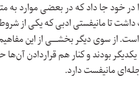
نگاه

## داستان‌هایی از موپسان

وقتی صحبت از سرچشمه‌های داستان کوتاه و پیشینه‌های کلاسیک آن به میان می‌آید، کی دو موپسان یکی از نویسندگانی است که نامش در کنار نام‌هایی چون نیکلای گوگول، ادگار آلن پو و آنتوان چخوف، فورا به یاد می‌آید. اخیرا مجموعه‌ای از داستان‌های این نویسنده کلاسیک فرانسوی با عنوان «بابای سیمون و سی و یک داستان دیگر» به انتخاب و ترجمه فریده دیلمقانی در نشر نیلوفر منتشر شده است. در بخشی از مقدمه مترجم بر این مجموعه درباره ویژگی‌های سبکی موپسان می‌خوانیم: «تنوع زمینه‌های الهامی، تناوب لحن روایت که غالبا در آنها طنز بر دیگر مایه‌ها برتری دارد، انطباق مسطح مختلف اثر، ظرافت و دقت در توصیف‌های اجتماعی، طبیعی، ریزه‌کاری‌ها، شفافیت، مهارت و درستی و سنديت و اصالت توصیف‌ها، با تاکید بر احساس‌ها و تاثرهای درونی، فرانیند رو به روز زدنی روایی و عقده‌های پرپیچ‌وخم روح و بسیاری نکات ارزنده دیگر که خارج از حوصله این مقدمه است. قلم موپسان را به اعجاب و معجزه نزدیک می‌کند. در ادامه این مقدمه آمده است: «بخش‌های مربوط به ترس، دلواپسی، تشویش از تنهایی، بیش از هر نویسنده دیگری مدرنیسم آتارش را به نمایش می‌گذارد. روانشناسی و تفکر احساسات وجودی شایسته استعداد این نویسنده آغشته به طنز تلخ و پوچ‌انگاری است. اگر بخواهیم به نشانه‌های غالب تکیه کنیم، مسلما می‌توانیم بگوییم که آثار موپسان عمدتا همراه با طنز، گاهی بی‌رحمانه، با نثری شاخص و همواره بسیار عمیق و موشکافانه است.»

داستان‌های در محفل خانوادگی، بابای سیمون، گردشی در خارج از شهر (پیک‌نیک)، یک روز بهاری، ژن نُل، افکار عمومی، در یک شب بهاری، داستان یک سگ، ماجرای گرس، انقلاب دادستان، مادموازل فیفی، خانم باتیست، زنکرده، هیزم، تبرک، تختخواب دیوانه‌ا، بیداری، نیزک، اسب‌سواری، شام سلب توله سوم، نامه‌های عاشقانه، ماجراجویی پاریسی، در دوشان، شام شب عید، جایگزین، عرض حال یک مرد خوش‌گذران به‌رغم میل باطنی‌اش، کیک، نابینا، ماتینژر، سگو و خوارا داستان‌هایی هستند که در مجموعه «بابای سیمون» می‌خوانیم. اخیره در ادامه می‌آید، قسمتی است از داستان «اسب‌سواری»: «این خانواده تهیدست با حقوق اندک شوهر کارش می‌گرد. ثمره ازدواج‌اش دو فرزند بود. مشکل عمده آنها نگه‌داری بود که با شرم آن را مخفی نگه می‌داشتند. یکی از آن فقرای خانواده‌های اشرافی که سعی می‌کنند با وجود درآمد کم، خط ظاهر کنند و به هر ترتیبی طبقه اجتماعی خود را نگه دارند. هکتور دو لویلین در شهرستان، به‌وسیله مربی پیری که کمپنی بود، در خانه بزرگ و قدیمی پدرش‌اش بزرگ شده بود. آنها ثروتمند نبودند ولی با حفظ ظاهر زندگی می‌کردند. سپس در بیست‌سالگی به دنبال شغلی برای او بافته بودند. با حقوق معادل هزار و پانصد فرانک به عنوان کارمند وارد وزارت بحریه شده بود. اما مانند همه افرادی که از بدو طفولیت با مشکلات جدی زندگی آشنایی و بسیار حل آن آمادگی پیدا نکرده‌اند، همه جوانانی که به زندگی از نشین پدره این می‌نگرند و از امکانات آن می‌چرند و از مقاومت در برابر مشی‌ها اطلاع درستی ندارند...»



**بابای سیمون**
**گی دو موپسان**
**ترجمه فریوزه دیلمقانی**
**نشر نیلوفر**

ادامه در صفحه ۹

عطف

«رژیم پیشین مدرن فقط کمدین نظمی جدید است که قهرمانان واقعی‌اش مرده‌اند. تاریخ، بی‌عیب و نقص است و زمانی که شکل پوسیدیی را به کورمی‌برد از مراحل بسیاری می‌گذرد. آخرین مرحله زندگی یک شکل جهانی- تاریخی، حرکه کمدی آن است. خدایان یونان که پیش از این در تراژدی یوومه در زنجیر آسیب‌پذیر زخم شکننده‌یی برداشته بودند، می‌بایست یک‌بار دیگر در کفت‌وشنودهای لوسین به مرگی کمیک بمیرند. چرا سرنوشت چنین است؟ برای آن‌که نوع بشر بتواند با شادی با گذشته‌اش وداع کند. ما این سرنوشت تاریخی شاد را حق حاکمان سیاسی آلمان می‌دانیم.»

