مقاله‌ای از گئورگ لوکاچ درباره تاثیرگذارترین مکتب ادبی معاصر و دگماهای ضدرئالیسم مدرنیستی

ایدئولوژی مدرنیسم

ترجمه: مهدی امیرخانلو

مقاله «ایدئولوژی مدرنیسم» «لوکاچ» نخستین‌بار در سال ۱۹۵۸ منتشر شده است. ۲۴ سال قبل از آن، لوکاچ در قالب مقاله‌ای حمله‌ای بی‌رحمانه علیه اکسپرسیونیسم آلمانی ترتیب داد و همان سرآغاز پیکاری بر سر رئالیسم و مدرنیسم میان جمعی از متفکران آلمانی شد و نام‌های بزرگی چون بلوخ، برشت، بنیامین و آدورنو را به‌میدان کشاند. چنان‌که جیمسون («زیبایی‌شناسی و سیاست») خاطرنشان کرده، بخش اعظم جذابیت این پیکار ناشی از پویش درونی آن است که به‌سرعت از پدیده محلی اکسپرسیونیسم فراتر رفت و در گستره خود مسایل مربوط به هنر مردمی، ناتورالیسم، رئالیسم‌سوسیالیستی، آوانگاردیسم و سرانجام مدرنیسم را گرد آورد. در حقیقت تاریخ این پیکار، تاریخ حیات زنده نسلی است که مرزهای قلمرو زیباشناسی را با «یادآوری‌های بی‌طرفانه» و «خمیره‌ای از نمودهای محض» درنوردیدند و آن را با خود واقعیت و قلمروهایی از شناخت و عمل پیوند زدند. در این میان لوکاچ از هر حمله نویی که به او شد، برای پرداختن آرای خود سود جست و بدین‌سان در تکاپو برای بسط ایده‌هایش درباره نوشتار رئالیستی مطلوب هرگز میدان نبرد را خالی نکرد. مقاله حاضر یکی از آخرین و بلکه آخرین حمله او به اردوگاه مدرنیسم است که خلاصه‌ای از آن ترجمه شده است.

تعجبی ندارد که تاثیرگذارترین مکتب ادبی معاصر باید هنوز به دگماهای ضدرئالیسم «مدرنیستی» متعهد باشد. اگر قرار است امکان‌های یک رئالیسم بورژوایی را بسنجیم، باید تحقیق خود را از همین‌جا آغاز کنیم. باید دو گرایش اصلی در ادبیات بورژوایی معاصر را مقایسه کنیم و به پاسخ‌هایی که این دو به پرسش‌های زیباشناختی و ایدئولوژیک زمانه ما داده‌اند، بنگریم.

باید بر اساس ایدئولوژیکی که دو گرایش فوق بر آن استوارند، تمرکز کنیم و از رهیافتی که عموم منتقدان بورژوا–مدرنیست به‌کار بسته‌اند، اجتناب ورزیم: همان دغدغه افراطی معیارهای فرمی و مسایل سبکی و تکنیک‌های ادبی. چنین رهیافتی از قراردادن مسایل فرمی تعیین‌کننده در جای درست خود عاجز است و چشم بر دیالکتیک ذاتی آن شیوه‌ها می‌بندد و آنچه به ما عرضه می‌کند قطب‌بندی کاذبی است [میان نوشتار «مدرن» و «سنتی»] که، با اغراق در اهمیت تفاوت‌های سبک‌شناختی، اصول متضادی را که در واقع شالوده این سبک‌های متضاد را می‌سازند و آنها را تعیین می‌کنند، پنهان می‌دارد.

مثالی بزنیم: مونولوگ درونی. برای نمونه، مونولوگ بلوم در توالت یا مونولوگ مولی در تختخواب، در آغاز و پایان «اولیس»، را مقایسه کنید با مونولوگ سحرگاهی گوته در «لوته در وایمار» توماس مان. واضح است که تکنیکی مشابه به‌کار گرفته شده و یادداشت‌های شخصی مان درباره جویس و روش او گواه این مدعا خواهد بود. با این حال، به سختی بتوان دو رمان دیگر پیدا کرد که این‌همه از اساس با هم متفاوت باشند. می‌خواهم به این واقعیت اشاره کنم که تکنیک «جریان سیال ذهن» برای جویس صرفا تمهیدی سبک‌شناختی نیست: این تکنیک به‌تنهایی اصل فرم‌دهنده حاکم بر شخصیت‌پردازی و الگوی روایی در آثار اوست. تکنیک در اینجا چیزی مطلق است؛ جزیی از آن جاه‌طلبی زیباشناختی است که «اولیس» را با آن می‌شناسیم. از سوی دیگر، مونولوگ درونی برای مان صرفا تمهیدی تکنیکی است که به مولف امکان می‌دهد تا وجوه مختلف جهان گوته را بکاود، به‌نحوی که بدون این تمهید چنین امکانی برای او فراهم نبود. از طریق مونولوگ‌ها، مولف به عمق و هسته فردیت گوته راه می‌برد و نیز به روابط پیچیده او با گذشته، حال و حتی تجربه آینده‌اش. سیلان ذهن تنها به‌ظاهر آزاد و رهاست. مونولوگ با نهایت دقت و انضباط هنرمندانه تنظیم شده است: دنباله به‌دقت طرح‌ریزی‌شده‌ای که به‌تدریج به عمق فردیت گوته نقب می‌زند. هر فرد یا رویدادی که به‌طور آنی از دل این سیلان ظاهر و باز محو شده است، در الگوی کلی اثر وزنی معین گرفته و موضعی مشخص یافته است. میان نیت جویس و نیت مان [در استفاده از «جریان سیال ذهن»] تفاوتی آشکار وجود دارد. [در کار جویس] الگوهای دایما نوسان‌کننده داده‌های حسی و حافظه‌ای، میدان‌های نیرویی که با قدرت شارژ شده‌اند اما بی‌هدف و بی‌راستایند، همگی به ساختاری حماسی پروبال می‌دهند که ایستاست و باور مولف این آثار به ماهیت اساسا ایستای رویدادها را نشان می‌دهد.

