

کوشین گلدمن

جامعه‌شناسی ادبیات

دفاع از جامعه‌شناسی رمان

ترجمه: محمد یوسفی

قیمت ۹۸۰۰ ریال

جامعه‌شناسی ادبیات
و دفاع از جامعه‌شناسی رمان

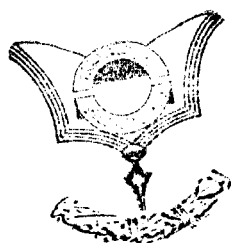
لوسین گلدمن

ترجمه: محمد پروینده



۱۰۰۰/فأ

۱۶/۱



جامعه شناسی ادبیات

دفاع از جامعه شناسی رمان

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Lucien Goldmann

Pour une sociologie du roman,

Gallimard, France, 1975.



سازمان اسناد و کتابخانه ملی

نویسنده : لوسین گلدمن
نام کتاب : جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)
مترجم : محمد جعفر پوینده
ویراستار : ع. روح بخشان
طرح روی جلد : ابراهیم حقیقی
حروفچینی : سازمان راهنما
لیتوگرافی : پارسا
چاپ : نوظهور
صحافی : عابدینی
چاپ نخست : ۱۳۷۱
تیراژ : ۳۰۰۰ نسخه
تهران
حق چاپ محفوظ است.

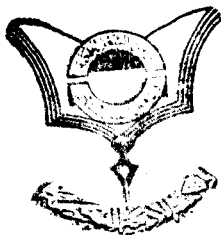
تهران- خیابان ۱۶ آذر، کوچه راهنما، شماره ۵- تلفن ۹۲۰۰۲۷
صندوق پستی ۱۱۸۱- ۱۳۱۴۵ و ۱۳۵۸- ۱۳۱۴۵

گلدمن، لوسین، Goldmann, Lucien

جامعه‌شناسی ادبیات؛ دفاع از جامعه‌شناسی رمان /
۱. جامعه‌شناسی ادبیات - روش‌شناسی ۰۲. داستان و داستان‌نویسی -
قرن ۲۰ - تاریخ و نقد. الف. پوینده، محمد، ۱۳۳۳ - مترجم
ب. عنوان

۸۰۱/۹۵

PN ۵۱



لوسین گلدمن
جامعہ شناسی ادبیات
(دفاع از جامعہ شناسی رمان)

ترجمہ محمد پویندہ



ہوش و ابتکار

به شادی نازنینِ محبوبم

پوینده

سرسخن

همتم بדרך راه کن ای طایر قفس
که درازست ره مقصد و من نوسفرم

جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر و ادبیات دانشی جدید است که نخستین زمینه‌های آن در حال شکل‌گیری هستند و آثار به راستی مهم و ارزشمند در این عرصه، که نوشته‌های لوسین گلدمن از آن جمله‌اند، بسیار نادر و دشواریابند. امروز کمتر متفکر ژرف بین و بی‌غرضی یافت می‌شود که جایگاه ممتاز آثار گلدمن را در این عرصه نادیده انگارد. این جایگاه حاصل آن است که گلدمن، در مقام متفکری جامع‌الاطراف که دمی از تلاش و پژوهش و نیز بازیابی آثار خود و انتقاد از خویش بازنیاستاد، در تمامی دوران فعالیت و در همه آثار خود بر آن بود که در راه روشن کردن مبانی بررسی اثباتی فعالیت ذهن به طور کلی و آفرینش فرهنگی - هنر، ادبیات، فلسفه - به طور خاص گام بردارد. بی‌دلیل نیست که برخی از مهمترین آثار او - از جمله خدای پنهان و همین کتاب حاضر - در ردیف آثار کلاسیک جامعه‌شناسی ادبیات جای گرفته‌اند. اهمیت گلدمن بیش از هر چیز در روش خاصی است که برای بررسی جامعه‌شناختی هنر و ادبیات ارائه کرده و آنرا در مواردی متعدد به کار بسته است. این روش، نقطه مقابل تمامی روشهای سنتی و آکادمیک بررسی جامعه‌شناختی ادبیات - اعم از روشهای مارکسیستی رسمی و غیرمارکسیستی - است و تازگی و کارآیی و اهمیت آن نیز در این است که می‌کوشد پیوند میان صورتهای هنری را با شرایط اجتماعی پیدایش آنها و به بیان دقیقتر پیوند میان ساختارهای حاکم بر جهان آثار را با ساختارهای آگاهی جمعی یا جهان‌نگری گروهها و طبقات اجتماعی روشن کند، حال آنکه همه روشها و مکتبهای رایج در جامعه‌شناسی ادبیات به بررسی پیوند میان محتوای آگاهی جمعی و محتوای آثار می‌پردازند. به جهت همین نوآوریهای بسیار مهم و کارساز

- که فهم آنها گاه بسیار دشوار می‌نماید - لازم است که خواننده شکیبانه و بی‌هیچ پیشداوری، نخست بکوشد تا جان کلام گلدمن را از رهگذر مطالب و مباحث خود او دریابد و سپس به نقد و ارزیابی و کاربست آگاهانه آن بپردازد. ناگفته نماند که مترجم نیز درباره برخی از اندیشه های گلدمن گفتنیهایی دارد که طرح آنها را به فرصتی دیگر موکول می‌کند.

قصد مترجم آن بوده که با وجود قلت بضاعت و به قدر استطاعت خویش پیچیدگی و ظرافت بحث گلدمن را با رعایت جانب امانت بنمایاند تا مگر چراغی فرا راه دانشجویان، ادب دوستان و اهل نقد و بررسی ادبیات قرار گیرد و از آنجا که این ترجمه از نخستین گامها در عرصه جامعه‌شناسی ادبیات است بی‌گمان از کاستی و لغزش به دور نیست و لذا هرگونه ارزیابی خوانندگان هوشیار و فرزانه و هر داوری برخاسته از نقد حقیقتاً علمی و بی‌غرضانه به گوش جان شنوده خواهد شد.

در ترجمه و انتشار این اثر وامدار دوستان بسیاری هستم که در اینجا به ذکر نام عزیزانی که بیش از همه خود را مدیون آنان می‌دانم، بسنده می‌کنم: نخست، بانوی فرزانه، مهین قاسم‌زاده که با شوق و ایثار تمام بخش اعظم دست‌نوشته ترجمه را خواند و آنرا به زیور ذوق و فضل خود آراست، آقای مدیا کاشیگر که اصل کتاب و بسیاری از کتابهای دیگر را در اختیارم گذاشت و از مشورتها و راهنماییهای سودمندش بهره‌ها بردم، آقای علی‌محمد روح‌بخشان که با دقت و حوصله بسیار به ویرایش این ترجمه پرداخت و همه ذوق و فضل خود را پشتوانه پیراستن آن کرد، خانم پرتوی که رنج پربها اما پاداش‌نیافته حروفچینی کتاب را با ایثار و دقت و مراقبت انجام داد و از شیرۀ وجود خود برای جان بخشیدن به آن مایه گذاشت و آقای حاج محمدی، مدیر انتشارات هوش و ابتکار که از سر فرهنگ‌دوستی، با حسن‌نیت و علاقه تمام از هیچ کوششی در راه انتشار هرچه بهتر و سریعتر این کتاب خودداری نورزید.

م. پوینده

تیر ۱۳۷۱

فهرست

۹	پیشگفتار
۱۷	فصل اول/ مقدمه‌ای بر مسائل جامعه‌شناسی رمان
۵۷	فصل دوم/ درآمدی بر بررسی ساختاری رمانهای مالرو
۲۶۵	فصل سوم/ رمان نو و واقعیت
۳۰۳	مانا
۳۱۳	فصل چهارم/ روش ساختگرایی تکوینی در تاریخ ادبیات
۳۳۹	چند نکته دربارهٔ همخوانی آثار هنری با ساختارهای اجتماعی
	پیوستها:
۳۴۷	۱. نکته‌ای انتقادی دربارهٔ «رمان نو و واقعیت»
۳۵۳	۲. نگاهی انتقادی به نظرگاه گلدمن
۳۶۹	۳. زندگینامهٔ لوسین گلدمن
	واژه‌نامه:
۳۷۷	۱. واژه‌نامهٔ فارسی به فرانسوی
۳۸۷	۲. واژه‌نامهٔ فرانسوی به فارسی
۳۹۷	نمایه‌نامهها
۴۰۱	کتابشناسی آثار لوسین گلدمن

پیشگفتار

فصلهای اول تا سوم کتاب حاضر^۱، پیش از این در مجله انستیتوی جامعه‌شناسی بروکسل^۲، سال ۱۹۶۳، شماره ۲، ویژه‌نامه جامعه‌شناسی رمان، منتشر شده است. در میان آنها، مقاله مربوط به رمان نو و واقعیت اجتماعی، متن سخنرانی نویسنده در مجمعی است که آلن رُب - گری به^۳ و ناتالی ساروت^۴ در آن شرکت کرده بودند؛ من در این متن، توضیحاتی درباره آثار رُب - گری به افزوده‌ام. مجموعه این سه فصل، فشرده نتایج دو سال پژوهش درباره جامعه‌شناسی رمان است که در «مرکز جامعه‌شناسی ادبیات» وابسته به «انستیتوی جامعه‌شناسی دانشگاه بروکسل» انجام گرفته است.

فصل چهارم را برای مجله آمریکایی *Modern Language Notes* نوشته‌ام که احتمالاً همزمان با کتاب حاضر در این مجله منتشر خواهد شد. در این پیشگفتار می‌خواهم پیشاپیش به ایرادی احتمالی درباره اختلاف سطح میان بررسی نخست و بررسی رمانهای مالروه، اشاره کنم: این که بررسی نخست، فرضیه‌ای کاملاً عام را درباره همبستگی^۵ میان تاریخ فرم رمانی^۶ و تاریخ زندگی اقتصادی در جامعه‌های غربی بیان می‌دارد، حال آنکه برعکس، بررسی رمانهای مالروه، بسیار مشخص^۸ است و در آن به

ندرت از تحلیل ساختاری درونی آثار، که در آن سهم جامعه‌شناسی به معنای واقعی بس محدود است، فراتر می‌رویم. این نکته را هم باید اضافه کنم که تحقیق دربارهٔ رمان نو نه مانند فصل نخست، بسیار عام و کلی است و نه همچون بررسی رمانهای مالرو، به تحلیل درونی آثار می‌پردازد و در واقع در حد وسط این دو قرار دارد.

این اختلاف سطحها البته واقعی هستند و از آنجا ناشی شده‌اند که کتاب حاضر به هیچ رو یک پژوهش تمام و کمال نیست و فقط خلاصهٔ نتایج جزیی پژوهشی را که هنوز ادامه دارد، ارائه می‌کند.

مسائل جامعه‌شناسی فرم رمانی، در عین پیچیدگی، بسیار گیرا و شورانگیزند و می‌توانند جان تازه‌ای در کالبد جامعه‌شناسی فرهنگ و نیز نقد ادبی بدمند و علاوه بر این به قلمروی بسیار گسترده مربوط می‌شوند. به همین سبب این امر که تنها با کوششهای یک یا حتی چند پژوهشگر که در یکی دو پژوهشگاه گرد آمده‌اند، بتوان در این عرصه پیشروی کرد، نمی‌تواند اصلاً مطرح گردد.

البته ما می‌کوشیم تا پژوهشهایمان را هم در «اکول پراتیک»^{۱۱} در پاریس و هم در «مرکز جامعه‌شناسی ادبیات بروکسل» ادامه دهیم. اما می‌دانیم که در سالهای آینده تنها می‌توانیم به بخش کوچکی از عرصهٔ پهناوری که بایستی مورد کاوش قرار گیرد، بپردازیم و به این نکته نیز آگاهیم که پیشرفتهای به راستی بنیادی فقط روزی تحقق‌پذیر خواهند بود که جامعه‌شناسی ادبیات به عرصهٔ پژوهشهای جمعی تبدیل گردد و در شمار فزاینده‌ای از دانشگاهها و مراکز تحقیق در سراسر جهان، دنبال شود.

در این چشم‌انداز و نیز از آنجا که نتایجی که تا کنون به دست آمده‌اند، هر چند جزئی و موقتی هستند، آنقدر اهمیت دارند که پرتو

تازه‌ای بر مسأله مورد بحث بیفکنند، تصمیم به انتشار آنها گرفته‌ایم با این امید که این نتایج یا در دیگر پژوهشهای جاری ادغام گردند و آنها را تکمیل کنند، و یا دست کم مورد توجه و نقد و ارزیابی پژوهشگران قرار گیرند و یا موجب انجام پژوهشهایی در همین زمینه، در جاهای دیگر گردند. به همین ترتیب امید فراوان داریم که در آینده، آثار جامعه‌شناختی‌بی که در نقاط دیگر منتشر شده‌اند، به ما در تکمیل پژوهشهایمان یاری برسانند.

در پایان این پیشگفتار بایستی یک بار دیگر خاطرنشان کنیم که روشهای اخیر نقد ادبی - روشهای ساختگرایی تکوینی، روانکاوی و حتی ساختگرایی ایستا^{۱۱} که ما با آن موافق نیستیم، اما برخی از نتایج جزئی آن انکارناپذیرند - سرانجام ضرورت تدوین یک علم جدی، دقیق و اثباتی درباره فعالیت ذهن را به طور کلی و آفرینش فرهنگی را به طور خاص در برنامه کار پژوهشگران قرار داده‌اند.

البته این علم هنوز بسیار جوان است. به همین دلیل ما در این زمینه تعداد انگشت‌شماری پژوهش مشخص در اختیار داریم، اما در مقابل، بررسیهای سنتی - بررسیهای تجربه‌باور^{۱۲}، پوزیتیویستی یا روانشناختی^{۱۳} - حداقل از نظر کمی، در سراسر جهان بر زندگی دانشگاهی تسلط گسترده دارند. باید اضافه کنم که درک این کارهای علمی انگشت‌شمار، برای خوانندگان عموماً و حتی برای دانشجویان بسیار دشوار است، زیرا که برخلاف بخش عمده‌ای از عاداتهایی هستند که به استواری در ذهن جای گرفته‌اند؛ حال آنکه برعکس، همین عاداتها به تحقیقات سنتی یاری می‌رسانند و در نتیجه آنها به آسانی دریافتنی هستند. این امر بدان سبب است که در مطالعه علمی زندگی فرهنگی، با انقلابی بنیادین نظیر انقلابهایی که در گذشته تدوین علوم طبیعی اثباتی را ممکن ساختند، سر

و کار داریم.

به راستی در گذشته چه چیز نامعقول‌تر از این می‌نمود که موضوع گردش زمین یا اصل ایستایی و حفظ وضعیت^{۱۴} بر زبان آورده شود، در صورتی که همگان می‌توانستند با تجربه‌ای بی‌واسطه و انکارناپذیر ثابت کنند که زمین حرکت نمی‌کند و هیچگاه سنگی که پرتاب شده است، مسیر خود را تا بی‌نهایت ادامه نمی‌دهد. و امروز چه چیزی نامعقول‌تر از این گفتار می‌نماید که آفرینندگان راستین آثار فرهنگی، گروه‌های اجتماعی هستند و نه اشخاص منفرد، در صورتی که بر طبق تجربه‌ای بی‌واسطه و به ظاهر انکارناپذیر، مؤلف هر اثر فرهنگی - ادبی، هنری یا فلسفی - یک فرد معین است.

اما علم همواره به رغم «امور بدیهی بی‌واسطه» و برخلاف «عقل سلیم» رایج و حاکم، قوام یافته است و این قوام‌یابی و تدوین همیشه با دشواریها، مقاومتها و انواع استدلالهای مخالف یکسان، رو به رو بوده است.

این پدیده امری عادی و حتی در تحلیل نهایی، شوق‌انگیز و مثبت است و نشان می‌دهد که کار علمی، راه خود را البته به آهستگی اما قاطعانه، از خلال مقاومتها و موانع و در تقابل با دنباله‌روی از عرف و سنت و راحت‌طلبی فکری، ادامه می‌دهد.

ما از تجدید چاپ این اثر برای افزودن سه یادداشت و مقاله‌ای درباره آخرین فیلم رُب - گریه، بهره جسته‌ایم (این مقاله با همکاری آن اولیویه^{۱۵} نوشته شده و در مجله اُبسرواتور^{۱۶}، ۱۸ دسامبر ۱۹۶۴، منتشر گردیده است).

باید افزود که عبارت «آفرینندگان راستین آثار فرهنگی، گروه‌های اجتماعی هستند و نه اشخاص منفرد» با انتقادهای فراوان رو به رو گشته است. امروزه می‌پذیریم که شکل بسیار مجمل و مختصر این عبارت - که برای برانگیختن بحث نوشته شده است - چه بسا بدفهمیهایی نیز پدید آورده باشد.

با این همه در آثار پیشین خود، در این باره به تفصیل توضیح داده‌ایم. نکته‌هایی که به فصل آخر این اثر افزوده‌ایم، مسائل را به خوبی روشن می‌کند. در هر حال، با توجه به این سخن هگل که «امر حقیقی، کل^{۱۷} است» یعنی که «کل، حقیقی است» ما بر این نظریه که آفرینندگان راستین آثار فرهنگی نیز در حقیقت گروه‌های اجتماعی هستند و نه اشخاص منفرد. ولی آفریننده فردی، اغلب به سبب تولد یا پایگاه اجتماعی خود و همیشه از رهگذر معنای عینی اثرش، به گروه اجتماعی تعلق دارد و در آن، جایگاهی البته نه تعیین کننده، اما در هر حال ممتاز

را به خود اختصاص می‌دهد.

به همین سبب و به ویژه از آن رو که گرایش به انسجام^{۱۸} که سازنده ذات اثر هنری است، نه فقط در سطح آفریننده فردی، بلکه در سطح گروه اجتماعی مطرح می‌شود، به نظر ما دیدگاهی که آفریننده راستین آثار فرهنگی را در گروه می‌بیند، می‌تواند نقش نویسنده را دریابد و آن را در تحلیل خود جای دهد، حال آنکه دیدگاه مقابل، معتبر جلوه نمی‌کند.

پاریس، آوریل ۱۹۶۵

یادداشتهای پیشگفتار

۱) لازم به تذکر است که ترجمهٔ لفظ به لفظ عنوان این کتاب «دفاع از جامعه‌شناسی رمان» است، اما با توجه به محتوا و دامنهٔ گستردهٔ آن و نیز از آنجا که روش پیشنهادی گلدمن، یعنی روش ساختاری-تکوینی برای بررسی جامعه‌شناختی هنر به طور عام و ادبیات به طور اخص است، عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات» برگزیده شد - م.

2) *Revue de L'institut de sociologie de Bruxelles.*

۳) Alain Robbe Grillet، نویسندهٔ معاصر فرانسوی، از نمایندگان برجستهٔ رمان نو - م.

۴) Nathalie Sarraute، نویسندهٔ معاصر فرانسوی زبان، زادهٔ روسیه (۱۹۰۲)، از نمایندگان و نظریه‌پردازان معروف رمان نو. کتاب ارزشمند او عصر بدگمانی با ترجمهٔ شیوای اسماعیل سعادت به فارسی منتشر شده است - م.

۵) André Malraux، نویسندهٔ معاصر فرانسوی (۱۹۰۱ - ۱۹۷۶) -

۴

6) corrélation

7) forme romanesque

- 9) analyse structurale interne
- 10) École Pratique des Hautes Etudes
- 11) structuralisme statique
- 12) empiriste
- 13) psychologique
- 14) principe d'inertie
- 15) Anne Olivier
- 16) *Observateur*
- 17) tout
- 18) cohérence

فصل اول

مقدمه‌ای بر مسائل جامعه‌شناسی

رمان

مقدمه‌ای بر مسائل جامعه‌شناسی رمان

هنگامی که دو سال پیش، در ژانویه ۱۹۶۱، انستیتوی جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد بروکسل به ما پیشنهاد کرد تا مدیریت گروه تحقیقات جامعه‌شناسی ادبیات را عهده‌دار شویم و نخستین کارهایمان را به بررسی رمانهای آندره مالرو اختصاص دهیم، این پیشنهاد را با نگرانی بسیار پذیرفتیم. کارهای ما درباره جامعه‌شناسی فلسفه و ادبیات تراژیک در قرن هفدهم به هیچ‌رو اجازه نمی‌داد که امکان پژوهش درباره مجموعه رمانهای یک نویسنده و به ویژه مجموعه رمانهایی را که تقریباً در زمان معاصر نوشته شده‌اند، پیش‌بینی کنیم. در واقع طی سال نخست بیشتر به پژوهش مقدماتی درباره مسائل رمان در مقام نوع^۱ ادبی پرداختیم و برای این کار، کتاب نظریه رمان^۲ اثر گئورگ لوکاچ^۳ و دروغ رمانتیک و حقیقت رمانی^۴ اثر رنه ژیرار را که تازه منتشر شده بود، مبنا قرار دادیم؛ کتاب لوکاچ گرچه در آن هنگام در فرانسه چندان شناخته شده نبود، تقریباً کلاسیک محسوب می‌شد. ژیرار نیز در کتاب خویش به تحلیل‌های لوکاچی رسیده بود و در عین حال برخی از جنبه‌های خاص آنها را تغییر داده بود، بی‌آنکه به این تحلیل‌ها اشاره‌ای کند و یا آنها را بشناسد - البته خود او بعدها به ما گفت که از نظریات لوکاچ بی‌اطلاع بوده است.

مطالعه نظریهٔ رمان و کتاب ژرار ما را به تدوین چند فرضیهٔ جامعه‌شناختی رسانید که بسیار با اهمیت به نظر می‌رسند و پژوهشهای بعدی ما دربارهٔ رمانهای مالرو بر مبنای آنها بسط یافته‌اند.

این فرضیه‌ها از یک سو به همخوانی میان ساختار^۷ کلاسیک رمان و ساختار مبادله در اقتصاد آزاد^۸ و از سوی دیگر به وجود برخی توافقیها و همپاییها^۹ میان تحولات بعدی آنها مربوط می‌شود.

در آغاز به ترسیم خطوط عمدهٔ ساختاری که لوکاچ تشریح کرده است می‌پردازیم، ساختاری که اگر هم بنا به نظر خود لوکاچ، بیانگر فرم رمانی به طور کلی نباشد، دست کم یکی از مهمترین وجوه آن را نشان می‌دهد (و احتمالاً از دیدگاه تکوینی، وجه اساسی آن است). فرمی که لوکاچ به بررسی آن می‌پردازد، فرمی است که مشخص کنندهٔ نوعی قهرمان رمانی است که خود او به درستی تمام آن را با عنوان قهرمان پروبلماتیک^{۱۰} توصیف کرده است.^{۱۱}

رمان، سرگذشت جست و جویی تباه^{۱۲} است (که لوکاچ آن را «اهریمنی» می‌نامد) جست و جوی ارزشهای راستین^{۱۳} در جهانی که آن نیز در سطحی بسیار گسترده‌تر و به گونه‌ای متفاوت، تباه است.

طبعاً منظور از ارزشهای راستین ارزشهایی نیست که منتقد یا خواننده آنها را راستین می‌شمارد، بلکه ارزشهایی است که بدون حضور آشکار در رمان، مجموعهٔ جهان رمانی را به طور ضمنی^{۱۴} سامان می‌دهند. بدیهی است که هر رمانی ارزشهای راستین ویژهٔ خود دارد و ارزشهای هر رمان با ارزشهای رمانهای دیگر متفاوت است.

رمان آن نوع حماسی است که برخلاف حماسه یا افسانه، با گسستِ رفع نشدنی میان قهرمان و جهان، مشخص می‌شود. در نظریهٔ لوکاچ ماهیت دو تباهی (تباهی قهرمان و تباهی جهان) بررسی شده است. این

تباهیها باید در عین حال زمینه‌نوعی تقابل ذاتی^{۱۵} که بنیاد این گسستِ رفع‌نشدنی است و نیز یک اتحاد کافی^{۱۶} را که پیدایی صورت حماسی را ممکن می‌کند، پدید آورند.

در واقع گسستِ قاطع و صرف، به تراژدی یا به شعر غنایی^{۱۷} می‌انجامد، نبود گسست یا وجود گسستِ صرفاً تصادفی^{۱۸} به حماسه یا افسانه می‌رسد.

رمان که در میان تراژدی و حماسه واقع شده، دارای ماهیتی دیالکتیکی است زیرا که از یک سو اتحاد بنیادین قهرمان و جهان را که لازمه همه صورتهای حماسی است، و از سوی دیگر، گسستِ رفع‌نشدنی آنها را در بر دارد. اتحاد قهرمان و جهان حاصل آن است که هم قهرمان و هم جهان، در مقایسه با ارزشهای راستین، تباه هستند. تقابل میان قهرمان و جهان، نتیجه تفاوت ماهوی میان هر یک از این دو تباهی است. قهرمان اهریمنی رمان، دیوانه یا جنایتکار و در هر حال، همان طور که گفته‌ایم، شخصیتی پروبلماتیک است که در جهان سازگاری و هم‌رنگی با جماعت و عرف و سنت^{۱۹}، به جست و جوی تباه، و در نتیجه ناراستین^{۲۰} ارزشهای راستین برمی‌آید و همین جست و جو، محتوای این نوع ادبی جدید را می‌سازد که نویسندگان در جامعه فردگرا^{۲۱} آفریده‌اند و «رمان» نام گرفته است.

لوکاج بر مبنای این تحلیل به الگوشناسی^{۲۲} رمان می‌پردازد. بر اساس رابطه میان قهرمان رمان و جهان، سه نمونه طرح‌وار^{۲۳} از رمان غربی را در قرن نوزدهم متمایز می‌کند و نمونه چهارمی نیز به آنها می‌افزاید که تحول نوع رمانی را به سوی وجوه جدیدی که مستلزم بررسی متفاوتی هستند، نشان می‌دهد. به نظر او در ۱۹۲۰ چنین می‌نماید که این امکان چهارم قبل از هر جا در رمانهای تولستوی که به حماسه گرایش دارند، بیان شده

است. اما سه نمونه سازندهٔ رمان که پایهٔ بررسی او را تشکیل می‌دهند، عبارتند از:

الف - رمان «ایدآلیسم انتزاعی»^{۲۴} که با پویایی قهرمان و آگاهی بسیار محدود او نسبت به پیچیدگی جهان، مشخص می‌شود (دن‌کیشوت، سرخ و سیاه).

ب - رمان روانشناختی^{۲۵} که به بررسی زندگی درونی اشخاص می‌پردازد و با انفعال قهرمان و آگاهی بسیار گستردهٔ او مشخص می‌گردد، بدین معنی که او به آنچه دنیای مرسوم می‌تواند در اختیارش بگذارد، دل خوش نمی‌دارد (اولوموف^{۲۶} و پرورش احساساتی^{۲۷} به این نوع تعلق دارند).

ج - رمان آموزشی^{۲۸} که به نوعی خودبازدارندگی^{۲۹} می‌انجامد، خود - بازدارندگی که گرچه از جستجوی پروبلماتیک دست می‌کشد، نه در حکم پذیرش جهان مرسوم است و نه به معنای دست کشیدن از مقیاس ضمنی ارزشهای راستین. این خودبازدارندگی را باید با عبارت «پختگی مردانه» تعریف کرد (ویلهم مایستر اثر گوته، هانری سبزاثر گوتفرد کلر^{۳۰}).

تحلیل‌های رنه ژیرار در دروغ رمانتیک و... با چهل سال فاصله، اغلب به تحلیل‌های لوکاس می‌رسند. در نظر او نیز رمان، سرگذشت قهرمان پروبلماتیکی است که در جهانی تباه به جست و جوی تباه (که خود او آن را جست و جوی «تعصب آمیز» می‌نامد) ارزشهای راستین می‌پردازد. واژگانی که ژیرار به کار می‌برد، منشاء هایدگری دارند، اما بیشتر اوقات معنایی به آنها می‌دهد که با معنای مورد نظر هایدگر، تفاوت بسیار دارد. بی‌آنکه بخواهیم به تفصیل به این وجه پردازیم باید گفت که ژیرار به جای دوگانگی که هایدگر میان ردهٔ هستی‌شناختی^{۳۱}

و رده موجودشناختی^{۳۲} قائل است^{۳۳}، دوگانگی تقریباً مشابه امر هستی شناختی و امر متافیزیکی را به کار می‌برد که در نظر او با امر راستین و امر ناراستین [نزد لوکاچ] منطبق است. اما در حالی که در نظر هایدگر هرگونه اندیشه پیشرفت و پسرفت را باید کنار گذاشت، ژیرار با ایجاد ارتباط میان دو اصطلاح امر هستی شناختی و امر متافیزیکی، محتوایی به آنها می‌دهد که تابع مقوله‌های پیشرفت و پسرفت است و بدین ترتیب به مواضع لوکاچ بسیار نزدیکتر از مواضع هایدگر^{۳۴} است.

الگوشناسی رمان از دید ژیرار بر پایه این اندیشه بنا شده که تباهی جهان رمانی حاصل یک شَر هستی شناختی کمابیش پیشرفته است (این قید «کمابیش» با اندیشه هایدگر کاملاً مغایر است) که در درون دنیای رمانی، گسترش آرزوی متافیزیکی، یعنی آرزوی تباه، با آن همخوانی دارد.

بنابراین الگوشناسی ژیرار بر پایه مفهوم تباهی بنا شده و در همین جاست که او نکته‌ای دقیق را به تحلیل لوکاچ می‌افزاید که در نظر ما بسیار مهم است. در واقع از نظر او، تباهی جهان رمانی و پیشرفت شَر هستی‌شناختی و گسترش آرزوی متافیزیکی در نوعی میانجی‌گری^{۳۵} کمابیش گسترده جلوه‌گر می‌شود و این میانجی‌گری، فاصله میان آرزوی متافیزیکی و جست و جوی راستین، یعنی جست و جوی «استعلای عمودی»^{۳۶} را هر چه بیشتر می‌کند.

در کتاب ژیرار مثالهای زیادی برای میانجی^{۳۷} آمده است، از داستانهای شوالیه‌ای که در میان دن کیشوت و جست و جوی ارزشهای شوالیه‌ای قرار می‌گیرند تا عاشقی که در داستان همیشه شوهر اثر داستایفسکی، میان شوهر و تمایل او به همسرش قرار می‌گیرد. لیکن به نظر نمی‌رسد که مثالهای او همیشه مناسب انتخاب شده باشند. علاوه بر

این ما اطمینان نداریم که مقوله میانجی‌گری، در جهان رمان، همان قدر که ژیرار معتقد است فراگیر باشد. واژه تباهی^{۳۸} به نظر ما گسترده‌تر و مناسب‌تر می‌نماید، البته به شرط آنکه به هنگام هر تحلیل خاصی، ماهیت آن مشخص گردد.

اما در هر حال این نکته مسلم است که ژیرار با طرح مقوله میانجی و نیز با مبالغه در اهمیت آن، بررسی آن ساختاری را روشن ساخته است که نه فقط مهمترین صورت تباهی را در میان تباهی‌هایی که وجه مشخص جهان رمانی هستند، در بر دارد، بلکه به احتمال زیاد صورتی را نیز که از جهت تکوینی، نخستین صورت است یعنی همان که نوع ادبی رمان را به وجود آورده است، شامل می‌شود و این نوع ادبی، سپس باعث پیدایش دیگر شکلهای متفرع تباهی شده است.

پس از این مبنا الگوشناسی ژیرار در وهله نخست بر وجود دو گونه میانجی بنا شده: میانجی بیرونی و درونی. وجه مشخص میانجی بیرونی آن است که عامل میانجی بیرون از جهانی است که جست و جوی قهرمان در آن انجام می‌پذیرد (مثلاً داستانهای شوالیه‌ای در دن کیشوت)، وجه مشخص میانجی دورنی این است که عامل میانجی، بخشی از این جهان است (فرد عاشق در همیشه شوهر).

به نظر ژیرار، در درون این دو گروه بزرگ که از لحاظ کیفی با هم تفاوت دارند، مفهوم پیشرفت تباهی وجود دارد که در نزدیکی فزاینده میان شخصیت رمانی و عامل میانجی و در دوری فزاینده این شخصیت و استعلای عمودی [ارزش راستین] آشکار می‌گردد.

اکنون به روشن ساختن نکته‌ای اساسی که لوکاچ و ژیرار در مورد آن اختلاف اساسی دارند، می‌پردازیم. رمان، که سرگذشت جست و جوی تباه ارزشهای راستین در جهانی ناراستین است، ضرورتاً و در عین

حال یک زندگینامه^{۳۱} و یک وقایعنامه^{۳۲} اجتماعی است. نکته بسیار مهم این است که وضعیت نویسنده در قبال جهانی که در رمان آفریده، با وضعیت او در قبال جهان تمامی دیگر صورتهای ادبی متفاوت است. این وضعیت ویژه را ژرار مطایبه یا هزل^{۳۱} می‌نامد و لوکاچ، طنز^{۳۲}. هر دو، در این نکته هم‌رأیند که رمان‌نویس باید از آگاهی قهرمان خود، فراتر رود و اینکه این فراتر رفتن^{۳۳} (هزل یا طنز) از نظر زیبایی‌شناختی، از اجزای سازنده آفرینش رمانی است. اما آنان در مورد ماهیت این فراتر رفتن، اختلاف نظر دارند و در این مورد به نظر ما، نه موضع ژرار، بلکه موضع لوکاچ پذیرفتنی می‌نماید.

در نظر ژرار، رمان‌نویس به هنگامی که اثر خود را می‌نویسد، جهان تباہی را ترک می‌کند تا ارزش راستین، یعنی «استعلای عمودی» را بازیابد. به همین سبب ژرار معتقد است که اکثر رمانهای بزرگ با گرویدن قهرمان رمان به این استعلای عمودی پایان می‌پذیرند و خصلت انتزاعی پایان برخی از رمانها (دن‌کیشوت، سرخ و سیاه، می‌توان شاهدخت دوکلو^{۳۴} را نیز ذکر کرد) یا نتیجه پنداربافی خواننده است و یا حاصل بازمانده‌های زمان گذشته در آگاهی نویسنده.

چنین حکمی، تضادی شدید با زیبایی‌شناسی لوکاچ دارد که در آن، هر صورت ادبی (و به طور کلی هر صورت بزرگ هنری) از ضرورت بیان یک محتوای اساسی زاده می‌شود. اگر به راستی نویسنده و حتی گروه نهایی بعضی از قهرمانان [به استعلای عمودی، یعنی بازیافتن ارزشهای راستین] تباہی رمانی را پشت سر گذاشته باشد، سرگذشت این تباہی دیگر چیزی بیش از اخبار صفحه حوادث روزنامه‌ها^{۳۵} نخواهد بود و بیان آن در نهایت، خصلت داستانی کمابیش سرگرم‌کننده خواهد داشت.

اما در هر حال، طنز نویسنده، استقلال او نسبت به شخصیت‌های اثرش و گروش نهایی قهرمانان رمانی [به ارزشهای راستین]، واقعیت‌هایی انکارناپذیرند.

با این همه، به نظر لوکاچ از آنجا که رمان دقیقاً عبارت است از آفرینش تخیلی جهانی که زیر سیطره تباهی جهانگستر^{۴۶} درآمده، فراتر رفتن نویسنده نیز خود باید ضرورتاً تباه و انتزاعی و مفهومی^{۴۷} (ذهنی) باشد و نه رویدادی واقعی به مثابه واقعیت عینی و ملموس.

در نظر لوکاچ، طنز رمان نویس نه فقط معطوف به قهرمانی است که نویسنده به خصلت اهریمنی او آگاهی دارد، بلکه متوجه خصلت انتزاعی و در نتیجه، جنبه ناکافی و تباه آگاهی خود نویسنده نیز هست. به همین سبب سرگذشت جست و جوی تباه، چه اهریمنی و چه تعصب‌آمیز، همیشه یگانه امکان برای بیان واقعیت‌های اساسی باقی می‌ماند.^{۴۸}

گروش [و آگاهی] نهایی دن‌کیشوت یا ژولین سورل، برخلاف تصور ژیرار، دستیابی به ارزش راستین و به استعلای عمودی نیست، بلکه صرفاً آگاهی یافتن از بیمودگی، از خصلت تباه جست و جوی پیشین و نیز آگاهی به تباهی هر امید و هر جست و جوی ممکن است.

به همین سبب این گروش، نوعی پایان است و نه یک آغاز و وجود همین طنز (که همواره نوعی کنایه زدن به خود نیز هست) به لوکاچ امکان می‌دهد تا دو تعریف نزدیک به هم از این صورت رمانی را که به نظر ما بسیار مناسب می‌نمایند، ارائه دهد: راه آغاز گشته، سفر به پایان رسیده، و رمان، صورت پختگی مردانه است. همان گونه که پیشتر گفته شد، عبارت اخیر به تعبیری دقیق رمان آموزشی از نوع ویلهلم مایستر را تعریف می‌کند، رمانی که با «خود-بازدارندگی» قهرمان (یعنی با دست برداشتن قهرمان اثر از جست و جوی پروبلماتیک بی‌آنکه

در این میان جهان مرسوم پذیرفته گردد یا معیار ضمنی ارزشها کنار گذاشته شود) به پایان می‌رسد.

بدین ترتیب رمان، به معنایی که لوکاج و ژیرار در نظر دارند، همچون نوع ادبی ویژه‌ای جلوه می‌کند که در آن امکان ندارد ارزشهای راستینی که همواره مورد نظرند، به صورت اشخاص آگاه یا واقعیتهای عینی و آشکار در اثر ادبی حضور یابند. این ارزشها فقط در ذهن رمان نویس و به صورت انتزاعی و در قالب مفاهیم وجود دارند و در آنجا، خصلتی اخلاقی به خود می‌گیرند، به این ترتیب اندیشه‌های انتزاعی جایی در اثر ادبی ندارند، زیرا که در آن، عنصری ناهمگون خواهند بود.

بنابراین موضوع رمان این است که آنچه را در آگاهی رمان نویس، انتزاعی و اخلاقی است به صورت عنصر اساسی اثری درآورد که در آن، این واقعیت [ارزشهای راستین] نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر به صورت نوعی غیبت درونمایه نشده^{۴۱} (به قول ژیرار، غیبت میانجی یافته) یا حضوری تباه که همان معنا را دارد. بنا به گفته لوکاج، رمان یگانه نوع ادبی است که در آن اصول اخلاقی رمان نویس به مسئله زیبایی شناختی اثر تبدیل می‌شود.

مسئله جامعه شناسی رمان، همواره ذهن جامعه‌شناسان ادبیات را به خود مشغول داشته است، اما گویا تا کنون گامی اساسی در راه روشن کردن آن برنداشته‌اند. از آنجا که رمان در اصل، در سرتاسر نخستین بخش تاریخ خود، نوعی زندگینامه و وقایعنامه اجتماعی بوده است، جامعه‌شناسان ادبیات توانسته‌اند نشان دهند که این وقایعنامه اجتماعی کمابیش جامعه عصر خود را منعکس کرده است؛ اما برای اعلام چنین نظری، به راستی نیازی نیست که جامعه‌شناس باشیم.

از سوی دیگر، عده‌ای از تحلیلگران دگرگونی رمان را از زمان کافکا

با تحلیل‌های مارکسیستی از شیء وارگی^{۵۰} به هم پیوند داده‌اند. در این مورد نیز باید گفت که جامعه‌شناسان ژرف‌بین بایستی درمی‌یافتند که بیشتر با یک مسأله رو به رو هستند نه با توضیح و تبیین آن. اگر بدیهی است که جهان پوچ کافکا و بیگانه کامو یا جهان رُب - گری به که از اشیای نسبتاً مستقل ساخته شده، با بررسی شیء وارگی، آن گونه که مارکس و مارکسیست‌های بعدی بسط داده‌اند، همخوانی دارد، این مسأله مطرح می‌شود که در حالی که تحلیل شیء وارگی در نیمه دوم قرن نوزدهم تدوین شده و به پدیده‌ای ربط داشته که پیدایش آن مدتها قبل صورت گرفته بوده است، چرا همین پدیده فقط از پایان نخستین جنگ جهانی در رمان پدیدار شده است.

در یک کلام، مبنای تمامی این بررسیها عبارت است از پیوند برخی از عناصر محتوای ادبیات رمانی و وجود واقعیتهای اجتماعی که این عناصر آن را تقریباً بدون جا به جایی یا به یاری جا به جایی کمابیش روشنی، منعکس می‌کنند.

لیکن نخستین مسأله‌ای که جامعه‌شناسی رمان می‌بایست بدان بپردازد، موضوع رابطه میان خود فرم رمانی و ساختار محیط اجتماعی است که این فرم در درون آن تکامل یافته است، یعنی رابطه رمان به مثابه نوع ادبی و «جامعه فرد گرای مدرن».

امروز به نظر ما چنین می‌رسد که به هم پیوستن تحلیل‌های لوکاک و ژیرار، با وجودی که فارغ از دلمشغولیهای صرفاً جامعه‌شناختی تدوین شده‌اند، اگر هم موجب روشن شدن کامل این مسأله نگردد، دست کم، برداشتن گامی قاطع در راه روشن کردن آن را میسر می‌کند.

پیشتر گفته شد که رمان همانا سرگذشت جست و جوی ارزشهای راستین به شیوه‌ای تباه در جامعه‌ای تباه است، تباهی که در مورد قهرمان

اثر، اساساً با میانجی‌گری و کاسته شدن ارزشهای راستین به سطح ضمنی و نابودی آنها به عنوان واقعیت‌های آشکار، جلوه‌گر می‌شود. مسلم است که در اینجا ساختار بسیار پیچیده‌ای مطرح است و به دشواری می‌توان تصور کرد که این ساختار یک روز صرفاً با ابداعی فردی، و بی‌هیچ پایه و اساسی در زندگی اجتماعی گروه، به وجود آمده باشد.

اما نکته‌ای که به هیچ روی پذیرفتنی نیست این است که یک صورت ادبی با چنین پیچیدگی دیالکتیکی در طی قرن‌ها در آثار نویسندگان کاملاً متفاوت و در کشورهای کاملاً گوناگون دیده شود و به فرم ادبی ممتاز و ویژه‌ای تبدیل گردد که در قالب آن محتوای تمامی یک دوران [تاریخی] در عرصه ادبی بیان شود، بی‌آنکه میان این صورت و مهمترین جنبه‌های زندگی اجتماعی، همخوانی یا پیوندی معنادار وجود داشته باشد.

فرضیه‌ای که در این باره ارائه می‌کنیم با وجودی که سالها برای رسیدن به آن کار کرده‌ایم، در نظر ما بسیار ساده و به ویژه محتمل و تفکرانگیز جلوه می‌کند.

به نظر ما فرم رمانی در واقع برگردان زندگی روزمره در عرصه ادبی است، برگردان زندگی روزمره در جامعه فردگرایی که زاده تولید برای بازار است. میان فرم ادبی رمان، آن گونه که به پیروی از لوکاچ و ژرار تعریف کردیم، و رابطه روزمره انسانها با کالاها به طور کلی، و به معنایی گسترده‌تر، رابطه روزمره انسانها با انسانهای دیگر، در جامعه‌ای که برای بازار تولید می‌کند، همخوانی دقیق وجود دارد.

رابطه طبیعی و سالم انسانها و کالاها در واقع پیوندی است که در آن تولید به نحوی آگاهانه به تبع مصرف آتی و خصوصیات عینی اشیاء و ارزش مصرف آنها تنظیم می‌شود.

لیکن برعکس، آنچه تولید برای بازار را مشخص می‌کند از میان بردن این رابطه آگاهانه انسانها و تقلیل آن به امر ضمنی است و این کار را به میانجی‌گری ارزش مبادله انجام می‌دهد یعنی به میانجی‌گری واقعیت اقتصادی جدیدی که زاده شکل تولید برای بازار است.

در دیگر شکل‌های جامعه، هنگامی که کسی به خانه یا لباسی نیاز داشت، می‌بایست آن را خود تولید کند یا از فردی که توانایی تولیدش را داشت، بخواهد، از فردی که بر اساس برخی از قوانین سنتی یا مقتضیات مقامی یا دوستی، و غیره، یا در ازای انجام برخی تعهدات، می‌بایست یا می‌توانست آن را فراهم کند.^{۵۲}

امروزه برای به دست آوردن لباس یا خانه، یافتن پول لازم برای خرید آنها اهمیت دارد. تولید کننده پوشاک یا سازنده خانه به ارزشهای مصرف‌کنالایی که تولید می‌کند، اعتنایی ندارد. در نظر او، این ارزشها صرفاً شری ضروری هستند برای به دست آوردن تنها چیزی که برای او اهمیت دارد، یعنی برخورداری از ارزش مبادله کافی برای تأمین سودآوری موسسه خود. در زندگی اقتصادی که مهمترین بخش حیات اجتماعی مدرن را می‌سازد، هرگونه رابطه راستین با وجه کیفی اشیاء و آدمیان، خواه روابط میان انسانها و اشیاء و خواه روابط انسانها با یکدیگر رو به نابودی دارد و پیوندی میانجی‌دار و تباه، یعنی پیوند با ارزشهای مبادله صرفاً کمی جایگزین آنها می‌شود.

البته ارزشهای مصرف به بقای خود ادامه می‌دهند و حتی در نهایت مجموعه حیات اقتصادی را تعیین می‌کنند؛ اما عملکرد آنها خصلتی ضمنی به خود می‌گیرد، درست همانند عملکرد ارزشهای راستین در جهان زمانی.

زندگی اقتصادی، در عرصه آگاهانه و آشکار، شامل افرادی است

که صرفاً به ارزشهای مبادله، یعنی ارزشهای تباه روی آورده‌اند، و به این افراد، در جریان تولید، افرادی - آفرینشگران در همه عرصه‌ها - افزوده می‌شوند که اساساً به سوی ارزشهای مصرف می‌گرایند و به همین سبب در حاشیه جامعه قرار می‌گیرند و به افراد پروبلماتیک تبدیل می‌شوند؛ و طبعاً به محض اینکه فعالیت خلاق آنها نمود بیرونی می‌یابد و به صورت کتاب و تابلو و آموزش و اثر موسیقی و غیره درمی‌آید و اعتباری پیدا می‌کند و در نتیجه، دارای بهایی می‌شود، آنان نیز درباره تباهیهایی که فعالیتشان در جامعه تولیدکننده برای بازار متحمل می‌گردد، گرفتار شبهه خواهند شد مگر اینکه اسیر پندار (یا به قول ژیرار، اسیر دروغ) رمانتیکی گسست کامل میان ذات و نمود، میان زندگی خصوصی و زندگی اجتماعی باشند. به این نکته باید این را هم افزود که هر فرد در جامعه تولیدکننده برای بازار، در مقام مصرف‌کننده نهایی که در جریان عمل مبادله، رویاروی تولیدکنندگان قرار می‌گیرد، در لحظاتی از روز با این وضع مواجه می‌شود که ارزشهای مصرف‌کیفی را دنبال کند که نمی‌تواند جز از راه میانجی ارزشهای مبادله بر آنها دست یابد.

بنابراین، آفرینش رمان به مثابه نوع ادبی هیچ نکته شگفت‌انگیزی ندارد. صورت بی‌نهایت پیچیده‌ای که رمان در ظاهر ارائه می‌دهد، همان صورتی است که انسانها هر روز در چهارچوب آن زندگی می‌کنند، انسانهایی که مجبورند هر کیفیت و هر ارزش مصرفی را به شیوه‌ای تباه شده بر اثر دخالت و میانجی‌گری کمیت و ارزش مبادله جست و جو کنند، آن هم در جامعه‌ای که در آن هر کوششی برای سمت‌گیری مستقیم به سوی ارزش مصرف، صرفاً افرادی را پدید می‌آورد که آنان نیز به شیوه‌ای متفاوت، به شیوه فرد پروبلماتیک، تباه هستند.

بدین ترتیب این دو ساختار، یعنی ساختار یک نوع رمانی مهم و

ساختار مبادله [در جامعه سرمایه‌داری] کاملاً همخوان می‌نمایند، به حدی که چه بسا بتوان از ساختار یگانه و واحدی که در دو عرصه متفاوت آشکار می‌گردد، سخن راند. به علاوه، همان گونه که بعد از این خواهیم دید، تحول صورت رمانی را که با جهان شیء وارگی انطباق دارد، نمی‌توان درک کرد مگر در صورتی که آن را با یک تاریخ همخوان با ساختارهای شیء وارگی مرتبط سازیم.

با وجود این، پیش از بیان پاره‌ای نکات درباره این همخوانی دو تحول [تحول صورت رمانی و تحول جهان شیء وارگی] باید مسأله زیر را که برای جامعه‌شناس رمان اهمیت ویژه‌ای دارد، بررسی کنیم: فرایندی که از برکت آن فرم ادبی بر مبنای واقعیت اقتصادی، آفریده می‌شود و نیز دگرگونی‌هایی که در اثر بررسی این فرایند باید دربرداشت سنتی از مشروط بودن جامعه‌شناختی^{۵۳} آفرینش ادبی، پدید آیند.

نخستین نکته شگفت‌آور این است که الگوی سنتی جامعه‌شناسی ادبی، خواه مارکسیستی یا غیر آن را نمی‌توان در مورد همخوانی ساختاری که در بالا به آن اشاره کردیم، به کار برد. در واقع اغلب کارهای جامعه‌شناسی ادبی میان مهمترین آثار ادبی و آگاهی جمعی^{۵۴} این یا آن گروه اجتماعی که این آثار در میان آنها آفریده شده‌اند، پیوند برقرار می‌سازند. در این مورد، موضع مارکسیستی سنتی تفاوت عمده‌ای با مجموعه کارهای جامعه‌شناختی غیر مارکسیستی ندارد و در مقایسه با آنها چهار مفهوم جدید زیر را عرضه کرده است:

الف - اثر ادبی بازتاب صرف یک آگاهی جمعی واقعی و معین نیست، بلکه گرایشهای خاص آگاهی گروه اجتماعی معینی را به سطح انسجام بسیار بالا می‌رساند، و البته این آگاهی جمعی را باید واقعیتی پویا دانست که به سمت نوعی تعادل پیش می‌رود. در اصل، آنچه در این

عرصه همانند همه زمینه‌های دیگر جامعه‌شناسی مارکسیستی را از گرایشهای جامعه‌شناختی پوزیتیویستی، نسبی‌باوره^{۵۵} یا التقاطی^{۵۶} جدا می‌کند، این نکته است که جامعه‌شناسی مارکسیستی، مفهوم اساسی را در مفهوم آگاهی ممکن^{۵۷} (zugerechnet) می‌یابد و نه در آگاهی جمعی واقعی و بر آن است که فقط به یاری آگاهی ممکن می‌توان آگاهی جمعی واقعی را درک کرد.

ب - رابطه میان اندیشه جمعی و آفرینشهای عظیم فردی ادبی و فلسفی و کلامی^{۵۸} و غیره، مبتنی بر یگانگی محتوای^{۵۹} اندیشه جمعی و این آفرینشها نیست، بلکه بر انسجام بیشتر و همخوانی ساختارهای آنها استوار است، همخوانی که ممکن است از طریق محتواهای تخیلی که تفاوت بی‌نهایت با محتوای واقعی آگاهی جمعی دارند، بیان گردد.

ج - اثری که با ساختار ذهنی گروه اجتماعی معینی منطبق باشد، ممکن است، البته در موارد بسیار نادر، به وسیله فردی که پیوند بسیار اندکی با این گروه دارد، تدوین شود. خصلت اجتماعی اثر به ویژه در آن است که یک فرد هرگز نمی‌تواند به تنهایی ساختار ذهنی منسجمی را ایجاد کند که با آنچه «جهان‌نگری»^{۶۰} [یک گروه یا طبقه اجتماعی] نامیده می‌شود، منطبق باشد. فقط گروه اجتماعی می‌تواند چنین ساختاری را بپروراند، فرد صرفاً می‌تواند انسجام بیشتری به آن بدهد و آن را به عرصه آفرینش تخیلی و عرصه اندیشه مفهومی^{۶۱} [عرصه فلسفه] و غیره، بکشاند.

د - آگاهی جمعی نه واقعی‌ترین است و نه واقعی‌ترین مستقل. این آگاهی به طور ضمنی در مجموعه رفتار افراد شرکت کننده در زندگی اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و غیره، پرورده می‌شود.

به روشنی پیداست که این چهار مفهوم، آرای بی‌نهایت مهم هستند

که برای بیان تفاوتی بسیار عظیم میان اندیشه مارکسیستی و دیگر نگرشها به جامعه‌شناسی ادبیات، کفایت می‌کنند. با این همه و به رغم این تفاوتها، ناگفته نماند که نظریه‌پردازان مارکسیست، دقیقاً مانند پیروان جامعه‌شناسی ادبی پوزیتیویستی یا نسبی‌باور، همواره بر آن بوده‌اند که زندگی اجتماعی در عرصه ادبی، هنری یا فلسفی، فقط از رهگذر حلقه واسطه آگاهی جمعی بیان می‌شود و بس.

اما در موضوع مورد بررسی ما آنچه پیش از هر چیز جلب نظر می‌کند این است که گرچه میان ساختارهای زندگی اقتصادی و برخی از جلوه‌های ادبی بسیار مهم همخوانی دقیق یافت می‌شود، در عرصه آگاهی جمعی، نمی‌توان هیچ ساختاری پیدا کرد که دارای همین همخوانی باشد [یعنی همخوانی دقیق با شاهکارهای ادبی داشته باشد] و می‌دانیم که آگاهی جمعی، تاکنون مانند حلقه واسطه ضروری چه برای ایجاد همخوانی و چه برای ایجاد پیوندی درک‌پذیر و بامعنا میان جنبه‌های گوناگون هستی اجتماعی، نموده می‌شده است.

رمانی که لوکاج و ژیرار بررسی کرده‌اند دیگر به نظر نمی‌رسد که برگردان تخیلی ساختارهای آگاهانه گروه خاصی باشد، بلکه برعکس گویی بیانگر جست و جوی ارزشهایی است که هیچ گروه اجتماعی جداً از آنها دفاع نمی‌کند و گرایش زندگی اقتصادی نیز این است که آنها را نزد تمامی اعضای جامعه به حالت ضمنی درآورد (و چه بسا بخش بسیار عظیمی از هنر مدرن به طور کلی مصداق همین امر باشد).

نظریه قدیمی مارکسیستی که پرولتاریا را به سبب آنکه در جامعه شیء واره، تحلیل نرفته بود، یگانه گروه اجتماعی می‌دانست که می‌تواند مبنا و اساس یک فرهنگ جدید باشد مبتنی بر این بینش جامعه‌شناسی سنتی بود که می‌پنداشت هیچ گونه آفرینش هنری راستین و مهم تحقق

نمی‌پذیرد مگر بر اساس هماهنگی بنیادین میان ساختار ذهنی آفریننده اثر با ساختار ذهنی گروه خاص و نسبتاً گسترده‌ای که هدف عامی را دنبال می‌کند. در واقع معلوم شد که تحلیل مارکسیستی، دست کم در مورد جوامع غربی، نارساست. پرولتاریای غربی نه تنها با جامعه شیء واره بیگانه نمانده و به مثابه نیروی انقلابی در مقابل آن نایستاده، بلکه برعکس تا حد زیادی با آن درآمیخته است و فعالیت سندیکایی و سیاسی او، نه فقط این جامعه را سرنگون نکرده و جهانی سوسیالیستی را جایگزین آن نساخته، بلکه به او امکان داده است تا در این جامعه از جایگاهی برخوردار باشد که از جایگاه پیش‌بینی شده در تحلیلهای مارکس نسبتاً بهتر است.

با این همه، آفرینش فرهنگی گرچه بیش از پیش در معرض تهدید جامعه شیء واره قرار دارد، از حرکت بازناهیسته است. ادبیات رمانی و چه بسا آفرینش شاعرانه مدرن و نقاشی معاصر، صورتهای راستین آفرینش فرهنگی‌اند، بی‌آنکه بتوان آنها را به آگاهی - حتی به آگاهی ممکن - گروه اجتماعی خاصی پیوند داد.

پیش از پرداختن به بررسی فرایندهایی که این برگردان مستقیم زندگی اقتصادی را در زندگی ادبی ممکن و ایجاد کرده‌اند، باید بگوییم که هر چند چنین روندی با تمامی سنت تحلیلهای مارکسیستی درباره آفرینش هنری مخالف می‌نماید، در واقع برعکس و به نحوی کاملاً دور از انتظار یکی از مهمترین تحلیلهای مارکسیستی از اندیشه بورژوایی، یعنی نظریه «بت‌وارگی کالا»^{۶۲} و «شیء‌وارگی» را تأیید می‌کند. این تحلیل که مارکس آن را از مهمترین کشفیات خود می‌دانست، در حقیقت بیانگر این نکته بود که در جامعه‌های تولید کننده برای بازار (یعنی در انواع جامعه‌هایی که فعالیت اقتصادی در آنها مسلط است) آگاهی جمعی

به تدریج تمامی واقعیت پویای خود را از دست می‌دهد و به بازتاب صرف^{۶۳} زندگی اقتصادی بدل می‌شود و در نهایت از بین می‌رود.^{۶۴} بنابراین، کاملاً بدیهی است که میان این تحلیل خاص مارکس و نظریهٔ عام آفرینش ادبی و فلسفی مارکسیستهای بعدی که معتقد به نقش فعال آگاهی جمعی بودند، نه تضاد بلکه ناهماهنگی وجود داشته است؛ زیرا که در نظریهٔ اخیر هیچ گاه پیامدهای این نظر مارکس برای جامعه‌شناسی ادبی در نظر گرفته نشده بود که می‌گوید در جامعه‌های تولیدکننده برای بازار، وضعیت آگاهی فردی و جمعی و نیز به طور ضمنی روابط میان زیربنا و روبنا دچار دگرگونی بنیادی می‌شود. بررسی شیء وارگی که نخست مارکس آن را در مورد زندگی روزمره تدوین کرد و پس از آن لوکاچ در عرصهٔ اندیشهٔ فلسفی و علمی و سیاسی بسط داد و بعدها عده‌ای از نظریه‌پردازان آن را در عرصه‌های خاص و گوناگون به کار بستند و ما نیز پژوهشی دربارهٔ آن منتشر کرده‌ایم، دست کم در حال حاضر، در تحلیل جامعه‌شناختی فرم خاصی از رمان، با واقعیت امور تائید می‌شود.

پس از روشن شدن این نکته، این پرسش مطرح می‌شود که در جامعه‌ای که در آن، پیوند میان ساختارهای اقتصادی و جلوه‌های ادبی، بیرون از آگاهی جمعی است، این پیوند چگونه برقرار می‌شود. ما در این زمینه فرضیهٔ تأثیر همگرایی^{۶۵} چهار عامل متفاوت را به شرح زیر ارائه کرده‌ایم:

الف - در اندیشهٔ اعضای جامعهٔ بورژوایی، بر مبنای رفتار اقتصادی و وجود ارزش مبادله، مقولهٔ میانجی به عنوان صورت بنیادین و هر چه گسترده‌تر اندیشه شکل می‌گیرد و با این گرایش ضمنی همراهی دارد که آگاهی جامع کاذبی را جایگزین این اندیشه سازد که در آن، ارزشی که

نقش میانجی را دارد به ارزش مطلق بدل می‌شود و ارزش میانجی شده به تمامی ناپدید می‌گردد؛ به بیان روشن‌تر این اندیشه گرایش بدان دارد که به تمامی ارزشها از رهگذر میانجی [ارزشهای کمی و به ویژه پول] دست یابد و پول و وجهه اجتماعی به جای آنکه فقط میانجیهایی برای تضمین دستیابی به دیگر ارزشهای دارای خصلت کیفی باشند، به ارزشهای مطلق تبدیل گردند.

ب - در جامعه بورژوایی، افرادی وجود دارند که اساساً پروبلماتیک هستند، به این معنا که اندیشه و رفتار آنان تابع ارزشهای کیفی است بی‌آنکه بتوانند اندیشه و رفتار خود را از وجود میانجی تباه‌گری که بر مجموعه ساختار اجتماعی تاثیر عام دارد، به تمامی در امان بدارند.

در صف مقدم این افراد، تمامی آفرینندگان، نویسندگان، هنرمندان، فیلسوفان، متکلمان، اشخاص اهل عمل و مانند‌هایشان جای می‌گیرند که اندیشه و رفتار آنان بیش از هر چیز تابع کیفیت کارشان است بی‌آنکه بتوانند از تاثیر بازار و پذیرش جامعه شیء واره کاملاً در امان بمانند.

ج - از آنجا که هیچ اثر مهمی نمی‌تواند بیان یک تجربه صرفاً فردی باشد، احتمالاً نوع رمانی فقط در شرایطی پیدایش یافته و گسترده شده است که یک نارضایتی عاطفی که بیان مفهومی پیدا نکرده^{۶۶} است و یک اشتیاق عاطفی که در جست و جوی مستقیم ارزشهای کیفی بوده است، یا در مجموع جامعه بسط یافته‌اند یا منحصرأ در میان قشرهای متوسطی که اغلب رمان‌نویسان از میان آنها برخاسته‌اند^{۶۷}.

د - سرانجام اینکه در جامعه‌های سرمایه‌داری که در آنها تولید برای بازار حاکم است مجموعه‌ای از ارزشها وجود داشته است که بی‌آنکه فوق فردی^{۶۸} (جمعی) باشند کمابیش هدفی عام داشتند و از درون این جوامع از اعتبار عمومی برخوردار بودند. منظور، ارزشهای فرد‌گرایی آزادمنشانه‌ای

هستند که به بازار رقابتی، مرتبط بودند (آزادی، برابری و مالکیت خصوصی در فرانسه، «پرورش آرمانی»)^{۶۱} در آلمان همراه با مشتقاتشان: مداراگری و تساهل^{۷۰}، حقوق بشر، تکامل شخصیت و غیره). بر مبنای این ارزشها، مقوله زندگینامه فردی، گسترش و اهمیت یافته و به عنصر سازنده رمان تبدیل گشته، هر چند که این مقوله در رمان، بر اثر دو عامل زیر، صورت فرد پروبلماتیک را به خود گرفته است:

۱. تجربه شخصی افراد پروبلماتیکی که در بالا، در بند ب به آنان اشاره شد؛

۲. تضاد درونی میان فردگرایی در مقام ارزشی جهانگستر که زاده جامعه بورژوایی است و محدودیتهای مهم و دردناکی که خود این جامعه در واقع فرا روی امکانهای تکامل افراد قرار داده است.

این طرح فرضی^{۷۱}، به نظر ما به ویژه با این واقعیت تأیید می‌شود که هنگامی که یکی از این چهار عنصر، یعنی فردگرایی، بر اثر دگرگونی زندگی اقتصادی و اینکه اقتصاد رقابت آزاد جای خود را به اقتصاد کارتلها و انحصارها داد (دگرگونی که در پایان قرن نوزدهم آغاز می‌گردد، اما اکثر اقتصاددانان، چرخش تعیین کننده کیفی آن را بین سالهای ۱۹۰۰ و ۱۹۱۰ می‌دانند) محکوم به نابودی شد، ما شاهد دگرگونی موازی و همپایی در فرم رمان هستیم که به اضمحلال فزاینده و نابودی شخصیت فردی، یعنی قهرمان رمان انجامیده است: دگرگونی که آن را به طور بسیار موجز و مختصر با دو دوره مشخص می‌کنیم:

الف: دوره نخست که گذراست و در طی آن پیامد امحای اهمیت فرد، این است که کوشش می‌شود تا ارزشهای زاده ایدئولوژیهای گوناگون، به عنوان محتوای اثر رمانی، جانشین زندگینامه گردد. زیرا هر چند در جوامع غربی روشن شد که این ارزشها ناتوانتر از آنند که

فرمهای ادبی خاصی بیافرینند، احتمالاً می‌توانستند به عنوان اهرم تقویت فرمی ادبی که در آن هنگام وجود داشت و در حال از دست دادن محتوای قدیمی خود بود، به کار آیند. در صف مقدم این ارزشها اندیشه‌های اتحاد و اشتراک^{۷۲} و واقعیت جمعی (نهاده‌ها، خانواده، گروه اجتماعی، انقلاب و جز آن) که ایدئولوژی سوسیالیستی وارد اندیشه غربی کرده و بسط و رواج داده بود، قرار دارند.

ب: دومین دوره که تقریباً با کافکا آغاز می‌گردد و تا رمان نو معاصر پیش می‌آید و هنوز هم به پایان نرسیده است، با کنار گذاشتن هر کوششی در جهت گذاردن یک واقعیت دیگر به جای قهرمان پروبلماتیک و زندگینامه فردی و نیز با کوشش برای نوشتن رمان غیبت فرد، رمان نبود هر جست و جوی پیشرونده‌ای مشخص می‌شود.^{۷۳}

بدیهی است که این کوشش برای حفظ فرم رمانی در عین حال محتوایی به آن می‌دهد که کمابیش شبیه محتوای رمان سنتی است (رمان سنتی از دیرباز صورت ادبی جست و جوی پروبلماتیک و فقدان ارزشهای مثبت بوده است) اما با این همه اساساً با آن تفاوت دارد (هم اکنون موضوع حذف دو عنصر اساسی محتوای ویژه رمان مطرح است: روانشناسی قهرمان پروبلماتیک و سرگذشت جست و جوی اهریمنی و تباه او). چنین کوششی می‌بایست در عین حال موجب سمت گیریهای موازی به سوی صورتهای متفاوت بیان، [در دیگر عرصه‌های هنری] گردد. چه بسا که در اینجا عناصری برای جامعه‌شناسی تئاتر پوچی (بکت، یونسکو، و طی دوره معینی، آداموف) و نیز برخی از جنبه‌های نقاشی غیر تجسمی وجود داشته باشد.

سرانجام باید به نکته آخری اشاره کنیم که می‌تواند و باید پژوهشهای آتی را در پی داشته باشد. آن فرم رمانی که ما بررسی

کردیم، در اساس، انتقادی و مقابله‌گر است. شکلی از پایداری در برابر جامعه‌بورژوازی است که روز به روز توسعه می‌یابد، پایداری فردی که در درون هیچ گروهی، تکیه‌گاهی جز فرایندهای روانی عاطفی و غیر مفهومی و غیرآگاهانه نداشته است. علت این امر دقیقاً آن است که پایداریهای آگاهانه‌ای که می‌توانستند صورتهای ادبیی بپرورند که امکان قهرمان مثبت را در بر داشته باشند (در وهله نخست، آگاهی مقابله‌گر پرولتاریایی آن گونه که مارکس بدان امید بسته و پیش‌بینی کرده بود) در جامعه‌های غربی رشد کافی نکرده‌اند. بدین ترتیب، برخلاف عقیده سنتی، رمان قهرمان پرولماتیک، نوعی فرم ادبی است که بی‌گمان با تاریخ و تکامل بورژوازی پیوند دارد اما بیان آگاهی واقعی یا ممکن این طبقه نیست.^{۷۴}

اما مسأله‌ای که مطرح می‌شود این است که آیا به موازات این صورت ادبی، صورتهای دیگری بسط نیافته‌اند که با ارزشهای آگاهانه و تمایلات واقعی و عملی بورژوازی منطبق باشند؟ در پاسخ، به عنوان پیشنهادی کاملاً عام و فرضی این احتمال را مطرح می‌سازیم که آثار بالزاک یگانه بیان ادبی عظیم دنیایی است که بر مبنای ارزشهای آگاهانه بورژوازی ساخته شده است، ارزشهایی مانند فردگرایی، عطش قدرت، پول و شهوت که بر ارزشهای کهن فئودالی یعنی نوع‌دوستی، شفقت و عشق چیره می‌شوند و ساختار آثار بالزاک را باید بر مبنای همین ارزشهای بورژوازی بررسی کرد.

اگر صحت این فرضیه آشکار شود، ممکن است از نظر جامعه‌شناختی ناشی از آن باشد که آثار بالزاک، دقیقاً به دورانی تعلق دارد که در طی آن فردگرایی که در ذات خود غیرتاریخی^{۷۵} است، به ساختار آگاهی بورژوازی شکل می‌داد که در حال ساختن جامعه‌ای

جدید بود و در بالاترین و گسترده‌ترین حد کارآیی تاریخی واقعی خود قرار داشت.

به علاوه باید پرسید که چرا به استثنای این مورد یگانه، این صورت ادبیات رمانی فقط اهمیتی فرعی در تاریخ فرهنگ غربی داشته است، چرا آگاهی واقعی و تمایلات بورژوازی دیگر هیچ‌گاه در طی قرن نوزدهم و بیستم نتوانسته‌اند به آفرینش صورت ادبی خاصی بپردازند که بتواند هم‌تراز دیگر صورتهایی باشد که ادبیات عظیم غربی را تشکیل می‌دهند.

در این مورد می‌توانیم صرفاً چند فرضیه کاملاً کلی بیان داریم. تحلیلی که ارائه دادیم، حکمی را که به نظر ما اکنون تقریباً در مورد تمامی صورتهای آفرینش فرهنگی راستین معتبر می‌نماید، به یکی از مهمترین صورتهای رمانی نیز گسترش می‌دهد و تنها استثنایی که تا کنون بر این حکم دیده‌ایم، همانا آثار بالزاک است^{۶۶} که جهان ادبی عظیمی را آفریده است که از ارزشهای صرفاً فردگرایانه و غیرتاریخی ساخته شده است، آن هم در لحظه‌ای از تاریخ که انسانها با الهام از این ارزشهای غیرتاریخی در حال تحقق دگرگونی تاریخی بس مهمی بودند (دگرگونی که در حقیقت در فرانسه به فرجام نرسید مگر با پایان انقلاب بورژوازی سال ۱۸۴۸). به نظر ما تقریباً به استثنای این مورد (شاید لازم باشد استثناهای احتمالی نادری را که در حال حاضر در ذهن نداریم به این مورد اضافه کرد) آفرینش ادبی و هنری، فقط در جایی وجود دارد که جست و جوی ارزشهای کیفیتاً فوق فردی و تمایل به فراتر رفتن از فرد در میان باشد. با اندکی تغییر در متنی از پاسکال، نوشته‌ایم: «انسان از انسان فرا می‌گذرد». این بدان معناست که انسان فقط به شرطی می‌تواند راستین باشد که خود را جزئی از مجموعه‌ای دگرگون شونده احساس یا درک کند و خود را در یک گستره فوق فردی تاریخی یا استعلایی^{۶۷} قرار

دهد. اما اندیشهٔ بورژوازی که مانند خود جامعهٔ بورژوازی به وجود فعالیت اقتصادی وابسته است، دقیقاً نخستین اندیشهٔ در عین حال غیرتاریخی و نامقدس^{۷۸} در تاریخ است، نخستین اندیشه‌ای که به نفی هر امر مقدس – خواه امر مقدس آسمانی دینهای استعلایی یا امر مقدس مضمّر در آیندهٔ تاریخی – گرایش دارد. به نظر ما بنا به همین دلیل اساسی است که جامعهٔ بورژوازی نخستین شکل آگاهی اساساً غیر زیباشناختی^{۷۹} را پدید آورده است. عقل‌باوری^{۸۰} که ویژگی اساسی اندیشهٔ بورژوازی است، در عالترین جلوه‌های خود، حتی از وجود هنر غافل است. زیبایی‌شناسی دکارتی یا اسپینوزایی وجود ندارد و حتی در نظر باومگارتن^{۸۱} نیز هنر صرفاً شکل فرودستی از شناخت است.

بنابراین تصادفی نیست که ما بجز در چند مورد خاص، با جلوه‌های ادبی عظیم آگاهی بورژوازی به معنای خاص کلمه رو به رو نیستیم. در جامعهٔ وابسته به بازار، هنرمند همان گونه که پیشتر گفته شد، انسانی است پروبلماتیک، یعنی منتقد و مخالف جامعه.

با این همه، اندیشهٔ بورژوازی شیء واره شده، ارزشهای درونمایه‌ای^{۸۲} خاص خود را داشته است، ارزشهایی گاه راستین همانند ارزشهای فردگرایی، گاه صرفاً قراردادی که لوکاکچ آنها را آگاهی کاذب و شکلهای افراطیشان را سوءنیت خوانده و هایدگر پرگویی نامیده است. این کلیشه‌های راستین یا قراردادی که درونمایهٔ آگاهی جمعی شده‌اند، می‌بایست بتوانند در کنار صورت رمانی راستین، ادبیاتی موازی بیافرینند که آن نیز سرگذشتی فردی را بازگو کند و چون موضوع ارزشهای مفهومی شده در میان است، طبعاً قهرمان مثبتی را در بر داشته باشد [قهرمانی که در عرصهٔ ادبیات، مدافع همان ارزشهایی باشد که در عرصهٔ فلسفی و نظری، به صورت مفاهیم خاص ایدئولوژی بورژوازی، بیان شده

است.]

پیگیری پیچ و خمهای این صورتهای رمانی فرعی که آنها را طبعاً می‌توان بر آگاهی جمعی [بورژوازی] پی افکند، بسیار سودمند خواهد بود. ما هنوز به بررسی این امر نپرداخته‌ایم، اما چه بسا به مجموعه بسیار متنوعی از ابتدایی‌ترین صورتهای از نوع دلی^{۸۳} تا عالیت‌ترین صورتهایی را که شاید در آثار نویسندگان چون الکساندر دوما یا اوژن سو یافت شود، برسیم. به علاوه شاید لازم باشد که برخی از آثار بسیار مردم‌پسند را که به شکلهای جدید آگاهی جمعی وابسته‌اند، همراه با رمان نو در این عرصه جای داد.

در هر حال، طرح بسیار مْجملی که در اینجا ترسیم شد به نظر ما می‌تواند چارچوب بررسی جامعه‌شناختی فرم رمان را ارائه دهد. این بررسی به ویژه از آن رو اهمیت بیشتر می‌یابد که علاوه بر موضوع خاص خود، چه بسا بتواند کمکی درخور توجه به بررسی ساختارهای روانی برخی گروههای اجتماعی و به ویژه قشرهای متوسط، برساند.

یادداشت‌های فصل اول

1) genre

2) *Théorie du roman*

۳) Georg Lukács، فیلسوف، منتقد و سیاستمدار مجارستانی
(۱۸۸۵ - ۱۹۷۱) - م.

4) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, grasset 1961.

5) René Girard

6) homologie

۷) structure، تعریف «ساختار» از نظر گلدمن به عنوان «یک کلیت نسبی» همان تعریفی است که پیازه در کتاب مطالعات معرفت‌شناسی تکوینی (ص ۳۴ - جلد دوم) ارائه کرده است: «ما هنگامی از وجود یک ساختار سخن می‌گوییم که عناصری تشکیل نوعی کلیت می‌دهند که به عنوان کلیت دارای برخی از صفات است و صفات عناصر [تشکیل دهنده آن] نیز به تمامی یا به طور جزئی تابع خصوصیات این کلیت هستند» (لوسین گلدمن، مارکسیسم و علوم انسانی، ص ۲۲۰) - م.

8) libérale

9) parallélisme

۱۰) héros problématique، عبارت قهرمان یا شخصیت پربولماتیک

که از برساخته‌های لوکاج به شمار می‌رود، از مفاهیم اساسی اندیشه گلدمن است که ترجمه آن به تعبیری «مسأله‌ساز» است. هیچ یک از معادله‌های رایج این واژه در زبان فارسی از قبیل «مسأله‌ساز، مشکل آفرین، مشکوک، مردد، معمایی، پیچیده، پرسش‌انگیز و...» برای بیان مقصود گلدمن کافی نیست. خود او در زیرنویس صفحه ۲۶۰ این کتاب می‌نویسد: «برای پرهیز از هرگونه بدفهمی، باید تصریح کنیم که اصطلاح «شخصیت پروبلماتیک» را نه به معنای «فرد مسأله‌ساز» بلکه به معنای شخصیتی به کار می‌بریم که زندگانی و ارزشهایش، او را در برابر مسائلی حل‌نشدنی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آنها به دست آورد، قرار می‌دهند...».

ویژگی دیگر شخصیت پروبلماتیک آن است که قهرمان پروبلماتیک در رمان، برخلاف حماسه یا افسانه، با گسست رفع‌نشدنی میان فرد و جهان مشخص می‌شود و گلدمن در صفحه ۱۷۹ این کتاب در بررسی عصر تحقیر، این اثر آندره مالرو را از آن جهت رمان به معنای دقیق کلمه نمی‌داند که معتقد است فاقد «قهرمان پروبلماتیک» است و وحدت تام فرد و اجتماع را بیان می‌کند. شخصیت پروبلماتیک، امکان‌ناپذیری ایجاد و حفظ پیوند ارگانیک میان فرد و جمع و وحدت از دست رفته فرد و اجتماع را نشان می‌دهد.

در جای دیگری از کتاب (ص ۱۸۹) پروبلماتیک را معادل «بی‌آینده» می‌داند و می‌گوید: «همانگونه که پیشتر گفتیم انقلابیهای شانگهای یک جمع پروبلماتیک و بی‌آینده را تشکیل می‌دهند، جمعی که در عین دادن معنایی معین به زندگی هر یک از اعضای خود می‌تواند آنان را فقط به شکست و مرگ بکشاند».

ویژگیهای دیگری که گلدمن برای شخصیت پروبلماتیک برمی‌شمرد، عبارتند از:

— گرایش به سوی ارزشهای مصرف در جامعه‌ای که ارزش مبادله

حاکم است (ص ۳۱)

—قرار گرفتن در حاشیهٔ جامعه (ص ۳۱)

—پیروی از ارزشهای کیفی (ص ۳۷)

و سرانجام در (ص ۴۲)، انسان پروبلماتیک با عبارت «منتقد و مخالف جامعه» تعریف می‌شود. در یک کلام، انسان پروبلماتیک یعنی انسان مسأله‌دار و بی‌آینده و معترض و پرمشکلی که در جهانی تباه، جویای ارزشهای کیفی و اصیل انسانی است و به همین دلیل منتقد و مخالف جامعه است و در حاشیهٔ آن جای می‌گیرد. با توجه به موارد فوق، از خود واژهٔ پروبلماتیک استفاده شده است تا خواننده، معنای خاص و مورد نظر گلدمن (و نیز لوکاچ) را پیوسته در ذهن داشته باشد. لوکاچ در کتاب روح و صورتها بر آن است که «آشتی‌ای که صورت (فرم) انجام می‌دهد، خصلت پروبلماتیک دارد... در واقع حال که ذات [از جهان] رخت بر بسته و خدا پنهان شده، صورت هنری فقط می‌تواند این موقعیت را به روشنترین وجه ممکن نشان دهد: معنای کنونی زندگی عبارت است از بیگانگی جهان بیرونی با تمایل فروکش‌ناپذیر روح که پیوسته از تنگنای این جهان فراتر می‌رود و در طلب ذات است... در یک کلام، فقدان معنای جهان «مرده‌ای» که دیگر مظهر ارزشها نیست و دیگر به دست آنها ساخته نمی‌شود و... پیوسته با تمایلات روح، با «شور متافیزیکی ذهن» ناسازگار است. «رمان، حماسهٔ جهان بدون خداست» آشتی‌یی که فرم رمانی عرضه می‌دارد، آشتی روح است با «موقعیت استعلایی» زمان او، با محو ذات. و خصلت پروبلماتیک این آشتی از همین جا ناشی می‌شود. این آشتی، نوعی پاسخ نیست؛ صورت قادر نیست «از فراز زمانهٔ خود بجهد» و به ذات «نزدیک شود». صورت می‌تواند مسائل را به قاطعترین وجه ممکن، طرح سازد و شاید امکان خروج از «وضعیت گناهکاری تمام عیار» را پیش‌بینی کند... آشتی زندگی و معنا ممکن نیست و رمان این را نشان می‌دهد» به نقل از موخرهٔ

ترجمه فرانسه روح و صورتها (ص ۲۲۸) - م.

۱۱) ناگفته نماند که از نظر ما، میدان اعتبار این فرضیه را باید محدود ساخت، زیرا هر چند که در مورد آثار مهمی در تاریخ ادبیات، مانند دن کیشوت، سروانتس و سرخ و سیاه، استاندال و مادام بوواری و آموزش احساساتی اثر فلوبر، کاربرد دارد، در مورد صومعه پارم، خیلی جزیی به کار برده می شود و در مورد آثار بالزاک که از جایگاهی تعیین کننده در تاریخ رمان غربی برخوردار است، هیچ کاربردی ندارد. با وجود این به نظر ما، بررسیهای لوکاچ در هر حال، بررسی ژرف جامعه شناسی فرم رمانی را ممکن می سازد.

۱۲) recherche dégradée، عبارت «جست و جوی تباه» از مفهوم «راه تباه» در این شعر دقیقی اقتباس شده است:

شنیدم که راهی گرفتی تباه به خود روز روشن بکردی سیاه «تباه» در اینجا به هر سه معنای فاسد، باطل و بیهوده به کار رفته است -

۲

13) authentique

۱۴) implicite، گلدمن در مقاله دیگری در توضیح این مفهوم می نویسد: ارزشهای «ضمنی، صرفاً یعنی ارزشهایی که هیچ یک از شخصیتهای رمان به آنها آگاهی ندارد» به نقل از کتاب ساختارهای ذهنی و آفرینش فرهنگی، (ص ۴۰۰) - م.

15) opposition constitutive

16) communauté suffisante

17) poésie lyrique

18) accidentelle

19) monde de conformisme et de convention

20) inauthentique

21) individualiste

22) typologie

23) schématique

24) idéalisme abstrait

25) roman psychologique

۲۶) *Oblomov*، رمان معروف گنجاروف نویسنده روس که به فارسی نیز ترجمه شده است - م.

۲۷) *L'Education sentimentale* از رمانهای معروف گوستاو فلوبر که با عنوانهای مکتب عشق و مادام آرنو به فارسی ترجمه شده است - م.

28) roman éducatif

29) auto-limitation

۳۰) Gottfried Keller، شاعر و رمان‌نویس آلمانی زبان، اهل سوئیس (۱۸۱۹ - ۱۸۹۰) - م.

31) ontologique

32) ontique

۳۳) «از دیدگاه هایدگر هستنده‌ها یا موجودات را می‌توان در سه طبقه یا قشر به ترتیب قرار داد. قشر برترین شامل همه چیزها یا موجوداتی است که جهان پیرامون ما را می‌سازند و شناخت آنها زمینه کار دانشهای طبیعی است. وی این قشر را «موجودی» یا «اونتیک» می‌نامد. طبقه یا قشر دوم، آن ساختمان یا نظامی را تشکیل می‌دهد که در بنیاد هر یک از اشیاء قرار دارد و در واقع انگیزه ممکن سازنده وجود آنهاست. این طبقه را هایدگر «هستی‌شناسانه» یا «اونتولوژیک» می‌نامد. قشر سوم آنستکه در بنیاد هستی‌شناسی از آغاز تا کنون اصولاً جای دارد و هایدگر آن را «هستی‌شناسی بنیادی»... نام می‌دهد» - ای.م. بوخنسکی، فلسفه معاصر اروپایی، ترجمه دکتر شرف الدین خراسانی، دانشگاه ملی ایران، تهران، ص ۱۶۷ (توضیح شماره ۱ از مترجم کتاب) - م.

۳۴) در اندیشه هایدگر همانند اندیشه لوکاچ، میان هستی (être) (که

لوکاج آن را «کلیت» *totalité* می‌نامد) و هر آنچه می‌توان به وجه اخباری (داوری واقعی) یا به وجه امری (داوری ارزشی) درباره هستی [یا تمامیت] بیان کرد، گسستی قاطع وجود دارد.

همین تفاوت را هایدگر، تفاوت امر هستی شناختی با موجود شناختی می‌نامد و در این چشم‌انداز، متافیزیک که یکی از والاترین و عام‌ترین اندیشه‌های اخباری است، در وهله نهایی، در عرصه امر موجود شناختی باقی می‌ماند. مواضع هایدگر و لوکاج که در مورد تمایز ضروری میان امر هستی شناختی و امر موجود شناختی، میان کلیت و امر نظری (تئوریک)، میان اخلاق و عرصه متافیزیک، همخوانی دارد، در شیوه درک روابط میان این عرصه‌ها اساساً متفاوت است.

اندیشه لوکاج که نوعی فلسفه تاریخ است، مفهوم دگرگونی شناخت، مفهوم امید پیشرفت و خطر پسرفت را دربر دارد. پیشرفت در نظر او عبارت است از نزدیکی اندیشه اثباتی و مقوله کلیت (توتالیتته)، پسرفت یعنی دور شدن این دو عنصری که در وهله نهایی، جدایی ناپذیرند و وظیفه فلسفه، دقیقاً ادخال و به کارگیری مقوله کلیت است — به عنوان بنیاد تمامی پژوهشهای جزئی و تمامی باریک اندیشیها درباره داده‌های اثباتی.

هایدگر برعکس، میان هستی و واقعیت موجود، میان عرصه هستی شناختی و موجود شناختی، میان فلسفه و علم اثباتی، جدایی بنیادین (و در نتیجه انتزاعی و مفهومی) قائل می‌شود و بدین ترتیب هرگونه اندیشه پیشرفت و پسرفت را کنار می‌گذارد. او نیز به نوعی فلسفه تاریخ می‌رسد، اما به فلسفه‌ای انتزاعی که دو بُعد دارد: بُعد راستین و ناراستین، روی آوردن به هستی و از یاد بردن هستی.

همان گونه که پیداست، گرچه واژگان ژیرار، منشاء هایدگری دارد، کاربرد مقوله‌های پیشرفت و پسرفت او را به مواضع لوکاج نزدیک می‌کند.

- 35) médiatisation
- 36) transcendance verticale
- 37) médiation
- 38) dégradation
- 39) biographie
- 40) chronique
- 41) humour
- 42) ironie
- 43) dépassement

۴۴) *La Princesse de Clèves*، یگانه اثر مادام دولافایت، رمان‌نویس فرانسوی (۱۶۳۴ - ۱۶۹۲) که سرمشق رمان تحلیلی محسوب می‌شود -

۰۴

- 45) fait divers
- 46) universelle
- 47) conceptuelle

۴۸) گلدمن در مقاله «امکانهای فعالیت فرهنگی از رهگذر رسانه‌های جمعی» می‌نویسد: «رمان پروبلماتیک اساساً بر پایه‌ی ناروشتی ویژگی زندگی اجتماعی و بر مبنای دشواری فرد آدمی در هدایت و معنا دادن به زندگی خود بنا شده است... جست و جوی عبث قهرمان، سرانجام به کسب آگاهی او از این امر می‌انجامد که دست یافتن به ارزشهای راستین و معنا دادن به زندگی، ناممکن است» از صفحات ۳۱ و ۳۲ اثر زیر:

Lucien Goldmann, *La Création culturelle dans la société modern*, éditions Denoël, paris, 1971 - م

۴۹) *absence non thématisée*، یعنی غیبت ارزشهای راستینی که درونمایه‌ی اثر نشده‌اند، در رمان حضور آشکار ندارند، اما مجموعه‌ی جهان

رمانی را به شیوهٔ ضمنی سازمان می‌دهند - م.

50) réification

51) transposition

۵۲) تا هنگامی که مبادله پراکنده باقی بماند، خواه به سبب آنکه بر مازاد تولید استوار است یا به دلیل آنکه خصلت مبادلهٔ ارزشهای مصرفی را که افراد یا گروهها نمی‌توانند در چارچوب یک اقتصاد اساساً طبیعی تولید کنند، داراست، ساختار ذهنی میانجی، پدیدار نمی‌گردد یا فرعی باقی می‌ماند. دگرگونی بنیادین در تکامل شیء وارگی، حاصل پیدایش شکل تولید برای بازار است.

53) conditionnement sociologique

54) conscience collective

55) relativiste

56) électorique

۵۷) (Zugerechnetes Bewusstsein) conscience possible ، مفاهیم «آگاهی ممکن» و «آگاهی واقعی» از مفاهیم اساسی اندیشهٔ گلدمن هستند. در صفحات ۱۲۵ و ۱۲۶ کتاب او به نام مارکسیسم و علوم انسانی در این باره آمده است:

«در واقع، هر گروه اجتماعی، همیشه در مورد مسائل مختلفی که برایش مطرح هستند و نیز در مورد واقعیات اطرافش، نوعی آگاهی عملی و واقعی دارد که ساختار و محتوای آن با عوامل بسیار زیاد و گوناگونی تعریف می‌شوند، عواملی که همگی به درجات متفاوت در قوام آن نقش داشته اند.

با این همه به دشواری می‌توان همهٔ این عوامل را در یک سطح قرار داد، زیرا برخی از آنها گذرا و برخی دیگر نسبتاً پایدارند [این دو دسته، آگاهی واقعی را می‌سازند] و فقط معدودی از آنها به ماهیت خود گروه وابسته‌اند، به این ترتیب که گرچه دو دسته نخست، ممکن است

دگرگون یا محو شوند بی‌آنکه ضرورتاً محو خود گروه را در پی داشته باشند، دسته دیگر (که آگاهی ممکن را می‌سازد) برعکس، ضرورتاً به موجودیت گروه وابسته است...

