

d'entrer dans cette radieuse salle à manger, rendi

plus vives, p
que les plu
gnages de
contés dans
histoires d'an
suffrages, su
expression d
paraissaient
une pie
sée tou

PHILOSOPHY

#11

St
ti
N



بالزاک خروانی

تئودور آدورنو

× ترجمه: محسن ملکی، صالح نجفی ×

تیز
یازدهم



بالزاک خوانی

تئودور آدورنو

ترجمه: محسن ملکی، صالح نجفی

دهقان که به شهر می‌آید، عالم و آدم به او می‌گوید: «بسته، تعطیل است». دروازه‌های غول‌پیکر، پنجره‌ها و کرکره-هایشان، بی‌شمار مردمی که از ترس و تهدید مضحک جلوه‌کردن از هم‌سخنی با آنان می‌گریزد، حتی مغازه‌ها با آن اجناس گران‌قیمت — همه و همه او را پس می‌زنند. داستانی بلند و بی‌پرده از موپاسان بر تحقیر افسری دون‌پایه در محیطی ناآشنا انگشت می‌گذارد که خانه‌ای محترم را با فاحشه‌خانه اشتباه می‌گیرد. به چشم فرد تازه‌وارد، هرآن‌چه پشت درهای بسته محبوس شده به نجیب‌خانه می‌ماند، رازآلود و اغواگر و ممنوعه. کولی [1] از منظر جامعه‌شناسی و بر اساس حضور یا غیاب روابط چهره‌به‌چهره، بین دسته‌های اولیه و ثانوی تمایز قائل می‌شود: شخصی که به‌ناگهان از اولی به دومی پرتاب می‌شود این تمایز را با گوشت و خون خود و البته با رنج، از سر می‌گذارند. در ادبیات، بالزاک احتمالاً نخستین دهقان پاریسی [2] این چنینی بود، و این رفتار را حفظ کرد حتی پس از آن‌که از چم و خم موضوع سر در آورده بود. اما درعین حال، نیروهای مولد بورژوازی در آستانه سرمایه‌داری پیشرفته در او تجسم یافته بودند. واکنش او به پشت در ماندن همان واکنش نابغه خلاق است: عیبی ندارد، خودم سر در می‌آورم پشت آن درهای بسته چه می‌گذرد؛ آن وقت به گوش دنیا هم می‌رسد! کین توزی فرد شهرستانی و دهاتی، همو که در جهالت خشماگین خود هم و غمی ندارد جز پیشامدهای حتی بهترین محافل، آن‌جا که از هر جای دیگر کمتر انتظار چنین چیزی می‌رود، بله، کین توزی او بدل می‌شود به نیروی محرکه تخیل دقیق. گاهی آن رمانتیسیم که حال‌وهوای رمان‌های کیلویی ملودراماتیک را دارد و بالزاک در آن ایام آغازین کارش به خاطر سود مالی درگیر آن بود؛ گاهی مضحکه کودکانه جملاتی

از این قسم: «اگر جمعه‌روزی حول و حوش ساعت یازده صبح از کنار خانه‌ای به آدرس ۳۷، خیابان میرومسنیل بگذری و ببینی که کرکره‌های سبزرنگ طبقه دوم هنوز باز نشده، ردخور ندارد که شب گذشته در آن جا نوشخواری به پا بوده است». و البته گاهی فانتزی‌های جبرانی مرد ساده‌لوح درباره جهان از دقت بالاتری برخوردارند از آن چه به بالزاک رنالیست نسبت می‌دهند. آن بیگانگی که موجب نوشته‌های اوست — توگویی همه جملات قلم پرکار او پلی می‌ساخت برای رسیدن به امر ناشناخته — خود همان حیات مخفی‌ای بود که او می‌کوشید از راه حدس و گمان کشفش کند. آن چیزی که مردم را از هم جدا و نویسنده را از آن‌ها منزوی می‌کند همان چیزی است که چرخ جامعه را به گردش درمی‌آورد، گردش و حرکتی که رمان‌های بالزاک ضرابهنگش را تقلید می‌کنند. سرنوشت عجیب و غریب و نامحتمل لوسین دو روبامپره را آن تغییرات فنی در روش‌های چاپ و کاغذ به جریان می‌اندازد که تولید انبوه ادبیات را میسر ساخت، تغییراتی که به زبانی تخصصی توصیف می‌شود؛ یکی از دلایلی که پسرعمو پون مجموعه‌دار از مد افتاده و از رده خارج شده آن است که در مقام مصنف پا به پای پیشرفت‌های به اصطلاح صنعتی در ارکستراسیون پیش نرفته است. این بصیرت‌های بالزاک برای تحقیق یک دنیا می‌ارزند، چراکه هم از آن فهم از موضوع نشئت می‌گیرند که تحقیق به دلیل کوری‌اش می‌کوشد آن را حذف کند، و هم می‌کوشند چنین فهمی را از نو بسازند. بالزاک به یمن شهود عقلی‌اش [3] پی برده بود که در سرمایه‌داری پیشرفته، مردم، اگر بخواهیم از تعبیری استفاده کنیم که مارکس بعدها جعل کرد، نقش‌های اجتماعی از پیش تعیین شده‌اند [4]. شیء‌وارگی در تازگی و طراوت سپیده‌دم و رنگ‌های درخشان زندگی نو، تابناکی خوفناک‌تری دارد تا در نقد اقتصاد سیاسی در سر نیم‌روز. کارمندی در بنگاه کفن و دفن در سال ۱۸۴۵ که به روح مرگ می‌ماند — در صد سالی که از آن زمان گذشته، هنوز هیچ هجوی که بر آمریکازدگی نوشته شده، حتی هجو اولین وو [5] نتوانسته روی دست این اثر بلند شود. «Désillusion» یا از اشتباه درآمدن و رفع کردن اوهام (یا دلسرده شدن)، که نام یکی از بزرگ‌ترین رمان‌های او، یعنی **آرزوها یا اوهام بر باد رفته**، و البته نام یک ژانر ادبی است، تجربه‌ای است که در آن انسان‌ها و نقش‌های اجتماعی‌شان بر هم منطبق نمی‌شود. بالزاک با احضار و نقل قول‌های صاعقه‌وار از منابع گوناگون، تمامیت جامعه را که اقتصاد سیاسی کلاسیک و فلسفه هگل به زبانی نظری صورتبندی کرده بود، از آسمان ایده‌ها به قلمرو اسناد و مدارک حسی پایین آورد.

این تمامیت به هیچ وجه یک تمامیت امتدادی [6] صرف نیست، به هیچ وجه صرفاً فیزیولوژی زندگی در مقام یک کل با تمام شاخه‌هایش نیست، که البته بنا بود برنامه بالزاک برای **کمدی انسانی** را تشکیل دهد. این تمامیت در مقام یک کل پیچیده کارکردی، خصلتی اشتدادی [7] نیز می‌یابد. نوعی پویایی در آن شعله می‌کشد: جامعه تنها در مقام کل خود را بازتولید می‌کند، در و از طریق نظام، و برای انجام دادن این کار، به تک‌تک افراد به عنوان مشتری و خریدار نیازمند است. این منظر شاید کوتاه‌نمایانه [8]، بیش از حد بی‌واسطه، جلوه کند: این اتفاق همیشه وقتی رخ می‌دهد که هنر به خود جرأت دهد تا جامعه‌ای را که خصلتی انتزاعی یافته به صورتی ملموس و قابل درک احضار کند. اما اعمال شنیع منفردی که افراد جامعه به‌واسطه آن‌ها می‌کوشند آشکارا آن ارزش افزوده‌ای را از هم بربایند که پیشاپیش به شکلی نامرئی صادره شده، به وحشت خصلتی گرافیک و تصویری می‌بخشد، چیزی که در غیر این صورت فقط به میانجی وساطت‌های مفهومی ممکن می‌شد. خانم رئیس، در حیل‌ها و ترفندهایی که در کار می‌کند تا از طریق ارثیه به ثروت برسد، از وکیل معلوم‌الحال و دربان استفاده می‌کند؛ برابری بدین معنا محقق می‌شود که تمامیت کاذب همه طبقات اجتماعی را به احساس گناه خود گره می‌زند. حتی در ادبیات بازاری که ذوق ادبی و حکمت دنیوی برایش تره هم خرد نمی‌کنند، حقیقت هست: فقط در حاشیه‌هاست که اموری که در دوزخ جامعه یعنی در جهان زیرین حوزه تولید جامعه رخ می‌دهد، مرئی می‌شوند — اموری که قساوت‌های تمامیت‌خواهانه در مرحله‌ای بعدی از دل آن زاده شد. زمانه بالزاک خواستار این نوع از حقیقت عجیب و غریب بود، انباشت اولیه [9]، بربریتی منسوخ و فاتحانه [10] در میانه انقلاب صنعتی فرانسه در اوایل قرن نوزدهم. به احتمال قریب به یقین تصرف و از آن خود کردن کار دگرآئین [11] تقریباً هرگز بر اساس قوانین بازار رخ نداد. ناعدالتی ذاتی این قوانین به وسیله ناعدالتی هر عمل فردی تکثیر و چندبرابر می‌شود، سود اضافی احساس گناه. کسانی که در این قسم امور تبحری دارند ممکن است بالزاک را گناهکار و متهم به روانشناسی بد فیلم‌ها بکنند. دربان صرفاً یک هیولا نیست؛ او قبل از آن که دچار بیماری اجتماعی آن‌ها، یعنی آز، شود، کسی بود که شهروندان دیگر آدم خوب می‌نامند. بالزاک به‌همین اندازه از این معنی آگاه است که چگونه خبرگی [12] یعنی شناسایی آثار و معیارهای هنری — موضوع مورد بحث — بر سودجویی محض پیشی می‌گیرد، و چگونه نیروهای تولید مناسبات تولید را پشت سر

