Tajrishcircle.org
نوشتارهای دریافتی

رئالیسم روسی و شعر جان «انسان کوچک»:

بیچارگان و آزمون حقیقت[1]

محسن نقابی

برای ریم، طارق، و خالد نبهان

این مسئله که آیا اندیشهٔ بشر می‌تواند به حقیقت عینی دست یابد یا نه مسئله‌ای نظری نیست، بلکه مسئله‌ای عملی است. در کردار است که انسان باید حقیقت، یعنی واقعیت، توان و سرشت این‌جهانی اندیشه‌اش، را اثبات کند. مناقشه دربارهٔ واقعیت یا بی‌واقعیتی اندیشه، جدا از کردار، مسئله‌ای صرفاً مدرسی است.

تز دوم مارکس دربارهٔ فوئرباخ

پیش‌نوشت:

متن پیشِ رو، که به‌خصوص ناظر به سال‌های ابتدایی پیدایش رئالیسم روسی، معضلهٔ اصلی آن یعنی انسان کوچک و بینوا، و برخی نتایجش در سال‌های پس از آن است، ماحصل پرسش‌هایی است دربارهٔ رئالیسم، روایت و پراتیک.

بنیامین در مقالهٔ کوتاه یک درام خانوادگی در تئاتر اپیک می‌گوید: «این در ماهیت تئاتر اپیک است که تقابل غیردیالکتیکی میان فرم و محتوای خودآگاهی را با تقابل دیالکتیکی میان نظریه و پراکسیس جایگزین کند.»[2] ابایی نیست که در زمینهٔ متن حاضر گفتهٔ بنیامین را به چیزی جز «تئاتر اپیک» تعمیم دهیم، اینکه چگونه و با چه سنجه‌ای این جایگزینی در واقعیت ممکن می‌شود. ازاین‌حیث اگر تلاش نویسندگان رئالیست روس در قرن نوزدهم در مواجهه با مسائلی از این دست یگانه نباشد، دست‌کم کم‌نظیر است.

در متن‌های بسیاری عباراتی از این دست را خوانده‌ام که تا وقتی نظام سرمایه‌داری حاکم است، و طبقه یا طبقاتی تحت ستم، امکان مبارزهٔ طبقاتی و اعتلای مبارزهٔ طبقاتی هم وجود دارد.[3] نویسندگان چنین متن‌هایی غالباً به تعین ستم در هر وهلهٔ مشخص مبارزهٔ

---

۱. شکل‌گیری ایدهٔ اولیه و بسط آن ماحصل تبادل نظر و گفت‌وگوی جمعی بوده و متن نهایی هم با کمک یکی از دوستانم نوشته شده است.

۲. بنیامین، والتر. (۱۴۰۰). "یک درام خانوادگی در تئاتر اپیک"، در بنیامین، والتر. فهم برشت. ترجمهٔ نیما عیسی‌پور (چاپ ششم). تهران: نشر بیدگل، ص ۷۷.

۳. به گمانم، به دلیل کثرت چنین متن‌هایی، یا خواه‌ناخواه آنچه در گفته‌های شفاهی اینجا و آنجا می‌شنوی، ارجاع به یکی دو مورد مشخص موضوعیت نداشته باشد.

طبقاتی نیازی نمی‌بینند، کسانی را همیشه حیّ‌وحاضر و مهیای عمل می‌پندارند، و بنابراین در متن‌هایشان صرفاً به تحلیل مناسبات قدرت و جست‌وجوی امکان از رهگذر آن مشغولند. و انگار هر بار حرف‌زدن دربارهٔ قدرت و ماهیت آن به اکتساب قدرتی نزد آنها هم بینجامد، دلخوش به حرف‌هایشان، در واقعیتْ مواجهه‌شان را با آنچه از آن دم می‌زنند به تعویق می‌اندازند تا، بیشتر از این، در نقش‌های مفروضشان، در مقام تحلیلگر و غیرذلک، فروروند. به عبارت دیگر، چون این دست تحلیلگران تلویحاً طبقهٔ تحت ستم و هست‌ونیستش را با «افکارِ» خود دربارهٔ مناسبات یکی می‌پندارند، گمان می‌کنند آنها پرچ شده‌اند به تحلیل‌های ایشان، و نبض و نفسشان با این تحلیل‌ها می‌زند و به شماره می‌افتد. پس همین که تحلیل «من» از مناسبات درست شد، خودبه‌خود همه‌چیز درست است – لحظهٔ موعود فرا رسیده است: «رودس همین‌جاست، بپر» و فلان. در اینجا، سوای حذف مضاعف این طبقه، آنچه بیش از همه مغفول می‌ماند از قضا خودِ این تحلیلِ در مقام تحلیل و خفه‌کردن امکان هر مبارزه‌ای در همان نطفه‌اش است. و وقتی همین‌قدر بی‌حساب‌وکتاب، و در پی ستارگان، همیشه امکان مبارزهٔ طبقاتی وجود دارد، و معلوم نیست در چه ابعادی، قاعدتاً هرکسی باید بی‌نیاز شود از هر تلاشی برای ایجاد هرگونه پیوستار با تجربهٔ درگذشتگان و ترسیم روند طی‌شده از دیروز تا امروز.

در مسیر طی‌شده تا اکتبر ۱۹۱۷ قطعاً نمی‌توان تلاش نویسندگانی که سراسر روسیه را با وسواسی بی‌نهایت شخم زدند، مکان‌نگاری کردند، تیپ‌های مختلف را نوشتند، با هم درافتادند، به هم جواب پس دادند، از هم وام گرفتند، و روی‌هم‌رفته به سنتی شکل دادند، و ماده‌ای برای فکر و عمل ساختند، انکار کرد. اینکه ستم و تعین آن در هر لحظه دقیقاً یعنی چه؟ ستم و تعین آن امروز و همین حالا در زندگی من و آن دیگری، و در مورد مشخص این متن در زندگی بیچارگان، چگونه عمل می‌کند؟ از جانب چه کسان یا چیزهایی و به جانب چه کسان و چیزهایی اعمال می‌شود؟ راه درافتادن با آن چیست؟ میان این آدم و آن آدم چه فواصلی موجود است؟ این فواصل چه شکلی است؟ میزانش چقدر است؟ و... .

امیدوارم نوشتن این متن به سهم خود تلاشی باشد برای فواصل‌سنجی با آن روزگار و به پرسش‌گرفتن دارایی‌هایمان برای طرف‌شدن با مسائل امروز.

۱. در سال ۱۸۳۰ الکساندر پوشکین مجموعه‌داستانی با عنوان داستان‌های بلکین منتشر می‌کند. از مقدمهٔ این مجموعه چنین برمی‌آید که این داستان‌ها نوشتهٔ فردی به نام ایوان پترویچ بلکین است. پوشکین در مقدمه شرحِ‌حالی از ایوان پترویچ بلکین به دست می‌دهد، اما واقعیت این است که او شخصیتی تخیلی است و مؤلف حقیقی این داستان‌ها خود پوشکین. به گفتهٔ ساخارف «این داستان‌ها برای شاعرِ غنایی و رمانتیکی چون پوشکین حرکتی اساسی به سوی درام و نثر ساده بود و به او این امکان را می‌داد که ساده‌تر و غیرمغرضانه‌تر بنویسد، مرزهای موضوعی‌اش را گسترش دهد، به شخصیت‌ها نگاه عمیق‌تری داشته باشد، فضا را برای قهرمانان جدید و زندگی روزمره

و ساده باز کند، از طنز بیشتر بهره ببرد و زبان داستان و درام را ساده‌تر کند. شاعر همچنین رمانتیسیسم را وداع گفت، هرچند بسیاری از دستاوردهای آن را که باارزش می‌شمرد همیشه حفظ کرد». [۱]

درواقع پوشکین با این تمهید، یعنی سپردن قلم به خرده‌مالکی قصه‌دوست و نازک‌دل، «تعمداً می‌گذارد تمام توان بالقوه و تأثیرات شاعرانه از دست برود تا غنی‌ترین جنبه‌های شاعرانه را خشک و مختصر بازگو کند». [۲]

او در داستان‌های بلکین، با همان تمهیدی که پیش‌تر گفتیم و با ارجاعات بسیار به ادبیات روسیه، شکسپیر، والتر اسکات، رمانتیک‌ها و ادبیات سانتیمانتال، که درضمن تعیین‌تکلیفی با سنت‌های ادبی پیش از خود است، صورت‌بندی رئالیستی نوینی ارائه می‌کند. در اینجا قهرمان نه اشراف‌زاده‌ای هرچند گسسته از اشراف‌زادگی‌اش که انسان کوچک، و اساس تراژدیْ نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی است. علی‌ایّ‌حال انسان کوچک، گرچه با مشقت فراوان، ظاهراً بر این نابرابری‌ها فائق می‌آید و عزت‌نفسش را حفظ می‌کند.

