نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۵/۰۶/۲۲ «۲۸-۱۵» تایید:۹۵/۰۸/۲۳

قهرمان چیستایی در جست‌وجوی خویش

حمیدرضا آتش بر آب[۱]

چکیده

در رمان‌های رئالیستی با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که به اصول و ارزش‌های راستین پایبندند. گئورگ لوکاچ، که با تکیه بر نظر انگلس ادبیات رئالیستی را نمونه راستین و شالوده و سنگ‌بنای ادبیات می‌داند و لوسین گلدمن، که هر اثر سازگار با رئالیسم را اثری ارزشمند به‌شمار می‌آورد، این قهرمانانِ به‌اصطلاح چیستایی (پروبلماتیک) را افرادی بی‌آینده و معترض معرفی می‌کنند که ساز مخالف می‌زنند و در جهانی رو به زوال و پر از تباهی، جویای ارزش‌های انسانی حقیقی هستند و می‌کوشند ارزش‌های مدرن را تغییر دهند و اصالت سابق را به آن‌ها بازگردانند. از طرفی به‌باور گلدمن بین وضعیت ارزش‌های اصیل در رمان و وضعیت ارزش‌های مصرفی در بازار مشابهتی دقیق وجود دارد: هردو، ارزش‌هایی ضمنی به‌حساب می‌آیند، چون زیرمجموعهٔ ارزش مبادله‌ای هستند. قهرمانی که می‌کوشد در جهانی که ارزش‌های اصیل دست‌نایافتنی‌اند، در پی این ارزش‌ها باشد، توهماتی پیدا می‌کند که منجر به نابودی‌اش خواهدشد. *قمارباز* داستایفسکی مثال واضحی از جایگاه پول به‌عنوان معیاری برای ارزش در ادبیات است. در مقالهٔ حاضر برآنیم تا روشن سازیم چگونه قهرمانان چیستایی این اثر، به‌سان خریداران و فروشندگانی خودآزار و دیگرآزار، از ارزش‌های اصیل و راستین دور و به‌دنبال این غایت فتیشیستی روان می‌شوند و پول به مرکز توجه و وسواس آنها بدل می‌گردد.

واژگان‌کلیدی: رمان رئالیستی، قهرمان چیستائی، شیءوارگی، لوکاچ، گلدمن، *قمارباز*، داستایفسکی

۱. استادیار زبان و ادبیات روسی دانشگاه گیلان
atashbarab@guilan.ac.ir

مقدمه

واژۀ چیستائی (پروبلماتیک) در حوزۀ علوم اجتماعی و سیاسی و جامعه‌شناسی کاربرد فراوان دارد. همان‌طور که لویی آلتوسر، فیلسوف و نظریه‌پرداز اجتماعی نامی، می‌گوید، پروبلماتیک را در اصل باید ساختار نظری بنیادینی به‌شمار آورد که به‌مثابه یک نظام ارجاع درونی و عامل وحدت‌بخش عمل می‌کند و چارچوبی فراهم می‌سازد برای سلسله پرسش‌هایی که خود هم آن‌ها و هم پاسخ‌های ارائه‌شده را جهت می‌دهد و هدایت می‌کند. به این ترتیب، می‌توان گفت پروبلماتیک به‌عنوان عامل وحدت‌بخش نظام واحدی از تفکر، امکان طرح پرسش‌هایی خاص را در آن نظام فراهم می‌کند و موضوع مورد بررسی تنها در درون پروبلماتیک آن نظام خاص است که معنادار و قابل رؤیت می‌شود. پس پروبلماتیک راهی است برای تعیین امر رؤیت‌پذیر و امر رؤیت‌ناپذیر و پیوند ارگانیک بین این دو. درون پروبلماتیک است که موضوعات و اهداف در یک حوزۀ خاص جای می‌گیرند و در بستری ساختاریافته رؤیت‌پذیر می‌شوند (آلتوسر و بالیبار، ۱۹۷۰: ۲۵). به بیان دیگر پروبلماتیک، آن ساختار پیچیده و پنهانی است که موضوعات و پرسش‌های مهم را از سایرین متمایز می‌سازد. (مشایخی، ۱۳۸۰: ۱)؛ و یا مجموعه پرسش‌هایی است که حاکم و ناظر بر پاسخ‌های داده‌شده است (بشیریه، ۱۳۸٤: ۲۹۷). پروبلماتیک تعیین می‌کند که چه پرسش‌هایی را می‌توان پرسید و چه چیزهایی را می‌توان دید و اصطلاحی است که ناپرسیدنی یا نادیدنی را می‌رساند (بنتون و کرایب، ۱۳۸٤ : ۳٤۱). کاربرد این واژه در حوزۀ ادبیات محدودتر است. گئورگ لوکاچ برای اولین بار در ۱۹۲۰ عبارت قهرمان یا شخصیت پروبلماتیک را مطرح کرد. هیچ‌یک از معادل‌های رایج دیگر این واژه در فارسی از قبیل مسأله‌دار، مشکل‌آفرین، بغرنج، معمایی، پیچیده، پرسشگر، غیرقابل‌پیش‌بینی و ... برای بیان مقصود لوکاچ (و بعدها گلدمن، که علاوه بر بسط و گسترش این مفهوم، می‌کوشد آن را با ساختارهای اقتصادی حاکم بر جامعه انطباق دهد) کافی نیست.

