



تاریخ رئالیسم

پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز

بوریس ساچکوف

تاریخ ریاست

ادبیات
فارسی

۴

۵

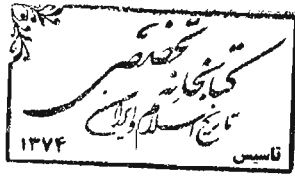
۳۰

رنالیسم چیست؟ میان رنالیسم و دیگر مکتبها و گرایشهای ادبی و هنری چه تفاوتی است؟ رنالیسم چه کمکی به پیشبرد فرهنگ انسان کرده است؟

این مسائل بغرنج و جالب توجه، با استناد بردامنه به تاریخ، ادبیات و فرهنگ، در کتاب حاضر مورد بحث قرار گرفته است.

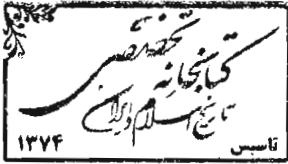
در «تاریخ رنالیسم»، نخست تصویر کاملی از رنالیسم همچون گرایشی مستقل در هنر و زیبایی شناسی، و پیوند آن با اندیشه اجتماعی ارائه می شود. سپس آثار بزرگترین نویسندگان اروپا از رنسانس تا امروز بررسی و توصیف می شود. آثار نخستین پیشگامان مکتب رنالیسم - رابله، سروانتس، شکسپیر، گوته - استادان رنالیسم انتقادی - بالزاک، تولستوی، داستایفسکی، استاندال - و در پایان آثار نویسندگان معاصری چون هاکلی، شولوخف، استاین بک، سرافیمویچ، هاینریش بول، جوزف کنراد و در مجموع میراث ادبی خلقهای جهان در پرتو آخرین پیشرفتها و دستاوردهای نقد ادبی، زیبایی شناسی و فلسفه در کتاب حاضر عمیقا بررسی می شود.





تاریخ رئالیسم

بوريس ساچکوف



تاریخ رئالیسم

پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز

ترجمه محمد تقی فرامرزی



Boris Suchkov
A History of Realism
Progress Publishers, Moscow, 1973

بوريس ساچکوف
تاریخ رئالیسم

ترجمه محمد تقی فرامرزی
چاپ اول: ۱۳۶۲

از این کتاب ۴۰۰۰ نسخه در چاپ میخک چاپ و صحافی شد
نشر تندر: تهران، خیابان انقلاب، خیابان فروردین

فهرست مطالب:

۷	۱. رئالیسم و واقعیت
۵۳	۲. رئالیسم و تاریخ
۱۹۴	۳. رئالیسم در عصر حاضر
۳۵۲	فهرست راهنما

رئالیسم و واقعیت

روند خلاقیت در هنر - این مهمترین فعالیت معنوی بشر - مستلزم اندیشیدن بر اساس تخیل است. طبیعت ادراک حسی انسان طوری است که این تخیلات در پی تأثیرات جهان خارج بر ذهن هنرمند، پدید می‌آیند.

حتی در جایی که هنرمند چیزی ابداع می‌کند که به گمان خودش از مرزهای عین‌نمایی نیز در می‌گذرد، در واقع، کاری نمی‌کند مگر تجدید سازمان و باز آفرینی اجزای تشکیل دهنده آن کلی که ما آن را واقعیت می‌نامیم.

وقتی هی یرونیوس بوش^۱ تابلوی *وسوسه سن آنتوان*^۲ را می‌کشید، ضمن ترسیم شیاطینی که از دوزخ خارج می‌شوند تا به زاهدی که در حجره‌اش نشسته است حمله کنند، از مصالحی سود جست که واقعیت به فراوانی در اختیارش قرار داده بود. شیطانها و دیوها که شکیبایی و ایمان زاهد گوشه‌نشین را می‌آزمودند، برخلاف شکل ظاهر غیر طبیعی‌شان، در واقع، از ماده‌ای کاملاً عادی ساخته شده بودند. بوش، در وجود این شیطانها و دیوها، فقط عناصر مریی موجودات طبیعی و اشیاء ساخته شده‌ای را درهم آمیخت که هر روز در اطراف خود می‌دید. او فقط ابعاد طبیعی آنها را تغییر داد، بخشهایی از اندام‌های موجودات زنده را به طرز شگفت‌انگیزی با هم ترکیب کرد و اشیاء معمولی نظیر ماهی‌تاوه و دیگچه، چاقو و کلاهخود را به دم حشرات و شاخکهای آنها وصل کرد، حیوانات را با بدن عنکبوت و ملخ مجسم کرد و این دیوها را زرده‌دار کرد، به این مخلوقات خیال سرکش خود عواطف انسانی بخشید، شیطانهای جهنم را مجبور کرد

1. Hieronymus Bosch

2. *Temptation of St. Anthony*

۸ تاریخ رئالیسم

که همچون شوخی کنندگان کین توز رفتار کنند. بدینسان، نقاشیهای او از این لحاظ که در وهله نخست مغایر تجربه روزانه زندگی به نظر می‌رسند و انسان را به شگفت وامی‌دارند، در واقع، به طرز کاملاً طبیعی، با نظام ارزشها و مفاهیم عصر او جور درمی‌آیند.

نقاشیهای خیالی، کالو^۳، یا مجموعه تابلوهای کاپریشو^۴ اثر گویا^۵ — آثاری که هنرمند آگاهانه و عمدتاً آنها را از قید تشابه با واقعیت رها کند — با وجود این، بر پایه عناصری از تأثیرات فکری، عاطفی و بصری مبتنی بود که بطور عینی از واقعیت سرچشمه گرفته است.

حتی وقتی انسان اولیه می‌کوشید صفات خداوندی به ثمرات تخیل خود بدهد و شناخت و مفهومی را که از خدا داشت به یاری هنر بیان کند، ضمن زنده نمایاندن مخلوق خیالی اش، نمی‌توانست از حدود این کره خاکی فراتر رود. نگاه ژرف بین، می‌تواند عناصر بنیادی مفاهیم واقعی جهان را که در ذهن بشر به شکل بتها و توتم‌های انسانهای اولیه، خدایان غول‌آسا و قهار تمدنهای گذشته، نمادها و صورتکهای شعائر دینی منعکس می‌شوند بشناسد. گذشته از این، حتی هنری «انتزاعی» مانند آرایش، بر ترکیب هندسی شکلهایی مبتنی است که رابطه عینی اشیاء، یا جانوران و گیاهان قراردادی و یا ترکیب هر دو را منعکس می‌کنند.

جالب توجه اینجاست که وینتروپ سارجنت^۶، آندریو ریتچی^۷ و رجینالد ویلنسکی^۸ تئوریسینهای هنر انتزاعی، و پیش از آنها واسیلی کاندینسکی^۹ پدر نقاشی انتزاعی، کوشیدند این جریان هنر مدرن را با ابراز این عقیده توجیه کنند که پرده نقاشی هنرمند انتزاع‌گرای، آخرین کشفیات فیزیک هسته‌ای را منعکس می‌کند و بدینوسیله به ماهیت جهان راه می‌یابد. بدینسان، این مخالفان متقاعد شده واقعیت، مجبور شدند واقعیت را به حمایت از تئوریهای هنرشناسانه خویش فراخوانند، زیرا فیزیک هسته‌ای و تبدیل انرژی، ذره ذره، به همان اندازه واقعی هستند که درخت و میوه، کوهها و ساختمانها، مردم و گلها و هر چیز دیگری که نقاشان اصیل ترسیم کرده‌اند، و مدافعان هنر انتزاعی، این چنین بی‌پروا سرزنش و به تجربه‌گرایی کورمتهم‌شان می‌کنند. این پناه بردن به جهان ذرات و به واقعیتی که نامریی ولی قابل درک برای ذهن بشر است، البته، فریب محض است. میان استفاده اختیاری از رنگی که روندهای درونی دنیای

3. Callot 4. *Caprichos* 5. Goya 6. Winthrop Sargeant
7. Andrew C. Ritchie 8. Reginald H. Wilensk
9. Vassili Kandinsky

رنالیسم و واقعیت ۹

ذرات اولیه را نشان دهد، و واقعیت اصیل، هیچ گونه رابطه‌ای وجود ندارد. ولی ماهیت استدلال‌های حامیان هنر انتزاعی برای توجیه تئوری‌هایشان، شایان تذکر است: آنها ضمن مبارزه با واقعیت، تسلیم آن می‌شوند.

هنر، اصولاً، علاقه‌ای به بازنمایی کردن شکل ظاهری واقعیت ندارد. هدف از آفرینش کار هنری، این نیست که عکسی از واقعیت تهیه شود. آفریده‌های هنر، تفاوت بسیاری با اشیاء دنیای خارج دارند، چون هنر ضمن جذب مفاهیم و تأثیرات مشتق از واقعیت، دنیای درونی انسان، تجاربش، شخصیت و تلقی‌اش از جهان خارج را هم منعکس می‌کند. هنر، به مثابه شکل خاصی از فعالیت معنوی و فکری بشر و نمایش نیرومندی از قدرتهای خلاق آدمی، با اینکه در نهایت از واقعیت مشتق می‌گردد، تا اندازه‌ای، از آن مستقل است. گوته^{۱۰}، وقتی به این رابطه غنی و پیچیده دیالکتیکی میان واقعیت و هنر اشاره می‌کرد، در واقع، از آگاهی بیکرانی برخوردار بود. گوته، ضمن مشاجره قلمی با دیدرو^{۱۱} که هدف هنر را تا حد نمایش بی‌کم و کاست پدیده‌های طبیعی پایین می‌آورد، اینطور می‌نویسد:

«هنر نمی‌کوشد که از هر لحاظ با طبیعت رقابت کند، بلکه همواره در سطح پدیده‌های طبیعی حرکت می‌کند. با وجود این، هنر، از عمق و قدرت خاص خود برخوردار است. عالی‌ترین جنبه‌های این پدیده‌های سطحی را تسخیر می‌کند، آنچه را که در آنها کامل است — کمال منطقی ابعاد، اوج زیبایی، فضیلت معنا و هیجانهای ظریف — آشکار می‌کند.

«ما طبیعت را چنان می‌بینیم که مستقلاً عمل می‌کند؛ هنرمند، به مثابه یک انسان و از جانب انسان، عمل می‌کند. از آنچه طبیعت به ما پیشکش می‌کند، ما فقط بخش کوچکی را به زندگی خود راه می‌دهیم، بخشی که ارزش طلبیدن دارد و لذتبخش است؛ آنچه هنرمند در اختیار انسان می‌گذارد، باید کاملاً برای حواس ما ملموس و لذتبخش باشد، تماماً شادی آور و آرامش بخش باشد، غذای روح را فراهم کند، سراپا آموزنده و تلطیف کننده باشد؛ هنرمند، از طبیعتی که او را آفریده، سپاسگزار است و بدینسان، طبیعت دیگری بر آن می‌افزاید، طبیعتی که زائیده احساسها و اندیشه‌هاست، طبیعتی که به دست انسان به کمال رسیده است.

«ولی اگر تمامی مسایل به این گونه باشند، نابغه، هنرمند حرفه‌ای، باید موافق قوانین و قواعدی عمل کند، که خود طبیعت تجویز می‌کند، قوانینی که تضادی با طبیعت ندارند، و نشان دهنده مایه بیکران هنرمند هستند، چون هنرمند فقط به یاری این قوانین

10. Goethe

11. Diderot

۱۰ تاریخ رئالیسم

است که چگونگی شناخت و استفاده از مایه استعداد خویش و ثروتهای بی پایان طبیعت را می آموزد.»^{۱۲}

واقعیت، زیرساخت هر تخیلی است. این، طبیعی است، زیرا هنر زبان و یژه ای است که بشر از دوران باستان بدان سخن گفته است، و همانطور که واژه نمی تواند بدون مفهوم مشابهی باشد، هنر واقعی هم نمی تواند تخیل را از مضمون، یعنی از رابطه اش با آنچه که عیناً وجود دارد، چه در عرصه طبیعت و چه در عرصه اندیشه و احساس بشر — که به اندازه دنیای مادی، بخشی از واقعیت است — محروم کند.

هنر، در سراسر تاریخ، یار باوفای انسان بوده است، و پیشرفت و تکاملش با پیشرفت و تکامل فکر بشر همگام بوده است. به همین علت است که هنر هرگز نمی تواند وسیله ای برای پرکردن ساعات فراغت، منشأ لذت بی قید و بند یا وسیله ارضای نیازهای صرفاً هنرشناسانه باشد. هنر، درست از همان آغاز و از لحظه ای که به ظهور رسید، وظیفه ای دوگانه داشت: وظیفه ای در شناخت و وظیفه ای در زیبایی شناسی، که این هر دو، با هم متحد و از یکدیگر جدائی ناپذیرند.

نخستین نمونه های باقیمانده نقاشیهای غاری، صحنه های شکار که با دقت و رسانندگی قابل ملاحظه ای کشیده شده اند، این دو جنبه هنر را یکجا در خود دارند. هنرمندان اولیه، در جریان آفرینش این آثار، باید خود را تسلیم قدرت و جذابیت شادی آور خط و رنگ کرده باشند و تخیلها و تأثیراتی را که از روحشان لبریز شده بود به روی سنبگ خارای تسلیم نشدنی نقش زده باشند. احتمالاً، این هنرمندان ناشناخته، یگانه هنرمندانی نبودند که تحت تأثیر آفریده های خود قرار گرفته باشند. می توان چنین تصور کرد که خویشاوندان شمالی آنها در قبیله نیز از تابندگی هنر دوران سیاه قبیله ای پیش از تاریخ لذت می برده اند. نقاشیهای غاری، همچنین، جزئی از جادوی مراسم مذهبی مربوط به کار یا جادوی اما نخواهی بودند: توسل به نیروهای سیاه و تهدید کننده زمین و آسمان که در زندگی قبیله ای موثر بودند. جورج تامسون^{۱۳} متخصص معاصر فرهنگ پیش از تاریخ، می نویسد: «استرالیایی ها عادت دارند که صخره ها و غارها را با پیکره های انسانها و جانوران تزئین کنند...»

«پیکره های انسانها از هر دو جنس هستند، و در نمایش مشخصات جنسی زنان،

اغراق شده است. جانوران و گیاهان، تا آنجا که شناخته شده اند، از انواع خوراکی هستند — کانگورو، مارمولک و میوه های نالگو...»

12. Johann Wolfgang von Goethe, "Diderots Versuch über die Malerei" in *Sämtliche Werke*, Bd. 34, Leipzig, S. 100-01.

13. George Thomson

رنالیسم و واقعیت ۱۱

«برای تفسیر این نقاشیها می‌توانیم به خود بومیان که هنوز هم در جشنهایشان از آنها استفاده می‌کنند، مراجعه کنیم. در آغاز فصل باروری جانوران، این تصاویر را از نقاشی می‌کنند و یا دستی به روی آنها می‌کشند تا باران بیاید یا این جانوران نقاشی شده زاد و ولد کنند. بدینسان، فراوانی کانگورو و میوه‌نالگو تضمین می‌شود و زنها بارور می‌گردند.»^{۱۴} تامسون با اشاره به برخی ویژگیهای مشترک میان هنر قبیله بوشمن^{۱۵} و نقاشیهای غاری دوران پالئولیتیک علیا در فرانسه و اسپانیا می‌افزاید: «تشابه، آنچنان زیاد است که بعضی از صاحب‌نظران، آنها را کار افراد معینی می‌دانند... اکنون تمامی باستانشناسان توافق دارند که هدف اصلی این نقاشیها، جادو بوده است.»^{۱۶} او در باره تکوین هنر، چنین می‌گوید: «هنر، از بطن مراسم مذهبی ریشه می‌گیرد. به‌طور کلی، این حکمی است که هیچ پژوهنده جدی نمی‌تواند انکارش کند.»^{۱۷}

بدینسان، در سپیده‌دمان تاریخ، هنگامی که ذهن بشر نخستین بار از تخیلات هنری آگاه می‌شد، می‌بینیم که دست تجربه اجتماعی به میان می‌آید. اشتیاق هنرمند بدوی به بیان تأثیرات زندگی اش، دوش به دوش تلاش در جهت شناخت و تبیین زندگی به پیش می‌رود.

این ویژگی پراچ هنر، که از همان آغاز وجود داشته است، همان چیزی است که هنر را به صورت یک تاریخ بزرگ یعنی تاریخ نژاد بشر درمی‌آورد که به شکل کلمات، نقش‌های مرمرین یا نقاشیهای گوناگون توسط مورخان پیشگام بشمار می‌آید. بیان شده است که رویدادها و روح تمدنهای گذشته را به مراتب کاملتر از کاغذهای پوستی که قوانین و فرمانهای حکام بر آنها ثبت شده است، یا بقایای خاموش فرهنگ مادی را که باستانشناسان و تاریخ‌نگاران برای ما تفسیر می‌کنند، ضبط کرده‌اند.

ما باز هم می‌توانیم اندیشه‌ها و احساسهای شهروندان دولت‌شهرهای یونان یا روم را در پرتو تراژدیهای آشیل^{۱۸} طنز بی‌امان آریستوفان^{۱۹} و غزلهای تکان‌دهنده کاتولوس^{۲۰} درک کنیم. استیهای سبزه‌پوش روستاهای حوضه رود دون، هزاران هزار بار بهار و پائیز دیده، و استخوانهای روسها، قپچاقها و خزرها، سالها پیش به خاک تبدیل شده‌اند، با وجود این طنین صدای جنگاوران روسی که با کلاهخودهایشان از رود دون آب برمی‌داشتند، و نویسنده ناشناخته سرود سپاه ایگور^{۲۱} آنرا به نسلهای بعد سپرد، هنوز هم

14. George Thomson, *Studies in Ancient Greek Society. The Prehistoric Aegean*, London, 1954, pp. 53-54.

15. Bushman 16. *Ibid.*, pp. 54-55. 17. *Ibid.*, p. 463. 18. Aeschylus

19. Aristophanes 20. Catullus 21. *The Lay of Igor's Host*

به گوش می رسد. اشعار سه بندی در *کمدی الهی*^{۲۲} اثر دانته^{۲۳}، و تابلوی آخرین *قضاوت*^{۲۴} اثر *میکل آنژ*^{۲۵}، نشاندهنده هیجانهای شدید سیاسی شهرهای ایتالیا در زمانی هستند که اروپای سده های میانه به کشف میراث کهن ملت کوچکی توفیق یافته بود که در ساحل جنوبی شبه جزیره بالکان زندگی می کرد.

هنر و ادبیات، در سراسر حیات خود، تمام دگرگونیهایی را که در جریان تکامل توفانی بشریت، به وقوع پیوسته است، با دقت و حساسیت یک هواسنج ثبت کرده اند. زوال آرمانهای انسان دوستانه رنسانس — که با پیدایش روابط اجتماعی بورژوازی به زیر پا گذاشته شد — در تراژدیهای بعدی شکسپیر^{۲۶}، در اندوه حکیمانه *دون کیشوت*^{۲۷} و فلسفه اندرز آمیز تراژدی زندگی، رویا است^{۲۸} اثر *کالدرون*^{۲۹} که ناقوس مرگ فرهنگ زنده و خوش بینانه عصر رنسانس را به صدا درآورد، منعکس گردید. طنز سیاه سوئفت^{۳۰} و مایه های غم انگیزی که عناصر لطیف سمفونیهای موتسارت^{۳۱} را تشکیل می دهند، همچون پیش درآمدی بر سده نوزدهم — «قرن آهن» — با آن تضادهای شدت یافته اجتماعی اش — هستند.

تصویری که آثار هنری و ادبی از جهان ارائه می دهند، نسخه تماماً تقلیدی واقعیت نیست، و رنگها و رایحه های جهان را فقط به این علت در خود نگهداشته است که هنر، همواره، با جنبه های ماهوی طبیعت و زندگی بشر سرو کار داشته است. هر کار اصیل هنری، باید پیامی داشته باشد، این، شالوده و عنصر حیاتی هستی کار هنری است. تنها کاری که هنر می تواند بکند اینست که تابع انضباط بزرگ واقعیت شود ولی این بدان معنا نیست که هنر، همواره و در همه زمانها، رئالیستی بوده است.

رئالیسم به عنوان شیوه ای خلاق، پدیده ای است تاریخی که در مرحله معینی از تکامل فکری بشر، زمانی که انسانها نیاز مبرمی به شناخت ماهیت و جهت تکامل اجتماعی پیدا کردند، زمانی که مردم، نخست به طور مبهم و سپس آگاهانه، دریافتند که اعمال و افکار انسان از هیجانهای سرکش یا نقشه الهی ناشی نمی شود بلکه از علتهای واقعی، یا به بیان دقیق تر، از علتهای مادی سرچشمه می گیرد، به ظهور رسید. شیوه رئالیستی در هنر و ادبیات، زمانی به ظهور رسید که افراد جامعه با وظیفه شناخت آن نیروهای ناشناخته ای مواجه شدند که عملکرد مکانیسم روابط اجتماعی را تعیین می کنند.

- | | | |
|-----------------------------|-----------------|---------------------------|
| 22. <i>Divine Comedy</i> | 23. Dante | 24. <i>Last Judgement</i> |
| 25. Michelangelo | 26. Shakespeare | 27. <i>Don Quixote</i> |
| 28. <i>La Vida Es Sueño</i> | 29. Calderon | 30. Swift |
| | | 31. Mozart |

رنالیسم و واقعیت ۱۳

در نوشته‌های باستانی، در هنر گوتیک^{۳۲}، باروک^{۳۳}، روکوکو^{۳۴}، یا در آثار نویسندگان کلاسیسیست، نشانه‌هایی از واقعیت دیده می‌شود، ولی مطالعه حیات جامعه و زندگی افراد، با تمامی روابط پیچیده‌ای که دارند، فقط با پیدایش رنالیسم آغاز شد. آثار نویسندگان رنالیست پیشین نیز تصویر کاملی از زندگی جامعه، علایق و خواسته‌هایی که در گذشته، اذهان مردمان متعلق به گروهها و طبقات گوناگون اجتماعی را به خود مشغول می‌کرد، به انسان ارائه می‌دهند. این آثار نشان می‌دهند که آگاهی اجتماعی انسان چگونه تکامل یافت و مردمی که در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی زندگی می‌کردند چگونه با نظم اجتماعی ضدبشری آن در تضاد قرار گرفتند. از این میان، نویسندگان رنالیست، حماسه عصر جدید را آفریدند. این نویسندگان، در بسیاری موارد ناآگاهانه، و صرفاً به مدد ترسیم عینی و هوشیارانه زندگی اطرافشان، شرارت‌های تمدن غیرمنطقی مالکان را محکوم کردند.

رنالیسم، راه خود را از عرصه زندگی روزانه آغاز کرد. ترسیم زندگی اجتماعی را می‌توان در فکاهیات، داستانهای کوتاه طنزآمیز و موزون، و بعدها در داستانهای عیاران که از بطن خروشان طغیانهای توده‌ای، شورشهای دهقانی و جنگهای خونین مذهبی در سده‌های شانزدهم و هفدهم سر برون آورده بود، مشاهده کرد. لیکن، این، نه رنالیسم به معنای دقیق کلمه بلکه پیش درآمدی بر رنالیسم بود.

ولی اندیشه تئوریک فلسفی نیز که با مسایل زندگی در آستانه عصر جدید دست و پنجه نرم می‌کرد و می‌کوشید خود را از قید تصورات روحانی که دین‌شناسی و فلسفه متکلمین در اذهان مردم فرو کرده بود برهاند، تازه به شناخت جهان به مثابه یک کل مادی نزدیک می‌شد.

دکارت^{۳۵} با نظریه تفکیک ناپذیر بودن زندگی و تفکر، و فرانسیس بیکن^{۳۶} که در حصول شناخت جهان، توجه خود را به اهمیت تجربه معطوف می‌کرد، اندیشه علمی را دستخوش تحولی انقلابی کرد، و راه را برای نفوذ در طبیعت اشیاء و امور جهان باز کردند.

آنها با وجود ابتکار و دقتی که در حدسیاتشان دیده می‌شد، تا اندازه زیادی، وابسته سطح تکامل اندیشه علمی عصر خود بودند. دوگرایی متعالی و برخورد مکانیستی، که جزو ذاتی نظرات دکارت در باره دنیای جانداران بود، او را از ارائه تصویر دیالکتیکی واقعیت بازداشت. معهذاً، او با طرح مسئله تفکیک ناپذیر بودن زندگی و تفکر، پژوهش

32. Gothic

33. Baroque

34. Rococo

35. Descartes

36. Bacon

در باره روابط میان این دورا به حرکت درآورد. بیکن، همعصر ارشد دکارت، از این استعداد برخوردار بود که نیاز اصلی اندیشه عصر جدید، یعنی نیاز به پژوهش تحلیلی واقعیت را درک کند.

آلکساندر گرتسن^{۳۷} در کتاب خود به نام چند گفتار در باب مطالعه طبیعت^{۳۸} می نویسد اصل بنیادی فلسفه بیکن اینست که «اواز جزء، از آزمایش و مشاهده پدیده‌ها آغاز می کند و به تعمیم و مقابله هر آنچه که تاکنون به دست آمده است می رسد. تخریب در نظر بیکن، مشاهده انفعالی دنیای خارج و شرایط حاکم بر آن نیست. کاملاً برعکس، تجربه در نظر او کنش متقابل و آگاهانه تفکر و اشیاء دنیای خارج و فعالیت مشترک آنهاست، که بیکن آنها را در جریان تکاملشان، مهار می کند، نه به فکر اجازه می دهد به نتایجی دست یابد که نابهنگام باشند و نه به تجربه امکان می دهد که به شکل مجموعه مکانیکی یافته‌هایی باقی بماند که از «مراحل تحلیلی فکر» نگذشته باشد. هر اندازه تعداد کل مشاهده‌ها بیشتر و سرشارتر باشد، به همان اندازه، دقیق تر، می توان از طریق استقراء به اصول کلی رسید. ولی بیکن، که همیشه مردد و محتاط است، به محض کشف این اصول، می خواهد در جستجوی تعمیم یا توصیف، باز هم در بحر پدیده‌ها فرو رود.

«پیش از بیکن، آزمایش به طور تصادفی صورت می گرفت، و به عنوان اساس کار، حتی کمتر از حد معمول سنتی، مورد استفاده واقع می شد، تا چه رسد به نظاره عقلی. بیکن آزمایش را به عنصر ماهوی اصلی شناخت تبدیل کرد، به طوری که بعدها در سراسر تاریخ تکامل شناخت با آن همراه و مستلزم تصدیق دایمی شد، و به اتکای دقت انکارناپذیر و کلیت عینی اش، همچون مهاری بود بر تمایل اذهان انتزاعی برای دست یافتن به فضای رقیق کلیتهای متافیزیکی. بیکن به فکر انسان به اندازه طبیعت باور داشت، ولی این باورش هنگامی بیشتر می شد که این هر دو را یکجا می دید، چون وحدت این دورا پیش بینی کرده بود. او بر آن بود که فکر، با تکیه بر تجربه، دوشادوش طبیعت به پیش خواهد رفت، و تا زمانی که فکر به مرحله ای نرسیده که طبیعت را با وضوح کامل در ذهن مجسم کند، طبیعت، فکر را همچون شاگردش، هدایت خواهد کرد.

«این، یک دست آورد تازه، بی نهایت تازه و سترگ بود...»^{۳۹}

پژوهش در باره دنیای خارج، از مسیرهای بسیاری پیش می رفت. فلسفه، بیش

37. Alexander Herzen 38. *Letters on the Study of Nature*

39. A. Herzen, *Selected Philosophical Works*, Moscow, 1956, pp. 265-66.

رنالیسم و واقعیت ۱۵

از پیش، اطلاعات جمع آوری شده در علوم طبیعت را، که تدریجاً برای دوران انقلاب عظیم صنعتی آماده می شدند، جذب کرد. در این ضمن، همچنان که روابط بورژوازی گسترش می یافتند و تضادهای طبقاتی حادثتر می شدند، تمایل به تحلیل واقعیت در هنر و ادبیات نیز بیشتر شد و این در درجه نخست به معنای تحلیل محیط زندگی انسان بود.

تحلیل، یکی از ویژگیهای ماهوی رنالیسم، در هنر عصر رنسانس رو به تکامل نهاد. عصر رنسانس شاهد سبکهای بسیار گوناگون و شکل‌های گوتیک در کنار داستانها و حکایات ادبی بود که در آثار پوچیو براچیولینی^{۴۰} و ماسوچیودی سالرنو^{۴۱} معرفی می شدند و در آنها، افسانه‌های حماسی به شکل اشعار فکاهی و خنده دار لویجی پولچی^{۴۲} یا دلاوری قهرمانانه اورلاندوی خشمگین^{۴۳} اثر آریوستو^{۴۴} درآمدند و ذهن‌گرایی نوافلاطونیان، سبک گزینی و روح هنر باروک تدریجاً جانشین سنت صرفاً شعری پترارک^{۴۵} می شدند.

برخورد تحلیلی در آثار رابله^{۴۶}، سروانتس^{۴۷} و شکسپیر، نویسنده‌گان بزرگ عصر رنسانس نیز دیده می شود. داستان رابله‌ای که پیوندهای محکمی با ادبیات قومی و اسطوره‌ها داشت و منطق خارجی و خردگرایانه در داستان‌پردازی را نادیده می گرفت، یکی از جدیدترین مسایل مهم زیبایی‌شناسی زمانه را حل کرد. شخصیت‌های داستان گارگانتوا و پانتاگروئل^{۴۸}، علیرغم اغراق زیاد و وضعیت‌های استثنایی، ذاتاً نمونه‌ای واقعی از زندگی بودند. این داستان، با اینکه عمیقاً از اسطوره‌ها ریشه گرفته است، بذر برخورد تحلیلی را افشانده است، ولی کافی است برای اینکه نویسنده بتواند ویژگیهای اجتماعی سازمان‌یافته، فلسفه متکلمین، کشوداری و اصول اخلاقی فنودالها، و بالا تر از همه، و ویژگیهای انسان نوین را بشناسد و نخستین چهره‌های بورژوازی در حال تکوین را بنمایاند. پانورز^{۴۹}، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان که می گوید راه‌های گوناگونی برای ثروتمند شدن می شناسد و شرافتمندانه‌ترین آنها دزدی در روشنایی روز است، با تمام جذابیتش، نماینده یک عنصر ویرانگر و تجسم نیروهای جدیدی در جامعه است که تدریجاً در بطن نظام فنودالی رشد می کردند. آرمان بشر دوستانه «ناکجا آباد» یا صومعه تلما در دوره رنسانس، با پانورزیسم و با روابط واقعی میان انسانها، آنچنان که رابله و دیگر انسان‌گرایان بدان نظر داشتند، سازگار نبود. وجود این تضاد در داستان، نشان می دهد که رابله متوجه تضاد اصلی زندگی اجتماعی شده بود، بی آنکه از ماهیت

40. Poggio Bracciolini 41. Masuccio di Salerno 42. Pulci
43. Orlando Furioso 44. Ariosto 45. Petrarch 46. Rabelais
47. Cervantes 48. Gargantua and Pantagruel 49. Panurge

۱۶ تاریخ رئالیسم

حقیقی یا ابعاد آن آگاهی داشته باشد. لیکن، همین که او این تضاد را آشکار ساخت، گام بزرگی در جهت رئالیسم بود.

پنجاه سال بعد، همین تضاد، شالوده داستان **دون کیشوت** را تشکیل داد، اثری که عناصری از تمامی شاخه‌های ادبی و هنری آن زمان، از نثر طنزآمیز عاشقانه - روستایی و افسانه‌های حماسی منظوم گرفته تا شرح اطوار آدمی را به خود جذب کرده بود. با وجود اینکه **دون کیشوت** در جریان مسافرت و گردش بی هدف خود در راه‌های سنگلاخی و خشک با انواع افراد از سطوح مختلف جامعه برخورد می‌کند، و گردشهای او را به مسافرخانه‌های روستاها و کاخهای دوکها رهنمون می‌شوند، این داستان، تصویر کاملی از اسپانیای آن زمان نشان نمی‌دهد. درباره جزئیاتی که این داستان از زندگی و اخلاقیات روزانه در اختیار ما قرار می‌دهد، از داستانی که درباره مسافرت‌های **لازاریلو تورمس**^{۵۰} بذله‌گو نوشته شده و نویسنده اش ناشناخته است، جالب‌تر نیست. ^{۵۱} معهذابه اتکای ارزشهای ادبی و عامیت اش، به اتکای تضادی که منعکس کننده شکاف عمیق میان آرزوهای ظریف انسانی در راه سعادت و عدالت و زندگی آنچنان که واقعاً دیده می‌شود، از تمامی آثار ادبی آن زمان فراتر می‌رود.

تمایل تحلیلی در داستان سروانتس، بیش از داستان رابله است، هر چند، میثاق و عنصر خیالی، بازهم نقش بزرگی در این داستان ایفا می‌کنند. تحلیل سروانتس از جامعه، خیلی دقیق‌تر از تحلیل نویسنده پیش از او است. او روابط انسانی را کامل‌تر تحلیل می‌کند و به ژرفای علت‌های بنیادی اختلاف میان آرمانهای انسان گرایانه و واقعیت نفوذ می‌کند. این بدانجهت است که او ضمن بررسی ماهیت تضادهای عصر خود، به حکمت و عقل عامه مردم که در وجود **سانچوپانزا**^{۵۲} بصورت شاعرانه مجسم گردیده است، توسل جست. اگر رابله صادقانه به حصول هماهنگی در زندگی ایمان داشت و ناکجا آباد تلمنا تحقق پذیر می‌نمود، حکمت **دون کیشوت** در جای دیگر، یعنی در راهی است که سروانتس ضمن تجلیل از نیکی، رؤیای امکان پیروزی آنرا در شرایط حاضر از بین می‌برد.

در سپیده دمان عصر نوین، مردم تجربه قابل توجهی از زندگی در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی به دست آورده بودند. اربابان فئودال که به سرفها ستم می‌کردند، خودشان مطیع حکومت تک سالاری یا پادشاهی مطلق بودند. ثروتی که در

50. Lazarillo de Tormes

۵۱. معمولاً به هورتادو- دیمندوزا نویسنده اسپانیایی نسبت داده می‌شود.

52. Sancho Panza

رنالسم و واقعیت ۱۷

خزانه داریهای سلطنتی گردآوری شده بود، آهسته ولی با اطمینان، به وجوه بانکداران و رباخواران افزوده می شد.

نفوذ فاگرها^{۵۳} در امور کشوری، از سران حکومتی اروپا بیشتر بود و بورژوازی هم برای داشتن مکانی در آفتاب، مبارزه درنده خویانه و بی امانی علیه اشراف آغاز کرد. انبوه ماجراجویان به جستجوی الدورادو^{۵۴} در عرصه بیکران و ناپیموده اقیانوسها به راه افتادند، چون طلا، معیار فضیلت و مقام، آزادی و سعادت شده بود. همانطور که شکسپیر در تیمون آتنی^{۵۵} می نویسد:

ای فلز پر بها، ای جادوی رخشنده، ای زر
زشت از تو گشته زیبا، تیره گون از تو منور
پست والا، پیر برنا، کذب حق، ناکس دلاور
چيست گویدای خدایان! از چه رو این دیواصغر
کاهنان و زاهدان را راند از معبد به منبر
بالش آرامش بیمار بر باید زیبتر
که بسازد دین و گاهی دین دهد بر باد یکسر
مایه آمرزش جرم است بی فرمان داور
از جذامی دور سازد زشتی آن رنج منکر
دزد را بر مسند اقبال سازد تاج بر سر
بخشد او را شهرت و جاه و جلال و قدرت و فر
و آن عجوز شوم را سازد عروسی نیک منظر
دور شو ای دیو ملعون! ای پلید تیره گوهر!^{۵۶}

از میان دیوارهای سبزه پوش شهرها، که صنعتگران هنوز هم به تولید مصنوعات بی نهایت ژبیا مشغول بودند، بناهای کوتاه و خفه کارخانه ها سر بر آوردند و کارگاههای خود را بر پا داشتند. نابرابری مادی، مردم را از همدیگر جدا کرد. احساسها و عقاید خود-خواهانه و عطش ثروت اندوزی، جزیی از گوشت و پوست و عامل تعیین کننده روحیه

۵۳. Fuggers : خانواده بانکدار آلمانی، که در دوره شارل کند به اوج قدرت مالی رسید. در سال ۱۳۵۴ نه مدت خیلی کوتاهی اجازه نشر اسکناس را به دست آورد.

54. El Dorado

55. "Timon of Athens"

۵۶. ترجمه فارسی شعر از کارهای شاعر، نویسنده و دانشمند گرانامیه، احسان طبری برگرفته شده است.

اجتماعی آنان گردید.

زوال اخلاقیات پدر سالاری و سازگاری آن با شرایط نوین تاریخی، با تقویت آن ویژگیهای حیاتی و پایدار جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی همراه بود که از ساختمان طبقاتی آن مشتق می‌شد. میکل آثر، با عباراتی سرشار از قدرت، وضعیت اندیشمندان مترقی آن زمان را که پیروزی نهایی نظام بورژوازی را دریافته بودند، تشریح کرده است:

آه! در این دوران شرارت بار و ننگین، مردن
و احساس نکردن، چقدر رشک آور است،

مردن و همچو سنگ بودن، از هر چیزی برتر است.

درست همانطور که علوم، شناخت وسیع قوانین طبیعت را به ارمغان آوردند، هنر و ادبیات نوحاسته رئالیستی نیز، با پژوهش در زندگی معنوی و اجتماعی، اعمال و افکار و احساسات بشر، تدریجاً ماهیت ترقیات تاریخی را آشکار ساختند. ترسیم همه جانبه زندگی توسط شکسپیر، بر تحلیل ماهیت واقعی روابط اجتماعی استوار بود. در آثار شکسپیر، تضادی که در آثار رابله و سروانتس جنبه اصلی دارد، رنگ قراردادی و خیالی خود را از دست داد و شکلی عینی و تاریخی به خود گرفت، ولی بدون اینکه عامیت خود را در این جریان از دست داده باشد، چون شکسپیر متفکر و هنرمند نابغه‌ای بود که ویژگیهای ماهوی و پایدار نگرش اجتماعی مردم در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی را جمع‌بندی کرد. در واقع، به این دلیل عمده است که آثار او تا عصر ما ارزش خود را حفظ کرده‌اند.

لیکن، جهان‌نگری شکسپیر نیز از مفاهیم عرفانی و خیالی مبرا نیست. هر چند شکسپیر به ژرفای روح انسان نفوذ کرد، ولی بسیاری از توهمات مسلط بر زمانه و دوران خود را پذیرفته است. هنر او، هنری است تلفیقی که از درهم آمیختن عناصر رئالیستی و غیررئالیستی پدید آمده است. اما عنصر مسلط در آثار او، تجسم رئالیستی شخصیتها، ترسیم صادقانه و دقیق محیطی که عامل تضادهای اخلاقی قهرمانهایش به‌شمار می‌رود و بالاتر از همه، برخورد رئالیستی با رابطه میان انسان و جامعه است. وضعیتهای غم‌انگیزی که قهرمانهای او با آنها مواجه می‌شوند، تابع قدرگرایی یا تقدیر غیرمنطقی نیستند: این وضعیتها همیشه، معلول علت‌های مادی و در درجه نخست معلول خود زندگی اجتماعی هستند. سرنوشت رومئو و ژولیت، درام معنوی هاملت، ناسازگاری تیمون با جهان، بی‌ایمانی لیر یا آتللو به بشریت، تماماً نتیجه تضادهای عینی زندگی هستند. زندگی، سرچشمه تراژدی است.

شکسپیر در توصیف رنجها و تضادهای عاطفی درونی قهرمانانش و تحلیل افکار

رنالیسم و واقعیت ۱۹

و احساسات آنان، نقش عظیم منافع مادی را می‌دید که طبایع آدمیان را دگرگون می‌کند و این عقیده بشر دوستانه را که آشفته‌گی زندگی را می‌توان هماهنگ ساخت، متزلزل می‌کند. حمله شدید میکلا آثر به اوضاع و احوال دوران خویش، بدون تردید، کاری بود که شکسپیر هم آن را دریافته بود. ولی شکسپیر، صرفاً به درام زمانه که این چنین «از هم گسسته» بود پی نبرد؛ او با کندو کاو در ژرفای احساسها، افکار و اعمال انسان، نشان داد که فقدان هماهنگی اجتماعی از ساختمان خود جامعه ناشی می‌شود. اگر قلب او به سوی پراس پرو^{۵۷} پر می‌گشود، در مغزش به خوبی می‌دانست که شیلاک^{۵۸} می‌تواند انسان آینده باشد. شکسپیر برای ترسیم جامعه به‌مثابه صحنه پیکار منافع متضاد مادی، مجبور بود به مطالعه تحلیلی جامعه بپردازد، که چنین کرد و با اینکار، شالوده رنالیسم را پی افکند.

پس از شکسپیر، تمایل به مطالعه تحلیلی زندگی اجتماعی تدریجاً در هنر و ادبیات ریشه گرفت، هر چند دوره‌های کاملی هم می‌بینیم که جریانهای غیررنالیستی - هنر باروک، سبک گزینی و کلاسیسیسم - بر عرصه ادبیات و هنر مسلط بوده‌اند. این تمایل با روح زمان وفق می‌داد. وقتی جان لاک^{۵۹} ثابت کرد که هیچگونه اندیشه مادرزادی که از نیروی بیرونی و پُرتوان‌الهام شده در ذهن انسان وجود ندارد، در واقع، اندیشه اجتماعی را به پژوهش در محیط انسان، که نیروی محرک اصلی و تعیین کننده طرز فکر و چگونگی اعمال اوست، برانگیخت. لاک، محیط زندگی انسان را در درجه نخست، عرصه عمل اجتماعی انسان می‌دانست، که شناختش برای انسان ضروری است، چون در غیر اینصورت، در برابر نیروهای ناشناخته‌ای که بر زندگی او اثر می‌گذارند، ناتوان خواهد بود. پژوهش هنر درباره فعالیت‌های انسان، به معنای وسیع کلمه، سرانجام، موجب شد که رنالیسم، و یژگیهای روشن و مشخصی پیدا کند و به‌مثابه شیوه‌ای خلاق به ظهور برسد.

در سده هجدهم، دوره‌ای که به انقلاب فرانسه منجر گردید، و موجب زوال نهایی ساختمان اقتصادی و ایده‌نولوژیک فنودالیسم شد، رنالیسم، گام بزرگی به جلو برداشت و از ترسیم زندگی و آداب و رسوم روزمره به تجسم زندگی اجتماعی پرداخت. آثار نخستین نویسندگان رنالیست، اعم از بزرگ و کوچک -- نویسندگانی

۵۷. Prospero : از شخصیت‌های اصلی درام رمانتیک توفان اثر شکسپیر

۵۸. Shylock : از شخصیت‌های داستان تاجر ونیزی اثر شکسپیر

۲۰ تاریخ رئالیسم

چون ریچارد سون^{۶۰}، دفو^{۶۱}، اسمولت^{۶۲}، فیلدینگ^{۶۳}، سویفت، استیل^{۶۴}، دیدرو، گوته، لسینگ^{۶۵}، مرسیه^{۶۶} و ماری و و^{۶۷}، و بسیاری نویسندگان دیگر— به ما امکان می‌دهد که ویژگی ماهوی شیوه جدید، تضاد بنیادی میان این شیوه و دیگر جنبشهای ادبی را تعیین کنیم.

جوهر رئالیسم عبارتست از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه، و ساختمان خود جامعه.

رئالیسم، مضمون تمامی ادبیات و هنر— تجسم جهان و افکار و احساسهای بشری— را جذب کرد و آنرا بصورت یک اصل درآورد و بدینوسیله از نسخه برداری صرف از واقعیت و ارائه ذهنی طبیعت انسان به عنوان جولانگاه هیجانهای عنان گسیخته، فراتر رفت. رئالیسم، انسان را عمداً از محیطی که در آن مشغول زندگی و فعالیت است جدا نمی‌کند بلکه برعکس، به درک و تجسم دیالکتیک روابط اجتماعی همراه با تضادهای واقعی آنها می‌پردازد. درست همانطور که تجزیه طیفی، به فیزیکدان امکان می‌دهد که اسرار حرکت ماده را کشف کند، تحلیل اجتماعی نیز که جوهر رئالیسم را تشکیل می‌دهد، نویسنده یا هنرمند را به تشخیص و ژرگیهای ماهوی زندگی و شناخت قوانین آن توانا می‌سازد. هنرمند رئالیست، هر قدر بیشتر در واقعیت مذاقه کند و در روابط میان رویدادهایی که در کارش توصیف شده‌اند کندوکاو نماید، بازنمایی واقعیت، به همان اندازه پرخون‌تر و متقاعد کننده‌تر خواهد بود، چون او فقط به مشاهده حسی واقعیت اکتفا نکرده است بلکه آنرا تفسیر و جمع‌بندی نیز کرده است.

نویسنده رئالیست، الگوی کلی جنبشها و ضدجنبشهای نیروهای مختلف اجتماعی را که در ورای تک تک رویدادها و پدیده‌ها نهفته است تشخیص می‌دهد. بدینسان، رئالیسم، به شناخت نویسنده از واقعیت بستگی دارد. همانطور که شیلر^{۶۸} یکبار گفت: «انسان برای اینکه به درک پدیده زودگذر نایل آید، باید آنرا با قیود قانون به زنجیر کشد، وجود زیبا را به شکل مفاهیم تجزیه کند و روح زنده آنرا در کالبد تک تک کلمات، حفظ نماید.» عنصر فکری که در آثار رئالیستی نفوذ می‌کند، مستلزم اینست که نویسنده، نظریه‌ای روشن درباره زندگی داشته باشد، چون تحت قانون کلی در آوردن زندگی و مردم، آنچنان که در واقعیت هستند، اگر نویسنده بخواهد یک

60. Richardson

61. Defoe.

62. Smollett

63. Fielding

64. Steele

65. Lessing

66. Mercier

67. Marivaux

68. Schiller

رنالیسم و واقعیت ۶۹

جانشین برای واقعیت تعیین کند یا با معنی و ماهیت رویدادها و پدیده‌هایی که مطالعه می‌کند به شیوه‌ای اختیاری و ذهنی برخورد کند، غیرممکن خواهد شد. اگر قرار است تحلیل اجتماعی محیطی که شخصیتها در آن به فعالیت می‌پردازند رئالیستی باشد، نویسنده باید واقعیت را با تجلیات تعیین کننده و نمونه‌وار آن که در عرصه روابط اجتماعی انسانها وجود دارند و از منشور فرد فرد شخصیتها می‌گذرد، ببیند و ترسیم کند. انگلس^{۶۹} تأکید می‌کرد که این، شرط عمده شیوه رئالیستی است.

اصل رئالیستی تیپ‌بندی، مستلزم پی‌جویی علیتی است که در قلمرو پدیده‌های اجتماعی وجود دارد. از آنجا که زندگی انسان و حیات جامعه، موضوع اصلی یک اثر، دنیای درونی قهرمان و مجموعه و یژگیهای فردی او را تشکیل می‌دهد، و ما آنها را شخصیت می‌نامیم، نویسنده رئالیست نیز آنها را به عنوان محصول شرایط متعدد ولی معینی مورد بررسی و توصیف قرار می‌دهد که با سرنوشت شخصی قهرمان، یک رابطه علت و معلولی به وجود می‌آورند. بنابراین، هر شخصیت تیپیک یا نمونه‌وار، به نوعی، مشتقی است از نیروهای اجتماعی. شخصیت تیپیک قهرمان، مجموعه و یژگیهای تعیین کننده عمده محیطی است که خود قهرمان محصول آنست، و از طریق او و سرنوشت شخص او است که و یژگیهای آن محیط، آشکارا نمایانده می‌شوند.

در آثار غیررئالیستی، با این تیپ‌بندی شخصیتها مواجه نمی‌شویم. مثلاً، راسین^{۷۰}، استاد شخصیت‌پردازی، مانند مولیر^{۷۱}، در نظرات هنری و شیوه خلاقش، نویسنده‌ای کلاسی‌سیست بود. اما کلاسی‌سیسم مولیر، پیوندهای محکمی با عنصر مردمی داشت، و شخصیتهای او دارای و یژگیهای تاریخی هستند که تا اندازه‌ای، مورد تحلیل اجتماعی قرار گرفته‌اند. شخصیتهای او تقریباً تا حد یک کاریکاتور، اغراق‌آمیز شده‌اند و از عمق کافی برای رئالیستی بودن، برخوردار نیستند. شخصیتهای او یکجانبه و تحت نفوذ احساس واحدی هستند—مثلاً، حرص در مورد هارپاگون و دورویی در مورد تارتوف، این شخصیتها از آنجهت یکجانبه هستند که مولیر، زیبایی‌شناسی و فلسفه خردگرای را که شالوده کلاسی‌سیسم به شمار می‌روند، راهنمای خود قرار داده بود. با وجود این، شخصیتهای او، که تا این زمان به صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند، چیزی در خود دارند که شخصیتهای راسین فاقد آن هستند. این «چیز»، نتیجه کوششی معین برای درک کیفیات و خصوصیات عامی چون حرص و دورویی در عرصه رویدادهای اجتماعی معاصر است. به همین علت است که مولیر را، هر چند که کلاسی‌سیست بود، باید منادی رئالیسم در ادبیات نوین فرانسه دانست.

از سوی دیگر، راسین که شاگرد آموزشگاه پورت رویال بود، به تحلیل احساسات و هیجانهای انسان پرداخت. نه فدرا، نه هرمیون، روکسانا، ایفی ژنی، یا در واقع هیچ یک از دیگر شخصیت‌های راسین که از هر لحاظ سرشار و کاملند، به صورت تیپ درنیا م‌ندند. مردان و زنان آثار او از جامعه و زندگی خشن و بی‌امان فرانسه در دوران حکومت استبدادی جدا و منزوی هستند. به قول و. گریب^{۷۲}، مورخ نامدار ادبیات در شوروی، «آثار مولیر، منعکس کننده تضادها و مسایل عمده سده هفدهم هستند. کورنی^{۷۳} و راسین، نتایج روانی مسایل اساسی عصر خود را دریافتند. از روی آثار راسین، نمی‌توان پی برد که این مسایل در واقعیت تاریخی آن زمان چگونه بوده‌اند، یا چه چیزی ماده تشکیل دهنده واقعی زندگی در ساختمان تئاتر او بوده است.»^{۷۴} طبیعتاً شخصیت‌های تراژدی‌های راسین و احساسات و عواطفی که روح آنان را آزار می‌داد، محصول عصر خود او بودند. ولی ترسیم این احساسات توسط راسین، به نظر می‌رسد تا اندازه‌ای پالوده و تلطیف شده و تا اندازه بیشتری هم از زندگی منتزع شده‌اند. این احساسها، از ماده معتبر زندگی تهی گردیده‌اند و بدینسان، با وجود عین نما بودن شخصیتها و رویدادها، نمایشنامه‌هایش اساساً غیر رئالیستی‌اند.

نمایشنامه‌های راسین از شاهکارهای ادبی‌اند. راسین، که همواره در چارچوب کلاسیسیسم پیش می‌رفت و به خوبی از امکانات این مکتب استفاده می‌کرد، آثاری با هماهنگی و زیبایی بیکران درونی آفرید که روابط انسانی را در شرایطی که احساسها، تضادها و تناقضات دنیای اخلاقی فرد بر آن حاکم هستند مجسم می‌کند. در اینجا، هیچ چیز غیرعادی وجود ندارد، چون در ادبیات، تأثیر استتیک را می‌توان به کمک وسایل و شیوه‌های متعدد به وجود آورد، که این، رمز توانایی ادبیات به پیمودن راه تکامل و موجودیت همزمان جریانها و جنبشهای گوناگونی است که هریک در شناخت و توصیف واقعیت از اصول متفاوت هنر شناختی و برخورد‌های متفاوت ایده‌نولوژیک و هنری سود می‌جویند.

در کنار هم بودن جریانها و جنبشهای گوناگون، طبیعتاً، به تعارض و مبارزه و البته، در بسیاری موارد، به تأثیر متقابل، منجر می‌گردد. در ورای تنوع هنرشناختی که بنیان جنبشهای ادبی (و غالباً در بطن یک جنبش معین) را تشکیل می‌دهند، دیالکتیک تضادهای اجتماعی، و تنوع آرمانهای اجتماعی نهفته است، که تجلی هنری

72. V. Grib

73. Corneille

74. V. Grib, *Selected Works*, Russ. ed., Goslitizdat, Moscow, 1958, p. 357.

رنالیسم و واقعیت ۲۳

آنها را در هنر می بینیم. تاریخ ادبیات و هنر، به هیچوجه شرح آرام مناظر طبیعی نیست: در سراسر تاریخ ادبیات و هنر، همواره مبارزه شدیدی میان تمایلات، نظریه ها و مفاهیم هنری جریان داشته است.

لسینگ، با پی افکندن زیبایی شناسی رنالیستی، که نسخه برداری ناتورالیستی از واقعیت و تعمیمهای انتزاعی از پدیده های زندگی را رد می کند، در دو اثر خود بنام *لائوکون*^{۷۵} و *نمایشنامه نویسی هامبورگی*^{۷۶} کوششهای زیاد به عمل آورد تا ثابت کند که شکل و مضمون در آثار کلاسی سیستی، بی روح است، احساسات آدمی با تب و تاب ارائه می شود و سبک، ساختگی است و آرمانهای اجتماعی نیز بی حاصل اند.

«راسین از زبان احساسها سخن می گوید. البته اگر این حکم را بپذیریم، دیگر چیز با ارزشی برای او باقی نمی ماند. ولی من نمی دانم که احساسها در کجا و در چه زمانی به چنین زبانی سخن می گویند. این، ترسیم دست دوم احساسها (که هرگز ضرورتی ندارد و یا ضرورتش بسیار کم است) و جنبشهای مستقیم و بی رنگ روح در جستجوی کلمات است، که سرانجام، آنها را می یابد.»^{۷۷} هر در^{۷۸} بدینسان از اصول هنر رنالیستی دفاع کرد. و این کلمات دموکرات و متفکر بزرگ، با اینکه ماهیتاً از مشاجره شدید قلمی حکایت می کنند، بر دلایل محکم تاریخی استوارند، نه بر تعصب ذهنی.

رمانتی سیستهای اوایل سده نوزدهم، با اینکه کمک بزرگی به ادبیات جهان کردند، حتی یک شخصیت تیبیک نیافریدند. در اشعار *بایرون*^{۷۹} با آن اعتراض شدید اجتماعی اش قهرمان، تجسم احساسها و نظرات سیاسی نویسنده است نه یک شخصیت به معنای واقعی کلمه، یعنی یک شخصیت واقعی. و ویژگیهای تیبیک فقط در شخصیت *پو* یعنی در وجود قهرمانی به ظهور می رسد که نشانه ای از گذار *بایرون* از رمانتی سیسم به رنالیسم است.

رمانتی سیستهای فرانسه و آلمان، هیچکدام چیزی نیافریدند که قابل مقایسه با

۷۵. *Laocoon*: کتابی است از گوته و لدا فرام لسینگ درباره شعر، هنرهای تجسمی و نقد هنری. نام اصلی اش *لائوکون یا مرزهای نقاشی و شعر*، و تاریخ نگارشش سال ۱۷۷۰ است. لائوکون یکی از روحانیون معبد *آبولو* در *تروا* باستان بود که در جنگ *تروا* به اهالی شهر *تروا* هشدار داد که از پذیرفتن اسب چوبی اهدایی یونانیها خودداری کنند.

76. Die Hamburgische Drama turgie

77. J. Herder, "Shakespeare", in: *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg, 1773, S. 73-74.

78. Herder 79 Byron

۲۴ تاریخ رئالیسم

تمامی شخصیت‌های تپیکی باشد که در آثار نویسندگان رئالیست می‌توان مشاهده کرد. داستانهای حماسی رئالیستها حاوی تحلیل عمیق و نافذی از محیط اجتماعی و شرایط خاصی است که سرنوشت قهرمانهای آنان را تعیین می‌کند. لیکن، رمانتی‌سیستها، بعضی از ویژگیها و تضادهای جامعه بورژوایی را که نویسندگان رئالیست مستقیماً از آنها بی‌خبر بودند، مشاهده و ارائه کردند. رئالیستها، اگر به کمک رمانتی‌سیسهای پیش از آنان نبود، هرگز به چنین پیشرفتهایی در پژوهش تاریخ متحول عصر خویش توفیق نمی‌یافتند.

با اینکه رئالیسم بعنوان شیوه‌ای مشخص که تحلیل محیط اجتماعی را امکان‌پذیر کرد و روابط علت و معلولی موجود در آن ترسیم عینی واقعیت را امکان‌پذیر ساخت، هر نویسنده رئالیست، از جهان‌بینی خاص خود برخوردار بود. نگرش او به رویدادها و درک او از زندگی و تاریخ، منعکس‌کننده تلقی او از مبارزه اجتماعی معاصر است، که خود او نیز به‌ناگزیر در آن شرکت می‌جوید.

اثری که واقعیت را ترسیم می‌کند، الزاماً، جهان‌نگری شخص نویسنده را نیز منعکس خواهد کرد و نویسنده هرگز وقایع‌نگار بیطرف عصر خود نیست بلکه همواره از عقایدی دفاع می‌کند که به نظرش تجسم‌کننده معرفت‌های روزگار او بند. طبیعتاً تصور ذهنی نویسنده از تاریخ، به هیچ‌وجه همیشه با ماهیت عینی آن مطابقت نمی‌کند.

ولی نویسندگان رئالیست با پژوهش در روند تکامل واقعیت دائم‌التغییر و تحلیل روابط اجتماعی، تصویر معتبری از زندگی فردی و اجتماعی معاصر پدید آوردند، چون اصل بنیادی شیوه رئالیستی یعنی فعالیت در جهت شناخت جهان، دست‌آوردهای نوین مهمی را به ارمغان آورد. رئالیستها توانستند تضادهای ماهوی عصر خود را که دنیای درونی، طرز فکر و رفتار قهرمانان آثارشان معلول آنها بود مجسم کنند و سرچشمه‌های شرارت اجتماعی را که چنان تأثیر ویرانگری بر شخصیت انسانی داشت، ببینند. درک انسان‌گرایانه واقعیت که مختص رئالیست‌هایی است که زندگی مردم دوران خود را موافق فلسفه فردی زندگی به تحلیل اجتماعی درآوردند، از همین جا ناشی می‌شود.

این خصوصیت ویژه رئالیسم ماقبل سوسیالیستی، در مراحل اولیه پیدایش این شیوه در دوره انقلاب‌های بورژوایی فرانسه و انگلستان نیز مشهود بود.

پرچم سده هجدهم، ترقی بورژوایی بود، که می‌خواست ساخت اخلاقی و اقتصادی نظام فئودالی را نابود کند. وظیفه بزرگ تاریخی آن عصر، دگرگون کردن جامعه بود. نسیم عقاید مربوط به آزادی مدنی، به ورزش درآمد، و اینها، عقاید ژرف بودند که آغاز عصر تازه‌ای را در تکامل جامعه بشر نوید می‌دادند.

تا زمانی‌که تضادهای جامعه نوخاسته بورژوایی پدیدار نگردیده

رنالیسم و واقعیت ۲۵

بود، فیلسوفان و نویسندگان پیوسته با جنبش دموکراتیک آن زمان به عنوان شکل آرمانی و کامل تمدن، از آن ستایش و مردم را به هماهنگی منافع فردی مطمئن می‌کردند. نظریه انسان آزاد یا «طبیعی» مطرح شد، انسانی که از اصول استبدادی اخلاق و مفهوم سلسله مراتبی وارباب-رعیتی وظیفه در برابر حکومت فئودالی، و حامیان سیاسی و اخلاقی نظام پوسیده فئودالی مستقل باشد.

انسان «طبیعی» از جزمهای استبداد که کلاسیسیسم تبلیغش می‌کرد میرا بود. ایده‌تولوگهای طبقه سوم می‌گفتند این انسان به‌طور طبیعی دارای فضیلت‌هایی است مانند صداقت، شجاعت و پشتکار. این فضیلتها، جزو ذات او به شمار می‌رفتند، و از خارج به او تلقین نمی‌شدند، یعنی محصول اخلاقیات فئودالی نبودند.

قهرمانهای پرسروصدای فیل‌دینگ، با آن لذت بیکران که از زندگی می‌بردند، و روبنسون کروزوئه هشیار و جدی، سراپا لبریز از خوش بینی تاریخی بودند. تام‌جونز همان‌طور رفتار می‌کند که طبیعتش به او دستور می‌دهد، اگر طبیعتش به او یاری نرساند و باعث شود که او به کارهای نااندیشیده و خطا دست بزند، به فضیلت ذاتی او هیچ‌گونه تردیدی نمی‌شود: او صرفاً طبیعت انسانی را آنچنان که هست می‌نماید.

هنگامی که روبنسون کروزوئه به تنهایی در جزیره می‌ماند و با نیروهای طبیعت پیکار می‌کند و تمدن کاملی در آن جزیره برپا می‌دارد - البته با استفاده از تجربه دستجمعی پیشین انسانها - نفس «طبیعی» و ماهوی او دست نخورده باقی می‌ماند و از پیکار با سخت‌ترین دشواریها، پیروزمند سر برمی‌آورد.

رنالیستهای نخستین، در وجود شخصیت‌های فعال و مستقل با نیرو و سرسختی بی‌کرانشان در آثار خود، ویژگی عمده روزگارشان یعنی پیدایش انسان نوین را که اساساً با قهرمان پالوده شده کلاسیسیسم تفاوت داشت منعکس کردند. آفرینش قهرمان عصر جدید، پیروزی بزرگ رنالیسم بود، پیروزی‌ای که در واقع فقط رنالیستها می‌توانستند به دست آورند، چون فقط آنها بودند که به پژوهش و تحلیل محیط اجتماعی توجه داشتند.

ولی رنالیستهای نخستین با آنکه به پیروزیهای تردید ناپذیری در تجسم شخصیت‌های تازه دست یافتند، ترسیم محیط اجتماعی در آثار آنان، از جهات بسیار، تجربی بود. آنها دنیای خارج را، به صورت معنوی در نیاروندند. دنیای خارج برای آنان، همان موضوع مستقل هنرشناسانه‌ای نیست که رنالیسم نوین آن را می‌پذیرد. نثر آنان دقیق و کاسب‌مآبانه بود و آنها غالباً وضعیتها را بدون شاخ و برگهای ظریف ارائه می‌دادند. داستان زندگی روبنسون کروزوئه در جزیره، بیشتر به گزارش متین و واقعی

۲۹ تاریخ رئالیسم

جزئیات یک سفر تجارتي شباهت دارد تا توصیف این دنيای رنگارنگ. این برخورد متین، واقعی و کاسب مآبانه، از ویژگیهای نثر اسمولت و سویت نیز به شمار می‌رود، و در مورد سویت، به سبک اصیلی مبدل می‌شود که با تمایلات هنری زمانه به‌طور کامل مطابقت می‌کند.

تجربه گرای، مهمترین ویژگی نخستین توصیفهای محیط زندگی است. تجربه - گرای در توصیف روحیات قهرمانانی هم دیده می‌شود که در جریان کارهایشان آشکار و نمایانده می‌شوند نه در عرصه فعالیت‌های درونی فکر و روحشان. از خواننده انتظار می‌رود که زندگی قهرمان را از روی اعمال او حدس بزند، چون بر آنچه در روحیات شخصیت، تأکید می‌شد نه ویژگیهای فردی بلکه ویژگیهای عام بود. زندگی روحی قهرمان، هنوز در نثر رئالیستی سده هجدهم عمیقاً به تحلیل آورده نشده بود، تا چه رسد به اینکه به‌طور همه‌جانبه تحلیل شده باشد. این عرصه زندگی شخصی تا سده نوزدهم، به پژوهش درنیامد.

تجربه گرای در رئالیسم نخستین، در ترسیم واقعیت، دوشادوش تمایل مشخصی به آرمانی کردن قهرمان به پیش می‌رفت. این تضاد که در وهله نخست شگفت‌انگیز نظر می‌رسد، از تصویری که رئالیسم درباره آزادی داشت و بر فلسفه و اخلاقیات عصر روشنگری متکی بود ناشی می‌شد.

کلمات روسو^{۸۰} که می‌گفت «انسان، آزاد متولد شده، ولی در همه جا به زنجیر کشیده شده است»، در اواسط سده گذشته، همچون صفری خروشان به صدا درآمد. این فرمول بزرگ که آزادی را حق طبیعی انسان اعلام می‌کند، بیانگر جوهر آن دوره و خود زاینده هیجان‌های انقلابی بود که اروپا را در آستانه انقلاب فرانسه در بر گرفته بود. این فرمول، آزادی از قید اصول خفقان‌آور روحی فئودالیسم را که اینهمه فلاکت برای مردم به ارمغان آورده بود خواستار گردید و ضرورت دگرگون کردن ساختمان جامعه را پذیرفت. در نظر ایده‌نولوگهای طبقه سوم، جنبه عملی این مسأله، موجد چندان مشکلی نمی‌شد. اینکار، بسیار ساده به نظر می‌رسید: زنجیرهایی را که انسان بر دست و پای دارد بکشاید تا او برای همیشه شهروند آزاده یک جامعه متجانس گردد، زیرا اگر از نظرگاه قانون مجرد بنگریم، تمامی انسانها، به‌هنگام تولد، با یکدیگر برابرند.

ولی، در واقع، انسان به‌طور مسلم از لحظه تولد، یا در واقع حتی پیش از تولد، آزاد نبود. روسو، این نکته ساده را نادیده می‌گرفت که نوزادی که اولین گریه‌اش را در یک کلبه حقیر روستایی سر می‌دهد، آزاد نیست زیرا او نه فقط شکل ظاهری بلکه

رتالیسم و واقعیت ۲۷

شرایط مادی والدین خود را نیز به ارث می برد. کودکی که در قصر یک اشرافزاده یا خانه یک بازرگان محترم متولد می شد، به طور غیرقابل مقایسه ای، از همان آغاز آزادتر بود. انسان آزاد به دنیا نمی آمد زیرا جامعه ای که او در آن می زیست پیش از وی نیز وجود داشت، نابرابر مادی را حفظ می کرد و به همین علت نمی توانست کیفیت آزادی اصیل را جذب کند.

بورژوازی در جستجوی آزادی خاص خود برای خود بود و سرانجام، وقتی به آن دست یافت، آنرا چنان تعریف کرد که به مقدس ترین مقدسات دموکراسی بورژوایی مبدل گردید. ماده ششم قانون اساسی فرانسه در سال ۱۷۹۳، که نتیجه انقلاب بورژوایی بود، موافق مفهومی که طبقه سوم به قدرت رسیده از آزادی داشت، یک تعریف کلاسیک از آن به عمل آورد. «آزادی، عبارتست از حق هر انسان به انجام دادن هر کاری، بشرط اینکه به حقوق دیگران لطمه ای وارد نسازد.» ماده شانزدهم، اثبات جامعه شناختی و صریح این تر اخلاقی است. انسان «طبیعی» مجاز است «دارائیا و درآمد خود را هر طور که بهتر بداند، به مصرف برساند یا سروسامان دهد». بدینسان، آزادی انسان به انجام دادن هر کاری که لطمه ای به منافع دیگران وارد نسازد، آرمانی اخلاقی که آنچنان پیروزمندانه در کنوانسیون^{۸۱} اعلام گردید، به یک آزادی خیالی شکل قانونی داد، چون مصونیت اصل مالکیت خصوصی، اصل بنیادی جامعه مبتنی بر استثمار را تأیید کرد. به این ترتیب، انسان، در واقع، از جامعه بر کنار مانده بود و به طور ضمنی این حق را به دست آورد که علیه همسایه و تمامی جامعه اعلان جنگ دهد، زیرا آنچه او «بهرتر می دانست» سرانجام، با آنچه دیگر اعضای جامعه «بهرتر می دانستند»، در تضاد قرار می گرفت.

راه حل پیچیده آزادی مطلوب بورژوازی، به طرز درخشانی توسط هارکس^{۸۲} نشان داده شد. او ضمن مقایسه آزادی حقیقی با مفهوم الزامات اجتماعی شهروندان، بدانسان که در قانون اساسی سال ۱۷۹۳ مجسم گردیده بود، نوشت: «... بنابراین، حق آزادی، نه بر وحدت انسانها بلکه بر عکس، بر جدایی انسانها استوار است. این آزادی، حق جدایی و حق فرد محصور است.» او ادامه می دهد: «بدین ترتیب، حق انسان به مالکیت خصوصی، حق استفاده از دارائیا و سروسامان دادن آنها به طریقی است که او را خوش آید، بدون توجه به سایر افراد؛ این، حق خودپرستی است.»^{۸۳}

بدینسان، حقوق انسان طبیعی، یعنی انسان «آزاد» که گویا طبیعت به او

81. Convention

82. Marx

83. K. Marx, F. Engels, Werke, Bd. 1, S. 364.

ارزانی داشته بود، به طرز آمانه‌ای در چارچوب قانون گنج‌نایده شد، که برای حفظ اصول آن در برابر نظریات کسانی که ممکن است از آزادی واقعی برای همه سخن به میان آورند و نه از آزادی انسان مالک، به وسایلی مانند گیوتین (در مورد بورژوازی مرفقی فرانسه) یا به چوبه دار (که بورژوازی محافظه کار انگلستان آنرا ترجیح می‌داد) متوسل شدند.

گیوتین، در انتظار باوئیستها و اعضای توطئه برابرها که آزادی حقیقی برای عموم اعلام کردند و از نظریه سازماندهی کمونیستی روابط اجتماعی دفاع کردند، به کمین نشسته بود. **گراکوس بابوف**^{۸۴} در نظر بورژوازی فرانسه، بیش از تمامی مهاجرانی که در کوبلنتس بودند، خطرناک بود.

قانون بورژوازی پیروز، کلک قسمت دوم فرمول کلاسیک روسو را نیز کند. زنجیرهای فئودالیسم در واقع از پای انسان گشوده شد، ولی انسان «طبیعی»، ناگهان با وحشت و تعجب متوجه شد که این بار به دستهایش دستبند زده‌اند، دستبندی که در مقایسه با زنجیرهای خشن و ناقصی که آهنگر سرف در کوره آهنگری بارون ساخته بود، به مراتب پیچیده‌تر بود.

منطق بی‌امان تاریخ، نقاب از چهره انسان «طبیعی» برگرفت و بورژوازی بلندترتبه شده، آرمانی شده، متهور در کارهای تجاری و غیره را به شکل برده منافع خودپرستانه و خصوصی آشکار کرد.

چنین بود دیالکتیک واقعی تکامل جامعه طبقاتی بورژوایی، که در عرصه ایده‌ئولوژی و شعور اجتماعی به شکل تناقضی میان کمال مطلوب انسان «طبیعی» بدانسان که متفکرین انقلابی عصر روشنگری می‌پنداشتند، و پیاده کردن عملی این کمال مطلوب، پدیدار گردید.

بورژوازی واقعی، درگیر کارهای مربوط به احتکار، سروسامان دادن به امور مالی و وام دادن به اشراف بی‌ملاحظه و ولخرجی بود که به هیچوجه فکر فردا را در سر نداشتند. او زمینهای آنان را گرفت، جاده‌ها و کشتیهایی ساخت که به سرزمینهای اسرار آمیز و دور دست می‌رفتند و بارهای طلا، مغز نارگیل و ابریشم آن، بوی خوش نشئه‌آوری داشت که بزرگ خانواده را گیج و مبهوت و او را به اجرای کارهای پرمخاطره تشویق می‌کرد. بورژوازی واقعی، خیلی زود به امکاناتی که ماشینها در مقایسه با دستهای انسان داشتند پی برد و به تأسیس کارخانه پرداخت و به این طریق یاد گرفت که چگونه عرق کارگران را به پول نقد تبدیل کند.

رنالیسم و واقعیت ۲۹

تضاد میان کمال مطلوب آزادی اجتماعی و واقعیت برای بسیاری از نویسندگان رنالیست، یک معما بود، چون آنان ضمن منعکس کردن روحیه توده‌های دموکراتیک مردم، صادقانه، آرزو می‌کردند که جامعه جدید را جامعه‌ای هماهنگ ببینند. آنان هر چند اندیشمندانی بورژوا بودند و محدودیتهای خاص خود را داشتند، با وجود این، در آثار خود، تضادهای شدید اجتماعی عصر خود و بسیاری از معایب نظام اجتماعی را نشان دادند و بدینسان مدارک گرانقدری از خود به جای گذاردند.

اما رنالیستهای نخستین، معایب سازمان اجتماعی را به نقص طبیعت انسان نسبت می‌دادند. انسانی که کیفیات طبیعی اش نیازمند اصلاح، تهذیب و آموزش منطقی بود. تمایل طبیعی آنان به آرمانی کردن قهرمان، منعکس کننده نیروی محرک انقلابی و عینی آن دوره و ایمان و امید توده‌های مردم بود، مردمی که اعتقاداتشان در هنر رنالیستی فرمول بندی شده بود و مطابق آن، آزادی از نهادهای اجتماعی فئودالی، می‌تواند مردم را تماماً و کاملاً از هر گونه انقیادی برهاند.

تمایل به آرمانی کردن قهرمان، همچنین، نمایشی از هدفهای آموزشی ایده‌نولوژی مترقیانه‌ای بود که به نشر *دایرة المعارف*، کتاب *نظام طبیعت*^{۸۵} اثر هولباخ^{۸۶} و آرمسانتشر تربیتی امیل^{۸۷} منجر گردید، به این امید که اگر بتوان نظرات و عقاید حاکم بر جامعه را دگرگون کرد، در اینصورت، جامعه، در نتیجه این دگرگونی، دگرگون می‌شود و هماهنگی و عدالتی را که در آن وجود ندارد، به دست می‌آورد. اگر، همانطور که روشنگران باور داشتند، نشانیدن عقاید منطقی در ذهن مردم بتواند منافع خودخواهانه و غرایز نامتجانس آنان را که هنوز هم راهنمای عمل انسانهاست به یک کل هماهنگ ارگانیک تبدیل کند، در اینصورت هنر و ادبیات، با قدرتی که برای نفوذ در تخیل زنده دارند می‌توانند به اینگونه آموزش اجتماع کمک کنند. به همین علت است که در آثار رنالیستهای سده هجدهم تا این اندازه با روح آموزشگری و عناصر نیرومند بحثهای اخلاقی مواجه می‌شویم. این گفته فقط در مورد نمونه‌های آشکارتر، مانند کاندید^{۸۸} اثر ولتر، که در آن اخلاقیات منطقی در برابر غیر منطقی بودن اخلاقیات حاکم بر جامعه قرار داده می‌شود، صدق نمی‌کند. عنصر آموزشی نیرومندی در بافت آثار اصیلی مانند مول فلاندر^{۸۹} اثر دفوو و *جوناثان وایلد*^{۹۰} اثر فیلدینگ و همچنین در داستانهای ریچاردسون^{۹۱} دیده می‌شود. حتی در نمایشنامه‌های *بومارشه*^{۹۲}، که سرشار از لذت توده‌های انقلابی

85. *Système de la nature* 86. Holbach 87. *Emile*

88. *Candide* 89. *Moll Flanders* 90. *Jonathan Wild*

91. Richardson 92. Beaumarchais

مردم از زندگی است، و مهارت و زیرکی، چابکی و جدیت طبقه سوم را می‌ستاید اخلاقیات فئودالی، از دید اخلاقیات انقلابی بورژوازی محکوم می‌شود.

تعبیرهای اخلاقی در رئالیسم اولیه، با انتقاد از اخلاقیات اجتماعی توأم بود. این، کاملاً طبیعی بود، چون دنیای فئودالی که منعکس کننده زوال نظام کهن بود، کمترین علاقه‌ای به حفظ و تقویت اصول اخلاقی نداشت. در حالی که مقلدین احساساتی نمایشنامه نویسان بزرگ سده هجدهم می‌کوشیدند به کمک یک سلسله تراژدیهای ساختگی، مظنن و بی‌نهایت پرآب و تاب، نظریه برتری اشراف را تثبیت کنند و عواطف درمانده اشرافیت پوسیده را اعتلا دهند، بخش دیگر ادبیات اشرافی، با روحیه اپیکوریانیسم مبتذل و هرزه‌درایی مشخص می‌شد. دنیای فئودالی، در فضایی که سخت آشفته بود، به پایان خود نزدیک می‌شد. لذتهای جسم، جای خود را به مفاهیم اخلاقی خشکی داد که ستون فقرات تراژدیهای نوع کورنی به شمار می‌رفتند. اشرافیت، فساد و ورشکستگی معنوی خود را در پس پوششی از تهذیب، آرایشهای فریبنده، توره‌های صورت و دامنهای چتری پنهان کرد. اشعار بی‌معنی، کمدهای تالاری، با وضعیتهای مبهمی که کار را به بی‌شرمی می‌کشاندند اصولی چون زندگی خانوادگی، خانه، وفاداری به زناشویی، عقل معاش و صرفه‌جویی، احترام به بزرگتران، و غیره و غیره را که در نظر بورژوازی، مقدس و مصون بود به مسخره گرفتند.

ادبیات انقلابی - دموکراتیک در انتقاد از اخلاقیات فئودالی - اشرافی فقط به افشای اصول اخلاقی جامعه کهن اکتفا نکرد. برادرزاده رامو^{۹۳} اثر دیدرو، عشق و نفرت^{۹۴} اثر شیلر، داستانهای گادوین^{۹۵} و کریبون^{۹۶} (پسر) و مقالات و طنزهای استیل، تماماً معایب نظام موجود اجتماعی را از طریق انتقاد اخلاقیات، نشان دادند. ولی با اینکه رئالیسم اولیه توانسته بود افتخار دستاوردهای بزرگی مانند محکوم کردن نظام کهن و تمایل ماهوی آن به اخلاقی کردن و آرمانی کردن مسایل را که از پشتیبانی هیجان انقلابی آن دوره برخوردار بود به خود اختصاص دهد، با اینکه گرایش به اعتراض اجتماعی الهام بخش آثار نویسندگان و متفکرین بزرگ سده هجدهم بود و آنان را به مبارزه اجتماعی توده‌های مردم جوش می‌داد، ادبیات نوحاسته بورژوازی، تضاد میان کمال مطلوب آزادی اجتماعی و تحقق عملی آنرا با دقت مستندی منعکس کرد. دوشادوش حماسه عصر نوین یعنی داستان بلند، درام نیز تکامل یافت و تدریجاً تراژدی و کمدی را که شاخه‌های مسلط هنری در نیمه نخست سده گذشته به شمار می‌رفتند و

93. *Le Neveau de Rameau* 94. *Kabale und Liebe*
95. *Godwin* 96. *Crébillon*

رنالیسم و واقعیت ۳۱

پاسخگوی نیازهای جامعه فئودالی بودند، از میدان بیرون کرد. درام، یا آن طور که در آن زمان نامیده می شد «کمدی احساساتی»^{۹۷} یا «تراژدی طبقه متوسط» نشانه های مشخصی از مبدأ بورژوازی خود داشت.»

شالوده رنالیستی درام جدید، در تجسم دقیق و معتبر زندگی بورژوازی ونوسانهای مبارزه طبقه متوسط برای به دست آوردن مکانی در زیر آفتاب بود، آنهم در زمانی که هنوز مقامهای فرماندهی در دست طبقات ممتاز بود. مضمون طبیعی و تضاد آن، تجسم یک بورژوا با جامعه فئودالی بود، و بازنمایی ادبی این برخورد مستلزم تحقیق و تحلیل در اوضاع محیط بود. ماهیت رنالیستی تضاد اصلی در درام بورژوازی، دقیقاً با نمایش جزئیات روزانه، شیوه زندگی خانواده بورژوازی و محیط اجتماعی جور درمی آمد. لیکن، «کمدی احساساتی» هنوز هم با خردگرایی مشخص می شد، نه با قهرمانان «زنده» ای که مایلند فلسفه بافی کنند و در بحثهای اخلاقی بدیهی و مستلزم روده درازی وارد شوند. پایه گذاران درام اخلاقی – لیلو^{۹۸}، دتوشه^{۹۹}، نی ولد و لاشوز^{۱۰۰} و حتی دیدرو و لسینگ – نتوانستند بر ماهیت طبیعی و پیش پا افتاده «انسان طبیعی» یعنی بورژوا فائق آیند، هر چند که خصوصیات مثبت او را با اغراق نشان می دادند. تضادهای هنر شناختی درام بورژوازی، تضادهایی ایده نولوژیک بودند، چون هدفی که آفرینندگان آن برای خود تعیین کرده بودند، یعنی به صورت شعر نمایاندن انسان صاحب شغل آزاد، هدف غیر ممکن بود. قهرمان واقعی «کمدی احساساتی»، موضوع مناسبی برای شعر گفتن و به شعر درآوردن نبود. فعالیتهای عملی او بر نفع خصوصی متکی بود و چهره واقعی اش به مراتب با چهره ای که آفرینندگان درام بورژوازی در تصور داشتند، فرق می کرد. رنالیستها که مشاهده کنندگان تیزهوش واقعیت بودند، نتوانستند جنبه های منفی قهرمانان خود، خودپرستی، بی عاطفگی و کوتاه فکری آنان را تشخیص دهند. ولی از آنجا که رشد بورژوازی هنوز معایب عمده خود و ماهیت اساساً غیرانسانی و انسان زداینده خود را نشان نداده بود، خصوصیات منفی قهرمانان درام طبقه متوسط عموماً، موافق طرز فکر حاکم بر زمانه، به معایب طبیعت انسان نسبت داده می شد، که با مرور زمان، می شد بر آن چیره شد و اصلاحش کرد.

لیکن، زمان، این توهم را که مختص رنالیسم اولیه بود، از میان برداشت و به طور کلی رد کرد. روند تاریخ، نه فقط با زوال روابط فئودالی و رشد اعتراض انقلابی توده های ستمکش، بلکه با استقرار روابط اجتماعی بورژوازی نیز مشخص می شد.

97. "comédie larmoyante" 98. Lillo 99. Destouches

100. Niveau de la Chausse

۳۲ تاریخ رئالیسم

ویژگیهای جدید زندگی، مردم را واداشت تا دربارهٔ چنین پرسشهایی بیندیشند: آیا شرایط جدید نمی‌تواند علت نواقص و نقاط ضعف طبیعت انسان باشد؟ آیا می‌توان نواقص انسان را، در واقع، از طریق آموزش و پرورش برطرف کرد، آموزش و پرورش که به گفتهٔ روشنگران انقلابی باید نتیجه‌بخش باشد، ولی در عمل، وقتی آنها بر روی هم شکست نخوردند، موفقیت بسیار اندکی بدست آورد؟

تضاد میان تکامل فکری و اجتماعی انسان، که بازتابی از تضادهای عینی اجتماعی آن زمان بود و تمام اندیشمندان و نویسندگان بزرگ نیز متوجه‌اش شده بودند، مستلزم توضیح و تبیین بود. اگر طبیعت انسان ناقص است و مستعد تأثیر گرفتن از منطقی روشنگرانه نیست، در اینصورت، ضرورت تحقیق بیشتر دربارهٔ طبیعت انسان و نفسانیات وی امری است واضح و مسلم. بحران در مفهوم انسان نو به مثابه انسان «طبیعی» ناشی از تکامل بورژوازی، که عقاید و رفتارهای متضاد باهنجارهای مطلوب فضیلت اجتماعی و انسانی تنظیم شده در اخلاقیات عصر روشنگری تدریجاً القا می‌کرد، موجب پیدایش یک مکتب روانی در نثر رئالیستی شد، که اول بار در آثار پروو^{۱۰۱} استرن، گونه‌ای در دوره‌ای که رنجهای ورتز^{۱۰۲} را می‌نوشت، و بعدها در آثار شودرلو دولاکلو^{۱۰۳} به ظهور رسید. این نویسندگان، به بررسی آن جنبه‌هایی از روان انسان پرداختند که داستان بلند در عصر روشنگری به آن توجه نکرده بود یا عمداً آنرا نادیده گرفته بود.

لارنس استرن^{۱۰۴} پیچیدگی حقیقی روح انسان را دریافت و آشکار کرد. پیش از او هیچکسی اینچنین با دقت و ظرافت، حرکات روح انسان را بررسی نکرده بود. او همانند یک طبیعت‌شناس پرکار، قلب انسان را در زیر ذره‌بین مشاهده کرد و نه فقط جنبه‌های درخشان آن، بلکه تضادهایی را هم دید که یافتن تبیین منطقی برای آنها دشوار بود. در آثار او، روان-تیرگی شگفت‌آوری به چشم می‌خورد. دنیای درونی شخصیت‌های او، دنیایی است سراپا صمیمت و محبت قلبی، هیچیک از آنها بیمارگونه نیستند و انحرافی از حالت طبیعی در آنها دیده نمی‌شود. با این حال، تمام آنها — به ویژه گویندهٔ داستان — از اعتماد به نفس تام جونز یا پرگرین پیکل که هرگز وانمی‌مانند و با خوشی از بفرنج‌ترین مراحل زندگی می‌گذرند، برخوردار نیستند. زندگی در نظر آنان مانند کتابی است گشوده، که بدون هیچ‌گونه ترسی آنرا می‌خوانند و با گامهای بلندی که برمی‌دارند، هوی و هوسهای زندگی و فراز و نشیبهای بی‌شمار آن را با خود می‌برند.

101. Prévost

102. *Leiden des jungen Werthers*

103. Choderlos de Laclos

104. Lawrence Sterne

رناليسم و واقعييت ۳۳

قهرمانان استرن، در مقايسه با قهرمانان داستانهای بلند عصر روشنگری، با مسائلی روبه‌رو می‌شوند که از وضوح و سادگی کمتری برخوردار است. ساده‌ترین عملی که در شرف وقوع است، به فکر و تأملی زیاد نیاز دارد. در حالی که قهرمانان فیلدینگ و اسمولت شجاعانه وارد دنیا می‌شدند و دست به‌گیریان آن می‌بردند، با خوشی و اطمینان تمام در شاهراههای انگلستان راه می‌پیمودند، بدون مسافرخانه‌ها و تالارهای عشقبازی اربابان سر می‌کشیدند، با کنیزکان خوش اندام شوخی می‌کردند، بی‌پروایانه بزنی بزنی می‌کردند، از دریای مانس می‌گذشتند و راهشان را به سوی انبوه شرارت‌هایی که در پایتخت فرانسه موج می‌زد می‌گشودند و باز پیکارکنان، همان راه را با همه‌همه و قیل و قال و با همان نیروی خستگی‌ناپذیر به سوی وطن خود می‌پیمودند، قهرمانان نسبتاً خودمدار استرن به دنیای من‌خویش و محفل کوچک دوستانشان محدود بودند و آشکارا سرگشته زندگی بودند.

استرن، مانند تمام نمایندگان مکتب روانی در سده هجدهم، از پیچیدگی روابط میان انسان و محیط اجتماعی‌اش آگاه بود، و احساس می‌کرد که تاریخ، این محیط یعنی واقعییت را نه بر طبق قوانین فلسفه و اخلاقیات عصر روشنگری بلکه مطابق قوانین خاص خود شکل داده است، محیطی که به مراتب پیچیده‌تر از آن چیزی بود که نمایندگان رنالیسم خردگرای عصر روشنگری تصور می‌کردند. با وجود این، شخصیت پردازی استرن وجوه مشترک فراوان با شخصیت‌پردازی همعصرانش دارد. او ضمن تحلیل دقیق احساسات قهرمانان آثارش، ویژگی بارز آنان را برمی‌گزید و آن را در جریان تأثیر متقابل با دیگر ویژگی‌های کم‌اهمیت‌تر، نشان می‌داد. آنچه استرن را از همعصرانش متمایز می‌کند نه ترکیب اصیل داستان زندگی و عقاید تریسترام شندی^{۱۰۶} بود و نه اندوهی که چنین گیرایی بی‌مانندی به نثر او می‌داد بلکه عامل اصلی، وجود عنصر نودرشناخت اواز رابطه میان فرد و جامعه در زندگی بود. با اینکه کندرسه^{۱۰۷}، وجود هرگونه تضاد بین منافع فردی و اجتماعی انسان را انکار می‌کرد و هماهنگی ایندو را تضمین پیشرفت انسان می‌دانست و بدین‌طریق فقدان هماهنگی طبقاتی را نادیده می‌گرفت و نمی‌توانست این نکته را دریابد که هرگونه کوشش برای هماهنگ کردن منافع ماهیتاً متضاد فقط به معنای آزادی عنان گسیخته منافع شخصی خواهد بود، استرن جدایی میان فرد و جامعه را نشان داد. طنز عصبی نیرومند استرن از دردناکی این جدایی کاست، ظاهرش را تیره و تار و علت‌های آن را پرده‌پوشی کرد ولی قهرمانانش صرفاً از آنجهت به دنیای کوچک خود محدود بودند که دنیای خارج را محیط مناسبی برای

فعالیت نمی‌دیدند.

گوته، اجتناب‌ناپذیری و ریشه‌های اجتماعی این جدایی میان عنصر فردی و اجتماعی را به روشن‌ترین شکل ممکن در داستان **رنجهای ووتر** نشان می‌دهد. او در این داستان، زندگی معنوی و دنیای عاطفی انسان را با تغزلی بی‌مانند همراه با تیزهوشی تحلیلی، نشان می‌دهد.

گوته، این نابغه بزرگ، قدرت شیوه رئالیستی را نسبتاً زود تشخیص داد. گوته جوان، که مشغول بررسی امکاناتی بود که شیوه جدید در اختیار انسان قرار می‌دهد، پیش از هر چیز متوجه سرمشقی شد که شکسپیر داده بود. احیای علاقه به این نمایشنامه نویس بزرگ انگلیسی، بطور کلی از ویژگیهای سده هجدهم بود. ولی گوته جوان، بهتر از دیگر ستایشگران و پیروان شکسپیر، ویژگی ماهوی هنر او را درک می‌کرد، و به اتکای همین درکش می‌توان او را پایه‌گذار رئالیسم دانست.

سخنرانی گوته با عنوان «**درباره عصر شکسپیر**» که اندکی پیش از پرداختن به نگارش تراژدی **گوتس فون برلینگن**^{۱۰۸} - یکی از ظریف‌ترین آثار رئالیستی سده هجدهم که سخت مدیون نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر است - ایراد گردید، فرمول-بندی دقیق اصول بنیادی رئالیسم را در بردارد. گوته گفت تراژدهای شکسپیر «به دور نقطه‌ای پنهانی می‌گردند... که در آنجا هر آنچه برای من ما و آزادی گستاخانه ما تازگی داشته باشد، با جریان اجتناب‌ناپذیر کل، برخورد خواهد کرد.»^{۱۰۹} فقط رئالیسم است که می‌تواند قوانین طبیعی جریان اجتناب‌ناپذیر کل، یعنی جریان تکامل روابط اجتماعی را به‌طور طبیعی نشان دهد و پدیده‌های جهان را تحلیل کند و در علتها و معلولهای آنها به جستجو پردازد. گوته دریافته بود که شناخت شخصیت انسان و روحیات فردی، تا زمانی که به اسرار نهانی «جریان اجتناب‌ناپذیر کل» راه نبریم، امکان‌پذیر نخواهد بود.

وقتی پروو مانون لسکوی بیقرار را آفرید، با آنکه یک روانشناس آگاه و مشاهده‌کننده با فراست رفتار آدمی بود، نتوانست تضادهای درونی این زن قهرمان را که ظاهراً مجموعه‌ای از کیفیات و خصوصیات آشتی‌ناپذیر بود توصیف کند: وفاداری به عشق و بی‌وفایی افراطی، پاکی بیکران روح و دمدمی مزاجی تا حد رفتار خلاف اخلاق، بخشندگی و گدامنشی، طبیعتی هرزه‌درای و جدی، و غیره و غیره. پروو مانند

108. Götz von Berlichingen

109. J. W. Goethe, "Zum Shakespeare Tag" in: *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg, 1773, S. 146.

رناليسم و واقعيت ۳۵

کيميا گران، مواد گوناگونی را با هم مخلوط می کند که به گمانش در لوله آزمایش او با هم ترکیب نخواهند شد ولی با شگفتی هر چه تمامتر متوجه می شود که ترکیب آنها جسمی کاملاً ناشناخته و غیر منتظره به وجود آورده است. شرایط نوین، نه فقط روابط اجتماعی جامعه طبقاتی را دگرگون کرده بود بلکه روحیات تازه ای خلق کرده بود که ویژگیهای آن، پروورا دچار شگفتی می کرد.

گوته در سراسر زندگی طولانی خویش، درباره ماهیت و هدف نهائی «جریان اجتناب ناپذیر کل» می اندیشید. در رنجهای ورتر او با شجاعت زیاد، پرده ای را که به روی دنیای اسرارآمیز احساسهای انسانی کشیده شده بود به کنار زد و عرضه عواطف انسان را با واقعیت دنیای خارج پیوند داد. این داستان، همعصرانش را دچار حیرت کرد و این صرفاً بدانجهت نبود که نیروی عشق — که معمولاً بنیان آن را تراژدی تشکیل می دهد، یا با احساسات تزئینش می کنند یا ساده اش می کنند و به شکل «آتش رنگ باخته اشتیاق» نشان می دهند — سرانجام، توانست سادگی و حالت طبیعی شعر را به دست آورد و به عرصه زندگی روزانه قدم بگذارد. همراه با تجسم شعری احساسات پیچیده انسان، با نشانه های جدی محکومیت ظلم و ستم مواجه می شویم و حتی مهمتر از این، داستان تضاد میان آزادیخواهی انسان و عدم امکان دست یافتن به آن را نشان می دهد. این تضاد مشوم که روح ورتر جوان را معذب کرده بود، مسأله حاد زمان به شمار می رفت. لیکن رئالیستهای سده هجدهم، ضمن آشکار ساختن واقعیت نوین، نفوذ در جنبه های گوناگون آن و پژوهش درباره این جنبه ها، انتقاد بی امان از اصول فئوداليسم و اخلاقیات آن، و کوتاه نیامدن در انتقاد از جنبه های منفی جامعه تکامل یابنده بورژوازی، نتوانستند راه مشخصی برای حل تضاد بنیادی عصر خود پیدا کنند. در واقع، موافق دگرگونیهایی که در شعور اجتماعی به وقوع پیوست و تحت تأثیر دیگر شیوه های ادبی، تطور رئالیسم آغاز شد.

اندیشه اجتماعی انقلابی - دموکراتیک سده هجدهم و ایده نولوزری نوحاسته بورژوازی، نزدیک شدن انقلاب را که تنفس آتشین اش تمامی قاره را ملتهب کرده بود احساس می کردند، و هر یک به پیکار در راه شناخت و تحقق عملی آزادی انسان ادامه می دادند. شرایط مادی و معنوی انقلاب به کمال رسیده بود، و مانند هر انقلاب دیگر، متفکران بسیاری را به خود جلب کرد و در دل آنانی که با هر گونه تحول در نظام موجود مخالفند، هراس افکند. این انقلاب، مانند هر انقلاب بورژوازی دیگر، حاوی یک تضاد ذاتی بود: ضمن اعلام آزادی، شکل تازه ای از استثمار را تأیید می کرد. واژگون کردن زندان باستیل و رویدادهای بعدی انقلاب فرانسه، که همراه با ژرفش بحران انقلابی، شدیدتر می شد، ضمن الهام اندیشه انقلابی دموکراتیک، هدفهای اجتماعی و نتیجتاً

هدفهای هنر شناختی هنر و ادبیات دموکراتیک را دگرگون کرد و نگذاشت تا سطح هنر و ادبیات حقیقتاً انقلابی رشد کنند. مارکس در مقاله‌ای به نام «انتقاد اخلاقی و انتقاد از اخلاق» نوشت: «حکومت وحشت در فرانسه، فقط توانست... تمام ویرانه‌های فئودالی فرانسه را به کمک ضربه‌های پُتک مخفوف خود، براندازد. بورژوازی، با آن احتیاط بزدلانه‌اش، هرگز نمی‌توانست اینکار را در طی دهها سال نیز عملی کند. بنابراین، اقدامهای خونین مردم، صرفاً راه را برای بورژوازی گشود.»^{۱۱۰} اگر هنر و ادبیات انقلابی دموکراتیک آن زمان (فورستر^{۱۱۱}، شوبارت^{۱۱۲}، ژوزف‌شینه^{۱۱۳}، رادیشچف^{۱۱۴}، داوید^{۱۱۵}، نقاش و گاسک^{۱۱۶} آهنگساز و دیگران) از افکار انقلابی الهام می‌گرفتند و پایداری‌شان ناشی از آن چیزی بود که «افراطهای» انقلاب نامیده می‌شد، و هنر و ادبیات دموکراتیک، نه بورژوازی، با اینکه وجودشان از عقاید و احساسات انقلابی لبریز بود و آزادی انسان از قید مناسبات فئودالی را ضرورتی تاریخی می‌دانستند، «احتیاط بزدلانه» از خود نشان دادند.

خصلت تکامل فکر در پایان سده هجدهم، تابع این واقعیت بد که جهان‌نگری عصر روشنگری که وضعیت انقلابی آن زمان بدان نیاز داشت، نتوانست خود را از قید تضادهای درونی‌اش برهاند. برای اندیشمندان طبقه سوم و دموکراتهای انقلابی که نماینده منافع حقیقی طبقات ستمدیده بودند، علت‌های ریشه‌ای روند تاریخ و چشم‌اندازهای واقعی آن به صورت یک معما باقی ماند. رئالیسم نیز در وضعیتی نبود که این علت‌ها و روند تاریخ را روشن کند، چون قدرت و ضعف آن در تحلیل اجتماعی واقعیتی بود که پیوسته دگرگون می‌شد و سرشار از تمایلات و ویژگی‌های پیش‌بینی نشده تکامل اجتماعی بود.

انگلس در اثری به نام شرح مختصری درباره نقد اقتصاد سیاسی^{۱۱۷}، ضمن توصیف دستاوردهای تئوریک اندیشه اجتماعی در سده هجدهم و جمع‌بندی تجربه عملی و خواسته‌های بورژوازی، این‌طور می‌نویسد:

«سده هجدهم، سده انقلاب، اقتصاد را نیز دستخوش جریانهای انقلابی کرد. ولی، درست همانطور که تمامی انقلابات این سده یکجانبه و در گلابه سیاه آنتی‌تزاها فرو رفته بودند — درست همانطور که ماتریالیسم مجرد در برابر روح‌گرایی مجرد، حکومت

110. K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd. 4, S. 339.

111. Forster 112. Schubart 113. Joseph Chénier¹

114. Radishchev 115. David 116. Gossec

117. *Outlines of a Critique of Political Economy*

رنالیسم و واقعیت ۳۷

جمهوری در برابر حکومت تک سالاری پادشاهی، قرارداد اجتماعی در برابر حق الهی قرار داده شده بود— انقلاب اقتصادی هم از آنتی ترزا فراتر نرفت. مقدمات در همه جا به قدرت خودباقی ماندند؛ ماتریالیسم با توهین مسیحیت به انسان و خوار شمردن او سازش نکرد، و فقط طبیعت را به جای خدای مسیحیان، به عنوان مطلق می‌گفت که با انسان رو بروست، قرار داد. در سیاست، هیچکسی درباره بررسی مسایل دولت به این طریق، رؤیایی هم در سر نداشت. تردید کردن در اعتبار مالکیت خصوصی نصیب اقتصاد نشد. بنابراین، اقتصاد جدید، فقط نیمی از پیشرفت بود. این اقتصاد مجبور بود از مقدمات خود دست بردارد و آنها را رد کند و برای پرده پوشی کردن تضادهایی که خود گرفتار آن شده بود می‌بایست به سفسطه باقی و ریاکاری متوسل می‌شد تا به نتایجی دست یابد که نه مقدمات خودش، بلکه روح انسانی این قرن، آنرا بسویش می‌کشید... هر چه بود، شکوه و عظمت تمام بود— با وجود این، مقدمات اقتصادی، بلافاصله، از نو خودنمایی کردند و برخلاف این انساندوستی ساختگی، تئوری مالتوس^{۱۱۸} درباره جمعیت را موجب شدند— خام‌ترین و وحشیانه‌ترین نظریه‌ای که تا آن زمان ابراز شده بود، مجموعه افکار مابوس کننده‌ای که تمامی آن عبارات زیبا درباره عشق به همسایه و تابعیت جهانی را به خاک افکند. مقدمات اقتصادی، نظام کارخانه‌ای و بردگی نوینی را به وجود آورد و تکامل بخشید که از لحاظ شرارت و وحشیگری، چیزی از بردگی در عهد باستان کمتر ندارد. چنین به نظر می‌رسد که اقتصاد جدید—نظام تجارت آزاد بر پایه کتاب ثروت ملل^{۱۱۹} اثر آدام اسمیت^{۱۲۰}— از همان ریاکاری، ناپایداری و شرارتی برخوردار است که بشریت آزاد در تمامی عرصه‌های زندگی با آن مواجه است.»^{۱۲۱} این تحلیل تضادهای ذاتی اندیشه اجتماعی سده هجدهم، نشان می‌دهد که چرا رنالیسم نتوانست به نیازهای زمانه پاسخ دهد و از «آنتی ترزا فراتر برود» تا اینکه تدریجاً شکل جدیدی از کلاسیسیسم که بیانگر تلاشهای ادبیات و هنر برای حل تضادهای بنیادی زندگی بود آنرا از میدان به در کرد. تمایل جدید، گرچه اساساً با کلاسیسیسم نوع کورنیی فرق می‌کرد، با وجود این یک وجه مشترک با آن داشت، که همان روح مدنی آن بود.

کلاسیسیسم به عنوان یک سبک ادبی، در دوره‌ای به ظهور رسید که کشورهای اروپا به عنوان کشورهای مستقل شکل می‌گرفتند، زمانی که قدرت تمرکز یافته، آزادیهای فئودالی را سرکوب می‌کرد (که نفعی بی‌چون و چرا برای بورژوازی

118. Malthus 119. *Wealth of Nations* 120. Adam Smith

121. K. Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*,

Moscow, pp. 177-78.

داشت). بنابراین، ایده‌نولوژی جوهری کلاسی سیسم، بر پایه اصل مدنی و مطلق انگاری **وظیفه سلطنتی** مبتنی بود که فوق منافع فردی قرار داشت. کلاسی سیسم در عصر انقلاب بورژوایی، مجدداً به عواطف و احساسات مدنی و آگاهی مدنی شکل داد و مبین آنها گردید ولی این بار مفهوم **وظیفه عمومی** را به صورت مطلق درآورد. ژاکوبنها^{۱۲۲}، این استوارترین انقلابیون، وفادارترین کلاسی سیستها نیز بودند، که کاملاً طبیعی است چون برای آنها مسأله وظیفه مدنی و اجتماع دوستی، با مرگ و زندگی شان ارتباط داشت. شعور دموکراتیک و بورژوایی هم از طریق کلاسی سیسم، مفهومی را که از وظیفه انسان در برابر جامعه در شرایط نوین ناشی از بحران انقلابی داشتند تأیید کردند.

لسینگ، دیدرو، و حتی روسو، به دلیل محتوی اجتماعی کلاسی سیسم انقلابی، تمایل شدیدی به آن داشتند چون دموکراتهای انقلابی خط فاصل مشخصی بین منافع اجتماعی (مخصوصاً منافع تمامی مردم) و منافع اختیاری، خودپرستانه و خصوصی می کشیدند. از طرف دیگر، ایده‌نولوژی میانه‌رو و بورژوایی طبقه سوم که به گفته مارکس با «اجتباط بزدلانه» مشخص می‌شد، کلاسی سیسم را در درجه نخست، وسیله‌ای برای سازش با واقعیت می‌دانست، هر چند تئوریهیهای کلاسی سیسم بورژوایی نیز بر اصل آزادی به‌عنوان شرط ضروری و طبیعی پیشرفت انسان تأکید می‌کردند. وینکلمان^{۱۲۳} که کوششهای زیادی برای پیشبرد مطالعه هنر باستان به‌عمل آورده است، در کتاب خود به نام تاریخ هنر باستان^{۱۲۴} که فصل تازه‌ای در تکامل اندیشه اجتماعی سده هجدهم به‌شمار می‌رود، می‌گوید: «سکون، بارزترین کیفیت زیبایی است» و بدینسان، خواسته‌های سیاسی بورژوازی میانه‌رو را به‌یاری تئوری هنرشناسی بیان و برنامه تکامل هنر نوین را تنظیم می‌کند.

وینکلمان نمی‌خواست پیوندی مستقیم میان هنرنوین و مبارزه اجتماعی برقرار کند. او نوشت: «فکر یک انسان منطقی، همیشه در اشتیاق رساندن ماده به عرصه اندیشه‌های مجرد است.»^{۱۲۵} می‌توان گفت که این تعریف، به‌طور کلی، خصوصیت

۱۲۲. **Jacobins**: اعضای حزب سیاسی دوران انقلاب فرانسه. این حزب توسط اعضای آزادیخواه مجلس ملی در ورسای تشکیل شده بود.

123. Winckelmann

124. *Geschichte der Kunst des Altertums*

125. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums, Weimar, 1964, S. 144.*

126. *Ibid.*, S. 135.

رنالیسم و واقعیت ۳۹

ویژه ایده‌نولوژی آلمانی را همراه با استعدادی که برای به ثمر رساندن انقلاب‌های عام تاریخی در قلمرو اندیشه ناب دارد، نشان می‌دهد. این تعریف، به وضوح، ناتوانی شهروندان آلمان (و نه فقط آلمان) را به پیش رفتن در انتقاد از واقعیت، با شیوه‌های واقعی و عملی، و نه تئوریک، آشکار می‌سازد. در سالهایی که وینکلیمان به تنظیم اعتقادنامه هنری - سیاسی کلاسی سیسم بورژوازی پرداخته بود، «انسان منطقی»، نه فقط در اشتیاق رسیدن به «عرصه اندیشه» نبود بلکه جداً می‌کوشید تا خواسته‌های منطقی ایده‌نولوژی را وارد زندگی روزانه کند. وینکلیمان، اساساً، خود را با واقعیت تطبیق می‌داد و این سازش خود را با هنرگرایی مهدبی که از روح علاقه به هنرهای باستانی سرشار بود، توجیه و تصدیق می‌کرد.

گرایش‌های گوناگون کلاسی سیسم در ادبیات سده هجدهم، با تمام تفاوت‌های مهمی که داشتند، همگی به دلایلی منطقی و به‌عنوان انعکاس دگرگونه‌های شعور اجتماعی به ظهور رسیدند. منطقی‌پیدایش گرایش‌های کلاسی سیستی را می‌توان مخصوصاً به وضوح در تکامل فکر گوته و شیلر، که آثارشان معرف کمال کوشش‌های هنرشناسانه و اجتماعی ادبیات سده هجدهم به‌مثابه یک مرحله مستقل در تکامل ادبیات جهان است، مشاهده کرد.

گوته و هم‌عصر جوانش، که مبتکرین و عالی‌ترین نمایندگان رنالیسم سده هجدهم بودند، آگاهی شگفت‌انگیزی از ماهیت تاریخی عصر خود داشتند. هر دو به‌طور سنجیده و توجیه‌پذیر در مواضع خلاق جای گرفتند، و دریافتند که امکانات رنالیستی موجود، بر پایه درک ناقص قوانین تکامل اجتماعی، برای حل مسایلی که با پیدایش روابط اجتماعی بورژوازی به ظهور رسیده‌اند، کفایت نمی‌کند. گوته و شیلر ضمن بازگشت مجدد به سوی کلاسی سیسم و کوشش برای از نوزنده کردن روح لطیف و هماهنگ هنر عصر باستان، با شکل کامل و مفهوم گسترده ابعاد هنری‌اش، اساساً به‌حل همان مسایل بشر دوستانه‌ای پرداختند که در آثار پیش از کلاسی سیسم خود مطرح کرده بودند.

کلاسی سیسم گوته و شیلر، برخلاف کلاسی سیسم ژاکوبینی، که از نظریه انقلاب به هر شکل ممکن پشتیبانی می‌کرد، به نفی ترور به عنوان یکی از روش‌های استقرار روابط اجتماعی پرداخت. اما اگر کلاسی سیسم آنها فقط واکنشی در برابر رویدادهای انقلاب می‌بود، به مدافعه‌ای بی‌خاصیت و پیش‌پا افتاده به طرفداری از واقعیت یا فورمالیسم صرفی تنزل می‌یافت که انگیزه‌های مقتبس از هنر کلاسیک باستان و ماهیتاً التقاطی و نازا را سرهم می‌کرد. همان‌طور که می‌دانیم کلاسی سیسم آنها بر نتایج تحولاتی انقلابی مبتنی بود که نتوانسته بود دوران سعادت واقعی را برای

۴ تاریخ رئالیسم

انسانها به ارمغان آورد. بالطبع گوتس فون برلینگن و رنجهای ورتز، راهزنان^{۱۲۷} و عشق و نفرت علیرغم اعتراض شدیدشان به ناهنجاریهای روابط اجتماعی، در امکان دگرگون کردن آنها با انقلاب نیز تردید نشان می دادند. نظامی که پس از پیروزی انقلاب فرانسه، بخصوص پس از ماه ترمیدور^{۱۲۸} در جهان برقرار شد، نه فقط تضادهای جامعه طبقاتی را از میان برداشت بلکه به تشدید آنها نیز کمک کرد. گوته و شیلر، ضمن اینکه هنر زیبا و اخلاقی مبتنی بر الگوهای کامل کلاسیک را به عنوان وسیله ای برای آموزش انسان و از میان بردن خودپرستی و عدم هماهنگی موجود در روح او تلقی می کردند، همچنان از آرمانهای عصر روشنگری دفاع و ایمان خردمندانه و بشر دوستانه به کمال پذیری طبیعت و جامعه انسانی را از خود بروز دادند. کلاسیسیسم آنها، برخلاف کلاسیسیسم وینکلمان، نشانه سازش و تطابق نبود. این کلاسیسیسم که با عام کردن وظیفه اخلاقی و بشردوستانه مشخص می گردید، نمونه ای از کوششی بود که با استفاده از وسایل و امکانات جدید، به حل مسایلی پرداخت که جریان تکامل تاریخی مطرح کرده بود، و خود از دستاوردهای رئالیسم به شمار می رفت. هر چند ادبیات اواخر سده هجدهم با کناره گیری کردن از رئالیسم، و تولد تمایلات رمانتیک و ماقبل رمانتیک مشخص می شد، این جریانها، بدون در نظر گرفتن دستاوردهای رئالیسم نمی توانستند رشد کنند. گوته و شیلر، از بی ثمری و بیهودگی آئین پرستش اراده شخصی نظام بورژوازی که در مکتب توفان و طغیان^{۱۲۹} موعظه می شد، آگاه بودند. آنها کوششهای همعصران رمانتیک و ماقبل رمانتیک خود را برای یافتن راههای تازه بازتاباندن واقعیت، پذیرفتنی نمی دانستند، زیرا اینان زندگی را به مثابه کلاف درهم بافته توهمات می دانستند، دنیای واقعیت را در برابر دنیای رؤیا رها می کردند، یا مانند نوالیس^{۱۳۰} در رساله مسیحیت یا اروپا^{۱۳۱} استقرار مجدد نظام کهنه ای را پیشنهاد می کردند که تاریخ، آن را از میان برداشته بود. هنوز آن مرحله ای که رمانتیسیسم انقلابی وارد صحنه شود، فرا نرسیده بود. در پایان سده نوزدهم و آغاز سده بیستم، ادبیاتی که نتایج بحران انقلابی را منعکس می کرد، مانند اندیشه فلسفی، کوشش عظیمی به عمل می آورد تا آنچه را که اتفاق افتاده بود ببیند و درک بکند، و بر ویرانه های امیدها و رؤیاهای لرزان، نگرش

127. Die Räuber

128. Thermidor : نام یازدهمین ماه تاریخ انقلاب کبیر فرانسه، از نوزدهم ژوئیه ۱۷۹۴ تا ۱۷ اوت؛ مرحله اعتدالی و ضد انقلابی پس از انقلاب و استقرار دیکتاتوری برای حفظ آرامش.

129. Sturm und Drang

130. Novalis

131. Die Christenheit oder Europa

رنالیسم و واقعیت ۴۱

نوین و مفهوم تازه‌ای از طبیعت، جامعه و شعور انسانی پی‌ریزی کند. در حالی که اقتصاددانان بورژوایی با خوشی زاید الوصفی سرگرم توجیه پیشرفتهای بورژوایی و اثبات اجتناب‌ناپذیری آن بودند، در حالی که فیلسوفان ایده‌آلیست و فیلسوفان طبیعی آلمان تمام کوششهای خود را متوجه انتقاد از ماتریالیسم مکانیستی عصر روشنگری کرده بودند، در حالی که رمانتیسیسم نوحاسته که به طرز دردآوری از تضاد رو به رشد میان فرد و جامعه آگاه شده بود نمی‌توانست ریشه‌های این تضاد را پیدا کند، در میانها این دوران بسیار آشفته، اندیشه‌تازه‌ای پدیدار شد که اندیشه‌بشر را دستخوش انقلاب کرد- و آن نظریه‌تکامل بود. در اواخر سده هجدهم و اوایل سده نوزدهم مجموعه‌بنیادی سؤالات مربوط به جهان‌نگری، که بعدها توسط هگل در کتاب پدیدارشناسی ذهن^{۱۳۲} (اثبات دیالکتیک، تعریف قانون نفی‌نفی، و توجه پیوسته به تاریخ) تنظیم گردید، تازه شکل می‌گرفت. در این مرحله، تئوریهای اجتماعی تازه‌ای پدیدار گردیدند و راه حل غیرمنتظره‌ای برای حل مسأله‌ظواهر لاینحل آزادی انسان که اندیشمندان عصر روشنگری بیهوده با آن کلنجار رفته بودند پیشنهاد کردند، تئوریهایی که از نفی روابط مالکیت خصوصی سرمایه‌داری آغاز می‌کردند و ظاهراً با تمامی وجود خود، درستی قانون نفی‌نفی هگل را تأیید می‌کردند. از ویرانه‌های نظام فئودالی و از بطن سرمایه‌داری، سوسیالیسم تخیلی سر برآورد و کوشید نظریه‌تکامل را در تاریخ هم شمول دهد و در مسیر آن به جستجوی منطق بپردازد.

فوریه^{۱۳۳} در کتاب تئوری چهار جنبش^{۱۳۴} که یکسال پس از انتشار پدیدارشناسی ذهن به چاپ رسید، به‌طور خردمندانه‌ای، نیاز عصر جدید به یک سنتز فکری تازه را بر بنیانهای ایده‌نولوژی یک و اجتماعی، نه ایده‌نولوژی دموکراتیک عصر روشنگری، بی‌آنکه اشاره‌ای به اقتصادسیاسی و فلسفه بورژوایی به معنای اخص کلمه بشود، مطرح کرد. «پس از مصیبت سال ۱۷۹۳، تمام توهمات به لرزه در آمدند؛ علوم سیاسی و اخلاقی، موردغضب قرار گرفتند و ایمان به آنها به طرز بازگشت‌ناپذیری به فراموشی سپرده شد. بدینجهت، می‌شد پیش‌بینی کرد که نباید از هر دانش مکتسبی انتظار سعادت داشت، و رفاه اجتماعی را باید در علم تازه و راههای تازه‌ای جستجو کرد که در برابر اندیشه‌سیاسی زمانه گسترده شده‌اند؛ چون واضح بود که نه فیلسوفان و نه رقبای آنها، هیچکدام درمان دردهای اجتماعی را نمی‌شناختند و در زیر پوشش جزمهای این دو گروه، بیماریهای

132. *Die Phänomenologie des Geistes*

133. Fourier

134. *Théorie des quatre mouvements*

۴۲ تاریخ رئالیسم

خطرناک، منجمله فقر، تا ابد ادامه می‌یافت.»^{۱۳۵} هگل که بنای عظیم نظام فلسفی دایرة المعارف گونه را بر پا داشت، و سن سیمون^{۱۳۶}، با عقیده‌ای که دربارهٔ یک دایرة المعارف جدید داشت، و همچنین آگوست کنت^{۱۳۷} این اندیشمند محدود فکر و ملاتقطی بورژوازی، که جوهر انقلابی و سوسیالیستی اندیشه‌های سن سیمون را خنثی و فقط جنبهٔ راسیونالیستی - پوزیتیویستی تئوری او را اقتباس کرد، این نیاز به سنتز و جمع‌بندی اجتماعی را که در جریان انقلاب بورژوازی و پس از آن فراهم آمده بود، احساس کردند.

لزوم شناخت واقعیت نوین اجتماعی، که به‌طور طبیعی در حال شکل گرفتن بود، موجب توجه‌فراوانی به تاریخ شد، که از ویژگیهای زندگی فکری اوایل سدهٔ بیستم به‌شمار می‌رود.

نوابغی چون گوته و شیلر نیز توجه خود را به تاریخ معطوف کردند و کوشیدند درسهای انقلاب فرانسه را از بطن رویدادها و نتایج آن بیاموزند. شیلر، که گذشته را به‌عنوان یک تاریخ دان، به‌طور همه‌جانبه مطالعه کرده بود و کتابهایی هم دربارهٔ شورشهای هلند، جنگهای سی‌ساله و مبارزات سیاسی فرانسه در دوران زمامداری هانری چهارم نوشته بود، کتبی که همگی از قلم یک هنرمند تراویده بودند نه از قلم یک عالم، متوجه شد که سرچشمهٔ پنهان احساسها و اعمال انسانها منافع مادی است، یا اگر واضح‌تر بگوییم، او در تحلیل رویدادها، از شیوهٔ رئالیستی سود جست. نگرش رئالیستی به زندگی، که به شیلر امکان داد تا از تئوریه‌ها و اصول کلاسیسیسم فراتر رود، در داستان عشق و نفرت هم دیده می‌شود. در درامهای بعدی او، در نمایشنامهٔ سه بخشی والن اشتاین^{۱۳۸} و نمایشنامهٔ ماری استوارت^{۱۳۹} و به‌ویژه در ویلهلم تل^{۱۴۰}، نگرش رئالیستی، اصل بنیادی تمامی اثر را تشکیل می‌دهد. شیلر صرفاً برای جستجوی موضوعات و شخصیت‌های بزرگ برای درامها و تراژدیهایش نبود که به تاریخ روی آورد. او تاریخ را به‌مثابهٔ مبارزهٔ اصول گوناگون اخلاقی در نظر می‌گرفت، و همین نحوهٔ مطالعهٔ تاریخ بود که او را در آخرین سالهای زندگی‌اش به نظریهٔ حکومت مردم معتقد کرد، هرچند پیش از آن نیز شیوهٔ ژاکوبینی دگرگون کردن جامعه را رد کرده بود.

در جهان‌نگری او، ویژگیهای تخیل‌گرایی نیز به‌وضوح دیده می‌شود، چون

135. Ch. Fourier, *Œuvres Complètes*, T. 1, "Théorie des quatre mouvements", Troisième édition, Paris, 1846, pp. 2-3.

136. Saint-Simon 137. Auguste Comte 138. *Wallenstein*

139. *Mary Stuart* 140. *Wilhelm Tell*

رنالیسم و واقعیت ۴۳

زیربنای عینی دگرگونیهای تاریخی در نظر او همچنان یک معما بود، معمایی که با ظاهر شدن تضادهای نظام سرمایه‌داری در آینده‌ای نه چندان دور، به کمک اندیشهٔ اجتماعی، هنر و ادبیات، گشوده می‌شد.

شیلر در کتاب *دربارهٔ آموزش هنری انسان*^{۱۱}، که در آن نسبت به نیروی بیکران هنر برای دگرگون کردن انسان و جامعه امید زیاد نشان می‌دهد، و همچنین در تراژدیهای بعدیش، از قانون هنرشناختی کلاسیسیسم خود دفاع کرد، در بیان قدرت جوهر غریزی اخلاقی انسان راه اغراق پیمود و توجه بسیار کمتری به مطالعه و تحلیل عوامل واقعی و بنیادی روند تاریخ نشان داد. تأثیر مکرر سرنوشت در آیندهٔ قهرمانان او از همینجا ناشی می‌شود، و این در واقع، چیزی نیست مگر شکل دیگری از ضرورت تاریخی و مشروط بودن که نویسنده نتوانسته است آنرا مشاهده و درک کند (مثلاً در *والن اشتاین*). تصویری که او از عواطف، افکار و احساسات انسان ارائه می‌داد، محیطی را که بازیگر در آن مشغول حرکت و فعالیت بود و می‌توانست تمامی ساختمان تراژدیهای او را از کمالی رئالیستی برخوردار کند، به پشت صحنه منتقل می‌کرد. شیلر، غالباً از عنایت دست برمی‌داشت، قهرمان خود را محمل و منادی عقاید خود می‌کرد، و به فصاحت مطمئن و تا اندازه‌ای انتزاعی متوسل می‌شد. تمامی این ویژگیهای درام شیلر، دارای تبیین منطقی تاریخی است، و خود دلیلی بر این واقعیت است که او پیوسته به عنوان یک هنرمند در راه تکامل بود و نهایت کوشش خود را برای تجسم واقعیت نوین به کمک شکل‌های هنری، که فقط رئالیسم می‌توانست آن را درک کند و با کلمه نشان دهد، به کار می‌برد و از اینجهت، کلاسیسیسمی را که اینهمه به آن اظهار وفاداری می‌کرد از نو زنده نکرد. با وجود این، در نمایشنامه‌های بعدی شیلر، عشق بیکران به انسان، شخصیت‌های بزرگ، ارائهٔ بسیار دقیق و کامل دنیا‌های درونی شخصیتها با تضادهای کاملاً استثنایی، حاد و پایدار، در یکجا دیده می‌شوند. از همه مهمتر اینکه شیلر دریافته بود که نتایج عملی انقلاب فرانسه و نظام نوینی که به جای نظام کهنهٔ پیش از انقلاب استقرار می‌یافت، نتیجهٔ نهایی تکامل اجتماعی نبود و تاریخ، روندی است که در مسیر آن، شیوه‌های کهنهٔ زندگی و شکل‌های اجتماعی، جای خود را به شیوه‌ها و شکل‌های تازه‌ای می‌سپارند. نظریهٔ حکومت مردم، که شیلر در *ویلهم تل* پس از غلبه بر ترس‌های بورژوازی خود از شورش مردم به آن رسید، نشان می‌دهد که او به این نکته پی برده بود که فقط آینده می‌تواند تضادهای ظاهراً لاینحل عصر او را حل کند.

اگر شیلر از آنجهت به تاریخ روی آورد تا مفهوم انقلاب اجتماعی را که

شاهدش بود درک کند، آثار گوته و تکامل فکری او، ماهیت آن دوره را تا اندازه‌ای غیرمستقیم، منعکس می‌کنند. شیلر در رسالهٔ خود به نام دربارهٔ شعر ساده و احساساتی^{۱۴۲}، و یژگی عمدهٔ نبوغ ذاتی گوته را که در شناخت رئالیستی و نیرومند او از زندگی منعکس شده بود، با موشکافی زیاد ارزیابی کرد. گوته، وجود شکل‌های گوناگون ذهن‌گرایی در هنر و فلسفه را قویاً رد می‌کرد و بیشتر اوقات، آشکارا به آن حمله می‌کرد. او به عینیت دنیا و طبیعت، بیش از هر پدیدهٔ دیگر ارزش می‌داد، و همیشه ضربان قلب زندگی را احساس می‌کرد: او علت‌گرایی نوع اسپینوزائی را به کوششهای فلسفهٔ طبیعی آن زمان برای استخراج قوانین طبیعت از فکر بشر، قوانینی که منحصر به طبیعت‌اند، ترجیح می‌داد. گوته تکامل را و یژگی طبیعی طبیعت می‌دانست، و دامنهٔ این مفهوم را به تاریخ هم بسط داد و غالباً از نظراتی که هر در در کتاب شرحی مختصر دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ تکامل انسان^{۱۴۳} بیان کرده بود، سود می‌جست و از آنها اقتباس می‌کرد.

کوشش برای تبیین دگرذیسی گیاهان^{۱۴۴}، که مانند آثار ژوفرا سن هیلر^{۱۴۵}، نظریهٔ تکامل را پیش‌بینی کرده است، و فاوست^{۱۴۶}، این ستایش شجاعانه و پیروزمندانهٔ اندیشهٔ خلاق، سازنده و جستجوگر انسان سرشارند از نظریهٔ تکامل، نظریهٔ حرکت بی‌وقفهٔ زندگی، زندگی‌ای که پیوسته در حال سازندگی و دگرگونی است.

گوته انسان را به‌مثابهٔ فرزند طبیعت دائماً تغییر‌یابنده و جاری، و همچون برگ‌ی از درخت بی‌خزان ابدیت در نظر می‌گرفت. فاوست، در حالی که روح زمین را فرا می‌خواند و به نیروی آن پی می‌برد، در عین حال، خود را جزئی از کائنات می‌داند، کائناتی که برای شناخت آن تمامی نیروهای فکر خود را به کار انداخت.

اما اگر عینیت طبیعت و قوانین آن برای گوته مسلم بود و او می‌توانست به خطوط مشخص تکامل موجود زنده پی ببرد (کافی است یادآوری کنیم که او استخوان میان آرواره‌ها را کشف کرده بود)؛ اگر ما می‌توانیم با این شاعر روسی که می‌گوید «کتاب ستارگان برای او کتابی است آسان و امواج دریا با او سخن می‌گفتند»، موافقت کنیم، نظریهٔ تکامل که جزء ارگانیک جهان‌نگری گوته به‌شمار می‌رفت، وقتی در آثار بعدی او به عرصهٔ جامعه و قلمرو تاریخ پویا وارد شد، هرگز دارای عینیت رئالیستی حقیقی

142. *Über naive und sentimentalische Dichtung*

143. *Ideen zur Philosophie der Geschichte*

144. *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*

145. Geoffroy Saint-Hilaire

146. *Faust*

رنالیم وواقعت ۴۵

نگردید. گوته، که از هر در پیروی می کرد و می پذیرفت که تاریخ، مانند طبیعت، تابع برخی قوانین منطقی است، نتوانست نیروهای تعیین کننده روابط اجتماعی انسان را کشف کند. زمان، فکر سرکش او را نیز به زنجیر انقیاد کشید.

علیرغم تفاوت‌های بنیادی میان این دو نویسنده بزرگ، تشابه معینی در روش ارائه تاریخ توسط آنان دیده می شود، که می توان آن را به شرایط مشابه اجتماعی نسبت داد که هنرشان در آن به کمال رسید. سرنوشت والن اشتاین افسرده و جاه طلب، که به طرز اجتناب ناپذیری به سوی تقدیر پیش می رود، قرینه ای هم در *اگمونت*^{۱۴۷} دارد، که خود را با همان هیجان و خوشحالی، غرق لذتهای نفسانی و مبارزه اجتماعی می کند. گوته با تجسم *اگمونت* به صورت عضو فعال جنبش رهایی بخش ملی، توجه خود را بر بی بصیرتی سیاسی و ایده الیستی قهرمان خویش و پیشرفت اجتناب ناپذیر او به سوی گوتین، متمرکز می کند، نه مبارزه میان نیروهای زنده اجتماعی، که به گذشته ارتباط می دهد. این، تصادفی نبود: گوته تحلیل دنیای فکری قهرمان تراژیک خود را جانشین دیالکتیک تضادهای تاریخی طبقاتی کرد که رفتار *اگمونت* را به عنوان یک شخصیت تاریخی تعیین می کنند و بنابراین، تقدیر و از پیش تعیین شدن سرنوشت او، درست مانند شعر سه بخشی شیلر، مبین عدم آگاهی شاعر از ماهیت ضرورت تاریخی است.

گوته، مانند شیلر، از انقلاب فرانسه استقبال نکرد و برخلاف هیجانهای شدید سیاسی که فرانسه را به خروش آورده بود، زندگی عادی، محدود و میانه حال بورژوازی را که در اشعار شیرین *هرمان و دوروتی*^{۱۴۸} مورد ستایش قرار گرفته بود، مجسم کرد. و باز، او هم مانند شیلر به خوبی می فهمید که نتایج انقلاب، به معنای آخرین مرحله تکامل تاریخی بشریت نبود.

گوته در آخرین سالهای زندگی اش دقیقاً از موفقیتها و پیشرفتهای اندیشه اجتماعی، سیاسی و هنر شناختی همعصر خود پیروی کرد. در دوره جدید که پس از انقلاب ۱۷۸۹ آغاز شد، دوره ای که سرشار از رویدادهای بزرگ و مهم بود، گوته توانست بسیاری چیزها را که در سده هجدهم ناشناخته بود مشاهده کند، و عناصر تخیلی، تدریجاً با وضوحی بیش از پیش در جهان نگری و آثار ادبی او نمایان گردید. نظریه آموزش و پرورش به عنوان وسیله ای در وهله نخست برای آفرینش یک فرد هماهنگ و سپس جامعه هماهنگ، از مشخصات کلاسیسیسم و ایماز نیز بود و جان کلام استاد ویلهلم^{۱۴۹} را تشکیل می دهد. ولی عصر جدید، عناصر تازه ای را در برنامه

147. Egmont 148. *Hermann und Dorothea*

149. *Wilhelm Meister*

مثبت برای تکمیل روابط اجتماعی توضیح داده شده در این داستان وارد کرده بود. مضمون بخش دوم به نام سالهای شاگردی استاد ویلهلم^{۱۵۰}، تشابهی چشمگیر با عقاید عملی درباره تجدید سازمان جامعه دارد که فوریه و سن سیمون تبلیغ می کردند. عقاید گوته، مخصوصاً با این قسمت از عقاید سن سیمون که در پایان رساله نظرات ادبی، فلسفی و صنعتی^{۱۵۱} بیان گردیده است، و با این عنوان شعار مانند آغاز می شود، تشابهی عجیب دارد: «عصر طلائی، که سنت های کور بشریت تاکنون آنرا به گذشته منسوب می کرد، هنوز فرا نرسیده است».

سن سیمون نوشت: «فلسوفان سده نوزدهم اکنون باید وظیفه ای را به عهده بگیرند که با وظیفه ای که فیلسوفان سده هجدهم به عهده گرفته بودند تفاوت زیاد دارد. فیلسوفان سده نوزدهم باید با هم متحد شوند تا به طور کامل و جامع ثابت کنند که در شرایط کنونی علوم و تمدن، فقط اصول صنعتی و علمی می توانند شالوده سازمان اجتماعی را تشکیل دهند، یا ثابت کنند که در شرایط کنونی علوم و تمدن، جامعه را می توان به طریقی سازمان داد که مستقیماً در جهت بهبود و پیشبرد رفاه اخلاقی و مادی حرکت کند».

«فلسوفان سده هجدهم، دایرة المعارف را پدید آوردند تا نظام ربانی و فئودالی را رد کنند. فیلسوفان سده نوزدهم نیز باید به نوبه خود برای استقرار نظام صنعتی و علمی، دایرة المعارفی بنویسند».

«تمام عقایدی که در آنجا ارائه شده، باید تحلیل شود و ثابت شود که رفاه عمومی، نتیجه ضروری نفوذی است که اصول علمی و صنعتی در جامعه دارند، و تاکنون به جای آنها اصول فئودالی و ربانی بر آن حاکم بوده اند.»^{۱۵۲}

گوته در سالهای شاگردی استاد ویلهلم، ضمن پیش بینی نقش عظیمی که صنعت در زندگی آینده بشر ایفا خواهد کرد، فضای قابل توجهی به بیان اندیشه هایی درباره سازماندهی صنعت براساس نوعی مالکیت عمومی اختصاص داده است. او به کار دستجمعی برای کشت زمین، اهمیت فراوان قابل بود، و زمین را متعلق به همگان می دانست. کار در نظر گوته از مسأله آموزش و پرورش جدایی پذیر نبود، زیرا کار، انسان را برای فعالیت مفید اجتماعی آماده می کند. «قلمرو آموزش و پرورش»، این آرمانشهر

150. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*

151. *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*

152. Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, 1825, pp. 83-84.

رنالیم واقعت ۴۷

اجتماعی و تربیتی، مانند تمامی نظام سازماندهی زندگی که در این داستان توصیف شده است، در خدمت یک هدف بود— و آن، آینده، تأیید و تبلیغ نظام روابط اجتماعی منطقی تری بودسوی آن نظامی که انقلاب به بار آورده بود.

فلسفه فاوست هم دارای یک عنصر تخیلی است. محور فکری این تراژدی، بدون تردید صحنه کفاره است، صحنه پیروزی فاوست بر مفیستوفلس، که در آن، اشتیاق بیکران فاوست به علم، به صلاح و رفاه دیگران مبدل می شود، صحنه ای که در آن، فاوست پس از تکمیل کردن دوره زندگی زمینی خود و آمودن تمامی شادیها و اندوههای بشر، به بازآفرینی سرزمینی کامل می پردازد و در کار به نام سعادت و آزادی بشر، سعادت خود و اوج آرزوهایش را می یابد. مطمئناً گوته هرگز به تراژدی عالی و تکان دهنده ای نظیر این صحنه دست نیافت. در این صحنه، لذت سرکش و غرور انسان آفریننده، به محض کشف معنای زندگی در فعالیت ثمربخش، در اثر دنگ و دوتنگ بیلها و صدای گرفته زمین در درون قبری که خادمان وفادار مفیستوفلس یعنی لمورها، برای اومی گتند، در تیرگی فرومی رود. خوش بینی تاریخی در آخرین تک گویی فاوست، به هنگامی که می گوید:

فقط کسی شایسته زندگی و آزادی است

که هرروز برای رسیدن به آنها به پیکار می رود

فضای دلتنگ کننده و تراژیک این صحنه را از میان می برد، ولی مشکل واقعی رسیدن به آزادی مطلوب که گوته در فاوست به ستایش از آن برمی خیزد، همچنان باقی می ماند. گوته، شاعر بزرگ، ضمن پذیرفتن نظریه تکامل به عنوان یک ضرورت و قانونمندی تاریخی، دریافت که پیشرفت اجتماعی بیکران حاصل از انقلاب، به کمال نخواهد رسید، زیرا انقلاب از نیروهایی مدد خواسته بود که مانع پیشرفت بشریت بسوی روابط منطقی اجتماعی بودند. گوته می دید که خودپرستی و تمایلات فردگرایانه، ریشه آرمان بشر دوستانه رفاه عمومی را می جویدند و نمی گذاشتند در عرصه زندگی که بوسیله انقلاب شخم شده بود و در جنگهای اروپای پس از انقلاب با خون انسانها آبیاری شده بود، قد برافرازد. اما او علتهای ریشه ای خودپرستی اجتماعی و نیروهای محرک روند تاریخ را آشکار نکرد و بدینسان نظرات اجتماعی او، هر چند به سوی سوسیالیسم تخیلی متمایل بود؛ ولی به هیچوجه، در تمامی موارد، با آن تطابق نمی کرد.

فوری و سن سیمون، نظریه تکامل را در تاریخ نیز به کار بستند و به این نتیجه رسیدند که مبارزه طبقاتی، نیروی محرک روند تاریخ است. سن سیمون در اواخر زندگی اش با وجود علاقه ای که به تئوری مسیحیت جدید خود داشت، تدریجاً سخنگوی منافع «طبقه پایین»، نیرویی که در اعماق جامعه بورژوازی شکل گرفته بود، یعنی

۴۸ تاریخ رئالیسم

سخنگوی پرولتاریا گردید. سازمان اجتماعی که به نظر او جانشین تمدن خودپرستانه‌ای می‌شد که بر ویرانه‌های نظام فئودالی روئیده بود، می‌بایست موجب «افزایش رفاه پرولترها»^{۱۵۳} گردد. سن سیمون هم مانند رابرت اوون^{۱۵۴} و فوریه نقشه‌هایی درباره‌ی طرق و امکانات تجدید سازمان جامعه در سر داشت، ولی او با اعتقادی راسخ از توانایی پرولتاریا به شرکت در حکومت و سازماندهی «نظام رفاه اجتماعی» سخن گفت و بدین ترتیب، آگاهی تاریخی و قدرت پیش‌بینی خود را نشان داد. ترکیب نظریه‌ی تکامل با تئوری مبارزه طبقاتی و کشف قوانین تاریخی حاکم بر روابط اجتماعی، به پیدایش سوسیالیسم علمی انجامید، و انقلابی عظیم در تفکر و زندگی اجتماعی انسان به بار آورد. ولی این کشف، که دارای اهمیت عام تاریخی بود، بعدها صورت گرفت و اندیشه‌ی مترقی اجتماعی در نخستین سالهای سده‌ی نوزدهم، تازه به درک و شناخت واقعیت نوین نایل می‌شد، بنابراین، کاملاً طبیعی است که سن سیمون، ادامه‌دهنده‌ی سنت اندیشمندان بزرگ سده‌ی هجدهم مانند مورلی^{۱۵۵} و مابلی^{۱۵۶} و گراکوس بابوف، این سلف بلافصل خودش، در نظریات تئوریکش از گونه‌ی به مراتب جلوتر رفته باشد. خط فاصل میان نظرات دموکراتیک و انسان‌گرایانه‌ی گونه‌ی تئوریهای سوسیالیستی تخیل‌گرایان، صرفاً به این دلیل پدیدار گردید که جهان‌نگری این شاعر بزرگ در کشوری عقب‌مانده و در شرایط حکومت بورژوازی ترسو و آماده‌ی سازش، که احتیاطش نسبت به انقلاب، از حد متوسط «احتیاط بزدلانه» هم بیشتر بود، شکل گرفت. گونه‌ی هر چند یک نایفه به شمار می‌رفت، نورسته‌ای از طبقه‌ی متوسط آلمان بود، و نقش این موقعیت اجتماعی در گرایش او به تاریخ، دیده می‌شود.

تکامل نظرات اجتماعی گونه‌ی در آخرین بخش زندگی‌اش، دگرگونیهای مشابهی هم در اصول بنیادی هنر شناختی او پدید آورد. عناصر کلاسی سیستی در آثار او رو به کاهش نهاد و خود بیش از پیش، با جدیت به جستجوی راهها و امکانات هنری تازه برای ارائه‌ی «جریان اجتناب‌ناپذیر کل» پرداخت. استاد و بلهلم، چه از لحاظ مضمون فکری درونیش و چه از لحاظ شیوه‌ی بیان، یک کار تجربی بود. تصاویر و شیوه‌های زندگی که به طرز رئالیستی باز‌نمایی شده‌اند، جای خود را به صحنه‌هایی رمانتیک می‌دهند که گونه‌ی، با وجود برخورد محتاطانه و حتی انتقادی‌اش با رمانتیسیسم، اغلب، ناخواسته در داستان خود وارد می‌کند، و حال آنکه بخش آخر این داستان، در واقع یک رساله‌ی اجتماعی - فلسفی است. گونه‌ی به دنبال اصطلاح ادبی تازه‌ای بود که به‌مدد آن

153. Ibid., pp. 158-59.

154. Robert Owen

155. Morelly

156. Mably

رتالیسم و واقعیت ۴۹

بتواند عقاید خویش و مفهوم عینی و تاریخی آنها را بیان و بدیگران منتقل کند. ولی ناآگاهی او از علت‌های تعیین‌کننده «جریان اجتناب‌ناپذیر کل» او را از تجسم رتالیستی این عقاید محروم کرد.

اثری که شاهکار زندگی ادبی گوته به‌شمار می‌رود، یعنی تراژدی او در باره دکتر فاوستوس که روح خود را به شیطان می‌فروشد تا مفهوم و معنی اشیاء را یاد بگیرد، و پس از تحمل شکنجه‌ها و عذاب‌های طولانی، از جستجوی شخصی و فرد گرایانه مفهوم زندگی به ستایش از رفاه عمومی و خدمت به هم‌نوع می‌پردازد، از لحاظ شکل، یک اثر تلفیقی است. افسانه‌های مردمی درباره جادوگر و افسونگر، که شالوده طرح کلی این تراژدی را تشکیل می‌دهد، رنگ تاریخی گذشته دور آلمان را که در اشعار ساکس^{۱۵۷} دیده می‌شود زنده کرد؛ حادثه دراماتیک دختر فریب‌خورده‌ای که قاتل کودکان می‌شود، سیل خروشان از فرهنگ مردمی را وارد تراژدی می‌کند؛ خیال‌بندی دل‌تنگ‌کننده اسطوره‌های شمال در کنار عناصری از اسطوره‌های عصر باستان که به شکلی پیچیده اقتباس و بسط داده شده‌اند قرار می‌گیرند؛ عظمت بی‌تناسب صحنه‌های دادگاه با خشونت کاملاً کلاسیک حادثه هلن درهم آمیخته می‌شود؛ تشریح شاعرانه تئوریهای علوم طبیعی مانع گنجاندن حمدنهایی در تراژدی نمی‌شود؛ تمثیل صحنه‌های والپورگیس ناخ^{۱۵۸}، به‌طوری تنگاتنگ با مبحث اعتقادنامه‌های متعال مسیحی درهم می‌آمیزد و تمامی این اثر، با سرشاری و پیچیدگی عناصر هنری‌اش، از لحاظ ساختمان، نمایش‌های کهن مذهبی را به یاد می‌آورد و ارتباطی دورادور با تئاتر عروسکی یعنی سنتها و حکایات و افسانه‌های قومی دارد. گوته دنیایی رنگارنگ، شگفت‌آور و خیال‌انگیز آفرید که کمالاتش را مدیون وحدت محتوی و شیوه بیان است. از آنجا که سرنوشت شخصی قهرمان، نشان‌دهنده سرنوشت تمامی بشریتی است که به دنبال راه درست زندگی و تاریخ می‌گردد، مشتاق کشف اسرار کائنات است و به گمان گوته، باید بر موانع بی‌شماری که بر سر راه تاریخی او قرار دارند چیره شود و شالوده‌ای منطقی برای زندگی خویش پی افکند، فاوست و مفیستوفلس، دشمن او، تمثیلی‌اند. از نمادپردازی و تمثیل (غالباً بی‌نهایت مبهم)، در مورد سایر شخصیت‌های این تراژدی هم استفاده شده است.

مستعد تفسیرهای گوناگون (منجمله تفسیرهای نمادی) بودن، جزو ماهیت اصلی تخیل هنری است، زیرا هیچ هنری واقعیت را همچون آینه منعکس نمی‌کند و نسخه‌ای کاملاً روشن از دنیای اشیاء و پدیده‌ها ارائه نمی‌دهد. از آنجا که ذهن انسان هم واقعیت عینی را مانند آینه‌ای منفعل منعکس نمی‌کند، تخیل هنری نیز چنین نیست. تخیل

۵۰ تاریخ رئالیسم

هنری، ممکن است دارای اصول بنیادی گوناگون باشد: می‌تواند بر تداعی‌ها، بر تشابه یا مقایسه مبتنی باشد؛ می‌توان آن را موثرتر کرد و به صورت عجیب و غریب یا کاریکاتور درآورد؛ می‌تواند تمثیلی، کاملاً سه‌بعدی و پلاستیک، حقیقی و مجازی باشد و در عین حال، با وجود اینکه از هر ساختمان یا ویژگی‌ای، مثلاً خردگرایانه یا عاطفی، برخوردار است، همیشه بر شیوه خاص درک واقعیتی مبتنی باشد که به ماهیت اجتماعی جهان‌نگری نویسنده بستگی دارد.

زیبایی‌شناسی مکتب ناتورالیستی، تدریجاً در اواسط سده نوزدهم و در زمانی به ظهور رسید که تغییراتی ژرف در شعور اجتماعی بورژوازی که بر نگرش تجربی به واقعیت مبتنی بود صورت می‌گرفت، واقعیتی که نئورئالیستها و شارحان ناتورالیسم، آنرا مقوله‌ای ایستا و خارج از مسیر تکامل می‌دانستند. ناتورالیسم، مدافع اصل نسخه برداری از واقعیت و تخیلاتی عکس‌مانند است که نمی‌توان آنرا تعمیم داد و برای تبیین ماهیت اشیاء از آنها سود جست. بدینسان، زیبایی‌شناسی ناتورالیستی، نه فقط هنر و ادبیات را دچار فقر کرد بلکه از ارزش تخیل در شناخت، و در نتیجه از ارزش خود هنر در شناخت، کاست.

رئالیسم بر خلاف جریان‌های غیر رئالیستی، از تمامی امکانات ذاتی اندیشه تخیلی که بیان‌کننده ماهیت موضوع درک شده است، وسیعاً استفاده می‌کند. رئالیسم تمامی اصول آفرینش تخیل را جذب می‌کند و کیفیات و ویژگیهای واقعیت درک شده را آشکار می‌سازد. به این طریق، تخیل رئالیستی، واقعیت را به صورت عینی درمی‌آورد و به نوبه خود، با آن برابر است. رئالیسم برخلاف ناتورالیسم که شکل ظاهری اشیاء را نشان می‌دهد، جوهر آنها را منعکس می‌کند و بدینسان، زیبایی‌شناسی رئالیستی، حقیقتاً غنی و متنوع است. کمال حماسی خیال‌بندی تولستوی، که زمینه ملموس و مادی بافت زندگی را باز آفرینی می‌کند، به همان اندازه خصوصیت بارز رئالیسم به‌شمار می‌رود که خیال‌بندی کنترل شده و خردگرایانه استاندال؛ و خیال‌بندی نیرومند، محکم و بسیار عاطفی داستانهای داستایفسکی که تصویری رئالیستی از زندگی عصر او ارائه می‌دهند، درست مانند نثر موجز و دقیق چخوف با نواهای فرعی پیچیده‌اش که جریان‌های زیرین رویدادها را منعکس می‌کند، چنین است. سالتیکوف شچدرین^{۱۵۹}، طنزپرداز روسی، در انتقاد کوبنده‌ای که از ساختمان اجتماعی جامعه سرمایه‌داری-زمینداری روسیه به‌عمل آورده است، از نمادپردازی و تغییر شکل بی‌تناسب، استفاده می‌کرد. کتاب او به نام تاریخ شهر گلابوف^{۱۶۰} هر چند از تمثیل ساده و تعلیمی دوری

رنالیسم و واقعیت ۵۱

می‌کند، سرشار از نمادپردازی است، و شخصیت‌های آن نیز نمادی‌اند. اما تجسم نمادی مأموران دولتی شهر، نه فقط مغایرتی با رنالیسم ندارد بلکه مستقیماً از سنت‌های رنالیستی ناشی می‌شود، زیرا نویسنده، در وجود این شخصیت‌ها خصوصیات تپیک تاریخی و مشخص واقعیت اجتماعی را مجسم می‌کند. در ورای سطح نسبتاً خیالی طنز شچدرین، واقعیت زندگی روسیه نیمه فئودالی، تصور نویسنده از مسیر تکامل آینده آن و سرنگونی قریب الوقوع نظام موجود نهفته است. شچدرین، نمادپردازی را به عنوان بهترین وسیله‌ای که می‌توانست برای تجسم و سنخ‌بندی و یژگی‌های عام نظام اجتماعی از آن سود جوید، برگزید.

گرایش‌های ذهنی که در پایان سده نوزدهم و آغاز سده بیستم به ظهور رسیدند، تصویری یکپارچه از زندگی نداشتند و در راه امحاء نقش تخیل در شناخت، از ناتورالیسم نیز جلوتر رفتند. مثلاً سوررئالیست‌ها پیوند بین تخیل و واقعیت را گسستند، تخیل را به مثابه شکلی بررسی کردند که فاقد محتوی عینی است، و از آن فقط به عنوان محمل افکار و عواطف نابسامان، تداعیا و احساساتی استفاده کردند که در روح هنرمند که گویا ظاهراً از دنیای خارج مستقل است و تأثیری از منطق آن نمی‌گیرد، موج می‌زند. به نظر می‌رسد که تئوریسین‌های سوررئالیسم (آندره برتون^{۱۶۱} و شرکا) از این واقعیت بی‌خبر بوده‌اند که روح «اسرارآمیز» شاعر و عواطفی که این روح مبین آنست، از همان نابسامانی دنیای خارج برخوردارند. نمادگرایان، که ماهیت واقعیت در نظرشان گنگ و مرموز بود، شناختی را که از آن داشتند؛ به صورت تلمیحات مبهم و بی‌اسطقس ارائه می‌کردند. ویاچسلاوایوانوف^{۱۶۲}، یکی از پیشروترین تئوریسین‌ها و شارحان نمادگرایی، ماهیت خیال‌بندی نمادپردازانه را این‌طور تعریف می‌کند: «نماد فقط در صورتی یک نماد حقیقی است که از لحاظ معنا، بی‌پایان و لایتناهی باشد، که با زبان مرموز (روحانی و جادویی) ایما و اشاره‌ای خود، موضوعی ماندگار را بیان کند، که با ترکیب ظاهری کلمات، یکی نیست. این زبان، یک زبان چند شکلی و چند معنایی است و همیشه در عمیق‌ترین اعماق، گنگ و مبهم است. درست مانند کریستال، جسمی آلی است. ذره زنده واحدی است و به همین جهت با ترکیب پیچیده و ناجور تمثیل، مثل یا تشبیه فرق دارد. تمثیل، به معنی آموزش و نماد به معنی اشاره است.»^{۱۶۳} ویل چسلاوایوانوف و دیگر نمادگرایان (مترلینک^{۱۶۴}، هوفمن اشتال^{۱۶۵} و بلی^{۱۶۶}) سده

161. André Breton

162. Vyacheslav Ivanov

163. Vyacheslav Ivanov, *From Star to Star*, 1909, p. 39 (in Russ.).

164. Maurice Maeterlinck 165. Hofmannsthal 166. Bely

محکم بین ادبیات و واقعیت برپا داشتند، از درک واقعیت خودداری کردند و نمادرایگانه وسیله بیان ماهیت زندگی اعلام کردند. آنها با اتخاذ یک جهان‌نگری شهودی، نقش محقر فالگیر اسرار مقدس را به هنر واگذار کردند، اسراری که توسط یک نیروی فوق طبیعی در کائنات پراکنده شده‌اند و آنان موافق سلیقه و تمایل شخصی شان و مطابق آنچه در کتب فلسفی یا دینی خوانده بودند، روح یا اراده جهانی، یا کشش زندگی، یا مرگ، یا حتی واضحت از اینها - اصل الهی - می‌نامیدند.

