بحران رمان

دربارهٔ رمانِ *برلین، الکساندرپلاتس*، نوشتهٔ آلفرد دوبلین[1]

والتر بنیامین

ترجمهٔ محسن ملکی

مقدمهٔ مترجم:

این مقالهٔ بنیامین را فقط برای نور تاباندن بر رمان دوبلین ترجمه نکرده‌ام؛ بلکه می‌خواستم مسئلهٔ بحران رمان فارسی را برجسته کنم که براهنی مکرراً بدان اشاره کرده است. براهنی در **گزارشی به نسل بی‌سن فردا** می‌نویسد: «به نظر من **کلیدر** بحران رمان را نشان می‌دهد تا این‌که خود نمایندگی یک رمان بزرگ را داشته باشد». حول این رمانِ بحرانی و مسئله‌دار، یکی از مهم‌ترین تنش‌های انتقادی ادبیات معاصر شکل می‌گیرد که مقالات مربوط به آن در **رویای بیدار** و **باغ در باغ** منتشر شده است. براهنی و بنیامین به میانجی لوکاچ به مفهوم «بحران رمان» می‌رسند. دو موتور اصلی نقادی براهنی پیش از دریدا، لوکاچ و تروتسکی است. از اولی «بحران» (یا «تشتت») و از دومی «ناموزونی» را به عاریت می‌گیرد تا به استقبال مدرنیسمی برود که نقش لرزه‌نگار مدرنیته‌ای از جادررفته و نابهنگام را دارد، مدرنیته‌ای پیشاپیش از راه

---

[1] این مطلب ترجمه‌ای است از:

Walter Benjamin, "The Crisis of the Novel", SELECTED WRITINGS, VOLUME 2, PART 1, Translated by Rodney Livingstone and Others , Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith , THE BELKNAP PRESS OF H ARVARD UNIVERSITY PRESS 1999, pp. 299-304.

رسیده و هنوز در راه، آجل و عاجل. بنیامین **برلین**، **الکساندرپلاتس** را نمایندهٔ بحران رمان، به طور خاصی بحرانی شدن رمان ناب، می‌داند، و براهنی **کلیدر** را تجسم بحران رمان فارسی. لوکاچ لولایی می‌شود که بحران رمان فارسی و بحران رمان آلمانی را بهم متصل می‌کند. تحشیه‌ای مفصل نوشته‌ام بر تنش میان گلشیری و براهنی بر سر **کلیدر** و این‌که چگونه هر دو از فهم وجوه حماسی و اهمیت سنت نقالی و قصه‌گویی در بوطیقای **کلیدر** و بحرانی شدن فرم رمان فارسی به میانجی مکانیزم‌های حماسی عاجز بوده‌اند، براهنی از آن جهت که نقدهای لوکاچ به زولا را بدون خلاقیت و مو به مو در مورد دولت آبادی تکرار و میان حماسه و رمان تمایزی قاطع و غیردیالکتیکی برقرار می‌کند، بی‌آن‌که موتور اصلی بوطیقای دولت‌آبادی، یعنی بازگشت مکانیزم‌های حماسی و نقالی درون فرم رمان را درک کند؛ و گلشیری از آن جهت که مکانیزم‌های رمان را به بندبازی زبانی تقلیل می‌دهد و هرگز نمی‌تواند به قول براهنی از مکانیزم‌های قصهٔ کوتاه به سمت مکانیزم‌های رمان حرکت کند. این تحشیه، جداگانه، در هفته‌های آتی در همین صفحه منتشر خواهد شد.

ترجمهٔ این مقاله را به دوستم یوسف انصاری تقدیم می‌کنم که علاقه‌اش به ادبیات آلمان و دوبلین مسری است.