هنگامی که ما می‌کوشیم جلوه‌های آگاهی جمعی و به عبارت دقیقتر، میزان انطباق آگاهی گروه‌های مختلف جامعه‌ای را با واقعیت، بررسی کنیم، باید نقطه شروع ما تمایز اصلی میان آگاهی واقعی و آگاهی ممکن باشد، میان آگاهی واقعی با محتوای غنی و چندگانه اش و آگاهی ممکن، یعنی حداکثر انطباق با واقعیت که گروه می‌تواند بدان برسد بی‌آنکه تغییر ماهیت دهد» - م.

58) théologique

59) identité de contenu

60) vision du monde

61) pensée conceptuelle

62) fétichisme de la marchandise

(۶۳) هنگامی از «آگاهی بازتابی» سخن می‌گوئیم که محتوای این آگاهی و مجموعه روابط میان عناصر گوناگون این محتوا (که آن را ساختار این آگاهی می‌نامیم) از برخی از دیگر عرصه‌های زندگی اجتماعی تأثیر می‌پذیرند بی‌آنکه خود بر آنها اثر بگذارند. در عمل، این وضعیت احتمالاً هیچ گاه در واقعیت جامعه سرمایه‌داری پیش نیامده است. جامعه سرمایه‌داری در عین حال گرایش به کاستن سریع و فزاینده تأثیر آگاهی بر زندگی اقتصادی، و متقابلاً گرایش به افزایش پیوسته تأثیر بخش اقتصادی زندگی اجتماعی را بر محتوا و ساختار آگاهی، پدید می‌آورد.

(۶۴) در انتقاد از این نظر گلدمن چنین آمده است: «از دیدگاه گلدمن پیوند میان کالبد [فرم] رمان و ساخت اقتصادی جامعه تولید کننده برای بازار، پیوندی مستقیم بوده و هیچ گونه «میانجی» ای، نه از راه آگاهی

همگانی [جمعی] این یا آن گروه اجتماعی و نه هیچ مقوله‌ی دیگری در میان نیست، مگر آنکه ارزشهای داد و ستد [مبادله] را عاملهای میانجی بدانیم. بدین روی گلدمن، با گسترش کمابیش دلخواهانه‌ی تئوری فنی‌شیزم کالا و مفهوم چیزوارگی [شیء‌وارگی] به نتیجه‌ای کمابیش مکانیکی می‌رسد... و معنی‌کوشایی [فعالیت] عملاً انتقادی را در نمی‌یابد» [اشاره به انتقادی که مارکس در تزهایی درباره‌ی فویرباخ به روش فویرباخ وارد آورده است و به موجب آن فویرباخ نقش فعال ذهن را در نمی‌یابد و به اهمیت فعالیت «انقلابی» «عملی - انتقادی» نیز پی نمی‌برد و تنها فعالیت نظری را حقیقتاً انسانی می‌داند] بنگرید به: جمشید.م. ایرانیان، واقعیت اجتماعی و جهان داستان، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸، صص ۲۲ - ۲۳ - م.

65) convergente

۶۶) *mécontentement affective non conceptualisé* از نظر هگل، صورت [فُرْم] عبارت است از ترکیب دیالکتیکی ایده و ابزارهای بیان آن و هنر، صورت محسوس بیان ایده است که صور خیالی [ایماژها] را به کار می‌گیرد و فلسفه، صورت معقول بیان ایده است که با زبان مفاهیم سخن می‌گوید. گلدمن در صفحه ۱۳۵ کتاب علوم انسانی و فلسفه، با الهام از هگل و به ویژه لوکاچ می‌نویسد:

«اگر هر احساسی، هر اندیشه‌ای و سرانجام، هر گونه رفتار انسانی، نوعی بیان باشد، در این صورت باید در درون مجموعه‌ی بیانهای گوناگون، گروه ویژه و ممتاز صورتهایی را متمایز کرد که بیانهای منسجم و جامع یک جهان‌نگری را در عرصه‌ی رفتار، مفهوم یا تخیل، ارائه می‌دهند». از دیدگاه گلدمن صورت هنری با آفرینش تخیلی و صور خیالی سروکار دارد و صورت فلسفی با تعقل مفهومی و مفاهیم. بنابراین، «نارضایتی عاطفی که بیان مفهومی پیدا نکرده» عبارت است از آن نارضایتی که هنوز در عرصه‌ی تعقل و فلسفه و به صورت مفاهیم فلسفی و عقلانی بیان

نشده است - م.

۶۷) در اینجا مسأله‌ای مطرح می‌گردد که در حال حاضر حل آن دشوار است و شاید روزی به مدد پژوهشهای جامعه‌شناختی مشخص، حل شود: مسأله «محدوده تأثیرات» جمعی و عاطفی که بیان مفهومی پیدا نکرده و گسترش فرم رمانی را ممکن ساخته است.

ما در آغاز می‌اندیشیدیم که شیء وارگی در عین حال که بر آن است تا گروههای جزئی گوناگون را منحل کند و آنها را در جامعه کلی ادغام سازد و بدین وسیله ویژگیشان را تا حدی از آنها سلب کند، اما در واقع ماهیتش چنان تضادی با واقعیت زیستی و روانی بشر دارد که باید در همه افراد واکنشهای مخالف کمابیش شدید پدید آرد (و یا اگر خود به صورت کیفیتاً گسترده‌ای به تباهی دچار شود، واکنشهای گریز ایجاد کند) و بدین ترتیب به مقاومتی پراکنده در برابر دنیای شیء واره شکل دهد، مقاومتی که زیربنای آفرینش رمانی را تشکیل می‌دهد.

سپس به نظر ما رسید که در اینجا نوعی فرضیه بررسی نشده پیشینی (اپریوری) در کار بوده است: فرضیه وجود یک طبع بشری که واقعیت اجتماعی نمی‌تواند جلوه‌های بیرونی آن را کاملاً فاسد کند. وانگهی کاملاً امکان دارد که مقاومت‌های حتی عاطفی در برابر شیء وارگی، به برخی قشرهای اجتماعی خاصی محدود شود که تعیین آنها بر عهده تحقیق اثباتی است.

68) trans- individuelle

69) Bildungsideal

70) tolérance

71) hypothétique

72) communauté

۷۳) لوکاج دوران رمان سنتی را با این عبارت مشخص می‌کرد: «راه آغاز گشته، سفر به پایان رسیده». می‌توان رمان نو را با حذف نیمه اول

این عبارت مشخص کرد. دوران رمان نو را می‌توان با جمله «اشتیاق وجود دارد، اما سفر به پایان رسیده» (کافکا، ناتالی ساروت) یا صرفاً با این عبارت مشخص کرد که: «سفر اکنون به پایان رسیده بی‌آنکه راه هیچ گاه آغاز شده باشد» (سه رمان نخست رب - گریه).
 (۷۴) برای شناخت و سنجش این نظریه گلدمن رجوع شود به پیوست شماره ۲ - م.

75) anhistorique

(۷۶) یک سال پیش، ضمن بحث درباره همین مسائل و اشاره به وجود «رمان قهرمان پروبلماتیک» و «خرده - ادبیات رمانی با قهرمان مثبت» نوشته‌ایم: «سرانجام این مقاله را با یک علامت پرسش بزرگ به پایان می‌رسانیم که عبارت است از بررسی جامعه‌شناختی آثار بالزاک. این آثار به نظر ما در واقع صورت رمانی خاصی را می‌سازد که عناصر مهم متعلق به دو نوع رمان را که به آنها اشاره کردیم، درهم ادغام می‌کند و احتمالاً مهمترین جلوه رمانی تاریخ را نشان می‌دهد».

هدف نکات بیان شده در این صفحات نیز آن است که فرضیه نهفته در این سطرها را کمی دقیقتر کند.

77) transcendante

78) profane

79) anesthétique

80) rationalisme

(۸۱) Baumgarten، فیلسوف آلمانی (۱۷۱۴ - ۱۷۶۲) - م.

82) thématique

(۸۳) Delly، نام مستعار دو نویسنده عامه پسند فرانسوی Jeanne Petitjean de la (۱۸۷۵ - ۱۹۴۹) و Frédéric (۱۸۷۵ - ۱۹۴۷) Rosière این دو نویسنده با همکاری یکدیگر رمانهای احساساتی بسیاری نوشتند - م.

فصل دوم
درآمدی بر بررسی ساختاری
رمانهای مائرو

درآمدی بر بررسی ساختاری رمانهای مالرو

برای مشخص کردن مرزهای کار حاضر در ابتدا باید بگوییم که به هیچ رو ادعا نداریم که این کار، بررسی جامعه‌شناختی تمام و کمالی از نوشته‌های ادبی مالرو است.

چنین بررسی‌ای در واقع از یک سو مستلزم روشن کردن شماری از ساختارهای معناداری است که می‌توان از طریق آنها دست کم بخش عظیمی از محتوا و خصوصیت صوری این نوشته‌ها را توضیح داد و از سوی دیگر مستلزم نشان دادن همخوانی و یا امکان یافتن پیوندی معنادار میان ساختارهای این دنیای ادبی و شماری از دیگر ساختارهای اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و دینی و غیره است.

اما پژوهش ما هنوز در نخستین مرحله، یعنی در مرحله تحلیل درونی است و هدف آن ارائه طرحی مقدماتی از ساختارهای معنادار درون خود آثار مالرو است، طرحی که به احتمال زیاد در پی پژوهشهای آینده درباره همخوانیها و روابط معنادار آثار مالرو با ساختارهای فکری، اجتماعی، سیاسی یا اقتصادی دوره‌ای که این آثار طی آن پرورده شده‌اند، دگرگون و دقیق خواهد شد.

با وجود این، نتایج بررسی ما به همین شکل و در همین مرحله گذرا

نیز به رغم فرضی بودنشان آن اندازه اهمیت دارند که در کتابی منتشر شوند.

هنگام بررسی آثار مالرو در آغاز نکته‌ای جلب نظر می‌کند: میان نخستین نوشته‌های او (قلمرو فارفلو^۱، ماههای کاغذی^۲، وسوسه غرب^۳ که بیانگر مرگ خدایان و فروپاشی جهانگستر ارزشها هستند) و نوشته‌های بعدی (فاتحان^۴، جاده شاهی^۵، سرنوشت بشر) نه فقط تفاوت محتوایی بلکه تفاوت صوری نیز وجود دارد. گرچه در واقع در هر دو مورد موضوع آثار تخیلی^۶ در میان است، فقط آثار دوره دومند که جهانی آگاهانه متشکل از انسانهای بی‌گمان تخیلی^۷، اما فردی و زنده را می‌آفرینند و به همین دلیل خصلت رمانی دارند، در حالی که آثار دوره نخست (مانند وسوسه غرب) یا مقاله‌اند و یا مثل قلمرو فارفلو و ماههای کاغذی، سرگذشتهایی خیالی^۸ و تمثیلی^۹ هستند (به رغم تأکید خود مالرو در آغاز ماههای کاغذی مبنی بر این که «در این کتاب هیچ نمادی^{۱۰} وجود ندارد»).

به علاوه اگر توجه داشته باشیم که تمامی رمانهای بعدی مالرو جهانهایی را که تابع ارزشهای مثبت و جهانگسترنده، می‌آفرینند و اینکه نخستین نوشته‌ای که بحران جدیدی را نشان می‌دهد (پیکار با فرشته)^{۱۱} آخرین اثر رمانی است که کمترین خصلت رمانی دارد و در عین حال نظری‌ترین و عقلی‌ترین نوشته‌های تخیلی مالرو است، آنگاه شاید بتوان نخستین فرضیه را بیان داشت: آثار مالرو متأثر از بحران ارزشهایی هستند که وجه مشخص اروپای غربی در دوران نگارش این آثار بوده‌اند و در میان آنها آفرینش حقیقتاً رمانی با دوره‌ای انطباق دارد که در طی آن مالرو اعتقاد داشته است که می‌تواند به رغم تمامی

موانع، موجودیت برخی از ارزشهای راستین و جهانگستر را حفظ کند.

به طور کلی عنوانهای آثار نیز - از یک سو: ماههای کاغذی، قلمرو فارفلو، و از سوی دیگر: فاتحان، جاده شاهی، سرنوشت بشر، عصر تحقیر، امید - نشاندهنده تفاوت محتوایی است که دگرگونیهای صوری را در پی داشته و دوره حقیقتاً رمانی را در آثار نویسنده، ممکن ساخته است.

درباره دوره حقیقتاً رمانی^{۱۲}، باید گفت که اگر این واژه‌ها را به معنای دقیقشان در نظر بگیریم، به سه اثر محدود می‌شود: فاتحان، جاده شاهی، سرنوشت بشر. در آثار مالرو، تنها این سه کتاب رمان به معنای دقیق کلمه‌اند زیرا که عصر تحقیر و امید، گزارشهایی هستند که به نوعی صورت غنایی - حماسی گرایش دارند و گردوینهای آلتنبورگ، مجموعه‌ای متشکل از داستانهایی است که هدفشان در وهله نخست، طرح مسأله‌ای مفهومی [فلسفی] است. به همین سبب باید تصریح کنیم که در این پژوهش، عبارت «دوره رمانی» را به معنایی با دقت کمتر و گستره بیشتر به کار می‌بریم، به نحوی که شش اثر واقع‌گرای مالرو را که جهانی از افراد مشخص و زنده را توصیف می‌کنند، دربر گیرد.

از آنجا که یکی از اصول مسلم تمامی پژوهشهای جامعه‌شناختی و تکوینی، لزوم بررسی محتوا و ساختار نوشته‌های هر نویسنده‌ای در حد امکان به ترتیب توالی زمانی است، ما نیز پیش از بررسی آثار رمانی مالرو باید به طور مختصر هم که شده، به سه نوشته اولیه او بپردازیم و ناگفته نماند که چون اطلاعات دقیق از تاریخ نگارش آنها نداریم، به ترتیبی که برای تحلیل ما مناسبتر به نظر می‌رسد، بررسیشان می‌کنیم.^{۱۳}

قلمرو فارفلو (عنوان فرعی: «سرگذشت») بنا بر توضیح انتشارات «اسکیرا» از دو بخش تشکیل می‌شود. یک بخش در ۱۹۲۰ نوشته شده و مجموعه کتاب نخستین بار در ۱۹۲۷ منتشر گشته است.

به نظر ما محتوای اساسی این نوشته آگاهی همزمان از بیهودگی و مرگ عام ارزشها و نیز اشتیاق رمانتیک به ارزشی ناشناخته و نشناختنی است. در بخش اول، تجسم این ارزش، شاهدخت چین است که شهریار کشور سخت در طلب اوست - شاهدختی که این شهریار او را هرگز ندیده است و به خیالبافیهای رمانتیک‌های آلمانی شباهت تام دارد.

در عین حال هرچند که این اشتیاق به ارزشی ناشناخته و دور از دسترس، زیربنای کلی اثر است، در بیست صفحه‌ای که این نوشته در چاپ اسکیرا به خود اختصاص داده، فقط دوبار آشکارا از این ارزش ذکری به میان آمده است؛ البته این دو قطعه در دو جای بسیار مهم قرار دارند: یکی در پایان بخش اول^{۱۱} و دیگری در پایان اثر.

در مقابل در نوزده صفحه دیگر متن، مضمون مرگ جهانگستر ارزشها بسط داده می‌شود.

این مرگ خود زمان بخش اول را نیز تعیین می‌کند: موجودات در گذشته، زنده و معنادار بوده‌اند اما حالا دیگر چنین نیستند. از همان سطرهای نخست به این امر اشاره می‌شود. شیطانها و مکانهای مقدس، پاپها و ضدپاپها، امپراتوران و فاتحان، بوده‌اند اما دیگر نیستند و خاطره عظمت گذشته آنها فقط بیهودگی زمان حالی دیرمان و جاودانه را برجسته می‌سازد:

«ای شیطانهای گیسو مجعد، مراقب باشید:
تصویرهای کمرنگی روی دریا به آرامی شکل می‌گیرند؛
این ساعت دیگر از آن شما نیست. بنگرید، بنگرید: در

برابر مقبره‌های مکانهای مقدس نگهبانان با تانی
ساعتی را کوک می‌کنند که ابدیت را برای سلطانهای
مرده اندازه می‌گیرند - پا پها و ضدپا پهای زربوش در
آبراههای خشک رم یکدیگر را دنبال می‌کنند؛ پشت
سر آنان دیوهای با دم ابریشمی که همان امپراتوران
قدیمی اند، بی‌صدا می‌خندند - ... - شاهی که دیگر
فقط موسیقی و شکنجه را دوست دارد، اندوهگین، در
شب پرسه می‌زند، غمرزده در شیپورهای بلند نقره‌ای
می‌دمد و قوم خود را پای کویان به دنبال می‌کشد... و
ناگهان در مرز دو هند، زیر درختی با برگهای به هم
فشرده مثل گله حیوانات، فاتحی مطرود، در زره سیاه
خود، در میان نشانه‌های اضطراب آمیز، به خواب فرو
می‌رود...» [در طی این بررسی، تأکیدها در اغلب موارد،
مثل اینجا، از ماست - گلدمن].

و حتی کسی که باز هم زنده باقی می‌ماند با آگاهی از نابودی خود در
آینده و با گریز از زندگی، مشخص می‌شود. در شهری که مسافران به
آن می‌رسند، بازرگانی که ققنوس می‌فروخت یکی از آنها را پیش چشم
دیگران می‌سوزاند.

«پرنده بی‌درنگ از خاکستر خود دوباره زاده شد، اما از
شادمانی نامحتاطانه بازرگان بهره جست و گریخت،
لیکن با پرشی سنگین و بی‌لطف. بهت. همه چهره‌ها رو به
بالا شدند، همگان پرنده را با نگاه دنبال کردند. در
سکوت، جز صداهایی که از دور فریاد برمی‌کشیدند،
آوایی به گوش نمی‌رسید: «ای شیر زاده دریا، یک روز

ماهیهای دیار ظلمت، قصرهای حیوانی شکل تو را تصرف خواهند کرد...».

اژدهاهایی نامیرا و چنان زیبا که مشاهده آنها «عظیم‌ترین دردها و دلگدازترین اندوهها را برطرف می‌سازد» نیز ممکن است «به جای هواسنج به کار روند». کشیشها تعداد بی‌شماری ازخدایان چرمی زرد رنگ را در دیگهای بزرگ به هم می‌زنند. روایتگر که در زندانی محبوس شده است دچار اندوهی عظیم می‌گردد... با بیزاری... بدون شادمانی «مهمانخانه‌های متروک» را می‌بیند. او را به حضور شهریار کشور که گزارش پیام‌آوران را می‌شنود، می‌برند. پیام‌آوران شهریار را از مرگی جهانی باخبر می‌سازند، اما شهریار که در آرزوی وصال شاهدخت چین است نمی‌خواهد این خبر را باور کند.

«-شهریار، من به بابل ویرانه رفته‌ام... شهر

مخروبه‌ای بیش نیست...»

-بسیار خوب، من دورتر خواهم رفت، بسیار دورتر.

آیا تو جهنم را می‌شناسی، جهنم را با آن آسمان پر از

ستارگان بنفش و ژرفاهای پر از آوازهای بم؟...

-شهریار، آوازی نیست...».

پیک دیگری دختر شهریار را نزد تزار ماهی‌خوار برده است. در گزارش او به یکی از مهمترین تصویرهای متن برمی‌خوریم، تصویری که چندین بار در نخستین نوشته‌های مالرو بازمی‌یابیم و به نظر ما ارزش پرمعنای ویژه‌ای دارد؛ تصویرهای خدایانی که در گذشته، پنهان در معابد، غارها و زیرزمینها فرمان می‌راندند و پس از بیرون آمدن بر اثر یک آتش سوزی یا یک تهاجم، به بازیچه‌های ماشینی صرف تبدیل شدند، محو گشتند و یا در هر حال، همه قدرت خود را از دست دادند.

«تنها جمهای بی سر و صدایی تدارک دیده می‌شد... شاهدخت، در میان بچه گریه‌های سفید، فرمان می‌داد تا تمامی خدایان اقوام شکست خورده را نزد او به سردابی پر از هزارپا بیاورند و آنها را یک به یک به هم زنجیر کنند... یک روز معبد شعله‌ور شد: بت‌های سیاه شده از دل شعله‌ها بیرون می‌آمدند، پاسداران تزار با تبرهای آبی رنگ علیه حلقه‌های سواره نظام‌های یاغی که جمجمه‌های روغن‌زده حیوانات بزرگ را در هوا می‌چرخاندند، می‌جنگیدند...»
-و حالا؟

-حالا بانوی تزار به تنهایی حکومت می‌کند. هنگام آب شدن یخها، آخرین بت‌ها همچون قایق‌های سنگین از رودخانه پایین آمدند (گورستان بزرگی از آنها در مصب رودخانه یافت می‌شود...) بانوی تزار از دورن قصر خود، ناوگان مرده آنها را به خدایان زندانی و اسیر، به خدایان دریند و کپک‌زده‌ای که به فرمان او به میله‌های پنجره زنجیر شده بودند، نشان می‌داد و در همین حال، کشیشان مسیحی سرود می‌خواندند».

بخش دوم این اثر، لشکرکشی و شکست ارتشی را روایت می‌کند که به جنگ نپرداخته است زیرا که رویاروی خود هیچ مقاومتی ندیده و فقط شهری متروک یافته که به هزار تویی تبدیل گشته و به زیر سلطه پرنده‌گان، مارمولک‌ها و سرانجام عقرب‌ها درآمده است؛ سرگذشت ارتشی که در بستر سست واقعیتی عاری از ارزش، و در نتیجه، بی‌ساختار فرو می‌رود- تا جایی که قربانی عقرب‌ها می‌شود (زیرا که دیگر رمقی برای

دفاع از خود ندارد).

بخش دوم، تکرار بخش نخست است به شیوه‌ی روایی. در اینجا فقط به یک نکته بسیار پرمعنا اشاره می‌کنیم: پیدایش مجدد تصویر خدایانی که از زیرزمینها خارج شده‌اند و در پرتو روشنایی روز، هر توانی را از دست داده‌اند.^{۱۵} موخره کتاب نیز شایان توجه است زیرا که در آن، راوی که از قتل عام جان سالم به در برده، جوان پیرشده‌ای است که زندگی بی‌اهمیتی را سپری می‌کند و با خاطره شکست کهن، روزگار می‌گذراند. این موخره، نوشته را با تصویری رمانتیک شبیه به تصویر شاهدخت چین که پایان بخش قسمت اول بود، به آخر می‌رساند:

«- شاید روی یگی از این کشتیهایی که به سوی جزایر خوشبختی بادبان برافراشته‌اند، جای گیرم. تازه شصت ساله شده‌ام...».

البته این نوشته جوان بیست یا بیست و هفت ساله‌ای که خود را دیگر پیر احساس می‌کند و برای او ارزشها، خاطره‌ای بیش نیستند، ارزش ادبی زیاد ندارد.

منتقدی که فقط همین متن را در دست داشته باشد در آن، بی‌گمان سرخوردگی سطحی و شاید صرفاً لفظی جوانی بسیار با استعداد و در عین حال سخت مشغول به خود را خواهد دید.

اما ادامه اثر نشان می‌دهد که موضوعی بسیار متفاوت مطرح است: حساسیت شدید نسبت به بحران فکری و اخلاقی جهان غربی، بدانگونه که یکی از نگران‌ترین و تواناترین اذهان دوران آن را احساس می‌کرد. ما نیز به ویژه برای بررسی پایه و خاستگاهی که آثار بعدی مالرو بر آن استوار است چند صفحه را به تحلیل این اثر او اختصاص دادیم و اکنون به محتوای دو نوشته دیگر وی اشاره‌ای بسیار مختصر می‌کنیم.

در ماههای کاغذی نیز که نخستین بار در ۱۹۲۰ منتشر شد، در حقیقت نگرشی مشابه را باز می‌یابیم.

این اثر پیوندی آشکار با قلمرو فارفلو دارد، زیرا گفته می‌شود که قلمرو فارفلو، دیار مرگ است.^{۱۶}

ماههای کاغذی نیز در چاپ اسکیرا از دو بخش تشکیل شده است: درآمدی در پنج صفحه، و داستانی بیست و دو صفحه‌ای که همانند قلمرو فارفلو، موضوعی شبیه اولین بخش را از سر می‌گیرد.

تأثیر ادبیات آوانگارد (پیش‌تاز) نه فقط در شکل، بلکه در محتوای این اثر آشکار است. این نوشته در واقع مبارزه‌نویسندگان ستیزه‌گر را با قلمرو فارفلو یا امپراتوری مرگ، یعنی جامعه بورژوازی آن دوره روایت می‌کند.^{۱۷} ولی مالرو به چنین مبارزه‌ای باور ندارد و بیهودگی آن را دوبار به شیوه‌ای نمادین و حتی تمثیلی، روایت می‌کند.

در پیشدرآمد، دنیا از دریاچه‌ای ساخته شده که زیر فرمان دیوی به شکل گربه است و از ماه نور می‌گیرد. دندانهای ماه از جایشان بیرون می‌آیند تا بر فراز آب پرسه زنند؛ در آنجا به بالونهایی برمی‌خورند که قصد پیکار با قصری را که تابش ماه بر آب ترسیم کرده است و نیز با دیو خود دریاچه دارند. از متن داستان چنین برمی‌آید که این بالونها نماد نویسندگان و فرزندان ماه، یعنی قصر و دیو دریاچه، نمادهای تمامی جامعه.

فرزندان ماه در آغاز می‌پندارند که نویسندگان، اشخاصی ستیزه‌گر، شاید هم اسرارآمیز، اما جدی و مهم هستند. پس از زایل شدن این پندار، مبارزه آغاز می‌شود:

«فرزندان ماه که بسیار جوان بودند [وقتی که به بالونها

برخورد کردند] پنداشتند که بالونها به کارهای نامرئی و پیچیده مشغولند. پس از پی بردن به حقیقت، نفرت وجودشان را فرا گرفت: بینیه‌های آنها که شبیه چوب بیلارد شده بودند، بالونها را روی دریاچه پرتاب کردند. بالونهای چاق اما سبک روی آب جهیدند و ظرافت موزنشان حسادت فرزندان ماه را که مرگ آنها را آرزو داشتند، برانگیخت.

این آرزو برآورده نشد! بالونها از آنجا که دیگر نمی‌توانستند به تنبلی تن دردهند، متاسفانه مجبور به عمل شدند!...».

بالونها پس از دیدن قصری که تابش ماه بر روی دریاچه ترسیم کرده بود، تصمیم می‌گیرند آن را اشغال کنند:

«برای این کار، یکی از آنها جلو آمد و شروع به خواندن نمایشنامه‌ای عقیدتی^{۱۸} کرد که وقتی هنوز به دبیرستان می‌رفت، نوشته بود. قصر که او را تحقیر می‌کرد، پاسخی نداد. چه تحقیر سرنوشت‌سازی! بالون به خواندن ادامه داد. وقتی به واژه «پرده» رسید، قصر کاملاً به خواب رفته بود. تمامی بالونها به جست و خیز پرداختند و در پس هر پنجره‌ای، سر یکی از آنها نمودار شد. آنها به راحتی وارد قصر شدند».

آنها در قصر فتح شده

«همه انواع آدمک، عروسکهای خیمه‌شب‌بازی، ژاندارمها، دشتبانها، عروسها، شیطانها، روستائیان با چترهای سرخ، سرایدارها، «ننه میشل»ها را»

می‌یابند.

دست و پای آنها را طناب پیچ می‌کنند و آنها را به پنجره‌ها می‌بندند تا فرزندان‌شان و ترب‌سیاه‌های پرهیاهو را که [نماد] فیلسوف‌هایند، روی آنها پرتاب کنند. آدمک‌ها با فشار یک دگمه فرو می‌افتند.

در این احوال دیو دریاچه در برابر این هزیمت به تهاجم می‌پردازد. بشکه‌ای می‌آورد که بالونها را غرق در وحشت می‌کند. بالونها از انفجار می‌ترسند. اما شجاع‌ترین آنها جرأت کرده، نزدیک می‌شود؛ بشکه محتوایی بسیار خطرناک‌تر دارد: شراب ناب بسیار کهنه. بالونها مست می‌شوند و دیو دریاچه موفق می‌شود که آنها را به هم ببندد. دیو، پیروزمندانه فریاد برمی‌آورد:

«بالونهای زیبا را ببینید که زندانی شده‌اند. آنها را نمی‌فروشم، به هدیه می‌دهم، عجب، هیچ کس یکی از آنها را نمی‌خواهد؟ ... از آنجا که بالونهای سنگدل را کسی نمی‌خواهد، ما، دیو دریاچه ... آنها را به مرگ محکوم می‌کنیم ... آنها حلق‌آویز خواهند شد.»

او می‌کوشد بالونها را به شیلنگ هوا ببندد تا حلق‌آویزشان کند و زبان‌شان را از حلقوم‌شان بیرون کشد، اما آنها مقاومت می‌کنند:

«زبان‌هایشان مقاومت می‌کنند تا بلکه بازی قایم‌باشک راه بیندازند. آنها لجاجت می‌کنند!

— آنها لجاجت می‌کنند. زندگی من به طور حتم از دست رفته است. آه ای شور و هیجان، تو به زودی گریه نازنین خود را از دست خواهی داد! ...».

و دیو دریاچه

«همان گونه که مقتضی بود خود را به انتهای رشته

تسبیح‌وار بالونها آویزان کرد در حالی که برای سنگینی بیشتر، پاهایش را تا کرده بود.

و آنگاه چون وزنش بیشتر شده بود، تسبیح کشیده شد، زبان یکایک دانه‌های تسبیح [بالونها] از حلقومشان بیرون آمد و از شیپور که گریه‌ای با پاهای تا کرده بود، زبان پیروزمندی پدیدار شد که گویی می‌خواهد زبانهای دیگر را بزند، اما سست و وارفته، فرو افتاد، چنانکه گویی ضربه سوزن بادش را خالی کرده باشد».

این خلاصه نیازی به تفسیر ندارد؛ کاملاً پیداست که موضوع آن، طنزی است نسبت به نویسندگان و اندیشمندان ستیزه‌گری که با جامعه عروسک‌هایی که قصر را اشغال کرده‌اند، به جنگ می‌پردازند اما بشکه شراب آنها را فاسد می‌کند و سرانجام در مرگی همگانی که دنیا را دربر می‌گیرد، نابود می‌شوند.

بخش دوم به سه قسمت تقسیم شده است: پیکارها، سفرها، پیروزی. این بخش مبارزه همین روشنفکران ستیزه‌گر را با مرگ و «قلمرو فارفلو» روایت می‌کند (روشنفکران در اینجا به صورت هفت گناه کبیره‌ای درآمده‌اند که روی دستهایشان راه می‌روند.^{۱۱} پنج تن از آنها، مستقیماً زاده میوه‌ای هستند که خود آن حاصل تغییر شکل یکی از بالونهاست و دو تن دیگر دو شخصیت مرده‌اند که یک دانشمند و یک موسیقی‌دان جایشان را گرفته‌اند).

البته تأکید بر حوادث گوناگون که اغلب نمادین هستند و نشاندهنده این سفر و این پیکارند، مسلماً بیهوده است؛ تنها این نکته را یادآوری می‌کنیم که مرگ، برای مبارزه با هفت گناه کبیره، دو سلاح بی‌نهایت خطرناک به کار می‌گیرد: شیپورهای بادی که به خواندن «بیای، نازنین»

می‌پردازند و لوله‌های نورانی که گناهان کبیره به کمک یک فونوگراف و یک آب نبات برقی با آنها می‌جنگند. این بدان معناست که نیرومندترین سلاحهای امپراتوری مرگ علیه نویسندگان و اندیشمندان، دو جنگ‌افزار فرهنگ کاذب «رسانه‌های گروهی» و تکنیک صنعتی است و نویسندگان نیز برای مبارزه با این سلاحها، جنگ‌افزارهای اساساً مشابه به کار می‌برند و این امر، مبارزه آنان را نامطمئن و مبهم می‌سازد. پایان نوشته، موضع مالرو را روشن می‌کند. مرگ در واقع، امروزی یا به بیان دقیقتر، صنعتی شده است؛ ستون فقرات آلومینیوم و مفصلهای برنجی دارد. تکبر که به لباس پزشک درآمده است، به او تجویز می‌کند که حمام تیزاب بگیرد و در همین تیزاب است که مرگ تحلیل می‌رود و نابود می‌شود. فقط هنگامی که پیروزی گناهان، قطعی به نظر می‌رسد، مالرو متن خود را این گونه به پایان می‌برد:

«مرگ، مرده بود. گناهان که روی کنگره‌های بلندترین
برج قصر نشسته بودند، بال گسترده شب را بر شهر
آرام نظاره می‌کردند. هنوز هیچ تغییری هویدا نبود.
تکبر گفت:

— حالا دست به کار شویم!

گناهان تکرار کردند:

— دست به کار شویم!

هیفیلی افزود:

— از کجا شروع کنیم؟

سکوتی طولانی حکمفرما شد که موسیقیدان پس از

تردید، با گفتن جملات زیر به آن پایان داد:

— دوستان عزیز، مرا ببخشید... وقتی من انسان

بودم، خون به مغزم خوب نمی‌رسید... بنابراین از سؤالم
تعجب نکنید: چرا مرگ را کشته‌ایم؟
گناهان، تکه‌های اسکلت مرگ را به نشان
یادنمون به کمربندهایشان آویخته بودند. روی آنها
دست کشیدند و تکرار کردند:

—راستی، چرا مرگ را کشته‌ایم؟
سپس به یکدیگر خیره شدند. چهره‌هایشان
اندوهگین بود. آنگاه سرهایشان را کف دستهایشان
گذاشتند و گریستند. چرا مرگ را کشته بودند؟ همه
آنها این قضیه را از یاد برده بودند».

بدین ترتیب پایان اثر هم با بخش اول متفاوت است و هم شبیه آن است.
بار نخست جهان بر نویسندگان چیره شده بود؛ بار دوم نویسندگان پیروز
می‌شوند، اما در هر دو مورد، پیروزی بی‌معناست، زیرا فاتحان و مغلوبان
همزمان در مرگی جهانگستر از پای درمی‌آیند.

همین اندیشه‌ها، در کتاب وسوسه غرب، در عرصه مفهومی، از سر گرفته
می‌شوند. این اثر حاصل مبادله چند نامه است میان یک روشنفکر شرقی
که به مسافرت اروپا رفته است و روشنفکری غربی که در چین زندگی
می‌کند.

عنوان اثر یادآور وسوسه‌ای است که بقیه جهان و در درجه اول شرق،
البته از هنگامی که ارزشهای شرق، سرزندگی خود را از دست داده و
دچار بیماری مهلکی شده‌اند، نسبت به غرب نشان می‌دهد. اما هر چند
که عنوان کتاب و بخش اعظم آن به گونه‌ای آشکار به بحران فرهنگ
غربی مربوط می‌شوند، آخرین نامه‌ها نشان می‌دهد که فرهنگ چینی نیز

در هر حال دچار بحرانی مکمل با پیامدهای مشابه است. همان طور که غرب به آداب و سنتی می‌چسبد که آنها را بی‌هیچ علاقه‌ای در خود دارد، جوانان چینی نیز احساس می‌کنند که به سوی فرهنگ غربی که از آن بیزارند، کشیده می‌شوند. در هر دو مورد، این رفتار، حاصل سقوط ارزشهای ویژه در هر یک از این تمدن‌ها (فردگرایی در غرب، آئین وحدت انسانی در شرق) و نیز زاییده سدهایی است که در گذشته نیروی پویای این ارزشها در مقابل فراخوانها و وسوسه فرهنگهای بیگانه قرار می‌داده است.

برای جلوگیری از گسترش بیش از حد دامنه‌های این بررسی به ذکر دو بند که به نظر ما بسیار پرمعنا می‌نمایند، بسنده می‌کنیم. در وهله نخست، برای نشان دادن بحران تمدن چینی، تصویر آتش‌سوزی بزرگی که همه ارزشها را نابود کرده است، دگرباره نمودار می‌شود:

«...می‌خواستم که روز جشن ملی ما دیگر سالگرد / انقلاب فرزندان بیمار نباشد، بلکه آن شبی باشد که سربازان هوشیار ارتشهای متفقین، از کاخ تابستانی گریختند و با دقت و وسواس بازپچه‌های ماشینی گرانجهایی را که در طی ده قرن به امپراتور هدیه شده بودند، با خود بردند، مرواریدها را شکستند و چکمه‌هایشان را با رداهای تشریفاتی شاهان خراجگزار، پاک کردند».

این متن که با دو بندی که پیش از این از قلمرو فارفلو نقل شد و نیز با بندی که بعداً در بررسی فاتحان خواهیم دید، شباهت کامل دارد، از آن رو فاقد واژه خدایان است که مالرو از زبان وانگ‌لو فرزانه پیر چینی

فرهنگ کهن چین را به عنوان یک فرهنگ بی‌خدا تعریف کرده بوده است و دربارهٔ بحران کنونی می‌گوید:

«... [این بحران] ویرانی و فروپاشی بزرگترین نظام از نظام‌های انسانی است، نظامی که توانست دوام بیاورد بی‌آنکه نه به خدایان اتکا داشته باشد و نه به انسانها. فروپاشی!...».

در مرحلهٔ بعد توصیف بحران فرهنگ غربی قرار دارد. این بحران - و در اینجا تحلیل مالرو بس درخور توجه است - از یک سو حاصل آن است که پس از محو ارزشهای متعالی قرون وسطا، ارزشهای فردگرایانه‌ای که در فرهنگ کلاسیک جایگزین دیانت شده بودند، خود دچار بحران گشتند و ایجاد ساختارها و شکل‌های جدیدی که بی‌نیاز از اتکا بر عامل فوق فردی یا فرد باشند، دیگر ناممکن شد:

«واقعیت مطلق در نظر شما، خدا و سپس انسان بود؛ اما انسان، پس از خدا، مرده است و شما مضطربانه در جستجوی کسی هستید که بتوانید میراث غریب انسان را به او بسپارید. گمان نمی‌برم که رساله‌های کوچک شما در دفاع از نیست‌انگاریهای (نیمیلیسم) معتدل عمری دراز داشته باشند...».

اما نکته‌ای هست که در پرتو آخرین نوشته‌های مالرو دربارهٔ هنر اهمیتی ویژه می‌یابد و در اینجا به ما یاری می‌رساند تا نشان دهیم که پدیده‌های واحد، اگر در ساختارهای فکری متفاوتی گنجانده شوند، تا چه حد می‌توانند معانی و ارزشهای متضاد داشته باشند: مالرو پیدایش موزهٔ خیالی را نشانهٔ بحران و انحطاط فرهنگ غربی می‌خواند، موزه‌ای که چند دههٔ بعد به نظر او استوارترین بنیاد این فرهنگ و حتی سرنوشت بشر می‌نماید:

«اروپائیان از خویشتن خسته‌اند، خسته، از فردگرایی
 میرنده‌شان، از خودستایشان. تکیه‌گاه آنان، نه
 اندیشه که دستگاه ظریفی از انکارهاست. آنان که
 قادرند تا مرز فداکاری به عمل بپردازند اما از اراده به
 عمل که امروزه نژادشان را تباه می‌سازد، یکسره بیزارند،
 می‌خواهند در پس کردار انسانها، علت وجودی ژرفتری
 را بیابند. هر آنچه بر آنان منع شده بود، یکی پس از
 دیگری محو می‌گردد. آنان نمی‌خواهند با آنچه
 حساسیتشان را می‌برانگیزد، مخالفت ورزند، دیگر
 نمی‌توانند نفهمند. گرایشی که آنان را به انکار خود
 می‌کشاند، هنگامی بر وجودشان کاملاً چیره می‌شود که
 به تماشای آثار هنری می‌پردازند. در این حال هنر بهانه
 است و ظریفترین بهانه‌ها: گیراترین وسوسه‌ها،
 وسوسه‌ای است که می‌دانیم به بهترینها اختصاص یافته
 است. هیچ دنیای خیالی نیست که امروزه در اروپا،
 هنرمندان نگران برای دستیابی به آن نکوشند. ذهن ما، این
 کاخ رها شده در زیر تازیانه باد زمستان، رفته رفته فرو
 می‌ریزد و شکافهای خوش‌نمای آن، پیوسته بازتر می‌شوند
 [...] این آثار ولذتی که به همراه دارند ممکن است
 مانند زبانی بیگانه، «فرا گرفته شوند»؛ اما می‌توان
 در پس تسلسل آنها نیرویی اضطراب‌آور را که بر ذهن و
 روان چیرگی دارد، حدس زد. در تلاش برای نگرستن با
 چشمان نو به برخی از جنبه‌های جهان و نو کردن مدام این
 جنبه‌ها، هوشمندی ژرفی نهفته است که مانند مخدر بر

انسان تأثیر می‌گذارد. احلام مسلط بر ما، صرف‌نظر از هر
 طریقی که افسونشان کارگر افتد، امیال دیگر را
 برمی‌انگیزند: گیاه، تابلو یا کتاب. لذت خاصی که در
 اکتشاف هنرهای ناشناخته می‌یابیم با کشف آنها قطع
 می‌شود و به عشق بدل نمی‌گردد. چه بسا که شکل‌های
 دیگری بیایند که احساس ما را برانگیزند و ما
 دوستشان نداشته باشیم، ما، شاهان بیماری که هر روز،
 از پس روز دیگر، زیباترین هدیه‌های مُلک را به آنان عرضه
 می‌دارد و هر شب حرصی ماندگار و امیدباخته را برایشان
 همراه دارد... [...] این چنین دنیایی است که اروپا را فتح
 می‌کند، دنیا با تمامی حال و تمامی گذشته‌اش و انبوه
 پیشکش‌های ساخته شده از شکل‌های مرده یا زنده و
 تأملات... این نمایش عظیم و آشفته‌ای که آغاز
 می‌گردد، دوست عزیز، یکی از وسوسه‌های غرب
 است».

بحران ژرف تمدن غربی، بحران ارزشهای فردگرا و امیدهایی که پشتوانه
 آنها بودند، از جمله در بحران عمل، و نیز همان طور که دیدیم، در بحران
 عشق جلوه‌گر می‌شود، بحران عام ارزشها که در آن جز یک رهیافت
 باقی نمی‌ماند: شناخت:

«واقعیت زوال‌یابنده به اسطوره‌ها می‌پیوندد و
 اسطوره‌های زاده‌ذهن را برمی‌گزیند. ظهور نیروهای
 دریافت‌نشده، که آرام آرام شمایل کهن تقدیر را
 برمی‌افرازند، در تمدن ما که قانون زرین و شاید
 مرگ‌آورش این است که هر وسوسه‌ای در آن به صورت

شناخت حل می‌شود، چه چیز را فرا می‌خواند؟ در قلب
جهان غرب کشمکشی بی‌فرجام، مستقل از اینکه آن را
در چه قالبی کشف کنیم وجود دارد: کشمکش میان
انسان و آنچه آفریده است».

به همین رو، کتاب با ردّ داروی خواب‌آوری که در قالب مسیحیت ارائه
شده است به پایان می‌رسد:

«ایمانی برتر، ایمانی که تمامی صلیبهای روستاها و
همین صلیبها - صلیبهای گمارده بر روی گورها -
عرضه می‌دارند.

هرگز او را پذیرا نخواهم شد؛ به این خواری تن
نخواهم داد که آرامشی را که از سر ضعف به سویش
کشیده می‌شوم، از او خواستار گردم...».

و در پایان کتاب نیز آگاهی‌یابی روشن و امیدباخته آمده که حرف آخر
مالرو در آن دوران است:

«ای روشن‌بینی حریص، در این شب سنگین که باد زرد
صفیر می‌کشد چونانکه در همه شبهای عجیبی که در
آنها باد پهنه دریا هیاهوی غرورآلود دریای سترون را در
پیرامونم تکرار می‌کرد، همچون شعله‌ای تنها و
قدکشیده، هنوز در برابر تو می‌سوزم...».

میان قلمرو فارفلو، ماههای کاغذی و وسوسه غرب از یک سو و فاتحان
از سوی دیگر جهشی کیفی وجود دارد: جوانی که شیوه نگارشی برجسته
دارد اما فاقد نگرشی اصیل و ژرف است به یکی از بزرگترین نویسندگان
نیمه نخست سده بیستم در اروپای غربی بدل می‌شود. البته این تغییر،

پیشرفتی را در فن نگارش و در تکامل سبک دربر دارد، اما اگر صرفاً ناشی از این پیشرفت بود، بایستی جنبه‌ای آرام و تدریجی می‌داشت و به هیچ وجه ممکن نبود دگرگونی را بیان دارد که برعکس به صورت ناگهانی و کیفی جلوه‌گر می‌شود.

دو استدلال دیگر نیز مؤید این نظرند: از یک سو تجربه دیرین جامعه‌شناسان فرهنگ که تقریباً همیشه با پژوهشهای مشخص اثبات شده و مبتنی بر این است که دگرگونیهای کیفی در درون یک اثر، یک سبک و یک نوع ادبی یا هنری، حتی اگر دگرگونیهای فنی مهمی در پی داشته باشند، همیشه زاده محتوای جدیدی هستند که سرانجام ابزارهای بیان خاص خود را می‌آفریند. از سوی دیگر تحول بعدی خود مالرو است که از سال ۱۹۳۹ به بعد - دورانی که بی‌تردید، شیوه نگارش و سبک او در اوج مهارت بوده است - از نوشتن آثار ادبی دست کشیده و در سطحی بسیار بالاتر نوشتن مقاله و آثار نظری را از سر گرفته است.

شاید چندان بی‌مورد نباشد که در اینجا فرضیه اولیه خود را یادآوری کنیم و آن اینکه آثار حقیقتاً ادبی مالرو و توانایی او در آفرینش جهانهای تخیلی مشخص و واقعگرایانه، پیوندی فشرده با اعتقاد به ارزشهای انسانی جهانگستر و دست یافتنی برای همه انسانها داشته است، اما در مقابل، نوشته‌های نظری او با فقدان چنین اعتقادی انطباق دارند خواه این فقدان به صورت پندارزدایی آغازین باشد و خواه به صورت نظریه‌نخبگان آفرینشگر که در گردوینهای آلتنبورگ اعلام شده و در موزه خیالی، بسط یافته است.

مالروی رمان‌نویس در فاصله میان فاتحان و سرنوشت بشر کسی است که به ارزشهای جهانگستر هر چند که تردیدآمیز و ناروشن هستند، باور دارد. مالروی نویسنده عصر تحقیر و امید، انسانی است که به

ارزشهای جهانگستر و [مسلم] و روشن، باور دارد، گرچه این ارزشها سخت در معرض خطرند. نویسنده گردوینهای آلتنبورگ، اثری که در حد وسط آفرینش ادبی و ژرفاندیشی مفهومی (نظری) قرار دارد، فردی است که پندارزدایی خویش را روایت می‌کند و هنوز در جستجوی پایه و اساسی برای اعتقاد خویش به انسان است.

سپس نوبت مالروی مقاله‌نویس و مورخ هنر است که در چارچوب بررسی ما جای نمی‌گیرد، زیرا در اینجا برآنیم که به مالروی نویسنده و نگرش او، یا به عبارت دقیقتر به نگرشهای او و بیان ادبی آنها بپردازیم. ما از ترتیب نگارش فاتحان و جاده‌شاهی، اطلاعی نداریم. این موضوع گرچه اهمیت دارد، اما تعیین‌کننده نیست، زیرا که هر دو کتاب ساختاری مشابه دارند و مکمل یکدیگرند. مالرو با این دو کتاب یکباره در ردیف نویسندگان بزرگ قرن بیستم قرار می‌گیرد، زیرا که در آنها راه‌حلی جدید و بدیع برای مهمترین مسأله‌ای ارائه می‌دهد که به شیوه‌های مختلف و مکمل، برای فلسفه و نیز ادبیات غرب در آن دوران مطرح بود: موضوع معنا دادن به زندگی در درون بحران عام ارزشها.

در اینجا می‌کوشیم در سطح بسیار نسبی پژوهشی که هنوز در آغاز راه است، وضعیت این دوره را هم در ادبیات و هم در فلسفه، ترسیم کنیم. در بررسیهایمان در زمینه جامعه‌شناسی رمان، این دوره را دوره گذار میان دو صورت رمانی که با مجموعه ساختار اجتماعی و اقتصادی پیوندی درک‌پذیر دارد توصیف کرده‌ایم. صورت نخست، یعنی رمان قهرمان پروبلماتیک با دوران اقتصاد آزاد انطباق دارد و به ارزش زندگی فردی، وابسته است، ارزشی که اعتبار جهانگستر و مبنای واقعی دارد. صورت دوم، رمان غیر زندگینامه‌ای است که با جوامعی انطباق دارد که در آنها بازار آزاد و همراه با آن فردگرایی دیگر پشت سر گذاشته شده‌اند.

اگرچه رمان قهرمان پروبلماتیک و رمان غیر زندگینامه‌ای، ساختارهایی نسبتاً یکپارچه و ثابت هستند، میان آنها دوران گذاری وجود دارد که از حیث گونه‌های آفرینش رمانی بسیار متنوع و بس غنی است. این دوران گذار زاده آن است که از یک سو بر اثر نابودی بنیاد اقتصادی و اجتماعی فردگرایی، نویسندگان دیگر نمی‌توانند به صرف شخصیت پروبلماتیک - بدون پیوند دادن این شخصیت با واقعیتی که بیرون از اوست - بسنده کنند، و از سوی دیگر، تحول اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی هنوز آن قدر پیشرفت نکرده است که شرایط تبلور قطعی رمان بدون قهرمان و بدون شخصیت را بیافریند.

البته نباید پنداشت که این سه دوره از نظر زمانی به روشنی مشخص و معین شده‌اند. زندگی اجتماعی واقعیتی پیچیده است و جنبه‌های گوناگون آن درهم تنیده شده‌اند. برخی نویسندگان هم اکنون رمان بدون شخصیت می‌نویسند، برخی دیگر هنوز در مرحله رمان قهرمان پروبلماتیک هستند و عده‌ای نیز در مرحله‌ای جای دارند که به آن دوران گذار نام داده‌ایم. جدا کردن این سه مرحله پیاپی در درجه اول نوعی طرح‌بندی برای هدایت کار پژوهش است.^{۲۰}

در هر حال نخستین رمانهای مالرو در رسته کلی رمان دوره گذار جای می‌گیرند که معضل آن، همان معضل فاعل و معنای عمل و عمل امکان‌پذیر فردی در جهانی است که در آن فرد به صرف فرد بودن دیگر نمایانگر یک ارزش نیست. اهمیت فاتحان و جاده شاهی در آن است که مالرو با آنکه آگاهی بسیار ژرفی از مسأله بحران ارزشها پیدا کرده است - و در سه نوشته نخست خود، بیانی دقیق از آن ارائه داده است - راه حل آن را کمابیش در عرصه زندگینامه فردی می‌داند، حال آنکه عده‌ای از نویسندگان دیگر (و نیز خود او در سرنوشت بشر و بعد از آن)

در پاسخ به این معضل شخصیت جمعی را جایگزین قهرمان فردی می‌کنند.

فاتحان و جاده‌شاهی در مجموع در ردیف آخرین نمونه‌های عظیم رمان قهرمان پروپلماتیک جای می‌گیرند، البته با آگاهی کامل به اینکه زندگی چنین قهرمانانی دیگر به خودی خود، کافی نیست و برای معنا دادن به آن باید آن را به سمت یک زمینه اجتماعی و تاریخی سوق داد. همین جا و پیش از پرداختن به توصیف ساختاری این دو اثر باید بگوییم که با توجه به نظرگاه فوق، قهرمانهای آنها باید ضرورتاً مردان اهل عمل باشند.

اهمیت دُن کیشوت و ژولین سورل [قهرمان سرخ و سیاه] و اما بوواری در واقع در روان‌شناسی خود آنان است؛ ولی گارین و پرکن [دو تن از قهرمانان مالرو] را نمی‌توان از عملشان جدا کرد. عمل نه یک امر جزیی تصادفی است و نه بیان یک رجحان روانشناختی مالرو، بلکه ضرورت ساختاری شخصیت آن دو را نشان می‌دهد.

بدون کوشش برای تحقق برخی از اهداف در جهان بیرونی، بدون جدی بودن این کوشش (و بیان این جدی بودن در آن است که طبعاً تا حد پذیرش امکان خودکشی و احتمال خطر مرگ پیش می‌رود) شخصیت آنان به کلی بی‌اهمیت و بی‌معنا خواهد بود. اغلب، قهرمانان مالرو و به ویژه گارین و پرکن را سرزنش کرده‌اند که افرادی ماجراجو هستند. اما خود مالرو کوشیده است تا با قرار دادن پرکن در برابر شاه مایرنا، یا کلود در برابر پدرش میان این دو و ماجراجویان تمایز بگذارد.

البته در اینجا اصطلاح شناسی مورد نظر نیست و اینکه به چه کسی «ماجراجو» گفته می‌شود برای ما کاملاً علی‌السویه است، اما تمایزی که مالرو می‌گذارد برای درک آثار او اهمیت بسیار دارد. مایرنا و پدر بزرگ

کلود، مستقیماً به خودشان به شیوهٔ عمل و زندگی خود توجه دارند، اما گارین، پرکن و حتی کلود، صرفاً به اهدافی که دنبال می‌کنند، عنایت نشان می‌دهند، عمل آنها از آن رو جدی است که در وهلهٔ اول متوجه پیروزی است و سبک زندگیشان دقیقاً از این امر منتج می‌شود که در هنگام عمل به این سبک نمی‌اندیشیده‌اند.

پیش از ادامهٔ بحث بایستی در مورد زمینهٔ فکری که بستر پیدایش پاسخ مالرو بوده است و نیز بر سر نحوهٔ طرح مسألهٔ ارزشها در عرصهٔ اندیشهٔ مفهومی به طور عام و فلسفی به طور خاص - در جریان این دورهٔ بحرانی در آگاهی غربی - اندکی درنگ کنیم.

در واقع، بحران فردگرایی همین مسایل مربوط به عمل و مرگ را به نحوی دیگر در مرکز معضل فلسفی قرار داده بود.^{۲۱}

در اندیشهٔ مسیحی قرون وسطی مرگ در نظر فرد مسأله‌ای بسیار مهم بود، زیرا که ترازنامهٔ زندگی او و لحظه‌ای را مشخص می‌کرد که در آن فرد بایستی یکبار برای همیشه دربارهٔ خصوصیت حیات جاوید و این امر که برای ابد آمرزیده خواهد شد یا نه تصمیم می‌گرفت. با این همه، مرگ مسألهٔ اساسی نبود، زیرا که به موضوع رستگاری وابستگی داشت.

ولی بعدها انسانی که در مقام فرد، به ارزش عام بدل شده بود با مسألهٔ لحظه‌ای که او دیگر در آن وجود نداشته باشد، رو به رو نشد، یا هر چه کمتر رو به رو شد. ارزشهای فردگرای عقل و تجربه، ابدی باقی می‌مانند زیرا که همیشه افرادی وجود خواهند داشت که آنها را واقعاً پیگیری کنند یا امکان پیگیریشان را داشته باشند. تا هنگامی که فرد وجود دارد، به عنوان فرد، دارای ارزش است و همین که درگذشت، دیگر نه به عنوان ارزش وجود دارد و نه به عنوان مسأله. به همین سبب، همان طور که در جای دیگر گفته‌ایم، گرایشهای فلسفه‌های فردگرا بالقوه غیراخلاقی،

غیرزیباشناختی^{۲۲} و غیردینی‌اند.

چنانکه پیشتر گفته شد بحران ارزشهای فردگرا از حذف بازار آزاد ناشی شد و پیامد آن در ادبیات، افول رمان سنتی قهرمان پروبلماتیک بود. این بحران در قرن بیستم، موضوع مرگ را نه فقط در عرصه اندیشه مفهومی از نو مطرح کرد، بلکه آن را در کانون معضل فلسفی قرار داد. اگر در واقع دیگر ممکن نیست که رفتار فرد نه بر پایه ارزشهای فوق فردی بنا شود (زیرا که فردگرایی همه آنها را از میان برده است) و نه بر پایه ارزش انکارناپذیر فرد (که اکنون در معرض پرسش قرار گرفته) اندیشه انسان ضرورتاً باید بر دشواریهای این پایه و مبنا، و بر محدودیتهای موجود انسانی در مقام فرد، و بر مهمترین این محدودیتهای یعنی نابودی اجتناب‌ناپذیر - مرگ - متمرکز شود.

بدین ترتیب زمینه برای طرح مجدد نظر پاسکال فراهم گردید و مسلماً تصادفی نیست که در حدود سال ۱۹۱۰ برای نخستین بار در یک نوشته فلسفی عظیم یعنی: متافیزیک تراژدی^{۲۳} اثر گئورگ لوکاچ دگرباره بیان شد. مسأله‌ای که با حدت و آگاهی فزاینده برای فیلسوفان آن زمان مطرح گردید همانا مسأله فقدان بنیاد ارزشها و نبود امکانات برای جبران آن فقدان بود. در این چشم‌انداز، رفتار فردی به صورت دو وجه مکمل بروز می‌کرد: نسبت به فرد که اساساً با مرگ محدود می‌شود و در تلاش برای یافتن معنایی برای زندگی با همین مرگ رو به رو می‌گردد (هرگونه معنای فردی را مرگ فرد معناجو ضرورتاً بر باد می‌دهد)، نسبت به جامعه و اجتماع انسانها که به صورت فقدان تمامی صور واقعیت فوق فردی (جمعی) و در نتیجه، به صورت دشواری یافتن معنایی کامل و معتبر برای عمل بیرونی انسان، درمی‌آید. خلاصه آنکه رفتار انسان چون عاری از این دو اساس ممکن، یعنی فرد و واقعیتهای

فوق فردی (جمعی) می‌گردید، به پرسش کشیده می‌شد و این بحران برای اندیشه فلسفی شکل مسأله دوگانه مرگ و عمل را پیدا می‌کرد. دو رمان آغاز کار مالرو پاسخی منسجم و بسیار بدیع برای این معضل ارائه می‌دهند.

در واقع، در هنگامی که فاتحان منتشر می‌شد لوکاج دو پاسخ متضاد به این پرسشها داده بود. در ۱۹۰۸ در متافیزیک تراژدی گفته بود که واقعیت مطلق مرگ به عنوان حد و فقدان هرگونه واقعیت فوق فردی، هر زندگی راستین و هر عمل معتبری را در جهان، ناممکن ساخته است و در نظر او ارزش راستین دیگر نمی‌تواند جز در آگاهی روشن از این محدودیت و در عظمت یک نفی ارادی و قاطع جای داشته باشد.

اما لوکاج در ۱۹۲۳، هنگامی که مارکسیست شد بر واقعیت یک فاعل فوق فردی تاریخ، یعنی پرولتاریای انقلابی و امکان زندگی و عمل معنادار و نیز خصلت نهائاً فرعی مرگ، تاکید ورزید، مرگی که به نظر او دیگر رخدادی فردی بیش نبود و نمی‌توانست فاعل راستین اندیشه و عمل را خدشه‌دار کند.

خوانندگان مسلماً دریافته‌اند که این دو موضع هر اندازه هم که متفاوت باشند، یک عنصر مشترک دارند: مرگ و عمل معنادار، در مقام واقعیت‌های انسانی بنیادین، متقابلاً نافی یکدیگرند. در ۱۹۰۸ لوکاج بر آن بود که واقعیت اساسی مرگ هرگونه امکان عمل معنادار را از میان می‌برد ولی در ۱۹۲۳، برعکس، امکان عمل، مسأله مرگ را کنار می‌زند. در این مورد، نظر هایدگر در هستی و زمان^{۲۶}، با وجودی که با همان عناصر سروکار دارد، اساساً متفاوت است. موضع او در تحلیل نهایی ترکیب محافظه‌کارانه دو موضع لوکاج است، ترکیبی که به تأکید بر امکان همزیستی میان ارزش راستین، یعنی آگاهی عمیق به واقعیت

مرگ و یک نحوه عمل معنادار این جهانی می‌انجامد.

همانگونه که لوکاچ در ۱۹۰۸ می‌اندیشید هایدگر هم در ۱۹۲۷ بر این باور بود که یگانه امکان زندگی راستین همانا زندگی برای مرگ و به سوی مرگ (Sein zum Tode) است. با این همه هایدگر مانند لوکاچ در ۱۹۲۳ می‌اندیشد که این موجودیت فردی راستین ممکن است در انجام عمل تاریخی تحقق پذیرد البته نه از طریق واقعیت یک فاعل جمعی فوق فردی بلکه با تکرار (راستین و نه مکانیکی) شیوه برخورد و رفتار چهره‌های بزرگ گذشته تاریخ ملی.

موضوع «بنیان بقای ارزشها پس از مرگ فرد» در فلسفه هایدگر یکی از مسائل فلسفی دشوار است. شاید این امر، مفهوم ضمنی نوعی اجتماع راستین را در بر دارد؛ البته نه اجتماع راستین انسانها به طور عام، بلکه اجتماع راستین افرادی که قشر نخبگان آفرینشگر را تشکیل می‌دهند. بر فرض صحت این تفسیر، چنین مفهومی در اصل، اندیشه‌ای است بسیار نزدیک به آنچه مالرو بعدها در نوشته‌هایش درباره هنر بسط می‌دهد. اما این موضوع اینک مورد نظر ما نیست و صرفاً به این گفته بسنده می‌کنیم که در نظر هر نویسنده یا پژوهشگری که هنوز جویای نگرش فرد‌گرای جهانی اندیش می‌بود، موضع لوکاچ در ۱۹۰۸ این اشکال را داشت که هرگونه امکان زندگی راستین در جهان را نفی می‌کرد، موضع او در ۱۹۲۳ نقش تعیین کننده فرد را انکار می‌کرد و موضع هایدگر در هستی و زمان دارای این اشکال بود که اهمیت اساسی مرگ برای آگاهی فردی راستین را با بقای ارزش طرحها و کارهای فردی پس از نابودی فرد، آشتی می‌داد.

در مرحله کنونی پژوهشمان هنوز هیچ اطلاعی از چگونگی تکوین زندگینامه‌ای و تاریخی اندیشه‌های مالرو در دست نداریم. اما نگرشی که

مبنای فاتحان و جاده‌شاهی است و آفرینش صورت خاصی از رمان قهرمان پروبلماتیک را برای مالرو ممکن ساخته است بی‌تردید در متن فکری که تشریح شد، جای می‌گیرد. زیرا در این رمانها حضور عمل معنادار، نافعی مرگ است و حضور مرگ، نافعی عمل معنادار، اما با این همه از آنجا که عمل معنادار و مرگ، در پی هم رخ می‌دهند، می‌توانند نوعی ساختار را ایجاد کنند.

تا هنگامی که فرد زنده است، اصالت و ارزش راستین زندگی او در تعهد کامل وی به عمل انقلابی آزادیبخش و توجه تام به پیروزی است و این عمل، مرگ را به جایگاهی می‌راند که البته واقعی اما در درجه دوم اهمیت است. مرگ برای قهرمان وجود ندارد مگر به عنوان محدودیت همیشه حاضری که فقط رسوخ آن به آگاهی قهرمان، عمل او را واقعاً خطیر می‌سازد.

اما از سوی دیگر مرگ واقعیتی است مضمّر در زندگی و اجتناب‌ناپذیر که با عمل بیگانه است و وقوع آن به ناگزیر باید هرگونه ارزشی را از عملی که بنیان آن صرفاً در وجود فرد نهفته است، حتی همه ارزشهایی را که این عمل پیش از این داشته است، سلب کند.^{۲۵}

تا هنگامی که گارین یا پرکن عمل می‌کنند، مرگ برای آنان وجود ندارد مگر به صورت خطر و محدودیت عمل که پذیرش فرض آن، عمل را خطیر و معتبر می‌سازد. همین که مرگ نمودار می‌شود، عمل آنان هرگونه ارزشی، حتی همه ارزشهای پیشین خود را نیز از دست می‌دهد و آنها مانند انسان مورد نظر پاسکال یا انسان مورد نظر لوکاک در متافیزیک تراژدی، خود را تنها می‌یابند.

و اما ساختاری که حاصل این ترکیب عمل و مرگ است، انسانی منحصر به فرد را می‌آفریند که نه انسان تراژیک پاسکال و لوکاک جوان

است و نه نابغه رُمانتیک هایدگر، بلکه گارین و پرکن هستند: مردان اهل عمل، ناسازگار، انقلابی، پروبلماتیک و بیماری که قهرمان نخستین رمانهای مالرو (فاتحان و جاده شاهی) هستند.

در این چشم‌انداز است که از این پس به تحلیل آن دو نوشته می‌پردازیم که همان گونه که پیشتر گفته شد، متأسفانه از ترتیب تاریخی نگارش آنها اطلاعی نداریم.

فاتحان که در ۱۹۲۷ منتشر شد، از سه بخش تشکیل می‌شود که عنوانهایشان: «حوالی»، «قدرتها»، «انسان»، خلاصه‌ای از رمان به دست می‌دهند.

ماجرای رمان از زبان جوانی روایت می‌شود که اروپا را ترک می‌کند و به نقاطی می‌رسد که در آنها با قهرمان رمان [گارین] آشنا می‌شود و در همین نقاط است که یکی از مراحل تعیین‌کننده تحول تاریخی نقش می‌بندد.

با این همه، مالرو از همان سطر اول خاطرنشان می‌سازد که گارین به نحو مستقل و قائم به ذات وجود ندارد. در طرح کلی کتاب، انسان پس از قدرتها می‌آید و حوالی نیز بایستی مکانهایی باشند که راوی را به گارین می‌رسانند، اما در اصل حوالی مکانی هستند که به گارین امکان می‌دهد تا زندگی معنادار داشته باشد و خودش باشد. رمان با ذکر مکان، عمل و سرشت آن و نیز ماهیت جهانی که توصیف می‌کند، در یک جمله آغاز می‌شود:

«در کانتون اعتصاب عمومی اعلام شد».

این خبر از نوع اخبار صفحه حوادث – گیرم از اخبار بسیار مهم – نیست، بلکه در رمان، نشانه دگرگونی بنیادی جهان و لحظه‌ای است که

جهان، حیات خود را آغاز می‌کند و زندگی، سرانجام ممکن می‌گردد. در دنیایی منفعل و رو به فروپاشی که مالرو در آثار پیشین خود توصیف کرده بود پدیده‌ای تازه نمودار می‌گردد که پیام‌آور زندگی است و ارزشی جدید را می‌سازد: عمل و به عبارت دقیقتر، عمل انقلابی و تاریخی.

گارین در این جهانی که با آن یکدل و یکصدا نمی‌شود (او نه چینی است و نه انقلابی حرفه‌ای و به همین سبب است که می‌تواند قهرمان رمان باشد) می‌تواند به شخصیتی اساسی بدل شود و یا به عبارت دیگر، معنا و ارزشی به زندگی خود بدهد.

اگر بحث را در یک سطح بسیار عام قرار دهیم می‌توانیم به بیان این نکته بسنده کنیم که مالرو در عمل تاریخی امکان نوعی آفرینش ادبی اصیل را کشف کرده است. این نکته شاید برای یک تحلیل پدیدار شناختی کافی باشد، اما به عنوان جامعه‌شناس باید تأکید کنیم که این عمل در آثار رمانی مالرو، شکلی ملموس و مشخص دارد که رقم زده زمانه اوست و آن شکل آشنایی با جهان و ایدئولوژی کمونیستی است. به همین رو باید برای تحلیل این آشنایی درنگ کنیم.

هر چند که هنوز حتی به بررسی ژرف‌ترین بخش ادبیات رمانی بین دو جنگ نپرداخته‌ایم، به نظر ما چنین می‌نماید که آندره مالرو همراه با ویکتور سرژ^{۲۶} یگانه نویسندگان نامداری هستند که انقلاب پرولتاریایی را یکی از عناصر ساختاری مهم آفرینشهای ادبی خویش کرده‌اند. در واقع در میان سالهای ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۹ مالرو یگانه رمان‌نویس بزرگ این انقلاب در فرانسه است. این امر، اهمیت آشنایی با ایدئولوژی کمونیستی را برای او نشان می‌دهد، آشنایی که آفرینش یک جهان رمانی حقیقی را برای او میسر ساخت. البته ایدئولوژی کمونیستی در ابتدا در نظر او بی‌تردید به صورت یگانه واقعیت راستین در جهانی که در حال فروپاشی

بوده نمودار شده است.

اما بی‌هیچ تردیدی، مالرو کمونیست نیست، نه در سه رمان نخست خود، فاتحان، جاده شاهی و سرنوشت بشر، و نه در آخرین اثر حقیقتاً ادبیش: گردونهای آلتنبورگ. آثاری که در نزدیکترین چشم‌انداز با اندیشه کمونیستی رسمی نوشته شده‌اند عبارتند از عصر تحقیر و بویژه، امید. این نکته برای کسی که می‌خواهد به بررسی جامعه‌شناختی نوشته‌های مالرو بپردازد، دست کم دو گروه مسأله مهم را مطرح می‌کند: گروه نخست که مستلزم پژوهش تجربی گسترده است این است که بینیم رابطه نسبتاً پیچیده مالرو با اندیشه کمونیستی در سالهای ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۳ تا چه حد پدیده‌ای فردی است و یا برعکس مبین امری عامتر است که از برخورد دلمشغولیهای مسلط بر گروه‌هایی از روشنفکران فرانسه با واقعیت انقلاب روس و جنبش انقلابی جهانی زاده شده است. مسأله دوم که جنبه صرفاً زیباشناختی دارد به پیوند میان جایگاه جنبش کمونیستی در نگرش نویسنده و صورت ادبی خود آثار مربوط می‌شود. در واقع تصادفی نیست که فرم رمانی سه نوشته نخست (فاتحان، جاده شاهی، سرنوشت بشر) با رابطه‌ای پیچیده منطبق است که نوعی وحدت و در عین حال نوعی فاصله میان نویسنده و جنبش را در بر دارد؛ اما در امید و عصر تحقیر، هنگامی که نزدیکی نویسنده به جنبش کمونیستی بر فاصله او با این جنبش، پیشی می‌گیرد، می‌بینیم که این صورت حقیقتاً رمانی درهم می‌شکند و جای خود را به صورت ادبی جدید و منحصر به فردی می‌دهد که باید به بررسی آن پرداخت. و سرانجام گردونهای آلتنبورگ نیز که از دیدگاه صوری، حد وسط میان آفرینش ادبی و مقاله است، تا حد زیادی از طریق رابطه مالرو با کمونیسم تعریف می‌شود، زیرا که یکی از جنبه‌های این نوشته همانا گسست قاطع میان

نویسنده و جنبش کمونیستی است.

پیش از پرداختن به تحلیل فاتحان این را هم باید گفت که درباره این رمان، دو نوشته مهم وجود دارد که البته به نظر ما مبتنی بر یک بدفهمی واحد و مشابهند. نخست نامه‌ای از تروتسکی که با این کتاب همچون نوشته‌ای سیاسی برخورد می‌کند و سرشت ادبی آن و الزامات صوری ساختار رمانی را به کلی نادیده می‌گیرد. نوشته دوم که بسیار عجیب می‌نماید، مؤخره‌ای است که مالرو به هنگام تجدید چاپ فاتحان در مجموعه «پلنیاد» (انتشارات گالیمار) به کتاب افزوده و در آن، علل رد کمونیسم را شرح داده و همان شیوه برخورد تروتسکی را — البته با نظرگاهی متضاد — برگزیده است. بدیهی است که ما در تحلیل خود، برعکس، می‌کوشیم در چارچوب بررسی یک جهان تخیلی باقی بمانیم که البته متکی بر واقعیت اجتماعی و سیاسی زمانه است و باورهای سیاسی نویسنده تنها یکی از مجموعه عوامل تشریحی در بررسی آن هستند، عاملی که همیشه مهمترین عامل هم نیست (زیرا که جامعه‌شناس ادبیات می‌داند که در اغلب اوقات الزامات صوری از باورهای نظری نویسنده پیشی می‌گیرند). البته این جهان تخیلی، الزامات ساختاری خاص خود را نیز دارد که باید آنها را دقیقاً شناخت و توضیح داد.

«در کانتون اعتصاب عمومی اعلام شد».

این رویداد در زندگی کارگران چینی و تمدن چین، چرخشی اساسی را نشان می‌دهد.

«چین با اندیشه‌های متمایل به عمل [مبارزه انقلابی]

آشنا نبود. این اندیشه‌ها چین را همان گونه تسخیر

کردند که اندیشه برابری، مردمان سال ۱۷۸۹ را در

فرانسه تسخیر کرد: طعمه‌وار... در کانتون... ساده‌ترین نوع فردگرایی هم تصورناپذیر بود. کارگران چینی دارند کشف می‌کنند که وجود دارند بله، همین قدر که وجود دارند... تبلیغات... گارین... به طرزی گیج‌کننده و ژرف - و پیش‌بینی نشده - با شدتی خارق‌العاده بر ایشان کارگر افتاده است زیرا که به آنان امکان داده است تا به شایستگی خود باور بیاورند... انقلاب فرانسه و انقلاب روس از آن رو استوار و نیرومند بوده‌اند که به هر کس زمین درخورش را دادند. اما این انقلاب در کار آن است که به هر کس زندگیش را بدهد»^{۲۷} (ص ۴۹ - ۵۰).

آخرین جمله‌های متن بالا در همین نگاه اول نشان می‌دهند که در این رمان انقلاب چین اهمیتی ویژه می‌یابد که با اهمیت انقلاب روس و کمونیسم بین‌المللی متفاوت است. خود متن نیز این تفاوت را نشان می‌دهد:

«بورودین شاید هنوز این امر را به خوبی دریافته باشد». بندهایی دیگر نیز نشان‌دهنده همین نکته‌اند. همچون راوی داستان که در مسیر کانتون پیامها را می‌خواند و برحسب اهمیت مکانها و اشیا برای جهان رمان، واکنش نشان می‌دهد:

«سوئیس، آلمان، چکسلواکی، اتریش، بگذریم، بگذریم - روسیه، بینیم. نه، هیچ چنگی به دل نمی‌زند. چین، آه! موکدن^{۲۸}: چانگ - تسو - لین...^{۲۹} بگذریم.

کانتون» (۴۳).

در این بند، نامهای کشورها یا شهرها اشارات صرف جغرافیایی یا جامعه‌شناختی نیستند، بلکه ساختار فضای رمانی را توصیف می‌کنند.

کانتون و چین در مرکز، روسیه، دورتر، سوئیس، آلمان و غیر آنها در بیرون از این مرزها جای دارند و به همین دلیل بی‌اهمیتند.

در عین حال و همان گونه که اغلب منتقدان دریافته‌اند، مالرو نویسنده‌ای غربی است که ذهنش را مسائل غرب پر کرده‌اند و اینکه برای نوشتن رمانهای انقلاب، حوزه عمل آنها را در چین و اسپانیا قرار می‌دهد بدانروست که جنبشهای انقلابی در آن نقاط رخ می‌دهند و مالرو به مقتضای واقع‌نگری بایستی حوزه عمل و رویدادهای رمان خود را هر چه بیشتر به واقعیت نزدیک کند. با این همه به نظر ما در این رمانها و شاید در اندیشه اغلب روشنفکران چپ آن زمان کوچکترین نشانی از آگاهی به واقعیتی که امروزه برای ما بدیهی شده است، وجود ندارد: اینکه کشورهای صنعتی نشده به طور عام و چین به طور اخص مسائل خاص خود را دارند که با مسائل جوامع صنعتی، متفاوتند و اینکه در این دو دسته کشور تحولات متفاوت صورت می‌گیرد.

مالرو با سخن گفتن از چین نه می‌خواهد به بیگانه‌گرایی پناه برد و نه بر آن است که وضعیتی ویژه را توصیف کند، بلکه بر سر آن است تا از انسان عام، و به طور ضمنی از انسان غربی، از خود و از همه رفقاییش سخن بگوید.

در این چشم‌انداز، چین، کانتون و مبارزه با انگلستان، نشاندهنده عمل تاریخی و انقلابی عام هستند، عمل آزادیبخشی که آگاهی جدیدی از زندگی و شایستگی بشری به انسان عرضه می‌دارد. البته جهان رمان به تمامی بر محور این عمل ساخته می‌شود: در رمان، سرمایه‌داری خارجی - که انگلستان و متحدانش در خود چین، نمایندگان اصلی آن هستند -

تجسم نیروهای دشمن است و نکته مهم این است که روسیه شوروی، همراه با نمایندگانش یعنی کلاین، بورودین و نیکلائیف، نیرویی متحد و مثبت اما با این همه، بیگانه و متفاوت با انقلاب چین را تشکیل می‌دهد.

بخش اول یعنی «حوالی» از دید مسافر روایت می‌کند که جهان رمان در جریان سفر او چگونه به تدریج شکل می‌گیرد، جهانی که می‌دانیم از عناصری ساخته شده است که عنوانهای دو بخش دیگر کتاب به آنها اشاره دارد: «قدرتها» - انقلاب چین که مورد حمایت روسیه و کمونیست‌هاست و رویاروی آن، انگلستان دشمن - و «انسان» - گارین. در درون این چارچوب کلی که از قدرتهای متخاصم ساخته شده است به بررسی ساختار درونی قدرت انقلابی و شخصیت‌های اصلی که تجسم‌گر آن هستند می‌پردازیم. نخست توده مردم چین جای دارد که در ساختار پیچیده خود توصیف شده است: از تهیدستان هند و چینی، یعنی هوادارانی منفعل که صرفاً به این قانعند که با کمک مالی از انقلاب حمایت کنند، تا رهبران سندیکایی و شاگردان مدرسه نظام که در اینجا برای تحلیل آنها درنگ نمی‌کنیم. البته چنین تحلیلی برای بررسی کامل اثر اهمیت دارد اما پرداختن به آن ممکن است چارچوب بررسی حاضر را بی‌اندازه گسترش دهد. به هر حال توده مردم چین زیربنای اثر را تشکیل می‌دهد.

و اما در مورد افراد باید گفت که در درجه اول گارین و بورودین «دو رهبر مقتدر» قرار دارند.

در برخورد اول، چه بسا بتوان آن دو را چنین توصیف کرد: «قهرمان مالرو و مبارز کمونیست»؛ اما این در حکم ساده کردن بی‌اندازه موضوع است، زیرا که در رمان، کمونیسم در قالب سه شخصیت معرفی می‌شود که در نظرگاه مالرو و گارین، تجسم سه عامل سازنده و متمایز

جنبش کمونیستی هستند و هر یک از آنان ارزش انسانی متمایزی دارد: کلاین، بورودین و نیکلائیف.

کلاین، مبارزی است مخلص، سراپا جانباخته و سخت درآمیخته با خلق (در رمان، این پیوند از رهگذر رابطه‌ او با همسرش که تجسم تمام و کمال خلق ستمدیده است نمایانده شده) و تمامی زندگیش را وقف حزب می‌کند و عملش به مرگ و شکنجه می‌انجامد.

بورودین، رهبر انقلابی و مرد عمل است. اما عمل برای او تنها در قالب مبارزه با ستم ممکن است و بس. در همین جا ابتدائاً باید گفت همان گونه که محدودیتِ مرگ، ساختار عمل گارین را می‌سازد و آن را تهدید نیز می‌کند، عمل بورودین نیز با محدودیت دیگری رو به روست که با محدودیت عمل گارین متفاوت است اما نقشی مشابه دارد: محدودیت پیروزی، ساختار عمل بورودین را می‌سازد و آن را تهدید می‌کند. بورودین که انقلابی حرفه‌ای است هیچ گاه ممکن نیست که حاکم یا دولتمرد بشود. به همین سبب در رمان که در آن بیماری، نشاندنده‌ عملی است که آینده ممکن است معنای کنونی آن را نابود کند، بورودین نیز مانند گارین، البته به دلایل متفاوت سخت بیمار است. سرانجام نیکلائیف وجود دارد که پلیس ازلی ابدی است و همان گونه که در دوره‌ تزار پلیس بوده است اکنون در چین نیز پلیس است و همیشه هم پلیس خواهد بود و ممکن نیست که پیروزی هیچ دگرگونی برای او به بار آورد؛ او نیز محدود و نیرومند است و هر چند ارزش انسانی اندکی دارد، کارهایی مفید انجام می‌دهد.

در این رمان انقلاب، گارین و بورودین از آن رو دو «رهبر مقتدر» هستند که زندگی آنها عمیقاً با نفس عمل انقلابی گره خورده و بدون این عمل، درک‌شدنی نیست؛ هنگامی که این عمل قطع گردد - در

مورد گارین به سبب مرگ و در مورد بورودین به سبب پیروزی حزبی که او عضو آن است - موجودیت آنها هر گونه معنایی را به کلی از دست خواهد داد.

در پیرامون ایشان دو تن از مهمترین شخصیتها قرار دارند: هونگ^{۳۰} و چنگ - دای^{۳۱} که هر دو مظهر شیوه رفتار انتزاعی، رفتار جدی و مبتنی بر اصول، گسسته از وضعیت عینی و بی ارتباط با پیامدهای کارهایشان هستند. هونگ در عرصه مادی عمل و چنگ دای در عرصه معنوی و انتزاعی اصول آنارشیست هستند. هونگ به جایی می رسد که می خواهد هر طور شده، ثروتمندان را بکشد. چنگ دای اصولاً و اخلاقاً با هر گونه خشونت مخالف است. در حقیقت هر دو نفر آنان - هر کدام به طرز خاص خود - پیرو اخلاق کانتی و ایدآلیسم هستند.

بدین سان راوی که در جریان سفرش با قدرتهایی آشنا می شود که نه چارچوب رمان بلکه عناصر ساختار رمانی را می سازند، سرانجام همپای مالرو قادر می شود با بهره گیری از خواندن یک برگه پلیس از حاشیه به متن برسد و شخصیت اصلی رمان یعنی گارین را معرفی کند.

در همان سطرهای اول این برگه از گارین به عنوان «آنارشیست مبارز» نام برده شده است ولی راوی که در گذشته او را می شناخته است، این صفت را بدین گونه اصلاح می کند: «هر چند که با محافل آنارشیستی معاشرت داشته، اما خودش هیچ وقت آنارشیست نبوده است» در واقع آنچه ذهن گارین را به خود مشغول می داشت، نه این یا آن آرمان، بلکه یافتن معنایی برای زندگیش بود.

«او در بیست سالگی... که مطالعات ادبی را تازه به پایان رسانده و هنوز تحت تأثیر آنها بود و از آن میان جز کشف بزرگان ستیزه گر چیزی در خاطرش نمانده بود

(«به استثنای خاطرات چه کتابهایی ارزش نوشته شدن دارند؟») اعتنایی به نظامهای گوناگون نداشت و مصمم بود نظامی را برگزیند که اوضاع و احوال بر او تحمیل می‌کردند» (۸۷)

در چند سطر بعد از زبان گارین دربارهٔ آثارش نیست‌ها چنین آمده است:
 «این احمقها می‌خواهند حق با آنان باشد. در حال حاضر فقط یک حق است که نمایش نیست و می‌تواند کارآیی داشته باشد: کاربرد هر چه مؤثرتر زور خود» (۸۷).

و ممکن نیست این کاربرد وجود داشته باشد مگر هنگامی که در مبارزه برای هدفی مشخص درگیر شویم و نه اینکه به درون خود بازگردیم:
 «او [گارین] روزی به من گفته بود: «رهبر، بیش از آنکه ساختهٔ انسان باشد، آفریدهٔ پیروزی است». و با لحنی کنایه‌آمیز افزوده بود: «بدبختانه!» و چند روز بعد (در آن هنگام یادبودها^{۳۲} را می‌خواند) گفت: «به ویژه پیروزی است که روح رهبر را حفظ می‌کند. ناپلئون در سنت‌هلن تا بدانجا پیش می‌رود که می‌گوید: «زندگی من راستی که چه رمانی است!» نبوغ نیز فاسد می‌شود...» (۷۷ - ۷۸).

گارین که در ماجرای در ابهام ماندهٔ کمک مالی به زنان جوانی که قصد سقط جنین داشتند دست داشته بوده است یک روز در ژنو به ارتکاب جرم متهم گردید و به دادگاه کشانده شد. یگانه احساسی که محاکمه در او برمی‌انگیزد، احساس پوچی کامل نمایش مسخره‌ای است که در حضور او اجرا می‌شود و نیز پوچی شرکت حتی ظاهری او در جامعه‌ای که خود را با آن کاملاً بیگانه می‌یابد.

او پس از آن به استخدام «لژیون خارجی فرانسه» درمی‌آید و جنگ را به همان اندازهٔ آنارشیزم از عمل راستین دور می‌بیند و در اولین فرصت می‌گریزد. آنگاه در زوریخ با مهاجران بلشویک تماس برقرار می‌کند؛ نخست می‌پندارد که آنان صرفاً نظریه‌پردازند، تا اینکه یک روز با شگفتی درمی‌یابد که این آموزه پردازان یک انقلاب را سازماندهی کرده و به پیروزی رسانده‌اند.

او که برای نخستین بار با کارآیی انقلابی برخورد کرده است می‌کوشد با استفاده از روابطی که دارد به روسیه برود، اما به این هدف نمی‌رسد، و در عوض موفق می‌شود که دعوتنامه‌ای برای رفتن به چین به دست آورد. او در آنجا دفتر تبلیغات را که تا حدی به طور تصادفی به او سپرده شد و یک نهاد بی‌اهمیت بود، به یکی از مراکز اصلی فعالیت انقلابی تبدیل کرد. از برکت وجود او و تشکیلات او بود که دگرگونی انقلابی و دورانساز چین که دشمن را در اعتصاب کانتون فلج کرد، میسر شد. باید افزود که راوی در جریان سفرش توانسته است دریابد که این اعتصاب که از بیرون آنهمه عظیم و کارساز جلوه می‌کند، بر اثر مخاطرات درونی متعدد رو به تحلیل می‌رود: فقدان پول، قدرت دشمن، کارگزاران او در اروگاه مبارزان چینی، اقتدار عظیم و ضد خشونتِ چنگ‌دای و غیره.

ماجرا هنوز به پایان نرسیده است و ما در مرحله‌ای قرار داریم که در آن سرنوشت نبرد تعیین می‌شود، مرحله‌ای که پیروزی یا شکست به داوی که گارین در این قمار گذاشته است یعنی به زندگیش، معنا خواهد داد.

و سرانجام اینکه مالرو در توصیفی که از این شخصیت رمانی و مُفضل او به دست می‌دهد، جملهٔ پایانی برگهٔ پلیس را به عنوان آخرین سطرهای

بخش اول ارائه می‌کند و این نکته‌ای تعیین کننده است که موقعیت ساختاری گارین را مشخص می‌سازد:

«خود را مجاز می‌دانم که توجه شما را مخصوصاً به این

نکته جلب کنم: این مرد به سختی بیمار است.»

البته برگه پلیس نه به ماهیت این بیماری اشاره دارد و نه به پیامد آن. با این همه تصریح می‌کند که او:

«به زودی ناگزیر به ترک منطقه استوایی خواهد شد»

و راوی این امر را در دو کلمه تفسیر می‌کند:

«تردید دارم» (۱۰۲).

بخش دوم و سوم کتاب، ساختاری را که حالا دیگر آن را می‌شناسیم (قدرتها و قهرمان) در حال عمل نشان می‌دهند. از آنجا که ممکن نیست یکایک رمانهای مالرو را در چهارچوب یک بررسی محدود، به تفصیل تحلیل کرد، لذا پس از ترسیم ساختار رمان، باید به بررسیهای جزئی بپردازیم.

سلسله رویدادهای این دو بخش حول کوشش انقلابیها می‌چرخد که تشکیلات آنان را دو شخصیت برجسته، یعنی گارین و بورودین رهبری می‌کنند: انقلابیها می‌کوشند تا فرمانی از حکومت بگیرند که توقف در هنگ کنگ [مستعمره انگلیس] را برای کشتیهایی که به ساحل چین می‌رسند، ممنوع کند تا بدین ترتیب فعالیت بندر فلج گردد. حکومت که نه فقط عناصر انقلابی، بلکه نمایندگان بورژوازی میانه‌رو نیز در آن شرکت دارند، متزلزل است و تعلل می‌ورزد. یکی از مهمترین نیروهایی که حکومت را به وقت‌گذرانی وامی‌دارد، چنگ‌دای است: نماینده سنتهای چینی و موعظه‌گر مخالف خشونت که وجهه فراوانی دارد. در پشت سر چنگ‌دای، ژنرال تانگ ایستاده که او نیز عضو کومین‌تانگ

است و با حمایت انگلستان مداخله نظامی علیه نیروهای انقلابی کانتون را تدارک می‌بیند. چنگ‌دای هم که طرفدار وحدت در کومین‌تانگ است و طبعاً از ژنرال حمایت می‌کند یا غافل است که با این کار آب به آسیاب دشمن می‌ریزد و یا در این باره خود را به غفلت می‌زند.