این جهان‌بینی‌های متضاد - پویا و رو به رشد در برابر ایستا و حسی - برای تحقیق پیرامون دو مکتب ادبی فوق اهمیتی حیاتی دارد. من بعدا به این تضاد برخواهم گشت. حالا فقط می‌خواهم اشاره کنم به اینکه تاکید ویژه بر مسایل فرمی می‌تواند به سوءتفاهمی جدی در مورد ویژگی یک اثر هنری بینجامد.

آنچه سبک یک اثر هنری را تعیین می‌کند، چیست؟ نیت چگونه فرم را تعیین می‌کند؟ تمایز مورد نظر ما، تمایز میان «تکنیک‌های» سبک‌شناختی آن‌هم به‌معنایی فرمالیستی نیست، بلکه تمایز در جهان‌بینی، ایدئولوژی، یا (تصویر جهان) است که شالوده‌ساز اثر هنری است. تلاش هنرمند برای بازتولید جهان‌بینی‌اش است که «نیت» او را برمی‌سازد و اصل فرم‌دهنده‌ای است که سبک نوشته مفروضی را پایه می‌گذارد. اگر اینگونه به موضوع بنگریم، مسایل سبکی را نمی‌توان از زمره مقولات فرمالیستی برشمرد. این مسایل ریشه در محتوا دارند؛ هر فرم معین متعلق به محتوایی معین است.

محتواست که فرم را تعیین می‌کند. اما هیچ محتوایی نیست که انسان مرکز ثقل آن نباشد. هر اندازه موضوع آثار ادبی متنوع باشد (تجربه‌ای معین، هدفی آموزشی) باز پرسش اصلی این است و خواهد بود که: چیست انسان؟

اختلاف در همین است: اگر پرسش فوق را در بستری انتزاعی و فلسفی طرح کنیم و از تمام ملاحظات فرمی بپرهیزیم، به حکم سنتی ارسطویی می‌رسیم (که خود فارغ از ملاحظات زیباشناختی صرف صادر شده بود). انسان حیوانی اجتماعی است. حکم ارسطو را می‌توان در مورد کل ادبیات رئالیستی صائب دانست. آشیل و ورتر، ادیپ و تام جونز، آنتیگون و آنا کارنینا؛ وجود فردی آنها - یا بنابر قاموس هگل، «وجود فی‌نفسه» آنها؛ یا بنابر قاموسی مُد روزتر «وجود هستی‌شناختی» آنها - را نمی‌توان از محیط تاریخی و اجتماعی‌شان متمایز کرد. اهمیت انسانی آنها و فردیت معین‌شان را نمی‌توان از بستری که در آن آفریده شده‌اند، جدا کرد.

نظرگاه هستی‌شناختی که تصویر انسان در آثار نویسندگان پیشرو مدرنیست را برمی‌سازد، درست در نقطه مقابل نظرگاه فوق است. از نظر این نویسندگان، انسان موجودی فطرتا منزوی، غیراجتماعی و ناتوان از ورود به رابطه با انسان‌های دیگر است. توماس ولف زمانی نوشته بود: «جهان‌بینی من بر این اعتقاد راسخ استوار است که انزوا به‌هیچ‌رو وضعیتی نادر یا چیزی غریب در چشم من یا انگشت‌شماری انسان تنهای خاص نیست. انزوا واقعیت اصلی وجود بشر است.» بنابر این تصور، شاید انسان بتواند تماسی با دیگران برقرار کند اما تنها به شیوه‌ای تصادفی؛ از حیث هستی‌شناختی تنها از راه تامل پس‌نگر، زیرا «دیگران» نیز به‌همین اندازه منزوی و به دور از روابط انسانی درجه یک هستند.