این داستان‌ها حاصل سال‌ها تلاش پیگیرانهٔ پوشکین در جهت مردمی‌سازی مضامین و ساخت زبانی بود که بتواند به‌واسطهٔ آن این مضامین را در فرمی هنری متجلی سازد. اما اهمیت داستان‌های بلکین بیش از همه به این دلیل است که راه ورود «انسان کوچک» به ادبیات روسیه را هموار کرد. [۳] داستان متصدی چاپارخانه در این مجموعه از باقی تأثیرگذارتر و شنل نیکلای گوگول، که جزو اولین آثار رئالیستی ادبیات روسیه است، متأثر از آن است. بنا به اقتضای متن حاضر و با توجه به مهجوربودن این داستان، دست‌کم در ایران، خلاصه‌ای از داستان متصدی چاپارخانه را در اینجا می‌آورم:

> متصدی چاپارخانه پیرمردی است به نام سامسون ویرین از ردهٔ چهاردهم اجتماع، یعنی کاملاً دون‌پایه. درجه‌اش فقط ممکن است به درد کتک‌نخوردنش بخورد. تنها دارایی‌اش دختری زیباست که هر رهگذرِ اتفاقی را واله و شیدای خود می‌کند. زیبایی و وقار دخترش باعث می‌شود نظامیان و ثروتمندانی که برای استراحت و تعویض اسب‌های کالسکه‌شان در آن چاپارخانه توقف می‌کنند رفتار بهتری با پیرمرد داشته باشند. باری، افسری ثروتمند که از آنجا می‌گذرد دلبستهٔ دختر می‌شود. بنابراین او خود را به بیماری می‌زند، سه روزی نزدشان می‌مانَد و درنهایت با فریب‌کاری دخترک را با خود به پترزبورگ می‌برد. درشکه‌چیِ آنها چند روز بعد به سامسون ویرین می‌گوید: «دخترت گریه می‌کرد، ولی مقاومت نه.» پیرمرد از غم دخترش به بستر می‌افتد و بعدتر در جست‌وجوی او رهسپار پترزبورگ می‌شود و افسر را پیدا می‌کند. افسر با دیدن او از خجالت سرخ می‌شود و قول می‌دهد دخترش را خوشبخت کند. از پیرمرد می‌خواهد برود و دیگر برنگردد. پولی هم کف دستش

---

۱. پوشکین، الکساندر. (۱۳۹۲). داستان‌های بلکین، ترجمهٔ بابک شهاب. تهران: نشر به‌نگار، ص ۱۰۷.

۲. باختین، میخائیل. (۱۳۹۴). تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رؤیا پورآذر (چاپ چهارم). تهران: نشر نی، ص ۵۰۴.

۳. ناگفته نماند که غالباً گفته می‌شود مبدأ مضمون «انسان کوچک» در ادبیات روسیه شعر بلند سوارکار مفرغی پوشکین (۱۸۳۳) است. بزرگی این منظومه بود که «انسان کوچک» را به مضمونی آن‌قدر عظیم و پایدار در ادبیات روسیه بدل ساخت.

> می‌گذارد. اما پیرمرد او را تعقیب می‌کند و بالاخره دخترش را می‌یابد، آن هم در لباسی اشرافی و درحالی‌که دست‌هایش را نوازشگرانه در موهای افسر فرو برده است. دختر با دیدن پدرش بی‌هوش می‌شود و افسرْ خشمگینانه پیرمرد را به خیابان پرت می‌کند. سامسون ویرین به روستایش بازمی‌گردد و پس از سه چهار سالی در غم و می‌خوارگی گذراندن می‌میرد. پیرمرد به‌یقین می‌دانست که دخترش درنهایت همچون تفاله‌ای به خیابان‌های پترزبورگ پرتاب خواهد شد، و این موضوع سرانجام او را به انحطاط محض و مرگ کشاند. چند سالی بعد از مرگِ پیرمرد، دختر با کالسکه‌ای شش‌اسبه سر خاک پدرش می‌رود و گریه می‌کند. سپس دست‌ودل‌بازانه به هرکه سر راهش سبز می‌شود انعام می‌دهد.

همان‌طور که گفته شد، مسئلهٔ پیروزی انسان کوچک بر نابرابری‌ها درون‌مایهٔ همهٔ داستان‌های این مجموعه است. در اینجا هم گویا دختر داستان متصدی چاپارخانه توانسته بر مصائب و نابرابری‌ها پیروز شود و به تباهی، که سرنوشت محتومش در دیاری دیگر بود، کشیده نشود. اینکه صورت تحقق این پیروزی چیست یا چه بهایی دارد پرسش دیگری است. دراین‌بین، هم در داستان مورد اشاره و هم در باقی داستان‌های این مجموعه، فقط سامسون ویرین است که سرنوشتی جُز تنهایی، انحطاط در می‌خوارگی و مرگ ندارد.

بااین‌همه پیروزی سامسون ویرین جایی بیرون از زندگی واقعی او، در جهان ادبیات، رقم می‌خورد، آنجا که پوشکین در بازنمایی او «روحی شایستهٔ پاسداشت» را در غنایی تا آن زمان نایاب به تصویر می‌کشد. به گمانم همین روح شایستهٔ پاسداشت است که گوگول آن را «عظمت بی‌پیرایه»ی انسان‌های کوچک داستان‌های بلکین می‌نامد.

۲. گفتیم داستان متصدی چاپارخانه منبع الهام شنل گوگول بوده است. به عبارت بهتر این شخصیتِ سامسون ویرین، مختصات زندگی اجتماعی و سرنوشتش است که منبع الهام شنل می‌شود. اما در شنل هیچ نشانی از پیروزی انسان کوچک نیست. وانگهی آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند این است که هیچ نشانی از «عظمت بی‌پیرایه»ی انسان‌های کوچک، و برجسته‌تر از همه‌شان سامسون ویرین، که مورد ستایش گوگول بودند هم نیست. آکاکی آکاکیوویچِ داستان شنل کارمندِ دون‌پایه و مفلوکی است که در چنبرهٔ جبر محض زمانه اسیر و به ورطهٔ نابودی کشانیده می‌شود، زمانه‌ای چنانْ که به گفتهٔ گوگول حتی در هنگام تولدِ آکاکی آکاکیوویچ اطلاق هر نام دیگری به او را نیز مطلقاً محال می‌کرده است. گوگول مدعی است که بی هیچ دخل‌وتصرفی فقط به بازنمایی واقعیت عینی زندگی این کارمند تهیدست پرداخته است. مغاک مغاک است و تحریف مُجاز نیست. آرایش نیروها در این مغاک چنان است که برای آکاکی آکاکیوویچ حتی هیچ بارقهٔ سعادتی نمی‌توان متصور بود. همچنین در این نحوهٔ بازنمایی نه‌تنها از ته‌ماندهٔ شاعرانگی داستان متصدی چاپارخانه خبری نیست، که گوگول در اینجا آن لحن عوامانهٔ پوشکین را هم پیش‌تر می‌برد و به طنز کوچه‌بازاری می‌رسد، صورت ادبی و پیشرفتهٔ طنزی که تودهٔ مردم به‌واسطهٔ آن همدیگر را به سخره می‌گیرند. یحتمل این زبان مردم است و گوگول با همین زبان می‌خواهد به آنها

بفهمانـد که آکاکی آکاکیوویچ «برادر» آنهاسـت[1] و نباید آزارش داد. اما این تمهید هم از نظر گوگول ره به جایی نمی‌برد. تنها راهی که برای او می‌ماند این اسـت که آکاکی آکاکیوویچ را پس از مرگش، در هیئت شبحی، به شهر بازگرداند: شبحی پترزبورگ را گشت می‌زند، شبح آکاکی آکاکیوویچ که دست‌آخر شنلِ حضرت اشرف را با غیظ از او می‌گیرد.[2]

و بد نیست بگوییم که در مقایسه با سامسون ویرین حتی دختر داشتن هم از آکاکی دریغ شده است.

اگر پوشکین همواره وفادار به آرمان‌های انقلابی، بنا به ارزیابی‌اش از واقعیت، شخصیت انسان کوچک را همچون عیاری برای شکل‌بندی جدید اجتماعی مطرح می‌سازد، بدون سرپوش نهادن بر تضادها کرامتِ انسانی او را محفوظ نگه می‌دارد و در ترسیم چشم‌اندازی روشن برای او خود را به خوشـبینی می‌گمارد،[3] در کار گوگول، که ماهیت طبقاتی و اقتصـادی زندگی انسان کوچک آشکارتر و تضادها با شدت بیشـتری عیان می‌شـود، نه جایی برای ترسـیم چنین چشـم‌انداز روشـنی می‌ماند نه اندک‌ضمانتی برای حفظ کرامت انسان کوچک. این فاصـله، که مؤید پیدایش رئالیسـم در ادبیات روسـیه است، به‌نوعی تعیین‌تکلیف‌های گوگول با پوشکین در ضمنِ پیشبرد مضامین او نیز هست.

در سـوارکار مفرغی پوشـکین، که می‌توان سـرآغاز ورود انسـان کوچک به ادبیات روسـیه دانستش، یوگنی به نشانهٔ تهدید دستی به سوی مجسـمهٔ پترِ کبیر دراز کرد که هرچند به‌سرعت و شرمسارانه پایین آمد، اما همین تهدیدِ حداقلی انگار قرار بود بشارت صبح روزی باشد که سـرانجام انسـان کوچک قادر بود بر مسند تعیین سرنوشت خویش بنشیند. در این منظومه اما مسئلهٔ اصلی تقابل یا بهتر است بگوییم نسـبت میان عظمتِ تاریخ، پیشرفت و طبیعت در سویی و انسان کوچک در سویی دیگر است. درواقع تاریخ، طبیعت و پیشرفت در ترازِ هسـتیِ انسان کوچک سنجیده می‌شود و انسان کوچک در نسبت با آنها. این انسان کوچک یعنی یوگنی نامزدی بی‌چیزتر از خود دارد که رؤیای ازدواج با او را در سـر می‌پروراند. اما سـیل همهٔ رؤیایش را با خود می‌بَرد. و این سـیل اسـتعاره‌ای واقعی از کلان‌سـیاسـت‌های

---

۱. گوگول، نیکلای. (۱۳۸۵). یادداشت‌های یک دیوانه و هفت قصهٔ دیگر، ترجمهٔ خشایار دیهیمی (چاپ ششم). تهران: نشر نی، ص ۱۳۲.

