن‌ها موافق است، اما، درعوض، معضلهٔ تراژیک‌شان را در روش‌شان، ترور، می‌بیند. آناتول فرانس فی‌نفسه اعتراضی به روش ترور ندارد، مع‌الوصف حضور خصلتی متناقض و رفع‌ناشدنی را در اهداف اجتماعی ژاکوبن‌ها تشخیص می‌دهد: شعار 'آزادی، برابری و برادری' که بهترین‌های آن‌ها با قهرمانی‌گری و ایثار بر سر آن مبارزه کردند، مادامی که بنیان اقتصادی سرمایه‌داری همچنان استوار باقی بماند، راه به فلاکت روزافزونِ توده‌های کارگرِ آزادشده می‌برد. بنابراین قهرمانی‌گریِ ژاکوبن‌ها، که در فرانس به‌نحوی مجسم و گویا به بیان درمی‌آید، به‌عنوان معضله‌ای تراژیک ظاهر می‌شود. اما محتوای اجتماعیِ این تراژدی واجد هیچ عنصری از استیصال، هیچ نوع دوراههٔ 'ابدی'، نظیر نمونهٔ ویکتور هوگو، نیست، بلکه دربردارندهٔ چشم‌اندازی بیان‌نشده از آینده است که درست به همین دلیل هرچه روشن‌تر است. و ازآنجاکه فرانس این بحران عظیم گذار را این‌گونه می‌بیند، می‌تواند به مخالفان انقلاب اجازه دهد به عینیتی دست یابند که آن‌ها را به آدم‌های واقعی بدل می‌سازد، بی‌آن‌که جانبداری‌اش ذره‌ای نقصان گیرد.

پیداست که تجلیات به‌پیش‌ـاشاره‌گرِ دورهٔ گذار در آلمان به‌هیچ‌رو از وسعت دید تاریخی و مترقی‌بودنی که حتی قابل‌قیاس با فرانس باشد، برخوردار نبودند. اما با این وجود، اشاره‌ای مختصرا و گذرا به برخی تجلیات اصلی به‌نظر ما ضروری می‌رسد، زیرا ما نمایندگان اصلیِ گرایش‌های افول در رمان تاریخی را نسبتاً به‌تفصیل بررسی کردیم، و اکنون نباید این تلقی به‌وجود آید که گویی در آلمان اصلاً هیچ ضدجنبشی در این دوره وجود نداشته است.

چنین جنبشی همان موقع، خیلی زود پس از شکست انقلاب ۱۸۴۸ به‌راه می‌افتد. چهرهٔ اصلی آن ویلهلم رابه Wilhelm Raabe است. در اثر اصلی این نویسنده، مضمون‌پردازی تاریخی صرفاً نقشی اپیزودیک دارد. (پرسش‌های اساسی مربوط به تأثیرگذاری ادبی او را در *رئالیست‌های آلمانیِ قرن نوزدهم* تحلیل کرده‌ام.) بینش تاریخی رابه محاسنی بزرگ و همزمان محدودیت‌های

آشکاری را نشان می‌دهد. شاید مثبت‌ترین خصلت او برافروختگی پرشورَش درمورد فلاکت آلمان است. او در رمان‌های معاصرش، این به فلاکت به‌عنوان هنرنشناسیِ تنزل‌دهندهٔ خرده‌بورژوازی آلمانی حمله می‌برد. همراه با این برافروختگی، نوعی درک عوام‌گرای [plebeijsch] سالم است که او را وامی‌دارد تا علل فساد را عمدتاً در 'بالا'، و امکانِ نوزایی را عمدتاً در 'پایین' بجوید و بازنمایی کند. اما وقتی در مواجهه با تاریخ، کار به آرمانی‌ساختنِ دولت‌های مستقل قرون‌وسطایی می‌کشد، آن محدودیت‌هایی نیز رومی‌آیند که او را از ارائهٔ تصویری از گذشته که به‌تمامی با بازنمایی انتقادی او از زمان حال برابری کند، بازمی‌دارند؛ بالاخص وقتی رابه تضاد 'بالا' و 'پایین' را در زمان حال با وضوح و غنای بیشتری درک و توصیف می‌کند تا در گذشته، آنجاکه آرمانی‌ساختنِ شکوهِ ــ اغلب بسیار تردیدآمیزِ ــ دولت‌ها دید او را تیره‌وتار می‌کند.

طنز انتقادی او بالاخص آنجایی واقعاً بارور می‌شود که او مضمون مرکزی خود، یعنی مبارزه با فلاکت آلمانی، را در گذشته بازمی‌یابد. پیش از همه در داستان *غازهای بوتسُو* *Die Gänse von Bützov*. رابه فلاکت بورژوایی و هنرنشناسانهٔ یک شهر کوچک آلمانی را به‌یاری تضادی دوگانه نشان می‌دهد: از یک سو، [تضاد با] پسزمینهٔ دوردست انقلاب فرانسه و جنگ بزرگی که از پی آن درمی‌گیرد، از سوی دیگر، سطح فرهنگیِ بالای آن قشر روشنفکرانی که بنیان کلاسیسم آلمانی را گذاشتند. این موتیف‌های متضادِ کلی موجد یک سری تضادها یا کنتراست‌های انضمامی و ملموس در کاراکترها، وضعیت‌ها، و نهایتاً در خودِ زبان اند. این زبان متعلق به آموزگاری است که با کل ادبیات معاصر به‌خوبی آشناست، همان راوی اول‌شخصِ داستان. درقالب آن، تناقض میان خوفناک‌ترین حقارت‌های آدمیان و حوادث و بزرگیِ افکار و احساسات، نقل‌قول‌ها و زبان، بی‌وقفه بسط می‌یابد و اتمسفری به‌وجود می‌آورد که در بهترین معنا آیرونیک [طنز کنایی] و هنری است. علاوه بر آن، اقتدار حقیرجبّارانهٔ حاکم شهر کوچک

و جنبشِ اپوزیسیون حقیر-ترسو یا حقیر-فریبندهٔ ساکنان به‌طور پیوسته در تسخیر اشباح کنش‌ها و شخصیت‌های قهرمانانهٔ انقلاب فرانسه است: ترس حقیرِ حاکمان و مقاومت بزدلانه و مردد دربرابر آن‌ها ازسوی ستمدیدگانی که پیوسته 'تهوّر' خویش را با غرور و همزمان آکنده از ترس می‌ستایند، این اشباح را بی‌وقفه احضار می‌کند. 'قیامِ' شهر کوچک علیه حکم بی‌معنا و ناعادلانه درخصوص حقوق غازها در خیابان، این تضادها را در روند داستان هرچه بیشتر تشدید می‌کند.

آیرونی و آیرونیِ نفس [Selbstironie] در این داستان موجد هیچ نوع فروپاشیِ رمانتیک فرم نیستند، بلکه تصویری در آنِ واحد تفکیک‌شده و هماهنگ‌شده از زمانه به‌دست می‌دهند؛ آن‌ها کثرت و وحدت در تناقضاتِ این دوره از رشدوتحول آلمان، و به‌میانجی آن، موضع‌گیری نسبت به حال را بیان می‌کنند. آیرونی و آیرونیِ نفس، برخلاف آنچه تاریخ ارتجاعیِ ادبیات عادت دارد نشان دهد، برضد انقلاب فرانسه نیست؛ برعکس، آن‌ها رفتار حقیر-نوکرمآبِ بورژوا و خرده‌بورژوای آلمان را نقد می‌کنند که در تضاد با رخدادهای جهان‌تاریخی، درتضاد با رفعت فکریِ فرهنگ خودشان، جنبه‌ای هرچه مفلوکانه‌تر به خود می‌گیرد. بدین‌ترتیب، به‌منزلهٔ فراخوانی به انتقاد از خود و دگرگونیِ خود در آلمانی که در آن، سرآغازهای ازخودبیگانگی و نخوتِ انتقادناپذیرِ بعدیِ عصر بیسمارک رفته‌رفته پیش‌بینی می‌شد (داستان در شامگاه جنگ پروس-اتریش نوشته شد)، این داستان درحکم پیشگام اومانیسم بعدی است. این گرایش بنیادین زمانی رومی‌آید که چهرهٔ منِ داستان، که خود در پروس رخ نمی‌دهد، در نامه‌ای پایانی، قول مشهور میرابو دربارهٔ پروس: 'Pourriture avant maturité' ['تجزیهٔ پیش از بلوغ'] ــ که ازنظر ادبی به‌خوبی زمینه‌سازی شده ــ را در جایی به‌وضوح چشمگیر نقل می‌کند.

تقریباً دو دهه بعد، این موتیف به ایدهٔ مرکزیِ یک شاهکار تاریخی کوچک بدل می‌شود: *شاخ فون ووتِنو* *Schach von Wuthenow* اثر تئودور فونتانه Theodor Fontane. نزد فونتانه نیز مضمون‌پردازی تاریخی در کنار

مضامین معاصر فقط نقشی اپیزودیک ایفا می‌کند. مسلماً سرآغاز کارش، دورهٔ مربوط به سرودن بالادها، اساساً سمت‌وسویی تاریخی دارند؛ و رمان‌نویسیِ او نیز با یک رمان تاریخی بزرگ شروع می‌شود، *پیش از طوفان*، Vor dem Sturm. با این حال دراین‌جا، به‌رغم نوآوری فونتانه در بسیاری جزئیات، جنبهٔ واقعاً نوِ هنر او هنوز مانده تا آشکار شود، بالاخص از نظر ایده. ازآنجاکه فونتانه، همچون پیش از او ویلیبالد آلکسیس Willibald Alexis در *ایزه‌گریم* Isegrimm، اعجوبهٔ مرتجع جذاب، فون مارویتس، را تا حد چهرهٔ اصلی ارتقاء می‌دهد، از توصیفِ گرایش‌های واقعاً مترقیِ جنگ‌های آزادسازی بازمی‌ماند، همان گرایش‌هایی که در شارنهورست و گنایزناؤ تجلی یافتند، نیز توصیفِ عناصر مردمی‌ـشورشیِ جنبش، که رابه درمورد سرشت خاص‌شان درک زیادی از خود نشان می‌دهد.

داستان *شاخ فون ووتنو*، درمقابل، پیشاپیش معرف فونتانهٔ اصیل و پخته است. خاصه از این جهت که او، این ستایشگر ادبیِ پروس قدیم و جدید، دراین‌جا با دقتی مرگبار نقد انسانِ نوعِ پروسی و 'رفتار و سلوک' پروسی به‌منزلهٔ هنجار اخلاقیِ انجمادیافته، به‌منزلهٔ اصلِ شکل‌دهندهٔ زندگی و کشندهٔ زندگی، را آغاز می‌کند، نقدی که بعدها درقالب *پریشانی‌ها، سرگردانی‌ها* Irrungen, Wirrungen و *افی بریست* Effi Briest به اوج ادبی خود می‌رسد. (مسایل رشدوتحول فونتانه، بالاخص همین تناقض برای فونتانه چنین بارور، را در کتاب‌ام *رئالیست‌های آلمانیِ قرن نوزدهم* مفصلاً بررسی کرده ام.)

در معنایی خاص، پیش‌پردهٔ تاریخیِ فونتانه نیرومندتر یا به‌هرحال روشن‌تر از بازنمایی‌های به‌لحاظ انسانی شاید غنی‌ترِ او در رمان‌های اجتماعی متأخرتر است. دراین‌جا ــ چونان استثنایی که قاعده را تأیید می‌کند ــ تقابلی که بارها بر آن تأکید گذاشتیم میان دستمایهٔ تاریخی و دستمایهٔ اجتماعی معکوس می‌شود: این بار ازقضا مضمون تاریخی مقاومتی راسخ‌تر ــ و برانگیزندهٔ موضع‌گیری‌ای مصمم‌تر ــ دربرابر دیدگاه‌ها، تمایلات و خلق‌وخوی نویسنده از خود نشان می‌دهد تا مضمون معاصر. این تناقض، این

استثنایی‌بودن را به‌سادگی می‌توان توضیح داد. وقتی فونتانه در رمان‌های معاصرش سرشت در آنِ واحد سرسخت و شکنندهٔ 'رفتار' پروسی را، غیرانسانیتِ ذاتی‌اش را نشان می‌دهد، لاجرم پیامدهای آن را فقط درقالب سرنوشت‌های خصوصی و سراپا شخصی ــ هرقدر هم که تیپیک و سنخ‌نما باشند ــ می‌تواند عیان سازد. او می‌بایست واجد مبلی پرشور به تغییر رادیکال جامعه می‌بود تا پیامدهای تاریخی را نیز دست‌کم به‌عنوان چشم‌اندازی از آینده در آثار خود بگنجاند. و هیچ چیز از شخصیت فونتانهٔ پیر دورتر نبود که چنین شوری؛ هرچند برخی نامه‌های او نشان می‌دهند که او به‌هیچ‌رو با بصیرتی از این دست بیگانه نبود.

با این حال *شاخ نوز وورتنو* در شامگاه نبرد ینا Jena رخ می‌دهد.درنتیجه، اتمسفر خودِ فاجعهٔ قریب‌الوقوع به‌نحوی جدایی‌ناپذیر ارگانیک با سرگذشتی پیوند می‌خورد که افسانهٔ واقعیِ این اثر را شکل می‌دهد. استادی فونتانه به دو شیوه بروز می‌یابد: اولاً، کل ستیز درونیِ شاخ به‌لحاظ اخلاقی پدیداری نوعاً ماقبل‌ـبنایی در قشر حاکم پروس است و در همین مقام نیز بر خواننده ظاهر می‌شود. ثانیاً کل روند داستان ــ و شرایط، مکالمات، تیپ‌های متضاد، وغیره که ظاهراً پیوند سستی با این روند دارند ــ بی‌سروصدا وارياسیون‌هایی 'خودجوش' بر روی تِم زیر به‌دست می‌دهند: *چرا* نبرد ینا *می‌بایست* به فاجعه‌ای برای پروسِ فریدریشِ کبیر بدل گردد؟ میان رابه و فونتانه بی‌شک هیچ پیوند سوبژکتیوی وجود ندارد: اما به‌لحاظ ابژکتیو یقیناً تصادفی نیست که داستان رابه با ارجاع‌اش به نقل‌قول میرابو دربارهٔ پوسیدن پیش‌ازبلوغِ پروس خاتمه می‌یابد، حال‌آن‌که همین عبارت درحکم پیش‌پردهٔ داستان فونتانه است. این گرایش، این محتوای روحی، هر دو نویسنده را به‌رغم همهٔ تضادهای مربوط به جهان‌نگری و سبک به یکدیگر پیوند می‌زند و از هر دو پیشگامانی برای اومانیسمِ مبارز دورهٔ امپریالیستی می‌سازد.

دراین‌جا امکانِ آن نیست که رشدوتحولِ این نوعِ جدید رمان تاریخی را ازنظر تاریخی قدم به قدم دنبال کنیم. دراین‌جا فقط از ریکاردا هوخ Ricarda

Huch ، به‌خاطر تلاش‌های ایده‌ای و فکری او، نام می‌بریم. نیز بدین دلیل که اکثر رمان‌های تاریخی او (نه رمان‌های اجتماعیِ اولیه‌اش) پیشاپیش نشانگر گرایش‌هایی آشکار به بلتریستیک [همان 'ادبیاتِ زیبا'] تاریخی است که جلوتر مفصلاً آن را نقد کرده ایم. اکنون باید توجه خود را بر رمان تاریخیِ اومانیسم پیکارگر و ضدفاشیستی متمرکز کنیم. انجام این کار ازآن‌رو برای ما هرچه آسان‌تر است که ازقضا دراین‌جا همهٔ این گرایش‌ها به‌شکلی متمرکز وحدت یافته اند، و تحلیل و نقد این ادبیات همان‌قدر معادلِ تحلیل و نقدِ شکل‌های سنخ‌نمای رمان تاریخیِ عصرماست که پیشتر تحلیل اسکات و متقابلاً فلوبر در عین حال تحلیل خصوصیات سنخ‌نمای دوره‌های مربوطه در رشدوتحول رمان تاریخی را به‌دست می‌داد.

ازآن‌جا که این رمان تاریخیْ گرایش‌های اساسیِ ضدبربریِ دوره را، که ممکن است در دل سرمایه‌داری روبه‌موت بسط یابند، در خود وحدت می‌بخشد، به‌طور فزاینده نشانگر آن تأثیر ایدئولوژیکی‌ای است که واقعیت‌یافتنِ اومانیسم سوسیالیستی در اتحاد شوروی بر بهترین نمایندگانِ روشنفکری غربی به‌جا می‌گذارد. این تأثیر در آثار نویسندگان طبیعتاً به نقدِ هردم تیزوتندترشان از بربریتِ فاشیستی تنیده می‌شود، و ، چشم‌اندازی روشن‌تر و امیدوارانه‌تر از آیندهٔ نوع بشر به این نقد می‌بخشد. و برای ارزیابی درستِ عمقِ تأثیرگذاری اومانیسم سوسیالیستی، احتمالاً کافی‌ست به دو نوع شکاکیتی که قبلاً به آن‌ها پرداختیم، اشاره کنیم. یقیناً همواره باید بر وجوه مثبتِ شکاکیت آناتول فرانس تأکید گذاشت. با این وجود از این بابت هم شکی نیست که در رمان تاریخیِ امروز، واضح‌تر از هرجا نزد هاینریش مان، اما همچنین نیز فویشتوانگر و دیگران، لحن کاملاً دیگری در پرداخت به چشم‌انداز رشدوتحول نوع بشر غالب است. و آدمی باید کور باشد تا نبیند که دقیقاً درهمین‌جا، دقیقاً در همین پرسشِ تعیین‌کنندهٔ هنری و جهان‌بینانهٔ مربوط به چشم‌انداز آینده، تأثیرِ رشدوتوسعهٔ سوسیالیسمِ تحقق‌یافته در اتحاد شوروی به‌غایت مهم است.

هرچه بربریت امپریالیستی به‌طرزی علنی‌تر خود را درقالب فاشیسم عیان می‌سازد و به اوج می‌رسد، اعتراض اومانیستی علیه بربریتِ عصر امپریالیستی به‌نحوی آشکارتر، روشن‌تر و پیکارگرانه‌تر قدم به صحنه می‌گذارد. با پیشروی فاشیسم، در پیکار علیه آن، اومانیسمِ اپوزیسیون دموکراتیک با گستره و عمیقِ هرچه بیشتری سیاسی و اجتماعی می‌شود؛ نمایندگان مهم آن به مواضع هرچه بالاتری در نقد زمانهٔ خویش صعود می‌کنند: البته در متن همین فرآیند ضرورتاً تفکیکی در درونی اپوزیسیون دموکراتیک صورت می‌گیرد. تشدیدِ تضادها بخشی از همرزمان اولیه را می‌ترساند، و به‌واقع گاهی حتی آن‌ها را به اردوگاه مخالفان پیشرفت انسانی می‌کشاند. اما رئوس اصلیِ تحولات دقیقاً در رشد ایدئولوژیکی و هنریِ شخصیت‌هایی این پایه قوی چون رومن رولان یا هاینریش و توماس مان مشهود است.

پیروزیِ فاشیسم هیتلری در آلمان نقطهٔ عطفی نه فقط برای آلمان، بلکه پیش از همه برای اومانیسم اپوزیسیونِ نویسندگان مهم *آلمانی* است. تشکیل جبههٔ مردمی دربرابر فاشیسم نه فقط به‌لحاظ سیاسی رخدادی در ابعاد جهان‌تاریخی است، بلکه ازنظر جهان‌نگری و ادبی نیز سرآغاز دوره‌ای جدید در ادبیات آلمانی است. نزد مهم‌ترین نمایندگان اپوزیسیون اومانیستی، نزد مهم‌ترین مبارزان علیه فاشیسم، ما شاهد وضوح‌یافتن شگفت‌آورِ جهان‌نگری هستیم: مشاهدهٔ تاریخیِ وسیع و فراگیرِ رخدادهای زمان حال و راهی که زمان حال طی کرده است. سنجیدنِ این ترفیعِ سطح اجتماعی‌ـجهان‌نگرانهٔ ادبیات آلمانی با میزان نزدیکیِ آگاهانهٔ نمایندگانِ مهم این ادبیات به مارکسیسم به‌عنوان جهان‌نگری، به کمونیسم به‌عنوان برنامهٔ سیاسی، معرف دیدگاهی کوته‌فکر، تنگ‌نظر، و فرقه‌گراست. پیامد اصلیِ جهان‌نگرانه و سیاسیِ جبههٔ مردمی به‌واقع نوعی تخمیر است، نوعی رشدوپیشرفت نویسندگان درمعنایی ارگانیک. مسئله این است که نزد نویسندگان مهمی که در تمام طول زندگی‌شان به‌نحوی کم‌وبیش آگاهانه، کم‌وبیش مصمم، در

ضدیت با جریان‌های ارتجاعیِ حاکم کشور خویش بوده اند، تحت تأثیر فاجعهٔ آلمان از پی حکومت هیتلر، تحت تأثیر موفقیتِ جبههٔ مردمی در فرانسه و پیکار آزادی‌بخش انقلابیِ مردم اسپانیا، تخت تأثیر پیروزی سوسیالیسم در اتحاد شوروی، روح *دموکراسی انقلابی* ازنو بیدار شده است.

این فرآیند بالاخص برای آلمان واجد حد اعلای اهمیت سیاسی است و در عین حال در ادبیات و تفکر آلمانی معرف امری به‌غایت پیچیده و دشوار است. زیرا در بین کشورهای متمدن، ازقضا آلمان صاحب ضعیف‌ترین سنت‌های انقلابی و دموکراتیک است. هاینریش مان این نکته را در یکی از مقالات‌اش در این باره به‌روشی بیان کرده است: 'انقلاب خواهد شد. آلمانی‌ها هنوز هیچ انقلابی نکرده اند، آن‌جاکه این کلمه بر زبان می‌رود، تصاویر زیسته‌شده در آن‌ها شکل نمی‌گیرد. حتی کارگران، هرچند با شجاعت و هوشمندی مبارزه می‌کنند، آخرین مقطع پیکار را، که نزد خودشان روشن و آشکار است، در تاریکی نگه می‌دارند.' تجارب تلخ از بخشِ نه چندان کم‌اهمیتی از بورژوازی و روشنفکران آن در آلمان (کافی‌ست سرنوشت گرهارت هاوپتمان در فاشیسم را به‌یاد آوریم)، تجاربِ هرروز جدید از فرآیند تفکیک و جابجایی در اردوگاه مدافعانِ بورژوا و خرده‌بورژای جبههٔ مردمی در فرانسه و اسپانیا، در نویسندگانِ تیزبین و صادق و منسجم به‌نحوی فزاینده این درک را به‌وجود آورد که نقد لیبرالیسم از منظر دموکراسی انقلابی، ازمنظر دفاعِ مصمم و تحکیمِ قاطعانهٔ جبههٔ ملی، ضروری است.

این نقد باید در گسترده‌ترین معنای کلمه همزمان نقدی از خود نیز باشد، و در اکثر موارد به‌شیوه‌ای کم‌وبیش آگاهانه چنین هم است. عبارات زیر از هاینریش مان در همان مقاله را مقایسه کنیم با عباراتی که هم‌اینک از او دربارهٔ دوره‌های گذشته نقل کردیم، تا خطوط اصلیِ این نقد و نقدمازخود را به‌روشنی دریابیم: 'این لیبرالیسم و نوعی انسان‌گراییِ [Humanitarismus] ولو محدود بودند که نظام کاپیتالیستی را، وقتی هنوز ممکن بود، تاب‌آوردنی

ساختند، آن را درخشان کردند، طوری که جهش‌های وجدان و انسان‌دوستی هنوز هرازگاهی رخ می‌داد.[۱]

هاینریش مان درقالب چنین ملاحظاتی مسایل مشخصاً امروزیِ دموکراسی انقلابی را به‌شیوه‌ای بسیار مصمم پیش می‌کشد. زیرا هرقدر این توسل به غرایز انقلابی‌ـدموکراتیکِ همهٔ آن بخش‌هایی از مردم که به‌لحاظ مادی و فرهنگی مورد ستم، ناحقی، و استثمار سرمایهٔ انحصاریِ ارتجاعی قرار گرفته اند، مهم باشد، به‌همان اندازه تأکید بر این واقعیتِ مهم است که بیداریِ دوبارهٔ روح انقلابی‌ـدموکراتیک امروزه درتحت شرایطی کاملاً خاص دست می‌دهد. به همین دلیل دیاز Diaz کاملاً به‌درستی از نوعِ یکسر جدیدی از دموکراسی حرف می‌زد که تحقق آن هدف جبههٔ مردمی اسپانیاست. بر سر چنین دموکراسی جدیدی است که جبههٔ مردمی در همهٔ کشورها مبارزه می‌کند. و اگر ما قبلاً میل حقیر و کوته‌نظرانه به سنجیدنِ اهمیتِ نویسندگان بزرگ ضدفاشیست بر اساس نزدیکی‌شان به جهان‌نگریِ مارکسیسم را طرد کرده ایم، بدین معنا نیست که درگیرشدن با مسایل سوسیالیسم به‌واقع سنگ محک مهمی برای اصالت و صداقتِ دموکراسیِ انقلابیِ روزگار ما در اختیار نمی‌گذارد.

و نه صرفا روزگار ما. پیچیدگی و دشواری رشدوتحول دموکراسی انقلابی در قرن نوزدهم پیوند نزدیکی با این واقعیت دارد که پس از قیام بابوف Baboeuf، پس از قیام‌های بافندگان لیون و سیلزیا، پس از جنبش کارتیست‌ها وغیره، دیگر هیچ‌کس نمی‌توانست یک دموکرات انقلابیِ منسجم باشد مگر آن‌که رویکردی مثبت به مسألهٔ رهایی‌بخشیدنِ پرولتاریا می‌داشت. (این برای ژاکوبن‌ها هنوز ممکن بود.) هرقدر هم که سنت‌های انقلابی‌ـدموکراتیک در آلمان ضعیف بوده باشند، مع‌الوصف تاریخ سیاسی و بالاخص تاریخ ادبیات قرن نوزدهم در آلمان معرف درگیری‌های جذاب و مهمِ دموکرات‌های انقلابی با مسألهٔ سوسیالیسم است که همواره با پاسخی آری‌گو به این پرسش بزرگِ دوران پایان یافته اند. درمورد گئورگ بوشنر

چنین است، نیز درمورد هاینریش هاینه، و یوهان یاکوبی Johann Jacobi این راه را نویسندگان ضدفاشیستِ مهم جبههٔ مردمی آلمان طی می‌کنند، این سنت‌ها بازتابی به‌روز در نوشته‌های‌شان می‌یابد.

و مسلماً این مسئله‌ای منحصراً آلمانی نیست. چه در فرانسه رشدوتحول رهبر و قهرمانِ مبارزات مسلحانهٔ سنگرها [Barrikadenkampf]، بلانکی Blanqui، را دنبال کنیم، چه به رشدوتحول نویسندگانی چون زولا و آناتول فرانس بپردازیم، همه‌جا به مسئله‌ای واحد و سمت‌وسویی واحد (نه با محتوای واحد) و تلاش‌ها برای حل آن برمی‌خوریم. این پیوند میان دموکراسی انقلابی و درگیری با سوسیالیسم با وضوحی هرچه بیشتر در تحولات روسی سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۹ مشهود است. کافی‌ست به چهره‌های چون بلینسکی و هرتسن، چرنیشوفسکی، دوبرولیوبوف Dobroliubow، سالتیکوف‌شچدرین Saltykow-Schtschedrin بیاندیشیم تا این پیوند را به‌روشنی ببینیم.

این درگیری نه از نوع سراپا نظری، بلکه گلاویزشدنی زنده با مسایل واقعیِ زندگی است. واقعیت فاشیسم هیتلری، واقعیت انقلاب اسپانیا، واقعیت سوسیالیسم در اتحاد شوروی، واقعیت پیکار قهرمانانهٔ کارگران آلمانی: این‌ها فاکت‌های بزرگی اند که درمواجه با آن‌ها دموکراسی‌خواهیِ انقلابی نزد بهترین نویسندگان آلمانی تقویت می‌شود، برای خود سنتی می‌سازد، و می‌کوشد آن را درمورد همهٔ موضوعات حیات آلمانی به‌کار بندد. در این پسزمینه، سوسیالیسم به‌عنوان یک مسألهٔ مرکزیِ زندگی مردمی ظاهر می‌شود: به‌عنوان پرسشِ رفاه مادی و فرهنگیِ توده‌های وسیع کارگران. برای تجربه و شناختِ این مجموعه پرسش‌ها به‌منزلهٔ امری مرکزی، به‌هیچ‌رو نیازی نیست آدم هوادار سوسیالیسم باشد، چه رسد به هواداری از مارکسیسم. توماس مان، برای مثال، در دههٔ بیست می‌نویسد: 'من گفتم، اوضاع آلمان خوب می‌شد و می‌توانست روی پای خودش بایستد اگر کارل مارکس فریدریش هولدرلین می‌خوانده بود ــ مواجهه‌ای که ضمناً در شرف آن است که رخ دهد. فراموش کردم اضافه کنم که آشناییِ یک‌سویه ضرورتاً عقیم خواهد ماند.'

مسلماً الگوی اتحاد شوروی نقش بزرگی در همهٔ این‌ها بازی می‌کند. مسلماً تصاحب مارکسیسمْ چیرگی ذهنی بر این مسایل را برای هر متفکر مهم و صادقی تسهیل کرد. اما مارکسیسم ــ ازمنظری نوعی ــ نه آغاز بلکه در بهترین حالت پایان این راه است. آنچه در اولویت است، درگیریِ صادقانه، منسجم و زنده با مسایل واقعاً حادِّ زندگی مردمیِ بالفعل و موجود است. و فعلیتِ جهان‌تاریخیِ سوسیالیسم دقیقاً خود را در این واقعیت عیان می‌سازد که هر روشنفکر صادقی که مسایل جبههٔ مردمی و آزادسازیِ مردم از یوغ واقعی یا تهدیدآمیز فاشیسم را جدی می‌گیرد، همین‌که به‌شیوه‌ای انضمامی به‌سراغ هر پرسشی می‌رود، عملاً به مسألهٔ سوسیالیسم برمی‌خورد. اما در آن زمان، پرسش برای مدت‌ها تا این حد بالفعل و زنده در خودِ زندگی حضور نداشت که امروز حضور دارد، طوری که ممکن بود زولا در جنبرهٔ رؤیاپردازی‌های اتوپیایی و احیای اررمق‌افتادهٔ سوسیالیسم اتوپیایی گرفتار شود.

فعلیت حادّ امروزینِ همهٔ مسایل سوسیالیسم دقیقاً اهمیت عملی‌ــسیاسیِ عظیمِ این نوع احیای دموکراسی انقلابی را برجسته می‌سازد. زیرا فعلیت سوسیالیسم دقیقاً بدین معناست که مسایل آن از درون زندگی، از دل تجربه‌های زندهٔ توده‌های کارگر برمی‌خیزند، و رسالت آن عبارت از این است که الزامات دورهٔ گذار را تحقق بخشد، همان الزاماتی که بر آرزوها و تجربه‌های واقعاً بالفعلِ دموکراسی انقلابیِ توده‌های کارگر منطبق است. پیوندخوردگیِ دموکراسی انقلابی با همهٔ قشرهای مردمِ کارگر، حساسیت آن نسبت به مرحلهٔ کنونی رشد و بلوغِ مردم، هم ازنظر عینی و هم ذهنی، یکی از مهم‌ترین عوامل عصر گذار کنونی است. بر این نکته باید بیش از پیش تأکید گذاشت، زیرا در بسیاری حلقه‌های سوسیال‌دموکراسی، شوری شبه‌رادیکال برای پروژه‌تراشی به‌همراه 'اقتصاد برنامه‌ریزی‌شدهٔ' اتوپیایی سربرمی‌آورد و آشفته‌فکران آنارشیست و مزاحمان تروتسکیست از شمار تحقق فوریِ سوسیالیسم استفاده می‌کنند تا جبههٔ مردمی را از هم بپاشند و مانع از پیکار انقلابی علیه فاشیسم شوند، پیکاری که فقط در مرحلهٔ نهایی در سوسیالیسم به اوج می‌رسد.

نخست با تصدیقِ اهمیت عظیمِ سنت‌های زندهٔ دموکراسی انقلابی است که فرآیند بلشویک‌شدنِ احزاب کمونیستی اروپا واقعاً به مرحلهٔ بلوغ می‌رسد. زیرا، کسی که تمایز میان بلشویک‌ها و سوسیال‌دموکرات‌های چپِ اروپای خارج از روسیه را در عصر پیش از جنگ به‌دقت مطالعه کند، درخواهد یافت که یکی از تفاوت‌های ذاتی دقیقاً همین است: بلشویک‌ها سنت‌های دموکراسی انقلابی را واقعاً در نظریه و عمل‌شان رفع [aufgehoben] کرده اند (درمعنای حفظ و ارتقاء آن‌ها به مرتبه‌ای بالاتر)، حال‌آن‌که در جنبش‌های اپوزیسیون چپِ غربی، این سنت‌ها بخشی از دست رفته اند، و بخشی درقالب دموکراسی مبتذل تباه شده اند.

بنابراین می‌توان تاریخ نویسندگان ضدفاشیست مهاجر آلمانی را به‌شکل زیر خلاصه کرد (با آگاهی به این نکته که هر نوع خلاصه‌کردن همواره با نوعی ساده‌سازی همراه است): از آلمان عمدتاً روشنفکران لیبرال، بخشی با تمایلات دموکراتیک، مهاجرت کردند، اما آن‌ها تحت تأثیر رخدادهای عظیمِ چهار سال گذشته، با شور و انرژی در سمت‌وسوی دموکراسی انقلابی پیش رفتند. از دورهٔ زمینه‌سازی انقلاب ۱۸۴۸، زمانی که رفته‌رفته نوعی دموکراسی انقلابی به‌رهبری مارکس در آلمان متبلور شد، این اولین بار در تاریخ آلمان است که چنین جنبشی پا می‌گیرد. از این لحاظ، چرخش در جهان‌نگری سیاسیِ مهاجران آلمانی به‌معنای نقطهٔ عطفی در شکل‌گیریِ سرنوشت تاریخ مردم آلمان است.

این راه به‌سوی دموکراسی انقلابی مسلماً بسیار ناهموار و متناقض است. دشواری‌های درونی و بیرونیِ بزرگی که به بسط و گسترش انقلاب گره خورده است، ضرورتاً بسیاری از روشنفکران و نویسندگان را می‌ترساند؛ آن‌ها بدین سو کشیده می‌شوند که دیدگاه‌های لیبرال خود را سفت‌وسخت کنند و با هاله‌ای ایدئولوژیک بپوشانند. در ادبیات آلمانی، آثار تاریخیِ اخیر اشتفان تسوایگ Stefan Zweig نشانگر این قسم متوقف‌ماندن لجوجانه در اومانیسم لیبرالِ بخش عظیمی از روشنفکران غربی عصر پیش از هیتلر اند.

تسوایگ در کتاب‌اش دربارهٔ اراسموس روتردامی Erasmus von Rotterdam اومانیسم و انقلاب را درتقابل تام با هم قرار می‌دهد: 'اما اومانیسم به‌حکم ذات‌اش هرگز انقلابی نیست...' بدین‌سان تسوایگ به‌شیوه‌ای شبه‌فلسفی اومانیسم کاذب بورژوازیِ آلمانی لیبرال را تثبیت می‌کند. سنت‌های واقعی و بزرگ اومانیسم غربی برخلاف این تلقی همواره انقلابی بودند. بهترین بخشِ روشنفکری اروپایی تحقق آرمان اومانیسم را در انقلاب فرانسه دیده بودند، همان 'سپیده‌دم باشکوه'ی که حتی هگل پیر، خسته و مأیوس نیز همواره با هیجان و شور از آن سخن می‌گفت. فقط زمانی که بورژوازی آلمانی به بناپارتیسم بیسمارکی تن داد، بود که رفته‌رفته آن کلاسیسم و اومانیسمِ بی‌مایه و فرمالیستی‌ای در دانشگاه‌ها و گیمنازیوم‌ها [دبیرستان‌های علوم انسانی] حاکم شد که با کم‌رویی از مردم و جنبش‌های مردمی روگردان بود، و محتوای انقلابی‌ـدموکراتیک را از اومانیسم دور ساخت و بدین‌ترتیب آن را تا حد احترام و وقاری وامانده، بورژوایی، و لیبرال تنزل داد.

مسلماً اشتفان تسوایگ، حتی اگر در آثار اخیرش به‌لحاظ عینی این شبه‌اومانیسم عمیقاً ارتجاعی را با وانمودها و اداعایی پرتوان احیا می‌کند، لیکن درمقام نویسنده‌ای صادق و پربصیرت، برتر از این نوعِ آکادمیسم میان‌مایهٔ لیبرال است. بالاخص این‌که او گهگاه با وضوح تمام، محدودیت‌های آن تیپ اومانیستی را که اخیراً بی‌وقفه ستایش‌اش کرده است، می‌بیند، و اشتباه او در درجهٔ اول عبارت از این است که قادر نیست نتایج درستی از بصیرت‌های روشن‌اش بگیرد. بنابراین از یک سو اراسموس روتردامی را تیپ الگووارِ اومانیست‌ها را توصیف می‌کند، اما از سوی دیگر، محدودیت‌های کل این تیپ را به‌وضوح می‌بیند: 'اما... آنچه را در عمیق‌ترین سطحِ توده‌ها حاکم است، آن‌ها نمی‌شناسند و نمی‌خواهند بشناسند.'

تسوایگ دراین‌جا پیوندی مهم را به روشنی و زیبایی بیان می‌کند، درست همان پیوندی که برای ضدفاشیست‌های اومانیستِ مهم و منسجم، عزیمت‌گاهِ نقدشان از خود، و بسط و گسترش ایدئولوژیکی و سیاسی‌شان را

تشکیل داده است. اما تسوایگ برخلاف این‌ها، بالاخص هاینریش مان، جسورانه این نتیجه را نمی‌گیرد که آن تیپ محبوب و قدیمی اومانیست که او با چنین شیفتگی‌ای درهیئت اراسموس ترسیم کرده است، به‌سبب بیگانگی‌اش از مسایل زندگی مردمی نه فقط ضرورتاً محکوم به شکست است، بلکه، درمواجهه با پرسش‌های اساسی اومانیسم، محدودتر و درمضیقه‌تر است، و لاجرم در مرتبه‌ای پایین‌تر از آنانی ایستاده است که جسارت و توانایی آفریدنِ ایده‌های‌شان از دل تماس زنده با مسایل زندگی مردمی را دارند.

و این تضاد نه صرفاً به تجدید حیات امروزی اومانیسم، بلکه به نخستین ظهور تاریخی آن مربوط است. درست ازآن‌رو که تسوایگ اراسموس را به تیپ الگووارِ اومانیست‌ها بدل می‌سازد، تصویر تاریخی را مخدوش می‌کند، و بی‌هیچ توجهی از کنار تیپ اومانیست‌های مبارزه و عمیقاً درگیر با مسایل زندگی مردمی می‌گذرد. انگلس در تحلیل پرشورش از مردان بزرگِ این دوره دقیقاً لئوناردو داوینچی و دورر Dürer را به‌عنوان تیپ‌های بزرگ معرفی می‌کند. و هرچند او نام اراسموس را از دستنوشته‌اش خط زد، اما ملاحظات نهایی‌اش با تیپ اراسموس تسوایگ کاملاً جور درمی‌آیند. او می‌گوید: 'فاضلان خانه‌نشین [یا همان عالمان بی‌عمل] استثنایند: یا مردمان ردهٔ دوم یا سوم، یا هنرنشناسان محتاطی که نمی‌خواهند نُک انگشتان‌شان بسوزد.'

نزد تسوایگ درقالب این پرسش، دو جریان ناهمگن به‌شیوه‌ای بس شاخص درهم می‌آمیزند: پیش‌داوری‌های مدرنِ پنهان‌شده در پس نقابی 'علمی' نسبت به مردم (مردم به‌مثابه تودهٔ 'غیرعقلانی') و ایده‌های مربوط به احیای روشنگری. قبلاً به این نکته اشاره کرده بودیم و در ملاحظات زیر نیز باید به‌کرات بدان باز گردیم که احیای فلسفهٔ روشنگری نه فقط به‌لحاظ اجتماعیْ ضروری، بلکه مترقی هم بوده است. اگر روشنفکران ضدفاشیست درتقابل با مخدراتِ عقل‌ستیزانه، بربری، و عوام‌فریبانهٔ پروپاگاندای فاشیستی، 'عقل' را پیش نهادند، آنگاه این کار درست و پیش‌رو است.

اما این اصل فقط مادامی درست و مترقی باقی می‌ماند که به‌نحوی متافیزیکی و فرمال مورد اغراق قرار نگرفته باشد و، به‌واسطهٔ این اغراق، انباشته از پیش‌داوری‌های مدرن رشدیافته بر بستر شکست ایدئولوژی بورژوایی نشده باشد. چنین پیش‌داوری‌هایی، پیش از هرچیز، عبارت از این اند که مردم، یا همان توده، نمایندهٔ اصلِ ناعقلانیت، اصل غریزهٔ صِرف درمقابل عقل است. به‌واسطهٔ چنین برداشتی از مردم، اومانیسم بهترین سلاح ضدفاشیستی‌اش را از دست می‌دهد. زیرا عزیمت‌گاه فاشیسم ازقضا همین قسم 'ناعقلانیتِ' توده است، و با عوام‌فریبی‌ای بی‌پروا همهٔ نتایج ممکن را از این برداشت می‌گیرد. بنابراین افشای راستینِ خصومت فاشیسم با مردم باید بر بی‌پایگی، بر کاذب‌بودگیِ دقیقاً همین استدلال متمرکز شود، باید از نیروهای خلاقِ مردم دربرابر بدنامی فاشیستی حمایت کند، باید نشان دهد چگونه همهٔ فکرها و کارهای بزرگی که نوع بشر تا کنون خلق کرده است، دقیقاً بر بستر زندگی مردمی پا گرفته اند. اگر، درعوض، عقلِ اومانیستی به‌نحوی انحصاری و متافیزیکی درتقابل با ناعقلانیتِ مردم قرار داده شود، آنگاه ضرورتاً ایدئولوژی‌ای استوار بر طرد و لاجرم عقب‌نشینیِ اومانیسم از عرصهٔ آن پیکارهایی شکل می‌گیرد که سرنوشت نوع بشر را تعیین کرده اند.

این ایدئولوژیِ طرد در کتاب اشتفان تسوایگ دربارهٔ اراسموس آنجایی ظاهر می‌شود که عقل و 'تعصب‌گرایی' در تقابلی تام با یکدیگر قرار می‌گیرند، و دومی به‌عنوان 'دشمن روحیِ عقل' نگریسته می‌شود. اکنون روشن است که پیکار علیه تعصب‌گرایی و به‌نفع مدارا همواره در کانون ایدئولوژی اومانیسم در رنسانس و بالاخص در روشنگری جای داشته است. اما ازنظر تاریخی کاملاً خطا خواهد بود اگر از محتوای اجتماعیِ این تقابل در خودِ روشنگری غافل بمانیم: روشنگران از تعصب‌گرایی همانا تعصب‌گرایی دینیِ مدافعانِ قرون‌وسطی و بازمانده‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی آن را می‌فهمیدند؛ مدارا برای ایشان به‌معنای دست‌یافتن به میدان نبردی آزاد علیه قدرت‌های فئودالیسم بود. اما اغراق است اگر بگوییم روشنگران، در

مطالبه‌شان برای مدارا، خودْ مداراگر درمعنای اراسموسی‌ـتسوایگی بوده اند. کافی‌ست به 'écrasez l'infâme!' ['رسوایی را درهم بکوبید!'] ولتر بیاندیشیم. مطالبهٔ سیاسی‌ـاجتماعیِ مدارا مسلماً مانع از هواداری متعصبانه و پرشور از موضع اومانیستی نمی‌شود. و اشتفان تسوایگ اشتباه بزرگی می‌کند وقتی به این باور می‌رسد که ولتر، دیدرو، یا لسینگ در جهان‌نگری و طرز سلوک‌شان، بر اساس آنتینومی یا تعارضِ روان‌شناختی‌ـمتافیزیکی او، یعنی عقل *یا* تصعب‌گرایی، زندگی، فکر، و رفتار می‌کردند.

دیدگاه‌های صلب تسوایگ دربارهٔ این تضاد، که به‌میانجی آرمانی‌ساختنِ ضعف‌های تاریخی‌ـضروریِ چهرهٔ جذاب رنسانس، اراسموس عیان می‌گردند، مستقیماً راه به سازشی لیبرالیستی می‌برند. تسوایگ دیدگاه‌های اراسموس را، که خود با آن‌ها کاملاً همدلی دارد، به‌شیوهٔ زیر جمع‌بندی می‌کند: 'بنا به اعتقاد راسخ او تقریباً همهٔ ستیزهای میان انسان‌ها و مردمان را می‌توان بی هیچ خشونتی ازطریق *رضایت‌دادن متقابل* حل‌وفصل کرد، زیرا همگی در قلمروهای امر انسانی قرار دارند؛ اگر طرفین دائماً کمانِ جنگی را زیاد از حد نمی‌کشیدند، کم‌وبیش هر نزاعی را می‌شد به‌یاری *مقایسه* خاتمه داد.' (تأکید از من، گ.ل.) این دیدگاه‌ها جزو ذخیرهٔ مشترکِ پاسیفیسم [صلح‌طلبی] انتزاعی است. اما آن‌ها حاوی معنایی به‌غایت سیاسی و جهان‌نگرانه اند آن‌هم به‌لطف این واقعیت که از زبان یک اومانیست آلمانیِ ضدفاشیستِ برجسته در عصر دیکتاتوری هیتلر در آلمان، در عصر پیکار قهرمانانهٔ مردم اسپانیا برای آزادی، بیان می‌شوند.

دیدگاه‌هایی از این دست ریشه در جهل و بدگمانی نسبت به مردم دارد، ریشه در نوعی اشرافمنشیِ کاذب و انتزاعیِ ذهن [Geistesaristokratismus] که از دل این جهل و بدگمانی برخاسته است. بازهم شکی نیست که گرایش‌ها به این قسم اشرافیت ذهن را بالاخص نزد اومانیست‌های رنسانس، و نیز همچنان نزد اومانیست‌های روشنگری، گهگاه می‌توان یافت. اما اولاً این گرایش‌ها غالب نبودند. ثانیاً آن‌ها با ضرورتی

تاریخی از دل ضعف‌های جنبش‌های مردمی‌ای برخاستند که مطالباتِ سیاسی، اجتماعی، و جهان‌نگرانهٔ اومانیسم در آن زمان می‌بایست پشتگرم به آن‌ها می‌بود. اما امروز که توده‌های نیرومند مردم درگیر پیکار برای تحقق آرمان‌های اومانیستی اند، نمی‌توان از دل این وضعیت تاریخی، از دل این دورهٔ باشکوهِ پیشگام برای انقلاب‌های دموکراتیک، بدون وارونه‌ساختنِ بافت و زمینه، بدون بدل‌کردنِ محتوای واقعیِ اومانیسم روشنگری به ضدّ خود، استراتژی و تاکنیکی برای اومانیسم بیرون کشید. امروزه پیروی دقیق از نصّ برخی هنجارهای اومانیسم به‌واقع ارتکاب گناهی سنگین در پیشگاه روح راستینِ اومانیسم است. طبیعتاً همهٔ دیدگاه‌های تسوایگ را می‌توان با نقل‌قول‌هایی معین پشتیبانی کرد. اما این نقل‌قول‌ها دقیقاً به‌حکم روح‌شان متعلق به وضعیت تاریخیِ اومانیست‌های بزرگ اند که به رئوس آن اشار کردیم. و وقتی تسوایگ تصریح می‌کند که هرگز آرمانی که منحصراً رفاه همگانی را مدّ نظر دارد، توده‌های وسیع مردم را به‌تمامی راضی نمی‌کند، لاجرم مستقیماً دارد به چهرهٔ اصیل‌ترین سنت‌های اومانیستی سیلی می‌زند.

انگیزهٔ تعیین‌کنندهٔ رشدوتحول اومانیسم ضدفاشیستی دقیقاً عبارت از غلبه بر همین دیدگاه‌هاست. امروزه دیگر معنایی ندارد نقل‌قول‌هایی از اولین سال‌های غصب قدرت توسط هیتلر بیاوریم تا نشان دهیم حتی در آن زمان نیز پیش‌داوری‌های لیبرال همچنان تا چه اندازه به طور همگانی غلبه داشتند. برعکس، آنچه مهم و ضروری است، اشاره به آن مسیر به‌غایت درازی است که روشنفکریِ ضدفاشیست آلمان در این سال‌ها پیمود. این روشنفکران ــ و مسألهٔ اصلی همین است ــ اعتماد به تجدید حیات بنیادینِ آلمان از درون نیروهای مردم آلمان را ازنو به‌دست آوردند. هاینریش مان، که از این جهت نیز پیش‌روترین و مصمم‌ترین رهبر ادبیات ضدفاشیستی است، با روشن‌بینی و توجه زیاد، خصوصیاتِ انسانی، قهرمانی، فرهنگی، و اومانیستی‌ای را دنبال می‌کند که روزبه‌روز با وضوح بیشتری در پیکار انقلابی‌ــضدفاشیستیِ مردم آلمان علیه توحش فاشیستی عیان می‌گردند. ما دراین‌جا فقط می‌توانیم به یک

نمونه بپردازیم که در آن هاینریش مان به‌روشنی تمام نشان می‌دهد که چگونه از دل موضع قهرمانانهٔ ضدفاشیست‌های آلمانی، تیپ جدید ای فرد آلمانی و حتی نوع جدیدی از زبان به‌وجود می‌آید: 'ادگار آندره، یک کارگر بارانداز هامبورگی، در آخرین پیکارش، در مواجهه با مرگ، همان‌قدر تحسین‌برانگیز بود که امروزه هر آلمانی دیگری از نوع او چنین است. این همان فرد آلمانی در هیئتی جدید و باشکوه است. این به‌سادگی رخ نمی‌دهد، بلکه باید با دشواری به چنگ آید: نیروی اعتقاد به‌اضافهٔ رفعت و خلوصِ بیان. دراین‌جا با آهنگ قهرمان و فاتح روبه‌روایم که از مرگ فراتر می‌رود. کلمات برای اعصاری نگه داشته می‌شوند که در آن، مردم فاتح به نمونه‌های بزرگ خویش واپس می‌نگرند. زیرا راست است که فقط شناخت راستین و اعتقادی فداکارانه است که این آهنگ و طنین را در دهان یک انسان، و این شجاعت را در قلب او، به‌وجود می‌آورد.' دراین‌جا صدای واضح دموکراسی انقلابیِ نوظهورِ آلمان را داریم. چنین اظهاراتی در ادبیاتِ مهاجران آلمانی از روح مردم مبارز آلمان برخاسته است.

این تحول ایدئولوژیکیِ بزرگ و مهم در مهاجرت ضدفاشیستیْ رمان تاریخی را در کانون علاقهٔ ادبیات آلمانی قرار داده است. (این واقعیت که نویسندگان ضدفاشیست، بالاخص فویشتوانگر، قبل از دورهٔ هیتلر نیز رمان‌های تاریخی می‌نوشتند، تغییری اساسی در اصل موضوع نمی‌دهد؛ همین گرایش‌هایند که درقالب این جریان اصلیِ به‌بلوغ می‌رسند.) موضع مرکزی‌ای که مضمون‌پردازی تاریخی در رمان رفته‌رفته اتخاذ می‌کند به‌هیچ‌رو تصادفی نیست؛ این موضع با مهم‌ترین شروطِ پیکار ضدفاشیستی مرتبط است. عوام‌فریبیِ فاشیسم با زیرکی تمام از یک سری اشتباهاتِ همهٔ احزاب و جریان‌های چپ سود جست. پیش از هرچیز از محدودیت‌شان، محدودیت چه در توسل به انسان‌های بزرگ با همهٔ توانایی‌ها و آرزوهایشان، و چه، در پیوند با آن، محدودیت در برداشت‌شان از تاریخ آلمان، ربط مسایل امروزی زندگی مردک آلمان با روند تاریخی رشدوتحول مردم.

دیمیترف Dimitroff در خطابه‌هایش در هفتمین کنگرهٔ جهانی کمینترن، ملاحظات بنیادینی را دربارهٔ هر دو جنبهٔ این پرسش‌ها مطرح کرد: 'فاشیسم نه فقط پیش‌داوری‌های عمیقاً ریشه‌دار در توده‌ها را بیدار کرد، بلکه با بهترین احساسات توده‌ها، با درک‌شان از عدالت و گهگاه با سنت‌های انقلابی‌شان سودا کرد.' و در پیوند نزدیک با این پرسش، دیمیتروف به صحبت از مسألهٔ تاریخ می‌رسد: 'فاشیست‌ها کل *تاریخِ* هر ملتی را غارت‌گرانه می‌کاوند تا خود را اخلاف و تداوم‌دهندگان هر آنچه در گذشتهٔ ایشان "والا و قهرمانانه" است نشان دهند، و از هرآنچه احساسات ملیِ مردم را تحقیر و جریحه‌دار می‌کند، به‌عنوان سلاحی علیه دشمنان فاشیسم بهره می‌برند. در آلمان صدها کتاب چاپ می‌شوند که فقط یک هدف را دنبال می‌کنند ــ تحریفِ تاریخ مردم آلمان به‌شیوه‌ای فاشیستی... در این کتاب‌ها بزرگ‌ترین مردان گذشتهٔ مردم آلمان به‌عنوان فاشیست و جنبش‌های بزرگ دهقانی به‌منزلهٔ پیشگامان بلافصلِ جنبشی فاشیستی معرفی می‌شوند.'

