

مقدمه‌ای بر مسائل جامعه‌شناسی رمان

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

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

این فرضیه‌ها از یک سو به همخوانی^۲ میان ساختار^۳ کلاسیک رمان و ساختار مبادله در اقتصاد آزاده^۴ و از سوی دیگر به وجود برخی توازیها و همپائیها^۵ میان تحولات بعدی آنها مربوط می‌شود.

در آغاز به ترسیم خطوط عمدهٔ ساختاری که لوکاج تشریح کرده است می‌پردازیم، ساختاری که اگر هم بنا به نظر خود لوکاج، بیانگر فرم رمانی به طور کلی نباشد، دست کم یکی از مهمترین وجوه آن را نشان می‌دهد (و احتمالاً از دیدگاه تکوینی، وجه اساسی آن است). فرمی که لوکاج^۶ به بررسی آن می‌پردازد، فرمی است که مشخص‌کنندهٔ نوعی قهرمان رمانی است که خود او به درستی تمام آن را با عنوان قهرمان پروبلماتیک^۷ توصیف کرده است.^۸

رمان، سرگذشت جست و جویی تباها^۹ است (که لوکاج آن را «اهریمنی» می‌نامد) جست و جوی ارزشهای راستین^{۱۰} در جهانی که آن نیز در سطحی بسیار گسترده‌تر و به گونه‌ای متفاوت، تباها است.

طبعاً منظور از ارزشهای راستین/ارزشهایی نیست که منتقد یا خواننده آنها را راستین می‌شمارد، بلکه ارزشهایی است که بدون حضور آشکار در رمان، مجموعهٔ جهان رمانی را به طور ضمنی^{۱۱} سامان می‌دهند. بدیهی است که هر رمانی ارزشهای راستین ویژهٔ خود دارد و ارزشهای هر رمان با ارزشهای رمانهای دیگر متفاوت است.

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

تباهیها باید در عین حال زمینهٔ نوعی تقابل ذاتی^{۱۲} که بنیاد این گسست رفع نشدنی است و نیز یک اتحاد کافی^{۱۳} را که پیدایی صورت حماسی را ممکن می‌کند، پدید آورند.

در واقع گسست قاطع و صرف، به تراژدی یا به شعر غنایی^{۱۴} می‌انجامد، نبود گسست یا وجود گسست صرفاً تصادفی^{۱۵} به حماسه یا افسانه می‌رسد.

رمان که در میان تراژدی و حماسه واقع شده، دارای ماهیتی دیالکتیکی است زیرا که از یک سو اتحاد بنیادین قهرمان و جهان را که لازمهٔ همهٔ صورتهای حماسی است، و از سوی دیگر، گسست رفع نشدنی آنها را در بر دارد. اتحاد قهرمان و جهان حاصل آن است که هم قهرمان و هم جهان، در مقایسه با ارزشهای راستین، تباها هستند. تقابل میان قهرمان و جهان، نتیجهٔ تفاوت ماهوی میان هر یک از این دو تباها است.

قهرمان اهریمنی رمان، دیوانه یا جنایتکار و در هر حال، همان طور که گفته‌ایم، شخصیتی پروبلماتیک است که در جهان سازگاری و هم‌رنگی با جماعت و عرف و سنت^{۱۶}، به جست و جوی تباها، و در نتیجه ناراستین^{۱۷} ارزشهای راستین برمی‌آید و همین جست و جوی، محتوای این نوع ادبی جدید را می‌سازد که نویسندگان در جامعهٔ فردگرا^{۱۸} آفریده‌اند و «رمان» نام گرفته است.

لوکاج بر مبنای این تحلیل به الگوشناسی^{۱۹} رمان می‌پردازد. بر اساس رابطهٔ میان قهرمان رمان و جهان، سه نمونهٔ طرح‌واره^{۲۰} از رمان غربی را در قرن نوزدهم متمایز می‌کند و نمونهٔ چهارمی که به آنها می‌افزاید که تحول نوع رمانی را به سوی وجوه جدیدی که مستلزم بررسی متفاوتی هستند، نشان می‌دهد. به نظر او در ۱۹۲۰ چنین می‌نماید که این امکان چهارم قبل از هر جا در رمانهای تولستوی که به حماسه گرایش دارند، بیان شده

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

الف - رمان «اید آلیسم انتزاعی»^{۲۱} که با پویایی قهرمان و آگاهی بسیاری محدود او نسبت به پیچیدگی جهان، مشخص می‌شود (دن کیشوت، سرخ و سیاه).