(کارل مارکس، «مقدمه کامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل»، ص ۵۹-۵۸)

اوت ۱۸۴۲ که علیه «بیانیه فلسفی مکتب تاریخی حقوق» می‌نوشت، و نیز اوایل ۱۸۴۴ که سرگرم نگارش «مقدمه کامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل» بود، ژرمان شاگردان «هوگو» و «ساویینی» را همچون هیات «شایلاک» می‌دید و برایش عملکرد بورژوازی پیش از هرچیز در شمایل این «تاجر کوشت‌خوار یهودی»، شخصیت نمایشنامه «تاجر ونیزی» شکسپیر، قابل فهم نیست. آن‌چنان‌که در «تزهایی درباره فویرباخ» (۱۸۴۵) در همان «ژرال»، شکایتش از درک فویرباخ از پراکسیس را خلاصه کردن آن در «شکل پیدیداری کثیف یهودی‌وارش»، و کنار گذاشتنش «فعالیت پراتیکی- انتقادی» اعلام می‌کند. کنار شکسپیر برای مارکس حکم «منطق هگل»ی را داشت که به مبانی‌اش می‌شد «بیان» مناسبی از آن «صنعه عقلانی» دیالتیک پیچیده شده در پوسته عرفانی هگل به‌دست داد. فراری نسبتا طولانی از «نیمون آتنی» شکسپیر در مقاله «قدرت پول در جامعه بورژوایی» (از «سنتوشه‌های ۱۸۴۴ پاریس» و تداوم حضور نقل‌قول‌های شخصیت‌های نمایشنامه‌های او در آثار واپسین مارکس کواهی است بر اهمیت ایدهای به‌عنوان جزء مهمی از مکانیزم پروریدن مفاهیم و استدلالات نزد مارکس.

کوین آندرسن در پژوهش ارزنده خود «مارکس در حاشیه»، در پاسخ به نقد پساستعمارگرایانه ادوارد سعید از مارکس (در ارتباط با نظرات او درباره هندوستان)، با نشان دادن «استفاده مکرر» مارکس از بندی از شعر «دیوان غربی‌شرقی» گوته در مقالاتی مختلف، استدلال سعید مبنی بر تکیه مارکس به گوته به‌عنوان «منبع فرانانگی درباره شرق»، را رد می‌کند.[۵]

برای مارکس آموزه‌ای «اقتصاد سیاسی» با «رابینسون کروزو»- دانیل دفو معنا می‌یافت: جامعه‌ای یک نفره![۶] و هنر و ادبیات بویژه تمام «کوکی بشر»- را داشت که می‌بایست در شکلی بلوغ‌یافته (در شیوه تولید کمونیستی) احیایش کرد.[۷] این علاقه به قهرمانان ادبی برای او مسبوق به سابقه بود.

در مقدمه اولین رساله جدی به‌جامانده‌اش (رساله دکترای‌اش در «اختلاف» [۱] با این جمله مواجه می‌شویم:

«پیومته شیرین‌ترین قدیس و شهید کامنماد فلسفی است.» (مارکس، ۱۳۸۱: ص ۳۴).

روایت شاعرانه مارکس در رساله دکتری فلسفه‌اش به‌گونه‌ای است که گاه تشخیص اینکه در حال خواندن اثری فلسفی هستیم دشوار می‌شود. این بیان شاعرانه حتی در «نوشدرنیه» و «سرمایه» به‌عنوان آثاری تخصصی که از میان رشته‌های علوم، به اقتدار نزدیکی بیشتری دارند، تحقیق می‌یابد. این نیمه مارکس فراروی از «اقتصاد کلاسیک» را صرفا در نوع نگاه نمی‌دید، بلکه به دنبال افرایه دیگری در روش بود. این نیمه از او که با تسلیم «رابینسونی» به جنگ برمی‌خیزد، آن‌جا که کالا را چون موجودی جان‌دار به تصویر می‌کشد و یا هنگامی که از «افزایش مدت کار روزانه» می‌گوید:

«اتنی‌تاتر، شاعر بزرگ‌وش هم‌عهد سیسرون، چرخ این‌گونه برای آسیاگردن غلات، این پابه‌ازین‌گیری کشاورزان مالیات‌ستان تولیدی را به‌عنوان نجاتی بی‌دردکان مونث و احیاکننده عمر طلایی می‌ستود! اما، در زمان ما، این همان‌طور که پاسبانی فرهیخته و پیش از او مک‌کالاک خردمندتر دریافتند، چرخ‌ها از اقتصاد سیاسی و مسیحیت دری نکرده‌اند. از جمله درک نکردند که ماشین، مطمئن‌ترین وسیله برای افزایش مدت کار روزانه است. کالای بدرنگی یک انسان را برای رند کاملی انسان دیگری توجیه کرده باشند. اما آن خصوصیت خاص مسیحی که را نداشتند که کالاشدن سازنده را با موعظه بیخی توده‌ها، تعدادی تازه‌دیده‌ورزان رسیده نافرجیته با نبیچه‌ایم‌ها و رسیدای بلندآوازه، گالیاس‌ارزان گرافدر و گاوفروش متقد بدل شوند.» (مارکس، ۱۳۹۴: ص ۴۲۴-۴۲۵).

چنین نثری در اقتدارسیاسی کار مارکس را به ابری متفاوت بدل می‌کند. می‌راند نسبت که کارل کوسیک سه‌گانه «سرمایه» را به «اودیسه کالا» تشبیه می‌کند: کوپی که کالا همچون «اودیسه» به سفری می‌رود و در طی زمانی طولانی، به اندازه کشتی سه‌جدلی و قطور، از طوفان (ارزش مصرفی) به هیاتی دیگر می‌رسد (طبقه) و قادر به «تغییر چهره» می‌گردد. شاید این تشبیه را نیز باید از مارکس برگرفت. در «مقدمه کامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل» آمده است: «ما اگر این را در روایتی برگشتن شاد کرده است، از پیوند تاریخ و قوه تخیل شکل گرفته است. تمام گونه‌های ادبی و روایی وجود در مانیفست باوسطه‌اوسطه نوعی «مونتاژ» در کنار هم قرار گرفته‌اند. آزیمن، مونتاژ را روال اصلی سازنده «مانیفست» می‌داند و این پرسش را پیش می‌کشد که چه اصلی بر این مونتاژ حاکم است؟ اصلی که به لرد درست می‌تواند نیتن نقشی را بازی کند اشاره می‌کند: هم بیانیه، هم شکلی از قهرمان بیانیه را در خود دارد و هم آن از افراتی می‌رود. حضور دو بخش اول «مانیفست» از این حیث جالب اهمیت‌اند. آزیمن دو بخش اول را به‌عنوان کلیت درنظر می‌گیرد و برای توضیح آن از تعبیر یک تقابلی تاریخی، نقاشی سه‌گانه «مسیح» استفاده می‌کند: نقاشی سه‌گانه‌ای که در آن گذشته، حال و آینده «دوندوش» هم چون اشکالی بی‌قرار و درکنش متقابل» نمایان می‌شوند. آزیمن درباره شیوه تدوین «مانیفست» که در آن فرم ادبی و تاریخی با هم پیوند خورده‌اند می‌نویسد: «مانیفست کمونیست با شیوای متمایز می‌گردد که در آن یکسویگی مطلق‌گرایی ادبی را که تاثر هر بیانیه است... با برهان‌گری تاریخی که در سراسر شیوه‌های روایتی و گفتاری از درهم‌تنیده شده متعادل می‌کند. اما نهایتا این برهان به ما نشان می‌دهد به‌راستی بیان دیالتیکی‌گی که او به‌کار می‌برد مصداق این هنرمایی بود (نک به: طراحی رقص دیالکتیک از اولمن).[۸]

برای نشان‌دادن اینکه مارکس چقدر به شیوه روایت اهمیت می‌داده و چقدر بر گونه‌های مختلف ادبی تسلط داشته، می‌توان به سراغ متنی رفت که کمپ‌ول بعد که اصرار بدل به بستری تاریخی شده است: «مانیفست... متنی که اگرچه به‌سوالیستی و کمونیستی در بخش سوم) را نیز اضافه کرد. دست‌کم بخش شکل ادبی متفاوت با هم در چارچوب یک شکل دیگر، یعنی خود بیانیه، امتزاج یافته‌اند. مانیفست کمونیست گونه‌ای تدوین است و ایرانی مجدد همساز با نا تکنیک تدوین به نمایش می‌گذارد. به‌صورت مشخص‌تر، مانیفست کمونیست از طریق ترکیب دوهم‌یافته اشکال ادبی و از لحاظ تاریخی تایپوسته که هرکدام از آن‌ها در کل جنبه‌ای از خودمختاری خود را حفظ می‌کند، می‌سازد و در بُعد تاریخی شکل فرهنگی آن کمپ‌ول یک بدیده تازه و کیفی را مجسم می‌سازد که از عمل تاریخی‌گرایانه فاقل (انقلاب پرولتاریایی) مستقل است» (لو بنایج والنتین‌لیز: ۱۳۸۰: ص ۲۰۶-۲۰۷).[۹]