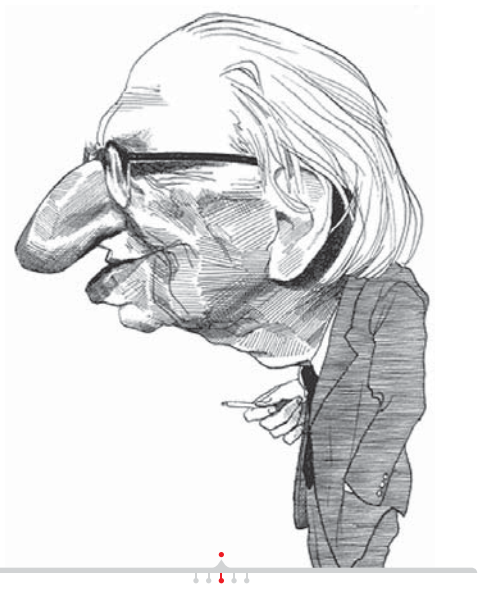
این انزوای بنیادی انسان را نباید با آن انزوای فردی که در ادبیات رئالیستی سنتی یافت می‌شود یکی انگاشت. در دومی، ما با موقعیتی ویژه سروکار داریم که در آن انسان‌ها برحسب شخصیت یا حوادث زندگی‌شان در آن واقع می‌شوند. انزوا می‌تواند به‌دلیل شرایطی عینی به‌وجود آید. مثلا در مورد فیلوکتتس، قهرمان سوفکل، که در جزیره لمونز گرفتار شده است. همچنین می‌تواند ذهنی باشد، یعنی حاصل ضرورتی درونی، چنانکه در مورد ایوان ایلیچ (تولستوی) یا فردریک مورو در «تربیت احساسات» فلوبر می‌بینیم. اما چنین شرایطی تنها گوشه‌ای یا مرحله‌ای، اوجی یا حضیضی، در حیات اجتماعی به‌عنوان یک کل است. تقدیر این افراد، سرشت‌نمای تیپ معینی از بشر در دل وقایع تاریخی یا اجتماعی خاصی است. در کنار یا ورای انزوای آنها، حیات معمول، نزاع و همبستگی سایر انسان‌ها، چنانکه پیش‌تر بوده، همچنان به‌پیش می‌رود. خلاصه، انزوای آنها یک تقدیر اجتماعی مشخص است و البته وضع کلی بشر نیست.

«وضع بشر»، بی‌تردید متعلق به نظریه و عمل مدرنیستی است. در این بررسی قصد ندارم حوصله تنگ خوانندگان را با پرداختن به فلسفه سر ببرم، اما نمی‌توانم از جلب نظر آنها به توصیف هایدگر از هستی بشر به‌منزله «پرتاب‌شدن به درون وجود» بپرهیزم. از انزوای هستی‌شناختی فرد، به‌سختی می‌توان تصویری روشنگرتر از این به‌دست داد.

انسان «به درون وجود پرتاب شده» است. پس نه‌فقط اساسا ناتوان از برقراری ارتباط با چیزها یا اشخاص بیرون از خود است که به‌علاوه تعیین نظری خاستگاه و هدف تجربه او نیز ناممکن است.

بنابر این عقیده، انسان موجودی غیرتاریخی است. این نفی تاریخ در ادب مدرنیستی دو شکل متفاوت پیدا می‌کند. در اولی، قهرمان با محدودیت بسیار درون تجربه شخصی خود تعریف می‌شود. هیچ واقعیت از پیش موجودی برای او، ورای خود او، قابل تصور نیست که بر او تاثیر گذارد یا او بر آن تاثیر گذارد. در دومی، خودِ قهرمان فاقد تاریخ شخصی است. او «به درون جهان پرتاب شده» است: به‌نحوی بی‌معنا، به‌نحوی غیرقابل درک. تماس با جهان موجب هیچ رشدی در او نمی‌شود؛ نه او به جهان شکل می‌دهد و نه جهان به او. تنها «رشد» قابل تصور در چنین ادبیاتی، انکشاف تدریجی «وضع بشر» است. اینک انسان همان چیزی است که همواره بوده و خواهد بود. راوی، سوژه آزمونگر، در حرکت است؛ واقعیتِ تحت آزمون ایستاست.

چنین تلقی‌ای از وجود بشر، پیامدهای ادبی مشخصی دارد. به‌ویژه در مقوله‌ای خاص، مقوله‌ای با اهمیت نظری و عملی ویژه که اینک باید توجه خود را بدان جلب کنیم: مقوله «بالقوگی». فلسفه میان بالقوگی‌های انتزاعی و انضمامی (به قول هگل، «واقعی») تمایز می‌گذارد. بالقوگی - اگر انتزاعی (ذهنی) تصور شود - غنی‌تر از زندگی واقعی است. امکان‌های بی‌شماری برای رشد بشر متصور است اما تنها درصد ناچیزی از آنها محقق می‌شود. ذهن‌گرایی مدرن که به‌جای پیچیدگی بالفعل زندگی همین امکان‌های خیالی را درشمار می‌آورد، میان ماخولیا و افسون در نوسان است. وقتی جهان از تحقق این امکان‌ها سر باز می‌زند، ماخولیا آمیخته با تحقیر می‌شود. امکان‌های موجود در ذهن انسان و شدت و انگیزشی که برایشان تصور می‌شود، بی‌تردید جزیی از ویژگی فردی اوست. اما در عمل، شمار آنها از حساب خارج است، حتی در مورد افرادی با کمترین قوه تخیل. از این جهت، اقدام به تعریف خطوط فردیت از روی بالقوگی، کاری بیهوده خواهد بود. ویژگی «انتزاعی» بالقوگی از اینجا معلوم می‌شود که نمی‌تواند تعیین‌کننده رشد فرد باشد. آنچه در رشد فرد تعیین‌کننده است استعدادها و کیفیت‌های ارثی است و عوامل بیرونی یا درونی که موجب رشد آنها یا مانع از آن می‌شوند.