این ملاحظات درحکم ترسیم روشن و به‌لحاظ نظری درستِ منطقه‌ای بسیار اساسی از میدان نبرد عینی میان فاشیسم و ضدفاشیسم است. و بر همین اساس پیداست که مسألهٔ تاریخ، و بالاخص پرداخت ادبی به آن، همواره باید هرچه بیشتر در کانون پیکار ضدفاشیستی جای گیرد. وقتی ادبیات ضدفاشیستی آلمان چهره‌های بزرگِ رشدوتحول اومانیستی را جان می‌بخشد، وقتی سروانتس، هنری پنجم و مونتنی، یوزفوس فلاویوس Josephus Flavius اراسموس رتردامی وغیره در کتاب‌های نویسندگان آلمانی ضدفاشیست زنده می‌شوند، لاجرم کاملاً روشن است که دراین‌جا با نوعی اعلام جنگ از سوی اومانیسم به توحش فاشیستی روبه‌رو ایم، و مضامین نویسندگان ضدفاشیست مضامینی پیکارگرانه و برخاسته از دل مطالبات سیاسی و اجتماعیِ زمان حال اند. زمانی این واقعیت به شفافیتی حتی بیش از این دست می‌یابد که رمان‌های تاریخیِ ضدفاشیست‌ها به دوران قیام‌های بزرگ دهقانان رجعت می‌کنند. و این نزدیکی و مشروط‌بودگی مضمون‌پردازی تاریخی به زمان حال را می‌توان

حتی درمورد مجموعه‌ای از مضامین آشکارا دورتر و بعیدتر نیز نشان داد. وقتی هاینریش مان پیکار بر سر تشکیل ملت فرانسوی را ازنظر تاریخی بازنمایی می‌کند، در مضمون‌پردازی خود همان‌قدر صریح و همان‌قدر بالافعل و به‌روز است که شیلر، در عصر خود، در *دوشیزهٔ اورلئان* بود. در برخی رمان‌های تاریخیِ ضدفاشیست‌ها حتی کل مضمون‌پردازی تاریخی صرفاً حجابی نازک است که از میان آن، فاشیسم هیتلری، که با طنزی کشنده هدف‌گیری شده است، فوراً برای هر خواننده‌ای مرئی می‌شود (فی‌المثل، *نِروی کاذب Der Falsche Nero*).

خود همین مشخصهٔ کاملاً عامِ مضامین در رمان تاریخیِ آلمانی ضدفاشیستی نشانگر تضادی پررنگ با دوره‌ای است که در فصل قبل به آن پرداختیم. بیماری اصلی حاکم بر رمان تاریخی، یعنی همان بی‌ربطیِ گذشتهٔ تاریخی به زمان حال، به‌نظر می‌رسد دراین‌جا مغلوب شده است. هرچند این‌جا گذشته با حال در تضاد است، اما مسئله دیگر بر سر تقابل دکوراتیوِ امر شاعرانهٔ چشم‌نواز و امر منثورِ خاکستری نیست. تضاد دراین‌جا بیشتر امری سیاسی‌ـاجتماعی را هدف گرفته است: بناست به انسان‌های زمان حال، در بحبوحهٔ دهشت موحش زندگی فاشیستی، به‌میانجی شناخت پیکارهای عظیم گذشته، به‌میانجی آشنایی با مبارزان بزرگ پیشرفت در اعصار گذشته، با نشان‌دادن راهی که نوع بشر طی کرده است و همچنان باید طی کند، شجاعت و تسلا در پیکار، و اهداف و آرمان‌های این پیکار، اعطا گردد.

آنچه چشمگیر، و البته نه تصادفی، است این است که در مضامین اومانیسم آلمانی ضدفاشیست، تاریخ آلمان نقشی فرعی بازی می‌کند. از جمله دلایل این امر که اهمیتی تعیین‌کننده دارد، انترناسیونالیسمِ مؤکد نویسندگان ضدفاشیست است. دقیقاً همین پیکار میان ناسیونالیسم و انترناسیونالیسم مبارز مضمون اصلیِ رمان‌های فویشتوانگر است. انترناسیونالیسم هاینریش مان نیز ریشه‌هایی کهن دارد، ریشه‌هایی که اما به‌شیوه‌ای عمیق‌تر و ارگانیک‌تر در رشدوتحول خودِ آلمان نهفته اند. هاینریش به‌عنوان مقاله‌نویس و روزنامه‌نگار

دائماً به تضاد توسعهٔ سیاسی فرانسه و آلمان اشاره می‌کند و دائماً توسعهٔ دموکراتیک فرانسه را به‌عنوان الگو پیش روی بورژوازی مترقی آلمان می‌گذارد. ازاین‌طریق سنت‌های دموکراتیک کهن تاریخ آلمان ــ که شاید برای هاینریش مان ناشناخته اند ــ تجلی می‌یابند. از بورنه Börne و هاینه گرفته تا *سالنامه‌های آلمانی ـ فرانسوی Deutsch-Französische Jahrbücher*، این تضاد یکی از کانون‌های ایدئولوژیکی در پیکار بر سر تجمیع قوای دموکراتیک آلمان از ۱۸۴۸ بدین سوست. و انگلس در نقد مختصرش بر *افسانهٔ لسینگ Lessinglegende* فرانتس مرینگ Franz Mehring اشاره می‌کند که مقابل‌نشاندنِ تام‌وتمام خطی سیاسیِ باشکوه رشدوتوسعه در تاریخ فرانسه با تاریخِ حقیرِ همواره ازهم‌گسیخته و در باتلاق گرفتارماندهٔ آلمان کاری به‌غایت مناسبِ روز و آموزنده است. رمان *آنری چهارم* هاینریش مان در آثار این نویسنده ادامهٔ پروپاگاندای روزنامه‌نگارانهٔ او درمورد معروفیت‌بخشیدن به دموکراسی فرانسوی نزد روشنفکری آلمانی است؛ در تاریخ دموکراسی انقلابی آلمان، این رمان درحکم احیای به‌روزِ پیکارهای بزرگ ایدئولوژیکی دهه‌های سی و چهل قرن گذشته است.

اما مسلماً این یگانه انگیزه نیست. نقشی بزرگ را فقر تاریخ آلمان ازلحاظ رخدادهای دموکراتیک‌ـانقلابیِ واقعاً مهم بازی می‌کند. و این فقر نزد نویسندگان ضدفاشیست امرزوی ازآن‌رو با توانی مضاعف عمل می‌کند که آن‌ها به‌دنبال تأثیرگذاری‌ای شکوهمند و همه‌ملی اند که آن را بتوان فوراً بر اساس خطوط اصلی رشدوتوسعه تشخیص داد. به‌همین دلیل ایشان احساس می‌کنند جذب مضامینی می‌شوند که در آن‌ها پیکار بر سر آرمان‌های اومانیستی به‌شیوه‌ای شکوهمند، متراکم و باعظمت تجلی می‌یابد. این گرایش با تلاش برای کشف قرینه‌های تاریخیِ سلطهٔ هیتلر و افشای رقت‌بار یا طنزآمیز آن‌ها همراه می‌شود، قرینه‌هایی که ترساننده و بازدارنده اند. فقط رمان فویشتوانگر دربارهٔ نرو نیست که با این گرایش‌ها خواناست؛ در کاراکتر هرتسوگ فون گایستِ هاینریش مان نیز چنین تلاش‌ها و نیاتی به‌وضوح مشهود است.

این‌ها خصایص مثبت مهم اند. بیگانگیِ رمان تاریخی از زندگی زمان حال به‌میانجی گرایش‌هایی از این دست عملاً رفع می‌شود. اما ندیدنِ *خصلت انتقالی یا گذاریِ* این ادبیات سطحی‌نگرانه خواهد بود: ما در ملاحظات پیشین‌مان مسیری را نشان دادیم که بهترین نویسندگان آلمانی از لیبرالیسمی غالباً بسیار خجول در عصر وایمار تا دموکراسی انقلابی امروزین‌شان پیموده کرده اند. پیداست که در ادبیات، به‌هیچ‌رو امر قبلاً حاصل‌شده، نتیجهٔ نهایی، بازتاب نمی‌یابد مگر آن‌که در عین حال مسیرِ طی‌شده، با همهٔ نواسانات، عودت‌ها، و ناهمواری‌های پیچیده‌اش، به‌لحاظ ادبی به بیان درآید.

دراین‌جا بالاخص باید بر این نکته تأکید کرد که پیمودنِ تام‌وتمامِ این مسیر در حیطهٔ ادبی‌ـجهان‌نگرانه ضرورتاً کُندتر است تا در حیطهٔ بی‌واسطهٔ سیاسی. رخدادهای بزرگ عصر ما با فوریتی دراماتیک از نویسندگان موضع‌گیری‌های آنی می‌خواهند، و بسیاری از مهم‌ترین‌های‌شان به‌سبب مسئولیت خارق‌العاده‌ای که بر دوش آنهاست، و انتظارات خارق‌العاده‌ای که زمانه از ایشان دارد، به‌سرعت رشد می‌کنند. و ناهمواربودنِ این رشدوتحول امری اجتناب‌ناپذیر است. یک گام به پیش در این راستا به‌سوی دموکراسی انقلابی نمی‌تواند فوراً با یک ضربه، بازنگریِ کل دیدگاه‌های فلسفی و زیباشناختی‌ای را به همراه آورد که مربوط به مرحله‌ای اند که یک نویسنده هم‌اینک به‌لحاظ سیاسی پشت‌سر گذاشته است. به‌علاوه، آثاری تا این حد مهم چون رمان‌های تاریخیِ نویسندگان ضدفاشیست به‌هیچ‌رو یک‌روزه خلق نمی‌شوند. بنابراین آن‌ها در برداشت آغازین‌شان همچنان حامل شاخصه‌های آن مراحلی از رشدوتحول اند که خودِ نویسندگان به‌تازگی پشت‌سر گذاشته اند، و بیان بسندهٔ مراحل اخیرتر رشدوتحولِ ازقضا مهم‌ترین و پیشروترین نویسندگان ضدفاشیست، تازه در آثار آینده شکل خواهد گرفت. (ما این مراحل مختلف رشدوتحول را جلوتر در مقایسهٔ جلد اول و دوم رمان فویشتوانگر دربارهٔ یوزفوس مفصلاً بررسی خواهیم کرد.)

این خصلت انتقالی در رمان تاریخی بالاخص آنجایی بروز پیدا می‌کند

که دموکراسی‌خواهی انقلابی به‌واقع بیشتر خواسته‌ای صرف بوده است تا بازنمایی‌ای انضمامی. آنچه هست اشتیاقی است به پیوند درونی با مردم، نوعی تصدیقِ اهمیت مردم ازحیث سیاسی، و تصدیقِ زندگی مردمی ازحیث ادبی، اما هنوز از بازنمایی انضمامیِ خودِ زندگی مردمی به‌منزلهٔ شالودهٔ تاریخ خبری نیست. ما در ارتباط با برخی رمان‌های تاریخی مهمِ این دوره، مفصلاً به این پرسش درگیر خواهیم شد. دراین‌جا صرفاً باید به‌اختصار اشاره کنیم که این خصلت گذاری، این چیرگیِ بازنمودی‌ـادبی و هنوز ناتمام بر بیگانگیِ ادبیات بورژواییِ مدرن از زندگی مردمی عمیقاً بر سرشت هنریِ این آثار تأثیر می‌گذارد.

این‌جا آن نقطه‌ای است که اصول ادبیِ ترکیب‌بندیِ دکادنس بورژوایی در آثارِ حتی ضدفاشیست‌های مهم نفوذ می‌کند، و همچنان در آن‌ها اثربخش باقی می‌ماند. ما فقط یک نقطه را ــ که از دید ما مسلماً تعیین‌کننده است ــ برجسته می‌کنیم: جسارتِ ابداع‌گری ادبی، توانایی ضبط‌ومهار آزادانهٔ فاکت‌ها، کاراکترها، و وضعیت‌های تاریخی، بدون دورافتادن از حقیقت تاریخی، آن‌هم دقیقاً به‌منظور برجسته‌ساختنِ نیرومندانهٔ ویژگی‌ها و مشخصات یک دورهٔ تاریخی. اُنس درونی با زندگیِ مردم پیش‌شرطِ ابداع‌گریِ واقعاً ادبی است. در ادبیات بورژواییِ متأخرتر، بیگانگی نویسندگان از مردم، چنان‌که پیشتر دیدیم، خود را از یک سو در چسبیدن دلهره‌آمیزشان به فاکت‌های زندگی معاصر (یا تاریخی) نشان می‌دهد، و از سوی دیگر در این واقعیت که آن‌ها ابداع‌گری ادبی را نه فرم ادبیِ اعلای بازتاب درستِ واقعیت عینی، بلکه چیزی یکسر سوبژکتیو می‌دانند، چیزی که آن‌ها را دلبخواهانه از حقیقتِ یگانهٔ امر فاکتی [the factual] دور می‌سازد. (ازمنظر ملاحظات فعلی ما اهمیتی ندارد که برخی نویسندگان یا جریان‌های خاص این فانتزیِ استوار بر برداشتی سوبژکتیو را تأیید کنند یا نفی.)

آلفرد دُبلین Alfred Döblin در مقاله‌ای دربارهٔ رمان تاریخی، دوراههٔ کاذبی را که بدین‌سان ایجاد شده است، به‌شیوه‌ای بسیار گویا جمع‌بندی

می‌کند: 'رمان امروزی، نه فقط رمان تاریخی، تابع دو جریان است، یکی از داستان پریان نشأت می‌گیرد، دیگری از گزارش. این‌ها جریان‌هایی اند که از هوای زیباشناسی جاری نمی‌شوند، بلکه در واقعیت زندگی خودمان ریشه دارند. ما کم‌وبیش تمایل به این هردو جریان را در خود داریم. اما خودمان را فریب نمی‌دهیم اگر بگوییم: قشرهای پیش‌رو فعال امروزه به سمت گزارش می‌روند، اما غیرفعالان خود را با داستان پریان آرام و راضی می‌کنند.' بر این اساس دُبلین دوراههٔ رمان امروزی و، همراه با آن، رمان تاریخی را این‌گونه صورت‌بندی می‌کند: 'رمان درگیر پیکار بین دو گرایش است: فرآورده‌های داستان‌پریانی با حداکثر پرداخت و حداقلی از گزارش درمورد دستمایه و ـــ فرآوردهای رمانی با حداکثر دستمایه و حداقلی از پرداخت.'

این ملاحظات دُبلین ـــ مهم نیست با آن‌ها موافق باشیم یا نه ـــ واجد اهمیت سنخ‌نمای عظیمی برای وضعیت کنونیِ رمان تاریخی است. تلاش دُبلین این است که به‌لحاظ نظری دیوار فارق میان رمان تاریخی و زندگی را فرو ریزد. از این منظر، او به‌درستی با نظریهٔ انحطاط گرا ـــ بورژوایی رمان تاریخی به‌منزلهٔ ژانری مختص به خود مبارزه می‌کند: 'زیرا هیچ تمایز اصولی میان رمانی معمولی و رمانی تاریخی نیست'، و، بازهم به‌درستی، بلتریستیک تاریخیِ مدُروز را، که 'نه ماهی است نه گوشت'، نقد می‌کند. او دربارهٔ مؤلف چنین آثاری می‌گوید: 'او نه از پس یک تصویر ظریف و مستند از تاریخ برمی‌آید و نه از پس یک رمان تاریخی. ذوق آدمی طبیعتاً از این مخدوش‌کردن و همزمان ارزان‌فروختن دستمایه‌های تاریخی روگردان می‌شود.'

بدین‌ترتیب دُبلین امکان آن را می‌داشت که راه به نظریه‌ای واقعی دربارهٔ رمان تاریخی ببرد. آنچه مانع او از این کار می‌شود، برداشت مدرنِ کاذب و سوبژکتیویستی از ذات و کارکرد تخیلات ادبی است. او به‌درستی از بسیاری تحریف‌های تاریخ به‌دست نویسندگان روگردان است، و به‌درستی خواستار برداشت راستین و وفادارانه‌ای از تاریخ است. اما مطابق با برداشت دُبلین، دقیقاً همین صداقت، همین تلاش برای بازتولیدِ راستین واقعیت، را دیگر نمی‌توان با

شعر در معنای سنتی آن آشتی داد. 'آن لحظه که رمان به کارکرد جدیدِ مربوط به فرم خاصِ کشف و عرضهٔ واقعیت را، که بدان اشاره کردیم، دست می‌یابد، دشوار است مؤلف را شاعر یا نویسنده بنامیم، بلکه او اکنون *نوع خاصی از دانشمند* است.' مع‌الوصف این دانش به اثبات فاکت‌ها منحصر است. دُبلین تخیل، و قوهٔ ابداع‌گری، را به‌منزلهٔ امری سراپا سوبژکتیو نه فقط از ادبیات، بلکه از علم نیست دور می‌کند. 'بنابراین اگر به تاریخ‌نگاری بنگریم، آنگاه تصدیق می‌کنیم: فقط *وقایع‌نگاری صادقانه است*. همین‌که داده‌ها نظم یافتند، مانور آغاز می‌شود؛ به بیانی سرراست: *آدم می‌خواهد با تاریخ کاری بکند*.' پیش از آن‌که این دعوی اخیر به‌غایت مهم دُبلین را دقیق‌تر بررسی کنیم، باید به‌اختصار نشان دهیم او چگونه پیامدهای برخاسته از دل این نظریه برای ادبیات را می‌پذیرد. او دربارهٔ وضعیت رمان امروزی می‌گوید: 'این رمان قادر نیست با عکاسی و روزنامه‌ها رقابت کند. ابزار تکنیکی او کافی نیستند.' دراین‌جا دُبلین دچار این پیش‌داوریِ ناتورالیستیِ فراگیر می‌شود که عکاسی (و روزنامه!) را وفادارتر به واقعیت می‌داند تا بازنماییِ عمیقِ واقعیت در تصاویر هنری.

لیکن آنچه مهم‌تر است نظریه‌ای است که وفاداری نسبت به فاکت‌ها را درتقابل حادّ با مشارکت در پیکار اجتماعی می‌نشاند. دُبلین خود نویسنده‌ای بس فعال‌تر از آن است ــ و مقاصد مبارزه‌گرای زیادی را با ادبیات خویش پیوند می‌دهد ــ که به چنین جمع‌بندی‌هایی رضایت دهد. او خود از 'جانب‌داریِ فرد فعال'، ولو درمعنایی تأییدگرانه، حرف می‌زند. این را چگونه می‌توان با تئوری و پراکسیس یا عمل او وحدت بخشید؟ با پراکسیس او تاجایی خواناست که نویسندگانی که قصد دارند فعال باشند، پیش‌داوری‌های نظری خود را طی فعالیت عملی‌شان کنار گذارند. بدین‌ترتیب پرسش اساساً حل می‌شد اگر آن‌ها واقعاً می‌توانستند پیش‌داوری‌هایشان را کنار گذارند. در این صورت چندان اهمیتی نمی‌داشت که آن‌ها خارج از کارشان، در محافل نظری، از چه نوع نظریه‌ای دفاع می‌کردند.

اما متأسفانه قضیه به این سادگی نیست. زیرا آنچه دُبلین دراین‌جا

به‌شیوه‌ای معرفت‌شناختی دربارهٔ رابطهٔ علم و هنر با واقعیت می‌گوید، نظریه‌ای مبتکرانه نیست، بلکه تصویری کاملاً وفادارانه از رویکرد عامِ اکثر نویسندگان در دورهٔ بلافاصله پیش از ماست. برداشت وفادارانه از واقعیت و مداخلهٔ فعالانه در رخدادها برای نویسندگان مدرن عملاً دوراهه‌ای غیرقابل‌حل است. این دوراهه را چگونه می‌توان حل کرد؟ مسلماً ازطریق خود زندگی، ازطریق پیوند با زندگی مردم. نویسنده‌ای که عمیقاً با گرایش‌های تأثیرگذارِ زندگی مردمی مأنوس است و آن‌ها را به‌اصطلاح بخشی از وجود خود می‌داند، احساس می‌کند خود صرفاً ارگان یا ابزاری برای این گرایش‌هاست؛ بازتولید واقعیت به‌نظر او فقط بازتولیدِ نفسِ این گرایش‌ها می‌رسد، حتی وقتی او هیچ فاکتی از واقعیت را آن‌گونه که بی‌واسطه به او عرضه می‌شود، بازتولید نمی‌کند. بالزاک می‌گوید: 'جامعهٔ فرانسه است که باید مورخ باشد، و من فقط منشی او.'

عینیتِ نویسندهٔ بزرگ همانا پیوند عینی و همزمان زنده با جریان‌های بزرگ رشدوتوسعهٔ تاریخی است. و 'جانبداریِ فرد فعال؟ این جانبداری به‌شیوه‌ای همان‌قدر ارگانیک از دل پیکار نیروهای تاریخی در واقعیت عینیِ جامعهٔ بشری می‌بالد. باور به این‌که گرایش‌های مؤثر در تاریخ واجدِ فرم و عینیتی سراپا مستقل از انسان‌ها اند، درحکم نوعی بتواره‌انگاری یا فتیشیسم مدرن است. برعکس، آن‌ها با همهٔ عینیت‌شان، با همهٔ استقلال‌شان از آگاهیِ بشری، صرفاً تجسم‌های متراکم و واقعاً زندهٔ تلاش‌های بشری اند که از بنیان‌های اجتماعی‌ـاقتصادی واحد سربرآورده اند و اهداف اجتماعی‌ـتاریخیِ واحدی را دنبال می‌کنند. برای انسان‌هایی که به‌شیوه‌ای زنده و درونی در پیوند با این واقعیت اند، شناخت درست و فعالیت عملی به‌هیچ‌رو در تضاد با هم نیستند، بلکه به‌واقع وحدتی را تشکیل می‌دهند. لنین، در اعتراض به استروف Struve، که می‌خواست مفهوم بورژواییِ 'عینیت علمی' مرده را به‌طور قاچاقی وارد جنبش کارگری انقلابی سازد، به‌درستی گفت: 'از سوی دیگر، ماتریالیسم به‌اصطلاح عنصرِ جانبداری را در خود ادغام می‌کند زیرا

موظف است به‌هنگام هر نوع ارزیابی یک رخداد، مستقیماً و علناً قدم به موضعِ متعلق به یک گروه اجتماعی معین بگذارد.[۱]

لنین با وضوح علمیِ ماتریالیسم دیالکتیکی صرفاً دارد آن چیزی را بیان می‌کند که همهٔ نمایندگانِ مهمِ دموکراسی انقلابی ــ چه سیاستمدار بوده باشند، چه نویسنده یا متفکر ــ در عمل همواره انجام داده اند. تمایز فرد مارکسیست از دموکرات غیرمارکسیست یا پیشامارکسیست عبارت از این است که نزد دومی، پیوندها و زمینه‌های اجتماعی و معرفت‌شناختی‌ای که بنیان وحدت نظریه و عملِ او را تشکیل می‌دهند، آگاهانه نیستند، و این وحدت اکثراً بر پایهٔ نوعیَ 'آگاهی کاذب' و غالباً توهمات تحقق می‌یابد. اما تجربه‌ها، پیش از همه در تاریخ ادبیات، نشان می‌دهند که وقتی نویسنده عمیقاً در زندگی مردمی ریشه دارد، وقتی از این انس با مهم‌ترین پرسش‌های زندگی مردمی دست به خلق اثر می‌زند، قادر است حتی با نوعی 'آگاهی کاذب' به اعماق واقعیِ حقیقت تاریخی نفوذ کند. نظیر والتر اسکات، بالزاک، لئو تولستوی. و عینیتِ تخیلِ ادبی، که به این 'جانبداری فرد فعال' گره خورده است، ازقضا استوار بر این واقعیت است که قانون‌مندی‌های عینی بزرگ و گرایش‌های تاریخیِ واقعاً تعیین‌کننده، به‌میانجی دگرگونیِ بی‌وقفهٔ 'فاکت‌های' زندگیِ بی‌واسطهٔ موجود، درقالب آن به بیان درمی‌آیند.

خصلت انتقالیِ رمان تاریخی اومانیستیِ روزگار ما خود را، افزون بر آن، در حدوث یا تصافی‌بودنِ نسبیِ مضامین‌اش نشان می‌دهد. ما قبلاً علت‌های تاریخی‌ای را که موجد این خصلت تصادفی بوده اند، برجسته ساختیم، اما مشاهدهٔ آنچه معلول وضعیتی اجتماعی‌ــتاریخی است، یک چیز است، و تشخیصِ بیان یا تجلیِ بسندهٔ یک جریانِ تاریخاً درست درقالب این نمود، چیز دیگری است. هرچندَ خصلت انتقالی در این‌جا مشهود است اما به‌شکل‌های بسیار پیچیده‌ای ظاهر می‌شود. باید مراقب بود تا این تصادفی‌بودنِ مضمون‌پردازی تاریخی را با تصادفی‌بودنِ دوره‌های گذشته خلط نکنیم. البته دیدیم که نظریهٔ فویشتوانگر پیوند نزدیکی با نظریه‌های دکادنس بورژوایی

دربارهٔ سوبژکتیوکردنِ تاریخ دارد؛ فویشتوانگر در این نوشته مفصلاً به نیچه و کروچه رجوع می‌کند. اما کاملاً اشتباه خواهد بود اگر سوبژکتیویسمِ تاریخی فویشتوانگر را با مالِ فلوبر، یاکوبسن، یا کنراد فردیناند مایر یکی بگیریم. این‌جا با تضادی عمیق در محتوای اجتماعی‌ـسیاسی روبه‌روایم. و همین محتوای سیاسی است که فویشتوانگر را در روند رشدوتحول‌اش وامی‌دارد مضامین‌اش را به‌شیوه‌ای ارگانیک‌تر انتخاب کند، و به‌طور فزاینده به آن‌ها نزدیک شود. اولین رمان‌های تاریخی او، چنان‌که بعدها خواهیم دید، هنوز تا حد زیادی با 'نظریهٔ پوشش یا لباس [تاریخی]' او خوانا اند. اما حتی همان مضمون یوزفوس فلاویوس نیز به‌معنای حدّ به‌غایت بالاتری از عینیت تاریخی است: پیکار میان ناسیونالیسم و انترناسیونالیسم ممکن است در بازنمایی انضمامی فویشتوانگر بعضاً بسیار مدرنیزه باشد، اما با این حال، نفسِ تضاد و ستیز در خود دستمایهٔ تاریخی نهفته است و بیشتر از آن‌که ـــ برخلاف نظریهٔ او ـــ به‌شیوه‌ای سوبژکتیو در آن گنجانده شده باشد، به‌دست فویشتوانگر از دل این دستمایه بیرون کشیده شده است. دراین‌جا تضادِ حادِّ رمان تاریخیِ اومانیست‌های روزگار ما با رمان تاریخیِ دورهٔ افولِ بورژوازی به‌وضوح مشهود است.

اما هنوز راه درازی مانده است تا خصلت تصادفیِ مضمون‌پردازی به‌طور کامل مغلوب گردد. ما قبلاً در این باره حرف زدیم که رمان ضدفاشیستی به‌ندرت تاریخ آلمان را به‌عنوان موضوع خود انتخاب می‌کند. اما این بی‌شک ضعفی برای خود پیکار ضدفاشیستی است. دیمیترف به‌درستی به اهمیت سیاسی و پروپاگاندایی شگفت‌انگیزِ تحریفِ تاریخ آلمان به‌دست فاشیست‌ها اشاره کرده است. ضعف جنبش‌های اپوزیسیون چپ در آلمان برای مدتی دراز عبارت بود از موضع‌گیری انتزاعی و استوار بر نفی‌ای انتزاعی نسبت به مسایل ملی بزرگِ تاریخ آلمان. این واقعیت ازقبل در رویکرد انقلابیون مهمی چون یوهان یاکوبی و ویلهلم لیبکنشت Wilhelm Liebknecht به سویهٔ ملی جنگ بیسمارک، که درهرحال وحدت آلمان را به بار آورد، مشهود بود. در جنبش کارگری آلمان، وضعیتی به‌وجود آمد که برای رشدوتحول بعدی این جنبش

مصیبت‌بار بود: موضع‌گیری‌های درست مارکس و انگلس ناشناخته ماندند و در توده‌های عظیم، از یک سو تسلیم بی‌قیدوشرط ایدئولوژیکی دربرابر موفقیتِ 'رئال پولیتیک' بیسمارک (لاسال Lassalle و شوایتسر Schweitzer)، و از سو دیگر نظریه‌های انتزاعی، شهرستانی‌ـموعظه‌گرای لیبکنشت دربارهٔ اپوزیسیون رواج یافتند. و جنبش‌های اپوزیسیونیِ بعدی علیه امپریالیسم، شوونیسم، ارتجاع، و غیره در آلمان کم‌وبیش همه‌جا به این قسم تک‌سویگیِ انتزاعی‌ـموعظه‌گر مبتلا بودند، مبتلا به امتناع از پرداخت انضمامی به مسایلِ تاریخ آلمان و پیکار تاریخی و ادبی دربرابر پروپاگاندای ارتجاع در این حیطه با سلاحِ ایدئولوژی‌ای حقیقتاً میهن‌پرستانه. این دستاورد پایدار فرانتس مرینگ بود که، کم‌وبیش تک‌وتنها، چنین پیکاری را به‌نحوی انضمامی و پرشور برعهده گرفت.

تجارب پیکار برضد فاشیسم باید چپ دموکراتیک را به نقدی از رویه یا پراکسیس پیشین خود سوق دهد. (البته حزب کمونیست آلمان نیز، که در آن سنت‌های لوگزامبورگی حتی به‌هنگام طرح پرسش ملی طی دورهٔ وایمار کاملاً زنده باقی مانده بودند، به همین اندازه در بروز چنین وضعی مقصر است.) رسالتی که بدین‌سان شکل می‌گیرد فقط افشای تحریف‌های فاشیستیِ تاریخ است، بلکه بسیار فراتر از آن می‌رود: این رسالت عبارت است از اعادهٔ علمی [تاریخی] و هنریِ سنت‌های دموکراسی انقلابی در آلمان و اثبات این واقعیت که ایده‌های دموکراسیِ انقلابی 'واردات'ی از غرب نبودند، بلکه از دل پیکارهای طبقاتی آلمان رشد کردند، و عظمتِ ازقضا عظیم‌ترین آلمانی‌ها همواره عمیقاً با سرنوشت این ایده‌ها پیوند خورده است. بنابراین رسالت بزرگ ادبیات ضدفاشیستی همانا نزدیک‌ساختن ایده‌های دموکراسی انقلابی، ایده‌های اومانیسم مبارز، به مردم آلمان است، آن‌هم دقیقاً از طریق بازنماییِ آن‌ها به‌عنوان محصولات ضروری و ارگانیکِ خودِ رشدوتوسعهٔ آلمان. روشن است که بالاخص رمان تاریخی در این نوع پیکار ضدفاشیستی، نقش عظیمی می‌تواند بازی کند و یقیناً بازی خواهد کرد. و به‌همان اندازه نیز روشن است که تا کنون موفق نشده است به چنین اهمیتی دست یابد.

مسلماً سنت‌های ادبی آلمان ناقض خواسته‌ای از این دست اند. نکتهٔ چشمگیر آن است که مضامین تاریخ آلمان چه نقش ناچیزی در ادبیات تاریخی آلمانی، که در دیگر موارد بسیار مهم است (خاصه در درام)، برعهده دارند. اما نباید از یاد برد که وضعیت کسی چون شیلر یا گئورگ بوشنر را تحت هیچ شرایطی نمی‌توان و نمی‌باید با وضعیت یک مهاجر ضدفاشیست امروزی مقایسه کرد. در آن زمان، جنبش‌های توده‌ای زنده فقط در خارج وجود داشتند. بنابراین قابل‌فهم و درست است که مخاطب آلمانی با مضامین بیگانه‌ای روبه‌رو می‌شد که با مسایل مرتبط با مسایل داخلی خودش سروکار داشتند. اما امروزه مهاجرت ضدفاشیستی همانا صدای دوربُردِ پیکار آزادسازی میلیون‌ها کارگر آلمانی است. و در تطابق با این پیکار زنده به‌واقع بازنمایی و تبلیغِ انقلابی یا ارتجاعیِ تاریخ آلمان نوعی hic Rhodus, hic salt[1] است.

با فتح تاریخ آلمان، دموکراسی انقلابی آلمان خصلت ملی انضمامی، نقش ملی راهبر، را فتح می‌کند. این رسالت بزرگ امروز است که به‌لحاظ علمی و ادبی نشان دهد که دموکراسی انقلابی یگانه راه نجات آلمان است. اما اگر بخواهیم این را رای توده‌های عظیم قابل‌فهم سازیم، دقیقاً باید به‌یاری دستاوردهای ایجابی، نظریهٔ فاشیستی و عوام‌فریبانهٔ 'خصلت غربی و وارداتیِ' ایده‌های مترقی و انقلابی در آلمان درهم فروریزد.

می‌توان نمونه‌ای آورد. مسألهٔ مرکزیِ رمان فویشتوانگر دربارهٔ یوزفوس فلاویوس ذاتاً مسئله‌ای بسیار آلمانی است. پیکار بین رسالت‌های ناسیونالیسم و انترناسیونالیسم در تاریخ انضمامی آلمان نقش عظیمی برعهده دارد، آن‌هم حتی پیش از تکوین جنبش انقلابی کارگران. انقلاب فرانسه نیز ازقبل تصادم تراژیک موجود در این پرسش را در دستور کار قرار داده بود. کافی‌ست گئورگ فورستر Georg Forster و ژاکوبن‌های اهل مایِنتس را به یاد آوریم. اما کسی تاریخِ آن زمانِ آلمان را می‌شناسد، می‌داند که سرنوشت فورستر هرچند افراطی است، اما

---

۱. اصطلاحی لاتین به‌معنای 'این رودوس است، بپرا' یا به‌عبارت دیگر: 'این هم از مشکل، بپر [حل‌اش کن]!' که مارکس نیز در *سرمایه* آن را به نقل از حکایات ازوپ آورده است. (مترجم)

در عین افراطی‌بودن، معرف شدت‌گرفتن تصادمی عام و تراژیک در این دوره بوده است. و رهیافت واقعاً زنده، غنی، و انضمامی به تیپ‌های انسانی و نیز به اهمیتِ اجتماعی‌ـسیاسیِ مسألهٔ یوزفوس فلاویوس دقیقاً با وساطت چنین پیوندهایی ممکن می‌گردد. اما این پیوندها برای توده‌های وسیع آلمان، حتی برای روشنفکری آلمانی، کاملاً ناشناخته است. ازاین‌رو گریزی از این واقعیت نیست که آثار مهمی نظیر رمان فویشتوانگر، هرچند به‌لحاظ انسانی تکان‌دهنده اند و مسایل بالفعل‌ـسیاسیِ بسیار عمیقی را پیش می‌کشند، ازنظر ملی، و ملی‌ـستاریخی، در هوا شناور باقی بمانند. آن پیوند بی‌واسطه و فوراً قابل‌درک با حیات ملیِ زمان حال که نزد اسکات یا بالزاک یا تولستوی حضور داشت، دراین‌جا غایب است یا تحت این شرایط *باید* غایب باشد. و به‌لطف این غیبت، مهاجرت ضدفاشیستیْ جناحِ بی‌دفاعی را تقدیم عوام‌فریبیِ ملیِ فاشیسم می‌کند.

عامل سومی که بر خصلت گذاریِ رمان تاریخیِ ضدفاشیستی روشنایی می‌افکند، جدوجهد آن برای شکوهمندی تاریخی است. این رمان نیز از قهرمانان بزرگ تاریخ می‌آغازد و، برخلاف نوع کلاسیکِ رمان تاریخی، به آن‌ها اجازه نمی‌دهد از بنیان تاریخیِ انضمامیِ زندگی مردمی ببالند. اما این‌جا نیز باز باید، به‌رغم شباهت ظاهری با دورهٔ پیشینِ رمان تاریخی، تمایز را برجسته کرد. این جدوجهد برای شکوهمندی، همان‌طور که تأکید شد، تزیینی‌ـچشم‌نواز نیست، بلکه از دل سنت‌های مبارزه‌ـروشنگرانهٔ اومانیست‌های مهم روزگار ما برمی‌خیزد. آن‌ها پیکارهای بزرگ تاریخ را برای خود و خوانندگان خویش ازطریق فروکاستن‌شان به پیکار عقل و نا‌ـعقل، پیشرفت و ارتجاع، قابل‌فهم می‌سازند. تکرار می‌کنیم: در این ازسرگرفتنِ نیرومندانه و مبارزه‌جویانهٔ دفاع از سنت‌های پیشرفت انسانی، دفاع از این سنت‌ها در عصر رنسانس و روشنگری، چرخش مهمی در تاریخ ادبیات به‌وجود می‌آید. پس از شکاکیتِ عقیم، پس از کنارآمدنِ تلخ با واقعیت کاپیتالیستی، که بعدها حتی باخرسندی کناره گرفت، یعنی پس از دکادنس ادبی، دراین‌جا به اولین فراخوان پیکار برای دفاع از فرهنگ بشری برمی‌خوریم.

اما با تبخیر بیش از حد سریع و بیش از حد انتزاعیِ پیکارهای طبقاتی انضمامی و تاریخی به مسألهٔ تضادِ عقل و ناعقل، بار دیگر پیوند با زندگی واقعی مردم تا حد زیادی از دست می‌رود. اهمیت زندهٔ تلخیص‌های انتزاعی عظیمی چون نظریه‌های روشنگرانِ بزرگ، دقیقاً استوار بر این واقعیت است که آن‌ها تلخیص‌های مسایل واقعی، رنج‌ها و امیدهای واقعیِ مردم بودند، و هر زمان می‌توانستند از این فرم انتزاعی به زبان انضمامیِ مسایلِ انضمامی، یعنی اجتماعی-تاریخی، ترجمه شوند، و هرگز پیوند خود را با اینَ مسایل از دست ندادند. تا آن‌جاکه به قصد و گرایش مربوط می‌شود، بی‌شک این پیوند در ادبیات مهاجران ضدفاشیست حضور دارد. با این حال، این قسم تقلیل‌یافتن به پیکاری انتزاعی میان اصول انتزاعی گاهی اوقات در بازنماییِ انضمامی، موجد نوعی دورافتادگی از زندگی است که به تیره‌کردن تضادهای واقعی، و چه‌بسا حتی به مخدوش‌ساختن اهداف پرشور و حرارتِ خود مؤلف می‌انجامد. بدین‌سان فویشتوانگر در رساله‌اش درباب رمان تاریخی، این تضاد را به‌شیوه‌ای حقیقتاً خطرناک صورت‌بندی می‌کند، طوری که درقالب این صورت‌بندی، کاملاً در تقابل با آثار خودش، تعبیری بیگانه از مردم و اشرافی به بیان درمی‌آید. 'هم مورخ و هم رمان‌نویس در تاریخ شاهدِ پیکار اقلیتی خُرد، قادر به قضاوت، و مصمم به قضاوت، علیه اکثریتی غول‌آسا و به‌هم‌پیوسته از "کوران" اند، همان کسانی که عاجز از قضاوت اند و هدایت‌شان به‌دست غرایز است.' این توجیهی نظری برای اراسموس تسوایگ است و نه برای رمان‌های خود فویشتوانگر دربارهٔ یوزفوس.

اما حتی نرد هاینریش مان نیز به مواردی، هرچند نه کم‌اهمیت، برمی‌خوریم که در آن‌ها پیکار انضمامی میان قدرت‌های تاریخیِ انضمامی به انتزاعی از این دست تبخیر می‌شود. مان جایی دربارهٔ آنری چهارم خود می‌گوید: 'اما او می‌داند که یک نوع انسان چنین چیزی را نمی‌خواهد، و او بناست همه‌جا دقیقاً با نوع انسان برخورد کند، تا به انتها. هیچ پروتستان، کاتولیک، اسپانیایی یا فرانسوی‌ای در کار نیست. فقط نوعِ انسان است: و

آنچه انسان می‌خواهد خشونت تاریک است، سنگینی زمین، و هرزگی‌ها را در دل وحشت و وجد کثیف دوست دارد. این‌ها حریفان ابدی او خواهند بود، لیکن او یک بار برای همیشه فرستادهٔ عقل و سعادت بشری است.[۱] دراین‌جا تضادهای بزرگ اجتماعی‌ـتاریخی، که محتوای پیکار نوع بشر بر سر پیشرفت را تعیین می‌کنند، به انتزاعی کم‌وبیش انسان‌شناختی تبخیر می‌شوند. و ازاین‌طریق دقیقاً انضمامیتِ تاریخی‌شان نفی می‌گردد. زیرا اگر این تضادها واجد خصلت اجتماعی‌ـتاریخیِ انضمامی و مشخصی نباشند، بلکه تضادهای ابدیِ میان دو نوع از انسان باشند، آنگاه چگونه پیروزی انسانیت و عقل، که بهترین و شیواترین مبارزش ازقضا هاینریش مان است، امکان‌پذیر خواهد؟

اما این برداشت تعیین‌کنندهٔ برخی اصول بنیادین بازنمایی ادبی است. زیرا وقتی بنا را بر چنین برداشتی بگذاریم، طبیعی است که آنری چهارم درمقام فرستادهٔ ابدیِ عقل و انسانیت، طالب کانون مطلق در بازنمایی ادبی است. کاراکتر او، مسایل او، اهمیت تاریخی و فیزیونومی سیاسی‌ـانسانی او، به‌شیوه‌ای انضمامی از دل تضادهای معین یک مرحلهٔ معین از رشدوتحولِ زندگی مردم فرانسه نمی‌بالند، بلکه، برعکس، این مسایلِ زندگی مردم فرانسه به‌منزلهٔ عرصه‌ای صرف ــ و به‌معنایی تصادفی ــ برای تحقق این آرمان‌های ابدی ظاهر می‌شوند.

البته *آنری چهارم* هاینریش مان منحصراً بر پایهٔ این اصل بنا نشده است. در این صورت نمی‌توانست اثری هنری باشد که زندگی واقعی را تنفس می‌کند. اما خصلت گذاری‌ای که بدان اشاره کردیم، در این اثر مهم نیز باز آنجایی بروز می‌یابد که کاراکترپردازی و نحوهٔ توصیف اثر نشانگر پیکاری میان دو اصلِ متقابل است: پیکار برداشت انضمامی‌ـتاریخی از مسایل زندگی مردمی در مرحلهٔ معینی از رشدوتوسعهٔ تاریخی با اصولِ انتزاعاً شکوهمندشده و 'ابدی‌کنندهٔ' سنت‌های اغراق‌شدهٔ روشنگری.

ازمنظر تاریخ ادبیات، دراین‌جا تأثیر برداشت‌های ویکتور هوگویی نزد هاینریش مان مشهود است. و این ازآن‌رو مهم و قابل‌توجه است که رشدوتحول ویکتور هوگو او را از رمانتیسم دور کرد و به پیشگام قیام

اومانیستی علیه بربریتِ روبه‌رشدِ سرمایه‌داریِ بدل ساخت. در متن این تحول، ویکتور هوگو چیزهای زیادی از ایدئولوژی روشنگری دریافت می‌کند؛ لیکن ازنظر هنری، نزد او، بسیاری از برداشت‌های رمانتیک و در ذات خود عمیقاً ضدتاریخی به‌قوت خود باقی می‌مانند. بنابراین دراین‌جا پیوندی میان هاینریش مان و گذشته به چشم می‌خورد که البته نه تا نوع کلاسیک رمان تاریخی، بلکه، برعکس، تا قطب مخالفِ رمانتیک آن عقب می‌رود.

هاینریش مان خود در مروری بر رمان *۱۷۹۳*، دربارهٔ نسبت ویکتور هوگو با ادبیات مدرن حرف زده است، و دراین‌جا برضد آناتول فرانس و به‌دفاع از هوگو درآمده است. هرچند امروز یقیناً این مقاله برای هاینریش مان منسوخ و قدیمی است (مقاله در ۱۹۳۱ در قالب کتاب منتشر شد)، اما خط فکری آن برای تکوینِ هنری و جهان‌نگرانهٔ *آنری چهارم* چندان مهم است که باید بخش‌هایی اساسی از آن را نقل کنیم. هاینریش مان دربارهٔ صحنهٔ عظیمِ میان دانتون، روبسپیر، و مارا، در هوگو، حرف می‌زند: 'هر یک از آن‌ها به‌لحاظ اجتماعی و بالینی تعیّن می‌یابند. دقیقاً همین برای مان جالب است؛ ما *خدایان تشنه اند* را داریم. در این صورت هیچ چیزی باقی نمی‌ماند مگر موجوداتِ کم‌وبیش بیمارِ عصری که امثال خودش را مصنوعاً درست می‌کند و به نمایش می‌گذارد. اما این شناختی کوچک‌کننده است. هرکسی گهگاه می‌تواند در شک‌برانگیزیِ عظمت انسانی بنگرد، و هیچ نویسنده‌ای که تأثیری ماندگار داشته است یک زندگی‌شناسِ بد نبوده است. لیکنِ شناختی بزرگ‌کننده ترجیح می‌دهد کاراکتر را، حال ریشه در هر جا هم که داشته باشد، در شکلی بزرگ‌تر ازواقعی و اغراق‌شده ببیند. توهم‌زدگی‌ها، افسردگی‌های درشرف شیدایی، دراین‌جا درقالب شخصیت بی‌چون‌وچرا به بلوغ می‌رسند و به سرنوشتی عظیم بدل می‌شوند. آیا ما همین کار را نمی‌کنیم؟ به هرحال باید در نظر داشته باشیم: تاریخ فقط بدین ترتیب از درمانگاه می‌گریزد. فقط بدین ترتیب است که نگریستن به زندگی موجب افسردگی نمی‌شود.'

این‌جا بار دیگر به دوراهه‌ای نوعاً مدرن سروکار برمی‌خوریم. انتخاب هاینریش مان میان آسیب‌شناسی و شکوهمندسازی انتزاعی، میان شناخت‌های 'کوچک‌کننده' و 'بزرگ‌کننده'، ازآن‌رو شکل می‌گیرد که نگرش اجتماعی‌ـتاریخی نویسندگان از زندگی مردمی گسیخته شده است. هاینریش مان نسبت به آناتول فرانس بی‌انصاف است. توصیف انسان‌ها از نزدیک در رمان فرانس دربارهٔ انقلاب چیز یکسر متفاوتی از 'بصیرت کوچک‌کننده' است. در این کاراکترپردازی فرانس، نوعی سرخوردگی از دموکراسی بورژوایی در حد اعلای تحقق آن نهفته است. این توصیفی ادبی از تناقضات انسانی‌ای است که درست در همین نقطهٔ اوجِ تراژیک رخ می‌دهند. نمی‌گوییم که فرانس به‌لحاظ ادبی کاملاً این مسئله را حل کرده است، اما نقد مان بر محدودیت‌های توان کاراکترپردازیِ فرانس انگشت نمی‌گذارد، بلکه، برعکس، آن خصوصیاتی را هدف می‌گیرد که فرانس، هرچند صرفاً به‌شیوه‌ای سطحی، با باقی ادبیات سرخوردهٔ بورژوازی متأخر شریک است، ادبیاتی که واقعاً شناختی پاتولوژیک و 'کوچک‌کننده' از انسان را رواج می‌دهد، یعنی دقیقاً همان خصوصیاتی که معرف شیوهٔ کاراکترپردازی‌اش در آینده اند.

ولی آیا این تعارض هاینریش مان میان شناخت کوچک‌کننده یا بزرگ‌کننده واقعاً اجتناب‌ناپذیر است؟ آیا شق سومی در کار نیست؟ معتقدیم که ازقضا *آنری چهارم* به‌روشنی نشان می‌دهد چنین چیزی هست. برداشت مان از یک انسانیت واقعی و پیروز، همچون نزد هر نویسندهٔ رئالیست مهمی، حتی نزد خود او، بنا را بر این واقعیت می‌گذارد که خصوصیات واقعاً بزرگِ انسانیت در خودِ زندگی، در واقعیت عینیِ خودِ جامعه، در خودِ انسان حضور دارند، و نویسندگان صرفاً آن‌ها را با ابزار هنری درقالب فرمی متراکم بازتولید می‌کنند.

این قبیل ملاحظات درخشان که از قول هاینریش مان دربارهٔ ادگار آندره نقل کردیم، به‌روشن‌ترین وجهی نشان می‌دهند که این 'شق سوم' [tertium] نزد او کاملاً حاضر بوده است. این رخدادهای عظیمِ عصر پس از قبضهٔ قدرت

به‌دست هیتلر بودند که چشمان او را برای این واقعیت قهرمان‌وار تیز کرده اند، واقعیتی که نه با نگریستن از نزدیکْ کوچک می‌شود و نه با شکوهمندسازیْ بزرگ. او در مقالات‌اش مکرراً این تجلیاتِ انسانیتی نو و قهرمان‌وار را به‌شیوه‌ای سرراست و دقیق شرح داده است. و چیزهای بسیاری در *آنری چهارم* ازقبل این روحِ نو را نشان می‌دهند، روحی که هیچ سروکاری با سبک‌پردازی ویکتور هوگو و دوراهۀ قدیمی هاینریش مان ندارد.

اما *آنری چهارم* از این جهت نیز محصول گذار است. این اثر، که در آغاز تحت تأثیر همچنان زندۀ شکوهمندسازی ویکتور هوگویی قهرمانان تاریخ به‌منزلۀ نمایندگان ابدیِ آرمان بود، به‌طرق مختلف به غنای حیاتیِ انضمامی و ساده‌ای دست یافت. با این حال، چارچوب برداشت آغازین از توصیفِ واقعاً انضمامیِ این غنای زندگی در عین سادگی و انسانیت آن بازمی‌داشت. می‌توان، با رعایت همان اندازه انصاف، آنچه را پیشتر دربارۀ دوراهۀ داستان پریان‌ـگزارش آلفرد دُبلین گفتیم، دربارۀ دوراهۀ شناخت کوچک‌کننده‌ـشناخت بزرگ‌کنندۀ مان بگوییم: این دوراهه ابداع زیباشناسی نیست، بلکه از خودِ زندگی به درون زیباشناسی راه یافته است.

مع‌الوصف از آن مرحله‌ای از رشدوتحول که خودِ زندگی ــ و همراه آن هاینریش مان ــ آن را پشت سر گذاشته است. درگیری ادبی امروزیِ هاینریش مان درگیری با میراث گذشته‌ای است که او ازنظر سیاسی و انسانی بر آن چیره گشته است. محتوای درگیری او عبارت است از یافتن یک فرم ادبی کاملاً بسنده برای این نوع جدید از درک زندگی. اهمیت فوق‌العادۀ *آنری چهارم* در تاریخ ادبیات، وقتی آن را یک محصول گذار می‌نامیم، تنزل نمی‌یابد، بلکه، برعکس، مؤکد می‌شود. این اثر محصول گذارِ بهترین بخش روشنفکری آلمانی و، همراه آن، مردم آلمان به‌سوی پیکارِ قاطعانه علیه توحش هیتلری، به‌سوی بیداری دوبارۀ دموکراسی انقلابی در آلمان است.

II

مردمی‌بودن و روح راستینِ تاریخ

خصلتِ انتقالی یا گذاریِ رمان تاریخیِ اومانیسم ضدفاشیستی را زمانی به‌روشن‌ترین وجهی می‌بینیم که روش‌ها و ابزار هنری‌ای را بررسی کنیم که به‌یاری آن‌ها نقش مردم در تاریخ بازنمایی می‌شود. همهٔ این نویسندگان سرنوشت‌های مردم را ترسیم می‌کنند. تمایز تعیین‌کننده‌ای که آن‌ها را از دورهٔ پیشین رمان تاریخی بورژوایی جدا می‌کند، این است که آن‌ها از گرایش‌های خصوصی‌کردنِ تاریخ و تبدیل تاریخ به اگزوتیسمی رنگارنگ و باشکوه بر پایهٔ نوعی روان‌ـآسیب‌شناسیِ به‌همان اندازه عجیب و نامتعارف بریده اند. سرنوشت‌های مرکزیِ بازنمودشده در این رمان‌های تاریخی از همان آغاز به‌لحاظ اجتماعی و انسانیِ عمیقاً با سرنوشت‌های مردم گره خورده اند، و از این طریق، تاآنجاکه به محتوا مربوط است، حرکتی مهم در راستای مسایل رمان تاریخی کلاسیک به‌راه می‌افتد.

اما با این همه به‌لحاظ هنری هنوز هیچ گسست قاطعانه‌ای از فرم‌ها و شیوه‌های بازنمایی رمان تاریخی مدرن رخ در کار نیست؛ امروزه در عرصهٔ ترکیب‌بندی، ساختار، داستان، بالاخص رابطهٔ قهرمان اصلی و سرنوشت‌اش با زندگیِ گستردهٔ مردم، حضور میراث کلاسیک هنوز مشهود نیست.

کلاسیک‌های رمان تاریخی برای اومانیسم جدید کم‌وبیش چهره‌هایی همان‌قدر فراموش‌شده از تاریخ ادبیات اند ــ و کسی نیازی ندارد ازنظری هنری با آن‌ها درگیر شود ــ که برای نویسندگان دورهٔ پیشین.

اما این امر ظاهراً زیباشناختی‌ـفرمال یا، اگر بخواهیم، تاریخ‌ـادبی ذاتاً از چارچوب زیباشناسی و تاریخ ادبیات فراتر می‌رود. هاینریش مان، فویشتوانگر، برونو فرانک Bruno Frank و دیگران هرچند سرنوشت‌های مردمی را ترسیم می‌کنند، اما این‌ها را منظر مردم ترسیم نمی‌کنند. کلاسیک‌های رمان تاریخی ــ والتر اسکات را درنظر بگیرید ــ ازنظر سیاسی و اجتماعی بی‌اندازه محافظه‌کارتر از هاینریش مان و فویشتوانگر بودند. در مورد آن‌ها هیچ ردی از چنین درگیری پرشوری با دگرگونی انقلابیِ جامعه نبود و نمی‌توانست هم باشد. اما اسکات و دیگر کلاسیک‌های رمان تاریخی، در تجربهٔ تاریخی‌شان، در برداشت انضمامی و زنده‌شان از تاریخ، به زندگی واقعی مردم به‌مراتب نزدیک‌تر بودند تا بزرگ‌ترین نویسندگان دموکراتیکِ امروز. تاریخ برای اسکات به‌شیوه‌ای بدوی و بی‌واسطه همانا سرنوشت مردم است. تجسم‌بخشیدن آگاهانه به این قسم سرنوشت مردمی ازطریق چهره‌های تاریخی بزرگ، نشان‌دادن پیوند این سرنوشت با مسایل زمان حال، برای او صرفاً و به‌شیوه‌ای ارگانیک از دل زندگیِ به‌نحوی انضمامیْ درک‌شدهٔ مردم در یک دورهٔ تاریخیِ معین برمی‌خیزد. بنابراین او از تجربهٔ خودِ مردم، از روحِ مردم می‌نویسد، اما *صرفاً* برای مردم نمی‌نویسد.