نمادپردازی در داستان فاوست، صرفاً محصول توهم شاعرانه نبود؛ بلکه محصول درک ناقص شکل‌های مشخص روند تاریخ، بنیادها و علت‌های ریشه‌ای و ماهوی آن بود. انتزاع فلسفی، تمثیل و نماد در تراژدی گوته، موقعی به ظهور رسیدند که او نتوانست افکار خود را در باره سرنوشت تاریخی انسان و جامعه انسانی، به طور زنده و معتبر بنمایاند. ولی گوته هم، مانند قهرمانش، می‌خواست از جهل به معرفت و درک معنا و هدف تکامل اجتماعی انسان برسد. گوته مانند اندیشمندان مرفقی عصر خویش، به این نتیجه رسید که عصر طلایی، نه در گذشته بلکه در آینده است. آرمان شریف بشریت که روزی در روی کره زمین به سعادت خواهد رسید، روشنی بخش آخرین اثر بزرگ او بود که در آن، تضاد بین آرمان آزادی و راه‌های رسیدن به آن هر چند که حل نشد، حداقل، در جریان حل شدن بود. این آرمان آزادی، آرمانی بسیار نیرومند بود که ریشه‌ای ژرف در عرصه زندگی دوانده بود و به خواسته‌هایی پاسخ می‌داد که تاریخ از بطن توده‌هایی به وجود آورده بود که، دگرگون شدن شکل استثمار یعنی نتیجه اصلی انقلاب بورژوازی را به معنای آغاز مرحله‌ای نوین در مبارزه برای آزادی تلقی می‌کردند. تراژدی گوته، در تکامل هنر و ادبیات جهان، نقطه پایان یک مرحله و تأییدی بر این واقعیت است که راه حل مسایل را که روند تاریخ در برابر اندیشه اجتماعی نهاده بود، مسایلی که در نتیجه انقلاب بورژوازی پدیدار گردیده‌اند، باید در خود تاریخ جستجو کرد.

آنچه روی داد، در واقع، از این قرار بود: با تشدید تضادهای جامعه بورژوازی که در نخستین لحظات پیروزی آن بر فئودالیسم آشکار گردید، تاریخ، ضرورتاً برای ادبیات و هنر، به صورت موضوع شناخت و پژوهش درآمد.

رنالیسم و تاریخ

پس از انقلاب فرانسه که تأثیری عظیم بر تمامی عرصه‌های زندگی اجتماعی و فکری اروپا داشت، هنر و ادبیات، وارد یک مرحله تکامل نوین شدند. کلاسیسیسم انقلابی، با هواداری از فضیلت‌های راستین اجتماعی رومیان باستان، به‌عنوان یک مکتب مستقل، در اوایل سده نوزدهم، روبه‌نابودی نهاد، زیرا شعله‌های آزادی، که این مکتب انعکاسی از آن شمرده می‌شد، تدریجاً به خاموشی می‌گراییدند. داوید نقاش که در تابلوهای معروفش عذاب مرگ مارا^۱ را آنچنان ملموس ترسیم کرده بود، به پرستش خدایی تازه برخاست. نقاشی‌های او به تجلیل از سزار تازه‌ای پرداختند: بناپارت در حالی که بر اسب چموش خود سوار است و به‌قله‌های آلپ اشاره می‌کند، قله‌هایی که همچون آینده خود او در غباری تیره فرو رفته‌اند؛ بناپارت در دربار باشکوهش، در حالی که تاج زرین شاهی را به سر می‌گذارد...

ولی با وجود بحران در کلاسیسیسم انقلابی، فن شعر کلاسیسیستی که از شور و شوق صادقانه اجتماعی برخوردار بود، بصورت عنصر اصلی نظرات هنرشناختی بسیاری از نویسندگان در آمد که می‌دانستند ادبیات می‌تواند یک نیروی فعال اجتماعی بشود، و خود، از لحاظ ایده‌نولوژیک، با نهضت‌های دموکراتیک رابطه داشتند — نویسندگانمانند بایرون، برانزه^۲، شعرای دسامبرست روسیه، و گری بویه دوف^۳. بر رویهم، کلاسیسیسم، رو به انحطاط نهاده بود و سرانجام نیز به خاموشی

1. Marat's death agony
2. Béranger
3. Griboyedov

گرایید زیرا شرایطی که آن گونه‌ای از تفکر هنری را به وجود آورده بودند که کلاسیسیسم تجلی آن به‌شمار می‌رفت، از پیش منهدم شده بودند. واقعیت نوین را تا اندازه‌ای از آن جهت نمی‌شد به شیوه کلاسیسیستی شناخت و درک کرد که قوانین آن – اختلاف بین سبک پست و عالی، تعیین دقیق شاخه‌های مختلف آن، تئوری هماهنگی در زمان و مکان و عمل، و فورمالیستی بودن تداعیها و انگیزه‌های کلاسیسیستی – کهنه شده بودند، ولی علت اصلی آن این بود که ماهیت خود کلاسیسیسم، که مفهوم زندگی به‌مثابه چیزی ایستا از ویژگیهای آن بود این امکان را به وجود نمی‌آورد که آثار کلاسیسیستی بتوانند شکل‌های نو پدید و متغیر زندگی را منعکس کنند. زمانی که نظریه تکامل در پرتو تسریع روند تاریخ، یعنی تکامل جهشی و خیزشی در شعور انسانها نفوذ کرد و به متری‌ترین اندیشمندان نخستین سالهای سده حاضر این امکان را داد تا قسمتی از ماهیت روابط اجتماعی را پیش‌بینی کنند، کلاسیسیسم ناتوانی خود را به درک پویایی این روابط و تکامل اجتماعی بروز داد. عواطف به‌نظر کلاسیسیستها، زیربنای شخصیت را تشکیل می‌دادند و به گمان آنان این عواطف در تمامی قرون، لایتغیر باقی می‌مانند. به همین علت است که شخصیت‌های آنها در بیشتر موارد، صرفاً تجسم شخصیت یافته عواطف یا عقاید ویژه‌ای بودند و از عینیت زندگی واقعی تهی بودند و نمی‌توانستند رشد یابند یا خود را آشکار کنند. کلاسیسیستها فرد را در نوع حل می‌کردند، به بازیگران داستانهایشان شخصیت مستقل نمی‌دادند و بنابراین نمی‌توانستند کل را با جزء ترکیب کنند. آنها قهرمانان خود را از زندگی واقعی جدا می‌کردند به نحوی که آثارشان کلیتی عام به‌خود می‌گرفت که به نمونه کلی یا قراردادی نزدیک می‌شد. حتی بهترین آثار آنها با نوعی ترکیب ایستا، تمایل به خودنمایی شخصیتها و سبک مصنع و ساختگی مشخص می‌شود، مانند تابلوی سوگند هوراتی‌ها^۴ اثر داوید که به تجلیل از فداکاری اختصاص داده شده است. قهرمانان تراژدی مدنی آنچنان ترسیم شده‌اند که گویی به‌هنگام پرواز روحشان در لحظه‌ای که نذر می‌کنند منجمد شده‌اند و نقاش هم آنها را تک‌تک و با خصوصیات ویژه نشان نداده است. زنان آنها با حالت منظم و نسبتاً غمگینانه‌ای ایستاده‌اند و به یکدیگر تکیه داده‌اند بی‌آنکه هیچگونه ژولیدگی در کوچکترین چین‌های بی‌عیب دامنه‌های بلندشان دیده شود. تمامی این تابلوی نقاشی، از سبک مصنعی ناهنجار برخوردار است که آندیشه کلی را به انسان القاء می‌کند ولی کوششی برای وارد شدن در جزئیات به خرج نمی‌دهد. صحنه عمل در تراژدی گوته به‌نام ایفی‌ژنی در توریس^۵ که دو سال پس از تابلوی داوید

4. The Oath of the Horatii

5. Iphigenie auf Tauris

رنالیسم و تاریخ ۵۵

به پایان رسید و آغاز کلاسیسیسم وایمار به شمار می‌رود، نیز ضعیف است. درام این نمایشنامه، مطمئناً از صحنه کلی فعالیت بازیگران مشتق نمی‌شود. با اینکه تابلوی سوگند هوراتی‌ها به ستایش اقدام مدنی، ضرورت و در واقع اجتناب‌ناپذیری مبارزه اجتماعی می‌پردازد، تراژدی گوته اصل اخلاقی را به‌عنوان عامل تطور به‌صورت شعر درمی‌آورد و مهربانی متواضعانه ایفی‌ژنی را در برابر شمشیر اورستس قرار می‌دهد. در تابلوی داوید، مرد پیر، فرزندان خود را دعا می‌کند و به آنها شمشیری می‌دهد تا با آن به پیکار بروند، و حال آنکه ایفی‌ژنی سلاح برادرش را از او می‌گیرد. این تراژدی تسلیم و رضا، نشان‌دهنده نفی نظریه دگرگون‌سازی انقلابی جهان در نزد گوته است.

روحیه سازش در تراژدی ایفی‌ژنی در تئوریس از رنجهای اخلاقی قهرمانان نکاست بلکه این رنجه‌ها به‌مدد عمل، به‌مدد فصاحت و بلاغت متعال و تا حدی جامد به‌شکل گفت و گوها و تک‌گوییهای سرد و منظم متجلی گردیدند. دنیای درونی ایستای این تراژدی در مقایسه با حرکت زندگی که در آثار رنالیستی گوته به‌شکلی نافذ و کوبنده نشان داده می‌شود، دنیایی مرده است.

کلاسیسیسم در حالی که تمایلی بیشتر به عناصر متعال و بلندپایه که از دنیای خاکی ما گرفته شده‌اند نشان می‌داد، به موضوع زندگی عادی مردم، به‌طور در بست، پشت نکرد. کار کلاسیسیسم این بود که زندگی عادی را عرصه‌ای «پست» و سرگرم‌کننده بداند و موضعی فرعی در میان موضوعات هنری به آن بدهد و در نتیجه، نتواند از ترسیم رفتار عادی مردم فراتر رود و در عرصه ترسیم تابلوی بزرگ زندگی انسان که رنالیسم مبین آن بود، قدم بگذارد. با وجود این مسأله بنیادهای اجتماعی پیشرفت، در اوایل سده نوزدهم یکی از مسایل مهم هنر، ادبیات و تفکر اجتماعی به‌شمار می‌رفت و کلاسیسیسم که نتوانست به پژوهش در جنبه‌های عملی زندگی و مشاهده حرکت عینی آن پردازد، از روح زمانه عقب افتاد. کلاسیسیسم تدریجاً به‌صورت مکتب فکری حامیان پوسیده نظام قدیم که هر چیزی بجز تغییر را می‌پذیرفتند درآمد و به همین علت، سخت از جانب رمانتیسیست‌ها و رنالیست‌ها که آنرا به مثابه نیرویی می‌دانستند که مانع تکامل هنر و در عین حال سلاح ایده‌نولوژیک ارتجاع است، مورد حمله قرار گرفت.

نقاشی کلاسیسیستی تا اواسط سده گذشته، با وجود اینکه هنرمندان با استعدادی مانند انگر^۶، بری یولوف^۷ و توروالسن^۸ از پیروان آن بودند، به آکادمیسمی سرد و بیروح تبدیل گردید. در ادبیات، انبوهی از مقلدین مزدور نماینده کلاسیسیسم بودند و تا اواخر سده گذشته که نو کلاسیسیسم به‌ظهور رسید و نویسندگانی چون ژان موره^۹،

6. Ingres 7. Bryullov 8. Thorwaldsen 9. Jean Moréas

ارنست سایه^{۱۰} و شارل موروا^{۱۱} در فرانسسه و پل ارنست^{۱۲}، و یلهم فون شولتز^{۱۳} و دیگران در آلمان به دفاع از آن برخاستند، آنچنانکه باید مورد توجه قرار نگرفت.

نئو کلاسیسیستها که در برابر ابهام نمادگرایی بر صراحت و شکل بی کم و کاست اصرار می کردند، علاقه‌ای به مسایل زیبایی شناسی صرف نداشتند. ایده نئولوژی آنان بر تفسیر نیچه‌ای ادبیات و آداب و رسوم کلاسیک باستانی مبتنی بود و آثار و رسالات فلسفی آنان نیز به تبلیغ اخلاقیات اربابان و اصول سازماندهی سلسله مراتبی جامعه بر پایه انضباط خشک اجتماعی استوار بود. آنان حمایت از نابرابری طبقاتی را با ناسیونالیسم رزمنده، و تهذیب هنری را با ستایش قدرت و اراده درهم آمیختند. نئو کلاسیسیسم که محصول شکل‌های نوین شعور اجتماعی و یکی از جریانهای منحط هنر و ادبیات اروپا بود، بجز کلمه کلاسیسیسم، در هیچ چیز دیگر با کلاسیسیسم وجه مشترک نداشت.

رمانتیسیسم در اوایل سده نوزدهم نقشی رهبری کننده در هنر بازی می کرد. شلگل^{۱۴} می نویسد: «فقط شعر رمانتیک، مانند اشعار رزمی پیشینیان، می تواند آینه تمام‌نمای جهان خارج و انعکاس این روزگار باشد». این مطلب تا اندازه‌ای درست است زیرا فقط رمانتیسیسم بود که توانست ماهیت احساسات و جهان‌نگری مختص دوران پس از انقلاب و در واقع، تمامی جنبه‌های واقعیت را روشن کند.

رمانتیسیسم، هنر و ادبیات جهان را با چنان مفهومی از تاریخ غنا بخشید که بدون آن، نظامی را که جانشین فنودالیسم گردید نمی شد به‌طور کامل شناخت. شلگل می نویسد: «غیر از شیوه تاریخی، شیوه دیگری برای خودشناسی نداریم. آدمی تا زمانی که اطرافیان خود، به ویژه بزرگترین همدوره خود، استاد استادان و نایب‌زمانه را نشناسد، خود را نخواهد شناخت.» این گفته، تفسیری است کاملاً آگاهانه در باره آن چیزی که در آثار نویسندگان رمانتیک، ماهیتاً نو به‌شمار می رفت، چون هنر در دوران پیش از رمانتیسیسم، متوجه دگرگونی پذیری تاریخ نشده بود و بین آنچه پیش از زمان حال پدیدار گردید و زمان حال را تدارک دید، ماهیتاً فرقی با زمان حال قائل نمی شد. هنر و ادبیات گذشته، بر اساس مضامین پیشین، می خواست بعد دنیوی را از میان بردارد. مثلاً نقاشی‌هایی که از موضوعات کتاب مقدس اقتباس شده‌اند، لژیون‌های رومی را در لباس مزدوران سده‌های میانه و مردم شهری را در لباسی نشان می دهند که سخت به هم‌عصران هنرمند مزبور شباهت دارند. همانطور که استاندال می نویسد: «اورستس، در

10. Ernest Seillière 11. Charles Maurras

12. Paul Ernst 13. Wilhelm von Scholz 14. Schlegel

رنالیم و تاریخ ۵۷

نمایشنامه آندروماخه^{۱۵} که با گیسهای بلند اکلیل زده، جورابهای ساق بلند قرمز و کفشهایی که نوکشان به رنگ آتش بود نشان داده شد، نیاکان ما را تحت تأثیر قرار می‌داد.»^{۱۶} این کاملاً طبیعی بود، زیرا هیچوقت برای تماشاگرانی که اینچنین از نمایشنامه‌هایی مانند آندروماخه لذت می‌بردند این موضوع مطرح نشد که اورستس یا آشیل کلاه گیس به سر نمی‌گذاشتند. حتی در داستانهای عصر روشنگری و ادبیات باروک نیز تاریخ را مانند داستانهای شبه تاریخی لوهن اشتاین^{۱۷} به‌عنوان یک روند مورد بررسی قرار نداده‌اند. فقط در گرایشهای پیش از رمانتیسیسم حیات معنوی اروپا در دوران انقلاب بود که سیر زمانی تاریخ تدریجاً مورد بررسی واقع شد، همانطور که مطالعه وسیع هنر قومی و حماسی، علاقه‌هاک فرسون^{۱۸} به اشعار اوسیان^{۱۹} و پیدایش مضامین تاریخی در به‌اصطلاح «داستان گوتیک»، که رویدادهای تاریخی، در واقع نقشی کاملاً تزئینی در آنها ایفا می‌کردند، شاهد این مدعا است.

توجه و علاقه فراوان به تاریخ که در اندیشه اجتماعی اوایل سده نوزدهم دیده می‌شود، به‌هیچوجه معلول علت‌های صرفاً روشنفکرانه نبود؛ این خود تاریخ بود که راهش را در زندگی مردم گشود، چون سده جدید مانند کبوتر به آرامی بر روی جهان نشست بلکه به‌میان غرش توپها، کوبش طبلها و بوی گوگرد نوارهای مسلسل‌ها پای نهاد. رژه آهن‌گین سربازان، قاره اروپا را از پیرنه گرفته تا ولگا به لرزه درآورد و آوردگاههای خونین اوسترلیتس، بورودینو و واترلو، مسیر حرکت ستاره‌بیدادگریهای ناپلئون و اوج و حضيض آنرا نشان داد.

یورشهای ارتشهای فرانسه به رهبری مارشالهای ناپلئون، که از باده پیروزی سرمست شده بودند، به برافکندن بنیان نظام فئودالی در کشورهای اروپا کمک کرد. ولی رژیمهای ستمگر که به‌دست این مارشالها در سرزمینهای مغلوب برپا شد، موجب رشد سریع شعور ملی خلق‌های به انقیاد درآمده گردید و رشد جنبشهای رهایی بخش ملی را به پیش انداخت. ناپلئون اول بار در اسپانیا و سپس در سال ۱۸۱۲ به هنگام نبرد سرنوشت، زمانی که ارتش کبیر او زیر ضربات خرد کننده ملت روسیه فلج شد و پایه‌های امپراتوریش آنچنان به لرزه درآمد که هرگز قابل علاج نبود، متوجه این واقعیت شد.

15. *Andromache*

16. Stendhal, *Ceuvres complètes*, "Racine et Shakespeare", Paris, 1954, p. 58.

17. Lohenstein 18. Macpherson

19. *The Poems of Ossian*

جنبشهای رهایی بخش اروپا در ربع نخست سده نوزدهم به طور عضوانی با جنبشهای دموکراتیک که از انقلاب فرانسه سرچشمه گرفته بودند و می کوشیدند باستیلهای فئودالیسم را سرنگون کنند پیوند یافته بود. «جنگهای امپریالیستی ناپلئون سالها طول کشید، دوره کاملی را در برگرفت و شبکه بی نهایت پیچیده ای از روابط امپریالیستی^{۲۰} پدید آورد که با جنبشهای رهایی بخش ملی درهم بافته شده بود. و در نتیجه، تاریخ، در طی تمامی این دوره، که به طرز خارق العاده ای پر از جنگ و تراژدی بود (تراژدی تمام ملتها) از فئودالیسم به سوی سرمایه داری آزاد گام برداشت.^{۲۱}»

جنبش چریکی اسپانیا، شرایط مقدماتی انقلاب بورژوازی سال ۱۸۲۰ را فراهم آورد. حکام وحشت زده دولتهای کنفدراسیون آلمان، تحت فشار توده های مردم، که انعکاس وضعیتشان را می توان در وجود توگن باند^{۲۲} دید، قول استقرار حکومت قانونی دادند و فقط قیام درنده خویانه ارتجاع فئودالی به دنبال شکست ناپلئون بود که به آنها امکان داد از اجرای وعده های جدی خود سرپیچی کنند. در ایتالیا، سازمان کاربوری^{۲۳} که رهبری یک جنبش ضدفرانسوی و ضداتریشی را عهده دار شده بود در سالهای ۱۸۲۰-۲۱ انقلابهای بورژوازی ناپل و پیمونته را سازمان داد. در میان افسرانی که همراه ارتشهای پیروزمند روسیه وارد پاریس شدند، کسانی هم بودند که در قیام بی فرجام دسامبر یستها در یک روز سرد زمستانی به سال ۱۸۲۵ در میدان سنای سن پترزبورگ شرکت کرده بودند.

بازگشت بوربونها به سلطنت با حمایت اتحاد مقدس نظام پیش از انقلاب، بیش از هر چیز، جنبه سیاسی زندگی اجتماعی اروپا را تحت تأثیر قرار داد. بازگشت بوربونها به سلطنت نمی توانست مانع تکامل نظام روابط اقتصادی نوین سرمایه داری شود.

در حالی که جنبشهای اجتماعی در قاره اروپا که تطور بورژوازی جامعه در آنجا هنوز به مرحله کمال خود نرسیده بود ماهیتاً بورژوا-دموکراتیک یا انقلابی -دموکراتیک بودند، در انگلستان که از لحاظ صنعتی و اجتماعی پیشرفته تر بود، تدریجاً عامل تاریخی دیگری پدیدار می گردید: مبارزات طبقاتی پرولتاریا آغاز گردیده بود. انگلس نوشت: «شیوه جدید تولید، هنوز در مراحل اولیه رشد خود بود؛ با اینحال، روش

۲۰. «در اینجا منظور من از امپریالیسم، غارت کشورهای بیگانه به طور کلی است، و جنگ امپریالیستی، جنگ غارتگران برای تقسیم یک چنین طعمه ای است.» (پادداشت لنین.)

21. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 27, p. 51.

22. Tugendbund 23. carbonari

رنالیسم و تاریخ ۵۹

عادی و متناسب تولید یعنی تنها روشی بود که در آن شرایط می‌توانست وجود داشته باشد. با وجود این، حتی در آن زمان نیز، آشکارا موجب سوء استفاده‌های اجتماعی می‌شد.^{۲۴} سنگینی این شرارت‌های اجتماعی، طبیعتاً بر دوش قشرهای تهی دست و به ویژه بر دوش پرولتاریا می‌افتاد، چون تکامل تولید ماشینی، افزایش بیکران استثمار و رشد سریع شهرها، تغییراتی بنیادی در شکل‌های سنتی کار آنان، شیوه زندگی و اندیشه آنان پدید آورده بود. در آغاز سده نوزدهم مبارزه طبقه کارگر بریتانیا به مراحل بی‌نهایت حساس خود رسید و منادی پیکارهای سهمگین طبقاتی گردید که قاره اروپا را فرا گرفت و به انقلاب‌های سال ۱۸۴۸ منجر گردید. کارگران که در اثر فقر طاقت فرسا دست از جان شسته بودند، آشکارا به نظام کارخانه‌ای حمله کردند و سرود خوانان با پتک‌های آهنین در دست، به جان ماشین‌هایی افتادند که از آنها نفرت داشتند و آنها را سرچشمه بدبختی‌های خود می‌دانستند: بورژوازی برای نمونه، لودی‌ها^{۲۵} را مجازات کرد اما نتوانست جلوشورش کارگران را بگیرد و در سال ۱۸۱۹ برای مقابله با میتینگ آرام کارگران در مزرعه سن پیترو واقع در حوالی منچستر، دست به اسلحه برد. قتل عام پیترو، حادثه شومی که با این نام در تاریخ ضبط گردید، حدت بیکران و ماهیت آشتی‌ناپذیر تضاد عمده اجتماعی عصر جدید را که تمامی تضادهای جامعه سرمایه‌داری به‌طور عینی تابع آن بودند آشکار کرد. ولی در ربع نخست سده نوزدهم این تضاد هنوز در محور زندگی معنوی مردم قرار نگرفته بود و به‌عنوان تضاد اصلی زمانه شناخته نمی‌شد. در آن زمان، به‌گفته مارکس: «مبارزه طبقاتی بین کار و سرمایه، از لحاظ سیاسی، به دلیل وجود اختلاف میان حکومتها و اشرافیت فئودالی که به دور اتحاد مقدس حلقه زده بودند از یک طرف و توده‌های مردم به‌رهبری بورژوازی از طرف دیگر، به پشت صحنه رانده شد.»^{۲۶}

هنر، ادبیات و اندیشه اجتماعی در روند همانندگردانی تاریخ متحول، دائماً با پدیده‌های جدید برخورد می‌کردند و حرکت تاریخ را از فئودالیسم به سوی سرمایه‌داری «آزاد» منعکس می‌کردند. توهم روشنگران درباره امکان ایجاد هماهنگی اجتماعی پس از انقلاب، به محض برخورد با واقعیت در هم شکست چون سرمایه‌داری، انسان ناهماهنگ را به‌جای انسان هماهنگ، جامعه تقسیم شده را به‌جای جامعه یکپارچه، بیگانگی را به‌جای وحدت، و فردی را که صاحب اندیشه‌ها و احساسات خودپرستانه است به‌جای انسانی که در جهت منافع عموم گام برمی‌دارد آفرید.

24. F. Engels, *Anti-Dühring*, Moscow, 1969, pp. 309-10.

25. Luddites

26. K. Marx, *Capital* Moscow, 1965, Vol. I, p. 14.

اندیشه اجتماعی توانست نظام روابط سرمایه‌داری را که به مثابه قلمرو تضادهای بنیانی میان منافع ناهماهنگ و خصمانه به ظهور می‌رسید و نیروی ویرانگرش نه فقط در فعالیتهای عملی مردم متجلی بود بلکه دنیای فکری، اصول اخلاقی و شخصیت انسان را نیز تعیین می‌کرد بشناسد.

در این باره طبیعتاً چیزی تازه در کار نبود. اندیشمندان فرانسه در عصر روشنگری، ضمن پژوهش در زوایای مکانیسم روابط اجتماعی، به این نتیجه رسیدند که نفع خصوصی، نیروی محرک اصلی افکار و اعمال انسان است. هل و سیوس^{۲۷} در رساله‌ای، به نام درباره روح^{۲۸} می‌نویسد که همه مردم از منافع خودشان پیروی می‌کنند. هولباخ در کتاب نظام طبیعت بر این عقیده است که سود و نفع شخصی، شالوده احساساتی مانند عشق و نفرت را تشکیل می‌دهد. اندیشمندان فرانسه در عصر روشنگری از این گونه نظرات دچار یأس نشدند و مانند چرنیشفسکی^{۲۹} متفکر روسی با تئوری «خودپرستی منطقی» اش، به خوبی ماهوی انسان ایمان داشتند، منافع گوناگون شخصی را ضرورتاً منافع خصمانه نمی‌دانستند و دلیلی هم نمی‌دیدند که اصل رفاه و سعادت عمومی را نپذیرند. لیکن، اندیشمندان عصر روشنگری نتوانستند ماهیت اجتماعی نفع شخصی را به طور کامل بشناسند و در اینکه چگونه می‌توان علاقه به رفاه عمومی را فوق نفع شخصی قرارداد، به بیراهه رفتند و همین، عقاید آنان را تا اندازه‌ای تخیلی کرد.

در نظر اندیشمندان بورژوایی، مبارزه بین منافع خصوصی، کاملاً طبیعی و عادی جلوه می‌کرد. سودگرایان انگلیسی به سرکردگی جرمی بنتام^{۳۰}، مفهوم رفاه عمومی را یک انتزاع تهی و توهم محض می‌دانستند. یگانه واقعیت در نظر بنتام و پیروانش، همان منافع خصوصی بود که آن را تنظیم‌کننده روابط عادلانه میان مردم و جامعه می‌دانستند. لیکن هگل ضمن بررسی ساختمان حقوقی جامعه، تئوری لیبرالی سودگرایان را مبنی بر اینکه منافع فردی عامل تنظیم‌کننده روابط انسانی است، در هم کوبید. او در کتاب فلسفه حق^{۳۱} می‌گوید: «افراد، در مقام شهروندان... یک دولت، اشخاص مستقلی هستند که به دنبال نفع شخصی خویش می‌روند.»^{۳۲} بدینسان جامعه، آوردگاه منافع خصوصی افراد، مبارزه همه علیه همه (در اینجا هگل عقیده هابز^{۳۳} را تکرار می‌کند) و عرصه‌ای است که در آن نفع خصوصی با منافع خاص جامعه به ستیز برمی‌خیزد و در عین

27. Helvetius 28. *De l'esprit* 29. Chernyshevsky

30. Jeremy Bentham 31. *Philosophie des Rechts*

32. G. Hegel, *Philosophie des Rechts*, Berlin, 1840, S. 245.

33. Hobbes

رنالیم وتاریخ ۶۱

حال، منافع اشخاص آزاد و جامعه با نظام مستقر دولتی نیز برخورد پیدا می کند. این توصیفی بسیار دقیق از نظام بورژوازی بود. این توصیف، صرفاً از بیان دلایلی خودداری کرد که جامعه را به صورت صحنه پیکار منافع متضاد درمی آورد. این دلایل بعدها توسط مارکسیسم روشن شد. مارکسیسم نشان داد که منافع شخصی، پیامد اصل مالکیت خصوصی است و شالوده جامعه طبقاتی نیز بر آن مبتنی است، و خود تجلی تضادهای آشتی ناپذیر ذاتی چنین جامعه ای است.

انگلس در توصیف و یژگیهای دوران نوین سرمایه داری در تکامل جامعه بشر نوشت: «بالا بردن نفع خصوصی تا پایه اصلی که عامل پیوند بشریت به شمار رود، خود بخود — تا زمانی که این نفع خصوصی مستقیماً به طور ذهنی و صرفاً خودپرستانه باقی بماند — مستلزم از هم پاشیدگی عمومی، تمرکز توجه افراد به روی خودشان، انزوا و تبدیل بشریت به انبوه ذرات متقابل دافع، است...»^{۳۴}

بالا بردن نفع خصوصی تا پایه اصلی که عامل پیوند بشریت به شمار رود، نتیجه عینی انقلاب بورژوازی، ترقی بورژوازی و روند تشکیل نظام روابط اجتماعی سرمایه داری بود. تجزیه اجتماعی، در یک زمان به پیش رفت و گسترش آن تأثیر عظیمی بر زندگی فکری و روحیه اجتماعی مردم در دوران پس از انقلاب به جای گذاشت. خودآگاهی تاریخی، که رمانتیسیستها به سوی آن پر می گشودند، فقط با شناخت تاریخ معاصر امکان پذیر بود. رمانتیسیسم زندگی را مشاهده می کرد و گسترش تجزیه اجتماعی را به شکل بی سامان روند تاریخ می دید. با این حال، رمانتیسیستها وابستگی مستقیم این روند به نظام روابط مالکیت خصوصی را ندیده بودند. رمانتیسیستها که نتایج را می دیدند و علتها را نادیده می گرفتند، تبیین پدیده مهمی را که مشاهده کرده بودند در و یژگیهای شخصیت انسان جستجو می کردند نه در شرایطی که این شخصیتها زائیده آن هستند.

بدین ترتیب، نخستین آثار مکتب جدید، اساساً مطالعاتی بودند درباره شخصیت انسان و خصوصیت ویژه این آثار اگر منحصر بفرد بودنشان نباشد تازگی چشمگیر آنهاست. ما به مدد ترکیب پیچیده عقاید و نظرات مذهبی، عرفانی، فلسفی و اسطوره ای موجود در داستان ناتمام هلنریش فون اوفتردینگن^{۳۵} اثر نووالیس — همچون فنجان بلور تراش داده شده ای که رمانتیسیسم از درون آن نوری شگفت انگیز، مرموز و افسانه ای ساطع می کند — می توانیم و یژگیهای راتشخیص بدسیم که این داستان راباداستان رنه^{۳۶}

34. K. Marx, F. Engels, Werke, Bd. 1, S. 556.

35. Heinrich von Ofterdingen

36. René

اثر شاتوبریان^{۳۷}، اوبرمان^{۳۸} اثر سنانکور^{۳۹}، ویلیام لاول^{۴۰} اثر تیک^{۴۱}، نقاش سالزبورگ^{۴۲} اثر نودیه^{۴۳} و آدولف^{۴۴} اثر کنستان^{۴۵} مربوط می‌کنند. طنز و مایخولیا، شیفتگی به افکار و شخصیت خود و حساسیت اغراق آمیز، به درجات مختلف، از ویژگیهای بارز تمامی قهرمانان رمانتیک اولیه است. احساسات شدید آنان و برخورد نمایش‌واشان با زندگی، نشانه جهش بزرگی از قهرمانان ادبیات پیش از انقلاب است، که در مقایسه با آنها، تجسماتی از روحیه‌ای سالم به نظر می‌رسند.

شخصیتهای داستانهای رمانتیک اولیه در برخی موارد به‌طور کامل از زندگی جدا بودند، و توجه عمده به ویژگیهای نوینی در روحیات اجتماعی معطوف می‌شد که محصول شرایط پیچیده و توفانی تاریخ بودند. قهرمان رمانتیک‌ها، همواره یک انسان منزوی بود. فضای دلنگ کننده یک قصر کهنه اشرافی، که آشیانه خانواده رنه است، یا چراگاههای متروک کوهستانی اسکاتلند، دهکده‌های آفتاب سوخته ایتالیا، توفانهای اقیانوسها، یا سکوت فریبنده جنگلهای بکر شمال آمریکا، صرفاً نقش هماهنگی با حالتهای روحی قهرمان شاتوبریان را دارند، درست همانطور که مناظر غم گرفته آلپ با افکار و احساسات او برهان هماهنگی دارند. زندگی پرشکوه و بلندبایه طبیعت، برخلاف تأثیری که بر ساخت روحی و اخلاقی ناتانیل بامپویا چرمین جوراب داشت، شخصیتی که خود را آنچنان جزئی از طبیعت احساس می‌کرد که گویا رودخانه‌های خشمگین و دریاچه‌های بلورین در داخل جنگلهای نخستین نیز خانه او هستند، بر روح رنه تأثیری نکرد. ولی بامپو آفریده جیمز فنیمور کوپر^{۴۶} رئالیست بود.

زندگی قبیله سرخ‌پوستی که رنه در جریان سرگردانیهایش به آن پناه برده بود و فداکاری برده‌وار همسر سرخ‌پوست او – هیچکدام تأثیری در روح او نداشتند، روحی که گویا تأثیرات خارجی را در آن راهی نیست. این از آن جهت نبود که روح او از محکم‌ترین فلز ریخته شده باشد، بلکه از آنجهت بود که صرفاً نمی‌توانست بین خودش و دنیای اطرافش تماس برقرار کند؛ روح او با روابط اجتماعی جوش نمی‌خورد. بین قهرمان رمانتیک اولیه و محیط اجتماعی او مانعی وجود داشت که حاصل طبیعت درون‌گرای او و توجه صرفش به «من» خودش بود که با دنیا دشمنی داشت، همانطور

37. Chateaubriand 38. Obermann 39. Senancour

40. William Lovel 41. Tieck

42. Le Peintre de Saltzbourg

43. Charles Nodier 44. Adolphe 45. Constant

46. James Fenimore Cooper

رئالیسم و تاریخ ۶۳

که دنیا با آن دشمنی داشت رنه فقط نسبت به زندگی بدبین نیست: او انتظار دارد که روحش کانون اصلی زندگی بشود. فردگرایی و خودپرستی او دست کمی از تبدیل شدن او به یک خدا ندارد، و او را به صورت پیشاهنگ خیلی دور مانفرد آفریده بایرون درمی آورد که توقعش از زندگی بیش از آن بود که زندگی می توانست برایش فراهم کند. در حالی که رنه منعکس کننده آن جنبه های نوین عصر خود و خودمداری فردی است، آدولف به بررسی نتایج اجتماعی و روانی تبدیل شدن جامعه به یکدسته ذرات متقابلاً دافع که از شکافی عظیم در شعور انسان ناشی شده بودند پرداخت. بنژامن کنستان، مانند شاتوبریان، صرفاً تأثیر محیط را در افکار و اعمال قهرمانانش پیش بینی و تنظیم می کند. او در داستان خود که تسلط همه جانبه اش را به اسرار روح آدمی نشان می دهد، به مامی گوید: «این مبارزطلبی، که از یک چنین اطمینانی پیروی می کند، چگونه مجبور شد علیه موجودی جهت گیری کند که از دیگر قسمتهای جهان جداست، و چگونه به سوی تمامی جهان کشیده می شود»^{۴۷}، و بدین ترتیب در ژرفای پدیده ای راه می یابد که فاصله ای زیاد با مرزهای درام عشقی یا تضاد عشقی دارد. معهذاً، او ضمن ترسیم جدایی دور روح، ناسازگاری غم انگیز دو عاشق که نه می توانند با هم باشند و نه می توانند بدون هم دیگر زندگی کنند، صرفاً به پژوهش در دگرذیسی احساسات قهرمانانش پرداخت و معتقد بود که «شرایط، اهمیت چندانی ندارند، بلکه آنچه اهمیت دارد، شخصیت آدمی است.»^{۴۸} از اینجهت او بارئالیستهای که هدفشان نفوذ هرچه ژرفتر و کاملتر به درون ماهیت شرایط اجتماعی و شخصیت، بررسی روابط بین ایندو و آشکار کردن تأثیر متقابل آنها است، فرق می کند. لیکن، داستان کنستان، با وجود فقر زمینۀ اجتماعی اش، با دنبال کردن نثر سنتی و روانی اواخر سده هجدهم، راه را برای رشد نثر روانی - رئالیستی هموار کرد.

بنژامن کنستان، به عنوان یک نویسنده رمانتی سیست، نتایج غم انگیز بیگانگی را بدون پژوهش در سرچشمه های اجتماعی آن ترسیم کرد و براین عقیده بود که علتها در میان خود مردم و خصوصیات اخلاقی آنان است. عقیده او مبنی بر اینکه بیگانگی را می توان با آموزش اخلاقی از میان برداشت و حمله ای که در کتاب درباره مذهب^{۴۹} به نظرات سودگرایان و اندیشمندان عصر روشنگری (به ویژه هل و سیوس) می کند، از همین جا ناشی می شود. سودگرایان و اندیشمندان عصر روشنگری، رفتار آدمی را معلول انگیزه های سودطلبی یا نفع منطقی می دانستند. کنستان که به نظرش کمال مطلوب

47. B. Constant, *Adolphe*, Paris, 1965, p. 44.

48. B. Constant, *Adolphe*, p. 182. 49. *De la religion*

جامعه مبتنی برچنین اصولی فقط تولید صنعتی یا «وحدتی نظیر وحدت زنبوران عسل در کندو» خواهد بود، می گفت یک چنین جامعه‌ای همواره بی ثبات خواهد بود زیرا به کار بستن اصول سودطلبی یا نفع منطقی، نتایجی شوم به بار می آورد: «نتیجه طبیعی اصول مزبور اینست که هر فردی به درون خود می رود. ولی موقعی که هر کسی به درون خود رفت، همگی از هم جدا می شوند.»^{۵۰} لیکن همانطور که استاندال به درستی خاطر نشان ساخت «اکثریت فرانسویها معتقدند که زندگی عادی به طرز جالبی این فلسفه را تأیید می کند» و حمله کنستان به آن، دلیل دیگری است برای اثبات گسترش تجزیه اجتماعی.

این روند بر تمامی انواع شعور و تمامی انواع ایده‌ئولوژیها تأثیر کرد. فلسفه فیخته^{۵۱} بر مفهوم «هن» مطلق مبتنی است و فعالیت خود را در «هن» تجربی یعنی در ذهن و در فرد ارائه می دهد یا به نتیجه می رساند، فردی که «هن» فردی اش در برابر «جز هن» تجربی دنیای خارج از تجربه ذهنی اش قرار داده می شود. ممکن است این طور به نظر برسد که فیخته می خواسته است مفهوم «هن» مطلق را به مثابه نیروی فعال خلاق و برتر یا اصل برتر، به تجربه و معیار فرد تبدیل کند. در واقع، او تجربه فرد را تا حد یک مطلق بالا برد، فردی که خود را ذره‌ای از جهان می داند و تصور ذهنی خود را از اشیاء به تمام جهان شمول می دهد و می کوشد جسم ذره‌ای خود را به اندازه آن برساند.

قهرمان بایرون، انسان جدا افتاده افسرده و مغرور، در نبردی یکنفره برای به دست آوردن حقوق فردی خویش و تصویری که از آن داشت به پیکار برخاست، اما این کار در نظر اطرافیان مرموز می نمود و مخالفت آنان را برمی انگیخت، قوانین و اصول پذیرفته شده اخلاق را به تمسخر گرفت و اعلام داشت که این قوانین و اصول نه برای او بلکه برای «جماعت» ساخته شده‌اند، در شخصیت مجنون و فریبنده اش ویژگیهای جهان‌نگری حاصل از روند بیگانگی را یکجا جمع کرده بود. جیائور و لارا از شخصیت‌های نیرومند بایرون بودند که با جامعه پیکار می کردند. ولی مبارزه آنان فردگرایانه بود و از این جهت به عنوان محمل‌های خصوصیات نوین اجتماعی-روانی شعور اجتماعی با عصیانگرانی که در ادبیات پیش از انقلاب فرانسه می بینیم فرق دارند. در نظر پرومتهوس^{۵۲}، که در دفاع از انسان با خدایان به مبارزه برخاست و گوته نیز در وجود او اشتیاق ابدی و طبیعی انسان به آزادی را ستود، آنچه اهمیت داشت مردم بودند، مردمی

50. B. Constant, *De la religion*, Bruxelles, 1824, pp. XIX, XX.

51. Fichte

52. Prometheus

رنالسم و تاریخ ۶۵

که او جانش را فدایشان کرد. قهرمانان بیرون، اراده و خواسته‌های خود را فوق هر چیز دیگر قرار می‌دادند. کالب و یلیامز قهرمان یکی از داستانهای گادوین نویسنده پیش از رمانتی سیسم، انسانی تنها است که جامعه مبتنی بر خودپرستی را با تمام شرارتها و بی‌عدالتیهایش به طرفداری از منافع طبقات ستمکش نفی می‌کند. گادوین از لحاظ انتقاد و نفی نظام روابط مالکیت خصوصی، به عقاید سوسیالیستهای تخیلی نزدیک شده بود. قهرمانان رمانتیک بیرون بیرون از مرزهای جامعه ایستادند و به‌عنوان فرد، با آن به مخالفت برخاستند. ژان اسپوگار، شورشی انقلابی نما در داستان مشهور شارل نودیبه به همین نام، نیز در خارج از جامعه فعالیت می‌کند. او که مانند هر یک از قهرمانهای بیرون اسرارآمیز و مرموز است، مانند آن عصیانگر تنها، رؤیای سعادت انسان را در سر دارد و پس از مدتها اندیشیدن درباره مسیر تاریخ به این نتیجه می‌رسد که «برابری، هدف تمامی آرزوهای ما و هدف تمامی انقلابها، در واقع، فقط به دو حالت ممکن است حاصل شود—بردگی یا مرگ.»^{۵۳} این نتیجه‌گیری، بدبینانه، محصول مستقیم تجربه بود و زندگی هم آنرا تأیید کرد. از آنجا که تکامل جامعه در دوران پس از انقلاب موجب رفاه و سعادت نگردید، از آنجا که قوانین خشک رقابت سرمایه‌داری جامعه را بیش از پیش با انسان بیگانه کرد، کاملاً طبیعی بود که رمانتی‌سیستها با مسأله مضمون عینی و سمت پیشرفت تاریخی مواجه شوند. رمانتی‌سیسم صرفاً منعکس‌کننده آن بخش از تحولات شعور اجتماعی نبود که از انقلاب ناشی شده بودند. رمانتی‌سیسم که به ثبت تحرک و دگرگونی‌پذیری زندگی و تغییرات متناظر بر آنها در دنیای احساسات آدمی پرداخته بود بناگزریر در کوشش برای تعریف و شناخت چشم‌اندازهای ترقی اجتماعی، به مطالعه تاریخ به‌عنوان سرچشمه مباحثات روی آورد و کوشید گذشته را بشناسد تا بتواند آینده را پیش‌بینی کند.

ارتجاع فئودالی نیز که می‌کوشید جامعه را از پیشرفت در مسیر تکامل بورژوایی باز دارد، تئوریسینها و فیلسوفان خاص خود را به‌عرصه کشانید. این تئوریسینها الگوی آینده را در گذشته استبدادی، که چندان هم از ایشان دور نبود، جستجو می‌کردند. ادmond بورک^{۵۴} نویسنده کتاب نظراتی درباره انقلاب فرانسه^{۵۵}، واقعیت بورژوایی را در برابر تصویر پاک و ساده‌ای از دنیای فئودالی که به نظرش تجسم نظم و هماهنگی اجتماعی بود قرار داد. بونال^{۵۶}، ژوزف دومستر^{۵۷} و هال^{۵۸} مورخ سوییسی و نویسنده

53. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, p. 140. 54. Edmund Burke

55. *Reflections on the French Revolution* 56. Bonald

57. Joseph de Maistre 58. Haller

کتاب بزرگ اصول علوم سیاسی، عقاید مدافعان بی شمار ارتجاع را به طور زنده و صریح بیان کردند. ژوزف دومستر که رزمنده‌ترین آنها و آثارش لبریز از خشم یک اشراف جدا افتاده از مردم، انقلاب، پیشرفت و آزادی بود، در رسالاتی مانند دربارهٔ پاپ و بررسی فلسفهٔ بیکن و رسالهٔ نیمه داستانی غروبهای سن پترزبورگ حملات شدیدی به فلسفهٔ ماتریالیستی و نظرات اجتماعی - سیاسی اندیشمندان عصر روشنگری کرد. احتمالاً به استثنای نیچه^{۵۹}، هیچ کس مانند ژوزف دومستر چنان انتقادی زهراگین از ژان ژاک روسو نکرده بود.

ژوزف دومستر اصل سلطنت استبدادی را که مذهب و کلیسای کاتولیک تأیید می کردند در برابر عقاید طرفداران دگرگونی انقلابی نهادهای تثبیت شدهٔ جامعه قرار داد. اگر نیرویی قهار برای مهار کردن مردم لازم می شد، ژوزف دومستر هیچ ابایی نداشت که انگیزیسون^{۶۰} یا سازمان تفتیش عقاید را به عنوان نهاد سیاسی - معنوی نظارت بر روحیات و رفتار اجتماعی شهروندان از نو بر پا کند. او مایل بود زور را به عنوان شالودهٔ نظام عمومی و دژخیم را رکن مملکت و شخصیتی اعلام کند که شایستهٔ احترامی عظیم است. ولی اگر نظریه‌بافی ژوزف دومستر و دفاع جزئی بونال از حکومت سلطنتی، به نشانهٔ شدت گرفتن هیجانهای سیاسی، با خواسته‌های روحی ارتجاع اشرافی فئودالی جور در می آمد، در عوض هیچ گونه هماهنگی با عصر خویش نداشتند زیرا اندیشه‌هایشان صرفاً متافیزیکی بود. تاریخ به هیچوجه به قهقرا بر نمی گشت و سنگینی گامهای آن در تمامی جنبه‌های شعور اجتماعی احساس می شد. حتی رمانتی سیستهای محافظه کار - و این یکی از تناقضهای بزرگ حیات معنوی در اوایل سدهٔ نوزدهم بود - در حالی که واقعیت نوین پس از انقلاب و نظام نوخاستهٔ روابط سرمایه‌داری را نفی و با ایدهٔ تئولوژی بورژوازی مشاجرهٔ قلمی می کردند، با اینحال به تاریخ روی آوردند و با مقایسهٔ گذشته و حال به طور غیرمستقیم، نظریهٔ تکامل را تأیید کردند.

انگلس ضمن نامه‌ای به هرینگ، که در آن از نظرات اجتماعی یکی از نمایندگان به اصطلاح «مکتب تاریخی» سخن گفته است، ماهیت نظرات رمانتی سیستهای محافظه کار دربارهٔ تاریخ را چنین جمع بندی کرد: «اما شگفت‌انگیزترین نکته در اینجاست که مفهوم صحیح تاریخ را باید به شکل انتزاعی در میان همان مردمی یافت که آن را بیش از همه به شکل مشخص چه در تئوری و چه در عمل، تحریف کرده‌اند.»^{۶۱}

59. Nietzsche 60. Inquisition

61. K. Marx and F. Engels, *Selected Correspondence*, Moscow, 1955, p. 533.

رنالیم و تاریخ ۶۷

شاتوبریان در داستان **نات چزها**^{۶۲} که در باره زندگی سرخ‌پوستان شمال آمریکاست رنه را آفرید، در رزم‌نامه بزرگ رمانتیکش به نام **شهیدان**^{۶۳} کوشیده است تصویر جامعی از دنیای هلنی و تراژدی نخستین مسیحیان نشان دهد و در داستان **پرطمطراق** و **مصنوعیش تصاویری** را بگنجانند که با زندگی روزانه مردم و اخلاقیات دنیای باستان که تحت تأثیر فرهنگ نوین مسیحی رو به تحول نهاده بود، هماهنگی داشته باشد. **گیریابی شهیدان** که به منظور تجلیل از اصول کاتولیکی به عنوان رکن جامعه کهن نوشته شده است، نه به دلیل پیامی که دارد بلکه به دلیل نحوه وارد شدن نظریه تکامل به عرصه زیبایی‌شناسی و تماس آن با تاریخ است که این نیز به نوبه خود به صورت یک موضوع هنرشناختی درآمد.

تاریخ در آثار رمانتیسیستهای محافظه‌کار آلمان نیز موضوع مطالعه و تجسم زندگی گردید. نیازهای مبارزه‌رهای بخش ملی، رمانتیسیستهای آلمان را واداشت تا توجه خاصی به فرهنگ قومی بکنند، آنرا جمع‌آوری و مقایسه کنند و تجلی کامل روحیه ملی را در آن ببینند. **مجموعه افسانه‌ها و حکایات قدیم**^{۶۴} اثر آرنیم^{۶۵} و **برنتانو**^{۶۶}، و افسانه‌های **پریان گریم**^{۶۷} دلیل بارزی است بر توجه فراوان رمانتیسیستها به فرهنگ قومی. این فرهنگ همراه با شیوه زندگی و آداب و رسوم مردم در دوره‌هایی که حکایات و افسانه‌های مردمی شکل می‌گرفتند مورد مطالعه قرار می‌گرفت و توجه رمانتیسیستها به هنر باروک و گوتیک و ادبیات عصر رنسانس به ویژه شکسپیر، با توجه کلاسیسیستها به دنیای باستان مغایرت داشت.

رمانتیسیستها در آثارشان ضمن ارائه کیفیات زندگی گذشته، رنگ تاریخی عصر مورد نظر را نیز منعکس می‌کردند، خواه آلمان پس از اصلاحات مذهبی باشد که در داستان **نگهبان تاج و تخت**^{۶۸} اثر آرنیم نشان داده شده است، یا زندگی آرمانی شده صنعتگران در آلمان قدیم **آنطور که هوفمان**^{۶۹} توصیف می‌کند. اما توجه رمانتیسیستها به گذشته، هنوز هم خصلتی صرفاً تجربی داشت. آنان ضمن تأکید بر اختلاف بین زمان حال و گذشته و دگرگونی‌هایی که در تاریخ روی داده بود، نتوانستند به عامل محرک تاریخ پی ببرند و به همین علت، گذشته و حال، آنانرا دچار سردرگمی کرد و تصویری که آنان از تضادهای اجتماعی عصر خود ارائه می‌دادند تقریباً به حقیقت نزدیک بود. باز به همین علت است که انتقاد آنان از سرمایه‌داری، خصلتی کاملاً اخلاقی داشت: آنان

62. *Les Natchez*

63. *Les Martyrs*

64. *Des Knaben Wunderhorn* 65. *Arnim* 66. *Brentano*

67. *Grimm* 68. *Die Kronenwächter* 69. *Hoffmann*

ضمن محکوم کردن خصوصیات خودپرستانه جهان‌نگری بورژوازی و جامعه بورژوازی، به طرز رقت‌انگیز علیه قدرت طلا و تأثیر تباه‌کننده آن به بدگویی پرداختند. آنان که می‌دانستند جامعه نوین دشمن انسان است به نیروهای فعال در آن ماهیتی شیطانی نسبت دادند، بی‌خبر از اینکه عنصر ضدانسانی که به نظر آنان فوق بشری و شیطانی بود، در واقع «همان جامعه بورژوازی، جامعه صنعتی، جامعه رقابت عمومی و جامعه منافع خصوصی بود که آزادانه به دنبال هدفهای هرج و مرج افکنی و فردیتی می‌رفت که طبیعتاً و روحاً از خود بیگانه بود...»^{۷۰}

انتقاد واقعی از تضادهای اجتماعی به نظر رمانتی سیستمهای آلمان آنچنان غیرواقعی می‌نمود که ایشان را در ارائه مشخص تاریخ معاصر به تحریف آن رهنمون شد. قهرمانان رؤیاپرداز آنان واقعیت را با جنبه‌های دوگانه یعنی خیالی، افسانه‌ای و مادی و در جریان زندگی روزانه می‌دیدند. بوروکراتهای حقیر دولتهای کوچک آلمان، که کوتاه‌فکر و متعصب و ملائطقی بودند، در یک عرصه دیگر، یعنی عرصه رمانتیک و فوق حسی زندگی‌شان، به صورت اربابان خوب یا بیدنیروهای طبیعت درآمدند. قهرمانی که در اشتیاق ثروتمند شدن است، روح خود را که دریافت‌کننده شادی و غم است، به ازاء یک قلب بی‌عاطفه سنگی، به روح الهی می‌فروشد. مرده‌ای از قبر برمی‌خیزد و می‌بیند که کاری پیدا کرده است، و طلاهایی را که به دست می‌آورد در قبرش پنهان می‌کند. یک شلغم به طرز معجزه‌آسایی به هیبت آدم کوچک جسوری درمی‌آید که می‌تواند طلا و گنجینه‌های پنهانی را پیدا کند، در نظر حکمرانان التفات پیدا می‌کند و تدریجاً نقشی بزرگ در جامعه بازی می‌کند. تمامی این شکل‌های خیالی طنزآمیز و شاعرانه فقط تصویری نزدیک به حقیقت، از روندهایی که در دنیای پس از انقلاب پدیدار گردیده بودند ارائه می‌داد و خود دال بر اینست که زمینه ایده‌نولوژی یک رشد شکل‌های غیر رئالیستی هنر، منجمله رمانتی سیسم، نمی‌تواند واقعیت را بشناسد.

رمانتی سیسم آلمان از هرگونه انگیزه انقلابی میرا بود و با تکیه بر سازش سیاسی بین بورژوازی و ارتجاع فئودالی تکامل یافت و بر آن بود که دگرگونی‌پذیری شکل‌های اجتماعی فقط به‌طور غیرمستقیم امکان‌پذیر است. این رمانتی سیسم هرگز نتوانست به شالوده مادی اصیل روند تاریخ پی‌ببرد، روندی که رمانتی سیسم انقلابی، به مراتب واضح‌تر و کامل‌تر از آن، به شناختش نائل آمده بود.

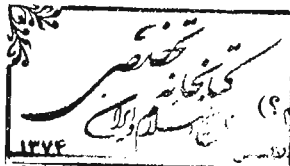
هنر بایرون ضمن جذب حالات و نظرات دموکراتهای اروپا که از روش‌های انقلابی برای مبارزه علیه کوشش‌های ارتجاع در جهت جلوگیری از پیشرفت خلق‌ها به‌سوی

رنالیسم و تاریخ ۶۹

آزادی از قیود نظام فئودالی سود می جستند، حتی در اشعاری که در آنها قهرمان هیچوقت از مرز اعتراض فردگرایانه فراتر نمی رفت به بررسی تضادهای واقعی عصر خود بایرون می پردازد و برخورد منافع توده ها و اربابان زمیندار و حکومت هایی را که به گرد اتحاد مقدس حلقه زده بودند منعکس می کند.

بایرون ضمن بررسی حالت روحی نیروهای اجتماعی در دوره جنگهای ناپلئون شناخت ژرفتری از روند تاریخ به دست آورد و تدریجاً دریافت که چون فقط توده های مردم هستند که سنگینی بار پیشرفت را بردوش می کشند، به احتمال قوی همینها نیرویی هستند که تاریخ را به پیش می رانند.

پیش از این بایرون در کتاب مسافرت چایلد هرولد^{۷۱} آگاهی خود را از ماهیت آشتی ناپذیر روابط اجتماعی نشان داد و اختلاف بین منافع مردم یعنی فقیران و ستمدیدگان و منافع فرمانروایان را که هیچگونه توجهی به نیازها و دردهای مردم نمی کنند، مورد تأیید قرار داد. این آگاهی، همراه با اعتراض سیاسی علیه انقیاد ملی خلیقهها، همراه با مبارزه در راه آزادی انسان ستمکش، و نفی هیجان آور اصل حکومت یکه تازانه موجب گسترش مضمون اجتماعی اشعار او گردید و تدریجاً به او این امکان را داد که از شالوده واقعی روند تاریخ آگاه شود و خود را برای پذیرفتن اصول رنالیسم آماده کند. این تغییر، در اثر یأس و بدبینی گیجانی ناشی از ماهیت فردگرایانه عصبان بایرون، و آگاهی از این واقعیت که انسان جدا افتاده از جامعه قدرت لازم برای دگرگون کردن جامعه را ندارد، خیلی دیر صورت گرفت. شلی^{۷۲}، اختلاف بین نظرات بایرون و نظرات خود را به طرز بسیار دقیقی در شعر پرسش و پاسخی جولیان و مادالو^{۷۳} بیان می کند:



... و من (باز تا ابد

آیا بخردانه نیست که به بیماری قانع باشم؟)

علیه نومییدی دلیل می تراشید، ولی غمزد

این یار مرا به راهی تیره تبرد.

اگر آینده به نظر بایرون در تیرگی و تاریکی فرورفته بود و آسمان و زمین را دردآور و مبارزه انسان در راه آزادی را بیهوده می دید، اینها حالاتی بودند که اکثراً از ضعف جنبشهای انقلابی در سالهای نخست سده نوزدهم ناشی شده بودند.

71. Childe Harold's Pilgrimage 72. Shelley

73. Julian and Maddalo

کار بوناریستهای ایتالیا و فرانسه، اعضای توگن باند آلمان و دسامبريستهای روسیه — اشرافی که به مبارزه با استبداد برخاستند — انقلاب را به مثابه قیام توده‌های مردم در نظر نمی‌گرفتند بلکه صمیمانه چنین تصور می‌کردند که انقلاب و امحاء استبداد را می‌توان با فعالیت در سازمانی مخفی عملی کرد، و این نظریه بسیار ریشه‌داری بود که بسیاری از انقلابیون بعدی مانند ماتسینی^{۷۴}، بلانکی^{۷۵} و سازمان اراده خلق^{۷۶} در روسیه از آن پیروی می‌کردند. قاعدتاً مبارزه توطئه‌گران علیه حکومت مستلزم قربانیهای زیاد بود و نتایج ناچیزی به بار آورد، چون مبارزه‌ای بود که بدون شرکت توده‌ها یعنی یگانه نیروی قادر به دگرگون‌سازی نظام موجود آغاز گردیده بود. بایرون چندین بار شاهد شکست غم‌انگیز انقلابیون اروپا بود و این شکستها سخت در او موثر افتادند. بایرون هم مانند تمامی رمانتی‌سیستهای انقلابی آن زمان اقدام فردی را عامل اصلی تکامل اجتماعی می‌دانست. معهذاً، بایرون با اینکه پی برده بود که جامعه بورژوازی نمی‌تواند آرزوهای طبیعی انسان برای دست‌یابی به آزادی را برآورده کند، تا زمانیکه از اصول رمانتی‌سیسم پیروی می‌کرد نتوانست دریابد که کدامین اصول و شرایط عینی خارجی، واقعاً می‌توانند حصول عملی آزادی را تسریع کنند. او به‌عنوان یک انقلابی، نظریه تکامل و نظریه تحول تاریخی را پذیرفت و با تمامی نیروی استعداد بیکران در راه آزادسازی بشریت از هرگونه قیدی، به آن خدمت کرد. در عین حال، بایرون آمیدی به‌آینده نداشت و تاریخ را ماهیتاً روندی غم‌انگیز می‌دانست که در پایان آن نه‌عرصه آزادی، بلکه نابسامانی و ناامیدی است که به انتظار انسان ایستاده است. او فقط در صورتی می‌توانست از این بن‌بست ایده‌ئولوژیک رهایی یابد که بر خصلت رمانتیک و فردگرایانه آثار نخستین خویش فائق آید، و این به معنای آغاز کردن از نقطه‌ای بود که رئالیستهای گذشته از همانجا آغاز کرده بودند: از مطالعه تأثیر محیط و شرایط اجتماعی بر انسان، مطالعه عوامل عینی تعیین‌کننده کیفیت زندگی فرد و کل جامعه. پیو^{۷۷}، دون ژوان^{۷۸} و طنزهای سالهای ۱۹۲۰-۲۹ مانند عصر مفرغ^{۷۹} و نمایش ایرلندی^{۸۰}، آثاری که نشانه‌ای از احیای سنتهای متروک ادبیات انگلیس بودند، از همین جا ناشی می‌گردند.

شلی با این تضاد ایده‌ئولوژیک آشنا نبود زیرا اشعار او به نیروهای مختلف اجتماعی مربوط می‌شد. اشعار شلی، سرآغاز سنت نوینی است که به‌طور ارگانیک و طبیعی تکامل یافت و به هنر سوسیالیستی عصر حاضر تبدیل شد.

74. Mazzini 75. Blanqui 76. People's Will organisation
 77. Beppo 78. Don Juan 79. The Age of Bronze
 80. The Irish Avatar

رنالسم وتاریخ ۷۱

شلی به نظر خودش بیش از یک شاعر بود: او خود را یک مصلح اجتماعی می دانست. با مطالعه نظرات و افکاری که درباره جامعه زمان خودش ابراز کرد، می توان دریافت که او نیز ماهیت آشتی ناپذیر تضادهای آن را شناخته بود. وقتی او پی برد که سرچشمه این تضاد در نابرابری مادی است، هنر خود را یکباره به خدمت طبقات پایین درآورد و اشعارش مبین عقاید اجتماعی جنیش توده های ستمکش شدند. او فکر و شعر خود را در خدمت جستجوی خستگی ناپذیر شرایط زندگی اجتماعی، اخلاقی و سیاسی عادلانه تری به کار گرفته بود که جامعه سرمایه داری فاقد آن بود. نیرویی که شلی را واداشت تا در خارج از عرصه اخلاق و فلسفه اجتماعی جامعه سرمایه داری به جستجوی کمال مطلوب اجتماعی نوین بپردازد، همان نیرویی بود که رابرت اوون را نخست به قبول فعالیت های اصلاح طلبانه اجتماعی در نیولانارک و سپس طرفداری از کمونیسیم واداشت، و این موضع طبقه کارگر انگلستان بود. ترقی سرمایه داری، در ارتباط با رشد تولید ماشینی که موجب مبارزه بورژوازی انگلستان برای کسب سرکردگی در جهان شده بود، به بهای استثمار بیرحمانه مردم و بویژه پرولتاریا و انقیاد اقتصادی و تضعیف اخلاقی و روحی آنان به دست آمد. شلی خیلی زود متوجه این واقعیت گردید، و در اشعار او انگیزه های بشر دوستانه به طور عضوانی با انتقاد و حتی نفی جامعه بورژوایی در هم بافته شده اند. یکی از آثار اولیه او به نام اعلامیه حقوق بشر^{۸۱}، اثر تبلیغی رزمنده ای بود حاوی عقاید سوسیالیستی به شکل جنینی، در حالی که در شعر تقریباً ناپخته ملکه ماب^{۸۲} نظریه تکامل را به وضوح در تاریخ به کار می بندند، تاریخی که شلی آنرا جریان رهایی انسان از بردگی و دردها و بدبختیهای می داند که جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی به انسان تحمیل کرده است. خوش بینی تاریخی به صورت و یژگی مسلط اشعار شلی درآمد و همین بود که او را از رمانتیکهای معاصرش که بقول خود شلی و یژگی بارزشان بدبینی بود، متمایز گردانید. او در مقدمه ای بر شعر طغیان اسلام^{۸۳} می نویسد: «این نفوذ، ادبیات زمانه را با ناامیدی افکاری که ناشی از آن است، آلوده کرده است. متافیزیک و پژوهش در علوم اخلاقی و سیاسی، فرقی با کوششهای بیهوده برای زنده کردن خرافات مطرود یا سفسطه هایی مانند سفسطه های آقای مالتوس که از روی حساب و به منظور تأمین پیروزی ابدی ستمگران ارانه شده است ندارند. داستانها و اشعار ما نیز در زیر پوشش همین افسردگی و تیرگی همه گیر پنهان شده اند. اما به نظر من انسانها از حالت مدهوشی این آثار به درمی شوند. گمان می کنم از یک تحول آهسته،

81. Declaration of Rights

82. Queen Mab

83. The Revolt of Islam

۷۲ تاریخ رئالیسم

تدریجی و آرام با خبر شده‌ام.»

خوش‌بینی شلی بی اساس نبود چون صرفاً از امید او به رهایی انقلابی مردم ناشی نمی‌شد بلکه بر این اعتقاد او مبتنی بود که زندگی موافق قانون ضرورت تکامل می‌یابد.

زمانیکه اراده‌گرایی خصوصیت ویژه هنررمانتیک، و به ویژه اشعار بایرون بود و رمانتیسیست‌ها اراده شخصی قهرمان خود را تجلی آزادی درونی و استقلال فردی اش از هرگونه تأثیر اجتماعی بر روح سرکش او می‌دانستند، شلی نظریه‌ای دیگر در باره آزادی داشت و می‌توانست مانند لایب‌نیتز^{۸۴} بگوید که اصل موضوع این است که مردم می‌دانند چه می‌خواهند ولی علت‌های خارجی خواست‌های خود را نمی‌شناسند. مثلاً کودک گمان می‌کند که در طلبیدن شیر که غذای او است آزاد است.

شلی ضمن شناخت قدرت ضرورت، نخستین و مهم‌ترین گام را به سوی قوانین عینی حاکم بر تکامل طبیعت و جامعه برداشت. او طبیعتاً به این نتیجه رسید که قوانین ضرورت شامل تاریخ نیز می‌شوند و بنابراین دگرگونی‌هایی که در سراسر تاریخ و در شکل‌های اجتماعی رخ می‌دهند تصادفی نیستند بلکه اجتناب‌ناپذیرند. مثلاً انقلاب بورژوازی فرانسه که به واژگونی نظام کهن یاری کرد، آنچنان که ایده‌ئولوژی‌های ارتجاعی می‌گویند فوراً ناگهانی و خودانگیخته هیجان‌های سیاسی یا سهواً الهی نبود بلکه یکی از مراحل منطقی تکامل مترقیانه بشریت به شمار می‌رود. همچنین، این نیز کاملاً طبیعی بود که نظام اجتماعی که بر ویرانه‌های فئودالیسم پی افکنده شد — نظام غیر عادلانه‌ای که در آن نفع خصوصی، فرمانروای مطلق است و خود کلاً از برآوردن نیازهای توده‌های زحمتکش عاجز است — می‌بایست جای خود را به نظام اجتماعی دیگری بدهد، نظامی که این بار بر اصول آزادی و عدالت مبتنی باشد. این طرز فکر در تار و پود شعر طغیان اسلام دیده می‌شود و به صورت یکی از مضامین بنیادی آثار شلی درمی‌آید و او را پیشاهنگ زیبایی‌شناسی سوسیالیستی قرار می‌دهد. انتقاد بی‌امان از جامعه سرمایه‌داری که در رسالات و اشعار شلی، در طنزهای سیاسی و دیگر آثارش که به استبداد حمله می‌کنند دیده می‌شود، با اعتقاد به اجتناب‌ناپذیری دگرگون شدن روابط اجتماعی موجود و پیشرفت بی‌وقفه تاریخ بشر به سوی آزادی، نیروی بیشتری به خود می‌گیرد. این طرز فکر شلی به طور نهایی در پرومتهوس بندگسسته^{۸۵} که بدون تردید یکی از شاهکارهای شعری جهان است متجلی گردید.

در این شعر آزادی، منظره شاد و پرتراوتی از جهان با یک احساس شورانگیز در

رنالسم وتاریخ ۷۳

هم می آمیزد، که خود شلی آنرا «آرزوی شورانگیز دگرگون کردن جهان» می نامید. شاعر، با سحر و افسون، دنیایی را در نظر ما مجسم می کند که رشحات دریسای خروشان سحرگاهی بر آن می توفند، بادهایی که رایحه تند و گیرای زمین را با بالهای خود می آورند به سوی آن می وزند، همراه با گردونه هایی که با اسبهای بالدار کشیده می شوند و پیام آوران ضرورت نیز آنها را می رانند از فراز کوهستانهای با صلابت و دره های حاصل خیز که از نور کرات دیگر روشنی گرفته اند پرواز می کنند - دنیای درخشانی که در آن ابرهای زرگوه از تابش خورشید، در سراسر آسمان نیلگون شناورند و حوریان دریایی خداگونه آسیا و پانته آ و ایونه یعنی بخشی از قوای طبیعت که به صورت موجوداتی عجیب و غریب درآمده اند بر شکنجه پرومتهوس به دست الهه های انتقام می گیرند و آزادی او را با غریوهای خوشی، جشن می گیرند. در این دنیای نخستین که از تلائو ذرات شبنم سحرگاهی می درخشد، دمو گورگون یعنی نیروی اسرارآمیز و گریز ناپذیر تحول و اصل پیدایش و تکامل، که هنوز شکل معین به خود نگرفته است، ژوپیتر یعنی فرمانروا را به تاریکی ابدی فرو می افکند، به طوری که «استبداد آسمانها را دیگر راه برگشت نباشد». سراسر کائنات درخشان، نیروهای طبیعت و ارواح، حوریان دریایی و خود پرومتهوس سرسخت، سقوط فرمانروای مستبد را با سرور بیکران جشن می گیرند. از این پس رودخانه ها به سوی «اقیانوسها جریان می یابند... بدون اینکه رد باریکشان را با خون و فغان و پریشانی، یا آوای بردگی و فرماندهی نشاندار کنند». با پیروزی بر ژوپیتر زندگی تازه ای آغاز گردیده است و «روح زمان» از دگرگونیهای شادی آفرینی خبر می دهد که در زمین به وقوع پیوسته است، زمینی که از این پس «انسان بر روی آن بدون تکیه بر قدرت سالاران، آزاد و بی قید و بند زندگی خواهد کرد، اما انسانی که با دیگران برابر است، جزو هیچ طبقه ای نیست... عادل است، شریف و داناست». این سرود پیروزی آزادی که برترین اثر شلی به شمار می رود، در همان حال سرود پیشرفت بی وقفه انسان به سوی یک جامعه هماهنگ بود.

نظریه تکامل، هرچند نه به شکل مشخص تاریخی، در پرومتهوس بند گسسته به صورتی کاملاً شعری متجلی گردید. این کاملاً طبیعی بود زیرا آگاهی شاعر، مانند آگاهی واپسرت اوون پایه گذار سوسیالیسم تخیلی انگلیس، در دوره ای شکل گرفته بود که تضادهای طبقاتی نظام جدید اجتماعی رشد چندانی نکرده بودند و علل ریشه ای و بنیادی روند تاریخ هنوز روشن نشده بودند. به گفته انگلس: «در برابر شرایط خام تولید سرمایه داری و شرایط خام طبقاتی، تئوریهای خام را می بینیم. سوسیالیستهای تخیلی می کوشیدند راه حل مسابلی را که تا آن زمان در بطن شرایط رشد نیافته اقتصادی پنهان

۷۴ تاریخ رئالیسم

مانده بود، از مغز انسانها بیرون بکشند.^{۸۶}» این عوامل، تعیین کننده و بزرگیهای تخیلی جهان‌نگری شلی بودند.

علل واقعی و بنیادی روند تاریخ، تدریجاً بوسیله هنر و ادبیات رئالیستی و اندیشه اجتماعی که به پژوهش تحلیلی نظام نوین ناشی از پیروزی بورژوازی پرداخته بود، کشف و آشکار گردید. رئالیسم با در دست داشتن وسایل و امکانات نوین هنری، که برتر از امکانات و وسایل هنری رئالیسم سده هجدهم بود، به مطالعه دیالکتیک روابط اجتماعی پس از انقلاب و علل تعیین کننده حرکت و تکامل تاریخ و در نتیجه، رفتار و روحیات انسانها پرداخت. رمانتیسیسم (یعنی نخستین موج رمانتیسیسم که از برخورد منافع مردم و ارتجاع فئودالی ریشه می‌گرفت)، هر چند بسیاری از تضادهای ماهوی زندگی پس از انقلاب را جذب و بیان می‌کرد، ولی همان ماهیت شیوه رمانتیک، مانع از چنان کاری شد.

رمانتیسیسم نسبت به تحرک و جهش تاریخ، حساسیت فراوان داشت و با گسستن از اصول کلاسیسیسم، شکل ایستای آثار کلاسیک و با گسستن از شکل‌عینی آثار رئالیستی، آزادی بیان ذهنی را شعار خود قرار داد و اعلام کرد که فقط خیال بلند پرواز نویسنده، خیالی که تابع هیچ گونه قانون یا دستورالعمل نیست، می‌تواند قوانین حرکت و تکامل زندگی را ارائه دهد. در واقع، آثار رمانتیسیست‌ها از شیوه نگارش آزاد و از آزادی‌هایی برخوردار است که همراه با داستان می‌آیند و نیز با انتخاب آزادانه زمان و مکان محل وقوع حوادث داستان همراه است. حضور نویسنده در همه جای داستان احساس می‌شود و بسیاری از آثار رمانتیک، در واقع، تک‌گو‌بیهایی طولانی‌اند. در شعر رمانتیک، احساسها شدیدتر و اغراق‌آمیزتر می‌شوند و رمانتیسیسم به‌طور کلی توجه خود را بر دنیای درونی انسان متمرکز می‌کند و زندگی و تاریخ را همچون عرصه‌ای می‌داند که آرزوها و عقاید مردم در آن به تحقق می‌پیوندند و با حرکت و جریان تضادفی خود، جریان زندگی را تعیین می‌کنند. نوالیس در باره ماهیت رمانتیسیسم بعنوان یک شیوه خلاق، این‌طور می‌نویسد: «مطلق کردن، اطلاق یک مفهوم عام و طبقه بندی یک لحظه خاص و موقعیت خاص و غیره، جوهر هر گونه خلاقیت در رمانتیسیسم است.» سپس می‌افزاید: «عناصر رمانتیسیسم، اجزایی مانند نواهای چنگ بادی، باید ناگهان در یک زمان برخیزند، بدون اینکه ساز تولید کننده این نواها دیده شود.» به بیان دیگر، رمانتیسیسم در برابر روابط علت و معلولی میان پدیده‌های زندگی بی تفاوت بود. ولی به راستی، رمانتیسیسم چه چیزی را به صورت مطلق درآورد؟ دقیقاً چه چیزی را به صورت

عام درآورد؟

هگل در کتاب زیبایی شناسی^{۸۷} خود عقاید گوناگونی دربارهٔ رمانتیسیسم بیان کرد که دقیقاً تعیین کنندهٔ ماهیت آن است (هرچند او اشتباه‌ها و یژگیهای زیبایی شناسی را که مقام تاریخی مشخصی دارند در بررسی سده‌های گذشته به کار بست). او می‌نویسد: «نیروی حیاتی و بیکران وجود در حالت سکون و غرق شدن روح در جسم، دیگر به هیچوجه هدف هنر رمانتیک نیست؛ هنر رمانتیک علاقه‌ای به این گونه زندگی ندارد!»^{۸۸} سپس می‌افزاید: «تغزل، یکی از انواع عناصر بنیادی هنر رمانتیک است، تغزلی که اشعار حماسی و درام نیز به زبان آن سخن می‌گویند و همچون رایحهٔ دلنشین روح، حتی در هنرهای پلاستیک نیز نفوذ می‌کند.»^{۸۹} به دنبال این مطلب می‌گوید شخصیت‌های حقیقتاً رمانتیک که «عنصر فردی در وجودشان معنای کاملی پیدا می‌کند، افرادی مستقل» هستند «که فقط به خودشان توجه دارند و هدفهای معینی هم برای خود برمی‌گزینند که منحصراً هدفهای خود آنان و به خواست فردیت خودشان است.»^{۹۰}

بدینسان رمانتیسیسم – و این و یژگی عمده‌اش به‌عنوان یک شیوهٔ خلاق است – آشکارا فرد را بیش از حد ستود و با جدا کردن او از دنیای عینی، به دنیای درونی اش کلیت بخشید. از سوی دیگر، رنالسم، زندگی را به‌مثابه یک کل همبسته که روابط و پیوندهای درون آن به‌طور علت و معلولی وابستهٔ یکدیگرند، مورد بررسی قرار داد. اگر می‌بینیم که رنالستها هم مانند هنر انقلابی، یک جنبهٔ زندگی را برگزیدند صرفاً بدین جهت بود که این جنبه، تجلی‌گرایش مسلط تکامل اجتماعی یا تجلی‌گرایشی بود که سرانجام می‌بایست مسلط شود و دیگر جنبه‌های زندگی را تابع خود کند. رمانتیسیستها به یک جنبهٔ واقعیت یا شعور انسان و غالباً آن جنبه‌ای که اهمیتی ویژه داشت شکل کلی می‌دادند و زیاده از حد می‌ستودند. مثلاً کنستان شخصیت را به شکل خالص آن، یا به بیان دیگر، مستقل از شرایطی که پدید آورندهٔ آن هستند مطالعه و توصیف می‌کرد. رمانتیک‌های آلمان، مانند کلايست^{۹۱}، شخصیت‌های خود را تابع قدرت احساسها یا هیجان‌هایشان می‌کردند و آن قدرت را کاملاً جدا از دنیای خارج مطالعه می‌کردند. بایرون به قهرمانان اشعار رمانتیک خود شخصیتی تقریباً یک بعدی داد. بدینسان، رمانتیسیسم نتوانست به خودآگاهی تاریخی که در مسیر آن پیش می‌رفت، دست یابد چون شرایط عینی شعور انسان را مورد پژوهش قرار نمی‌داد. رمانتیسیستها که واقعیت را

87. *Aesthetics* 88. Hegel, *Werke*, Bd. 10, 2 abt., Berlin, 1837, S. 134.

89. *Ibid.*, S. 133. 90. *Ibid.*, S. 197. 91. Kleist

۷۶ تاریخ رئالیسم

به مثابه عرصه عمل و مبارزه تجلیات ذهنی اراده می دانستند، نتوانستند علت‌های بنیادی و تعیین کننده خواستها و آرمانهای گوناگون بشر را بیان کنند.

مارکس ضمن انتقاد از ذهن گرایی در اندیشه اجتماعی (که رمانتیسیسم را هم در بر می گیرد) چنین می نویسد: «بدین ترتیب برخوردهای اراده‌های بیشمار فردی و اعمال فردی در قلمرو تاریخ، کیفیتی پدید می آورد که تماماً مشابه کیفیتی است که بر قلمرو طبیعت ناآگاه مسلط است. هدف اعمال، برای انسان معلوم است ولی نتایج ناشی از اعمال، برای ما روشن نیست؛ یا وقتی این نتایج، ظاهراً با هدف مورد نظر جور در می آیند، سرانجام، نتایجی به بار می آورند که کاملاً با هدف مورد نظر ما مغایرت دارد. بدینسان، به نظر می رسد به طور کلی، بر رویدادهای تاریخ هم تصادف حاکم است. ولی در هر جا که در ظاهر امور، تصادف حاکم باشد، در واقع قوانین پنهان درونی بر امور حاکمند و مشکل این است که قوانین مزبور را کشف کنیم.^{۹۲}» این کار، چندان هم ساده نبود، زیرا در لفافه ضخیم و حجیم توهمات، چیزی به عنوان مضمون روند تاریخ پیچیده نشده بود. هر چند تاریخ، به گفته مارکس، فعالیتی است که انسان برای رسیدن به هدفهایش دنبال می کند، احساس و درک قوانین پنهان درونی و تعیین کننده آن فعالیت، انگیزه‌ها و نتایج نهایی آن و رهانیدن این قوانین از قیود گوناگون متافیزیکی و تصورات نادرست، بیش از اندازه دشوار بود. فقط مارکسیسم توانست این مشکل حقیقتاً فوق انسانی را از پیش پا بردارد. اندیشه مترقی پیش از مارکسیسم، همچنین رئالیسم، که زندگی را با تمامی رویدادها و تغییرات عینی اش مطالعه می کرد و در پیکارهای اجتماعی آن زمان شرکت می جست، انسان را با وظیفه سترگ شناخت فعالیت تاریخی اش آشنا کرد، کوشید ماهیت روابط اجتماعی را در درجه نخست با پژوهش در خود واقعیت آشکار سازد.

تئوری اجتماعی برای درک و شناخت واقعیت، تاریخ را به مثابه یک روند در نظر گرفت. هگل در کتاب فلسفه تاریخ^{۹۳} می نویسد: «اگر به طور کلی نظری به تاریخ جهان بیفکنیم تصویری گسترده از تغییرات و اعمال، ملتها و دولتها و افراد بینهایت متنوع خواهیم دید که به طور پیوسته، یکی پس از دیگری به ظهور می رسند. عقیده جامع و مقوله‌ای که مخصوصاً در این جایگزینی بی وقفه افراد و ملتها، که مدتی می زیند و سپس ناپدید می شوند نظر ما را جلب می کند، تغییر به طور کلی است. نظری به ویرانه‌هایی که

92. K. Marx and F. Engels, *Selected Works in 3 volumes*, Moscow, 1970 Vol. 3, p. 366.

93. *Philosophie der Geschichte*

رنالیم وتاریخ ۷۷

بقایای افتخارات گذشته اند، ما را به اتخاذ نگرشی دقیق تر نسبت به این تغییر از جنبه منفی آن ترغیب می کند... اما دقیق ترین تعریف برای تغییر این است که تغییر، یا همان تابودی، در همان حال، پیدایش شکل نوین زندگی و منتج شدن مرگ از زندگی و زندگی از مرگ است.^{۹۴}» هگل ضمن اینکه تاریخ را از نظرگاه شکل بندیها بررسی می کرد و این اصل را می پذیرفت که نشستن شکلهای نوین و نخواست اجتماعی به جای شکلهای کهنه یک روند اجتناب ناپذیر است اساساً امکان وقفه در پیشرفت و مکث در تکامل تاریخی جامعه را رد می کرد.

ایده ثولوژی بورژوایی به معنای واقعی کلمه، به محض اینکه شکل گرفت، آشکارا این نظریه را که تاریخ، یک روند است رد کرد. آرتور شوپنهاور^{۹۵} پدر بدبینی بورژوایی، تاریخ را ماهیتاً مطالعه اوضاع خصوصی افراد می دانست. او در کتاب بزرگ خود به نام جهان بمثابة اراده و نظر^{۹۶} که در سال ۱۸۱۸ منتشر شد می نویسد: «فلسفه حقیقی تاریخ این است که در تمامی این تغییرات بی پایان و نابسامانی آنها همان طبیعت تغییر ناپذیر و موزون را می بینیم که امروز هم به همان طریقی عمل می کند که همیشه عمل کرده است؛ بدینسان، این فلسفه باید وجود یک عنصر ثابت در تمامی رویدادها، اعم از رویدادهای گذشته و حال، رویدادهای غرب و شرق را بپذیرد و با وجود اختلاف در شرایط خاص و آداب و رسوم خاص، همه جا انسانیت را ببیند. این عنصر ثابت که در تمامی تغییرات دیده می شود، همان کیفیات بنیادی قلب و روح آدمی است — که بسیاری از آنها بد و تعداد کمی خوبند.»^{۹۷}

عقایدی از این دست، راه را برای تئوری «تکرار ابدی» نیچه هموار کردند و اکنون به صورت جزء بنیادی شعور بورژوایی، که ماهیتاً ضد تاریخی است، درآمده اند. لیکن، هگل که به تاریخ از نظرگاه شکل بندی، تکامل دایم، همراه با تضادهای ذاتی اش، فرازها و نشیبهایش، دورانهای پیشرفت و برگشت اش می نگریست، با وجود این، تاریخ را به مشابه روندی صرفاً منطقی و نه روندی مادی، تفسیر می کرد. او می دانست که ایده ثولوژی، شیوه تفکر، فلسفه و قانون، دین و هنر و فعالیت حرفه ای انسان همیشه محصول زمان و فقط زمان او هستند یعنی به کل خصلت تاریخی عصر و یژه ای

94. G. W. Hegel, *Werke*, Bd. 9, Berlin, 1840, S. 90.

95. Arthur Schopenhauer

96. *Die Welt als Wille und Vorstellung*

97. A. Schopenhauer, *The World As Will and Idea*, Vol. III, Seventh Edition, London, p. 227.

۷۸ تاریخ رئالیسم

مشروط اند. ولی او این خصلت و یژه را در مراحل گوناگون تکامل روح و عقل می دید و شرایط عینی تغییرات تاریخی و شالوده‌های مادی و اجتماعی آنها را به حساب نمی آورد.

تکمیل کردن مفهوم نظری و انتزاعی روند تاریخ با مضمون عینی واقعی و پاسخ گفتن به دشوارترین نیازهای معنوی زمان، برعهده هنر رئالیستی واگذار شده بود. رئالیسم پس از اینکه بارها در اواخر سده هجدهم و اوایل سده نوزدهم توسط جریانهای غیررئالیستی از میدان به در شد، به عنوان وسیله ای برای شناخت زندگی قد برافراشت و یکی از نیروهای محرک عظیم تکامل و پیشرفت گردید. رئالیسم توانست بسیاری از ویژگیهای روابط نوین اجتماعی را که پس از زوال نظام فئودالی پدیدار گردیده بودند مشاهده و ترسیم کند.

رئالیسم نیز مانند رمانتیسیسم در همان زمینه تاریخی از نومولود شد و با همان وظیفه ایده‌تولوزیک یعنی نشان دادن ماهیت واقعی و جهت تکامل تاریخی مواجه بود. شباهتهای رئالیسم و رمانتیسیسم وجود عناصر رمانتیک در آثار پوشکین^{۹۸}، بالزاک^{۹۹}، دیکنز^{۱۰۰}، گوگول^{۱۰۱} و استاندال، بی آنکه نامی از رئالیستهای کوچکتر برده باشیم، از همین جا ناشی می شود. بالزاک ضمن توصیف رئالیسم خود در مطالعه ای درباره م. بایل^{۱۰۲} (نام واقعی استاندال) کاملاً حق داشت ادعا کند که رئالیسم او و یژگیهای «ادبیات تخیلی» یعنی رمانتیسیسم و ویژگیهای «ادبیات عقیدتی» (نامی که او به رئالیسم می داد) را که نمایندگان آن «... از بحث می گریزند، خیالیافی را دوست ندارند و می خواهند به نتایجی ملموس»^{۱۰۳} برسند در خود دارد.

تشابه دیگر میان رمانتیسیسم و رئالیسم این بود که هر دو جنبش، واقعیت سرمایه داری را به نفع فرد نمی دانستند. ولی زمانی که رمانتیسیستهای مترقی صرفاً به انتقاد اجتماعی از جامعه سرمایه داری پرداختند رئالیستها «تحلیل اجتماعی را بر آن افزودند» که به گفته بالزاک، در افشای ماهیت اجتماعی تضادهای جامعه پس از انقلاب که بی وقفه به سوی سرمایه داری «آزاد» پیش می رفت، «نتایجی بسیار ملموس» برایشان به بار آورد. لنین نوشت: «دیالکتیک مارکسیستی به ما می آموزد که هیچ پدیده خالصی، چه در طبیعت چه در جامعه، نه وجود دارد و نه می تواند وجود داشته باشد، زیرا

98. Pushkin 99. Balzac 100. Dickens

101. Gogol 102. *Etudes sur M. Beyle*

103. Honore de Balzac, *Etudes sur M. Beyle*, Paris, 1846, p. 481.

رنالیسم و تاریخ ۷۹

دیالکتیک نشان می‌دهد که مفهوم خلوص نشانه‌ای از محدودیت و یک جانگی شناخت انسان است، و نمی‌تواند یک شیء را با تمامی کلیت و پیچیدگی اش در برگیرد.^{۱۰۴} ولی همین که این دو جنبش هنری و یژگیهای مشترکی داشتند بدان معنا نبود که احیای رنالیسم وابسته اقتباس کلی نوآوریهای ایده‌نولوژیک و هنری رمانتیسیسم بود. رنالیسم با سود جستن از این نوآوریها خود را نمایان کرد و توانست بر منظره «یک جانبه رمانتیسیسم از زندگی» فائق آید، همچنانکه تجربه والتراسکات^{۱۰۵} و پوشکین نشان می‌دهد و آثارشان سرشار از مسایل گوناگون زندگی و راههای مختلفی است که ادبیات را به یک هدف واحد - آفرینش رنالیسم طراز نوین - رهنمون شد.

والتراسکات نیز در جریان تکامل خلاق خود از همان مراحل گذشت که بسیاری از نویسندگان رمانتیک گذشته بودند. او از یک علاقه ابتدایی به گردآوری و مطالعه مواد فرهنگ قومی، به پژوهش در تاریخ دورانهای پرداخت که این فرهنگ در آنها شکل گرفته بود. ولی او برخلاف دیگر رمانتیسیستها به ستایش اسرار روح توده‌ها آنچنانکه در اعتقادات، سرودها و افسانه‌های عهد باستان دیده می‌شد کفایت نکرد، بلکه به تحلیل شرایط عینی، اعم از اجتماعی و فکری، که بر زندگی مردم تأثیر می‌گذازد پرداخت. والتراسکات که فرزند مرحله‌ای توفانی و آشفته بود، مطالعه تحلیلی گذشته، دانش بیکران و شناخت همه جانبه زندگی، آداب و رسوم گذشته را با معنای ظریفی از تاریخ درآمیخت و در داستانهایش انسان را نه فقط به‌عنوان عضوی از جامعه بلکه به‌عنوان یکی از انسانهای شرکت کننده در روند تاریخ مجسم کرد. این یک گام بزرگ به جلو بود.

با اینکه در کلاسیسیسم تمایلی به آرمانی کردن قهرمان و تأکید بر شخصیت عالی او تا حد ستایش از جنبه‌های منفی اش دیده می‌شود، و با اینکه قهرمان رمانتیک، فردی بود استثنایی و به نظر خود والتراسکات هم که نومایگی اش خصوصیت بارز هنر رمانتیک به شمار می‌رفت، قهرمانهای داستانهای متعددش از میان افراد عادی برخاسته بودند. دنیای فکری قهرمان رمانتیک به وسیله حصار از دنیای خارج جدا و به صورت عرصه مستقلی نمایانده می‌شد که گویا دنیای خارج نمی‌تواند تأثیری در آن داشته باشد. قهرمان نوع والتراسکات، بخصوص شخصیتی است یکپارچه که طبیعت فردی و دنیای معنویش به‌طور ارگانیک با محیط که خود او نیز جزئی از آنست، در پیوندند، به‌طوری که به‌مشابه یک انسان تاریخی یعنی به‌مثابه نقطه تلاقی نیروهای متضاد گوناگون جامعه و

104. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 21, p. 236.

105. Walter Scott

نماینده یک نیروی خاص اجتماعی فعالیت می کند.

این اصل تجسم شخصیت، نشانه ای از پیروزی رئالیسم بود. والتر اسکات فقط بر سنتهای داستانهای رئالیستی سده هجدهم انگلستان که به طرز قابل توجهی به بررسی محیط اجتماعی می پرداختند ادامه نداد، بلکه با افزودن کیفیتی نوین بر آنها، با مشخص کردن ماهیت اجتماعی محیط و تجسم آن به مثابه عرصه برخورد منافع متضاد طبقاتی و نشان دادن شعور طبقاتی مشخص قهرمانانش، این سنتها را غنا بخشید. والتر اسکات و دیگر رئالیستهای بزرگ سده نوزدهم با رهانیدن داستان از قید عنصر ذهنی، توانستند خصوصیات حقیقتاً حماسی به داستان بدهند و آنرا به آینه تمام نمای زندگی تبدیل کنند.

نتیجه گیری والتر اسکات در باره ماهیت روابط اجتماعی در جامعه بورژوازی، با تکامل بعدی اندیشه اجتماعی، یک نتیجه گیری حقیقتاً منطقی و حیاتی از آب درآمد. سه سال پس از انتشار داستانهای وی ورلی^{۱۰۶}، اگوستین تی پری^{۱۰۷} تاریخ دان فرانسوی، خود را از نفوذ شوریه های سن سیمون گسست و به تدوین اثری در باره انقلاب انگلستان دست زد و در آن به این نتیجه رسید که مبارزه طبقاتی، نیروی محرک بنیادی روند تاریخ است. تأیید و تکامل این نظریه در آثار تی پری و گیزوت^{۱۰۸} وسیعاً تحت تأثیر فلسفه تاریخ والتر اسکات، به شکل تجسم یافته در داستانهایش، بود.

تی پری اصول مرسوم تاریخ نگاری را رد کرد و گفت که سازندگان واقعی تاریخ، نه قهرمانان و حکمرانان، بلکه مردم عادی و شرکت کنندگان در جنبش توده ها هستند. این نیز نشان دهنده نفوذ نظرات والتر اسکات است، که بهترین داستانهایش شرح زندگی افراد عادی در بستر رویدادهای تاریخی مهمی است که تأثیری مستقیم بر سرنوشت آنها دارند و توده های مردم در آنها نقش عمده دارند.

والتر اسکات چه در باره زوال طوایف اسکاتلند بنویسد چه در باره شوریه های بی فرجام که به دفاع از جیمز دوم بر پا شده بود، که به گذشته برمی گردد مانند آنچه در داستان راب روی^{۱۰۹} یا در داستانهای وی ورلی می بینیم، و چه در باره زمان خودش بنویسد مانند مضمون داستان چاه سن رونان^{۱۱۰} شیوه تجسم روحیات و رفتار قهرمانش، همواره ثابت است. اسکات علاقه ای به توصیف هیجانها، احساسات و افکار درونی قهرمان خود و نشان دادن فعالیت آزادانه آنها ندارد. داستانهای او نمایانگر مبارزه میان منافع گوناگون اجتماعی و تضادهای طبقاتی، برخورد نیروهای اجتماعی و سیاسی مؤثر

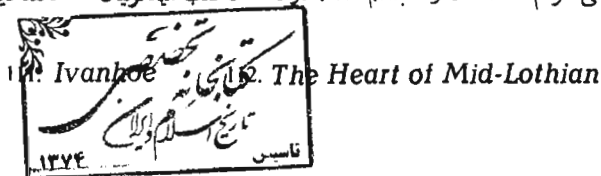
106. Waverley novels 107. Thierry 108. Guizot
109. Rob Roy 110. St. Ronan's Well

رنالسم وتاریخ ۸۱

در جامعه است و به ناگزیر شخصیت‌های عمده داستان را که خواه ناخواه در درام تاریخی شرکت می‌کنند، در برمی‌گیرد. همین نیروهای اجتماعی هستند که دنیای درونی قهرمان را تشکیل و ویژگی‌های فردی بی‌مانندی به او می‌دهند که به‌طور طبیعی و ارگانیک، وابسته محیط جامعه‌ای هستند که آنها را پدید آورده است.

والتر اسکات در ترسیم شخصیت، از یک شیوه تاریخی پیروی می‌کند. شوالیه تمپلار در داستان آیوانه^{۱۱۱}، دهقانان ستمدیده اسکاتلند واربابان زمیندار، موافق شرایط تاریخی عصر خودشان فکر می‌کنند و دست به عمل می‌زنند. روحیه فرزندان طوایف شورشی اسکاتلند، مستقیماً با پیوندهای خویشاوندی که آنان را سخت پای‌بند و مجبورشان می‌کند که منافع خود را فرع بر منافع طایفه بدانند، بستگی دارد. راب روی، یاغی سرسخت و همسر تندخویش، در خارج از محیطی که آنان را تربیت و آموزش داده است قابل تصور نیستند. ژان اسپوگارتبه‌کار نجیب‌زاده، که خالقش یعنی نودیه سخت به او علاقمند است، در دنیایی کاملاً مصنوعی به سر می‌برد، گاهی از میان مردمان یکی از کشورهای بالکان سر درمی‌آورد و گاهی از سالنهای باشکوه، و در همه جا تجسم نظرات خود نویسنده است نه یک شخصیت زنده و پرخون. راب روی، هوای پاکیزه کوهستانهای اسکاتلند را به همراه دارد، پیراهن پیچازیش با دستهای پینه بسته زنانی بافته شده است که در مزارع فقیر اسکاتلند به سر می‌برند، رفتار غرورآمیز، فراست و زیرکی او در برخورد با غریبه‌ها، تسلطی که بر دیگر اعضای طایفه دارد، در واقع تمامی طبیعت و رفتار او، از اینجا ناشی می‌شود که او عضویک طایفه کوهستانی است. راب روی، آن کوهزاد شجاع، خشن و آماده را با آن اصول شرافت اخلاقی که دارد، یعنی همان‌طور که هست — با لباسهای وطنی اش که بوی پوستین و آتش شبانگاهی می‌دهند، نه با خرقة قهرمان رمانتیک — فقط می‌توان در تصور آورد.

ژانی دینز پاکدل، تیزهوش و دوراندیش — بهترین تصویری که اسکات از یک شخصیت مردمی ترسیم کرد — وقتی می‌خواهد خواهر نسبتاً بوالهوس خود را که پسر یک زمیندار هرزه و فاسد بی‌سیرتش کرد و تنهایش گذاشت و در عین حال به کشتن بچه خود متهم شده است نجات دهد، شکیبایی اخلاقی و نیروی عظیم ارادی و احساس نیرومند عدالتخواهی را از خود بروز می‌دهد. مسافرت ژانی به لندن، که در آنجا اجازه حضور در دادگاه را می‌گیرد تا خواهر بی‌گنااهش را نجات دهد، به نوعی رزم‌نامه شباهت دارد که به والتر اسکات امکان می‌دهد با تهیه یک مقطع اصیل تاریخی، بتواند دوره تاریخی کاملی از زندگی مردم انگلستان را مجسم کند. در داستان قلب میدلوثیان^{۱۱۲} مانند دیگر



داستانهای اسکات، منافع خصوصی فرد - که در این مورد ژانی است - آنچنان نشان داده شده است که گویی با منافع اجتماعی مردمان بسیار درهم آمیخته است و در واقع وابسته آنهاست و بخش کاملی از تمامی نظام روابط اجتماعی را تشکیل می دهد. چنین تصویری از وابستگی متقابل و صورت شرطی متقابل پدیده های نامتجانس اجتماعی در یک رابطه علت و معلولی، و یرگی رئالیسم بود و کیفیت حماسی نیز بر همین یرگی استوار است.

بالزاک، رمانتی سیستها را به دلیل توجه نکردن به تحلیل نتایج و آثار پدیده های اجتماعی قابل مشاهده در زندگی، انتقاد کرد. او در رساله فلسفی خود به نام در جستجوی مطلق^{۱۱۳}، «به بعضی از افراد نادان و حریص که احساسات را بدون توجه به اصولی که موجد آنها هستند، گُل را بدون توجه به تخمی که در زمین کاشته می شود و کودک را بدون توجه به حامله شدن مادرش می خواهند، شدیداً حمله کرد. ولی آیا هنر می تواند قوی تر از طبیعت باشد؟»^{۱۱۴} نویسنده کمدهی انسانی^{۱۱۵}، در این موضوع اصرار دارد که رویدادهای زندگی انسان، اعم از فردی و اجتماعی، یک کل ارگانیک تشکیل می دهند. «از هر جا که آغاز کنید، همه چیز با هم در ارتباطند و با هم در آمیخته اند. علت، ما را به پیش بینی معلول، و معلول هم ما را به پی جویی علت توانا می سازد.»^{۱۱۶} علیت در ادبیات رئالیستی هرگز به شکل توالی مکانیکی رویدادها، به شکل زنجیری که هر حلقه اش محکم به حلقه دیگر چسبیده است ظاهر نمی شود. این، شیوه ناتورالیسم است که می کوشد نسخه عکس ماندندی از واقعیت تهیه کند، خصوصیات اصلی و فرعی را بی آنکه فرقی میان نشان بگذارد با هم می آمیزد و از آشکار کردن روندهای نهانی و نامشهود زندگی که در اعماق قرار گرفته اند و حرکت زندگی را تعیین می کنند عاجز می ماند.

علیت در رئالیسم فقط به شکل وحدت ارگانیک کل اثر و اجزاء آن، کیفیت غیرتصادفی جزئیات، تکامل و گسترش پیوسته طرح کلی داستان و روابط میان شخصیتها و یک ساختمان مستحکم بیان نمی شود بلکه در واقع و مخصوصاً به شکل تاریخی نمایانده می شود.

والتر اسکات، توانست در نتیجه مشاهده و بررسی تکامل و تشدید مبارزه طبقاتی جامعه انگلستان در دوران زندگی خودش، به یک روش تاریخی دست یابد. آثار

113. *La recherche de l'absolu*

114. Honore de Balzac. *Ceuvres complètes*, V. 14, 2me p., p. 308.

115. *La Comédie Humaine* 116. *Ibid.*, p. 309.

رنالیسم و تاریخ ۸۴

اسکات، یک دوره طولانی یعنی فاصله بین انقلاب با شکوه و عصر روزگار خود او را در بر گرفت. اسکات ضمن نشان دادن تضاد آشتی ناپذیر میان نیروهای فنودالیسم و بورژوازی همراه با خصومت طبقاتی شان و سازشهایی که آنان در جریان مبارزه سیاسی توده‌ها با هم کردند، و ضمن ترسیم اختلافات مذهبی، فلسفه‌های متضاد زندگی، برخورد منافع مادی، تقسیم جامعه و در نتیجه ترسیم شخصیت‌های داستان‌هایش به شکل حامیان نظام کهنه فنودالی و نظام نوین بورژوازی، توانست در انبوه عظیم این واقعیات و رویدادها مسیر عمده تکامل اجتماعی یعنی تشکیل سرمایه‌داری در انگلستان را مشاهده و درک کند. او زندگی را آنچنان تیزبینانه مشاهده کرد که توانست اجتناب ناپذیری این روند اجتماعی را درک و آنرا یک روند مترقی تاریخی اعلام کند. او در همان حال پی برد که تشکیل سرمایه‌داری در انگلستان بر تمامی جنبه‌های زندگی تأثیر می‌گذارد و بنابراین سرنوشت شخصی قهرمانانش به همین روند بستگی خواهد داشت، یعنی پی برده بود که یک رابطه علت و معلولی در جامعه حاکم است. بدینسان نویسنده رنالیست برای اینکه سرنوشت شخصی قهرمان خود را بشناسد و بنمایاند، می‌بایست به مطالعه محیطی که شخصیت با تمامی وجودش در آن زندگی و فعالیت می‌کرد پردازد و گرایش‌های کلی و تکامل جامعه را برای پی بردن به تأثیر جامعه و نشان دادن آن ضبط کند. این روش، به ذهن‌گرایی شیوه رمانتیکها در بررسی شخصیت، که در آن به شرایط اجتماعی اهمیتی داده نمی‌شد و شخصیتها نیز از محیطی که خود زاینده آن بودند منتزع می‌گردیدند، پایان داد. وقتی بایرون به طور طنزآمیز در وجود دون ژوان، شخصیت زنفریبی را که سنت کهنه محدودیت رمانتیک آنرا مشروع می‌دانست، با محیط رنالیستی و معتبر ترکیب کرد، می‌خواست تأثیری به مراتب بالاتر از یک تأثیر زیبایی شناختی به وجود آورد: بایرون با ترسیم شخصیت و محیط، اثری حقیقتاً رنالیستی آفرید.

تاریخ‌گرایی اسکات این نظریه رمانتیک را از بین برد که فقط فردی استثنایی می‌تواند قهرمان داستان بشود، چون او عملاً ثابت کرد که رنالیسم می‌تواند انسان عادی و انسان استثنایی، و نه فقط انسان عادی و این جهانی را به شکلی که رمانتیسیست‌ها مدعی نمایاندنش بودند، مجسم کند. قهرمانان اسکات، همان افراد عادی بودند، که قاعدتاً هیچگاه از توده‌ها کناره‌گیری نمی‌کردند، ولی قهرمانان او ضمن اینکه در جریان زندگی و فعالیتشان رابطه تنگاتنگی با رویدادهای مهم تاریخ دارند، به عبارت دیگر در میدان مغناطیسی این رویدادها و شرایطی که خودشان موجد آن هستند فعالیت می‌کنند، ماهیت واقعی خود را به دست می‌آورند زیرا رویدادهایی که بر زندگی آنان تأثیر می‌گذارند رویدادهای واقعی هستند. همچنین اسکات شخصیت‌های مهم تاریخ را نه به عنوان آفرینندگان مستبد تاریخ، بلکه به عنوان فرزندان عصر خودشان

۸۴ تاریخ رئالیسم

مجسم می‌کرد که از طریق رشته‌های گوناگون با زمینه تاریخی ای که از آن ریشه گرفته‌اند پیوند دارند و اذهانشان عقاید و تعصبات عصر خودشان را منعکس می‌کنند. به همین علت، اینان از کمال و جامعیتی برخوردار بودند که نویسندگان سده بیستم آنرا از دست دادند زیرا شخصیت‌های تاریخی رابه شکل افراد نافذ و مستقلی نشان می‌دهند که تمامی جریان تاریخ را تعیین می‌کنند.

رئالیسم ضمن تجسم یک پدیده یا شخصیت استثنایی، آنها را تبیین می‌کند و سرچشمه‌های شخصیت یا پدیده استثنایی را در خود زندگی نشان می‌دهد. داستان دختر سروان^{۱۱۷} اثر پوشکین، نمونه بارزی از این مورد است. تردیدی نیست که پوگاچف^{۱۱۸} (رهبر شورهای دهقانی روسیه در سالهای ۱۷۷۳-۱۷۷۵) فردی است استثنایی و بسیار فوق‌العاده. با این حال، پوشکین پیدایش شخصیتی چنین استثنایی را به مدد ماهیت ویژه جنگ دهقانی که او اینچنین نقش مهمی در آن ایفا می‌کند توضیح می‌دهد. از آنجا که روحیات و شعور طبقاتی پوگاچف و ژنرال‌هایش از محیط اجتماعی پدید آورنده آنان و از خشونت و عظمت شورش جدایی‌ناپذیر بود، مقیاس و وسعت رویدادهایی که پایه‌های امپراتوری روسیه را به لرزه درآورد، به شخصیت رهبر و حامیانش میدان عمل می‌دهند و بی‌آنکه از اهمیتشان بکاهد آنان را طبیعی جلوه می‌دهد. گرینیوف، ارباب کاملاً رسمی، نیز اهمیتی کسب می‌کند چون او هم از سرخی و نور منعکس شده تاریخ روشنی می‌گیرد و زندگی‌اش به شاهراه زندگی مردم کشیده می‌شود.

این نظریه که فعالیت عملی مردم عادی در همان حال یک فعالیت تاریخی است، به داستانهای اسکات یک بعد حماسی و رنگ دموکراتیک بخشید. گرچه در آثار او مستقیماً با تجسم زندگی توده‌های ستمکش و استعمار شده مواجه نمی‌شویم و مسلماً عقاید اجتماعی نیز ماهیت انقلابی ندارند، شیوه او برای تجسم تاریخ به مدد زندگی افراد عادی، راهی در ادبیات گشود که چنانچه ادبیات می‌خواست به تجسم وسیع زندگی توده‌ها دست یابد می‌بایست از آن پیروی می‌کرد، راهی که در واقع، ادبیات از آن پیروی کرد.

اما جهان‌نگری دموکراتیک اسکات فقط از این جا شناخته نمی‌شود که او نظریه تاریخ به مفهوم قلمرو حکمرایان و قهرمانان را رد کرد. تاریخدانان فرانسه که قوانین مبارزه طبقاتی در جامعه را کشف کردند، مدعی شدند که این مبارزه با پیروزی طبقه سوم که عصر رفاه عمومی را به ارمغان می‌آورد، پایان می‌یابد. والتر اسکات نتایج عملی انقلاب بورژوازی را مطالعه کرد و به نتیجه‌ای دیگر رسید. در داستان چاه

من رونان که به زندگی معاصر خودش مربوط می‌شود، او نشان داد که جامعه بورژوایی ناشی از مبارزه طبقاتی، تأثیری ویرانگر و تباہ کننده بر اخلاقیات انسان دارد. این داستان به‌طور خیلی مختصر، حاوی عقاید اسکات در باره تکامل اجتماعی انگلستان است و نشان می‌دهد که او چگونه با اتخاذ یک نظرگاه دموکراتیک، طرز فکر خود را در باره ماهیت پیشرفت بورژوایی تغییر داد و آنرا پیشرفتی نسبی دانست، چون نه فقط رفاه اجتماعی برای مردم به ارمغان نیاورده بود بلکه ماهیت اساساً غیرانسانی خود را نیز آشکار ساخته بود.

از آنجا که اسکات به مطالعه و نمایاندن تاریخ پرداخته بود، توانست نیروهای محرک تکامل اجتماعی را نیز در بطن تاریخ بشناسد. پوشکین مسأله هنرشناختی به‌مراتب پیچیده‌تری را حل کرد و چگونگی تأثیر این نیروها بر جامعه معاصر را آشکار ساخته و به مشاهده تأثیر همان عوامل بر جامعه، که تعیین کننده تکامل تاریخی نیز می‌باشد، پرداخت. بدینسان، پوشکین به نمایاندن زندگی معاصر، یعنی تاریخ متحرک و متحول، نظر داشت.

تاریخ‌گرایی اسکات بر بستر مبارزه طبقاتی پدید آمد. این مبارزه با آغاز انقلاب صنعتی شدیدتر شد و تمامی تضادهای سرمایه‌داری را آشکار کرد. پوشکین به بلوغ فکری رسید و شیوه تاریخی اش را زمانی شکل داد که خاطره یکی از جنگهای اخیر دهقانی که تضاد آشتی‌ناپذیر میان دهقانان و اشراف را آشکار کرده بود هنوز از یاد نرفته بود، یعنی در دوران جهش چشمگیر شعور ملی و اجتماعی مردم روسیه در اثر جنگ با ارتش ناپلئون، در محیط مبارزات دسامبرستی، زمانی که روح انقلاب در او پا بیدار می‌شد و ظالمانه بودن نظام اجتماعی کاملاً عیان می‌شد زیرا استبداد، میلیونها دهقان روسی، یعنی اکثریت عظیم زحمتکشان کشور را از ابتدایی‌ترین حقوق و آزادیها محروم کرده بود.

وضع تحمل‌ناپذیر دهقانان روسی، مهمترین عامل اجتماعی در زندگی روسیه بود و درست همانطور که تشعشع نور خورشید ساختمان بافتهای زنده را دگرگون می‌کند این عامل هم بر اذهان اندیشمندان و نویسندگان روسیه، از رادیشچف گرفته تا تولستوی، تأثیر گذاشت و ساختمان شعور آنان را دگرگون کرد و آنان را به دفاع از منافع توده‌های مستضعف و استثمارشونده دهقانان واداشت. وضع دهقانان، اندیشه اجتماعی روسیه را متوجه مسایل بنیادی روند تاریخ کرد، زیرا آزادی دهقانان در نهایت، با استقرار سرمایه‌داری در روسیه ارتباط داشت و بدینجهت اتخاذ طرز فکری معین نسبت به سرمایه‌داری به عنوان یک کل و روشن کردن چشم اندازهای تکامل اجتماعی به‌طور کلی، ضروری می‌نمود.

پوشکین نه یک شاعر دهقانی، بلکه یک شاعر حقیقتاً ملی بود، با این حال

مسأله وضع دهقانان یا به بیان دیگر وضع مردم، در مرکز تمامی اندیشه‌های او در باره اصول سازماندهی جامعه قرار داشت و همین، شرط تعیین کننده تمامی خصوصیات آثار او است که از او شاعری مردمی به میدان می‌آورد. در تمام آثار او این شعار عملاً دیده می‌شود: «آیا خواهد آمد آن روزی که مردم را آزاد ببینیم؟» در نظر پوشکین آزادی دهقانان به معنی آزادی بشریت، و وجود نظام سرفداری نشانه‌ای از سازماندهی نادرست جامعه بود. بدینسان، ضرورت دست یافتن به راههای حصول آزادی دهقانان به نظر او، دو مطالعه ماهیت و سرچشمه‌های تسلط بعضی از انسانها بر بعضی دیگر و همچنین وضعیت انسان در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی، یک نقطه حرکت به شمار می‌رود.

پوشکین جامعه روسیه را به شیوه دایره المعارف نگاران ترسیم نکرد. ذهن مستعد او نتایج دگرگونیهای اروپای پس از انقلاب را دریافت و زود به تأثیر منفی ترقی سرمایه‌داری بر شعور و اخلاقیات انسان پی برد. انتقاد از سرمایه‌داری، به صورت یکی از جنبه‌های مهم آثار متنوع و جامع پوشکین درآمد.

ایده‌نولوگهای بورژوازی، از دگرگونیهای اروپای پس از انقلاب نتایجی گرفتند که در دفاع از رشد سرمایه‌داری بود، یعنی به این نتیجه رسیدند که نتیجه مثبت پیشرفت اجتماعی این است که فرد بتواند اراده خود را آزادانه اعمال کند. مدافعه از فردگرایی، بازتابی از تکامل جامعه بورژوازی در جهت سرمایه‌داری «آزاد» بود که مختص سرمایه‌داری ماقبل انحصاری است. همین طرز فکر بود که موجب فردگرایی در داستان خودش و متعلقاتش^{۱۱۹} اثرها کس اشتیرنر^{۱۲۰} گردید. خو پرستی به عنوان یک عامل سازنده و فرد به عنوان محمل آن، در واقع تمامی جهان‌نگری اشتیرنر به سادگی با الگوی کلی و ضدانقلابی شعور بورژوازی تطابق داشت و در همان حال صورت ظاهر انتقاد از زندگی را نیز حفظ می‌کرد. عقایدی از این دست، آن زمان در همه جا پراکنده بود و طبیعتاً توجه نویسندگان را به خود جلب می‌کرد. این عقاید، موضوع اصلی گفتگوهای نیمه جدی میان جوانان پانسیون مادام ووکه شدند و نتایجی بزرگ به بار آوردند، قلب راستینیاک را سنگ گونه و او را با سلاح بی تفاوتی به اطرافیان‌ش مجهز کردند. قلب زولیان سورل را به سنگ تبدیل کردند و راسکول نیکوف را به آزمایش وحشتناک ارزش خویش واداشتند. همین عقاید، جوهر نیهیلیسم و ترکیب گمراه کننده انتقاد و نفی انقلاب را تشکیل می‌دادند، چیزی که خاص نظرات ایوان کارامازوف بود. پوشکین، ستایش از فردگرایی را قویاً انتقاد کرد و خصومت این ستایش با نیکی و انسانیت را نشان داد. او اینکار را با عریان

رنالیسم و تاریخ ۸۷

کردن قهرمان خودخواه رمانتیک آغاز کرد. منظومه کولیها^{۱۲۱} نشانه ایست از گرایش به رنالیسم، و داستانهایی مانند *دون ژوان و عصر مفرغ* اثر بایرون و مقاله استاندال به نام *راسین و شکسپیر* آغاز مرحله ای نوین در تکامل رنالیسم به شمار می روند. کولیها تشریح عالی آن ویژگیهایی است که تکامل اجتماعی بورژوازی در شعور انسان پدید آورده بود، و منظره آگاهانه ای را که در رنالیسم حقیقی از مردم و زندگی ترسیم می شود، نشان می دهد. آلكو، قهرمان این منظومه، فردی است بی نهایت متکی به خود و جدا از دیگران، چون صرفاً به دنبال منافع شخصی خودش می رود. نفی تمدن به شیوه ژان ژاک روسو، سرانجام رؤیا و طریقه ای اشتباه آمیز و بی نتیجه برای غلبه بر تضادهای زندگی از آب درمی آید، چون دنیای متمدن، انگ خود را برای همیشه بر روح آلكوزده است. «چون در میان شما فرزندان طبیعت، هنوز هیچگونه خوشبختی نمی بینم...». چون هر انسانی که به آزادی دیگران تجاوز کند و نتواند خودپرستی خویش را بشناسد و بر آن غلبه کند، نمی تواند خوشبخت و آزاد باشد. به همین علت بود که در آثار پوشکین و در ادبیات رنالیستی جهان به طور کلی، گونه نوینی از انسان گرایی پدیدار گردید که در بردارنده جستجوی راهها و وسایل آزاد کردن انسان از تمامی شکل‌های بی عدالتی اجتماعی است.

آلكو این فرصت را داشت که به خودپرستی اش غلبه کند. کولی پیر، این موضوع را در داستانی که درباره قبول جدایی وی از زنش می گوید، به او گوشزد کرد. با اینحال آلكو به این انسان دوستی خردمندانه این مرد پیر، با همان فرمول کلاسیک فردگرایی پاسخ داد: «من از حقوق خودم دست بر نخواهم داشت»، و این گره فشرده میان شخصیتها، به تراژدی و خونریزی، به ورشکستگی فکری «گرگ تنها» که فقط به جستجوی آزادی برای خودش برآمده بود منجر گردید. شعر پوشکین با تعمیم چشمگیر و اوج نیرومند و تراژیکش — «انسان را نه از مصیبت‌های شوم گریزی است و نه توان ایستادگی در برابر سرنوشت دارد» — به وضوح ماهیت و یرانگر جهان‌نگری مسلط بر جامعه معاصر را نشان می دهد و آنرا متهم می کند.

محکوم کردن خودپرستی و خودرایی به عنوان اصولی که روابط میان افراد را در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی تعیین می کند، مضمونی است که همواره در آثار پوشکین تکرار می شود، و تدریجاً همراه با بلوغ فکری شاعر، تجلی تاریخی و اجتماعی عینی تری به خود می گیرد، زیرا پوشکین خودپرستی اجتماعی را نه به مثابه یک نیروی غیرمنطقی بلکه به مثابه محصول و نتیجه مستقیم جامعه ای می دید و مجسم می کرد که

به‌طور نادرست سازمان داده شده است. او ضمن مطالعه شخصیتها و احساسات آنها، به پژوهش در جامعه، آداب و اخلاقیات آن، شعور، نظرات و شرایط مختلف حاکم بر آن، ساختمان و تضادهای اجتماعی آن نیز پرداخت. او از یک نظرگاه حقیقتاً بشر دوستانه، تکامل زندگی و تاریخ را ارزیابی کرد. او نشان داد که یکی از علل پایان زندگی غم‌انگیز بوریس گودونوف این بود که ضمن به دست آوردن قدرت مطلق و ارضای نیازهای خودپرستانه‌اش، رفاه مردم را نادیده گرفت و به قوانین نامکتوب بشریت واقعی توهین کرد. او که «فرزند... یک جلاّد بود و خود نیز هوای جلاّدی به سر داشت»، درست و حسابی برای مردم نقش بازی می‌کرد و می‌کوشید تا مدتی آنان را به منظور دنبال کردن علایق خودپرستانه‌اش با خود همراه کند و کاری کند که آنان جنایت و قیچی را که او برای تصرف تاج و تخت مرتکب شده بود فراموش کنند. بوریس نمی‌تواند برای مردم رفاه واقعی بیافریند، چون حکومت خودکامه او که ماهیتاً استبدادی است، بر پایه خشونت قرار دارد و دشمن آزادی است.

خاطره کودک مقتول همیشه در ذهن بوریس بیدار می‌شود و تمامی تعهدات او را پایمال می‌کند و به طرز بیرحمانه‌ای او را به سوی سرنوشت محتومش می‌کشاند. قتل دهیتری، حکم پیراهن عثمان را پیدا کرده بود، و رقیبان سیاسی او که همیشه علیه‌اش توطئه می‌کردند به آن متوسل می‌شدند: تصویر کودک مرده در نمایشنامه بالا برده می‌شود تا نشانه‌ای از محکوم کردن تسلط انسان بر انسان و بیعدالتی و شرارت در زندگی باشد. مسأله تأثیر این نماد، تاکنون بارها مورد بحث قرار گرفته است، ولی اینهم به هیچوجه تصادفی نیست که استدلالهای قوی و تکان دهنده ایوان کارا مازوف در طغیان علیه خدا و دنیای ظالمانه‌ای که آفریده، بر نماد ناراحتی‌ها و رنجهای یک کودک متکی باشد. بی‌دفاعی متواضعانه کودک در برابر ظلم و شرارت زندگی و مردم، مانند بی‌دفاعی ضعیف به‌طور کلی، همچون مضمونی همیشگی در ادبیات رئالیستی روسیه تکامل یافت، البته توأم با سنت «انسان کوچک» یا تحمل‌کننده—از یفگنی آفریده پوشکین در سوار مفرغی که به وسیله مجسمه‌ای بزرگ ترور شد تا قدرت دولت نشان داده شود، و از ویرین قهرمان داستان رئیس کل پست^{۱۲۲} گرفته تا آکاکیه آکاکیه و پیچ در بالاپوش^{۱۲۳} اثر گوگول و ماکار دووشکین در مردم فقیر^{۱۲۴} اثر داستایفسکی و مجموعه کثیری از دیگر شخصیت‌های تراژیک «انسان کوچک» در ادبیات روسیه. ولی پوشکین پدر رئالیسم در روسیه، برخلاف بیشتر اخلاف خود—مثلاً داستایفسکی—هرگز امکان

122. *The Postmaster*123. *The Greatcoat*124. *Poor Folk*

رنالیسم و تاریخ ۸۹

طغیان انسان کوچک علیه نظام اجتماعی را انکار نمی کرد. منشی احساساتی سن پترزبورگی در داستان *سوار مفرغی* در میان عناصر شورشی که خوشیهای بی پایه اش را درهم می شکند، به خود جرأت می دهد و علیه ارباب و آقای نیرومند که اراده خود کامه اش علت بدبختیهای او بود صدایش را بلند می کند. پس به هیچوجه تصادفی نیست که پوشکین امکان پیوستن انسان «مجروح و توهین شده» به شورش دهقانی را در *دو پروفسکی*^{۱۲۵} مورد مطالعه قرار داد، یا اینکه در داستان *دختر سروان* با وجود پیچیدگیهای کلام، تماس قهرمان با عنصر شورش دهقانی، او را سرشار از «هیبت عالی» کرد، چون پوشکین هیچگونه تردیدی در *قانونی بودن* طغیان توده های مردم نداشت. فکر اصلی داستان *بوریس گودونوف*، مقابله خشونت و تواضع انسانی، از آگاهی ژرف شاعر به وجود تضاد آشتی ناپذیر میان ستمگران و ستمدیدگان ناشی می شود.

شیوه برخورد تاریخی با زمان حال، عامل تعیین کننده تاریخ گرایی در این تراژدی بود که اختلاف میان دو دولت، مبارزه میان منافع مختلف سیاسی بر سر تاج و تخت امپراتوری روسیه، سرنوشت انسانها و روابط حکومت و مردم را موافق روح و مفهوم تاریخ نشان داد. تراژدی در *بوریس گودونوف* ناشی از شناخت عوامل بنیادی واقعی روند تاریخ و منافع مادی تعیین کننده رویدادها توسط پوشکین است. در این نمایشنامه، پوشکین شخصیتها و شرایط اجتماعی پدید آورنده آنها، محیط و روحیات انسان را در حالت وحدت و تأثیر متقابلشان مجسم کرد، که بدون آن رنالیسم و به ویژه داستان رنالیستی نمی توانست تا حد کنونیش تکامل یابد.

زمانی که بالزاک همعصر پوشکین دست اندر کار نوشتن داستانهای بدون جهت گیری معین و با روح فوق رمانتیک و ملودراماتیک بود، نظیر *کلوتیلد دولوزین یان یا یهودی زیبا*^{۱۲۶}، و استاندال هم سرگم نوشتن یادداشتها و رسالاتی درباره زیبایی شناسی بود و تازه می خواست «قوانین آهنین دنیای واقعی» را که مشاهده کرده بود به شکل داستان مجسم کند (و نتوانسته بود در داستان *آرمانس*^{۱۲۷} چنین کند)، زمانی که بال و ورلیتون^{۱۲۸} پایه های رنالیسم بورژوازی را می افکند، و در داستانهایش به نام های *فالک لند*^{۱۲۹} و *پلهام یا ماجراهای یک آقا*^{۱۳۰} — مانند داستانهای جین اوستن^{۱۳۱} و سپس

125. *Dubrovsky*

126. *Clotilde de Lusignan, ou le beau Juif*

127. *Armance* 128. E. Bulwer-Lytton 129. *Falkland*

130. *Pelham or the Adventures of a Gentleman*

131. *Jane Austen*

در سالهای ۱۸۴۰-۴۹ در آثار خواهران برونته ۱۳۲ که رئالیست انتقادی بودند- رئالیسم بوی تند رمانتیسیسم می داد، پوشکین یفگنی اونگین ۱۳۳ را که داستانی به شیوه نوین رئالیستی است و اصول آن تاکنون نیز توانسته اند اعتبار خود را حفظ کنند آفریده بود. علیرغم این واقعیت که داستان یفگنی اونگین البته نه به طور مستقیم بلکه از طریق داستان رئالیستی روسی، فقط زمانی به صورت بخشی از میراث کلی ادبیات رئالیستی اروپا و جهان درآمد که در اواسط سده نوزدهم مقامی مهم در عرصه ادبی جهان به دست آورد، پیوندهای تکوینی میان آن و داستانهای دیگر رئالیستهای بزرگ را به آسانی می توان ردیابی کرد.

داستان در اروپا، سالهای سال از روش لساز ۱۳۴ در گسترش طرح کلی پیروی می کرد. در این روش، قهرمان با موانعی بیشمار مواجه می شود و همه آنها را از پیش پا برمی دارد. محیط در شخصیت قهرمان یا قصه گو، تأثیری ندارد و آنان طوری نمایانده می شوند که گوئی از قبل شکل گرفته اند. رویدادها زنجیروار یکی پس از دیگری می آیند و این پیوستگی طوری است که می توان آنها را به دلخواه، تا بی نهایت ادامه داد. چندان مهم نبود که نویسنده برای بیان داستانش چه شکلی را برمی گزیند، مثلاً از شکل نامه نگاری پیروی می کند مانند ریچارد سون یا از شکل روایتی: در هر حال، الگوی کلی داستان ثابت می ماند. آثار فیلدینگ و اسمولت نمونه هایی از این مورد هستند. این روش از آنجهت آسان بود که به نویسنده امکان ترسیم یک زمینه وسیع و پر کردن ذهن قصه گو با انواع حوادث، گنجاندن داستانهای کامل کوچک در متن اصلی داستان و سرگرم کننده کردن آن را می داد. نویسندگان پیش از رمانتیسیسم، یک عنصر نیرومند ذهنی به داستان تزریق کردند و در حالی که رئالیستهای اولیه توجه خود را به تجسم محیط معطوف می کردند و اینکارشان به بهای نادیده گرفتن روحیات شخصیتها تمام می شد، نویسندگان رمانتیک، به ویژه در داستانهای کوتیک و رمانتیک، محیط را فرغ بردنیای ذهنی احساسات قرار دادند. ولی داستانهای پیش از رمانتیسیسم و خود داستانهای رمانتیک، تحت تأثیر ساختمان سنتی طرح کلی داستان هستند. هر چند ممکن است به نظر تناقض آمیز برسد، ولی استرن که بیش از دیگران از شیوه ذهنی پیروی می کرد، می توانست داستان تریسترام شندی را در هر جا که مطابق میلش بود تمام کند یا چندین جلد دیگر هم به آن بیفزاید، چون دنیای درونی قهرمانان به روندهای عینی دنیای خارج بستگی نداشت و هنرمند هم علاقه ای به برقرار کردن رابطه میان

۱۳۲. Brontë: نام خانوادگی سه خواهر شاعر و داستان نویس انگلیسی به نامهای شارلوت، امیلی و آن.

رنالیم وتاریخ ۹۱

رویدادهای زندگی درونی شخصیتها و رویدادهای واقعی دنیای خارج نداشت. همین نکته درباره آثار و داستانهای ژان پل ریشتر^{۱۳۵} و آثار اولیه و یکتور هوگوسدق می کند. شم تاریخی والتر اسکات او را به تجسم ترکیبی محیط و روحيات افراد رهنمون شد، با وجود این او نیز نتوانست به طور کامل از شیوه سنتی گسترش طرح کلی داستان دست بردارد. پوشکین نخستین نویسنده ای بود که به این مهم نایل آمد.

در داستان یفگنی اونگین روحيات شخصیتها و محیط شکل دهنده این شخصیتها با یک وحدت ارگانیک نشان داده شده اند و حوادث داستان، از وظیفه آشکار ساختن خصوصیات فردی و بی مانند شخصیتها پیروی می کنند. شرایط اجتماعی در نظر کنستان رمانتی سیست، ماهیتاً اهمیتی نداشتند: در نظر پوشکین تحلیل شخصیت، بدون پژوهش در محیط و بدون پژوهش از یک دیدگاه تاریخی و شناخت کامل و واضح و یژگیهای اجتماعی جامعه، قابل تصور نبود. بدینسان تصویری که پوشکین از روحيات شخصیتهای خود و روابط آنان و تضادهای گوناگونشان با یکدیگر ترسیم می کند، تصویری است که زندگی جامعه را با تمام تضادهایش در برمی گیرد. زندگی شخصی قهرمانان، برخوردهای فکری و تضادهای عاطفی شان و تمامی آن عناصری که تا آن زمان در داستانها مستقل از محیط نمایانده می شدند، در آثار پوشکین، تابع محیط شدند و به صورت تپییک درآمدند، و یژگیهای اصلی ساختمان اجتماعی را منعکس کردند. رنجهای روحی قهرمانان نیز روحیه خاص طبقاتی آنان و خصلت و یژه آن عصر را که همان خصومت با تکامل عادی، سالم و طبیعی شخصیت انسان و نفوذ زهر آگین روابط مبتنی بر مالکیت خصوصی بر انسان باشد، منعکس می کند.

یفگنی اونگین، مانند آثار گذشته پوشکین، ورشکستگی روحی قهرمان متکی به نفس و خودپرستی را نشان داد. این شعر، خودپرستی را به عنوان و یژگی بارز روابط اجتماعی و شعور اجتماعی، محکوم کرد و از این جهت یفگنی اونگین تمایل بشردوستانه آثار پوشکین را باز هم تکامل می بخشد.

پوشکین خودپرستی قهرمان را به علت های اجتماعی نسبت می داد: آزادی او بر ناآزادی دیگران مبتنی است، دیگرانی که به او امکان ادامه زندگی تهی و کاهلانه می دهند و چون دنیای فکریش ضد اخلاقی است بنابراین، نتیجه می شود که نظم اجتماعی پدید آورنده یک چنین شخصیتی هم غیر اخلاقی و غیر عادی است. انتقاد پوشکین از قهرمان، همان انتقاد از نظام زندگی اجتماعی است.

خودپرستی اونگین او را به نادیده گرفتن هنجارهای رفتار اخلاقی وامی دارد: او

به سردی، عشق تاتیانا را رد می‌کند، قلب ظریف او را زیر پا می‌اندازد و زندگی اش را بر باد می‌دهد، مرد دیگری را خونسردانه می‌کشد و بیهوده در جستجوی لذت، در اقیانوس بی‌پایان زندگی پیش می‌رود، به سرنوشت دیگران اصولاً بی‌تفاوت است و فقط به نفس خود و هوسهای خودخواهانه خودش علاقه نشان می‌دهد. ولی فقط به هنگامی که مایوسانه عاشق زنی شد که یکبار از او خوشش نیامده بود، به هنگامی که شکنجه پشیمانی را چشید و پشیمانها بر او هم همچون «شبحی خون‌آلود...» که هر روز ظاهر می‌شد «حمله کردند — همچنانکه به بوریس حمله کرده بودند — آنگاه بود که به نتایج زهرآگین خودپرستی پی برد و تنهایی خود را به مثابه یک دشنام و خودپرستی اش را به مثابه یک عذاب دانست. بدبینی و خودپرستی او نگین درست در نقطه مقابل کمال اخلاقی تاتیانا و ایمان یکدست و محکم او به مقام انسان است. سرپچی آگاهانه او از پی ریزی سعادت خود بر پایه بدبختیهای دیگران، مقام تاتیانا را بالاتر از یک قهرمان می‌برد و به از خود گذشتگی او تأثیر و قدرت یک سرمشق اخلاقی می‌دهد. عقیده بشر دوستانه‌ای که پوشکین در وجود تاتیانا گنجانیده است، او را به صورت یک شخصیت کاملاً دل‌ریا و نشاط بخش درمی‌آورد. این دختر فقیر و متواضع روستایی و خانم شهری با رنجهای زیاد که در قلبش انباشته شده بود، نخستین زنی بود که در مجموعه شخصیت‌هایی که زنان در ادبیات روسیه به عهده گرفتند، زنان عضو گروه اراده خلق و بلشویک‌های آینده او را الگوی خود قرار دادند.

پوشکین ضمن اینکه تضاد موجود را به رابطه عشقی بین قهرمان مرد و قهرمان زن محدود کرد ولی احساساتشان را در یک زمینه وسیع اجتماعی تحلیل کرد، به زندگی درونی قهرمانانش غنای بی‌کران می‌بخشید. یفگنی اونگین از این لحاظ وسیعاً با داستانهای عصر روشنگری و رئالیسم اولیه فرق می‌کند. این روش جامع شخصیت‌پردازی، به زودی یکی از ویژگیهای متمایزکننده رئالیسم شد. استاندال ضمن مقایسه داستانهای دوره خودش با داستانهای سده هجدهم، در کتاب *خاطرات یک جهانگرد*^{۱۳۶} این‌طور می‌نویسد: «آیا داستان نام جوزز اثر فیلدینگ را که امروزه عملاً به فراموشی سپرده شده است خوانده‌اید؟ این داستان در میان داستانها همان مقامی را دارد که ایللیاد در میان اشعار حماسی داراست. معهذاً شخصیت‌های فیلدینگ، گاهی مانند اخلیس^{۱۳۷} و آگاممنون^{۱۳۸} خیلی ابتدایی به نظر می‌رسند.» رئالیستها توانستند قهرمانان خود را از آن قیدی که استاندال «بدوی بودن» می‌نامید برهانند و به اصلاح و

136. *Mémoires d'un touriste*

137. Achilles

138. Agamemnon

رنالیسم و تاریخ ۹۳

تکمیل شیوه‌های تحلیل روانی بپردازند. ولی فقط پوشکین بود که نخستین بار مطالعه تحلیلی روح و قلب انسان را در ادبیات رنالیستی پی افکند.

پوشکین با جامعیت یک تاریخ‌دان و دقت و نفوذ یک جامعه‌شناس به بررسی ماهیت بیگانگی انسان و علت‌های توجه و شیفتگی انسان به خود، پرداخت. تحلیل یک مسأله بنظاهر کاملاً اخلاقی به‌طور اجتناب‌ناپذیر، او را به قبول مطالعه تحلیلی زندگی رهنمون شد، چون او می‌دانست که در همین جا است که می‌تواند برای علل بیگانگی و خودپرستی و تضاد اجتماعی، پاسخی پیدا کند. این مسأله بنیادی رنالیسم به‌طور برجسته در تراژدیهای کوچک نمایان گردید و در واقع شالوده تمامی تضادهای تراژیک این نمایشنامه‌ها است که به اتکای مفهوم فلسفی مشترکشان، یک دور پیوسته تشکیل می‌دهند. پوشکین مفهوم تاریخی فوق‌العاده و ژرفی در «دور» می‌بیند. فقط نویسندگانی می‌توانستند در دوره‌های مختلف چنین شخصیتهای زنده و معتبری بیافرینند که می‌دانستند آداب و رسوم جامعه و رفتار اجتماعی و اخلاقی مردم وابسته شرایط مکان و زمان و اوضاع کاملاً مشخص تاریخ است. شخصیتهای تراژدیهای کوچک فقط حامل رسم زمانه و دوران خود نیستند؛ آنان بسیاری از ویژگیهای روحی خاص زمان خود را نیز همراه دارند. در همان حال، تا آن اندازه کلیت یافته و به‌شیوه‌ای رنالیستی به‌صورت تیپیک درآمده‌اند که فقط شخصیتهای شکسپیر با آنها برابری می‌کنند، و بدینسان، از مرزهای واقعیت تاریخی درمی‌گذرند. پوشکین توانست در این شخصیتهای ویژگیهای ماهوی و پایدار شعور انسان را که محصول دنیای روابط مالک و مملوک هستند تممیم دهد. پوشکین که از مضمون اصلی هنر خودش پیروی می‌کرد، قهرمانانش یعنی افراد خودمدار را مستقیماً در نقطه مقابل اصول بشر دوستانه و قوانین نامکتوب انسان دوستی قرار داد و خودپرستی را به‌عنوان زیربنای روابط انسانی، محکوم کرد. هریک از قهرمانان تراژدیهای کوچک دارای تضادهای نوع خاص خود با محیط و دیگر افراد است و با این حال، تمامی این تضادها یک وجه مشترک دارند. دون ژوان، این فریبکار فاسد زنان و دختران، که زندگی را صرفاً سرچشمه لذت و برآوردن آرزوهای خود می‌داند، سرانجام در راه هدف غیرانسانی پایمال کردن فضیلت و شرافت و زندگی یک انسان دیگر برای ارضای هوسهای زودگذر خودش درهم کوبیده می‌شود؛ وال سینگهام در داستان ضیافت در مصیبت^{۱۳۹}، چون در این دوران طاقت‌فرسا به دردها و سختیهای یاران خود بی‌اعتنایی می‌کند و با دوستان بی‌باکش به خوشیهای دور از خواست خدا می‌پردازد گرفتار شدیدترین شکنجه اخلاقی و وجدانی می‌شود. سالی پری از شکست

خرد کننده‌اش در دوئل اخلاقی با همتسارت عذاب می‌کشد و تصور پست، محدود و خودپرستانه‌ای که از هنر دارد او را به سوی یک جنایت سوق می‌دهد. سالی‌یری ضمن اینکه هنر را به صورت موضوع مرموزی درمی‌آورد که فقط اقلیتی آشنا به آن می‌توانند به اسرارش بی‌ببرند، جرأت می‌کند و اراده‌اش را در نقطه‌مقابل نیروی متحد کننده و آموزش دهنده‌ هنر که لذت رایگان به انسان ارزانی می‌دارد، قراومی دهد. اونیوچ درخشان همتسارت را خفه و به این ترتیب تجاوزی وحشتناک به عنصر خلاقیت در انسان می‌کند. او همانند تمامی کسانی عمل می‌کند که می‌خواهند عقل را خاموش کنند و به تأثیر و فعالیت کاملاً عاری از خودپرستی آن در راه رهایی انسان از قید تعصب، نادانی و شرارت پایان دهند. نظریه‌ بشر دوستانه پوشکین، نیروی بیکران تعمیم و قدرت عظیم انتقادی به خود می‌گیرد.

اما برآستی چه عاملی موجب پیدایش تمامی این تراژدیهای انسانی گردید؟ کدام عامل است که موجب انسان‌گریزی و تقویت ناهماهنگی در روابط انسانی می‌گردد؟ پاسخ این پرسش در داستان *شوالیه طمع کار*^{۱۴۰} که از آثار اصلی «دور» مزبور به‌شمار می‌رود، داده شده است. در این داستان با دنیایی مواجهیم که تمامی عقاید مربوط به امور درست و نادرست، معکوس شده‌اند و در آن به پسر توصیه می‌شود که پدرش را بکشد، دنیایی که در آن قاتل شهوت‌پرست، به همسر قربانی خود تجاوز می‌کند، دنیایی که در آن مهربانی موجد خشم و نفرت می‌گردد، که در آن «تبه‌کاری خونین» همواره آماده پای نهادن به میدان است، که در آن اشکها و اندوه‌ها موجب حقارت و بی‌تفاوتی می‌گردد، دنیایی که در آن جوانی و استعداد را باید فروخت و ارزش انسان از روی دارایی‌اش تعیین می‌شود، دنیایی که در آن منافع خصوصی و سود شخصی اصول راهنما به‌شمار می‌روند و از وجدان و اخلاقیات خبری نیست — دنیایی که یک پیر شوالیه رباخوار، یعنی سلطان و برده‌طلا بر آن حاکم است. زره او بیش از اندازه به پیکرش تنگ است: پوشکین با شناختی که از ویژگیهای ماهوی اربابان جدید دست اندرکار تحکیم موضع‌شان در دنیای پس از انقلاب داشت و ویژگیهای معاصر و سده نوزدهم را به این بارون تخصیص نداد تا مبادا با الگوی کلی این «دور» مغایرت پیدا کند. اما بارون پیر با وجود خصوصیات شوالیه گونه‌اش، در ادبیات رئالیستی عصر پوشکین هم قرینه‌هایی دارد. او بیشتر به گبسک^{۱۴۱} در گبسک رباخوار اثر بالزاک شباهت دارد، البته از نظر شناخت روندهایی که در زندگی ادامه دارند و او هم آنها را منعکس می‌کند. گبسک با همان فداکاری و از خودگذشتگی تعصب‌آمیز و به همان طریقی به طلا

رنالیسم و تاریخ ۹۵

خدمت می‌کند که بارون از نشانه‌های ظاهری ثروت و قدرت به خاطر قدرت پنهانی ولی واقعی ثروت دوری می‌کند و در همان حال متوجه است که علایق و منافع خصوصی در روابط میان انسانهای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند نیروهای محرک اصلی به شمار می‌روند. گبسک هم مانند بارون، با وجود طماعی و خست‌اش، شخصیتی نیرومند و ماندگار است. ایندو هنوز به گردآوری سرمایه مشغولند ولی آن را برای گردش امور جهان به کار نمی‌برند. اینکار نمونه‌های بارز نخستین دوره انباشت سرمایه در جامعه بورژوازی، و نخستین تجسمات سرمایه‌داران حریص و لاشخور صفت در ادبیات رنالیستی جهان هستند.

در نظر پوشکین و بالزاک، استاندال، دیکنز و تاگه‌ری^{۱۴۲} نکته اصلی در بررسی ماهیت تکامل تاریخی، مسأله تلقی آنان از سرمایه‌داری بود. آنان ضمن بررسی تأثیری که نظام نوین اجتماعی در زندگی جامعه داشت، به جستجوی نیروها و اصولی در سازماندهی جامعه پرداختند تا بتوانند با سرمایه‌داری مقابله کنند. بالزاک، به اشتباه، چنین گمان می‌کرد که پیشرفت و هرج و مرج عنان گسیخته‌بنگاهای صنعتی سرمایه‌داری و نفوذ تباه‌کننده اخلاقیات خودپرستانه بورژوازی را می‌توان با قدرت مطلق حکومت‌پادشاهی و کلیسا به زنجیر کشید. دیکنز برآن بود که نیروی احساسات اخلاقی — که باید در مردم برانگیخته شود — می‌تواند با نفوذ و یرانگر سرمایه‌داری بر شعور اجتماعی مقابله کند. پوشکین، مانند استاندال، در آثاری مانند *دوبروفسکی و تاریخ شورش بوگاچف*، و همچنین در صحنه‌هایی از *دوران شوالیه‌گری* که اندیشه اصلی‌اش با اندیشه اصلی داستان *لاژاکری اثر هریمه*^{۱۴۳} شباهت دارد، امکان وحدت با مردم انقلابی را به پژوهش می‌کشید. پوشکین، مانند دیگر رنالیستهای بزرگ گذشته، آنچنان به ورای زندگی می‌نگریست که گوئی می‌خواست مسیر آینده تکامل اجتماعی را حدس بزند. جستجوی آینده، از ماهیت رنالیسم سرچشمه می‌گیرد و شرط لازم آن است. وقتی نویسنده‌ای به تحلیل واقعیت می‌پردازد، الزاماً به شناخت مسیر حرکت دنیایی که او درباره‌اش پژوهش می‌کند دست خواهد یافت. نویسندگان رنالیست بزرگ سده نوزدهم، از آنجهت در مسیر جستجوی چشم‌انداز آینده گام نهادند که جامعه بورژوازی عصر خود را نمی‌پذیرفتند. پوشکین، صریحاً ترقی سرمایه‌داری را چه به شکل «خالص» آمریکایی و چه به شکل ویژه اروپایی‌اش رد کرد. او درباره دموکراسی بورژوازی آمریکا اینطور می‌نویسد: «آنها از اینکه دموکراسی را به شکل بدبینی نفرت‌انگیز، تعصبات خشک و استبداد تحمل ناپذیر می‌دیدند، در شگفت شدند. هر آنچه شریف، از

خود گذشته و عالی باشد، در اثر خودپرستی و اشتیاق به قناعت، در اثر وجود جامعه‌ای که جسورانه بر اکثریت ظلم می‌کند؛ به علت بردگی سیاهان در محیط آموزش و پرورش و آزادی؛ پی‌گردد دودمانی در میان ملتی که طبقه اشراف در میانشان نیست؛ حرص مال اندوزی و حسادت رأی دهندگان؛ بی‌پروایی و فرومایگی حکمروایان، درهم کوبیده می‌شود...»^{۱۴۴} استاندال نیز با همین عبارات، در شرحی از مسافرت‌های کاپتین هولی به آمریکای شمالی، دموکراسی آمریکا را به انتقاد گرفت. البته چیزی که پوشکین و استاندال به‌عنوان آزادی به آن اشاره می‌کنند آزادی بنگاه‌های خصوصی بود که انقلاب بورژوازی اعلام کرده بود. دیکنز هم در طنز بی‌مانند خود از دموکراسی بورژوازی به نام **مارتین چازل ویت**^{۱۴۵}، همین و یزگیهای تمدن آمریکا را به انتقاد گرفت.

پوشکین باز هم چنین نوشته است: «شکایات کارگران کارخانه‌های انگلستان را بخوانید و همین کافی است تا موی بر بدنتان راست شود. چه شکنجه‌های مخوف و چه توفانهای نامحدود! از یک طرف این وحشیگری بی‌امان و از طرف دیگر فقر وحشتناک! انسان تصور می‌کند که ساختن اهرمهای فراعنۀ مصر مطرح است یا اینان یهودیانی هستند که در زیر ضربات تازیانه‌های مصریها کار می‌کنند. نه، بهیچوجه چنین نیست؛ بلکه اینجا کارخانه آقای اسمیت یا سوزن‌سازی آقای جکسون است. البته توجه دارید که کار این آقایان نه سوء استفاده است و نه جنایت، بلکه تماماً و دقیقاً در چارچوب قوانین مملکت فعالیت می‌کنند. بنظر من در دنیا بدبخت‌تر از کارگر انگلیسی کسی نیست، با اینحال می‌بینید که هر وقت ماشین تازه‌ای اختراع می‌شود و پنج یا شش هزار کارگر را بلافاصله از کار مشقت‌بار آزاد و در همان حال از وسیله‌دایمی تأمین معاششان محروم می‌کنند، چه حادثی روی می‌دهد...»^{۱۴۶}

انگلس درباره وضعیت طبقه کارگر انگلیس چنین می‌گوید: «هر پیشرفت و اصلاحی در ماشینها، بسیاری از کارگران را بیکار می‌کند و این پیشرفت هر قدر بیشتر باشد تعداد بیکاران نیز بیشتر می‌شود. بدینسان، هر پیشرفت بزرگ، تعدادی از کارگران را گرفتار بحران تجاری می‌کند، احتیاج، بدبختی و جنایت می‌آفریند.»^{۱۴۷} همین تضادهای ذاتی ترقی سرمایه‌داری بود که از نگاه نافذ پوشکین و دیگر رئالیستهای بزرگ

144. A. S. Pushkin, *Collected Works in ten volumes*, Moscow, 1949, Vol. 7, p. 449 (in Russ.).

145. *Martin Chuzzlewit*

146. *Ibid.*, p. 290.