ادبیات رئالیستی که به‌دنبال انعکاس وفادارانه واقعیت است، باید بالقوگی‌های انتزاعی و انضمامی انسان، را در چنین موقعیت‌هایی غایی نمایش دهد. به‌محض اینکه بالقوگی انضمامی شخصیتی آشکار شد، بالقوگی‌های انتزاعی او از اساس نامعتبر جلوه خواهند کرد. بالقوگی انتزاعی سراسر به قلمرو ذهنیت تعلق دارد؛ درحالی‌که بالقوگی انضمامی با دیالکتیک میان ذهنیت فرد و واقعیت عینی سروکار دارد

اما در زندگی بالقوگی بی‌شک می‌تواند به واقعیت تبدیل شود. موقعیت‌هایی پیش می‌آیند که انسان در آن با انتخابی رودررو می‌شود؛ و به‌وقتِ انتخاب، شخصیتِ خود را زیر چنان نوری آشکار می‌سازد که حتی خود او را نیز متعجب می‌کند. در ادبیات - به‌ویژه ادبیات نمایشی - گره‌گشایی اغلب از تحقق همان بالقوگی‌هایی تشکیل می‌شود که وقایع نمایش آنها را از عقب به پیش آورده‌اند. پس آنگاه این بالقوگی‌ها، بالقوگی‌های انضمامی یا «واقعی»اند. تقدیر شخصیت در گرو همین بالقوگی است، حتی اگر او را به‌سمت پایانی تراژیک براند. راهی وجود ندارد که از پیش، وقتی هنوز بالقوگی انضمامی همچون بالقوگی‌ای سوبژکتیو در ذهن قهرمان وجود دارد، تمایزی میان آن و بی‌شمار بالقوگی انتزاعی دیگر در ذهن او قایل شویم. شاید حتی چنان بالقوگی به‌نحوی مدفون شود که پیش از لحظه انتخاب و تصمیم‌گیری، هرگز حتی به‌عنوان یک بالقوگی انتزاعی هم به ذهن او وارد نشده باشد. سوژه، پس از اتخاذ تصمیم، ممکن است کاملا از انگیزه‌های خود بی‌خبر باشد. با این حال، این همان انگیزه‌ای است که مسیر زندگی او را عوض کرده است. بالقوگی انضمامی را نمی‌توان از میلیون‌ها بالقوگی انتزاعی مجزا کرد. فقط انتخاب واقعی است که تمایز آنها را آشکار می‌کند.

ادبیات رئالیستی که به‌دنبال انعکاس وفادارانه واقعیت است، باید بالقوگی‌های انتزاعی و انضمامی انسان، هر دو را در چنین موقعیت‌هایی غایی نمایش دهد. به‌محض اینکه بالقوگی انضمامی شخصیتی آشکار شد، بالقوگی‌های انتزاعی او از اساس نامعتبر جلوه خواهند کرد. بالقوگی انتزاعی سراسر به قلمرو ذهنیت تعلق دارد؛ درحالی‌که بالقوگی انضمامی با دیالکتیک میان ذهنیت فرد و واقعیت عینی سروکار دارد. بالقوگی انضمامی یک فرد خاص فقط در تعامل شخصیت با محیط می‌تواند از «نامتناهی بدِ» بالقوگی‌های انتزاعی محض خلاصی یابد و همچون بالقوگی تعیین‌کننده فقط همین فرد در فقط همین مرحله از رشد او ظاهر شود.

اما هستی‌شناسی که تصویر انسان در ادب مدرنیستی بر آن استوار است، اصل مذکور را بی‌اعتبار می‌کند. اگر «وضع بشر» - یعنی انسان به‌عنوان موجودی منزوی و ناتوان از برقراری روابط معنادار - با واقعیت یکی شود، تمایز میان بالقوگی انضمامی و انتزاعی بی‌اعتبار و ملغی می‌شود. مقوله‌ها به‌سمت خلط‌شدن می‌گرایند. بدین‌سان، چزاره پاوزه رویکردی منفی درباره آثار جان دوس‌پاسوس اتخاذ می‌کند. پاوزه با انتقاد از دوس‌پاسوس می‌نویسد، شخصیت‌های داستانی «می‌بایست از روی انتخاب آگاهانه و توصیف ویژگی‌های فردی آفریده شوند.» - او قصد داشت بگوید شخصیت‌پردازی دوس‌پاسوس از فردی به فرد دیگر قابل انتقال است. پاوزه پیامدهای هنری این امر را اینگونه توصیف می‌کند: با برکشیدن ذهنیت انسان، که به بهای غفلت از واقعیت عینی حاصل می‌شود، همان ذهنیت نیز به نابودی می‌گراید.