ب - رمان روانشناختی^{۲۲} که به بررسی زندگی درونی اشخاص می‌پردازد و با انفعال قهرمان و آگاهی بسیار گستردهٔ او مشخص می‌گردد، بدین معنی که او به آنچه دنیای مرسوم می‌تواند در اختیارش بگذارد، دل خوش نمی‌دارد (اولوموف^{۲۳} و پرورش احساساتی^{۲۴} به این نوع تعلق دارند).

ج - رمان آموزشی^{۲۵} که به نوعی خودبازدارندگی^{۲۶} می‌انجامد، خود-بازدارندگی که گرچه از جستجوی پروبلماتیک دست می‌کشد، نه در حکم پذیرش جهان مرسوم است و نه به معنای دست کشیدن از مقیاس ضمنی ارزشهای راستین. این خودبازدارندگی را باید با عبارت «بختگی مردانه» تعریف کرد (ویلهم مایستر اثر گونته، هانری سیز اثر گوتفرد کالر^{۲۷}).

تحلیل‌های رنه ژرار در دروغ رمانتیک و... با چهل سال فاصله، اغلب به تحلیل‌های لوکاج می‌رسند. در نظر او نیز رمان، سرگذشت قهرمان پروبلماتیکی است که در جهانی تباه به جست و جوی تباه (که خود او آن را جست و جوی «تعصب آمیز» می‌نامد) ارزشهای راستین می‌پردازد. واژگانی که ژرار به کار می‌برد، منشاء هایدگری دارند، اما بیشتر اوقات معنایی به آنها می‌دهد که با معنای مورد نظر هایدگر، تفاوت بسیار دارد. بی‌آنکه بخواهیم به تفصیل به این وجه بپردازیم باید گفت که ژرار به جای دوگانگی که هایدگر میان ردهٔ هستی‌شناختی^{۲۸}

وردهٔ موجودشناختی^{۲۹} قائل است^{۳۰}، دوگانگی تقریباً مشابه امر هستی‌شناختی و امر متافیزیکی را به کار می‌برد که در نظر او با امر راستین و امر ناراستین [نزد لوکاج] منطبق است. اما در حالی که در نظر هایدگر هرگونه اندیشهٔ پیشرفت و پسرفت را باید کنار گذاشت، ژرار با ایجاد ارتباط میان دو اصطلاح امر هستی‌شناختی و امر متافیزیکی، محتوایی به آنها می‌دهد که تابع مقوله‌های پیشرفت و پسرفت است و بدین ترتیب به مواضع لوکاج بسیار نزدیکتر از مواضع هایدگر^{۳۱} است.

الگوشناسی رمان از دید ژرار بر پایهٔ این اندیشه بنا شده که تباهی جهان رمانی حاصل یک شرف هستی‌شناختی کمابیش پیشرفته است (این قید «کمابیش» با اندیشهٔ هایدگر کاملاً مغایر است) که در درون دنیای رمانی، گسترش آرزوی متافیزیکی، یعنی آرزوی تباه، با آن ممخوانی دارد.

بنابراین الگوشناسی ژرار بر پایهٔ مفهوم تباهی بنا شده و در همین جاست که او نکته‌ای دقیق را به تحلیل لوکاج می‌افزاید که در نظر ما بسیار مهم است. در واقع از نظر او، تباهی جهان رمانی و پیشرفت شرف هستی‌شناختی و گسترش آرزوی متافیزیکی در نوعی میانجی‌گری^{۳۲} کمابیش گسترده جلوه‌گر می‌شود و این میانجی‌گری، فاصلهٔ میان آرزوی متافیزیکی و جست و جوی راستین، یعنی جست و جوی «استعلای عمودی»^{۳۳} را هر چه بیشتر می‌کند.

در کتاب ژرار مثال‌های زیادی برای میانجی^{۳۴} آمده است، از داستانهای شوالیه‌ای که در میان دن کیشوت و جست و جوی ارزشهای شوالیه‌ای قرار می‌گیرند تا عاشقی که در داستان همیشه شوهر اثر داستایفسکی، میان شوهر و تمایل او به همسرش قرار می‌گیرد. لیکن به نظر نمی‌رسد که مثال‌های او همیشه مناسب انتخاب شده باشند. علاوه بر

این ما اطمینان نداریم که مقوله میانجی‌گری، در جهان رمان، همان قدر که ژیرار معتقد است فراگیر باشد. واژه تباهی^{۲۸} به نظر ما گسترده‌تر و مناسب‌تر می‌نماید، البته به شرط آنکه به هنگام هر تحلیل خاصی، ماهیت آن مشخص گردد.