***

از منظر حماسه، زندگی یک اقیانوس است. هیچ چیز حماسی‌تر از دریا نیست. البته که می‌توان عکس‌العمل‌های متفاوتی به دریا نشان داد ــ من باب مثال، دراز کشیدن بر ساحل، گوش سپردن به غلتاغلت موج‌ها، جمع کردن صدف‌هایی که دریا با خود به ساحل می‌آورد. این است کار نویسندهٔ حماسه. نیز می‌توان بادبان برافراشت و به دریا زد. به هزاران هزار هدف، یا بی هیچ هدفی. می‌توانی سوار بر کشتی عازم سفر شوی و آنگاه که در میانهٔ دریا هستی، با کشتی در دریا گشت بزنی بی‌آن‌که سرزمینی در دیدرس تو باشد، هیچ جز دریا و گنبد آسمان. این است کار رمان‌نویس. اوست شخص حقیقتاً خلوت‌نشین و خاموش. انسان حماسی مشغول آسودن است و بس. در حماسه‌ها، پس از کار روز دمی می‌آسایند؛ گوش می‌سپارند و رویا می‌بافند و جمع می‌کنند. رمان‌نویس خود را از مردم و مشغولیت‌های آن‌ها منزوی کرده است. مسقط‌الرأس رمان فردی است منزوی، فردی که دیگر نمی‌تواند از دغدغه‌های خود به شیوه‌ای عبرت‌آمیز سخن بگوید، همو که نه پند و اندرزی در چنته دارد و نه پند و اندرزی نثار دیگری تواند کرد. رمان نوشتن یعنی بردن آنچه که در بازنمایی زندگی آدمی سنجش‌ناپذیر است به منتهای منطقی‌اش. نفس در نظر آوردن آثار هومر و دانته کافی است تا نقطهٔ تمایز رمان و حماسهٔ حقیقی

www.RadicalD.net

را احساس کنیم. جنس سنت شفاهی، یعنی مواد و مصالح حماسه، زمین تا آسمان فرق دارد با ملزومات و فوت و فن رمان. وجه تمایز رمان از همهٔ اشکال دیگر نثر ــ قصهٔ عامیانه، سرگذشت‌نامه‌ها[۲]، ضرب‌المثل، قصهٔ کمیک ــ آن است که رمان نه از سنت شفاهی نشئت گرفته است و نه به درون آن جاری می‌شود و بازمی‌گردد. و این نکته است که بالاتر از همه آن را متمایز می‌کند از قصه‌گویی که در سنت منثور، نمایندهٔ ناب‌ترین شکل فرم حماسی است. راستش را بخواهید، هیچ چیز بیش از ابعاد خطرناکی که رمان‌خوانی در زندگی‌های ما یافته، به خاموش شدنِ خطرناک انسانِ درون مساعدت نمی‌کند و هیچ چیز بیش از آن روح و جان قصه‌گویی را تمام و کمال نمی‌کشد. از این رو، در این سخنان صدای قصه‌گوی مادرزاد را می‌شنویم، نه صدای متضاد رمان‌نویس را: «نیز مایل نیستم اشاره کنم که رهایی حماسه از کتاب را... مفید می‌دانم ــ مفید، بالاتر از همه، برای زبان. کتاب موجب مرگ زبان‌های واقعی می‌شود. مهم‌ترین انرژی‌های خلاقهٔ زبان می‌گریزند از چنگ آن نویسندهٔ حماسه که فقط و فقط می‌نویسد». فلوبر هرگز نمی‌توانست چنین سخنانی را بر زبان بیاورد. این تز از آنِ دوبلین است. در نخستین سالنامهٔ **صفحهٔ ادبیات آکادمی هنرهای پروس** گزارش بسیار جامعی از آن ارائه کرده است؛ «ساختار اثر حماسی» به قلم او سندی است استادانه درباب بحران رمان، بحرانی که آغازگر آن هیچ نبود جز بازگشت و اعادهٔ حماسه که امروزه در همه‌جا، حتی در درام، با آن مواجه می‌شویم. هرکس که با دقت دربارهٔ این سخنرانی دوبلین فکر کند دیگر نیاز نخواهد داشت که خود را دل‌مشغول نشانه‌های بیرونی این بحران کند، این استحکام یافتن حماسهٔ رادیکال. سیل رمان‌های تاریخی و بیوگرافیک دیگر شگفت‌زده‌اش نخواهد کرد. دوبلین در مقام نظریه‌پرداز، به جای آن‌که خود را تسلیم این بحران کند، پیشاپیش آن می‌شتابد و آرمان آن را از آن خود می‌کند. تازه‌ترین کتاب او نشان می‌دهد که نظریه و عمل او یکی است.