از سوی دیگر «مانیفست» نیز که در نهایت ایجاز و فقط با چهارده‌هزار واژه نوشته شده است و به قول آزیمن این متن به «شیوه‌ای خیره‌کننده» نگاشته شده است. او «مانیفست» را مجرای برای آرزویی می‌داند که تاریخ نام دارد. به اعتقاد او، «مانیفست» ترکیبی است از «امثال آدمی» و «پیش موجود و از لحاظ تاریخی مجزا که هرکدام از این اشکال نمایند یک گشت عبرداتانه ترکیبی هستند. آزیمن در مقاله «آینده را به یاد خواهی داشت؟» نقبی به پیشگفتار انگلس بر چاپ «مانیفست» به زبان ایتالیایی در سال ۱۸۹۳ می‌زند. انگلس در این پیشگفتار دانته را آخرین شاعر قرون وسطا و نخستین شاعر عصر جدید نامیده بود. آزیمن اما این تعبیر انگلس را به خودمارکس می‌تواند در به‌منصه‌ظهور رساندن «نگاه کلیت‌گرا»ی هگلی- مارکسی به «جهان» نقش ایفا کند.

کنوری لوکاچ در فصل چهارم «رمان تاریخی» به این موضوع اشاره می‌کند که کسی مثل کوتزه برای اینکه بتواند «سنتزی بین خودش و جنبش‌های بزرگ زمانش را طی برخی از مراحل تحولش» توضیح دهد، از ابزارهای تاریخی- علمی، فکری و هنری استفاده می‌کند. لوکاچ ضمن آنکه نسبی‌باوری‌های متکبرانه در روش‌های علمی را رد می‌کند اما در عین‌حال به استفاده از ابزارهای هنری و علم تاریخ تاکید می‌کند: «مسلم است که آثار مهم علم تاریخ نیز غالبا از ابزارهای هنری استفاده می‌کنند و مظنون البته صرفا نثر خوب و بیانگر احساس نیست. منظور توصیف دقیق، بازنمایی تجسمی، نقیضه‌سازی تاثیرگذار، طنز و از این قبیل است. هیچ‌کدام از این‌ها نمی‌توانند ویژگی اساسی روش علمی را ضعیف کنند که همان آشکار ساختن پیوندها مطابق با قوانین علمی حاکم بر آنهاست» (کنورک لوکاچ، ۱۳۸۸: ص ۲۵۹). آنچه را لوکاچ درباره استفاده از ابزارهای هنری در علمی مثل تاریخ می‌گوید، می‌توان در آثار مختلف مارکس و حتی آثاری که مشخصا به اقتصادسیاسی مربوط‌اند دید.

مارکس رسالت نویسنده را، خواه در عرصه «فلسفه» باشد، خواه «ادبیات» و... «بازنمایی کلیت واقعیتی که در بدبرانش بی‌شکل و فربنده است» می‌دانست و از همین‌رو هم دست‌به‌کار خلق واژه‌هایی نظیر «کار مجرد»، «کار مرده»، «بتوارگی کالا»، «هوار عام» و... می‌شد که «ذات نمودها» را نشان دهد. به این واسطه احساسات مارکس با این نظر هایدگر موافق می‌بود که «شاعران اسوه‌های هر عصرند چون درصدند ذات نمودها را با کلمات تسخیر کنند».[۱۰] همچنان‌که ایگلتون توضیح می‌دهد برای مارکس و انگلس «ارتباز از هگل) شرح و بسط «کرایش‌ها و نیروهای نهفته»ها مهم‌ترین وظیفه نویسنده «رئالیست است.»[۱۱] از همین‌روست که مارکس در «خانواده مقدس» درباره رمان «رازهای پاریس» اوژن سو می‌نویسد:

«اوژن سو در وجود این «خترک کارگر پاریسی (ریکولت قهرمان رمان) شخصیت انسانی قابل تحسینی را به تصویر می‌کشد. به‌رغم خواهاخواهی‌اش از سوبژوژی و [حس] برتری‌جویی، او (اوژن سو) وادار شده بود که از نقطه‌نظر اخلاقی «خترک» را به صورتی ایده‌آل تصویر کند. (در عین حال) او مجبور بود ویژگی برجسته ریکولت و وضعیت او را فروکاهد؛ برای مثال، ازدواج تحقیرآمیز او و روابط بی‌تکلف و ساده‌دلانه‌اش را با محصلان و کارگران. در حالی‌که دقیقا همین روابط ساده و بی‌پیرایه اوست که به درستی او را در برابر زن ریاکار، آزمند و خودستای بورژوا و تمامی دنیای بورژوا، یعنی کل دنیای رسمی قرار می‌دهد.» (به نقل از: لیفشیتز، ۱۳۸۵: صص ۱۲۴-۱۲۵).[۱۲]

