نقد آثار و اندیشه های

داستان نویسان بزرگ غرب

نوشتهٔ: عبدالعلی دست غیب

نقد آثار و اندیشه‌های

داستان‌نویسان بزرگ غرب

نوشتهٔ:

عبدالعلی دست‌غیب

نشر پیام امروز

تهران ـ ۱۳۷۷

نقد آثار و اندیشه‌های
داستان‌نویسان بزرگ غرب

نوشتهٔ: عبدالعلی دست‌غیب
نسخه‌پردازی و ساخت نمایه : عقاب علی‌احمدی
طرح روی جلد: مرتضی ممیز
حروفچینی : نشر آتیه
پردازش رایانه‌ای تصویرها: دفتر ویراسته
شمارگان : ۲۲۰۰ نسخه
چاپ : زیبا
لیتوگرافی: علیرضایی‌فر
نشانی : تهران ـ خیابان دانشگاه، کوچه آشتیانی، پلاک ۵
تلفن : ۶۴۶۳۱۱۱

شابک: ۷-۲-۹۱۸۲۵-۹۶۴ ISBN 964-91825-2-7

فهرست

پست و بلند ادب غرب ۵

۱. فئودور داستایفسکی ۳۱

۲. هرمان ملویل ۶۱

۳. یوجین اونیل ۷۹

۴. جان‌دوس پاسوس ۱۰۳

۵. ویلیام فاکنر ۱۲۱

۶. ارنست همینگوی ۱۵۱

۷. جان اشتاین‌بک ۱۹۱

۸. ویرجینیا وولف ۲۱۳

۹. جیمز جویس ۲۲۷

۱۰. مارسل پروست ۲۵۱

۱۱. نمایه ۲۷۳

۱۲. کتاب‌نامهٔ فارسی ۲۸۶

۱۳. کتاب‌نامهٔ لاتین ۲۸۸

پَست و بلندِ ادب غرب

تنوّع و غنای ادب غرب در قرن بیستم و ظهور رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های بزرگی مانند *کوه جادو* توماس‌مان، *لردجیم* ژوزف کنراد، *مریدشیطان* برناردشاو، میمون *پشمالو* یوجین‌اونیل، *خانوادهٔ تیبو* روژه‌مارتن دوگار، *جان شیفته* رومن رولان و اشعار *پل الوار*، آراگون، نرودا و لورکا... نشان می‌دهد که ذوق و قریحهٔ انسانی به‌رغم فن‌سالاری و حاکمیّت‌های متمرکز همچنان در کار است و می‌کوشد با نشان‌دادن کوشش انسانی در زمینهٔ چیرگی بر دشواری‌های زندگانی، «جهان را انسانی‌تر کند» و زندگانی انسانی را در روشنگاهِ تکامل و پیشرفت قرار دهد. چندین دهه است که می‌کوشند آثار کافکا، پروست، جویس و بیتز را معرّف تحوّلات روحی قرن حاضر وانمود سازند؛ در حالی که چنین نیست و ما نمی‌توانیم اهمیّت تاریخی رئالیست‌های بزرگی مانند چخوف و کنراد و رولان را انکار کنیم و منحصراً جویس و پروست و کافکا را نمایندهٔ رمان قرن بیستم به‌شمار آوریم.

جویس و مُدرنیست‌های دیگر، همان‌طور که از آثارشان برمی‌آید، جهات تاریک زندگانی انسانی را دیده و می‌بینند. خسته، گم‌کرده‌راه، و تاریک‌اندیش‌اند. در آثار اینان و در آثار فیلسوفانی مانند هایدگر، آرزوی پرشور به بازگشت به گذشته و اسطوره‌گرایی و «روئیت»های باطنی و کوچک‌شماری انسان‌های عادی وجود دارد. انسان عادی که چرخ جامعه را می‌گرداند و اسباب رفاه و امنِ عیشِ مدرنیست‌ها را فراهم می‌آورد، بی‌ارزش و یاوه است، آنچه مهمّ است دلبستگی‌ها و اضطراب‌های وجودی این «نوگرایان» است. در دفاعیه‌ای از این گونه ادبیات می‌خوانیم: «... همه‌جا را بشر، بشر عادی، توده‌های عادی (؟) اجتماعی اشغال کرده‌اند. جای خلوت وجود ندارد. انسان عادی سینمارو، شعارده (؟)، فریب‌خورده، مصرف کننده، مبتذل (!؟) یا به ابتذال کشیده شده ... همه جا را به خود تخصیص داده است. «اورته‌گای گاست» نشان داده است که جمعیّت علنی اعلام شده، بشر به جمعیّت، به توده‌های مصرف کننده اختصاص داده شده ... نویسندگان قرن ۲۰ در عمق روانی هستند، در محیطی زندگانی می‌کنند که عواملی وحشتناک از هر سو می‌خواهند همهٔ مرجودیت خودآگاهی ایشان را یکسره تسخیر کنند. بی‌خود نیست که نمایشنامهٔ این دوره در مثل نمایشنامهٔ پوچی همه را تبدیل به دلقک می‌کند، شعرش تصویرگر دنیائی می‌شود که در آن همهٔ اعتبارها روبه بی‌اعتباری رفته‌اند، قصه‌هایش از محیطی صحبت می‌کند که در آن من و ماهای متفاوت در حال متلاشی‌شدن هستند یا از طریق تجزیه و تحلیل به وسیلهٔ قصه‌نویس تبدیل به افراد متلاشی‌شده می‌گردند.»[۱][1]