هیچ چیز روشنگرتر از مقایسهٔ موضع دوبلین با موضع آندره ژید در **یادداشت‌های روزانهٔ «سکه‌سازان»**[۳] نیست، اثری که به همان اندازه تحکم‌آمیز و آمرانه، به همان اندازه دقیق و در عمل خود به همان اندازه پرشور است، البته با وجود این از هر نظر نقطهٔ مقابل دوبلین است. در برخورد و تضاد این دو ذهن نقّاد، وضعیت معاصر حماسه به روشن‌ترین شکل بیان می‌شود. ژید در این شرح حسبِ حال‌گونه دربارهٔ

---

[۲] منظور از ساگا یا سرگذشت‌نامه روایت حماسی منثور و بلندی است که به شرح رویدادها طی سال‌های متمادی می‌پردازد و گاهی ماجرای چند نسل از یک خاندان را در برمی‌گیرد.

[۳] آندره ژید فرایند نوشتن **سکه‌سازان** را در **یادداشت‌های روزانهٔ سکه‌سازان** ثبت کرده است.

آخرین رمان خود، آموزهٔ «رمان ناب»[۴] را بسط می‌دهد. او با بیش‌ترین حد ظرافتی که می‌توان تصور کرد، عزمش را جزم کرده تا هر روایت خطی و مستقیم و پاراتاکسیسی[۵] (هر خصلت اصلی حماسی) را حذف کند، آن هم به نفع تمهیدات مبتکرانه و کاملاً رمانی (که در این بافت در ضمن به معنای تمهیدات رمانتیک است). نگرش شخصیت‌ها به آنچه روایت می‌شود، نگرش مؤلف به آن‌ها و تکنیک خود ــ همهٔ این‌ها باید جزئی سازنده از خود رمان شوند. خلاصه این‌که این رمان ناب فی‌الواقع برابر است با درونیت محض[۶]؛ هیچ بیرونی را تأیید نمی‌کند و از این رو، حد مقابل رویکرد کاملاً حماسی ــ یعنی روایت ــ است. آرمان ژید که تقابل فاحش دارد با تصورات دوبلین، رمان در مقام نوشتار ناب است. او شاید آخرین نفری باشد که از دیدگاه‌های فلوبر پشتیبانی می‌کند. هیچ‌کس از کشف این نکته شگفت‌زده نخواهد شد که سخنرانی دوبلین حاوی تندوتیزترین ردیهٔ قابل تصور بر دستاورد فلوبر است. «از نومیدی فغان‌شان به آسمان‌ها خواهد رسید اگر به نویسندگان‌شان توصیه کنم که عناصر غنایی، دراماتیک و حتی تأملی را وارد روایت‌هایشان کنند. اما من بر این نکته تأکید می‌کنم»[۷].

عدم خودداری و کمرویی او در عملی کردن این برنامه در آشفتگی بسیاری از خوانندگان آخرین کتاب او آشکار می‌شود. حقیقت دارد که با روایت به‌ندرت بدین شیوه رفتار شده است. راستش را بخواهید، به‌ندرت پیش می‌آید که موجاموج رویداد و تأمل تا بدین حد خواننده را فرا بگیرد و در خود غرق کند و عیشش را تا بدین اندازه منغص کند، و پشنگه‌ها و قطرات زبان گفتار واقعی هرگز خواننده را مانند این اثر خیس نکرده است. اما این بدان معنا نیست که باید دست به کار استعمال تعابیری فنی چون تک‌گویی درونی شویم یا خواننده را به جیمز جویس ارجاع دهیم. در واقعیت، چیزی کاملاً متفاوت در کار است. اصل سبکیِ حاکم بر این کتاب اصل مونتاژ است. مطبوعات خرده‌بورژوایی، شایعه‌پراکنی و هوچی‌گری، قصه‌هایی دربارهٔ تصادفات، رویدادهای جنجالی ۱۹۲۸، ترانه‌های عامه‌پسند و تبلیغات از سر و روی این متن سرازیر می‌شوند. مونتاژ چارچوب رمان را منفجر می‌کند، هم از نظر سبکی و هم از نظر ساختاری مرزهای آن را در هم می‌شکند، و راه را برای امکانات حماسی نوین باز می‌کند. بالاتر از همه، از نظر

www.RadicalD.net

---

[۴] Roman pur

[۵] پاراتاکسیس که در عربی به آن اِرداف می‌گویند به معنای کنار هم چیدن است. در این تکنیک ادبی، از جملات کوتاه و مختصر استفاده می‌شود بدون آنکه از حروف ربط استفاده شود.