البته تعریفی که گوته حداقل صد سال پیش از لوکاچ از شخصیت‌های مسأله‌دار و بغرنج ارائه داده نیز می‌تواند روشنگر باشد: "شخصیت‌های مسأله‌دار آنانی هستند که هیچگاه و تحت هیچ شرایطی وضعیت موجود را رضایت‌بخش نمی‌یابند و گویی به زمان و مکان خویش تعلق ندارند. آنها، درست به همین دلیل، تضادی وحشتناک با خود و دنیاشان دارند و زندگی را بیهوده و بی‌بهره از خوشبختی سپری می‌کنند." (فاوست،

۱۹۰۱: ۹۲).

در ادامه با ارائهٔ دیدگاه‌های لوکاچ و گلدمن درخصوص قهرمان پروبلماتیک و نقش شیءوارگی در تباهی وی، ضمن تحلیل رابطهٔ زوج‌ها در رمان *قمارباز*، با درنظرگرفتن خلط قلمروهای اروتیک و اقتصادی در ساختار تمامی روابط، به نقش پول به‌عنوان غایت فتیشیستی فراگیر در این اثر می‌پردازیم.

لوکاچ، گلدمن، قهرمان چیستائی و سلطهٔ شیءوارگی

از دیدگاه لوکاچ، رمان "اصلی‌ترین شکل ادبی همخوان با جامعهٔ بورژوایی است و تحول آن با تاریخ این جامعه رابطهٔ تنگاتنگی دارد." (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۸۲). لوکاچ به‌طور کلی اصطلاح فرد پروبلماتیک را برای توصیف قهرمان رمان به‌کار می‌برد. خاستگاه قهرمان رمان، بیگانگی انسان مدرن با جهان بیرون است. فرد پروبلماتیک جستجوگر است و گویی ورای همه‌چیز، حتی ورای ارزش‌های راستین، خود را می‌جوید؛ در تعارض با جهان زندگی می‌کند و بزرگی او در همین است. آرمان‌های او اگرچه کاذبند، اما دست کم می‌توانند نارسایی واقعیت موجود را آشکار کنند. (رضویان، ۱۳۸۹)

گلدمن رمان را حماسه‌ای ذهنی می‌داند که در آن نویسنده خواستار ترسیم جهان به شیوهٔ خاصِ خود است. جهان حماسه با وحدت (یا به‌گفتهٔ گلدمن با اتحاد و اشتراک) قهرمان و واقعیت مشخص می‌شود و این دقیقاً در مقابل جهان ارزش‌باختهٔ رمان قرار دارد؛ حماسه‌ای ذهنی که برخلاف حماسه و افسانه، با گسستِ رفع‌نشدنی میان قهرمان و جهان مشخص می‌شود؛ جهانی که در واقعیت امر، در جامعهٔ فردگرا، پس از عزیمت خدایان و پس از محو اجتماع باستانی و فئودالی، معنای خود را از دست داده‌است. "رمان، سرگذشت جست‌وجویی تباه است که لوکاچ آن را اهریمنی می‌نامد جست‌وجوی ارزش‌های راستین در جهانی که آن نیز در سطحی بسیار گسترده‌تر و به‌گونه‌یی متفاوت، تباه است." (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۰) در این‌جا منظور از ارزش‌های راستین، ارزش‌هایی است که بدون حضور آشکار در رمان، مجموعه جهان رمانی را به‌صورت ضمنی سامان می‌دهند. ارزش‌هایی که هیچ یک از شخصیت‌های رمان از آنها آگاهی ندارند. قهرمان رمان، قهرمانی اهریمنی است که گلدمن آن را به تبعیت از لوکاچ قهرمان پروبلماتیک می‌نامد. به‌گفتهٔ گلدمن "اصطلاح *شخصیت پروبلماتیک* را نه به معنای *فرد مسأله‌ساز* بلکه به معنای شخصیتی به‌کار می‌بریم که زندگانی و ارزش‌هایش، او را