۲. شبح آکاکی آکاکیوویچ شاید تمثیلی باشد از غایت کار ادبی نزد خود گوگول، اینکه بتواند اندیشیدن به مبانی تحقیر در مناسبات استثماری را همه‌گیر و هول‌وهراسی برای حضرات اشرف فراهم کند.

۳. لوکاچ پس از تحلیلی دربارهٔ دوبروفسـکی درخصـوص خوشـبینی پوشکین در این اثر، که به زعم ما نشانه‌هایی از آن در متصدی چاپارخانه هم مشهود است، می‌گوید: «اگر قهرمان پوشـکین به عنوان یک فرد در هم نمی‌شـکند، به این معنا نیسـت که پوشکین از نظر اجتماعی رهیافتی خوشبینانه به تیپ دارد. بدون شک پوشکین فرم داستان را با هدف ارائهٔ دیدگاهی خوشبینانه به آینده به شکل زیبایی‌شناسی مناسبی از طریق وضعیت استثنایی انتخاب کرد.» (لوکاچ، گئورگ. جایگاه پوشـکین در ادبیات جهان، ترجمهٔ ناصـر بایزیدی. وبسـایت طبیعت‌گرایی دیالکتیکی) با این اوصاف می‌توان در مورد مشخص داستان متصدی چاپارخانه نمود چنین الزامی نزد پوشـکین برای حفظ کرامت انسـانیِ دختر سـامسـون ویرین را به‌واقع حاضـرساختنش بر مزار پدر و اشک‌ریختن برای او، به‌رغم راهیابی‌اش در مجامع اشـرافی به‌واسـطهٔ ازدواج با افسر ثروتمند، دانست. درضمن آن‌طور که سامسون ویرین می‌پنداشت، مثل بسیار موارد مشابه دیگر در آن اوضاع، دخترش، دست‌کم برحسب ظاهر، و در سطح مقدورات متن، در پترزبورگ به تیره‌روزی نیفتاد.

توسعه‌گراست: مردی بزرگ یعنی پتر کبیر با ایدهٔ توسعهٔ روسیه و رام‌کردن طبیعت در سویی و یوگنی، این انسان کوچک، در سویی دیگر. گویا پوشکین در سوارکار مفرغی تلاش می‌کند ردیه‌ای بر این افسانه بنویسد که در راه پیشرفت هر دیاری ناگزیر انسان‌های کوچک خرد و تباه می‌شوند. پس طرف انسان‌های کوچک می‌ایستد و معیار حقیقی پیشرفت را گشایش در زندگی انسان‌های کوچک می‌داند. درواقع در سوارکار مفرغی همچون مانیفستی اعلام می‌شود که شاعر برای شناسایی واقعیت باید بر بینوایی انسان کوچک مسکنت گزیند.

گوگول از همان دری که پوشکین گشوده وارد می‌شود و در همان مسیری که پوشکین نشان داده پیش می‌رود، اما دوربینش را بیشتر زوم می‌کند و به سراغ «محتوا»ی عشق و برادری در پترزبورگی می‌رود که انگار روح شیطان بر آن حاکم است و به «چگونه ممکن‌شدنِ» برادریِ بیچارگان می‌اندیشد. فرض می‌گیرد که یوگنیِ سوارکار مفرغی زنده می‌ماند، اما باور ندارد که با وجود بولوار نیفسکی، این جنگل میل‌ها و فانتزی‌ها و اوهام و درخشش‌ها، محتوای عشق او و معشوقه‌اش پاک و بی‌آلایش باشد. پیسکاریوف، نقاش بولوار نیفسکی، رؤیای نجات فاحشه‌ای و زندگی با او را در سر می‌پروراند، اما زمانی که رؤیایِ «دوشادوشِ همدیگر مبارزه‌کردن» را با او در میان می‌گذارد، فاحشه با لحنی تحقیرآمیز به او می‌گوید: «چه حرف‌ها! من رخت‌شو یا خیاط نیستم که عمرم را با کارکردن هدر بدهم.»[1] گویی تا پیش از بولوار نیفسکی صحنهٔ تقابل انسان بزرگ و انسان کوچک، تقابل تزار با انسان کوچک و تقابل گرایش کلی حرکت تاریخ با مسیر حرکت انسان کوچک میان‌پرده‌ای جادویی بوده است برای حذف فواصل میان خود انسان‌های کوچک، و تقلایی سوبژکتیو برای پُرکردن یا نادیده‌انگاشتن هرگونه شکافی میان آنها، به نفع وحدتی همگون. اما بولوار نیفسکی جشن فواصل است، نه‌تنها در رفت‌وآمد میان تقابل‌های پیش‌گفته، که از انسان کوچک تا انسان کوچک دیگر. در اینجا مجالی برای رؤیاهای بی‌آلایش هم وجود ندارد. پس پیسکاریوف بی‌رؤیا خود را می‌کشد.

این مسئله در شنل حادتر است. همکاران آکاکی آکاکیوویچ همیشه مسخره‌اش می‌کنند، لطیفه‌هایی در موردش ساخته‌اند و ضمن دست‌انداختنش از همدیگر می‌پرسند: «چه کسی حاضر است با او ازدواج کند؟» و آن‌وقت خرده‌کاغذهایی را به جای نُقل بر سرش می‌ریزند. و به‌راستی کیست که حاضر شود با او ازدواج کند؟ در چنین جهانی کافی است سوای فقرت فی‌المثل نام خاصی[2] هم داشته باشی که تا ابد هیچ جنبنده‌ای به پاسداری از روحت برنخیزد و در غیاب کسی که عزت‌نفست را پاس بدارد عجیب نیست کارمند نمونه‌ای باشی، به کارت عشق بورزی و عاشق حروف خاصی شوی که چشمانت با دیدنشان برق بزند.

---

۱. گوگول، نیکلای. (۱۳۸۵). "بولوار نیفسکی"، در گوگول، نیکلای. یادداشت‌های یک دیوانه، ترجمهٔ خشایار دیهیمی. تهران: نشر نی، ص ۷۸.

۲. منظور نامی است که، به‌واسطهٔ ارجاع به رده‌ای پایین در اجتماع، مورد تمسخر دیگران واقع می‌شود.

وقتی شوخی‌های همکاران آکاکی آکاکیوویچ دیگر تحمل‌ناپذیر می‌شود (مثلاً وقتی به آرنجش می‌زنند و او را از کارش بازمی‌دارند)، رو به آنها می‌گوید «راحتم بگذارید، آخر چرا آزارم می‌دهید»، «من برادر شما هستم».

در اثر دیگر گوگول، مردگان زرخرید، این انسان‌های کوچک حتی پس از مرگ نیز دستخوش معاملهٔ مالکان و دلالانند. آنها صرفاً نام‌هایی هستند در لیست رعایای مرده‌ای که چیچیکف[1] خریده است. به‌واقع گوگولِ نومید و دست‌شسته از پترزبورگْ در مردگان زرخرید به جست‌وجوی رخسارهٔ امیدی دیگربار روسیه را درنوردیده، اما چیزی نیافته است. وانگهی شاید بتوان این‌گونه هم گفت که مدحیهٔ طعنه‌وار پوشکین برای روسیه و پترزبورگ، در اوایل منظومهٔ سوارکار مفرغی، به مرثیه، تمنا و التماس‌های گوگول در انتهای جلد اول مردگان زرخرید و، در جای دیگر، داستان بولوار نیفسکی در یادداشت‌های یک دیوانه رسیده است.

در واقعیتی که گوگول تصویر می‌کند به هیچ عنوان نمی‌توان با شعبده‌بازی یا ساده‌انگاریِ انتزاعی و نیز یکدست‌کردن و جمع‌زدن کسانی از طبقات و قشرهای مختلف اجتماعی، در تقابل با نیروهای کلان، وحدتی ذیل واژهٔ «انسان کوچک» خلق کرد. آنچه او ترسیم می‌کند هیچ وحدت، همگونی و پیوند بی‌آلایشی را تاب نمی‌آورد و ازاین‌رو به‌تمامی صلب، جبارانه و واقعی است.

حال «مخمصه»‌ای پدیدار می‌شود. از سویی، به‌رغم اینکه پوشکین اعلام کرده است تمهیدات شکسپیری را می‌شناسد اما همهٔ تلاشش برای تکریم واقعیت است، رستگاری قهرمانان داستان‌های بلکین و تلألؤ امیدی که در ظلمات این داستان‌ها به چشم می‌خورد چندان حقیقتی ندارد، و اگر حقیقتی دارد تنها از آنِ آینده‌ای نامعلوم است، از سوی دیگر در داستان‌های گوگول که همهٔ تلاششان تعهد یکسره به ترسیم قطعی واقعیت است هیچ جایی برای امید و رستگاری و نظایری از این دست باقی نیست، نه برای اکنون نه برای آینده. در طرفی، با کمی تسامح، رستگاری‌هایی استثنایی که در نسبت با قاعده‌های کلی جهان شاید هیچ هم نباشند و در طرف دیگر نومیدی‌ای به‌وضوح حقیقی و تباهی‌هایی راستین و قاعده‌مند.