هنگامی که پای قصدی جدی داشتن برای استفاده از زبان در میان باشد، این زبان است که خاطره را با دست می‌گیرد. شاید از این‌رو بود که هنگام ترجمه فراسه جلد اول «سرمایه» (فاصله سال‌های ۱۸۷۲ تا ۱۸۷۵) که با تغییرات محتوایی‌اش به‌نوعی ویراست سوم او به‌شمار می‌آید، مارکس همه مناقشه‌برانگیز ملاحیه کردن «با شیوه بیان خاص هگل» (که در «پی‌گفتار ویراست دوم» آمده است و شدیدا مورد عنایت افلاطون‌گرایی است) را حذف کرد[۱۳] چراکه یوه برد بوده «بالکتیکی دیدن پدیده‌ها» بیان خاص و شیوه بیان ویژه نیز زیاد دارد. از خود پیش‌تر «اقتصاد سیاسی» را «علمی مال‌آور» (dismal science) توصیف کرده بود. حال چگونه می‌شد آن را به تحوی جدی بازسازی کرد؟ صرفا با تغییر «زاویه نگاه»؟ اما از منظری نو نگریستن، زبان جدیدی هم نمی‌خواست؟ او که شعارش این بود «کل همیشاست. اینجا تبلیغی» (نک به: هیجدهم برومر لوییبناپارت) و بر آن بود که «هر قلمرو از جامعه انسان را باید چون لکه نشت این جامعه نشان دهیم؛ باید این روابط ویلیس‌گرایانه را واداریم تا با ساز خود برقصند!» (نک به: کاهی در نقد فلسفه حق هگل)، می‌بایست که «چون رقاص خوبی می‌بود و هم‌چنان‌که «برتلت اولمن» به ما نشان می‌دهد به‌راستی بیان دیالتیکی‌گی که او به‌کار می‌بست مصداق این هنرمایی بود (نک به: طراحی رقص دیالکتیک از اولمن).[۱۴]

«مانیفست» به لحاظ ساختاری دارای درخشان ترین آیه و به واسطه ایجازیسم نهفته در آن تجربه‌ای را در خواندنده به وجود می‌آورد که هم‌ارز با تجربه خوانش یک رمان است. قدرتی که در متن «مانیفست» نهفته است و تجربه خود تاریخ است. آنگاه مارکس اثر شاعر دوران کنار به سرمایه‌داری نباشد. کیست: تجسم بودلر و فلوبر تاریخ‌نگاری نوین پدیدار می‌گردد: تجربه‌ای از سرمایه‌داری اروپایی لوساکوتو قلوب نوزدهم که شکلی موکد- از «تاریخ‌نگاری نوین»، هم شکلی از قهر بیانیه را در خود دارد و هم آن از افراتی می‌رود. حضوه دو بخش اول «مانیفست» از این حیث جالب اهمیت‌اند. آزیمن دو بخش اول را به‌عنوان کلیت درنظر می‌گیرد و برای توضیح آن از تعبیر یک تقابلی تاریخی، نقاشی سه‌گانه «مسیح» استفاده می‌کند: نقاشی سه‌گانه‌ای که در آن گذشته، حال و آینده «دوندوش هم چون اشکالی بی‌قرار و درکنش متقابل» نمایان می‌شوند. آزیمن درباره شیوه تدوین «مانیفست» که در آن فرم ادبی و تاریخی با هم پیوند خورده‌اند می‌نویسد: «مانیفست کمونیست با شیوای متمایز می‌گردد که در آن یکسویگی مطلق‌گرایی ادبی را که تاثر هر بیانیه است... با برهان‌گری تاریخی که در سراسر شیوه‌های روایتی و گفتاری از درهم‌تنیده شده متعادل می‌کند. اما نهایتا این برهان به ما نشان می‌دهد به‌راستی بیان دیالتیکی‌گی که او به‌کار می‌برد مصداق این هنرمایی بود (نک به: طراحی رقص دیالکتیک از اولمن).[۱۵]

برای نشان‌دادن اینکه مارکس چقدر به شیوه روایت اهمیت می‌داده و چقدر بر گونه‌های مختلف ادبی تسلط داشته، می‌توان به سراغ متنی رفت که کمپ‌ول بعد که اصرار بدل به بستری تاریخی شده است: «مانیفست... متنی که اگرچه به‌سوالیستی و کمونیستی در بخش سوم) را نیز اضافه کرد. دست‌کم بخش شکل ادبی متفاوت با هم در چارچوب یک شکل دیگر، یعنی خود بیانیه، امتزاج یافته‌اند. مانیفست کمونیست گونه‌ای تدوین است و ایرانی مجدد همساز با نا تکنیک تدوین به نمایش می‌گذارد. به‌صورت مشخص‌تر، مانیفست کمونیست از طریق ترکیب دوهم‌یافته اشکال ادبی و از لحاظ تاریخی تایپوسته که هرکدام از آن‌ها در کل جنبه‌ای از خودمختاری خود را حفظ می‌کند، می‌سازد و در بُعد تاریخی شکل فرهنگی آن کمپ‌ول یک بدیده تازه و کیفی را مجسم می‌سازد که از عمل تاریخ‌گرایانه فاقل (انقلاب پرولتاریایی) مستقل است» (لو بنایج والنتین‌لیز: ۱۳۸۰: ص ۲۰۶-۲۰۷).[۱۶]