147. K. Marx and F. Engels, *On Britain*, Moscow, 1962, p. 167.

رنالیسم و تاریخ ۹۷

سده گذشته فرو نیفتاد. پوشکین، به طور همه جانبه در باره این تضادها اندیشید و تأثیر آنها را در دنیای اخلاقی انسان مطالعه کرد. بدینسان، او در داستان *ملکه گوزنها*^{۱۴۸} توانست قهرمان عصر جدید را بیافریند و تجلی آشکار و یژگیهای بارز شعور بورژوازی را در وجود او بنمایاند و تعمیم دهد. هرمان که نیروی محرک اعمالش اشتیاق به ثروتمند شدن بود، مانند راستینیاک و دورو بانیره، فردگرای کامل بود. شیفتگی او به نفس خودش و منافع خودش، تمام انگیزه های طبیعی انسانی او را مسموم و خفه کرد و از او انسانی بی عاطفه، خونسرد و حسابگر ساخت. او که وسوسه ثروت، چشمهایش را کور کرده است در رسیدن به هدف تمامی زندگی اش که با از خود گذشتگی جنون آمیز به دنبال آن می رود هیچ چیز - حتی فریب و جنایت - را مانع کار خود نمی داند. او که بیرحمانه هر چیزی را هر کسی را که بر سر راهش باشد درهم می کوبد و از میان برمی دارد، از جنبه وحشیانه طبیعت خود پیروی می کند و جامعه را همچون آوردگاه و مردم را نیز دشمنان خود یا آلتی برای رسیدن به هدفهایش می داند. تضادفی نبود که این افسانه، با وضع ظاهر و ترکیبی شهری، پرداخته شد و تصویر شهر سن پترزبورگ که در سراسر داستان در نظر مجسم می شود، طرحی از فضای داستان بلوار نفسکی^{۱۴۹} اثر گوگول و آثار داستایفسکی ارائه می دهد، چون تمامی تضادهای اجتماعی روسیه در شهر سن پترزبورگ متمرکز و به طرز برجسته ای نمایان بود.

انگلس ضمن توصیف و یژگیهای جامعه بورژوازی، یادآوری کرد که این و یژگیها بیشتر در زندگی و فعالیت شهرهای بزرگ که مراکز و دژهای مستحکم تمدن بورژوازی به شمار می رفتند به چشم می خورد «و، هر قدر آگاهی انسان از انزوای فرد بیشتر شود، متوجه می شود که این فرد کوچک خودپرست، در همه جا اصل عمده جامعه ما به شمار می رود و در هیچ جایی مانند ازدحام این شهر بزرگ، بی شرمانه گستاخی نمی کند. تجزیه انسانها، به ذرات زنده، که در نتیجه آن هر کس برای خود یک اصل مستقل و هدفی جداگانه دارد، یعنی همان دنیای ذرات، در این شهر به حد نهایی خود می رسد.

«به همین علت است که جنگ اجتماعی، یعنی جنگ یک نفر با همه، در اینجا علناً اعلام می گردد. درست همانطور که در داستان خودش و متعلقانش اثر اشتیرنر می بینیم، مردم همدیگر را فقط به عنوان اشیاء، مفید می شناسند؛ هر کسی از کسی دیگر بهره کشی می کند و پایان همه این کارها به آنجا ختم می شود که قوی ضعیف را در زیر پاله می کند و اقلیت قدرتمند یعنی سرمایه داران، همه چیز را به خود اختصاص می دهند

در حالی که اکثریت ضعیف یعنی فقرا بندرت از وسایل اولیه زندگی برخوردار می‌شوند.»^{۱۵۰} این ویژگیهای شعور و روابط بورژوازی که انگلس به آنها اشاره می‌کند، در داستان *ملکه گوزنها* منعکس شده است. هرمان برای رسیدن به ثروت، در واقع بایستی در معاملات بورس وارد مبارزه و تلاش می‌شد نه در قمارخانه، زیرا تمامی شخصیت و جهان‌نگری او مقتضی چنین عملی است.

در داستانهای *ملکه گوزنها* و *شوالیه طمع‌کار* که پوشکین به طرز هنرمندانه‌ای آگاهی کامل خود را از روندهای اجتماعی و شناخت ژرف پدیده‌های اجتماعی دوران پس از انقلاب نشان می‌دهد، تأکید عمده بر تحلیل نتایج اخلاقی نفوذ روزافزون خودپرستی اجتماعی در انسان است. این ویژگی شیوه پوشکین در تجسم جامعه بورژوازی، نتیجه آهنگ‌کننده رشد سرمایه‌داری در روسیه بود. پوشکین با اینکه به طور کامل از گرایش مسلط تکامل اجتماعی آگاه بود و به خوبی می‌دانست که سرانجام بورژوازی پیروز و فنودالیسم محکوم خواهد شد، نتوانست پیدایش و استقرار روابط نوین اجتماعی را با همان وسعت دید و کمال دیگر نویسندگان رئالیست کشورهای سرمایه‌داری، مورد مطالعه و پژوهش قرار دهد. ولی هم‌بود که پایه‌های رئالیسمی نو را پی افکند، رئالیسمی که ماهیتاً انتقادی، از لحاظ شیوه ترسیم روابط انسان و محیطش و انسان و جامعه، ترکیبی بود. پوشکین، هم‌معاصران خود را از جنبه تاریخی یعنی به عنوان محصول یک محیط مشخص اجتماعی که شعور طبقاتی مشخص و مختص خود دارند ترسیم می‌کرد. شیوه خاص پوشکین در تجسم واقعیت، بطور کلی ویژگی بارز رئالیسم انتقادی در مرحله کلاسیک تکامل آن به‌شمار می‌رود.

همین شیوه بود که به بالزاک و استاندال، دیکنز و تاکه‌ری و خواهران برونته، گوگول و نویسندگان «مکتب طبیعی» روسیه امکان داد تا تضادهای ذاتی روابط نوین سرمایه‌داری را که بر ویرانه‌های فنودالیسم سر برآورده بودند آشکار سازند و تحلیل کنند. همچنانکه در عمل دیده شد، فقط رئالیسم انتقادی توانست زندگی جدید را به‌خود جذب کند، چون رئالیسم بورژوازی که ترقی سرمایه‌داری را شکل طبیعی تکامل اجتماعی می‌پنداشت اصولاً کوششی برای مطالعه زندگی در جریان تحول و دگرگونی‌هایش به‌خرج نمی‌داد. بلکه تجسم زندگی معنوی انسان جدا افتاده از جامعه را جانشین تجسم تضادهای موجود در جامعه می‌کرد. بال-ور-لیتون روانشناس بزرگ و صورتگر اخلاقیات و آداب انسانها و همچنین نماینده رئالیسم بورژوازی، این طرز فکر را به وضوح بیان کرده است و در داستان *پلهام یا ماجراهای یک آقا* چنین می‌گوید:

150. K. Marx and F. Engels, *On Britain*, p. 57.

«آثاری که به بررسی رابطه انسان با جامعه می پردازند فقط تا زمانی قابل استفاده هستند و اعتبار دارند که آن رابطه با جامعه ادامه پیدا کند. مثلاً نمایشنامه ای که به هجو طبقه ای ویژه اختصاص دارد، هر قدر هم از اندیشه های ژرف و شناخت دقیق موضوع مورد هجو برخوردار باشد، وقتی خود طبقه از میان رفت یا مهجور شد این نمایشنامه نیز مهجور می شود... داستانی که به توصیف دقیق عصر حاضر می پردازد، ممکن است برای عصر بعدی عجیب و غریب و نامأنوس جلوه کند؛ و بدینسان آثاری که انسان را به طور نسبی مورد بررسی قرار می دهند نه فی نفسه، غالباً محبوبیتشان به همان عصر و حتی کشوری محدود است که در آن به نگارش درآمده اند. ولی اثری که به بررسی خود انسان می پردازد، فکر انسان را جذب، کشف و تحلیل می کند، چه در عهد باستان و چه در دنیای جدید، چه در میان انسانهای اولیه و چه در میان ارو پائیان، آشکارا در همه جا مصداق پیدا می کند و در نتیجه همیشه و در همه جا مفید خواهد بود.»^{۱۵۱} ترسیم «انسان با این ماهیت»، به صورت یکی از ویژگیهای ماهوی ادبیات بورژوازی در سده های نوزدهم و بیستم در آمد. این اصل ترسیم انسان در حالی که از دنیای روابط اجتماعی منتزع می شود، شالوده ادبیات منحن نوین به شمار می رود.

حتی رمانتیسیسم هم نتوانست تضاد اصلی نظام «آزاد» سرمایه داری رو به تکامل را آشکار کند. ضرورت پژوهش و شناخت و ویژگیهای نوین زندگی که ماهیت غیرانسانی جامعه بورژوازی را آشکار کرده بود، کاملاً احساس می شد. روند تکامل بورژوازی به نظر رمانتیسیستها غیرمنطقی و شناخت آن اگر نه غیرممکن، بسیار دشوار می نمود. رمانتیسیستهای محافظه کار، مانند آلفرد دو وینیسی^{۱۵۲} یا موضع نفی پرهیزگاران زندگی و جامعه نوین را اتخاذ کردند و یا مانند آرنیم، ساوژی^{۱۵۳} و دیگران آشکارا از ارتجاع فئودالی به دفاع برخاستند. رمانتیسیستهایی چون لاهارتین^{۱۵۴} که به توهامات لیبرالیسم بورژوازی باور داشتند و در همان حال با جنبه های ناخوشایند ترقی بورژوازی مخالفت می کردند، بر این عقیده بودند که نظام نوین اجتماعی فقط به پاره ای اصلاحات کوچک نیاز دارد. فقط رمانتیسیستهای انقلابی که کم و بیش با پیدایش جنبش دموکراتیک انقلابی و پرولتری و انقلابات سال ۱۸۴۸ پیوند داشتند—مانند هاینریش هاینه^{۱۵۵}، فرایلیگر^{۱۵۶}، مور^{۱۵۷}، باربیه^{۱۵۸}، لناو^{۱۵۹}، شاعران کارگر و

151. E. Bulwer-Lytton, *Pelham or the Adventures of a Gentleman*, New York, p. 48.

152. Alfred de Vigny

153. Southy

154. Lamartine

155. Heinrich Heine

156. Freiligrath

157. Moreau

158. Barbier

159. Lenau

چارتیستها—بی آنکه تصویری کامل و یکپارچه از جامعه بورژوازی ترسیم کنند توانستند تضادهای ترقی سرمایه داری را آشکار کنند. رئالیستهای انتقادی به تنهایی توانستند تضادهای تکامل اجتماعی را به طور کلی مشاهده و درک کنند و ویژگیهای متمایزکننده شعور و نظام اجتماعی بورژوازی را تحلیل کنند. رئالیسم انتقادی در زمانی رو به شکوفایی نهاد که جامعه بورژوازی به دوران افتخارآمیز و قهرمانی ژاکوبنها و حماسه خونین جنگهای ناپلئونی پشت کرده بود و دست اندرکار استحکام بخشیدن به دستاوردهای خود و پای نهادن به مرحله رقابت آزاد بود. بورژوازی پیروزی خود را جشن می گرفت. رقصهای پر پیچ و تاب قدیم جای خود را به رقص و آوازه های عصر انقلاب فرانسه داد، کلاه گرد سابق جاییش را به کلاه مخروطی یا کلاه آزادی داد، اونیفوم اسواران باستانی با آن حاشیه دوزیهای رنگارنگش میدان را برای کت فراک و لباس مخصوص فاتح جدید جهان بینی شوالیه داد و ستد نقد و نسیه خالی کرد. سخنرانان کنوانسیون که دنیا را با نطقهای آتشین خود به لرزه در آورده بودند، جایشان را به ناطقان روده دراز پارلمانی دادند. بورژوازی، به طرزی بی رحمانه، حاکمیت خود را به زور سرنیزه پیش می برد. بورژوازی در جریان انقلاب ماه ژوئیه، توده ها را وحشیانه سرکوب کرد. خون کارگران شهر لیون را که جسارت تقاضای حقوق انسانی به خود راه داده بودند ریخت، شورش کارگران کارخانه های بافندگی سیلیزی را درهم کوبید و نیروهای خود را علیه چارتیستها که با سادگی تمام باور کرده بودند که آزادیهای دموکراتیک اعلام شده به وسیله بورژوازی موجب خواهد شد که کارگران از قید بردگی سرمایه داران خلاص شوند، تجهیز کرد.

روح پژوهش و عطش دانش اندوزی، از ویژگیهای بارز رئالیستهای بزرگ سده نوزدهم بود که ضمن تجسم و پژوهش در زندگی و آشکار کردن تضادهای عینی سرمایه داری، به طور اجتناب ناپذیر نگرشی انتقادی به جامعه بورژوازی پیدا کردند. بالزاک می نویسد: «توده مردم از ما تصویری زیبا طلب می کند، راستی مدلهای این تصاویر را از کجا باید آورد؟ آیا لباسهای پاره پاره شما، انقلابات بی فرجام شما، بورژوازی زغ زغی شما، مذهب مرده شما، قدرت پوسیده شما، سلاطین بی تاج و تخت شما، واقعاً آنچنان شاعرانه هستند که در خور تجسم باشند؟ تنها کاری که در حال حاضر از دست ما برمی آید اینست که به آنها بخنسیم.»^{۱۶۰} داستانهای بالزاک، مایه شناختی و انتقادی نیرومندی دارند. او غالباً رشته سخن داستانگورا قطع می کند و به توصیف دقیق امکانات و علایق شخصیتهای خود و روابط اقتصادی آنان با تمامی جزئیات زندگی

رتالیسم و تاریخ ۱۰۱

روزانه، نوع لباس، منسوها و آداب و رسوم، سلیقه‌ها، کشفیات علمی، کارهای بانکی و پولی، رهن، معاملات ملکی و کارهای حقوقی می‌پردازد و نهادهای قضایی، روابط میان کلیسا و دولت، قوانین وراثت و قوانین اقتصادی را بررسی و سالنهای مد و اتاقهای وام دهندگان، محلات کثیف شهر و آداب و رسوم و اخلاقیات روستاهای فرانسه را مجسم می‌کند.

«نویسنده پیش از نوشتن کتاب باید شخصیتها را تجزیه و تحلیل و خودش را در تمامی آداب و رسوم آنها غرق کند، به اطراف عالم سفر کند و تمامی شور و هیجانها را بیازماید؛ در غیر این صورت تمامی هیجانها، کشورها، آداب و رسوم، شخصیتها، پدیده‌های طبیعی و پدیده‌های اخلاقی باید از مغز او بگذرند.»^{۱۶۱} بالزاک می‌کوشید به بهترین وجه ممکن از همین شیوه پیروی کند و به بررسی و تجسم زندگی فرد، زندگی جامعه و تاریخ به طور ترکیبی بپردازد. بین نثر سلیس و ظریف پوشکین که حتی زمان هم نتوانسته است آنرا با تمام سادگی و بی‌آلایشی اش کهنه کند و اینچنین کامل و طبیعی با زمینه ادبیات معاصر جور درمی‌آید با نثر سنگین و تا اندازه‌ای کهنه بالزاک با آن عظمت تاریخی اش، چه تضادی دیده می‌شود! در بعضی از قسمتهای بنای عظیم و ناتمام کمدی انسانی با گذشت زمان، خزه رویده ولی با این حال، این اثر حقیقتاً غول آسا هنوز نفوذ قابل توجهی در ادبیات دارد که تا اندازه‌ای ناشی از شخصیتهای نیرومند آن است، و هیجانهای درونی نورسته‌های دنیای بورژوازی را آشکار می‌کند و با نهایت واقع بینی، توجه خود را به تجسم جوهر ذاتی زندگی متحول با تمامی کمال و پیچیدگیهایش معطوف می‌دارد. قهرمانان بالزاک هم مانند هرمان در داستان *ملکه گوزنها* دیوانه وار به دنبال علائق شخصی خودشان هستند و از همان «یک گرایی» برخوردارند و سراپا شیفته یک هیجان عمیق درونی اند. تمامی احساسهای بابا گوربوتایف احساس پدری او بود، درست همانطور که گبسک، نویسنده، لوسیان دورو بانیره، دوتیله، برادران کوانته، گورتن، ریگو، بابا گراند و صدها شخصیت دیگر، همگی در بست تابع شهوت ثروت جویی بودند. بالزاک ضمن تجسم خودشیفتگی شخصیتها، رفتن آنان به دنبال منافع خصوصی خودشان، که غالباً با منافع عموم یا منافع دیگر افراد مغایرت دارد، یکی از ویژگیهای عینی تکامل اجتماعی بورژوازی یعنی رشد و گسترش تجزیه اجتماعی را آشکار کرد.

هر چند بالزاک شخصیت را همان دنیای درونی انسان می‌دانست که تابع یک هیجان رهبری کننده معین است، ولی هیچوقت شخصیت را با هیجان یکی نگرفت:

161. Ibid., p. 15.

ایندو در نظر او دارای یک رابطه دیالکتیکی بودند ولی به هیچوجه یکی نبودند. هيجان، نیروی محرک و رهبری کننده شخصیت بود و می توانست با ساخت اخلاقی و ذهنی قهرمان در تضاد باشد، همچنان که اینطور بود. شخصیت انسان تحت تأثیر محیطش شکل می گرفت، و ویژگیهای متمایز کننده محیط را منعکس می کرد و خود وابسته آن بود. مثلاً قهرمانان کمدی انسانی با وجود تیپ بندی اجتماعی شان، افرادی مشخص بودند و مانند گرایش‌هایی که در کلاسیسیسم دیده می شود نه به جوهر صرفاً اجتماعی خودشان تنزل کردند و نه هیجانی قهار بر آنها مسلط بود، و نه نماینده یک خصوصیت یا صفت عام شخصیت بودند، برخلاف رمانتیسیست‌ها.

بالزاک ضمن تجسم شخصیتهای «یک گرایانه» اش وسعت و عمق ادراک و بینش خود را نسبت به زندگی نشان داد و آثارش تمامی دقایق زندگی انسان را در برمی گیرد. بالزاک با اطلاعات حقیقتاً جامعش در باره موضوعاتی وسیع مانند حیل‌های احتکار زمین، الوار دزدی دهقانان از زمینداران، ارزش جواهراتی که زن یک و یکنت یا مارکیس که گرفتار عشق و اندوه است به نزد صاحب بنگاه رهنی در پاریس می برد، چیزهایی که در خانه مجلل جنگلهای آرام سن ژرمن می گذرد، اسرار کثیف مانورهای معاملات ارزی و دوز و کلکهای سیاسی، با دقت و کمال یک تاریخ دان، نفوذ منافع خصوصی را در تمامی عرصه های زندگی خصوصی و عمومی مورد مطالعه قرارداد و نشان داد که این منافع، چگونه توانسته است اذهان مردم را فاسد و روابط انسانی را تلخ و ناگوار کند. احساس خویشاوندی (خویشاوندان فقیر^{۱۶۲})، روابط خانوادگی (بابا گوریو^{۱۶۳}، اوژنی گراند^{۱۶۴} و سرهنگ شابر^{۱۶۵})، دوستی (رؤیاهای گمشده^{۱۶۶})، عشق (نهی، الهه شعرو زن سی ساله^{۱۶۷})، صداقت (سزار بیروتو^{۱۶۸})، دستگاه دولت (کارمندان^{۱۶۹})، ماجرای دلتنگ کننده^{۱۷۰})، مطبوعات، تئاتر، انتشارات، هنر و بانکداری— در همه جا نفع خصوصی و خودپرستی فرمانداری مطلق بودند و زندگی را به آورد گاهی مبدل کردند که در آن فقرا را جایی برای موضع گیری نیست و اخلاقیات و نیکی هم یا در زیر پاله می شود یا آلوده می شود. مبارزه ای که در جامعه جریان دارد فقط مبارزه انسان و اطرافیان، یک نفر با دیگری، و مبارزه میان فرد و جامعه نیست. به گفته

162. *Les parents pauvres*163. *Le Père Goriot*164. *Eugenie Grandet*165. *Le Colonel Chabert*166. *Les Illusions perdues*167. *La femme de trente ans*168. *Cesar Birotteau*169. *Les Employés*170. *Une ténébreuse affaire*

رنالیسم و تاریخ ۱۰۳

دکتر بناسیس، این مبارزه در «من» دیگر بالزاک، چیزی نیست مگر پیکار فقرا علیه ثروتمندان در جامعه بورژوازی، «وحدت ثروتمندان در برابر فقیران». این مبارزه در همان حال مبارزه میان بورژوازی و اشراف، میان دهقانان و زمینداران، میان کارگران و کارخانه‌داران، و به بیان مختصر، مبارزه‌ای است طبقاتی که شالوده روابط اجتماعی را تشکیل می‌دهد و مبین رمز تکامل تاریخ و محرک پیشرفت جوامع بشری است.

تحلیل بالزاک از جامعه، او را به این نتیجه هدایت کرد که بورژوازی در نهایت امر پیروز خواهد شد و بنابراین، با وجود بیزاری از بورژوازی و علاقه مندی به اشراف ظریف و نجیب که هنوز لکه نفع خصوصی به دامنشان ننشسته، او مجبور شد زوال جامعه کهن را مجسم کند، غزل خداحافظی آن را بخواند و تجسم نجبا و اشراف را با نکات دقیق و نیرومند انتقادی همراه کند. بالزاک شخصیتهایی بورژوا و نیرومند آفرید که قدرت بی کران ارادی و نیروی پایان‌ناپذیر داشتند، و اینها همان خصوصیات هستند که اشراف کاملاً آرمانی شده او بندرت دارا بودند. او اشراف متخاصم را عوامل فعالیت و تحرک اجتماعی می‌دانست و از این لحاظ مؤسسن سلسله‌های مالی او بر گروندرها در ادبیات رنالیستی دوران بعد- بادن بروک پیر، آرنامانوف بزرگ، و کاپرود که شخصیتهای نیرومندشان هم‌طراز شخصیتهای بالزاک است- پیشی گرفتند. ولی بالزاک ضمن پی بردن به قدرت طبقه نوین که پیروز شده بود- و این خود دال بر تاریخ‌گرایی خود انگیخته اوست- روابط اجتماعی بورژوازی را اوج آفرینش و یا چیزی ابدی نمی‌دانست. آنچه بالزاک را به این نتیجه رهنمون شد، بشر دوستی او و پذیرفتن ماهیت غیرانسانی تمدن سرمایه داری بود. در نظر او سرمایه داری با همان اطمینانی که قادر به تأمین سعادت انسانها نبود، محکوم به فنا بود. این انتقاد اخلاقی، نشاندنده قدرت و ضعف نگرش بالزاک است. بالزاک ضمن اینکه به درستی دریافت که بیگانگی و تجزیه اجتماعی مهمترین نتیجه ترقی سرمایه داری هستند، نتوانست جنبه دیگر سرمایه داری یعنی نقش متحد کننده آن، چگونگی متلاشی شدن نظام فئودالی مبتنی بر پراکندگی، و افزایش وابستگی افراد به یکدیگر به وسیله شرایط نوین اجتماعی، تقویت روابط میان مردم در عرصه تولید و مخصوصاً در عرصه تولید صنعتی، در تجارت، پیدایش شرایط عینی برای متحد شدن فقرا در برابر ثروتمندان و ستمدیدگان در برابر ستمگران به منظور دگرگون کردن نظام موجود اجتماعی را ببیند.

بالزاک پیوسته دموکراسی بورژوازی و لیبرالیسم بورژوازی را تحقیر می‌کرد و در ذهن خود تصویری کاملاً روشن از تضادهای واقعی و جنبه‌های منفی ترقی سرمایه داری داشت. اما با جمهوریخواهان که به نظر او مدافعان حقوق و منافع مردم بودند، صمیمانه همدردی و همفکری می‌کرد. با وجود همه اینها، با وجود آگاهی بیکران و تحلیل عمیق

او از روابط اجتماعی بورژوازی و روندهای پنهانی جامعه و تاریخ، بالزاک نتوانست به سطح سوسیالیستهای تخیلی برسد، با اینکه آنان را به خوبی می‌شناخت و با آنها مشاجره قلمی داشت و به ضعف تعالیم آنان اشاره می‌کرد. ناتوانی بالزاک در شناخت برخی از جنبه‌های مهم زندگی، گاهی به آثار او لطمه می‌زد و به عناصر رمانتیسیستی میدان عمل می‌داد، نوعی وحشت گوتیک در برخورد ماهیتاً رئالیستی او پدید می‌آورد و به آفرینش آثاری کاملاً غیرمحمتمل و ساده مانند روز سیزدهم^{۱۷۱}، منجر می‌گردید. وقتی بالزاک به بررسی مسایل اجتماعی و جستجوی راهها و امکانات فائق آمدن بر نتایج منفی پیشرفتهای سرمایه‌داری پرداخت، موضع تخیل‌گرایی محافظه‌کارانه اتخاذ کرد و معتقد شد قدرت اشرافیت که بر ارزشهای اخلاقی و مذهبی مبتنی است می‌تواند بدون از بین بردن روابط مالکیت موجود و مهار کردن و نه از بین بردن اصل مالکیت خصوصی، موجد رفاه اجتماعی گردد. این از آن‌گونه تئوریهای بود که بناسیس قهرمان داستان آموزشی و رؤیایی طبیب دهکده^{۱۷۲} که داستانی است نسبتاً بی‌روح و خسته‌کننده، به زبان می‌آورد. این داستان فقط بدینجهت قابل توجه است که شرحی کامل از نظرات نویسنده دربارهٔ تجدید سازمان جامعه دارد. بالزاک از همان راهی رفت که گوگول و داستایفسکی رفتند. آنها ضمن اینکه راه رشد سرمایه‌داری جامعه را نفی می‌کردند و در همان حال انقلاب را به‌عنوان وسیله‌ای برای دگرگون کردن جهان و ساختن دنیایی بهتر نمی‌پذیرفتند، مجبور شدند در مبارزه علیه خودپرستی بورژوازی، از قدرت بیکه‌تاز و اخلاقیات مسیحی مدد بگیرند. تخیل‌گرایی محافظه‌کارانه بالزاک، نتیجهٔ این واقعیت نیز بود که او ضمن بررسی نیروهای مؤثر در جامعهٔ آن زمان، مردم را به‌عنوان یک عامل مستقل و تعیین‌کنندهٔ حرکت تاریخ در نظر نمی‌گرفت. درست هنگامی که سوسیالیستهای تخیلی به سرکردگی سن سیمون اصرار داشتند که «طبقات پایین، منجمله پرولتاریا می‌توانند تمامی شاخه‌های سیاسی و اقتصادی زندگی را اداره کنند، بالزاک آشکارا با آنها به مشاجره قلمی پرداخت و موضع متضاد آنان را اتخاذ کرد. بالزاک ضمن آشکار کردن تضادهای ذاتی ترقی سرمایه‌داری و انتقاد از نظام سرمایه‌داری بدین سبب که نمی‌تواند نیازهای توده‌ها و نیازهای فرد را برآورد، آشکارا به بیان احساسها و گرایشهای «طبقات پایین» و به عبارت دیگر به بیان نظرات توده‌هایی پرداخت که زیرستم سرمایه‌داری بودند. حتی با چنین کیفیتی، باز هم معتقد بود که اصلاحات اجتماعی به منظور برانداختن عواقب شوم نظام سرمایه‌داری، فقط باید از بالا آغاز شود.

بالزاک با وجود اینکه خود شاهد انقلاب ۱۸۴۸ بود، تا پایان عمرش به همین نظریه چسبید. ولی استاندال چنین نبود و هیچ گونه توهمی درباره این امکان که قدرت یک‌تاز با تکیه بر اشرافیت و کلیسا بتواند تضادهای جامعه بورژوازی را از میان بردارد و خودپرستی اجتماعی را به مدد اخلاقیات مسیحی نابود کند نداشت. در نظر او که خودش یک جمهوریخواه بود و پیوندی معنوی و محکم با جنبش انقلابی و دموکراتیک داشت، کلیسا، اشرافیت و تمامی قدرت یک‌تاز دولت، نیروهای ضد مردمی به شمار می‌رفتند. اما در باره طرز فکر او در باره طبقات حاکم، قویاً بر این عقیده بود که طبقات حاکم را نمی‌توان با استدلال‌های منطقی اصلاح کرد تا در جهت رفاه مردم کار کنند، زیرا آنان فرزندان پول و منفعت هستند. به همین ترتیب، بورژوازی که سخت برای رسیدن به امتیازات خود مبارزه کرده بود و همواره در اندیشه بالا بردن قدرت و ثروت خود بود، بدون مبارزه‌ای سخت و طولانی، منافع خود را فدای اشرافیت نمی‌کند تا چه رسد به توده‌ها. بدینسان، استاندال گذشته از اینکه جامعه عصر خود را همچون آورد گاهی نمی‌دید که در آن هر کس به فکر خویش است، همانطور که بالزاک و دیگر رتالیستهای انتقادی نیز چنین بودند، و از همین جا می‌توان به ماهیت حقیقتاً دموکراتیک جهان‌نگری استاندال پی برد، از این موضوع هم آگاه بود که بین طبقات حاکم، طبقات مالک و توده‌های محروم جامعه مبارزه‌ای دایمی در جریان است و خود استاندال نیز صمیمانه از لحاظ سیاسی و شخصی، به توده‌های محروم وفادار بود. قهرمانان استاندال برخلاف شخصیت‌های کم‌دی انسانی، یا با جامعه به عنوان نیروی بیگانه مخالفت می‌کنند مانند ژولیان سورل، لامی یل، والبایریا می‌سی‌ری‌لی از اعضای سازمان کار بوناری، و یا پیوندشان را از جامعه می‌گسلند مانند الیویه، فابریس و لوسیان لوون. تعدادی از قهرمانان بالزاک با جامعه، با قوانین و رسوم و نیروهای ستمگر آن مبارزه می‌کنند—شخصیت‌هایی مانند ووترن، رافائل، لوسیان دور و بانیره و حتی راستینیاک. ولی مبارزه آنان در چارچوب نظام صورت می‌گیرد و نیروی محرک اصلی آن هم آرزوی به دست آوردن موضعی خوب و محکم در جامعه است، و چنانچه در این راه توفیق یابند قوانین جامعه را کاملاً پذیرفتنی می‌دانند. ووترن محکوم، که از زندان گریخته، و از جامعه نیز رانده شده است، به گروه ایمانداران می‌پیوندد و مجدداً با علاقه تمام پذیرفته می‌شود و به صورت یکی از ارکان همان جامعه‌ای در می‌آید که در گذشته، از قوانین آن سرپیچی کرده بود. ژولیان سورل که مجبور است راه خود را در زندگی بگشاید و با تکیه بر کوشش‌های خود مقامی دست و پا کند، برای رسیدن به هدف خودش درست از همان سلاحی استفاده می‌کند که دیگر افراد جاه‌طلب در کم‌دی انسانی به آن متوسل شدند و پیروزیها و شکست‌هایشان در این داستان دیده می‌شود. با وجود این، او که در مدار طبقه حاکم می‌چرخد، هرگز با آن‌ها

یکی نمی شود و نه تنها عقاید و نظرات آنها را نمی پذیرد بلکه تا آخرین لحظه عمرش دشمن سوگند خورده آنان باقی می ماند، چون منشأ مردمی او عاملی است که او را از لحاظ اجتماعی، همواره در موضع مخالفت با جامعه بورژوازی قرار می دهد. در حالیکه تضاد میان قهرمانان کمندی انسانی و جامعه را می توان حل کرد، تضاد بین ژولیان سورل یا لامی یل با جامعه را نمی توان حل کرد، چون این تضاد بر تعارض آشتی ناپذیر طبقاتی مبتنی است و تا زمانی که نظام روابط موجود اجتماعی دوام بیاورد، باقی خواهد ماند. با اینکه دامنه موضوعات مورد بحث در آثار استاندال به مراتب محدودتر از کمندی انسانی است، استاندال تضادهای اجتماعی را زنده تر و در واقع به مراتب شدیدتر و کوبنده تر از بالزاک آشکار کرد. علت آنست که استاندال به مثابه نویسنده ای دموکرات به بررسی جامعه می پرداخت و اینکه جامعه بورژوازی دشمن منافع حقیقی مردم است، در نظر او امری مسلم بود تا در نظر بالزاک که تحت تأثیر جنبه های محافظه کارانه جهان‌نگریش تصویری نسبتاً تیره و تار از زندگی داشت.

آثار استاندال نمونه مخصوصاً روشن و صریحی از ماهیت تحلیلی رئالیسم است. استاندال که وارث ماتریالیسم سده هجدهم بود، انسان را مجموعه ای از جنبه ها و اصول اخلاقی، روانی و جسمانی می دانست که همگی قابل شناخت و تحلیل هستند. او که فرزند زمان خود بود می دانست که دنیای معنوی انسان تابع محیط است و رفتار او نیز معلول علتهای اجتماعی یعنی علتهای مادی است. او با پی بردن به این که انسان در جامعه بورژوازی به صورت ذره زنده ای در می آید که به درون خود محدود می شود چون نفع خصوصی انسانها را از هم می گسلد، این نفع را دارای خصلتی کاملاً خودپرستانه نمی دانست. به نظر او— که همین را هم تضمین امکان دست یافتن به ترقیات اجتماعی می دانست— نفع خصوصی را نباید ضرورتاً به بهای ظلم و ستم به دیگران کسب کرد: انسان می تواند به منافع خودش دست بیابد و در همان حال برای اطرافیان و بالنتیجه برای جامعه به طور کلی مفید باشد. به این ترتیب، استاندال ضمن هواداری از عقاید هل و سیوس و هولباخ که نفع خصوصی را یگانه انگیزه رفتار انسان می دانستند، از ایمان بشر دوستانه به نیروهای خلاق انسان، قدرت فکر او و استعداد کمال یابی اش، یعنی از ایمانی پیروی می کرد که بر عقاید دموکراتیک خودش مبتنی بود. او بر آن بود که نظام سرمایه داری طبیعت انسان را تباه کرد و خودپرستی بورژوازی هم تدریجاً تمامی کیفیاتی را که در وجود انسان با نفع خصوصی مغایرت و ضدیت داشت خفه کرد. موضوعی که بیشتر مورد توجه استاندال بود، انهدام تدریجی وجود انسان به وسیله جامعه و متزلزل شدن امیدهای او به سعادت آینده بود.

استاندال ضمن بررسی تأثیر محیط اجتماعی در دنیای معنوی و اخلاقی انسان،

رنالیم وتاریخ ۱۰۷

توجه اش را به تجسم روحيات قهرمانان خود به مثابه نتایج «قوانین آهنگین دنیای واقعی» و در واقع به مثابه جزئی از دنیای واقعی معطوف کرد. توصیف وضعیتها و پیش آمدها را به حداقل رساند، صحنه رویدادها و فعالیت شخصیتها را به عرصه روابط انسانها بسط داد، ذهن انسان را انگیزه و سرچشمه اصلی درام قرار داد، هنر تحلیل روانی در رنالیسم انتقادی را توسعه و تکامل بخشید.

استاندارد انگیزه‌های رفتار انسان را که مستقیم یا غیرمستقیم، تابع علائق خود فرد است، مورد مطالعه قرار داد و شیوه «سعادتجویی» انسان را توصیف کرد. در همان حال، تحلیلی جامع از احساسها و هیجانهای انسان به عمل آورد. مثلاً در داستان از عشق با تکیه بر تحلیل منطقی، کوشید به اسرار درونی ظاهراً غیرمنطقی ترین احساس انسان نفوذ و احساس مجرد را جدا از محیط و شرایط واقعی توصیف کند، در آثار بعدیش از خردگرایی مکانیکی ناشی از فلسفه سده هجدهم فراتر رفت و به بررسی عناصر روانی و اجتماعی انسان در حالت وحدت و ترکیب آنها پرداخت. خود انسان و احساسها و هیجانهایش در نظر استاندارد همچون جزیره‌ای نبود که آب اقیانوسها به سواحل آن بکوبند. استاندارد در شخصیت و ساخت کلی انسان و ویژگیهای تپیک محیط، جامعه و طبقه‌ای را می‌دید که فرد به آن تعلق داشت. *سینیور والنود* و *مسیودونال*، *گنت موسکا* و *راسی همگی* از تپه‌های اجتماعی هستند ولی استاندارد این ویژگی تپیک آنها را با وارد شدن در عرصه روانشناسی و مطالعه دنیای درونی آنها که تعیین کننده اعمالشان در شرایط مشخص است آشکار کرد. چون استاندارد شخصیت را ترکیب پویای «عادات اخلاقی» می‌داند و این «عادات اخلاقی» را هم نتیجه تأثیر نظام اجتماعی در شعور انسان به حساب می‌آورد، طبیعتاً کیفیات «بامتجانس» ماهوی را نیز در عرصه شخصیت جای می‌داد. استاندارد داستان را به آئینه‌ای تشبیه می‌کرد که در طول یک شاهراه کار گذاشته شده است که هم آسمان لاجوردین را منعکس می‌کند هم خاک و گل اطراف جاده را. شاید در مورد قهرمانان خود نیز چنین گفته باشد چون آنها نیز همچون آئینه‌ای، «عادات اخلاقی» عالی و دانی، نوع دوستانه، سخاوتمندانه و خودپرستانه را منعکس می‌کنند. همین عاملی است که شخصیتهای استاندارد را بی‌نهایت معتبر، سرزنه و کامل جلوه می‌دهد. قهرمان نوع استاندارد که ترکیب پویای کیفیات گوناگون است، دو زندگی درونی، در مبارزه درونی خصوصیات متضاد، حرکت عینی و تضادهای خود زندگی را منعکس می‌کند.

ژولیان سورل، ترکیبی است از عناصر بسیار متفاوت: پوچی، حساسگری خونسردانه، خودپرستی و آرمانهای پاک، بدگمانی فزون از اندازه سیه‌گون، و طبیعت گشاده‌روی و بخشنده، خودداری و خشونت شدید، و هیجان عنان گسیخته، همگی در

طبیعت او با هم یکی می‌شوند و به صورت یک کل پوینده و متغیر در می‌آیند. تمامی عناصر گوناگون طبیعت او با هم می‌آمیزند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. استاندال به مدد تحلیل روانی به بررسی این حرکت پرتضاد، این مبارزه و تکامل افکار و احساسات گوناگون می‌پردازد و در این راه به چندین کشف مهم ادبی نایل می‌آید مانند وارد کردن تک‌گویی درونی به هنر قصه‌گویی، که به او امکان می‌دهد بیشتر جستجوگر و شکافنده‌اش را هر چه بیشتر در اعماق روح قهرمان فروبرد. سایر شخصیت‌های استاندال - فابریس، ژینا سانس و رینا، کنت موسکا، لوون پیر، و لوسیان لوون - از لحاظ حرکت درونی و داشتن احساسات و افکار آگاهانه، به همان اندازه غنی هستند. ولی علیرغم ماهیت متلون عناصری که کل پویای شخصیت را تشکیل می‌دهند، نتیجه، ترکیبی سست و ناپایدار نیست. این نتیجه بیشتر به یک میدان مغناطیسی شباهت دارد که در آن حرکت و جهت خطوط مختلف نیرو را می‌توان مشاهده کرد. هر یک از شخصیت‌های استاندال یک عنصر درونی مسلط اجتماعی دارند که کلیه عناصر دیگر تابع آن هستند. شخصیت در نظر استاندال، محصول شرایط و محیط اجتماعی است. قهرمان در شرایطی معین فعالیت می‌کند و اعمال او نتیجه خصلت و یژه خود او بند و تصادفی نیستند: این اعمال دارای منطق خاص خود و ناشی از طریقه‌ای هستند که قهرمان برای رسیدن به «سعادت» برمی‌گزیند، یعنی تابع چگونگی مبارزه او برای رسیدن به هدف خاص خود و ارضای منافع خود و همچنین تابع چگونگی درهم‌کوبیدن منافع یا هدف‌های دیگران در این جریان می‌باشند. ژولیان سورل که از طبقات پایین است و می‌خواهد در جامعه بورژوازی به موفقیت و قدرت برسد، همیشه، مخصوصاً مواقعی که در میان افرادی از طبقات بالاتر قرار می‌گیرد، چنان رفتار می‌کند که گویی در پشت خطوط دشمن است. آگاهی طبقاتی در تمامی افکار و اعمال او دیده می‌شود. او حتی حاضر می‌شود معشوق آینده خود را که تا دندان مسلح شده است ببیند. رفتار فابریس، ژینا سانس و رینا و مسیودورنال نیز از روحیه طبقاتی آنان سرچشمه می‌گیرد. لوون بانکدار، بی‌دین بدبین و خوشگذران، شعور طبقاتی اصلی خودش را به عنوان یک سرمایه‌دار در تمامی نظرات و وسیع خود حفظ می‌کند. او همانطور که به پول در معاملات بورس اهمیتی نمی‌دهد، مردم عادی را نیز حقیر می‌شمرد و افکارش دائماً متوجه ارزشهای دموکراسی بورژوازی است. در آثار استاندال با رابطه علت و معلولی - این و یژگی ماهوی رئالیسم - به شکل یک عنصر مسلط اجتماعی و طبقاتی مواجهیم که روحیه و رفتار شخصیتها را که به طور واضح و اصولی مورد تحلیل قرار می‌گیرند تعیین می‌کند.

استاندال تأثیر ویرانگر جامعه بورژوازی در شعور انسان را نیز با همین جامعیت تحلیل می‌کند. ژولیان سورل با آن طبیعت ساده و صریح و آرمانهای قهرمانی‌اش، که

شخصیت شجاع و مصمم اش سرانجام او را به سوی مبارزه در راه عدالت اجتماعی هدایت می‌کند، خود را در پشت سنگرها می‌یابد، از تمامی استعدادهايش برای پیشرفت در محیط طبقه بالا که سخت از آن متنفر است استفاده می‌کند و پشت سر هم با آرمانهای خودش به سازش می‌رسد. روح او کم‌کم در اثر خودپرستی اجتماعی که ویژگیهای اصلی روحیات و شعور اجتماعی را در دنیای مالکیت تعیین می‌کند، فاسد می‌شود. این روح به صورت جزئی از گوشت و خون او درمی‌آید، او را بردهٔ تعصبات بورژوازی و یک فردگرایی به تمام معنی می‌سازد که این اصل را راهنمای رفتارش قرار می‌دهد: «در این پهن دشت خودپرستی که زندگی نامیده می‌شود، هر کس به فکر خویش است». ژولیان سورل نخستین شخصیت از مجموعهٔ کثیر شخصیت‌های جوان ادبیات جهان بود که تحت تأثیر نظام سرمایه‌داری رو به فساد می‌نهند. گریلودر داستان *حواری*^{۱۷۳} اثر بورژ^{۱۷۴}، هارتین ایدن و یوجین ویتلا از شخصیت‌های آثار جک لندن، قهرمان داستان نابه^{۱۷۵} اثر درایز^{۱۷۶} و مخصوصاً راسکول نیکف در *جنایات و مکافات*^{۱۷۷} از جملهٔ این شخصیتها هستند. راسکول نیکف تحت تأثیر شرایط وحشتناک و غیرطبیعی حاکم بر جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کرد، این عقیدهٔ بنیهایت فردگرایانه را ابراز کرد که افراد برگزیده مجازند که دیگران را در راه رسیدن به هدفها و مقاصد خودشان فدا کنند، طرز فکری که در پس مفهوم «قهرمان و عوام» یعنی در پس موضوعی قرار گرفته است که به شکل‌های مختلف، همواره در اخلاقیات و فلسفهٔ فردگرایی بورژوازی دیده می‌شود.

جامعه، تأثیر تباہ کنندهٔ مشابهی هم در لایمی بل داشت و او را به راه جنایت سوق داد. ارتجاع فئودالی-بورژوازی، زندگی فابریس و کله لیا را فلج کرد. جامعهٔ بورژوازی دشمن مردم بود و به آنها ستم می‌کرد. این جامعه با فرد هم دشمنی داشت، روح خودپرستی را به او تلقین و طبیعتش را فقیر و دارای معیاری مشخص و محدود می‌کرد. استاندال غالباً تحلیل رفتن انرژی در اعضای جامعهٔ بورژوازی، محو و انهدام فردیت حقیقی را نشان می‌دهد. نظرات استاندال زمانی شکل می‌گرفت که مبارزهٔ طبقاتی بین کار و سرمایه به پشت صحنه منتقل شده بود و یگانه تضاد قابل شناخت، مبارزهٔ بین توده‌ها و ارتجاع فئودالی بود و این خود می‌رساند که چرا استاندال حکومت مردم و حکومت جمهوری را شرط ضروری تکامل هماهنگ جامعه می‌دانست. بعداً هنگامی که دموکراسی بورژوازی محدودیت‌های خود را نشان داد، او توانست به تفاوت‌های دموکراسی بورژوازی و اصول حکومت مردم پی ببرد و در واقع به این امکان که روزی حکومت مردم

173. *Le Disciple*. 174. Bourget 175. *The Genius*
176. Dreiser 177. *Crime and Punishment*

تحقق خواهد یافت اعتقاد پیدا کند. او با تأکید زیاد، دموکراسی بورژوازی نوع آمریکا را رد می‌کرد. **لوسیان لوون**، به تجربه، با خصلت غیرمردمی دموکراسی بورژوازی ناشی از انقلاب ژوئیه آشنا شد. او به این علت از ارتش بیرون آمد که «مجبور نباشد به روی کارگران شمشیر بکشد». ولی او هر چند علاقه‌ای نداشت در مبارزه قریب‌الوقوع بین بورژوازی و پرولتاریا که به نظر خودش اجتناب‌ناپذیر بود به طبقات حاکم بپیوندد، نمی‌تواند پی ببرد که کارگران صرفاً عده‌ای انسانهای شجاع نیستند بلکه نیرویی تاریخی‌اند که در نتیجه مبارزه اجتماعی، طبقاتی و سیاسی به میدان می‌آیند. خود استاندال هم نتوانست مانند بسیاری از نویسندگان دوره کلاسیک رئالیسم انتقادی، این موضوع را درک کند.

شیوه شخصیت‌پردازی، که در آن روحیات و اعمال شخصیتها با هم دارای رابطه متقابل بودند، و نخستین بار پوشکین و استاندال آن را در ادبیات رئالیستی وارد کردند، در شیوه بالزاک نیز که عمدتاً بر مطالعه شرایط اجتماعی تعیین‌کننده اخلاقیات و «مجموعه عادات اخلاقی» قهرمان معطوف بود و همچنین در شیوه اصلی که دیکنز تأیید می‌کرد به حیات خود ادامه داد. دیکنز شخصیت را بر پایه تعمیم، تشدید و اغراق (هجوا میز یا فکاهی وار) در خصوصیت عمده خلق و خوی او می‌آفرید. شخصیتهای آقای پیک و یک، سام ولر، پک اسنیف، اوریا هیپ، دامبی، اسکروج، باندربی و آقای پاداسناپ چیزی نبودند مگر شکل‌های مختلف یک ویژگی خاص روانی، که با دقتی چشمگیر و همراه با انبوهی از معانی و مفاهیم، با جزئیات رئالیستی اخلاقیات و آداب و رسوم آن زمان در یک جا آورده شده‌اند. خصوصیتی که بیش از همه بر آن تأکید شده، یا دورویی است مثلاً در مورد پک اسنیف و یا تقوی و پاکیزگی مانند پاداسناپ. شیوه دیکنز با شیوه کلاسیسیسیستها از این لحاظ فرق می‌کرد که او صرفاً به بررسی یک احساس انتزاعی نمی‌پرداخت، بلکه توجه‌اش بیشتر به جنبه‌های عینی و رساننده طبیعت انسان که تا اندازه قابل توجهی تعیین‌کننده رفتار انسانی است معطوف بود. شخصیتهای دیکنز هم به قهرمانان رمانتیک شباهت ندارند، چون او ویژگیهای طبیعت انسان را از دنیای عینی جدا نمی‌کرد. تمام قهرمانان او اکثراً جزئی از آن محیطی هستند که در آن بزرگ شده‌اند و جهان‌نگری طبقه‌ای را دارند که خود به آن متعلقند. نمایش کاملاً معتبر یک شخصیت، همراه با تمامی جزئیاتش، از توصیف لباس، عادات، کارهای عجیب و غریب، سلیقه‌ها، خواستها و تنفرت، تمایلات، مقاصد، هدفها، اعمال، اعتقادات، نظرات، شرایط و اوضاع و احوال زندگی او، شغل یا حرفه‌اش گرفته تا رفتار واقعی‌اش — که رنگ پایدار تغزلی و انتقادی دارد و تا جایی در آن اغراق می‌شود که به صورت یک چیز عجیب و غریب در آید یا آهنگی خیالی از آن به گوش برسد — تصویری از مطالعه

رنالسم وتاریخ ۱۱۱

کامل و همه جانبه روحیات شخصیت پدید می‌آورد. شخصیت‌های دیکنز آنچنان تپیک و ماهیت اجتماعی آنان آنچنان کامل تعیین و توصیف شده است که نویسنده در جریان داستان و تحلیل روابط آنان با دیگر شخصیتها یا واکنشهای آنان در موقعیتهای گوناگون، نیازی به شاخ و برگ دادن به روحیات آنان نمی‌بیند. ممکن است کیفیات اخلاقی آنان تغییر کند— آقای دامبی از صورت یک سرمایه‌دار خونسرد و بی‌روح به صورت یک پیرمرد تائب و مهربان در می‌آید و اسکروج خسبیس و پیر، سرمشق مهربانی و سخاوت می‌شود— ولی نویسنده مسیر درونی این تغییرات را دنبال نمی‌کند.

این شیوه شخصیت‌پردازی مغایرتی با شیوه رنالیستی ندارد زیرا بر تحلیل اجتماعی مبتنی است و بدین لحاظ شکل کاملاً معتبری از تعمیم رنالیستی جنبه‌های واقعی و حقیقی زندگی به شمار می‌رود که در شعور انسان منعکس می‌شود. مثلاً گوگول در *میرگورود*^{۱۷۸} و مخصوصاً در داستان *نفوس مرده*^{۱۷۹}، شخصیت‌های خود را صرفاً با تکیه بر تعمیم وسیع و یژگیهای اصلی آنان آفرید. پلیوشکین، نوزدریوف، کور و بوجکا، سوباکه و بیچ، ایوان ایوانیچ و ایوان نیکیفور و بیچ، اشپونکا و بودکوله‌سین همگی به‌طور کامل تپیک‌اند و با ماهیت کامل اجتماعی‌شان مجسم گردیده‌اند. آنان در مسیر حوادث داستان، تغییرات جزئی و جنبه‌های گوناگون طبیعت تثبیت شده خود را آشکار می‌سازند. ثبات روانی، یک از یژگیهای شخصیت‌های تاکه‌ری نیز هست زیرا این شخصیتها در زمینه گسترده زندگی روزانه نمایانده می‌شوند. تاکه‌ری ضمن درهم آمیختن طنز و توصیف آداب و اخلاقیات، در بعضی از جنبه‌های طبیعت شخصیت‌های خود اغراق می‌کند و چندان توجهی به زیر ساخت روحیات و عواطف آنان ندارد و به همین راضی است که برانگیزه‌های اجتماعی رفتار آنان تأکید کند. بکی شارب که وجودش نمونه‌ای از یک بورژوازی بُرش‌دار است، در سراسر داستان بازار *جلوه‌فروشی*^{۱۸۰} موافق طبیعت اجتماعی‌اش رفتار می‌کند و خصوصیات عام روانی را در شرایط گوناگون از خود بروز می‌دهد و هیچ وقت از حالت خودش خارج نمی‌شود. این زن، بیشتر به دلیل اینکه با انرژی فراوان پیشرفتهای خود را دنبال می‌کند، و نه به‌عنوان یک بررسی روانی، جالب توجه است. هنری اسموند رک‌گو و درستکار، بی‌آنکه از لحاظ روحی تغییری پیدا کند در جنگها و توطئه‌های طرفداران جیمز دوم، با ماجراهای بی‌شمار رو برو می‌گردد. حتی پندنیس هم با وجود تمامی حیل‌هایی که بخت کینه‌جو برای او به کار می‌بندد، هیچ‌گونه تغییری نمی‌کند. هیث کلیف عامی و تلخکام، که قهرمان بزرگ داستان *بلندیهای*

178. *Mirgorod*

179. *Dead Souls*

180. *Vanity Fair*

بسادخیز^{۱۸۱} اثر امیلی برونته است و می‌خواهد به دلیل ناملایماتی که زندگی و مردم بر او روا داشته‌اند دست به انتقام خشمگینانه بزند و از پایان غم‌انگیز تسلیم خودش رنج می‌برد، در پایان داستان، همان آدم افسرده و تلخکام است که در اول داستان می‌بینیم و فقط به مدد اعمال او و برخی اعترافات کوتاه شخصی‌اش می‌توانیم از آنچه که در درون روح وی می‌گذرد با خبر شویم.

شخصیتهای کاملاً تپیک دیکنز، ثمرهٔ تحلیل جامعی است که او از انگیزه‌های بنیادی زندگی به عمل می‌آورد. همچنانکه او آگاهی بیشتری بر جنبه‌های منفی ترقیات سرمایه‌داری و دموکراسی بورژوایی که در انگلستان به کمال رسیده بودند به دست می‌آورد، آثار زمان را می‌توان دید و خوش‌بینی اولیهٔ او تدریجاً زیر پوششی از ابرهای دل‌تنگ کننده می‌ماند، فکاهیات جای خود را به کنایه‌های غم‌انگیز و خندهٔ محض هم جای خود را به طنز خشم‌آگین می‌سپارد. الگوی خوش‌نما و سطحی روابط انسانی که تضادهای اجتماعی را تا سطح مبارزهٔ بین نیروهای خیر و شر، مردم مهربان و مردم ستمگر و اراذل سنگدل تنزل می‌داد، از ویژگیهای آثار اولیهٔ او به شمار می‌رفت و تا اندازه‌ای با تجسم بی‌گذشت و حقیقی زندگی طاقت‌فرسای توده‌های زحمتکش وفق می‌داد، تدریجاً تحت تأثیر شناخت تکامل‌یابندهٔ نو‌یسنده از ماهیت روابط اجتماعی بورژوایی از هم پاشید. دیکنز که مانند دیگر رئالیستهای انتقادی می‌دانست که جامعه عرصهٔ مبارزه بین منافع متضاد انسانها است، به هیچوجه راضی نمی‌شد که این موضوع اساسی را دست‌نخورده بگذارد. او در آثار بعدیش منافع را به هیچوجه به عنوان یک عامل اخلاقی مورد بررسی قرار نمی‌دهد بلکه مفهوم مبارزهٔ اجتماعی را با مضمون واقعی طبقاتی درهم می‌آمیزد و به تضاد منافع ثروتمندان و فقرا، طبقات حاکم و مردم، سرمایه‌داران و پرولتاریا در زندگی پی می‌برد. او از تجسم کمبودهای فردی و انتقاد برخی جنبه‌های زندگی بورژوایی، چه وضعیت کارگاههای خیریه و یتیم‌خانه‌ها باشد (مانند داستان الیور توئیست^{۱۸۲}) و چه وضعیت آموزش و پرورش (مانند داستان نیکولاس نیکلی^{۱۸۳})، به تجسم انتقادی روابط اجتماعی سرمایه‌داری به‌طور کلی، زندگی زناشویی و خانوادگی بورژوایی (داهبی و سر^{۱۸۴}) عدالت و قانون (به‌خانهٔ قانون زده^{۱۸۵})، ماشین دولت و دستگاه اعمال زور (دوریت کوچولو^{۱۸۶}) با توصیف مشهورش دربارهٔ «ادارهٔ دور سرگردانی» و زندان مارشال سی) و نظام کارخانه‌ها و وضع طبقهٔ کارگر (روزگار

181. *Wuthering Heights*183. *Nicholas Nickleby*185. *Bleak House*182. *Oliver Twist*184. *Dombey and Son*186. *Little Dorrit*

رنالیم وتاریخ ۱۱۳

تنگدستی^{۱۸۷}) می‌پرداخت. دیکنز جامعه بورژوازی را از یک نظرگاه دموکراتیک انتقاد کرد، به شخصیت‌های مطلوب خود یعنی شخصیت‌هایی که از میان مردم برگزیده شده بودند خصوصیات پاک اخلاقی، زیبایی معنوی و مهربانی داد و شخصیت‌های نماینده طبقات حاکم را به صورت افرادی ستمگر، بی‌عاطفه، تجاوزکار و خودپرست نشان می‌داد دیکنز فقر و سیه‌روزی مردم اعماق جامعه را که طبقات متمول، در نتیجه استثمار شدید، آنها را از ابتدایی‌ترین حقوق نیز محروم کرده بودند، نشان داد. او مهم‌ترین و خطرناک‌ترین نتیجه ترقیات سرمایه‌داری را غیرانسانی شدن انسان در اثر خودپرستی و منافع خصوصی بورژوازی می‌دانست. او در داستان هارتین چازل ویت^{۱۸۸} با اشاره به مدافعان رنگارنگ نظام موجود، از سودگرایان و مالتوس‌گرایان گرفته تا اخلاقیون دینی و هواداران پارلمان، که نظام روابط اجتماعی بورژوازی را به طور کامل موافق خواسته‌های طبیعت انسان می‌دانستند اینطور می‌گوید: آه! شما ای فریسی‌های هزار و نهصدمین سال معرفت مسیح، که قیل و قال کنان به طبیعت انسان متوسل می‌شوید، نخست مواظب باشید که این طبیعت، انسانی باشد. به هوش باشید که طبیعت انسان، در دورانی که شما غنوده بودید و نسل‌ها به خواب رفته بودند، به هیبت طبیعت جانوران درنده درنیامده است.^{۱۸۹} جهان‌نگری و اخلاقیات بورژوازی با آن دورویی و تعصب‌شان، همچون اسیدی سوزاننده بر روح انسان اثر گذاشت و آن را سنگدل، بی‌عاطفه و نسبت به سرنوشت دیگران بی‌تفاوت کرد. این در مورد آقای دامبی - یکی از شخصیت‌های فراموش‌نشده‌ی یک سرمایه‌دار که می‌توان در ادبیات جهان یافت - پیش از «گرایش» تازه‌اش، صدق می‌کند. این مطلب در مورد تمامی دیگر شخصیت‌های منفی آثار دیکنز - اوریا‌هیپ و کارتر، رالف نیکلپی و مورد ستون، مردل و جوناس چازل ویت - نیز صدق می‌کند. اما سرمایه‌داری فقط طبیعت انسان را تحریف و دگرگون نمی‌کند: با برده کردن توده‌ها و محکوم کردن میلیون‌ها زحمتکش به فقر و تنگدستی، و پی افکندن ثروت و رفاه طبقات متمول برگرده‌خونین و عرق‌آلود آنان، تضادی لاینحل بین ستمگران و ستمدیدگان پدید می‌آورد، تضادی که عواقب مستقیم آن متوجه خود سرمایه‌داری است. تحلیل زندگی در نظام سرمایه‌داری با وجود تضادهای واقعی آن، دیکنز را همچون دیگر نویسندگان رنالیست، به کشف تضادی نوین در بطن تاریخ و زندگی رهنمون شد، و آن تضاد بین کار و سرمایه بود که اهمیتی تعیین‌کننده داشت.

تضادهای دهان‌گشوده ترقیات سرمایه‌داری، در اواسط سده نوزدهم آشکار گردیدند: بورژوازی در همه جا، چه معدنچیان و یلز و بافندگان سیلزی فرانسه، چه

صنعتگران آلمان یا کارگران کارخانه های آهن و فولاد شفیلد دست و پای پرولتاریا را به نظام کارخانه ای بست و او را به زندگی کمرشکن، طاقت فرسا و تحمل سختیهای کشنده واداشت. توحش خونسردانه و حسابگرانه استثمار، مبارزه طبقاتی را تشدید کرد و به پیدایش یک حالت انقلابی منجر گردید که در سال ۱۸۴۸ یعنی سال انقلابها به اوج خود رسید و نیروهای نوین اجتماعی یعنی توده های دهقانان به رهبری پرولتاریا را وارد عرصه فعالیت های تاریخی کرد. شرایط آن زمان نه فقط برای تشکیل شعور انقلابی طبقه کارگر بلکه برای تشکیل خودآگاهی فلسفی و سیاسی طبقه کارگر نیز آماده بود.

ایده ثلوهگهای بورژوازی همچنان تولید سرمایه داری را با تمام عواقبش—مبارزه طبقاتی، نابرابری اجتماعی، تقسیم جامعه به دو بخش ثروتمندان و فقرا و استثمار شوندگان—یگانه نظام بهنجار، عادلانه و در واقع یگانه نظام ممکن تولید می دانستند. ولی در این زمان، سوسیالیسم علمی دست اندر کار اثبات شیوه ای دیگر در سازماندهی تولید به جای نظام تولید سرمایه داری بود، شیوه ای که بر پایه اصل مالکیت عمومی، روابط اجتماعی جدیدی پی ریزی می کرد. سوسیالیسم علمی با پیوستن به جنبش کارگران، شناخت هدف را برای این جنبش به ارمغان آورد و سوسیالیسم را از صورت یک رؤیای زیبا به صورت علمی درآورد که اسرار تکامل تاریخی و قوانین راهنمای آن را فاش کرد و بدینقرار یک اسلحه تئوریک به دست کارگران جهان داد که آنان را به دگرگون کردن روابط اجتماعی توانا می سازد. لیکن، نظرات مربوط به کمونیسم علمی، بلافاصله در جنبش طبقه کارگر راه نیافت. در آستانه انقلابهای سال ۱۸۴۸ و سالهای پس از آن، جنبش کارگران هنوز تحت تأثیر تئوریهای رنگارنگ اجتماعی بود و می بایست انبوه توهمات بورژوا-دموکراتیک و انقلابی-دموکراتیک را از خود دور کند. ولی در همین سالها بود که شبخ کمونیسم بر عرصه تاریخ جهان سایه افکند و تدریجاً در پیکارهای قهرمانانه طبقاتی پرخون تر گردید و در اقدام سترگ پرولتاریای روس که نخستین طبقه ای بود که به پی افکندن جامعه نوین پرداخت، شکل واقعیت به خود گرفت.

در سالهای پیش از انقلاب، نظرات گوناگونی در جنبش طبقه کارگر جریان داشتند: از اندیشه های مربوط به کمونیسم مساوات طلبانه که از نظرات بابویستها ریشه گرفته بود و توسط برابری طلبان فرانسه و پشتیبانان «کمونیسم قاشقی» (لوفل کومونیسموس) به کار بسته می شد، تا عقاید ارائه شده به وسیله سوسیالیسم مسیحی و تئوریهای سوسیالیسم تخیلی که بازار ۱۸۹ و آنفانون ۱۹۰، تئودور دزامی ۱۹۱ و کابه ۱۹۲ و

رنالیم و تاریخ ۱۱۵

تئوریسینهای خرده بورژوازی یعنی لوئی بلان^{۱۹۳} و پرودون^{۱۹۴} پایه گذار آنارشیسم ارائه کرده بودند. طبقه کارگر هنوز ایمان به امکان تحقق دموکراسی بورژوایی و ظرفیت آن برای تکامل را از دست نداده بود. این طبقه، باز هم باور داشت که چنانچه طبقات حاکم بتوانند وضع اسفناک مردم را از نزدیک ببینند، به کمک آنها خواهند آمد و بارهای سنگین آنان را از دوش شان برخواهند داشت. جنبش چارلیستی انگلستان نیز که لنین آن را نخستین جنبش انقلابی پر دامنه و حقیقتاً توده‌ای با ماهیتی سیاسی می‌نامید با همین توهمات توأم بود. در شعر شاعران این جنبش — ابه نزالیوت^{۱۹۵} که اشعارش وسیعاً با مبارزه برای لغو قوانین غلات ارتباط دارد، تاهس کوپر^{۱۹۶}، جرالدهاسی^{۱۹۷} و ارنست جونز^{۱۹۸} — انگیزه‌های انقلابی با انگیزه‌های بشردوستانه درهم آمیخته است و مخالفت با استبداد، در کنار عدم مقاومت و گذشت عمومی دیده می‌شود. وایت لینگرها یعنی برابری طلبان آلمان و هروگ^{۱۹۹} و فرایلیگرات شاعرانی که با جنبش کارگران پیوند داشتند، با همین توهمات مشخص می‌شوند. در اشعار هاینه نیز که نماینده دوره دوم جنبش رمانتیک برخاسته از حالت انقلابی جامعه بود، این توهمات منعکس شده است. هاینه که خیلی خوشحال بود از اینکه او را به دلیل حملات شدیدش به رمانتیسیسم ارتجاعی و به دلیل انتقاد «غیر رمانتیک» اش از بورژوازی، «رمانتیسیست بی خلعت» می‌نامیدند، درباره خودش چنین می‌گوید: «با وجود پیکارهای خونیم با رمانتیسیسم، همواره یک رمانتیسیست بوده‌ام و حتی خیلی بیشتر از آنچه خودم انتظار داشتم رمانتیسیست بودم.»^{۲۰۰} ولی با گفتن این جمله درباره کمونیستها توانست آگاهی شگرف تاریخی خود را بروز دهد: «کمونیستها، نیرومندترین حزب جهان را تشکیل می‌دهند و اگر شنیده می‌شود که هنوز دوران آنان فرانسیده، حرفی است کاملاً منطقی، ولی انتظار شکیبانه برای کسانی که آینده به آنان تعلق دارد، به معنای اتلاف وقت نیست.»^{۲۰۱}

تضاد بین سرمایه و کار، تدریجاً به صورت مسأله اصلی تاریخ درمی‌آمد و اندیشه اجتماعی یا ادبیات، دیگر نمی‌توانستند آنرا نادیده بگیرند. و کاملاً طبیعی بود که این مسأله نخست در داستانهای رنالیستی نویسندگان انگلیسی بررسی شود زیرا انگلستان در

193. Louis Blanc 194. Proudhon 195. Ebenezer Elliott

196. Thomas Cooper 197. Gerald Massey

198. Ernest Jones 199. Herwegh

200. Henry Heine, *De l'Allemagne*, T. 2, Paris, 1855, p. 243.

201. Henry Heine, *Œuvres Complètes*, Lutèce, Paris, 1859, pp. XI-XII.

آن زمان پیشرفته‌ترین قدرت صنعتی اروپا به‌شمار می‌رفت و در نتیجه، تضادهای سرمایه‌داری در آنجا از همه جا برجسته‌تر بودند.

نه فقط رئالیستهای انتقادی—مانند شارلوت برونته که داستانش به‌نام *شرلی* ۲۰۲ کشنده‌اش می‌تواند شرافت انسانی خود را سالم نگهدارد، یا الیزابت گاسکل ۲۰۳ که داستانش به‌نام *ماری بارتون* ۲۰۴ تصویر حقیقی و تکان‌دهنده از زندگی کارگران بافندگیهای لانکشایر ارائه می‌دهد و سندی است بزرگ بر محکومیت نظام سرمایه‌داری—بلکه رئالیستهای بورژوایی نیز مجبور شدند به‌پژوهش در وضعیت طبقه کارگر بپردازند تا بتوانند نتایجی را که مبارزه این طبقه برای آینده بورژوازی خواهد داشت درک کنند. *دیزرائلی* ۲۰۵ در داستان خود به‌نام *سیبیل* ۲۰۶ در تجسم وضع وحشتناک زندگی پرولتاریای انگلستان، آنچنان آگاهی و وسعت بینشی از خود نشان داد که نظیرش را در هیچیک از ایده‌نولوگهای امروزی بورژوازی نمی‌توان یافت. او شخصیت‌هایش را از میان افرادی برگزید که عضو جنبش چارتیستی بودند، و توانست تقسیم جامعه به دو گروه یعنی فقرا و اغنیا را که به‌قول خودش آنچنان از هم جدا هستند که گویی در دو کره مختلف زندگی می‌کنند، بپذیرد. لیکن، دیزرائلی معتقد بود که تضاد طبقاتی را به‌مدد اصلاحات جزئی، بهبود بخشیدن به وضع زندگی فقرا و دادن برخی امتیازات به پرولتاریا می‌توان حل کرد. برای تحقق این نظرش، او به احساسات بشردوستانه طبقات حاکم و اطاعت کارگران اهمیت می‌داد. خانم *هارت مارتینو* ۲۰۷ در مجموعه چند جلدی خود به‌نام توضیحاتی درباره اقتصاد سیاسی ۲۰۸ نظریه مشابهی ارائه کرد. او در داستان *خوشبختی و بدبختی در گارولوج* ۲۰۹ آشکارا کوشیده است با این استدلال که خانواده‌های پرجمعیت موجب فقر می‌شوند، عقاید مالتوس را به کارگران بقبولاند. او کارگران را به دست برداشتن از مبارزه متشکل سیاسی (در داستان *اعتصاب در منچستر* ۲۱۰) دعوت می‌کرد و بورژوازی را نیز به کاستن از سنگینی بار مالیاتها (برای یکی و برای همه ۲۱۱) و بالا بردن تعداد مؤسسات خیریه (عموزاده مارشال ۲۱۲) پند

202. *Shirley* 203. *Elizabeth Gaskell* 204. *Mary Barton*
 205. *Disraeli* 206. *Sybil* 207. *Harriet Martineau*
 208. *Illustrations of Political Economy*
 209. *Weal and Woe in Garveloch*
 210. *A Manchester Strike* 211. *For Each and for All*
 212. *Cousin Marshall*

رنالیسم وتاریخ ۲۱۷

می داد. آثار هاریت مارتینو که به شیوه‌ای دوست داشتنی و جالب و همچنین با اطلاعات کافی درباره محیط کار طبقه کارگر و زندگی روزانه زحمتکشان و تا اندازه‌ای آمیخته با احساسات نوشته شده‌اند - ولی از اغراقی که در آثار یوجین سو^{۲۱۳} دیده می‌شود اجتناب می‌ورزد - در میان مردم کتابخوان، شهرتی فراوان به دست آوردند.

رنالیستهای انتقادی، که معنای تضاد بین کار و سرمایه را کشف کرده بودند، تصویری روشن از چگونگی مبارزه با این تضاد و حل آن نداشتند. الیزابت گاسکل و کینگزلی^{۲۱۴} نویسنده داستانهای خمیر ترش^{۲۱۵} و آلتون لاک^{۲۱۶} راه حل را در سوسیالیسم مسیحی جستجو می‌کردند. شارلوت برونته و دیکنز هم در خصوصیات اخلاقی، نوع دوستی و نیکی انسان به دنبال نیرویی می‌گشتند که با نظام بورژوازیی قرینه باشد. دیکنز در داستان روزگار تنگدستی قدرت برابر کننده نظام سرمایه داری را - البته با استفاده از تصویر کلی شهر صنعتی کاکتاون برای مجسم کردن تمدن بی روح سرمایه داری و انگ ضد انسانی زدن به ثوربهای سودجویانه در شخصیت گراند گریند و باندربی - در نقطه مقابل انسانیت بلاک پول و مهربانی بی پایان سسی و خلوص نظرگاه اخلاقی خودش و محکومیت انسان گرایانه سرمایه داری قرار داد.

نویسندگان دوره کلاسیک رنالیسم انتقادی، برای پیدا کردن درست‌ترین راه حل تضاد بین کار و سرمایه، یعنی پیدا کردن راهی که به پیروزی نهایی پرولتاریا منجر شود - که خود نیز صمیمانه با این طبقه همفکری و همدردی می‌کردند - به حد کافی این تضادها را عمیقاً بررسی نکردند. این، تا اندازه‌ای ناشی از ماهیت ابهام آلود نظرات خود آنها بود که به آنان امکان اینگونه پیش بینی را نمی‌داد و تا اندازه‌ای هم از اینجا ناشی می‌شد که هنوز هم توهمات بی شمار تخیلی، انقلابی - دموکراتیک و بورژوازیی برجیش طبقه کارگر مسلط بود. جمع بندی تجربه کارگران و در آمیختن آن با سوسیالیسم علمی برای پی ریزی نظریه‌ای که راه پیروزی کارگران را هموار کند، به نوبه مارکس و انگلس نیاز داشت.

لیکن رنالیسم انتقادی در دوره کلاسیک تکامل خود توانست ماهیت نظام نوین سرمایه داری را که بر ویرانه‌های دنیای فئودالی بنیان گرفته بود جذب کند. رنالیسم انتقادی با وضوح بی‌امان و هنرمندی و فراستی بی‌مانند، در بطن تضادهای بورژوازیی نفوذ و آنها را مجسم کرد. رنالیستها توجه خود را به تمامی عرصه‌های زندگی خصوصی و اجتماعی معطوف کردند و با کمال بخشیدن به شیوه رنالیستی، شرحی حقیقتاً

213. Eugene Sue

214. Kingsley

215. Yeast

216. Alton Lock

دایرةالمعارف گونه در باره یک عصر کامل تاریخی، زندگی و اخلاقیات، آرمانها، و تیپهای مردم آن از خود به جای گذاشتند و ویژگیهای پایدار نظام سرمایه داری و روحیه بورژوازی را جمع بندی کردند. آثار آنان سرشار است از نظریه تکامل - نظریه ای که زندگی و جامعه را در تجسم ادبی، پدیده هایی متغیر و متحرک و تکامل یابنده می داند. بدینسان، آثار آنان نمایانگر نوعی تاریخ گرایی خود انگیخته ذاتی است - کیفیتی که در اندیشه بورژوازی معاصر، اثری از آن دیده نمی شود. آنان برای آشکار کردن مبارزه طبقاتی و مبارزه بین منافع مادی، برخورد منافع متضاد را که باعث جدایی و بیگانگی مردم از یکدیگر می شود، نشان دادند. آنان در عصر رقابت «آزاد»، عمدتاً به بررسی نتایج ترقیات سرمایه داری که موجب جدائی و بیگانگی بود پرداختند و توجه شان به پدیده های متحدکننده در بطن نظام سرمایه داری، بسیار جزئی بود.

اشتیاق به تفسیر ترکیبی واقعیت که مختص اندیشه مترقی اجتماعی در نیمه نخست سده نوزدهم بود، از ویژگیهای رئالیسم انتقادی در دوره کلاسیک هم به شمار می رفت. ولی رئالیسم انتقادی چون نمی توانست تضاد اصلی جامعه سرمایه داری یعنی تضاد بین کار و سرمایه را با تمام پیامدهای تاریخی اش نشان دهد، به این ترکیب نیز دست نیافت. کتاب سرمایه اثر مارکس و تئوریهای کمونیسم علمی، تفسیر ترکیبی تاریخ، قوانین کلی و گرایشهای آن و چشم اندازهای واقعی تکامل آن را روشن و ثابت کردند که سرچشمه های تقسیم طبقاتی و مبارزه طبقاتی را باید در ساختمان اقتصادی جامعه جستجو کرد. فقط شیوه رئالیسم سوسیالیستی که وارث و تکامل دهنده دستاوردها و کشفهای هنرشناختی رئالیسم انتقادی بود توانست واقعیت را به صورتی ترکیبی مجسم کند.

رئالیسم انتقادی از لحاظ شیوه پژوهش هنری در واقعیت و همچنین از لحاظ نظرات اجتماعی به رئالیسم سوسیالیستی کمک کرد. ارزیابی مارکس و انگلس از میراث ماتریالیسم فرانسه، هم در باره سنتهای کلاسیک رئالیسم انتقادی صادق است هم در باره اهمیت آن برای شکل گیری رئالیسم سوسیالیستی. مارکس و انگلس نوشتند: «برای اینکه از روی تعالیم ماتریالیسم در باره خوبی اولیه و قدرت مساوی فکر انسانها، نیروی بیکران تجربه، عادت و آموزش و پرورش، و تأثیر محیط در انسان، اهمیت عظیم صنایع، توجیه خوشی ها و غیره، به چگونگی ضرورت رابطه ماتریالیسم با کمونیسم و سوسیالیسم بی ببریم، لزومی به نفوذ زیاد در درون آن نیست. اگر انسان کل شناخت و احساسهای خود را از دنیای حواس و تجربه ناشی از آن به دست می آورد، دنیای تجربی را باید آنچه ساخت که در آن، انسان آنچه را که حقیقتاً انسانی است تجربه و به آن عادت کند و از وجود خودش به عنوان یک انسان، آگاه گردد. اگر نفع را که محور

رنالیسم و تاریخ ۱۱۹

تمامی اخلاقیات است به درستی بشناسیم، نفع خصوصی انسان را باید چنان تنظیم کرد که با منافع بشریت تطابق داشته باشد... اگر محیط به انسان شکل می دهد، همان محیط را باید دارای ماهیتی انسانی کرد.»^{۲۱۷}

اینگونه نظرات را تقریباً در آثار تمامی کلاسیکهای رنالیسم انتقادی می توان یافت. آنان که فرزندان زمان خود بودند و نمی توانستند از اشتباهات و پیشداوریهای زاینده شرایط تاریخی شکل دهنده شعور خویش برحذر باشند و هیچگونه تصور روشن سیاسی درباره چگونگی دگرگون کردن جامعه نداشتند، به بیان اعتراض توده ها علیه شرارت های سرمایه داری پرداختند. ماهیت اخلاقی آثار آنان با گرایشهای مدافع ایده نولوژی بورژوازی در تضاد بود، به طوری که با وجود محدودیتها و گاه نادرستی نظرات سیاسی شان، هنرشان ماهیتاً دموکراتیک بود چون بطور عینی با منافع توده هایی که با تجاوزات سرمایه داری بر حقوق انسان مبارزه می کردند تطابق داشت. آثار آنان که مرحله ای ضرور در تکامل ادبیات به شمار می رود، راه را برای شیوه نوین هنری یعنی رنالیسم سوسیالیستی هموار کرد.

هرچند بورژوازی توانست انقلابهای سال ۱۸۴۸ را سرکوب کند، برای ایده نولوگهای بورژوازی روشن شد که مسأله کارگران، به صورت مسأله محوری تاریخ درآمده بود و آینده سرمایه داری نیز وابسته آن است. بورژوازی دریافت که علیرغم پیشرفتهای علمی و صنعتی، علیرغم استحکام سرمایه داری، شکوفا شدن تجارت و تقویت مواضع سیاسی طبقات متمول، نیرویی در بطن جامعه سرمایه داری در حال تکامل بود که خطری بسیار واقعی برای تمامی نظام روابط اجتماعی مبتنی بر استثمار به شمار می رفت. بورژوازی متوجه آغاز زوال فرهنگ بورژوازی نیز شده بود.

نیچه، با آن صراحت معمولی اش، مسأله کارگران را علت اصلی زلزله ای می دانست که بنای عظیم ظاهراً مستحکم تمدن بورژوازی را به لرزه در آورد. او در کتاب *غروب خدایان*^{۲۱۸} می نویسد: «کارگر را برای مبارزه آماده کرده اند، به او حق تشکیل اتحادیه و حق سیاسی برای رأی دادن داده اند، پس دیگر جای تعجب نیست که او زندگی خود را ناگوار بداند. اما آنان چه می خواهند؟... اگر انسان بخواهد به یک هدف معین برسد باید وسایل لازم برای دست یافتن به آن هدف را فراهم کند. کسی که می خواهد برده داشته باشد ولی با وجود این آنها را مثل یک ار باب آموزش می دهد، یک احمق تمام عیار است.»^{۲۱۹}

217. K. Marx, F. Engels. *The Holy Family*, Moscow, 1956, pp. 175-76.

218. *Götzen-Dämmerung* 219. F. Nietzsche, *Werke in Drei Bänden*, Zweiter Band, München, 1962, S. 1017.

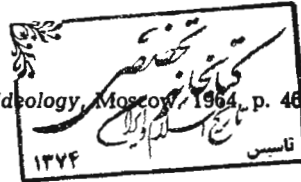
نیچه یکی از نخستین ایده‌نولوگها و مدافعان سرمایه‌داری بود که متوجه نخستین نشانه‌های زوال دموکراسی بورژوایی شد. او در استدلالهای خود تمامی کوشش‌اش را برای تقویت مواضع طبقات حاکم به کار می‌برد و می‌کوشید میل به قدرت را در بورژوازی برانگیزد و «وسیله مناسب» برای رسیدن به هدف یعنی تبدیل توده‌ها به برده‌های مطیع را فراهم کند. لیکن، او تنها کسی نبود که به بحران قریب‌الوقوع پی برده بود. چون تا زمانی که قیمت سهام در بازار بورس بالا بود و سیاستمداران و اقتصاددانان بورژوایی شکوفایی همیشگی سرمایه‌داری را پیش‌بینی می‌کردند، تا زمانی که ثمرات فعالیت‌های تب‌آلود اقتصادی به شکل رشد صنایع به ظهور می‌رسید و سرمایه‌مالی می‌توانست امپراتوریهای نیرومند مالی تشکیل دهد تا شاخکهای خود را به سوی کشورهای آنسوی دریاها بگسترند و به انقیاد کشورها و ملت‌های جدیدی در افریقا و آسیا توفیق یابند، تا زمانی که این گسترش اقتصادی تصور پایان‌ناپذیر بودن قدرت دنیای سرمایه‌داری را دامن می‌زد، در همان حال، روندها و تحولاتی پیچیده در ژرفای شعور اجتماعی جامعه سرمایه‌داری رخ می‌داد که دال بر آشفتگی و بی‌قراری تمامی نظام سرمایه‌داری بود. سرمایه‌داری تمام شکفته، نه فقط از هم‌پاشیدگی عمومی و تمرکز توجه فرد بر خود را به ارمغان آورد بلکه روند بیگانگی نیروهای اجتماعی از انسان را نیز قویاً شدت بخشید، روندی که به ویژه در مرحله تکامل انحصاری و امپریالیستی سرمایه‌داری، به صورت یکی از ویژگی‌های پایدار آن در آمد.

مارکس در کتاب ایده‌نولوژی آلمان^{۲۲۰} روند بیگانگی انسان از نیروهای اجتماعی را چنین تعریف کرده است: «قدرت اجتماعی، یعنی نیروی افزایش یافته تولید، که از طریق همکاری افراد گوناگون به دنبال تقسیم کار به ظهور می‌رسد، در نظر این افراد که همکاری‌شان داوطلبانه نیست بلکه به‌طور طبیعی میسر شده است، نه به‌مثابه قدرت متحد شده خودشان بلکه به‌مثابه نیروی بیگانه و خارج از وجود خودشان تجلی می‌کند که اینان هیچ‌گونه اطلاعی از منشأ و هدف آن ندارند و در نتیجه نمی‌توانند کنترلش کنند، که برخلاف میل اینان از چندین دوره و مرحله می‌گذرد که نه فقط از اراده و عمل انسان مستقل است بلکه حاکم مطلق انسان نیز هست.»^{۲۲۱}

این روند بیگانگی قویاً بر تمام جنبه‌های شعور تأثیر گذاشت و به انواع تصورات خرافاتی و توهم‌آمیز در باره واقعیت و روابط انسان با آن دامن زد. این روند با پیچیدگی روز افزون زندگی اجتماعی، رشد تقسیم کار که تمامی قشرهای مردم را از یکدیگر جدا

220. *The German Ideology*

221. K. Marx and F. Engels, *The German Ideology*, Moscow, 1964, p. 46



رنالیم وتاریخ ۱۲۱

می‌کند، تکامل فنون و صنایع و ژرف‌تر شدن تقسیم طبقاتی، ملی و فرهنگی، شدت یافت. برای شعور انسان بیگانه، به دست آوردن تصویری یکپارچه از پدیده‌های زندگی، روز به روز دشوارتر می‌شد و در عوض، این پدیده‌ها به مثابه اجزاء جدا از هم مشاهده می‌شدند. لنین نوشت: «هر تولید کننده منفرد در نظام اقتصادی جهان، می‌داند که به نحوی از انحاء، تغییری در تکنیک تولید ایجاد می‌کند؛ هر کارخانه دار هم می‌داند که بعضی کالاها را با بعضی کالاها مبادله می‌کند؛ اما این تولید کنندگان و این کارخانه داران نمی‌دانند که با همین کارهایشان هستی اجتماعی را دگرگون می‌کنند... وجود اجتماعی از شعور اجتماعی مردم مستقل است. این که شما زندگی می‌کنید و به سر کار می‌روید، بچه‌هایی به دنیا می‌آورید، محصولات را تولید و مبادله می‌کنید، موجب پیدایش زنجیری از رویدادهای عینی و ضروری می‌شود و آن زنجیر تکامل است که از شعور اجتماعی شما مستقل است و شعور اجتماعی شما هرگز به‌طور کامل به شناخت آن نایل نمی‌آید.»^{۲۲۲}

لیکن، بیگانگی انسان از نیروی تولیدی و اجتماعی، پدیده‌ای تاریخی بود که با شرایط و یژه تولید سرمایه‌داری پیوند داشت. مارکس ضمن بررسی راهها و وسایل غلبه بر بیگانگی، در مقاله‌ای به نام *در باره مسئله یهود* این‌طور می‌نویسد: «فقط زمانی که انسان منفرد واقعی، شهروند انتزاعی را به درون خود ببرد، زمانی که به‌عنوان یک انسان و یژه در زندگی روزانه‌اش، در کار خصوصی‌اش و در موقعیت و یژه‌اش به‌صورت یک انسان نوعی در آید؛ فقط زمانی که نیروهای خود را به‌عنوان نیروهای اجتماعی بشناسد و سازمان دهد به‌نحوی که از آن پس نیروی اجتماعی را به‌عنوان نیروی سیاسی از خودش جدا نداند، فقط آن زمان است که آزادی انسان تحقق می‌پذیرد.^{۲۲۳} به بیان دیگر، بیگانگی انسان از نیروی اجتماعی، سرانجام فقط در شرایط جامعه کمونیستی از بین می‌رود، جامعه‌ای که در آن تمامی موانع موجود بین شعور فرد و شعور جامعه از میان برداشته می‌شود و نتایج زیانبار بیگانگی در جریان مبارزه سیاسی علیه سرمایه‌داری محو خواهد شد. بدینسان، شعور انقلابی که به تئوری پیشرفته علمی مجهز است، از توهمات که روند بیگانگی در شعور انسان پدید می‌آورد میرا است. شعور مترقی و انقلابی، واقعیت را آنچنان که هست، مشاهده و درک می‌کند.

اما شعور نوده‌ها می‌تواند به‌مشاهده و درک مکانیسم روابط اجتماعی، گرایشهای تکامل اجتماعی و ماهیت نظرات و اعتقادات طبقات مختلف نه فقط در دوره

222. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 14, p. 325.

223. K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd. 1, S. 370.

۱۲۲ تاریخ رئالیسم

تشدید مبارزات و پیکارهای طبقاتی، بلکه در دوره‌ای که این شناخت در اثر فعالیت حزب انقلابی مجهز به تئور کمونیسم علمی از خارج در آن نفوذ می‌کند نیز نایل آید. بدین ترتیب، روند بیگانگی فقط به‌طور کامل در شعور بورژوازی که واقعیت را تحریف می‌کند و مفاهیمی دروغین در باره جامعه، طبیعت و انسان و روابط میان آنها در عرصه‌های گوناگون ایده‌نولوژیک ارائه می‌دهد، تکامل می‌یابد.^{۲۲۴} مفهوم تاریخ و نیروهای تعیین‌کننده مسیر آن نیز دگرگون می‌شود. نظریه تکامل و نظریه ترقی، که از ویژگی‌های ایده‌نولوژی بورژوازی در مراحل اولیه آن به‌شمار می‌روند در دوره سرمایه‌داری رشد یافته، میدان را برای نظریه پایداری روابط اجتماعی مبتنی بر نابرابری اجتماعی خالی می‌کنند.

ایده‌نولوژی‌های بورژوازی اکنون این نظریه را که پیروزی نهایی سرمایه‌داری لزوم دگرگونی و تجدید سازمان جامعه را از میان برداشته است، بدیهی و بی‌چون و چرای می‌دانند. همانطور که پتوفی شاعر بزرگ و انقلابی مجار ضمن حمله به مدافعان سرمایه‌داری می‌گوید:

پیامبران دروغین مدعی اند که ما رسیده‌ایم
به ساحل دور دست آرزوهایمان
می‌گویند سرزمین موعود، همینجاست،
وراهی دراز و بس دراز در پشت ما است.

در واقع، تاریخ دانان فرانسه که پیش از همه به وجود مبارزه طبقاتی پی بردند استدلال می‌کردند که این مبارزه با پیروزی بورژوازی قطع می‌شود، در حالی که فیلسوفان و جامعه‌شناسان پوزیتیویست، جامعه و شعور را چیزی پایدار و تغییرناپذیر می‌دانستند که به گفته کنت «تابع قوانین بی‌تغییر طبیعت» است. پشتیبانان داروینیسم اجتماعی، مبارزه طبقاتی را به مبارزه برای بقا تنزل دادند و بدین طریق امکان هرگونه دگرگونی در نظام اجتماعی را انکار کردند، چون مبارزه‌ای که آنان در نظر داشتند،

۲۲۴. فیلسوفان بورژوازی معاصر مانند بیگو Bigo و کالوه Calves پدران بسوی فرانسوی، که در کتابهای خود به بررسی ماهیت انقلابی مفهوم بیگانگی می‌پردازند در کتابهایشان به نامهای مارکسیسم و انسان‌گرایی و اندیشه کارل مارکس، به ترتیب، نخست می‌کوشند این مفهوم را از مضمون انقلابی اش نهی کنند و ثانیاً ضمن کوشش برای اینکه مارکسیسم را به مثابه فلسفه‌ای اخلاقی جلوه دهند، مضمون آن را به تئوری بیگانگی محدود می‌کنند. اینگونه نظرات، بطور مستدل و تکان‌دهنده در کتابهای مارکسیستی معاصر انتقاد شده‌اند در اینجا ما فقط تا آن اندازه به بررسی بیگانگی می‌پردازیم که با تکامل رئالیسم ارتباط داشته باشد (نویسنده).

ماهیتاً، فقط در چارچوب نظام موجود و به شکل پیکار برای رسیدن به عالیترین سطح رفاه مادی، می‌توانست به حیات خود ادامه دهد. آن عده از ایده‌نولوگهای بورژوایی، مانند رنان که دگرگونی اجتماعی را پذیرفتند، فرضشان این بود که چنین تحولی فقط به‌طور ارگانیک یعنی بدون از بین بردن ساخت موجود اجتماعی می‌تواند تحقق پیدا کند. داستایفسکی در مقاله «در باره بورژوا» که فصلی از کتاب یادداشت‌های زمستانی درباره تأثیرات نابستانی^{۲۲۷} است، به طرز جلیسته خصلت دفاعی شعور بورژوایی و زوال دموکراسی بورژوایی را در دوره بلوغ تکامل سرمایه‌داری آشکار می‌سازد و می‌نویسد: «چرا او (یعنی بورژوا) نویسنده) شیوه بسیار عالی سخنگویی در مجلس نمایندگان را که سابقاً اینهمه مورد علاقه‌اش بود فراموش کرده‌است؟ چرا نمی‌خواهد چیزی را به یاد بیاورد و هنگامی که موضوعی از گذشته را به یادش می‌آورد دستهایش را برایتان تکان می‌دهد؟ راستی چرا وقتی دیگران در حضور او آرزوی چیزی را می‌کنند که به آینده دور مربوط می‌شود، در فکر و چشم و زبانش چنین اضطرابی دیده می‌شود؟ راستی چرا وقتی خودش سهواً از دهانش می‌پرد و چیزی را آرزو می‌کند، بلافاصله یکمی می‌خورد و با التماس دعا می‌گوید: «خدایا، دارم چه کار می‌کنم؟» و تا مدتها بعد می‌کوشد بلکه بدرفتاری‌اش را با پشتکار و اطاعت، جبران کند؟»^{۲۲۸} داستایفسکی می‌افزاید این از آنجهت است که او می‌ترسید از اینکه «شاید مردم فکر کنند هنوز به کمال مطلوب نرسیده‌اند... که شاید کسی جرأت کند و چیزی بیشتر بخواهد، و بدین ترتیب، خود بورژوا هم به‌طور کامل از نظامی که مدافع آن است و به دیگران تحمیل می‌کند خشنود نیست؛ یعنی در جامعه روزنه‌هایی وجود دارد که نیازمند تعمیر است.»^{۲۲۹} بورژوا از چه کسی می‌ترسد؟ داستایفسکی به این پرسش نیز پاسخ می‌دهد. «بلی، او باز هم از همین مردم می‌ترسد.»^{۲۳۰} او به این جهت می‌ترسد که نتوانسته است به هدفهای مطلوب خود که در جریان انقلابش اعلام کرده بود برسد. «اصول فناناپذیر انقلاب سال ۱۷۸۹» — آزادی، برابری و برادری — که هومه از شخصیت‌های فلور^{۲۳۱} مانند لیبرالها با نظرانی مشابه آنچه در نطق‌های پارلمانی و کرسیهای دانشگاهی، در رساله‌های فلسفی و روزنامه‌ها ارائه می‌شد برای رسیدن به آنها سوگند خورده بود، ورشکست از آب درآمدند. داستایفسکی می‌نویسد: «آزادی، کدام آزادی؟ همان آزادی برای همه که بتوانند در چارچوب قانون، هر کار که دلشان خواست بکنند. چه وقت می‌توانید همانطور عمل کنید که

227. *Winter Notes on Summer Impressions*228. F. Dostoyevsky, *Collected Works*, Moscow, 1956, Vol. 4, p. 100.229. *Ibid.*, p. 101. 230. *Ibid.*, p. 105. 231. Flaubert

دلخواهتان است؟ وقتی یک میلیون ثروت داشته باشید. آیا آزادی به همه کس یک میلیون ثروت می‌دهد؟ نه. راستی انسان بدون یک میلیون ثروت، چیست؟ کسی که یک میلیون ثروت نداشته باشد، آن آدمی نیست که بتواند هر کاری بکند بلکه آدمی است که دیگران می‌توانند هر کاری با او بکنند.»^{۲۳۲} اما در مورد برابری در برابر قانون، به شکلی که وجود دارد، بورژوا «می‌تواند و باید آن را یک توهین شخصی به حساب آورد». در باره برادری چه می‌توان گفت؟ برادری به شکل غربی، یعنی با ماهیت بورژوایی «... هنوز به ظهور نرسیده است. در عوض، آنچه به ظهور رسیده، اصل فردیت و اصل انسان صاحب شغل آزاد، فزونی گرفتن صیانت نفس، پیشبرد خود، سنگربندی برای خود در «من» و قرار دادن این «من» به عنوان یک قانون در برابر تمامی طبیعت و مردم است، که خود را با آنچه غیر از وجودش است کاملاً برابر و معادل می‌داند.»^{۲۳۳} به بیان دیگر، تمدن سرمایه‌داری به بیگانگی انسان منجر گردید، انسانی که ایده‌تئولوگهای بورژوایی می‌کوشند طبیعتش را تغییرناپذیر جلوه دهند. آنان مدعی اند که هم انسان و هم جامعه، هر دو ثابت و پایدارند، و بدینسان منکر این واقعیت می‌شوند که جامعه و بالنتیجه شعور افراد آن را می‌توان براساس موازینی دیگر از نوسازمان داد. هربرت اسپنسر که تئوری بیمارگونه به سوسیالیسم داشت و عقاید خود را بر پایه تئوریهای تکامل‌گرای مبتنی کرده بود، کوشید نابرابری طبقاتی را به صورت مطلق در آورد و آنرا قانون تغییرناپذیر زندگی بداند. هر چند او علل نواقص اجتماعی نظام سرمایه‌داری را در خود سرمایه‌داری جستجو می‌کرد، همین نقص‌ها را هم به «نقص انسان» نسبت می‌داد، گویی این نواقص اموری هستند ذاتی و نه شرطی. او نظریه دگرگون‌سازی کمونیستی جامعه را به این دلایل رد می‌کرد: «دستگاه کمونیسم، مانند دستگاه نظام موجود اجتماعی، باید از ماهیت موجود انسانها ساخته شود؛ و نواقص موجود در ماهیت کنونی انسانها، در آن دستگاه نیز همین شرارتها را به وجود خواهد آورد... ماهیت ناقص شهر وندان، در هر گونه ساختمان اجتماعی هم قرار گیرند، با از کار افتادن آن ساختمان متجلی خواهد شد. ما هیچ‌گونه کیمیای سیاسی در دست نداریم که به مدد آن بتوانیم از غریزه‌های سربی افراد، رفتاری طلایی بسازیم.»^{۲۳۴} انسان‌گرایی سوسیالیستی و تئوری کمونیسم علمی، اینگونه نظرات ضد بشری در باره طبیعت انسان را رد می‌کنند. لنین نوشت:

232. F. Dostoyevsky, *Collected Works*, Vol. 4, p. 105.

233. *Ibid.*, p. 106.

234. Herbert Spencer, *The Man Versus the State*, London, 1914, pp. 38, 39.

رتالیسم و تاریخ ۱۲۵

«کمونیسم را فقط با تکیه بر مواد و مصالحی می‌توان ساخت که در دوره سرمایه‌داری، و در بطن دستگاه پالوده شده‌ای در شرایط حکومت بورژوازی قالب‌گیری شده است و — آنجا که به عامل انسانی در دستگاه مزبور مربوط می‌شود — به‌طور اجتناب‌ناپذیر، رنگ ذهنیات بورژوازی دارند. همین، عاملی است که ساختمان جامعه کمونیستی را دشوار می‌کند، ولی در همان حال، تضمینی است بر این واقعیت که جامعه مزبور را می‌توان و باید ساخت.»^{۲۳۵} تضمین پیروزی در ساختمان سوسیالیسم و کمونیسم این است که سوسیالیسم به‌فرد و توده‌ها امکان می‌دهد که «استعدادهای خود را بروز دهند، تواناییهای خود را تکامل بخشند، و آن قدرتهای بیکران فکری را که در میان مردم وجود دارد و سرمایه‌داری هزارهزارشان را در هم می‌کوبید، سرکوب و خفه می‌کرد، آشکار سازند.»^{۲۳۶}

تجربه عملی ساختمان سوسیالیسم و کمونیسم در شوروی و دموکراسیهای توده‌ای، و گسترش عقاید کمونیستی در سراسر جهان، بی‌ثمری و دروغ بودن عقاید اسپنسر و فیلسوفان و جامعه‌شناسان، نویسندگان و تبلیغ‌کنندگان بورژوازی را که بیهوده می‌کوشند «تغییرناپذیری» طبیعت انسان را اثبات و در پی آن امکان‌پوی ریزی روابط منطقی اجتماعی را انکار کنند، نشان می‌دهد.

ماهیت دفاعی ایده‌تولوزی بورژوازی را به‌طور کامل و واضح در وجود نیچه می‌توان دید، چون او نه فقط نظرات ایده‌تولوگهای معاصر بورژوازی را پیش‌بینی کرد بلکه راه را هم برایشان کوبید و هموار کرد. فلسفه نیچه منعکس‌کننده و یژگیهای ماهوی مرحله نوین تکامل شعور بورژوازی در دوره گذار از جامعه سرمایه‌داری به مرحله نوین تکامل شعور بورژوازی در دوره گذار از جامعه سرمایه‌داری به مرحله امپریالیستی، همراه با بیگانگی دم‌افزون آن، می‌باشد. و یژگیهای عمده جهان‌نگری بورژوازی در مرحله نوین، که ما را می‌دارد تا نام بیش منحن بر آن بگذاریم، در فلسفه نیچه فرمول‌بندی و تعریف شده است. در این مرحله، انحطاط، و یژگی ماهوی و متمایزکننده شعور بورژوازی گردید.

نیچه نیز مانند تمامی ایده‌تولوگهای بورژوازی، تغییرناپذیری جامعه سرمایه‌داری را نقطه حرکت خود قرار داد، ولی دفاع او از تغییرناپذیری روابط موجود آنچنان سرسختانه بود که حتی مفهوم تکامل را از تاریخ دور کرد. او نبرد خود علیه پیشرفت سوسیالیسم و انسان‌گرایی، آزادی و انقلاب را با انتقاد کوبنده مفهوم «انسان تاریخی»

235. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 28, p. 388.

236. *Ibid.*, Vol. 26, p. 404.

آغاز کرد.

او در وهله نخست انسان را از تمامی پیوندهای اجتماعی گسست و او را به صورت یک شیء منتزع شده فلسفی و بیگانه با تمامی شرایط اجتماعی و تاریخی درآورد. انسان را از سنتهای تاریخی هم جدا کرده چون این سنتها نیز مانند اندیشه تاریخی، میراث عصر انقلابات و در نتیجه، مغایر عقاید و مفاهیمی بود که نیچه در اندیشه بورژوازی القا می کرد و خواستار ارزیابی دوباره ارزشها و به ویژه ارزشهایی بود که به نحوی از انحاء با جنبشهای انقلابی و دموکراتیک گذشته و حال ارتباط داشتند. نیچه که انسان را موجودی کامل و مستقل از محیط و شرایط تاریخی می دانست که رفتارش را اراده معطوف به قدرت تعیین می کند، با اینحال، تصویری نسبتاً معتبر از تمدن و فرهنگ بورژوازی ترسیم کرد. او ضمن عامیانه کردن مبارزه اجتماعی دورانهای گذشته و حال، بردگی را شالوده تمدن و به مثابه خاکی می دانست که فرهنگ اقلیت برگزیده در آن می روید و شکوفا می شود. موافق تئوری او، این «ابرمردهای» برگزیده، لازمند تا بر توده ها یا به قول خودش بر «گله ها» حکومت کنند.

انسان نیچه که از تاریخ جدا شده، از جریان زمان هم کنار افتاده است. شعور، ماهیت و اندیشه او و تمامی روحیاتش بیرون از زمان هستند. نسبت دادن ماهیتی بیرون از زمان به اندیشه ها و اعمال انسان و به تمامی «من» انسان، یکی از ویژگیهای بارز انحطاط به عنوان شکلی از شعور است. از دیگر ویژگیهای مهم او انکار شناخت منطقی است. انسان که از دنیای عینی خارج جدا و با واقعیت بیگانه شود، نمی تواند این فاصله و شکاف دهان گشوده ژرف میان «من» ذهنی خود و دنیای خارج را به مدد عقل پر کند، عقلی که کارش فقط بریدن و دوختن رود آشفته زندگی است، و مسیر جاودانی خود را در کنار انسان و برخلاف جهت روح او شناختن می پیماید. فقط شهود می تواند این فاصله را پر کند. نیچه با پیشنهاد اتخاذ روشی دیونوسیوس وار^{۲۳۷} برای مشاهده و درک جهان، دروازه ها را به روی فلسفه خردگرایی گشود و عقل را به آغوش غرایز کور، بی امان و «شبانگاهی» و هیجانان و احساسات سرکش انداخت. برگسون که نقش فرعی تحلیل گر و راهنما در حوزه پست دنیای مادی را به عقل نسبت می دهد، شهود را نیز عالیترین شکل ادراک و شناخت می داند، چون شهود، حرکت فناپذیر را به تمامی در برمی گیرد، و از اینجهت نه فقط درک اجزاء صرفاً جداگانه، بلکه درک کل پدیده های پدید آورنده جهان را نیز برای انسان امکان پذیر می سازد. شهودگرایی، و ویژگی ذاتی دوره انحطاط، عنصر ماهوی شعور و هنر و ادبیات بورژوازی در نیمه دوم سده نوزدهم و

تمامی شکل‌های هنر منحنی در سده بیستم است که با نمادگرایی آغاز گردید و با سوررئالیسم و هنر انتزاعی ادامه یافته است. درست همانطور که انحطاط به عنوان شکلی از شعور، بر وجود غرایز و عرصه احساسها تأکید می‌کند، زیبایی شناسی گرایشهای منحنی و گرایشهای خویشاوند با آنها—مثلاً نمادگرایی—نیز پیوسته در تلاش است تا به جای تجسم و تحلیل افکار و احساسات عینی انسان که از اهمیت عام برخوردارند، احساسها و هیجان‌هایی ذهنی و خاص را منتقل کند. این انتقال بسیار پالوده شده احساسهای یک انسان بیگانه شده، از ویژگیهای شعر مالارمه^{۲۳۸}، وایلد^{۲۳۹}، هوفمن اشتال، سولوگاب^{۲۴۰} و جورج است و به بیان دیگر، عنصری است که آنان را با وجود شخصیتها و استعداد‌های گوناگون هنری شان زیر یک سقف گرد می‌آورد، چون خود این انتقال پالوده شده نیز از همان جهان نگری زایدۀ انحطاط به عنوان شکل خاصی از شعور مشتق می‌شد. نیچه که طبیعت انسان را بیرون از زمان در نظری گرفت، مفهوم ترقی تاریخی را نفی کرد و تئوری دور ابدی را به جای آن نشانده. او عقیده «زندگی، همچنان که هست، بی معنی، بی هدف ولی الزاماً تکرار شونده، بدون نیستی قطعی—دور ابدی—را در برابر نظریۀ تکامل قرار داد. این، در میان تمامی فرضیه‌ها، علمی ترین فرضیۀ ممکن است. ما منکر هدفهای نهایی هستیم: اگر زندگی چنین هدفی داشت، می‌بایست تاکنون به این هدف رسیده باشد.»^{۲۴۱} بدین سان نیچه با کمک تئوری «دور ابدی» یا «ثبات تغییر پذیر»، که در آن اشیاء و پدیده‌ها دگرگون می‌شوند ولی ماهیت شان ثابت می‌ماند، استمرار و دگرگونی ناپذیری روابط اجتماعی سرمایه داری را اعلام کرد و در اصل، این تئوری را هم برای دفاع و حمایت از همین روابط سرهم کرده بود.

نیچه در کتاب چنین گفت زرتشت^{۲۴۲} می‌نویسد: «تمامی اشیاء، تا ابد، دور می‌زنند، ما نیز همراه با آنها دور می‌زنیم... مابه‌دفعات بی شمار، زندگی کرده‌ایم و تمامی اشیاء نیز همراه ما چنین کرده‌اند» ولی نیچه با انکار تکامل، وجود زمان تاریخی را هم انکار می‌کرد او پیش از این در کتاب ریچارد واگنر در بیروت^{۲۴۳} (۱۸۷۵-۱۸۷۶) اینطور نوشته بود: «ما پدیده‌هایی را تجربه می‌کنیم که برایمان آنچنان بیگانه‌اند که گویا ناگشودنی‌اند، گویا در فضا معلق‌اند، به اعماق زمان برمی‌گردند و ما نیز با مقایسه آنها با پدیده‌های یونان نمی‌توانیم میانشان رابطه برقرار کنیم. مثلاً بین

238. Mallarmé 239. Oscar Wilde 240. Sologub

241. F. Nietzsche, *Ein Buch für Alle und Kuner*, Leipzig, 1900, S. 321.

242. *Also Sprach Zarathustra*

243. *Richard Wagner in Bayreuth*

کانت و فلاسفه‌ی ثالث، بین شوپنهاور و امیدوکلس، بین آشیل و ریچارد واگنر، چنان پیوند محکم خویشاوندی و همانندی وجود دارد که ماهیت نسبی تمامی مفاهیم زمان عملاً از نظر می‌افتد: چنین به نظر می‌رسد که ماهیت نسبی تمامی مفاهیم زمان عملاً از نظر می‌افتد: چنین به نظر می‌رسد که بسیاری از اشیاء و مسایل با همدیگر مر بوبند و زمان، چیزی نیست مگر پرده‌ای که این رابطه‌ی متقابل را از نظر ما پنهان می‌دارد... آونگ تاریخ به همان نقطه‌ی ای برگشته است که نوسان خود را از آنجا آغاز کرده بود—به فاصله و ژرفای اسرارآمیز زمان برگشته است. تصویر جهان ما به هیچوجه تصویری تازه نیست. تاریخ دان بیش از پیش متوجه می‌شود که دست اندر کار شناخت و یژگیها و آثار آشنای گذشته است.»^{۲۴۴} در کنار تئوری دور ابدی و نسبی بودن زمان تاریخی، یکی دیگر از ویژگیهای اصلی هنر و ادبیات دوره‌ی انحطاط، ضد تاریخ گرایی بود. اساساً تمامی شکل‌های شعور نوین بورژوایی تحت تأثیر ضد تاریخ گرایی هستند. با وجود این، شعور بورژوایی در بطن روابط خرد کننده اجتماعی، در دوره‌ی زوال نهایی دموکراتیسم بورژوایی، زوال امپراتوریهای کهنه استعماری و خیزش شهاب گونه توده‌ها برای دست یازیدن به فعالیت‌های اجتماعی، اگر کلمه‌ای از انقلاب علمی و فنی نگوییم، هر گونه عقیده به واقعیت تاریخ به عنوان یک روند را از دست داده است. کارل یوئل^{۲۴۵} در آستانه جنگ اول جهانی نوشت: «نگرش انتقادی، ما را به سوی شک گرایی هدایت می‌کند. شک گرایی، ما را به محروم کردنمان از آخرین و ظریف ترین چیزی که از سده نوزدهم به ارث برده ایم، یعنی شناختی که از تاریخ به دست آورده ایم تهدید می‌کند. نیچه نخستین ضربه را با یک کتاب وارد کرد، کتابی که می‌خواست در آن از منافع و مضار تاریخ سخن بگوید ولی در این کتاب، عملاً فقط از مضار آن صحبت کرد. بزودی روی سنگ یکی از قبرها چنین خواهیم خواند: مرگ یک علم.» دو تن از کانت گرایان نو، ریکرت^{۲۴۶} و زی هل^{۲۴۷} مفهوم روند تاریخ را به صورت ذهنی در آورده اند؛ بسند تو کروچه منکر این بود که تاریخ ممکن است یک روند قانونمند باشد، تا جایی که در وجود زمان تاریخی نیز تردید می‌کرد؛ اشپنگ لر علت گرایی، تاریخ را به مشابه توالی فرهنگ‌های جداگانه و منزوی که هر کدام نظیر ارگانسمی که طول عمرش از پیش تعیین شده است و ویژگیهای تکاملشان را هم از روی قیاس می‌توان تعیین کرد، مورد بررسی قرار می‌داد. اشپنگ لر هم مانند نیچه به تشابهات موجود میان پدیده‌هایی که دارای ماهیت

244. F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Leipzig, 1873, S. 22.

245. Karl Joël

246. Rickert

247. Simmel

رنالسم وتاریخ ۱۲۹

مفوات تاریخی هستند اشاره کرد و به این ترتیب، در واقع، زمان تاریخی را نفی کرد. او می نویسد: «پرگاموم المثنای بیروت است. همچنین، نقاشی ایده الیستی مکاتب آسیایی و سیسیون صرفاً یک حادثه ضمنی است که با حادثه ضمنی باریزون^{۲۴۸} و مکتب هانه^{۲۴۹}، به طور کامل مطابقت دارد» و غیره و غیره. اگر انسان چنین روشی را اتخاذ کند، اینگونه مقایسه ها را الی غیرالنهایه می توان ادامه داد. فلسفه تاریخ آرنولد توین بی^{۲۵۰} نیز به همین شیوه تفکر مربوط می شود. اگر اسپننگ لر تمامی تاریخ را مرکب از هشت گونه فرهنگ می دانست، توین بی، متفدترین متخصص جدید فلسفه تاریخ، بیست و یک فرهنگ را در تمامی تاریخ تشخیص داده است. او در کتاب چند جلدی خود به نام بررسی تاریخ^{۲۵۱}، تاریخ را نه به مثابه روند تکامل یابنده ای یکپارچه بلکه به مثابه ترکیب تمدنهای مستقل گوناگون مورد بررسی قرار می دهد. او نیز مانند نیچه و اسپننگ لر، رویدادهای کاملاً متفاوت تاریخی را در یک مقوله می گنجاند. مثلاً دولت اسپارت را با دولت پروس مقایسه می کند. توین بی نظریه تکامل تاریخ در زمان را رد می کند و نظریه دور ابدی خویش را ارائه می دهد. ضد تاریخ گرایی نه فقط در نظرات تاریخ دانان و فیلسوفان بورژوایی بلکه در هنر و ادبیات بورژوایی نیز هر جا که جهان نگری منحط بر آن حاکم باشد دیده می شود.

جیمز جوینس^{۲۵۲} در داستان اولیس^{۲۵۳} دوره های گوناگون تاریخی را با هم ترکیب کرد و تمامی آنها را در وجود استفن ددالوس، قهرمان داستان، متمرکز ساخت. نویسندگان داستانهای اتوبیوگرافیک مانند آندره موروا و امیل لودویگ و همچنین بسیاری از نویسندگان داستانهای تاریخی، با پراکندن و یژگیهای نوین اجتماعی در عرصه زمانهای گذشته، تاریخ را نو کرده اند. ماهیت این جریان ضد تاریخی در شعور بورژوایی را می توان چنین مشخص کرد. لنین سالها پیش به ماهیت این گرایش ضد تاریخی در شعور بورژوایی پی برد و نوشت: بارزترین و یژگی یک بورژوا، بسط دامنه خصوصیات عصر حاضر و نظام جدید زندگی به تمامی زمانها و ملتها است.^{۲۵۴} مفهوم تاریخ، که با پرداختن بهایی کلان در سالهای پس از انقلاب فرانسه برای اندیشه اجتماعی میسر گردیده بود در عصر امپریالیسم تدریجاً از دست می رود و در واقع به وسیله شعور بورژوایی که دیگر نمی خواهد و نمی تواند تاریخ را به مثابه یک روند بنگرد و از

۲۴۸. Barbizon: مکتبی است در نقاشی که از ۱۸۳۰ تا ۱۸۷۰ رونق داشت و نامش را از دهکده باریزون در نزدیکی جنگل فونتن بلو در فرانسه گرفته است؛ سنتهای کلاسیک نقاشی را منسوخ می شمرد.

249. Arnold Toynbee 250. Manet

251. *A Study of History* 252. James Joyce

253. *Ulysses* 254. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 1, p. 154.

درک مفهوم و مضمون دگرگونیهای جهان عاجز است، سرکوب می‌گردد. فلسفه نیچه با خصلت آشکارا اراده‌گرایانه و تجاوزی، که «اراده آزاد» را امتیاز طبیعی ابرمرد می‌دانست، در واقع منکر آزادی برای همه منجمله برای آنانی که به گروه برگزیده تعلق دارند گردید. چون هیچ‌گونه تکاملی وجود ندارد، مگر در جانی ابدی، «دور ابدی» یا «ثبات متغیر»، برای آزادی، آزادی عمل یا تجلی اراده هم واقعاً ضرورتی وجود ندارد، چون هر آنچه در درون انسان یا خارج از وجود انسان جریان دارد، در یک دور باطل می‌چرخد و این را چرخ زندگی از پیش تعیین کرده است. بدینسان، قدرگرایی آشکار و صریح و اطاعت برده‌وار از سرنوشت، به عنوان نتیجه منطقی جوهر اندیشه نیچه در فلسفه اش راه می‌یابد. او با الفاظ پر آب و تاب خودش، این قدرگرایی را عشق به سرنوشت می‌نامد. نیچه نه فقط بردگی انسان در شرایط سرمایه‌داری را تأیید می‌کرد بلکه از ما هم می‌خواست که بردگی اجتماعی را دوست داشته باشیم.

مفهوم ناآزادی، و ویژگی بنیادی جهان‌نگری منحط است. شعور بورژوازی، نیروی بیگانه شده اجتماعی را نیروی خارجی، اسرارآمیز، کور و دست نیافتنی به‌مثابه چیزی می‌داند که نه فقط تابع اراده انسان نیست بلکه عملاً آنرا هدایت می‌کند و بر آن حاکم است. این حکم که انسان آزاد نیست، وجه مشترک بسیاری از تئوریه‌ها و دستگاه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم و روزگار ما است. زی‌هل فیلسوف کانت‌گرای نو در کتاب سال گهه برای بنیاد در سدن این‌طور می‌نویسد: «فرد ممکن است در عمل و در ادراک مبهم اش، تا اندازه‌ای بیش از آنکه خودش آگاه است، در برابر دنیا و تشکیلات عظیم اشیاء و نیروهایی که تدریجاً تمامی ترقیبات و تمامی ارزشهای مادی و معنوی را از دست او خارج می‌کنند، به یک کمیت ناچیز و ذره غبار تبدیل شود.» شالوده قدرگرایی مهلک اسپینگ‌لرنیز که توالی تمدنها و پیدایش و انهدام آنها را تابع یک ضرورت آهنین می‌داند، چنین احساساتی است. مغز و جان کلام فلسفه اگزیستانسیالیستی هم که نیروهای خارجی اجتماعی را مانند قدرتهای دیکتاتوری حاکم بر فرد می‌داند، همین است و جزء ماهوی نئوتومیسیم نیز به‌شمار می‌رود، چون در نظر این فلسفه، تاریخ از سازندگان آن یعنی مردم مستقل و تماماً وابسته اراده خداوند است، خداوندی که طرح متعال خود را دنبال می‌کند و به این ترتیب رفتار مردم را مقدر می‌دارد.

هنر و ادبیات منحط نیز با ایمان تمام این حکم را منعکس می‌کردند و عدم آزادی انسان، در واقع مضمون اصلی آنها به‌شمار می‌رفت. دوربین‌گری شخصیتی ضد اخلاقی که نمی‌توانست بین خوب و بد فرق بگذارد چون زیبایی را از هر گونه ارزش اخلاقی برتر می‌دانست، به گروه گزیده‌ای متعلق بود که فقط به ارضای شهوات و تمایلاتشان فکر می‌کردند. ثروت و عدم توجه او به هنجارهای اخلاقی جامعه، ظاهراً او را

رنالیم و تاریخ ۱۳۱

به صورت یک انسان آزاد در می آورد. در واقع، اونه در افکارش آزاد است و نه در اعمالش. اسکار وایلد با آن صراحتی که مختص هنرمنحط است، حالت و احساس ناآزادی قهرمانش را به صورت مادی مجسم کرد و سرنوشت او را با تصویر چهره اش که تمامی اعمال پست و گناه آلود او را به خود جذب کرد و به شکل نفرین و حاکم پنهانی او در آمد ارتباط داد، و دوریان گری این حاکم را بدون از بین بردن خودش نمی توانست از بین ببرد.

شخصیتهای رنگ پریده و بی جان مورس مترلینگ که به صورت علایم مبهم و نامعین درآمده اند، همچون غلامان سرنوشت، زندگی می کنند و می میرند. این شخصیتهای که از پیش محکوم شده اند و نمی توانند از دست سرنوشت آزاد شوند و متوجه نیستند که در اطرافشان و بر خودشان چه می گذرد، یا مانند تینتاژ بلها و پرنسس مالین هلاک می شوند و مانند شخصیتهای نمایشنامه نابینا که نمادی از بشریت به طور کلی هستند در انتظار محکومیت شان می نشینند، یا بدون کوچکترین مقاومتی سوار بر امواج رودخانه زندگی، بدون مقصود یا هدفی، و بدون امید به آزاد کردن خودشان از قید نیروی ناشناخته ای که بر زندگی آنان حاکم است به سوی مقصدی نامعلوم حرکت می کنند. بخت و اقبال بر زندگی قهرمانان هوفمن اشتال سایه افکننده است. آنها نیز از سرنوشت مردم برخوردارند و به شکل دو جنبه ضرورتی به نظر می رسند که تنفس سردش بارون و ایدنشتام ماجراجو و برده خوشدل سرنوشت (در نمایشنامه ماجراجو و آوازه خوان^{۲۵۵}) و مادونادایانورا را نیز (در خانم پشت پنجره^{۲۵۶}) که قربانی تصادف و اقبال می شود، می گیرد. هوفمن اشتال حکمت و مفهوم زندگی را به این حکم خلاصه می کند: «هر آنچه هست اجتناب ناپذیر است، و سعادت بیکران، پی بردن به این است که هر آنچه هست اجتناب ناپذیر است. این خوب و یگانه خوب است.»^{۲۵۷} کاملاً طبیعی است که هوفمن اشتال در داستانهای الکترا^{۲۵۸} و اودیپ^{۲۵۹}، از تراژدی باستانی به این جهت که در آن موضوع تقدیر جزء ارگانیک حوادث داستان است تقلید می کند.

زندگی قهرمانان هامسون^{۲۶۰} از تار و پودی غیبی، از توهمات و تنهایی بافته شده است و رشته های سرنوشت آنان را دستی از غیب می بافد و می شکافد. این قهرمانان که از همدیگر بیگانه اند و زندگی خود را معمایی ناگشودنی می دانند، اسیر شهوات و عشق

255. *Der Abenteurer und die Sangerin*

256. *Die Frau im Fenster*

257. Hugo von Hofmannsthal, *Teater in Versen*, Berlin, 1905, S. 23.

258. *Electra*

259. *Oedipus*

260. *Hamsun*

خود هستند، عشقی که از نیروی سرنوشت برخوردار است و قدرت آن را مجسم می‌کند. آنها گوئی تحت تأثیر دارویی عشق انگیز و سحرانگیز، باتقلای زیاد می‌کوشند به همدیگر نزدیک شوند ولی قدرت تباه کننده سرنوشت، از اتحاد آنان جلوگیری می‌کند. هامسون جای تضاد آشتی ناپذیر اجتماعی را که باعث جدایی انسانها در زندگی واقعی می‌شود به اختلاف جنسی و بیولوژیک و جنگ تن به تن در راه عشق می‌دهد که معمولاً با یک تراژدی پایان می‌یابد، چون قهرمانان آثار او از قدرت کافی برای پاره کردن زنجیرهای شهوت که دست و پایشان را بسته و آنان را از هر گونه آزادی عمل و اراده محروم کرده است برخوردار نیستند. آنها مانند ذرات جداگانه، یا در زیر پرتو چراغهای شبانگاهی شهر، که درامهای فقر و گرسنگی در آنجا به روی صحنه می‌آیند یا در دهکده‌هایی که به امید پروردگار رها شده‌اند و همچون انعکاسی از تمدن شهرها هستند از کنار هم می‌گذرند، دهکده‌هایی که هامسون هم سخت از آنها نفرت دارد، که شاخکهای شهوات تباه کننده به سوی آنها کشیده می‌شود و اضطراب و پیچیدگی اسرارآمیز را وارد زندگی ساده مردمی می‌کند که به طبیعت نزدیک ترند و قلبشان پناهگاه احساسها و هیجانهای سرکش، پنهانی و شبانگاهی طبیعت است. هامسون از شهر و تمدن آن، منجمله ذریه آن یعنی پرولتاریا متفرب بود و با اضطراب به زوال دهکده کولاکی که در داستان رشد خاک^{۲۶۱} از قدرت «دیرینه» آن ستایش کرد و همچنین به زوال شیوه کهنه زندگی دهقانان و ماهیگیران تحت تأثیر نظام کارخانه‌داری بورژوازی می‌نگریست، زیرا او این شیوه زندگی را به دلیل تحرک ناپذیری آن دوست می‌داشت و در داستان سه جلدی ولگردان^{۲۶۲} به توصیف آن پرداخته است. این نگرش، او را به اردوی ارتجاع سیاسی و سرانجام به سوی همکاری با فاشیسم هدایت کرد.

احساس ناآزادی انسان، به عنوان و یژگی بنیادی جهان‌نگری منحنط، به طور عضوانی با عدم اعتقاد به فعالیت تاریخی و خلاق توده‌ها پیوند داشت و با احساس ناتوانی در برابری عدالتی‌های اجتماعی همراه بود.

ما، درندگانی در اسارتیم،
 که هر یک از خشم غرائیم،
 اما شهامت باز کردن
 قفس را نداریم.^{۲۶۳}

رنالیسم وتاریخ ۱۳۳

سولوگاب دلتنگی عمیق خود و دست کشیدن از مبارزه اجتماعی علیه دنیای سرمایه‌داری را اینطور بیان کرده است. او در این راه آنقدر پیش رفت که هرگونه امکان کمک به انسانهای ستمدیده و تحقیر شده را که در آرزوی آزادی حقیقی هستند نفی کرد:

یکی فریاد سر می دهد «های! کمک!»
از دست من چه برمی آید؟
من خود، انسانی فقیر و کوچکم،
من خود، انسانی خسته‌ام.
از دست من چه برمی آید،
تا کمکی کنم؟^{۲۶۴}

در جهان‌نگری لئونید آندره‌یف^{۲۶۵} در دوره پس از شکست انقلاب ۱۹۰۵ روسیه، که از رنالیسم دست برداشت و با نوشتن نمایشنامه‌های *آناثما*^{۲۶۶}، *زندگی انسان*^{۲۶۷} و *خدای گرسنگی*^{۲۶۸} به صورت یکی از پایه‌گذاران اکسپرسیونیسم درآمد، با این طرز فکر مواجهیم که انسان آزاد نیست و تا ابد دستخوش نیروهای گنگ و ناشناختنی خواهد بود. آندره‌یف ضمن مقایسه تاریخ با آونگ ساعت، که بدون کوچکترین تفاوتی توالی رویدادهای مشابه را مشخص می‌کند، و با تکرار یکنواخت و دلتنگ کننده جمله «همانطور که بود، همانطور هم خواهد بود»، هرگونه کوشش توده‌ها را برای دگرگون کردن مسیر تاریخ، بیهوده تلقی می‌کند. استمرار و تکرار تمامی امور در زندگی، هرگونه انگیزه مبارزه انقلابی در راه آزادی را به منظور پی ریزی یک زندگی بهتر، بی‌ثمر و بیهوده می‌نمایاند. این فکر که انسان آزاد نیست و باید فکر و اراده خود را فلج کند و با اشیاء و شرایط محیط خارج از خودش وفق دهد، به‌طور مساوی در وجود فرماندار (در یک داستان کوتاه به همین نام) که می‌داند گلوله یک تروریست در انتظار اوست و همچنین در وجود انقلابیون در داستان *افسانه هفت اعدام شده*^{۲۶۹} که پایان زندگی خود را به‌عنوان یک نعمت خدا داده و راه حل بیمه، امیدها و اضطرابهایشان

264. F. Sologub, *Scorpio*, A Collection of Poems, 1904, Vols. III-IV, p. 5.

265. Leonid Andreyev 266. *Anathema*

267. *Man's Life* 268. *King Hunger*

269. *Tale of Seven Hanged*

می‌پذیرند، دیده می‌شود. قهرمان داستان یادداشتهای من^{۲۷۰} طبیعت انسان، آزادی فکر و مفهوم آزادی را تابع «فرمول مقدس میله‌های آهنین» می‌داند و زندگی و جهان را به زندانی بزرگ تشبیه می‌کند که انسان در درون آن به زندان ابد محکوم شده است.

فرانتس کافکا^{۲۷۱} صادقانه، انسان را به مثابه «موجودی ترسان» مجسم می‌کند. انسان، این بازیچه بی‌اراده نیروهای غیبی که در تارهای چسبان ترس و یأس گیر افتاده، در نظر کافکا همچون موجودی است که نمی‌تواند زنجیرهای دست و پای خود را بگشاید و برایش این سرنوشت محتوم است که تا ابد نفرین ترس از نیروهای ناشناخته را در روح خود نگهدارد. سرانجام، در نمایشنامه‌ها و داستانهای *ساموئل بکت*^{۲۷۲} مرید و وارث جیمز جویس، زندگی — و در نتیجه امور مربوط به انسانها — بی‌معنی و بیهوده نشان داده شده است. افراد و شخصیت‌های آثار او نه از میان مردم عادی بلکه از انبوه انتزاع‌های بی‌چهره برگزیده شده‌اند. این شخصیتها که از دنیای واقعیت جدا افتاده‌اند، هرگونه ایمان به آینده زندگی را از دست داده‌اند، ترس از مرگ وجودشان را در هم کوبیده و فلج کرده است و نمی‌توانند منظور همدیگر را درک کنند، افکاری پریشان و غیرمنطقی به زبان می‌آورند که یگانه مفهوم آنها وحشت از دنیا، زندگی و نیروهای بی‌امان تاریخ است. آثار بکت واضح‌ترین نمونه بحران و بیقراری ناشی از روند بیگانگی اجتماعی در شعور بورژوازی معاصر است.

نیچه که بردگی را شالوده تمدن اعلام کرده بود، وظیفه اصلی خود را تربیت کردن اربابانی می‌دانست که بتوانند نیروهای گوناگون و متلاطم اجتماعی را که موجب آشفته‌گی اجتماعی می‌شوند با دستی آهنین مهار و پیشرفتشان را سد کنند. «ابر مرد» نیچه را در اخلاقیات مرسوم قیدی نبود. نیچه به غرایز و شهوات او آزادی عمل داد، ستمگری را در او غرس کرد و به ستایش از خشونت، جنگ و خونریزی پرداخت. تجلیل از جنگ و وحشیگری، و یژگی ماهوی جهان‌نگری منحنط به شمار می‌رفت و توحش روزافزون انسان در جامعه سرمایه‌داری را که در آن به‌طور رایگان مأوایی به کسی داده نمی‌شود منعکس می‌کرد.

ادبیات می‌بایست جانورخویی زندگی در جامعه‌ای را منعکس کند که در آن جنگ و خشونت، جنایت و بی‌عدالتی، و عذاب فردی و توده‌ای، اجزاء ضروری و همیشگی پیشرفت بودند. لیکن، ادبیات، در گذشته، تمامی این خصوصیات را به‌عنوان جنبه تاریک پیشرفت در نظر می‌گرفت و شرارت را به دلیل شرارت نمی‌ستود. فقط هنر و ادبیات دوره انحطاط بود که با پریشانی ارزشهای اخلاقی اش خشونت را جزء

لاینفک اخلاقیات نوینی دانست که در مرحله رشد ماقبل امپریالیستی سرمایه داری به ظهور رسید و در مرحله اوج پیشرفتهای امپریالیسم، شکوفا گردید. بودلر^{۲۷۳} با تمامی علاقه ای که به چگونگی امور جهان داشت و به طرز غم انگیز از آن ناخشنود بود، در داستان گلهای رنج^{۲۷۴} خود، شرارت را در چهره های گوناگون، بصورتی زیبا درآورد. هنر منحط، توری از زیبایی بر چهره شرارت، خشونت و عذاب کشید و به این ترتیب، جانورخویی جامعه سرمایه داری را توجیه کرد. بیمارگونگی سالومه^{۲۷۵} اثر اسکار وایلد ناشی از آمیختگی ترحم و توحش است، و عذاب خود خواسته و علاقه به تحمیل ناراحتی به دیگران، مشخص کننده شخصیت های آثار هامسون است. مورس بارس^{۲۷۶} و پل آدام^{۲۷۷}، با اینکه داستانهای بی شمار «استعماری» شان پر از تحقیرهای نژادی ملت های «غیرسفید» بودند، قدرت و توحش را تا حد خدایی ستایش کردند و بدین ترتیب وظیفه آماده کردن سربازان را برای جنگ های استعماری و اعزام نیروهای سرکوبگر برای گوشمالی دادن ملت های آسیا و آفریقا که در راه آزادی و استقلال خود پیکار می کردند به انجام رساندند. تجلیل از خشونت و توحش، از ویژگی های بسیاری از رئالیست های بورژوازی منجمله کیپلینگ^{۲۷۸} است، که آثارشان تمامی خصوصیات ایده نولوژی امپریالیستی توأم با خوش بینی تجاوزآمیز آن را در بردارد.

نیچه که تا مغز استخوانش منحط بود، انحطاط را به عنوان طرز فکری که موجب تضعیف حاکمیت طبقاتی بورژوازی یعنی تجلی جوهر دموکراسی بورژوازی می شود و او سراپا از آن بیزار بود، انتقاد می کرد و جنبه های منفی آن را با فراست ناشی از تنفر می نگریست. انتقاد نیچه از دنیای بورژوازی، از اشتیاق او به قدرتمند دیدن ساختمان موجود اجتماعی سرچشمه می گرفت و درستی نسبی تحلیلش درباره جامعه معاصر، پوششی عوام فریبانه برای دفاعش از سرمایه داری بود. اما بسیاری از نویسندگان که تحت تأثیر انحطاط قرار گرفته بودند، بهیچوجه به دفاع آگاهانه از سرمایه داری برنخاستند. رمبو^{۲۷۹} و ورلن^{۲۸۰}، ریلکه^{۲۸۱} و آپولینر^{۲۸۲}، تراژدی واقعی زندگی و ناتوانی انسان به ایستادگی در برابر قدرت آن را بیان کردند. به همین علت است که آثار آنان با وجود حالتهای طبیعی یأس و بدبینی شان، دارای مایه ها و حالت ذهنی طغیان هستند، طغیانی که غالباً آنارشستی است.

- | | | |
|-------------------------------|------------------|---------------------|
| 272. Samuel Beckett | 273. Beaudelaire | |
| 274. <i>Les Fleurs du Mal</i> | 275. Salomé | 276. Barres |
| 277. Paul Adam | 278. Kipling | 279. Arthur Rimbaud |
| 280. Ver laine | 281. Rilke | 282. Apollinaire |

چه سالها که گریستم!
 ماه چه سنگدل و آفتاب چه سیه رو است.
 شاید کشتی من به صخره ای ناهموار برخورد و درهم شکند.
 شاید من غرق شوم و در بستر شنها بیارامم.
 بس کنید ای چین و شکن امواج دریا،
 بس کنید ای کشتیهایی که مرا بدرقه می کنید، ای آسمان بالای سرم،
 بس کنید این اهتزاز مغرورانه پرچمهای تجارتي را
 این روشناییهای لرزان کشتیهای محکوم را.

آرتور رمبو در شعر «فایق هست» اینطور حرف می زند، شعری که تلخی بیکران و خیال بندی نیرومندش بیان کننده احساس فرد در برابر فروریزی تکیه گاه های زندگی و همچنین نشاندهنده اندوهی نظیر اندوه دوری از وطن در راه جهانی است که او سخت از آن منتفر بود. بحران در جهان نگری منحنی، نشانه ای از پیدایش یک بحران کلی در شعور بورژوایی بود.

این بحران ضرورتاً در ادبیات رئالیستی آن دوره نیز و یژگیهایی را با خود آورد که جایی در ادبیات رئالیسم انتقادی کلاسیک نداشتند. این دگرگونیها از دگرگونی های بنیادی در تکامل تاریخی جامعه بورژوایی ناشی می شدند. در این مرحله، دوران «ب» در اروپای غربی به پایان خود نزدیک می شدند و روسیه به صورت مرکز نوین جنبش انقلابی جهان درمی آمد. این شرایط نوین تاریخی، موجب زوال رئالیسم در اروپای غربی و شکوفایی آن در روسیه گردید. این روند، نخست در شکل حماسی، یعنی هسته مرکزی رئالیسم مؤثر افتاد.

گوگول داستان را حماسه جامعه بورژوایی تعریف می کرد. مسلماً او در اینجا داستان رئالیستی اجتماعی را در نظر داشته است و اظهار نظرش نیز اساساً درست است زیرا شکل حماسی، یکی از ویژگیهای اصلی رئالیسم انتقادی به شمار می رفت. در همان حال، داستان رئالیستی انتقادی، حماسی به معنای درست کلمه نبود. حماسه حقیقی - در ادبیات قومی - بر وحدت فرد و جامعه مبتنی است، که ماهیت واقعی روابط اجتماعی را در نخستین مراحل تکامل تاریخی منعکس می کند. کیفیت حماسی آثار رئالیسم کلاسیک مخصوصاً در این بود که قهرمان، محصول محیط و در نهایت، وابسته آن به شمار می رفت. لیکن عنصر ذهنی که در دوران ما به داستان حماسی راه یافته است، به طرز اجتناب ناپذیر، پیوندهای فرد و جامعه را محکمتر کرده است. همین تضاد میان

رنالیسم و تاریخ ۱۳۷

فرد و محیط بود که شالوده حوادث داستان را در آثار رنالیستی انتقادی تشکیل داد، و همین، روند تجزیه اجتماعی جامعه بورژوازی را منعکس می کرد، چون پیشرفت تدریجی بیگانگی نیز مستلزم بیشتر شدن فاصله میان فرد و محیط اطرافش بود. شرایط لازم برای ادبیات حقیقتاً حماسی، فقط در عصر ما و به وسیله رنالیسم سوسیالیستی، که ویژگی اصلی اش تحلیل و ترسیم روند آشتی فرد و جامعه در نتیجه دگرگونی سوسیالیستی روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی است، فراهم گردیده است.

تضاد روزافزون میان فرد و جامعه، آثار خود را در تمامی عرصه های زندگی در نیمه دوم سده نوزدهم به جای گذاشت، ذهن گرایی را به شعور اجتماعی تزریق کرد و این تمایل را به وجود آورد که افکار و احساسات فرد — فردی منزوی و بیگانه به همان شکل که هست — «واقعی» تر از واقعیت عینی تلقی شود. ادهوند هاسرل^{۲۸۳} یکی از پیشگامان انگزیستان سالیسم که در سده بیستم یکی از نافذترین جنبشهای فلسفی به شمار رفته است، در زمان خودش اظهار داشت که «فلسفه متأخر و جدیدترین فلسفه، آنچنان به سوی مردم شناسی گرایی متمایل شده است که به ندرت می توان با مضحکری برخورد کرد که به طور کامل از اشتباهات این تئوری مبرا باشد.»^{۲۸۴} در واقع، مردم شناسی گرایی متافیزیکی، تدریجاً به صورت بارزترین و بزرگی شعور اجتماعی در جامعه بورژوازی درمی آمد، هر چند مردم شناختی شدن و مردم مدارانه شدن شعور فقط یک جنبه روند تکامل تاریخی را منعکس می کند و آنهم بیگانگی مختص جامعه بورژوازی است. لیکن در عصر امپریالیسم، توأم با این بیگانگی، وابستگی متقابل انسانها و روابط طبقاتی نیز به طرز چشمگیرتر احساس می شوند.

تضادهای عینی شعور اجتماعی طبیعتاً در ادبیات و هنر نیز منعکس شدند، مثلاً، تردید نیست که امپرسیونیسم، شاخه نورسته ای از رنالیسم بود. نفی شیوه سلیس نقاشی آکادمیک در دفاع از تعمیم و تمرکز توجه بر جزئیات، تجسم شکل اشیاء و پیکر آدمی به وسیله رنگ و نه خط، آزادی و عمق مناظر و مریا و تضاد شدید رنگها — تمام نوآوریهای که تکنیک امپرسیونیستی با خود آورد — نهایت اعتبار در تجسم طبیعت و دنیای اطراف را هدف خود قرار داده بودند. امپرسیونیستها از سنت ظاهراً معتبر و ترکیبهای ساختگی هنر رمانتیک و کلاسیک گذشته که در زیر سرپوش آکادمیسم رسمی، آشیانه ای راحت برای خود درست کرده بود و در واقع و با موضوعات، ترکیبات و

283. Edmund Husserl

284. E. Husserl, *Logische Untersuchungen, Erste Thiel. Prolegomena zur Reinen Logik*, Halle, 1900, S. 116.

رنگهای قرارداری اش دشمن رئالیسم و طبیعت واقعی به شمار می رفت، تغذیه می کردند. امپرسیونیستها تمام رنگهای زندگی و واقعیت ساده و عریان را وارد هنر کردند و زندگی روزانه و آداب و رسوم ساکنان عادی شهرهای بزرگ، کار و آمایش اینان را به عنوان موضوعات کار خود برگزیدند. ولی توجه انحصاری آنان به تجربه شخصی، هنرشان را تا اندازه ای محدود و از داشتن میدان عمل و تأثیر اجتماعی محروم کرد، آن را به عرصه تجربه ذهنی فردی محدود کرد و به این طریق شالوده های رئالیستی آن را از میان برداشت. در نقاشی های نوامپرسیونیستها و دیو یونیونیستها با تکنیکهایی امپرسیونیستی مواجه می شویم که در اصل موجب غنای هنر شده اند و در ارائه زندگی واقعی مفید واقع شدند، ولی برای خود به صورت غایت و هدف درآمده اند به نحوی که پیوند هنر با واقعیت را از میان برداشته اند.

کافی است طغیان امپرسیونیستها علیه قوانین مستقر را با طغیان پردو یونیکها^{۲۸۵} در روسیه مقایسه کنیم تا به طور واضح تفاوت تکامل رئالیسم را در اروپای غربی و در روسیه ای که رو به سوی انقلاب دارد ببینیم. پردو یونیکها از یک طرف می کوشیدند تا رپود زندگی و اشیاء واقعی را مجسم کنند و از این جهت مدافعان حقیقت در هنر بودند و از طرف دیگر، رئالیست به معنای درست و دقیق کلمه بودند چون تحلیل اجتماعی و تبیین بندی شخصیتها از ویژگیهای اصلی هنر آنان بود و هیچوقت این ویژگی را فدای تجربه با رنگ و نور نکردند. این بدانجهت است که هنر آنان در میان مردم ریشه دوانده بود و پردو یونیکها و دیگر هنرمندانی که از سنتهای اینان پیروی می کردند، مانند سوریکف^{۲۸۶}، در بهترین آثارشان، از نقاشی صرفاً شاخه ای فراتر رفتند و به یک کیفیت حماسی دست یافتند. هنر رئالیستی اروپای غربی در نیمه دوم سده نوزدهم اینچنین بی-پرده، منافع و نظرات مردم عادی را منعکس نمی کرد و این یکی از دلایل تضعیف عنصر حماسی بود. مارگارت هارکنس^{۲۸۷} که انگلس نامه مشهورش درباره رئالیسم را برای او فرستاد، به خوبی و ویژگیهای نوین رئالیسم را درک کرد و در توصیف قهرمان داستان دختر شهر^{۲۸۸} به تفسیر طعنه آمیز آن پرداخت. او می خواست داستانی بنویسد که در آن به توصیف بعضی رویدادهای عجیب و غریب ضمنی پردازد، داستانی که سرشار از مشاهدات نسبتاً جالب روانی باشد و هیچ گونه طرح کلی نداشته باشد، چون طرح کلی بهمراه تاکه ری و جورج الیوت به خاک سپرده شده بود. در واقع، این صحت داشت که «مشاهدات روانی» و «مطالعه شخصیت» پس از اینکه در نیمه دوم سده نوزدهم

۲۸۵. *peredvizhniki*: نقاشان رئالیست، مترقی و دموکرات روسیه در نیمه دوم سده نوزدهم که برای نشان دادن آثارشان نمایشگاههایی به نام نمایشگاههای سیار نقاشی تشکیل می دادند.

286. Surikov, 287. Margaret Harkness 288. *City Girl*

رنالیم وتاریخ ۱۳۹

به صورت و یژگی ماهوی رنالیم درآمدند، غالباً به جای تجسم روابط شخصیتها با محیط شان نشستند. در نمایشنامه های هیل^{۲۸۹} که بر اسطوره های کلاسیک و اسطوره های آلمان مبتنی بودند، حوادث نمایشنامه حول دو نقطه مشخص می گردد، یکی عنصر واقعی و دیگری عنصر روانی. گرچه هدف از تمامی طرح کلی و تضاد منتهی به گره گشایی داستان نمایش، منعکس کردن روابط زندگی واقعی بود، در شخصیت قهرمانان او کیفیتی تازه پدیدار گردیده بود: آنها برفراز آسمانها اوج گرفته بودند، به بیان دیگر، برای واقعیت خیلی پالوده شده بودند و تضادهای زندگی واقعی در برابر زندگی معذب روحی و درام پیچیده روانی آنان، اهمیت خود را از دست داده بودند. رفتار شخصیتهای او در درام خرده بورژوازی *ماریا ماگدالنا*^{۲۹۰} وابسته علل اجتماعی است، ولی علتها تدریجاً حالت مشخص خود را از دست می دهند و شخصیتها نیز به آنها همچون مجموعه ای از بداقبالی ها می نگرند که با هم ترکیب شده اند تا یک نیروی متخاصم به وجود آورند. هیل با داخل کردن عنصر تقدیر در جریان رویدادها و در نتیجه، محدود کردن دامنه اعمال قدرت ارادی قهرمانانش، تدریجاً شالوده رنالیستی آثار خود را از بین برد. او علتهای اجتماعی رفتار و اعمال شخصیتهای خود را به یک انگیزه اولیه تنزل داد، که از ایفای هرگونه نقش در تکامل بعدی طرح کلی داستان باز ایستادند، چون از آن پس تضاد نمایشی نه به مدد یک تضاد اجتماعی بلکه به مدد تضادهای روانی در وجود خود شخصیتها ارائه شده است. قهرمانان او مردمی استثنایی، بزرگتر از زندگی، و دارای احساسها و عواطف نیرومند و خشم آگین بودند. به نظر هیل همین آرمانها و احساسهای غرورآمیز هستند که جهان را به گردش درمی آورند و مسیر تاریخ را تعیین می کنند. سقوط کندولس، آخرین بازمانده هراکلیدها و پادشاه لیدی، و جلوس گیگس به تخت سلطنت (در تراژدی گیگس و انگشتی او^{۲۹۱} که علامت تحولی بنیادی در جامعه بود، در نمایشنامه هیل، با تمایل و شهوت تباه کننده دو مرد به ملکه رودوپس مربوط می شود. انقراض سلسله بورگوندی در داستان سه جلدی *نیبلونگها*^{۲۹۲} تابع تضاد عشقی بین زیگفرید و برونهیلد و تنفر کریمهیلد است. داستان سه جلد عظیم هیل بیشتر بر داستانهای عاشقانه درباری مبتنی است و اوضاع تاریخی، یعنی گذار از فرهنگ پیش از مسیحیت را به پشت صحنه منتقل می کند.

شخصیتهای نیرومند هیل - هرودس، کندولس، و اتزل - همگی فرزندان سده نوزدهم هستند. آنها با وجود قدرت بیکرانیشان برای عمل، همگی در چنگال تقدیر

289. Hebbel

290. *Mary Magdalene*

291. *Gyges und sein Ring*

292. *Die Nibelungen*

ویرانگر اسیرند و دنیا‌های معنوی آنان نیز بسیار بی ثبات است. آنان در محیط بدگمانی و بی اعتمادی زندگی می‌کنند، جرأت گشودن اسرارشان را برای همدیگر و درک منظور همدیگر را ندارند و به زندگی در تنهایی و انزوای ابدی محکومند. آنها از نیازها و احساسات همدیگر کوچکترین خبری ندارند. در داستان *هرودس و ماریامنه*^{۲۹۳}، هرودس که نسبت به عشق همسرش تردید دارد، به رم‌می رود و می‌گوید چنانچه زندگی اش را از دست بدهد همسرش را هم به مرگ محکوم خواهد کرد و نمی‌خواهد اجازه بدهد که پس از مرگش، همسرش عشق خود را به مردی دیگر هدیه کند. او چیزی در باره محکومیت خودش به ماریامنه نمی‌گوید و ماریامنه وقتی به این موضوع پی می‌برد، خیلی آزرده خاطر می‌شود چون عاشق شوهرش بود و حتی آماده بود جانش را در راه عشقش فدا کند. قهرمانان *هبل* که در تاریکی دست و پا می‌زنند، به طرزی غم‌انگیز به هلاکت می‌رسند و این نادانی مهلک و عدم اعتماد بین مردم، تجلی نابسامانی و ناهماهنگی موجود در زندگی است، این موضوع را در داستان *نیلونگها* که در آن هاگن، گونتر، ازل، اشپلمان و دیگر شخصیت‌های داستان، به علت خشم دیوانه‌وار *کرمهیلد* در انتقامجویی شکست می‌خورند و تمامی قاتلان *زیگفرید* با پایان بی رحمانه و خونین زندگی خویش مواجه می‌شوند، به خوبی می‌توان دید. اما عشق *پرقضا* و قدر *برونهیلد* و *زیگفرید* نیز محکوم شهوت بزرگتر از زندگی *برونهیلد* است، و این موجودات مغرور، *قربانیان جهل* هستند، چون هنگامی که *برونهیلد* را غسل تعمید می‌دهند، او هدیه *پایامبرانه الهه جنگ* را گم می‌کند و نمی‌تواند پایان غم‌انگیز عشق خود را پیش بینی کند. *فرجامین تراژدیهای هبل*، تراژدیهای تقدیر هستند که او ضمن تمرکز توجه بر هیجانها و اضطرابات افراد جدا شده از محیط اجتماعی شان، سخت از رئالیسم دوری می‌گزیند.

این شکاف عمیق بین دنیای درونی انسان و واقعیت عینی، یکی از خصوصیات بسیار چشمگیر آثار *ریچارد واگنر*^{۲۹۴} است. عنصر تغزلی، که با چنان اصراری وارد آثار او می‌شود، این آثار را به جای حماسه‌های نیرومند که مورد نظر آهنگساز بود، به صورت درامهایی تغزلی درمی‌آورد. واگنر با مجسم کردن ضربان شدید زندگی و جوش و خروش بی پایان آن در احساس و عواطف انسان، تضادها و مبارزه اجتماعی دنیای عینی را به تضادها و مبارزه درون روح انسان تبدیل کرد. او به *مالویدا میسن برگ* می‌نویسد: «من، نه توده‌ها بلکه تک تک افراد را می‌بینم»^{۲۹۵} و آنچه او مجسم می‌کند سرنوشت

293. *Herodes and Mariamne*

294. Richard Wagner

295. Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen . Berlin Leipzig . 1909 . S. 306.