می‌گذارند و از آن پیشی می‌جویند. نیز می‌داند که چگونه نگرانی‌های بورژوازی، انتشار خصایص عجیب و غریب، افراد را، یعنی شکم‌بارگان و خسیسان پروپاقرص را ویران می‌کند. او احساس می‌کند کیفیت مادرانه راز دوستی است، و از روی غریزه می‌داند که چگونه کوچک‌ترین ضعف برای سقوط فردی شریف تکافو می‌کند، درست مثل وقتی که پون به خاطر خوش‌خوراکی و شکم‌بارگی اسیر سازوکار ویرانی می‌شود. مادام دو نویسنده سوم در برابر فردی اشرافی از اسامی کوچک استفاده می‌کند تا این توهم را القا کند که با او صمیمی است — این می‌توانست محصول قلم پروست باشد. اما وقتی بالزاک به راستی به شخصیت‌هایش خصایصی شبیه عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی می‌بخشد، معقول و موجه‌بودن آن‌ها به فراسوی حوزه روانشناسی می‌رود. در جدول اقتصادی [13] جامعه، انسان‌ها چون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی دست‌گاه مکانیکی قلعه هلبرون [14] رفتار می‌کنند. برای توضیح این نکته که چرا بسیاری از کاریکاتورهای دومیه شبیه پولیچینللو [15] هستند دلیل موجهی وجود دارد. قصه‌های بالزاک به همین شکل، ناممکنی اجتماعی شرافت و رفتار خوب را نشان می‌دهند. با استهزاء و پوزخند می‌گویند هر آن‌که مجرم نباشد دخلش آمده است؛ اغلب این نکته را به بانگ بلند می‌گویند. وزین رو، نور انسانیت بر مطرودان می‌تابد، بر فاحشه که ظرفیت شور فراوان و ایثار دارد و بر برده پاروزن و قاتل که اعمالش از جنس اعمال نوع‌دوستی فداکار و بی‌طرف است. از آن‌جا که سوءظن‌های فیزیولوژیکی بالزاک به او می‌گوید شهروندان خوب مجرم‌اند؛ از آن‌جا که هرکس که ناشناخته و مرموز در خیابان گشت می‌زند طوری به نظر می‌رسد که انگار مرتکب گناه نخستین همه جامعه شده است: بله، به این دلیل است که نزد بالزاک، مجرمان و مطرودان‌اند که همانا انسان‌اند. شاید بدین دلیل باشد که او کاشف هم‌جنس‌گرایی در ادبیات است؛ رمان او، سارازین، به این موضوع اختصاص یافته و برداشت او از وترن [16] مبتنی بر آن است. نظر به استیلائی مقام‌سوز اصل مبادله، چه‌بسا رویای چیزی چون عشق را در سر پخته باشد، عشق به صورت تحریف‌ناشده‌اش که در عشقی خوارشمرده شده و ذاتاً یأس‌آلود دیده می‌شود: این کشیش قلبی، سردسته راهزنان است که مبادله هم‌ارزها [یا قانون هم‌ارزی] را لغو می‌کند، همو که از نظر او به این کار تواناست.

بالزاک علاقه خاصی به آلمانی‌ها داشت، به ژان پل و بتهوون، علاقه‌ای که ریچارد واگنر و شوئنبرگ با علاقه خود به او جبران‌ش کردند. علی‌رغم میل وافرش به امر بصری، چیزی موسیقایی در آثار او به طور کلی مشهود است. بخش اعظم موسیقی سمفونیک قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم یادآور رمان و میل وافر آن به وضعیت‌های دراماتیک و افتان و خیزان آن و سرشاری بی‌نظم و ترتیب و غیرقابل مهار زندگی در آن است. و از طرف دیگر، رمان‌های بالزاک، که سرنمون این ژانر هستند، خصلتی موسیقایی دارند، آن‌هم به‌واسطه کیفیت جاری و مواج‌شان، و این نکته که شخصیت‌ها مثل قارچ در آن‌ها سبز می‌شوند و سپس از نو بلعیده می‌شوند، و این که شخصیت‌هایی را پدید می‌آورند و دگرگون‌شان می‌کنند که توگویی در سلسله‌ای از رویاها پیش می‌روند. اگر موسیقی رمان‌مانند به‌نظر حرکات جهان مادی را در سر شنونده، در ظلمت، تکرار می‌کند، در حالتی که نورها محو شده‌اند تا حدود و ثغور جهان مادی را نشان دهند، آن‌گاه سر خوانندگان بالزاک به دوار می‌افتد وقتی تورق می‌کنند و مشتاقانه به انتظار ادامه قصه می‌نشینند، پنداری همه توصیفات و اعمال تظاهری است برای پنهان کردن صدای افسارگسیخته و ملونی که چون سیل از میان آثار او جاری می‌شود. این‌ها برای خواننده همان چیزی را تدراک می‌بینند که سطرهای فلوت، کلارینت، شیپور و طبل به کودک وعده می‌دادند پیش از آن که واقعاً بداند چگونه پارتیتور را بخواند. اگر موسیقی همانا جهانی است که از مادیت خود زدوده و در فضایی باطنی بازتولید شده است، آن‌گاه فضای باطنی رمان‌های بالزاک، که در هیئت یک جهان به بیرون فرافکنده شده است، ترجمه مجدد موسیقی است به شهر فرنگ. از روی توصیفش از اشماک موسیقی‌دان در ضمن استنباط می‌کنیم آلمان دوستی او چه چیزی را هدف گرفته است. اساساً همانند تأثیر رمانتیسیم آلمانی در فرانسه است، از اپرای فرایشوتس [17] و شومان گرفته تا عقل‌ستیزی قرن بیستم. اما مسئله فقط این نیست که پوشیده‌گویی آلمانی در هزارخیم صفحه‌های رمان‌های بالزاک، برخلاف سیاست ارباب روشن‌نویسی در زبان لاتین، تجسم حدی از آرمانشهرگرایی است که معادل آن حدی از روشنگری است که آلمانی‌ها، برعکس، آن‌را واپس می‌رانند. علاوه بر این، بالزاک چه‌بسا به منظومه امور جهان زیرین

و انسانیت پرداخته باشد. انسانیت یعنی توجه به طبیعت در ابنای بشر. بالزاک آن را تا نقطه‌ای دنبال می‌کند که در آن بی‌واسطگی در برابر مجموعه پیچیده و کارکردی جامعه می‌خزد و دور می‌شود و از بین می‌رود. اما نیروی شاعرانه‌ای که موجب ظهور اسکرته‌سوی [18] بی‌امان مدرنیته در او می‌شود به همین اندازه کهنه و باستانی است. آن بنی آدم، آن سوژه استعلایی، که به تعبیری در پس پشت نثر بالزاک، خود را به عنوان خالق جامعه‌ای معرفی می‌کند که به شکلی جادویی به طبیعتی ثانوی دگرگون گشته، روحی است خویشاوند آن «من» اسطوره‌ای فلسفه کلاسیک آلمان و موسیقی متناظر آن، که همه چیز را از بطن خود بیرون می‌کشد. در این قسم سوپزکتیو، انسان به واسطه نیروی این‌همان‌شدن آغازین با دیگری که آن را برابر با خود می‌داند صدا می‌یابد، اما این سوپزکتیویته همیشه در عین حال نانسانی است، از آن جهت که عملی است ناشی از خشونت که ناگهان تغییر جهت می‌دهد و دیگری را منقاد اراده خود می‌کند. بالزاک، هرچه با آفریدن جهان از آن دورتر می‌شود، بیش‌تر به آن حمله می‌کند. حکایتی هست که بر اساس آن، بالزاک به رویدادهای سیاسی انقلاب مارس (سال ۱۸۴۸) پشت کرد و به پشت میزش رفت و گفت: «بگذارید بازگردیم به واقعیت»؛ این حکایت توصیفی دقیق از او ارائه می‌دهد، حتی اگر روایتی مجعول باشد. رفتار او به رفتار بتهوون متأخر می‌ماند، همو که ملبس به جامه خواب، از روی خشم غرولند می‌کرد و نت‌های غول‌آسایی را از روی کوارتت مینور دو دیز [19] خود روی دیوار اتاقش نقاشی می‌کرد. چنان‌که در پارانویا می‌بینیم، عشق و خشم در هم تنیده‌اند. دقیقاً به همین سیاق، اشباح برخاسته از نیروهای بی‌امان طبیعت شیطنت می‌کنند و به یاری فقرا می‌آیند.

این نکته که فرد مبتلا به پارانویا، چون فیلسوفان، واجد نظام است از نظر فروید دور نماند. همه چیز به همه چیز مرتبط است، مناسبات بر همه چیز حاکم است، هرچیزی در خدمت هدفی شوم و مخفی است. اما اموری که در جامعه واقعی که بالزاک گاه و بی‌گاه درباره آن حرف می‌زند در جریان‌اند، از جمله کُنْتس‌هایی که چون فرانسه را روان حرف می‌زنند می‌گویند «bien bien [20]»، هیچ فرقی نمی‌کنند. نظامی از وابستگی‌ها و ارتباطات کلی در حال شکل‌گیری است. مصرف‌کنندگان به

فرایند تولید خدمت می‌کنند. اگر نتوانند بهای کالاها را پرداخت کنند، سرمایه به بحرانی پروبال می‌دهد که همه‌شان را نیست و نابود می‌کند. نظام اعتباری سرنوشت یکی را به سرنوشت دیگری گره می‌زند، خواه از این نکته آگاه باشند خواه نه. تمامیت کسانی را که آن را می‌سازند تهدید به نابودی می‌کند، آن هم با بازتولید آن‌ها، و اگرچه سطح آن هنوز تمام و کمال بافتی تنگاتنگ نیافته، به ما اجازه می‌دهد نگاهی گذرا بیندازیم به امکان بالقوه ویرانی. شخصیت‌های آشنا — گوبسک‌ها، راستیناک‌ها، و وترن‌ها — در **کمدی انسانی** در مقام رهگذر در نامترقبه‌ترین مکان‌های ممکن از نو سروکله‌شان پدیدار می‌شود، در منظومه‌هایی که فقط و فقط هذیان انتساب [21] می‌تواند سر هم کند و فقط و فقط **فرهنگ بیوگرافیک شخصیت‌های خیالی کمدی انسانی** می‌تواند سر و ته آن را منظم کند. اما افکار ثابت و وسواسی‌ای که نیروهایی یکسان را در همه‌جا در کار می‌بینند موجب اتصالی‌هایی [22] می‌شوند که در آن‌ها برای لحظه‌ای بر کل فرایند نور تابانده می‌شود. به همین دلیل است که جدایی سوژه از واقعیت به واسطه دل‌مشغولی وسواسی با آن به نوعی نزدیکی و قرابت عجیب و غریب دگرگون می‌شود.