در مقابل آنها، هونگ موعظه‌گر عمل و خشونت انقلابی، سرانجام به آنجا می‌رسد که بی‌اعتنا به پیامدهای سیاسی عمل خود و بی‌توجه به اینکه انقلابیها به پشتیبانی بخشی از بورژوازی آزادیخواه نیازمندند، می‌خواهد همه ثروتمندان را به قتل برساند. اما عمل او که موجب ترساندن این بخش از بورژوازی و راندن آن به سوی میانه‌روها می‌شود، به طور عینی همان پیامدهای عمل چنگ‌دای را خواهد داشت.

سرانجام این را هم اضافه کنیم که گرچه موضوع رمان، پیروزی نیروهای انقلابی بر تلاش ژنرال تانگ برای مداخله نظامی است و هر چند که این پیروزی در جهان رمان قطعی به نظر می‌رسد (تمامی دشمنان مستقیم انقلاب، یعنی تانگ، چنگ‌دای و حتی هونگ، از پای درمی‌آیند و فرمان امضا می‌شود) با این همه خاطرنشان می‌شود که مبارزه ادامه دارد و باز هم رخدادهای بسیاری از نوع شورش تانگ در پیش خواهد بود.

ما در درون این طرح کلی چند بخش را که اشخاص اصلی رمان را توصیف می‌کنند، برمی‌گزینیم. نخست به توصیف شخصیت چنگ‌دای، از دید گارین می‌پردازیم. ماهیت او در یک کلمه بیان شده: «دشمن» است. نیروی او از پیوستگی به ذهنیت و سنت چینی سرچشمه می‌گیرد:

«سون‌یات‌سن پیش از مرگ گفته است: «حرف

بورودین، حرف من است». اما حرف چنگ‌دای هم

حرف اوست و ضرورتی پیش نیامده که سون‌یات‌سن این

را بگوید».

نجابت یکی از ویژگیهای اصلی شخصیت چنگ‌دای است، اما «نجابت او برای اینکه واقعی باشد با کاردانی درآمیخته است»^{۳۲}.

«اقتدار او پیش از هر چیز، معنوی است. گارین می‌گوید: اشتباه نخواهد بود که ضمن گفت و گو از او وی را گاندی بدانیم... اما اگر اعمال آنها مشابه است، خود انسانها یعنی این دو بسیار متفاوتند»
(۱۱۷).

زیرا گاندی می‌خواهد به انسانها درس زندگی بدهد، حال آنکه چنگ‌دای:

«می‌خواهد که نه نمونه و یا رهبر، بلکه مشاور باشد... همه زندگی او اعتراضی اخلاقی است و امید وی به اینکه به مدد عدالت به پیروزی برسد مبتن چیزی نیست مگر این نکته که ضعف عمیق و جبران‌ناپذیری که در این مردم به وفور یافت می‌شود، از عظیم‌ترین نیرو برخوردار گردد... او خیلی بیشتر از آنکه مایل به پیروزی باشد، به اعتراض دل بسته است. آنچه در خور اوست این است که روح و زبان خلقی ستم‌دیده باشد... قربانیی که بیش از هر چیز به فکر ارائه چهره نجیبی از خویش برای تذکره‌نویسان است... یک روز گارین بحث درباره «انترناسیونال سوم» را با این جملات پایان داده بود: «بله انترناسیونال سوم است که انقلاب کرده است». چنگ‌دای فقط با یک حرکت در عین حال طفره‌آمیز و ردکننده پاسخ داده بود... گارین می‌گوید فاصله‌ای که آن دو را از هم جدا می‌سازد،



هیچگاه به این شدت احساس نکرده است...
چنگ‌دای که از خود گذشته است بر آن است تا
نگذارد از خودگذشتگی‌اش نادیده بماند» (۱۱۷) تا
(۱۱۹).

پشت سر او تانگ و نیروهای ارتجاعی وابسته به انگلستان متشکل شده‌اند
و هنگامی که راوی اظهار تعجب می‌کند «از اینکه چنین جنبشی توانسته
است بدون اطلاع پیرمرد برپا شود» گارین پاسخ می‌دهد:
«تصور می‌کنم که بو برده باشد، اما مایل به دانستن آن
نیست، او نمی‌خواهد مسئولیت اخلاقی خود را درگیر
این قضیه کند» (۱۲۱).

از طریق این توصیف، می‌توان چگونگی گفت و گوی چنگ‌دای با
گارین را به آسانی دریافت. او خواستار ملاقات با گارین شده بوده و
وقتی او را می‌بیند صحبت خود را با اعتراض به سوءقصدهایی که هونگ،
این موعظه‌گر خشونت نسبت به جان دوستان او ترتیب می‌دهد، آغاز
می‌کند. گارین به رغم مخالفت با این سوءقصدها، بر آن است تا امکان
استفاده از هونگ علیه حتی خود چنگ‌دای را برای خویش نگاه دارد^{۳۴}.
عجالتاً او در عین حال می‌کوشد تا چنگ‌دای را به تأیید فرمان تحریم و
مخالفت با اقدامات تانگ متقاعد کند. طبعاً گفت و گوی آنان شبیه
گفت و شنود میان کرها یعنی آسمان و ریسمان خواهد بود:

«- آقای گارین... تصور نمی‌کنم لازم باشد از شما
پرسیم که از سوءقصدهایی که در روزهای اخیر پیاپی
صورت گرفته‌اند با خبرید... آقای گارین این
سوءقصدها پشت سر هم و بیش از اندازه اتفاق
می‌افتند.

گارین در پاسخ، حرکتی کرد که معنایش این بود:
 من چه می‌توانم بکنم؟
 -آقای گارین ما یکدیگر را درک می‌کنیم، حرف
 هم را می‌فهمیم.

-آقای چنگ دای شما ژنرال تانگ را
 می‌شناسید، غیر از این است؟

-تیمسار سپهبد تانگ مردی صادق و درستکار
 است... به امید آن هستم که کمیته مرکزی را وادارم تا
 اقداماتی مؤثر برای سرکوب سؤقصدها انجام دهد.
 تصور می‌کنم اتهام بستن به کسانی که همگان آنان را
 به عنوان رهبران گروههای تروریست می‌شناسند
 اقداماتی مناسب باشد» (۱۳۱).

پس از اینکه موقعیت به این ترتیب روشن شد، مباحثه، جنبه عقیدتی پیدا
 می‌کند:

«گارین:

-به نظر من شما ارزش عمل ما را رد نمی‌کنید، در
 عین حال می‌کوشید تا آن را تضعیف کنید...

-آقای گارین، شایستگیهای برخی از اعضای
 کمیته و نیز شایستگیهای خود شما، بس ارجمند
 هستند. اما شما برای روحیه‌ای ارزش بسیار قائل
 می‌شوید که تأیید کامل آن برای ما ممکن نیست.
 راستی که چه اهمیتی به دانشکده افسری وامپوا
 می‌دهید!... یقین دارم که حرکت حزب، شایسته
 انتظاراتی که از آن داریم نخواهد بود مگر به شرط

استوار ماندن بر پایه عدالت. می‌خواهید حمله کنید...
نه... بگذارید امپریالیستها تمامی مسئولیتهایشان را
خود به عهده بگیرند... قتل چند بیچاره دیگر بیش از
دانشجویان دوره کادر وامپوا به آرمان همگان خدمت
خواهد کرد» (۱۳۳).

چنگ‌دای پس از آن نظر خود را مبنی بر اینکه گارین و بورودین چندان
از جنگ بدشان نمی‌آید و اینکه اینان با چینیه‌ها مثل موش آزمایشگاه
رفتار می‌کنند، بیان می‌دارد.

اما گارین نظر او را رد می‌کند:

«- به نظر من اگر ملتی تجربه خود را در خدمت تمامی
جهان قرار داده باشد، ملت چین نیست، ملت روسیه
است.

- البته، البته... اما شاید روسیه به این تجربه
احتیاج داشته است. ما حق نداریم به عنوان حکومت
عملاً و به طور علنی به انگلستان حمله کنیم.
- اگر گاندی برای شکستن آخرین اعتصاب - او
نیز به اسم عدالت - دخالت نکرده بود انگلیسی‌ها
دیگر امروز در هند نبودند.

- آقای گارین اگر گاندی دخالت نکرده بود، هند
که امروز والاترین درس درخور شنیدن را به جهان می‌دهد،
سرزمین طغیان‌زده‌ای در آسیا بیش نبود» (۱۳۵).
و هنگامی که گفت و گو پایان می‌پذیرد:

«چنگ‌دای با زحمت برمی‌خیزد و با گامهای کوتاه به
سوی در می‌رود. گارین او را همراهی می‌کند؛ به محض

اینکه در را پشت سر او می‌پندد، روبه من می‌کند:
«خدایا، خداوندا، ما را از شر قدیسه‌ها برهان!»
(۱۳۶).

اگر چنگ‌دای، موعظه‌گر نیت و معنویت است، هونگ که در عین حال متضاد و مکمل اوست، موعظه‌گر خشونت و قتل تروریستی است. اما چگونه به اینجا رسیده است؟ نه از راه کشف یک اصل عام، بلکه از طریق کشف امکان زیستن به مثابه فرد. گارین این نکته را توضیح می‌دهد:

«-تهیدستان دریافته‌اند که به رفع فقر و فلاکتشان
امیدی نیست. جذامیانی که اعتقادشان از خدا سلب
می‌شد چشمه‌ها را مسموم می‌کردند... هونگ و تقریباً
تمامی تروریستها، مثال بارز همین موضوع هستند...
همزمان با پدید آمدن وحشت از مرگی بی‌معنا، این
اندیشه زاده می‌شود که هر کس امکان آن را دارد که از
زنجیر زندگی جمعی تیره‌بختان رهایی یابد و به همان
زندگی فردی خاصی برسد که تیره‌بختان آن را به نحوی
مبهم، گرانبها‌ترین دارایی ثروتمندان به حساب
می‌آورند» (۱۳۷).

و کمی بعد ضمن گفت و گواز هونگ می‌گوید:

«... او نه قدرت می‌خواهد و نه ثروت... او دریافته
است که هیچ تنفیری از خوشبختی ثروتمندان ندارد اما
از احترامی که آنان برای خود قائلند متنفر است... او
در حال حاضر به تمامی نیرویی که کشف مرگ به او
می‌دهد، چسبیده است و دیگر نه چیزی را می‌پذیرد، نه

جست و جو می‌کند، نه به بحث می‌پردازد، نفرت می‌ورزد...» (۱۶۸).

«فردگرایی» او چنین تعریف می‌شود: تابع هیچ چیز نمی‌شود و هیچ ارزشی فراتر از خود را نمی‌شناسد.

«او دیگر به هیچ رو نمی‌خواهد که کارها رو به راه شوند. به هیچ رو نمی‌خواهد از کینه‌ کنونی خود به خاطر آینده‌ای نامطمئن دست بکشد... او به هیچ وجه نه از کسانی است که فرزند دارند، نه از آنانی که خود را فدا می‌کنند و نه از کسانی که به دیگران حق می‌دهند... او نمی‌خواهد در وجود چنگ‌دای هیچکس را ببیند جز کسی که بر آن است که به نام عدالت او را از حق انتقام خود محروم کند.

او هنوز سرشار از نیرو اما امیدباخته است... او آنارشپیست است» (۱۶۹).

و گارین، رابطه خود با او را بدین گونه مشخص می‌کند:

«جدایی ما نزدیک است... کمتر دشمنی است که به

این خوبی روحیه او را درک کنم» (۱۷۰).

از آنجا که چنگ‌دای و هونگ در عین حال مشابه و متضاد یکدیگرند و یکی موعظه‌گر معنویت و دیگری موعظه‌گر خشم انقلابی است، جا دارد که دو تعریف را که گارین از روابط خود با آن دو به دست می‌دهد، تحلیل کنیم: «چنگ‌دای، حریف است و هونگ، دشمنی که به گارین نزدیکتر است و او روحیه‌اش را بهتر درک می‌کند».

این دو جمله برای معرفی گارین تقریباً کفایت می‌کنند: در نظر او دشمن مسلماً نه چنگ‌دای و نه هونگ، بلکه انگلستان است، اما آن دو

نیز بدین سبب که با رفتار خود به طور عینی به دشمن یاری می‌رسانند و انقلاب را تضعیف می‌کنند، در نظر او به دشمن تبدیل می‌گردند. لیکن گارین با انقلاب نیز یگانه نمی‌شود؛ انقلاب برای او صرفاً واقعیتهای میانجیگر است که با ساختار دادن به جهان، به عمل او و از همین رهگذر به زندگی وی معنا می‌دهد.

به همین سبب است که چنگ‌دای و هونگ هر چند مانع عینی انقلاب و در نتیجه با هم دشمن هستند، اما دشمنی آنها به شیوه‌ای متفاوت است. چنگ‌دای نه فقط در عمل بلکه از لحاظ نظری نیز دشمن است، زیرا که ارزش عمل را نفی می‌کند و ضمن تبلیغ یک اصل عام، مسأله اصالت فردی را نادیده می‌گیرد. در مقابل، هونگ همان مسأله گارین - زیستن به عنوان فرد - را در مرکز توجه خود قرار داده و همان وسایل و شیوه‌های او را برمی‌گزیند: عمل و مبارزه قهرآمیز با ستم. تفاوت میان آن دو در این است که در نظر هونگ خشونت به عنوان واقعیتهای انتزاعی کفایت می‌کند، حال آنکه گارین که او نیز در جست و جوی معنای زندگی خویش است، دریافته است که نمی‌تواند این معنا را به گونه‌ای راستین و به دور از دروغ تحقق بخشد مگر اینکه از یک سو از پرداختن به خویش دست بکشد و از سوی دیگر هر اندیشه عام، و در نتیجه انتزاعی را رد کند و به نیروهای واقعی تاریخ بپیوندد.

و اما در مورد نیکلایف و بورودین باید گفت که برای توصیف آنها کافی است که یک متن بسیار مهم را تحلیل کنیم: گفت و گوی راوی با نیکلایف درباره گارین. نیکلایف اصولاً، در این متن، گارین فردباور را در مقابل بورودین کمونیست قرار می‌دهد، ولی همان‌جا خاطرنشان می‌کند که نظر بورودین را نیز به طور درست نمی‌پذیرد:

«آه! بورودین...» بعد دستهایش را در جیب می‌گذارد،

زهرخندی می‌زند و می‌افزاید: «دربارهٔ او خیلی چیزها برای گفتن هست» (۲۳۱).

و هنگامی که راوی، گارین را در مقابل حزب کمونیست قرار می‌دهد و از «کمونیستهای نوع رُمی» سخن می‌گوید که در مسکو از دستاوردهای انقلاب دفاع می‌کنند و نمی‌خواهند انقلابیهایی از نوع «فاتحان» را بپذیرند، نیکلائیف سخن او را چنین اصلاح می‌کند:

«تو اصلاً سردر نمی‌آوری. بورودین، درست یا غلط در اینجا تا جایی که بتواند نقش نمایندهٔ پرولتاریا را بازی می‌کند. او قبل از هر چیز به این پرولتاریا خدمت می‌کند به این هسته‌ای که باید به خودآگاهی دست یابد و رشد کند تا قدرت را به دست گیرد. بورودین نوعی سکاندار است که...» (۲۳۱).

گفت و گو پس از آن دوباره به مقایسهٔ بورودین و گارین کشیده می‌شود و ما درمی‌یابیم که انقلاب فقط تا زمانی محور است که به وقوع نپیوسته است، (این امر در مورد هر دو نفر صادق است) و گارین اگر به قدرت برسد بیم آن می‌رود که «طرفدار موسولینی» بشود. بدین ترتیب در متن سه نوع انسان متمایز می‌شوند: نخست کمونیستهایی از نوع کمونیستهای رُمی (نیکلائیف و آدمهای مسکو)؛ دوم بورودین که تجسم پرولتاریای انقلابی است و هرگونه فردگرایی را کنار گذاشته است اما در نظر او انقلاب تا هنگامی که به وقوع نپیوسته، محور است؛ و سرانجام گارین، انسان فردگرایی که او نیز معنای زندگی خود را در انقلاب می‌یابد اما پایان انقلاب، اگر در آن هنگام هنوز زنده باشد، ممکن است این خطر را داشته باشد که او را به یک ماجراجوی پیرو موسولینی تبدیل کند. همهٔ این نکات به روشنی در آخرین جمله‌های نیکلائیف آمده است:

«البته کمونیسم می‌تواند انقلابیهایی از این نوع را به کار گیرد... اما باید دو نفر مأمور امنیتی بی‌پروا (عضو چکا) را حامی آنان کرد. بله، بی‌پروا. این دستگاه پلیس مقید و محدود دیگر چه صیغه‌ای است؟ بورودین، گارین، همه اینها را می‌گویم...»

آنگاه با حرکتی آرام چنانکه گویی مایعات را هم می‌زند، افزود:

آخر و عاقبت گارین هم مثل دوست تو، بورودین، خواهد بود: یادت باشد، وجدان فردی بیماری رهبران است. آنچه در اینجا کمبودش بیش از هر چیز احساس می‌شود، یک سازمان امنیت حقیقی است...»
(۲۳۳).

در ادامه تحلیل خود از جهان فاتحان، از حاشیه به متن می‌رویم و سرانجام به گارین برمی‌خوریم.

گارین معنای زندگی خود را با درگیر شدن در عمل تاریخی، در مبارزه برای پیروزی آزادی یافته است و می‌کوشد تا از رهگذر این مبارزه، نشانی از موجودیت خود را در جهان انسانها باقی بگذارد. ساختار موقعیت گارین پیچیده است، زیرا که او برخلاف انقلابیهای راستین – مثلاً بورودین – صرفاً یا حتی در درجه اول با درگیر شدن در مبارزه و عشق به پیروزی، مشخص نمی‌شود. معنای شرکت او در پیکار، مستقیم و بی‌واسطه نیست و به میانجی عامل دیگری بروز می‌یابد: میل او به معنا دادن به زندگی خود. گارین پیش از هر چیز فرد گراست، آن هم به شیوه‌ای خاص. این فرد گرایی در واقع عبارت است از میل به اثبات خود به مثابه فرد در مقابل تهدیدی همیشگی که در وهله نهایی، اجتناب‌ناپذیر

است: خطر نابودی در قلمرو فارفلو در امپراتوری مرگی که در نخستین آثار مالرو توصیف شده و فاتحان نیز درباره آن می‌گویند که گارین همزمان با هم، تهدید و حضور آن را به هنگام محاکمه پوچ ژنو احساس کرده بود.

درگیر شدن او در انقلاب چین بود که راه گریز از پوچی را در پیش پای او گذاشت و این چیزی است که نه در آنارشیزم یافته بود و نه در لژیون خارجی. اما او هرگز با انقلاب یگانه نشد. گارین که در مبارزه برای آرمانی ارزشمند درگیر شده، قادر است از رهگذر این درگیری و با عمل خویش، مهر ارزشهایی را که پذیرفته است بر جهان بکوبد. با این همه برای درک شخصیت او دانستن این نکته مهم است که در نظری آنچه اهمیت دارد عمل است نه ارزشها.^{۳۵} اما این عمل را دخالت پیوسته تهدیدآمیز واقعی اجتناب‌ناپذیر به مخاطره افکنده است، واقعیتهایی که به تمامی با آن بیگانه است: مرگ که ضرورتاً هر معنایی را از زندگی و عمل او - به ویژه در گذشته - سلب می‌کند و دوباره او را در همان نیستی می‌افکند که با عمل خود توانسته بود از آن بگریزد.^{۳۶}

در این چشم‌انداز، یک جمله محور اساسی رمان و ساختاری را که انقلاب در آن دارد، نشان می‌دهد. گارین گزارشی برای بورودین می‌نویسد و راوی آن را چنین تفسیر می‌کند:

«کمترین قدرت آسیا باز نمودار می‌شود.
بیمارستانهای هنگ‌کنگ که پرستاران‌شان آنها را
گذاشته‌اند و رفته‌اند، پر از بیمارند و بر این کاغذی که
بر اثر پرتو نور به زردی گراییده، باز هم فردی بیمار به
بیماری دیگر نامه می‌نویسد».

با وجود این در این کتاب بیماری ساختاری ایستا و ثابت ندارد. مرگ

متشکل از رابطه میان عمل و نیستی است و حمله‌های آن، به تناسب وخامتشان، گارین را به تدریج به مرگ و نیستی نزدیک می‌کنند و این روند تا پایان رمان که همان گسست قطعی از انقلاب است و درباره آن باز هم بحث خواهیم کرد، ادامه دارد.

این نکته را هم تصریح کنیم که گارین هر چه بیشتر در عمل درگیر می‌شود، به همان اندازه زندگیش معنای راستین بیشتری می‌یابد، به طوری که هر چه بیشتر زندگی می‌کند کمتر به خودش و به بیماری، مرگ و نیستی می‌اندیشد. در لحظه عمل، تمام ذهنش متوجه هدفی است که در پیش دارد و جست و جوی پیروزی و ترس از شکست. برعکس، بیماری همین که شدید می‌شود، او را به خودش و به مرگ باز می‌گرداند و از انقلاب دور می‌کند.

اما پوچی و مرگ و نیستی، مفاهیمی انتزاعی‌اند، در صورتی که در رمان صرفاً افراد مشخص و موقعیتهای انضمامی وجود دارند. در فاتحان این مفاهیم نخست صورت خاطره محاکمه ژنو را به خود می‌گیرند که حمله و شدت گرفتارهای بیماری گارین همواره آن را در ذهنش زنده می‌کنند، محاکمه‌ای که پوچی آن طبیعتاً بیانگر پوچی کامل جامعه غربی و همچنین سیاست، البته تا جایی که جامعه درگیر انقلاب نشده است. وانگهی گارین از این پیوند میان بیماری و بازگشت به خود و به پوچی آگاه است. در بیمارستان وقتی که راوی می‌خواهد او را ترک کند این گفت و شنود انجام می‌گیرد:

«- می‌خواهی تنهایت بگذارم؟

-نه، برعکس. میل ندارم تنها بمانم. دیگر دوست

ندارم به خودم فکر کنم ولی وقتی که مریض هستم همیشه

به خودم فکر می‌کنم....

-راستی که عجیب است: پس از محاکمه‌ام -و به گونه‌ای بس شدید - احساس پوچی هر نوع زندگی، احساس پوچی انسانیت مقهور در دست نیروهای پوچ به من دست می‌داد. حالا این احساس باز می‌گردد... بیماری چیزی ابلهانه است... و با وجود این در نظرم گویی با آنچه در اینجا انجام می‌دهم، با پوچی بشری می‌جنگم... و حال پوچی به شدت تمام باز نمودار می‌گردد...

...

-امان از این مجموعه درک ناشدنی که به انسان امکان می‌دهد تا احساس کند که زندگیش تابع چیزی است... وقتی که آدم مریض است، خاطرات نیروی غربی دارند. تمام روز به محاکمه‌ام فکر کرده‌ام، از خود می‌پرسم که واقعاً چرا. پس از این محاکمه بود که احساس پوچیی که نظم اجتماعی در وجودم برمی‌انگیخت، رفته رفته، تمامی آنچه را که انسانی است دربرگرفت... وانگهی در این امر چیز ناشایستی نمی‌بینم... با این همه... با این همه... در همین لحظه چه بسیار انسانها که آرزوی پیروزیهای را در سر می‌پرورانند که دو سال پیش حتی امکانش را هم تصور نمی‌کردند. امید آنها را من آفریده‌ام... میل ندارم جمله‌پردازی کنم، اما به هر حال دلیل زیستن و مردن انسانها امید ایشان است... و بعد؟... طبعاً در وقتی که تب خیلی شدید است نباید این همه وراجی کرد

تمامی روز به خود فکر کردن... ابلهانه است!... چرا
به این محاکمه می‌اندیشم؟ چرا؟ حالا که از آن خیلی
گذشته است. تب ابلهانه است، اما آدم چیزهایی
می‌بیند...» (۱۸۱ - ۱۸۲).

بدیهی است که علاوه بر تصویر ویژه محاکمه، تصویرهای دیگر نیز دارای
همان معنا خواهند شد. برای نمونه در اینجا به ذکر یکی از تصویرهایی که
بسیار مهم است بسنده می‌کنیم، زیرا که هم معنای عام دارد و هم در آثار
مالرو بارها تکرار شده است و در اینجا برای بار سوم به آن برمی‌خوریم:
تصویر آتش‌سوزی که پس از نابود کردن خدایانی که پیشتر بر جهان
حاکم بودند، اکنون فقط انقلاب را سالم باقی می‌گذارد، انقلابی که
بی‌آنکه به تمامی معتبر و حائز شرایط لازم باشد (گارین بیمار، در حال
دور شدن از آن است) در عین حال یگانه نویدی است که هنوز می‌توان
بدان باور داشت:

«در قازان [مرکز تاتارستان]، شب عید نوئل، آن
ازدحام فوق‌العاده... بورودین آنجا بود، مثل همیشه...
چه؟ آنان تمام خدایان را به جلوی کلیسای اعظم
می‌آوردند: پیکرهایی بزرگ همچون پیکره‌های ارابه‌های
کارناوال، یک الهه - ماهی که لباس پری دریایی بر تن
دارد... دویست، سیصد تا خدا... و نیز لوتر.
نوازندگان پوست خز و روباه پوشیده با تمامی سازهایی
که پیدا کرده‌اند هیاهویی جهنمی به پا می‌کنند. یک
پشته هیزم روشن است. خدایان روی شانه‌های افراد دور
محوطه می‌چرخند: بر روی توده هیزم و بر روی برف سیاه

می‌نمایند... چه رقص پیروزمندانهای! باربرهایی که خسته شده‌اند خدایان خود را روی شعله‌ها می‌افکنند: روشنائی عظیمی همه را سخت خیره می‌کند و کلیسای اعظم را که از سفیدی برق می‌زند در تاریکی شب نمایان می‌سازد... عجب؟ انقلاب؟ آری، همین طور در عرض هفت یا هشت ساعت. دلم می‌خواست سپیده‌دم را ببینم. آشغال! چیزهایی را می‌بینم. انقلاب را نمی‌توان به آتش افکند: حتی هنگامی که از انقلاب بیزاریم. باید اقرار کنیم که: هر چه انقلاب نیست، از انقلاب بدتر است... مثل خود آدم! نه با انقلاب، نه بی‌آن. این را در بیمارستان یاد گرفتم... در درس لاتین. جارو خواهند کرد. خب دیگر! شاید هم برف بود... خب دیگر؟» (۱۸۲).

در فاتحان، لذت جنسی و نیز رابطه میان مردان و زنان خیلی کم مطرح شده است (در این کتاب، به جز قسمتی که زن کلاین، جسد شوهر خود را پیدا می‌کند، فقط یک صحنه وجود دارد و آن صحنه‌ای است که در آن گارین با دو روسپی چینی همبستر می‌شود). اما در عوض این موضوع در جاده‌شاهی که در همان چشم‌انداز فاتحان نوشته شده، به تفصیل مورد بحث و تفسیر قرار گرفته است.

برای درک این متون به نظر ما توضیح این نکته مهم می‌نماید که در رمانهای مالرو، روابط میان مردان و زنان، شبیه روابط میان قهرمانان با جهان اجتماعی و سیاسی است. این نکته را بیشتر در روابط کلاین با همسرش مشاهده کرده‌ایم، روابطی که در نهایت - آن گونه که در رمان توصیف شده‌اند - مناسبات میان توده‌های مبارز انقلابی را - که کلاین

آنان را تجسم می‌بخشد - با پرولتاریا، یا به عبارت دیگر خلق ستم‌دیده و منفعل - که در وجود همسرش تجسم می‌یابند - باز می‌آفرینند. و این رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر و تقریباً انداموار^{۳۷} است که در آن، زن و خلق احساس می‌کنند که مبارز حرفه‌ای جزء خود آنان است. بی‌آنکه خود ایشان در مبارزه مشارکت داشته باشند، یا به عبارت دقیق‌تر مشارکت خود را به ارائه کمک مالی یا به ابراز همدردی در برابر جسد شکنجه شده مبارز حرفه‌ای محدود می‌کنند.

به همین ترتیب مناسبات گارین و پرکن با زنان نیز شبیه روابطشان با واقعیت تاریخی است و این بدان معنی است که این روابط صرفاً کامجویانه‌اند. گارین و پرکن همان طور که پیشتر گفته‌ایم، مردان عمل هستند، فاتحانی که با اجتماع انسانها در نمی‌آمیزند اما با سازمان دادن آن اجتماع و با در دست گرفتن زمام آن به منظور کوبیدن مهر و نشان خود بر جهان از آن بهره می‌برند. زنان برای آنان نقشی دارند شبیه نقش گروه انسانی که گارین و پرکن بدان می‌پیوندند: گارین به مبارزه انقلابی می‌پیوندد و پرکن به قبیله موئی‌ها. در روابط کامجویانه میان آنان و همبسترهایشان اجتماعی به وجود می‌آید که آنها آن را اداره می‌کنند و اربابان آنند. و این رابطه‌ای که در آن آنان با زن مثل شیئی رفتار می‌کنند و به ایشان امکان می‌دهد تا احساس کنند که وجود دارند، در عرصه محقر و محدود لذت جنسی، همان رهایی موقت و همان حس ناپایدار زیستن را برایشان ایجاد می‌کند که عمل تاریخی در عرصه‌ای وسیع‌تر به همراه دارد. این رابطه این احساس را در وجودشان برمی‌انگیزد که دمی از همان خطر بالقوه و همیشگی که ضرورتاً در پایان هر عمل جنسی و به طور قطع در پایان زندگیشان بدان تسلیم خواهند شد یعنی نیستی و ناتوانی، در امان مانده‌اند. تصاحب زن، به ویژه هنگامی که تصاحب روانی

نیز مطرح است - مثل موردی که در جاده شاهی آمده است - صرفاً ممکن است موقتی باشد. زن در پایان همبستری لزوماً از ادامه پیوند می‌گریزد. به همین ترتیب روسپی‌هایی که گارین با آنان همبستر می‌شود فقط موقتاً و به گونه‌ای ظاهری و ناپایدار به تسلیم شدن تن در می‌دهند. این رابطه‌ای است شبیه رابطه گارین و پرکن با واقعیت تاریخی که سرانجام ضرورتاً از سلطه آنان رها می‌شود. لذت جنسی، برای این فاتحان - فاتحان بیمار و موقتی - همان حاصل را در عرصه‌ای محدود دارد که عمل در عرصه‌ای وسیع‌تر و اساسی‌تر برایشان به بار می‌آورد: آگاهی به زیستن، هدفی که می‌توان به درستی دنبال کرد و امکان گریز از ناتوانی و نیستی برای مدت زمانی هر اندازه هم که کوتاه باشد.

برای پیشگیری از هر نوع بدفهمی باید در همین جا خاطر نشان سازیم که در نوشته‌های بعدی مالرو روابط میان مردان و زنان به موازات دگرگونی نگرش کلی او نسبت به انسان و سرنوشت بشر دگرگون می‌شود.

در پایان، برای اتمام این تحلیل از فاتحان، لحظاتی چند در مورد فرجام رمان، یعنی مرگ گارین درنگ می‌کنیم (با دقت در ذکر این نکته که ساختار این فرجام، در جاده شاهی، به شیوه‌ای تقریباً همانند تکرار شده است). اکنون دیگر از ماهیت این فرجام آگاهیم: قریب‌الوقوع بودن مرگ، گارین را برای همیشه از جنبش انقلابی جدا می‌کند و او را دچار نوعی تنهایی می‌سازد که بر اثر آن، زمان گذشته نیز تمامی معنای واقعی و موثر خود را از دست می‌دهد: گارین که در طی تمام داستان صرفاً برای تأمین پیروزی انقلاب زیسته است، صدای گامهای موزون ارتش سرخ پیروزمند را می‌شنود و در عین حال دچار این احساس شدید می‌شود که دیگر آنجا نیست و میان او و پیکاری که فرجامش این

پیروزی است، دیگر رابطه‌ای وجود ندارد.

این پایان در مقایسه با رمان سنتی به نظر ما هم مشابه و هم متفاوت می‌نماید. در واقع اغلب رمانهای قهرمان پروبلماتیک در تاریخ ادبیات در واقع با نوعی چرخش و تغییر عقیده که در آن، قهرمان، بیهودگی کوششها و جست و جوی پیشین خود را می‌پذیرد، به پایان می‌رسند. پایان فاتحان و جاده‌شاهی از برخی جهات، مشابه رمانهای سنتی است. گارین و پرکن نیز مانند دُن کیشوت و ژولین سورل و فردریک مورو [قهرمان بیگانه] و اما بوواری ناگهان حس می‌کنند که عمل آنان دیگر معنای راستینی برایشان دربر ندارد و خود را به شدت تنها می‌یابند. در عین حال میان این دو نوع رمان، تفاوت نیز وجود دارد؛ این تفاوت در آن است که جست و جوی‌های دُن کیشوت، ژولین سورل، مادام بوواری یا فردریک مورو، همیشه بیهوده بوده‌اند، هر چند که خود قهرمان از این امر آگاهی نداشته است، اما عمل انقلابی به خودی خود ارزشمند است و مرگ فقط گارین را از آن جدا کرده و نیز ارزش پیوندهای پیشین او را با انقلاب، به نحو قهقراپی خدشه‌دار کرده است.

این چند سطر در کنار تحلیلهای پیشین، بایستی برای آشکار کردن نقش محوری و معنای مرگ قهرمان در رمان کافی باشد. با این همه به نظر ما لازم است خاطر نشان سازیم که مالرو در اثری که بر مبنای این نظرگاه نوشته است، همان نوع پایان را برای نشان دادن هر چه بهتر آشتی‌ناپذیری میان عمل و مرگ، برگزیده است. هنگامی که به گارین خبر می‌دهند که نیکلائیف دو نفر چینی را دستگیر کرده است که کوشیده بودند چاههای منبع آب ارتش رابا سیانور مسموم کنند، او دیگر تنها شده و قریب‌الوقوع بودن مرگش، او را از عمل جدا کرده است. اما خطر، او را دوباره به عمل وامی‌دارد و بی‌درنگ تحت تأثیر این

امر، تنهایی و مرگ ناپدید می‌شوند و هنگامی بازمی‌گردند که پس از جبران خطاهای نیکلائیف و پی بردن به وجود مأمور سومی [برای مسموم کردن منبع آب]، خطر رفع شده است.

گارین که دوباره به تنهایی باز می‌گردد، شخصاً این گذار ناگهانی از دنیایی به دنیای دیگر را در می‌یابد و تصدیق می‌کند:

«یک اشتباه پلیس امنیتی کافی است که مثل آب

خوردن مرا به همان زندگی کانتون بازگرداند و با این

حال در این لحظه گویی دیگر عزیمت کرده‌ام...»

(۲۴۴).

سپس همه چیز به پایان می‌رسد. گارین به این پرسش که «کدام جهنم دره‌ای می‌خواهی بروی؟» - پرسشی صرفاً صوری، زیرا مسلم است که هر چه زودتر خواهد مرد - پاسخ می‌دهد:

«- به انگلستان. حالا می‌دانم که امپراتوری یعنی چه.

خشونت‌ی پابرجا و پایدار. رهبری کردن، تعیین کردن،

مجبور ساختن. زندگی در همین است...» (۲۴۵).

اما او دیگر از کانتون و از انگلستان، از عرصه‌ی نیستی و قلمرو بی‌شکل آن دور است. راوی به هنگامی که برای آخرین بار گارین را در آغوش می‌گیرد، پرتگاهی عبورناپذیر را که آنان را از هم جدا می‌سازد، احساس می‌کند و رمان با سه کلمه‌ی اساسی پایان می‌پذیرد: مرگ، نوامیدی، وقار برادرانه:

«غمی ناشناخته در من زاده می‌شود عمیق و نوامیدی، غمی

که همه‌ی چیزهای بیپوده‌ی اینجا و نیز مرگی که حضور دارد،

آن را فراخوانده‌اند... ۳۸ هنگامی که روشنایی بار دیگر

به چهره‌هایمان می‌تابد، او به من می‌نگرد. در چشمانش

به دنبال آن شادمانی هستم که پنداشته بودم می‌بینم؛
اما چیزی شبیه به آن وجود ندارد، هیچ چیز مگر وقاری
سنگین اما برادرانه» (۲۴۷).

نکته قابل توجه این است که مالرو، چنانکه در قلمرو فارفلو و ماههای کاغذی دیده می‌شود، در نخستین رمانهای خود دوبار — و البته با پاره‌ای تغییرات — یک موضوع را تکرار کرده است. یکبار در قلمرو فارفلو و ماههای کاغذی، و بار دیگر در فاتحان و جاده شاهی: در واقع پرکن همتای گارین است و کلود، همتای راوی. مبارزه برای دفاع از بومیان یاغی علیه دولتهای مستقر و مسلط، همتای شورش چینیان علیه انگلستان است و طبعاً، در درون این دو ساختار همگون، پرکن با همان مسائل گارین رو به روست و همان راه‌حلیها را برای آنها ارائه می‌دهد. پرکن که در مبارزه بومیان یاغی علیه دولتهای مستقر و متشکل درگیر شده است — همانگونه که گارین در انقلاب چین درگیر گشته بود — با این بومیان یکدل و یکرنگ نشده بلکه در سازماندهی پیکار و مقاومت آنان در برابر تمدن دولتی، واقعیتی میانجیگرانه را یافته است که برای او حس زیستن و معنا دادن به زندگی خود را میسر می‌سازد.^{۳۱}

در کنار این ساختار مشترک، میان دو رمان، تفاوت‌هایی نیز وجود دارد. دقیقاً همان طور که دو بخش ماههای کاغذی یک بار شکست و بار دیگر پیروزی نویسندگان را حکایت می‌کنند تا نشان دهند که در هر دو مورد، مسائل اساسی، یکسان باقی مانده‌اند، جاده شاهی، شکست قبیله‌های آزاد را در مقابل پیروزی انقلاب چین در فاتحان، قرار می‌دهد. از سوی دیگر چشم‌انداز دو رمان، با وجودی که بر جهانی مشابه بنا شده، تفاوت می‌یابد: فاتحان ساختاری جامع ترسیم می‌کند و گارین را در

مرکز مبارزه میان دو گروه از نیروهای تاریخی مهم، نشان می‌دهد. جاده شاهی، نورافکنها را تقریباً منحصراً روی زوج کلود - پرکن متمرکز می‌کند. و اما نیروهای تاریخی که با یکدیگر در ستیزند و به حاشیه جهان رمان رانده شده‌اند، گویی فقط واقعیتی انتزاعی دارند، واقعیتی که صرفاً برای نشان دادن وجود آنها کفایت می‌کند و ما در رمان نه به بومیانی سرکش که پرکن آنان را سازماندهی کرده برمی‌خوریم و نه به حکومت سیام، هر چند که واقعیت آنها محسوس است و ماهیتشان را حضور همسایگانی توصیف کند که شبیه آنها هستند (استینگ‌ها و موئی‌ها برای قبایل آزاد، تشکیلات فرانسوی برای حکومت سیام). در این چشم‌انداز، مبارزه نیز همراه با نیروهای ستیزه‌گر، محو می‌شود. جای آن را - تا اندازه‌ای - پاره‌ای از مباحثات نظری و تفکرات فلسفی می‌گیرد. به علاوه، از آنجا که چنین مباحثاتی در فاتحان، غالباً بر جنبه‌هایی از شخصیت و زندگی قهرمان مبتنی است که واقعی‌اند اما به نحوی بسیار مجمل طرح شده‌اند، ما به این فرض رسیده‌ایم که جاده شاهی همزمان یا پس از فاتحان نوشته شده و در واقع به نوعی برای تکمیل آن بوده است. و سرانجام اینکه در جاده شاهی شخصیت ظاهراً جدیدی وجود دارد به نام گرابو، که البته واقعیتی جدی ندارد و صرفاً تجسم یکی از خطرهای مهمی است که دائماً فاتحانی از نوع گارین و پرکن را تهدید می‌کنند.

پس از بیان این ملاحظات مقدماتی، می‌توانیم با مکث بر روی برخی از مباحثات و صحنه‌های بسیار مهم، «انتریگ» رمان را خلاصه کنیم. چارچوب کلی داستان از مبارزه همیشگی میان نیستی بی‌شکل، که در قالب گیاهان جنگل استوایی مجسم شده است و کوشش انسانها برای وارد کردن شکلهای معنادار در این جنگل تشکیل می‌شود: جاده شاهی

شهرها و معبدهایی که در گذشته بیابان را درنوردیده بوده اما پس از آن مقهور بیابان گردیده و زیر شنهای آن فرو رفته است، جاده‌ای که کلود و پرکن با مقاصد جدیدی درصدد بازسازی آن هستند و در این کار، یکی جویای پول است و دیگری جویای ابزارهای مادی برای دفاع از آزادی قبایل یاغی. در نگاه اول موضوع داستان، مبارزه میان صحرا و جاده شاهی است و خود مالرو خاطرنشان می‌کند که گرچه این اثر جاده شاهی نام دارد، قرار بوده است جلد اول مجموعه‌ای با عنوان «قدرت‌های صحرا» باشد.

روی یک کشتی که عازم هندوچین است، کلود جوان با پرکن آشنا می‌شود؛ پرکن شخصیتی افسانه‌ای است که مدتی طولانی در میان قبایل وحشی یاغی زیسته و در میان آنها نوعی امپراتوری مخالف با سلطنت در سیام و قلمرو تحت اداره فرانسویها ایجاد کرده است. اکنون پرکن پس از مدتی اقامت در غرب به هندوچین بازمی‌گردد، در حالی که از مسأله مهمی که نتوانسته آن را حل کند، به ستوه آمده و سردرگم شده است: در واقع او موفق نشده برای خرید مسلسلهایی که برای پیگیری مبارزه خود به آنها نیاز دارد پولی فراهم کند.

از نظر روانی، پرکن در یکی از آن حالات رخوتی قرار دارد که پیش از این در فاتحان، هرگاه که بیماری گارین شدت می‌یافت، آن را دیده‌ایم. به علاوه خود او نیز توضیح می‌دهد که سرخوردگی و دور شدنش از عمل فقط حاصل شکست تلاش او برای یافتن پول نیست، بلکه همچنین و در درجه اول، زاییده آگاهی از پیر شدن و نزدیکی مرگ است. برای مشخص کردن موقعیت باید اضافه کرد که پرکن، به رغم حالات روحی کنونیش از آنجا که هنوز به مبارزه و امپراتوری خود می‌اندیشد، نگران سرنوشت فردی به نام گرابوست: شخصیتی شبیه خود

او که به قصد ایجاد امپراتوری در جوار امپراتوری وی عزیمت کرده بوده و زندگی و فعالیتش بیشتر از آن رو نگران کننده می‌نماید که از مدتها پیش، بی‌آنکه نشانی باقی بگذارد، ناپدید شده است.

و اما کلود در پی آن است که در معابد متروک جاده‌شاهی کهن، مجسمه‌ها و نقشه‌های برجسته‌ای بیابد و در اروپا - جایی که این اشیاء قیمتهای گزاف پیدا کرده‌اند - بفروشد. نوعی دوستی، شبیه آنچه میان راوی فاتحان و گارین وجود داشت، به سرعت و به طور طبیعی میان کلود و پرکن برقرار می‌شود که نه فقط بر نیاز مشترک به پول، بلکه همچنین بر منش یکسان این دو شخصیت مبتنی است: هر دو نفر آنان از فاتحانند.

کلود و پرکن پس از ملاقات با یکی از ماموران تشکیلات اداری فرانسوی‌ها که به شیوه‌ی هجوآمیزی توصیف شده است، در ادامه‌ی راه خود، نقشه‌هایی برجسته در میان جنگل استوایی می‌یابند اما در راه بازگشت، ارابه‌رانها آنان را در سرزمین قبایل وحشی یاغی رها می‌کنند و ایشان در آنجا می‌پندارند که حضور نامرئی گرابو را احساس می‌کنند. اما پس از چندی، به کشف حقیقت می‌رسند: سرکرده‌ی قبایل وحشی در روستا از کلود و پرکن پذیرایی می‌کند، و این دو در آنجا می‌فهمند که گرابو با این یقین برای اجرای برنامه‌ی دشوار و مخاطره‌آمیز خود روانه شده بوده که می‌دانسته است در صورت مواجه شدن با شکست، دست آخر همیشه راه خودکشی به رویش باز است، اما چون شکست خورده، شهامت خودکشی را نداشته و به اسارت قبایل وحشی درآمده است. افراد قبیله پس از کور کردن گرابو، او را به سنگ آسیایی بسته بودند که مجبور بود آن را بچرخاند.

کلود و پرکن او را آزاد می‌کنند و به کلبه‌ی خود می‌برند؛ این کار

سبب می‌شود که استینگ‌ها که نمی‌توانند چنین رفتاری را از مهمانان خویش بپذیرند، آنان را در محاصره بگیرند. پس از چندین ساعت کشمکش حاد که در طی آن زانوی پرکن بر اثر زمین خوردن زخمی می‌شود، به تفاهمی دست می‌یابند: استینگ‌ها به دو سفیدپوست اجازه عزیمت می‌دهند و آن دو به استینگ‌ها قول می‌دهند به تعداد نفرات قبیله کوزه بفرستند تا آنان گرابو را آزاد کنند. این وعده عملی می‌شود و گرابو که حالا دیگر هیچ اهمیتی ندارد، به بیمارستانی فرستاده می‌شود. در این احوال پرکن درمی‌یابد که زخم پای خودش مهلک است و دیگر چند روزی بیشتر زنده نخواهد بود. او که بر اثر بیماری از جهان جدا شده است بیهوده می‌کوشد تا یک بار دیگر در جریان یک صحنه هوسبازانه - که درباره آن باز هم بحث خواهیم کرد - پیوند با جهان را بازیابد. این صحنه هنگامی فراهم می‌آید که پرکن خبر می‌شود که حکومت سیام که برای به انقیاد درآوردن قبیله‌های آزاد، در حال ساختن راه آهن است، نقص عضو گرابو را بهانه کرده است تا همزمان با ارسال کوزه‌ها، سپاهی برای تنبیه بومیان یاغی گسیل دارد. پرکن، همانند گارین در پایان فاتحان، تهدیدی را که بر روی کار او سایه انداخته است حس می‌کند و جهان عمل را بی‌درنگ بازمی‌یابد. او همراه با کلود با آخرین سرعت ممکن در کوهستان به پیش می‌تازد تا از سپاه حکومت سیام جلو بزند و مقاومت را سازماندهی کند. اما پیش از آنکه به هدف برسد مرگ گریبانش را می‌گیرد و شکست شخصی او، پایان نزدیک و ناگزیر امپراتوریش را پیشاپیش ترسیم می‌کند.

پیکره رمان پیش از هر چیز از مبارزه انسانها - پرکن و کلود - با قدرتهای ناهنجار و ویران کننده شکلهای طبیعت، ساخته شده است. می‌توان در تأیید این نظر صفحات بسیاری را به تمامی نقل کرد؛ ما به سه

نمونه بسنده می‌کنیم:

«با این همه جنگل و گرما نیرومندتر از تشویش بودند: کلود چنانکه گویی در بیماری محو می‌گردد، در این تخمیری فرو می‌رفت که در آن شکلها باد می‌کردند و کش می‌آمدند و بیرون از جهانی که در آن انسان اهمیت دارد، می‌گنیدند، جهانی که انسان را با نیروی تاریکی از خودش جدا می‌ساخت.

اکنون یکپارچگی جنگل خود را تحمیل می‌کرد؛ از شش روز پیش کلود از جدا کردن موجودات از شکلها، جدا کردن زندگی که می‌جنبید از زندگی که جریان می‌یابد، دست کشیده بود. نیرویی ناشناخته زائده‌های قارچ مانند را به درختها پیوند می‌داد، تمامی این چیزهای گذرا را بر روی خاکی شبیه کف باتلاقها، در آن بیشه‌های جوشان آغاز جهان به حرکت وامی‌داشت. در اینجا کدام عمل انسانی، معنایی داشت؟ کدام اراده نیرویش را حفظ می‌کرد؟ همه چیز شاخه شاخه می‌شد، سست می‌گشت، می‌کوشید با این جهان پست و در عین حال گیرا، بسان نگاه ابلهان، هماهنگ گردد... غانغرایا هم مثل حشره ارباب جنگل است.»

درباره شخصیت پرکن، بیشتر گفتیم که ساختاری شبیه ساختار شخصیت گارین دارد، ساختاری که در آن، همان عناصر بازیافته می‌شوند: عمل، لذت جنسی، بیماری، تهدید نیستی، تنهایی، مرگ. به همین سبب از تحلیلی مفصل که جز تکرار نکات مطرح شده درباره فاتحان نخواهد

بود، صرف‌نظر می‌کنیم و به برخی از مباحث نظری و تعللی می‌پردازیم که تعیین‌کننده مسیر اثر هستند و ملاحظه دقیق و انتقادی عناصری را که در فاتحان به تفصیل طرح نشده‌اند، ممکن می‌سازند.

جاده شاهی با بحثی طولانی درباره لذت جنسی آغاز می‌گردد. این امر در جاده شاهی، برخلاف فاتحان، جایگاهی بسیار مهم را به خود اختصاص می‌دهد، جایگاهی که احتمالاً دلمشغولی نویسنده برای بسط عنصری که در آثار پیشین خود به طرح اجمالی آن بسنده کرده بود آن را توجیه می‌کند. این جایگاه همچنین در سطح روانشناختی و ساختاری نیز توجیه می‌شود، زیرا که هر چند روابط مردان و زنان در مجموع آثار مالرو، بازآفرینی روابط میان انسانها و جهانند و گرچه در موارد مشخص مثل مورد گارین و پرکن این مناسبات دارای خصلتی صرفاً کامجویانه هستند، در زندگی آنان کار کردی مکمل نیز دارند: هر بار که بیماری غلبه می‌کند و روابط آنان با جامعه و جهان به پرسش کشیده می‌شود، می‌کوشند تا معنای سلطه و زندگی را در عرصه محدودتر و نیز بی‌واسطه‌تر لذت جنسی بازیابند. در واقع پرکن در جاده شاهی دقیقاً در چنین خلأیی به سر می‌برد؛ به همین سبب است که هم در آغاز رمان و هم در پایان آن یعنی به هنگام نزدیک شدن مرگ، میل جنسی، اهمیت درجه اول می‌یابد. درباره ماهیت این میل، علاوه بر آنچه هنگام بررسی فاتحان به تفصیل بیان کرده‌ایم نکته مهمی که در خور ذکر باشد وجود ندارد. در اینجا فقط به نقل چند عبارت می‌پردازیم که شاهد مثال بر تحلیل ما هستند. لذت جنسی پرکن، مانند لذت جنسی گرابو (و احتمالاً لذت جنسی گارین - البته اگر بیشتر روشن شده بود) نافی عشق است و بیش از هر چیز حاصل میل به سلطه و ترس از ناتوانی است. پرکن در آغاز کتاب، عباراتی بسیار قاطع به کار می‌برد:

«مردان جوان، لذت جنسی را... خوب درک نمی‌کنند.
آدم تا چهل سالگی اشتباه می‌کند، نمی‌تواند از قید
عشق خلاص شود: مردی که بجای اینکه رابطه جنسی را
اصل و زن را فرع بداند، زن را اصل، و رابطه جنسی را
فرع می‌داند، کارش ساخته است و گرفتار عشق
می‌شود: بدا به حال او...»

مهم این است که طرفت را شناسی و اینکه برایت
فقط جنس مخالف باشد».

پس از آن کلود صحنه‌ای را به یاد می‌آورد که همراه با پرکن در یکی از
روسپی‌خانه‌های جیبوتی گذرانده است و در داستان آمده است که این
صحنه «به ناکامی کامل انجامیده است». طبعاً این قسمت از داستان
بسیار معنادار است. پرکن در آغاز توضیح می‌دهد که اواز آن رواز
عملیات نظامی دست کشیده است که این عملیات به علت کمبود
مسلسل در هر حال محکوم به شکست بوده است، زیرا که ایستادگی در
برابر پیشرفت کار احداث خط راه‌آهنی که حکومت سیام در دست
ساختن داشت، ناممکن بود. کلود که شکاک‌تر بود، می‌اندیشد که علت
واقعی ترک عملیات در ناتوانی جنسی که در جیبوتی شاهدش بوده،
نهفته است.

پرکن که فکر او را می‌خواند به اعتراض پاسخ می‌دهد که اگر این
دو موضوع حقیقت داشته باشند و در پی هم قرار گیرند، مهمترین دلیل^{۴۱}
ترک عملیات آگاهی یافتن از رویدادی کاملاً چاره‌ناپذیر بوده است:
سالخوردگی که از خلال آن ناتوانی جنسی را احساس کرده بود اما در
واقع برای اولین بار ضمن نگرستن به شریک زندگیش، سارا، بدان پی
برده بود:

«- فقط تفکراتند که شما را از انجام طرحتان دور کرده‌اند؟

آن را فراموش نکرده‌ام: اگر فرصت... اما دیگر نمی‌توانم در درجه اول فقط برای آن زندگی کنم. پس از ناکامی در روسپی‌خانه جیبوتی نیز درباره‌اش خیلی فکر کرده‌ام... راستش تصور می‌کنم عاملی که مرا از آن جدا کرده، به قول شما، زنانی هستند که از دست داده‌ام. توجه داشته باشید که منظورم ناتوانی نیست. نوعی تهدید... مثل اولین باری که دیدم سارا پیر می‌شود. پایان چیزی، به ویژه که... احساس می‌کنم که امیدم را، با نیرویی که مثل گرسنگی وجودم را به رغم اراده‌ام فرا می‌گیرد، از دست داده‌ام».

همین اندیشه در جای دیگری از رمان هم آمده است:

«... راستش همه... آخر چطور به شما بفهمانم... به کشته شدن فکر می‌کنند. همین و این موضوعی است که هیچ اهمیتی ندارد. مرگ، چیز دیگری است: نقطه مقابل کشته شدن است. شما خیلی جوان هستید. من مرگ را نخستین بار ضمن ملاحظه پیر شدن زنی دریافتم که... بگذریم به هر حال یک زن... (قبلاً درباره سارا برای شما صحبت کرده‌ام). آنگاه گویی که این هشدار کافی نبوده، هنگامی که برای نخستین بار خود را ناتوان یافتم...».

در همین چشم‌انداز، درمی‌یابیم که گرابو به لذت جنسی نمی‌رسید مگر هنگامی که زنان را وامی‌داشت او را ببندند و شلاق بزنند، و اینکه در عین

حال از این امر سخت احساس تحقیر می‌کرد:

«-از مردی برایتان حرف زده‌ام که در بانکوک زنان را واهی داشت تا او را لخت ببندند... او گرابو بود. چیزی پوچتر از ادعای همبستر شدن و زیستن -آری، زیستن - با یک موجود انسانی دیگر نیست... اما او به شدت از این امر احساس حقارت می‌کرد...»

-از اینکه مردم این قضیه را بدانند؟

-کسی نمی‌داند. از انجام این کار احساس حقارت

می‌کرد. حال، تلافی می‌کند. احتمالاً بیشتر به همین سبب است که به اینجا آمده است... شجاعت، تلافی می‌کند...».

این را هم بیفزاییم که هنگامی که پرکن با خبر می‌شود که زخمش گشوده است دلش هوای «زن» می‌کند و اگرچه در لحظه کامگیری، حس زیستن را بازمی‌یابد، بی‌درنگ احساس می‌کند که این کامجویی تا چه حد زود گذر است:

«آن پیکر از خود بیخود شده، نومیدانه از او دور می‌شد؛ هرگز، هرگز او احساسات این زن را درک نخواهد کرد، هیچ گاه در هیجان شدیدی که سراپای وجودش را می‌لرزاند، چیزی جز بدترین جداییها را نخواهد یافت. شرط تصاحب، عشق است. در پی حرکت پیکر زن (...)

او نیز چشمهایش را بست (... مثل کسی که به زهر پناه می‌برد، در خود فرو رفت، این احساس تند بر او چیره بود که با نیروی خشونت، آن چهره نامشخص را که او را به سوی مرگ می‌راند، نابود کند».

یک قسمت مهم و معنادار دیگر کتاب آنجاست که به تمایز میان دو نوع موجود انسانی مربوط می‌شود که آن دو را مالرو گاهی ماجراجو و فاتح می‌نامد، اما کلود در اینجا دو نوع ماجراجویی متفاوت را با آنان تطبیق می‌دهد: تمایز در این امر نهفته است که گرچه هر دو دسته در خوار شمردن آداب و مقررات و جامعه بورژوازی، اشتراک نظر دارند، ماجراجویان به خودشان و به سبک شخصیتی که آن را تجسم می‌بخشند می‌اندیشند، حال آنکه فاتحان درگیر مبارزه واقعی هستند و همه چیز را تابع پیروزی آرمانی می‌کنند که از آنان فراتر می‌رود:

«او می‌اندیشید که آنچه را آنان [فاتحان] ماجرا می‌خوانند، فرار نیست، تعقیب است: نظم جهان، به نفع تصادف به هم نمی‌ریزد، بلکه اراده بهره‌برداری از جهان آن را درهم می‌شکند. او کسانی را که ماجراجویی در نظرشان فقط منبع تغذیه رویاهاست، می‌شناخت؛ (بازی کن تا بتوانی خواب ببینی)؛ عامل محرک تمامی وسایل دستیابی به امید را نیز می‌شناخت: تنگدستیها...».

پرکن به هنگام سخن گفتن درباره مایرنا می‌گوید:

«من فکر می‌کنم که او مثل بازیگری که نقشی را بازی می‌کند تشنه آن بود که داستان زندگی‌اش را خود بازی کند. شما فرانسویان چنین آدمهایی را که به... چطور بگویم، بله... به بازی کردن نقش بیشتر اهمیت می‌دهند تا به پیروز شدن، دوست می‌دارید».

کاپیتان به کلود می‌گوید «همه ماجراجوها زاده افسانه‌ها هستند»، حال آنکه پرکن «اعتنایی به لذت بازی کردن داستان زندگی خود ندارد و از نیاز به ستایش کارهای خویش دل‌کنده است».

و هنگامی که تفاوت میان خود و مايرنا را یادآوری می‌کند، پرکن می‌افزاید:

«آنچه را مايرنا خواسته است در عالم رؤیایی صحنهٔ
تئاترهای شما بیازماید، من به طور جدی آزموده‌ام. شاه
بودن، ابلهانه است، آنچه مهم است ایجاد یک کشور
پادشاهی است.»

در همین سیاق اندیشه‌ها، جایگاهی مهم به شخصیت پدربزرگ کلود داده شده است. او بی‌آنکه خود را به خاطر این یا آن آرمان درگیر کند، منفرد و مستقل، با تحقیر تمام آداب و رسوم اجتماعی، زندگی کرده و در هفتاد و سه سالگی «همچون وایکینگ‌های پیر» مرده است؛ و کلود که او را بسیار می‌ستوده است، می‌پندارد که در پرکن، شخصیتی شبیه وی را یافته است. اما پرکن تذکر می‌دهد:

«من فکر می‌کنم که پدربزرگ شما کمتر از آنچه
می‌پندارید، مهم بوده، اما خود شما خیلی بیشتر از
تصورتان، مهم هستید.»

چندین بند از کتاب به موضوع بسیار با اهمیت دیگری اختصاص یافته‌اند: موضوع خودکشی. این موضوع در فاتحان، به هنگام کشته شدن چنگ‌دای به دست هونگ که طرفداران چنگ‌دای آن را خودکشی ایدئولوژیکی وانمود کرده بودند، به طور گذرا مطرح شده بود. در آن هنگام کلاین که به امکان خودکشی ایدئولوژیکی باور نداشت، تردیدهای خود را دربارهٔ صحت این خودکشی «با شدت وصف‌ناپذیری» بیان کرده بود.

«-خودکشی نظرم را جلب نمی‌کند.

-چرا؟

—کسی که خود را می‌کشد در پی تصویری است که
خودش از خویشستن ساخته است: انسان هرگز جز برای
زیستن خودکشی نمی‌کند. من دوست ندارم که بازیچه
دست خالق باشم».

با آنکه انسان فاتح، خودکشی را هیچ گاه مانند وسیله‌ای برای نبرد در
نظر نمی‌گیرد، در عین حال وجود بالقوه آن به مثابه یکی از عناصر تعیین
کننده آگاهی او، در مقام امکان اجتناب از انحطاط زندگی که در آن
پیکار و عمل ناممکن شده باشند، باقی می‌ماند. دغلبازی گرابو دقیقاً در
این نکته است که خواسته بود مانند فاتحان زندگی و رفتار کند، اما در
لحظه تعیین کننده، شهامت کشتن خود را نداشته است. همین جا
یادآوری کنیم که در قسمت مربوط به روابط خاص او با لذت جنسی که
بالاتر نقل شد، به این ضعف اشاره شده بود. در این مورد صحنه بسیار
معناداری در کتاب وجود دارد: کلود که به محاصره افراد قبیله استینگ
درآمده است، به فکر می‌افتد که اگر خود او و پرکن موفق به فرار
نشوند، با آخرین فشنگ‌هایشان خودکشی کنند:
«جای گلوله‌ها را در خشاب نشان داد.

—هنوز دو تا باقی مانده...

—عجب؟

این گرابو بود که حرف می‌زد. یک صدا، فقط یک
صدا به تنهایی می‌توانست تا این حد بیانگر انزجار
باشد (...) و در آن فقط انزجار نبود، یقین هم بود. کلود،
وامانده، او را می‌نگریست: (...) زوالی عظیم. و او از مرز
دلیری فراتر رفته بود. و آن مرد نیز در آسیا، مانند معابد
می‌پوسید... (...) وحشت، در آن لحظه، به اندازه زمانی

که در میان قبیله موئی بود، گرداگردش پرسه می‌زد.
—خدا یا، با این همه غیرممکن نیست که...
—ایله!...

چهره درمانده گرابو بسی بیش از دشنام و حتی آن
صدا می‌گفت: وقتی بی‌فایده است، نمی‌توانی، و وقتی
که ضروری است، چه بسا پیش می‌آید که دیگر
نتوانیم».

برای اتمام این واریسی که البته می‌توان آن را بسیار ادامه داد، بر چند بند
از جاده شاهی در مورد معنای زندگی و نیز در مورد پایان آن که از هر
جهت شبیه فاتحان است، تأکید می‌ورزیم.

در نظر پرکن، همانند گارین، معنای زندگی در عمل نهفته است: در
عمل به مثابه تنها و یگانه وسیله غلبه بر تهدید نیستی، ناتوانی و به ویژه
مرگ. برای نمونه گفت و گوی کلود و پرکن را بر روی کشتی،
هنگامی که پرکن، خسته، مصمم شده است از عمل دست بکشد، نقل
می‌کنیم:

«...در حقیقت، کامیاب شدن در نظر شما چه
معنایی دارد؟

—عمل کردن به جای خواب دیدن. و در نظر شما؟

(...)

—تلف کردن وقت.

(...)

—شما نزد قبایل یاغی باز می‌گردید؟

—این چیزی نیست که من تلف کردن وقت

می‌نامم، برعکس.

(...)

-برعکس؟

-در آنجا [نزد قبایل یاغی] من تقریباً همه چیز یافته‌ام.

-بجز پول، غیر از این است؟».

و در جای دیگری از کتاب:

«-این من نیستم که انتخاب می‌کنم: کسی است که مقاومت می‌کند.

-اما در برابر چه؟

(...)

-در برابر آگاهی از مرگ.

-مرگ حقیقی، زوال است.

(...) پیر شدن، خیلی وخیم‌تر است! پذیرفتن سرنوشت و نقش خود، لانهٔ سگی برفراز تنها زندگی خویش... آدم وقتی جوان است، نمی‌داند مرگ چیست...

و ناگهان کلود آنچه را که به این مرد پیوندش می‌داد، کشف کرد، مردی که او را پذیرفته بود، بی‌آنکه او به درستی پی به مقصودش ببرد: «سوسهٔ مرگ».

یا باز هم:

«کشته شدن، ناپدید گشتن برای او چندان مهم نبود: او دیگر علاقه‌ای به خودش نداشت و بدین ترتیب در نبود پیروزی، پیکار خود را باز یافته بود. اما در عین زنده بودن، بیهودگی زندگی خود را همچون یک سرطان

پذیرفتن، به معنای زیستن با لمس سردی مرگ در
سرانگشتان خویش بود... این نیاز به ناشناخته، این
درهم شکستن گذرای روابط زندانی با ارباب که کسانی
که آن را نمی‌شناسند، ماجراجویی می‌نامندش، چه بود جز
دفاع در برابر مرگ؟ (...)

رهاندن خود از این زندگی دستخوش امید و رؤیا،
گریختن از این کشتی بی‌حرکت».

پایان کتاب نیز، ساختاری شبیه ساختار فاتحان دارد، و این امر نشان
می‌دهد که مالرو تا چه حد به طور ضمنی یا آشکارا اصرار داشته است که
روابط میان آگاهی از مرگ و عمل را در ساختار شخصیت‌های گارین و
پرکن به خوانندگان بفهماند.

گارین، تک و تنها در برابر مرگ، مرگ را از یاد برده بود تا، در
طی مدت کوتاه بازجویی از دو مامور دشمن که اقدام به مسموم کردن
چاهها کرده بودند، بار دیگر در عمل نیرو بگیرد و البته در پی آن، پس
از پایان یافتن ماجرا، تنهایی عمیق را باز یابد. علت این ماجرا به نظر ما
روشن است: مقصود این است که به خواننده فهمانده شود که شرکت در
عمل - حتی هنگامی که این عمل به طور قطع گذراست و محکوم به آن
است که چند صباحی بیش نپاید - به صرف حضور خود نافی هرگونه در
خود فرورفتن و هر اندیشه متمرکز بر تنهایی و بیماری و مرگ است.

به همین ترتیب هنگامی که پرکن، آگاه از مرگ قریب‌الوقوع
خویش و بیهودگی هر کوششی برای خود فراموشی از راه غرقه گشتن در
لذت جنسی، ناگهان درمی‌یابد که قبیله‌های او را پیشروی سپاهیان
حکومتی تهدید می‌کند مجدداً به عمل متوسل می‌شود، آگاهی او از
مرگ، با وجودی که می‌داند راه فراری از آن ندارد تمام اهمیت و حتی

تمام واقعیت خود را از دست می‌دهد. این نکته به روشنی در متن کتاب آمده است: ساوان، رهبر یکی از قبایل وحشی می‌خواهد پیکار را به تأخیر اندازد. پرکن که با او گفت و گو می‌کند، خطاب به کلود، به زبان فرانسوی می‌گوید:

«- شاید تا آن موقع مرده باشم».

«اما باز هم لحن عجیبی داشت، به زندگی باور

می‌کرد».

در جایی دیگر، هنگامی که خطر بریده شدن جاده تهدیدشان می‌کند:

«پرکن چنانکه گویی برای خودش سخن می‌گوید، زیر

لبی گفت:

-لحظاتی هست که من احساس می‌کنم این قضیه

هیچ اهمیتی ندارد...

-قطع جاده؟

-نه، مرگ».

اما بیماری راه خود را دنبال می‌کند و مرگ اجتناب‌ناپذیر است؛ پرکن که ناگزیر است بدان توجه کند، نخست می‌کوشد تا آن را به عمل مربوط سازد:

«-...تب لعنتی... وقتی که از آن خلاص شوم،

می‌خواهم دست‌کم... می‌فهمی کلود؟

-گوشم با توست، خب، که چه!

-بایستی که مرگ من دست‌کم آنان را وادارد تا

آزاد باشند.

-این چه نفعی می‌تواند برای تو داشته باشد؟

پرکن چشمهایش را بسته بود: او چنان در حال

احتضار بود و دیگران چنان زنده‌تر از او می‌نمودند که هرگونه ارتباطی با آنان ناممکن جلوه می‌کرد».

سپس، در پی پیشروی بیماری، عمل ناپدید می‌گردد و فقط تنهایی باقی می‌ماند؛ پرکن هنوز در آرزوی آن است که به خانه خود برسد و در جایی بمیرد که زندگیش در آنجا معنای خود را یافته بود، هر چند که این معنا برایش بیگانه شده بود:

«... او می‌دانست که در خانه خود هم درمان می‌شود و هم می‌میرد، و در آن حالت فروریزی امیدهایی که او تجسم آنها بود، جهان که آن راه آهن مانند طناب دور دست و پای زندانی، محصورش کرده بود، دوباره بسته می‌شد؛ می‌دانست که دیگر هیچ‌گاه در جهان هیچ چیز نه رنجهای گذشته‌اش را جبران خواهد کرد و نه رنجهای کنونیش را: انسان بودن پوچ‌تر از در حال مرگ بودن است...».

با این همه او که با هرآنچه در پیرامونش قرار دارد، حتی با کلود و اندام خود، بیگانه شده است، در جهان پوچی و نیستی خواهد مرد:

«در کنار او، کلود قرار داشت که به زندگی ادامه خواهد داد، و به زندگی باور داشت، مانند کسان دیگری که فکر می‌کنند که جلادانی که شما را شکنجه می‌دهند انسانهایی نفرت‌انگیزند. تنها، تنها با تبی که سر تا پایش را فرا گرفته بود و با آن چیز وفاداری که روی رانش افتاده بود: دست او.

هیچ چیزی هرگز معنایی به زندگیش نخواهد داد. حتی این هیجانی که او را در زیر آفتاب آزار می‌داد.

انسانهایی بر روی زمین بودند که شورها و رنجها و زندگی خود را باور داشتند (...) و با این همه، هیچ انسانی، هرگز نمرده بود: آنان همانند ابرهایی که همان دم در آسمان ناپدید می‌گشتند، همانند جنگل و همانند معبدها، گذشته بودند؛ فقط او به زودی می‌مرد و از جا کنده می‌شد.

«مرگ... وجود ندارد... فقط... من... هستم...»
 (...) من... که... دارم می‌میرم...»
 کلود با انزجار به یاد جمله دوران کودکی‌اش افتاد:
 «پروردگارا، ما را در حالت احتضارمان یاری کن...»
 آن برادری نومیدانه‌ای که او را از خود بیخود می‌کرد،
 اگر نه با سخنان، دست کم با دستها و چشمها بایستی
 بیان می‌شد! کلود شانه‌های او را در آغوش می‌فشرد.
 پرکن آن شاهد را که گویی بیگانه‌ای همچون
 موجودی از یک جهان دیگر بود، نظاره می‌کرد.

درباره فاتحان دو سند در دست است که نه فقط به سبب شخصیت استثنایی نویسندگانشان، مالرو و تروتسکی، و مسائلی که این دو مطرح می‌کنند - مانند موضوع استراتژی انقلابی و موضوع روابط میان سیاست و ادبیات - بلکه به این دلیل نیز جالب توجهند که به احتمال زیاد گفت و شنود این دو شخصیت، نقشی اساسی در تحولی که مالرو را از فاتحان و جاده‌شاهی به سرنوشت بشر رسانیده، ایفا کرده است، زیرا که در رمان سوم نظرگاه تروتسکیستی^{۴۲} جایگاهی چشمگیر دارد.
 تروتسکی که فاتحان را پس از چاپ با دو سال تأخیر خوانده بود،

آن را در وهله اول، به چشم یک سند سیاسی نسبتاً مهم یافته بود و مقاله‌ای برای نشریه "N.R.F" فرستاده بود که در آن، این اثر را از چنین نظرگاهی ارزیابی کرده بود. یک چنین بی‌توجهی آشکار به جنبه ادبی اثر، به دشواری به تصور درمی‌آید. تروتسکی از همان آغاز مقاله، پس از تأکید بر اینکه گارین سخنگوی مالرو است، می‌نویسد که «کتاب، رمان نام گرفته است». سپس خاطرنشان می‌کند که «در واقع، گاهشمار رمان‌وار^۳ انقلاب چین در نخستین دوره آن، دوره کانتون، پیش روی ماست». تروتسکی در جایی دیگر از «رمان» مالرو سخن می‌گوید اما دقت می‌کند تا این واژه را در گیومه قرار دهد. همه این نکات نشان می‌دهند که تروتسکی، که زندانی نظرگاه خود - نظرگاه مرد سیاسی - شده است، تا چه اندازه ساختار حقیقتاً ادبی اثر را نادیده گرفته است، اثری که در واقع، رمان بی‌گیومه است و قهرمان آن، نه انقلاب، بلکه گارین است.

تروتسکی بر این مبنا، در نظرگاهی که خاص خود او و معروف خاص و عام است - نظرگاه پرولتاریای انقلابی که باید سیاستی تهاجمی را در مخالفت با همه سازشها و تمامی نیروهای سیاسی بورژوازی در پیش گیرد - انتقاد خویش را بر محور توصیفی که مالرو از انقلاب چین کرده، بسط می‌دهد. در نظر او، اوضاع در چین، مشابه وضعیت انقلابی که در اکتبر ۱۹۱۷ در روسیه شکل گرفته بود، جلوه می‌کند. به طور خلاصه اشاره کنیم که او از جمله بر مالرو خرده می‌گیرد که چرا از بورودین، فردی انقلابی ساخته است، در حالی که در واقعیت امر، بورودین فقط یکی از بوروکراتهای کمینترن بوده که نه در انقلاب ۱۹۰۵ شرکت کرده بوده است و نه در انقلاب ۱۹۱۷ (این نکته را از آن رو یادآوری می‌کنیم که در سرنوشت بشر بورودین در حقیقت همانند یک بوروکرات

حزبی صرف نمودار می‌شود).

پاسخ مالرو، که بسیار کوتاه است، به دو بخش تقسیم می‌شود و دو زمینه مختلف را دربر می‌گیرد. در بخش اول، به درستی برای تروتسکی توضیح می‌دهد که اثرش نه گاهشمار انقلاب، بلکه رمان است:

«... این کتاب، یک «گاهشمار رمان‌وار» انقلاب

چین نیست، زیرا که در آن تأکید اصلی بر رابطه میان

افراد و عمل جمعی گذاشته شده است و نه روی عمل

جمعی به تنهایی».

بنابراین، مالرو، آنچه را که در انتقاد تروتسکی «زاده مقتضیات داستان است» یعنی از ضرورت حل مسأله‌ای زیباشناختی ناشی می‌شود که تروتسکی آن را حتی درنیافته است، به طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌دهد. در این عرصه، در درجه اول، شخصیت بورودین جای دارد که در نظرگاه تروتسکی احتمالاً بوروکرات است، اما در نظرگاه گارین و همه اطرافیان‌ش انقلابی حرفه‌ای جلوه می‌کند. خلاصه اینکه «دیدگاه رمان، بر این رمان حاکم است». اما پس از بیان این نکات و نیز از آن رو که تروتسکی برای شخصیت‌های رمان «ارزش نمادهای اجتماعی» قائل می‌شود، مالرو نیز به «بحث اصلی» یعنی به مسائل سیاسی که تروتسکی طرح کرده است، می‌پردازد.

این بخش دوم پاسخ، دفاعی البته محترمانه اما بسیار تند از سیاست «بین‌الملل» است. در واقع تروتسکی اوضاع جهانی و چین را با اوضاع روسیه در سال ۱۹۱۷ یکی می‌انگارد. اگر در موقعیت قدرت، تاکتیک تهاجمی کاملاً درست بوده است، در موقعیت ضعیف، برعکس، تاکتیک تدافعی ضروری می‌گردد، مانند تاکتیک «بین‌الملل کمونیست» به هنگام وقوع رویدادهایی که در فاتحان وصف شده‌اند. در این مورد باید

خاطر نشان کرد که در نخستین بخش که به مسائل زیبایی‌شناختی و ادبی مربوط می‌شده، در برابر تروتسکی، که موضوع اصلی را نادیده می‌گرفته، حق کاملاً با مالرو بوده است و در هنگام پرداختن به مسائل سیاسی نیز تقریباً تا حدی حق با اوست. تفاوت عظیم میان سیاست پیشنهادی تروتسکی با سیاستی که «بین‌الملل کمونیست» انتخاب و تحمیل کرده بود، در واقع تفاوت میان سیاستی تهاجمی و سیاستی تدافعی بود که یکی با ارزیابی خوش‌بینانه تناسب قوای موجود انطباق داشته و دیگری با ارزیابی بدبینانه آن. ولی مالرو سیاست «بین‌الملل» را به گونه‌ای توصیف می‌کند که گویی فقط ارزیابی خاصی از اوضاع چین و موضوع نوعی دفع‌الوقت موقت به منظور گردآوری نیروهای لازم برای یک تهاجم تازه مطرح است، حال آنکه در حقیقت، تضاد میان تروتسکیسم و سیاست «بین‌الملل» - که سپس به سیاست استالین تبدیل شد - بسیار عمیقتر بوده و خصلت بین‌المللی داشته است. عباراتی نیز که دو گروه متخاصم به کار برده‌اند، این امر را به روشنی بیان می‌دارد. هر دو گروه تضاد میان سیاست تهاجمی و سیاست تدافعی را البته مهم، اما زاییده تضاد بسیار ژرف دیگری تصور کرده‌اند: تضاد میان استراتژیهای «انقلاب مداوم» و «سوسیالیسم در یک کشور».

تروتسکی می‌دانست که تناسب قوا همیشه به نفع انقلاب نیست، اما می‌اندیشید که امکان ندارد جامعه سوسیالیستی، در کشوری عقب‌مانده مانند روسیه بدون پشتوانه انقلاب جهانی ساخته شود و یگانه امید به تقویت امکانهای موفقیت انقلاب و بقای سوسیالیسم در اتحاد جماهیر شوروی را در سیاست پیشنهادی خود می‌دید.

رهبری «بین‌الملل»، برعکس، بر این نظر بود که مسأله اساسی حفظ پایگاه شوروی است که در آن زمان وجود داشت، و با توجه به تناسب

قوای نامناسبی که زائیدهٔ تثبیت سرمایه‌داری بود (در آن هنگام از «تثبیت نسبی» سخن گفته می‌شد) هر جنبش انقلابی، اگر در بخش عظیمی از جهان گسترش نمی‌یافت و به پیروزی نمی‌رسید، این خطر را در بر داشت که نوعی ائتلاف بین‌المللی ضد شوروی ایجاد کند و حتی موجودیت خود اتحاد جماهیر شوروی را نیز به خطر اندازد. بر این مبنا بود که مراحل گوناگون سیاست تدافعی، پیریزی شد: از دورهٔ استالینی - بوخارینی که در طی آن هنوز به اتحاد با نیروهای دموکراتیک و شبه دموکراتیک (در چین با کومین‌تانگ و به طور ضمنی با چانکای - شک) چشم امید بسته شده بود، تا دورهٔ استالینی که طی آن، سیاست تدافعی مطلق تبلیغ می‌شد، سیاستی که در سال ۱۹۳۹ به پیمان عدم تجاوز با آلمان هیتلری انجامید و متضمن کاربرد دستگاه «بین‌الملل» و احزاب کمونیستی علیه هرگونه خطر گسترش و تعمیق جنبش انقلابی در کشورهای گوناگون جهان بود.

بدان سبب در اینجا به مسائل بالا اشاره کردیم که به نظر ما برای درک رمان بعدی مالرو، یعنی سرنوشت بشر که اینک به بررسی آن می‌پردازیم، اهمیت اساسی دارند. موضوع این رمان، انقلاب چین و درون این انقلاب، ستیز میان گروه انقلابیهای شانگهای از یک طرف و رهبری حزب و «بین‌الملل» از طرف دیگر است که از انقلابیها می‌خواهند که در برابر چانکای - شک مقاومت نکنند؛ موضوع رمان همچنین ستیز میان دو ارزش است که این نیروها تجسم آنهایند: ارزش تروتسکی‌مآب^{۴۴} اتحاد انقلابی بی‌واسطه و ارزش استالینی انضباط^{۴۵}. این سومین رمان مالرو که پس از فاتحان و جادهٔ شاهی منتشر شد، بازتابی عظیم داشت و او را شهرهٔ آفاق ساخت.

هر چند که این رمان نیز یکی از رمانهایی است که ما «رمان‌گذار»

(میان رمان قهرمان پروبلماتیک و رمان بدون شخصیت) نامیده‌ایم و با وجودی که موضوع آن، مانند فاتحان، انقلاب چین است، جهان سرنوشت بشر با دو رمان پیشین به کلی تفاوت دارد.

آیا مالرو تحت تأثیر بحث خود با تروتسکی قرار گرفته بوده است؟ این موضوعی است که مسلماً نمی‌توان با اطمینان آن را اثبات کرد. لیکن در این نکته تردیدی نیست که سرنوشت بشر از برخی جنبه‌ها - فقط از برخی جنبه‌ها - به نظرگاه تروتسکیایی^{۴۶} نزدیک است.

اما هر قدر هم که «گاهشمار انقلاب» در این اثر مهم باشد (و این امر در سرنوشت بشر بسیار مهم‌تر از فاتحان است) در نهایت، برای بررسی ساختگرایانه یا حتی صرفاً ادبی رمان، جنبه فرعی دارد. تازگی واقعی کتاب در آن است که برخلاف جهانهای جاده شاهی و فاتحان که تابع مسأله تحقق فردی قهرمانانند، جهان سرنوشت بشر تابع قوانینی دیگر و به ویژه تابع ارزشی متفاوت است: ارزش اتحاد انقلابی.

بهتر است که بی‌درنگ به موضوع اساسی پردازیم: سرنوشت بشر یک رمان در دقیقترین معنای کلمه است که قهرمانی پروبلماتیک دارد، اما در مقام رمان گذار، نه یک فرد، بلکه یک قهرمان پروبلماتیک جمعی را توصیف می‌کند: جمع انقلابیهای شانگهای که در داستان، در وهله اول با سه شخصیت فردی: کیو، کاتو و مای و پس از آن با همرلیش و تمامی مبارزان گمنامی که گرداگرد آنان جمع شده‌اند، نمایانده می‌شود.^{۴۷}

گفتیم که سرنوشت بشر، قهرمانی جمعی و پروبلماتیک دارد و این خصلت پروبلماتیک که این اثر را به رمان به معنای واقعی بدل می‌کند، حاصل آن است که انقلابیهای شانگهای به دو الزام که در عین اساسی بودن در جهان رمان متضادند، پایبندند: از یک سو تعمیق و گسترش

انقلاب، و از سوی دیگر، رعایت انضباط در برابر حزب و «بین‌الملل». اما حزب و «بین‌الملل» که سیاستی کاملاً تدافعی در پیش گرفته‌اند، با هر گونه اقدام انقلابی در شهر، قاطعانه مخالفت می‌کنند، دسته‌های وفادار به خود را از شهر عقب می‌کشند و با وجود آن که بدیهی است که چانکای-شک خود را برای قتل‌عام رهبران و مبارزان کمونیست آماده می‌کند، از هواداران خود می‌خواهند که سلاح‌هایشان را به او تحویل دهند.^{۴۸}

در این اوضاع مبارزان شانگهای به ناگزیر یگراست به سوی شکست و قتل‌عام پیش می‌روند.

بدین ترتیب، از آنجا که کتاب «گاهشمار انقلاب» نیز هست، روشن می‌شود که چرا نظرگاه آن تا حدی به اندیشه جناح مخالف نزدیک است. کتاب که بر مبنای نظرگاه کیو و مای و کاتو و رفقایشان نوشته شده است به طور ضمنی بر خرابکاری رهبری حزب در راه مبارزه آنان و بر مسئولیت این رهبری در شکست و قتل‌عام و شکنجه مبارزان تأکید می‌ورزد.^{۴۹}

در این چارچوب، ارزش حاکم بر جهان سرنوشت بشر، ارزش اتحاد است، ارزشی که در این مورد می‌تواند فقط اتحاد پیکار انقلابی باشد.

از آنجا که دنیایی که حوادث داستان در آن رخ می‌دهد، همان دنیای فاتحان است، اشخاص - کمابیش - ضرورتاً همان اشخاصند هر چند که از زاویه‌ای دیگر نگریسته شده‌اند. به همین رو، برای شناخت هر چه بهتر اشخاص این رمان بهتر است که یکایکشان را در پیوند با شخصیت متناسب با آنان در رمان پیشین بررسی کنیم. بدیهی است که بحث را با گفت و گوا از شخصیت اصلی یعنی گروه

انقلابیها آغاز می‌کنیم. در فاتحان بورودین تجسم این شخصیت بود. ۵۰ تفاوت میان این دو، چشمگیر است اما با تفاوت نظر گاههایشان توجیه می‌شود.

از دیدگاه گارین فردگرا، انقلابی فقط ممکن است یک فرد باشد که وجه مشخص او این است که نه فقط پیوند تنگاتنگ با پرولتاریا و سازمان رهبری کننده انقلاب دارد، بلکه تا حد یگانه شدن با این پرولتاریا و این انقلاب پیش می‌رود، حال آنکه اگر از درون نگریسته شود، این وجه مشخص، دقیقاً همان عاملی است که فرد را به جمع تبدیل می‌کند. به همین رو، سرگذشتی که سرنوشت بشر روایت می‌کند، نه فقط سرگذشت فعالیت کیو و مای و کاتو و رفقایشان، ماجرای شکست و مرگ آنان، بلکه همچنین، سرگذشت جمع آنان است که پیوند تنگاتنگ با این فعالیت دارد و واقعیتهای جاندار، زنده و پویاست.

پیرامون آنان، اگر چهره‌های فرعی را کنار بگذاریم، به چهار شخصیت برمی‌خوریم که به هیچ جمع دیگر نمی‌پیوندند و افرادی کمابیش منفرد باقی می‌مانند: یک متحد [انقلاب]: تروریستی چینی به نام چن، یک دشمن به نام فرال، و دو شخصیت که حد وسط جای می‌گیرند: کلاییک و ژیزور.

ما نوشتیم «یک متحد: تروریستی چینی به نام چن»، حال آنکه در فاتحان، هونگ به هر حال دشمنی باقی می‌ماند که گارین - به رغم تمامی علاقه و تفاهمی که نسبت به او داشت - سرانجام بایستی ترتیب قتل او را می‌داد. تفاوت ناشی از آن است که چن، نه تنها همتای هونگ نیست، بلکه آمیزه‌ای از هونگ و گارین است، آمیزه‌ای که در آن، عناصر مشابه با عناصر سازنده شخصیت گارین، برتری دارند. وانگهی این امر، با همان تفاوت نظرگاه تبیین و توجیه می‌شود. از دیدگاه گارین،

تفاوت میان او و هونگ بسیار چشمگیر است. در واقع هونگ رفتاری انتزاعی دارد که با هرگونه توجه به کارآیی، بیگانه است، حال آنکه گارین ممکن نیست معنای -البته ناپایدار و گذرای- زندگی خود را جز در عمل انقلابی که کاملاً تابع کارآیی پیکار است، بیابد.

اما در نظرگاه بورودین این تفاوت تا حد زیادی اهمیت خود را از دست می‌دهد؛ هونگ و گارین از آن رو به هم شباهت دارند که هر دو، گرچه دشمن سوگند خورده و فعال بورژوازی‌اند، اما با وجود این با انقلاب در نمی‌آمیزند.

از دشمنان انقلاب، فقط یک شخصیت در رمان حضور واقعی دارد: فرال، که مدیر یک شرکت صنعتی است، در از هم گسستن ائتلاف‌های چانکای -شک شرکت می‌کند و سازش میان او و بورژوازی شانگهای را سازمان می‌دهد. او شخصیتی از نوع فاتحان، اما طبعاً، بسیار سطحی‌تر از گارین و پرکن است، زیرا که به جای پیوستن به انقلاب، به ارزشهای کاذب، به آنچه در رمان تجسم شرّ و دروغ است، می‌پیوندد. در واقع، او مظهر بی‌چون و چرای یکی از مخاطراتی است که این نوع انسانها با آنها رو به رو هستند، خطری که نیکلائیف در فاتحان، هنگامی که به راوی می‌گوید گارین ممکن بود «پیرو موسولینی» بشود، به آن اشاره کرده بود.

سرانجام، از میان انقلابیها و ارتجاع، دو شخصیت در رمان جایگاهی نسبتاً مهم کسب می‌کنند: ژیزور، پدرکیو و کلاپیک. دومی، آشنایی قدیمی است که البته در دو رمان پیشین مالرو، سخنی از او در میان نیست؛ او تجسم بالونها و گناهان کبیره مطرح شده در ماههای کاغذی است، مردی که در عالم رؤیا به سر می‌برد؛ هنرمند ناسازگار^{۵۱}، بازیگر سیرک. در اینجا باید تصریح کرد که مالرو به هنگام نوشتن سرنوشت

بشر، خیلی بیشتر از گذشته، یعنی در زمان نگارش ماههای کاغذی، به او علاقه نشان می‌دهد. وانگهی دلیل این امر روشن است: در ماههای کاغذی، موضوع بر سر افشا کردن کسانی بود که ادعا می‌کردند که تنها انقلابیهای راستین در جهانی هستند که در آن هیچ جایی برای امید وجود ندارد؛ حال آنکه اکنون کلایک، در میان انقلابیها از یک سو و چانکای-شک یا فرال از سوی دیگر، کمابیش چهره فردی لافزن را به خود می‌گیرد. با این همه باید از نویسنده تقدیر کرد که به رغم علاقه‌اش به کلایک، بی‌هیچ اغماضی این نکته را نشان داده است که رفتار دور از واقعیت کلایک ممکن است برای انقلابیهایی که در راه ارزشهای راستین مبارزه می‌کنند، به همان اندازه که مفید است، مضر و حتی شوم هم باشد.