نزد اومانیست‌های ضدفاشیست امروزی، شورِ روآوردن به مردم بسیار قوی‌تر و پرحرارت‌تر است تا نزد اکثر کلاسیک‌ها. این شورمندی نشانه‌ای از این است که بهترین بخش روشنفکری دموکراتیک تحت تأثیر وقایع دهشتناک و عظیمِ سال‌های اخیر، عزم خود را جزم کرده است تا جدافتادگی تابه‌امروزِ خویش از زندگی مردمی را از بین ببرد. این عزم و تحققِ موفقیت‌آمیز آن در نوشته‌های سیاسی‌ـروزنامه‌ای، گامی است که اهمیتِ تاریخی خارق‌العاده‌ای دارد. رمان تاریخی مدرن این نویسندگان بیان هنری این

عزم در سطحی بالاست. مع‌الوصف آنجاکه مسئله بر سر تغییر همهٔ اصول ترکیب‌بندی رمان به‌شیوه‌ای است که آنچه شنیده می‌شود صدای زندگی مردمی ازجانب خودش باشد و نه صرفاً رویکرد نویسنده به مسایل زندگی مردم، تحقق چنین عزمی در حیطهٔ هنری ضرورتاً فقط به‌کُندی و به‌نحوی ناهموار ممکن است، یعنی پس از آن‌که درگیری‌های عمیقِ تاریخی، جهان‌نگرانه، و هنری به فرجام رسیده باشند. امروزه وضعیت هنوز به‌گونه‌ای است که هرچند این نویسندگان برای مردم دربارهٔ سرنوشت مردم می‌نویسند، اما خودِ مردم در رمان‌های ایشان صرفاً نقشی درجهٔ دو بازی می‌کنند و فقط محملِ نشان‌دادن هنریِ آرمان‌های اومانیستی اند (هرچند محتوای این آرمان‌ها رابطهٔ نزدیکی با مسایلِ مهم زندگی مردمی دارد)، و از منظر هنری، چیزی جز صحنه‌ای برای اجرای ماجرای اصلی نیستند؛ ماجرایی که بر بستری متفاوت و فاقد ارتباط بی‌واسطه با زندگی مردمی، جریان می‌یابد.

بنابراین رمان تاریخیِ اومانیسم جدید از آن حیث درحکم تداوم رمان تاریخی بورژوایی متأخرتر است که ماجرا یا آکسیون آن اساساً در ساحت‌های بالاییِ جامعه جریان می‌یابد. قبلاً نشان دادیم که در متن این قرابت، تمایز بس عمیقی حضور دارد، یا چه‌بسا تضادی تمام‌عیار مربوط به محتوای اجتماعی، روان‌شناس، وغیره. ازآن‌جا که برداشت مبتنی بر 'بالا' و 'پایین' در جامعه به‌سادگی ممکن است راه به سوءتفاهم ببرد، ازآنجاکه برداشتِ مردمی‌بودن در پیوندش با بازنماییِ تاریخی از 'پایین' به‌سادگی می‌تواند به ابتذال کشیده شود، تبیینِ مختصرِ این مفهوم دراین‌جا ضروری است.

پیش از هرچیز باز باید تأکید کنیم ــ تأکیدی که دیگر برای خوانندهٔ این اثر حاوی نکتهٔ جدیدی نیست ــ : منظور ما از بازنمایی 'از پایین' به‌هیچ‌رو نه کنارگذاشتنِ پروتاگونیست‌های تاریخی از رمان است و نه اشاره به رمانی تاریخی که در آن فقط اقشار ستمدیدهٔ جامعه ترسیم می‌شوند. این نوع رمان تاریخی هم ممکن است، و مثلاً در آثار ارکمان‌ـشاتریان تحقق یافته

است. اما امیدواریم ملاحظات ما هیچ جای شکی از این بابت نگذاشته باشند که چنین رمانی به‌هیچ‌رو نمی‌تواند الگوی رمان تاریخی باشد، برعکس، این نوع رمان تاریخی به‌واقع وجوه مسئله‌دارِ رشدوتحول مدرن ادبیات را به‌شکلی نو، اما نه تا آن حد نیرومند، برجسته می‌سازد. قهرمانان والتر اسکات، پوشکین، لئو تولستوی، در اکثریت قاطع‌شان، از اقشار بالایی جامعه آمده اند، و با این حال در رخدادهای زندگی خویش همواره زندگی و سرنوشت کلِ مردم را بازتاب می‌دهند.

بنابراین باید درخصوص رمان تاریخی ــ یا حتی رمان درکل ــ این تضادها را انضمامی ساخت. هدف رمان تاریخی چیست؟ در وهلهٔ اول، ترسیم این قبیل سرنوشت‌های فردی به‌شیوه‌ای که در آن‌ها مسایل حیاتیِ عصر تاریخی به‌شیوه‌ای *بی‌واسطه* و در عین حال سنخ‌نما به بیان درآید. راه به‌سوی 'بالا'، که رمان مدرن طی کرده است، ذاتاً راه به‌سوی نامتعارف‌بودنِ اجتماعیِ سرنوشت‌های ترسیم‌شده است. درقالب این خصلت نامتعارفِ سرنوشت‌ها به‌لحاظ هنری این واقعیت عیان می‌شود که اقشار بالاییِ جامعه بازمانده اند از این‌که رهبرانِ پیشرفتِ کل ملت باشند، و یگانه راه بیانِ بسنده و هنریِ این نامتعارف‌بودن چیزی نیست مگر اشاره به این‌که کاراکترها یا همان حاملانِ این تجربه‌ها، بر اثر جایگاه اجتماعی‌شان، از زندگی روزمرهٔ مردم دور شده اند. آن‌ها از منظری اجتماعی نیز واجد خصلتی نامتعارف اند. مسلماً این نامتعارف‌بودن، به‌عنوان مشخصهٔ قشر معینی از جامعه، *در عین حال* خصوصیتی سنخ‌نما یا نوعی دارد. اما آنچه ازنظر هنری تعیین‌کننده است، محتوای اجتماعی و روان‌شناختیِ سرنوشتِ بازنموده است؛ و لاجرم این پرسش که آیا این سرنوشت، در مضمون، با مسایل سنخ‌نمای بزرگِ زندگی مردمی پیوند خورده است یا نه.

به‌همین سبب، عدم‌پیوند در آن رمان‌هایی هم می‌تواند به بیان درآید که به‌نظر می‌رسد ازنظر مضمونی مستقیماً به زندگی مردم می‌پردازند، و قصد دارند این زندگی را از 'پایین' بازنمایی کنند. فقط به یک نمونهٔ نوع اشاره

می‌کنیم: فرانتس بیبرکوپف Franz Biberkopf در رمان آلفرد دُبلین، *میدان الکساندرِ برلین* *Berlin Alexanderplatz* بیبرکوپف یک کارگر است، محیط پیرامون او، از بیرون، با حد اعلای دقت بازنمایی می‌شود. اما وقتی دُبلین او را از زندگی کارگری بیرون می‌کشاند، از او یک پاانداز و جانی می‌سازد و سپس او را، بعد از ماجراجویی‌های گوناگون، به‌سوی باوری عرفانی به سرنوشت سوق می‌دهد ــ محتوای روان‌شناختی و مسیر روان‌شناختیِ چنین سرنوشتی چه سروکاری با سرنوشت طبقهٔ کارگر آلمان عصر بعد از جنگ [جهانی اول] و، در آن و به‌میانجی آن، با سرنوشت مردم آلمان در این دوره دارد؟ ظاهراً خیلی کم. با این وجود نباید امکان روان‌شناختیِ بروز نمونهٔ منفرد که دبلین بازنمایی کرده است، یا حتی تکرار آن در چنین محیطی، انکار شود. اما مسئله نه بر سر حقیقت روان‌شناختیِ نمونهٔ منفرد، یا اصالتِ جامعه‌نگارانه و تصویریِ محیط پیرامون، بلکه بر سر محتوای این سرنوشت است. و این محتوا نزد دبلین، تاآنجاکه به مردم آلمان مربوط می‌شود، خصلتی نامتعارف دارد. همان‌اندازه نامتعارف که مثلاً سرنوشت‌های بازنمایی‌شده به‌دست جویس یا موزیل، سرنوشت‌هایی که کتاب دبلین تعلقی درونی به آن‌ها دارد. دبلین با قراردادن ماجرایش در محیط کارگری برلین، این نامتعارف‌بودن را صرفاً تشدید کرده است، و نه رفع.

درمقابل، تاتیانای پوشکین در رمان *اوگن اُنگین* *Eugen Onegin* را درنظر بگیرید یا، اگر بخواهیم یک نمونهٔ آلمانی معاصر بیاوریم، *بودنبروک‌ها* Buddenbrooks ی توماس مان را. هر دو، از منظر اجتماعی، در 'بالا' رخ می‌دهند. اما بلینسکی کاملاً حق دارد رمان منظوم پوشکین را 'دائرةالمعارف'ی از زندگی روسی بنامد، و ماجرای تاتیانا دقیقاً نمونه‌ای از سرنوشتی مهم و عام است که در آن، مسایل مهم زندگی مردم روسی در یک دورهٔ گذار به‌شیوه‌ای متراکم ظاهر می‌شود. توماس مان دیگر نمی‌تواند این جهان‌شمولیتِ [Universalität] وسیعِ بی‌واسطهٔ پوشکین را داشته باشد. اما سرنوشت خانوادهٔ اشرافی لوبکِ Lübeck [در رمان او] صرفاً در بیرون،

صرفاً از نظر هنری و فرمال، سرنوشت خانواده‌ای فروبسته و جداافتاده است. مهم‌ترین مسایل روانی و اخلاقیِ گذار آلمان به سرمایه‌داری مدرن و گسترده دراین‌جا بیانی عظیم و سنخ‌نما می‌یابند. و این گذار درحکم چرخشی سرنوشت‌ساز برای کل مردم آلمان است.

بنابراین وقتی رمان مدرن را از این بابت سرزنش می‌کنیم که تاریخ را 'از پایین' بازنمایی نمی‌کند، پیشاپیش روشن است که این سرزنش کجا را نشانه می‌رود. لیکن ما با طرد سرنوشت‌های تاریخاً و اجتماعاً نامتعارف فقط اولین قدم را به‌سوی تشریح این مسئله برداشته ایم. یک محتوای ازنظر اجتماعی و روان‌شناختیْ سنخ‌نما نیز ممکن است برای بازنمایی اپیکْ نامناسب باشد. و این‌جا به پرسش مرکزی رمان تاریخی امروز می‌رسیم؛ زیرا گرایش به امر آشکارا نامتعارف ازقبل روبه‌زوال است. چرا چهره‌های والتر اسکات یا لئو تولستوی از اشرافیت متوسط، کاراکترهایی مردمی اند، چرا در تجربهٔ آن‌ها سرنوشت مردم بازتاب می‌یابد؟ دلیل آن ساده است. اسکات و تولستی آدم‌هایی خلق کرده اند که نزد ایشان سرنوشت‌های شخصی و اجتماعی‌ـتاریخی عمیقاً با یکدیگر پیوند خورده اند، آن‌هم به‌شیوه‌ای که برخی وجوه مهم و کلیِ سرنوشت مردمی در زندگیِ شخصیِ این کاراکترها *بی‌واسطه* به بیان درمی‌آیند. روح حقیقتاً تاریخیِ ترکیب‌بندی دقیقاً آنجایی خود را نشان می‌دهد که این قبیل تجربه‌های شخصی، بدون ازدست‌دادن خصلت‌شان، بدون تخطی از بی‌واسطگیِ این زندگی، با همهٔ مسایل عصر تماس پیدا می‌کنند، با آن‌ها پیوندی ارگانیک می‌یابند، و ضرورتاً از دل آن‌ها می‌بالند. وقتی تولستوی در *جنگ و صلح* آندری بولکونسکی، نیکولای و پتیا روستوف، وغیره را توصیف می‌کند، انسان‌ها و سرنوشت‌هایی می‌آفریند که در آن‌ها تأثیر جنگ بر سرنوشت‌های شخصی، بر دگرگونی بیرونیِ زندگی و تغییر درونیِ رفتار اجتماعی‌ـاخلاقی به‌نحوی بی‌واسطه آشکار می‌شود.

این بی‌واسطگیِ روابط میان زندگی فردی با رخدادهای تاریخی تعیین‌کننده‌تر از هر چیز دیگری است. زیرا مردمْ تاریخ را بی‌واسطه تجربه

می‌کنند. تاریخ همانا جهش و افولِ مردم است، زنجیرهٔ شادی‌ها و رنج‌های آنها. اگر مؤلف رمان‌های تاریخی موفق شود انسان‌ها و سرنوشت‌هایی خلق کند که در آن‌ها مضامین، مسایل، و جریان‌ها و...ی اجتماعی ــ تاریخیِ مهمِ یک دوران به‌طور بی‌واسطه عیان شوند، آنگاه می‌تواند تاریخ را 'از پایین'، از دل زندگی مردم، بازنمایی کند. و چهره‌های تاریخی بزرگی که کلاسیک‌ها بازنمایی کرده اند، واجد این کارکرد در متن داستان اند که این مسایل و جریان‌ها را، پس ازآن‌که خصلتی انضمامی یافتند و برای ما بی‌واسطه تجربه‌پذیر شدند، بر سطح بالاتری از تیپ‌پردازی [Typik] تاریخی متمرکز سازند و به‌لحاظ ادبی تعمیم دهند. ازاین‌طریق می‌توان بر واماندن و محبوس‌شدن در بی‌واسطگیِ صِرفِ زندگی مردمی، در خودانگیختگیِ صِرفِ جنبش‌های مردمی ــ که به‌عنوان نمونهٔ نوعی آن رمان‌های تاریخی ارکمان‌ـشاتریان را تحلیل کردیم ــ چیره شد. ازاین‌رو، چنان‌که قبلاً نشان دادیم، چهره‌های بزرگ تاریخی نزد کلاسیک‌ها باید، از حیث ترکیب‌بندی، کاراکترهای فرعی باشند؛ لیکن آن‌ها درمقام کاراکترهای فرعی برای تمام‌کردن تصویر کلی تاریخی به‌غایت ضروری اند.

بنابراین از منظر مردمی‌بودن دراین‌جا دو خطر برای رمان تاریخی به‌وجود می‌آید. اولی را پیشتر به‌تفصیل بررسی کردیم: فقدان پیوند ارگانیک سرنوشت‌های شخصی ــ ولو ازنظر انسانی‌ـروان‌شناختی به‌نحوی گویا بازنمایی شده باشند ــ با مسایل تاریخی زندگی مردمی، با محتواهای اجتماعی‌ـتاریخیِ اساسیِ دورهٔ مورد نظر، و این‌که این سرنوشت‌ها شخصی باقی مانند (حتی اگر نهایتاً متعلق به یک تیپیکِ اجتماعی خاص باشند) و تاریخ تا حد پسزمینه‌ای صرف، تا صحنه‌ای دکوراتیو، تنزل بیابد.

خطری که رمان تاریخی اومانیسم ضدفاشیست را تهدید می‌کند عکسِ این است. نمایندگان مهمِ این جریان به دستمایهٔ خود از همان آغاز در حد بالایی از انتزاع می‌پردازند. آن‌ها پروتاگونیست‌های تاریخی را به‌عنوان قهرمانانی انتخاب می‌کنند که قادر اند ایده‌ها و آرمان‌های اومانیستی بزرگی

را که خود برای تحقق‌شان می‌جنگند، به‌نحوی بسنده، در عرصهٔ احساس و فکر، تجسم بخشند. اما ازاین‌طریق بی‌واسطگیِ تجربهٔ تاریخی از دست می‌رود، یا دست‌کم این خطر وجود دارد که از دست برود. زیرا کاراکترهای مهم تاریخ دقیقاً بدین خاطر مهم اند که مسایل پراکنده در خودِ زندگی را در فرمی سراپا فردی، درهیئت سرنوشت‌های خصوصیِ صرف، به تراز فکریِ [intellectual/Gedanklisch] بالایی برمی‌کشانند و به آن‌ها خصلتی جهان‌شمول می‌بخشند.

دوباره تأکید می‌کنیم: دراین‌جا با خصیصهٔ مثبت مهمی در رمان تاریخی اومانیسم ضدفاشیست روبه‌رو می‌شویم، گامی در راستای محو گسیختگیِ روابط میان گذشته و آینده، که رمان تاریخی دوره‌های پیشین، حتی در نمایندگان مهم‌اش، دچار آن بود. اما رابطه‌ای که بدین سان شکل می‌گیرد *زیاده مستقیم، زیاده فکری* [*روشنفکرانه*]، *زیاده کلی* است.

قبلاً به خطر تعمیم‌بخشیِ روشنفکرانه اشاره کردیم (پیکار عقل و ناعقل به‌منزلهٔ محتوای تاریخ) و نشان دادیم که از این طریق، خصلت انضمامی و تاریخی رنگ می‌بازد. اکنون باید به خطری دیگر اشاره کنیم که پیوند نزدیکی با اولی دارد: ارتقاء تجربهٔ بی‌واسطهٔ تاریخ درقالب فرمی زیاده روشنفکرانه؛ به بیان بهتر: این‌که مسیر طی‌شده از تجربهٔ بی‌واسطهٔ تاریخ تا تعمیم‌بخشیدن و متراکم‌ساختنِ این تجربه، زیاده کوتاه و لاجرم زیاده انتزاعی باشد. این مسیر ازآن‌رو چنین کوتاه و انتزاعی است که کل فرآیند در یک *انسان واحد*، در خودِ پروتاگونیست تاریخی، در نمایندهٔ آرمان‌های اومانیستی، جریان می‌یابد. بدین‌سان تجربهٔ بی‌واسطه، از یک سو، نمی‌تواند همان میزان وسعت و چندسویگی را که نزد کاراکترهایی است که فاقد کارکردِ ارتقاء این تجربه‌ها به بالاترین حدِ ممکن انتزاع اند، در اختیار گذارد؛ از سوی دیگر، از تجربه تا جهان‌شمولیت صرفاً یک مسیر، آن‌هم در روح یک انسان واحد، وجود دارد، و این مسیر ضرورتاً باریک‌تر، سرراست‌تر، و ساده‌تر از وقتی است که مسیرهای مختلف و واگرا از تجربه‌های کاراکترهای انساناً و

اجتماعاً مختلف درقالب کاراکتری دیگر، یعنی همان پروتاگونیست تاریخی، متمرکز و مجموع می‌شوند ــ پروتاگونیستی که نزد کلاسیک‌ها دقیقاً چهرهٔ فرعی باقی می‌ماند. علاوه بر آن، پرداختِ تعمیم‌بخشِ تجربهٔ خاص ضرورتاً حاوی خصلتی انتزاع‌گر است، حال‌آن‌که 'پاسخ'ی که پروتاگونیست تاریخیِ رمان تاریخی کلاسیک به 'پرسش‌ها'ی کسانی می‌دهد که تاریخ را بی‌واسطه تجربه می‌کنند، به‌هیچ‌رو پاسخی درمعنای منطقی نیست و نیازی ندارد با تجارب آن‌ها پیوند خورده باشد. کافی‌است که این متمرکزساختن به آن پرسش‌هایی که از تجارب کنش‌گران بی‌واسطه برمی‌خیزند، درمعنایی تاریخی و درونی پاسخ دهد. مسلماً این به نویسنده آزادی حرکت عظیمی می‌بخشد، و به او امکان ترسیمِ غنا، پیچیدگی، و درهم‌تنیدگیِ بیشتر زندگی را می‌دهد.

دوباره به‌سراغ *جنگ و صلح* تولستوی برویم. وقتی ارتش فرانسه به روسیه تجاوز می‌کند، کاراکترهای متفاوت به‌متفاوت‌ترین شیوه‌ها به این واقعه واکنش نشان می‌دهند، اما واکنش آن‌ها همه‌جا بی‌واسطه و انسانی است، طوری که دگرگونیِ زندگی‌شان از پی این جنگ درقالب احساسات و تجاربِ دگرگون‌شده‌شان تجلی پیدا می‌کند. هیچ کدام از این کاراکترها، چه آندری بولکونسکی باشد یا یکی از روستوف‌ها، دنیسوف، در ترکیب‌بندی داستان موظف نیست تجارب‌اش را بیش از آنچه با حالت فعلی احساسات‌اش خواناست، تعمیم بخشد. حتی در گفت‌وگوهای نظیر آنچه میان بولکونسکی و بزوخوف در شامگاه نبردِ بورودینو درمی‌گیرد، ملاحظات نظری بولکونسکی چیزی بیشتر از تعمیم‌بخشیدن به حال‌وهواهای ذهنی‌اش نیست. آن‌ها صرفاً بناست ته‌رنگ‌هایی به تابلوی کلی اضافه کنند، نه این‌که حاملِ کل معنا باشند.

لیکن، وقتی در هاینریش مان، شاه جوانِ ناوارا درمی‌یابد که مادرش به‌دست کاترین دو مدیسی مسموم شده است، لاجرم مجبور می‌شود به‌عنوان رهبر هوگونوها [Huguenots پروتستان‌های فرانسوی] فوراً واکنش نشان دهد، باید فوراً درکسوت حریفی که رفتاری دیپلماتیک دارد، با ملکهٔ

حیله‌گر رویارو شود. واکنش‌های عاطفی و فکری او محور مرکزی رمان را تشکیل می‌دهند. مسیر کل بسط‌وتحول رمان از روح او می‌گذرد. هرآنچه در کنار آن است صرفاً دستمایه‌ای مکمل و نمایشی است. پیداست که از این طریق، کاراکتر مرکزی، از یک سو، بار بیش از حد سنگینی بر دوش می‌گیرد ــ از او انتظار می‌رود در هر مرحله به‌نحوی تاریخی و بسنده واکنش نشان دهد ــ و از سوی دیگر، درست به همین دلیل، مسیرِ به‌هرحال زیاده باریک و زیاده کوتاه میان تجربهٔ بی‌واسطه و تعمیم‌بخشیِ متراکم‌کننده به‌طور مصنوعی حتی از این هم کوتاه‌تر می‌شود. جایی که نویسنده در وضعیت‌های مهم، این کوتاه‌کردن را به انجام نمی‌رساند، جایی که کاراکتر مرکزی برای مدتی دراز در سطح تجربهٔ بی‌واسطهٔ رخدادها متوقف می‌ماند، مقام او تنزل پیدا می‌کند. جایگاهی که او در ترکیب‌بندی داستان به خود اختصاص می‌دهد، خواننده را وامی‌دارد در هر وضعیتی منتظر چیزی مهم و رهبرانه از جانب او باشد، و تجربه‌های بی‌واسطه و سراپا شخصی او را صرفاً محملی برای امر تاریخاً کلی، و نه هدفی فی‌نفسه، بداند. تولستوی نیز تجربه‌های مردم روسیه در جنگ را درهیئت کاراکتر کوتوزوف متمرکز می‌کند. این مرد سالخورده دیگر هیچ آرزو یا تجربهٔ شخصی ندارد، مع‌الوصف هیچ‌گاه به اندازهٔ آنری چهارم هاینریش مان، به‌رغم توان شگرف مان در کاراکترپردازی، انتزاعی نیست. توضیح آن ساده است: چون کوتوزوف در ترکیب‌بندی داستان فقط چهره‌ای فرعی است، چون تجربهٔ مردم درقالب تجربه‌های متنوع‌ترین کاراکترها به‌تمامی زیسته شده است، چون، به همین دلیل، متمرکزساختنِ به‌لحاظ ادبی تعمیم‌بخشِ آن ریشه در بستری به‌غایت وسیع دارد و حامل‌اش کاراکتری است که جایگاه‌اش در ترکیب‌بندی، و سرشت روان‌شناختی‌اش دقیقاً مناسبِ این کارکردِ تمرکزبخش است. پس آدم‌های متعلق به 'پایین'، بخشی به‌عنوان کنش‌گر، بخشی به‌عنوان رنج‌بر، تاریخ را بی‌واسطه تجربه می‌کنند. در 'بالا' این دو دسته تا اندازه‌ای رنگ‌باخته و انتزاعی می‌شوند، به تأکید بیگانه با زندگی دست می‌یابند و

گهگاه حتی فراتر از امر تاریخی می‌روند. ازاین‌رو دقیقاً این واقعیت که کوتوزوف در ترکیب‌بندی چهره‌ای فرعی است، شالوده را برای ایجاد نقشی ازنظر هنری و تاریخی عمیق و راستین فراهم می‌کند، نقشی که بناست میان 'پایین' و 'بالا' میانجی‌گری کند، میان بی‌واسطگیِ واکنش‌نشان‌دادن به رخدادها و آگاهیِ تا حتی‌الامکان اعلا در همین شرایطِ معین.

آن نحوهٔ ترسیم تاریخ، که بدین‌ترتیب نقدش کردیم، در پیوند با سنت‌های هنوز به‌تمامی سپری‌نشدهٔ رویکردی است که به دوره‌ای ازنظر سیاسی و اجتماعی سپری‌شده تعلق دارد. سرنوشت مردمی هنوز نه به‌عنوان سرنوشت واقعاً انضمامیِ مردم، بلکه به‌عنوان سرنوشت تاریخیِ انتزاعی درک می‌شود که در آن، مردم نقشی کم‌وبیش تصادفی بازی می‌کنند. ناهمواربودنِ رشدوتحول، روند متناقض آن، خود را در این واقعیت نشان می‌دهد که عاملِ واقعاً محرک در چیرگی بر این دورماندن از مردم، یعنی همان مشارکتِ پرشور در سرنوشت کنونیِ مردم آلمان، گهگاه این خصلت تصادفی را درقالب ترسیم هنریِ این فاصله، بزرگ‌نمایی می‌کند. با بدل‌شدن گذشته به *ابزاری برای تشریحِ مسایلِ زمان حال*، سرنوشت‌های مشخص‌ـتاریخی که در چنین رمان‌هایی توصیف می‌شوند، چهرهٔ مختص به خود را، اهمیت مستقل‌شان را، از دست می‌دهند. اما به‌رغم ناهمواربودن رشدوتحول، این مسیر آشکارا در سمت‌وسوی برگذشتن از این دورافتادگی پیش می‌رود.

از این منظر نگاهی بیاندازیم به رشدوتحول لیون فویشتوانگر. اولین رمان‌های تاریخی او (*روسِ جهود Jud Süß* و *دوشسِ زشت Die häßliche Herzogin*) اساساً هنوز با نظریه‌ای خواناند که، همان‌طور که دیدیم، خود فویشتوانگر دربارهٔ رمان تاریخی به‌دست داد. در هر این هر دو رمان، تاریخ صرفاً پوششی تزیینی برای مسایل روانیِ مشخصاً مدرن اند. سرنوشت تیرول در نبردهای لوکزمبورگی‌ها، هابسبورگی‌ها، و ویتلسباخی‌ها بر سر قدرت، چندان با تراژدی عشقیِ مارگارته مائولتاش سروکار ندارد. تراژدی زن باقریحه اما زشتی که سویهٔ به‌لحاظ انسانی جذاب این رمان را رقم می‌زند ـــ زیرا در پس

دسیسه‌های سیاسی قدرت، چیز خاص نهفته نیست که ازنظر تاریخی‌ـانسانی برای خوانندهٔ امروزی جالب باشد ــ هرچند با مهارت هنری زیادی در پیرنگ دسیسه‌های سیاسی تنیده شده است، اما ربط و پیوند انسانی کمی با آن دارد. از این جهت در زوس جهود نیز وضعیت مشابهی داریم. این‌جا نیز مضمون اصلی یک ستیز روان‌شناختیِ مشخصاً مدرن، تصادمی جهان‌نگرانه، است. فویشتوانگر خود دربارهٔ مضمون‌اش چنین می‌گوید: 'چند سال پیش قصد داشتم مسیر مردی را از عمل تا بی‌عملی، از کنش به مشاهده، از جهان‌نگری اروپایی به جهان‌نگری هندی، نشان دهم. بدیهی بود که این ایدهٔ رشدوتحول یک مرد برگرفته از تاریخ معاصر است: والتر راتِناؤ Walter Rathenau. در این کار کوشیدم: شکست خوردم. این دستمایه را دو قرن عقب‌تر بردم و کوشیدم مسیر زوس اوپنهایمرِ Süß Oppenheimer. یهودی را بازنمایی کنم: به هدف‌ام نزدیک‌تر شدم.'

بررسی دقیق‌تر خطایی که این نویسندهٔ بااستعداد دراین‌جا مرتکب می‌شود بسیار آموزنده است. فویشتوانگر مدعی است که درمورد مضمون راتناؤ شکست خورده است، و معتقد است که عملی‌شدن قصدش درمورد کاراکتر یهودی اهل وورتمبرگ دقیقاً نشانگر مناسب‌بودنِ مضامین تاریخی برای این نوع تجسم‌بخشیدن به تصادم‌های انتزاعی‌ـفکری است. به‌نظر ما چنین می‌رسد که شکست فویشتوانگر در پرداخت به مضمون راتناؤ نه به‌دلیل نزدیکیِ زمانی یا نامناسب‌بودنِ دستمایهٔ معاصر، بلکه به این دلیل است که تصادمِ مورد نظر او ربط چندانی به تراژدی درونیِ راتناؤ ندارد. ازهمین‌رو شخصیت مأنوس راتناؤ، شرایط معلوم زندگیِ او نیرومندانه توانسته است دربرابر 'درون‌فکنیِ' نویسنده مقاومت کند. بی‌شک یهودی‌بودن والتر راتناؤ در تراژدی او نقش مهمی بازی می‌کند، بی‌شک در راتناؤ شکافی میان فعالیت و تأمل وجود داشته است. اما تراژدی واقعیِ راتناؤ همان تراژدی بورژوازی لیبرال آلمان است که، بر پایهٔ وضعیتِ به‌لحاظ سیاس و فرهنگی ناشایستهٔ بورژوازیِ ازنظر اقتصادی حاکم در رژیم ویلهلمی، معلوم می‌شود عاجز از گذار به خطی‌مشی‌ای دموکراتیک‌ـجمهوری‌خواهانه برای رشدوتوسعه اند،

حتی وقتی سقوط هوهنتسولرها و سیاستِ سوسیال‌دموکراتیک آلمانی، قدرت دولتی در دستان ایشان قرار گرفت. مضمون انتزاعی و آشکارا مقطعیِ عمل‌بی‌عملی طبیعتاً قادر نبود در این دستمایهٔ قدرتمند نفوذ کند.

قصد فویشتوانگر در *زوس جهود* تحقق یافت. زیرا او قادر بود با این چهرهٔ تاریخی و گسیخته از زمان حال، هر کاری که می‌خواست، انجام دهد. البته قصد او درمورد کل داستان تحقق نیافت و نمی‌توانست بیابد. قصد بر این بود که زوس یهودی را از کنش به عدم‌کنش ببرد. کنش همانا استثمار خوفناکِ وورتمبرگ به‌یاری شاخهٔ فرعی‌ای از سلسله بود که حکومت را به دست گرفته بود. اکنون وقتی چرخش انجام می‌شود و قهرمان فویشتوانگر قدم به 'مسیر هندی' می‌نهد، لاجرم به‌لطف این روشنایی‌یافتن، هرآنچه از سر گذشته است به‌منزلهٔ زنجیره‌ای از سرگردانی‌ها و اشتباه‌ها، به‌منزله‌ای امری فرعی و مقطعی ظاهر می‌شود. اما بدین‌سان چشم‌اندازی گروتسک و مخدوش به‌وجود می‌آید که در آن، سرنوشت کل یک کشور، سرنوشت میلیون‌ها انسان، چیزی نیست مگر صحنه‌ای بی‌ربط برای تبدل روحیِ یک رباخوار یهودی. وقتی زوس مرگ شهیدوار خویش را از سر می‌گذراند، ما با روشنایی‌یافتن بنگالیِ عرفان کابالیستی روبه‌رو می‌شویم، و این بناست پایانی بر رشدوتحولی باشد که ما در آن بی‌وقفه شاهد رنج و جدافتادگیِ یک مردم ــ ولو در پسزمینه ــ بوده ایم.

پس این‌جا نیز سرنوشت نوع بشر دربرخورد با رخدادهای تاریخی همان‌قدر نامتعارف است که مثلاً نزد فلوبر بود. قریحهٔ ادبی فویشتوانگر، که با شوروشوق درجستجوی انضمامیتی تاریخی و انسانی است، خود را زمانی نشان می‌دهد که او مسألهٔ عمل و بی‌عملی را در یک تیپ انسانی واحد توصیف می‌کند، تیپی که نزد او، این مسئله‌ای به‌راستی واقعی بوده است که از دل شرایط واقعی زندگی‌اش برخاسته است: یعنی وام‌دهنده و رباخواری یهودی قرن هفدهم که هنوز کاملاً از گتو درنیامده است. کنارهم‌نشینیِ بی‌واسطهٔ جساب‌سازی‌های پولی اخاذانه و عرفان مذهبی ازنظر اجتماعی‌ـتاریخی منطبق

بر حقیقت است. ازهمین‌رو چهرهٔ قهرمان اصلی، اگر به او فی‌نفسه بنگریم، به‌لحاظ روان‌شناختی و تاریخیْ حقیقی است.

انحراف از حقیقت تاریخیِ درونی و لاجرم از حقیقت ادبی عمیق‌ترِ رمان تاریخی، از یک سو، در عدم‌تناسب میان ماجرا و چرخشی نهفته است که فویشتوانگر بدان می‌دهد. نویسنده‌ای که به تاریخ می‌پردازد می‌تواند به‌دلخواه خود از شاخی به شاخِ دیگر دستمایهٔ تاریخی بپرد. رخدادها و سرنوشت‌ها وزن و تناسب طبیعی و عینیِ خود را دارند. اگر نویسنده موفق شود داستانی بیابد که این مناسبات بنیادین را، این تناسبات را، به‌درستی بازتولید کند، آنگاه درکنار حقیقت تاریخی، حقیقت انسانی و ادبی نیز به‌وجود می‌آید. درمقابل، اگر داستان‌اش طوری طرح‌ریزی شده باشد که این تناسبات را مخدوش سازد، لاجرم تصویر ادبی را نیز مخدوش می‌سازد. ازاین‌رو وقتی رنج کل یک مردم طی یک دهه به‌عنوان 'بهانه'ای برای تبدل روحیِ یک فردِ نه چندان مهم ظاهر شود، صدمه‌رسان [یا توهین‌آمیز] خواهد بود.

از سوی دیگر، تناسب و، به‌همراه آن، حتی حقیقت ادبی نیز صدمه می‌بیند وقتی فویشتوانگر این تبدل و گرویدنِ قهرمان خویش را با هاله‌ای 'ابدی' و 'فرازمانی' می‌پوشاند، توگویی بدین ترتیب سرنوشتی جهان‌شمول‌بشری حل‌وفصل شده است. گرویدن یک یهودیِ متعلق به قرن هفدهم به عرفان کابالیستی ازنظر اجتماعی و روان‌شناختی قابل‌فهم است، و فویشتوانگر آن را با نگرش روان‌شناختیِ ظریفی بازنمایی می‌کند. اما فلسفهٔ نهفته در پس آن ــ این‌که گویی رباخوارِ گرویده از این پس بر شور اروپاییِ دست‌زدن به کنش تفوق یافته است و خود را در اعماق تعمق شرقی غرق ساخته است، تعمقی که در آن، توهم فریبندهٔ کنش و تاریخ به نیستی انحلال می‌یابد ــ چیزی نیست مگر صدایی برخاسته از دوره‌ای پیشین در ادبیات. شوپنهاوُر برای آلمان کشف کرده بود که فلسفهٔ هندی همانا ابزار مناسب چیرگی بر نگرشِ 'سطحی' هگل نسبت به پیشرفت بشری است. از آن پس در روشنفکری آلمانی ــ و همچنین

در روشنفکری کشورهای دیگر ــ این نظریه در متنوع‌ترین شکل‌ها به‌شیوه‌ای فلسفی و ادبی بازتاب یافته و بازنمایی شده است.

اکنون کاملاً قابل‌فهم است اگر نمایندگان ادبی دکادنس نمی‌بینند که ایدئولوژی گریز ایشان از واقعیت، از تاریخ شکست خورده است، تاریخی که آن‌ها نمی‌خواهند با روند کاپیتالیستی‌ـارتجاعی‌اش آگاهانه همراهی کنند و در غلبهٔ انقلابی بر آن شریک باشند. درمورد نویسنده و مبارزی پیشرو در ردهٔ فویشتوانگر، چنین موضعی متناقض و مخلّ ترکیب‌بندی است.زیرا برای فرد انحطاط‌گرایی که فقط در پی اهداف دکوراتیو و روان‌شناسی‌گرایانه است، در مضمون زوسِ جهود، هرآنچه پیش از گرویدن و تبدل او می‌گذرد به‌واقع چیزی جز بهانه‌ای برای این تبدل نبوده است. چنین نویسنده‌ای این همه را، برخلاف فویشتوانگر که به‌دنبال رئالیسمی راستین است، درقالب تلخیصی دکوراتیو ارائه می‌کرد. در این صورت کاراکترپردازی می‌توانست بسیار وحدت‌یافته‌تر باشد ــ اما اهمیت ادبی فویشوانگر دقیقاً در این است که او به‌عنوان یک نویسنده و یک انسان، عمیقاً درگیر 'بهانه'، درگیر سرنوشت مردم وورتمبرگ، می‌شود، و آن را با رنگ‌های رئالیستی و پرشور بازنمایی می‌کند، اما درست از همین طریق است که نامتعارف‌بودگیِ حرف نهاییِ او فاش می‌گردد. فویشتوانگر اومانیستی صادق‌تر و نویسندهٔ رئالیستِ پایبندتر از آن است که بتواند به‌نحوی بسنده بر این مضمنون تسلط یابد.

ازاین‌رو گامی که فویشتوانگر در رمان‌های یوزفوس فلاویوس خود برداشته است، گامی قطعاً ضروری بوده است. قبلاً اشاره کردیم که مضمون کلیِ این رمان، تضاد میان ناسیونالیسم و انترناسیونالیسم، به‌واقع از دل خودِ دستمایهٔ تاریخی برخاسته است. بدین‌ترتیب تناسبات کاملاً متفاوت و اساساً درستی میان ایده‌های کلی‌ـاومانیستیِ فویشتوانگر و رخدادها و چهره‌های بازنمایی‌شده به‌دست او به‌وجود می‌آید. تصادم بزرگ دراین‌جا دیگر به‌سادگی در تاریخ گذشته گنجانده نمی‌شود بلکه از درون آن می‌بالد. این گام روبه‌پیش شگرفی در مسیر به‌سوی یک رمان تاریخی واقعی است؛ و درعین

حال اساساً تناقض میان نظریهٔ فویشتوانگر دربارهٔ رمان تاریخی و پراکسس ادبی خود او را تشدید می‌کند.

برای ما، در این زمینه، پرسشِ بازنماییِ سرنوشت‌های مردمی واجد اهمیت تعیین‌کننده‌ای است. از این حیث، نه فقط *جنگ یهودی* یک گام روبه‌پیش بزرگ و شگرف در قیاس با اولین رمان‌های فویشتوانگر است، بلکه همین نکته درمورد *پسران* درقیاس با *جنگ یهودی* صدق می‌کند. در اولی، تراژدی دراماتیکِ راستینِ مردم یهودی، ویرانی اورشلیم، و ازهم‌پاشیدنِ دولت یهودی ترسیم می‌شود. اما این درام خشونت‌بارِ کل یک ملت تقریباً به‌تمامی در 'بالا' جریان می‌یابد: آنچه از همه مهم‌تر است و به گویاترین وجه پرداخت شده است، نه خودِ سرنوشت مردم، بلکه تأملات شخصیت‌های مهم دربارهٔ این سرنوشت است. خودِ مردم دراین‌جا درمعنای دقیق کلمه صرفاً ابژه‌ای برای ماجرایی است که در 'بالا' جریان می‌یابد، صرفاً موضوعی برای دیالکتیک ظریفی که به‌میانجی آن، تقدیر مردم از گوناگون‌ترین منظرها مورد سنجش قرار می‌گیرد.

این برداشت از زندگی مردمی به‌روشن‌ترین وجه در این واقعیت تجلی می‌یابد که فویشتوانگر، که با تفکیک فکری و انسانیِ چنین ظریفی، تیپ‌های مختلف روشنفکران یهودی، یونانی، و رمی را توصیف می‌کند، در میان نمایندگان رادیکال مقاومت ملی یهودی صرفاً دسته‌ای از متعصبان وحشی را می‌بیند که کورکورانه سرگرم دریدن یکدیگرند. درنتیجهٔ این نگرش، تصویر مقاومت قهرمانانهٔ ملت یهود ازنظری فکری به امری پرآشوب و در بازنمایی‌اش به امری دکوراتیو بدل می‌شد. این مردم پیکارگر واجد هیچ فیزیونومی یا سیمای بدیع، اجتماعی‌ـسیاسی و متغیر نیستند که برای ما قابل‌فهم باشد: دسیسه‌های ظریف در 'بالا' و طغیان‌های وحشیانهٔ پرآشوب در 'پایین' از پی یکدیگر می‌آیند بی‌آن‌که هیچ پیوند انضمامی و روشنی میان‌شان مشهود گردد.

این ضعف موجود در بازنمایی تاریخی فویشتوانگر واجد پیوندی است با

بازمانده‌های هنوز مغلوب‌نشدهٔ ایدئولوژی لیبرالی. فویشتوانگر از این ایدئولوژی، ستایش بیش از حدِ 'سیاست قدرت'، دسیسهٔ ظریف و دیپلماتیک، و سازش زیرکانه را وام گرفته است. در *روس جهود*، رابی یوناتان ایبِشوتس می‌گوید: 'شهیدبودن ارزشی ندارد؛ آنچه بس دشوارتر است، قرارگرفتن در نوری سایه‌گون و دوگانه است به‌خاطر عشق به ایده.' و افکار مشابهی در رمان‌های یوزفوس فلاویوس، حتی در بخش دوم، سرمی‌زنند. این قبیل نظریه‌ها، این نوع برداشت از واقعیت، چنان‌که دیدیم، پیوند نزدیکی با جایگاه جداافتاده روشنفکران مترقی در پیکارهای طبقاتی بزرگِ دورهٔ سرمایه‌داری متأخر است، موضع جداافتاده‌ای که ازقضا بهترین‌های روشنفکران، ازجمله خودِ فویشتوانگر، به‌یاری پراکسیسِ جبههٔ مردمی، روزبه‌روز بیشتر بر آن چیره می‌شوند.

اما پسمانده‌های ایدئولوژیک همچنان منشأ اثر خواهند بود. و نتیجتاً در اهمیت تصمیم‌های سراپا فردیِ انسان‌های منفرد اغراق می‌شود. بدین‌ترتیب از یک سو احساس مسئولیتی مبالغه‌آمیز به‌وجود می‌آید که گهگاه به مرزهای عرفان تنه می‌زند، و از سوی دیگر، شیفتگی‌ای به‌همان‌اندازه غلوآمیز به توجیه روان‌شناختیِ سازش‌های لیبرالی. و هر دو ریشه در این واقعیت دارند که روشنفکر جداافتاده، اگر صادق باشد، صرفاً می‌تواند به نسبی‌گرایی‌ای دست یابد که خود علناً به آن معترف است؛ مطلق‌ساختنِ دیدگاه فردی خویش برای او عملی تنگ‌نظرانه خواهد بود.

رقیبِ یوزفوس فلاویوس، یوستوس فون تیبریاس، این دیدگاه را در رمان دوم، با حقیقت و صداقت روان‌شناختی بزرگی بیان می‌کند: 'اگر یک حقیقت بناست پایدار باشد، باید با دروغ‌ها درآمیزد... حقیقت مطلق و ناب غیرقابل‌تحمل است، هیچ‌کس واجد آن نیست، این حقیقت سزاوار جستجو هم نیست، غیرانسانی است، سزاوار دانستن نیست. اما هرکس حقیقت خودش را دارد و دقیقاً می‌داند حقیقت‌اش چیست... و اگر او از این حقیقت خاص خویش حتی ذره‌ای منحرف گردد، آنگاه این انحراف را حس می‌کند و می‌داند

که مرتکب گناهی شده است.' این یوستوس فون تیبریاس با تیزبینیِ تمام، یوزفوس فلاویوس را نقد می‌کند. اما نقد او دررابطه با ماجراهای یوزفوس معطوف به واقعیت است که خط‌مشیِ 'سازش زیرکانهٔ' او به نوعی اخلاق آکاهانه و مسئولانه بدل نشده است، و یوزفوس میان نوعی خودانگیختگی، که او را وامی‌دارد در قیاس یهودیان به جناح افراطی بپیوندد، و سازش‌هایی غالباً خودخواهانه در رفت‌وآمد دائم است.

لیکن تضاد میان این دو به اثر یوزفوس نیز سرایت می‌کند. در جلد دوم، به کتاب او برمی‌خوریم که به قیام یهودیان به‌عنوان پرسشی یکسر ایدئولوژیک‌ـملی درخصوص تقابل میان رُم و یهودیه، میان ژوپیتر و یهوه، می‌پردازد. یوستوس، درعوض، کتابی می‌نویسد که مملو از 'ارقام' و 'آمار' است.

درقالب این پرسش، تغییر و پیشرفت نه‌چندان بی‌اهمیتِ خودِ مؤلف بروز می‌یابد. جلد دوم هرچند پیش از قدرت‌گیریِ هیتلر نوشته شد، اما دستنوشتهٔ تمام‌شده به‌دست فاشیست‌ها از بین رفت، و فویشتوانگر مجبور شد این کتاب را از نو بنویسد، و بدین ترتیب، به‌شهادت خودش، دستمایه گسترش قابل‌توجهی یافت، و این ضرورت به‌وجود آمد که رمانی سوم دربارهٔ یوزفوس‌ـفلاویوس نوشته شود، رمانی که تا به امروز منتشر نشده است. آنچه بی‌اندازه جالب است و برای بسط و گسترش رمان تاریخی ضدفاشیستی اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد، این است که چنین وسعتی عمدتاً مربوط به مکان وسیع‌تری، درقیاس با جلد اول، است که فویشتوانگر به توصیف مردم، وضعیت اقتصادی، و مسایل ایدئولوژیکیِ ناشی از آن اختصاص داد.

این چرخش به‌نحوی روشن و برنامه‌دار در خودِ رمان بیان شده است. اگرچه درقالب بحث‌هایی دربارهٔ کتابی که یوزفوس فلاویوس دربارهٔ جنگ یهودی نوشته است، و روح کلی حاکم بر برداشت آن از تاریخ تا حد زیادی با برداشت خود فویشتوانگر در جلد اول خواناست. در یکی از این بحث‌ها در خانهٔ سناتور رمی، مارول، یوهان فون گیسکالا، از رهبران سابق جناح افراطی

مردمیِ قیام یهودی و اکنون بردهٔ سناتور، حقایق سختی را به نویسندهٔ مشهور دربارهٔ کتاب او می‌گوید: ''خودم هم در آغاز جنگ از دلایل آن چیز بیشتری از شما (یوزفوس، گ.ل.) نمی‌دانستم، شاید نمی‌خواستم بهتر بشناسم‌شان... درآن زمان مسئله نه بر سر یهوه بود و نه ژوپیتر: مسئله بر سر قیمت روغن، شراب، غله، و انجیر بود. اگر اشرافیت معبدنشینِ شما'' با حالتی دوستانی و توصیه‌گرانه روبه یوزفوس می‌کند، ''مالیات چنین سنگینی بر محصولات ناچیز ما نبسته بود، و اگر حکومت شما در رم''، به‌شیوه‌ای همان‌قدر دوستانه روبه مارول می‌کند، ''چنین تعرفه‌ها و عوارض کمرشکنی به ما تحمیل نکرده بود، آنگاه یهوه و ژوپیتر به‌خوبی با هم کنار می‌آمدند... به من، این دهقان ساده، اجازه دهید به شما بگویم: کتاب شما ممکن اثری هنری باشد، ولی آدمی بعد از خواندن آن حتی ذره‌ای بیشتر از قبل، چیزی از چرایی و چگونگیِ جنگ نمی‌داند. شما متأسفانه مهم‌ترین چیز را فروگذاشته اید.'''' یوزفوس پاسخی به این نقد پیدا نمی‌کند. اما نکتهٔ چشمگیر این است که سناتور مارولِ زیرک در روند داستان می‌گوید: 'رُم نه به‌خاطر روح یونانی و یهودی و بربرها، بلکه بر اثر فروپاشی کشاورزی است که نابود می‌شود.'

اهمیت عظیمِ این درگیری‌ها برای سمت‌وسودادن مجدد به کار فویشتوانگر در آخرین بخش کتاب دوم عیان می‌گردد، جایی که تفکیک‌های درونیِ مردم یهودی پس از شکست قیام ملی و، در پیوند با آن، پاگرفتن مسیحت بازنمایی می‌شود. شکی نیست که فویشتوانگر دراین‌جا در پیونددادنِ 'بالا' و 'پایین'، در ایجاد روابطی میان مسایل حیاتیِ مردم و جنبش‌های ایدئولوژیکیِ زمانه، به‌لحاظ انضمامی‌بودن بسیار فراتر از جلد اول رفته است.

اما درست ازآن‌رو که این رشدوتحول را می‌توان به‌روشنی دید، مشخص‌کردن دقیقِ مرحلهٔ کنونی آن و محدودیت‌های این مرحله ضروری است. احتمالاً خوانندهٔ ازقبل در اظهارات یوهان فون گیسکالا متوجه این نکته شده است که هرچند او علل اقتصادی و اجتماعی جنگ یهودی را جستجو می‌کند، اما این کار را به‌شیوه‌ای زیاده ساده‌شده، زیاده انتزاعی، زیاده بی‌واسطه،

و زیاده 'اقتصادگرایانه' انجام می‌دهد. هیچ کس قادر نیست، حتی درقالب آثار علمی، چه رسد به توصیفی ادبی، مالیات و عوارض گمرک را مستقیماً با مسایل ایدئولوژیکیِ پیچیدهٔ یک دورهٔ تاریخی مرتبط سازد، و محتوای یک پیکار آزادی‌بخش ملی را به آن تقلیل دهد. محقق باید تأثیرگذاری‌های انضمامیِ گوناگونِ وضعیتِ اقتصادی طبقات و نیز تغییرات این وضعیت را به‌شیوه‌ای انضمامی بررسی کند، او باید گوناگون‌ترین، پیچیده‌ترین حلقه‌های وساطت را، که چندان هم خصلتی مستقیم ندارند، کشف کند تا بتواند مسایل ایدئولوژیکیِ دوره‌های گذشته را واقعاً قابل‌فهم سازد.

مؤلف رمان تاریخی باید به راه دیگری برود. او این وساطت‌ها را فقط زمانی می‌تواند به‌شیوه‌ای ادبی کشف و بازنمایی کند که قادر باشد در دل مسایل اقتصادی، مسایل انضمامیِ مربوط به هستی انسان‌های انضمامی را ببیند و بازنمایی کند. وقتی مارکس می‌گوید که مقولات اقتصادی همانا 'فرم‌های هستی [انسان]، تعینات وجود' اند، لاجرم خصلت مادیِ مقولات اقتصادی را نه فقط به‌شیوه‌ای فلسفی و به‌روشنی بیان کرده است، بلکه همچنین نشان می‌دهد که متعیّن‌بودگیِ زندگی بشری به‌میانجی اقتصاد را چگونه و از کجا می‌توان به‌لحاظ ادبی بازنمایی کرد. به عبارت دیگر، مقولات اقتصادی را نه به‌شیوه‌ای بتواره‌انگارانه [فتیشیستی] به‌منزلهٔ انتزاعیات ــ نظیر اقتصاد مبتذل بورژوازی مِنشِویسم، و جامعه‌شناسی مبتذل ــ بلکه باید به‌عنوان شکل‌هایِ بی‌واسطهٔ وجود بشری دید، فرم‌هایی که درقالب آن‌ها متابولیسم هر انسان منفرد با طبیعت و با جامعه تحقق می‌یابد.

نویسنده برای مشاهدهٔ انضمامی‌ــادبیِ امر در واقعیت، لازم نیست مارکسیست باشد. دِفو یا فیلدینگ، اسکات یا کوپر، بالزاک یا تولستوی این وجوه زندهٔ اقتصاد را در اکثر موارد به‌درستی و عمیقاً درک کرده اند. و از دل این قسم ترسیمِ شالودهٔ وجود، تصاویری درست و عمیق از جامعه سربرآوردند، حتی در آن مواردی که استنتاج‌های اقتصادیِ نویسندگان منفرد کاملاً خطا بوده است. این خطا (نزد بالزاک یا تولستوی) به‌اصطلاح در حد

خطایی خصوصی مربوط به نگرش‌های نویسنده باقی ماند: تفسیری به‌لحاظ محتوایی کاذب از تصویر زندگی که در آن، تعامل واقعی میان زندگی اقتصادی و روحی‌ـاخلاقیِ انسان‌ها به‌نحوی صحیح و مطابق با واقعیت عینی بازنمایی شده است.

اما دقیقاً برای تحقق همین امر است که پیوند عمیق نویسنده با زندگی مردمی در کثرت متنوع‌اش، با زندگی واقعیِ همهٔ طبقات جامعه، بی‌چون‌وچرا ضروری است. پس صعود مشاهدات صحیح از چنین تعامل‌هایی به تراز نظریه‌های غلط نافیِ حقیقتِ ادبی اثر نیست. مع‌الوصف نزول از حقایق انتزاعیِ اقتصاد، حتی اگر درست باشند، به تراز مسایل انضمامیِ زندگی مردمی دشوار است.