بالزاک، که با **اعاده سلطنت** همدل بود، در نظام صنعتی اولیه سمپتوم‌هایی می‌دید که معمولاً به مرحله تباهی و زوال نسبت داده می‌شوند. در **آرزوهای برپادرفته**، به استقبال حمله کارل کراوس به مطبوعات می‌رود؛ کراوس به او استناد می‌کند. دقیقاً روزنامه‌نگاران طرفدار اعاده سلطنت‌اند که وضعیت‌شان در بالزاک از همه بدتر است؛ تناقض میان ایدئولوژی آن‌ها و رسانه به شکل پیشینی دموکراتیک‌شان آن‌ها را بالاجبار به بدبینی سوق می‌دهد. این وضعیت عینی امور با ذهنیت بالزاک سازگار نیست. تضادهای درون شیوه تولید نوظهور به اندازه تخیل او شدید و مفرط‌اند و در ساختار آثار او تداوم و استمرار می‌یابند. وجوه رمانتیک و رئالیستی به ترکیبی تاریخی در آثار بالزاک شکل می‌دهند. متخصصان مالی و سرمایه‌داران، پیشگامان صنعتی که هنوز جا نیفتاده است، همانا ماجراجویانی از ژانر حماسه‌اند، که مقولاتش را بالزاک، همو که زاده قرن هجدهم بود، نجات می‌دهد و به قرن نوزدهم وارد می‌کند. در برابر پس‌زمینه نظمی پیشابورژوازی که به لرزه افتاده اما هم‌چنان به حیات خود ادامه

می‌دهد، عقلانیت از بند رها شده ناعقلانیتی می‌یابد که شبیه است به آن رشته پیوند کلی گناه که آن عقلانیت به هیئت آن می‌ماند؛ نخستین هجمه‌های آن، پیش‌درآمد ناعقلانیت مرحله واپسین آن بودند. هنجارهای انسان اقتصادی هنوز به شیوه‌های یک‌دست شده رفتار انسان بدل نشده است؛ شکار سود هنوز به خونخواری و سفاکی شکارگران وحشی می‌ماند، و تمامیت هنوز شبیه اسارت ظالمانه و کور تقدیر است. در بالزاک، «دست نامرئی» آدام اسمیت به دست سیاه روی دیوار قبرستان تبدیل می‌شود. آن چه نظروزی هگل در **فلسفه حق** از روی ترس از برابر آن عقب کشید، چنان که آگوست کنت پوزیتویست چنین کرد — یعنی گرایش‌های انفجاری نظامی که ساختارهایی را سرکوب می‌کند که تحول طبیعی یافته‌اند — در تأمل و تعمق پرشور بالزاک چون طبیعت آشوبناک زبانه می‌کشد. حماسه او مسحور آن چیزی است که نظریه‌پردازان آن قدر غیرقابل تحملش می‌یافتند که هگل دست به دامن دولت شد تا نقش داور را بازی کند و کنت دست به دامن جامعه‌شناسی. بالزاک به هیچ‌کدام از این دو نیاز ندارد، چرا که در او، خود اثر هنری نقش آن مرجعیتی را دارد که در ژستی فراگیر، نیروهای مرکزگرای جامعه را در برمی‌گیرد.

رمان بالزاک از تنش میان شورهای انسان‌ها و وضعیتی در جهان خوراک می‌گیرد که پیشاپیش به سمتی می‌رود که دیگر تاب شور را نداشته باشد، چرا که شور را نشانه اختلال در فعالیت‌های خود می‌داند. شورها، تحت منع‌ها و ناکامی‌هایی که آن روزها مثل همیشه در معرض‌شان قرار می‌گرفتند و می‌گیرند، تا نقطه جنون تشدید می‌شوند. از آن‌جا که محقق نمی‌شوند، در آن واحد از شکل می‌افتند و سیری‌ناپذیر می‌شوند، رفتارهایی عجیب و غریب و سرشار از احساس. اما غرایز هنوز تمام و کمال ناپدید نشده و به شکل‌واره‌های اجتماعی بدل نشده‌اند. به کالاهایی می‌چسبند که هنوز عمدتاً دست‌نیافتنی‌اند، خاصه آنانی که در معرض انحصار طبیعی قرار دارند؛ یا در هیئت آز، شهوت پول یا جنون ترقی، به خدمت سرمایه‌داری توسعه‌طلبانه‌ای در می‌آیند که محتاج انرژی اضافی افراد است تا آن‌که به‌طور کامل سر جای خود قرار بگیرد. شعار «پولدار شو» شخصیت‌های بالزاک را به رقص وامی‌دارد. تا همین قرن بیستم، جهان صنعتی اولیه معنای دوگانه کلمه «بازار» [23] — بازار هزار و یک شب و

فروشگاه بزرگ — را علیه کسانی می‌شوراند که هنوز با آن انطباق نیافته‌اند (از قضا نام یکی از مهم‌ترین پیروان سن‌سیمون به همین شکل تلفظ می‌شد). مردم در برابر آن جنب و جوش می‌کنند، چون دلالت آن و در عین حال افرادی یکسره‌تباه‌شده، دلالت ارزش افزوده و دون‌کیشوت‌های ثروتی که امیدوارند از رونق و توسعه آن چیزی به جیب بزنند، چون اشراف زمین‌دار که کار چندانی نمی‌کنند، سربازان ثروت که به آسیاهای بادی فورتونا [الهه ثروت و خوشبختی] [24]، یورش می‌برند، که البته با قانون نرخ متوسط سود به زمین‌شان می‌زند. چه رنگارنگ است ظهور خاکستری، و چه افسون‌بار، افسون‌زدایی جهان؛ بسیار می‌توان گفت درباره فرایندی که نثرش اطمینان حاصل می‌کند که به‌زودی حرف چندانی برای گفتن باقی نمی‌ماند. شاعران حماسه، چون شاعران غنایی آن دوران، گل‌های شر می‌چیدند، آن‌هم در مکانی که در اطلس سوسیالیستی مردم با نشان «باتلاق سرمایه‌داری» مشخص شده بود. مهم نیست جنبه رمانتیک کارهای بالزاک تا چه حد به لحاظ عقاید و نظرات شخصی او، از واپس‌ماندگی تاریخی و منظر پیش‌سرمایه‌داری شخصی نشئت گرفته باشد که چون قربانی جامعه لیبرالی شده است با حسرت به گذشته می‌نگرد و با این‌همه دوست می‌دارد از مزایای این جامعه نوپا بهره‌مند گردد. قدر مسلم این است که این جنبه کار بالزاک هم‌چنان منبعث از واقعیت اجتماعی و درک واقع‌گرایانه فرم است، درکی معطوف به همان واقعیت. کافی است بالزاک در وصف این واقعیت این عبارت اندوه‌بار و ناشی از هشیاری را بر زبان آورد که «بله، جهان به همین افتضاحی است»: آن‌گاه آماس‌های فاجعه درجا صورت هاله به خود می‌گیرند.

خواننده آلمانی کارهای بالزاک، اگر از راه وجدان به اصل فرانسوی آن‌ها رجوع کند، از مشاهده انبوه بی‌شمار لغت‌های ناآشنایی که نویسنده برای مشخص نمودن تفاوت‌های میان اشیاء به کار برده است دستخوش یأس خواهد شد، لغت‌هایی که اگر بخواهد فرایند خواندنش در دست‌انداز نیفتد باید برای دریافتن معنای دقیق‌شان به لغت‌نامه مراجعه کند؛ و بعد از کلی تقلا و دست و پا زدن، با حالتی حاکی از تسلیم و رضا و با احساس خوارشدگی، خود را به دست ترجمه‌ها وامی‌سپارد. اما چرا؟ شاید

این ویژگی حاصل دقتی باشد که در خود زبان فرانسه حضور دارد، دقتی یادآور نازک‌کاری استادکاران صنعت‌گر، عنایت به زیر و بم‌ها و سایه‌روشن‌های ظریف موادی که نویسنده باید روی آن‌ها کار کند، و کیفیت کاری که بخش زیادی از عناصر فرهنگ در آن رسوب می‌کند. و البته بالزاک در به‌کارگیری این ویژگی افراط می‌کند. گاهی آشنایی خواننده را با اصطلاح‌های فنی مربوط به حوزه‌ها و رشته‌های تخصصی مفروض می‌گیرد. این قضیه جزئی از سیاق وسیع‌تر کار او است. خواننده خیلی وقت‌ها در همان سطرهای اول داستان به درون آن سیاق کشانده می‌شود. دقت مشهود در زبان نویسنده در واقع شبیه‌سازیِ نزدیک‌شدنِ بیش از حد به ماده کار نوشتن و در نتیجه حضور مادی است. بالزاک می‌کوشد القای انضمامی بودن کند. ولی چندان در این کار افراط می‌کند که خواننده نمی‌تواند با ساده‌لوحی به آن راه دهد، نمی‌تواند آن را نشانه غنای رعب‌آور نگاه حماسی نویسنده قلمداد کند. نه. آن انضمامی بودن چیزی است که شور و شوق جاری در کار نویسنده القا می‌کند: قسمی فراخوانی [25]. اگر بنا بر فهم جهان باشد، اگر بنا باشد پرده فریبی را که بر جهان کشیده شده کنار بزنیم و از میان آن بنگریم، دیگر نمی‌توان [صرفاً] به آن نگاه کرد. رئالیسم ادبی به این علت منسوخ شد که چون در صدد بازنمایی واقعیت بود از ضبط واقعیت بازماند. قوی‌ترین شاهد این مدعا برشت است، همو که در جریان کارش به‌گونه‌ای کُت ماهرکننده رئالیسم [26] را بر تن کرد که انگار جامه‌ای برای شرکت در مجلس بالماسکه پوشیده است. برشت متوجه شد که واقعیت قصوا [27] از شماری فرایند تشکیل شده، نه از امور واقع بی‌واسطه، و نمی‌توان آن‌ها را توصیف کرد:

وضعیت از آن‌رو تا به این حد پیچیده می‌شود که «بازتولید» ساده «واقعیت» کم‌تر از همیشه واقعیت را نشان می‌دهد. عکسی از کارخانه‌های کروپ [28] یا آگ [29] تقریباً هیچ اطلاعاتی درباره این تشکیلات به دست نمی‌دهد. واقعیت حقیقی جامه واقعیت کارکردی پوشیده است. شیء‌شدگی روابط و مناسبات بشری، روندی که در کارخانه نمود مجسم یافته است، دیگر نشانی از روابط بشری به ما بر نمی‌نماید [30].

فهم این نکته در دورانی که بالزاک می‌زیست هنوز ممکن نبود. بالزاک جهان را بر پایه بدگمانی‌های شخص غریبه‌ای که از دور دستی بر آتش دارد بازمی‌سازد. برای این کار، او در مقابل نیاز دارد مدام اطمینان حاصل کند که جهان به این صورت است و نه

به صورتی دیگر. انضمامیت، جایگزین آن تجربه واقعی است که نه تنها در کار نویسندگان بزرگ عصر صنعت به وجهی کمابیش ناگزیر جایش خالی است بلکه با مفهوم خود آن عصر هم قیاس‌ناپذیر است. غرابت بالزاک بر چیزی نور می‌تاباند که خصلت‌نمای نثر تمام نویسندگان قرن نوزدهم پس از گوته است. رئالیسمی که حتی خاطر نویسندگانی را که گرایش به ایدئالیسم دارند به خود مشغول داشته است نه چیزی درجه اول، بلکه اشتقاقی است: رئالیسمی است مبتنی بر خسران واقعیت، قسمی واقعیت‌گرایی که حاصل باختن واقعیت است. حماسه‌ای که دیگر بر انضمامی بودن مادی‌ای که می‌کوشد نگاهش دارد تسلط ندارد ناگزیر در ورطه مبالغه و اغراق می‌افتد و مجبور می‌شود جهان را با دقتی غلوآمیز وصف کند، آن‌هم به این علت که جهان بیگانه شده است و دیگر نمی‌توان آن را در قرابتی مادی حفظ کرد. هسته‌ای بیماری‌زا — که خود مصداق «حسن تعبیر» است — از پیش در آن صورت مدرن‌تر انضمامیت سرشته شده است، هم‌چنان‌که در تکنیک اشتیافت [31] یا حتی در فرمول‌های زبانی گوته متأخر و بعدها در کارهایی چون **بطن پاریس** امیل زولا [32] نتیجه‌ای بس مدرن از آن گرفته می‌شود، یعنی ازهم‌پاشی زمان و عمل. بر همین قیاس، طراحی‌های بیماران مبتلا به شیزوفرنی از آگاهی تک‌افتاده و منزوی خویش جهانی خیالین برنمی‌سازند. نه. در این طراحی‌ها خط‌خطی‌هایی می‌بینیم که جزئیات اشیای گم‌شده فرد را به تصویر می‌کشند، آن‌هم با دقتی مفرط که بیان‌کننده خود گم‌شدگی است. در این ویژگی است و نه در شباهت مستقیم به اشیاء که باید حقیقت انضمامی‌گری ادبی را باز جست. اگر به لسان روان‌پزشکی تحلیلی سخن بگوییم، می‌توان این را نمودی از جبران خسارت نامید. به همین جهت اوج حماقت است که اصول سبک رئالیسم را در ادبیات — به رسم کلیشه‌های بلوک شرق — مترادف با رابطه‌ای سالم و نامنحط با واقعیت بگیریم. آن رابطه، به معنای اکید کلمه، زمانی بهنجار می‌بود که سوژه ادبی با در هم شکستن نمای صلب‌شده و در نتیجه بیگانه‌گشته واقعیت تجربی می‌توانست وحشت اجتماعی را دفع کند.

