

## جامعه‌شناسی و ادبیات

### آموزش عاطفی فلور

نوشته‌ی یو یوردیو

ترجمه‌ی یوسف اباذری

دلایل بسیاری در دست دارم تا این سخنرانیها را با تحلیل آموزش عاطفی نوشته‌گوستاو فلور آغاز کنم. نخست آنکه، به‌طریقی بتوانم سیاسی خاص را نثار میزبان خود و بکتور برومبیر (Victor Bromberg) کنم. همان‌طور که همگان می‌دانند، وی یکی از برجسته‌ترین متخصصان آثار فلور است. دیگر آنکه اعتقاد دارم این اثر جذاب و پر رمز و راز تمامی آن معماهایی را در خود جمع کرده است که ادبیات پیش‌روی کسی می‌نهد که در آرزوی تفسیر ادبیات است. این داستان که مثال حقیقی شاهکاری تمام‌عیار است، شامل بخشی از فضایی اجتماعی (Social space) است که خود نویسنده در آن جای دارد و بنابراین افزارهایی در اختیارمان می‌نهد که برای تحلیل خود او نیازمند آنیم. فلور به‌عنوان جامعه‌شناس بصیرتهایی جامعه‌شناختی درباره‌ی فلور به‌عنوان انسان به ما می‌دهد. این فلور آسیابهایی در اختیارمان می‌گذارد تا فهم ویژه‌ی آن فلور و همچنین محدودیتهایی را که نوشته‌هایش دچار آن‌اند، بفهمیم. این محتوای جامعه‌شناختی، بلافصل آشکار نیست، و شاید برخی گمان برند که من در مقام مفسر، با قرائت خود از متن، آن را جعل یا تحمیل کرده‌ام. در واقع این محتوا، همان‌طور که هایدگر می‌توانست بگوید، نوعی انکشاف مستور است. آنچه در معرض دید ما و یا حتی تا حدی زیر نگاه نویسنده قرار دارد، نوعی شکل محبوب و نیمه‌پنهان است.

قرائت من از متن که ساختی واقعی را آشکار می‌کند که قبلاً پنهان مانده بود، ضرورتاً به ساده‌سازی می‌انجامد. به نظر می‌رسد این نوع قرائت، هر داستان و قصه‌ای را به‌الگویی که دست‌افزار جامعه‌شناس است بدل کند. الگویی که ماجرای نامنتظر را به گزارش (protocol)

گونه‌ای ساخت تجربی بدل می‌کند. جهت برجسته‌ساختن این تفاوت که هم بر مآثر ادبی و هم بر مآثر علمی پرتو می‌افکند، بر آنم که قبل از معرفی این الگو، قرائت خود را با ارائهٔ تلخیصی سنتی و کاملاً بی‌پیرایه از آموزش عاطفی آغاز کنم.

در دههٔ ۱۸۴۰ در پاریس دانشجویی به نام فردریک مورو (Fredric Moreau) با مادام آرنو (Madame Arnoux) آشنا می‌شود و عاشق او می‌شود. مادام آرنو زن فروشندهٔ آثار هنری است که در مغازه‌ای در محلهٔ مون مارت (Faubourg Montmartre) تابلوهای نقاشی و حکاکی می‌فروشد. فردریک برای دست‌یافتن به موفقیت‌هایی ادبی و هنری یا اجتماعی آرزوهای مبهم در سر می‌پرورد و می‌کوشد تا در خانهٔ دامبروز (Dambreuse) که بانکداری از طبقهٔ فرادست است پذیرفته شود. بر اثر سرخوردگی از پذیرفته شدن باز به شک در خویشتن و تنبلی و تنهایی و خیالات فرو می‌غلند. او چشم باز می‌کند و خود را در میان گروهی مرد جوان، مارتینون (Martinon) و سیسی (Cisy) و سنیکال (Senecal) و دوساردیه (Dussardier) و هوسونه (Hussonnet) می‌یابد و هنگامی که در خانهٔ آرنوست، اشتیاق او به خانم آرنو جوانه می‌زند؛ وی پاریس را به قصد گذراندن تعطیلات در خانهٔ مادر خود در نوژان (Negent) ترک می‌کند و در آنجا با لوییز روک (Louise Roque) جوان آشنا می‌شود. لوییز عاشق فردریک می‌شود. وضع مالی منززل فردریک بر اثر رسیدن ارثی نامنتظر بهبود پیدا می‌کند و او بار دیگر به پاریس می‌رود.

فردریک در پاریس نوید از وصال مادام آرنو به روزانت (Rosanette)، نشمه‌ای که نشاندهٔ آق‌سای آرنوست، علاقه‌مند می‌شود. همان‌طور که مفسران اغلب می‌گویند، فردریک را وسوسه‌های گوناگون تکه‌پاره کرده است و او از یکی به دیگری فرو می‌غلند. اینجا، روزانت است و دلپذیریهای زندگی پر تجمل و آنجا، مادام آرنو که فردریک بیهوده سعی می‌کند او را اغوا کند و آنجا، مادام دامبروز ثروتمند که شاید او را کمک کند تا به جاه‌طلبیهای اجتماعیش جامعهٔ عمل ببوشاند. بعد از تردیدهای طولانی و تغییر عقیده‌های بسیار، وی به نوژان بازمی‌گردد و مصمم است که با لوییز روک ازدواج کند، اما دیگر بار به پاریس بازمی‌گردد و از مادام آرنو قول ملاقاتی می‌گیرد. فردریک در مکان و زمان مقرر در حالی که درست در روز بیست و دوم فوریهٔ ۱۸۴۸ ناثرهٔ جنگ در خیابانهای پاریس شعله کشیده است، بیهوده انتظار می‌کشد. دست‌آخر نوید و خشمگین در میان بازوان روزانت تسلی می‌جوید.

فردریک در جریان انقلاب، مرتب به دیدار روزانت می‌رود و از او صاحب پسری می‌شود که اندک زمانی بعد می‌میرد. وی مدام به خانهٔ خانوادهٔ دامبروز نیز رفت‌وآمد می‌کند و فاسق مادام دامبروز می‌شود. مادام دامبروز بعد از مرگ شوهرش به او پیشنهاد ازدواج می‌کند، اما

فردریک با توانی که از او بعید می‌نماید، نخست از روزانت و بعد از مادام دامبروز می‌بزد. فردریک دیگر نمی‌تواند مادام آرنو را ببیند، زیرا وی بعد از ورشکستگی شوهرش، پاریس را ترک کرده است. فردریک که از مهربانیهای آنها محروم شده است و بار دیگری چیز و فقیر گشته است به نوژان بازمی‌گردد تا با لوییز روک ازدواج کند؛ اما درمی‌یابد که وی با دوست او دلوریه (Deslauriers) پیمان زناشویی بسته است.

پانزده سال بعد در مارس ۱۸۶۷، مادام آرنو به دیدار او می‌آید، آنها به عشق یکدیگر اعتراف می‌کنند و گذشته را به یاد می‌آورند و آخرین بدرود بر لبانشان جاری می‌شود. دو سال بعد، فردریک و دلوریه در اندیشهٔ شکست خود در زندگی فرو می‌روند. برای آنها چیزی نمانده جز خاطرات دوران جوانیشان که به یادماندنی‌ترین آن، رفتن به فاحشه‌خانهٔ «شه‌لاتورک» (Chez la turque) است؛ خاطره‌ای که عصارهٔ شکست آنهاست. فردریک که پول دارد از برابر زنان زیادی که خود را عرضه می‌کنند فرار می‌کند و دلوریه که آه در بساط ندارد، مجبور می‌شود از پی او روان شود. هر دو متفق‌القول‌اند که «آنجا بود که خوشترین لحظهٔ زندگی ما اتفاق افتاد».

ارائهٔ این خلاصهٔ بسیار موجز و ساده که بخش اعظم آن از چاپ دانش‌آموزی<sup>۳</sup> کتاب به وام گرفته شده است، بدین سبب ضروری بود که جان کلام آموزش عاطفی تذکر داده شود. اما ضرورت آن بیشتر از این جهت است که کمک کند تا تفاوت میان دو نکته آشکار شود: اولین نکته، عبارت است از قرائت عموماً رسمیت‌یافته و پذیرفته‌شدهٔ اثر و دومین نکته، قرائتی است که زمانی ممکن می‌شود که آدمی الگوی جامعه‌شناختی جامعه و فرآیند سالمندی اجتماعی (Social Ageing) را درک کند که فلور آن را تصویر می‌کند.

در سخنرانی اول، سعی خواهم کرد تا این الگو را آشکار سازم، زیرا به نظیر من این الگو، ساخت آموزش عاطفی را آشکار می‌کند و بنابراین ما را قادر می‌سازد تا منطق رمان را هم به عنوان داستان و هم به عنوان تاریخ بفهمیم. در سخنرانی دوم تلاش خواهم کرد تا موضع واقعی فلور را در فضای اجتماعی نشان دهم و مشخص کنم چگونه این موضع که از حیث ساختی شبیه موضع قهرمان اصلی - فردریک - است، در جمع با سایر عوامل به نویسنده اجازه می‌دهد که جهانی اجتماعی را که در رمان ترسیم شده است به شیوه‌ای خاص درک کند، و همچنین معلوم کنم که چگونه این موضع، تمایلات و گرایشهایی در او به وجود می‌آورد تا بتواند

<sup>۳</sup> School Edition: نوعی از چاپ است که در آن کتاب خلاصه و ساده می‌شود تا دانش‌آموزان بتوانند از آن استفاده کنند.



است. در مهمانیهایی که روزانت نیمه‌دنیوی (demi-mondaine) تشکیل می‌دهد، کسانی از این دو دنیا گرد هم می‌آیند. جهان روزانت، جهان نیمه‌نهانی (demi-monde) بود میان دو جهان. در چنین جهانی دو قطب، ضد یکدیگرند: در یک سو پول و تجمل قرار دارد و در سوی دیگر، پولی که در قیاس با اندیشه بی‌ارزش شده است. در یک سو گفتگوهای جدی و کسل‌کننده و محافظه‌کارانه در جریان است و در سوی دیگر، سخنانی هرزه و تناقض‌نما بر زبان رانده می‌شود. درحالی‌که خانوادهٔ دامبروز، گرانترین و سنتی‌ترین غذاها (گوشت آهو و خرچنگ به همراه بهترین شرابها در بهترین ظروف نقره) را بر سفره می‌گذارند، در خانهٔ آرنو غذا هر چه غیر معمولتر، بهتر.

این دو قطب مثل آب و آتش یا یکدیگر مانع‌الجمع‌اند. آنچه در این قطب خوب است در قطب دیگر بد است و برعکس. نویسندگان و هنرمندان در پی کسب نوعی عقل بی‌اعتنا و کار بی‌مزد و فقر دلخواسته‌اند، یعنی تمامی آن چیزهایی که مشخصهٔ زندگی هنرمند است. قدرتمندان و پولداران، قدرت و پول را می‌ستایند. خانهٔ دامبروز از اول به روشنی قطب‌الاقطاب جذب کسانی قلمداد شده است که جاهای سیاسی و عاطفی طلب می‌کنند. دلوریه زمانی که به فردریک می‌گوید: «فکرش را بکن، مردی یا میلیونها ثروت؛ اگر بتوانی به کتابهای خوب و زتش دست یابی، فاسق زتش شوی!» دامبروز را در سر دارد.

آموزش عاطفی را می‌توان به عنوان رمانی تجربی، به معنای کامل کلمه، قرائت کرد. فلوربر نخست توصیفی از حوزهٔ قدرت به دست می‌دهد، حوزه‌ای که در آن وی حرکات شش مرد جوان را پی می‌گیرد که فردریک یکی از آنهاست؛ این مردان جوان، مثل دزه‌هایی در میدان و حوزهٔ مغناطیسی هستند. مسیر حرکت هر یک (یعنی آنچه را ما تاریخ زندگی او می‌نامیم) تعامل نیروهای حوزه با بی‌کنشی هر یک از آنها تعیین می‌کند. به عبارت دیگر، همان منشی (habitas) که باقیماندهٔ مسیری [قبلی] است و [اکنون] بدان سو مایل است که جهت مسیر بعدی را هدایت کند.

حوزهٔ قدرت، حوزهٔ نیروهای پنهان و بالقوه‌ای است که بر هر ذره‌ای که خطر ورود به آن را بپذیرد، فشار اعمال می‌کند، اما این حوزه، همچنین میدان جنگی است که می‌توان آن را نوعی بازی (game) پنداشت. در این بازی، کارت برنده «منش» است، یعنی مکتوبات و ملکات ذهنی و جسمی از قبیل ظرافت و آداب‌دانی و زیبایی و جز آن و همچنین سرمایه، یعنی دارایی به ارث رسیده‌ای که امکاناتی را که در حوزه وجود دارد معنا می‌بخشد و برجسته می‌سازد. کارتهای برنده نه فقط شیوهٔ بازی بلکه همچنین شکست یا پیروزی در بازی را نیز تعیین می‌کنند و بازی که مردان جوان در آن شرکت دارند، به عبارت دیگر این کارتها کل بازی را تعیین می‌کنند

را که فلوربر نام آموزش عاطفی بر آن می‌نهد. فلوربر گروهی متشکل از چهار مرد جوان را معرفی می‌کند: فردریک و دلوریه و مارتینیون و سیسی، و هوسونه را نیز به آنها اضافه می‌کند؛ کسی که همیشه اندکی در حاشیهٔ ماجراها قرار دارد. سیسی نجیب‌زاده‌ای بسیار ثروتمند و شاخص، اما فاقد هوش و بلندپروازی است. مارتینیون ثروتمند و خبوش سیاست (حداقل خود چنین می‌گوید) کاملاً باهوش است و سخت مصمم به پیروزی است. دلوریه که دوست فردریک است باهوش است و به همان اندازه در آرزوی موفقیت می‌سوزد، اما نه پول دارد نه سیمای خوش. و دست‌آخر فردریک است که به نظر می‌رسد هرچه لازم باشد دارد: پولدار و جذاب و باهوش است، اما اراده ندارد.

در این بازی که در حوزهٔ قدرت انجام می‌گیرد، خود قدرت همان هدفی است که باید به آن رسید یا تصاحبش کرد. در میان کسانی که بازی می‌کنند، باید دو فرق گذاشت، نخستین فرق به میراث یعنی کارتهای برندهٔ آنها مربوط است و دومین فرق به نظر آنها دربارهٔ میراثشان ارتباط دارد، یعنی به این امر که آیا آنها خصوصیت اصلی «منش» (habitas) یا همان ارادهٔ معطوف به موفقیت را دارند یا خیر. نخستین خط تمایز را باید میان تازه به دوران رسیده‌ها یعنی دلوریه و هوسونه با آنهایی کشید که میراثی به دست آورده‌اند؛ تازه به دوران رسیده‌ها چیزی به جز ارادهٔ معطوف به موفقیت ندارند. در میان گروه دوم کسانی هستند که دولت بی‌خون دل به کنارشان آمده است و آنها آن را پذیرفته‌اند و در صدد حفظ آن‌اند، کسانی مثل سیسی اشراف‌زاده یا بورژواهای قرص و محکمی مثل مارتینیون که در صدد افزودن بر ثروت خویش‌اند. اما وارثانی نیز هستند که به اصطلاح ارث بردن را نفی می‌کنند، یعنی اسیر میراث خود نمی‌شوند یا دست به کاری نمی‌زنند که ارث را به چنگ آورند؛ فردریک جزو این دسته است.