[۶] Pure interiority

[۷] آلفرد دوبلین، «ساختار اثر حماسی»، **سالنامهٔ بخش شعر** (برلین، ۱۹۲۹)، ص ۲۶۲.

فرمال. مواد و مصالح مونتاژ هرچه باشد من‌عندی و الله‌بختکی نیست. مونتاژ حقیقی مبتنی است بر سند و مدرک. دادائیسم در پیکار متعصبانهٔ خود با اثر هنری از مونتاژ بهره می‌برد تا زندگی روزمره را به همدست خود تبدیل کند. این جنبش نخستین جنبشی بود که با لحنی کم و بیش مردد و نامطمئن، خودکامگی امر اصیل[۸] را اعلام کرد. فیلم در بهترین سویه‌هایش انگار برای آن ساخته شده که ما را به مونتاژ عادت بدهد. در اینجا، مونتاژ برای نخستین بار به خدمت روایت درآمده است. آیه‌های کتاب مقدس، آمار و تکه‌هایی از آوازهای محبوب روز مواد و مصالحی هستند که دوبلین برای اصالت بخشیدن به روایت از آن‌ها بهره می‌برد. این‌ها تطابق دارند با فرم‌های منظوم و قالبی و تکرارشوندهٔ حماسهٔ سنتی.

بافت این مونتاژ چنان متراکم است که به‌سختی بتوانیم صدای مؤلف را بشنویم. او سرنوشته‌های هر فصل را که شبیه شروه‌های خیابانی هستند برای خود کنار گذاشته است؛ از این که بگذریم، اصلاً عجله ندارد که صدای خود را به گوش ما برساند. (اگرچه عزم خود را جزم کرده که سرآخر حرف خود را بزند). او پیش از آن‌که پیه هر نوع به چالش کشیدن شخصیت‌هایش را به تن بمالد، مدت‌های مدید سلانه‌سلانه پشت سر آن‌ها حرکت می‌کند و این نکته‌ای است به‌راستی حیرت‌آور. او، چنان‌که برازندهٔ نویسندهٔ حماسه است، با خاطری آسوده به چیزها نزدیک می‌شود. به نظر می‌رسد هر آنچه رخ می‌دهد ــ حتی وقتی به‌ناگهان رخ دهد ــ پیشاپیش تدارک دیده شده است. در این رویکرد، او از حال و هوای گویش برلین الهام گرفته است ــ گویشی که با ضرباهنگی آرام و آسوده حرکت می‌کند. چراکه برلینی چون فردی خبره سخن می‌گوید که عاشق نحوهٔ ادا و بیان چیزهاست. از آن حظ وافر می‌برد. چه فحش بدهد، چه مسخره کند و چه تهدید، به هیچ وجه عجله نمی‌کند، همان‌طور که به هنگام صرف صبحانه هم عجله به خرج نمی‌دهد. گلاسبِرنر با حالتی دراماتیک و چشم‌گیر کیفیات گویش برلینی را برجسته کرده است[۹]. در اینجا آن را با تمام عمق حماسی‌اش می‌بینیم. کشتیِ فرانتس بیبرکف سنگین و پر از بار است، ولی هرگز به گل نمی‌نشیند. کتاب، بنای یادبودی است برای گویش برلین، چراکه راوی اصلاً تلاش نمی‌کند همدردی ما با شهر را بر اساس هیچ نوع وفاداری منطقه‌ای جلب کند. او از بطن برلین سخن می‌گوید. بلندگوی اوست. گویش او یکی از نیروهایی است که علیه ماهیت تودارِ رمان قدیم شورش می‌کند.