غم انگيز افراد، درامهای درونی آنان و قدرت خواب آور عشق است. ریتمهای موسیقی، شدت، تحرک و ساختهای بسیار متنوع آن نشان دهنده پیکار هیجانها، عذاب عشق و نیروی فریبنده قلب انسان است که ترستان و ایزولده، هلندی پرنده و سنتا و زیگفرید و پرونیله را نه بسوی سعادت بلکه بسوی انهدام رهبری کرد. واگنر جهان را یک «سازید آهنگ» می دانست. واگنر در اپرای حلقه نیبلونگ که درباره از بین رفتن زیگفرید است، «انسان آینده ای که همه ما خود را برای رسیدن به آن آماده می کنیم و آرزوی آنرا داریم، انسانی که ما نمی توانیم او را بیافرینیم بلکه پس از هلاکت ما قد برخواید افراشت»^{۲۹۶}، معتقد بود که بخش نهایی و تراژیک شاهکار او منعکس کننده یکی از بزرگترین تضادهای زمانه است. البته این اعتقاد او بی دلیل نبود. هم حلقه نیبلونگ و هم تراژدیهای هبل، دارای دو هسته یا دو مرکز هستند که حوادث داستان به گرد آنها می گردند: یکی در عرصه احساسات انسان و دیگری در دنیای خارج. در حلقه نیبلونگ موضوع عشق در نقطه مقابل موضوع طلا و تمامی تضاد درام با شکل انتزاعی و اسطوره ای قرار می گیرد و تضاد واقعی بین نیازهای معنوی انسان، استعداد بیکران و آرمانهای او را در جهت هماهنگی و سعادت بشر، و یکنواختی زشت زندگی و فقدان هماهنگی در جهان را به اسارت می گیرد و نمی گذارد نیروهایش را به حرکت درآورد، منعکس می کند. این و یژگیهای قهرمانانه. بدینسان حلقه نیبلونگ به وضوح در وجود ووتان دیده می شود، که به قول خود واگنر «... تا کوچکترین ذره وجودش مانند خود ما است». اگر آطور که واگنر می گوید «تمامی عقاید زمان ما در وجود ووتان یکجا آمده است»^{۲۹۷}، در این صورت جهان نگر، در واقع چیزی سرد و بیروح است چون نتیجه اندیشه های ووتان درباره زندگی اینست که واقعیت و ارزشهای انسانی، توهم صرف هستند و تنها آرزوی انسان «اشتیاق به امر اجتناب ناپذیر» است. واگنر مفهوم آفریده عظیم خود را اینطور جمع بندی می کند: «ووتان به مرگ تعلیم می دهد. حلقه نیبلونگ که در سالهای انقلاب و به مثابه ستایش خداگونه زیگفرید این قهرمان درخشان آغاز گردید، با مرگ خدایان و فرجامی تیره و بدبینانه به پایان رسید. واگنر می نویسد: «بدبختی اصلی این نیست که دخترهای راین، آلبریک را قبول نمی کنند... این کاملاً طبیعی بود. آلبریک و حلقه اش، چنانچه خود خدایان در راه انهدام نمی بودند، نمی توانستند به آنها صدمه ای وارد کنند.»^{۲۹۸} آنچه عقیده بیان شده در این شاهکار واگنر را با جهان نگر منحنی پیوند می دهد، احساس زوال آرمانهای عصر دموکراسی بورژوازی و نزدیک شدن پایان عمر

296. *Briefe an August Röckel von Richard Wagner*, Leipzig, 1903, S. 37.

297. *Ibid.*, S. 35.

298. *Ibid.*, S. 35.

آن، و پذیرش درونی این واقعیت است که شرایط زندگی، از شرایط انقلابی نیرومندترند. واگنر در اپرای خوانندگان استاد نوزبرگ توانست به بهترین وجه ممکن، شخصیتها را رئالیستی بنمایاند ولی این رئالیسم در نتیجه نفوذ اغراق ناتورالیستی، احساسات عاشقانه و نمادپردازی کسل کننده در آثار بعدیش سست می شود. نظرات و احساسات سیاسی بیان شده در این آثار — درست مانند آنچه در آخرین درامهای هیل می بینیم — به معنای درست کلمه، محافظه کارانه بود، یعنی این هر دو می خواستند روابط موجود انسانی هر قدر هم ناهماهنگ، فقط به این دلیل ساده که به نظرشان دگرگون کردن آن غیرممکن آمده بود، حفظ شود.

در نشر داستانی هم روز به روز تمایل به مطالعه دنیای درونی انسان بیشتر شد و خود انسان فی حد ذاته و بدون توجه به روابطش با محیط، موضوع مطالعه گردید. داستان مادام بوواری^{۲۹۸} اثر فلوربریکی از نخستین نمونه های اینگونه نثر به شمار می رود، که اساساً یک مطالعه گسترده روانی است نه تصویری از اخلاقیات و آداب و رسوم یا تحلیل ساختمان جامعه، آنطور که در داستانهای دوره کلاسیک رئالیسم انتقادی می بینیم. فلوربر ضمن اینکه زندگی بورژوازی را همچون لجنزاری می دانست که انسان را در کام خود فرو می برد و نیرو و آرمانهای او را برای رسیدن به سعادت در زندگی اجتماعی می بلعد، توصیف عذاب روحی یک زن خرده بورژوازی بی اهمیت را که پیوسته در این منجلاب فرو می رود با توصیف یک دنیای مبتذل و فرومایه که زمینه ای برای درام مبتذل این زن به شمار می رود در هم می آمیزد. او باز هم از تحلیل زندگی که مهمترین اصل رئالیسم انتقادی است و همچنین از شیوه تپ بندی، که از دستاوردهای رئالیسم بود پیروی می کرد. شخصیتهای اصلی داستان، تصاویری کاملند نه طرحهایی کوچک شده، و تصویری که از جامعه ارائه می دهد تصویری است پایدار و سازش ناپذیر. شارل بوواری پزشک شهرستانی و هومه داروساز، و دیگر اهالی شهر، به شیوه ای نزدیک به رئالیسم انتقادی کلاسیک مجسم شده اند. لیکن درام روحی زن قهرمان داستان، از دست رفتن توهمات رمانتیک اش، عذابهای عشقی اش، ترسهایش و پشیمانی اش از کاری که انجام داده است، خارج شدن سریع او از حالت جذبه و پای نهادن به دنیای حسابگرانه خرده بورژوازی، تدریجاً، هم از لحاظ عاطفی و هم از لحاظ اهمیتی که فلوربر به آنها و ترسیم محیط اجتماعی — که در چنگال رکود و ایستایی، دورویی، تعصب و خودپرستی گیر کرده است — می دهد، اهمیتی بیشتر و درجه اول بدست می آورند. لیکن در تحلیل کامل احساسات و حالات و آرزوهای پنهانی اما که بر قلب او و دوگانگی

رئالیسم و تاریخ ۱۴۳

ماهوی شخصیتش حکومت می‌کنند، با خصوصیات رئالیستی نوینی مواجه می‌شویم که در رئالیسم دوره پیشین دیده نمی‌شد. فلوربا تحلیل انعطاف‌پذیر و همه‌جانبه روحیات شخصیتها، جبران کمبودهای موجود در ترسیم محیط اجتماعی را کرد.

هومیو و راج و لیبرال، با اشارات و توجه جدی‌اش به اصول «مقدس» انقلاب فرانسه، که خود نویسنده نیز از فروپاشی علنی آن به خوبی آگاه بود، تنها کسی بود که فلوربر در دفاع از آرمانهای اجتماعی محیط آفرید. شرکت‌کنندگان در درام مادام بوواری و همچنین شاهدان آن، از همدیگر جدا هستند و حتی نمی‌توانند احساسات نزدیکترین و صمیمی‌ترین افراد را درک کنند. اما برای شوهرش و همچنین برای عشاق کسل‌کننده‌اش، کتابی است ناگشوده، در حالی که اما خودش دیگران را نه آن‌طور که هستند بلکه آن‌طوری می‌بیند که در تخیلش آنها را ترسیم می‌کند. در واقع، یکی از مضامین اصلی این داستان، تنهایی در میان جماعت و تنهایی در دنیای پرجمعیتی است که در آن، مردم نسبت به دیگران آنچنان بی‌تفاوت و نسبت به یکدیگر آنچنان بیگانه‌اند که از ارتباط واقعی یعنی ارتباط معنوی در میان آنان عملاً خبری نیست. این مضمون، برای رئالیسم تازه‌گی داشت و باید آن را به تکامل روند بیگانگی نسبت داد.

درام خانوادگی فلوربر، هرچند به‌عنوان پدیده‌ای منطقی در شرایط غم‌انگیز زندگی یکنواخت انسان در جامعه بورژوازی مشخص می‌شود، مسیر خود را بدون غوطه‌ور شدن در زندگی اجتماعی، در داخل مدار بسته روابط شخصی و خصوصی انسانها گشود و نظام پایدار و ثابت روابط اجتماعی نیز عرصه تجلی آن بود. جامعه بورژوازی در نظر فلوربر، مرحله‌ای از تکامل اجتماعی انسان به شمار نمی‌رفت. او جامعه بورژوازی را شرطی ضروری غیرکافی برای زندگی انسان و نظامی جهانی می‌دانست که با طبیعت ناقص انسان تطبیق می‌کند.

با اینکه رئالیستهای اولیه، بدون هیچگونه تردیدی، نظریه تکامل را پذیرفته بودند، فلوربر و بسیاری از دیگر نویسندگان نیمه دوم سده نوزدهم تردیدهای جدی درباره تغییر پذیری جامعه و طبیعت انسان داشتند. هومیو «مترقی»، نمونه زنده رد نظریه ترقی و تکامل بود. پذیرفتن پایداری روابط اجتماعی و احساسات انسانی، در نیمه دوم سده گذشته موجب دگرگونیهای بنیادی در کیفیت رئالیسم شد. مادام بوواری مانند داستان یک زندگی ۳۰۰ اثر هوپاسان^{۳۰۱}، سر به سر با انتقاد اجتماعی آمیخته بود. لیکن تردید به امکان کمال بخشیدن به طبیعت انسان یا جامعه، به این نویسندگان و دیگر رئالیستهای بزرگ عصر آنان اجازه نداد تا گرایش روند تاریخی را با ابعاد کامل و در چشم اندازی

حقیقتاً تاریخی ببینند. ترسیم آرام و خونسردانه زندگی، تدریجاً جای تحلیل تضادهایی را می‌گرفت که نیروی محرک تکامل اجتماعی به‌شمار می‌رفتند. فلوربر در عوض تصویر کامل واقعیت یکپارچه، توالی صحنه‌های جدا از هم را در برابر ما مجسم می‌کند. تجلی این خصوصیت بارز شیوه داستان‌گویی او را به‌طور کامل در *وسوسه سن آنتوان*^{۳۰۲} که حوادث داستان در آنجا به چندین حادثه فرعی کم و بیش مستقل تقسیم شده است که ارتباطی بسیار سست با هم دارند می‌توان دید. ساختمان این آخرین اثر فلوربر، دلیلی است بر زوال شکل حماسی، که جهان در آن به مثابه یک کل متحرک بررسی می‌شود. مثلاً، نثر تولستوی را می‌توان با فیلمی مقایسه کرد که جریان زندگی را با تمامی اجزاء کوچکش نشان می‌دهد و روندهای تحول در روح انسان، در رابطه انسان با دنیای خارج و در خود آن جهان را منعکس می‌کند. از سوی دیگر، نثر فلوربر، همچون فانوسی سحرآمیز است که منظره‌های جداگانه‌ای از زندگی را نشان می‌دهد، مناظری که هرگاه کنار هم قرار داده شوند، کل را از نومی آفرینند. تصویر جهان در آثار فلوربر، همانند موزاییکی است که از قطعات رنگارنگ بی‌شمار تشکیل می‌شود. در ورای این شیوه تجسم واقعیت، مفهومی از واقعیت نهفته است که ثابت و لایتنغیر است. بنابراین کاملاً طبیعی است که فلوربر ناآگاهانه، حرکت را تقسیم می‌کند و حتی در پویاترین بخشهای یک داستان، آنرا معلق نگه‌میدارد، همچنانکه در داستان تاریخی *سلاهبوچنین* کرده است، داستانی که در آن برای بازآفرینی دقیق و یژگیهای یک تمدن فراموش شده و تحلیل عشق سوزان ماتوی وحشی به دختر یکی از سپهسالاران کارتاژ به نام *هامیلکار بارکارکا* زحمات فراوان کشید. برای اثبات این نظر، کافی است به عبارت زیر توجه کنید.

«... ناگهان ارتش کارتاژ در پیچ پشت تپه‌ها پدیدار گردید. بردگان بارکش مسلح به فلاخن در دو جناح ایستاده بودند و ردیف اول ارتش اصلی از لژیونرهایی تشکیل شده بود که زره طلایی به تن داشتند و بر اسبهای چاق و چله و بی‌یال و گوش و بی‌مو سوار شده بودند و بر پیشانی این اسبها هم شاخهایی نقره‌ای گذاشته بودند تا از دور به کرگدن شبیه شوند. از میان هر واحد سواره، جوانانی با کلاهخودهای کوچک بر سر و زو بینهای چوبین بر دست می‌گذشتند و پیاده نظام سنگین اسلحه با آرایش مثلث، در عقب سپاه حرکت می‌کرد. تمامی این سوداگران تا بی‌توانستند، سلاحی بیشتر بر تن بار کرده بودند: کسانی از آنان دیده می‌شدند که دو شمشیر، یک نیزه، یک تبرزین به اضافه یک گرز، یکجا به همراه داشتند؛ بعضی دیگر به علت تیر و کمان و سپرهای زمخت عاجی یا فلزی که با خود حمل می‌کردند به صورت خار پستان درآمده بودند.

رنالیم و تاریخ ۱۴۵

سرانجام، گردونه‌های کوه پیکر، منجنیقهای سیسار، گلوله افکنها و سنگ افکنها به روی گردونه‌هایی که استرانی آنها را می‌کشیدند و گاریهایی که چهار گاو نر به آنها بسته شده بود نمایان شدند. هر چه سپاه پیشتر می‌رفت، فرماندهان، نفس‌زنان، از راست و چپ می‌دویدند تا فرمانهای خشن را به گوش افراد برسانند، صفها را پیوند دهند و فاصله‌ها را حفظ کنند. فرماندهان ارشد، لباسهایی ارغوانی به تن کرده بودند و شرابه‌های پرشکوهشان تا تسمه‌های صندل‌هایشان می‌رسید. رخساره‌ی سرخ‌گونشان که در زیر کلاهخودهای بزرگشان به نقش خدایان مزین شده بود، درخششی آرام داشت...»^{۳۰۳}

همین بی‌حرکی را در آثار شعرای پارناسی^{۳۰۴} و مخصوصاً در آثار ژوزف ماری دوئه ردیا و در داستانهای تامس هاردی درباره‌ی زندگی روستایی انگلستان می‌توان دید، که تراژدیهای رؤیاهای از هم گسسته‌ی مردمان فقرزده در چنگال تقدیر را در دنیایی کاملاً ایستا و راکد نشان می‌دهند. همین کیفیت ایستا را — که ویژگی بنیادی ناتورالیسم است — در درباره‌ی توصیف^{۳۰۵} اثر زولا هم می‌توان دید، کتابی که در آن به جریان زندگی اشاره می‌شود ولی مفهوم یا ماهیت آن به خواننده منتقل نمی‌گردد. از سوی دیگر، تولستوی که در شرایط اوجگیری انقلابی دست به قلم برده بود جامعه را به برافکندن شالوده‌های کهنه‌اش تهدید می‌کرد، زمانی که مبارزه‌ی میان نیروهای متضاد اجتماعی آشکار می‌گردید، زندگی را در جریان حرکتش نشان داد، همچنانکه از یک نسخه‌ی پیش‌نویسی شده‌ی داستان جنگ و صلح^{۳۰۶} که درباره‌ی به حرکت درآمدن ارتش است می‌توان به این واقعیت پی برد. «از هر سو، از پیش و از پس، تا آنجا که گوش انسان قدرت شنیدن داشت، صدای چرخها، غرغر گردونه‌ها و عراده‌های توپها، صدای سم ستوران، صدای شلاقها، فریادهای دلخراش، کفرگفتن سربازان، افسران و سراسواران به گوش می‌رسید. در سراسر جاده، اینجا و آنجا، لاشه‌ی اسبها افتاده بود، که بعضی را پوست کنده بودند و بعضی را همانطور رها کرده بودند، گردونه‌های شکسته که در کنار هر کدام یک سرباز به انتظار نشسته بود، یا گروههای سربازانی که از فرماندهان خود جدا افتاده بودند و به سوی دهکده‌های آن حوالی می‌رفتند یا در حالی که چند جوجه، بره، علف خشک یا کیسه‌های پر با خود داشتند از دهکده‌های اطراف باز می‌گشتند، دیده می‌شدند. هر جا که شیب و ضدشیب بود، افراد در آنجا متمرکز شده بودند و صدای گیج

303. G. Flaubert, *Salammbô*, Paris, p. 127.

۳۰۴. Par nassians : گروهی از شعرای سده نوزدهم فرانسه‌اند که نامشان را از نشریه خود به نام پارناسی معاصر (۱۸۶۶-۱۸۷۶) گرفته بودند. مالاومه و ولن از آن جمله بودند؛ اینان از هنر برای هنر دفاع می‌کردند.

305. *De la description*

306. *War and Peace*

کننده‌شان همه جا می‌پیچید. سر بازها که تا بالای زانو در گل فرو رفته بودند، توپها و گردونه‌ها را با تلاش زیاد به پیش می‌بردند. تازیانه‌ها بر پیکر اسبها نواخته می‌شد، سم ستوران روی زمین می‌لغزید، رد پایشان برق می‌زد و سر بازان با صدایی سهمگین فریاد برمی‌کشیدند. افسران، سوار بر گردونه‌ها، به هر سومی رفتند و به افراد خود فرمان می‌دادند تا از حرکت باز نایستند.^{۳۰۷}» چه خوب صداها و رنگها را در کنار هم قرار داده است! تمامی این عبارت، لبریز از جوش و خروش زندگی و حرکت، سرشار از هیجان و جنبش است. مغز، گوش و چشم، همگی زنده‌اند و می‌بینند که سیل خروشان زندگی در سراسر صفحات این حماسه بزرگ چگونه جریان می‌یابد.

فکر را کد انگاشتن زندگی، که عامل تعیین کننده نثر فلو بر است و خصوصیت ویژه رئالیسم اروپای غربی در آخرین دهه‌های سده نوزدهم به شمار می‌رود، نشان‌دهنده کاهش حساسیت در برابر آهنگ تاریخ، و به بیان دیگر، موسیقی موزون تاریخ و مفهوم روندهای عمیق و ریشه دار آن است. مثلاً داستان پرورش احساساتی^{۳۰۸} اثر فلو بر را در نظر بگیرید، او در این داستان، عشق اغراق آمیز و رمانتیک قهرمان خود فردریک مورورا به همسر زیبای آرنو که فروشنده آثار هنری است، با موشکافی تمام تحلیل می‌کند. این عشق در زندگی فردریک مورو همه چیز است، چون زندگی او مانند احساساتش، ماهیتاً بی‌رنگ و بی‌خون است. فلو بر توهمات رمانتیک قهرمان بی‌جرأت خود را که همچون پر کاهی در دریای حوادث شناور است، و همچنین توهمات لیبرالیسم بورژوازی و عوامفریبی اجتماعی آن را که خود فلو بر سخت از آن بیزار بود مورد تمسخر قرار می‌دهد. او در همان حال، در انتقاد از فرزندان راستین بورژوازی یعنی هسیو آرنو با عشق شدیدش به حقایق موجود در دفتر محاسبات و مهارتش در کسب پول، و دامبروسوی بانکدار که از لاشخور هم حریص‌تر بود و نیرو و استعدادی بیکران در پیشدستی بر دیگران داشت، سخت‌گیر و جدی بود. بدینسان، تا زمانی که نیروی طبقات متمول، مطلق به نظر می‌رسد و به هیچوجه تهدید نشده است، او همچون میخ محکم است، ولی به محض اینکه بنای عظیم سرمایه‌داری در اثر قیامهای توده‌ای متزلزل می‌شود، به محض اینکه در همه جای شهر پاریس سنگر بندی می‌شود و مردم به اصل «مقدس» مالکیت خصوصی می‌توفند، چهره‌اش را عوض می‌کند و به صورت «دوست مردم» درمی‌آید و خودش را تقریباً یک کارگر جلوه می‌دهد.

فلو بر به خوبی می‌داند که دامبروسوی بانکدار و مردم، با هم به طور طبیعی

307. L. Tolstol, *Collected Works*, Moscow, 1951, Vol. 4, pp. 203-04 (in Russ.).

308. *L'Education Sentimentale*

رنالیسم و تاریخ ۱۴۷

دشمن هستند و مبارزه بین آنها اجتناب ناپذیر است و هدف بورژوازی، به اطاعت درآوردن توده‌ها است. نازایی فرهنگی و معنوی طبقات حاکم و ریاکاری اخلاقیات بورژوازی که شرارتها را در پس پرده شرافت پنهان می‌کند، مستلزم توهین و ریشخند از جانب اوست. لیکن در این داستان، انتقاد اجتماعی، پس از تجسم احساسات بی‌پایه فردریک و عشق خشک و خالی و ذهنی او به آرنو قرار داده شده است. زندگی خصوصی قهرمان تا اندازه‌ای از زندگی واقعی جدا می‌شود و به صورت یک جریان مستقل و موازی با آن پیش می‌رود. این موضوع برای فلوبر جالبتر از رویدادهای انقلاب سال ۱۸۴۸ است زیرا او این انقلاب را همچون حادثه‌ای جدا و منفرد که کارش با انفجار انقلاب به پایان خواهد رسید، و نه به عنوان خطاری به نظام بورژوازی، در نظر می‌گرفت. این بی‌ایمانی کامل به انقلاب و نیروی خلاق مردم، پایه جهان‌نگری او بود. فلوبر نسبت به کمون پاریس و اقدامات و فعالیتهای انترناسیونال نیز تردید داشت. او سوسیالیسم را به عنوان یک تئوری نمی‌پذیرفت و به امکان استقرار جامعه سوسیالیستی در آینده ایمان نداشت. او در عین نفرت از بورژوازی، با توده‌های زحمتکش نیز خصومت داشت. همین عاملی بود که آثار فلوبر را اینچنین پیچیده کرد و از اینجهت، او همتای بسیاری از رنالیستهای انتقادی عصر خود بود. او می‌خواست موضع حد وسط بین نیروهای متضاد اجتماعی را اشغال کند و به همین علت، آرمانهای اجتماعی بورژوازی و توده‌های انقلابی را در برابر ارزشهای هنری، زیبایی و کیش پرستش شکل قرار می‌داد. فلوبر این توهم را به وجود آورد که هنر از زندگی اجتماعی مستقل است، که هنرمند یا نویسنده می‌تواند از جریان مبارزه طبقاتی برکنار باشد، توهمی که تا عصر ما به حیات خود ادامه داده است. این توهم بر تضاد موجود در شعور دموکراتیک و در نتیجه ضد بورژوازی استوار است، شعوری که انقلابی نبود ولی می‌توانست واقعیت را انتقاد کند، البته مفهوم تاریخ را به عنوان یک جریان متحول، از یاد برده بود.

نخمه بلند ضد بورژوازی در آثار فلوبر کاملاً به گوش می‌رسد ولی دامنه موضوعات مورد بحث او بسیار محدودتر از دامنه موضوعات مورد بحث نویسندگان پیش از او است. تردید در عقاید مترقی آن زمان و ناباوری به امکان استقرار سوسیالیسم و دست یافتن بشر به سعادت، فلوبر و بسیاری از دیگر رنالیستهای انتقادی از قبیل ایسن^{۳۰۹} را با یک مسأله بغرنج ایده‌نولوژیک مواجه کرد و راه را برای نفوذ انحطاط در آنان باز گذاشت. کیش پرستش شکل، یعنی تردید در قدرت منطق و علم و نفی نظریه ترقی و تکامل اجتماعی که در آخرین آثار فلوبر مخصوصاً در بووار و پکوشه^{۳۱۰} دیده می‌شود، بافت

309. Ibsen

310. Bouvard et Pécuchet

رئالیستی هنر او را تضعیف و عناصر زیبایی شناسی گرایبی را آشکارتر کرد. این بحران در آثار فلور بر بیشتر احساس می شود تا آثار موپاسان، که نوآوریهای مهم هنری اش موجب غنای بیکران سنتهای رئالیستی شد.

در نظر موپاسان - بزرگترین رئالیست ادبیات اروپای غربی در نیمه دوم سده نوزدهم - زندگی، موضوع تحلیل و ترسیم بود. او انسان و محیط، شخصیت و شرایط اجتماعی شکل دهنده آنرا از همدیگر جدایی ناپذیر و دارای تأثیر متقابل می دانست. نثر موپاسان، تمامی روندهای زندگی را در برمی گرفت و آنها را بر پایه مطالعه تحلیلی ماهیت اجتماعی رفتار، اخلاقیات، احساسات و به طور خلاصه تمامی شخصیت فردی مردم تیپ بندی می کرد. دهقانان و سربازان، بوروکراتهایی که به زندگی گیاهی در پشت میزها مشغولند و گرفتار قرطاس بازی اند، بورژواهای بی خیال جوان، زنان میزبان، نجبای شهرستانی و مزرعه داران بیرحم و کامران که به جذب عادت پول شمردن خرده بورژواها و پول را ملاک هر فضیلتی دانستن مشغولند، صاحبان رستورانهای کوچک، مدیران فاحشه خانه ها و خود فاحشه ها، تاجران و سرمایه داران بزرگ، روزنامه نگاران و کشیشهای دهات، ملوانان و راهبه ها، صاحبان حرفه های کوچک و پزشکها، عشق کشیف و عشق پاک، برخوردار شدید منافع، زوال روابط خانوادگی، از هم پاشیدگی احساسها و جامعه بورژوایی به طور کلی، میهن پرستی مردمان عادی و پول پرستی بورژوازی، زندگی توأم با نادانی در روستاها، کشمکش همیشگی برای رسیدن به ثروت، ظلم بی پایان در روابط انسانی، مسموم کردن عشق و احترام مردم به همسایگان شان - آثار موپاسان با چنین مضمونی، تمامی صحنه گسترده و رنگارنگ زندگی در جامعه بورژوایی را توأم با تضادها و تناقضاتش مجسم می کنند. موپاسان هم مانند رئالیستهای پیشین، مبارزه بین منافع مادی را سرچشمه فعالیتهای بشر می دانست و از ماهیت طبقاتی این منافع نیز آگاه بود. او توانست علتهای تراژدی ژان را در داستان یک زندگی و عامل موفقیت ژرژ دوری را در شرایط عینی جامعه بورژوایی بجوید.

موپاسان می دید که جامعه بورژوایی، دشمن انسان است و عالیترین صفات او را از بین می برد و «حیوان دو پا» برجای می گذارد که به دنبال پست ترین غرایزش کشیده می شود. او از وحشی شدن انسان در جامعه سرمایه داری که مضمون اصلی تمامی آثار او را تشکیل می دهد، نگران بود. او ضمن بررسی همه جانبه این مضمون، به بررسی ویژگیهای عینی زندگی نزدیک شد و آنها را به شکل نتایج و یرانگر ترقیات بورژوایی جمع بندی کرد. این شق اخیر، که با آهنگ سریع تکامل علوم و فنون مشخص می شود، و به طور کلی جنبه مادی زندگی، همچنان که تمامی متفکران پیشرو متذکر شده اند و خود موپاسان نیز به وضوح از آن آگاه بود، حاوی تضادی حاد میان دستاوردهای مادی

نظام سرمايه داری و تأثیر شوم آن در دنیای معنوی انسان بود.

ثروتمندان می کوشیدند شکافی را که بین خودشان و فقرا پدید آمده بود و ارزشهای فرهنگی و مادی را هم در برمی گرفت، عمداً حفظ کنند. شرایط طاقت فرسای کار توده ها منجمله کودکان برای تولید ارزشهای مادی، ساعات طولانی کار، بدون کوچکترین وقفه برای استراحت و جبران نیروی از دست رفته، و تمامی بیماریهایی که با این شرایط همراه بودند مانند توجه نکردن به کودکان و جنایات جوانی، فحشا و الکلیسم شدید، همچشمی همیشگی و خسته کننده در راه خیانت، تبلیغات تحمیقی طبقات حاکم به منظور تحکیم نظام موجود و حمایت خواستن از خدمات کلیسا، مدارس، تئاتر، مطبوعات و کتب ارزان قیمت که به ترغیب پست ترین غرایز و دامن زدن به خصومت ملی و نژادی مشغول بودند، تجلیل از جنگ و جنگ طلبی، تطمیع کارگران خیره با ثروت اضافه بدست آمده از غارت مستعمرات، رنگ کردن پروتلاریا با تئوریهایی فرصت طلبانه «هماهنگی طبقاتی» و «همکاری طبقاتی» (و بعدها، یعنی در دوره ما- با «سرمايه داری دولتی»)، گوشمالی آزادفکران و دست بردن به ترور برای سرکوب کردن توده ها، به عبارت مختصر، شرایط عینی زندگی در دنیای سرمايه داری به طور کلی به وحشی شدن انسان منجر گردید که جنگهای شرارت آمیز استعماری، جنگ اول جهانی، وحشی گریهای فاشیسم و سرکوبی بی رحمانه مقاومت توده ها به وسیله «دموکراتهای» بورژوا، از تجلیات آن است.

مویاسان احساس می کرد که این ظلم حاکم بر تمام عرصه های زندگی اجتماعی و تمام جنبه های روابط انسانی، اعم از کوچک و بزرگ، تهدیدی جدی برای شخصیت انسان است. او نمونه هایی فراوان از چگونگی تباه شدن شخصی ترین احساسات در اثر همین ظلم، ارائه داد: والدین ثروتمند، کودک خود یعنی فرزند زنا را به روستاها می فرستند تا در آنجا تربیت شود و بدینسان او را اگر نه به مرگ، به سیه روزی محکوم می کنند؛ خانواده یک دهقان، پیرزنی را که به صورت باری سنگین برای آنها درآمده بود تهدید به مرگ می کنند؛ پدری، دخترها شده اش را در فاحشه خانه می بیند؛ و غیره و غیره. داستانهای کوتاه او سرشار است از اظهار نظر در باره وحشیانه بودن زندگی، سرشار است از نمونه های تحقیر احساسات، شرافت و مقام انسان، که جزو درامها و تراژدیهای عادی روز به شمار می روند. مویاسان بیش از هر چیز به بررسی نتایج اخلاقی و روانی تغییر شکل روابط اجتماعی و تحلیل تأثیر آنها در روحيات انسان علاقمند بود، و از این حیث نمونه بارز رنالیستهای انتقادی نیمه دوم سده نوزدهم و شعور نوین اجتماعی ناشی از تشدید روند بیگانگی به شمار می رفت.

مویاسان، نفع خصوصی را علت اصلی وحشی شدن انسان، و غریزه مالکیت را

۱۵۰ تاریخ رئالیسم

غریزه‌ای بسیار نیرومند می‌دانست. خود او نیز تدریجاً در برابر فشارهای زمانه‌اش تسلیم شد و بعدها اعتقادش بر این بنیان قرار گرفت که شرارت‌های اجتماعی، از نقص طبیعت انسان سرچشمه می‌گیرد. شخصیت در آثار او کم‌کم شالوده اجتماعی خود را از دست می‌دهد و همزمان با ناهماهنگی روزافزون عناصر تشکیل دهنده‌اش، رو به از هم پاشیدگی می‌گذارد. این عناصر تا آن اندازه که جزو صفات بیولوژیک، نوعی و ذاتی به‌شمار می‌روند، اجتماعی نیستند. در مواردی که اهمیت عنصر اجتماعی را کمتر از اهمیت عنصر بیولوژیک و حتی جنسی می‌داند، مثلاً در *یه‌وت*^{۳۱۱} یا *نیرومند چون مرگ*^{۳۱۲}، عوامل جنسی، قسمت اعظم کلیت خود را از دست می‌دهند. خیلی طبیعی می‌نمود که موپاسان با حساسیت بیکران‌ش به هر چیز تازه در زندگی، سخت از مشاهده روند بیگانگی که روز به روز بر شدتش افزوده می‌شد، برآشفته شود. داستان مشهور *تنهایی*^{۳۱۳}، بیان خودبخودی احساسات آدمی بود که در عطش برقرار کردن تماس با جهان و مردم می‌سوخت و با این حال دیوار بزرگ نادانی و بیگانگی مانع او بود. مضمون این داستان، بسیار واقعی بود و در آثار بعدیش مخصوصاً در داستان *مشهور پی‌روزان*^{۳۱۴} تکامل یافت.

موپاسان با اینکه به روند بیگانگی انسان از دیگر انسانها، از محیط و از فرهنگ مادی که خودش در ایجاد آن نقشی ایفا می‌کرد آگاهی یافته بود، نتوانست به سرچشمه اجتماعی-تاریخی آن پی‌برد، در نتیجه، این بیگانگی را به دشت اسرار ناشناختنی منتقل کرد، اما این واقعیت را به‌طور کامل می‌پذیرفت که پدیده‌های مربوط با بیگانگی، از ویژگی‌های ماهوی مرحله نوین تاریخ به‌شمار می‌روند. در همین زمان تضادهای امپریالیسم آشکار گردید و در داستان فلسفی موپاسان به نام *چه کسی می‌داند؟*^{۳۱۵} انعکاس یافت. این داستان نشان می‌دهد چگونه اشیایی که انسان آنها را می‌سازد، یعنی بردگان خاموش او، دست به‌طغیان می‌زنند و از مردم می‌گریزند و زندگی مستقل خود را تشکیل می‌دهند. ترس موپاسان از آینده، که به کمک طنز خارق‌العاده این قیاس فلسفی دیده می‌شود، در داستان تخیلی او به نام *هورلا*^{۳۱۶} که حاوی احساس ناآزادی انسان بیگانه شده و نشانه‌هایی از یک نوع انقیاد تازه است که نیروهای اسرارآمیز و ناشناختنی تاریخ برای انسان فراهم کرده‌اند و در زندگی روزانه‌اش راه داده‌اند، حتی از این هم آشکارتر است.

نظریهٔ پرتناقض موپاسان، همانطور که از نوشته‌هایش می‌توان دریافت، به

311. *Yvette* 312. *Fort comme la mort* 313. *Solitude*
314. *Pierre et Jean* 315. *Qui sait?* 316. *Le Horla*

رنالیسم و تاریخ ۱۵۱

انتقاد نیرومند او این امکان را نداد تا از مرزهای نظام بورژوازی فراتر رود. او نتوانست به این واقعیت پی ببرد که در بطن نظام بورژوازی جریان‌هایی نهانی وجود دارند که می‌توانند موجب آزادی انسان شوند. سرانجام، محدودیت‌های ایده‌نولوژی بورژوا-دموکراتیک او که احساس تحول تاریخی را از دست داده بود، موجب بحران در اندیشه او گردید و آثار نفوذ عناصر منحط، بیش از پیش در نظرات و سبک نوشته‌های بعدی او و به زیان شیوه رنالیستی اش پدیدار گردید.

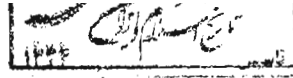
در نثر رنالیستی انگلستان در نیمه دوم سده نوزدهم بر عنصر روانی و فردی تأکید می‌شد، و داستان مختص آن دوره، داستان روانی یا تاریخچه زندگی خانوادگی بود. جورج الیوت، وارث سنت‌های دیکنز و تا که ری مضمون فساد اخلاقی و تولد مجدد فرد، و موضوع قدرت خودپرستی را همراه با تجسم تحلیلی محیط اجتماعی و تضادهای آن مورد بررسی قرار داد. ولی او می‌خواست این تضادها را تا اندازه‌ای آسانتر جلوه دهد و تحلیل او از دامنه وسیع تحلیل اسلافش برخوردار نبود. او معمولاً اینگونه تضادها را به اختلاف بین زیبایی و غنای طبیعت انسان و قدرت تباه کننده بول تنزل می‌داد. سیلاس مارنر بافنده، به علت اشتیاق خودپرستانه شدیدش به پول اندوزی، با دیگر مردم بیگانه است: «طلا، از او خواهش کرده بود که آنقدر به بافندگی ادامه دهد تا هیچ چیز را نبیند و نشنود مگر یکنواختی کارگاه بافندگی و تکرار بافتن همان پارچه...»^{۳۱۷} اشتیاق به ثروت‌مند شدن، علت اصلی فساد هتی سورل قهرمان داستان آدم بید^{۳۱۸}، و خانواده تولیدور در داستان آسیای کنار جو بیار^{۳۱۹} و همچنین عامل سقوط غم انگیز ماگی دختر آسیابان است. جورج الیوت در داستان میدل مارچ^{۳۲۰} زوال تدریجی پیوندهای خانوادگی، و خود خانواده، این دژ مستحکم زندگی بورژوازی را نشان می‌دهد و خودپرستی را به عنوان یگانه عامل عمده‌ای که بنیان روابط انسانی را برمی‌افکند محکوم می‌کند. ولی در داستان‌های او پیوسته از خصلت طبقاتی خودپرستی کاسته می‌شود و بر خصوصیت منفی طبیعت انسان افزوده می‌شود، خصوصیتی که به قول او، به مدد آموزش و پرورش یا سرمشق اخلاقی، می‌توان بر آن غلبه کرد. بدینسان، مسایل اجتماعی، تدریجاً جای خود را به مسایل اخلاقی می‌دهند و در آثار او با این توهم مواجه می‌شویم که جامعه را می‌توان با آموزش اخلاقی اعضای آن دگرگون کرد، سفسطه‌ای که تا عصر ما نیز در بطن

317. George Eliot, *Silas Marner. The Weaver of Raveloe*, New York, p. 190.

318. *Adam Bede*

319. *The Mill on the Floss*

320. *Middlemarch*



رئالیسم انتقادی به حیات خود ادامه داده است. جورج الیوت در دوره‌ای که نسبتاً آرام بود و فقط چند برخورد طبقاتی در آن روی داد به این نتیجه رسید و بدون تردید تحت تأثیر نظرات مربوط به «هماهنگی طبقاتی» قرار داشت، نظراتی که پوزیتیویستها موعظه می‌کردند و خود وی نیز در آن عقاید سهیم بود.

این عقیده که آموزش اخلاقی می‌تواند در شناختن و دگرگون کردن زندگی مفید واقع شود یا می‌تواند شخصیت انسان را بد شکل و منحرف کند، توسط جورج مرديث^{۳۲۱} در داستان شکنجه ریچارد فه‌ورل^{۳۲۲} و همچنین توسط ساموئل باتلر^{۳۲۳} در داستان مرگ^{۳۲۴} مورد بررسی قرار گرفته است. اینان، عقیده مزبور را با انتقاد کوبنده از اخلاقیات رسمی طبقات حاکم و دشواری خفقان‌آور زندگی خانوادگی بورژوازی که با آرزوهای طبیعی انسانهای سالم و عادی مغایرت داشت، همراه کردند. این هر دو نویسنده، به انتقاد از دموکراسی بورژوازی و جنبه‌های منفی آن که خود شاهدش بودند، پرداختند. لیکن، آنان از عقاید سوسیالیستی نیز انتقاد کردند و همواره طرفداران اصلاحات دموکراتیک بودند، و نه به مطالعه قوانین و گرایشهای تاریخ و تضادهای اجتماعی، بلکه به مطالعه تضادهای ذاتی خلق و خوی شخصیت‌هایشان علاقه داشتند. آنان ضمن انتقاد از نواقص انسان، گاهی اوقات از یاد می‌بردند که این نواقص محصول جامعه هستند، و در محکوم کردن خودپرستی (مثلاً در داستان خودپرست^{۳۲۵} اثر مرديث)، به جای توجه به عوامل خارجی پدید آورنده آن، به بررسی تأثیر خودپرستی در طبیعت انسان پرداختند. آنها روشهای تحلیل روانی را به زیان تحلیل اجتماعی، تکمیل کردند و رابطه دیالکتیکی بین شخصیت و محیط را از نظر انداختند و دنیای معنوی انسان را به مثابه یک کل جداگانه، که توأم با زندگی و به موازات آن به‌طور کلی به حیات خود ادامه می‌دهد، مورد بررسی قرار دادند.

در واقع، این شیوه جای هیچگونه تعجب باقی نمی‌گذاشت چون صرفاً بازتابی از این واقعیت بود که روند بیگانگی، بر تمامی عرصه‌های شعور انسان تأثیر می‌گذارد. نکته قابل توجه این است که بسیاری از نویسندگان بزرگ آن زمان توانستند نسبت به سنتهای رئالیسم وفادار بمانند، زمانی که شرایط عینی موجود، مانع تکامل رئالیسم بود و ایده‌نولوژی

321. George Meredith

322. *The Ordeal of Richard Feverel*

323. Samuel Butler 324. *The Way of All Flesh*

325. *The Egoist*

رنالیسم و تاریخ ۱۵۳

بورژوازی نیز به تعقیب آن برخاسته بود، چون همانطور که اسکار وایلد می گوید، تفر بورژوازی از رنالیسم، مانند نفرتی است که کالیبان^{۳۲۶} از دیدن خود در آئینه دارد.

بدینسان در اواخر سده نوزدهم، رنالیسم، شاهد پیدایش تمایلی روزافزون به جدا کردن قهرمان از محیط، و جدا کردن شخصیت از عوامل شکل دهنده آن بود، تمایلی که وحدت حماسی را از میان برد و مانع تجسم ترکیبی زندگی توأم با تضادهای عمده تاریخی آن گردید. یکی از جریانهایی که از نزدیک با این تمایل پیوند داشت، تمایلی بود که اهمیتی غیرضرور به محیط می داد، کاری که از ویژگیهای ماهوی ناتورالیسم به شمار می رفت، و این تمایل از پایه با رنالیسم مغایرت داشت و در نیمه دوم سده نوزدهم رواج فراوان داشت.

اصل عمده ناتورالیسم، عین‌نمایی است و هدف آن ترسیم تصویری است زنده‌نما از واقعیت. ناتورالیستها ضمن کوشش برای وفادار ماندن به واقعیت، واقع بین بودن و نشان دادن زندگی همچنانکه در واقعیت هست، اهمیت تحلیل را نادیده گرفتند. آنان واقعیت را مانند پوزیتیویستها توصیف و طبقه‌بندی می کردند، چون پوزیتیویسم شالوده فلسفی ناتورالیسم است — ولی هیچ‌گونه کوششی برای آشکار کردن تضادها یا حرکت آن به خرج نمی دادند، چون ناتورالیستها و پوزیتیویستها، هر دو برای پذیرفتن شیوه متافیزیکی و غیردیالکتیکی که جزو ذاتی اندیشه بورژوازی به شمار می رفت مستعد بودند. ناتورالیسم از رنالیسم تقلید می کند ولی از لحاظ فقدان تحلیل اجتماعی و تیپ‌بندی و همچنین نحوه برابر انگاشتن پدیده‌های ماهیتاً متفاوت، با رنالیسم فرق می کند. در حالیکه شیوه رنالیستی به نویسنده این امکان را می دهد که مهمترین و ویژگیهای شخصیت یا محیط را برگزیند و مورد تأکید قرار دهد، و بدینطریق به شناخت تجسم درست جریانهای تکامل آن نایل آید، ناتورالیسم از تجسم زندگی به مثابه یک مقوله متغیر احتراز می کند. شیوه ناتورالیستی، که از امیل زولا^{۳۲۷} ریشه می گیرد، از مدتها پیش مسیر خود را به عنوان یک شیوه مستقل ادبی به پایان رسانده است، ولی بسیاری از ویژگیهای آن هنوز هم به آثار رنالیستی لطمه می زنند.

امیل زولا، ناتورالیسم را تنها راه شناخت کامل زندگی و تجسم ترکیبی آن می دانست. این شیوه با نظرات پوزیتیویستی او وفق می داد. او نیز مانند بسیاری از نویسندگان و متفکران عصر خود به طور کامل از وجود شکافی عمیق بین مشاهده کننده (فاعل) و موضوع مورد مشاهده (مفعول)، شکافی که توأم با تشدید بیگانگی، بزرگتر

۳۲۶. Caliban : شخصیتی در داستان توفان اثر شکسپیر؛ و کتابه از آدم درنده خو ووحشی.

می شد، آگاهی داشت. هنرمندان و نویسندگان منحنی کوشیدند این فاصله را به مدد شهود پر کنند. زولا کوشید این فاصله را به مدد واقعیات عینی، که از کتابها، روزنامه ها، صورت جلسه دادگاهها و آمارها و یا در نتیجه مشاهده مستقیم به دست آمده بود، پر کند. آناتول فرانس^{۳۲۸} شیوه زولا را بدون هیچ گونه تملقی، اینطور توصیف می کند: «چشم منشور گونه و مگس وار هنرمند، شکفت انگیزترین تصویری را دریافت می کند: در پرتو همین خصوصیت، تمامی اشیاء را افزون تر از آنچه هست می بیند، بنحوی که گویی او از پشت یاقوت زردتراش داده شده به آنها می نگرد.»^{۳۲۹}

مسلماً توصیف، مقامی بسیار مهم در نثر زولا دارد. توصیفهای او اکثراً، مانند توصیف و یتیرین مغازه در داستان به خوشبختی بانوان^{۳۳۰} یا توصیف پنیرها در داستان شکم پاریس^{۳۳۱} حوادث داستان را تقویت و آن را با جزئیات زاید، سنگین می کند ولی زولا این گونه توصیفها را وسیله ای برای شناخت می دانست و با استفاده از آنها می کوشید زندگی را آنچنان که در واقع هست، همراه با ویژگیها، واقعیات و رویدادهایی که مبین تکامل جامعه هستند و خود زولا هم مورخ و جامعه شناس آن جامعه بود، بنمایاند. او در کالبد شکافی جامعه بورژوازی، اکثراً زیست شناسی و جامعه شناسی را با هم اشتباه می گرفت، که این از روح حاکم بر عصر او ناشی می شد. پوزیتویسم، با آن کیش پرستش واقعیات و شیوه توصیفی و فهرست بندی اش، به دستاوردهای عملی علوم طبیعی که عقاید مکانیستی در آنها بخصوص در فیزیک و بیولوژی نفوذ بسیار داشتند، نزدیک شد. بسیاری از اندیشمندان و دانشمندان دوره مورد بحث، که جزو ماتریالیستهای خود بخودی و تحت تأثیر پوزیتویستها بودند، تصور می کردند که سرانجام، میکروسکوپ و چاقوی کوچک جراحی نه تنها اسرار ماده زنده بلکه اسرار رفتار اجتماعی انسان را نیز آشکار خواهد ساخت. زولا نیز اعمال انسانها را به وراثت و مزاج منسوب می کرد، و این طرح بسیار خلاصه و ساده، شالوده تئوریهایی ناتوریالیستی او را تشکیل می داد و فکر اصلی مجموعه داستانهایی به نام لهرگون - ماکار^{۳۳۲} که هدف اصلی اش از نوشتن آنها ثبت تاریخچه تغییرات بیولوژی یک دو خانواده بود، به شمار می رفت. این دو خانواده، «از لحاظ فیزیولوژی یک، نماینده توالی تدریجی عوارض مربوط به خون یا اعصاب، که در هر نژادی

328. Anatole France

329. Anatole France, *La vie littéraire*, Première série, Paris, p. 229.330. *Au Bonheur des Dames*331. *Le Ventre de Paris*332. *Les Rougon-Macquart*

رنالیسم و تاریخ ۱۵۵

رخ می دهند، هستند...»^{۳۳۳} اما به جای این کار، او تاریخ اجتماعی امپراتوری دوم را نوشت. او نمی توانست هنر خود را با زور به درون نیم تنه جزمهای ناتورالیستی فرو کند، و آثار او به علت همان وحدت ارگانیک اش، در واقع، رزمگاهی بود که شیوه ها و گرایشهای ناتورالیستی و رنالیستی در عرصه آن برخورد کردند و با پیروزی های متغیر به پیکار ادامه دادند. این پیکار، منعکس کننده تضادهای ژرف جهان نگرى او است و جهان نگرى او نیز تضادهای ذاتی شعور اجتماعی آن عصر را منعکس می کند.

اشتیاق زولابه احاطه بر تمامی واقعیت اجتماعی یک دوره کامل تاریخی، آشکار کردن و ارزیابی مضمون روندهای تعیین کننده آن، به دامنه موضوعات مورد بحث او وسعت بخشید و جنبه هایی از واقعیت را که در گذشته به هیچوجه در ادبیات بررسی نشده بودند، به آثارش راه داد. او با چشم تیز بین هنرمندانه اش می دید که بورژوازی چگونه قدرت را تصرف کرد، انقلاب سال ۱۸۴۸ را درهم کوبید، چگونه برای خود سنگر بندی کرد و مؤسسات دولتی و دموکراتیک را به نفع خود تجهیز کرد (در سرنوشت روگون^{۳۳۴}، لاشه شکار^{۳۳۵}، پیروزی پلاسانها^{۳۳۶}، جناب اوژن روگون^{۳۳۷}). در دنیای استقرار یافته بورژوازی، پول و منفعت با مفاهیم نظام عمومی، بهروزی و آسایش اجتماعی، میزان موفقیت شخصی، بنیان واقعی فضیلت و سرچشمه پنهان اخلاقیات رسمی مترادف گردید. او می دید که بورژوازی چگونه یک اتحاد مسلح علیه مردم تشکیل داده بود، و می دید که اولیگارشى مالی در مقام سکاندار امور دولت و همچنین مغازه داران بورژوا شعور طبقاتی بگانه ای دارند. شخصیتهای داستان لاشه شکار، دست اندر کاران معاملات پست پولی، بوروکراتها و سرمایه داران بزرگ، همان ایده نولوژی شخصیتهای داستان شکم پاریس را داشتند و سوداگرانی صرفه جو و غرغرو بودند و از هر کسی که در صدد لرزاندن پایه های نظامی که به آنها زندگی آسوده ای ارزانی داشته بود برمی آمد سخت متنفر بودند. زولا شاهد پیدایش سرمایه داران جدید و پیوستن سرمایه مالی به دستگاه دولت بود، سرمایه ای که با انبوه منافع نامشهود ولی در همان حال کاملاً مادی، با دولت پیوند داشت. این یکی از ویژگیهای جدید آن دوره بود، همانطور که از ویژگیهای شخصیت آریستاید سکار، یعنی مجسم کننده آن نیز به شمار می رفت. سکار و «برادر» جوان و موفق ترش کاپروود قهرمان داستان سه

333. Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, 1955, p. 1.

334. *La Fortune des Rougon*, 335. *La Curée*

336. *La conquête de Plassans*

337. *Son Excellence Eugène Rougon*

جلدی درایزرو همچنین قهرمان داستان روز روشن^{۳۳۸} اثر جک لندن^{۳۳۹}، ابتکار عظیم و قدرت سازماندهی سرمایه‌مالی را مجسم کردند. کارهای تجارتي سکاردا که همیشه مستلزم مخاطره و تکیه بر توده‌های سرمایه‌گذاران خرده بورژوا بود، تماماً نتیجه ابتکار خود او بود. زولا سرمایه‌داری را آنچنان نشان می‌دهد که در دوره پیش از تشکیل تراستها بود – و هنوز شکل بی‌چهره و مجرد دوره پیدایش تراستها را، همان‌طور که نورس^{۳۴۰} یا ورشوفن^{۳۴۱} توصیف می‌کنند، به خود نگرفته بود. با وجود این، بانک سکاردا، دوشادوش خودش، به‌عنوان یک نیروی مستقل که فراتر از توده مردم قرار گرفته است و مانند دستی غیبی در زندگی آنان دخالت می‌کند به حیات خود ادامه می‌دهد، زیرا پیروزیها یا شکستهای بانک اونیورسال عاملی است که وضع مالی سرمایه‌گذاران را تعیین و سرانجام، ورشکستشان می‌کند. زولا نیز متوجه بود که قدرت صنعتی جامعه سرمایه‌گذاری چگونه با افزایش سرمایه‌مالی، بیشتر می‌شود: معادن و کارخانه‌ها، به روستاهای آرام یورش بردند و شبکه راه آهن مانند تار عنکبوت در همه جا گسترده شد. زولا چنان تحت تأثیر دامنه و آهنگ ترقیات سرمایه‌داری بود که از گرمی انتقادهایش کاسته شد و خود نیز به این امید واهی دل خوش کرد که نیروهای سالم پیشرفت، نیرووهایی که خود وی نیز از تعریف شان عاجز بود، در نهایت امر، بشریت را در مسیر حقیقی بهروزی و رفاه قرار خواهند داد. با این حال، او متوجه فساد اخلاقی رشد‌یابنده بورژوازی (داستانهای، پات بول^{۳۴۲} و نانا^{۳۴۳}) و حرکت برگشت ناپذیر امپراتوری دوم به سوی اضمحلال و ورشکستگی، که در داستان سقوط^{۳۴۴} توصیف کرده است، شده بود.

زولا همچنین پی برده بود که تکامل جامعه بورژوایی با تقویت پیوندهای میان مردم همراه خواهد بود، و نیروهای اجتماعی نه تنها از همدیگر جدا خواهند شد بلکه بر پایه منافع مشترک طبقاتی یا مالی، کار مشترک یا اندوه مشترک، با هم متحد خواهند گردید. زولا می‌کوشد فرد را در محیطش حل کند، محیطی که کوچکترین جنبش یا آشفستگی اش موجی می‌آفریند و فرد را در کام خود فرو می‌برد. از همینجاست تصاویر دستجمعی او، که به تجسم احساسها و واکنشهای مردم اختصاص دارند، مانند رژه شورشیان پرحرارت در داستان سرنوشت روگون، ازدحام کارگران خشمگین در داستان ژرمنال^{۳۴۵}، سربازان وحشت‌زده و بی‌روحیه در داستان سقوط، ازدحام آزمندانۀ مشتریان بازار معاملات بورس در داستان بول نقد^{۳۴۶}.

- | | | |
|------------------------------|-------------------------|----------------------|
| 338. <i>Burning Daylight</i> | 339. Jack London | 340. Norris |
| 341. Vershofen | 342. <i>Pot-Bouille</i> | 343. <i>Nana</i> |
| 344. <i>La Débâcle</i> | 345. <i>Germinal</i> | 346. <i>L'Argent</i> |

رنالسم وتاریخ ۱۵۷

هر چند او بسیاری از عناصر گوناگون زندگی اجتماعی عصر خود را مشاهده کرده بود، ولی غالباً خود را به توصیف محض آنچه مشاهده کرده بود محدود می کرد و هرگز به تحلیل یا آشکار ساختن تضادهای آن و رابطه پرتضاد بین انسان و محیط نمی پرداخت. او ضمن قبول دگرگونی پذیری تاریخ و واقعیت تکامل تاریخی، در همان حال، بر ثبات طبیعت انسان تأکید می کرد، انسان را از لحاظ بیولوژیک ایستا می انگاشت و وراثت را مانعی در راه رهایی انسان از قید محیط اجتماعی و همچنین نفوذ کردن در آن یعنی دگرگون کردن جامعه می دانست. تأکید زولا بر قدرت محیط و وراثت، غالباً به قدرگرایی نزدیک می شود: مثلاً ژروه کوپوو دخترش نانا که به طور ارثی الکلی هستند، ناگزیر به سوی خانه خرابی راه می پویند؛ ژروه که در میان کارگران بی سواد داستان پیاله فروشی^{۳۴۷} تربیت شده، از همان آغاز محکوم است، و عامل رفتار دیوانه وارژاک لانتیبیه در داستان انسان حیوان نما^{۳۴۸} برای کشتن، و در دیگر ناهنجاریهای گوناگون که در تمامی اعضای خانواده روگون-ماکار دیده می شود، همین اجتناب ناپذیری تقدیر است. یکی از ویژگیهای بارز زولا تمایل او به تجسم یک روند خاص اجتماعی به مدد فعالیتها و سرنوشت های شخصیتهاش بود. او هیچوقت این شخصیتها را جزء ارگانیک آن روند نمی دانست و انسان و محیط را همچنان که یک کل جدایی ناپذیر به وجود می آورند، نشان نمی داد. بدینسان، او اکثراً چشم انداز تاریخی را سخت نادیده می گرفت و علت و معلول بیولوژیک را به جای علت و معلول اجتماعی می نشانند و به اینطریق، پیوندهای واقعاً علت و معلولی پدیده های روانی و اجتماعی را مستور نگه می دارد. انسانی که زولا مجسم می کند به هیچوجه انسان تاریخی نیست: این انسان در بیشتر موارد محصول مکانیکی محیط بود و از شرارتها و نواقص آن نشانها داشت. مثلاً دهقانها را در داستان زمین^{۳۴۹} آشکارا و تا حد کاریکاتور ساده نشان داده است، و کارگران را هم در داستان پیاله فروشی طوری نشان می دهد که سرانجام در اثر میخواری، خانه خراب می شوند و بیهودگی زندگی شان آنان را هلاک می کند. از شکل حماسی رنالسم کلاسیک در آثار زولا خبری نیست و نمادپردازی تدریجاً راه خود را در آنها می گشاید، همانطور که در آثار ناتورالیستی ایسن (اشباح^{۳۵۰}، روس مرس هولم^{۳۵۱} و استادبنا^{۳۵۲}) و هابتمن^{۳۵۳} و بسیاری از دیگر نویسندگان کوچک، مانند

347. *L'Assommoir*

349. *La Terre*

351. *Rosmersholm*

353. *Hauptmann*

348. *La Bête Humaine*

350. *Ghosts*

352. *The Master Builder*

هوئسمانس^{۳۵۴}، هولتس^{۳۵۵} و ورگا^{۳۵۶} می توان دید. ناتورالیسم، تدریجاً زولا را به آنجا می کشاند که انسان را حیوان بداند و او را تابع غرایز غیرمنطقی و شهوات حیوانی گرداند.

با اینحال، قدرت درک حساس و جهان‌نگری دموکراتیک زولا به او امکان داد تا به شناخت تضادهای اجتماعی عصر خویش یعنی تضاد بین کار و سرمایه نایل آید. او از تمامی جنبه‌های این تضاد آگاهی نداشت ولی مانند بیشتر همعصرانش، پی برده بود که جامعه سرمایه‌داری، علیرغم ثبات ظاهریش، عناصر انهدام خود را نیز در بطن دارد، و نیروی پرتوان در درون آن جامعه تکامل می‌یابد که وجود تمامی نظام مبتنی بر استثمار انسان از انسان را تهدید می‌کند.

زولا که در داستان ژرمینال تصویری سخت دقیق از شرایط طاقت‌فرسا و غیرقابل تحمل زندگی کارگران که آنان را تقریباً به هیبت حیوان درمی‌آورد ارائه داده است، در داستان پیل‌ه‌فروشی نیز چنین کرده است. او به استثمار شدگان حق می‌دهد که طغیان کنند، و در داستانهای خود نشان داد که چگونه «شبح سرخ انقلاب» نزدیک می‌شد و توده‌های زحمتکش را بدنبال خود می‌کشید. ولی زولا به واسطه محدودیتهای جهان‌نگریش نتوانست به شناخت عنصر آگاهانه جنبش زحمتکشان نایل آید. هر چند او نتوانست به اهمیت تاریخی کمون پاریس پی ببرد، ولی صمیمانه با توده‌های ستمکش همدردی می‌کرد. او غیرانسانی بودن و غیرعادلانه بودن نظام بورژوایی را به وضوح می‌دید و دریافته بود که توده‌ها نباید تا ابد به دنبال افسار دیگران کشیده شوند. او سخت در ادامه یافتن هستی تمدن سرمایه‌داری تردید داشت. او در آخرین آثارش که در نخستین سالهای سده کنونی نوشت، مانند داستان اناجیل چهارگانه^{۳۵۷} به نوعی شکل‌گرایی نوین باز می‌گردد و در داستان کار^{۳۵۸} (۱۹۰۱) تصویری از هماهنگی طبقاتی، که جای تضادهای طبقاتی جامعه بورژوایی را خواهد گرفت، ترسیم می‌کند.

جای تعجب نیست که عقیده به سوسیالیسم در نزد زولا، که در اواخر عمرش به آن رسیده بود، تحت تأثیر اصلاح‌طلبی قرار گرفت، چون جریان کلی سوسیالیسم اروپا در نیمه دوم سده نوزدهم، پیشرفت افقی کرده بود و از نیروی انقلابی اش کاسته شده بود: جنبش کارگری، قسمت اعظم نیروی خود را صرف مبارزه اقتصادی و صنفی می‌کرد. در نتیجه گسترش اصلاح‌طلبی در احزاب سوسیالیست، این احزاب دیگر خطری برای نظام سرمایه‌داری نداشتند و فابین‌ها در انگلستان، سوسیالیستهای فرانسه و سوسیال

354. Huysmans 355. Holz 356. Verga
357. *Les Quatre Evangiles* 358. *L'Œuvre*

رنالیسم و تاریخ ۱۵۹

دموکراتهای آلمان هم تماماً در برنامه‌های عملی خود از مواضع رزمنده مارکسیسم عقب‌نشینی کردند. مبارزه به چهارچوب نظام پارلمانی و استفاده از فرصت‌های قانونی که دموکراسی بورژوایی فراهم کرده بود محدود شد، و این کیفیت در آغاز سده حاضر به احیای توهّم دموکراسی بورژوایی، چه در جنبش کارگری و چه در میان اندیشمندان مترقی که زولا نیز جزو آنان بود منجر گردید.

لیکن زولا با چهره حقیقی سرمایه‌داری، آشنایی فراوان داشت، و به ژرفای روحیات بورژوایی نفوذ کرده بود تا یک زمانی، حتی اگر برای یک لحظه هم شده، بتواند خود را با واقعیت بورژوایی تطبیق دهد. او تدریجاً به تسوده‌ها همچون نیرویی می‌نگریست که می‌تواند بشریت را به سوی سعادت رهنمون شوند، ولی این فکر او نیز مانند بعضی از افکار عالی همعصران بزرگش در اروپای غربی، در عرصه اندیشه محض باقی ماند و هرگز به صورت هنری در آثارش متجلی نگردید. زولا نسبت به توده‌ها، منجمله پرولتاریا، سخت همدردی و دلسوزی می‌کرد ولی آنان را یک نیروی آگاه تاریخی نمی‌دانست: مثلاً در داستان ژرینال پرولتاریا دست به طغیان می‌زند، بدون اینکه مفهوم و هدف طغیانش برای او روشن باشد. در نمایشنامه خارج از قدرت ما^{۳۵۹} اثر بیورنسون^{۳۶۰} و بافندگان^{۳۶۱} اثر هاپتمن نیز با تصویری مشابه مواجه می‌شویم. در برخی از آثار بسیار کمیاب ادبیات اروپای غربی که در آنها وضعیت و نقش تاریخی پرولتاریا تا اندازه‌ای مورد بررسی قرار گرفته، تجسم این وضعیت و نقش تاریخی، از همان نواقصی برخوردار بود که در داستان دختر شهر اثر هارگارت هارکنس می‌بینیم. و در آن به قول انگلس: «... طبقه کارگر به عنوان یک توده منفعل نمایانده می‌شود که نه فقط نمی‌تواند برای خودش کاری بکند بلکه از تظاهر به هرگونه کوششی برای پیشبرد وضع خود نیز عاجز است. هر کوششی برای بیرون آوردن آن از فقر ناگوار، از بالا یا بیرون سرچشمه می‌گیرد.»^{۳۶۲} بدین ترتیب، در آستانه سده بیستم، رنالیسم انتقادی اروپای غربی مجبور بود وظیفه پیدا کردن راه‌ها و عقاید مربوط به دگرگون کردن جامعه برای مردم را بر عهده بگیرد.

احساسها و امیدهای توده‌ها به شکل واقعی، در ادبیات رنالیسم انتقادی روسیه مقامی مهم داشت؛ ادبیاتی که در شرایط تدارک انقلابی عظیم که چهره دنیای معاصر را دگرگون کرد تکامل یافته بود.

359. *Beyond Our Powers*

360. Björnson

361. *The Weavers*

362. K. Marx, F. Engels, *Selected Correspondence*, Moscow, 1955, p. 479.

نیروی اخلاقی ادبیات روسیه، انساندوستی و همدردی ژرف آن با توده‌ها، و شجاعت آن در بررسی مسایل حیاتی، آنرا به صورت محمل آگاهی توده‌ها، و زمانی که دگرگونی‌های سوسیالیستی در روسیه به حرکت درآمده بود، به صورت محمل خودآگاهی توده‌ها درآورد.

از ویژگی‌های بارز رنالیسم انتقادی در نیمه دوم سده نوزدهم، توجه بیکران آن به دنیای درون انسان بود. داستایفسکی در داستانهای خود که از تابش ضعیف روشنایی‌های شبانه یک شهر بزرگ روشنی می گرفتند، و فضای دود گرفته و نمسار، «خانه‌های کرایه‌ای» سن پترزبورگ که در آنها هیجاناتی نیرومند در جوش و خروش بود، که در آنها قلبهای پاک از خیانت و ستمگری زندگی می سوخت، که در آنها پستی و سیه‌روزی انسان، ناباوری به امکان سعادت عمومی را دامن می زد و این نیز به طرز کفرآمیز نفی می شد، و در آنها ایمان آتشین در کنار بی اعتقادی رزمجو یانه قرار داشت، فضایی که در تمامی داستانهای او نفوذ کرده بود، روحیات انسان را به طرز بی امان و نافذ به تحلیل درآورد. او استیلاي خشمگینانه جهان‌نگری جدید بورژوازی بر زندگی اجتماعی روسیه را مجسم کرد و تضادهای غم‌انگیز ترقیات اجتماعی را نشان داد. داستایفسکی فقط به بررسی جنبه‌های بیمارگونه و تاریک روشن شعور انسان در مراحل گوناگون تغییرات عاطفه پرداخت زیرا حالت عادی ذهن انسان، چندان توجه او را به خود جلب نمی کرد و به نظرش غیر دراماتیک بود. ولی او نیز مبارزه روحیات گوناگون اجتماعی را نشان داد و به این طریق، محیط و تضادهای محوری زندگی اجتماعی را مشخص کرد. داستایفسکی معمولاً شخصیتها را از محیط شان جدا نمی کند؛ ایندو، متقابلاً وابسته یکدیگرند و شخصیتهاى او و ویژگیهای مشخص اجتماعی دارند، هر چند اینها از طریق دنیای درونی شخصیت و تضادهای میان خواستها و علایق فکری خود او و خواستها و علایق فکری دیگر شخصیتها نشان داده می شود، و نویسنده هم کمتر به جزئیات محیط می پردازد. بدین ترتیب، عقل‌گرایی عالی موجود در داستانهای داستایفسکی، عاملی است که ساختمان نمایشنامه گونه آنها را تعیین می کند؛ حوادث داستان، با برخورد نظرهای متضاد آغاز می گردد، که به طور وسیع در جریان گفت و گوها دیده می شود، و حالت روانی شخصیتها نیز طرح کلی و سرانجام داستان را تعیین می کند. داستایفسکی شکلهای گوناگون بیگانگی روانی و عقاید ناشی از آن را مورد بررسی قرار داد که از آن جمله است عقیده راسکولنیکوف در باره «ابرمرد»، عقیده کیریلوف در باره انسان خدا نما و عقیده آرکادی دالگورکوف جوان در باره «رؤیای روتچیلد». داستایفسکی کاملاً به جا، این عقاید را با فردگرایی بورژوازی پیوند می دهد. ولی داستایفسکی نیز مانند بگر

رنالیسم و تاریخ ۱۶۱

رنالیستهای انتقادی سده نوزدهم، ضمن تجسم شکل‌های افراطی فردگرایی و تشریح ذهن و روح انسان و نفوذ در پنهان‌ترین زوایای شعور انسان، غالباً و یژگیهای استقلال بیرون از زمان بودن را به زندگی معنوی قهرمانان خود نسبت می‌دهد. سویدریگایلووف و مخصوصاً نیکلای استاوروگین – آخرین نورسته اشراف – که با وجود شیطان صفتی کله شقانه شان نشانه‌های تقلیدی وهم آور و عجیب و غریب از قدرگرایی افراطی مختص پچورین قهرمان کسل کننده لرمانتوف را از خود نشان می‌دهند، عناصر نیرومند و پایدار هرزگی و دنباله‌روی از غرایز را که داستایفسکی به طبیعت انسان منسوب می‌کند، در خود دارند. این طرز فکر درباره طبیعت انسان به مثابه جولانگاه نیروهای سیاه، اسرارآمیز و غیرمنطقی و کانون غرایز سرکش ذاتی، که پست و ویرانگر هستند، و در آثار داستایفسکی با آن برخورد می‌کنیم با جهان‌نگری ارتجاعی او ارتباط داشت و از همین طرز فکر در مبارزه علیه عقاید انقلابی، به عنوان یک دلیل اضافی سود می‌جست.

ولی داستایفسکی ضمن ارائه برنامه مثبت و محافظه کارانه خود برای سازماندهی جامعه، به اتکای دگمهای مذهبی به عنوان شالوده اخلاقیات اجتماعی و طرز فکر رایج به عنوان شالوده روابط اجتماعی، واقامه این برنامه به عنوان شق دومی برای ترقیات سرمایه داری و عقاید دموکراتهای انقلابی، اساس کار خود را بر تصویری آرمانی شده از دهقان و زندگی دهقانی قرار داد. مؤژیک او یعنی هاری با آن دلسوزی و انسانیت بیکرانی که به توده‌های مردم روسیه ارزانی می‌داشت، مردمی که در کراهت و خشونت و وحشیگری زندگی درغلثیده بودند، و با دعوت آنان به صلح و درخواست از آنان برای دوست داشتن همدیگر، هرگز در هیچیک از بناهای عظیم و پیچیده فلسفی داستانهای داستایفسکی و انتزاعهای سرکش فکر او دیده نشده بود. نظریه قوم و خویشی با توده‌ها، هر چند در اثر نفوذ نظریه‌های ارتجاعی سیاسی تحریف گردیده بود، شالوده تمام نوشته‌های او را تشکیل داد و قدرت بیکران انتقاد و همدردی با توهین شدگان و زخم دیدگان را به آثار او بخشید. این نظریه، با اینکه داستایفسکی درست تفسیرش نمی‌کرد، سرزندگی و نیرویی حیاتی به آثار او داد: همین که او توده‌ها را به مثابه نیرویی در نظر می‌گرفت که می‌توانند تمام تضادهای فکر و تاریخ را حل کنند، نشان می‌دهد که باروح زمانه همگام بوده است. آن زمان، این نظریه که توده‌ها نیروی محرک تاریخ هستند، به طرزی بی‌امان، راه خود را در هنر و ادبیات می‌گشود.

این عقیده، محور اصلی داستان *بینوایان*^{۳۶۳} اثر ویکتور هوگو^{۳۶۴} بود. در این داستان، توده‌ها نه به شکل هیولایی دست و پا بسته که تمامی بنای اجتماعی را به دوش

363. *Les Misérables*

364. Victor Hugo

می کشد، بلکه به شکل غولی نشان داده شده اند که می کوشد خود را آزاد کند. مردم، تدریجاً اراده خودشان را در برابر اراده طبقات حاکم و دستگاه عریض و طویلی که برای اعمال قهر خود و دفاع از منافع خودپرستانه شان به وجود آورده بودند - دولت، ارتش، پلیس، قانون و کلیسا - قرار دادند. هوگو توده ها را طوری نشان می داد که از تنگدستی در عذابند و نان خود را با عرق جبین به دست می آورند، در همان حال، آنان را در پشت سنگرها نیز نشان داد که برای گشودن راهشان به سوی آینده، سلاح برداشته اند. حماسه هوگو، بازتاب تاریخی و دقیق جنبه عینی روند اجتماعی - نقش روز افزون توده ها در حیات جامعه - بود.

هوگو، مطابق روح شیوه رمانتی سیستی، خصلتهای قهرمانانش را تعمیم می داد. هر یک از آنان تجسم اصل و یژه ای به شمار می رفت که جزء و خاص را به خود جلب می کرد و کلیتی انتزاعی به صفات می داد. مثلاً ژان وال ژان تجسم شخصیت یافته پاکی و فضیلت، ژاور نمونه ای از فداکاری خیال انگیز در راه وظیفه، و تئاردیه تجسم تمامی پستی ها و شرارتها بود. تضادها بر اصل رمانتیکی تناقض - مبارزه میان اصول آشتی ناپذیر مانند خیر و شر، توحش و ترحم و غیره - مبتنی بود. بدینسان، حقیقت عینی، به شکلی تقریباً انتزاعی بیان گردید و کیفیتی توضیحی به داستان بینوایان بخشید و در همان حال نشان داد که نویسنده دارای نظرات دموکراتیک بوده است.

شارل دوکوستر^{۳۶۵} در داستان نیل اولنشیگل^{۳۶۶} توده ها را به مثابه نیروی آفریننده اصلی جامعه و موتور تاریخ در نظر آورده و مجسم می کند. در اینجا نیز شخصیتها مفهومی نمادی دارند و جنبه های گوناگون روح توده ها را منعکس می کنند. کیفیت حماسی این دو شاهکار ادبیات اروپای غربی، از قبول نقش حقیقی و اهمیت توده ها ریشه می گیرد. معهذاً هر دو به گونه ای از حماسه تعلق دارند که در آن فکر کلی و بنیانی اثر، به طرز یگانه، و یژه و مستقل در وجود شخصیتها متجلی نمی گردد. از سوی دیگر، شخصیتهای داستایفسکی به تفصیل با خصوصیاتشان مشخص می گردند و هر کدام ویژگیهایی بسیار چشمگیر دارند. داستایفسکی دقیقاً در وجود شخصیتهای خود به کاوش می پردازد و ویژگیهای خاص هر کدام را آشکار می سازد، و اینکارش غالباً جریان عادی رویدادها و تکامل عینی زندگی یعنی تضادهای واقعی را که شالوده تناقضات روانی و عذاب روحی قهرمانان به شمار می رود، تحت الشعاع قرار می دهد. ماهیت کیفیت حماسی آثار داستایفسکی همان ضرورت عینی و منطقی حوادثی است که روی می دهند و در پس طغیان هیجانها و احساسهای فردی، و تجارب پیچیده عاطفی

رنالیسم و تاریخ ۱۶۳

فهرمانانش قرار دارد. ولی در اینجا بین عام و خاص، تعادل دیده نمی‌شود: خاص، که ظاهراً استثنایی است (چون، جنایت راسکو لنینکوف یا قتل کارامازوف پیر، یا تراژدی ناستاسیا فیلیپوفا با اینکه بظاهر استثنایی و ابتکاری اند، در واقع پدیده‌های مختص جامعه طبقاتی به‌شمار می‌روند)، به‌نظر می‌رسد که در آثار او چندان مورد توجه نیست. «رنالیسم روانی» داستایفسکی محدودیتهای خاصی داشت: بیشتر برای پژوهش و بیان هنری خاص روحیات اجتماعی مناسب بود نه برای تحلیل و ترسیم زندگی واقعی و روزانه مردم و تضادهای واقعی اجتماعی.

لوتولستوی که کیفیت حماسی رنالیستی در آثار او بر تعادل میان مضمون فردی و روانی قهرمان و عرصه تاریخی فعالیتهای او مبتنی است و با جزئیات مشخص کامل ارائه شده است، زندگی مردم را دقیقاً نشان می‌دهد. کیفیت حماسی واقع‌گرایی تولستوی از نزدیکی او به توده‌ها ناشی می‌شود، چون، به گفته لنین «او توانست حالات توده‌های عظیم مردم را که زیر فشار نظام آن زمان بودند نشان دهد، شرایط زندگی و احساسها، اعتراض و خشم خودبخودی را مجسم و بیان کند.»^{۳۶۷} آثار تولستوی که روحیات دهقانان پدرسالاری را در مرحله انقلاب بورژوا-دموکراتیک منعکس می‌کنند، انقلابی که در مدتی کوتاه به یک انقلاب سوسیالیستی تبدیل شد، مستقیماً عقاید و احساسهای مردم را بیان می‌کنند و این کاری بود که در ادبیات سده نوزدهم تماماً تازگی داشت. این همسانی مردم، به تقویت کیفیت حساسی، کیفیتی عظیم که تدریجاً در ادبیات رنالیستی نیمه دوم سده نوزدهم اروپای غربی به دست فراموشی سپرده می‌شد، کمک کرد.

توماس مان^{۳۶۸} ضمن اظهار نظر در باره این نکته که نثر تولستوی، سرشار از عنصر حماسی است، این‌طور می‌نویسد: «غرض عنصری هومری، داستان پیوسته در حرکت، نیمه هنر نیمه طبیعت است که در حیطه عظمتی ساده، مادیت، عینیت زندگی فناپذیر و رنالیسم فناپذیر قرار گرفته است.»^{۳۶۹}

تولستوی به ترسیم جریان عینی زندگی و حرکت پیوسته و لاینقطع آن نیز سخت توجه کرده است. تضادهای تاریخی، که سرنوشت مردم را متزلزل می‌کنند و تغییر می‌دهند، برخوردهای غول‌آسای عده بی‌شماری از مردم، درامهای شخصی، دروغ بودن

367. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 16, pp. 323-24.

368. Thomas Mann

369. Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, transl. by Constance Garnett with Introductory Essay by Thomas Mann, Vol. 1, New York, 1939, p. X.

اخلاقیات رسمی طبقات حاکم، کلیسا، ارتش و دولت، هیچ کدام را از نگاه تیزبین و جستجوگر خود فرو نمی گذارد و گوشش به شنیدن تمامی نواهای زندگی عادت داشت. تولستوی تمامی کارهای بزرگ و کوچک را -زیبایی دلکش شب مهتابی و لذت بردن از خوب انجام دادن کاری، جزییات بی اهمیت زندگی دهقانی، رنگها و رایحه های روستاها در تابستان، صدای گنج کننده و وحشیانه جنگ و صحبت های پر جوش و خروش در سالنهای باشگاهها، شکستن یخ در بهار، صدای محکومانی که با گامهای سنگین به سوی شرق راه می سپارند- به تصویر کامل و چشمگیری از جهان مبدل می کند. نیروی خلاق و بیکران زندگی به زبان و عبارات او که ظاهراً به اندازه اعتبار و عظمت بیرونی شان هماهنگی درونی نیز داشتند، شکل داد و قدرت بصری فوق العاده ای به آفریده های سه بعدی، منزه و معتبرش بخشید. ولی تولستوی ضمن ارائه تصویری زنده از جنبه های مادی واقعیت، در پنهان ترین زوایای حیات معنوی انسان نفوذ کرد و آنرا نیز با نیروی حیاتی خاص خود نشان داد. در واقع، همین جامعیت خارق العاده تحلیل روح انسان، آشکار کردن تمامی تنوع و سایه روشنهای آن، تضادهای واقعی و جنبشهای تقریباً غیر محسوس و توضیح ناپذیر آن، توأم با تجسم کامل روندهای عینی زندگی است که کیفیت حماسی خاص آثار او را که از قوم و خویشی ماهوی او با توده ها سرچشمه گرفته است، تشکیل می دهد. تولستوی ضمن توصیف حرکت عمومی زندگی انسان به شیوه ای حقیقتاً حماسه ای هیچگاه فرد در درمیان جمع گم نمی کند: هر یک از شخصیت های او ارزشی طبیعی دارند، لیکن هر فردی به مثابه دنیایی واحد است که در آن رود بی پایان زندگی جریان دارد و ذرات تاریخ یعنی افراد را به صورت یک کل که جامعه نامیده می شود، متحد می کند. توده های مردم که با کارشان ارزشهای مادی و معنوی ژئودگی را می آفرینند، که در راه اجرای اراده حکمروایان می جنگند و جان خود را در پیکار از دست می دهند، که به روی کوره یا خیش خم می شوند، می کارند و می دروند، ذغال سنگ و سنگهای فلزات را از معادن استخراج می کنند، کارخانه ها و کاخها بر پا می دارند، میلیونها انسان زحمتکش، خسته و ستم دیده، فریب خورده و غارت شده که در اثر کارهای غیر انسانی فرسوده و درمانده شده اند، همگی در نزد تولستوی، افراد نام دارند. علایق و منافع ایوان، پیوتر و ماریا خواستها، آرزوها، احساسها، امیدها و نقشه های جداگانه آنان، آرزوها و خواستها، امیدها و نقشه های یک نیروی تاریخی را که مردم نامیده می شود، به وجود می آورند. برای شناخت توده ها باید ماهیت معنوی و اخلاقی تک تک افراد را که نماینده مردم هستند، بشناسیم. بدین ترتیب، برای تولستوی مطالعه، تحلیل و تجسم زندگی جامعه، ضرورتاً مستلزم مطالعه زندگی معنوی فرد است زیرا طبقات بالا، ثروتمندان، فرهنگ و هنر، قدرت و اجبار، مفاهیم خیر و شر، دین و دولت و

تمامی اشیاء و عناصری که مضمون زندگی در یک عصر معین را تشکیل می‌دهند، در تحلیل نهایی، وابسته اراده مردم و در نتیجه، وابسته اراده هر فرد واحد از میان این مردم است.

تولستوی در ترسیم زندگی مردم، گامی بزرگ به جلو برداشت، گامی که بدون آن، تصور تکامل رنالیسم طراز نوین - سوسیالیستی - امکان‌پذیر نیست. در نظر تولستوی، انسان - مخصوصاً دهقان - آنچنان که تورگنیف و لسکوف باور داشتند، موضوعی جدا افتاده برای مشاهده نبود؛ همچنین، مالکی بی عاطفه نبود که شهوت تباه کننده دست‌یابی به پول و رسیدن به غرایز پست و بهیمی بر او حاکم باشد، همچنانکه رنالیست‌ها و ناتورالیست‌های اروپای غربی انسان را چنین مجسم می‌کردند، هر چند تولستوی توانست «قلمرو تاریکی» در شعور توده‌ها را با حقیقتی برگشت‌ناپذیر ترسیم کند. او همچنین، فرد را به عنوان نمونه پرهیزکاری، مجسم نمی‌کرد؛ پو پولیست‌های فرانسوی چنین می‌کردند، البته تولستوی هم عادت داشت که مؤذک را گاهگاهی به صورت آرمانی درآورد. تجسم نمایندگان مردم در آثار تولستوی - که از این لحاظ فقط یک نویسنده به او نزدیک بود و آن گلب اوسپنسکی^{۳۷۰} یکی از فرزانه‌ترین نویسندگان روسیه بود - بر شناخت درست تضادهای واقعی زندگی استوار بود که آثار او را تا بدان پایه رساند. شخصیت‌هایی که تولستوی از میان مردم برمی‌گزید، چه شخصیت‌های مهم مانند تیخون شچرباتی، بروشکا یا آوده‌یف سر باز، و چه شخصیت‌های کوچک و تصادفی - ولگردان و گدایان، دهقانان تهی دست که با یأس و تلخکامی دست به گریبانند، و شخصیت متفرقه‌ای که خوش اقبال تر است - با شخصیت‌هایی که او از میان طبقات تحصیل‌کرده و ممتاز برمی‌گزیند همپایه هستند و در بیشتر موارد، از لحاظ صداقت و یگانگی اخلاقی، از اینان نیز برترند.

زمینی که تولستوی با رنالیسم خودش شیارهای ژرفی در آن ایجاد کرده بود، محصولی استثنایی به بار آورد. بدون شیوه اساساً جدید تجسم مردم توسط تولستوی به عنوان نویسنده‌ای که می‌تواند با چشم‌های هنرمندی بالغ که در اوج قله فرهنگ اروپا قرار گرفته بود و می‌توانست با چشم‌های توده‌های مردم به تاریخ و تمدن بورژوایی بنگرد، هیچ وقت نویسنده‌ای چون گورکی ساخته نمی‌شد تا شخصیت را از میان توده‌هایی برگزیند که در جریان کسب خودآگاهی انقلابی هستند. سنتی که تولستوی از خود برجای نهاد، به طور ارگانیک در ادبیات رنالیسم سوسیالیستی ادامه یافت، و حتی بدون این سنت، بسیاری از شخصیت‌های ادبیات شوروی آفریده نمی‌شدند.

خود تولستوی آثارش را به دوره جدید تکامل رئالیسم متعلق می‌دانست، دوره‌ای که در آن «...علاقه به جزئیات احساسهای انسان، جای علاقه به خود رویدادها را می‌گیرد.»^{۳۷۱} این تعریف به آن معنا نیست که تولستوی منکر اهمیت رویدادها در ادبیات بود، همان‌طور که آثارش گواه بارز این مدعا هستند، آثاری که سرشار از حادثه‌اند. مثلاً در جنگ و صلح، توصیف داستان، از رویدادهای بسیار مهم تاریخی که در زندگی خصوصی قهرمانان موثر می‌افتند، مشتق می‌شود. داستان حاجی مراد^{۳۷۲} سرشار از حادثه است؛ صحنه‌های داستان قدرت تاریخی^{۳۷۳} سرشار از حوادث گوناگونند، تا چه رسد به آنا کارنینا^{۳۷۴} و رستاخیر^{۳۷۵} لیکن، در هیچ‌جا آثار تولستوی—چه در آثار بزرگش و چه در داستانهای کوتاه‌ش— خود حادثه، شالوده بسط طرح کلی داستان به شمار نمی‌رود، و این برخلاف آن چیزی است که در آثار بالزاک و دیکنز می‌بینیم. مثلاً بالزاک و دیکنز، حوادث را برحسب تأثیری که در دنیای درونی فرد دارند توصیف می‌کنند. سرنوشت ووترن و لوسیان دورو بانیره یا اسراری که آرتور کلنن را در داستان دوریت کوچولو احاطه کرده‌اند، یا ماجراهای باری لیندون و فیلیپ از قهرمانان تاکه‌ری، فی‌نفسه جالب و مهم هستند. در آثار تولستوی، حوادث، صرفاً در خدمت اعتبار بخشیدن به اصل داستان و آشکار کردن محتویات درونی شخصیتها هستند. تحلیل روائی در نوشته‌های تولستوی صرفاً در خدمت تکمیل یا عمق بخشیدن به تحلیل اجتماعی نیست بلکه به وسیله‌ای مستقل برای پژوهش تبدیل می‌شود. تصویر نیکلای تزار در داستان حاجی مراد که به دلیل تناسب و درستی تاریخی‌اش و انتقاد کوبنده‌اش سخت جالب توجه است، با استفاده از شیوه تحلیل روائی آفریده شده است. مطالعه ژرف تولستوی در باره شخصیت تزار، که انگیزه‌های رفتار و اعمال او را آشکار می‌کند، حالات متغیر، قیافه‌های گوناگون و خودفریبی دایمی او را نشان می‌دهد، در همان حال، نشانه‌ای است از مطالعه ماهیت اجتماعی استبداد. شرح دقیق و مفصل افکار و احساسهای ایوان ایلچ در حال مرگ، خودکاو و اعترافهای صریحش، در همان حال، انتقادی است کوبنده از جامعه و محیطی که قهرمان، زندگی کثیف و بی‌ثمر و غیرعادلانه خود را در آن گذراند، کیفیتی که مختص جامعه‌ای کثیف و غیرعادلانه است. تولستوی با استفاده از تحلیل اجتماعی به عنوان وسیله‌ای برای نشان دادن تضادهای اجتماعی، موجب غنای ادبیات جهان و آشکار کردن امکانات جدید

371. L. Tolstol, *Collected Works*, Goslitizdat, Moscow, Vol. 46, p. 188.

372. *Hadji Murat*

373. *The Power of Darkness*

374. *Anna Karenina*

375. *Resurrection*

رنالیسم و تاریخ ۱۶۷

هنری و تحلیلی سبک رنالیستی شد. تحلیل روانی تولستوی بسیار پیچیده تر و انعطاف پذیرتر از تحلیل روانی داستایفسکی بود، چون تحلیل داستایفسکی همواره از نوعی برخورد تاریخ گرایانه ماهوی پیروی می کرد. گذشته از این، اگر داستایفسکی تجربه های روانی قهرمانان خود را به حالتی نزدیک به حالت دیوانگان ترسیم می کرد، تولستوی، حالات روانی طبیعی گوناگون را مجسم می کرد. در حالیکه داستایفسکی عادت داشت با افکار و احساسات شخصیت های خود به عنوان مقوله های ابدی و ذاتی برخورد کند، تولستوی همواره طبیعت و عواطف قهرمانان خود را ناشی از شرایط جامعه می دانست، یعنی پیوند تکوینی آنان با محیط و زمانه را به وضوح منعکس می کرد. بدینسان، جنب و جوش های فکری قهرمانان تولستوی صرفاً محصول تأثیر متقابل و تضاد بین احساسها و آرزوهای شخصی آنان، که به دنیای رنگارنگ فرد تنها محدود می شود نبود، بلکه این جنب و جوشها می توانستند جنبشها و تضادهای زندگی اجتماعی را منعکس کنند و چنین هم کردند. تولستوی که به زوال قریب الوقوع تمدن بورژوازی و غیرعادلانه و غیرطبیعی بودن روابط موجود میان مردم پی برده بود، جامعه را چیزی ایستا و غیرمتحرک نمی دانست. او برخلاف ناتورالیستها، جریان درنگ ناپذیر تاریخ، یعنی «جریان اجتناب ناپذیر کل» را که گوته ترسیم آن را وظیفه اصلی نویسنده رنالیست می دانست، در تمامی عرصه های زندگی اجتماعی می دید. البته، در برخی موارد، عناصر ارتجاعی و محافظه کارانه در جهان نگری تولستوی باعث می شود که او رابطه علت و معلولی پدیده ها را نتیجه نیروی ناشناختی ضرورتی مهلک که با انسان بیگانه است بداند. تولستوی این طرز فکر را در اثر نفوذ روند بیگانگی کسب کرد، روندی که نتیجه طبیعی اش همین توهم است، ولی هرگز قدرت کافی برای باز داشتن او از ترسیم پدیده های زندگی در جریان برخورد و تکامل دائمی نداشت. به همین علت، تولستوی در عواطف قهرمانان خود نیز همواره می کوشد تأثیر پیوسته و لاینقطع افکار و احساسات را که مختص شعور انسان است نشان دهد.

پیش از تولستوی نیز در ادبیات رنالیستی کوششهایی برای نفوذ در پنهان ترین زوایای روح انسان به عمل آمده بود. لاورنس استرن و ژان ژاک روسو، روانشناسی را به صورت عنصر مهم داستان در آوردند، ولی شیوه آنان در تجسم دنیای درونی شخصیتهایشان شیوه ای صرفاً توصیفی بود. مثلاً، روسو با اینکه «اعترافات» خود را به صورت اول شخص نوشته است، ولی اینکار را به شیوه ای کاملاً جدا از دیگر عناصر انجام داده است. به نحوی که خواننده بیشتر تحت تأثیر صراحت متن قرار می گیرد و هیچ وقت احساس نمی کند که به ژرفای روح انسان راه می یابد. آن هنگام، ادبیات به پایه ای نرسیده بود که روند پیدایش، تکامل و مبارزه عواطف و افکار در درون روح انسان

را مورد بررسی قرار دهد. در این راه، استاندال گامی بزرگ برداشت، زیرا قهرمانان او در جنبش‌اند، فکر می‌کنند و می‌کوشند افکار و اعمال خود را تبیین کنند. صدای صحبت ژولیان سورل را می‌شنویم ولی این صحبت، چیزی بیش از اظهارنظر قهرمان در باره حوادث نیست. تولستوی نخستین نویسنده‌ای بود که از تک‌گویی درونی به عنوان وسیله تجسم حرکت واقعی روندهای فکری و دگرگونیهای پیچیده احساسهای انسان استفاده کرد و به این طریق، یک وسیله بیان نو و مهم در اختیار ادبیات قرار داد و امکانات گسترده و نوینی برای بیان فراهم آورد. این یک دستاورد بزرگ بود: بدون صحنه‌هایی چون مرگ کاپتین پراسکوخین در افسانه‌های سواستوپل^{۳۷۶}، رؤیای موسیقایی پتیا روستوف در جنگ و صلح و تک‌گویی درونی آنا کارنینا پیش از این که دست به خودکشی بزند—صحنه‌هایی که نیروی اعتبار‌بیکران دارند—تصور زندگی، بسیار تهی می‌نمود و حوادث آن نیز با جامعیت لازم قابل مشاهده نبود.

تصادفی نیست که تولستوی تا این حد به تحلیل روانی توجه کرده است: این توجه، ناشی از پدیده‌های عینی زندگی بود، چون، همراه با پیچیده‌تر شدن زندگی اجتماعی انسان، زندگی معنوی وی نیز پیچیده‌تر می‌شود. رویدادهای بیشمار نوینی در قلمرو توجهش پدیدار می‌گردند که او فقط با تکیه بر استعداد برقرار کردن رابطه میان پدیده‌های گوناگون می‌تواند آنها را جذب کند، نتیجه آنکه فکر تداعی‌کننده به صورت بارزترین و بزرگی اندیشه نوین در می‌آید. تولستوی این گرایش را دید و در آثارش منعکس کرد، ولی بدون اینکه از آن یک مطلق بسازد یا آنرا اصل عام تجسم روندهای روانی قرار دهد، کاری که بعدها توسط مکتب «سیل شعور» عملی شد. جویس و پروست، شیوه تجسم حیات درونی شخصیتها را که اول بار توسط تولستوی در ادبیات باب گردید، اقتباس کردند و با تجسم تک‌گویی‌های درونی (ظاهراً بی‌سازمان، مثلاً در داستان اولیس یا منظم و سازمان یافته، مثلاً در داستان بدنبال زمان گمشده^{۳۷۷}) افراد بیگانه را به عنوان تنها واقعیت زندگی، به صورت عام درآوردند. ولی تولستوی بدینجهت از تک‌گوییهای درونی استفاده می‌کرد که دامنه تجسم واقعیت را گسترش دهد. او با اصلاح و تکمیل تحلیل روانی به عنوان یک شیوه ادبی، روش تجزیه تصویری را که شخصیتی معین پدید می‌آورد و همچنین تبدیل آن را به تصاویر مختلف که شخصیتهای مختلف پدید می‌آورند، آغاز کرد. او همواره بر لزوم «توصیف چگونگی تأثیر این یا آن

376. *Tales of Sebastopol*377. *A la Recherche du temps perdu*

عامل در شخصیت»^{۳۷۸} تأکید می‌کرد. در آثار تولستوی، قهرمان اصلی با کثرت عقایدی که دیگر شخصیتها از او دریافت می‌کنند مجسم می‌شود. بدین لحاظ، او برای تیپ‌بندی شخصیت، تمامی تصویرهایی را که دیگر شخصیتها از این یک شخصیت بخصوص داشتند و در جریان قضاوتها و ارزیابیهای درونی شان آنها را بروز می‌دادند، برهم می‌افزود. مثلاً، در ارزیابی ظاهراً ذهنی یکی از شخصیتها، با توجه به واکنشهای دیگر شخصیتها به او، در واقع با یک ارزیابی عینی مواجهیم، چون این یک ارزیابی چند جانبه و بالنتیجه بسیار کامل است. تولستوی همواره شخصیتهای خود را به‌صورت تیپ‌درمی‌آورد و برآن قسمت از ویژگیها و کیفیات روانی و اجتماعی آنان تأکید می‌کرد که مختص روابط موجود اجتماعی بودند. او مجموعه‌ای از شخصیتهای گوناگون و تپیک آفرید— دهقانان فقیر و دهقانان ثروتمند، کارگران روزمزد و کولاکها، گدایان، ولگردان، لذت‌جویان سالنهای مد، اشراف روستاها و شهرها، سربازان و افسران، پیشخدمتها، مأموران حیلله‌باز درباری و مقامات رسمی، لیبرالها و محافظه‌کاران، محکومان و دادرسان، زنان خوشگل و فاحشه‌ها، کارگران و بازرگانان، اشراف و سیاستمداران. تولستوی سیل خروشان زندگی اجتماعی روسیه را در جریان پیشرفت اجتناب‌ناپذیر آن به سوی انقلاب، روسیه‌ای که رسمها، عقاید و روابط مستقر در آن روبه‌ازهم پاشیدگی نهاده بود، جمع‌بندی کرد و به‌صورت تپیک درآورد. بصیرت بیکران روانی او توأم با شناخت درست انگیزه‌های رفتار انمان و استعدادش به مشاهده پیوند ارگانیک بین دنیای درونی انسانها و محیط اجتماعی آنان، به تولستوی امکان داد تا روندهای متحول در روح انسان را به‌عنوان بازتاب حقیقی و درست روندهای واقعی زندگی در نظر گیرد و مجسم کند. تولستوی در آثار خود، فهرستی از اطلاعات و موارد بی‌عدالتی اجتماعی و وضع ناگوار زندگی زحمتکشان فراهم نکرد، اما ناتورالیستها به‌چنین کاری خو گرفته بودند. وضع ناگوار زندگی طبقات پایین، زمینه و شالوده تاریخی آثار تولستوی به‌شمار می‌رفت. تولستوی با تجسم مبارزه دایمی میان عدالت و بی‌عدالتی، یعنی مضمون زندگی، به مطالعه تضاد بین این دو اصل در جامعه و روح انسان پرداخت. معیار او برای خوبی و عادلانه بودن هر چیز، آن چیزی بود که برای توده‌ها ضروری و مفید باشد، هر آنچه که با جهان‌نگری توده‌ها جور درآید؛ و هر آنچه را که با نیازها و جهان‌نگری مردم مغایرت داشت غیرعادلانه می‌دانست. به همین علت است که انتقاد از جامعه بورژوازی را با عباراتی اخلاقی بیان می‌کند. او از اخلاقیات و

378. L. Tolstoi, *On Literature and Art*, Moscow, 1958, Vol. I, p. 319 (in Russ.).

روحیات فقرا در برابر اخلاقیات و روحیات اغنیا دفاع می کرد و تمامی نظام روابط اجتماعی، زندگی شخصی و اجتماعی مردم در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی را از دیده تیزبین و ساده انسان زحمتکش می نگریست. تولستوی دریافت که تمامی اصول بنیادی تمدن بورژوازی نادرست، غیرطبیعی و غیرانسانی هستند. تولستوی با آشکار کردن جوهر واقعی این اصول و به کنار زدن نقاب از چهره آنها، به طرز بی امان، خودپرستی و جستجوی نفع خصوصی را افشا و انتقاد کرد، و بیگانگی مردم از همدیگر را محکوم کرد. تولستوی برخلاف همعصران اروپای غربی اش، تضادهای مالکیت، کشمکش بین بورژوازیهای خارج از حاکمیت برای کسب غنیمت بیشتر، یا نفوذ و برانگیز و وراثت بر مردم را به صورت تضاد اصلی آثار خود در نیاورد. تضاد نوع تولستوی، تضادی است اخلاقی، و انبوه عظیم اطلاعات، حوادث و مدارک مستدلی که معمولاً در آثار او دیده می شود و بر اعتبار آنها می افزاید، در خدمت برجسته نشان دادن و تأکید بر ریشه های اخلاقی تضاد هستند. این بدان معنا نیست که موضوعات مربوط به زندگی واقعی در آثار او دارای اهمیتی ثانوی هستند. تحلیل رئالیستی به تولستوی امکان می دهد تا غیرعادلانه بودن و غیرانسانی بودن نظام موجود اجتماعی را همراه با اخلاقیات دروغین، ریاکارانه و رسمی اش، بی عدالتی قانونی اش، دستگاه عریض و طولیل قهر و فشار- زندانها، دادگاهها، ارتش، پلیس و غیره- که کلیسا نیز وجودشان را تصدیق می کند، با تقسیم مردم به فقرا و اغنیا، ستمگران و ستمکشان، فاش سازد و آنها را به عنوان نیرویی بیگانه با انسان و روابط عادی و طبیعی میان انسانها نشان دهد. نظام موجود اجتماعی طبیعت انسان را فاسد می کند، انسان را به صورت برده خودپرستی درمی آورد و به جای عشق به دیگران، نفرت از دیگران را در او پی می ریزد. در اینجا بی آنکه اشاره ای به جنبه های آموزشی آثار تولستوی کرده باشیم باید بگوییم که، در داستانهای قدرت تاریکی، آناکارنینا، رستاخیر، سوناتا کرویتسر^{۳۷۹} و بابا سرگیو^{۳۸۰} با تضاد اخلاقی مواجه می شویم. تولستوی با تحلیل تضادهای اخلاقیات فردی و اجتماعی که در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی و استثمار تسلط داشت، به این نتیجه رسید که این اخلاقیات، منسوخ هستند، از اینجهت که هم با جنبشهای طبیعی نشاط بخش قلب آدمی مغایرت دارند و هم شالوده اجتماعی آن و شکل روابط انسانها در جریان پیشرفت تاریخ، کهنه شده است. در واقع، تجسم کهنگی و غیرطبیعی بودن روابط موجود اجتماعی، به صورت مضمون اصلی آثار بعدی تولستوی درآمد و خود دال بر وجود تاریخ گرایی در نوشته های او است.

رتالیم و تاریخ ۱۷۱

باز هم در کلیساهای بیشمار سراسر روسیه، که از آنجا صدای دعا برای سلامت خانواده امپراتور به گوش می‌رسید، ناقوس‌ها را به صدا در می‌آوردند؛ و پایه‌های امپراتوری، که با شلاق و سرنیزه محافظت می‌شد، ظاهراً محکم و تزلزل‌ناپذیر می‌نمود؛ ژاندارمها هنوز هم قادر متعال بودند و مردم کوچه و بازار گمان می‌کردند که تمامی اجزاء زندگیشان زیر نظر تیزبین آنها است؛ شرکتهای سهامی باز هم مثل قارچ، شبانه از زمین سر برمی‌آوردند و استادان و حقوقدانان لیبرال هم درباره مزایای حکومت پارلمانی و قانونی بحث می‌کردند. انتشارات کات کوف باز هم چرب‌زبانی و سم‌کشنده خود را بیرون می‌ریخت، سوورین پایه‌های مطبوعات کثیف را می‌افکند؛ قحطی همچنان در همه مناطق کشور در کمین نشسته بود و به‌ویژه یک‌ها تیراندازی یاد می‌دادند تا بعدها از وجودشان در قتل‌عام منچوری و سپس در گالیسی استفاده کنند. صاحبان امتیاز هنوز احساس امنیت می‌کردند، با اطمینان تمام از معادن حوضه دونتس ذغال سنگ استخراج می‌کردند و جیبهایشان را با ثروتهای حاصل از فروش نفت باکومی انباشتند، و اعتبار دهندگان خارجی همچنان به حمایت از سرمایه‌های رو به کاهش امپراتوری علاقه‌مند بودند. در زمانی که میلیونها نفر از ملیتهای مختلف، از ابتدایی‌ترین حقوق انسانی محروم بودند و کارگران و دهقانان نیز گرفتار فقری توصیف‌ناپذیر بودند، سود سهام کارخانه‌داران همچنان بالا می‌رفت. اما در همین موقع، فعالیتهای تروریستی انقلابیون سازمان‌آراده خلق امپراتوری را به لرزه در آورد و با شعله‌ور شدن آتش انقلاب در شرق، جهان، نفسی تازه کرد. اعتصابات عظیم کارگران در سراسر کشور، فرا رسیدن تحولات کیفی در جامعه را نوید می‌داد؛ خطر توده‌ها آشکار می‌شد— روستاها دستخوش تلاطم بودند و زمان سلاح برداشتن روستاییان و حمله به کاخهای شهری زمینداران، چندان دور نبود. در ژرفای جنبش کارگران، لنین دست‌اندکاری ریزی یک حزب طراز نوین بود، حزبی که بلشویکها با تکیه بر آن، در روسیه انقلاب کردند و راه آینده را به انسانها نشان دادند. در واقع، عمر نظام موجود اجتماعی در روسیه به سرآمده بود و دگرگونی انقلابی آن، اجتناب‌ناپذیر می‌نمود.

تولستوی سرمایه‌داری و روابط غیرعادلانه و غیرطبیعی آنرا شدیداً به انتقاد گرفت. او ضمن پژوهش درباره نهادهای گوناگون اجتماعی از قبیل خانواده، کلیسای رسمی، دادگاهها و حکومت پلیسی، ضرورت دگرگونیهای بنیادی را نشان داد، چون تمامی این نهادها عامل بردگی و سرکوب مردم بودند. او خواهان لغو مالکیت خصوصی زمین، و استقرار کمونهای خرده دهقانان آزاد و برابر به جای دولت طبقاتی بود. این نتیجه‌گیری تولستوی که روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی را باید از میان برداشت— نتیجه عینی انتقادهای او— با عقاید سوسیالیستی وفق می‌داد، و او در آثار

خود اساساً همان مسایلی را مطرح می‌کرد که سوسیالیسم دست‌اندرکار بررسی آنها بود. انبوه عظیم اطلاعات و مدارکی که تولستوی از بطن زندگی فراهم آورده بود و همچنین اظهار نظرهایی که در آثار او دیده می‌شود، قویاً مدافع دگرگونی روابط غیرانسانی موجود در جامعه و استقرار روابطی بر پایه اصول بشر دوستانه هستند. آثار تولستوی اوج گیری خودبخودی آهنگ انقلاب را منعکس می‌کنند و او خود با پیش‌بینی دگرگونیهای تاریخی آینده، انتقاد جامعی از تمدن بورژوازی به عمل آورد. اصرار تولستوی به جذب ویژگیهای مسلط زندگی و بیان آنها به مدد کلمات، که نه تنها در رویدادهای بیشمار موجود در تمامی آثارش بلکه در بافت داستانهایش نیز بازتاب یافته است از همین جا ناشی می‌شود. مکث‌های طولانی و جمله‌های بسیار پیچیده با چندین عبارت تبعی، که در القاب و تعاریفش دیده می‌شود، و نشانه‌ای از تمایل او به بررسی زندگی و احاطه ترکیبی آن است، شخصیت‌های او را از زوایای گوناگون مشخص می‌کنند و تصویری کامل از پیوندهای تاریخی ارائه می‌دهند. لیکن تجسم تاریخ در آثار او تمامی گرایشهای اصلی تکامل اجتماعی را در بر نمی‌گیرد. این مهم فقط با داشتن شعوری انقلابی، مشاهده و پژوهش در کل واقعیت، تمامی شکلها، گونه‌ها و شیوه‌های مبارزه کلیه طبقات اجتماعی و در نتیجه، نشان دادن گرایش مسلط بر تکامل اجتماعی، امکان‌پذیر است. از سوی دیگر، در آثار تولستوی، به گفتهٔ لنین «افشا کردن ماهیت سرمایه داری و مصائبی که بر توده‌ها وارد می‌کند، با گرایشی کاملاً بی‌تفاوت به مبارزه جهانی در راه آزادی بشریت که پرولتاریای سوسیالیستی جهان برعهده گرفته، درهم آمیخته است.»^{۳۸۱}

احساسات مربوط به دموکراسی اولیهٔ دهقانان، نه تنها نیروی انتقادی بیکرانی در افشای یک نظام غیرعادلانهٔ اجتماعی به نظرات و آثار تولستوی بخشید. بلکه تا اندازه‌ای عنصر عدم مقاومت را در آنها راه داد. قهرمانان او که از میان مردم برگزیده شده‌اند، همان روحیهٔ فرمانبرداری را که در جریان صدها سال استثمار و انقیاد بر توده‌ها تحمیل شده است از خود بروز می‌دهند. آرمان بشر دوستانهٔ تولستوی، دفاع شورانگیز و عظیم وی از محبت به عنوان شالودهٔ طبیعی روابط انسانها، در آثارش به شکل‌های نظری، مانند موعظهٔ عدم مقاومت در برابر شرارت، پدیدار گردید. پیشداوریهای دموکراسی دهقانی، جهان‌نگری او را با عنصری محافظه‌کارانه در آمیخت و او را به سوی اعتراض نوع تروتولین به عقل، بی‌شرف و «خرافی بودن علم» و محکومیت زاهدانهٔ نیازهای تن رهنمون شد. با وجود نزدیکی تولستوی به توده‌ها، یکی از توهمات خاص روند بیگانگی

رنالیسم و تاریخ ۱۷۳

نیز در آثار او راه یافته است: او کمال اخلاقی فرد را از گروه به عنوان وسیله حل تضادهای اجتماعی و دگرگون کردن روابط غیرطبیعی موجود میان مردم، مستقل می‌پنداشت. این نگرش تخیلی، یکی از توهمات تیپیک اندیشه دموکراتیک در سده بیستم به شمار می‌رود. این فکر را در داستان *ژان کریستوف*^{۳۸۲} اثر *رومن رولان*^{۳۸۳}، در نمایشنامه‌های *جورج برناردشاو*^{۳۸۴} و تقریباً در آثار تمام رنالیستهای انتقادی سده حاضر می‌توان دید.

با وجود این، در آثار تولستوی، رنالیسم برجسته‌ی محافظه‌کارانه جهان‌نگریش می‌چربید. آثار او آغاز مرحله‌ای نوین در تکامل رنالیسم انتقادی به شمار می‌روند. در حالیکه پیش از تولستوی، رنالیسم انتقادی به بررسی رابطه فرد و جامعه، ساختمان جامعه و سرنوشت فرد در جریان مبارزه با جامعه پرداخته بود، رنالیسم نوع تولستوی، مانند رنالیسم سده بیستم، سرنوشت جامعه را موضوع پژوهش قرار داد. مسأله حادی که تولستوی مطرح کرد—انسان در جامعه‌ای که دروغ، بی‌عدالتی، ظلم و خشونت حاکم است و توده‌ها به صورت برده درآمده‌اند و از ابتدایی‌ترین حقوق انسانی محرومند، چگونه باید زندگی کند—در ادبیات سده بیستم، به صورت مهم‌ترین مسأله اخلاقی جلوه کرد. این عقیده که نظام موجود اجتماعی را باید دگرگون کرد، عقیده‌ای که بنیاد آثار تولستوی به شمار می‌رود، تدریجاً در ادبیات اروپای غربی نیز پدیدار گردید. رنالیسم در آستانه سده بیستم پس از مبارزه‌ای شدید با ناتورالیسم و جنبشهای منحنط‌گوناگون پایان سده گذشته، تدریجاً بر قدرت خود افزود و دامنه دید خود را نیز تا حد دربرگرفتن رویدادها و تضادهای جدید زندگی که در قرن گذشته ناشناخته بودند، گسترش داد.

سده کنونی، به همراه خود نه احساس بهروزی، آسایش و استحکام یک نظام مستقر اجتماعی بلکه احساس عدم اطمینان و ناباوری به استحکام پایه‌های جامعه سرمایه‌داری را به ارمغان آورد. مضمون تاریخی سده بیستم را بزرگترین انقلاب تاریخ—روند پیچیده، دردآور و گسترده گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم—تعیین کرده است و همچنان تعیین می‌کند.

جنگ اول جهانی تضادهای دهان گشوده سرمایه‌داری را در مرحله امپریالیستی تکامل آن، به وضوح و به طور کامل آشکار کرد. انقلاب اکتبر روسیه، عصری نوین در تاریخ بشریت آغاز کرد و وسیعاً موجب تسریع بحران عمومی سرمایه‌داری، که دوران اضمحلالش فرا رسیده است، گردید. تکامل نسبتاً آرام و بی‌پیچ و خم جامعه بورژوازی نه

382. Jean-Christophe

383. Romain Rolland

384. G. B. Shaw

فقط تسریع گردید بلکه با سرعتی سرسام آور به سوی فاجعه نهایی شتافت. تمامی شکل‌های شعور و ایده‌نولوژی، به طور ناگهانی به مصیبت قریب الوقعی که روند تاریخ برای جامعه بورژوازی تدارک دیده بود پی بردند. ایده‌نولوژی بورژوازی، در برابر برخورد‌های روز افزون طبقاتی، تمامی نیروهای خود را تجهیز کرد، به حفاری در آرشیه‌های فلسفی گوبینو^{۳۸۵} پرداخت و به تئوری نژادپرستانه او درباره برتری طبیعی نژاد سفید و حق نامحدودش به استفاده از خشونت برای تحمیل خودش بر نژادهای دیگر دست یافت. فلسفه ضد بشری نیچه شکل گرفت و محتویات آن برای توجیه جنگ تجاوزکارانه و در انقیاد نگهداشتن توده‌ها، که از ویژگیهای ماهوی نظام سرمایه‌داری است به خدمت گرفته شد. اگر اسوالد اسپنگلر زوال اروپا - اروپای بورژوا-دموکراتیک، یا آن‌طور که خودش می‌گفت «اروپای منچستر» - را پیش‌بینی کرده بود و از طبقات حاکم می‌خواست که «جدیدت» به خرج دهند و راه را برای دیکتاتوری ارتجاع امپریالیستی هموار سازند، پیش از او ژرژ سورل^{۳۸۶} در کتاب اندیشه‌هایی درباره خشونت^{۳۸۷}، تاریخ معاصر سده بیستم و آینده آن را صحنه جنگها و توفانهای سهمگین اجتماعی دانست و بر آن بود که جنگ، جزء لاینفک شعور انسان به‌شمار می‌رود. او دموکراسی بورژوازی را به این علت که نتوانسته بود توده‌ها را مهار کند به‌مسخره گرفت و خشونت را به جای تمامی شیوه‌های قانونی اعمال زور به‌عنوان تنها وسیله‌ای که بورژوازی با تکیه بر آن می‌تواند به دوام یافتن سلطه طبقاتی خود امیدوار باشد پیشنهاد می‌کرد. او اصرار داشت که توده‌ها را باید در سطح معنوی بسیار پایینی نگهداشت، غرایز بهیمی شان را تقویت کرد و با توسل به عوام‌فریبی خام و آشکار، آنان را به اطاعت واداشت. ادبیات بورژوازی، تصویری قهرمان نیرومند و بسیار ابتدایی، یعنی زمیندار و صاحب کارخانه را که بیرحمانه به سوی هدفش می‌رود و تا زانو در خون فرو رفته است و ملتهای «غیرسفید» را در زیر پا له می‌کند، ارائه داد. داستانهای استعماری، نظامی و اجتماعی کلودفارد^{۳۸۸}، کیپلینگ، دانونتسیو^{۳۸۹} و ورشوفن به ستایش از فرد «نیرومند» اختصاص یافتند.

احساس زوال قریب الوقوع، در میان رئالیستهای انتقادی نیز احساسی نیرومند بود. مثلاً جملگی آثار هربرت جورج ولز^{۳۹۰} سرشار است از احساس تحولی همگانی که سرانجام، تمدن معاصر را نابود خواهد کرد. برخوردهای میان انسان و ساکنان عنکبوت گونه دنیا‌های دیگر، که تقریباً توانستند بشریت را به انقیاد درآورند و فرهنگ کره زمین را

385. Gobineau

387. *Reflection sur la violence*

389. d'Annunzio

386. Georges Sorel

388. Claude Farrère

390. H. G. Wells

رنالیم وتاریخ ۱۷۵

نابود کنند؛ خصومت وحشیانه میان طبقات فاسد آینده - الویی ها و مورلوکها؛ تبدیل شدن کشفیات علمی به سرچشمه شرارت و بدبختی؛ پیکارهای بی امان میان فقرا و اغنیا، توده ها و اربابانشان در خیابانهای متحرک شهرهای آینده؛ جنگ و پیرانگر قدرتهای بزرگ در هوا که موجودیت تمدن بشر را به خطر می اندازد - ریشه تمامی خیالهای بدبینانه ولز در محیط تشدید روز افزون تضادهای جامعه بورژوایی بود. حتی آثار جک لندن، که دارای حالتی شادمانه و خوش بینانه هستند، تصاویری بسیار غم انگیز از مبارزه بی امان میان کارگران و الیگارشیی مالی در داستان پاشنه آهنین^{۳۹۱} یا زوال نظام بورژوایی در اثر ضربات ناشی از اعتصاب عمومی در داستان رؤیای دیز^{۳۹۲} ارائه می دهند. این احساس فاجعه قریب الوقوع، در آثار منثوری که زندگی مادی روزانه را مجسم می کردند درست به همان اندازه دیده می شد که در داستانهای تخیلی علمی، که در آنها تضادها را عمدتاً به شکلی اغراق آمیز و بزرگتر از زندگی نمایش می دادند. زندگی عادی و روزانه مردم، توالی آرام و منظم تولد، ازدواج و مرگ در رختخواب به هنگام پیروی، زنجیر پیوسته کار و تفریح، از نیروهای تاریخی تأثیر می گرفت که تغییراتی ژرف و برگشت ناپذیر در بنیانهای این زندگی منظم ایجاد کرده اند. شرح وقایع مهم خانوادگی، به صورت تصاویر گسترده زوال و سقوط تمدن بورژوایی درآمد. موضوع اصلی داستان بادن بروکس^{۳۹۳} اثر توماس مان و داستان افسانه فورسایت^{۳۹۴} اثر گالس ورثی^{۳۹۵} نیز چنین است. ولی در اینجا نیز مانند داستانهای تخیلی علمی ولز، فرهنگ بورژوایی و زندگی بورژوایی به عنوان فرهنگ و زندگی عمومی در نظر گرفته شده است. به نحوی که زوال و سقوط بورژوازی، همان زوال و سقوط تمدن به طور کلی پنداشته می شود.

پدیده های نوین زندگی اجتماعی، ماهیت آشکارا پرتضاد و غیرمنطقی بودن آن، فاصله روز افزون بین اصول اخلاقیات رسمی و واقعیت، بین تئوری و پراتیک دموکراسی بورژوایی، نویسندگان رنالیست را به جستجوی وسایل جدید تجسم دنیای متغیر واقعیت واداشت. رنالیستهای انتقادی سده بیستم، سخت از تصاویر عجیب و غریب و اغراق آمیز سود می جویند و می کوشند ماهیت متضاد زندگی را با استفاده از مجموعه تصاویر متضاد، به دیگران بنمایانند. نمایشنامه های جورج برنارد شاو که در آنها می کوشد نقاب از چهره احترام ظاهری برگیرد و دورویی نظام بورژوایی و تضادهای اجتماعی آن را فاش کند، بر همین شیوه مبتنی است. هاینریش مان^{۳۹۶} نیز سخت از شکلهای عجیب و

391. *The Iron Heel*

393. *Buddenbrooks*

395. *Galsworthy*

392. *The Dream of Debs*

394. *The Forsyte Saga*

396. *Heinrich Mann*

غریب در انتقادهای اجتماعی خود سود می‌جوید. او مجموعه عظیمی از تصاویر بی‌فرهنگان شریر آلمان آفرید و دستاورد بزرگش نیز «فرمانبردار وفادار»ی است به نام دیدریش هسلینگ که در وجود او تمامی صفات ویژه و واقعی روحیات بورژواهای آلمان در عصر امپریالیسم را به شکلی اغراق‌آمیز مجسم می‌کند. او در داستان رئیس^{۳۹۷} که در آن میلیتاریسم آلمان و ناسیونالیسم افراطی و تجاوزگریهای بورژوازی آلمان را به انتقادی کوبنده می‌گیرد، از تشابه سطحی دست برداشت و شخصیت‌های خود را تقلیدی از تیپ‌شان دانست. طنز، شکل‌های عجیب و غریب و جملات متناقض، از مشخصات شیوه‌آنتاتول فرانس نیز هست. آثار وی نشانه‌ای اوج تکامل رئالیسم انتقادی سده نوزدهم اروپای غربی است و بسیاری از عقاید و آرمان‌های اجتماعی رئالیسم انتقادی را به خود جذب کرده است.

آنتاتول فرانس با قبول نظریه پیشرفت به عنوان «سیر طبیعی امور»، که از ارنست رنان^{۳۹۸} گرفته بود، به بررسی تغییراتی پرداخت که این «سیر طبیعی» در جامعه عصر او پدید آورده بود. در حالی که نظریه تکامل که مختص مرحله پیشین رئالیسم انتقادی بود و با آنتاتول فرانس نیز بیگانگی نداشت، ولی در آثار او با افزودن عقاید جدید خاص فلسفه اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم که خود وی نیز سخت تحت تأثیرش بود، بسیار پیچیده‌تر گردید. مفاهیم سفسطه‌آمیز گوناگونی که در باره ماهیت تکامل اجتماعی ارائه شده بود و آنتاتول فرانس نیز از آنها هواداری می‌کرد، نتیجه تأثیر روند بیگانگی بود.

آنتاتول فرانس برخلاف اسلاف خود که جامعه و افراد عصر خویش را با دقت در جزئیات ترسیم می‌کردند، بازناب را به اینگونه ترسیم و مطالعه تحلیلی آداب و رسوم را به نقل صریح و بی‌پرده ترجیح داد: او نمایش هنری واقعیت را با تفسیر فلسفی، خیال‌بندی هنری را با زبان رک و صریح فلسفه تحلیلی، شک اندیشی خردمندانه را با سادگی فروتنانه و زیرکی طبیعی داستان‌گو در هم آمیخت. ترکیب این عناصر گوناگون، نشر درخشان او را که سرشار از طنز است و در همان حال با انسان و مردم به طور کلی همدردی می‌کند، و درخور یک رساله فلسفی و داستان طنزآمیز یا داستان‌های کوتاه کامل است، پدید آورد. نشر بسیار فلسفی آنتاتول فرانس از مضمون فرهنگی عظیمی برخوردار بود، و تصادفی نیست که به مسایل فرهنگی در وسیع‌ترین و عام‌ترین معنی کلمه، چنین اهمیتی قایل است. آنتاتول فرانس با مشاهده زوال عمومی فرهنگ در جامعه عصر خویش، بی‌تفاوتی بورژوازی نسبت به فرهنگ به عنوان نیروی ماهیتاً مغایر با منافع محدود و خودپرستانه‌اش، از ارزشهای فرهنگی به عنوان میراث عمومی بشریت در برابر

بدویت بورژوا که سریعاً به صورت «حیوان دو پا» (مویاسان)، مصرف کننده و خریدار ارزشهای فرهنگی در می آید، به دفاع برخاست. آناتول فرانس از ارزشهای فرهنگی و انسان گرایی دفاع می کرد. لیکن، نظریه انسان گرایی، که پوشکین آنرا با عقاید مربوط به آزادی خواهی و مبارزه برای آزادسازی انسانها در ارتباط می دانست، در نظر آناتول فرانس و دیگر رتالیستهای بزرگ سده بیستم و حتی نویسنده گانی که با جنبشهای دموکراتیک عصر خود پیوند داشتند، نظریه ای اساساً مستقل و جدا از مبارزه برای آزادی انسانها تلقی می شد. برای اینکه حق آناتول فرانس را ادا کرده باشیم، باید بگوئیم که او در جریان تکامل فکری اش، بر این توهم که انسان گرایی تماماً به عرصه اندیشه ذهنی تعلق دارد، تدریجاً غلبه کرد. لیکن، آن قسمت از آثارش که با مجموعه عقاید بیان شده در باغ اپیکور^{۳۹۹} ارتباط دارند، انسان گرایی را نه به عنوان شعار مبارزه و عمل بلکه به عنوان پناهگاه اندیشه و فرهنگ مورد بررسی قرار می دهد. به طور کلی فلسفه اوایل سده بیستم تمایلی فراوان به کشیدن خط فاصل بین نظر و عمل، اندیشه و اقدام داشت. «اندیشه محض» واقعیت عاری از لطافت را چیزی حقیر می شمرد و کسی که مرد عمل بود و در فرهنگ بورژوایی پرورش یافته بود، به اندیشه، اهانت می کرد. آندره ژید^{۴۰۰} این هنر دوست مهذب، «اندیشه محض» را در برابر «عمل محض» قرارداد و اصرار داشت که فکر نباید در حل مسایل عملی زندگی دخالت کند و به این ترتیب کار فکر را به عرصه اندیشه و تجرید محدود می کرد و از تئوری «عمل محض» برای توجیه اراده فردی و بعدها حتی برای توجیه تجاوزهای فاشیستی استفاده می کرد.

آناتول فرانس تضاد مصنوعی بین فکر و عمل را از میان برداشت. سیلوستر بونار مقدس با توسل به معیارهای رسمی اخلاقی برای نجات بشر مرتکب «جنایت» می شود، در حالی که مسیو برگرت محترم، از نوع آقایان ادیبی که به صندلی لم می دهند، که انسان گرای تمام عیار نیز هست، در وهله نخست علیه جریان عادی زندگی طغیان می کند، و سپس به مبارزه اجتماعی برضد توطئه روحانی-ناسیونالیستی-میلیتاریستی برای تصرف مواضع کلیدی جمهوری سوم روی می آورد. آناتول فرانس می کوشید انسان گرایی را با عمل اجتماعی، و مبارزه برای رهاندن انسان از قیود تعصبات مذهبی، ملی و غیره درهم آمیزد. او تضادهای واقعی و ذاتی جامعه عصر خود را نمایان کرد و نشان داد که کلیسا، ارتش و دولت نه برای دفاع از منافع ملت و توده ها، بلکه برای دفاع از منافع خصوصی طبقات حاکم که به سفته بازی در بازار معاملات بورس، به راه انداختن جنگهای خونین استعماری و استفاده از دموکراسی بورژوایی برای حفظ امتیازهای خود

مشغول بودند پدید آمده است. او تا آن اندازه به بی عدالتی، بی منطقی و ستمگری جامعه آن زمان پی برده بود که گاهی اوقات دستخوش بدبینی می شد و نسبت به دگرگون کردن ماهیت انسان و جامعه تردید نشان می داد. لیکن، این تضادهای فکری نتوانست چشم او را از دیدن حرکت تاریخ باز دارد و او را به دست کشیدن از جستجوی نیروهای اجتماعی و افکار رهبری کننده که قادرند انسان را از تمامی شکل‌های تعصب و بردگی نجات دهند مجبور کند. آگاهی بیکران تاریخی آنا تول فرانسه، موجب شد که وی سوسیالیسم و جنبش طبقه کارگر را شالوده ضرور برای تسریع در حصول رفاه و آزادی بشریت اعلام کند. او که با جنبش سوسیالیستی نخستین سال‌های سده بیستم پیوند داشت، کاملاً طبیعی است که تحت تأثیر نقاط ضعف این جنبش قرار گرفته باشد. او یک ثورسین انقلابی نبود، و سوسیالیسم را با همان شکل‌هایی که در کشورهای سرمایه‌داری تکامل می یافت دریافته بود. ماهیت فرصت طلبانه و سوسیال دموکراتیک جنبش سوسیالیستی در غرب، او را به تردید در امکان دگرگونی کامل جامعه سوق داد.

این تردیدها را می توان در کوشش او برای نشان دادن نظریه دور تاریخی به جای نظریه تکامل مشاهده کرد. آنا تول فرانسه در آثار عمده خود یعنی *جزیره پنگوئن‌ها* ۱۹۰۱، *عصیان فرشتگان* ۱۹۰۲ و *خدایان تشنه* اند ۱۹۰۳ به این نتیجه رسید که تاریخ تکرار می شود و تکامل انسان نیز همان دور و تسلسلی را تکرار می کند که بارها تکرار کرده است. این نتیجه گیری او بر مطالعه نتایج انقلاباتی که در دوره‌های مختلف روی داده بودند مخصوصاً انقلاب فرانسه مبتنی بود. هیچ یک از دگرگونیهای انقلابی گذشته، نتوانسته است شرایط زندگی انسان را به طور قاطع و اساسی تغییر دهد. هر بار، علیرغم نمونه‌های بی مانند شجاعت و فداکاری توده‌ها در راه مبارزه برای آزادی، طبقات حاکم قدرت را بازستانده و توده‌ها را شکست می دادند. اگر و یکتور هوگودر داستان *نودوسه* ۱۹۰۴ برخصلت قهرمانان انقلاب فرانسه تأکید کرد و عملاً جنبه کسل کننده ماه ترمیدور را نادیده گرفت، آنا تول فرانسه در داستان *خدایان تشنه* اند درست نقطه مقابل این نظر را اتخاذ و از هر گونه لفاظی خودداری کرد و توجه خود را به بررسی علت‌های عینی حوادث روز نهم ماه ترمیدور که موجب سقوط ژاکوبینها گردید معطوف ساخت. او همدردی چندانی با انقلاب بورژوازی نکرد، چون می دید که این انقلاب صرفاً به معنای تعویض قدرت اربابان فئودال با حکومت استبدادی پول بود. فکر اصلی رؤیای شیطان در داستان *عصیان فرشتگان* نیز همین است. در این داستان، نویسنده می خواهد نشان دهد

401. *L'Ile des pingouins*

402. *La révolté des anges*

403. *Dieux ont soif*

404. *Quatre vingt-treize*

رنالیم و تاریخ ۱۷۹

که سقوط شکلی از استبداد بلافاصله و به‌طور خودبخود راه را برای شکل بعدی استبداد باز می‌کند.

معهدا، آناتول فرانس مفاهیم نادرست خود در باره چشم اندازهای تکامل تاریخی را با انتقاد کوبنده از فرزند بزرگ انقلاب بورژوازی — دموکراسی بورژوازی — درهم آمیخت. فقط تماس مستقیم با شعور توده‌ها می‌توانست آناتول فرانس و دیگر رنالیستهای انتقادی آن زمان را از قید نظریه‌های سفسطه‌آمیز در باره چشم اندازهای تکامل اجتماعی برهاند. آنچه او بدان نیاز داشت نه فقط آگاهی از شرایط وحشتناک زندگی توده‌ها — که او این آگاهی را داشت — بلکه شناخت نیروهای بالقوه و خلاق توده‌ها، توانایی مشاهده عنصر سازنده در جنبش و مبارزه توده‌هایی بود که می‌توانستند جهان را دگرگون کنند. به‌طور خلاصه، چیزی را که او نداشت، همان شناخت واقعی نقش تاریخی توده‌ها بود، شناختی که به‌ماکسیم گورکی امکان داد تا تحولی کیفی در شیوه رنالیستی پدید آورد. آناتول فرانس، بجز چند مورد استثنایی، هرگز زندگی توده‌ها را مستقیماً به‌عنوان یک موضوع مورد توجه قرار نداد: منافع و نیازهای آنان به شکلی تقریباً غیرمستقیم در آثار او منعکس شده‌اند. لیکن، حس نزدیکی به توده‌ها و تمایل ذاتی اش به‌عنوان یک انسان‌گرایی به‌ارزیابی زندگی موافق منافع توده‌ها، شالوده نگرش انتقادی او به تمدن بورژوازی را تشکیل داد و او را به این نتیجه هدایت کرد که جامعه سرمایه‌داری، محکوم به فنا است. آناتول فرانس در سالهای آخر زندگی خود، که از جنگ اول جهانی و انقلاب اکتبر نیز تجربه‌ها آموخته بود، این‌طور می‌نویسد: «انسان نباید به آینده تردید کند، آینده به ما تعلق دارد. زمامداری توانگران از میان خواهد رفت. نشانه‌های انهدام را اکنون در ارگانیکس نیرومند آن می‌توان دید. زمامداری توانگران از آنجهت از میان خواهد رفت که هر رژیم مبتنی بر طبقات منفصل از میان خواهد رفت؛ نظام مبتنی بر کار مزدوری از میان خواهد رفت، چون غیرعادلانه است. این نظام با اینکه هنوز به قدرت خود می‌بالد، سرانجام از میان خواهد رفت، همانطور که نظامهای برده‌داری و زمینداری از میان رفتند.»^{۴۰۵} این نتیجه، به‌طور عینی از تحلیل انتقادی جامعه سرمایه‌داری به دست آمده بود. نظرات سیاسی آناتول فرانس در سالهای پس از انقلاب اکتبر سخت تکامل یافت و او به این نتیجه رسید که آینده بشریت در کمونیسم نهفته است. لیکن او به‌عنوان یک نویسنده نتوانست حرکت بشریت به سوی کمونیسم را در ادبیات مجسم کند. شیوه خلاق او درست مانند شیوه خلاق تولستوی فاقد کیفیاتی بود که امکان منعکس کردن

405. Anatole France's Preface to Jack London's *Le talon de fer*, Paris, 1933, p. 18.

گرایشهای نوین تکامل تاریخی را که به روشنی در سده بیستم دیده می شدند، به وی بدهد. تکامل عینی نیروهای تولیدی جامعه، شرایطی چنان واقعی پدید آورد که به گفته مارکس از آن پس، انسان می توانست به صورت «موجودی گونه» وار درآید، و دیگر «قدرت اجتماعی را به عنوان قدرت سیاسی از خود جدا نداند»، برای آنکه سوسیالیسم به واقعیت پیوندد و آنچه مارکس «آزادی انسان» می نامید، به بیگانگی انسان از نیروی اجتماعی - تولیدی پایان دهد.

تبدیل جامعه سرمایه داری به جامعه ای طراز نوین آغاز شده بود. این روند، طبیعتاً در هنر و ادبیات نیز منعکس گردید. زمان آن فرا رسیده بود که رئالیسم انتقادی ضرورت دگرگونی در روابط موجود اجتماعی را بپذیرد. رئالیسم انتقادی، اطلاعات عظیمی فراهم آورده بود دال بر اینکه عمر نظام اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی به سر آمده است و با منافع حقیقی و نیازهای انسان نیز مغایرت دارد. اما رئالیسم انتقادی نیز از تجسم نیروهای که دگرگونیهای اجتماعی آن زمان را به مرحله عمل در می آوردند و در واقع تدارک می دیدند، و همچنین از آشکار ساختن کامل علت های زوال سرمایه داری و انهدام نهایی آن عاجز بود و نتوانست آینده و چشم اندازهای عملی حل تضادهای طبقاتی سرمایه داری را درک کند. رئالیسم در جریان تکامل خود به طور اجتناب ناپذیر موجب پیدایش شیوه ای نوین و خلاق گردید که می توانست عوامل جدید و موثر در جامعه را بشناسد و مجسم کند، عواملی که سازماندهی مجدد تمامی نظام روابط اجتماعی را بر پایه ای سوسیالیستی تدارک می دیدند. تکامل رئالیسم انتقادی، راه را برای تحولی کیفی در شیوه رئالیستی گشود و به پیدایش رئالیسم سوسیالیستی منجر گردید. در اینجا لازم به تأکید است که این روند، معرف گذاری ساده و آسان نیست که فقط شامل تکامل و غنای صرف رئالیسم انتقادی و در همان حال متضمن چند تغییر مهم باشد. رئالیسم سوسیالیستی، برخی از سنت های رئالیسم انتقادی را به ارث برد ولی نه همه آنها را. لنین در مقاله «ملاحظات انتقادی درباره مسئله ملی» این طور نوشت: «عناصر فرهنگ دموکراتیک و سوسیالیستی، اگر چه به شکل ابتدایی، در هر فرهنگ ملی دیده می شود، چون توده های رنجبر و استثمار شونده، که شرایط زندگی شان سرانجام موجب پیدایش ایده نولوژی سوسیالیستی می گردد، در میان هر ملتی وجود دارند.»^{۴۰۶} بدون تردید، این عناصر دموکراتیک و سوسیالیستی فرهنگ، در تکامل شعور سوسیالیستی توده ها نقشی ایفا کردند. این عناصر در جهان نگری بسیاری از نویسندگان بزرگ سده نوزدهم و بیستم - شلی، هاینه، مورس، تولستوی و آنا تول فرانس - دیده می شوند. لیکن از آنجا که این

رنالیسم و تاریخ ۱۸۱

عناصر به شکل گرایشهای کلی و جنبه‌های گوناگون نظریه‌های اجتماعی اعم از فلسفی، سیاسی، اخلاقی یا اقتصادی — در نزد نویسندگان رنالیست وجود داشتند، و نه به شکل مجموعه یا ویژگی مسلط کل جهان‌نگری آنان، نمی‌توانستند به پیدایش شیوه‌های نوین منجر گردند و در واقع منجر هم نگردیدند.

پیدایش رنالیسم سوسیالیستی با رشد سریع خودآگاهی اجتماعی طبقه کارگر پیوند دارد، و به‌نوبه خود، مستلزم آگاهی کامل نویسنده از رسالت تاریخی پرولتاریا می‌باشد. به سخن دیگر، در تکامل شیوه نوین که مستلزم پذیرش نظرگاه پرولتاریای انقلابی و به‌انجام رساننده انقلاب اجتماعی و فرهنگی از جانب نویسنده است، طبقه، نقش تعیین‌کننده را ایفا می‌کند. نویسنده باید نگرش خود را به‌طور کامل و همه‌جانبه با جهان‌نگری طبقه کارگر در جریان مبارزه و پیروزی اش وفق دهد تا بتواند با روحیه سوسیالیستی پرولتاریای انقلابی به‌طور کلی به پدیده‌های زندگی پاسخ دهد و کمونیسم را به‌عنوان چشم‌انداز واقعی تکامل تاریخی بپذیرد. طبیعتاً شیوه خلاق، چیزی است بیش از جهان‌نگری، ولی برجهان‌نگری استوار است و ویژگی‌های آنرا منعکس می‌کند. بدین ترتیب، رنالیسم سوسیالیستی به‌وجود نمی‌آید مگر نویسنده، جهان‌نگری طبقه کارگر انقلابی — در کشورهای سرمایه‌داری — یا طبقه کارگر حاکم در کشورهای سوسیالیستی را اتخاذ کند.

روسیه زادگاه رنالیسم سوسیالیستی است. قرن‌ها حکومت استبدادی بر مردم، موجب تجمع نیروی بیکران انقلابی در آنها گردید. ادبیات روسیه با میراث قهرمانانه خدمت به‌توده‌ها، راه را برای پیدایش شیوه رنالیستی نوین هموار کرد. سرانجام، توده‌های روسیه، از پیکر ماکسیم گورکی، نابغه‌ای به جهان عرضه کردند. آثار گورکی، سرآغاز پیدایش مرحله‌ای کیفی نوین در تکامل ادبیات جهان به‌شمار می‌روند، مرحله‌ای که با عصر سوسیالیستی روابط اجتماعی مطابقت دارد.

پس از پیروزی انقلاب اکتبر در روسیه و ساختمان سوسیالیسم، در لحظاتی که واقعیت نوین اجتماعی در جهان پدیدار می‌گردید، همراه با روابط نوین انسان و جامعه، تدریجاً اخلاقیات نوین اجتماعی، شناخت تازه هدفها و وظایف اجتماعی هنر و ادبیات، شیوه نوین ادبی که با شرایط تاریخی و نیازهای تاریخی جامعه نوین وفق می‌داد، یعنی رنالیسم سوسیالیستی رو به تکامل نهاد. در دموکراسیهای توده‌ای نیز که روابط اجتماعی اساساً تازه و مغایر با روابط سرمایه‌داری پدیدار گردید، روند مشابهی دیده می‌شود. همچنان که رشد طبقه کارگر و جنبش دموکراتیک به نفوذ ایده‌نولوژی و فرهنگ سوسیالیستی می‌افزاید، رنالیسم سوسیالیستی در کشورهای سرمایه‌داری نیز

بنیانی محکم می گیرد. آراگون^{۴۰۷}، الوار^{۴۰۸}، نکسو^{۴۰۹}، پراتولینی^{۴۱۰} و پابلونرودا^{۴۱۱} — که جملگی نویسنده‌گانی با نظرات سوسیالیستی هستند — منطقیاً به اتخاذ شیوه رئالیسم سوسیالیستی روی آورده‌اند، زیرا روندهای اخیر اجتماعی را در چارچوب شیوه‌های خلاق پیشین، منجمله شیوه رئالیسم انتقادی، نمی توان شناخت و مجسم کرد.

آثار ماکسیم گورکی، که انتقاد عام و همه جانبه از سرمایه داری محتضر را با تأیید صمیمانه و گرمی بخش نظام سوسیالیستی به طور ارگانیک درهم می آمیزند، و ویژگیهای بنیادی رئالیسم سوسیالیستی را به وضوح در بردارند.

انتقاد عام گورکی از جامعه سرمایه داری، بر تحلیل جامع و تجسم زندگی و روابط طبقات اصلی این جامعه مبتنی بود. سیل عظیم و خروشان زندگی در روسیه تزاری، که در اثر تضادهای آشتی ناپذیر و برخوردهای وحشت انگیز از هم پاشیده شده بود و آذیرهای خطر بزرگترین انقلاب تاریخ آن را به ولوله انداخته بود، همچون آب روان، راه خود را در صفحات آثار گورکی می گشاید. انسانهایی که رود خروشان ولگا با خود می آورد، انسانهای خانه خراب و ناامید که زندگی در شهرهای سرمایه داری آنان را له و خمیر کرده بود، «آنهايي که چیزی بوده اند»، بازرگانان و دلانانی که مهار کار اجباری و در واقع کار برده وار را به گردن کشوری سرکش و خودسر انداخته بودند و ادعای فرضی شان هم این بود که تاراجهای آنان بخشی از رسالت شرافتمندانه ای است که کشور را به راه ترقی خواهد انداخت؛ روشنفکرانی که از اندیشه انقلاب قریب الوقوع به هراس افتاده بودند و خود را با مستی از ماده «عشق به مردم» تسلیم امر انقلاب کردند؛ دهقانان خانه خراب که در اثر احتیاج، داروندار و کاشانه کوچک خود را ترک می کردند و با دست پاچگی و سرعتی سرسام آور به صورت پرولترهای بی ارث و میراث در می آمدند؛ دهقانان ثروتمند که با درندگی سگهای محافظ به نگرهبانی از طولیله ها و ذخایر غذایی خود مشغول بودند؛ خرده بورژواهای شهرستانها که به لجنزار مرگ کاذب در غلتیده بودند و در مردابهای راكد به زندگی گیاهی پرداخته بودند، عوامل پلیس مخفی، سربازان، و انواع مدافعان بنای متزلزل زمینداران و بورژوازی روسیه؛ کارگران انقلابی که به پیکار مرگ و زندگی با حکومت استبدادی و قدرت سرمایه برخاسته بودند؛ ولگردان، صومعه نشینان و روشنفکرانی که از مسایل حیاتی زندگی می گریختند و در پس عبارتهای زیبا پنهان می شدند؛ جویندگان حقیقت و عدالت در دنیای دروغ و بی عدالتی؛ افرادی که در جریان مبارزه شدید برای زنده ماندن و بی آنکه به پشت

407. Aragon

408. Eluard

409. Nexö

410. Pratolini

411. Pablo Neruda

رنالیم وتاریخ ۱۸۳

میله های زندان رفته باشند هرگونه تشابه به انسانها را از دست داده اند؛ بی فرهنگان و قهرمانان متواضع که راه بشریت را به سوی آینده هموار می کنند؛ زیبایی خارق العاده زندگی و سیه روزی چرکین آن - گورکی هیچ یک از اینها را از نظر نمی انداخت و چشم بی هراس و نافذ خود را به چهره کریه و افسونگر زندگی می دوخت. گورکی، تلاطم سراسر روسیه را همزمان با به جوش آمدن دیگ بزرگ انقلاب، در تمام سطوح اجتماع، در لحظه ای تاریخی، یعنی در لحظه تشکیل خودآگاهی توده ها می دید و مجسم می کرد.

گورکی علت های عمقی تحقیر و تبدیل شدن انسان به حیوان در جامعه سرمایه داری را با شجاعتی بی کران و حقیقتی بی امان آشکار می کرد. هر جا که حتی تولستوی از مشاهده بی پردگی رنجهای انسان و ننگ آوری تحقیر او در تأمل فرو می رفت و قلمش کوتاه می می کرد، گورکی شجاعانه «تا پایان» به نمایش حقایق ادامه می داد («نگهبان»، «دختر کوچک»، «خزندگان»، «کارا مور»)). گورکی وحشت های زندگی در شرایط جامعه سرمایه داری را با رویدادهای ساده و روزمره که به عنوان جزء ذاتی این نظام مورد بررسی قرار می داد، مجسم می کرد. توصیف های او از شکلهای گوناگون وحشی گری و خشونت، به همین توصیف ساده ختم نمی شود بلکه عاملی هستند برای اثبات ماهیت غیر انسانی جامعه مبتنی بر استثمار. گورکی نشان داد که وحشی شدن انسان زحمتکش نتیجه شرایط غیر طبیعی زندگی او است، در حالی که خودپرستی، طمعکاری و ستمگری بی پایان نورسته های بورژوازی، که هیچ چیزی حتی جنایت و شنیع ترین کارهای ضد اخلاق هم نمی تواند آنان را از رسیدن به هدفشان باز دارد، صرفاً تجلی طبیعی ماهیت طبقاتی آنان است. مایا کین، واسازلز نوا، پیوتر آرتامانوف، داستیگایف و دیگر لاشخوهرهای بزرگ و کوچک که گورکی در داستانهایش آفریده است قانونی به غیر از قانون نفع شخصی نمی شناختند و نمی توانستند بشناسند و پی بردن طبقات متمول به دفاع از منافع خصوصی شان، آنانرا خودبخود دشمن توده ها کرد، توده هایی که آماده اقدام برای رهایی از قید طبقات استثمارگر بودند.

قهرمانان گورکی همواره به صورت تیپ هستند و به وضوح غرایز و نظرات اجتماعی و طبقاتی را بیان می کنند. گورکی ضمن اینکه و یژگیهای فردی شخصیت را به طور کلی مجسم می کند و او را در جامعه به شکل صفر نمایش نمی دهد، ماهیت طبقاتی او را هیچگاه از یاد نمی برد. جهان نگریمهای بورس، بوگروف یا مایا کین، اصولاً از این جهت مشخص و مشابه هستند که همگی با توده ها دشمنی دارند. در نظر سرمایه دارانی که گورکی می آفرید، تقسیم جامعه به فقیر و غنی، ستمگر و ستمکش، امری طبیعی می نمود و آنان حاضر نبودند بدون مبارزه ای بی امان، این نظام دگرگون شود. آنان که جهان نگریم شان بر تمایل غریزی به حفظ نظام موجود مبتنی بود، در جریان



برخورد منافع که همواره در جامعه آن زمان دیده می شد، یک قشر واحد اجتماعی را تشکیل می دهند.

گورکی برخلاف رئالیستهای انتقادی، خود را به بیان صرف وجود مبارزه طبقاتی و تأثیر آن در تک تک اعضای جامعه محدود نکرد. او پیامدهای طبیعی مبارزه طبقاتی به منظور تعیین سرنوشت جامعه سرمایه داری را به طور کلی مشاهده و مجسم می کرد. نخستین بار در ادبیات جهان، در آثار گورکی، چشم اندازهای تکامل اجتماعی، آنچنان که خود نویسنده بطور ذهنی دریافته بود، با حرکت عینی تاریخ و تکامل اجتماعی مطابقت می کرد، و این در واقع ویژگی ماهوی رئالیسم سوسیالیستی است.

گورکی نیازی به پیدا کردن راهی به سوی توده ها نداشت، زیرا خودش جزو توده ها بود. رئالیستهای انتقادی همعصرش از این ویژگی هنر او که چیزی تماماً نودر ادبیات جهان به شمار می رود به وضوح آگاهی داشتند. وقتی اشتفان تسوایگ^{۴۱۲} می گوید در آثار گورکی، خود مردم، استعداد سخن گویی می یابند، حرفی بسیار بجا می زند. «از جسم خود، برای خود، دهانی آفرید و از سخن خود، سخنگوی خود را، و از میان افراد خود، انسانی آفرید و این انسان را، این نویسنده را که نویسنده و مدافع خلق است، از شکم عظیم خود بیرون آورد تا زندگی مردم روسیه، و پروولناریای تحقیر شده، ستمدیده و تحت پیگرد روسیه را در نظر تمام بشریت مجسم کند.»^{۴۱۳} نظرات اجتماعی گورکی و کل جهان نگری وی، به او امکان داد تا جامعه سرمایه داری را نه فقط از درون بلکه از بیرون یعنی از نظرگاه آینده ای بنگرد که به طرز بی امان نزدیک می شد و بار انقلاب و زوال سرمایه داری را بردوش داشت. گورکی به عنوان نویسنده ای انقلابی که در خارج از نظام شعور بورژوازی قرار گرفته بود و از توهمات ذاتی ایده نولوژی بورژوازی و روند بیگانگی مبرا بود، تضادهای واقعی دنیای سرمایه داری را آشکار کرد و توانست انتقادی حقیقتاً عام از تمامی اصول بنیادی جامعه بورژوازی به عمل آورد. نگرش تاریخی گورکی بر شناخت اجتناب ناپذیری دگرگونی روابط اجتماعی سرمایه داری و نشستن روابطی تازه به جای آن مبتنی بود. تاریخ گرایی گورکی برخلاف تاریخ گرایی نویسندگان رئالیست انتقادی — که در همان حال یکی از ویژگیهای بنیادی شیوه خلاق جدید به شمار می رود — به تجسم شخصیتها و تیپها موافق حقیقت عینی تاریخ، که به طور کلی دستاورد بزرگ هنر رئالیستی بود، محدود نمی شد. گورکی که به مثابه

412. Stefan Zweig

413. Stefan Zweig, *Begegnungen mit Menschen Büchern Städten*, Berlin, 1956, S. 98.

متفکر و نویسنده‌ای انقلابی، نظریه تکامل را نظریه‌ای ارگانیک می‌دانست. زندگی و در نتیجه تاریخ را در جریان حرکت بی‌وقفه مجسم می‌کرد. او نه فقط شکلها و جنبه‌های مشخص حرکت تاریخ را که همعصرانش دیده بودند، بلکه نتایج طبیعی و مستقیم این حرکت را هم که راه را برای پیروزی نهایی زحمتکشان هموار می‌کرد، نشان می‌داد. به همین علت است که خوش‌بینی تاریخی، و بزرگی بنیادی آثار گورکی و شیوه خلاق جدید به‌شمار می‌رود، خوش‌بینی‌ای که بر نظرات ذهنی و احساسهای نویسنده مبتنی نیست بلکه از مشاهده روند عینی تکامل اجتماعی ناشی می‌شود، خوش‌بینی طراز نوینی که تضادها و جنبه‌های غم‌انگیز زندگی را پرده‌پوشی نمی‌کند، کاری که جزو مختصات اندیشه بورژوازی لیبرالی است.