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

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

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

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

حال یک زندگینامه^{۲۹} و یک وقایعنامه^{۳۰} اجتماعی است. نکته بسیار مهم این است که وضعیت نویسنده در قبال جهانی که در رمان آفریده، با وضعیت او در قبال جهان تمامی دیگر صورتهای ادبی متفاوت است. این وضعیت ویژه را ژیرار مطابیه یا هزل^{۳۱} می‌نامد و لوکاج، طنز^{۳۲} - هر دو، در این نکته هم‌رأیند که رمان‌نویس باید از آگاهی قهرمان خود، فراتر رود و اینکه این فراتر رفتن^{۳۳} (هزل یا طنز) از نظر زیبایی‌شناختی، از اجزای سازنده آفرینش رمانی است. اما آنان در مورد ماهیت این فراتر رفتن، اختلاف نظر دارند و در این مورد به نظر ما، نه موضع ژیرار، بلکه موضع لوکاج پذیرفتنی می‌نماید.

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

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

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

با این همه، به نظر لوکاج از آنجا که رمان دقیقاً عبارت است از آفرینش تخیلی جهانی که زیر سیطرهٔ تباهی جهانگستر^{۶۰} درآمده، فراتر رفتن نویسنده نیز خود باید ضرورتاً تباه و انتزاعی و مفهومی^{۶۱} (ذهنی) باشد و نه رویدادی واقعی به مثابهٔ واقعیت عینی و ملموس.

در نظر لوکاج، طنز رمان نویسنده فقط معطوف به قهرمانی است که نویسنده به خصلت اهریمنی او آگاهی دارد، بلکه متوجه خصلت انتزاعی و در نتیجه، جنبهٔ نا کافی و تباه آگاهی خود نویسنده نیز هست. به همین سبب سرگذشت جست و جوی تباه، چه اهریمنی و چه تعصب آمیز، همیشه یگانه امکان برای بیان واقعیت‌های اساسی باقی می‌ماند.^{۶۲}

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

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

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

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

بنابراین موضوع رمان این است که آنچه را در آگاهی رمان نویسنده، انتزاعی و اخلاقی است به صورت عنصر اساسی اثری در آورد که در آن، این واقعیت [ارزشهای راستین] نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر به صورت نوعی غیبت درونمایه نشده^{۶۳} (به قول ژیرار، غیبت میانجی یافته) یا حضوری تباه که همان معنا را دارد. بنا به گفتهٔ لوکاج، رمان یگانه نوع ادبی است که در آن اصول اخلاقی رمان نویسنده به مسئلهٔ زیبایی شناختی اثر تبدیل می‌شود.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

در دیگر شکل‌های جامعه، هنگامی که کسی به خانه یا لباسی نیاز داشت، می‌بایست آن را خود تولید کند یا از فردی که توانایی تولیدش را داشت، بخواهد، از فردی که بر اساس برخی از قوانین سنتی یا مقتضیات مقامی یا دوستی، و غیره، یا در ازای انجام برخی تعهدات، می‌بایست یا می‌توانست آن را فراهم کند.^۹

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

کفایت

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

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

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

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

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

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

با وجود این، پیش از بیان پاره‌های نکات درباره این همخوانی دو تحول [تحول صورت رمانی و تحول جهان شیء و وارگی] باید مسأله زیر را که برای جامعه‌شناس رمان اهمیت ویژه‌ای دارد، بررسی کنیم: فرایندی که از برکت آن فرم ادبی بر مبنای واقعیت اقتصادی، آفریده می‌شود و نیز دگرگونی‌هایی که در اثر بررسی این فرایند باید در برداشت سنتی از مشروط بودن جامعه‌شناختی^{۵۰} آفرینش ادبی، پدید آیند.