و وضع فویشتوانگر فعلاً از همین قرار است. اگر با او دربارهٔ این پرسش بحث شود، آن‌گاه در وهلهٔ اول نه مسألهٔ درستی یا نادرستیِ علمیِ نگرش‌های جزئی‌ای که او نمایندهٔ آنهاست، بلکه روش نزدیک‌شدن به خودِ فاکت‌ها پیش می‌آید. زیرا ازآنجاکه در حال حاضر، مقولات اقتصادی برای فویشتوانگر فقط مفاهیم انتزاعیِ بتواره‌شده اند و نه شکل‌های انضمامی زندگی، نه شالوده‌های انضمامیِ زندگی انسان‌های واقعی، لاجرم مشکلات دوگانه‌ای بر سر راه شیوهٔ بازنماییِ او قرار می‌گیرند که در آخرین آثارش بیش از پیش به توصیف زندگی مردمی می‌گراید.

اولاً، چنان‌که دیدیم، ترسیم سرنوشت‌های انضمامی زندگی آدمیان منفرد بر پایهٔ این قبیل مقولات انتزاعی به‌واقع امکان‌ناپذیر است. پیامد این امکان‌ناپذیری نزد فویشتوانگر این است که نزدیک‌شدن به تعین اقتصادیِ زندگی، بیشتر از آن که خود را در ترسیم زندگی چهره‌ها نشان دهد، درقالب تأملاتی *دربارهٔ* این زندگی نشان می‌دهد. و ازاین‌طریق بازنمایی دوباره به‌سوی 'بالا' انتقال می‌یابد. عامل تعیین‌کننده بازهم دیدگاه‌ها و ایده‌های کاراکترهای 'بالا' دربارهٔ گرایش‌های اجتماعی‌ـتاریخی در زندگی مردمی است. آنچه واقعاً در 'پایین' رخ می‌دهد، نه فی‌نفسه، نه به‌عنوان نیروی محرک راستین ماجرا،

بلکه اصولاً به‌عنوان محتوای آن تأملاتی واجد اهمیت است که زندگی قشر روشنفکر بالایی را پُر می‌کند.

دوماً، این مقولات بتواره‌شده ضرورتاً خصلتی تقدیرگرایانه دارند، و نویسنده‌ای نظیر فویشتوانگر که زندگی را در کثرا واقعی‌اش با قوت تمام تجربه می‌کند، هرگز نمی‌تواند به این تقدیرگرایی رضایت دهد. زیرا اگر مقولات اقتصادی در انضمامیت زنده‌شان درک شوند، اگر آن‌ها در هر انسان منفرد، بسته به وضعیت اقتصادیِ خاص او، تربیت او، سنت‌های او، وغیره، به‌نحو متفاوتی ظاهر شوند، آنگاه ضرورت اقتصادی در شکل همان قانون‌مندی‌ای عرض وجود می‌کند که، در غوغایی از تصادفات فردی، به‌منزلهٔ گرایشِ نهایتاً حاکمَ و پیروز رشدوتحول سربرمی‌آورد. این ضرورت اقتصادیِ ترسیم‌شده سپس دیگر بری از هر نوع عنصر تقدیرگرایانه خواهد بود. (ترسیم رابطهٔ سرمایه‌داری و تقسیم اراضی در *دهقانان* بالزاک را به یاد آورید.) مقولات اقتصادی، اگر به‌شیوه‌ای انتزاعی درک شوند و به‌ناگزیر وارد رابطه‌ای صلب و مستقیم با مسایل زندگی گردند، فقط درقالب ضرورتی تقدیرگرایانه می‌توانند عرض وجود کنند. بنابراین نویسنده باید این تقدیرگرایی را یا بازنمایی کند یا آن را ــ و به‌همراه آن، تعیّن اقتصادی زندگی را ــ انکار کند و یا نهایتاً محدودیتی مکانیکی برای آن قائل شود. فویشتوانگر تا کنون همین راه آخر را رفته است. او در آخرین رمان‌هایش ضرورتِ مقولات اقتصادی، ارقام و آمار را تصدیق می‌کند، اما صرفاً برای مقطع معینی از زندگی بشری، که در این صورت باید مقطعی دیگر و به‌همان‌اندازه خودآیین از زندگی را دربرابر آن قرار دهد: زندگی درونی و انسانی‌ماخلاقی. این دوگانه‌انگاری در تعین‌بخشیدن به زندگی را، که مشخصهٔ بحران فعلیِ خلاقیت در فویشتوانگر است، سرود نیایشی از یوزفوس فلاویوس در *پسران* به‌روشنی بیان می‌کند:

So formt uns unser Schicksal,
Die Welt der Daten und Ziffern um uns...
So auch hat ihre Grenze
Die Welt der Daten und Ziffern.

Über ihr ist
Ein Unerforschliches, die große Vernunft,
Und ihre Name ist: Jahve.

چنین شکل می‌دهد ما را سرنوشت‌مان،
جهان تاریخ‌ها و رقم‌ها بر گِرد ما...
محدودیت‌های خود را دارد اما
جهان تاریخ‌ها و رقم‌ها.
برفراز آن
چیزی مرموز است، همان عقل عظیم،
نام‌اش است: یهوه.

این دوگانه‌انگاری نهایتاً، به‌عنوان دومین سویه، مستلزمِ مدرنیزه‌کردنِ تاریخ است. زیرا مدرنیزه‌کردنِ تاریخ فقط وقتی اجتناب‌پذیر خواهد بود که افکار و احساسات، تصورات و تجربه‌های انسان‌های کنشگر در رمان تاریخی، در عین پیچیدگی انضمامی‌شان به‌نحوی ارگانیک از دل شرایط انضمامیِ زمانه برخیزند. در این مورد، تقریب روان‌شناسیِ کاراکترها به عصر ما، منحصر به 'نابهنگامی‌های ضروری' می‌گردد. درمقابل، وقتی شالودهٔ وجودی به‌نحوی انتزاعی درک می‌شود، لاجرم احیای کاراکترها فقط از جنبهٔ روانی می‌تواند موفقیت‌آمیز باشد، و این ضرورتاً مستلزم نوعی مدرنیزه‌کردن است. زیرا در این صورت فاکت‌های انضمامی فاقد کارکرد کنترل‌کننده خواهند بود، و فقط و فقط همین کارکرد می‌تواند به نویسنده نشان دهد که چه نوع احساس و فکری برای انسان‌های یک دورهٔ معین، به‌عنوان فرزندان زمانهٔ خویش، امکان‌پذیر است. به‌علاوه، مقولات اقتصادیِ انتزاعی کاملاً مناسب زدودنِ تمایزات مشخص میان نمایندگانِ یک طبقهٔ 'واحد' در دوره‌های مختلف اند. اگر نویسنده بنا را بر وجود یا هستی [اجتماعی‌ـتاریخی] بگذارد، لاجرم میان یک تاجر قرن سیزدهم و یک تاجر قرن نوزدهم تمایز عظیمی وجود خواهد داشت. (تأکیدات ظریف بر این تمایزات را می‌توان نزد والتر اسکات مشاهده کرد.) درمقابل، اگر مثلاً سرمایه نه شکلی از وجود [Seinsform]، بلکه مفهومی انتزاعی باشد،

لاجرم سرمایه‌دار یا وام‌دهندهٔ رُمی، ازنظر روان‌شناختی، با بورس‌باز امروزی قرابت بسیار بیشتری دارد از آنچه در واقعیت هست.

می‌بینیم که همهٔ این وجوهِ مسئله‌دار رمان تاریخی جدید با این واقعیت مرتبط اند که استحالهٔ بزرگ و مهمِ نویسندگان ضدفاشیست به دموکرات‌های انقلابی هنوز به‌تمامی در خلاقیت هنری‌شان رخنه نکرده است، و بازمانده‌های بیگانگیِ لیبرالی و روشنفکری‌گرایانه از مسایل زندگی مردمی هنوز به‌تمامی کنار گذاشته نشده اند. ضعف برداشت بنیادین این رمان نیز با همین امر مرتبط است. رمان تاریخی قدیمی و کلاسیک ازآن‌رو تاریخی بود که *پیش‌تاریخی انضمامی از زمان حال* به‌دست می‌داد، و رشدوتحول مردم در گذر از بحران‌های گذشته تا به زمان حال را بازنمایی می‌کرد. رمان تاریخیِ اومانیست‌های امروزی نیز رابطهٔ نزدیکی با زمان حال دارد، و از این جهت پیشاپیش دورهٔ دکادنس بورژوایی را پشت‌سر گذاشته است و به‌واقع در تضاد تام با آن است. اما هنوز قادر نیست پیش‌تاریخِ انضمامیِ زمان حال را به‌دست دهد، بلکه صرفاً بازتاب‌دهندهٔ تاریخیِ مسایل امروزی در تاریخ است، نوعی پیش‌تاریخِ *انتزاعیِ مسایلی* که به زمان حال فقط درقالب ایده‌ها می‌پردازند. ازهمین‌جاست خصلت تصادفیِ مضمون‌پردازی، خصلتی که هنوز مانده تا مغلوب شود، و آغازیدن از تأمل و ایده، از مسئله، نه از وجود [یا زندگی واقعی]؛ و بنابراین بازنمایی در هر لحظه از امر تاریخی فراتر می‌رود، و لاجرم به دام مدرنیزه‌کردن یا کلیتِ انتزاعی می‌افتد؛ بنابراین نقش انضمامیِ سرنوشت مردمی در این رمان‌ها همچنان کم‌رنگ است، آن‌هم درقیاس با فرم بازتاب‌یافته‌ای که در آن، این سرنوشت در اذهانِ انسان‌های 'بالا'، یا همان چهره‌های اصلیِ این رمان‌ها، منعکس می‌گردد.

این نقص بنیادین، این مهم‌ترین محدودیتِ مرحلهٔ کنونی رشد رمان تاریخی را به‌اختصار می‌توان این طور بیان کرد: در این رمان، مردم همچنان فقط ابژه اند، نه سوژهٔ کنشگر، نه شخصیت اصلی. این خصلت رمان تاریخی مدرن در خام‌ترین شکل آن در تصویر گوستاو رِگلر Gustav Regler از

قیام‌های دهقانان آلمانی در کتاب‌اش با عنوان *Saat* [*دانه*] تجلی می‌یابد. (رگلر بعدها مرتد شد.) در این رمان طبیعتاً دهقانان آلمانی دائماً وسط می‌آیند. اما با این حال مناسبات معکوس می‌شوند. چهرهٔ مرکزیْ زمینه‌ساز و رهبر قیام، فریتس یوست است، به‌اضافهٔ همقطاران نزدیک‌اش. بنابراین آن‌ها به‌عنوان پروپاگاندیست‌ها و رهبر، در تماسی دائم با دهقانان اند. همهٔ رنج‌های زندگی دهقانی در روند این تماس عیان می‌شود، اما آن‌ها همواره به‌منزلهٔ *موضوعاتِ* پروپاگاندای انقلابی، به‌منزلهٔ *مسایل* تاکتیک انقلابی ظاهر می‌شوند. پروپاگاندا و تاکتیک از دل زندگی دهقانان ستمدیده و استثمارشده رشد نمی‌کنند، با دیگر گرایش‌های این زندگی نمی‌جنگند تا رهبری را به‌دست گیرند، و این رهبری را بدین خاطر حفظ نمی‌کنند که خودِ این زندگی را به روشن‌ترین و پرشورترین وجهی به بیان درمی‌آورند، بلکه پروپاگاندا و تاکتیک [از بیرون] به درون این زندگی انتقال می‌یابند، بر اساس آن محک می‌خورند، طوری که هرآنچه در این زندگی است صرفاً به‌منزلهٔ نمونه‌ای سلبی و ایجابی، به‌منزلهٔ ماده‌ای برای تشریحِ درستی و نقصانِ روایی این پروپاگاندا و تاکتیک ظاهر می‌شود. و بدین طریق، تصویر زندگی دهقانی در قرن شانزدهم به‌غایت تنگ‌نظرانه و محدود می‌شود، یا به‌واقع یکسر تحریف می‌گردد: همه چیز با این بیان انقلابیِ کانونی مرتبط است، هیچ نوع جریان فرعی، هیچ نوع پیچیدگی، و برکنارماندگی و... در کار نیست.

در رمان‌های دیگری که مضمون مرکزی از آغاز به‌شیوه‌ای باواسطه‌تر در پیوند با مسایل زندگی مردمی است، این خصوصیات حتی‌الامکان با وضوح بیشتری سربرمی‌آورند. برونو فرانک در رمان جذاب‌اش، *سروانتس* Cervantes، مردمی‌بودنِ چهرهٔ قهرمان‌اش را ازنظر فکری کاملاً برجسته می‌سازد. عمق ادبیِ سروانتس، در تقابل با سهولت بازی‌گوشانهٔ لوپه د بگاس Lope de Vegas و هم‌عصران‌اش، یکی از مهم‌ترین انگیزه‌هی رمان اوست. و حتی رئوس ترکیب‌بندی، تضادِ همه‌جا تأثیربخشِ چهرهٔ تابناک، انسانی، و مردمیِ سروانتس با کاراکتر تیرهٔ ضدانقلابیِ فیلیپ دوم ـــ تضادی که البته

متأسفانه هرگز بدل به آکسیون بشری نمی‌شود ــ درخدمت تأکیدگذاشتن بر کیفیات مردمیِ مؤلفِ دُن کیشوت است.

اما این پیوند مردمی ازنظر ادبی چگونه توصیف می‌شود؟ ما در رمان مردم اسپانیا چه می‌بینیم؟ ما از روابط سروانتس با مردم چه می‌بینیم؟ برخی دوستی‌ها و عشق‌های گذرا. باقی به‌شیوه‌ای وقایع‌نگارانه، اختصاری، و مقاله‌وار بازنمایی می‌شود، و تمام آنچه از آن می‌بینیم گویی درمقاله‌ای دربارهٔ سروانتس برای تشریح فکریِ خصوصیات مردمی او آمده است. ما حتی با یک سرنوشت واقعاً زنده از مردم روبه‌رو نمی‌شویم. حتی یکبار هم نمی‌بینیم چنین سرنوشتی چه تأثیر زنده‌ای بر سروانتس می‌گذارد.

نمونه‌ای را درنظر می‌گیریم. سروانتس خسته و مأیوس، به اصرار والدین‌اش با اشراف‌زاده‌ای نیمه‌دهقانی ازدواج می‌کند، زندگی بدی را با او می‌گذراند، حسابی خسته می‌شود، و اغلب به میخانه می‌رود تا با دهقانان وقت‌گذرانی کند. او رفته‌رفته بر بدگمانی آن‌ها نسبت به خود چیره می‌شود، و لاجرم آن‌ها با او از زندگی و سرنوشت خویش حرف می‌زنند. این ماجرا به‌قرار زیر روایت می‌شود: 'آنها مثل همیشه از کاروبار خود حرف می‌زدند، همراه با مکث‌هایی طولانی در بین حرف‌ها. از بدی بازار، از این‌که در شهرها در ازای یک تخم‌مرغ فقط چهار ماراودی [سکهٔ مسی اسپانیایی.م] می‌پرداختند، حال‌آن‌که برای خود آن‌ها بیشتر از نصف یک ماراودی باقی نمی‌ماند. نه، برای‌شان هیچی باقی نمی‌ماند! از سیل طلایی که به اسپانیا سرازیر می‌شد، ولی آخرین قطره‌اش هم نصیب آن‌ها نمی‌شد. هیچ کس به فکرشان نبود، به آن‌ها می‌خندیدند و مسخره‌شان می‌کردند. روزگاری وضع طور دیگری بود، زمان پدربزرگ‌ها. آن وقت‌ها دهقان آزاد بود، ارباب‌اش را خودش انتخاب می‌کرد، زمین مال او بود، و او حقی داشت. امروزه سه‌چهارمِ مانچا مالِ دو دوکِ نجیبی بود که نزدیک شاه زندگی می‌کردند. کارمندان و مالیات‌بگیران او دهقانان را تحت فشار می‌گذاشتند. کسی که هنوز زمین کوچکی به نام‌اش بود، متحمل مالیات، عوارض، و بهره می‌شد. سروانتس به

همهٔ این‌ها گوش می‌داد. آن‌ها مدت‌ها با او همچون یکی از خودشان حرف می‌زدند. او به ابروهای تراشیده‌شان می‌نگریست و فکر می‌کرد که یک اشراف‌زادهٔ حقیقی، یک شاهزادهٔ دارای طبعی آزاد و راست‌گو، قادر می‌بود از چنین مردمانی، باشکوه‌ترین آدم‌های زمین را بسازد.[۱]

و همین‌جا تمام می‌شود. ضعف و خصلت سراپا مقاله‌وارِ این قطعه به‌هیچ‌رو پیامدِ عجز ادبیِ مؤلف نیست. آنجایی که فرانک، مطابق با طرح داستان‌اش، سروانتس را وارد روابط انسانی با دیگر کاراکترهای کنش‌گر می‌سازد، توانایی قابل‌ملاحظه‌ای در جان‌بخشیدنِ گویا و تجسمی بروز می‌دهد. پرداخت تا این حد انتزاعی او به این جنبه از شخصیت سروانتس، از روی قصد است و نه فقدان توان ادبی. اما درست همین قصد، همین رضایت‌دادن به اشاره‌ای انتزاعی و مقاله‌وار به ازقضا مهم‌ترین جنبهٔ شخصیت ادبی و انسانی سروانتس، بازهم نشانگر آن است که برونو فرانک در رشدوتحول به‌سوی به مردمی‌بودنِ واقعی، هنوز در مرحلهٔ گذار است. او نیز برای ترسیمِ کاراکتر انسانیِ نویسنده به‌منزلهٔ تجسم اعلای جریان‌های زندگی مردمی، از این جریان‌ها نمی‌آغازد، بلکه، برعکس، بنا را بر شخصیت بزرگِ سروانتس می‌گذارد و از مردم صرفاً به‌عنوان ابزار انتزاعیِ تشریح، به‌عنوان پسزمینه، بهره می‌جوید.

درنتیجهٔ چنین برداشتی، مسایل زندگی مردمی خصلتی جامعه‌شناختی‌ـانتزاعی، صرفاً توصیفی، غیرزنده، و عینیتی کاذب، می‌یابند. و این خصلتِ بازنمایی آنجایی به‌خام‌ترین نحو عیان می‌شود که بناست جنبش‌های انقلابی مردمی بزرگ ترسیم شود. به‌استثنای رهبر جداافتاده و مجزا، که دراین‌جا نیز به‌یاری ابزار ادبیِ معمول بازنمایی می‌شود، همواره و همه‌جا توده‌ای پرآشوب و همگن شکل می‌گیرد که رانهٔ حرکت‌اش نوعی زور طبیعی اسطوره‌ای است.

این قسم بازنماییِ جنبش‌های توده‌ای بزرگ با ناتورالیسم آغاز می‌شود. نزد زولا همچنان سنت‌های میراث قدیمی بالزاکی‌ـاستاندالی در پیکار با

گرایش‌های جامعه‌شناسی‌گرایی جدید اند. در *ژرمینال*، پیکار این دو گرایش هنوز به‌وضوح مشهود است؛ در *لو دِباکل* Le Débâcle، اصل جدید پیشاپیش پیروز شده است. و تحولاتِ دورهٔ متأخرتر مسلماً این گرایش‌ها را تشدید کرده است، و درواقع به‌یاری یک سری نظریه‌های علمی و شبه‌علمی، پشتوانهٔ قوی‌تری برای آن‌ها فراهم آورده است (روان‌شناسی توده‌ها و غیره.)

بدین‌ترتیب جنبش‌های توده‌ای واجد خصلتی بتواره‌شده و اسطوره‌ای می‌گردند. توده‌ها دیگر متشکل از انسان‌های واقعی و زنده همراه با اشتیاقات زنده نیستند، کنش توده‌ای دیگر نه تداوم و بیانِ تقویت‌شدهٔ زندگی مردمی تابه‌اکنون، بلکه امری قائم به ذات، نمادی تاریخی است. ما قبلاً به ضعف فویشتوانگر در بازنمایی قیام ملیِ یهودیان اشاره کردیم. اما حتی در *آنری چهارم* هاینریش مان، بخش‌های مربوط به شب بارتولومی نیز حامل چنین خصوصیاتی اند. هاینریش مان آن بخشی از شب بارتولومی را که مستقیماً به قهرمان او و محیط پیرامون‌اش مربوط است، با قدرت ادبیِ خارق‌العاده‌ای توصیف می‌کند. با این حال همه چیز در 'بالا'، در دربار، جریان دارد. نزد او نیز مردم پاریس، گمراه‌شده به‌سبب عوام‌فریبیِ گیزها [Guise]، صرفاً وحشیانی یکی‌شده و اسطوره‌ای اند. باید صحنه‌های متناظر آن نزد پروسپر مریمه را بخواهیم تا ببینیم نویسندهٔ پیر به چه شیوهٔ متفاوتی چنین جنبش‌هایی را به‌قالب کنش‌ها و سرنوشت‌های بشری ترجمه کرده است. و حتی خودِ مریمه نیز، همان‌طور که می‌بینیم، از این جهت به‌هیچ‌رو در سطح نمایندگان کلاسیک رمان تاریخی قرار ندارد. توصیف‌های او از شب بارتولومی هرگز به آن سطحی نمی‌رسند که مثلاً مانتسونی در ترسیم قیام گرسنگان در میلان، یا والتر اسکات در ترسیم قیام ادینبورگ (*قلب میدلوتین*)، به آن رسیده بود.

بدین‌سان نویسندگان مدرن صرفاً تابلوهای سمبولیستی خلق می‌کنند. ازآنجاکه چنین رمان‌هایی به‌منزلهٔ زندگی‌نامه‌های برخی مردان بزرگ طرح‌ریزی می‌شوند و همهٔ رخدادها در اطراف رشدوتحول روان‌شناختی دسته‌بندی می‌گردند، طبیعتاً آن لحظه‌ای که مردم در واقعیت، و نه فقط

به‌منزلهٔ موضوع تصوراتِ قهرمان، بر صحنه ظاهر می‌شوند، باید چنین خصلت پرآشوب باسطوره‌ای به خود بگیرد. و مادامی که روح دموکراسی و مردمی‌بودن در نویسندگان تا آن حد تقویت نشده است که قیام‌های مردمی را به‌عنوان تداوم و تشدیدِ ضروریِ زندگی عادیِ مردم درک کنند، مادامی که آن‌ها قادر نباشند این نقاط اوج را از درون زندگی روزمرهٔ مردم بیرون کشند و این تشدیدشدن‌ها را درقالب ماجراها و سرنوشت‌های انسانی تجسم بخشند، لاجرم این قسم سمبولیسمِ بتواره‌شده اجتناب‌ناپذیر باقی خواهد ماند.

آنچه از این جهت هنوز باید بر آن تأکید کرد، شیوهٔ عینیِ کاذب و به‌اصطلاح جامعه‌نگارانهٔ توصیف زندگی مردمی به‌مثابه مبنایِ شکست نویسندگان مهم است. نمایندگان منفرد مردم ستمدیده و استثمارشده بیشتر از آن‌که کاراکترهایی قائم‌به‌ذات باشند، نمونه‌های یک گونهٔ به‌لحاظ جامعه‌نگارانه تثبیت‌شده اند؛ زندگی بیرونی و درونی ایشان بیش از آن‌که حرکتی قائم‌به‌ذات باشد، استنتاجی از اصول جامعه‌شناختیِ عام است: این‌که چنین نمونه‌ای تحت چنین شرایطی *بناست* چگونه بیاندیشد و درک کند و.... اما از منظر پیش‌تاریخِ راستینِ جنبش‌های مردمی، آنچه مهم است شیوهٔ پیچیده، پرتناقض، و بسیار فردیت‌یافتهٔ تفکر و درک *واقعیِ* ستمدیدگان دربارهٔ وضعیت خودشان است. فقط به این طریق می‌تواند بیداری انقلابیِ نیروهای دفن‌شدهٔ مردمی را ازنظری ادبی و تاریخی حقیقتاً بازنمایی کرد.

همین‌جاست که چیرگیِ نه‌هنوز تام‌وتمام بر ایدئولوژی‌های سیاسی و زیباشناختیِ دورهٔ امپریالیستی بروز می‌یابد، و تحققِ همچنان ناقصِ روح دموکراتیک‌ـمردمی در ادبیات مشهود است. و این ضعفِ کانونیْ پیامدهای دوربردی برای کل نحوهٔ بازنمایی دارد. عظمت تاریخی واقعیِ یک دستمایه دقیقاً وابسته به عظمت درونی جنبش‌های مردمی‌ای است که در آن توصیف می‌شوند. بر اساس همین کانون، نمایندگان کلاسیک رمان تاریخی توانستند با ابزاری بسیار ساده و بسیار مقتصدانه، عظمتی واقعی و بری از تظاهر به‌وجود آورند. اگر دستمایه فاقد این عظمتِ کانونی باشد یا اگر نویسنده قادر

نباشد ابزار بازنمایی آن را به حد اعلای خود برساند، لاجرم به‌کاربستن آن ابزار یدکی و جایگزینی ضروری می‌شود که قبلاً، در ارتباط با فلوبر و کنراد فردیناند مایر، به‌تفصیل دربارهٔ تردیدآمیزبودن آن حرف زدیم.

دراین‌جا باید فقط یک سویه را برجسته کنیم: ترسیمِ خصوصیات سبعانه و بی‌رحمانهٔ اعصار گذشته. متأسفانه عدهٔ بسیار کمی از نویسندگان زندهٔ امروز به‌تمامی خود را از گرایش‌های کاذب رمان بورژوایی متأخر رها ساخته اند. آن‌ها اغلب از توصیف اعدام‌ها و شکنجه‌های بی‌رحمانه کیف می‌برند و از این نکته غافل می‌مانند که خواننده ــ ازقضا در یک رمان تاریخی ــ سریعاً به این سبعیت‌ها 'عادت' می‌کند، و به‌زودی آن‌ها را به‌عنوان خصوصیتِ عصر مورد نظر تلقی می‌کند، و بدین‌ترتیب آن‌ها هر نوع تأثیرگذاری، حتی تأثیر پروپاگاندا علیه سویهٔ غیرانسانی حکومت‌های طبقاتی پیشین، را از دست می‌دهند. تأثیر گیرای نمایندگان قدیمیِ رمان تاریخی دقیقاً در این نهفته بود که ایشان تصادم‌های بشری‌ای را که ریشه در سویهٔ غیرانسانیِ حکومت‌های طبقاتی قدیم داشتند، در کانونِ بازنمایی جای می‌دادند. در این نحوهٔ ترسیم، در برخی موارد، به‌هیچ‌رو لازم نیست قانون بی‌رحم عملاً محقق گردد تا از این طریق، سویهٔ غیرانسانی آن به همدلی عمیق خواننده با قربانیان بدل گردد. فقط کافی‌ست به سرنوشت افی دینز در *قلب میدلوتین* اسکات اشاره کنیم. مسلماً نویسندگان قدیم نیز اعدام‌ها و غیره را توصیف می‌کردند، اما اولاً با صرفه‌جویی و امساک فراوان، و دوماً با تأکید بر پیش‌شرط‌ها و پیامدهای انسانی، با تأکید بر خصلت انسانی و نه سبعانه‌ـتوصیفیِ اعدام‌ها، و با تأکید بر اعدام *به‌عنوان* اعدام. عدم‌چیرگی بر این قبیل گرایش‌ها به قساوت و نیز گرایش‌های همچنان فزاینده به اگزوتیسمِ صِرف به‌لحاظ هنری نشانگر جایگاه کنونیِ رمان تاریخیِ امروزی در فرآیند غلبه بر میراث زیان‌بارِ رشدوتحول ایدئولوژی سرمایه‌داری متأخر است.

II

فرم بیوگرافیک و معضلهٔ آن

تولیدات مهم رمان تاریخی جدیدتر آشکارا نشانگر گرایشی به *بیوگرافی* اند. گرهگاه بی‌واسطهٔ میان این دو در بسیاری موارد به‌احتمال قریب به یقین مُد امروزیِ بلتریستیک تاریخی‌ـبیوگرافیک است. اما در موارد واقعاً مهم، یقیناً این چیزی بیش از گرهگاهی فرمال نیست. محبوبیتِ فرم بیوگرافیک در رمان تاریخی امروزی بیشتر ریشه در این واقعیت دارد که مهم‌ترین نمایندگان‌اش قصد دارند زمان حال را با چهره‌های الگووار بزرگِ آرمان اومانیستی به‌منزلهٔ نمونه، به‌منزلهٔ پیشگام زنده و احیاگشتهٔ پیکارهای بالفعل عظیم مواجه سازند. و برداشت از رابطهٔ میان پروتاگونیست‌های تاریخی و مردم، که قبلاً مفصلاً آن را تحلیل کردیم، ضرورتاً راه به بیوگرافی به‌منزلهٔ فرم مختص به رمان تاریخی مدرن می‌دهد. اگر چهرهٔ بزرگ متعلق به گذشته واقعاً یگانه حاملِ ایدهٔ تاریخی بزرگ باشد، اگر در رمان تاریخی، مسئله بر سر پیش‌تاریخِ ایده‌هایی باشد امروز به‌خاطرشان مبارزه می‌کنند، آنگاه قابل‌فهم است که چرا نویسندگان قصد دارند در متن بسط و تحولِ آن شخصیت‌هایی که نماینده و تجسم‌بخش به این ایده‌ها در گذشته بوده اند، تکوین تاریخیِ واقعیِ این ایده‌ها و، به‌همراه آن، تکوین مسایل زمان حال را بیابند.

منتقدانِ به‌لحاظ نظری شتابزده و بیش از حد 'حساس' همواره عادت دارند، به‌محض ظهور نوع جدیدی از ادبیات، فوراً زیباشناسی‌ای مختص به آن ایجاد کنند. این بدین معنی است که هر بار تجلیات جدیدِ ادبیات فوراً و به‌شیوه‌ای غیرانتقادی به معیارهایی الزام‌آور برای ادبیات درکل بدل می‌شوند. ما این روند را از ناتورالیسم تا اکسپرسیونیسم به‌کرات تجربه کرده‌ایم، و خوشبختانه اکنون موزهٔ کاملی از این قبیل معیارهای زیباشناختی عقیم در اختیار داریم. درمقابل، فاکت‌ها نشان می‌دهند که قاعدتاً آثار کمی که مُدهای ادبی زمانهٔ ما را سپری کرده اند و زنده مانده اند، این کار را *علی‌رغم* چنین معیارهایی انجام داده اند. این واقعیت باید ما را به هشیاری و بازنگری تجارب هنری نوع بشر در چند هزارهٔ اخیر وادارد. رسالت زیباشناسی و نقد در مواجهه با چنین رویهٔ رایجی، که امروزه معرف فرم بیوگرافیک در رمان تاریخی است، چیزی نیست مگر بررسیِ بری از غرض‌ورزی امکانات و محدودیت‌های فرم بیوگرافیکِ رمانِ تاریخی به‌عنوان یک مسئله. مرجعیت‌بخشیدن هنری به رویه و پراکسیس امروزی نه به کار نظریه می‌آید، نه پراکسیس، و نه هیچ چیز دیگری. اگر ما معیارهای زیباشناختیِ یک جریان را منحصراً از آثار خودِ همین جریان استخراج کنیم، لاجرم آن‌ها دیگر معیار نیستند. و زیباشناسی‌ای که جرأت می‌کند و به پرسش معیارها، به پرسش درستیِ یک جریان یا نوع نزدیک می‌شود، مقام زیباشناسی را ترک می‌گوید.

بنابراین بگذارید به پراکسیس ادبی از منظری گسترده‌تر بنگریم و این نکته را بررسی کنیم که نویسندگان بزرگ گذشته چگونه به مسألهٔ بیوگرافی پرداختند، و تا کجا شیوهٔ بازنمایی بیوگرافیک را در هنر خویش به کار بستند. احتمالاً پراکسیس گوته دراین‌جا آموزنده‌ترین نمونه است. بالاخص ازآن‌رو که گوته برخی مسایل زندگی خود را چه در فرم صریحاً بیوگرافیک و چه درقالب رمان توصیف کرده است. *ادبیات و حقیقت* ***Dichtung und Wahrheit*** دربردارندهٔ دستمایهٔ هم *رنج‌های ورتر جوان* است

و هم *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر*. اکنون وقتی مسیر پیدایش این آثار را دنبال می‌کنیم، می‌بینیم که مسیر بازنمایی نزد گوته معرف نوعی فاصله‌گیری از امر بیوگرافیک بوده است. ازآنجاکه ما نسخهٔ اولیهٔ *ویلهلم مایستر* را دراختیار داریم، به‌روشنی می‌بینیم که این نسخه، نسبت به نسخهٔ نهایی رمان، تا چه حد مقید به جنبه‌های بیوگرافیکِ زندگی گوته بوده است.

دلایل این فاصله‌گیری روشن است. بیوگرافیِ آگاهانه‌ترین زندگی نیز، زندگی‌ای که صریحاً بر اساس طرح‌وبرنامه‌ای *پیش رفته است*، سرشار از تصادفات غیرقابل‌بازنمایی است. برخی ویژگی‌ها ریشه در علت‌هایی دارند که مناسبِ توصیفِ حسّانی‌ـادبی نیستند. برای آن‌که آن‌ها را ازنظر ادبی به همان چیزی بدل سازیم که درواقعیت برای مؤلف بوده اند، باید علت‌هایی یکسر جدید ابداع شود. نمود بیرونیِ تصادم‌های دراماتیک همیشه با اهمیت درونی آن‌ها سازگار نیست؛ گاهی اوقات تصادم‌های دارای اهمیتِ فی‌نفسه کم به پیامدهای تراژیک می‌انجامند، گاهی اوقات آن تراژدی‌ای که یگانه بیان بسندهٔ یک تصادم می‌بود، اصلاً در خودِ زندگی رخ نمی‌دهد، تصادم بی‌رمق می‌شود، و به پیامدهایی می‌انجامد که فقط به‌لحاظ بیوگرافیک، نظری، یا خلاقانه واجد اهمیت اند، نه به درامی سزاوار بازنمایی. آدم‌هایی که قهرمان رشدیابندهٔ اتوبیوگرافی [زندگی‌نامهٔ خودنوشت] با آن‌ها سروکار دارد، برحسب تصادف می‌آیند و می‌روند، تاریخیِ بیرونیِ روابط آدم‌ها با یکدیگر هرگز واقعاً با اهمیت درونی، دراماتیک، یا اپیکِ ایشان خوانا نیست. ازاین‌رو هگل کاملاً حق داشت دربارهٔ نحوهٔ ترکیب‌بندی اپیکی که حول یک بیوگرافی سامان یافته است، بگوید: 'در بیوگرافی، فرد یقیناً همانی که است باقی می‌ماند، اما وقایعی که او درگیرشان می‌شود، می‌توانند به‌سادگی مستقلاً در پی هم رخ دهند و سوژه را صرفاً به‌منزلهٔ گرهگاهِ سراپا بیرونی و تصادفی خویش حفظ کنند.'

اگر *ورتر* را با اپیزودِ لوته بوف Lotte Buff در اتوبیوگرافی گوته مقایسه کنیم، به‌روشنی می‌بینیم که گوته چه چیزی را به رمان افزوده است،

و کجا اتوبیوگرافی را درمقام نویسنده پشت‌سر گذاشته است. او در *ورتر*، عنصر اجتماعی را واردِ ستیز کرده است، و تصادمِ عشقی را به مرتبه‌ای تراژیک برکشانده است. در یک کلام: هرآنچه *ورتر* را به اثری تاابد سرزنده و واجد تأثیری برق‌آسا بدل کرده است، 'ازنظر بیوگرافیک' ساختگی و غیرموثق' است. هیچ روایت بیوگرافیکی از اپیزود لوته بوف به عظمت *ورتر* دست نمی‌یافت؛ زیرا عناصر این ادبیات [اثر خلاقه، Dichtung] صرفاً در تجربهٔ گوته از این اپیزود از زندگی نهفته است، نه در خودِ اپیزود آن‌طور که رخ داد. اما حتی تجربهٔ گوته نیز فقط حاوی عناصر و بذرهای آنند. پیش از آن‌که داستان و کاراکترهای *ورتر* بتوانند درقالب فرمی که اکنون می‌شناسیم درآیند، نیاز به *ابداع‌گری* ادبیِ تمام‌عیار، و کار تکمیل‌کننده، گسترش‌دهنده و تعمیق‌کننده درجهت تعمیم‌بخشیدن بوده است.

این همانا موضع عام نویسندگان بزرگ نسبت به واقعیت به‌طورکلی و، بنابراین، نسبت به واقعیتِ زندگی خودشان، یعنی بیوگرافی خودشان، است. ازآنجاکه واقعیت به‌مثابه یک کل همواره غنی‌تر و متکثر از حتی غنی‌ترین اثر هنری است، جزئیات و اپیزودهای اصیل بیوگرافیک درقالب فاکت‌ها، حتی اگر کاملاً از واقعیت تقلید شده باشند، هرگز نمی‌توانند با واقعیت رقابت کنند. برای دست‌یافتن به تأثیری که غنای واقعیت را زنده کند، کل بافت‌وزمینهٔ زندگی باید بازسازی شود، و ترکیب‌بندی باید ساختاری یکسر جدید بیابد. حال اگر بتوان از جزئیات و اپیزودهای به‌لحاظ بیوگرافیک اصیل نیز، آن‌چنان‌که هستند، بهره برد، آن‌گاه با یک مورد تصادفی خاص طرف ایم که البته حاکی از خوش‌اقبالی است. اما حتی در مواردی از این دست نیز این جزئیات و اپیزودها کاملاً بدون تغییر باقی نمی‌مانند، زیرا پیرامون آنها، قبل و بعدشان، به‌نحوی تعیین‌کننده‌ای تغییر می‌کند، و این تغییرات ازقضا کیفیت هنریِ اپیزودهای برگرفته از بیوگرافی را هم دگرگون می‌سازند.

این‌ها فاکت‌هایی شناخته‌شده در پراکسیس مهم‌ترین نویسندگان اند.

مع‌الوصف آن‌ها فقط درحکم پیش‌شرط‌های عامِ مسئله‌ای اند که دراین‌جا مشخصاً مورد علاقهٔ ماست: یعنی این پرسش که آیا و چگونه بازنماییِ بیوگرافیکِ *انسان‌های بزرگ* تاریخ به‌لحاظ هنری امکان‌پذیر است. گوته در *ویلهلم مایستر* بسیاری از آن چیزهایی را توصیف می‌کند که بعدها در شعر و حقیقت بیان کرد. او از ویلهلم مایستر خود نمایندهٔ آن گرایش‌هایی در زندگی را می‌سازد که برای جوانی‌اش و رشداش به مردانگی تعیین‌کننده بود، نماینده‌ای برای آن جریان‌هایی در بهترین بخش جوانان بورژوایی در پایان قرن هجدهم که نزد کلاسیک‌ها به شکوفاییِ تازهٔ اومانیسم انجامید. درمقام چنین کاراکتری، ویلهلم مایستر حامل بسیاری خصوصیات شخصیِ گوته است، و رشدوتحول او اپیزودهای متعددی از زندگیِ نویسنده‌اش را دربرمی‌گیرد. اما صرف نظر از آن تغییرات بنیادینی که سرشت‌شان را هم‌اینک در ارتباط با *ورتر*، تحلیل کردیم، گوته تصحیح تعیین‌کنندهٔ دیگری نیز درمورد کاراکتر قهرمان‌اش صورت می‌دهد: او *نبوغِ* گوته‌ای را از او می‌گیرد. و همین کار را گوتفرید کلر در رمانِ به‌مراتب اتوبیوگرافیک‌ترش، *هاینریش سبز* *Der Grüne Heinrich* انجام می‌دهد. چرا؟ زیرا هر دو نویسندهٔ بزرگ ــ گوته و کلر ــ به‌روشنی می‌دیدند که ترسیمِ بیوگرافیکِ نبوغ، تاریخ پیدایش یک انسان نابغه و دستاوردهای نبوغ‌آمیزش ــ که مواد آن در بیوگرافی موجود است ــ ناقض ابزار بیانیِ هنر اپیک است.

پس رسالت عبارت است از ترسیمِ رشد تابغه به‌شیوه‌ای تکوینی [genetisch]، یعنی اجازه دهیم تا خصلت نبوغ‌آمیزِ یک انسان بزرگ و دستاوردهای نبوغ‌آمیزِ منفردش از دل فاکت‌ها و اپیزودهای زندگی، که به‌نحوی بی‌واسطه بازنمایی، روایت، و توصیف شده اند، عیان گردند. و این همواره، چنان‌که به‌تفصیل نشان خواهیم داد، مستلزم نوعی 'اتصال کوتاه' است. آن فاکت‌هایی از زندگی که درآنها خصوصیتِ نبوغ‌آمیزی از انسانی مهم به بیان درمی‌آید، نبوغ او شعله‌ور می‌شود، و دستاوردهای نبوغ‌آمیزش به‌شیوه‌ای بیوگرافیک‌ـروان‌شناختی برای نخستین بار ظاهر می‌شوند، به‌واقع

چیزی نیستند مگر موقعیت *یا فرصتی* [Anlass / occasion] برای انکشافِ چنین خصوصیات یا دستاوردهایی. و پیوند ترسیم‌شده میان فرصت و دستاورد نبوغ‌آمیز حتی در بهترین بازنمایی‌ها نیز فقط می‌تواند به‌منزلهٔ امری تصادفی ظاهر شود؛ هرچه دستاورد نویسنده بهتر باشد، یعنی، هرچه به‌شیوهٔ حقیقی‌تری فرصت فعال‌کننده را بر پایهٔ دستمایهٔ باوسواسْ محک‌خورده و انتخاب‌شده از زندگیِ انسان بزرگ توصیف کند، سرشتِ فرصت‌گونهٔ آن، خصلت تصادفیِ عینیِ آن، به‌نحو چشمگیرتر و نیرومندتری برجسته می‌شود.

اگر، با این ملاحظات، بازنماییِ تکوینی و بیوگرافیک‌ـروان‌شناختیِ نبوغ را انکار می‌کنیم، به‌هیچ‌رو بدین معنا نیست که امکان توضیحِ تکوینیِ نبوغ را انکار می‌کنیم، و قصد داریم نبوغ را با هاله‌ای از رازآمیزی و توضیح‌ناپذیری بپوشانیم. برعکس. ما این قسم قابلیت بازنمایی را ازآن‌رو رد می‌کنیم که می‌دانیم فرد نابغه با زندگی اقتصادی، سیاسی، و فرهنگیِ زمانهٔ نویسنده، با پیکار جریان‌های بزرگ زمانه، با پیکارهای طبقاتی، با رشدوتحول میراث مادی و فرهنگی، وغیره عمیقاً پیوند خورده است؛ این‌که نبوغ او خود را در تداوم، تمرکز، و تعمیم‌یافتنِ این مهم‌ترین گرایش‌های حیاتِ یک عصر تاریخی منکشف می‌سازد.

اما ازقضا *این* پیوند را نمی‌توان به‌شیوه‌ای *بی‌واسطه* درقالب آن فاکت‌های بیوگرافیک، درقالب آن اپیزودهایی از زندگی مشهود ساخت که بیوگرافی‌نویس یا اتوبیوگرافی‌نویسِ *هنری* درمقام *ترسیم‌گرِ* انسان [کاراکترپرداز] باید پیش از هر چیز با آن‌ها کار کند. این پیوندها را فقط می‌توان بر پایهٔ *تحلیلی* وسیع، عمیق، و بسیار تعمیم‌یافته از یک عصر تاریخی روشنایی بخشید. آن‌ها را نه فقط باید با ابزار علم [Wissenschaft دراینجا: علمِ تاریخ‌نگاری] *کاوید*، بلکه *فقط* با ابزار علم می‌توان آن‌ها را به‌نحوی بسنده *بازنمایی* کرد. وقتی در پرتو این پیوندها به شعر و حقیقت گوته دقیق‌تر می‌نگریم، معلوم می‌شود که گوته، هرجا می‌خواست آن سنتز یا ترکیب یکه‌ای را قابل‌فهم سازد که، در برخی مراحل رشدوتحول‌اش، بین خودش و

جریان‌های بزرگ زمانه به‌دست داد، ابزار بازنمایی روایی را کنار می‌گذاشت. در هر موردی از این نوع بازنمایی، اتوبیوگرافی گوته از ابزار علم و تاریخ‌نگاری بهره می‌برد، هرچند از بهترین و به‌لحاظ فکری و ادبیْ برترین ابزار.

در زمانهٔ ما باید بالاخص بر این علمی‌بودن به‌عنوان روش تأکید گذاشت. زیرا به‌طور فزاینده‌ای مُد شده است که به علمی‌بودن توأم با نسبی‌گراییِ فخرفروشانه‌ای بنگرند، و در همان حال دستاوردهای علمیِ تصدیق‌شده را با اعطای نشان شوالیه‌ایِ 'هنر' مجاز شمرند. طبیعتاً آثار مهم علمِ تاریخی اغلب با ابزارهای هنری کار کرده اند. و این به‌معنای نه صرفاً نثر خوب و شیوا، بلکه همچنین توصیف‌های هنری، بازنمایی‌های به‌لحاظ حسانی شیوا و تجسمی، و آیرونی و طنز تنیرومند است. اما این همه نافی خصلت بنیادین علمی‌بودن نیست، یعنی نافی این واقعیت که پیوندها در قانون‌مندیِ عینی‌شان بازنمایی می‌شوند، و سرنوشت‌های آدمیان منفرد در *تجربه‌پذیری‌شان* به‌منزلهٔ *سرنوشت‌های منفرد و جزئی، نمی‌توانند* ابزار فهم پیوندها و قانون‌مندی‌های عینی را فراهم آورند. تصویر یک آدم مهم درقالب بازنمایی تاریخیِ واقعاً خوب ازاین‌طریق شکل می‌گیرد که خصوصیت یکهٔ شخصی، فیزیونومیِ فکریِ آدم مورد نظر، خصوصیت یکهٔ روش و [طرز سلوک] او، اهمیت عینیِ این روش در پیوند با مهم‌ترین جریان‌های زمانه که از گذشته تا آینده امتداد داشته اند، و او در نقطهٔ تقاطع آن‌ها ایستاده است و به‌شیوهٔ یکهٔ خودش بر رشدوتحول‌شان تأثیر گذاشته است، جملگی درقالب فرمی بسیار تعمیم‌یافته، اما درست به‌همین دلیل ازنظر علمیْ انضمامی، با ابزار علمی درست بازنمایی شوند.

این معرف سطح بسیاری بالایی از نویسندگی است، اما هنر نیست. و از ویژگی‌های طنزآمیز روزگار ما یکی این است که یگانه ستایشی که می‌توانند نثار اهمیت آثاری چون *پدیدارشناسی روح* هگل یا *هجدهم برومر* ***Achtzehnten Brumaire*** مارکس و... سازند، قراردادن‌شان در ردیف آرتور

شنیتسلر Arthur Schnitzler و جیمز جویس است. این نه تنها ستایشی زیاده مشکوک از دستاوردهای علمی است ــ بلکه نشانه‌ای از این است که شعور و درک اصول واقعیِ هنر بیش از همیشه از دست رفته است.

برای روشن‌ساختن وظایف پیشِ روی بیوگرافی علمیِ یک نابغه، به نمونه‌ای بسیار شاخص می‌پردازیم. ازجمله مهم‌ترین نقاط عطف جهان‌تاریخی در تاریخ علم این بود که مارکس در اقتصاد، یگانه کالایی را که کارگر قادر به فروختن آن است، نه با مقولهٔ 'کار'، بلکه با مقولهٔ 'نیروی کار' توصیف کرد. وظیفهٔ اصلیِ یک زندگی‌نامه‌نویسِ مارکس کشفِ آن مسیری است که به این معرفت نبوغ‌آمیز و زیرورو‌کنندهٔ اقتصاد انجامید. او باید نشان دهد که اقتصاد ماقبل‌مارکسیستی تا کجا در این پرسش جلو آمد، به‌خاطر ابهامِ مقولهٔ 'کار' دچار چه تناقضاتی شد، و علل اجتماعیِ این محدودیت‌ها چه بود. او در عین حال باید به‌یاری مواد بیوگرافیک زندگی و فعالیت مارکس نشان دهد این مسئله نزد او چگونه درقالب صورت‌بندی آگاهانه و روشنی بسط یافت، مارکس چه مدت در جوانی‌اش از مفهومِ قدیمیِ 'کار'، نه فقط از کلمه‌اش بلکه همچنین از معنای آن، استفاده می‌کرد، چه زمانی شروع می‌کند به خلق معنایی جدید و گسترده و دقیق برای این اصطلاح، تا این‌که نهایتاً این مسیر به‌تمامی روشن می‌شود. اما حتی با فرض این‌که دقیقاً بدانیم مارکس در چه لحظه‌ای برای نخستین بار به این صورت‌بندی دست یافت، بازنماییِ این لحظه صرفاً واجد اهمیتی حداکثر اپیزودیک خواهد بود. زیرا از منظر ضرورت عینی عمیقِ این کشف، که ضرورتی برای پیکار طبقاتی میان پرولتاریا و بورژوازی است ــ پیکاری که متضمن پرده‌برداشتن از ذات حقیقیِ اقتصاد کاپیتالیستی و لاجرم شناخت بسندهٔ هر نوع اقتصادی به‌طور کلی بود ــ کاملاً تصادفی است این‌که آیا نخستین صورت‌بندی آن توسط مارکس در گفت‌وگویی با انگلس شکل گرفت یا زمانی که تک‌وتنها در اتاق کارش بالا و پایین می‌رفت، یا به‌شیوه‌ای دیگر.

هر بیوگرافی از هر آدم مهمی حاوی انبوهی از این‌گونه مسایل است. و

'ادبیات زیبا'ی بیوگرافیکِ عصر ما، درعوض آن‌که پیوندهای اجتماعی عظیم و بازتاب‌شان در علم و هنر را نشان دهند، سرگرم لذت‌بردن از بازنمایی‌های شبه‌هنری و به‌لحاظ روان‌شناختیْ 'عمق‌یافته' از 'فرصت‌ها'ی فردی است. اکنون دربرابر این گرایش باید ضرورت بازنماییِ پیوندهای عینیِ بزرگ با وضوح تمام پیش کشیده شود. باید گفت: هیچ مسیری در کار نیست که از سیب‌های فاسد شیلر به *والنشتاین* برسد، از قهوهٔ تلخ، مجسمهٔ نیم‌تنهٔ ناپلئونی، از ظاهر راهبانه و عصای قدم‌زنیِ بالزاک به *کمدی انسانی*، وغیره.

اما حتی 'عمیق‌ترین' تحلیل‌های روان‌شناختی از عشق‌ها و دوستی‌های مختلفِ آدم‌های بزرگ نیز اساساً ما را به فهم آثارشان نزدیک‌تر نمی‌سازند. برعکس، مادامی که مسئله بر سر روابط انسانی واقعاً مهم است، این روابط را به‌یاری ضرورت‌های ناشی از پیوندهای عینی عظیمْ بهتر می‌توان توضیح داد تا به روان‌شناسی‌ای صرفاً بیوگرافیک. بنیان دوستی مارکس و انگلس به‌واسطهٔ ضرورت‌های جنبش انقلابی کارگران شکل گرفت؛ این دوستی، از پی سرسپردگی تام‌وتمام هردو به آزادسازی پرولتاریا، از پی نبوغ هر دو در تأسیس و تداومِ نظریهٔ انقلابی، در رهبری جنبش انقلابی پرولتاریا، بود که به چنان عمق بشری و وحدت جدایی‌ناپذیری دست یافت. هر چه ما انس بیشتری با پیوندهای عینی، با محتوای واقعیِ آن‌ها داشته باشیم، با عمق بیشتری می‌توانیم خصلت انسانیِ دوستی میان مارکس و انگلس را دریابیم. زیرا نخست درک این پیوندهاست که سهم شخصی هر یک از آن دو در آثار مشترک زندگی‌شان، و خصلت تکمیل‌کنندهٔ همکاریِ توأم با خوش‌اقبالی آنها، را برای ما قابل‌فهم می‌سازد. فاکت‌های زندگی شخصی ایشان که به ما رسیده است، مکملی عالی برای این پیوندهاست. اما باور به این‌که می‌توان بر اساس این فاکت‌های منفرد زندگی به بازنماییِ بی‌واسطهٔ این پیوندهای واقعی و بزرگ رسید، باوری موهوم است.

تکرار می‌کنیم: فاکت‌های به‌مارسیده از زندگی یک انسان بزرگ، در بهترین حالت، فرصتی برای تحقق دستاوردی نبوغ‌آمیز را به‌دست می‌دهد و نه

هرگز پیوند واقعی یا زنجیرهٔ علّی‌ای را که این دستاورد نبوغ‌آمیز به‌میانجی آن نقشی در تاریخ بازی می‌کند. درمقابل آن می‌توان چنین اعتراض کرد: حتی برای آن کنش‌هایی که قهرمانان رمان‌های تاریخی انجام می‌دهند، نیز نویسنده قادر به فراهم‌آوردن چیزی جز موقعیت یا فرصتی نیست. اما این اعتراضْ متفاوت‌بودنِ رابطهٔ تصادف و ضرورت را در هر دو مورد نادیده می‌گیرد. این جزو ذات زندگی بشری است که مهم‌ترین احساسات، تجربه‌ها، یا اَعمال به‌واسطهٔ فرصتی تصادفی فعال می‌شوند. ولی اگر اکنون خصلت واقعیِ چهرهٔ ادبیِ موردنظر به‌درستی درقالب این عمل آشکار گردد، آنگاه هرچند خصلت تصادفیِ فرصتِ عمل از بین نمی‌رود، اما عمل دقیقاً آن جایگاهی را اشغال می‌کندَ که بناست در واقعیت اشغال کند: زیرا این جزوی از زندگی است که ضرورت به‌میانجی چنین تصادف‌هایی عرضِ وجود می‌کند.