خوش‌بینی گورکی با نگرشی ساده و آگاهانه به زندگی مردم، و نادیده نگرفتن نراژدی و درامی مشخص می‌گردد که دائماً از واقعیت اجتماعی سرچشمه می‌گیرند و در آن به اجرا درمی‌آیند. گورکی در ورای مسیر آشفته رویدادها، تمامی تجلیات گوناگون ستمگری، بی‌عدالتی، بدبختی و رنجهای موجود در زندگی، حرکت بی‌امان علت و معلول را می‌دید که راه را برای انهدام نهایی فلاکت و رنجهای بشر هموار می‌کنند. همین خوش‌بینی نوع گورکی و اصول تجسم واقعیت موافق مشی ادبیات رنالیسم سوسیالیستی، خوش‌بینی ماهوی داستان شکست^{۴۱۴} اثر فادایف^{۴۱۵}، تراژدی خوش‌بینانه^{۴۱۶} اثر ویشنفسکی^{۴۱۷} و بهترین داستانهای ادبیات شوروی در باره جنگ را پدید آورد. همین خوش‌بینی نوع گورکی، به نویسندگان سوسیالیستی در کشورهای سرمایه‌داری شجاعتی بخشیده است که به کمک آن می‌توانند وحشت‌های استثمار سرمایه‌داری و بردگی انسان در نظام بورژوازی را مجسم کنند.

چشم‌انداز نوین تاریخی که در آثار گورکی دیده می‌شود، نوع جدیدی از رابطه علت و معلولی را که مختص رنالیسم سوسیالیستی است، از پیش تعیین کرد. مثلاً تصویری را که توماس مان در داستان *بادن بروکس* از زوال و سقوط خانواده بورژوازی ترسیم می‌کند در نظر بگیرید. او عمداً سرنوشت شهروندان را با سرنوشت جامعه بورژوازی به‌طور کلی در جریان تحلیل علت‌های عینی زوال *بادن بروکس* یکی دانست و جنبه‌های اجتماعی این روند را در درجه دوم اهمیت قرار داد. او از هم‌پاشیدگی حرفه و سلسله *بادن بروکس* را با مهارت بیکران هنری توصیف کرد ولی تقریباً تمامی داستان را به‌عرصه روابط خانوادگی و زندگی خصوصی قهرمانانش محدود گردانید.

414. *The Rout*

415. *Fadjev*

416. *Optimistic Tragedy*

417. *Vishnevsky's*

از سوی دیگرا، گورکی نیز در داستان آرتامانوفها^{۴۱۸} زوال و سقوط یکی از بزرگترین خانواده‌های مالکان بنگاههای صنعتی را توصیف کرده است. لیکن او ضمن ترسیم سقوط حرفه و تجارت آرتامانوف، یعنی حرفه و تجارت تمامی بورژوازی روسیه و نظام اجتماعی مورد حمایت این بورژوازی، با استناد به تاریخ اجتماعی عصر خود، انبوه عظیمی از رویدادهای اجتماعی را در آنجا مطرح می‌کند. از هم پاشیدگی آرتامانوفها و رقیق شدن «خون» آنها در نظر گورکی، عاملی فرعی است. در نظر گورکی مهمترین عامل، که سرنوشت آنان را تعیین می‌کند، عامل جنبش توده‌ای است. انقلاب، علت بنیادی سقوط بورژوازی روسیه است و همین علت است که سرنوشت آرتامانوفها، بولیچوفها، داستیگایف‌ها و دیگر قشرهای بورژوازی را رقم می‌زند.

بدینسان، در شیوه خلاق نوین، پژوهش و تفسیر در باره روابط علت و معلولی مؤثر در جامعه، مستلزم تعیین و تبیین ماهیت اجتماعی آنها است.

گورکی ضمن تحلیل و ترسیم زندگی در جامعه بورژوایی و تضادهای ذاتی آن، ضرورت تعیین و تعریف نیروهای محرک تکامل اجتماعی را احساس می‌کرد. او برخلاف ایده‌نولوگهای بورژوایی، که تصویری متافیزیکی از روند تاریخ دارند، سرچشمه تضادهای آشتی ناپذیر طبقاتی را در شرایط مادی زندگی جستجو می‌کرد و توده‌ها را نیروی محرک تکامل اجتماعی می‌دانست. توده‌ها در آثار گورکی به مثابه نیرویی نمایانده شده‌اند که تاریخ را می‌آفریند و تمامی ثروتهای معنوی و مادی را تولید می‌کند. این از ویژگیهای بسیار مهم رئالیسم سوسیالیستی نیز هست. همین خصوصیت، آثار او را به صورت دایرة المعارف واقعی زندگی توده‌ها درآورده است که در آن توصیفی جامع از زندگی روزانه آنان توأم با نیازها و محرومیت‌هایشان و همچنین روح قهرمانی و نیروی خلاق‌شان به عمل می‌آورد. چون گورکی، شعور توده‌ها را عامل بزرگی در آفرینش و تکامل فرهنگ می‌دانست. او نشان داد که چگونه سرچشمه‌های معنوی و خلاق، نیرومند و پایان‌ناپذیر توده‌ها در تصاویر غول‌آسای ذهنی که آفریده قدرت خیال مردمند بازتاب می‌یابد، تصاویری مانند گیل‌گمش، پرومتئوس، میکولاسلیا نینویچ، واسیلیسای عالم، فاوست و تیل اولنشیپگل. گورکی در سالهای پیش از انقلاب اکتبر تأکید کرد که فرهنگ آینده بر فرهنگ توده‌ها مبتنی خواهد بود، و در سالهای پس از انقلاب، با همان پایمردی کوشید تا با سازماندهی عملی و تحقق انقلاب فرهنگی، همان فرهنگ آینده را بی‌ریزی کند.

همین شناخت تازه از نقش و مأموریت تاریخی توده‌ها در آثار گورکی، کیفیت

ترسيم خصايل افردای را که از میان توده‌ها برخاسته بودند تعيين می کرد، و به طور اساسی با تصويری که در آثار رنالیستهای انتقادی می بینیم فرق دارد. مردها و زنانی که در آثار گورکی از میان مردم برمی خیزند، افردای بسیار «روشن فکر» اند، روشن فکرنه به این معنی که «خیلی مطالعه کرده اند» و «دارای تحصیلات» هستند، چون این اصطلاح را غالباً با استعداد ذهنی اشتباه می کنند، بلکه به این معنی که همین افردا، هنگامی که مسأله پیدا کردن راهی در شرایط پیچیده زندگی مطرح می شود، ذهنی تیزیاب دارند. قهرمانان گورکی در روابطی که با هم و با جامعه دارند، در کوشش شان برای تعیین و پیدا کردن مقام خود در جامعه، همواره ذهن فعال و کنکاشگر خود را به کار می گیرند. آنها نه فقط درباره مسایل عشق، مرگ و وجدان، و کاری که در دست دارند، بلکه درباره زندگی و جامعه نیز می اندیشند و می کوشند دریابند که در چه جهتی به پیش می روند. قهرمانان گورکی، انواع افردای که او در جریان مسافرتها و سرگردانیهای طولانی اش در روستاها و شهرهای سراسر روسیه دیده است، همواره به طور جدی در اندیشه پیدا کردن راهی برای دگرگون سازی زندگی هستند. آنها پیوسته در زیر بار استثمار، ظلم و بیداد دست و پا می زنند و می دانند که زندگی به طریقی که در روسیه هست ادامه نخواهد یافت. آنها تدریجاً و مطمئناً به این آگاهی می رسند که دگرگون کردن نظام موجود، کاری است ضرور و اجتناب ناپذیر، و بهترین قهرمانان او از اعتراض خود انگيخته و نفی خود انگيخته بی عدالتی اجتماعی، به سطح عالی اعتراض آگاهانه علیه سرمایه داری می رسند و به صفوف مخالفان جدی نظام بورژوایی می پیوندند.

گورکی تشکیل خودآگاهی توده‌ها را قبل از هر چیز به شکل یک روند، روندی بغرنج و پیچاپیچ مجسم می کند، که از شناخت درست موضع عینی انسان در جامعه سرمایه داری آغاز می شود و از غلبه بر توهمات ناشی از نظام موجود، سنت و بیگانگی انسانها از همدیگر می گذرد و سرانجام به نتیجه آزادی درونی از قید ذهنیات مبتنی بر مالکیت خصوصی و خودمداری و ترکیب منافع فردی با منافع مشترک توده‌های زحمتکش که در راه رهایی از انقیاد سرمایه داری پیکار می کنند، می رسد. اصولاً مهمترین مسأله برای گورکی مضمون آزادی انسان از تمام شکل‌های بردگی معنوی و مادی است. علاقه بیکران گورکی به انسان که در نخستین آثارش بیان شد و انسان-مداری که ویژگی بارز تمامی آثار ادبی او است، مستقیماً از ماهیت انقلابی و آزادی آور جهان‌نگری او مشتق می شود و از آن جدایی ناپذیر است. در حالی که انسان-مداری در شعور بورژوایی نتیجه بیگانگی روزافزون افراد از هم دیگر و بیگانگی افراد از جامعه به شمار می رفت، انسان‌مداری گورکی منعکس کننده روند غلبه بر شرایطی عینی است که موجب بیگانگی و توهمات وابسته اش می گردند. گورکی، آزادی و زیبایی

انسان - فرمانروای کاینات - را در برابر زندگی رقت‌انگیز انسان در جامعه سرمایه‌داری قرار داد. انسان برای اینکه حاکم واقعی سرنوشت خود شود، باید در راه آزادی پیکار کند. گورکی انبوه عظیمی از شخصیت آفرید که جملگی از راه‌های بسیار متفاوت، بیداری خودآگاهی توده‌ها را منعکس می‌کنند، از قهرمانانی مانند اسموری، کونووالوف و گه‌ووزدی‌یف که همواره در بارهٔ معنی زندگی می‌اندیشند گرفته تا قهرمانانی که پرچم انقلاب را به دوش کشیده‌اند. انقلابیون آثار گورکی در درجات مختلف خودآگاهی اجتماعی قرار دارند. در کنار نیلوفنا که تحت تأثیر غریزهٔ مادری و احساس عدالت‌خواهی به پذیرفتن آرمان انقلابیون شتافت، فرزندش پاول این انقلابی از خود گذشتهٔ طبقهٔ کارگر و یکی از آنهایی را که پیشاهنگ مبارزات بلشو یک‌ها بودند، می‌بینیم. در کنار نیل که با خواست طبقهٔ کارگر و ایمان به پیروزی نهایی آن به نفع طبقهٔ استثمارگر حاکم مخالفت می‌کند، شخصیت کونوزوف بلشویک را می‌بینیم، مردی با ذهنی بالغ و شناخت و تجربه‌ای وسیع که مخالفان فکری و سیاسی خود را با تکیه بر قدرت عقایدش درهم می‌کوبد و عبارات پیچیده‌ای را که روشنفکران بورژوازی برای حفظ خودشان در برابر اجتناب ناپذیری انقلاب به آنها پناه می‌برند، از هم می‌پاشد. گورکی تمامی جنبه‌های این شخصیت انقلابی را نه در یک آن بلکه به‌طور تدریجی آشکار ساخت و همچنان که خودش همگام با گسترش مبارزهٔ انقلابی با ویژگیها و کیفیات تبیین انقلابیون آشنا می‌شد، تصویر انقلابیون را نیز وسیع‌تر و ژرف‌تر ترسیم می‌کرد. گورکی به موضوع آفرینش تصاویر متقاعدکننده از آنانی که در خط مقدم جبههٔ مبارزه برای آزادی پیکار می‌کردند اهمیتی بیکران قائل بود و آنان را به حق، عالیت‌ترین تجلی ظریف‌ترین کیفیات توده‌ها می‌دانست؛ این نیز از ویژگیهای مهم رئالیسم سوسیالیستی است. رئالیستهای انتقادی، آرمانهای خود را در نظرگاه اخلاقی خود و فقط به ندرت به شکل شخصیت‌های مثبت مجسم می‌کردند، تازه در این صورت هم، این شخصیتها معمولاً از هر گونه نیروی بی‌بهره بودند. این گفته دربارهٔ شخصیت بنامیس آفریدهٔ بالزاک، کاراتایف آفریدهٔ تولستوی، آلیوشا کارامازوف و بابا زوسیما آفریدهٔ داستایفسکی، و جز اینها صدق می‌کند. لیکن در زیبایی‌شناسی گورکی، یعنی در زیبایی‌شناسی رئالیسم طراز نوین، مسألهٔ آفرینش تصویر یک قهرمان، با چنان نیروی اخلاقی بی‌که به سرشتن خصلت شرکت‌کنندگان در مبارزهٔ توده‌ها کمک کند، مسأله‌ای بود که در درجه‌ی اول اهمیت قرار داشت.

بزرگترین دستاورد گورکی تجسم لنین رهبر انقلاب بود، کاری که فقط با کمک شیوهٔ خلاق نوین ممکن بود و زیبایی عینی پدیده‌های تاریخی را در ارتباط متقابل واقعی‌شان با زندگی اجتماعی میسر ساخت. گورکی لنین را در چشم اندازی

انقلابی و به عنوان فردی خلاق که جهان را دگرگون می‌کند، به عنوان اندیشمندی که قدرت درک و فراسات تاریخی بی‌مانندی دارد، به عنوان مرد عمل که پیوندی جدایی‌ناپذیر با مردم دارد و می‌تواند کوچکترین حرکت توده‌های مردم را احساس کند، و سرانجام به عنوان سیاستمداری ترسیم کرد که می‌داند توده‌ها را دقیقاً چگونه و به کجا رهبری کند.

تجسم مردان و زنانی که از میان مردم برمی‌خاستند در آثار گورکی به دلیل کامل بودن و زنده بودنش، و سرشاری احساسها و عقاید گوناگون آنان، چشمگیر است. گورکی استاد تکامل یافته تحلیل روانی است و در بسیاری موارد، سنتهای تحلیل روانی نوع تولستوی را تکامل بخشید. تحلیل روانی در نظر گورکی، چیزی بیش از یک وسیله انتقادی، و چیزی بیش از چاقوی کوچک جراحی بود که به شکافتن روح انسان و عیان کردن هرآنچه در پس پرده‌ها و رو بندها هستند مشغول است، این تحلیل در نظر او وسیله‌ای برای نمایش غنای طبیعت انسان، احساسها و افکار بسیار متنوع انسان در باره زندگی و جهان نیز به‌شمار می‌رفت. گورکی از تحلیل روانی برای آشکار ساختن قدرت و غنای پنهانی فکر و روح مردمان عادی که در شرایط غیرطبیعی زندگی هیچ گونه فرصتی برای نمایاندن آن نداشتند استفاده می‌کرد. گورکی ضمن ترسیم شخصیت‌های مردمی، همواره نه فقط بر ذخایر دست نخورده نیروی اخلاقی، بلکه بر وجود نیروی خلاق بالقوه آنها نیز تأکید می‌کرد. مردم با پیوندهای محکم برادری و رفاقت، و هدفهای تدریجاً مشترک شده، که شرطی ضرور برای انقلاب است، با هم متحد می‌شوند. او نشان می‌دهد که سرمایه‌داری چگونه موجب نفاق بین مردم می‌شود، به این معنی که «شخصیت را جامعه گریز می‌کند»، و در همان حال عامل همبستگی مردم نیز می‌گردد. این روحیه جدید دستجمعی را که در میان توده‌ها پدید آمده بود فقط یکی از نمایندگان شیوه خلاق نوین می‌توانست مشاهده و بیان کند. گورکی راههای گوناگون تجلی و آشکار شدن نیروی خلاق توده‌ها را نشان می‌دهد — گاهی به صورت غلیان خودانگیخته خشم و شورش، غالباً بی‌هیچ پروا و اندیشه‌ای از نظام بورژوازی، و دستگاه محتضری که از حقوق و منافع طبقات متمول پاسداری می‌کند، گاهی نیز به صورت فعالیت غایتمند و سازنده، در لحظاتی که مردم به کار داوطلبانه و فداکارانه می‌پردازند و خلاقیت نشان می‌دهند. به شعر درآوردن کار — یکی دیگر از ویژگیهای بزرگ رنالیسم سوسیالیستی — نخستین بار در آثار گورکی دیده شد. گورکی نشان داد که کار کردن و آفریدن، تا چه اندازه طبیعی هستند، و کار خلاق، برای انسانهای آزاد که بوی سرمایه‌داری را از گردن خود برانداخته‌اند، چه لذت بیکرانه‌ای دارد.

تا زمانی که انسان خود را از قید افکار، عادات و توهمات که جامعه

سرمایه‌داری بر او تحمیل کرده است نرھاند، نمی‌تواند به آزادی حقیقی برسد. برای گورکی کاملاً مسلم بود که فردگرایی و یژگی اصلی جهان‌نگری بورژوازی است و از وجود یک شکاف بزرگ و تضاد شدید میان انسان و جامعه ناشی می‌شود. او جریان‌هایی را که موحد نظرات و هم‌آلود نسبت به زندگی در شعور مردمی می‌شوند که خود را همچون افرادی بیگانه با دنیای عینی - دنیایی که در نظر فرد خودمدار همچون شبکه درهم بافته‌ای است از اسرار ناگشودنی و نیروهای دشمنکام - می‌دانند، به طرز نافیذ مورد بررسی قرار داد. گورکی دو اثر بی‌نهایت مهم خود یعنی زندگی تیره^{۴۱۱} و درباره سوسکها^{۴۲۰} را به مسئله بیگانگی اختصاص داد. نابهنجاریهای و هم‌آلود فکری، که قهرمانان این داستانها گرفتار آندند - کنستانتین میرونوف که پس از یک بحران شدید روحی به حالت عادی زندگی بی فرهنگانه و پول‌اندوزانه خود برمی‌گردد، و پلاتون یرومین که «روی پا ایستاده» می‌میرد - نتیجه مستقیم نظام نابهنجار و غیرعادی جامعه هستند.

توهمات و تصورات نادرست قهرمانان درباره جهان، زندگی و دیگر مردمان، نتیجه برکناری آنان از رویدادهای محیط و شیفتنگی کامل شان به دنیای خصوصی خویش است. گورکی ماهیت اجتماعی این پدیده را در داستان کلیم سامگین^{۴۲۱} که به تجسم و انتقاد عام از بارزترین جنبه‌های ذهنیات بورژوازی اختصاص دارد، به طرز جامع تحلیل کرده است.

گورکی در این آخرین داستان خود یک دوره کامل، بغرنج و پرحادثه تاریخ را که از سالهای منتهی به نخستین انقلاب روسیه آغاز می‌شود و به رویدادهای فوریه ۱۹۱۷ منتهی می‌گردد مجسم کرده است، دوره‌ای که سالهای ارتجاع و اوج گیری جنبش انقلابی را در برمی‌گیرد و با زوال ایده نولوژیک استبداد و از هم پاشیدگی رؤیاهای دموکراسی بورژوازی روسیه مشخص می‌شود، دوره‌ای که سرشار است از پیکارهای سهمگین طبقاتی، اعتصابهای خشونت‌آمیز، به آتش کشیده شدن املاک زمینداران، درو کردن بیرحمانه تظاهرکنندگان در میدان قصر پابتخت امپراتوری که در تاریخ با عنوان یکشنبه خونین معروف شده است، ماجراجویی سوسیال رولوسیونرها، تحریکها و فتنه‌انگیزیهای پلیس مخفی تزاری، تهییج‌های پامردانه و فداکارانه بلشویکها در کارخانه‌ها و کارگاهها، دوره هیجان و تردید ایده نولوژیک روشنفکران، و تقسیم آنها به دو صف موافق و مخالف سیاسی.

419. *Blue Life*420. *On Cockroaches*421. *Klim Samgin*

گورکی هیچ‌یک از جزییات اوضاع اجتماعی را از نظر نمی‌انداخت. از تمامی گروه‌ها و اقشار در آثار او می‌توان عنصری دید: بازرگانان و بوروکراتها، نارودنیکها و مارکسیستها، دانشجویان و جستجوی‌شان برای دست یافتن به ارزشهای درست، گمراهیهای هنر منحنط، مبارزه انقلابی و پریشان‌اندیشیهای فرقه‌گرایانه روشنفکران که انقلاب را نفی می‌کنند، فعالیت‌های عوامل پلیس مخفی و غیره و غیره. کمال تجسم محیط اجتماعی در آثار گورکی به او این امکان را داد تا حیات فکری و معنوی جامعه روسیه را در آستانه انقلاب، به طرز جامعی جلوه‌گر سازد. آهنگ انقلاب هر دم اوج می‌گرفت، و در تمام عرصه‌های روابط اجتماعی نیز احساس می‌شد. شعاعهای نور خیره‌کننده آن، به پنهان‌ترین زوایای زندگی و شعور بورژوازی - تمام کوششهای مؤثری که برای به‌تعویق انداختن لحظه فرا رسیدن حقیقت در قلمرو ارزشهای معنوی توسط بورژوازی و نوادگانش صورت می‌گرفت - دموکراتهای ناپخته، لیبرالهای بزدل، نیچه‌گرایان نورسیده، پیامبران زیبایی محض و هنر برای هنر، سرمایه‌داران پرتلاش و اندیشمندان شهرستانی، همگی برای کنکاش در دگرگونی ناپذیری نظام موجود تلاش می‌کردند، روشنی افکند و ارزش واقعی آنها را نشان داد.

حقایق ساده، به‌طور درست پذیرفته‌شده و از مضمون اصلی تهی می‌شدند، به‌صورت کلاف سردرگم کلمات، مفاهیم و عبارات دشوار بیان می‌گردیدند: توده‌ها را باید از آنجهت دوست داشت که پیروان خدا هستند، ولی هنوز برای آزادی آمادگی ندارند و نیازمند راهنمایی و حمایت‌اند؛ انقلاب، ضرورت دارد ولی توده‌ها آنچنان نادان هستند که نمی‌شود به آنها اطمینان کرد و اجرای آنرا به ایشان سپرد؛ مردم با یکدیگر بیگانه‌اند و این یکی از قوانین ابدی و تغییرناپذیر زندگی است، و غیره و غیره. این گونه عقاید نادرست، که فاسدکننده مغز و روح هستند، جزیی از وجود کلیم سامگین و دیگر افراد همانند او می‌شدند و او دیگر نمی‌توانست حقیقت را از دروغ یا نیکی را از بدی باز-شناسد. ارزشهای معنوی و اخلاقی در ذهن او درهم ریخته و بی‌ارزش شده بودند، در حالی که حدس می‌زد در زیر این «مجموعه عبارات» که مردم خودشان را در لای آن پنهان می‌کنند، در زیر تمامی دروغهایی که اساس روابط انسانها، عشق، خانواده و دوستی را تشکیل می‌دهند، ترس از حقیقتی که نزدیک می‌شد، یعنی ترس از قیام توده‌ها و انقلاب نهفته است، با وجود این، کلیم سامگین می‌کوشید این لحظه سرنوشت‌ساز را خاموش کند زیرا او دشمن چنین لحظه‌ای است. کلیم و افراد او نمی‌توانند چشم اندازه‌های تاریخی و شرایط حاصل از حالت تکامل انقلابی را درست ارزیابی کنند. آنها که خود را از نیازهای واقعی مردم کنار کشیده‌اند و فقط به خودشان توجه دارند، با آغوش باز آماده

پذیرش هرگونه افکار و هم آلود هستند، افکاری که در یک مورد مشترکند - جملگی خصلتی تدافعی و ضد انقلابی دارند.

حقیقت تاریخی و مجموع روابط واقعی را فقط به کمک شعور انقلابی و شعور توده‌ها می‌توان دریافت. دهقانان و انقلابیون، کارگران و روشنفکران مترقی، با چشمان خود از روبرو به حقیقت زمانه می‌نگرند. انسان در جریان مبارزه انقلابی، و در مبارزه با بورژوازی و تزارسیم، به شناخت گرایشهای تاریخ و تکامل اجتماعی نایل می‌آید، و با بازآفرینی و دگرگون کردن جهان، بر نیروی اجتماعی سیاسی بیگانه شده خود غلبه می‌کند. کوتوزوف به خوبی به آنچه در زندگی جریان دارد و اینکه مبارزه موجود میان طبقه کارگر و بورژوازی به کجا خواهد انجامید، آگاهی دارد. همین، عامل قدرت و تضمین پیروزی او است.

گورکی اصول اخلاقی جامعه بورژوازی را نیز وسیعاً به انتقاد گرفت. هنر او، که تجلیل از آزادی انسان است، هنری است اساساً بشردوستانه. انسان‌گرایی گورکی که با انسان‌گرایی انعکاسی بسیاری از رئالیستهای انتقادی و به ویژه تولستوی فرق دارد، یک انسان‌گرایی فعال است. این انسان‌گرایی، نقطه اوج سنتهای انسان‌گرایی در ادبیات روسیه است که از دوره پوشکین آغاز می‌شود، زیرا هم‌بود که انسان‌گرایی را با مبارزه در راه آزادی پیوند زد. اصل بنیادی انسان‌گرایی گورکی عبارتست از فعالیت در جهت رفاه انسانها، فعالیت برای کمک به انسانها در جریان کارهایشان، فعالیت برای نابود کردن نهادهای غیرعادلانه اجتماعی و آزاد کردن انسان از هرزنجی. گورکی همواره منافع واقعی انسانها را به مثابه نقطه عزیمت خود برمی‌گزید و انسان‌گرایی او نیز از همین جا نیرو می‌گیرد. این انسان‌گرایی، نوع خاص اصل حماسی آثار او را تعیین می‌کند. گورکی، نه فقط به اتکای تمایزش به آفرینش آثاری با دامنه گسترده، یا حتی از این جهت که مضمون بنیادی آثارش دگرگونی کیفی جامعه بورژوازی و رشد خود آگاهی اجتماعی مردم است، بلکه مخصوصاً از این جهت در زمره نویسندگان حماسی به شمار می‌آید که عشقی عظیم به دنیای طبیعی و به زیبایی نسج ملموس زندگی داشت. تخته رنگ نقاشی او، از رنگهای پرمایه و غلیظ انباشته است. نثر او سرشار از جزئیات رسانا و بی‌نهایت چشمگیر و معتبر است. ولی با وجود این عشق به نسج مشخص و طبیعی واقعیت، و تجسم همه جانبه نیروهای اجتماعی مؤثر در جامعه، هیچگاه شخصیت انسان را از نظر نمی‌اندازد، هیچگاه در داستان غرق نمی‌شود و یک رشته مشخص تغزلی در تمام آثارش به چشم می‌خورد. یکی از ویژگیهای بنیادی آثار گورکی درهم آمیختن عنصر تغزلی و عنصر حماسی برای ایجاد یک کل ترکیبی است. همین ترکیب دو عنصر بسیار متفاوت در زندگینامه سه جلدی اش به او این امکان را می‌دهد تا انواع گوناگون

رنالیسم و تاریخ ۱۹۳

مردم و تصویری پیچیده و جامع از زندگی ارائه دهد، تضاد میان نیروهای گوناگون اجتماعی را آشکار سازد و در همان حال قهرمانی تغزلی با پیکری معنوی و غول آسا بیافریند.

گورکی توانست تمام نیروهای گوناگون اجتماعی را که در جامعه عصر او فعالیت و پیکار می کردند مشاهده کند و از هم تشخیص دهد، و آتیه مبارزه آنان را پیش بینی کند. شیوه خلاق نوین که در آثار گورکی پای به این جهان گذاشت، عملاً فرصتهایی بی پایان برای تجسم ترکیبی تضادهای زندگی و روندهای بفرنج دنیای فکر انسان فراهم آورد. گورکی همواره ترسیم همه جانبه افکار، احساسها و آرمانهای انسان را بزرگترین وظیفه ادبیات می دانست. نویسنده می تواند در پرتو شیوه خلاق نوین به مشاهده رابطه میان فرد و جامعه و نشان دادن تمام تجلیات شخصیت انسان به طور کلی بپردازد. شیوه نوین که بر کاوش در رابطه میان انسان و جامعه مبتنی است نویسنده را به آفرینش حماسه جامعه نوین، شناخت و پژوهش در باره روندهای مؤثر در جامعه جدید، مبارزه آن با نیروهای کهنه و تأیید روابط اجتماعی سوسیالیستی، توانا می سازد. مبتکر رنالیسم سوسیالیستی، شیوه جدید را فقط با تکیه بر نوشته های پرمایه خودش تکامل نداد. او با استفاده از تجربه ادبیات جوان شوروی، کمک بزرگی به پی ریزی اصول رنالیسم سوسیالیستی کرد. شیوه نوین او، تجسم دگرگونیها و تحولات غول آسای جهان در سالهای پس از جنگ اول جهانی را در ادبیات امکان پذیر ساخته است.

رنالیسم در عصر حاضر

هر دگرگونی سترگ در شکل و مضمون ادبیات، مشروط به دگرگونی عظیمی در زندگی اجتماعی است. در سده بیستم، جریان تکامل تاریخی، ادبیات رنالیستی را، صرفنظر از ماهیت و سرچشمه‌های طبقاتی اش، پیوسته زیر فشار گذارده است تا به جستجوی راه‌هایی برای تجسم ترکیبی زندگی زمانه ما یعنی شناخت و ارائه مضمون تاریخی آن پردازد.

انقلاب اکتبر روسیه، این دگرگونی سترگ روزگار ما، نظام کهن مبتنی بر مالکیت خصوصی را برافکند و چشم اندازهایی نو در برابر خلقها گشود تا به سوی نظام نوین اجتماعی گام بردارند. این، نقطه عطفی بزرگ و سرآغاز گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم بود، و دشواریهای عظیم، مبارزه شدید طبقاتی و یورش درنگ‌ناپذیر طبقات متمدن به توده‌هایی را که در جهت اقدام آگاهانه تاریخی به پا خاسته بودند، در پی داشت.

ناسالم بودن نظام سرمایه‌داری، همچون روز، برای رنالیسم روشن شد و به صورت واقعیت بنیادی تکامل تاریخی در عصر ما جلوه کرد. بعضی از نویسندگان توانستند تمامی مضمون این واقعیت را دریابند و آشکارا به سوی عقاید انقلابی کشیده شدند. اما بسیاری از نویسندگان بزرگ رنالیست انتقادی فقط پس از پیمودن یک دوره طولانی و غالباً دشوار برای ارزیابی دوباره نظرات تثبیت شده، توانستند حقیقت را دریابند. مسأله وجود تاریخی سرمایه‌داری، ماهیت تحولات اجتماعی، سمت حرکت تاریخ، مقام انسان در دنیای متحول و سرنوشت او در جامعه‌ای که دستخوش دگرگونیهای انقلابی است، طبعاً در ادبیات و هنر به نقطه توجه اصلی

رنالسم در عصر حاضر ۱۹۵

تبدیل شد و خواسته و ناخواسته، در آثار هنرمندان و نویسندگان پیرو گرایشهای گوناگون بازتاب یافت. ادبیات و دیگر شکل‌های ایده‌نولوژی اجتماعی، نیاز به درک ترکیبی تاریخ متحول را پذیرفتند. به همین علت است که اندیشه اجتماعی بورژوازی کوشید مفهومی عام از زندگی بیافریند تا «رمز» روابط انسانها در جهان معاصر (گرچه این رمز سالها پیش به دست مارکسیستها کشف شده بود) و ماهیت روابط انسان و پدیده‌های طبیعی را تبیین کند.

چشمگیرترین وجه مشترک نظریه‌های فلسفی معاصر، با همه تفاوت‌های بنیادی‌شان، بی‌تردید، کشش آنها به سوی ترکیب است. فرویدیسم، مفهوم عامی از فرهنگ ارائه داد که در آن همه عناصر و پدیده‌ها از انگیزه‌های جنسی ناشی می‌شوند. فرویدیستها در فلسفه فرهنگی خود کوشیده‌اند انگیزه‌های رفتار انسان و ماهیت ستیزه‌های اجتماعی را براساس عوامل بنیادی زیست‌شناختی تبیین کنند و نظامی برای مهار کردن رفتار فردی و اجتماعی انسان بیافرینند. گرایش به تفسیر ترکیبی جهان، حتی در نظرات نئورئالیست‌های مکتب کیهان‌شناختی بریتانیا و آمریکا، بخصوص در فلسفه فعل‌گرایانه وایت‌هد امتجلی است. در این فلسفه، زندگی و هر آنچه در اوست همچون روندی یگانه پنداشته می‌شود که در آن، جزء، بخشی از کل و در همان حال، فشرده‌ای از کل است. وایت‌هد بر پایه همین نگرش به پدیده‌ها، نظریه‌ای آفریده است که خودش آنرا الگوی فلسفی جامع و همه‌جانبه جهان، تاریخ، جامعه‌شناسی، اخلاقیات و زیبایی‌شناسی می‌داند، که همگی در تحلیل نهایی به خدا متکی اند؛ و نیز بر همین اساس، نه فقط پدیده‌های طبیعی علمی و «همه‌فیزیکی» بلکه مسائل سیاست کاربردی را نیز تفسیر می‌کند. وایت‌هد تاریخ را «ماجرای عقیده» یعنی جریان دگرگون‌شونده‌ای از تصورات انسان درباره جهان، اجتماع و خدا می‌داند، که تاریخ را دگرگون می‌کند و به حرکت درمی‌آورد. او معتقد بود که شالوده پیشرفت تاریخ را نه عوامل مادی بلکه عقاید گوناگون تشکیل می‌دهند و در این راه کوشید مجموعه مفاهیمی را پی‌ریزی کند که بهتر از مجموعه مفاهیمی که در سده نوزدهم تدوین شده بود با عصر ما تناسب داشته باشد. وایت‌هد دریافته بود که تا وقتی عقاید جدید در جامعه کهنه راه نیابد و تا وقتی این جامعه شیوه‌های کهنه توده‌ها را تغییر ندهد، دیر یا زود هیچانات، آرزوها و احساس‌های توده‌ها به جوش و خروش در می‌آید و احتمالاً به انقلاب سوسیالیستی منجر می‌شود. خود وایت‌هد از پشتیبانان تکامل‌گرایی لیبرالی در سیاست بود و می‌گفت بهتر است ضروری‌ترین نیازهای توده‌ها

۱. Whitehead

را برآوریم و نظم کنونی را از پایه دگرگون نکنیم.

نئوتومیسم، یکی دیگر از جنبش‌های فلسفی است که ادعای عام بودن دارد و محافظه کار به معنی اصلی کلمه است. نئوتومیستها مدعی اند که خدا جوهر و محیط مطلق جهان و زندگی ابدی است و هر موجود فانی نیز در ذات خداوند می‌گنجد. اینان برخلاف اعتقاد اعلام شده‌شان به اراده آزاد، آن را انکار می‌کنند، چون بنابر تئوری ایشان، انسان مانند هر موجود دیگر وابسته اراده الهی است.

نئوتومیستها نظریه تاریخ به عنوان حرکت بی معنی، نابسامان و بی هدف نیروهای ناهمگن و رود مهارناپذیر حوادث را آن‌چنان که *تئودور لسنینگ*^۲ نویسنده کتاب *تاریخ بمتابۀ تفسیر امروبی معنی*^۳ که هیجان بزرگی در سالهای ۱۹۲۰-۲۹ پدید آورد، و دیگر نمایندگان «فلسفه زندگی» که علیت و وابستگی متقابل پدیده‌های تاریخ را انکار می‌کنند، نمی‌پذیرند. برعکس، نئوتومیستها معتقدند که خداوند تاریخ را در جهت یک هدف، هدایت و ترکیب و سازماندهی می‌کند و این هدف که شناختش از راه ایمان و وحی امکان‌پذیر است، هیچ رابطه‌ای با آرمان اجتماعی اندیشه انقلابی سوسیالیستی ندارد.

گرایش به شناخت ترکیبی واقعیت، تأثیری گاه ثمربخش و گاه ویرانگر در شکل هنر و ادبیات داشت و تا اندازه‌ای به از میان رفتن مرزهای میان هنرهای مختلف کمک کرد. این پدیده از چند عامل متفاوت، از جمله پیدایش سینما که شیوه‌های هنری اش به تئاتر نزدیک است و از گفتار، موسیقی، رنگ و تصاویر بصری و طرحهای نقاشی و قصه سود می‌جوید متأثر بوده است.

ماهیت ترکیبی سینما که اکنون در سراسر جهان پذیرفته شده است، از همان اوایل توسط برخی از بزرگترین شارحان و نمایندگان آن شناخته شد. *آلکساندر داوژنکو*^۴ کارگردان پرتوان شوروی، پس از پیدایش فیلم رنگی، نوشت: «امتیازهای بی شمار فیلم رنگی برفیلم سیاه و سفید از آن جهت روشن و بی چون و چراست که چشم اندازهای تکامل فیلم رنگی را حدی نیست. اگر سینما را پیش از پیدایش فیلم رنگی، هنر ترکیبی می‌نامیدیم، اکنون که با وسایل جدید بیان و نمایش از جمله امکانات گسترده هنر نقاشی مجهز شده است، این تعریف به طور کامل مصداق پیدا می‌کند.»^۵

ویژگیهای مختص سینما، مانند حرکت پویای شیء یا موضوع در زمان و

2. Theodor Lessing

3. *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*

4. Alexander Dovzhenko

5. A. Dovzhenko, "The Colour", *The Art of Cinema*, Moscow, 1948, Nos. 2-3, p. 6 (in Russ.).

رنالیم در عصر حاضر ۱۹۷

مکان، پس و پیش سازی آزادانه رویدادها و اینکه هیچ الزامی برای رعایت توالی دقیق تاریخی و تغییر پی در پی زاویه دید و مسافت وجود ندارد، امکانات تقابل رویدادهای ضمنی و دسته بندی واقعیات در جریان پیوند فیلم، تأثیری قابل توجه بر نثر معاصر داشته است.

میان دیگر شاخه های هنر، مثلاً شعر و نثر نیز تأثیر گذاری متقابل قابل توجهی تحقق یافته است. آندره بلی در اواخر سده گذشته و اوایل سده کنونی، تدریجاً به ادغام شیوه های نظم و نثر پرداخت. در نثر اوریشه های نیرومند شعری یعنی عنصری دیده می شود که نیروی رسانندگی بیشتری به نوشته هایش می دهد و نظم، تجانس و سازمان بندی درونی این دوره را بر اساس الگوی شعر به نثر می بخشد و آن را نیز از استقلال و کمال عاطفی شعر برخوردار می کند. تأثیر شعر در آثار بسیاری از نویسندگان جدید، آشکارا دیده می شود. برخی از آنان مانند شون اوکیسی^۶، و یژگیهای نظم و نثر را در هم می آمیزند و سبکی نوامیه، گیرا و رساننده می آفرینند که از لحاظ تبدیل قوافی، تجانس حروف، قافیه بندی و همصدایی درونی و زنها در عبارات تغزلی یا سنگین، بسیار سرشار است، و از غزل منثور نیز گاهگاهی به عنوان نمایش نقاط برجسته عاطفی استفاده می شود. نثر نیز به نوبه خود با نیروی هر چه تمامتر، دست اندر کار حمله به شعر بوده است. بسیاری از شاعران دریافته اند که شکلها و بحرهای کلاسیک برای رساندن آهنگ زندگی جدید کافی نیستند و به همین جهت به نظم نثر گونه یا نثر مسجع پناه برده اند. این گفته درباره بسیاری از شعرای انقلابی مانند گاستف^۷، برتولت برشت^۸، پل الوار، پابلونودا، ناظم حکمت^۹، مژه لای تیس^{۱۰} صدق می کند.

نثر مسجع جدید تا اندازه ای تحت تأثیر سنتهای والت ویتمن^{۱۱}، تدریجاً توسط شاعران انگلیسی و آمریکایی، از لی ماسترز^{۱۲}، در سالهای ۱۹۲۰-۲۹ و اودن^{۱۳}، سسیل دی لویس^{۱۴}، کارل زوندبرگ^{۱۵}، آرکیبالد مک لایش^{۱۶}، گرفته تا نسل شاعران جوان از جمله آلن گینسبرگ^{۱۷}، پذیرفته و به کار گرفته شده است. شعر فرانسه، مستقلاً ولی در همان مسیر تکامل یافت و نمایندگان امروزی اش عبارتند از ژان کایرول^{۱۸}، و سن ژون پرس^{۱۹}.

- | | | |
|----------------------|------------------------|---------------------|
| 6. Sean O'Casey | 7. Gastev | 8. Berthold Brecht |
| 9. Nazim Hikmet | 10. Miezełaitis | 11. Walt Whitman |
| 12. Lee Masters | 13. W.H. Auden | 14. Cecil Day-Lewis |
| 15. Carl Sundburg | 16. Archibald MacLeish | |
| 17. Allen Ginsberg | 18. Jean Cayrol | |
| 19. Sain- John Perse | | |

جریان مسلط در نثر مسجع عبارت است از کنار گذاشتن عروض و قافیه و به کار بستن زبانی که ظاهراً (و فقط ظاهراً) شبیه نثر است. بحرهای شعری نیز به عنوان عامل پیونددهنده، جای خود را به آهنگ ملودیک می دهند. لیکن، تخیل در نثر مسجع همچنان شعرگونه مانده است و به هیچوجه مانند نثر داستانی در جزئیات وارد نشده است. این شکل، کاملاً زنده ماندنی است زیرا به نویسنده یا شاعر امکان می دهد که شعرش را بر توالی تداعی ها مبتنی سازد و تصور شعری را به شیوه ای کاملاً منطقی بسط دهد. برای تکامل مضامین حماسی تغزلی نیز امکانات گسترده ای فراهم می آورد.

با اینکه تأثیر متقابل نظم و نثر در یکدیگر نتوانسته است از هر جهت در ساخت تخیل هنری تأثیر کند، عکس قضیه در باره کوششهایی که برای پیوند دادن هنرها با شیوه های گوناگون بیان مانند پیکرتراشی و نقاشی صورت گرفته است صدق می کند. بسیاری از نقاشان ضمن کوشش برای دست یافتن به بازنمایی ترکیبی جهان، به ترکیبی از شیوه ها و سبک های این هنرهای بسیار متفاوت متوسل شده اند. سزان^{۲۰}، که همواره در اندیشه رابطه میان حجم و فضا در نقاشی بود، نظریه نمایاندن طبیعت با استفاده از شکلهای استوانه، کره و مخروط، یعنی با استفاده از شکلهای سه بعدی هندسی را تکمیل کرد و معتقد بود که به این طریق می توان ژرفای مادی طبیعت را بی کم و کاست، نمایان ساخت. او فقط توانست نخستین گامها را در این راه بردارد، ولی عقایدش زمینه ای آماده یافتند و هنرمندان دیگر، به ویژه کوبیست ها یعنی گری^{۲۱}، براک^{۲۲}، و مخصوصاً پیکاسو^{۲۳}، آنها را دنبال کردند و برغنايشان افزودند. اینان که علاقه ای به پی آمد کارشان نداشتند، جهان را به عناصر هندسی تقسیم کردند و کوشیدند حجم این عناصر را بنمایانند و همه وجوه و اضلاع مدل را یکجا ترسیم کنند و در یک زمان از هر زاویه ای به بیننده نشان دهند. اساساً پیکاسو می کوشید کاریک پیکرتراش را انجام دهد. او تابلوهایی کشید که در آنها نسبتهای طبیعی اشیاء به هم خورده است، همه اضلاع و سطوح آنها بر هم منطبق شده اند یا همدیگر را با زاویه های گوناگون قطع کرده اند.

نقاشیهای پیکاسو، مانند نقاشیهای دیگر کوبیستها، شکل ظاهر واقعی اشیاء را طوری دیگر و تحریف شده نشان می دادند. هنر بورژوایی سده بیستم، در تحریف واقعیت، از این هم جلوتر رفته است و واقعیت را نه به آن شکلی که واقعاً دیده می شود یعنی نه به شکل مادی، بلکه به شکل تجریدات گوناگون بازنمایی می کند. این ادراک و بازنمایی جهان و تکامل زندگی، از ویژگیهای بارز شعور بورژوایی معاصر شده است، شعوری که می کوشد هم بر کل واقعیت احاطه یابد و هم آن را به عناصر مشخص انتزاعی

تجزیه کند. این دگرگونی رامی توان مثلاً در فلسفه پدیدارشناسی هاسرل دید که در آن جهان به مثابه مجموعه‌ای از جسمهایی آرمانی نشان داده می‌شود که هر کدامشان را می‌توان به مدد تحلیل منطقی، تعریف و تعیین کرد. هواداران «تکامل خلاق» به ویژه برگسون^{۲۴}، معتقد بودند که ادراک منطقی (غیر شهودی) که ماهیتاً تحلیلی است، جریان رویدادها را به مفاهیمی جداگانه تقسیم می‌کند و جوهر اشیاء را به نمادهای مختلف تبدیل می‌کند. عقاید برگسون راه را برای نفوذ تجرید در هنر هموار کرد. برگسون می‌گفت اندیشه منطقی می‌تواند پدیده‌ای را از ماهیت عینی اش جدا کند و آن را به عنوان پدیده‌ای مجرد بررسی کند. نمونه این کار، فیلم است که با توالی تصاویر ثابت، تصور حرکت را در برابر دیدگان انسان ایجاد می‌کند. برگسون در کتاب تکامل خلاق^{۲۵} می‌نویسد برای بازآفرینی حرکت دنیای مکتوم در آن باید «از همه حرکات مختص شکلها یک حرکت غیر شخصی مجرد و ساده، یعنی حرکت به طور کلی را تجرید کنیم و به عبارت دیگر: ما فیلم را در آپارات می‌گذاریم و فردیت هر حرکت و یژه را با ترکیب این حرکت بی‌نام با گرایشهای فردی خودمان پیوند می‌دهیم. چنین است اصل بنیانی پروژکتور^{۲۶}». برگسون با آوردن مفاهیمی چون «غیر شخصی»، «تجریدی» و «حرکت به طور کلی»، این امکان را برای هنر به وجود آورد که نه پدیده‌های واقعی، بلکه رمزهای این پدیده‌ها را منتقل کند. اما فیلم، حرکت غیر شخصی و تجریدی را از مجموعه تصاویر ثابت «استخراج» نمی‌کند بلکه این تصاویر را با هم می‌آمیزد و از طریق حرکت، یعنی از طریق یک روند زنده، رابطه علت و معلولی زنده‌ای میان آنها ایجاد می‌کند...

ولی گرایش به تجسم همه جانبه جهان که در هنر سده بیستم از نیروی بس عظیم برخوردار است، به پیدایش تلفیق تازه‌ای در هنرها نیانجامید و نمی‌توانست بیانجامد چون تکامل هنر در عصر ما شالوده اجتماعی هماهنگی ندارد. تنها چیزی که می‌توان گفت این است که در بعضی از هنرها تمایلی روزافزون به بازنامایی ترکیبی واقعیت پدید آمده است. ولی همچنان که به گفته آراگون، هنر انقلابی «دنیای واقعی» را شالوده ترکیب هنری زندگی قرار می‌دهد، هنر بورژوازی کوششهایش را برای دست یافتن به تجسم ترکیبی زندگی بر شالوده شعور بیگانه شده فردی بنیان می‌نهد. به همین علت همه کوششهای اندیشه اجتماعی و هنر بورژوازی برای دست یافتن به تجسم ترکیبی روزگار معاصر، فقط به گونه‌ای شبه ترکیب انجامید.

24. Bergson

25. *Creative Evolution*

26. Henri Bergson, *Creative Evolution*, London, 1913, p. 322.

مثلاً فلسفه فروید در باره فرهنگ، با ادعاهایش دایر بر عام بودن و تبیین همه جانبه واقعیات تاریخ و جامعه‌شناسی، بر پایه تصویری بی نهایت غیر تاریخی از انسان به عنوان موجودی دگرگونی ناپذیر و غیر قابل دگرگونی بیولوژی یک که گو یا غرایز، تمایلات جسمانی، شهوات و نژندیهایش تعیین کننده کل روند تاریخ، و یژگیهای عمده تمدن جدید و ماهیت ستیزهای اجتماعی معاصرند، مبتنی است. فرویدیسم، فقط از تبیین عصر ما، ماهیت تضادهای آن یا مفهوم و مضمون دگرگونیهای مشهود در جریان ترقی اجتماعی عاجز نیست؛ بلکه عمده تنوع واقعی زندگی انسان را به جهان‌نگری محدود و بی دامنه فرد، یعنی موجودی تنزل می دهد که همواره در هراس است و انگیزه‌های خشونت آمیز می توانند به حرکتش درآورند، شهوات و غرایز حیوانی و عواطف تیره اش را قید و مانعی نیست و خودش برده روحیه ای مالکیت طلب و خویشتن مدار است.

نئورئالیسم، فلسفه ای معتبر که سخت به علوم طبیعی و ریاضیات تکیه دارد، به اتکای عینیت ظاهریش، شهرت فراوانی در غرب به دست آورد. با این حال، تبیین این فلسفه از پدیده‌های جهان مادی، بر همانند انگاری موضوع واقعیت یعنی تصور تجربیدی آن با ادراک فردی اش مبتنی بود. نئورئالیستها، اساساً در حال برگشت به سوی برخی از مفاهیم ایده‌آلیستی فلسفه طبیعی بودند.

هر چند وایت هد اصرار داشت که طبیعت را همچون روندی پیوسته و ناگسسته از لحاظ استمرار در نظر می گیرد، ولی نتوانست اشیاء را در حالت وحدت جمعی شان دریابد، چون ذرات ادراک حسی خود را به سراسر کائنات بسط می داد و آن را به رویدادهای جدا از هم تقسیم می کرد و به این طریق، وحدت جمعی و «استمرار» را به شکل مجموعه رویدادهای جدا از هم در نظر می گرفت. وایت هد نیز مانند دیگر نئورئالیستها، ادراک را با موضوع شناخت برابر می دانست و جهان واقعی را محصول ادراک حسی انسان می انگاشت: به این ترتیب نظرات ایده‌آلیستهای ذهنی را تأیید می کرد و مانند برگسون، شهود را وسیله شناخت می دانست. بدینسان فلسفه وایت هد درباره ماهیت اشیاء بر شالوده بسیار لرزان ادراک بیگانه شده فردی بنیان گرفته بود و رابطه زنده ای با جهان نداشت و از همین رونمی‌توانست ترکیبی از جهان را ارائه دهد. اما نظامهای فلسفی نئوتومیستها و فیدئیستها (هارتمان^{۲۷}، آکساندر، هابرلین^{۲۸} و دیگران) انعطاف و توانایی بی مانندی برای انطباق با شرایط اجتماعی جامعه سرمایه داری معاصر نشان دادند و ماهیت استدلالهاشان را دگرگون می کردند تا با دگرگونیهای شرایط اجتماعی منطبق گردد.

فلسفه نئوتومیستی، واقعیت جهان‌رانی پذیرفت ولی به پژوهش درباره آن واقعیتی نمی‌پرداخت که عیناً وجود دارد بلکه شبه واقعیتی عجیب و غریب را که از زندگی «بالفعل» و «بالقوه» تشکیل شده است و اختراع شعور جدا افتاده و بی حرکت انسان بیگانه شده به شمار می‌رود مورد پژوهش قرار می‌داد. این «واقعیت» اخیر، وجود یک روح فنا‌ناپذیر ایستا را به عنوان بنیان سرشت انسان می‌پذیرد. این مفهوم واقعیت، به وحی و مفاهیم گوناگون دیگری معتقد است که بیشتر به دوران سیاه دین‌شناسی، علم کلام و دین‌شناسی تعلق دارند به دوران ما که دوران تحولات بزرگ اجتماعی و اکتشافات عظیم علمی است. اینکه می‌بینیم نئوتومیستها واقعیت جهان مادی را می‌پذیرند به این معنا نیست که آنان جوهر زندگی را با تکیه بر عوامل مادی تبیین می‌کنند. عوامل مادی در نظر آنان در درجه دوم اهمیت قرار دارند، چون خدا سرچشمه همه چیز پنداشته می‌شود. بدینسان، آنان معتقدند که ادراک حسی انسان از اشیاء خارج، هرگز نمی‌تواند کامل باشد چون انسان نه جوهر واقعی اشیاء یا پدیده‌ها بلکه صرفاً تصویری از آنها را که در ذهنش تشکیل شده است می‌بیند، یعنی از طریق همین صور خیالی به شناخت حقیقت نزدیک می‌شود. باز ادراک به این دلیل که از زمان و مکان مستقل است، یعنی «خالص» و غیر مجسم است، هیچگاه نمی‌تواند کامل باشد، و می‌توان افزود که هیچگاه نمی‌تواند موضوع ادراک را یکسره دریابد. بدینسان، با اینکه نئوتومیسم اعتراف می‌کند که هدفش بررسی و درک واقعیت است، ولی عملاً نیروی انجام دادن چنین کاری را ندارد.

رنالیست‌هایی که به گونه‌ای تحت تاثیر جهان‌نگری کاتولیکی اند—نویسندگانی مانند موریاک^{۲۹}، برنانوس^{۳۰}، یا بول^{۳۱}—محدود شده‌اند و تا اندازه‌ای از درک تضادهای واقعی زندگی عقب افتاده‌اند. در آثار آنها با آنکه تصویر گسترده و معتبری از زندگی اجتماعی و فردی ارائه داده می‌شود (در آثار موریاک کمتر از آثار بول، چون او بررسی‌هایش را اساساً به خانواده بورژوازی محدود می‌کند)، گرایشی به بررسی تضادهای اجتماعی به عنوان مبارزه‌ای میان نیکی و بدی «صرف» نیز که از هر گونه مضمون اجتماعی تهی است، دیده می‌شود.

مضمون اصلی آثار موریاک که نویسنده‌ای بی‌نهایت پرتوان در سنت رنالیستی است و «داستانهای شخصیتی» اش نشان دهنده نگرشی متباعد با مجموعه معیارهای رسمی آیین کاتولیک به شمار می‌رود، مبارزه علیه همه مظاهر شرارت و بدی است. آرمان زیبایی شناختی آثار او زاینده علاقه اش به آزاد کردن انسان از هر گونه حقارت و

بدیهایی است که در زندگی روزانه با آنها درگیر است. موریاک هرگز نمی پذیرد که قواعد اخلاقی رفتار انسان را می توان فقط با دگرگون کردن شرایط اجتماعی زندگی دگرگون کرد، و به همین جهت در چارچوب فلسفه سنتی بورژوازی گنجیده و باز هم می گنجد. لیکن آرمان اخلاقی او حاوی انتقاد بی نهایت کوبنده شرارت اجتماعی است، شرارتی که او به طرز زنده ای نشان می دهد، یعنی گاهی به پژوهش و تجسم جزئیاتی می پردازد که موی بر تن آدمی راست می کند، مثلاً در داستان ترزدا کرو^{۳۲}، داستانی که در آن، زن جوانی که با چشم داشت سود مادی ازدواج کرده است بی سرو صدا شوهرش را که دوست نمی داشت، با زهر می کشد یا در داستان بدبختی کوچک^{۳۳} که هلاک شدن کودک بیچاره و زشتی را در نتیجه بدرفتاری و خشونت در یک خانواده بورژوازی توصیف می کند. موریاک برای تجسم درامهای این جهانی زندگی مادی بورژوازی یعنی فروپاشی پیوندهای خانوادگی، انهدام شخصیت در اثر خودپرستی و نفع خصوصی، فرسایش تدریجی جنبه های خوب طبیعت آدمی توسط انگیزه شخصی، از جنبش افتادن قلب، خودکامگی فردی و جنایت پنهانی - انبوه بیشمار از واقعیات زندگی در اختیار دارد و تصویری پرتوان و معتبر می آفریند. لیکن این درامها در همه موارد، درامهایی صرفاً انسانی اند و به این علت پدید آمده اند که مردم نتوانسته اند اصول اخلاقی مسیحیت را عملاً به اجرا درآورند و همین، دامنه رئالیسم موریاک را چه از لحاظ موضوعهای مورد بحث و چه از لحاظ نتایجی که می گیرد، بسیار محدود جلوه می دهد. در آثار او اظهار نظرهای آگاهانه ای که درباره زندگی شده است، به نظر می رسد که همواره می خواهد حدود آرمانهای اخلاقی او را به سوی مجموعه عقایدی پر دامنه درباره علل بدبختی های انسان و طرق اصلاح آنها بکشاند. ولی موریاک هرگز این گام را برنداشته است.

اما در کارهای بول، همدردی اش با احساسات قشرهای دموکراتیک آلمان غربی، خصوصیت آشتی ناپذیرش با همه پی آمدهای نازیسم، خاطرات روشن او از دوران فلاکت ملی و مخالفتش با نئونازیسم و ارتجاع، بر توهمات کاتولیکی اش چیره شدند و آنها را از نظر پنهان کردند به نحوی که آثار او بازتابی از تضادهای واقعی زندگی و تضادهای اصیل اجتماعی به شمار می روند.

ادبیات رئالیستی اصیل نمی تواند به مقدار کافی از نظرات و احساساتی که در فلسفه نئوتومیسیم یا دیگر بینشهای مذهبی به زندگی ابراز شده است نیرو بگیرد. برای تبیین اینکه چرا گرایش به ترکیب در شعور بورژوازی محتوم به شکست بود

رنالیم در عصر حاضر ۲۰۳

می توان علتی ذکر کرد و آن این است که برخورد انسان مدارانه و انسان شناختی با تفسیر پدیده های زندگی، به شکل های تازه ای خودنمایی می کرد. از این لحاظ مفاهیم اجتماعی ماکس شلر^{۳۴} که عقاید فلسفی اش همراه با عقاید فلسفی هاسرل تأثیر چشمگیری در آگزیستانسیالیسم داشت، نمونه بارزی است. شلر نقش روز افزون برگزیدگان در جامعه سرمایه داری را پیش بینی کرد و به این طریق مسأله «رهبری» و «پیروی» را مسأله اصلی جامعه شناسی و فلسفه تاریخ دانست. او می خواست حاکمیت اقلیت بر اکثریت و حاکمیت یک «گروه گزیده» بر توده ها را به مدد به اصطلاح «قانون اعداد کوچک» که فقط به همین منظور خاص به وسیله ویزر^{۳۵} جامعه شناس اتریشی ابداع شده بود، عادلانه جلوه دهد. شلر در کتاب *سرمشقها و پیشوایان*^{۳۶} نوشت: «قانون رهبری و پیروی یا به عبارت دیگر قانونی که به اتکای آن هر گروه اجتماعی، هر عنوانی هم که به خود داده باشد—خانواده، قبیله، طایفه، مردم، ملت، کمون، حوزه فرهنگی، طبقه، اتحادیه صنفی، قشر، چماقداران و دزدان—به دو بخش می شود یعنی اقلیتی که حکومت می کند و اکثریتی که از آن پیروی می کند، قانون طبیعی و عام جامعه شناسی است...» سپس می گوید: «یک چنین گروهی، شباهتی بی کران به یک ارگانسیم زنده دارد... هر ارگانسیم پر سلولی، دارای اندامهای زنده با ارزشهای متفاوت است: سلسله مراتبی از اندامها و کارکردهای رهبری کننده و مسلط، تابع و اجرا کننده برقرار است.»^{۳۷}

از آنجا که شلر تقسیم جامعه به گروه برگزیده حاکم بر توده های تابع را قانون ارگانیک زندگی می داند، که نه وابسته ساخت طبقاتی جامعه است و نه نابرابری ناشی از آن، معتقد است که خصوصیات پایدار نمایندگان سلسله مراتب حاکم بر جامعه، باید محملهایی اساسی داشته باشند. از همین جا است که شلر می گوید خصوصیات نژادی به مقولاتی معین تقسیم می شوند، و خودش این خصوصیات را نیروی محرک ترقی اجتماعی و تجلی عنصر «ابدی و لایتغیر» در انسان می داند. «در اینجا با انگاره احتمالی مدلها به بیان من، با صورت نوعی، مواجهیم: و آن قدیس، نابغه، قهرمان، مغز رهبری کننده تمدن، و انسان اهل عمل است.»^{۳۸} شلر معتقد است که این مدلها در زندگی ما به شکل مدلهای روح وجود دارند، و برخی از شکل های رفتار آدمی را که در همه زمانها و سده ها معتبر خواهد بود از پیش تعیین می کنند. لیکن شلر ضمن اینکه اهمیتی بی کران

34. Max Scheler

35. Wieser

36. *Die Vorbilder und*

die Führer

37. M. Scheler, *Schriften aus dem Nachlass*, Bd. I,

Bern, 1957, S. 260.

38. ² Ibid., S. 268.

به تیپ قهرمان قائل است، خصوصیات قهرمانی را به تیپ انسانهایی مربوط می‌داند که محصول جامعه بورژوازی اند. او می‌نویسد: «اینان تیپ‌های عمده قهرمان هستند — سیاستمدار، فرمانده نظامی و مستعمره‌نشین.»^{۳۹}

بازتاب طبقه بندی شلر را می‌توان در آثار بسیاری از فیلسوفان و جامعه‌شناسان جدید بورژوازی دید، در حالی که نظریه تغییرناپذیری و غیرقابل تغییر بودن طبیعت آدمی، انگلی است برپیشانی شعور غیرسوسیالیستی معاصر و در هنر و ادبیات نیز بسیار به چشم می‌خورد.

این نظریه، موجد تصویری تجربیدی در باره طبیعت آدمی می‌شود، فقدان رابطه با واقعیت و تأکید اغراق‌آمیز بر تحلیل روانی را به دنبال می‌آورد. جهان درونی انسان در آثار بسیاری از نویسندگان سده بیستم به شکل چیزی کاملاً مستقل از جهان بیرونی بررسی شده است، چیزی که موافق قوانین خاص خود تکامل می‌یابد و نقش واقعیت هم در این میانه فراهم آوردن انگیزه‌های بیرونی برای تکامل خود به خودی روح آدمی است. چنین بود نگرش هارسل پروست^{۴۰}، که بی‌تردید یکی از بزرگترین نویسندگان بورژوازی سده کنونی به شمار می‌رود. نویسندگانی چون ویرجینیا وولف^{۴۱}، گرتروید استاین^{۴۲}، یوجین اونیل^{۴۳}، روانشناسی را از محیط و شرایط اجتماعی حاکم بر آن جدا کردند و تحلیل اجتماعی را نادیده گرفتند و به این ترتیب عنصر رئالیستی آثار خود را ضعیف کردند. حتی نویسندگانی که بر رو بهم رئالیست بودند ولی توجه کافی به تحلیل اجتماعی واقعیت نداشتند، غالباً جنبه‌های معنوی و بیولوژیک طبیعت آدمی را چیزی مستقل می‌انگاشتند و انگیزه‌های بیولوژیک یا غریزی را به جای انگیزه‌های اجتماعی کارها و رفتار انسان قرار می‌دادند: شرود آندرسون^{۴۴}، در سراسر عمرش و ویلیام فاکنر^{۴۵} در غالب آثارش چنین کرده‌اند. آثار این دو نویسنده بسیار متفاوت، تصویری کاملاً جامع و معتبر از زندگی مردم در شهرهای مختلف آمریکا ترسیم می‌کنند، مردمی که سر به سر غرق منافع تنگ‌نظرانه و اضطراب‌های خانوادگی و شغلی خود شده‌اند و فقط کسب سود و منفعت می‌تواند آنها را برانگیزد، و همین است که آنان را از لحاظ اخلاقی و روحی از حالت آدمی بیرون می‌برد. در نظر آندرسون، این تجسم کامل و دقیق شرایط واقعی زندگی عامه بی‌فرهنگ آمریکایی که بی‌عاطفه و تلخ‌کام شده‌اند و به انقیاد تعصبات نژادی و مذهبی، ریاکاری و طمع کاری بیکران درآمده‌اند، صرفاً زمینه‌ای برای

39 Ibid., S. 314. 40. Marcel Proust 41 Virginia Woolf

42. Gertrude Stein 43. Eugene O'Neill 44. Sherwood

Anderson 45. William Faulkner

درامهای شخصی قهرمانهای بیگانه شده و تنها مانده اوست. آندرسون قهرمانانش را با همان کیفیتی که داشتند می دید— مردمانی کوچک با عواطفی کوچک تر، آرزوهای برآورده نشده و رؤیاهای تحقق نیافته— ولی آنها را نه به عنوان تیپ های اجتماعی بلکه به عنوان اشخاص و افرادی در نظر می گرفت که هر یک به طریقی خاص خود ماهیتی تغییرناپذیر و بیرون از زمان را که زیر تأثیر غرایز، جنسیت، شهوات، احساس ترس یا لذت، مخصوصاً ترس، ترس از زندگی و مردم دور و برشان قرار گرفته اند بروز می دهند. او به کندوکاو در زوایای تاریک طبیعت انسان که به گمانش از نفوذ عوامل اجتماعی مبرا است علاقه مند بود. تمایل جنسی، غریزه تولید مثل، سرکوب شده یا تحقق یافته، عاملی است که چه در داستانهای بلندش مانند خنده سیاه^{۴۶} و چه در داستانهای کوتاهش مانند «پیروزی تخم مرغ» یا «وینسبورگ، اوهایو»، انگیزه اعمال بسیاری از قهرمانان آندرسون قرار می گیرد.

در آثار آندرسون، علیت طبیعی اجتماعی غالباً در برابر علیت غیر منطقی و غریزی پدیده های روانی- فیزیولوژی یک عقب نشینی می کند. کارهای شخصیتها غالباً غیرمنتظر و غیرقابل توضیح اند، چون خواننده، خود را آماده روی با آنها نکرده است. این شیوه برخورد با شخصیتها طبیعتاً در سبک قصه پردازی که برای بیان دگرگونیهای ناپایدار احساسات و حالت عاطفی شخصیتها به کار گرفته شده است تأثیر می گذارد و در نتیجه، بدون دست یافتن به هیچگونه منطقی درونی، منطقی بیرونی رویدادها فدای هیچ و پوچ می شود. آندرسون غالباً تمایلی به دیدن یک پدیده کامل در کنار علتهاش ندارد. از همین جا است که در داستانهای کوتاه او کمتر با فعالیتی مواجه می شویم و تضادهای موجود، اگر اصولاً چنین چیزی در آنها وجود داشته باشد، لاینحل باقی می ماند. قهرمانان در جریان داستان، همراه با شخصیتهایی پا به میدان می گذارند که ظاهراً از محیط و زمینه اجتماعی آنان مستقل اند. ادعای اینکه این قهرمانان محصول محیطشان هستند، چیزی است که خواننده باید حدس بزند، چون نویسنده با توسل به خصوصیات «ابدی و انسانی» آنان، چنین برداشتی را غیرممکن می سازد. بدینسان، آندرسون نمی تواند به طور کامل از شیوه رنالیستی استفاده کند و عناصر ناتورالیسم و انحطاط در آثارش راه می یابند و به قدرت انتقادی آنها لطمه می زنند.

سبک فاکتور بی نهایت ابتکاری است. اگر استاندهال داستان بلند را به آینه ای تشبیه می کرد که در امتداد شاهراهی حمل می شود، داستانهای بلند فاکتور را می توان به گاری ای تشبیه کرد که در جاده خاکی یکی از شهرکهای ایالتی سفر می کند. روی

گاری، چند نفر با موهای جوگندی یعنی پیران کهنه کار محلی نشسته‌اند و از همه چیز دربارهٔ ساکنان این منطقه، از آخرین شایعات و غیبت‌هایی که در فروشگاه‌های عمومی شینده می‌شود، از گذشتهٔ تک‌تک افراد و اینکه می‌خواهند چه کاری انجام دهند، پیش از انجام یافتن آن کار باخبرند. آنها می‌دانند که افراد معتبر در این منطقه مشغول چه کاری‌اند، چه معاملات بی‌سراسام، غلات، املاک و زمین صورت می‌گیرد و در بانک محلی چه نقشه‌هایی کشیده می‌شود. آنها همچنین از همهٔ اسرار، همهٔ درامهای زهره آب کن که در سکوت شبانگاهی و در زیر سقف خانه‌های آرام، در جنگل مجاور اجرا می‌شود و از همان جا صدای گلوله‌ای به گوش می‌رسد و بدین سان از شمار شهروندان، یک نفر کم می‌شود، باخبرند. پیران کهنه کار، هر یک به اطراف می‌نگرند و هر آنچه را که دیده‌اند به آرامی، بی‌شتاب و با اشاره به همهٔ جزئیات، باز می‌گویند و در همان حال، گاری نیز آرام آرام پیش می‌رود. آنان دربارهٔ یک رویداد سخن می‌گویند ولی هر یک به طریق خاص خود و با تأکید بر جزئیاتی که می‌دانند، گاهی هم آنچه را که دیگری پیش از او گفته است تکرار می‌کند ولی همیشه چیز تازه‌ای بر آن می‌افزایند. همچنان که به صحبت دربارهٔ شهرشان، دربارهٔ ناحیه‌شان، دربارهٔ کشتزارهای نزدیک، دربارهٔ سیاهان و سفیدها، دربارهٔ ثروت و فقر، دربارهٔ کارهای نیک و جنایات، دربارهٔ عشق و ناکامی ادامه می‌دهند، تدریجاً تصویری از زندگی روزانه، زندگی عادی، سخت و عبوس و شلوغ، از میان صحبت‌هایشان پدید می‌آید. غباری نازک چهرهٔ راویان را می‌پوشاند، آفتاب سوزان پشت‌شان را سرخ می‌کند، غرغر چرخهای گاری بلند می‌شود و باد، بوی ذرتهای رسیده، دود تند دودکشهای خانه‌ها و بوی زندهٔ اسبها را به مشامشان می‌رساند. این افسانه‌ای است از زندگی دشوار در یک مرداب راكد روستایی در دورترین نقطهٔ جنوب آمریکا.

فاکنر مدتهای مدید گرفتار همین عنصر بود: او خود را کاملاً به موج حوادث سپرد و نسخه‌ای دقیق و عکس‌مانند از بی‌رحمی و خشونت زندگی ارائه داد و انسان را نه چندان به عنوان یک موجود بلکه به عنوان مخلوقی بیولوژیک که با دیگر مخلوقها خصومت دارد، به عنوان موجودی تاریک اندیش، نادان و تحصیل‌نکرده مجسم کرد که همهٔ کارهایش بر بنیان نفع بود و عواملی صرفاً فیزیولوژیک بر او چیره شده‌اند—مخلوطی از نژادها، نابه‌نجاریهای مرضی، امیال و آرزوهای سرکوب شده یا برآورده نشدهٔ جنسی. زمان گذشته و زمان حال—زمینداران و پنج یک کاران، زارعین مستأجر و کارگران روزمزد، بقایای طبقهٔ اشراف، سیاهانی که هنوز هم بردگی را به یاد می‌آورند و سفیدپوستانی که غم روزگاران خوش کشتداری را به دل دارند، کارگران اجیر و وکلای محلی، فروشندگان و اعضای انجمن محل، پلیس‌ها و محکومها، قاتلها و مقتولها،

رنالیسم در عصر حاضر ۲۰۷

جنده‌ها و جاکشها، کسانی که از اطمینان دیگران سوء استفاده می‌کنند و تاجرانی که دست به معاملات بزرگ می‌زنند، بانوان خانه‌دار که تا گردن در کارهای جزئی خانه فرو رفته‌اند و خانه به دوشان، گدانمایان و چوبداران، کهنه کاران جنگی و روشنفکران شهرکها، اعضای انجمن کوکلوکس کلان و دست‌چپی‌ها، بانکداران و سخن‌چینان، و گذشته از اینها بسیار بسیار کسان دیگر، صفحات کتابهای او را پر کرده‌اند و تصویری کثیف، شلوغ، زنده‌نما و بس تیره و تار از زندگی ارائه می‌دهند که گاهی به شیوه‌ای رئالیستی پر خون است و گاهی به شیوه‌ای ناتورالیستی منحنط و وابسته تقدیر، ظالمانه، حیوانی و یأس‌آمیز است.

توجه اغراق‌آمیز به جنبه‌ی غریزی، مکنون و غیرمنطقی طبیعت آدمی، شخص را به رفتار غیر منطقی برانگیختن و بسط این روش در داستان و همچنین نسخه‌برداری ناتورالیستی از عواطف، دلیلی است بر عدم پیوستگی بسیاری از آثار فاکنر که رویدادها را در آنها درهم‌برهم و به شیوه‌ای بسیار آشفته مجسم می‌کند. تصویری که خود فاکنر از زندگی داشت به آثارش منتقل شده است، آثاری که سرشار از تک‌گوییه‌های آشفته‌ی درونی و عواطف فشرده‌ی شخصیت‌هایی‌اند که ترس از زندگی یا مرگ دیوانه‌شان کرده است، و تشنه‌ی خوشونتند، که یا با عواطف عالی و شیرین‌مقامشان را بالا می‌برد یا درگیر جزئی‌ترین نگرانی‌های زندگی این جهانی می‌سازد. جهان‌نگری بی‌نظم و نابسامان فاکنر، به آفرینش آثار بی‌نظم و نابسامان و تا اندازه‌ای نامفهوم (مثلاً داستانهای برو پایین هوسی^{۴۷} و یک افسانه^{۴۸}) منجر شد. گاهی، نمادپردازی بر عنصر رئالیستی غلبه می‌کند، همچنان که علفهای هرزه‌ی ساقه‌گندم را محاصره می‌کنند و عصاره‌های حیاتی‌اش را می‌مکنند.

تصویری که فاکنر از طبیعت آدمی دارد، ساختمان آثار او را از پیش تعیین می‌کند. اگر همواره نتوان دنیای درونی و روحی انسان را منطقی تحلیل کرد و آدمی گاه برای خود نیز همچون کتابی است ناگشوده، پس حقیقت زندگی، ماهیت واقعی روابط، رویدادها و واقعیات، یعنی جنبه‌ی شناختنی رفتار عملی مردم را نمی‌توان به عنوان یک کل یا چیزی پنداشت که فقط یک مفهوم دارد بلکه مجموع نظرات گوناگون افراد مختلف پنداشته می‌شود. از این جا می‌توان دریافت که چرا آثار فاکنر به یک سلسله تک‌گوییه‌های شخصی مبدل می‌شوند که صدای داستان‌پرداز نیز با آنها در آمیخته است (مثلاً در داستان سه بخشی اسنوپس^{۴۹}، یعنی دهکده^{۵۰}، شهر^{۵۱}، خانه‌ی اشرافی^{۵۲})، یا

47. *Go Down, Moses*

48. *A Fable*

49. *Snopes*

50. *The Hamlet*

51. *The Town*

52. *The Mansion*

۲۰۸ تاریخ رئالیسم

پژوهشی که نویسنده با همکاری شخصیتها انجام می دهد (مثلاً در اِباسالوم، اِباسالوم! ۵۳).

تردیدی نیست که شالوده رئالیستی آثار فاکنر تا اندازه ای متزلزل است: اما در بهترین داستانهایش عنصر رئالیستی بر سراسر داستان سایه می افکند و از همین جاست که این داستانها مضمونی جدی دارند، در آنها تضادهای مهم به طور عینی نمایانده شده اند یعنی دنباله حرکت واقعی زندگی هستند و به این حرکت امکان می دهند که رفتار شخصیتها را تعیین کند. فاکنر سالها فقط و فقط در باره اعماق جنوب آمریکا یعنی سرزمین بومی خودش می نوشت و این نفوذی بود که دامنه اش به نظرات و پیشداوریهای او نیز کشیده شد. اما در آخرین داستانهایش به ویژه در داستان خانه اشرافی، مضمون اصلی را نظام اجتماعی تشکیل می دهد نه دهکده یوکناپاتاوا^{۵۴}، و ساکنانش. فاکنر راه تکامل به سوی رئالیسم انتقادی را در پیش گرفت و تدریجاً از جهان نگری منحنط و ناتورالیستی گسست. تحت تاثیر جریانهایی که در آمریکا مانند هر نقطه دیگر جهان تدریجاً مواضع سرمایه داری را تضعیف می کنند، گرایشهای رئالیستی در آثار بعدی او تکامل یافت و چشمگیرتر شد.

در آثار او ستیزی پیوسته میان گرایشهای انحطاطی - ناتورالیستی با گرایشهای انتقادی از یک سو، و گرایشهای آرمانی از سوی دیگر وجود دارد. او می کوشید فقدان آرمانها، تلاشهای عملی، سودجویی و فساد اخلاقی زندگی در شهرهای آمریکا را با برخی عقاید مثبت اجتماعی و محملهای آنها برابر جلوه دهد، چون دریافته بود که انسان در جامعه ای که او زندگی می کرد، تدریجاً از حالت انسانی دور می شد.

او به اهمیت و عظمت عقاید کمونیستها پی برده بود ولی نمی توانست آنها را بپذیرد چون آنها را با طبیعت خود بیگانه می پنداشت. او کمونیسم را رؤیایی زیبا می انگاشت که هیچ رابطه ای با زندگی واقعی ندارد، و همین بزرگترین اشتباه او بود که آتش را از دست یافتن به چشم اندازی عینی و تاریخی بازداشت. او سراپا شیفته عقاید دموکراسی بورژوازی بود - البته این را با آن گونه از دموکراسی که اکنون در آمریکا حاکم است و بازتابی از منافع انحصارات به شمار می رود و فاکنر با طعنه و تردید به آن می نگریست، اشتباه نگیرید. عقاید اجتماعی فاکنر ریشه های عمیقی در گذشته داشت. و این عقاید مجموعه همان عقایدی بودند که دموکراتهای جنوبی یعنی هواداران حکومت فدرال در ایالات متحد آمریکا و هواداران قانون اساسی مانند استیفنز^{۵۵}، کالهن^{۵۶}، و

53. "Absalom, Absalom!"

54. Yoknapatawpha

55. Stephens

56. Calhoun

لیبر^{۵۷} در اواسط سده نوزدهم از آنها دفاع می کردند و به وجود روابط پدرسالاری میان مردم، میان کارگر و کارفرما، میان سفید و سیاه معتقد بودند، دموکراتهایی که از حقوق مالکان دفاع می کردند و به این ترتیب به اصل آزادی فرد- به شرطی که سفیدپوست باشد- احترام می گذاشتند. آنان پایدارانه از منافع مالکان دفاع می کردند و منتقدان سرسخت تولید سرمایه داری در ایالات شمال به شمار می رفتند و می کوشیدند ثابت کنند که بردگی با حفظ نظام پدرسالارانه، انسانی تر از نظام کارخانه ای است. آشکار است که فاکنر این عقاید کهنه را به شکلی تقریباً دگرگون شده و به عنوان سنتی که در شرایط کنونی تغییر یافته است دریافته بود. ولی انتقادش از طمعکاری سنگدلانه و حرص مال اندوزی به عنوان چیزی که همه خصوصیات انسانی و اخلاقی را تباه می کند- و در آثار او به وسیله اسنوپس و اسنوپسیسم^{۵۸} نمایانده می شود- تا حدی زیاد، از همان روح نویسندگان پیش از خود او برخوردار است. قهرمانان، که از سنت های پدرسالارانه زندگی در جنوب دفاع می کنند (گاوین، رات کلیف، و حاج) فقط ظاهری شیرین دارند، در حالیکه نویسنده تمامی خشم و تحقیر خود را بر محملهای اسنوپسیسم وارد می کند. ولی فاکنر جوهر اسنوپسیسم را چیزی غیر منطقی و جزو ذاتی طبیعت انسان می داند نه ناشی از شرایط عینی جامعه. فاکنر اساساً روحیه دموکراتیک جنوب کهن- شبیحی خیالی- را تنها نیرویی می دانست که می تواند با نفوذ تباه کننده و فسادآمیز اسنوپسیسم و اخلاقیات کریه و یک جانبه ناشی از آن مقابله کند. او ضمن ترسیم زندگی دشوار و ناگوار مردم و کارهای بی لذت روزانه شان، باور نمی کرد که مردم دارای قدرت دگرگون کردن شرایط زندگی خودشان باشند. او توده های زحمتکش- زارعین مستأجر، پنج یک کاران، کارگران اجیر و غیره- را به کور موش یا موربانه تشبیه می کرد، با این استثناء که اگر کور موشها بتوانند از زیر پایه های یک ساختمان نقب بزنند و موربانه ها هم آنها را خرده خرده بچوند و راهشان را باز کنند و ساختمان را متزلزل سازند، مردم نمی توانند نظام مستقر را به لرزه درآورند، چون نه از اراده فردی کور موش برخوردارند و نه از اراده مشترک موربانه ها. ناباوری فاکنر به نیروی آفرینندگی و انقلابی توده ها چشم او را از دیدن آن و یژگیهایی از زندگی آمریکایی که استاین بک^{۵۹} در داستان خوشه های خشم^{۶۰} و همچنین ارسکین کالدول^{۶۱} دریافتند و مجسم کردند، بازداشت. طبیعتاً این مفهوم ثبات و عدم امکان دگرگونی اساسی در جامعه تحت حاکمیت اسنوپس ها- البته به استثنای تغییرات و دگرگونیهای جزئی در

57. Liber 58. Snopesism 59. Steinbeck
60. *The Grapes of Wrath* 61. Erskin Caldwell

چارچوب همان جامعه-فاکتور را از ارائه تصویر ترکیبی تضادهای واقعی جامعه بورژوازی و تاریخ معاصر بازداشت. آثار او تا اندازه‌ای شبیه نقاشی دلتنگ کننده‌ای بر روی دیوار هستند، که برخی جاهایش واقع‌نما و برخی جاهایش تخیلی است. ولی موضوع اصلی آن است که این نقاشی، کامل نیست بلکه تکه‌تکه است، نه از آنجهت که نویسنده وقت یا حوصله کافی نداشته بلکه نتوانسته است جریان کامل، ترقی تاریخی رادر پس حرکت زندگی روزانه ببیند، و آن ویژگی‌هایی از تاریخ متحول را که برای حماسه‌ای پرخون و واقعی ضرورت دارند مجسم نکرد.

فاکتور، شیوه رئالیستی را رقیق کرد و تغییر شکل داد، اما این دستکاری به اندازه دستکاری نویسنده‌گان رئالیست وابسته به بورژوازی نبود. درستی این گفته، با نگاهی به آثار پروست روشن می‌شود.

معمولاً داستان حماسی پروست به نام در جستجوی زمان از دست رفته^{۶۲} را ذریه ادبی فلسفه برگسون می‌دانند. تردیدی نیست که برگسون همچنانکه بر جهان‌نگری بسیاری از روشنفکران بورژوازی تأثیر داشت، بر جهان‌نگری پروست نیز شدیداً تأثیر گذاشته است. لیکن، آثار پروست صرفاً تجلی کار برد مستقیم آراء فلسفی برگسون در ادبیات نیستند، چون تأثیر فلسفه بر هنر و ادبیات همیشه با واسطه است و از منثور تجربه‌های شخصی هنرمند می‌گذرد. نظرات پروست وجوه مشترک فراوان با نظرات برگسون دارند ولی این تا اندازه‌ای نتیجه جهان‌نگری مشترک ناشی از علت‌های مشابه اجتماعی است نه نتیجه تأثیر مستقیم.

مسلماً میان روشی که برگسون برای مطالعه اجتماع در پیش گرفت، وجوه مشترک وجود دارد. با نگاهی به بخشی از کتاب ماده و حافظه^{۶۳} اثر برگسون، می‌توان گفت که او می‌خواسته است به شیوه خلاق پروست اشاره کند: «... پیوند میان اشیاء جداگانه‌ای را که در تجربه روزانه خود با آنها رو به رو می‌شوید از نو برقرار کنید، آنگاه استمرار ایستای کیفیات آنها را با ایجاد نوساناتی در همان نقطه حل کنید، توجه‌تان را بر این حرکات متمرکز کنید و فضای تقسیم‌پذیر زیر آنها را نادیده بگیرید و فقط همین عمل تجزیه‌ناپذیر را به اتکای ذهن‌تان ثابت کنید، آنگاه تصویری از ماده به دست خواهید آورد که به خیال‌تان پایان‌پذیر ولی خالص و از هر آنچه نیازهای زندگی به ادراک حسی شما می‌افزاید مبرا است.»^{۶۴}

برگسون ادراک حسی را ترکیب گذشته و حال می‌دانست، که در آن، گذشته

هرگز نابود نمی شود بلکه وارد زمان حال می شود و به شکل حافظه به حیاتش ادامه می دهد. این نظریه نسبتاً ساده و پیش پا افتاده را، پس از آنکه هر چیزی گفته و هر کاری کرده شد، در داستان پروست هم می توان یافت، این داستان براساس خاطره یا یادآوری گذشته که در کار نویسنده، نقشی حیاتی تر از زمان حال واقعی دارد مبتنی است. پروست ضمن ترکیب گذشته و حال، حافظه را وسیله ای می دانست که گذشته را در زمان حال بازآفرینی می کند. او فاصله ای میان این دو نمی بیند، و مرزهای گذشته و حال را بی نهایت نامشخص و متغیر می پندارد.

برگسون روند فعالیت حافظه برای پیوستن گذشته به حال، فعلیت بخشیدن به گذشته و سازگار کردن گذشته با حال را «استمرار» نامید و در واقع می خواست این مفهوم نظری را که فقط تقلیدی صرف از حرکت واقعی زندگی است، به جای تکامل واقعی بنشانند. پروست نیز به سازگار کردن گذشته و حال متوسل شد، و هدف اصلی کارش را بازنمایی جریان زندگی به شکل جریان شعور می دانست. به عبارت دیگر پروست معتقد بود که با مطالعه همه جانبه دنیای درونی قهرمانش مارسل و دیگر شخصیت‌های داستانش، با پژوهش و تحلیل واکنشهای آنان در برابر جهان و توصیف ادراک آنان از اشیاء، تصویری کامل از حیات جامعه یعنی از زندگی بورژوازی ثروتمند فرانسه از سالهای اواخر سده گذشته تا جنگ اول جهانی ترسیم خواهد کرد. پروست، بی تردید، خود را وقایع نگار زندگی و آداب و رسوم جامعه می دانست. لیکن، واقعیت در داستان او در ادراک فرد از زندگی حل شد و حقیقت عینی نیز به اندازه بازتاب آن در شعور داستانگو، انعطاف پذیر و متغیر شد. این قطعه قطعه کردن زندگی و تبدیل آن به حوادث در حال حرکت، تجربه ها، خاطره ها، احساسها و تأثرات و مانند اینها، از نظریه پروست در باره ادراک فردی دنیای خارج به شکل روندی متحرک، وقفه ناپذیر و تقسیم نشدنی، همان سان که ویلیام جیمز^{۶۵} پیش از او گفته بود، ناشی می شود. جیمز در کتاب روان شناسی^{۶۶} که به حق باید آن را نظریه پراگماتیستی شناخت دانست، می نویسد: «شعور... به خودی خود و ریزریز ظاهر نمی شود. واژه هایی مانند زنجیر یا قطار، شعور را آنطور که باید و آنطور که در وهله نخست به نظر می رسد توصیف نمی کنند. شعور، چیزی پیوند دار نیست، بلکه جریان می یابد. رودخانه یا نهر واژه هایی اند که بهتر از هر واژه دیگری برای توصیف استعاری آن می توان به کار گرفت.»^{۶۷} جیمز اصرار داشت که احساسها، ناقل واقعیت اشیاء به ذهن هستند. «اگر اصولاً چیزی به نام احساس وجود

65. William James

66. *Psychology*

67. William James, *Psychology*, New York, 1900, p. 159.

داشته باشد، در اینصورت مطمئناً به شکل روابط میان اشیایی است که در طبیعت اشیاء وجود دارند، در اینصورت مطمئناً و باز هم مطمئناً احساسهایی وجود دارند که این روابط برایشان چیزهایی شناخته شده‌اند... اگر به طوری صحبت کنیم، چیزی که به نظر ما می‌رسد روابط واقعی است؛ اگر به طور ذهنی صحبت کنیم، نهر شعور است که برای هر یک از این احساسها رنگ آمیزی درونی خاصی از خود برمی‌گزیند.» نظر پروست از این لحاظ اساساً مشابه نظر و یلیام جیمز است و او توجه‌اش را بر اشراق ذهنی پدیده‌های زندگی توسط نهر شعور متمرکز کرد و به این ترتیب آنها را از واقعیتشان جدا ساخت.

پروست بافت مادی جهان را نابود نکرد— نهر داستان او پر از جزئیات زندگی روزانه، اخلاقیات، عادات، علایق، اشتغالات و سرگرمی‌هایی است که ادراک نامحدودش را نشان می‌دهد و به بهترین شکل بیان شده است، و شخصیت‌هایش اصلاً افراد بی‌ارزشی نیستند بلکه از عمق و کمال مردم واقعی برخوردارند. لیکن بنیان و جوهر درونی آنها را نمی‌توانیم به یاد بیاوریم.

شخصیت‌ها خود را به شکل افراد مختلف در حوزه‌های مختلف زندگی نشان می‌دهند و به سختی می‌توان تعیین کرد که «آنها»ی واقعی کدام است. اودت سوان که یک فاحشه‌عامی است، گاه در اثر عشق سوان به او، به شکل آرمانی نمایان می‌شود، گاه به شکل یک معشوقه‌مهدب و همدم، گاه به شکل سردسته و قهرمان ماجراجویی و گاه نیز به شکل همسر و مادر. سوان نیز بسته به اینکه در یک لحظه معین با چه کسی همدم باشد عوض می‌شود و از شکل هم صحبت کج کلاه به شکل یک بورژوازی فیسودر می‌آید. آلبرتن، که شخصیت اصلی و قصه‌گوی داستان یعنی مارسل، عاشق او است، شخصیتی است مرموز و بسیاری از شخصیت‌های کوچک نیز بی‌نهایت گمراه‌کننده‌اند. حتی ماهیت صحنه حوادث داستان، مناظر و وضع داخلی آنها، دائماً موافق ادراک متغیر مارسل از آنها، تغییر می‌یابند.

پروست معتقد بود که اگر قهرمانانش را بدینگونه بنمایاند، تکامل و حرکت دائمی آنان را در جریان زمان، نشان خواهد داد و در همان حال جریان زندگی را بازنمایی خواهد کرد. او در حقیقت با این کارش از اصل بنیادی رئالیسم سرپیچی کرد زیرا چنین برخوردی با موضوعی که باید نمایانده شود مستلزم عدم وجود ماهیت عینی راستین در پدیده‌ها و رویدادها می‌باشد. این نظر، به هیچ وجه نو یا ابتکاری نبود. نیچه مدت‌ها پیش از او چنین نوشته بود:

«چشم‌های ما گونه‌های مختلف دارند... و بنابراین، حقیقت‌ها نیز گونه‌های

مختلف دارند، و بدینسان هیچ حقیقتی وجود ندارد.» پروست، مانند آیت‌هد که جهان را مجموعه‌ای از رویدادهای پراکنده به شکل وحدت دستجمعی می‌دانست، روند یکپارچه حرکت زندگی را به لحظات مجزایی تقسیم می‌کند که حدودشان را حالت‌های روانی گوناگون افراد تعیین می‌کند. خط را توالی نقطه‌ها می‌داند. استمرار که گو یا از یک طرف به وسیله خاطرهای گذشته و از طرف دیگر، به وسیله ترتیبی بسیار منظم — به عبارت دیگر، به وسیله شکل داستان، که به منظور منتقل کردن جریان رویدادها اقتباس شده است — انتقال می‌یابد، در این داستان به شکل توالی رویدادهای جداگانه‌ای نمایان می‌شود که قصه‌گو دریافته است — و هر معنا و مقیاسی هم که داشته باشند در نظر او از اهمیتی یکسان برخوردارند. ادراک حسی فرد، که تجربه روحی اش سخت کوچکتر از دنیای اطراف بود، حرکت زندگی را تنظیم و تقویت می‌کرد. لیکن پروست، تجربه فردی را موضوع پژوهش و تجسم می‌دانست نه زندگی واقعی را، که زاینده آن تجربه و جزء لاینفک آن به شمار می‌رود.

پروست نه فقط از تجسم کامل بودن سبتهای اجتماعی خودداری کرد و ترجیح داد زندگی معنوی محدود و بی حاصل و اخلاقیات ناپایدار طبقات متمول را بنمایاند، بلکه با دریافت و بررسی دو گرایانه طبیعت آدمی نیز بافت حماسی هنر را نابود کرد. او ضمن اینکه ماهیت انسانی شخصیت‌های آثارش را کمیته ناشناختی می‌دانست که با تحلیل اجتماعی و تجسم رنالیستی نیز نمی‌توان آن را شناخت، در همان حال، این ماهیت را چیزی ثابت می‌انگاشت که در یک عنصر دایمی و ثابت — رفتار طبقاتی و درک حسی خویش — متجلی می‌شود. پروست، روابط اجتماعی بورژوازی را یگانه شکل ممکن روابط اجتماعی، و اختلاف‌های طبقاتی را یک هنجار اجتماعی می‌دانست. این نظر، به جدایی سربسته حماسه او از دنیای خارج کمک کرد و آن را در معرض رویدادهای زندگی واقعی گذاشت. پروست دنیای برگزیده ثروت و اشرافیت و ساکنان آن دنیا را همراه با روابط، نظرات و احساس‌هایشان، با دقت و همدردی تمام توصیف کرده است. او کسانی نظیر زوج بلوخ و وردورن را که می‌کوشیدند از نردبان اجتماعی صعود کنند و به جامعه‌ای بالا تر دست یابند، به طرزی کوبنده و بی‌امان به مسخره می‌گیرد. اما در همان حال، چاره‌ای به غیر از این نداشت که نشان دهد این جهان بی‌ثبات است و همچنان که زندگی اودت سوان، مادام وردورن، یا ازدواج روبر دوسن لوپ نشان می‌دهد، موانع اجتماعی یکی پس از دیگری از پیش پا برداشته می‌شوند. این جهان نیز که فساد آشکارش آنرا از درون می‌پوسانید، در اثر رویدادهای اجتماعی — قضیه دریفوس و نشانه‌های جنگ قریب الوقوع امپریالیستی — متزلزل شد. انتقاد در داستان پروست نیز نقشی دارد، هر چند تا اندازه‌ای با انتقاد اجتماعی در آثار جورج برنارد شو، توماس مان،

رومن رولان و دیگر رئالیستهای انتقادی متفاوت است. پروست در آخرین نوشته هایش، به ویژه در زمان باز یافته^{۶۹}، تدریجاً به این نتیجه رسید که شیوه زندگی مورد احترام او جداً تهدید می شود: امواج بلند پیکارها و توفانهای بزرگ اجتماعی شدیداً علیه او نیز به حرکت در آمده بودند. پروست ضمن اینکه شیوه محضرت زندگی را به شکلی شاعرانه توصیف کرده بود، همان روش آزموده شده همه مدافعان نظام بورژوایی، یعنی روش انتقاد از خود برای حفظ جان و بقای خود را به کار گرفت. فرد بیگانه شده، که خود را مقیاس همه چیز و محور کاینات می دانست، نیاز به پشتیبانی اجتماعی را احساس کرد. غیر از این هم راهی نبود، چون بیگانگی فرد از جامعه فقط در درون جامعه امکان پذیر است و مخصوصاً در جامعه ای بسیار پیشرفته، چشمگیرتر است. پروست ضمن توصیف جنبه های پنهان و مشکوک حیات سلسله مراتب اجتماعی، به ستایش میلیتاریسم و ناسیونالیسم پرداخت و به روبرسن لوپ که قهرمانانه در دفاع از منافع امپریالیستی بورژوازی فرانسه جان باخته بود، احترامی خود نمایانه نشان داد.

هر چند جنبه اجتماعی دامتان پروست تحت الشعاع شیفتگی او به روان شناسی قرار گرفته بود، ولی اهمیتش به عنوان نمونه ای از راهی که شعور بورژوایی — با وجود پالودگی و برکناری ظاهریش از زندگی واقعی — می خواست برای آزمودن دفاع از خود مصممانه در شرایط نوین تاریخی جامعه سرمایه داری پس از جنگ اول جهانی در پیش بگیرد — جامعه ای که ساختار سیاسی اش تحت تأثیر انقلاب اکتبر و اندیشه های وابسته به آن و تحت تأثیر تضادهای ذاتی خودش قرار گرفته بود — درخور توجه بود. رویدادهای پیچیده ای که در زندگی معنوی سده بیستم پدید آمدند، بازتابی از دگرگونیهای پیچیده مشابهی در حیات اجتماعی بودند.

رویدادها و تحولات گسترده تاریخی عصر ما که عصر گذار از سرمایه داری به سوسیالیسم است، زندگی تک تک ساکنان کره زمین را تحت تأثیر قرار می دهد و آنان را در مسیر خود به پیش می برد. همه نهادها، عقاید، نظرات و اصول کهنه و منسوخ، در برابر چشمان ما دگرگون می شوند و آینده را می توان دید که در کارگاه تاریخ ساخته می شود، و این آگاهی که عقاید و نظرات متعلق به اجتماعات پیشین، مهجور هستند و یا اکنون راه خروج از عرصه جامعه را در پیش گرفته اند، یکی از ویژگیهای بارز زندگی معنوی عصر ما شده است.

نتیجه طبیعی همه این دگرگونیها آن است که انسان امروزی به طرزی بی سابقه با نیاز به گزینش و تعیین موضع خود در مبارزه اجتماعی کنونی، که مفهوم و مضمون

نهایی‌اش تبدیل روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی به روابط اجتماعی سوسیالیستی است، مواجه شده است. امروزه کسی نمی‌تواند مانند روبنسن کروژونه در یک «جزیره خالی» زندگی کند. جهان‌نگری و فعالیت‌های عملی انسان نیز بدون پایه‌های اجتماعی نمی‌تواند به‌عنوان ادراک مستقل یا عمل مستقل پا برجا بماند. اینها باید ضرورتاً به‌جزئی از نظام بفرنج و پیچیده حلقه‌های زنجیر اجتماعی، روابط متقابل، ستیزها، منافع و هدف‌هایی تبدیل شوند که زندگی را تشکیل می‌دهند.

شعور بورژوازی، دیگر یکپارچه، روشن و تردیدناپذیر نیست. اما در مورد شعور غیر بورژوازی، که هنوز به شعور سوسیالیستی مبدل نشده است، در یک صف است، در یک صف قرار گرفتن آن با نیروهایی که اکنون در جامعه وجود دارند و می‌ستیزند اهمیتی تعیین‌کننده دارد. نامتجانسی و ناپایداری، تضادها و ناهماهنگی‌های درونی، و تصورات مبهم آن درباره جهان، از همین جا سرچشمه می‌گیرد. پیچیدگی ظاهری آن، توأم با مجموعه اسطوره‌هایی که در جریان کوشش برای سوزاندن و تجزیه کردن واقعیت به وجود آمده‌اند نیز از همین جا سرچشمه می‌گیرد. اما در پس همه این توهمات و تکه‌های شعور بیگانه شده، مفهوم ناپایداری و آسیب‌پذیری نظام موجود روابط اجتماعی قرار گرفته است— که البته در هر مورد، شکل‌های مختلفی به خود می‌گیرد.

یکی از رایج‌ترین شکل‌های نفی جامعه کنونی، انتقاد از آن جامعه از موضع فردی خام‌نما است، که ادراکی «کودکانه» و خودانگیخته از جهان دارد. چنانچه زندگی را از چشم‌های مردمان ساده بنگریم، مثلاً مانند آنچه در داستان ماجراهای شوایک، سرباز خوب^{۷۰} نوشته هاشک^{۷۱} یا کمدهای چارلی چاپلین می‌بینیم، این‌گونه انتقاد معمولاً با گونه‌ای جهان‌نگری دموکراتیک خودانگیخته ارتباط دارد. اما احساس مهجوری و ناپایداری روابط موجود اجتماعی، در شعور بورژوازی به معنای دقیق کلمه، غالباً شکلی عجیب و غریب به خود می‌گیرد و در نفی ترقیات صنعتی عصر ماشین و زندگی پرتلاطم شهری دنیای متمدن کنونی که از انواع ماشینها اشباع شده است، متجلی می‌شود. این گرایش، در هنر جدید، در تمایل به شکل‌های بدوی و علاقه شدید به هنرهای پیش از تاریخ یا هنر مردمانی که هنوز در مرحله قبیله‌ای تکامل مانده‌اند و تأثیری از تمدن جدید نگرفته‌اند دیده می‌شود.

اما هنرمندان بورژوازی، این هنر سالم را از زمینه زنده و گذشته تاریخی‌اش که قدرت و مفهوم واقعی به این هنر می‌بخشد جدا می‌کنند و با تمرکز توجه بر عناصر صوری—نظیر سبک موجز و رسمی، اغراق در برخی ویژگی‌های فیزیولوژیک و بیان‌کنندگی

طبیعت— که از مفهوم اولیه مذهبی و کیشی خود نصیبی ندارند، به صورت عامیانه در می آورند. بدین طریق، هنرمندان بورژوازی، هنر قومی را که فاصله بسیاری با هنر ابتدایی دارد به شکل بدوی در می آورند و به شیوه‌ای فورمالیستی بررسی می کنند، که بسیار طبیعی است زیرا مفهوم «بدوی» به عنوان شکلی از هنر و برخورد با هنر و فرهنگ ملت‌های غیراروپایی به عنوان بیگانه و وحشی، از شناخت بدوی و بسیار ساده انگارانه تضادهای زندگی معاصر و راه‌های حل آنها ناشی شده است.

هنر بدوی انگاشته شده، نمی‌توانست زندگی را با تضادهای واقعی اش به شکل کلی در نظر بگیرد و پیچیدگی واقعی آن را نشان دهد، تا چه رسد به ترکیب کردن آن. بدوی گرایی به عنوان یک جنبش هنری (هراسمی هم که به خود گرفته باشد— دادانیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، کوبیسم و غیره) نشانه‌ای از انحطاط فرهنگ جدید بورژوازی بود. جنبش مزبور به درد تأیید این نکته خورد که شعور بورژوازی معاصر، از تکامل زندگی عقب افتاده است و قدرتش برای درک و یژگیهای تعیین کننده زندگی، روز به روز کمتر می‌شود.

گرایش به شهرنشینی، کاربرد ماشین در زندگی و پیشرفتهای صنعتی از لحاظ مضمون و کیفیت اجتماعی، در ادبیات به طور غیرقابل مقایسه‌ای پیچیده‌تر از هنرهای زیبا یا موسیقی بازتاب یافت، هر چند موسیقی نیز تحت تاثیر گرایش به بدوی گرایی قرار گرفته بود. مطالعه تأثیرات شهرنشینی بر زندگی شخصی و اجتماعی انسان و مشاهده تضادهای ملازم پیشرفت مادی و فنی، به طور اجتناب ناپذیر، نویسنده را به ضرورت دست یازیدن به بررسی همه مسایل مربوط به تکامل بعدی سرمایه داری و مسیر عینی ترقی اجتماعی معاصر واداشت.

جوزف کنراد،^{۷۲} حتی پیش از جنگ اول جهانی، دنیای رنگارنگ و درخشان دریا‌های جنوب—آب‌های آرام آبگیرهای طبیعی که در تابش خورشید غروب، سرخگون می‌نمایند، جزایر زیبای مرجانی که با ترنم ابدی امواج ساحل به خوابی آرام فرو رفته‌اند— را به عنوان تنها پناهگاه انسانی که در ورطه تمدن شهرها و ماشینها رو به پژمردگی نهاده است و شرارتها، آداب و رسوم، امیدها و ناامیدیهای این تمدن را همچو نفرینی به دنبال خود می‌کشد، توصیف کرده است. کنراد و قهرمانانش— چون برروی هم تردیدی نیست که اراده‌ای نیرومند داشتند— دیگر به قدرت زنده ماندن جامعه‌ای که ترک کرده بودند باور نداشتند و به همین جهت راه دریا را در پیش گرفتند. اما جهانی که آنها بدان پناه بردند با تصویری که از آن داشتند تفاوت فراوان داشت. کنراد دریافت که

تصویری که از زندگی در بیرون محیط خویش ترسیم کرده و ستوده است به زودی به گذشته خواهد پیوست.

قایقهای بادبانی سبک، جای خود را به قایقهای موتوری می دادند، و افراد شجاع و ماجراجو که سعادت شان را با به خطر انداختن جان خویش به دست می آوردند در برابر مباشران غرغر و که بوی خون و و یسکی می دادند و نمایندگان بنگاهها و شرکتهای گستاخ و بی رحم بودند، از میدان خارج شدند. کنراد ضمن آنکه زیبایی خشن عواطف پاک و طبیعی، روحیه و یکپارچگی مردانه و سالم را در مقابل زندگی پیچیده جامعه متمدن و فشارهای روز افزونش قرار داد نتوانست هیچ یک از تضادهای اجتماعی را حل کند، بلکه صرفاً عدم شیفتگی خودش را به نتایج تکامل اجتماعی که موجب بیگانگی شده بود، مردم را به همدیگر بی اعتماد کرده بود و هر انسانی را در سلول انفرادی عذاب و ناراحتی گرفتار کرده بود، به روشنی نشان داد.

آهنگ غم انگیزی که غالباً در آثار کنراد تکرار می شود، به هیچوجه خصوصیت ویژه همه رنالیستهای بورژوازی نبود و مثلاً برای گیلبرت کیث چسترتن^{۷۳}، که با وی همزمان بوده است، چیزی کاملاً ناشناخته بود. قهرمانان چسترتن، هیچ یک از پیچیدگیهای روانی یا لطافت روحی و درام درونی شخصیتهای آثار کنراد را ندارند. حتی در آثار چسترتن هیچ یک از ویژگیهای رنالیسم روانی کنراد دیده نمی شود. چسترتن با وجود همه گرایشهایی که به عنصر شگفتی آور و عجیب و غریب داشت، نگرشی سنت گرایانه در شکل آثارش دیده می شود. در کارهای او خبری از ترکیب بندی آزاد و بی قاعده و تغییرات ناگهانی در جابه جایی زمانی و خارج شدن از توالی تاریخی رویدادها نیست. چسترتن، با صدای بلند می گفت که به همه چیز خوش بین است. اما تناقضهای موجود در آثار او بر رد تمدن شهری معاصر مبتنی است. قهرمانان مطلوبش، اشخاصی که مصنوعاً ساده دل و خام نمایانده شده اند، مانند بابا براون و اسمیت معصوم، مایوسانه می کوشند از جهان آشفته پیرامونشان سر درآورند و امیدوارند که روزه ای روشن به جهان رنگارنگ و هیجان انگیزی که گویا در پس این زندگی آشفته روزانه نهفته است در برابرشان گشوده شود. چسترتن و قهرمانانش در آرزوی نیروبخشیدن به احساسها، نقشه ها و آرمانهای کم خون انسان امروزی بودند و اجتماع را به علت همتراز کردن و فقیر کردن شخصیت آدمی نفرین می کردند. اما دفاع چسترتن از شخصیت آدمی، از افراطی گری عادی فراتر نرفت و در واقع کاری بیش از احیای سنتهای بشر دوستانه حزب محافظه کار انگلیس، که برجسته ترین نماینده اش در سده نوزدهم

کارلایل^{۷۴} بود، انجام نداد. آنچه چسترتن در برابر پیشرفتهای ماشینی پیشنهاد می کرد، چیزی مانند انگلیس کهن در دوره اصناف بود (ناپلئون از ناتینگ هیل^{۷۵}، بازگشت دون کیشوت^{۷۶}، و مانند اینها). افزایشی گری پرسروصدای او در عمل، بسیار ملایم و تا اندازه ای محافظه کارانه بود زیرا او نیز مانند قهرمانش اسمیت معصوم (انسان زنده^{۷۷})، فقط «میثاقها را نادیده می گرفت ولی احکام را رعایت می کرد». کنراد نشان داد که پیشرفت فنی، چگونه روحیه انسانی را متلاشی می کند. چسترتن با این نظر مخالف بود و می گفت پیشرفت فنی به تقویت طبقه کارگر انجامید و بدین سان برخطر آغاز انقلاب افزود. با اینحال امیدوار بود که باز هم بتوان انقلاب را به یک شوخی تبدیل کرد (مردی که پنجشنبه بود^{۷۸})، و به سخن دیگر، امیدوار بود که احساسات انقلابی توده را با لیبرالیسم بورژوایی، رقیق تر کند. اما پس از انقلاب اکتبر مجبور شد این خیال باطل تسکین دهنده را کنار بگذارد، و در سالهای ۱۹۳۰-۳۹ به توهمات دیگری پناه برد و به لاسیدن با نیروهای ارتجاع سیاسی پرداخت. او با متوسل شدن به «روزهای خوش گذشته»، ناتوانی جهان نگری خود و نفهمیدن معنا و مضمون دگرگونیهای تاریخی را نشان داد و درها را برای نفوذ عناصر تخیلی غیرواقعی به آثار و نوشته هایش که به تحریف واقعیت پرداخته است باز گذاشت.

نظرات اجتماعی مطرح شده در آثار چسترتن - دفاع از بازگشت به زندگی ظاهراً خوش و ساده سده های میانه - گرچه تناقض آمیز است ولی تا آن اندازه که ممکن است شخص تصور کند، غیرعادی نیست. امروزه بسیاری از نظریه پردازان بورژوایی در مفهوم و معنای ترقی تردید نشان می دهند و نمی توانند گرایشهای بزرگ تکامل تاریخی روزگار ما را ببینند و بفهمند. آنان می کوشند تصویر واقعی تضادهای تکامل اجتماعی و پیچیدگیهای واقعی ستیزهای اجتماعی را به چند اصل بدوی که مناسب آنهاست تقلیل دهند.

این گونه ساده انگاری آشکار تضادهای واقعی، از ویژگیهای رئالیسم بورژوایی نخستین سالهای سده بیستم که راه جدایی از تحلیل اجتماعی را پیش گرفته بود نیز به شمار می رفت.

رئالیسم می تواند پیچیدگی واقعی و مضمون کامل زندگی در جریان تکامل آزاد و طبیعی اش را ببیند و بازنمایی کند - و برتریش بر دیگر شیوه های هنری نیز از همین جا

74 Carlyle

75. *The Napoleon. ot Notting Hill*

76. *The Return of Don Quixote*

77. *Man Alive*

78. *The Man Who Was Thursday*

رنالیسم در عصر حاضر ۲۱۹

سرچشمه می گیرد. اما رنالیستهای بورژوازی نخستین سالهای سده بیستم به فرموله کردن زندگی خو کرده بودند.

شناخت ساده‌انگارانه تضادهای اجتماعی، رنالیستهای بورژوازی را به ارائه منظره‌ای یک‌جانبه‌ای از طبیعت انسان هدایت کرد و هنوز هم هدایت می‌کند. آنها می‌کوشند انسان را همچون جانور جلوه دهند؛ پرکارترین نویسنده در این میان دیوید هربرت لارنس^{۷۹} نویسنده انگلیسی است که در این راه، دستخوش تحولی تکاملی شد. لارنس کارش را به عنوان هنرمندی که تصویری بی‌نهایت دقیق از زندگی واقعی دارد و کاملاً با زندگی یکنواخت و بی‌شادمانی توده‌کارگران ساده، شادبهای کوچک و غمهای بزرگ آنان آشناست آغاز کرد. او سقوط پایه‌های زندگی دهقانان انگلیسی در اثر فشار بیرحمانه شهرهای گسترش‌یافته صنعتی و تمدن ماشینی و زوال سنتهای کهن را، که از جان و دل برآن تأسف می‌خورد، و پایمال شدن و تهی شدن شخصیت انسان را که نتیجه این دگرگونیها بود توصیف کرده است. او گرچه ممکن است همواره از روابطی که برای شخصیت‌های داستانش ایجاد می‌کند سر در نیاورده باشد، ولی آنها را در ارتباط نزدیک با محیط اجتماعی نشان داده است. اما در آخرین داستانش که در آخرین سالهای دهه ۱۹۲۰-۲۹ نوشت، آشکارا کوشید که شخصیتها را از محیطشان جدا سازد، و عوامل اجتماعی بنیانی روابط انسانها را به عنوان موضوعی کم‌اهمیت بررسی کرد و شخصیتها را به امید شهوات و غرایز و به ویژه غریزه جنسی رها کرد. نگرش روان‌شناختی که آشکارا در نخستین کارهای او مانند *بسران و عاشقان*^{۸۰} یا *رنگین کمان*^{۸۱} دیده می‌شد میدان را برای تحلیل انگیزه‌های غریزی باز می‌کند، و تجسم ظریف عشق به عنوان یک عاطفه، جایش را به تجسم احساسهای جنسی می‌دهد. البته لارنس همه انتقادهایی را که بر جنبه افراطی جنسی در آثارش شده بود نادیده می‌گرفت. او مدعی بود که مضمون آثارش جنسی نیست بلکه برانگیزنده است. به گمان او جنسیت چیزی است که از ذهن می‌تراود و موجب واکنشهای ذهنی می‌شود، حال آنکه انگیزش جنسی، به خودی خود، معتبر، زنده و گرم است.

«انگیزش جنسی» در نظر لارنس و بسیاری از نویسندگان، پوششی بود بر واقعیت اصیل زنده و تضادهای آشتی‌ناپذیر و ستیزهای تندش، که لارنس می‌کوشید آن را نادیده بگیرد. انسان سده بیستم در نظر لارنس، یکسره از جهان مردمان گسسته و خود را به غرایز جسمانی سپرده است، رو در روی جهان ایستاده و سنگینی بار تمدن و همه پیوندها و الزامات اجتماعی را نفی می‌کند.

79. D. H. Lawrence
81. *The Rainbow*

80. *Sons and Lovers*

برحلاف فرویدها که طبیعت آدمی را اساساً بیمار و روان پریش می پنداشتند، لارنس انسان را همچون جانوری سالم می دانست و مجسم می کرد که اصولاً سرگرم ارضای شهوات جنسی خویش است. اما توهمی که لارنس درباره آزادی و استقلال آدمی از اجتماع داشت— توهمی که زائیده بیگانگی بود— یک تصور «صرف» باقی نماند و با گذشت زمان، رنگ اجتماعی مشخصی به خود گرفت. در داستان *مارخوش خط و خال*^{۸۲} که در سرزمین مکزیک روی می دهد احساسهای جنسی قهرمانان با به میان آمدن *عطش قدرت*، پیچیدگی خاصی می یابد و جانوری شدن طبیعت آدمی، به تجلیل از شخصیت‌های نیرومندی می انجامد که می توانند ریه های آدمیان را پیش برانند و راهنمایی کنند.

آن گونه ای از فردگرایی که لارنس آشکارا به ستایشش پرداخته بود با ارتجاع سیاسی سالهای ۱۹۲۰-۲۹ که تازه در کشورهای سرمایه داری به ایفای نقش عظیم خودپرداخته بود خویشاوندی داشت. ستایش لارنس از فردگرایی، که ظاهراً سراپا غیرسیاسی بود، در واقع، آثار او را با مسایل سیاسی داغ زمانه پیوند داد. اما اصل «انگیزش جنسی»، که به نظر لارنس نیروی محرک فعالیت‌های آدمی است، به تهی شدن تصویر جهان در آثار او و به عامیانه شدن طبیعت آدمی منجر شد.

لارنس ضمن تقلیل جنبه های بی شمار معنوی و روحی شخصیت آدمی به چند گزینه بنیادی راه انتقال تصویر کاملی از واقعیت را بر خود بست. او نمودار ناقصی را به جای دنیای گونه گون و پیچیده گذاشت و در کوششی که برای نمایاندن اسرار زندگی جسمانی آدمی داشت به نمادپردازی و لفاظی پرداخت و لطمه سنگینی به ساخت رئالیستی آثارش وارد آورد.

رودرویی غریزه و تمدن در آثار لارنس فقط یکی از شکلهای بیان سرخوردگی رئالیستهای بورژوازی در برابر پیشرفت اجتماعی است. آلدوس هاکسلی^{۸۳} در رودرویی قرار دادن غریزه و تمدن از این هم فراتر رفت و بر انحطاط فرهنگی، که به نظرش در حکم انحطاط تمدن بوده است پافشاری کرد، چون او فرهنگ و تمدن را یکی می دانست. اگر نیچه، یکی از معماران بزرگ بنای ایده نولوژی امپریالیستی، همه ارزشها را از نوازیابی کرد، هاکسلی می خواست از ارزش آنها بکاهد. وقتی فلور بر فرهنگ عقاید عامه^{۸۴} را تهیه کرد مدعی نبود که همه فرهنگ بشری را در آن گنجانده است و به خوبی می دانست که این واژه نامه، نمونه ای از دانش و حکمت بورژواهای متوسط است.

82. *The Plumed Serpent*

83. Aldous Huxley

84. *Dictionnaire des idées reçues*

رتالیسم در عصر حاضر ۲۲۱

برعکس این، هاکسلی از سوی دیگر، سرپای فرهنگی را که به دست گروهی سوی آن «چند برگزیده» آفریده شده باشد مجموعه‌ای از حقایق و معلوماتی می‌داند که به آینه‌هایی اجباری تبدیل شده‌اند و به همین علت، مرده‌اند و آفرینشی ندارند. او فرهنگ را از مردم جدا می‌کند و آن را میراث و آفریده «چند برگزیده» می‌داند و با تحقیر و خصومت به توده‌ها می‌نگرد.

او آشکارا از سنتهای انسان‌دوستانه که بر هم‌نوع‌دوستی و ایمان به نیروهای آفریننده آنان استوار است گسست. او حتی از سنتهای لیبرالی، و دلسوزی به حال محرومان نیز گسست و نقش بردگان گنگ را که در خدمت گروه برگزیده معنوی کوچکی هستند برای توده‌های زحمتکش قائل شد. هاکسلی، نیاز به آموزش مردم را بدبینانه رد کرد و اصرار داشت که کافی است چند مهارت و عادت ساده به آنها آموخته شود؛ مانند چگونه باید رفتار کرد، چگونه باید کار کرد و چگونه باید اطاعت کرد. به ادعای او، دانش و فرهنگ، هیچ ضرورتی برای شخص عادی ندارند زیرا هر دو موجب آشفته‌گی حواش می‌شوند و به سخن دیگر، آشنا کردن او با این دو به معنای آشنا کردن او با عقایدی در باره دگرگون‌سازی نظام کنونی امور و دست یافتن به آزادی واقعی خواهد بود. هاکسلی از چشم‌انداز دگرگونیهای بنیادی تاریخی به هراس افتاده بود و اقتضای دگرگون‌سازی انقلابی اجتماع را به نفع حفظ نظام سرمایه‌داری در دوران بزرگترین انقلاب تاریخ نفی می‌کرد و مصرانه بر آن بود که به آزادی سیاسی (و در اصل به هرگونه آزادی دیگر) نمی‌توان دست یافت. بشریت به طور کلی، احتمالاً نمی‌تواند آزاد باشد: آزادی حقیقی، امتیاز ویژه برخی از اشخاص است، اشخاصی که قدرت دارند و به اتکای ثروت و دارایی و توانایی‌هایشان بر توده مردم برتری دارند. انسان کوچک و خیاربان نیازی به آزادی ندارد؛ این آزادی، باری است بر دوش او و نمی‌داند با آن چه کند. او در زیر یوغ آشنای اطاعت و بردگی، به مراتب شادمان‌تر است. بنابراین، اگر بشریت قدرت لازم برای دست یافتن به آزادی را ندارد و حتی نیازی به آن ندارد، ترقی اجتماعی نیز ممکن نیست و نظام روابط سرمایه‌داری کنونی را می‌توان و باید نگهداشت و با تکامل تاریخ سازگار کرد—و این نکته‌ای است که هاکسلی جرأت انکارش را ندارد. اما سازگار کردن اجتماع بورژوازی با شرایط جدید با دادن استقلال بیشتر به افراد برگزیده و سنگین‌تر کردن قیود توده‌ها امکان‌پذیر می‌شود.

هاکسلی به هم‌عصرانش هشدار می‌داد که زیاد با توده‌ها و عقاید مربوط به دموکراسی لاس‌نزنند، چون معتقد بود که اگر توده‌ها پافشاری کنند شخصیت آدمی تابع خواسته‌های توده‌ای خام و جاهل می‌شود و آینده‌ای تیره و تاریک خواهد داشت. او نیز مانند لارنس، پیشرفتهای فنی را خطرناک می‌دانست اما به جای نفی بی‌چون و چرای

۲۲۲ تاریخ رئالیسم

تمدن ماشینی، می‌کوشید به بررسی و تفسیر تأثیر تضادهای اجتماعی در فرد بپردازد. در اوج بحران بزرگ و در سالهایی که فاشیسم بی‌رحمانه به سوی سرکوب آخرین آزادیهای دموکراتیک جمهوری وایمار پیش می‌رفت، در زمانی که مبارزه طبقاتی تشدید یافته بود و احساسات ضد بورژوازی توده‌ها در کشورهای سرمایه‌داری بالامی‌گرفت، هاکسلی که بی‌نهایت از رنگ و آهنگ رویدادها پریشان شده بود، همه‌شرارتهای جهان را به پیشرفت فنی و فعالیتهای روزافزون توده‌ها نسبت می‌داد. او در کتاب *دنیای قشنگ نو*^{۸۵}، تصویری بس تیره از دنیای آینده کشید و اصرار کرد که این، همان چیزی است که به انتظار بشریت نشسته است، مگر آنکه بشریت بتواند بر آنچه هاکسلی انحرافات تکامل تاریخی نامیده است غلبه کند. او با ایمان به این اعتقادش که توده‌های مردم فقط در حالت انقیاد می‌توانند سعادت‌مند باشند، دنیای آینده را به شکل دولتی با سلسله‌مراتبی بی‌نهایت خشک مجسم کرد که بر تکنولوژی بی‌روح و نقاله‌ای آمریکاییها مبتنی است، و عقاید یکسان‌کننده‌ای را که گویا مختص کمونیسم است به اجرا درآورده بود. هاکسلی توجهی به تنزل شأن توده‌های مردم تا حد سعادت حیوانی نداشت—همچنانکه در داستانش این را توصیف کرده است—بلکه به سرنوشت فرد بورژوازی توجه داشت که ممکن است از آزادی شخصی و امتیازهای اجتماعی اش محروم شود.

هاکسلی ضمن ارزیابی تمام رویدادهای زندگی، تاریخ و مبارزه اجتماعی از دیدگاه انسان صاحب‌شعور بیگانه‌شده، و دفاع از اصل ارزش مطلق فرد، غالباً انتقادش را متوجه افکار مترقیانه‌ی زمانه و نیروهایی کرد که دست‌اندرکار متزلزل ساختن پایه‌های نظام بورژوازی بودند. بدبینی و خصومت او نه فقط در اثر جریان رویدادهای تاریخی بلکه در اثر عملکرد جنبه‌ی خلاق و سازنده‌ی طبیعت انسان که توده‌های مردم را به سوی آینده‌ی ناشناخته و قله‌های شناخت علمی رهنمون می‌شود پدید آمده بود. هاکسلی با رضایتی عنودانه انسان را بدنام کرد و او را همچون موجودی شهوانی، خرفت و کینه‌توز نمایاند و هرج و مرج را بر کار سازنده ترجیح داد.

در سالهای منتهی به جنگ دوم جهانی و در سالهای پس از جنگ، هیجان شدید اجتماعی و تغییرات تاریخی بزرگی که هاکسلی دید، وی را متقاعد کرد که بشریت نخواهد توانست نیروهای ویرانگری را که از چنگالش آزاد شده‌اند مهار کند و تا جایی پیش رفت که نظریه‌ی ترقی اجتماعی را نیز رد کرد. او ضمن آنکه به گروه اقلیت غرق شده در خود شیفتگی عرفانی پیشنهاد می‌کرد پناهگاهی برای رهایی از تسوفانها پیدا کنند، برای بشریت به‌طور کلی آینده‌ای مصیبت‌آور پیش‌بینی می‌کرد. او معتقد بود که غرایز

حیوانی نهفته در انسان را نمی‌توان مهار کرد یا تغییر داد و مردم تا حد جانوران وحشی (میمون آدم‌نما و ماهیت^{۸۶}) تنزل می‌کنند و این غرایز، سرانجام، مسلط می‌شوند و بشریت را به عقب می‌کشانند. دربارهٔ فعالیت اجتماعی انسانها، دولتها و احزاب و انواع گوناگون نهادهای اجتماعی ماهیتاً متخاصم با انسان، و غیر انسانی شدن شخصیت آدمی در اثر تکامل منتهی به همتراز و یکسان شدن آنها، هاکسلی مفید بودن فعالیت اجتماعی مردم را انکار و شدیداً به نظریهٔ ترقی حمله کرد. در داستان دیداری نواز دنیای قشنگ نو^{۸۷} اندیشهٔ دگرگون‌سازی جامعه را به‌عنوان توهمی صرف معرفی کرد. آینده، بسانی که او می‌بیند، نشان از استبداد و سرکوب هر چه بیشتر برای آزادی فردی دارد. هاکسلی مانند همهٔ ایده‌نولوگهای بورژوازی، وقتی واژهٔ «انسان» را به کار می‌گیرد نه تمامی نژاد بشر بلکه جزء کوچکی از آن یعنی انسان بورژوا را در نظر دارد. بگفتهٔ او این سرکوب آزادی فردی به کمک نظریهٔ بازتاب‌شناسی پاولف و رسانه‌های همگانی مانند روشهای جدید تبلیغاتی عملی خواهد شد. هاکسلی رشد جمعیت را تهدیدی دیگر برای فردگرایی می‌دانست. بدین ترتیب، تکامل ایده‌نولوژیک هاکسلی، دایرهٔ کاملی را از شک اندیشی تا نیهیلیسم پوست‌کنده و تسلیم شده در برابر ارتجاع پیموده است، چون او حاضر نبود وجود نیروهای قادر به مقابله با آن و در هم شکستن آن را ببیند.

نثر هاکسلی، همواره سرشاره از طنز است -طنزی بسیار متفاوت با آن طنز نیکخواهانه و سخاوتمندانه‌ای که چاشنی آثار آنا تول فرانس بود، یا طنز انتقادی و کوبندهٔ اجتماعی که مختص طنزنویسان بزرگی چون سوویفت و شچدرین بود یا طنزی که رومان‌تیکهای آلمانی برای ملایم‌تر نمایاندن ستیزها و تضادهای زندگی به کار می‌بردند. طنز هاکسلی نتیجهٔ تمدنی وامانده بود و هدف بزرگش تمامی چیزهای شریف و زیبا، فرهنگ و طبیعت انسان بود: به گفتهٔ نکراسوف^{۸۸} شاعر بزرگ روس، طنز «کسانی بود که هرگز نمی‌زیند ولی راه احتضار را می‌پویند». این طنز که با ضعف پیری در آمیخته است احساسات آدمیان را به مسخره می‌گیرد، مردم را از امیدوار شدن به آینده محروم می‌گرداند و توجهش را بر دفاع از فردی تنها متمرکز می‌کند که منکر اصول انسان‌گرایی است، به اخلاق ارزشی نمی‌دهد و شناخت و ترقی و آزادی را نادیده می‌گیرد. تنها آسایش کوچکی که به این فرد تنها داده شد نوعی دوری عرفانی از دنیایی بود که به‌عنوان وسیله‌ای برای مقابله با پیشرفت تاریخ جهان همراه با حرکت اجتناب‌ناپذیرش در جهت پی‌ریزی شکل‌های جدیدی از روابط اجتماعی مانند کوششی برای آب کردن

86. *Ape and Essence*

87. *Brave New World Revisited*

88. Nekrasov

یخهای قطب جنوب با افروختن یک کبریت، به طرز رقت آوری بی ثمر بود. شعور هاکسلی بازتابی از بارزترین و یژگیهای انحطاط جدید بود، و با آنکه در آثار اولیه اش از شیوه نویسنده‌گی رئالیستی پیروی می‌کرد و به گرایشهای غیر رئالیستی رایج در آن زمان می‌خندید، در سالهای بعد، از آن رئالیسم کسالت آور سالهای اولیه نیز دست برداشت. قهرمانان او هرگونه تشابه با قهرمانان زنده و واقعی را از دست دادند و به صورت رمزهایی درآمدند که تجسم اندیشه‌های خاصی بودند. احساسهای آنان خشک شدند و جایشان را مجموعه‌ای از محرکها و انگیزه‌های منطقی گرفت، و محتوای معنوی و فکری آنان به دانشی نازا و کتابی میدل شد. پندگویی، تعلیم و تربیت و تجرید، در آثار او برجسته می‌شوند و استعدادش دیگر نمی‌تواند آنها را مهار کند. او که بار دانش کتابی بر شانه اش سنگینی می‌کرد، از واقعیت می‌هراسید و هرگونه پیوند با افراد دیگر را رد می‌کرد، به ژرفای گلابه سیاه نیهیلیسم در می‌غلثید.

شعور بورژوازی در آن زمان به خوبی بر این نکته واقف بود که فرد فقط در کنار جامعه قرار ندارد، فقط منافع شخصی خودش را در مقابل جامعه قرار نمی‌دهد، بلکه بخشی از مجموعه گسترده روابط متقابل است و از این راه در مبارزه میان منافع متضاد و دارای ماهیت فوق شخصی شرکت می‌جوید. نادیده گرفتن وجود گرایشهای گوناگون در جهت وحدت، تمرکز نیروهای اقتصادی، سیاسی و معنوی جامعه معاصر که بازتابی از روند گذار از سرمایه‌داری انحصاری به سرمایه‌داری دولتی بود، امکان نداشت. طبیعی است که این روند به شکلی غیر مستقیم و کج دیده می‌شد. و بدون تردید، شالوده تمام نظامهای فکری که انسان را موجودی منفرد و مستقل و حاضر در شبکه روابط گوناگون با مردم و جهان در نظر می‌گیرند، همین واقعیت بود. تجلی اصلی و اولیه این گرایشهای وحدت‌جویانه که در تکامل اجتماعی مشاهده می‌شد اصل وفاق‌گرایی^{۸۹} بود، که یک، شخصیت فرد در «جهانها» و «نیروها» را در بر می‌گرفت. وفاق‌گرایان، و مخصوصاً ژول رومن^{۹۰}، می‌خواستند «من» را در «ما» یا فرد را در گروه حل کنند. در نظر آنان هر پدیده‌ای را می‌شد به شکل «ما» یا «گروه» بررسی کرد: دسته‌ای از کارگران کارخانه که پس از پایان کارشان به خانه باز می‌گردند، یک گروهان سرباز یا گروهی از بیکاران. همچنان که ژان پل سارتر^{۹۱}، نه از روی نیک اندیشی، نوشته است، «ما رویدادی را می‌بینیم، ما در آن مشارکت می‌کنیم. این، همان وفاقی است که ژول

89. unanimism

90. Jules Romains

91. Jean-Paul Sartre

رومن کوشید در داستان شراب سفید و یلت^{۹۲} یا زندگی دستجمعی^{۹۳} بنمایاند. «۹۴»
 وفاق گرایان با نشاندن انواع گوناگون روابط گروهی به جای روابط طبقاتی، نتوانستند
 اعضای گروههای تصادفی مردم را به صورت شرکای منافع مشترک مسلط بر منافع
 اجتماعی — و در واقع برای نفی وجود منافع مختلف اجتماعی در هر شخص — و یکی
 نمایاندن مضمون عینی هدفهای اعضای گروه با هدفهای خود گروه نشان دهند. ژول
 رومن در داستان شراب سفید و یلت وفاق اعتصابیون را به هر فرد اعتصابی بسط می دهد.
 اما او هیچ تمایزی میان این احساس و همدردی، و رفاقتی که سر باز به هنگام رژه در
 خیابانهای پاریس با گردان خودش برای سرکوبی کارگران احساس می کند قابل
 نمی شود. نتیجه این شیوه، تأکید بر ماهیت ناپایدار تفاوتهای طبقاتی و تسلط و قدرت
 بی پایان آن اصول خود انگیزخته و وحدت جو یانه ای بود که در جامعه بورژوایی عمل
 می کنند و ژول رومن و قهرمانانش ترجیح می هند انسان را همکار این نیروها قلمداد
 کنند و به مدار آنها بکشانند. بدین ترتیب، وفاق گرایان، عوامل اجتماعی را در برابر مفهوم
 وفاق اراده های انسانی به عنوان نیروی محرک بنیادی رفتار انسان، نادیده گرفتند. این
 اراده ها، که انسان را در خود فرو برده اند، متوجه حفظ شرایط موجود اجتماعی اند و در
 نقطه مقابل منافع طبقاتی مغایر با «وفاق» قرار دارند.

به بیان دیگر، اندیشه وفاق، همچنانکه ادامه اثر بیست و هفت جلدی رومن
 به نام رادمردان^{۹۵} تأیید کرد، به عنوان ابزاری در مبارزه با نیروهای ضد بورژوایی به کار
 گرفته شد. این داستان که به عنوان چهره گسترده ای از زندگی و عادات مردم و منظره ای
 چند مرحله ای از جامعه بشر در آستانه جنگ اول جهانی آغاز شده بود، تدریجاً، همراه با
 رشد نظرات سیاسی نویسنده، رو به فساد نهاد و به نوشته ای ارتجاعی علیه جنبشهای
 مترقی معاصر، مخصوصاً کمونیسم، تبدیل شد. آنچه ژول رومن را از آفریدن منظره ترکیبی
 زندگی بازداشت فقط نظرات مرتجعانه سیاسی اش نبود بلکه وسیله ای که برای تجسم
 مردم و جامعه در تحت تأثیر این نظرات ابداع کرده بود نیز در او تأثیر داشت.

اگر گروهها نسبت به منافع شخصی افراد تشکیل دهنده خود بی تفاوت باشند و
 این منافع ناهمگن در پس پرده «وفاق» قرار گرفته باشند، منطقی است که نباید هیچ
 قهرمان عمده ای به عنوان مرکز ایده نولوژی یک یا معنوی اثر وجود داشته باشد. ژول رومن
 می نویسد: «لزوم ارتباط دادن هر چیز به یک شخصیت مرکزی با تصویری از جهان پیوند

92. *Vin blanc de la Vilette*93. *Vie unanime*94. J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, 1943, p. 485.95. *Les hommes de bonne volonté*

دارد که متکی بر فرد است و درست‌ترین است که آن را نه فرد گرایانه بلکه فردمدارانه بنامیم، همچنان که یک زمانی کره زمین را مرکز کائنات می‌پنداشتند. اما وقتی موضوع واقعی، خود جامعه یا گروه بزرگی از انسانها مشتمل بر سرنوشت‌های گوناگون فردی باشد که هر کدامشان مستقلاً حرکت می‌کنند و تا مدت زمانی طولانی یکدیگر را نمی‌شناسند و نمی‌پرسند آیا برای نویسنده راحت‌تر این نیست که تمام اینها تصادفاً در یک لحظه خاص با هم دیدار کنند... به سنتی کهنه تبدیل می‌شود.»^{۹۶} بدین سان ژول رومن می‌گوید داستان سنتی مبتنی بر اصل کنش متقابل قهرمان و محیط اجتماعی را با «رود داستان»^{۹۷} جایگزین کنیم که در آن موضوعات، شخصیتها و رویدادهای متوازی، بی‌آنکه پیوند و ارتباطی با یکدیگر پیدا کنند، به صحنه می‌آیند.

چنین نگرشی به زندگی و تاریخ، آشکارا نادرست است، زیرا ژول رومن ضمن تأکید بر ماهیت تصادفی و نامعین رویدادها یا پدیده‌های تاریخی، گرایشهای قانونمند واقعی روند تاریخی و این واقعیت را که روابط درونی و وابستگی متقابل رویدادها و فعالیتهای انسان بیش از آن که به چشم آید، نادیده گرفت. وفاق‌گرایی به این دلیل ساده که تفسیر بسیار ساده‌اندیشانه و اولیه‌ای از روابط متقابل فرد و جامعه به‌عمل می‌آورد شکست خورد و کنار گذاشته شد. تصویر به مراتب پیچیده‌تری از این روابط را می‌توان در آگزیستانسیالیسم مشاهده کرد.^{۹۸}

آگزیستانسیالیستها برخلاف هم‌نواییهای بسیار متفاوت سیاسی شان، توصیف کاملاً متقاعدکننده‌ای از دنیای جدید و شعور معاصر بورژوازی به‌شکلی که در ادراک بورژوازی به‌نظر می‌رسد، به‌عمل آورده‌اند. این رمز موفقیت، محبوبیت و پذیرش گسترده آگزیستانسیالیسم است، که بیشتر به مجموعه‌ای از نوشته‌های روزنامه‌ای شباهت دارد تا به شبکه نظرات همبسته. تأثیر آن بر تعدادی از نویسندگان رئالیست که زندگی را اساساً با عبارات آگزیستانسیالیستی مجسم کرده‌اند از همین جا سرچشمه می‌گیرد.

فلسفه‌پردازی آگزیستانسیالیستی در درجه نخست به‌مقام انسان در جهان و جامعه و روابطش با زندگی، جامعه و انسانهای دیگر مربوط می‌شود. این بدان معنا نیست که آگزیستانسیالیسم، پیروزمندانه، تصویر اصیلی از روابط اجتماعی ترسیم می‌کند زیرا تحلیلش از زندگی معاصر و روانشناسی انسان و ارزیابی رویدادها صرفاً بر تجربه انسان بورژوا مبتنی است. آگزیستانسیالیستها با آنکه نمی‌خواهند در چارچوب

96. Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*, V. I, Paris, 1932, p. XIII. 97. "roman fleuve"

98. اشاره به آگزیستانسیالیسم در اینجا تا آن حدودی است که به ادبیات و موضوع رئالیسم مربوط می‌شود. (نویسنده)

بسته تفکر انسان مدارانه باقی بمانند، نمی‌توانند خودشان را تماماً از زیر نفوذ آن برهانند زیرا نظرات خود آنان محصول روند بیگانگی است، و خودشان نیز شخصیت فردی را نقطه عزیمت یا به گفته یاسپرس^{۹۹}، «یک» قرار می‌دهند. اما این «یک» در کنار انسانهای دیگر، برای خودش و برای دیگران وجود دارد: از اینجاست آنچه اگزیستانسیالیستها «همبودی» یا «همزیستی» می‌نامند.

اما اگزیستانسیالیستها زندگی با همدیگر یعنی زندگی در جامعه را به شکل زندگی واحدهای اجتماعاً برابر در نظر می‌گیرند. بدین ترتیب، آنها انسان را به شکل مجرد در نظر می‌گیرند و روابط اجتماعی را نیز به صورت تجریدی درمی‌آورند و از مضمون مشخص تاریخی شان محروم می‌گردانند. در نظر اگزیستانسیالیستها، ادراک خود، مضمون همبودی یا زندگی با همدیگر است.

به گفته اگزیستانسیالیستها، همبودی فقط توأم با مفهوم «رابطه با تو» (مارسل)، «ارتباط» (یاسپرس)، یا «با دیگری بودن» (سارتر)، یعنی زمانی میسر می‌شود که یک وجود دیگری را درک می‌کند و با او ارتباط برقرار می‌سازد. یاسپرس در مقاله در باره شرایط و امکانات اومانسیم نوین^{۱۰۰} می‌کوشد ثابت کند که فرد گرایی، شالوده انسان گرایی است. او می‌نویسد: «در تحلیل ما از مبارزه برای دست یافتن به آزادی درونی، انسان به صورت یک در نظر گرفته می‌شود. آیا از اینجا چنین تلقی نمی‌شود که یک همه چیز است؟ برعکس، یک، به عنوان فرد در جریان امور وجود ندارد و فقط تا آنجا یک است که با خودهای دیگر و جهان ارتباط برقرار کند.»^{۱۰۱}

شاید گمان کنید منظور یاسپرس از ارتباط، شکل‌های پیچیده‌ای از روابط اجتماعی است که شالوده و تعیین کننده تمامی دیگر روابط انسانی اند. اما نه، یاسپرس آن روابطی را ارتباط می‌نامد که انسان تواناییهای بالقوه‌اش را در آنها متجلی سازد. یاسپرس، رهبری و خدمت، از جمله شکل‌های بسیار متنوعی از رابطه مانند اطاعت و مسئولیت، وفاداری و مهربانی را یکی از مهمترین انواع ارتباط می‌داند—و در اینجا تأثیر شلربخوبی تشخیص داده می‌شود. به بیان دیگر، یاسپرس نابرابری اجتماعی موجود در این گونه ارتباط را ماقبل تجربی می‌داند و یک پدیده گذرای تاریخی را ابدی می‌پندارد. انواع دیگر ارتباط عبارتند از ارتباط پذیری، شالوده و شرط لازم برای ممکن شدن روابط انسانی، بحث، ایجاد تفاهم متقابل بیشتر، و روابط سیاسی، که آن را در

99 Jaspers 100. *Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus*

101. Karl Jaspers, *Rechenschaft und Ausblick*, München, 1951, S. 292.

درجهٔ دوم اهمیت قرار داد و بر این سفسطه تأکید کرد که یک از سیاست مستقل است. سارتر نیز در آثار فلسفی اش انسان را از عنصر روابط اجتماعی جدا می‌کند. سارتر در کتاب هستی و نیستی^{۱۰۲} که احکام بنیادیش را هرگز کنار نگذاشته است انواع روابط موجود در جهان را به شکلی که خودش می‌بیند توصیف کرده است. این روابط از لحاظ اصولی تفاوتی با روابط مورد نظر یاسپرس ندارند.

به گفتهٔ سارتر، یک به اتکای نظراتش از دیگری جدا می‌شود با وی ارتباط برقرار می‌کند، و این مفهومی است برابر با یک مقوله. در نظر گرفتن و در نظر گرفته شدن بدین معناست که شخص خودش را به شکل مفعول دیگری، یا به بیان دقیق‌تر، دیگری را به شکل مفعول خودش ببیند. دانشی که به من می‌گوید من دیگری نیستم از بدنی سرچشمه می‌گیرد که آنچه را «دنیای من» نامیده می‌شود تشکیل می‌دهد و دیگر نیز از طریق زبان، مازوخیسم، سادیسم، بی تفاوتی، اشتیاق و تنفر تحقق می‌یابد. سارتر همین گونه روابط را تعیین کننده می‌نامد. اگرستانسیالیسم مفهوم طرح یا پروژه را که شامل امکانات شخص، هر چند بدون مضمون مشخص اجتماعی می‌شود، به جای هدف یا نفع اجتماعی — نیروی محرک واقعی فعالیت انسان — می‌نشانند. اگرستانسیالیستها این فرزندان خلف سده بیستم، پیشرفت تکنولوژیک را انکار نمی‌کنند. هایدگر گفت: «... تکنولوژی، سرنوشت سدهٔ ما است.» لیکن برای آنکه بتوانند پیشرفتشان را تضمین کنند، در راه پالودن تکنولوژی به کمک هنر مبارزه کردند — بارزترین نمونه اش رسالهٔ هایدگر به نام رسالت شاعر چیست؟^{۱۰۳} است. با این حال، مفهومی که آنها از انسان دارند بدبینانه است و به آیین رواقی نیاز دارد.

اگرستانسیالیستها به این دلیل در بارهٔ لزوم آیین رواقی بحث می‌کنند که می‌گویند زندگی انسان در برابر مرگ جریان دارد. این کشف تازه ای نیست و انسان در سراسر تاریخ خود، این شجاعت را داشته است که همواره وسایلی برای رفاه زندگی اش بیافریند و از آنها استفاده کند — هر چند می‌دانسته است که سرانجام، یک روزی چشم از جهان فرو خواهد بست. اما این اندیشه که انسان رو یاروی مرگ (نیستی) ایستاده است و نیستی را با خود همراه دارد، موجب پیدایش اندیشهٔ پوچ بودن زندگی مبتنی بر ترس و اضطراب می‌شود. آنها فقط به آزادی یک می‌اندیشند و در برابر مسألهٔ بنیادی چگونگی دستیابی به این آزادی، بی تفاوتند. آدمی سر در نمی‌آورد که چرا به دموکراسی بورژوازی متمایل بودند — حتی هایدگر و یاسپرس در آخرین سالهای زندگیش، مدتی با فاشیسم به سازش رسیدند.

ماهیت تیره‌گون اگزیستانسیالیسم، تمایلش به جدا کردن عواطف «صرفاً انسانی» و حالات روانی از نیروهای محرک بنیادی‌شان، تصور انسان به عنوان موجودی که در ورطهٔ هراس، نگرانی و عذاب گیر کرده است، و نشان‌دن پیوندهای «صرفاً انسانی» به جای روابط اجتماعی—تماماً بازتابی از گرایشی هستند که نه فقط در فلسفه بلکه در هنر و ادبیات معاصر نیز رواج دارد.

اگزیستانسیالیسم علیرغم آنکه ادعا می‌کند «انسان‌گرایی نوین» به شمار می‌رود، در واقع فرسنگها با پژوهشها و آرمانهای انسان‌گرایانهٔ اصیل و واقعی روزگار ما فاصله دارد. یاسپرس در رسالهٔ دربارهٔ شرایط و امکانات اومانیزم نوین آشکارا می‌پذیرد که: «انسان‌گرایی، هدف نهایی نیست. بلکه صرفاً فضایی معنوی فراهم می‌آورد که در آن هر انسانی می‌تواند و باید برای رسیدن به آرزایش مبارزه کند.»^{۱۰۴} بدین ترتیب، فقط فعالیت‌های فرد در جهت پاسخگویی به علایق شخصی خودش پذیرفته می‌شوند، زیرا مبارزه در راه آزادی شخصی به تنهایی، مبارزه برای ایجاد یک نظام هماهنگ روابط اجتماعی را که در آن شخص ضمن حفظ و تقویت فردیت خودش نیازی به دفاع از آزادی خویش در برابر جامعه نداشته باشد، غیر ممکن می‌سازد.

تفسیر اگزیستانسیالیستی آزادی، که شکل عجیبی از قدرگرایی را با اراده‌گرایی آشکار در هم می‌آمیزد، به طرز اجتناب‌ناپذیری تفکر تاریخی را نابود می‌کند. هایدگر می‌گوید: «آزادی، عرصه سرنوشت است»، و این فکر در اگزیستانسیالیسم طبیعی است زیرا شعور بیگانه شده، همواره احساس ناآزادی می‌کند. در همان حال، آزادی را به شکل ارادهٔ شخصی در نظر می‌گیرند زیرا فرد در برابر دنیا و کل نیروهای اجتماعی و اقتصادی قرار دارد و وابستهٔ آن نیست. نتیجهٔ منطقی این گونه خودآگاهی، این حکم سارتر است که می‌گوید انسان محکوم به آزاد بودن است.

اگزیستانسیالیستها به طرز اجتناب‌ناپذیری مسألهٔ انتخاب را با مفهوم آزادی پیوند می‌دهند ولی آن را چیزی «صرفاً انسانی» می‌پندارند. آنها معتقدند که وجود، همیشه در موقعیتی خاص تحقق می‌یابد و به همین علت، انسان همیشه با ضرورت انتخاب کردن مواجه است. این نکته برای همه روشن است و چیز تازه‌ای در اصل فکر نیست. اما اگزیستانسیالیستها لزوم انتخاب را به معنای تأیید اراده مداری فرد تلقی می‌کنند. آنها موقعیتها را به موقعیت‌های قابل رفع و «موقعیت‌های مرزی» تقسیم می‌کنند. هستی تاریخی، که در آن انسان از وجود خودش به عنوان شخص آگاه می‌شود و در پی آن زمان یا سیر

تاریخی را درک می کند، به مقوله اخیر تعلق دارد. انسان در همان حال که تا اندازه‌ای می تواند وجود شخصی خودش را بشناسد، نمی تواند و یژگیهای فوق شخصی و عام وجود تاریخی یعنی موقعیتهای مرزی را بشناسد، و نمی تواند بر آنها چیره شود و رفع شان کند. بدین ترتیب، حد شناخت تجربه تاریخی را تعیین می کند.

به طور کلی، اگزیستانسیالیسم نه فقط نتوانسته است پایه ایده نولوژیک رئالیسم بشود، بلکه وقتی ترهانش تدریجاً بر یک کار ادبی غلبه می کنند منظره رئالیستی جهان را فاسد می کنند و به بدعت آوری، استدلال تراشی و ناتوالیسم می انجامد. این ترها، مخصوصاً مانع شناخت عوامل محرک واقعی و بنیادی رفتار انسان و عوامل اجتماعی پدیدآورنده آن می شوند.

رنگ آمیزی روندهای واقعی زندگی، رویدادها، فعالیتهای انسانی و سبتهای اجتماعی با تئوریهای اگزیستانسیالیستی از و یژگیهای ماهوی آثار نویسندگانی است که با مضامین مهم اجتماعی - سیاسی سر و کار دارند، مانند سارتر و کامو،^{۱۰۵} سالینجر^{۱۰۶} و مک کالرز، سیمون دوبوار^{۱۰۷} و ایریس مردوک^{۱۰۸}، کاترین آن پوتر و ایلز لانگتر^{۱۰۹} و بسیاری نویسندگان دیگر که نظرات اگزیستانسیالیستی دارند یا تا اندازه‌ای تحت تأثیر اگزیستانسیالیستها قرار گرفته اند. آثار آنها عموماً با نوعی دوگانگی در ادراک و تجسم واقعیت مشخص می شوند و همین، دو سطح واقعی و اگزیستانسیالیستی به داستانهایشان می دهد، نتیجه آنکه مضمون اجتماعی تضادهای زندگی معاصر، که بررسی می شوند، کاملاً مهم می شود. برخی از این نویسندگان، نظرات ضدبوروژوایی دارند. اما این نگرش انتقادی به جامعه بورژوایی، که نیرومندترین در آثار سارتر و سالینجر دیده می شود، هرگز به نفی کامل آن نظامی که انسان را به عذاب محکوم می کند و بذر شرارت در زندگی می پاشد منجر نمی شود، زیرا علت‌های نهایی ترس، اضطراب و نگرانی بشر در فلسفه آنان به صورتی اسرارآمیز بیان می شوند.