نخستین نکته شگفت‌آور این است که الگوی سنتی جامعه‌شناسی ادبی، خواه مارکسیستی یا غیر آن را نمی‌توان در مورد همخوانی ساختاری که در بالا به آن اشاره کردیم، به کار برد. در واقع اغلب کارهای جامعه‌شناسی ادبی میان مهمترین آثار ادبی و آگاهی جمعی^{۵۱} این یا آن گروه اجتماعی که این آثار در میان آنها آفریده شده‌اند، پیوند برقرار می‌سازند. در این مورد، موضع مارکسیستی سنتی تفاوت عمده‌ای با مجموعه کارهای جامعه‌شناختی غیر مارکسیستی ندارد و در مقایسه با آنها چهار مفهوم جدید زیر را عرضه کرده است:

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

عرصه همانند همه زمینه‌های دیگر جامعه‌شناسی مارکسیستی را از گرایشهای جامعه‌شناختی پوزیتیویستی، نسبی‌باوره یا التقاطی^{۵۲} جدا می‌کند، این نکته است که جامعه‌شناسی مارکسیستی، مفهوم اساسی را در مفهوم آگاهی ممکن^{۵۳} (zugerechnet) می‌یابد و نه در آگاهی جمعی واقعی^{۵۴} او بر آن است که فقط به یاری آگاهی ممکن می‌توان آگاهی جمعی واقعی را درک کرد.

ب - رابطه میان اندیشه جمعی و آفرینشهای عظیم فردی ادبی و فلسفی و کلامی^{۵۵} و غیره، مبتنی بر یگانگی محتوای^{۵۶} اندیشه جمعی و این آفرینشها نیست، بلکه بر انسجام بیشتر و همخوانی ساختارهای آنها استوار است، همخوانی که ممکن است از طریق محتوای تخیلی که تفاوت بی‌نهایت با محتوای واقعی آگاهی جمعی دارند، بیان گردد.

ج - اثری که با ساختار ذهنی گروه اجتماعی معینی منطبق باشد، ممکن است، البته در موارد بسیار نادر، به وسیله فردی که پیوند بسیار اندکی با این گروه دارد، تدوین شود. خصیلت اجتماعی اثر به ویژه در آن است که یک فرد هرگز نمی‌تواند به تنهایی ساختار ذهنی منسجمی را ایجاد کند که با آنچه «جهان‌نگری»^{۵۷} [یک گروه یا طبقه اجتماعی] ناهیده می‌شود، منطبق باشد. فقط گروه اجتماعی می‌تواند چنین ساختاری را بپروراند، فرد صرفاً می‌تواند انسجام بیشتری به آن بدهد و آن را به عرصه آفرینش تخیلی و عرصه اندیشه مفهومی^{۵۸} [عرصه فلسفه] و غیره، بکشاند.

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

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

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

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

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

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

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

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

پیش از پرداختن به بررسی فرایندهایی که این برگردان مستقیم زندگی اقتصادی را در زندگی ادبی ممکن و ایجاد کرده‌اند، باید بگوییم که هر چند چنین روندی با تمامی سنت تحلیل‌های مارکسیستی درباره آفرینش هنری مخالف می‌نماید، در واقع برعکس و به نحوی کاملاً دور از انتظار یکی از مهمترین تحلیل‌های مارکسیستی از اندیشه بورژوازی، یعنی نظریه «بت‌وارگی کالا»^{۲۱} و «شیء‌وارگی»^{۲۲} را تأیید می‌کند. این تحلیل که مارکس آن را از مهمترین کشفیات خود می‌داند، در حقیقت بیانگر این نکته بود که در جامعه‌های تولید کننده برای بازار (یعنی در انواع جامعه‌هایی که فعالیت اقتصادی در آنها مسلط است) آگاهی جمعی

به تدریج تمامی واقعیت پویای خود را از دست می‌دهد و به بازتاب صرف^{۳۲} زندگی اقتصادی بدل می‌شود و در نهایت از بین می‌رود.^{۳۳}

بنابراین، کاملاً بدیهی است که میان این تحلیل خاص مارکس و نظریه عام آفرینش ادبی و فلسفی مارکسیستهای بعدی که معتقد به نقش فعال آگاهی جمعی بودند، نه تضاد بلکه ناهماهنگی وجود داشته است؛ زیرا که در نظریه اخیر هیچ گاه پیامدهای این نظر مارکس برای جامعه‌شناسی ادبی در نظر گرفته نشده بود که می‌گوید در جامعه‌های تولیدکننده برای بازار، وضعیت آگاهی فردی و جمعی و نیز به طور ضمنی روابط میان زیربنا و روبنا دچار دگرگونی بنیادی می‌شود. بررسی شیء وارگی که نخست مارکس آن را در مورد زندگی روزمره تدوین کرد و پس از آن لوکاج در عرصه اندیشه فلسفی و علمی و سیاسی بسط داد و بعدها عده‌ای از نظریه‌پردازان آن را در عرصه‌های خاص و گوناگون به کار بستند و ما نیز پژوهشی درباره آن منتشر کرده‌ایم، دست کم در حال حاضر، در تحلیل جامعه‌شناختی فرم خاصی از رمان، با واقعیت امور تأیید می‌شود.