نه می‌توان آن «روح شایستهٔ پاسداشت» را هم از سامسون ویرین باز پس گرفت و نه جبر محضی را که گوگول ترسیم کرده است نفی کرد. نه می‌توان از خیر نیروهای عظیم تاریخی گذشت، نه آنکه از فواصل میان انسان‌های کوچک بنا به تمهیدی خلق‌الساعه یا تصمیمی آنی جهید. نه می‌توان امید را از سامسون ویرین گرفت، نه آنکه نومیدی‌اش را در اصلاح هر چیز مربوط به سرنوشتش حتی به قدر ذره‌ای

---

۱. چیچیکف، شخصیت جاه‌طلب مردگان زرخرید، روسیه را زیر پا می‌گذارد و رعیت‌های مرده‌ای را که نامشان از آمار زنده‌ها حذف نشده به بهایی ناچیز می‌خرد تا به پشتوانهٔ گروگذاشتن فهرست رعیت‌ها وامی برای خرید زمین دست‌وپا کند و برای خود اعتباری هم‌تراز اربابان زمین‌دار بسازد.

نامتقن دانسـت. گویی با در مرکزیت قرارگرفتن هرچه بیشتر انسان کوچک، چه در فرم و چه در محتوا، در آثار گوگول، همهٔ آن پاسداشتی که بنا بود متوجه روح انسان کوچک شود نیز از او دریغ می‌شود.

تا آنجا که به «توسـعه»ی ادبیات روسـیه در این دورهٔ تاریخی بازمی‌گردد می‌توان توضـیح لوکاچ را پذیرفت، برای مثال وقتی گفته‌های او درخصوص چرایی خوشبینی پوشکین را در طرح چشم‌اندازها همچون «ویژگی تفکر هنری»اش در نظر آوریم، یا چنانچه قبل‌تر به‌اجمال اشـاره شد تمهیدات زیبایی‌شناسانه‌اش را برای بازنمایی گرایش‌های کلی وضعیت و حرکت جامعه، با خلق شخصیت استثنایی، موقعیت اسـتثنایی، تصـادف اسـتثنایی و سـرنوشت استثنایی. اما سؤالی که باز می‌ماند این است: این مسائل برای خود سامسون ویرین، یوگنی و آکاکی آکاکیوویچ چگونه حل‌وفصل می‌شود؟ و آیا می‌توان دختری را رستگار دانست حال‌آنکه خوشبختی او به مرگ پدرش منجر شود؟ گویا قصد داستایفسکی در بیچارگان یافتن راه نجاتی برای برون‌رفت از این مخمصه است.

۳. کسـی پیدا شـده که ممکن است با آکاکی آکاکیوویچِ رمان بیچارگان یعنی ماکار دیوشکین ازدواج کند. ماکار دیوشکین، که همچون آکاکی آکاکیوویچ منشـی رونوشت‌بردار است، سرش را از حروف بیرون آورده و به کلمات، به جشن کلمات در جمله و حتی به بیش از آن، یعنی بـه سـبک کلی متن برای خلق پیوندی واقعی در جهان عینی، پیوند با واروارا، می‌اندیشـد. حالا «عبارت اسـت که گنجایش مضـمون را ندارد» و دیوشـکین در جسـت‌وجوی شـعری اسـت که با محتوای زیسـت و بینوایی‌اش بخواند و همزمان ارزش‌های جان انسانی‌اش را در پیشگاه واروارا به اثبات برساند.

اما واروارا کیسـت؟ در رمان بیچارگان شخصیت‌ها برخلاف داستان‌های گوگول به شکلی کامل و عینی وصف یا، به تعبیر باختین، نهایی نمی‌شـوند. اما آن‌چنان که پیداسـت واروارا بینوایی اسـت همچون ماکار دیوشکین، و گذشته‌ای خسران‌زده‌تر از او دارد. ماکار دیوشکین، این کارمند تهیدست چهل‌وهفت‌ساله، به‌تازگی واروارا را که گویی خویشاوند دور اوست یافته و، چون او بینواست و ملّاکی به نام بیکف آبرویش را برده است، قصد دارد از او حمایت کند.

رمان از جایی شـروع می‌شـود که ماکار دیوشـکین به ساختمان روبه‌رویی واروارا نقل مکان کرده است و به شکلی غیرمستقیم و در لفافهٔ نثری شـاعرانه به واروارا ابراز عشـق می‌کند. در نامه‌هایش از سـعادت و سـرخوشی قریب‌الوقوعی می‌گوید و دلش سودای زبانی فراتر از زبان کلمات را دارد، چیزهایی که تنها عاشـقان به‌واسـطهٔ قول‌وقرارهایشـان درمی‌یابند. «وقتی پرده را بیندازی، یعنی شـب به خیر ماکار آلکسیویچ، وقت خواب است.» و همراه نامه‌ها گل و شیرینی می‌فرستد.

واروارا اما در جوابْ تمام حس‌وحال عاشقانهٔ ماکار را نادیده می‌گیرد و به شکلی غیرمستقیم او را پس می‌زند. «امروز چیزی جز عذاب و ملال و غم حس نکردم.» این وضعیتْ ماکار دیوشکین را در موقعیتی دوگانه قرار می‌دهد. از سویی ماکار دیوشکین عاشق واروارا است و همهٔ رؤیایش او، و از سوی دیگر چون کارمند دون‌پایه‌ای است و جوانی‌اش را رو به پایان می‌بیند، خودش را به باد سرزنش می‌گیرد. عشق و شعر برای او، که همچون آکاکی پا به سن گذاشته و مویی بر سرش نمانده، ممنوع و مایهٔ سرزنش و تحقیر مضاعف است. در هجوم این احساسات نامه‌هایش پیوسته مابین صداقت و دروغ در مورد بینوایی‌اش، وضعیت اتاقش (درواقع قسمتی از آشپرخانهٔ ساختمانی که با پرده‌ای از فضای پخت‌وپز جدا شده)، آپارتمانی که قبلاً در آن زندگی می‌کرده، و شریف و باشخصیت بودنش در کشاکش است. و همهٔ این وضعیت تناقض‌آمیز ماحصل عشقش به واروارا است. درواقع ماکار به خاطر نزدیک‌شدن به واروارا و حمایت از او مجبور شده است چنین شرایط سختی را به جان بخرد، ازجمله سکونت در آشپرخانه، اما همین شرایط پیش‌آمده، و سپردن بیشتر خود به فقر و تنگناهایش، او را از واروارا دور و دورتر می‌سازد. و این‌همه چیزی نیست که ماکار بتواند پیش واروارا به آن اعتراف کند، چون اگر بگوید عشقش را عیان کرده است، و اگر نگوید واروارا او را در این وضع، در شرایطی بدتر از شرایط واقعی او، بازمی‌یابد و ته‌ماندهٔ امید ماکار به پذیرش عشقش از جانب واروارا از دست می‌رود.

بنا به درخواست ماکار، واروارا دفترچه‌ای را که شرح گذشته‌اش را در آن نوشته است برای او می‌فرستد. زمانی که واروارا در خانهٔ آنا فیودورونا -که با نقشه‌های شومی پس از مرگ پدرش قیم او و مادرش می‌شود- زندگی می‌کرده است، عاشق پتنکا می‌شود. پتنکا، مستأجر آنا فیودورونا، جوان نزار، منزوی و کتابخوانی است که پوشکین را ستایش می‌کند. او هم به واروارا دل می‌بازد. اما درنهایت در اثر بیماری سختی می‌میرد. گذشته‌ای که واروارا شرح می‌دهد یکسره داستان بیچارگی و فقر است و نشان از این دارد که او هم فقر و کاری را که فقر با آدم می‌کند با پوست و گوشت و استخوان لمس کرده است.

بیماری سرمی‌رسد و واروارا به بستر می‌افتد. ماکار با تمام وجود در کنار او می‌ماند و حتی لباس‌هایش را برای تأمین هزینه‌های درمان او می‌فروشد. بعد از آن‌همه زحمت که برای واروارا، در دورهٔ بیماری‌اش و پیش از آن، کشیده است، روزی در جزیرهٔ واسیلیفسکی به گردش می‌روند. در نامهٔ کوتاهی، پس از گردش، واروارا طینت پاک ماکار را ستایش می‌کند و می‌گوید: «دائماً به چشم‌های من نگاه می‌کردید، انگار که دارید املاک خودتان را نشانم می‌دهید.»

ماکار دیوشکین در جواب نامهٔ او می‌نویسد: «پیش خودم فکر کردم چیزهایی را که دیروز دیدیم به شعر در خواهی آورد و حالا می‌بینم فقط یک صفحهٔ کوچک به نثر نوشته‌ای... من واقعاً همان‌گونه هستم که تو می‌گویی... اما وقتی آدم چیزهایی از این دست را که تو می‌نویسی می‌خواند، قلبش از جا کنده می‌شود و بعد اندیشه‌های دردناکی به ذهنش می‌آید.»

این «اندیشه‌های دردناک» چه هستند؟ ماکار هرچه در راه عشق واروارا دست‌وپا می‌زند، درعوض ستایش‌ها و تعاریفی می‌شنود از «قلب پاکش» و سرزنش‌هایی «بابت هزینه‌هایی که برای او می‌کند». تمام این ستایش‌ها و سرزنش‌ها کارکردی فاصله‌اندازانه دارد. واروارا، با این تعاریف، ماکار دیوشکین را از اینکه موضوع عشق باشد ساقط می‌کند و او را در جایگاهِ «پدرِ» بی‌چیزی می‌گذارد که لابد عمرش را کرده است. مخلص کلام، واروارا به او می‌گوید قلب پاکی دارد، اما ملّاک نیست. و ماکار دیوشکین بیچارگی خودش را درک می‌کند و می‌داند دربرابر یک ملّاک بازی را باخته است. پس همهٔ توانش را به پای شعر و سبک و شرافت می‌گذارد.