و سرانجام ژیزور، مظهر فرهنگ کهن چین است که در وهله نهایی، با هر نوع خشونت ارتجاعی یا انقلابی بیگانه می‌شود. در حقیقت، در مقایسه با فاتحان، او با چن‌دای تطبیق می‌کند. اما این انطباق گرچه واقعیت دارد ولی از موارد انطباقهای دیگر شخصیت‌های این دو رمان پیچیده‌تر و باواسطه‌تر است. چن-دای در اصل با خشونت انقلابی مخالف است، ژیزور برعکس، با انقلاب پیوند دارد، البته نه مستقیماً - بنا به دلایل عقیدتی - بلکه به سبب دلبستگی به پسرش^{۵۲} که تمام وجود خود را وقف انقلاب کرده است. در اینجا گویی دو جنبه مکمل چین کهن مطرح است و تصور حضور ژیزور در فاتحان و چن-دای در سرنوشت بشر، ناممکن نیست. در هر حال این نکته نیز مسلم است که دلیلی ساختاری در دفاع از راه حل انتخابی مالرو وجود دارد: فاتحان در واقع روایتگر پیروزی انقلاب است و سرنوشت بشر، راوی شکست آن؛ و لذا در ذات افرادی مانند ژیزور و چن-دای است که با خشونت، هر

چند که به پیروزی بینجامد، مخالفت ورزند و به شیوه‌ای البته بسیار کم تأثیر، جانب مغلوبان را بگیرند.

انترینگ رمان، هر چند که تأثر آور و اندوهبار، اما بسیار ساده است: در برابر پیشروی ارتش کومین‌تانگ (که هنوز هم چانکای-شک و هم حزب کمونیست در آن عضویت دارند) تشکیلات مخفی کمونیستهای شانگهای که از حمایت سندیکاها برخوردار است قیام مسلحانه را به طور همزمان هم برای تسهیل پیروزی مهاجمان و هم برای در دست گرفتن رهبری جنبش پس از پیروزی، تدارک می‌بیند. در واقع از آنجا که پیروزی کومین-تانگ نزدیک می‌شد، ستیز میان چانکای-شک و کمونیستها، دم به دم حادث می‌گردید. آنها که پیکار با دشمن مشترک با هم متحدشان کرده بود اکنون با حل مسأله ساختار اجتماعی و سیاسی چین جدید که در پی شکست دشمن، در درجه اول اهمیت قرار می‌گرفت، رو به رو بودند.

بخشی عظیم از توده مبارزان حزب کمونیست، و از جمله انقلابیهای شانگهای، دهقانان را با شعار اصلاحات ارضی و سندیکاها کارگری را با شعار در دست گرفتن قدرت در شهرها، سازماندهی می‌کنند. چانکای-شک برای مقاومت در برابر آنها و حفظ سلطه خود بر کومین‌تانگ، اتحاد با دشمنان پیشین خود و گسستن از کمونیستها و قتل عام مبارزان را تدارک می‌بیند. رهبری «بین‌الملل» و حزب کمونیست چین که خود را برای درگیر شدن در مبارزه، بسیار ضعیف می‌یابند تصمیم می‌گیرند که هر گونه فعالیت انقلابی را ممنوع کنند و راه را برای چانکای-شک باز بگذارند، به این امید که این رفتار ملایم و محتاطانه او را بر آن دارد تا سرکوبی را بی‌فایده بداند و بر هم زدن ائتلافهایش را به تأخیر اندازد.

و اما مبارزان شانگهای که غرق در فعالیتند، به درستی عقیده‌ای خلاف این دارند. در عین حال بنا به دلایل مادی و نیز عقیدتی نمی‌توانند به طور منفرد و در تقابل با رهبری حزب، عمل کنند. به همین رو تنها این راه برایشان باقی می‌ماند که به شکست و قتل‌عام خویش تن دردهند. رمان، فعالیت آنان را در آستانه ورود نیروهای کومین‌تانگ به شانگهای، واکنششان را به هنگام باخبر شدن از تصمیم رهبری حزب و شکست آنان را پس از ورود چانکای - شک و سرانجام، شکنجه و قتل‌عام کمونیست‌ها را به دست او روایت می‌کند، قتل عامی که در ضمن آن در میان انبوهی از دیگر مبارزان، دو تن از سه قهرمان رمان یعنی کیو و کاتو کشته می‌شوند.

کتاب با صحنه‌ای آغاز می‌شود که معروف است: چن به قتل یک قاچاقچی اسلحه یا به عبارت دقیق‌تر، یک دلال دست می‌زند تا سندی را برپایند که به انقلابیها امکان می‌دهد تا صاحب تعداد زیادی تپانچه بشوند. ویژگی این قتل، از همان آغاز نشاندنده تفاوت چن با هونگ است: این قتل در عرصه روانشناختی عملی تروریستی است که به چن امکان می‌دهد تا از مسائل فردی خود، آگاهی یابد؛ در عرصه مادی، اقدامی است که سازمان انقلابی آن را ترتیب داده و در نتیجه بخشی از یکی اقدام سازمان یافته است. بندی از کتاب، اهمیت این قتل را برای مبارزه جمعی و معنای خاصی را که برای چن داشته است، نشان می‌دهد:

«...شورش قریب‌الوقوعی که قرار بود شانگهای را در اختیار گروههای انقلابی قرار دهد حتی دویست تفنگ هم در اختیار نداشت. اگر شورشیان تپانچه در اختیار می‌داشتند (تقریباً سیصد عدد) - که این دلال، این مرده، درباره فروش آنها با دولت مذاکره کرده بود -

اولین کار آنان عبارت از خلع سلاح کردن پلیس بود تا بتوانند با سلاحهای آنها افراد خود را مسلح کنند تا بدین ترتیب امکان موفقیتشان دو برابر گردد. ولی چن از ده دقیقه پیش تا کنون حتی یک بار هم به یاد این موضوع نیفتاده بود»^{۵۳} (۱۳ - ۱۴).

چن پس از ارتکاب قتل، برای خروج مجبور است از مهمانخانه‌ای بگذرد که در آنجا زندگی، سیر عادی خود را ادامه می‌دهد. از رهگذر این واقعه، توصیف رسایی از دو جهان کیفیتاً متفاوت ارائه شده است: جهان عمل انقلابی و جهان زندگی روزمره، زندگی فارغ از افکار و سیاست. در سرنوشت بشر این تضاد برای نشان دادن آگاهی به کار رفته است که چن از تفاوت میان جهان عمل تروریستی که خود بدان تعلق دارد و «زندگی مردمی که آدم نمی‌کشند» کسب می‌کند. مالرو چند سال بعد در گردونهای آلتنبورگ توصیفی مشابه را به کار می‌برد تا نشان دهد که ویکتور برژه در مارسی، هنگامی که از مبارزه برای پیروزی تورانیسم (به نظر ما، بی‌تردید باید خواند: «کمونیسم») دست می‌کشد، وجود جهان زندگی روزمره فارغ از افکار و عمل انقلابی را کشف می‌کند، جهانی که او به رغم آمادگی خود، نمی‌تواند بدان بپیوندد. چن هنگامی که در آسانسور به یک «برمه‌ای یا سیامی کمی مست» برمی‌خورد که به او می‌گوید «دختر سرخ‌پوش توی دانسینگ معرکه است»، هوس می‌کند که «هم به او سیلی بزند تا ساکتش کند و هم او را در آغوش بگیرد، زیرا که زنده است». اما اگر در گردونهای آلتنبورگ، فقط تضاد میان دو جهان، جهان عمل انقلابی و جهان زندگی روزمره، نشان داده شده است در سرنوشت بشر، به جهان زندگی روزمره فارغ از سیاست و به جهان عمل تروریستی که انسان را منفرد می‌کند، جهان سومی افزوده

می‌شود و در تقابل با آنها قرار می‌گیرد که تحول آن، موضوع اساسی رمان را تشکیل می‌دهد: جهان اتحاد و همبستگی انقلابی که عمل چن تا اندازه‌ای بدان تعلق دارد و نقش و هدف آن همانا دربر گرفتن دو جهان دیگر است. چن پس از قتل دلال اسلحه و عبور از مهمانخانه پر از عیاشان بی‌اعتنا، رفقاییش را باز می‌یابد:

«حضور آنان چن را به آهستگی مثل گیاهی که از زمین کنده می‌شود اما ظریفترین ریشه‌هایش هنوز آن را در خاک نگاه می‌دارند، از تنهایی وحشتناکش بیرون می‌کشید. و در همان حال که به تدریج آنان را باز می‌یافت گویی آنان را کشف می‌کرد. مثل...»
(۱۷).

گفتیم که چن با شخصیت گارین بسیار بیشتر انطباق دارد تا با شخصیت هونگ، و در تحلیل نهایی، ترکیبی از آن دو است. اولین قتلی که مرتکب می‌شود برای او نیز مانند هونگ، نوعی مستی و چرخشی تعیین کننده در زندگی است. با وجود این، او هم مانند گارین، پس از قتل، سازمان مبارزان انقلابی را که هونگ دیگر بازنیافته بود باز می‌یابد و در تمام طول رمان، خلاف این سازمان رفتار نمی‌کند. او نیز مانند گارین در مبارزه جمعی شرکت می‌ورزد اما با آن یگانه نمی‌شود.^{۵۰}

چن پس از قتل و باز پیوستن به گروه انقلابیها، در آنجا، در میان دیگر رفقا به دو تن برمی‌خورد که نه به عنوان افراد، بلکه به عنوان نمایندگان تمامی گروه و مظهر اتحاد انقلابی، در مرکز رمان جای دارند: کاتو و کیو.

وجه مشخص هر دو نفر آنان، در گیر شدن همه جانبه در عمل انقلابی است. در کتاب، کاتو فقط در نقش مبارزی درگیر پیکار، به

هنگام دستگیری و سپس اعدام، ظاهر می‌گردد. کیو، برعکس در زندگی خصوصی، در روابطش با مای نیز دیده می‌شود، اما این امر در حکم افزوده شدن یک عرصه تازه و متفاوت نیست، زیرا که وجه مشخص مای و کیو در ترکیب زنده و همساز زندگی عمومی و زندگی خصوصی آنان، یا به قول لوکاج، در ترکیب تام فرد و شهروند است؛ و دقیقاً از آنجا که این ترکیب - که در نوشته‌های پیشین مالرو هم وجود نداشته است - در زندگی روزمره و جاری بی‌نهایت نادر است، نشان دادن این نکته که اندیشه و آگاهی کیو تا چه حد به تمامی درگیر عمل انقلابی است، مهم بوده است. به همین رو مالرو چندین بار می‌گوید که همه تفکرات کیو پیوند ساختاری و ناگسستنی با پیکار قریب‌الوقوع دارند.

هنگامی که پس از تصمیم‌گیری در مورد حمله به کشتی برای برداشتن تپانچه‌ها، کیو وارد محله چینپها شد:

«فکر کرد که: «محله خوبی است» تقریباً از یک ماه

پیش که او کمیته به کمیته، شورش را تدارک می‌دید، از دیدن کوچه‌ها غافل شده بود: دیگر نه در گل ولای، بلکه روی یک نقشه راه می‌رفت (...). سر یک پیچ نگاه او ناگهان در ژرفای روشنایی کوچه‌ای عریض فرو رفت؛ با اینکه کوچه در زیر پرده رگبار باران فرو رفته بود، منظره خود را در ذهن کیو حفظ می‌کرد، زیرا که بزودی می‌بایست در برابر تفنگها و مسلسل‌هایی که از انتهای آن تیراندازی خواهند کرد، دست به حمله بزنند...»

(۲۳).

به همین ترتیب، هنگامی که کیو پس از پشت سر گذاشتن محله چینپها، به نرده‌های محله «شرکتها» رسید:

«دو سرباز آنامی و یک سرجوخه ارتش مستعمراتی فرانسه مدارک او را بازرسی کردند: کیو گذرنامهٔ فرانسوی خود را به همراه داشت. یک کاسب چینی، برای تطمیع ماموران پاسگاه چند قطعه نان شیرینی گوشت‌دار به نوک سیمهای خاردار نصب کرده بود. (کیو فکر کرد: «روش خوبی برای مسموم کردن احتمالی ماموران پاسگاه است»)» (۲۶).

او در درون محلهٔ شرکتها در جست و جوی کلایپیک است. کلایپیک همان گونه که پیشتر گفته شد، نه در واقعیت، بلکه در عالم رؤیا زندگی می‌کند. این نکته از جمله با توصیف سر و وضع ظاهر او بیان شده است: «آقای بارون کلایپیک به هر لباسی که در می‌آمد - آن شب اسموکینگ دربر داشت - به نظر می‌آمد که لباس مبدل پوشیده است» (۲۸).

کیو او را در حالی می‌یابد که برای دو نفر از رقاصان کاباره، نقشهٔ خیالی ورود چانکای - شک را ترسیم می‌کند. اما او در این طرح، چه جایگاهی برای خود قائل است؟

«- و شما در این میان چه خواهید کرد؟

با حالتی شکوه‌آمیز و گریان گفت:

- چطور حدس نمی‌زنید دوست عزیز؟ من منجم دربار

خواهم شد و وقتی که می‌روم تا ماه را در مردابی بچینم

خواهم مرد - شبی که مست خواهم بود. امشب؟»

.(۲۸)

مابعد از این دربارهٔ دو شخصیت دیگر که هنوز به معرفی‌شان نپرداخته‌ایم، بحث خواهیم کرد: ژیزور و فرال.

آنچه سرنوشت بشر را از رمانهای پیشین مالرو متمایز می‌کند، پیش از هر چیز فقدان عاملی است که در آنها از همه مهمتر و خصلت اساسی گارین، پرکن، و حتی بورودین بوده است: بیماری. این عامل البته در سرنوشت بشر موجود است، اما صرفاً تا آنجا که اثر جنبه گاهشماری اجتماعی نیز دارد: بیماری فرزندان مردم، پیامدهای خودکشی ناموفق زنی که برای اجتناب از ازدواج با یک پیرمرد ثروتمند خواسته است بمیرد و غیره. و اما قهرمانان یعنی مبارزان انقلابی، ممکن است قتل عام و شکنجه شوند، ولی با این همه اساساً سالم باقی می‌مانند. آنان حتی تا جایی پیش می‌روند که با زندگی خود، اوج سرنوشت بشر و از همین رهگذر، اوج سلامت را نشان می‌دهند. اگر هم بیماری وجود دارد، به افراد مربوط نمی‌شود، بلکه دامنگیر جمع انقلابی می‌شود که قهرمان حقیقی رمان است و ما پیش از این به خصلت پروبلماتیک آن اشاره کردیم. و اما در مورد روانشناسی این جمع باید گفت که از آنجا که نمی‌توانیم آن را گام به گام بررسی کنیم، در دو موقعیت بسیار مهم به تحلیلش می‌پردازیم: عشق و مرگ یعنی روابط کیو و مای از یک سو و شکنجه و اعدام انقلابیها به هنگام پیروزی چانکای-شک از سوی دیگر.

عشق و مرگ در واقع دو عنصر مهم برای مشخص شدن شخصیت‌های رمانی به طور عام و به ویژه شخصیت‌های رمانی مالرو هستند. نهایت اینکه در سرنوشت بشر سرشت و نقشی دارند که با سرشت و نقششان در آثار پیشین، متفاوت است. پیشتر گفتیم که در جهان مالرو روابط میان مردان و زنان، همواره رابطه کلی میان مردان و جهان را منعکس می‌سازد. به همین سبب است که در جهان پرکن و گارین، فقط به لذت جنسی و روابط سلطه‌گرانه برمی‌خوریم، حال آنکه در سرنوشت بشر، که رمان اتحاد انقلابی راستین است، لذت جنسی نیز همانند فرد، در یک اتحاد

راستین و برتر یعنی اتحاد عشق ادغام شده و اعتلا یافته است.

در جاده شاهی یک جمله، فقط یک جمله از امکان این پیوندی که محور سرنوشت بشر قرار می‌گیرد، خبر می‌دهد و آن را پیش از این ذکر کرده‌ایم: هنگامی که پرکن از مرگ قریب‌الوقوع خود باخبر می‌شود به اقدامی شهوانی پناه می‌برد و در همان لحظه‌ای که از ناممکن بودن هرگونه کامجویی جنسی ماندگار آگاهی می‌یابد، به این نکته نیز پی می‌برد که «شرط تصاحب، عشق است».

این جمله، که در جهان جاده شاهی - جایی که در آن عشق موجود نیست - معنایی ندارد، مبشر سرنوشت بشر است که در آن مالرو در قالب کیو و مای، نخستین زوج عاشق آثار خویش و یکی از نابترین و زیباترین سرگذشت‌های عاشقانه‌ای را که در آثار مهم سده بیستم توصیف شده‌اند، می‌آفریند.^{۵۵}

و اما لذت جنسی و سلطه‌جویی هم بی‌تردید در این اثر غایب نیستند و حتی در آن دو صحنه بسیار مشهور از این دست، آمده است، ولی این صحنه‌ها به قهرمانان رمان یعنی کیو و مای مربوط نمی‌شوند، بلکه به شخصیت حاشیه‌ای فرال ارتباط می‌یابند که همان گونه که پیشتر گفته شد، از برخی جهات، با گارین و پرکن انطباق دارد. از سوی دیگر، همین رابطه صرفاً شهوانی با زنان را، البته در زمینه‌ای انسانیتر، در چن می‌یابیم، شخصیتی که او نیز تا حد زیادی چنانکه خواهیم دید با گارین منطبق است.

با این همه میان لذت جنسی و سلطه‌جویی در رمان‌های پیشین با همین مناسبات در سرنوشت بشر تفاوتی مهم وجود دارد که برای درک شخصیت‌ها، اساسی است. در رمان‌های پیشین، لذت جنسی و سلطه‌جویی ارزشهایی ناپایدار اما مثبت بودند، در صورتی که در پی حضور عشق در

سرنوشت بشر که رمان اتحاد انقلابی است، به کلی دگرگون شده‌اند و مخصوصاً ارزش خود را از دست داده‌اند. ما باز هم درباره‌ی این موضوع سخن خواهیم گفت. اکنون به عشق کیو و مای بپردازیم که در سرنوشت بشر، سرگذشت عشق در قرن بیستم است، دورانی که در آن دیگر چنین احساسی برای هر زن و مردی دست یافتنی نیست. به همین دلیل فقط در موردی به موفقیت می‌انجامد که پیوندی ناگسستنی با عمل انقلابی دو دل‌داده داشته باشد.

داستان این عشق، سرگذشت احساسی کاملاً جدید است که از در ستیز با نوعی از احساس و لذت جنسی درمی‌آید که کیو و مای در واقع آنها را پشت سر گذاشته‌اند، اما هنوز بازمانده‌هایشان در هر دو موجود است. به عبارت دیگر، کیو و مای همیشه در شأن زندگی خودشان نیستند و ضعفی که در وجود هر یک از آنان باقی مانده است، به طور قطعی رفع نمی‌شود مگر به یمن عمل انقلابی و مرگی قریب‌الوقوع که به یاری آنان می‌شتابد و وادارشان می‌کند که سطح والای خاص خود را بازابند.

ماجرا از این قرار است: مای با آگاهی به اینکه او و کیو، هر دو، ضمن پیوند با یکدیگر، آزادی خود را حفظ می‌کنند و مصمم به رعایت آزادی دیگری هستند، در لحظه‌ای که خسته است - و تا حدی نیز تحت تأثیر ترحم و همبستگی که او را به مردی پیوند می‌داد که می‌دانست که خطر آن وجود دارد که تا چند ساعت دیگر کشته شود - با یکی از رفقای قدیمیش که به او تمایل داشت، اما مای او را دوست نداشت، همبستر شده است. مای با یقین به اینکه این قضیه هیچ اهمیتی برای رابطه او با کیو ندارد، رابطه‌ای که در مقابل، با کوچکترین دروغی لکه‌دار می‌شود، آن را با کیو در میان می‌گذارد و کیو از شنیدن آن دچار دردی

عمیق و حسادتی شدید می‌شود:

«کیو از خوارکننده‌ترین دردها رنج می‌کشید: دردی که انسان از کشیدن آن خود را تحقیر می‌کند. واقعاً مای آزاد بود که با هر کسی که می‌خواهد، همبستر شود. پس این درد از کجا می‌آمد که کیو در مورد آن هیچ حقی برای خود قائل نبود اما آن درد در مورد او هر حقی را برای خود قائل بود؟

(...)

— کیو، می‌خواهم موضوعی عجیب را با تو در میان بگذارم که با این حال، حقیقت دارد... تا پنج دقیقه پیش گمان می‌کردم که این قضیه برایت علی‌السویه خواهد بود. شاید برای اینکه این طوری راحت‌تر بودم... می‌دانی، کششهایی هست، بخصوص وقتی که آدم اینقدر به مرگ نزدیک باشد (کیو، من فقط به مرگ دیگران عادت دارم) که هیچ ربطی به عشق ندارد...

با این همه، حسادت وجود داشت و چون میل جنسی که برمی‌انگیخت بر مهر و محبت بنا شده بود، با تشویش بیشتری همراه بود. کیو با چشمان بسته و همچنان که بر آرنجش تکیه داده بود، می‌کوشید — چه کار اندوهباری — از این موضوع سر درآورد. فقط صدای تنفس ناراحت مای و صدای خش خش پاهای سگ را می‌شنید. جراحات او قبل از هر چیز از این ناشی می‌شد (و افسوس که دنباله‌هایی در پی داشت!) که در نظر او مردی که با مای خوابیده بود («با این همه نمی‌توانم او

را معشوق مای بنامم» (نسبت به مای حس تحقیر داشت. او یکی از رفقای قدیمی مای بود و کیو چندان شناختی از وی نداشت. اما او از زن‌ستیزی^{۵۰} ذاتی تقریباً همهٔ مردها آگاه بود. «از فکر اینکه این مرد پس از خوابیدن با مای، به این دلیل که با او خوابیده است، می‌تواند دربارهٔ او فکر کند که «روسپی حقیر» دلم می‌خواهد خفه‌اش کنم. آیا هیچ‌گاه جز به چیزی که فرض می‌کنیم مطلوب فرض فردی دیگر است حسادت می‌ورزیم؟ ای بشر حقیر...» برای مای، رابطهٔ جنسی هیچ تعهدی ایجاد نمی‌کرد. ولی لازم بود که این مرد هم آن را بداند. اینکه با مای خوابیده، مهم نیست، ولی نباید تصور کند که او را تصرف کرده است. «دارم کسل کننده می‌شوم...» ولی در این میان از دست او هیچ کاری بر نمی‌آمد و تازه مسألهٔ اصلی این نبود، این را هم می‌دانست. مسألهٔ اصلی، آنچه او را تا حد اضطراب، مشوش می‌کرد، این بود که او ناگهان از مای جدا شده بود، نه از سر کینه (گرچه وجودش خالی از کینه هم نبود) نه از روی حسادت (نکند حسادت دقیقاً یعنی همین؟)، بلکه به حکم احساس بی‌نامی که به اندازهٔ زمان یا مرگ، ویرانگر بود: کیو دیگر مای را نمی‌یافت» (۵۰ - ۵۱).

سپس کیو از خانه بیرون می‌رود، بی‌آنکه رابطه‌اش با مای برقرار شده باشد:

«مای لبهایش را به طرف او جلو برد. روح کیو

می‌خواست او را ببوسد ولی دهانش نه - گویی دهان به طور مستقل هنوز کینه‌ای با خود داشت. عاقبت او را بوسید ولی نه جانانه. مای با پلکهای فرو افتاده، اندوهگین او را نگریست. چشمان اندوهبار او به محض اینکه عضلات صورتش به سخن درمی‌آمد، بسیار گویا می‌شد. کیو راه افتاد» (۵۳).

فقط هنگامی که در کوچه تنهاست و عمل انقلابی را باز یافته است، درمی‌یابد که عشق آنان تا چه حد ژرف است:

«مردم، همتای من نیستند. آنها کسانی که مرا می‌نگرند و درباره‌ام قضاوت می‌کنند. همتایان من کسانی که دوستم دارند و به من نمی‌نگرند. مرا با وجود همه چیز دوست می‌دارند، با وجود ضعف، با وجود پستی، با وجود خیانت، مرا و نه آنچه کرده‌ام یا خواهم کرد؛ کسانی که تا وقتی من خودم را دوست داشته باشم، دوستم خواهند داشت - حتی خودکشیم را... فقط با مای است که من این عشق جریحه‌دار یا بی‌جریحه را مشترکاً دارا هستم، مثل زوجهای دیگری که کودکان بیمار دارند و ممکن است بمیرند...» این مسلماً خوشبختی نبود، چیزی ابتدایی بود که با تیرگیها همخوانی داشت و گرمایی را در وجود کیو برمی‌انگیخت که به هماغوشی بی‌حرکتی می‌انجامید، مثل گذاشتن گونه روی گونه‌ای دیگر - تنها چیزی که در وجود او به اندازه مرگ، قوی بود.

اکنون روی بامها سایه‌هایی در حال پاسداری

بودند».

بحران میان کیو و مای رفع نمی‌گردد مگر به هنگام شکست، وقتی که کیو عازم جلسه کمیته مرکزی می‌شود. او نیز مانند مای می‌داند که احتمالاً دستگیر و اعدام خواهد شد. با این همه، در ابتدا تنش میان آن دو ظاهراً بالا می‌گیرد:

«- کجا می‌روی مای؟

- با تو می‌آیم، کیو.

- برای چه؟

مای جواب نداد. کیو گفت:

- اگر با هم باشیم ما را زودتر شناسایی می‌کنند تا

وقتی که جدا باشیم.

- نه، چرا؟ اگر تحت نظر باشی، فرقی نمی‌کند...

- آمدن تو هیچ فایده‌ای ندارد.

- در طی این مدت اینجا ماندنم چه فایده‌ای دارد؟

مردها نمی‌دانند انتظار کشیدن یعنی چه...

کیو چند قدم برداشت، ایستاد و به طرف مای

برگشت:

- گوش کن مای: وقتی که آزادی تو در میان بود،

من آن را پذیرفتم.

مای دریافت که کیو به چه موضوعی اشاره می‌کند و

ترسید: آن را فراموش کرده بود. کیو با لحن گرفته‌تری

افزود:

- و تو توانستی این آزادی را بگیری. حالا پای

آزادی من در میان است.

-ولی کیو این دو موضوع چه ربطی به هم دارد؟
-پذیرفتن آزادی دیگری یعنی اینکه به او در قبال
رنج و اندوهش حق بدهیم، این را به تجربه دریافته‌ام.

/ -کیو، من «دیگری» هستم؟ /
کیو دوباره سکوت کرد. آری، در آن لحظه او،
دیگری بود. چیزی میان آن دو تغییر کرده بود. مای
سخنش را از سر گرفت:

-پس برای اینکه من... آخر به علت این قضیه ما
دیگر نمی‌توانیم حتی در خطر با هم باشیم؟ کیو خوب
فکر کن: مثل اینکه داری انتقام می‌گیری...

-ناتوانی در انتقام‌گیری و در پی انتقام بودن به
هنگامی که دیگر بیهوده است، دو مطلب جداگانه‌اند.

-ولی اگر تو تا این حد از من دلخور بودی، فقط
کافی بود که معشوقه‌ای برای خودت بگیری... ولی نه!
چرا این حرف را می‌زنم؟ حقیقت ندارد. من که معشوقی
نگرفته‌ام! تو به خوبی می‌دانی که با هر کس بخواهی
می‌توانی بخوابی...

کیو با تلخی جواب داد:

-تو برایم کافی هستی.

نگاه کیو مای را به تعجب انداخت: انواع
احساسات در آن به هم آمیخته بودند - و از همه آشفته
کننده‌تر اینکه در چهره‌اش جلوه نگران‌کننده هوسی
دیده می‌شد که خود کیو نیز از آن بی‌خبر بود. کیو دنباله
حرفش را گرفت:

-در حال حاضر میلی به خوابیدن با کسی ندارم.
نمی‌گویم که تو اشتباه می‌کنی: می‌گویم که می‌خواهم
تنها بروم. آن آزادی که تو برای من قائلی، آزادی
خودت است. آزادی انجام هر کاری که خوشایند
توست. آزادی نوعی مبادله نیست، آزادی، آزادی
است.

-نوعی تسلیم و واگذاری است...
سکوت.

-کیو، چرا کسانی که یکدیگر را دوست دارند، در
مقابل مرگ قرار می‌گیرند؟ مگر برای این نیست که با
هم با آن مواجه شوند؟

مای فهمید که کیو بی‌آنکه به بحث ادامه دهد،
خواهد رفت، لذا جلوی در ایستاد و گفت:

-اگر بنا بود این آزادی در این لحظه ما را از هم
جدا کند، نمی‌بایست آن را به من می‌دادی.
-تو آن را نخواستی بودی.

-تو اول آن را برای من قائل شده بودی.

کیو اندیشید: «نمی‌بایستی حرف مرا باور
می‌کردی». حقیقت داشت که او این آزادی را همیشه
برای مای قائل شده بود ولی بحث کنونی مای درباره‌ی این
حقوق، او را بیش از پیش از کیو جدا می‌ساخت. مای با
لحنی تلخ گفت:

-حقوقی هست که می‌دهند فقط برای اینکه از آنها
استفاده نشود.

—اگر این حق را برای آن به تو داده بودم که حالا دو دستی به آن بچسبی، بد نبود...

این لحظه، بیش از مرگ آن دو را از هم جدا می‌کرد: پلکها، دهان، شقیقه‌ها، جای تمامی مهربانیها در چهره یک زن مرده پیداست، و این گونه‌های برجسته و این پلکهای کشیده دیگر فقط به دنیایی بیگانه تعلق داشتند. جراحات عمیقترین عشقها برای ایجاد شدیدترین کینه‌ها کافی هستند. آیا مای که این همه به مرگ نزدیک است، در آستان این دنیای خصومتی که در برابر خود می‌دید، پا پس خواهد کشید؟ گفت:

—کیو، من به هیچ چیز نچسبیده‌ام. گیریم که اشتباه کرده‌ام، هر طور که تو بخواهی، ولی حالا، در این لحظه، همین حالا می‌خواهم با تو بیایم. از تو خواهش می‌کنم قبول کنی.

کیو خاموش بود. مای به حرفش ادامه داد:

—اگر دوستم نداشتی، برایت فرقی نمی‌کرد که بگذاری با تو بیایم... این طور نیست؟ پس چرا می‌خواهی خود را زجر بدهیم؟ (و بعد با خستگی اضافه کرد:) مثل اینکه موقعیتی بهتر از این پیدا نمی‌شد! (...)

مای پرسید:

—با هم می‌رویم؟

—نه.

مای صافتر از آن بود که غریزه‌اش را پنهان کند و

با سماجتی به سماجت گربه که کیو را عصبانی می‌کرد، دوباره به میل و اشتیاق خود می‌پرداخت. مای از دم در کنار رفت، ولی کیو ناگهان دریافت که فقط تا وقتی میل داشت از در عبور کند که مطمئن بود نخواهد توانست.

— مای، می‌خواهی غافلگیرانه از هم جدا شویم؟
— آیا من مثل زنی زندگی کرده‌ام که نشاندۀ کسی است؟

آن دو در برابر هم ایستاده بودند، دیگر نمی‌دانستند چه بگویند و نمی‌توانستند سکوت را هم تحمل کنند، هر دو می‌دانستند که این لحظه که یکی از سخت‌ترین لحظات زندگی آنهاست، با گذشت زمان تباه می‌شود: جای کیو نه در آنجا، بلکه در کمیتۀ بود و در پس هر آنچه می‌اندیشید ناشکیبایی کمین کرده بود.

مای با اشاره سر در را به کیو نشان داد. کیو او را نگاه کرد و سر او را در میان دستانش گرفت و بی‌آنکه بر آن بوسه زند با ملایمت فشار داد، گویی می‌توانست با این فشار چهره هر آنچه را که از محبت و خشونت در تمامی حرکات مردانۀ عشق وجود دارد، نشان دهد. عاقبت دستهایش باز شدند و کنار رفتند.

هر دو در بسته شدند. مای همچنان گوش می‌داد، گویی انتظار داشت که در سومی هم که وجود خارجی نداشت، بسته شود. با دهانی باز و وارفته، غرق در اندوه، دریافت که از آن رو به کیو اشاره کرد تنها برود

که فکر می‌کرد بدین ترتیب واپسین و تنها حرکتی را انجام می‌دهد که ممکن است کیو را بر آن دارد او را همراه خود ببرد» (۱۸۶ - ۱۸۸).

اما هنگامی که کیو در خیابان تنهاست، بار دیگر نیرویی را که او را به مای پیوند می‌دهد، احساس می‌کند:

«جدایی از مای کیو را از هم و غم رها نساخته بود. برعکس: مای در این کوچه خلوت - پس از آنکه تسلیم شده بود - قویتر از وقتی بود که در مقابل کیو ایستاده بود و با او مخالفت می‌کرد. کیو وارد شهر چینیه‌ها شد، البته حواسش بود، ولی اعتنایی نداشت. «آیا من مثل زنی زندگی کرده‌ام که نشانه کسی است؟» کیو به چه حقی حمایت ترحم‌انگیزش را نثار زنی می‌کرد که حتی پذیرفته بود او تنها برود؟ به چه دلیلی این زن را ترک می‌گفت؟ آیا مطمئن بود که در این ماجرا انتقام نقشی نداشت؟ لابد مای هنوز روی تخت نشسته بود و از درد و رنجی که فراتر از تحلیل روانشناسی بود، درهم شکسته شده بود...

کیو دوان دوان به خانه بازگشت.

اتاق ققنوسها خالی بود: پدرش بیرون رفته بود، اما مای همچنان در اتاق بود. کیو پیش از گشودن در، مکث کرد، اخوتی که حاصل مرگ قریب الوقوع است، منکوبش کرده بود و پی می‌برد که جسم، با وجود کششهای خود، در برابر این یگانگی با مرگ چقدر ناچیز و حقیر است. اکنون درمی‌یافت که شاید

کاملترین صورت عشق، صورتی که فراتر از آن وجود ندارد، آن است که کسی را که دوستش داریم با خود به سوی مرگ بکشانیم.
در را باز کرد.

مای پالتوی خود را با عجله به دوش انداخت و بی‌هیچ کلامی در پی کیو به راه افتاد. (۱۸۹).

همین که کیو و مای به نزدیکی محل تشکیل جلسه می‌رسند، مای، مضروب و کیو، دستگیر می‌شود. پس از آن کیو به هنگام اعدام، قرص سیانوری را که اغلب رهبران انقلابی، با پیش‌بینی احتمال دستگیری همراه خود دارند، می‌بلعد و خود را می‌کشد تا از شکنجه خلاص شود و به هنگام مرگ، به طور همزمان، مای و دیگر رفقای هم‌رزم خود را به تمامی و بی‌استثنا باز می‌یابد:

«کیو چشمهایش را بست (...) مرگ اشخاص زیادی را دیده بود و به برکت تربیت ژاپنی خود، همواره فکر کرده بود که چقدر زیباست که انسان با مرگی خاص خود، با مرگی که شبیه زندگی است، بمیرد. معتقد بود که مردن، انفعال است، اما خود را کشتن، عمل است. به محض اینکه به سراغ اولین نفر از رفقا بیایند، او با هوشیاری تمام خود را خواهد کشت. با قلبی فشرده به یاد صفحه‌های گرامافون افتاد. زمانی که امید هنوز معنایی داشت! دیگر مای را نخواهد دید و تنها غمی که در برابر آن آسیب‌پذیر بود، همان غم مای بود، چنانکه گویی مرگ خودش یک خطا بود: با طعن خشم‌آلودی فکر کرد: «پشیمانی از مردن» ولی نسبت

به پدرش که همیشه در نظر او مظهر قدرت بود و نه ضعف، هیچ چنین احساسی نداشت. از بیش از یک سال پیش مای او را از هر نوع تنهایی - اگر نگوئیم از هر نوع تلخکامی - رها نیده بود. افسوس! گرچه دیگر از دنیای زندگان جدا شده بود هرگاه که به مای فکر می‌کرد، این گریز دردآلود در مهربانی بدنهایی که برای نخستین بار به هم پیوند خورده بودند، زنده می‌شد... «حالا او باید مرا فراموش کند...» اما اگر این را به او می‌نوشت، جز اینکه او را غمزده‌تر و بیشتر به خود علاقه‌مند کند، نتیجه‌ای نداشت. «و این یعنی اینکه به او بگوئی که کسی دیگر را دوست داشته باشد». ای زندان، ای جایی که در آن زمان باز می‌ایستد - در حالی که در جای دیگر تداوم می‌یابد...» (۲۷۵).

در کنار این اتحاد تام کیو و مای که در آن نمی‌توان به هیچ رو رابطه خصوصی را از فعالیت انقلابی جدا کرد، در کنار این تمامیت تحقق یافته^{۵۷}، رابطه دیگر میان مرد و زن که در رمان تشریح شده است یعنی رابطه فرال و والری، طبعاً ارزش‌باخته و حقیر است (در رمان فقط اشاراتی پراکنده به روابط جنسی چن با روسپیان شده است) و هیچ جای شگفتی نیست که ارزش‌باختگی این رابطه، ضرورتاً در سرنوشت بشر نوعی تغییر ماهیت را در پی دارد. در اینجا دیگر هیچ نوع تسلط و هیچ گونه برتری مرد وجود ندارد. والری طغیان می‌کند و برای تحقیر فرال، به طور همزمان با او و فرد دیگری از همان قماش در سرسرای مهمانخانه‌ای قرار می‌گذارد و به هر دو هم می‌گوید که یک قناری با خود بیاورند. والری نمی‌آید و آن دو مرد، با حالتی ریشخند آمیز، همراه با نوکرانشان که

قفسهای قناریها را حمل می‌کنند، رو در روی هم قرار می‌گیرند. فرال برای انتقام‌گیری، اتاق والری را در غیاب او، پر از پرنده می‌کند. دنباله ماجرا ذکر نشده است، وانگهی، دیگر اهمیتی هم ندارد: رابطه آنها در میان پوچی و تمسخر محو می‌گردد.

و این در حالی است که رابطه تسلط جنسی در فاتحان و در جاده شاهی، البته در عرصه زندگی خصوصی، برترین ارزشی بوده که حس زیستن و اثبات وجود خود را برای گارین و پرکن میسر می‌ساخته است. در کنار عشق، مرگ یکی دیگر از رخدادهای سازنده زندگی اشخاص اصلی رمان است. ما ضمن اشاره به لحظه‌ای که کیو به هنگام خوردن سیانور، حضور مای را به شدیدترین وجهی احساس می‌کند، معنا و نقشی را که مرگ برای انقلابیهای سرنوشت بشر دارد، نشان دادیم؛ معنا و نقشی متفاوت و حتی متضاد با معنا و نقشی که مرگ در رمانهای پیشین، برای گارین و پرکن داشت. در حقیقت در فاتحان و جاده شاهی مرگ واقعیتی ناگزیر است که تمامی ارزشهای درون - جهانی و پیوسته به عمل را متزلزل و گذرا می‌سازد و آنها را به نحوی محو می‌گرداند که تأثیر گذشته‌شان را نیز نفی می‌کند و قهرمان را به پریشانی و تنهایی مطلق می‌کشاند، حال آنکه همین مرگ برعکس، در سرنوشت بشر، بیانگر لحظه‌ای است که وحدت ناگسستنی با عمل و اتحاد با دیگر رفقا را به تمامی تحقق می‌بخشد. در رمانهای پیشین، مرگ تمامی پیوندهای میان فرد و جمع را می‌گسست. در سرنوشت بشر، رفع تنهایی را قطعاً تضمین می‌کند. در میان اشخاصی که مظهر گروه انقلابی به معنای دقیق کلمه‌اند، مرگ دو تن توصیف شده است: مرگ کاتو و مرگ کیو. ما پیشتر از مرگ کیو سخن گفته‌ایم: او در حالی می‌میرد که نه فقط مای، بلکه کاتو و رفقای خود و به ویژه معنای مبارزه و زندگیش

را نیز بازمی‌یابد. به همین سبب مرگ او، نوعی پایان نیست، زیرا که زندگی و مبارزه‌اش را تمامی کسانی که پس از او به فعالیت ادامه خواهند داد، از سر خواهند گرفت:

«او در راه چیزی جنگیده بود که در زمان خود، دارای قویترین معنا بود و بزرگترین امید را دربر داشت و حالا در میان کسانی می‌مرد که دوست داشت با آنان زندگی کند. او می‌مرد - مثل یکایک این مردان بر خاک افتاده - برای اینکه معنایی به زندگی خود داده بود. زندگی که در راه آن نتوان مرگ را پذیره شد، چه ارزشی دارد؟ وقتی که انسان تنها نمی‌میرد، مردن آسان است. مرگی سرشار از این نغمه برادری، مجمع شکست‌خوردگان که مردمان بسیاری شهدای خود را در میان آنان بازخواهند شناخت، افسانه خونباری که حدیثهای مقدسان از آن ساخته می‌شود! چگونه می‌توان - هنگامی که مرگ بر انسان نظر دوخته است - این نجوای فداکاری بشری را نشنید؟ نجوایی که در گوش او فریاد برمی‌آورد که قلب مردانه انسانها برای مردگان پناهگاهی است برازنده روح آدمی.

نه. مردن ممکن بود عملی شورانگیز و عالیت‌ترین تجلی زندگی باشد که این مرگ این همه بدان شبیه بود؛ و نیز مردن، رهایی از دو سربازی بود که با تردید نزدیک می‌شدند. کیو زهر را در میان دندانهای خود شکست، چنان که گویی فرمانی صادر کرده است، و صدای کاتو را شنید که با اضطراب از او چیزی می‌پرسید و بدنش را

لمس می‌کرد و در همان لحظه که می‌خواست خود را به او
بیاویزد، در حال خفقان احساس کرد تمامی قوایش، از
وی جدا شده‌اند و در فراسوی وجود او بر اثر یک تشنج
بسیار شدید، مضمحل می‌شوند» (۲۷۶ - ۲۷۷).

مرگ کاتو نیز در لحظه‌ای روی می‌دهد که او با شدت تمام به اتحاد
انقلابی باز پیوسته است. در کنار او، دو مبارز چینی دراز کشیده‌اند و از
صدای سوت لوکوموتیو قطاری که چانکای - شک زندانیان را زنده در
دیگ آن می‌انداخت، وحشت‌زده بودند. کاتو با اقدامی ناشی از نهایت
برادری، سیانور خود را به آنان رد می‌کند. متأسفانه یکی از چینیه‌ها که
دستش زخمی است، نمی‌تواند آن را بگیرد و سیانور می‌افتد. طی چند
لحظه می‌توان تصور کرد که اقدام کاتو هیچ کارآیی و فایده‌ای نداشته
است. اما برادری فراتر از واقعیت مادی، نیرومندتر و زنده‌تر از هر وقت
دیگر است. دو رفیق چینی کاتو، دیگر خود را تنها احساس نمی‌کنند:

«دستهای آنان دست کاتو را لمس کردند و ناگهان
یکی از آن دو، دست او را گرفت و فشرد و
نگاهداشت. یکی از صداها گفت:

«حتی اگر چیزی هم پیدا نکنیم...» (۲۷۹).

اما سیانور پیدا می‌شود و دو رفیق کاتو از شکنجه‌رهایی می‌یابند لیکن
خود کاتو به سوی لوکوموتیو برده می‌شود. این شاید پرشورترین و
پرشکوه‌ترین لحظه داستان است. کاتو غرقه در برادری تمامی دیگر
زندانیان زخمی، به خاک افتاده و محکوم به همان سرنوشت، صحنه را
طی می‌کند:

«... نور فانوس اکنون سایه بسیار سیاه کاتو را روی

پنجره‌های بزرگ شب می‌انداخت؛ او با تانی، در حالی که به علت زخمی بودن، یکی از ساقهایش روی دیگری قرار می‌گرفت، قدم برمی‌داشت. وقتی که گامهای نوسان‌دار او به فانوس نزدیک می‌گردید، سایه سرش در سقف گم می‌شد. تمامی تیرگی تالار پراز زندگی بود و قدم به قدم او را با نگاه دنبال می‌کرد. چنان سکوتی حکمفرما شده بود که هر بار که پایش را به سنگینی بر روی زمین می‌گذاشت، صدا طنین می‌انداخت؛ تمام سرها، بالا و پایین می‌رفتند و آهنگ راه رفتن او را با عشق و وحشت و توکل دنبال می‌کردند، چنانکه گویی به رغم تکانهای مشابه، هر یک از آنها با تعقیب این گامهای لرزان، خود را نشان می‌داد. آنگاه همه سر خود را بالا گرفتند: در بسته می‌شد.

صدای تنفسی عمیق، مثل تنفس در خواب، از زمین برخاست: همه آنان که هنوز نمرده بودند، در حالی که از بینی نفس می‌کشیدند و فکشان از اضطراب به هم چسبیده بود، بی‌حرکت در انتظار شنیدن صدای سوت لوکوموتیو بودند» (۲۸۱).

همان گونه که پیداست، موضوع سرنوشت بشر فقط گاهشمار رویدادهای شانگهای نیست؛ بلکه به علاوه و در درجه اول، تحقق شگفت‌انگیز اتحاد انقلابی در شکست مبارزان و بقای آنان است در مبارزه انقلابی که پس از مرگشان تداوم می‌یابد. به همین رو در پیوند با همین مبارزه است که سرنوشت بعدی اشخاص دیگر مشخص می‌شود. دو نفر از آنان، هم‌لریش و چن، جذب مبارزه می‌شوند. اولی در تمام طول زندگی میان تمایلات

انقلابی و وظایف خود در قبال همسر و فرزندش - قربانیان منفعلی که در جهانی وحشی و بیدادگر قادر به دفاع از خود نیستند - در نوسان بوده است؛ ماموران سرکوب که رفقای او را قتل‌عام می‌کنند، موجب آزادی او می‌شوند، آزادی که همواره خوابش را می‌دیده است و بدین سان [او با پوشیدن لباس یکی از ماموران سرکوبگر و فرار از چنگ آنها] می‌تواند به تمامی درگیر عمل انقلابی گردد.

و اما چنان که گروه انقلابیها به طور غیررسمی از او پشتیبانی می‌کند، دوبار تلاش کرده است تا سوءقصدی را علیه چانکای - شک ترتیب دهد، اما در جریان دومین اقدام، تکه و پاره می‌شود و خودکشی می‌کند. او به هنگام پرتاب بمب و هنگامی که جان می‌دهد، خود را کاملاً تنها حس می‌کند و درمی‌یابد که در این دنیا «حتی مرگ چانکای - شک نیز برایش علی‌السویه است». مرگ او، در نگاه اول همانند مرگ گارین و پرکن است، اما در پایان رمان درمی‌یابیم که شاگرد او یعنی پئی که چنان امیدوار بود تداوم فعالیت آنارشیستی خود را به دست او تضمین کند، به روسیه رفته و به کمونیستها پیوسته است. بدین ترتیب عمل تاریخی از خود اقدام چنان و تنهایی مطلق که در لحظه مرگ حس کرده بود، فراتر می‌رود و آن را در خود ادغام می‌کند.

سه شخصیت، حوزه عمل را ترک می‌کنند: ژیزور که مرگ کیو هرگونه پیوند او را با انقلاب گسسته است، به آیین وحدت وجود منفعل فرهنگ سنتی چین باز می‌گردد؛ فرال به دست کنسرسیومی از بانکداران و مدیران که کار او را از دستش می‌گیرند، از صحنه عمل بیرون رانده می‌شود.^{۵۸} کلایپیک که مجبور شده است خود را از دستگاه سرکوب

پنهان کند زیرا که این دستگاه به دلیل کمکی که او به کیو کرده بود، در تعقیب اوست، خود را به لباس ملاحان درمی آورد و در این تغییر لباس، معنای راستین زندگی خود را می یابد.

باقی می مانند مبارزان، مای و پشت سر او، پئی و هم لریش که باید درباره آنان کمی درنگ کنیم. داستان فقط به ما همین را می گوید که هر سه نفر به اتحاد جماهیر شوروی رفته اند و از آنجا مبارزه را ادامه می دهند و سپس به چین باز خواهند گشت، زیرا که در حال حاضر ساختن اتحاد جماهیر شوروی و تحقق برنامه پنج ساله «سلاح اصلی مبارزه طبقاتی» شده است.

این بدان معناست که موضع نظری مالرو به هنگام نگارش این رمان، تروتسکیستی نیست بلکه برعکس به موضع استالینی بسیار نزدیک است. اما در هر حال این نکته مسلم است که دو فصلی که این موضع استالینی را بیان می دارند، یعنی بیست صفحه بخش سوم که موضوع آنها در هان کئو می گذرد^{۶۵} و نیز شش صفحه آخر کتاب، بسیار انتزاعی تر و کلی تر از بقیه داستانند و تا حدی حالت موضوعی کاملاً جدا و تصنعی و باز افزوده را دارند.^{۶۶}

اگر وحدت رمان از این امر آسیب نمی بیند و اگر سرنوشت بشر رمانی بسیار منسجم و یکپارچه باقی می ماند، پیش از هر چیز از آن روست که این بخشها یک دهم کتاب، هم نیستند، وانگهی همه این یک دهم نیز صرفاً به بیان این موضع نظری اختصاص نیافته است.

در مجموع، ایدئولوژی آشکار مالرو در سرنوشت بشر جایگاهی ناچیز دارد، در حالی که نظرگاه غیررسمی (غیر اورتودوکس) انقلابیهای شانگهای، نظرگاهی یکپارچه است که داستان در چارچوب آن نوشته شده است. در هر حال در این نکته تردید نیست که مالرو در هر یک از

این دو بخش، به اجبار، گذاری میان دو موضع انجام داده است که به دشواری آشتی پذیرند. این کار را در بخشی که در هان کئو می‌گذرد، با نشان دادن تردیدهای ولوگین، نماینده «بین‌الملل» انجام داده است که «بسیار بیش از آنچه ظاهر می‌ساخت، ناراحت بود...».

تردیدهایی که از جمله در این امر تحقق می‌یابند که ولوگین در عین اعلام مخالفت با هرگونه سوءقصد فردی و به ویژه سوءقصد علیه چانکای-شک که چن به او پیشنهاد می‌کند، با این همه [جلو چن را نمی‌گیرد] و می‌گذارد او راهی مقصد خود شود و بدین ترتیب عمل تروریستی او را تسهیل می‌کند.

مالرو این گذار را در پایان اثر نیز در روحیات مای نشان می‌دهد: کسی که با پیوستن مجدد به حزب و «بین‌الملل»، درگیر مبارزه‌ای شده که اصولاً باید مبارزه انقلابیهای شانگهای را دربر گیرد و در خود جذب کند؛ کسی که بنا به روایت داستان، و همان طور که در آخرین جمله کتاب آمده است، می‌خواهد زندگی جدیدی را آغاز کند، اما این کار را «بی‌شور و هیجان» با قلبی سنگین و مسلماً، بدون آنکه مسائل خود را حل کرده باشد، انجام می‌دهد: «مای با غرور تلخی گفت:

— حالا دیگر گریه نمی‌کنم».

مالرو در فاتحان و در سرنوشت بشر در عین نوشتن نخستین رمانهای فرانسوی انقلاب پرولتاریایی در قرن بیستم، با حزب کمونیست که رهبر این انقلاب است، یکدل و یک رأی نمی‌شود. ما در واقع دیدیم که ارزشهای بنیادینی که ساختار جهان این دو اثر را تشکیل می‌دادند، با ارزشهای این حزب متفاوت بودند، هر چند که حزب در هر دو مورد،

ارزشی مثبت داشته و بی‌تردید، گذار رمان گارین [فاتحان] به رمان جمع انقلابیهای شانگهای، گامی مهم به سوی چشم‌اندازی انقلابی بوده است.

عصر تحقیر و امید در مقایسه با این دو رمان تغییری مهم را نشان می‌دهند: پذیرش تمام و کمال حزب کمونیست. با وجود این باید خاطرنشان سازیم که ساختار جهان رمانی در این دو نوشته، همانند نیست.

عصر تحقیر گزارش صحنه‌ای از پیکار انقلابی است، پیکاری که حیثیت انسانی، و اتحاد بی‌واسطه و آشتی انسان و جهان را ممکن می‌سازد، و در آن به حزب کمونیست طبعاً و به طور ضمنی، بدان سبب ارزش داده شده است که سازمانده و رهبر این مبارزه است، حال آنکه در امید، به حزب، آگاهانه، در مقام تشکیلاتی که انضباط نظامی پیکار را برضد گرایشهای خودانگیخته خلق به طور کلی و پرولتاریا به طور خاص، تحقق می‌بخشد، ارزش داده شده است.

به گمان ما چهار داستانی را که در میان آثار مالرو، موضوعشان انقلاب پرولتاریایی است، می‌توان به نحو زیر توصیف و خلاصه کرد: فاتحان رمان روابط میان فرد پروبلماتیک^{۶۱} - گارین - با انقلاب است، انقلابی که به او امکان می‌دهد تا به شیوه‌ای گذرا و ناپایدار، معنایی راستین به زندگی خود بدهد.

سرنوشت بشر رمان روابط میان جمع پروبلماتیک انقلابیهای شانگهای است با مجموعه عمل انقلابی که در درون آن تاکتیک بین‌الملل کمونیست مرگ و شکست انقلابیها را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد،

انقلابیهایی که به عنوان افراد انسانی، معنای راستین زندگی خود را به طور قطع در پیکار و در شکست یافته‌اند.

عصر تحقیر داستان رابطه غیر پروبلماتیک فرد کاسنر^{۶۲} با جمع غیر پروبلماتیک مبارزان انقلابی، و به طور ضمنی با حزب کمونیست است که بخشی از این جمع است و آن را رهبری می‌کند.

و سرانجام، موضوع امید، رابطه غیر پروبلماتیک خلق اسپانیا و پرولتاریای جهانی با حزب کمونیست منضبطی است که با خودانگیزگی انقلابی مخالف است.

این فهرست در بدو امر دو نوع مسأله را مطرح می‌سازد: مسأله گذار از فاصله‌ای که در راه پذیرش بی‌قید و شرط حزب کمونیست وجود دارد و مسأله ناپدید شدن قهرمان پروبلماتیک و همراه با آن، ناپدید شدن صورت حقیقتاً رمانی.

مسأله نخست، بدواً به صورت امری نمودار می‌گردد که به عرصه «زندگینامه» و روانشناسی مالرو مربوط می‌شود، عرصه‌ای که ما نمی‌توانیم هیچ توضیحی درباره آن ارائه کنیم. با این همه این نکته منتفی نیست که در این میان پدیده‌ای عامتر مطرح است که از صرف «زندگینامه» این نویسنده فراتر می‌رود. سرنوشت بشر در ۱۹۳۳ منتشر گشت و طبعاً پیش از این تاریخ نوشته شده است. عصر تحقیر به سال ۱۹۳۵ چاپ شده است. در فاصله میان انتشار این دو اثر، واقعه به قدرت رسیدن ناسیونال-سوسیالیسم در آلمان روی داد که بازتابهایی ژرف در محافل روشنفکری و سیاسی چپ اروپایی داشته است. بسیاری از مبارزان چنین تشخیص دادند که پس از این قدرت‌یابی، مقتضیات پیکار ضدفاشیستی آنان را می‌دارد تا انتقادهای و اعتراضهای خود را نسبت به حزب کمونیست در درجه اول اهمیت قرار ندهند، به ویژه که این حزب پس از

کنار گذاشتن نظریه و سیاست «سوسیال فاشیسم» از سال ۱۹۳۴ به سوی نوعی سیاست پیکار ضدفاشیستی و جبهه خلقی پیش می‌رفت. اگر بخواهیم به نامهای افرادی از جناح چپ مستقل و اپوزیسیون کمونیستی که آوازه جهانی دارند، بسنده کنیم در کنار مالرو، دو شخصیت مهم دیگر در عالم روشنفکری جای می‌گیرند: گئورگ لوکاچ و ایلیا ارنبورگ^{۶۳} که در برابر اوجگیری هیتلریسم کمی قبل از سال ۱۹۳۳، به مواضع رسمی حزب باز پیوستند و در سال ۱۹۳۳ کریستیان را کوفسکی^{۶۴} یکی از رهبران اصلی اپوزیسیون روس نیز همین کار را کرد.

البته علاوه بر این چهار نام که ذکر کردیم و در سطح بین‌المللی شناخته شده بودند، این نزدیکی که احتمالاً هزاران مبارز کم‌آوازه یا ناشناخته را نیز دربر می‌گیرد، در مورد هر فرد شکلی خاص داشته است و هر یک از این مبارزان، شک و تردیدهایی کمابیش آشکار را نسبت به آموزه یا اندیشه «رسمی» حفظ کرده بود. حتی اگر به نام چهار شخصیتی که در بالا ذکر شد بسنده کنیم، می‌بینیم که دو نظریه‌پرداز، یعنی لوکاچ و را کوفسکی، در عرصه آشکار نوشته‌ها و بیانه‌هایشان شک و تردیدهایی بسیار قویتر از ایلیا ارنبورگ و مالروی نویسنده داشته‌اند.

بنابراین باید بازتابهای پیشرفت هیتلریسم و روی کار آمدن هیتلر را بر روی روشنفکران مارکسیست و شبه‌مارکسیست دقیقتر بررسی کرد تا روشن شود که تحول مالرو آیا یک امر صرفاً «زندگینامه‌ای» است یا بیانگر گرایشی عمیق‌تر و منطبق با برخی از جریانهای آگاهی جمعی است.

به نظر ما در عرصه صورت ادبی، ناپدید شدن قهرمان پروبلماتیک، طبعاً کنار گذاشتن ساختار حقیقتاً رمانی را در پی دارد؛ به این ترتیب،

عصر تحقیر و امید، دیگر رمان به معنای دقیق کلمه نیستند، بلکه صورتهای حد وسط میان تغزل و حماسه‌اند.^{۶۵} در این آثار، فقدان همزمان شور شعر حماسی و «داستان» ساختارمند^{۶۶} رمان دیگر فقط آن فرم رخداد مختصر و مجزاً یا مکرر را میسر می‌سازد که تنها صورت ممکن برای اجتناب از عدم انسجام و انتزاع است.

به نظر ما به همین سبب است که عصر تحقیر، به صورت داستان کوتاه^{۶۷} درآمده است و امید به صورت زنجیره‌ای از رخدادها که پیوندهای میان آنها نسبتاً سست می‌نماید، جلوه می‌کند.

عصر تحقیر از سه قسمت تشکیل می‌شود که پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند، اما در عین حال یک رمان به وجود نمی‌آورند. چه بسا که بتوان این متن را داستانی کوتاه با گرایش تغزلی نامید و ما قبلاً این فرض را بیان کرده‌ایم که خصلت تغزلی و اختصار این داستان زاییده گسست میان هدف مورد نظر، یعنی وحدت کامل فرد و جمع، با محتوای واقعی کتاب است که در آن این وحدت فقط به صورت نتیجه‌نهایی نوعی پیکار نمایان می‌گردد که در ضمن آن این وحدت بارها به مخاطره می‌افتد (در صورتی که ممکن نیست شعر حماسی به معنای خاص کلمه هیچ تهدیدی از این دست را برتابد).

هر چند که لوکاچ گفته است که «شعر حماسی فقط با پاسخها آشناست، نه با پرسشها» نوشته مالرو تا حد زیادی شرح یک پرسش است که تهدید آن، گرچه سرانجام رفع می‌شود، همیشه در طول کتاب حضور دارد. یعنی در حقیقت، این به تعبیر ما، داستانی پیش-حماسی است که در زمانی رخ می‌دهد که در آن بنا به گفته مالرو «یک خدا»، یا آنچه نشاندهنده همین امر در عرصه نقد ادبی است یعنی شعر حماسی زاده می‌شود.

به علاوه، ما متنی بسیار مهم درباره ماهیت و جهان این داستان در دست داریم: پیشگفتاری مختصر از خود مالرو که نوعی بیانیه ادبی است. مالرو در واقع در این پیشگفتار این نکته را بیان می‌دارد که با عصر تحقیر، در مرز میان دو صورت از ادبیات روایی قرار گرفته است: صورت رمان قهرمان فردی و پروبلماتیک و صورتی که اثر جدید او بدان تعلق دارد و آن را - به نظر ما به غلط - تراژیک می‌خواند، حال آنکه در واقعیت امر، صرفاً جهان عظمت تام و غیر پروبلماتیک انسان مطرح است، جهانی زاییده امکان انسان برای ایجاد و حفظ پیوند ناگسستنی با جمع.

گرچه واژه تراژیک به نظر ما نامناسب می‌نماید، در عین حال فکر می‌کنیم در اصل حق با مالروست وقتی که این دو صورت ادبی را چنین متمایز می‌کند: نخست، صورت فرد گرایی نویسنده‌گان و هنرمندان قرن بیستم، مانند فلوبر یا واگنر که بیشتر به جهان درونی و تفاوت‌های فردی روی آورده‌اند؛ و صورت دیگر، که او به درست یا غلط، نامهای اشیل، هومر، شاتوبریان، نیچه و نیز داستایفسکی را به آن مرتبط می‌سازد، صورتی است که هنر می‌کوشد از رهگذر آن، انسانها را «از عظمتی که در وجود آنان است و خود از آن غافلند» آگاه کند.

بدیهی است که عصر تحقیر در ردیف این دسته اخیر جای می‌گیرد. مالرو پس از آنکه بدین ترتیب، جایگاه اثر خود را در نوعی گونه‌شناسی^{۶۸} تاریخی صورتهای رمانی مشخص می‌کند، عناصر سازنده جهان این نوشته را برمی‌شمرد که بنا به گفته خود او فقط دو شخصیت را دربر دارد: «قهرمان و درک او از زندگی» و در آن، از تخصصهایی فردی که «پیچیدگی رمان را میسر می‌سازند» نشانی نیست؛ این عناصر عبارتند از «مرد، توده‌ها، عناصر، زن، سرنوشت».

این تحلیل به نظر ما معتبر می‌نماید؛ فقط باید اضافه کنیم که یکی از عناصر اصلی سازنده جهان اولین رمانها، یعنی مرگ دیگر در آن جایی ندارد و اینکه مالرو حق داشته است که این عنصر را هم به هنگام شمارش عناصر سازنده اثر در پیشگفتار عصر تحقیر حذف کند و هم در متن خود کتاب، زیرا - همان گونه که پیشتر در بخش نخست این بررسی گفته‌ایم - هنگامی که فرد موفق می‌شود به نحو ناگسستنی در جهانی تابع ارزشهای فوق فردی جای گیرد - خواه این ارزشها آن جهانی باشند، یا این جهانی، چه خدا باشد و چه اتحاد و جامعه بشری - مرگ، معنا و اهمیت اساسی خود را از دست می‌دهد، هر چند که واقعیت تجربی آن از بین نمی‌رود.

دو اندیشه بسیار مهم دیگر را نیز که در این پیشگفتار بیان شده‌اند خاطرنشان می‌سازیم:

الف) جهان انسان که پیوند ناگسستنی با جمع دارد یعنی جهان وحدت بازیافته فرد و جمع که دیگر ممکن نیست بر پایه روانشناسی تفاوت‌های فردی و اصالت قهرمان، بنا شود و ضرورتاً در روزگار ما به جهان عمل و پیکار انقلابی بدل می‌گردد.

ب) مالرو با توصیف انسانیت یک مبارز کمونیست به نام کاسنر، و در نتیجه با گسستن از پیروان مکتب اسکندریه [در قرن سوم پیش از میلاد] و نویسندگان قرنهای هیجدهم و نوزدهم، می‌اندیشد که سنت دورانهای بزرگ یگانگی افراد با کلیت، سنت انسان مسیحی و امپراتوری روم و سربازان سپاه راین را بازیافته است.

خلاصه کردن این پیشگفتار در حکم ترسیم ساختار اساسی جهانی است که مالرو به عنوان جهان برادری مردانه توصیف می‌کند.

حال به خود داستان می‌پردازیم. این اثر سرگذشت کاسنر، روشنفکر

کمونیست را روایت می‌کند که تصمیم گرفته است خود را به خانه‌ای که تحت محاصره پلیسهای نازی است برساند تا فهرست اسامی را که یک رفیق سهل‌انگار در آن محل جا گذاشته بوده، از میان بردارد؛ اما بی‌درنگ دستگیر و در یک اردوگاه کار اجباری زندانی می‌شود. پس از آن به برکت مداخله مبارز دیگری آزاد می‌شود که به طور خودانگیخته یا بنا به دستور حزب (این را کسی هیچ‌گاه در نمی‌یابد) خود را با نام او به پلیس تسلیم می‌کند و جایگزین او می‌شود؛ آنگاه کاسنر به پراگ می‌رود و در آنجا، همسر، فرزند و دیگر رفقای خود را بازمی‌یابد و با آنها مبارزه را از سر می‌گیرد.

سه بخش سازنده داستان به ترتیب عبارتند از بخش اردوگاه کار اجباری، مسافرت با هواپیما و ورود به پراگ.

مالرو در پیشگفتارش گفته است که کتاب فقط دارای دو شخصیت است: قهرمان و درک او از زندگی. این امر تا آنجا درست است که به موضوع اساسی اثر از نظرگاه قهرمان آن نگریسته شود. اما معنای زندگی برای او با ضعیف شدن یا حفظ پیوندهایش با جمع انقلابی، در بحرانی‌ترین لحظات (لحظه‌ای که او در سلولی انفرادی، زندانی و اسیر نازیهای وحشی شده است) یگانه می‌گردد؛ جمع انقلابی در این کتاب، برخلاف دیگر آثار مالرو، از جمله امید، به طور طبیعی و عاری از مشکلات در وجود حزب کمونیست تجسم یافته است.

بنابراین باید دید که آن برادری مردانه‌ای که کاسنر را به رفقای و از رهگذر آنان، به بشریت و جهان پیوند می‌دهد، تا چه حد می‌تواند حضور او را در تنهایی اردوگاه، در برابر پلیس‌هایی که او را شکنجه کرده‌اند و می‌توانند در هر لحظه او را بکشند و به احتمال زیاد این کار را خواهند کرد، سالم و لغزش‌ناپذیر نگاهدارد، آن هم در حالی که او برای

پایداری در برابر آنان چیزی جز ظاهر اندک راست‌نمای هویت جعلی خود و نیروی مقاومت جسمی و روحی خویش در اختیار ندارد؛ این را هم باید خاطرنشان کنیم که این نیرو به رفتار فرد‌گرایانه رواقیانی که استقلال خود را در برابر واقعیت جهان بشری و دنیا قرار می‌دهند، هیچ مشابهتی ندارد و صرفاً متکی بر آگاهی از همبستگی و اتحاد با دیگر انسانهاست؛ نیروی مقاومت جسمی و روحی قدرتی است که به انسان امکان می‌دهد تا همواره خود را مسلط بر اوضاع (در خانه خویش) حس کند، اما همین که فرد خود را در برابر اوضاع تنها و بیگانه حس کند این قدرت ضعیف می‌شود و در نهایت نابود می‌گردد.

جمله‌اساسی و تعیین‌کننده داستان همان است که کاسنر در خواب از زبان ساریبانان تاتار زیر آسمان مغولستان می‌شنود:

«و اگر امشب، شب سرنوشت است... - خجسته بادا

تا سر زدن سپیده...».

زیرا که او نیز در سلول خود را غرقه در شبی می‌یابد که شاید برای او شب سرنوشت باشد و هر چند که او نیز مانند ساریبانان از دمیدن نزدیک سپیده مطمئن است اما همانند آنان به هیچ رو اطمینان ندارد که برای دیدن سپیده هنوز آنجا باشد.

آیا او در این موقعیت، توان تکرار جمله ساریبانان و پذیرش رویدادها را، به هر صورتی که باشند، خواهد داشت؟

تمامی بخش اول کتاب، نوسان مداوم میان احساس تسلیم و تنهایی در مقابل احساس حضور اتحاد مردانه مبارزان است.

تزلزلی که قبل از هر چیز ناشی از محیط بی‌واسطه و واکنشهای بدن اوست. هنگامی که از دور، صدای پای زندانبانان و سرو صدای ضربه‌هایشان را در سلول مجاور و ناله‌های رفیق شکنجه شده خود را

می‌شنود، خویش را تنها و ضعیف احساس می‌کند؛ اما هنگامی که زندانبانان به سلولش می‌آیند و شروع به زدن او می‌کنند، مقاومتش بالا می‌گیرد و نیروی حیاتی خود را دوباره بازمی‌یابد. کاسنر پس از آن بار دیگر تنها می‌شود و بعد از چند لحظه که در طی آن «اولین احساسش، آسایش است» یک بار دیگر احساس می‌کند که اراده‌اش را از دست می‌دهد:

«نیرویش که دیگر طفیلی شده بود، او را سرسختانه می‌فرسود. او اهل عمل بود و تاریکیها او را از اراده تهی می‌ساختند.

باید انتظار کشید. همین و بس. باید دوام آورد. با این ارادهٔ سرسخت و نهفته، مانند چهره‌ای در اعماق تاریکیها، باید منفعلانه مانند فلجها مانند محتضران زیست.

وگرنه، دیوانگی».

به همین ترتیب، هنگامی که در جریان یک ضعف شدید می‌خواهد خودکشی کند و به مدت زمانی می‌اندیشد که برای تیز کردن ناخنش با ساییدن به دیوار لازم است تا بتواند با آن رگ خود را بزند، کافی است که زندانبانان به امید تحریک او به خودکشی، طنابی به داخل سلول بیندازند تا او همهٔ قوای خود را بازباید و تنها نگرانی واقعیش پی بردن به این امر بشود که آیا در سلولهای مجاور دیگر رفقاییش در خطر تسلیم شدن به فشار شکنجه‌گران نیستند؟

هنگامی که در تنهایی ناگهان این تصور اضطراب‌انگیز و برطرف نشدنی به کاسنر دست می‌دهد که همسرش مرده و او را رها کرده است، او باید واکنش نشان دهد، چندین بار سلول را دور بزند، در فاصله میان

دو بار عبور نگهبان تا صد بشمرد تا این یقین را باز یابد که همسرش زنده است و اتحاد و همبستگی‌شان ادامه دارد.

حضور رفقا در زندان در مجموعه‌ای از امور جلوه‌گر می‌شود: در کوشش‌های او برای برقرار کردن ارتباط با دیگر زندانیان - از طریق کوبیدن بر روی دیوارها - در ضربه‌هایی که زندانی سلول مجاور بر دیوار می‌کوبد و او سرانجام متوجه آنها می‌شود، در دشواری درک پیام آن زندانی، در اهمیتی که فهمیدن این پیام پیدا می‌کند، در آگاهی از برادری که او را به این رفیق پیوند می‌دهد، رفیقی که نگهبانان او را شناسایی می‌کنند و با خود می‌برند. این حضور همچنین با نوشته‌هایی بیان می‌شود که زندانیان پیش از او در همان سلول بر روی دیوارها از خود به جا گذاشته‌اند، نوشته‌هایی که در آنها، خستگی و شجاعت و اراده خود را برای تداوم پیکار بیان کرده‌اند و او نیز نوشته خود را به آنها می‌افزاید که خطاب مستقیم به فرد زندانیان بعدی است:

«ما با تو هستیم»

در میان دو حد این گزینه - از یک سو نومی‌دی، تهدیدهای نیستی و دیوانگی، و از سوی دیگر، شجاعت و پذیرش سرنوشت - تصمیم‌نهایی در آخرین وهله تابع آن خواهد بود که کاسنر بتواند یا نتواند آگاهی از پیکاری را در وجود خویش زنده نگاه بدارد که در سراسر جهان همه کسانی به پیش می‌برند که برادری مردانه - یگانه‌عاملی که می‌تواند معنایی به زندگی انسانها بدهد - او را به آنان پیوند می‌دهد؛ پیکاری که بویژه همه هم‌زمان او در انقلاب روس به پیش برده‌اند، و او نیز در گذشته، در آن شرکت داشته است. در تخیل او دشمن به صورت زیر درمی‌آید:

«لاشخوری که با او در یک قفس زندانی شده است

و با هر ضربه منقار کلنگی خوش، تکه‌های گوشت او
را می‌کند، بی‌آنکه از چشمان او که بدانها طمع بسته،
نظر برگیرد».

و هر بار که در رویای او، موسیقی درونی که وجودش را در بر گرفته
است پیکار و برادری را باز زنده می‌کند، این لاشخور دور می‌شود. کاسنر
مبارزان زخمی، کشته و یا برعکس، فاتح را می‌بیند؛ به سردی و
غیرانسانی بودن دنیایی می‌اندیشد که او همراه با رفقاییش علیه آن
می‌جنگد، جهانی که انسانها را به فقر روانی و به تنهایی محکوم می‌کند؛
او رژه پایان‌ناپذیر جوانان کمونیست را در میدان سرخ می‌بیند که بیش از
هفت ساعت طول می‌کشد و در آن صدها هزار پسر و دختر جوان
شرکت می‌جویند که به یمن انقلاب هیچگاه شاهد دشواریها و مبارزه
نبوده‌اند و از عصر تحقیر بی‌خبرند، آرامگاه لنین را در میدان سرخ
می‌بیند و سخنان همسر او را به هنگام خاکسپاری وی می‌شنود:

«رفقا، ولادیمیر ایلیچ از صمیم قلب دوستدار مردم
بود...».

و هنگامی که زندانبانان زندانی سلول مجاور را که بر دیوار می‌کوبید، با
خود می‌برند، هنگامی که دوباره تهدید تنهایی را احساس می‌کند،
می‌تواند برای مبارزه با آن به این دیگر واقعیت قطعاً پیروزمندانه پشت گرم
باشد: برادری کسانی که در این عصر تحقیر، در تمامی جهان با توحش
پیکار می‌کنند:

«کاسنر تهی از برادری، همان گونه که از آرزو و امید
تهی شده بود، در سکوتی چنان ژرف که بر دیگران، بر
صدها اراده فرو رفته در تراکمی سیاه سایه انداخته بود،
غرقه گشته بود. باید برای انسانها سخن گفت، حتی

اگر آنان هیچ‌گاه صدای او را نشنوند!

رفقا، گرداگرد من در تاریکی...

طی هر چند ساعت و هر چند روزی که لازم بود، آنچه

را با یستی به تاریکیها گفته شود، آماده می‌کرد...».

و این برادری به عالیت‌ترین شکل خود به جلوه درمی‌آید: مردی که کاسنر نمی‌شناسدش، - شاید به طور خودانگیخته و شاید هم بنا به دستور حزب - خود را به پلیس معرفی و ادعا می‌کند که همان کاسنری است که در جست و جویش هستند و بدین طریق می‌پذیرد که به جای کاسنر کشته شود تا او را به آزادی و به پیکار بازگرداند.

بخش دوم داستان شامل فرار کاسنر با هواپیما به سوی چکسلواکی است. کاسنر می‌داند که تا وقتی که از مرز عبور نکرده است آزاد نخواهد بود - ولو اینکه بعدها با هویت دیگری به آلمان بازگردد. سازمان مخفی، یک هواپیما را با یک خلبان در اختیار او می‌گذارد؛ اما ابرها متراکم می‌شوند و طوفان در راه است. با این همه باید بی‌درنگ عزیمت کرد و بار دیگر، یک مرد، یک رفیق، جان خود را برای نجات و بازگرداندن او به جایی که برادری مبارزه ایجاب می‌کند، به خطر می‌اندازد.

توصیف رسای پیکار هواپیما با طوفان، بی‌گمان، از سنت اگزوپری تأثیر پذیرفته است.^{۶۹}

به همین سبب به نظر ما بررسی وجوه تشابه و وجوه اختلاف میان صحنه‌های پرواز در آثار سنت‌اگزوپری و این نخستین صحنه پرواز با هواپیما در آثار مالرو، مهم می‌نماید. اگر بخواهیم به نکته اساسی بسنده کنیم، باید بگوییم که به گمان ما در نظر سنت‌اگزوپری، مبارزه با موانع طبیعی است که برادری مردانه مبارزان و وحدت میان آنان با طبیعت را به وجود می‌آورد و آنان را در مقابل دنیای حقیر کارمندان و دیوانسالاران

قرار می‌دهد، حال آنکه در نظر مالرو، برادری مردانه پیکار برای آزادی است که اصالت دارد — و در اینجا در پیکار با گردباد تحقق می‌یابد — و در برادری جهانگستر و وحدت وجود جهانی شکوفا می‌شود.

کاسنر در هواپیما و در اوج خطر، احساس می‌کند که در این پیکار با طبیعت لجام گسیخته، مطمئن‌ترین پشتیبانش هنوز همان برادری است که او را نخست به خلبان و سپس به تمام کسانی پیوند می‌دهد که در سرتاسر جهان، در زندانها، زیر شکنجه، مبارزه‌ای واحد را به پیش می‌برند:

«ناگهان چنین به نظر کاسنر رسید که از قوه جاذبه رها گشته‌اند و در پناه برادریشان در گوشه‌ای از آسمان معلق شده‌اند در حالی که با ابرها گلاویز شده‌اند و در همان حال، زمین و زندانهایش در زیر پای آنان به سیر خود ادامه می‌دادند و آنان دیگر هیچ‌گاه بدان برنمی‌خوردند (...). در کابین هواپیما به هنگام پیکار با طوفان نوشته‌های روی دیوارهای سلولها، فریادها، ضربه‌های فرود آمده بر دیوارها و نیاز انتقام همراه آنان بود.»

سومین بخش داستان، روایت ورود کاسنر به پراگ است، جایی که در آن در وهله نخست زندگی روزمره را باز می‌یابد: انسانها در خیابان، کار، دستهایی که سازنده همه وسایل مورد مصرف ما هستند. او یک بسته سیگار می‌خرد و می‌کوشد تا به همسر و فرزند خود بپیوندد؛ اما در خانه قفل است. یادداشتی که روی در گذاشته شده حاکی از آن است که آنها ۷۰ به جلسه‌ای رفته است که برای آزادی مبارزان ضدفاشیست زندانی در آلمان تشکیل شده است.

کاسنر در بدترین لحظات افسردگی خود آنها را مرده پنداشته و گمان کرده بود که از او جدا شده است. اما در واقع آنها پیوسته به مبارزه برای او و همراه او ادامه داده بود.

در جلسه با صدها مرد و زن رو به رو می‌شود و بارها می‌پندارد که آنها را در میان آنان بازشناخته است.

مردی خود را فدای او کرده بود؛ مردی دیگر زندگی خود را به خطر انداخته بود تا او بتواند به اینجا برسد؛ هزاران انسان برای آزادی او و آزادی تمامی انسانها پیکار می‌کردند:

«آه چه مسخره است کسانی را برادر نامیدن که فقط از یک خون هستند».

او در اینجا برادری راستین را بازمی‌یابد، شور و حرارت توده‌افرادی که «گرداگرد آنای نامرئی، سرانجام انتظار پیکر مضروب کنج دیوار سلول را برآورده می‌کرد».

کاسنر بارها از خود پرسیده بود که اندیشه در برابر مرگ فرد آدمی چه ارزشی دارد:

«هیچ کلام انسانی به اندازه سنگدلی ژرف نبود، اما برادری مردانه تا عمیقترین ذرات خون، تا جایگاههای ممنوع قلب که شکنجه و مرگ در آن چمباتمه زده‌اند، پیش رفته بود...».

کمی بعد وقتی که کاسنر به خانه باز می‌گردد، آنها و فرزندش را باز می‌یابد و آن دو که همزمان هم به شدت پیوند خود و هم به این امر پی می‌برند که این پیوند وجود ندارد مگر به لطف شرکت هر دوی آنان در برادری گسترده‌تر همه کسانی که برای حیثیت انسان و علیه ستم و اختناق پیکار می‌کنند، لذا نیایش ساریانان مغولستان را، با هم تکرار

می‌کنند:

«- و اگر امشب، شب سرنوشت است...
آنها دست او را گرفت، پشت دست او را روی
شقیقه خود گذاشت و صورت خویش را با آن نوازش کرد
و گفت:

«- خجسته بادا تا سر زدن سپیده...».

مالرو برای توصیف این نقطه اوج داستان، یکی از تصویرهای اساسی آثار
رمانی خود را به کار می‌برد: تصویر زندگی و مرگ خدایان، تصویری که
البته در این شکل‌بندی جدید، جنبه تازه و معنای نوی می‌یابد: جای مرگ
خدایان را تولد آنها می‌گیرد.

«یکی از آن لحظاتی که انسانها را به این گمان
می‌افکند که یک خدا زاده شده است آن خانه را دربر
گرفته بود».

سرانجام پس از رسیدن به این اوج کمال که نه فقط مختص این داستان به
طور خاص، بلکه شاید اوج کمال تمامی آثار رمانی مالروست - لحظه‌ای
که زاییده برادری آزاد از هرگونه توجه به «فردیت» و هرگونه
خودخواهی است -، آنها و کاسنر احساس می‌کنند که نمی‌توانند تنها و
منفرد باقی بمانند و باید دیگران یعنی بنیاد اصلی و منبع تغذیه زندگیشان
را بازیابند:

«میل دارم با تو قدم بزنم، بیرون بروم، هر جا که
باشد...» آنها اینک به سخن گفتن، یادآوری
خاطرات و شرح رویدادها می‌پرداختند... از این پس
زندگی هر روز آنان باید از این چیزها پر می‌گشت، طی
کردن دوشادوش یک پلکان، قدم زدن در خیابان، زیر

آسمانی که از هنگامی که اراده‌های بشری می‌میرند یا
پیروز می‌شوند، یکسان مانده است».

سرنوشت بشر و عصر تحقیر، دو رمان اتحاد انقلابیند و در میان آثار مالرو، تنها داستان‌هایی نیز هستند که در آنها دو انسان را می‌یابیم که یکدیگر را دوست دارند، و این البته طبیعی و هماهنگ با انسجام درونی این آثار است، زیرا که عشق، جلوه اتحاد راستین انسانها در زندگی خصوصی است. بنا به همین دلایل درمی‌یابیم که در این جهان اتحاد انقلابی زوجها همواره زوجها رزمنده‌اند و مرد و زن، هر دو در مبارزه شرکت می‌کنند. وانگهی در این مورد، نشانه‌ای وجود دارد که تفاوت میان انساندوستی سنت اگزوپری و انساندوستی مالرو را کاملاً روشن می‌کند: «فاتحان» مالرو یعنی پرکن و گارین و کلود از عشق بی‌خبرند و آن را رد می‌کنند، اما وقتی که عشق در آثار مالرو پدیدار می‌شود، عشق دو انسان برابر است که هر دو در مبارزه برای آزادی شرکت می‌کنند. شخصیت‌های سنت اگزوپری، برعکس، ساختار اشرافی و محافظه‌کار دارند. این شوالیه‌های قرون وسطایی که به فن جدید هوانوردی پایبند شده‌اند، عشق را یکی از عناصر اساسی زندگی خود می‌دانند. زنی را که دوست می‌دارند، کسی است که آنان را به زندگی پیوند می‌دهد، کسی که مقاومت در برابر دشوارترین آزمونها را برایشان ممکن می‌سازد و هر بار از تسلیم شدن بازشان می‌دارد. و با این همه، این زن، به رغم همه چیز، موجودی البته آرمانی شده، اما فرودست است، زیرا که هیچ یک از این شوالیه‌ها نمی‌پذیرد که او فعالانه در مبارزه شرکت کند. برادری و عشق در آثار سنت اگزوپری، واقعیت‌های مکمل و اساسی هستند، اما در سطوحی مختلف قرار می‌گیرند، حال آنکه در این دو رمان مالرو در یک

سطح جای دارند.

باز هم به مسأله اتحاد انقلابی در آثار مالرو و به مکمل آن، یعنی عشق، می‌پردازیم. می‌دانیم که این هر دو در سرنوشت بشر و عصر تحقیر وجود دارند. با وجود این، تفاوت ماهوی اتحاد در این دو رمان، تفاوتی مشابه را در ماهیت عشق در پی دارد.

همان گونه که پیشتر گفتیم انقلابیهای شانگهای یک جمع پروبلماتیک و بی‌آینده را تشکیل می‌دهند، جمعی که در عین دادن معنایی معین به زندگی هر یک از اعضای خود می‌تواند آنان را فقط به شکست و مرگ بکشاند.^{۷۱}

عشق کیو و مای نیز عشقی عمیق و شدید است که از میان رفتنی نیست، اما آینده‌ای ندارد و با خود آنها به پایان می‌رسد. نه کیو و نه مای نمی‌توانند بنا به دلایل مربوط به انسجام زیبایی شناختی رمان، بچه‌دار بشوند.^{۷۲}

برعکس، اتحاد غیر پروبلماتیک مبارزان انقلابی در عصر تحقیر، رو به آینده دارد و به همین سبب، وجود فرزند کاسنر و آنا به همان اندازه ضرورت زیبایی شناختی این داستان است که بچه نداشتن کیو و مای، در سرنوشت بشر بوده است.

امید، همانند فاتحان، سرنوشت بشر و عصر تحقیر، مرحله‌ای تازه در آثار مالرو است: مرحله یگانگی آشکار با نظرگاههای حزب کمونیست در مقام حزبی که با گرایشهای خودجوش جمع انقلابی به تقابل برمی‌خیزد.

در حقیقت، امید همان جهان سرنوشت بشر است در صورتی که نه از نظرگاه گروه انقلابیهای شانگهای، بلکه از نظرگاه رهبران هان کئو به

آن نگریسته شود. حداکثر باید اضافه کرد که مالرو در مقام یک نویسنده منسجم، در پایان اثر تمامی پیامدهای این موضع و از جمله پیامدهایی را که رهبران استالینی شاید در نظر می‌داشتند اما از ابراز آشکار آنها خودداری می‌کردند، بیرون می‌کشد و برای نخستین بار در رمانهای خود درباره انقلاب، به نفی خصلت مطلق و ممتاز و انکارناپذیر انقلاب در مقام ارزش نخستین و بنیادین می‌رسد.

در واقع مالرو پس از اینکه در سرتاسر کتاب، به اقتضای کارآیی و پیروزی، ارزشی عملاً اساسی به انضباط، اختصاص می‌دهد و پس از اینکه بر مبنای این برداشت، قربانی کردن تمامی ارزشهای بی‌واسطه جمع انقلابی راستین را [برای تأمین کارآیی و پیروزی] توجیه می‌کند، از زبان گارسیای^{۷۳} کمونیست به این نتیجه می‌رسد که مبارزه اساسی دیگر مبارزه‌ای نیست که میان انقلاب با ارتجاع، انسانیت با توحش و یا حتی میان ناسیونالیسم و کمونیسم یا ناسیونالیسم با پرولتاریا درگیر است، بلکه مبارزه میان احزاب متشکل است و دست کم دو حزب متشکل وجود دارد: حزب کمونیست و حزب فاشیست که مایه نزاع هر دو، فتح جهان است:

«...در آغاز جنگ، فالانژیست‌های مؤمن با فریاد «زننده باد اسپانیا!» جان می‌دادند. اما بعد فریادشان تبدیل شد به «زننده باد فالانژها!»... آیا مطمئن هستید که میان خلبانهای شما آن کمونیستی که در آغاز با فریادهای «زننده باد پرولتاریا!» یا «زننده باد کمونیسم!» جان می‌داد، امروزه در همان شرایط فریاد نمی‌زند: «زننده باد حزب!»...؟

—دیگر وقت فریاد زدن پیدا نخواهند کرد، چون

تقریباً همه‌شان یا در بیمارستانند و یا زیر خاک. تازه در اشخاص مختلف هم فرق می‌کند. آتینی^{۷۴} مسلماً فریاد می‌زند: «زننده باد حزب!» اما دیگران چیزهای دیگر می‌گویند...

— تازه کلمه حزب گول‌زنک است. گروههایی را که به علت همراهی بودن با هم متحد شده‌اند، با احزابی که با همه ریشه‌های محکم‌شان به ژرف‌ترین و غیر عقلانی‌ترین جنبه‌های انسان چنگ انداخته‌اند، نمی‌توان زیر یک عنوان گرد آورد... عصر احزاب شروع شده است، دوست عزیز من...

(...)