با این مقدمه‌چینی یک‌جانبه به این نتیجه می‌رسند که «چون انسان متلاشی و تبدیل به آدم مصرفی شده» پس جویس، کافکا، بکت و الیوت ... که تصویرگر این فرارونده «تاریخی» هستند، نمایندگان بزرگ ادب غرب قرن بیستم نیز می‌باشند.

---

۱. شماره‌های درون کروشه مربوط به پی‌نوشت‌های پایان مقاله است.

عبارت‌های یادشده در ضمن به خوبی نشان می‌دهند که مُدرنیست‌ها و طرفداران ایرانی ایشان در کجای تاریخ قرار دارند و با تحقیر مردم و برکشیدن اشخاص منزوی و مالیخولیایی به مرتبهٔ نمایندگان بزرگ هنر چه هدفی را دنبال می‌کنند. این اشخاص مدعی طرفداری از تاریخ «دینامیک» آن اندازه ساده‌اندیش‌اند که ازدیاد جمعیّت را عامل بنیادی بحران و مصرف‌زدگی و تنش‌های اجتماعی می‌شمارند و از درک این مسألهٔ ساده ناتوان‌اند که کثرت جمعیّت جهان خود از عوامل ایجادکنندهٔ «تاریخ دینامیک» است و به نوبهٔ خود محصول آن تاریخ «پویا»ست. جمعیّت دنیا زیاد شده، زیرا علم پزشکی و فنون خانه‌سازی و شهرنشینی و ارتباط کامل‌تر و بیش‌تر شده است. لابد به نظر ایشان باید دوباره هیتلر بیاید و کوره آدم‌سوزی درست کند و انبوههٔ جمعیّت «اضافی» جهان را از بین ببرد تا ایشان در خلوت خود آسوده بمانند و آثار «مُدرن» به‌وجود آورند. طرفداران مُدرنیسم از درک این واقعیت ساده نیز ناتوان‌اند که بحران جهان جدید ـ نهایت از دیدگاهی تاریخی ـ در آثار چخوف، کنراد، توماس‌مان و نیز در فیلم‌های چارلی چاپلین [عصر جدید] و رنه‌کلر [*آزادی مال ماست*] به خوبی بازتابانده شده است.

غفلت از این آثار دوران‌ساز و منحصر کردن ادب غرب به آثار جویس و پروست و ویرجینیاوولف ... البته به این نتیجه خواهد رسید که اورته‌گای گاست و هایدگر را پیشوای معنوی قرن بیستم بشمارند [در حالی که این دو فیلسوف نمایندگان فردگرایی وحشتناک و تحقیرکنندگان انسان‌های عادی هستند]. عجیب است که این نوگرایانِ تنها به‌قاضی‌رفته و خوشحال‌برگشته، در همان زمان به اندیشه‌های هگل و مارکس نیز تفوه می‌کنند و می‌کوشند نیچه، هگل و هایدگر را در یک کیسه بریزند و می‌نویسند: «تاریخ، تکامل و رشد روح در طول زمان است» یا «قصه، رشد و تکامل قهرمان در طول زمان است.» از دیدگاه ایشان، تاریخ دوران باستان و قرون وسطا، راکد و ساکن و تاریخ جدید، تاریخ پویاست؛ پس