در برابر مسایلی حل نشدنی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آنها به‌دست آورد، قرار می‌دهند و این ویژگی است که قهرمان رمانی را از قهرمان تراژیک جدا می‌کند." (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲٦۰). گلدمن انسان پروبلماتیک را انسانِ مسأله‌دار، بی‌آینده، معترض و پُرمشکلی می‌داند 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. البته گلدمن علاوه بر لوکاچ، نظریه‌های رنه ژیرار در *دروغ رمانتیک و حقیقت رمانی* را نیز در نظر داشته‌است و خاطرنشان می‌کند که میان نظریهٔ میانجی‌گری میل ژیرار و تئوری *تنزّلِ ارزش‌ها* در *نظریهٔ رمانِ* لوکاچ، مشابهت‌هایی وجود دارد. به‌گفتهٔ گلدمن "فرم رمان در واقع برگردان زندگی روزمره در عرصهٔ ادبی است، برگردان زندگی روزمره در جامعهٔ فردگرایی که زادهٔ تولید برای بازار است. میان فُرم ادبی رمان و رابطهٔ روزمرهٔ انسان‌ها با کالاها به‌طور کلی، و به‌معنای گسترده‌تر، رابطهٔ روزمرهٔ انسان‌ها با انسان‌های دیگر، در جامعه‌ای که برای بازار تولید می‌کند، همخوانی دقیق وجود دارد." (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۹). در چنین جامعه‌ای، کیفیت تولید کالاها و رابطهٔ آنها با نیازهای انسانی، تابع قوانین بازار و سلطه ارزش مبادله است. چیزی که تولید می شود، محصولی است برای فروش و چیزی که به مصرف می رسد، در اساس کالایی است خریدنی. به عبارت دیگر، ارزش مصرف با وجودی که شرط ضروری برای تحقیق ارزش مبادله و سود است، به حالت ضمنی در می‌آید. و این همان نابودی ارزش‌های راستین در دنیایی تباه است. و گلدمن این دو ساختار، یعنی ساختار یک نوع رمان و ساختار مبادله در جامعه سرمایه داری را کاملاً همخوان می‌داند و از ساختاری یگانه و واحد در دو عرصه متفاوت سخن می‌راند.

اشاره شد که گلدمن معتقد است در میان همهٔ صورت‌های ادبی، رمانْ بی‌واسطه‌ترین و مستقیم‌ترین پیوند را با ساختارهای اقتصادی به معنای دقیق کلمه، یعنی با ساختارهای مبادله و تولید برای بازار دارد. او به این نتیجه می‌رسد که لوکاچ و رنه ژیرار بی‌اعتنا به ساختار مبادله و اقتصاد بودند و اقتصاددانان نیز فقط توجه به ماهیت کالا، مبادله و تولید داشته‌اند. در نتیجه، این پرسش مطرح می‌شود که چرا تکامل بورژوازی دقیقاً نوع ادبی رمان را آفریده‌است؟ گلدمن پاسخ آن را جز در چارچوب نظرگاهی مبتنی بر مفهوم همخوانی ساختارهای ادبی و مبادله، روشن‌شدنی نمی‌داند (گلدمن، ۱۳۸۱).

با این مقدمه، ویژگی دیگری که گلدمن برای قهرمان پروبلماتیک بر می‌شمرد گرایش به ارزش‌های مصرفی در جامعه‌ای است که تحت سلطهٔ ارزش مبادله است. قهرمان

پروبلماتیک با وجود آن‌که اندیشه و رفتارش تابعِ ارزش‌های کیفی است، نمی‌تواند اندیشه و رفتار خود را از وجود میانجیِ تباه‌گری که بر مجموعهٔ ساختار اجتماعی تأثیر عام دارد، در امان بدارد. چنین قهرمانی شاید باتوجه به وضعیت حاکم بر جامعه از تلاش خود دست بردارد، اما معیارهای اجتماع موجود خود را نیز نمی‌پذیرد.

گلدمن درعین‌حال خاطرنشان می‌سازد که چه‌طور به نحوی فزاینده، عامل واقعیت و خودفرمانی و فعالیت و پویایی، از فرد به شیء بیجان انتقال می‌یابد، نظریه‌ای که با نام نظریهٔ شیءوارگی شناخته می‌شود. اصطلاح بسیار تفکربرانگیز شیءوارگی، به این پدیده اشاره دارد که بخش بی‌نهایت مهمی از شعور فردی، حذف می‌گردد و به عرصهٔ امر ضمنی رانده می‌شود و جای آن را خصوصیت جدیدی از اشیا می‌گیرد که خاستگاهی صرفاً اجتماعی دارد؛ زیرا که اشیا برای تغییر و مبادله به بازار راه می یابند، و در نتیجه، کارکردهای فعال انسان به اشیا منتقل می‌شود. در ساختار سرمایه‌داری آزاد، که مارکس به تحلیل آن پرداخته‌است، شیءوارگی، تمامی ارزش‌های فوق فردی را به عرصهٔ ضمنی محدود می‌کند، آنها را به خصوصیت اشیا بدل می‌سازد و هیچ واقعیت انسانیِ اساسی و آشکاری، جز فردِ محروم از هرگونه پیوند بی‌واسطه و ملموس و آگاهانه با جمع باقی نمی‌گذارد. با وجود این، انسان نمی‌تواند انسان بماند و درعین‌حال، فقدان ارتباط‌های ملموس و مشترک با دیگر انسان‌ها را بپذیرد. قهرمان پروبلماتیک، در جامعه‌ای که فضایل اخلاقی جایگاهی ندارد و تمامی ارزش‌ها با کمیت (پول) دست‌یافتنی است، می‌کوشد مبارزه کند، دیگرگونه باشد و بر شیءوارگی خود چیره شود، اما در نهایت، سرنوشتش جز تباهی نیست.