با این حال نویسندهٔ واقعی حتی دراین‌جا نیز تناسبات درست را رعایت می‌کند. یعنی: او، پیش از آن‌که فرصتِ فعال‌کننده را معرفی کند و منشأ اثر سازد، نیروهای اجتماعیِ مربوط به محیط پیرامون چهره‌های ترسیم‌شده را روشن می‌سازد و در عین حال به خصوصیات روان‌شناختیِ آدم مورد نظر اشاره می‌کند، و سپس پیوند میان این دو ازطریق فرصت به‌قالب عمل ترجمه می‌شود. بنابراین، فرصت، در پسزمینهٔ زندگی، آن جایگاهی را اشغال می‌کند که در واقعیت عینی به آن اختصاص دارد. به‌علاوه، طبیعتاً در ادبیات، به‌حکم ذات‌اش، سویهٔ ضرورت به‌شیوه‌ای روشن‌تر و صریح‌تر از آن چیزی تجلی می‌یابد که در زندگی اتفاق می‌افتد.

درمورد دستاورد تاریخی عینی، قضیه فرق می‌کند. ماهیتِ این دستاورد ازقضا عبارت از این است که رشدوتحول تاریخیِ نوع بشر را در حیطه‌ای معین یک گام به پیش می‌برد. بدین‌سان هر دستاورد تاریخی بزرگ واجد خصلتی عینی و ضروری است. جنبهٔ اساسی این دستاوردها در این است که به‌شیوه‌ای غنی‌تر و عمیق‌تر از گام‌های قبلی با واقعیت عینی تطابق دارد. بنابراین اهمیت آن‌ها در همین محتوای عینی نهفته است و، چنان‌که نشان

دادیم، فقط زمانی می‌توانند فهمیده شوند که پیوندها و زمینه‌های عینی‌ای که در متن آن‌ها تحقق یافته اند، واقعاً و عمیقاً منکشف گردند. در مواجهه با چنین پیوندهایی، فرصتِ بی‌واسطه درقالب سویهٔ تصادفیِ بی‌اهمیتی حل می‌شود. این‌که ما این فرصت را بشناسیم یا نه، هیچ تغییری، سلبی یا ایجابی، در شناخت ما از پیوند و زمینهٔ بنیادین نمی‌دهد. حال‌آن‌که، برعکس، درمورد ماجراهای سیر عادی زندگی، شناختِ موقعیت یا فرصت یک عمل در متن پیوند درست میان تصادف و ضرورت برای شناخت این عمل اجتناب‌ناپذیر است.

بدین‌ترتیب با دلیل اصلی این امر روبه‌رو می‌شویم که چرا دستاوردهای نبوغ‌آمیز انسان‌های بزرگ تاریخ *به‌منزلهٔ دستاوردها*، به‌منزلهٔ آثار، از دسترس بازنماییِ ادبی به‌دور اند. گوته درجایی دربارهٔ رسالت نویسنده می‌گوید:

> *Und wenn der Mensch in seiner Qual*
> *verstummt,*
> *Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.*
>
> [و وقتی یک انسان در عذاب خویش خاموش می‌شود،
> خدایی مرا [صدایی] داد تا بگویم چه رنجی می‌کشم.]

طبیعتاً، وقتی بناست مأموریت شعر تعیین شود، صرفاً مسألهٔ رنج در میان نیست. اما گوته رسالت بزرگ شعر را، رسالتی که فقط از عهدهٔ شعر ساخته است، دراین‌جا به‌درستی توصیف می‌کند: شعر [یا ادبیات درکل] به همهٔ تجلیات زندگی بشری، صدایی می‌بخشد که شفاف‌تر، شیواتر، قابل‌فهم‌تر و اساساً حقیقی‌تر، و به ذاتِ زندگیْ نزدیک‌تر است از صدایی که این تجلیات در خودِ زندگی واجد آنند. درست به‌همین دلیل دستاورد نبوغ‌آمیز، اثر نبوغ‌آمیز، خارج از امکانات بازنماییِ ادبیات است. نویسنده نمی‌تواندآن را از آنچ هست روشن‌تر و صریح‌تر بازنمایی کند. او می‌تواند پیوند اثر با زندگی، تأثیرگذاری‌اش در زندگی، را بازنمایی کند، اما نه خودِ اثر را. یک رسالت ادبی مهم می‌تواند عبارت باشد از توصیف این‌که افراد در دورهٔ

تعقیب‌وآزارهای کلیسا به‌خاطر حقیقت علوم طبیعیِ نوظهور، به‌خاطر حقیقتِ قوانینِ عالَمِ بدون خدا شجاعانه به پای دیرک‌های آتش می‌رفتند، شجاعانه شکنجه‌های مفتشان را تاب می‌آوردند؛ بازنماییِ شالوده‌های انسانی، فکری، و اخلاقیِ چنین رفتاری نیز جزو رسالت‌های مهم ادبی است، و درقالب این نوع بازنمایی، اهمیت جهان‌تاریخیِ دستاوردهای علمیِ کوپرنیکوس، کپلر و گالیله در پرتو نوری تاکنون تصورناپذیر خواهید درخشید. اما حتی بزرگ‌ترین (و ازنظر علمی فرهیخته‌ترین) نویسنده نیز نمی‌تواند چیزی از خودش به قانونِ اجسام درحال سقوط گالیله اضافه کند. او فقط قادر به گنجاندن این قانون در اثر خویش است.

ازاین‌رو نویسندگان بزرگ گذشته، که امکانات و مرزهای ادبیات را به‌روشنی تشخیص دادند، دستاوردهای نبوغ‌آمیزِ شخصیت‌های بزرگ را همواره فقط به*میانجی تأثیرات یا جلوه‌های‌شان* بازنمایی می‌کردند. به‌همین ترتیب، همهٔ اپیک‌پردازان بزرگ گذشته ــ از هلنِ ترواییِ هومر تا آنا کارنینای تولستوی ــ زیبایی را فقط به‌میانجی تأثیرات و جلوه‌های آن بازنمایی می‌کردند، و نه ازطریق تلاش‌های عبث برای ملموس‌ساختن آن به‌یاری شرح و وصف. گوته جایی دربارهٔ فتح تروا می‌گوید که این فتح غیرقابل‌بازنمایی است، و 'به‌عنوان سویه‌ای از تحقق و کامیابی در سرنوشتی بزرگ، نه اپیک است و نه تراژیک، و درقالب یک پرداخت اپیک راستین همواره فقط می‌تواند در دوردست، روبه جلو یا روبه عقب، دیده شود.' تحققِ دستاوردهای نبوغ‌آمیز شخصیت‌های بزرگ تاریخی نیز واجد همین نوع خصلت است.

یکی از پیش‌داوری‌های مدرن این است که اصالت تاریخیِ یک فاکت فی‌نفسه تأثیرگذاری ادبی‌اش را تضمین می‌کند. این پیش‌داوری زمانی تشدید می‌شود که مسئله بر سر اظهارا و فاکت‌های زندگی آدم‌هایی باشد که تودهٔ مردم به‌حق آنان را دوست دارند و می‌ستایند. کاملاً قابل‌فهم است وقتی تودهٔ آزادشدهٔ کارگرانِ اتحاد شوروی در آروزی توصیفات زنده، قابل‌فهم، و گیرا

از رهبران محبوب و ستوده‌شان، از مارکس و انگلس‌شان، از لنین و استالین‌شان، اند. این آرزوها می‌توانند و می‌باید برآورده شوند. اما آن‌ها را فقط می‌توان ازطریق بیوگرافی‌های *علمیِ* به‌لحاظ ادبی اعلا، به‌لحاظ فکری عمیق، و درعین‌حال مردمی از این مردانِ بزرگ برآورده ساخت. زیرا فقط درقالب پیوندهای عینی بزرگِ معرفی‌شده به‌شیوهٔ علمی است که آن ویژگی‌هایی از این افراد بزرگ برجستگی می‌یابد که آن‌ها به‌خاطرشان مورد عشق و ستایش توده قرار می‌گیرند. هیچ نوع سرهم‌بندیِ اسناد و مدارک موثق قادر به برآوردن این آرزوهای برحقِ توده‌ها نیست.

وقتی، برای مثال، نویسنده‌ای مارکس را معرفی می‌کند، چه چیزی به‌دست می‌آید؟ مارکس، چنان‌که از خاطرات لافارگ می‌دانیم، قطر اتاق‌اش را بالا و پایین می‌رود، سیگار برگ می‌کشد، روی میز تحریرش تودهٔ درهم‌برهمی از کتاب‌ها و دستنوشته‌هاست (بازهم بنگرید به لافارگ، لیبکنشت، و دیگران)؛ این همه به‌لحاظ تاریخی موثق است، اما آیا ما را قدمی به شخصیت بزرگ مارکس نزدیک می‌کند؟ به‌رغم اصالتِ همهٔ خصایص جزئی زندگی، این اتاق کار می‌توانست متعلق به هر محقق میان‌مایه یا سیاستمدار بدی باشد. البته نویسنده مارکس را به‌*سخن‌گفتن* هم وامی‌دارد. هرچند ما باز باید به متنی موثق دست یابیم ــ نقل‌قول‌هایی، مثلاً، از نامه‌های مارکس به کوگلمان. این افکار مسلماً حقیقی، بامعنا و مهم اند، اما خاستگاه‌شان در مکالمهٔ فعلی، خصلت‌شان به‌منزلهٔ تجلیات فکری زندگی مارکس، *نمی‌توانند* قانع‌کننده باشند. باید گفت که تأثیرگذاری آن‌ها در بافت‌وزمینهٔ اصلی‌شان نه فقط به‌لحاظ عینی قوی‌تر، بلکه به‌لحاظ انسانی نیز بی‌واسطه‌تر از این قسم پرداخت ادبی است.

اکنون به‌سراغ یک نمونهٔ متضاد بزرگ برویم. *دولت و انقلاب* لنین مجموعهٔ درازی از نقل‌قول‌های مارکس می‌آورد، اما شیوهٔ سرراست بازنمایی نزد لنین کاملاً به‌دور از هر نوع تظاهر به 'ادبی‌بودن' در معنای مدرن کلمه است. اما خوانندهٔ این اثر باعظمت، به دریافت نیرومندی از شخصیت سیاسی

و متفکرانهٔ مارکس می‌رسد. چرا؟ زیرا لنین دیدگاه‌های بزرگ انقلاب‌های اروپایی قرن نوزدهم را به‌شیوه‌ای ازنظر تئوریک درخشان، روشن، و مردمی خلاصه می‌کند و ما از این طریق به‌اصطلاح می‌توانیم نگاهی به کارگاه‌های فکری بنیانگذار سوسیالیسم علمی بیاندازیم؛ می‌بینیم که رخدادهای انقلابی بزرگ چگونه تفکر او درباب پرسش‌های مرکزی انقلاب را بارور می‌سازند، شیوهٔ جسورانه و همواره دست او در تعمیم‌بخشیدن چگونه گرایش‌های همچنان پنهان رشدوتحول تاریخی را روشنایی می‌بخشد، و شناخت او از واقعیت چگونه به‌نحوی پیامبرانه از رشدوتحول تاریخی سبقت می‌گیرد. در چنین بازنمایی‌هایی و فقط در آنهاست که اهمیت انسانی شخصیت مارکس، که از عظمت او درمقام متفکر و سیاست‌مدار جدایی‌ناپذیر است، عیان می‌سازد. طبیعتاً نوشتن بیوگرافی‌هایی از رهبران بزرگ پیکار آزادی‌بخش پرولتری که واقعاً با این مطالبات موجه توده‌ها سازگار باشد، یک وظیفهٔ علمی و ادبی بزرگ است. اما این بیوگرافی‌ها را هرگز نمی‌توان با نوعی بلتریستیک بیوگرافیک، با گنجاندن فاکت‌های بیوگرافیک موثق در رمان‌ها، جایگزین کرد. بیوگرافی مارکس فرانتس مرینگ خطاها و محدودیت‌های ایدئولوژیک فراوانی دارد. با این وجود از طریق آن با شخصیت انسانی مارکس می‌توان به‌شیوه‌ای بسیار روشن‌تر و بسنده‌تر آشنا شد تا از طریق پرداختی بلتریستیکی.

اجازه بدهید این پیوند را درمورد نمونه‌ای دیگر، که قبلاً به آن اشاره کردیم، تشریح کنیم. ما در بخش اول این رساله، قطعهٔ زیبایی از *آیا بلشویک‌ها قدرت دولتی را به دست خواهند گرفت؟* لنین را آوردیم. نمونهٔ تأثیر ملاحظات یک کارگر دربارهٔ نان بهتر در قیام ژوئیهٔ ۱۹۱۷ نه فقط استدلالی بسیار قانع‌کننده در زنجیرهٔ افکار لنین است، بلکه در عین حال پرتو به‌غایت روشنایی‌بخشی بر کارگاه‌های فکری او می‌افکند، و ما را ازنظر انسانی‌ـشخصی کاملاً به رهبر اکتبر کبیر نزدیک می‌سازد. ما در این نمونه به‌ناگهان می‌بینیم که لنین با چه ظرافت طبعی، فاکت‌های ظاهراً بی‌اهمیت زندگی مردمان

کارگر را مشاهده می‌کرد، و چه برق‌آسا و درست، از دل این تجربه‌ها نتایج تعمیم‌بخشِ دوربُردی بیرون می‌کشید. اما فراموش نکنیم که تأثیر عظیمِ این قطعه البته مبتنی بر این واقعیت است که لنین آن را در زنجیره‌ای به‌لحاظ علمی ناگسستنی از استدلال‌هایش جا داده است. این قطعه، بدون تشریحات قبلی و بعدی خود، هرچند به‌همان اندازه درست و عمیق می‌بود، نمی‌توانست به این تأثیر حیرت‌انگیز، تکان‌دهنده، و انسانی دست یابد.

این اپیزود در لنین جلوهٔ بسیار شفافی دارد. اکنون اگر نویسنده‌ای وسوسه شود این واقعیت را به‌سبک 'ادبیات زیبا' بازتولید کند، چه چیزی به‌دست می‌آید؟ توصیفی از اتاق، محیط کار؛ میز چیده می‌شود، زن نان می‌آورد، مردم ملاحظات‌اش را دربارهٔ خوبیِ نان و قیام ژوئیه بیان می‌کنند ــ و 'ناگهان' تأملات عمیق و درست لنین، توگویی از تپانچه‌ای شلیک شده باشند، در پی می‌آیند. آنچه در پسزمینهٔ جزوهٔ اصلی واجد تأثیری به‌لحاظ انسانی گیرا و به‌لحاظ فکری برانگیزاننده بود، اکنون به مونتاژی مبتذل بدل خواهد شد.

پس آیا فرد نابغه، انسان بزرگ در تاریخ، اصلاً می‌تواند ازنظر ادبی ترسیم گردد؟* ما قبلاً در دو فصل اولِ این کتاب، پاسخی شفاف به این پرسش

---

* *توضیح* (نوشته‌شده در سال ۱۹۵۳ [توسط مؤلف]). شاید امروز در مخالفت با ملاحظات پیشین، به ترسیم چهرهٔ آدریان لِورکون Adrian Leverkühn در رمان *دکتر فاوستوس* *Doktor Faustus* توماس مان ارجاع دهند. من آخرین کسی خواهم بود که دستاورد یکتای توماس مان را زیر سؤال می‌برم: کاراکترپردازی یک موسیقیدان مهم، به‌لحاظ فردی و نوعی، ازمنظر فعالیت هنری‌اش. (در این باره بنگرید به مطالعات‌ام دربارهٔ توماس مان.) اما هرگز نباید از یاد برد که لورکون بر پایهٔ *معضله* ــ سنخ‌نما ــ اش ترسیم شد؛ نه به‌عنوان *نابغه*، بلکه به‌عنوان یک *استعداد* بزرگِ شکست‌خورده. بنابراین تکوینِ معضله، که به‌شیوه‌ای بی‌نظیر بازنمایی شده است، ازنظر درونی با پرسش موردنظر ما، با تکوینِ به‌لحاظ بیوگرافیک بازنمودهٔ فرد نابغه، هیچ سروکاری ندارد. و ضمناً این ملاحظه را باید افزود که روش بیوگرافیک توماس مان، اگر دقیق‌تر بنگریم، چندان بیوگرافیک نمی‌نُماید. پیوندهای تکوینیِ بازنموده میان زندگی و کار آدریان لورکون صرفاً در نادرترین موارد مرزی است که به‌طور بی‌واسطه از فرصت‌های فعال‌کننده و خاص در زندگی می‌آغازند؛ اساساً، تکوین ترسیم‌شدهٔ مراحل رشدوتحول، آثار، و بحران‌های چهرهٔ مرکزی عبارت است از بازنمایی گسترده و عمیق آن زندگی اجتماعی‌ای که از دل ←

دادیم، پاسخی که امکان ترسیم یا بازنمایی را تصدیق می‌کرد. اگر درآن‌جا به این نکته اشاره کردیم که 'فرد جهان‌تاریخی' در رمان به‌مثابه چهرهٔ فرعی، در تراژدی به‌مثابه چهرهٔ اصلی، واجد جایگاه ارگانیک خویش است، لاجرم ملاحظات فعلی ما دربارهٔ عدم‌امکانِ بازنماییِ اپیک ــ بیوگرافیکِ او ناقضِ نکتهٔ فوق نیست، بلکه به‌واقع درستیِ آن را از جنبه‌ای دیگر، یعنی به‌طور سلبی، نشان می‌دهد. زیرا این بازنماییِ از چه طریق نزد کلاسیک‌های درام تاریخی امکان‌پذیر بود؟ از این طریق که آن‌ها آدم‌های بزرگ را بر پایهٔ مأموریت تاریخیِ انضمامی‌شان، بر پایهٔ تمامیتِ تعیّن‌های اجتماعی ــ تاریخیِ عینی‌شان بازنمایی می‌کردند. نویسندگان دورهٔ کلاسیک بر اساس تجربه‌های اجتماعیِ گسترده و عمیق‌شان، نقش و رسالت انضمامیِ مردم بزرگ در تاریخ را به‌وضوح می‌دیدند (حتی اگر ملاحظات نظری‌شان دربارهٔ این مسئله بعضاً کاذب یا خام بوده باشد.) کلاسیک‌های درام تاریخی از دل این تجربه‌ها تصادم‌های بزرگ و بحران‌خیزِ تاریخ نوع بشر را ترسیم می‌کردند، و 'فرد جهان‌تاریخی' نزد ایشان ازآن‌رو بزرگ بود که درهیئت شخصیت‌اش تجسمِ ملموسِ نیروهای اجتماعیِ تصادم‌گر به‌نحوی وحدت‌یافته ظاهر می‌شد. کلاسیک‌های رمان تاریخی از دل این تجربه‌ها تصویری گسترده و غنی از زندگی مردمی ترسیم می‌کردند و 'فرد جهان‌تاریخی' را به‌منزلهٔ تراکم و تجسم اعلای گرایش‌های مهمِ یک گذار مهم در زندگی مردمی بازنمایی می‌کردند. تعیّن و تکوینِ 'فرد جهان‌تاریخی' نزد کلاسیک‌های رمان تاریخی بر پایهٔ بسط‌دادن و انضمامی‌کردنِ این گرایش‌ها تحقق می‌یابد. در این رمان‌ها ما مسیر عینیِ رشدوتحول اجتماعی‌ــتاریخی‌ای را می‌بینیم که در نقطه‌ای معین، کوتوزوف یا پوگاچوف، کرامول یا ماریا استوآرت را به آن مراکز نیرویی بدل می‌سازد که نیروهای اجتماعیِ یک بحران درقالب آن‌ها وحدت می‌یابند.

← آن ــ به‌لحاظ عینی و تاریخی ــ آثار و بحران‌ها وغیره می‌بالند. توالی زمانیِ دوگانهٔ رمان نیز درخدمت روشنایی‌بخشیدن به همین پیوندهاست: تأملات تسایتبلُم Zeitblom در زمانِ نگارش بیوگرافی لورکون، از منظر پیامدها، پرتو تاریخی اصیلی بر تکوین تاریخی واقعی می‌افکنند.

(و دراین‌جا باید توجه داشت که یک 'فرد جهان‌تاریخی' به‌هیچ‌رو لازم نیست حتماً یک نابغه باشد.)

نخست در همین شیوهٔ بازنمایی است که امر نو، امر کیفاً خاص، که معرف 'فرد جهان‌تاریخی' است، به بیان درمی‌آید. ما در متنوع‌ترین صوَر، حرکت اجباری زندگی مردمی در راستا یا جهتی معین را تجربه می‌کنیم، ما عجز آن‌ها را از به‌چنگ‌آوردن و درکِ بسندهٔ محتوای این جهت تجربه می‌کنیم، نیز ضعف‌شان را در به‌انجام‌رساندنِ کنش‌هایی که مناسبِ ترجمهٔ این جهت به‌قالب واقعیت اند. پس اگر 'فرد جهان‌تاریخی' سربرآورد ـــ و در تطابق با شرایط تاریخی انضمامی و متعین‌بودگیِ شخصیِ خودش ـــ پاسخی برای این پرسش بیابد و آن را به‌قالب کنش‌ها ترجمه کند، آنگاه و فقط آنگاه تکوینِ امر نوِ تاریخی و به‌همراه آن، در آنِ واحد، نقش انسانِ مهم در این رشدوتحول برای ما ملموس می‌گردد.

در این نوع بازنمایی، آن فرصتی که امر نو را درقالب کلمات و اَعمال به بیان درمی‌آورد، به جایگاهی سازگار با ذات واقعی‌اش دست می‌یابد. خصلت تصادفی آن از بین نمی‌رود. اما تصادفی‌بودنِ فرصت دراین‌جا چیز دیگری نیست مگر تصادفی‌بودنِ رفع‌ناشدنیِ هر رخداد جزئی در زندگی بشری؛ مع‌الوصف این رخداد جزئی در پیوندِ ارگانیک‌ـتاریخی با آن زنجیرهٔ بی‌پایانی از رخدادهای جزئی است که فی‌نفسه همین‌قدر تصادفی اند و در تمامیت‌شان، به‌میانجی تمامیت‌شان، ضرورت تاریخی همواره عرضِ وجود می‌کند. خودِ ضرورتْ محصول وحدت اجتماعی‌ـتاریخیِ درونیِ جریان‌های مردمی است، وحدت پیچیده‌ای که از پیوندهای بی‌واسطه و روان‌شناختی فراتر می‌رود. فرصت‌های جزئی و منفرد، که به‌واسطهٔ آن‌ها مراحل مختلفِ منکشف‌شدنِ ضرورت تاریخی بازنمایی می‌گردد، لازم نیست مستقیماً به یکدیگر پیوند خورده باشند. فقط ضروری است که ماجرا یا آکسیون، در مسیر پیچیده و درهم‌تنیده‌اش، دیالکتیک درونیِ این رشدوتحول را برای ما روشن سازد.

به‌راحتی می‌توان دید که چه موانع جهان‌نگرانه‌ای نویسندگان مدرن را

از چنین بازنمایی و ترسیمی بازمی‌دارد. بیگانگی نویسندگان از زندگی مردمی، که محصول ضروری رشدوتحول سرمایه‌داری است، ناشفافیت فزایندهٔ رانه‌های درونی جامعهٔ سرمایه‌داری برای نویسندگانی از این دست، ضرورتاً این نتیجه را از پی دارد که گرایش حاکم بر رشدوتحول فلسفیِ عامِ دورهٔ امپریالیستی حتی در جهان‌نگری ایشان نیز غلبه می‌یابد. این گرایش را اجمالاً این‌طور می‌توان بیان می‌کرد: از میان همهٔ عواملی که زمینهٔ پیچیدهٔ زندگی را تعیین می‌کنند، صرفاً پیوند بی‌واسطه و علّی میان دو پدیدهٔ مکاناً‌ـزماناً مرتبط است که به‌رسمیت شناخته می‌شود.

لیکن نارضایتی از ارزشِ معرفتیِ چنین برداشتی درکل به کاوش واقعاً فلسفیِ عمیق‌تری، به کشفِ آن پیوند واقعی و پیچیده‌ای نمی‌انجامد که در متن آن، حتی علیّت نیز ــ ولو به‌طرزی عمیق‌تر درک شده باشد ــ به‌عنوان مقوله‌ای مهم درکنار بسیاری مقولات دیگر ظاهر می‌شود. از آن بیش، این نارضایتی به تردیدی درمورد حتی پیوند بی‌واسطهٔ علّی (ماخیسم) و، به‌عنوان پیامد مستقیم این تردید، به برداشتی کم‌وبیش اسطوره‌ای از تمامیتِ جامعه و رشدوتوسعهٔ تام آن می‌انجامد. عظمت ادبیِ کلاسیک‌های رمان تاریخی، که به‌لحاظ فلسفی اغلب در مرحله‌ای نسبتاً پیشرفت‌نکرده قرار دارند، دقیقاً عبارت از این است که انس آن‌ها با زندگی مردمی، تجارب غنی‌شان درمورد زندگی مردمی، به ایشان کمک کرد تا در خودِ زندگی، پیوندهای واقعی و فرارونده از علیّت بی‌واسطه را ترسیم کنند. درمقابل، نزد نویسندگان مدرن، ستایش افراطی از علیت بی‌واسطه که ریشه در بیگانگی از زندگی مردمی دارد، و سپس نویسنده ضرورتاً و اکثراً آن را به‌جای علیتی بیوگرافیک‌ـروان‌شناختی می‌گیرد، زمینه را برای شیفتگی به فرم بیوگرافیک فراهم می‌کند.

پیامد این برداشتِ کلاسیک‌های رمان تاریخی ضرورتاً آن است که چهره‌های تاریخی بزرگ در آثارشان هیچ‌گاه *دربرابر چشمان ما بسط و تحول نمی‌یابند*. رشد و تکوین 'فرد جهان‌تاریخی' *در میان مردم* رخ می‌دهد. چهره‌های

بزرگ، چنان‌که بالزاک درمورد اسکات نشان داد، همواره در آن نقاطی ظاهر می‌شوند که ضرورت عینی جنبش‌های مردمی به‌نحوی آمرانه طالبِ ظهورشان است. در این صورت آن‌ها درمقام کاراکترهای کامل، به‌نحوی تمرکزیافته، دربرابر چشمان‌مان ظاهر می‌شوند، به‌منزلهٔ فرم‌هایی اعلا برای بیان این رشدوتحول. آن‌ها ازآن‌رو بزرگ اند که واجد این نیروی تمرکزدهنده و متراکم‌کننده، زیرا آن‌ها قادراند دقیقاً به آن مسایلی پاسخ دهند که زندگی مردم را در این لحظه عمیقاً به‌حرکت وامی‌دارد. آن‌ها به‌لحاظ روحی/ذهنی، هم‌چنان‌که قهرمانان هومری به‌لحاظ جسمانی، یک سروگردن بلندتر از مردم اند. اما عظمت تاریخی ایشان ازقضا در این است که *فقط* یک سروگردن بلندتر از مردم اند، این‌که آن‌ها به پرسش‌های انضمامیِ مردم، پاسخِ انضمامیِ اجتماعاً-تاریخاً ممکن و ضروری را می‌دهند. این عظمت در بسیاری موارد در عین حال محدودیت آن‌ها را رقم می‌زند. اگر فیش یان فور یا راب رُی، درکنار برتری روحی و فکری‌شان نسبت به تنگ‌نظری همقطاران قبیلهٔ خود، در رویکرد آن‌ها به زندگی و لاجرم در برخی محدودیت‌های‌شان سهیم نمی‌بودند، نمی‌توانستند به چنین رهبرانی بدل شوند. به‌همین ترتیب کرامول یا برلی نزد اسکات نه فقط با گرایش‌های انقلابیِ پیوریتن‌ها، بلکه همچنین با تنگ‌نظری‌های آن‌ها پیوند داشتند، و همین‌طور پوگاچوف با دهقانان شورشی در پوشکین، کوتوزوف با روح میهن‌پرستانهٔ ارتش روس که علیه ناپلئون می‌جنگد، در تولستوی.

این پیوند عینی-اجتماعی، که وسیعاً و عمیقاً ترسیم شده است، امکان آن را فراهم می‌کند که این کاراکترها درهیئتی پیشاپیش کامل دربرابرمان ظاهر شوند و در عین حال هیچ تأثیر بی‌روح و مرده‌ای برجا نگذارند. تحرک درونی آنها، رشدوتحول ادبی و ماجرامحور آن‌ها چیزی جز بسط آن ویژگی‌هایی نیست که آن‌ها را دقیقاً به آنچه هستند، یعنی نمایندگان این جنبش‌های مردمیِ خاص، بدل می‌سازد: پایداری یا شکست‌شان در مأموریت تاریخی، ازاین‌رو، اساساً بیشتر نوعی رشدوتحول است تا تکوین درمعنای

روان‌شناختی-بیوگرافیک. در اکثر رمان‌های تاریخی کلاسیک، پیش‌تاریخ شخصیت‌های تاریخیِ مهم، که مقدم بر ماجرای خودِ رمان است، اصولاً روایت نمی‌شود؛ فقط از روی اشارات پراکندهٔ جزئی است که به آنچه بی‌چون‌وچرا ضروری است، پی می‌بریم، تا به فهم درستی از روابط شخصیِ ماجرامحور با دیگر چهره‌های رمان برسیم. آن‌جاهم که به‌هرحال پیش‌تاریخ شخصی به میان می‌آید، این پیش‌تاریخ فقط زمانی روایت می‌شود که از مدت‌ها قبل با سرشت چهرهٔ مورد نظر آشنا شده باشیم، و سپس این آشنایی با گذشتهٔ او خصلت کاملاً مشخصی پیدا می‌کند؛ خصلت مربوط به روایتی جزئی که در متن روایت کلی گنجانده شده است و بناست برای ما از شکل‌گیریِ خصایص انسانیِ کاراکتری مهم پرده بردارد، خصایصی که قبلاً با آن‌ها آشنا شده ایم. این عطف به‌ماسبق نیز یکی دیگر از همان ابزار هنری‌ای است که فرصت‌گونگیِ تصادفیِ تجربه‌های فعال‌کننده و برانگیزنده در زندگی یک آدم مهم را در جایگاه درست‌اش قرار می‌دهد.

باز هم می‌توانیم نمونه‌ای را از زندگی برگیریم. اگر پیکار لنین علیه نارودنیکیتوم [Narodnikitum، مردم‌گرایی] را در آثار او در طول زندگی دنبال کرده باشیم، اگر دقیقاً بدانیم نبرد او در دو جبهه، علیه نارودنیکیتوم و استرویست‌ها، چه اهمیت عظیمی برای جنبش بلشویستی داشته است، آنگاه درمی‌یابیم که لنین، پس از اعدام برادر محبوب‌اش به‌خاطر مشارکت‌اش در نقشه‌ای علیه تزار، فوراً نادرستیِ مسیر برادرش را تشخیص می‌دهد، این‌که این مسیر نمی‌تواند به آزادسازی مردم روسی بیانجامد. اما بیایید این بازنمایی را درشکل وارونه‌اش ببینیم. خانوادهٔ اولیانوف، احترام لنین به برادر بزرگ‌ترش، خبر زندانی‌شدن و اعدام او ــ و سپس آن تأملاتی که نارودنیکیتوم را محکوم می‌کنند. انکار نمی‌کنیم که دراین‌جا با مضمونی مهم برای بازنماییِ ادبی-تاریخیِ بحران بزرگ گذارِ مردم کارگر روسی در دوران نارودنیکیتومِ روبه‌افول روبه‌روایم. اما اگر بخواهیم به این دستمایه به‌شیوه‌ای واقعاً مؤثر بپردازیم، لاجرم باید نبوغ لنینی را از قهرمان داستان بگیریم و او را به

نماینده‌ای هرچند مهم، اما صرفاً سنخ‌نما برای این دورهٔ گذار بدل سازیم.

ترسیم 'افراد جهان‌تاریخی' ازطریق پایداری یا شکست‌شان در تحقق مأموریت تاریخی خویش هر نوع مشخصهٔ پیش‌پاافتاده و حکایت‌گونهٔ بازنمایی بیوگرافیک را ازآنها می‌گیرد، بی‌آن‌که ازاین‌طریق مجبور شود سرنوشت‌شان از تحرک بشری عاری سازد. زیرا آنها، چنان‌که دیدیم، دقیقاً ازآن‌رو به 'افراد جهان‌تاریخی' بدل شده اند که عمیق‌ترین هستهٔ شخصیِ وجودشان، پرشورترین جدوجهدهای شخصی‌شان، به‌نحوی بس تنگاتنگ با رسالت تاریخی‌شان پیوند خورده است، و شخصی‌ترین شوروشوق‌های‌شان دقیقاً به‌جانب همین هدف می‌گرایند. و نویسندهٔ مهمی که تاریخ را نه انتزاعی بلکه به‌عنوان سرنوشت پیچیدهٔ مردمی درک می‌کند، امکان آن را پیدا می‌کند که این رسالت مرکزی را طوری بازنمایی کند که خصوصیات بسیار متنوع و پیچیدهٔ چنین چهره‌ای به بیان درآید. اما، همان‌طورکه این نکته را بر پایهٔ اظهارنظر اتو لودویگ دربارهٔ والتر اسکات بسط دادیم، صرفاً آن خصوصیاتی از این شخصیت که به‌لحاظ انسانی و تاریخی *واجد اهمیت* باشند. او نباید روی پایهٔ ستون قرار داده شود تا به یک چهرهٔ بزرگ بدل گردد، زیرا خودِ رخدادها با واداشتن او به تحقق این رسالت، او را برمی‌کشانند: او فقط در وضعیت‌هایی ظاهر می‌شود که واجد اهمیت اند، و ازاین‌رو، برای بدل‌شدن به چهره‌ای مهم، فقط لازم است تا خصایل شخصی‌اش را آزادانه بسط دهد.

این نحوهٔ بازنماییِ ضدبیوگرافیک در عین حال پاسخی ادبی به این پرسش است که چرا در وضعیت بحرانی زندگی مردمی، ازقضا این شخصیتِ مهم ــ کرامول یا برلی، کوتوزوف یا پوگاچوف ــ است که این نقش هادی را برعهده می‌گیرد. دراین‌جا سویه‌ای رفع‌ناشدنی از بخت و تصادف نهفته است. انگلس در نامه‌ای، دیالکتیکی را که بدین‌طریق میان ضرورت و تصادف به‌وجود می‌آید، پیروزی نهاییِ ضرورت اقتصادی در تاریخ، را بررسی می‌کند: 'این همان‌جایی است که به‌اصطلاح مردان بزرگ برای معالجه به میدان می‌آیند. این‌که دقیقاً این چهره، در این زمان معین، در این کشور معین

سربرمی‌دارد، طبیعتاً تصادف محض است. اما وقتی او را کنار می‌گذاریم، آنگاه تقاضا برای جایگزین به‌وجود خواهد آمد، و این جایگزین پیدا می‌شود، خوب یا بد، ولی در طول زمان پیدا می‌شود. این‌که ناپلئون، دقیقاً این کورسی [Korse، جزیره‌ای در دریای مدیترانه]، دیکتاتور نظامی بود، کسی که جمهوری فرانسه، فرسوده از جنگ خویش، او را ضروری ساخت، فقط تصادف بود: اما این‌که درصورت فقدان ناپلئون، کس دیگری جای او را می‌گرفت، ازطریق این واقعیت اثبات می‌شود که آدمیان همواره، همین‌که ضرورت‌اش پیش می‌آمد، کسی را پیدا می‌کردند: سزار، آگوستوس، کرامول، وغیره.[1] انگلس در ملاحظات بعدی‌اش این پیوند را ازقضا درمورد مارکس و پیدایش ماتریالیسم تاریخی تشریح می‌کند.

بیوگرافی بلتریستیکی، فرم بیوگرافیکِ رمان تاریخی ــ خواسته یا ناخواسته ــ رسالتِ انجام‌ناشدنی محوساختنِ این خصلت تصادفی را پیش روی خود می‌نهد. ازآنجاکه فراخواندگی یا رسالتِ [Berufenheit] آدم یا چهرهٔ موردنظر بناست بر اساس شخصیت او ترسیم گردد، ازآنجاکه بیوگرافی او بناست دقیقاً اثباتی درونی و روان‌شناختی بر این رسالت باشد، ضرورتاً دراین‌جا نوعی اغراق به‌وجود می‌آید، نوعی ایستاندنِ کاراکتر بر نوک انگشتان پا تا بزرگ‌تر به‌نظر رسد، تأکیدی مبالغه‌آمیز بر رسالت تاریخی بی‌آن‌که بنیان‌ها و تعینات واقعی و عینی مأموریت تاریخی او توصیف شود.

معالجهٔ علمیِ تاریخ، و همران آن، بیوگرافیِ علمیِ آدم‌های مهم، ازقبل متضمن این *واقعیت* است که این تصادف پیشتر در زندگی عرضِ وجود کرده باشد. وظیفهٔ آن دیگر عبارت از این نیست که این واقعیت را به‌نحوی 'استنتاج' کند، بلکه فقط عبارت از این است که این واقعیت را درقالب پیش‌شرط‌ها و پیامدهایش توضیح دهد، و ضرورتِ رشدوتحولی را که درقالب آن تجلی می‌یابد، عیان سازد. ازاین‌رو بیوگرافی علمی باید دستاورد عینی یک شخصیت تاریخیِ مهم را مرکزیت بخشد؛ باید اهمیت نظری و جایگاه تاریخی چنین دستاوردی را *به‌لحاظ علمی نشان دهد*، و فقط از آن پس است که

می‌تواند شخصیتِ 'فرد جهان‌تاریخی' را ازنظر انسانی نیز توصیف و به خوانندگان معرفی کند.

رمان تاریخی کلاسیک، به‌همین ترتیب، از این واقعیت می‌آغازد که برخی شخصیت‌های مهم در بحران‌های زندگی مردمیِ اعصار گذشته نقشی هادی ــ مفید یا مضر ــ بازی کرده اند. بازنماییِ این واقعیت که چهرهٔ هادی قادر است پاسخ‌هایی به مسایل گوناگون زندگیِ مردمی بدهد؛ این‌که هم صفات تابناک‌اش و هم مرزها و محدودیت‌های بشری‌اش تنیده از همان دستمایه‌ای اند که خود جنبش مردمی: این ساختارِ پیچیدهٔ ماجرا و کنش *به‌شیوه‌ای هنری* پاسخ می‌دهد که چرا درست این فردِ خاص در این زمان خاص نقش هادی را برعهده گرفته است. دراین‌جا نیز تصادف رفع نمی‌شود، و به‌واقع حتی تلاشی هم برای رفع آن صورت نمی‌گیرد. رمان به‌شیوه‌ای عمیق و اصیل فقط این واقعیت را بازتاب می‌دهد که ضرورت و تصادف در حیات تاریخی درهم‌تنیده شده اند. بنابراین تصادف دراین‌جا فقط در همان معنایی رفع می‌گردد که تاریخْ آن را رفع می‌کند. بدین شیوه رفع می‌گردد که به ما نشان داده می‌شود نیروهای تاریخیِ‌انضمامیِ یک دورهٔ خاص چگونه درقالب زندگی این فرد خاص تراکم و تمرکز یافته اند.

خطا و ناعدالانه خواهد بود اگر گمان بریم که نویسندگام مهم روزگار ما پیوند میان جنبش مردمی و شخصیت تاریخی بزرگ را نمی‌بینند. هاینریش مان این پیوند را حتی به‌شیوه‌ای بسیار درست در رمان‌اش بیان می‌کند: 'در همان حال که در میان سپاه اسب می‌راندند، آگریپا دوبینیه گفت"خلاصه، تو، شاهزاده، چیزی بیشتر از آنچه مردم از تو ساخته اند، نیستی. به‌همین خاطر با این حال می‌توانی والاتر باشی، زیرا آفریده گاهی اوقات می‌تواند والاتر از هنرمند خالق آن باشد. اما وای بر تو اگر جبّار شوی!"' اما متأسفانه این بصیرت درست نیز نزد هاینریش مان فقط یک بصیرت باقی می‌ماند و هیچ تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر پیشبرد ماجرا و ترکیب‌بندی رمان نمی‌گذارد. بین نویسندگان زندهٔ امروز، او تیزبینانه‌تر از همه این پیوند و ضرورت ترسیم آن

را درمی‌یابد. بر این اساس، او به آنری چهارم خویش خصوصیات ملی مردم فرانسه را می‌بخشد و آن‌ها را به‌شیوه‌ای ازنظر ادبی به‌غایت گیرا توصیف می‌کند. در همهٔ صحنه‌هایی که قهرمان او با مردم تماس می‌یابد، ماهیتِ مردمیِ این کاراکتر نیز به‌سادگی و به‌نحوی قانع‌کننده بارز می‌شود. اما این بخش‌های رمان ازهمه مختصرتر، حاوی کمترین کنش و ماجرا، و صرفاً واجد سرشتی گزارشی و اشاره‌گر اند. البته این فی‌نفسه حق هر اپیک‌پردازی است. بدون این قسم فشرده‌های گزارشی از بازه‌های زمانی تعیین‌کننده یا وقایعِ نه چندان مهم، هیچ نوع روایت واقعی امکان‌پذیر نمی‌بود. اما آنچه سرشت‌نما و تعیین‌کننده است این است که چه چیزی به موضوع روایت مفصل بدل می‌شود و چه چیزی به موضوع اشارهٔ مختصر. با این حال حتی نزد هاینریش مان، نقش رابطهٔ قهرمان با مردم اغلب مشمول گزارش می‌شود، و جایی هم که واقعاً روایت می‌شود، اکثراً اپیزودیک باقی می‌ماند. نمونه‌ای را از اوایل جوانی هنری می‌آوریم. هاینریش مان جمع‌بندی می‌کند: 'اگر لازم می‌شد با مردمان‌اش روی علف خشک می‌خوابید، حتی لباس‌اش را درنمی‌آورد، خودش را چندان بیشتر از آن‌ها نمی‌شست، مثل آن‌ها بو می‌داد و نفرین می‌کرد.' بعد نوبت به توصیف کاملا روابط‌اش با کُنده و کولینی می‌رسد، با وجودی که مان به‌خوبی می‌داند که این دقیقاً رابطهٔ جدید هنری با مردم است که بنیان عمیق تفاوت او با آدمیرال را تشکیل می‌دهد. دراین‌جا برداشت بیوگرافیک رمان درحکم مانعی هنری است برای تجربه و تجلی تام‌وتمامِ خصوصیات مردمی قهرمان اصلی. زیرا مردم، رنج‌ها شادی‌های‌شان، جدوجهدهای خودانگیخته و آگاهانه‌شان، فقط تا جایی می‌توانند، به‌عنوان پیامد فرم بیوگرافیک، بازنمایی شوند که مستقیماً در ارتباط با شخص آنری چهارم قرار گیرند. بنابراین از جریان‌های مردمی که در راستای او حرکت می‌کنند، او را رفعت می‌بخشند، و پیروزی نهایی او در موقعیت‌های خطرناک را میسر می‌سازند، به‌لحاظ ادبی چیز کمی به‌دست داده می‌شود؛ بسی کمتر از آن‌که پیروزی او را بر اساس زندگی مردم فرانسه توضیح دهد. مبنای توضیح،

بازنماییِ بیوگرافیک‌ـروان‌شناختی قهرمان، حال هرقدر هم که فی‌نفسه زیبا باشد، ناچیزتر و ضعیف‌تر از آن است که بتواند این نکته را ازنظر ادبی اثبات کند.

درمورد رمان‌های یوزفوس‌ـفلاویوسِ فویشتوانگر هم وضع مشابهی حاکم است. در گفت‌وگوهایی که یوزفوس بالاخص با یوستوس فون تیبریاس انجام می‌دهد، اغلب تأملات هوشمندانه و درستی دربارهٔ این رابطه سرمی‌زند. اما وقتی یوزفوس با تصوراتی بسیار سازش‌کارانه به اورشلیمی که حال‌وهوای انقلابی دارد قدم می‌گذارد و آن‌جادر سرنوشت رهبریِ جناح ناسیونالیستی افراطی شریک می‌شود، فویشتوانگر وظیفه‌ای را برعهده می‌گیرد که با ابزار روش بیوگرافیک، بدون تنزل انسانی عمیق قهرمان‌اش، به‌شیوه‌ای مجاب‌کننده انجام‌پذیر نیست. زیرا، بیایید ترسیمِ این اپیزود به‌سیاق کلاسیک را تصور کنیم. در این حالت، به‌یاری توصیف زندهٔ سرنوشت‌های انسان‌ها تصویری گسترده از زندگی مردم یهودی به‌همراه گروه‌ها و جریان‌های مختلف‌شان به‌دست می‌آوردیم. ازنظر انسانی و سیاسی، مفتون مقاوت ملیِ مصمم آن‌ها می‌شدیم، و بر پایهٔ تعامل با سیل جاریِ زندگی مردمی، استحالهٔ یوزفوس کاملاً برای ما قابل‌فهم می‌شد. اما فویشتوانگر، چنان‌که نشان دادیم، این زندگی مردمی را صرفاً به‌نحوی بسیار انتزاعی‌ـکلی ترسیم می‌کند. یوزفوس، وقتی به اورشلیم می‌رسد، فقط با نمایندگان اشرافیت محافظه‌کار معبد قدم به چنین رابطه‌ای می‌گذارد، رابطه‌ای که به‌شیوه‌ای انضمامی و انسانی به ما نشان داده می‌شود. بدین‌ترتیب طرد و رویگردانی او از آن‌ها ضمناً طعم ناخوشایندِ کنشِ یک ستیزه‌جو یا صعودکنندهٔ سرخورده را پیدا می‌کند. و در دیگر بحران‌های زندگی این قهرمان نیز به نمونه‌های مشابهی برمی‌خوریم.

احتمالاً مدافعان فرم بیوگرافیک رمان تاریخی معاصر دراین‌جا به ما اعتراض می‌کنند که از زندگی این کاراکترها به‌لحاظ تاریخی عملاً فقط همین اندازه به ما رسیده است، و ما چیز زیادی از چهره‌های زندگی مردمی نمی‌دانیم تا بتوانیم آن‌ها را به‌شیوه‌ای زنده توصیف کنیم. اما چنین اعتراضی

وارد نیست. درمورد عصری که دربارهٔ زندگی مردمی‌اش هیچ نمی‌دانیم، می‌توانیم بگوییم اعتراض سنت‌ببو به *سالامبوی* فلوبر صادق است: این‌که چنین دوره‌ای را به‌لحاظ ادبی واقعاً نمی‌توان زنده ساخت. اما رسالت بزرگِ رمان تاریخی دقیقاً عبارت است از *ابداع ادبیِ* کاراکترهایی از درون مردم که زندگی درونی مردم را، جریان‌های مهم حاکم در این زندگی را، به‌نحوی زنده تجسم بخشد.

بدیهی است که تاریخ‌نگاری بورژوایی درکل، به‌مثابه علمِ طبقات حاکم، این سویه‌های زندگی مردمی را اکثراً آگاهانه از نظر می‌اندازند، به سکوت برگذار می‌کنند، و اغلب حتی همراه با تهمت و افترا تحریف می‌کنند. رمان تاریخی، به‌عنوان اسلحهٔ هنری قدرتمندی برای دفاع از پیشرفت بشری، دقیقاً همین‌جاست که رسالت عمده‌ای برعهده دارد: اعادهٔ این نیروهای محرک واقعیِ تاریخ بشری همان‌گونه که در واقعیت بودند، و جان‌بخشیدن به آن‌ها برای زمان حال. این کار را رمان تاریخی کلاسیک انجام داده است. رمان تاریخی معاصرِ اومانیست‌های ضدفاشیست به‌لحاظ محتوایی این رسالت را برای خود تعیین کرده است. این رمان نیز از اصول پیشرفت بشری دربرابر تحریف و بدنام‌کردن امپریالیستی آن، دربرابر تلاش‌های فاشیستی برای نابودی آن، دفاع می‌کند.

اما در حال حاضر، درک آن از این رسالت همچنان زیاده انتزاعی است. از دل شرایط زندگی روشنفکران برجستهٔ دورهٔ امپریالیستی به‌طور طبیعی این باور شکل می‌گیرد که روشنفکرانی [Intelligenz] که در جامعه منزوی مانده اند و در تقابل با جامعه قرار دارند، حاملان واقعی و راستینِ آرمان‌های اومانیسم اند. اما هرقدر هم که این باور به‌شیوه‌ای طبیعی از بستر این وضعیت اجتماعی بیرون آمده باشد، مع‌الوصف زیر بارِ سنت‌های لیبرالیِ بیگانگی از مردم است و توسط آن پنهان و مخدوش می‌شود. چرخش بزرگی که این نویسندگان در سال‌های اخیر به انجام رسانده اند، به‌مراتب از این سنت‌های لیبرالیِ بیگانگی از مردم فراتر رفته است ــ پیش از همه، هاینریش مان. در

مسایل فکری‌ای که در این رمان‌های تاریخی طرح می‌شود، این چرخش آشکارا مشهود است؛ بازهم آشکارتر از همه نزد هاینریش مان. اما برداشت هنری روش بیوگرافیک در رمان تاریخی نزد ایشان، از یک سو، ریشه در برداشت قدیمی از پیشرفت و اومانیسم دارد و، از سوی دیگر، مانعی است برای این‌که رویکرد جدید و انقلابی‌ـدموکراتیک‌شان با قدرت تمام در آثارشان عیان گردد و بتواند به‌نحوی بسنده به بیان درآید.

در پس فرم بیوگرافیک، آن رویکردی به زندگی نهفته است که پیشرفت بشری را منحصراً یا عمدتاً در حیطهٔ ایده‌ها می‌بیند و حاملان این پیشرفت را مردان بزرگِ کم‌وبیش منزوی تاریخ می‌داند. ازاین‌طریق رسالتی به‌لحاظ هنری انجام‌ناپذیر به‌وجود می‌آید که بناست بازنماییِ مفصلِ زندگی خصوصیِ یک انسان را به‌طور بی‌واسطه با بازنماییِ مجابَ‌کنندهٔ تکوینِ ایده‌های بزرگ پیوند زند، ایده‌هایی که حتی تا حد 'بی‌زمانی' بزرگ‌نماییَ شده اند. ازآنجاکه ما با نویسندگان مهم سروکار داریم، نیاز تحلیلی مفصل نیست تا نشان دهیم که این ویژگی‌های زندگی خصوصی غالباً به‌لحاظ ادبی به‌شیوه‌ای اصیل و ظریف ترسیم می‌شوند. از این حیث، هم *سروانتس* برونو فرانک و هم رمان‌های لیون فویشتوانگر درحکم نقطهٔ اوجی چشمگیر برای حقیقت بشری و عمق روان‌شناختی اند.

دراین‌جا باز باید بر اهمیت خاص هاینریش مان تأکید گذاشت. حتی در همان حد برداشت؛ زیرا آنری چهارم او در مقیاسی بسیار بالاتر از کاراکترهای همعصران‌اش انسانی انضمامی، و فرزند سرزمین و زمانهٔ خویش است. درگیری او با زندگی مردمی معاصر، چنان‌که نشان دادیم، بسیار نیرومندتر است. بر اثر این خصلت مردمیِ نیرومندتر و زنده‌تر، نزد هاینریش مان کاراکتری به‌غایت زیبا به‌وجود می‌آید: سرشار از افسون شخصی، صداقت، شجاعت، هوش، زیرکی، سرشار از توانایی سخن‌گفتن با هر انسانی به زبان خودش، سرشار از دورنگری سیاسی و شکیبایی انسانی و ارادهٔ قوی در محقق‌ساختن اهداف‌اش. و حتی تربیت و بارآوردن یک جوان سبک‌سر و

سهل‌انگار با واقعیات سخت زندگی به هیئت چنین نماینده‌ای برای بهترین و مردمی‌ترین ویژگی‌های مردم فرانسه سرشار از زیبایی‌های اصیل ادبی است. هاینریش مان همچنین موفق می‌شود این رشدوتحول را نه بر اساس خط‌مشی‌ای آموزشی و فضل‌فروشانه، بلکه درقالب پیچیدگیِ روان‌شناختیِ واقعیِ زندگی ترسیم می‌کند. رشدوتحول روبه‌بالای آنری چهارم مسیرهایی بسیار درهم‌تنیده را طی می‌کند، با انبوهی از تردیدها، یأس‌ها و گمراهی‌ها مواجه می‌شود. همهٔ این‌ها معرف نقطهٔ اوجی واقعی در ادبیات معاصر است. به‌علاوه باید بالاخص این نکته را برجسته ساخت که هاینریش مان دراین‌جا موفق می‌شود کاراکتری واقعاً مثبت و سرشار از زندگی خلق کند که درقالب آن، بهترین ویژگی‌های انسانیِ آن مبارزانی تمرکز یافته است که طی قرن‌ها فرهنگ بشری را در پیکار علیه ارتجاع به پیش برده اند، و امروزه از این فرهنگ دربرابر توحش فاشیستی دفاع می‌کنند.

اما رمان هاینریش مان صرفاً یک پرترهٔ گیرا نیست. این رمان رسالتی را پیش روی خود می‌نهد: بازنماییِ چرخش تاریخیِ عظیم در تاریخ مردم فرانسه. این چرخش در تاریخ به‌واسطهٔ گرویدن آنری چهارم به کاتولیسیسم تجسم می‌یابد، به‌واسطهٔ آن دوره‌ای از مدارای دینی که به دوره‌های طولانی و نسل‌اندرنسلِ جنگ داخلی میان هوگونوها و کاتولیک‌ها پایان داد و فرانسه تجدید حیاتِ خارق‌العاده‌اش تا عصر لویی چهاردهم را مدیون آن است. نزد هاینریش مان این چرخش به‌شیوه‌ای به‌غایت ضعیف‌تر به بیان درمی‌آید تا شخصیتِ خودِ آنری چهارم. جنبهٔ نو و مهمِ تاریخی درمورد آنری چهارم این است که او بازمی‌ایستد از این‌که رهبرِ صِرفِ یک حذب، هوگونوها، باشد، و با کمکِ نه فقط هوگونوها، بلکه همچنین دیگر عناصر مترقیِ کشور، به این قسم تثبیت وحدت ملی ازطریق مدارای دینی دست می‌یابد. لیکن این چرخش بزرگ در تصویر هاینریش مان بیش از حد مختصر است. این چرخش، به‌سبب کل برداشت رمان، فقط به‌شیوه‌ای بیوگرافیک‌ـروان‌شناختی، درقالب تأملات تک‌افتاده و تنهای قهرمان، بروز می‌یابد.