دگربار باید بگوییم که مساله به ایدئولوژی مربوط است. منظور این نیست که ایدئولوژی، شالوده‌سازِ آثار مدرنیست‌ها همه‌جا یکسان است. بلکه برعکس: ایدئولوژی در فرم‌هایی بسیار متنوع و بلکه متضاد وجود دارد. روگردانی از عینیت در روایت‌گری (عینیتی که سوبژکتیویته را احاطه کند)، می‌تواند به فرم «جریان سیال ذهن» جویس درآید یا فرم «انفعال فعال» موزیل یا «وجود بی‌خاصیت» او، یا «اکسیون گراتوییت» ژید (جنایتی که برای اثبات آزادی مرتکب شوند). در تمامی این اشکال، بالقوگی انتزاعی به نحوی از انحا محقق می‌شود. همانگونه که در زندگی واقعی شخصیت فرد خود را در لحظات تصمیم‌گیری آشکار می‌کند، در ادبیات نیز به‌همین صورت است. اگر تمایز میان بالقوگی انتزاعی و انضمامی از میان برود، اگر درونیات انسان برحسب ذهنیت انتزاعی او شناخته شود، فردیت انسان ضرورتا متلاشی می‌شود.

تلاشی فردیت همخوانی دارد با تلاشی جهان بیرونی. به یک معنا، این پیامد بعدی بحث ماست. چراکه یکسان‌سازی بالقوگی انتزاعی و انضمامی بشر از این فرض ناشی می‌شود که جهان عینی بالذات بغرنج و غیرقابل توضیح است. مدرنیست‌های پیشروی که در پی دفاعیه‌ای نظری برای شیوه نگارش خودند، صادقانه به این امر اعتراف کرده‌اند. اغلب ناممکنی نظری فهم واقعیت، نقطه عزیمتی است به مقصدِ برکشیدن ذهنیت. ارتباط میان این دو آشکار است. برای مثال، گوتفرید بن شاعر آلمانی می‌نویسد: «هیچ واقعیت بیرونی در کار نیست، آنچه هست آگاهی بشری است که بی‌وقفه در کار ساختن، اصلاح‌کردن و بازساختن جهانی نو از دل خلاقیت خود است.» موزیل مثل همیشه رنگی اخلاقی به این خط فکری می‌زند. وقتی از اولریش، قهرمان رمانش «آدم بی‌خاصیت»، می‌پرسند که اگر جای خدا بود چه می‌کرد، پاسخ می‌دهد: «دوست می‌داشتم که واقعیت را نیست‌ونابود کنم.» وجود ذهنی «بی‌خاصیت»، صورت نهایی نفی واقعیت بیرونی است.

البته نفی واقعیت بیرونی همیشه با همین شدت‌وحدت بیان نمی‌شود، اما در اغلب آثار مدرنیستی حاضر است. در گفت‌وگویی، موزیل دوره زمانی رمان عظیم خود را «مابین ۱۹۱۲ و ۱۹۱۴» تعیین می‌کند. اما با اضافه‌کردن این جمله بلافاصله اصلاح می‌کند که: «باید تاکید کنم که من یک رمان تاریخی ننوشته‌ام. من کاری با رویدادهای واقعی ندارم... به‌هرروی، وقایع قابل جابه‌جایی‌اند. من به آنچه نوعی است علاقه‌مندم. به آنچه که شاید بتوان گفت وجه شبح‌وار واقعیت است.» همین واژه «شبح‌وار» جالب توجه است و اشاره دارد به گرایشی عمده در ادب مدرنیستی: تضعیف فعلیت. در کافکا توصیف جزییات از ضرورت و اصالتی فوق‌العاده برخوردار است. اما مهارت هنری کافکا به‌واقع به این سمت گرایش دارد که تلقی آکنده از تشویش (angst) خود از جهان را با واقعیتی ذهنی معاوضه کند. جزییات واقع‌گرایانه همانا بیان ناواقعیتی شبح‌وار و جهانی کابوس‌وار است که کارکردی جز برانگیختن تشویش ندارد. تضعیف مشابه واقعیت مبنای «جریان سیال ذهن» جویس است. چنین وضعیتی به‌ویژه آنگاه شدت می‌یابد که «جریان سیال ذهن» خود به واسطه‌ای برای عرضه واقعیت تبدیل شود و زمانی حامل پوچی می‌شود که به سوژه‌ای نابهنجار یا یک ابله تعلق گیرد، بخش نخست «خشم و هیاهو» را در نظر آورید یا، موردی حتی افراطی‌تر، «مولوی» بکت.