مارکس هنگام بحث درباره تقابل نقش پول در نظام سرمایه‌داری و کارکرد احتکار در جوامع باستانی از بالزاک نقل می‌کند:

اگر پول را از فرایند گردش بیرون بکشیم، پول دیگر نخواهد توانست ارزش خود را به صورت سرمایه بیفزاید. در عین حال، انباشت اجناس احتکاری به صورت کالا بچه‌بازی و شیرین‌عقلی محض خواهد بود. برای همین است که، برای مثال، بالزاک که تمامی زوایای حرص و آز را یک به یک از نظر گذرانیده است، گوبسک، آن رباخوار پیر، را هنگامی که شروع می‌کند به احتکار کالاها به صورت مردی تصویر می‌کند که انگار دوباره بچه شده است [33].

اما مسیری که بالزاک را به آن «برداشت ژرف از اوضاع و احوال واقعی» می‌رساند و مارکس در مجلد سوم سرمایه بر آن مهر تأیید می‌زند درست بر خلاف جهت تجزیه و تحلیل اقتصادی حرکت می‌کند. بالزاک، مثل کودکی ساده، مسحور تصویر هراس‌انگیز و حماقت پیرمرد رباخوار می‌شود. نشان نمادین مرد رباخوار گنجی است که او به کردار اطفال دور تا دور خود گرد آورده است و خود را در آن غرق کرده. حماقتش چیزی است که سیر تحول و تطوری تاریخی را طی کرده است، باقی‌مانده‌ای از دنیای ماقبل سرمایه‌داری در قلب این چپاولگر تمدن. این قسم قیافه‌شناسی کور و نه نوشتاری با گرایش نظری است که نظریه دیالکتیکی را خوش می‌آید و گرایش محوری را قبضه می‌کند. هیچ رابطه‌ی مشروعی میان هنر و دانش برقرار نمی‌شود هنگامی که هنر تزهایی را به‌عاریت از علم می‌گیرد، آن‌ها را با مثال‌هایی ملموس توضیح می‌دهد و بر علم پیش‌دستی می‌کند تا علم در مراحل بعدی پیشرفتش به هنر برسد. نه. هنر زمانی صورت دانش می‌یابد که خود را بی‌چون‌وچرا وقف کار روی مواد و مصالح خودش کند. اما در مورد بالزاک این کار عبارت است از مساعی قوه‌ی تخیلی که هرگز آرام نگرفت تا آن‌که سرانجام فرآورده‌هایش چندان مانند خودش شدند که در عین حال همانند جامعه‌ای گشتند که از آن کناره گرفته بودند.

بالزاک هم‌چنان یا چه‌بسا از پیش از قید این توهم بورژوازی آزاد است که فرد به موجب ذاتش هستی مستقل دارد و برای خودش زندگی می‌کند، حال آن‌که جامعه یا محیطی که فرد در آن می‌زید از بیرون بر او تأثیر می‌گذارد. رمان‌های او نه فقط قدرت برتر منافع اجتماعی و به‌ویژه اقتصادی را در قیاس با ویژگی‌های روانی افراد بلکه هم‌چنین روند تکوین اجتماعی

خود شخصیت‌های داستان را به تصویر می‌کشند. شخصیت‌ها در درجه اول بر پایه منافع‌شان دست به عمل می‌زنند، منافعی که به کار و پیشه و درآمدشان مربوط می‌شود، محصول دورگه منزلت ناشی از سلسله‌مراتب جامعه فئودالی و دستکاری‌های نظام سرمایه‌داری در جامعه بورژوازی. در جریان تکوین، واگرایی میان سرنوشت انسان و نقش اجتماعی بدل به چیزی ناشناختنی می‌شود. آنان که به جهت منافع‌شان مانند چرخ‌دنده‌های ماشین عظیم تجارت عمل می‌کنند ویژگی‌های معینی را در خود نگاه می‌دارند که در مرحله‌های بعدی رشد و توسعه از کف می‌دهند. منافع (عینی) و روان‌شناسی مبتنی بر منافع لازم و ملزوم یکدیگر نیستند. در دنیای بالزاک، همان آدم‌هایی که در مقام ناخدایان کشتی صنعت رقیبان‌شان را به خاک سیاه می‌نشانند و در این راه به هر وسیله‌ای اعم از ترفندهای اقتصادی و افعال مجرمانه متوسل می‌شوند، وقتی میل و شهوت جنسی که به حکم منافع عینی‌شان وقتی برای آن ندارند بر ایشان غلبه می‌کند خودشان را به خاک سیاه می‌نشانند. نویسنده، سالخورده و سنگدل و بی‌وجدان، مثل جوان‌های خام و دست‌وپاچلفتی خود را تسلیم استر کم‌سن‌وسال می‌کند که، به ترتیبی که از یک روسپی انتظار می‌توان داشت، کلاه سر مرد سالخورده می‌گذارد چرا که استر همان فرشته‌ای است که خود را بیپوده زیر چرخ‌های گردونه قضا می‌اندازد تا شاید دلدارش را نجات دهد [34].

دوک رتوره می‌کوشد قاپ لوسین شاردون را بدزد، جوانی که یک‌شبه ره صدساله رفته و روزنامه‌نگاری موفق شده است. دوک می‌کوشد با این کلمات نظر مساعد لوسین را برای همراهی با آرمان طرفداران سلطنت جلب کند: «نشان داده‌ای که آدم با حضور ذهنی هستی، حالا آدمی با عقل سلیم باش» [35]. دوک با این کلمات دیدگاه طبقه بورژوا را درباره عقل «Vernunft» و فهم «Verstand» صورت‌بندی می‌کند. این دیدگاه درست نقطه مقابل آموزه کانت است. روح — «پده‌ها» — [که در فلسفه کانت به صور عقلی اطلاق می‌شود] — قوه فهم را هدایت و «تنظیم» نمی‌کنند؛ سد راه آن می‌شوند. بالزاک روی بیماری صورتی از سلامت انگشت می‌گذارد که همواره بیم دارد مبادا کسی بیش از حد زیرک و باهوش باشد. شخصی که

مهارش به دست روح باشد و مهار روح چون وسیله‌ای در خدمت هدفی به دستش نباشد با موضوعی که در دست بررسی دارد چونان هدفی فی‌نفسه برخورد خواهد کرد. چنین شخصی بارها و بارها مغلوب کسانی می‌شود که اعتنایی به موضوع دم دست ندارند، مانند آنچه در هیئت‌های رئیسه می‌توان دید؛ او فقط آن‌ها را عقب می‌اندازد. دیگران می‌توانند توش و توان ناکاسته خویش را صرف راهکارهایی برای به انجام رساندن کاری مشخص کنند. در قیاس با موفقیت‌هایی که نصیب این‌گونه آدم‌ها می‌شود، روح به صورت حماقت جلوه می‌کند. تأملی که خود را با موقعیت‌ها و اقتضاها و ضرورت‌های عملی — یعنی با فقدان ساده‌لوحی — وفق ندهد زیاده‌از حد ساده‌لوح است و شکست می‌خورد. عقل سلیم و روح نه تنها عین هم نیستند بلکه حالت جدلی‌الطرفین دارند [36]. شخص با روح (یعنی دارای حضور ذهن یا شوخ و بانشاط) درک چندانی از کمبودها و نیازمندی‌های عقل سلیم ندارد: «من هیچ‌وقت زبان آدم‌ها را نفهمیده‌ام.» اما عقل سلیم همیشه گوش به زنگ است که دچار وسوسه روح نشود و در دام نظرپردازی‌های بیهوده نیفتد. آنچه تئودور لیپس روان‌شناس «تنگ‌میدانی آگاهی» می‌خواند، چیزی که اجازه نمی‌دهد هیچ‌کس بیش از ذخایر محدود انرژی‌های لیپیدویی خویش تمام توان‌های بالقوه خود را به فعلیت و شکوفایی برساند، تضمین می‌کند که هر شخصی فقط یکی از این دو را داشته باشد، یا روح (نشاط) یا عقل سلیم (شعور). کسانی که چنان درگیر بازی می‌شوند که از اثرات نامطلوب و نامساعد آن آسیبی نبینند از آنیما کاندیدا، یعنی روح خالص، بدشان می‌آید و آن را عین بلاهت می‌خوانند. ناتوانی انسان‌ها در فراتر رفتن از حوزه منافع آنی‌شان، یعنی از میدانی که مملو از موضوعات مربوط به مصالح عملی است، در درجه اول معلول سوءنیت یا غرض‌ورزی نیست. نگاهی که فراتر از پیش پای خود را می‌نگرد دم‌دست‌ترین امور را چون چیزی بد و مزاحم پشت سر می‌گذارد. امروزه بسیاری از دانشجویان می‌ترسند نظریه بیش از حد درباره جامعه به ایشان بیاموزاند: به این ترتیب، ایشان چگونه می‌خواهند مہیای فعالیت در حرفه‌هایی شوند که درس و مشق دانشگاه برایشان تدارک می‌بیند؟ ایشان به چیزی دست می‌یابند که دوست دارند آن را شیروفرنی اجتماعی بخوانند. انگار که آگاهی وظیفه دارد با حذف تناقض‌هایی که مکان بروزشان نه پهنه آگاهی بلکه میدان واقعیت است کارها را بر خود آسان‌تر گرداند. واقعیت، در مقام بازتولید زندگی، تقاضاهای مشروعی از افراد دارد و هم‌زمان از طریق همان بازتولید هم خودش را و هم نوع بشر را با خطری مهلک رودرو

می‌کند. تعقلی بیش از حد به قوه فهمی که دغدغه‌ای جز صیانت نفس ندارد زیان می‌زند. برعکس، هر سازشی با عملیات‌های مربوط به کردارها و عادت‌های مسلط نه فقط روحی را که نمی‌خواهد از مسیر خویش منحرف شود می‌آلاید، بلکه آن را از حرکت باز می‌دارد و تباه می‌سازد.