قصه‌ها و رمانس‌ها و آثار نمایشی کلاسیک «ایستا»، ولی آثار مارسل پروست، در مَثَل، آثاری «پویاست»! کشیدن این خط تمایزِ دل‌خواسته بین تاریخ جدید و قدیم از ناآگاهی تاریخی خبر می‌دهد؛ زیرا از توضیح این واقعیّت روشن ناتوان است که چگونه در دنیای راکد کهن و سده‌های میانه کسانی مانند هومر، آیسخولوس، اوریپیدس، ویرژیل، فردوسی و حافظ پیدا شده‌اند که برگذشتن از مرزهای هنر ایشان برای هنرمندان بزرگ این قرن نیز جز آرزوی محال نبوده است. آثار این بزرگان از همان زمان که چالش انسان را با بی‌دادگری‌ها و نیروهای زیان‌کار نشان می‌دهد، ژرفای وحشتناک «عصر شب» و ناخودآگاهی‌ها و نقص‌های تیرهٔ بشری را نیز می‌شناساند و نیز در همان اعصارِ به گفتهٔ ایشان راکد، ادیان بزرگ به‌وجود آمد که امروزه نیز میلیون‌ها پیرو دارد و فیلسوفان و بینش‌ورانی مانند زرتشت، بودا، افلاطون، سقراط و ارسطو ... پدید آمدند که فیلسوفان عصر «پویا» شاگرد ایشان‌اند؛ وگرچه از جهت ابزار علمی و فنی از ایشان پیشرفته‌ترند، از لحاظ تفکّر به قوزک پای ایشان نیز نرسیده‌اند. «ژان وال» در رسالهٔ ممتاز خود متافیزیک (۱۹۵۳) پس از تحلیل اندیشه‌های فیلسوفان غرب از تالس تا فیلسوفان جدید دربارهٔ «شدن»، «حرکت» و «تغییر» به این‌جا می‌رسد که «این نیز اندیشه‌ای هراکلیتوسی است که ما نزد راسل می‌بینیم و او به ما می‌گوید که «فیزیک مدت زیادی در طرف پارمنیدس بود و اکنون در سوی هراکلیتوس است»[۲] یا «اته» پژوهندهٔ آلمانی می‌گوید: «حافظ بزرگ‌ترین غزلسرای همهٔ اعصار است» و نیز «گیلبرت موری» کارشناس اسطوره و آثار سوفوکلس از دیدن بیماران روانی بیمارستان‌های نیویورک که همانند اشخاص نمایشی دراماتیست یونانی بودند، به وحشت و حیرت دچار آمد.

گزافگی و پوچی[۱] نیز از اختراعات قرن ما نیست و اگر طرفداران

---

۱. Absurdité

مدرنیسم نمایش‌نامهٔ *آژاکس* موفوکلس را خوانده بودند، درمی‌یافتند که ایونسکو و بکت امروز نیز بهتر از او ننوشته‌اند. «در همه تراژدی‌های سوفوکلس، جز در آخری آن‌ها، جائی که اودیپوس مکان مرگ خود را برمی‌گزیند، اشخاص نمایشی او همه به اعماق موقعیّت بشری پرتاب می‌شوند. ما آن‌ها را در نقطه‌ای می‌بینیم که با انسان‌ها و با جهان بیگانه شده‌اند. ستیزهٔ پایانی قهرمان، هراس و شکنجهٔ اوست. آژاکس سوفوکلس می‌گوید:

«نام من آژاکس است و معنای آن همانا عذاب و دلهره است.»

اورستس پس از کشتن مادر خود و شوی او که غاصب مقام شاهی است، تنها و مضطرب باقی می‌ماند. خدابانوان انتقام[1] فرا نمی‌رسند، داوری و پاک‌شدگی نیز در کار نیست. اورستس و الکترا با جنایت خود، برجا می‌مانند و تنهای‌اند، از دید خدایان «زیادی»اند، در شهر خود بیگانه‌اند و حتی با یک‌دیگر نیز غریبه‌اند. واژه‌ای بین ایشان رد و بدل نمی‌شود. آن‌ها زیستند تا انتقام پدرشان را بگیرند. وظیفه و نفرت، اجسادی بیش نیست. همچنانکه خون به تدریج از بدن کلیتمنسترا و اژیستوس می‌چکد، اورستس و الکترا دلیل وجودی خود[2] را از دست می‌دهند.[۳]

این نیز واقعیّتی است که در همان اعصار «راکد» (!) حماسه‌ها و پهلوانی‌های شگرفی وجود داشته است. پیکره‌های مقاومت در برابر بی‌داد و تقدیر کور: «پرومته‌ئوس» آیسخولوس و «کاوه آهنگر» فردوسی و اشعار طرب‌انگیز و والای حافظ، انسان را گرمی و روشنی بخشیده است. اگر آژاکس به‌سبب پی‌بردن به وضع پوچ خود به آستانهٔ خودکشی رسیده و خود راکشته، پروسته‌ئوس در مقام پهلوان بزرگ مقاومت، قدرت زئوس را به چیزی نگرفته و بر سر «هرمس»، پیک تهدید کننده که از سوی زئوس آمده، فریاد کشیده است:

---

۱. Furies

۲. Raisons d'être

شما نویسندگان بی‌گمان می‌پندارید
که در پناه برجی هستید که هرگز اندوه را بدان راه نیست
امّا مگر نه خود دیدم که
دوبار فرمانروایان را از آن فرو کشیدند.
آری، و این خودکامه‌ای اکنون فرمانرواست
یکباره سرنگون به رسوایی خواهیم دید.