---

[۸] The authentic

[۹] آدولف گلاسبرنر (۱۸۱۰ ـ ۱۸۷۶) روزنامه‌نگاری رادیکال بود که شرح‌های کوتاه کمیک و هجایی دربارهٔ زندگی برلین و به گویش محلی می‌نوشت. نوشته‌های او عبارتند از **برلین، آنچنان که هست ـــ و مشروبات** (۱۸۳۲ ـ ۱۸۵۰) و **برلینِ رنگارنگ** (۱۸۳۷ ـ ۱۸۴۱).

چراکه این کتاب هرچه باشد، تودار و خوددار نیست. اخلاقیات خاص خودش را دارد، اخلاقیاتی که حتی برای برلینی‌ها مناسبت دارد. («آبراهام تونلی» اثر لودویگ تیک پیش‌تر قدرت گویش برلین را آزاد کرده بود، اما هیچ‌کس تلاش نکرده بود برای آن علاجی بیابد.)[۱۰]

پیروی از علاجی که برای فرانتس بیبرکف تجویز می‌شود مقرون به صرفه و مفید است. چه بر سر او می‌آید؟ ــ اما نخست: چرا عنوان اصلی رمان **برلین الکساندرپلاتس** است و «قصهٔ فرانتس بیبرکف» تنها عنوانی فرعی؟ الکساندرپلاتس در برلین چیست؟ مکانی که در این دو سال اخیر بی‌امان‌ترین دگرگونی‌ها در آن رخ داده است، جایی که ماشین‌های خاک‌برداری و چکش‌ها پیوسته مشغول کار بوده‌اند، جایی که زمین بر اثر ضربه‌های آن‌ها و زیر ردیف‌های اتوبوس‌ها و قطارهای مترو به لرزه می‌افتد؛ جایی که امعاء و احشاء کلانشهر و حیاط‌خلوت‌های حول و حوش گئورگن‌کیرش‌پلاتز[۱۱] عمیق‌تر از هر جای دیگر از پرده برون افتاده است؛ و جایی که محله‌هایی که در دههٔ ۱۸۹۰ ساخته شده‌اند توانسته‌اند صلح‌آمیزتر از هر جای دیگر به حیات خود ادامه دهند، آسوده‌تر از هر جای دیگر در تودرتوهای بکرِ حول و حوش مارسیلیوس‌اشتراسه (آنجا که منشی‌های **پلیس مهاجرت** در یک بلوک استیجاری چپانده شده‌اند) و حول و حوش کایزراشتراسه (آنجا که فاحشه‌ها غروب‌ها سرکشی می‌کنند). این محله‌ای صنعتی نیست؛ بالاتر از همه تجارت و سوداگری ــ خرده‌بورژوازی. و آنگاه قطب منفی جامعه‌شناختی آن، کلاه‌بردارانی که نیروی تقویتی خود را از بیکاران به دست می‌آورند. بیبرکف کسی نیست جز یکی از این کلاه‌برداران. او از زندان تگل آزاد می‌شود، و خود را بیکار و بیعار می‌یابد؛ مدتی آبرومند می‌ماند، در گوشه و کنار خیابان اقلام و اجناسی می‌فروشد، این کار را ول می‌کند و به دارودستهٔ پومس می‌پیوندد. شعاع زندگی او بیش از هزار متر نیست. الکساندرپلاتس بر زندگی او سلطه دارد. اگر دلتان می‌خواهد، بگویید نایب‌السلطنه‌ای بی‌رحم. پادشاهی خودکامه. چراکه خواننده هرچیز دیگری در حول و حوش خود را به نسیان می‌سپارد، می‌آموزد که حیات خود را درون آن فضا احساس کند، و پیش‌تر دربارهٔ آن چقدر کم می‌دانسته است. کاشف به عمل می‌آید که همه چیز زمین تا آسمان فرق دارد با آنچه خواننده انتظار داشته در کتابی بیابد که از قفسهٔ ماهونی کتاب برداشته است. به نظر نمی‌رسید حال و هوای «رمانی اجتماعی» را داشته باشد. هیچ‌کس زیر درخت‌ها به خواب نمی‌رود. جملگی اتاقی دارند. نیز به نظر نمی‌رسد جویای آن باشند.