از سوی دیگر «مانیفست» نیز که در نهایت ایجاز و فقط با چهارده‌هزار واژه نوشته شده است و به قول آزیمن این متن به «شیوه‌ای خیره‌کننده» نگاشته شده است. او «مانیفست» را مجرای برای آرزویی می‌داند که تاریخ نام دارد. به اعتقاد او، «مانیفست» ترکیبی است از «امثال آدمی» و «پیش موجود و از لحاظ تاریخی مجزا که هرکدام از این اشکال نمایند یک گشت عبرداتانه ترکیبی هستند. آزیمن در مقاله «آینده را به یاد خواهی داشت؟» نقبی به پیشگفتار انگلس بر چاپ «مانیفست» به زبان ایتالیایی در سال ۱۸۹۳ می‌زند. انگلس در این پیشگفتار دانته را آخرین شاعر قرون وسطا و نخستین شاعر عصر جدید نامیده بود. آزیمن اما این تعبیر انگلس را به خودمارکس می‌تواند در به‌منصه‌ظهور رساندن «نگاه کلیت‌گرا»ی هگلی- مارکسی به «جهان» نقش ایفا کند.

کنوری لوکاچ در فصل چهارم «رمان تاریخی» به این موضوع اشاره می‌کند که کسی مثل کوتزه برای اینکه بتواند «سنتزی بین خودش و جنبش‌های بزرگ زمانش را طی برخی از مراحل تحولش» توضیح دهد، از ابزارهای تاریخی- علمی، فکری و هنری استفاده می‌کند. لوکاچ ضمن آنکه نسبی‌باوری‌های متکبرانه در روش‌های علمی را رد می‌کند اما در عین‌حال به استفاده از ابزارهای هنری در علم تاریخ تاکید می‌کند: «مسلم است که آثار مهم علم تاریخ نیز غالبا از ابزارهای هنری استفاده می‌کنند و مظنون البته صرفا نثر خوب و بیانگر احساس نیست. منظور توصیف دقیق، بازنمایی تجسمی، نقیضه‌سازی تاثیرگذار، طنز و از این قبیل است. هیچ‌کدام از این‌ها نمی‌توانند ویژگی اساسی روش علمی را ضعیف کنند که همان آشکار ساختن پیوندها مطابق با قوانین علمی حاکم بر آنهاست» (کنورک لوکاچ، ۱۳۸۸: ص ۲۵۹). آنچه را لوکاچ درباره استفاده از ابزارهای هنری در علمی مثل تاریخ می‌گوید، می‌توان در آثار مختلف مارکس و حتی آثاری که مشخصا به اقتصادسیاسی مربوط‌اند دید.

مارکس رسالت نویسنده را، خواه در عرصه «فلسفه» باشد، خواه «ادبیات» و... «بازنمایی کلیت واقعیتی که در بدبرانش بی‌شکل و فربنده است» می‌دانست و از همین‌رو هم دست‌به‌کار خلق واژه‌هایی نظیر «کار مجرد»، «کار مرده»، «بتوارگی کالا»، «هوار عام» و... می‌شد که «ذات نمودها» را نشان دهد. به این واسطه احساسات مارکس با این نظر هایدگر موافق می‌بود که «شاعران اسوه‌های هر عصرند چون درصدند ذات نمودها را با کلمات تسخیر کنند».[۱۰] همچنان‌که ایگلتون توضیح می‌دهد برای مارکس و انگلس «ارتباز از هگل) شرح و بسط «کرایش‌ها و نیروهای نهفته»ها مهم‌ترین وظیفه نویسنده «رئالیست است.»[۱۱] از همین‌روست که مارکس در «خانواده مقدس» درباره رمان «رازهای پاریس» اوژن سو می‌نویسد:

«اوژن سو در وجود این «خترک کارگر پاریسی (ریکولت قهرمان رمان) شخصیت انسانی قابل تحسینی را به تصویر می‌کشد. به‌رغم خواهاخواهی‌اش از سوبژوژی و [حس] برتری‌جویی، او (اوژن سو) وادار شده بود که از نقطه‌نظر اخلاقی «خترک» را به صورتی ایده‌آل تصویر کند. (در عین حال) او مجبور بود ویژگی برجسته ریکولت و وضعیت او را فروکاهد؛ برای مثال، ازدواج تحقیرآمیز او و روابط بی‌تکلف و ساده‌دلانه‌اش را با محصلان و کارگران. در حالی‌که دقیقا همین روابط ساده و بی‌پیرایه اوست که به درستی او را در برابر زن ریاکار، آزمند و خودستای بورژوا و تمامی دنیای بورژوا، یعنی کل دنیای رسمی قرار می‌دهد.» (به نقل از: لیفشیتز، ۱۳۸۵: صص ۱۲۴-۱۲۵).[۱۲]