تضعیف واقعیت و انحلال فردیت به این سان به‌یکدیگر وابسته‌اند: هرچه یکی قوی‌تر باشد، دیگری نیز قوی‌تر خواهد بود و در پس هر دو فقدان تلقی پیوسته‌ای از طبع بشر خوابیده است. اینچنین، انسان به دنباله‌ای از قطعات تجربی نامربوط فرومی‌کاهد؛ او چندان برای خودش توضیح‌ناپذیر است که برای دیگران. انحلال فردیت که در اصل، محصول ناآگاه یکسان‌سازی بالقوگی انتزاعی و انضمامی است، در پرتو خودآگاهی به اصلی اندیشیده برمی‌کشد. اتفاقی نیست که گوتفرید بن یکی از قطعات نظری‌اش را «زندگی دوگانه» نامیده است. برای بن، انحلال فردیت به‌شکل دوپارگی شیزوفرنیک درمی‌آید. او عقیده دارد که در فردیت انسان هیچ الگوی انگیزشی یا رفتار منسجمی نمی‌توان یافت. طبع حیوانی انسان در تخالف است با فرآیندهای فکری طبیعت‌زدوده و والایش‌یافته او. وحدت فکر و عمل «جنگل بکر فلسفه» است؛ فکر و وجود «هستی‌هایی یکسر مجزا» هستند. انسان باید موجودی باشد، یا اخلاقی یا اندیشمند، نمی‌توان در آن واحد هر دوی آنها بود.

از چنین انحرافی می‌توان برای نشان‌دادن دلالت‌های اجتماعی هستی‌شناسی یادشده بهره گرفت. در حوزه ادبیات، این ایدئولوژی خاص از اهمیتی ویژه برخوردار بود: با ویران‌کردن بافت پیچیده روابط انسان با محیطش، هدفِ انحلال فردیت را پیش می‌برد. زیرا تنها تضادی میان انسان و محیط اوست که رشد فرد را تعیین می‌کند. هیچ قهرمان داستانی بزرگی نیست - از آشیل هومر تا آدریان لورکون مان یا گریگوری ملیکوف شولوخوف - که فردیتش محصول چنان تضادی نباشد. ویرانی بافت پیچیده تعاملات انسان با محیطش نیز نیروی این تضاد را تحلیل می‌برد. یقینا برخی نویسندگان که به این ایدئولوژی پایبندند، تلاش کرده‌اند که این تضاد را در عباراتی ملموس و انضمامی به‌تصویر بکشند. اما چه سود که ایدئولوژی شالوده‌ساز تلقی آنها از جهان، تضادهایی چنین را از هرگونه اهمیت رشدی و دینامیک خالی می‌کند. تضادها در کنار هم، لاینحل، به حیات خود ادامه می‌دهند و در انحلال فردیتِ مورد بحث مشارکت می‌جویند.

عطف کتاب

تازه‌های جهان کتاب

معماهای کار آگاه مگره

به تازگی دو عنوان جدید از «مجموعه نقاب» توسط انتشارات «جهان کتاب» منتشر شده است. مجموعه نقاب به ترجمه آثار شاخص ادبیات معمایی و پلیسی جهان می‌پردازد و تاکنون ۳۰ عنوان از این مجموعه منتشر شده است.

معماهای مدیترانه‌ای

«مگره در کافه لیبرتی»، عنوان داستانی از «ژرژ سیمنون» است که با ترجمه «عباس آگاهی» منتشر شده است. سیمنون از مشهورترین و پرخواننده‌ترین نویسندگان ادبیات پلیسی جهان به شمار می‌رود. «مگره» نام کارآگاه و قهرمان آثار سیمنون است که در هر کتاب، داستان‌های مختلفی از او روایت می‌شود. در «کافه لیبرتی»، به قتل‌رسیدن مردی انگلیسی، مگره را به سواحل مدیترانه و دماغه آنتیب می‌کشاند. مقتول، ویلیام براون، مامور بازنشسته دستگاه‌های اطلاعاتی است که در جنگ دوم جهانی خدماتی به رکن دوم ارتش کرده است. او که همسر و پسرانی موفق و ثروتمند در استرالیا دارد، در ویلایی در آنتیب، با زنی جوان و مادر او زندگی می‌کرده است. زندگی‌ای با قناعت، با درآمد ماهانه‌ای که میزان و منبع آن بر دو زن نامعلوم است. اما در پشت این ظاهر معمولی، غیبت‌های دوره‌ای و چندروزه براون، خبر از زندگی دوگانه‌ای می‌دهد که سرانجام، سربازرس مگره از آن پرده برمی‌دارد. اینکه براون در روزهای غیبت از خانه به کجا می‌رود، با بقیه مستمری نه چندان اندکش چه می‌کند، اطرافیانش در کافه لیبرتی چه کسانی‌اند و در نهایت شخصیت واقعی او چیست، معماهایی است که یک‌به‌یک در این کتاب گشوده می‌شود.