پیکار و مقاومت و ایدهٔ کمال‌یابندگی انسان را در تالستوی و کنراد و ویکتورهوگو نیز می‌بینیم و امتیاز هنر بزرگ ایشان را در این عصر پرتلاطم مشاهده می‌کنیم. از این‌رو در برابر مبالغه‌های مستعار مُدرنیست‌ها که «رمان مدرن تکامل رمان قرن نوزدهم است» یا «جویس بزرگترین نویسندهٔ قرن بیستم است»، سپر نمی‌اندازیم.

در قرن نوزدهم بزرگان رمان‌نویسی: تالستوی،دیکنز،بالزاک و درایزر... هنوز از سرچشمهٔ نظریهٔ تکامل سیراب می‌شدند و بیان نقلی ایشان، پرده از سیمای منطق متناقض واقعیّت اجتماعی برمی‌گرفت، و به ویژه به پیروزی نیکی و زیبایی امید داشت. حتی در پایان این قرن فیلسوفانی مانند هگل و شاعرانی مانند هولدرلین و هاینه و کیتز پیدا شدند که انسان را موجودی به طبع نیک و دوستدار آزادی و کمال‌یافتگی می‌دیدند. در مثل، شخص عمدهٔ رمانس هی‌پریون[1] هولدرلین می‌گفت: «نیک‌بخت کسی که آزادی و نیک‌بختی خود را در گرو آزادی ملت خویش بداند.» «هی‌پریون» یونانی جوان قرن هیجدهمی است که امید دارد به رهایی زادبوم‌اش از چیرگی ترک‌ها یاری برساند... امّا امید به آزادی به‌سبب پولکی‌بودن یونانی‌ها شکست می‌خورد و آلمان نیز به انحطاط می‌گراید.

---

۱. Hyperion

با این‌همه زیبایی کهن و طبیعت هنر یونانی و خدایان یونانی پاک، زنده باقی می‌مانند و شاعر، آمدنِ ایشان را «انتظار» می‌برد[۵]. هم‌چنین کیتز می‌سرود: «زیبایی، حقیقت است و حقیقت زیبایی است.» فیلسوفان اجتماعی نیز فرارسیدن عصر آزادی و رهایی انسان را از بیدادگری و بهره‌کشی نزدیک می‌دیدند و پس از نشان‌دادن سیمای زشت و ددخویانهٔ جهان بهره‌کش و ستمی که بر انسان‌ها می‌رود، به گونه‌ای به جهات افراطی میتولوژی رمانتیک نزدیک می‌شوند. فرارسیدن نهایی جامعهٔ زیبا و آزاد به زبانی بیان می‌شود سرشار از وجد و حال، آن‌گونه که در آثار شله‌گل و شلینگ و هولدرلین می‌بینیم که ترکیب نهایی و وحدّت فرجامین را انتظار می‌بردند:

> حل و رفع راستینِ تخاصم بین انسان و طبیعت و انسان و انسان ممکن است. این حل و رفعی است از آن گونه که در ستیزه بین هستی و جوهر، مشخص و واقعی‌بودن و تأیید شخص خود، آزادی و ضرورت، فرد و جمع می‌بینیم. حلّ چیستان تاریخ است و خود را در مقام این راه‌حل می‌شناسد.[۶]

امید به رهایی و بهروزی انسان ــ پیش از هگل و رمانتیک‌های آلمانی ــ در گوته و بتهوون نیز جلوه‌ای تابناک داشت. «فاوست» گوته پس از عمری تلاش و غوطه‌وری در ورطهٔ شهوت‌ها و مقام‌پرستی‌ها... به جایی می‌رسد که رستگاری خود را در گرو «کار آفرینشگرانه و جمعی» انسان‌ها می‌بیند و در مشاهدهٔ کار و کوشش آدمیان فریاد برمی‌آورد که «ای زمان درنگ کن و ای لحظه اندکی بمان!» و این لحظه‌ای است که او در سلوک طولانی و رنج‌فرسای خود به اوج شادی رسیده است. هم‌چنین بتهوون در زمانی می‌زیست که جامعهٔ فئودالی آلمان دچار بحران سخت بود و تفکر و هنر این جامعه به راه زوال می‌رفت. قید و بندهای دست‌وپاگیر هنر رسمی، هنرمندان جوان را بی‌تاب کرده بود. دورنمای کم‌رنگ تحوّلات