در این نقطه و در تقابل با پتنکا، عشق ازدست‌رفته‌ای که واروارا همهٔ پولش را داد و، با همراهی پاکروفسکی پیر، پدر پتنکا، مجموعه‌آثار پوشکین را برایش هدیه گرفت،[1] ماکار دیوشکین دست به دامان رابطه با راتازیایفِ نویسنده می‌شود که در همان ساختمان محل زندگی‌اش محفلی ادبی دارد (درواقع، در این مقطع زمانی، نه عشق ازدست‌رفتهٔ واروارا، که رقیب خیالی متوفای دیوشکین). ماکار نوشته‌هایی از راتازیایف را پاکنویس می‌کند و برای واروارا می‌فرستد. راتازیایف نویسندهٔ عامه‌پسند و معروفی است که درآمد خوبی دارد. ماکار دیوشکین راتازیایف را تحسین می‌کند و او را آدم بی‌آلایشی می‌خواند. به این واسطه سعی می‌کند در ادامهٔ پتنکا قرار بگیرد و درعین‌حال از قِبَل همکاری با او نوید درآمد بالایی را به واروارا بدهد. اما باز هم به صرافت شرافتش می‌افتد و پا پس می‌کشد. واروارا نوشته‌های راتازیایف را مُهمل و بی‌ارزش می‌خواند و از این بابت ماکار دیوشکین را سرزنش می‌کند.

تا اینجای کار تمام ایده‌های ماکار دیوشکین به بن‌بست رسیده است. رمان تقریباً به نیمه می‌رسد و آن «مخصمه»ای که پیش‌تر مطرح شد سر باز می‌کند. واروارا داستان‌های بلکین و در ادامه شنل را برای ماکار دیوشکین می‌فرستد.

---

۱. در اینجا گفتن این نکته هم ضروری است که در دفترچه‌ای که واروارا به دیوشکین داده گذشته‌اش مخدوش و درنتیجه روابط و مناسبات حاکم بر منزل آنا فیودورونا –ازجمله روابط آنا و بیکف با پاکروفسکی پدر، مادر پتنکا و خود پتنکا– مبهم مانده است. حال‌آنکه واروارا ظاهراً از همهٔ این روابط باخبر است. آنچه در وهلهٔ اول به چشم می‌آید عجز واروارا در روایت گذشته است، اما احیاناً مسئله چیز دیگری است. به گفتهٔ شکلفسکی «واروارا ناخواسته و طوری حرف می‌زند (به عبارت بهتر، طوری نوشته است) که انگار خودش هم کامل نفهمیده چطور آنا فیودورونا مادر پتنکا را به بیکف مالک فروخته است». شکلفسکی، ویکتور. (۱۴۰۲). "دربارهٔ بیچارگان"، ترجمهٔ آرزو آشتی‌جو، بیچارگان، تهران: نشر چشمه، صص ۱۷۹–۱۸۱.

هرچه روایتی که در دفترچه آمده است پیش‌تر می‌رود نسبت واروارا و پتنکا هم مخدوش‌تر می‌شود. به نظر می‌رسد پس از آن جوشش اولیهٔ عشق واروارا به پتنکا، و به‌رغم هدیه‌ای که برایش خریده، او حالا آماده شده است که پتنکا را فقط در قامت دوست و نه چیزی بیش از آن بپذیرد. واروارا که پیش‌تر قصد داشت تا ابد با پتنکا زندگی کند، حالا می‌گوید: «می‌خواستم تا ابد مدیون او بمانم و زحماتش را جز با احساسات دوستانه‌ام جبران نکنم.» جالب اینکه او با ایثارگریْ هدیه‌ای که بیشترِ پول خریدش را خودش داده بود به پدر پتنکا واگذار می‌کند، تا هدیه از جانب پدر او باشد، و خود کنار می‌کشد. مابازای این ابهام همان ابهام کلی در روایت روابط است که گفتیم، و مسئلهٔ دیگر اینکه واروارا در هیچ جای دیگری بیرون از دفترچه به پتنکا اشاره نمی‌کند. جلوتر به این ماجرا بازمی‌گردیم.

در لابه‌لای سطورِ این دو اثر استخوان‌های ماکار دیوشکین خرد می‌شود. انگار به‌تمامی از هستی ساقط می‌شود. هرچند پیش از این نیز پوشکین در هیبت رقیب مردهٔ ماکار، پتنکا، او را از رمق انداخته بود. ماجرا از این قرار بود که واروارا سرنوشتش و مناسبتش با ماکار را در پرتو داستان متصدی چاپارخانه بازخوانی می‌کرد. ماکار دیوشکین نیز خود را در سیمای سامسون ویرین، پدر دختر داستان، می‌یافت که سرنوشتی جز به امان خدا رهاشدن و می‌خوارگی نداشت. او در این داستان امید پنهان واروارا به ازدواج با ملّاک ثروتمندی را می‌یابد که پیش‌تر آبرویش را برده است. این ملّاک ثروتمند کسی نیست جز بیکف که، با همدستی آنا فیودورونا، در گذشته واروارا را به بازی گرفته است و هنوز برای او مزاحمت‌هایی ایجاد می‌کند (درواقع بیکف پیش از این با همدستی آنا فیودورونا با مادر پتنکا هم‌بستر شده و پس از به‌دنیاآمدن پتنکا مادر او را به زنیِ کارمندی فقیر، پاکروفسکی، درآورده است)[1]. ماکار می‌گوید متصدی چاپارخانه کل زندگی‌اش را به سادگی یک ترانه بیان کرده است. پس این داستان‌های بلکین نیست که آن‌قدر باعث رنجش او می‌شود. چون، با تمام این اوصاف، این داستان هنوز کورسوی امیدی را در دل ماکار زنده نگه می‌دارد: او از واروارا می‌خواهد کتاب را با دقت بیشتری بخواند، چرا که «چیزهای زیادی می‌تواند از آن بیاموزد». این «چیزها» مشخصاً توجه به پرسشی است که ماکار پیش‌تر از واروارا کرده بود: «باید با خودت بگویی بی من چه به سر این پیرمرد می‌آید؟» و در ادامه باز هم به پوشکین ارجاع می‌دهد. «می‌روم پایین دم رودخانهٔ نوا و کارم تمام می‌شود.» آنچه بیش‌ازپیش او را می‌رنجاند و تمام امیدهایش را نقش بر آب می‌کند شنل گوگول است. برخورد خشمگینانهٔ ماکار دیوشکین با شنل، که آن را خبیثانه می‌خواند، از اینجا نشئت می‌گیرد. او حقیقت زندگی‌اش را در این کتاب می‌یابد و بیش‌ازپیش حساس و شکننده می‌شود. گویی دیگر قطعی شده بود که واروارا، با ورود بیکف، ماکار را ترک می‌کند، و برای ماکار هیچ نمی‌ماند الّا تداوم بیچارگی‌اش، و این‌همه واقعی بود. او در شنل ریزبه‌ریز وضعیتش را درمی‌یابد، از فقرشان برای خرید یک لیوان چای گرفته تا کهنگی چکمه‌ها و حتی درگیری‌اش با مسائل سبکیِ نوشتن. قطعاً رابطه‌اش با واروارا و امید تزلزل‌یافته‌اش به وصال است که او را این‌قدر از شنل به خشم آورده است، اما نمی‌تواند حقیقت این خشم را به بیان درآورد، و اساساً روحش دیگر گنجایشی برای پذیرش این حقیقت ندارد، پس خشمش در شریان‌های دیگری جاری می‌شود: از «بوی تعفن انضباط»ی که در صحبت‌های حضرت اشرف با زیردستانش به مشام می‌رسد دفاع می‌کند یا زندگی‌اش و تمام تاروپود ظالمانهٔ طبقاتی را دستخوش سرنوشتی می‌داند که خدای متعال در این دنیا مقرر کرده است. درواقع شنل بر او تأثیری عکسِ آنچه احیاناً مدنظر گوگول بوده است می‌گذارد.

---

۱. درواقع آنچه مادر پتنکا را دق می‌دهد نزول طبقاتی او از خیال زیستن با بیکف به زندگی واقعی‌اش با پاکروفسکی است. برای واروارا هم همیشه محل سؤال بود که چرا زنی زیبا مثل مادر پتنکا همسر پاکروفسکی بیچاره بوده است. درضمن نگاه کنید به: شکلفسکی، ویکتور. (۱۴۰۲). "دربارهٔ بیچارگان"، ترجمهٔ آرزو آشتی‌جو، بیچارگان، تهران: نشر چشمه، صص ۱۹۳-۱۹۴.

Tajrishcircle.org
نوشتارهای دریافتی

بیچارگی ماکار دیوشکین پله‌پله پیش می‌رود، دورانی را بنا به پذیرش سرنوشت محتومش در قامت سامسون ویرین به می‌خوارگی سپری می‌کند، چکمه‌هایش پاره‌پاره می‌شود، زهوار کتش درمی‌رود و دکمه‌ای برای آن نمی‌ماند. برحسب اشتباهی در پاکنویس‌کردن نامه‌ای اداری او را به حضور حضرت اشرف فرامی‌خوانند و حضرت اشرف با دیدن وضعیت به‌هم‌ریختهٔ او و بنا به سابقهٔ خوبش صد روبل به او می‌دهد و دستش را می‌فشارد. تقابل با شنل حضرت اشرف را آن‌چنان نزد او محق ساخته است که از واروارا می‌خواهد به جای دعا به پیشگاه خدا به درگاه حضرت اشرف دعا کند.[1]

این صد روبل کمی از بیچارگی ماکار می‌کاهد. «بیرون رفتم و یک جفت چکمهٔ عالی خریدم و در طول نیفسکی قدم زدم و زنبور شمالی[2] خواندم.»