---

[۱۰] لودویگ تیک (۱۷۷۳ ـ ۱۸۵۳)، یکی از نویسندگان پیشگام رمانتیک و اهل آلمان، قصهٔ بازیگوشانهٔ «شرح حالِ استثنایی اعلی حضرت آبراهام تونلی» را در سال ۱۷۹۸ نوشت.

[۱۱] Georgenkirchplatz

www.RadicalD.net

حتی به نظر می‌رسد در حول و حوش الکساندرپلاتس ابتدای ماه وحشت‌های خود را از دست داده است. این مردمان مسلماً مفلوک و بدبخت‌اند. اما در اتاق‌هایشان بدبخت‌اند. منظور چیست؟ و چگونه این‌طور شده است؟

دو معنا دارد. یکی گسترده و یکی محدودکننده. معنایی گسترده، زیرا بدبختی فی‌الواقع آن چیزی نیست که موریتس کوچولو تصور کرده بود. بدبختی **واقعی**، لااقل ــ در تضاد با آن نوعی که در کابوس‌هایتان تصور می‌کنید. منظور فقط مردمی نیست که مجبورند پا را از گلیم خود فراتر نگذارند و با سیلی صورت خود را سرخ نگه دارند؛ این چیزی است که در مورد فقر و بدبختی نیز صادق است. حتی کارگزاران آن، یعنی عشق و الکل، گاهی تمرد می‌کنند. و هیچ چیز آنقدرها بد نیست که نتوانی مدتی با آن سر کنی. در این کتاب، بدبختی رویِ امیدبخش و سرخوشانهٔ خود را به ما نشان می‌دهد. با تو سر یک میز می‌نشیند، اما این مکالمه را به آخر نمی‌رساند. با وضعیت کنار می‌آیی و هم‌چنان خوش می‌گذرانی. این حقیقتی است که ناتورالیسم جدیدی که به زندگی فقیرانه می‌پردازد حاضر نیست بپذیرد. بدین دلیل است که قصه‌گویی بزرگ باید از راه می‌رسید و به آن اعتبار می‌بخشید. نقل است که لنین فقط از یک چیز بیشتر از بدبختی و فلاکت بیزار بود: پیمان بستن با آن. راستش را بخواهید در این کار چیزی بورژوایی هست ــ نه فقط در انواع پست و خُردِ شلختگی و ولنگاری، بلکه در اشکال حکمت در مقیاس بزرگ. بدین معنا قصهٔ دوبلین، بورژوایی است، و خاستگاهی بورژوایی دارد ــ یعنی به شیوه‌ای بس محدودکننده‌تر از حالتی که ایدئولوژی یا نیت آن چنین باشد. آنچه باری دیگر در اینجا می‌یابیم، البته با شکلی افسون‌کننده و با نیرویی نه کاهش‌یافته، ظهور مجدد جادوی چارلز دیکنز است، همو که در آثارش بورژوا و مجرم چون در و تخته با هم جور می‌شوند، چراکه منافع‌شان (هرچقدر هم که در تضاد با هم باشد) به جهانی واحد تعلق دارد. جهان این کلاهبرداران با جهان بورژوازی همسان و هم‌شکل است. راه فرانتس بیبرکف برای رسیدن به پاانداز و خرده‌بورژوا هیچ نیست جز مسخ قهرمانانهٔ آگاهی بورژوایی.

شاید بتوانیم در پاسخ به نظریهٔ رمان ناب بگوییم رمان چون دریاست. تنها منبع خلوص آن نمک آن است. خب حالا باید بپرسیم: نمک این کتاب چیست؟ نمک در حماسه چون مواد معدنی است: وقتی با چیزها آمیخته شود موجب پایداری و دوام آن‌ها می‌شود. استمرار و دوام نه در زمان، بلکه در خواننده. خوانندهٔ حقیقی حماسه را می‌خواند تا آن را «حفظ» کند و به خاطر بسپارد. و جای شک نیست که خواننده دو واقعهٔ این کتاب را به خاطر خواهد سپرد: قصهٔ دست و رویدادهای مربوط به میتسه. چه می‌شود که فرانتس بیبرکف زیر ماشینی پرتاب می‌شود و دستش را از دست می‌دهد؟ و دوست‌دخترش را