روکنتن، قهرمان نخستین داستان سارتر به نام تهوع^{۱۱۰} مانند بسیاری از شخصیت‌های او، مانند میخی است که برای آویختن اندیشه‌های مختلف به دیوار کوبیده شده باشد نه همچون شخصی با گوشت و خون واقعی. روکنتن، به دلایلی که خودش تصور چندان روشنی از آنها ندارد، پس از آنکه ناگهان احساس تهوع و تنفر شدیدی به «زندگی با

105. Camus

106. Salinger

107. Simone de Beauvoir

108. Iris Murdoch

109. Ilse Langner

110. La Nausée

دیگران» به‌وی دست می‌دهد، با زندگی عادی و طبیعی اش دچار ناسازگاری می‌شود. هر چند ممکن است بعضی‌ها با او موافق باشند که دنیای سیر و کثیف «دیگرانی» که وی بدان اشاره می‌کند در واقع، تا اندازه‌ای تفرآور است، اما اگر این را به کل زندگی تعمیم دهند مطمئناً اشتباه می‌کنند. احساس روکنتن، به‌وی حکم می‌کند که آنچه به‌عنوان زندگی «نصیبش» شده، پوچ است. این داستان تدریجاً به یک رساله‌اگزیستانسیالیستی تبدیل می‌شود و به رفتار انسان در حالت «پوچی» می‌پردازد و نویسنده، توجهش را بر توصیف احساسهای غیر جالب و بی‌اهمیت قهرمان داستان متمرکز می‌سازد.

داستان سه جلدی سارتر به نام راههای آزادی^{۱۱۱} نمونه‌ای از کوشش دیگری است برای مطالعه ادراک شخصی انسان و امکانات گوناگون «انتخاب»، این بار در محیط زندگی فرانسوی در آستانه جنگ دوم جهانی. قهرمان در جستجوی آزادی «درونی» به معنای اگزیستانسیالیستی کلمه یعنی «ضرورت انتخاب» است، — که انسان بدان محکوم شده — تا خود را در موقعیتهای متفاوت تعریف کند. ماتئیومی کوشد از حق آزادی شخصی اش دفاع کند و به همین علت از مشارکت در مبارزه سیاسی زمان خودش سر باز می‌زند و آن را بیهوده و بیمورد می‌داند — که به یک اندازه در باره مبارزه با فاشیسم و جنگی که طبقات حاکم به راه انداخته بودند صدق می‌کند. او در آرزوی پیوستن به کمونیستها نیست زیرا معتقد است که با پیوستن به حزب کمونیست، مجبور خواهد شد از آزادی شخصی اش دست بردارد. و به نام همین آزادی شخصی، از بانوی خودش می‌گسلد و تنها می‌شود.

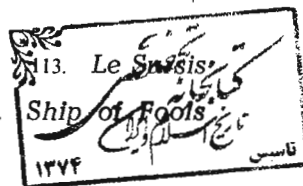
سارتر روابط میان قهرمانش با دیگر شخصیتهای داستان را از دیدگاهی اگزیستانسیالیستی بررسی می‌کند، و صفحات زیادی را به توصیف روابط جنسی که رنگی بیمارگونه دارند اختصاص می‌دهد. اما آنچه شخصیتهای داستان را به هم می‌پیوندد فقط روابط عاشقانه نیست. چون رسیدن به آن آزادی‌ای که ماتئیو بر طبق نظر اگزیستانسیالیستها به دنبالش می‌رود غیر ممکن است، او به «زندگی با دیگران» محکوم می‌شود. عملاً این بدان معناست که جنگ، «زندگی» یا «وجود» او را نیز به مدار خود می‌کشاند. سارتر روابط گوناگونی را که میان قهرمانش با افراد دیگر، به محض آنکه وی یکی از سربازان ارتش می‌شود پدید می‌آید، نشان می‌دهد: دوستی، تفرق، ترس، اطاعت، فرماندهی و مانند آن. مردم، از جمله سربازان، به صورت مجموعه‌ای از «وجودها» بی‌مجسم می‌شوند که در اثر ترس از آینده درهم شکسته‌اند و به همین علت

تسلیم غرایزشان می شوند. نظرات اگزیستانسیالیستی سارترنگذاشت که وی به ناهمگنی احساسات توده‌ها و سیلابهای مختلفی که در دریای خروشان توده‌ها جریان دارد، از جمله به وجود عناصر حقیقتاً مترقی، پی ببرد. مثلاً برونیت کمونیست، به عنوان همتا و دشمن همیشگی ماتیو مجسم می شود. برونیت به طرز چشمگیری هدفمند، سرسخت و عاری از عواطف، و جدا از توده‌هایی نشان داده شده است که همیشه به نامشان سوگند یاد می کنند. اعتقادات وی، حکم دژی را برایش دارند که در برابر پیچیدگی‌های زندگی بدان پناه می برد.

راههای آزادی مجموعه‌ای از رویدادها و موقعیتهایی است که پیوندی ناستوار با یکدیگر یافته‌اند و حرکتشان در زمان و مکان، فقط تقلید رنگ پرینده‌ای از حرکت واقعی زندگی است زیرا به علت‌های واقعی آنها توجه نمی شود. اصل حماسی داستان از میان می رود، زیرا جای مضمون عینی - مبارزه مردم با فاشیسم - را جستجوهای افراد تک افتاده در شبکه روابط اگزیستانسیالیستی با جهان برای رسیدن به راههای شخصی خودشان در مسیر آزادی مطلق می گیرد. راه ماتیو با آنکه به شکلی حقیقتاً اگزیستانسیالیستی پایان می یابد - او با آنکه اعتقادی به هدفهای نهایی مبارزه آزادیبخش ندارد، در پیکاری مایوسانه با نازیها می میرد و بدین وسیله، خود درونی اش را تأیید می کند یا به بیان اگزیستانسیالیستها خود را در موقعیتی مرزی می یابد و آن را بوجود در مرگ یا زندگی در مرگ می نامد - موقعیت اجتماعی - تاریخی مجسم شده در این داستان، ناقص می ماند زیرا سارتر بخشهای مورد نظرش را به پایان نرساند (و فقط سه بخش نخست را با نامهای سن عقل^{۱۱۲}، تعلیق^{۱۱۳} و دلمرده^{۱۱۴} نوشت). این داستان، داستان حالات روانی و سرشار از نمادپردازی مختص نوشته‌های اگزیستانسیالیستی است. گاهی این نمادپردازی بسیار صریح می شود، مثلاً در داستانهای کارسون مک کالرز بانوی نویسنده آمریکایی، که وقتی می خواهد تنهایی ابدی انسان و کلاف سردرگم و دردآور روابط میان انسانها را نشان دهد شخصیت‌هایش را یا از لحاظ روانی بیمار و یا از لحاظ جسمی عقب مانده مجسم می کند. اما تمثیل اگزیستانسیالیستی، گاهی در ساختمان بسیار غول آسا و پیچیده‌ای مثلاً در کشتی احمقها^{۱۱۵} نوشته آن پورتر صورت وقوع می یابد، داستانی که در آن سفر کشتی موسوم به ایمان از آمریکای جنوبی به ارو پا تمثیلی از پیشرفت جامعه بشر به سوی جنگ دوم جهانی و روابط میان مسافران تمثیلی از روابط میان مردم آن زمان است، مردمی که در آتش نفرت ملی، خصومت متقابل، رقابت،

112. *L'age de raison*114. *La mort dans l'âme*

115.



بیزاری و مانند اینها می سوزند.

نمادپردازی، لزوماً با رنالیسم ناسازگار نیست: می تواند در خدمت تشدید اثر صورت‌های ذهنی قرار گیرد و به وسیله‌ای برای توصیف رنالیستی شخصیتها تبدیل شود. اما در این مورد، به هیچ وجه نباید گذاشت که نمادپردازی تبدیل به یک تجرید شود، مفاهیم مطلق را به جای فردیت واقعی یک شیء یا پدیده و مفهوم تاریخاً تعیین شده‌اش بنشانند. نمادپردازی رنالیستی، این مفهوم را در عبارت معنی - شیء متجلی می سازد و نه به شکل کلیت آرمانی شده مجرد. مثلاً نمادپردازی در طنز شچدرین، علیرغم فقدان تشابه ظاهری با واقعیت، همواره حقیقت درونی یک پدیده، ماهیت و معنای مشخص آن را حفظ می کرد. اگرستانسیالیستها از نمادپردازی برای منسوب کردن کلیت و برتری فوق اجتماعی به یک پدیده و نتیجتاً در تیرگی قرار دادن شالوده تاریخی آن، استفاده می کنند. اینگونه ماست مالی کردن کرانه‌های مشخص اجتماعی یک پدیده از مشخصات آلبِر کامواست، و نثر خشک و آموزشی‌اش ضمن آنکه ظاهراً بافت بیرونی واقعیت را منتقل می کند، معنای عرفانی نسبتاً پوشیده‌ای به آن می دهد. این بدان سبب پیش آمده است که روش خیال‌بندی وی نه فقط بسیار غیر طبیعی و مجازی است - برعکس، بی نهایت روشن و تقریباً پیش پا افتاده است - بلکه نظرات آگزیستانسیالیستی‌اش نگذاشت که وی بتواند به شناخت درستی از تضادها و روندهای بنیادی زندگی دست یابد و امور جهان را در چشم انداز تاریخی‌شان ببیند.

اگر سارتر از واژه «تهوع» برای نشان دادن رابطه میان انسان و جامعه امروزی استفاده می کند و این مفهوم مجرد او را از میان ساختن حالت واقعی جامعه باز می دارد، در آثار کامونیزم مفهوم «پوچ» وظیفه مشابهی را انجام می دهد. بگفته کامو، تراژدی انسانی - تراژدی انسان «به طور کلی»، تراژدی «یک» - همان پوچی زندگی است. پوچی تراژدیک زندگی از اینجا سرچشمه نمی گیرد که انسان در برابر مرگ قرار گرفته است، بلکه از اینجاست که وی در میان انبوهی از آشفتنگیها، بی منطقی‌ها و بی عدالتیها به سر می برد. بر پوچی این اوضاع آگاه است و نمی تواند به روشنایی لازم برای گریختن از این حالت غیر منطقی امور دست یابد. انسان امیدی به دگرگون کردن پوچی زندگی ندارد و همین حق آزادی و حق طغیان علیه جزمهای اخلاقی را به وی می دهد. اگر پوسته فلسفی استدلال کامورا کنار بزنیم، بلافاصله می توانیم سرچشمه‌های اجتماعی متافیزیک پوچی و دفاعش از هرج و مرج فردی را ببینیم. کامو به عنوان فردی رادیکال با ارتجاع سیاسی و فاشیسم مخالف بود ولی به عنوان یک نویسنده و اندیشمند در اثر رویدادهای تاریخی عصر بزرگ و خشماگین ما، تضادها و مصایب بیشمار آن - انقلابها، جنگها، ترور فاشیستی، شکست طلبی طبقات حاکم - از لحاظ روحی در

هم کوبیده شده بود. او فقط برجسته برجسته و تاریک عصر جدید که اینهمه بدبختی برای مردم به بار آورده است آگاه بود، و حاضر به پذیرفتن این واقعیت نبود که نیروهای مثبت و خلاق عقل و ترقیات تاریخی می‌توانند ساخت جهانی را که ما در آن زندگی می‌کنیم تغییر دهند و تغییر می‌دهند. کامو با هرگونه اظهارنظری در باره آینده تکامل اجتماعی، بجز نظری که از حالت پوچی ناشی شود مخالف بود و مخصوصاً با آینده کمونیستی بشریت مخالفت می‌کرد. بدبینی ژرف جاری در آثارش از همین جا سرچشمه می‌گیرد. اگر در این آثار فراخوانی برای عمل وجود داشته باشد، بی‌ثمر مانده است زیرا او معتقد بود که فعالیت‌های انسان تماماً در حالت پوچی و به بیان دیگر در موقعیتی اجتماعی صورت می‌گیرند که دستخوش هیچگونه تغییری نمی‌شود. انسان با کامو، ضمن باقی ماندن در چارچوب هر آنچه از قبل وجود دارد، محکوم است که به کارهای بیهوده‌ای دست بزند، مانند کارهای **سیسوفوس**^{۱۱۶} در جهان زیرین که محکوم شده بود سنگ بزرگی را به بالای تپه‌ای ببرد و پس از برگشتن سنگ به جای نخستینش این کار را دوباره انجام دهد. کامو که قادر نیست به‌گونه روندهای واقعی زندگی پی ببرد، و مانند بسیاری از اگزیستانسیالیست‌ها تحلیل «روابط» گوناگون ترس، یأس، خصومت، وظیفه، مجرمیت، اطاعت و غیره را به جای پژوهش تحلیلی زندگی می‌نشانند، اعلام کرد: «نسل من می‌داند که جهان را تغییر نخواهد داد.» داستان بزرگ کامو به نام طاعون به اثبات بیهودگی تمام کوشش‌های انسان برای از میان برداشتن این گریز ناپذیری حالت پوچی اختصاص داده شده است.

شیوع طاعون در یکی از شهرهای الجزایر، در درجه نخست، نمادی از فاشیسم و یکه‌تازی سیاسی است که آزادی فردی را در هم می‌کوبد. شخصیتها — اعم از دکتر ریو، گراند منشی، تارو مددکار اجتماعی و دستیارانشان که می‌کوشند طاعون را مهار کنند، و کسانی که همدست طاعونند یا مردم بی‌اراده‌ای که مایل به مبارزه با آن نیستند — بازتابی از نیروها و احساسات سیاسی گوناگون مختص دوره مبارزه ضد فاشیستی‌اند. میان مسیر واقعی مبارزه با طاعون و رویدادهای واقعی این سالها نیز تشابهاتی وجود دارد. در همان حال، نمادپردازی مورد نظر، به مراتب پدیده‌تر از این است. طاعون، بلایی مرموز و ضد انسانی است که بشر در سراسر زندگی محکوم به رو یارویی با آن است، مجبور است برای دفاع از خودش در برابر آن دست به اقدام بزند، و این مستلزم به رسمیت شناختن دیگران است. کامو انگیزه‌های تاریخی مشخصی را که مردم را به مبارزه با بدیها هدایت می‌کنند یکسره نادیده می‌انگارد و بدی را

به صورت مجرد بررسی می کند. مثلاً انگیزه های مشخص مبارزه ضدفاشیستی در داستان او به صورتی متافیزیکی درمی آیند. بدی می آید و دوباره از میان می رود. مانند امواج دریا پیش می تازد و عقب می نشیند اما نابود شدنی نیست، زیرا با سیلهای آن در درون خود مردم وجود دارند. طاعون از میان می رود ولی نه کامو و نه قهرمانانش، معتقد نیستند که این بیماری برای همیشه از میان رفته باشد و نیروهایش یعنی نیروهای بدی اجتماعی، یک روزی شکستی قطعی بخورند.

در آثار کامو، مانند آثار اگزیستانسیالیستهای دیگر، رنالیسم بورژوازی معاصر، ناتوانایی اش را در برابر پیچیدگیهای واقعی زندگی و درک واقعیات و چشم اندازهای تکامل اجتماعی نشان می دهد. این گسستگی از تحلیل اجتماعی - و بزرگی عمده و تعیین کننده روش رنالیستی - نشان دادن متافیزیک نمادی به جای آن، از ویژگیهای بارز رنالیسم بورژوازی معاصر به شمار می روند.

بسیاری از نویسندگان بورژوازی، از زوال امکانات خلاقیت این روش آگاهند ولی می کوشند قدرت سابقش را نه به کمک ژرفتر کردن تحلیل اجتماعی بلکه به کمک آزمایشهایی در شکل - که فقط موجب تسریع زوال و فرو پاشی روش رنالیستی بورژوازی می شود - باز گردانند.

یکی از این گونه کوششها پیدایش مکتبی است به نام مکتب «داستان نو» که ماهیتاً از شاخه های فرعی اگزیستانسیالیسم است. اعضای این مکتب با نیروی هر چه بیشتر منکر وجود چنین رابطه ای می شوند زیرا اینان برخلاف اگزیستانسیالیستها به عقل ایمان دارند. اما این عقل، از حالت مجرد بیرون آورده نمی شود زیرا آنها فاصله زیادی تا پذیرفتن عقل تاریخی دارند یعنی فاصله شان با درک گرایشهای عینی روند تاریخ بسیار زیاد است. بدین ترتیب، دقیق تر آن است که اینان را جو بیاری در رودخانه اگزیستانسیالیستی بنامیم. اینان وسیعاً از مفاهیم اگزیستانسیالیستی، به ویژه مفاهیمی چون «نظر»، «شما» و مانند اینها بهره گیری می کنند. نقش «نظر» مخصوصاً در داستانهای راب گریه^{۱۱۷} به نامهای چشم چران^{۱۱۸} و حسادت^{۱۱۹}، که در آنها رویداد - جنایت در اولی و خیانت در دومی - نه به کمک صحنه وقوع داستان بلکه به کمک «نظر»ی جانبی و ارزیابی ذهنی آنچه رخ می دهد در برابر خواننده مجسم می شود. مفهوم «حضور» در نظر این نویسندگان اهمیتی یکسان دارد. همچنان که در داستان **تهوع** سارتر دیده می شود، اشیاء و مردم (که همانند اشیاء شده اند)، «حضور»شان را در این داستانها نشان می دهند و شخصیتها و جهاننگریهای بازیگران را سرکوب می کنند.

۲۳۶ تاریخ رئالیسم

نتیجه آنکه داستانهای راب گریه، مثلاً، به فهرست قیمتها یا حضور و غیاب شباهت دارد و از چاشنی نیمه کار آگاهی برخوردار است.

نویسندگان «داستان نو» معتقدند که جامعه جدید در جدایی رشدیابنده میان شکل و مضمون روابط انسانی، شکل و مضمون نهادهای اجتماعی و اخلاق، میان گفتار و کردار، به «عصر بدبینی» (عنوان داستانی از ناتالی ساروت^{۱۲۰}) گام نهاده است. جامعه، آن چیزی نیست که ظاهراً می نماید: تماماً دروغ و ساختگی است. این استنتاج، که رنگی انتقادی به آثار نویسندگان «داستان نو» می دهد بدان معنا است که اینان به پوسیدگی نظام اجتماعی بورژوازی پی برده اند، ولی به این علت نمی توان آنها را رئالیست انتقادی نامید زیرا آنها اصل بنیادی روش رئالیستی یعنی تجسم تپها را نفی می کنند. «شخصیتها»ی آنان از فردیت و شخصیت، یعنی شالوده ضرور برای تجسم عنصر تپیک برخوردار نیستند؛ بلکه صفرهای مطلق یا اشخاصی بی اهمیتند.

تجسم تپهای اجتماعی، شرط ضرور رئالیسم است. اما اعضای این مکتب، که تفکرشان آشکارا غیر تاریخی است، از تجسم تحلیلی روابط واقعی میان فرد و جامعه و میان مردم در درون جامعه دست برمی دارند و ضرورت «شخصیتها» را به عنوان مقوله ای هنری-شناختی در داستان، نفی می کنند. آنها روابط واقعی انسانی را نادیده می گیرند و به جای بررسی روابط اصیل اجتماعی، مانند اگزستانسیالیستها به بررسی جانشین این روابط می پردازند. بدین ترتیب، آنان توصیف اشیاء (راب گریه)، عواطف بی ارزش (ناتالی ساروت)، دگرگونیهای حالت روانی شخصیت در روند خودشناسی و خودیابی (بوتور^{۱۲۱}) را به جای تحلیل اجتماعی می نشانند. اینان همچون ناتورالیستها، روند زندگی را به عناصر ثابتی تجزیه می کنند و می کوشند با توسل به تقلید حرکت یعنی با تغییر دایمی زاویه دیدشان از صحنه عمل، جا به جا کردن رویدادها از لحاظ زمانی، استفاده از تک گوییهای بی پایان درونی برای بازآفرینی جریان آگاهی شخصیتهاشان و توسل مکرر به نمادپردازی، بر ماهیت ایستای جهان نگری خودشان پچیره شوند. اینان شیوه فنی کارشان را از جوینس پروست و کافکا می گیرند و از برخی روشهای فاکتور بهره می جویند. آثار اینان نمی تواند تضادهای واقعی زندگی معاصر را، به این دلیل ساده که شناخت محدودشان از ماهیت روابط انسانی امکان درک حرکت تاریخ را به ایشان نمی دهد، بنمایاند.

برای درک علت‌های بنیادی رویدادهای تاریخ باید شکل‌های واقعی روابط انسانی را شناخت و شناساند، نه روابط خیالی و گذرا. به بیان دیگر، جامعه را باید

رنالیسم در عصر حاضر ۲۴۷

واقع بینانه مطالعه کرد و تحلیل اجتماعی دقیقی از رویدادها و روابط درونی آن به عمل آورد و یافته‌ها و مشاهدات حاصل از این تحلیل را با حرکت عینی تاریخ مقایسه کرد تا بتوان مضمون واقع بینانه به کار ادبی داد.

رنالیست‌های بورژوازی، سریعاً توانایی خود را به پژوهش واقع بینانه جهان از دست می‌دهند، و نتیجتاً تصاویر زندگی در آثار آنان فقط تشابه تقریبی بسیار گنگی با واقعیت پیدا می‌کند. رنالیسم بورژوازی نشان می‌دهد که نمی‌تواند جهان امروزی را به شیوه‌ای ترکیبی ادراک و مجسم کند زیرا مضمون روابط اجتماعی امروز را نمی‌بیند. ادبیات رنالیستی بر شالوده ایده‌نولوژیک غیر بورژوازی، این روابط را در جریان حرکت و تکاملشان تحلیل و مجسم می‌کند.

مطالعه روابط اجتماعی، از وظایف ایده‌نولوژیک و هنری ادبیاتی است که فهمیدن و شناختن زندگی را هدف خود می‌داند. ادبیات رنالیستی با مطالعه این روابط در جریان حرکت و تکاملشان و مربوط کردن (نه یکی پنداشتن) آنها با نظامی که شرط پیدایش این یا آن شکل روابط انسانی بوده است، توانسته است و ویژگیهای مختص جامعه، و ویژگیهای بالفعل یک ساخت اجتماعی و تغییراتی را که در آن به وقوع پیوسته‌اند، در حال وقوع‌اند یا احتمالاً به وقوع خواهند پیوست، نشان دهد. رنالیسم از مطالعه روابط انسانی به عنوان وسیله‌ای برای شناختن و مجسم کردن جامعه بهره می‌گیرد. در همان حال، پژوهش ژرف در جامعه، ستیزها و تضادهایش، کلید شناخت خود انسان با تمام پیچیدگیهای موجود در تجلیات شخصی و اجتماعی است.

مطالعه همه جانبه پیوندها و روابط اجتماعی در ادبیات، همواره در درجه اول اهمیت بوده است و بزرگترین دستاوردهای ادبی گذشته، تماماً بر تجسم روابط میان انسان و جامعه مبتنی بوده‌اند. امروزه، در شرایط تاریخی معاصر، چنین مطالعه‌ای، اهمیت خاصی پیدا کرده است، زیرا همین مطالعه است که امکان مشاهده، درک و تجسم شرایط عینی پایان دهنده به حالت بیگانگی انسان را به ادبیات می‌دهد - یعنی در شرایط عینی کنونی، استقرار روابطی تدارک و تحقق می‌یابد که به عمر تضاد ناهمساز میان فرد و جامعه پایان خواهد داد، میانشان هماهنگی برقرار خواهد ساخت و فرصت لازم را برای رشد و کمال تواناییها و امکانات بالقوه فرد فراهم خواهد آورد.

بنیان علمی پیدایش چنین روابطی به دنبال پیروزی انقلاب اکتبر و ساختمان جامعه سوسیالیستی در اتحاد شوروی، نهاده شد. اما دنیای بورژوازی نیز به نقطه‌ای رسیده است که در آن، به گفته لنین، سرمایه‌داری انحصاری دولتی به معنای تدارک مادی کامل برای سوسیالیسم است. بحران عمومی سرمایه‌داری، تغییراتی بنیادی در عرصه معنوی و زندگی فکری بشر پدید آورده است. امروزه ما شاهد استقرار خودآگاهی انسانی جدیدی

هستیم، که از توهمات و گرایشهای مولود جامعه کهنه مبرا است، ماهیت و خصیلتی کمونیستی دارد و با انتقاد مصممانه و ارزیابی دوباره تمام نظرات اجتماعی زاینده نظام سرمایه داری همراه است.

دگرگون شدن جهان، واقعیت روزگار ما است و بدین لحاظ، بر شعور بورژوازی نیز پوشیده نیست. مدافعان نظام محتضر سرمایه داری به هر اقدامی دست می زنند تا ارکان روابط مبتنی بر مالکیت خصوصی را در برابر امواج توفنده و تهدید کننده تحولات تاریخی حفظ کنند. در حالی که بخش تجاوز کار و نادان بورژوازی تمام امیدش را به زور و سلاحهای حرارتی- هسته ای برای از حرکت بازداشتن تاریخ بسته است، تئورسینهای بورژوازی و اصلاح طلبان اجتماعی، اجتناب ناپذیری تحولات تاریخی را می پذیرند و در جستجوی راهها و وسایلی برای محدود کردن روند تحولات اجتماعی به چارچوب نظام روابط اجتماعی موجود و ابدی کردن نظام سرمایه داری هستند. علت پیدایش فرمولهای بیشمار در باره اصلاحات اجتماعی و اعلام برنامه های تجدید سازمان تشکیلاتی مانند سیاست «مرزهای نو» از سوی جان کندی رئیس جمهور فقید آمریکا و نظریه «جامعه بزرگ» که توسط لیندون جانسون رئیس جمهور پیشین آمریکا پیشنهاد شد همین بود. کوششهایی که در جهت پذیرش نسبی برنامه ریزی برای اقتصاد سرمایه داری در دوران ژنرال دوگل به عمل می آمد و نظرات امروزی درباره تکنوکراسی، ملی کردن بخشی از فعالیتهای اقتصادی و غیره نیز از همین جا سرچشمه می گیرد.

برخی از اندیشمندان مشتاق- مانند هربرت جورج ولز در آثاری چون ققنوس^{۱۲۲} و نمی توانی زیاد مواظب باشی^{۱۲۳} - اصرار کرده بودند که انقلاب همگانی جهانی، پیش از این به وقوع پیوسته است و علوم و ارتباطات و رسانه های همگانی و وسایل حمل و نقل معاصر، بشریت را به خانواده جهانی بزرگی تبدیل کرده اند. البته مسایل بسیار کمی برای بررسی باقی مانده بود- مانند برانداختن اختلافات طبقاتی و ملی، علتهای جنگ، نابرابری اجتماعی و مانند آن - اما ولز معتقد بود که تشکیلات تکنوکراتیک به سادگی خواهد توانست به این مسایل جزئی رسیدگی کند. ایده ثولوگهای واقع بین تر بورژوازی بزرگ، به «سرمایه داری مردم» امید بسته اند و می کوشند با تلقین عادات مالکیت خصوصی به کارگران و تبدیلتان به «شرکای» وسایل تولید، سهامداران و شرکت کنندگان در تقسیم سود سهام، آگاهی طبقاتی پرولتاریا را به فساد بکشانند. طبیعتاً سهم و نقش سهامداران کوچک که در بخش تولیدی کار می کنند بسیار جزئی است و تأثیر در جریان تولید ندارد. لیکن تئوری «سرمایه داری مردم» به این توهم دامن

می زند که گویا تضاد طبقاتی در جامعه سرمایه داری معاصر تدریجاً از میان می رود و سوسیالیسم را می توان به نظام سرمایه داری پیوند زد.

در به اصطلاح «روابط عمومی» نیز عملاً نظرات مشابهی ترویج می شود و هدف، محو کردن تضادهایی است که در گُسر نهایی سرمایه داری میان کارگران و سرمایه داران به وجود می آید. زمانی که خود کار شدن تولید تدریجاً تغییری بنیادی در ساخت شغلی طبقه کارگر ایجاد می کند، زمانی که نظام جدید سازمان دهی تولید به تعداد بیشتری از کارگران ماهر نیاز دارد و مبارزه شدید اعتصابی زحمتکشان، کارفرمایان را به دادن پاره ای امتیازات واداشته است — از نظریه «روابط عمومی» استفاده می شود تا کارگران شخصاً به موفقیت تولید علاقه پیدا کنند. می گویند در این حالت کارگری که هدفهای تولید را می فهمد، کارگری که با رفتار مؤدبانه ای مواجه می شود، زمینه ای برای تضاد پیدا کردن با کارفرمایان نخواهد داشت، نتیجتاً روابط میان کارفرمایان و کارگران را می توان نه بر خصومت و دشمنی بلکه بر امتیازات متقابل منطقی و نوعی همزیستی ایده نولوژیک استوار ساخت.

اما پشتیبانان این نظام، دقیقاً این واقعیت ساده ولی انکارناپذیر را پنهان می کنند که کارگر هر قدر هم خوب هدفها و وظایف تولید را بفهمد، آلت استثمار و سرچشمه سود کارفرما خواهد بود. نظریه «روابط عمومی»، تضاد میان کار و سرمایه را ماست مالی می کند ولی در تلاش برای جلوگیری از تشدید مبارزه طبقاتی به گُرد تمام کوششهایی که برای کاستن از تضادهای اجتماعی جامعه بورژوایی معاصر به عمل می آید نیز نمی رسد.

گالبرایت^{۱۲۴} جامعه شناس آمریکایی نیز با نظریه ای که در آن نقش حکم و تنظیم کننده منافع آشتی ناپذیر انحصارات و طبقه کارگر در کتاب سرمایه داری آمریکا: مفهوم قدرت خنثی کننده^{۱۲۵} — که بیشتر باب طبع محافل بازرگانی بود — برای دولت سرمایه داری قائل شده است، به دنبال همین هدف بیهوده می رود. پیتیریم سورو کین^{۱۲۶} نیز با تشریح نظریه «جامعه یکپارچه» خود — بر پایه فرض تماماً غیر تاریخی امکان ادغام ایده نولوژیک و اقتصادی سرمایه داری و سوسیالیسم به منظور ایجاد نظام اجتماعی آینده و «یکپارچه کننده» و یژگیهای دو نظام که در حالت ستیز و رقابت با یکدیگر به سر می برند — همین هدف را دنبال می کرد.

این گونه تئوریهها سرچشمه های مختلفی دارند: برخی، از توهمات و امیدهای بی پایه به «فریفتن» منطق تاریخ، متوقف ساختن حرکت برگشت ناپذیر عینی و گذار آن

124. Galbraith 125. *American Capitalism. 'The Concept of Countervailing Power* 126. Pitirim Sorokin

از روابط سرمایه‌داری به سوسیالیستی سرچشمه می‌گیرند. برخی دیگر، نشانهٔ کوشش عوام فریبانهٔ آشکاری برای تحریف واقعیت و فریب دادن توده‌های مردم، تلقین نظرات و عادات بیگانه با وجودشان به آنها است. اما سرچشمهٔ تئوریهای مزبور هر چه باشد، همواره باز گویندهٔ این واقعیتند که اندیشهٔ بورژوازی معاصر نمی‌تواند کل تضادهای جهان امروز را جذب و چشم‌اندازهای ستیز تاریخی میان نظام محض سرمایه‌داری و نظام سوسیالیستی را - که پیوسته محکمتر می‌شود - به درستی ارزیابی کند.

فقط کمونیسم علمی یعنی لنینیسم ثابت کرده است که می‌تواند گستردگی و پیچیدگی واقعی روند تاریخی گذار از یک نظام اجتماعی به نظام پیشروندهٔ دیگر را تعریف و تحلیل کند. علاوه، کمونیسم علمی، به خودی خود، نیروی بزرگی است که جهان امروز را دگرگون می‌سازد. سراسر زندگی معنوی بشر امروز، از این نیروی بزرگ متأثر است. کلید درک معنا، ماهیت و ویژگیهای خاص عصر جدید، شناخت ستیزها و تضادهای آن، تعیین گرایشها، جهت و هدف اصلی روند تاریخ را نیز همین نیرو به ما می‌دهد. شالودهٔ ایده‌ئولوژیک ادبیات جدید عصر ما یعنی رئالیسم سوسیالیستی نیز که نمایندهٔ مرحله‌ای کیفیتاً نو در تکامل روش رئالیستی به‌شمار می‌رود، همین نیرو است.

اما کمونیسم علمی که یک تئوری عام فلسفی است فقط اصول ایده‌ئولوژیک کلی را در اختیار ادبیات قرار می‌دهد، و کار بست آن در واقعیت و جریان زندگی با تمام تغییرات و ستیزهای درونی اش، در هر مورد خاص، مشاهده و تحقیق دربارهٔ ویژگیهای تازه‌ای که در رود پیوستهٔ تکامل زندگی پیش می‌آیند، و جمع‌بندی هر آنچه به کمک تفکر تخیل‌گونه درک شده است، کار نوینده است. این گونه جمع‌بندی، همیشه فعالیت تقسیم‌ناپذیر و آفریننده است که در آن، میان شناخت و بیان، جدایی نیست. این کار، به هیچ وجه، کار بست مکانیکی مفاهیم جامعه‌شناسی در یک پدیده زندهٔ جدید خاص و خود و یژه نیست. توانایی مشاهدهٔ روابط ژرف میان خواستها، احساسها، آرزوها و علایق انسان و عوامل اجتماعی و بنیادین دنیای درونی انسان، توانایی مشاهدهٔ زندگی از دیدگاه سوسیالیستی و انقلابی، فقط زمانی امکان دارد که نگرش سوسیالیستی نوینده بر تجربهٔ شخصی خودش مبتنی شده باشد.

روش خلاق ادبیات جدید، که پیدایش روابط جدید میان مردم در جهان امروز را به‌عنوان روند تاریخیاً مشروط و اجتناب‌ناپذیر جایگزینی پایانی نظامهای ماهیتاً متفاوت اجتماعی بررسی و مجسم می‌کند تابع همین نگرش سوسیالیستی است. بدین ترتیب، تاریخ‌گرایی آگاهانه، و یژگی اصلی، تعیین‌کننده و شرط ضروری رئالیسم سوسیالیستی و روش خلاق آن است.

تمام نویسندگان بزرگ زمان ما که تماس شان با واقعیت را از دست نداده‌اند و به گوشهٔ برج عاج پناه نبرده‌اند و کورکورانه به خدمت آن هنری درنیامده‌اند که توجهی به نیازهای جهان ندارد، اجتناب ناپذیری گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم را دریافته‌اند. آکساندر بلوک^{۱۲۷} شاعر، در اوایل انقلاب اکتبر نوشت: «هنرمند باید دریابد که روسیهٔ پیشین، رفته است و هرگز باز نمی‌گردد. اروپای پیشین، رفته است و هرگز باز نمی‌گردد... جهان به دوران تازه‌ای گام نهاده است. آن تمدن، آن دولت‌مداری، آن دین — همگی مرده‌اند. ممکن است دوباره باز گردند و زندگی کنند، اما وجودشان را از دست داده‌اند...»^{۱۲۸}

این معنا که جهان کهن تدریجاً وجود تاریخی اش را از دست می‌دهد، به شعور و آثار نویسندگان کشورهای دیگر نیز راه یافته است. در نخستین سالهای دههٔ سوم سدهٔ کنونی، وقتی بسیاری از سیاستمداران و بزرگان فرهنگ، در مقایسه با روزگار ما، هنوز تصور روشنی از مضمون انقلاب اکتبر به دست نیاورده بودند، توماس مان با شجاعت و صراحت اعلام کرد: «ما همه احساس می‌کنیم و می‌دانیم که موج نیرومندی اروپا را درمی‌نوردد، موجی که با عنوان انقلاب جهانی شناخته می‌شود و تغییری بنیادی در شیوهٔ زندگی ما است، و از هر وسیله‌ای — اخلاقی، علمی، اقتصادی، سیاسی، فنی و هنری — برای تحقق آن استفاده می‌شود؛ این تغییر با چنان سرعتی پیش می‌رود که فرزندان ما، چه پیش از جنگ زاده شده باشند چه پس از جنگ، اصولاً در دنیایی به کلی متفاوت زندگی می‌کنند که در آن کم‌تر اثری از نظام کهنهٔ ما دیده می‌شود. انکار این تغییر، در حکم انکار زندگی و تکامل است؛ اصرار بر محافظه‌کاری در برابر آن، در حکم آن است که آدمی خودش را داوطلبانه از مسیر زندگی و تکامل بیرون بیندازد.»^{۱۲۹}

تسودور درایزر نیز نظرات مشابهی را بیان کرده است: «گام نهادن روسیه در راه سوسیالیسم، نابرابری اجتماعی موجود در آمریکا را با نور خیره‌کننده‌ای روشن کرد به طوری که در کنار کتابهایی که تنها هدفشان منحرف ساختن بسیار ماهرانهٔ خواننده از پرداختن به مسایل اجتماعی است، ناگزیر کتابهای دیگری ظاهر شدند که لزوم تغییر در نظام اجتماعی را نشان می‌دادند.»^{۱۳۰}

127. Alexander Blok 128. ¹ A. Blok, *Collected Works*, Moscow 1962, Vol. 6, p. 59. (in Russ.). 129. Thomas Mann. *Zwei Festreden*, Leipzig, S. 35-36. 130. L'Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture. Conférence extraordinaire tenue à Paris le 25 juillet 1938, Paris, 1938, p. 18.

این نوع آگاهی که پس از پیروزی انقلاب اکتبر وسیعاً گسترش یافت، احتمالاً نمی‌توانست منفعل بماند. غالباً گروهی از نویسندگان دموکرات اندیش متعلق به فلان جنبش، آن را به عنوان نقطه حرکت‌شان از تاریخ‌گرایی خودانگیخته، یعنی درک شهودی ضرورت تغییر اجتماعی به سوی تاریخ‌گرایی آگاهانه برمی‌گزیدند، که این به تحولی بنیادی در روش رئالیستی می‌انجامید. این گونه تغییر و تحولات در روش هنرشناختی، اجتناب‌ناپذیرند: جزو لاینفک ماهیت رئالیسم اندو به قدرت‌رشد آن گواهی می‌دهند، زیرا روش عبارت است از مجموعه اصول شناخت ایده‌نولوژیک و استتیک زندگی و بیان آن به شکل صورتهای ذهنی، اصولی که در جریان تاریخی شکل می‌گیرند و در عمل خلاقانه غنی‌تر می‌شوند. اگر شالوده تاریخی یک روش تغییر کند، در اینصورت، خود روش نیز الزاماً تغییر خواهد کرد. اینکه می‌بینیم سبزه‌های بزرگ اجتماعی روزگار ما به کاملترین شکل ممکن در آثار نویسندگان بازتاب یافته‌اند که روش رئالیستی را به کار می‌گیرند پدیده‌ای طبیعی است زیرا این روش، بیشترین امکانات لازم برای تجسم تاریخی، جامع و ترکیبی زندگی و جامعه، انسان و روابطش با جامعه را در اختیار نویسنده می‌گذارد.

روش خلاق جدید به نویسنده کمک کرد تا خودش را از توهمات و کج‌فهمی‌های مربوط به زندگی و جامعه برهاند، زیرا او ضمن مجسم ساختن زندگی همچون روند تکامل و شکل‌گیری، با تضادهایی که بر سرنوشت و منافع میلیونها و میلیونها انسان تأثیر می‌گذارند، می‌تواند به دستاوردهای اندیشه مترقی اجتماعی — که در دگرگون‌سازی جهان به کار بسته می‌شود — متوسل شود و مردم را در بازسازی روابط اجتماعی یاری دهد. این نیز طبیعی است زیرا پیشرفت معنوی بشر را نمی‌توان تا حد انباشت اطلاعات و یافته‌های جدید در باره جهان تقلیل داد، بلکه این پیشرفت، ماهیتاً به معنای تشکیل مفاهیمی در ذهن انسان در باره کائنات، جامعه و خود انسان است که بر حقیقت منطبق‌اند و صرفاً حاصل خیال‌پردازی، آفرینش تصویری حقیقی از واقعیت — به‌طور اعم و اخص — به کمک عقل انسان نیستند.

این گونه تکامل در جهت شناخت هر چه کاملتر مضمون عینی زندگی، به تمام شکل‌های فعالیت خلاق انسان تعلق دارد: علم، که قوانین گوناگون پدیده‌های طبیعی را مطالعه می‌کند؛ تفکر اجتماعی، که بشریت را در پرتو کمونیزم علمی به شناخت قوانین و گرایشهای تکامل تاریخی، همچنین هنرها، مجهز کرده است. طبیعتاً، تکامل در ادبیات، هرگز شکلی ساده ندارد. بلکه وقتی گفتنی‌ها گفته شد و کارهای ضرور انجام گرفت، آدمی چاره‌ای جز پذیرفتن این واقعیت ندارد که ادبیات در عصر ما پیشرفت کرده و غنی‌تر شده است. این فهمیدنی است زیرا ادبیات، سرچشمه لذت هنری، وسیله بیان

رنالیسم در عصر حاضر ۲۴۳

و ارضای نیازهای هنری انسان است و در همان حال وقایع نگار بزرگ زندگی و نوعی حافظه دستجمعی بزرگ و انباشتگاه احساسها، اندیشه‌ها و امیدهای نوع بشر است. ادبیات اصلاح می‌یابد و غنی‌تر می‌شود زیرا توانایی استتیک - عاطفی انسان نیز اصلاح می‌یابد و غنی‌تر می‌شود.

شرایط جدید تاریخی، و تحولات و تغییرات توفان‌آسایی که سراسر جهان را دربر گرفته‌اند، رنالیسم سوسیالیستی را پدید آورده‌اند. پیدایش رنالیسم سوسیالیستی، پاسخی به خواسته‌های ژرف و حیاتی تاریخ بود. بدین ترتیب، انقلابی که رنالیسم سوسیالیستی در ادبیات و هنر ایجاد کرد، چیزی بیش از انقلاب صرف در زیبایی‌شناسی بود؛ این انقلاب بر جنبه‌های بنیادی، ماهوی و تعیین‌کننده هنرها به‌عنوان شکل مستقلی از فعالیت معنوی بشر تأثیر گذاشت. مضمون انقلابی که هنر سوسیالیستی ایجاد کرد عبارت بود از حل تضادهایی که در هنر و ادبیات ماقبل سوسیالیستی بررسی شده بودند و لاینحل پنداشته می‌شدند، و تأیید و تجسم روابط جدید سوسیالیستی میان مردم، میان فرد و جامعه. بدینسان، تازگی روش خلاق جدید را نمی‌توان به ویژگیهای هنری یا آثاری که براساس آن آفریده می‌شوند خلاصه کرد. رنالیسم سوسیالیستی متضمن وحدت طبیعی و غیر مکانیکی اصول ایده‌نوژیک و استتیک است، به طوری که می‌توان گفت این رنالیسم نه یک نوآوری ساده هنری بلکه نوع مستقلی از تفکر هنری است. این وحدت اصول ایده‌نوژیک و استتیک در ادبیات و هنر رنالیست سوسیالیستی، از وحدت نظام عقاید بنیادی روش جدید و از تفکر تاریخی آگاهانه نویسندگان پیرو اصول ایده‌نوژیک - استتیک آن سرچشمه می‌گیرد.

اگر خواسته‌های معنوی رنالیستهای انتقادی غالباً آنها را به سوی مشاهده و بازتاب هر چند بی‌نهایت غیر مستقیم احساسها، نظرات، امیدها و اعتراض خودانگیخته توده‌های دموکراتیک مردمی هدایت می‌کرد که زیرستم برخاسته از روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی دست و پا می‌زدند، نویسنده رنالیست سوسیالیستی، مستقیماً و علناً منافع بنیادی و تاریخی مترقیانه توده‌ها را بیان می‌کند و به دفاع از آنها برمی‌خیزد. پیدایش و استقرار ادبیات رنالیست سوسیالیستی، با ویژگی تعیین‌کننده تاریخی سده بیستم - بالا گرفتن نقش توده‌های مردم یعنی نیرویی که پایه تمام تحولات بزرگ اجتماعی روزگار ما است - پیوندی حیاتی دارد.

بدینسان رنالیسم سوسیالیستی، هنر توده‌های مردمی است که خود را از استثمار می‌رهانند یا دست‌اندرکار رهانیدن خویش و پرداختن به فعالیت آگاهانه تاریخی هستند. رنالیسم سوسیالیستی به توده‌های مردم تعلق دارد زیرا از روحی انقلابی برخوردار است، زیرا معتقد است که تکامل تاریخی، ضرورتاً به پیدایش جامعه هماهنگ و

بی طبقه کمونیسم منجر خواهد شد. رئالیسم سوسیالیستی از این آرمان اجتماعی-سیاسی، مفهوم مورد تأیید خودش را از انسان، که کاملاً بر ماهیت بشردوستانه سوسیالیسم منطبق است، مشتق می کند. این اصل به کاملترین و روشن ترین شکل خود در ادبیات شوروی - بالغ ترین و تکامل یافته ترین محصول رئالیسم سوسیالیستی - متجلی شده و تحقق یافته است.

مارکس گفته است که انسان در جامعه طبقاتی، موجودی دوگانه است: او در آن واحد موجودی اجتماعی و موجودی خصوصی و انسانی خصوصی است که منافع و خواستههایش بر منافع جامعه منطبق نیست بلکه در نقطه مقابل آن قرار دارد. او نوشت: «هر جا که دولت سیاسی به شکل حقیقتاً تکامل یافته خویش دست یافته است، انسان نه فقط در افکار خویش، در شعور خویش، بلکه در زندگی و در واقعیت، یک زندگی دوگانه آسمانی و زمینی دارد، زندگی در یک اجتماع سیاسی که در آن خودش را به عنوان موجودی اجتماعی باز می شناسد، و زندگی در جامعه ای مدنی که در آن به عنوان شخصی خصوصی عمل می کند و دیگران را وسیله می پندارد، و خودش را تا حد یک وسیله پایین می آورد و باز بچه نیروهای بیگانه می شود.»^{۱۳۱}

این تضاد میان فرد و جامعه با گیرایی و رسانندگی هنری چشمگیری در آثار رئالیستهای انتقادی مجسم می شد. ادبیات رئالیست سوسیالیستی با روند اجتماعی متفاوتی سر و کار داشته است - بر افتادن فاصله میان جنبه های شخصی و اجتماعی انسان، میان منافع شخصی فرد خودش و منافع جامعه به طور کلی یا مردم به طور کلی، در جریان کار عملی پی ریزی جامعه بی طبقه سوسیالیستی. مضمون اصلی رئالیسم انتقادی، تجسم اختلاف میان خواستها و آرزوهای فرد و تضادهای اجتماعی پیرامون وی بود، که غالباً به سقوط اخلاقی یا مرگ جسمانی اش می انجامید. رئالیسم سوسیالیستی، همواره دست اندرکار باز تاباندن روند آفرینش شرایط هر چه مطلوب تر برای تکامل فرد بوده است، زیرا هدف اصلی کمونیسم تأمین رفاه هر شخص است.

نیروی محرک رویدادها در ادبیات رئالیست انتقادی، انسان در جریان مبارزه برای ادامه زندگی، مقام و آرمانهای انسان بود. در رئالیسم سوسیالیستی، نخستین بار در تاریخ، توده ها به عنوان نیروی پدید آورنده رویدادها وارد میدان شدند. در نخستین روزهای پیدایش ادبیات شوروی، وقتی هنر جدید شوروی و شیوه هنری جدید در حال تکوین و تکامل بود اقدام انقلابی و جنبش توده های مردم، مضامین اصلی این ادبیات را تشکیل می دادند. قهرمانان داستانهای سیلاب آهن^{۱۳۲} اثر سرافیموویچ^{۱۳۳}،

131. K. Marx, F. Engels, Werke, Bd. 1, S. 354-55.

132. *The Iron Flood*

133. Serafimovich

شکست^{۱۳۴} اثر فادایف^{۱۳۵} و دن آرام^{۱۳۶} اثر شولوخوف^{۱۳۷}، فقط نمایندگان منفرد توده‌های رزمنده مردم نبودند: قهرمانان این آثار، خود مردم و توده‌هایی انقلابی بودند که به دفاع از آرمانهای جدید اجتماعی و روابط جدید برمی‌خیزند. نخستین بار در تاریخ ادبیات جهان، توده‌های مردم نه به‌عنوان عنصری منفعل در حاشیه رویدادها — که فرد تک افتاده نیز در چارچوب آن عمل می‌کند — بلکه به‌عنوان نیروی مستقل و دارای اراده‌ای واحد و یکپارچه متشکل از اراده‌های جداگانه و دارای نفع مشترکی یگانه، نیرویی که در جریان فعالیت انقلابی به سطح بالاتری از خودآگاهی می‌رسد، مجسم شدند.

قهرمان واقعی داستان سیلاب آهن، ستون ارتش در شبه‌جزیره تامان به فرماندهی کوژوخ است — عده‌ای از افراد بی‌سازمان، نامنظم و بی‌انضباط، که تدریجاً در جریان مبارزه‌ای سرسختانه به گروهی منسجم تبدیل شدند و از اراده و آرمانی مشترک الهام گرفتند. آنها در حالی که از گرسنگی، تشنگی و گرمای سوزان رنج می‌برند در هوای خفه‌کننده، از میان کوه‌های پوشیده از انبوه خاربوته و دریایی که امواجش به صخره‌های ساحل می‌کوبند به سوی فریادهای گوشخراش و پیوسته خوشی و اندوه، درد، رنج و یأس، به سوی غرغزه‌چرخهای ارابه‌ها و شیشه‌اسبان از پای افتاده، گریه‌کودکان و ناله‌زنان، پیش می‌روند و در سر هر گذرگاهی، با به‌غرش درآوردن مسلسلها و توپهای صحرایی، توفانی به پا می‌کنند و دسته‌های پشتیبان قزاقها را فرار می‌دهند و بر هنگهای گارد سفید غلبه می‌کنند. سرافیموویچ با وفاداری صادقانه به حقیقت تاریخی کوچکترین نوسان در احساسهای قهرمان دستجمعی‌اش، بالا رفتن و فروکش کردن نیروهای این قهرمان، تغییرات روانی پیچیده‌ای که در آن به وقوع می‌پیوندد، پیدایش و تقویت خودآگاهی نوین سوسیالیستی را که در چیره شدنش بر عادات و تعصباتی باقی مانده از چندین سده به آن کمک می‌کند، مطالعه و مجسم می‌کند. این، از ویژگیهای روش جدید است. این خودآگاهی جدید که زاینده مبارزه اجتماعی است، شرکت‌کنندگان متعلق به توده‌های مردم در نبرد تامان — دهقانان فقیر، کارگران روزمزد، تازه‌واردان از مناطق غیر قزاق‌نشین — را از نظرات و توهمات که جامعه گذشته به ایشان القاء کرده بود می‌رهاند. خودآگاهی جدید، پیامد هدف و مقصود بزرگی است که در برابرشان قد برافراشت، و آن مسأله آزاد شدن از تمامی قیود گذشته و قیود جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی بود. آنها امکان یک زندگی جدید و عادلانه‌تر را که بر منافع و

134. *The Rout*

135. *Fadeyev*

136. *And Quiet Flows the Don*

137. *Sholokhov*

نیازهای توده‌های مردم منطبق است به واقعیت تبدیل می‌کنند. آنها تاریخ را با دستهای خودشان می‌سازند و شناخت تدریجی این حقیقت بی‌چون و چرا به آنان امکان می‌دهد که معیار کیفیتاً تازه‌ای برای ارزیابی گذشته و دیدن سرچشمه‌های ظلمی که همواره در طول زندگی سابقشان بر آنها می‌رفت بیافرینند و بی‌هیچ قید و شرطی، چشم انداز زندگی تازه و شایسته انسان را که پیروزی قدرت شوروی برایشان به ارمغان آورده است، به‌عنوان یگانه چشم انداز ممکن بپذیرند. آنها تا حد فعالیت آگاهانه و خلاق تاریخی ارتقاء می‌یابند و تاریخ، هاله اسراری را که شعور بورژوازی و ایده‌نولوژی بورژوازی به آن منسوب می‌کنند از دست می‌دهد و با شکل مشخص عملی خودش در نظر آنان ظاهر می‌شود. طبیعی است که آنان باز نمی‌توانند خودآگاهی‌شان را آزادانه و به‌روشنی بیان کنند زیرا بار گذشته—جهل و بی‌سوادی همچنان بر دوش آنان سنگینی می‌کند. اما آنان امکان شناخت و دگرگون‌سازی زندگی و مسیر زیربنای آن را دیده‌اند و این تضمینی و پایه‌ای است برای رشد معنوی هر چه بیشتر توده‌های مردم و دستیابی اجتناب‌ناپذیر ایشان به قله‌های فرهنگ جهان.

فقط نویسنده مجهز به جهان‌نگری سوسیالیستی، که دست‌اندرکار تجسم زندگی و مبارزه توده‌های مردم است و روش رئالیسم سوسیالیستی را راهنمای خود قرار داده است، می‌تواند توده‌ها را به این شکل ببیند. گذشته از سیلاب آهن، مردم، قهرمان بسیاری داستانهای دیگر نیز بوده‌اند. قهرمان واقعی داستان شکست نه ملتینسا است نه موروزکا، و نه حتی لوین سون، بلکه واحدی است که همگی به آن تعلق دارند و با سرنوشت، خطرهای، امیدها و یأسهای مشترکی مواجه‌اند. تجسم مردم به‌عنوان نیروی اصلی تاریخ، و ویژگی مشخص‌کننده ادبیات رئالیست سوسیالیستی به‌طور کلی است، که در نخستین مراحل رشد روش جدید به‌روشنی دیده شد. به همین طریق، قهرمان داستان آتش^{۱۳۸} اثر باربوس^{۱۳۹} نه فلان سرباز خاص جنگ اول جهانی بلکه گروه کاملی از سربازان است. اشتفن تسوایگ^{۱۴۰}، نویسنده‌ای که در مجرای رئالیسم انتقادی تکامل یافته بود، این نومایگی آثاری را که برطبق روش جدید آفریده می‌شدند، با تیزهوشی فوق‌العاده‌ای دید. او درباره داستان باربوس گفت: «باربوس به‌جای دوروش تجسمی که تا آن زمان در ادبیات رواج داشتند—ذهنی و عینی—روش سوم یعنی روش دستجمعی را برگزید... باربوس، خود نظاره‌گر و درک‌کننده را ده برابر کرد به‌طوری که این خود یگانگی تازه‌ای به دست آورد: او نه به‌نام یک فرد بلکه به‌نام هفته هم‌زمی سخن می‌گوید که پس از صد هفته عذاب مشترک در کوره جنگ به‌صورت یک کل واحد با هم جوش

خورده‌اند... او که در یک اجتماع برادرانه جل شده است، دیگر چیزی رابه تنهایی و شخصاً نمی بیند بلکه هر آنچه احساس می کند، به احساس هفده روح درمی آید.»^{۱۴۱}

تجسم افراد چه در داستان آتش اثر بار بوس و چه در داستان سیلاب آهن اثر سرافیموویچ، پس از وظیفه اصلی - تجسم گروه و توده‌ها - قرار دارد. انطباق کامل دنیای درونی تک تک شخصیتها در این آثار حماسی با قهرمان دستجمعی یعنی مردم، توده‌ها، مردم تشکیل دهنده گروه که موضوع تجسم است، از همین جا سرچشمه می گیرد. نبود مانع میان چند شخصیت منفرد که در داستان ظاهر می شوند و شخصیتهای دیگر - اعم از شخصیتهای تصادفی و شخصیتهای تشکیل دهنده گروهی که چهره اش مجسم می شود - از همین جا سرچشمه می گیرد. یگراست بودن روابط و پیوندهای میان شخصیتهای و محیطی که اینان در آن حرکت و فعالیت می کنند نیز از همین جا سرچشمه می گیرد. کوژوخ رهبر و فرمانده ستون تامان، چندان تفاوتی با مردانی که در نبرد فرماندهی و به سوی زندگی جدید هدایت شان می کند ندارد. او می داند که آنان دقیقاً چگونه می اندیشند و احساس می کنند، همچنان که آنها او را جزئی از خودشان - حتی جزء بهتری از طبیعت خودشان - می دانند، زیرا کوژوخ به هیچ وجه در گروهی که رهبری می کند حل نشده است بلکه نماینده مرحله بالا تری از آگاهی اجتماعی، سیاسی و تشکیلاتی است.

تمام اعضای راهپیمایی، روابط کاملاً روشنی با گروه خودشان دارند. اینکه روابط مزبور در داستانهای سرافیموویچ، بار بوس و دیگران به شکلی کلی مجسم می شوند و تکه تکه یا از هم متمایز نشده اند نباید بدین معنا تلقی شود که تجسم گروه، جای تحلیل فرد را می گیرد یا آن را در خود غرق می کند. در ادبیات رنالیست سوسیالیستی، تجسم زندگی، گروه و زندگی توده‌ها، در واقع، دوشادوش پژوهش دقیق درباره شکل‌هایی از روابط اجتماعی که فرد و جامعه را در شرایطی کیفیاً متفاوت با شرایط جامعه بورژوایی به هم پیوند می دهد، پیش می رود. بدین ترتیب توانایی نویسندگان رنالیست سوسیالیستی به مشاهده و تجسم توده‌ها به عنوان نیروی محرک تغییرات اجتماعی و عامل سازنده تاریخ بدین معناست که توده‌ها یا گروه، همگن و یکپارچه و نامتفاوتند. گروه، متشکل از افرادی است که هر کدام سطح آگاهی اجتماعی متفاوتی دارد، و این بر واقعیتی منطبق است که انتقال و نمایاندن هدف نهایی رنالیسم سوسیالیستی به شمار می رود. از این جا روشن می شود که چرا

141. Stefan Zweig, *Begegnungen mit Menschen, Büchern Städten, Berlin und Frankfurt am Main*, 1956, S. 209, 210.

نویسندگان رئالیست سوسیالیستی توانسته‌اند رشد معنوی توده‌ها را مجسم کنند، زیرا توجه موşkافانه‌ای به رشد معنوی انسان در مبارزه اجتماعی و پی‌ریزی و سازندگی عملی سوسیالیسم کرده‌اند.

آگاهی فرد در مقایسه با آگاهی کلی گروهش ممکن است ناقص‌تر و ناخالص‌تر باشد زیرا وی ویژگی‌هایی از گذشته و محیطی را که شخصیت و نظرانش در آن شکل گرفته‌اند در خود حفظ می‌کند. بنابراین، رئالیسم سوسیالیستی، ارتقاء فرد تا حد خواسته‌های ایده‌نولوژیک، اخلاقی و روحی گروه را با تمام پیچیدگی‌های معتبرش، بدون ساده‌نمایاندن روند دردآور رشد معنوی که با دستیابی فرد به آگاهی اجتماعی بالاتر و مفاهیم اخلاقی بالاتر از پیش همراه است، مجسم می‌کند.

لنین غالباً در باره ابراز نظر ساده‌انگارانه و بی‌پیچ و خم در باره شکل‌گیری شعور سوسیالیستی هشدار می‌داد. در همان حال، او از آن شک‌اندیشانی که در امکان آفرینش فرهنگ جدید سوسیالیستی و آفریننده و حاملش یعنی انسان نوین تردید می‌کردند نیز انتقاد می‌کرد. او نوشت: «سوسیالیست‌های تخیلی سابق گمان می‌کردند که سوسیالیسم را می‌توان به کمک انسان‌های طراز نوین پی‌ریزی کرد، و نخست باید افراد خوب، خالص و دارای تحصیلات عالی تربیت کنند، و اینان سوسیالیسم را خواهند ساخت. ما همیشه به این می‌خندیدیم و می‌گفتیم که این کار به معنای بازی با عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی است، و سوسیالیسمی است برای سرگرمی دختران جوان، نه سیاست جدی.»^{۱۴۲}

ایمان لنین به پیروزی سوسیالیسم و فرهنگ سوسیالیستی، بر پایه محکم شناخت ژرف او از توانایی‌های ذاتی و واقعی توده‌ها، انسان ستمدیده، یعنی مردم استوار بود. ادبیات رئالیست سوسیالیستی، که ایمانی ژرف به استعداد خلاق توده‌های زحمتکش دارد، این توانایی‌ها را در جریان مبارزه برای سوسیالیسم و تحقق عملی آن مشاهده و مجسم کرد. مهم‌ترین کمک نوآورانه رئالیسم سوسیالیستی به ادبیات جهان عبارت بوده است از تجسم تقویت و رشد بهترین جنبه‌های طبیعت بشر—تلاش خلاقانه، انسانیت، و مانند اینها—در وجود مردم، و طرد هر آنچه پست، وحشیانه، حیوانی و خودخواهانه است، هر آنچه طبیعت انسان از تنازع دیر پای خود برای بقا به ارث گرفته است، و مبارزه انسان با همتایانش در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی.

گذشته از نیروی عادت و سنت، عامل مهم دیگری که عموماً گرایش‌ها و رفتارهای مردم را در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی موجب می‌شود علاقه شخصی است،

که غالباً تا حد حرص عنان گسیخته فرو می‌غلند. انگیزه‌های دیگر، تدریجاً موجب فعالیت‌های انسانی می‌شوند که به مبارزه با استثمار توده‌های دست‌اندرکار ساختمان سوسیالیسم برخاسته‌اند. منافع جامعه تدریجاً به منافع شخصی خود آنان تبدیل می‌شود یا با آنها انطباق می‌یابد. این روند بفرنج، مشتمل بر غنی‌تر شدن دنیای معنوی بشر، رشد اخلاقی و ایده‌نولوژی یک وی، و پیدایش معیارهای تازه برای ارزیابی خود و محیطش، در نخستین مراحل تکامل ادبیات رنالیست سوسیالیستی توسط این ادبیات جذب شد. موضوع رشد اخلاقی انسان و جذب منافع عالی اجتماعی، مضمون اصلی داستان مادر اثر گورکی بود. نخستین کوشش موفقیت‌آمیز با یک چنین مضمونی در دوران قدرت شوروی، بدون تردید، داستان شکست اثر فادایف بود که اهمیتش در طرز تجسم فرارویی آگاهی اجتماعی توده‌ها به مرحله بلوغ از طریق سرنوشت افراد، شخصیتها و روابط میان مردم است.

قهرمان دستجمعی داستان فادایف یعنی واحدبارتیزان، نه به شکل بیکری تک-سنگی بلکه همچون ترکیبی از عناصر منفرد مجسم شده است: مجموعه‌ای از شخصیتها، سرنوشتها، عواطف، نظرات و امیدهای گوناگون است. لیکن علیرغم تجسم جامع و چند جانبه‌ی اعضای واحد و فرمانده‌شان، علیرغم تحلیل روانی دقیق افکار و احساسهای بنیادی و تعیین‌کننده‌ی فعالیت‌های پارتیزانها، مسأله اصلی هر یک از این شخصیتها احساس تعلق‌شان به یکدیگر است که در واحد و گروهی که تشکیل داده بودند واقعیت یافت. اندیشه مسلط بر تمام فعالیت‌های عملی آنان، عالی‌ترین معیار کارهایشان، و شالوده نامریبی اما مشروط رفتارشان، اخلاق دستجمعی واحد است که آرمانهای مبارزه آزادبخش توده‌های مردم را منعکس می‌کند. اعضای واحد، این آرمانها را جذب می‌کنند و همچون آرمانهای شخصی خودشان و نتیجه تجربه عملی شخصی خودشان در زندگی به آنها می‌نگرند. همه آنان گذشته‌ای بسیار متفاوت دارند، که از یک لحاظ مهم، مشابه بود - همگی در زمره توهین‌شدگان و آسیب‌دیدگان و توده‌های استثمار شده‌ای بودند که از بی‌عدالتی در عذاب بودند.

آرمانهای جدید اجتماعی، با نور مطلق و بی‌امان حقیقت، انگیزه‌ها و هدفهای بی‌ارزش پیشین رفتار انسان را که زاینده جامعه استثماری بودند، خودخواهی را که از ویژگیهای ثابت روابط انسانی بود، و برخورد فردگرایانه با منافع اجتماعی و وظیفی را که تاریخ در پیش پای توده‌های زحمتکش دست‌اندرکار پی‌ریزی راه سوسیالیسم و آزادی حقیقی انسان نهاده بود، روشن می‌سازند. انتقاد کوبنده از اخلاقیات جامعه استثماری، و بزرگی بزرگ داستان است زیرا در رنالیسم سوسیالیستی، تأیید نو دوشادوش انتقاد و نفی هرآنچه مخالف سوسیالیسم است و مانع اجرای عملی آن در

زندگی می شود، پیش می رود.

اخلاق فردگرایانه مچیک و ذهنیت مبتنی بر مالکیت خصوصی پیکا پیرمرد بی سرو صدا، در برابر اخلاق اجتماعی برتری که قهرمان دستجمعی داستان حامل آن است شکست می خورد. اما شکست اصول ایده نولوژیک و اخلاقی آنان نه به عنوان سرپیچی از پذیرفتن اندیشه های انقلاب - بلکه به عنوان نتیجه ناسازگاری میان ارزشهایی که مچیک و پیکا از آنها دفاع می کنند و با رشته های معنوی بیشمار به دنیای محض کهن مربوط شده اند با ارزشهای مورد قبول انقلاب، مجسم می شود. پیدایش ستیز میان حاملان این اصول مختلف ایده نولوژیک حتمی بود، و این در داستان شکست با انگیزش کامل روانی و اجتماعی مجسم شده است: که از ویژگیهای آثار آفریده شده بر پایه رئالیسم سوسیالیستی، به شمار می رود.

جمع بندی نیرومند هنری توسط نمایندگان بزرگ رئالیسم انتقادی، نتیجه تاریخ گرایی خودانگیخته تفکرشان بود که به آنان امکان می داد تا قهرمانانشان را به شکل انبوه ای از ویژگیهای اجتماعی و روانی ببینند و مجسم کنند و عوامل اجتماعی بنیادین روانشناسی انسان و دنیای معنوی وی را نشان دهند. رئالیسم سوسیالیستی این دستاورد رئالیسم انتقادی را به ارث برده است و آن را غنی تر می کند زیرا تاریخ گرایی آگاهانه، درک و بازنمایی کاملتر وحدت و ویژگیهای اجتماعی و روانی انسان را بی آنکه عنصر روانی را از شالوده اجتماعی و محیط پدیدآورنده اش جدا کند امکان پذیر می سازد، و این کاری است که رئالیستهای انتقادی سده بیستم انجام داده اند. در نظر نویسنده رئالیست سوسیالیستی، انسان برخوردار گاه نیروهای فعال اجتماعی است. نویسندگان رئالیست سوسیالیستی در بررسی و ویژگیهای روانی فرد، درباره عوامل اجتماعی شکل دهنده به دنیای معنوی او نیز تحقیق می کنند به طوری که تجسم فرد، پیوندی درونی با تجسم جامعه و روندهای اجتماعی پیدا می کند.

ستیزها در بهترین آثار رئالیست سوسیالیستی کیفیتی حماسی به خود می گیرند و با آنکه دامنه موضوع از ویژگیهای اصلی تجسم در آثار رئالیست سوسیالیستی نیست، این ضرورتاً نتیجه دامنه نیست بلکه نتیجه پیوندهای چندگانه میان شخصیتها و زندگی واقعی است. در آثار رئالیست سوسیالیستی، مطالعه جامعه با پویایی پیش می رود و خود واقعیت نیز پویاست و هرگز زمینه ای بی تحرک نیست که دگرگونیهای روابط میان شخصیتها در آن جریان پیدا کنند. تجسم زندگی همچون زمینه ای خنثی، تجسم محیط اجتماعی همچون عنصری ایستا و مستقل، از ویژگیهای بارز ناتورالیسم است. این از ویژگیهای مشخص کننده آثار نویسندگان بزرگی چون زولا و نورس^{۱۴۳} نیز هست، تا

چه رسد به هواداران کوچکتر آن روش. در رنالیسم سوسیالیستی، محیط همچون قضا و قدر قاهره‌ی نشان داده نمی‌شود که انسان تماماً در اختیار آن و صرفاً محصول شرایط آن باشد. آثار نویسندگان رنالیست سوسیالیستی، محیط را موافق حقیقت تاریخی، در حال حرکت و تغییر نشان می‌دهند و تکامل آن را پیامد مبارزه‌گرایشهای اجتماعی مختلفی می‌دانند که بر زندگی شخصیتها و روابطشان با یکدیگر تأثیر می‌گذارد و مسایل و وظایف تازه‌ای را در برابرشان قرار می‌دهند که همواره باید با توجه به گرایشهای عینی تکامل تاریخی حل‌شان کنند. انسان نه به شکل تابعی از محیط خویش بلکه به شکل اصل فعال تکامل اجتماعی و نیروی محرک تاریخ نشان داده می‌شود و به همین علت طوری نشان داده شده است که فعالانه بر محیط خویش و تاریخ تأثیر می‌گذارد، آنها را تغییر می‌دهد و با شرایط و پیشامدهایی که دشمن او هستند به مبارزه برمی‌خیزند. بدین ترتیب، ستیزها و تضادهای واقعی زندگی، نه فقط در تجسم گروه‌بندی نیروهای اجتماعی بلکه در تجسم روابط میان شخصیتها، نظرات و شناخت‌شان از زندگی، و وظایف و تعهدات انسان، به‌طور عینی در آثار رنالیست سوسیالیستی مجسم می‌شوند.

تضاد میان مچیک از یک طرف، و موروزکا، لوین سون و دیگر اعضای واحد از طرف دیگر، در داستان شکست، که از لحاظ روان‌شناختی بسیار شخصی و دارای انگیزه‌ای قوی است، تضادی ژرف‌تر را آشکارا کرد و آن تضاد میان برخورد روحیه‌ی اصیل انقلابی و انقلابی‌گری خرده‌بورژوازی، میان انگیزه‌ی دستجمعی برای رسیدن به آزادی واقعی و خودسری فردی بود که منافع شخصی‌اش را مقدم بر منافع جامعه قرار می‌دهد. مطالعه‌ی تشریحی روحیات مچیک در داستان، در همان حال، مطالعه‌ی نوع خاصی از رفتار اجتماعی در شرایط انقلابی یعنی نوعی از رفتار است که تا اندازه‌ای به قشر بزرگی از خرده‌بورژوازی اختصاص دارد، قشری که تغییرات انقلابی را فقط تا نقطه‌ی معینی می‌پذیرد و از آن جا به بعد، آرمانش را کنار می‌گذارد و به مخالفت با آن برمی‌خیزد. فادایف ریشه‌های اجتماعی ذهنیت و رفتار مچیک را به طریق شهودی یا صرفاً نظری نشان‌داد. او به شخصیت و مسأله‌ای که این شخصیت نماینده‌ی آن بود نزدیک می‌شد و به روش ادبی جدیدی مجهز بود که به وی امکان می‌داد تا شخصیت واقعاً معتبری بیافریند که ذهنیتش در هم بافته شدن تضادهای اجتماعی و روانی عصر او را منعکس کند. مسأله‌ی انقلابی‌گری خرده‌بورژوازی را دیگر نویسندگان رنالیست غیر سوسیالیستی نیز بررسی کرده‌اند. اما آنها این مسأله را همچون یک تراژدی شخصی، و تراژدی فردی که به باتلاق حوادث تاریخی افتاده است نشان داده‌اند. لیون فوخت واگنر^{۱۴۴} در داستان

اکسپرسیونیستی هزار و نهصد و هجده^{۱۴۵} به یاس توماس ونت قهرمان این داستان در اثر انقلابیگری محدود و خرده‌بورژوازی اش به مراتب بیش از رویدادهای غم‌انگیز انقلاب بدفرجام باواریا که زمینه تغییرات روحی قهرمان وی به‌شمار می‌رود اهمیت داده است. در بسیاری از آثار نویسنده‌گان شوروی که در همان سالهای نگارش داستان شکست نوشته شدند—داستانهای بلند و کوتاه ارنبورگ^{۱۴۶}، کلیچکوف^{۱۴۷}، سوبول^{۱۴۸}، پیلنیاک^{۱۴۹}، آکسی یف^{۱۵۰}، بولگاکوف^{۱۵۱} و دیگران—این مسایل به شیوه مشابهی بررسی شده‌اند. تفاوت شکست با آنها این است که محدودیتهای مچیک موجب تراژدی برای دیگران یعنی دیگر اعضای واحد می‌شود، که به دلیل دست کشیدن او از آرمانش، جانانشان را فدا می‌کنند. تاریخ‌گرایی آگاهانه‌ای که پایه روش خلاق جدید بود به‌نویسنده امکان داد تا ماهیت حقیقی و عینی انقلابیگری خرده‌بورژوازی را ببیند و آن را با روح اصیل انقلابی توده‌های پایمال شده، که با سختیهای باور نکردنی رو به‌رو می‌شوند و برای بزرگترین فداکارها در جهت دگرگون‌سازی زندگی انسان و شایسته انسان کردن آن آمادگی دارند، مقایسه کند. نویسنده، مچیک را در مقام حامل‌گرایش اجتماعی خاصی، در انبوهه زندگی و مبارزه انقلابی مشاهده کرد و به همین علت است که تصویری چنین پرخون دارد و یک صفر مطلق نیست.

تاریخ‌گرایی آگاهانه به‌نویسنده امکان داد تا تکوین و تکامل و یژگیهای جدید و ماهیتاً سوسیالیستی در شخصیتهای شرکت‌کنندگان عادی و مردمی در مبارزه انقلابی را جذب و مجسم کند.

بدین ترتیب، رئالیسم سوسیالیستی ضمن شناختن و منعکس کردن توده‌های مردم همچون نیروی خلاق و شکل‌دهنده حوادث، و یژگیهایی بسیار دموکراتیک به دست می‌آورد. همچنان که شایسته هر شکل حقیقتاً انقلابی هنر است، رئالیسم سوسیالیستی و یژگیهای جدید و مترقیانه روانشناسی توده‌ها و شخص کارگر را جذب کرده است. روح اصیل دموکراتیک و تاریخ‌گرایی آگاهانه، یعنی دو عنصر حیاتی رئالیسم سوسیالیستی، عواملی هستند که موجب پیدایش مفهوم مخصوصاً رئالیستی سوسیالیستی «قهرمان» شده‌اند.

شخصیت قهرمان در ادبیات رئالیست سوسیالیستی، فقط مجموعه‌ای از و یژگیها و کیفیات دارای ارزش و اهمیت مساوی نیست؛ کلافی از عواطف بیمارگونه، عقده‌ها،

145. Neunzehnhundertachtzehn

146. Ehrenburg

147. Klychkov

148. Sobol

149. Pilnyak

150. Alexeyev

151. Bulgakov

نژندیهای گوناگون، شهوات و ترسها، یا انباشتگاه بیماریهای ارثی نیز نیست. و شبکه «سخت آب بندی شده ای» از غرایز و تکانه های منطقی کاملاً مستقل از محیط اجتماعی هم نیست. سرانجام، به هیچ وجه از صفات ثابت «طبیعت انسان» که از زمان حضرت آدم تغییری در آن پیش نیامده باشد نیز تشکیل نشده است.

رنالیسم سوسیالیستی، شخصیت را قبل از هر چیز یک پدیده فردی می داند، که عوامل و تأثیرات اجتماعی بسیار متنوعی به شکل گیریش کمک کرده اند. از این لحاظ، رنالیسم سوسیالیستی، مفهوم شخصیت را به شکلی که در رنالیسم انتقادی دیده می شد. به ارث می برد و تکامل می بخشد. اما تشابه در همین جا پایان می یابد زیرا رنالیسم سوسیالیستی، عنصر مسلط اجتماعی در شخصیت قهرمان را می بیند و مجسم می کند؛ عنصری که از طریقش فرد با دگرگون سازی زندگی، با حرکت تاریخی و تغییر زندگی ارتباط می یابد و اینها عواملی هستند که شرط پیدایش کشاکش عواطف، منافع و گرایشها در روح انسان و کشش وی به سوی مبارزه اجتماعی و ستیزهای روزگارش می شوند. تاریخ گرایی آگاهانه به نویسنده رنالیست سوسیالیستی امکان می دهد تا عنصر مسلط اجتماعی بر شخصیت را به عنوان عامل اصلی تکامل معنوی وی ببیند. ادبیات رنالیست سوسیالیستی، انبوه بزرگ و پرگونه ای از شخصیت آفریده است، فقط به این دلیل ساده که روند پیچیده استقرار روابط جدید اجتماعی و بیدار شدن آگاهی اجتماعی جدید توده های مردم را منعکس کرده است. این ادبیات، در مقایسه با ادبیات رنالیسم انتقادی، روابط به مراتب پیچیده تری را میان فرد و جامعه نشان می دهد، تحلیل می کند و به عرصه پژوهش در می آورد.

اساساً، شکل اصلی رابطه میان فرد و جامعه، آن چنان که در رنالیسم انتقادی مجسم شده بود مدتها از فرمول مشهور «قربانی یا جلاد» بالزاک خارج نشد. تضادی که این فرمول در خود داشت، یا از طریق زوال توهمات فرد یعنی از طریق مرگ وی حاصل می شد یا سرانجام، از طریق تسلیم در برابر جامعه ای که علیه اش مبارزه می کرد، و خیانت کردن به آرمانهای خودش. سرنوشت های لونیان دور و بانیره، ژولیان سورل، راسکولنیکوف، یوجین ویتلا یا مارتین ایدن، نمونه های روشنی از این گونه تضاد هستند که در فرمول بالزاک تعمیم داده شده اند. این گونه تضاد، از ژرفا و درام مطرح شده در بسیاری از آثار بزرگ رنالیسم انتقادی برخوردار بود. این تضاد، فرصتی برای فرد فراهم آورد تا محکومیت خودش را به جامعه ای منتقل کند که همچون نیرویی کین توز و غیر منطقی در برابر او ایستاده بود.

اما طبیعتاً، این فرمول نتوانست تمام شکلهای تضاد میان فرد و جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی را در بر بگیرد. و وقتی جامعه، رنالیسم را با وظیفه اخص بررسی

سرنوشت عینی خود آن جامعه روبرو کرد، تضاد میان فرد و جامعه در رئالیسم انتقادی نیز دستخوش تغییر شد.

قهرمان تدریجاً نه فقط در برابر جامعه بلکه در برابر چشم‌اندازها و ارزشهای تاریخی آن، اصول اخلاقی و معنوی رفتار انسان، و وظیفه انسانی که خواسته‌های سنتی تحمیل شده از سوی جامعه بر خودش را رد می‌کند، دیدگاه خاصی اتخاذ کرد. این گسترش دامنه و ژرفای تضاد میان فرد و جامعه، در برجسته‌ترین آثار رئالیست انتقادی سده بیستم دیده می‌شود و سرآغازش ژان کریستوف^{۱۵۲} اثر رومن رولان و کوهستان سحرآمیز^{۱۵۳} اثر توماس مان و پایانش داستانهای همینگوی^{۱۵۴} و گراهام گرین^{۱۵۵} است. این نویسندگان، دنیای معنوی فرد را بسی گسترده‌تر کردند و احساس برتری از فداکاری و توجه به سرنوشت هموطنانش در وی برانگیختند، که برخی از این قهرمانان را به اقدام در جهت دفاع از آزادی به حرکت درآورد - مانند ژاک تیبو در داستان تیپوها^{۱۵۶} اثر رژه مارتین دوگوار^{۱۵۷} و ربرت جوردن از شخصیت‌های همینگوی در داستان زنگها برای که به صدا درمی‌آیند^{۱۵۸} - یا به ارزیابی مجدد ارزشهای معنوی فرهنگ بورژوازی واداشت، مانند کاری که قهرمانان رومن رولان یا توماس مان کردند.

رئالیسم سوسیالیستی، روابط دیگری را میان فرد و جامعه مجسم می‌کند، روابطی که ناهمساز نیستند بلکه بر عکس، سازگاری و نزدیکی‌شان بیش از گذشته است. بدین ترتیب، شخصیتها طوری مجسم شده‌اند که نه فقط از لحاظ معنوی و فکری غنی‌تر می‌شوند بلکه به سوی آگاهی اجتماعی بالاتری گام برمی‌دارند و تمام دیگر جنبه‌ها و کیفیات طبیعت‌شان نیز به دنبالشان می‌آید.

رشد آگاهی فرد از این واقعیت که منافعی در مهمترین و تعیین‌کننده‌ترین جنبه‌ها بر منافع جامعه منطبق است و فزونی گرفتن شناختش از نیازها و منافع کل جامعه و دولت، در نخستین مراحل دگرگونی سوسیالیستی جامعه توسط ادبیات رئالیست سوسیالیستی درک شد.

این تحولات به صورت بیدار شدن نیروهای بزرگ اخلاقی در نزد انسانهای نخستین سالهای انقلاب، مجسم شد. رئالیسم سوسیالیستی ضمن بازتاباندن حرکت فرد

152. Jean Christophe

153. Der Zauberberg

154. Hemingway

155. Graham Greene

156. Les Thibaults

157. Roger Martin du Gard

158. For Whom the Bell Tolls

به سوی سطح بالاتری از آگاهی اجتماعی، توانایی اخلاقی وی را به شکلی که در اعمالش و در تلقی او از وظیفه اجتماعی اش دیده می‌شود، نشان می‌دهد. توانایی اخلاقی بزرگوارانه موروزکا، هر چند طبیعتش در چنگ دنیای مالکیت فلج شده بود، به این انسان بسیار ناقص و ساده امکان داد تا خودش را از تأثیرات چرکین گذشته برهاند و کاری حقیقتاً قهرمانانه انجام دهد.

تلور جهان‌نگری نوین سوسیالیستی در مردم، همواره مستلزم تکامل و غنی‌تر شدن خصوصیات اخلاقی آنان است. مثلثیسا فرمانده دسته در واحد پارتیزانی، که در اثر تجربه شخصی اش به لزوم مبارزه بانظام گذشته پی برده است و از تمام شکل‌های بیداد، تحقیر و بی‌عدالتی متنفر است، در آغاز داستان، فاصله زیادی با قهرمان کمال مطلوب دارد. او در جریان مبارزه و به‌عنوان یکی از شرکت‌کنندگان در جنبش انقلابی، در درون خودش بر خصوصیات باقی مانده از فردگرایی خودمدارانه غلبه می‌کند و به فرماندهی کاملاً واقف بر مسئولیتش در قبال مردم، و به شخصی قادر به فداکاری در راه رفاه عمومی تبدیل می‌شود. برای تحقق رفاه عمومی، که او آن را رفاه خودش می‌داند، دست به اسلحه برد، خانه و زادگاهش را ترک کرد و نگرش و نظرات فردگرایانه‌ای را هم که از نیاکان دهقانان به ارث برده بود، پشت سرش رها کرد.

روحیه ماهیتاً دموکراتیک رنالیسم سوسیالیستی بدین معنا نیست که این مکتب، چشم‌هایش را بر نوعی سطح «متوسط» فرهنگ و خودآگاهی توده‌ها می‌دوزد؛ بلکه رنالیسم سوسیالیستی از توانایی درک و انعکاس منافع بنیادی توده‌ها و پیشبرد آموزش اخلاقی مردم مایه می‌گیرد.

ادبیات رنالیست سوسیالیستی، هرگز جنبش انقلابی توده‌ها را همچون انفجار نیروهای طبیعت، هیجانهای خود جوش و تکانهای غیر قابل کنترل در نظر نگرفته و مجسم نکرده است. این ادبیات، وجود نیروی اجتماعی هدایت‌کننده‌ای را که در جریان انقلاب فعال بود و موفقیت و پیروزی قیام توده‌ها را تضمین کرد، نشان داده است.

توده‌ها که به قدر کافی ظلم نظام کهنه سرمایه‌داران و زمینداران را چشیده بودند، خونشان را در نبرد گاه‌های جنگ امپریالیستی ریخته بودند، گرسنگی و شوم‌ترین فقر را تحمل کرده بودند، و در معرض توهینها و تحقیرهای روزانه قدرتهای زمانه قرار گرفته بودند، به لزوم تغییر انقلابی شرایط زندگی‌شان پی می‌بردند. بدین ترتیب، نقش حزب پرولتاریا و آورنده آگاهی طبقاتی، سازمان و شناخت هدف به‌میان صفوف جنبش انقلابی توده‌ها اهمیتی سرنوشت‌ساز برای آنان و آرمان انقلاب داشت.

توده‌ها به‌لزوم اقدام انقلابی پی برده بودند، اما حزب کمونیست بود که به ایشان

نشان داد که چه کاری باید بکنند، چگونه و به چه منظوری این کار را بکنند. بسیاری از مردم با احساس نفرت از ستمگران و در عطش عدالت، به مبارزهٔ انقلابی پیوستند. درست مانند آنچه پراتولینی^{۱۵۹} رئالیست سوسیالیست ایتالیایی دربارهٔ قهرمانش که با اندیشه‌های انقلاب آشنا شده بود نوشت: «اگر به قلبت اطمینان نکنی نمی‌توان در حزب باشی. آیا یک سطر از آن کتابی که سرمایه نام دارد خوانده‌ای؟ چرا به جنبش مقاومت پیوستی؟ چون معنی تئوری ارزش اضافی را می‌فهمیدی یا اینکه در قلبت احساس کردی به تو توهین شده است؟^{۱۶۰} اما کمونیستها، آگاهی سوسیالیستی بالاتر را به میان مردم بردند و درک معنای واقعی آنچه را که صورت می‌گرفت به ایشان آموختند.

پانتلی چملیوف قهرمان داستان *گورکنها*^{۱۶۱} اثر لئونوف^{۱۶۲}، در شبی که آسمان پر ستاره بود، در یکی از جاده‌های روسیه ویران شده بیگانه‌ای را می‌بیند. بیگانه به او که صدر آیندهٔ یک روستای شوروی و یکی از میلیونها مردمی است که سخت می‌کوشند به معنای زندگی خودشان و حوادثی که در سرزمین مادریشان جریان دارد پی ببرند، کمک می‌کند تا سرانجام، گزینش سیاسی و انسانی را به عمل آورد و آرمانی را که بلشویکیها به میان مردم می‌بردند با آغوش باز بپذیرد.

کمیسر کلیچکوف در داستان چاپایف^{۱۶۳} اثر فورمانف^{۱۶۴} با شکیبایی بسیاری مراقب آموزش سیاسی واسیلی ایوانوویچ چاپایف یکی از جالب‌ترین شخصیت‌های جنگ داخلی اتحاد شوروی و نمایندهٔ واقعی دهقانان انقلابی بود. کلیچکوف با استفاده از سرمشق شخص خودش و ارتباط روزانه، تکامل معنوی و سیاسی وی و رشد آگاهی اجتماعی‌اش را تقویت کرد و به او یاری داد تا به محض بیدار شدن استعدادها و تواناییهایش در اثر انقلاب، به رهبر نظامی و سیاسی طراز نوینی تبدیل شود.

فرمانده دسته در داستان شکست، یعنی لوین سون کمونیست، حامل و مدافع بالاترین آگاهی سیاسی زمان خویش است. او بر روحیه، نظرات و رفتار افراد زیر فرماندهی‌اش که در پاسخ به ندای وجدانشان و بی‌آنکه هدفهای واقعی انقلاب را کاملاً درک کرده باشند به مبارزهٔ انقلابی پیوسته‌اند، تأثیر بسیار ژرفی دارد. این هدفها برای لوین سون به خوبی شناخته شده هستند و او موفق می‌شود که اینها را برای بقیهٔ افراد نیز روشن کند زیرا با شیوهٔ تفکر، نیازها و تواناییهایشان به خوبی آشناست. هر چند زندگی

159. Pratiolini 160. Vasco Pratiolini, *Cronache di Poveri Amanti*, Vallecchi Editore, 1955, p. 324. 161. *The Badgers*
162. Leonov 163. Chapayev 164. Furmanov

وی تفاوتی با زندگی افراد زیر دستش ندارد، با این حال، او از آنها جلوتر است، همچنانکه پیشاهنگ از واحد جلوتر است و راهش را از میان خطرات ناشناخته می پوید. جهان‌نگری لوین سون به مراتب گسترده‌تر از جهان‌نگری کوژوخ در داستان سیلاب آهن است و به طرز سخاوتمندانه‌ای تجربه سیاسی و غیرسیاسی اش را با افراد سهیم می شود و بذری که دست محکم و مطمئن وی پاشید در قلبها و مغزها آنان جوانه می زند.

تجربه او در رهبری، تقاضایش برای رعایت دقیق انضباط، سخت‌گیری و شناخت هوشیارانه اش از روحیات افراد، تأثیر سودمندی بر ملتیتسا می گذارد و به او کمک می کند تا خودش را از تمایلات آنارشیستی اش برهاند. نفوذ شخصی لوین سون و حقیقتی که وی حاملش است، به ریشه دواندن احساسات جدید اجتماعی در وجود موروزکا یاری می رساند و به کار بزرگی که موروزکا در راه آرمان مشترک انجام داد، کمک کرد.

لوین سون نقشی بی نهایت مهم در این داستان بازی می کند زیرا او بازتابی از اهمیت و نقش عینی رهبری حزب در زندگی توده‌های مردم است.

حزب با رهبری و هدایت کردن مردم، از همان آغاز انقلاب، در جهت پر کردن فاصله میان منافع شخصی و منافع جامعه به طور کلی می کوشید. ادبیات رنالیست سوسیالیستی، این ویژگی جدید زندگی را در نخستین مراحلش منعکس کرد و بعدها، ضمن انطباق کامل با حقیقت تاریخی، همچنان کمونیستها را به عنوان حاملان آگاهی جدید و عالی اجتماعی و آورندگان آن به میان مردم، مجسم کرد.

مضمون تکامل شعور اجتماعی انسان به مضمون مسلط رنالیسم سوسیالیستی تبدیل شد. این رنالیسم، روند شکل‌گیری انسان نو و طرد نظرات به ارث رسیده از گذشته — در ذهنیت فرد و ذهنیت توده‌ها، با تمام پیچیدگی و برجستگی اش، با تمام تضادهای ماهوی ملازمش — را مجسم کرد.

دن آرام — یکی از بزرگترین آثار رنالیسم سوسیالیستی — اثر شولوخف، روند تصفیه حساب انسان با گذشته و غلبه کردنش بر نظرات و عادات کهنه و ریشه‌دار بر جای مانده از نظام قدیم را در مقیاسی حماسی منعکس کرد و به جمع‌بندی آن پرداخت؛ در برخورد با زوال نظام روابط کهنه و منسوخ اجتماعی نیز چنین کرد.

کیفیت حماسی داستان، فقط زائیده استعداد نویسنده‌ای نیست که خودش رنالیست به دنیا می آید و انسان و طبیعت، روان انسان و زندگی جامعه را به شکل حقیقی و طبیعی، تحریف نشده و با تمام زیبایی حسی و تجسمی زندگی واقعی می بیند. واقعیت این است که تفکر نویسنده بر تاریخ‌گرایی آگاهانه استوار بود و به وی امکان داد تا تصویر دقیقی از تضادهای اجتماعی روسیه را که موجب انفجار انقلابی و طغیان

توده‌ها شد بیند و انتقال دهد و تأثیر رویدادهای بزرگ و سرنوشت‌ساز بر زندگی فرد و جامعه را مجسم کند.

در داستان *دن آرام*، حتی بیش از داستان *شکست*، آدمی تنفس نیرومند سنت *تولستوی* را احساس می‌کند، که تداوم میان دوروش خلاق، ارتباط درونی و تکامل ناگسسته رئالیسم — این گرایش بزرگ در ادبیات جهان — را ادامه می‌دهد. این سنت در توجه فوق‌العاده *شولوخوف* به «دیالکتیک روح شخصیت‌هایش»، جامعیت تحلیلش از حالات روانی و دنیای درونی‌شان به‌طور کلی و تجسم پر خون، فوق‌العاده هنری و ملموس زندگی، متجلی می‌شود. او ستیزهای تاریخی و اختلافها و تضادهای آشتی‌ناپذیر را که سرنوشت شخصیتها، روابط متقابل و مقام‌شان در تاریخ معاصر را تعیین می‌کند و همه چیز و همه کس را به‌دنبال خود می‌کشاند، مجسم ساخت.

سنت *تولستوی* در داستان *شولوخوف*، نه یک تقلید، بلکه میراث و نقطه حرکتی است که تفکر مستقل خود نویسنده از دیدگاه اجتماعی و شخصی جدیدی، بررسی رویدادهای تاریخی و تأثیر آنها بر ذهنیت فرد و توده‌ها را از آنجا آغاز می‌کند.

شولوخوف تضادها و درامهای زندگی، روحیه شخصیتها و انگیزه‌های بنیادی رفتار آنان را از درون مشاهده می‌کند. این فقط بدان سبب نیست که او عملاً در میان انبوهی از مواد خیری می‌زیست که بخش مهمی از تجربه عملی و نظری او را تشکیل می‌داد، بلکه بدان سبب نیز هست که وی زندگی را از دیدگاه نویسنده‌ای می‌نگریست که با مردم یکی بود، هوادار مجموعه نظرات انقلابی و سوسیالیستی بود و تاریخ‌را از دیدگاه توده‌ها و انقلابشان ارزیابی می‌کرد.

شولوخوف تحلیلش از جامعه را با وارد شدن به دوره زوال نظام استثماری گذشته زایش روابط اجتماعی جدید میان مردم، تجسم انقلاب اجتماعی، توصیف زندگی شخصی قهرمانانش و تحلیل موقعیت فرد در نظام اجتماعی پیشین که مانع تکامل وی بود، آغاز می‌کند. *شولوخوف* این شیوه برخورد با تجسم نقطه عطف سرنوشت‌ساز در زندگی مردم را بدان سبب برگزید که می‌دانست مقیاس و اهمیت تغییراتی را که در پی انقلاب به وقوع می‌پیوستند نه فقط از راه تجسم نبردهای طبقاتی که میلیونها نفر را به خود می‌کشاند بلکه از طریق بررسی سرنوشت شخصی هر فرد — که همواره با رشته‌های بیشماری به سرنوشت جامعه به‌طور کلی جوش خورده است — نیز می‌شود با قدرت هر چه تمامتر نشان داد. این توانایی نشان دادن عام از طریق خاص، و تضادهای ناهم‌ساز بنیادی جامعه از طریق تضادهایی که ظاهراً دارای ماهیتی شخصی به نظر می‌آیند، برجسته‌ترین دست‌آورد روش *شولوخوف* است.

نخست، *شولوخوف* قهرمانانش را در رودخانه پیوسته زندگی روزانه، در عنصر

زندگی قزاقی که بسیار سنتی است و با همه ویژگیهای اصیلش از لحاظ اصول با زندگی دهقانان عادی مشابه است، نشان می‌دهد. منافع و علایق شخصیت‌های او از مرزهای خانه خودشان فراتر نمی‌رود، و آنچه می‌توان بر آن افزود چرخش کار بر روی زمین است که مستلزم تلاش طاقت‌فرسای جسمی است، و در همان حال با شعری ساده و سالم، مسائل خانوادگی و نیازهای گوناگون دیگری که با خدمت به تزار ارتباط دارند و احساس مقام خاصی در میان قشرهای اجتماعی در روسیه تزاری به قزاقها می‌دهد و با گرفتن پاره‌ای امتیازها تقویت نیز می‌شود، جان می‌گیرد. نگرش آنان در اثر مفهومی که از وظیفه نظامی و مجموعه مقررات مربوط به دلاوری نظامی از چند صد سال پیش به این طرف داشتند و قزاقها را به شرکت در تمام عملیات نظامی حکومت تزاری موظف می‌گردانید، محدود شده بود - مفهومی که در ذهن قزاقهای عادی با اندیشه دفاع از کشور آمیخته شده بود. سلسله مراتب قزاقها و کلیسای ارتودوکس، با دقت تمام به این توهم در نزد قزاقها دامن می‌زد. افق ذهنی شخصیتها در اثر خصومتی که نسبت به دهقانان غیر قزاق پیدا کردند و آنها را تهدیدی برای رفاه خودشان می‌پنداشتند، باز هم محدودتر شد.

دنیایی که قهرمانان داستان شولوخوف در آن به سر می‌بردند متحد و یکپارچه نبود. نابرابری مادی و نتیجه اش - منافع متفاوت اجتماعی قزاقهای فقیر و مرفه - این دنیا را نامتحد می‌گردانید، و شولوخوف با قدرت تشخیص بسیار تیز خود نشان داد که گره‌های تضادهای اجتماعی چگونه در الگوی بسته زندگی ای که صدها سال خود را نگهداشته بود سفت شده بودند، گره‌هایی که فقط انقلاب و سالهایی که بعداً صرف ساختمان جامعه بی طبقه شد، می‌توانستند بازشان کنند.

شولوخوف با مطالب خبر گونه‌ای که شالوده داستانش است به شیوه‌ای تاریخی برخورد کرد، و از خفیف‌تر نمایاندن تضادهای آشتی ناپذیر یا آسانتر کردن ورود قهرمانانش به دنیای روابط جدید اجتماعی خودداری می‌کند. تاریخ‌گرایی آگاهانه، این اصل بنیادی روش جدید رنالیسم سوسیالیستی، زیر بنای پیروزی رنالیسمی است که شولوخوف در این داستان به آن دست یافته است.

اساساً این اصل عبارت است از شناخت گرایش بنیادی و عمده تکامل روابط اجتماعی توسط نویسنده، و اعتقادش به این واقعیت که نظام سرمایه‌داری مبتنی بر اصل مالکیت خصوصی در حال فروپاشی است و عمرش به سر آمده است و جایش را به شکل کاملتری از روابط انسانی - سوسیالیسم - می‌دهد و عملاً باید بدهد. از این شناخت مسیر تکامل اجتماعی، و ویژگیهای مهم دیگری از رنالیسم سوسیالیستی سر برمی‌آورند، مانند معیارهای جدید ارزیابی نظرات، اعمال و رفتار مردم، و توانایی در آمیختن تحلیل آن با تحلیل موقعیت اجتماعی، که نویسنده رنالیست سوسیالیستی آن را همیشه به کمک

چشم اندازهای کلی تکامل اجتماعی می بیند.

به همین علت است که شولوخوف خودش را به تجسم شیوه زندگی پرتحرک و رنگارنگ و روابط خانوادگی متناسب با رسوم پدرسالارانه محدود نمی سازد. او روابط میان فرد و تاریخ را که به حرکتی پراشوب و انقلابی پرداخته است مطالعه می کند و نشان می دهد که جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی برای فردی که نمی خواهد در رود آرام و یکنواخت زندگی این جهانی غرق شود، از تسلیم خودش به قدرت سنتهای کهنه و اخلاقیات مستقر که برای بر پا نگهداشتن نظام پوسیده به کار گرفته شده اند و از پیروی انحصاری از نفع شخصی خودداری می کند، تا چه اندازه خفه کننده است. داستان عشق پرشورانه گریگوری ملخوف و آکسینیا به یکدیگر با وضوح بی امان برنظام اجتماعی راكد و خشونت بار پیشین روشنی می افکند. آنان که در عشق شان مغرور و بزرگوارانه، آماده به تمسخر گرفتن رسوم کهنه و سنتهای متحجر بودند. رابطه متقابل آنان، تلاش شان برای سعادت مند کردن یکدیگر، ناتوانی نظام کهنه را به برآوردن نیازهای ظریف معنوی و اخلاقی فرد، عیان ساخت.

این گونه تضاد، تضاد میان دو نفر و جامعه، هرگز در آثار بزرگ ادبیات جهان به صورتی صرفاً شخصی در نظر گرفته نشده است. نویسندگان بزرگ در تجسم یک چنین رابطه ای، دگرگونیهای روحی دو عاشق و تلاش شان را برای آنکه صاحب اختیار سرنوشت خودشان بشوند، همیشه تضادهای بزرگ اجتماعی را مجسم کرده اند و نواقص جامعه را به انتقاد گرفته اند. سرنوشت رومو و ژولیت، مانون لسکو و دوگریو، فردینالد فون والتر و لویی میلر، ژولیان سورل و مادام دورنال، کارمن و جوزه، آنا کارینا و ورونسکی، عاشقان در داستان بانوبا سگ ملوس^{۱۶۵} اثر چخوف^{۱۶۶} و مانند اینها، با وجود همه تفاوتی که از لحاظ خصلت، دوران زندگی و اوضاع محیطی درامشان دارند، همگی گواه بر ناتوانی جامعه به حل تضادها بر طبق تمایلات طبیعی قلب انسانهایی هستند که تشنه سعادتند و می کوشند از حق شان برای دستیابی به آن در مبارزه ای نابرابر با دنیای ستمگر دفاع کنند. اینکه می بینیم تقریباً تمام قهرمانان این درامها به هلاکت می رسند آشکارا نشان می دهد که این تضادهای نه چندان بحرانی و ظاهراً قابل حل از لحاظ اجتماعی را نیز در شرایط نظام اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی نمی شد حل کرد.

عشق گریگوری به آکسینیا همچون فاجعه ای عظیم برای خانواده ملخوف به ارث می ماند. احساسات شدید و پرشورانه این دو عاشق، آنان را برتر از خویشان و

همولایتی هاشان که نیازهای کسل کننده زندگی روزانه برایشان به طرز غیر قابل مقایسه ای مهم تر از احساسات سرکش و مهارنشده بود، قرار می داد.

محاسبات و نقشه های خانوادگی پانتهی پروکوفیچ به صورتی بسیار ناپایدار درآمدند زیرا بر شالوده لرزان قلب پسرش که در چنگال عشقی جانکاه گرفتار آمده، استوار شده بود. مجموعه ارزشهایی که گریگوری و آکسینیا برای تسلیم شدن به آن هدایت می شوند، از لحاظ درونی و بیرونی با آرزوها، امیدها و خواسته های آنان تناقض دارد و به همین علت سر به طغیان برمی دارند، هر چند زندگی، سرسخت ترین و پوچ کننده ترین نیروهایش — عادت، سنتهای خانوادگی منافع و نیازهای اقتصادی خانواده و زمین تحت تملک خصوصی — را در برابرشان به صف می آورد. عملاً در آغاز، تسلط زمین بر ذهن دهقانی گریگوری چنان زیاد است که وی از قبول درخواست شجاعانه و مستقلانه آکسینیا برای دست کشیدن از همه چیز و آغاز یک زندگی تازه در جایی بس دور از خانواده خودش، سر باز می زند.

عشق گریگوری و آکسینیا برای اطرافیان چیز جزیی جز رنج و ناراحتی به ارمغان نمی آورد. رفتن آکسینیا در نظر استپان آستاخوف ضربه سختی است، هر چند هرگز نتوانست طبیعت پر شور و مستقلانه او را بشناسد. در نظر ناتالیا که نخست فاصله زیادی از خویشان آکسینیا و گریگوری داشت، ازدواج او با گریگوری که به دلایل مادی و اقتصادی توسط والدینشان ترتیب داده شد، به تراژدی انسانی بزرگی تبدیل شد که زندگی و شخصیت غنی او را خراب کرد. او می توانست عشق فداکارانه بزرگی از خود بروز دهد، و سرانجام در برابر بدبختیها و بی عدالتیهایی که او و خانواده اش را احاطه کرده بودند کوشید سر به طغیان بردارد. ناتالیا شخصیتی حقیقتاً شاعرانه و تراژیک است. حالت غمگینانه او غیر انسانی و بی امان بودن نظام جهانی را که او در آن می زیست تأیید کرد، نظامی که در آن مقام انسان و نیازهای واقعی فرد تابع نفع خصوصی است. این زن و مرد قهرمان یعنی آکسینیا و گریگوری نیز با غلتیدن به دامن چنان احساسی که هر انسان در سراسر زندگی اش فقط یک بار می تواند آن را تجربه کند، جام غمها را تا ته سر می کشند.

درام گریگوری و آکسینیا زاینده شرایط عینی زندگی آنان است. آنان که از دستورهای قلب خویش پیروی می کردند، به نقطه مقابل عادات، رسوم و سنتهای مستقر جامعه خودشان رسیدند. شولوخوف هیچ کوششی برای آرمانی کردن آنها به خرج نمی دهد. هر دوی آنها در درونشان و یژگیهای بسیاری را از روانشناسی محیط شان و اخلاقی که علیه اش شوریده اند حبس کرده اند. آنها قربانی این اخلاق می شوند، و گاهی در برابرش تسلیم می شوند و بر آن صحنه می گذارند، آزادی درونی خودشان را نفی

می‌کنند و فقط دوباره با رد کردن این اخلاق ورد کردن هر آنچه آنان را به شیوه زندگی مبتنی بر منافع مادی جوش می‌دهد، به خود می‌آیند. اما آنها نمی‌توانند تضادشان را مستقلاً حل کنند. آنها نمی‌توانند از عشق و مقام انسانی شان در چارچوب روابط

که تضادشان با جامعه هرگز قابل حل نیست. اگر جامعه نتواند فرصت لازم برای آفریدن زندگی شایسته انسان را پدید آورد، در این صورت باید آن را تغییر داد و از نو ساخت. تضاد میان آکسینیا و گریگوری و جامعه را فقط در خارج از نظام کهنه روابط اجتماعی می‌شود حل کرد. تضاد مزبور زمانی حل خواهد شد که این افراد و نظایرشان به آزادی برسند، و هر آنچه روح انسان را فلج می‌کند نفی شده باشد. و انسان خودش را از چنگال سرطان گذشته برهاند و بر نظرات، عادات، مفاهیم و هنجارهای رفتاری که از نظام گذشته به ارث برده است چیره شود. بدین ترتیب، شولوخوف در روابط میان دو فرد — و این ویژگی بارز رئالیسم سوسیالیستی و معیارهایی است که در ارزیابی پدیده‌های زندگی به کار می‌برد — یک مسأله مهم اجتماعی زمانه را مجسم می‌سازد و ناسازگاری میان نظام کهنه اجتماعی و نیازهای واقعی آدمی را تأیید می‌کند.

اما دگرگون کردن جامعه، کاری بفرنج و دردآور و مستلزم مبارزه‌ای سرسختانه است. شولوخوف تمام درام واقعی این روند را با قرار دادن قهرمانانش در نقطه مقابل شیوه زندگی محتضر و کهنه و سنتی، و خود تاریخ، مجسم می‌سازد.

به گفته بلینسکی^{۱۶۷} منتقد روسی سده نوزدهم، خصوصیات درونی طبیعت انسان در لحظات بحرانی تاریخ، مخصوصاً آشکار می‌شود. رویداد بزرگی چون انقلاب اکتبر با آوردن اندیشه‌های سوسیالیسم، برابری اجتماعی و آزادی به درون جامعه طبقاتی، تمام ستیزها و تضادهای آشتی‌ناپذیر جامعه طبقاتی روسیه بورژوا-فئودالی را که بهترین جنبه‌های روح توده‌ها را به حرکت درآورد و آگاهی توده‌ها را به مرحله کیفیتاً تازه‌ای ارتقا داد، از ریشه عیان ساخت.

حتی یک نفر قادر نبود از رویدادهای انقلابی که جهان کهن را با تمام ایستادگی سرسختانه اش دگرگون می‌کرد، برکنار بماند و تحت تأثیر آنها قرار نگیرد. رویدادهای آن سالها تأثیر ژرفی بر طبیعت انسان داشت. اهمیت داستانهای شولوخوف به عنوان اثری که به روش رئالیستی جدید تعلق دارد در پژوهش و تجسم تغییرات اجتماعی-روانی آگاهی توده‌ها در عرصه تاریخ و در عرصه زندگی شخصی فرد است،

زیرا انسان شولوخوف نه مفعول تاریخ بلکه فاعل، اصل فعال درونی و سازنده آن است. بدینسان، شخصیتهای داستانی شولوخوف طوری مجسم شده‌اند که در حالت وحدت عنصر فردی و تاریخی، شخصی و اجتماعی، زندگی می‌کنند و تکامل می‌یابند. به همین علت است که دو رشته اصلی حکایت - تغییرات تاریخی - تحلیلی و شخصی قهرمانان - در نقطه مقابل یکدیگر یا به موازات یکدیگر نیستند بلکه به هم می‌پیوندند و رودخانه‌ای خروشان و ژرف تشکیل می‌دهند. این توانایی مشاهده عنصر فردی و اجتماعی در حالت ارتباط متقابل و وابستگی متقابل، به شولوخوف امکان می‌دهد تا مسیر انقلاب و در همان حال زندگی مردم عادی را که به شرکت کنندگان در رویدادهای تاریخی تبدیل شدند و سرنوشت‌شان به وسیله این رویدادها تعیین شد، مجسم کند.

گریگوری مانند میلیونها انسان دیگر، مکتب دشوار جنگ اول جهانی را از سر گذراند، جنگی که از هر دو طرف امپریالیستی و توسعه طلبانه بود. در آغاز، گریگوری نیز مانند پدر و مادر، نیاکان و اجدادش، لحظه‌ای برای اندیشیدن درباره آنچه رخ می‌داد درنگ نکرد، و با قبول اینکه هر آنچه در اثر جنگ بر سر زندگی خودش و نزدیکانش آمده است مصیبتی اجتناب‌ناپذیر و بخشی از زندگی عادی مردم است، صادقانه به منافع امپراتوری خدمت کرد. او که برای ستودن وظیفه و اطاعت از حکومت تربیت شده بود، وظایف نظامی اش را انجام می‌دهد بی آنکه زحمتی به خودش بدهد و این سؤال ساده را برای خودش مطرح کند که راستی چرا می‌جنگد و به نفع چه کسی است که او را احضار کرده‌اند تا همیشه جانش را به خطر بیندازد و در خندقها پیوسد و مذبوحانه به ارتشی بس مجهزتر یورش برد؟ آگاهی گریگوری در همان سطح آگاهی میلیونها موزیک روسی است که به دست حکومت تزار برای مقابله با ارتش قیصر و توپهای کروپ فرستاده شده‌اند. او نماینده تپیک توده‌های مردم است که سرانجام در اثر تجربه تلخ و خونین خودشان به بهبودی جنگ امپریالیستی پی بردند، فهمیدند که جنگ با منافع مردم ناسازگار است و توهمات را که پس از انقلاب ۱۹۰۵ و سالهای ارتجاع سنگین پس از آن باقی مانده بود دور ریختند. بدین ترتیب، نوسانهای گریگوری و تفکرات دردآورش در فواصل میان نبردها، وسیعاً بازتابی از نوسانها و تغییرات شعور توده‌های مردمی است که خودشان را از چنگال فریب حکومت تزاری رهانیدند و تزاریسیم را رد کردند و عقاید انقلابی را پذیرفتند.

شولوخوف، موافق روش خلاق خودش، رشد آگاهی توده‌ها را به کمک شخصیتهای کاملاً انفرادی نشان می‌دهد، رویدادهای تاریخی را بر قلبها و اذهان انسان می‌تاباند، و اهمیت ژرف تاریخی رویدادها را در سرنوشتها و عواطف شخصی

قهرمانانش متمرکز می گرداند.

گریگوری در نخستین نبرد خویش ضمن غلبه کردن بر وحشتش و انجام دادن همان کاری که سر بازان دیگر انجام می دهند، ناگهان متوجه می شود جنگی که دعای خیر اخلاقیات رسمی و کلیسا را پشت سر دارد، کاری وحشت آور و ضد انسانی است. توهماتی که افسران و کلیسا از روحیه قهرمانی و میهن پرستی در سر بازان پدید آورده اند در نظر گریگوری و دیگر سر بازان همانندش — وقتی متوجه دروغ بودن آن ایده نولوژی رسمی می شوند که جنگ را می ستود و از توده های مردم می خواست تا مصائب و سختی هایی را که نصیب شان شده است شکیبانه تحمل کنند — از هم می پاشند.

عذاب بیعدالتی و خشونت که به نام جنگ بر مردم تحمیل می شود گریگوری را با این حقیقت تلخ آشنا می گرداند که جنگ امپریالیستی مستلزم وحشی شدن انسان و در هم ریختن مفاهیم خیر و شر، عدالت و بیعدالتی است. او بوی گندیدگی و پوسیدگی ناشی از عذاب مرگ امپراتوری روسیه را حس می کرد. او از خیزش موج توفنده خشم توده ها آگاه بود و خودش پس از سالها حضور در جبهه، سراپا مملو از نفرت به آن نظامی شده بود که مردم را گرفتار مصائب بی معنی و بیهوده کرده بود و از توجه به نیازهای واقعی مردم سر باز می زد.

گریگوری نمی توانست با وضوح لازم تصمیم بگیرد که چه کسی را مسئول بدبختی های ملتش، خودش و نزدیکانش بداند و سرزنش کند. اما با مردمی برخورد می کند که آگاهی اجتماعی شان از آگاهی اجتماعی او بیشتر است و طرز ارزیابی درست رویدادها را از آنها — مثلاً از گارانژ — یاد می گیرد. سخنان صریح و پر شور گارانژ درباره جنگ و کسانی که موجب این همه بدبختی برای مردم شده اند گریگوری را با حقیقت وحشت آور آشنا می کند و چگونگی سر در آوردن از ماهیت اجتماعی و طبقاتی حوادثی را که خودش در آنها شرکت دارد به وی می آموزد. گریگوری نخستین گام را به سوی آزادی معنوی، دور ریختن بار سنگین نظرات و مفاهیمی که جامعه به او تلقین کرده است برمی دارد. اما این گام، او را به رزمنده ای در راه آرمان مردم تبدیل نکرد. او بسیاری از توهماتش را دور ریخت اما نه همه آنها را، زیرا عادت و سنت، ریشه ای بس محکم در او دوانده بودند. افکار رایج در سرزمین خودش تأثیری ماندگار در او داشتند، مانع تکاملش می شدند و او را به چارچوب منافع خصوصی محدود می کردند و نمی گذاشتند به منافع مشترکی که در جریان مبارزه بی امان با نیروهای جامعه کهنه شکل می گرفتند پی ببرد. گریگوری که با گذشته قطع رابطه کرده بود، تصور روشنی از آنچه آینده می توانست برایش به ارمغان بیاورد نداشت و اصولاً باور نمی کرد که آینده بتواند چیز خوبی برایش به ارمغان بیاورد.

نویسندگان رنالیست سوسیالیستی، تاریخ واقعی را به شکل آوردگاه نیروهای پویای اجتماعی مجسم می‌کنند، نیروهایی که نویسنده می‌تواند ماهیت‌شان را ببیند، همچنان که برآیند نهایی مبارزه میان این نیروها را نیز می‌تواند مشاهده کند — نه با شکل‌های مشخص‌اش بلکه در چشم اندازه‌های اجتماعی‌اش. نویسنده که با توجه به مسیر عینی تکامل تاریخی، گرایش اصلی و تعیین‌کننده را برگزیده است، آن را از دیگر جنبه‌ها و گرایش‌های روند اجتماعی جدا نمی‌کند بلکه تأثیر متقابل میان آنها و مقاومت نیروهای مرتجع اجتماعی را در مقابل گرایش اصلی یعنی ترقی اجتماعی نشان می‌دهد. به همین علت، تصویر زندگی، یکجانبه نیست. زندگی با تمام رنگها و جلوه‌هایش، با بازیهای نور و سایه روشن، و نه از پشت عینک قرمز رنگ یا عینک سیاه، نشان داده می‌شود. بدین ترتیب شولوخوف نشان داد که نیروی گذشته چه فشار سنگینی بر روح گریگوری و زندگی آکسینیا وارد می‌آورد. آکسینیا که تسلیم حوادث می‌شود و نمی‌تواند در برابرشان ایستادگی کند، خود را به امواج حوادث می‌سپارد و به زندگی یکنواخت اجازه می‌دهد که بر عشقش به گریگوری، این شور بزرگ و سرکش که تمام وجودش را لبریز کرده بود مسلط شود و به او که زنی بی‌سواد و محروم از همه حقوق بود امکان داد تا در برابر نیروی شوهرش، نیروی عادت و نظام اجتماعی طغیان کند.

اما گذشته فقط دنیای درونی مردم را مهار و مقید نمی‌کند. گذشته، در برابر تغییرات تاریخی، هرگز منفعل نیست. در لحظه‌ای تاریخی، وقتی توده‌های مردم به رهبری پیشاهنگ طبقه کارگر یعنی حزب بلشویک به اقدام آگاهانه تاریخی دست زدند، دستگاه دولت را با انقلاب در هم شکستند و اصول ایده‌نولوژیک بنیادی جامعه کهنه را مرور و رد کردند نورستگان جامعه کهنه — که در اثر انقلاب امتیازات پیشین و امکان تغذیه انگل‌وار از پیکر توده‌های مردم را از دست داده بودند — در تلاشی مذبحانه برای بازپس گرفتن قدرت خویش، دست به اسلحه بردند. شولوخوف تصویر گسترده و جامعی از نیروهای ضدانقلاب — افسران سفید که در خندق‌های جنگ اول جهانی به هیبت جانوران در آمده‌اند، مردان فاسد از لحاظ اخلاقی و ورشکسته از لحاظ روحی، که مردم خودشان را دشمنی خطرناکتر و منفورتر از امپریالیست‌های آلمان می‌دانند زیرا همین مردم علیه امتیازات ریشه‌دار طبقات حاکم پیا خاسته‌اند و به جای حقوق یک مشت افراد اقلیت، خواستار حقوق اجتماعی برای توده‌های مردم شده‌اند — ترسیم می‌کند. استقلال طلبیان قزاق، رهبران و الهام دهندگان نیز با کمال و تمایزی واقع‌بینانه مجسم شده‌اند، مانند آن قزاقان ثروتمند که به مبارزه‌ای سرسختانه در برابر حاکمیت جدید مردم دست زدند و توده‌های قزاقان فقیر که تدریجاً در می‌یابند که فقط قدرت شوروی می‌تواند آنان را از آشفته‌گی‌های جنگ برهاند و به آزادی واقعی هدایت

کند. شولوخوف بدان جهت به مجسم کردن این نیروهای ضد خلقی در داستان‌اش احتیاج داشت که با زبان رسا بگوید اندیشه‌های راهنمای ضدانقلاب روسیه محکوم به شکست‌اند و بیهوده‌اند، دیگر آنکه بدون توصیف و تعریف محیط اجتماعی و تضادهای ناهمساز درونی آن نمی‌شود تکامل روح بشر و مبارزه، تغییر و تکامل درونی انسان را به شکل عینی و با روح تاریخ‌گرایی واقعی نشان داد.

گریگوری از نظرات و تصورات کهنه‌ای که جامعه پیشین به او تلقین کرده بود گسسته است: او از طبقات حاکمی که مردم را در جنگی بی‌معنا درگیر کرده‌اند و نمی‌گذارند راه آینده‌شان را برگزینند، نفرت دارد. او در آرزوی صلح و آرامش و زندگی مفید و غیر نظامی است، اما اندیشه حاکمیت مردم، که انقلاب زیر نامش به پیروزی رسید، یعنی تنها اندیشه معتبر عصر که حکمت خودش را بیان می‌دارد و تمام آرمانهای مثبت و مفید زمانه را در خودش متمرکز می‌کند، برای او پذیرفتنی نیست زیرا همچنان که او و همولایتی‌هایش و دیگر قزاقهای مسلح شده علیه قدرت شوروی به خوبی درمی‌یابند، این اندیشه، شیوه کهنه زندگی را که در نظر گریگوری و همولایتی‌هایش یسگانه شکل ممکن طبیعی و مقدس جامعه بشر به شمار می‌رفت، تماماً در هم خواهم کوبید. گریگوری برای حفظ آن مبارزه می‌کند، زندگی‌اش را وقف دفاع از یک توهم تاریخی می‌کند و تدریجاً به بیهودگی این مبارزه پی می‌برد. نتیجتاً شکست درونی خردکننده‌ای بر او وارد می‌شود و با از دست دادن خانواده‌اش، از دست دادن آکسینیا، از دست دادن اعتقادش به دنیای کهن، قدرت و وعده‌های آن، بهای وحشتناک اشتباهاتش را می‌پردازد. از زمانی که گریگوری، این فرزند قزاقهای زحمتکش برای مبارزه با قدرت شوروی، مردم و نیروهای خلاق تاریخ دست به اسلحه برد، بازنگری پیوسته اندیشه‌ها، احساسها و امیدهایی که یک زمانی مطلقاً درست به نظر می‌رسیدند در ذهنش آغاز شد تا آنکه وی تدریجاً ارزش واقعی اینها را درک کرد.

تصور گریگوری ملخوف را به دلیل جامعیت مضمون، اهمیت و اعتبار روانی بی‌مانندش می‌توان یک پیروزی برای رئالیسم سوسیالیستی به شمار آورد. زیرا سرنوشت غم‌انگیز گریگوری به شکلی طبیعی و زنده بحران و کهنگی نگرش مالکیت خصوصی، محکومیت تاریخی آن و مشکلاتی را که فرد باید از پیش پا بردارد تا خودش را از سلطه نظرات و تصورات تلقین شده توسط دنیای مالکیت خصوصی برهاند، آشکار می‌سازد. پیش از آنکه ذهن گریگوری آزاد شود، خواستهای درونی‌اش که هنوز به طور کامل متبلور نشده بودند می‌بایست در مسیر حرکت تاریخ قرار می‌گرفتند، و این حرکت در نظر او چیزی بس گنگ بود ولی می‌توانست نشانه‌های برجسته و تعیین‌کننده‌اش را ببیند. تأثیر مشترک این دو عامل — ذهنی یا درونی، عینی یا برون — گریگوری را به اتخاذ تصمیم برای

گسستن از گذشته‌ای واداشت که قلب و ذهن او را با چنان قدرتی مهار کرده بود. گریگوری از بوته جنگ داخلی درمی آید و به ارزیابی گذشته اش می پردازد و امید وار است که باز بتواند زندگی تازه‌ای را آغاز کند و حتی موجب اصلاح دیگران شود؛ اما بوته جنگ داخلی، هرآنچه را که موجب گمراهی او در راههای دردآور تاریخ شده بود، سوزاند و خاکستر کرد. راه آینده از میان سرزمینهای بکر تاریخ برای او، راهی طولانی و دشوار خواهد بود، مجبور خواهد شد به مبارزه شدیدی با خودش دست بزند زیرا زندگی تازه‌ای که می خواهد در راهش گام بگذارد بر اصولی بسیار متفاوت با آنچه تاکنون راههای او بوده اند استوار است. او هر آنچه را که مایه ارتدادش شده بود نفی کرد، و این گریگوری جدید، مسلماً شایسته همدردی ما است.

گریگوری مانند دیگر نمایندگان کجراه شده توده‌ها، تدریجاً درمی یابد که حقیقت از آنانی به دفاع برخاسته است که وی مدتهای طولانی و بی هیچ موفقیتی علیه شان جنگیده بود. او متقاعد می شود - و این به طرز برجسته ای در داستان نشان داده می شود - که اربابان پیشین روسیه و نورستگان طبقات حاکم، در شرایط جدید تاریخی فقط می توانند اندیشه ای محافظه کارانه و تدافعی را در دفاع از نظام اجتماعی محکوم، محضر، غیرعادلانه و پوسیده گذشته مطرح کنند. نیروهای انقلابی جدید، اندیشه دگرگون سازی زندگی را به جهان عرضه کردند. روشنی این حقیقت جدید، همچون نوری که از آینده بتابد، بر رویدادهای غم انگیز داستان و سرنوشت شخصیتها می تابد و معیارهای تازه عالی تری را در ارزیابی رویدادهای تاریخی و فعالیتها انسانها به کار می گیرد. مشعل این حقیقت جدید را مردمی حمل می کنند که به آگاهی اجتماعی برتری مجهزند، کمونیستهای مانند استوکمان، پودتولکوف، کوشوی و دیگران، که بسیاری از ایشان جانشان را فدای آرمان انقلابی خویش کردند. شولوخوف اینان را به صورت آرمانی در نمی آورد: او خصوصیات خوب و نواقص اینها را نشان می دهد. لیکن افکار و اعمال اینها صرفاً متوجه دفاع فعالانه و جانبازانه از عنصر نوین است.

این شخصیتها چشم انداز لازم را به تصویر تعمیم یافته زندگی در داستان می دهند و با واقعیت حضور خویش در روایت، گرایش اصلی روند تاریخ را منعکس می کنند. اینان مقیاس حقیقی درام شخصی گریگوری، درجه و عمق اشتباهات وی را تعیین می کنند و نشان می دهند که او باید به کدامین قله های معنوی دست یابد. همچنین نشان می دهند که حل این تضادهای ظاهراً ابدی و لاینحل اجتماعی ممکن است و فقط از طریق دگرگون کردن کل نظام اجتماعی زاینده جنگ، نابرابری مادی، انقیاد برخیها به دست برخی دیگر، و تمام شکلهای جنبه های گوناگون ستم و نابرابری اجتماعی تحقق می یابد. این شخصیتها اخلاقیات جدید سوسیالیستی و اصول جدید رفتار

با مردم را که برخاسته از عشق به توده‌های زحمتکش و علاقه به منافع آنان است، وارد داستان می‌کنند.

پانتملی پروکوفیچ پدر گریگوری، مدتهای طولانی می‌کوشد با پیشرفت زمان مقابله کند و خانواده و مزرعه‌اش را از تأثیر و یرانگر آن برهاند. پسرش پیوتر در دفاع از نظام موجود کشته شد و پسر دیگرش گریگوری میان دو اردوگاه متضاد از هم گسسته بود و از یک سو به سوی دیگر کشیده می‌شد. خانواده کهن که در درجه اول بر منافع ناشی از مالکیت استوار بود، نمی‌توانست در برابر فشار تغییرات ایستادگی کند و اخلاقیات جدیدی که بر قدرت تعصبات چیره شده بود—عشق آزادانه انسانهای آزاد، دونیا و میخائیل کوشوی—خودنمایی کرد.

اخلاقیات جدید اجتماعی، غیرانسانی بودن مخالفتی را که دشمنان بشمار مردم یعنی ژنرالهایی چون کالدین و کراسنوف، قومین و دیگران با توده‌ها به راه انداخته بودند عیان کرد و خواسته‌های خلاق و سازنده توده‌ها را که در آرزوی کار مسالمت‌آمیز و کار در جهت منافع انسان و جامعه هستند منعکس کرد. اخلاقیات جدید اجتماعی، اندیشه‌ها، امیدها و آرمانهایی که انقلاب سوسیالیستی وارد زندگی کرده است به شالوده انتقادی تبدیل می‌شوند که جزو ذاتی روش ادبی جدید است.

در رئالیسم سوسیالیستی، که به پژوهش و تجسم تضادهای واقعی جامعه و دنیای درونی انسان می‌پردازد، انتقاد را نمی‌توان از تأیید آرمان مثبت اجتماعی زاییده انقلاب سوسیالیستی، وظیفه پی‌ریزی روابط اجتماعی سوسیالیستی و کمونیستی جدا کرد. رئالیسم سوسیالیستی، روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی و شعور ناشی از این روابط، و هر آنچه را که مانع پیشرفت دنیای آزاد سوسیالیستی به سوی کمونیسم بشود، آشتی‌ناپذیرانه، همه‌جانبه و از پایه انتقاد می‌کند. رئالیسم سوسیالیستی، به این دلیل ساده که سرمایه‌داری و تمام پدیده‌های منفی در زندگی اجتماعی و معنوی بشر را که زاییده سرمایه‌داری است رد می‌کند، روشی جانبدار است. رئالیسم سوسیالیستی صریحاً اندیشه‌های کمونیسم را مطرح و از آنها دفاع می‌کند، و بدین ترتیب با تمام تجلیات ایده‌نولوژی بورژوازی در جامعه سوسیالیستی مبارزه می‌کند. ادبیات رئالیست سوسیالیستی، زندگی واقعی در پرتو وظایف ساختمان کمونیسم را از زیبایی و بررسی می‌کند و بدین سبب تمام پدیده‌ها و نیروهایی را که ساختمان سوسیالیستی جامعه را به عقب می‌اندازند و تقویت و پیشبرد نظام سوسیالیستی را با مشکل مواجه می‌سازند انتقاد می‌کند.

تصویر گریگوری در این داستان به شیوه‌ای انتقادی مجسم شده است و نویسنده بخوبی از علت‌های عینی که او را به نقطه مقابل و متضاد نیروهای مثبت و سازنده تاریخ

رتالیسم در عصر حاضر ۲۶۹

کشاندند آگاه است و عمیقاً با سرنوشت غم‌انگیز او همدردی می‌کند. ماهیت تراژیک داستان دن آرام— یکی از شاهکارهای رتالیسم سوسیالیستی— از درک ناسازگاری آرزوهای فرد و تواناییها و خواستههای عینی او با نظام کهنه اجتماعی توسط نویسنده سرچشمه گرفته است، نظامی که نه فقط مانع رشد معنوی و اخلاقی و غنای فرد می‌شود بلکه می‌تواند او را در قید توهمات، عادات، سنتها، رسمها و نظرات کهنه خود نگهدارد.

رتالیسم سوسیالیستی، تراژدی را به یک فرمول تنها خلاصه نمی‌کند، مانند داستان تراژدی خوش‌بینانه^{۱۶۸} اثر وسالود ویشنسکی^{۱۶۹}، که در آن شاهد فداکاری آگاهانه قهرمانان برای خیر عموم و منافع شریف و فوق‌شخصی اجتماعی هستیم. تراژدی داستان دن آرام و به عبارت دقیق‌تر تراژدی گریگوری ملخوف از همان جاهایی سرچشمه می‌گیرد که تراژدی در سرنوشت آندریه استاروتسوف در داستان شهرها و سالها^{۱۷۰} اثر فدین^{۱۷۱} یا سرنوشت دهتری و کشین در داستان دزد^{۱۷۲} اثر لئونوف سرچشمه می‌گیرد. این تراژدی از تضاد میان نیروی برجای مانده گذشته در شعور انسانی که روابطش را با آن گسسته است، و می‌داند که گذشته مزبور غیر عادلانه و محکوم به نابودی است، و آرمان اجتماعی و شخصی کیفیتاً متفاوتی که به طرز مقاومت ناپذیری خودنمایی می‌کند، پدید می‌آید. ریشه این تضاد غم‌انگیز در تضادهای عینی زندگی اجتماعی و تاریخ زنده و در حال ساخته شدن است و تدریجاً همچنان که ساختمان جامعه دگرگون می‌شود و جامعه تضادهای اجتماعی پدید آورنده چنین تضادهایی را حل می‌کند و بر آنها چیره می‌شود، حل خواهد شد. بدین ترتیب، تاریخ‌گرایی در شناخت درام و تراژدی رابطه میان فرد و جامعه، از ویژگیهای درونی و مهم رتالیسم سوسیالیستی است.

لیکن رتالیسم سوسیالیستی هرگز عنصر تراژیک را به صورت مطلق و متافیزیکی در نمی‌آورد، زیرا همواره این واقعیت را در نظر دارد که تراژدیهای انسانی محصول شرایط اجتماعی مشخصی هستند که مردم در آن به سر می‌برند، و همزمان با دگرگون شدن و تجدید سازمان یافتن جامعه مطابق اصولی منطقی و عادلانه، عرصه تراژدی محدودتر خواهد شد زیرا سوسیالیسم و کمونیسم می‌توانند علت‌های ریشه‌ای آن را از زندگی برکنند. اما فقط در صورتی می‌توان به این هدف رسید که انسان عملاً به سازنده آگاه، خلاق و مثبت تاریخ تبدیل شود.

ایده‌تئولوژی بورژوازی، تراژدی را عنصری طبیعی در زندگی می‌داند، همچنان که ترس را ویژگی ماهوی و جدایی ناپذیر زندگی انسان می‌داند. این، از اندیشه‌های

168. *Optimistic Tragedy*

169. Vsevolod Vishnevsky

170. *Towns and Years*

171. Fedin

172. *The Thief*

بنیادی گرایش بدبینانه در وجدان بورژوازی است که با فرمولهای رنگارنگی توسط ایده‌نولوگهای بیشمار بورژوازی بیان شده است: از شوپنهاور، کی‌یرکه‌گارد^{۱۷۳} و هارتمان گرفته تا بدبینان معاصر، که ضمن منعکس کردن بحران جامعه بورژوازی، عنصر تراژیک را شکل عام و جامعی از رابطه انسان با زندگی و وجود آدمی در جامعه می‌دانند. بدین ترتیب، در نظر آگزیستانسیالیستها وجود به طور کلی، وجود برای مرگ است.

البته کسی نمی‌گوید که در مرگ، چیزی دراماتیک یا تراژیک وجود ندارد. لیکن این بدان معنا نیست که آدمی، برترین توانایی اش را در مرگ می‌بیند یا برای مرگ زندگی می‌کند، بلکه برای آن زندگی می‌کند که خودش را عملاً بیان کند و زندگی اش را که آغاز و پایانی طبیعی دارد، به چیزی معنی دار و شادآور و سرچشمه خشنودی و سعادت شخصی تبدیل کند. آگزیستانسیالیسم با بررسی متافیزیکی تراژدی، آن را از مضمون مشخص و علیت اجتماعی اش محروم می‌سازد و امکان حذف کردنش از زندگی را نفی می‌کند. در چنین وضعی، آدمی راهی ندارد جز آنکه تمام سختیهای وجود را پرهیزکارانه تحمل کند زیرا همچنان که آلبر کامودر افسانه سیزیف^{۱۷۴} می‌گوید آگاهی انسان از پوچی وجود، ناتوانی اش به آشتی دادن منطق‌گریزی جهان با اشتیاق مایوسانه خودش برای رسیدن به روشنی، باعث می‌شود که وی شکست‌ناپذیری اوضاع موجود را بپذیرد و مانند سیسوفوس یعنی در شرایطی عمل کند که فعالیت شما را کاملاً بی‌مورد و بیهوده می‌سازد.

این در نقطه متقابلاً متضاد اندیشه انسان دوستانه و بنیادی سوسیالیسم قرار دارد که می‌گوید فرد و توده‌های مردم تا حد فعالیت سازنده پیش می‌روند و با این فعالیت، به زندگی خودشان معنی می‌بخشند و خودشان و زندگی را تغییر می‌دهند. این روند نواز لحاظ تاریخی، که بر تمام عرصه‌های زندگی در جامعه سوسیالیستی مسلط می‌شود، به درستی و به طرز جامعی توسط رئالیسم سوسیالیستی مشاهده و مجسم شد.

از جمله مهمترین نتایج پیروزی نظام سوسیالیستی تسریع عمومی تکامل اجتماعی، پیدایش مقدمات عینی برای از میان بردن اختلافات طبقاتی به ارث رسیده از نظام سرمایه‌داری، و وحدت پیشرونده قشرها و گروههای ناهمگن اجتماعی در جامعه بی طبقه مبراً از مبارزه طبقاتی یا تضادهای ناهمساز طبقاتی بود. پی‌ریزی سوسیالیسم و محو اختلافات طبقاتی، دوشادوش صنعتی شدن، و تحول بنیادی و بازسازی اقتصاد و پیش می‌رفت. این کار نه فقط مستلزم ایجاد و گسترش صنعت جدید در کشور فلاحتی روسیه، و تقویت پیوندهای میان طبقه کارگر یعنی مترقی‌ترین و سازمان یافته‌ترین طبقه

رنالیسم در عصر حاضر ۲۷۱

با دهقانان بلکه اشتراکی کردن کشاورزی و ایجاد اقتصاد همگون سوسیالیستی نیز از ضروریاتش بود.

در کنار صنعتی شدن، انقلاب فرهنگی به اجرا گذاشته شد و در جریان آن توده‌های مردم از نعمت سواد و فرهنگ برخوردار شدند. تشکیل جامعه بی طبقه - روندی که به هیچ عنوان بی درد نیست، زیرا متضمن بازسازی نظرات، عادات و روابط کهنه‌ای است که تدریجاً به دست انقلاب درهم شکسته می شدند - به پر شدن شکاف میان منافع شخصی و اجتماعی انجامید، روندی که تأثیر عظیمی بر روانشناسی اجتماعی توده‌ها و فرد داشت.

لنین در مقاله جگونه مسابقه را سازمان دهیم؟^{۱۷۵} نوشت: «کارگران و دهقانان هنوز کمرو بند، هنوز با این اندیشه خونگرفته اند که آنها اکنون طبقه حاکم اند؛ هنوز به اندازه کافی قاطع نیستند. انقلاب نمی توانست این خصوصیات را با یک ضربه به میلیونها و میلیونها نفری که در تمام عمرشان مجبور بوده اند در اثر فقر و گرسنگی و با تهدید کار کنند، تلقین کند. اما انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ قوی، زنده و شکستناپذیر است زیرا این خصوصیات را بیدار می کند، موانع کهنه را خرد می کند، قیدهای پوسیده را وا می کند، و زحمتکشان را به مسیر پی ریزی مستقلانه زندگی نوین رهبری می کند.»^{۱۷۶}

توده‌های مردم پس از مشارکت در کار برای آرمان مشترک ساختمان سوسیالیسم، تدریجاً دریافتند که خودشان نیروی حاکم اند و می توانند مستقلانه دست اندر کار شوند. رنالیسم سوسیالیستی، این رشد آگاهی تمام مردم و افراد برخاسته از میان توده‌ها را به نقش و اهمیت خودشان در دولت سازنده سوسیالیسم، دریافت، روشنگری و تبیین جنبه‌های گوناگون این روند، مدتهای طولانی، وظیفه اصلی ادبیات جدیدی بود که در باره تکامل انسان عادی کوچه و بازار برای رسیدن به سطح بالاتری از شعور اجتماعی و مدنی تحقیق و آن را مجسم می کرد.

پیوتر ساوستین و ایوان ژورکین تابوت ساز سابق در داستان مردمان بیشه‌زار^{۱۷۷} اثر مالیشکین^{۱۷۸} از اعماق ایالت روسیه و از تغییراتی که شیوه آشنای زندگی را با آن فقر عادی شده و باتلاق معنویت در هم می شکست می گریزند، در سرما و گرما به سوی مقصدی ناشناخته راه می سپارند و در جایی بس پرت، به محل اجرای یک پروژه عظیم

175. *How to Organise Competition?* 176. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 26, pp. 409-10. 177. *People from the Backwoods*

178. A. Malys̄h in

ساختمانی می‌رسند. ترس از تغییرات برگشت‌ناپذیر، همسفر آنان بود و خاطرات زندگی در زادگاهشان **مشانسک**^{۱۷۹}، با همه دشواریهایش، همچون **القبایی** که در سنین کودکی آموخته بودند برایشان آشنا بود. آن دوبه آن زندگی و روابط با جهان و دیگران که بخشی از آن بودند، به روابط ساده و دشوار در جهانی که تابع مکانیک ساده خرید و فروش بود و کمال مطلوب هر کسی انباشت ثروت و اوج رؤیاهای هر کسی داشتن کسب و کاری مختصر و تا اندازه‌ای سودآور و خانه شخصی کوچکی بود که همچون جزیره‌ای در رودخانه‌ای خروشان به هنگام سیل از هر آنچه در اطرافش می‌گذرد جدا باشد، خو گرفته بودند.

پیوتر و ایوان از زندگی در روسیه ولایتی می‌گریختند، و این زندگی راحت و سیرکننده ولایتی نیز به رنگارنگی روسری آن خانم روسی که **کاستودیف** نقاش ترسیم کرده است نیست، بلکه همانند منظره‌ای که **گورکی** در داستان **شهرک اوکوروف**^{۱۸۰} مجسم می‌کند: مردمی که در جهل و خرافات، تعصب و خشونت می‌غلطند، تمام توجهشان به مسأله تأمین نان روزانه معطوف است و خودشان منکوب این مسأله شده‌اند، ودکا و ناقوس کلیسا گنج‌شان کرده است، اطلاعاتشان درباره این جهان پهناور فقط بر شایعه‌های عنان گسیخته‌ای مبتنی است که زنان با همدیگر ردوبدل می‌کنند. رویداد بزرگ این زندگی، بازار مکاره بود، که در آن مغازه‌داران و کولاکها خودشان را همچون ماهیان در آب احساس می‌کردند، اربابان گذشته نزد مقامات محلی چاپلوسی می‌کردند و می‌کوشیدند قدرت شوروی را نیز بفرینند.

اما این دو مرد، خاطرات بسیار متفاوتی از گذشته را با خود دارند، در حالی که پیوتر مخصوصاً بازارهایی با بوی تند سبدهای لیفی، عطر شرابگونه سیبهای رسیده و هیاهوی چانه‌زدنهای مردم را به یاد می‌آورد، ایوان چشمهای گرسنه کودکش و تسلیم و رضای شکنجانه همسرش را به یاد می‌آورد. و کاملاً منطقی است که این پیوتر زیرک که عادت‌های داد و ستدی‌اش را فراموش نکرده است در زندگی جدید شکست بخورد، در حالی که ایوان ضمن آنکه خودش را از شر احساس حقارت دیرنده‌اش می‌رهاند، سرش را بالا می‌گیرد و سازنده برحق زندگی می‌شود.

مالیشکین در داستان **مردمان بیشه‌زار**، تجسم فوق‌العاده دقیقی از روند غنای اخلاقی انسان در سوسیالیسم و مبارزه اندیشه‌های نو و تجربه‌های تازه مردم در دوران پی‌ریزی سوسیالیسم با تجربه پیشین زندگی که آنان را از جریان اصلی تاریخ جدا می‌کرد، به عمل آورده است. تصورات گذشته آنان تدریجاً جای خود را به درک

رنالیسم در عصر حاضر ۲۷۳

شکلهای تازه رابطه با جهانی داد که در آن می‌زیستند و فعالیت می‌کردند. سوسیالیسم به آنان امکان داد تا نه فقط به مرحله بالاتری از رفاه مادی برسند بلکه افق معنوی آنان را گسترده‌تر کرد، فکرشان را بیدار کرد و خودشان را به حقوق و مسئولیت‌هایشان در قبال جامعه آگاهانید.

در نظر ایوان ژورکین، پروژه عظیم ساختمانی به چیزی به مراتب بیشتر از جایی تبدیل می‌شود که می‌تواند مخارج زندگی اش را از آن تأمین کند. این پروژه علاوه بر پول و سود مادی، چیز دیگری به او می‌دهد: او به اهمیت پروژه برای مردم به طور کلی، یا اگر خوششان بیاید به اهمیت تاریخی آن، پی می‌برد. سدی که در روی زمین رُسی آنجا هر روز بالاتر و بالاتر می‌رود، در نظر او نماینده قدرت تازه‌ای است که موانع محکمی در برابر گذشته بر پا می‌دارد و چون او از گذشته مزبور نفرت دارد شاد است از اینکه می‌بیند کارش به ساخته شدن این سد در آب پخش‌شان رودخانه‌های گذشته و آینده کمک کرده است.

آگاه شدن ایوان ژورکین از این واقعیت که کارش بخشی از تلاش دستجمعی و در جهت خیر عمومی است، روحیه او را دگرگون می‌سازد و احساسی از مسئولیت در قبال آرمان مشترک ساختمان سوسیالیسم به او می‌دهد که تا آن زمان برایش ناشناخته بود. این آگاهی رشد‌یافته از کار خود به عنوان بخش مهمی از کار همگان، شخصیتها را به سوی دور ریختن بار تصورات گذشته هدایت می‌کند. از جمله این شخصیتها تیشکا است که پوستین دست دوم یک کشیش را که برای تظاهر خریده بود دور می‌اندازد و باری را که پولیا بردوش داشت از او می‌گیرد: این پولیا از دنیای برده‌وار زنانه خود گریخته بود تا مستقلاً زندگی کند؛ و کارگران فصلی، ریشه‌های نمایشی خود را تراشیده‌اند و به کارگرانی دائمی تبدیل شدند. تلقی جدید آنان از کارشان، جاده ناهموار اما عریضی را به سوی آینده در برابرشان می‌گشاید.

برخورد تاریخی مختص رنالیسم سوسیالیستی نیز بر شناخت آینده تکامل اجتماعی استوار است. بدین ترتیب، چشم‌انداز تاریخی، یکی از معیارهای عمده رنالیسم سوسیالیستی در ارزیابی رویدادها، تضادها و پدیده‌هایی است که مرحله خاصی از تکامل جامعه و روابط میان مردم، و به تبع آن روابط میان شخصیتها یک اثر ادبی، را مشخص می‌کنند. این چشم‌انداز، تحلیل درست ماهیت، ویژگیها و تواناییهای شخصیتها و سازگاریشان با واقعیت را ممکن می‌سازد.

ایوان ژورکین و دیگر شخصیت‌های داستان مالیشکین، در چشم‌اندازی تاریخی مشاهده و مجسم شده‌اند. آنچه ژورکین بدان می‌رسد نتیجه نهایی نیست بلکه نقطه آغاز تکامل انسان در جامعه سوسیالیستی است. ژورکین انسانی است که گرچه کارهای

بسیار انجام داده و قیدهای گذشته ولایتی اش را دور ریخته است، توقعات بسیار متواضعانه‌ای از زندگی دارد. با ننگه توقعاتش محدود است ولی یک مرحله از راهی را که توده‌ها می‌بایست در پیشرفت برگشت‌ناپذیرشان به سوی علم، فرهنگ و زندگی شایسته انسان می‌پیموند، پیموده است.

پژوهش همه جانبه در تغییرات ژرفی که در روحیه انسان رخ می‌دهند، شناخت تازه تواناییهای آدمی، و تجسم و تبیین تغییراتی که ساختمان سوسیالیسم در زندگی پدید آورده بود قدرت روش خلاق نوین را نشان داد. روشی که تجلیل رابطه جدید میان فرد، زندگی سوسیالیستی و تضادهای نوین زاینده تاریخ متحول را امکان‌پذیر کرد.

سوسیالیسم نه فقط انسان و جامعه را با هدفهای بزرگ نوین مجسم کرد بلکه محرکهای بنیادی رفتار و فعالیت انسان را نیز تغییر داد. انگیزه‌های شخصی، تدریجاً پس زده شدند و ذهنیت انسان تحت تأثیر منافع اجتماعی و انگیزه‌های تلقین شده توسط نظام نوین سوسیالیستی که به انکای کار و فعالیت‌های توده‌های مردم تأیید می‌شد، تغییر یافت. ایوان ژورکین تدریجاً به لزوم توجه فرد به نیازهای اجتماعی و خواسته‌های اخلاقی جامعه پی می‌برد. بین شیفتگی کلی سابق او به خرده کاریهای خصوصی اش و کاری که اکنون در کارگاه ساختمان سد انجام می‌دهد یک دوره کامل تاریخی فاصله افتاده است، و این فاصله را خلق شوروی با سرعت فوق‌العاده‌ای پیمود، و با سرعت بخشیدن به پیشرفت زمان، زیر بنای صنعتی قدرتمندی آفرید، کشاورزی را اشتراکی کرد، قشر روشنفکران جدید و فرهنگ سوسیالیستی جدید را پدید آورد.

رئالیسم سوسیالیستی چگونگی ایجاد انگیزه‌های اجتماعی برای فعالیتهای انسان توسط روند زنده کار و ساختمان را مشاهده و مجسم کرد. توصیف یک روز تنها در کارگاه عظیم ساختمانی در استان زمان، به پیش ۱۸۱ اثر والتین کاتایف ۱۸۲ نشان می‌دهد که چگونه فعالیت خلاق و سازنده به مضمون اصلی زندگی در نظر کارگران ساختمانی تبدیل می‌شود. سیمانکاران، مهندسان و مدیران، همگی به جستجوی پایان‌ناپذیر برای پیدا کردن راه‌حلهای مسائلی پرداخته‌اند که جزو مسائل پیچیده سازمانی و اخلاقی هستند و هر روز و هر دقیقه پیش می‌آیند. اینان همگی در تضاد میان عادات و روشهای پوسیده کار، نظرات مربوط به زندگی و روابط انسانی از یک طرف و زندگی جدید از طرف دیگر، یا به بیان دیگر در تضاد میان سنتهای کهنه که دیگر بر سرعت یا گستردگی این دوره منطبق نیستند و تضادهایی که در جریان ساختمان سوسیالیسم پدید می‌آیند، درگیر هستند. پیشروترین افرادی که در این پروژه کار می‌کنند، دست‌اندرکار

کنکاشهای خلاقانه اند. تجسم روند کار آنان به مثابه روندی خلاق — و بزرگی نیرومند و نوآورانه داستان — تغییراتی را منعکس می کند که در آگاهی توده ها و در روانشناسی اجتماعی آنان به وقوع پیوسته اند. رتالیسم سوسیالیستی هرگز انسان را به عنوان موجودی مجرد در نظر نمی گیرد یا او را از روابط اجتماعی اش جدا نمی کند بلکه همیشه انسان را و می دارد که خودش، ماهیتش و شخصیتش را از طریق کارهایش، از طریق روابط فعالانه اش با جامعه، محیط، زمان و تاریخ عیان کند. کار در جامعه سوسیالیستی یکی از مهمترین عرصه هایی است که آدمی در آن و بزرگیهای ماهوی، شخصیت و محتوای اخلاقی و ایده نولوژیکش را نشان می دهد. زیرا کار، تبلور بسیاری از خصوصیات آدمی است و به وی امکان می دهد که در جریان دگرگون سازی زندگی، خودش را از نوزنده و شخصیتش را غنی تر و بهتر کند.