جدید، جامعهٔ فئودالی را متزلزل می‌ساخت. پیشگامان جامعهٔ جدید به انسان نوید آزادی می‌دادند و با این امیّد، دل‌ها جوان می‌شد و اندیشه‌های والای انسانی از بندها می‌رهید و «آفرینشگری» تندرستی خود را باز می‌یافت. بتهوون پیشرو و منادی زمان نو شد و به تعبیر هانس وایگل «با نخستین ضربه‌های سمفونی پنجم، درهای بسته را کوبیدن گرفت.» بتهوون در سرامر زندگانی پُربارش با مردم زیست و از عواطف انسانی آن‌ها مایه گرفت و بارور شد.

رمان قرن نوزدهم خود را محصور در «صناعت داستان‌نویسی» نکرد و مانند داستان‌های طرفداران پوچی نمی‌خواست همه را «تبدیل به دلقک» کند بلکه می‌خواست حرکت مردم را از روستاها و شهرک‌ها به سوی شهر بزرگ «لندن، پاریس، پترزبورگ، مسکو و نیویورک» که منظره‌ای از چشم‌انداز تکامل اجتماعی بود، به تصویر درآورد. ویکتورهوگر در رمان بزرگ *بینوایان* هم‌زمان با نشان‌دادن تضادهای عصر خود که سر به آهنگی تراژیک می‌زد، در پرتو خوش‌بینی واقعی، انسان‌ها را متوجه ارزش‌های معنوی ساخت. او انسان، فضیلت‌های اخلاقی و اعتماد به خود و کوشش او را می‌ستاید و او را به سوی پیشرفت روحی و مادی رهنمون می‌شود. هوگو اندیشه‌های‌اش را فراتر از واقعیّت می‌گستراند و با نشان‌دادن آرمان‌های ساده و تخیّلی، تفکّر را با آن‌ها هماهنگ می‌سازد. در رمان‌های‌اش جوشش عاشقانهٔ پرشوری به آزادساختن انسان دیده می‌شود. در واقع، او راه‌حلّ دردهای جامعه را در نیکوکاری می‌بیند. ژان‌والژان زندانی اعمال شاقه به آقای «مادلن» و مردی ثروت‌مند بدل می‌شود و نیکوکاری را هدف خود قرار می‌دهد. او تبلّور و نمایندهٔ ستمدیدگان است و جامعه به او می‌گوید که خود را «بورژوا»، یا به تعبیر اقتصاددان‌ها ثروتمند، سازد؛ امّا در همان زمان فروتنی بی‌آلایش و بیگناهی و فضایل افراد ساده را به کمال حفظ کند. در اثر او، در لایهٔ مردم فرودست: تناردیه، دزد، ولگرد، جنایتکار و خدمتکارانی که مانند سگ

در خدمت ارباب‌اند، و هیچ‌یک از آن‌ها معنی آزادی را نمی‌دانند... دیده می‌شود و نیز «گاورش» که در طراز قهرمانان حماسه است. در این‌جا نیز مانند درام‌های عهد باستان نیکی و بدی، فرشته و شیطان با یک‌دیگر در چالش‌اند. این جدال در سراسر رمان گسترده می‌شود. در برخی صحنه‌ها، بدی در مقام پیروزگرِ بزرگ به صحنه می‌آید؛ امّا در پایان این نیکی است که بی‌چون و چرا پیروز می‌شود. پیروزی نیکی در *بینوایان* نه به شیوه‌ای مشخص و در این جهان بلکه در فراسوی این جهان و در حوزهٔ «جان» روی می‌نماید. ژان‌والژان در بستر مرگ برای «ماریوس» قدیس است و تردیدی ندارد که به فردوس می‌رود. تصویر گیرای پایان رمان *رنجبران دریا* نیز چنین است. شخص عمدهٔ داستان می‌پذیرد امواج خروشان او را در خود فرو برد تا قایق حامل زن جوان و شوی او به سلامت به ساحل برسد؛ امّا در پسِ پشتِ این فاجعهٔ این‌جهانی، رستگاری او قطعی است. در این‌جا دو حوزهٔ متمایز دیده می‌شود: جهان ما با همهٔ زشتی‌ها و مصائب‌اش از آنِ شیطان است و جهان دیگر از آنِ خدا. هوگو به شیوه‌ای ساده و زیرکانه بدبینی و خوش‌بینی را به‌هم می‌آمیزد. بدی‌های جهان و بدبینی الزامی، این «درهٔ اشک‌ها»ی انسانی را رنگی دیگر می‌زند و خوش‌بینی نیروبخش و دلگرم‌کننده‌ای دربارهٔ سرنوشت نهایی انسان وجود خواننده را فرامی‌گیرد. خواننده برضد شریران که بیش‌تر زمان‌ها در این جهان حقیر پیروز می‌شوند، به خشم می‌آید و در همان‌حال، خوش‌بینی نسبت به فرجام کار را نیز از دست نمی‌دهد.