هنگامی که پای قصدی جدی داشتن برای استفاده از زبان در میان باشد، این زبان است که خاطره را با دست می‌گیرد. شاید از این‌رو بود که هنگام ترجمه فرانسه جلد اول «سرمایه» (فاصله سال‌های ۱۸۷۲ تا ۱۸۷۵) که با تغییرات محتوایی‌اش به‌نوعی ویراست سوم او به‌شمار می‌آید، مارکس همه مناقشه‌برانگیز ملاحیه کردن «با شیوه بیان خاص هگل» (که در «پی‌گفتار ویراست دوم» آمده است و شدیدا مورد عنایت افلاطون‌گرایی است) را حذف کرد[۱۳] چراکه یوه برد بوده «بالکتیکی دیدن پدیده‌ها» بیان خاص و شیوه بیان ویژه نیز زیاد دارد. از خود پیش‌تر «اقتصاد سیاسی» را «علمی مال‌آور» (dismal science) توصیف کرده بود. حال چگونه می‌شد آن را به تحوی جدی بازسازی کرد؟ صرفا با تغییر «زاویه نگاه»؟ اما از منظری نو نگریستن، زبان جدیدی هم نمی‌خواست؟ او که شعارش این بود «کل همیشاست. اینجا تبلیغی» (نک به: هیجدهم برومر لوییبناپارت) و بر آن بود که «هر قلمرو از جامعه انسان را باید چون لکه نشت این جامعه نشان دهیم؛ باید این روابط ویلیس‌گرایانه را واداریم تا با ساز خود برقصند!» (نک به: کاهی در نقد فلسفه حق هگل)، می‌بایست که «چون رقاص خوبی می‌بود و هم‌چنان‌که «برتلت اولمن» به ما نشان می‌دهد به‌راستی بیان دیالتیکی‌گی که او به‌کار می‌بست مصداق این هنرمایی بود (نک به: طراحی رقص دیالکتیک از اولمن).[۱۴]

برای نشان‌دادن اینکه مارکس چقدر به شیوه روایت اهمیت می‌داده و چقدر بر گونه‌های مختلف ادبی تسلط داشته، می‌توان به سراغ متنی رفت که کارل کوسیک سه‌گانه «سرمایه» را به «اودیسه کالا» تشبیه می‌کند: کوپی که کالا همچون «اودیسه» به سفری می‌رود و در طی زمانی طولانی، به اندازه کشتی سه‌جدلی و قطور، از طوفان (ارزش مصرفی) به هیاتی دیگر می‌رسد (طبقه) و قادر به «تغییر چهره» می‌گردد. شاید این تشبیه را نیز باید از مارکس برگرفت. در «مقدمه کامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل» آمده است: «ما اگر این را در روایتی برگشتن شاد کرده است، از پیوند تاریخ و قوه تخیل شکل گرفته است. تمام گونه‌های ادبی و روایی وجود در مانیفست باوسطه‌اوسطه نوعی «مونتاژ» در کنار هم قرار گرفته‌اند. آزیمن، مونتاژ را روال اصلی سازنده «مانیفست» می‌داند و این پرسش را پیش می‌کشد که چه اصلی بر این مونتاژ حاکم است؟ اصلی که به لرد درست می‌تواند نیتن نقشی را بازی کند اشاره می‌کند: هم بیانیه، هم شکلی از قهرمان بیانیه را در خود دارد و هم آن از افراتی می‌رود. حضوه دو بخش اول «مانیفست» از این حیث جالب اهمیت‌اند. آزیمن دو بخش اول را به‌عنوان کلیت درنظر می‌گیرد و برای توضیح آن از تعبیر یک تقابلی تاریخی، نقاشی سه‌گانه «مسیح» استفاده می‌کند: نقاشی سه‌گانه‌ای که در آن گذشته، حال و آینده «دوندوش هم چون اشکالی بی‌قرار و درکنش متقابل» نمایان می‌شوند. آزیمن درباره شیوه تدوین «مانیفست» که در آن فرم ادبی و تاریخی با هم پیوند خورده‌اند می‌نویسد: «مانیفست کمونیست با شیوای متمایز می‌گردد که در آن یکسویگی مطلق‌گرایی ادبی را که تاثر هر بیانیه است... با برهان‌گری تاریخی که در سراسر شیوه‌های روایتی و گفتاری از درهم‌تنیده شده متعادل می‌کند. اما نهایتا این برهان به ما نشان می‌دهد به‌راستی بیان دیالتیکی‌گی که او به‌کار می‌برد مصداق این هنرمایی بود (نک به: طراحی رقص دیالکتیک از اولمن).[۱۵]