در همین فضای قطبی شده است که بازی برگزار می‌شود. پس از توصیف خصوصیات ذاتی مردان جوان، کارتهای برنده بخش می‌شود و بازی آغاز می‌گردد. از نظر فلوربر، کنشهای متقابل و روابط مبتنی بر رقابت یا تضاد و یا حتی تصادفات سعد و نحس که تاریخ زندگیهای متفاوت را رقم می‌زند، فقط فرصتهایی چند است که در طول زمان، جوهر شخصیتها را در جریان بازگویی قصه زندگی آنها آشکار می‌کند. داستان‌نویس به‌عنوان خالق الگویی زایا که از آن تمامی ماجراهای بعدی نشأت می‌گیرد، هرگز آشکارا و به تمامی، نقش خالق مقدس را بر عهده نمی‌گیرد. او به‌خود نوعی intuitus originarius یا شهرد زایا اعطا می‌کند که طبق گفتهٔ کانت وجه‌مميزهٔ شهرد خلاق خداوند از شهرد متناهی بشری است. در واقع مثل نوعی دنیای لایب‌نیتزی همه چیز از همان آغاز، بالفعل، در حضور خالق و ناظر خداگونه صورت می‌گیرد. نیروهای حاضر در حوزه، مسیرهای مردان جوان و اشکال متفاوتی را تعیین می‌کنند که عشق و

پول و قدرت به آموزش عاطفی هر یک می‌بخشد، نیروهایی که با نیروهای مشخص منتهی هر مرد جوان در حال کنش متقابل و تعامل است. در چنین جهانی، جایی برای بخت و تصادف وجود ندارد و ویکتور برومیر حق دارد که با ژان برونو (Jean Bruneau) مخالفت کند: برومیر بر آن است که «در رمانی که بر آن قاعدهٔ بخت و مجالست و اعتزال و فرصتهای از دست‌رفته یا به‌دست‌آمده حکمفرماست، در واقع اصلاً جایی برای بخت وجود ندارد. هنری جیمز که این رمان را «حماسه‌ای بدون هوا» می‌داندست به درستی متذکر شد که در آن همهٔ چیزها به یکدیگر آویخته‌اند.»

در واقع جهان بسته و منتهای این رمان، به جهان داستانهای پلیسی بسیار شبیه است که در آن شخصیتها در جزیره یا خانهٔ اربابی دورافتاده‌ای گیر کرده‌اند. بیست شخصیت اصلی این رمان، بخت صددرصد ملاقات با یکدیگر را دارند و بنابراین قادرند در جریان ماجراهای کاملاً پیش‌بینی‌پذیر مهم و ضروری، کاربردهای فرمول و قاعدهٔ ژان را که بر آنها حکمفرماست، بیازمایند و بر طبق آن عمل کنند. می‌توان هر یک از مردان جوان را در نظر گرفت و نشان داد که همان‌گونه که در فلسفهٔ اصالت ماهیت (essentialist philosophy) آمده است، قصهٔ زندگی او چیزی نیست مگر تحقق آنچه قبلاً ماهیت زندگی او حکم کرده است. به‌عنوان مثال، در پایان نخستین مقایسهٔ مسیرهای مردان جوان، مطلع می‌شویم که سبسی تحصیلات خود در رشتهٔ حقوق را رها کرده است. اصلاً چرا او می‌بایست تحصیلات خود را تمام کند؟ وی در جوانی پس از گذران چند سال در پاریس که عرفاً می‌بایست رندانه‌زیستن (bohemian)\* در معیت گروهی باشد که افکار و اعمال نو و عجیب و غریب دارند، فرصت بازگشت به شیوهٔ سراسر است و محدود را از دست نمی‌دهد، شیوه‌ای که او را به آینده هدایت می‌کند، آینده‌ای که در گذشته او مستتر بود، سبسی به ملک اربابی آبا و اجدادی خود باز می‌گردد. او همان‌گونه که باید کار را به پایان می‌رساند: «متدین و پدر هشت فرزند.»

من تحلیل مفصلی را که قبلاً در مورد تضاد میان فردریک و دلوریه انجام داده‌ام، تکرار نمی‌کنم. این تضاد ابعاد متفاوتی دارد: تضادی است میان آنان که دارای بهارث می‌توند، با آنان که فقط آرزوی تملک را میراث‌خوارند، و میان آنان که سرمایه‌دارند اما بالضروره مصمم به نگهداری یا افزایش آن نیستند با آنان که تصمیم گرفته‌اند بدون داشتن سرمایهٔ ضروری موفق شوند؛ سخن کوتاه، تضاد میان بورژوا و خرده‌بورژوا. این امر در جریان رفتن به فاحشه‌خانهٔ «شه‌لاتورک» آشکار می‌شود. فردریک، کسی که قرار می‌کند، پول دارد اما گستاخی ندارد،

\* ما این واژه را بسته به موارد مختلف در این متن به «رند» و «مرد رند» و «هنرمند نوگرا» ترجمه کرده‌ایم.

درحالی‌که دلوریه که می‌تواند دست به انجام کاری زند، پول ندارد و لاجرم از پی فردریک روان می‌شود. هر آنچه بر سر دلوریه می‌آید از روابط ساختاری میان بورژوازی و خرده‌بورژوازی نشأت می‌گیرد.

این رابطهٔ عینی در رابطهٔ خاص میان دلوریه و فردریک متجلی می‌شود، رابطه‌ای که نیروی محرکهٔ آن آرزوی نومیدانهٔ دلوریه برای فردریک شدن است، امیدی مضطربانه برای دیگری شدن. برای شخصیت‌های فلوربر که مثال واقعی «مونا‌های بی‌در و پنجره»<sup>۳</sup> ای هستند که در وجود ماهوی خود زندانی گشته‌اند، هیچ اتفاقی نمی‌افتد، مگر آنکه قبلاً در فرمول اصلی نگاشته شده باشد. این امر حتی در مورد وقایعی نیز که به‌نظر می‌رسد حاصل خودانگیخته و تصادفی رقابت و تعامل باشد، صدق می‌کند؛ مثل موقعیتهای مکرری که دلوریه سعی می‌کند تا جای فردریک را در دل موسیو دامبروز یا مادام آرنو غصب کند و یا هنگامی که وی دست آخر با لوئیز ازدواج می‌کند. چنین خواستی برای گرفتن جای دیگران که منجر می‌شود کسی خود را با دیگری یکی کند اساس رفتار خرده‌بورژوازی است.

شاید بهتر باشد که بر مورد کسی دیگر یعنی هوسونه که او نیز خرده‌بورژوازی است، تکیه کنیم؛ کسی که فلوربر سخت می‌کوشد تا او را از دلوریه متمایز کند. این دو تن در واقع زمانی در مشغله‌ای ادبی-سیاسی همکاری می‌کرده‌اند، و همیشه از نظر رفتاری و اعتقادی شباهت بسیاری به یکدیگر داشته‌اند، هرچند یکی به ادبیات و دیگری به سیاست علاقه‌مند بوده است. هوسونه خیلی زود از پی کار ادبی می‌رود. وی تجسم نوعی آدمیان رندی است که ماکس وبر تحت عنوان روشنفکران پرولتر از آنان نام می‌برد، کسانی که تقدیر محتومشان فقر مادی و سرخوردگی فکری است. هوسونه سالها مقام به اصطلاح جنتلمن ادبی را حفظ می‌کند، نقدهایی می‌نویسد که رد می‌شوند و اشعار بندتنبانی می‌سراید. هنگامی که شکستها افزایش می‌یابند و طرحهای انتشار هفته‌نامه، طرحهایی که او سالها نزد خود گرامی داشته بود و اکنون ضایع شده است، جای خود را به انتشار روزنامه‌ای ناموفق می‌دهد، هوسونه به مرد رندی تلخ‌زبان بدل می‌شود، که برای خوار و خفیف کردن تلاشهای معاصرانش در حیطهٔ ادبیات و کنش انقلابی هیچ فرصتی را از دست نمی‌دهد. او دست‌آخر به مغز متفکر گروهی ارتجاعی بدل می‌شود؛ هر نوع پنداری به‌ویژه مشغلهٔ ادبی را از سر کاملاً دور می‌کند و حاضر است به هر عملی دست بزند (حتی نگارش زندگینامهٔ اربابان صنعت) تا بتواند بر مستندی از مستندهای قدرت حوزهٔ فکری جلوس کند. او دست‌آخر کار را با دست یافتن به مقام بلندمرتبه‌ای به پایان می‌رساند که از طریق

\* اشاره‌ای است به گفتهٔ لایب نیتز.

آن می‌تواند تمامی تئاترها و مطبوعات را به زیر سلطهٔ خویش کشد. مقامی که به او اجازه می‌دهد تا به آنچه شما آمریکاییان چه بجا meatballism می‌نامید، یعنی حماقت و دنایت خود، میدان عمل نامحدود بدهد، که همان موضع ضد روشنفکری قدرت‌پذیران و روشنفکران فروپایه‌ای باشد که میدان‌دار جریان‌هایی همچون ژدانویسم و پوپولیسم ناسیونال سوسیالیستی بودند (چنین مقایسه‌ای چندان بر مراعات نظیر استوار نیست، زیرا مبتنی بر همگنی میان ساختهای متفاوت طبقهٔ حاکمه است).

اما با توجه به فردریک است که می‌توان کاملاً تمامی کاربردهای الگوی فلوربر را آشکار ساخت. وارثی که در صدد نیست اسیر میراث خود شود و بشود آنچه باید بشود: بورژوا. او میان استراتژی‌های بازتولیدی (reproduction strategies) در حال نوسان است که با یکدیگر مانع‌الجمع‌اند. فردریک مؤکدانه از پیگیری شیوهٔ معمول بازتولید جامعه‌شناختی و زیستی، مثل ازدواج با لوتیز، سر باز می‌زند و در نهایت بخت‌های بازتولیدی را که در اختیار دارد به خطر می‌اندازد. در مراحل مختلف، بلندپروازیهایی متفاوت، وی را به سوی قطب‌هایی می‌کشاند که بر فضایی اجتماعی که در آن حرکت می‌کند سلطه دارند: او میان انتخاب پیشهٔ هنری و تجاری و در زنی که وابسته به این دو پایگاه اجتماعی‌اند در نوسان است، یعنی میان عشق شورانگیز خود به مادام آرنو و رابطهٔ محاسبه‌گراانه‌تر و عقلانی‌ترش با مادام دامبروز. این نوسان نشان بارز بی‌وزنی است و آدمی بدون وزنهٔ شخصیت و جدیت قادر نیست کوچکترین مقاومتی در برابر نیروهای حوزه نشان دهد.

فردریک از میراث خود سود می‌جوید تا لحظهٔ واقعی به ارث بردنش را به تأخیر اندازد. تزلزل ذهنی او حالت بی‌عزمی را که در آن قرار دارد افزایش می‌بخشد. او که خود هیچ انگیزه‌ای ندارد، اعم از آنکه این انگیزه گرایش بورژوازی به نگهداری از موقعیت مسلطی باشد که به ارث برده است، یا آرزوی خرده‌بورژوازی برای دست‌یافتن به چنان موقعیتی، قاعدهٔ طلایی حوزهٔ قدرت را می‌شکند و سعی می‌کند تا با حفظ تعادلی دست‌نیافتنی دو قطب افراطی را وحدت بخشد. در واقع، آموزش عاطفی فردریک چیزی نیست به‌جز شاگردی مستمر در مکتبی که در آن سازگاری این دو جهان متفاوت ناممکن است: هنر و عشق پاک در یک سو و پول و دبستگی تنگ‌آلود در سوی دیگر. قصهٔ شکست او چیزی نیست به‌جز مشخص کردن آن تصادفات نامیمونی که بر اثر آنها این دو جهان ناگهان با یکدیگر درگیر می‌شوند، دو جهانی که او تا آن‌درجه قادر است آنها را به هم نزدیک کند که با دقت آنها را از یکدیگر جدا سازد.

به سبب دوگانگی این دو جهان متفاوت است که فلوربر می‌گوید، فردریک می‌تواند «دوگانه بزید»، زندگی دوگانه‌ای که او را قادر می‌سازد تا برای مدتی گرفتن هر تصمیمی را که اثر ماندگار و

یا مقیدکننده‌ای داشته باشد به تأخیر اندازد (کافیست تمامی آن سره‌تفاهم‌هایی را به یاد آورد که مکرراً در مورد حسنها و عیبهای فردریک ایجاد می‌شود) اما خطر تصادف یعنی اشتلافی پیش‌بینی‌ناپذیر میان امکاناتی اجتماعی که هریک به‌طور معمول دیگری را طرد می‌کند، در وجود همزمان مجموعه‌های جدا و متمایز چندی نیز نهفته است. مهمترین مثال نوعی این تغییر نقش را مارتینیون ترتیب می‌دهد - کسی که در چنین اموری با متخصصی پهلوی می‌تواند زد. او مادام دامبروز را به بازوان خوانندهٔ فردریک می‌افکند و در عین حال قاپ سیسیل (Cecile) دختر مادام و موسیو دامبروز را می‌دزد و با او پیوند زناشویی می‌بندد و بنابراین ثروت موسیو دامبروز را به ارث می‌بزد، هدفی که او قبلاً سعی می‌کرد با فریفتن مادام دامبروز به چنگ آورد، زنی که دست‌آخر درست زمانی که شوهرش او را از ارث محروم می‌کند، فردریک او را از شوهرش به ارث می‌بزد. پدیدهٔ سالمندی اجتماعی که به موازات آن، امکانات اجتماعی کاهش می‌یابد، چیزی نیست مگر مجموعه‌هایی از بحرانهای متوالی و ضروری که از تداخل و تعامل دو جهان ناسازگار ناشی می‌شود: جهان تجارت و جهان هنر.