دنیای هوگو هم‌چون آتش‌فشانی است که در آن مواد مذاب همیشه در حال جوشیدن است. نثر زیبای او که از تناوب شور و هیجان و مشاهده، جوشش و پرسه‌گردی الهام می‌گیرد، صدایی است که نرمی و انعطاف‌پذیری آن، زیبایی به‌وجود می‌آورد. ظاهراً هوگو همیشه در اوج است، اوجی کمی بالاتر یا پایین‌تر از حرکات، فریاد و ازدحام جمعیّت

مردم در *گوژپشت نتردام*، توفش و طغیان اقیانوس در *رنجبران دریا*، انقلاب فرانسه در رمان نودوسه، و صدای گام‌های انسان و بیش‌تر از این‌ها، غوغای عشق‌هایی که مانند وحوش در تاریکترین غارهای روح مسکن گزیده‌اند. واژگان هوگو: عشق، کینه، حسادت، غیرت، ایثار، آز و قدرت‌طلبی ... ابعاد جهانی می‌یابند و در آثار او به نبردی بی‌رحمانه و گریزناپذیر مشغولند.[۷]

در مقایسهٔ آثار هوگو و بالزاک همانندی‌هایی می‌یابیم، در مثل میان *گوژپشت نتردام* و *کمدی انسانی*. هیاهوی انسانی، افراط، میل به کار زیاد، فراوانی واژه‌ها و هیجان روحی در هر دو دیده می‌شود. رنگ و بو در هر دو اثر یک‌سان است. احساس می‌کنیم که در پیچ وخم کوچه‌های سیاه و سفید فرورفته‌ایم. هوا خوب جریان ندارد و از تاریک‌ترین گوشه‌های آن بوی رطوبت، کپک‌زدگی زشتی، عرق‌های سردشده و بدن‌های کثیف به مشام می‌رسد.

امّا تفاوت این دو در آن است که بالزاک جهان پیرامون‌اش را وصف می‌کند و حتی توصیف خود، در مثل در *لوی‌لامبر* باز هم توصیف او از نگریستن به جهان بیرون ساخته شده است. او در ثبت جزئیات با ثبت احوال رقابت می‌کند و از نظر مادی، اجتماعی، روان‌شناسی موجوداتی می‌سازد سرشار از آگاهی‌های زمان خود آن‌ها. ولی هوگو نمی‌تواند شخصیت خود را از خود جدا کند و اجازه نمی‌دهد واقعیّت‌ها قوانین خود را به او تقریر کنند. بالزاک همیشه از جهان بیرون آغاز می‌کند و در آن ذوب می‌شرد و سرانجام آن را با تخیّل خود بزرگ می‌کند. هوگو جهان بیرون را به سوی خود کشیده، آن را جذب می‌کند و مطیع خود می‌سازد.

در بالزاک جوان نیز گرایش به رمانتی‌سیسم وجود داشت و مدتی نیز زیر تأثیر اندیشه‌های صوفیانهٔ «سودن بورگ» سوئدی بود. امّا به تدریج راه خود را برای شناخت عمقی روابط انسان‌ها، اقتصاد و تأثیر پول و ثروت در زندگانی آدمیان ... گشود. *اوژنی گرانده* و *باباگوریو* این مسأله را