البته ازنظر بیوگرافیک برای این چرخش زمینه‌سازی شده است. آنری، پس از مسمومیت مادرش، در خفا با کولینی ملاقات می‌کند. آدمیرال دربارهٔ پاریس می‌گوید: '... "از ما متنفر اند، چون از دین متنفر اند." و آنری با به‌یادآوردن آن میخانهٔ مفلوک، پیش خودش افزود، شاید چون بیش از حد غارت‌شان کرده اید... ــ گفت: "نباید می‌گذاشتند کار به این‌جا بکشد، ما همه فرانسوی هستیم." ــ کولینی جواب داد: "اما برخی ملکوت را به دست آورده اند و برخی لعنت را. باید همین‌طور باقی بماند ــ درست همان‌طور که ملکه، مادرت، با این اعتقاد زندگی کرد و مرد." پسر ملکه ژان پیشانی‌اش را پایین آورد. هیچ جوابی نمی‌شد داد، زیرا ازقضا همرزم بزرگ مادرش ملکه را به میدان نبرد آورده بود. هر دو، مرد پیر و زنِ مرده، با هم دربرابر او ایستاده بودند، آن‌ها همروزگار بودند و در اعتقادات‌شان به‌یک اندازه راسخ و تزلزل‌ناپذیر.'

بیگانگی عمیق میان آنری و کولینی این‌جا با قدرت تمام عیان می‌شود، بالاخص ازآنجاکه هاینریش مان در صحنهٔ پیشین میخانه، تصویری زنده از نفرت پاریسی‌ها به آنری داده بود. اما دراین‌جا نیز تضاد به قلمرو تأملِ تنها می‌گریزد و به یک همراه ذهنی خاموش برای تجارب متعاقبِ آنری در دربار بدل می‌شود، تجاربی که به‌طرزی بسیار گسترده و گویا روایت می‌شوند. و حتی پس از فرارش از دربار و درگیری‌اش در پیکاری علنی، این تأملات درحکم تأملات تنهای نابغه‌ای منزوی باقی می‌مانند که ــ به‌واسطهٔ معجزه‌ای ازسوی تاریخ ــ به رهبر مردم خویش بدل می‌شود. 'او باید رهبر پروتستان‌ها می‌شد: اکنون کس دیگری جای او را گرفته بود، پسرعموی‌اش کُنده، که قبلاً درآن‌جا حاضر بود. او متعصب و عجول است و ورای جنگ دسته‌ها را نمی‌بیند. شما، مردم خوبِ اهل دین، دارید به یک ساده‌لوح اعتماد می‌کنید! کسی که همچنان در دورانِ جناب آدمیرال به سر می‌برد. نمی‌فهمد که دوپاره‌کردن قلمرو پادشاهی به‌خاطر دین معادل تکه‌پاره‌کردن آن به‌خاطر نفع شخصی است، همچون فانوس شیطان [یا: در باغِ سبز].'

دوران آدمیرال کولینی سرآمده است: این این همان حقیقت بزرگ تاریخی است که هاینریش مان تصویرکردن‌اش را برعهده گرفته است. زیرا فقط بر پایهٔ این چرخشِ زمانه است که افکار آنری چهارم می‌تواند به چیزی بیش از تأملات یک متفکر نامتعارف و تنها بدل شوند، و پیروزمندانه در جنگ‌های داخلی عرضِ وجود کنند و طی دوره‌ای دراز از تجدید حیات، درهیئت راهنمایی برای تاریخ فرانسه ظاهر گردند. بنابراین رمز پیروزی او، همچون هر آدمِ به‌لحاظ تاریخی مهم دیگری، در این واقعیت نهفته است که او حرکت اجباریِ زندگی مردمی به‌سوی چرخشی تاریخی را فهمید، به آگاهی درآورد، و به‌قالب عمل برگرداند.

لیکن نزد هاینریش مان این چرخش به‌مثابه فاکتی بیوگرافیک در زندگی آنری چهارم باقی می‌ماند. ازاین‌رو پیروزی او تأثیری چندان قانع‌کننده ندارد که رشدوتحول روان‌شناختی او، ترتیب او. فکر نمی‌کنیم لازم به تکرار دوبارهٔ این نکته باشد که دلیل چنین ضعفی ازقضا این است که مسیر بیوگرافیک‌ـروان‌شناختی به‌سوی چنین بصیرتی بیش از حد تنگ و باریک است؛ این بصیرت عمیق و درست فرد مهمی است که بر همهٔ موانع و مقاومت‌ها در اردوگاه خودی و دشمن غلبه می‌کند، و این آدمی را قانع نمی‌کند.

پیروزی ایده‌های آنری چهارم فقط زمانی می‌توانست قدرت نفوذ پیدا کند که ازطریق ترسیم زندهٔ سرنوشت‌های انسان‌هایی که کم‌وبیش آگاهانه، کم‌وبیش قاطعانه، در این مسیر پیش می‌روند، چیزهایی درمورد گوناگون‌ترین جریان‌ها در زندگی مردم فرانسه دستگیرمان می‌شد، زمانی که آنری چهارم را به‌عنوان رهبر این جریان‌ها به‌شیوه‌ای ادبی تجربه می‌کردیم. به عبارت دیگر، زمانی که تمایز میان دوران کولینی و دوران آنری دو ناوارا به‌منزلهٔ تمایز میان دو مرحله از رشدوتحول زندگی مردمی بازنمایی و عیان می‌شد. این امر در فرم بیوگرافیک دست نمی‌دهد و ضرورتاً نمی‌تواند دست دهد، حال هرقدر هم که هاینریش مان تمایزاتِ خودجوش بین خلق‌وخوهای آنری

و مادرش، بین آنری و آدمیرال، را با ظرافتی روان‌شناختی تحلیل کرده باشد.

مع‌الوصف این گرایشِ رشدوتحول فرانسوی حتی در بازتاب‌هایش میان محافل حاکم نیز مشهود است. اما هاینریش مان دچار برخی پیش‌داوری‌های انتزاعی‌ـاومانیستی نسبت به این گرایش‌ها می‌شود. او نمی‌بیند که معرفی و تحقق مدارای دینی به‌دست آنری چهارم صرفاً گامی در مسیری بوده است که به دم‌ودستگاهِ در آن زمان مترقیِ سلطنت مطلقه در فرانسه ختم می‌شد، و غلبهٔ او بر دوران کوبینی نیز مرحله‌ای از پیکار میان سلطنت مطلقه و فئودالیسم بود. این پیکار در فرانسه به‌شیوه‌ای بسیار پیچیده و ناهموار پیش می‌رود. شکی نیست که نزد کاترین دو مدیسی نیز چنین مسایلی سربرآورده اند، و او از برخی جهات پیشگام آنری چهارم و تلاش‌های او بوده است. منظور ما آن دوره‌ای است که او با کمک صدراعظم بزرگ بورژوا، لوپیتال L'Hospital، از هوگونوها برای درهم‌شکستن استیلای گیزها استفاده می‌کند، دوره‌ای که او با اتکا به لوپیتال و حزب 'سیاسیون'، می‌کوشد از توازن میان گروه‌های مذهبی برای تقویت مطلقه‌گرایی فرانسوی بهره‌برداری کند. بررسی علل تاریخی‌ای که به ناکامی نقشه‌های کاترین انجامیدند، بیرون از چارچوب این رساله اند. آنچه برای ما مهم است تأکید بر این واقعیت است که حزب 'سیاسون' و چهرهٔ لوپیتال نزد هاینریش مان کاملاً غایب است. درست است که این‌ها هیچ جایی در *بیوگرافی قهرمان* ندارند. اما دقیقاً همین امر پرده از ضعف تاریخیِ فرم بیوگرافیکِ رمان برمی‌دارد، زیرا بدین‌ترتیب روان‌شناسی نبوغ‌آمیز آنری چهارم درخدمت گرایشی درمی‌آید که درحقیقت از گرایش‌های عینیِ مهم عصر، و لاجرم پیش‌شرطِ واقعیِ پیروزی نهاییِ او بود. (از ملاحظات پیشین‌مان ضرورتاً چنین برمی‌آید که ما رسالت یک رمان تاریخی درمورد این عصر را نه چندان در ترسیم چهرهٔ لوپیتال و دوستان او، بلکه در بازنماییِ آن جریان‌های مردمی واقعی‌ای می‌بینیم که بیان سیاسی‌شان همانا فعالیت ایشان بود.)

پیامد دیگر این برداشت تنگ‌نظرانه و انتزاع‌گرا این است که چهره‌ای

چنین متناقض و بااهمیت نظیر کاترین دو مدیسی نزد هاینریش مان به منزلت تاریخی خود دست نمی‌یابد. او در این رمان به عجوزه‌ای فانتزیک و سبک‌پردازی‌شده بدل می‌گردد، به تجسمی از اصل شرّ. دراین‌جا سنت‌های روشنگری هاینریش مان به‌عنوان مانعی بر سر راهِ درک واقعاً هنری واقعیت تاریخی عمل می‌کنند. این‌همه در عین حال علت و نتیجهٔ فرم بیوگرافیک رمان تاریخی است. گرایش‌های به‌سوی انتزاع، که همچنان غلبه دارند، به این فرم می‌انجامند. اما این فرم، به‌نوبهٔ خود، باید این گرایش‌ها را تقویت کند، زیرا کاراکترهای گوناگون ازطریق آن همسطح و یکدست می‌شوند؛ آنها، ازآنجاکه سیّاراتی چرخان به گرد خورشید قهرمانِ بیوگرافی اند، دیالکتیک انضمامی و پیچیدهٔ حرکت خویش را از دست می‌دهند.

لیکن ما ازآن‌رو بر وجوه ضعیفِ این اثر مهم صریحاً تأکید گذاردیم زیرا مسئله نه بر سر شکست فردی هاینریش مان در موردی جزئی، بلکه بر سر محدودیت‌هایی است که روش بیوگرافیکِ رمان تاریخی حتی نویسندهٔ مهمی چون هاینریش مان را نیز گرفتارشان می‌سازد؛ بالاخص وقتی او اکنون به نقطه‌ای در سیر تحول قابلیت‌های خود رسیده است که مواهب خارق‌العاده‌اش در کاراکترپردازی به‌شکلی تشدیدشده، و با قدرت و پختگی تمام ظاهر می‌شوند. این ضعف فرم بیوگرافیک رمان را می‌توانیم از این طریق تعمیم بخشیم که بگوییم ویژگی‌های شخصی ــ خصوصی، و سراپا روان‌شناختی‌ــ بیوگرافیک واجد وسعتی بی‌تناسب و وزنی کاذب اند. بدین‌ترتیب نیروهای محرکهٔ بزرگ تاریخی مغفول می‌مانند. آن‌ها به‌شیوه‌ای زیاده اجمالی و مختصر ارائه می‌شود و ازنظر بیوگرافیک صرفاً در پیوند با شخصیتِ مرکزی قرار می‌گیرند. و به‌سبب این توزیعِ کاذبِ وزن و اهمیت، چرخش یا دگرگونیِ تاریخی بزرگی که محتوای مرکزی و راستینِ چنین رمان‌هایی را تشکیل می‌دهد، نمی‌تواند با قدرت کافی ظاهر شود، قدرتی متناظر با اهمیت واقعی این چرخش.

اما این تناسب کاذب بر بازنمایی روان‌شناختی نیز تأثیر می‌گذارد. این‌جا

نیز ویژگی‌ها و اپیزودهایی که ازمنظر رئوس اصلی رشدوتحول، کم‌اهمیت اند، تفوق می‌یابند. و حتی در اثری چون *آنری چهارم* هم که از دیگر جهات به‌شیوه‌ای استادانه روایت شده است، عنصری از شرح صِرفِ شرایط باقی می‌ماند. این را می‌توان در همهٔ رمان‌های بیوگرافیکی مشاهده کرد. پیامد این قسم فزونیِ ویژگی‌های زینتی در روان‌شناسی این است که بحران‌ها و چرخش‌های بزرگ، حتی وقتی بحران‌ها و چرخش‌های زندگی خودِ قهرمان اند، به‌نحوی بیش از حد اجمالی و خلاصه‌شده بازنمایی می‌گردند.

نویسندگان مهم امروزی واجد نوعی بیزاری ــ موجه ــ نسبت به فزونیِ امر روان‌شناختی اند. آن‌ها می‌کوشند رشدوتحول روان‌شناختی قهرمانان خویش را به‌قالب ماجرا و کنشی زنده برگردانند. این گرایشی بسیار سلیم و مترقی در میان بهترین نمایندگان ادبیات روزگار ماست. اما فرم بیوگرافیک، همراه با تنگ‌نظریِ ضروری‌اش در داستان‌پردازی، این‌جا نیز مانعی برای بسط این گرایش ادبی سالم است. زیرا فرم بیوگرافیک مستلزم آن است که مهم‌ترین چرخش‌ها در زندگی قهرمانان درقالب تعمق تک‌وتنها، درقالب کلنجاررفتن تک‌وتنها با خویش ظاهر شود، چیزی که در نمونهٔ هاینریش مان نشان دادیم. و پیامد ادبیِ بیزاری و اکراه ــ تکرار می‌کنیم: موجه ــ نسبت به روان‌شناسی‌گراییِ ادبیاتِ بورژواییِ روبه‌افول همانا تلخیصِ کاذبِ سویه‌های عظیم بحران است.

این ناکامی نویسندگان مهم، آن‌هم ازقضا در نقاطی که قصد دارند مهم‌ترین دگرگونی‌های تاریخی را در زندگی قهرمانان خود ترسیم کنند، به‌هیچ‌رو یک ضعف ادبیِ فردی نیست، امری تصادفی هم نیست، بلکه پیامد ضروریِ فرم بیوگرافیک در رمان تاریخی است، به بیان بهتر: پیامد آن گرایش‌های جهان‌نگرانه‌ای که این نویسندگان را همچنان به‌سوی فرم بیوگرافیکِ رمان تاریخیْ منحرف می‌سازند.

IV

رمان تاریخیِ رومن رولان

ما تا این‌جا خود را ــ با یک‌سونگری‌ای آگاهانه ــ به فرم آلمانی رمان تاریخی محدود کردیم. این کار ضروری بود، زیرا این فرم امروزه بر سرنوشت رمان تاریخی حاکم است. این جریان در رمان تاریخی روزگار مان بی‌شک همان جریان مسلط است، هرچند به‌هیچ‌رو یگانه جریان مهم نیست. پیشتر بعضاً به اهمیت رمان‌های آناتول فرانس اشاره کردیم، بالاخص به نوعِ برجسته و حقیقتاً تاریخیِ بازنماییِ ابه ژروم کوآینار. مسیری که دراین‌جا بلافاصله پیش از جنگ جهانی امپریالیستی آغاز شد، به‌شیوهٔ چشمگیر و مهمی در رمان تاریخی زیبای اومانیست بزرگ، رومن رولان، یعنی *کولاس برونیون* *Colas Breugnon*، تداوم یافت.

ما با کنارهم‌گذاشتن این آثار به‌هیچ‌رو قصد نداریم بگوییم که رومن رولان درمعنای فلسفی تنگ‌نظرانهٔ کلمه 'تحت تأثیر' آناتول فرانس بود. برعکس، بر این باوریم که چنین 'تأثیری'، اگر اصلاً وجود داشته باشد، کاملاً ناچیز بوده است و مطمئناً نقش تعیین‌کننده‌ای برای پیدایش این رمان نداشته است. این‌که هر دو اثر از منظر نظریه و تاریخِ رمان تاریخی به یکدیگر تعلق دارند، این‌که رومن رولان دراین‌جا به معنایی خاص،

خطی‌مشی آناتول فرانس را ادامه می‌دهد، دلایلی عمیق، عینی، و اجتماعی‌ـتاریخی دارد.

هم محاسن و هم محدودیت‌های این دو رمان بی‌اندازه جذاب ــ محدودیت‌هایی که بعداً عیان خواهیم ساخت ــ بیشتر با شرایط ویژهٔ پیکار بر سر اومانیسم و مردمی‌بودن در ادبیات فرانسهٔ امپریالیست ماقبل‌جنگ مرتبط اند. زنجیرهٔ انقلاب‌هایی که مقدم بر تأسیس جمهوری سوم بودند، آگاهی سیاسی نویسندگان را، حتی آنانی که مدت‌ها 'غیرسیاسی' بوده اند، به سطح کاملاً دیگری برکشاند که برای رشدوتحول آلمانی، حتی نزد برجسته‌ترین و سیاسی‌ترین نویسندگان‌اش، قابل‌دست‌یابی نبود. مسلماً تأثیرات عام اقتصاد امپریالیسم از لحاظ خصوصیات بنیادین‌اش یکسان باقی ماند. همهٔ مسایل فرم ادبی، که از نامساعدبودنِ جامعهٔ کاپیتالیستی برای هنر برخاسته اند و عصر امپریالیسم را ارتقاء داده، در مرحله‌ای بالاتر بازتولید کرده اند، برای فرانسه نیز صادق اند. ازآنجاکه ما این مسایل را به‌تفصیل بررسی کرده‌ایم، نیازی نیست دراین‌جا به آن‌ها بازگردیم. به‌واقع ما در فصل پیش توانستیم نشان دهیم که برخی خصایص ارتجاعیِ مربوط به امپریالیسم و نیز دورهٔ زمینه‌سازیِ آن ازقضا در ادبیات فرانسوی مشهود بودند. از جمله این خصایص، استحالهٔ بسیار مهم دموکراسی انقلابی به نوعی لیبرالیسم ترسو و سازش‌گر است که با هر شکلی از ایدئولوژی ارتجاعی ورمی‌رود.

اما برای ما دراین‌جا در وهلهٔ اول برخی خصایص مختص به رشدوتحول فرانسوی واجد اهمیت است که اساساً پیامدهای ایجابی‌ای نیز برای ادبیات دارند. ما فقط اجمالاً به آن خصایصی می‌پردازیم که بالاخص با مسألهٔ مورد نظرمان پیوند دارند. پیش از هرچیز، زنده‌بودن بی‌واسطهٔ سنت بزرگ انقلاب بورژوایی‌ـدموکراتیک در فرانسه. ستایش‌هایی که رمان ۱۷۹۳ ویکتور هوگو و درام رومن رولان دربارهٔ انقلاب نثار انقلاب می‌کنند، برای نویسندگان آلمانی در همین دوره ناممکن می‌بوده است، اما در عین حال به‌هیچ‌رو تأثیرات متناظری را هم بر خوانندگان نمی‌گذاشته است. فقط کافی‌ست به یاد آوریم

چگونه تاریخ‌نگاریِ سوسیال‌دموکراسی (بلو Blos، کونو Cunow، کُنرادی Conradi، و دیگران) کل 'مارکسیسم'اش را به حرکت انداخت تا جنبه‌های انقلابیِ این دوره را برای زمان حال کاملاً 'ناپخته' و منسوخ جلوه دهد. با همهٔ ضعف‌های ایدئولوژیکِ ژوره Jaurés نمی‌توان برداشت تاریخی او را حتی لحظه‌ای با چنین برداشت‌هایی مقایسه کرد. اندک آلمانی‌هایی ــ نظیر فرانتس مرینگ ــ که طور دیگری دربارهٔ انقلاب فرانسه می‌اندیشیدند، استثناتاتی منزوی بودند، حال‌آن‌که در فرانسه قشر به‌نسبت وسیع‌تری از فرهیختگان بورژوا (مثلاً اولار Aulard و مکتب‌اش) در تلاش بودند تا تاریخ حقیقیِ انقلاب فرانسه را، حتی از جنبه‌های عوامانه‌انقلابی‌اش، به‌شیوهٔ علمی بکاوند.

نویسندگان مترقی مهم فرانسه انقلاب بورژوایی‌ـدموکراتیک را به‌منزلهٔ پاره‌ای از میراث همچنان زنده و همچنان اثربخشِ آن تجربه می‌کنند. و قیای این میراث در عین حال برسازندهٔ پلی است به سوی فهم زیستهٔ ایدئولوژیِ زمینه‌سازِ انقلاب: به‌سوی روشنگری و، ورای آن، به‌سوی جریان‌های فکریِ مترقی، انقلابی، و مردمیِ رنسانس.

این پیوند همچنین باعث می‌شود سنت‌های ماتریالیستی در ادبیات فرانسه بتوانند درقالب اپیکورگراییِ Epikurismus سرخوشانهٔ مردان سرزنده و بزرگِ قرن‌های شانزدهم تا هجدهم به حیات خود ادامه دهند، حال‌آن‌که در روشنفکریِ آلمانی، تأثیر زندهٔ فویرباخ کم‌وبیش از بین برود، ماتریالیسم فلسفیِ مارکس و انگلس ناشناخته و فهم‌ناشده باقی بماند (یا فقط درهیئت ابتذالی خام) و از ماتریالیسم فقط شماتیسم یا شاکله‌گراییِ Schematismus عقیم کسی چون بوشنر یا مولشوت Moleschott در آگاهی روشنفکران زنده بماند. در فرانسه، ریسمان‌های سنت اپیکورگراییِ سرزنده هرگز به‌تمامی گسسته نشد. البته این بقای میراث رابله و دیدرو، و همچنین مونتنی و ولتر، متضمن ماتریالیسم فلسفیِ منسجمی نزد نویسندگان عصر ما نیست. ازنظر ادبی، مسئله نه چندان انسجام فلسفی، بلکه بیشتر این واقعیت است که این روح اپیکورگراییِ روشنگری چگونه درقالب بازنمایی جهان و انسان به باروری می‌رسد.

ما قبلاً به چهرهٔ نامیرای ژروم کوآنیار اشاره کردیم. کاراکتر اصلی رمان تاریخی رومن رولان، کولاس برونیون صنعتگر ــ هنرمند بهترین ارزش‌های روحی و انسانی‌اش را دقیقاً از همین منبع مشترک می‌گیرد. در هر دو مورد، احترام سرخوشانه‌تر، وارسته‌تر، و هماهنگ‌تری نسبت به واقعیت شکل می‌گیرد، نوعی بارورشدن روحی، روانی، و هنری ازطریق سرسپردگی ساده‌دلانه و بدیهی و با این‌حال حیله‌گرانه و استوار بر صیانت نفس، به غنای پایان‌ناپذیر آن. کولاس برونیون این رویکرد به زندگی را به‌زیبایی بیان می‌کند وقتی دربارهٔ رابطه‌اش با هنر و طبیعت می‌گوید: 'تا آن‌جاکه به هنر مربوط است، من بارها رمز آن را کشف کرده ام: زیرا من روباهی پیرام، همهٔ کلک‌ها را بلدم، و به ریش خودم می‌خندم وقتی پی می‌برم که همه‌شان کهنه و پیش‌پاافتاده اند. اما تا آن‌جاکه به زندگی مربوط است، اوضاع‌ام از این هم بدتر می‌شود. او حیلهٔ ما را می‌خواند، و ابداع‌گری‌هایش به‌مراتب برتر از آنِ ماست.'

طبیعتاً این بقایافتنِ [یک سنت قدیمی] همواره به‌معنای پرداخت دوباره و تازهٔ آن است؛ و درتطابق با جریان‌های عام دورهٔ امپریالیستی، این تازگی اغلب با گرایش‌های انقلابی درآمیخته است. ازاین‌رو ماتریالیسمِ خودانگیخته ولی نه منسجم غالباً به گونه‌ای عرفان طبیعت بدل می‌گردد که همیشه نیز بری از عناصر ارتجاعی نیست.

اکنون می‌توان این آمیزهٔ پیچیدهٔ پیش‌روبودن، تلاش‌ها برای درنوردیدن حتی مرزهای دموکراسی بورژوایی، و نقد ارتجاعیِ سنت‌های انقلابی بزرگ را به‌بهترین وجه در تأثیر وسیعی مشاهده کرد که ایده‌های سندیکالیسم ــ خاصه در روایت سورلی آن ــ بر روشنفکری فرانسوی به‌جا گذاشته است. کشف و نقد گرایش‌های ارتجاعی در سورل کار آسانی است. اما در عین حال باید دید که نزد مهم‌ترین نویسندگان این عصر، تأثیر چنین ایده‌هایی همواره ریشه در واقعیت دارد که نارضایتیِ دموکراتیک ایشان از رخدادها و عواقب انقلاب بورژوایی‌ـدموکراتیک دارد؛ آن‌ها تناقضات رفع‌ناپذیرِ دموکراسی

بورژوایی را به‌وضوح درمی‌یابند و هیچ راه نجاتی از این تناقضات سراغ ندارند، مگر درقالب اسطورهٔ سندیکالیستی. تماس‌های گاه‌وبیگاه با ایدئولوژی سندیکالیستی در *ژان کریستف* Jean Christophe بی‌شک ریشه در همین‌جا دارند. و بازهم مسئله در درجهٔ اول نه تأثیر نظریه‌های سندیکالیستی بر ادبیات، بلکه بازتاب فکریِ ضروریِ جایگاه اجتماعیِ فرانس است. برداشت آناتول فرانس از انقلاب در *خدایان تشنه اند*، که پیشتر اجمالاً به آن اشاره کردیم، نشانگر این امر است، رمانی که نقد آن بر جامعهٔ بورژوایی فاقد شالوده‌های سندیکالیستی است.

نوعی وحدت ذاتی در بنیان همهٔ این موضع‌گیری‌های پرتناقض نهفته است که بالاخص در حیات سیاسی با قوت تمام عیان می‌شود، در موضع بهترین بخش روشنفکری فرانسوی درقبال جمهوری سوم. در روند آرام و 'عادی' وقایع زمانه، وجه غالب همانا عنصر سرخوردگی، نقد آیرونیک بر نقصان‌ها و محدودیت‌های دموکراسی بورژوایی، است. این نقد که در آن، نزد بهترین روشنفکران، سرخوردگی از عواقب انقلاب بورژوایی، و نارضایتی از جامعهٔ کاپیتالیستی حتی در پیشرفته‌ترین شکل دموکراتیک آن به بیان درمی‌آید، به‌راحتی می‌تواند معرف نوعی بی‌تفاوتی نسبت به دموکراسی، نسبت به جمهوری درمقام شکل دولت، باشد. اما تاریخ متأخر فرانسه نشان می‌دهد هر بار که توطئه یا حملهٔ ارتجاع موجد وضعیتی بحرانی در جمهوری می‌شود، بهترین بخش روشنفکری، باقریحه‌ترین و دوراندیش‌ترین نویسندگان، این 'انزوای باشکوه' [splendid Isolation، در متن به انگلیسی] خویش را رها می‌کنند تا در پیکار فعالانه برای نجات دموکراسی شرکت جویند. فرانس و زولا و بسیاری دیگر در زمان مبارزهٔ دریفوس به همین ترتیب رفتار کردند؛ بهترین چهره‌های دموکراسی در فرانسه هنگام عیان‌گشتنِ تجاوز فاشیستی به همین ترتیب رفتار کردند.

و دقیقاً این ظهور [سیاسیِ] بهترین نویسندگان با جنبش توده‌های کارگر در پیوند است. و درست همان‌طور که وجه مشخصهٔ آلمان ویلهلمی این است

که رادیکالیسم سیاسی هاینریش مان او را در میان قشرهای وسیع‌تر روشنفکران شدیداً منزوی ساخته بود، وجه تمایز رشدوتحول فرانسه نیز دست‌یافتن زولا و فرانس، باربوس Barbusse و رومن رولان به اقتدار و محبوبیت روبه‌رشد، پس از ظهور سیاسی صریح، و اصلاً درنتیجهٔ این ظهور، است. البته حملات خشونت‌بار به ایشان ازسوی بی‌شمار نویسندگان مرتجع نه‌چندان بی‌اهمیت، و تاخت‌وتاز کم‌وبیش پوگروم‌گونه علیه زولا، وغیره را هم نباید از یاد برد. اما ازقضا همین پیکارهای پرشور بر سر محتوای اجتماعیِ ادبیات موجب تمایز شدیدِ آلمان ویلهلمی از دموکراسی فرانسوی است. هاینریش مان غالباً این تمایز را در مقالات روزنامه‌ای و انتقادی خود برجسته می‌ساخت و دلیل برتری ادبیات فرانسوی را درست در همین پیوندش با حیات عمومی می‌یافت.

این خصلت سرسختانه و خشونت‌بار مشارکت ادبیات در پیکارهای مهم روز بر سر دموکراسی به‌واقع مانع از دست‌یابی رمان تاریخی به آن نقش هادی‌ای در ادبیات شد که در آلمانِ دورهٔ پس از جنگ [اول] بدان دست یافت. برای رومن رولان، درقیاس با آناتول فرانس، رمان تاریخی جایگاهی به‌مراتب اپیزودیک‌تر در آثار او دارد. بی‌شک تاریخ، بالاخص تاریخ نقاط اوج اومانیسم خلاقانه و انقلاب کبیر، نزد او نقش تعیین‌کننده‌ای بازی می‌کند. اما او به اولی در تک‌نگاری‌های مقاله‌گونهٔ جذاب و نافذش می‌پردازد، و به دومی در سلسله‌ای بلندپروازانه از درام‌های تاریخی. در هر دو مورد، گزینش فرم ادبی امری تصادفی نیست.

مقالهٔ رومن رولان شالوده‌های علمیِ استوار دارد و تصمیم‌گیری او دربارهٔ این فرم نشان می‌دهد که او با چه تأکید بلتریستیک تاریخیِ مدروز را طرح می‌کرد. او دقیقاً از روی تجارب هنری غنی‌اش می‌داند که آدمی حتی عظمت انسانی شخصی و تراژدی انسانی فردیِ کسی چون میکل آنژ، بتهوون، یا تولستوی را فقط ازطریق تحلیل علمیِ صبورانه، بنیادین و عینی‌ای از زمانه و آثار ایشان می‌تواند کشف کند و قابل‌فهم سازد.

پرداخت دراماتیک او به مضمون انقلاب نیز خصلتی تصادفی ندارد. رومن رولان چندان قصد ندارد دیالکتیک اجتماعیِ محدودیت‌های انقلاب بورژوایی، سرخوردگی ضروری از تحقق محتوای اجتماعی آن، را ملموس سازد، کاری که آناتول فرانس کرده بود؛ اگرچه پرسش‌های سیاسی و اجتماعیِ انقلاب در کانون این درام‌ها جای دارند. او بیشتر می‌خواهد انفجار مهیب شوروشوق‌های انسانیِ رهاشده به‌میانجی انقلاب را در درهم‌تنیدگی و تعامل تراژیک‌شان ترسیم کند. با توجه به تفاوت در اوضاع تاریخی و شخصیت نویسنده، رومن رولان تا اندازهٔ کمی همان نسبتی را با دورهٔ انقلاب فرانسه دارد که استاندال با رنسانس داشت. رومن رولان نیز عصر انقلاب را مکتبی تراژیک می‌داند که شوروشوق‌ها در آن تا به انتها پیش می‌روند. او خود دربارهٔ رابطه‌اش درمقام درام‌پرداز با این دوره از تاریخ می‌گوید: 'این دوره برای من مخزنی از شورها و نیروهای طبیعی است... نمی‌کوشم در آن‌ها به دنبال شباهت باشم؛ زیرا آن‌ها ابدی اند... قدرت هنریِ درام تاریخ نه در آنچه تاریخ بوده، بلکه بیشتر در آنچه همواره هست، نهفته است. گردباد "۱۷۹۳" هنوز بر گرد جهان در چرخش است.'

رومان تاریخیِ کولاس برونیون از درون روح یکسر متفاوتی زاده شده است. بنا به گفتهٔ خود رومن رولان، این رمان نوعی میان‌پرده بین اپیک بزرگ او و سلسله‌درام‌هایش است، نوعی خط فرعی و حاشیه‌ای، اپیزودی در کل تولیدات او. این تلاش برای اشاره به تکوین و جایگاه آن در آثار زندگی نویسنده بنا نیست از اهمیت هنری آن بکاهد، بلکه صرفاً نقش اجتماعی‌ـتاریخیِ رمان تاریخی در اومانیسم فرانسویِ روزگار ما را ازنو تصدیق می‌کند.

این اثر نوعی میان‌پرده است، میان‌پرده‌ای سرخوشانه، و آری‌گو به زندگی، هرچند آکسیون یا ماجرای آن ــ نظیر، ضمناً، *Rôtisserie de la reine Pédauque* آناتول فرانس ــ مملو از وقایع اندوه‌بار و حتی تراژیک است. این تنش و پیروزی زندگی، که از دل آن برخاسته است، همان امر

تعیین‌کننده است: دراین‌جا ماتریالیسم اپیکوریِ قدیمیِ آری‌گو به زندگی، سنت بزرگ اومانیست‌های فرانسوی، وارد میدان می‌شوند. مضمونِ تاریخی این اثر تصادفی نیست زیرا با رجعت ماجرای آن به دورهٔ نیابت سلطنت در عصر لویی سیزدهم جوان، بناست پیوستگیِ این رویکرد در مردم فرانسه را به بیان درمی‌آورد.

بله، قصد رومن رولان معطوف به چیزی بس بیشتر از یک رشدوتحول تاریخیِ بی‌گسست است. جهان‌بینیِ این اومانیست بزرگ، ایمان او به ابدیت احساسات و شوروشوق‌های بشری، دراین‌جا از پیوستگی صِرف فراتر می‌رود. او عبارت 'Bonhomme vit encore' ['انسان خوب هنوز زندگی می‌کند'] را به‌عنوان شعاری بر پیشانی این رمان می‌نویسد، و در مقدمه‌ای که در آن، دلایل چاپ بدون تغییرِ این اثر را کمی پیش از جنگ جهانی امپریالیستی ارائه می‌دهد، می‌گوید که نوادگان کولاس برونیون، همان قهرمانان و قربانیان حماسهٔ خونین جنگ جهانی، درستیِ این شعار را به جهان اثبات کرده اند.

بنابراین کولاس برونیون مطابق با برداشت مؤلف‌اش نه فقط فرزند عصر خویش، عصری متعلق به گذشتهٔ دور، بلکه همچنین نوع یا تیپی ابدی است. و همزمان ــ و این سویهٔ تعیین‌کننده است ــ همان تیپ معرف زندگی مردمی فرانسه است. در همان حال که نزد آناتول فرانس، حکمت اپیکوری و تأیید شادمانهٔ زندگی 'به‌رغم همه چیز' درحکم مایملک معنویِ روشنفکرانِ طبقه‌زدودهٔ قرن هجدهم بود، این جهان‌بینی نزد رومن رولان هرچه عمیق‌تر به درون مردم فرو می‌رود. کولاس برونیون، این صنعتگر ــ هنرمند، هرچند روح و جهان‌بینی‌اش را با ادبیات خوراک می‌دهد، اما حکمت او اساساً حکمتی خودانگیخته است که به‌طور بی‌واسطه از درون زندگی، از درون زندگی مردمی، جوشیده است.

زیبایی بی‌نظیرِ این اثر، که آن را به محصولی یگانه در عصر ما بدل می‌سازد، در همین‌جا نهفته است. رومن رولان به‌هیچ‌رو قهرمانان‌اش را آرمانی نمی‌کند. او حتی عامدانه یک سری خصایص منفی را به پیش‌زمینه می‌آورد:

تمایلی به ولگردی، نوعی بی‌قیدی در گذران زندگی، وغیره. کسولاس برونیسون هر چیزی هست مگر 'قهرمانی آرمانی' که بر اساس کمال‌یافتگی الگوپردازی شده باشد؛ اشتباهات و محاسن او به‌هیچ‌رو با آن تصاویری خوانا نیستند که از آن‌ها برای ستایش مردم فرانسه، در اعصار گوناگون و در دسته‌های گوناگون، بهره برده اند.

اما اگر رومن رولان به‌رغم همهٔ این سنت‌ها از برق‌انداختن و بزک‌کردنِ مردم پرهیز می‌کند، به‌همان اندازه در تقابل با آن جریان‌های ادبی مدرنی است که بازنگاریِ طبیعیِ مردم را در برجسته‌ساختنِ سبعیت بشری می‌جویند؛ حتی اگر 'شرایط' را مسئول بروز این خصایص غیرانسانی بدانند. پرترهٔ رومن رولان از یک قهرمان مردمی سراپا واجد خصلتِ تنومندی و ستبری است، ولی در همان حال ــ و به‌شیوه‌ای جدایی‌ناپذیر از این صفات ــ کاراکتر اصلی درهمه‌جا نوعی اصالت، ظرافت، و نرمیِ انسانیِ فوق‌العاده‌ای در روابطاش با سایر آدمیان از خود نشان می‌دهد، نوعی مصمم‌بودن بی‌پیرایه، هوشمندانه و زیرکانه که با این حال در لحظه‌های آزمون و خطر واقعی، درقالب قهرمانی‌گری حقیقی و پایمردی متهورانه اوج می‌گیرد. صحنه‌هایی نظیر دیدار مجدد با محبوب دوران جوانی و وداع با او، که پیش‌تاریخ‌شان داستان خنده‌دار و تکان‌دهندهٔ عشق آن‌ها را می‌سازد؛ وداع او با همسر باکفایت و کسل‌کننده‌اش که تمام عمرش را توأم با ناسازگاری خنده‌داری با او گذرانده است ــ چنین صحنه‌هایی را نزد هیچ نویسندهٔ دیگری در زمانهٔ حاضر نمی‌یابیم. اگر بخواهیم معیار و نظیری برای این اومانیسمِ استوار بر مردمی‌بودن به‌دست آوریم، باید به صحنه‌های زندگی مردم در گوتفرید کلر رجوع کنیم.

تا همین‌جا نیز جایگاه یگانهٔ رمان تاریخی رومن رولان در تولیدات عصر ما به‌وضوح روشن شده است. شیوهٔ بازنمایی او به‌انحاء مختلف و به‌درستی قطب مخالفِ شیوهٔ بازنماییِ اومانیست‌های ضدفاشیست آلمانی است. آنچه ضعف بزرگ آثار ایشان، حتی اثر مهمی چون *آنری چهارم* هاینریش

مان، را رقم می‌زند، یعنی همان فقدان زندگی انضمامی مردم در غنا و تمامیتِ خودانگیخته و انسانی آن، دقیقاً حُسنِ فوق‌العادهٔ این رمان است. و این تضاد سزاوار آن است که مورد تأکید قرار گیرد زیرا امروزه، در عصر گردآمدنِ همهٔ نیروهای دموکراسی علیه فاشیسم، پرسش مردمی‌بودن واجد فعلیتی است به‌مراتب بیشتر از آنچه در زمان خلق *کولاس برونیون* وجود داشت.

مسلماً این یگانه راه بروز برتری عظیم رومن رولان بر هم‌رزمان ضدفاشیست آلمانی خود نیست. تضاد فوق در موضعِ هر دو نوعِ رمان تاریخی نسبت به پیکارهای سیاسی‌ـاجتماعیِ عصرِ ترسیم‌شده و ــ با وساطت آن ــ نسبت به پیکارهای طبقاتیِ زمان حال مشهود است. ما در ملاحظات بعدی باید مفصلاً به این نکته بپردازیم که چرا این رابطه در رمان تاریخیِ ضدفاشیست‌های آلمانی رابطه‌ای بیش از حد مستقیم است و این مستقیم‌بودن چه پیامدهای زیان‌باری برای بازنماییِ راستینِ گذشته دارد. رمان تاریخیِ نویسندگان ضدفاشیست آلمانی به‌واقع شعرِ [Poesie یا بوطیقای] پیکار برای اومانیسم، برای فرهنگ، علیه ارتجاع و بربریت را در اختیار می‌گذارد؛ اما فعلاً از این واقعیت در رنج است که این شعر همچنان انتزاعی است و خوراک خود را از نیروهای مردمی واقعی نمی‌گیرد.

درمورد رومن رولان وضع کاملاً متفاوت است. ما قبلاً بر شعر والا و سرزندهٔ مردمی‌بودن در رمان او تأکید گذاشتیم. اما این شعر استوار بر نوعی *برکناریِ* آگاهانه و ارتقایافته به تراز جهان‌بینی نسبت به پیکارهای سیاسی عصرِ ترسیم‌شده است. نه این‌که کولاس برونیون و نویسنده‌اش در این پیکارها هیچ جانبی را نمی‌گیرند. اما موضع‌گیری آن‌ها نوعی بدگمانی عوامانهٔ زمخت است که هر دو طرف ستیزه‌گرِ عصر را طرد می‌کند، هم کاتولیک‌ها و هم پروتستان‌ها. رومن رولان قهرمان‌اش را وامی‌دارد بگوید: 'هر دو طرف به‌یک‌اندازه ارزش دارند؛ طرف بهتر حتی ارزش طنابی را ندارد که بناست با آن حلق‌آویز شود. برای ما چه اهمیتی دارد که این یا آن طرفِ بی‌خاصیت حیله‌های رذیلانه‌اش را در دربار اجرا کند؟' و از این هم واضح‌تر در جایی

دیگر: 'خدا ما را حمایت کند از حامیان‌مان! ما خودمان از خودمان حمایت خواهیم کرد. گوسفند بیچاره! اگر قرار می‌بود از خودمان فقط دربرابر گرگ دفاع می‌کردیم، می‌دانستیم باید چه کنیم. اما چه کسی از ما دربرابر چوپان دفاع خواهد کرد؟' و رومن رولان قهرمانان‌اش را نه فقط وامی‌دارد این دیدگاه را مکرراً بیان کنند، بلکه در روند داستان به‌یاری نمونه‌هایی چشمگیر نشان می‌دهد که تهی‌دستان آن دوره تا چه اندازه در بدگمانیِ دوگانه‌شان محق بودند و چگونه تلاش می‌کردند این بدگمانی را، گاهی با حیله‌گری، و گاهی با عزم و اراده، به قالب عمل درآورند.

حکمت ادبی بزرگ رومن رولان خود را ازجمله در انتخاب این دوره از تاریخ فرانسه برای ترسیم این قسم بدگمانی عوامانه نسبت به هرآنچه 'در بالا' جریان دارد، نشان می‌دهد. دوران بزرگ پیکارهای هوگونوها سرآمده است. عصر واپسین نبردهای تعیین‌کننده میان سلطنت مطلقه و دسته‌بندی‌های برخاسته از فئودالیسم، عصر حزب فروند Fronde، پیکارهای سِوِن‌ها Cévennes، مدت‌هاست سپری شده است. احزاب و دسته‌ها به قوت خود باقی می‌مانند، اما نزاع‌هایشان شکل دسیسه‌های درباری 'در بالا' و غارت مردم 'در پایین' را به خود می‌گیرد، و مهم هم نیست که طرف‌شان از حامیان است یا از دشمنان. کولاس برونیون، این عوام‌زادهٔ باهوش، درمورد این پیکارهای عصر خویش اساساً قضاوت درستی دارد؛ باخلاص وقتی این نکته را اضافه کنیم که او ستایش خود از آنری چهارم را با حرارت فراوان اظهار می‌کند و درهیئت او 'مرد خویش' را می‌بیند.

اما، به باور من، به مقاصد ادبی رومن رولان بی‌عدالتی روا خواهیم داشت اگر به توجیه او از موضع کولاس برونیون بچسبیم، توجیهی موقتی که فقط برای دوره‌ای معین اعتبار دارد. تکرار می‌کنیم: این‌که رومن رولان دستمایه‌ای تاریخی را انتخاب کرده است که به‌نظر می‌رسد در آن، همهٔ استدلالات قهرمان‌اش، افکارش، و کنش‌هایش ازسوی واقعیتِ آن زمان تصدیق می‌گردد، نشانگر حکمت ادبی اوست. اما نویسنده دراین‌جا قصد دارد چیزی

دیگری بگوید، چیزی وسیع‌تر و عمیق‌تر؛ او به‌هیچ‌رو نمی‌خواهد استنتاج‌هایش را به بازهٔ زمانیِ تأثیرگذاریِ قهرمان‌اش محدود کند.

ملاحظاتِ او دربارهٔ رمان دکوستر را، که در فصل پیش نقل کردیم، به یاد آوریم، بالاخص ستایش او از این‌که این رمان هرچند حامی جنگ آزادی‌بخش هلند علیه رُم است، اما طرفدار ژنو هم نیست. و وقتی اکنون این برداشت را کنار برداشت مقدمهٔ *کولاس برونیون* دربارهٔ معاصربودنِ این تیپ می‌گذاریم، می‌بینیم که قصد رومن رولان از رویکرد قهرمان‌اش به دسته‌های مبارز 'بالا'ی عصر لویی سیزدهم، فقط این نبود که احساسی قابل‌فهم و تاریخاً انضمامی را با میل و رغبت بازنمایی کند، بلکه همچنین می‌خواست به آیندگان، چهره‌ای آرمانی را پیشکش کند که معرف دیدگاه مردمی‌ــعوامانهٔ درستی است.

کمی بعد از به‌پایان‌رساندن این رمان، جنگ جهانی امپریالیستی درگرفت. همه به‌روشنی و توأم با سپاس موضع مردانه، شجاعانه، و فداکارانهٔ رومن رولان برضد این کشتار همگانی را به یاد می‌آورند. اما رومن رولان امروزه، بعد از تجارب دههٔ پرحادثهٔ گذشته، که او با همهٔ آگاهی‌اش درمقام نویسنده و متفکری بزرگ از سر گذرانده است، می‌داند که شعار ' Au dessus de la mêlée' ['بر فراز چیزها'] چندان مبین روح پیکار او علیه جنگ امپریالیستی نیست و موجد سوءتفاهمات و حتی تحریف‌های زیادی درمورد مقاصد اوست.

صلح‌باوری بعضاً انتزاعی رومن رولان هرگز واقعاً هیچ پیوند درونی با صلح‌باوری دیگران نداشت، حتی وقتی آنان خود را شاگرد و پیرو او می‌خواندند. *برونیون* خاستگاه‌های اجتماعی و جهان‌نگرانهٔ اساساً متفاوت موضع‌گیریِ خاص و شخصی او را نشان می‌دهد. و این خصیصهٔ عوامانه، که ریشه در درک مردمی و خودانگیختهٔ عمیق و راستینی دارد، موضع او را به‌روشنی از کسانی متمایز می‌سازد که ظاهراً زبان مشابهی را به کار می‌برند.

کافی‌ست *اراسموس* اشتفان تسوایگ را کنار *برونیون* بگذاریم تا این تضاد

به‌وضوح عیان گردد. در آن اثر، ما با نوعی پاپس‌کشیدنِ زیاده پالوده، هراسان و عصبی از هر نوع تصمیم روبه‌روایم، نوعی توازن محتاطانه میان 'از یک سو' و 'از سوی دیگر'، همان تلاش روشنفکرانهٔ سنخ‌نما برای فرارفتن از تضادهای فکری و آنتاگونیسم‌های اجتماعی. اما دراین‌جا، در *برونیون*، با نوعی طرد مردمی و نیرومندانهٔ درباریان زننده و ماجراجویانی که خون مردم را می‌مکند، مواجه می‌شویم، پس‌زدنِ هر دو طرف مبارز، طرف‌هایی که زیرکیِ حیله‌گرانه‌ای دارند و هرجا ممکن و ضروری باشد دست به چماق و شمشیر می‌برند. درآن‌جا محصولی پالوده و ظریف از لیبرالیسم منحطِ متعلق به قشر روشنفکران بورژوایی که روزگاری انقلابی بودند؛ و دراین‌جا شورشی خودانگیخته‌ـعوامانه که هنوز برای دست‌زدن فعالیتِ آگاهانهٔ استوار بر انقلاب دموکراتیک به پختگی نرسیده است. رنگ‌پریدگی و شکنندگیِ هنری نزد تسوایگ، غنای شکوفان رنگ‌ها نزد رولان این تضاد را به‌روشنی و به‌نحوی بسنده بازتاب می‌دهند.

کولاس برونیون و کل مرحلهٔ رشدوتحول مؤلف‌اش که متناظر با این اثر است، هیچ ربطی به آن به‌اصطلاح پیروان او ندارد. این کتاب بخشی از بازنگاری ادبی آن خلق‌وخوهای دهقانی‌ـعوامانه‌ای است که پیشتر با صور مهم عینیت‌یافتگی‌شان در رمان تاریخی آشنا شدیم؛ تجلیاتی نظیر برخی وجوه *جنگ و صلح* تولستوی، *اولنشپیگل* دکوستر.

اما این‌جا نیز مسئله بر سر قرابت جریان‌های اجتماعی‌ای است که وجه مشترک‌شان فقط برخی شاخصه‌های عام، و نه انضمامی، است، و ازاین‌رو بازنگاری‌های هنری‌شان ضرورتاً حاکی از تفاوت‌های بزرگی است. رومن رولان نفرت کور و خودانگیختهٔ دکوستر را ندارد، نفرتی که ازنظری هنری به ناتورالیسم می‌انجامد. موضع او نسبت به احزاب و دسته‌های 'بالا' بیشتر حاکی از تحقیری به‌لحاظ ذهنی برتر است تا نفرتی رقت‌انگیز. کولاس برونیون او ــ به‌رغم تعلق‌اش به عوام ــ ازنظر فکری و انسانی بیشتر به کسی چون ژروم کوآنیار نزدیک تا به اویلنشپیگل مدرن. او قهرمانیِ مردمی است

که با این حال ازنظر فکری و انسانی ریشه خاک بومیِ اومانیسم جدید دارد، و همین امر شیوهٔ بازنمایی رومن رولان را از زیاده‌روی‌های ناتورالیستی نویسندهٔ مهم بلژیکی در شهوت جسمانی و سبعیت نزد مصون می‌دارد. شهوت کولاس برونیون به زن و شراب و غذای خوب همواره و همه‌جا درقالب رنگ‌های لطف و پاستل‌گونهٔ اپیکوریسمی فرهیخته ساطع می‌شود که پشت به نور امر انسانی دارد و در عین حال تا اندازه‌ای حیله‌گرانه است. کولاس برونیون کاراکتری زمخت‌تر و زمینی‌تر از برادر قرن هجدهمی‌اش است، آن‌هم به‌خاطر همین جابجاشدنِ سعادتمندانه‌اش به ساحت عوام، اما دیدگاه بنیادین اومانیستی او در این ساحت حفظ و تقویت شده است.

این هر دو اثر بهترین آن چیزی را که اعتراض اومانیستی علیه زمان حال کاپیتالیستی در فرانسه فراآورده است، بازتاب می‌دهند. اما در عین حال محدودیتِ اجتماعاً و تاریخاً مشروطِ این اعتراض اومانیستی در آن زمان را نیز بازتاب می‌دهند. حکمت و توفق اپیکوری در هر دو مورد انعکاسی است از امتناع آمیخته به آیرونی و طنز از هر نوع نفوذ و تغییر در واقعیت اجتماعی متخاصم و پست. و بیان هنریِ این امتناع در این امر نهفته است که در چنین آثاری، تمامیت واقعیت اجتماعی، اگر که اصلاً بناست ظاهر شود لاجرم فقط در قالب طرح کلیِ رنگ‌باخته‌تر و مبهم‌تری از خودِ کاراکتر اصلی اومانیست ظاهر می‌شود؛ به‌واقع چنین آثاری، هرقدرهم که انبوه کاراکترهای فرعی را به‌شیوه‌ای زنده ترسیم کرده باشند، هرقدرهم که انبوه صحنه‌های منفرد را با قدرتِ تمام به اجرا درآورده باشند، در تمامیت‌شان بیشتر پرتره اند تا تصاویری جهانی [Weltbilder].

رومن رولان به‌میانجی فرمِ روایتِ استوار بر من [یا روای اول‌شخص]، حتی از این هم بیشتر بر این خصلت پرتره‌وار تأکید می‌گذارد. او نه تصویری از عصر، بلکه بازتاب آن را در زندگی و تجربه‌های کولاس برونیون به‌دست می‌دهد. بدین‌ترتیب اثر او، به‌رغم تکثر وقایع جذاب، واجد خصلتی ساکن و ایستاست. رشدوتحول در این رمان فقط به‌ظاهر

پیشرفتی در زمان و رخدادهاست. ذات آن بیشتر نوعی پرده‌افکندن است. می‌بینیم چگونه پرترهٔ کولاس برونیون ــ به‌هدایت قلموی زندگی در دستان کارآزمودهٔ نویسنده ــ خصیصه به خصیصه رشد می‌کند. وقتی تصویر کامل می‌شود، رمان نیز به پایان می‌رسد. اما احساس می‌کنیم: هیچ اتفاقِ اساساً جدیدی نیافتاده است. اکنون فقط پرتره را واضح‌تر و فهم‌پذیرتر از بدو کار می‌یابیم. اما الگو نیز تفاوتی نکرده است. کولاس برونیون هیچ رشدوتحولی از سر نمی‌گذراند. هرچند نه در آن معنایی که درمورد 'افراد جهان‌تاریخی' به‌عنوان چهره‌های فرعی بدان اشاره کردیم، آنجاکه بسط و انکشاف خصلت‌های انسانی‌شان پاسخی برای پرسش‌های اجتماعی‌ـتاریخیِ سرزده در جریان رمان فراهم می‌آورد، و لاجرم سویه‌ای از دینامیسم عینیِ تاریخ را می‌سازد ــ بلکه در معنایی واقعی‌تر و تحت‌اللفظی‌تر. زیرا در چهرهٔ برونیون، در روان‌شناسی او، در بسط کاراکتر او، همهٔ مسایل انسانی و تاریخی به‌شکلی متمرکز و متراکم نهفته اند. هم پرسش و هم پاسخ در دل شرح و وصف زندگی او، و فقط در دل آن، حضور دارد. بر همین اساس اتفاقات زیادی در رمان می‌افتد، اما صرفاً به‌منظور نشان‌دادنِ رویکرد واحدِ قهرمان به زندگی از وجوه حتی‌الامکان متمدد. رمان در این معنا آکسیون یا داستان ندارد. هرآنچه در بیرون رخ می‌دهد قرار است نه آدمیان را گامی جلوتر ببرد و نه پرده از بحرانی جهان‌گستر بردارد، بلکه صرفاً قصد دارد *رویکردی بشری* را توضیح دهد.