می‌توانیم الگوی خود را با مشاهدهٔ مسیر مسیو آرنو بیازماییم، کسی که از حیث ساختی همزاد دقیق فردریک است. آرنو که در قطب فکری حوزهٔ قدرت قرار دارد، درست مثل فردریک شخصیتی دوگانه و دو بُعدی است که نمایندهٔ پول و تجارت در جهان هنر است. او که عضو صنعت هنر است نه در قلمرو هنر احساس راحتی می‌کند نه در قلمرو صنعت و همین ابهام، درست مانند فردریک، به سقوط او منجر می‌شود. «فکر او نه قدرت آن را دارد که به قلمرو هنر دست یابد و نه آنقدر بورژوازی است که فقط متوجه سود شود، بنابراین وی دست‌آخر کسی را خرسند نمی‌سازد و خود را در پایان نابود می‌کند.» او نیز مثل فردریک می‌کوشد تا به عنوان کسی که ساکن دو جهان ناسازگار است، سرنوشت ایندوهبار خود را به تعویق اندازد. اما فقط می‌تواند با دست زدن به بازی بی‌پایان دوگانه‌ای، با هنر از یک سو و پول از سوی دیگر، چنین عملی را انجام دهد. در مورد فردریک، اگر از زاویهٔ جریان سالمندی اجتماعی تاریخ زندگی او را بنگریم، درمی‌یابیم که این تاریخ از طریق کاهشهای ضروری در طیف امکانات عینی بی‌گرفته می‌شود. تا آنجا که جاه‌طلبیهای او مطرح است، حرکت آونگی میان هنر (یا حتی هنرهایی چند) و پول و تکرار این حرکت، با پیشرفت زمان کمتر می‌شود. مع‌هذا فردریک به نوسان میان کسب پایگاه قدرت در جهان هنر از یک سو و کسب پایگاه اداری بلندپایه و تجارت تحت نظر موسیو دامبروز از سوی دیگر ادامه می‌دهد. فردریک تا پایان به این حرکت میان amour fou عشقی سودایی از نوع عشق هنر برای هنر و مزدورمنشی ادامه می‌دهد. در یک طرف مادام آرنو قرار دارد و در طرف دیگر روزانت یا مادام دامبروز. از لوتیز سخنی به میان نمی‌آوریم، کسی که هرگاه

کنگنیر فردریک به ته دیگ می‌خورد، او را پناه می‌دهد.

برای فهم بازی باختن، بازی از نوع «بازنده همه را برمی‌دارد» بازی که فردریک زندگی خود را به آن تبدیل می‌کند، باید مطلع بود از تناظری که فلور میان اشکال متفاوت عشق و اشکال متفاوت هنر و همچنین از رابطهٔ بازگفته‌ای که میان دنیای هنر ناب و دنیای تجارت برقرار می‌کند. اگر نسبت بازی هنر با دنیای تجارت را در نظر بگیریم، باید آن را بازی باختن محسوب کنیم، بازی که در آن بازنده همه را برمی‌دارد. برندگان واقعی، بازندگان هستند، آنان که پول و افتخار (فلور بود که گفت «افتخاری بی‌شرفی به‌بار می‌آورد») به نصیب می‌برند، آنان که به موفقیت دنیوی دست می‌یابند، یقیناً رستگاری خود در جهان فراسو را به‌خطر می‌اندازند. قانون اساسی این بازی تناقض‌نا آسان است که نفع آدمی ایجاب می‌کند که از نفع تیری جوید: سود نصیب کسی می‌شود که از پی هیچ یک نرود. عشق به هنر، عشقی غیر عقلانی است یا حداقل اگر از زاویهٔ زندگی روزمره، زندگی معمولی. به آن بنگریم که نمایش بورژوازی آن‌زمان ترسیمش کرده بود، غیر عقلانی است.

فلور الگویی از اشکال متفاوت عشق به دست می‌دهد که در حال پدید آمدن بودند. به عنوان مثال می‌توان از قرائت زندگی هنرمند نوگرا (*La vie de boheme*) نیز به این امر پی برد. وی این نکته را روشن می‌سازد که پدید آمدن تاریخی اشکال جدید عشق - که در رمان با ترسیم رابطهٔ فردریک با مادام آرنو و روزانت نشان داده شده است - از پدید آمدن تاریخی اشکال جدید عشق به هنر جدایی‌ناپذیر است. همگنی کاملی میان اشکال و انواع عشق با اشکال و انواع هنر وجود دارد. [در رمان] ساخت رابطهٔ میان انواع عشق به روشنی در صحنهٔ حراج نشان داده شده است، زمانی که مادام دامبروز و روزانت در کنار اشیاء باقیماندهٔ مادام آرنو به یکدیگر برخورد می‌کنند. فردریک خود را در میان دو زنی می‌یابد که یکی مادام دامبروز، خریدار عشق است و دیگری روزانت، فروشندهٔ آن، و نیز خود را در میان دو نوع عشق بورژوازی می‌یابد: زن قساتونی و معشوقه که همچون *monde* و *demi-monde* مکمل هم‌اند و به‌شیوهٔ سلسله‌مراتبی طبقه‌بندی شده‌اند. همانجاست که فردریک گفته‌ای بر زبان می‌آورد مبنی بر اینکه عشق ناب که غرق در موضوع خود است آن را از قلمرو قیمت خارج می‌سازد. تضاد میان دو نوع عشق، کاملاً مشابه تضادی است که میان هنر برای هنر و هنر بورژوازی وجود دارد. همان‌طور که عشق ناب از نوع عشقی هنر برای هنر است، هنر برای هنر نیز عشق ناب به هنر است؛ اصطلاح «اثر هنری» منحصرأ به شیئی اطلاق می‌شود که قیمتی ندارد و هرگز فروخته نمی‌شود و در هر صورت خلق نشده است تا به فروش رود. فردریک از رهگذر عشق غیر عقلانی خود به مادام آرنو در پی آن است که قانون اساسی حوزه‌های هنری و ادبی را در حوزهٔ قدرت به‌کار بندد: او که

بازی کردن بازی باختن را انتخاب کرده است، نمی‌تواند به‌جز باختن کاری انجام دهد و فردریک با هر محاسبه‌ای می‌بازد، زیرا که برخلاف هنر ناب، عشق ناب لاجرم سترون است و با هیچ عمل خلاقانه‌ای نمی‌توان آن را مجسم کرد.

با توجه به مشابهت عشق ناب و هنر برای هنر است که ما جوهر واقعی یکی شدن فلور با فردریک را می‌فهمیم. فردریک با تأکید بر احساسات غیر عقلانی و عشق ناب که قوانین دنیای عرفی تجارت و پول و تجار و زنان فاحشه را زیرورو می‌کند، ویژگیهای مهم در ساخت شخصیت هنرمند جدید را باز تولید می‌کند، مقوله‌ای جدید که خلق حوزهٔ هنری مستقل آن را پدید آورده است. خلق شیوه‌ای نو برای زیستن که قوانین روزمرهٔ جهان خارج را به‌چیزی نمی‌گیرد.

فلور بدون تردید یکی از کسانی است که بیشترین کمک را به جعل زندگی هنرمند، یا دقیقتر سخن بگوییم، به جعل حوزهٔ هنر کرده است، یعنی این جهان بازگفته که قوانین آن کاملاً عکس قوانین جهان معمولی است، حوزه‌ای که در آن سترونی هنرمند سرچشمهٔ توان خلاق اوست. شاید برای فلور نوشتن دربارهٔ سترونی یکی از طرق درک حقیقت توانایی خاصی باشد که به نویسندگان و نوشته‌های آنان عطا شده است. این توانایی که با یادآوری شبه‌جادویی گذشته حاصل می‌شود و از رهگذر آن به نوعی ادراک فنانگر دست می‌یابند، در سترونی و در ناتوانی فهم زمان و امور حاضر نهفته است. حال دیگر قدمی بیش نمانده تا به مارسل پروست برسیم، کسی که چه خوب علاقهٔ فلور به امر ناقص را می‌فهمید.

بنابراین ما به گفته‌ای بازمی‌گردیم که در پایان رمان محصول نظر فردریک و دلوریه در مورد رفتن ناموفق آنها به فاحشه‌خانه به‌شمار می‌رود: «آنجا بود که خورشتین لحظهٔ زندگی ما اتفاق افتاد.» با نگرستن به قفا، قصهٔ سترونی معصوم، یعنی سلوک خامی و خلوص به اوج دستاوردها و کمال بدل می‌شود. در واقع این ماجرا به شکل نمادین کل قصهٔ زندگی فردریک را خلاصه می‌کند، یعنی آگاهی به‌غایت شاد از در اختیار داشتن شماری از امکانات که از میان آنها وی حتی یکی را انتخاب نمی‌کند و نمی‌تواند انتخاب کند. اگر داستان با ارزیابی نوستالژیکی از این‌گونه صحنه‌های نخستین پایان می‌پذیرد، سبب آن است که این صحنه‌های نخستین به شکلی رمزی تمامی آیندهٔ قهرمانان و نحوهٔ رابطهٔ آنها با یکدیگر را دربر دارند. در اختیار داشتن بلافاصل تمامی این امکانات و تمامی این زندگیهای ممکن، عدم قطعیتی به‌وجود می‌آورد که آس اساس سترونی است، اما این امر زمانی که نویسنده‌ای در صدد برمی‌آید تا از رهگذر نوشتنش «زندگی تمامی آدمیان» را بزید به برترین نوع شادمانی بدل می‌شود. «آنجا بود که خورشتین لحظهٔ زندگی ما اتفاق افتاد.» ویکتور برومیر که آشکارا بازمی‌شناسد که این گفته، به اصطلاح، کلید آموزش

عاطفی است، در همین مورد گفتهٔ دیگر فردریک را به ما متذکر می‌شود. با این گفته، فردریک ارزیابی خود را از رابطه‌اش با مادام آرنو پایان می‌بخشد: «او می‌گوید اهمیتی ندارد، ما همدیگر را بسیار دوست خواهیم داشت.» عشق ناب از آنجا که ضد تمامی قوانین دنیا و عشق معمولی است به‌عنوان آیندهٔ مقدم، به عنوان شرطی تحقق‌نیافته در گذشته جلوه‌گر می‌شود. هنر - یعنی قدرت خلق تصویرهایی از واقعیت که واقعیت از واقعیت هستند - نیز به همان شیوه از ناتوانی هنرمند از روبه‌رو شدن با واقعیت سرچشمه می‌گیرد.

رابطه‌ای که فردریک را به مادام آرنو پیوند می‌زند، یعنی احساسی که مابقی اهداف دنیوی و برترین این اهداف یعنی پول و قدرت فرع بر آن‌اند، در قلمرویی دیگر، معادل دقیق احساسی است که فلور بر می‌نهدارند نویسنده به هنر خود نشان می‌دهد. فردریک هرگز در زندگی واقعی به شادمانی‌های رؤیاهایش دست نمی‌یابد. احساس او را «اشتیاق نوستالژیک و وصف‌ناپذیری» برانگیخته است و او این احساس را با تخیلاتی دربارهٔ معشوقه‌های امیران گذشته در خود برمی‌انگیزد. او به یاری دست و پا چلفتیگری و بی‌عزمی و مشکل‌پسندی خود با ضربات سرنوشتی همدستی می‌کند که تحقق آرزوهای او را مانع می‌شوند و یا به تأخیر می‌اندازند. آدمی می‌تواند حداقل بیست صفحه از مکاتبات فلور را نقل کند که در آنها او به‌دقت همین نکته را می‌گوید. به عنوان مثال: «چیزهای بسیاری وجود دارند که اگر آنها را ببینم و یا دیگران از آنها سخن بگویند مرا مضطرب نمی‌سازند، اما اگر قرار باشد خود از آنها سخن بگویم و یا مهمتر از آن، دربارهٔ آنها بنویسم، مرا برمی‌انگیزند و تحریک می‌کنند و احساساتم را جریحه‌دار می‌کنند.» یا نقل قولی دیگر: «زمانی که آدمی با زندگی مشکل پیدا کند، آن را بد می‌فهمد؛ رنج بردن و شادمانی کردن افراط کردن است. از نظر من هنرمند دیو و مطرود طبیعت است.»

این شیوه بسی متفاوت است از شیوهٔ معمول بیان مسألهٔ رابطهٔ نویسنده و قهرمانش و همچنین بیان توانایی و سترونی اجتماعی و جنسی که بدون شک یکی از سوساهای مهم فلور بود. در واقع فلور با دست زدن به نگارش تاریخ زندگی فردریک خود را از فردریک که یکی از امکانات او بود و همچنین سترونی و تزلزل و بی‌اعتنایی او جدا می‌سازد. زیرا می‌دانیم که یکی از ابعاد سترونی فردریک آن بود که نوشتن نمی‌توانست. اما فلور بسنده نمی‌کند که با عینیت بخشیدن به سترونی، توانایی خود را تأکید کند، وی همچنین اصل این قدرت نمادین عینیت بخشیدن را نیز عینی می‌کند، و نشان این امر عدم توانایی یا طرد تصاحب صاف و ساده - اگر اجازه دهید مسأله را اینگونه بیان کنم - زن یا پول یا قدرت است. او همچنین روابط فردریک با ساخت حوزهٔ قدرت را عینی می‌کند، حوزه‌ای که در پس این سترونی و - اگرچه خود نمی‌گوید - در پس قدرت خود او برای عینی‌کردن این سترونی در قالب رمان،

نهفته است.

فلور در قالب شخصیت فردریک فرمولی زایا را بیان می‌کند که بنیاد آثار داستانی اوست. این فرمول مبین رابطهٔ نفی دوگانه (twofold refusal) است که طالب رابطهٔ فاصله‌گذاری عینی‌کننده با جهان اجتماعی است. گواه روشن رابطهٔ نفی دوگانه، ظهور مکرر شخصیت‌های جفت در آثار اوست، شخصیت‌هایی که کاربرد آنها تمهید طرح‌های زایاست: هنری / ژول در آموزش عاطفی اول و فردریک / دولوریه و پلون (Pellem) / دلمار (Delmar) آموزش عاطفی دوم. همین فرمول می‌تواند چند امر دیگر را نیز توضیح دهد. نخست، علاقهٔ فلور به برابر نهاد (antithesis) و ترکیب‌های قرینه (symmetrical construction) است که به‌ویژه در کتاب بووار و پیکوشه (Bouvard et Pechuchert) نمایان است و دوم، علاقهٔ او به برابر نهادهای موازی (Parallel antithesis) و به مسیرهای متقاطع است که بسیاری از شخصیت‌های وی را وامی‌دارد تا از یک نقطهٔ حوزهٔ قدرت به نقطهٔ دیگر حرکت کنند، حرکتی که حاصل آن توبه‌های عاطفی و تغییر عقیده‌های سیاسی وابسته به آن است. اما بهترین اثبات وجود این فرمول زایا در طرح‌های رمان‌هایی هویداست که مادام دوری (Madame Durry) به چاپ رسانده است، به‌ویژه در رمانی که نامش پیمان دوست (Friend's vow) است.

ساخته‌هایی که نویسنده هنگام نوشتن و شکل دادن به شهود و درک اولیه‌اش پی می‌افکند و پنهان باقی می‌مانند، در اینجا کاملاً آشکار می‌شوند و ما می‌توانیم مسیرهای متقاطع حداقل سه جفت از شخصیت‌های ضدیکدیگر را پی‌گیریم.