پول به‌مثابه غایت نهایی قهرمان پروبلماتیک در *قمارباز*

در *قمارباز*، پولْ غایت وسوسه‌انگیزی است که از ابتدا تا انتهای رمان به‌معنای واقعی کلمه مورد توجه قراردارد. این حضور دائمی و آشکار پول، توضیحی واقع‌گرایانه دارد. قهرمانْ فقیر است، کارفرمایش ورشکسته است و به همین‌سان تابه‌آخر. بااین‌همه در پشت این ظاهرِ اضطرار معمولی مالی، خواننده خیلی‌زود روی دیگر و اساسی‌تر مرتبط با پول را کشف می‌کند: پول آن‌قدر که برای آرام‌ساختن کشمکش میان عشاق لازم است، برای خرید چیزها لازم نیست.

قمارباز دربارهٔ نزدیکان ژنرالی به‌غایت تحقیرشده و ولخرج است که حماقتش باعث می‌شود دارایی عظیم یک خانوادهٔ روس به دست دو حقه‌باز بیفتد. در ابتدای داستان،

اموالْ هنوز متعلق به مادربزرگ است؛ پیرزنی متفرعن که انتظار بی‌تابانهٔ مرگ او، سازندهٔ پس‌زمینهٔ نیرنگ‌بازانهٔ داستان است. ژنرال پول خود و فرزندانش را به باد داده و نزد مادربزرگ، نزد کنت دوگریو، که اموالش را در گرو او گذاشته، و نزد مادموازل بلانْش، همان هیولایی که ناامیدانه عاشقش است، زبون‌وپست به‌نظر می‌رسد. روشن است که خیلی زود این دو فرصت‌طلب (کنت دوگریو و مادموازل بلانْش) ارثیهٔ ژنرال را مصادره خواهندکرد.

درمیان نزدیکان ژنرال، تنها دونفر هستند که شخصیتی قوی و به‌حقیقت مستقل دارند، نادختری ژنرال، پالینا، و قهرمان داستان، آلکسِی، که در وضعیت تحقیرآمیز معلم سرخانه به فرزندان ژنرال خدمت می‌کند. پالینا، محبوبِ دوگریو بوده‌است، واقعیتی که حالا او را می‌آزارد، چرا که دوگریو پول خود را با ژستی زننده و نابخشودنی به او پیشنهاد داده‌است. شهوت عاجزانهٔ آلکسِی به پالینا گاهی همچون تلاش دلاورانهٔ کمدی‌تراژیکِ شوالیه‌ای در داستان نمود می‌یابد. آلکسِی مصمم است مبلغ کلانی در رولت ببرد، چراکه مطمئن است این برد، از او مردی قابل‌احترام می‌سازد و مهمتر از آن، احترام به خودی را که برای لایق‌پالیناشدن بدان نیازمند است، به‌دست می‌آورد.

در تحلیل این اثر، پرداختن به نقش پول در داستان صرفاً در مناسبات اقتصادی اهمیت زیادی دارد. فهم *قمارباز* بدون تمرکز اقتصادی ویژه بر دسیسهٔ شیطانی‌ای که توسط این دو شخصیت اصلی و چرخ رولت شکل‌گرفته، به‌دست نمی‌آید. داستان در آلمان می‌گذرد، در رولتن‌بورگِ ابداعی داستایفسکی که آلکسِی آن را به‌شکل تحقیرآمیزی به‌مثابهٔ مظهر روح سرمایه‌داری می‌پندارد و شخصیت‌هایی چون دوگریو و مادموازل بلانْش را در خود دارد؛ که یکسره درگیر در روند معمول پول‌کاوی‌اند. کیفیت قهرمانی آلکسِی و پالینا از انکار اخلاق تجاری‌ای که محاصره‌شان کرده‌است، منشأ می‌گیرد. این‌گونه است که دجال‌سازی خودشان از جهان، آن‌طور که لوکاچ می‌گفت، آنها را به‌مقام شخصیت‌های پروبلماتیکی رسانده که غایتی افسونشان کرده‌است. بررسی دقیق داستان، اهمیت این بُنمایه را آشکار می‌سازد. خلط قلمروهای اروتیک و اقتصادی را می‌توان در ساختار تمامی روابط رهگیری کرد: در هر زوج، یکی از طرفین رابطه را به‌مثابهٔ یک مبادلهٔ اقتصادی می‌بیند، در حالی که طرف دیگر، آن را درهیأت رابطهٔ شهوانی درک می‌کند. خلط نظم اقتصادی با نظم اروتیک که نتیجهٔ این ساختار است، به فاجعه‌ای گریزناپذیر ختم می‌شود.