www.RadicalD.net

از او می‌گیرند و به قتل می‌رسانند؟ پاسخ این سؤال را در همان صفحهٔ دوم کتاب می‌توان یافت. «چون از زندگی چیزی بیش از لقمه‌ای چرب و نرم طلب می‌کند»[۱۲]. در این مورد، نه غذای پرمایه، پول یا زن، بل چیزی بسیار بدتر. دهان گندهٔ او حریصِ چیزی است کمتر ملموس. او تشنهٔ تقدیر است و این میل سوزان او را تحلیل می‌برد ــ بله، چنین است. این مرد همیشه به دنبال دردسرهای بزرگ است؛ چه جای شگفتی که دردسر همیشه پیدایش می‌کند. این‌که این میل سوزان برای تقدیر به چه نحوی برای تمام زندگی‌اش برآورده و رفع می‌شود و چگونه می‌آموزد به لقمه‌ای چرب و نرم قناعت کند ــ خلاصهٔ کلام این‌که کلاهبردار چگونه حکیم فرزانه می‌شود ــ همان ماهیت توالی رویدادهاست. آخرالأمر، فرانتس بیبرکف حس تقدیر خود را از کف می‌دهد؛ سر عقل می‌آید و به قول برلینی‌ها «روشن‌بین» می‌شود. دوبلین به یمن بهره بردن از یک تمهید هنری بزرگ، این فرایند عظیم بلوغ را به رویدادی فراموش‌ناشدنی تبدیل می‌کند. همان‌طور که یهودیان در جشن تکلیف، کودک را از نام دوم خود که تا آن سن برای او یک راز بوده است آگاه می‌کنند، دوبلین نیز به بیبرکف نامی ثانوی می‌دهد. از حالا به بعد، او فرانتس کارل است. در عین حال، چیزی عجیب بر سر این فرانتس کارل آمده است، همو که حالا کمک‌دربانِ یک کارخانه شده است. و ما قسم نمی‌خوریم که الا و بلا این از چشم دوبلین نگریخته است، هرچند او چهارچشمی مواظب قهرمانش است. نکته آن است که فرانتس بیبرکف حالا دیگر عبرت‌آمیز و نمونه‌وار نیست؛ او غیبش زده و به ملکوتِ شخصیت‌های رمان کوچیده است. امید و خاطره در این ملکوت، یعنی در اتاقک دربان‌کوچولو، مایهٔ تسلی او خواهند بود، آن هم به خاطر شکستش در زندگی. اما ما با او وارد این اتاقک نمی‌شویم. این اصلِ حاکم بر رمان است: به محض این‌که قهرمان کشف می‌کند چگونه باید به خودش یاری برساند، دیگر نمی‌تواند ما را یاری کند. اگر این حقیقت به سخت‌ترین و باشکوه‌ترین شکل در **تربیت احساسات** فلوبر آشکار می‌شود، آنگاه شاید بتوانیم سرگذشت فرانتس بیبرکف را «تربیت احساساتِ» کلاهبرداران بنامیم. سرگیجه‌آورترین و آخرین و پیشرفته‌ترین مرحلهٔ رمان تربیتیِ بورژوایی[۱۳] قدیمی، حد نهایی آن.

بنیامین، والتر. «بحران رمان، دربارهٔ رمانِ *برلین، الکساندرپلاتس*، نوشتهٔ آلفرد دوبلین»، ترجمهٔ محسن ملکی، **دموکراسی رادیکال**، ۱۴۰۲/۰۳/۲۵، دریافت از: https://radicald.net/f9nm

[۱۲] **برلین الکساندرپلاتس**، ترجمهٔ علی اصغر حداد، ص ۱۲.

[۱۳] منظور از رمان تربیتی یا بیلدونگزرومان ژانری ادبی است که بر رشد اخلاقی و روانی قهرمان داستان از کودکی تا بلوغ تمرکز می‌کند. بیلدونگ به معنای آموزش یا شکل‌گیری و رومان به معنای رمان. **سال‌های شاگردی ویلهلم مایستر** را معمولاً نخستین نمونهٔ این ژانر می‌دانند.