مثال بارز نفی دوگانه را که منجر به اتخاذ موضع کناره‌جویی و اعتزال اجتماعی پندار زدوده می‌شود، می‌توان در استفادهٔ فلور از نقل قول مستقیم و غیرمستقیم مشاهده کرد. نزد فلور نقل قول به چیزی به‌غایت مبهم تبدیل می‌شود و آن را می‌توان با نشان موافقت گرفت یا نشان تمسخر، و این امر به‌خوبی، شیوهٔ تغییر مسیر فلور از خصومت به موافقت را نمایان می‌سازد. این ابهام [داشتن عقیدهٔ ضد و نقیض در یک زمان] را می‌توان از این نکته دریافت که فلور در فرهنگ اندیشه‌های مقتیس (Dictionnaire des idées reçues) واژهٔ Tonner contre را پرخاش کردن بر (to thunder against something) معنا کرده است. آدمی ناگزیر به این فکر می‌افتد که فلور خود به دام پرخاش کردن بر تمایل بورژوازی به پرخاش کردن بر امری یا کسی، درافتاده است.

این کناره‌جویی و اعتزال از جهان اجتماعی، که ریشهٔ آن را بعداً تحلیل خواهیم کرد، بدان معناست که فلور کاملاً مایل است که دیدگاهی دربارهٔ فضای اجتماعی به‌دست دهد که در آموزش عاطفی پیش روی ما نهاده است. می‌توان این دیدگاه را دیدگاه جامعه‌شناختی از امور

نامید، الا اینکه تفاوت این دیدگاه با تحلیل جامعه‌شناختی، در شکل ادبی آن نهفته است. از آنجا که به شیوه‌ای تناقض‌نما این رویکرد ساخت بنیادینی را که آشکار می‌سازد، پنهان می‌کند (این تناقض‌نمایی ناشی از این امر است که مادام که ساخت نشان داده می‌شود کاملاً آشکار است) تا به حال توجهی به آن نشده است.

قرائتی جامعه‌شناختی که نگذاشته و نبرداشته از ساختی کشف حجاب می‌کند که متن ادبی ضمن کشف حجاب آن را هنوز مستور باقی می‌گذارد، به شیوه‌ای نامطبوع با رویکرد ادبی مخالف از آب درمی‌آید و اغلب باعث بروز خصومت می‌گردد، زیرا که این نوع تحلیل را عوامانه می‌پندارند. در چنین مواردی به جای خشمگین شدن و سبب واکنش را مقاومت دیرپا در برابر تحلیل علمی متصور شدن، بهتر است که جامعه‌شناس سعی کند تا بنیانهای چنان واکنشی را بفهمد؛ او باید سعی کند تا تفاوت میان بیان ادبی و بیان علمی را درک کند. این تفاوت زمانی روشن می‌شود که اثر داستانی به زبان علمی ترجمه گردد. زیرا که جامعه‌شناس از حقیقتی پرده برمی‌دارد که متن ادبی آن را فقط با زبانی مستور آشکار می‌کند، یعنی به شیوه‌ای از آن سخن می‌گوید که آن را ناگفته باقی گذارد؛ به عبارت دیگر، با ابزار نفی (negation) یا به قول فروید با Verneinung از آن سخن می‌گوید. او با دست زدن به چنین عملی، این واقعیت را نیز کشف می‌کند که کیفیت ویژه بیان ادبی، دقیقاً از همین نفی یا Verneinung، که در شکل ادبی کارآست، ناشی می‌شود. این شیوه نفی و جلوگیری، که مشخصه نگاه ادبی به زندگی است، علاوه بر تحقق کارکردهای ادبی، نویسنده را قادر می‌سازد تا حقایقی را آشکار کند که در غیر این صورت تحمل‌ناپذیر می‌بود.

شکی نیست که به این اندیشه فرو رفته‌اید که آیا فلوربر آگاهانه چنین الگویی را که من در رمان او یافته‌ام، ساخته است یا خیر؟ در واقع، بدون شک، داستان ادبی هم برای نویسنده و هم برای خواننده، شیوهٔ آموختن چیزی است که آدمی نمی‌خواهد آن را بداند. در پرتو همین امر است که آدمی باید تمامی آن قراردادهای داستانی رمان را بازی بداند که مبین چیزی است که ما آن را رئالیسم می‌نامیم. ظهور واقعیت که نیاز به دانستن را ارضا می‌کند، در واقع با تصویری از واقعیت حاصل می‌شود که به خواننده اجازه می‌دهد تا حالت واقعی امور را به فراموشی بسپارد یا رؤیت واقعیت را به آنگونه که هست رد کند. قرائت جامعه‌شناختی متن، این طلسم را با شکستن همدستی پنهانی می‌شکند که نویسنده و خواننده را در جریان نفی واقعیتی که در متن به آن اشاره شده است، به هم پیوند زده است. چنان قرائتی - اگرچه حقیقتی را آشکار می‌کند که متن می‌گوید، اما به شیوه‌ای که گویی آن را نمی‌گوید - حقیقت خود متن را آشکار نمی‌کند؛ و کاملاً خطاست اگر این قرائت ادعا کند که کل حقیقتی را که در متن نهفته است باز می‌گوید، متنی که

ویژگی خود را آشکارا مدیون این امر است که آنچه را می‌گوید به شیوه‌ای که متن علمی باید آن را بگوید، نمی‌گوید. بدون شک، شکل است (شکلی ادبی که در آن عینیت بخشی ادبی صورت می‌پذیرد) که اجازه می‌دهد حقیقتی که در ژرفترین ژرفاها مدفون شده و در امتزج‌ترین گوشه‌ها پنهان مانده، آشکار شود: به راستی، شکل حجایی دوخته است که به مؤلف و خواننده اجازه می‌دهد که حقیقت سرکوب شده را از خود (و همچنین از دیگران) پنهان کنند (در موردی که ما در نظر داریم، این حقیقت ساخت حوزه قدرت و الگوی سالمندی اجتماعی است). این نکته بی‌هیچ تردیدی مبین آن است که چگونه ادبیات، اغلب با ابزار نفی یا Verneinung، حقایقی را آشکار می‌کند که علوم اجتماعی با آن بلندپروازیهایی پرمته‌ای نمی‌توانند کاملاً درکش کنند.

جذابیت ادبیات تا حد زیادی در این واقعیت نهفته است که به قول سرل (Searle)، برخلاف علم به موضوعهای مهمی می‌پردازد بدون اینکه بخواهد کاملاً جدی گرفته شود. عمل نوشتن به همراه مجوزی که این عمل به اعتراف نفی شده و انکار شده می‌دهد، به خود مؤلف و خواننده‌اش فهمی نفی شده و بیان‌نشده اعطا می‌کند، فهمی که فقط نیم فهم نیست بلکه فهمی است که در عین حال همه چیز است و هیچ نیست. سارتر در کتاب نقد عقل دیالکتیکی دربارهٔ اولین قرائت خود از آثار مارکس می‌گوید: «همه چیز را فهمیدم و هیچ چیز را نفهمیدم». از رهگذر خواندن رمانها ما نیز زندگی را همان‌طور می‌فهمیم: همه چیز را می‌فهمیم و هیچ چیز را نمی‌فهمیم. اگر بنا باشد از رهگذر نوشتن و خواندن آدمی بتواند به قول فلوربر «تمامی زندگیهای انسانی را بزید» فقط بدان سبب است که آن زیست‌ها راههای نزیستن آن زندگیها هستند، و ما اگر بنا باشد موقعیتهایی را که صدها بار در اوراق رمانها زیسته‌ایم واقعاً زندگی کنیم باید همه چیزها را از اول بیاموزیم.

فلوربر که رمان‌نویس پندار رمانی (novelistic illusion) است، جوهر این پندار را نمایان می‌سازد. شخصیت‌های رمانتیک - و رمان‌نویسان از جمله آنها - در رمان و در زندگی شاید کسانی باشند که قصه را جدی می‌گیرند؛ نه بنا به گفتهٔ مشهور به آن سبب که از واقعیت فرار کنند و در جهانهای تخیلی پرواز کنند، بلکه به این سبب که آنها مثل فردریک به سادگی نمی‌توانند واقعیت را جدی بگیرند، زیرا نمی‌توانند با زمان حال آنچنان که خود را می‌نمایاند کنار بیایند، یعنی آن زمان حال استوار و بنابراین خوفناکی که ساکن ایستاده است. حرکت روان تمامی مکانیزمهای اجتماعی، چه در حوزهٔ ادبی باشد چه در حوزهٔ قدرت، به وجود پندار (illuio) و نفع و سرمایه‌گذاری هم در معنای اقتصادی و هم در معنای روانشناختی وابسته است (این سرمایه‌گذاری را به آلمانی Besetzung و به انگلیسی Cathexis می‌گویند). اما فردریک کسی است که نمی‌تواند خود را به معركة بازیهای در حیطه هنر و پول پرت کند که جامعه به راه

می‌اندازد و در اختیار اعضایش قرار می‌دهد. بر وارسیم فردریک فرار به سوی غیرواقعیت است و انگیزه آن عدم توانایی اوست در جدی گرفتن واقعیت با جدی گرفتن داور در بازیهای به اصطلاح جدی. پندار رمانی که در شکل افراطی آن در ذن‌کیشوت و اما بوواری تا آنجا پیش می‌رود که کاملاً مرزهای میان واقعیت و قصه را از میان بردارد، به نظر می‌رسد با این امر تقویت شده است که واقعیت به عنوان پندار تجربه شود. اگر چنان پندارها یا توهمات در جوانی بروز می‌کنند و اگر فردریک به نظر می‌رسد نمونه کامل این مرحله باشد، شاید به این سبب است که ورود به بزرگسالی، یعنی به این یا آن زندگی اجتماعی که جامعه از ما می‌خواهد در آن شرکت کنیم، همیشه به نظر نمی‌رسد که چیزی مبرهن و آشکار باشد. فردریک مثل بسیاری از جوانان معضله دار، تحلیلگری دقیق و بی‌رحم است در خدمت تحلیل عمیقترین روابط ما با جامعه. عینی کردن پندار رمانتیک یا قصه‌ای و بیش از همه رابطه با - به اصطلاح - جهان واقعی که بر آن متکی است، تذکر این نکته است که واقعیتی که با مقایسه با آن تمامی تخیلاتمان را می‌سنجیم، صرفاً مرجع به رسمیت شناخته شده‌ای (recognized referent) است از برای پنداری که تقریباً به طور کلی آن را به رسمیت شناخته‌اند.

فلویر تمامی این گفته‌ها را می‌گوید بدون آنکه آنها را بگوید و این نکته کاملاً فهمیدنی است که ما می‌فهمیم بدون آنکه بفهمیم. آدمی به یاد گرفته مارسل پروست می‌افتد: «اثری که برجسب نظریه بر آن است مثل شیشی است که هنوز برجسب قیمت بر آن باشد». به عبارت دیگر آشکار ساختن نظریه‌هایی که بنیان اثر ادبی هستند، کاری مبتذل و عوامانه است. با این همه، آدمی باید تمامی این راه را ببیماید و سعی کند تا نظریه تأثیر ادبی را روشن کند، یعنی جذابیت رمان را که در تحلیل تأثیری نهفته است که تحلیل جامعه‌شناختی بر متن ادبی می‌نهد. بینش رمانی (novelistic vision) نمایی از واقعیت به دست می‌دهد و آن را مستور می‌کند و با همان دستی که واقعیت را می‌دهد آن را پس می‌کشد. شکل خلاقیت ادبی که با اتکای به آن نویسندگان قادرند هر آنچه را قراردادهای رسمی زمانه به آنها اجازه می‌دهد بگویند، خود تقابلی بیش نیست و بر آنچه به عنوان واقعیت عرضه می‌کند رنگ غیرواقعی می‌زند. جذابیت ادبی در این بازی دوگانه نهفته است. سنت برنار گفت: «Quae plus Latet, plus placet» هرچه اثر بیشتر پنهان کند لذت بیشتر خواهد بود. هرچه نوشته‌ها بیشتر بتوانند اشاره کنند، و پوشانند هر آنچه را می‌کشایند، تأثیر ادبی خاصی که بر جای می‌گذارند - که عینی کردن مایل به تخریب آن است - بیشتر خواهد بود.

جذابیت هنری در رابطهٔ انکشاف مستور میان شکل تاریخی با محتوا یا زمینه تاریخی نهفته است. با توجه به مفاهیم تاریخی ناب است که می‌توان «جذابیتی ادبی» را فهمید که مارکس مایل

بود حداقل به هنر یونانی نسبت دهد. این امر زمانی رخ می‌دهد که آنچه انکشاف مستور آشکار می‌سازد، ساخت تاریخی لایتغیری باشد. در مورد خاص آموزش عاطفی این ساخت، ساخت حوزه قدرت است که هر جوانی (حداقل هر جوان بورژوازی) باید با آن روبه‌رو شود، چه در سال ۱۸۴۸ و چه در سال ۱۹۶۸.

این تأملات، تأملات اولیه من بر آموزش عاطفی بودند. از آنجا که رمان، ساخت جامعه‌ای را که می‌نمایاند، فقط به شیوه‌ای پنهان آشکار می‌سازد، در سخنرانی بعدی باید به سراغ تحلیل مستقیم و مشخص تحلیل جامعه‌شناختی از ساخت حوزه قدرت و حوزه ادبی بروم، ساختی که فلویر در آن رشد یافت و در پس پشت روایت او از این ساخت، نهفته است.

### حوزه قدرت و حوزه ادبی و منش

قوانین آموزش عاطفی این امکان را به وجود آورد که به دو نوع اطلاعات دست یابیم: نخست، بازنمایی ساخت حوزه قدرت و موضع نویسنده در آن ساختار به دست فلویر؛ دوم، آنچه من اصطلاحاً فرمول فلویر نامیدم، نوعی طرح زایا که به عنوان ساخت بنیادی منش فلویر، اساس ساختمان فلویری جهان اجتماعی است. سخن کوتاه، در یک سو جامعه‌شناسی قرار دارد که از آن فلویر است، یعنی جامعه‌شناسی که او پدید آورد و در سوی دیگر، جامعه‌شناسی فلویر قرار دارد، یعنی جامعه‌شناسی که او موضوع آن است. اگر حقیقت داشته باشد که نخستین جامعه‌شناسی عناصر جامعه‌شناسی دوم را فراهم آورد، باید آن را به بوتۀ آزمایش بسپاریم. ساخت فضای اجتماعی که در آن طرح فلویری زایش یافت، چیست؟

به عقیده من رویکردی که تحلیل‌کننده باید برای فهم موضع فلویر اتخاذ کند تا بتواند اساس کار او را روشن سازد، باید درست عکس رویکرد سارتر در کتاب ابله خانواده باشد. به طور کلی می‌توان گفت که سارتر اساس تکوین آثار فلویر را در شخص گوستاو و کودکی و در زندگی خانوادگی اولیه او جستجو می‌کند. سارتر با استفاده از روشی که در فصلی از نقد عقل دیالکتیکی به نام «مسائل روش» طراحی شده است، امیدوار است که میانجی (mediation) ساخته‌های اجتماعی با آثار فلویر را کشف کند. او به لطف تحلیلی که روانکاوی و جامعه‌شناسی را با روانشناسی اجتماعی فلویر ترکیب می‌کند به این میانجی دست می‌یابد و همان‌طور که از عنوان کتاب معلوم است، اهمیت وافر به موقعیت فلویر در خانواده و تجاری که حاصل روابط فلویر با پدر و برادر بزرگتر است قائل می‌شود.