پارادوکس ژنرال و مادموازل بلانش

مادموازل بلانْش، عشوه‌گری حرفه‌ای است در جست‌وجوی کسی که بهای الطافش را بپردازد. او چانه‌زنی سختگیر است، درست به‌مانند دهقانی که در جست‌وجوی بهترین قیمت برای گاوش است، و در نشان‌دادن ارزش آن‌چه که ارائه می‌کند (به صورتی اغراق‌آمیز) تردید ندارد. عشوه‌گری‌اش ناشی از خودشیفتگی‌ای است که او را به غایت ایده‌آلی برای میل ژنرال مبدل می‌سازد. از دیدگاه بلانْش، ژنرال خریداری است در بازار؛ بااین‌همه، او یک خریدار معمولی نیست، او شیفته و درماندهٔ عشق است و به‌صورت دردناکی زجر می‌کشد؛ چراکه معشوقش کالایی است که یا باید بخردش یا باید شاهد فروشش به دیگری باشد. "ژنرال بینوا، بالاخره در راه این عشق هلاک خواهدشد. زنِ خودش که مُرده، دوتا بچه‌اش هم یک طرف، از آن طرف تا خرخره قرض بالا آورده و در مرز ورشکستگی است، حالا آقا در پنجاه‌سالگی عاشق شده، آن هم عاشق چه زنی! آتشش هم خیلی تند است! لعبتی است این مادموازل بلانْش. نمی‌دانم اگر بگویم چهره‌اش از آن چهره‌هایی است که آدم را می‌ترساند، کسی منظورم را متوجه می‌شود یا نه. من که از چنین زن‌هایی می‌ترسم." (داستایِفسکی، ۱۹۸۲: ۷۹)

مسأله آنجایی وخیم می‌شود که سرنوشت ژنرال منوط به یک رخداد شانسی است؛ میراث مادربزرگ؛ و این درصورت شکست، مستقیماً به دیوانگی می‌کشاندش و درمانده‌اش می‌کند. و از آنجا که ژنرال حقیقتاً عاشق است، دیگر موقعیت چانه‌زنی برای الطاف مادموازل بلانْش را ندارد. بلانْش به‌واقع همه‌چیز اوست و می‌تواند قیمت خود را برابر با تمام دارایی ژنرال قرار دهد. این ارتباط، کیفیت رقّت‌باری دارد؛ چون درحالی‌که ژنرال بردهٔ قانون میل می‌شود، ارتباط مادموازل بلانْش با او به دوراندیشی خرده‌بورژوایی به‌نفع شخص خودش بدل می‌گردد؛ یعنی تا هنگامی که جوان و جذاب است، سرمایه‌ای را شکل دهد تا در روزگار پیری‌اش، زمانی که دیگر چیزی برای فروش ندارد، از او محافظت کند. همان‌طور که انتظار می‌رود، او خودش قمار نمی‌کند، بلکه به قماربازان پول قرض می‌دهد. مسأله، پایان تلخی دارد: ژنرال از زمانی که خود را در اختیار او قرار می‌دهد، به سایهٔ خودش فرو کاسته می‌شود و این وضعیت او را تا برزخ جنون می‌کشاند. "فقط بلانْش دوای دردش بود. وقتی غمگین و عبوس می‌شد و گوشه‌ای کز می‌کرد، یعنی بلانْش را مدتی ندیده یا دلبرش جایی رفته و او را با خود نبرده یا بدون آن‌که نازونوازشش کند، رفته‌بود. در چنین اوقاتی خودش هم نمی‌دانست

چه می‌خواهد؛ نمی‌دانست چرا ناراحت و دلتنگ است. یکی‌دوساعتی که می‌گرفت یک‌جا می‌نشست، ناگهان شروع می‌کرد اطراف را پاییدن؛ پریشان می‌شد، تندتند اطرافش را نگاه می‌کرد، انگار گمشده‌اش را می‌جست، اما یارش را نمی‌دید و دیگر هم یادش نمی‌آمد چه می‌خواسته. باز در بحر فراموشی غرق می‌شد .." (همان، ۲۸۷)

دوتایی‌های پالینا-دوگریو و پالینا-آلکسِی

پالینا نمونهٔ به‌مراتب پیچیده‌تری است. ژنرال تنها خواهان خرید چیزی است که بدان نیاز دارد، درحالی‌که پالینا خواهان چیزی بسیار دشوارتر است: برای تثبیت این خواسته او خویشتنش را فراسوی تمام قیمتها می‌خواهد. پالینا محبوب دوگریو بوده‌است، اما پول و دغدغه‌های مالی بر روابط آنها تأثیر می‌گذارند. دوگریو از این می‌ترسد که پالینا تصمیم بگیرد عشقش را به‌ازای اموال رهنی پدرخوانده‌اش، ژنرال، معامله کند؛ چراکه دارایی‌اش مدتها پیش از دست رفته. پالینا از این ترس دوگریو منزجر است، چون وجود او را همچون غایتی تام جلوه می‌دهد. پالینا، دختر جوان رومانتیکی است که تصور می‌کندهیچ چیز بیشتر از این تفسیرِ ناراست از اشتیاق او، خفت‌بار نیست. از این‌رو، به درون غرور خویش پس می‌کشد، با دوگریو سرد و بی‌تفاوت می‌شود و می‌کوشد از نقشی که دوگریو برایش تدارک دیده، فرار کند. این فرار، سرانجام به‌واسطهٔ اشارهٔ شیطانی و سبعانهٔ دوگریو مسدود می‌شود: دوگریو راهی را پیشنهاد می‌کند تا پول پالینا از باقیماندهٔ دارایی ژنرال تأمین گردد. کل پول پالینا شامل پنجاه‌هزار فرانک است، دقیقاً معادل آن پولی که مادموازل بلانْش بعدتر از آلکسِی برای یک‌ماه خوشگذرانی در پاریس مطالبه می‌کند. پالینا حالا قیمتش را می‌داند و می‌داند اولین مبادله کامل شده‌است؛ محبت او به دوگریو معادل پول است.