انگلس در کهن‌سالی در نامه‌ای به مارگارت هارکنس، نامه‌ای که به شکلی رعب‌آور یکی از متن‌های مرجع در زیباشناسی مارکسیستی شده است، رئالیسم بالزاک را سخت می‌ستاید [37]. شاید بتوان گفت مجموعه آثار بالزاک به چشم انگلس رئالیستی‌تر از آنی می‌نمود که هفتاد سال بعد جلوه می‌کند. این قضیه شاید آموزه رئالیسم سوسیالیستی را تا حدودی از مرجعیتی که این آموزه بر مبنای رأی انگلس استوار نموده است برهاند. اما نکته‌ای که با بحث ما رابطه وثیق‌تری دارد این است که خود انگلس هم در این نامه از آنچه بعدها نظریه رسمی مارکسیسم درباره ادبیات گردید فاصله می‌گیرد. وقتی انگلس می‌گوید رمان‌های بالزاک را به تمام نوشته‌های گذشته و حال و آینده زولا ترجیح می‌دهد فقط می‌توانسته به آن لحظه‌هایی در رمان‌های بالزاک اشاره کند که در آن‌ها غلظت رئالیسم در کار نویسنده قدیمی‌تر به مراتب کمتر از کار جانشین‌اش بوده، یعنی نویسنده‌ای که با ذهنیتی علمی داستان می‌نوشت؛ بیهوده نبود که زولا مفهوم ناتورالیسم را جایگزین مفهوم رئالیسم کرد — زولا برای این کار دلایل محکمی داشت. همان‌طور که در تاریخ فلسفه هیچ متفکر پوزیتیویستی در نظر جانشینش چندان که باید و شاید پوزیتیویست نیست و انگ متافیزیکی‌اندیشی می‌خورد، در تاریخ رئالیسم ادبی هم در بر همین پاشنه می‌چرخد. اما در همان دم که ناتورالیسم خود را متعهد به ضبط شبه‌رسمی امور واقع ساخت، بانی نظریه دیالکتیک [یعنی انگلس] جانب دیدگاهی را گرفت که ناتورالیست‌ها در آن مقطع آن را مصداق متافیزیک تلقی کردند و قدغن خواندند. بانی دیدگاه دیالکتیکی با روشنگری ماشینی مخالف است. خود حقیقت تاریخی هیچ نیست مگر متافیزیک خودتجدیدکننده‌ای که در جریان ازهم‌پاشی مداوم رئالیسم سربرمی‌آورد. در رئالیسم سوسیالیستی هم‌چنان که در صنعت فرهنگ‌سازی می‌بینیم، دقیقاً وفاداری به نما یا صورت ظاهر است

که با قصدها و نیت‌های تحمیل‌شده از بیرون هماهنگ است، وفاداری شایع در روشی که از نقص‌ها و از شکل افتادگی‌های بالزاک پالوده شده است. قصه‌گویی بالزاک نمی‌گذارد چنین نیت‌هایی حتی یک دم راهش را کج کنند: برنامه‌ریزی به یاری داده‌های ساختارزوده تنفیذ می‌شود اما در ادبیات آن‌چه برنامه‌ریزی می‌شود نظرگاهی سیاسی است. نوشته انگلس در جهت مخالف این پیش می‌رود و بدین‌سان به طور ضمنی مخالف تمام هنرهایی است که در بلوک شرق پس از استالین تحمل شده و روا دانسته شده. از نظر انگلس، گواه عظمت بالزاک دقیقاً تصویرها و توصیف‌هایی است که با همدلی‌های طبقاتی و پیشداوری‌های سیاسی خود او مغایرت دارند و تمایل‌های لژیتمیستی [38] او را باطل می‌سازند. نویسنده، هم‌چو روح جهان [هگلی]، با نیروی تاریخ یکی است، زیرا نیروی تولید اصلی یا آغازین حاکم بر نثر او نیروی جمعی است. انگلس این را عظیم‌ترین پیروزی رئالیسم بالزاک می‌خواند: «دیالکتیک انقلابی در عدالت شعری او» [39]. البته این پیروزی ناشی از آن بود که نثر بالزاک به جای آنکه تسلیم واقعیت‌ها شود روی در روی به آن‌ها چشم می‌دوزد تا با تمام ابعاد هراس‌انگیزشان شفاف شوند. لوکاچ با احتیاط به این نکته اشاره می‌کند [40]. و لوکاچ بلافاصله تصریح می‌کند که انگلس هیچ دغدغه‌ای برای «نجات عظمت ابدی رئالیسم او [یعنی بالزاک]» ندارد. خود مفهوم رئالیسم در واقع هنجاری پایدار نیست: بالزاک زیر پای آن هنجار را محض خاطر حقیقت خالی کرد. عناصر ثابت و لایتغیر با روح دیالکتیک سازگار نیست، حتی اگر کلاسیسیسم هگلی بر این عناصر مهر تأیید بزند.

فرایند سرمایه‌داری در قالب یکی از وسایل گردش سرمایه، یعنی پول، بر شخصیت‌های داستان‌ها اثر می‌گذارد و نقش خود را بر آن‌ها مهر می‌کند، شخصیت‌هایی که صورت رمان می‌کوشد زندگی آن‌ها را ثبت کند. در فضای خالی میان وقایعی که در معاملات اوراق بهادار می‌گذرند و وقایعی که سرنوشت اقتصاد را رقم می‌زنند — اقتصادی که معاملات اوراق بهادار به طور موقت از آن جدا شده است، خواه به این علت که اهمیتی به حرکت‌های اقتصاد نمی‌دهد، خواه به این علت که فرایندی خودآئین می‌شود و از پویایی ویژه خود پیروی می‌کند — زندگی فرد در میانه مبادله‌پذیری کامل تبلور می‌یابد و هم‌زمان، به‌واسطه تفرّد یافتن، مهار

امور این کل پیچیده کارکردی را به دست می‌گیرد: این است جوی که پیرامون شخصیت بارون نویسنگن شکل می‌گیرد، تمثالی یادآور روتشیلد [41]. اما حوزه گردش که قصه‌هایی ساخته و پرداخته خیال درباره‌اش حکایت می‌شد – ارزش اوراق بهادار آن روزها به‌سان سیلاب‌های صوتی در اپرا اوج می‌گرفت و سقوط می‌کرد – در عین حال اقتصاد را تحریف می‌کند، یعنی رشته‌ای را که بالزاک نویسنده با همان شور و شوق بالزاک جوان درگیرش بود، یعنی هنگامی که در کار سوداگری و بازرگانی بود. نابسند بودن رئالیسم او در نهایت ناشی از آن است که او به خاطر تابلویی که نقاشی می‌کرد حجاب پول را کنار نزد و راستش حتی آن‌وقت هم توان کنار زدنش را نداشت. وقتی خیال‌پردازی پارانویایی افسار پاره می‌کند، مانند خیال‌پردازی‌هایی می‌شود که فرد در میانه آن‌ها تصور می‌کند دسیسه‌ها و توطئه‌های غول‌های سرمایه‌مالی کلید فهم تقدیر اجتماعی حاکم بر زندگی ابنای بشر است. بالزاک یکی از حلقه‌های زنجیر دراز نویسنده‌هایی است که از مارکی دو ساد آغاز می‌شود و به امیل زولا و هاینریش مان جوان می‌رسد: در ژوستین ساد شاهد ظهور نمایش پُرهای و هوی بالزاک می‌هستیم، نمایشی «خالی از شرم و حیا، مانند همه سرمایه‌گذاران مالی» [42]. آن‌چه در کارهای بالزاک به معنای واقعی ارتجاعی است نه ذهنیت محافظه‌کارانه او بلکه هم‌دستی او با افسانه سرمایه‌حریص و طماع است. او، از روی هم‌دردی با قربانیان سرمایه‌داری، مأموران اجرای وصیت‌نامه‌ها و بنگاه‌ها و شرکت‌های تأمین مالی را که حواله‌های بانکی عرضه می‌کنند هیولا جلوه می‌دهد. و اگر احیاناً سر و کله کارخانه‌داری یا شخصی از جرگه صاحبان صنایع پیدا شود، از او به عنوان نیروی کاری موّلد به معنای مورد نظر سن‌سیمونی‌ها یاد می‌شود. برخورد خشم‌آلود با کسانی که عطش سیری‌ناپذیر برای طلا دارند، یعنی مال‌پرستان، یکی از اوراق سهام ابدی تجارتِ عدتراشی برای توجیه اعمال بورژواها است. و این مصداق پرت‌کردن حواس‌ها از اصل دعوا است: شکارچیان بربر کاری جز تقسیم غنائم جنگی نمی‌کنند. این توهم را بر پایه آگاهی کاذب بالزاک هم نمی‌توان تبیین کرد. موضوعیت سرمایه‌مالی، سرمایه‌ای که برای توسعه نظام سرمایه‌داری پول عرضه می‌کرد، در دوران اولیه نظام صنعتی بی‌اندازه بیش‌تر از موضوعیت آن در دوران متأخر نظام صنعتی بود و کرد و کارهای سفته‌بازان و رباخواران و نزول‌گیران بر همین قیاس فرق می‌کرد. رمان‌نویس در این حوزه نفوذ و تسلط بیش‌تری دارد تا در خود حوزه تولید. و دقیقاً از آن روی که در جهان بورژوایی دیگر نمی‌توان قصه‌هایی درباره چیزهای

اساسی و تعیین‌کننده گفت، قصه‌گویی رفته‌رفته ورمی‌افتد و از بین می‌رود. کاستی‌های ذاتی رئالیسم بالزاک پیشاپیش، در قالبی مکنون، نشان از صدور حکم دربارهٔ رمان رئالیستی دارند.