لنین نوشت: «... پرولتاریا در مقایسه با سرمایه داری، نماینده و آفریننده نوع علمی تری از سازماندهی اجتماعی کار است.»^{۱۸۳} کمی بعد تأکید کرد: «سازماندهی کمونیستی کار اجتماعی، که سوسیالیسم نخستین گام در جهت آن است، بر انضباط آزادانه و آگاهانه خود زحمتکشانی که بویغ زمینداران و سرمایه داران را برانداخته اند متکی است و با گذشت زمان، بیش از پیش بر آن متکی خواهد شد.»^{۱۸۴}

رتالیسم سوسیالیستی، بر اساس حقیقت زندگی و تاریخ نشان داد که تغییرات عمده و تعیین کننده در زندگی جامعه سوسیالیستی، ساخت اقتصادی و اجتماعی آن، به ابتکار حزب و با پشتیبانی آگاهانه توده ها به وقوع می پیوندند زیرا هدف از این تغییرات، ارضای هر چه کاملتر نیازهای مادی و معنوی مردم است. اشتراکی کردن کشاورزی که نقطه عطف بزرگی در تاریخ جامعه سوسیالیستی بود، بدین علت با موفقیت به پایان رسید که با نیازهای اقتصاد سوسیالیستی و منافع بنیادی دهقانان زحمتکش مطابقت داشت: دهقانان تدریجاً در می یافتند که اقتصاد اشتراکی تنها راه براندازی فقر، کاستن از شکاف میان شهر و روستا و تولید ارزشهای مادی لازم برای ساختمان جامعه سوسیالیستی و کمونیستی است. اشتراکی کردن کشاورزی، ضربه مرگباری بر حامل اصلی نظرات، توهمات و آرمانهای غیرسوسیالیستی و ضد سوسیالیستی یعنی زمیندار وارد آورد و طبقه دهقان را از دنیای محدود منافع اقتصادی خصوصی خارج کرد و در کار دستجمعی به نفع جامعه شرکت داد و بدینسان او توانست منافع شخصی اش را با منافع جامعه در هم آمیزد. این دگرگونی، دهقانان را به مرحله بالاتری از فعالیت اقتصادی یعنی پیشرفت فنی هدایت کرد و با آوردن فرهنگ شهری به میان روستاییان و کمک کردن به رشد قشر

183. V. I. Lenin, *Collected Works*, Vol. 29, p. 419.

184. *Ibid.*, p. 420.

روشنفکران جدید روستایی، چهره روستا را تغییر داد.

دگرگونی چهره روستا و کاسته شدن از شکاف میان شهر و روستا یکی از بغرنج‌ترین روندهای ساختمان سوسیالیستی و مستلزم حل انبوهی از مسایل اقتصادی، سازمانی، روانی، اخلاقی و رفتاری است. این دگرگونی تا به امروز که حل مسایل موجود زندگی روستایی با مطالعه تاریخی مراحل گوناگون ساختمان مزرعه اشتراکی و ارزیابی موفقیتها و اشتباهات گذشته در آمیخته است، مضمون ثابت ادبیات رئالیست سوسیالیستی بوده است. همچنان که ادبیات رئالیست سوسیالیستی به طور کلی تکامل می‌یابد طبیعی است که این مضمون نیز از لحاظ ژرفا و گستردگی اش تکامل خواهد یافت، لیکن به پرسش اصلی — چگونه بود که این نظام پیروز شد؟ — در آثاری که پیدایش نظام مزارع اشتراکی را بررسی می‌کنند پاسخ داده شده است.

این نظام بدان علت پیروز شد که خلق شوروی یکپارچه از اشتراکی کردن کشاورزی پشتیبانی کرد و انقلاب، وحدت محکمی میان طبقه کارگر و دهقانان زحمتکش ایجاد کرده بود. بدان علت پیروز شد که طبقات اصلی جامعه شوروی درباره راههای استقرار روابط سوسیالیستی در روستاها به توافق رسیده بودند.

داویدوف قهرمان داستان زمین نوآباد^{۱۸۵} اثر شولوخوف، تجسمی از این وحدت است. این کارگر، در اثر تجربه شخصی و جستجوی روزانه اش طرز هدایت توده‌های دهقان را در جهت پذیرفتن اندیشه‌های مربوط به اشتراکی کردن کشاورزی و درک امتیازات نظام مزارع اشتراکی، یاد می‌گیرد. نویسنده، داویدوف را در حالی نشان می‌دهد که به گریبان مشکلات واقعی و تضادهایی دست برده است که در جریان اشتراکی کردن کشاورزی در روستا پدید آمدند، و نشان می‌دهد که چگونه این مشکلات را از پیش پای برداشت. در نتیجه، او شخصیت بس کامل و معتبری آفرید که جمع‌بندی تجربه پیشروترین مجریان ساختمان مزارع اشتراکی به شمار می‌رفت.

داویدوف به تجربه شخصی خودش با مخالفت کولاکها آشنا بود؛ او مجبور بود خرابکاری برخی از دهقانان ثروتمند را درهم بشکند و به دهقانان میانه حال کمک کند تا بر تردیدهاشان چیره شوند. او مجبور بود با جهل و تعصب مبارزه کند، و عملاً روشهایی برای سازماندهی مدیریت مزرعه اشتراکی ابداع کند. او و هم‌دستان و رفقای هم‌زمش — مایدانیکوف، ناگولنوف و رازمیوتنوف — مجبور بودند مسایلی را حل کنند که قبلاً هیچ کسی با آنها مواجه نشده بود، و اشتباهاتشان را همچنان که پیش می‌رفتند اصلاح کنند. نظام مزارع اشتراکی به این علت پیروز شد که اندیشه اشتراکی کردن کشاورزی، گروه

رنالیسم در عصر حاضر ۲۷۷

بزرگی از سازماندهندگان و رهبران مستعد و فداکار مانند کیریل ژدارکین در داستان بروسکی^{۱۸۶} اثر پانفروف^{۱۸۷}، ایوان سییایف در داستان مزارع آبی^{۱۸۸} اثر ماکاروف^{۱۸۹} یا ایوان فدوسییه و یچ در داستان یادداشتهای دهکده^{۱۹۰} اثر یفیم دوروش^{۱۹۱}، منزله‌ها و مردها را از پیش پا برداشتند و رهبری‌شان را برعهده گرفتند. نظام مزارع اشتراکی به این علت پیروز شد که توده دهقانان فقیر و میانه حال، با وجود اشتباهات و افراطها، به برتریهای نظام نوین اقتصادی پی بردند؛ همین نظام به این افراد که تا آن زمان زیر فشار فقر و نگران خرده اقتصادیات نامولد خصوصی خویش بودند امکان داد تا به رودخانه بزرگ بپیوندند و رابطه میان پیشرفت اقتصادی کشور و آینده خودشان را ببینند و امکانات جامعه را به عنوان امکانات خودشان تلقی کنند. تغییراتی که در جامعه به وقوع پیوست تغییرات مشابهی در نگرش و احساسات میلیونها انسان ایجاد کرد، و تصویبهای داستان زمین نوباد (اوستین، دابتسوف، آرزانوف، شالی و واریاخارالاموفا) بازتاب روندهای نمونه‌واری بودند که همزمان با پیاختن توده‌ها برای کار سازنده اجتماعی در شور آنان به وقوع می‌پیوست.

ادبیات رنالیست سوسیالیستی، یکی از مهمترین تضادها را که ریشه کن کردنش نیز دشوارتر از همه تضادهاست — تضاد میان غریزه مالکیت و نیازها و خواستهای جامعه اشتراکی که مالکیت خصوصی و کل مجموعه نظرات، مفاهیم و عاداتی که این مالکیت پدید می‌آورد برای آن یک عامل منفی به شمار می‌رود و جامعه با تمام امکانات مادی و معنوییش علیه آن مبارزه می‌کند — مشاهده و مجسم کرده است. قدرت و سرسختی غریزه مالکیت، ظرفیتش برای تغییر شکل و سازگاری پذیری، با جنبه‌های گوناگونش، در ادبیات رنالیست سوسیالیستی نشان داده شد. این ادبیات، شقاوت بزدلانه و خصومت افرادی مانند اوستروفوی با نظام جدید، و خودخواهی سنگدلانه و برخورد پست و حسابگرانه افرادی چون زوج ریاشکین با دیگران را در داستان لباس ناجور^{۱۹۱} اثر تندریاکوف^{۱۹۲}، ثبت کرده است. اگر تضاد میان اوستروفوی با جامعه جدید می‌بایست با سقوط او به پایان می‌رسید، همچنان که رسید، ریاشکین‌ها، ضمن آنکه فعالانه با جامعه شوروی خصومت نمی‌ورزند، به عنوان حاملان اندیشه‌هایی که در نقطه مقابل اخلاقیات و معیارهای اخلاقی آن قرار دارند افشا می‌شوند.

186. Bruski

187. Panferov

188. Blue Fields

189. Makarov

190. Village Diary

191. Yefim Dorosh

A Mistit

192. Tendryakov

فیودور دامادی که وارد خانواده ریاشکین می‌شود، در برابر روحیه ریاشکین‌ها و شیوه زندگی آنان می‌شود، اما نه به این دلیل که کاملاً با سرچشمه‌های نظرات آنان آشناست یا اینکه می‌داند شیوه زندگی آنان نماینده بقایای روابط مبتنی بر مالکیت در جامعه سوسیالیستی است. او این طرز تفکر بیگانه را از دیدگاه معیارهای ایده‌نولوژیک و اخلاقی که جزئی از وجودش شده‌اند و در اثر تجربه شخصی زندگی در جامعه سوسیالیستی شوروی به دست آورده است، محکوم می‌کند. معیارهای مختلف ارزیابی خصوصیات اخلاقی و رفتاری انسان و هدفهایش، و محرکهای گوناگون برای فعالیت برمحیط زندگی روزمره فیودور پیش از محرکها و معیارهای حاکم بردنای کوچک ریاشکین‌ها و دیگرانی که پیوندهای معنوی‌شان را با پول‌اندوزی قطع نکرده‌اند مسلط است.

ادبیات رئالیست سوسیالیستی نه فقط در این گونه انگیزه‌های جدید رفتار آدمی تحقیق و آنها را مجسم کرده است بلکه نشان داده است که انگیزه‌های مزبور چگونه در زندگی به‌عنوان بخش لاینفکی از تجربه عملی انسان و زندگی شخصی وی مستقر می‌شوند و نظرات و تصورات محضر را تدریجاً از شعور وی بیرون می‌رانند. پیشروی این روند، بی‌مبارزه و کشاکش نبوده است؛ بلکه روندی است بغرنج و پرتضاد، آنهم گاهی تضادهای بسیار حاد: اما برگشت ناپذیر است و این اطمینان را پدید می‌آورد که شعور فرد و توده‌ها از پیشرفت جامعه و اقتصاد جامعه پس نمی‌افتد. رئالیسم سوسیالیستی، تضادهای جدیدی را منعکس کرده است که ماهیت‌شان تابع تقویت و تأیید خستگی ناپذیر اصول ایده‌نولوژیک و اخلاقی سوسیالیسم در تمام عرصه‌های زندگی است. این تضادها گاهی به شکل برجسته‌ای رشد می‌یابند ولی اصولی که پیوندی عضوانی با سوسیالیسم دارند و ماهیت فعال، خلاق و سازنده آن را کاملتر از تمام اصول بیان می‌کنند، با وجود همه مشکلات و بر طبق حقیقت تاریخی، در پایان پیروز می‌شوند.

این گونه تضادهای جدید که از ماهیت روابط سوسیالیستی سرچشمه می‌گیرند و به‌همین علت فقط زمانی امکان‌پذیر می‌شوند که نظام جدید اجتماعی به‌ظهور رسیده باشد، با دقتی وصف ناپذیر در ادبیات رئالیست سوسیالیستی بررسی شده‌اند. ویژگیهای نمونه‌وار اصول جدید ایده‌نولوژیک و اخلاقی که روابط میان مردم و روابط فرد و جامعه تابع آنها است، به شکل زنده‌ای در داستان نفتکش در بند^{۱۹۳} بیان شده است: در این داستان تأثیرات روانی تغییر در تلقی انسان از کارش و وظیفه شخص

خودش در برابر جمع و جامعه، تحلیل شده است.

باسوف مکانیک، قهرمان داستان، در حالی که روابط شدیداً ستیزنده‌ای با بسیاری از مردم، با همکارانش و مدیریت کارخانه دارد، نشان داده شده است و نظر همگان نیز این است که او شخصی نسبتاً ناجور است. او که از سوی مدیریت کارخانه برای کار در نفتکش زهوار در رفته در بند مأمور می‌شود، باز هم از تن در دادن به کار روزانه و ترک بی تفاوتی خودداری می‌کند و تغییری در رفتار در رفتار و نظراتش در باره وظیفه و هدف انسان نمی‌دهد. اما تأثیرات ناسازگاری با همکارانش، بسیار دور برد است: زندگی شخصی‌اش از هم می‌پاشد، زنش که شدیداً مورد علاقه‌اش است وی را ترک می‌گوید و او متوجه می‌شود که در میان عده‌ای بیگانه یعنی کارکنان نفتکش در بند، در آغوش دریای میهمان ناوای خزر و کار یکنواخت گیر افتاده است و چیزی برای نابود کردن خستگی ناشی از تکرار کسل‌کننده ندارد. تضاد این داستان، در ظاهر، چیزی است شبیه به تضادهای تپیک ادبیات غیرسوسیالیستی، که تنهایی انسان در جهان و جامعه را توصیف می‌کند.

ایده‌نولوژی، هنر و ادبیات بورژوازی، غالباً، تنهایی انسان را به‌عنوان چیزی مطلق و اصلاح‌ناپذیر به کمک وسایل ضعیف ارتباطی - ترس، جنسیت، عطش خشونت، نیاز به فرماندهی یا اطاعت - نشان می‌دهند -، و اینها ظاهراً انواع پیوندهای حاکم بر روابط میان انسانها هستند. ادبیات دموکراتیک، غالباً مضمون تنهایی انسان را به‌منظور نشان دادن ناسازگاری خواستهای اخلاقی و معنوی انسان با فرصتهایی که جامعه در اختیارش گذاشته است بررسی می‌کند. ادبیات دموکراتیک با مجسم ساختن تراژدی تنهای انسان، از خود جامعه انتقاد می‌کند.

تنهایی باسوف ماهیتی کاملاً متفاوت دارد. او با جامعه و نظام اجتماعی حاکم بر رفتار و زندگی‌اش ناسازگار نیست. فلسفه زندگی، نظرات اجتماعی و احساسات وی ریشه در سوسیالیسم دارند و شخصیتش در نظام سوسیالیستی سرشته، شکل گرفته و آبدیده شده است. آنچه در اینجا می‌بینیم، تنهایی ظاهری انسانی است که علیه یکنواختی و نامهربانی، علیه ناتوانی و سرپیچی از سازش با آهنگ زمان و خواستهای متغیر و رشد‌یابنده آن می‌شورد. باسوف با همکارانش و مدیریت کارخانه می‌ستیزد، زیرا وی نماینده آگاهی سوسیالیستی نوین و سطح بالاتری است و محرک رفتاراش اشتیاق وی به استفاده هر چه کاملتر و فعالانه‌تر از فرصتهایی است که نظام سوسیالیستی، مخصوصاً در عرصه کار، در اختیار مردم می‌گذارد و کار را از اجرای صرف یک وظیفه به عملی خلاقانه تبدیل می‌کند. یکی از ویژگیهای این تضاد آن است که مخالفان باسوف نیز با نظام اجتماعی سرستیز ندارند و معتقدند که در جهت منافع آن کار می‌کنند. لیکن،

تردیدی نیست که باسوف در مقایسه با مخالفانش خدمت واقعی بیشتری به جامعه می‌کند، به طوری که شرایط عینی برای پیروز برآمدن باسوف از مبارزه‌ای که بر سر نظرات و تلقیناتش از وظیفه آغاز کرده بود و می‌خواست به نیاز زمانه پاسخ گوید، آماده است.

برای آنکه فلان تلقی خلاقانه از کار عملاً به اجرا درآید، باید همواره با کار عادی مبارزه کرد و شور و شوق خلاقانه را زنده نگاهداشت. این، وظیفه‌ای دشوار و مستلزم تقویت پیوسته روحی است و در جریان آن، شخص باید همواره با وسوسه سهل‌انگاری کارها در درون خودش و با بسیاری از اطرافیانش مبارزه کند. زندگی باسوف به سختی می‌گذشت زیرا نه فقط همکارانش بلکه همسرش نیز این تلقی از وظیفه و کار را چیزی اغراق‌آمیز و افراطی می‌پندارند. ولی منطق رو بدها ثابت می‌کند که درک او از مسئولیت شخصی باید به اصل کلی رفتار در جامعه سوسیالیستی تبدیل شود. باسوف اگر واقعاً تنها می‌بود هرگز نمی‌توانست از این مبارزه سر بلند برآید. اما بسیاری انسانهای دیگر با نظر او درباره زندگی و کار موافقت و باسوف با رفتار خودش یک روند پردامنه معنوی را منعکس و بیان می‌کند. اگر او از جمعی که در عرشه نفتکش در بند شکل گرفت و به افراد امکان داد تا تدریجاً به معنای کارشان و اهمیت اجتماعی آن پی ببرند و خلاقانه با آن برخورد کنند جدا می‌بود هرگز نمی‌توانست پیروز شود.

باسوف حامل اخلاق اجتماعی نوین و نگرش سوسیالیستی به وظیفه و کار است، و اصولی اخلاقی که وی از آنها پیروی می‌کند از لحاظ ماهیت انسان‌گرایانه‌شان شدیداً با اصول فردگرایانه دو یادگار گذشته — کاپیتن کوتازوف و دریانورد کاساتسکی که غریقها را تنها می‌گذارند تا جان خودشان را نجات دهند — در تضاد هستند.

اخلاقیات جدید، نگرش خلاقانه به کار را تقویت می‌کند و شالوده کار دستجمعی بزرگی را که خدمه نفتکش در بند به هنگام نجات ملوانان از کام شعله‌های آتش انجام دادند، تشکیل می‌دهد.

باسوف، روح مشوق این کار بزرگ بود، باسوفی که تجسم بسیاری از ویژگیهای شخصیت در شوروی است. مردانی مانند او — کسانی که در سخت‌ترین شرایط خود را نیاختند، خود را تماماً وقف آرمان سوسیالیسم کرده بودند و هرگز از مسئولیت شخصی شانه خالی نکردند — به فرماندهی گروهانها، گردانها و هنگهای ارتش سرخ در جنگ کبیر مهبنی رسیدند و بار سنگین شکستهای اولیه و سختیهای روزانه جنگ را که راهگشای پیروزی نهایی بود، بر دوش پرتوان خویش گرفتند.

ایده‌نولوژی سوسیالیستی، مانند هنر و ادبیات سوسیالیستی، ماهیتاً و عمیقاً

انترناسیونالیستی است. ادبیات شوروی، که ادبیاتی چند ملیتی است، روند بفرنج استقرار روابط و مفاهیم سوسیالیستی در میان ملت‌هایی را که یک زمانی در سطوح بسیار متفاوت تکامل اجتماعی و فرهنگی قرار داشتند منعکس می‌کند. تأیید سوسیالیسم، روندی یکپارچه برای تمام ملیت‌های ساکن اتحاد شوروی، از طریق تکامل سنت‌های دموکراتیک فرهنگی هر ملیت صورت می‌گیرد، به نحوی که فرهنگ سوسیالیستی مجموعه هماهنگی از فرهنگ‌های متقابلاً همبسته و سرشارکننده یکدیگر است. این شکل تازه رابطه میان ملتها در ادبیات رنالیست سوسیالیستی، که مبارزه‌ای آشتی‌ناپذیر با تمام انواع ناسیونالیسم افراطی و شوونیسم یعنی و یژگی‌های ذاتی ایده‌نولوژی بورژوازی و مفهوم بورژوازی روابط بین‌المللی دارد، منعکس می‌شود.

رنالیسم سوسیالیستی، زندگی سوسیالیستی معاصر را همچون عرصه‌ای می‌داند که در آن نیازهای شخصی برای عمل و خلاقیت برآورده می‌شوند، عرصه‌ای که فرصت‌های فراوانی برای ارضای نیازهای مادی و معنوی انسان فراهم می‌آورد. در همان حال، واقعیت سوسیالیستی نوین به‌عنوان پیامد تاریخی و نتیجه مستقیم و منطقی تکامل پیشین جامعه، پیروزی نیروهای سازنده و دموکراتیک تاریخ در چارچوب هر فرهنگ ملی معرفی می‌شود. بنابراین، رنالیسم سوسیالیستی در کنار آثار منعکس‌کننده روند تاریخی معاصر، یعنی تاریخ متحول، آثاری پدید آورده است که رویدادهای مهم و تضادهایی را که به‌راه پیموده شده توسط توده‌های مردم در طی زندگی تاریخی شان روشنی می‌بخشند، مجسم می‌سازند. روح تاریخ‌گرایی، که جزء ذاتی رنالیسم سوسیالیستی است، عامل تعیین‌کننده نگرش نویسندگان رنالیست سوسیالیستی به گذشته بوده است.

یکی از مضامین اصلی داستان‌های تاریخی شوروی، طبیعتاً و منطقاً، جنبش‌های توده‌ای و رویدادهای مربوط با قیام‌های دهقانی روسیه، مبارزه توده‌های مردم برای رسیدن به آزادی اجتماعی و ملی بوده است. توجه بسیاری به تحلیل رابطه میان فرد و تاریخ، مسأله پیچیده تصور فرد از روند تاریخ، رابطه میان فرد و دولت، پیدایش اندیشه‌ها و آرمان‌های آزادیخواهانه در شعور ملت‌های مترقی گذشته معطوف شده است. داستان‌های رازین استپان^{۱۹۴} اثر چاپیگین^{۱۹۵} و امیلیان پوگاچف^{۱۹۶} اثر ویاجسلاو شیشکوف^{۱۹۷}، داستان‌های اولگا فورش^{۱۹۸}، پتر اول^{۱۹۹} اثر آلکسی تولستوی^{۲۰۰} و آباي^{۲۰۱} اثر مختار

194. Razin Stepan 195. Chapygin 196. Yemelyan Pugachov
197. Vyacheslav Shishkov 198. Olga Forsh 199. Peter
the First 200. Alexei Tolstoi 201. Abai

عیوض اوف^{۲۰۲}، دمیتری دونسکوی^{۲۰۳} اثر بورودین^{۲۰۴} و مجموعه داستانهای واسیلی یان^{۲۰۵} درباره هجوم تاتارها، جملگی حاوی نگرش تازه‌ای به تاریخ به عنوان فعالیت خلاق مشترک توده‌های مردم و عرصه مبارزه آنان در راه دستیابی به آزادی و برانداختن ستمگران بوده‌اند.

تاریخ در داستان تاریخی بورژوازی، عموماً به شکل یک رختخانه بزرگ نتاثر در نظر گرفته شده است که لباسهای تاریخی از آنجا برای شخصیتهایی که رابطه‌ای جز صفات ظاهری گذشته با تاریخ ندارند به عاریت گرفته می‌شوند، یا عرصه‌ای غیر منطقی و ناپژوهیدنی پنداشته می‌شود که فرد قدرتمند منزوی شده، در آن به دنبال منافع شخصی خودش می‌رود و دیگران را همچون ابزارهایی می‌داند که برای رسیدن به منافع مزبور باید به کار گیرد. داستان تاریخی رئالیست سوسیالیستی با چنین نظری مخالف است و خواست اندیشی فردی و تئوریهای گوناگون توجیه‌کننده شقاوت ناشی از تعقیب هدفهای شخصی را رد می‌کند. داستانهای واسیلی یان از این لحاظ نمونه‌اند و تصویر جامعی از یورش مهاجمان مغول به سرزمینهای متمدن، برانداختن تمدنهای آن روزگار از صحنه گیتی و نابود کردن و به بردگی گرفتن ملتها و در بسیاری از موارد، از حرکت باز داشتن پیشرفت عمومی فرهنگ آنان ارائه می‌دهد. نویسنده، توحش و انسان‌ستیزی چنگیزخان و جان‌شینیانش — ویژگی مشترک تمام جهان‌نگشایان — را به عنوان نهایت بی تفاوتی به ارزش زندگی بشر و مزایای تمدن معرفی می‌کند، تمدنی که روابط انسانی تری میان مردم برقرار می‌کند و فرصتهایی برای تکامل شخصیت آدمی فراهم می‌آورد. اندیشه انسان دوستانه‌ای که محور اصلی این داستانها را تشکیل می‌دهد، نقش ویرانگر و از هم گسلنده چنگیزخان را در تاریخ، عظمت خیالی اعمال سیاه او و توحش سنگدلانه همراه با فتح‌های وی را با برجستگی بیشتری نشان می‌دهد.

در حالی که داستان تاریخی رئالیست انتقادی فرد تنها و آرمانهای انسان دوستانه‌اش را همچون محرک اصلی روند تاریخ می‌نمایاند، ادبیات رئالیست سوسیالیستی نشان می‌دهد هر آنکس که می‌خواهد ردی از خودش در تاریخ برجای گذارد باید به دفاع از اندیشه‌های مترقی روزگار خویش برخیزد و آرزوها و خواستهای توده‌های مردم را بیان کند. رئالیستهای انتقادی، در تاریخ، به دنبال تأیید نظرات خودشان درباره زندگی، جامعه و انسان می‌گشتند. آنها غالباً تاریخ را همچون مجموعه‌ای از واقعیات و حوادثی مجسم می‌کردند که از طریق آنها می‌توانستند تلقی

202. Mukhtar Auezov

203. Dmitry Donskoi

204. S. Borodin

205. V. Yan

خودشان از روزگار و زندگی همعصرانشان را بیان کنند. در نظر آنان گذشته و حال، ماهیتاً مشابه بودند، اما نه به این علت که زمان حال را میراث دار پاره‌ای از سنتهای گذشته می‌دانستند بلکه به این علت که گذشته و حال را عرصهٔ پیکاری پایان‌ناپذیر میان عقل و عقل‌گریزی، انسانیت و انسان‌گریزی می‌دانستند. چنین بود نگرش لیون فوخت واگنر، که در نتیجهٔ آن، قهرمان تاریخی اش — حامل عقل و انسانیت — از توده‌های مردم جدا افتاده بود زیرا اینان که فاقد فرهنگ و تحصیلات آن انسان‌گرای منفرد بودند، دستخوش تعصباتی شده بودند که دریچه‌های مغز آنان به عقل تاریخی را می‌بست.

از نوزنده شدن تئوری «قهرمان و عوام» که سراپا بامارکسیسم بیگانه است، در پی گسترش کیش شخصیت، تأثیر بی‌نهایت منفی بر داستان تاریخی و تکامل دیگر شاخه‌های ادبیات شوروی داشت. در بسیاری از موارد، توده‌های مردم به پشت صحنه رانده می‌شدند، تضادهای تاریخی به شیوه‌ای سهل‌انگارانه مجسم می‌شدند و نورافکن نویسنده بر چهرهٔ این یا آن شخصیت تاریخی می‌تابید، تا جایی که حتی «ایوان مخوف» به طوری که از نامش پیداست، محبت نسلهای بعد را جلب نکرد.

تئوری «تضاد» که تأثیرش مخصوصاً با شدت بیشتری در داستانهای مربوط به موضوعات متأخر و معاصر دیده شد، تضادهای طبقاتی را از داستان تاریخی بیرون کرد و گذشته را با موضوعات حاد روزگار سازگار کرد: نقش دولت به طرز افراطی ستوده شده و به توده‌های مردم — سازندگان تاریخ — نقش مجریان طرحهای شخصیت‌های منفرد و برتر از آنان داده شد. اما این نظرات که با مارکسیسم و رنالیسم سوسیالیستی بیگانه‌اند، در نقطهٔ مقابل تمامی تجربهٔ ادبیات شوروی و سنت‌های زندهٔ انقلاب اکتر، که همچنان سرچشمه‌ای نیرومند و الهامبخش بود، قرار گرفتند. داستان چگونه فولاد آبدیده شد^{۲۰۶} اثر نیکولای آستروفسکی^{۲۰۷} تأثیر ایده‌نولوژیک و استتیک نیرومندی داشت زیرا نه فقط حاوی شخصیتی بود که طبیعت پرشورانه و یکپارچه و نظراتش دربارهٔ زندگی در بوتهٔ انقلاب و مبارزه برای استقرار قدرت شوروی شکل گرفته بودند، بلکه به کمک شخصیت‌هایی که هرازگاهی در داستان ظاهر می‌شوند تصویری جمعی از قهرمانان سالهای انقلاب ترسیم کرد، قهرمانانی که زندگی و اعمالشان به سرمشق اخلاقی زنده‌ای برای نسل‌های بعد تبدیل شد.

قهرمان این کتاب — اثری که ظاهراً داستانی ساده دارد ولی در واقع از ژرفترین و بغرنج‌ترین کارهای ادبی است — در درجهٔ اول به اتکای خلوص آرمانها و اعتقاداتش، محبت مردم را به خود جلب کرد و به نام همین آرمانها و اعتقادات است و با صداقتی که

نسبت به مردم داشت، برای دست زدن به فداکاریهایی بزرگ در راه دیگران آماده بود و چنین نیز کرد. جهان در نظر پاول کورچاگین از خطوطی روشن و مستقیم تشکیل شده است، آنهم نه به این علت که پیچیدگی واقعی زندگی را آسان کرده بود بلکه به این علت که می توانست به ماهیت مسایل پی ببرد، عنصر اصلی را از فرعی باز شناسد، و ماهیت واقعی تضادهایی را که وی را در بر گرفته بودند تشخیص دهد. او در پرتوی یکپارچگی شخصیت و نظرات روشن و جانبدارش، هرگز با نظرات و رفتار بیگانه سازش نکرد و هرگز به خودش اجازه نداد که فریب عبارت باقیهای چپ گرایانه و انقلابی نما یا جاذبه های ایده نولوژیک و غیره نظام گذشته را بخورد.

کورچاگین انسانی با سرشت قهرمانی بود، و قهرمانیش نتیجه شجاعتی غیر منطقی و بی مهابا نبود بلکه از خدمت جانبازان و داوطلبانه اش به آرمان بزرگ انقلاب سرچشمه می گرفت. آگاهی از هدفهای بزرگ جامعه سوسیالیستی، بخش لاینفکی از جهان نگری انسانهای عصر سوسیالیسم بود و پدیده چشمگیر قهرمانی توده ها را که عامل مهمی در پیروزی خلق شوروی در جنگ میهنی بود، موجب شد.

داستان نیکولای آستروفسکی کوششی اولیه و موفقیت آمیز در جهت تجسم کامل این پدیده اجتماعی ناشی از جنبش عظیم توده ها و دست یازیدنشان به فعالیت آگاهانه تاریخی بود.

آستروفسکی داستانش را به عنوان توصیف تعمیم یافته زندگی انسان عادی کوچک و بازار که در انقلاب شرکت کرده بود، و با تماسی که میان پاول کورچاگین و یک جریان اصلی برقرار شده بود، با رویدادهای بیشماری که در سراسر این اثر پراکنده اند و تصویری از رزمندگانی می سازند که برخی شان از نوع کورچاگین بودند و برخی دیگر و یژگیهایی حاکی از تجربه ای سرشارتر از زندگی و مبارزه سیاسی داشتند، ساخته است. رزمندگان انقلاب، که چهره برخی شان در این داستان نمایانده می شود، همانند کورچاگین، با روشنی نظرات و توانایی شان به جهت یابی در شرایط متغیر سیاسی و اجتماعی مشخص می شدند. همه آنان در کار آگاهانه و خلاق تاریخی دست داشتند و مجریان صرف اراده یک مغز برتر و ظاهراً لغزش ناپذیر نبودند.

بر تمام شخصیتهای فرعی داستان، با وجود تفاوتی که در زندگی شخصی و طبیعت فردیشان دیده می شود، یک عامل مسلط اجتماعی که ریشه در روحیه قهرمانی داشت، حکومت می کرد. با این حال، آستروفسکی ضمن مجسم کردن روحیه قهرمانی به عنوان و یژگی ذاتی مردمی که پرچم انقلاب را برافراشته اند، هرگز شرایط قهرمانی را از شرایط زنده و موجود یعنی شرایط تاریخی زندگی و فعالیت شخصیتها جدا نکرد. بیبدین ترتیب، تاریخ گرایی اندیشه استتیک خود را که صفت ماهوی رئالیسم

سوسیالیستی است بروز داد.

احساس فوق‌العاده تند واقمیت که حتی در تجسم غیرعادی‌ترین و استثنایی‌ترین لحظات بسیار تکرارشونده دوره انقلاب نیز دیده می‌شود، به آستروفسکی امکان داد تا حرکت عینی زندگی را مجسم سازد، تضادهای اصلی را که کورچاگین به حل‌شان فرا خوانده می‌شد، و موانعی را که او از سر راهش برداشت ترسیم کند. زمینه زنده داستان — و این یکی از ارزشهای اصلی آن است — از بیشترین اعتبار برخوردار است و در همان حال، نیروی شدیدی از خود ساطع می‌کند که الهامبخش اجرای کارهای بزرگ می‌شود. اندیشه‌ها و احساسهای ظریف قهرمان و شخصیت‌های فرعی داستان، از مبارزهای که آنان برای پیروزی سوسیالیسم آغاز کرده بودند سرچشمه می‌گیرند. این داستان به خوانندگان شجاعت و شکیبایی و چگونگی دفاع از نظرات خود را آموخت. قهرمان این داستان به کهکشانی از رزمندگان راه انقلاب تعلق داشت که با آگاهی تمام به دفاع و تایید اندیشه‌های آن برخاستند، و تمام تجربه‌های یک عمر زندگی خویش را دستمایه آمادگی برای چنین کاری قرار دادند. آنها کارهای مردم و کارهای خودشان را با معیار انقلاب و آرمانهای آن اندازه می‌گیرند، و بیش از همه به اندیشه مستقل و توانایی شخص به احساس مسئولیت دایم در جهت پیروزی آرمان مزبور، ارزش می‌دهند. آنها که بی‌هیچ تزلزلی از اخلاقیات جدید سوسیالیستی هواداری می‌کردند، آن را با منافع دولت یکی می‌دانستند و می‌فهمیدند که در دوران ساختمان سوسیالیسم اصل دولت بایا در خدمت تقویت و تکامل اخلاقیات سوسیالیستی قرار گیرد، و آن را به اخلاقیات کل مردم، جزء لاینفک تجربه معنوی و دنیای اخلاقی مردمی در سطوح مختلف آگاهی اجتماعی، از جمله مردمی که هنوز در پایین‌ترین پله نردبان بودند تبدیل می‌کردند.

داستان آستروفسکی با قدرتی بس بیکران، روحیه قهرمانی مردمی را که دست‌اندرکار ساختن تاریخ و بازسازی زندگی بودند، نشان داد. این با روحیه و هدف سوسیالیستی مطابقت داشت، که صفات شریف طبیعت انسان را تأیید می‌کند، صفاتی که به انسان امکان می‌دهند تا خودش را از چنگال غرایز و عادات پستی که جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی در او برجای نهاده است برهاند.

داستان آستروفسکی مانند دیگر آثار رنالیست سوسیالیستی، سرشار از روحیه میهن‌دوستی بود، که کاملاً طبیعی است، زیرا انقلاب سوسیالیستی با سپردن قدرت دولت به مردم، از جمله افسانه‌های باقی مانده از جامعه قدیم، این افسانه را نیز که می‌گوید میهن‌دوستی به خودی خود منافع طبقات حاکم و محکوم را متحد می‌کند — نظریه‌ای نادرست که برای توجیه شوونیسم و سیاست الحاق و ستم امپریالیستی به کار گرفته می‌شود — نابود کرد. انقلاب سوسیالیستی، اندیشه عمیقاً انترناسیونالیستی

دفاع از جامعهٔ سوسیالیستی و دستاوردهای انقلاب را مطرح کرد. این، در همان حال، یکی از اندیشه‌های بنیادی ادبیات رئالیست سوسیالیستی بود که در آموزش میهنی توده‌های مردم دخالت کرد و آنان را برای تحمل سختیهای بی‌مانندی که در سالهای جنگ کبیر میهنی نصیبشان شد، آماده گردانید.

رویدادهای جنگ، که سرنوشت موجودیت جامعهٔ سوسیالیستی را تعیین می‌کرد حس وحدت انسان شوروی با زادگاه سوسیالیستی‌اش را وسیعاً تقویت کرد. این واقعیت در ادبیات زمانه که تجربه‌های تلخ و برجستهٔ مردم رزمنده در راه آزادی را مجسم می‌کرد، بازتاب یافت.

روش رئالیست سوسیالیستی، جذب و بازتاب و ویژگیهای جدید در شعور توده‌های مردم را که در اثر رویدادهای غم‌انگیز سالهای جنگ ضرورت پیدا کرده بود میسر ساخت. بدین ترتیب ادبیات توانست رشد آگاهی مردم به مسئولیت تاریخی خود در قبال سرنوشت ملت را بررسی کند. در این روند، مردم شوروی به شناخت ژرفتری از پیوندهای حیاتی و بنیادی میان خواسته‌های توده‌های مردم در راه آزادی و رسیدن به عدالت اجتماعی که الهامبخش انسانهای مترقی گذشته بوده است، و تجربهٔ انقلابی خلق شوروی که نخستین بار در تاریخ بشر کوشید آرمانهای سوسیالیسم را عملی کند، دست یافت. بدین ترتیب، اندیشهٔ دفاع از زادگاه سوسیالیستی، پیوندی عضوانی با اندیشه‌های دفاع از دستاوردهای فرهنگ ملی پیدا کرد و وسیعاً موجب خودشناسی مردم و شناخت‌شان از مأموریت تاریخی خود شد و بر شدت احساسات میهن‌دوستانه‌شان افزود. میهن‌دوستی شوروی، جزء لاینفک سنتهای مترقیانهٔ گذشته و سنتهایی که در طی سالهای ساختمان سوسیالیسم در زندگی و شعور توده‌ها استقرار یافته بود، خاک حاصلخیز رشد روحیه‌ای قهرمانی بود که خلق شوروی به کمک آن از دستاوردهایش دفاع کرد. هدف جنگ برای خلق شوروی، همچون علت‌هایش، کاملاً روشن بود. خلق شوروی بخوبی می‌دانست که این جنگ به معنای برخورد میان دو نظام اجتماعی اساساً متضاد است.

در برابر ایده‌نولوژی فاشیستی، که بر تئوریهای برتری نژادی مبتنی است و هدف از آن ابدی کردن نابرابری طبقاتی است و در برابر اخلاق فاشیستی، که در واقع شکلی از ضد اخلاق است و همهٔ انواع شقاوت را توجیه می‌کند، لگام شهوات و غرایز پست را رها می‌کند، خشونت و قهر را تشویق می‌کند و از ارزش انسان می‌کاهد و او را تا حد یک جانور تنزل می‌دهد، اخلاق سوسیالیستی، ارزشهای والای اخلاقی و معنوی و اندیشهٔ آزادی اجتماعی و شخصی را که در جریان ساختمان سوسیالیسم متبلور شده بود قرار داد. رئالیسم سوسیالیستی، که مجموعهٔ بغرنج اندیشه‌ها و احساسهای خلق شوروی را

رنالیسم در عصر حاضر ۲۸۷

جذب کرد و با صداقت و گرمی بی‌پایانی به دفاع از مردمی برخاست که در بزرگترین مبارزه تاریخ شرکت کردند، ضمن بیان نفرت آتشین کل جامعه از دشمن نه فقط اصل برادری بین‌المللی زحمتکش‌شان را قراموش نکرد بلکه انسانی‌ترین اندیشه‌های عصر – اندیشه آزادی بشر – را نیز بیان کرد.

رنالیسم سوسیالیستی، عرصه پژوهش در باره زندگی را گسترده‌تر کرد و به دنیای معنوی قهرمانانش که دشمن را در جریان نبردی سهمگین شکست دادند رخنه کرد و توجهش را برویژگیها و خصوصیات از دنیای معنوی انسان شوروی متمرکز کرد که تجربه اجتماعی سازندگان سوسیالیسم یعنی فرزندان تمدن جدید، در آن متبلور می‌شد. در سالهای جنگ، یکی از مضامین اصلی ادبیات شوروی به مرحله کمال رسید و آن، مضمون مبارزه توده‌ها و فرد در راه تحقق آرمانهای انقلاب بود و با مطالعه روند پیوستن انسان به زندگی جدیدی که با دستان خودش و با کار خودش می‌آفرید، مشخص می‌شد. ادبیات سالهای جنگ، که مانند تمام جنبه‌های ایده‌نولوژی شوروی در آن زمان برای همراهی با سربازان در میدان جنگ و ستایش از دلاوریهای آنان مجهز شده بود، از پیشرفت اخلاقی انسان شوروی در سالهای ساختمان سوسیالیسم فهرست برداری کرد زیرا تاریخ در آن سالهای دشوار، دستاوردهای مادی و معنوی سوسیالیسم را به عرصه آزمایش کشانده بود. ادبیات سوسیالیستی، از این آزمایش پیروز برآمد زیرا در تمام شاخه‌هایش، همانند هنر رنالیست به‌طور کلی، قهرمان را برابر با رویدادهای تاریخی دارای پیچیدگی و جاذبه بی‌سابقه نشان داد، قهرمانی که دنیای معنوی و تجربه‌اش برای تجربه تاریخی کفایت می‌کرد و به‌او امکان می‌داد تا به ماهیت آنچه در اطرافش می‌گذشت، به معنا و ماهیت تاریخی آن پی‌برد.

قهرمان ادبیات شوروی – و این یکی از برجسته‌ترین خصوصیات روش ادبی جدید بود – احساس کرد که کارهایش بخشی از کار تاریخی کل مردم است، اما فردیت و اعتبار حیاتی‌اش را از دست نداد و هرگز به تجسم شخصی یک اندیشه مجرد تبدیل نشد. شخصیت‌پردازی حاد و اغراق‌آمیز که غالباً از جزئیات موجود در ادبیات سالهای جنگ در می‌گذرد، تضادی با حقیقت روانی یا اجتماعی زمانه نداشت. این گفته درباره بسیاری از شخصیتها صدق می‌کند – پانفیلوف و مومیش اؤلی بغرنج در داستان شاهراه وولوکولامسک^{۲۰۸} اثر بک^{۲۰۹}، پیشاهنگان داستان ستاره^{۲۱۰} اثر کازاکویچ^{۲۱۱}، سربازان در داستانهای پلاتونوف^{۲۱۲} و داوژنکو، پارتیزانهای و رهبران

208. *Volo kolamsk Highway* 209. *Bek* 210. *Star*

211 *Kazakevich* . 212. *Platonov*

توده‌ای در داستان مردانی با وجدان بیمار^{۲۱۳} اثر پ. ورشیکورا، تانک رانانی که در داستان دستگیری ولیکوشومسک^{۲۱۵} اثر لئونید لئونوف دربارهٔ سرنوشت کشور خودشان و جهان و طبیعت خیر و شرمی اندیشند، چهره‌هایی که گنستانین سیمونوف^{۲۱۶} و برزیکو^{۲۱۷} از فرماندهان نظامی ترسیم کرده‌اند، و پزشکان و پرستارها در داستان همقطارها^{۲۱۸} اثر ورا بانووا^{۲۱۹}.

توجه دقیقی که در ادبیات سالهای جنگ به دنیای درونی انسان، مطالعهٔ طبیعت اخلاقی انسان و ریشه‌های شخصیت او می‌شد، ادبیات آن دوره شوروی را نه فقط از لحاظ موضوع مورد بحث — موضوع جنگ، امروزه نیز مقام استثنایی و مهمی در رئالیسم سوسیالیستی دارد — بلکه از لحاظ نحوهٔ تجسم و رشد و تقویت و یژگیهای کمونستی در انسان شوروی نیز به ادبیات امروزی شوروی پیوند می‌دهد و به صورت یک سنت واحد و پیوسته در می‌آورد. البته تفاوت‌های مسلمی از لحاظ دامنه و درجهٔ بازنمایی این و یژگیها و مسایل اخلاقی انسان در ادبیات سالهای جنگ و ادبیات امروز وجود دارد، اما این تفاوت را باید به تجربهٔ تاریخی منسوب کرد نه به طرز برخورد با موضوع، که مهمترین مسألهٔ رئالیسم سوسیالیستی است.

طبیعتاً باتاکیدی که بر تجربهٔ اخلاقی انسان می‌شد، عنصر تغزلی در ادبیات سالهای جنگ تقویت شد. شعر آن سالها با خلوص معنوی بی‌مانندی از درونی‌ترین افکار و احساسهای مردمی سخن می‌گفت که خود را در برابر تاریخ می‌دیدند. از نگرش آنان به زندگی و مرگ، عشق و نفرت، احساساتی که در قبال کشورشان و مفهومی که از وظیفهٔ خودشان نسبت به آن داشتند سخن می‌گفت. اشعار ولگا برگهولتس^{۲۲۰}، آکسی سورکوف^{۲۲۱}، نیکولای تیخونوف^{۲۲۲}، میخائیل ایساکوفسکی^{۲۲۳} و دیگران تراژدی زمانه را بی‌هیچ مفهومی از محکومیت، منعکس می‌کردند و سرشار از ایمان به پیروزی و اعتقاد تزلزل‌ناپذیر به عادلانه بودن آرمانی بودند که مردان و زنان در جبهه و پشت جبهه در راهش می‌جنگیدند. احساسات عامی که انسان را با همگنانش متحد می‌کردند، عصر و مردم، جای احساسات شخصی را در شعر حماسی آن سالها گرفتند. عنصر تغزلی در آثار

213. *Men with a Clear Conscience* 214. P. Vershigora

215. *The Capture of Velikoshumsk* 216. Konstantin

Simonov 217. G. Beryozko 218. *Fellow Travellers*

219. Vera Panova 220. Olga Bergholtz 221. Alexei

Surkov 222. Nikolai Tikhonov 223. Mikhail Isakovsky

رنالیسم در عصر حاضر ۲۸۹

حماسی بزرگ آن زمان، مانند پسر^{۲۲۴} اثر باول آنتوکولسکی^{۲۲۵}، زویا^{۲۲۶} اثر مارگاریتا آلیگر^{۲۲۷} و مخصوصاً واسیلی تیورکین^{۲۲۸} اثر آلکساندر تواردوفسکی^{۲۲۹} بسیار نیرومند بود. ترکیب احساس تغزلی با دامنه حماسی در تجسم جنبه های ماهوی روانشناسی توده ها به تواردوفسکی امکان داد تا تصویری از یک سرباز نمونه وار شوروی در جنگ کبیر میهنی بیافریند.

احساس تغزلی سرشار از رنگهای ظریف و آغشته به درد و اندوه سنگین برای سرزمین گریان و خوش بینی ناشی از اعتقاد تزلزل ناپذیر مردم به پیروزی، با تجربه توده ها و بازتابش در تجربه قهرمان محک زده شد و واسیلی تیورکین را به یک اثر حقیقتاً حماسی تبدیل کرد. ویژگی تعیین کننده شخصیت واسیلی، که توسط نویسنده در انبوه سربازان کشف شد و مبین احساسها، اندیشه ها و امیدهای آن محیط بود، در نظام شوروی تحصیل کرده و شکل گرفته بود، با جریان رویدادهای تاریخ به میدانهای جنگ کشانده شد و کاملاً از اهمیت قطعی آن برای کشورش و تمام بشریت آگاه بود.

هیچ دیواری میان واسیلی و مردم نیست، او خودش از مردم است و این پیوند جدایی ناپذیر میان قهرمان و توده های رزمنده، معرف یک پدیده تاریخی تازه یعنی متحد شدن تمام قشرهای ملت به وسیله سوسیالیسم برای دفاع از دستاوردهای انقلاب بود. واسیلی که فرزند نظام سوسیالیستی است، ارزش بسیاری برای شأن شخصی، انسانی و مدنی قایل است و سطح آگاهی اجتماعی اش بسیار بالا است. گاهی، نویسنده با تأکید بی موقع، با خنده ای شیطنت آمیز، بی آنکه از جاده حقیقت منحرف شود، مقیاس تاریخی قهرمانش را نشان می دهد قهرمانی را که در تمام دوران دشوار جنگ توانست وضع نیروها را نه فقط در آوردگاه بلکه در عرصه تاریخ نیز موقرانه ارزیابی کند. او کاملاً آگاه است که فقط مردمند که می توانند و باید موازنه را به نفع خودشان برهم بزنند، زیرا فقط مردمند که مسئول زمان حال و آینده شیوه زندگی و نظام اجتماعی برگزیده خویش هستند.

تجسم ذهن قهرمان به شکلی که می تواند ماهیت زمان تاریخی را به طور کامل درک کند، یکی از دستاوردهای بزرگ رنالیسم سوسیالیستی است زیرا در آثار مبتنی بر دیگر روشهای خلاق، قهرمان غالباً نمی تواند به این هدف برسد. آثار رنالیستهای انتقادی، زمانی به این اوج رسیدند که تاریخ گرایی خود انگیزه نویسنده بر دامنه جهان نگری اش

224. Son 225. Pavel Antokolsky 226. Zoya

227. Margarita Aligher 228. Vassily Tyorkin

229. Alexander Tvardovsky

افزود و به او امکان داد تا تضادهای عمده و تعیین کننده‌ی زمانه را مشاهده و مجسم کند. ذهن روشن و زنده‌ی واسیلی تیورکین یعنی انسانی که به مردم تعلق دارد، توأم با خصلت ماهیتاً ملی اش، عامل جذابیت و قدرت گیرای او است. واسیلی در هر لحظه‌ای ضمن عمل کردن، فکر نیز می‌کند، مانند خود نویسنده که اندیشه‌های فلسفی اش درباره‌ی زندگی و مرگ، رفتار انسان در شرایط غیر طبیعی جنگ، درباره‌ی هدف و مقصود از جنگ، درباره‌ی گذشته و حال را در این شعر مجسم کرده است. این عنصر معنوی که بر سراسر شعر سایه افکنده است، به روشنی از پس بافت ظاهراً ساده‌ی روایت که در پس گفتگوی ساده، شوخی کنایه‌آمیز و گریزهای تغزلی نهفته است دیده می‌شود. این عنصر، دائماً در تعمیم زنده و در کل فضای شعر، که با خلوص اخلاقی والایی آمیخته است احساس می‌شود. وسعت و ژرفای دنیای قهرمان، به نویسنده امکان داد تا شناخت مردم از ارزشهای حیاتی مورد دفاع او در پیکار مرگبار با دشمن را از طریق وی بیان کند.

در نظر واسیلی، سوسیالیسم با مجموعه‌ی روابط استقرار یافته، زندگی روزانه، نهادها و ساخت اجتماعی اش، واقعیت مشخصی است که او خودش با داستانش، با محیط زندگی روزمره اش و با هوایی که تنفس می‌کند آفریده است. او نمی‌تواند خودش را در خارج از سوسیالیسم تصور کند زیرا نظام جدید روابط اجتماعی در نظر او میلیونها زحمتکش دیگر شکل طبیعی زندگی اجتماعی است. آنچه واسیلی مخصوصاً در سوسیالیسم می‌ستاید — همچنانکه در خورد انسان تربیت شده در سوسیالیسم است — آزادی شخصی انسان و فرصتی است که سوسیالیسم برای خلاقیت و پرداختن به فعالیت سازنده در اختیار انسان می‌گذارد. این اندیشه شعر، در صحنه‌ی نمایشی بسیار مهم پیکار واسیلی با هرگ آشکار می‌شود؛ مرگی که او را وسوسه می‌کند تا رشته‌های بی‌شمار پیوندش با جامعه و همقطاراناش را بگسلد و از مهمترین عنصر زندگی اش یعنی کار سازنده دست بردارد، و این چیزی جز مرگ جسمی و فکری برای او نیست.

تیورکین در برابر وسوسه‌های هرگ — عوامفریبی مودبانه، کوشش برای القای شک و بی‌اعتمادی در روح قهرمان نسبت به نیروهای خودش، فرا خوانش به تسلیم و رضا و وعده‌هایش برای برداشتن بار سنگینی که تاریخ بر دوش قهرمان گذاشته بود — اشتیاق به عمل و فعالیت خلاقانه و سازنده را قرار می‌دهد. ایمان قهرمان به توانایی اش برای درست کردن و بازسازی هر آنچه در اثر جنگ ویران شده بود، اعتقاد محکمش به این واقعیت که هدف انسان در زندگی عبارت است از کوشیدن و نه تن در دادن به زندگی گیاهی، به او امکان می‌دهد تا وسوسه‌های دروغین هرگ را، که در پس آن پوچی به انتظار نشسته است، رد کند.

این ستایش از کار سازنده، که در بسیاری از آثار نوشته شده در سالهای جنگ

دیده می‌شود، این قدرت مشاهده و تأکید بر خصوصیت تعیین‌کننده شخصیت مردم در جامعه سوسیالیستی - اصل خلاق - حلقه‌ای است میان ادبیات آن سالها و ادبیات کنونی شوروی، که وظیفه عمده‌اش نمایاندن عنصر خلاق و سازنده در انسانی است که به وسیله روابط جدید اجتماعی قالب‌گیری و ساخته می‌شود. این مضمون پیوندی عضوانی با روندهای جامعه، پیدایش مسایل جدید و تعیین‌کننده روابط میان انسان و جامعه در شرایط سوسیالیسم رشد یافته و در دوره‌ای که با آغاز ساختمان کمونیسم مشخص می‌شود دارد.

شرایط جدید زندگی اجتماعی، تغییراتی کیفی در رابطه میان انسان و جامعه پدیدآورده است، شکل‌گیری آگاهی جمعی در انسان شوروی را تسریع کرده است و اختلاف میان منافع شخصی و اجتماعی را از میان برده است. تغییرات بزرگ اجتماعی - اقتصادی، شرایط لازم برای پیدایش پدیده‌ای را فراهم آورده‌اند که مارکس و انگلس آن را «اجتماع واقعی» می‌نامیدند. همچنان که این دو در کتاب *ایده‌نولوژی آلمانی* نوشتند، «اجتماع تخیلی، که افراد تاکنون در آن ترکیب شده‌اند، همیشه زندگی مستقلی نسبت به آنها در پیش می‌گرفت و در همان حال، چون ترکیبی از یک طبقه در مقابل طبقه دیگر بود، نه اجتماعی تماماً تخیلی بلکه قیدی تازه نیز بود. در اجتماع واقعی، افراد، آزادی‌شان را با اتحاد و از طریق اتحاد به دست می‌آورند.»^{۲۳۰} نتیجه آنکه انسان فقط در جامعه می‌تواند به آزادی واقعی برسد، بشرطی که خودش را از آن جدا نکند بلکه آن را از انبوهه تضادهای ناهم‌ساز طبقاتی به مجتمعی از افرادی تبدیل کند که به گرد خود آگاهی مشترک متحد شده‌اند و بر تفاوت‌های ناشی از نابرابری طبقاتی، مالکیتی و ملی، اختلاف میان شهر و روستا و تفاوت در سطوح فرهنگی و آموزشی غلبه کرده‌اند. تقویت «مجتمع خودشان» یعنی جامعه سوسیالیستی نیز شرایط عینی لازم برای رشد هماهنگ شخصیت، حفظ یکپارچگی و غنای معنوی آن را فراهم می‌آورد. همچنان که مارکس و انگلس متذکر شدند، «فقط در اجتماع [با دیگران هر] فرد وسایل پرورش استعدادهایش در همه جهات را [دارد]؛ بنابراین، آزادی شخصی، فقط در جامعه امکان‌پذیر است.»^{۲۳۱}

جمع سوسیالیستی و روابط موجود و رشد یابنده در آن، عالی‌ترین نوع روابط انسانی‌اند. فقط یکی از شکلهای جامعه طبقاتی قادر به برانداختن بیگانگی، مبارزه رقابت‌آمیز و عدم اعتماد میان مردم نیست. همین ویژگیهای روابط انسانی میان مردم که

230. K. Marx, F. Engels, *The German Ideology*, Moscow, 1964, pp. 91-92.

231. *Ibid.*, p. 91.

مختص جامعه طبقاتی است، شکل مسلط روابط میان اعضای جامعه را که با یکدیگر مبارزه می کنند و به شکلهای گوناگون تضاد ناهمساز با یکدیگر زندگی می کنند، تعیین می کند.

در جمع سوسیالیستی، شکل دیگری از روابط میان اعضای جامعه برقرار می شود، که نه بر خصومت متقابل و مبارزه افراد برای منافع شخصی و غالباً ناهمساز خودشان بلکه بر توافقی جمعی مبتنی است که تدریجاً جای دیگر شکلهای رابطه را که مهر دوره گذار سوسیالیسم را بر خود دارند می گیرد.

تبدیل جامعه از عرصه ای که تضادهای ناهمساز در آن فعالند به مجتمعی اشتراکی براساس توافق و قادر به حل تضادهای درونی تکامل خود در جهت منافع کل جامعه و از جمله فرد، فقط در صورتی میسر است که در جریان تکامل اجتماعی، عوامل مادی و عینی ترقی اجتماعی به عوامل ذهنی یعنی شعور فردی نزدیک شوند، شعوری که هم از ضرورت تاریخی تغییرات اجتماعی-اقتصادی جاری آگاه می گردد هم از اقتضا و نفع شان برای انسان. این روند دوجانبه، ولی ماهیتاً یکپارچه، پیشرفت و رشد جامعه سوسیالیستی را تعیین می کند و شرایط عینی لازم برای گذار آن به سطح متفاوت کمونیستی را می آفریند. این روند بی نهایت بفرنج عینی و سرشار از تضادهای درونی که با مشکلات بی شمار مشخص می شود، اکنون به مضمون اصلی ادبیات رئالیست سوسیالیستی تبدیل شده است، ادبیاتی که شکلهای مشخص تاریخی آن و پدیده های همراه با آن و ناشی از آن را در روانشناسی اجتماعی و دنیای درونی انسانی که خودش را در جریان جامعه متحول دگرگون می کند، مورد پژوهش قرار داده است. آثار رئالیست سوسیالیستی، با پیروی از وقایع نگاری ظاهری و رویدادها این روند را به تصویر در نمی آورند، بلکه مخصوصاً با جذب و تجسم پیامدهایش برای تجربه معنوی فرد، آن را منعکس می کنند.

برتریهای روش رئالیست سوسیالیستی، یعنی همینکه تحلیل ترکیبی پدیده های اجتماعی و دنیای درونی انسان را با همبستگیهایشان و جدا افتادگی و یژگیهای مسلط شان میسر سازد، در جمع بندی و انعکاس و یژگیهای مسلط ساخت روحی انسان شوری که یکی از مخوفترین و ویرانگرترین جنگهای تاریخ بشر را از سر گذراند، وسیعاً مورد استفاده قرار گرفت.

در نظر شعور بورژوازی، پیامدهای ایده نولوژیک جنگ علاوه بر پیروزی بر هیتلریسم که با ابرشوم انفجاراتمی به پایان رسید، به معنای آگاهی یافتن از تواناییها و ارزش عینی انسان و ظرفیتش برای غلبه کردن غرایز پستش بر جنبه های انسانی طبیعتش بود. نظرات غالباً بدبینانه درباره طبیعت انسان، عامل موفقیت اگرستانسالیسم، اشاعه

رنالیسم در عصر حاضر ۲۹۳

«فلسفه پوچی» تقویت مفاهیم غیرمنطقی در فلسفه تاریخ و تلاشهای ایده‌نولوگهای بورژوازی برای سرزنش کردن و مقصر دانستن انسان به جای نظام روابط اجتماعی به علت ضد انسانی شدن زندگی در جامعه سرمایه‌داری، بوده‌اند.

رنالیسم سوسیالیستی، با منعکس کردن و یژگیهای عینی زندگی، ماهیت انسان‌دوستانه نظام سوسیالیستی و اصول اخلاقی آن، تصویر اساساً متفاوتی از انسان مجسم کرده است - انسانی که علاوه بر از دست ندادن انسانیتش در آزمایشهای بس دشوار سالهای جنگ، عملاً بر قدرت و ثروت معنویش افزود. رنجهای بی‌پایانی که انسان متحمل شد نتوانست او را از نیروی همدردی با انسانهای دیگر و درک مقیاس حقیقی رنج آنان محروم گرداند. آندریه سوکولوف قهرمان داستان *سرنوشت یک انسان*^{۲۳۲} اثر شولوخوف که مانند هزاران سرباز دیگر در جنگ شرکت کرد، جام اندوه مردم را تا ته سر کشید و در اثر تجربه تلخ خودش به معنای نظم نوین نازیها پی برد، با بختک‌وارگی شبه‌های اردوگاههای کار اجباری و شرارتهای قصابان فاشیست و بیگاری برای رایش آشنا شد، نجات دادن جان خودش را فی‌نفسه یک هدف تلقی نمی‌کرد - از این لحاظ، بارها با مرگ رودر رو شده بود. افرادی چون او در میان رنجها و عذابهای بی‌پایان، چیزی به مراتب مهمتر یعنی شأن انسانی خود، شجاعت و اراده ناشی از این واقعیت را که در جنگی آزادیبخش شرکت کرده‌اند، اعتقاد محکمشان به ضرورت و عادلانه بودن نظام اجتماعی مورد دفاعشان را از دست ندادند، و این در نظر آنان از مفهوم وطن‌جدایی‌ناپذیر بود. افرادی از آن دست - یعنی اکثریت عظیم کسانی که بار جنگ را بر دوش می‌کشیدند - پیروز شدند و اعتماد شایسته‌ای به شکست‌ناپذیری و تواناییهای انسان به دست آوردند و نیروی خودشان را وقف بازسازی کشورشان پس از ویرانیهای جنگ کردند.

تصمیمات کنگره بیستم حزب کمونیست اتحاد شوروی، که بقایای کیش شخصیت را زدود و معیارهای راستین لنینی را در زندگی اجتماعی مستقر ساخت، موجب بالا رفتن ارزش عینی فرد، ابتکار و نیروهای خلاق وی گردید زیرا واقعیت مشخص اجتماعی، ماهیت انسان‌دوستانه سوسیالیسم را هر چه کاملتر نشان داد. این واقعیت بنیادی تاریخ معاصر جامعه شوروی، با دقت موشکافانه و همه‌جانبه‌ای مورد بررسی قرار گرفت و در آثار رنالیست سوسیالیستی متجلی شد؛ در سالهای اخیر، تضاد اخلاقی در این آثار برجسته‌تر شده است و تکامل، مبارزه و پیروزی اصول جدید اخلاقی و معنوی که دنباله و سرشارکننده بهترین عناصر اخلاق و معنویات عالم انسانی است با تأکید

بیشتری در شعور فردی، روانشناسی اجتماعی و خودآگاهی انسانی مجسم شده است. این مضمون انسان دوستانه، همچون تاری از زر، در سراسر آثاری با موضوعی کاملاً متفاوت دویده است و به رئالیسم سوسیالیستی به عنوان ادبیات تمدن جدید، اهمیت خاصی بخشیده است.

لیکن تضاد اخلاقی جای وظیفه پژوهش و تحلیل زندگی اجتماعی و تجسم روابط کامل میان فرد و جامعه را نمی‌گیرد و مبارزه ایده‌نولوژی سوسیالیستی با ایده‌نولوژی مالکیت خصوصی را نشان نمی‌دهد. تضاد اخلاقی با این گونه پژوهش به عنوان عنصری ماهوی درهم بافته شده است و به نوسنده امکان می‌دهد تا به درک و تجسم ژرفتر و روشن‌تری از دنیای درونی مردم معاصر یعنی اعضای جامعه رشد یافته سوسیالیستی دست یابد.

وحدتی که میان نظرات بنیادی تشکیل دهنده شالوده ادبیات رئالیست سوسیالیستی وجود دارد، موجب همسانی و یژگیهای هنرشناختی و سبک شناختی نمی‌شود. روش ادبی جدید برآزادی فردی نویسنده در شناخت و تجسم جنبه‌هایی از زندگی استوار است که وی بررسی و به شیوه استتیک تفسیر می‌کند. رئالیسم سوسیالیستی بی آنکه قواعد یا تدابیر بیانی خاصی را برای نویسنده تجویز کند، یا به نحوی از انحاء دست و پای او را در جستجوی وسایل جدید بیان ببندد، به او امکان می‌دهد تا حقیقت تاریخ را مشاهده و درک کند و به ژرفترین گوشه‌های درهم بافتگی روابط اجتماعی و رشد یافتگی تغییرات اجتماعی رخنه کند. روش رئالیست سوسیالیستی به نویسنده امکان می‌دهد تا از تخیل‌گرایی دوری جوید و نمی‌گذارد آنچه را باید باشد با آنچه هست اشتباه بگیرد.

اهمیت رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات جهان، این است که با تجسم مسایل اجتماعی تعیین‌کننده تکامل تاریخی و نشان دادن پیدایش و تکامل اجتناب‌ناپذیر روابط جدید سوسیالیستی، ثابت کرده است که انسان می‌تواند بر موانع ترقی اجتماعی چیره شود و جامعه‌ای عادلانه برشالوده‌ای منطقی پدید آورد.

رئالیستهای انتقادی نیز تضادهای عمده اجتماعی روز و روزگار ما را بررسی کرده‌اند و در باره روند عینی گذار جامعه معاصر از سرمایه‌داری به سوسیالیسم تحقیق کرده‌اند—هر چند این تحقیق‌شان مانند رئالیستهای سوسیالیستی، مستقیم و آگاهانه نیست. این کاملاً طبیعی است زیرا رئالیسم انتقادی، احساسات توده‌های دموکراتیک مردم را منعکس می‌کند و از این راه جنبه‌های قوی و ضعیف نگرش دموکراتیک را که موجب پیدایش مفاهیم تخیلی در باره تاریخ می‌شوند، جذب می‌کند. اما پیشروترین رئالیستهای انتقادی ضمن مطالعه روابط اجتماعی، تجسم تغییرات جاری جامعه و

تحقیق در باره وضع انسان در دنیای بورژوازی معاصر، به این نتیجه عینی رسیدند که عمر نظام سرمایه داری به سر آمده است و دیگر نمی تواند تضادهایی را که موجب از هم گسستن آن می شوند حل کند، شکل‌های غول آسایی از قهر و بردگی پدید می آورد و می تواند تمدن را منهدم کند.

این نتیجه گیری پیشروترین رنالیست‌های انتقادی، همواره با تحلیل عوامل اجتماعی که مستقیماً بر تکامل جامعه و مسیر تاریخ معاصر تأثیر می گذارند پشتیبانی و تأیید نمی شود. این نتیجه گیری، عموماً از تفکراتی در باره علل زوال ارزشهای ایده نولوژیک و اخلاقی جامعه بورژوازی یعنی تحلیل معلولها به دست می آید و گواهی است بر از هم پاشیدگی جامعه و ساخت اجتماعی آن. این نتیجه گیری، بر مطالعه سرنوشت‌های فرد فرد انسانها، ساخت و انگیزه‌های بنیادی رفتار نورسته‌های جامعه بورژوازی معاصر، زندگی ایده نولوژیک و روابط خانوادگی، عیان و افشا کردن توهمات که جامعه بدانها دامن می زند، استوار است.

برای رنالیست‌های انتقادی مسلم شد که جامعه بورژوازی، بیش از پیش جلوی پیشرفت انسان را می گیرد و وی را نه فقط از آینده و چشم اندازهای عمومی بلکه از آینده شخصی نیز محروم می کند. این توهم که جامعه بورژوازی می تواند تا ابد پیشرفت کند و انسان بی هیچ مانعی می تواند در چارچوب آن به موفقیت شخصی برسد، برای همیشه برباد رفته بود. ثودور در ایزر در داستان سه بخشی خود، ثروتمند شدن فرانک کاپرود جسرور و قوی الاراده را که هرگز در برابر مشکلات از پا در نیامد و از شکست‌هایش ناامید نشد، در زمینه‌ای بس گسترده مجسم کرده است. او با مایه گرفتن از فلسفه زندگی خودش - اقویا برضعفا پیروزند - گام‌های اطمینان بخشی در جهت موفقیت برداشت و به بالا ترین پله نردبان اجتماعی رسید و یک غول بزرگ مالی و پول شد. کاپرود زندگی شغلی اش را در سالیانی آغاز کرد که به نظر می رسید نظام سرمایه داری فرصت‌های نامحدودی در اختیار انسان گذارده است و راه ثروتمند شدن به روی همگان باز بود. پس از چند شکست جدی و ضربه‌هایی که نخست در پی آغاز جنگ اول جهانی و سپس به دنبال پیروزی انقلاب اکتبر بر نظام سرمایه داری وارد شد، آینده نظام سرمایه داری و فردی که در آن نظام زندگی می کرد شکل نسبتاً متفاوتی به خود گرفت. کلاید گریفیتس قهرمان داستان تراژدی آمریکایی ۲۳۳ - یکی از شاهکارهای رنالیسم انتقادی - نیز در آرزوی ثروت و پیشرفت شخصی است. اما اگر کاپرود در پایان راه، پس از غلبه بر همه موانع، در باره بهبودی زندگی و ثروتی که انباشته است می اندیشد، کلاید گریفیتس به سوی صندلی

الکتریکی که به انتظارش نشسته است می رود. این بدان سبب نیست که او در مقایسه با کاپرود موجود بیولوژیک ضعیف تری است یا در انتخاب روشهای تضمین پیشرفتش چندان دقتی به خرج نمی دهد بلکه بدان سبب است که شرایط اجتماعی دگرگون شده است.

با آنکه عناصر ناتورالیستی به روشنی در آثار درایزر قابل تشخیص بود، او به زندگی جامعه و مبارزه جاری در آن با روحیه اسپنری ننگریست و انگیزه های بیولوژیک را جانشین انگیزه های اجتماعی رفتار انسان نکرد. او فهمید مبارزه ای که در جامعه بورژوایی جریان دارد مبارزه ای آشکارا اجتماعی یعنی مبارزه میان منافع متضاد است و رفتار، شخصیت و نظرات انسان تابع آن است. کلاید گریفیتس که برای ارتکاب جنایت در جهت پیشرفت شخصی اش آمادگی دارد (هرچند عملاً معشوقه اش را به قتل نمی رساند، بلکه می خواست از شرش خلاص شود و وقتی او در دریاچه غرق می شد تلاشی برای نجاتش نکرد)، و بعداً خودش نیز قربانی دستگاه پیچیده قانون، و آلت برخورد منافع، زدوبندها و مقام جو بیهای خودخواهانه شد، به هیچ وجه یک فاسد کینه توز نیست. او از ساکنان عادی دنیای بورژوایی است. در او چیزی خاص یا استثنایی وجود ندارد: نظرات، پیشداوریها و توهمات جامعه ای را که خودش در آن پرورش یافته بود، کاملاً می پذیرد. او که شخصی خشن و تربیت نشده است، از دوران کودکی اش به دست و پا زندهای بی پایان برای موفقیت در زندگی عادت کرده است، به دیدن ثروتمند شدن افرادی که می توانستند لقمه چربی برای خودشان به چنگ آورند و بر او مسلط شوند نیز عادت کرده است. در نظر او و اطرافیانش، موفقیت شخصی و قطعیت در کارها به معنای همه چیز است، و اصول اخلاقی، که وی در اثر تجربه شخصی اش به بیهودگی و بی ثمری آنها متقاعد شده بود، به پشت صحنه رانده شده اند. بدین ترتیب، اخلاق گریزی وی که او را بر آن داشت تا معشوقه اش را که مانع پیشرفتش می شد نابود کند، نتیجه فساد خود جامعه بود و درایزر این واقعیت را بخوبی در داستانش روشن کرد. او بی هیچ ابهامی نشان داد که روابط درونی خانواده گریفیتس تا چه اندازه ضد اخلاقی بود و شاخه ثروتمند این خانواده با چشم بستن بر همه احساسهای خوشایندی و وظیفه صرفاً انسانی، پدر و مادر بی نوا کلاید، این موعظه گران خیابانی و دستفروشان اخلاق مذهبی را در پریشانهالی رها کردند و خود کلاید را به وضعی انداختند که عملاً او را در مسیر ارتکاب جنایت قرار داد. تمسخر عدالت، به شکلی که در اطراف کلاید می گذشت نیز به همان اندازه ضد اخلاقی بود زیرا به هنگام تحقیق درباره علل مرگ روبرتا هیچ کس علاقه ای به روشن شدن انگیزه های بنیادی عمل کلاید نشان نمی داد. حتی یکی از شرکت کنندگان در رویدادهای غم انگیز حاضر نیست یک لحظه در باره

مسئولیت جامعه در قبال فاسد شدن انسان بیندیشد. داستان درایزر بر یکی از شایع ترین و زنده ترین توهّمات جامعه بورژوایی یعنی این تز عوامفریبانه تبلیغات بورژوایی که می گوید هر انسانی فرصتهای نامحدودی برای موفقیت و پیشرفت شخصی دارد خط بطلان کشید. دنیای بورژوایی، ظاهراً می گوید کسانی را که در مسابقه ثروت اندوزی بازنده می شوند نمی بیند، همچنان بر فریفتن ساکنانش با درخشش فریب آمیز موفقیت پافشاری می کند، سرسختانه و بی رحمانه از منافع ثروتمندان دفاع می کند.

بار انتقادی بسیار نیرومند این داستان موجب شد که مقام انحصاری مهمی در ادبیات انتقادی معاصر به آن اختصاص داده شود و نقطه عطفی به سوی پژوهش در تضادهای گرهی جامعه بورژوایی معاصر به شمار رود. درایزر اخلاق ساده زحمتکشان را که از تعقیب کورکورانه نفع خصوصی آزادند— همان که کلاید را در چنگال خود می فشرد— در برابر فساد جهان بورژوایی قرار داد. این زحمتکشان می توانند در برابر وسوسه هایی که دنیای نابرابریهای اجتماعی به وفور در پیش پایشان می گذارد ایستادگی کنند و مقام انسانی خود را از دست ندهند. روبرتا آلدن، معشوقه کلاید، یک چنین شخصی بود و نویسنده اخلاق او را با شخصیتهای دیگر مقایسه می کند زیرا بسیاری از جنبه های نگرش او به زندگی از اصول اخلاقی زحمتکشان سرچشمه گرفته بود. تفاوت و تمایز نمایان میان انواع گوناگون اخلاق اجتماعی، وسیعاً بر قدرت عنصر انتقادی داستان افزود.

داستان تراژدی آمریکایی تحلیل بی امان زندگی در جامعه بورژوایی است. گذشته از این، نویسنده، تحلیل جامعی از مکانیسم زوال ارزشهای اخلاقی در شعور انسانهای جامعه بورژوایی به عمل آورد و این سقوط اخلاقی را به عنوان یک معیار اجتماعی نشان داد. این روند، در داستان بابیت^{۲۳۴} اثر سینکلر لوویس^{۲۳۵} که کمی پیش از تراژدی آمریکایی نوشته شده است نیز بازتاب یافت.

آقای بابیت بازرگان موفق از اهالی شهر با رونق زینت در آمریکا جنبه دیگری از فساد اخلاقی را که با کلاید گریفیتس تفاوت دارد مجسم می کند. گریفیتس به قانون تجاوز می کند ولی بابیت هر کس را که در قانون تردید کند زباله جامعه و برهم زننده سعادت اجتماعی می داند. گریفیتس از قشرهای پایین جامعه بورژوایی برخاسته است ولی بابیت، درست و حسابی خودش را بسته است. اما این، تفاوتی صرفاً ظاهری است زیرا هر دو محصول یک فرهنگ و تمدن و یک شیوه زندگی اند. دنیای درونی گریفیتس به عطش ثروت تقلیل یافته است. بابیت نیز از لحاظ معنوی فقیر است اما خلاء اخلاقی و

زندگی بیهوده‌اش را با پرستش اشیاء پرمی کند. مارکس علت ریشه‌ای این پدیده را چنین معرفی کرده است: «مالکیت خصوصی چنان ما را خرفت و یکجانبه‌نگر کرده است که [می‌گوییم] فلان شیء وقتی مال ما است که آن را داشته باشیم... بنابراین، به جای تمام این حسهای جسمی و روانی، جدایی محض تمام این حسها - حس داشتن - نشسته است.»^{۲۳۶}

لذت تملک - داشتن خانه شخصی با اسباب و اثاثیه بی‌تنوع، یکنواخت و زمخت، داشتن خانواده، با زنی نازن شده و نایمان شده و بچه‌های شیطانی که در ذهن استاندارد شده بابیت به صورت معما درآمده‌اند، داشتن ماشین و اداره‌ای که در آن کارمندانش جان می‌کنند و همچون دنده‌های ماشین کار می‌کنند و او فرصتی برای توجه به خصوصیات انسانی آنان ندارد؛ داشتن مجموعه‌ای از تصورات کلیشه‌ای و پیش پا افتاده دربارهٔ دموکراسی، مزایای تلاش در شرکت‌های خصوصی و شیوه زندگی آمریکایی، خلاء معنوی بابیت را پرمی کند و این توهم را برایش پدید می‌آورد که گویا زندگی کاملی دارد. در لحظات بسیار اندکی که او به اشراق فرو می‌رود، بی‌آنکه کاملاً بفهمد، احساس می‌کند که زندگی‌اش چه قدر بی‌معنی است. لیکن او خودش را زیاد با این احساسهای اضطراب‌آور مشغول نمی‌کند بلکه بی‌درنگ دوباره به مجرای زندگی عادی و خسته‌کننده روزانه می‌لغزد. بابیت که یک بورژوازی نمونه‌وار است، هیچ‌نگریش شخصی یا انسانی به زندگی ندارد: او در چارچوب شکل‌های استاندارد شده تفکر و رفتار خصوصی و عمومی می‌اندیشد و عمل می‌کند. خصوصیات فردی بی‌محتوای او نبود حاصلتهای مستقل، فقط مختص او نیستند بلکه نتیجه عوامل ثابت و فعالی در جامعه بورژوازی‌اند که تا اندازه‌ای موجب همطراز شدن تفاوتها و تمایزات فردی می‌شوند.

بابیت خودش هیچ اصل اخلاقی ثابتی ندارد، ولی اصول پذیرفته شده عمومی را می‌پذیرد، چون این اصول حکم پوسته‌ای را دارند که می‌تواند نفع شخصی و حسابگریهای خودخواهانه، معامله کثیف با وجدان خودش و کلاهبرداریهای کاسبکارانه‌اش را زیرش پنهان کند و این را شتم خوب تجارتمی می‌نامد، و گناههای ریز و درشت دیگری را مرتکب می‌شود و توجهی هم بدانها ندارد.

ادبیات، فلسفه و آموزش و پرورش از مدتها پیش مسأله اخلاق فرد، قدرت به‌دست آوردن معیارهای حقیقی اخلاقی برای ارزیابی رفتار خودش و دیگران،

236. K. Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Moscow, 1959, p. 106.

توانایی اش به ساختن موانع درونی در برابر تأثیرات ویرانگر بیرونی را بررسی کرده‌اند. بورژوازی در نخستین روزهای استقرار حاکمیتش کوشید با استفاده از مذهب، آموزش و پرورش و هنرها فضیلت‌های لازم برای زندگی شخصی و اجتماعی را، برخلاف فساد و هرزگی و آلودگی اشرافیت، به شعور فرزندانش تلقین کند. لیکن بورژوازی، تا مدتی طولانی به اخلاقیات خشک و سخت‌گیرانه و فضیلت‌های رومی نجسبید: اعضای این طبقه به محض آنکه قدرت را از چنگ حاکمان جامعه کهنه درآوردند معایب آنها را کسب کردند و معایب خودشان را نیز بر آنها افزودند. لزوم چسبیدن به قدرت، ست‌مگری بی‌رحمانه و استثمار توده‌های کارگر، به انقیاد درآوردن ملت‌های مستعمرات و نشان دادن ریاکاری و خشک‌اندیشی، به ارزانتر شدن ارزشها در زندگی و شعور بورژوازی انجامید. آنچه اخلاق پذیرفته شده را به‌عنوان اخلاق بردگان یا اخلاق ربه، مورد اهانت و ریشخند قرار می‌داد و به جایش اخلاق اربابان را ارائه می‌داد که در واقع ضد اخلاق یا فساد کامل بود. هنر و ادبیات منحط، با جلوه‌نمایشی دادن به فساد بورژوازی، شرارت را به فضیلت تبدیل کرد.

لیکن فاسد شدن انسان در سرمایه‌داری، عواقب بسیار شومی داشت. ضدیت جامعه سرمایه‌داری با اخلاق، مانند بیماری سرطان، سلول‌های سالم را نیز مسموم کرد. بی‌تفاوتی اخلاقی بابیت که چنان زیرکانه توسط سینکلر لویس مشاهده و مجسم شده است به هیچ‌وجه پدیده‌ای بی‌زیان نبود. بیست و پنج سال بعد نویسنده آمریکایی دیگری به نام آرتور میلر^{۲۳۷} در نمایشنامه همه‌پسران من^{۲۳۸}، مورد نمونه‌واری از فساد بورژوازی را که به جنایت می‌انجامد بررسی کرد، زیرا جوکلر که با فروختن قطعات معیوب و غیراستاندارد هواپیما به نیروی هوایی آمریکا در آخرین سال جنگ ثروت کلانی به‌چنگ آورده بود، مسئول مرگ فرزند خلبانش و بسیار خلبانهای دیگر در نبرد با نازیها بود. در تحلیل نهایی، جوکلر با نازیها همکاری کرد. فساد ارزشهای اخلاقی و زوال ثبات اخلاقی در جامعه مبتنی بر مالکیت، عامل سقوط اتان هاوولی قهرمان داستان زمیستان نارضایینی ما اثر استاین بک نیز هست، که از مقام محترمانه بزرگ خانواده و کارگری با وجدان به‌راهزن و آدم‌هرزه سنگدلی تبدیل می‌شود که مسئول مرگ دوست خویش است. استحاله هاوولی، که در نگاه نخست نامنظر و توضیح‌ناپذیر به نظر می‌آید، در واقع، بزرگترین روند بیگانگی انسان از شریف‌ترین خصوصیاتش را منعکس می‌کند.

237. Arthur Miller

238. *All My Sons*

239. *The Winter of Our Discontent*

اما علیرغم این واقعیت که ماهیت اخلاقی بابت کاملاً بی شکل و دنیای درونی اش خلأی بیش نیست، این خلأ را می توان با ماده بسیار خطرناکی پر کرد. بابت، این عامی سرزنده و بازرگان آلوده ای که نیروی زندگی از سرور و یش می بارد، خودش و همقطارانش را الگویی مطلوب برای انسان - شهروند کامل، حساس و مطیع قانون، شهروند استاندارد - می داند که هر کسی باید بکوشد از آن تقلید کند زیرا «بابت ها» می توانند زندگی مسیحی پاکیزه ای به آنها ببخشایند. بابت مدافع متعصب منافع ناشی از مالکیت خصوصی است و شدیداً از آنهایی که به گمانش با این منافع مخالفند نفرت دارد. بابت که در صفوف گارد ملی یا واحدی از سازمان شهروندان شریف - نخستین نمونه های هیتمن^{۲۴۰} [مردان دقیقه] یا اعضای گروهی که تضمین گرفته بودند یک دقیقه پیش از آغاز جنگ استقلال آمریکا دست بکار شوند، با اعضای انجمن ناسیونالیست افراطی جان برچ^{۲۴۱} - به یک هفت تیر خود کار مسلح شده بود، مانند همه بابت های دیگر و انبوه بازرگانان، کارخانه داران، بانکداران، فروشگاه داران، رستوران داران و دیگر شهروندان «حساس» و مطیع قانون شهرزیت، که همگی توسط جامعه بورژوازی به صورت استاندارد درآمد و شخصیت زدایی شده اند، حاضر است تمام کسانی را که به گمانش مخالف شیوه زندگی او هستند - روشنفکران بی سلاح، سوسیالیستها و پرولترها - نابود کند.

نخستین دسته یا سازمانی که نامش را به خطرناک ترین و ارتجاعی ترین جنبش سیاسی سده بیستم داد، در بهار ۱۹۱۹ در میلان تشکیل شد. در همان سال، یک عوامفرب مجنون که خودش را هیتملرمی نامید، از «اندیشه های» ناسیونال - سوسیالیستی در آبخو فروشیهای مونیخ و میتینگ های کارگری دم می زد. پیشوایان آینده فاشیسم از میان کسانی که اعصابشان را جنگ اول جهانی خرد کرده بود مانند سر بازان سابق، مغازه داران و رشکسته و پرولترهای طبقه زدایی شده ای که جانشان در تلاش برای زنده ماندن به لب رسیده بود، هواداران و اعضای اصلی حزب خودشان را برگزیدند و برای یورش به سوسیالیسم آماده شدند. فاشیسم در آغاز قیافه ای ضد سرمایه داری به خود گرفت، ماهرانه با عبارتهای چپ روانه لفاظی کرد، اما رنالیستهای انتقادی، خصلت عمیقاً ارتجاعی آن و تهدید بزرگی را که برای بشریت فراهم آورده بود مشاهده و پیش بینی کردند - و این خدمتی بزرگ و نشانه ای از نیروی رنالیسم به عنوان یک شیوه خلاق بود. در داستان بابت آفریده سنیکلر لوئیس، هشدار در باره این خطر داده شده است. لوئیس در بسیاری از آثار بعدیش مانند نمی تواند اینجا رخ دهد^{۲۴۲} (۱۹۳۵)،

رنالیسم در عصر حاضر ۳۰۱

گیدئون پلانیس^{۲۴۳} (۱۹۴۳) و کینگز بلاد رویال^{۲۴۴} (۱۹۴۷) تحلیل جامعتری از رشد تهدید فاشیسم در آمریکا به عمل آورد. دیگر رنالیستهای انتقادی نیز این روند خطرناک را بررسی کردند، و این نشانه‌ای از بحران عمیقی در جامعه بورژوازی بود که طبقات حاکم را به اتخاذ روشهای تروریستی برای حفظ قدرت و امتیازات خودشان وامی‌داشت. ماهیت ایده‌تولوژی فاشیستی و مضمون عوامفریبانه آن با تیزهوشی بی‌مانندی در داستانهای کوهستان سحرآمیز اثر توماس مان و موفقیت^{۲۴۵} اثر لیون فوخت واگنر نیز نشان داده شده است. رنالیستهای انتقادی در تجسم پیدایش و تکامل جنبش فاشیستی، طبیعتاً می‌کوشیدند پی ببرند که چه عاملی به فاشیسم امکان داد تا گروه بیشماری از انسانها را به فساد بکشاند. آنها مهمترین عامل را فساد اخلاقی جامعه بورژوازی، تحریف ارزشهای اخلاقی رایج در آن، از دست رفتن معیارهای اخلاقی بسیاری از انسانهایی که انسانیت‌شان را در چنگال نظام سرمایه‌داری از دست داده‌اند، و خلانی اخلاقی می‌دانند که در شعور انسانهای مزبور پدید آمده بود و ایده‌تولوژی فاشیسم یا پیش از فاشیسم سریعاً آن‌ها را پر کرد، همچنان که در مورد آقای بابیت چنین کرد.

رشد فساد اخلاقی در جهان سرمایه‌داری با فروپاشی آرمانهای جامعه بورژوازی، نبود اندیشه‌ای شریف و قادر به برانگیختن فرد و توده‌های مردم به فعالیت تاریخی ارتباط داشت زیرا ایده‌تولوژی کاسبکارانه و مصلحت‌اندیش، قادر به چنین کاری نیست. بورژوازی قادر به مبارزه برای حفظ قدرت است و علاقه بی‌چون و چرایی به پیشرفت مادی-فنی دارد اما نمی‌تواند اندیشه‌ای سازنده برای حل تضادهای درونی جامعه سرمایه‌داری پیشنهاد کند.

ادبیات بورژوازی از مدتها پیش فقدان اندیشه‌های حیاتبخش در جامعه‌ای را که خود پدید آورده بود احساس می‌کرد. در آستانه جنگ اول جهانی، آندره ژید مفهوم گنگ و خطرناک عمل «صرف» یا «فداکارانه» را در داستان زیرزمینهای واتیکان^{۲۴۶} فرمول‌بندی کرد، عملی که هدف مشخص و مریی و معنای روشن ندارد. اندیشه عمل «صرف» همچون باد به وزیدن درآمد و نشانه‌ای از بحران در شعور بورژوازی بود. ژید یک حالت کاملاً طبیعی را نقطه حرکت خویش قرار داد: انسان موجودی فعال است، بنابراین نمی‌تواند غیرفعال باشد. کل مسأله این است که او چگونه و برای چه منظوری می‌خواهد فعالیت کند. اگر مردمی که در اثر اوضاع جامعه بورژوازی هراسان و خشمگین شده‌اند به دنبال راههایی برای فعالیت با معنی اجتماعی بگردند، ژید و

243. Gideon Planish

244. Kingsblood Royal

245. Erfolg

246. Les Caves du Vatican

دیگران با تشویقشان به فعالیت و در همان حال با آزاد کردن آنان از قیود اخلاق، تله‌ای از سفسطه پیش پای‌شان می‌نهند. قهرمان داستان، یعنی لافکادیوی جوان، به نام عمل «صرف»، مرد سالخورده‌ای را از قطار سریع‌السیر هل می‌دهد و پرت می‌کند و بعد از آن، آرامش زندگی را درمی‌یابد.

جنبش فاشیستی و ایده‌نولوژی فاشیستی، که «پویایی» و «فعالیت» خویش را با صدای بلند اعلام کرده بودند، به مردم تشنه‌عمل، جانشین فعالیت تاریخی و نسخه‌بدلی از برتری ملی را پیشنهاد کردند و هدف محافظه‌کارانه کاملاً روشنی برای عمل «فداکارانه» قایل شدند و خلاء موجود در مفهوم عمل «صرف» را با مجموعه نظرات وحشیانه و تجاوزکارانه فاشیستی پر کردند.

اما تفکر دموکراتیک، همانند توده‌های مردم در برابر ایده‌نولوژی ارتجاعی و تأثیر تباه‌کننده آن ایستادگی کرد و به جستجوی فعالانه‌تری برای عمل معنادار اجتماعی و قادر به حل تضادهای حاد روزگار ما و رهانیدن انسان از زیر بار رنج و بینوایی ناشی از نظام پوسیده و محضرت اجتماعی پرداخت. جنبش نیرومند کارگری، اوجگیری مبارزه ضد فاشیستی و در سالهای پس از جنگ جنبش هواداران صلح و مبارزه در راه سوسیالیسم و استقلال ملی — توده‌های مردم و روشنفکران را به خود جذب کرده است — به تصفیة شعور دموکراتیک از بسیاری توهمات و سوء تفاهمات مربوط به مسیر حرکت تاریخ و پی‌ریزی اخلاق عالی اجتماعی که اکنون جزو ویژگیهای نگرش دموکراتیک شده است کمک کرد.

لیکن شناخت ماهیت و سرچشمه‌های تضادهای اصلی روزگار ما با دشواریهای بسیار توأم است زیرا خود روند تاریخ، به مراتب بغرنج‌تر شده است. دشواریهای واقعی شکل‌گیری آگاهی جدید اجتماعی در هنر رئالیسم انتقادی بازتاب یافت.

برای نویسندگان رئالیست انتقادی هیچ تردیدی نبود که این گونه خودآگاهی تکامل خواهد یافت و این استنتاج نشانه درک واقعیتی بود که تماماً جنبه‌ای تاریخی داشت و رئالیسم وارد ادبیات کرده بود. جستجوی دقیق و همه‌جانبه در دنیای واقعی و تاریخ واقعی جامعه، زندگی روح انسان و مبارزه گرایشهای فکری گوناگون زمانه، همگی براهمیت این استنتاج رئالیسم انتقادی افزودند که می‌گوید انسان باید از آن شیوة زندگی که شخصیت آدمی را متحجر می‌کند و می‌کشد و موجب توحش، خشونت و تضادهای ناهمساز و ناگوار عصر ما می‌شود دوری جوید. انتقادهایی که در آثار نمایندگان برجسته رئالیسم انتقادی معاصر از جامعه به عمل آمده است، به هیچ وجه، چه در تک‌تک موارد و چه پیگیرانه، نظام روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی را نفی نمی‌کند و غالباً از حدود مسایل هنری فراتر نمی‌رود. اما تاریخ‌گرایی خودانگیخته

تفکر خلاق رنالیست‌های انتقادی به ایشان امکان داد تا در ورای سرنوشت‌های شخصی آدمیان یا تضادهایی که در درون خانواده بورژوازی موج می‌زند، در ورای روانشناسی خصوصی و اجتماعی، روندهای اجتماعی بنیادی و عام را ببینند و منعکس کنند. مطالعه روابط و پیوندهای انسانی، ضرورتاً به کنکاش در زندگی معاصر تبدیل شد و امکان پی بردن به همبستگی متقابل میان تضادهای رشد‌یابنده در ژرفای عرصه خصوصی فعالیت انسان و تضادهای عام تاریخی عصر را امکان‌پذیر ساخت.

رنالیسم انتقادی، وابستگی رشد‌یابنده انسان به روندهای فعال در جامعه را به روشنی مشاهده کرد و همین، نویسندگان را برآن داشت تا مسأله روابط میان فرد و جامعه را دو باره فرمول‌بندی و از نو حل کنند، و توجهشان را بر جنبه‌های مسئولیت اجتماعی انسان نسبت به آنچه در جهان رخ داده است معطوف گردانند. تمام آثار بزرگ رنالیسم انتقادی در سده بیستم نیز با اشتغال مشابهی مشخص می‌شوند، و این رنالیسم با روندهای انقلابی جامعه معاصر پیوند داشت و از تضادهای رشد‌یابنده آن پرده برمی‌داشت. گلاس ورثی^{۲۴۷}، توماس مان، شون اوکیسی و روزه مارتین دوگار ضمن کندوکاو در روابط میان انسان و جامعه، بر تجربه موجود اجتماعی تکیه کردند و شیوه زندگی کنونی را به باد انتقادی بی‌نهایت تند و محکم گرفتند و غالباً از تحلیل تضادهای هنری، از کندوکاو و در سرچشمه‌های پوسیدگی اخلاقی و معنوی جامعه بورژوازی به تحلیل علت‌های اجتماعی موجود در ورای این پدیده‌ها و به تحلیل تضادهای اجتماعی گام نهادند که در تحلیل نهایی، همان عواملی هستند که انسان را به فعالیت بدین شکل خاص و نه به شکل دیگر، سوق می‌دهند. نتیجتاً رنالیسم انتقادی سده بیستم قدرت روفتن تعمیم‌های اجتماعی مختص نخستین مراحل تکامل رنالیسم انتقادی را از دست نداد. این واقعیت در داستان‌های حماسی بزرگ که معرف رنالیسم انتقادی معاصر شده‌اند متجلی شد زیرا پیچیدگی روزافزون روند تاریخ با عوامل محرک بیشمارش به میدان گسترده‌ای برای تجسم نیاز داشت. طبیعی است که حماسه، دیگر شاخه‌های روایت را از میدان بیرون نراند بلکه محرک‌های تازه‌ای برای تکامل در عصر پر آشوب ما به دست آورد. تجسم گسترده واقعیت در داستان حماسی، و آشکار شدن لایه‌های جدیدی از آن واقعیت، مستلزم کندوکاو نویسندگان رنالیست درباره سرنوشت تاریخی بورژوازی — مسأله محوری رنالیسم انتقادی معاصر — بود، قطع نظر از اینکه آثار آنان روندهای اجتماعی و سرنوشت شخصی را مجسم می‌کرد یا تضادهای درونی خانواده را که بازتابی از تضادهای عام‌تر با ماهیتی تاریخی بودند.

تجسم برجسته اخلاقیات و شعور بورژوازی از لابه لای صفحات داستان حماسی روزه دوگار با شخصیت اوسکارتیبو دیده می شود، که خودش را نگهبان نظم عمومی و اصل مقدس مالکیت خصوصی، رکن دولت و کلیسا و مدافع شیوه زندگی بورژوازی در برابر یورشهای دشمنان طبیعی طبقات ممتاز مانند سوسیالیستها، آنه نیستها، کارگران و دیگر مدافعان آشوب و بی نظمی می داند. روزه مارتین دوگار ضمن آفریدن شخصیت با ظرفیت و مهم اوسکارتیبوو یژگیهای ذاتی و نمونه وار شعور بورژوازی را به وی داد؛ این و یژگیها در وجود سُم فورسیت یا فردیناند و آملی بوساردل از شخصیت‌های داستان خانواده بوساردل اثر فیلیپ هریا^{۲۴۹} نیز دیده می شوند.

صفت متمایز کننده شخصیت اوسکارتیبوو، این اعتقاد اوست که می گوید نظام مالکیت، تنها نظام ممکن در زندگی است. بگفته تیبو، تابرابری اجتماعی، نوعی ضرورت، و به شیوه خودش، نوعی نعمت است. احساسی که او از مالکیت دارد بقیه احساسها را از میدان بیرون، تحریف و غیرانسانی کرده است و ظاهری از نظم و هماهنگی به نگرش او داده است، که همگی پوششی بر نائسانیت خود او هستند. مارتین دوگار نیز در داستان فرانسه کهن^{۲۵۰} پدیده های مشابهی را مجسم می کند و در آن نشان می دهد که چگونه «حس داشتن» به گفته مارکس، آدمی را نائسان می کند و از او جانوری خودخواه، حریص و شوریده برجای می گذارد. اوسکارتیبو بنیان گذار موسسه اصلاح جوانان خطاکار، که فرزند خودش را به اتکای سوء ظنی که نسبت به فساد اخلاقش پیدا کرده بود به آنجا می فرستد، مستبد خانواده، رکن ارتجاع سیاسی و کاسه لیس مطیع قانون، به پوسته ای از انسانی تبدیل شده است که در وجودش اثری از شخصیت انسانی نیست که بتواند بگوید به خودش تعلق دارد. اما نظامی که وی با ایستادگی و سرسختی تمام از آن دفاع می کند، شبه نظامی است که در اثر تضادهای آشتی ناپذیر درهم می جوشد. مشکل در خانواده تیبو جوش می زند و پسرانش بروی می شورند. خانواده بورژوازی که در نظر تیبو حکم یک نهاد بی تزلزل و دژ منظم را داشت، دچار فروپاشی مرگباری شده است که باید در پس پرده ای از ریاکاری و تعصب پنهان شود. جامعه ای که آقای تیبو آن را اوج آفرینش می دانست به طرز اجتناب ناپذیری به سوی انفجار و جنگی جهانی پیش می رفت که می بایست پایه های نظام سرمایه داری را به لرزه در می آورد و انقلاب سوسیالیستی را به عرصه حیات فرا می خواند.

248. *Famille Bousardel*249. *Philippe Hériat*250. *Vieille France*

روح پلید مالکیت خصوصی، که تیپو با چنان فداکاری تعصب آمیزی به خدمتش درآمده بود، اشعه مرگباری از خود ساطع می کند که قلبهای آدمیان را زهر آگین می سازد. دوگوار با تسلط بی مانندی که بر تحلیل روانی دارد، نشان می دهد که چگونه شیوه زندگی متکی بر اصول با ارزش برای قلب اوسکار تیپو، مردم را به شکلهای گوناگون فاسد می کند، یا شخصیت شان را می گیرد - مانند مورد ژیس - یا فساد اخلاقی خود مدارانه ای به ایشان می دهد که حتی در وجود شخصیت برجسته و درخشانی چون راشل به طبیعت دوم شان تبدیل می شود، یا آنان را به انسانهایی مصلحت جوی تبدیل می کند که میدان دیدشان به افق باریک اجتماعی محدود می شود - مانند آنتوان تیپو که می خواهد خودش را با دنیای اطرافش انطباق دهد بی آنکه در باره نواقص آن اندیشیده باشد، و جانش را فدای کوری اجتماعی خویش می کند.

تجسم پیگیرانه و جامع ماهیت ناسان کننده نظام بورژوازی جهان، طبیعتاً متضمن بررسی رابطه انسان با سرمایه داری به عنوان یک نظام اجتماعی است. مثلاً داستان دوگوار مسأله انتخاب را که مسأله محوری زندگی انسان در روزگار ما است مطرح می کند. دوگوار این مسأله را با کندوکاو در ماهیت و علت‌های تضاد میان ژاک و آنتوان تیپو با محیط اجتماعی شان، اعتراض شان به اقتدار پدرشان و اقتدار جامعه ای که در آن بزرگ شده اند مجسم می کند. مسأله انتخاب، طبیعتاً به جستجوی عمل مفید از لحاظ اجتماعی می انجامد.

از لحاظ ظاهری، این مسأله که انسان در دنیای ناقص و بی رحم چه باید بکند، به سادگی برای آنتوان حل شده است. او پزشک کودکان است، انسانی است که پیشه ای انسانی دارد، و با فعالیت روزانه اش موجب آسایش آدمیان می شود. کار سخت و فداکارانه اش که سرچشمه لذت بی پایان اوست، با الهامی واقعی در این داستان توصیف می شود. لیکن منطق یک نویسنده رنالیست، که سرنوشت‌های شخصی انسانها را در ارتباط تنگاتنگ با روند تاریخ می کاود و به بیان دیگر تاریخ گرایی خودانگیزه روش خلاق دوگوار، به وی امکان می دهد تا نشان دهد که تصمیم آنتوان برای محدود کردن خودش به این گونه فعالیت، اساساً نادرست است زیرا تصمیم مزبور فرصتی برای شل کردن یا ضربه زدن به گره‌های سفت تضادهای اجتماعی، تضادهای واقعی زندگی به‌وی نمی دهد و انسان را به سازگاری با محیطی تشویق می کند که بی معنایی آن را خودش کاملاً می فهمد. تاریخ، که به طرزی اجتناب ناپذیر و سرسختانه پیش می رود، به انسان اجازه نمی دهد که از تیررس تأثیرات آن بگریزد یا پنهان شود. سرنوشت غم انگیز آنتوان و برادرش ژاک، این گفته را تأیید می کند.

حماسه‌ مارتین دوگوار، تا آن اندازه که به روشن کردن سرنوشت تاریخی جامعه

بورژوازی پرداخته است، به کندوکاو در خانواده بورژوازی توجه نکرده است، هر چند که این جنبه نیز در داستان دیده می‌شود. بخش اصلی داستان به بررسی جزئیات تدارک سرمایه‌داری برای ارتکاب بزرگترین جنایتش در برابر توده‌های مردم — جنگ اول جهانی، که سرآغاز بحران در کل نظام سرمایه‌داری بود — اختصاص دارد. در نظر روزه مارتین دوگارتالمانه بودن ساخت اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی بدیهی است، و او ضرورت انقلاب سوسیالیستی را می‌فهمد. انقلاب به عنوان وسیله‌ای برای استقرار عدالت در کره‌خاکی، موضوع مورد بحث برادران تیپو است و نویسنده، موافقت خودش با تئوریهای انقلابی گرایانه ژاک را پنهان نمی‌دارد. اما در جامعه بسیار رشد یافته و پیشرفته سرمایه‌داری، امکان عملی کردن اندیشه‌های انقلابی، به نظر او تا حد غیرممکن، دشوار می‌نماید.

تجسم طغیان و اعتراض در داستان، یعنی ژاک، که در برابر اقتدار پدرش، در برابر ریاضت‌کاری اخلاقیات رسمی و سرانجام در برابر خود جامعه پیا می‌خیزد، تشنه عمل معنی‌دار اجتماعی است و پس از سرگردانیهای طولانی معنوی، می‌کوشد با سوسیالیستهای اروپایی متحد شود زیرا اینان بر حسب منطق امور، می‌بایست دشمنان سرسخت سرمایه‌داری باشند. اما در لحظه حساس، به انقلاب خیانت می‌کنند و میهن پرست و پشتیبان جنگ تا پیروزی نهایی می‌شوند. راهی که تئوریسینها و مردان عمل در انترناسیونال دوم برگزیدند غلط از آب در می‌آید. اپورتونیستها و خائنان به سوسیالیسم، با راه حل مسأله بنیادی عصر که به وسیلهٔ لنین پیشنهاد و اجرا شده بود مخالفت کردند، با سرسختی وصف‌ناپذیری مبارزه کردند، توده‌های مردم را فریفتند و فاسد کردند، به ساخت و پاختهای ننگین با سرمایه‌داری تن دادند و عقاید بلشویکها را تحریف و بدنام کردند. میلیونها انسان با احساسات ضد سرمایه‌داری و ضد جنگ‌شان، در اثر تبلیغات شوونیستی و ضد کمونیستی و فریادهای باورنکردنی و خشمگینانهٔ مطربان دوره گرد ناسیونالیسم، گمراه شدند و فریب خوردند. بنابراین، برای توده‌های مردم، بسیار دشوار بود که بتوانند از آنچه در جهان می‌گذشت سر در آورند. سرنوشت ژاک، این پیچیدگی حرکت یک نفر در جهت عمل تاریخاً درک شده و معنی‌دار از لحاظ اجتماعی را به روشنی نشان می‌دهد.

او که تماماً از دام اغفال اپورتونیستها رها شده است و آرزو می‌کند که بتواند به دیوانگیهای جنگ پایان دهد، مأیوسانه به مبارزهٔ فردی با شرارت اجتماعی روی می‌آورد و با امید واهی به مخاطب قرار دادن ارتشهای دشمن از بالای سر رؤسای حکومتها، به مرگی بی‌معنی گرفتار می‌شود یعنی با گلولهٔ یک ژاندارم کشته می‌شود. راه مبارزهٔ فردی نیز نادرست از آب در می‌آید.

رنالیسم در عصر حاضر ۳۰۷

اما آنتوان از هر آنچه تجربه کرده و آموخته است فهرست برمی دارد. او که در جنبه به وسیله گازسمی کشته می شود — اما آرام آرام چشم از جهان فرو می بندد — تمام ارزشهای زندگی خودش و جامعه اش را از نو ارزیابی می کند و به این نتیجه می رسد که زندگی او و بسیاری از همسالانش از جهات بسیار، نادرست بوده است زیرا اینان از زیر بار مسئولیت اجتماعی شانه خالی کردند، در آنچه رخ می داد دخالت نکردند، و به بورژوازی حریص و خودخواه اجازه دادند تا درباره سرنوشت جهان تصمیم بگیرد.

آنتوان و نویسنده داستان، امیدهایشان را به جستجوی فردی راه حل توسط انسان بسته اند اما هدف این جستجو درک حقیقت تاریخی است و بنابراین، دعوت به عمل در حماسه روزه مارتین دوگاره فقط مجرد نیست بلکه دعوتی واقعاً بشردوستانه است که فرصت قبول اندیشه های مربوط به بازسازی بنیادی جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی را به فرد می دهد.

آخرین بخش حماسه دوگار در آستانه جنگ دوم جهانی نوشته شد و اندیشه های بسیاری که در پیگفتار آن بیان شده اند حاصل شرایط تاریخی جدیدی هستند که تفاوت چشمگیری با آنچه در داستان مزبور مجسم شده است دارند. اما نویسنده نمی گوید که تاریخ را امروزی کند. او در سراسر روایتی که از لحاظ ظاهری بر شکل سنتی داستان منطبق است، تاریخ گرایی دقیقی را رعایت می کند. نویسنده داستان ژان بارویس^{۲۵۱} — داستانی با شکل تجربی و پیش درآمدی برداستانهای سینمایی معاصر — در داستان تیبوها با شکل به تجربه نمی پردازد، اما با این حال، حماسه اش نتیجه مرحله تازه ای در تکامل رنالیسم انتقادی است. دوگار با به کار گرفتن برخی از روشهای زیبایی شناسی ناتورالیستی، فعالانه، نوعی سندیت را وارد روایت می کند ولی رویدادها و واقعیات اصیل تاریخ زنده را منفعلانه یا به شیوه توصیفی منعکس نمی کند بلکه آنها را در عرصه عقل قهرمانان داستانش می گنجانند و مسأله راههای حرکت تاریخ را به موضوع مباحثه ای تند و شدید تبدیل می کند. عنصر عقلی در سراسر داستان احساس می شود و بحثهایی که در آن صورت می گیرند به مهم ترین جنبه های زندگی مربوط می شوند.

رنالیسم انتقادی در پرتو انعطاف پذیری روش خلاق خود، قادر بود جنبه های گوناگون بحران عمومی سرمایه داری را نشان دهد و این کار را با استفاده از چندین وسیله و تدبیر گوناگون ادبی انجام داد.

همچنان که عصر خون آلود جنگ سی ساله موجب پیدایش شخصیت تراژیک — کمیک به نام سیمپلی سیسی موس^{۲۵۲} گردید که ماجراها و اندیشه هایش بی معنی بودن وقایع

251. Jean Barois

252. Simplicissimus

محیط رافاش می‌کرد، سنگدلی و توحش اشراف که بی‌قانونی و هرج و مرج حاکم بر کشور غارت شده توسط سربازان مزدور را در مقابل عقل سلیم و انسانیت مردم عادی قرار می‌داد، سالهای سنگدل و غم‌انگیز جنگ اول جهانی نیز شخصیتی به نام شوایک سرباز خوب پدید آوردند که ماجراها و افکار بی‌نهایت هشیارانه‌اش در باره وقایع دنیای گرفتار ترس و نفرت، پرده از چهره واقعی افسانه‌هایی که برای توجیه نظام سرمایه‌داری - که بشریت را به فاجعه جنگ گرفتار کرد - سرهم بندی شده بودند، برگرفت.

در داستان شوایک سرباز خوب^{۲۵۳} اثر هاشک، منظره وسیعی از زوال جامعه کهن - قانون و نظم، اخلاقیات و دین، اخلاق عمومی و خصوصی، دستگاه دولت و تمام افسانه‌هایی که طبقات حاکم در دفاع از آن دستگاه دولت ساخته بودند - ترسیم شده است. ناسیونالیسم و شووینیسیم، بت ساختن از قدرت و توجیه حق اقلیت به حکومت بر اکثریت، پرستش ارتش و خشونت، اصول بنیادی دموکراسی بورژوازی، در این کتاب، بی‌رحمانه به استهزا گرفته و قاطعانه رد شدند. چنین اثری را فقط هنرمندی با گرایش انقلابی می‌توانست بیافریند، هنرمندی که کاملاً می‌دانست دنیای کهن محکوم به شکست است، هنرمندی که سرشار بود از خوش‌بینی تاریخی و استعدادی حقیقتاً مردمی داشت. در زیر چشمان درخشان و ساده لوحانه شوایک سرباز خوب، شعارهای آشنای شبهه‌میهن پرستان، مدافعان جنگ، مدافعان روابط منسوخ و کهنه اجتماعی محو می‌شدند، رنگهای جذابشان رامی‌باختند و کهنگی و دشمنی شان با انسان و نیازها و خواسته‌های طبیعی و برحق انسان، با عقل انسان و احساس برادری میان توده‌های ستمدیده را که عامل اتحادشان بود ولی در جامعه مبتنی بر مالکیت فاسد و منحرف شده بود، رانشان می‌دادند.

رئالیسم انتقادی سده بیستم، آثار بسیار کمی آفریده است که از لحاظ قدرت رهنانیدن شعور اجتماعی از شر افسانه‌های مربوط به آن، پاک کردنش از وجود توهمات، درست ارزیابی کردن پدیده‌های اجتماعی، و برداشتن تمام پرده‌ها از چهره جامعه‌ای که به زوال خویش نزدیک می‌شود توانسته باشند به پای داستان شوایک سرباز خوب برسند. خنده‌پر توان و جاندار بر طینز هاشک حاکم است و بنای عظیم جامعه کهن را از پایه به لرزه درمی‌آورد. شیوه‌ای که در نوشتن شوایک سرباز خوب به کار گرفته شده است نیروی پایان‌ناپذیر هنری رئالیسم را به عنوان روشی خلاق و وسیله پرتنوع بیان نشان می‌دهد.

هاشک با افشای بی‌منطق بودن آنچه وجود دارد و آنچه به وقوع می‌پیوندد،

استدلالاتهای ظاهراً منطقی، تصورات و حالت‌های مشخص‌کننده شعور، اخلاق و رسوم را که جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی به مردم تلقین می‌کند، تا حد چیزی پوچ و کاملاً مزخرف پایین می‌آورد. اغراق‌گویی طنزآلود و کوچک‌نمایی خنده‌آور شخصیتها، ناگوارای اوضاعی که قهرمانان حماسه طنزگونه او خود را در آن می‌یابند، متمرکز شدن طرح کلی اثر بر ایجازی به مصداق قَلِّ و ذَلِّ، آمدن حکایات کوچک فراوان در جابه‌جای داستان، ساخت چند صوتی طرح کلی داستان، تعمیم و بسط شخصیتها، کثرت سرشار و پالوده رنگها در یافت نوشته هاشک، همگی در خدمت هدف اصلی روایت او هستند: افشای ماهیت تضادهای اجتماعی، نشان دادن ناهنجاری و نازایی آن ساخت اجتماعی که موجب آغاز جنگ شد و نتوانست نیازهای انسانها را برآورده سازد. هاشک تمام جنبه‌های واقعیت و زندگی اجتماعی را با دید اجتماعی هشیارانه و انعطاف‌پذیری تحلیل کرد و تیپ‌بندی پدیده‌های انتقاد شده را ممکن ساخت و به این نتیجه رسید که تغییر دادن نظام اجتماعی منسوخ و کهنه، منطقی و ضروری است.

افشای ناسازگاری نظام حاکم اجتماعی با آرزوها، نیازها و خواسته‌های شخصی و اجتماعی انسان در داستان شوایک سر باز خوب، که رنگی بشر دوستانه به حماسه هاشک داد، شکل خاص انتقاد از سرمایه‌داری توسط رنالیسم انتقادی سده بیستم بود. در کار هاشک، زمینه اجتماعی بسیار گسترده است، نگاه تیزنویسنده به گوشه‌های مختلف زندگی نفوذ می‌کند، پوسیدگی نظام کهن اجتماعی را در پرتو انتقادی بی‌امان روشن می‌کند و نتیجتاً، تقارن فرد و جامعه، انسان و نظام اجتماعی به صورت مجرد در نمی‌آید. تضاد محوری اثر، به شکلهای مشخص تاریخی نمایانده می‌شود. این، هنر رئالیستی را از بسیاری گرایشهای غیررئالیستی سده بیستم (مثلاً اکسپرسیونیسم، سور رئالیسم، و مکتب پوچی) متمایز می‌کند و در تجسم درامهای شخصی روابط انسانی که با قلمرو خصوصی زندگی ارتباط دارند به رنالیسم انتقادی امکان می‌دهد تا علت‌های بنیادی اجتماعی را نشان دهد و از ناانسانی بودن درون دنیای بورژوازی پرده بردارد.

درامی که همینگوی در داستان *وداع با اسلحه*^{۲۵۴} مجسم کرده است در محیط طبیعی زیبایی آغاز می‌شود که با غرش توپها و کشتار بی‌معنی و وحشیانه آلوده شده است. ارتشی که عقب‌نشینی می‌کند با پشت سر گذاشتن ارابه‌هایش، پوشاندن جاده با اجساد قاطرها و سربازها، سلاحهای دور ریخته و مسلسل‌های خاموش شده، توهمی را که از عادلانه بودن جنگ داشت و ایمان به منطقی بودن هر آنچه را که تبلیغات ناسیونالیستی به سربازان تلقین می‌کرد از دست می‌دهد. بی‌معنایی آنچه به وقوع

می پیوندد نیز از اینجا روشن می شود که فاتحان—سربازان قیصر—در یک نقطه، جدا از بقیه سربازان در جنگی به پیروزی رسیده اند که به شکست انجامیده است و به دنبالش انقلاب، پیمان ورسای و سالها گرسنگی در اثر تورم و تسلط فاشیستها خواهند آمد. از جمله کسانی که تمام توهماتشان را از دست می دهند قهرمان داستان یعنی هنری، شخص عادی و یکی از بسیار کسانی است که جنگ وی را به کام خود فرو برده است. آنچه او می تواند در برابر سختیهای که بر او تحمیل شده است انجام دهد، طلبیدن صلح و آرامش و لذتهای ساده انسانی است. او طرز سیاسی اندیشیدن و تحلیل رابطه میان علت و معلول را نمی داند ولی به جنگ می گوید «بس است» و بدین ترتیب خودش را از زیر بار استدلالهای توجیه کننده مشارکتش در این جنگ برادرگشی خلاص می کند. همینگوی نیروی بزرگ عشق، صمیمیت، لذت و غنای زندگی را در برابر شقاوت و رویدادهای تاریخی قرار می دهد، رویدادهایی که قهرمان داستان می خواهد از دستشان به عرصه زندگی خصوصی پناه ببرد. اما این کوشش برای تبدیل شدن به رونسون کروژوئه جدید و فرار از تضادهای حاد زندگی، به شکلی غم انگیز به پایان می رسد. در نتیجه، مرگ گاترین از حوادث تقدیر نیست. پایان غم انگیز داستان، که سرشار از تغزل و عشق به انسان است، ناسازگاری آرزوها و خواستههای انسان با شرایط عینی زندگی اش را نشان می دهد. بنابراین، داستان همینگوی به جای تمرکز ظاهری بر تجسم احساسها و عواطف انسان، بار سنگینی از انتقاد اجتماعی داشت و خوانندگانش را به اندیشیدن درباره علل بدبختیهای آدمی مجبور کرد و قهرمانش را به جستجوی پاسخی برای پرسش گریزنپذیری که زندگی در برابرش قرار داده بود و مشخص کردن نگرش خودش به نیروهای فعال در جامعه وا داشت. این نیاز به مطالعه واقعیت مشخص اجتماعی برای رئالیستهای انتقادی روشن تر شد زیرا اوضاع تاریخی پس از جنگ اول جهانی و انقلاب اکتبر در روسیه که باعث تشدید هر چه بیشتر تضادهای میان فرد و جامعه شدند، سرنوشت فرد را به نتیجه برخورد نیروهای متضاد اجتماعی در جامعه بورژوایی منوط کرد.

نویسندگان رئالیست انتقادی، با پی بردن به ناپایداری جامعه، با مشاهده تغییراتی که در آن رخ می داد، و با دریافتن زوال همه جانبه اخلاقی و اجتماعی نظام سرمایه داری، تبدیل شکل‌های بورژوایی حفظ حاکمیت طبقاتی به شکل‌های تروریستی را دقیقاً مطالعه کردند. هانس کاستورپ قهرمان داستان کوهستان سحرآمیز اثر توماس مان، نخستین اثر رئالیستی سده بیستم که پدیده فاشیسم، سرچشمه‌های ایده نولوژیک و روشهای تأثیر گذاری آن بر اذهان مردم را تحلیل کرد، علیه توجیه ایده نولوژیک لزوم توسل طبقات حاکم به شکل‌های جدید تسلط پیا خاست. توماس مان بیماری وحشتناک جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی در زمان خودش

رنالیسم در عصر حاضر ۳۱۱

را تشخیص داد. این بیماری، به اعتقاد او، بیماری عضوانی نظامی اجتماعی بود که وارد دوره زوال خود شده بود و مان، نشانه‌های معنوی این بیماری را با روشهای بسیار پالوده تحلیل ادبی بررسی کرد. استادی وی در رنالیسم، یعنی نقطه اوج رنالیسم انتقادی، خون تازه‌ای در سنتهای رنالیستی دمید و زبانی ادبی پدید آورد که توانست زندگی قابل تغییر و متغیر زمان ما، هرج و مرج و آشفتگی حاکم بر شعور انسانهای مواجه با تضادهای آشتی‌ناپذیر تاریخ عصر جدید و عنصر زوالی را که نظام کهن وارد زندگی و تکامل اجتماعی کرده بود مجسم کند.

توماس مان در جمع‌بندیهای هنرمندانه اش ضمن آنکه احساس بسیار شدیدی نسبت به زندگی واقعی و آگاهی زنده‌ای از جوهر واقعی هستی داشت، منظره‌پردازی ادبی اش را تا مقیاس یک نماد گسترش می‌دهد و در همان زمان، مضمون واقعی مشخصی به فلان اندیشه مجرد یا مفهوم جامعه‌شناختی می‌بخشد و معنای گسترده‌تری به فلان پدیده مشخص و معین می‌دهد. زندگی در آسایشگاه برگهوف بر قلّه کوهستان، جایی که هانس کاشتورپ قهرمان داستان اجباراً در اثر عوامل خارجی بدانجا می‌افتد، نمادی از زندگی در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی است. همچنان که خطوط نیرو از میدان الکتریکی می‌گذرند، جریانهای زندگی واقعی نیز از وجود ساکنان آسایشگاه برگهوف می‌گذرند و در عرصه روح و فضای فکری اطراف هانس منعکس می‌شوند. کشاکش طولانی بر سر روح او میان نمایندگان گرایشهای مختلف اجتماعی و سیاسی در اندیشه جدید بورژوازی، میان لودوویگ و یگز ستمبرینی بشردوست و استاد. دموکراسی بورژوازی، و لئونفئاوادر حکومت تک حزبی و یسوعی فلسفه باف که اصول ایده‌تولوژی فاشیستی را تدوین می‌کند، میان مدافعان متعهدی که مصمم‌اند مریب هانس کاشتورپ بشوند، این کشاکش که نمادی از پیکار اندیشه‌ها بر سر «روح اروپا» است به‌نویسنده امکان می‌دهد تا شرایط واقعی و عینی نیروهایی را که مریبان خصوصی هانس از آنها دفاع می‌کنند ترسیم کند.

لودوویگ و یگز ستمبرینی، سخنران فرهیخته و هوادار اندیشه‌های انسان‌گرایان اروپا در عصر رنسانس که از صمیم قلب به پیشرفت بشر و قدرت آموزش و پرورش اعتقاد دارد و دشمن هرج و مرج و بی‌نظمی و مدافع عقل است، معتقد است که سرانجام عقل، مردم را به سرزمین موعود و پیروزی دموکراسی در جهان هدایت خواهد کرد، تهدیدی را که از استدلالهای سنگدلانه و خونخوارانه لئونفئاوادر برای زندگی خود وی و «روح اروپا» احساس می‌شود به روشنی می‌بیند. اما خود ستمبرینی اختلاف اسفناکی میان گفتار و کردار، ایمان افراطی به قدرت گفتار، و این اعتقاد می‌بیند که می‌گوید تأثیر گفتار می‌تواند مانع پیشروی رودخانه کور ارتجاع و سرازیر شدنش به کشورهای اروپا و تهدید

۳۱۲ تاریخ رئالیسم

به نابدی نهادهای اجتماعی و سیاسی بسیار گرامی در نظر ستمبرینی شود. بسیاری از نظرات ستمبرینی به نظرات خود توماس مان نزدیک است. اما حس نیرومند تاریخی و وفاداریش به حقیقت، کوشش اش برای شناخت هر چه ژرفتر روندهای اجتماعی تعیین کننده مسیر زندگی — از مختصات رئالیسم به عنوان یک روش خلاق — به او امکان داد تا محدودیتهای تاریخی آرمانهای اجتماعی و سیاسی ستمبرینی و نازایی و ناتوانی این آرمانها به درگیر شدن با دشواریهای واقعی مبتلا به تکامل اجتماعی انسان را نشان دهد.

مخالف و مرئی او یعنی نفتای یسوعی، همچون خود ستمبرینی، محصول جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی و مدافع اصول دموکراسی زوال یابنده بورژوازی است. ایده نولوژی نفتا زایدۀ ارتجاعی امپریالیستی است که نه فقط برای حمله به دموکراسی بورژوازی بلکه برای حمله به حقوق توده ها و فرد نیز تدارک می دید. او اخلاق عام انسان را تماماً و قاطعانه رد می کند و آن را تجلی و توجیهی برای ضعف انسان می داند و در برابر فساد اخلاقی یعنی چکیده حقیقی اخلاق حاکمان مستبد قرارش می دهد. اعتقادنامه ایده نولوژی یک وی مخلوطی از آیین نیچه و خرد ستیزی، دفاع از خشونت و پرستش رنج، خوارشماری عقل و توسل به غریزه است. هدف در نظر او فقط یکی است — جلوگیری از انهدام روابط اجتماعی مبتنی بر استعمار انسان از انسان — و برای پشتیبانی این هدف، حاضر است به هر کاری دست بزند. لئونفتا ضمن ستایش از دو بازجو به نامهای تورکمدادا و گنراد فون ماربورگ، از کارهای سازمان تفتیش عقاید در سده های میانه نیز ستایش می کند و آدم سوزیها و اعدامها را معتبرترین دلیل برای رد نظرات همه مخالفان و کسانی می داند که جرأت دفاع از حقوق انسان، آزادی و مقام انسان را به خود می دهند. و در حالی که لئونفتا پایش را از گلیم تنوری بافی، فرمول بندی و تدوین ایده نولوژی فاشیستی بیرون نمی گذارد، پیروانش که نمی توانستند به فکر تنوری نباشند و حاضر بودند حقایق ساده ای را که «تنورسینه های» نوع نفتا اعلام می کردند — و تعدادشان کم نبود — به راحتی بپذیرند، از گفتار به کردار روی آوردند و کتابها را در میدانهای شهرهای آلمان سوزاندند و کارگران و روشنفکران را به گلوله بستند. آنان که سرودهای جنگجویانه خودشان را با آوای بلند می خواندند، مقدمات نبرد برای مسلط شدن بر جهان را فراهم می آوردند.

توماس مان با بصیرتی بی مانند، خطر بزرگی را که ایده نولوژی امپریالیستی برای بشریت به ارمان آورده بود، و هنر ضد انسانی منعکس کننده این ایده نولوژی را مشاهده کرد. شخصیت سوم نفتا هشدار نسبت به وجود این خطر بود، و هانس کاشتورپ قهرمان داستان نیز که مواظب ستمبرینی و راج و افسون خوانیهای عوام فریبانه نفتا است،

حق انتخاب تاریخی را برای خودش قایل است.

اما یک نیروی دیگر هم وجود دارد که بر مغز و قلب هانس اثر می‌گذارد و آن نیروی خودانگیخته انقلاب است که خودش را در شخصیت کلاودیا چاوجات بیمار روسی ساکن آسایشگاه برگهوف به او می‌نمایاند؛ در وجود این بیمار، عشق خروشان ضد بورژوازی و آناشستی به آزادی با نیروی بدوی عشق در هم آمیخته‌اند و ترکیب عجیبی پدید آورده‌اند که هانس را شیفته او کرده‌اند.

توماس مان جریان انقلاب روسیه را با توجه، همدردی و علاقه فراوان دنبال می‌کرد ولی همچنان که از داستان کوهستان سحرآمیز و مقاله ادبی-فلسفی *گوته و تولستوی* برمی‌آید نتوانست تمامی خصلت و نیروهای محرک این انقلاب را کاملاً دریابد و بشناسد. قهرمان داستان او پس از گذشتن از آزمایش عشق و نیایزه آزادی، تنها و به امید آینده می‌ماند و مستقلاً به جستجوی راه آینده می‌پردازد. این راه‌حل برای سرنوشت قهرمان داستان نه فقط نشان می‌دهد که نویسنده نمی‌تواند از حدود ایده‌نولوژیک شعور دموکراتیک فراتر رود — که بسیاری از نویسندگان رنالیست انتقادی نیز چنین بودند — بلکه مشکلات عینی تکامل تاریخی در کشورهای بسیار پیشرفته سرمایه‌داری، و دشواری شناخت آن، را نیز منعکس می‌کند.

زوال و فروپاشی دموکراسی بورژوازی، همچون روز روشن بود. و این واقعیت بی‌چون و چرای تاریخی، در سالهای بحران اقتصادی که بنای عظیم اقتصاد سرمایه‌داری را از پایه به لرزه درآورد، مخصوصاً چشمگیر شد. لیکن، نه بحران و نه فروپاشی دموکراسی بورژوازی، هیچ کدام به پیدایش حالت انقلابی نینجامید. بورژوازی پس از سرکوبی جنبشهای انقلابی در اروپای غربی، جنگ صلیبی علیه کمونیسم را اعلام کرد و به شکلهای جدید حفظ حاکمیت طبقاتی متوسل شد. این طبقه، ارتجاع فاشیستی را به جان ملت‌های ساکن در کشورهایی که ضعیف‌ترین حلقه‌های زنجیر نظام سرمایه‌داری به‌شمار می‌رفتند — ایتالیا و آلمان — انداخت و آگاه‌ترین و انقلابی‌ترین قشرهای ملت را جسماً نابود کرد، ملت را با تزریق شعارهای ناسیونالیستی و نژادپرستانه تحمیق و کر کرد و بر شدت غرایز کور و پست در توده‌های مردم افزود.

درک روندهای ژرف گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم برای شعور دموکراتیک بسیار دشوار بود زیرا متوجه شد که فهمیدن معنای کلی و جامع این رویدادهای تاریخی و دیالکتیک تکامل تاریخی در ورای آنها فوق‌العاده دشوار است. اما رنالیستهای انتقادی که با نشانه‌های تردیدناپذیر بحران ارگانیک نظام سرمایه‌داری رو به‌رو شده بودند، آنچه را که در حال وقوع بود درست تشخیص دادند.

توماس مان داستان *کوهستان سحرآمیز* را به تحلیل جنبه‌ی ایده‌نولوژیک فاشیسم، و

اساساً به بررسی و انتقاد از زرادخانهٔ تئوریک آن اختصاص داده بود، در داستانهای فوخت واگنر، مخصوصاً در داستان **موفقیت** که درست پیش از به قدرت رسیدن هیتلر نوشته شد، جنبهٔ عملی فاشیسم یا به بیان دیگر روشهای فاشیسم در عملی کردن دلایل مجرد تئوریهایی حکومت بررسی می شود.

موفقیت، تصویری نهایت گسترده‌ای از زندگی در آلمان پس از امضای پیمان ورسای را که به سوی فاشیسم می پیچد، ترسیم کرده است. فوخت واگنر، به زوال نهادهای بورژوا-دموکراتیک، انتقال تدریجی قدرت سیاسی به محافل صنعتی و مالی که پشت سر سیاستمداران و مدیران حرفه‌ای ایستاده‌اند، به عنوان نشانهٔ اصلی این روند مرگبار اشاره می کند. او متوجه می شود که بورژوازی، این طبقهٔ متشکل از قدرتمندان جهان، از مردمی که تازه از میان شعله‌های جنگ بیرون آمده‌اند و امیدوارند که نظام موجود جهان را تغییر دهند تا چه اندازه می ترسد؛ همین مردم، تلخکامیهای سالها تورم را که سرمایه‌داران در جهت سر و سامان دادن به وضع خودشان از آن استفاده می کردند از یاد نبرده‌اند. او نشان می دهد که این ترس، رؤسای صنعتی و مالی را به پشتیبانی از جنبش ناسیونال سوسیالیستی — که در این داستان جنبش «آلمانیهای اصیل» نامیده می شود— و پیشوایش هیتلر که در این داستان با نام روپرت کوتسنر ظاهر می شود، وا می دارد. در کنار این عوام فریب مغرور که شخصیتش به کمک طنز و مهمله‌نویسی نمایانده می شود، نویسنده با رعایت واقعیات تاریخ، شخصیت ژنرال وسمان را قرار می دهد، که به سادگی می شود نمونهٔ اصلی اش یعنی ژنرال لودندورف را در او دید، و بدین ترتیب از پیوند عضوانی میان ایده‌نولوژیهای دارودستهٔ نظامی با فاشیسم پرده برمی دارد و نشان می دهد که یکی از سرچشمه‌های ارتجاع فاشیستی، ناسیونالیسم بورژوایی آلمان است، که شقاوت تجاوزکارانه و محدودیت تاریخی اش در آثار هاینریش مان، لئونارد فرانک و دیگر رئالیستهای انتقادی نیز نشان داده شده است.

روپرت کوتسنر تمام تفاله‌های جامعه — آدمکشان مزدور و متعصبان خون‌آشامی که در چنگال تورم گیر کرده‌اند— را که به صورت حیوان درآمده‌اند و از همه کس و همه چیز متنفرند و برای ارتکاب هر عمل زشتی آمادگی دارند، به گرد پرچم آرمان خودش جمع می کند. قشری از نسل جوان که زندگی در آرامش را نیاموخته و حوصله اش از بیگاری و تورم به سر آمده است، ذهنش در اثر جنگ و ایده‌نولوژی جنگی مسموم شده است و فقط برای یک حرفه یعنی سرباز بودن و فقط برای یک کار یعنی کشتن تربیت می شد، نیروی کار و خدماتش را به رؤسای فاشیست می فروشد.

فضای دروغ، جنون، بی رحمی و تلخکامی که توسط فاشیسم در همه جا ایجاد می شد مردم را تحمیق می کرد. تهییج‌گران فاشیست، راههای بی نهایت ساده‌ای برای

حل تضادهای اجتماعی پیشنهاد می کردند و سادگی نسخه های اجتماعی آنها بسیاری از انسانهای مردد را به خود جلب می کرد. یکی دیگر از دلایل مؤثر واقع شدن دروغهایی که فاشیسم اشاعه می داد و عوام فریبی متکی بر ارباب و وحشت اش، این بود که دموکراسی بورژوازی ورشکستگی و پوسیدگی اش را به همگان نشان داده بود.

در آلمان، این دموکراسی قادر به تغییر شکل و منطبق کردن خودش با شرایط جدید تاریخی نبود، در صورتی که در دیگر کشورهای پیشرفته سرمایه داری توانسته بود چنین کاری بکند، و فرو پاشی اش در دوران حاکمیت جمهوری وایمار با دقت زاید الوصف و اعتباری بی امان در داستان موفقیت مجسم شد.

فوخت واگنر نشان داد که جمهوری دموکراتیک، فقط نمایی ظاهری است که در پس آن نیروهای سیاه به حال حمله ایستاده اند. و در حالی که پشتیبانان دموکراسی بورژوازی کلاسیک که با تصورات قانونی روزگار جوانی این دموکراسی تربیت شده بودند و وقتی بی قانونی قانون روز شد نتوانستند با آن سازگار شوند، مانند خزندگان پیش از تاریخ که در عصر یخ منقرض شدند؛ در حالی که افرادی چون دکتر گی پر دریافته بودند که شکلهای کهنه دستگاه دولت راه زوال را می پویند و تا اندازه ای هم کوشیدند از شدت حملات ارتجاع سرمایه داری بکاهند، اکثریت سیاستمداران بورژوازی آماده سازش و به توافق رسیدن با فاشیسم بودند و راه به قدرت رسیدنش را هموار کردند. ویژگیهای مشخص کننده یک دموکرات بورژوا را که در راه همکاری با فاشیسم گام نهاده است، می توان در وجود اوتوکلنک باواریایی و وزیر بازنشسته دادگستری مشاهده کرد.

نویسنده شدیداً از جامعه انتقادی می کند، اما انتقادش مبنای ایده ثولوژیک بسیار پیچیده ای دارد، و تضادهای درونی مشخص کننده جهان نگری فوخت واگنر که نشان خود را در انتقاد او برجای گذارده اند، وجه مشترک دیگر رنالیستهای انتقادی نیز بودند، زیرا جهان نگری آنان بر سطح رشد شعور دموکراتیک تا آن زمان منطبق بود.

موفقیت، بازتابی از یک تردید ژرف در توانایی های خلاقانه مردم و بی اعتمادی به خرد تاریخی آنان است، و وجه مشترک بسیاری از رنالیستهای انتقادی به شمار می رود. مبارزه انقلابی طبقه کارگر، تقریباً به طور کلی در خارج از میدان دید نویسنده بود و طبقه دهقان به صورت یک توده بی شکل و تعصب یعنی خاک مساعد برای رشد فاشیسم مجسم شده است. فوخت واگنر، مانند بسیاری از دیگر رنالیستهای انتقادی، قدرت اندیشه های ساطع شده از انقلاب اکتر را احساس می کرد. این واقعیت که انقلاب و اندیشه های ملازمش تأثیر بسیار ژرفی بر دنیای مبتنی بر مالکیت خصوصی داشت، تدریجاً برای او نیز روشن می شد. او مهندس کاسپار پروکل را که حامل و

نماینده انقلابی ترین اندیشه های عصر ما است وارد داستان کرد. او در هیچ جایی بر خورد منفی یا خصمانه نسبت به پروکل ندارد ولی کل ساختمان جهان‌نگری پروکل برای نویسنده بیگانه است.

فوخت واگنر قدرت و قابلیت زیست نظرات کاسپار پروکل کمونیست را قبول دارد اما باور ندارد که این نظرات، جایی در زندگی فکری و اجتماعی اروپای سرمایه‌داری داشته باشند. در ذهن او، نظرات مزبور فقط یکی از اجزاء متوازی الاضلاع نیروهای تاریخی یعنی یکی از عناصر تشکیل دهنده موزاییک زندگی معنوی جامعه جدید هستند. او نظرات پروکل را نمی‌پذیرد زیرا معتقد است که اندیشه آزادیبخش که پروکل به دنبالش می‌رود، با انسان‌گرایی سازگار نیست. فوخت واگنر مضمون انسان دوستانه موجود در اندیشه‌های انقلابی را ندید و به انسان‌گرایی نوع بازتابی ولیبرالی - دموکراتیک روی آورد. فوخت واگنر ضمن پذیرفتن لزوم تغییر واقعیت به دلیل تهی بودنش از خرد، گمان می‌کرد گفتار یا واژه می‌تواند ابزار تغییر یعنی پرورش تدریجی روح بشر دوستانه‌ای در انسان باشد که به گمان وی بازسازی جهان را بدون نابود کردن نظام روابط اجتماعی موجود یعنی بدون توسل به انقلاب امکان‌پذیر می‌سازد. روشی که فوخت واگنر برای غلبه بر تضادهای اجتماعی پیشنهاد می‌کند - و از این لحاظ نظرگاه مختص رئالیسم انتقادی را بیان می‌کرد - بازتابی از بحران تاریخ‌گرایی مختص شعور جدید بورژوازی و دموکراتیک است. این تضاد، فوخت واگنر را بر آن داشت که علیرغم نظرات بسیار دقیقی که درباره زندگی واقعی داشت، تصویر ناقصی از واقعیت ارائه دهد و این تجسم ناقص تاریخ جدید و واقعیت متحرک و متغیر، این ناتوانی رئالیسم انتقادی به درک و ترکیب کردن تصویر جهان در هنر را بسیاری از نویسندگان رئالیست انتقادی شدیداً احساس می‌کردند.

برخی از این نویسندگان، مثلاً دوس پاسوس^{۲۵۵}، مسأله پیچیده تجسم دیالکتیک روابط میان تاریخ و انسان، میان قهرمان داستان و رودخانه زنده تاریخ را با توسل به مونتاژ، حل کردند. او گزارشهای گوناگون روزنامه‌ها شامل انواع اطلاعات مربوط به حوادث جامعه را دریافت روایت گنجانید. او با این روش، که نام چشم دوربین عکاسی بدان داده بود، ظاهراً می‌خواست احساس گذشت زمان را به خواننده منتقل کند و رنگ مشخص کننده عصر ما و خود و یرگی آن را بازنمایی کند. لیکن جدا کردن مکانیکی رویدادهای واقعی تاریخ از سرنوشت‌های انسانی قهرمانان، تصویر واقعیت را ژرف‌تر نکرد و به یک تدبیر ادبی صرف تنزل یافت. اصل تجسم سرنوشت‌های

متوازی و نامتقاطع شخصیت‌های گوناگون (که همگی در یک زمان جریان دارند)، که برداستان سه بخشی او به نام ایالات متحد آمریکا^{۲۵۶} شامل مدارچهل و دودرجه^{۲۵۷} (۱۹۳۰)، هزار و نهصد و نوزده^{۲۵۸} (۱۹۳۲) و پول بزرگ^{۲۵۹} (۱۹۳۶) مسلط است، ناتوانی نویسنده در درک بی کم و کاست تمام پیوندهای میان علتها و معلولهای تاریخی و تعیین کننده تکامل جامعه و سرنوشت انسانها را نشان داد. جدا سازی انسان از رودخانه زمان یعنی از تاریخ، فقط نشانه‌ای از وجود بحران در تاریخ‌گرایی نبود زیرا این بخودی خود از علتهایی کلی تر منجمله از نبود حالت انقلابی در کشورهای پیشرفته سرمایه داری و اندیشه‌های مبهم رنالیستهای انتقادی درباره مسیرآتی پیشرفت اجتماعی سرچشمه می گرفت. مثلاً تاریخ در نظر فوخت و اگنر، موازنه تراژیک نیروهای خرد و ناخرد بود. ارنست همینگوی به نظریه‌ای رواقی درباره زندگی رسید.

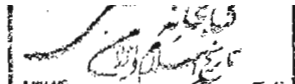
تجربه عظیم جنگ جهانی، بسیاری از ارزشهای اجتماعی و اخلاقی جامعه بورژوازی را در نظر او پایین آورد و پرده از دروغ بودن آرمانهایش برداشت ولی همین تجربه شدیداً بر آگاهی او از زندگی افزود و توانایی اش را برای حظ کردن از لذت زنده بودن بالا برد. جهش تند قزل آلابی که قلاب ماهی‌گیری به دهانش گیر کرده است، صدای حرکت جویباری در اعماق جنگل، بوی سوزنیرگهای خشکیده کاج و سوختن ارج، هیجان ناگهانی، تأیید شجاعت و مقام انسان در موقعیتهای دشوار و گاه بسیار خطرناک — مسابقه مشت زنی یا گاو بازی —، چیزی است که همینگوی در برابر پستی، شقاوت و بی معنایی زندگی در دنیایی قرار می دهد که موجب جنگهای وحشتناک شد، انسان را غارت کرد و از سعادت محروم ساخت و هرگونه حظ بردن از لذت زنده بودن را از او گرفت و روحش را سنگ گونه کرد. همینگوی شکافی را که میان انسان و محیط زندگی و فعالیتش، میان نیازهای فرد و نظام اجتماعی وجود دارد و انسان را به رنجی بی معنی محکوم می کند، شناخت و دقیقاً منعکس کرد. همینگوی ضمن ارزش دادن به شجاعت، شکیبایی، قدرت دفاع از مقام خود و حفظ احساس برادری و همبستگی در شرایط دشوار و روح شکن، امیدش را به شکیبایی شخصی انسان بسته بود و تلاش انسان برای ایستادگی در برابر پیشامدها، هجوم زندگی و بی عدالتی را یک ضرورت و وظیفه‌ای اخلاقی می دانست. زندگی هر قدر خشن و ظالمانه، بی رحم و غیرانسانی باشد، آدمی نباید تسلیم شود بلکه باید تمام مصائبش را با وقاری صبورانه و محکم تحمل کند و شجاعانه تا به آخر ایستادگی کند بی آنکه بهراسد یا تن به سازش دهد، با هر آنچه

256. U.S.A.

257 The 42nd Parallel

258. Nineteen Nineteen

259. The Big Money



درصدد غلبه براو و درهم کوبیدنش بر آینه شکست در برابرش بیچارگی کند.

آیین رواقی، نه فقط در داستانهای کوتاه (مانند شکست ناپذیر^{۲۶۰}، پنجاه هزار^{۲۶۱}، زندگی خوش و کوتاه فرانسیس مکومبر^{۲۶۲}، برفهای کیلیمانجارو و غیره) بلکه در داستانهای بلند داشتن و نداشتن^{۲۶۴} و برای که زنگها به صدا درمی آیند، تا داستان پیرمرد و دریا^{۲۶۵} به مایه اصلی نوشته های همینگوی تبدیل شد ولی با وجود این رنگ خود را به کل روایت زده است. موضع پرهیزگارانه شخصی و اجتماعی همینگوی باعث شد که وی توجهش را بر مطالعه رفتار انسان معطوف دارد و علاقه اش به پاره ای از موقعیتهای روانی که فرد را به تصمیم گیری برای اقدام متناسب با نیازهای وظیفه پرهیزگارانه اخلاقی اش و امی دارند فزونی گیرد. همین، گرایش نویسنده به مطالعه واکنشهای انسان در قبال خطر و رویارویی با مرگ، و جستجوی موضوعاتی در عرصه نسبتاً بیگانه و سخت متفاوت با زندگی روزانه، عادی و کسل کننده بیشتر مردم را تبیین می کند و واقعیتی است که دامنه اجتماعی آثارش را محدود کرد زیرا زندگی یک مشت زن، گاو باز، خانه بدوش، شکارچی حرفه ای، جهانگرد ثروتمندی که به سیاحت در افریقای شرقی و مرکزی رفته است یا به دنبال هیجانهای زندگی می رود، فقط بخش کوچکی از فعالیتهای اجتماعی در دنیای مبتنی بر مالکیت خصوصی است و تضادهایی که در این عرصه باریک رشد می کنند ماهیتی ویژه و محدود دارند.

آیین رواقی در جهان نگرسی همینگوی، همچنین، و یژگیهای سبک آورانده شیوه روایت پردازای او را نیز تعیین می کند. سکوت درونی، مدارا، تمرکز توجه بر خود، بی میلی به ابراز احساسات - از ویژگیهای مشخص کننده قهرمانان همینگوی، که دندانهایشان را برهم می فشارند و دست تنها در برابر زندگی و حوادث ایستادگی می کنند - نیز شیوه خاصی برای ارتباط برقرار کردن با یکدیگر پدید آورده اند. شخصیتها افکار و احساساتشان را آشکارا بیان نمی کنند. فقط بازتابهایی از منبع اصلی به سطح می رسند و نشانه ها یا رمزها زندگی پنهان احساسها و عواطف آنان را در پس خود می پوشانند. بدین ترتیب، استفاده از اشارات ضمنی، به ویژگی مسلط هنر داستان گوئی همینگوی تبدیل شد و معنای موضوعات ظاهراً ساده آثار او را غنی تر کرد. لیکن آیین رواقی، بی هیچ تردیدی، دامنه فعالیت اجتماعی قهرمانان همینگوی

260. *The Undeafated*

261. *Fifty Thousand*

262. *The Short Happy Life of Francis Macomber* 263. *The Snows of Kilimanjaro*

264. *To Have and To Have Not*

265. *The Old Man and the Sea*

رتالیسم در عصر حاضر ۳۱۹

را محدود کرد. قهرمانان آثار او ضمن دفاع از مقامشان و ایستادگی شجاعانه در برابر ضربات زندگی یا مردن با پیروزی معنوی، مسایل شخصی خود را حل می کردند و به قدرت درباره مسایل کلی تر زندگی اجتماعی، که سرنوشت خودشان نیز در تحلیل نهایی بدان وابسته بود، می اندیشیدند یا هرگز نمی اندیشیدند. آنها در درون نظام اجتماعی معینی عمل می کردند و در برابر فشارهای آن می ایستادند ولی کوششی برای تغییر دادن آن به خرج نمی دادند و درباره از میان برداشتن نیروهای متخاصم با انسان نمی اندیشیدند. مدتها بود که فقر تفکر تاریخی همینگوی و اینکه نمی توانست هدفی تاریخی را در برابر خود ببیند که قادر است به انسان الهام بخشد و تمام نیروهای روح و عقلش را بسیج کند و معنایی به زندگی اش بدهد که نه فقط برای خودش مهم باشد بلکه برای عموم مردم نیز اهمیت داشته باشد، او را از تکامل خلاقانه بازداشت. بحران تاریخ گرایی در شعور نویسندگان رتالیست انتقادی را فقط روی آوردن مستقیم به نیروهای حیاتی و فعال تاریخ و غلبه بر توهمات ناشی از آیین رواقی که در تحلیل نهایی دلیل برشناخت محدود اجتماعی و ناتوانی آنان به رهایی نیروهای مثبت قادر به دگرگون کردن جامعه و باز کردن راه خلاقیت تاریخی است می تواند برطرف سازد.

ایمان همینگوی به انسان، عشقش به او و ماهیت دموکراتیک نظراتش درباره جامعه، سرانجام به وی امکان داد تا به نگرش تاریخی تری در باره جهان دست یابد، و بُرد اجتماعی رتالیسمش گسترده تر شود. با تکیه بر همین و یژگیها بود که همینگوی توانست تضادهای اصلی اجتماعی را در تجسم زمان بگنجانند و براین اعتقاد ناشی از آیین رواقی که می گوید انسان به تنهایی می تواند با شرارتهای اجتماعی به پیکار برخیزد، غلبه کند. این توهم فقط در اثر تجزیه اجتماعی انسان، بیگانه شدن منافع انسان و تمرکز توجه انسان بر منافع خصوصی اش که وی را از دیگر اعضای جامعه جدا می کند تقویت نشد. این گونه توهمات، در اثر ضعف جنبش طبقه کارگر در کشورهای پیشرفته سرمایه داری، و عدم اتحاد طبقه کارگر نیز که مانع اقدام هماهنگ این طبقه در برابر نظام سرمایه داری می شد و بزرگترین مانع شکل گیری شعور انقلابی و دستجمعی در صفوف طبقه کارگر بود، تقویت می شدند. عدم اتحاد به تقویت گرایشهای سوسیال-رفورمیستی در جنبش طبقه کارگر و به حرکت درآمدن فعالیت سازشکارانه احزاب سوسیال دموکرات اپورتونیست دست راستی منجر شد و طبقه کارگر را از مبارزه سیاسی منحرف کرد و تمرکز توجه آن بردفاع از منافع اقتصادی صرف را تشویق کرد. بدین ترتیب، رتالیستهای انتقادی، با آنکه وضع توده های مردم را مجسم می کردند و معتبرترین تصویر را از پیامدهای استثمار سرمایه داری، ضدیتش با انسان و شقاوتش را ترسیم کردند، شعور رشد ناپافته اجتماعی توده ها و ناتوانایی شان به گزینش درست تاریخی را نیز منعکس کردند.