پس از روشن شدن این نکته، این پرسش مطرح می‌شود که در جامعه‌ای که در آن، پیوند میان ساختارهای اقتصادی و جلوه‌های ادبی، بیرون از آگاهی جمعی است، این پیوند چگونه برقرار می‌شود.

ما در این زمینه فرضیه تأثیر همگرایی^{۳۴} چهار عامل متفاوت را به شرح زیر ارائه کرده‌ایم:

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

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

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

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

ج - از آنجا که هیچ اثر مهمی نمی‌تواند بیان یک تجربه صرفاً فردی باشد، احتمالاً نوع رمانی فقط در شرایطی پیدایش یافته و گسترده شده است که یک نارضایتی عاطفی که بیان مفهومی پیدا نکرده^{۳۵} است و یک اشتیاق عاطفی که در جست و جوی مستقیم ارزشهای کیفی بوده است، یا در مجموع جامعه بسط یافته‌اند یا منحصرأ در میان قشرهای متوسطی که اغلب رمان‌نویسان از میان آنها برخاسته‌اند^{۳۶}.

د - سرانجام اینکه در جامعه‌های سرمایه‌داری که در آنها تولید برای بازار حاکم است مجموعه‌ای از ارزشها وجود داشته است که بی آنکه فوق فردی^{۳۷} (جمعی) باشند کمابیش هدفی عام داشتند و از درون این جوامع از اعتبار عمومی برخوردار بودند. منظور، ارزشهای فرد‌گرایی آزادمنشانه‌ای

هستند که به بازار رقابتی، مرتبط بودند (آزادی، برابری و مالکیت خصوصی در فرانسه، «پرورش آرمانی»^{۶۱} در آلمان همراه با مشتقاتشان؛ مداراگری و تساهل^{۶۲}، حقوق بشر، تکامل شخصیت و غیره). بر مبنای این ارزشها، مقوله زندگینامه فردی، گسترش و اهمیت یافته و به عنصر سازنده رمان تبدیل گشته، هر چند که این مقوله در رمان، بر اثر دو عامل زیر، صورت فرد پروبلماتیک را به خود گرفته است:

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

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

این طرح فرضی^{۶۳}، به نظر ما به ویژه با این واقعیت تأیید می‌شود که هنگامی که یکی از این چهار عنصر، یعنی فردگرایی، بر اثر دگرگونی زندگی اقتصادی و اینکه اقتصاد رقابت آزاد جای خود را به اقتصاد کارتلها و انحصارها داد (دگرگونی که در پایان قرن نوزدهم آغاز می‌گردد، اما اکثر اقتصاددانان، چرخش تعیین کننده کیفی آن را بین سالهای ۱۹۰۰ و ۱۹۱۰ می‌دانند) محکوم به نابودی شد، ما شاهد دگرگونی موازی و همپایی در فرم رمان هستیم که به اضمحلال فزاینده و نابودی شخصیت فردی، یعنی قهرمان رمان انجامیده است: دگرگونی که آن را به طور بسیار موجز و مختصر با دو دوره مشخص می‌کنیم:

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

فرمهای ادبی خاصی بیافرینند، احتمالاً می‌توانستند به عنوان اهرم تقویت فرمی ادبی که در آن هنگام وجود داشت و در حال از دست دادن محتوای قدیمی خود بود، به کار آیند. در صف مقدم این ارزشها اندیشه‌های اتحاد و اشتراک^{۶۴} و واقعیت جمعی (نهادهای، خانواده، گروه اجتماعی، انقلاب و جز آن) که ایدئولوژی سوسیالیستی وارد اندیشه غربی کرده و بسط و رواج داده بود، قرار دارند.