تجربهٔ این تحقیر، او را به سوی آلکسِی می‌راند. آلکسِی فقیر است و ظاهراً چیزی جز عشق از پالینا نمی‌خواهد. پالینا به‌واسطهٔ تسلیم‌کردن خود به آلکسِی، بار دیگر معنای خود را به‌مثابه چیزی فراتر از قیمت، به‌عنوان مخلوق اشتیاق دربرابر محاسبه‌گری، یا به‌بیانی خلاصه، به‌عنوان شخص در عوض کالا، به‌دست می‌آورد. اما این برای او کافی نیست؛ می‌خواهد پول دوگریو را به صورتش پرتاب کند تا ثابت شود برای فروش نیست و این‌که ارتباطش با او از هیچ‌نظر یک معاملهٔ تجاری نبوده‌است. " آخ، اگر تلگرام خبر ارث‌ومیراث می‌رسید، پولی را که از این احمق (ناپدری‌ام را می‌گویم) طلب داشت،

پرت می‌کردم جلوش و با اردنگی می‌انداختمش بیرون! مدتهاست ازش بیزارم. قبلاً آدم دیگری بود، خیلی با حالاش فرق داشت، اما الآن .. الآن!.. آخ، کاش می‌شد این پنجاه‌هزارفرانک صدقه را هم می‌زدم توی آن صورت بی‌شرفش .. تف هم می‌انداختم رویش!" (همان، ۲٤۷)

تسلیم یکبارهٔ پالینا به آلکسِی، ارتباط سادومازوخیستی دوگانه‌ای را که آنها را به‌هم پیوند داده‌بود، معکوس می‌کند. آلکسِی بی‌درنگ پیروزی‌اش را بر پالینا به‌عنوان احتمال شانس در قمار تفسیر می‌کند و باشتاب از نزد او پای میز رولت می‌رود، و در آنجا، بیش از آن پولی را می‌برد که برای لغو تعهدِ پالینا به دوگریو لازم است. اما وقتی پولی را که پالینا نیاز دارد به او می‌دهد، پالینا حرکت پهلوانانهٔ مرد جوان را همچون دومین خریداری تفسیر می‌کند. او نفرتش را نثار آلکسِی می‌کند و پول را به صورتش می‌کوبد؛ همان‌طور که پیشتر قصد داشت آن را به صورت دوگریو بزند. پالینا نمی‌تواند از آلکسِی برای فرار از دامی که برایش پهن‌شده استفاده ببرد: آلکسِی در چشمش، همانندِ خریداری دیگر جلوه می‌کند.

آلکسِی حتی عجیب‌تر از پالینا است. او هیچ دِینی ندارد، هیچ‌چیزی را نمی‌خواهد که با پول بتواند بخرد و از کسانی که کار و پس‌انداز می‌کنند بیزار است. هیچ مفهومی از کار برای زندگی خودش ندارد و می‌گوید پول را برای خودم می‌خواهم و تمایلی ندارم خود را تبدیل به وسیله‌ای ضروری برای کسب سرمایه نمایم. وقتی پالینا نزدش می‌آید، جز او غایتی ندارد. پس از او، آلکسِی فقط می‌تواند به قمار بیندیشد. عشق و قمار برایش همسانند، پیروزی در یکی، وعدهٔ پیروزی در دیگری است. او در هر دو قلمرو دریافته است که فتحِ خویشتن، کلید موفقیت است. رابطهٔ او با میز قمار همانند رابطه‌ای است که آرزو دارد با محبوب سرد و بی‌تفاوتش داشته‌باشد. با بازشدنِ دستش می‌بازد. تنها سردی‌ای فراتر از سردیِ گویِ بازی می‌تواند چرخ رولت یا پالینای زیبا را تسخیر کند.

مازوخیسم ذاتی آلکسِی در رفتارهایش با پالینا آشکار می‌شود. در آغاز داستان، هنگامی که پالینا سرد و دور است، به او می‌گوید که عزت نفس و غرورش در برابر پالینا اهمیتی ندارد. پس از تسلیم‌شدن پالینا اما، عشقش به او نقصان می‌گیرد تا این‌که قمار کاملاً تسخیرش می‌کند. حیران می‌نویسد: " عجیب آن‌که وقتی دستم با میز قمار آشنا شد و شروع کردم به پول پاروکردن، عشقم به پالینا انگار کمرنگ شد. این را حالا می‌گویم، آن‌وقت هنوز به‌روشنی به این نکته پی‌نبرده‌بودم. نکند واقعاً .. نکند واقعاً من