رومن رولان نویسنده‌ای است که بهترین و اصیل‌ترین سنت‌های هنر کلاسیک را به‌شیوه‌ای سرزنده در خود هضم‌وجذب کرده و به مایملکی سودمند بدل ساخته است. اما نامساعدبودنِ عصرْ او را از سنت کلاسیک رمان تاریخی بسیار دور کرده است. انسانیت و هنری‌بودنِ مهم او خود را درقالب آن کمال درونی‌ای عیان می‌سازد که او، به‌رغم شرایط نامساعد زمانه‌اش، به رمان خویش بخشیده است. اما این کمال بر پایهٔ نوعی چشم‌پوشی ــ آگاهانه ــ به‌دست آمده است، چشم‌پوشی از تصویر جهانیِ تاریخی و

جامع، چشم‌پوشی از این‌که جهش تاریخیِ نیروهای انسانیِ ناشناخته را به‌شیوه‌ای زنده و به‌یاری تعامل همهٔ بخش‌های جامعه ترسیم کند.

هیچ ستایشی از حکمت هنریِ این چشم‌پوشی مبالغه‌آمیز نیست. انتخاب عصر بازنمایی‌شده از این منظر نیز بازهم معرف حد بالایی از زیرکی هنری است: پس از اشارات مختصر مؤلف، خواننده چندان متأسف نیست از این‌که درعوض تصویری از این دوره، تصویری از کولاس برونیون به‌دست آورده است. اما اگر با معیارهای تصاویر کلاسیک‌های رمان تاریخی از تاریخ و تصویر جامعه در *ژان کریستف* بسنجیم، در پس حکمت این انتخاب نیز نوعی کناره‌گیری، نوعی خودمحدودسازیی هنری نهفته است.

این وجه هنری در زبان نیز خود را نشان می‌دهد. رومن رولان کولاس برونیون را با کلمات خود او وصف می‌کند. بدین‌ترتیب پرتره او به اصالتی بی‌واسطه دست می‌یابد. در عین حال، عوامانگی خودانگیختهٔ قهرمان ازطریق زبان کهن به‌طور پیوسته و به‌نحوی گویا رومی‌آید، زبانی که با ظرافت تمام احیا گشته است. اما این‌که خوانندهٔ امروزی ممکن است ته‌مزهٔ ناچیز و بعضاً نه چندان محسوسِ نوعی تصنع و هنری‌بودنِ ساختگی را بچشد، امری گریزناپذیر است. و هر دو پیامدِ روایتِ اول‌شخص، هم این تقید به زبان کهن و هم سرشت ایستای پرتره‌گونگی، خصلت هنری و تجربیِ این رمان زیبا را برجسته می‌کنند. یکی از انبوه تجلیات تراژیک عصر ما این است که چنین تصویری از زندگی عوامانهٔ کهن و ساده‌دلانه نمی‌تواند بدون این ته‌صداهای تصنعی و هنری [Artistisch] تحقق یابد.

V

چشم‌اندازهای رشدوتحول اومانیسم جدید در رمان تاریخی

می‌بینیم که همهٔ مسایل فرمال و محتوایی رمان تاریخیِ روزگارما حول پرسش‌های میراث متمرکز می‌شوند. پیکار بر سر محو میراث سیاسی، ایدئولوژیک، و هنری دورهٔ سرمایه‌داری روبه‌زوال، پیکار بر سر احیا و بازسازی بارورانهٔ سنت‌های دوره‌های مترقیِ بزرگ نوع بشر، روح دموکراسی انقلابی، عظمت و مردمی‌بودنِ هنریِ رمان تاریخی کلاسیک تعیین‌گر همهٔ مسایل زیباشناختی و همهٔ ارزیابی‌های زیباشناختی در این حیطه است.

خودِ همین طرح پرسش و ــ امیدواریم ــ تشریح آن در تحلیل‌های پیشین نشان می‌دهند این پرسش‌ها تا چه اندازه مسایل زیباشناختیِ ناب نیستند. فرم هنری، به‌منزلهٔ بازتابِ متمرکز و تشدیدشدهٔ خصایص قانون‌مند و فردیِ واقعیت عینی، هیچ‌گاه اجازه نمی‌دهد به‌منزلهٔ مسئله‌ای مجزا و ناب و فی‌نفسه به آن بپردازیم. ازقضا تاریخ رمان تاریخی به‌روشن‌ترین وجهی نشان می‌دهد آنچه ظاهراً مسایل سراپا فرمال و مربوط به ترکیب‌بندی است ــ مثلاً این پرسش که آیا چهره‌های بزرگ و مشهور تاریخ باید قهرمانان اصلی باشند یا کاراکترهای فرعی ــ مسایلی جهان‌نگرانه اند که منتهای اهمیت را دارند. به‌واقع، کل این پرسش نیز که آیا رمان تاریخی ژانری مختص به خود و واجد

قانون‌مندهای هنری منحصر به فرد است یا این‌که از قانون‌مندی‌های عام رمان قابل‌تفکیک نیست، بازهم فقط در متن موضع‌گیری کلی نسبت به مسایل جهان‌نگرانه و سیاسی تعیین‌کننده می‌تواند حل شود.

دیدیم که تصمیم‌گیری دربارهٔ همهٔ این پرسش‌ها وابسته به موضع‌گیری نویسنده نسبت به *زندگی مردمی* است. ازسرگیری پیوند با سنت‌های رمان تاریخی کلاسیک به‌هیچ‌رو پرسشی زیباشناختی درمعنای تنگ و صنفی آن نیست. مسئله این نیست که آیا والتر اسکات یا مانتسونی به‌لحاظ زیباشناختی بر هاینریش مان تفوق داشتند، یا دست‌کم تأکید بر این امر نیست؛ برعکس، مسئله این است که اسکات مانتسونی، پوشکین و لئو تولستوی، زندگی مردمی را به‌شیوهٔ تاریخی عمیق‌تر و اصیل‌تر، انسانی‌تر و انضمامی‌تری درک و ترسیم کرده اند تا مهم‌ترین نویسندگان روزگار ما، و همچنین مسئله این است که فرم کلاسیک رمان تاریخی شیوه‌ای بسنده برای بیان رویکردهای مؤلفان آن به زندگی بود، و سبک‌وسیاق کلاسیک داستان و ترکیب‌بندی در خدمت آن بود که امر اساسی، غنا و چندلایگی زندگی مردمی را به‌منزلهٔ شالودهٔ دگرگونی در تاریخ عیان سازد. درحالی‌که در رمان تاریخی حتی نویسندگان مهم زمان حال، هر لحظه به نزاعی میان محتوای جهان‌نگرانه و رویکرد انسانی، که بناست به بیان درآید، و ابزار ادبی بیان برخورد می‌کنیم.

بنابراین اگر آثار برجستهٔ نویسندگان امروزی را بر اساس معیار زیباشناختی‌ای نقد می‌کنیم که از مطالعه و تحلیل کلاسیک‌های رمان تاریخی و قانون‌مندی‌های اپیک و دراماتیک درکل به‌دست آورده ایم، آنگاه در انجام این کار از دو جهت محق ایم. اولاً این واقعیت که یک جریان ادبی توأم با ضروری اجتماعی‌ـتاریخی به‌وجود می‌آید، این‌که محصول ضروری رشدوتحول اقتصادی و پیکارهای طبقاتی عصر خویش است، هیچ معیار درستی برای قضاوت زیباشناختی دربارهٔ آن نیست. مسلماً تاریخی‌گری ارتجاعی‌ـنسبی‌گرا و جامعه‌شناسی مبتذل به‌همان‌اندازه نسبی‌گرا عکس آن را موعظه می‌کنند. از زمان رانکه بدین‌سو همهٔ ابتذال‌گرایای مکانیستی می‌گویند که هر محصول

رشدوتحول اجتماعی 'به‌یک اندازه نزدیک به خداوند' است یا، در لفاظی جامعه‌شناسی مبتذل، یک 'هم‌ارز طبقاتی' است. این تلقی ــ بسته به این‌که چه بخواهیم ــ یا طنینی به‌غایت 'عمیق' در معنای برداشتی عقل‌ستیزانه و اسطوره‌ای از تاریخ دارد، و یا طنینی به‌غایت 'علمی' در معنای نظریه‌ای مبتذل‌بورژوایی و لیبرال‌منشویکی از تاریخ.

اما ازطریق این هر دو برداشت، پیوند واقعی میان هنر و واقعیت گسیخته می‌شود. هنر در آنِ واحد به‌منزلهٔ شیوهٔ بیان تقدیرگرا و سراپا سوبژکتیو یک فردیت پدیدار می‌گردد. بنابراین هنر درحکم بازتاب واقعیت عینی نیست. با این حال، معیارهای زیباشناسی راستینِ هنر دقیقاً از دل همین خصیصهٔ بنیادین هنر برمی‌خیزند. ازآنجاکه رمان تاریخیْ رشدوتحول خودِ واقعیت تاریخی را به‌لحاظ هنری بازتاب می‌دهد و ترسیم می‌کند، معیار سنجش محتوا و فرم آن از دل خود همین واقعیت استخراج می‌شود. لیکن این واقعیت همانا واقعیت زندگی مردمی‌ای است که به‌شیوه‌ای ناهموار و بحران‌خیز رشدوتحول می‌یابد. وقتی حتی نویسندگانی چون فلوبر یا کنراد فردیناند مایر بنا به دلایل عمیق و ضروریِ مربوط به رشدوتحول جامعه، به‌سبب افول ایدئولوژیکیِ طبقهٔ خویش که محصول این رشدوتحول است، دیگر قادر نیستند مسایل واقعیِ زندگی مردمی را درغنای گستردهٔ آن ببینند، وقتی آنها، لاجرم، از دل فقر، از دل تنگنای اجتماعی‌ـتاریخی تصویری که از تاریخ به‌دست داده اند، فرمی 'جدید' به‌وجود می‌آورند، آنگاه زیباشناسی مارکسیستی موظف است این فقر و تنگنا را نه فقط از نظر اجتماعی‌ـتکوینی توضیح دهد، بلکه ازنظر زیباشناختی نیز مطالبات اعلای مربوط به بازتاب هنری واقعیت تاریخی را بسنجد و آن‌ها را زیاده سهل و ناقص بیابد.

نقد محق است درمورد محصولات هنریِ همهٔ دوران‌ها قضاوت و آن‌ها را محکوم کند، و ضرورت اجتماعی‌ـتاریخیِ این حق مسلماً باید تصدیق گردد (تصدیقی که حتی کل قضاوت زیباشناختی نیز استوار بر آن است)؛ و اما بدین‌ترتیب مسألهٔ رمان تاریخی روزگار ما دیگر به‌هیچ‌رو به ته نمی‌رسد و

منتفی نمی‌شود. زیرا ما به‌کرات وجود آن *تضاد* ایدئولوژیکی عمیقی را تصریح کردیم که فعالیت ادبی نمایندگان مهم رمان تاریخی روزگار ما را از فعالیتِ دکادنس بورژوایی جدا می‌کند. ازاین‌رو رسالت داوری دربارهٔ این رمان تاریخی رسالتی بسیار پیچیده است. معیار کلاسیک به‌هیچ‌رو به‌شیوه‌ای همان‌قدر خام و بیگانه درتقابل با این تولیدات قرار ندارد که درتقابل با تولیدات مربوط به افول هنری نوظهور ادبیات بورژوایی و بالاخص دکادنس تمام‌عیار. بین دورهٔ کلاسیک رمان تاریخی و رمان تاریخی عصر ما همخوانی‌های عمیق و تعیین‌کننده‌ای هم در کار است. هر دو در تلاش اند تا زندگی مردمی تاریخی را در تحرک‌اش، در واقعیت عینی‌اش و همزمان در رابطهٔ زنده‌اش با زمان حال بازنمایی کنند. این رابطهٔ سیاسی و جهان‌نگرانهٔ زنده با زمان حال درحکم سویهٔ مهم دیگری از جهان‌نگری است که تولیدات امروزی اومانیسم ما را از درون به دورهٔ کلاسیک پیوند می‌زند.

اما ناهمواربودن رشدوتحول تاریخیْ این رابطه را بی‌اندازه پیچیده می‌سازد. آن‌هم در هر دو پرسش تعیین‌کننده، هم در پرسش مردمی‌بودن و هم در پرسش رابطه با زمان حال. این‌که دیدگاه‌های بسیاری اومانیست‌های کنونی از حیث سیاسی ــ جهان‌نگرانه بسیار رادیکال‌تر از دیدگاه‌های کلاسیک‌هاست نکتهٔ جالب و سرشت‌نمایی است. کافی‌ست به تضاد میان حزب توریِ معتدل، در والتر اسکات، و دموکرات‌های انقلابی، هاینریش مان، بیاندیشیم. اما ناهمواریِ رشدوتحول در این واقعیت تجلی می‌یابد که والتر اسکات، با این وجود، با زندگی مردمی بسیار مأنوس‌تر و اخت‌تر از نویسندهٔ برجستهٔ دورهٔ امپریالیستی بود، همو که می‌بایست با انزوای نویسنده از زندگی مردمی، که محصول تقسیم‌کار اجتماعیِ سرمایه‌داری پیشرفته است، و نیز با چیرگیِ ایدئولوژیِ لیبرال و هردم ارتجاعی‌تر تحت لوای امپریالیسم، مبارزه کند.

پیوند با زندگی مردمی برای نویسندگان دورهٔ کلاسیک رمان تاریخی هنوز واقعیتی اجتماعاً داده‌شده و طبیعی بود. نخست در آن دوره بود که

نیروهای تقسیم‌کار اجتماعیِ سرمایه‌داری رفته‌رفته شروع کردند به تأثیرگذاری بر ادبیات و هنر، آن‌هم در راستای منزوی‌ساختن نویسنده از زندگی مردمی. نزد بسیاری نویسندگان متعلق به رمانتیسمِ ارتجاعیِ آن زمان، این تأثیر پیشاپیش آشکارا محسوس است، اما فقط در برههٔ بعدی است که به شالودهٔ مسلط کل ادبیات بدل می‌گردد.

اومانیست‌های عصر ما در تولیدات خود دقیقاً از نوعی *اعتراض علیه تأثیرات انسان‌زدای سرمایه‌داری* می‌آغازند. در این اعتراض، بیگانگی تراژیکِ نویسنده از زندگی مردمی، منزوی‌بودن او، به‌خودوابسته‌ماندن او، نقش بی‌اندازه مهمی برعهد دارد. اما سرشت این وضعیت ایجاب می‌کند که این اعتراض به‌آهستگی و به‌شیوه‌ای ناهموار و متناقض بتواند از *انتزاعیت* به *انضمامیت* رشد کند. آن‌هم نه صرفاً بنا به این دلیل کلی که انضمامیتِ پیوند و اُنس با زندگی مردمی را فقط به‌آهستگی و اصولاً گام‌به‌گام می‌توان تصرف کرد، بلکه تا اندازه‌ای به‌خاطر دیالکتیک درونیِ پیکار این نویسندگان با وضعیت منزوی و تک‌افتادهٔ ادبیانت زیر سیطرهٔ امپریالیسم.

این دیالکتیک تعیین‌گر کُندی و ناهمواریِ روند تصفیه‌حساب با ایدئولوژی لیبرالِ امپریالیسم است. درست ازآن‌رو که نویسندگان راستین این عصر در آرزویِ چیرگی بر انزوا و تک‌افتادگیِ ادبیات، چیرگی بر زیباشناسی‌گراییِ برآمده از آن، و رضایت‌ازخویش و خودبسندگیِ هنری می‌سوختند، مجبور بودند در آرزوی‌شان برای نوعی تأثیرگذاری فعالانه و اجتماعیِ ادبیات در جامعهٔ عصر خویش ــ همان‌طور که بود ــ به‌دنبال متحدانی باشند. این جستجو به آن‌جارسیده است که آن‌ها با شوروشوق به هر نوع جریان احتماعی یا هر شکلی از تجلی بشری که به‌نظر می‌رسد دربردارندهٔ کوچک‌ترین امیدی برای آنهاست، می‌چسبند، امید به این‌که بتوانند در اعتراض علیه ناانسانیتِ اکنونِ اجتماعی شرکت کنند.

بدین‌ترتیب بیداری دوبارهٔ روح انقلابی‌ـدموکراتیک در ادبیات آلمانی به‌غایت دشوار بوده است. سازش لیبرالی از یک سو، و نفی بوهمی‌ـآنارشیستی

از سوی دیگر، موانع مختلفی را بر سر راه رشدوتحول آن قرار دادند. اگر، در تحلیل رشدوتحول مهم‌ترین نویسندگان ضدفاشیست، به تلاش‌های گوناگون برای متحدشدن با این قبیل جریان‌ها برمی‌خوریم ــ به‌خاطر داوری انتقادی ناکافی یا حتی ارزش‌گذاری افراطی غیرانتقادی ــ این را باید بخشی از خط‌مشی کلیِ رشدوتحول آلمان (و از بسیاری جهات، ولو نه به‌نحوی چندان شاخص، رشدوتحول سایر اروپای غربی) بدانیم. از این حیث سقوط رژیم هوهنتسولرن‌ها و جمهوری وایمار توانست پیشرفت معینی، هرچند نه تغییری رادیکال، به‌بار آورد. این اتفاق فقط با پیروزی بربریسم فاشیستی در خودِ آلمان، و تجارب و پیروزی‌های جبههٔ مردمی در فرانسه و اسپانیا افتاد.

اما خطا خواهد بود اگر در تولیدات ادبی اولیه، که همه‌جا ردپاهایی از این ظهور آهستهٔ روح انقلابی‌ـدموکراتیک را نشان می‌دهد، چیزی جز ضعف نبینیم. دراین‌جا امکان آن نیست که ادبیات آلمانی دورهٔ ماقبل‌فاشیستی را مفصلاً تحلیل کنیم، بالاخص ازآن‌رو که دستاوردهای اساسی آن خارج از چارچوب تحقیق ماست. اما، برای روشنایی‌افکندن بر این تلقی از وضعیت کلیِ ادبیات اعتراضیِ اومانیستی، می‌توانیم نمونه‌ای بیاوریم: نمونهٔ توماس مان. وقتی این نویسندهٔ بزرگ در آثار جوانی‌اش، با قراردادن جهان نویسندهٔ منزوی و وابسته به خویش درتقابل با جهان شهروند ساده و سرراست، به خودانتقادگری سخت و عمیقی دست می‌زند، کاملاً سطحی‌نگرانه و نادرست خواهد بود اگر این را چیزی منفی ببینیم. توماس مان به‌یاری دیالکتیکی به‌غایت ظریف و پیچیده، تناقضات عمیق زندگی بورژوایی و بی‌فرهنگی بورژوای را برملا می‌کند، و علناً به جنگ تیپ انسانیِ غالب در سرمایه‌داری آلمانی می‌روند. اما ازقضا او هرچه معضلهٔ ادبیاتِ منزوی را عمیق‌تر می‌بیند، هرچه با صراحت بیشتری عقب‌نشستن نویسنده به درون 'برج عاج'ی را طرد می‌کند که نفی‌کنندهٔ کل زمان حال به‌نحوی انتزاعی است، لاجرم بیش از پیش وادار می‌شود همه‌جا در واقعیت به‌دنبال تیپ‌های انسانیِ (دست‌کم نسبتاً) مثبت بگردد. صداقت ادبی او در این واقعیت نیز بروز می‌یابد: او تیپی را که

در یک جا به‌عنوان چهره‌ای مثبت بازنمایی کرده است، در پسزمینه‌ای دیگر مجدداً به‌شیوه‌ای آیرونیک نقد می‌کند و بدین ترتیب قیدوبندهای سختی به تأیید خویش می‌افزاید، طوری که آفرینش هنری او هرگز تا حد ستایش از زمان حال و مدافعه‌نویسی تنزل پیدا نمی‌کند.

با این همه باید ازنظر تاریخی گرایشی دوگانه را تشخیص دهیم. از یک سو، توماس مان، همچون هر نویسندهٔ مهم دیگری، می‌کوشد به تصویری همه‌سویه و فراگیر از جامعهٔ زمان حال برسد و آن را بازنمایی کند. خصلت جهان‌شمول این تصویر وابسته به کثرت آدم‌هاست و این‌که آنها، حتی وقتی بناست حاملان اصول خصمانه باشند، به‌عنوان آدم‌های زنده و چندوجهی، و نه کاریکاتورهایی پوسترگونه، ترسیم شوند. از این حیث، توماس مان و همچنین عده‌ای از همعصران مهم او بسیار فراتر از افقی رفتند که پیش‌داوری‌های بورژوازی لیبرال تعیین کرده بود. از سوی دیگر، شیوهٔ درک انسانی و هنریِ این تیپ‌ها بازتاب‌دهندهٔ فرم آهسته و متضادی است که درقالب آن، این رهایی از پیش‌داوری‌های ارتجاعیِ بورژوایی دورهٔ ویلهلمی تحقق می‌یابد. بازهم تکرار تأکید می‌کنیم: نشانهٔ اینِ چیرگی آهسته و مردد بر پیش‌داوری‌ها این نیست که حتی تیپ‌های خصمانه نیز به‌نحوی انسانی ترسیم می‌شوند، بلکه همانا رویکرد غیرانتقادی به این تیپ‌ها در تمامیت اجتماعی و انسانی‌شان است، شکست در تشخیص محدودیت‌های اجتماعی و انسانی‌شان. برای درک روشنِ این وضعیت، کافی‌ست دراین‌جا به بازنماییِ توماس مان از پروسِ دورهٔ فریدریک کبیر و سنت‌های آن در جنگ جهانیِ اول رجوع کنیم.

لیکن ــ البته به‌شیوه‌ای کمتر مؤکد ــ این قبیل صور برداشت و بازنمایی را، در ارتباط با نمایندگان خودِ بورژوازی لیبرال، حتی در دورهٔ اولیهٔ هاینریش مان هم می‌بینیم؛ و همچنین نزد آرنولد تسوایگ Arnold Zweig، در ارتباط با تیپ‌های به‌لحاظ انسانی موقر و محترم نظامیان آلمانی. این نحوهٔ برداشت ادبی از واقعیت طبیعتاً ریشه‌های سیاسی و جهان‌نگرانهٔ خود را دارد.

این‌جا نیز اشاره به چند نمونه کافی‌ست؛ می‌توان به قضاوت بیسمارک یا نیچه اشاره کرد، مواردی که نشان می‌دهند امروز نیز برخی پیش‌داوری‌های دورهٔ سپری‌شده یا بازمانده‌های این پیش‌داوری‌ها هنوز زنده اند.

این مسیر کُند و پرتناقضِ چیرگی بر ایدئولوژی لیبرال و بیگانه از مردم، در رمان‌های تاریخیِ اومانیست‌های ضدفاشیست بازتاب می‌یابند. پیشتر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ضعف‌های این ادبیات، این واقعیت را به‌تفصیل بررسی کردیم که اومانیست‌های ضدفاشیست مسایل زندگی مردمی را از دیدِ 'بالا' ترسیم می‌کنند، دیدی که در آن، خودِ مردم فقط در ربط و پیوند مستقیم با آنچه 'در بالا' جریان دارد نقشی بازی می‌کند. بدین‌ترتیب به تصویر ادبی شفافی از سنت‌های لیبرال‌ـبورژوایی می‌رسیم که هنوز به‌تمامی مغلوب نشده اند. چرخش هنری به سنت‌های رمان تاریخی از نوع کلاسیک، بنابراین، در وهلهٔ اول پرسشی زیباشناختی‌ـهنری نیست. این چرخش به‌واقع پیامدی ضروری از پیروزی تعیین‌کننده و تمام‌عیاری است که روح دموکراسی انقلابی و درگیریِ انضمامی و درونیِ نمایندگان مهم اومانیسم با سرنوشت مردم هم‌اینک در شرف دستیابی بدان است. (تحلیل‌های پیشین ما، امیدواریم، به‌اندازهٔ کافی به خواننده نشان داد که آن سنت‌های عوامانهٔ جدیدی در کشورهای لاتین، که مراحل‌شان نام‌های ارکمان‌ـشاتریان، دکوستر، و رومن رولان را بر خود دارند، به‌شیوه‌ای عکس، از نوعی فقدان انضمامیت تاریخی در رنج است. بنابراین مسألهٔ جهان‌نگرانه‌ـهنریِ احیای مجدد روح رمان تاریخی کلاسیک دراین‌جا نیز صدق می‌کند و به‌همان اندازه با انضمامی‌ساختنِ سیاسی‌ـاجتماعیِ دموکراسی انقلابی در پیوند است. جز این‌که نتایج ادبی‌ای که از آن‌ها گرفته شده است، خصلتی متفاوت و اغلب یکسر متضاد دارد.)

پرسش رابطه با زمان حال، به این مجموعه مسئله گره خورده است. برای بار چندم باید بر تضاد رمان تاریخی امروزی با اسلاف بلافصل آن تأکید کرد. رمان تاریخی اومانیست‌های عصر ما پیوند نزدیکی با مسایل بالعفل و

بزرگِ زمان حال دارند. این رمان تاریخی ــ در تقابل با مثلاً نوع فلوبر ــ در مسیر ترسیم *پیش‌تاریخِ زمان* حال قرار گرفته است. این فعلیت در معنای تاریخیِ وسیع کلمه یکی از بزرگ‌ترین پیشرفت‌هایی است که رمان تاریخیِ اومانیست‌های ضدفاشیست انجام داده اند؛ چنین فعلیتی معرف آغاز چرخشی در تاریخ رمان تاریخی است.

لیکن فقط *آغاز* یک چرخش. زیرا خودِ چرخشی بازهم به سنت‌های رمان تاریخی کلاسیک بازمی‌گردد. تمایزی را که امروزه همچنان بین این دو وجود دارد، پیشتر چندین بار مورد تأکید قرار دادیم. اگر بخواهیم خلاصه‌ای فشرده از آن به‌دست دهیم، این تمایز عبارت است از این‌که رمان تاریخیِ اومانیست‌های امروزی در حال حاضر همچنان *پیش‌تاریخِ انتزاعیِ ایده‌هایی* است که زمان حال را به حرکت می‌اندازند، و نه پیش‌تاریخِ انضمامیِ سرنوشتِ خودِ مردم، همان سرنوشتی که رمان تاریخی در دورهٔ کلاسیکِ خود ترسیم کرد.

رابطهٔ این تولیدات با زمان حال، که بیشتر ایده‌گونه و کلی است تا انضمامی و تاریخی، ضرورتاً به تحریفِ گاه‌وبیگاهِ برخی شخصیت‌ها یا جریان‌های تاریخیِ معین می‌انجامد، و لاجرم به انحراف از آن وفاداری باشکوهی از واقعیت تاریخی که مایهٔ قوت رمان تاریخی کلاسیک را بوده است. اما از آن گذشته، این رابطهٔ بیش از حد ایده‌گونه و بیش از حد مستقیم با زمان حال، به‌شیوه‌ای انتزاع‌گرانه بر تمامیت دنیای بازنمایی‌شده تأثیر می‌گذارد. اگر رمان تاریخی، نظیر نمونهٔ کلاسیک‌ها، درحکم پیش‌تاریخ انضمامیِ زمان حال باشد، آن‌گاه ازنظر هنری، سرنوشت مردمیِ بازنمایی‌شده در آن غایت فی‌نفسه است. رابطهٔ زنده با زمان حال درقالب حرکت خودِ تاریخ متجلی می‌شود، و لاجرم در معنای هنریِ کلمه رابطه‌ای عینی است، به فرم یا قالب ناب بدل می‌گردد، و هرگز چارچوب انسانی‌ــتاریخیِ جهانِ بازنموده را درهم‌نمی‌شکند. (قبلاً نشان دادیم که این امر فقط می‌تواند در درون مرزهای 'نابهنگامی ضروری' رخ دهد.) درعوض، رابطهٔ ایده‌گونه و

مستقیمی با زمان حال که امروزه غلبه دارد، به گرایش درونماندگاری اشاره می‌کند که عبارت از بدل‌ساختن بازنمایی گذشته به نوعی *تمثیل یا حکایت اخلاقی زمان حال* است، گرایش به بیرون‌کشیدن نوعی Fabula docet [*درس اخلاقی*] از چنگ تاریخ، چیزی که ناقضِ سرشت انضمامیت تاریخیِ محتوا و فروبستگی واقعی، و نه صوری، ترسیم است.

احتمالاً متناقض به‌نظر رسد اما با این وجود راست است که دقیقاً همین رابطهٔ مستقیم با زمان حال واجد تأثیری انتزاع‌گر و تضعیف‌گر بر مسایل برجسته‌شدهٔ زمان حال است. این نکته به‌روشن‌ترین وجه در رمان جدید فویشتوانگر، *نیروی دروغین*، مشهود است. هیچ محصول هنری دیگری در عصر ما وجود ندارد که از دل نفرتی چنین برافروخته نسبت به فاشیسم برخاسته باشد. اما شور طنزآمیزِ این نفرت، که فویشتوانگر به‌یاری آن گام بسیار بلندی را در سمت‌وسوی شیوهٔ انقلابی‌ـدموکراتیک مبارزه با دشمن برداشته است، یگانه حُسنِ این اثر نیست. فویشتوانگر دراین‌جا جنبش‌های مردمی را با انضمامیتی بیشتر از رمان‌های یوزفوس‌ـفلاویوس‌اش، و حتی از بخش دوم این سلسله‌رمان ترسیم می‌کند. این جنبش‌های مردمی هرچند از منظر آنانی که سررشتهٔ امور را در پس پرده به دست دارند و رهبرانی که در پیش‌زمینه اند، نگریسته و بازنمایی می‌شوند، مع‌الوصف درقیاس با آثار اولیه‌اش به درجهٔ بالاتری از انضمامیت و تفکیکی دست می‌یابد. با این حال این اثر جذاب، علی‌رغم انضمامیت و سرزندگیِ بیشتری که دارد، صرفاً درحکم تمثیل یا تشبیهی بزرگ است: ما می‌بینیم که چگونه یک لودهٔ رقت‌انگیز، تحریک‌شده با دسیسه‌های سرمایه‌داران بزرگ، به رهبریِ جنبشی مردمی می‌رسد، برای مدتی طولانی درمقام یک دیکتاتور اِعمال قدرت می‌کند، و چگونه قدرت او با به‌خودآمدنِ مردم ازهم می‌پاشد. طنزی چنین مهلک و مؤثر درمورد هیتلر، درمورد همدستان موقر و اوباش‌صفت او، تاکنون نوشته نشده است. این طنز چنان مجاب‌کننده و نافذ است، و معنای آن چنان بلافاصله روشن می‌شود، که به *نیروی دروغین* نقشی مهم در پیکار ضدفاشیستی می‌بخشد.

اما این اثر جذاب و تأثیرگذار چه چیزی کم دارد؟ به باور ما: دقیقاً رابطه‌ای به‌قدر کافی عمیق و انضمامی با زمان حال. این اثر فقط احساس‌های بی‌واسطه علیه هیتلریسم را بیان می‌کند. زیرا پرسش واقعی و عمیقی که همهٔ دموکرات‌های راستین را سراپا برمی‌انگیزاند این است: این دارودستهٔ جانی چگونه توانستند در کشوری نظیر آلمان به حکومت برسند؟ چگونه ممکن بود در این کشور جنبشی به‌وجود آید که در آن، هزاران هزار انسان معتقد به‌نحوی متعصبانه بر سر آرمانِ این سرباز مزدور و جامی سرمایه‌داری مبارزه کنند؟ معمای این جنبش توده‌ای، معمای این رسوایی برای آلمان، را حتی رمان طنزآمیز فویشتوانگر نیز حل نمی‌کند. این واقعیت که مردم موقتاً به خام‌ترین شکل عوام‌فریبی تن می‌دهند، در مان مسلم گرفته شده است.

اما این‌که این عوام‌فریبی خام چگونه توانست چنین تأثیری بر توده‌های میلیونی برجا گذارد، حتی به‌عنوان پرسش هم طرح نمی‌شود، چه رسد به این‌که پاسخ یابد. و طرح این پرسش نه پرسشی آکادمیک و تاریخی، بلکه پرسشی عملی در حد اعلاست؛ این همان پرسش از چشم‌انداز انضمامیِ فروپاشی حکومتِ جنایت‌کار فاشیستی است. خودِ رمان فویشتوانگر این را نشان می‌دهد. ازآنجاکه او پیدایشِ تاریخی‌ـاجتماعیِ حکومتِ نروی دروغین خود را نشان نداده است، لاجرم قادر نیست فروپاشی آن را نیز به‌شیوه‌ای اجتماعاً ـتاریخاً انضمامی ترسیم کند. یک 'معجزه' رخ می‌دهد: ترانه‌ای طنزآمیز دهان به دهان می‌چرخد، توخالی‌بودن شخص غاصب و دارودسته‌اش را برملا می‌کند، مردم به خود می‌آیند، دیکتاتور بربر فرومی‌پاشد. این چشم‌انداز آینده، برخلاف آنچه دیگر بخش‌های طنزآمیز رمان مطلقاً انجام می‌دهند، دیگر نه احساسات مبارزان ضدفاشیستِ مترقی، بلکه ــ برخلاف قصد فویشتوانگر ــ احساسات آنانی را بیان می‌کند که فاشیسم را نه یک جریان سیاسی‌ـاجتماعیِ انضمامی، متعلق به عصر امپریالیستی، بلکه بیشتر نوعی 'بیماری اجتماعی'، نوعی 'جنون توده‌ای' می‌دانند و ازاین‌رو، بی هیچ کنشی، به انتظار نوعی 'بهبودی'، نوعی

'به‌خودآمدنِ' مردم اند، در یک کلام: به انتظار فروپاشی خودبه‌خودِ رژیم هیتلری، به انتظار یک معجزه.

می‌بینیم که رابطهٔ انضمامی با زمان حال یا آشنایی انضمامی با زندگی مردمی را، که با اولی هم‌معناست، با هیچ چیزی نمی‌توان جایگزین کرد. نه حتی با رابطه‌ای به‌لحاظ فکری رفیع و به‌لحاظ ادبی خیره‌کننده با زمان حال، رابطه‌ای که به‌شیوه‌ای انتزاعی بیان شده است. همواره باید بر این مسئله تأکید گذاشت، زیرا در هر دوره‌ای، همپای آن، سرنوشت هنری رمان تاریخی نیز تعیین می‌گردد. خودایستاشدنِ رمان تاریخی به‌عنوان ژانری خاص، که نزد فویشتوانگر ــ بالاخص در اظهارات نظری‌اش ــ نقش چشمگیری ایفا می‌کند، امروزه نیز همچنان علامتی حاکی از ضعفِ این روابط است. این ضعف ریشه در دلایلی دارد کاملاً متضاد با دلایلی که در دروهٔ افول نوظهورِ رئالیسم بورژوایی اثربخش بودند؛ اما ازآنجاکه این ضعف موجد سست‌شدن هر نوع رابطهٔ بشری است، لاجرم باید پیامدهای مسئله‌دار یکسانی را بروز دهد؛ حتی اگر خصلت انضمامیِ این معضله اساساً غیر از آن باشد. در هر دو مورد، نوعی مدرنیزه‌کردن به‌وجود می‌آید و همراه با آن، در خودِ رمان تاریخی، نوعی رنگ‌باختن و انتزاعی‌شدنِ کاراکترهای تاریخیِ واقعی.

حقیقت این پیوند را به‌یاری ضدنمونه‌های ایجابی و مثبت نیز می‌توان تصدیق کرد. اولاً می‌بینیم که اگر رابطهٔ نویسنده دست‌کم با برخی وجوه زندگی مردمیِ زمان حالْ عمیق‌تر، پیچیده‌تر، کمتر مستقیم، انتزاعی، و تشبیه‌گونه باشد، در خودِ رمان تاریخی، کاراکترپردازی‌هایی در ابعاد بزرگ‌تر و با نفوذکنندگی قطعی‌تری به‌وجود می‌آیند. این امر به‌شیوه‌ای جذاب‌تر، به‌شیوه‌ای سرشت‌نماتر برای جایگاه جدید رمان تاریخی، دقیقاً نزد کاراکترهای مثبت است که آشکارا متجلی می‌شود. نفس این واقعیت که کاراکترهای مثبت اصلاً می‌توانند خلق شوند، بی‌اندازه مهم است. از زمان میشل شرتینِ بالزاک و پالا فرانتهٔ استاندال، رمان بورژوایی مدرن نتوانسته است هیچ کاراکتر مثبتی از قهرمانی خلق کند که فعالانه در زندگی عمومی

مشارکت می‌جوید. اما حتی بالزاک و استاندال نیز می‌بایست، درمقام رئالیست‌های روشن‌بین و منسجم، قهرمانان دموکراتیک و مردمی خود را به کاراکترهایی اپیزودیک بدل سازند.

نخست این سیاست جبههٔ مردمی ضدفاشیست و روح دموکراسی انقلابیِ احیاگشته در آن بود که امکان تجسم‌بخشیدن به اشتیاق یک مردم به آزادسازی خویش را درقالب کاراکترهای مثبت فراهم آورد. این همان اهمیت تاریخی، سیاسی و همچنین هنریِ خارق‌العادهٔ چهره‌هایی نظیر آنری چهارم هاینریش مان است. این کاراکترپردازی‌های مثبت درحکم جدل‌های ازنظر سیاسی عمق‌یافته علیه کیش دروغ‌آمیز و عوام‌فریبانهٔ پیشوا نزد فاشیست‌هاست؛ و هرچه ارزش هنری ترسیم کاراکترهای مثبت در آن بیشتر باشد، تأثیر جدلی آن‌ها به‌لحاظ سیاسی نیز به‌مراتب وسیع‌تر و عمیق‌تر خواهد بود. زیرا فقط از همین طریق است که این کاراکترها می‌توانند اشتیاق ریشه‌دارّ وسیع‌ترین توده‌های مردمی را به راه‌حلی ایجابی و مثبت برای خوفناک‌ترین بحرانی که مردم آلمان در طی تاریخ دراز و دشوار خود تجربه کرده اند، آشکارا تجسم بخشند. هرچه این بازنماییٔ کمتر مستقیم باشد، ریشه‌داشتنِ چنین کاراکترهایی در این احساسات مردمی عمیق‌تر خواهد بود. بدین طریق این قسم بازنماییٔ متنوع‌ترین و نهان‌ترین جدوجهدهای مردمی را که در تقلای نور و کلمه اند، در خود هضم‌وجذب می‌کند؛ بدین طریق نه فقط آن چیزی را بیان می‌کند که امروزه ازقبل و به‌شیوه‌ای آگاهانه بر سطح زندگی قرار دارد، بلکه به تاریخ واقعی پیدایش ستم و تبهگنی و راه به‌سوی رهایی نقب می‌زند، و *الگوهایی* می‌سازد که به آگاه‌شدن و مصمم‌شدنِ اشتیاق برای رهایی سرعت می‌بخشند.

کاراکتر سروانتس برنو فرانک درحکم نخستین تصفیه‌حساب با گسیختگی ادبیات آلمانی از زندگی مردمی است. درهمان‌حال‌که این خودانتقادگری نویسندگان تا به این‌جا عمدتاً به‌شیوه‌ای مرثیه‌سرا و طنزآمیز به بیان درمی‌آمد (عمیق‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین نمونهٔ آن *تونیو کروگر* *Tonio*

Kröger توماس مان است)، دراین‌جا نمونه‌ای مثبت و ایجابی ترسیم می‌شود. و ازآنجاکه برنو فرانک در بسیاری موارد موفق می‌شود وجه انسانی نویسنده‌ای بزرگ را به تصویر کشد که در درجهٔ اول یک مبارز بود و نزد وی ادبیات ــ ادبیات در حد اعلای کمال فرهنگی و هنری ــ بخشی ارگانیک و به‌اوج‌رسانندهٔ همه چیز، و با این حال فقط یک بخش، از فعالیت اجتماعی‌اش را رقم می‌زد، راهی برای گریز از این بیگانگی را نشان می‌دهد، چه برای خود نویسندگان و چه برای توده‌هایی که به‌نحوی دردناک از چنین ادبیاتی و از چنین نویسنده‌ای محروم بوده اند، حتی اگر اکثراً از این محرومیت آگاه نبوده باشند، و تازه اکنون قادرند دریابند که واقعاً چه چیزی را کم داشته‌اند.

از این هم چشمگیرتر پیوند میان تأثیربخشیِ سیاسی‌ــجدلی و عظمت هنریِ کاراکترپردازی در چهرهٔ آنری چهارمِ توماس مان است. دراین‌جا پس از مدت‌ها برای اولین بار کاراکتری پیشِ روی‌مان قرار می‌گیرد که همزمان مردمی و مهم، زیرک و مصمم، حیله‌گر و با این حال به‌نحوی تزلزل‌ناپذیر پیشرو و شجاع است. و هاینریش مان، همان‌طور که دیدیم، دقیقاً این واقعیت را برجسته می‌سازد که آنری چهارم نیرو و مهارت خود را مدیون پیوندش با زندگی مردمی است و ازآن‌رو به رهبر مردم بدل می‌شود که توانایی گوش‌سپردن به اشتیاق واقعیِ توده‌های مردم و برآوردن آن به‌شیوه‌ای شجاعانه و زیرکانه را دارد. ظرافت هنریِ این نوع بازنمایی و کاراکترپردازی ضربهٔ مهلک‌تری به کیش هیتلری می‌زند تا حملهٔ مستقیم. زیرا کاراکترپردازی هاینریش مان پیوند میان مردم و رهبر را عیان می‌سازد و لاجرم ــ با جدلی غیرمستقیم ــ به پرسشی که توده‌ها را به حرکت می‌اندازد پاسخ می‌دهد: این‌که محتوای اجتماعی و جوهر انسانیِ رهبری به‌واقع چیست. اگر این جدل غیرمستقیم هاینریش مان را با طنز مستقیم‌اش درمورد هیتلر درهیئت کاراکتر هرتسوگ فون گوییزه مقایسه کنیم، می‌بینیم که بازنماییِ هنریِ برتر تا چه اندازه به‌لحاظ سیاسی نافذتر و اثربخش‌تر است.

درمورد این ملاحظات مسلماً نباید دچار این سوءتفاهم شد که گویی ما

قصد داریم ترسیم و کاراکترپردازیِ منفی و طنزآمیز دشمن را بی‌ارزش جلوه دهیم. این ملاحظات صرفاً محدودیت‌های رهیافت بیش از حد مستقیم و غیرتاریخی به این پرسش‌ها را نقد می‌کنند. تجربه‌های ادبیات کلاسیک نشان می‌دهند که این قبیل ترسیم‌های منفی تا چه اندازه می‌توانند به‌غایت هنری، تاریخی، و دربرگیرندهٔ همهٔ تعینات مهم باشند. اهمیت عظیم ترسیم‌ها و کاراکترپردازی‌های مثبت، بالاخص نزد هاینریش مان، عبارت از این است که دراین‌جا گام‌های قابل‌ملاحظه‌ای برای چیرگی بر رابطهٔ مستقیم و انتزاعی و لاجرم غیرتاریخی، و صرفاً تمثیل‌گونه با زمان حال برداشته شده است.

گام‌های قابل‌ملاحظه‌ای برداشته شده است. اما هنوز راهی درازی مانده است. برونو فرانک و خودِ هاینریش مان، همان‌طور که دیدیم، بیشتر پرتره‌هایی خلق کرده اند تا تصاویری واقعی از عصر. خصلت مردمیِ قهرمانان ایشان، مادامی که به‌شیوه‌ای انسانی و به‌عنوان ویژگیِ فردِ ترسیم‌شده ظاهر می‌گردد، حقیقی و اصیل است. مع‌الوصف بستر واقعی، تعامل واقعی با همهٔ نیروهای مردمی هنوز ترسیم نشده است. ازاین‌رو ــ به‌لحاظ سیاسی و جدلی نیز ــ پیوند ارگانیک با زندگی مردمی وجود ندارد؛ وساطت انضمامی میان جریان مردمی انضمامی و قهرمانِ هادی وجود ندارد. تازه وقتی پیدایش قهرمان مثبت و مردمی به‌لحاظ هنری از منظری اجتماعی‌ـتاریخی و نه صرفاً فردی‌ـبیوگرافیک نشان داده شود، تأثیر سیاسیِ تام‌وتمام تحقق می‌یابد: افشای ادبیِ شبه‌قهرمانانِ فاشیسم.

این گام را پیشتر خودِ زندگی برداشته است، و کنش ادبیِ کسی چون هاینریش مان عبارت از مشاهدهٔ درست و ترسیم هنریِ این گام در زندگی آلمانی است. پیش‌رفتن در این راه نیز فقط درنتیجهٔ همین پیوندخوردگی روبه‌رشد با زندگی مردمی امکان‌پذیر است.

بدین‌ترتیب زندگیْ خلاقیت نویسندگان واقعی را تصحیح و هدایت می‌کند. و شناخت این تأثیر تصحیح‌کننده ما را به دومین نمونهٔ مثبت سوق می‌دهد، نمونه‌ای که می‌توانیم آن را در متن پرسشِ رابطه با زمان حال در

ادبیات روزگارمان مشاهده کنیم. در فصل قبل نشان دادیم چگونه در آثار موپاسان و یاکوبسن، با چرخش مضمونی‌شان به زمان حال، تجربه‌های بی‌واسطهٔ زندگیْ بسیاری از آن پیش‌داوری‌های کاذبی را تصحیح کردند که در رمان‌های تاریخیِ خودایستای آن‌ها شکلی صلب و انتزاعی به خود گرفته بودند؛ چگونه در بهترین رمان‌های معاصرشان، نوعی 'پیروزی رئالیسم' توانست به بر نشیند. این نوع 'پیروزی رئالیسم' را بالاخص نزد فویشتوانگر غالباً می‌توان مشاهده کرد. البته می‌توان اعتراضات زیادی را به برداشت فاشیسم، چه در *موفقیت* و چه در *خواهران* اُپنهایم Geschwister Oppenheim پیش کشید. و کار جذابی خواهد بود نشان‌دادن این‌که چگونه این برداشت‌های کاذب از فاشیسم در رمان‌های تاریخی او وسعت یافتند و به ابتذال کشیده شدند. اما آنچه برای ما اساسی است نه این نکته، بلکه این واقعیت است که فویشتوانگر در این رمان‌ها کاراکترهایی واقعاً زنده و مردمی خلق کرده است، کاراکترهایی که در آن‌ها بهترین جنبه‌های نیروهای مردمیِ شورش‌گر علیه بربریت فاشیستی به‌شیوه‌ای گویا و متقاعدکننده به بیان درآمده اند. کاراکترهایی چون یوهانا کراین در *موفقیت* یا محصل جوان مدرسهٔ علوم انسانی، برنارد اُپنهایم، را در هیچ یک از رمان‌های تاریخی فویشتوانگر نمی‌بینیم. در این کاراکترها بالاخص، و همچنین در بسیاری دیگر از رمان‌های معاصر او، قرایح برجستهٔ فویشتوانگر، غالباً تیروه‌تارشده با نظریه‌های کاذب و پیش‌داوری‌های معاصر، بی‌وقفه سربرمی‌آورند. فویشتوانگر به رمان تاریخی می‌گرود زیرا دستمایهٔ فروبستهٔ آن ظاهراً وعدهٔ کار هنری راحت‌تر و موفقیت بهتر را می‌دهد. به نظر ما چنین می‌رسد که این 'راحتی'، این مقاومت ناکافیِ دستمایهٔ تاریخی دربرابر تعبیرهای غلب، یکی از سرچشمه‌های نواقص و نارسایی‌های این رمان‌هاست، حال‌آن‌که سرسختیِ پرتناقض زندگی سرزندهٔ زمان حال، نویسنده‌ای را که در پیکار با آن است، از بسط والاترین توانایی‌هایش بازمی‌دارد.

این پیوند به‌هیچ‌رو تصادفی نیست. اگر به ادبیات آلمانیِ دورهٔ

امپریالیستی به‌مثابه یک کل بنگریم، آنگاه باید بگوییم که رمان تاریخی ــ به‌رغم درخششی که چهرهٔ آنری چهارم از خود ساطع می‌کند ــ قادر به ارائهٔ هیچ چیزی نیست که قابل‌قیاس با بازنمایی‌های تاریخیِ باشکوهِ معاصر، با *بودنبروک‌های* توماس مان، یا سلسله‌رمان هاینریش مان دربارهٔ آلمان عصر ویلهلمی، وغیره باشد. *کوه جادو* *Der Zauberberg* ی توماس مان، سلسله‌رمان آرنولد تسوایگ دربارهٔ جنگ جهانی، رمان‌های ضدفاشیستیِ فویشتوانگر معرف نقاط اوجِ ترسیم و کاراکترپردازی اند که، در عرصهٔ رمان تاریخی، فقط *آنری چهارم* قابل‌قیاس با آنهاست.

این واقعیت تاریخ‌ــادبی و زیباشناختی بیانگر یکی از مسایل مهمِ مأموریت اجتماعیِ ادبیات است. اهمیت عظیمِ رمان‌های فوق در چیست؟ در این که مؤلفان‌شان کوشیده‌اند *تکوین تاریخیِ* انضمامیِ عصر خویش را بازنمایی کنند. این همان چیزی است که رمان تاریخیِ جنبش ضدفاشیستی آلمان فاقد آن است و نقطه‌ضعف هنری اصلیِ آن نیز در همین‌جا نهفته است. رسالت بزرگی که اومانیسم ضدفاشیست با آن روبه‌روست، نشان‌دادنِ آن نیروهای اجتماعی‌ـتاریخی و انسانی‌ـاخلاقی‌ای است که تعامل‌شان فاجعهٔ آلمان سال ۱۹۳۳ را رقم زده است. زیرا فقط فهم واقعی این نیروها در عین پیچیدگی و درهم‌تنیدگی‌شان قادر است نشان دهد آرایش و ترکیب انضمامی این نیروها چگونه است، و در چه سمت‌وسوهای انضمامی‌ای می‌توانند قرار گیرند تا به سقوط انقلابیِ فاشیسم منجر شوند. روح دموکراسی انقلابی که بیش از پیش در بهترین نمایندگان جبههٔ مردمیِ ادبی علیه فاشیسم بیدار می‌شود، باید نیرومندانه در این سمت‌وسو پیش رود و بدین‌ترتیب بر سنت‌های جهان‌نگرانه و ادبیِ همچنان موجودِ لیبرالیسم دورهٔ امپریالیستی غلبه کند.

رمان تاریخیِ اومانیسم ضدفاشیست با این خطر روبه‌رو است که مسیر کمترین مقاومت را در پیش گیرد. او به نویسندگان این امکان را می‌دهد که از پرسش تکوین تاریخیِ زمان حال اجتناب کنند و درجهت انتزاع، درجهت پیش‌تاریخ انتزاعیِ مسایل پیش روند. نشان‌دادن این خطر، نقد ایدئولوژیکی و

هنری ضعفی که از پی می‌آید، به‌معنای طرد رمان تاریخی و اهمیت هنری، فرهنگی و سیاسی آن برای زمانهٔ حاضر نیست. کاملاً برعکس. فقط وقتی تکوین تاریخی انضمامیِ زمان حال در ذهن نویسنده به‌شیوه‌ای ادبی، یعنی در شکل ترسیم انسان‌ها و سرنوشت‌ها، با روحیهٔ دموکراسی انقلابی، توضیح داد شد، چشم‌انداز واقعی برای رشدوتحول رمان تاریخی در معنای محدودتر گشوده می‌شود. اگر ما رمان تاریخی عصرمان را با برخی از برجسته‌ترین آثار معاصر مواجه ساختیم، قصدمان عمدتاً این بوده است که روح *تاریخیِ* قوی‌تر این آثار را درتقابل با رمان‌های تاریخی مورد تأکید قرار دهیم. صرفاً آگاه‌شدن ادبی این روح تاریخی و ترجمهٔ آن به پراکسیس خواهد توانست گذشته را، در معنای حقیقیِ کلمه، برای اومانیسم ضدفاشیست فتح کند.

این‌جا فرصت آن نیست که به نقدی مفصل از رمان‌های معاصرِ مهمی که در فوق برشمردیم بپردازیم. این‌ها نیز محصولات عصر خویش اند، و حتی اگر در متن پیکار علیه امپریالیسم، علیه سیل افول رئالیسم در دورهٔ امپریالیستی، به‌وجود آمده باشند، به‌هیچ‌رو نمی‌توانند از ضعف‌ها و محدودیت‌های رئالیسم عصر ما برکنار بمانند. اما هرقدرهم که نقد دراین‌جا ممکن و ضروری باشد، نکتهٔ چشمگیر این است که بسیاری از مهم‌ترین آثار از این میان با گونهٔ کلاسیک رمان اجتماعی قرابت بیشتری دارند تا رمان‌های تاریخیِ جریان ضدفاشیستی با نمونه‌های کلاسیک خودشان. بررسی‌های ما تاکنون نشان داده اند چرا اوضاع باید از این قرار باشد؛ نشان داده اند که علت اصلیِ آن صرفاً زیباشناختی نیست، بلکه فقط این است که روح تاریخیِ قوی‌تری بر برداشت آن‌ها از زمان حال حاکم است، روحی که از درون وسعت و غنای تجربه‌های نویسندگان به شالودهٔ این آثار بدل شده است، و همین مایهٔ عظمت آنهاست.

این روح تاریخی همان اصل جدیدی است که بالزاک از والتر اسکات آموخت و به همهٔ نمایندگان بزرگ رمان اجتماعیِ مدرن انتقال داد. افول رئالیسم همواره درقالب سست‌شدن، انتزاعی‌شدن، و تبخیرشدنِ این روح

تاریخیِ بازنمایی زمان حال، درقالب تلقی متافیزیکی از مسایل زمان حال، و انسان‌ها و سرنوشت‌های آن‌ها تجلی می‌یابد. به همان اندازه که رمان اجتماعی مدرن فرزند رمان تاریخی کلاسیک است، رمان تاریخی کلاسیک نیز از دل رمان‌های اجتماعی بزرگ قرن هجدهم برخاست. پرسش تعیین‌کنندهٔ رشدوتحول رمان تاریخیِ روزگار ما چگونگیِ اعادهٔ این پیوند در تطابق با زمانهٔ حاضر است.