ب: دومین دوره که تقریباً با کافکا آغاز می‌گردد و تا رمان نو معاصر پیش می‌آید و هنوز هم به پایان نرسیده است، با کنار گذاشتن هر کوششی در جهت گذاردن یک واقعیت دیگر به جای قهرمان پروبلماتیک و زندگینامه فردی و نیز با کوشش برای نوشتن رمان غیبت فرد، رمان نبود هر جست و جوی پیشرونده‌ای مشخص می‌شود.^{۶۵} بدیهی است که این کوشش برای حفظ فرم رمانی در عین حال محتوایی به آن می‌دهد که کمابیش شبیه محتوای رمان سنتی است (رمان سنتی از دیرباز صورت ادبی جست و جوی پروبلماتیک و فقدان ارزشهای مثبت بوده است) اما با این همه اساساً با آن تفاوت دارد (هم اکنون موضوع حذف دو عنصر اساسی محتوای ویژه رمان مطرح است: روانشناسی قهرمان پروبلماتیک و سرگذشت جست و جوی اهریمنی و تباه او). چنین کوششی می‌بایست در عین حال موجب سمت گیریهای موازی به سوی صورتهای متفاوت بیان، [در دیگر عرصه‌های هنری] گردد. چه بسا که در اینجا عناصری برای جامعه‌شناسی تئاتر پوچی (بکت، یونسکو، و طی دوره معینی، آداموف) و نیز برخی از جنبه‌های نقاشی غیر تجسمی وجود داشته باشد.

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

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

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

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

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

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

در این مورد می‌توانیم صرفاً چند فرضیه کاملاً کلی بیان داریم. تحلیلی که ارائه دادیم، حکمی را که به نظر ما اکنون تقریباً در مورد تمامی صورتهای آفرینش فرهنگی راستین معتبر می‌نماید، به یکی از مهمترین صورتهای رمانی نیز گسترش می‌دهد و تنها استثنایی که تا کنون بر این حکم دیده‌ایم، همانا آثار بالزاک است^{۷۶} که جهان ادبی عظیمی را آفریده است که از ارزشهای صرفاً فردگرایانه و غیرتاریخی ساخته شده است، آن هم در لحظه‌ای از تاریخ که انسانها با الهام از این ارزشهای غیرتاریخی در حال تحقق دگرگونی تاریخی بس مهمی بودند (دگرگونی که در حقیقت در فرانسه به فرجام نرسید مگر با پایان انقلاب بورژوازی سال ۱۸۴۸). به نظر ما تقریباً به استثنای این مورد (شاید لازم باشد استثناهای احتمالی نادری را که در حال حاضر در ذهن نداریم به این مورد اضافه کرد) آفرینش ادبی و هنری، فقط در جایی وجود دارد که جست و جوی ارزشهای کیفیتاً فوق فردی و تمایل به فراتر رفتن از فرد در میان باشد. با اندکی تغییر در متنی از پاسکال، نوشته‌ایم: «انسان از انسان فرا می‌گذرد». این بدان معناست که انسان فقط به شرطی می‌تواند راستین باشد که خود را جزئی از مجموعه‌ای دگرگون شونده احساس یا درک کند و خود را در یک گستره فوق فردی تاریخی یا استعلایی^{۷۷} قرار

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

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

با این همه، اندیشه بورژوازی شیء^{۸۱} واره شده؛ ارزشهای درونمایه‌ای^{۸۲} خاص خود را داشته است، ارزشهایی گاه راستین/همانند ارزشهای فردگرایی، گاه صرفاً/قراردادی که لوکاس آنها را آگاهی کاذب و شکل‌های افراطیشان را سوعتیت خوانده و هایدگر برگویی نامیده است. این کلیشه‌های راستین یا قراردادی که درونمایه آگاهی جمعی شده‌اند، می‌بایست بتوانند در کنار صورت رمانی راستین، ادبیاتی موازی بیافرینند که آن نیز سرگذشتی فردی را بازگو کند و چون موضوع ارزشهای مفهومی شده در میان است، طبعاً قهرمان مثبتی را در بر داشته باشد [قهرمانی که در عرصه ادبیات، مدافع همان ارزشهایی باشد که در عرصه فلسفی و نظری، به صورت مفاهیم خاص ایدئولوژی بورژوازی، بیان شده

است.]

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

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

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

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

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

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

۳ - گرایش به سوی ارزشهای مصرف در جامعه ای که ارزش مبادله

یادداشتهای فصل اول

1) genre

2) *Théorie du roman*

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

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

5) René Girard

6) homologie

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

8) libérale

9) parallélisme

10) héros problématique، عبارت (قهرمان یا شخصیت پروبلماتیک)

حاکم است (ص ۳۱)

۵) - قرار گرفتن در حاشیه جامعه (ص ۳۱)

۶) - پیروی از ارزشهای کیفی (ص ۳۷)

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

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

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

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

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

13) authentique

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

15) opposition constitutive

16) communauté suffisante

17) poésie lyrique

18) accidentelle

19) monde de conformisme et de convention

20) inauthentique

21) individualiste