درنهایت واروارا به سودای همان سعادت دختر سامسون ویرین در متصدی چاپارخانه با بیکف ازدواج می‌کند. خود این سودا، و امید به داشتن سرنوشتی مشابه دختر سامسون ویرین، بر عجز واروارا و نومیدی‌اش از داشتن زندگی سعادت‌بار با ماکار استوار است. او نمی‌تواند زندگی‌ای به دور از فلاکت دائمی و بیچارگی با دیوشکین متصور باشد و، باری، به‌رغم اینکه از بیکف ضربه خورده، انگار حتی می‌داند که او چه ضربه‌ای به مادر پتنکا زده و، بیش از این، گویا حتی می‌داند او پدر واقعی پتنکا است، او را به ماکار دیوشکین ترجیح می‌دهد، دیوشکین را تنها می‌گذارد و «با گریه، اما بدون مقاومت» می‌رود. واروارا در این قمار تقدیرش را به خدا می‌سپارد، اما تصمیمش را گرفته است! و اگرچه همه‌چیز را مشیت الهی می‌داند، اما ماکار دیوشکین را انتخاب نمی‌کند! می‌دانست که یک لبخندش برای خوشبختی ماکار کافی بود، اما ترجیح داد پیِ دالبر[3] لباس برود و با ملّاکی به گفتهٔ خودش بی‌شرف ازدواج کند.

در صفحه‌های پایانی رمان، در اضطرار آخرین سطور، پیش از جدایی، واروارا اعلام می‌کند که همیشه از عشق ماکار خبر داشته است و یاد و خاطرهٔ او گرانبهاترین چیز در دلش خواهد بود. شرح حال واروارا در آخرین نامه‌ها نشان از این دارد که او برخلاف دختر سامسون ویرین روی خوشبختی را نخواهد دید. بااین‌همه در همین صفحه‌های پایانی باب پرسشی دیگر گشوده می‌شود. بگذارید از بیچارگی محض قهرمان داستان، ماکار دیوشکین، فراتر برویم و بپرسیم که اگر وضعیت او امروز این‌گونه نمی‌بود، آیا باز هم واروارا را انتخاب می‌کرد؟ آن‌چنان که پیداست، ماکار دیوشکین هنوز نتوانسته است نسبتش را با آنورای دوخت‌شده به جامهٔ بولوار نیفسکی تبیین کند. آن زمان که جوان بود، در پی بازیگر تئاتری، ساکن طبقهٔ چهارم ساختمانی در بولوار نیفسکی، همهٔ پول‌هایش را خرج کرد و در قرض

---

۱. اما اشتباه است اگر محق‌شدن حضرت اشرف را صرفاً در تقابلی با شنل مورد خوانش قرار دهیم، یعنی همان کاری که دیوشکین می‌کند. احیاناً اگر شنل مدیحه‌ای در ستایش «شرفِ» کارمندان دون‌پایه بود باز هم پیش این صد روبل کم می‌آورد.

۲. روزنامهٔ محافظه‌کار دولتی که نزاع نویسندگانش با مکتب رئالیسم بلینسکی در دههٔ ۱۸۴۰ معروف است.

۳ . نوعی یقه در لباس زنانه.

فرورفت. حال، با وجود پشت‌سرگذاشتن این‌همه سال و کسب تجربه، باز به محض اینکه پولی نصیبش می‌شود، در بولوار نیفسکی پرسه می‌زند و واروارا را در جایگاه کنتسی در کالسکه‌ای شیک متصور می‌شود (انگار التماس‌های گوگول در داستان بولوار نیفسکی بیکار افتاده‌اند)، و حضرت اشرف چه کم از بیکف ملّاک دارد؟ مشخصات حضرت اشرف با بیکف همخوانی دارد، از محسناتشان گرفته تا بدخُلقی‌هایشان. اگر بیکف تنها کسی است که می‌تواند آبروی ازدست‌رفتهٔ واروارا را به او بازگرداند، ذره‌ای احترام حضرت اشرف به ماکار نیز کافی است «تا که او را وادارد رفتارش را خوب کند». با همهٔ این احوال، این نکته را نباید از نظر دور داشت که نسبت این دو بیچاره با حضرات اشرف هم‌ارز نیست. برای واروارا این سودای همسر حضرت اشرف شدن است که پیش‌برنده است: امری که دور از دسترس نیست. اما ماکار درعوض می‌بیند که برای رسیدن به واروارا باید حضرت اشرف باشد: چیزی مطلقاً محال. و درعین‌حال ماکار قادر نیست دریابد که آن بیکف، که مانع راه رسیدن او به واروارا است، همان حضرت اشرف است اما در موقعیتی دیگر: همو که با استثمار نیروی کار ماکار او را در فقر و تنگنا قرار می‌دهد، و رؤیای وارواراییِ دیگر در آن اوضاع و احوال تیرهٔ اجتماعی است.

از اینها گذشته، اگر ماکار دیوشکین در حدفاصل دهه‌های ۱۸۲۰ تا ۱۸۳۰ صاحب نیایی رئالیستی در ادبیات روسیه شده و به هر طریق سیمای خود را در آثار پوشکین و گوگول یافته است، واروارا سیمایش و امکانات حقیقی رستگاری‌اش را کجا می‌تواند بجوید جز آن داستان پانزده‌صفحه‌ای متصدی چاپارخانه؟ در پاملای ساموئل ریچاردسون یا در لیزای بیچاره‌ی کارامزین؟ – که هر دو در داستان‌های بلکین مورد تمسخر پوشکین بودند. به‌رغم اینها حتی آنجا هم کسانی مثل پاملا و لیزا طرف مردانی ثروتمند بودند نه کسی مثل ماکار دیوشکین. حال که شعر واروارا در نزاع جاری و ساری سلسله‌مناسبات نظامی طبقاتی دزدیده شده، کدام پوشکین است که شعرش را به او یادآور شود؟ چرا که پرورش همهٔ احساسات کار تاریخ پیشین بود.

گرچه اینجا این را هم می‌توان گفت که بی‌سیمایی واروارا دست او را در انتخابی در میانهٔ جبرِ بی‌شعر وضعیت باز می‌گذارد، اما سیمادارشدن ماکار دیوشکین او را نحیف‌تر و آزرده‌تر می‌کند و به‌کل عرصهٔ حیات را بر او می‌بندد.

٤. داستایفسکی هم، همچون گوگول و پوشکینِ در سوارکار مفرغی، ترازِ پیشرفت تاریخی–اجتماعی را پیشرفت وضعیت زیستی انسان‌های کوچک می‌داند. او هم می‌بیند که سرنوشتی جز تباهی در انتظار بیچاره نیست. بنابراین در بازنماییِ دوبارهٔ نمونه‌ای از شرّی که هرروزه در جریان است همهٔ تلاشش را می‌کند که ماکار دیوشکین برخلاف سامسون ویرین و آکاکی آکاکیوویچ نمیرد و وارواراییِ هم در مختصاتی رئالیستی خلق شود. ماجرا به پایان‌های خوش یا تلخ مربوط نیست، مسئله این است که در واقعیتْ شمار وارواراها و دیوشکین‌ها رو به فزونی گذاشته است یا چنان‌که خود ماکار می‌گوید سامسون ویرین‌هایی که به تعداد زیاد وجود دارند و همه‌شان مثل هم بدبخت و بیچاره‌اند. انگار که داستایفسکی در درونِ خودِ ادبیات و در نسبت با واقعیت تاریخی دریافته است «چه اندازه فقیر و

تهیدست است و تا چه اندازه باید فقیر باشد تا بتواند دوباره از آغاز آغاز کند».[۱] پس باید تا سرحدات کاراییِ ادبیاتْ در متن روابط زندهٔ اجتماعی با دکمهٔ واقعی لباس ماکار دیوشکین، که در پیشگاه حضرت اشرف می‌افتد و غلت می‌خورد، پیش برود. دکمه دیگر چیزی کوچک و ابژکتیو نیست، بلکه تکه‌ای عظیم از خودآگاهیِ در آستانهٔ فروپاشیِ ماکار دیوشکین است.

مخمصه‌ای که رئالیسم روسی در حدفاصل پوشکین و گوگول از سر می‌گذراند، مخمصه‌ای که سوی دیگرش سانتیمانتالیسمی است که در راتازیایف، همپایِ پیشرویِ بیچارگیِ بیچارگان، هر روز پررنگ‌تر از دیروز جریان دارد، در زندگی و شعرِ جانِ ماکار دیوشکین به‌تمامی نشان‌دار می‌شود و به مسئلهٔ مرگ و زندگی او بدل می‌شود. این رئالیسم گویا هنوز ناتوان است از درک این نکته که موضوع تأملش نه صرفاً مسئله‌ای مربوط به نگرش ذهنی یا تأمل در واقعیت و جهان محسوس به مثابهٔ «عین»، بلکه صورت فعالیت بشری مشخص یا پراتیک است[۲] (یا، به بیان گرامشی، واقعیت نه به شکل قائم‌به‌ذات، در خود و برای خود، بلکه تنها در رابطه‌ای تاریخی با انسانی که آن را تغییر می‌دهد وجود دارد[۳]). بنابراین، رئالیسم به چیزی بیش از بازنمایی واقعیت نیاز دارد، وگرنه تمام بازی را همراه با شعر جان انسان‌های کوچک به حضرت اشرف‌ها، تقدیر الهی یا اهریمنی و، به بیانی انضمامی‌تر، به دشمن خود و بازتولیدکنندهٔ بیچارگی، مجلهٔ زنبور شمالی، با روایت‌های مخدوشش از رنج‌ها، می‌بازد.[۴] تأمل و نظرورزی دربارهٔ واقعیت چیزی را جا انداخته است: پرسش از عاملیت با تراز بیچارگان.