آدمی می‌تواند سارتر را به این سبب ارج نهد که بعدی اجتماعی را به روابط خانوادگی افزوده است: پیروی از پدر یا برادر بزرگتر یکی از راههای احتمالی بود که به فلویر پیشنهاد شد و

بنابراین به فضای امکانات اجتماعی در دسترس او بدل شد. مع‌هذا ما نظر فرد را رها نمی‌کنیم، چرا که اگر چنین کنیم با یک حرکت و پرش به «جامعه» در کلیت آن می‌رسیم.» (جلد دوم، ابله خانواده) بنابراین در یک طرف جامعه‌شناسی کلان در دسترس ماست و در طرف دیگر روانشناسی خرداجتماعی، بدون آنکه حقیقتاً رابطه‌ای میان آن دو برقرار شود.

در اینجا به مسأله‌ای برمی‌خوریم که هر کس بکوشد تحلیلی اجتماعی از خلاقیت ادبی به دست دهد، به آن برمی‌خورد. این امر همان‌قدر در مورد لوکاچ یا گلدمن صدق می‌کند که دربارهٔ آذرنو در نسبت با هیدگر؛ از دیگران نام نمی‌بریم. این امر حاکی از آن است که باید در مورد امکان هر نوع جامعه‌شناسی حقیقی خلاقیت ادبی ظنن بود. شایستگی سارتر در آن بود که با توانی چون آمیزی، که مشخصهٔ او بود، این پارادایم را تا انتها راند و منابع غنی استعداد و فرهنگ خود را در راه این وظیفه نهاد که به‌طور کامل طرحی خلاق را به عنوان تابعی از متغیرهای اجتماعی تبیین کند. من بر آنم که او شکست خورد (هرچند در زمینهٔ جامعه‌شناسی روانی تجربهٔ خانوادگی فلوربر آراه جالبی ارائه کرد).

بنابراین ما باید کاملاً روشن او را معکوس کنیم و با توسل به نوعی جامعه‌شناسی - روانشناسی تکوینی از پی این پرسش نرویم که چگونه نویسندگانی به آنچه هست مبدل می‌شود، بلکه بپرسیم موقع یا مقامی که نویسندگانی اشغال کرده است - منظور نویسندگانی از نوعی خاص است - چگونه بر ساخته می‌شود. فقط آنگاه است که می‌توانیم بپرسیم آیا معرفت از وضعیتهای اجتماعی ویژهٔ تولید آنچه من اصطلاحاً منش (habitas) نویسنده نامیده‌ام به ما اجازه می‌دهد که بفهمیم او در اشغال این مقام و موقع، هرچند با تغییر آن، موفق بوده است. ساختگرایی تکوینی که من پیشنهاد می‌کنم به گونه‌ای طراحی شده است که هم تکوین ساختهای اجتماعی - حوزهٔ ادبی - و هم تکوین تمایلات منش عاملان (agents) را که در این ساختها می‌مدخل اند بفهمد.

این امر به خودی خود آشکار نیست. به عنوان مثال، مورخان هنر و ادبیات یعنی قربانیان آنچه نامش را پندار ثبات امر اسمی (nominal) گذاشته‌ام، در تحلیلهای خود از محصولات فرهنگی ماقبل نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مشخصاتی را به نویسندگانی هنرمند نسبت می‌دهند که کاملاً در دورهٔ تاریخی متأخر جعل شده‌اند و از آنجا که این تعاریف به عناصر سازندهٔ جهان فرهنگی ما بدل شده‌اند، در نظر ما کاملاً بدیهی جلوه می‌کنند. جعل مفهوم نویسندگانی هنرمند که خود فلوربر به پدید آمدن آن کمک بسیار زیادی کرد، حاصل و نتیجهٔ تلاشی جمعی است که از موارد زیر جدایی‌ناپذیر است: ۱- پدید آمدن حوزهٔ ادبی مستقل که از حوزهٔ اقتصادی جدا باشد و یا حتی ضد آن باشد (به عنوان مثال، هنرمند نوگرا به ضد بورژوا)؛ ۲- پدید آمدن موقعیتی

تاکتیکی در این حوزه (به عنوان مثال، هنرمند به ضد هنرمند نوگرا).

منظور من از «حوزه» (field) چیست؟ طبق تعریف و کاربرد من، حوزه، جهان اجتماعی مجزایی است که دارای قوانین کارکردی مستقل از قوانین سیاست و اقتصاد است. وجود نویسنده، به عنوان امر واقع و به عنوان ارزش، از وجود حوزهٔ ادبی جدایی‌ناپذیر است، حوزه‌ای که به عنوان جهانی مستقل، اعمال و آثار را با اتکای به اصول خاص خود ارزیابی می‌کند. فهمیدن آثار فلوربر یا بودلر یا هر نویسندهٔ بزرگ و کوچکی، نخست به معنای فهم منزلت آن نویسنده در زمان مورد نظر است، یا به عبارت مهمتر، فهم وضعیتهای اجتماعی امکان این عملکرد اجتماعی و این شخصیت اجتماعی است. در واقع، جعل نویسنده به معنای مدرن این اصطلاح از جعل تدریجی بازی اجتماعی خاصی جدایی‌ناپذیر است. من این بازی را اصطلاحاً حوزهٔ ادبی نامیده‌ام، این حوزه زمانی که استقلال یابد، یعنی قوانین ویژهٔ عملکرد خود را در حوزهٔ قدرت وضع کند، استقرار پیدا می‌کند.

برای آنکه تعریفی ابتدایی از منظور خود داده باشم از مفهوم قدیمی «جمهوری ادب» (Republic of Letters). سود می‌جویم که بیل (Bayle) در فرهنگ تاریخی و انتقادی (Dictionnaire historique et Critique) دربارهٔ قانون اساسی آن چنین گفت: «آزادی، حکمرانی جمهوری ادب است. این جمهوری دولتی کاملاً آزاد است و در آن عقل و حقیقت، اساس جمهوری را تشکیل می‌دهند و تحت قیمومت آنها جنگی ساده‌دلانه به ضد همه کس اعلام شده است. دوستان باید خود را از دوستان محافظت کنند و پدران از فرزندان و پذیرخوانندگان از فرزندخواندگان؛ قرن، قرن قاطعیت است. در این جمهوری، فرد هم حاکم و هم تابع فرد دیگر است.» برخی از مشخصات اساسی «حوزه»، پاره‌ای به صورت هنجارند و پاره‌ای به صورت ایجابی در این متن آمده است: جنگ همه با همه، یعنی رقابت عام، بسته‌بودن درهای حوزه که باعث می‌شود حوزه بازار فرآورده‌های خود باشد و هر تولیدکننده‌ای مصرف‌کنندگان را در میان رقبای خود بیابد. بنابراین می‌توان گفت که ابهام این جهان ناشی از دیدگاهی است که آدمی دربارهٔ آن برمی‌گزیند؛ این جهان از یک سو بهشت جمهوری آرمانی است - جایی که هر کسی فرمانده و فرمانبر است، و از سوی دیگر جهنمی است که در آن همگان در جنگی هابزی به ضد همگان درگیرند.

اما ضروری است که تعریف را اندکی دقیقتر سازیم. حوزهٔ ادبی (می‌توان از حوزهٔ علمی و حوزهٔ فلسفی و جز آن نیز سخن گفت)، جهان اجتماعی مستقلی است که دارای قوانین عملکردی و نیروهای ویژهٔ قدرت و گروه‌های مسلط و زیرسلطهٔ خاص خود است. به عبارت دیگر، سخن گفتن از حوزه یعنی ذکر این نکته که آثار ادبی در جهان اجتماعی خاصی تولید می‌شوند که

نهادهای خاصی دارد و از قوانین خاصی پیروی می‌کند. این روش با دو سنت دیگر مخالف است: ۱- سنت قرائت درونی که آثار را در خود و مستقل از وضعیت‌های تاریخی که در آن تولید شده‌اند بررسی می‌کند؛ ۲- سنت برونی که به‌طور معمول با جامعه‌شناسی پیوند دارد و آثار را مستقیماً به وضعیت‌های اقتصادی و اجتماعی زمان موردنظر مربوط می‌سازد.

حوزه، نه پس‌زمینهٔ اجتماعی مبهم است و نه حتی محیط هنری (milieu artistique) است مثل جهان روابط شخصی میان هنرمندان و نویسندگان (دیدگاه‌هایی که کسانی اختیار می‌کنند که «تأثیرها» (influences) را مورد بررسی قرار می‌دهند). حوزه، جهان اجتماعی واقعی است که در آن بر طبق قوانین ویژه‌اش شکل خاصی از سرمایه انباشت می‌شود و روابط مبتنی بر قدرت از نوع ویژه‌ای اعمال می‌گردد. حوزه، جایگاه نبردهای کاملاً خاصی است که اهم آنها عبارت‌اند از: دانایی به این امر که چه کسی عنصری از این جهان است و چه کسی نویسندهٔ واقعی است و چه کسی نیست. واقعیت مهم از حیث تفسیر و تأویل آثار این است که این جهان اجتماعی مستقل، مثل منشوری عمل می‌کند که هر مؤلفهٔ خارجی باید از آن فروتابیده شود: عناصر جمعیتی و اقتصادی یا سیاسی همیشه بر طبق منطبق ویژه حوزه ترجمه می‌شوند و به وساطت همین امر است که بر منطق تحول آثار ادبی تأثیر می‌گذارند.

شناختن فلوربر یا بودلر یا فدر (Feydeau) و فهمیدن آثار آنان، یعنی قبل از هر چیز، فهمیدن کل این جهان اجتماعی خاص که دارای رسومی است که مثل رسوم قبایل بدوی سازمان‌یافته و رمزآمیز است، به عبارت دیگر، نخست، فهمیدن این امر است که این جهان چگونه در نسبت با حوزهٔ قدرت و به‌ویژه، در نسبت با قانون اساسی این جهان که همان اقتصاد و قدرت باشد، تعریف می‌شود. بدون آنکه در این مقاله وارد جزئیات شوم، فقط گوشزد می‌کنم که حوزهٔ ادبی، بناؤگونهٔ جهان اقتصادی است. قانون اساسی این جهان ویژه که همان بیطرفی (disinterestedness) باشد، عکس قانون میادلهٔ اقتصادی است، بیطرفی همبستگی معکوس میان موفقیت موقت (به‌طور عمده موفقیت مالی) و ارزش هنری ناب برقرار می‌کند. حوزهٔ هنری، جهان باور (universe of belief) است. تولید فرهنگی به این سبب از تولید اشیاء عادی متمایز است که این نوع تولید نه فقط باید شیء مادی خلق کند، بلکه باید ارزش این شیء را نیز که همان شناسایی مشروعیت هنری باشد، خلق کند. این امر از خلق هنرمند یا نویسنده به ماهر هنرمند یا نویسنده یا به عبارت دیگر به عنوان خالق ارزش، جدایی‌ناپذیر است. بنابراین، تأمل در معنای امضای هنرمند امری مرسوم است.

ثانیاً، این حوزهٔ مستقل که نوعی زاویهٔ جنون (coin de folie) در درون حوزهٔ قدرت است، از نظر موفقیت، زیر سلطه محسوب می‌شود. آنان که وارد این بازی کلاً خاص اجتماعی می‌شوند

در سلطه شرکت می‌جویند، اما خود عاملانی زیر سلطه‌اند: آنان نه به‌طور ساده و آشکار مسلط‌اند و نه کاملاً زیر سلطه‌اند. (البته آنان در برخی از لحظات تاریخی فعالیتشان، دلشان می‌خواهد که چنین نظری در مورد خود اتخاذ کنند.) باید گفت که آنان در درون طبقهٔ مسلط موقعیتی زیرسلطه دارند، آنان دارندگان نوعی از قدرت زیرسلطه در اندرون فضای قدرت هستند. این موقعیتی که از حیث ساختی متناقض است، به‌طور مطلق برای فهم موقعیت‌هایی که نویسندگان و هنرمندان به‌ویژه در جریان مبارزات دنیای اجتماعی در آن قرار می‌گیرند، اهمیت دارد.

هنرمندان و نویسندگان که گروهی زیرسلطه در میان گروه مسلط هستند، در جایگاهی منززل قرار می‌گیرند که آنان را به نوعی بی‌عزومی و بی‌ثباتی عینی و به تبع آن بی‌ثباتی ذهنی می‌راند: نظری که دیگران به‌ویژه گروه مسلط درون حوزهٔ قدرت دربارهٔ آنان اتخاذ می‌کنند، آمیخته با ابهام است. در تمامی جوامع کسانی که طبقه‌بندی‌های مرسوم را به مبارزه می‌طلبند، باعث بروز همین ابهام می‌شوند. نویسنده - یا روشنفکر - دارای منزلتی دوگانه است که اندکی مورد ظن است: او که قدرت اندکی زیرسلطه‌ای دارد، مجبور است تا خود را در جایی میان دونقشی قرار دهد که در سنت قرون وسطایی به چشم می‌خورد. نخست، نقش خطیب (orator) - که قرینهٔ نمادین جنگجو (bellator) بود - و دوم، نقش دلقک (Fool). وظیفهٔ خطیب، موعظه کردن و دعا کردن است؛ گفتن حقیقت و خیر است؛ تبرک کردن و لعنت کردن با افزار سخن است. دلقک شخصیتی است که از قواعد عرفی و مصالحه‌جوییها بری است و اجازه دارد که بدون دیدن مکافات از آن قواعد تخطی کند، زیرا که ملهم از لذت ناب قاعده‌شکستن یا به حیرت افکندن است. هر ابهامی که در شخصیت روشنفکر متجدد به چشم می‌خورد، در شخصیت دلقک وجود دارد: او لوده‌گری زشت و مسخره و اندکی سرور است، اما بیدارکننده‌ای نیز هست که اخطار می‌کند و ناصحی نیز هست که درس می‌دهد و بالاتر از همه، ویرانگر پندارها و توهمات اجتماعی است.

تمام تحقیقات آماری به‌طور معناداری نشان می‌دهند که مشخصات اجتماعی عاملان و به تبع آن تمایلات آنان با مشخصات اجتماعی موقعیتی که اشغال کرده‌اند مطابقت می‌کند. حوزه‌های ادبی و هنری افراد بسیاری را به‌خود جلب می‌کنند که تمامی مشخصات طبقهٔ مسلط را دارند، به‌جز یک مشخصه: پول. می‌توانیم بگوییم آنها «خوشاوندان فقیر» (parents pourres) سلسله‌های بورژوازی بزرگ و اشرافی هستند که یا زوال یافته‌اند، یا در حال زوال‌اند. آنان اعضای اقلیت‌های داغ‌خورده‌ای مثل یهودیان یا خارجی‌ان هستند. بنابراین، آدمی از بدو کار می‌تواند حتی در سطح موقعیت اجتماعی حوزهٔ ادبی یا هنری در درون حوزهٔ قدرت، مشخصه‌ای را کشف کند

که سارتر در سطح واحد خانوادگی به‌ویژه در مورد فلور کشف کرد: نویسنده «خویشاوند فقیر» است، ابله خانواده بورژوازی.