درباره پیروزی‌مان مبالغه نکنیم. این نبرد به هیچ وجه چیزی در حد نبرد «مارن» نیست. اما در هر حال پیروزی است. در میان کسانی که اینجا با ما می‌جنگیدند، عده کارگران بیکار بیشتر از پیراهن‌سیاهان بود. به همین جهت من، همانطور که خودتان می‌دانید، به روش تبلیغات با بلندگو متوسل شدم. اما در هر حال کادرهایشان فاشیست بودند. دوست عزیز، ما باید به این ناحیه با چشم احترام نگاه کنیم. اینجا به منزله‌المی ماست. برای اولین بار در اینجا دو حزب [حقیقی] در برابر هم ایستادند»^{۷۵} (صص ۵۶۱ - ۵۶۰).

البته در ارزیابی اهمیت این قسمت نباید دچار افراط یا تفریط شد. امید به تمامی بر پایه تفاوت ماهوی میان «دو حزب حقیقی» یعنی فاشیسم

وحشی که از منافع مشتی صاحب امتیاز دفاع می‌کند و کمونیزم انقلابی که برای پیروزی حیثیت بشری و برادری جهانگستر، می‌رزمَد، بنا شده است. اما در هر حال تردیدی نیست که مالرو در سرتاسر این داستان، با تأکید بر خصلت اساسی انضباط در برابر تمامی دیگر ارزشها سرانجام در پایان اثر یعنی هنگامی که بنا به گفته خود او «جنگ وارد مرحله جدیدی می‌شود» به پیش‌بینی پیامدهای افراطی این نظرگاه می‌رسد.

به نظر ما رابطه میان قسمتی که ذکر شد با مجموعه امید، شباهت معکوس با رابطه‌ای دارد که پیش از این در مورد جاده شاهی بدان اشاره کردیم: رابطه میان جمله منفرد درباره عشق با جهان این رمان که فاقد و نافی این احساس است. در هر دو مورد عناصری وجود دارند که جزء جهان رمان نیستند بلکه در مسیر محورهای این جهان قرار می‌گیرند، در سطحی که در آن این جهان یک بار در جهت اتحاد انسانی و آزادی و بار دیگر در جهت انضباط خشک و توحش، پشت سر گذاشته می‌شود.

اما به امید بازگردیم که طولانی‌ترین رمان مالروست و بررسی آن نیز به سبب سادگی کتاب و محدودیت ساختار جهان آن، از همه دشوارتر است، سادگی و محدودیتی که مالروی نویسنده، خواسته یا ناخواسته، در هر حال بایستی بدان پی برده باشد، زیرا که به جای داستانی منسجم، شبیه آثار پیشین خود، تعداد زیادی صحنه‌های مجزا و جزیی را ارائه کرده است که می‌توانست آنها را بی‌نهایت ادامه دهد.

به همین سبب است که به یاد سپردن اشخاص داستان، بسیار دشوار است. در حقیقت، شخصیت‌های فردی وجود ندارند، بلکه گروه‌هایی از اشخاص وجود دارند که در درون آن گروه‌ها افراد چنان به هم شبیهند که با یکدیگر اشتباه می‌شوند. به عبارت دیگر، هر یک از آنان فقط بخشی از یک شخصیت جمعی انتزاعی است که مهمترینشان عبارتند از

آنارشپیستهای شجاع و بی‌انضباط؛ کاتولیکهای کارآ و با انضباط که ملاحظات اخلاقی آنان را فلج ساخته است؛ و کمونیستها که آگاهانه با انضباط و بسیار کارآ هستند زیرا که تمامی ملاحظات را که ممکن است سد راه کارآیی شوند، کنار می‌گذارند. در کنار این سه نمونه اصلی، گروههای کم اهمیت‌تر دیگر نیز وجود دارند: هنرمندان، مزدوران، مردم و غیر ایشان.

سه نمونه طرح‌واری که برشمردیم با تصویری قالبی که حزب کمونیست کوشیده است از انقلاب اسپانیا ارائه دهد، دقیقاً تطبیق می‌کنند. تصویری که اگرچه تا اندازه‌ای حاوی حقیقت بود اما در هر حال حقیقتی بسیار جزیی بوده است.

اعتبار این حقیقت جزیی هر چه باشد، در هر حال چنین نظرگاهی [نظرگاه منطبق با حزب کمونیست] دو پیامد برای جهان داستان دارد: یکی بی‌نهایت مهم، دیگری کم اهمیت‌تر.

نخستین پیامد آن است که بعد سیاسی ستیزها حذف شده است و ستیزها به کلی به عرصه نظامی منتقل شده‌اند، در صورتی که در سرنوشت بشر، برعکس، با تمامی پیچیدگی‌شان در نظر گرفته شده بودند.

در اینجا به نشان دادن تضاد میان آنارشپیستها (البته باید اعضای گروه P.O.U.M.^۷ را نیز که مالرو اشاره بسیار گذرای به آنان دارد، بر آنارشپیستها افزود) و کمونیستها بسنده می‌کنیم. در این تقابل در واقعیت امر نه فقط قضیه‌ای مربوط به انضباط، بلکه دو برداشت از استراتژی انقلابی مطرح بوده است، همان استراتژی‌هایی که در سرنوشت بشر، گروه شانگهای را در تقابل با رهبری هان - کئو قرار می‌داد.

آیا بایست انقلاب را به پیش برد، زمینها را میان کشاورزان تقسیم

کرد، اداره کارخانه‌ها را به شوراهای کارگری سپرد و از این رهگذر، تمامی نیروهای ضد سوسیالیستی را که مقابله با آنان فقط با وحدت نیروهای انقلابی ملی و جهانی ممکن بود علیه خود بسیج کرد یا اینکه بهتر آن بود که کوشش خود را در چین، به مبارزه با امپریالیسم خارجی و در اسپانیا به مبارزه با فاشیسم محدود کرد، با این امید که اتحاد میان کمونیستها و دموکراتهای بورژوا (ناسیونالیستها در چین، جمهوریخواهان در اسپانیا) یا اتحاد میان پرولتاریا و بورژوازی دموکراتیک یا ناسیونالیست حفظ شود؟

در این مورد، تضاد میان چپ غیر کمونیست از یک سو و رهبری استالینی از سوی دیگر، بنیادی بود. به هر حال هر موضعی که اتخاذ شود، تردیدی نیست که پای مسأله‌ای در عین حال سیاسی و نظامی در میان بود که چپ غیر کمونیست می‌کوشید تا آگاهی درباره آن را اشاعه دهد و رهبری کمونیستی برعکس اصرار داشت تا جنبه واقعی آن را به این ترتیب پنهان دارد که در برابر آنارشیستها، مسأله را تماماً به عرصه بحث نظامی بکشانند و در برابر کمونیستهای مخالف، به عرصه خرابکاری و خیانت. به همین دلیل است که سرنوشت بشر که تبعات عمومی و سیاسی و نظامی اختلاف را روشن می‌کرد، اثری تروتسکی مآب بود (هر چند که مالرو بیشتر به مواضع رهبری حزب کمونیست گرایش یافت) حال آنکه امید، که جنبه سیاسی اختلاف را تقریباً به کلی حذف می‌کند و آن را صرفاً به عرصه انضباط و تشکیلات منتقل می‌سازد، از همین رهگذر، کتابی از کار درمی‌آید که با نظرگاه استالینی نوشته شده است.

به همین سبب، اگرچه در این داستان است که از دهان گارسیای کمونیست، جمله‌ای شنیده می‌شود که پس از آن معروف شده است مبنی

بر اینکه بهترین کاری که انسان در زندگیش می‌تواند انجام دهد، این است که «تجربه‌ای هرچه وسیعتر را به خودآگاهی تبدیل کند»، ارزشهای کتاب سخت در مقابل مضمون آن جمله قرار دارند، زیرا که چند سطر بالاتر، همین گارسیا به ما می‌گوید که در چشم روشنفکر: «...رهبر سیاسی لزوماً حقه باز است، چونکه به ما می‌آموزد که مسائل زندگی را بدون طرح کردن باید حل کرد» (۴۴۴).

علاوه بر این، تمامی کتاب به ارج نهادن به فرمانده و رهبر متمایل است و زمینه اصلی آن را تبدیل مانوئل^{۷۷} انقلابی پرشور و خودانگیخته، به رهبر سیاسی، تشکیل می‌دهد.^{۷۸}

وانگهی، چند بند نادری که در آنها مسائل سیاسی مطرح شده‌اند، امروزه به هر حال شگفت‌انگیز جلوه می‌کنند. از جمله آنها، مسلماً بندی است که طی آن آلوده‌آر^{۷۹} روشنفکر از ارزشهای بنیادین انسانی در برابر ضرورت‌های عمل انقلابی دفاع می‌کند. اما آلوده‌آر شخصیتی فرعی است و در برابر این بند، با حملات علیه روشنفکران و موضعگیری به نفع استالین مواجه می‌شویم:

«روشنفکرها همیشه خیال می‌کنند که حزب مجموعه آدمهایی است که دور یک عقیده گرد آمده‌اند. حال آنکه حزب بیش از اینکه شبیه به یک عقیده باشد، شبیه به یک شخصیت فعال است!» (۴۴۰).

(...)

«روشنفکر بزرگ اهل ظرایف، کمیت، کیفیت، نفس حقیقت و پیچیدگی است. برحسب تعریف و ذاتاً ضد ثنوی است. حال آنکه وسایل عمل «ثنوی»

است، زیرا هر عملی انتخاب بین خوب و بد است. این حالت در تماس با توده‌های مردم حادثتر می‌شود، ولی بدون تماس با مردم هم چنین است. هر انقلابی حقیقی، ثنوی مادرزاد است؛ و هر سیاستمداری هم»
(۴۴۱).

«- در این باره فکر کنید، اسکالی^{۸۰} در همهٔ کشورها - در همهٔ احزاب - روشنفکران سر مخالفت دارند: آدلر مخالف فروید است و سورل^{۸۱} مخالف مارکس. فقط در سیاست، مخالفان کسانی هستند که اخراج می‌شوند. جماعت روشنفکران، یا از سر جوانمردی یا از سر عشق به تیزهوشی، علاقهٔ خاصی به اخراجیها دارند. اما فراموش می‌کنند که برای حزب، حق داشتن، عبارت از استحقاق داشتن نیست. بلکه دست یافتن به چیزی است.

- اجازه بدهید بگویم آنهایی که از نظر انسانی و فنی، لیاقت نقد سیاست انقلابی را دارند از خود انقلاب بی‌خبرند؛ و آنهایی که دست اندر کار انقلابند، نه استعداد اونا مونو^{۸۲} را دارند و نه، اغلب، توانایی بیان مقصود را...

- اگر در روسیه همانطور که می‌گویند، در و دیوار پر از عکسهای استالین است، به هیچ وجه برای این نیست که استالین خیث در گوشهٔ کاخ کرملین لم داده و چنین خواسته است. می‌بینید که اینجا، در مادرید هم در و دیوار پر از شعار و پوستر است و خدا گواه است که

دولت کوچکترین دخالتی در آن ندارد. جالب توجه است که بدانیم چرا این عکسها روی دیوارها هستند؛ سبب این است که برای حرف زدن از عشق برای عاشقان، باید عاشق بود نه اینکه مقاله‌ای تحقیقی دربارهٔ عشق نوشت. توانایی شخص متفکر نه در موافقت اوست نه در اعتراضش، دوست عزیز، بلکه در قدرت بیان اوست. بهتر است روشنفکر تحلیل کند که چرا و چگونه وضع چنین است، و بعد، اگر لازم دید، اعتراض کند (نازه ضرورتی هم نخواهد داشت) ... تحلیل، قدرت بزرگی است، اسکالی. من به اخلاقیات بدون روانشناسی اعتقاد ندارم» (صص ۴۴۱-۴۴۲).

سرانجام به نقل یکی از نادر بندهایی می‌پردازیم که به جنبهٔ سیاسی ستیز میان آنارشیهست‌ها و کمونیست‌ها اشاره‌ای گذرا دارد و در نتیجه‌گیریهایش از نظرگاهی که داستان در چارچوب آن نوشته شده است بسیار فراتر می‌رود. قضیه عبارت است از مباحثهٔ گارسیای کمونیست و ارناندس^{۸۳} انقلابی مسیحی که طی آن، ارناندس، دشواریهایی را که در روابطش با کمونیست‌ها احساس می‌کند بیان می‌دارد هر چند که در نکات اساسی، از نظر سیاسی با آنان توافق دارد. از آنجا که او مسیحی است، دغدغه‌هایش در درجهٔ اول جنبهٔ اخلاقی دارند:

«هفته پیش کسی، مثلاً از دوستان من، که آنارشیهست بود یا خودش را آنارشیهست می‌نامید متهم شد به اینکه از صندوق برداشت کرده است. بی‌گناه بود. از من خواست که شهادت بدهم و بدیهی است که ارزش دفاع

کردم. او در دهکده‌ای که مسئولش بود اشتراک اجباری وسایل تولید را عملی کرده بود و افرادش داشتند کار اشتراک وسایل تولید را به دهکده‌های دیگر می‌کشاندند. من می‌پذیرم که این مقررات خوب نیست و دهقانی که برای داشتن یک داس باید ده ورقه ارائه بدهد خشمگین می‌شود. برعکس معتقدم که برنامه کمونیستها در این باره خوب است... از وقتی که شهادت داده‌ام میانه‌ام با آنها بر هم خورده... به درک، من اجازه نمی‌دهم با کسی که می‌دانم بی‌گناه است و از من شهادت خواسته است مثل دزد رفتار کنند.

— کمونیستها (و آنهایی که سعی می‌کنند در این لحظه نظم و ترتیبی به کارها بدهند) فکر می‌کنند که اگر اقدامات رفیق شما منجر به شورش روستاییها شود، پاکی قلبش مانع این نمی‌شود که بگوییم به طور عینی به فرانکو کمک کرده است... کمونیستها می‌خواهند کاری بکنند. شما و آنارشئیستها، بنا به دلایل مختلف می‌خواهید چیزی باشید. این فاجعه تمام انقلابهای از نوع انقلاب ماست. اسطوره‌هایی که ما با تکیه به آنها زندگی می‌کنیم با هم متناقض هستند: صلح‌طلبی و ضرورت دفاع، تشکیلات و اسطوره‌های مسیحی، کارآیی و عدالت و از این قبیل. ما مجبوریم به آنها نظم بدهیم، محشرمان را به ارتش تبدیل کنیم یا بمیریم. همین و بس» (۲۵۲).

بر اساس آنچه در بالا گفته شد، می‌توانیم صفحات بسیاری را از نقل

قولهایی در تأکید بر موضوعات اساسی داستان پر کنیم: شجاعت و بی‌سازمانی و بی‌انضباطی آنارشیستها؛ حس مسئولیت و کارآیی و انضباط کمونیستها؛ مشکلات اخلاقی کاتولیکها که البته آنها را در پرتو درسهایی که از واقعیت و پیکار می‌گیرند، رفع می‌کنند. خطر درآمیختن احساسات و اخلاق با ملاحظات سیاسی و نظامی؛ تأکید مکرر بر اینکه هر بحران، در وهله‌ی نهایی، بحران فرماندهی است؛ ضرورت تشکیلات و انضباط؛ وجود برادری مردانه در میان مبارزان. ما البته به چند مثال بسنده خواهیم کرد:

درباره‌ی آنارشیستها و کمونیستها:

«... برای اولین بار پوئیگ^{۸۴}، به جای اینکه مثل سال ۱۹۳۴ - و مثل همیشه - شاهد تلاشی نومیدانه باشد، خود را با امکان پیروزی رو به رو می‌دید. به خلاف آنچه از نوشته‌های باکونین به خاطر داشت (و شاید در میان این گروه، او یگانه کسی بود که چیزهایی از باکونین خوانده بود)، انقلاب در نظرش همیشه عبارت از «قیام دهقانان بود». در برابر دنیایی خالی از امید، از آنارشیسم فقط انتظار طغیانهای نمونه را داشت. بنابراین عقیده داشت که هرگونه مسأله‌ی سیاسی در سایه‌ی تهور و شخصیت حل می‌شود» (۴۹).

پوئیگ به هنگام گفت و گویی با خیمنس [خیمنز^{۸۵}] به او تذکر می‌دهد که حمله‌ی عالی بود و خیمنس در پاسخ می‌گوید:

«- آره، آدمهای شما زد و خورد بلدند، اما

جنگیدن نمی‌دانند» (۵۳).

یا در جایی دیگر، در گفت و گوی میان مانوئل و راموس^{۸۶}:

«راموس گفت:

— نیم ساعت بود که داشتم مثل خنگها با بچه‌ها
چانه می‌زدم. بیش از ده نفرشان اصرار دارند که برای
شام بروند به خانه‌هایشان. سه نفرشان هم به مادرید!
— این روزها فصل شکار است. آنها جنگ را با
شکار عوضی گرفته‌اند، نتیجه چانه زدنهایت چه شد؟
— پنج نفرشان می‌مانند و هفت نفر می‌روند. اگر
کمونیست بودند همه‌شان می‌ماندند...» (۱۱۵).

یا طی گفت وگو میان ارناوندس و گارسیا:

«گارسیا از گوشه چشم نگاهی کرد و پرسید:

— درباره این سنگریندیا چه فکر می‌کنید؟

— همان که شما فکر می‌کنید. اما حالا خواهید دید
(...) باید سنگریندی را نیم متر بلندتر گرفت.
تیراندازها هم اینقدر به هم فشرده نباشند و دم هر مزغل
دو نفر به صورت V قرار بگیرند.

مکزیک، در میان سرو صدای بسیار نزدیک
تیراندازی، غرغر کرد:

— کا... سا... بی؟

— چه؟

— کارت شناساییت... مدارکت!

— سروان ارناوندس، فرمانده ناحیه سوکودوور.

— تو عضو «سنت» نیستی. به سنگریندی من چه

کار داری؟» (۱۵۵).

خانی را شناسایی می‌کنند:

«... سه نفر از رفقا را فرستاده‌ام که حسابش را
برسند.

— ولی من کنارش گذاشته بودم، اگر «فای» دوباره
نیاورده باشدش سرکار...» (۱۵۱).
گارسیا به مانین [ماگنین^{۸۷}] می‌گوید:

«— در نظر من، آقای مانین، مسأله دقیقاً این است:
قیام مردمی، از نوع قیام ما، یا انقلاب، و یا حتی
شورش، برای حفظ پیروزی‌ش باید به روشی کاملاً مخالف
وسائلی که سبب به دست آمدن آن پیروزی شده است
— و حتی به روشی مخالف احساسات — متوسل شود. با
توجه به تجاری که خودتان دارید در این باره فکر کنید.
چون گمان نمی‌کنم که شما بخواهید اسکاادران
هوائیتان را فقط بر پایه برادری بنا کنید. «محشر» همه
چیز را می‌خواهد و هر چه زودتر. انقلاب، کم نتیجه
می‌گیرد، به کندی و به دشواری. خطر در اینجا است که
هر انسانی در درون خود آرزوی «محشر» را دارد. در
نبرد، وقتی که این شور در کوتاه مدت فرو نشست، جای
خود را به شکست حتمی می‌دهد و دلیل آن بسیار ساده
است: طبیعت محشر ایجاب می‌کند که آینده نداشته
باشد... حتی وقتی که ادعا می‌کند که دارد (... وظیفه
ناچیز ما، آقای مانین، این است که «محشر» را
سازمان بدهیم...» (۱۴۸ - ۱۴۹).

و کمی بعد از زبان انریک^{۸۸} آمده است که:

«کمونیسته‌ها مقرراتی هستند. از مسئولان حوزه و از

کمیسرهای نظامی اطاعت می‌کنند. البته اغلب هر دو یکی هستند. بیشتر کسانی که می‌خواهند بجنگند، چون به تشکیلات جدی علاقه‌مندند پیش ما می‌آیند. سابقاً بچه‌های ما انضباط سرشان می‌شد چونکه کمونیست بودند. حالا خلیها چون انضباطی هستند کمونیست می‌شوند...» (۱۸۷).

یا از زبان سمبرانو^{۱۱} می‌گوید:

«... (فکر می‌کنی که در روسیه چکار کردند؟

(...)

— آنها تفنگ داشتند و چهار سال سابقه انضباط و جبهه. و کمونیستها خودشان نظم مجسم بودند...» (۱۰۸).

خیمنس درباره اهمیت فرماندهی می‌گوید:

«— بحث کردن درباره ضعفهای آنها بی‌فایده است. از آن لحظه‌ای که مردم می‌خواهند بجنگند، همه بحران ارتش، از بحران فرماندهی است» (۲۰۶).

هاینریش معتقد است:

«در موردی مثل این، بحران همیشه بحران فرماندهی است.»

و به عقیده مانوئل:

«— آنها جنگ را باختند چون فرماندهی نداشتند. سابقاً آنها هم به خوبی می‌جنگیدند.»

صحنه‌هایی که حضور مکرر آنها زیبایی اصلی کتاب را تشکیل می‌دهند، صحنه‌هایی هستند که شجاعت مبارزان و برادری مردانه‌ای را که آنان را به

یکدیگر و نیز به مردم پیوند می‌دهد، برجسته می‌سازند. با وجود تمامی قید و شرطهایی که ممکن است درباره ارزش ادبی مجموعه اثر داشته باشیم، صحنه‌هایی وجود دارد که پس از خواندن، احتمالاً آنها را دیگر فراموش نخواهیم کرد. مثل صحنه فرود خلبانهای زخمی در کوهستان، حمله آلسازار [آلکازار^{۱۱}]، اضطراب دهقانی که از او خواسته‌اند روستایش را شناسایی کند، اما از داخل هواپیما دیگر آن را به جا نمی‌آورد و غیره. درک این نکته به معنای توجه به این است که مالرو که نویسنده‌ای بسیار بزرگ است - خواسته یا ناخواسته - امکان‌ناپذیری داستان گسترده و منسجم و ساختارمند را با رشته طرحهایی پوشانیده که البته شورانگیزند و سبک نگارش اعجاب‌آور دارند اما بدون به هم پیوستگی حقیقی پشت سر هم ردیف شده‌اند.

بهتر است به برخی از عناصر داستان بازگردیم که در نظر ما بسیار مهم و خصلت‌نما هستند.

طرح کلی کتاب که به طور مبهم ترسیم شده است و به حل شدن در انبوه صحنه‌های مختلف می‌گراید، یک گذار دو گانه است:

الف) گذار انقلاب اسپانیا از بی‌سازمانی به سازمان، از محشر به انضباط، از جنگ چریکی به ارتش؛

ب) گذار شخصیت مانوئل از انقلابی احساساتی، پرشور و سرشار از عشق، به رهبر نظامی و کمونیست آگاهی که بر احساساتش مسلط می‌شود؛

این گذار، برای نیروهای انقلابی، تشکیلات بیش از پیش سخت‌گیر و خشک را در پی دارد و برای مانوئل که یکی از رهبران این تشکیلات شده است، دوری فزاینده از انسانها و انزوای روزافزون را. در اینجا به نظریات مانوئل در چهار مرحله از داستان اشاره می‌کنیم.

خیمنس ضمن گفت و گویی به او می‌گوید:

«- به زودی خود شما هم شروع خواهید کرد به تربیت افسران جوان. آنها دوست دارند که محبوب باشند. این طبیعت انسان است. و چه بهتر از این، تنها به شرط اینکه این نکته را به آنها حالی کنید: افسر باید به علت طرز فرماندهیش - فرماندهی درست و قاطع و بی‌نقص - محبوب باشد، نه به علت خصوصیات شخصیش. پسرم، وقتی که می‌گویم افسر نباید «مجدوب» کند می‌فهمید که منظورم چیست؟

(...)

-علاقه به محبوب بودن همیشه خطرناک است (...)
رئیس بودن اصالت بیشتری دارد تا هر فرد دیگری بودن:
مشکلتر هم هست» (۲۰۸).

صحنه‌ای وجود دارد که در آن هنگام بیرون آمدن مانوئل از محل تشکیل دادگاه صحرایی که فراریان را به مرگ محکوم کرده است دو نفر از محکومان جوان خود را روی پاهای او می‌اندازند:
«یکی از آنها فریاد زد:

-نمی‌توانند ما را اعدام کنند! ما داوطلب هستیم.
باید بهشان گفت.

(...)

دیگری به نوبه خود فریاد زد:
-نمی‌توانند! نمی‌توانند!

(...)

مانوئل نزدیک بود بگوید: «من که دادگاه صحرایی

نیستم» اما از این حاشا کردن خجالت کشید.

(...)

مانوئل با خود اندیشید: «چه می‌توانم بگویم؟» دفاع از این آدمها در آن چیزی بود که هیچ‌کس نمی‌توانست بر زبان بیاورد: در این چهره آب‌چکان و در این دهان باز که سبب شده بود تا مانوئل پی ببرد که در برابر چهره ابدی ستمکش قرار دارد. هرگز تا این حد احساس نکرده بود که باید در میان پیروزی و ترحم یکی را انتخاب کند» (۴۳۷ - ۴۳۸).

بعداً، هنگامی که همین صحنه را برای خیمنس تعریف می‌کند، می‌گوید:

«- می‌دانستم که چه باید کرد و همین کار را کردم. تصمیم قاطع گرفته‌ام که به حزم خدمت کنم و به خودم اجازه نخواهم داد که واکنشهای روانی دست و پایم را ببندد. من اهل پشیمان شدن نیستم. اما مسأله دیگری در میان است. (...) من مسئولیت این اعدامها را به گردن می‌گیرم: این اعدامها به خاطر نجات دیگران صورت گرفت، به خاطر نجات خودیها، فقط توجه کنید: هر پله‌ای که در مسیر کارآیی بیشتر و فرماندهی بهتر بالا می‌روم مرا بیشتر از انسانها دور می‌کند. انسانیت من هر روز کمتر از روز پیش است» (۴۵۶).

سرانجام، هنگامی که کتاب تمام می‌شود:

«غرش آخرین تلاشهای نبرد از دور به گوش می‌رسید. مانوئل پس از محکم کردن مواضعش برای غنیمت گرفتن کامیونها در دهکده گشت می‌زد و سگ او هم

دنبالش بود. این سگ گرگی عظیم قبلاً مال فاشیست‌ها بود و چهار بار زخمی شده بود. مانوئل هر قدر احساس می‌کرد که از انسان‌ها فاصله می‌گیرد، به حیوان‌ها بیشتر علاقه‌مند می‌شد: به گاوهای نر، اسبهای نظامی، سگهای گرگی و خروسهای جنگی» (۵۵۰).

مضمون این درسی که مانوئل، مبارزان انقلابی و خلق اسپانیا از واقعیت پیکار گرفته‌اند، به روشنی نمایان است: هرآنچه به طور بی‌واسطه و خودانگیخته، جنبهٔ انسانی دارد باید به اقتضای توجه صرف به کارآیی کنار برود و حتی ملغی شود. درونمایه اصلی امید را گارسیا در چند سطر صورت‌بندی می‌کند:

«جنگ عادلانه وجود دارد (...) - مثلاً جنگ ما در زمان حاضر - اما ارتش عادل وجود ندارد. پس وقتی که روشن‌فکر، یعنی کسی که کار او فکر کردن است، مانند میگل می‌آید و می‌گوید: «من شما را ترک می‌کنم، چون عادل نیستید.» من این ادعا را غیر اخلاقی می‌دانم، دوست عزیز! سیاست عدالت وجود دارد، اما حزب عادل وجود ندارد» (۴۴۷).

و البته او حق دارد، اما شاید تا حدی، زیرا که میان آن اخلاق ناتوان که مالرو گویی همیشه به کاتولیک‌ها و آنارشئیست‌ها نسبت می‌دهد و تبعیت وسیله از هدف که آموزهٔ همیشگی نظریه‌پردازان دولت، از ماکیاولی تا استالین بوده است موضع سومی وجود دارد که در پیوند وسیله و هدف، کلیتی را مشاهده می‌کند که در آن هدف و وسیله بر یکدیگر تأثیر متقابل می‌گذارند.

اما در اینجا قصد نداریم که دربارهٔ صحت نظر گاه مالرو بحث کنیم؛

چنین بحثی به هیچ رو، در چارچوب بررسی نقد ادبی نمی‌گنجد؛ بلکه صرفاً می‌خواهیم نشان دهیم که ساختار خود نظرگاه مالرو، نافی یکی از بُعدهای مهم واقعیت‌هایی است که در این اثر تشریح شده است.

برای اتمام این بررسی که از بررسی دیگر نوشته‌های مالرو، موجزتر است - و ما خود کاملاً اذعان داریم که این نکته کوچکی نیست - می‌خواهیم دو ویژگی دیگر این رمان را که به نظر ما، از همین ساختار ناشی می‌شوند، خاطر نشان کنیم.

نخست آنکه در امید نیز مانند تمامی دیگر آثار مالرو، میان نگرش عمومی و زندگی خصوصی اشخاص، پیوستگی و انسجام استوار وجود دارد. به همین سبب، وقتی که انسان به پیکار منضبط و به تشکیلات نظامی محدود می‌شود دیگر جایی برای پرداختن به هیچ نوع رابطه جنسی یا عاشقانه میان مردان و زنان باقی نمی‌ماند.

امید کتاب پیکار است و در آن دیگر نه عشق یافت می‌شود، نه لذت جنسی، نه خانواده، یا به عبارت دقیق‌تر این عناصر در آن فقط به صورت موانعی در برابر ارزشهای داستان حضور دارند.

مانوئل در جایی می‌گوید که: «جنگ انسان را منزّه می‌کند» و به جز صحنه تحویل نامه‌ای به همسر فرمانده آلسازار و صحنه زن چریکی که برای مبارزان غذا می‌برد و اشاره‌ای به پسر کابالرو^{۱۲}، زندانی فاشیستها در سگووی^{۱۳} که تیرباران می‌شود، همه قسمتهای مربوط به زنان و خانواده فقط نشان می‌دهند که حضور آنان برای مبارزان، زیانبار و حتی شوم خواهد بود.

از جمله مهمترین صحنه‌ها، قسمت مربوط به زنی است که می‌خواهد کنار شوهرش بماند:

«- فکر می‌کنی که باید رفت؟»

گرنیکو^{۱۴} بی‌آنکه به زن جواب بدهد، به گارسیا گفت:

— یک رفیق آلمانی است.

زن ادامه داد:

— می‌گویند که من باید بروم. می‌گویند اگر اینجا باشم نمی‌تواند خوب بجنگد.

گارسیا گفت:

— قطعاً حق دارد.

— ولی من وقتی بدانم که در اینجا می‌جنگد نمی‌توانم زندگی کنم... مخصوصاً وقتی که ندانم چه خبر است...

(...)

گارسیا با خود گفت: همه زن‌ها مثل همنده. اگر بروم، دوری را با هیاهو و آشفتگی تحمل خواهد کرد، اما تحمل خواهد کرد. و اگر بماند مردش کشته خواهد شد.

(...)

گرنیکو دوستانه پرسید:

— چرا می‌خواهی بمانی؟

— مردن برایم مهم نیست... اما بدبختی اینجا است که باید خوب غذا بخورم و این کار اینجا ممکن نیست. حامله‌ام...» (۳۵۳).

و بعداً، هنگامی که گارسیا و گرنیکو با هم تنها می‌شوند:
«گرنیکو با صدایی آهسته ادامه داد:

—دشوارتر از هر چیزی این مسأله زن و بچه است...
(و باز هم آهسته‌تر): با وجود این، من شانس آورده‌ام:
آنها اینجا نیستند» (۳۶۱).
یا در جای دیگر، هنگامی که مانوئل صحنه فراریان را برای خیمنس
تعریف می‌کند:

«...هفته پیش بالاخره با زنی که سالها بیهموده دوستش
داشتم خوابیدم. و دیدم که دلم می‌خواهد ول کنم و
بروم... و البته از این کار هیچ متأسف نیستم. ولی اگر
او را ترک می‌کنم به خاطر چیز دیگری است. انسان
فقط به خاطر خدمت کردن می‌تواند فرمان بدهد،
والا...» (۴۵۶).

در وهله دوم باید این نکته را خاطرنشان کرد که امید نه شکست انقلاب،
بلکه پیروزی را در پی یک نبرد توصیف می‌کند و این پیروزی در متن
داستان، یادآور پیروزی انقلاب اسپانیاست.
البته می‌توان برای این امر توضیحی بسیار ساده ارائه داد و گفت که
مالرو که رمان امید را در ۱۹۳۷، پیش از پایان جنگ اسپانیا منتشر
ساخته، بعدها نخواستہ است در اثری که قبلاً منتشر شده بود هیچ تغییری
بدهد.

ما البته می‌پذیریم که این فرضیه‌ای بسیار محتمل است. اما این نیز
ممکن است — و اشاره به آن را مفید می‌دانیم — که این خودداری از بذل
توجه به حوادث بعدی، ناشی از ضرورت درونی ساختار داستان است: از
آنجا که جهان کتاب بر پایه این الزام بنا شده که همه ارزشهای دیگر در
راه کارآیی، قربانی انضباط شوند، اگر این قربانی کردن کارآیی نداشت

و نه به پیروزی، بلکه به شکست می‌انجامید در واقع ممکن بود ناموجه و بی‌معنا جلوه کند.

شاید به همین دلیل است که آخرین بندهای بسیار فشرده‌ای که پایان بخش کتاب هستند، به چشم‌اندازی از صلح و حتی آینده می‌انجامد که جنگ را از آن زمان گذشته می‌داند. مانوئل در واقع در جریان مبارزه، با موسیقی و زنان و همه لذت‌های فردی، قطع رابطه کرده و به گارتیره^۱ گفته بود که از موسیقی فاصله گرفته است و در آن لحظه که در آن کوچه شهر فتح شده تنها بود، می‌دید که آنچه بیش از هر چیز آرزو دارد، شنیدن موسیقی است.

اما آنچه می‌شنود، نه سرود انترناسیونال یا یک سرود جنگی دیگر بلکه سمفونیهای بتهوون و «خدا حافظیها» ست:

«زندگی را در اطراف خود آکنده از پیشگویی احساس می‌کرد. به نظر می‌رسید در ورای این ابرهای کم ارتفاعی که دیگر صدای توپها نمی‌لرزاندشان، سرنوشت‌هایی کور و خاموش در انتظارش بودند. سگ گرگی که مثل سگهای نقوش برجسته دراز کشیده بود، گوش می‌داد. روزی صلح خواهد آمد و مانوئل انسان دیگری خواهد شد که برای خودش هم ناشناخته خواهد بود؛ همان طور که جنگجوی امروزی برای مردی که اتومبیل کوچکی خریده بود تا در سی‌پرا اسکی بازی کند نا آشنا بود.

و چه بسا هر یک از افرادی هم که از خیابان می‌گذشتند، همانها که در اتاقهای بی‌سقف آهنگهای عاشقانه‌شان را با یک انگشت، مصرانه بر پیانو می‌نواختند، همانها که روز پیش در زیر باشلقهای

نوکتیز سنگین جنگیده بودند، همین حالت را داشتند...

(...)

آدمی به کنه جنگ تنها یک بار می‌تواند پی ببرد، اما به ژرفای زندگی بارها و بارها.

این امواج موسیقی که در گذشته او می‌غلطیدند و به دنبال هم می‌آمدند، با او سخن می‌گفتند و چنان بود که گویی این شهری که در گذشته مغربها را متوقف کرده بود، و این آسمان و این مزارع جاودانی سخن می‌گویند. مانوئل برای نخستین بار صدای چیزی را می‌شنید که جدیتر از خون انسانها و اضطراب آورتر از حضور آنها در زمین بود: غنای بی‌کران سرنوشت آنها. و در درون خود، این حضور را پایدار و ژرف، مانند ضریان قلبش، آمیخته با صدای جویبار و قدمهای اسیران، احساس می‌کرد» (۵۶۶ - ۵۶۷).

امید نیز مانند عصر تحقیر، کتابی است که به حماسه نزدیک می‌شود اما این دو کتاب، البته بنا به دلایل اساساً متفاوت و حتی متضاد به فرم حماسی دست نمی‌یابند. در عصر تحقیر، رفع^۶ فرد، مسأله‌ساز بود و حتی اگر نشان داده می‌شد که مسأله حل شدنی است، رفع تحقق‌پذیر، حضور خود فرد و رفع او، جهانی پیش - حماسی را می‌آفرید. همان گونه که مالرو، خود گفته است، کتاب در لحظه‌ای پایان می‌گیرد که «یک خدا زاده می‌شود» حال آنکه حماسه که مسأله‌ای طرح نمی‌کند و فرد جدا از جمع را نمی‌شناسد، دقیقاً مستلزم حضور واقعی، انکارناپذیر و غیر پروبلماتیک خدایان است.

امید، برعکس، به صورت جهانی نمودار می‌شود که می‌توان آن را پسا-حماسی^{۱۷} خواند، زیرا که در آن فرد به جای اینکه خود را در جمع تحقق بخشد و با آن پیوندی ناگسستنی (انداموار) برقرار سازد، به جایی می‌رسد که انضباط و تشکیلات، خود انگیختگی و کمالش را نفی می‌کنند. در حقیقت مالرو با این دو داستان که جهانشان بر آشتی میان فرد و جمع متمرکز شده است از مرحله‌ای که پیش از این آشتی وجود داشته است به مرحله‌ای گذر می‌کند که در آن فن سالاری (تکنوکراسی) سیاسی و نظامی را آفریننده حقیقی تاریخ ساخته است. مسأله‌ای که این گذار برای جامعه‌شناس مطرح می‌کند بیشتر از آنکه مسأله تحول شخصی مالرو باشد، پی بردن به این امر است که آیا در دورانی که عصر تحقیر و امید نوشته شده‌اند، فرایندی عام‌تر در کار نبوده است؟ یک بار دیگر باید یادآوری کرد که نویسنده، اندیشه‌های انتزاعی را نمی‌پرورد، بلکه واقعیتی تخیلی را می‌آفریند و امکانهای این آفرینش در درجه اول تابع نیت او نیستند بلکه به واقعیت اجتماعی که نویسنده در درون آن زندگی می‌کند و به قالبهای ذهنی که این واقعیت در ساختنشان نقش داشته است بستگی دارند. به همین سبب نخستین اقدامی که باید برای پاسخ دادن به این پرسش انجام داد طبعاً بررسی وضع ادبیات فرانسه میان دو جنگ است تا ببینیم که در این دوران چه نوشته‌های نسبتاً مهمی یافت می‌شوند که توانسته‌اند به جای آثار مبتنی بر ارزش انضباط و کارآیی، جهانی را بر پایه ارزش خودانگیختگی انقلابی یا دست کم بر پایه وحدت انسان و اجتماع توصیف کنند.

اکنون برای اتمام این بررسی، باید آخرین نوشته تخیلی و داستانی مالرو، یعنی گردونه‌های آلتنبورگ را تحلیل کنیم. این کتاب که در ۱۹۴۳

منتشر شده است در نگاه اول تا جدی غریب به نظر می‌رسد، زیرا که این کتاب با وجود آنکه به صورت زنجیره‌ای از صحنه‌های مجزا می‌نماید که در دوره‌های مختلف رخ می‌دهند و دست کم دو قهرمان متفاوت در این صحنه‌ها یافت می‌شود که پیوند میان آنها چندان روشن نیست، به هنگام خواندن آن وجود نوعی وحدت درونی نسبتاً استوار و مستحکم را احساس می‌کنیم. در حقیقت ما خواهیم کوشید تا نشان دهیم که وحدت متن این اثر وقتی نمایان می‌گردد که در نظر داشته باشیم با نوع (ژانر) ادبی ویژه‌ای سروکار داریم که به «مقاله»^{۱۸} بسیار نزدیکتر است تا به ادبیات رمانی یا حماسی.

مقاله چیست؟ از جنبه نظری، لوکاچ ماهیت مقاله را در تحقیق معروفی نشان داده است^{۱۹}: مقاله صورت ادبی مستقلی است که در حد وسط میان فلسفه، یعنی بیان مفهومی یک جهان‌نگری، و ادبیات، یعنی آفرینش تخیلی جهانی از افراد مشخص و موقعیتهای معین و انضمامی، قرار می‌گیرد. مقاله، نوع ادبی واسطی میان فلسفه و ادبیات است، زیرا که مسائل مفهومی و نظری [فلسفی] را به مناسبت موقعیت عینی خاص یا این و آن شخصیت فردی معین مطرح می‌کند (و مقاله‌های بزرگ تاریخ ادبیات بیشتر به طرح پرسش می‌پردازند تا ارائه پاسخ). به همین سبب مقاله همیشه بُعدی کنایه‌آمیز دارد، زیرا که در ظاهر به زندگی یا اندیشه شخصیت‌های خاص می‌پردازد یا چگونگی رخداد حوادث معینی را روایت می‌کند، حال آنکه در واقعیت امر، اشخاص و حوادث فرصتی بیش نیستند: فرصتی که به مقاله‌نویس امکان می‌دهد تا به طرح برخی از مسائل که ارزش عام دارند، بپردازد. برای تصریح این نکته باید افزود که صورت (فرم) مقاله غالباً از دیدگاه تاریخی و نیز زندگینامه‌ای، نوعی صورت گذار است که نویسنده دقیقاً از آن رو برمی‌گزیند که پرسشها و

پاسخها هنوز به آن اندازه پخته نشده‌اند که به صورتی مستقیماً مفهومی بیان شوند.

با توجه به مطالب فوق، به نظر ما، صورت گردوینهای آلتنبورگ به مقاله بسیار نزدیک است بی‌آنکه مقاله به معنای خاص و دقیق کلمه باشد. وجه اشتراک این کتاب با مقاله در این است که بُعدی دوگانه دارد و مثل مقاله پرسشهای مفهومی را به مناسبت زنجیره‌ای از واقعیتهای فردی و عینی مطرح می‌سازد. وجه افتراقش با مقاله در این امر است که مالرو به جای آنکه مانند بعضی از مقاله‌نویسان بزرگ، این شخصیت‌های فردی یا این موقعیتهای عینی را در واقعیت زمان حال یا گذشته در نظر گیرد، و یا آنها را مانند اکثر مقاله‌نویسان بزرگ، در ادبیات، در نظر گیرد، از آنجا که خود نویسنده است، موقعیتهای عینی را در زنجیره‌ای از صحنه‌ها به تصور درآورده و از رهگذر آنها پرسشهایی را طرح کرده که می‌خواسته است با خوانندگان در میان بگذارد. وجه افتراق دیگر این کتاب با مقاله در این است که تنها به طرح پرسش بسنده نمی‌کند بلکه پاسخی کمابیش سنجیده را ارائه می‌دهد و همین امر، بُعد کنایی اثر را از میان می‌برد و در عرصه اندیشه‌ها، شرح و بسط استدلال تقریباً منسجمی را جایگزین کنایه خودانگیخته خاص اغلب مقاله‌ها می‌سازد. به نظر ما بخشهای مختلف این اثر را که با نظمی دقیق و خدشه‌ناپذیر به بیان مضمون حقیقی کتاب می‌پردازند باید در همین چشم‌انداز مطالعه کرد و این مضمون حقیقی عبارت است از برداشت جدید مالرو از انسان و توضیح دلایلی که او را به رها کردن جنبش وایدنولوژی کمونیستی کشانیده‌اند.

آیا این تحول مالرو، پدیده‌ای فردی است و یا برعکس، با رویدادهای اجتماعی-سیاسی آن زمان و در نتیجه با وقوع جریانهای ایدئولوژیکی

آگاهی جمعی، دست کم در محافل روشنفکری، ارتباط دارد؟ در این مورد نیز مثل سایر مواردی که پرسشهایی از این دست را در این بررسی مطرح کرده‌ایم، پاسخ این سوال مستلزم پژوهشی نسبتاً گسترده و ژرف دربارهٔ مجموعهٔ اسناد آن زمان است و از آنجا که چنین پژوهشی تا کنون انجام نگرفته است ما نیز مسلماً فقط می‌توانیم ضرورت انجام آن را خاطرنشان سازیم. با این همه لازم به تذکر است که بی‌هیچ تردید، پیمان عدم تجاوز آلمان و شوروی در ۱۹۳۹ - که از نظرگاه سیاست خارجی ضد سرمایه‌داری (و از همین رهگذر، ضد هیتلری) اتحاد جماهیر شوروی کاملاً قابل فهم است - بحرانی در وجدان بسیاری از روشنفکران سوسیالیست در اروپای غربی ایجاد کرده بود، زیرا که به روشنی واقعیتهای بسیار ژرفتر را نشان می‌داد که اغلب این روشنفکران از آن هیچ آگاهی نداشتند: این واقعیت که تعلق به جنبش کمونیستی در طی دوران استالینی ایجاب می‌کرد یا دست کم می‌توانست ایجاب کند که روشنفکران سوسیالیست از میان منافع بی‌واسطهٔ دولت شوروی، در مقام پایگاه اصلی سوسیالیسم، و منافع بی‌واسطهٔ جامعه و پرولتاریای کشوری که در آن زندگی می‌کردند، یکی را برگزینند.

این موضوع را مالرو طبعاً پیش از آن در مورد چین، در سرنوشت بشر مطرح ساخته بود و در آن دوران گرچه نوشتهٔ او، همهٔ جنبه‌های دلخراش و فاجعه‌بار این مسأله را روشن کرده بود، رمان را با این تاکید به پایان برده بود که:

«کار باید تبدیل به سلاح اساسی مبارزهٔ طبقاتی شود.

[مهمترین] برنامهٔ صنعتی شدن [در جهان] اینک مورد

بررسی قرار دارد: هدف آن است که در طی پنج سال،

تمامی اتحاد جماهیر شوروی دگرگون شود و یکی از

نخستین قدرتهای صنعتی اروپا گردد و سپس به آمریکا
برسد و از آن هم بگذرد» (۳۰۰).

علاوه بر این مالرو امید داشت که پیشرفت تاریخی، مبارزه و فداکاری
انقلابیهای شانگهای را در تمامیت مبارزه برای سوسیالیسم، ادغام کند.
در ۱۹۳۹، در جامعه و کشور مالرو مسأله‌ای قطعاً متفاوت - نه مبارزه
انقلابی، بلکه موضوع اتحادهای نظامی و استراتژی در سیاست
بین‌المللی - طرح می‌گردد که در عین حال در طرح اساسی خود
(ضرورت گزینش میان منافع بی‌واسطه اتحاد شوروی و منافع بی‌واسطه
جامعه غربی و پرولتاریای کشورهای غربی) با مسأله پیشگفته شباهت
داشته است. می‌دانیم که این موضوع، بحرانی نسبتاً حاد را برانگیخت که
البته نمی‌توانیم دامنه آن را در میان روشنفکران چپ فرانسه محاسبه کنیم،
بحرانی که اغلب آنان کمی بعد، هنگام شروع جنگ میان آلمان و اتحاد
شوروی، آن را پشت سر گذاشتند: شوروی در اردوگاه متفقین جای گرفته
بود و همین امر بار دیگر خصلت استراتژی سیاسی پیمان و خصوصیت
عمیقاً ضد هیتلری سیاست کمونیستی و سیاست خارجی شوروی را
دوباره آشکار کرد. در عین حال بحران فراگیری که زاییده پیمان آلمان
و شوروی بود، ممکن است عاملی مهم در تغییر چشم‌اندازهای مالرو به
حساب آید و بررسی جامعه‌شناختی این تغییر چشم‌اندازها باید چنین
احتمالی را در نظر داشته باشد.

اما بهتر است به بررسی داستان بازگردیم که نخستین واقعه آن در
ژوئن ۱۹۴۰ پس از شکست، اتفاق می‌افتد: چندین هزار زندانی، ابتدا در
کلیسای اعظم شارتر و سپس در یک کارگاه ساختمانی محبوس شده‌اند.
در این وضعیت استثنایی، دلمشغولیه‌ها و فعالیت‌های قدیمی مجدداً نمودار
می‌شوند: ساخت سرپناه، جست و جوی آخرین قوطی کنسرو، جست و

جوی خرده‌های نان در ته جیب، ازدحام پشت میله‌ها برای قاپیدن تکه نانی که زنی هر روز مخفیانه برای زندانیان می‌آورد.

یک روز در کلیسای اعظم ورقه‌هایی را پخش می‌کنند که زندانیان می‌توانند روی آنها نامه بنویسند و برای خانواده‌هایشان بفرستند؛ عده‌ای از زندانیان نامه‌های طولانی می‌نویسند؛ به آنان گوشزد می‌شود که این نامه‌ها فرستاده نخواهند شد. کمی بعد، باد ورقه‌هایی را به کارگاه می‌آورد؛ این اوراق نامه‌هایی هستند که زندانیان کمی پیش از آن نوشته بودند و مقامات آلمانی آنها را به باد سپرده بودند.

چند لحظه بعد راوی به یک راننده تانک برخورد می‌کند که مشغول نوشتن است:

«- خاطرات می‌نویسی؟»

چشمان مبہوتش را بالا گرفت:

«- خاطرات؟»

سرانجام فهمید:

«- نه... من، این چیزها...»

و با لحنی قاطع گفت:

«- به زخم نامه می‌نویسم...».

راوی کمی دورتر با زندانی دیگری سخن می‌گوید:

«- من، منتظرم که این فرسوده شود...»

«- چه چیزی؟»

«- همه چیز... منتظرم که فرسوده شود...».

مالرو با روایت این امور، نگرش جدید خود از انسان را به روشنی شرح می‌دهد. در زیربنای اندیشه مارکسیستی و نیز آثار پیشین مالرو، این باور قرار داشته که همه آدمیان طبعاً به آن گرایش دارند که معنایی به زندگی

خود بدهند و از همین رهگذر بر حیثیت خویش تأکید ورزند. ممکن است که ستم و سرکوب و اوضاع اقتصادی و اجتماعی این گرایش طبیعی به عمل و حیثیت را در وجود آنان در هم شکند و نابود کند، اما از ورای ساختارهای سرکوبگرانه‌ای که در جریان تاریخ دائماً دگرگون می‌شوند، یگانه واقعیت انسانی جاودان باقی می‌ماند: سرنوشت بشر که عبارت است از طلب حیثیت و یافتن معنایی برای زندگی.

لذا افراد انقلابی، که روشنفکران اهل عملند، کاری که در این چشم‌انداز می‌کنند این است که به انسانها یاری می‌رسانند تا از گرایشهای طبیعی که در اعماق وجودشان نهفته و تمدنی سرکوبگر آنها را تباه ساخته است آگاهی به دست آورند. آنها برای این منظور انسانها را به رسالت راستینشان باز می‌گردانند: پرداختن به ایجاد اتحاد و از همین رهگذر، ساختن تاریخ. اما دقیقاً همین نگرش است که در نخستین بخش گردوینهای آلتنبورگ مورد تردید قرار می‌گیرد.

درواقع، انسان نوعی وجود ندارد، بلکه انسان جاودانی وجود دارد؛ این نکته مداوماً در داستان آمده است:

«در خرابه‌های بابل که از ستونهای کوتاه و فرو ریخته و مجاری زهکشی شده و فتیله‌های طاق رومی پدید آمده‌اند اکنون سه نفر هستند که دفترهایشان را بر روی زانو نهاده‌اند و چیزی می‌نویسند و مثل مومیاییهای کشور پرو در خود پیچیده‌اند (...) آن یکی دارای چهره‌ای از نوع چهره‌های سبک گوتیک است که از وقتی ریشها بلند شده، به طور روزافزون افزایش می‌یابند. خاطره دیرینه مصیبت. مصیبت بایست فرامی‌رسید و اینک در اینجاست. سربازان ساکت احضاری ماه سپتامبر را به

باد می‌آورد که از میان غبار سفید جاده‌ها و کوکبهای
پایان تابستان به پیش می‌روند و در نظرم گویی روانه
پیکار با سیل و آتش‌سوزی بودند؛ اما از پس این الفت
دیرینه با بدبختی، نیرنگ انسان که همانقدر دیرینه
است و ایمان نهفته‌اش در شکیبایی انباشته از
مصیبت، شاید همان شکیبایی که پیشتر در برابر
قحطی غارها ابراز می‌شد، چهره می‌نماید».

حضور زندانیان در کلیسای اعظم شارتر نیز ارزشی نمادین دارد:
«از همان نخستین لحظه‌های جنگ یعنی همین که لباس
نظامی جای کار عادی را گرفت، من شروع به مشاهده
مبهم این چهره‌های گوتیک کردم و آنچه امروزه از میان
توده‌ای وحشی که دیگر نمی‌تواند صورت خود را اصلاح
کند بیرون می‌آید زندان محکومان به اعمال شاقه
نیست، قرون وسطی است (...)

هر صبح هزاران سایه را در روشنایی ناآرام سپیده دم
می‌نگرم؛ و می‌اندیشم: این، انسان است...».

اما این انسان دیگر خدایان و ارزشها را نمی‌آفریند، برعکس، کسی است
که از هزاران سال پیش «در حالتی خوب آلود روزگار می‌گذراند»، حالتی
که تغییر نمی‌یابد و در برابر تاریخ فقط یک واکنش دارد: تحمل تاریخ و
یافتن وسیله زیستن از رهگذر آن و به رغم آن، و به هنگام دشوار شدن
این امر، قرار دادن نیرنگها و شکیبایی دیرینه و خورنده خویش در برابر
آفریده‌های ضد انسانی، عظیم و وحشیانه تاریخ که همیشه سرانجام این
آفریده‌ها را می‌فرساید. از یک سو، انسان جاودانی که از خلال اعصار،
همان که بوده باقی می‌ماند و از سوی دیگر، تاریخ معنادار و دگرگون

شونده؛ بشریت و روشنفکران؛ اینها واقعیهایی متفاوت و غالباً متضادند. «فکر کردم که چیزهایی بیش از فرهنگ خود را شناختم، زیرا که با توده‌های رزمنده‌ای که ایمان دینی یا سیاسی داشتند برخورد کرده‌ام؛ حالا می‌دانم که روشنفکر فقط کسی نیست که به کتاب زنده است، بلکه هر انسانی که اندیشه‌ای - هر قدر هم ابتدایی - او را متعهد کند و به زندگیش سامان دهد، روشنفکر است. اینها، کسانی که اطراف من هستند، از هزاران سال پیش زندگی روزمره‌ای دارند».

به همین رو، برای روشنفکری که از خلال این داستان سخن می‌گوید و اکنون می‌داند که عمل به معنای تحقق اتحاد ممکن اما پیوسته راستین میان او و بشریت نیست و در نتیجه دریافته است که ایدئولوژی انقلابی در مجموع اشتباه بوده، مسائل جدیدی مطرح می‌شود که باید به آنها پاسخ داد. این مسائل هم به کسانی مربوط می‌شود که: «از هزاران سال پیش، زندگی روزمره‌ای دارند».

و هم به کسانی که اندیشه‌ای:

«آنان را متعهد می‌کند و به زندگیشان سامان می‌دهد».

این مسائل به ویژه به روابط متقابل آنان مربوط می‌شود:

«این برخوردها را باد فروکش ناپذیر، همان گونه در خاطر من زنده می‌کند که نامه‌های رفقایم را در هوا می‌پراکند و باید آنها را واریسی کنم و با نامه‌های خودم بسنجم، آن هم در حالی که کرمهای خاکی صورتی رنگی که رگبار شبانه بیدارشان کرده است مجدداً از خاکی سر

بیرون می‌آورند که زیر گامهای پنج هزار انسان، کوفته شده است در حالی که زندگی تا جایی تداوم می‌یابد که در ژرفای برادرانه مرگ، مسائل من و مسائل رفقایم در هم آمیزد.

در اینجا، نوشتن، یگانه وسیله تداوم زندگی است».

این مسائل را راوی از خلال تجربه پدرش، بررسی می‌کند. در بخش اول، مسأله نظری طرح شده است؛ در دو بخش بعد، موقعیت تاریخی، نیروهای موجود و تجربه‌ای که مالرو را به جدایی از جنبش انقلابی کشانده، همراه با اندکی تفسیر و تغییر، تشریح شده است.

بخش دوم، توصیف جریان مخالفتی است که ناسازگار و خلاف عرف عام و احترام‌انگیز و دوست داشتنی است اما به دست خویش نابود شده است و فقط پیام مبهم و غیرقابل استفاده‌ای باقی می‌ماند و وصی آن نیز روشنفکران و مردان اهل عملی هستند که باید به تنهایی از پس این میراث برآیند. بخش سوم به استالینسم مربوط می‌شود.

ویکتور برژه پدر راوی که به اروپا بازگشته است، چند روز پیش از خود کشی پدر خود او را بازیافته است. پدر او شخصیتی اساساً ناسازگار و عاصی بوده است. او در مقام بخشدار قصبه خود، به رغم مخالفت قاطع انجمن شهر و اهالی قصبه، بخشی از خانه خود را به رایگان در اختیار کنیسه یهودیان و سیرکهای سیار گذاشته بود.

او که کاتولیکی مومن بود، با برخی از سهل‌انگاریهای کلیسا به مخالفت برخاسته بود و نخست به نزد کشیش ناحیه رفته و به شدت اعتراض کرده بود. کشیش در پاسخ به او گفته بود:

«-ولی آقای برژه، آیا یک کشیش ساده مجاز است که دربارهٔ تصمیمهای کلیسا چون و چرا کند؟»
او، پس از این واقعه برای بیان ایرادهای خود به رُم رفت:
«این سفر زیارتی را پای پیاده انجام داد و چون رئیس چند انجمن خیریه بود توانست به حضور پاپ بار یابد. همراه بیست تن از مؤمنان وارد تالار پذیرایی واتیکان شد. احساس ترس و شرم نمی‌کرد، اما پاپ پاپ بود و او یک مسیحی معمولی: همه زانو زدند، پدر مقدس از برابرشان گذشت، آنها بر نعلینهایش بوسه دادند، و اجازهٔ مرخصی صادر شد. (...) پس از بازگشت دوستان پروتستانش گمان کردند که به زودی تغییر مذهب خواهد داد.

-کسی به سن من مذهب عوض نمی‌کند!
سپس از کلیسا، و نه از مسیح، برید، هر یکشنبه، بیرون از ساختمان کلیسا، در مراسم دعای جمعی شرکت می‌کرد. در گوشه‌ای، در محل تلاقی جناح و رواق کلیسا، میان گزنه‌ها می‌ایستاد، مراسم را از روی حافظه دنبال می‌کرد و منتظر می‌ماند تا از خلال شیشه‌های پنجره‌ها صدای نازک زنگ مراسم «عروج» را بشنود» ۱۰۱ (۴۰).

سرانجام پدر بزرگ به تقدیر تسلیم می‌شود و به آرامی و با عزمی قاطع، خودکشی می‌کند. اولین گفت و گوی او با پسرش، با کمی توسع، دعای ساریبانان تاتار در عصر تحقیر را بیان می‌کند:
«-اگر می‌توانستی زندگی دیگری را برای خودت

انتخاب کنی کدام را انتخاب می‌کردی؟

—خودتان چطور؟

مدتی به فکر فرو رفتم و ناگهان با لحنی جدی

گفت:

—خوب، راستش، هر چه بادآباد، اگر قرار بود یک

بار دیگر زندگی کنم، هیچ زندگی دیگری نمی‌خواستم

مگر زندگی دیتیش برژه را...» (۴۶).

رفتار او در برابر کلیسا مانند رفتار مخالفان حزب است: وصیتنامه مبهمی

از خود باقی می‌گذارد:

«—گمان می‌کنم که آنچه بر او گذشته بسیار دردناک

بوده است. می‌دانید که وصیتنامه مهر و موم شده بود.

جمله «سفارش اکید من این است که با مراسم مذهبی

به خاک سپرده شوم» در ورقه جداگانه‌ای روی میز کنار

تخت‌خواب، پهلوی محلول استرکنین، قرار داشت. اما

متن آن قبلاً چنین بود: «سفارش اکید من این است که

با مراسم مذهبی به خاک سپرده نشوم.» و بعداً حرف

نفی را چند بار پی در پی خط زده است... شاید دیگر

توانایی نداشته که کاغذ را پاره کند و از نو بنویسد.»

(۴۸).

و اما نظر راوی درباره خودکشی، روشن است؟

«—درباره خودکشی حرفهای احمقانه خیلی شنیده‌ام...

اما نسبت به مردی که با عزم راسخ خودش را کشته

هرگز احساسی جز احترام نداشته‌ام. اینکه آیا خودکشی

کار شجاعانه‌ای است یا نه، فقط برای کسانی مطرح

می‌شود که خودشان را نکشته‌اند» (۳۸).

همان‌طور که قبلاً گفته شد، بخش سوم، از خلال شرح فعالیت ویکتور برژه، مسأله کمونیسم رسمی را به زبان مجازی نسبتاً آشکاری مطرح می‌سازد.

ویکتور برژه افسر آلمانی^{۱۰۲}، شرق‌شناس و استاد دانشگاه در قسطنطنیه است؛ او تا حدی با موافقت سازمانهای مخفی سفارت آلمان و تا حدی نیز مستقلاً و بی‌اجازه این سازمانها به فعالیت در ترکیه کشانده شده است.

ترکیه کشوری چند ملیتی است که در معرض فروپاشی است، سلطان عبدالحمید بر آن حکمرانی می‌کند. این سلطان تمامی سیاست خود را بر مبنای امکانه‌های گسترش پان‌اسلامیسم متمرکز می‌سازد که به نظر او یگانه عاملی است که می‌تواند نیروهای تجزیه‌طلب را خنثی کند. ویکتور برژه که مخالف سلطان است، با جناح مخالف «ترکهای جوان» که مخالف دولتند تماس برقرار می‌کند. او آینده ترکیه را در وجود این جناح می‌بیند و سازمانهای جاسوسی آلمانی را به حمایت از آن ترغیب می‌کند. او سرانجام آلمانیها را متقاعد می‌سازد و به کمک آنها دستگاه تبلیغاتی را سازمان می‌دهد که مانند گارین، آن را به یک ابزار فعالیت مهم و مناسب بدل می‌کند.

«او مصمم بود تا از تبلیغات که زینت محض به حساب

می‌آمد، ابزار عمل سیاسی بسازد».

اولین انقلاب آغاز می‌شود. عبدالحمید معزول می‌گردد و سلطان محمد پنجم جای او را می‌گیرد.

«قدرت مجلس به طور قطع تثبیت می‌شود».

سازمانهای آلمانی از پیشروی بیشتر و حمایت طولانیتر از ویکتور برژه که

متحد ترکهای جوان باقی مانده، خودداری می‌ورزند. اما جنبش گسترش می‌یابد. یک روز فرستاده ویژه بولوو^{۱۰۳} از ویکتور برژه می‌پرسد:

«-انورپاشا چه مقاصد... چه برنامه‌هایی دارد؟

-بازگشت هرچه زودتر و در دست گرفتن حکومت.

-هر چند که حکومت ضعیف‌هایی دارد، من...

-ما آن را در اختیار خواهیم گرفت.

فرستاده ویژه با شنیدن این «ما» گوشه‌پیش تیز شد».

ویکتور برژه در واقع کاملاً به انورپاشا و ترکهای جوان پیوسته بود. پس از آن ویکتور برژه، بدون پشتیبانی یا با پشتیبانی حکومت کشور خود (این حکومت، حفظ تماس با ترکهای جوان و حتی حمایت از آنان را گاهی سودمند می‌یابد) از انورپاشا حمایت می‌کند و او نیز قدرت را در دست می‌گیرد و ترکیه را به صورت کشوری مدرن که ارتشی بسیار سازمان‌یافته در اختیار دارد، در می‌آورد.

انورپاشا نیز خود، نمایانگر نوعی ایدئولوژی فرا ملی، یعنی تورانیسم است و ویکتور برژه به رغم بدگمانیهای سفارت آلمان، یکی از عوامل تبلیغ این ایدئولوژی در آسیا می‌شود. در این احوال یک روز که دیوانه متعصبی به خاطر ترک نبودنش به او ایراد می‌گیرد و او را به شدت کتک می‌زند او

«با حالتی عصبانی، خرد و خسته راه خانه‌اش را در پیش می‌گیرد و به طرز وصف‌ناپذیری از یک افسون خلاص می‌شود: ناگهان حقیقت سراپا عریان در برابر چشمانش قرار گرفته بود: سرزمین تورانی که شور و شوقهای تازه‌ترکها را برمی‌انگیخت و شاید قسطنطنیه

را نجات داده بود، وجود نداشت».

اگر فعالیت انورپاشا و فعالیت خود او تا حدی کارآیی داشت، به سبب آن بود که این فعالیتها با منافع واقعی بعضی از قبیله‌ها هماهنگ بودند و می‌توانستند به چیزی پشتگرمی داشته باشند که در تحلیل نهایی، به عبارتی، نیرویی کارآمد جلوه کرده بود: پاناسلامیسم سلطان عبدالحمید:

«او از این پس می‌دانست که چه انتظاراتی می‌شد از این افراد داشت. آنان داوطلبانه برای انور، این افسر فاتحی که داماد خلیفه شده بود، می‌جنگیدند، البته به شرطی که پاداش خوبی از او می‌گرفتند و خطر از دست دادن جان‌شان زیاد نبود (آنان در مبارزه با انگلستان دوبار شاهد این امر بودند). اما آیا به نام سرزمین توران؟ قبول. اسلام کافی بود. وانگهی جایی هم که پدر من نشانی بر جای می‌گذاشت، به یمن مأموران قدیمی پاناسلامیست عبدالحمید بود...».

در پس تورانیسم انورپاشا فقط منافع دولت ترک نهفته بود. بحث نومیخانه‌ای که از سر وفاداری با انورپاشا انجام می‌گیرد، طبعاً هیچ نتیجه‌ای نمی‌دهد.

«این مباحثه در نظر او بیسوده جلوه می‌کرد. او که در غزنه سخت بیمار بود، به اشتباهی تن در داده بود که خود او را این همه درگیر کرده بود، اما با رفع بیماری، کینه نیز از راه می‌رسید: گویی که خود، باعث فریب خویش نشده بود، بلکه این آسیای مرکزی دروغگو و ابلهی که از سرنوشت خویش روی برمی‌گرداند و تمامی کسانی که با آنان اعتقاد مشترک داشت، او را فریب داده بودند.

انورپاشا گفت:

—می‌بایست از همان اول یک مسلمان را

می‌فرستادم...».

بازتاب وضعیت معاصر در همه این امور نمایان است: بی‌تردید باید روسیه را به جای ترکیه گذاشت، حکومت تزاری را به جای عبدالحمید، پان‌اسلاویسم را به جای پان‌اسلامیسم، انقلاب فوریه را که با پشتیبانی قدرتهای غربی انجام گرفت به جای نخستین انقلاب ترکیه که با پشتیبانی آلمان تحقق یافت، کمونیسم را در جای تورانیسم و سرانجام احتمالاً استالین را به جای انورپاشا.^{۱۰۴}

از ورای این بخشها اندکی درباره شخصیت ویکتور برژه، تأمل می‌کنیم. او روشنفکری است که بدان سبب مرد عمل شده است که به نظر وی، تنها راه متعهد کردن زندگی و سامان دادن آن همین عمل است (او در پاسخ به عموی خود که انسان را «انبان کوچک و حقیری از رازها» می‌داند، این جمله کوتاه و موجز را می‌گوید: «انسان عبارت است از آنچه انجام می‌دهد»).

در گفت و گوی زیر که با فرستاده ویژه بولوو انجام گرفته و از متن اثر نقل شده است دلایل پیوستن او به تورانیسم ذکر شده است:

«فرستاده پرسید:

—چه شده است که شما خود را شخصاً تا این

حد... به تورانیسم علاقه‌مند، و شاید هم بتوانم بگویم،

شیفته، احساس می‌کنید... (...)

ویکتور لبخند نامحسوسی زد و گفت:

—اندک عملهایی وجود دارند که رؤیاها آنها را به

تباهی نمی‌کشانند، بلکه می‌پرورانند.

سپس با لبخندی آشکار افزود:

— شما چه چیز بهتری به من پیشنهاد می‌کنید؟».

سه بخش نخست این اثر این امر را برای مالرو ممکن ساخته‌اند تا نگرش جدید خود از انسان را تعریف کند و دلایل جدایی خود را هم از کمونیسم رسمی و هم از اپوزیسیون بیان دارد، کمونیسمی رسمی که در واقع جز ایدئولوژی یک دولت نیست و اپوزیسیونی که بی‌تردید از نظر اخلاقی قابل احترام است اما خود را بی‌اعتبار و متلاشی کرده است. بازگشت ویکتور برژه به ماریسی در دو صفحه بسیار مهم تشریح شده است. او در ماریسی، واقعیت روزانه، افرادی که به طور روزمره زندگی می‌کنند و ویتترینهای مغازه‌ها را کشف می‌کند،

«ساده‌ترین چیزها، کوچه‌ها، سگها را».

اما در آنجا به این نکته نیز پی می‌برد که وقتی درگیر عمل شدیم دیگر نمی‌توان به عقب بازگشت. جمله یکی از آنارشیست‌ها که در روزنامه‌ها منتشر شده بود، فکرش را دائماً به خود مشغول می‌دارد:

«فرد کشته شده هیچ اهمیتی ندارد! اما بعد، حادثه

نامنتظری روی می‌دهد: همه چیز عوض شده، ساده‌ترین

چیزها، مثلاً سگها...».

یکی از سرخوردگیهای بزرگ دوران جوانی پارسایانه خود را به یاد می‌آورد:

«آن شب مانند حالا خود را آزاد حس می‌کرد — آزادی

جانفرسایی که تفاوتی با تسلیم نداشت».

چهارمین بخش کتاب که مهمترین قسمت آن است شرح مجمع سخنرانیهای آلتنبورگ است که الگوی آن احتمالاً از ملاقاتهای پونتینی گرفته شده است. آلتنبورگ نیز مانند پونتینی محلی است که متفکران

برگزیده اروپا در آنجا با یکدیگر ملاقات می‌کنند. ویکتور برژه که به هاله اعتبار مرد عمل مزین است - اعتباری که تا دیر زمانی همچنان روشنفکران را مجذوب می‌کند، حال آنکه در واقعیت امر او دیگر مرد عمل نیست - در بحثی شرکت می‌کند که پس از عزیمت بیشتر روشنفکران بزرگ، به استثنای یک نفر، یعنی مولبرگ^{۱۰۵}، در می‌گیرد. مولبرگ، انسان‌شناس و آفریقاشناس و احتمالاً آمیزه‌ای از فروبنیوس^{۱۰۶}، اشپنگلر^{۱۰۷} و خود مالروست و جهان علم بی‌صبرانه در انتظار انتشار تألیف عظیم او درباره فلسفه هگلی تاریخ است. در واقع مولبرگ نیز مانند راوی، گسستگی میان اندیشه و انسان ازلی را کشف کرده و از این رهگذر به امکان‌ناپذیری هر فلسفه‌ای از این دست پی برده است. به همین رو، تحت تاثیر تجربه خود در آفریقا، مطالبی را که برای اثرش نوشته بود، پاره می‌کند و صفحات آن را

«به شاخه‌های پایین انواع درختها، میان زنگبار و

صحرای آفریقا می‌آویزد».

خود مجمع نیز با چندین حادثه معنادار تدارک یافته است که ما به ذکر دو حادثه از آنها بسنده می‌کنیم:

شرح آخرین سفر والتر^{۱۰۸} همراه نیچه - که دیوانه شده است - در یک واگون درجه سه برای انتقال نیچه به شهر بال در سویس. به هنگام خروج قطار از یک تونل، فردریش شروع به شعر خواندن می‌کند: «شعری می‌خواند که ما نمی‌شناختیم و آخرین شعر او بود، همان که نامش «ونیز» است. من موسیقی شعر فردریش را خیلی دوست ندارم. بی‌رمق است. اما این سرود... آه خداوندا، آسمانی بود!» (۵۲ - ۵۳).

والتر با شنیدن این آواز احساس می‌کند که بعضی از آثار هنری، از مرگ

و جنون و پوچی زندگی، نیرومندترین و
 «در برابر سرگیجه زاییده از تماشای مردگان و آسمان
 پرستاره و تاریخ مقاومت می‌کنند...» (۵۳).
 ویکتور برژه مایل است حرف او را بپذیرد اما در ذهنش، سرود نیچه با
 چهره پدر بزرگش که در رایشباخ مرده بود، به هم می‌آمیزد. موضوع
 محوری رابطه میان آفرینش و زندگی، برای نخستین بار در کتاب نمودار
 می‌شود:

«آری، امتیازی که والتر از آن سخن می‌گفت، در برابر
 آسمان [پرستاره] تواناتر بود تا در برابر درد! و شاید بر
 چهره یک انسان مرده نیز - اگر چهره محبوبی نمی‌بود -
 چیرگی داشت... در نظر والتر، انسان چیزی نبود جز
 «انبان حقیری از رازها» به منظور پروردن این آثار هنری
 که چهره بی‌حرکت او را تا اعماق تاریکی احاطه
 می‌کرد. اما پدرم همه آسمان پرستاره را زندانی آن
 احساسی می‌دید که بر زبان مردی دستخوش وسوسه مرگ
 (در پایان یک زندگی بی‌فروغ و [غالباً] دردناک) این
 جمله را آورده بود: «اگر قرار بود که زندگی دیگری را
 انتخاب کنم زندگی خودم را انتخاب می‌کردم»
 (۵۴).

کمی بعد آگاه می‌شویم که مولبرگ اتاق خود را با آدمکهای عجیبی از
 خاک رس، ساخته و تزیین کرده بود، آدمکهایی که آنها را غولهای خود
 می‌نامید و در وجود همگی آنها

«اندوه تأثرانگیزی دیده می‌شد، اندوه غولهای گویا ۱۰۱
 که گویی به یاد می‌آورند که زمانی انسان بوده‌اند...»

بعضی از آنها سعد بودند و بعضی دیگر، نحس. آنها را
برای دوستانش می‌فرستاد».

بدیهی است که این غولهای بی‌معنی که در حسرت انسانیتی هستند که
دیگر توان دستیابی به آن را ندارند، با پیامی که مولبرگ اکنون، پس از
نابود کردن کتاب خود، هنوز می‌تواند انتقال دهد، هماهنگی دارند.

ما در جریان توصیف این مجمع، نمی‌توانیم به جزئیات عقاید
مخالف یکدیگر پردازیم و نیز طعن و کنایه مالرو را نسبت به بعضی از
روشنفکران کنار می‌گذاریم.^{۱۱۰} شخصیت مرکزی این مجمع، مولبرگ
است که نوشته خود را از بین برده است، نوشته‌ای که بایستی تفسیر
دقیق و بسیار منسجمی از انسان ارائه می‌داد.

استاد مولبرگ اکنون نظریه‌اشپنگلری تمدنهایی را بسط می‌دهد که
کاملاً به روی یکدیگر بسته، و در خود فرورفته‌اند و در پس آنها واقعیت
جاودانه‌ای جز دهقان بی‌شکل وجود ندارد. در نظر او فرهنگها فقط
مجموعه‌هایی از شکلهای معنادارند که بر یک ماده خنثی و بی‌اهمیت
تحمیل می‌شوند، انسان جاودانه، تاریخی نیست:

« - «انسان نوعی، اسطوره و خیال باطل روشنفکران
است درباره دهقانان: کمی هم فکر «کارگر نوعی» را
بکنید! حال می‌خواهید که جهان برای دهقان از
فراموشی ساخته نشده باشد؟ آنهایی که چیزی
نیاموخته‌اند، چیزی هم ندارند که فراموش کنند. من
می‌دانم که روستایی عاقل چگونه کسی است؛ به هر
حال انسان نوعی نیست! آن انسان نوعی که، به
اقتضای اعصار، اندیشه و ایمانش افزوده شود وجود
ندارد: فقط انسانی هست که می‌اندیشد و ایمان می‌آورد

و دیگر هیچ. تمدن نوعی زینت نیست، یک ساختار است. نگاه کنید! ما همگی از شور و حرارت دوستان والتر باخبریم. می‌دانید که این دو تمثال گوتیک و این نقش اطلس از یک چوبند. اما در پشت این شکلها درخت گردوی نوعی وجود ندارد، بلکه فقط هیزم هست» (۵۹).

مفهوم تاریخ هم صرفاً همان شکلی است که فرهنگ ما کوشیده است به این موجود بی‌اعتنا تحمیل کند؛ اما مولبرگ می‌گوید که در پس تاریخ، شاید هنوز

«چیزی وجود دارد که رابطه‌اش با تاریخ، مانند رابطه تاریخ با ملت و با انقلاب است. [این چیز] شاید که آگاهی ما از زمان - من نمی‌گویم: برداشت ما - باشد که به تازگی رواج یافته است...».

مجمع به پایان می‌رسد. پاسخی که به دست آمده، گرچه گستردگی و غنای بیشتری دارد، همان پاسخی است که والتر هنگام سخن گفتن از سفر خود با نیچه بیان کرده بود: واقعیت انسانی پوچ و بی‌شکلی وجود دارد که آفرینشهای روشنفکران و فرهنگها، معناهای گذرایی را به آن تحمیل می‌کنند، معنایی که البته محدودند اما یگانه امید بشری برای دادن معنایی موقت به زندگی و چیرگی بر پوچی و نیستی هستند.

ولی هنگام خروج از جلسه مجمع، همان شک و تردیدهایی در ذهن ویکتور برژه شکل می‌گیرد که در گفت و گو با والتر درباره سفر نیچه به ذهنش راه یافته بود. او واقعیتی را کشف می‌کند که مبنا و توجیه‌کننده این شک و تردیدهاست، واقعیتی که شرکت‌کنندگان در مجمع، فراموش کرده بودند: گردوینهای آلتنبورگ.

در واقع، میان هیزم یعنی چوب به عنوان ماده خام و تمثالهای گوتیکی که مجسمه‌ساز می‌آفریند، درختی زنده وجود دارد که می‌بالد و نفس می‌کشد:

«او به درختان بلند رسیده بود: کاجهایی که از هم اکنون آکنده از تاریکی بودند، با قطره‌ای شفاف در نوک هر یک از برگهای سوزنی؛ و زیزفونهایی پر از جیک جیک گنجشکان. زیباترین آنها دو درخت گردو بود: او پیکره‌های درون کتابخانه را به یاد آورد (...).

پدرم به دو قدیس و مجسمه اطلس می‌اندیشید. چوب تاب خورده این گردوینها، به جای آنکه بار زمین را بر دوش کشد، در زندگی جاودانه‌ای، به صورت برگهای درخشان بر زمینه آسمان و به صورت گردوهای تقریباً رسیده و با همه تنه شکوهمند خود برفراز حلقه گسترده شاخه‌های نورسته و گردوهای خشکیده زمستان گذشته خودنمایی می‌کرد. «تمدنها یا حیوان، چنانکه مجسمه‌ها یا هیزمها...» در فاصله میان مجسمه‌ها و هیزمها، درختان بودند و طرح مبهم آنها چون طرح زندگی. اطلس و چهره قدیسان دگرگون شده از ایمان عهد گوتیک، در این میانه، مانند روان و خرد و مانند آنچه پدرم ساعتی پیش شنیده بود گم می‌شدند - و در پشت سایه این مجسمه بخشنده‌ای که نیروهای زمین برای همدیگر می‌ساختند و آفتاب تپه‌ها آن سایه را بر روی اضطراب انسانها تا خط افق می‌گسترده رنگ می‌باختند.

چهل سال بود که اروپا جنگی به خود ندیده بود»
(۶۲ - ۶۳).

جنگ، در کنار دست کشیدن از ایدئولوژی انقلابی، دومین واقعیت بنیادینی است که جهان این کتاب در زمینه آن ساخته شده است. اینکه حوادثی که راوی شرح می‌دهد در عین حال در سالهای ۱۹۱۴ و ۱۹۴۰ رخ می‌دهند، شاید برای نشان دادن این امر نیز باشد که این یا آن جنگ خاص مورد نظر نیست بلکه جنگ به طور عام و در روابطش با انسانها و فراتر از آن در تمامی جنبه‌های ضدانسانی و وحشیانه‌ای مورد نظر است که ممکن است فرهنگهای آفریده روشن‌فکران و مردان اهل عمل در بر داشته باشند.

در برخورد با جنگ است که گردوبندهای آلتنبورگ تمامی اهمیت خود را پیدا می‌کند.

روشن‌فکران آلتنبورگ، والترها، و مولبرگ‌ها صرفاً دوگانگی ساده شده‌ای را دیده بودند: از یک سو، انسانی جاودانه که زندگی روزمره‌ای دارد مانند دهقان، چوب‌بی‌شکل، بی‌حس و خنثی، و از سوی دیگر آفرینش روشن‌فکران، آثار هنری، فرهنگها.

در واقعیت امر، انسان جاودانه، انسانی که زندگی روزمره دارد، یعنی دهقان مولبرگ نه تنها بی‌حس و خنثی نیست، بلکه مانند گردوبندهای باغ آلتنبورگ زنده است و گرچه تاریخ را نمی‌سازد، می‌کوشد در زندگی روزانه‌اش گذران کند، بخورد، بپوشد، دیگران را دوست بدارد، بچه‌دار شود و شاد کام باشد. یعنی آنکه او در برابر فرهنگها، منفعل نیست، بلکه بین آنها به گزینش دست می‌زند و آنچه را که در آنها برای تداوم زندگی و خوشبختی مناسب است از عوامل زیانبار و ناسالم جدا

می‌کند و هر چند که در برابر وحشیگری، به ندرت فعالانه پایداری می‌ورزد، با ماندگاری و شکیبایی هزاران ساله خود به عمل می‌پردازد و این امر پیوسته به فرسودن نهادها و فرهنگهای مضر به حال سرشت و امیالش، می‌انجامد. بر مبنای آنچه گفته شد، دیگر نیازی به آن نیست که در مورد سه واقعه آخر که بسیار مهم هستند اما درک معنایشان آسان شده است به تفصیل تاکید ورزیم.

دو حادثه از میان آنها نشان می‌دهند که مردان اهل عمل و روشنفکران آفرینشگر، هنگامی که فعالیتشان به نفع جنگ و به زیان انسان و زندگی باشد ممکن است به چه موجوداتی تبدیل شوند. ویکتور برژه که مأمور اداره ضد جاسوسی شده است یک روز شاهد صحنه‌ای است که در ضمن آن، سروان وورتس^{۱۱} می‌کوشد تا با استفاده از صمیمی‌ترین و عمیق‌ترین و حیاتی‌ترین احساس موجود در زندگی، یعنی از عشق فرزند به مادر، زنی را که به او ظن جاسوسی دارد، شناسایی کند و هنگامی که به بیزاری ویکتور برژه از این اقدامات پی می‌برد، به او پاسخ می‌دهد:

«چنین کارهایی که شما از آنها هراس دارید، زندگی
هزاران سرباز ما را نجات می‌دهد».

کمی بعد، ویکتور برژه با همین سروان وورتس مامور می‌شود استاد هوفمان را همراهی کند که دانشمندی برجسته است و با دقت تمام سلاح شیمیایی جدید و بسیار موثری را ساخته است و باید نخستین حمله آزمایشی علیه نیروهای روسی را سازماندهی کند. در برابر اکراه سروان وورتس که هنوز به ارزشهای کهن شجاعت نظامی پایبند است، هوفمان همان پاسخهای قدیمی وورتس به برژه را تکرار می‌کند:

«استاد با لحنی آمرانه گفت:

-اگر وسعت نظر داشته باشید، درمی‌یابید که
سلاحهای شیمیایی، انسانی‌ترین جنگ‌افزارها هستند
(...)

در نظر سروان وورتس این دو مرد، دشمن بودند.
مردان حرف و عدد، «روشنفکرانی» که می‌خواستند
شجاعت را نابود سازند. آنان به تزویر شجاعت او را از
میان می‌بردند. شجاعت او واقعی بود: وقتی که روسها او
را دستگیر کردند و به مرگ محکوم ساختند، با وجودی
که آزادی در روسیه و صدهزار روبل به وی پیشنهاد کرده
بودند، از دادن کوچکترین اطلاعات خودداری ورزیده و از
زندان گریخته بود. در نظر او این استواری و شهامت
همه چیز را توجیه می‌کرد و هر حقی را برایش مسلم
می‌ساخت. او صورت گرد خود را با آن بینی بزرگش
طوری تکان می‌داد که گویی مگسهای ناپیدا مزاحمش
شده‌اند. سروان گفت:

-اگر قرار باشد که شاهد ناپدید شدن مفهوم
قدیمی آلمانی جنگ در امپراتوری باشیم، مصیبت
بزرگی خواهد بود.

پدم گوش می‌داد و وورتس را که موعظه‌گر شده بود،
می‌نگریست (از آن موعظه‌گر دیگر، سخنی
نمی‌گوییم) همان گونه که کسی به دیوانه‌ای بنگرد که
کمی شبیه خود اوست. سروان، به خاطر سربازانی که
قصد نجاتشان را داشت، برخلاف میل خود، مدافع
استفاده از آن کودک بود و استاد نیز همان استدلال را

تکرار می‌کرد. راستی را که آن اتاق پراز قدیسان بود!».

حادثه بعدی، خودِ حمله است که خوشبختانه یا بدبختانه، نه فقط به دست روشنفکران، تکنیسینها، و به دست وورتنس، هوفمان و ویکتور برژه، بلکه به دستور آنان و به دست توده سربازان، این انسانهای زندگی روزمره، که مالرو آنان را با گفت و گوهایشان درباره زندگی روزمره، هنگام سحر در خندقها در انتظار حمله نشان می‌دهد، انجام می‌گیرد.

و سرانجام هنگامی که حمله آغاز می‌شود، زمان توصیف شگرف خیزش انسانی و پایداری سربازان در برابر وحشیگری است: سربازانی که وقتی به خندقهای پراز هزاران روس مجروح شیمیایی می‌رسند، جنگ و تمامی واقعیت اطراف را از یاد می‌برند تا پیش از هر چیز همبستگی با همنوع خود را احساس کنند که قربانی سرنوشت وحشیانه‌ای است که تمدن بر او تحمیل کرده است. سربازان فرمان پیشروی را که به آنان داده شده است از یاد می‌برند و به دشمنان خود که مجروحان شیمیایی‌اند رسیدگی می‌کنند و ضمن عقب‌نشینی به سوی آمبولانسها هجوم می‌برند تا از آنها برای زخمیها کمک بگیرند. ویکتور برژه که در آغاز دست و پای خود را گم کرده است و نمی‌فهمد چه می‌گذرد به تدریج که پیشروی می‌کند، تحت تاثیر قرار می‌گیرد و سرانجام مانند دیگران به یاری یک مجروح شیمیایی روس می‌پردازد و به عقب باز می‌گردد. در این میان به کامیونهای پراز سرباز برمی‌خورد که او را با بهت و حیرت برانداز می‌کنند:

«سربازان او را با تشویش کسانی که با نخستین بومی سرزمینی ناشناخته رو به رو می‌شوند، می‌نگریستند؛

پس از لحظه‌ای نیز، نخستین مجروح شیمیایی را دیدند
 (...) پدر من نیز آنها را یکی پس از دیگری
 می‌نگریست: سدّ جلو ترحم، دیری دوام نمی‌آورد. فقط به
 مرگ است که انسان خو نمی‌گیرد».

این بخش سوم هنگامی به پایان می‌رسد که ویکتور برژه، می‌پندارد که
 خود نیز در معرض حمله‌ی شیمیایی قرار گرفته است و

«به بداهتی عظیم پی می‌برد، بداهتی همانقدر مسلم که
 گویی صدای آرام نفس در گلویش: معنای زندگی،
 خوشبختی بود و ویکتور ابله به چیزی غیر از خوشبخت
 بودن پرداخته بود. دغدغه‌ی خاطر، شرافت، ترحم و
 اندیشه، چیزی نبودند جز خدعه‌ای زشت، جز دامهای
 یک قدرت شوم که باید در آخرین لحظه به خنده
 توهین‌آمیز آن گوش فرا داد. برای او در این مهلکه
 پربیداد، در زیر چنگال مرگ، جز کینه‌ای سرکش نسبت
 به هرآنچه او را از خوشبخت بودن باز می‌داشت، باقی
 نمانده بود. گمان کرد که آمبولانس را از دور می‌بیند؛
 سعی کرد تندتر بدود؛ پاهایش بیموده چرخیدند، دنیا
 ناگهان دور سرش چرخید، جنگل درون آسمانی که در
 همان حال در زیر پای او بود به حرکت درآمد».

آخرین بخش کتاب ما را به سال ۱۹۴۰ و اردوگاه شارتز می‌برد. یک
 مسأله همه فکر راوی را به خود مشغول داشته است: انسان چیست؟:
 «... من فقط به آنچه در برابر افسون نیستی پایداری
 می‌ورزد، می‌اندیشم. و در پی روزهایی که یکایک از

دست می‌زد، رازی بیش از پیش ذهنم را به خود مشغول می‌دارد، رازی که برخلاف گفته والتر به تقابل نمی‌پردازد، بلکه بخش محو و مبهم تصور رفقای مرا از مسیر جاده‌ای محو شده به سرودهایی پیوند می‌دهد که در برابر جاودانگی آسمان شبانه ایستادگی می‌کنند، به حیثیتی که انسانها در وجود خود دارند اما از آن غافلند، به بخش پیروزمند یگانه حیوانی که می‌داند باید بمیرد».