داستایفسکی در دریافتش از حدودوثغور امکانات ادبیات و نسبتش با واقعیت تاریخی چیزی را پیش چشم می‌نهد: شنل و سرنوشت سامسون ویرین حقیقت دارد، اما خود حقیقت نیز باید در آستانهٔ بیچارگیِ بیچاره آزمونش را از سر بگذراند. ازاین‌رو او به‌واسطهٔ دو تمهید نسبت‌ها را به هم می‌ریزد تا این تراز را از شبح‌گونگی درآورد و به صورت واقعی‌تری نمایان سازد: از سویی به جای بازنمایی واقعیتِ عینیِ زندگی کارمند تهیدست به بازنمایی خودآگاه او روی می‌آورد، و این تمهید به زعم باختین انقلابی در میدان بینش مؤلف و قهرمان رمان رقم می‌زند،[۵] و از سویی دیگر همچون جلد دوم رمان دن کیشوت، که در آن به تعبیر فوئنتس دن کیشوت دن کیشوت می‌خواند، در

---

۱. بنیامین، والتر. (۱۴۰۰). "مؤلف به‌مثابهٔ تولیدکننده"، در بنیامین، والتر. فهم برشت. ترجمهٔ نیما عیسی‌پور (چاپ ششم). تهران: نشر بیدگل، ص ۱۵۹.

۲. تز اول مارکس دربارهٔ فوئرباخ، ترجمهٔ باقر پرهام

۳. گرامشی، آنتونیو. (۱۴۰۰). فلسفهٔ پراکسیس، ترجمهٔ نرگس علی‌محمدی. تهران: نشر مانیا هنر، ص ۵۰.

۴. و شاید همین‌ها باشد که داستایفسکی را در این مقطع به حلقهٔ انقلابی پتراشفسکی می‌رساند، و البته انقلابی که هنوز زمانش فرا نرسیده است. اینکه داستایفسکی چه فعل و انفعالاتی را پس از آن و در دوران زندان با اعمال شاقه از سر می‌گذراند و، بنا به آن، از ایده‌های انقلابی آن زمانش روی برمی‌گرداند پرسشی علی‌حده است.

۵. باختین، میخائیل. (۱۳۹۵). پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی، ترجمهٔ سعید صلح‌جو. تهران: نشر نیلوفر، ص ۱۳۹.

نیمهٔ دوم رمانْ قهرمانش را وامی‌دارد خود را بخواند. اما این خوانش به‌واسطهٔ دو اثر سنت‌ساز رئالیستی آن زمان و به مناسبتِ رابطهٔ دیوشکین با واروارا رخ می‌دهد و همین رابطه هم هست که مسئله را بحرانی می‌سازد.

معنای بازنماییِ خودآگاه این نیست که جز بازنمایی واقعیتِ عینی به روح قهرمانان هم نفوذ شود، همان نفوذی که گوگول آن را ناممکن می‌دانست، بلکه این است که خود واقعیت از مجرای خودآگاه ماکار دیوشکین به خوانش درآید. به بیان باختین، داستایفسکی حتی یک تعریف بنیادین، حتی یک خصیصه و حتی جزئی‌ترین ویژگیِ قهرمان را نزد خود نگاه نمی‌دارد، بلکه همهٔ اینها را به میدان بینش خود قهرمان منتقل می‌کند و همه را در کورهٔ خودآگاهی خود قهرمان می‌گدازد.[1] در همین مسیر رابطه معکوس می‌شود، به جای اینکه مؤلفانْ بیچاره را مورد خوانش قرار دهند، در نیمهٔ دوم رمان این بیچاره است که هم خود و هم مؤلفان را می‌خواند.

ازاین‌رو رئالیسم داستایفسکی دیگر صرفاً روایتی از نقطهٔ برخورد فرد خاص و جهان عام و بازنماییِ کلیتِ به‌هم‌پیوستهٔ نیروهای اقتصادی و اجتماعی به‌واسطهٔ گزینش‌هایی دراماتیک نیست، بلکه نبردی است بر سر نقطهٔ انتخاب (اینکه بیچاره راز و رؤیای بیچاره‌ای دیگر باشد)، نبردی برای زنده‌ماندن و پاسداشت شعرِ جان کسانی چون ماکار دیوشکین، سامسون ویرین و آکاکی آکاکیوویچ و، مهم‌تر از آن، پس‌گرفتن شعر ازدست‌رفتهٔ واروارا که بی‌چیزتر از ماکار دیوشکین است.

۵. داستایفسکی می‌خواهد دیوشکین زنده بماند. پس درمی‌یابد که زنده‌ماندن او به عوامل بی‌شماری وابسته است. ازاین‌رو وادار می‌شود که با این عواملِ بی‌شمار گلاویز شود. چرا ماکار باید زیر پای پوشکین له شود، پوشکینی در جامهٔ پتنکا؟ چرا باید کمرش زیر بار سرنوشت سامسون ویرین و دخترش بشکند؟ آیا از همان دم که پوشکین قلم به دست خرده‌مالکی نازک‌دل می‌سپرد، بی‌آنکه خود بداند، به له‌کردن کسانی مثل دیوشکین همت نمی‌گماشت؟ چرا با اینکه مسئلهٔ پوشکین رستگاری انسان کوچک است، خواه‌ناخواه ثمرهٔ کارش فراهم آوردن سلسله‌مراتبی ادبی است که افزون بر مال‌ومنال بیکف، همچون مانعی در سلسله‌مراتب طبقاتی جامعه، مانع تازه‌ای در مسیر تحقق رؤیاهای ماکار پیش رویش می‌گذارد؟ به‌رغم اینها پوشکین و گوگول در مقایسه با ماکار راویان بهتری در ترسیم مختصات مادی زندگی اویند. اما چنان‌که دیدیم روایتشان به کار خود او نمی‌آید. آنچه به زعم باختین انقلاب داستایفسکی است فهم همین مسئله است، چه که خود این شناخت در گیرودار منازعه‌ای طبقاتی اسیر است و ازاین‌حیث مسئله نه شناخت نویسنده از واقعیت که آگاهی شخصیت

---

۱. همان.

از کلیتی است که هستی‌اش را رقم می‌زند. این خودآگاه دیوشکین است که باید مبدأ قرار گیرد و با روایت حقیقی هستی اجتماعی او منطبق شود.[1]

ازاین‌حیث او جدایی بنیادینی را به تصویر می‌کشد و می‌کوشد منطق آن را بر هم ریزد: جدایی روایت بیچاره از خود بیچاره. این جدایی آنجا که داستایفسکی ادبیات را به تلاقی بحرانی با واقعیت می‌کشاند و عجز ادبیات در مواجهه با واقعیت را به تصویر می‌کشد نمودی آشکار دارد. تنها صد روبل کافی است، تنها خاطرهٔ پوشکین مرده در هیئت دانشجویی مرده کافی است تا تمام روایت نقطه‌به‌نقطهٔ پوشکین و گوگول به قهقرا رود. و حتی بیش از آن، یک دکمه تمام توان ادبیات را به چالش می‌کشد. داستایفسکی نشان می‌دهد که چگونه روایت صرف انسان کوچک از سوی هرکسی جز او، اگر در همین نقطه متوقف بماند و بس، درنهایت به حذف خود انسان کوچک می‌انجامد. و اساساً در اینجا ما خواه‌ناخواه با نبردی در سپهر روایت‌پریشانهٔ جهان سرمایه‌داری طرف می‌شویم که روایت رنج‌های آدمیان را به قهقرای منفعت و بازتولید خود می‌کشاند.

روایت بیچاره از بیچارگی‌اش باید به تملک خود او درآید و اساساً اگر او بخواهد با دریافتن جبر کوژ اختیار خود را به دست بگیرد راهی جز این ندارد. اما رفع این جدایی در کلیتش نه صرفاً معمایی ذهنی که مسئله‌ای تاریخی و از همین بابت «عملی» است و از همین رو ناگزیر به آینده محول می‌شود. بااین‌همه تا آن آینده‌ای سر برسد که بیچاره با روایت حقیقی بیچارگی‌اش یکی شود و این یکی‌شدن به خلق روندی برای تغییر کلی وضعیت منجر شود چه بر سرش می‌آید؟

فاصلهٔ طی‌شده از داستان‌های بلکین تا سوارکار مفرغی، و سپس آثار گوگول، گویای تلاشی است در شناسایی واقعیت و، مهم‌تر از آن، مرئی‌شدن تراز این شناخت یعنی انسان کوچک، که نمایانگر حیات واقعیت در بحرانی‌ترین لحظاتش است. همان‌طور که گفته شد پوشکین در سوارکار مفرغی اعلام می‌کند که شاعر باید بر بینوایی انسان کوچک مسکن گزیند، اما داستایفسکی می‌پرسد نصیب خود انسان کوچک از مسکنت شاعر بر بینوایی‌اش چیست. اندیشه به واقعیت نزدیک شده است، اما آیا واقعیت نیز به اندیشه نزدیک شده است؟[2]

---

۱. همچنین داستایفسکی، با توسل به این شیوهٔ مواجهه با مسئله، تقسیم کار «منتقد» و «نویسنده» را نیز بر هم می‌زند، یعنی جایگاه منتقد ادبی را پیشاپیش از او می‌گیرد و آن را به نقطهٔ حیاتی‌اش یعنی هستی دیوشکین و واروارا می‌سپارد. بدین‌ترتیب نقد نقطه‌نظر پوشکین و گوگول و درواقع کلیت ادبیاتْ به ورطه‌ای عملی، به چیزی واقعی همچون زندگی ماکار یا شرایط نقطه‌به‌نقطهٔ زندگی واروارا و رابطه‌شان، کشانده می‌شود. ازاین‌حیث هر نوع انتزاعی در نقد به چالش کشیده می‌شود، چرا که مبنای نقد می‌شود چندوچون پیشروی یا پسروی رابطه‌ای انسانی.