برای نشان‌دادن اینکه مارکس چقدر به شیوه روایت اهمیت می‌داده و چقدر بر گونه‌های مختلف ادبی تسلط داشته، می‌توان به سراغ متنی رفت که کارل کوسیک سه‌گانه «سرمایه» را به «اودیسه کالا» تشبیه می‌کند: کوپی که کالا همچون «اودیسه» به سفری می‌رود و در طی زمانی طولانی، به اندازه کشتی سه‌جدلی و قطور، از طوفان (ارزش مصرفی) به هیاتی دیگر می‌رسد (طبقه) و قادر به «تغییر چهره» می‌گردد. شاید این تشبیه را نیز باید از مارکس برگرفت. در «مقدمه کامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل» آمده است: «ما اگر این را در روایتی برگشتن شاد کرده است، از پیوند تاریخ و قوه تخیل شکل گرفته است. تمام گونه‌های ادبی و روایی وجود در مانیفست باوسطه‌اوسطه نوعی «مونتاژ» در کنار هم قرار گرفته‌اند. آزیمن، مونتاژ را روال اصلی سازنده «مانیفست» می‌داند و این پرسش را پیش می‌کشد که چه اصلی بر این مونتاژ حاکم است؟ اصلی که به لرد درست می‌تواند نیتن نقشی را بازی کند اشاره می‌کند: هم بیانیه، هم شکلی از قهرمان بیانیه را در خود دارد و هم آن از افراتی می‌رود. حضوه دو بخش اول «مانیفست» از این حیث جالب اهمیت‌اند. آزیمن دو بخش اول را به‌عنوان کلیت درنظر می‌گیرد و برای توضیح آن از تعبیر یک تقابلی تاریخی، نقاشی سه‌گانه «مسیح» استفاده می‌کند: نقاشی سه‌گانه‌ای که در آن گذشته، حال و آینده «دوندوش هم چون اشکالی بی‌قرار و درکنش متقابل» نمایان می‌شوند. آزیمن درباره شیوه تدوین «مانیفست» که در آن فرم ادبی و تاریخی با هم پیوند خورده‌اند می‌نویسد: «مانیفست کمونیست با شیوای متمایز می‌گردد که در آن یکسویگی مطلق‌گرایی ادبی را که تاثر هر بیانیه است... با برهان‌گری تاریخی که در سراسر شیوه‌های روایتی و گفتاری از درهم‌تنیده شده متعادل می‌کند. اما نهایتا این برهان به ما نشان می‌دهد به‌راستی بیان دیالتیکی‌گی که او به‌کار می‌برد مصداق این هنرمایی بود (نک به: طراحی رقص دیالکتیک از اولمن).[۱۶]

ادامه در صفحه ۸

عطف

## توطئه‌ای علیه ماریان

اسماعیل کاداره، نویسنده آلبانیایی، برای مخاطب فارسی‌زبان ادبیات داستانی نویسنده‌ای ناآشنا نیست. از کاداره تاکنون چند اثر به فارسی ترجمه شده که «زمستان سخت»، «کنسرت در پایان زمستان»، «زنرال ارتش مرده» و «آوریل شکسته» از جمله این آثار است. آثار کاداره از یک سو ریشه در تاریخ معاصر سرزمینش دارد و از سوی دیگر با آثار کلاسیک ادبیات جهان در پیوند است. او نویسنده‌ای است معاصر با نگاهی عمیق به پشت سر؛ نویسنده‌ای که توانسته است تاریخ سرزمین خود و مسائل خاص کشور خود را با مسائل عمومی جهانی و دغدغه‌های همه‌جایی و همه‌زمانی بشری پیوند بزند. «مهتاب» رمانی است از اسماعیل کاداره که با ترجمه محمود گودرزی در نشر چترنگ به چاپ دوم رسیده است. رمان، ماجرای توطئه‌ای است که علیه زنی به نام ماریان شکل می‌گیرد و اولین حرف‌های آن در یک مهمانی رخ می‌دهد. ماجرا در فضایی مه‌آلود رخ می‌دهد. فضایی که ابهام‌زایی از ویژگی‌های آن است و به نحوه مواجهه هنرمندان مدرن ایران با مدرنیسم غربی از یک سو و حفظ دستاوردهای هنری گذشته از سوی دیگر. سمیع‌آذر در رابین‌باره می‌نویسد: «مدرنیسم ایرانی نه یک حرکت تقلیدی صرف و تمامی غربی است و نه یک رویارویی و ستیز با آن، بلکه در حقیقت محصول نوعی قرائت منطقه‌ای از روایت است. دوره‌ای از تاریخ آلبانی که چنان‌که در مقدمه مترجم آمده است، محمودی نویسنده را به جای یافشاری بر وجهه آوانگارد، بر حفظ دستاوردهای گذشته و تداوم ارزش‌های پیشین کاداره می‌ورزد. این موضع از منظر یک ناظر مستقل، نوعی ترمز در برابر امواج نوگرایی قلمداد نمی‌شود. بلکه اتفاقا به خاطر حوزه مستقل و تقلید صرف بدانست‌های غربی نیز در اصل یک روایت محلی از کفتمانسی جهانی است.» او همچنین درباره فرآیند جذب مدرنیسم و تلفیق آن با عناصر بومی در آثار هنرم