این اعاده ازنظر هنری ضرورتاً به نوعی رنسانس یا نوزاییِ نوع کلاسیکِ رمان تاریخی می‌انجامد. اما این رنسانسی یکسر زیباشناختی نیست و نمی‌تواند باشد. فقط طرح ادبی و انضمامیِ این پرسش که 'چگونه رژیم هیتلری در آلمان ممکن بوده است؟' می‌تواند راه به احیای زیباشناختی نوع کلاسیک رمان تاریخی، به نوعی رمان تاریخیِ به‌لحاظ هنری کمال‌یافته، ببرد.

ازاین‌رو چشم‌اندازهای رشدوتحول رمان تاریخی وابسته به اعادهٔ سنت‌های کلاسیک و ادغام بارورِ میراث کلاسیک است. ما مکرراً اشاره کردیم که دراین‌جا مسئله بر سر پرسشی زیباشناختی، یا تقلیدی فرمال از نحوهٔ ترسیم و کاراکترپردازیِ اسکات یا مانتسونی، پوشکین یا تولستوی نیست. و دقیقاً همینجا، که پرسش چشم‌انداز رشدوتحول رمان تاریخی در پیوندی چنین نزدیک با مسألهٔ چگونگی نزدیک‌شدن میراث کلاسیک را طرح می‌کنیم، است که باید بر دو جنبهٔ به‌هم‌پیوستهٔ این میراث تأکید کنیم: از یک سو، روح مردمی، دموکراتیک و ازاین‌رو به‌راستی و به‌نحوی انضمامی تاریخیِ آن؛ از سوی دیگر، انضمامیت هنری فرم در آن. اما خصلت مردمی، روح دموکراتیک، و تاریخی‌گری انضمامی در عصر ما *محتوای رادیکال متفاوتی* دارند تا در عصر کلاسیک‌های رمان تاریخی. و هرچند نه فقط در اتحاد شوروی، جایی که این محتوای رادیکال و متفاوت ضرورتاً نتیجهٔ سوسیالیسم است، بلکه همچنین برای اومانیست‌های دموکراتیک مبارز در غرب کاپیتالیستی.

رمان تاریخی کلاسیک تناقضات پیشرفت بشری را ترسیم کرد، و با ابزار تاریخی، از این پیشرفت دربرابر حملات ایدئولوژیکیِ ارتجاع دفاع کرد،

و در این پیکار، افول ضروری دموکراسی قدیمی و بدوی، و بحران‌های تاریخیِ عظیم تاریخ نوع بشر را بازنمایاند. اما چشم‌انداز تاریخی آن فقط توانست چشم‌انداز *افول ضروری دوره‌های قهرمانی*، حرکت ضروری رشدوتحول به‌جانب *نشر کاپیتالیستی*، باشد. رمان تاریخی کلاسیکْ غروب رشدوتحول قهرمانی‌ـانقلابیِ دموکراسی بورژوایی را به تصویر می‌کشد.

رمان تاریخی امروزی در میانهٔ سپیده‌دم یک دموکراسی جدید ظهور می‌کند و بسط می‌یابد. این فقط به اتحاد شوروی مربوط نمی‌شود، جایی که رشدوتحول طوفانی و تأسیسِ پرشور سوسیالیسم برترین شکل نوین دموکراسی را، که تاکنون در تاریخ بشر وجود داشته است، به بار آورد: دموکراسی سوسیالیستی. پیکار دموکراسی انقلابیِ جبههٔ مردمی نیز صرفاً درحکم دفاعی از دستاوردهای موجودِ رشدوتحول دموکراتیک دربرابر حملات فاشیست‌ها یا ارتجاع شبه‌فاشیستی نیست. غیر از آن، این پیکار در دفاع‌اش از دموکراسی از این مرزها فراتر می‌رود، و باید محتواهایی جدید، برتر، پیشرفته‌تر، کلی‌تر، دموکراتیک‌تر، و اجتماعی‌تری به دموکراسی انقلابی ببخشد. انقلابی که پیشِ روی ما در اسپانیا دارد تحقق می‌یابد، به‌روشن‌ترین وجهی نشانگر همین رشدوتحول جدید است. این انقلاب نشان می‌دهد که دموکراسی‌ای از نوع جدید در شرف تکوین است.

پیکار برای دموکراسی جدید، که در کل جهان، احیای پرشور و بسط فراگیرتر سنت‌های دموکراسی انقلابی را به همراه می‌آورد، همه‌جا برانگیزندهٔ قهرمانی‌گریِ بی‌سابقه و شگرفی در میان مردم است. ما در میانهٔ دوره‌ای قهرمانی به‌سر می‌بریم، دوره‌ای که اما قهرمانی‌گری آن استوار بر توهماتِ تاریخاً ضروری نیست ــ آن‌طورکه در پیوریتن‌های انگلستان و ژاکوبن‌های فرانسه، چنین بود ــ بلکه متکی به شناختی واقعی از نیازهای مردم کارگر و سمت‌وسوی توسعهٔ جامعه است. این قهرمانی‌گری استوار بر توهمات نیست زیرا شرایط تاریخی‌اش طوری شکل نگرفته اند که پیروزی آن ضرورتاً دورانی از هشیارشدن و افسون‌زدایی ملال‌آور را در پی داشته

باشد. قهرمانی‌گریِ پیوریتن‌ها در انگلستان و ژاکوبن‌ها در فرانسه ــ برخلاف خواست مبارزان انقلابی ــ به پیروزیِ نثر استثمار کاپیتالیستی یاری رساند. قهرمانی‌گریِ مبارزان جبههٔ مردمی، برعکس، پیکاری است بر سر منافع حقیقیِ کل مردمان کارگر و ایجاد شرایط مادی و فرهنگی‌ای که بتواند ضامن رشد انسانی‌شان در هر جهتی باشد.

این چشم‌انداز که قهرمانی‌گریِ پیکار لازم نیست یک اپیزود یا برههٔ موقتی ــ ولو تاریخاً ضروری ــ در حرکت پیروزمندانهٔ نثر کاپیتالیستی باشد، رویکرد ما به گذشته را نیز تغییر می‌دهد. وقتی نویسنده‌ای امروزی، که از تجربه‌های پیکارهای قهرمانیِ مردم علیه استثمار امپریالیستی و ستم در کل جهان خوراک می‌گیرد، پیشگامان تاریخیِ این پیکارها را وصف می‌کند، قادر است این کار را با روحیه‌ای کاملاً متفاوت، روحیهٔ تاریخیِ بس حقیقی‌تر و عمیق‌تری از اسکات یا بالزاک انجام دهد. برای آنها، دوره‌های قهرمانیِ نوع بشر فقط می‌توانست به‌منزلهٔ اپیزودها و میان‌پرده‌هایی، ولو تاریخاً موجه و ضروری، ظاهر شود.

این چشم‌اندازهای جدید که بر پایهٔ رخدادهای سال‌های اخیر به دست آمده است، فقط به‌معنای امکانِ تلقی‌ای عمق‌یافته از گذشتهٔ تاریخی نیست، بلکه در عین حال به‌معنای گسترش حیطهٔ بازنماییِ پیش‌تاریخ انضمامی‌مان است. دراین‌جا فقط یک نمونه می‌آوریم. در ادبیات بورژوایی، مضامین شرقی تاکنون ضرورتاً خصلتی اگزوتیک‌ـنامتعارف داشته است. واردکردن فلسفهٔ چینی یا هندی در ایدئولوژی افولِ بورژوازی صرفاً موجب تشدید این اگزوتیسم شد. اکنون، برعکس، ازآنجاکه ما معاصران پیکارهای قهرمانانه برای آزادسازی مردم چین و هند وغیره ایم، همهٔ این رشدوتحول‌ها به‌نحوی انضمامی و لاجرم ادبی، در متن جریان مشترک تاریخِ آزادسازی نوع بشر، قابل‌بازنمایی اند. و در پرتو این راستای مشترک، گذشتهٔ این مردمان و ملت‌ها به‌شیوه‌ای جدید روشنایی می‌یابد یا دست‌کم می‌تواند به‌میانجی کار نویسندگام مهم‌شان به‌شیوه‌ای یکسر جدید روشنایی یابد.

سیطرهٔ نثر پس از افول دورهٔ قهرمانی استوار بر این بود که تلاش‌های قهرمانانهٔ عظیم مردم به‌لحاظ عینی فقط به انحلال یک شکل از استثمار به یک شکلی دیگر انجامید. مسلماً به‌لحاظ عینی‌ـاجتماعی، پیروزیِ سرمایه‌داری بر فئودالیسم پیشرفت تاریخی عظیمی است. و نمایندگان بزرگ رمان تاریخی کلاسیک در آثار خویش این پیشرفت را تصدیق کرده اند. اما دقیقاً ازآن‌رو که آن‌ها نویسندگانی واقعاً بزرگ بودند، ازآن‌رو که با سرنوشت مردم همدلی عمیقی داشتند، نمی‌توانستند ستایش‌گر بی‌قیدوشرطِ پیشرفت سرمایه‌دارانه باشند. آن‌ها درکنار پیشرفت اقتصادی، همواره قربانی و بهای خوفناکی را که مردم پرداخته بودند، نیز توصیف می‌کردند.

نمایندگان بزرگِ رمان تاریخی کلاسیک بر پایهٔ این بصیرت نسبت به متناقض‌بودن جریان پیشرفت، تن به ستایش غیرانتقادی از گذشته ندادند. اما با این وجود، آثار ایشان به‌وضوح بیان‌گر اندوه برای سپری‌شدن و هدررفتن بسیاری از لحظات در گذشته اند: اولاً برای عقیم‌ماندنِ جهش‌ها و تجدیدحیات‌های قهرمانی در جنبش‌های آزادسازیِ مردم در گذشته، و ثانیاً برای زوال بسیاری نهادهای بدوی‌ـدموکراتیک و، به‌علاوه، ویژگی‌های بشریِ هم‌پیمان با این نهادها که بی‌رحمانه به‌واسطهٔ جریان پیشرفت نابود شد. این اندوه نزد نویسندگان واقعاً مهم، نزد نویسندگانی که واجد شعوری واقعاً تاریخی اند، بسیار دوپاره و متناقض و دیالکتیکی است؛ زیرا این نویسندگان، همزمان با انزجار انسانی، زیباشناختی، و اخلاقی از نثر پیروز سرمایه‌داری، نه فقط ضرورت آن را، بلکه همچنین این واقعیت را دریافتند که پیروزی ضروری این نثر ــ به‌رغم همهٔ دهشت‌های گره‌خورده به آن ــ گامی به‌پیش در رشدوتحول نوع بشر است.

این دوپارگی برای نویسندهٔ امروزی محو می‌شود. چشم‌انداز او از آینده، که نه بر توهمات استوار است و نه بر نوعی بیداری هشیارانه از این توهمات انقلابیِ درهم‌شکسته، به‌هیچ‌رو نشانگر تباهیِ تجلیات قهرمانی و انسانیِ زندگی از منظر آیندهٔ پیروز نیست، بلکه برعکس، نشانگر گسترش‌یافتن و

عمیق‌شدن هرچه بیشترِ همهٔ صفات ارزشمند آدمی و ارتقاءشان به سطحی بالاتر است، صفاتی که در روند رشدوتحول او تا به امروز سربرآورده اند.

کافی‌ست مثالی بیاوریم تا این تمایز چشم‌اندازها را که تمایزی مربوط به رشدوتحول واقعیت تاریخی است، عیان سازیم. ما در بخش اول این کتاب، تحلیل زیبای ماکسیم گورکی از رمان‌های کوپر را نقل کردیم. این تحلیل به‌وضوح موضع دوپارهٔ کلاسیک‌های رمان تاریخی را روشن می‌کند. آن‌ها باید زوال سرخپوستان نجیب و 'جوراب‌چرمی [Leather stocking]'های سراپا شریف و قهرمان را به‌منزلهٔ پیشرفت ضروری تصدیق کنند، اما با این حال نمی‌توانند رذالت بشریِ فاتحان را نبینند و ترسیم نکنند. این سرنوشت ضروری هر فرهنگ بدوی‌ای است که در تماس با سرمایه‌داری قرار می‌گیرد.

اکنون فادیوف، در سلسله‌رمان جدیدی‌اش، مسئله‌ای عظیم با درون‌مایه‌ای مشابه را طرح کرده، هرچند آن را ــ در بخش‌های تاکنون منتشرشدهٔ اثرش ــ حل نکرده است: یعنی سرنوشتِ قبیلهٔ بازماندهٔ اودهه Udehe که همچنان کمابیش در وضعیتی استوار بر نوعی کمونیسم بدوی به‌سر می‌برد، قبیله‌ای که با انقلاب پرولتری تماس پیدا می‌کند. بدیهی است که این تماس ضرورتاً حیات اقتصادی و اخلاقی قبیله را زیرورو می‌کند؛ اما این نیز به‌همان اندازه بدیهی است که این دگرگونی باید سمت‌وسویی بگیرد کاملاً متضاد با آنچه کوپر به‌عنوان تقدیری تکان‌دهنده و تراژیک توصیف کرده است.

آزادسازی انقلابیِ مردم از یوغ سرمایه‌داری موجد جهش و تجدیدحیاتی عمیق در میان توده‌های بی‌شمار مردم است. اما ــ و این نکتهٔ اساسی است ــ این جهش یک اپیزود یا برههٔ گذرا نیست که در پی آن انرژی‌های مردمی ازنو فروکش کند، بلکه برعکس، جهش فوق بناست همهٔ موانعی را که از بسط و گسترشِ انرژی‌های انسانی در توده‌های مردم جلوگیری می‌کند، از سر راه بردارد؛ این جهش نهادهایی ایجاد می‌کند که به تسریعِ این قسم بسط انرژی‌های مردمی ازنظر اقتصادی و فرهنگی یاری می‌رساند. این چشم‌اندازِ آزادسازیِ واقعی و پایدارِ مردم چشم‌اندازهای رمان‌های تاریخی از آینده را

تغییر می‌دهد؛ لحن عاطفیِ کاملاً متفاوتی به روند روشنایی‌افکندن بر گذشته به‌میانجی این رمان‌ها می‌بخشد، لحنی متفاوت از آنچه، به‌ناگزیر، در رمان تاریخی کلاسیک می‌یابیم؛ این چشم‌انداز اجازه می‌دهد گرایش‌ها و ویژگی‌های جدیدی در گذشته کشف شود که رمان تاریخی کلاسیک آن‌ها را نمی‌شناخت و نمی‌توانست بشناسد. *از این جهت*، رمان تاریخیِ جدید، که از درون روح مردمی و دموکراتیک عصر ما برخاسته است، *در تقابل* با رمان تاریخی کلاسیک قرار می‌گیرد.

از آنچه تا کنون گفته شده است، معلوم می‌شود که این چشم‌انداز جدید نه فقط برای نویسندگان اتحاد شوروی، بلکه همچنین برای اومانیست‌های جبههٔ مردمی ضدفاشیست وجود دارد؛ هرچند مسلماً این گرایش‌ها در اتحاد شوروی باید به‌لحاظ عینی و ذهنی به‌نحوی شفاف‌تر و پرتوان‌تر بسط یافته باشند. اما پیکار بر سر دموکراسیِ از نوع جدید، شفافیت درمورد پیوند مسایلِ این دموکراسی با آزادسازیِ اقتصادی و فرهنگیِ استثمارشدگان ــ همان‌طورکه بالاخص در نوشته‌های هاینریش مان به آن‌ها برخوردیم ــ نشان می‌دهند که این چشم‌انداز برای مبارزان جبههٔ مردمی نیز واقعیت دارند. و بنابراین همچنین می‌تواند به واقعیتی برای ادبیات ایشان بدل گردد.

تحقق این گرایش‌ها ضرورتاً مستلزم دگرگونی‌های عمیقی، حتی از حیث فرمال‌ـهنری، در رمان به‌طور کلی و لاجرم همچنین در رمان تاریخی است. اگر از منظری بسیار کلی حرف بزنیم، این گرایش را می‌توان *گرایشی به اپیک* خواند. این گرایش در برخی از بهترین محصولات اخیر مشهود است. برخی ویژگی‌های آشنای *آنری چهارم* هاینریش مان را به یاد آوریم.

این گرایش زادهٔ ضرورت تاریخی عمیقی است. درقالب آن، ازحیث هنری، همان پدیدهٔ تاریخی‌ای تجلی می‌یابد که ما را واداشت رمان تاریخی نوظهور را درتضاد با رمان تاریخی کلاسیک قرار دهیم. اما نباید از این امر غافل ماند که این چیزی جز یک گرایش نیست. فقط در سوسیالیسم به‌تمام بسط‌یافته است که پایان‌گرفتن خصلت آنتاگونیستی تناقضات، همراه با

پیامدهایش برای همهٔ تجلیات حیات بشری، می‌تواند به یک اصل بدل گردد، اصلی که ساختار و حرکت حیات اجتماعی را تعیین می‌کند. مادامی که چیزی به نام اقتصاد کاپیتالیستی وجود دارد، آنتاگونیسم تناقض‌ها حاکم است. مسلماً، چشم‌انداز انضمامی و واقعیِ آزادسازی موجد رویکرد سوبژکتیو متفاوتی به روند پرتناقض رشدوتوسعهٔ تاریخ است، هرچند بی‌آن‌که بتواند سرشت واقعی‌اش را نفی کند. پس در متن این قبیل دگرگونی‌های سبک، فقط سخن از نوعی گرایش می‌تواند در میان باشد.

ما همچنان به‌دور از آن‌ایم که به نثر کاپیتالیستی به‌دیدهٔ دوره‌ای از رشدوتحول نوع بشر بنگریم که به‌تمامی از آن عبور کرده ایم، دوره‌ای که فقط متعلق به گذشته است. این واقعیت که چیرگی بر بازمانده‌های سرمایه‌داری در اقتصاد و در ایدئولوژی، رسالت مرکزیِ سیاست اتحاد شوروی در داخل است، نشان می‌دهد که نثر کاپیتالیستی حتی در واقعیت سوسیالیستی نیز همچنان عاملی است که هرچند شکست خورده و نهایتاً محکوم به زوال است، اما فعلاً موجودیت دارد.

آنچه مارکس دربارهٔ نهادهای حقوقی گفته است، دربارهٔ فرم‌های ادبی نیز وسیعاً صدق می‌کند. این فرم‌ها نمی‌توانند فراتر از جامعه‌ای قرار بگیرند که آن‌ها را فراآورده است. به‌واقع، ازآنجاکه این فرم‌ها با عمیق‌ترین قانون‌مندی‌ها، مسایل، و تناقضات انسانیِ یک دورهٔ تاریخی سروکار دارند، *نباید* فراتر بایستند ــ آن‌هم، مثلاً، در معنای پیش‌بینی چشم‌اندازهای آتیِ رشدوتحول ازطریق فرافکنی‌های رمانتیک‌ـیوتوپیاییِ آینده به زمان حال. اهمیت آن‌ها ازقضا در رئالیسم آنهاست، در بازتاب‌دادنِ عمیق و وفادارانه به آنچه واقعی است. زیرا در آنچه واقعی است، گرایش‌های معطوف به آینده به‌شیوه‌ای قطعی‌تر و شفاف‌تری نهفته اند تا در زیباترین رؤیاها یا فرافکنی‌های یوتوپیایی.

مسلماً این محدودیت و قید همچنان درمورد ادبیات ضدفاشیستیِ غرب صادق است. زیرا درآن‌جا نظام سرمایه‌سالار در زننده‌ترین، موحش‌ترین، و

غیرانسانی‌ترین شکل خود سیطره دارد. امروزه جبههٔ مردمی در بهترین حالت، نظیر اسپانیا، می‌تواند همهٔ نیروهای دموکراسی را برای مقابله با فاشیسم گردهم آورد. اما پیروزی، آزادسازی مردم از یوغ فاشیستی، وضعیت اجتماعیِ جدید استوار بر دموکراسی، یا اصلاً الغای استثمار، امروزه در بهترین حالت موضوع پیکار است، و در اکثر موارد، صرفاً چشم‌اندازی واقعی و مربوط به آینده. این‌که در کشورهای سرمایه‌داری، تحت این شرایط اجتماعی و سیاسی، ادبیاتی از این نوع، که در رمان تاریخی ضدفاشیستی با آن آشنا شدیم، توانست شکل گیرد، یکی از نشانه‌های مهم عصر: وضعیت انقلابیِ روبه‌پختگی، و اهمیت بین‌المللی عظیمِ تأسیس پیروزمندانهٔ سوسیالیسم در اتحاد شوروی است. اما تشخیص این وضعیت یکسر جدید نباید ما را فریب دهد تا چشم‌اندازها و گرایش‌ها را در عرصهٔ فکر، به‌سمت واقعیتِ موجود بچرخانیم.

ازاین‌رو امروزه تضاد رمان تاریخی با رمان تاریخی از نوع کلاسیک صرفاً تضادی بسیار نسبی است. ما مجبور بودیم تضاد در گرایش‌ها را برجسته کنیم تا این سوءتفاهیم به‌وجود نیاید که گویی ما در آرزوی نوعی احیای فرمال، نوعی تقلید هنری از رمان تاریخی کلاسیک ایم. این کار ناممکن است. تفاوت چشم‌اندازهای تاریخی موجد تفاوت در اصول ترکیب‌بندی هنری، اصول کاراکترپردازی، نیز است. هرچه بیشتر این چشم‌اندازها و گرایش‌ها به واقعیت استحاله یابند، و بنابراین هرچه بیشتر رشدوتحول عام رمان در راستای اپیک پیشروی کند، این تضاد بزرگ‌تر می‌شود. اما خود را به دردسرانداختن در این باره که این تضاد تا چه اندازه رادیکال خواهد شد، کار عبثی است.

بالاخص وقتی جبههٔ اصلی پیکار در عرصهٔ هنری نیز همانا چیرگی بر میراث زیان‌بار است. ما نشان دادیم که، از بسیاری جهات، گرایش‌های موجود در رمان تاریخی جدید در تضاد با گرایش‌های شکل‌دهنده به افول رئالیسم بورژوایی اند. اما این گرایش‌ها تاکنون هیچ‌کجا به‌تمامی تحقق نیافته اند. امحای

میراث زیان‌بار هنوز به پایان نرسیده است. و دیدیم که معضلهٔ مفهومی و هنریِ رمان تاریخیِ روزگار ما اساساً وابسته به تصفیه‌حساب رادیکال با این میراثِ ایدئولوژیکی و هنری است. در عین حال باید تأکید کنیم که هرنوع پیش‌بینی یوتوپیاییِ چشم‌اندازهای آینده و استحالهٔ آن‌ها به یک هستی یا واقعیت فرضی، به‌سادگی می‌تواند، با کُندکردنِ تناقضات آنتاگونیستیِ واقعاً مؤثر، نوعی واپس‌لغزیدن به سبک دورهٔ افول را به‌همراه آورد.

در این پیکار، مطالعهٔ رمان تاریخی کلاسیک نقش فوق‌العاده‌ای بازی می‌کند. نه فقط بدین دلیل که می‌توانیم در آن به معیاری ادبی در سطحی بالا برای بازنمایی گرایش‌های واقعی زندگی مردمی دست یابیم، و لاجرم معیاری برای مردمی‌بودنِ رمان تاریخی، بلکه همچنین به این دلیل که رمان تاریخی کلاسیک، بر اثرِ این خصلت مردمی، *قوانین عام اپیک بزرگ* را الگووار تحقق بخشید، حال‌آن‌که رمان دورهٔ افول، گسیخته از زندگی، این قوانین عامِ هنر روایت را وسیعاً نابود ساخت ــ از ترکیب‌بندی و کاراکترپردازی گرفته تا انتخاب زبان. چشم‌انداز بازگشت رمان به عظمت اپیک راستین‌اش، به سرشت اپیک‌گونه‌اش، دقیقاً باید این قوانین عام هنر بزرگ روایت را مجدداً زنده کند، آن‌ها را به آگاهی درآورد، و به‌قالب عمل برگرداند، اگر که قرار است این قوانین در معضله‌ای متناقض انحلال نیابند. این معضله را می‌توانیم در برترین محصول رمان تاریخی مدرن، *آنری چهارم* هاینریش مان، مشاهده کنیم، آنجاکه اپیک‌گونگیِ باعظمت قهرمان مثبت، شکوهمندی سبکِ روایی، در نزاعی غریب و حل‌وفصل‌نشده با حقارت ضروری، ناگزیر و تغییرناپذیرِ شیوهٔ بازنمایی بیوگرافیک قرار می‌گیرد.

اما ما توانستیم به‌شیوه‌ای کاملاً متفاوت اما، به معنای وسیع تاریخی، مشابه، این نیروی اشاره‌کننده به آینده را، درقالب وحدتی تناقض‌آمیز با معضله‌ای خاص مربوط به زمان حال، در *کولاس برونیون* رومن رولان تشخیص دهیم.

بنابراین رمان تاریخی عصر ما باید اسلاف بی‌واسطهٔ خویش را به‌شیوه‌ای

رادیکال و صریح نفی کند و سنت‌های‌شان را نیرومندانه از آثار خود محو سازد. تقریب ضروری به نوع کلاسیک رمان تاریخی، که در پیوند با روند فوق است، همان‌طور که ملاحظات ما نشان داده است، به‌هیچ‌رو نه درحکم نوزاییِ این فرم یا تأیید سادهٔ این سنت‌های کلاسیک، بلکه، اگر اجازه دهید دراین‌جا این عبارت از ترمینولوژی هگل را به‌کار برم، نوعی تجدیدحیات در شکل نفی در نفی است.

نمایه

ابرز، گئورگ، ۲۷۸، ۳۵۷، ۳۷۹، ۳۸۰
اتللو (کتاب)، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۸
آخر تابستان (کتاب)، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۴
آخرین شوآن (کتاب)، ۱۱۳، ۱۱۹
ادبیات و حقیقت (کتاب)، ۴۶۸
ادوارد دوم (کتاب)، ۱۲۵
ادیسون، جوزف، ۳۰۸، ۳۱۲
اراسموس روتردامی، دسیدریوس، ۴۱۳
ارنست، پاؤل، ۲۰۹
آرنیم، لودیگ آخیم فون، ۳۸۳
استاندال، ماری آنری بیل، ۲۴، ۳۴، ۳۸، ۵۲، ۸۶، ۸۹، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۹، ۲۷۶، ۳۴۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۵۰۷، ۵۳۸، ۵۲۹
استوآرت، جیمز دی، ۱۸، ۱۹، ۴۳، ۴۵، ۴۸، ۶۰، ۷۲، ۷۵، ۷۶، ۳۰۹، ۳۱۰
اسکات، والتر، ۴۰، ۶۱، ۶۴، ۱۷۳، ۱۸۲، ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۴۵، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۲۰، ۳۳۷، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۷۳، ۳۸۳، ۳۸۴، ۴۰۶، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۵۶، ۴۵۹، ۴۶۴، ۴۶۶، ۴۸۵، ۴۸۷، ۵۱۸، ۵۲۰، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۷
اسمولت، توبیاس، ۱۷، ۹۰، ۳۰۷
اشپنگلر، اسولد، ۲۶۸، ۲۷۳، ۳۸۴
اشتیفتر، آدالبرت، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵
افسوس که او یک روسپی است (کتاب)، ۱۶۴
افی بریست (کتاب)، ۴۰۴
اگمونت (کتاب)، ۶۵، ۶۶، ۸۹، ۱۷۸، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۴۶، ۲۴۸
آگوستوس، گایوس اُکتاویوس، ۴۸۸
آلفیری، ویتوریو، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۴۶، ۲۴۸
الکسیس، ویلیبالد، ۴۰۴
امیلیا گالوتی (کتاب)، ۱۵۰، ۲۴۷

آناکارنینا (کتاب)، ۲۱۱، ۳۷۳
آنتیگونه (کتاب)، ۱۴۲، ۱۷۸، ۲۰۴
آندره، ادگار، ۴۱۸، ۴۳۵
آنری چهارم، شاه فرانسه، ۴۲۱، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۶، ۴۶۴، ۴۹۰، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۹، ۵۱۱، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۳، ۵۴۰، ۵۴۳
انگلس، فریدریش، ۷۱، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۸۹، ۲۵۸، ۲۶۹، ۲۹۲، ۳۴۹، ۳۷۴، ۳۹۵، ۴۱۴، ۴۲۱، ۴۲۹، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۸۷، ۴۸۸، ۵۰۳
اِنو، شارل ژن فرانسوآ، ۲۴۱، ۲۴۲
اودیسه (کتاب)، ۲۱۶، ۲۱۷
اورستیا (کتاب)، ۲۳۹
اوستروفسکیچ، الکساندر، ۱۵۰
اوگن اُنگین (کتاب)، ۴۴۱
اولار، فرانسوآ ویکتور آلونز، ۵۰۳
اولنشپیگل (کتاب)، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۵۱۳
آوناریوس، ریشارد، ۳۶۴
ایبسن، هنریک، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴
آیسخلوس، ۱۳۹، ۱۷۸
ایلیاد (کتاب)، ۲۱۶
آیوانهو (کتاب)، ۳۸۴
باؤمگارتن، فرانتس فردیناند، ۳۶۱، ۳۶۲
بابا گوریو (کتاب)، ۲۱۲
بابوف، فرانسوآ نوئل، ۴۰۹
باخوفن، یوهان یاکوب، ۱۳۹
باربوس، آنری، ۵۰۶
بارنابی راج (کتاب)، ۳۷۳، ۳۷۶
بازار خودفروشی (کتاب)، ۳۰۹
بافندگان (کتاب)، ۱۳۸، ۲۵۷، ۴۰۹
بالزاک، اونوره دو، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۸، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۷، ۳۳۰، ۳۵۶، ۳۷۰، ۳۷۴، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۵۶، ۴۵۸، ۴۷۵، ۴۸۵، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۴، ۵۳۷
بامبی و پسر (کتاب)، ۳۷۶
بتهوون، لودویگ فان، ۵۰۶
براندز، جرج، ۲۷۶، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۳۷، ۳۴۵، ۳۶۴
برترام، ارنست، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۴
برلیشینگن، گوتفرید فون، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۳۳
بلانکی، لویی آگوست، ۴۱۰
بلینسکی، ویساریون گریگوریویچ، ۱۹۶، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۴۱۰، ۴۴۱
بوآلو- دسپرو، نیکلا، ۱۵
بودلر، شارل پیر، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰
بودنبروک‌ها (کتاب)، ۴۴۱
بورجا، چزاره، ۲۹۵، ۳۴۹
بورژه، پل، ۲۸۸، ۳۷۰، ۳۷۱
بورکهارت، یاکوب، ۲۶۱، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۴۱، ۳۴۹، ۳۵۳
بورنه، لودویگ، ۴۲۱
بوریس گودونف (کتاب)، ۲۳۵، ۲۳۷
بوشنر (بوخنر)، گئورگ، ۱۴۶
بوشنر، لودویگ، ۱۴۶، ۲۰۰، ۲۳۷، ۲۳۸، ۳۸۱، ۴۰۹، ۴۲۰، ۵۰۳

بیسمارک، اوتو فون، ۲۷۵، ۲۷۷، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۵۰، ۴۰۳، ۴۲۸، ۴۲۹، ۵۲۴
بینوایان (کتاب)، ۳۹۸
پاتر، والتر هوراشیو، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰
پادری گوستاو آدولف (کتاب)، ۳۵۱
پارتو، ویلفردو، ۲۶۹
پتر اول، تزار روسیه، ۹۹
پرودون، پیر ژوزف، ۳۲۲
پریشانی‌ها، سرگردانی‌ها (کتاب)، ۴۰۴
پسران (کتاب)، ۱۰۲، ۱۱۶، ۲۷۷، ۴۵۲، ۴۵۸
پلاتوس در صومعه (کتاب)، ۳۵۱
پلوتارک، ۲۳۲
پنج مارس (کتاب)، ۹۸، ۱۰۳
پوشکین، الکساندر سرگیویچ، ۱۵۲، ۱۷۳، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۹، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۲۰، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۸۵، ۵۱۸، ۵۳۵
پولمن، فیلیپ، ۲۶۷
پیسارف، دیمیتریف ایوانویچ، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۸
پیش از طوفان (کتاب)، ۴۰۴
پیلوتی، کارل فون، ۳۸۰
تاراس بولبا (کتاب)، ۱۰۱
تربیت احساساتی (کتاب)، ۲۸۳، ۳۴۰
ترویلوس و کرسیدا (کتاب)، ۳۰۰
تسوایگ، آرنولد، ۵۲۳، ۵۳۳
تسوایگ، اشتفان، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۵، ۴۱۶، ۵۱۲
تکری، ویلیام میکپیس، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴
تولستوی، لئو نیکولایویچ، ۱۵۸، ۲۱۱، ۲۲۰، ۳۱۳، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۵۶، ۳۷۳، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۵۶، ۴۷۸، ۴۸۵، ۵۰۶، ۵۱۳، ۵۱۸، ۵۳۵
تونیو کروگر (کتاب)، ۵۲۹
تیری، آگوستن، ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۶۶
جنگ و صلح (کتاب)، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲، ۳۷۳، ۴۴۲، ۴۴۵، ۵۱۳
جنگ یهودی (کتاب)، ۴۵۲، ۴۵۴، ۴۵۵
جوراب‌چرمی (کتاب)، ۵۳۹
جویس، جیمز، ۴۴۱، ۴۷۴
چرنیشفسکی، نیکولای گاوریلوویچ، ۳۷۹
حدس (کتاب)، ۷۴، ۱۱۵، ۲۷۷، ۲۸۲
خانم ماری گروبه (کتاب)، ۳۰۴
خدایان تشنه‌اند (کتاب)، ۴۰۰
خواهران اُپنهایم (کتاب)، ۵۳۲
داستان دو شهر (کتاب)، ۳۷۵، ۳۷۶
دالبر، ژان، ۱۰۸
دان، فلیکس، ۲۷۸، ۳۵۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰
دانتون، ژرژ ژاک، ۱۴۶، ۲۰۰، ۲۳۷، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۶، ۴۳۴
دانوتسیو، گابریله، ۳۵۳
دریفوس، آلفرد، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۰، ۵۰۵
دسیسه و عشق (کتاب)، ۱۵۰، ۱۷۵، ۱۹۰

دفو، دانیل، ۴۵۶
دِکوستر، شارل، ۳۲۸
دُن کیشوت (کتاب)، ۴۶۲
دهقانان (کتاب)، ۲۳، ۲۴، ۶۲، ۷۳، ۹۱، ۹۷، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۶۰، ۳۰۰، ۳۱۱، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۳۲، ۴۱۹، ۴۵۸، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۸۵
دورر، آلبرشت، ۴۱۴
دوریت کوچولو (کتاب)، ۳۷۶
دوست زیبا (کتاب)، ۳۷۴
دوشیزهٔ زیبای پرث (کتاب)، ۳۸۴
دولت و انقلاب (کتاب)، ۴۷۹
دون کارلوس (کتاب)، ۲۴۶، ۲۴۸
دیاز، خوزه، ۴۰۹
دیدرو، دُنی، ۴۱۶، ۵۰۳
دیکنز، چارلز، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۷۶
دیمیتروف، گئورگی، ۴۱۹
رئالیست‌های آلمانیِ قرن نوزدهم (کتاب)، ۴۰۱، ۴۰۴
راب رُی (کتاب)، ۱۸۸، ۳۰۹، ۳۱۳، ۴۸۵
رابله، فرانسوآ، ۱۲۶، ۵۰۳
رابه، ویلیام، ۱۹۴، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۵
راتناؤ، والتر، ۴۴۸
راسین، ژان باپتیست، ۱۵۲، ۲۲۷، ۲۴۱
رانکه، لئوپولد، ۲۶۶، ۲۶۷، ۵۱۸
راهب بزرگ (کتاب)، ۷۲
ردگونتله (کتاب)، ۳۰۹
رستاخیز (کتاب)، ۲۲۰
رگلر، گوستاو، ۴۶۰، ۴۶۱
رموزات، شارل دو، ۱۶۰، ۱۶۱
رُنان، ارنست، ۲۶۱
رنج‌های ورتر جوان (کتاب)، ۴۶۸
رنیه، آنری دو، ۲۷۴
روبسپیر، ماسیمیلیان ماری ایزدور دو، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۹۸، ۴۳۴
رودنباخ، ژرژ، ۳۷۹
رودوگون (کتاب)، ۲۴۴
روزمرزهولم (کتاب)، ۱۸۳، ۱۸۴
روسو، ژان ـ ژاک، ۴۰، ۳۲۶
رولان، رومن، ۶، ۲۹۸، ۳۲۸، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۶۹، ۳۹۴، ۴۰۷، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۲۴، ۵۴۳
رومئو و ژولیت (کتاب)، ۱۳۸، ۱۶۳، ۱۷۳، ۱۷۷
ریچارد دوم (کتاب)، ۲۲۹
ریچارد سوم (کتاب)، ۲۲۹، ۲۳۰
ریگل، هرمان، ۲۶۷
زوس جهود (کتاب)، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۱، ۴۵۳
زولا، امیل، ۱۱۵، ۲۷۶، ۲۷۹، ۲۹۱، ۲۹۷، ۳۰۶، ۳۱۳، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۶۳، ۵۰۵، ۵۰۶
زیباشناسی (کتاب)، ۸، ۱۵۲، ۲۴۲، ۳۶۵، ۳۶۹، ۴۲۴، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۶۸، ۵۱۹

زیردست (کتاب)، ۱۸۸، ۳۶۱، ۳۹۶
ژان کریستف (کتاب)، ۳۹۴، ۵۰۵، ۵۱۶
ژرمینال (کتاب)، ۳۳۶، ۴۶۴
ژوره، ژان، ۵۰۳
سالامبو (کتاب)، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۳، ۳۰۳
سالتیکوف‌شچدرین، میخائیل، ۴۱۰
ساند،ژرژ، ۶۲
سرخ و سیاه (کتاب)، ۳۷۱
سروانتس (کتاب)، ۱۲۶، ۴۱۹، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۹۳، ۵۲۹
سزار، گایوس یولیوس، ۳۰۰، ۳۰۱، ۴۸۸
سن اورموند، شارل مارگتل دو، ۱۵۲
سنت‌بوو، شارل، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۰۳، ۴۹۲
سن‌سیمون، کلود آنری دو روروآ، کنت دو، ۳۲۲
سنگرها (کتاب)، ۱۵۹، ۴۱۰
سو، اوژن، ۵۲
سورل، ژرژ، ۳۹۴، ۵۰۴
سوفوکلس، ۱۳۹، ۱۴۶، ۲۱۹
سید (کتاب)، ۲۴۱
سینا (کتاب)، ۲۴۱
شاتوبریان، فرانسوآ رنه، ۲۸۶
شاخ فون ووتنو (کتاب)، ۴۰۳
شارل نهم، شاه فرانسه، ۱۰۸
شارنهورست، گرهارد یوهان داوید فون، ۴۰۴
شاه لیر (کتاب)، ۲۱۲
شکسپیر، ویلیام، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۹۲، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۷۶، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۰۱
شنیتسلر، آرتور، ۴۷۴
شوایتسر، یان باپتیست فون، ۴۲۹
شیطان لنگان (کتاب)، ۱۹۸
شیلر، فردیدریش، ۱۶۹، ۱۷۵، ۱۸۲، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۹، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۴۲۰، ۴۳۰، ۴۷۵
عتیقه‌فروش (کتاب)، ۱۸۸
عروس مسینا (کتاب)، ۱۹۷، ۱۹۸
غازهای بوتسُو (کتاب)، ۴۰۲
فادیف، الکساندر، ۳۷۳
فاوست (کتاب)، ۹۰، ۹۲
فرادکین، ایلیا، ۴۰۰
فرانس، آناتول، ۳۱۹، ۳۶۹، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۶، ۴۱۰، ۴۳۴، ۴۳۵، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸
فرانک، برونو، ۴۳۸، ۴۶۱، ۴۶۳، ۴۹۳، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱
فرایتاگ، گوستاو، ۲۷۷، ۳۸۰

فرگوسن، آدام، ۷۳
فریدریش دوم، شاه پروس، ۳۴۳
فشتر، پاؤل، ۳۸۱
فلورین گایر (کتاب)، ۳۰۰
فورد، جان، ۱۲۵، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸
فورستر، جورج، ۴۳۰
فوریه، پارل، ۲۶۴
فوکه، فریدریش خاینریش دو لا موته، ۳۸۳
فونتانه، تئودور، ۹۴، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵
فویرباخ، گوستاو، ۱۱۹، ۲۶۱، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۶، ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۹۰، ۳۹۲، ۳۹۹، ۴۰۶، ۴۲۸، ۴۴۹، ۴۶۶، ۴۹۲، ۵۱۹، ۵۲۵
فویرباخ، لودویگ، ۵۰۳
فویشتوانگر، لیون، ۳۶۳، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۹۹، ۴۰۶، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۸، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۶۴، ۴۹۱، ۴۹۳، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۳۲، ۵۳۳
فیزیونومی فکری کاراکترهای ادبی (کتاب)، ۱۷۱، ۳۲۵
فیلیپ دوم، شاه اسپانیایی‌ها، ۴۶۱
قاضی زالامه‌آ (کتاب)، ۱۹۰
قدیس (کتاب)، ۲۸۶، ۲۸۷، ۳۰۳، ۳۴۴، ۳۵۱
قلب میدلوتین (کتاب)، ۴۶۴، ۴۶۶
کاترین دو مدیسی، ۴۴۵، ۴۹۷، ۴۹۸
کارلایل، توماس، ۲۶۹
کپلر، یوهانس، ۴۷۸
کِر، آلفرد، ۳۹۱
کرامول، الیور، ۳۱۰، ۴۸۲، ۴۸۵، ۴۸۷، ۴۸۸
کروچه، بندتّو، ۲۷۴، ۳۶۳، ۳۸۹، ۴۲۸
کلر، گوتفرید، ۲۹۸، ۳۳۹، ۳۴۸، ۳۶۹، ۳۸۰، ۳۸۵، ۴۷۱، ۵۰۹
کمدی انسانی (کتاب)، ۲۰۵، ۴۷۵
کونتین دوروارد (کتاب)، ۲۸۳
کوبه، ویلیام، ۲۶۹
کوپر، جیمز فنیمور، ۲۲۱، ۴۵۶، ۵۳۹
کوپرنیکوس، نیکلاس، ۴۷۸
کورنر، کریستین گوتفرید، ۲۰۱
کورنی، پیر، ۱۵۲، ۲۲۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۴۵
کوریولانوس (کتاب)، ۳۰۰
کوگلمان، لودویگ، ۴۷۹
کولاس برونیون (کتاب)، ۵۰۱، ۵۰۴، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۴۳
کوه جادو (کتاب)، ۵۳۳

گئورگه، اشتفان، ۳۸۰، ۳۸۴
گالیله، گالیلئو، ۴۷۸
گریلپارتسر، فرانتس، ۱۹۹
گریم، هانس، ۳۸۱
گل‌های شرّ (کتاب)، ۳۶۰، ۳۶۱
گنایزناؤ، آگوست گراف نایتارت فون، ۴۰۴
گنکور، ۲۸۱، ۳۵۷، ۳۶۹
گوته، یوهان ولفاگانگ، ۱۹، ۳۱، ۳۴، ۴۰، ۴۳، ۵۰، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۸۰، ۸۱، ۸۳، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۶، ۱۰۰، ۱۲۵، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۳۲، ۳۴۹، ۳۵۲، ۳۸۴، ۳۸۵، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۷، ۴۷۸
گوتیه، تئوفیل، ۲۶۴، ۳۵۷، ۳۶۱
گورکی، ماکسیم، ۱۸۳، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۴۸، ۲۹۸
گوگول، نیکولای واسیلیویچ، ۱۰۱، ۱۰۲، ۲۲۱
گوندولف، فریددریش، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۴
گویو، ژان ماری، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۱
گیزو، گیوم، ۲۶۹
لئو (کتاب)، ۵۱، ۳۲۲، ۴۲۷، ۴۴۰، ۴۴۲، ۵۱۸
لئوناردو داوینچی، ۴۱۴
لاتوش، آنری دو، ۵۱
لاسال، فردینان، ۱۶۱، ۴۲۹
لافارگ، پل، ۳۹۸، ۴۷۹
لسینگ، گوتهولد افرایم، ۱۵۲، ۱۷۴، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۷، ۴۱۶، ۴۲۱
لنین، ولادیمیر ایلیچ، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۸، ۲۱۰، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۷، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۶
لودویگ، اوتو، ۱۸۶، ۱۸۸، ۲۱۳، ۲۲۶، ۴۸۷
لوساژ، آلن رُنه، ۱۶، ۱۹۸
لوکاچ، گئورگ، ۳، ۷، ۸، ۹، ۱۷
لوهنگرین (کتاب)، ۳۶۱
لویی چهاردهم، شاه فرانسه، ۳۰۹، ۴۹۴
لویی سیزدهم، شاه فرانسه، ۵۰۸، ۵۱۲
لویی یازدهم، شاه فرانسه، ۳۸۳
لیبکنشت، ویلهلم، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۷۹
لیندن، والتر، ۳۸۱
ماخ، ارنست، ۳۶۴
مادام بوواری (کتاب)، ۲۷۹، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۹، ۳۷۱
مادر (کتاب)، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۳۹
مارا، ژان پل، ۱۰۴، ۳۲۶، ۳۲۷، ۴۳۴
مارکس، کارل، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۶۱، ۲۰۱، ۲۰۸، ۲۳۵، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۶۹، ۲۹۲، ۳۵۹، ۳۹۵، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۵۶، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۸، ۵۰۳، ۵۴۱

مارلو، کریستوفر، ۱۲۵
ماریا استوآرت (کتاب)، ۲۱۹، ۴۸۲
ماریوس اپیکوری (کتاب)، ۳۷۸
مازارن، ژول، ۵۲
ماکارت، هانس، ۳۸۰
ماکیاولی، نیکولو، ۲۹۵، ۳۴۹
مالتوس، توماس روبرت، ۲۶۵
مان، توماس، ۱۳۴، ۱۸۱، ۳۴۴، ۳۴۸، ۴۰۷، ۴۱۰، ۴۴۱، ۴۸۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۳۰، ۵۳۳
مان، هاینریش، ۱۷۹، ۳۶۱، ۳۹۶، ۳۹۹، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۴، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۶۴، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۱، ۵۰۶، ۵۱۰، ۵۱۸، ۵۲۰، ۵۲۳، ۵۲۷، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۴۰، ۵۴۳
مانتسونی، الساندرو، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۶۲، ۱۶۷، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۳۷، ۴۶۴، ۵۱۸، ۵۳۵
مایر، کنراد فردیناند، ۶، ۲۶۲، ۳۰۳، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۷۲، ۳۹۹، ۴۲۸، ۴۶۶، ۵۱۹
مایستر، یوزف ماری، گراف دو، ۲۲۰، ۴۶۹، ۴۷۱
ماینهولد، ویلهلم، ۲۹۹، ۳۰۰
مترنیخ، کلمنس لوتار منتسل فون، ۳۸۱، ۳۸۳
مرشکوفسکی، دیمیتری سرگیویچ، ۳۸۵، ۳۸۹
مرگ ایوان ایلیچ (کتاب)، ۱۵۸
مرگ دانتون (کتاب)، ۱۴۶، ۲۰۰
مریم مجدلیه (کتاب)، ۱۵۰
مریمه، پروسپر، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۵، ۴۶۴
مرینگ، فرانتس، ۴۲۱، ۴۲۹، ۴۸۰، ۵۰۳
مسایل رئالیسم (کتاب)، ۷، ۱۷۱، ۳۲۵
مسیحیت یا اروپا (کتاب)، ۳۸۳
مکبث (کتاب)، ۲۰۳، ۲۳۱، ۲۳۴
موپاسان، گی دو، ۱۱۹، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۱۵، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۸۰، ۵۳۲
مورگان، لویس هنری، ۷۴
موروآ، آندره، ۲۷۸، ۳۹۱
موزیل، روبرت، ۴۴۱
موقعیت (کتاب)، ۲۷۹، ۴۰۸، ۴۲۹، ۵۳۲
مولر، فریدریش فون، ۸۹
مولشوت، یاکوب، ۵۰۳
مومسن، تئودور، ۲۶۷، ۳۷۷
مونتنی، میشل ایکم دو، ۲۳۲، ۴۱۹، ۵۰۳
مونش‌هاوزن (کتاب)، ۳۷۳
میدان الکساندر برلین (کتاب)، ۴۴۱
میرابو، اونوره گابریل ریکتی فون، ۳۲۷، ۴۰۳، ۴۰۵
میکل آنژ، بوآناروتی، ۵۰۶
ناپلئون سوم، قیصر فرانسوی‌ها، ۲۷۵
نرو، لوتیوس، قیصر رومی، ۲۴۱، ۴۲۱
نروی دروغین (کتاب)، ۵۲۶، ۵۲۷

نووالیس (فردیدریش فرایهر فون هاندنبرگ)، ۳۸۳
نیچه، فریدریش، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۶۳، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۹۶، ۴۲۸، ۵۲۴
نیلز لینه (کتاب)، ۳۷۴
هاکسلی، آدوس، ۲۷۷، ۳۹۰
هاوپتمان، گرهارت، ۱۳۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۳۰۰
هاینریش سبز (کتاب)، ۴۷۱
هاینه، هاینریش، ۳۴۹، ۴۱۰، ۴۲۱
هبل، فریدریش، ۹۰، ۱۲۷، ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۴، ۲۰۳، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۸، ۲۴۵، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۵۷، ۳۸۳، ۳۸۴
هرتسن، الکساندر ایوانویچ، ۳۹۷، ۴۱۰
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۴۱، ۴۲، ۴۷، ۴۸، ۵۹، ۶۹، ۷۴، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۹۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۱، ۱۷۴، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۳، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۶، ۲۶۸، ۳۳۰، ۴۱۳، ۴۵۰، ۴۶۹، ۴۷۳، ۵۴۴
هملت (کتاب)، ۵۰، ۱۳۸، ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۰۷، ۲۳۱
هوخ، ریکاردا، ۴۰۵
هوفمان، ارنست تئودور آمادئوس، ۳۷۹
هوفمانشتال، هوگوفون، ۲۷۴
هوگو، ویکتور، ۹۸، ۱۰۶، ۱۰۷، ۳۹۸، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۶، ۵۰۲
هولدرلین، فریدریش، ۳۸۱، ۴۱۰
هومر، ۴۹، ۵۷، ۵۸، ۷۳، ۱۰۶، ۴۷۸
هویسمان، یوریس کارل، ۳۵۲
هیتلر، آدولف، ۴۰۸، ۴۱۲، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۱، ۴۳۶، ۴۵۴، ۵۲۶، ۵۳۰
واگنر، ریشارد، ۱۸۱، ۲۹۲، ۳۵۷، ۳۶۱
والپول، هوراس، ۱۵
والنشتاین (کتاب)، ۲۳۳، ۲۳۶، ۴۷۵
وایلد، اسکار، ۳۹۱
وسوسهٔ پسکارا (کتاب)، ۳۴۰
وقایع‌نگاریِ پادشاهیِ چارل نهم (کتاب)، ۱۰۸
ولتر، فرانسوآ ماری آروئه، ۱۶، ۱۷، ۲۰، ۱۵۲، ۲۳۹، ۲۴۱، ۴۱۶، ۵۰۳
ویته، لودویک، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۷۵
ویتیکو (کتاب)، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳
وینی، آلفرد، ۲۷۰، ۳۴۶، ۳۵۰
ویورلی (کتاب)، ۱۸۸، ۳۰۹
یاکوبسن، ینز پتر، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۸۰، ۴۲۸، ۵۳۲
یاکوبی، یوهان، ۴۱۰، ۴۲۸
یک زندگی (کتاب)، ۱۵۸، ۱۸۹، ۳۰۴، ۳۱۸، ۳۷۴
یگور بولیچف (کتاب)، ۲۱۴، ۲۴۸
یودیت (کتاب)، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰
یورگ ینائ (کتاب)، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۵۱
یوزفوس، فلاویوس، ۴۱۹، ۴۲۲، ۴۳۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۸، ۴۹۱

از گئورگ لوکاچ به قلم همین مترجم در این مجموعه منتشر خواهد شد:

- مطالعاتی در باب فاوست
- نظریهٔ رُمان
- جان و شکل‌ها
- نوشته‌هایی در باب سیاست و ایدئولوژی (۱۹۱۹–۱۹۵۸)
- گفت‌وگوهایی با گئورگ لوکاچ / گردآورنده: تئوپیکس

کتابخانهٔ کوچک سوسیالیسم

ای تاریخ، عنصر
سو با مسایل
گر، مردم بیش از پیش بر ارتباط بین تاریخ ملی و تاریخ جهانی وقوف
شار و تحول رفته‌رفته قضاوت‌های موجود درمورد شرایط اجتماعی و
ون هجدهم، فقط منتقد عجیب‌وغریب سرمایه‌داری نوظهور، منتقدی
کارگران توسط سرمایه را با شکل‌های استثمار در دوره‌های پیشین
کل غیرانسانی‌تر استثمار بردارد (لینگونه [Linguet]). در پیکار ایدئولوژیک علیه انقلاب
عهٔ قبل و بعد از انقلاب یا، در مقیاسی وسیع‌تر، میان سرمایه‌داری و فئودالیسم به شعار
مایه‌داری، آشوب رقابت، نابودی کوچک‌ها به‌دست بزرگ‌ها، تحقیر فرهنگ ازطریق تبدیل
ای [idyll] قرون وسطی قرار داده می‌شود، عصری که بدان به‌منزلهٔ دورهٔ همکاری صلح‌آمیز

۱۱۰۰۰ تومان

ISBN 978-964-380-587-6
9 789643 805876