کتاب با شرح حمله‌ای پایان می‌پذیرد که راوی در آن شرکت می‌کند و در جریان آن، همراه با سه تن از رفقایش درون یک تانک گرفتار می‌شود. دوستانش عبارتند از: بونو که پاندا ز روسپیان است و تا حد زیادی در عالم رویا به سر می‌برد؛ لئونارد که مسئول آتش‌نشانی کازینوی پاریس است و چونکه یک بار به طور تصادفی با مشهورترین رقاصه کازینو همبستر شده است، پیوسته با خاطره این کامیابی بزرگ حیات خود، زندگی می‌کند؛ و پراده که جنگ اول او را از درس خواندن باز داشته است و اکنون به پسرش می‌اندیشد،

«یگانه سهمی از مطلق این ماجرای خفت‌آور و اندوهبار و نگران کننده‌ای که زندگی نام دارد».

او امیدوار است که پسرش مرد تحصیل کرده‌ای از کار درآید. رفاقتی مردانه، شدید و توصیف‌ناپذیر میان این چهار نفر برقرار می‌شود. یک بار تصور می‌کنند که در گودالی افتاده‌اند و در آنجا در معرض نخستین گلوله توبی هستند که بر سرشان بیارد. پراده از همان هنگام تصور می‌کند که آینده پسرش به طور قطع به مخاطره افتاده است! اما در واقع موفق به

نجات خود می‌شوند:

«این بار چنین نشد... جنگ تمام نشده... شاید

فردا دوباره زنده شویم».

روز بعد پیکارگران در منطقه جنگی دهکده‌ای خالی از سکنه را در پیش روی خود می‌یابند. مرغابیها، مرغها، تخم‌مرغها، وسایل زندگی روزمره هنوز آنجا هستند و حضور همیشگی آنانی را نشان می‌دهند که رفته‌اند و به زودی باز خواهند گشت:

«در برابر من دو آبپاش است با سرآبپاشهای قلبه‌ای که وقتی بچه بودم، از آنها خوشم می‌آمد؛ و ناگهان در نظرم چنین می‌نماید که انسان از اعماق زمان فقط برای ابداع یک آبپاش آمده است...»

(...)

ما و آن افراد روبه‌رو، ما دیگر به درد چیزی جز ماشینها، شجاعت و بزدلیمان نمی‌خوریم؛ اما نژاد کهن انسانهایی که ما رانده‌ایم و در اینجا جز این وسایل، لباسها و حروف اول اسامی را روی دستمالها باقی نگذاشته است گویی از خلال هزاران سال، از دل تیرگیهای حاکم بر این شب آمده است - و به آهستگی، در حالی که تمامی خرده‌ریزهایی را که در برابر ما رها کرده بود، حریصانه با خود دارد: چرخهای دستی و رنده‌های باغبانی، گاوآهنهای کهن، آشیانه‌ها، لانه‌های خرگوش، اجاقهای خالی...».

و تصویر پایانی کتاب، تصویر «دو دهقان بسیار سالخورده» است که روی نیمکتی نشسته‌اند و پیکارگران ناگهان آنها را می‌بینند؛ همان دهقانهایی

که مولبرگ درباره‌شان می‌گفت که توده‌ای بی‌شکلند، کسانی که زندگی روزمره‌ای دارند و با این همه در اینجا، در برابر وحشیگری ماشینی جنگ، معنای راستین حضورشان را ناگهان آشکار می‌کنند:

«- پدربزرگ، خودتان را گرم می‌کنید؟»

(...)

زن روستایی پاسخ داد:

«چه می‌شود کرد؟ شما، جوانید؛ آدم وقتی پیر

شد، از کار افتاده می‌شود...».

این سخنان شبیه حرفهایی است که در آغاز کتاب یک سرباز بر زبان آورده بود: «منتظرم که فرسوده شود» و ناگهان راوی در این مبارزه‌ازلی میان خطر وحشیگری ناشی از فرهنگ بازندگی نوعی که دیرینه و شکیباست به نقش حقیقی این زندگی که همواره بقا و تجدید حیات انسان را میسر و تضمین می‌کند، پی می‌برد:

«زن دهقان مانند سنگی به جهان پیوسته بود... با این همه لبخند با معنا و کشاداری زد: آن زن گویی در فراسوی زمین فوتبالی با دروازه‌های دورافتاده، فراسوی برجهای مخصوص توپ که در دل بیشه‌ها پنهان بودند و همچون آنها در تابش شب‌نم می‌درخشیدند، به نظاره مرگ پرداخته است، آن هم با اغماض و نیز - آه، چشمک اسرارآمیز، سایه ناخوشایندی از گوشه پلکها - با تمسخر...»

درهای نیمه‌باز، لباسها، انبارها، نشانه‌ها و آثار انسانها، سپیده‌دم مقدسی که سده‌ها در آن شتابزده درهم می‌آمیزند، مانند تمامی راز خیره‌کننده صبحگاهی

در اعماق رمزی که بر این لبهای فرسوده نقش می‌یست،
فرو می‌رفتند! اگر راز انسان با یک لبخند گنگ از پرده
به‌دراغ رستاخیز زمین دیگر زینتی ناپایدار بیش
نخواهد بود.

حالا می‌فهمم که اسطوره‌های باستانی موجودات
جسته از مرگ چه معنایی دارد. دیگر چندان نشانی از
وحشت در خاطرم نیست؛ آنچه در ذهن دارم، همانا
کشف یک راز ساده و مقدس است.
شاید خدا نیز به همین گونه نخستین انسان را
نگریست...»

ما بررسی خود را در اینجا به چند دلیل که شاید هم با یکدیگر بی‌ارتباط
نیستند، به پایان می‌بریم.

دلیل نخست اینکه گردوینهای آلتنبورگ آخرین نوشته مالرو است
که هنوز تا حد زیادی خصوصیت یک اثر تخیلی را دارد. می‌دانیم که پس
از آن مالرو به کار تازه‌ای می‌پردازد که البته مهم است اما کیفیتی کاملاً
متفاوت دارد: بررسیهای او درباره‌ی هنر که تحلیل عمیقتری باید نخست
ماهیت آنها را تعیین کند تا مشخص شود که در حقیقت این بررسیها،
مطالعاتی علمی هستند یا مقاله‌هایی که در آنها تحلیل آثار هنری به مالرو
فرصت می‌دهد تا برخی از مسائل را در عرصه‌ی نظری و مفهومی مطرح
کند و بعضی پاسخها را ارائه دهد.

دلیل دوم اینکه دست کم در اثر بعدی مالرو، یعنی در صداهای
سکوت، هرگونه مفهوم ارزش انسانی جهانگستر به کلی ناپدید شده
است - هم مفهوم سرنوشت بشر در مقام امکان تمایل انقلابی به حیثیت و

به ساختن تاریخ و هم مفهوم انسان ازلی در مقام تمایل به خوشبختی و پایداری در برابر توحش: هم کیو، مای، کاتو، کاسنر و مانوئل ناپدید شده‌اند و هم زندانیان و دهقانان گردوینهای آلتنبورگ.

و سرانجام دلیل سوم این است که با جنگ جهانی دوم نه فقط دوره‌ای که بررسی کنونی ما به آن مربوط می‌شود - کار حاضر نخستین مرحله آن است - بلکه دوره‌ای بسیار مهم در تاریخ اروپای صنعتی و سرمایه‌دار، به پایان می‌رسد: دوره‌ای که آن را معمولاً دوران بحران عظیم ساختاری اروپا می‌نامیم و دو جنگ جهانی، فاشیسم ایتالیا، بحران اقتصادی ۱۹۲۹-۱۹۳۳ و ناسیونال سوسیالیسم مهمترین جلوه‌های آن بوده‌اند.

در واقع از پایان دومین جنگ جهانی به بعد مجموعه گسترده‌ای از تغییرهای کیفی در زندگی اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی جامعه‌های صنعتی غربی رخ داده‌اند، تغییرهایی که مسلماً در اینجا امکان بررسیشان را نداریم و لذا فقط به ذکر دو واقعه از مهمترین آنها بسنده می‌کنیم: کشف انرژی اتمی، همراه با پیامدهایی که در عرصه استراتژی نظامی و سیاست بین‌المللی داشته است، و احتمالاً از آن هم مهمتر، ایجاد مکانیسمهای تنظیم اقتصادی و دخالت دولت که تا به امروز کارآیی خود را برای پیشگیری از هرگونه بحران و خیم افزایش تولید به خوبی نشان داده‌اند و می‌توان پذیرفت که محتملاً شاید برای مدتی طولانی و شاید هم برای همیشه، از بازگشت بحرانی از نوع بحران ۱۹۲۹-۱۹۳۳ جلوگیری خواهند کرد. از دیدگاه مورد نظر ما، تاریخ سرمایه‌داری غربی را می‌توان به سه دوره بزرگ تقسیم کرد:

الف) دوره سرمایه‌داری آزاد و رشد آن در طی نیمه دوم قرن نوزدهم و نخستین سالهای قرن بیستم، رشدی که به امکان توسعه استعماری

طولانی و مداوم، وابسته بود.

ب) دوره بحران عظیم ساختاری سرمایه‌داری غربی که تقریباً از ۱۹۱۲ تا ۱۹۴۵ را در بر می‌گیرد و در وهله نخست از کندی امکانهای رسوخ اقتصادی در کشورهای جدید و سپس از توقف آن امکانها سرچشمه می‌گیرد (پس از ۱۹۱۷، از میان رفتن دو بازار توسعه نیافته بسیار مهم به این کشورها افزوده می‌شود: بازار روسیه و بعدها، به علت جنگهای داخلی مداوم، بازار چین).

ج) پس از جنگ جهانی دوم، پیدایش جامعه سرمایه‌داری پیشرفته‌ای که از راه ایجاد مکانیسمهای نیرومند دخالت دولت و تنظیم اقتصاد، می‌تواند از صدور انبوه سرمایه بی‌نیاز گردد و در بازار داخلی، سرمایه‌گذاری کند.

در اینجا درمی‌یابیم که پایان جنگ جهانی دوم، صرف نظر از اهمیت ویژه‌اش برای آثار مالرو یا تاریخ اندیشه‌های فلسفی و سیاسی او، چرخشی اساسی در تاریخ جامعه غربی در مجموع آن است و شاید، همان‌گونه که پیشتر گفته‌ایم، تحول ایدئولوژیکی مالرو نیز تا حد زیادی بیان این دگرگونی جهانی است که او در آن می‌زیسته و آثارش را بر مبنای آن نوشته است.

در این بررسی در حد امکان کوشیده‌ایم تا از ارزشگذاریهای زیبایی‌شناختی یا سیاسی خودداری ورزیم و این امر، همان‌گونه که در جای دیگر گفته‌ایم، با آگاهی به این نکته که کنار گذاشتن کامل چنین ارزشگذاریهایی، ناممکن است و پژوهشگر فقط می‌تواند بکوشد تا تأثیر آنها را در کار خود به حداقل برساند. با این همه در همین جا باید گفت که پیوندهای فشرده‌ای که توانسته‌ایم میان تحول آثار مالرو و تاریخ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی اروپای غربی پس از پایان جنگ جهانی دوم،

برقرار سازیم و نیز انسجام درونی نوشته‌های او که کوشیدیم آن را روشن سازیم، حکایت از آن دارند که با نویسنده‌ای کاملاً متمایز رو به رو هستیم و سیر تحول او -از دو جنبه ماهیت این تحول و مخاطراتی که در بر دارد- مسائلی اساسی را مطرح می‌سازند که زاده مناسبات میان فرهنگ و تازه‌ترین مرحله تاریخ جوامع صنعتی غربی هستند.

ناپدید شدن چشم‌اندازها و امیدهای انقلابی، پیدایش جهانی که در آن تمامی کارهای مهم به قشر برگزیده‌ای از متخصصان اختصاص یافته است (که آنان را برحسب اینکه زندگی معنوی یا زندگی اقتصادی و اجتماعی و سیاسی مورد نظر باشد می‌توان آفرینشگر یا تکنوکرات نامید) تنزل توده انسانها به موضوعات صرف عمل این برگزیدگان، بدون داشتن کوچکترین نقش واقعی در آفرینش فرهنگی و در تصمیم‌گیریهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی؛ دشواری تداوم آفرینش تخیلی در جهانی که این آفرینش نمی‌تواند بر ارزشهای انسانی جهانگستر اتکا داشته باشد و مانند اینها مسائلی هستند که آشکارا هم به آخرین مرحله آثار مالرو مربوط می‌شوند و هم به تحول اخیر جامعه‌های ما. از آنجا که در آغاز این بررسی، نظریه مالرو را درباره برگزیدگان آفرینشگر که در آخرین آثار او آمده است، با موضع ضمنی هایدگر در هستی و زمان مقایسه کرده‌ایم، حال باید بیفزاییم که میان اثر سال ۱۹۲۶ و آثاری که پس از جنگ جهانی دوم نوشته شده‌اند، میان کتاب هایدگر و رساله‌های زیبایی‌شناختی مالرو تفاوتی شبیه تفاوتی وجود دارد که سرمایه‌داری آن زمان یعنی سرمایه‌داری بحرانی را از سرمایه‌داری سازمان‌یافته امروز جدا می‌کند: ناپدید شدن اهمیت اساسی اضطراب.

با این همه، نکته‌های فوق، صرفاً فرضیه‌هایی هستند که بایستی بعدها دقیق و صریح گردند و به محک آزمون و اثبات زده شوند.

آیا آثار مالرو، بیان نسبتاً نمونه‌وار اندیشه و فعالیت گروه اجتماعی خاصی هستند؟ آیا آنها در ساختار گسترده‌تری که آثار دیگری را نیز در بر داشته باشد، جای می‌گیرند، آثاری که بتوان پیوندی ساختاری میان آنها برقرار کرد؟ در صورتی که پاسخ مثبت باشد، میان این ساختارهای زندگی معنوی که هنوز باید آنها را روشن کنیم، و ساختارهای زندگی اقتصادی، اجتماعی و سیاسی در میان دو جنگ جهانی در فرانسه و در اروپای غربی، چه پیوندی وجود دارد؟ میان تحول مالرو و تحول دیگر روشنفکران و نویسندگان که آنان نیز در همان دوران، از ارزشهای انقلابی دست کشیده‌اند، چه پیوندهایی یافت می‌شود؟ آثار کمابیش مهم ادبیات فرانسه در فاصله دو جنگ که در چشم‌اندازی انسان‌دوستانه (اومانیستی) نگاشته شده‌اند و بر وجود ارزشهای انسانی جهانگستر تأکید می‌ورزند، کدامها هستند؟ جهانهای این آثار، چه ساختارهایی دارند؟

ما به طرح این پرسشها که در حال حاضر نمی‌توانیم پاسخی دقیق به آنها بدهیم، بسنده کردیم تا یادآوری کنیم که بررسی حاضر صرفاً مرحله‌ای مقدماتی، گذرا و به ویژه جزئی در چارچوب پژوهشی بسیار گسترده‌تر درباره اندیشه، ادبیات و جامعه فرانسه در میان دو جنگ است، پژوهشی که می‌کوشیم در طی سالهای آینده آن را به انجام برسانیم.

این بررسی دیگر منتشر شده بود که دریافتیم سارتر در کتاب هستی و نیستی (صص ۶۱۵ - ۶۳۸) هنگام رد نظرات هایدگر و مالرو (که فقط این موضع مندرج در امید را به او نسبت می‌دهد که «مرگ، زندگی را به تقدیر تبدیل می‌کند») تحلیلی بسیار نزدیک به تحلیلی

ارائه داده است که ما هنگام بررسی فاتحان و جاده شاهی عرضه کرده‌ایم. البته در این کتاب که نظرگاهی اساساً فردگرایانه دارد عمل تاریخی از هیچ مزیتی برخوردار نیست بلکه در نظر سارتر، انسان با طرح اساسی و طرح‌های فرعی که در این طرح اساسی می‌گنجند، تعریف می‌شود، و در چشم‌انداز این طرح‌ها، مرگ ناگزیر، نوعی امکان برای فرد نیست، بلکه برعکس داده‌ای بیرونی و مانعی نامنتظر و پیش‌بینی نشده است که فرد باید آن را به حساب آورد و خصلت ویژه نامنتظر بودنش را حفظ کند. این طرح‌ها بدین سان هرگونه اهمیت قاطع را از آگاهی به مرگ سلب می‌کنند تا روزی که مرگ ناگزیر، ارزش این طرح‌ها را به طرزی موثر بر احوال گذشته^{۱۱۲} از میان بردارد.

از آنجا که هرگونه تأثیر آگاهانه منتفی است این امر که دو نویسنده بسیار مهم در فرانسه به فاصله‌ای چنین اندک، مواضعی در عین حال پیچیده و نزدیک به هم را بیان می‌دارند، به فرضیه تأثیر عامل‌های فوق فردی و احتمالاً اجتماعی، میدان می‌دهد؛ اما در حال حاضر این نکته فقط یک مسأله را طرح می‌کند و هیچ فرضیه‌ای که بتواند در روشن کردن آن، به ما یاری رساند، در اختیار نداریم.

یادداشتهای فصل دوم

- 1) *Royaume Farfelu*
- 2) *Lunes en Papier*
- 3) *La Tentation de l' Occident*
- 4) *Les Conquerants*
- 5) *La Voie royale*
- 6) *oeuvres de fiction*
- 7) *imaginaire* = (آفریده نویسنده)
- 8) *fantastique* = (غیر واقعی)
- 9) *allégorique*
- 10) *symbole*
- 11) *La Lutte avec l' Ange*
- 12) *Proprement romanesque*

(۱۳) خود مالرو نیز در چاپ مجموعه آثارش توسط انتشاراتی skira همین ترتیب را برگزیده است.

(۱۴)

«شاهدخت چین، چگونه تو را از یاد برم؟»

به سوی من چرخید و گفت:

— با من از شاهدخت چین سخن بگو.

— او را هرگز ندیده بودم؟

شهریار آهی برکشید و گفت:

— خسته‌ام! خسته‌ام... بی‌نوا، من نیز او را ندیده‌ام.

و پس از لحظه‌ای سکوت افزود:

— او را به دست قشون بسپارید».

(۱۵) در اینجا یک نقل قول که ترجمه آن چندان ضرورتی نداشت حذف شده است — م.

(۱۶)

شهرت‌رانی گفت:

— اکنون به امپراتوری مرگ برویم!

تکبر اعتراض کرد: آقا بسیار سپاسگزارتان خواهم

بود که ما را مایه تمسخر نسازید. هر کسی می‌داند که

«امپراتوری مرگ» قلمرو فارفلو نام دارد».

(۱۷) با توجه به تاریخ نگارش کتاب (۱۹۲۰) احتمالاً جنبش دادا و نخستین سوررئالیستهایی که هنوز در گرداگرد تزارا (Tzara) جمع بودند، مورد نظر است. [تزارا، نویسنده فرانسوی رومانی تبار ۱۸۹۶ – ۱۹۶۳ بنیانگذار جنبش دادا و از نویسندگان «مانیفست دادا» (۱۹۱۸)].

18) pièce à thèse

(۱۹) این گناهان، کارهایی را که دیگران قادر به انجامشان هستند، دوست نمی‌داشتند، به همین رواج به کار بردن پاهایشان خودداری می‌ورزیدند و راه رفتن بر روی دستپاهایشان را مناسب می‌شمردند.

(۲۰) این طرح‌بندی در عین حال ریشه در واقعیت دارد. در واقع در

اروپای غربی، پس از جنگ جهانی دوم، نویسنده‌ای دیده نشده است که اثری با همان ساختار و گستردگی رمانهای مالرو آفریده باشد (البته چنین امری را نمی‌توان ناممکن دانست).

(۲۱) ممکن است که مالرو از رهگذر فلسفه‌های اگزیستانسیالیستی و مارکسیستی که در حال رسوخ در فرانسه بودند، با این مسائل آشنا شده باشد. بررسی چند و چون این رسوخ موضوع پژوهشهای آتی ما خواهد بود.

(۲۲) مگر اینکه نوعی زیباشناسی صرفاً لذت‌جویانه مورد نظر باشد که هنر را به لذت یا به خشنودی فردی، کاهش می‌دهد و هرگونه پیوند با استعلا را از میان برمی‌دارد.

(۲۳) متافیزیک تراژدی یکی از مقالات کتاب روح و صورتهاست که به فارسی نیز ترجمه شده است: گئورک لوکاک، متافیزیک تراژدی، ترجمه مراد فرهادپور، مجله نمایش، شماره ۱۹، پانزدهم اردیبهشت ۱۳۶۸، ص ۱۲-۲۱-م.

24) Sein und Zeit

(۲۵) مرگ هر کس در واقع نوعی داوری است درباره هر آنچه در زندگی گذشته او روی داده است-م.

(۲۶) Victor Serge، نویسنده و مبارز بلژیکی. در ۱۸۹۰ در بروکسل زاده شد. در ۱۹۱۷ به خدمت انقلاب اکتبر درآمد، پس از ۱۹۲۳ به «اپوزیسیون چپ» پیوست و در صف مخالفان استالین پیکار کرد. در ۱۹۲۷ از حزب کمونیست اخراج شد و کمی بعد به زندان افتاد و پس از مدتی آزاد شد. در ۱۹۳۳ مجدداً دستگیر شد و سپس به اورنبورگ تبعید گردید. سه سال در تبعید بود تا اینکه در پی جنبشی که در اروپا و به ویژه در فرانسه برای آزادی او درگرفت، اجازه خروج از شوروی به او داده شد.

در ۱۹۳۶ به بروکسل رفت. چند گاهی به نظریات تروتسکی گروید ولی بعد با او اختلاف نظر پیدا کرد. پس از محاکمه‌های مسکو در سالهای ۱۹۳۶ و ۱۹۳۷ از بنیانگذاران «کمیته تحقیق درباره محاکمه‌های مسکو و برای دفاع از آزادی عقیده در انقلاب» شد. از نخستین طرفداران «سوسیالیسم دموکراتیک» در فرانسه بود. از او آثار بسیار باقی مانده است که از جمله معروفترین آنها خاطرات یک انقلابی و ادبیات و انقلاب است. یکی از مقاله‌های کتاب ادبیات و انقلاب به ترجمه همین قلم و به نام نقش مسلکی نویسنده به فارسی منتشر شده است: کتاب صبح، شماره هشتم، مهر و آبان ۱۳۶۹ صص ۳۹ - ۴۲ - م.

(۲۷) در ترجمه بخشهایی از فاتحان که در این کتاب نقل شده‌اند «برگردان» فارسی آن نیز مورد نظر قرار گرفته، اما متأسفانه در اغلب موارد ترجمه مجدد، ضروری شده است. شماره‌های داخل پرانتز به همین «برگردان» مربوطند: آندره مالرو، فاتحان، «برگردان» قاسم صنعوی، انتشارات توس، ۱۳۶۱، تهران - م.

28) Moukden

29) Chang- Tso- Lin

30) Hong

31) Tcheng- Dai

(۳۲) اشاره به کتاب یادبودهای جزیره سنت هلن، اثر نویسنده فرانسوی، امانوئل اوگوست دیودونه، معروف به (Las Cases) (۱۷۶۶ - ۱۸۴۲). او هجده ماه در جزیره سنت هلن در کنار ناپلئون بود و عقاید او را در این کتاب گردآوری کرد - م.

(۳۳) آقای صنعوی این جمله را به صورت زیر و درست برخلاف نظر مالرو ترجمه کرده است:

«زیرا اصالت او برای اینکه حقیقی باشد با زیرکی مخلوط نمی‌شود»
- فاتحان، ص ۱۱۶-م.

(۳۴) او در پایان کار می‌گذارد تا چنگ دای اعدام هونگ را برنامه‌ریزی کند و هونگ نیز پیش از دستگیری، چنگ دای را به قتل برساند.
(۳۵) مالرو پیشتر گفته است که گارین پس از پیروزی انقلاب، ممکن است پیرو موسولینی بشود. در جهان رمان این امر بی‌تردید هر معنای راستینی را از عمل او سلب می‌کند. اما وجود خود این تهدید، خطر ارتکاب این اشتباه که از عناصر سازنده شخصیت گارین است - که در این مورد، نقطه مقابل شخصیت بورودین است - از آنجا ناشی می‌شود که گارین ارزشها را نه در خود آنها بلکه به عنوان عنصر ضروری عمل معنادار جست و جو می‌کند.

(۳۶) برای رفع هر گونه بدفهمی، لازم است تذکر داده شود که مرگ در نظر قهرمانان مالرو دو جنبه متفاوت و مکمل دارد. مرگ در واقع، نسبت به عمل، بر حسب اوضاع و احوال یا واقعیتهای درونداتی (حلولی) و معنادار است یا برونداتی (استعلایی) و پوچ. مرگ به مثابه امر دروندات عمل، یکی از عنصرهای اساسی عمل را به وجهی دو گانه تشکیل می‌دهد: به صورت خطر کشته شدن که در دل هر عمل تاریخی جدی نهفته است (در این مورد، مرگ برای همه انقلابیها یکسان است: کلاین، بورودین، نیکلائیف) و نیز به صورت امکان خودکشی که برای گارین - و بعدها برای پرکن - اساسی است و گریز از سقوط و تباهی را در صورت شکست و دچار شدن به انفعال، ممکن می‌سازد (در جای دیگر به موضوع اهمیت خودکشی در دو رمان نخست مالرو باز خواهیم گشت).

اما مرگ علاوه بر این جنبه دروندات و معنادار، برای قهرمانان، همانند همه انسانهای دیگر، تهدیدی همیشگی است که با تمامی مسائل

عمل بیگانه است و هیچ پیوندی با آن ندارد. گارین را مانند تمامی انسانها، مرگ در هر لحظه و حتی در مثل موردی که در این رمان آمده است، یعنی در لحظه پیروزی نیز که پوچترین حالت را دارد، تهدید می‌کند.

و بی‌تردید وقوع مرگ، معنایی را که فرد توانسته بود در گذشته به عنوان فرد، موقتاً در عمل تاریخی پیدا کند، از میان می‌برد.

37) organique

(۳۸) این دو سطر از ترجمه آقای عباس میلانی نقل شد: مالرو و جهان‌بینی تراژیک، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۴، ص ۴۵ - م.

(۳۹) پرکن، عمل و طرحهای خود را - طرحهایی که به هنگام شروع داستان، آنها را در زمان گذشته قرار می‌دهد - چنین تعریف می‌کند:

«شاه بودن، ابلهانه است، آنچه مهم است، ایجاد یک کشور پادشاهی است. من مثل دیوانه‌ها شمشیر به دست نگرفته‌ام. از تنفگم استفاده چندانی نکرده‌ام (با این همه مطمئن باشید که خوب تیراندازی می‌کنم). اما به هر طریق تقریباً با تمامی رهبران قبیله‌های آزاد حتی تا لائوس علیا، پیوند برقرار کرده‌ام. این کار پانزده سال است که ادامه دارد. با یکایک آنان، خوف یا شجاع، رابطه برقرار کرده‌ام. و آنان نه سیام، بلکه مرا می‌شناسند.

- می‌خواهید با آنان چه بکنید؟

- در وهله اول... یک نیروی نظامی می‌خواهم:

نیرویی زمخت که اما به سرعت قابل تربیت باشد. پس از آن در اینجا ستیز اجتناب‌ناپذیر را خواه میان

استعمارگران و استعمارزده‌ها و خواه میان خود
استعمارگران، انتظار می‌کشم. آنگاه بازی ممکن است
انجام گیرد. بودن در میان شمار فراوانی از انسانها، و شاید
هم برای مدتی طولانی. می‌خواهم نشان جراحی بر روی
این کارت باقی بگذارم. از آنجا که بایستی در مقابل
مرگ خود بازی کنم، ترجیح می‌دهم که با بیست قبیله
بازی کنم تا با یک کودک... این را همان گونه می‌خواهم
که پدرم ملک همسایه‌اش را می‌خواست، همان گونه که
من زنان را می‌خواهم».

40) Grabot

(۴۱) در واقع، دشواریهای عمل و ترس از ناتوانی، برای پرکن، گارین و
گرابو نیز در طی دوره‌های بحرانی عمل، به عنوان عنصرهای سازنده
عمل، وجود داشته‌اند.

42) Trotskyste

43) chronique romancée

44) Trotskysante

(۴۵) صفات «تروتسکی مآب» و «استالینی» در اینجا به معنای مطلق به
کار نرفته‌اند. تروتسکی هیچ‌گاه ارزش انضباط را نفی نکرده است، همان
گونه که پیروان استالین نیز ارزش اتحاد انقلابی را نفی نکرده‌اند؛ اتحاد
انقلابی و انضباط، در آن حدی تروتسکی مآب و استالینی‌اند که پیروان
هر یک از این دو گرایش، بنا به دلایل سیاسی که پیش از این برشمردیم،
بر رجحان یکی از این ارزشها بر دیگری، تأکید می‌کردند.

مالرو در سرنوشت بشر از هیچ گرایشی جانبداری نمی‌کند و به ذکر
استدلالات موافق با این ارزشها و پیامدهای غلبه هر یک از آنها بسنده

می‌کند، اما آشکار است که علاقه او متوجه انقلابیهای شانگهای است. برعکس، در امید - اگرچه در واقع مسائلی که در اسپانیا مطرح می‌شدند، شبیه مسائلی بودند که مالرو در چین توصیف کرده بود - ستیز میان انضباط و تمایل گسترش انقلاب، کاملاً محو می‌گردد و این اثر صرفاً بر ارزش انحصاری انضباط به عنوان مسأله‌ای نظامی و نه سیاسی متمرکز است.

46) Trotskyenne

(۴۷) با وجود این، تذکر این نکته به نظر ما مهم می‌رسد که با گذار از فرد به جمع، خصلت پروبلماتیک قهرمان رمانی، تا حدی تغییر ماهیت می‌دهد؛ در واقع مسائل فردی کیو، مای و کاتو در سرنوشت بشر، حل شده‌اند و زندگی آنان کاملاً معنادار است؛ برعکس، عمل تمامی گروه انقلابی است که پروبلماتیک است، هم به سبب پایبندی گروه به ارزشهای متضاد انضباط در درون «بین‌الملل» و عمل انقلابی بی‌درنگ که اتحاد را به وجود می‌آورد و هم به این سبب که گروه انقلابی نمی‌تواند به درک تضادی که ناشی از ستیز میان این دو ارزش است، برسد.

از این امر، در میان تبعات مختلف به ویژه، تغییری مهم در فرجام داستان نتیجه می‌شود: در واقع، در سرنوشت بشر، دیگر «چرخش و تغییر عقیده»، کسب آگاهی از خصلت گذرا یا پروبلماتیک جست و جوی پیشین وجود ندارد. فرجام داستان در اینجا نوعی تشدید حداکثر وضعیتی است که شاخص تمامی داستان است: پیروزی افراد و شکست تام عمل بیرونی گروه، دست کم در آنچه به زمان حال مربوط می‌شود (آینده‌ای که در صفحات آخر رمان ترسیم می‌شود، همان طور که نشان خواهیم داد، نه فقط باز افزوده شده، بلکه افزون بر آن، آینده جمع دیگری غیر از گروه انقلابیهای شانگهای است).

هنگام مباحثه درباره این متن در میان پژوهشگران بروکسل، توضیح دیگری ضروری به نظر رسید: هر چند که در واقع در ساختار سرنوشت بشر، قهرمان رمان، گروه انقلابیهای شانگهای است، اما جهان رمان را نه فقط چانکای-شک، فرال و نیروهایی که آشکارا و آگاهانه ضدانقلابیند، بلکه رهبری کمونیستی منطقه هان کئو نیز می‌سازند، رهبری که خواست و نیت انقلابی دارد، اما در زمانی محدود که عمل رمان رخ می‌دهد، به طور عینی، شکست انقلابیهای شانگهای و پیروزی چانکای-شک را تسهیل می‌کند.

و اما پیوندی که در داستان، گروه شانگهای و رهبری هان کئو را به عنوان گروههای کمونیستی مخالف ستم سرمایه‌داری متحد می‌سازد، دقیقاً از نوع همان پیوند دیالکتیکی میان قهرمان و جهان است که ساختار رمانی را ممکن می‌سازد، و لوک‌اچ آن را به درستی تمام تشریح کرده است.

(۴۸) حزب در واپسین دم و در برابر مقاومت مبارزان شانگهای، فقط می‌پذیرد که سلاحهایی را که هنوز تحویل داده نشده‌اند در زیرزمین پنهان کنند.

(۴۹) با این همه باید خاطرنشان کرد که در عرصه نظری، مالرو از موضع تروتسکی و جناح مخالف که از «خیانت» بوروکراسی سخن می‌گفتند، پیروی نمی‌کند، زیرا که او در رفتار «بین‌الملل» - همان گونه که خود «بین‌الملل» نیز آشکارا ادعا می‌کرده است - نوعی تاکتیک موقت می‌بیند که بحث درباره درست یا غلط بودن آن را باز می‌گذارد. به علاوه، بخش آخر رمان از موضع «رسمی» لزوم «سوسیالیسم در یک کشور» دفاع می‌کند و نشان می‌دهد که بنای سوسیالیسم در اتحاد جماهیر شوروی و مبارزه بعدی حزب کمونیست، پیکار مبارزان شانگهای را در

بر می گیرد و تداوم می بخشد.

(۵۰) خود بورودین در سرنوشت بشر نیز نمودار می شود، اما در آنجا شخصیت دیگری غیر از بورودین فاتحان است. او حالا رهبر «بین الملل کمونیست» و دیوانسالاری است بدانگونه که تروتسکی دیده بودش، و با مبارزی که در فاتحان، پیوندی تنگاتنگ با انقلاب دارد، فقط در اسم مشترک است. همتای چنین مبارزی در سرنوشت بشر، همان گونه که پیشتر گفته شد، مبارزان شانگهای هستند.

(۵۱) non-conformiste، کسی که مخالف سازگاری و همرنگی با جماعت است - م.

(۵۲) یادآوری می کنیم که در فاتحان، چن - دای نیز از پسران دوستانش که تشویقشان کرده بود به مدرسه نظامی افسران بروند، سخن می گوید.

(۵۳) شماره هایی که در آخر نقل قولها آمده است، به صفحات ترجمه فارسی کتاب سرنوشت بشر ترجمه سیروس ذکاء، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۵ مربوط می شود. ناگفته نماند که گاهی به ناگزیر تغییراتی در این نقل قولها داده شده است - م.

(۵۴) خود چن این موضوع را در طی گفت و گویی که بعدها با پدر معنوی خود، ژیزور دارد، بیان می کند:

«چن سرانجام نگاهش را به چهره ژیزور دوخت و گفت:

- من فوق العاده تنها هستم.

ژیزور مشوش بود (... آنچه او نمی فهمید این بود که

چن - که بی شک آن شب رفقاییش را مجدداً دیده بود،

زیرا که از دیدن کیو می آمد - این همه از آنان دور باشد.

پرسید:

- پس رفقاییت چه ؟

(...)

— آنها نمی‌دانند؟

— که تو این کار را کرده‌ای؟

— نه، این را می‌دانند: هیچ اهمیتی ندارد (...)

این دفعه اول است (...)

این طور نیست؟ (۵۶ - ۵۷).

همین گفت و گو شباهت دیگری را نیز که چن با گارین دارد نشان می‌دهد. نخستین زنی که با چن همبستر شده، روسپی بوده است. (مای در جایی دیگر از کتاب می‌گوید که چن «از عشق بیزار است»). ماهیت روابط او با روسپی‌هایی که با آنان همبستر می‌شود، ترکیبی از تسلط و همبستگی است:

«ژیزور پرسید:

— بعداً چه احساسی داشتی؟

— غرور.

— غرور مرد بودن؟

— غرور زن نبودن.

صدای چن دیگر بیانگر کینه نبود، بلکه تحقیری

نامفهوم را بیان می‌کرد. به حرفش ادامه داد:

— فکر می‌کنم می‌خواهید بگویید که من باید خود

را... جدا حس کرده باشم؟

(...)

— بله، ... به گونه‌ای وحشتناک شما حق دارید که

از زنان صحبت می‌کنید. شاید انسان کسی را که

می‌کشد، بسیار تحقیر می‌کند. ولی کمتر از دیگران.

(...)

—کمتر از آنان که نمی‌کشند؟

—کمتر از آنهایی که نمی‌کشند: دست نخورده‌ها».

(۵۸ - ۵۹).

به علاوه، او بسیار بیشتر از یک چینی، پیش از هر چیز مانند گارین، روشنفکر است، مردی که ساختار زندگیش را یک اندیشه تشکیل می‌دهد.

«چن با کینه جواب داد:

—من چینی هستم.

ژیزور با خود گفت: «نه». شاید مگر در امور جنسی چن چینی نبود. مهاجران همه کشورها که شانگهای از آنها پر بود به ژیزور ثابت کرده بودند که انسان چقدر به شیوه‌ای ملی از ملت خود جدا می‌شود. ولی چن حتی با شیوه‌ای که چین را ترک گفته بود، دیگر به آن دیار تعلق نداشت: نوعی آزادی کامل و تقریباً غیرانسانی او را کاملاً تسلیم اندیشه‌ها کرده بود.» (۵۸).

(۵۵) به دلیل اهمیت خاص عشق کیو و مای در مجموعه آثار مالرو و نیز به سبب دشواری توصیف آن با تحلیل مفهومی و نظری، عین متن را ضمن نقل قولی طولانی می‌آوریم.

56) misogynie

57) totalité réalisée

(۵۸) سنت اگزوپری نیز این مسأله را نشان داده است. در جهان کنونی، فاتحان راه را برای تکنوکراتها هموار می‌کنند و همین تکنوکراتها آنان را

از صحنه کنار می‌زنند و جایشان را می‌گیرند.

(۵۹) صفحات ۱۲۴ تا ۱۲۸ ترجمه فارسی سرنوشت بشر - م.

(۶۰) این پدیده‌ای رایج در تاریخ ادبیات است که از مداخله باورهای ایدئولوژیکی نویسنده در آفرینش تخیلی ناشی می‌شود، آفرینشی که به پیروی از قوانین خاص خود و نیز به پیشروی به سوی انسجام خاص خویش، تمایل دارد. مورخ جامعه‌شناس ادبیات می‌تواند مواردی مشابه را در آثار بزرگترین نویسندگان ذکر کند (از جمله در آثار گوته و بالزاک).

(۶۱) برای پرهیز از هرگونه بدفهمی، باید تصریح کنیم که اصطلاح «شخصیت پروبلماتیک» را نه به معنای «فرد مسأله ساز» بلکه به معنای شخصیتی به کار می‌بریم که زندگانی و ارزشهایش، او را در برابر مسائلی حل نشدنی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آنها به دست آورد، قرار می‌دهند (این ویژگی اخیر، قهرمان رمانی را از قهرمان تراژیک جدا می‌کند).

(۶۲) Kassner، قهرمان اصلی عصر تحقیر.

(۶۳) Ilya Ehrenbourg، نویسنده معروف شوروی (۱۸۹۱ - ۱۹۶۷) که آثاری از او به زبان فارسی منتشر شده است، از جمله: کار نویسنده، کوچه‌ای در مسکو، سقوط پاریس - م.

(۶۴) Christian Rakowsky، سیاستمدار روس (۱۸۷۳ - ۱۹۴۱) نخست سوسیال دمکرات بود. از سال ۱۹۱۷ بلشویک شد و به مناصب بلندی در دستگاه حزب و دولت رسید. نخستین بار در سال ۱۹۲۷ از حزب رانده شد. در محاکمات مسکو به بیست سال حبس محکوم گشت - م.

(۶۵) نقش حماسه، بیان آشتی میان فرد و جمع است و تغزل، جنبه

مکمل خصلت نهایتاً مفروض و غیرارگانیک این آشتی را بیان می‌کند.

66) structuré

67) nouvelle

68) typologie

۶۹) همان طور که سنت اگزوپری احتمالاً تصویر انسان فاتح را با استفاده ضمنی از تصویر فاتح مالرو، ترسیم کرده بود.

70) Anna

۷۱) و اما همان گونه که پیش از این گفته‌ایم از سرگیری پیکار آنان در بین‌الملل کمونیست و دژ بنای سوسیالیسم در روسیه شوروی، در نظر ما در رمان تا اندازه‌ای مصنوعی می‌نماید.

۷۲) کافی است به نقش فرزندان مبارزانی که در واقع در رمان ملاحظه می‌کنیم، ببیندیشیم: فرزند هم‌لریش او را از شرکت در مبارزه باز می‌دارد و به دست عوامل سرکوب کشته می‌شود؛ پتی که نقش فرزند چن را ایفا می‌کند، به کمونیسم و بنای اتحاد جماهیر شوروی می‌پیوندد و با این کار از همان کسی جدا می‌شود که به او، به عنوان ادامه دهنده کار خود، امید بسته بود.

73) Garcia

74) Atteignies

۷۵) همه شماره‌هایی که پس از نقل قولها آمده‌اند به ترجمه فارسی این اثر مربوط می‌شود: آندره مالرو، امید، ترجمه رضا سیدحسینی، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۳ - م.

۷۶) (P.O.U.M) Partido Obrero de Unificion Marxista → حزب کارگر اتحادیه مارکسیستی، حزب تروتسکیستهای اسپانیا (به نقل از ترجمه فارسی امید، ص ۲۰۰) - م.

77) Manuel

(۷۸) جالب توجه آنکه تقریباً در همین زمان، ژان پل سارتر با نوشتن داستان کودکی یک رئیس، همین مسأله را در چشم‌اندازی کاملاً متفاوت، طرح می‌کرد. به رغم تضاد این دو نوشته باید به این نکته توجه داشت که این مسأله برای عده‌ای از روشنفکران مطرح بوده است.

(۷۹) Alvear، ضبط فارسی اسامی عیناً از ترجمه فارسی امید گرفته شده است - م.

80) Scali

(۸۱) Sorel، نویسنده و مبلغ سیاسی فرانسوی (۱۸۴۷ - ۱۹۲۲) طرفدار سوسیالیسم اخلاقی و آنارشیزم سندیکایی - م.

(۸۲) Unamuno، فیلسوف، شاعر و نویسنده اسپانیایی (۱۸۶۴ - ۱۹۳۶) - م.

83) Hernandez

84) Puig

85) Ximenez

86) Ramos

87) Magnin

88) Enrique

89) Sembrano

(۹۰) تأکید از مالرو است.

91) Alcazaro

92) Caballero

93) Segovie

94) Guernico

95) Gartner

96) dépassement

97) post- épique

۹۸) در اینجا و از این پس «مقاله» همه جا در برابر essai آمده است نه article، هر چند که کاملاً رسا نیست - م.

۹۹) اشاره است به مقدمه کتاب روح و صورتها اثر لوکاچ. ترجمه فارسی این مقدمه با عنوان «سرشت مقاله» به ترجمه عباس میلانی در ارغوان، ویژه‌نامه ادبیات داستانی، سال اول، خرداد ۱۳۷۰ صفحات ۱۴۶ تا ۱۶۴ آمده است - م.

100) Victor Berger

۱۰۱) شماره‌هایی که در این بخش، در پایان نقل قولها و در پرانتز آمده به ترجمه فارسی بخشی از این اثر مربوط می‌شوند: آندره مالرو ضد خاطرات، ترجمه ابوالحسن نجفی و رضا سید حسینی، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۵ - م.

۱۰۲) راوی، اهل آلزاس است و به همین دلیل بدیهی است که پدرش در ۱۹۱۴ افسر آلمانی باشد.

103) Bulow

۱۰۴) البته کسب قدرت در ۱۹۱۷ به رهبری لنین انجام گرفت و نویسنده در تفسیر وضعیت معاصر تا حدی مسائل را ساده می‌کند.

105) Mölberg

۱۰۶) Frobenius، قوم‌شناس و فیلسوف آلمانی (۱۸۷۳ - ۱۹۳۸)، سفرهای زیادی به آفریقا کرد و بخش عظیمی از آثارش را درباره این قاره نوشت - م.

۱۰۷) Spengler، فیلسوف آلمانی (۱۸۸۰ - ۱۹۳۶) طرفدار نظریه

- ادواری تاریخ و نویسنده کتاب معروف انحطاط غرب - م.
- ۱۰۸) Walter عموی راوی و برگزار کننده مجامع آلتنبورگ.
- ۱۰۹) Goya ، نقاش اسپانیایی (۱۷۴۶ - ۱۸۲۸) - م.
- ۱۱۰) یکی از تندترین کنایه‌های مالرو در قالب عبارات زیر آمده است:
 «...روشنفکران یک نژاد جداگانه‌اند، زیرا اندیشه
 آنها در جست و جوی وابستگی است و نه آزمون، زیرا
 آنها بیشتر به کتابخانه مراجعه می‌کنند و نه به تجربه،
 آخر کتابخانه شریفتر و بی‌سرو صدا تر از زندگی است»
 (۵۵) - م.

111) Wurtz

112) retroactivement

فصل سوم
رمان نو و واقعیت

رمان نو و واقعیت

پس از سخنرانیهای این دو نویسنده^۱، من اکنون از دیدگاهی بسیار متفاوت یعنی از دیدگاه جامعه‌شناس سخن خواهم گفت. در واقع میان نظرگاه نویسنده و جامعه‌شناس تفاوتی وجود دارد شبیه تفاوت میان دیدگاه دوندگان یا وزنه‌برداران با دیدگاه روانشناسان یا عالمان فیزیولوژی که ساختار روانی یا فیزیولوژیکی رفتار این ورزشکاران را بررسی می‌کنند. اما در هر حال تردیدی نیست که این دو برداشت ممکن است هم متضاد باشند و هم مکمل. صرف نظر از اینکه همیشه احتمال دارد که جامعه‌شناس یا منتقد، و نیز دانشمند فیزیولوژی یا روانشناس، دچار اشتباه شوند و نظریه‌های نادرست تدوین کنند، در واقع ممکن است که دونده یا وزنه‌بردار هم آن ساختارهای روانی یا فیزیولوژیکی را که کسب نتایج آنان را میسر می‌سازد، شناسند، همان گونه که امکان دارد نویسنده به ساخت و کار^۲ آفرینش هنری خود، آگاهی کامل نداشته باشد و همه این امور مستقل است از کیفیت این نتایج یا کیفیت آفرینش هنری. خوشبختانه اغلب اوقات این دو دیدگاه یکدیگر را به طور متقابل تکمیل و روشن می‌کنند. فرصت امروز ما نیز، تا حد زیادی، یکی از همین موارد است، زیرا که هم ناتالی ساروت و هم آلن-رُب‌گریه، بی‌آنکه

جامعه‌شناس یا منتقد باشند، در مقام نظریه‌پرداز^۳ سخن گفته‌اند و این بدان معناست که آنان کار منتقدان ادبی را - آن هم به نحوی درخشان و با ژرف‌اندیشی بسیار - انجام داده‌اند.

با این حساب، از آنجا که من در جای سوم و به عنوان جامعه‌شناس سخن می‌گویم، گفته‌هایم تا اندازه‌ای زیاد فقط مکملی بر دو سخنرانی قبلی خواهد بود. با این همه، جا دارد که در آغاز آنچه را در این سخنرانیها نه فقط معتبر بلکه بسیار مهم به نظرم می‌رسند، و نیز وجوه اختلاف رأی خود را با تحلیل ناتالی ساروت - گرچه این اختلاف نظرها در وهله‌نهایی فرعی هستند - خاطرنشان سازم.

در آغاز به یکی از نقاط مشترک دو سخنرانی اشاره می‌کنم: اعلام وفاداری آنها به رئالیسم ادبی. در واقع، در حالی که بسیاری از منتقدان و گروه گسترده‌ای از خوانندگان، در رمان نو، مجموعه‌ای از تجربه‌های صرفاً صوری^۴، و در بهترین حالت کوششی برای گریز به فراسوی واقعیت اجتماعی را مشاهده می‌کنند، دو نفر از نمایندگان اصلی این مکتب، برعکس، به ما می‌گویند که آثارشان زاده کوششی هر چه پیگیرتر و سرسختانه‌تر برای درک اساسی‌ترین وجوه واقعیت روزگار ماست. هدف تفسیر من بر سخنرانیها و آثار این دو نویسنده، در وهله نخست، روشن کردن و تشریح این رأی است که به نظرم مهم و معتبر می‌رسد.

اشاره به وجه مشترک دیگر این دو سخنرانی نیز مفید می‌نماید: اینکه این دو نویسنده فرمی متفاوت با فرم رمان‌نویسان قرن نوزدهم برگزیده‌اند بدان سبب است که در وهله نخست با توصیف و تشریح یک واقعیت انسانی (جامعه‌شناسان به جای واقعیت انسانی، از «واقعیت اجتماعی» سخن می‌گویند، زیرا در نظر آنان، تمامی واقعیت‌های بشری، اجتماعی

هستند) سروکار دارند که با واقعیتی که رمان‌نویسان سده نوزدهم بایستی توصیف و بیان می‌کردند، تفاوت دارد.

و سرانجام اینکه سخنرانی ناتالی ساروت در آنجا که نشان می‌دهد که عادات روانی و ساختارها و مقوله‌های ذهنی کهن که در ذهن اغلب افراد، ماندگار هستند، آنان را از دریافتن واقعیت جدید باز می‌دارند، سرشار از حقیقت و ژرف‌اندیشی به نظر می‌رسد. این واقعیت جدید از آن جهت اهمیت اساسی دارد که در حقیقت به ساختار زندگی روزمرهٔ انسانها شکل می‌دهد هر چند که ممکن است بسیاری از آنان به این امر آگاه نباشند. تنها جایی که من بیم دارم حرفهٔ نویسندگی ناتالی ساروت، او را از دریافت اهمیت واقعیت اجتماعی و تاریخی بازداشته باشد، شیوهٔ نگرش اوست به فرایند دگرگونی واقعیتی که گذار رمان سنتی به رمان نو را ضروری ساخته است و نیز به نیروهایی که در تحقق این فرایند شرکت داشته‌اند. بیم آن دارم که در این فرایند، ناتالی ساروت اهمیت نویسندگان را بیش از حد بداند و اهمیت تمامی افراد دیگر را به طور ضمنی، ناچیز به حساب آورد. ناتالی ساروت هنگامی که (به درستی) از پیشرفت پژوهشهای ادبی سخن می‌گوید، آنها را به نظر من بسیار شبیه تاریخ علوم فیزیک و شیمی تصور می‌کند. گویی که در نظر او یک واقعیت انسانی وجود دارد که یک بار برای همیشه معین شده است (مثل واقعیت کیهانی) و نویسندگان، همانند اهل علم، یکی پس از دیگری دربارهٔ آن به پژوهش می‌پردازند و بدین ترتیب از رهگذر تسلسل نسلهای گوناگون، صرفاً توجه افراد را به بخشهای تازه‌ای جلب می‌کنند که پس از روشن شدن مسائل قدیمی، پژوهش دربارهٔ آنها اهمیت می‌یابد. به نظر ناتالی ساروت از آنجا که بالزاک و استاندال، روانشناسی شخصیت داستانی را بررسی کرده‌اند و از این طریق شناخت آن را رواج و عمومیت داده‌اند و

پیش‌پا افتاده کرده‌اند، این شخصیت دیگر نشاندهنده هیچ اهمیتی نیست و نویسندگان بعدی مثل جویس و پروست و کافکا نیز به همین دلیل مجبور شده‌اند به سوی واقعیتهای ظریفتر و دقیقتر روی آورند و بدین ترتیب راهی را بگشایند که رمان‌نویسان امروز باید بکوشند به نوبه خود آن را ادامه دهند.

در واقع به نظر من، در این مورد رُب - گری به روشن بین‌تر است. در عرصه انسانی واقعیتهای تغییرناپذیر که یک بار برای همیشه معین شده است و فقط این مانده باشد که از رهگذر تسلسل نسلهای نویسندگان و هنرمندان، با ظرافت و دقتی فزاینده مورد پژوهش قرار گیرد، وجود ندارد. ذاتِ واقعیت انسانی پویاست و در جریان تاریخ دگرگون می‌شود؛ به علاوه، این دگرگونی کار تمامی انسانهاست - البته نه به یک اندازه - و گرچه نویسندگان در آن نقش دارند، این نقش نه انحصاری است و نه حتی اصلی.

اگر شرح سرگذشت و روانشناسی شخصیت - بدون افتادن به دام حکایت و اخبار صفحه حوادث روزنامه‌ها - بیش از پیش دشوار می‌شود، فقط بدین سبب نیست که بالزاک، استاندال یا فلوربر، قبلاً آن را توصیف کرده‌اند، بلکه به این دلیل است که ما در جامعه‌ای متفاوت با جامعه‌ای که آنان می‌زیستند، زندگی می‌کنیم، در جامعه‌ای که در آن، فرد به معنای عام، و زندگینامه و روانشناسی او به طور ضمنی، هرگونه اهمیت حقیقتاً اساسی را از دست داده‌اند و به سطح حکایت و اخبار صفحه حوادث روزنامه‌ها تنزل کرده‌اند. همان گونه که رب - گری به گفت، اگر رمان نو روابط مردی حسود با همسرش را و روابط معشوق همسرش و اشیای پیرامون او را به شیوه‌ای متفاوت توصیف می‌کند، به سبب آن نیست که نویسنده می‌خواهد به هر ترتیب که شده است، صورت (فرم)

اصیلی بیابد، بلکه به این دلیل است که ساختاری که همه این عوامل را در بر می گیرد تغییر ماهیت داده است. در حقیقت همسر، و باید معشوق و شوهر حسود او را نیز اضافه کرد، خود به اشیاء بدل شده اند و احساسات انسانی (که همیشه بیان مناسبات میان انسانها و مناسبات میان انسانها با جهان مادی، جهان طبیعی یا مصنوع بوده و هستند)، امروزه در مجموعه این ساختار و ساختارهای اساسی جامعه معاصر مناسباتی را نشان می دهند که در آنها، اشیاء از دوام و استقلالی برخوردارند که اشخاص آن را به طور فزاینده از دست می دهند.

پس از این چند نکته مقدماتی درباره دو سخنرانی که به نظر من برای درک ادبیات معاصر بسیار مهم می نمایند - از آنجا که در مقام جامعه شناس سخن می گویم - می خواهم مسأله ماهیت دگرگونیهای اجتماعی را مطرح سازم که نیاز به صورت رمانی جدیدی را آفریده اند و نیز می کوشم تا در پرتو چند مثال، شیوه بیان برخی از خصوصیات اساسی این واقعیت انسانی جدید را در آثار ناتالی ساروت و رب - گری به روشن کنم.

البته امکان ندارد که در چارچوب یک سخنرانی مختصر، تاریخ جوامع غربی را از آغاز قرن نوزدهم بیان کنیم. به همین رو به ناچار به ذکر چند نکته بسیار مهم درباره مسأله ای که امروز مورد توجه ماست یعنی مسأله رمان نو، بسنده خواهم کرد.

برای شروع بحث، نوعی همبستگی را مطرح می کنم که در همان نظر اول، بسیار رهگشا می نماید.

در عرصه ادبی، دگرگونی اساسی در وهله نخست - همان گونه که ناتالی ساروت و رب - گری به هر دو از آن سخن گفتند - بر وحدت ساختاری شخصیت و اشیاء متکی است، وحدتی که به صورت محو

کما بیش جدی شخصیت و تقویت خودفرمانی^۷ اشیاء درآمده و در این روند، خودفرمانی اشیاء و محور شخصیت به هم پیوسته‌اند و از گستردگی یکسان برخوردارند.

پژوهشهای ما در «گروه جامعه‌شناسی ادبیات» در «انستیتوی دانشگاه بروکسل» دربارهٔ صورت رمانی به این فرضیه انجامید که در میان همهٔ صورتهای ادبی، صورت رمانی بی‌واسطه‌ترین و مستقیم‌ترین پیوندها را با ساختارهای اقتصادی به معنای دقیق کلمه، یعنی با ساختارهای مبادله و تولید برای بازار دارد. در این چشم‌انداز باید به این نکتهٔ بسیار مهم اشاره کنم که از ۱۸۶۷ و حتی از ۱۸۵۹، هنگامی که هیچ کس هنوز به مسائل ادیبی که ناتالی ساروت و رب-گری به مطرح ساختند، نمی‌اندیشیده، کارل مارکس ضمن بررسی دگرگونیهای اساسی که پیدایش و گسترش اقتصاد در ساختار زندگی اجتماع به همراه داشته، این دگرگونیها را دقیقاً در عرصهٔ زوج فرد و اشیاء جای می‌دهد و خاطرنشان می‌سازد که چگونه به نحوی فزاینده، عامل واقعیت و خودفرمانی و فعالیت و پویایی، از فرد به شیء بی‌جان انتقال می‌یابد. اشارهٔ من به نظریهٔ مارکسی و مشهور «بت‌وارگی کالا»^۸ یا -اگر بخواهیم اصطلاحی را به کار ببریم که پس از نوشته‌های لوکاک، در آثار مارکسیستی تقریباً قبول عام یافته- نظریهٔ «شیء وارگی»^۹ است.

اما هر اندازه که مطابقت بررسیهای نظری مارکس در قرن نوزدهم با یافته‌های عده‌ای از نویسندگان معاصر، برای فرضیهٔ ما شوق‌انگیز و با اهمیت باشند، با وجود این هنوز بیش از آن کلی به نظر می‌رسند که پژوهش جامعه‌شناختی بتواند به آنها بسنده کند. در واقع این پرسش باقی می‌ماند که وجود فاصلهٔ تقریباً یک قرن میان کشف پدیدهٔ شیء وارگی و پیدایش رمان بدون شخصیت را چگونه باید توضیح داد؟

پرسشی که در اصل مطرح می‌شود این است که آیا میان تاریخ «ساختارهای شیء واره‌ای»^{۱۰} و تاریخ ساختارهای رمانی پیوند درک‌پذیر یا نوعی همخوانی وجود دارد؟ به عقیده من برای پاسخ باید به چهار عامل تعیین کننده زیر که ماهیتشان نیاز به تعریف دارد، توجه کرد:

الف) شیء وارگی به عنوان فرایند روانشناختی ماندگاری که از قرن‌ها پیش در جامعه‌های غربی که برای بازار تولید می‌کنند، بی‌وقفه در کار است.

سه عامل ویژه دیگر، جنبه عینی ساختارهای شیء واره‌ای را در تاریخ جوامع غربی و نیز دوره‌بندی تاریخ آنها را معین می‌کنند:

ب) اقتصاد آزاد که تا آغاز قرن بیستم، هنوز نقش اساسی فرد را در زندگی اقتصادی، و بر این مبنا، در مجموعه زندگی اجتماعی حفظ می‌کند.

ج) تکامل تراستها، انحصارها و سرمایه مالی در پایان قرن نوزدهم و به ویژه در آغاز قرن بیستم که تغییری کیفی را در ماهیت سرمایه‌داری غربی در پی دارد، تغییری که نظریه پردازان مارکسیست آن را با عبارت گذار از سرمایه‌داری آزاد به عصر امپریالیسم توصیف کرده‌اند. پیامد این گذار - که چرخش کیفی آن در اواخر نخستین دهه قرن بیستم روی می‌دهد - در وهله نخست، از دیدگاه مورد نظر ما، حذف هرگونه اهمیت اساسی فرد و زندگی فردی در درون ساختارهای اقتصادی و در نتیجه در مجموعه زندگی اجتماعی بوده است.

د) تکامل نوعی دخالت دولت در اقتصاد و سپس به کمک این دخالت، ایجاد ساخت و کار (مکانیسم)های «تنظیم خودکار»^{۱۱} در جریان سالهای پیش از جنگ جهانی دوم و به ویژه پس از پایان این جنگ. این ساخت و کارها، جامعه معاصر را به سومین مرحله کیفی در

تاریخ سرمایه‌داری غربی، بدل می‌کنند.

با فرض این که مفهومیهای اقتصاد آزاد، انحصارها، تراستها، سرمایه مالی و دخالت دولت، کمابیش شناخته شده‌اند، در اینجا فقط مفهوم شیء-وارگی مورد بررسی و تأکید قرار می‌گیرد.

از این واژه چه معنایی را در نظر داریم؟ آن گونه که مارکس در فصل نخست سرمایه شیء‌وارگی را با عبارت بت‌وارگی کالا توصیف می‌کند، این پدیده کاملاً ساده و درک آن بسیار آسان است.

جامعه سرمایه‌داری که در آن همه چیز برای بازار تولید می‌شود، با تمامی دیگر شکل‌های پیشین (و احتمالاً آتی) سازمان اجتماعی تولید، تفاوت اساسی دارد. این تفاوتها طبعاً جنبه‌های متنوع می‌یابند، اما در اغلب موارد از تفاوتی آغازین و بنیادی ناشی می‌شوند: جامعه سرمایه‌داری آزاد، فاقد هرگونه سازمانی است که بتواند تولید و توزیع را همزمان در چارچوب نوعی وحدت اجتماعی، آگاهانه تنظیم کند.

چنین سازمانهایی در همه شکل‌های جوامع پیش از سرمایه‌داری وجود داشته‌اند: چه در جامعه اولیه‌ای که با شکار یا ماهیگیری روزگار می‌گذرانند، و چه در قرون وسطی در خانوار دهقانی و یا در واحدی متشکل از قلعه ارباب و تعدادی از خانواده‌های دهقانی ساکن در روستا که مجبور به انجام بیگاری یا پرداخت مالیات و باج و خراج بودند. چنین سازمانهایی تا حدی نیز در اقتصاد کالایی شهرهای اروپایی در اوایل پیدایش آنها موجود بوده‌اند (هر چند که در این مورد، برنامه به صورت نوعی آگاهی نیمه روشن که بیان نظری آگاهانه پیدا نکرده، وجود داشته است و چه بسا که یک بررسی ژرف بتواند نخستین جلوه‌های پدیده شیء‌وارگی را در آن بیابد).

این تنظیم تولید ممکن بود سنتی، دینی، سرکوب‌گرانه و مانند اینها

باشد، اما به هر حال خصلتی آگاهانه یا (دست کم مثل مورد شهرهای قرون وسطی) نیمه روشن داشت. به همین ترتیب در یک جامعه سوسیالیستی یا جامعه‌ای با خصلت سوسیالیستی نیز که در آن یک برنامه مرکزی تولید را سازماندهی می‌کند، تنظیم تولید، آگاهانه است.

اما در جامعه سرمایه‌داری آزاد کلاسیک، تنظیم آگاهانه تولید و مصرف در هیچ سطحی وجود ندارد. با وجود این، تولید در آنجا منظم است و در دراز مدت هیچ گاه جز مقدار معین گندم، کفش یا توپ منطبق با تقاضای مؤثر، یعنی منطبق با مصرف واقعی جامعه، تولید نمی‌شود. اما این تنظیم به گونه‌ای «ضمنی»^{۱۲} و بیگانه از آگاهی افراد انجام می‌گیرد و مانند عمل ماشینی یک نیروی خارجی بر آنان تحمیل می‌شود. این تنظیم از رهگذر بازار، قانون عرضه و تقاضا و به ویژه از خلال بحرانهایی که عدم تعادلها را به تناوب کاهش می‌دهند، صورت می‌پذیرد. زندگی اقتصادی در ذهن افراد، در وهله نخست به صورت «خودپرستی»^{۱۳} عقلانی «انسان اقتصادی»^{۱۴} و جست و جوی صرف حداکثر سود درمی‌آید بی‌آنکه هیچ عنایتی به مسائل رابطه انسانی با افراد دیگر، به ویژه هیچ توجهی به جمع داشته باشد. در این چشم‌انداز، انسانهای دیگر برای فروشنده یا خریدار به اشیایی شبیه دیگر اشیاء یعنی فقط به وسایلی بدل می‌شوند که به آنان امکان تحقق منافعشان را می‌دهند و یگانه خصوصیت بشری مهم آنان توانایی ایشان در بستن قرارداد و ایجاد تعهدات الزام‌آور است.

با این همه، به سبب آنکه «تنظیماتی» که مقتضیات جمعی و کلی تحمیل می‌کنند، در هر حال در کارند، وجود آنها باید به طریقی آشکار گردد و ممکن است که این تنظیمات پس از آن که از آگاهی انسانها محو شدند، بار دیگر در جامعه نمودار شوند و خصوصیتی تازه یعنی ارزش

مبادله و قیمت را به صفات طبیعی اشیاء بیفزایند.

البته درختان همیشه در تابستان، سرسبز و در زمستان بی‌برگ و بار، بزرگ یا کوچک، سالم یا آفت‌زده و جز آن بوده و هستند. اما در عین حال در اقتصاد تولید کننده برای بازار، علاوه بر همه اینها، خصوصیاتی را دارند که در هیچ نوع اقتصاد طبیعی نداشته‌اند (و به رغم ظاهر امور، در اقتصاد با برنامه نیز ندارند): ارزشی معادل مقداری پول، یعنی قیمت معینی که به عرضه و تقاضا وابسته است و همین عرضه و تقاضا در وهله‌نهایی، تعداد درختانی را که در سال بریده خواهند شد و در تولید به کار خواهند رفت، تعیین می‌کند - و این امر طبعاً در مورد همه کالاهای دیگر نیز صادق است.

بدین ترتیب مجموعه‌ای از عناصر بنیادی زندگی روانی یعنی تمامی آنچه در شکل‌بندیهای اجتماعی پیش از سرمایه‌داری، از احساسات فراتر از فرد و از پیوند با ارزشهای ماورای فرد ساخته شده بودند - یعنی اخلاق، زیبایی‌شناسی، نوع‌دوستی و ایمان - در عرصه اقتصادی، از شعور افراد محو می‌گردند و کارکردهای خود را به خصوصیت جدید اشیای بی‌جان، یعنی به قیمت آنها منتقل می‌کنند. در این میان دامنه و اهمیت بخش اقتصاد در زندگی اجتماعی به طور روزمره افزایش می‌یابد. البته ما امیدواریم که این احساسات و ارزشهای فوق فردی، در شکل‌بندیهای اجتماعی آینده نیز عوامل بنیادین زندگی روانی را بسازند.

پیامدهای این دگرگونی بسیار گسترده و قابل ملاحظه‌اند و تحلیل آنها در اینجا ممکن نیست.^{۱۵} وانگهی آنها جنبه‌های مثبت هم دارند و تکامل برخی از مفاهیم بنیادی فرهنگ اروپای غربی را ممکن ساخته‌اند (از جمله مفاهیم برابری، مداراگری یا تساهل^{۱۶} و آزادی فردی). اما این پیامدها تدریجاً انفعال شعورهای فردی و حذف عنصر کیفی در مناسبات

میان انسانها و نیز مناسبات میان انسانها و طبیعت را گسترشی فزاینده داده‌اند.

اصطلاح بسیار تفکرانگیز بت‌وارگی کالا و به دنبال آن شیء‌وارگی، به این پدیده اشاره دارد که بخش بی‌نهایت مهمی از شعورهای فردی، حذف می‌گردد و به عرصه امر ضمنی رانده می‌شود و جای آن را خصوصیت جدیدی از اشیاء می‌گیرد که خاستگاهی صرفاً اجتماعی دارد، زیرا که اشیاء برای تغییر و مبادله به بازار راه می‌یابند و در نتیجه، کارکردهای فعال انسانها به اشیاء منتقل می‌شود و همین پندار وهم‌آلود است که آن را با عبارات بت‌وارگی کالا و سپس با شیء‌وارگی مشخص کرده‌اند (مارکس این پندار را شبیه دیدگاه یکی از شخصیت‌های شکسپیر می‌داند که در نظر او توانایی خواندن و نوشتن خاصیتی طبیعی است و زیبایی، حاصل مزیت و لیاقت است).

بدین ترتیب، در ساختار جامعه سرمایه‌داری آزاد که مارکس به تحلیل آن پرداخته است شیء‌وارگی، تمامی ارزشهای فوق فردی را به عرصه ضمنی محدود می‌کند، آنها را به خصوصیت اشیاء بدل می‌سازد و هیچ واقعیت انسانی اساسی و آشکاری، جز فرد محروم از هرگونه پیوند بی‌واسطه و ملموس و آگاهانه با جمع باقی نمی‌گذارد.

دنیای متعادلی که با این ساختار منطبق باشد در نهایت دنیای رومبسون کروزوئه خواهد بود که انسانی منفرد است رویاروی جهانی از اشیاء و گیاهان و حیوانات (و در چنین دنیایی انسان دیگری وجود ندارد جز مزدبگیرانی که در قالب شخصیت فردی به نام جمعه تجسم یافته‌اند). با وجود این، همان گونه که لوکاج در تحلیل بسیار ژرفتری نشان داده، انسان نمی‌تواند انسان بماند و در عین حال فقدان ارتباطهای ملموس و مشترک با انسانهای دیگر را بپذیرد و به همین سبب، آفرینش هنری

اومانستی که واقعاً با ساختار شیء واره جامعه سرمایه‌داری آزاد انطباق داشت، سرگذشت فرد پروبلماتیک بود بدانگونه که در ادبیات غربی از دن‌کیشوت گرفته تا گوته و استاندال و فلوبر (و همان طور که ژرار نشان داده، همراه با برخی تغییرات تا پروست و در روسیه تا داستایفسکی) ترسیم شده است.

رُب - گریه در همین سخنرانی خود گفت که رمان کلاسیک، رمانی است که در آن اشیاء دارای اهمیت تعیین کننده هستند اما فقط در پیوند با افراد وجود دارند. پیش از این گفته شد که تاریخ سرمایه‌داری غربی به سه دوره تقسیم می‌شود: نخست دوره سرمایه‌داری آزاد؛ دوم دوره امپریالیستی که تقریباً میان سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۴۵ واقع می‌شود و سپس دوره سرمایه‌داری سازمان‌یافته معاصر. در عرصه ساختاری، وجه مشخص دوره امپریالیستی محو فزاینده فرد در مقام واقعیت اساسی، و همگام با آن، استقلال فزاینده اشیاء است. وجه مشخص دوره سرمایه‌داری سازمان یافته این است که جهان اشیاء - که در آن عامل انسانی هرگونه واقعیت اساسی را هم در مقام فرد و هم در مقام جمع از دست داده است - به دنیایی خودفرمان با ساخت‌گیری ویژه که هنوز گاهی به دشواری، به عامل انسانی مجال بروز می‌دهد، بدل می‌شود.

اجازه بدهید در اینجا فرضیه‌ای را بیان کنم که البته باید با پژوهشهای آینده به نقد و بررسی آن پرداخته شود.

به نظر من، دو دوره اخیر تاریخ و اقتصاد شیء وارگی در جامعه غربی، در واقع با دو دوره بزرگ در تاریخ صورتهای رمانی انطباق دارند: نخست، دوره‌ای که وجه مشخص آن را محو شخصیت در رمان می‌دانم و در آن آثاری بسیار مهم مانند آثار جویس، کافکا، موزیل، تهوچ سارتر، بیگانه کامو و به احتمال زیاد، آثار ناتالی ساروت - به عنوان یکی از

اساسی‌ترین جلوه‌های آن - جای می‌گیرند. دوره دوم که بیان ادبی خود را به تازگی پیدا کرده است و رُب - گری به از اصیل‌ترین و درخشان‌ترین نمایندگان آن است، دقیقاً دوره‌ای است که با پیدایش دنیای خودفرمان اشیاء مشخص می‌شود، دنیایی که قوانین و ساختار خاص خود را دارد و هنوز واقعیت انسانی فقط از خلال آن اندک مجالی برای بروز دارد.

اکنون ضمن پرداختن به آثار معین این دو نویسنده یعنی رب - گری به و ناتالی ساروت، مایلم در آغاز خاطرنشان کنم که از آنجا که زمان نگارش این آثار تقریباً یکی است و به دوران خود ما مربوط می‌شود، آنچه این دو درباره واقعیت می‌گویند، شاید - به رغم آنچه آنها را از هم جدا می‌کند - چندان متفاوت نباشد.

اختلاف میان ناتالی ساروت و رُب - گری به بیشتر در چیزی است که مورد توجهشان هست و در جست و جوی هستند تا در آنچه می‌بینند و بیان می‌دارند. ناتالی ساروت هنوز - به کامل‌ترین و عالی‌ترین شکل - رمان‌نویس دوره‌ای است که آن را دوره انحلال شخصیت نامیده‌ایم. ساختارهای فراگیر دنیای اجتماعی چندان مورد توجه او نیستند، او در همه جا «واقعیت بشری» اصیل و تجربه زندگی بی‌واسطه را جست و جوی می‌کند؛ حال آنکه رُب - گری به نیز در جست و جوی واقعیت انسانی است اما آن را به صورت امری که جلوه بیرونی پیدا کرده است به صورت واقعی که در ساختاری فراگیر گنجانده شده است، می‌جوید.

اما صرف نظر از این تفاوت، آنچه آنان بیان می‌دارند بسیار نزدیک به نظر می‌رسد. ناتالی ساروت که در جست و جوی تجربه زندگی بی‌واسطه است، نشان می‌دهد که چنین امری دیگر در واقعیت‌های بیرونی که همگی تقریباً بی‌استثنا، غیراصیل، مبتذل و تباه هستند، وجود ندارد. به همین سبب او در برابر این اضمحلال کامل شخصیت، دنیای آثار خود را

به تنها عرصه‌ای محدود می‌کند که در آن هنوز می‌تواند واقعیتی را که به نظرش اساسی می‌رسد، بیابد: این عرصه یگانه عبارت است از احساسات و تجربه زندگی انسانی، مقدم بر هر بیانی، آنچه خود او واکنشها^{۱۷}، خرده-گفت وگو^{۱۸} و خرده-آفرینش^{۱۹} می‌نامد (هر چند که به سبب عدم امکان تحقق خارجی واقعیت اساسی، آن را هم تباه شده و شکل باخته می‌یابد). از این لحاظ، به نظر من، ناتالی ساروت (امیدوارم که از این گفته آزرده نگردد) نویسنده‌ای است که جنبه‌ای اساسی از واقعیت معاصر را در فرمی نشان می‌دهد که برای آن بی‌گمان، وجه جدیدی می‌آفریند، اما هنوز همان فرم نویسندگان دوره محو شخصیت، یعنی کافکا، موزیل و جویس است، نویسندگانی که خود او نیز غالباً خود را پیرو آنان می‌شمارد.

ناتالی ساروت که بیشتر به روانشناسی و مناسبات میان انسانها توجه دارد، گرفتار پندار «شیء واره‌ساز»^{۲۰} نیست و می‌داند که تمامی جنبه‌ها، حتی نادرست‌ترین و غیراصیل‌ترین مناسبات میان انسانها، مناسباتی که راه ارتباط انسانی را به منتهی درجه سد می‌کنند، در نهایت از تباهی انسان و نفسانیات بشر سرچشمه می‌گیرند. من مایل بودم بتوانم اضافه کنم که او دریافته است که خود فرمانی فزاینده اشياء، چیزی نیست مگر جلوه بیرونی این تباهی. اما این افزوده‌ای نادرست خواهد بود، زیرا که ناتالی ساروت که به همه جلوه‌های بیرونی توجه اندکی ابراز می‌دارد، وضعیت جدید اشياء را در زندگی اجتماعی ثبت نمی‌کند. برای نمونه کافی است که به چهل صفحه‌ای که در آغاز منطقة البروج^{۲۱} به دستگیره در اختصاص داده شده، اشاره کنیم که در آن نویسنده هیچ گاه کوچکترین استقلالی به این دستگیره نمی‌دهد. همه چیز از آغاز در قالب واکنشهای روانی زن سالخورده، کارگران، کودک، پدر و مادر و دوستان آنان بیان

شده است. ساختار اساسی رابطه شیء و فرد، همچنان شبیه ساختار رمان کلاسیک است. ناتالی ساروت فقط به ثبت دگرگونیهای روانی پرداخته است که محتوای این رابطه را تشکیل می‌دهند. در این چشم‌انداز، تفاوت اساسی میان «نقش» دستگیره در «درون اثر» و نقش تمامی جلوه‌های بیرونی انسانها، مثلاً نقش نویسنده نامداری که «مقاله‌ای درباره هوسرل» نوشته است یا نقش ژرمن لمر^{۲۲} در ماجرای کتابفروشی، وجود ندارد.

در مقابل، رُب - گری به که جلوه‌های بیرونی زندگی اجتماعی را محور کار خود قرار داده است سرشت اساساً انسانی و روانشناختی مناسباتی را که سرچشمه شیء وارگی و خودفرمانی فزاینده اشیاء هستند، ثبت نمی‌کند. شاید بتوان تمایز لوکاچی میان رمان ایدآلیسم انتزاعی و رمان روانشناختی پندارزدایی را در مورد رمان نو به کار بست و نوشته‌های این دو نویسنده را توصیف کرد؛ در نظر لوکاچ، محور رمان ایدآلیسم انتزاعی، فعالیت بیرونی قهرمان و عدم انطباق او با جهان است و محور رمان روانشناختی پندارزدایی، امکان‌ناپذیری عمل است که خود، زاده عدم انطباق فراگیر است. علاوه بر این باید خاطرنشان کرد که در مورد نوشته‌های هر دو نویسنده، دو نوع متفاوت از یک ساختار واحد، دستخوش دگرگونی می‌شوند که حاصل محور شخصیت است.^{۲۳}

رُب - گری به همین واقعیت جامعه معاصر را در فرمی اساساً جدید بیان می‌کند.

در نظر او نیز محور شخصیت، دیگر یک عمل انجام شده است، اما وی نشان می‌دهد که جای این شخصیت را واقعیت مستقل دیگری (که مورد توجه ناتالی ساروت نیست) گرفته است: دنیای شیء واره اشیاء. و از آنجا که رُب - گری به نیز - این یکی دیگر از وجوه مشترک دو نویسنده است - واقعیت بشری را جست و جو می‌کند، درمی‌یابد که این واقعیت

که دیگر ممکن نیست به عنوان واقعیت خودانگیخته و تجربه بی‌واسطه زندگی، در ساختارهای فراگیر، یافته شود، فقط در جایی که هنوز در ساختار و خصوصیات اشیاء جلوه‌گر می‌شود، بازیافتنی است.

حال درمی‌یابید که چرا من در مقام جامعه‌شناس فکر می‌کنم که در دوران ما، با محدودیت‌هایی که فضای تنگ دنیای بشری بر همه آفرینشهای هنری تحمیل می‌کند، آثار ناتالی ساروت و رُب - گری به پدیده‌هایی بسیار مهم هستند. با این همه من بر آنم که اهمیت آثار رُب - گری به (امیدوارم که او نیز از من آزرده نگردد) شاید بیشتر در آن چیزی است که نوشته است و نه در آنچه قصد نوشتنش را داشته است؛ زیرا که چه بسا رُب - گری به در چارچوبی که بدان اشاره شد، یعنی چارچوب دنیای مستقل اشیاء که اساساً واقعی و بیگانه از انسان‌ها نیست هنوز هم در جست و جوی واقعیت‌های روانشناختی بوده است: عقده اُدیپ در پاک‌کنها^{۲۴}، نوعی وسوسه در تماشاگر^{۲۵}، احساس حسادت در رمانی به همین نام^{۲۶} و چه بسا نوعی درمان روانکاوانه در فیلم سال پیش در مارینباد^{۲۷}. اما نکته مهم به نظر من این است که این مقاصد - به فرض آنکه مؤثر بوده باشند - در آثار رُب - گری به جایی پیدا نکرده‌اند مگر تا آن اندازه که توانسته‌اند با تحلیل اساسی‌تر ساختارهای فراگیر واقعیت اجتماعی پیوند برقرار سازند.

عقده اُدیپ در پاک‌کنها زینتی بیرونی باقی می‌ماند. وسوسه ماتياس و حسادت شوهر چیزی نیستند مگر عزیمتگاهها و موضوعاتی برای بیان ساختارهایی اساسی‌تر که ممکن بود بر مبنای احساس‌هایی متفاوت نیز به همان خوبی بیان شوند. مناسبات میان مرد و زن در سال پیش در مارینباد به بیان مناسبات انسانی در مجموع خود بدل می‌شود. به علاوه و برخلاف انتظار اغلب منتقدانی که مسائل صوری آثار رُب - گری به را

محور توجه قرار داده‌اند، باید بگوییم که به هنگام خواندن نوشته‌های او احساس می‌کردم که در این آثار مسائل صوری، با وجودی که اهمیت بسیار دارند، هیچ‌گاه خصلت مستقل نیافته‌اند؛ رُب - گری به حرفهایی برای گفتن دارد و مانند تمامی نویسندگان راستین، طبعاً مناسب‌ترین صورتهای را برای این کار می‌جوید. در واقع نه محتوای نوشته‌هایش را می‌توان از آفرینش ادبی او جدا کرد و نه این آفرینش را از مجموعه آثار وی. درباره مسائل صوری در رمانهای رُب - گری، به بسیار سخن گفته شده است. شاید اینک وقت آن باشد که به محتوای آنها بپردازیم.

البته مقصود آن نیست که یک «محتوایی نهایی و باطنی»^{۲۸} در این رمانها بیابیم. هدف جست و جوی صوری رُب - گری به این است که محتوا را هر چه بیشتر آشکار و دست‌یافتنی سازد و اگر منتقدان و خوانندگان برای دریافتن این محتوا با دشواری بسیار رو به رو می‌شوند تقصیر نویسنده نیست بلکه تقصیر عاداتهای ذهنی، احساسهای پیش‌ساخته و پیشداوریهایی است که اغلب آنان به هنگام کتابخوانی گرفتارشان هستند.

رُب - گری به انتشار آثار خود را با نوعی رمان پلیسی به نام پاک‌کنها در ۱۹۵۳ آغاز کرد. او در این نوشته تا حد زیادی طرح سنتی نوع رمان پلیسی را حفظ می‌کند (قاتلی که البته ناموفق است، تحقیق پلیسی و غیره)؛ اما در درون این طرح محتوای جدیدی را می‌گنجاند که طبعاً دگرگونیهای صوری متعدد و نسبتاً مهم را در پی دارد. با این همه به نظر من، همین مباینات میان محتوای جدید و فرمی که هنوز تا حدی سنتی است و فقط به طور جزئی در آن نوآوری شده، رُب - گری به را وامی‌دارد تا مقصود خود را در زنجیره‌ای از جزئیات حاشیه‌ای بیان کند. از آن جمله است موضوع اشارات مکرر به اسطوره ادیب که نویسنده به

شیوه‌ای نسبتاً بیرونی بر پیکر اثر خود می‌افزاید (موضوع پرده‌های یک پنجره، آذین‌بندی بخاری دیواری، معمای ابوالهول، بخش مربوط به وجود احتمالی پسر قربانی و غیره) تا توجه خواننده را به این نکته جلب کند که اثرش نه یک رمان پلیسی ساده از نوع رایج، بلکه کتابی است که محتوای اساسی آن با محتوای تراژدی عهد باستان، همانندی دارد. البته اگر فرم اثر مناسبت و انطباق لازم را برای نشان دادن محتوای آن می‌داشت، این اشارات ضرورتی نداشتند (کما اینکه در آثار بعدی رُب - گریه دیگر هیچ‌گاه با این امر رو به رو نمی‌شویم). و اما همانندی که رُب - گریه می‌خواهد میان پاک‌کنها و اسطوره‌آدیب برقرار کند، چه مبنایی دارد؟ در وهله‌نهایی این همانندی به نظر ما بسیار ناچیز و حتی انکارپذیر می‌رسد؛ کتاب البته به تکرار خود اسطوره نمی‌پردازد. تقریباً تردیدی نیست که دانیل دیپون^{۲۱} به دست پسر خود به قتل نرسیده است؛ در هر حال هیچ چیزی در کتاب، فرضیه قتل پدر به دست پسر را تأیید نمی‌کند. این همانندی در آن است که در هر دو مورد، موضوع تسلسل رویدادهایی در میان است که بر مبنای ضرورتی ناگزیر رخ می‌دهند و نیت و اعمال انسانها نمی‌تواند هیچ تغییری در آنها بدهد. با وجود این، ضرورت تراژدی عهد باستان که حاصل ستیز میان اراده خدایان و کوششهای آدمیان است، ستیزی که مُهر تقدیر را بر زندگی بشر می‌کوبد شباهت ساختاری بسیار کمی با فرایند ماشینی و ناگزیری دارد که در درون دنیایی جریان می‌یابد که در آن، افراد و آزادیخواهی آنان واقعیت و اهمیت خود را به کلی از دست داده‌اند (خود رُب - گریه هم که بعدها از هر گونه اشاره به این تراژدی خودداری می‌کند احتمالاً به این نکته پی برده است).

محتوای این اثر در واقع همان ضرورت ماشینی و گریزناپذیری است

که در جهان هم بر مناسبات میان انسانها حاکم است و هم بر مناسبات میان انسانها و اشیاء، و این جهان نیز، خود، به ماشین جدیدی شباهت دارد که به مکانیسمهای تنظیم خود کار مجهز است. یک سازمان مخفی ضد حکومت که تصمیم گرفته است هر روز یک نفر را بکشد، به فردی به نام دانیل دوپون حمله می کند. از بخت بد، همان گونه که ممکن است در مورد تکامل یافته ترین ماشینها اتفاق بیفتد، اشکالی پیش می آید: دانیل دوپون چراغ اتاق کار خود را زودتر از وقت روشن می کند؛ قاتل که وحشت زده شده است نشانه گیری دقیق نمی کند و فقط زخمی سطحی بر بازوی دوپون وارد می آورد. دوپون که درمی یابد در معرض خطر است و شخصیتی است که روابط نزدیک با حکومت دارد، برای حفظ جان، خود را به مردن می زند و بعد هم مدتی مخفی می شود به این امید که بدین ترتیب از پیگردهای قاتلان رهایی یابد. یک کارآگاه مأمور تحقیق درباره جنایتی می شود که در واقع اتفاق نیفتاده است. در ابتدا شاید به نظر برسد که سرشت مقدر و ماشینی این فرایند بر هم خورده و انحرافی از نظم عادی امور رخ داده است. اما در واقع این توهمی بیش نیست: فرایند، مقدر است و مکانیسم، خدشه بر نمی دارد، زیرا که صرفاً بر اساس سیر رویدادها، بی آنکه کسی بخواهد یا بداند، خود کارآگاه، قربانی دروغین را می کشد و او را به قربانی واقعی بدل می کند و بدین ترتیب این بار فرصتی به دست می آید تا تحقیق در مورد یک قتل واقعی دنبال شود. و اما گروه قاتلان به کار خود ادامه می دهد بی آنکه حتی از این اشتباه باخبر شود و روز بعد فرد دیگری به نام آلبر دوپون را به قتل می رساند.

آخرین پرسشی که ممکن است مطرح شود این است که چرا عنوان پاک کنها برگزیده شده است عنوانی که پیوندش با مجموعه رویدادهای اثر در آن است که کارآگاه والانس^{۳۰} چند بار برای خرید پاک کن به

کتابفروشی می‌رود. به نظر من در این مورد نیز مانند اشاراتی که به اسطوره‌آدیدپ شده، تذکری که نسبتاً خارج از محتوای اثر است مطرح گشته: در سطح بی‌واسطه، تنظیمهای خودکاری که خطای قاتل ناکام را پاک می‌کنند و در سطح عام‌تر، مکانیسم جامعه‌ای که تمامی نشانه‌های آشوب زنده و واقعیت فرد را پاک می‌کند.

همین درونمایه‌ها، البته در سطح ادبی بسیار عالیت‌ر در دومین رمان نویسنده به نام تماشاگر، باز یافته می‌شوند. این رمان حادترین مباحثات را میان منتقدان ادبی برانگیخته است. شاید بعضیها نخستین مقاله تند و تیز و پرناسزای اوانری یو^{۱۱} در لوموند، و چرخش بعدی او را که پیشنهاد کرد این کتاب در میان ده کتاب برگزیده برای مطالعه در ایام تعطیل جای گیرد، به یاد آورند.

تماشاگر همان مسائل پاک‌کنها را مطرح می‌سازد، اما در سطحی بسیار عمیق‌تر که دگرگونیهای صوری ژرفی را در پی دارد. طبعاً فقط همین دگرگونیهای صوری مورد توجه منتقدان قرار گرفته‌اند و آنان در سطح محتوا، چیزی ندیده‌اند جز حکایت، گزارش ساده‌ای از نوع اخبار صفحه حوادث روزنامه‌ها که چنگی به دل آنان نمی‌زند یا در نهایت توی ذوقشان می‌زند. و بدیهی است که در صورت نادیده گرفتن محتوایی که این دگرگونیهای «صوری» را موجه و ضروری می‌سازد، ممکن است این تغییرات خودسرانه و تصنعی جلوه کنند. تا آنجا که ما می‌دانیم فقط منتقدان انگشت‌شماری مسأله ساده عنوان تماشاگر را مطرح کرده‌اند و به اهمیت آن پی برده‌اند، عنوانی که با وجود این، محتوای کتاب را نسبتاً به روشنی نشان می‌دهد و کمک می‌کند تا کتاب چنانکه شایسته آن است مورد ملاحظه قرار گیرد. باید پرسید که چه کسی تماشاگر است؟ تردیدی نیست که این واژه در مورد فروشنده دوره گردی به نام ماتياس^{۱۲}

که قتل موضوع کتاب را او انجام داده است تنها به طور بسیار جزئی صادق است. منتقدی خاطرنشان ساخته است که این واژه در مورد مارک^{۳۳} جوان خیلی بیشتر صدق می‌کند. اما ایرادی مهم بر این تفسیر وارد است: در واقع به دشواری می‌توان مارک جوان را به شخصیت اصلی اثر بدل کرد.