ابهام ساختاری موقعیت نویسندگان و نقاشان - به‌قول پیسارو (Pissaro) «بورژواهای تهی‌دست» - در حوزه قدرت، آنان را وامی‌دارد تا رابطه‌ای پر از ضدونقیض با طبقه مسلط در درون حوزه قدرت، یعنی کسانی که «بورژوا» می‌نامندشان، و همچنین با گروه تحت سلطه یا «مردم»، برقرار کنند. آنان، به همان شیوه، در مورد موقعیت خود در فضای اجتماعی و عملکرد اجتماعیشان، تصویری مبهم در سر ترسیم می‌کنند: این امر مبین این واقعیت است که آنان در معرض نوسانات شدید به‌ویژه در حیطه سیاست قرار می‌گیرند. به‌عنوان مثال، هنگامی که «چپ» به مرکز ثقل حوزه در سال ۱۸۴۸ بدل شد، حرکتی عمومی به سوی «هنر اجتماعی» آغاز گردید: برای نمونه، بولدز از «یوتوپ‌های بی‌چانه هنر برای هنر» سخن به میان آورد و با خشم از هنر ناب یاد کرد. (نگاه کنید به De l'Ecole païenne 1851)

خصوصیات موقعیتهایی را که روشنفکران و هنرمندان در حوزه قدرت اشغال می‌کنند، می‌توان تابعی از موقعیتهایی دانست که در حوزه هنری یا ادبی به آن دست می‌یابند. به عبارت دیگر موقعیت حوزه ادبی در درون حوزه قدرت بر همه چیزهایی که در درون حوزه ادبی اتفاق می‌افتد، تأثیر می‌گذارد. برای فهم آنچه هنرمندان و نویسندگان می‌توانند بگویند یا می‌گویند، آدمی باید همواره عضویت آنها در جهان زیرسلطه و فاصله بیش و کم آن جهان از طبقه مسلط را در نظر گیرد، فاصله‌ای کلی که با توجه به دورانها و جوامع متفاوت و همچنین در هر زمان خاصی با توجه به موقعیتهای متفاوت در درون حوزه ادبی تغییر می‌کند. در واقع، یکی از مهمترین اصول تفکیک در حوزه ادبی، در این واقعیت نهفته است که موقعیتهای مختلف در چه رابطه‌ای را با موقعیت ساختاری حوزه و به تبع آن با نویسنده می‌پسندند، یا به عبارت بهتر، آن اصل در طرق متفاوت بازشناختن رابطه‌ای بنیادی نهفته است، یعنی بازشناسی روابط متفاوت با قدرت اقتصادی و سیاسی و با جناح مسلطی که با این موقعیتهای متفاوت ارتباط دارند.

بنابراین سه موقعیتی را که در میان سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۵۰ بر حول آنها حوزه ادبی سازمان یافت - و با عبارات معمول می‌توان از آنها با عنوان «هنر اجتماعی» و «هنر برای هنر» و «هنر بورژوازی» یاد کرد - باید در مرتبه نخست، اشکال خاصی از روابطی نوعی (generic) دانست که نویسندگان یا گروه زیر سلطه - مسلط را با گروه مسلط - مسلط پیوند می‌زند. جانبداران هنر اجتماعی از قبیل جمهوریخواهان و دمکراتهایی مثل پی‌یر لرو (Pierre Leroux) و لویی بلان (Louis Blanc) و پرودون (Proudhon) یا کاتولیکهای لیبرالی مثل لامنه (Lamennais) و بسیاری دیگر که اکنون کلاً از یاد رفته‌اند، هنر «خودخواهانه» جانبداران هنر

برای هنر را محکوم کردند و طلب کردند که ادبیات کارکردی اجتماعی یا سیاسی داشته باشد. موقعیت نازل آنها در حوزه ادبی در تقاطع میان حوزه ادبی با حوزه سیاسی بدون شک رابطه علیّ دوری با همبستگی آنها با گروههای زیرسلطه به وجود آورده بود، رابطه‌ای که با اطمینان می‌توان گفت، بخشی از آن به سبب خصومت با گروههای مسلط در حوزه فکری بود.

جانبداران «هنر بورژوازی» که به‌طور عمده برای تئاتر می‌نوشتند، به سبب شیوه زندگی و نظام ارزشهای خود با طبقه مسلط پیوند نزدیک و مستقیمی داشتند و علاوه بر منافع مادی بسیار (تئاتر از نظر اقتصادی سودآورترین فعالیت ادبی بود)، تمامی نمادهای افتخار بورژوازی - به‌طور عمده عضویت در آکادمی - را نیز به دست آوردند. در رشته نقاشی، هوراس ورنه (Horace Vernet) یا پل دولاروش (Paul Delaroche)؛ در رشته ادبیات، پل دوکوک (Paul de Kock) یا سکرِب (Scribe) نسخه بی‌جان و نرم و گرم و رقیق شده رمانتیسم را به کافه خلتی بورژوا ارائه کردند. احیای هنر «سالم و صدیق» به دست گروهی انجام گرفت که «مکتب عقل سلیم» (School of good sense) نامیده می‌شدند؛ کسانی مثل: پونسار (Ponsard) و امیل اوژیّه (Emile Augier) و ژول ساندو (Jules Sandeau) و بعداً اکتاوفویه (Octave Feuillet) و مورژه (Murger) و شرولیه (Cherubullez) و الکساندر دوماس پسر (Alexander Dumas fils) و ماکسیم دوشان (Maxim Ducamp). امیل اوژیّه و اکتاوفویه، کسانی که ژول دو گنکور (Jules de Goncourt) آنان را «خانواده موسه» می‌نامید و فلوریز آنان حتی پیش از پونسار نفرت داشت، جنون‌آمیزترین رمانتیسم را دست‌آموز ذوق و هنجارهای بورژوازی کردند و ازدواج و مدیریت مالی کارآمد و از آب و گل درآوردن کودکان در زندگی را ستودند. امیل اوژیّه در زین ماجراجو (L'Aventuriere) بخشهای احساساتی هوگو و موسه را با ستایش اخلاق و زندگی خانوادگی در هم آمیخت و فواحش را هجو کرد و تازه شدن بهار دل در پیرانه‌سری را محکوم نمود.

بنابراین، مدافعان هنر برای هنر در حوزه، موقعیتی مرکزی اما از حیث ساختاری مبهم را اشغال کرده بودند، موقعیتی که آنان را وامی‌داشت تا با شدتی مضاعف تضادهایی را احساس کنند که در موقعیت مبهم حوزه تولید فرهنگی در حوزه قدرت نهفته بود. موقعیت آنان در حوزه آنان را ناگزیر می‌ساخت تا خود را، هم در سطح زیبایی‌شناختی و هم در سطح سیاسی، یا دو موقعیت دیگر متضاد ببندارند. یعنی هم با «هنرمندان بورژوا» که در منطق حوزه با «بورژواها» یکی بودند و هم با «هنرمندان اجتماعی» یا به گفته فلوریز با «کودنهای سوسیالیست» یا با «ژنود» که در منطق حوزه «مردم» نامیده می‌شدند.

چنان تضادهایی، بسته به آنکه وضعیت سیاسی چه باشد، یا به تناوب یا همزمان احساس

می‌شد. در نتیجه، اعضای این گروه وادار شدند که آدابی متضاد دربارهٔ گروههایی که مخالف آن بودند و همچنین دربارهٔ گروه خود پیدا کنند. آنان دنیای اجتماعی را با ملاکی تقسیم کردند که بیش از همه زیبایی‌شناختی بود، جریانی که آنها را واداشت تا «بورژواها» را که عنایتی به هنر نداشتند با «مردم» که زندانی مسائل مادی زندگی روزمره بودند در یک طبقهٔ تحقیرآمیز قرار دهند. آنان می‌توانستند به تناوب و یا همزمان یا با طبقهٔ کارگر آرمانی خود را یکی کنند یا با اشرافیت معنوی. مثالهایی چند زنییم: «منظور من از بورژوا یا بورژوای ملبس به لباس کار است یا بورژوای ملبس به فراک. ما و فقط ما یعنی فرهیختگان، مردمانیم یا به عبارت بهتر وارثان سنت بشری هستیم.» (نامه به ژرژ ساند، می ۱۸۶۷) «همه باید در برابر نخبگان سر خم کنند. آکادمی علوم باید جانشین پاپ شود.»

آنان هر وقت تهدید آویزش و ژنود را احساس می‌کردند به طرف «بورژواها» بازمی‌گشتند و نفرت آنان از بورژواها یا هنرمندان بورژوا باعث می‌شد که با تمامی کسانی که سببیت منافع و تعصبات بورژوایی آنان را طرد و رد کرده بود، اعلام همبستگی کنند، یعنی با هنرمندان رند و هنرمندان جوان و بندبازان و اشراف سقوط کرده و «خدمتکاران ساده‌دل»<sup>\*</sup> و به‌ویژه فواحش، کسانی که نماد رابطهٔ هنرمند با بازارند.

در حوزهٔ فکری، یعنی اولین افق تمامی درگیریهای سیاسی و زیبایی‌شناختی، نفرت آنان از بورژواها - مشتری که در پیش‌اش بودند اما تحقیرش می‌کردند، یعنی کسانی که هم ایشان آنان را طرد می‌کردند هم آنان ایشان را - از نفرت آنان از هنرمندان بورژوا تغذیه می‌کرد، یعنی آن رقیبان بی‌وفایی که در پی اطمینان از موفقیت آتی و با نفی خود به عنوان نویسنده در پی کسب افتخار بورژوایی بودند. بودلر در *Curiosities esthétiques* نوشت: «کسانی هستند که هزاران مرتبه از بورژواها خطرناک‌ترند و آنان هنرمندان بورژوا هستند، کسانی که آفریده شده‌اند تا میان هنرمند و نابغه فاصله اندازند و این یکی را از آن یکی پنهان کنند.» (شاید ذکر است که طرفداران هنر برای هنر به‌استثنای بویه (Bouilhet) و بانویل (Banville) در تئاتر شکست سختی خوردند. می‌توان از میان شکست‌خوردگان از فلوربر و برادران گنکور نام برد و یا از گوتیه (Goutier) و بودلر ذکری به میان آورد (کسانی که نمایشنامه‌های منظوم و منثور خود را از میان پوشه خارج نمی‌کردند). به همین سبب، تحقیری که در وقتی دیگر، حرفه‌ایهای دنیای هنر، یعنی جانبداران هنر برای هنر، به پروتالیای ادبی نشان می‌دادند، کسانی که به موفقیت حرفه‌ای آنان رشک می‌بردند، باعث رسم تصویری شد که آنان از «عوام‌الناس» (Populace) داشتند. برادران گنکور در

یادداشت‌های روزانه «فشار کافهٔ ارزان قیمت‌نشینی و زندگی مرد رندانه بر کارگران واقعی» را تفسیح کردند و فلوربر را با «گنده‌رندی» مثل موزه مقایسه کردند تا ادعای خود را توجیه کنند: «باید مردی امین و بورژوایی موقر بود تا بتوان جزو اهل ذوق شد.» جانبداران هنر برای هنر که در مرکز جاذبهٔ حوزه قرار داشتند، بسته به وضع نیروهای خارج از مرزها و تأثیرات غیرمستقیم آنها بر حوزه، به‌این یا آن قطب مایل می‌شدند؛ در سال ۱۸۴۸ تعهد سیاسی و انقلابی را ترجیح دادند و در دوران امپراطوری دوم به بی‌اعتنایی یا «جماعت من دیگه حوصله ندارم»، یا محافظه‌کاری درغلغلتیدند.

طرد هر دو طرف - هر دو قطب فضای اجتماعی و حوزهٔ ادبی، دو قطبی که در عین حال مخالف یکدیگر بودند - طرد «بورژوا» و «مردم» و به موازات آن طرد «هنر بورژوایی» و «هنر اجتماعی» با اتکای مستمر به اسلوب (Style) میسر شد، اسلوبی که جزو قلمرو ادبی ناب بود. وظیفهٔ نوشتن به جنگی مدام با دو خطر مخالف هم بدل شد: «من میان پراندن مظننترین جملات و زدن چرند و پرنده‌ترین حرفهای آکادمیک گیر کرده‌ام. یکی یادآور پتر بوره (Petris Borel) است و دیگری یادآور ژاک دلایل (Jacques Delille)». (نامه به ارنست فرو، اواخر نوامبر / اوایل دسامبر ۱۸۵۷)؛ «می‌ترسم به نوعی پول دوکوک بدل شوم یا حاصل‌کارم بالزاک شاتوبریان زده باشد.» (نامه به لوتیز کوله "Louise Colet"، ۲۰ سپتامبر ۱۸۵۱)؛ «اگر شکل ادبی ژرفی بر آنچه اخیراً نوشته‌ام تحمیل نکنم، در خطر آن است که بوی نوشته‌های پزل دوکوک از آن برآید.» (نامه به لوتیز کوله، ۱۳ سپتامبر ۱۹۵۲). فلوربر در تلاش خود برای فاصله گرفتن از دو قطب حوزهٔ ادبی و توسعاً از حوزهٔ اجتماعی، به آنجا رسید که هر علامت و نشان ممیزه‌ای را که بوی پشتیبانی از، یا بدتر از آن، عضویت در جایی را بدهد، رد کند. فلوربر، فلوربری که شکارچی بی‌امان سخنان پیش‌پاافتاده و همه‌جایی (Commonplaces) بود، یعنی آن جاهایی در گفتمان که کل گروه خاصی همدیگر را درمی‌یابند و بازمی‌شناسند و فلوربری که گردآورندهٔ آراء مقتبس (*Idees reçues*) بود، یعنی آرائی که همهٔ اعضای گروه بی‌چند و چونی آن را می‌پذیرند و بدون بیعت با گروه نمی‌توانند آن را بپذیرند، در پی آن بود که گفتمان یوتوپایی اجتماعی خلق کند که از هر ممیز (marker) اجتماعی پاک شده باشد.

نیاز به فاصله گرفتن از تمامی جهانهای اجتماعی، به موازات تمناهای پاک کردن هر نوع لحاظ کردن انتظارات خوانندگان، پیش می‌رفت. مثلاً فلوربر در مورد «دعا در آکروپلیس» به رنان نوشت: «گمان نمی‌کنم که قطعه‌ای به این زیبایی در زبان فرانسه وجود داشته باشد! عالی است و

\* اشاره‌ای به خدمتکار زنی است به نام فلیسبه که فهران داستان کونا، فلوربر ساده‌دل است.