آن چه هگل «روح جهان»، یعنی حرکت عظیم تاریخ، می‌انگاشت، در حقیقت برآمدن بورژوازی سرمایه‌سالار بود. بالزاک آن را به صورت کوره‌راه ویرانی تصویر می‌کند. در رمان‌های او، نشان‌های تروما یا زخم عمیق مرهم‌ناپذیری که اوج‌گیری اقتصادی بورژوازی بر پیکر نظم سنت‌گرا بر جای نهاد نشانه‌های پیش‌گویانهٔ آیندهٔ مخوفی است که انتقام بی‌عدالتی و ظلمی را از این طبقهٔ جدید می‌گیرد که آن طبقه از طبقهٔ قدیمی به ارث برده است، همان طبقه‌ای که طبقهٔ جدید به زیرش کشید و آن‌گاه به ظلم و جور که از آن به ارث برد بیش از پیش دامن زد. آری، این ویژگی است که سلسلهٔ رمان‌های مجموعهٔ **کمدی انسانی** بالزاک را جوان و باطراوت نگاه داشته است، حتی اگر بپذیریم که این مجموعه دیگر کهنه و منسوخ شده است. اما نیروی نشاطبخش این مجموعه‌رمان‌ها، یعنی کیفیت پویای آن، چیزی جز نیروی تر و تازهٔ بهبود ناگهانی وضع اقتصادی نیست. رونق نامنتظر اقتصادی منشأ حیات سمفونی‌وار مجموعه رمان‌های **کمدی انسانی** است. حتی مقاومت مجموعه در برابر سیاست حزبی هم ملهم از همین رونق است. **کتابی فرح‌بخش هرچند پر آب چشم**، عنوانی فرعی که شارل دو کوسته — نویسنده‌ای بلژیکی در قرن نوزدهم که ویژگی‌های مشترک بسیاری با بالزاک دارد (هرچند او این ویژگی‌ها را در قالبی بیش از حد شیرین و مثبت ریخت و به این ترتیب حیف‌شان کرد) — برای رمان اصلی‌اش برگزید می‌توانست عنوان فرعی یکی از کارهای بالزاک باشد، بالزاک که مجموعهٔ موسوم به **داستان‌های بانمک** (با «**قصه‌های مضحک**») را در ۱۸۳۲ منتشر کرد. پیشروی کل جامعه که در داستان‌های **کمدی انسانی** جریان دارد بر خط سیر زندگی فردی هیچ شخصیتی منطبق نمی‌شود. این پیشرفت پرتو تابناکی می‌افکند بر حال و روز قربانیان تمامی توطئه‌ها و تبانی‌ها، آن‌هم به‌گونه‌ای که دیگر حتی برای کسانی که بخت یارشان است و به‌نحوی سر از حکایتی درآورده‌اند ممکن نیست. لذت بالزاک‌خوانی در نوجوانی حاصل آن است که وعدهٔ ناگفتهٔ برقراری عدالت

از جانب کل هستی اجتماعی به سان رنگین‌کمانی بر فراز تمامی رنج‌ها و دردهای فردی نقش می‌بندد. شالوده‌مادی هر دو رمانی که لوسین شاردن اهل رومپره شخصیت اصلی آن‌ها است، یعنی **آرزوهای بربادرفته** و **فراز و نشیب زندگی بدکاران**، در داستان اختراع داوید سِشار [43] ریخته می‌شود. کلاهداران شهرستانی ثمرات اختراع داوید را از چنگاش درمی‌آورند. ولی اختراع او موفق از کار درمی‌آید و پس از همه فاجعه‌ها سِشار که مردی شایسته و بانزاکت است هم‌چنان به لطف ارثی که برده است از اندک تنعمی بهره‌مند می‌شود. اولریش فُن هوتن [44] که بر اثر آزار و شکنجه و ابتلا به سفلیس مرد و با این‌همه بانگ برآورد که زندگی رسم خوشایند و طربناکی است به الگوی اولیه شخصیت‌های بالزاک می‌ماند، شخصی از جهان ماقبل تاریخ بورژوازی که رمان‌نویس فرانسوی کمرکش‌ها و پرتگاه‌ها و درزها و شکاف‌های آن را چون از قلّه کوه فرو می‌نگرد بازمی‌شناسد.

لوسین دو رومپره در ابتدای رمان جوانی پر شر و شور است و آرزوها و سودهای عظیمی برای کامیابی در دنیای ادبیات در سر دارد. بالزاک بحتمل تردیدهایی داشته درباره کم و کیف استعداد ادبی شخصی که در آغاز فعالیتش غزل‌هایی در وصف گل و بلبل سروده و چیزهایی به تقلید از رمان‌های پرفروش والتر اسکات تحریر کرده. اما لوسین طبعی نازک و روحیه‌ای حساس دارد، تمام ویژگی‌هایی را دارد که بعداً نشانِ بافرهنگ و درون‌گرا بودن تلقی خواهد شد. به هر تقدیر، در نهاد او آن‌قدر استعداد هست که بتواند نوع جدیدی از نقدنویسی در زمینه تئاتر به صورت پاورقی در روزنامه [45] خلق کند. لوسین سرانجام فاسقی پولی [46] می‌شود، همدست مردی می‌شود که او را نجات می‌دهد، شریک جرمِ جانی بزرگی می‌شود که بعداً به او هم خیانت می‌کند. کسی که ساده‌لوحانه با روح برخورد می‌کند، بی‌آن‌که دست‌هایش آلوده شود، — بر حسب آداب و رسوم جهان، آداب و رسومی که کسی را نداشته است که آن‌ها را به او یاد بدهد — آدمی لوس و نازپرورد تنعم است. چنین آدمی حاضر نیست حساب شادکامی را از کارش جدا کند. حتی در کار و کوشش‌هایی که کارش ایجاب می‌کند، می‌کوشد دامان جاننش را به چیزهایی نیالاید که هر که بخواهد در زندگی سری توی سرها درآورد باید با آن‌ها کنار بیاید. بازار با دقت تمام فرق می‌گذارد میان آن‌چه

در هیئت از خودراضی بودن روحی فرد روشنفکر موجب وهن بازار می‌شود و آن‌چه از نظر بازار ارزش بسیار دارد، سودمندی اجتماعی‌ای که مایه وهن کامل همان روحی می‌شود که این سودمندی را به وجود می‌آورد؛ فداکاری روح در میدان مبادله مأجور می‌شود. شخصی که آمادگی چنین فداکاری را ندارد می‌خواهد به هر شکل بر خرِ مراد سوار بماند؛ و همین قضیه او را آسیب‌پذیر می‌سازد. ترکیبِ اخلاص و خودپرستی اجازه می‌دهد جهان پای در قلمرو حفاظت‌شده شخصی بگذارد که از کار و بار جهان بی‌خبر است. از آن‌جا که این شخص حاضر نشده سوگند وفاداری به ارزش‌های بورژوازی یاد کند، جهان می‌کوشد او را در ترازوی فروتر از قلمرو بورژوازی جای دهد، می‌کوشد از فردی که بوهمی و کولی‌وار می‌زید قلم‌به‌مزدی پولکی و رشوه‌خوار بسازد، آدمی رذل و پست. او راحت‌تر از دیگران به خاک سیاه می‌نشیند، بدون آن‌که خودش از خانه‌خرابی خویش آگاهی کامل داشته باشد، و جهان هم آن را علت موجه تشدید مکافات او به شمار می‌آورد. لوسین ساده‌لوح مثل هالوها درگیر رابطه‌هایی می‌شود که به قدری به وجد آمده و سرمست است که هیچ‌وقت به عواقب‌شان درست پی نمی‌برد. از روی خودشیفتگی خیال برش می‌دارد که عشق و موفقیت نعمت‌هایی است که برای شخص او در نظر گرفته‌اند و حال آن‌که از اول کار به صورت شخصی به کارش گرفته‌اند که هر کس و ناکس دیگری را می‌توان جایگزینش کرد. سعادت‌خواهی او، میلی که هنوز افسار واقعیت نخورده و به‌واسطه تطبیق با واقعیت شکل و شمایل درستی نیافته، با دیده تحقیر به مهارهایی می‌نگرد که می‌توانستند به او نشان بدهند ارضای میل‌هایش مشروط به شکلی از زندگی است که هستی (روشن)فکری او را ویران می‌کند — آزادی او را بر باد می‌دهد. رگه انگل‌صفتی در ضمیر او که روح را یکسر بدقواره و بی‌ریخت می‌گرداند بی‌آن‌که خودش باخبر باشد بر وجودش غلبه می‌کند: از آن‌چه بورژواها «آرمان‌پرستی» (= ایدئالیسم) می‌خوانند یک قدم بیش‌تر فاصله نیست تا بندگی مزدوری کسی که، گیرم به‌حق، خوب‌تر از آن است که بتواند از طریق کارِ گِل بورژوازی امرار معاش کند و کورکورانه خود را وابسته به همان چیزی می‌سازد که از آن می‌گریزد. حتی مرز میان آن‌چه رواست و آن‌چه به خیانت می‌انجامد در نظر او محو می‌شود. تنها چیزی که آگاهی او را از این معنی تقویت می‌کند فعالیتی است که دون شأن خویش می‌انگارد. لوسین قادر نیست فرق بگذارد میان فساد و رابطه عاشقانه شورآمیزش با کورالی. ولی این مرد ساده‌لوح چنان ناگهانی و چنان بی‌پرده در ورطه فساد فرو می‌رود و غوطه

می‌خورد که دیگر نمی‌تواند رخت خویش را از آن برون کشد؛ راه میان‌بری که پیموده چون جنایتی تلافی می‌شود زیرا از همه جا بی‌خبر، به تعبیری، به چیزهایی اعتراف می‌کند که در کوره‌راه‌های جنگلی هم‌ارزی بورژوازی پنهانند. طناب دار میرغضب به دور گردن استعدادی حلقه می‌زند که به جای آن که آرام و خاموش خود را بی‌روانند بی‌گذار به آب می‌زند و با سر به درون جریان جهان شیرجه می‌رود. اما آنتونیو، وترن شده است، این معلم اخلاق کلبی‌مشرّب بدبین. او افکار این جوان ناکام را روشن می‌سازد، جوان شکست‌خورده‌ای که نه تنها باید او‌هامش را ببازد و بر باد رفتن آرزوهایش را ببیند، بلکه باید آدم مزخرف و نفرت‌انگیزی شود که او‌هامش درباره آن فریبش داده بودند.