مگره در کافه لیبرتی

ژرژ سیمنون

مترجم: عباس آگاهی

جست و جوی ناپدیدشدگان

«ناکامی مگره» داستان دیگری از ژرژ سیمنون است که در ۹ فصل نوشته شده است. مسایل و معماهای مگره در این داستان از این قرار هستند: «ماه مارس بود. هشت‌روز می‌شد که بی‌وقفه باران می‌بارید. وسط ظهر باید چراغ روشن می‌کردند و از ساعت سه، شب شروع می‌شد. اعصاب سربازرس مگره به خاطر این روزهای سرد و ماتم‌زا و همچنین ناپدیدشدن پیرزنی انگلیسی که هیچ ردی از او یافت نمی‌شد، خرد شده بود. در چنین شرایطی بود که به دفتر رییس‌اش احضار شد و خبر یافت که به زودی مردی با سفارش مستقیم وزیر کشور به او مراجعه خواهد کرد. آن مرد فوق‌العاده چاق که نامی مضحک داشت، صاحب فروشگاه‌های زنجیره‌ای قصابی و رییس چند اتحادیه صنفی قصابان فرانسه بود. او ظرف چند روز، چندین نامه دشنام‌آلود و تهدیدآمیز، با مبالغ نامعلوم، دریافت داشته بود که همگی خبر از مرگ قریب‌الوقوعش می‌دادند. او مشخصا سربازرس مگره را برای رسیدگی به این تهدیدها - که در نظرش جدی می‌آمدند - انتخاب کرده بود. چرا که فردینان فومال، در کودکی در دبستان روستای سن - فیاگر با سربازرس مگره همکلاسی بود. خاطرات نه‌چندان دلپذیر مگره از خانواده فومال، پدری که قصاب نادرستی بود و مادری که در پاکدامنی‌اش تردید می‌شد، ناگهان در ذهن او زنده شد. آیا مشکل فردینان را باید جدی می‌گرفت و برای حفاظت از او اقدام می‌کرد؟ یا اجازه می‌داد تاثیر سوابق و خاطرات نامطبوع گذشته، او را از انجام وظیفه‌اش باز دارد؟»

ناکامی مگره

ژرژ سیمنون

مترجم: عباس آگاهی

شکل‌های زندگی

تاملی بر شبانه «یه شب مهتاب»

نیروی شگرف منظومه‌هایی با فرم عامیانه

نادر شهریوری(صدقی)

قصه گفته می‌شود، شنونده آن را می‌شنود و می‌خواهد آن را برای دیگران تعریف کند، این تعریف‌کردن اگرچه در حکم تکرار همان قصه است اما همواره چیزی جدید به آن اضافه می‌شود زیرا شنونده‌ای که بعدا قصه‌گو می‌شود می‌خواهد تجربه خود را به تاروپود تجربه نسل‌های قبل گره بزند. جهان بدون قصه ناممکن است و قصه بدون انتقال، قصه نخواهد بود، به این‌سان قصه‌ها انتقال می‌یابند تا در نقالی‌های بعدی بدل به روح و جان زمانه خود شوند. گذر زمان به قصه‌ها و افسانه‌ها نیرویی عظیم می‌دهد، این نیروی عظیم، نیروی ناگفته‌ای است که در قصه‌ها جمع می‌شود، بنابراین قصه‌ها و افسانه‌ها به انتظار می‌مانند تا که بازگو شوند اما تنها به آن شرط که قصه‌گویی وجود داشته باشد که قادر به قصه‌گفتن باشد و شنونده‌ای که قادر به شنیدن باشد، شنونده‌ای که خود قصه‌گوی بعدی می‌شود. در اینجا قصه‌هایی که عامیانه‌اند و یا در فرم عامیانه ارایه می‌شوند گاه از چنان پتانسیلی برخوردارند که تضمین‌کننده ادبیاتی واقعی‌اند. احمد شاملو از جمله قصه‌گویانی است که به قصه‌ها و عامیانه‌های گذشتگان گوش فرا می‌دهد و گاه شعرهایی با فرم عامیانه می‌سراید تا در عین افزودن چیزهایی به آن، آن شعرها را به تنش‌های اجتماعی دوران خود گره بزند. منظومه‌های شاملو از مهم‌ترین بخش‌های شعری شاملو هستند که متاثر از ادبیات عامیانه سروده شده‌اند، منظومه‌های «قصه دختران ننه دریا»، «بارون»، «یه شب مهتاب» و مهم‌تر از همه «پریا» از جمله این موارند. نگارنده تاملی کوتاه به شبانه «یه شب مهتاب» سروده احمد شاملو دارد. شبانه «یه شب مهتاب» سروده احمد شاملو (۱۳۳۳) فرم و زبانی عامیانه دارد. شاعر اگرچه از کلمه‌هایی استفاده می‌کند که آن را در حوزه کودکان قرار می‌دهد اما در عین بیان آرزوی کودک واجد آرزوهای گسترده بشری نیز است. راوی در شبی مهتابی امر «آمدن ماه» به عنوان یک رخداد را بر عهده «خواب» وامی‌گذارد، به بیان دیگر «خواب» در خدمت درک گسترده‌تر میل و آرمان اساسی روبابین قرار می‌گیرد تا تحقق خواست او را میسر کند. شاعر در این شرایط با رد قاطعانه این نظر که آدمی برای گریز از واقعیت باید به خواب ـ رویا ـ پناه برد بر نقش رویا به عنوان واسطه تحقق آرزوی خود تاکید می‌کند. در اینجا رویای «وساطت یافته» راوی را ناگزیر می‌سازد تا امکانات رهایی را در شبی تاریک و زمستانی به تصور درآورد. منظومه «یه شب مهتاب» از چهاربخش تشکیل شده و در هر بخش شاعر بر وساطت خواب برای خروج از زندان ـ زیرا که راوی زندانی است ـ تاکید می‌کند. شروع هر بند از این منظومه با شعر یه شب مهتاب / ماه میاد تو خواب، شروع می‌شود. در این منظومه راوی سفرهای خود را شرح می‌دهد، از جاهایی می‌گوید که گذرش افتاده و از کوچه‌ها، دره‌ها و صحراها سخن می‌گوید راوی همچنین از پری‌ای سخن می‌گوید که ترسون و لرزون از پشت بیشه‌ها بیرون می‌آید تا موی پریشون خود را در چشمه‌ای زلال شونه کند و از تنهایی سترون اما پرامید درخت بیدی سخن می‌گوید که تنها «چکه‌های ستاره» می‌توانند تنهایی او را به شادی پیوند با جهان بدل کنند. در بند پایانی منظومه «یک شب مهتاب» خوشبینی مسیانیک راوی باعث می‌شود که در شعرش از لفظ معنادار «آخرش» استفاده کند. آخرشی که می‌تواند تمامی رنج‌ها و اسارت راوی را در آن روز موعود که آخر فرا می‌رسد توجیه کند.