مطمئنم که بورژواها چیزی از آن نخواهند فهمید! چه بهتر! هرچه هنرمندان بیشتر به استقلال خود تأکید گذارند و آثاری خلق کنند که هنجارهای ارزیابی خود آنان را شامل شود و تحمیل کند، بختهای آنان برای راندن «بورژواها» به جایی که نتوانند و قادر نباشند از آن آثار استفاده کنند بیشتر می‌شود. اورتگای گاست (Ortegay Gasset) می‌نویسد: «هنر جدید فقط به صرف وجود خود، بورژوای خوب را وامی‌دارد که قبول کند واقعاً کیست: همان بورژوای خوب، کسی که لیاقت ندارد حس زیبایی‌شناختی داشته باشد و در مواجهه با زیبایی ناب کمر و کور است.» (غیرانسانی شدن هنر). انقلاب نمادینی که از رهگذر آن هنرمندان خود را از تقاضاهای بورژوایی رها کنند و خود را امیران محض هنر خود اعلام کنند و هیچ ارباب دیگری را به جز هنر خود به رسمیت نشناسند - اصطلاح «هنر برای هنر» معنایی به‌جز این ندارد - منجر به حذف بازار می‌شود. هنرمند در جنگ بر سر تحمیل ملاکی زیبایی‌شناختی بر «بورژوا» غلبه می‌کند، اما به سبب همین موفقیت او را به عنوان مشتری و مصرف‌کننده‌ای بالقوه از دست می‌دهد. به موازات افزایش خودآیینی و استقلال حوزه فرهنگی، تأخر زمانی (time-lag) پذیرش آثار نیز افزایش می‌یابد، یعنی آن زمانی که سپری شدن آن برای تحمیل هنجارهای پذیرش آثار هنری که خود وضع کرده‌اند ضروری است. تأخر زمانی میان عرضه و تقاضا به مشخصه ساختاری حوزه تولیدی خاص و محدودی بدل می‌شود، یعنی جهان اقتصادی کاملاً خاصی که در آن یگانه مصرف‌کنندگان تولیدکنندگان، رقبای آنان هستند.

بنابراین رمز و راز مسیح‌وار هنرمند نفرین شده (artiste maudit) که در این جهان قربانی شده و در متن تقدیس شده است، چیزی نیست به‌جز ترجمهٔ مجدد منطق وجه تولید جدید به آرمان و آیدئولوژی: برخلاف «هنرمندان بورژوا» که مصرف‌کنندگان فوری آنها تضمین شده است، جانبداران هنر برای هنر که مجبورند بازار خود را به وجود آورند محکوم شده‌اند که به تأخیر رضامندی اقتصادی تن در دهند. هنر ناب نیز مثل عشق ناب برای مصرف ساخته نشده است، همان‌طور که لوکنت دولیل (Leconte de Lisle) گفته است، موفقیت آتی «نشان پستی فکری» است. در حقیقت، ما با دنیای اقتصادی باژگونه‌ای مواجه هستیم؛ بازاری که در آن سازندگان می‌ترسند: هنرمند تا آن درجه قادر است در حیطهٔ نمادین موفق شود که در حیطهٔ اقتصادی ضرر کند و برعکس. این واقعیت فقط می‌تواند رابطهٔ پراز ضد و نقیض او را با «بورژواها» تقویت کند، کسانی که مصرف‌کنندگانی غریب و دسترس‌ناپذیرند. فلوربر به دوستش فدو، که از زن محتضرش نگهداری می‌کرد، نوشت: «تو نقاشیهای خوبی کرده‌ای و خواهی کرد و خواهی توانست مطالعات خوبی انجام دهی، اما قیمت آن را چه گزاف خواهی پرداخت. بورژواها نخواهند فهمید که ما از جانمان برای آنها مایه می‌گذاریم. نژاد گلا دیاتورها مضمحل نشده است. هر

هنرمند، گلا دیاتوری بیش نیست. او مردم را با درد احتضار خود سرگرم می‌کند. این مورد از مصادیق مقوله‌ای است که می‌توان آن را چنین بیان کرد: هنرمند نباید خود را واگذارد تا در استفاده از گزافه‌گویی ادبی - که به نوعی وابسته به آن است - آن قدر افراط کند که در برابر آن مصنوعیت پیدا کند. هنرمند، اعم از آنکه گلا دیاتور باشد یا فاحشه، با خلق دنیایی جداگانه، دنیایی که در آن قوانین ضرورت اقتصادی، حداقل تاریخی، به حال تعلیق درآیند، دنیایی که در آن ارزش را با موفقیت تجاری نسنجند، خود را در جریان رنج‌کشیدن خلق می‌کند، در جریان عصیان، عصیان بر بورژواها، بر پول. نکته‌ای را باید بر گفته‌های خویش بیفزایم:

آدمی نمی‌تواند وضع اقتصادی فاصله گرفتن از ضرورت اقتصادی یا آنچه را «بسی طرفی» نامیدیم، به حیطهٔ فراموشی بسپارد. «وارثان»، مثل وارثان آموزش عاطفی، در جهانی که سودی آتی نصیب آنان نمی‌سازد دارای امتیازی بس مهم هستند، امری که در مورد جهان ادبیات و هنر نیز صدق می‌کند: امکانی که آنان را قادر می‌سازد تا در برابر فقدان بازار تاب بیاورند. ارث بردن آنان را از برآوردن نیازهای فوری نیز رها می‌سازد و یکی از مهمترین عوامل موفقیت منحصر به فرد مشغلهٔ آوانگارد به‌شمار می‌رود و دستمایهٔ آوانگاردهاست برای سرمایه‌گذاری غیرانتفاعی یا حداقل بسیار بلندمدت. ثوفیل گوتیه به فدو نوشت: «فلوربر زیرکتر از ماست، زیرا آن قدر با هوش بوده که پولدار به دنیا بیاید! پولدار بودن برای کسی که می‌خواهد در دنیای هنر به جایی برسد اهمیت مطلق دارد.» سخن کوتاه، بار دیگر پول (به‌ارث برده) است که آزادی از پول را میسر می‌سازد. در نقاشی و همچنین در ادبیات، بدیعترین کارها از آن کسانی است که هم گستاخی را به‌ارث برده‌اند و هم بنیه‌ای مالی را که به آنان اجازه می‌دهد تا این آزادی را گسترش دهند....

بنابراین ما به عاملان فردی و به آن مشخصات فردی باز می‌گردیم که آنان را مستعد می‌سازد تا قوه‌ها و امکاناتی را تحقق بخشند که در موقعیتی خاص مستتر است. تلاش کرده‌ام تا نشان دهم که موقعیت جانبداران هنر برای هنر در حوزهٔ فکری، آنان را مستعد می‌سازد تا با تیزبینی خاصی تضادهایی را از سر بگذرانند و توضیح دهند که در موقعیت نویسندگان و هنرمندان در حوزهٔ قدرت نهفته است. به همین سیاق، معتقدم که مجموعه‌ای از خصیصه‌ها فلوربر را مستعد ساخته بود که به شیوه‌ای استثنایی قوه‌ها و امکاناتی را بیان کند که در اردوگاه هنر برای هنر وجود داشت. به عنوان مثال، از جملهٔ آن مجموعه‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: زمینهٔ اجتماعی و آموزشی: یوتیه و فلوربر و فرومانتن (Fromentin)، پسران طبیعیان شهرستانی مشهوری بودند؛ شودور دو بانویل (Théodore de Banville) و باری دوویل (Barbey d'Aurevilly) و برادران گنکور از اشراف شهرستانی بودند. تقریباً همهٔ آنها حقوق خوانده بودند و زندگینامه‌نویسان آنها

متذکر شده‌اند که پدران اغلب آنان می‌خواستند که آنان به مقامات اجتماعی بلندمرتبه‌ای دست یابند. «جانبداران هنر اجتماعی» در این موارد با آنان فرق داشتند - کسانی که به‌ویژه پس از سال ۱۸۵۰ به‌طور عمده از طبقهٔ متوسط یا حتی طبقات کارگر برخاسته بودند. خاستگاه هنرمندان بورژوا نیز اغلب بورژوازی تجاری بود.

در فضای اجتماعی، موقعیتی وجود داشت که در آن زمان Les Capacités نامیده می‌شد - یعنی مشاغل آزاد (Liberal professions) - آدمی می‌تواند پیوستگی ویژه‌ای میان نویسندگانی که از این موقعیت برخاسته‌اند با موقعیت هنر برار هنر مشاهده کند که، همان‌طور که دیدیم، موقعیتی مرکزی را در حوزهٔ ادبی اشغال کرده است: شغل آزاد دارای موقعیتی است که در حد وسط قدرت اقتصادی و منزلت فکری قرار می‌گیرد و این موقعیت که اشغال‌کنندگان آن به‌طور نسبی از سرمایهٔ اقتصادی و فرهنگی بهرهٔ بسیاری برده‌اند، نقطهٔ تقاطعی است که آدمی می‌تواند از آن با احتمالی نسبتاً برابر یا به‌طرف قطب تجارت برود یا به‌طرف قطب هنر. مشاهدهٔ این امر، حقیقتاً جالب توجه است که چگونه پدیر فلوریر، آشیل کلتوفا (Achille-Cléophas) به‌طور همزمان در تعلیم و تربیت فرزندان خود و در مستغلات سرمایه‌گذاری کرد.

رابطه‌ای عینی که میان شغل آزاد و سایر جناحهای طبقهٔ مسلط (اگر از سایر طبقات ذکری به‌میان نیاوریم) برقرار شد، بدون تردید تمایلات نیمه‌آگاهانه (Subconscious) و عقاید آگاهانهٔ خانوادهٔ فلوریر و خود فلوریر را به موقعیت‌های متعددی هدایت کرد که امکان کشف آنها وجود داشت. به‌همین سبب در مکاتبات فلوریر [در نوجوانی] آدمی فقط می‌تواند هنگام برخورد با احتیاط‌های بلاغی پیش‌رس شگفت‌زده شود، احتیاط‌های بلاغی که مشخصهٔ رابطهٔ او با نوشتن است. با این شگرد، فلوریر که آن زمان ده سال داشت، خود را از سخنان عامیانه و همچنین از عبارات مطمئن مبری می‌کند: «نامه‌ات را پاسخ می‌دهم و همان‌طور که بذله‌گویان می‌گویند، قلم بر کاغذ می‌گذارم تسا برایت بنویسم.» (نامه به ارنست شوالیه (Ernest Chevalier)، ۱۸ سپتامبر ۱۸۳۱)؛ «قلم بر کاغذ می‌گذارم (همان‌طور که دکانداران می‌گویند) تا نامهٔ تو را سرت وقت جواب دهم (باز همان‌طور که دکانداران می‌گویند).» (نامه به ارنست شوالیه، ۱۸ جولای ۱۸۳۵)؛ «همان‌طور که دکانداران واقعی می‌گویند، می‌نشینم و قلم بر کاغذ می‌گذارم تا برایت بنویسم.» (نامه به ارنست شوالیه، ۲۵ اگوست ۱۸۳۸)

خوانندگان کتاب ابله خانواده نوشتهٔ سارتر با تعجب همان تریس کلیشه‌ای از کلیشه را در نامهٔ دکتر آشیل کلتوفا به‌پسر خود کشف می‌کنند، نامه‌ای که در آن سخنانی عرفی دربارهٔ فضائل سفر - که از خودنمایی‌های روشنفکرانه نیز تهی نیست - ناگهان لحنی کاملاً فلوریری به‌خود می‌گیرد و چاشنی بد و بیراه گفتن به دکانداران به آن اضافه می‌شود: «از سفرت استفاده کن و به‌خاطر داشته

باش که «دوست» مونتنی تذکر داده است که ما اساساً به این سبب سفر می‌کنیم که خلق و خوی ملل و رسوم آنها را به‌ارمغان بیاوریم و «هوش و ذکاوت‌مان را برای مقابله با دیگران فزونی بخشیم و تقویت کنیم.» پنگر، دقیق باش و یادداشت بردار، مثل دکانداران و فروشندگان دوره‌گرد سفر نکن. «(۲۹ اگوست ۱۸۴۰) ارائهٔ این برنامه، برای سفر ادبی (سفری که نویسندگان و به‌ویژه جانبداران هنر برای هنر به‌دفعات به آن دست زدند) و شاید نحوهٔ ارجاع به مونتنی («دوست») که نشانگر آن است که گوستاو ذوفهای ادبی مشابه پدر خویش داشت، گواهی می‌دهد که اگر - همان‌طور که سارتر اشاره کرده است - ریشهٔ «پیشهٔ ادبی» فلوریر در «لعنت پدری» (paternal curse) و همچنین در رابطهٔ وی با برادر بزرگش نهفته باشد - یعنی در نوعی تقسیم کار بازتولیدی - می‌توان به این نتیجه رسید که دکتر فلوریر از همان آغاز با نظر موافق به پیشهٔ هنری فلوریر نگرسته و از آن پشتیبانی کرده است. اگر نامهٔ دکتر فلوریر را جدی بگیریم و علاوه بر نشانه‌های دیگر، تعداد ارجاعات او به شعرا در رساله‌اش را مورد ملاحظه قرار دهیم، باید به این نتیجه برسیم که او به اعتبار و منزلت مشغلهٔ ادبی واقف بوده و به آن بی‌اعتنایی نمی‌کرده است. اما آنچه تا به حال گفتیم کفایت نمی‌کند؛ با پذیرش این خطر که در جستجویمان برای تبیین این مسأله اندکی از حد بگذریم، می‌توان از تحلیل سارتر شروع کرد و نشان داد که رابطه‌ای عینی که هنرمند را به عنوان «خویشاوند فقیر» به بورژوا یا «هنرمند بورژوا» پیوند می‌زند، یا رابطه‌ای همگن است که فلوریر را به عنوان «ابله خانواده» به برادر بزرگترش - که برای اعضای طبقهٔ خود محتملترین الگو به‌شمار می‌رفت - پیوند می‌زند و همچنین از طریق برادرش او را به طبقه‌ای که از آن برخاسته است و به آینده‌ای عینی پیوند می‌زند که این طبقه پیش‌رو می‌گذارد. از این‌روست که ما شاهد تأثیرات فوق‌العادهٔ مؤلفه‌ای زائد هستیم. هنگامی که سارتر از رابطه‌ای سخن می‌گوید که فلوریر در فضای خانوادگی درگیر آن است و آن هنگام که از آزرده‌گی فلوریر خردسال و خشم بدفهمیده‌شدهٔ دوران دانشجویی او سخن به‌میان می‌آورد، به‌نظر می‌رسد که رابطه‌ای را توصیف می‌کند که بخشی از هنرمندان و نویسندگان با جناح‌های مسلط دارند: «او هم در برون است هم در درون. او هرگز از این تقاضا دست برنمی‌دارد که بورژوازی، تا آن درجه که خود را در محیط خانوادگی به او نشان می‌دهد، او را بازشناسد و در خود حل کند.» «او که طردشده و پذیرفته‌شده، و قربانی و همدست است، هم از طرد خود و هم از همدستی خود در رنج است.» نشان دادن رابطه‌ای که گوستاو با برادر خود آشیل دارد - آشیلی که امکان عینی آینده‌ای است که پیش روی «طبقهٔ» اوست - یعنی نشان دادن رابطه‌ای که جانبداران هنر برای هنر با «هنرمندان بورژوا» دارند، «کسانی که جانبداران هنر برای هنر، گاه به‌گاه به موفقیت و شهرت فراگیر و همچنین به درآمدشان رشک می‌برند: این یکی آشیل، برادر بزرگتر است که در افتخار غرق

است و آن یکی میراث‌خوار جوان ابله‌ی که خرسند از میراثی است که لیاقتش را ندارد؛ این یکی طبیب موفقی است که در کنار بستر مریضی محض که قادر به نجات او نیست نشسته است و سخنانی معقول می‌گوید، یعنی انسان جاه‌طلبی که قدرت می‌خواهد اما به مدال لژیون دونوری بسنده می‌کند... هنری در پایان آموزش اول به چنین کسی بدل می‌شود؛ «آینده به او تعلق دارد و آنان‌اند کسانی که قدرتمند و ذی‌نفوذ می‌شوند».