حال اگر بپرسیم که کتاب چه محتوایی دارد، می‌بینیم که پاسخ به خودی خود روشن می‌شود. البته مسلم است که موضوع خبر ساده‌ای از نوع اخبار صفحه حوادث روزنامه‌ها، و در مورد حاضر قتل یک دختر بچه در میان نیست. اگر کتاب چنان محتوایی می‌داشت، در مقایسه با رمان سنتی هیچ گونه نوآوری در آن یافت نمی‌شد.

در این داستان، قبل از هر چیز، نویسنده به بازنویسی شرحی می‌پردازد که یک فروشنده دوره گرد به نام ماتياس می‌کوشد از اقامت بیست و چهارساعته خود در جزیره‌ای که برای فروش ساعت به آنجا رفته بوده، ارائه کند. ماتياس که در طی این اقامت دختر بچه‌ای را کشته است از یادآوری این قتل و هراس از دستگیری به ستوه آمده است. بدینسان گزارش او در مجموع با دو عنصر مشخص می‌شود: از یک سو میل به اینکه با حذف هرگونه اشاره به قتل، گزارشی قابل قبول و بی‌عیب و نقص از اقامت خود در جزیره ارائه دهد و از سوی دیگر می‌ترسد که شناخته و دستگیر شود و این هراس در اشتغال خاطر دایم او نسبت به دستبند و به هر آنچه یادآور «عدد هشت خمیده» است، جلوه‌گر می‌شود - او دستبندها را به شکل این عدد مجسم می‌کند.

این هراس، ساختار آگاهانه و عمدی گزارش را بر هم می‌زند، آن را از پیمودن مسیری منطبق با قصد آغازین راوی بازمی‌دارد و گزارش را پیوسته یا به قتل همان دختر که باید نهفته بماند، بازمی‌گرداند و یا به

برخی از رویدادهایی که در دوران کودکی ماتیاس رخ داده‌اند و در زندگی شخصی او به قتل ارتباط دارند و معنایی روانشناختی به قتل می‌دهند (رُب - گریه در اینجا تا حدی از روانکاوی استفاده می‌کند). این محتوا بیانگر سبک اثر است و به ویژه نشان می‌دهد که چرا در درون جمله‌ای واحد، اشخاص متفاوت و رویدادهایی که در دوره‌های گوناگون واقع می‌شوند، دائماً در نوسانند.

بنابراین، تماشاگر، در ظاهر خود ماتیاس است، زیرا بیان گزارش نه به هنگامی که او مرتکب قتل می‌شود بلکه بعدها، موقعی انجام می‌گیرد که می‌کوشد روایتی از اقامت خود در جزیره سر هم کند - روایتی که هر خاطره‌ای از قتل را حذف می‌کند - هر چند که نگاه او پیوسته یا به خود جنایت معطوف می‌شود و یا به رویدادها و اشیای متفاوتی که با آن ارتباط دارند.

با این همه ماتیاس به تدریج در جریان گزارش^{۳۴} به این کشف بزرگ می‌رسد که نه فقط نمی‌تواند قتلی را، که هراس و سوسه‌آلودش پیوسته آن را پیش چشم او می‌آورد، پنهان کند بلکه کوشش او نیز بی‌فایده است، زیرا که متکی به تصویری سراپا نادرست از واقعیت اجتماعی است. در واقع ماتیاس در آغاز اندک اندک درمی‌یابد که در جزیره دو نفر شاهد قتل بوده‌اند (آدمکشی ماتیاس، دست کم برای یکی از دو نفر مسلم است و برای دیگری بسیار محتمل) و هر دو نفر، هر بار که او می‌کوشد با گفته‌های خود، جنایت را پنهان کند سرسختانه تلاش می‌ورزند تا نادرستی سخنانش را نشان دهند. [این دو نفر، مارک جوان و ماریا، خواهر قربانی هستند].^{۳۵} ملاحظه این وضع اضطرابی در وجود او پدید می‌آورد که البته گذراست زیرا که زود درمی‌یابد که هر دو نفر تنها بدان سبب همواره می‌کوشند تا گفته‌های او را تصحیح کنند که

می‌خواهند حقیقت روشن شود و به هیچ وجه قصد ندارند او را لو بدهند و کاری کنند که تحت تعقیب قرار گیرد: آنان فقط تماشاگرند. ماتیاس به زودی می‌فهمد که همه ساکنان جزیره که در این رمان نیز مانند همه آثار هنری نه یک بخش جزئی از جهانی جامع و کلی بلکه خود این جهان را تشکیل می‌دهند، می‌توانند خیلی آسان و با کمترین تلاش قاتل را شناسایی کنند اما به همان اندازه مارک جوان یا ماریای کوچک به آن توجه می‌کنند. در اصل این قتل مانند قتلی که در پاک‌کنها مطرح شده، در نظم عادی امور جای می‌گیرد و از آنجا که دختر کوچکی که به قتل رسیده است شباهتی با دیگر ساکنان جزیره نداشته و مظهر عامل خودجوشی و بی‌نظمی بوده است نابودی او حتی مایه تسلائی خاطر آنان می‌شود.^{۳۶}

بدین ترتیب، جهان صرفاً از تماشاگران منفعلی ساخته شده که نه می‌خواهند و نه می‌توانند برای دگرگونی کیفی و انسانی‌تر ساختن زندگی جامعه دست به کار شوند. تنها کسی که لحظه‌ای به این فکر می‌افتد که قتل کودک عملی در خور مجازات بوده است و سزاوار آن است که به طرد قاتل از زندگی اجتماعی بینجامد، خود ماتیاس است، همان کسی که چونکه در پایان گزارش به اشتباه خود پی می‌برد از امکانه‌های فرار که برایش فراهم می‌گردد، رو برمی‌تابد و با آسودگی خاطر به انتظار صبح روز بعد می‌نشیند تا سوار کشتی شود که منظم‌اً بین جزیره و قاره رفت و آمد می‌کند.

بدین گونه است که قتل در نظم عام اجتماعی، جذب می‌شود، نظم عامی که در پاک‌کنها با تنظیم خودکار [جامعه‌ای] مشخص می‌شود که هرگونه امکان دگرگونی ناشی از عامل پیش‌بینی‌ناپذیر رفتار فردی و اشتباه فردی نامنتظر را نفی می‌کند؛ همین نظم عام در تماشاگر با انفعال

همه اعضای جامعه مشخص می‌شود [بنابراین، تماشاگر، خود ماتياس است، نه به عنوان فرد خاص، بلکه از آن رو که به مارک و ماریا و به تمامی ساکنان جزیره شباهت دارد].^{۳۷}

در اینجا باید چند کلمه‌ای (هر چند شاید بی‌فایده باشند) برای اجتناب از هر بدفهمی ممکن بیان داریم. به عقیده من، درونمایه این دو رمان، یعنی محو همه اهمیت و تمامی معنای عمل فردی، این دو را در ردیف واقع‌گراترین آثار ادبیات رمانی معاصر قرار می‌دهد. با وجود این ممکن است خوانندگان یا منتقدانی یافت شوند که ایرادی ظاهراً معقول بر من بگیرند و بگویند: این امر صحت ندارد که هر بار که قاتلی در کشتن قربانی خود موفق نشود، نوعی مکانیسم اجتماعی اشتباه او را تصحیح می‌کند؛ این هم درست نیست که هنگامی که فروشنده دوره گردی دختر بچه‌ای را به قتل می‌رساند، دیگران بی‌اعتنا باقی بمانند و مقامات هم در پی دستگیری و محاکمه او برنیایند.

این ایرادها در نگاه اول طبعاً وارد هستند. اما مسأله در سطحی بسیار ژرف‌تر و جدی‌تر مطرح می‌شود. هر روز جنایتهای ضد بشری بی‌شماری انجام می‌گیرد که بخشی از ذات نظم اجتماعی موجودند و قانون و ساختار روانی اعضای جامعه، آنها را می‌پذیرد یا ندیده می‌گیرد. در گذشته، در شکل‌های اجتماعی پیشین، وجود این عناصر غیرانسانی (کافی است امتیازات فئودالی یا فرمانهای مجازات سلطنتی را به یاد آوریم) در مرحله معینی از تحول اجتماعی می‌توانست و می‌بایست چنان نفرتی را در دل اعضای برخی از گروه‌های اجتماعی و در میان نویسندگان و متفکرانی که سخنگوی آن گروه‌ها بودند (کافی است که برای نمونه به ولتر یا لسینگ اشاره شود) برانگیزد که ممکن بود به دگرگونی اجتماعی منجر شود که بقای این عناصر ضدانسانی را ناممکن می‌ساخت، گیرم که این

دگرگونی، بی‌عدالتیها و روشهای غیرانسانی دیگری را در پی داشت که البته به برانگیختن نفرت منجر می‌شدند و به همین ترتیب تا به آخر. آنچه رُب - گریه بیان می‌دارد و موضوع دو رمان نخست او را می‌سازد دگرگونی اجتماعی و انسانی عظیمی است که حاصل پیدایش دو پدیده جدید است که اهمیت حیاتی دارند: از یک سو مکانیسمهای تنظیم خودکار جامعه و از سوی دیگر انفعال فزاینده یعنی خصلت «تماشاگری» که افراد در جامعه مدرن بیش از پیش به خود می‌گیرند: عدم شرکت فعال در زندگی اجتماعی که جامعه‌شناسان مدرن، آن را در مشهودترین جلوه‌هایش، «سیاست‌زدایی»^{۳۸} می‌نامند اما در اصل پدیده‌ای بسیار اساسی‌تر است و می‌توان سیر فزاینده آن را با اصطلاحهایی مانند: سیاست‌زدایی، «تقدس‌زدایی»^{۳۹}، «انسان‌ستیزی»^{۴۰} و شیء وارگی مشخص کرد.

همین شیء وارگی در سطحی باز هم ژرف‌تر، موضوع سومین رمان رُب - گریه به نام حسادت است. اصطلاح شیء وارگی که لوکاچ به کار برده بیانگر آن است که محور هر گونه اهمیت و هر گونه معنای عمل افراد^{۴۱} و تبدیل آنان به تماشاگر و به انسانهای صرفاً منفعل، چیزی نیست جز جلوه‌های فرعی پدیده‌ای اساسی، یعنی پدیده شیء وارگی، تبدیل انسانها به اشیاء به حدی که تمایز آنان از اشیاء بیش از پیش دشوار می‌شود. باری در این سطح است که رُب - گریه در حسادت تحلیل جامعه معاصر را از سر می‌گیرد. این رمان از دیدگاه یک نظاره‌گر حسود، ظاهراً شوهر، که از خلال نوعی حسادت به امور می‌نگرد، نوشته شده است و از خود عنوان آن برمی‌آید که در این جهان نمی‌توان احساس را از شیء جدا کرد. مجموعه اثر، استقلال فزاینده اشیایی را نشان می‌دهد که یگانه واقعیت عینی و ملموسند و بدون آنها، واقعیتهای انسانی و

احساسات بشری نمی‌توانند هیچ ارزش و واقعیت مستقلی داشته باشند. حضور فرد حسود فقط با حضور سومین صندلی، سومین لیوان و مانند اینها نشان داده می‌شود.

در چند جای رمان تأکید می‌شود که جدا کردن امر روانی و آگاهی و احساس از شیء ناممکن است:

«باید نگاهی به بشقاب خالی اما کثیف او انداخت تا مطمئن شد که آن زن از غذا خوردن غافل نمانده است... حالا پیشخدمت بشقابها را جمع می‌کند. به این ترتیب وارسی نشان لکه‌های بشقاب آ [همسر مرد حسود]... یا فقدان آنها، در صورتی که غذا نخورده بود، باز هم ناممکن می‌شود».

با این همه، ساختار جهانی که در آن اشیاء، واقعیتی مستقل و خاص خود به دست آورده‌اند از چنین جزئیاتی مهم‌تر است؛ در این جهان، انسانها به جای سلطه بر اشیاء همانند آنها شده‌اند و احساساتی در کار نیست مگر در حدی که هنوز بتوانند از خلال شیء وارگی، جلوه‌گر شوند.

تا هنگامی که فقط سه رمان نخست رُب - گریه محور بحث بود، او می‌کوشید تا تفاوت مهمی را میان دنیای رمانی خود و هرگونه کوشش مارکسیستی برای تفسیر آن به نشان طغیان علیه انسانیت ستیزی، خاطرنشان سازد. او می‌گفت که مارکسیستها اهل موضع‌گیری هستند، اما من نویسنده‌ای رئالیست و «عینیت‌نگر»^{۲۲} هستم؛ من دنیایی تخیلی می‌آفرینم اما به دآوری آن نمی‌پردازم، آن را نه تأیید می‌کنم و نه محکوم، فقط وجودش را به مثابه واقعیت مهم و اساسی، ثبت می‌کنم.

وانگهی در واقع، اصالت رُب - گریه در سیر تحول رمان مدرن که از مدتها پیش، شیء وارگی را محور آفرینش هنری قرار داده، در همین

امر است. کافکا، سارتر در تهوع^{۴۲} و کامو در بیگانه، هنوز چشم‌اندازهای اومانیستی ضمنی یا آشکار را که این کتابها را آشکارا به آثار غیبت [ارزشهای انسانی] بدل می‌کنند، حفظ کرده‌اند. دنیای سرد و بی‌عاطفه رُب - گریه، بیان این غیبت را چنان به پشت صحنه، به سطح امر ضمنی می‌راند که برای منتقدی که می‌کوشد تا معنای جامع دنیای او را درک کند، چندان به چشم نمی‌آید.

آخرین رمانی که تا کنون [تا سال انتشار کتاب حاضر] از رُب - گریه منتشر شده است در هزارتو^{۴۳} نام دارد و در آن برای نخستین بار، داوری انسانی نویسنده درباره جهان به آثارش راه می‌یابد. حس اضطراب بر صفحه اول تا صفحه آخر این کتاب حاکم است. و این عنصری تازه است که به درونمایه‌ها و ابزارهای صوری که رُب - گریه قبلاً کشف کرده و در آثار پیشین خود به کار برده بود، افزوده می‌شود. به همین لحاظ، این کتاب بیشتر به عنوان یک مرحله گذار، مانند حلقه‌ای از سلسله‌ای که رو به آینده دارد، مورد توجه ماست نه برای ارزش زیبایی‌شناسی ویژه‌ای که دارد. رُب - گریه در تمامی آثارش خود را نویسنده‌ای بیش از آن ژرف‌اندیش نشان داده بود که بتواند به ترسیم حضور انسانی که به اضطراب محدود شده است بسنده کند، زیرا که اضطراب، درونمایه‌ای است که دیگر تقریباً پیش پا افتاده شده است و او نمی‌تواند با گنجاندن آن در دنیای تهی رمانهای پیشین خود معنایی چندان جدید به آن بدهد. به همین سبب در اثر اخیرش که دیگر نه یک کتاب، بلکه فیلمی به نام سال پیش در هارینباد است، روی دیگر اضطراب را به آن افزوده است: امید را، یعنی تنها عاملی که می‌تواند در جامعه معاصر، به واقعیت بشری، گستره همه جانبه بدهد. این بدان معنا نیست که رُب - گریه، به تناسب ارزشهای حاکم بر این اثر، خوش‌بین

شده است. این امر مسلم است که در جامعه کنونی، خوش‌بینی جز دروغی سهل و عبث و ارزان نخواهد بود، اما در این جامعه نیز مانند تمامی جوامع دیگر، هنگامی که مسأله هستی‌راستین انسانی مطرح می‌گردد، نخست در قالب مسأله ماهیت زمان، زمان فردی و تاریخی نمودار می‌شود. سه رمان نخست رُب - گریه، خصلت شیء واره جهان او را با حذف هر گونه عنصر زمانمند بیان می‌داشتند. حسادت که عمیق‌تر از همه آنهاست، در یک زمان حال مدام جای می‌گیرد. چهار فصل از هفت فصل کتاب با واژه «حالا» شروع می‌شود. یکی از شرایط وارد کردن زمان در جهان بی‌زمان طبعاً اضطراب است. اما همان گونه که پیشتر گفته شد، توصیف اضطراب تا هنگامی که جنبه دیگر زندگی واقعی و زمانمند یعنی امید (خواه امید واقعی و موجه، خواه خیالی و واهی) بدان افزوده نگردد، ناکامل است، زیرا که اضطراب، صرفاً نقطه مقابل منفی امید است. امید، موضوع فیلم سال پیش در مارینباد است، موضوعی که اغلب منتقدان متوجه آن نشده‌اند، هر چند که در این فیلم نیز مانند رمانهای رُب - گریه، نباید آنرا در ژرفاهای عجیب و غریب و دور از دسترس، بلکه در سطح ساده تاریخ، آنچنانکه به سادگی در سال پیش در مارینباد روایت شده است، جست و جو کرد. قصر شگفت مارینباد، در عرصه سینما، بیانگر همان دنیای خلاء و مرگی است که در آن هیچ‌گاه چیزی روی نخواهد داد، دنیایی که در آن به بازیهای پرداخته می‌شود که در آنها علی‌القاعده بازیگر ممکن است ببازد اما در واقع برخی از بازیگران همیشه برنده‌اند و برخی دیگر، همیشه بازنده (البته بازندگان در فیلم حضور ندارند)^{۴۵} و سرانجام دنیایی که در آن دو انسان هنوز موضوع امید را مطرح می‌کنند. امید و اضطراب فقط دو جنبه ذهنی واقعی هستند که جنبه هستی‌شناختی آن را زمان تشکیل می‌دهد، زمان

نه فقط در گستره آینده، بلکه در تمامی گستره‌ها و بنابراین به طور ضمنی، در گستره گذشته. برای عقل سلیم، این مسأله که آیا سال پیش در مارینباد اتفاقی افتاده یا نیفتاده، مسأله‌ای است مربوط به مطابقت نشانه‌ها، شواهد و خاطره‌ها؛ در جهان رُب - گری به این مسأله را با هیچ خاطره یا شاهدی نمی‌توان حل کرد که آیا دو قهرمان اصلی فیلم به راستی با هم ملاقات کرده‌اند، یا برعکس، سال پیش در مارینباد جز شبه رویدادهای بی‌معنا و فاقد زمانمندی، شبیه همه آن چیزهایی که هر لحظه در قصر اتفاق می‌افتد، رخ نداده است. نه یک عکس، نه یک پاشنه شکسته و نه خاطره مشترکِ سرمای استثنایی نمی‌تواند اهمیتی تعیین کننده بیابد. این که آن مرد و زن سال پیش در مارینباد با یکدیگر ملاقات کرده‌اند یا نه، فقط به سرشت حقیقی یا موهوم امیدی بستگی دارد که هنوز در ذهن آنان زنده است و واقعیت آن، محتوای فیلم را می‌سازد. اگر آنان موفق شوند که نه فقط قصر را ترک کنند، بلکه در جایی دیگر (در فیلم: در باغ) زندگی راستینی بیابند که در آن انسانها و احساسات بشری واقعاً می‌توانند وجود داشته باشند و رویدادها می‌توانند به وقوع بپیوندند، آن گاه تردیدی نیست که آن دو در مارینباد با یکدیگر ملاقات کرده‌اند. اما برعکس اگر آنان موفق نشوند، نه عکسها و نه انکارناپذیرترین شواهد ممکن نیست کوچکترین تغییری در این امر که ملاقاتی در کار نبوده است، بدهند. رُب - گری به نویسنده‌ای ژرف‌بین‌تر از آن است که نداند که پاسخ به پرسش مطرح شده در فیلم نه فقط به اراده دو قهرمان اصلی، بلکه در وهله اول به ماهیت قصر و ماهیت باغ بستگی دارد. این همان نکته‌ای است که جامعه‌شناسان از مدتها پیش با تأکید بر خصلت اجتماعی و تاریخی معنای عینی زندگی عاطفی و عقلانی افراد، به آن پی برده‌اند. در این مورد نیز رُب - گری به نه فقط

نویسنده‌ای بلند نظر، بلکه همچنین نویسنده‌ای است سرشار از صداقت (احتمالاً این دو خصوصیت، صفتی واحد و یگانه هستند). پاسخی که او دوبار، یک بار در آغاز فیلم و بار دیگر در پایان آن عرضه می‌دارد، هیچ ابهامی ندارد (هر چند که تماشاگری که فیلم را برای اولین بار می‌بیند، به این نکته توجه نمی‌کند) دو قهرمان اصلی فیلم بهترین کاری را کرده‌اند که انسانها در جامعه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم، قادر به انجامش هستند: آنان روانهٔ جهانی متفاوت شده‌اند تا در آن زندگی حقیقی را بیابند، هر چند که تصویر روشنی از معنا و محتوای این زندگی ندارند (خود آنان در جریان فیلم این نکته را بیان می‌کنند). آنان روانهٔ باغی شده‌اند که امیدوارند جهان تازه‌ای برایشان باشد، جهانی که در آن انسانها بتوانند خودشان باشند؛ اما آن دو در آنجا هیچ چیزی نمی‌یابند، زیرا که باغ، همانند قصر، گورستانی بیش نیست:

«باغ آن عمارت نوعی باغ خیابان‌کشی شده و جدول‌بندی شدهٔ منظم بود: بی‌درخت، بی‌گل، بی‌هیچ گیاهی... شن، سنگ، مرمر و خط راست، فواصل سفت و سخت و سطوح صافی را در آن نشان می‌دادند. در نگاه اول گویی گم شدن در آنجا ناممکن بود... در نگاه اول... طول گذرگاههای باریک و مستقیم، میان مجسمه‌هایی با حالات خشک و سنگفرشهای خارا که شما هم اکنون در آنجا دیگر در حال گم شدن بودید، برای همیشه، در شب آرام، تنها با من».

آثار رُب - گریه مسلماً بسیاری از دیگر مسائل دقیقاً زیباشناختی را مطرح می‌سازد که در وهلهٔ اول به دگرگونی‌هایی مربوط می‌شود که محتوا بر صورت (فرم) رمانی تحمیل کرده است. با وجود این، به نظر ما این

تحلیل ساده‌ای که از بی‌واسطه‌ترین محتوای نوشته‌های ناتالی ساروت و رُب - گری‌په و فیلم رُب - گری‌په ارائه شد، برای اثبات این نکته کافی است که اگر واژه رئالیسم را به معنای آفرینش جهانی بگیریم که ساختارش شبیه ساختار اساسی واقعیت اجتماعی است که اثر در چارچوب آن نوشته شده است، آن‌گاه ناتالی ساروت و رُب - گری‌په در ردیف قاطع‌ترین نویسندگان رئالیست ادبیات معاصر فرانسه جای می‌گیرند.^{۴۶}

یادداشت‌های فصل سوم

۱) مقاله حاضر، متن سخنرانی در میزگردی است که به همراهی ناتالی ساروت و آلن رُب - گریه در بروکسل برگزار شده است. من تحلیلی از رمانهای رُب - گریه را که در مجله *Médiation* (شماره ۴، سال ۱۹۶۲) منتشر شده، در این متن گنجانده‌ام. متن سخنرانیهای ناتالی ساروت و رُب - گریه را مجله جامعه‌شناسی بروکسل منتشر کرده است:

La revue de Sociologie de l' Université de Bruxelles, N° 2, 1963.

2) *mécanisme*

3) *théoricien*

4) *formelle*

۵) برای آشنایی بیشتر با نظریات ناتالی ساروت به کتاب زیر (به ویژه به صفحات ۵۷ تا ۷۹ آن) مراجعه شود: ناتالی ساروت، عصر بدگمانی، ترجمه اسماعیل سعادت، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۴ - م.

6) *corrélation*

7) *autonomie*

8) *fétichisme de la marchandise*

۹) *réification* ، برای آشنایی بیشتر رجوع شود به ترجمه همین قلم از مقاله ژرژلابیکا درباره شیء وارگی، مندرج در ماهنامه کلک، شماره ۷، مهر ۱۳۶۹، ص ۹۶ تا ۱۰۰ - م.

10) *structures réificationnelles*

11) *autorégulation*

12) *implicite*

13) *égoïsme*

14) *homo economicus*

۱۵) در این باره ر.ک به تاریخ و آگاهی طبقاتی اثر گ. لوکاج و مقاله «شیء وارگی» در کتاب پژوهشهای دیالکتیکی اثر ل. گلدمن.

16) *tolérance*

17) *tropismes*

18) *sous-conversation*

19) *sous-création*

20) *illusion réifiante*

21) *Planetarium*

22) *Germaine Lemaire*

۲۳) چه بسا که گام اساسی به سوی ادبیات رئالیستی را نویسنده‌ای برخواهد داشت که بتواند هر دو جنبه واقعیتی را که ناتالی ساروت و رُب - گریه جداگانه، با آن همه ژرف بینی ثبت کرده‌اند، به هم پیوند دهد.

24) *Gommes*

25) *Le Voyeur*

26) *La Jalousie*

27) *l'Annee derniere a Marienbad*

28) contenu ésotérique

29) Daniel Dupont

30) Wallance

31) E. Henriot

32) Mathias

33) Marek

۳۴) گزارشی که برخلاف آنچه رُب - گریه غالباً دربارهٔ رمانهایش می‌گوید، دقیقاً در سطح شخصیت اصلی رمان باقی نمی‌ماند، بلکه تا حدودی از او فراتر می‌رود و این امری است که در آثار تمامی رمان‌نویسان کلاسیک به چشم می‌خورد.

۳۵) عباراتی که در این مقاله در کروش [] آمده‌اند افزوده‌های مترجم هستند. به نقل از مقالهٔ دو پیشاهنگ در کتاب ساختارهای ذهنی و آفرینش فرهنگی، اثر گلدمن که در صفحات ۱۷۴ تا ۱۸۶ آن روایت دیگری از همین سخنرانی آمده است - م.

۳۶) این نکته شاید آخرین عنصر بیرونی باشد که به محتوای اساسی رمان افزوده شده است، هر چند که پیوند فشردهٔ آن با محتوای اساسی رمان، بسیار بیشتر از اشارات به اسطورهٔ ادیپ در اثر پیشین است. در مقایسه با موضوع ماهیت جهان انسانی که رُب - گریه تصویر کرده، جهانی که همان گونه که پیشتر گفته شد، انطباقی بسیار نزدیک با ذات جامعهٔ صنعتی غربی دارد، این که قربانی، فردی نسبتاً حاشیای و بیگانه بوده و نابودی او باعث محو عنصری آشوب‌انگیز - و البته با اهمیت - شده است، به هر حال نکته‌ای است که با خصلت روایتی داستان

سازگاری دارد.

۳۷) کلود اولیویه (Claude Ollier) و ژان کاتریس (Jean Catrysse) که استاد دانشگاه کاراکاس است، مستقل از یکدیگر، توجه ما را به این نکته جلب کرده‌اند که متن رُب - گریه نه تنها تأیید نمی‌کند که ماتياس واقعاً دختر را کشته باشد، بلکه برعکس، تردید و امکان نوعی جنایت خیالی را القا می‌کند. این نکته به نظر ما موجه می‌رسد و امروزه فکر می‌کنیم که به تدریج که ماتياس از انفعال بنیادی انسانها آگاهی می‌یابد، واقعیت اقدام او - همانند واقعیت تمامی اعمال - به محو شدن می‌گراید و این اقدام به رؤیا، به وهم و به خیالبافی صرف بدل می‌شود. ماتياس که داستان خود را با کشتن دختر خردسال آغاز می‌کند در پایان به آنجا می‌رسد که گویی این قتل را انجام نداده است و خود نیز به یک تماشاگر صرف بدل می‌شود.

از سوی دیگر آن اولیویه (Anne Olivier) بر پایه تحلیل فیلم مانا، امکان تفسیر متفاوت و مکملی از تماشاگر، حسادت و حتی سال پیش در مارینباد را مطرح کرده است. در واقع ممکن است که رُب - گریه در این آثار نیز مانند فیلم آخر خود خواسته باشد نوعی آگاهی متمایل به خیالپردازی را - آگاهی که این خیالپردازی را مشاهده و تجربه می‌کند - در مقابل جهانی قرار دهد که در آن انسانهای شیء‌واره، این خیالپردازی را از یاد می‌برند و حذف می‌کنند (جهانی که در نهایت، به طور جزئی برای کودکان محسوس است).

به عقیده ما صحت احتمالی و بسیار ممکن تحلیلی که در این جهت انجام گیرد - تحلیلی که چه بسا با مقاصد آگاهانه نویسنده نیز انطباق داشته باشد - نه فقط با واقعیت ساختارهایی که کوشیده‌ایم آنها را روشن کنیم سازگار می‌نماید، بلکه روشنگر و مکمل آنها نیز هست.

جهان آثار رُب - گریه در واقع ساخته شده است از مجموعه‌ای شامل شخصیت بشر - قهرمان پروبلماتیک پیشین که به پایگاه تماشاگر جهان تخیل فرو افتاده است - و جهان داستانی منطبق با جامعه صنعتی معاصر که رُب - گریه مسائل، ماهیت و قوانین آن را آگاهانه یا ناآگاهانه، اما در هر حال به شیوه‌ای واقعگرایانه، دریافته است. آن اولیویه می‌کوشد تا آثار رُب - گریه را در این چشم‌انداز بررسی کند.

38) dépolitisation

39) désacralisation

40) déshumanisation

(۴۱) یکی از اقتصاددانان امروزی به همین پدیده اشاره داشته و یادآوری کرده است که دیگر، افراد نسبتاً مهمی در زندگی اقتصادی وجود ندارند که فوت آنان، درخور ثبت در دفتر مرکز بورس باشد.

42) objectif

43) Nausee

44) Dans le labyrinthe

(۴۵) بازیکنان بازنده در این فیلم صرفاً نقطه مقابل فرد برنده‌اند و واقعیتی خاص خود ندارند. در این مورد حق با رُب - گریه بوده است، زیرا که کسانی که در زندگی واقعاً می‌بازند اگر در فیلم حضور می‌یافتند، وحدت [و انسجام] آن را ضرورتاً از میان می‌بردند.

(۴۶) در ادامه این تحلیل امیدواریم که بتوانیم به زودی بررسی درباره رمانهای کلود اولیویه منتشر سازیم.

٦٤

مانا^۱

آخرین فیلم رُب - گریه^۲ به نام مانا^۳، پس از آن که در اولین نمایش، با شکست مواجه شد، طی یک هفته در سینمای کوچکی در کارتیته لاتن به روی پرده رفت. این اثر هم به خودی خود و هم به سبب جایگاهی که در تحول فکری نویسنده‌ای بسیار مهم دارد، جالب توجه است.

فیلم مانا با وجودی که بسیار روشن است، برای تماشاگران سطح متوسط سالنهای سینما به دشواری قابل فهم است و همین امر دلایل شکست تقریباً کامل آن را بیان می‌دارد، اما امیدوارم که این شکست موقتی باشد زیرا که ممکن است یک روز - بی‌آنکه با استقبال عامه تماشاگران رو به رو شده باشد - یکی از فیلمهای کلاسیک باشگاههای سینمایی و فیلمخانه‌ها بشود.

به دلایل کمبود جا امروز جنبه فنی و زیبایی‌شناختی مانا را کنار می‌گذاریم تا بیشتر درباره محتوای آن و جایگاهش در مجموعه آثار این رمان‌نویس و سینماگر سخن بگوییم.

فیلم، در برخورد اول، ماجرابی بسیار ساده را روایت می‌کند. مردی فرانسوی، دبیر [زبان فرانسه در] یکی از دبیرستانهای ترکیه (ما او را راوی می‌نامیم) به گونه‌ای نسبتاً جزیی و پراکنده و ظاهراً نامنظم ماجرابی کمابیش سادیستی و مازوخیستی را به یاد می‌آورد که در کشوری که زبان آن را نمی‌داند با زنی داشته است که پیش از آن نه نام واقعی او را

می‌دانسته است نه نشانش را و نه وضعیت اجتماعی‌اش را. این زن که مانند شهابی زوردگذر به زندگی این دبیر پا گذاشته است به همان سرعت نیز از زندگی او بیرون می‌رود. قهرمان فیلم پس از جستجوی طولانی و بی‌ثمر، ناگهان زن را تصادفاً در گوشه خیابانی می‌یابد؛ زن که ترسیده است او را سوار اتومبیل خود می‌کند و هر دو عازم گردش شبانه‌ای طولانی می‌شوند. ناگهان در وسط جاده، یکی از دو سگِ مردی معمایی نمایان می‌گردد. این مرد در سرتاسر فیلم حضور دارد. زن جوان که ترسیده است اتومبیل را به درختی می‌زند و کشته می‌شود. بعدها، راوی می‌کوشد تا آنچه را که پیش آمده است، و جایگاه خود را در جهان درک‌ناپذیری که مردمش به یک زبان نامفهوم سخن می‌گویند و نیز مناسبات میان لایلا و این جهان را دریابد و سرانجام همان اتومبیل را که در یک اوراق‌فروشی بازیافته است دوباره سوار می‌شود، همان راه را در پیش می‌گیرد و در همان اوضاع، در همان مکانی که تصادف اول رخ داده بود، خود را به کشتن می‌دهد.

داستان فیلم که به شیوه‌ای تا این حد ساده بیان شده، ممکن است عادی و پیش پا افتاده جلوه کند، اما رُب - گری به بر این زمینه یک بار دیگر مسائلی را مطرح می‌سازد که برمجموعه آثارش سایه افکنده‌اند و ساختار فیلم پیشین او یعنی سال پیش در مارینباد را نیز می‌سازند: رابطه میان فرد، دنیای غیر انسانی شده شیء و وارگی و امکانهای امید انسانی.

در این فیلم، لایلا یا لیلی (نام او معین نیست و موضوع تغییر نامش بارها پیش می‌آید) نقشی بسیار مشخص در ساختار فراگیری دارد که از این سه عامل [فرد، دنیای غیر انسانی شده شیء و وارگی و امکانهای امید انسانی] تشکیل شده است: او موجودی خیالی و در عین حال واقعی و غیر واقعی است که به مرد قهرمان فیلم امکان می‌دهد تا انسان بودن خود را

تحقق بخشد، وجود خود را ثابت کند و - گرچه این موضوع در فیلم آشکارا بیان نشده است - به چیزی دل ببندد و امیدوار باشد. اما رُب - گریه، دست کم تا امروز، رمانتیک نیست و خلاف رمانتیکها عمل می‌کند. او می‌داند که امید و روی آوردن به خیالپردازی نه از جهان واقعی زندگی روزمره مستقل است و نه با آن کاملاً بیگانه است. میان لایلا و جهان رابطه‌ای اساسی وجود دارد که معمایی و درک نشدنی است، درست مانند این جهان که یکسره بی‌معناست. رُب - گریه فقط عناصر مقتضی این رابطه را نشان می‌دهد. جهان با زن خیالی مخالف است و به هیأت دو سگ تهدیدآمیز بزرگ که یک بورژوازی چاق و گنگ و معمایی را همراهی می‌کنند و نیز به هیأت نگاه ثابت ماهیگیری در کنار دریا که او نیز گنگ است و همچنین به هیأت برخورد خصمانه کارگران معدن سنگ که یک فضای تهدید همیشگی را ایجاد می‌کنند، نمودار می‌شود.

حتی یک لحظه هم نباید تردید کرد که این جهان با لایلا دشمن است. اما لایلا نیز به نوبه خود جهان را به پرسش می‌گیرد. وقتی که لایلا حضور دارد، خانه‌ها و باروها به ویرانه تبدیل می‌شوند، مسجدها به دکورهای پوشالی و گورستانها و زیرزمینها، به دروغهایی برای توریستها. در یک کلام: جهان، واقعیت خود را از دست می‌دهد. از همان آغاز فیلم معلوم است که جهان و زن خیالی، یکدیگر را متقابلاً طرد می‌کنند، که در درازمدت آشتی‌ناپذیرند و با این حال جهان تحمل کردنی نیست مگر از رهگذر حضور لایلا، همان لیلایی که جهان در قالب نماد سگی که در وسط جاده نمایان می‌شود، سرانجام او را از پای درمی‌آورد.

اما آیا لایلا حقیقتاً از لحاظ جسمانی کشته شده است؟ چه کسی او را کشته است؟ در فیلم، یک زن دیگر (یعنی خدمتکار) که شبیه اوست و

همان نام او را دارد، جذب جهان می‌شود تا به یک شیء صرف بدل گردد. زن سومی هم وجود دارد که وحشت‌زده به نظر می‌رسد و نه می‌تواند خود را نشان دهد و نه حرفی بزند؛ وقتی هم سخن می‌گوید برای آن است که به راوی بگوید که مرگ لیلا حاصل تصادف نبوده است بلکه او کشته شده و راوی قاتل اوست. همین موضوع راوی را به خودکشی می‌کشاند.

در واقعیت امر، تمامی این نکات به ظاهر متضاد، حقیقت دارند و مکمل یکدیگرند. لیلا به دست راوی که نتوانسته حضور او را در جهان حفظ کند، کشته شده است. اما لیلا به دست جهان نیز که به راوی مجال دستیابی به او را نمی‌دهد، کشته شده است. او هر روز به دست جهان، به سه طریق جنایت (به صورت تصادف عمدی) و با ادغام شدن در عینیت [ضد انسانی] جهان و با سرکوب و ستم کشته شده و کشته می‌شود.

درباره بسیاری از صحنه‌های منفرد که البته پرمعنا هستند اما بررسی آنها مستلزم کاری ژرف‌تر است، می‌توان به تفصیل سخن گفت. فقط خاطرنشان می‌سازیم که رُب - گریه این بار خواسته است آشکارا بگوید که جهان شیء واره و غیرانسانی که نه لیلا و نه راوی دیگر نمی‌توانند در آن زندگی کنند، همه قشرهای اجتماعی را در چنبر خود گرفته است. رُب - گریه این امر را در لحظه مهمی از فیلم، یعنی به هنگام ناپدید شدن لیلا، در صحنه‌ای نشان داده است که در آن کارگران لیلا را با همان خصومت می‌نگرند که بورژوازی چاق صاحب سگها به او می‌نگریست و بلافاصله صحنه‌ای دیگر در پی آن می‌آید که در آن مردم عادی تابوتی را به جایی، احتمالاً به سوی گورستانی غیر واقعی حمل می‌کنند.

علاوه بر این، فیلم ساختاری کاملاً منظم و حتی دیالکتیکی دارد و از

سه قسمت تقریباً مساوی تشکیل شده است (چه بسا که بتوان به آسانی از تز، آنتی‌تز و سنتز سخن گفت).

قسمت اول، ظهور لیلا را روایت می‌کند که جهان را درهم می‌شکند و آن را غیرواقعی می‌سازد؛ وقتی که لیلا حضور دارد دیوارها فرو ریخته‌اند، قصرها ویران شده‌اند، ماهیگیر غایب است، صندلش از کنار ساحل برداشته شده است و مرد بورژوا دیگر سگهایش را ندارد. البته گاهی در جریان یک مهمانی، مردها در جلوی لیلا قرار می‌گیرند و او را محو می‌کنند، اما لیلا جایی دیگر باز نمودار می‌شود و عمل «واقعیت‌زدای» خود را ادامه می‌دهد.

در قسمت دوم که لیلا ناپدید شده، روند اوضاع برعکس است؛ جهان واقعیت خود را باز می‌یابد؛ جای دیوارهای فرو ریخته را استحکامات دست‌نخورده می‌گیرند، آدمها شروع به حرف زدن می‌کنند اما پاسخهایشان به پرسشهای راوی، گنگ و سربالا هستند. آشکارا از سخن گفتن درباره این پرسشها طفره می‌روند. ممکن است که هیچ‌گاه از وجود لیلا باخبر نشده باشند، ممکن است که تضاد میان او و جهان را ندیده باشند و سرانجام ممکن است که یادآوری خاطره او برای آنان ناراحت کننده باشد.

در سومین قسمت، پس از مرگ لیلا، راوی می‌کوشد تا آنچه را که روی داده است و در مجموع موقعیت خود را درک کند و صحنه‌های پیشین را البته به شیوه‌ای متفاوت در ذهن خود مرور می‌کند. در حالی که در قسمت اول هیچ تماسی میان لیلا و جهان وجود ندارد (جز اینکه حداکثر به هنگامی که در پلاژ خوابیده است از عوعوی سگی که در خواب شنیده وحشت‌زده می‌شود) راوی با یادآوری خاطرات او، آنها را تغییر می‌دهد و اصلاح می‌کند. اکنون لیلا و جهان با هم ارتباط دارند؛

لیلا در معرض تهدید همیشگی جهان است. زیرزمین به شکل برج زندان درمی‌آید، مرد چاق سگهایش را در صحنه‌ای باز می‌یابد که در قسمت اول، در آن صحنه، سگها او را همراهی نمی‌کردند و راوی به زودی دوباره لیلا را در پشت پنجره‌ای مشبک در زندان خواهد دید که پارس سگها او را از آنجا دور خواهد کرد. راوی سرانجام به آنچه روی داده است (و همچنان هر روز روی می‌دهد) پی می‌برد، یعنی درمی‌یابد که جهان نمی‌تواند وجود لیلا را تحمل کند، و سرانجام کسی را که نمی‌تواند از او دست بکشد، همان کسی را که عنوان فیلم از او گرفته شده است یعنی مانا را دنبال می‌کند.

هر یک از این سه قسمت با صحنه‌ای بسیار تماشایی و پرمعنا تمام می‌شود که باید به فهمیدن همهٔ قسمت‌ها کمک کند. ناپدید شدن لیلا که پایان‌بخش قسمت اول است با نگاه خصمانهٔ کارگران سنگ معدن و با تابوت در حال حمل، مشخص می‌گردد. پیدا شدن مجدد او با گردش در میان جهانی که از آن می‌ترسد - زیرا که او اکنون به خصلت تهدیدآمیز آن پی برده است - و نیز با تصادف به پایان می‌رسد. سومین قسمت که در طی آن راوی به تدریج به آنچه رخ داده و به مسئولیت خود، پی می‌برد، با خودکشی او پایان می‌یابد.^۴

برای نخستین بار، در آثار رُب - گریه، خودکشی نمودار می‌شود. تحول بعدی نویسنده به کدام سمت خواهد بود؟ به رمانتیسیم و تأکید بر اینکه ذات و جوهر ممکن است جهان را ترک کنند و در خیالپردازی جای گیرنده، یعنی راه‌حلی که تعدادی از نویسندگان مهم امروز به آن روی آورده‌اند؟ به تراژدی که اینک در مانا به آن نزدیک شده است؟ و یا به بازگشت به رئالیسم مشاهده‌گر نخستین رمانهای او که به ضبط بی‌کم و کاست ساختار جامعهٔ شیء‌واره بسنده می‌کرد و یا سرانجام به

موضع گیری مبارزه جویانه ای که آشکارا انساندوستانه و انتقادی است؟ یک امر مسلم است و آن اینکه رُب - گریه با مانا در آستانه یک چرخش اساسی قرار گرفته است. در اینجا فقط به نزدیکی او با نویسنده ای بسیار متفاوت که دلمشغولیهای به کلی متفاوت دارد، اشاره می کنیم. ژان - پل سارتر در گوشه نشینان آلتونا که آخرین نمایشنامه اوست مسائل اخلاقی و سیاسی را که از سالها پیش بر نمایشنامه هایش سایه انداخته اند، مطرح می سازد و برای نخستین بار به خودکشی قهرمانش می رسد.^{۷۰} در اینجا نیز اثر سارتر، چرخشی مشابه را نشان می دهد، و در اینجا نیز مسأله تحول بعدی نویسنده - البته به شیوه ای متفاوت - مطرح می شود.

در نظر فرد جامعه شناس و مورخ، این امر که تحول جامعه معاصر، دو نویسنده تا این حد متفاوت و حتی متضاد را به یک بن بست، یا به عبارت دقیقتر به دو بن بست بسیار نزدیک کشانیده، بی نهایت معنادار و با اهمیت جلوه می کند.

یادداشتهای مانا

- (۱) این مطلب با همکاری آن اولیویه نوشته شده است.
- (۲) رُب - گریه سناریست و کارگردان این فیلم است.
- 3) immortelle.
- (۴) در واقع، واژه خودکشی شاید مبالغه آمیز باشد، زیرا که وی خواستار مرگ نیست بلکه می‌کوشد لیلا را باز یابد، لیلائی که به قول رُب - گریه، «مانا» [نامیرا] است.
- (۵) اگر نه محتوا، دست کم عنوان فیلم، مانا، گویی متناسب با این مسیر است.
- (۶) امری که در نظر ما کمتر محتمل می‌نماید.
- (۷) مرگ هوگو در پایان دستهای آلوده نه خودکشی، بلکه حاصل نوعی موضع‌گیری اخلاقی آشتی ناپذیر با زندگی است.

فصل چهارم
روش ساختگرای تکوینی
در تاریخ ادبیات

روش ساختگرایی تکوینی در تاریخ ادبیات

بررسی ساختاری-تکوینی^۱ در تاریخ ادبیات جز کاربرد یک روش عام^۲ در این عرصه خاص^۳ نیست، روشی که به گمان ما یگانه روش معتبر در علوم انسانی است. منظور آن است که ما آفرینش فرهنگی را بخشی مسلماً ممتاز به حساب می‌آوریم، اما با وجود این، ماهیت آن را مانند تمامی دیگر بخشهای فعالیت انسانی، و در نتیجه تابع قوانین همانند می‌دانیم و معتقدیم که همگی این بخشها، دشواریهایی اگر نه یکسان، دست کم مشابه را فراروی بررسی علمی می‌گذارند.

در مقاله حاضر می‌کوشیم تا برخی از اصول بنیادی ساختگرایی تکوینی را که در مورد علوم انسانی به طور کلی و نقد ادبی به طور خاص، به کار برده شده‌اند، تشریح کنیم و نیز چند نکته ناشی از این روش را درباره همگونی^۴ و تضاده دو مکتب بزرگ و مکمل نقد ادبی -مارکسیسم و روانکاوی^۵ -بیان داریم.

خاستگاه ساختگرایی تکوینی این فرضیه است که هر رفتار انسانی، کوششی است برای دادن پاسخی معنادار^۶ به وضعیتی خاص، و از همین رهگذر، گرایش به آن دارد تا تعادلی^۷ میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بدان مربوط می‌شود، یعنی جهان پیرامون آدمی، برقرار کند. اما این

گرایش به ایجاد تعادل^{۱۰}، در عین حال همیشه خصلتی گذرا و ناپایدار دارد، زیرا که هرگونه تعادل کمابیش خرسند کننده میان ساختارهای ذهنی^{۱۱} فاعل عمل^{۱۲} و جهان بیرونی به وضعیتی می‌انجامد که در درون آن، رفتار انسانها جهان را دگرگون می‌کند و این دگرگونی نیز تعادل قدیمی را نابسنده می‌سازد و گرایش به برقراری تعادل جدیدی را که به نوبه خود بعدها پشت سر گذاشته خواهد شد، ایجاد می‌کند.

بدین ترتیب، واقعیت‌های انسانی به صورت فرایندهای دورویه نمودار می‌شوند: ساخت‌شکنی^{۱۳} ساختارهای قدیمی و ساختاربابی^{۱۴} کلیت‌های^{۱۵} جدیدی که قادر به ایجاد تعادل‌هایی هستند که می‌توانند نیازهای تازه گروه‌های اجتماعی پرورنده این نیازها را برآورده سازند.

در این چشم‌انداز، بررسی علمی فرایندهای انسانی، خواه اقتصادی، اجتماعی و سیاسی باشند و یا فرهنگی، مستلزم کوشش در جهت روشن کردن این فرایندهاست به ترتیبی که تعادل‌هایی که این فرایندها برهم می‌زنند و تعادل‌هایی که به سوی آنها سمت‌گیری می‌کنند، به طور همزمان آشکار شوند. اکنون که این نکته گفته شد کافی است به یک پژوهش مشخص^{۱۶} دست بزنیم تا با سلسله‌ای از مسائل رو به رو شویم که در اینجا برخی از مهمترین آنها را طرح می‌کنیم.

در ابتدا این پرسش مطرح می‌شود که آفریننده^{۱۷} واقعی اندیشه و عمل چه کسی است؟ برای این پرسش سه نوع پاسخ امکان‌پذیر است که هر یک، نگرش‌های^{۱۸} اساساً متفاوت را در پی دارد. در واقع می‌توان مانند دیدگاه‌های تجربه‌باور^{۱۹} و عقل‌باور^{۲۰} و نیز دیدگاه‌های پدیدار شناختی^{۲۱} اخیراً رایج، فرد را آفریننده دانست. از سوی دیگر می‌توان مانند برخی از انواع تفکرات رمانتیک، فرد را به پدیده فرعی و تبعی^{۲۲} صرف تقلیل داد و جمع را یگانه آفریننده واقعی و راستین دانست.

سرانجام ممکن است مانند اندیشه دیالکتیکی و هگلی و به ویژه مارکسیستی همراه با مکتب رمانتیسم، جمع را آفریننده واقعی به شمار آورد، اما در عین حال از نظر دور نداشت که این جمع چیز دیگری جز شبکه پیچیده‌ای از مناسبات میان افراد^{۲۲} نیست و اینکه پیوسته باید ساختار این شبکه و جایگاه ویژه افرادی را در درون آن مشخص ساخت که آشکارا اگر نه همانند آفرینندگان نهایی، دست کم همچون آفرینندگان بی‌واسطه موضوع مورد بررسی نمودار می‌شوند.

صرف نظر از موضع رمانتیک که به عرفان^{۲۳} گرایش دارد و تحت تأثیر این اندیشه که فرد می‌تواند و باید کاملاً با جمع یگانه شود، هر نوع واقعیت و هر گونه استقلال فرد را انکار می‌کند، ممکن است این پرسش به گونه‌ای جدی مطرح شود که چرا باید اثر ادبی را در درجه اول به گروه اجتماعی مربوط دانست و نه به فردی که آن را نوشته است، خاصه با توجه به آن که اگر نظرگاه دیالکتیکی اهمیت فرد را انکار نمی‌کند، دیدگاه‌های عقل‌باور، تجربه‌باور یا پدیدارشناختی نیز منکر واقعیت محیط اجتماعی نیستند، اما آن را تنها به چشم مشروط کننده بیرونی نگاه می‌کنند، یعنی واقعیتهایی که تأثیر آن بر فرد خصلتی علی دارد.^{۲۴}

پاسخ این پرسش، ساده است: بررسی که اثر را منحصرأ یا در درجه اول به نویسنده آن مربوط می‌کند، هنگامی که می‌کوشد تا اثر را با توجه به جنبه‌های صرفاً فرهنگی آن (جنبه‌های ادبی، فلسفی، هنری) دریابد، در بهترین حالت وضعیت کنونی امکانات بررسی تجربی می‌تواند وحدت درونی اثر و پیوند میان مجموعه و اجزایش را بازنماید؛ اما در هیچ حالتی نمی‌تواند به شیوه‌ای اثباتی پیوندی از همین نوع را میان اثر و فرد آفریننده‌اش، برقرار سازد. بر این پایه، اگر فرد را آفریننده اثر بدانیم، بیشترین بخش اثر مورد بررسی، در ردیف امور تصادفی باقی می‌ماند و

نمی‌توان از سطح اندیشه‌های کمابیش بخردانه و هوشمندانه فراتر رفت؛ زیرا که همان گونه که پیشتر گفته شد ساختار روانی واقعیتی پیچیده‌تر از آن است که بتوان آن را در پرتو این یا آن مجموعه از مشاهدات مربوط به فردی که دیگر زنده نیست یا نویسنده‌ای که شناخت مستقیمی از او نداریم، و یا حتی بر اساس شناخت مستقیم یا تجربی از شخصی که با او پیوندهای دوستی نسبتاً نزدیکی داریم، بررسی کرد.

خلاصه آنکه هیچ بررسی روان‌شناختی نمی‌تواند این امر را توضیح دهد که راسین^{۲۵} چرا مجموعهٔ درامها و تراژدیهای خود را نوشته اما نتوانسته است در هیچ حالتی، نمایشنامه‌های کُرنی^{۲۶} یا مولیر^{۲۷} را بنویسد.^{۲۸}

اما هر اندازه که این نکته شگفت‌انگیز جلوه نماید، هنگامی که موضوع بررسی آثار بزرگ فرهنگی مطرح است بررسی جامعه‌شناختی، این آثار را به واحدهایی جمعی مربوط می‌سازد که می‌توان ساختاریابی آنها را با آسانی بسیار بیشتر روشن کرد و بدین طریق پیوندهای ضروری را با سهولت بیشتری آشکار ساخت.

بی‌گمان این واحدها جز شبکه‌های پیچیدهٔ مناسبات میان افراد نیستند، اما پیچیدگی روان‌شناسی افراد حاصل آن است که هر یک از آنان به تعداد نسبتاً زیادی از گروههای گوناگون (خانوادگی، شغلی، ملی، روابط دوستانه، طبقات اجتماعی و غیره) تعلق دارد و هر یک از این گروهها بر آگاهی این افراد تأثیر می‌گذارد و بدین سان به ایجاد ساختاری منحصر به فرد و پیچیده و نسبتاً نامنسجم کمک می‌کند، حال آنکه برعکس، همین که تعدادی نسبتاً زیاد از افراد متعلق به یک گروه اجتماعی واحد را بررسی کنیم، تأثیر دیگر گروههای اجتماعی گوناگون که هر یک از این افراد به آنها تعلق دارد و عناصر روان‌شناختی زادهٔ این

تعلق، به طور متقابل فسخ می‌شوند و ساختاری بسیار ساده‌تر و منسجم‌تر پیش روی ما قرار می‌گیرد.^{۲۱}

در این چشم‌انداز، مناسبات میان اثر به راستی مهم و گروه اجتماعی که - به میانجی فرد آفریننده اثر - در وهلهٔ نهایی، هنر آفرین حقیقی است، به همان سیاق مناسبات میان عناصر و مجموعهٔ اثر است. در هر دو مورد ما با مناسبات میان عناصر یک ساختار دریافتی^{۲۰} و تمامیت این ساختار، یعنی مناسبات در عین حال دریافتی و تشریحی^{۲۱} رو به رو هستیم. به همین سبب گرچه این تصویری مطلقاً محال نیست که اگر فرد راسین آموزش دیگری دیده یا در محیط دیگری زیسته بود، می‌توانست نمایشنامه‌هایی از نوع نمایشنامه‌های کُرنی یا مولیر بنویسد، در مقابل مطلقاً نمی‌توان تصور کرد که اشراف صاحب مقام قرن هفدهم می‌توانستند مسلکی اپیکوری یا قاطعانه خوش‌بین تدوین کنند.

به عبارت دیگر، از آنجا که هدف علم، کوشش برای آشکار ساختن مناسبات ضروری میان پدیده‌هاست، کوششهایی که در راه مرتبط ساختن آثار فرهنگی به گروه‌های اجتماعی - به مثابهٔ آفرینندگان فرهنگ - انجام می‌گیرد، در سطح کنونی آگاهیهای ما، بسیار کارآمدتر از تمامی اقدامهایی است که فرد را هنر آفرین حقیقی می‌دانند.

اما پس از پذیرش چنین موضعی، دو مسأله مطرح می‌شود: نخست تعیین نظم مناسبات میان گروه اجتماعی و اثر هنری و دوم، مشخص کردن آثار و گروه‌هایی که برقراری چنین مناسباتی میان آنها، امکان‌پذیر است.

در مورد نکتهٔ نخست، ساختگرایی تکوینی (و به ویژه آثار گئورگ لوکاچ) چرخش بنیادی راستینی را در جامعه‌شناسی ادبیات نشان می‌دهد. تمامی دیگر مکتبهای جامعه‌شناسی ادبی، کهن یا معاصر، در واقع

می‌کوشند تا مناسباتی میان محتواهای آثار ادبی و محتواهای آگاهی جمعی برقرار کنند. چنین روشی ممکن است در جایی که چنین پیوندهایی واقعاً وجود دارند، گاهی به نتایجی برسد اما در عین حال دو نقص مهم دارد:

(الف) نویسنده، عناصر محتوای آگاهی جمعی، یا به بیان ساده جنبه تجربی و بی‌واسطه واقعیت اجتماعی پیرامونی را هیچ‌گاه نه به طور منظم به نمایش مجدد در می‌آورد و نه به طور عام. نمایش مجدد این عناصر و جنبه‌ها فقط در برخی از بخشهای اثر وجود دارد. به بیان دیگر، هنگامی که بررسی جامعه‌شناختی، اساساً یا منحصرأ به سوی پژوهش انطباقهای محتوایی می‌گراید، وحدت اثر، یعنی خصلت حقیقتاً ادبی آن را از نظر دور می‌دارد.

(ب) باز آفرینی جنبه بی‌واسطه واقعیت اجتماعی و آگاهی جمعی در اثر هنری به طور کلی هنگامی بیشتر رایج است که نویسنده نیروی آفرینندگی کمتری دارد و به توصیف یا روایت تجربه شخصی خود بسنده می‌کند، بی‌آنکه این تجربه را خلاقانه و هنرمندانه به جهان اثر منتقل سازد.

به همین سبب آن جامعه‌شناسی که به سمت محتوا گرایش دارد، اغلب خصلتی عارضی به خود می‌گیرد و به ویژه هنگامی کارآمد و موثر می‌گردد که به بررسی آثار متوسط یا جریانهای ادبی می‌پردازد، اما همین که به آفرینشهای بزرگ ادبی نزدیک می‌شود، هرگونه کارآیی را به تدریج از دست می‌دهد.

در این مورد، ساختگرایی تکوینی تغییر جهتی کامل را نشان داده است، زیرا که دقیقاً بر این فرضیه بنیادی استوار است که خصلت جمعی آفرینش ادبی، حاصل آن است که ساختارهای جهان آثار با

ساختارهای ذهنی برخی از گروههای اجتماعی، همخوانند و یا با آنها رابطه‌ای درک پذیر دارند، حال آنکه نویسنده در سطح محتواها، یعنی در سطح آفرینش دنیاها، خیالی تابع این ساختارها، آزادی تام دارد. بهره‌گیری نویسنده از جنبه بی‌واسطه تجربه فردی خود برای آفرینش این جهانهای خیالی، بی‌گمان ممکن و رایج است، اما به هیچ وجه اساسی نیست و روشن کردن آن فقط یکی از وظایف سودمند لیکن فرعی تحلیل ادبی است.

در واقع رابطه میان گروه آفریننده و اثر ادبی اغلب به شکل زیر جلوه می‌کند: گروه آفریننده، فرایندی از ساختاریابی را تشکیل می‌دهد؛ این فرایند در آگاهی اعضای گروه، گرایشهای عاطفی و عقلانی و عملی را در جهت یافتن پاسخ منسجم به مسائلی که زاده مناسبات آنان با طبیعت و با انسانهای دیگر است، می‌پرورد. اما گذشته از موارد استثنایی، این گرایشها به انسجام حقیقی نمی‌رسند، زیرا که همان گونه که پیشتر گفته شد، در آگاهی افراد، با تعلق هر یک از آنان به دیگر گروههای اجتماعی متعدد برخورد می‌کنند.

به همین سبب مقوله‌های ذهنی در میان گروه تنها به شکل گرایشهای کمابیش پیشرفته به سوی نوعی انسجام وجود دارند. ما این انسجام را جهان‌نگری^{۳۲} نامیده‌ایم، اما جهان‌نگری را گروه نمی‌آفریند بلکه عناصر سازنده آن و نیز نیرویی را می‌پروراند که می‌تواند این عناصر را به هم پیوند دهد (و گروه تنها عاملی است که می‌تواند عناصر سازنده جهان‌نگری را پرورد). هنرمند بزرگ همانا فردی استثنایی است که در عرصه‌ای معین، یعنی در عرصه آثار ادبی (یا آثار نقاشی، نظری یا فلسفی، موسیقایی و غیره) جهان خیالی منسجم یا تقریباً منسجمی می‌آفریند که ساختارش با ساختاری که مجموعه گروه به آن گرایش دارد، منطبق

است. و اما خود اثر به دلایلی و به ویژه به نسبت دوری یا نزدیکی ساختار آن به انسجام دقیق و کامل، کم اهمیت یا با اهمیت می‌شود. تفاوت مهمی که جامعه‌شناسی محتواها را از جامعه‌شناسی ساختگرا جدا می‌کند، در اینجا نمایان است. جامعه‌شناسی محتواها، بازتاب آگاهی جمعی را در اثر هنری می‌بیند ولی جامعه‌شناسی ساختگرا، برعکس، اثر را یکی از مهمترین عناصر سازنده آگاهی جمعی می‌داند، یعنی عنصری که به اعضای گروه امکان می‌دهد تا به اندیشه‌ها و احساسها و اعمالشان - که معنی واقعی و عینی آنها را نمی‌دانند - آگاهی یابند. حال درمی‌یابیم که چرا جامعه‌شناسی محتواها هنگامی موثرتر نمودار می‌گردد که آثار متوسط، موضوع تحلیل است و برعکس، جامعه‌شناسی ادبی ساختاری - تکوینی در بررسی شاهکارهای ادبیات جهانی کارآمدتر جلوه می‌کند.

در اینجا لازم است یکی از مسائل معرفت‌شناسی^{۳۲} نیز مطرح شود: هر چند که تمام گروههای انسانی بر آگاهی، عواطف و رفتار اعضایشان تأثیر می‌گذارند، با وجود این تنها عمل برخی از گروههای خاص است که بنا به ماهیت خود می‌تواند به آفرینش فرهنگی یاری برساند. بنابراین برای پژوهش انضمامی بسیار مهم است که این گروهها را مشخص سازد تا مسیر هدایت تحقیقات را دریابد. خود ماهیت آثار عظیم فرهنگی نشان می‌دهد که این آثار چه اوصافی باید داشته باشند. این آثار همان گونه که پیشتر گفته‌ایم، در واقع بیانگر جهان‌نگری هستند، یعنی بُرشهایی از واقعیت خیالی یا مفهومی که به چنان شیوه‌ای ساختار یافته‌اند که بی‌آنکه نیازی به تکمیل اساسی ساختارشان باشد، می‌توان آنها را تا حد جهانهای فراگیر بسط داد.

به عبارت دیگر این ساختاریابی را می‌توان تنها به گروههایی ارتباط

داد که آگاهی آنان به سوی نگرش فراگیر از انسان می‌گراید.

از دیدگاه پژوهش تجربی، مسلم است که در طی دورانی بسیار طولانی، طبقات اجتماعی یگانه گروه‌ها از این نوع بوده‌اند. اگرچه می‌توان پرسید که آیا چنین حکمی در مورد جوامع غیراروپایی، برای دوره باستان یونان و روم و دوره‌های پیش از آن و حتی چه بسا برای بعضی از بخش‌های جامعه معاصر نیز صادق است؟ اما یک بار دیگر باید تأکید ورزیم که در اینجا یکی از مسائل پژوهش تجربی اثباتی مطرح است و نه خوشایندی یا ناخوشایندی عقیدتی و مسلکی^{۲۴} که در مبنای بسیاری از نظریه‌های جامعه‌شناختی یافت می‌شود.

در هر حال، حکم به وجود پیوند میان آثار عظیم فرهنگی و وجود گروه‌های عظیم اجتماعی که به ساختاریابی مجدد و فراگیر جامعه یا به سوی حفظ آن گرایش دارند، از همان ابتدا، هر کوششی را برای پیوند دادن آنها به تعدادی از دیگر گروه‌های اجتماعی و به ویژه به مهمترین آنها، یعنی ملت، نسلها، اهالی مناطق و خانواده، منتفی می‌کند. منظور این نیست که این گروه‌ها بر آگاهی اعضایشان، و در مورد حاضر، بر آگاهی نویسنده تأثیر نمی‌گذارند، بلکه آنها فقط می‌توانند برخی از عناصر پیرامونی اثر را توضیح دهند و نه ساختار اساسی آن را.^{۲۵} به علاوه داده‌های تجربی نیز این حکم را تأیید می‌کنند. تعلق به جامعه فرانسه قرن هفدهم نه می‌تواند آثار پاسکال، دکارت، گاسندی یا آثار راسین، کُرنی و مولیر را توضیح دهد و نه دریافت آنها را ممکن سازد، زیرا با وجودی که همگی این نویسندگان به جامعه فرانسه قرن هفدهم تعلق دارند آثارشان نگرشهایی متفاوت و حتی متضاد را بیان می‌کنند. در مقابل، این تعلق مشترک ممکن است برخی از عناصر صوری مشترک میان این سه اندیشمند و سه نویسنده را توضیح دهد.

پس از این ملاحظات مقدماتی به مهمترین مسأله تمامی پژوهشهای جامعه‌شناختی از نوع ساختاری-تکوینی می‌رسیم: مسأله برش (تقطیع) موضوع^{۳۶}. این مسأله در جامعه‌شناسی زندگی اقتصادی، اجتماعی یا سیاسی نقشی بسیار دشوار و اساسی پیدا می‌کند. در واقع از یک سو بررسی ساختارها ممکن نیست مگر آنکه مجموعه داده‌های تجربی بی‌واسطه‌ای که اجزای ساختارها را می‌سازند به شیوه‌ای نسبتاً دقیق معین شده باشند و از سوی دیگر تعیین این داده‌های تجربی نیز مشروط به آن است که فرضیه‌ای نسبتاً سنجیده درباره ساختاری که عامل وحدت این داده‌هاست داشته باشیم.

از دیدگاه منطق صوری، این دورممکن است حل‌ناشدنی جلوه کند؛ اما در عمل، مانند تمامی چنین دورهایی، با سلسله‌ای از تخمینهای پیاپی به آسانی باز می‌شود. بدین ترتیب که نخست این فرضیه را مبنا قرار می‌دهیم که می‌توان برخی از امور را در یک واحد ساختاری به هم پیوسته گرد آورد؛ سپس می‌کوشیم تا میان این امور، بیشترین پیوندهای دریافتی و تشریحی را برقرار سازیم و همچنین می‌کوشیم تا امور دیگری را به آنها بیفزائیم که با ساختاری که قصد روشن کردنش را داریم، بیگانه می‌نمایند. بدین ترتیب به مرحله کنار گذاشتن پاره‌ای از امور که مبنای کارمان بودند و به افزودن امور دیگر و به تغییر فرض آغازین می‌رسیم؛ این عملیات را با تخمینهای پیاپی ادامه می‌دهیم تا هنگامی که به فرضیه‌ای ساختاری می‌رسیم که توانایی تشریح مجموعه کاملاً منسجمی از امور را داراست (و این کمال مطلوبی است که برحسب موارد مختلف، کمابیش به آن دست می‌یابیم).^{۳۷}

به هنگام بررسی آفرینش هنری، گاهی در مورد فرضیه آغازین در موقعیت مساعد قرار می‌گیریم. در واقع چه بسا که آثار بزرگ ادبی،

هنری یا فلسفی، ساختارهای معنادار منسجمی را تشکیل دهند، به نحوی که نخستین برش موضوع بررسی، به تعبیری، پیشاپیش معین شده باشد. اما باید در مورد گرایش به اعتماد بسیار مطلق به این فرضیه هشدار داد. در واقع ممکن است که اثر دارای عناصری ناهمگون^{۳۸} باشد که دقیقاً بایستی از وحدت اساسی آن متمایز گردند. به علاوه، گرچه فرضیه وحدت اثر در مورد آثار به راستی مهمی که جداگانه در نظر گرفته شوند، بسیار مقرون به حقیقت است، هنگامی که مجموعه نوشته‌های یک نویسنده، مورد نظر باشد، این نزدیکی به حقیقت بسیار کاهش می‌یابد.

به همین سبب در پژوهش انضمامی باید از بررسی یکایک آثار نویسنده آغاز کرد و آنها را تا جایی که تعیین تاریخ نگارششان ممکن باشد، به ترتیب تاریخ تحلیل کرد. این امر، گروه‌بندیهای موقت نوشته‌ها را ممکن می‌سازد. سپس باید بر مبنای این گروه‌بندیها، در زندگی فکری و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی دوران مورد بحث، گروه‌بندیهای اجتماعی ساختارمندی را جست و جو کرد که می‌توان آثار بررسی شده را به عنوان عناصر جزئی در درون این گروه‌بندیهای اجتماعی جای داد و میان مجموعه آنها و این آثار، مناسبات درک‌پذیر و در بهترین حالت، همخوانیهایی برقرار کرد.

پیشرفت هر پژوهش ساختاری-تکوینی مبتنی است بر معین کردن گروههای داده‌های تجربیی که ساختارها و کلیتهای نسبی^{۳۹} را تشکیل می‌دهند و سپس بر گنجانیدن این ساختارهای نسبی - به عنوان عناصر - در ساختارهای گسترده‌تر دیگر و به همین ترتیب تا به آخر و البته مسلم است که این ساختارهای نسبی و گسترده ماهیت مشترک دارند. چنین روشی به ویژه این امتیاز دوگانه را دارد که نخست مجموعه

واقعیات انسانی را به شیوه‌ای به هم پیوسته در نظر می‌گیرد و سپس در عین حال دریافته و تشریحی است، زیرا که توصیف یک ساختار معنادار، فرایند دریافت را به وجود می‌آورد، اما گنجاندن ساختار معنادار در یک ساختار گسترده‌تر، فرایند تشریح است. برای مثال: توصیف ساختار تراژیک اندیشه‌های پاسکال و تأثیر راسین نوعی شیوه دریافت است. گنجاندن آنها در آیین ژانسنیسم^{۴۰} افراطی، اگر با توصیف ساختار ژانسنیسم همراه باشد نسبت به این آیین یک شیوه دریافت است و حال آنکه نسبت به نوشته‌های پاسکال و راسین نوعی شیوه تشریح است. گنجاندن ژانسنیسم افراطی در تاریخ عمومی ژانسنیسم، به معنای تشریح اولی و دریافت دومی است. گنجاندن ژانسنیسم، در مقام مظهر جنبش مسلکی، در تاریخ اشراف صاحب مقام در قرن هفدهم، به معنای تشریح ژانسنیسم و دریافت آن اشراف است. گنجاندن تاریخ اشراف صاحب مقام در تاریخ عمومی جامعه فرانسه، به معنای تشریح اولی همراه با دریافت دومی و الی آخر است.

بنابراین، دریافت و تشریح، دو فرایند فکری متفاوت نیستند، بلکه یک فرایند واحدند که به دو چارچوب استنادی مختلف مربوط می‌شوند. سرانجام باید خاطر نشان سازیم که در این چشم‌انداز، گذار از نمود^{۴۱} به ذات^{۴۲}، از واقعیت موجود^{۴۳} تجربی و جزئی و انتزاعی^{۴۴} به معنای انضمامی^{۴۵} و عینی آن، از طریق گنجاندن این واقعیت در کلیتهای نسبی^{۴۶}، ساختارمند و معنادار انجام می‌گیرد و هر امر انسانی می‌تواند و باید معناهای انضمامی متعدد داشته باشد و شمار این معناهای انضمامی، برحسب تعداد ساختارهایی که هر امر انسانی ممکن است به شیوه اثباتی و کارآمد در آنها گنجانده شود، متفاوت است. بنابراین به عنوان مثال اگر ضروری باشد که ژانسنیسم از رهگذر میانجیهای پیشگفته، در جامعه

فرانسه قرن هفدهم گنجانده شود، همچنین کاملاً موجه و ضروری است که در ساختار فراگیر جامعه غربی، آن گونه که تا روزگار ما تکامل یافته است جای داده شود. اما در حالت نخست [در فرانسه قرن هفدهم] این آیین، نماینده یک جریان مسلکی واپسگرا و ارتجاعی بود که با نیروهای تاریخی مترقی مقابله می کرد، نیروهای ترقی خواهی که پیش از همه در وجود بورژوازی و حکومت پادشاهی و در عرصه مسلکی، در عقل باوری دکارتی تجسم می یافتند؛ در حالت دوم، ژانسیسم از آنجا که یکی از نخستین گامها در راه فراتر رفتن از عقل باوری دکارتی به سوی اندیشه دیالکتیکی است، خصلتی مترقی می یابد و تردیدی نیست که این دو معنا، نه متضادند و نه نافی یکدیگر.

در ادامه این مطلب، برای حسن ختام، درباره دو مسأله بسیار مهم در وضعیت کنونی نقد ادبی اندکی بحث می کنیم:

الف) موضوع گنجاندن آثار ادبی در دو کلیت واقعی و مکمل که می توانند عناصر دریافت و تشریح، یعنی فرد و گروه را فراهم آورند؛

ب) و سپس بر این پایه، نقش آفرینش هنری در زندگی انسانها.

در مورد نکته نخست، امروزه دو مکتب علمی از نوع ساختاری-تکوینی داریم: مارکسیسم و روانکاوی؛ مارکسیسم برای گنجاندن آثار هنری در ساختارهای جمعی تلاش می کند و روانکاوی برای گنجاندن این آثار در زندگینامه فردی.

اینک گذشته از دشواریهای پیشگفته درباره آشکار ساختن ساختارهای فردی، به بررسی این دو مکتب در عرصه روش شناختی می پردازیم. مارکسیسم و روانکاوی می کوشند تا امور بشری را با گنجاندن آنها در کلیتهای ساختارمند زندگی جمعی و زندگینامه فردی دریافت و تشریح کنند.

این مکتبها بدین ترتیب روشهای مشابه و مکمل هستند و نتایج هر یک از آنها باید دست کم در ظاهر، روش دیگر را تأیید و تکمیل کند. متأسفانه روانکاوی در مقام ساختگرایی تکوینی، دست کم آن گونه که فروید پرورده است^{۴۷}، استواری کافی ندارد و به علم‌زدگی^{۴۸} مسلط بر زندگی دانشگاهی پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، سخت آلوده شده است. این امر به ویژه در دو نکته اساسی نمایان می‌شود:

نخست آنکه در تبیینهای فرویدی، بُعد دنیوی آینده به کلی و به نحو بنیادی غایب است. فروید که در این مورد از علم‌زدگی جبریاور^{۴۹} زمانه خود تأثیر گرفته است نیروهای مثبت متعادل کننده‌ای را که در تمامی ساختارهای انسانی، اعم از فردی یا جمعی عمل می‌کنند، کاملاً نادیده می‌گیرد. فرایند تشریح در نظر او به معنای بازگشت به تجربه‌های دوران کودکی و به نیروهای غریزی سرکوفته یا واپس‌زده شده است حال آنکه او نقش مثبتی را که آگاهی و رابطه با واقعیت ممکن است داشته باشند، به کلی انکار می‌کند.^{۵۰}

دوم اینکه در نظر فروید فرد یک فاعل^{۵۱} مطلق است که انسانهای دیگر برای او نمی‌توانند جز موضوعهای^{۵۲} ارضا^{۵۳} یا ناکامی^{۵۴} باشند. این امر شاید بنیاد همان فقدان آینده است که به آن اشاره شد.

بی‌تردید نادرست است که زیست‌مایه^{۵۵} (لیبیدو)^{۵۶} فرویدی را به شیوه بسیار محدودنگرانه‌ای به عرصه امور جنسی محدود کنیم. اما در این امر هیچ تردیدی نیست که زیست‌مایه همیشه فردی است و در نگرش فرویدی به بشر، فاعل جمعی و ارضایی که عملهای جمعی ممکن است برای فرد به همراه داشته باشند، به تمامی غایب هستند.

البته می‌توان انحرافهایی را که این نظرگاهها، در بررسیهای فرویدی درباره واقعیات فرهنگی و تاریخی به وجود می‌آورند، به یاری مثالهای

عینی و متعدد، به تفصیل بسط داد. از این دیدگاه، مارکسیسم به نظر ما به گونه‌ای مقایسه‌ناپذیر، پیشرفته‌تر است، زیرا که نه فقط آینده را به عنوان عامل تشریحی دربر می‌گیرد، بلکه معنای فردی امور بشری را نیز در کنار معنای جمعی آنها در نظر دارد.

سرانجام اینکه در عرصه‌ای که در اینجا مورد توجه است، یعنی عرصه آثار فرهنگی و به ویژه آثار ادبی، به نظر ما تردیدی نیست که می‌توان آثار ادبی را به درستی در ساختارهای معنادار فردی و جمعی ادغام کرد؛ اما بدیهی است که معناهای واقعی و معتبری که ممکن است از این دو نوع ادغام آشکار گردند، ماهیتی در آن واحد متفاوت و مکمل دارند. در واقع ادغام آثار ادبی در زندگینامه فردی فقط ممکن است معنای فردی آثار و رابطه آنها را با مسائل زندگینامه‌ای و روانی نویسنده اثر آشکار کند. این بدان معناست که اعتبار و دقت علمی چنین پژوهشهایی به هر اندازه که باشد، ضرورتاً باید اثر را در خارج از زمینه فرهنگی و زیبایی‌شناختی خاص آن جای دهند تا بتوانند بدین طریق آن را همسطح با تمامی نشانه‌های فردی بیماریهایی قرار دهند که روانکاوا آنها را درمان می‌کند.

اگر این فرض ناپذیرفتنی را طرح کنیم که در سطح فردی پیوند استوار میان نوشته‌های پاسکال و مناسبات او با خواهرش یا میان نوشته‌های کلایست^{۵۵} و روابط او با خواهرش و پدرش وجود دارد، شاید بتوان یکی از معانی عاطفی و زندگینامه‌ای این نوشته‌ها را روشن کرد، اما معنای فلسفی یا ادبی آنها را نه می‌توان دریافت و نه حتی به آن نزدیک شد. بی‌گمان ده‌ها و صدها هزار نفر مناسبات مشابهی با اعضای خانواده خود داشته‌اند ولی معلوم نیست که بررسی روانکاوانه این نشانه‌ها چگونه می‌تواند به اندازه سرسوزنی هم که باشد تفاوت ماهیت میان

نوشته‌های یک فرد دیوانه و اندیشه‌ها یا شهریار هومبورگ^{۵۷} را توضیح دهد.

به نظر ما یگانه سودمندی بررسی‌های روانشناختی و روانکاوانه برای نقد ادبی، که البته بس محدود هم هست، در این است که می‌تواند تشریح کند که چرا در موقعیت عینی مشخصی که در آن گروه اجتماعی خاصی جهان‌نگری معینی را پرورده است، فرد معینی به مدد زندگینامه فردی خود توانایی خاص برای آفرینش یک جهان مفهومی یا تخیلی یافته است؛ زیرا که شاید در این کار، از جمله، نوعی ارضای «مبدل»^{۵۸} یا «پالایش یافته»^{۵۹} را برای تمایلات ناآگاه خویش پیدا کرده است.^{۶۰} این بدان معناست که معنای فلسفی اندیشه‌های پاسکال و معنای ادبی و زیبایی‌شناختی نمایشنامه‌های کلاسیک و سیر تکوین هر یک آنها را به عنوان پدیده‌های فرهنگی، فقط بر مبنای بررسی تاریخی - جامعه‌شناختی می‌توان درک کرد.

و اما بررسی‌های روانشناختی حداکثر ممکن است به درک این نکته یاری برسانند که چرا در میان صدها ژانسنیست، همانا راسین و پاسکال بودند که توانستند نگرش تراژیک را در عرصه ادبی و فلسفی بیان کنند؛ ولی این بررسی‌ها هیچ اطلاعی (مگر درباره جزئیات فرعی و کم اهمیت) در مورد ماهیت و محتوا و معنای این تبیین ارائه نمی‌دهند.

در پایان باید اشاره مختصری به یک مسأله بسیار مهم داشته باشیم: نقش فردی خیالپردازی و جهان تخیل^{۶۱} (بازیه‌ها، رؤیاها، نشانه‌های بیماری، پالایش‌های روانی) و نقش جمعی آن (ارزشهای ادبی و فرهنگی و هنری) در ساختارهای معنادار انسانی که همه آنها این خصلت مشترک را دارند که مناسبات پویا و ساختارمندی میان یک فاعل (جمعی یا فردی) و محیط پیرامونی هستند.

این موضوعی پیچیده است که چندان بررسی نشده و در پایان این مقاله تنها می‌توانیم فرضیه‌ای مبهم و موقت درباره آن بیان داریم. در واقع به نظر ما گویی که در سطح امور روانی، عمل ذهن پیوسته به صورت مجموعه‌ای از اشتیاقها و گرایشها و امیال جلوه‌گر می‌شود که واقعیت بیرونی از ارضای کامل آنها جلوگیری می‌کند.

مارکس و لوکاچ در عرصه جمعی و پیاژه^{۶۲} در عرصه فردی به بررسی ژرف این نکته پرداخته‌اند که دشواریها و موانع آفریده جهان عینی، چه تغییرهایی را در ماهیت امیال و گرایشهای انسان ایجاد می‌کنند. فروید نشان داده است که در سطح فردی، امیال انسان - حتی امیال تغییر یافته - ممکن نیست به ارضای جزئی و ناقص بسنده کنند و بی‌هیچ اشکالی «واپس زنی» (سرکوبی)^{۶۳} را بپذیرند. شایستگی عظیم او در کشف این نکته است که رابطه عقلانی با واقعیت به مکمل ارضای خیالی نیاز دارد، ارضایی که می‌تواند به شکلهای بسیار گوناگون، از ساختارهای انطباق یافته لغزش و رویا تا ساختارهای انطباق نیافته خودباختگی و دیوانگی، درآید.

ممکن است که فرهنگ نیز به رغم تمامی تفاوتها (به نظر ما در این عرصه جایی برای ناخودآگاه جمعی نیست) کارکردی مشابه داشته باشد. واکنش عقلانی گروههای انسانی در برابر واقعیت و انطباق آنها با ناکامیها و ارضاهای ناقصی که این واکنش و موانع پیش روی آن، تحمیل می‌کنند مشروط به آن است که عمل عقلانی و دگرگونساز، با ارضای کامل در عرصه آفرینش مفهومی یا تخیلی همراه باشد.

این نکته را نیز باید افزود که اگرچه در سطح فردی گزینه‌های سرکوفته، در ضمیرناخودآگاه باقی می‌مانند و به سوی ارضای نمادینی می‌گرایند که همواره به حالت تصاحب شیء (موضوع)^{۶۴} است،

گرایشهای جمعی اغلب ضمنی، اما نه ناخودآگاه، تحقق نوعی انسجام را هدف قرار می‌دهند و نه تصاحب را.

بدین ترتیب آفرینش فرهنگی، امور ناخواسته و سازشهایی را که واقعیت بر افراد تحمیل می‌کند جبران می‌سازد و راه ورود آنان به دنیای واقعی را هموار می‌سازد، امری که احتمالاً مبنای روانشناختی «پالایش» (تخلیه هیجانی)^{۶۵} است.

فرضیه‌ای از این دست که همه نکات معتبر در تحلیلهای فرویدی و بررسیهای مارکسیستی هنر و آفرینش فرهنگی را بدون دشواری در خود جذب کند، می‌تواند در عین حال شباهت — بسیاری از نظریه‌پردازان این شباهت را بارها پیش‌بینی کرده‌اند — و تفاوت ماهیت مسلم میان بازی و رؤیا و نیز برخی از شکلهای تخیل بیمارگون از یک سو و آفرینشهای عظیم ادبی و هنری و فلسفی را از سوی دیگر تبیین کند.

ماه مه ۱۹۶۴

یادداشتهای فصل چهارم

- 1) structuraliste- génétique
- 2) générale
- 3) particulier
- 4) analogie
- 5) opposition
- 6) psychanalyse
- 7) réponse significative
- 8) équilibre
- 9) équilibration
- 10) structures mentales
- 11) sujet
- 12) destructuration
- 13) structuration
- 14) totalités
- 15) concrete
- 16) sujet
- 17) attitude

- 18) empiriste
- 19) rationaliste
- 20) phénoménologique
- 21) épiphénomène
- 22) relation inter-individuelle
- 23) mysticisme

(۲۴) در این چشم‌انداز، بررسی جامعه‌شناختی می‌تواند در نهایت به بیان تکوین اثر یاری برساند، اما به هیچ رو نخواهد توانست به دریافتن آن کمک کند.

(۲۵) Racine ، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۳۹ - ۱۶۹۹) - م.
(۲۶) Corneill ، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۰۶ - ۱۶۸۴) از استادان مسلم تراژدی کلاسیک - م.

(۲۷) Moliere ، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۲۲ - ۱۶۷۳) - م.
(۲۸) با وجود این، گرچه گنجاندن محتوا و صورت و در یک کلام، ساختار مختص ادبی، فلسفی یا هنری آثار بزرگ فرهنگی، در ساختار زند گینامه‌ای، امکان‌ناپذیر است، یک مکتب روان‌شناختی از نوع ساختگرا-تکوینی، یعنی مکتب روانکاوی، تا حدی موفق گشته است که در کنار این جوهر فرهنگی ویژه، نوعی ساختار و معنای فردی این آثار را آشکار سازد و معتقد است که می‌توان این ساختار و معنای فردی را در سیر تحول زند گینامه هنرمند، جای داد. ما در پایان این مقاله دربارهٔ امکانات و شرایط این امر باز هم به اختصار بحث خواهیم کرد.

(۲۹) آمار تجربی نیز پیامدهای مشابهی از همین عامل را نشان می‌دهند: بدون یک اشتباه در سطح گسترده، پیش‌بینی این نکته در عمل امکان‌ناپذیر است که آیا پی‌یر، ژاک و یا ژان ازدواج خواهند کرد، دچار سانحه تصادف خواهند شد یا در سال آینده در خواهند گذشت. اما

برعکس، پیش بینی تعداد ازدواجها، تصادفها و مرگهایی که در یک هفته در فرانسه روی خواهند داد، با در نظر گرفتن سطح اشتباه بسیار محدودی، چندان دشوار نیست. با این همه، هر چند که موضوع پدیده‌های همانند در میان است، میان این پیش‌بینیهای آماری دربارهٔ واقعیتی که ساختارش روشن نشده است و بررسی ساختاری-تکوینی، تفاوت‌های عظیم وجود دارد.

۳۰) *comprehensif*، رابطهٔ میان «دریافت» (یا درک) و تشریح در جامعه‌شناسی ادبیات، از نکات مهم اندیشهٔ گلدمن است. «دریافت یعنی توصیف روابط سازندهٔ اساسی یک ساختار معنادار» - م.

۳۱) *explicatif* «تشریح یعنی گنجاندن یک ساختار معنادار در ساختار گسترده‌تری که ساختار اولی یکی از عوامل سازندهٔ آن است» - م.

32) *vision du monde*

33) *épistémologie*

34) *idéologique*

۳۵) این نوع کارهای جامعه‌شناختی، در همان سطح جامعه‌شناسی محتوا قرار می‌گیرند که آن نیز فقط برخی از عناصر فرعی و پیرامونی آثار را توضیح می‌دهد.

36) *découpage de l'objet*

۳۷) برای نمونه می‌توان فرضیهٔ وجود ساختار معناداری مانند دیکتاتوری را مبنا قرار داد. بر این پایه می‌توان مجموعه‌ای از پدیده‌ها را با هم جمع کرد، مثلاً نظامهای سیاسی که در آنها حکومت از قدرت مطلق برخوردار است؛ اما اگر بکوشیم که تکوین همهٔ این نظامها را صرفاً با یک فرضیهٔ ساختاری واحد تشریح کنیم، بی‌درنگ آشکار می‌گردد که دیکتاتوری یک ساختار معنادار نیست و باید گروههای دیکتاتوری را که

ماهیتها و معناهای متفاوت دارند، متمایز کرد. آن گاه مثلاً مفهومیهای دیکتاتوری انقلابی یا برعکس، دیکتاتوری بوناپارتی بعد از انقلاب مفهومیهای کارآمد به نظر می‌رسند.

به همین ترتیب، هر کوششی برای تفسیر یکدست و همگون نوشته‌های پاسکال (و چنین تفسیرهایی چه بسیارند) در برابر این واقعیت با شکست رو به رو می‌گردد که دو اثر بسیار مهم او یعنی نامه‌های ولایتی و اندیشه‌ها، دیدگاه‌هایی اساساً متفاوت را بیان می‌دارند. برای دریافتن این آثار باید آنها را نشاندهنده دو ساختار متمایز که از بعضی جهات همانند هستند، به حساب آورد.