قماربازم؟ یعنی عشقم به پالینا آن‌قدر غریب بود؟ نه، خدا را شاهد می‌گیرم که هنوز هم دوستش دارم!" (همان، ۲۷۰) شکست پالینا در کشمکش میان زوج‌ها او را، که همچون مانعی بود، از سر راه آلکسِی کنار می‌زند و به‌همان‌سان از مقام غایت نهایی نیز کنار گذاشته‌می‌شود.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که ذکرش رفت، رمان چهار روایت از ساختار پنهان تعارض میان عوامل اقتصادی و اروتیک را برای خواننده به‌تصویر می‌کشد. قهرمانان پروبلماتیک از یک‌سو به‌عنوان خریداران و فروشندگان و از سوی دیگر در مقام دیگرآزار/خودآزار ترسیم شده‌اند. نسبت ژنرال و مادموازل بلانْش، فروشندگی به همراه مازوخیسم را بازمی‌نمایاند. نسبت دوگریو و پالینا خریداربودن به همراه سادیسم را بازنمایی می‌کند. ارتباط آلکسِی و پالینا، ترکیبی از این دو صورت در یک هم‌آمیختگی ناممکن است: آلکسِی مازوخیست دقیقاً به‌وسیلهٔ یک سادیست انکار می‌شود، یعنی توسط پالینا، قهرمان پروبلماتیکی که نمی‌تواند آشکارشدن غلبهٔ ضمنی ناشی از پیشنهاد ناگهانی پول توسط آلکسِی را در ارتباطش بپذیرد. پالینا نه به‌واسطهٔ عشق و نه از طریق خریده‌شدن نمی‌تواند برنده باشد. درنهایت، ارتباط آلکسِی با چرخ رولت صورتی کلی از اقدامی تهوع‌آور برای بیرون‌کشیدن قدرت اروتیک از مناسبات اقتصادی و برعکس را بازنمایی می‌کند.

پول، به‌عنوان معیاری ارزشی، تضاد را حل می‌کند یا درنهایت اجازه می‌دهد که تضاد به‌صورت نسبتاً آرام و متعادلی ادامه بیابد. اگر ارزشِ هر کالا را بتوان به‌صورت غایتی ثالث، یعنی پول، که در مقام یک سنجهٔ اعتبارعمومی یافته‌است، بیان کرد دیگر نیازی به ایفای نقش کالای مبادله‌شده به‌مثابه سنجه‌ای برای ارزش کالای دیگر نخواهدبود. درگیری درونی زوج‌ها حالا به‌صورت غیرمستقیم است، یک وساطت اجتماعی؛ ازاین‌جهت، آنها به تثبیت خصوصی‌شدهٔ ارزش ذاتی در کالاهایی که مبادله می‌کنند، احتیاج ندارند. آلکسِی با پول نه همچون واسطه‌ای برای مبادله، بلکه همچون غایتی مقدس درگیر است. او پول را چون یک میانجی میان خودش و امر مطلوب درک نمی‌کند، برعکس پول را همچون یک بت و یک نشانه می‌فهمد. او پول را برای ثروت‌مندشدن نمی‌خواهد، بلکه برای متبرک‌شدن به‌دست تقدیر جست‌وجویش می‌کند، و به‌ویژه پول درنظرش این چنین است: "نه، نه، پول برایم مهم نبود! آن وقت فقط دلم می‌خواست فردا همهٔ آن هینتسه‌ها، هتلدارها و خانمهای اشرافی بادن، من را نقل

مجلس کنند و از کارم به‌شگفت بیایند، تحسینم کنند و جلو این برد تازه‌ام سر تعظیم فرود بیاورند. همهٔ اینها خیال و خواستهٔ کودکانه است، اما .. کسی چه می‌داند، شاید هم پالینا را می‌دیدم، ماجرایم را برایش می‌گفتم تا ببیند که از همهٔ آن ضربه‌های احمقانهٔ سرنوشت قویترم .. پول واقعاً اهمیتی ندارد! اگر هم ببرم مطمئنم که باز می‌روم پاریس و می‌ریزمش به پای یکی مثل بلانْش و سه‌هفته با کالسکهٔ دواسبهٔ خودم، که یک جفت اسب شانزده‌هزارفرانکی می‌کشندش، پاریس را زیر پا می‌گذارم. خودم را می‌شناسم؛ خسیس نیستم؛ گمانم خیلی هم ولخرج باشم .." (همان، ۲۹۶)