می‌توان پرسید از روشی که من در پیش گرفته‌ام و کار را از سویهٔ دیگر روشهای معمول آغاز کرده‌ام چه حاصلی به‌بار می‌آید: به‌جای آنکه از فلور و آثار خاص او کار را آغاز کنم، مستقیماً به‌سوی فضایی رفته‌ام که او در آن قرار گرفته بود. سعی کردم برای کسب اطلاعاتی دربارهٔ نویسنده، بزرگترین جعبه یا همان حوزهٔ قدرت را بگشایم و دریابم که موقعیت مقدر در این فضا از فلور، به‌عنوان نویسنده، چه تعریفی به دست می‌دهد. سپس با بازکردن دومین جعبه کوشیدم این موقعیت زیرسلطه - مسلط را در حوزهٔ ادبی بازسازی کنم و در آنجا ساختی را بیابم که با ساخت حوزهٔ قدرت همگن است: در یک سو «هنرمندان بورژوا» یا زیرسلطه‌گان - مسلمانان یا تأکید بر مسلمانان قرار داشتند و در سوی دیگر «هنرمندان اجتماعی» یا زیرسلطه‌گان - مسلمانان یا تأکید بر زیرسلطه‌گان. میان این دو گروه، جابندگان هنر برای هنر و فلور یا زیرسلطه‌گان - مسلمانان قرار داشتند، بدون آنکه یکی از دو طرف بر دیگری رجحانی داشته باشند. این گروه در حالت تعادل قرار داشتند و میان دو قطب نوسان می‌کردند. دست آخر، موقعیت اولیهٔ گوستاو را در فضای اجتماعی بررسی کردم و به‌گمانم مسیر بی‌جنبشی (immobile) را کشف کردم که از موقعیت متعادل میان دو قطب حوزهٔ قدرت، که طبیب نمایندهٔ آن موقعیت بود، شروع می‌شد و گوستاو را هدایت می‌کرد تا همین موقعیت متعادل را در حوزهٔ ادبی اشغال کند. به‌نظم این حاشیه‌روی طولانی زائد نبود، زیرا ما اجازه می‌دهد تا ویژگیهایی را دریابیم که آدمی و سوسه می‌شود تا آنها را به مشخصات خاص تاریخ زندگی فلور نسبت دهد (همان‌طور که سارتر نسبت داده‌است)، ویژگیهایی در واقع در موقعیت نویسنده «تاب» مستتر است. آنچه از این تحلیل آموختیم، سلاست فکری و ادبی معجزه‌گون فلور را نیز توضیح می‌دهد. اگر فلور توانست باز نمونی شبه‌عینی از فضایی اجتماعی که خود محصول آن بود به دست دهد، به این سبب بود که موقعیتی که او هرگز از همان ابتدای کار در این فضا از اشغال آن باز نایستاد و همچنین تنش و حتی رنج ناشی از عدم قطعیتی که مبین آن بود، سلاستی درآلوده را قوت بخشیدند، زیرا که ریشهٔ آن در فقدان قدرت و فتوری نهفته بود که به‌صورت نوعی انکار درآمده بود، انکار تعلق داشتن به این یا آن گروه که در این یا آن قطب این فضا قرار داشتند. حفظ فاصله‌ای عینی‌کننده - فاصله‌ای که مشابه بی‌اعتنایی و مراقبهٔ فردریک است - که فلور را قادر ساخت تا

دیدگاهی فراگیر از فضایی که در آن واقع شده بود ترسیم کند، از وسوسه فقدان قدرت و فتور جدایی‌ناپذیر است، فتوری که ملازم اشغال موقعیتهایی خنثی است، جایهایی که نیروهای حوزه خنثی می‌شوند.

می‌توان گفت مسیر فلور ارتقای (Aufhebung)\* هر آن چیزی است که در موقعیت فردریک ذی‌مدخل است. فلور - مثل فردریک - از حالت عدم قطعیت در حوزهٔ قدرت به موقعیت همگن آن در حوزهٔ ادبی گذر می‌کند. اگر فلور توانست تجربهٔ خود از عدم قطعیت دوران نوجوانی را که در نقطهٔ خنثای حوزهٔ قدرت قرار داشت به فردریک نسبت دهد، به این سبب بود که قادر بود خود را از رهگذر هنر برای هنر در موقعیتی همگن در درون حوزهٔ ادبی قرار دهد و همین موقعیت بود که او را توانا ساخت تا با قرار گرفتن در آن، عینی شدن موقعیت گذشته‌اش را بازشناسد. حقیقتاً به‌سهولت می‌توان در مکاتبات فلور جوان یا حتی در آثار نخستین او تمامی نشانه‌های عدم قطعیت فردریک را یافت: «تمامی راههای مهم پیش روی من است، راههایی هموار، لباسهایی برای فروختن، امکانات شغلی، هزاران سوراخی که سست‌مغزان همچون بتونه آن را پر کرده‌اند؛ پس من هم باید در جامعه به بتونه‌ای تبدیل شوم. وظیفه‌ام را انجام خواهم داد، مردی امین خواهم شد و هر کار دیگری خواهم کرد. اگر بخوامی مثل هر کس دیگر خواهم شد، محترم، درست مثل هر کس دیگر، حقوقدان، طبیب، معاون رئیس پلیس، سردفتر اسناد رسمی، وکیل دادگستری، قاضی یا احمق مثل هر کس دیگر، همه‌فن‌حریف یا کارمند دولت که حتی احمقتر از اوست. زیرا که آدم باید کسی بشود و راه‌حل میانه‌ای وجود ندارد. خوب، من انتخاب کرده‌ام، تصمیمم را گرفته‌ام، در رشتهٔ حقوق تحصیل خواهم کرد که نه فقط دری را به روی من نخواهد گشود، بلکه مرا به سوی هیچ خواهد راند.» (نامه به ارنست شوالیه، ۲۳ جولای ۱۸۳۹)

این توصیف از فضای موقعیتهایی که به شکل عینی فزاینده نوجوانان بورژوا در دههٔ ۱۸۴۰ قرار داشت، استواری عینی خود را مدیون بی‌اعتنایی و فقدان رضایت و آن چیزی است که کلودل (Coudel) آن را «بی‌صبوری با حدود» می‌نامد، مشخصاتی که ابتدا با تجربهٔ جادویی «پیشه» سازگار نیست: «من امتحانات حقوق را خواهم گذرانم، اما به ذهنم نیز خطور نمی‌کند که هرگز بتوانم در دادگاه، دعوی دربارهٔ دیوار مشاع طرح کنم یا بتوانم وکالت پدر خانوادهٔ فقیری را به عهده بگیرم که تازه به‌دوران رسیدهٔ خرپولی سرش کلاه گذاشته است. هنگامی که مردم با من دربارهٔ وکالت سخن می‌گویند و با اشاره به شانه‌های ستبر و صدای رسایم، ابزاز می‌کنند این

\* اصطلاحی هگلی است ناظر به این معنا که مراحل بالاتر، مراحل پایین‌تر را ملغی نمی‌کنند، بلکه آنها را حفظ می‌کنند و ارتقا می‌دهند.

دوست جوان وکیل عدلیهٔ زبردستی خواهد شد" اعتراف می‌کنم که حال من به هم می‌خورد. احساس نمی‌کنم که برای چنان زندگی مبتذل و مادی تمام‌عیاری ساخته شده باشم.» (نامه به گورگو - دوگازن (Gourgau-Dugazon)، ۲۲ ژانویه ۱۸۴۲)

بنابراین، منزلت نویسنده‌ای که وقف هنر ناب شده است در فاصله‌ای برابر از دو قطب جای دارد و به نظر می‌رسد که این منزلت ابزاری باشد که با اتکای بر آن از هر چه رنگ تعلق پذیرد سر باز زند، نه تعلق داشته باشد نه به او متعلق باشند - صفاتی که مشخصهٔ گوستاو جوان بود. هنر ناب «شوق منفعل» فردریک را به موقعیتی ارادی، یعنی به نظام، بدل می‌سازد: «دیگر نمی‌خواهم نقد کتاب بنویسم یا عضو جامعه و انجمن یا آکادمی باشم، همان‌طور که نمی‌خواهم عضو شورای شهر یا افسر گارد ملی باشم.» (نامه به لوئیز کوله، ۳۱ مارچ ۱۸۵۳) «نه، بارالها، نه، تلاش نخواهم کرد تا نقد خود را چاپ کنم. به نظر می‌رسد که در وضع حاضر عضو جایی بودن، به‌سازمانی رسمی یا اتحادیه یا محفل کوچکی پیوستن یا لقبی را که مهم نیست چه باشد گرفتن، به معنای از دست دادن شرف و خوارکردن خویش است، زیرا که چه پست است همه چیز.» (نامه به لوئیز کوله، ۲-۳ می ۱۸۵۳)

باز با پذیرش این خطر که تحلیل خود را اندکی از حد فزاتر برم، مایلم دست آخر آنچه را به نظر می‌رسد اصل حقیقی رابطهٔ میان فلوربر و فردریک باشد [توضیح دهم] و همچنین کارکرد حقیقی اثری را که با نگارش آن فلوربر خویش را فرافکند و «خود»ی را که فلوربر با خلق شخصیت فردریک و رفتن به فراسوی آن فرافکند تبیین کنم. آنچه در این رابطه اهمیت بسزا دارد، تکوین اجتماعی ناگزیر موقعیت‌اعلایی است که از هر تعیینی آزاد و رهاست. چه می‌شد اگر تعییناتی اجتماعی وجود می‌داشتند که فاصله گرفتن از هر نوع تعیینی را تشویق می‌کردند؟ چه می‌شد اگر قدرتی که نویسنده از رهگذر نوشتن برای خود قائل است، فقط بازگونهٔ خیالی فقدان قدرت و فتور باشد؟ چه می‌شد اگر جاه‌طلبی فکری فقط بازگونهٔ خیالی شکست در برآوردن جاه‌طلبیهای موقت باشد؟ آشکار است که فلوربر از پرسیدن این سؤال از خویش باز نایستاد که آیا تحقیقی که نویسنده نسبت به بورژواها و تملقاتی دنیوی که آنان زندانیان آن‌اند روا می‌دارد، ناشی از رنجش و خشم «بورژوا»ی شکست‌خورده‌ای نیست که شکست خود را به انکاری والا میدل می‌سازد؛ الا اینکه باید بورژواها باشند که با تعیین حد و فاصله برای نویسنده، او را قادر سازند که از آنان فاصله بگیرد و فاصلهٔ خود را با آنان حفظ کند.

فلوربر خوب می‌دانست که به خیال فرو رفتن، درست مثل شعارهای انقلابی پرتادن، راه‌های فرار از بی‌قدرتی و فتورند. اکنون می‌توان به فردریک بازگشت، آن که در اوج مسیر خرد در خانهٔ خانوادهٔ دامبروز، با نشان دادن تحقیر به دوستان انقلابی شکست‌خورده‌اش، آشکار می‌سازد که

بنا به عقیدهٔ او پیشه‌های هنری و انقلابی چیزی نیستند به جز فرار از شکست - همان فردریکی که هیچ‌گاه به اندازهٔ آن زمان که زندگی‌اش به سرایش فرومی‌غلند، احساس روشنفکری نمی‌کند. زمانی که موسیو دامبروز او را به سبب اعمالش سرزنش می‌کند یا مادام دامبروز به کالسکهٔ روزانت، زمانی که بانکدارها آن را محاصره کرده‌اند، اشاره می‌کند، او از موقعیت روشنفکران دفاع می‌کند تا به این نتیجه رسد: «از نظر من تجارت به پیشیزی نمی‌ارزد.»

چنین به نظر می‌رسد که فلوربر نتوانست تعیین‌کننده‌ها و مؤلفه‌های منفی «پیشه» نویسندهٔ آرمانی خود را، که از هر تعیینی رها بود، به‌بوتهٔ فراموشی بسپارد. افسون نوشتن او را قادر ساخت تا تمامی تعیینات و مؤلفه‌هایی را که اجزای مقوم وجود اجتماعی بودند، تخریب کند: «به‌همین سبب است که عاشق هنر هستم، زیرا که حداقل در آنجا در دنیای افسانه‌هاست که هر چیزی می‌تواند اتفاق افتد؛ آدمی هم سلطان و هم مردم خود است، فاعل و منفعل، مجرم و روحانی؛ هیچ حدی وجود ندارد؛ بنی نوع بشر، دلقک خیمه‌شب‌بازی است یا زنگوله‌ای بسته به گردنش که آدمی پس از رسیدن به پایانی هر جمله آن را به صدا درمی‌آورد، همچون رقاصی کنار خیابانی که در پایانی رقص، زنگوله‌های بسته به پایش را به صدا درمی‌آورد.» (نامه به لوئیز کوله ۱۵-۱۶ می ۱۸۴۵) «یگانه شیوهٔ زیستن در آرامش این است که آدمی با یک خیز به فرای بنی نوع بشر رود و هیچ چیز مشترک با آنها نداشته باشد، مگر نگاهی که از بالا به آنان افکند.» ابدیت و حضور، صفاتی الهی هستند که نظاره‌گر ناب برای خود برمی‌گزیند. «می‌توانم ببینم که مردمان دیگر زندگی می‌کنند اما زندگیشان با زندگی من فرق دارد: برخی مؤمن‌اند، برخی منکر، برخی شک می‌ورزند و برخی دست آخر اهمیتی به این چیزها نمی‌دهند و به کسب خود مشغول‌اند، در دکان چیزی می‌فروشند، کتاب می‌نویسند و از پشت تریبونها با تکان دادن دست و سر نطق می‌کنند و تحقیر می‌کنند.»

ولی کتاب آموزش عاطفی ثابت می‌کند که فلوربر هیچ‌گاه فراموش نکرد که وصف ایدئالیستی «نویسندهٔ خلاق»، به عنوان سوژه و ذهن «ناب»، که در تعریف اجتماعی پیشه (métier) نویسنده مندرج است، در روشنفکریازی سترون نوجوانان بورژوا ریشه داشت، نوجوانانی که موقتاً از قید تعیینات اجتماعی آزاد بودند و به شیوه‌ای جادویی بلندپروازی را تحقق بخشیدند که فلوربر خود به آن معترف بود: «زیستن مثل بورژوا و اندیشیدن مثل نیمه‌خدا.»

این مقاله ترجمهٔ فصلهای چهارم و پنجم کتاب زیر است:

Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.