۲. مارکس در مقدمه‌ای بر نقد فلسفه حق هگل می‌گوید: «کافی نیست که فقط اندیشه در جهت واقعیت اهتمام ورزد، خود واقعیت نیز باید به اندیشه نزدیک شود.»

درواقع همین نظر به تغییر انقلابی وضعیت است که کسانی همچون پوشکین و گوگول را هر دم به تغییر نظرگاه، جست‌وجو و واکاوی وسواس‌گونهٔ واقعیت برای فهم دارایی‌های واقعیت و، دقیقاً، میزان تهیدستی امکانات واقعیت برای تغییر می‌کشاند. پس سلاخ‌خانهٔ آثار گوگول سلاخ‌خانهٔ خود واقعیت است. اما در داستایفسکی به چیزی ناخوشایند و سراسر دهشتناک می‌رسیم: سلاخ‌خانهٔ حرکت اندیشه به واقعیت. نزدیکی کدام اندیشه به کدام واقعیت؟ آیا خوانش نظری سرمنزلگاه‌های ساختاریِ مبانیِ تحقیر در جامعه‌ای با آن سلسله‌مراتب طبقاتی، از سوی کسانی که در طبقه‌ای دیگر بضاعتی برای اندیشیدن دارند، کافی است؟ آیا اگر کسانی با شناسایی نقطهٔ ثقل جامعه واقعیت را به شکلی ساختاری در حدود اندیشه‌شان فراچنگ آوردند کافی است، و بعدها خودبه‌خود آن اندیشه به سوی کسانی که آبشخور پروراندن آن اندیشه بوده‌اند باز خواهد گشت؟ ارجاع به ساختارْ ارجاع به بن‌بستی سراسری است. حال این بن‌بست ساختارمند که در اندیشهٔ کسانی بازتاب حدودی‌اش را یافته است چگونه قرار است به توانی برای تغییر واقعیت از جانب نیرویی درون خود واقعیت بدل شود؟ کمااینکه این بن‌بست که قبضهٔ اندیشه‌ای دیگر است، در اقتصاد عزت‌نفس جامعهٔ سرمایه‌داری به تحقیر مضاعف تحقیرشونده بدل می‌شود.

در اینجا به مرز بین روایت و پراتیک و اساساً خواست یکی‌شدن این دو ارجاع می‌یابیم. داستایفسکی، با مبدأ نظر قراردادن خودآگاه ماکار دیوشکین، می‌کوشد به روایت خود بیچاره از واقعیت نزدیک شود، به عبارت دیگر روایت از زبان کسی که بحرانی‌ترین لحظات واقعیت را از سر می‌گذراند. او به جای ایستادن بر بلندای شهر و نگاهی خدای‌گون انداختن به سرنوشت بیچارگان، به تعبیری، با آنها یکی می‌شود تا این‌گونه اندیشه را از قلمرو آسمانی به ورطهٔ خردترین واقعیت‌های انضمامی بکشاند. مسئله دیگر بیشتر و بیشتر مداقه‌کردن در فرم و محتوای زیست انسان کوچک نیست، بلکه اساساً مبدأ نظر قراردادن خود انسان کوچک است. پراتیک در چنین نسبتی زاده می‌شود. انگلس می‌گفت: «جبر کور است تا زمانی که درنیافتیمش، دریافتن جبر یعنی اختیار.» اما این کسان که باید جبر را بشناسند تا راهی برای غلبه بر آن بیابند که‌هایند؟ داستایفسکی بی‌چون‌وچرا پاسخ می‌دهد: بیچارگان.

بیچاره به روایت نرسیده است و سودای چنین چیزی از دریچهٔ امکانات زمان حالْ خارج و از آنِ آینده است. پس در این میان داستایفسکی می‌کوشد با کنارنهادن نظرگاه خود و درعوض مرئی‌سازی خودآگاه بیچاره به اینکه آن جبرِ عینی چه معنایی برای خود بیچاره دارد برسد، اینکه خود واقعیتْ واقعیت را چگونه به اندیشه درمی‌آورد. درواقع اگر بیچاره اکنون توش‌وتوانی برای روایت خود ندارد، داستایفسکی می‌کوشد به جای او و از نقطه‌نظر او به روایت بنشیند، گامی در این جهت که دست‌کم در جهان ادبیات، و در مسیری غایتمندانه، روزی فرارسد که بیچارگان از روایت راوی‌هایشان، هرچند آن راویان خواهان رهایی آنان باشند، خارج شوند. چه اینکه اگر

بیچارگان همچنان همچون سایه‌ای ابژه‌های شناخت اندیشهٔ کسانی دیگر باقی بمانند، چگونه قرار است در واقعیتِ زنده پیکرهٔ خویش را بیابند؟

بنابراین بیچارگان دیگر صرفاً راوی جبر وضعیت نیست، بلکه روایتگر انسداد خود ادبیات در متن زندهٔ روابط استثماری است. این انسداد از قِبَل ترسیم هرچه دقیق‌تر نقاط مواجههٔ ادبیات با واقعیت نمایان می‌شود. در این انسداد، ادبیات تا آنجایی می‌تواند پیش برود که بیچارگان خود راوی خود باشند و بی‌نیاز از یک راوی. به این معنا ادبیات آنجا که بیچارگان را بی‌نیاز از روایت خود سازد، کارش را به فرجام رسانده است. برخلاف گوگول، که گویی در روایت‌هایش قصد دارد مغاک‌بودن مغاک را با قطعیتی تام‌وتمام ترسیم کند و یحتمل کسانی را بجوید که شاید در آینده‌ای نامعلوم سرانجام راهی به غیر آن بیابند، داستایفسکی منتظر نمی‌نشیند. او در اثر رئالیستی‌اش مازادی برمی‌نهد که بنا به آن قادر باشد کسی مثل دیوشکین را به محلی از اعراب بدل کند، آن‌قدر که هرچند برای مدتی کوتاه مسئلهٔ واروارا باشد، و بالعکس. در این معنا، خود اثر نه صرفاً بازنمای ناممکنیِ روزافزون پیوند بیچارگان، بلکه، با درنظرگرفتن همهٔ فواصل، پیشقدم چنین پیوندی است. این مازاد به‌واسطهٔ خواستِ خودآگاه خودخوانشگر در اثر و در مخاطب تجلی می‌یابد. در این نقطه داستایفسکی حد غایی نسبت روایت و پراتیک را نمایان می‌سازد. برای دست‌زدن به پراتیکْ بیچارگان باید به روایت درستی از رنج‌ها و شکست‌هایشان برسند.

تمام اینها نه محصول بداعت‌جویی صرف داستایفسکی که ماحصل تقلاهای پوشکین و گوگول در تغییر نظرگاه در وارسی واقعیت هم هست. اما اگر پوشکین و گوگول کوشیدند تهیدستی واقعیت را نقطه‌به‌نقطه وارسی نمایند و به مداقهٔ خطوربط‌هایش بنشینند، داستایفسکی تهیدستی را به نقطهٔ دقیقش و درواقع به گامی عقب‌تر می‌برد و جدایی روایت از بیچاره را درونیِ اثرش می‌کند. این کار او نه بازیگوشی‌ای ادبی که تعیین غایت اندیشه در نسبت با مختصات واقعیتی است که در آن گرفتار آمده است، پرسش از آغازگاهی که می‌توان آن را به واقعیت و از آنجا به پراتیک رساند، تا همگام با پیشروی اندیشه به سوی واقعیتْ واقعیت نیز به اندیشه بگراید، اما نه هر واقعیتی در هر نظرگاهی، بلکه واقعیت انسان کوچک به روایت خود او.

پی‌نوشت: نقشهٔ راه عموم انقلابیونی که اکتبر ۱۹۱۷ را رقم زدند، برای حرکتی دوسویه در دیالکتیک اندیشه/واقعیت اتکا به سازمان سیاسی بود. اینکه نویسندگان مورد بحث در این نوشته یا دیگرانی که در این متن حرفی درباره‌شان گفته نشد، در زمانه‌ای دیگر، به صفوف انقلابیون می‌پیوستند یا نه، یا انقلابیون آینده نظری موافق با آنها داشتند یا مخالفشان بودند، اینکه کجا اندیشه‌شان واپس‌گرایانه بود یا چه چیزهایی آگاهانه یا ناآگاهانه در متن‌هایشان جا می‌افتاد، بحث دیگری است. اینکه سوژهٔ سیاسی در کلام و عمل انقلابیون چه کسانی بودند یا در زمین استراتژی و تاکتیک، و در مسیری غایتمند، بنا بود چه کسانی باشند هم مسئلهٔ دیگری است. طبعاً پیش از این

بارها و بارها نوشــته‌اند و بعد از این هم چنین خواهد بود. مارکس از «عمل تاریخی» می‌گفت، اینکه باید با تشــخیص موقعیتمان در هر برههٔ تاریخی عملی متناســب با آن انجام دهیم. با این اوصــاف می‌توان گفت تلاش نویســندگان مورد بحث در زمانه‌ای که هنوز امکانی برای انقلاب سیاسی و اجتماعی مهیا نبود خود عین پراکسیس بود.