بنا به درک اقتصادی، قمار یک تجارت است، پیکره و تصویر سرمایه‌گذاری سرمایه‌دار. اما قمار برای قمارباز اساساً یک تجارت نیست، بلکه یک ارتباط اروتیک با پول است، نهایت شیءشدگی جدال زوج‌ها. قهرمان، کارِ صعبِ خودسازی را نفی می‌کند؛ یا درعوض در فی‌نفسگی شانس به دنبال نشانی خیالی از خودسازی می‌گردد. در ارتباط با شانس، اگرچه در آن هیچ مجالی وجود ندارد، اما معنایش برای قهرمان تصدیق خویشتنش است. برای حفظ تأثیر بر این آشوب او می‌بایست با شانس همچون یک رقیب برخورد کند؛ به‌جای آن‌که آن را محیطی بداند که در آن حرکت می‌کند. درعین‌حال، برای قهرمان، تمامی رقبا شرکایی اروتیک هستند و برعکس. رابطهٔ قهرمان با کنش اقتصادی، قمار، همچون رابطهٔ اروتیک زوج‌ها است. جدال قهرمان با شانس، نوعی فهم جادویی است. راهی برای تثبیت کیفیت خلأ درونیِ به‌جامانده از غیاب تمایزات اجتماعی. همانند درگیری عشاق در کشمکشی برای فائق‌شدن بر معشوق، برای آلکسِی هویت به‌عنوان ارباب یا برده، توسط گردش رولت ملموس و دیدنی می‌شود. قهرمان با القاکردن شخصیت به درون موانع رضایت فردی، در آرزوی رودررو شدن با چنین موانعی و شکستن آنهاست. مارکس این تضاد را مشخصهٔ سرمایه‌داری می‌داند، تضاد میان بازنمود اشخاص از طریق اشیا و شخصیت‌بخشی به غایت‌هایی که از هر سو فرد را احاطه کرده‌اند، "او را جذب می‌کنند، افسونش می‌کنند و گاهی ادراک، اندیشه و رفتار فردی را کنترل می‌کنند." (بست و کلنر، ۱۳۸۱: ۱۸۲).

و کلام آخر این‌که قهرمان پروبلماتیک در محدوده‌های اقتصادی و اروتیک درمانده است و نسبتهای میانجی اجتماعی را در بازار، همچون کشمکش‌های شخصی زوج‌ها تفسیر می‌کند. قهرمان، در مرکز روایت است؛ از این رو که در فرهنگ فرصت‌طلبانهٔ تجارت، تنها بازنمایی بت‌پرستانهٔ زوج‌ها می‌تواند موضوع زندگی را به‌صورت مستقیم

بازنمایاند. جهان مردهٔ بازار به محیطی صورت می‌بخشد که قهرمان برای اثبات خود، در آن طغیان کند. اما قهرمان برای این منظور، راه ناراستی را برمی‌گزیند، راهی نه براساس قانون جهان قانون رفتارهای قرارداد شده و سود اقتصادی بلکه براساس منطق اروتیک میل. برخوردهایی که در جهان رمان پدید آمده است، تنها بازنمایی واقع‌گرایانه جامعه نیست، بلکه تباهی آرزوی قهرمان به امر مطلق را نیز نشان می‌دهد.

منابع

بست، استیفن و کلنر، داگلاس (۱۳۸۱). بودریار در مسیر پسامدرنیته (ترجمهٔ فرزان سجودی)، مجلهٔ زیباشناخت، شماره ششم، ص ۲۰۶-۱۸۱.

بشیریه، حسین. (۱۳۸٤). تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم. تهران: نشر نی.

بنتون، تد و کرایب، یان (۱۳۸٤)، فلسفهٔ علوم اجتماعی، بنیادهای فلسفی، تفکر اجتماعی (ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست و محمود متحد). تهران: نشر آگه.

رضویان، رزاق. (۱۳۸۹). جایگاه و نقش قهرمان پروبلماتیک در رمانهای رئالیستی فارسی. سبزوار: مجموعه مقاله‌های پنجمین همایش پژوهشهای ادبی. ص ۱۲۹۲-۱۲۸۲

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). جامعه‌شناسی ادبیات (ترجمهٔ محمد جعفر پوینده). تهران: انتشارات هوش و ابتکار.

گلدمن، لوسین (۱۳۸۱). جامعه، فرهنگ، ادبیات (گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده). تهران: نشر چشمه، چاپ سوم.

لوکاچ، جورج. (۱۳۷۳). پژوهشی در رئالیسم اروپایی. (ترجمهٔ اکبر افسری). تهران: نشر علمی و فرهنگی، چاپ اول.

لوکاچ، جورج. (۱۳۸۰). نظریهٔ رمان(ترجمهٔ حسن مرتضوی). تهران: نشر قصه، چاپ اول.

مشایخی، مهرداد. (۱۳۸۰). جنبش سوسیالیستی و پروبلماتیک وابستگی. نشریهٔ گفت‌وگو. مهر، ص ۱۹-۱.

ولک، رنه. (۱۳۷۷). تاریخ نقد جدید(ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی). تهران: نشر نیلوفر، چاپ اول.

Althusser, Louis, and Étienne Balibar. Reading Capital. New York: Pantheon Books, 1971.

Connolly, Julian. A World in Flux: Pervasive Instability inDostoevsky's The Gambler. Dostoevsky Studies, Vol. XII (2008), pp. 67-79

Dostoyevsky, Fyodor, Victor Terras, Edward Wasiolek. The Gambler, with Polina Suslova's Diary. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

Faust, A. B. The Problematic Hero in German Fiction." PMLA, vol. 16, no. 1, 1901, pp. 92–106.

Fehér, Ference.Is the Novel Problematic? trans.Anne-Marie Dibon,Telos15, Spring 1979.

Girard, René. Deceit, Desire, and the Novel; Self and Other in Literary Structure. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965.

Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.

Lloyd, J. A. T. Fyodor Dostoevsky. New York: C. Scribner's Sons, 1947.

Lukács, George. Theory of the Novel, Cambridge, Mass: MIT, 1971.