همین مسأله اجتناب‌ناپذیر—اما تا چه درجه— در پیش روی قهرمانان هانس فالادا^{۲۶۶} نویسنده داستان تراژیک زندگی یک «کارگری سفید» که در دوره حادث‌ترین آشوبهای اقتصادی و سیاسی نظام سرمایه‌داری می‌گذرد، مزارعه کاران و مستأجرانی رانده از زمین قرار دارد که سرنوشت‌های غم‌انگیزشان را ارسکین کالدول در داستانهای بلند و کوتاه و سرشار از اندوه و دلسوزیش برای فقرا مجسم کرده است و بیکاران گرسنگی زده در داستان خوشه‌های خشم—یکی از بزرگترین آثار اجتماعی در ادبیات آمریکا— اثر جان استاین‌بک نیز با آن مواجهند. خود نویسندگان رئالیست انتقادی نیز که همیشه و از هر جهت فراتر از شعور قهرمانان آثارشان نمی‌رفتند، با همین مسأله مواجه بودند.

پینبرگ، مستخدم بی‌ادعا و افتاده‌ای که می‌کوشد همچون انسانی معمولی زندگی کند یعنی شرافتمندانه برای رئیسش کار کند تا مخارج خانواده‌اش را تأمین کند، با مکانیسم بی‌روح و ناسازگار نظامی اجتماعی برخورد می‌کند که در برابر آرزوها، امیدها و نقشه‌های او بی‌تفاوت است. او به آرامی ولی با اطمینان به اعماق جامعه فرو می‌غلند و مجبور به حاشیه‌نشینی در خانه‌هایی می‌شود که برای افراد بی‌خانه و بی‌کار ساخته‌اند. او در نظر کارفرمایان وسیله‌ای برای کسب سود و در نظر اتحادیه‌های کارگری یک مراجعه‌کننده در دسرفرین بود که با دادخواست‌های کمک خواهانه‌اش کارمندان آنها و اداره کار یابی را خشمگین و عصبانی می‌کرد.

فالادا نشان داد که شیوه زندگی در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی، کار یکنواخت روزانه برای تأمین زندگی، انسان را بی‌رحمانه غارت می‌کند و نه فقط او را از لذت‌های ساده زندگی و فرصت رشد محروم می‌کند بلکه نمی‌گذارد تصور روشن‌تری از وضع خودش به دست آورد و به علت‌هایی که او را به این وضع مصیبت‌بار گرفتار کرده‌اند پی ببرد. پینبرگ قهرمان داستان انسان کوچک حالا چی؟^{۲۶۷} اثر فالادا گرفتار یأس و بی‌تفاوتی اخلاقی کامل می‌شود ولی این آخرین مرحله تکامل او است—پس از آن، نفرت و بی‌زاری از همه چیز و همه کس، از زندگی و جهان می‌آید. در زندگی واقعی، پینبرگ‌ها می‌کوشیدند با روی آوردن به فاشیسم یعنی با دست زدن به یک گزینش نادرست تاریخی، راه حلی برای اوضاع بغرنج اجتماعی خود پیدا کنند. نویسنده در نیافت که قهرمان داستانش قادر بود در این راه خطرناک و ویرانگر گام بگذارد. او امیدوار بود که خصوصیات محبت‌آمیز و انسانی طبیعت پینبرگ جلوی ارتکاب اشتباهی مرگبار توسط وی را خواهد گرفت و نخواهد گذاشت که وی کورکورانه تسلیم عوامفریبی

فاشیسم، و وعده و وعده‌های آن بشود، زیرا. همچنان که تاریخ‌نشان داد این وعده‌ها به قیمت جان هزاران هزار نفر تمام شد. خطای نویسنده از بحران تاریخ‌گرایی که موجب محدودیت تفکر وی می‌شد، سرچشمه گرفته بود؛ تصمیم مرگبار پنبیرگ‌ها تا اندازه زیادی نتیجه شعور اجتماعی محدودشان بود و نشان داد که راه یابی حقیقت تاریخی به اذهان مردم تا چه اندازه دشوار است و مردم بهای تسلیم متواضعانه‌شان در برابر نیروهای ارتجاعی تاریخ را با چه عذاب عظیمی می‌پردازند.

در حالی که داستانهای فالادا مردمی را نشان می‌دهند که در اثر فشار تضادهای اجتماعی خرد شده‌اند و قدرت ایستادگی در برابر نظام سرمایه‌داری را از دست می‌دهند، استاین بک در داستانش مردمی را مجسم می‌کند که به ایستادگی و دفاع از حقوق ساده انسانی‌شان در برابر نظام اجتماعی بی‌اعتنا به سرنوشت‌های خصوصی آنان ادامه می‌دهند. اینان در بهترین حالت، به عنوان نیروی کار ذخیره و منبع نیروی کار ارزان، برای جامعه ضروری‌اند.

خانواده جاد که همراه انبوهی از بیکاران رانده از خانه و کاشانه، همچون خودشان، سوار بر کامیونی زهوار در رفته راه سفر در پیش گرفته است، انسانهایی که سالخورده‌گانشان را در امتداد راه و در زیر آفتاب سوزان و باران سیل‌آسا می‌پوشانند و در جستجوی سرزمین موعودی به حرکت ادامه می‌دهند که در آن پناهگاه و کاری خواهند یافت و فرزندانشان که در اثر زندگی خانه به دوشی و عدم توجه کافی سر به‌جنون برداشته‌اند قادر خواهند بود به مدرسه بروند و خانواده قادر خواهد بود مسائلش را حل کند و مردان کاری‌گیری بیاورند.

اما همین امیدهای واهی، افراد دیگر را نیز جذب می‌کنند و جادها هزاران هزار خانواده‌ای را می‌بینند که خانه و کاشانه‌شان را ترک می‌گویند و به راه می‌افتند، اما نمی‌دانند به کجا می‌روند، فقط می‌دانند که به دنبال پناهگاه و کاری می‌گردند. و پس از رسیدن به سرزمین موعودشان کالیفرنیا با آن تاکستانهای پرتراوت و درختان هلویش، آشکارترین و مسلم‌ترین شکل‌های بی‌عدالتی را می‌بینند: مزارع محصور با سیم خاردار، زمیندارانی که سوار بر ماشینهای زره‌پوش با گروهی از نگهبانان خصوصی در مزارع به گردش می‌روند، کلانتران جانور خوی و معاونان مسلح‌شان، مالکان کوسه‌صفتی که در برابر کار، اعتصابها و اعتصاب‌های آنان پول اندکی به ایشان می‌پردازند.

استاین بک، با توجه به ضروریات زندگی، نشان داد که خانواده جاد—که یک زمانی نیرومند بود و با کار و سنتهای مشترک درهم بافته شده بود—چگونه متلاشی می‌شود، زیرا نمی‌تواند در برابر یورش و یرانگر نیروهای اجتماعی ایستادگی کند. آنها شجاعانه در برابر این بی‌عدالتی می‌ایستند، شالوده اخلاقی طبیعت‌شان را حفظ

مُنی کنند، و با احساس تزلزل‌ناپذیر زحمتکشانش، خوب را از بد، درستی را از نادرستی و عدالت را از بی‌عدالتی باز می‌شناسند. بداقبالی و مصیبت، احساس برادری و همبستگی و دلسوزی برای رنجها و دردهای دیگران و توانایی کمک به دیگران را در آنها از میان نبرده است. استاین‌بک شخصیت‌های بزرگ، تعمیم یافته و تا اندازه‌ای نماد گونه را مجسم می‌سازد و خصوصیات زحمتکشانش را در آنها به صورت تیپ بندی شده می‌نماید و مسایل را از دیدگاه آنان ارزیابی می‌کند.

این، قوت و ضعف رئالیسم او را در بردارد، ضعفی که در آثار دیگر رئالیست‌های انتقادی نیز دیده می‌شود. شرایط زندگی خانواده جاد، آنان را به تفکر دربارهٔ علل بدبختی خودشان و علل بی‌عدالتی اجتماعی وا می‌دارد. آنها برای مبارزه با آن آمادگی دارند. پدر، رئیس خانواده جاد، سرانجام به این نتیجه می‌رسد که همه چیز باید تغییر کند زیرا ادامهٔ زندگی به شکلی که وجود دارد غیرممکن است. اما بی‌عدالتی اجتماعی در نظر جادها چیزی مجرد و نیرویی بی‌چهره — مانند بانک، تراست، یا شرکت سهامی با مسئولیت محدود— است. آنها نمی‌دانند که چگونه با این تجربه‌ها مبارزه کنند؛ و نمی‌توانند از تصویر کلی و همبستهٔ علتها و معلولهای اجتماعی سر در آورند زیرا برای مبارزه با نواقص فردی جامعه آمادگی دارند ولی به فکر مبارزه با کل ساخت جامعه نیستند. موضع نویسنده نیز چنین است.

مالکان و سرمایه‌داران می‌کوشند جادها و افرادی چون آنان را با داستانهای آسمان و ریسمان دربارهٔ زدوبندها و توطئه‌های «سرخها» بترسانند و ذهن‌شان را آشفته سازند ولی جادها از این جور داستان‌هایی هراسند؛ بلکه فقط اجازه ندارند که بدانند این «سرخها» واقعاً چه می‌خواهند. اما آنها ضرورت اتحاد با دیگران را برای دفاع از حقوق خویش احساس می‌کنند. احساس مشترک، با دشواری می‌تواند به قلبهای آنان راه یابد، ولی سرانجام راه می‌یابد، و این احساس و شجاعت اخلاقی عالی این مردم زحمتکش ثابت می‌کند که سرمایه‌داری نتوانسته است توده‌های مردم را تماماً فاسد و احمق کند و خوشه‌های خشم در میان آنان، علیه دنیای مبتنی بر مالکیت خصوصی و بی‌عدالتی اجتماعی ناشی از آن، روز به روز رسیده‌تر می‌شوند.

نویسندگان رئالیست انتقادی ضمن بازتاباندن مشکلات موجود در راه رساندن توده‌های مردم به سطح بالاتری از شعور اجتماعی، در همان حال می‌دانستند که در میان مردم، نیروهای قادر به ایستادگی در برابر ارتجاع امپریالیستی در حال رشد بودند، نیروهایی که مسألهٔ ماهیت اقدام اجتماعی را از مبارزه با بی‌عدالتی حاکم بر دنیای بورژوازی جدا نمی‌دانستند.

مطالعهٔ این روند، تأثیر مهمی بر روش رئالیست انتقادی داشت و به آن کمک کرد تا بر

رنالیم در عصر حاضر ۴۲۴

بحران تاریخ‌گرایی غلبه کند و به نویسندگان رنالیست انتقادی امکان داد تا ماهیت تضادهای از هم پاشنده اجتماع را بهتر و کاملتر درک کنند. مطالعه این روند، رنالیستهای انتقادی را به ارزیابی مجدد بسیاری از ارزشهای غالباً بنیادی جامعه بورژوازی تشویق کرد، به بررسی دوباره مسأله وظیفه اجتماعی فرد و تلقی اش از مبارزه اجتماعی واداشت و مقیاس و اهمیت تضادهای تشکیل دهنده شالوده آثار این نویسندگان را گسترده‌تر کرد.

سالکا والکا دختر زنی بی سواد - در یکی از داستانهای هالدور لاکسنس^{۲۶۸} - که بکلی در اثر فقر از پای درآمده است، راهش را پیکارکنان از درماندگی، زندگی یکنواخت ولایتی، جهل و رویارویی روزانه با شقاوتهای آدمی به سوی استقلال می‌گشاید و خودش را محکم در جهانی که مجبور از زندگی در آن است و کاملاً بر شرارتهایش وقوف دارد مستقر می‌کند، و قادر است در برابر یورش شرارتهای گوناگون بایستد زیرا حس عدالتجویی و احترامش به مقام انسان بسیار قوی است. او از دختری جوان و بی سواد که از استخدام روزانه اش در کارگاه ماهی پاک کنی ثروتمند محل در برابر دریافت مبلغی اندک خوشحال شده بود، به منشی اتحادیه ماهی گیران تبدیل می‌شود و شجاعانه به دفاع از منافع خودش و رفقایش برمی‌خیزد و برای ایستادگی در برابر هر کس که آزادی او و حقوق فردیش را تهدید کند آماده می‌شود. هالدور لاکسنس شخصیت بزرگ و قهرمانانه شخص ساده‌ای را آفریده است که با هدفهای تاریخی زحمتکشان آشنا شده است و وضع حقیقی توده‌های استثمار شده در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی را درک می‌کند. این روایت، که سرشار از پرده رنگهای گوناگون و ترکیبی از تغزل و طنز است و ریشه در حماسه‌های مردمی دارد، به اضافه تحلیل هشیارانه اجتماعی و مطالعه ژرف‌نویسنده درباره محیط اجتماعی شکل دهنده فرد، به وی امکان داد تا روندهای عام جاری در شعور مردم را جمع بندی کند و روح خوش بینی تاریخی و ایمان به قدرت اخلاقی مردم را در تصویر تیره‌ای که از زندگی دیده و با تمام اعتبارش ترسیم کرده است بدمد.

عقاید سوسیالیستی، هر چند با شکلی فقیرگونه و ساده شده، به دهکده دور افتاده‌ای در ایسلند که محل زندگی و مبارزه سالکا والکا است می‌رسند. معلوم می‌شود که آرنالدور بیورنسون - خیالیاف آکادمیک - شیفته عقاید مجرد است نه مردمی که این عقاید بایستی الهامبخش و راهنمای آنان شود. به همین علت، وقتی بازندگی به پیکار برمی‌خیزد شکست می‌خورد و موعظه اش ثمری نمی‌دهد. سالکا والکا در درون

خوبیش، درستی این اندیشه‌ها را در می‌یابد ولی نمی‌داند چگونه آنها را در زندگی واقعی به کار گیرد زیرا در اینجاست که سوداگران نیرنگ باز و سیاست‌پیشگان حیل‌گر ماهی‌گیران بی‌سواد را می‌فریبند، اذهان خفته آنان را با کلمات مطمئن درباره همکاری طبقاتی مسموم می‌کنند، آنان را از لحاظ اقتصادی برده خودشان می‌کنند و جلوی اتحاد آنان را برای دفاع از منافع خودشان می‌گیرند. لیکن، حس طبقاتی سالم سالکا والکا نفرت از قدرت ثروتمندان را در وی برمی‌انگیزد و او پس از آغاز رشد معنوی، در نیمه راه متوقف نمی‌شود.

او از همان مصالح و اجزاء سازنده اعضای جنبش مقاومت که در کشورهای اشغالی اروپای غربی با نازیها می‌جنگیدند، ساخته شده است.

رویدادهایی که موجب اوج‌گیری جنبش ضدفاشیستی شدند، مانند جنگ داخلی اسپانیا و نزدیک شدن خطر جنگی جدید، فضای معنوی اروپای پیش از جنگ را دگرگون کردند و در ادبیات رئالیست انتقادی منعکس شدند. مسأله ضرورت اقدام اجتماعی در جهت گزینش درست تاریخی، به مسأله اصلی رئالیسم انتقادی در این سالهای سرنوشت‌ساز تبدیل شد و تمامی دیگر مسایل را که در میدان دید رئالیستهای انتقادی قرار می‌گرفتند تحت الشعاع قرار داد. جهان‌نگری تأملی مشترک میان بسیاری از رئالیستهای انتقادی، بدبینی اجتماعی آنان و تصویرشان از مردم به‌عنوان توده‌ای لش، در اثر منطق مبارزه ضدفاشیستی در هم شکست. جنبش ضدفاشیستی ترکیبی بسیار ناهمگن داشت و ضمن واداشتن رئالیستهای انتقادی به تفکر تاریخی‌تر، توهمات مربوط به قدرت دموکراسی بورژوایی برای حل تضاد اجتماعی عصر را نیز از نوزنده کرد. اما شدت یا بی‌این تضادها، واقعیت و نزدیکتر شدن تهدید فاشیستی، سرمشق تجربه اجتماعی اتحاد شوروی که جرقه‌ای از امید در اذهان و قلبهای مردم زد، و رویدادهای سهمگین تاریخ، شعور رئالیستهای انتقادی را تغییر داد و آنان را به کوشش در جهت یافتن راه حل‌های تازه برای مسایل اجتماعی وا داشت. این روند فعال شدن اجتماعی ادبیات رئالیست انتقادی، بر تمام نمایندگان تأثیر گذاشت.

تا مدت‌های طولانی، رومن رولان از ارزشهای معنوی آفریده فرهنگ دموکراتیک در برابر نفوذ و یرانگر جامعه سرمایه‌داری دفاع می‌کرد. او سالهای سال از انسان و مقام انسانی در برابر نفوذ تباهی آور ایده‌نولوژی بورژوایی دفاع کرد و نادرستی افسانه‌هایی را که بورژوازی برای دفاع از منافعش جعل کرده بود فاش ساخت. او اندیشه ناسیونالیسم را شدیداً انتقاد کرد، توهمات روشنفکران درباره اصطلاح آزادی اندیشه و عمل در جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی و استقلال هنر از زندگی و مبارزه اجتماعی را به‌ریشخند گرفت و افشا کرد. او فساد سیاستمدارانی را که با شعارهای پوسیده و نازای دموکراسی

بورژوازی شعبده‌بازی می‌کردند و او علناً محکومشان می‌کرد، دید و نشان داد. او زندگی معنوی و سیاسی جامعه خودش را بازاری می‌نامید که در آن مردم، آرمانها، شرافت و وجدان خرید و فروش می‌شدند، هنرش دروغین بود و وجدان هنرمند فروخته می‌شد.

رولان، تجربه اجتماعی سرزمین شوراها را حریصانه مطالعه و از آن در برابر حملات دشمنان سوسیالیسم - پدران معنوی ضد کمونیستهای امروز - دفاع کرد. او خستگی ناپذیرانه در جستجوی حقیقت تاریخی بود، توهمات خودش را شجاعانه دور ریخت و بر اشتباهاتش غلبه کرد، زیرا راهی که برای رسیدن به حقیقت برگزیده بود راهی دشوار و پرخطر بود و او پنهان نمی‌کرد که گسستن از گذشته چقدر دشوار و پیدا کردن «فرمولی برای گذار» از یک نوع تفکر اجتماعی به نوعی دیگر چقدر بفرنج است. آثار او، از جمله داستان بزرگ ژان کریستوف که در دفاع از انسان و انسانیت نوشته شده‌اند، مدهای مدید، با تجریدی بودن آرمان اجتماعی و شیفتگی شان به دنیای درونی انسان مشخص می‌شدند؛ زیرا به گمان رولان تغییراتی در همین دنیای درونی به وقوع می‌پیوندد که سرانجام می‌تواند دنیا را با انسانی‌تر کردنش تغییر دهد. همین طرز فکر موجب علاقه شدید او به گاندیسم و اصل مبارزه منفی یا «عدم همکاری آرام» شد. به درستی می‌توان انتظار داشت که این گرایشها و اندیشه‌ها لحن و روح کلی دومین اثر بزرگ او یعنی جان شیفته^{۲۶۹} را تشکیل دهد که در سالهای ۱۹۲۰-۲۹ یعنی زمانی آغاز شد که فاتحان دست اندرکار برداشت محصول فراوان پیروزی خریداری شده با خون میلیونها انسانی بودند که در آوردگاههای جنگ دوم جهانی به خاک افتادند.

شخصیت آنت ریوی پر در وهله نخست ممکن است دنباله شخصیت ژان کریستوف، یعنی شخصی به نظر آید که اندیشه برادری میان ملتها و انسانیت را گرامی می‌دارد و به دفاع از آن برمی‌خیزد و زنی است که در برابر جامعه می‌شورد. اما رومن رولان پس از آنکه قهرمان زن داستاننش را در میان جنگلهای ارو پای پس از جنگ همراهی می‌کند، همراه او رشد می‌کند و بالغ می‌شود در حالی که با دلی باز به ندای بلند تاریخ گوش می‌دهد، و با چشمانی باز به نور حقیقتی می‌نگرد که بیش هنری او را نه کندتر بلکه تیزتر کرده است؛ پس از آنکه پوسیدگی جامعه بورژوازی، زوال ارزشهای اخلاقی، سیاسی و ایده‌ئولوژیک آن و تباه شدن جوانان در بقایای سنگی تمدن شهری را دید و مجسم کرد؛ پس از پیش‌بینی و توصیف زدوبندهای پنهانی سیاستمدارانی که مقدمات جنگ جدیدی را تدارک می‌دیدند و به منافع ملی ملت‌های خودشان خیانت می‌کردند و سگهای وحشی فاشیست را به روی توده‌هایی می‌گشودند که به دفاع از

حقوق خویش برخاسته بودند، همانند قهرمان زن داستانش به این نتیجه رسید که حقیقت از دنیای تازه‌ای دفاع می‌کند که در شرایطی بی‌نهایت دشوار دست‌اندرکار ساختمان سوسیالیسم است و راه حقیقی آینده را به‌روی بشریت می‌گشاید. مؤدبه‌بخش: زایش آخرین جلد مجموعه جان شیفته، اثر نویسنده‌ای بود که از مرزهای رئالیسم انتقادی فراتر رفته بود و به‌روشی جدید یعنی رئالیسم سوسیالیستی دست یافته بود.

از اینجا روشن می‌شود که چرا در این آخرین جلد، که اوج کل اثر است، انتقاد اجتماعی تا بدان حد گویا و سازش‌ناپذیر، بی‌ابهام و فهمیدنی، و تجسم شخصیتها و موقعیت اجتماعی شان تا بدان درجه عمیق شده است. رولان که نه فقط ذره‌ای از مهارتش را از دست نداده بلکه برآن افزوده است، چهره پرشکوه مادریا زنی را می‌آفریند که به‌آینده امیدوار است و به‌نام عدالت در زمان حال مبارزه می‌کند. داستان، با آنکه سرشار از تراژدی درونی است، با اعتقادی محکم به‌زندگی و نیروهای خلاق کسانی آغشته است که می‌جنگند تا آرمانهای بزرگ اجتماعی انقلاب را عملاً مجسم کنند.

آنت ریوی‌یر، با آنکه در آغاز راه زندگی احساسات مقدس مادری، عشق و مهربانی را والاترین ارزشها می‌پنداشت و بر وظیفه اجتماعی ترجیح‌شان می‌داد، این‌بار، که بشریت با ضرورت دفاع از خود در برابر تهدید فاشیستی و هموار کردن راه حقیقی آینده مواجه شده است، این احساسات مقدس با وظیفه اجتماعی درهم می‌آمیزند و به‌صورت یک کل واحد درمی‌آیند. تکامل معنوی مادر، توسط پسرش مارک نیز تکرار می‌شود.

راهی که مارک برای رسیدن به حقیقت زمانه در پیش می‌گیرد دشوارتر است، هر چند او مجبور نیست محرومیت مادی و عذاب اخلاقی را که نصیب آنت — مادر ازدواج نکرده‌ای که خودش را از محیط به‌روزی مادی گسست — شده بود تحمل کند. اما مجبور است به‌نبردی دشوار با بتها و افسانه‌های شعور بورژوازی تن در دهد و بر وسوسه‌های روحی فردگرایی، ترس از حل شدن و از دست رفتن شخصیتش در گروه رزمندگان راه اندیشه‌های سوسیالیسم غلبه کند. او مجبور است خودش را از تصور ایده‌الیستی انقلاب خلاص کند، زیرا انقلاب در نظر او انفجار الهام شده‌ای است که بی‌درنگ تمام مسایل معنوی و تضادهای اجتماعی را حل خواهد کرد. او در وجود آسیا به‌راهنما و مشاوره برمی‌خورد که به‌وی می‌فهماند انقلاب نه یک انفجار الهام شده بلکه انبوهی از کارهای دشوار برای پاک کردن دنیای نواز بقایا، بیماریها و خطاهای دنیای کهنه، و کار دشوار و روزانه میلیونها انسانی است که به‌سوی دانش و فرهنگ پیش می‌روند و کاری است که به‌شکیبایی و الهام نیاز دارد. آسیا که مکتب سخت

زندگی و جنگ داخلی در روسیه را گذرانده است، به مارک یاد می دهد که درباره مردم واقع بینانه بیندیشد و احکام کلی درباره آنان صادر نکند، مردم را نه به صورت کلی بلکه به صورت شرکت کنندگان در مبارزه اجتماعی و مدافعان منافی مشخص در آن ببیند.

قهرمانان داستان جان شیفته، هریک به طرز خاص خویش با تجربه معنوی انقلاب اکتبر آشنا می شوند و برای اقدام آگاهانه آمادگی پیدا می کنند. مارک در مبارزه با فاشیستها کشته می شود، ولی هدفی که همه کوشندگان هموارسازی راه آینده را به همدیگر پیوند می زند از هم گسسته نمی شود: این کتاب، یکی از زیباترین دستاوردهای رناليسم در سده بیستم، هشدار تلخ درباره خطر نزدیک شونده فاشيسم و فراخوانی به مبارزه در راه آزادی بود.

رولان، بی آنکه از علاقه اش به دنیای معنوی فرد کاسته شود یا از مطالعه روحیات شخصیت های داستانش غافل شود، این شخصیتها را به رودخانه نیرومند زمان می سپارد و انسان را در حالت تأثیر متقابل با تاریخ و همبستگی میان انسان و تاریخ بررسی می کند و از این راه، شخصیت هایی بزرگ شده می آفریند و نیروهای اصلی تاریخ را در وجود شخصیت های اصلی اثرش جمع بندی می کند.

او با مطالعه و تحلیل حالت جامعه خودش به این نتیجه عینی رسید که جامعه مزبور ضرورتاً از هم خواهد پاشید و جای نظام مبتنی بر مالکیت خصوصی را نظام سوسیالیستی خواهد گرفت. او مبارزه برای استقرار عدالت در جامعه را عالی ترین وظیفه انسان می دانست.

پذیرش لزوم مبارزه مشترک علیه شرارت اجتماعی از ویژگی های رشد قهرمانان آثار همینگوی نیز هست؛ بیشتر این آثار با احساسی از مبارزه گسترش یافته ضد فاشیستی و نماینده گرایش های روش ضد فاشیستی نوشته شده اند. انتقاد اجتماعی در داستان داشتن و نداشتن از درک این واقعیت سرچشمه گرفته است که اخلاق ثروتمندان و فقرا در نقطه مقابل یکدیگر قرار دارد و منافع اجتماعی آنان از پایه با هم متفاوتند.

همینگوی برای تجسم پوچی درونی، فساد اخلاقی و کلی مسلکی آشکار و خودمدارانه ثروتمندان، از طرح های فشرده و طنزگونه کاسب کاران، بانوان ثروتمند با شوهران الکلی عاشقان شان، مردمی با روح معیوب و قلب خشکیده، که اوقاتشان را نشسته بر قایق های پرشکوه در دریا های گرم مناطق گرمسیری می گذرانند، استفاده می کند. او با دقتی بی امان، در شب های بی خوابی آنان، یعنی زمانی که تنهای تنهاند و با بی معنایی زندگی خودشان مواجهند، ژرفای افکار آنها را عیان می کند. همینگوی با استفاده از معیارهای اخلاقی شعور دموکراتیک، شخصیت معنوی ریچارد گوردون را آفرید که استعدادش را می فروشد و به خدمت هنر بورژوازی در می آورد و برای دنیای

لذت جویان ثروتمند نقاشی می کند. همینگوی وسوسه های این جهان را با تحقیر مجسم می کند، جهانی که نمی خواهد چیزی درباره آنچه در زندگی واقعی می گذرد بداند، و در آن مردم می جنگند و برای به دست آوردن لقمه نانی عرق می ریزند. اما برای جنگیدن با دنیای ثروتمندان و نظامی که زندگی طبقات انگل و تغذیه کننده از کار دیگران را ممکن می سازد، تلاش مجزای فردی کافی نیست و کمتر ممکن است همیشه در جهت درست به کار گرفته شود. هری مورگان، مرد نیرومند و شجاعی که همینگوی در برابر دنیای ثروتمندان قرار می دهد نیز با تکیه بر قوانین وحشیانه جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی زندگی می کند و فقط با تکیه بر خودش و دفاع از منافع خصوصی و شخصی خودش، ضرورتاً و منطقی در مبارزه با این جامعه شکست می خورد. او به هنگام مرگ متوجه می شود که شخص به تنهایی نمی تواند کاری بکند. پدر خانواده جاد در داستان خوشه های خشم اثر استاین بک نیز به همین نتیجه رسید. اما این درک در جریان تکامل شخص، وقتی به هدفی تاریخاً مهم رسید، فقط می تواند نخستین مرحله باشد نه آخرین مرحله. این هدف برای قهرمان نمایشنامه ستون پنجم^{۲۷۰} و داستان زنگها برای که به صدا درمی آیند اثر همینگوی، جنگ مردم اسپانیا با فاشیسم است، که نخستین قربانیان تجاوز فاشیستی اند.

فیلیپ راولینگ که برای سازمان امنیت جمهوریخواهان کار می کند، انتخاب خودش را به عمل می آورد زیرا به خطر فاشیسم برای آزادی بشری می برد. او می بیند که شخص نمی تواند در مبارزه طولانی و سازش ناپذیرانه ای که آغاز شده است بی طرف بماند و به همین علت وسوسه های دنیای ثروتمندان و فرصت برکنار ماندن از مبارزه را رد می کند. این نمایشنامه، اندیشه ضرورت پیوستن مردم به مبارزه اجتماعی در کنار نیروهای مدافع آزادی، مقام انسانی و پیشرفت اجتماعی را تأیید کرده است. اما فیلیپ با آنکه مشارکت در این مبارزه را وظیفه خود می داند و پیوسته جانش را به خطر می اندازد، خودش را کاملاً با آن آرمان اجتماعی که باید در اثر مبارزه اجتماعی روزگار ما تأیید شود یکی نمی کند. این، نتیجه تضاد درونی تکامل نویسنده است، که در بسیاری از دیگر نویسندگان رئالیست انتقادی نیز دیده شده است. فیلیپ، پرهیزگاره، لزوم پیوستن به مبارزه اجتماعی را می پذیرد و این معنای رواقی وظیفه، او را از انقلابیون حقیقی که مشارکت در مبارزه برای بازسازی جهان را شکل طبیعی فعالیت تاریخی با تمام دشواریهایش می دانند متمایز می گرداند. رابرت جوردن قهرمان داستان زنگها برای که به صدا در می آیند نیز خصوصیات پرهیزگاره دارد.

حالت روانی گرفته‌نمایشنامه‌ستون پنجم و این داستان، فقط از اینجا سرچشمه نمی‌گیرد که داستان زنگها برای که به صدا درمی‌آیند پس از شکست جمهوری اسپانیا نوشته شده است. بلکه نگرش اجتماعی نویسنده نیز در پدید آمدن چنان حالتی مؤثر است. قهرمانان همینگوی با آنکه لزوم پیوستن به مبارزه ضد فاشیستی و انسانی دانستن این کار را می‌پذیرند، عملاً در باره هدفهای نهایی این مبارزه یعنی در باره اینکه مردم پس از شکست فاشیسم چه باید بکنند و روابط اجتماعی را چگونه و بر چه پایه‌ای باید بسازند، نمی‌اندیشند و می‌کوشند نیندیشند. آنها فقط مسایل بی‌واسطه‌ای را که جریان مبارزه در پیش پایشان نهاده است می‌بینند و شجاعانه و شرافتمندانه برای حل‌شان کمر همت می‌بندند. اما بی‌میلی آنان برای نگرستن به آینده، هوایی از شهادت طلبی به ایشان می‌دهد.

رابرت جوردن حقیقتاً با مردم همدردی می‌کند و همینگوی در این داستان، شخصیت عظیم زنی پارتیزان به نام پیلار می‌آفریند که چکیده‌ای از بهترین صفات مردم —شجاعت، معرفت عمومی، از خود گذشتگی و عشق بی‌کران به آزادی— است. رابرت به افرادی چون پیلار اطمینان می‌کند، و این کاملاً طبیعی است، اما نسبت به آنهایی که پیشاهنگ جنبش توده‌ای‌اند احتیاط به خرج می‌دهد. او همراه آنان علیه دشمنی مشترک می‌جنگد، اما نه برای اصول یا آرمانهای مشترک. رابرت گمان می‌کند که هدفهای رهبران جمهوریخواه و مشاوران سیاسی آنان و هدفهای تپهای بین‌المللی، تماماً بر هدفهای وی منطبق نیست، زیرا مدافع تفسیر لینکلنی دموکراسی یعنی اندیشه‌ای گذشته‌نگر است، که با این حال وی آن را گرامی می‌دارد و به نام همین اندیشه، جانش را در مبارزه علیه دشمن آزادی —فاشیسم— از دست می‌دهد.

این اختلاف میان اندیشه دموکراسی نوع لینکلن که همینگوی از آن دفاع می‌کرد و اندیشه سوسیالیسم که توسط رزمندگان در جریان جنگ داخلی تثبیت شده بود، تأثیرش را در تجسم اردوی انقلاب توسط همینگوی بر جای نهاد و رنگی نسبتاً کاذب به انقلابیون ترسیم شده در داستان زد. این احساس دائمی همینگوی که گویا جوردن در راه آرمانی بی‌امید می‌جنگید، جوردن را به شخصیتی تراژیک تبدیل کرد. اما علیرغم برخورد پیچیده نویسنده با اوضاع تاریخی به شکلی که در داستان ترسیم شده است، لزوم جنگیدن، اندیشه مسلط است و در اندیشه‌هایی که در باره مرگ می‌شود و صحنه‌هایی که درام وحشیانه رویدادها و روحیه قهرمانی مردم را نشان می‌دهد، به خوبی احساس می‌شود. این داستان، اساساً فراخوانی به مقاومت بود؛ آثار دیگر رنالیستهای انتقادی نیز که به ضرورت دفاع عملی از انسان دوستی، فرهنگ و آزادی پی برده بودند، چنین بود.

رئالیستهای انتقادی ضمن مطالعه پدیده فاشیسم، پیدایش آن را به بحران شدید نظام سرمایه داری مربوط می کردند و امیدوار بودند که شکست فاشیسم آینده ای بهتر را برای بشریت به ارمغان آورد و بشریت بتواند از درسهای سهمگین تاریخ بهره برداری کند. این نویسندگان، بحران نظام سرمایه داری را از جنبه های مختلف بررسی می کردند و همه توجهشان را مستقیماً بر شکل اجتماعی این بحران معطوف نکرده بودند. لیکن مطالعه و تحلیل تجلیات بحران توسط رئالیستهای انتقادی، آنان را همواره به عرصه تضادهای اجتماعی می کشانید. مدافعان نظام اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی اعلام کردند که سرمایه داری قبل از هر چیز، به معنای پیشرفت فنی است. رئالیستهای انتقادی بشر دوست در پاسخ می گفتند پیشرفت فنی در سرمایه داری به معنای بردگی و ناانسان شدن انسان است. بلافاصله پس از جنگ اول جهانی، کارل چاپک²⁷¹ نمایشنامه مشهور *روبوتهای عمومی روسوم*²⁷² را نوشت و در آن ضمن پیش بینی ترسهای که امروزه در برابر پیشرفتهای علم سبیرتیک ابراز می شود، نشان داد که آدمهای ماشینی که محصول نوع انسان هستند بر نژاد بشر چیره می شوند.

چاپک خصوصیات و ویژگیهای انسانی به این آدمهای ماشینی داد ولی از احساسات انسانی محروم شان ساخت، و هدف کلی منطقی نمایشنامه، نشان دادن این نکته بود که تمدن با ماشینی کردن، متحدالشکل کردن و استاندارد کردن موجودات انسانی، پیشرفت را به بن بست می کشاند زیرا نیازها و خواستهایی دروغین را به جای نیازها و خواستههای اصیل انسان نشانده و احساسهای انسانی را در وجود انسان نابود می کند. فقط احساس بیدار شونده عشق و مهربانی در آدمهای ماشینی، که از هر لحاظ مشابه انسان آفریده شده اند، از گسستن ابدی رشته حیات جلوگیری می کند و آدم و حوای جدید دست اندر کار ساختن دنیایی تازه بر ویرانه های دنیای کهن می شوند.

علاقه شدید نویسنده به زندگی، به او امکان داد تا فعل و انفعالات مهمی را که در ژرفای نظام سرمایه داری جریان دارد درک کند و در نمایشنامه، اگر چه راههای حل تضادهای جدید را نشان نمی دهد— در وضعی نبود که چنین کاری را بکند زیرا ماهیت ذهنی نظرات بشر دوستانه اش، تا مدتها، او را از دست زدن به اقدام مستقیم اجتماعی باز می داشت— حداقل، خطرهای ناشی از پیشرفت فنی یکجانبه و منحرف شده در جامعه بورژوازی را مجسم می کند. در واقع، بسیاری از نویسندگان روزگار ما که با پدیده های مختص سرمایه داری جدید روبه رو می شوند و پیامدهای معنوی پیشرفت یکجانبه «جامعه مصرف انبوه» را مطالعه می کنند، تا حد زیادی، مجموعه عقایدی را بسط می دهند که

رنالیم در عصر حاضر ۳۳۱

رئوسشان در نمایشنامه چاپک بیان شده است. مثلاً چنین است وضع فردریک دورنمات^{۲۷۳} در نمایشنامه فیزیکدانها^{۲۷۴}، که توجهش را بر خطر کشفیات علمی مورد استفاده طبقه حاکم برای سرکوب آزادی و اندیشه خلاق بشر متمرکز می‌کند، یا ماکس فریش^{۲۷۵} که در داستان انسان ابزار ساز^{۲۷۶} نشان می‌دهد که نفوذ یکجانبه پیشرفت فنی باعث نائسان شدن انسان می‌شود، یا ماکس فون در گرون^{۲۷۷} در داستان روشنی و آتش^{۲۷۸} که درباره زندگی طبقه کارگر آلمان نوشته است راهها و وسایل مورد استفاده صنعت جدید برای تبدیل کردن کارگر به زائده ساده ماشین با تمام پیامدهایش — از دست رفتن فردیت، برخورد آگاهانه به زندگی، و حس طبقاتی — را توصیف می‌کند. اما چاپک در تحلیل اجتماعی اش به مراتب از این هم فراتر رفت و نشان داد مردمی که به وسیله تمدن بورژوایی به فقر کشانده شده‌اند، فرصتها و آرزوهایشان محدود شده است و در جریان تلاش برای زنده ماندن سخت جان شده‌اند، به صیدهایی بی دست و پا برای ایده‌نولوژی ضد بشری — ناسیونالیستی، شونیستی و فاشیستی — تبدیل می‌شوند. ایده‌نولوژی تجاوزگرانه امپریالیستی با درهم کوبیدن و لگدمال کردن ارزشهای معنوی و نشان دادن مجموعه‌ای از اندیشه‌های خلاصه و آسان شده متکی بر دفاع از خشونت، برتری ملی، نفرت نژادی، فردگرایی و کمونیم ستیزی به جای آنها، زمینه را برای اشاعه فاشیسم آماده کرد. چاپک در داستان تخیلی طنزآمیز جنگ با سوسمارهای آبی^{۲۷۹} و نمایشنامه بیماری سفید^{۲۸۰} تصویری تیره و سرشار از نفرت برای سرنوشت بشریت، از تهدید رشد یابنده فاشیسم برای هستی تمدن بشر ترسیم کرد.

سوسمارهای سخنگو (از این تصویر گسترده به سادگی می‌توان نخستین نمونه‌های تاریخی آنها را حدس زد) که مهارتهای فنی انسان و هنر به کار گرفتن اسلحه را یاد گرفته‌اند و از لحاظ فکری با مردمی که روزنامه‌های مهمل و ناسیونالیستی پر از روح جنگ افروزی را می‌خوانند در یک سطح قرار دارند، با همدیگر متحد شده و به صورت یک ارتش منضبط متکی بر صنعتی پر توان با مدیریت تراستها و کارتلهایی درآمده‌اند که خودشان در اقیانوس جهان تأسیس کرده‌اند، پیشوایی دارند که سخنرانیهایش طنینی چون آوازه گریهای فاشیستها دارد، از پشتیبانی دلالتی برخوردارند که سلاحهای ناشناخته برای بقیه مردم را در اختیارشان می‌گذارند، سیاستمداران

273. Dürrenmatt 274. *Die Physiker* 275. Max Frisch
276. *Homo Faber* 277. Max von der Grün 278. *Irrlicht
und Feuer* 279. *War with the Newts* 280. *The White Disease*

حرفه‌ای را به‌عنوان دستیار استخدام می‌کنند— این سوسماران آبی سخنگو به قاره‌ها و خشکی‌ها یورش می‌آورند و نژاد بشر را نابود می‌کنند. چاپک با استفاده از کنایه‌های رئالیستی و شخصیت‌گزینی فوق‌العاده شگفت‌انگیز، طنزی درباره فاشیسم و سیاست سازشکارانه دموکرات‌های بورژوازی در قبال تجاوز فاشیستی در آستانه جنگ دوم جهانی آفرید. در نمایشنامه بیماری سفید، تراژدی فرو پاشی امیدهای بشر دوستان و مدافعان شیوه تفکر دموکراتیک را نیز که بر موعظه اندیشه‌های انسانی برای جلوگیری از گسترش فاشیسم تکیه می‌کردند ترسیم کرد. دکتر گالن که دارویی ناشناخته برای بیماری سفید در اختیار دارد و به دست غوغای شیفته ناسیونالیسم تکه‌تکه می‌شود، نماد همین شیوه تفکری می‌شود که — همان‌سان که نویسنده تدریجاً درمی‌یافت — فاقد تأثیر حقیقی بود.

پذیرش ضرورت اقدام اجتماعی در نمایشنامه مادر — یکی از ظریف‌ترین آثار رئالیسم انتقادی جدید — اثر چاپک نیز دیده می‌شود. درام درونی و فضای نرفتی که بر نمایشنامه حاکم است و حالت هیجانی آن را پدید می‌آورد، بازتابی از تضادهای تاریخی و نگرانی حاکم بر جهانی بودند که به طرزی برگشت‌ناپذیر به سوی جنگی ویرانگر پیش می‌رفت. چاپک با ترسیم افراد گوناگونی که جانشان را در راه عملی فدا می‌کنند که به آن اعتقاد دارند، فقط از بی‌طرفی اجتماعی انتقاد نمی‌کند. تامدهای طولانی، او خودش معتقد بود که اقدام سیاسی همیشه با نیازهای بشریت انطباق ندارد زیرا همواره به معنای تجاوز به حقوق انسانی یک کسی است: شخص به‌هنگام عمل کردن، خواهی نخواهی دیدگاه شخصی و طرز فکر شخصی خودش را بر شخصی دیگر تحمیل می‌کند. و مادر، این نماد جاودانی بشریت بخشنده گناهان، در این نمایشنامه نخست می‌کوشد پسرانش را از دست زدن به عمل دور نگهدارد، هر چند هر کدامشان راه خود را در پیش می‌گیرد و توجهی به خواست مادرش نمی‌کند. لیکن مادر، همانند تمام هموطنانش، با مسأله‌گزینش در حساس‌ترین و خطرناک‌ترین لحظات برای سرنوشت زادگاهش و فرهنگ و تاریخ آن مواجه است — گزینش تسلیم و هلاکت یا جنگیدن تا آخرین نفس با دشمن خونخوار.

کشاکش درونی مادر، گفتگویش با مردگانی که برمی‌خیزند تا به صفوف زندگان در آن لحظات حساس بپیوندند، مذاکره پر از درد و عشقش با پسران و شوهر مرده‌اش که از او می‌خواهند به‌عالی‌ترین فداکاری دست بزنند یعنی وظیفه مقدس متحد کردن نهایت انسانیت با نهایت شجاعت — وظیفه دفاع از آزادی — را انجام دهد، همگی با قدرت بی‌کمران چاپک مجسم شده‌اند. شخصیت مادر در حالی که به آخرین پسرش تفنگ می‌دهد و او را دعا می‌کند تا به مبارزه مقدس علیه مهاجمان بپیوندد، ظریف‌ترین

و زیباترین نقطه در نوشته چاپک است و نشان می‌دهد که رنالیستهای انتقادی دموکرات اندیش در این لحظه پراشوب و دشوار تاریخی در کنار مردمی ایستاده‌اند که علیه فاشیسم می‌جنگند.

جنگ دوم جهانی، که پس از پیوستن اتحاد شوروی به آن به یک جنگ آزادیبخش ضد فاشیستی تبدیل شد، امیدهای زیادی برای دگرگون‌سازی دنیای کهن و جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی به دنبال پیروزی خلقها در دل مردم برانگیخت. اما همه این امیدها تحقق نیافتند. تضعیف کل نظام سرمایه‌داری، که پس از پایان جنگ آغاز شد، ارتجاع سیاسی را در کشورهای پیشرفته سرمایه‌داری از نوزنده کرد و طبقات حاکم را به بسیج نیروهای معنوی و اقتصادیشان برای جلوگیری از ضعیف‌تر شدن سرمایه‌داری واداشت. طبقات متمول به دگرگون کردن شکلهای ظاهراً منسوخ دموکراسی بورژوازی پرداختند و آن را با شرایط جدید تاریخی انطباق دادند. آنها که از اشاعه اندیشه‌های سوسیالیستی به هراس افتاده بودند «جنگ سرد» را آغاز کردند، نوعی روان‌پریشی جنگی و جنون ضد کمونیستی به راه انداختند و آزادیهای دموکراتیک را که محدود شده بود با پوشش تبلیغاتی و پرسروصدا در باره تهدید کمونیستها محدودتر کردند. بسیاری از عوامل مؤثر در تکامل اجتماعی کشورهای بزرگ سرمایه‌داری در سالهای پس از جنگ، تأثیر نامساعدی بر تکامل رنالیسم انتقادی داشتند. از طرف دیگر، آرمانهای آزادیبخش بزرگ و الهامبخش خلقها برای جنگ با فاشیسم در خطوط جبهه و جنبش مقاومت، بازتاب دگرگونیهای تاریخی در سراسر جهان، رشد جهانی قدرت سوسیالیسم که به نظامی جهانی تبدیل شده بود، مستقیماً بر شعور رنالیستهای انتقادی و روش خلاق‌شان تأثیر گذاشت. اوضاع تاریخی پیچیده دنیای پس از جنگ، شبکه درهم بافته تضادهایی که درک حرکت پیشرونده تاریخ را برای شعور دموکراتیک دشوار می‌ساخت، نمی‌توانست قطب‌بندی نیروهای ارتجاع و ترقی را از نظر رنالیستهای انتقادی پنهان دارد، و مسأله انتخاب راه نه فقط از اهمیت نیفتاد بلکه حادثه‌تر از گذشته شد.

تهدید انسان، آزادی و تکامل معنوی از سوی ارتجاع امپریالیستی و نیروی بی‌نهایت رشد یافته سرمایه انحصاری که مواضع کلیدی را در دستگاه دولت اشغال می‌کرد، خطر جنگ اتمی، احیای فاشیسم، و محدود شدن آزادیهای دموکراتیک که مبارزه توده‌های مردم برای گرفتن حقوقشان را به تأخیر می‌اندازد، رنالیستهای انتقادی را شدیدتر از گذشته به مسئولیت اجتماعی نو پسند و ادبیات آگاه گردانید. توماس مان، که طنین بلند صدایش در دوران جنگ به گوش می‌رسید، نو پسندای که با تمام نیروی قلبی و استعدادش به دفاع از بشر دوستی اجتماعی برخاست و توانست این واقعیت را درک کند که فقط سوسیالیسم با آزاد کردن قدرت خلاق آدمی می‌تواند بشریت را در

شاهراه خلاقیت حقیقی قرار دهد، در داستان دکتر فاوستوس^{۲۸۱} ارزیابی بنیادی مجددی از ارزشهای آفریده هنر و فلسفه مدافع جامعه مبتنی بر مالکیت خصوصی با همه بیماریها و نواقصش که به عنوان فضایل آن جا زده می شوند به عمل آورد.

نویسنده عمداً موضوع فاوست را برگزید تا نشان دهد که چگونه جامعه سرمایه داری اخیر - عنوانی که مان به سرمایه داری جدید داده بود - استعداد خلاق آدمی را منحرف می کند، زیرا فاوست جدید یا آدریان له ورگن قهرمان داستان او، آهنگساز بزرگی است که از نیروهای ویرانگر در تاریخ و هنر دفاع و جلوگیری می کند.

در حالی که فاوست گوته علت وجودی خودش را خدمت به نفع بشر می دانست، و در حالی که شخصیت او تجسمی از شجاعت فکری انسانی بود که می کوشید به علت زندگی بی ببرد، فاوست جدید مان از عقل، دانش و ایمان به بشر بیزار است. او نیز می آفریند، اما آفرینندگیش سرشار از بی ایمانی، تمسخر و بداندیشی است. این ناهماهنگی، بازتاب کامل روح شکسته او و ناهماهنگی جهانی است که روح او آینه آن است. کار له ورگن، ویژگیهای نوعی جامعه بورژوازی معاصر - تجرید و بدوی گرای عمده، اکسپرسیونیسم عصبی و بی روحی درونی، تحقیر اشراف منشانه توده ها، خزیدن به محفل کوچک اندیشه های فلسفی، خودمداری آتشین و بدبینی تیره گون، با چاشنی نفرت مکاشفه ای و حس پیش از وقوع فاجعه جهانی - را نشان می دهد. تمایل و بزه او به شگفتیها و ترکیب کردن آنچه ترکیب شدنی نیست، بازتابی از نسبیّت ارزشهای معنوی در جامعه بورژوازی است. تمام اندیشه های خیر و شر در روح له ورگن با هم مخلوط شده اند. سردی ساطع از له ورگن و هنرش، نفرتش از احساسات والا و شریف انسانی، نتیجه قرابت عضوانی او با شرارت اجتماعی است.

مان موضوع وسوسه شیطان، بخش لاینفکی از موضوع فاوست، را وارد داستان می کند و بدین وسیله مسأله گزینش یکی از دو راه تاریخی درست و نادرست را با تمام حدتش پیش می کشد. او با گذاشتن گزارشی از اردوگاههای کار اجباری و شرارتهای بی سابقه فاشیستها در دهان سرنوس زایتلوم دوست و زندگینامه نویس متواضع له ورگن، شکل تجلی شیطان در تاریخ عصر جدید و توحشی را که در پس آن کمین کرده است نشان می دهد. شیطان که بر له ورگن ظاهر می شود و در واقع اقنومی از شخصیت خود اوست، آدریان را وسوسه می کند و می کوشد او را به نام آفرینش و هنر به ترک ابدی مفاهیم نیکی و انسانیت وادارد و تسلیم توحشی کند که سرانجام بر همه مردم مسلط خواهد شد. له ورگن، گزینشی مختار دارد زیرا می داند که هنر مفید در دنیای امروز

رناليسم در عصر حاضر ۳۳۵

امكان پذير است، اما فقط به شرطی که هنرمند سرنوشت خودش را با مردمی پیوند دهد که قادرند روابط موجود اجتماعی را تغییر دهند و شرارت اجتماعی را نابود کنند. اما به دلیل خود بینی اش، این امکان را رد می کند، برای همیشه به اندیشه آزادی خیانت می کند، و مردم را از امید به پیروزی نیکی و شرافت مأیوس می گرداند.

نویسنده، شخصیت له ورگن را وسیله ای برای تصفیه حساب با سنتهای ارتجاعی فرهنگ و ایده نولوژی آلمان، که راه را برای ایده نولوژی فاشیستی هموار کردند، قرار داده است. اما شخصیت فاوست جدید به مراتب از چهارچوب ملی فراتر می رود زیرا نویسنده ضمن ترسیم محیط جامعه ای که له ورگن در آن زندگی و رشد کرده است، بر نقش ویرانگر هنرگرایی و انحطاط که از نسبت معیارهای اخلاقی هواداری می کنند، خشونت و غریزه را می ستایند، عقل را تحقیر می کنند و قدرت شناخت هنر را نفی می کنند، تأکید می کند. داستان مان با مضمون گسترده ایده نولوژی یکسر، مستلزم نفی اندیشه های نادرست و خطرناک گذشته و واریسی مجدد مفاهیمی بود که بنای عظیم ایده نولوژی ارتجاعی بر آن تکیه داشت، و از ادبیات خواست تا به نمایندگی از بشر دوستی اجتماعی به فعالیت تاریخی بپیوندند. این رسیدگی به حسابهای قدیمی با گذشته و ارزیابی دوباره بسیاری از اصول زیبایی شناختی و ایده نولوژی یک به و بزرگی مخصص تکامل رنالیسم انتقادی در سالهای پس از جنگ تبدیل شد. این، روندی بنیادی بود زیرا تا زمانی که توهمات مربوط به گذشته از میان نمی رفتند دفاع از انسان و مبارزه برای وی در زمان حال امکان پذیر نمی شد.

نیون فوخت واگنر نیز تجربه معنویش را از نوارزیابی کرد و از تصور سابقش در باره تاریخ به عنوان موازنه تراژیک نیروهای عقل و توحش دست برداشت و به این نتیجه رسید که تاریخ از طریق چیره شدن بر مقاومت ناعقل و توحش تکامل می یابد و بشریت بی هیچ تزلزلی، برگشت ناپذیر، به سوی آینده در حرکت است.

از آن پس او نه تک تک حاملان عقل بلکه توده های مردم و آن مدافعان پیشرفت را که همراه مردم و با بیان آرمانها و آرزوهای مردم علیه بی عدالتی و ارتجاع می جنگند، نیروی محرک تاریخ می شناخت. پیشرفت تاریخی، قهرمان حقیقی آثار او در سالهای پس از جنگ شد. فوخت واگنر در داستانهایی که درباره دوره انقلاب بورژوازی فرانسه نوشت، زوال جامعه کهن را بررسی کرد و کوشید نشان دهد عدالت، که بر طبق قوانین ضرورت خوب و خردمند تکامل می یابد، سرانجام در کره زمین پیروز خواهد شد و تمام موانعی را که با چنین گشاددستی بر سر راهش نهاده شده اند از میان برخواهد داشت. او همچنین، مردمی را مجسم کرد که از عدالت دفاع می کردند — بنجامین فرانکلین، ژان ژاک روسو و فرانسیسکو گویا.

در جامعه بی قید و بند گذشته، که به چیزی جز زد و بندهای درباری، وقت گذرانیهای سبکسرانه و سرگرمیهای تازه نمی اندیشد و چشمانش را به نشانه های زوال قریب الوقوع خود بسته است، بنجامین فرانکلین نماینده اعزامی به فرانسه از طرف مستعمرات شورشی انگلستان در آمریکا، برای دموکراسی می جنگد و به خوبی از نواقص و نقاط ضعف این جامعه آگاه است و حدود عشق هموطنانش به آزادی را می شناسد. او ماهرانه در جریان رویدادها دخالت می کند، آنها را در مسیری رو به جلو می اندازد و به نتایجی بیش از بومارشه می رسد، که دستخوش هیجانهای سیاسی شده است و از یک نقشه متهورانه به نقشه متهورانه دیگر دست می زند و فقط در اثر بینه ای که میراث زندگی در میان طبقه سوم است می تواند سرش را کمی از آب بیرون بنگهدارد و غرق نشود.

فرانکلین برخلاف بومارشه، از اقدام مستقیم سیاسی حمایت نمی کند. او به روحیه دایرة المعارف یعنی روحیه آموزش و پرورش و نشانیدن درخت انسانیت در وجود انسان نزدیک تر است. اندیشه کهنه ناسازگاری اصل بشر دوستانه و عمل انقلابی، از آنجا که فرانکلین اصولاً عمل انقلابی را نفی نمی کند به شکل بسیار گنگی در آخرین داستانهای فوخت واگنر موج می زند و نشان می دهد که هنوز توهمات لیبرال-دموکراتیک در رئالیسم انتقادی از چه قدرتی برخوردار است. و شخصیت روسو- پدر معنوی ژاکوبنها- نویسنده را در درجه نخست به این علت به خود جلب کرد که روسو علیه خردگرایی بی خون عصر روشنگری مبارزه و از شعر احساسات انسانی و پیچیدگی، غیرمنطقی بودن، ظرفیت محبت پذیری آنها و نقش آموزشی بزرگ شان هواداری می کرد.

مکتب مونتانیاردها فقط جنبه انتقادی و ویرانگرانه تعالیم روسو، نفی سرسختانه غیرانسانی بودن تمدن و نابرابری طبقات را پذیرفت. فوخت واگنر می پذیرد که از لحاظ تاریخی حق با ژاکوبنها بود، و تا آنجا پیش می رود که متوجه می شود تغییرات بزرگ را فقط توده های مردم می توانند پدید آورند، اما از لحاظ درونی با روسونویسنده کتاب امیل همدردی می کند که آموزش اخلاقی انسان را وسیله ای برای بازسازی جامعه می دانست.

پیچیدگی تکامل معنوی فوخت واگنر به روشن ترین شکل ممکن در داستانی بازتاب یافته است که وی با عنوان فرعی راه دشوار شناخت^{۲۸۲} در باره گویا نوشت. این هنرمند بزرگ که با مهربانی و دقت بی مانند فوخت واگنر مجسم شده است به تنهایی در برابر ارتجاع جانور صفتی ایستاد که می کوشید هر اندیشه آزادیخواهانه را در نطفه خفه کند و قدرت محض سلطنت، کلیسا و سازمان تفتیش عقاید را حفظ کند. او حریصانه

رنالیسم در عصر حاضر ۳۳۷

به چهرهٔ خشونت هیولاوار، سنگدل و خرفت نگریست و با به کار گرفتن قدرت هنرش با آن جنگید و تصاویر حقیقی و برهنه‌ای از جهانی که در آن می‌زیست و از آن متنفر بود پدید آورد. گویا خوب به اندرزهای دوستانش — رادیکالها و آزاداندیشان اسپانیا که از انقلاب فرانسه حمایت می‌کردند — گوش می‌داد. او می‌دانست که در سخنان آنها حقیقتی نهفته است. اما او همچنان به راه خودش می‌رفت و می‌دانست که قدرت هنر از تعهدش به مردم سرچشمه می‌گیرد. این فکر، نقطهٔ اوج تکامل معنوی فوخت و اگنر بود. **گویای** او معتقد بود که تابلوی انتقال دهندهٔ حقیقت می‌تواند اذهان و قلبهای هموطنان نقاش را تغییر دهد. البته ممکن بود که این تغییرات آرامتر از آنچه دوستان رادیکال او گمان می‌کردند به وقوع پیوندند، اما به هر حال به وقوع می‌پیوستند زیرا مضمون کار او با حرکت برگشت‌ناپذیر تاریخ جور در می‌آمد.

با وجود تمام تردیدهای درونی موجود در آخرین آثار فوخت و اگنر، اندیشه‌ای در آنها دیده می‌شود که مختص رنالیسم انتقادی است و داستانهای نویسنده دربارهٔ گذشته را به مسایل مبهم و حاد تاریخ معاصر می‌پیوندد. فوخت و اگنر، دوران کنونی را تدریجاً به عنوان یک نقطهٔ عطف در نظر گرفت. روند گسترده، دردآور و دشوار جایگزینی تمدن زوال‌یابندهٔ میثنی بر مالکیت خصوصی با روابط جدید اجتماعی آغاز شده است، و انسان نمی‌تواند از این روند جهان شمول برکنار بایستد و نگرش خودش را نسبت به آن و نیروهای متضاد اجتماعی و سنتها و رسوم و اصول مستقر در جامعه‌ای که تاریخ محکومش کرده است، مشخص نسازد.

این فکر، که همیشه نیز آگاهانه نیست، در بسیاری از آثار رنالیسم انتقادی جدید جریان دارد.

فیلیپ هریادر آخرین بخشهای داستان چهارجلدی **خانوادهٔ بوساردل**، زوال سنتهای خانوادگی بورژوازی، قطعی شدن نیروهای اردوگاه بورژوازی، از هم پاشیدن یگانگی شعور طبقاتی آن، و فروپاشی پایه‌های اجتماعی طوایف بورژوازی را که در اثر منافع مشترک اقتصادی و سیاسی با همدیگر متحد می‌شدند، مجسم می‌کند.

در حالی که محافظه‌کارترین بخش خانوادهٔ بوساردل محکم به سنتهای خانوادگی، ساخت اجتماعی و نظامی می‌چسبد که قادر است این سنتها را نگهدارد و از منافع مالی بوساردلها دفاع کند، و بنابراین پنهانی با همکاری کنندگان همدردی می‌کند و آنها را رکن آن نظام در روزهای پر آشوب اشغال کشور به دست آلمانها می‌داند، آگنس که از شیوهٔ تفکر بوساردلها می‌گسلد، مؤفق می‌شود خودش را از اقتدار خفه‌کنندهٔ سنتهای خانوادگی نجات دهد. (تضاد آگنس با خانواده‌اش در دومین بخش

۳۳۸ تاریخ رئالیسم

داستان چهار جلدی، با عنوان **کودکان ضایع شده** ۲۸۳، که پیش از جنگ نوشته شده است نشان داده می شود.

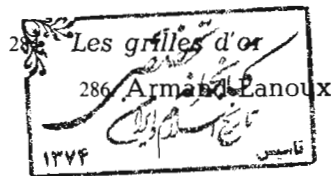
وقتی فرانسه دچار تراژدی ملی می شود، آگنس تصمیم می گیرد که به جنبش مقاومت بپیوندد (داستان **میله های طلا** ۲۸۴). این بدان معنا نیست که او آرمانها و آرزوهایی را که در درون جنبش مقاومت به مراحل بلوغ می رسیدند می پذیرد. اما به سوی نیروهای اجتماعی جدیدی که در عرصه جامعه فعالیت می کنند کشیده می شود، و به انسانهایی که برای دفاع از آزادی سلاح برگرفته اند احترام می گذارد. اندیشه های اجتماعی جدیدی که آگنس با آنها آشنا شده است به او امکان می دهند تا نگرشی انتقادی نسبت به تلاشهایی که بورژوازی در سالهای پس از جنگ و با تکیه بر پشتیبانی آمریکا برای حفظ قدرت اقتصادی و سیاسی به عمل می آورد، اتخاذ کند.

در دوره داستانهای هریا — که از دید ادبی ناموزون اند — شخص وجود کوششی برای واری مجدد و ارزیابی مجدد گذشته اخیر، و پی بردن به اشتباهات و خطاهایی را احساس می کند که امروز باید جبران شوند. بر روی هم، نویسندگان رئالیست انتقادی امروز، غالباً به گذشته اخیر مراجعه می کنند، کتابهای تاریخ را بارها و بارها ورق می زنند تا درسی از تاریخ بیاموزند.

رئالیستهای انتقادی ضمن مطالعه سرنوشتها و شخصیت انسانی در متن رویدادهای واقعی تاریخ و در ارتباط با آن، نشان می دهند که مردم چگونه از خیانت طبقات حاکم آگاه می شوند، زیرا اینان با متجاوزان فاشیست همکاری می کردند و مسئول ناگواریهای تحمیل شده بر توده های مردم بودند. چنین تصویری از مسئولیت طبقات حاکم تدریجاً به شعور قهرمانان داستان **واترن فرمانده** ۲۸۵ اثر **آرماند لانوکس** ۲۸۶، یعنی روشنفکر جوانی که ستوان سوپراک نامیده می شود و افسری که سرگرد **واترن** نام دارد، راه باز می کند. اینان که در اثر تجربه تلخ خویش از «جنگ عجیب» و اردوگاه زندانیان جنگی با خبر شده اند، متوجه می شوند که نه فقط باید از شر فاشیسم رها شوند بلکه از شر آنچه زاینده فاشیسم است نیز باید خلاص شوند. اینان با دشواریهای فراوان و کورمال رفتن در تاریکیها، آنچنان که نویسنده توصیف کرده است، آرام آرام به سوی شناخت تازه ای از جهان پیش می روند. در گذشته، اینان در دنیای توهمات، اندیشه های غلط درباره سیاست و انگیزه های بنیادی فعالیت انسان زندگی می کردند، و همین توهمات به ایشان اجازه نمی داد جهان را همان گونه که در واقعیت هست ببینند.

283. *Les enfants gâtés*

285. *Le commandant Watrin*



رنالیم در عصر حاضر ۳۳۹

ارزیابی دوباره گذشته، تدریجاً مضمون اجتماعی داستانهای پیاپی چارلز پرسی اسنو^{۲۸۷} به نام بیگانگان و برادران^{۲۸۸} نیز شد؛ او در این داستان تصویر روانشناختی گسترده و معتبری از زندگی سی سال گذشته انگلستان ترسیم می کند. اسنوفرهای اجتماعی گوناگون انگلستان امروز - طبقه حاکم، روشنفکران، استادان دانشگاه، کارمندان کشوری و خرده بورژوازی - را مطالعه و مجسم می کند و نظرات متزلزل روشنفکران انگلیس، مبارزه گرایشهای گوناگون سیاسی با طبقات حاکم، پیدا شدن امید به بازسازی جامعه با استفاده از نیروهای دموکراسی بورژوازی، پذیرش تدریجی سوسیالیسم غیرفابین و جدید توسط روشنفکران انگلیس - نظراتی که از قضا بسیار آشفته و نادقیق اند - هراس بیدار شونده طبقات حاکم از سرنوشت جامعه را به طور کلی نشان می دهد.

اسنواقدامات اجتماعی طبقات حاکم انگلستان انتقادی کندزیرا متوجه شده است که طبقات مزبور در داخل و خارج انگلستان از نیروهای ارتجاع اجتماعی پشتیبانی می کنند. او در داستانهایش نشان می دهد که چگونه بهترین و ترقیخواهترین انسانها تدریجاً در می یابند که دیگر نمی توانند «در طرف دیگر» یعنی در اردوگاه ارتجاع اجتماعی باقی بمانند، و باید به دنبال راهها و وسایل جدیدی برای حل تضادهای اجتماعی بیشماری بگردند که عصر ما را در بر گرفته است، زیرا راهی که جامعه بورژوازی تاکنون پیموده است احتمالاً بشریت را به جنگ اتمی خواهد کشاند. این اندیشه به روشن ترین شکل ممکن در داستان انسانهای نو^{۲۸۹} بیان شده است؛ نویسنده در اینجا نشان می دهد که چگونه پس از فاجعه هیروشیما دانشمندان اتمی به مسؤلیت خطیر خویش در برابر بشریت پی می برند. آنها مبارزه با خطر اتمی و ارتجاع اجتماعی را که از بمب اتمی برای جنگیدن با آزادی استفاده می کند، وظیفه شخصی و اجتماعی خویش به شمار می آورند. داستانهای اسنو، با آنکه همیشه متضمن شناخت حقیقی و به قدر کافی ژرف تضادهای اجتماعی دنیای کنونی نیستند، ولی مسأله مسؤلیت انسان را در قبال آنچه رخ می دهد و ضرورت مشارکت مردم در حل تضادهای عمده تاریخ، مبارزه در راه ترقی اجتماعی و مقام انسانی در برابر انواع ارتجاع اجتماعی را مطرح می کنند.

بازگشت به گذشته، به رئالیستهای انتقادی امکان داد تا مراحل رشد شعور سوسیالیستی و کمونیستی در نزد بهترین نمایندگان مردم را ترسیم کنند. آنها با مطالعه این روند، که هسته مرکزی جنبش مقاومت بود، از حدود روش رئالیست انتقادی فراتر رفتند. مثلاً جزاره باوزه^{۲۹۰} در داستان رفیق^{۲۹۱} مردی را ترسیم می کند که فعالانه

287. C. P. Snow 288. *Strangers and Brothers* 289. *The New Men* 290. Cesare Pavese 291. *Il compagno*

به مسایل اجتماعی علاقه‌مند می‌شود.

پابلو قهرمان داستان رفیق، که نخست شیفتهٔ امور جزئی زندگی انسان کوچک و بازار است، می‌توانست به زندگی تهی‌اش ادامه دهد، ساعات روزانه‌اش را بین دفعات می‌گساری و زن‌بازیهای کوتاه تقسیم کند و خودش را مانند بسیاری از همقطاران‌اش به دست امواج زندگی بسپارد. لیکن برخی حوادث، که چندان مهم نیز نبودند، او را به اندیشیدن دربارهٔ روابط انسانها و می‌دارد. او می‌بیند که چگونه کارلوبرانی بازرگان و ملاک زیرک رونق می‌گیرد و چگونه جستجوی خوبیهای زندگی، لیندای محبوب او را نابود می‌کند، او کسانانی را می‌بیند که از جهان با وضع کنونی‌اش ناراضی‌اند و نشریات ممنوعه‌ای را می‌خواند که چشمانش را درست و حسابی بازمی‌کنند. تکامل معنوی و سیاسی او به دنبال دیدارش با یک کمونیست ایتالیایی که در جنگ داخلی اسپانیا جنگیده بود به اوج می‌رسد. پابلو دیگر به عقب برنمی‌گردد. او فقط می‌تواند پیش برود، روح و ذهنش را با شناخت تازه‌ای از واقعیت و مسئولیت آدمی سرشار کند و دشمن ایده‌نولوژیک سرمایه‌داری شود.

پاوزه قهرمان داستان‌اش را در رودخانهٔ زندگی عادی روزمره فرو می‌برد، و روایت با آنکه در داستان رفیق به اول شخص نوشته شده است و اساساً بر تک‌گویی پابلو متکی است، روحیات و دنیای درونی پابلو از طریق اعمال و ارزیابیهای مردمی که می‌بیند و با ایشان انواع روابط دوستانه یا خصمانه برقرار می‌کند، آشکار می‌شوند. این‌گونه واقع‌بینی هنری، که در آن برخورد اخلاقی نویسنده با آنچه توصیف می‌کند کاملاً روشن است، گذشته از پاوزه، از ویژگیهای دیگر رئالیستهای بزرگ ایتالیا مانند آلبرتو موروا یا^{۲۹۲} نیز هست.

روحیهٔ اعتراض اجتماعی که در پابلو بیدار می‌شود مطمئناً باید او را به صفوف رزمندگان جنبش مقاومت بکشاند، همچنان که روحیهٔ مبارزه و اعتراض اجتماعی ساطع از خود جنبش مقاومت نیز تأثیر عظیمی بر تکامل روش رئالیستی در ادبیات ایتالیا مخصوصاً نئورئالیسم داشت، که با توجه دقیق به زندگی روزانهٔ مردم عادی و نیازها و نگرانیهای روزانهٔ آنان مشخص می‌شد.

نویسنده نئورئالیستی، که با داستان انسانها و هیچ^{۲۹۳} اثر الیو ویتورینی^{۲۹۴} آغاز می‌شود، گذشته را با دیکتاتور فاشیستی، عوامفریبی ایده‌نولوگهای فاشیست و رنجهای مردم، با رژیم پوسیده‌اش که روکشی از طلای هنر نیمه‌رسمی، لفاظی، گزافه‌گو و دروغ‌پرداز دارد شدیداً و علناً بی‌هیچ ابهامی نفی و انتقاد کرد.

رنالیم در عصر حاضر ۳۴۱

نورنالیسم، واقعیت اجتماعی ایتالیای پس از جنگ را نیز با همین صراحت انتقاد کرد؛ در این کشور، طبقات حاکم پس از متحد کردن نیروهای انحصارات صنعتی، محافل کشاورزی و کلیسای کاتولیک در زیر چتر حمایت سرمایه انگلیسی-آمریکایی، سیاستی ضد خلقی در پیش گرفته بودند و می‌کوشیدند از گسترش نفوذ اندیشه‌های کمونیستی بر شعور توده‌های مردم و متحد شدن کارگران جلوگیری کنند.

بنابراین، رئالیستهای انتقادی ایتالیا **موراویا**، **کالوینو**^{۲۹۵}، **له‌وی**^{۲۹۶}، **ونتوری**^{۲۹۷}، **کاسولا**^{۲۹۸}، **باسانی**^{۲۹۹}، **مونتلا**^{۳۰۰} و **دیگران** -ضمن تصفیه حساب با گذشته، درباره‌ی زمان حال می‌اندیشیدند. آنها زندگی معاصر مردم را دقیقاً مطالعه و تضادهای مهم تکامل اجتماعی و روندهایی را که مستقیم یا غیرمستقیم بر وضع انسان در جامعه تأثیر می‌گذارند مجسم کردند. میدان دید و عرصه‌ی تجسم آنان زندگی پیچیده و پویای کارگران و ماهی‌گیران، سربازان سابق ارتشی ایتالیا، دهقانان و کارگران روزمزد کشاورزی که با قدرت زمینداران و مافیای مبارزه می‌کنند، فروشندگان، بازرگانان سیار، کافه‌داران، کاسبهای خرده‌پا و مانند اینها را در برمی‌گرفت. آنها تضادهای اجتماعی مؤثر در زندگی قهرمانان آثارشان را که از حقوق دموکراتیک در پیکارهای طبقاتی، در کشاکش با ارتجاع و نئوفاشیسم و در اعتصابها دفاع می‌کردند، شکافتند. در همان حال، آنان زمینه‌های کشیده شدن قشرهای جدید اجتماعی به فعالیت اجتماعی را ردیابی کردند. شکلهای جدید استثمار زحمتکشان توسط بورژوازی، و پیدایش روشهای جدید تولید صنعتی و تأثیرشان بر روحیات و شعور اجتماعی مردم را نیز مشاهده کردند.

مضامین جدید، همواره نشان خودشان را بر شکل و مضمون هنر باقی می‌گذارند. نورنالیسم ضمن ترسیم واقعیت پس از جنگ، برماهیت سندی و درستی آنچه ترسیم می‌شد تأکید کرد، و به همین علت، آثار نورنالیستی نوعی سند شعری زمانه‌اند و تجربه‌ی شخصی نویسنده را حفظ و منتقل می‌کنند. عنصر شعری در آثار نورنالیستی، گویا نارسایی آشکار تحلیل روانی را که وجه مشترک آثار آفریده شده بر مبنای اصول شعر نورنالیستی است جبران می‌کند.

در این آثار، تحلیل روانی، تسلیم تجسم اوضاع شد. اما توصیف قهرمان از لحاظ اجتماعی بسیار دقیق بود زیرا نورنالیستها با حفظ عنصری سندی، قرینه‌ی زندگی واقعی، مانند رئالیسم به‌طور کلی، شخصیت انسان را به‌عنوان بخشی از رودخانه‌ی زندگی و

295. Calvino

296. Levi

297. Venturi

298. Cassola

299. Bassani

300. Montella

روندهای اجتماعی درونی آن بررسی می کردند.

هنر نئورئالیستها که از لحاظ منشاء و ماهیتش دموکراتیک بود، عشقی صمیمانه به انسان داشت و از مقام انسان دفاع می کرد. اما نئورئالیستها، همراه با مردمی که در جنبش مقاومت جنگیده بودند، «انسان کوچک» را به عنوان قهرمان خویش برگزیدند، که بار زندگی اش را با شجاعت و اراده بردوش می گیرد ولی نمی تواند سرنوشتش را تغییر دهد و همین غالباً او را به فقر و فلاکت ناشی از علتهای اجتماعی — که مورد تأکید نئورئالیستهاست — محکوم می کند. قهرمان همیشه از وضع خودش آگاه نیست و همیشه نمی تواند به اقدام اجتماعی دست بزند. او غالباً می کوشد مسایل خودش را به عنوان شخصی خصوصی حل کند. به همین علت است که مضمون های عام عشق، مرگ، جدایی، دوستی، و یگانگی خانوادگی، مقام بسیار مهمی در آثار نئورئالیستی به دست آورده اند.

نئورئالیسم فقط بازتابی از یک مرحله معین در تکامل معنوی ادبیات و مردم بود و با بیداری امیدهای دموکراتیک، اشاعه شعور دموکراتیک در کشوری که تجربه دیکتاتوری فاشیستی و مبارزه شریف ترین نیروهای ملت علیه فاشیسم را از سرگردانده بود پیوند داشت. اما وقتی اوضاع اجتماعی تغییر یافت، وقتی تضادهای اجتماعی سرمایه داری حادث شد، هر چند در پس پرده تجهیز اقتصادی سرمایه داری ایتالیا پنهان بود — که می خواست به اصطلاح «جامعه مصرف انبوه» را پی ریزی کند — حدود نثر شعری — مستند نئورئالیستی مطرح شد و رئالیسم انتقادی که به تحلیل و مطالعه روندها و پدیده های جدید اجتماعی پرداخته بود به هیچ وجه از اصول و تدابیر زیبایی شناختی آن استفاده نکرد و نمی توانست استفاده کند. نثر تحلیلی و واقع بینانه موراویا، که انسان را محصول شرایطی می داند که روابطی بغرنج و عمدتاً ناهم ساز با آن دارد، خیالپردازیهای افسانه ای و شاعرانه کالوینو، و هنر روایت پردازی طنزآمیز مونتلا که ریشه در سنتهای گوگول دارد و سرشار از دلسوزی برای «انسان کوچک» دنیای جدید است، و جستجوهای ادبی دیگر رئالیستهای انتقادی در چارچوب نئورئالیسم ننگیندند.

اما رئالیسم انتقادی ایتالیا ضمن دست کشیدن از اصول شعر نئورئالیستی، علاقه پیگیرانه اش به مضامین اجتماعی شناسایی شده توسط نئورئالیسم، روح انتقاد ملهم از جنبش مقاومت و مبارزه بعدی مردم در راه حقوق دموکراتیک و صلح در برابر تهدید جنگی تازه و در برابر ارتجاع امپریالیستی را همچنان حفظ کرد.

در همان حال، برخی از رئالیستهای انتقادی، نه فقط ایتالیاییها، ضمن بازگشت به سالهای جنبش مقاومت، تدریجاً بر این واقعیت تأکید کردند که آرمانها و امیدهای جنبش مقاومت تحقق نیافته است و آن را یک بدبختی بزرگ تاریخی دانستند.

رنالیسم در عصر حاضر ۳۴۳

رنالیستهای انتقادی ضمن تجسم سرنوشت‌های غم‌انگیز اعضای جنبش مقاومت که جامعه بورژوازی معاصر تمام درها را به رویشان می‌بندد و از حقوقی که در نبرد رو یاروی مسلحانه به دست آوردند محرومشان می‌کند، بورژوازی معاصر را محکوم می‌کند زیرا همین بورژوازی است که فعالیتهای سازمانهای نئوفاشیستی را یا تقویت می‌کند یا نادیده می‌گیرد و اعضای جنبش مقاومت – این فرزندان شریف مردم – را تعقیب می‌کند.

آرماند لانوکس در داستان *وعدۀ ملاقات بروژا*^{۳۰۱} نشان داد چگونه مردمی که در ارتش سرری میهن پرستان فرانسه جنگیده بودند و همچنان به آرمانهای جنبش مقاومت وفادار بودند نمی‌توانستند جایی برای خودشان در دنیای بورژوازی پیدا کنند. قهرمانان این داستان، اعم از *دوبرت دروئن* و *دکتر اولیویه دوروی*، در نقطه متقابلاً متضاد با جامعه‌ای قرار دارند که مجبورند در آن زندگی کنند، و این شکاف سراسر وجودشان را در برمی‌گیرد و بر احساسات خانوادگی نیز تأثیر می‌گذارد زیرا هر دو همچنان به معیارهای اخلاقی و سیاسی سالهای جنبش مقاومت وفادار مانده‌اند. *دوروی* پزشک یک بیمارستان روانی می‌شود و پیکرهای بیماران نشانه‌ای از دیوانگی رشد یافته دنیای بورژوازی معاصر است، که در آن به روان پریشی‌های جنگی و ضد کمونیستی و بدبینی مجنونانه دامن زده می‌شود و انسانهای دگراندیش تحت تعقیب قرار می‌گیرند. پی‌یر دولسکور^{۳۰۲} در داستان *فصل وجدانها*^{۳۰۳} با آفریدن شخصیت نویسنده ضعیف الروحیه‌ای به نام *وجدان*، که سابقاً عضو جنبش مقاومت بود ولی اکنون همچون آدمی ترسو از گذشته دست برمی‌دارد، نشان داد که چگونه به آرمانهای جنبش مقاومت خیانت می‌شود.

اما آنچه برای سرنوشت رنالیسم انتقادی و معیارهای اخلاقی و معنوی راهنمای نمایندگان دموکراتیک اندیش آن اهمیت جدی‌تر داشت کوششهایی بود که برای قرار دادن جنبه بشر دوستانه جنبش مقاومت در برابر جنبه انقلابی و فعال آن، یا حداقل برای جدا کردن این جنبه‌ها از یکدیگر به عمل می‌آمد، همچنان که در داستان *دختر بوب*^{۳۰۴} اثر کارلو کاسولا می‌توان دید که هنوز سایه‌ای از گناه اخلاقی به *بوب* – رزمنده جنبش مقاومت که اکنون توسط دستگاه عدالت بورژوازی تنبیه می‌شود – چسبیده است. این گناه با خلوص اخلاقی انگیزه‌های اولیه بوب و شجاعت اخلاقی عروشه ما را که ظاهر و باطنی پرتوان دارد و تجسمی از جنبه‌های مثبت شخصیت مردم است بخوشه نمی‌شود.

301. *Le Rendez-vous de Bruges* 302. Pierre de Lescure

303. *La saison des consciences* 304. *La ragazza di Bube*

چنین برخوردی با ارزیابی گذشته، دال بر نوسانهای معنوی نویسنده است، که آشفتگی ناشی از پیچیدگیهای واقعیت اجتماعی معاصر در اذهان معاصران وی را منعکس می‌کند. در همان حال، معیارهای عالی اجتماعی و اخلاقی در ارزیابی واقعیت به رئالیستهای انتقادی معاصر امکان داد تا چرخش جامعه سرمایه‌داری به ارتجاع، تقویت گرایشهای محافظه‌کارانه در اقدامات اجتماعی بورژوازی و شعور بورژوایی را که موجب «پیگرد» و حملات وحشیانه به اندیشه‌های مترقیانه، تشدید کمونیسم ستیزی و نژادپرستی و حمایت از نئوفاشیسم می‌شود، ثبت کنند. در نمایشنامه لیون فونخت واگنر به نام *خطا با شیطان در بوستون*^{۳۰۵} و نمایشنامه آرتور میلر به نام *بوته آزمایش*^{۳۰۶} درباره محاکمات جادوگران سده هفدهم در شهرهای بوستون و سالم، آن تعصب مذهبی و سیاسی را که در روزگار ما به خاکسای حاصلخیز برای کوراندیشی ایده‌نولوژیک و سیاسی، نظارت بر اذهان مردم، سرکوب آزادی شخصی و تولد دوباره فاشیسم تبدیل شده است مطالعه و محکوم کردند. داستانهای طنزآمیز گراهام گرین به نامهای *آمریکایی آرام*^{۳۰۷} و *مأمور ما در هاوانا*^{۳۰۸} منطق پوسیده، غیرانسانی و بیمارگونه برانگیزندگان «جنگ سرد» را افشا می‌کنند؛ اینان کارهای شریانه خود را با سروصدای فراوان در باره دفاع از اصول مقدس دموکراسی پیش می‌بردند، که عملاً چیزی جز جنگهای اعلان نشده، بمباران شهرها و روستاهای آرام با بمبهای ناپالم، درهم کوبیدن جنبشهای توده‌ای، پشتیبانی از رژیمهای ارتجاعی و دیکتاتوری، فعالیتهای دسیسه‌آمیز، سیاست جاسوسانه «ردا و دشنه»، خرابکاری، کارهای تروریستی، ارتشا و راهزنی نیست. گراهام گرین با نشان دادن فعالیت خائنانه و پس‌پرده‌ای پاپل «آمریکایی آرام» که اعتقاد محکمی به برتری شیوه زندگی آمریکایی دارد، و با توصیف تغییرات ناگهانی جنگ خونخواره سری از دید شخصی عادی به نام *ورمولد* که سابقاً هرگز سروکاری با سیاست نداشته است، مسأله انتخاب را که مسأله‌ای بنیادی برای رئالیسم انتقادی است مطرح می‌کند. «... دیر یا زود باید موضع‌گیری کرد. البته اگر بخواهیم انسان بمانیم.»

انسان ماندن، در درجه نخست به معنای جنگیدن با همه انواع و شکلهای ارتجاع اجتماعی است. اکنون یکی از مهمترین مضامین در نزد نویسندگان انسان‌گرای آلمان غربی افشای «گذشته نامعین» است. داستانهای *ولفگانگ کوپن*^{۳۰۹} به نامهای

305. *Wahn oder der Teufel in Boston* 306. *The Crucible*
 307. *The Quiet American* 308. *Our Man in Havana*
 309. Wolfgang Koeppen

رنالیم در عصر حاضر ۳۴۵

کبوتران مرغزار^{۳۱۰}، گلخانه^{۳۱۱} و مرگ در روم^{۳۱۲} زوال بسیاری از توهمات دموکراتیک در آلمان غربی و امید به نوزایش دموکراتیک و اصیل کشوری را که از لحاظ نظامی شکست خورد ولی از جنبش مقاومت با مقیاس و اهمیت کشورهای اروپایی اشغال شده توسط آلمان غربی خبری در آن نبود، نشان می دهد.

در سرزمین «معجزه اقتصادی»، مقامهای فرماندهی را دوباره افرادی چون ژنرال بودیان اس اس (مرگ در روم)، که چیزی از گذشته را فراموش نکرده اند یا کنار نگذاشته اند اشغال می کنند: کوپن نمونه بارزی از سیاستمداران ترسو و سازشکار آلمان غربی است که تسلیم خودشان به نیروهای ارتجاع و فاشیسم را در پس سخنان طولانی درباره دموکراسی پنهان می کنند و سرهای کره شان را در آلمان غربی بلند می کنند. هاینریش بول در داستانهای آدم کجا بودی؟^{۳۱۳}، و دیگر هیچ نگفت^{۳۱۴} و خانه بی مراقب^{۳۱۵} و در داستانهای کوتاهش ضمن اشاره به درسهای گذشته، نشان داد که شکست ارتش هیتلر در جنگ دوم جهانی و زوال تاریخی میلیتاریسم آلمان، اجتناب ناپذیر بود. او در آثار اولیه اش سر باز عادی آلمانی را به عنوان حامل بدی و قربانی آن ترسیم می کرد. آن زمان، ماهیت و معنای جنگ به خوبی روشن نشده بود — اما آن را همچون روح پلیدی می دانست که روح انسانهای سر باز شده را نابود و خودشان را به موجوداتی آدمکش تبدیل می کند. لیکن بول، به دنبال گرایشی نرفت که مثلاً در داستان هانس ورنر ریشتر^{۳۱۶} به نام بر باد رفتگان^{۳۱۷} یا در داستان سه جلدی هانس هلموت کرس^{۳۱۸} به نام صفر هشت ممیز بانزده^{۳۱۹} دیده می شد و در انتقاد از فاشیسم و گشتاپو، مشق نظامی و محیط تحمیق کننده سر بازخانه ها — اما نه سر باز عادی — نوشته شده بود. ریشتر نشان می دهد که چگونه سر بازان ارتش هیتلر که در ایتالیا شکست خورده و به اردوگاههای اسیران جنگی آمریکا برده شده بودند با فاشیستهای می جنگیدند که اقتدارشان را مخفیانه در اردوگاه برقرار کرده بودند، اما در همان حال نشان می دهد که سر بازان ارتش هیتلر چگونه وظیفه خودشان را شرافتمندانه در میدانهای جنگ انجام دادند. ریشتر و کرس هرگز از خودشان نپرسیدند که این وظیفه، عملاً به معنای جنگیدن

310. *Tauben im Gras* 311. *Das Treib.haus* 312. *Der Tod in Rom* 313. *Wo noD* 314. *Und sagte kein einziges Wort* 315. *Haus ohne Hüter* 316. *Hans Werner Richter* 317. *Die Geschlagenen* 318. *Hans Helmut Kirst* 319. *08/15*

تا آخرین گلوله است یا برگرداندن سرنیزه هاشان به سوی فاشیست‌هاست. بول از این مسأله آگاه است و نشان می‌دهد که سر بازان عادی نیز مسئول جنایت‌های فاشیسم هستند، زیرا همینها در کشتار همگانی مردم دست داشتند و فقط قربانیان جنگ نبودند. او تأثیر مستقیم و غیرمستقیم جنگ بر شعور مردم، فروپاشی روابط خانوادگی و زناشویی، فقر معنوی نسل جوان را که در زیر آژیرهای حملات هوایی رشد یافت، در بازار سیاه تحصیل کرد و شاهد فساد اخلاقی بزرگسالان، نمایش برهنه روابط انسانی و عنان گسیختگی خودخواهی انسان شد، نشان می‌دهد. بول تولد دوباره نیروهای فاشیست و کوشش شان برای به عقب برگرداندن عقربه تاریخ و تحمیل دوباره ایده نولوژی تجاوزکارانه ناسیونالیستی و میلیتاریستی به ملت آلمان را ترسیم می‌کند. او نیز همچون گونتر وایزنبورن^{۳۲۰} (در داستان تعقیب کننده^{۳۲۱}) معتقد است که بهترین راه مبارزه با تولد دوباره فاشیسم، ایده نولوژی نئونازی و میلیتاریسم، فعال کردن نیروی مترقی در جامعه است. در نتیجه، او قهرمانان خودش را مانند اولریش بشر^{۳۲۲} در داستان کمی پس از چهار^{۳۲۳} یا آلفرد آندرش^{۳۲۴} در داستان سرخها^{۳۲۵} به انتقام‌گیری شخصی از فاشیست‌هایی که وجدانشان بار سنگین جنایات حیوانی را با خود می‌کشد و نمی‌دارد. قهرمانان این داستانها با پاسخ مثبت دادن به احساس نفرت شخصی خویش، کاری در جهت کمک به مبارزه با فاشیسم نکردند. تمرکز توجه بر این گونه مبارزه فردی، بازتابی از بی‌ایمانی نویسنده به امکان ایستادگی جامعه در برابر خطر نئوفاشیستی است. رئالیست‌های انتقادی آلمان غربی ضمن مبارزه با «گذشته نامعین» نشان دادند اگر دموکراسی بورژوازی اپورتونیست آلمان غربی همچنان چشم‌پوشی را به گذشته جنایتکاران نازی ببندد، اینان به سادگی از زیر بار مسئولیت می‌گریزند و خودشان را با شرایط جدید سیاسی سازگار می‌کنند. مثلاً پاول ورنل سوندرمان شخصیت داستان پاول شالوک^{۳۲۶} به نام انگلبرت راینکه^{۳۲۷} قیافه یک دموکرات کاملاً معتقد را به خود می‌گیرد و همین نشان می‌دهد که روحیه نئوفاشیستی چگونه در مدارس آلمان غربی رخنه می‌کند. نویسنده در این داستان می‌کوشد با تلاشهای ارتجاع برای فریفتن و مسموم کردن جوانان آلمان غربی با اندیشه‌های مختصر دستکاری شده نئونازیستی مبارزه کند. توماس والتین^{۳۲۸} نیز در داستان بی‌مشاوران^{۳۲۹} به همین موضوع پرداخته است.

320. Günther Weisenborn 321. *Der Verfolger* 322. Ulrich Becher
 323. *Kurz nach 4* 324. Alfred Andersch
 325. *Die Rote* 326. Paul Schallück 327. Engelbert Reineke
 328. Thomas Valentin 329. *Die Unberatenen*

رتالیسم در عصر حاضر ۳۴۷

میدان دید رتالیستهای انتقادی، تدریجاً جنبه‌های گوناگون به اصطلاح «معجزه اقتصادی» را در بر گرفت، و تصویر طنزآمیز آن در داستان ریشتر به نام *لینوس فلک یا تنزل مقام*^{۳۳۰} ترسیم شد؛ نویسنده در اینجا به شیوه‌ای کاملاً منطقی و متقاعدکننده نشان داد که در آلمان غربی چیزی به نام دموکراسی واقعی وجود ندارد و تاکنون نیز وجود نداشته است، و تمام صحبت‌های مربوط به دموکراسی و دعوت به ادامه راه دموکراسی، تا اینجا پوششی بر زوایای سرمایه‌داران بوده است.

رونق اقتصادی، موجب پیدایش کاسبکارانی بی همه چیز و بنیان‌گذاران و آفرینندگان مؤسسات بزرگ صنعتی و ثروتهای بی حساب، مانند زیگرید مرک شد که به کمک آمریکاییها صاحب یک شبکه سینمایی و رئیس یک شرکت فیلم‌سازی می‌شود و شغل پردرآمد فاسد کردن اذهان مردم با فیلمهای هوادار جنگ را پیش می‌گیرد.

لینوس فلک، رذل بی اصول و قهرمان داستان نیز مصمم است ثروتمند شود، و مراحل زندگی شغلی او به نویسنده امکان می‌دهد تا پوسیدگی روزنامه‌نگاری ارزان، سینما و دیگر شاخه‌های صنایع فرهنگی را نشان دهد. لیکن داستان ریشتر، مانند داستان مردی با خانواده‌اش^{۳۳۱} اثر دیتر لاتممان^{۳۳۲} فقط حاوی انتقادی جزئی از نظام بورژوازی است. همین‌نکته‌رامی‌توان‌در‌باره‌داستان‌سالهای‌پرنج^{۳۳۳} اثر گوتتر گراس نیز گفت؛ او در این اثر طنزآمیز می‌خواهد مسایل بنیادی زندگی آلمان در سی سال گذشته را مطالعه و ترسیم کند. در این داستان اثری از تحلیل ترکیبی واقعیت نیست زیرا گراس نتوانسته است علل بنیادی رویدادهای بزرگ تاریخ—علل پیدایش فاشیسم و جنگ که آلمان را با فاجعه ملی روبه‌رو کرد—کشف کند. در آخرین داستانهای بول با نامهای *بیلیارد در ساعت نه و نیم*^{۳۳۴} و *عقاید یک دلقک*^{۳۳۵} با انتقاد اجتماعی پر دامنه‌تری روبه‌رو هستیم: بسیاری از جنبه‌های زندگی در آلمان با مرکزیت بُن، توطئه‌های ارتجاع سیاسی و کلیسا که اردوگاه بورژوازی را متحد و یکپارچه می‌کنند، انتقاد و تمسخر و اخلاقاً محکوم شده‌اند. هانس اشنیر دلقک حرفه‌ای و فرزند کارخانه‌دار ثروتمند منطقه راین، از خانواده‌اش می‌گسلد و در همان حال تمام پیوندهای معنویش با جامعه بورژوازی را نیز که خودش را از آن رانده و بیگانه می‌داند، قطع

330. *Linus Fleck oder der Verlust der Würde* 331. *Ein*

Mann mit Familie 332. Dieter Lattmann 333. *Hunde*

jahre 334. *Billiard um halb zehn* 335. *Ansichten eines*

Clowns

می‌کند. او انتخابش را انجام می‌دهد و از این جامعه بیرون می‌افتد. اما پاسخ دادن به این پرسش که این جستجوگرتهای حقیقت به کجا و به چه کسی خواهد رسید بسیار دشوار است زیرا بول، مانند دیگر رئالیستهای انتقادی آلمان، فاقد یک برنامه مثبت اجتماعی است. برنامه‌های آنان یا به حمایت از ایده‌نولوژی سوسیال دموکراتیک خلاصه می‌شود—مانند گونتر گراس و ریشر—یا شکل انتقاد از سرمایه‌داری با دیدگاهی مطلقاً انسانی‌گرایانه را به خود می‌گیرد. این آرمان اجتماعی تیره‌گون، صفت مشخص‌کننده بسیاری از نویسندگان رئالیست جدید است و انتقاد آنان از واقعیت را ضعیف می‌کند. شاهد این مدعا، مخصوصاً، کار «مردان جوان خشمگین» است که در روزگار خودشان شدیداً به جنبه‌های فردی زندگی معاصر انگلیس تاختند.

جیمی دیکسون، دانشجوی دوره فوق لیسانس و قهرمان داستان جیم خوشبخت^{۳۳۶} اثر کینگزلی امیس^{۳۳۷}، که با امید به تحقق استعدادهایش وارد زندگی می‌شود، با وجود تمامی تواضعش، با میانحالی و یکنواختی زندگی محتومش روبرو می‌شود و علیه آن می‌شورد. اما کل شورش جیمی عبارت است از به مسخره گرفتن این محیط و دست انداختن خودش. داستانهای جان وین^{۳۳۸} نیز سرشار از انتقاد است. لیکن «مردان جوان خشمگین» ضمن تمسخر و رشکستگی معنوی بورژوازی جدید و تحقیر فقر معنوی آن و نشان دادن فقدان چشم انداز زندگی با معنی و خلاق برای قهرمانانشان، چیزی جز خشم خودشان برای گذاشتن در نقطه مقابل جامعه‌ای که از آن متنفر بودند نداشتند، که این نیز آنان را به اقدام آگاهانه اجتماعی تشویق نکرد.

جیمی پورتر قهرمان نمایشنامه جان آز بون^{۳۳۹} به نام با خشم به گذشته‌بنگر^{۳۴۰}، شدیدترین حملات را متوجه انگلستان بورژوایی کرد. در پس کلبی صفتی غیرطبیعی و پرخاش تند و کنایه‌دار او به تفکر محافظه کارانه بورژواها، عطشی به زندگی پرمعنا نهفته است، ولی در عوض، او به زندگی خفه و یکنواخت، بگومگوهای مکرر با همسر نادان و مطیعش که پر از تعصبات طبقه متوسط است، ناخشنودی و ناراضایی جانسوز از خود و خشم محکوم است.

جیمی پورتر چیزی جز خشم خودش ندارد و نمی‌داند بر روی و پیرانه‌های بنای جامعه‌ای که در اشتیاق نابود کردنش است چه چیزی باید بسازد.

نبود اندیشه‌های سازنده اجتماعی در وجود «مردان جوان خشمگین»، هنر ایشان را فقیر و عنصر انتقادی آثارشان را تضعیف کرد و آن را به یک حادثه ضمنی درخور

336. *Lucky Jim* 337. *Kingsley Amis* 338. *Wain John*

339. *John Osborne* 340. *Look Back in Anger*

توجه، نه چیزی بیش، در تکامل رنالیسم انتقادی معاصر تبدیل کرد. لیکن لازم به یادآوری است که رنالیسم انتقادی معاصر در جستجوی چشم اندازی حقیقتاً تاریخی در کشورهای بسیار پیشرفته سرمایه داری، با پاره‌ای دشواری‌های عینی ناشی از دگرگونی‌های ساختاری خود نظام سرمایه داری و پیدایش تضادهای طبقاتی در جامعه بورژوازی به شکل‌هایی متفاوت باده‌های پیشین، روبرو شده است. این تضادها همواره و بی‌درنگ به عنوان تجلی تضاد اصلی سرمایه داری یعنی تضاد میان ماهیت اجتماعی تولید و مالکیت و برداشت خصوصی تولیدات، ظاهر نمی‌کنند.

گوئیدو پیوونه^{۳۴۱} نویسنده نامدار ایتالیایی ضمن سخنرانی در سمپوزیومی که برای بررسی جنبه‌های داستان و داستان‌نویسی در لنینگراد تشکیل شده بود گفت «واقعیت، امروزه مجردتر از گذشته است».

انقلاب علمی و فنی که امروزه سراسر جهان را در بر گرفته است، پیشرفت شگفت‌آور صنعت که با استفاده از دستاوردهای اتوماسیون و سیرنیتیک و برنامه‌ریزی اقتصادی تسریع شده است تغییراتی را در عرصه تولید، طراحی و اجرای شکلها و نوعهای جدیدی از مصرف انبوه و گسترش وسایل و امکانات جدید و مؤثر ارتباطی موجب شده است. دگرگونی دموکراسی بورژوازی، افزایش چشمگیر در تعداد سازمانهای اجتماعی – اتحادیه‌های کارگری، سازمانهای فرهنگی، دینی و مانند اینها – با ایجاد توهماتی درباره گسترش آزادیهای دموکراتیک، تأثیری بسیار جدی بر شعور دموکراتیک مردم دارد و قاعداً با پاشیدن بذر امید به حل مسایل اجتماعی از این راه، موجب گمراهی آن می‌شود.

در آمیختگی تصاعدی سرمایه انحصاری و دولت، ماشین انحصاری با ماشین دولت، امکان پنهان کردن ماهیت استثمار دولت بورژوازی و تشدید استثمار مستقیم و غیرمستقیم زحمتکشان به دست انحصارات را فراهم می‌آورد. امتیازاتی که انحصارات اجباراً به زحمتکشان داده‌اند سطح متوسط مصرف شخصی را بالا برده است و این نیز به نوبه خود بر شعور طبقاتی ایشان تأثیر گذارده است. در همان حال، کارگران برای حفظ سطح مصرفی که به دست آورده‌اند مجبورند دست به اقدامات اعتصابی بزنند، که هر روز بردامنه و شدتش افزوده می‌شود. اعتراض به ناانسان شدن انسان به وسیله سرمایه داری جدید و روشهای جدید تولید که انسان را از ایفای نقشی فعال در کار محروم می‌کنند و او را تا حد زائده‌ای در کنار ماشین یا نظام تولیدی پایین می‌آورند نیز

رو به گسترش است. هراس توده‌های مردم از سرنوشت جهان روز به روز بیشتر می‌شود و همچنان شاهد افزایش تجاوزگری محافظان ضدسوسیالیست و بیشتر شدن خطر جنگ هستند.

ادبیات و هنر امروز با واقعیتی بغرنج مواجه است که فاجعه‌ها و آشوبهای وحشتناکی را در خود دارد. این واقعیت را فقط آن هنری می‌تواند بفهمد، تحلیل و به درستی منعکس کند که به رئالیسم به عنوان روش خلاق خود، وفادار بماند. گرایشهای غیررئالیست در هنر معاصر قادر به اجرای این وظیفه مهم نیستند.

رئالیسم انتقادی، که همچنان به رشد و غنی‌تر کردن اصول زیبایی‌شناختی‌اش در عصر جدید ادامه می‌دهد روندهای اجتماعی مؤید واقعیت بنیادی تاریخ معاصر —نشستن نظام اجتماعی مبتنی بر اصول سوسیالیسم به جای نظام کهنه سرمایه‌داری— را جمع‌بندی و منعکس کرده است. رئالیسم انتقادی ضمن تجسم زندگی در جامعه و تحلیل رابطه فرد و جامعه در شرایط جدید تاریخی، نشان داده است که اکنون شرایط لازم برای از میان برداشتن بیگانگی و پیامدهای آن، در جامعه فراهم می‌آید. از این لحاظ، رئالیسم انتقادی، همچون متحد رئالیسم سوسیالیستی عمل می‌کند. دستاوردهای رئالیسم انتقادی بر تحلیل، مطالعه هنری و شناخت واقعیت، برتجسم انسان و ارتباطات مشخص‌اش با محیط اجتماعی زندگی و فعالیت استوار است.

رئالیسم جدید وسیعاً از انواع گوناگون بیان هنری —مونتاز، تک‌گویی درونی، مستقیم و غیرمستقیم، جابه‌جایی زمانی در روایت، بازگشت به گذشته و آغاز عمل، خطوط موضوعی متوازی در درون طرح کلی اصلی، و شخصیت‌پردازی نمادین— سود می‌جوید. سنت رئالیستی سده نوزدهم، در کنار این وسایل و روشهای نسبتاً تازه هنر قصه‌نویسی، همراه با حرکت تاریخی طرح کلی داستان و توصیف همه‌جانبه شخصیتها، صحنه عمل، شرایط و محیط، همچنان به تکامل خود ادامه می‌دهد.

تمام این وسایل و روشهای گوناگون ادبی، در صورتی که به شناخت هنری جهان کمک کنند بخوبی بر اصول زیبایی‌شناسی رئالیسم منطبق می‌شوند. زیرا رئالیسم در لحظه‌ای آغاز می‌شود که حرکت طرح کلی داستان و تکامل شخصیتها ثمره مطالعه واقعیت، روابط فرد با جامعه و زندگی اجتماعی مردم با تضادهای اصلیش توسط نویسنده باشند.

ادبیات رئالیستی، پیشرفت و تکامل انسان در امتداد جاده‌های تاریخ، شناخت نقش خودش به عنوان سازنده و آفریننده تاریخ و به عنوان اصل فعال پیشرفت فکری و اجتماعی را نشان داده است— و این همچنان به معنای عظمت آن، تضمین تکامل آن، و آینده تابان آن است.

رناليسم در عصر حاضر ۳۵۱

انسان، با عظمت کارها و رنج‌هایش، با کمال و پیچیدگی تجلیات روحی‌اش، امکاناتش و اراده‌اش به آفرینندگی — موضوع راستین ادبیات رنالیستی است. انسان، که خودش را از بندهای اسارت، بی‌عدالتی و استثمار می‌راند تا به آزادی واقعی برسد — قهرمانی است که آینده به او تعلق دارد.

فهرست راهنما

- آ**
- آبای ۲۸۱.
- آپولینر، گیوم ۱۳۵.
- آتش ۲۴۶، ۲۴۷.
- آدام، پل ۱۳۵.
- آدام‌بید ۱۵۱.
- آدم کجا بودی؟ ۳۴۵.
- آدولف ۶۲، ۶۳.
- آراگون، لویی ۱۸۲، ۱۹۹.
- آرتامانوفها ۱۸۶.
- آرمانس ۸۹.
- آرنیم، لودویگ یواخیم فون ۶۷، ۹۹.
- آریستوفان ۱۱.
- آزبرن، جان ۳۴۸.
- آستروفسکی، نیکولای ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵.
- آسیای کنار جوببارا ۱۵۱.
- آشیل ۱۱، ۵۷، ۱۲۸.
- آلتون لاک ۱۱۷.
- آلکساندر ۲۰۰.
- آلکسی یف ۲۵۲.
- آلیگر، مارگاریتا ۲۸۹.
- آمریکایی آرام ۳۴۴.
- آنانه‌ما ۱۳۳.
- آنا کارینا ۱۶۶، ۱۷۰.
- آنتوکولسکی، پاول ۲۸۹.
- آندرسون، شرود ۲۰۴، ۲۰۵.
- آندرش، آلفرد ۳۴۶.
- آندروماخه ۵۷.
- آندره‌یف، لئونید ۱۳۳.
- آنفانون ۱۱۴.
- آیوانهرو ۸۱.
- الف**
- ابسالوم، ابسالوم! ۲۰۸.
- ارنبورگ، ایلینا ۲۵۲.
- ارنست، پل ۵۶.
- از عشق ۱۰۷.
- اسپنسر، هربرت ۱۲۴، ۱۲۵.
- استادبنا ۱۵۷.
- استاد ویلهلم ۴۵، ۴۸.
- استاندال ۵۶، ۶۴، ۷۸، ۸۹، ۹۲، ۹۵، ۹۶، ۹۸، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۲۰۵.
- استاین، گرتروید ۲۰۴.
- استاین بک، جان ۲۰۹، ۲۹۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۸.
- استرن، لارنس ۳۲، ۳۳، ۹۰، ۱۶۷.
- استیل ۲۰، ۳۰.
- اسکات. والتر ۷۹، ۸۰-۸۵، ۹۱.
- اسمولت ۲۰، ۲۶، ۳۳.
- اسمیت، آدام ۳۷، ۹۰.
- اسنو، چارلز پرسی ۳۳۹.
- اسنویس ۲۰۷.
- اشباح ۱۵۷.
- اشپنگلر ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۷۴.
- اشتیرنر، ماکس ۸۶، ۹۷.
- اصول علوم سیاسی ۶۶.
- اعترافات ۱۶۷.
- اعتصاب در منچستر ۱۱۶.
- اعلامیه حقوق بشر ۷۱.
- افسانه سیزیف ۲۷۰.
- افسانه فورسایت ۱۷۵.
- افسانه‌های سواستوپل ۱۶۸.
- افسانه هفت اعدام شده ۱۳۳.

۳۵۴ تاریخ رئالیسم

- الکتر ۱۳۱ .
 الوار، پل ۱۸۲، ۱۹۷ .
 الهه شعر ۱۰۲ .
 الیوت، ابه نزر ۱۱۵ .
 الیوت، جورج ۱۳۸، ۱۵۱ .
 الیورتو یست ۱۱۲ .
 امپدوکلس ۱۲۸ .
 امیس، کینگزلی ۳۴۸ .
 امیل ۲۹، ۳۳۶ .
 امیلیان پوگاچف ۲۸۱ .
 اناجیل چهارگانه ۱۵۸ .
 اندیشه‌هایی درباره‌ی خشونت ۱۷۴ .
 انسان ابزار ساز ۳۳۱ .
 انسان حیوان نما ۱۵۷ .
 انسان کوچک حالا چی؟ ۳۲۰ .
 انسانها و هیچ ۳۴۰ .
 انسانهای نو ۳۳۹ .
 انگر، ژان اوگوست دومینیک ۵۵ .
 انگلبرت راینکه ۳۴۶ .
 انگلس، فردریش ۲۱، ۳۶، ۶۱، ۶۶، ۷۳، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۳۸، ۱۵۹، ۲۹۱ .
 او برهان ۶۲ .
 اودن ۱۹۷ .
 اودیپ ۱۳۱ .
 اورستس ۵۵، ۵۷ .
 اوزنی گرانده ۱۰۲ .
 اوسینسکی، گلب ۱۶۵ .
 اوستن، جین ۸۹ .
 اوکیسی، شون ۱۹۷، ۳۰۷ .
 اولیس ۱۲۹، ۱۶۸ .
 اونانیسم ← وفاق گرایی .
 اونیل، یوجین ۲۰۴ .
 اوون، رابرت ۴۸، ۷۱، ۷۳ .
 ایالات متحد آمریکا ۱۳۷ .
 ایسن، هنریک ۱۴۷، ۱۵۷ .
 ایده‌نولوژی آلمانی ۱۲۰، ۲۹۱ .
- ایسا کوفسکی، میخائیل ۲۸۸ .
 ابفی ژنی در توریس ۵۴، ۵۵ .
 ایلید ۹۲ .
 ایوانف، و یاچسلاو ۵۱ .
- ### ب
- باباسرگیو ۱۷۰ .
 باباگوریو ۱۰۱، ۱۰۲ .
 بابوف، گراکوس ۲۸، ۴۸ .
 بابیت ۲۹۷، ۳۰۰ .
 باتلر، ساموئل ۱۵۲ .
 با خشم به گذشته بنگر ۳۴۸ .
 بادن بروکس ۱۷۵، ۱۸۵ .
 باربوس، هانری ۲۴۶، ۲۴۷ .
 باریه ۹۹ .
 بارس، موریس ۱۳۵ .
 بازار ۱۱۴ .
 بازار جلوه‌فروشی ۱۱۱ .
 بازگشت دون کیشوت ۲۱۸ .
 باسانی ۳۴۱ .
 باغ اپیکور ۱۷۷ .
 بافندگان ۱۵۹ .
 بالاپوش ۸۸ .
 بالزاک، اونوره دو ۷۸، ۸۲، ۸۹، ۹۴، ۹۵، ۹۸، ۱۰۰-۱۱۰، ۱۱۶، ۱۸۸، ۲۵۳ .
 بال وریلتون، ادوارد جورج ۸۹، ۹۸ .
 بانو با سگ ملوس ۲۶۰ .
 بایرون ۲۳، ۵۳، ۶۳-۶۸، ۶۵-۷۰، ۷۲، ۸۳ .
 برتون، آندره ۵۱ .
 بدبختی کوچک ۳۰۲ .
 برآچولینی، پوجیو ۱۵ .
 برادرزاده‌ی رامو ۳۰ .
 براک ۱۹۸ .
 برانزه، پی یر ژان دو ۵۳ .
 برای یکی و برای همه ۱۱۶ .
 بریاد رفتگان ۳۴۵ .
 برج، جان ۳۰۰ .

- بررسی تاریخ ۱۲۹.
- بررسی فلسفه بیکن ۶۶.
- برشت، برتولت ۱۹۷.
- برفهای کیلیمانجارو ۳۱۸.
- برگسون، هانری ۱۲۶، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱.
- برگهولتس، اولگا ۲۸۸.
- برنانوس ۲۰۱.
- برنتانو، کلمنس ۶۷.
- برویائین موسی ۲۰۷.
- بروسکی ۲۷۷.
- بروتنه، امیلی (آن و شارلوت) ۹۰، ۹۸، ۱۱۲، ۱۱۶.
- بریوزکو ۲۸۸.
- بری یولوف ۵۵.
- بشر، اولریش ۳۴۶.
- بک ۲۸۷.
- بکت، ساموئل ۱۳۴.
- بلان، لویی ۱۱۵.
- بلاکتی، لویی آگوست ۷۰.
- بلندیهای بادخیز ۱۱۱.
- بلوار نفسکی ۹۷.
- بلوک، آلكساندر ۲۴۱.
- بلی، آندره ۱۹۷، ۵۱.
- بلینسکی ۲۶۲.
- بناپارت، ناپلئون ۵۳، ۵۷، ۵۸، ۶۹، ۸۵.
- بنتام، جرمی ۶۰.
- بوتوره، میشل ۲۳۶.
- بوته آزمایش ۳۴۴.
- بودلر، شارل ۱۳۵.
- بورژه، پُل ۱۰۹.
- بورک، ادموند ۶۵.
- بورودین ۲۸۲.
- بورس گودونوف ۸۹.
- بوش، هی یرونیوموس ۷.
- بول، هاینریش ۲۰۱، ۲۰۲، ۳۴۵—۳۴۸.
- بولگا کوف ۲۵۲.
- بوار، سیمون دو ۲۳۰.
- بووار و پکوشه ۱۴۷.
- بونال، لویی گابریل ۶۵، ۶۶.
- به خوشبختی بانوان ۱۵۴.
- به دنبال زمان گمشده ۱۶۸.
- بیکن، فرانسیس ۱۳، ۱۴.
- بیگانگان و برادران ۳۳۹.
- بیگو ۱۲۲.
- بیلیارد در ساعت نه و نیم ۳۴۷.
- بیماری سفید ۳۳۱، ۳۳۲.
- بی مشاوران ۳۴۶.
- بینوایان ۱۶۱، ۱۶۲.
- بیورنسون، بیورن اشترن ۱۵۹.
- پ
- پات یول ۱۵۶.
- پاشنه آهنین ۱۷۵.
- پانزا، سانچو ۱۶.
- پانفروف ۲۷۷.
- پانوا، ورا ۲۸۸.
- پاوزه، جزاره ۳۳۹.
- پاولوف ۲۲۳.
- پتوفی ۱۲۲.
- پدیدارشناسی ذهن ۴۱.
- پراتولینی، واسکو ۱۸۲، ۲۵۶.
- پرس، سن — ژون ۱۹۷.
- پرودون ۱۱۵.
- پرورش احساساتی ۱۴۶.
- پروست، مارسل ۱۶۸، ۲۰۴، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۳۶.
- پرومتئوس بندگسسته ۷۲، ۷۳.
- پروو، آنتوان فرانسوا ۳۲، ۳۴، ۳۵.
- پسر (شعر) ۲۸۹.
- پسران و عاشقان ۲۱۹.
- پظر اول ۲۸۱.
- پلاتونوف ۲۸۷.
- پلهام یا ماجراهای یک آقا ۸۹، ۹۸.

۳۵۶ تاریخ رئالیسم

- پنجاه هزار ۳۱۸.
پورتر، کاترین آن ۲۳۰، ۲۳۲.
پوشکین، آکساندر ۷۸، ۷۹، ۸۴، ۹۸، ۱۰۱.
پوگاچف، امیلیان ۸۴.
پول بزرگ ۳۱۷.
پول نقد ۱۵۶.
پیاله فروشی ۱۵۷، ۱۵۸.
پیرمرد و دریا ۳۱۸.
پیروزی پلاسانها ۱۵۵.
پیکاسو ۱۹۸.
پیلنیاک ۲۵۲.
پیوونه، گوئیدو ۳۴۹.
پی پروژان ۱۵۰.
ت
تاجر ونیزی ۱۹.
تاریخ به مثابه تفسیر اموری معنی ۱۹۶.
تاریخ شورش پوگاچف ۹۵.
تاریخ شهر گلاپوف ۵۰.
تاریخ هنر باستان ۳۸.
تاکه‌ری، ویلیام مک پیس ۹۵، ۹۸، ۱۱۱، ۱۳۸، ۱۵۱، ۱۶۶.
تام جونز ۲۵، ۳۲، ۹۲.
تامسون، جورج ۱۰، ۱۱.
تراژدی آمریکایی ۲۹۵، ۲۹۷.
تراژدی خوش بینانه ۱۸۵، ۲۶۹.
ترزداکرو ۲۰۲.
تسوايگ، اشطن ۱۸۴، ۲۴۶.
تعقيب کننده ۳۴۶.
تعلیق ۲۳۲.
تکامل خلاق ۱۹۹.
تندر یا کوف ۲۷۷.
تهایی ۱۵۰.
تواردوفسکی، آکساندر ۲۸۹.
تورگینف ۱۶۵.
تورمس، لازاریلود ۱۶.
تور والس، برتل ۵۵.
توضیحاتی درباره اقتصاد سیاسی ۱۱۶.
توفان ۱۹، ۱۵۳.
توفان و طغیان (مکتب) ۴۰.
تولستوی، آکسی ۲۸۱.
تولستوی، لئون ۸۵، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۳-۱۷۳، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۵۸.
توین بی، آرنولد ۱۲۹.
تهوع ۲۳۰، ۲۳۵.
تیوها ۲۵۴.
تیخونوف، نیکولای ۲۸۸.
تیک، لودو یگ ۶۲.
تئوری چهار جنبش ۴۱.
تیمون آتنی ۱۷، ۱۸.
تی‌یری، آگوستین ۸۰.
ج
جان شیفته ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷.
جزیره پنگوئن‌ها ۱۷۷.
جناب اوژن روگون ۱۵۵.
جنابیت و مکافات ۱۰۹.
جنگ با سوسمارهای آبی ۳۳۱.
جنگ و صلح ۱۴۵، ۱۶۶، ۱۶۸.
جولیان و مادالو ۶۹.
جوناتان و ایلد ۲۹.
جونز، ارنست ۱۱۵.
جو بیس، جیمز ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۶۸، ۲۳۶.
جهان ب‌مثابه اراده و نظر ۷۷.
جیم خوشبخت ۳۴۸.
جیمز، ویلیام ۲۱۱.
چ
چاپایف ۲۵۶.
چاپک، کارل ۳۳۰-۳۳۳.
چاه‌سن رونان ۸۰، ۸۴، ۸۵.
چخوف، آنتوان ۵۰، ۲۶۰.
چرنیشفسکی، نیکولای ۶۰.
چسترتن، گیلبرت کیث ۲۱۷، ۲۱۸.

فهرست راهنما ۳۵۷

- چشم چران ۲۳۵
 چگونه فولاد آبدیده شد ۲۸۳.
 چگونه مسابقه را سازمان دهیم؟ ۲۷۱.
 چند گفتار در باب مطالعه طبیعت ۱۴.
 چنین گفت زرتشت ۱۲۷.
 چه کسی می داند؟ ۱۵۰.
 حاجی مراد ۱۶۶.
 حسادت ۲۳۵.
 حکمت، ناظم ۱۹۷.
 حواری ۱۰۹.
 خارج از قدرت ما ۱۵۹.
 خاطرات یک جهانگرد ۹۲.
 خانم پشت پنجره ۱۳۱.
 خانواده بوساردل ۳۰۴، ۳۳۷.
 خانه اشرافی ۲۰۷، ۲۰۸.
 خانه بی مراقبت ۳۴۵.
 خانه قانون زده ۱۱۲.
 خدایان تشنه اند ۱۷۸.
 خدای گرسنگی ۱۳۳.
 خطا یا شیطان در بوستون ۳۴۴.
 خمیر ترش ۱۱۷.
 خنده سیاه ۲۰۵.
 خودپرست ۱۵۲.
 خودش و متعلقانش ۸۶، ۹۷.
 خوشبختی و بدبختی در گارولوچ ۱۱۶.
 خوشه های خشم ۲۰۹، ۳۲۰، ۳۲۸.
 خویشاوندان فقیر ۱۰۲.
د
 داستانهای وی ورلی ۸۰.
 داستایفسکی، فنودور ۵۰، ۸۸، ۹۷، ۱۰۴، ۱۲۳، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۸۸.
 داشتن و نداشتن ۳۱۸، ۳۲۷.
 دامبی و پسر ۱۱۲.
 دانه ۱۲.
 دانونتسو ۱۷۴.
 داوژنکو، آلكساندر ۱۹۶، ۲۸۷.
 داوید، ژاک لویی ۳۶، ۵۳، ۵۴.
 دتوشه، فیلیپ نریکو ۳۱.
 دختر بوب ۳۴۳.
 دختر سروان ۸۴، ۸۹.
 دختر شهر ۱۳۸، ۱۵۹.
 درایزر، تئودور ۱۰۹، ۱۵۶، ۲۴۱، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷.
 درباره آموزش هنری انسان ۱۴۳.
 درباره باپ ۶۶.
 درباره توصیف ۱۴۵.
 درباره روح ۶۰.
 درباره سوسکهها ۱۹۱.
 درباره شرایط و امکانات اومانسیم نوین ۲۲۷، ۲۲۹.
 درباره شعر ساده و احساساتی ۴۴.
 درباره مذهب ۶۳.
 درباره مسأله یهود ۱۲۱.
 در جستجوی زمان از دست رفته ۲۱۰.
 در جستجوی مطلق ۸۲.
 درامی، تئودور ۱۱۴.
 دزد ۲۶۹.
 دستگیری ولیکو شومسک ۲۸۸.
 دفو، دانیل ۲۰، ۲۹.
 دکارت، رنه ۱۳.
 دکتر فاوستوس ۳۳۴.
 دلمرده ۲۳۲.
 دمتری دونسکوی ۲۸۲.
 دن آرام ۲۴۵، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۹.
 دنیای قشنگ نو ۲۲۲.
 دو بروفسکی ۸۹، ۹۵.
 دوزنمات، فردریک ۳۳۱.
 دوروش، یغیم ۲۷۷.
 دوریت کوچولو ۱۱۲، ۱۶۶.
 دوس پاسوس، جان رودریگو ۳۱۶.
 دوکومتر، شارل ۱۶۲.
 دومستر، ژوزف ۶۵، ۶۶.
 دون ژوان ۷۰، ۸۳، ۸۷.

۳۵۸ تاریخ رئالیسم

- دون کیشوت ۱۶، ۱۲.
دهکده ۲۰۷.
دیداری نواز دنیای فشنگ نو ۲۲۳.
دیدرو ۲۰، ۳۰، ۳۱، ۳۸.
دیزرائلی، بنجمین ۱۱۶.
دیکنز. چارلز ۷۸، ۹۵، ۹۶، ۹۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲.
دی-لویس، سیسل ۱۹۷.
ر
راب روی ۸۰، ۸۱.
راب گریه، آلن ۲۳۵، ۲۳۶.
رابله ۱۵.
رادمردان ۲۲۵.
رادشچف، آکساندر نیکولایه و یچ ۳۶، ۸۵.
رازین استپان ۲۸۱.
راسین ۲۱، ۲۲، ۲۳.
راسین و شکسپیر ۸۷.
راه دشوار شناخت ۳۳۶.
راهزنان ۴۰.
راههای آزادی ۲۳۱، ۲۳۲.
رسالت شاعر چیست؟ ۲۲۸.
رستاخیر ۱۶۶، ۱۷۰.
رشد خاک ۱۳۲.
رفیق ۳۳۹، ۳۴۰.
رمبو، آرتور ۱۳۵، ۱۳۶.
رنان، ارنست ۱۷۶.
رنجهای وتر ۳۲، ۳۴، ۳۵، ۴۰.
رنگین کمان ۲۱۹.
رنه ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۷.
روینسن کروزونه ۲۵، ۲۱۵.
روبوتهای عمومی روسوم ۳۳۰.
روز روشن ۱۵۶.
روز سیزدهم ۱۰۴.
روزگار تنگدستی ۱۱۲، ۱۱۷.
روس مرس هولم ۱۵۷.
روسو، ژان-ژاک ۲۶، ۲۸، ۳۸، ۶۶، ۸۷، ۱۶۷،
- ۱۶۷، ۳۳۵، ۳۳۶.
روشنی و آتش ۳۳۱.
رولان، رومن ۱۷۳، ۲۱۴، ۲۵۴، ۳۲۴-۳۲۶.
رومئو و ژولیت ۱۸.
رومن، ژول ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶.
رؤیاهای گمشده ۱۰۲.
رؤیای دبرزده ۱۷۵.
رئیس ۱۷۶.
رئیس کل بست ۸۸.
ریتچی، آندریو ۸.
ریچاردسون ۲۰، ۲۹، ۹۰.
ریچارد و آنگر در بیروت ۱۲۷.
ریشتر، هانس ورنر ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۴۸.
ریشتر، یان پل فردریش ۹۱.
ریکرت، هاینریش ۱۲۸.
ریلکه، راینر ماریا ۱۳۵.
ز
زمان باز یافته ۲۱۴.
زمان، به پیش! ۲۷۴.
زمستان نارضایتی ما ۲۹۹.
زمین ۱۵۷.
زمین نوآباد ۲۷۶، ۲۷۷.
زندگی انسان ۱۳۳.
زندگی تیره ۱۹۰.
زندگی خوش و کوتاه فرانسویس مکومبر ۳۱۸.
زندگی، رؤیا است ۱۲.
زندگی و عقاید تربیترام شندی ۳۳.
زن سی ساله ۱۰۲.
زنگها برای که به صدا در می آیند ۲۵۴، ۳۱۸، ۳۲۸.
زولا، امیل ۱۴۵، ۱۵۳-۱۵۹، ۲۵۰.
زوندربرگ، کارل ۱۹۷.
زویا (شعر) ۲۸۹.
زیبایی شناسی ۷۵.
زیرزمینهای واتیکان ۳۰۱.
زی مل، گئورگ ۱۲۸، ۱۳۰.

فهرست زاهنا ۳۵۹

سن- سیمون، کلود هانری ۴۲، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۸۰، ۱۰۴.
 سن عقل ۲۳۲.
 سن هیلر، ژوفرا ۴۴.
 سو، یوجین ۱۱۷.
 سوارمفرغی ۸۸، ۸۹.
 سوبول ۲۵۲.
 سورکوف، آکسی ۲۸۸.
 سورل، ژرژ ۱۷۴.
 سوروکین، پیتریم ۲۳۹.
 سوریکوف ۱۳۸.
 سوگند هوزاتی ها ۵۴، ۵۵.
 سولوگاب ۱۲۷، ۱۳۳.
 سونات کرویتسر ۱۷۰.
 سویفت ۱۲، ۲۰، ۲۶، ۲۲۳.
 سیبیل ۱۱۶.
 سیلاب آهن ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۷.
 سیمونوف، کنستانتین ۲۸۸.
ش
 شاتو بریان ۶۲، ۶۳، ۶۷.
 شالوک، پاول ۳۴۶.
 شاو، جورج برنارد ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۱۳.
 شاهراه وولوکولامسک ۲۸۷.
 شتورم اوند درانگ ← توفان و طغیان
 شچدرین (نیز سالتیکوف-شچدرین) ۲۲۳، ۲۳۳.
 شراب سفید ویلت ۲۲۵.
 شرحی مختصر درباره فلسفه تاریخ تکامل انسان
 ۴۴.
 شرح مختصری درباره نقد اقتصاد سیاسی ۳۶.
 شرلی ۱۱۶.
 شکسپیر، ویلیام ۱۲، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۳۴، ۶۷، ۹۳، ۱۵۳.
 شکست ۱۸۵، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۹-۲۵۲، ۲۵۶، ۲۵۸.
 شکست نابذیر ۳۱۸.
 شکم پاریس ۱۵۴، ۱۵۵.

ژ

ژان بارویس ۳۰۷.
 ژان کریستوف ۱۷۳، ۲۵۴، ۳۲۵.
 ژرمینال ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹.
 ژید، آندره ۱۷۷، ۳۰۱.
س
 سارتر، ژان پل ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۵.
 سارجنت، ونیتروپ ۸.
 ساروت، ناتالی ۲۳۶.
 ساکس، هانس ۴۹.
 سالامبو ۱۴۴.
 سالتیکوف شچدرین ۵۰، ۵۱.
 سالرنو، ماسوچیودی ۱۵.
 سالومه ۱۳۵.
 سالهای پرینج ۳۴۷.
 سالهای شاگردی استاد و بلهلم ۴۶.
 سالینجر، یرموس دیوید ۲۳۰.
 ساوژی، رابرت ۹۹.
 سایه، ارنست ۵۶.
 سبک گزینی ۱۹.
 ستاره ۲۸۷.
 ستون پنجم ۳۲۸، ۳۲۹.
 سرافیموویچ، آکساندر پوپوف ۲۴۴، ۲۴۷.
 سرخها ۳۴۶.
 سرمایه ۲۵۶.
 سرمشقها و پیشوایان ۲۰۳.
 سرنوشت روگون ۱۵۵، ۱۵۶.
 سرنوشت یک انسان ۲۹۳.
 سروانتس ۱۵، ۱۶، ۱۸.
 سرهنگ شابر ۱۰۲.
 سزار بیروتو ۱۰۲.
 سزان ۱۹۸.
 سقوط ۱۵۶.
 سناتکور، ایتن پیوردو ۶۲.

- شکنجه ریچارد فه وول ۱۵۲.
 شلر، ماکس ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۷.
 شگل، کارل و یلهلم فردریش فون ۵۶.
 شلی ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۸۰.
 شنبه، ماری ژوزف ۳۶.
 شوالیه طمعکار ۹۴، ۹۸.
 شوایک سرباز خوب ۲۱۵، ۳۰۸، ۳۰۹.
 شوبارت، کریستیان فردریش دانیل ۳۶.
 شوپنهاور آرتور ۱۲۸، ۲۷۰، ۲۷۱.
 شودرلودولا کلوپی ۳۲.
 شولتز، و یلهلم فون ۵۶.
 شولخوف ۲۴۵، ۲۵۷، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۶، ۲۹۳.
 شهر ۲۰۷.
 شهرک اوکوروف ۲۷۲.
 شهرها و سالها ۲۶۹.
 شهیدان ۶۷.
 شیشکوف، ویاچسلاو ۲۸۱.
 شیلر ۲۰، ۳۰، ۳۹، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵.
ص
 صحنه‌هایی از دوران شوالیه‌گری ۹۵.
 صفر هشت ممیز پانزده ۳۴۵.
ض
 ضیافت در مصیبت ۹۳.
ط
 طاعون ۲۳۴.
 طبری، احسان ۱۷.
 طیب دهکده ۱۰۴.
 طغیان اسلام ۷۱، ۷۲.
ع
 عذاب مرگ مارا ۵۳.
 عشق و نفرت ۳۰، ۴۰، ۴۲.
 عصر مفرغ ۷۰، ۸۶.
 عصیان فرشتگان ۱۷۸.
 عقاید یک دلقک ۳۴۷.
 عموزاده مارشال ۱۱۶.
 عیوض اوف، مختار ۲۸۱، ۲۸۲.
غ
 غروب خدایان ۱۱۹.
 غروبهای سن پترزبورگ ۶۶.
ف
 فادایف ۱۸۵، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۱.
 فارر، کلود ۱۷۴.
 فاکنر، ویلیام ۲۰۴-۲۱۰، ۲۳۶.
 فالادا، هانس ۳۲۰، ۳۲۱.
 فالک لند ۸۹.
 فاوست ۴۴، ۴۷، ۴۹، ۵۲.
 فدین، کنستانتین ۲۶۹.
 فرانس، آتاتول ۱۵۴، ۱۷۶-۱۸۰، ۲۲۳.
 فرایلیگرات ۹۹، ۱۱۵.
 فرانسه کهن ۳۰۴.
 فرانک، لئونارد ۳۱۴.
 فرانکلین، بنجامین ۳۳۵، ۳۳۶.
 فرهنگ عقاید عامه ۲۲۰.
 فریش، ماکس ۳۳۱.
 فصل وجدانها ۳۴۳.
 فلسفه تاریخ ۷۶.
 فلسفه حق ۶۰.
 فلور ۱۲۳، ۱۴۲-۱۴۸، ۲۲۰.
 فوخت واگنر، لیون ۲۵۱، ۲۸۳، ۳۰۱، ۳۱۴-
 ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۴۴.
 فورستر، یوهان گنورگ ۳۶.
 فورش، اولگا ۲۸۱.
 فورمانوف ۲۵۶.
 فوریه، شارل ۴۱، ۴۶، ۴۷.
 فون در گرون، ماکس ۳۳۱.
 فیخته ۶۴.
 فیزیکدانها ۳۳۱.
 فیلدینگ ۲۰، ۲۵، ۲۹، ۳۳، ۹۰، ۹۲.
ق
 قدرت تاریکی ۱۶۶، ۱۷۰.
 ققنوس ۲۳۸.

- کنستان، بنژامن ۶۲، ۶۳، ۷۵، ۹۱.
 کو پر، تامس ۱۱۵.
 کو پر، جیمز فنیموور ۶۲.
 کو پین، ولفگانگ ۳۴۴، ۳۴۵.
 کودکان ضایع شده ۳۳۸.
 کورینی ۲۲، ۳۰، ۳۷.
 کوشش برای تبیین دگردیسی گیاهان ۴۴.
 کولپها ۸۷.
 کوهستان سحرآمیز ۲۵۴، ۳۰۱، ۳۱۰، ۳۱۳.
 کیپلینگ، رودیارد ۱۳۵، ۱۷۴.
 کینگز بلاد رویال ۳۰۱.
 کینگزلی، چارلز ۱۱۷.
 کی یرکه گار ۲۷۰.
- گ**
- گادوین، ویلیام ۳۰، ۶۵.
 گارگانتوا و پانتاگروئل ۱۵.
 گاسک، فرانسوا ژوزف ۳۶.
 گاسکل، الیزابت ۱۱۶، ۱۱۷.
 گالبرایت، جان کنت ۲۳۹.
 گالس ورثی ۱۷۵.
 گئیک رباخوار ۹۴.
 گراس، گونتر ۳۴۷، ۳۴۸.
 گرتنس، آلكساندر ۱۴.
 گری ۱۹۸.
 گریب، و ۲۲.
 گری بو یه دوف، آلكساندر سرگی یه ویج ۵۳.
 گریم، ویلهلم ۶۷.
 گرین، گراهام ۲۵۴، ۳۴۴.
 گرینیوف ۸۴.
 گلاس ورثی ۳۰۳.
 گلخانه ۳۴۵.
 گلهای زنج ۱۳۵.
 گوینیو، ژوزف آرنودو ۱۷۴.
 گوتسن فون برلیشنگن ۳۴، ۴۰.
 گوته ۲۰، ۳۲، ۳۴، ۳۵، ۳۹، ۴۲، ۴۴، ۴۹-۵۲، ۵۵، ۵۵، ۶۴، ۳۳۴.
- قلب میدلوتیان ۸۱.
ک
 کاپریشو ۸.
 کاتایف، والننتین ۲۷۴.
 کاتولوس ۱۱.
 کار ۱۵۸.
 کارایل ۲۱۸.
 کارمندان ۱۰۲.
 کازا کوچ ۲۸۷.
 کاسولا، کارلو ۳۴۱، ۳۴۳.
 کافکا، فراننتس ۱۳۴، ۲۳۶.
 کالدرون ۱۲.
 کالدول، ارسکین ۲۰۹، ۳۲۰.
 کالو ۸.
 کالوه ۱۲۲.
 کالوینو ۳۴۱، ۳۴۲.
 کامو، آلبر ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۷۰.
 کانت ۱۲۸.
 کاندید ۲۹.
 کاندینسکی، واسیلی ۸.
 کاپرول، ژان ۱۹۷.
 کپوتران مرغزار ۳۴۵.
 کرست، هانس هلموت ۳۴۵.
 کروچه ۱۲۸.
 کشتی احمقها ۲۳۲.
 کلایست، هایتریش فون ۷۵.
 کلوتید دولوزین بان یایهودی زیبا ۸۹.
 کلیچکوف ۲۵۲.
 کلیم سامگین ۱۹۰، ۱۹۱.
 کمدی الهی ۱۲.
 کمدی انسانی ۸۲، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶.
 کمی پس از چهار ۳۴۶.
 کنت، اگوست ۴۲.
 کند، شارل ۱۷.
 کندرسه، مارکی دو ۳۳.
 کنراد، جوزف ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸.

۳۶۲ تاریخ رئالیم

- گوته و تولستوی ۳۱۳.
گورکنها ۲۵۶.
گورکی، ماکسیم ۱۶۵، ۱۷۹، ۱۸۱-۱۹۳، ۲۴۹، ۲۷۲.
گوگول ۷۸، ۹۷، ۹۸، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۳۶، ۳۴۲.
گویا، فرانسیسکو ۳۳۵-۳۳۷.
گیدئون پلانیس ۳۰۱.
گیزو ۸۰.
گیگس وانگشتری او ۱۳۹.
گینسبرگ، آلن ۱۹۷.
ل
لاتوکون ۲۳.
لاتمان، دیتر ۳۴۷.
لارنس، دیوید هربرت ۲۱۹، ۲۲۰.
لاشون، پی بر کلود نی ول دو ۳۱.
لاشه شکار ۱۵۵.
لاک، جان ۱۹.
لاکسنس، هالدور ۳۲۳.
لامارتین، آلفونس ماری لویی دو ۹۹.
لانگنر، ایلز ۲۳۰.
لانوکس، آرماند ۳۳۸، ۳۴۳.
لایب نیتز ۷۲.
لئونوف، لئونید ۲۵۶، ۲۶۹، ۲۸۸.
لباس ناجور ۲۷۷.
لرمانتوف ۱۶۱.
لساز، زنه ۹۰.
لسکور، پی پردو ۳۴۳.
لسکوف ۱۶۵.
لسینگ ۲۰، ۲۳، ۳۱، ۳۸، ۱۹۶.
لناو، نیکولایوس ۹۹.
لندن، جک ۱۰۹، ۱۵۶، ۱۷۵.
لنین، ولادیمیر ایلیچ ۵۸، ۷۸، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۲۹، ۱۶۳، ۱۷۲، ۱۸۰، ۱۸۸، ۲۳۷، ۲۴۸، ۲۷۱، ۲۷۵، ۳۰۶.
لودویگ، امیل ۱۲۹.
لوهن اشتاین ۵۷.
لویس، سینکلر ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۰.
له روگون. ماکار ۱۵۴.
لهوی ۳۴۱.
لیلو، جورج ۳۱.
لینوس فلک یا تنزل مقام ۳۴۷.
م
ماتسینی ۷۰.
ماجراجوو آوازه خوان ۱۳۱.
ماجرای دلتنگ کننده ۱۰۲.
مادام بوواری ۱۴۲، ۱۴۳.
مادر (کارل چاپیک) ۳۳۲.
مادر (گورکی) ۲۴۹.
مارین جازن ویت ۹۶، ۱۱۳.
مارتین دوگار، روژه ۲۵۴، ۳۰۳-۳۰۷.
مارتینو، هاریت ۱۱۶، ۱۱۷.
مارخوش خط و خال ۲۲۰.
مارکس، کارل ۲۷، ۳۸، ۵۹، ۷۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۸۰، ۲۴۴، ۲۹۱، ۲۹۸، ۳۰۴.
ماری استوارت ۴۲.
ماریا ماگدالنا ۱۳۹.
ماری بارتون ۱۱۶.
ماری وو ۲۰.
ماسترز، لی ۱۹۷.
ماسی، جرالده ۱۱۵.
ماگارفوف ۲۷۷.
ماک فرسون، جیمز ۵۷.
مالارمه ۱۲۷.
مالتوس، تامس رابرت ۳۷، ۷۱.
مالشکین ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳.
مأمور ما درهاوانا ۳۴۴.
مان، توماس ۱۶۳، ۱۷۵، ۱۸۵، ۲۱۳، ۲۴۱، ۲۵۴، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۱۰-۳۱۳، ۳۳۳-۳۳۵.
مان، هاینریش ۱۷۵، ۳۱۴.
مانریم، متریم ← سبک گزینی.

- مانفرد ۶۳.
 مابلی ۴۸.
 مترلینک، موریس ۵۱، ۱۳۱.
 مجموعه افسانه‌ها و حکایات قدیم ۶۷.
 مدار چهل و دو درجه ۳۱۷.
 مردانی با وجدان بیدار ۲۸۸.
 مردمان بیشه‌زار ۲۷۱، ۲۷۲.
 مردم فقیر ۸۸.
 مردوک، ایریس ۲۳۰.
 مردی با خانواده‌اش ۳۴۷.
 مردیث، جورج ۱۵۲.
 مردی که پنجاهشنبه بود ۲۱۸.
 مرسیه ۲۰.
 مرگ ۱۵۲.
 مرگ درزم ۳۴۵.
 مریمه، پراسپر (پروسیه) ۹۵.
 مرینگ ۶۶.
 مزایع آبی ۲۷۷.
 مژه لای تیس ۱۹۷.
 مسافرت چاپلید هارولد ۶۹.
 مسیحیت یا اروپا ۲۰.
 مطالعه‌ای درباره‌ی م. بیل ۷۸.
 مک کالرز، کارسون ۲۳۰، ۲۳۲.
 مک لایش، آرکیبالد ۱۹۷.
 ملکه گوزنها ۹۷، ۹۸، ۱۰۱.
 ملکه مپ ۷۱.
 موره، آ، ژان ۵۵.
 موریاک ۱۰۲، ۲۰۲.
 موریس ۱۸۰.
 موفقیت ۳۰۱، ۳۱۴، ۳۱۵.
 مندوزا، هورتادو-د ۱۶۶.
 مویسان، گی دو ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۷۷.
 مورا، شارل ۵۶.
 موراویا، آلبرتو ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲.
 مورو ۹۹.
 مورلی ۴۸.
 موروا، آندره ۱۲۹.
 مولیر ۲۱، ۲۲.
 مونتا ۳۴۱، ۳۴۲.
 میدل هارج ۱۵۱.
 میرگورود ۱۱۱.
 میکال آنژ ۱۲، ۱۹.
 میلر، آرتور ۲۹۹، ۳۴۴.
 میله‌های طلا ۳۳۸.
 میمون آدم‌نما و ماهیت ۲۲۳.
 ن
 نابغه ۱۰۹.
 نابینا ۱۳۱.
 ناپلئون از ناتینگ هیل ۲۱۸.
 نات جزها ۶۷.
 نانا ۱۵۶.
 نرودا، پابلو ۱۸۲، ۱۹۷.
 نظام طبیعت ۲۹، ۶۰.
 نظرات ادبی، فلسفی و صنعتی ۴۶.
 نظرانی درباره‌ی انقلاب فرانسه ۶۵.
 نفتکش در بند ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰.
 نفوس مرده ۱۱۱.
 نقاش سالتر بورگ ۶۲.
 نکراسوف ۲۲۳.
 نکسو ۱۸۲.
 نگهبان تاج و تخت ۶۷.
 نمایش ایرلندی ۷۰.
 نمایشنامه نویسی هامبورگی ۲۳.
 نمی تواند اینجا رخ دهد ۳۰۰.
 نمی توانی زیاد مواظب باشی ۲۳۸.
 نوالیس ۴۰، ۶۱، ۷۴.
 نود و سه ۱۷۸.
 نودیه، شارل ۶۲، ۶۵، ۸۱.
 نوریس ۱۵۶، ۲۵۰.
 نهی ۱۰۲.
 نیبولنگها ۱۳۹.

۳۶۴ تاریخ رئالیسم

- نیچه، فریدریش ۵۶، ۶۶، ۷۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۵-
 ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۳۵، ۲۲۰، ۲۲۹، ۳۱۲.
- نیرومند چون مرگ ۱۵۰.
 نیکولاس نیکلسبی ۱۱۲.
- و**
- واترن فرمانده ۳۳۸.
 واسیلی نیورکین (شعر) ۲۸۹.
 واگنر، ریچارد ۱۲۸، ۱۴۱.
 والن اشتاین ۴۲، ۴۳، ۴۵.
 والننتین، توماس ۳۴۶.
 وایت هد ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۱۳.
 وایزنبورن، گونتر ۳۴۶.
 وایلد، اُسکار ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۵۳.
 وداع با اسلحه ۳۰۹.
 ودیگر هیچ نگفت ۳۴۵.
 ورشوفن ۱۵۶، ۱۷۴.
 ورشیکورا، پ. ۲۸۸.
 وسوسه سن آنتوان ۱۴۴.
 وعده ملاقات بروز ۳۴۳.
 وفاق گرایبی ۲۲۴-۲۲۶.
 ورگا، جووانی ۱۵۸.
 ورلن ۱۳۵.
 ولتر ۲۹.
 ولز، هربرت جورج ۱۷۴-۱۷۶، ۲۳۸.
 ولگردان ۱۳۲.
 ونتوری ۳۴۱.
 وولف، ویرجینیا ۲۰۴.
 ویتمن، والت ۱۹۷.
 ویتورینی، الیو ۳۴۰.
 ویزر ۲۰۳.
 ویسفسکی، وسالود ۱۸۵، ۲۶۹.
 ویلنسکی، رچینالد ۸.
 ویلهلم تل ۴۲، ۴۳.
 ویلیام لاول ۶۲.
 وین، جان ۳۴۸.
 وینکلمان، یوهان ۳۸، ۳۹.
- وینی، آلفرد ویکتور ۹۹.
ه
 هابریلین ۲۰۰.
 هابز ۶۰.
 هاپتمن، گرهارد ۱۵۷، ۱۵۹.
 هارتمان ۲۰۰، ۲۷۰.
 هاردنبرگ، فریدریش لئوپولد فون نوالیس.
 هاردی، تامس ۱۴۵.
 هارکنس، مارگارت ۱۳۸، ۱۵۹.
 هاسرلز ادموند ۱۳۷، ۱۹۹، ۲۰۳.
 هاشک، یاروسلاو ۲۱۵، ۳۰۸، ۳۰۹.
 هاگسلی، آلدوس ۲۲۰-۲۲۴.
 هالر ۶۵.
 هامسون، کنوت ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۵.
 هاملت ۱۸.
 هایدگر ۲۲۸، ۲۲۹.
 هاینریش فون اوفتر دینگن ۶۱.
 هاینه ۱۱۵، ۱۸۰.
 هاینه، هاینریش ۹۹.
 هبل، کریستین فردریک ۱۳۹، ۱۴۱.
 هرتمن؛ هرژن گرتسن.
 هرردر ۲۳، ۴۴، ۴۵.
 هرمان ودوروتی ۴۵.
 هرمیون ۲۲.
 هروگ ۱۱۵.
 هریا، فیلیپ ۳۰۴، ۳۳۷، ۳۳۸.
 هزار ونهصد و نوزده ۳۱۷.
 هزار ونهصد و هیجده ۲۵۲.
 هستی ونیستی ۲۲۸.
 هگل ۴۱، ۴۲، ۶۰، ۷۵، ۷۶، ۷۷.
 هل ویسیوس، کلود آدریان ۶۰، ۶۳، ۱۰۶.
 همقطارها ۲۸۸.
 همه پسران من ۲۹۹.
 همبگویی، ارنست ۲۵۴، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۷-
 ۳۱۹، ۳۲۷-۳۲۹.
 هورلا ۱۵۰.

فهرست راهنما ۳۶۵

یادداشتهای من ۱۳۴.

یان، واسیلی ۲۸۲.

یاسپرس ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹.

یفگنی اونگین ۹۰، ۹۱.

یک افسانه ۲۰۷.

یک زندگی ۱۴۳، ۱۴۸.

یونل، کارل ۱۲۸.

یهوت ۱۵۰.

هوفمان ۶۷.

هوفمن اشتال، هوگو ۵۱، ۱۲۷، ۱۳۱.

هوگو، ویکتور ۹۱، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۷.

هولباخ ۲۹، ۶۰، ۱۰۶.

هولتس ۱۵۸.

هو یسمانس، ژوری کارل ۱۵۸.

هردیا، ژوزف ماری دو ۱۴۵.

ی

یادداشتهای دهکده ۲۷۷.

یادداشتهای زمستانی درباره تأثیرات تابستانی ۱۲۳.

آوای رنج کهنه سر باز

و یکتور آستافی یف

ترجمه مهدی غبرائی

با بالهای بلند آرزو

ولادیمیر کیسلیوف

ترجمه آریتا نهچیری

مارتین ایدن

جک لندن

ترجمه محمد تقی فرامرزی

اقتصاد، سیاست و علوم اجتماعی

سرمایه داری دولتی در الجزایر

کارن فارسون و دیگران

ترجمه پیروز الف.

فرهنگ شرکتهای چند ملیتی

شارل هانری فورود

ترجمه مهشید ملکی معیری

وابستگی و توسعه در امریکای لاتین

ف.ه. کاردوزو و فالتو

ترجمه فرخ حسامیان و دیگران

تاریخ اقتصادی شوروی

آیک نوو

ترجمه پیروز الف.

تاریخ سیاست خارجی شوروی

ب. پونوماریف، آ. گرومیکو، و. خوستوف

ترجمه سهیل روحانی

مسائل کشورهای رهائی یافته

ک.ن. بروتنتس

ترجمه احمد بسطامی

فهرست کتابهای نشر تندر

۱۳۶۲

فلسفه

نظریه سیستمها

و.ن. سادوسکی - ا.و. بلاو برگ - ا.گ. یودین

ترجمه دکتر کیومرث پریانی

مباحث هنری و ادبی

تاریخ رئالیسم

بوریس ساچکوف

ترجمه محمدتقی فرامرزی

فلسفه تاریخ هنر (زیر چاپ)

آرنولد هاوژر

ترجمه محمدتقی فرامرزی

بازتاب اندیشه در موسیقی (زیر چاپ)

سیدنی فینکلشتاین

ترجمه محمدتقی فرامرزی

رمان و داستان کوتاه

سنگرهای برلن

کلاوس نیوکرائتس

ترجمه ع. بایرام