یکی از کشف‌های بالزاک در مقام مردی ادیب این بود که نویسنده با آن چه می‌نویسد یکی نیست. از زمان کیرکگور، نقد این یکی‌نبودن یکی از مضمون‌های معرف اگزیستانسیالیسم بوده است. بالزاک کاری مهم‌تر می‌کند. او نویسنده را معیار آن چه می‌نویسد نمی‌گیرد. نبوغ او در اعماق مهارت نویسندگی‌اش ریشه دوانده است و او در مقام نویسنده نیک می‌داند که نوشتن مساوی با بیان خالص «خود»ی که ادعا می‌شود بی‌واسطه حضور دارد نیست. در نتیجه، او نویسنده را، به وجهی زمان‌پیشانه، با پوتیا (غیب‌گوی معبد دلفی) اشتباه نمی‌گیرد، غیب‌گویی که صدایش فقط زمانی به گوش می‌آید که سرچشمه الهام در اعماق وجودش به جوش آید. بالزاک کاتولیک به همان اندازه که از قید این دیدگاه بوی ناگرفته ایدئولوژیکی درباره نویسنده رها بود — همان دیدگاهی که بعدها در کارزار علیه ادبا به کار گرفته شد — از قید پیش‌داوری‌ها درباره روابط جنسی و هر نوع پاک‌دینی یا پیوریتانیسم مذهبی هم آزاد بود. او به تفکر این نعمت عالی را ارزانی می‌دارد که شخصی را که درگیر آن تفکر است پشت سر بگذارد. رمان‌های او خوش‌تر می‌دارند این جمله مینیون (دخترک بندباز رمان *ویلهم مایستر* گوته) را سرلوحه کار خویش بگیرند: «بگذار جلوه نمایم [یا بدرخشم] تا بشوم آن چه باید باشم» [47]. کل مجموعه *کمدی انسانی* فانوس خیال یا صحنه‌ای است کوه‌پیکر از او‌هام و خیالات [48]، و متافیزیک آن متافیزیک او‌هام است. پاریس در مقطعی از تاریخ بدل به شهر روشنایی‌ها

می‌شود و آن‌هنگام پاریس شهری است در ستاره‌ای دیگر. شرط‌های بازشناختن پاریس به عنوان شهر روشنایی شرط‌هایی اجتماعی‌اند. این شرط‌ها روح را به ترازوی بس رفیع‌تر از هستی‌شخص‌جایزالخطا و ممکن‌الوجودی می‌برند که مالک روح می‌شود؛ نیروهای فکری تولید هم به‌واسطه تقسیم کار تکثیر می‌شوند و این حقیقتی است که اگزستانسیالیست‌ها از آن غافلند. هر استعداد و قریحه‌ای که لوسین دارد به شکلی پرتکاپو شکوفا می‌شود، اما در جهتی متغایر با چیستی او و متناقض با آرمان‌هایش. او فقط به سبب آنچه شهروندان صدیقِ عصبانی مسئولیت‌گریزی ادبا به شمار می‌آورند چند صباحی نویسنده‌ای حقیقی می‌شود و دولت مستعجل نویسندگی‌اش چند ماهی بیش نمی‌پاید. یکی نبودن روح با آنانی که روح را حمل می‌کنند هم پیش‌شرط هستی روح است، هم نقطه ضعف روح. این ناپی‌همانی نشان می‌دهد روح باز نمود چیزی است که فقط در درون آنچه هستی دارد متفاوت خواهد بود، چیزی که روح خود را از آن جدا می‌کند؛ و روح با صرف باز نمودن آن هستی متفاوت از آن هتک حرمت می‌کند. در متن تقسیم کار، روح هم باز نماینده برگزیده آرمان‌شهر است، هم آرمان‌شهر را در بازار بر سر زبان‌ها می‌اندازد و آن را هم‌ارز آنچه هستی دارد می‌گرداند. روح زیاده از حد در بندِ هستی انضمامی [49] است، نه این‌که چندان‌که باید در قید هستی انضمامی نیست [50].

* این مقاله ترجمه‌ای است از «Reading Balzac» که در جلد اول یادداشت‌های ادبیات منتشر شده است. این مقاله را باید در متن بحث‌های آدورنو، بلوخ، برشت، لوکاج و البته بنیامین بر سر معنای رئالیسم و نسبت آن با مدرنیسم قرائت کرد. مقالات مذکور در کتاب زیباشناسی و سیاست منتشر شده، که متأسفانه ترجمه‌های فارسی آن چندان قابل استفاده نیستند.

[1] Cooley

[2] Paysan de Paris

[3] Intellectual intuition

[4] تعبیر «character masks»، یا نقاب‌های شخصیتی، در تفکر مارکس به نقش‌های از پیش تعیین‌شده‌ای اشاره دارد که تناقضات مناسبات اجتماعی را پنهان می‌کنند — مترجم فارسی.

[5] Evelyn Waugh

[6] Extensive

[7] Intensive

[8] تعبیر «foreshorten» یعنی کوتاه‌کردن خطوط یک شیء در طراحی برای تولید توهم امتداد در فضا یا انتقال توهم فضای سه‌بعدی. منظور آدورنو در این جا آن است که در هنر، وقایع جامعه از منظری نزدیک و بی‌واسطه به تصویر کشیده می‌شوند، برخلاف نگاه انتزاعی و مفهومی فلسفه. در فرهنگ هنرهای تجسمی مرزبان این چنین تعریف شده: مجسم ساختن اجزای کوتاه شده‌ی تصویر در مسیر دید نگرنده و رو به عمق صحنه، همان‌گونه که به طور طبیعی به نظر می‌آید — مترجم فارسی.

[9] Cf. Georg Lukacs, *Balzac und der französische Realismus* (Berlin: Aufbau, 1953), p. 59 (بالزاک و رئالیسم فرانسوی).

[10] تعبیر «conquistadorian» (فاتحانه) به معنای دقیق کلمه به فتح امریکا و مکزیک و پرو به دست اسپانیا در قرن شانزدهم اشاره دارد — مترجم فارسی.

[11] کار دگرآئین در مقابل خودآئین، یعنی کاری که در همه‌ی ابعادش تابع قواعدی انتزاعی و بیرون از قلمرو کار است، مانند آنچه فناوری یا بازار بر فرایند کار تحمیل می‌کند — مترجم فارسی.

[12] Connoisseurship

[13] تعبیر «Tableau economique» یا «جدول اقتصادی» به الگویی اقتصادی اشاره دارد که نخستین بار فرانسوا کنه در سال ۱۷۵۸ مطرح کرد. این جدول اقتصادی به شالوده‌ی مکتب اقتصادی فیزیوکرات‌ها تبدیل شد. — مترجم فارسی.

[14] هلبرون قلعه‌ای متعلق به دوران باروک است که در اتریش واقع شده. این قلعه به خاطر بازی‌های آبی‌اش مشهور است، از جمله نوعی تئاتر موزیکال مکانیکی و آبی (نوعی ارگ) که شامل ۲۰۰ ماشین و چرخ‌دنده‌ی خودکار است که حرفه‌های مختلف را مشغول به کار نشان می‌دهند؛ و نیز تاجی هست که به واسطه‌ی فواره‌ی آب بالا و پایین می‌رود و نمادی است برای فراز و فرود قدرت. آدورنو از این قلعه به عنوان تمثیلی برای جامعه استفاده می‌کند — مترجم فارسی.

[15] پولچینلا یا پانچ یا پولچینلو شخصیتی کلاسیک در کم‌دیا دلا آرت‌ه قرن هفدهم است که در دوران ناپلئون به شخصیتی قراردادی و ثابت در نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی تبدیل شد. — مترجم فارسی.

[16] Vautrin

[17] فرایشوتس یا تیرانداز قابل‌اپرایی آلمانی است بر اساس قصه‌ای از یوهان آگوست اپل و فریدریش لاون. این اپرا را اولین اپرای رمانتیک آلمانی به حساب می‌آورند. — مترجم فارسی.

[18] اسکرتسو فرمی موسیقایی است که حالتی طنزآلود و همراه با شوخ‌طبعی دارد و اغلب به عنوان بخشی از یک اثر بزرگ‌تر چون سمفونی یا سونات به کار می‌رود. — مترجم فارسی.

[19] C – sharp یا دودیز، نتی از نت‌های موسیقی است که نیم‌پرده کروماتیک بالاتر از «دو» و نیم‌پرده دیاتونیک پایین‌تر از «ر» صدا می‌دهد. — مترجم فارسی.

[20] خب، خب — مترجم فارسی.

[21] منظور از «هذیان انتساب» حالتی بیمارگونه است که فرد مبتلا به آن باور دارد همهٔ امور ارتباطی مستقیم و البته متخاصمانه با سرنوشت او دارند. برای مثال فرد فکر می‌کند اخبار ارتباطی مستقیم با زندگی او دارد یا آهنگی که در رادیو پخش می‌شود برای او پخش می‌شود یا پلاک ماشین‌ها معنایی دارند که به زندگی او مربوط می‌شود. — مترجم فارسی.

[22] اهمیت کلیدی تعبیر «Short circuits» در تفکر آدورنو و بنیامین، در مقالهٔ «اشراق‌های ماتریالیستی»، محسن ملکی، توضیح داده شده است. خواننده می‌تواند به این مقاله در سایت تز یازدهم رجوع کند. — مترجم فارسی.

[23] Bazaar

[24] کلمهٔ «fortune» هم به معنای ثروت است هم به معنای بخت و اقبال. — مترجم فارسی.

[25] به مفهومی که در روان‌شناسی مطرح می‌شود. — مترجم فارسی.

[26] منظور از کتاب مهارکننده لباسی است شبیه ژاکت با آستین‌های دراز که از آن برای ایجاد محدودیت فیزیکی در فردی استفاده می‌شود که ممکن است به خود یا دیگران آسیب برساند. — مترجم فارسی.

[27] انس رئالیسموم، اصطلاحی لاتینی به معنای واقعی‌ترین موجود که در الهیات برای اشاره به خدا به کار می‌رفت. — مترجم فارسی.

[28] شرکتی خوشه‌ای که حول و حوش ۱۸۸۰ تأسیس شد و در صنایع فولاد و ذوب آهن فعالیت می‌کرد؛ این شرکت در دههٔ سی و در پی قدرت گرفتن هیتلر به مرکز تولید تسلیحات آلمان بدل شد. — مترجم فارسی.

[29] یکی از بزرگ‌ترین شرکت‌های تولیدکنندهٔ لوازم برقی و الکتریکی جهان که در دههٔ ۱۸۸۰ در آلمان تأسیس شد و در سال‌های جنگ دوم با حزب نازی همکاری می‌کرد و از نیروی کار اجباری اردوگاه‌های نازی بهره می‌برد. — مترجم فارسی.

[30] Bertolt Brecht, *Brechts Dreigroschertbuch* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960), p. 93 f.

[31] آدالبرت اشتیفتز نویسنده و شاعر و نقاش و مربی اتریشی بود که در نوشته‌هایش منظره‌های طبیعی را زنده و گویا وصف می‌کرد و از دیرباز در دنیای آلمانی‌زبان نویسنده‌ای محبوب شمرده می‌شده است، هرچند خوانندگان انگلیسی‌زبان تقریباً هیچ شناختی از او ندارند — مترجم فارسی.

[32] **بطن پاریس** که در فارسی به **شکم پاریس** هم شهرت دارد با عنوان **قلب پاریس** به قلم محمدعلی خندان به فارسی ترجمه شده است. اصل رمان در ۱۸۷۳ منتشر شد، سومین رمان از مجموعه بیست‌جلدی *روگن* - ماکار. وقایع داستان در بازار مرکزی شلوغ و بی‌دروپیکر له‌آل پاریس قرن نوزدهم می‌گذرد. له‌آل که در طی سال‌های امپراتوری دوم با قالب‌های آهنی و شیشه بازسازی شد یکی از مظاهر مدرنیته در شهر بود: مرکز عمده‌فروشی و خرده‌فروشی صنایع شکوفای غذایی بود. این نخستین رمان زولا بود که یکسره بر مدار طبقه کارگر می‌گردید. ماجرای زندگی شخصی است که در زندان به سر می‌برد. او که به جرم سیاسی دستگیر شده با رنج بسیار متواری شده به شهر پاریس پناه می‌برد و به خانه برادرش می‌رود و آن‌جا مخفی می‌گردد. و پس از مدتی که آب‌ها از آسیا می‌افتد، به فعالیت‌های سیاسی سابقش برمی‌گردد تا با سیطره اغنیا بجنگد و حق فقرا را بازستاند و تا پای جان به پیکار ادامه می‌دهد — مترجم فارسی.