«آخرش یه شب / ماه میاد بیرون / از سر اون کوه / بالای دره / روی این میدون / رد می‌شه خندون»[1]

پاره پایانی این منظومه باز تاکید مجدد شاعر بر آمدن ماه است «پاره پایانی شعر با کمی فاصله معنادار از طرح کلی آن رویای کودکی را به یقینی زیبا پیوند زده است که با پایان گشوده، آمدن ماه را به یقین حتمی نزدیک می‌کند هرچند این یقین به آینده‌ای نامشخص واگذار می‌شود؛ یه شب ماه میاد / یه شب ماه میاد»[2]

پی نوشت:

۱) شبانه یه شب مهتاب، احمد شاملو.

۲) امیرزاده کاشی‌ها، پروین سلاجقه، ص ۲۹۷.

ادامه از صفحه ۷

نباید در کلاسیک‌ها درجا زد

در ایران با توجه به میزان تولید ادبی‌مان، نوعی تعدد و پراکندگی جوایز ادبی - چه خصوصی و چه دولتی - در این سال‌ها وجود داشته است. آیا در کشورهای دیگر هم کثرت جوایز ادبی وجود دارد؟ به نظرتان تعدد جوایز ادبی می‌تواند به پیشبرد داستان‌نویسی ما کمک کند؟

والله ما در مقایسه با سایر کشورها که اصلا جایزه ادبی نداریم! طبق آماری که وجود دارد و می‌توانم منبعش را بگویم، تنها در آلمان روزی سه‌جایزه ادبی داده می‌شود! روزی!! حالا به انواع و شکل‌های مختلف و با اعتبارهای مختلف. از این نظر ما جایزه ادبی کم هم داریم. اما خب حجم تولید ادبی‌مان هم کم است. جایزه ادبی اعتبارش به داورها و به نوع داوری‌اش است. داورها و نوع داوری است که به جایزه اعتبار می‌دهد. چه در آلمان و چه جای دیگر.

گویا شما سخنرانی‌ای هم هنگام گرفتن جایزه گوته انجام داده‌اید. محورهای کلی صحبت شما در مراسم چه بوده؟ در آلمان چقدر از ادبیات داستانی امروز ما شناخت وجود دارد؟

این دو تا سوال است. اول اینکه سخنرانی من کاملا شخصی بود. نه ازگوته و حافظ گفتم و نه از دوستی عمیق ایران و آلمان!! رابطه خودم با زبان آلمانی به‌عنوان یک «موجود» محور حرف‌هایم بود. دوم: ادبیات داستانی ما برای گروه خیلی خاص کمی شناخته شده است. آن هم با همان نویسندگان آثار اجتماعی-سیاسی که آثارشان به آلمانی ترجمه شده.

وضعیت ترجمه ادبیات آلمانی به‌طور خاص و به‌طور کلی ترجمه ادبی در سال‌های اخیر را چطور می‌بینید؟

کمیتی افزایش داریم. کیفیتی را باید بررسی کرد خب. بررسی لازم دارد. خیلی سردستی بگویم خدمتتان: نمی‌دانم آیا مترجم‌های ما گوشه‌کنار ادبیات جهان را می‌کاوند و برایمان موارد ناب را پیدا می‌کنند یا صاف می‌روند سراغ شناخته‌شده‌ها، آن‌هم شناخته‌شده‌ها در ایران؟ از نظر کیفیت هم بالات