38) heterogene

(۳۹) در این مورد، به ویژه در جامعه‌شناسی فرهنگ، کاربردی نوعی «معیار و حصار» بیرونی و کمی مفید است. به هنگام تفسیر یک نوشته بدیهی است که می‌توان با برداشتهای متفاوتی رو به رو شد که فقط به تشریح شخصیت تا هفتاد درصد متن می‌پردازند. به همین سبب نباید چنین نتیجه‌ای را حکم علمی به حساب آورد. در مقابل، به ندرت پیش می‌آید که بتوان دو تفسیر متفاوت پیدا کرد که هشتاد تا نود درصد متن را دربر گیرند و فرضیه‌ای که به این مهم دست یابد، می‌تواند کاملاً معتبر باشد. این احتمال هنگامی بیشتر می‌شود که بتوان ساختاری را که در طی تحلیل تکوینی روشن شده است در درون کلیتی بزرگتر گنجانند و آن را برای تشریح دیگر متنهایی که مورد نظر نبوده‌اند، به طرزی مؤثر به کار برد و به ویژه هنگامی که بتوان پاره‌ای از اموری را که متخصصان و مورخان نادیده گرفته‌اند، روشن و حتی پیش‌بینی کرد؛ تحلیل ما درباره تراژدی در قرن هفدهم از این نوع بوده است.

۴۰. jansenisme، ژانسنیسم یا آیین یانسن، آیینی است منسوب به

یانسن (ژانسن) (jansenius) اسقف هلندی (۱۵۸۵ - ۱۶۳۸) و پیروان او که از کتاب او گوستینوس (l'augustinus) گرفته شده است - م.

41) apparence

42) essence

43) donné (le)

44) abstrait

45) concret

46) totalités relatives

۴۷) ما از پیشرفتهای بعدی این مکتب شناخت بسیار اندک داریم و نمی‌توانیم درباره آنها سخن بگوییم.

48) scientisme

49) déterministe

۵۰) ممکن است عده‌ای در صدد برآیند که در توضیح این ویژگی آثار فروید بگویند که او پزشک بوده و بیشتر به مطالعه بر روی بیماران پرداخته است، یعنی کسانی که در آنان نیروهای گذشته و انسدادها، بر نیروهای مثبتی که به تعادل و آینده گرایش دارند، مسلطند. متأسفانه انتقادی که ما بیان داشتیم در مورد بررسیهای فلسفی و جامعه‌شناختی فروید نیز معتبر است.

واژه «آینده» فقط در عنوان یکی از نوشته‌های فروید دیده می‌شود و نام این اثر یعنی آینده یک پندار نشاندهنده وجه مشخص مجموعه آثار اوست. وانگهی محتوای آن ثابت می‌کند که این آینده وجود خارجی ندارد.

51) sujet

52) objets

53) satisfaction

54) frustration

55) libido

۵۶) Kleist (۱۷۷۷ - ۱۸۱۱) نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی که آثارش در ادبیات رمانتیک آلمانی مقامی شامخ دارد... زندگانش چندان قرین بدبختی بود که عاقبت انتحار کرد - دایرةالمعارف مصاحب. م.
۵۷) *Prince de homburg*، تراژدی تاریخی معروف کلايست است که مشوق روحیه آزادی ملی است و از شاهکارهای ادبیات جهان به حساب می‌آید - م.

58) dérivé

59) sublimé

۶۰) در مقابل، بررسی جامعه‌شناختی نمی‌تواند هیچ اطلاعی درباره معنای زندگینامه‌ای و فردی آثار هنری ارائه دهد و برای روانکاوان فقط ممکن است اطلاعات نسبتاً فرعی درباره شکل‌های ارضای واقعی یا خیالی تمایلات فردی که ساختارهای جمعی در دوره‌ای معین و در جامعه‌ای مشخص تحمیل یا تسهیل می‌کنند، فراهم آورد.

61) imaginaire (l')

۶۲) Piaget، روانشناس معروف سوئیسی، متولد ۱۸۹۶، متخصص روانشناسی کودک. روانشناسی تکوینی پیاژه با پژوهشهای منطقی (بررسی شرایط صوری شناخت و حقیقت) نشانه‌شناسی (کارکردهای نمادین) و معرفت‌شناسی پیوند دارد. پیاژه بنیانگذار «مرکز بررسی معرفت‌شناسی تکوینی» در ژنو است - م.

63) répression

64) possession de l'objet

65) catharsis

**چند نکته درباره همخوانی
آثار هنری با ساختارهای اجتماعی**

چند نکته دربارهٔ همخوانی آثار هنری با ساختارهای اجتماعی *

فرضیه‌ای که در بخش نخست این کتاب ارائه شده ما را بر آن می‌دارد تا به نوشته‌های روش‌شناختی دربارهٔ جامعه‌شناسی فرهنگ که تاکنون منتشر کرده‌ایم و به ویژه به کتاب حاضر، تأملاتی را بیفزاییم.

در واقع تردیدی نیست که پیوند میان اثر و ساختار اجتماعی مرتبط با آن، در جامعهٔ سرمایه‌داری و به ویژه در مورد صورت ادبی رمان که به بخش اقتصادی این ساختار ارتباط دارد، بسیار پیچیده‌تر از مورد دیگر آفرینشهای ادبی و فرهنگی است که در آثار پیشین خود بررسی کرده‌ایم.

در مورد آفرینشهای گروه دوم، پژوهشهای ما به این فرضیه انجامیده‌اند که اثر هنری در نقطهٔ تقاطع عالیت‌ترین شکل‌های گرایش به انسجام خاص آگاهی جمعی و عالیت‌ترین شکل‌های وحدت و انسجام آگاهی فردی آفرینندهٔ اثر قرار می‌گیرد.

در دورانهای گذشته، آثار فرهنگی مهم می‌توانستند خصلتی انتقادی و حتی مقابله‌گر در برابر کل جامعه داشته باشند، البته به شرط پیوند با

* عنوان این مطلب از مترجم است.

گروهی اجتماعی که به این رفتار انتقادی و مقابله‌گرانه در برابر جامعه متمایل بود. با وجود این، آفرینش هنری همواره بر پایه انطباق نزدیک میان ساختار و ارزشهای اثر قرار داشت.

این اوضاع در جامعه تولید کننده برای بازار، و عملاً در جامعه سرمایه‌داری بسیار پیچیده‌تر می‌شود زیرا که پیامد وجود و گسترش بخش اقتصادی در این جامعه دقیقاً آن است که آگاهی جمعی به محو شدن یا دست کم به تقلیل یافتن به سطح بازتاب ساده [زندگی اقتصادی] می‌گراید.

در این حالت، اثر ادبی دیگر نمی‌تواند بر پایه انطباق تام یا تقریباً تام با آگاهی جمعی استوار گردد و با طبقه‌ای که به آن مرتبط است، نوعی پیوند دیالکتیکی دارد.

پیش از این در مورد رمان سنتی قهرمان پروبلماتیک خاطرنشان کردیم که همخوانی محدود می‌شود به ساختار کلی دنیای توصیف شده در رمان و به ارزشهای فرد و استقلال و تکامل شخصیت که با ساختار مبادله و با ارزشهای آشکار لیبرالیسم انطباق دارند و رمان‌نویس به حکم همین یگانه ارزشهای آشکاری که هنوز ساختار آگاهی بورژوازی را در دوره‌های بالندگی و سپس لیبرالی این طبقه ایجاد می‌کنند (در حالی که همین آگاهی، تمامی ارزشهای فوق فردی را به سطح امور ضمنی کاهش می‌دهد) با یک جامعه و گروه اجتماعی به مقابله برمی‌خیزد: با جامعه و گروهی که همان ارزشهایی را که خود آشکارا به زبان می‌آورند، ضرورتاً در عمل نفی می‌کنند. به همین سبب رمان قهرمان پروبلماتیک بنا به ساختار خود، انتقادی و رئالیست است. این رمان، گواه و مؤید آن است که پیشرفت راستین شخصیت افراد امکان‌پذیر نیست مگر بر پایه ارزشهای فوق فردی که جامعه آفریده بورژوازی، امکان هرگونه بیان

راستین و در عین حال آشکار آنها را حذف کرده است. باید در اینجا به طور گذرا اشاره کنیم که این امر از سوی دیگر در مجموع – و البته با برخی استثناها – به گسست از فلسفه فردگرا منجر می‌شود، فلسفه‌ای که در شکل‌های گوناگون خود (آیینهای عقل‌باور و تجربی و «ترکیبی»^۱ در فلسفه روشنگران) به پذیرش و دفاع از همان دنیای متشکل از آگاهیهای فردی و مستقل می‌پردازد که رمان اصالتش را به پرسش می‌گیرد. به علاوه باید اضافه کنیم که چه بسا این ساختاریابی پیچیده روابط میان جامعه و آفرینش ادبی را جامعه‌ای ممکن ساخته است که ارزش آگاهی فردی انتقادی و مستقل از هر پیوند بیرونی را آشکارا تأیید می‌کند و از همین رهگذر توانسته است میزان استقلال این آگاهی را افزایش دهد.^۲

سپس تحول بعدی فرا می‌رسد، با دو چرخش اساسی که در بررسی آثار مالرو به آنها اشاره کردیم، این دو چرخش عبارتند از:

الف) گذار به اقتصاد انحصارها و تراستها، و در عرصه ادبی، گذار

به رمان انحلال شخصیت :

ب) توسعه سرمایه‌داری سازمان‌یافته و جامعه مصرفی و پیدایش رمان نو و تأثیری که بر فقدان و امکان‌ناپذیری ارتباط میان انسانها متمرکز است؛ این موضوع تا حدی رابطه مورد نظر ما را تغییر می‌دهد، زیرا که ناپدید شدن ایدئولوژی فردگرا و لیبرال در اقتصاد، همگام با ناپدید شدن شخصیت و جست و جوی [تباه] او در رمان، عنصر اساسی مشترکی را که تا آن هنگام میان آگاهی جمعی و آفرینش ادبی وجود داشته است از میان برمی‌دارند و بدین طریق خصلت مقابله‌گر و انتقادی این آفرینش را حادثر می‌کنند.

در این دومین مرحله تاریخ جامعه بورژوازی که مارکسیستها بحران سرمایه‌داری نامیده‌اند و وجه مشخص آن وجود تعادل‌های ناپایدار و

زودگذر است - تعادل‌هایی که در پی بحران‌های اجتماعی و سیاسی بی‌نهایت حاد و نزدیک به هم، به طور ادواری دوباره برقرار می‌شوند (اولین و دومین جنگ جهانی، انقلاب روسیه، بحران‌های انقلابی ۱۹۱۷ و ۱۹۲۳ در اروپا، فاشیسم ایتالیا، بحران اقتصادی بی‌نهایت گسترده میان سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۳، ناسیونال سوسیالیسم آلمانی) - اندیشه فلسفی نیز که ارزش انکارناپذیر آگاهی فردی مستقل را رها می‌کند و بر مفاهیم محدودیت، اضطراب و مرگ استوار می‌شود، در آیین اگزیستانسیالیسم به مهمترین تکامل آفرینش ادبی می‌رسد. رابطه میان رمان‌های کافکا و اندیشه اگزیستانسیالیستی را اغلب منتقدان خاطرنشان کرده‌اند و در فرانسه، سارتر و کامو در عین حال نویسنده و متفکر فلسفی هستند.

و سرانجام اینکه در دوره معاصر از یک سو نوزایی نوعی عقل‌باوری غیرتاریخی که فردگرا نیست و بر مفهوم ساختارهای همیشگی و دگرگونی‌ناپذیر متمرکز است، و از سوی دیگر پیدایش تازه‌ترین شکلهای پیش‌تاز (اوانگارد) ادبی، وضعیتی پیچیده را به وجود می‌آورند که توضیح آن، پیش از تحلیل ژرف‌تر هر دو بخش این واقعیت دشوار است.

با وجود این باید خاطرنشان کنیم که از دیدگاه آفرینش ادبی، مهمترین پدیده به نظر ما عبارت است از ناپدید شدن آن قشر از افرادی که در زندگی اقتصادی و اجتماعی و سیاسی و به تبع آن، در زندگی فرهنگی نیز شرکت فعال و مسؤولانه دارند؛ این قشر از لحاظ حقوقی عام به حساب می‌آید، اما در حقیقت بسیار محدود است (و در دوره امپریالیستی نیز در مقایسه با سرمایه‌داری آزاد کاهش بیشتری می‌یابد).

جامعه‌های مصرفی توزیع آثار فرهنگی را از خلال آنچه جامعه‌شناسان، رسانه‌های گروهی^۲ می‌نامند (رادیو، تلویزیون، سینما) بسیار گسترش داده‌اند و اخیراً کتاب جیبی هم به این رسانه‌ها افزوده شده

است.^۶ ولی ماهیت خواندن کتاب و شنیدن نمایشهای تئاتر اساساً دگرگون شده است، زیرا که خواندن کتاب یا شنیدن نمایش، اگر همراه با پذیرفتن یا رد آنها، اما در هر حال با حفظ حالت مباحثه و ارتباط فکری با نوشته یا صحنه نمایش باشد، یک چیز است و باقی ماندن در سطح مصرف انفعالی، در حد وقت‌گذرانی و تفریح، چیزی است بسیار متفاوت.

در اینجا نیز به سبب محو آن قشر اجتماعی که فعالترین سهم را در پرورش آگاهی جمعی داشت، نویسنده در برابر جامعه‌ای قرار می‌گیرد که مقدار کالاهای مصرفی آن -از جمله آثار خود نویسنده- بسیار بیشتر از گذشته است، جامعه‌ای که از این طریق یک سطح زندگی بسیار بالا را برای چند نویسنده برگزیده تأمین می‌کند اما در عرصه آفرینش ادبی دیگر نمی‌تواند به آنان یاری برساند مگر خیلی به ندرت.

روشن شدن این موضوعات در گرو آن است که هر چه زودتر تحقیقات تجربی خاصی به ویژه درباره ماهیت خواندن کتاب و شرکت در نمایش (نکته جالب آنکه پروست^۷ همیشه از «شنیدن» برماء سخن می‌گوید، حال آنکه امروزه اغلب از «دیدن» این یا آن هنرپیشه بزرگ، صحبت به میان می‌آید) و نیز درباره روابط میان آفرینندگان و گروه نسبتاً محدود افرادی که در جامعه‌های معاصر، در تصمیم‌گیری در عرصه‌های اقتصادی و اجتماعی و سیاسی شرکت می‌کنند، انجام گیرد.

در هر حال، هدف از بیان این چند نکته بیشتر طرح پاره‌ای از مسائل بوده است تا ارائه برخی راه‌حلهای^۸.

یادداشتهای چند نکته درباره...

1) synthetique

۲) وضعیت بسیار پیچیده‌ای ممکن است مثلاً در مواردی پیش بیاید که در آنها برخورد انتقادی و مخالفت فرد با ذهنیت جمعی کلی، سازنده همان ارزشهایی باشد که برخی از بخشهای جزئی این ذهنیت کلی، ستایش و توصیه کرده‌اند.

3) mass media

۴) کتاب جیبی، همان گونه که در جای دیگر گفته‌ایم، نوعی دانشنامه بدون ارزشهای خاص و ویژه است که پیدایش آن با نوزایی نوعی عقل‌باوری غیر فردگرا همخوان می‌نماید.

۵) Proust ، نویسنده فرانسوی (۱۸۷۱ - ۱۹۲۲) رمان معروف او، در جست و جوی زمان گم‌شده، در هفت جلد است - م.

6) Berma

۷) ما این اندیشه‌ها را نخستین بار در متنی که یونسکو در سال ۱۹۶۶ به عنوان سند مقدماتی برای تحقیق درباره ارزشها و بیانهای جدید آفرینش هنری، منتشر خواهد ساخت، با کمی تفصیل بیان کرده‌ایم.

پیوست ۱
نکته‌ای انتقادی درباره
«رمان نو و واقعیت»

نکته‌ای انتقادی دربارهٔ «رمان نو و واقعیت»

...در پایان می‌خواهم که این گزارش را با نکته‌ای انتقادی دربارهٔ آخرین کتابم به پایان برسانم. * در فصلی که به رمان نو یعنی آثار رب - گریه و ناتالی ساروت اختصاص یافته است من همانند تحلیل‌های پیشین خود بر وحدت این آثار، بر خصلت رئالیستی آنها و بر این امر که آنها در شناختن جهانی که در آن زندگی می‌کنیم به ما یاری می‌رسانند، پافشاری کرده‌ام. از جمله نشان داده‌ام که رمان پاک‌کنهای رب - گریه، یکی از مکانیسمهای بنیادی جامعهٔ معاصر و سرمایه‌داری سازمان‌یافته، یعنی تنظیم خودکار اقتصادی و اجتماعی را در قالب دنیایی تخیلی ترسیم می‌کند؛ تماشاگر حول محور انفعال انسانها که رشد آن یکی از واقعیات اساسی جامعه‌های صنعتی معاصر است، متمرکز شده

* لوسین گلدمن چندی پس از نگارش کتاب «جامعه‌شناسی ادبیات» در پایان مقالهٔ انتقاد و جزمیت در آفرینش ادبی نگاهی انتقادی به «رمان نو و واقعیت» انداخته است. ترجمهٔ بخش پایانی این مقاله برای آگاهی بیشتر خوانندگان ارائه می‌شود. عنوان این مطلب از مترجم است و اصل آن در کتاب زیر آمده است:

است و حسادت بر محورشیه و ارگی و الی آخر... من در این بررسی کوشیده‌ام تا برخلاف نظر بسیار از مخالفان رمان نو، نشان دهم که این آثار تا چه حد نگرشی واقعگرا و انتقادی و کاملاً منسجم از جامعه معاصر دارند و این دنیای تخیلی تا چه حد این رمانها را به آثار ادبی معتبر و اصیل تبدیل کرده است.

در آن هنگام برخی از منتقدان موضوعی را که به طور کلی محدودیت و خشکی این آثار می‌نامیدند در مقابل نظر من قرار می‌دادند - در آن زمان من بر نظر خود پافشاری می‌کردم اما اکنون فکر می‌کنم که این ایراد، وارد بوده است - زیرا که اگرچه وحدت این آثار دقیق و استوار است، قطب دیگر یعنی ادغام امکانها و تواناییهای انسان در درون این وحدت - تواناییها و امکانهایی که این وحدت نادیده می‌گیرد یا خواستار قربانی کردنشان است - جایگاهی نسبتاً محدود در آنها دارد. برای نمونه به نخستین رمان رب‌گریه، پاک‌کنها اشاره می‌کنم. این رمان، سرگذشت گروهی از آدمکشان است که در هر ماه یک نفر را از میان می‌برند و این بار، نوبت فردی به نام دوپون است. اما در روز موعود آنان اشتباه می‌کنند و دوپون از دستشان جان سالم به در می‌برد. با وجود این، تنظیم خودکار دنیا چنان کار می‌کند که در پایان کتاب، همان کارآگاهی که درباره قتل خیالی و بی‌مقتول تحقیق می‌کند سرانجام دوپون را واقعاً چنان به قتل می‌رساند که نظم عادی امور برقرار می‌شود و قاتلان می‌توانند در پی اعدام دوپون بعدی برآیند. برگردان تخیلی تنظیم خودکار در این اثر، دقیق است، اما همه این امور بی‌هیچ اضطرابی و بی‌هیچ ملامتی روایت شده‌اند و در آن از امکان جهان دیگری که نافی و نقطه مقابل جهان موجود است، هیچ نشانی نیست، یعنی از جهانی تازه که در آن نیروهایی به همان قدرتمندی نظم موجود بتوانند دوپون‌ها را نه

به مرگ، بلکه به زندگی و حتی به زندگی راستین‌تر و پربارتر هدایت کنند.

به همین سبب است که امروزه بر این نظرم که گرچه در این مورد ما با آثار ادبی راستین و برجسته رو به رو هستیم، اما با این همه این آثار بیانگر نوعی محدودیت همه جانبه آفرینش ادبی و هنری، شبیه و همانند محدودیتی هستند که هربرت مارکوزه آن را وجه مشخص جهان مدرن دانسته و نشان داده است که از دو بُعد متفاوت زندگی یعنی بُعد واقعی و بُعد ممکن که انسان را تعریف می‌کنند، بُعد ممکن که اساس آفرینش هنری بر آن بنا شده است به نحو فزاینده از اذهان محو می‌گردد تا سرانجام به پدیده‌ای منجر شود که خود مارکوزه آن را «انسان یک بُعدی» نامیده است.

محدود شدن دامنه بُعد ممکن زندگی بی‌گمان مستلزم محدودیت چشمگیر عرصه‌ای است که آفرینش هنری در آن شکل می‌گیرد، اما کافی نیست که این محدودیت را مشاهده کنیم و درباره آن سخن بگوییم زیرا که این موضوع فقط در مقیاسی بسیار اندک به مسأله اراده یا استعداد نویسنده مربوط می‌شود. مسأله بیشتر به جایگاه انسان در جامعه معاصر ارتباط می‌یابد، جایگاهی که در درون آن آفرینش هنری بخشی مهم اما در هر حال فقط یک بخش دارد. به همین سبب با مبارزه در راه دگرگونی بنیادی کلیت این جامعه، در راه گسترش دامنه بُعد ممکن هم در عرصه شرکت در مسؤولیتها و تصمیم‌گیریها و هم در عرصه اندیشه و آگاهی است که می‌توانیم شاید روزی به تغییر مسیر تحول کنونی جامعه و به پروردن امید به بشریتی آزادتر و فرهنگی راستین‌تر یاری برسانیم، تغییر مسیر و امیدی که در اصل دو جنبه موضوعی واحد و یگانه هستند و امیدواریم که روزی در آینده، دو جنبه واقعی و یگانه باشند.

پیوست ۲

نگاهی انتقادی به نظرگاه گلدمن

نگاهی انتقادی به نظرگاه گلدمن

نخستین اثری که از لوسین گلدمن به فارسی ترجمه و منتشر شده، فلسفه و علوم انسانی (ترجمه حسین اسدپورپیرانفر، سازمان انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۵۷) است. پس از این ترجمه نخستین کتابی که در ایران به طور گزرا به معرفی، بررسی و نقد نظرگاه گلدمن پرداخت و از معدود آثار جدی است که با بهره گیری از روشی خاص، بررسی جامعه‌شناختی رمان معاصر ایران را هدف قرار داد، کتاب «واقعیت اجتماعی و جهان داستان، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات» (نوشته دکتر جمشید مصباحی پور ایرانیان، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸) است. جمشید ایرانیان که خود تا حد زیادی از لوکاچ و گلدمن و روش ساختگرایی تکوینی الهام گرفته است در بخشی از کتاب خود (صفحات ۳۵ تا ۴۲) نکته‌ای انتقادی به نظرگاه گلدمن دارد که برای آشنایی بیشتر علاقه‌مندان به این مباحث و گسترش دامنه بحث جامعه‌شناسی ادبیات، آن را بی‌هیچ تغییری در اینجا ذکر می‌کنیم. (حتی شماره‌های ارجاعات - برای رعایت امانت در نقل - به همان صورت که در متن بوده‌اند، باقی مانده‌اند، جز اینکه برخی از اشتباه‌های رسم‌الخطی موجود در ارجاعات اصلاح شده‌اند):

«اکنون که به ساخت‌گرایی تکوینی باز می‌گردیم، از همین ابتدا یادآور می‌شویم که در عین تأیید پاره‌ای از نکته‌های مهم این روش، در جریان بررسی تجربی رمانهای فارسی، ما اندک اندک خود را ناگزیر به دور شدن از آن دیده و در واپسین تحلیل -از پاره‌ای از دیدگاهها- در برابر آن قرار گرفتیم.

اینک با رسم خطوط اساسی این تفاوتها آغاز کرده و در نخستین گام از تضاد درونی این روش سخن خواهیم راند.

پدیده‌چیزوارگی که محور شناسه (تعریف) گلدمن از رمان بر آن بنا شده، سرآپا با مفهومیهای آگاهی ممکن و امکان عینی، یعنی با مفهومیهایی که گلدمن آنها را بزرگترین رهاوردهای لوکاج در زمینه علوم انسانی می‌داند، در تضاد است. او می‌گوید: «ادبیات رمانی و شاید آفرینش شعری مدرن و نقاشی معاصر، کالبدهای اصیل آفرینش فرهنگی هستند، بی‌آنکه بتوان آنها را به آگاهی -ولو محتمل- گروهیهای اجتماعی ویژه‌ای نسبت داد»^{۴۲}. و می‌افزاید: «براستی دست کم در مورد جامعه‌ی غربی، تحلیل‌های مارکسیستی خود را نابسند نشان داده‌اند، پرولتاریای غربی نه تنها در برابر جامعه‌ی چیزواره، به عنوان نیروی انقلابی نایستاده بلکه وارونه‌ی آن به شیوه‌گسترده‌ای با این جامعه یگانه شده است»^{۴۳}. و باز ادامه می‌دهد: «پرسش اصلی این است که بدانیم پیوند میان ساخت اقتصادی و نموده‌های ادبی»^{۴۴} -در جامعه‌ای که این پیوند بیرون از آگاهی همگانی^{۴۵} است - چگونه بسته می‌شود؟»^{۴۶} و آنگاه: «وارونه‌ی باورهای سنتی، رمانی که مشخصه‌ی آن قهرمان پیچیده»^{۴۷} است، به عنوان یک کالبد ادبی^{۴۸} در وابستگی با تاریخ و گسترش بورژوازی پدید می‌آید، ولی نشاندنده‌ی آگاهی راستین^{۴۹} یا محتمل این طبقه نیست»^{۵۰}.

آنچه به دیدهٔ گلدمن بدیهی می‌آید، به هیچ روی بدیهی نیست! نخست اینکه هیچ سنجیداری به ما امکان تأیید این ادعا را نمی‌دهد که در جامعه‌ی بورژوازی آگاهی اجتماعی نیز حتماً باید بورژوازی باشد. همانگونه که بدیهی نیست که حتماً پیوند میان ساخت اقتصادی و تظاهرات ادبی باید بیرون از آگاهی همگانی و به میانجیگری سادهٔ ارزشهای داد و ستد ایجاد می‌شود.

وارونه‌ی آنچه گلدمن می‌پندارد، منش جمعی کار در جامعه‌ی بورژوازی پیشرفته و تصاحب فردی ارزش اضافی، پدید آورندهٔ برخوردی سخت میان آگاهی پرولتاریایی و آگاهی بورژوازی است.*

با تکیه بر مفهوم آگاهی بازتابی^{۵۱} و با بدیهی شمردن بستگی راستاراست میان ساخت اقتصادی و کالبد رمانی، در جامعه‌ی تولید کننده برای بازار، به راستی گلدمن به سوی یک برداشت مکانیکی از جریان اجتماعی تاریخ گام می‌زند. بی‌میانجی بودن پیوند میان ساخت اقتصادی و کالبد رمانی فرضی بیش نیست. در جریان بررسی‌های تجربی رمانهای فارسی ما نیز یک همگونی استوار میان کالبد رمانی و کالبد اجتماعی بازمی‌یابیم، ولی این همگونی با آنچه گلدمن می‌گوید یکسان نیست. هر شکل اجتماعی در آن واحد و به طور یکجا دربرگیرندهٔ سه رده پویایی است که هم متضادند و هم مکمل:

الف - روساختی که بر بنیاد اقتصادی همخوان خود جای دارد و ما آن را در واژه‌نگاری^{۵۲} جامعه‌شناختی، پویاییهای همزمان^{۵۳} می‌خوانیم.

ب - بازمانده‌های^{۵۴} روساخت کالبد اجتماعی گذشته که ما آنها را با پویاییهای گذشته^{۵۵} می‌نمایانیم.

پ - جوانه‌های^{۵۶} روساخت کالبد اجتماعی آینده یا پویاییهای

* چنانچه مستعمرها آزاد شوند این برخوردها آشکارتر خواهند شد.

آینده.

رمان همانا به کالبد ادبی کشیدن این سه رده پویایی در هر جامعه‌ی بورژوایی است؛ و هم از اینروست که میان کالبد رمانی و کالبد اجتماعی بورژوایی همگرایی^{۵۷} هایی وجود دارد. از این دیدگاه رمان یک میدان به تمام معنی دیالکتیکی است.

نویسنده با بیان آنچه که گمان می‌کند به جهان داستان زبیده است، در واقع آنچه را که آرزو می‌کند در جهان راستین پدید آید بیان می‌کند. بدینسان او گزارشگر جهان‌بینی^{۵۸} و اندیشه‌شناسی^{۵۹} این یا آن لایه، طبقه و یا گروه اجتماعی است. از همین دیدگاه است که اثر او به این یا آن مقوله‌ی اجتماعی وابسته می‌شود. نویسنده بی‌آنکه خود از مکانیسم کار خویش آگاه باشد، گزارشگر گرایشهای راستین این یا آن میانه‌ی^{۶۰} اجتماعی است، و شاید این نهایت کار اوست. بدیهی است که او می‌تواند با تخیل خویش داستان اثر خود را بیافریند، ولی هرگز نخواهد توانست ارزشها و قانونهایی را که بر زندگی قهرمانان داستان خود او فرمانروا هستند اختراع کند. آنچنان که ما در تحلیل مجسم رمانها نشان خواهیم داد، این ارزشها و قانونها تعیین کننده^{۶۱} ساختهای ذهنی و رفتارهای گروههای اجتماعی، نویسنده‌ی وابسته به این گروهها و آدمهای داستان او هستند. با چنین نگرانی به مسأله‌ی ادبیات، داستان اثر چه راستین باشد و چه تخیلی هیچ گونه اهمیت درجه‌ی اولی در پژوهشهای جامعه‌شناختی دارا نمی‌باشد.

اگر شناسه‌ی گلدمن را که می‌گوید: آگاهی اجتماعی در جامعه‌ی چیزواره^{۶۲} بازتاب ساده‌ای است از زندگی اقتصادی، بپذیریم، در تحلیل پایانی رمان عبارت خواهد بود از به کالبد ادبی کشیدن پویاییهای همزمان. در نتیجه پیدا نیست در این میان تکلیف گذشته و آینده چه

خواهد شد!

ارزشهای داد و ستد را همچون ارزشهای مطلق انگاشتن و کوشش برای گسترش این مطلق‌های چندی بر سراسر جنبه‌های زندگی اجتماعی یکی از کوششهای طبیعی بورژوازی، در زمینه‌ی اندیشه‌ی شناختی است که روز به روز با گسترش اقتصاد بازاری^{۶۳} گسترش می‌یابد. ولی بی‌بهره ماندن طبقه‌های تولید کننده از ارزش اضافی، بهره‌وری فردی مشتی چند از انسانها از آن و محدودیت امکانهای مادی لایه‌های بینابینی^{۶۴}، ناخشنودیهای پدید می‌آورند که در پویاییهای درونی جامعه ره‌گشوده و آن را به سوی یک دگردیسی آرام یا خشن می‌راند. امکانهای عینی فرآمده از همبار ناهمگنی^{۶۵}هایی که ویژه جامعه‌ی بورژوایی پیشرفته می‌باشد، از یکسو و آگاهی راستین یا محتمل تولید کنندگان از سوی دیگر، موتورهای این دگردیسی به شمار می‌آیند. از دیدگاه گلدمن آگاهی همگانی در جامعه بورژوایی پیشرفته تنها بازتاب ساده‌ای از زندگی اقتصادی است. حال اگر پیوندهای چیزواره جامعه‌ی بورژوایی با بازتاب خود در ذهن انسانها سبب چیزوارگی ذهنی^{۶۶} آنها شود آینده باید همواره شبیه اکنون باشد و این رویای بورژوازی است.

در تحلیل جامعه‌شناختی رمان، چهره‌بندیهایی که گلدمن بر اساس مفهوم چیزوارگی به دست می‌آورد تا حد زیادی مکانیکی می‌باشند. او سه فاکتور مهم را در تحلیل خود نادیده می‌گیرد: ۱- آگاهی همگانی. ۲- کنش همگانی. ۳- داوری همگانی که نه تنها نسبت به «من آمپیریک» واقعه‌های بیرونی هستند بلکه خود سه ارابه‌ی مهم تاریخ نیز به شمار می‌آیند.

اما تفاوت اساسی میان روش گلدمن و روش ما که پژوهشهای ما را به راهی اساساً دگرگونه می‌کشد، چگونگی پاسخگویی به پرسش

زیبایی‌شناسی یعنی پرسشی است که بی‌گمان مسأله‌ی کانونی هر اثر ادبی به شمار می‌آید. وانگهی در این مورد ویژه روش ما با همه‌ی روشهای گذشته تفاوت بنیادی دارد. و هم از این دیدگاه است که ما گمان می‌کنیم به پیشرفت و عینی کردن بررسیهای جامعه‌شناختی ادبیات به سهم خود یاری کرده باشیم.

به دیده‌ی گلدمن منش زیبایی‌شناختی رمان به غنا و ساخت زبانی آن که خصلتی ناشناخته دارد وابسته می‌باشد. یعنی او زیبا را در خود رمان و ساخت زبانی^{۶۷} آن می‌بیند. هدف پایانی این دیدگاه زیبایی‌شناختی عبارت از این است که: با پژوهشهای پیشرفته در کالبد رمان عنصرهای ثابتی را که به زیبایی آن کمک کرده‌اند یافته و چهربندی نماییم تا به یاری آنها بتوان در آینده اثرهای ناب‌تری^{۶۸} پدید آورد. درست همین جاست که خواننده یک پژوهش وارونه پیش رو دارد و این چیزی است که با منش پویای جامعه‌شناسی سازش ندارد. چون مسأله‌ی زیبایی‌شناختی اثر از دیدگاه ما مهمترین مسأله‌ی آن است، لازم می‌دانیم تا در اینجا برداشتهای روش‌شناختی خود را برای روشن شدن موضوع بیان کنیم.

با تأیید این واقعیت ساده آغاز می‌کنیم که: موضوع رمان یک چیزی است. این «یک چیز» را می‌توان فیلم‌برداری کرد، در تئاتر نشان داد، و... جز آن. پس می‌بینیم که: ۱ - این چیز^{۶۹} نسبت به کالبد هنری که آن را گزارش می‌کند بیرونی است. ۲ - رمان تنها یکی از امکانهای گزارش آن است. اینک می‌افزاییم که: شیوه‌های گوناگون گزارش را می‌توان نشانه‌های گوناگون انگاشت. بنابراین رمان چیزی نشانه‌گذاری شده^{۷۰} است؛ به همین روال می‌توان از نقاشی، شعر، موزیک، نمایش و... جز آن نام برد. به جای این چیز از این پس ما واژه‌ی ماده^{۷۱} را به کار

خواهیم برد. از این رو رمان عبارتست از «نشانه‌گذاری ماده‌هایی که مستقل از ساخت زبانی آن وجود دارند». ساخت زبانی (واژه‌ها، عبارتها و جمله‌ها) ابزاری است که زبان برای نشانه‌گذاری ساخت موضوع بیرونی یعنی ماده مستقل از هنرمند در اختیار او می‌گذارد. اگر رمان چیز زیبایی را گزارش می‌کند، این تنها یکی از راه‌های گزارش این زیبایی است. امکانهای دیگر گزارش آن را پاره‌ای دیگر از میدانهای هنری به دست می‌دهند. پس چنین نتیجه می‌گیریم که زیبایی در موضوع‌هایی^{۷۲} که مورد گزارش هنری قرار می‌گیرند وجود دارد. از این دیدگاه موضوع زیبایی‌شناختی بیرون و جدا از ساخت زبانی رمان و در نتیجه پیش از ساخت‌گیری آن هستی مستقلی - در درون جامعه، طبیعت و یا تنها در ذهن آدمها (منجمله خود نویسنده) - دارد.

نکته‌ی دوم این است که گرچه زیبایی نسبت به ساخت زبانی رمان بیرونی است ولی همین زیبایی خود عنصر ثابتی نیست که در آینده به این ساخت افزوده گردد.

با بررسی تجربی رمانهایی که در پهنایی از زمان نوشته شده‌اند، به دو اصل^{۷۳} دیالکتیکی وابسته به زیبایی‌شناسی اثر برمی‌خوریم:

- ۱ - برداشت‌های زیبایی‌شناختی یک دوره با دوره دیگر فرق دارند.
- ۲ - این برداشتها با معنای فلسفی زندگی دوره خود پیوندی استوار دارند. به زبانی دیگر، برداشت‌های زیبایی‌شناختی با دگرگونی ارزشهای عام^{۷۴} زمان دگرگون می‌شوند. ما در خرده تحلیل‌های^{۷۵} رمانهای فارسی، پیوندهای استواری را که میان ارزشهای زیبایی‌شناختی اثر هنری و ارزشهای عام جامعه‌ی همزمان وجود دارند، به گونه‌ای مجسم نشان خواهیم داد. همچنین نشان خواهیم داد که این ارزشهای زیبایی‌شناختی به هنگامی که خود اندک اندک در درون پاره‌ای از گروههای اجتماعی

یعنی گروه‌های مدل^{۷۶} پدید می‌آیند، به طور همزمان به کار نویسنده و گرایش خواننده راستای همخوان می‌بخشند. در نتیجه ما خواهیم کوشید تا گام به گام، چگونگی پیوند میان: گرایشهای واقعی جامعه و بازتابهای هنری این گرایشها را با ایجاد پیوند میان رمانهای فارسی و متن اجتماعی^{۷۷} آنها نشان دهیم.

یک اثر هنری تنها در رابطه با خواننده است که می‌تواند ارزشی داشته باشد؛ در نتیجه ما نیز در یک چنین رابطه‌ای به مسأله‌ی زیبایی‌شناختی اثر خواهیم نگرست. ناگفته پیداست که خواننده به سوی اثرهایی می‌رود که در نگاه او گیرا و ارزشمندند. بنابراین نخستین پرسش عبارت از این است که بدانیم: چه چیز گیرایی در اثر وجود دارد و انگیزه‌ی گرایشهای خواننده چه چیزهایی هستند؟

در جریان بررسیهای نخستین، به ما ثابت شد که اساساً این انگیزه‌ها^{۷۸} در تحلیل پایانی عنصرهای اجتماعی-اقتصادی، هستند. برای نمونه ما کوشیده‌ایم تا مسأله‌ی هویت ملی را که پس از انقلاب مشروطیت مطرح شده و سبب بازگشت هوشمندان به تاریخ ایران باستان گردیده و اندوه دورافتادگی^{۷۹} را در میان آنان گسترده بود از یکسو، و بازتاب این پرسشهای اجتماعی-فلسفی را در بوف‌کور هدایت از سوی دیگر و همچنین نوع پیوند میان آنها را نشان دهیم. به همین شیوه، مسأله‌های پس از جنگ جهانگیر دوم را در رابطه با درونمایه‌ی رمانهایی که در این دوره تاریخی نوشته شده‌اند شکافته و نوع پیوند میان رمانهای این دوره تاریخی و پرسشهای زمان را بازنماییم.

کوتاه شده مسأله‌هایی را که تا کنون طرح کردیم می‌توان در سه رده اصلی باز نمود:

۱ - عنصر زیبایی‌شناختی بیرون از ساخت زبانی رمان و پیش از

آن - در جامعه، طبیعت یا تنها در ذهن پاره‌ای از گروه‌های مدل (منجمله خود هنرمند) هستی می‌یابد.

۲ - این عنصر، یک عنصر دیالکتیکی است.

۳ - برداشتهای زیبایی‌شناختی که تابعی از فلسفه‌ی همزمان خویش هستند در آن واحد بر «کار نویسنده» و «داوری خواننده» اثر کرده و به آنان راستایی همخوان می‌دهند.

درست به این ترتیب و نه به شیوه وارونه‌ی آن است که جامعه‌شناسی رمان یک منش کرداری^{۸۰} که منش هر پژوهش راستین است، به دست می‌آورد. این که بگوییم منش زیبایی‌شناختی رمان وابسته به غنای آن است در واقع، تعریف بسیار مبهمی کرده و راه پژوهش عینی اثر هنری را به روی خود بسته‌ایم. منش زیبایی‌شناختی رمان نه وابسته به غنای آن - که اصطلاحی بسیار محو است - بلکه به معنی دقیق علمی وابسته به: تعیین کننده‌های^{۸۱} اجتماعی زمان نگارش آن می‌باشد.

چرا رمانی که در یک دوره معین ارزشمند و زیبا دانسته می‌شد، در دوره دیگر به فراموشی * سپرده می‌شود؟ در این میان چه چیزی به راستی دگرگون شده است؟ آیا این غنای اوست که به خودی خود خوار گشته و به فقر گراییده است؟ یا اینکه عنصر دیگری مستقل از این رمان دگرگون گشته است؟ پاسخ به این پرسش کلید مسأله‌های یاد شده است.

ناگفته پیداست که عنصر دگرگون شونده خود اثر نیست. یک کار ادبی می‌تواند هزاره‌ها بماند بی‌آنکه ساخت زبانی آن دگرگون شود. پس این عنصر دگرگون شونده جهان‌بینی خواننده، برداشتهای زیبایی‌شناختی و داوری اوست. در هر برشی از زمان ما کارهای گذشتگان را به گونه‌ای

* این موضوع درباره‌ی بیشتر رمانهای رمانتیک و ناتورالیستی راست می‌آید.

دریافته‌ایم. این نیز بدیهی است که جهان‌بینی، برداشت و داوری خواننده، به خودی خود دگرگون نمی‌شوند. تأثیر فاکتورهای اجتماعی-تاریخی و در تحلیل پایانی، نقش تعیین‌کننده ساخت اقتصادی جامعه در دگرگونیهای معنوی همواره مشاهده می‌شوند.

با این همه گفتن اینکه: ساخت اقتصادی جامعه فاکتور تعیین‌کننده زیبایی رمان می‌باشد، هیچ مسأله‌ی مهمی را از پیش پا بر نمی‌دارد. بی‌گمان لازم است تا کردار ارزشهای عام که ارزشهای زیبایی‌شناختی را در درون خود پرورده و راستابخش جهان‌بینی انسانها هستند، نشان داده شود. و دست آخر اینکه، تنها میان خواننده و کار هنری است که یک میدان زیبایی‌شناختی^{۸۲} پدید می‌آید؛ و تا زمانی که اثر را در پیوند با خواننده ننگریم معنایی نخواهد داشت. نتیجه اینکه ارزشهای زیبایی‌شناختی بیرون از اراده نویسنده تولید شده و راستابخش کار خود او نیز هستند. از هر دیدگاهی که به این پدیده بنگریم، خواهیم دید که ارزشهای زیبایی‌شناختی ارزشهای فردگذر^{۸۳} هستند. مراد از این گفته این است که کار نویسنده کاری استوار به خود و بیرون از ارزشهای عام جامعه که تعیین‌کننده ساختهای ذهنی همه‌ی افراد می‌باشند، نیست. کار او هیچ وجه مشترکی با بازتابهای ساده غریزی پرنده‌ای که لانه‌ی خود را در درازای هزاره‌ها همواره به یک شکل ساخته، ندارد. کار جانور، برای نمونه، کار یک پرنده که در جامعه‌ی پرندگان و یا در تنهایی زیست می‌کند، همواره یکسان است. عنصر تعیین‌کننده اثر یک جانور، در درون خود جانور قرار دارد. وارونه‌ی آن، عنصر تعیین‌کننده اثر انسان (در این مورد ویژه نویسنده) بیرون از هستی خود او و بیرون از اراده و غریزه هر انسان دیگری جای دارد. این نفس منفرد نیست که با ماجراجوییها یا نبوغ خویش یک اثر هنری را که با دیگر فرآورده‌های

فرهنگی زمان او و با جهان‌بینی افراد دیگر همگروه و همزمان این همه همگونی دارد اختراع می‌کند. در این مورد ویژه ما سراپا با لوسین گلدمن هم‌راییم. او می‌گوید: «پدید آورندگان راستین اثرهای فرهنگی، گروه‌های اجتماعی هستند و نه نفس‌های منفرد». سخن راست این است که ما بجز دو نکته‌ی تئوریک و زیبایی‌شناختی مهم که یادآور شدیم، با دیگر برداشت‌های روش‌شناختی گلدمن کمابیش هم‌راییم».

یادداشت‌های پیوست ۲

- 42) L. Goldmann. *pour une sociologie du roman*. p. 44,
Idees Paris, 1970
- 43) *Ibid.* p. 44
- 44) manifestation littéraire
- 45) conscience- collective
- 46) *Ibid.* p. 48
- 47) héros problématique
- 48) forme littéraire
- 49) conscience réelle
- 50) *Ibid.* p. 53
- 51) conscience reflet
- 52) terminologie
- 53) dynamismes synchroniques
- 54) reliquats
- 55) dynamismes diachroniques
- 56) germes

- 57) convergence
- 58) vision du monde
- 59) idéologie
- 60) Milieu
- 61) déterminant
- 62) société reifiée
- 63) économie de marché
- 64) couches intermediaires
- 65) hétérogénéité
- 66) réification mentale
- 67) structure verbale
- 68) pur(e)
- 69) chose
- 70) codifié
- 71) matériau
- 72) objet
- 73) principe
- 74) valeurs universelles
- 75) micro - analyse
- 76) Groupes modeles
- 77) contexte social
- 78) motif
- 79) nostalgie
- 80) caractère opératoire

- 81) déterminant
- 82) champs esthetique
- 83) transindividuel (le)

پیوست ۳

زندگینامه لوسین گلدمن

زندگی‌نامه لوسین گلدمن

لوسین گلدمن^۱ در ۱۹۱۳ در بخارست دیده به جهان گشود و تمامی دوران کودکی را در بوتوزانی، یکی از شهرهای کوچک رومانی سپری کرد و تحصیلات دوره متوسطه را نیز در همان جا گذراند. پس از گرفتن دیپلم، در بخارست در رشته حقوق به تحصیل پرداخت و نخستین شناخته‌های خود را از اندیشه مارکسیستی در همان جا به دست آورد. در ۱۹۳۳، مدت یک سال را در وین گذراند و در آنجا به ویژه در درسهای ماکس آدلر^۲ شرکت کرد و با سه کتاب از نخستین آثار گئورگ لوکاچ نیز آشنا شد (روح و صورتها^۳، نظریهٔ رمان^۴، تاریخ و آگاهی طبقاتی^۵)؛ از آن پس، اندیشه لوکاچ بر تمامی سیر پرورش فکری او تأثیر گذاشت.

گلدمن در ۱۹۳۴ به پاریس رسید و در آنجا نخست دکترای اقتصاد سیاسی را در دانشکده حقوق و سپس لیسانس زبان آلمانی و لیسانس فلسفه را در سوربن گرفت. از همان هنگام بر مقوله‌های اساسی اندیشه خود، به ویژه مقوله «کلیت» - که مقوله محوری مجموعه آثارش شد - مسلط گردید.

در ۱۹۴۰ از تهاجم فاشیستهای آلمانی گریخت و به تولوز رفت اما

در آنجا دستگیر گردید و در اردوگاهی زندانی شد. سپس فرار کرد. به هنگام حمله ارتش «منطقه آزاد فرانسه» در ۱۹۴۲، مخفیانه به سوئیس رفت و تا سپتامبر ۱۹۴۳ در یکی از اردوگاههای پناهندگان به سر برد. در پی وساطت ژان پیازه آزاد شد و یک بورس تحصیلی برای آماده ساختن تز دکترای فلسفه در دانشگاه زوریخ گرفت: انسان، جماعت و جهان در فلسفه ایمانوئل کانت. پژوهشی درباره تاریخ دیالکتیک.^۷ سپس مدت یک سال دستیار ژان پیازه در ژنو شد و از کارهای «معرفت‌شناسی تکوینی»^۸ او بسیار تأثیر پذیرفت. گلدمن بر آن بود که این آثار پیازه مؤید پژوهشهای خود او هستند.

پس از آزادی فرانسه به پاریس بازگشت و پژوهشگر «مرکز ملی تحقیقات علمی» (C.N.R.S) شد. در این هنگام به تحقیق درباره موضوعی پرداخت که رساله دکترای او در رشته ادبیات شد: خدای پنهان. بررسی درباره نگرش تراژیک در «اندیشه‌ها» ی پاسکال و نمایشنامه‌های راسین.^۹ این اثر، تحلیلی مارکسیستی از ادبیات بر مبنای ساختارهای ذهنی جمعی است که گروههای اجتماعی پرورده‌اند. این کتاب در طرح کار بزرگی درباره اندیشه دیالکتیکی که قرار بود با تحقیقی درباره گوته و مارکس دنبال شود، جای می‌گیرد. اما در این میان امیل برهیه^{۱۰} از او خواست تا برای مجموعه «دایرةالمعارف جدید فلسفه» که در «مرکز نشر دانشگاهی فرانسه» (P.U.F) مسؤولیت آن را بر عهده داشت، کتابی بنویسد که علوم انسانی و فلسفه^{۱۱} نام گرفت و در ۱۹۵۲ منتشر شد. خدای پنهان در ۱۹۵۶ به چاپ رسید و نخستین جلوه تجدید حیات نقد ادبی در فرانسه بود که مجادله‌هایی گسترده را هم در محافل نقد دانشگاهی و هم در محافل نقد مارکسیستی برانگیخت.

در ۱۹۵۹، پژوهشهای دیالکتیکی^{۱۲} را که مجموعه‌ای از بررسیهای نظری مارکسیستی درباره مسائل جامعه‌شناسی، جامعه‌شناسی ادبیات و فلسفه است، منتشر کرد. در همان سال به مدیریت «اکول پراتیک» (E.P.H.E، دانشسرای عالی پاریس) برگزیده شد (مقامی که تا هنگام مرگ خود در ۱۹۷۰ آن را حفظ کرد) و در آنجا رشته جامعه‌شناسی ادبیات و فلسفه را که به ویژه بر محور جامعه‌شناسی اندیشه فلسفی مارکسیستی و مسائل جامعه‌شناسی رمان و مسائل فلسفه اگزیستانسیالیستی (لوکاچ، هایدگر، سارتر) متمرکز بود بنیاد گذارد.

در ۱۹۶۱، انستیتوی جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد بروکسل از او خواست تا «مرکز جامعه‌شناسی ادبیات» را تأسیس کند که خود او در ۱۹۶۴ به ریاست آن برگزیده شد و در آنجا پژوهشهایش را دنبال کرد. انتشار کتاب جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) در ۱۹۶۴ حاصل این پژوهشها بود. گلدمن به مسائل جامعه‌شناسی ادبیات و تأثیر معاصر نیز توجه داشت (رمان نو، ژان ژنه،^{۱۳} سارتر، گومبروویچ^{۱۴}). گلدمن در آخرین سالهای زندگی توجه بسیار ویژه به مسائل جامعه معاصر غرب ابراز می‌داشت. دو کتاب آخر او، ساختارهای ذهنی و آفرینش فرهنگی^{۱۵} و مارکسیسم و علوم انسانی^{۱۶}، نشاندهنده یک ذهن پویا و نگران است که به تحلیل نظری جامعه غرب می‌پردازد تا عواملی را که درد این جامعه، راه سوسیالیسم را هموار می‌کنند، نمایان سازد.

در واقع گلدمن خود را همواره متفکری در مسیر اندیشه هگل، مارکس و لوکاچ جوان می‌دانست و تمامی پژوهشهایش در مسیر تکامل اندیشه سوسیالیستی جای دارند. توجه او به «خود-فرمانی»^{۱۷} از نوع یوگسلاوی و به چشم‌اندازهایی که جنبش دانشجویی و کارگری در ماه مه ۱۹۶۸ در فرانسه گشوده بود، نشان همین امر است.

یادداشت‌های پیوست ۳

۱) این زندگینامه را آننی گلدمن در دسامبر ۱۹۷۰ تنظیم کرده و نخستین بار در اثر زیر منتشر شده است:

Lucien Goldmann, *Situation de la critique racinienne*
L'Arche, 1971

2) Botosani

۳) Max Adler، سیاستمدار و نویسندهٔ سیاسی اتریشی (۱۸۷۳ - ۱۹۳۷)، نمایندهٔ جناح چپ حزب سوسیال دموکرات اتریش، نظریه‌پرداز شوراهای کارگری - م.

4) *Die Seele und die Formen*

5) *Die Theorie des Romans*

6) *Geschichte und Klassenbewusstsein*

7) *Mensch, Gemeinschaft und Welt in der Philosophie*

Immanuel Kant. Studien zur Geschichte der Dialektik

8) *épistémologie génétique*

9) *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les*

"Pensées" de Pascal et le théâtre de racine

10) Emile Bréhier

11) *Sciences humaines et philosophie*

12) *Recherches dialectiques*

۱۳) Jean Genet ، نویسنده و نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی، متولد ۱۹۱۰.

۱۴) Gombrowicz ، نویسنده لهستانی (۱۹۰۴ - ۱۹۶۹).

15) *Structurs mentales et création culturelle*

16) *Marxisme et sciences humaines*

17) auto - gestion

واژه نامهٔ فارسی به فرانسوی

communauté	اتحاد، اجتماع، جماعت
communauté suffisante	اتحاد کافی
oeuvres de fiction	آثار تخیلی
fait divers	اخبار صفحه حوادث روزنامه ها
authenticité	ارزش راستین، اصالت
satisfaction	ارضای
libérale	آزاد، لیبرال
transcendance	استعلا
transcendance verticale	استعلائی عمودی
transcendante	استعلائی
autonomie	استقلال
communauté	اشتراک
principe d'inertie	اصل ایستایی و حفظ وضعیت
sujet	آفریننده ؛ -ذهن
économie libérale	اقتصاد آزاد
conscience	آگاهی

conscience collective	آگاهی جمعی
conscience possible	آگاهی ممکن
<i>Zugerechnetes Bewusstsein *</i>	آگاهی ممکن
éclectique	التقاطی
typologie	الگوشناسی
abstrait	انتزاعی
organique	انداموار
pensée conceptuelle	اندیشه مفهومی
homo economicus	انسان اقتصادی
déshumanisation	انسان ستیزی
cohérence	انسجام
concret	انضمامی
idéalisme	اید آلیسم
idéalisme abstrait	اید آلیسم انتزاعی
équibration	ایجاد تعادل
fétichisme de la marchandise	بت‌وارگی کالا
découpage de l'objet	برش (تقطیع) موضوع
transposition	برگردان
rétroactivement	به طرزی موثر بر احوال گذشته، قهقرایی
réponse significative	پاسخ معنادار
catharsis	پالایش (تخلیه هیجانی)

* واژه‌هایی که با حروف ایتالیک چاپ شده‌اند، آلمانی هستند.

sublimé	پالایش یافته
phénomène	پدیدار
phénoménologique	پدیدار شناختی
épiphénomène	پدیده تبعی و فرعی
Problématique	پروبلماتیک
<i>Bildungsideal</i>	پرورش آرمانی
post-épique	پسا - حماسی
illusion réifiante	پندار شیء واره ساز

dégradé	تباه
dégradation	تباهی
empiriste	تجربه باور
analyse structurale interne	تحلیل ساختاری درونی
imaginaire	تخیلی (آفریده نویسنده)
synthétique	ترکیبی
trotskyenne	تروتسکیایی
trotskyste	تروتسکیستی
trotskysante	تروتسکی مآب
explication	تشریح
possession	تصاحب
possession de l'objet	تصاحب شیء (عین، موضوع)
accidentelle	تصادفی
opposition	تضاد
équilibre	تعادل

opposition	تقابل
opposition constitutive	تقابل ذاتی
désacralisation	تقدس زدایی
totalité	تمامیت
totalité réalisée	تمامیت تحقق یافته
allégorique	تمثیلی
auto-régulation	تنظیم خودکار
parallélisme	توازی، همپایی
transposition	جا به جایی
déterministe	جبرباور
recherche dégradée	جست و جوی تباه
collective	جمعی
imaginaire (l')	جهان تخیل
monde de conformisme et de convention	جهان سازگاری و همرنگی
	با جماعت و عرف و سنت
universelle	جهانگستر، عام
vision du monde	جهان‌نگری
proprement romanesque	حقیقتاً رمانی
particulier	خاص
sous-crédation	خرده آفرینش
sous-conversation	خرده گفت و گو

auto-limitation	خودبازدارندگی
égoïsme	خودپرستی
auto-gestion	خودفرمانی
autonomie	خودفرمانی، استقلال
fantastique	خیالی (غیر واقعی)
nouvelle	داستان کوتاه
thème	درونمایه
thématique	درونمایه‌ای
compréhension	دریافت
compréhensif	دریافتی
essence	ذات
authentique	راستین، اصیل
mass media	رسانه های گروهی
dépassement	رفع
roman	رمان
roman éducatif	رمان آموزشی
roman psychologique	رمان روانشناختی
roman à héros problématique	رمان قهرمان پروبلماتیک
psychologique	روانشناختی
psychanalyse	روانکاوی

<i>Zeit</i>	زمان
biographie	زندگینامه
misogynie	زن ستیزی
libido	زیست مایه، لیبدو
structure	ساخت، ساختار
structure mentales	ساختارهای ذهنی
structures réificationnelles	ساختارهای شیء‌واره‌ای
structuré	ساختارمند
structuration	ساختاریابی
structuraliste-génétique	ساختاری-تکوینی، ساختگرای تکوینی
destructuration	ساخت شکنی
structuralisme	ساختگرایی
structuralisme statique	ساختگرایی ایستا
structuralisme génétique	ساختگرایی تکوینی
mécanisme	ساخت و کار، مکانیسم
conformisme	سازگاری، هم‌رنگی با جماعت
dépolitisation	سیاست زدایی
personne	شخص
personnalité	شخصیت
poésie lyrique	شعر غنایی
réification	شیء‌وارگی

forme	صورت، فرم
formelle	صوری
implicite	ضمنی
schématique	طرح وار
ironie	طنز
générale	عام
mysticisme	عرفان
convention	عرف و سنت
rationalisme	عقل باوری
idéologique	عقیدتی، مسلکی، ایدئولوژیک
scientisme	علم زدگی
objectif	عینی ؛ - عینیت نگر
absence non thématisée	غیبت درونمایه نشده
anhistorique	غیر تاریخی
anesthétique	غیر زیباشناختی
sujet	فاعل
sujet	فاعل عمل
dépassement	فرا تر رفتن

individualiste	فردگرا
hypothétique	فرضی
forme	فرم، صورت
forme romanesque	فرم (صورت) رمانی
trans-individuelle	فوق فردی، جمعی
héros problématique	قهرمان پروبلماتیک
tout	کل
théologique	کلامی
totalité	کلیت، تمامیت
totalités relatives	کلیتهای نسبی
chronique romancée	گاهشمار رمان وار
typologie	گونه‌شناسی
drivé	مبدل
contenu	محتوا
contenu ésotérique	محتوای نهانی و باطنی
tolérance	مداراگری، تساهل
problématique	مسأله‌ساز، پرسش‌انگیز؛ -پروبلماتیک
concret	مشخص، ملموس، عینی
conditionnement	مشروط بودن

conditionnement sociologique	مشروط بودن جامعه شناختی
humour	مطایبه یا هزل
épistémologie	معرفت شناسی
concept	مفهوم
conceptuelle	مفهومی
essai	مقاله
relation inter-individuelle	مناسبات میان افراد
ontique	موجود شناختی
objet	موضوع ؛ -عین، شیء
médiation	میانجی
médiatisation	میانجی گری
inauthentique	ناراستین
mécontètement affective non conceptualisée	نارضایتی عاطفی که بیان مفهومی پیدا نکرده است
non-conformiste	ناسازگار، مخالف همرنگی با جماعت
frustration	ناکامی
profane	نامقدس
hétérogène	ناهمگون
relativiste	نسبی باور
théoricien	نظریه پرداز
attitude	نگرش ؛ -رهیافت
symbole	نماد
pièce à thèse	نمایشنامه عقیدتی

apparence	نمود
genre	نوع
nihilisme	نیست‌انگاری، نیهیلیسم
répression	واپس‌زنی، سرکوبی
donné (le)	واقعیت موجود
chronique	وقایع‌نامه
<i>Sein</i>	هستی
ontologique	هستی‌شناختی
corrélation	همبستگی
parallélisme	همپایی
homologie	همخوانی
convergente	همگرا
analogie	همگونی
identité	یگانگی
identité de contenu	یگانگی محتوا

واژه نامهٔ فرانسوی به فارسی

absence	غیبت
absence non thématifiée	غیبت درونمایه نشده
abstrait	انتزاعی
accidentelle	تصادفی
allégorique	تمثیلی
analogie	همگونی
analyse structurale interne	تحلیل ساختاری درونی
anesthétique	غیر زیباشناختی
anhistorique	غیر تاریخی
apparence	نمود
attitude	نگرش ؛ -رهیافت
authenticité	ارزش راستین، اصالت
authentique	راستین، اصیل
auto-gestion	خودفرمانی
auto-limitation	خودبازدارندگی
autonomie	خودفرمانی، استقلال

auto-régulation	تنظیم خودکار
<i>Bildungsideal</i>	پرورش آرمانی
biographie	زندگینامه
catharsis	پالایش ؛ -تخلیه هیجانی
chronique	وقایعنامه، گاهشمار
chronique romancée	گاهشمار رمان وار
cohérence	انسجام
collective	جمعی
communauté	اتحاد، اشتراک، اجتماع، جماعت
communauté suffisante	اتحاد کافی
compréhensif	دریافتی
compréhension	دریافت
concept	مفهوم
conceptuelle	مفهومی
concret	انضمامی، مشخص، عینی، ملموس
conditionnement	مشروط بودن
conditionnement sociologique	مشروط بودن جامعه‌شناختی
conformisme	سازگاری، هم‌رنگی با جماعت
conscience	آگاهی
conscience collective	آگاهی جمعی
conscience possible	آگاهی ممکن
contenu	محتوا

contenu ésotérique	محتوای نهانی و باطنی
convention	عرف و سنت
convergente	همگرا
corrélacion	همبستگی
découpage de l'objet	برش (تقطیع) موضوع
dégradation	تباهی
dégradé	تباه
dépassement	فراتر رفتن، رفع
dépolitisation	سیاست زدایی
dérivé	مبدل
désacralisation	تقدس زدایی
déshumanisation	انسان ستیزی
déstructuration	ساخت شکنی
déterministe	جبر باور
donné (le)	واقعیت موجود
égoïsme	خودپرستی
éclectique	التقاطی
économie libérale	اقتصاد آزاد
emprisiste	تجربه باور
épiphénomène	پدیده تبعی و فرعی
épistémologie	معرفت شناسی
équilibracion	ایجاد تعادل

équilibre	تعادل
essai	مقاله
essence	ذات
explicatif	تشریحی
explication	تشریح
fantastique	خیالی (غیر واقعی)
fait divers	اخبار صفحه حوادث روزنامه‌ها
fétichisme de la marchandise	بت‌وارگی کالا
forme	فرم، صورت
formelle	صوری
forme romanesque	فرم (صورت) رمانی
frustration	ناکامی
générale	عام
genre	نوع
héros problématique	قهرمان پروبلماتیک
hétérogène	ناهمگون
homo economicus	انسان اقتصادی
homologie	همخوانی
humour	مطایبه، هزل
hypothétique	فرضی

idéalisme	اید آلیسم
idéalisme abstrait	اید آلیسم انتزاعی
identité	یگانگی
identite de contenu	یگانگی محتوا
idéologique	مسلکی، عقیدتی، ایدئولوژیک
illusion réifiante	پندار شیء واره ساز
imaginaire	تخیلی (آفریده نویسنده)
imaginaire (l')	جهان تخیل
implicite	ضمنی
inauthentique	ناراستین
individualiste	فردگرا
ironie	طنز
libérale	آزاد، لیبرال
libido	زیست مایه، لیبدو
mass media	رسانه های گروهی
mécanisme	ساخت و کار، مکانیسم
mécontentement affective non conceptualisée	نارضایتی عاطفی که بیان مفهومی پیدا نکرده است
médiation	میانجی
médiatisation	میانجی گری
misogynie	زن ستیزی
monde de conformisme et de convention	جهان سازگاری و همرنگی
	با جماعت و عرف و سنت
mysticisme	عرفان

nihilisme	نیست‌انگاری، نیهیلیسم
non-conformiste	ناسازگار، مخالف همرنگی با جماعت
nouvelle	داستان کوتاه
objectif	عینی ؛ -عینیت‌نگر
objet	موضوع ؛ -شیء، عین
oeuvres de fiction	آثار تخیلی
ontique	موجودشناختی
ontologique	هستی‌شناختی
opposition	تضاد، تقابل
opposition constitutive	تقابل ذاتی
organique	انداموار
parallélisme	همپایی، توازی
particulier	خاص
pensée conceptuelle	اندیشه مفهومی
personnalité	شخصیت
personne	شخص
phénomène	پدیده‌ار
phénoménologique	پدیدارشناختی
pièce à thèse	نمایشنامه عقیدتی

poésie lyrique	شعر غنایی
possession	تصاحب
possession de l'objet	تصاحب شیء (عین)
post-épique	پسا - حماسی
principe d'inertie	اصل ایستایی و حفظ وضعیت
problématique	پروبلماتیک ؛ - مسأله ساز، پرسش انگیز
profane	نامقدس
proprement romanesque	حقیقتاً رمانی
psychanalyse	روانکاوی
psychologique	روانشناختی
rationalisme	عقل باوری
recherche dégradée	جست و جوی تباه
réification	شیء وارگی
relation inter-individuelle	مناسبات میان افراد
relativiste	نسبی باور
réponse significative	پاسخ معنادار
répression	واپس زنی، سرکوبی
rétroactivement	به طرزى مؤثر بر احوال گذشته، قهقرایی
roman	رمان
roman à héros problématique	رمان قهرمان پروبلماتیک
roman éducatif	رمان آموزشی
roman psychologique	رمان روانشناختی

satisfaction	ارضا
schématique	طرح وار
scientisme	علم زدگی
Sein	هستی
sous-conversation	خرده گفت و گو
sous-création	خرده آفرینش
structuralisme	ساختگرایی
structuralisme génétique	ساختگرایی تکوینی
structuralisme statique	ساختگرایی ایستا
structuraliste-génétique	ساختاری-تکوینی، ساختگرای تکوینی
structuration	ساختاریابی
structure	ساختار، ساخت
structuré	ساختارمند
structures mentales	ساختارهای ذهنی
structures réificationnelles	ساختارهای شیء‌واره‌ای
sublimé	پالایش یافته
sujet	آفریننده، فاعل، فاعل عمل ؛ -ذهن
symbole	نماد
synthétique	ترکیبی
thème	درونمایه
thématique	درونمایه‌ای
théologique	کلامی
théoricien	نظریه پرداز

tolérance	مداراگری، تساهل
totalité	کلیت، تمامیت
totalité réalisée	تمامیت تحقق یافته
totalités relatives	کلیتهای نسبی
tout	کل
transcendance	استعلا
transcendance verticale	استعلاى عمودى
transcendante	استعلایی
trans-individuelle	فوق فردی، جمعی
transposition	برگردان، جا به جایی
trotskyenne	تروتسکیایی
trotskyante	تروتسکی مآب
trotskyte	تروتسکیستی
typologie	گونه شناسی، الگو شناسی
universelle	جهانگستر، عام
vision du monde	جهان نگری
<i>Zeit</i>	زمان
<i>Zugerechnetes Bewusstsein</i>	آگاهی ممکن

نمایه نامها

آداموف، آ. ۳۹	باومگارتن ۴۲، ۵۵
آدلر، ماکس. ۱۹۶، ۳۷۱، ۳۷۴	بتهوون، ل. ۲۱۰
ارنبورگ، ا. ۱۷۵، ۲۶۰	برما ۳۴۵
اسپینوزا، ب. ۴۲	بره یه، ا. ۳۷۲
استالین، ژ. ۱۳۹، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۶، ۲۵۴، ۲۵۰، ۲۲۷	بکت، س. ۳۹
استاندال ۴۷، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۸	بوخنسکی، ای.م. ۴۸
اسدپور پیرانفر، ح. ۳۵۵	پاسکال، ب. ۴۱، ۸۳، ۸۶
اشپنگلر، ا. ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۶۳	۳۲۳، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۳۰
اشیل ۱۷۷	۳۳۶، ۳۷۲
انریو، ا. ۲۸۶	پروست، م. ۲۷۰، ۲۷۸، ۳۴۵، ۳۴۶
اولیویه، آ. ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۱۲	پیازه، ژ. ۴۴، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۷۲
اولیویه، ک. ۳۰۱، ۳۰۲	تروئسکی، ل. ۹۰، ۱۳۶-۱۳۹، ۱۴۱، ۱۹۴، ۲۵۱، ۲۵۷
اونامونو، م.د. ۸۲، ۲۶۲	تزارا، ت. ۲۴۹
ایرانیان، ج.م. ۵۳، ۳۵۵	تولستوی، ل. ۲۲
باکونین، م. ۱۹۹	جویس، ج. ۲۷۰، ۲۷۸، ۲۸۰
بالزاک، ا.د. ۴۰، ۴۱، ۴۷، ۵۵	
۲۶۰، ۲۶۹، ۲۷۰	

- چانکای-شک ۱۴۰، ۱۴۲، ۲۷۸، ۲۹۳، ۳۱۱، ۳۴۴، ۳۷۳
 ۱۴۵-۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۶۸، ساروت، ن. ۹، ۱۵، ۵۵، ۲۶۷-
 ۱۷۰، ۱۷۲، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۸-۲۸۲،
 ۲۹۷-۲۹۹، ۳۴۹
 خراسانی، ش. ۴۸
 سرژ، ویکتور. ۸۸، ۲۵۰
 سروانتس ۴۷
 سعادت، ا. ۱۵، ۲۹۸
 سنت اگزوپری، آ.د. ۱۸۴، ۱۸۸،
 ۲۵۹، ۲۶۱
 سو، ا. ۴۳
 سورل، ژ. ۱۹۶، ۲۶۲
 سون یات سن ۹۹
 سید حسینی، ر. ۲۶۱، ۲۶۳
 ذکاء، س. ۲۵۷
 شاتویریان، ف.ر. ۱۱۷
 شکیپر، و. ۲۷۷
 راسین، ژ. ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۶،
 ۳۳۰، ۳۳۴، ۳۷۲
 راکوفکسی، ک. ۱۷۵، ۲۶۰
 رب-گرییه، آ. ۹، ۱۳، ۱۵، ۲۸،
 ۵۵، ۲۶۷، ۲۷۰-۲۷۲، ۲۷۸
 ۲۷۹، ۲۸۱-۲۸۴، ۲۸۸، ۲۹۱-
 ۲۹۸، ۳۰۰-۳۰۲، ۳۰۵-۳۰۸،
 ۳۱۰-۳۱۲، ۳۴۹، ۳۵۰
 ژنه، ژ. ۳۷۳، ۳۷۵
 ژرار، ر. ۱۹، ۲۰، ۲۲-۲۹، ۳۱،
 ۳۴، ۴۴، ۴۹، ۲۷۸
 کاتریس، ژ. ۳۰۱
 کافکا، ف. ۲۸، ۳۹، ۵۵، ۲۷۰،
 سارتر، ژ.پ. ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۲

۳۷۳	۲۷۸، ۲۸۰، ۲۹۳، ۳۴۴
	کامو، آ. ۲۸، ۲۷۸، ۲۹۳، ۳۴۴
	کانت، ا. ۳۷۲
مارکس، ک. ۲۸، ۳۵، ۳۶، ۴۰، ۵۳، ۱۹۶، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۷، ۳۳۱، ۳۷۲، ۳۷۳	کرنی، پ. ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۳۴
مارکوزه، ه. ۳۵۱	کلایست، ه. ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۸
ماکیاولی ۲۰۶	کلر، گ. ۴۸، ۲۲
مالرو، آ. ۹، ۱۰، ۱۵، ۱۹، ۲۰، ۴۵، ۵۷، ۵۹-۶۱، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۷۱، ۷۳، ۷۴، ۷۷-۸۲، ۸۴-۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۷، ۹۸، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۳، ۱۳۶-۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۱-۱۷۹، ۱۸۵، ۱۸۷-۱۹۰، ۱۹۲-۱۹۴، ۱۹۶، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴-۲۱۷، ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۰-۲۵۶، ۲۵۹، ۱۶۲-۲۶۴، ۳۴۳	گاسندی، پ. ۳۲۳
	گاندی، ۱۰۰، ۱۰۳
	گلدمن، آ. ۳۷۴
	گلدمن، ل. ۴۴-۴۷، ۵۰-۵۳، ۵۵، ۶۳، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۳۵، ۳۴۹، ۳۵۵-۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۵، ۳۷۱، ۳۷۲
	گنجاروف ۴۸
	گوته، ی. و. ۲۲، ۲۶۰، ۲۷۸، ۳۷۲
	گومبروویچ، و. ۳۷۳، ۳۷۵
	گویا، ف. ۲۳۰، ۲۶۴
موزیل، ر. ۲۷۸، ۲۸۰	لایبکا، ژ. ۲۹۹
موسولینی ۱۰۷، ۱۴۴، ۲۵۲	لافایت، م. د. ۵۰
مولیر، ژ. ب. ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۳۴	لسینگ، گ. ا. ۲۹۰
میلانی، ع. ۲۵۳، ۲۶۳	لنین، و. ا. ۱۸۳، ۲۶۳
ناپلئون ۹۶، ۲۵۱	لوکاج، گ. ۱۹-۲۹، ۳۴، ۳۶، ۴۲، ۴۴-۴۹، ۵۴-۸۳، ۸۶-۱۵۰، ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۱۳، ۲۵۰، ۲۵۶، ۲۶۳
نجفی، ا. ۲۶۳	۲۷۲، ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۹۱، ۲۹۹
نیچه، ف. ۱۷۷، ۲۲۹، ۲۳۰	۳۱۹، ۳۳۱، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۷۱

واگنر ۱۷۷

ولتر، ف.م.آ. ۲۹۰

هایدگر، م. ۲۲، ۲۳، ۴۲، ۴۸، ۴۹،

۸۵، ۸۷، ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۷۳

هدایت، ص. ۳۶۲

هگل، گ.و.ف. ۱۳، ۵۳، ۳۷۳

هوسرل، ا. ۲۸۱

هومر ۱۷۷

هیتلر ۱۷۵

یانسن (ژانسن) ۳۳۷، ۳۳۸

یونسکو، ا. ۳۹

کتابشناسی آثار لوسین گلدمن

La communauté humaine et l'univers chez Kant, P.U.F., 1948. Réédition dans la Collection "Idées", Gallimard, 1967 (avec une nouvelle préface) sous le titre: *Introduction à la philosophie de Kant*.

Sciences humaines et philosophie, P.U.F., 1952. Rééditions dans la Collection "Médiations", Gonthier, 1966 (avec une nouvelle préface); 1971 (suivi de "Structuralisme génétique et création littéraire", paru en traduction anglaise "Ideology and writing", *The Times Literary Supplement*, Londres, 28 septembre 1967).

Racine. L'Archc, 1956. Réédition dans la Collection "Travaux", 1970.

Le dieu caché, Gallimard, 1956. Rééditions 1988.

Recherches dialectiques, Gallimard, 1959. Rééditions 1980.

Pour une sociologie du roman, Gallimard, 1964. Rééditions 1965 (avec une nouvelle préface et une étude sur

L'Immortelle d'Alain Robbe-Grillet rédigée en collaboration avec Anne Olivier publiée dans *L'Observateur*, 18 septembre 1964); dans la Collection "Idées", 1968.

Structures mentales et création culturelle, Anthropos, 1970.
Marxisme et sciences humaines, Collection "Idées", Gallimard, 1970.

Situation de la critique racinienne, Collection "Travaux", L'Arche, 1971.

La création culturelle dans la société moderne, Collection "Médiations", Gonthier-Donoël, 1971.

EDITIONS.

Correspondance de Martin de Barcos, Abbé de Saint-Cyran, P.U.F., 1956.

ARTICLES NON RÉUNIS EN VOLUME (30-6-1972).

"Les conditions sociales et la vision tragique du monde", *Echanges sociologiques II*, C.D.U., 1948.

"Pascal et la pensée dialectique", *Empédocle*, janvier 1950.

"thèses sur l'emploi du concept de vision du monde en histoire de la philosophie", in *L'Homme et l'Histoire*, P.U.F., 1952.

"Remarques sur la théorie de la connaissance", in

Epistémologie/ Epistemology, Actes du XI^e Congrès Internationale de Philosophie (Bruxelles, 20-26 août 1953), Editions E. Nauwe - laerts, Louvain/ North - Holland Publishing Co., Amsterdam, vol. II, pp. 90-95.

"Au sujet du "plan" des *Pensées* de Pascal", *Bulletin de la Société d' Etude du XVII siècle*, n° 23, 1954.

"*Port-Royal*, de H. de Montherlant, à la Comédie Française", *Théâtre populaire*, n° 11, janv.-fév. 1955, p. 86.

Participation à la discussion "La mémoire", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 50 année, n° 4, oct.-déc. 1956.

L'Hôtel du Libre-échange", *Théâtre populaire*, n° 22, janv. 1957, p. 87.

Participation aux discussions du Colloque *Descartes*, Ed. de Minuit, Cahiers de Royaumont, Philosophie II, 1957.

"Un bilan désabusé. A propos de Fritz Sternberg : *Kapitalismus und Sozialismus vor dem Weltgericht* (Capitalisme et socialisme devant jugement de l'histoire); *Marx und die Gegenwart* (Marx et notre temps)", *Arguments*: 1 année, n° 2, fév.-mars 1957.

"Réponse à Rubel", *Les Temps Modernes*, n° 142, déc. 1957, p. 1141.

- "Quelques remarques sur la philosophie d'Adorno",
Allemagne d'aujourd'hui, n° 6, déc. 1957, pp. 94-96.
- "Philosophie et scientisme", *Cercle ouvert*, n° 9, "Chacun peut-il philosopher? ", La Nef, 1957.
- Participation à la discussion "L'être devant la pensée interrogative" *Bulletin de la Société française de philosophie*, 52^e année, n° 1, janv.-mars 1958.
- "Faust, de...", *Théâtre populaire*. n° 32. 4^e trimestre 1958, p. 139.
- "L'apport de la pensée marxiste à la critique littéraire",
Arguments, 3^e année, n° 12-13, janv.-mars 1959.
- Participation à la discussion, in *Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia (1958)*, vol. II, *L'uomo e la natura*, G.C. Sansoni, Florence, 1960.
- "Liberté et valeur", in *Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia (1958)*, vol. III, *Libertà e valore*, G.C. Sansoni, Florence, 1960.
- Préface à J.Jaurès: *Les origines du socialisme allemand*, Maspero, 1959.
- "Phèdre, de Racine et *Nathan le Sage*, de Lessing (...) au Théâtre des Nations", *Théâtre populaire*, n° 38, 2^e trimestre 1960, p.110.
- "Une pièce réaliste: *Le Balcon*, de Genet", *Les Temps Modernes*, n° 171, 1960.

- "Etre et dialectique", *Etudes philosophiques*, n° 2, avn.-juin 1960, pp. 205-212.
- "Jean Jaures, la question religieuse et le socialisme", *Bulletin de la Société d'études jaurésiennes*, 1^{re} année, n° 1, 1960.
- "Civilisation et économie", in *L'Histoire et ses interprétations*, Mouton Co., Paris- La Haye, 1961, pp. 76-86.
- "Marx, Lukàcs, Girard et la sociologie du roman", *Méditations*, n° 2, 1961, pp. 143-153.
- "La démocratie économique et la création culturelle", *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 1-2, Bruxelles, 1961, pp. 239-258.
- Intervention a la Rencontre Internationale de Royaumont, in *Quel avenir attend l'homme?*, P.U.F., 1961, pp. 266-269.
- "Problemes d'une sociologie du roman", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. XXXII, 1962, pp. 61-72.
- "Diderot, la pensée des Lumières et la dialectique", *Médecine de France*, n° 136, 1962, pp. 33-40.
- "Marilyn, ce negatif de notre temps", *France-Observateur*, n° 644, 6 sept. 1962.
- "Structures de la tragédie racinienne", in *Le Théâtre*

tragique, J. Jachuot éd., Publications du C.N.R.S., 1962.

La place d' *Andromaque* dans l' oeuvre de Racine", *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 40, nov. 1962, pp. 107-119.

Participation aux discussions du Colloque *La Philosophie analytique* (1958), .Ed. de Minuit, 1962.

Paricipation à la discussion "Les sciences humaines et la philosophie" (nov. 1962), *Bulletin de la Société française de philosophie*, 57° année, n° 3, juil.-sept. 1963.

"Lumières et dialectique", in *Utopies et Institutions au XVIII° siècle*, Mouton & Co., Paris-La Haye, 1963, pp. 305-314.

"Les écrits du jeune Lukàcs", postface à G.Lukàcs : *La Théorie du roman*, Gonthier, 1963. (Primitivement paru dans *Les Modernes*, n° 195, 1962, sous le titre : "A propos de *La Théorie du roman*, de G. Lukàcs".)

"Le siècle de Pascal", in *L'Homme a-t-il créé Dieu à son image ?*, Les Editions de L'Union rationaliste, 1964, pp. 143-169.

"*Le Mariage*, de W. Gombrowicz", *France-Observateur*, n° 718, 6 fév. 1964.

Préface à G. Namer : *L'Abbé Le Roy et ses amis. Essai sur*

le jansénisme extrémiste extra-mondain, S.E.V.P.E.N.,
1964.

Entrevista con. Victor Florès Olea, *Revista de la
Universidad de Mexico*, avril 1964, pp. 16-19.

Entrevista con Lorenzo Batallan, *El Nacional, Caracas*, 1
nov. 1964.

Entrevista con Guillermo y Julieta Sucre, *Zona Franca*,
Caracas, 1 année, n° 5, première quinzaine de nov.
1964.

Discussion au XV^e Congrès de l'Association Internationale
des Etudes Francaises, in *Littérature et stylistique; Les
visages de la critique depuis 1920; Molière*, Cahiers de
l'Association *Internationale des Etudes Francaises*, n°
16, 1964.

"Ces intellectuels sans attache. A propos de Karl Korsch :
Marxisme et philosophie", *Le Nouvel Observateur*, n°
17, 11 mars 1965.

"Le livre et la lecture dans les sociétés industrielles
modernes", *Le Drapeau, Montréal*, oct. 1965.

To the memory Paul Alexander Baran, *Monthly Review*,
vol. 16, n° 11, New York, mars 1965, p. 105.

"Kierkegaard", in *Kierkegaard vivant*, UNESCO-
Gallimard, Collection "Idées", 1966.

"Structuralisme, marxisme, existentialisme", *L'Homme et la*

Société, n° 2, 1966.

"Dimenzije i smerovi aktuelne filozofske misli", *Odjek*, n° 21, Sarajevo, 1-11-1966.

"Jean Piaget et la philosophie", in *Jean Piaget et les sciences sociales*, Cahiers Vilfredo Pareto, n° 10, Genève 1966, pp. 5-23.

"Sur le problème de l'objectivité en sciences", in *Psychologie et épistémologie génétique. Thèmes piagétien*s, Dunod, 1966.

"Le structuralisme génétique en sociologie de la littérature" (1964), in *Littérature et Société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*; Editions de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1967, pp. 195-222.

"Actualité de la pensée de Karl Marx" (1965), *L'Homme et la Société*, n° 4, 1967.

"Conditions de l'interprétation dialectique", in *L'Ambivalence dans la culture arabe*, J.Berque et J.-P. Charnay, éd. Anthropos, 1967, pp. 356-358.

"Epistémologie de la sociologie", in *Logique et connaissances scientifiques*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1967, pp. 992-1018.

Pascal, Compagnia Edizioni Internazionali, Collection "I Protagonisti...", Milan, 1967 (trad, italienne de Lisa

Baruffi).

Participation au VI^e Colloque de l'Association Internationale des Sociologues de Langue Francaise (Royaumont, 1965), "Sociologie de la "Construction Nationale" dans les Nouveaux Etats", *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 2-3, Bruxelles, 1967, pp. 558-560.

Discussion au Colloque de Royaumont (27-30 mai 1963), in *Hérésies et Société dans l'Europe pré-industrielle des XI-XVIII siècles*, Mouton, 1968.

"Structure sociale et conscience collective des structures", *Raison présente*, n° 7, 1968.

(Reproduit in *Structuralisme et marxisme*, éd, 10-18-1970.)

"Les sciences humaines doivent-elles intégrer la philosophie?", in *Recherche et science de l'homme*, Cahiers du Centre Economique et social de perfectionnement des cadres de la F.N.S.I.C. (C.G.C.), XVI session, cycle II, Collection "Elites et Responsabilités", 1968, pp. 9-32.

Participation à la discussion "La différence" (janv. 1968), *Bulletin de la Société française de philisophie*, 62^e année, n 3, juil.-sept. 1968.

Participation à la Table Ronde "Pourquoi les étudiants?"

(23 mai 1968), *L'Homme et la Société*, n° 8, 1968.

"Sociologia de la literatura", *Diario SP*, n° 206, Madrid, 8 mai 1968, pp. 14-15 (en collaboration avec Jacques Leenhardt).

Participation au débat sur *l'Autogestion* organisé par *Le Nouvel Observateur* (6 juil. 1968), publication partielle Lucien Goldmann-Serge Mallet. *Autogestion*. cahier n° 7, déc. 1968.

Entretien avec Michèle Georges sur "La croyance en Dieu", *L'Express*, n° 892, 12 août 1968.

Entretien sur l'Université, Supplément II de *l'Express*, s.d., 3 juin 1968.

Rectificatif à propos de l'article "Université" du Supplément II, *L'Express*, n° 884, 17 juin 1968.

"La denuncia sociologica e culturale" (sept. 1967), texte rédigé par Brigitte Navelet d'après l'enregistrement de la conférence de Lucien Goldmann, in *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, La Biennale di Venezia, Venise, 1968 (trad. italienne de Ernesto Rubin de Cervin).

Premessa a "La reificazione" de Lucien Goldmann, *Ideologie*, n° 8, Rome, 1969 (trad italienne de Giusi Oddo).

Pubblicazioni di Lucien Goldmann, *Ideologie*, n° 8, Rome,

1969) (en collaboration avec Brigitte Navelet).

"Idéologie et marxisme", in *Le Centenaire du Capital*,
Mouton & Co., Paris-La Haye, 1969, pp, 297-341.

"Filozofski Angazman i Angazovanje Filozofa
(L'engagement de la philosophie)", interview par
Jasmina Alic, *Lica*, n° 20-22, Sarajevo, juil.-sept.
1969.

Participation à la discussion "Quest-ce qu'un auteur?" (fév.
1969), *Bulletin de la Société française de philosophie*,
63° année, n° 3, juil.-sept. 1969.

"La mort d'Adorno", *La Quinzaine littéraire*, n° 78, 1 -15
sept. 1969.

Préface à F.Dumont : *La dialectique de l' objet
économique*, Anthropos, 1969.

"Note sur quatre films de Godard, Bunuel et Pasolini",
Revue de l'Institut de Sociologie, n° 3, Bruxelles, 1969.

Présentation de l'Exposition A. Bueno-S.Loffredo,
Catalogue G. 30, mai 1969.

Entretien sur la pluridisciplinarité avec J.-P. Tadros, *Le
Devoir*, Montréal, 4 oct. 1969, pp. 13-14.

"Structuralisme génétique et analyse stylistique", in
Linguaggi nella società e nella tecnica, Edizioni di
Comunità, Milan, 1970.

"Arta si disciplinele umane", interview par Ion Pascadi,

- Romania Literaria*, n° 25 (89), Bucarest, 18 juin 1970.
- Entretien sur la théorie avec Brigitte Devismes, *VH 101*, n° 2, 1970.
- "Structure : Human Reality and Methodological Concept" (1966), in *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, R. Maeksey et F. Donato éd. Baltimore, John Hopkins Press, 1970.
- "Sujet et objet en sciences humaines" (1969), *Raison Présente*, n° 17, janv.-mars 1971.
- "Reflections on history and class-consciousness" (1970), in *Aspects of history and class-consciousness*, I. Meszaros éd., Routledge & Kegan Paul Ltd., Londres, 1971.
- "Littérature (Sociologie de la)" (1970, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. X, 1971.
- "Lukàcs, Georg" (1970), in *Encyclopaedia Universalis*, vol. X, 1971.
- Révolution et bureaucratie", Communication au Colloque de Cabris (juil. 1970), *L'Homme et la Société*, n° 21, 1971.
- Interview sur les problèmes du Moyen-Orient (1970), *Israël-Palestine*, n° 3-4, Bruxelles, mars-avril 1971, pp. 35-36.
- "Eppur Si Muove" (fév. 1969), *The Spokesman*, n° 15-16, Londres, 1971 (trad, anglaise de Tom Wengraf).

Participation au III Colloque International de Sociologie de la Littérature (Royaumont, janv. 1968), in *Décrire, comprendre, expliquer*, Editions de l'Institut de Sociologie, Bruxelles (à paraître).

Entretien avec Marthe Robert (juil. 1969). in *Psychanalyse et sociologie*, Editions de l'Institut de Sociologie, Bruxelles (à paraître).

"Pascal und Port-Royal" (1960), in L. Goldmann, *Welflucht und Politik*, Luchterhand Verlag, Neuwied et Berlin, 1967 (original allemand).

Groupe de s. de la Litt. :

Brigitte Navelet,

Ecole pratique des Hautes Etudes,

Paris, juin 1972.

Publié dans Sami Naïr et Michael Lowy, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, Seghers, philosophie de tous les temps, 1973.