[33] Karl Marx, *Capital*, translated by Samuel Moore and Edward Aveling (New York: International, 1967; translation first published 1887), 1: 589.

این با ترجمه نسخه پنگوئن اندک تفاوت‌هایی دارد. ترجمه مرتضوی: «بیرون کشیدن پول از گردش دقیقاً متضاد با ارزش‌افزایی آن به‌عنوان سرمایه است و انباشت کالاها به معنای احتکار، فقط یک حماقت محض است. (این جمله پانویس است) به این گونه است که بالزاک، که تمام وجوه ریزودرشت حرص و آز را تمام و کمال مطالعه کرده، آدر کتابش — گبسک رباخوار — نشان می‌دهد که چگونه [رباخوار پیر، گبسک، هنگامی که از کالاهای کپه‌شده گنجی برای خود می‌سازد، به یک کودک تبدیل می‌شود]. **گوبسک رباخوار** را مرحوم پوینده به فارسی ترجمه کرد و نشر فردا منتشر ساخت.

[34] اشاره به رمان چهارجلدی **سپه‌روزی‌ها و به‌روزی‌های فاحشه‌ها** که در فارسی به علت ممیزی به «فراز و نشیب زندگی بدکاران» ترجمه شده است: شخصیت اصلی داستان بر خلاف عنوان آن فاحشه یا بدکاره نیست بلکه جنایتکاری با استعداد است که زندگی دیگران را برای لذت خود دستکاری می‌کند. دو جلد اول داستان در مورد زندگی یک فاحشه است و دو جلد آخر به زندانی شدن یک فرد شرور و اوضاع و احوال زندان می‌پردازد. قسمت اول، «راهی که دختران عاشق آنند»، با یک بالماسکه مد روز در سال ۱۸۲۴ در پاریس آغاز می‌شود. جوانی خوش بر و رو به نام لوسیان، مردی اسرارآمیز و مهربان و استر گوبسک که همراه لوسیان است و عاشق اوست. استر را که گمان می‌برد در لباسش شناسایی نمی‌شود گروهی هرزه می‌شناسند و با خبرچینی‌های غیرواقعی استر را تحقیر می‌کنند و باعث می‌شوند استر بالماسکه را ترک کند. بسیاری از وقایع داستان جلد دوم با عنوان «عشق برای پیرمردها هزینه زیادی دارد» حول تلاش‌های مضحک سه پلیس سرکش — کنسون، کرننتین و پیاداد — برای اجرای دستورات بارون می‌گردد که می‌کوشد استر را اغوا کند. این داستان‌ها ادامه دارند تا جلد چهارم. این کتاب بزرگ‌ترین، جذاب‌ترین و شاید مهم‌ترین نوشته بالزاک و در عین حال یکی از تلخ‌ترین و گزنده‌ترین آثار وی است. بالزاک در این کتاب بیش از هر کتاب دیگری به سراغ پاریس و پاریس‌نشینان می‌رود، اما این بار با طبقه متوسط، با کارمندا، پیشه‌وران خرده‌پا و خرده‌بورژواها کاری ندارد و نوک تیز نیشترش را به جان دو گروه یا طبقه انداخته است: اشراف و بزهکاران — مترجم فارسی.

[35] Vous vous etes montré un homme d'esprit, soyez maintenant un homme de bon sens.

جمله بالزاک را در انگلیسی دستکم به دو صورت ترجمه کرده‌اند: «باید به جرگه طرفداران سلطنت بیبوندی. ثابت کرده‌ای که آدم توانا یا قابلی هستی؛ حالا عقل سلیم یا شعورت را نشان بده» و «باید سلطنت طلب بشوی. ثابت کرده‌ای سرعت انتقال (یا درایت) داری: حالا ثابت کن که عقل سلیم هم داری». نکته‌سنجی آدورنو آنجا است که ترکیب «homme d'esprit» که ترجمه تحت‌اللفظی‌اش می‌شود آدمی که دارای روح (یا ذهن) است، در فرانسه به آدم شوخ یا بذله‌گو می‌گویند، کسی که درایت دارد و می‌تواند سریع جواب مناسب بدهد. «wit(ty)» در مقابل «homme de bon sens» به آدمی می‌گویند که شعور دارد. ترجمه تحت‌اللفظی این ترکیب فرانسوی «آدم دارای حس خوب» یا «شعور سالم» است که در انگلیسی به «شعور متعارف» ترجمه می‌شود و در فارسی «عقل سلیم» برایش جا افتاده است. رتوره هم در فرانسوی تداعی‌کننده رتوریک (زبان‌آوری و بلاغت) است. این جمله از نظر آدورنو مهم در ترجمه سعید نفیسی به این شکل درآمده است: دوک به او گفت: «می‌بایست شما طرفدار سلطنت بشوید. خود را مرد باذوقی نشان دادید، حالا مرد منصفی باشید. یگانه وسیله دریافت حکم سلطنتی که لقب و نام اجداد مادری شما را به شما پس بدهد این است که آن را پاداش خدماتی بدانید که به کاخ سلطنت می‌کنید. آزادی‌خواهان هرگز لقب کنت به شما نخواهند داد!» (ص. ۳۷۴) — مترجم فارسی.

[36] یعنی نسبت‌شان مانند حکم‌های متعارض در مسائل جدلی‌الطرفین کانت است — مترجم فارسی.

[37] Friedrich Engels to Margaret Harkness, London, April 1888, in Lee Baxandall and Stefan Morowski, editors, *Marx & Engels on Literature & Art* (St. Louis: Telos Press, 1973), pp. 114-16.

امارگارت الیز هارکنس که گاه با نام مستعار جان لا می‌نوشت روزنامه‌نگار و نویسنده انقلابی و رادیکال انگلیسی بود. هارکنس در اوایل دهه ۱۸۸۰ عملاً درگیر رنج‌ها و دردهای طبقه کارگر شد و پس از آن بود که با نام مستعار جان لا رمان‌هایی با مضمون اوضاع جامعه و وضعیت طبقه کارگر نوشت — مترجم فارسی.

[38] لژیتمیست‌ها سلطنت‌طلبانی بودند که به حق جانشینی نوادگان قدیمی‌ترین شاخه سلسله بورین‌ها که در انقلاب ژوئیه ۱۸۳۰ سرنگون شد پایبند بودند — مترجم فارسی.

[39] Engels to Laura Lafargue, Dec. 12, 1883, in *ibid.*, p. 112

اعدالت شعری تمهیدی ادبی است که به لطف آن در نهایت خوبی پاداش می‌بیند و بدی مکافات — مترجم فارسی.

[40] Georg Lukacs, *Karl Marx & Friedrich Engels als Lileraturhistoriker* (Berlin: Aufbau, 1952), p. 65; and "Marx and Engels on Aesthetics," in Lukacs, *Writer and Critic and Other Essays* (New York: Grosset & Dunlap, 1971), pp. 61-88.

[41] خانواده‌ای از تبار یهودیان اشکنازی که از قرن شانزدهم در آلمان جزو بزرگ‌ترین و متمول‌ترین سرمایه‌داران بودند — مترجم فارسی.

[42] Marquis de Sade, *Histoire de Justine*, (Holland, 1797), 1: 13.

[43] داوید سشار پسر ژروم نیکلا سشار، شاگرد چاپچی سابق، است: ژروم پسرش را به پاریس می‌فرستد تا در آنجا صنعت عالی چاپ را بیاموزد و به او سفارش می‌کند که به کمک پدر متکی نباشد و ضمن پیشه‌آموزی تحصیلاتش را در پاریس به پایان رساند. نزدیک پایان ۱۸۱۹، پدر داوید را احضار می‌کند تا سر رشته کارها را به دست پسرش بسپارد — مترجم فارسی.

[44] شوالیه و دانش‌پژوه و شاعر و هجوپرداز آلمانی که پیرو مارتین لوتر و از مصلحان پروتستان مذهب شد — مترجم فارسی.

[45] «پاورقی» در اصل به گونه‌ای از ضمایم مطبوعاتی گفته می‌شد که به بخش سیاسی روزنامه‌های فرانسوی پیوست می‌شد و بیش‌تر شامل اخبار غیرسیاسی و شایعات و ادبیات و نقد هنری و مطالبی دربارهٔ آخرین مد روز و حرف‌های پرنیش و کنایه و نیز مطالب جزئی ادبی بود. اصطلاح پاورقی را در سال ۱۸۰۰ ژولین لوئی ژوفروا و لوئی فرانسوا پرتن، سردبیران نشریهٔ فرانسوی روزنامه دبا ابداع کردند — مترجم فارسی.

[46] «فاسق پولی» در ترجمهٔ ژیکول فرانسوی به کار می‌رود: مردی که، در ازای ارائهٔ خدمت جنسی یا محافظتی، از حمایت (مالی یا گاه سیاسی) یک زن برخوردار می‌شود — مترجم فارسی.

[47] آدورنو در اینجا و در جمله‌های پس از آن با معانی فعل «scheinen» در آلمانی بازی می‌کند: درخشیدن، ظاهر شدن، جلوه کردن. و با اسم آن یعنی «Schein»: توهم، صورت ظاهر، نمود اما هم‌چنین درخشش و روشنایی. بنا به تعریف کلاسیک هگل، زیبایی عبارت است از «schaner Schein»، یعنی ظاهر زیبا یا صورت ظاهری جمیل — یادداشت مترجم انگلیسی.

[48] فانتاسماگوریا به معنای سلسلهٔ تصاویر خیالی است که در حالت رویا و هذیان رؤیت شوند. در ضمن اشاره دارد به دستگاهی در قرن نوزدهم به نام فانوس خیال. این فانوس به کمک یک شمع و مجموعه‌ای از آینه‌های مقعر تصاویری بزرگ شده و رنگین تولید می‌کرد که پس از تاریک کردن اتاق در فضا شناور می‌شدند. در آن‌زمان نمایش‌ها در سالن‌های نورانی اجرا می‌شدند و نمایش در تاریکی پدیدهٔ جدیدی بود. مهم‌تر این که خود دستگاه فانوس هم در تاریکی مخفی بود و در نتیجه بینندگان فقط تصاویر را می‌دیدند و نمی‌دانستند که این اشباح از کجا سر برمی‌آورند. به همین دلیل نمایش حال و هوایی شیخ‌خیز داشت — مترجم فارسی.

[49] All too existential

[50] Not existential enough