به‌خوبی نشان می‌دهند. *اوژنی‌گرانده* بر بنیاد زندگانی مردم شهرستان سومور[۱] نوشته شده. باباگرانده، دخترش اوژنی، مادام گرانده، کلفت آن‌ها «نانون لندهور»... اشخاص عمدهٔ کتاب‌اند. کتاب کوششی است برای آفرینش گونه‌ای «خسیس» (که در نمایش‌نامهٔ مولیر نیز آمده بود). امّا کار بالزاک صرف عکس‌برداری از طبیعت نیست. آفرینش هنری دارای حقیقتی است بیش از آنچه در طبیعت می‌بینیم. بازیگران با این‌همه بازیگران حوزهٔ واقعیت هستند. دغدغه تیرهٔ «باباگرانده»، تراژدی‌ساز است. آدم‌های داستانی بالزاک یک‌پارچه‌اند، و در *اوژنی‌گرانده* همانند بازیگران تراژدی‌های قرن هفدهم بزرگ‌تر از آنچه در زندگانی آمده‌اند، نمایان می‌شوند و ساده‌تر از بازیگران حوزهٔ واقعیت هستند؛ ساده، امّا در همان زمان با اندیشهٔ یگانه‌ای در مغز و دانستگی، حقیقت عام را نشان می‌دهند. اشخاص *اوژنی‌گرانده* در سیر دگرشدن‌ها در بند فکر مسلّط خود و گرفتار رؤیای درونی خویش‌اند. فکر مسلط در باباگرانده «طلا»، در مادام گرانده «خدا» و در اوژنی «عشق به شارل» در نانون «اخلاص به ارباب» و در شارل، «مقام‌دوستی» است. باباگرانده در آغاز رمان، خسیس و در پایان آن، دیوانه و بی‌اعتنا به شوربختی فرزند خویش است. او حتی در بستر مرگ و در حال چنگ‌زدن به صلیب در فکر دزدیدن میراثی است که اوژنی از مادر به ارث می‌برد. رمان فاجعهٔ تکامل روح خام دختر در زیر فشار شهوت است و با شهوت پدر به طلادوستی و شور مقام‌پرستی شارل به چالش درمی‌آید. اوژنی درمی‌یابد که همه در جست‌وجوی مقام و ثروت‌اند و به فاجعهٔ زندگانی خود پی می‌برد که دیگران به انگیزهٔ سودجویی به او نزدیک شده‌اند. در جامعهٔ او مقدّر است پول جای همهٔ رنگ‌ها و شورهای زندگانی را بگیرد. پول، خدای عصر جدید است! بر همه چیز چیرگی دارد. فقط نانون و شوهر او محبتی بی‌ریا می‌ورزند؛ زیرا از اوضاع دنیا بی‌خبرند.

---

۱. Saumur

داستان، داستان شکست فضیلت‌ها در برابر پول است و مشکل تأثیر وراثت و وابستگی انسان به گذشته را نشان می‌دهد. «شارل» به هدف ارتقاءِ مقام به همهٔ هنرهای اخلاقی پشت‌پا می‌زند. قصهٔ بیداری عشق در دل دختری جوان و خسّتی که قدرتی سرد دارد، خوب مجسّم می‌شود. در این‌جا عشق ناگهان شکست‌ناپذیر و عمیق می‌شود و درهای جهان را به روی «اوژنی» می‌گشاید و زیبایی اشیاء و شیرینی ازخودگذشتگی را به وی می‌آموزد. «باباگرانده» اوج خسیس‌بودن را به نمایش می‌گذارد، با دقت و وسواس اقتصاد خانواده را محاسبه می‌کند، حتی دانه‌های قند مصرفی را تا دانهٔ آخر می‌شمارد، پرداخت مخارج شارل را که به خانهٔ او آمده نمی‌پذیرد و ناچار اوژنی از پس‌انداز خود برای شارل خرج می‌کند.

در رمان‌های قرن نوزدهم نیز کاوش دقیق زندگانی درونی آدمیان دیده می‌شود. در مثل، تالستوی هم‌زمان با تجسّم وسیع‌ترین چشم‌انداز زندگانی اجتماعی، «زندگانی درونی» اشخاص داستان خود را نیز هوشیارانه می‌کاود و به ضبط تجربهٔ ادراکی آدمیان می‌پردازد. او در واپسین فصل‌های *آناکارنین* در نشان‌دادن دل‌شکستگی عمیق «آنا» در لحظهٔ پایانی زندگانی، تأثیرات دانستگیِ این زن را از دورنماها و بوها به طور درخشانی یادداشت می‌کند. نومان روحی زن از نومیدی به نفرت و میل به زدودن کل تجربه از سوی او، آنگاه که در کالسکه‌اش نشسته است، به خوبی ضبط شده است. اندیشهٔ او ــ به شیوهٔ «مالی‌بلوم» نیم‌قرن بعد ــ پس از سیر در ماجرای غم‌انگیز عاشقانه‌اش با ورونسکی، روانهٔ مشورت با «دالی» می‌گردد و سپس متوجّه شیرینی و آب، پن‌کیک و چشمهٔ «میتی‌چن» می‌شود. [۸]

اکنون باید دید بنیاد نظری «مدرنیسم» چیست؟

یکی از محورهای بنیادی این دبستان ادبی طرح این مسأله است که جهان ما پُر از بدی و سرگشتگی و یاوگی است. چنان‌که در مورد

نمایش‌نامه‌های سوفوکلس دیدیم، این مشکلی کهن است و مدرنیست‌ها نوبرش را به بازار نیاورده‌اند. در نمایش‌نامهٔ *هملت* نیز این مشکل طرح شده است؛ هملت در گفت‌وگوی درونی خود می‌گوید:

> چه اندازه کارهای این جهان در نظرم فرساینده و نابکار و بی‌مزه و سترون می‌نماید. تفو! تف بر این جهان بادا باغی است پرگیاه هرز که دانه برآورده و چیزهای پست و ناهنجار آن را در تصرّف گرفته است.[۹]

هملت زمانی که ماجرای کشته‌شدن پدر را از زبان روح او می‌شنود، وحشتی را تجربه می‌کند که صاعقه‌آسا بر جان‌اش توفیده. هوراشیو از او می‌خواهد آنچه را روی داده، بیان کند. هملت نخست می‌خواهد «راز» را فاش کند؛ امّا بعد منصرف می‌شود و می‌گوید پدرش به او گفته است:

> در سراسر دانمارک هیچ ناکسی نیست که پاک رذل و فرومایه نباشد.

هوراشیو که از این آشفته‌گویی سر در نیاورده، می‌گوید:

> خداوندگار من، نیازی نبود که شبحی از گور برآید و این را به ما بگوید.[۱۰]

دربارهٔ آثار مدرنیسم نیز می‌توان گفت: «نیازی نیست که نویسنده‌ای پیدا شود و در کتابی پانصد صفحه‌ای، بیش‌تر یا کم‌تر، به ما بگوید جهان ما دوزخی و بد است. این را ما خود می‌دانستیم و بیان‌اش نیز تازگی ندارد. گفته‌اند که: گرگ را پوستین‌دوزی بیاموز، دریدن و پاره‌پاره‌کردن را او خود نیک بلد است! انسان نیازمند پرورش راستین است تا از موقعیّت خود آگاه شود و بر بدی‌ها غلبه کند و در خط کمال‌جویی بیفتد. این نیز فراروندی تاریخی است که پس از نبردها و بحران‌ها و شکست‌ها نوعی

«صوفیگری» به روی صحنه می‌آید و جهان را در تصرف نیروهای شر می‌بیند و انزوا و دوری و بیگانگی تعلیم می‌دهد. به نظر هایدگر انسان به این جهان پرتاب شده و شرایط وجودی‌اش دقیقاً این است که به مرگ بیندیشد. «توجه به مرگ جزءِ بنیادی هست‌بودن است» سارتر جوان نیز در کتاب *تهوّع* انسان را موجود غیرضروری می‌دید:

> زیادی [به واژگان هستی‌شناسی غیرضروری] درخت بلوطی است که آن‌جا در پیش روی من است. و من، سست، از حال رفته، وقیح و منکر، رنجور و متحمل در کشمکش با خیالات واهی تاریک و سیاه، من نیز «زیادی» بودم.[۱۱]

امّا سارتر، حتی در آن زمان (۱۹۳۸)، تاریک‌اندیش نبود و به رهایی و آرزوهای انسان می‌اندیشید، این‌که این آزادی انتزاعی بود و جنبهٔ فردی داشت، چیزی از اهمیّت کار او کم نمی‌کند. *تهوع* داستانی است دربارهٔ ماهیت بیگانگی انسان از جهان. شخص داستانی این کتاب مجذوب حضور فشارآور جهان مشخص اشیاء است که در تضاد با جهان اجتماعی و انسانی بشری قرار می‌گیرد. کتاب سارتر را می‌توان در مقام حاصل عجیب داستانی پایگاه فلسفی او در آن زمان دانست و آن را به وضع اجتماعی روشنفکران فرانسوی بین دو جنگ جهانی اول و دوم پیوند داد. و نیز می‌توان آن را در مقام گزاره‌ای عام دربارهٔ ماهیّت زندگانی انسان شمرد و به تعبیر خود سارتر استناد کرد که انسان محکوم به آزادبودن است، ولی هم‌چنین محکوم به تنهابودن و غریبه‌بودن است.

تهوّع در سطحی ویژه مانند بیگانهٔ کامو احساسی را دربارهٔ بیگانگی و تنهاشدگی اجتماعی بشر بیان می‌کند و آهنگی بسیار اضطراب‌آور دارد و سارتر در آغاز کتاب از «سلین» این جمله را می‌آورد:

«او فردی است بدون معنا و اهمیّت اجتماعی و صرفاً فردی تنهاست.»

کتاب در سطح دیگر، گویی رساله‌ای است در حوزهٔ «شناخت‌شناسی» و جویای پاسخ‌هایی است دربارهٔ پرسش‌های بنیادی فلسفی دربارهٔ ماهیّت واقعیّت، و کار «من» در درون این حوزه و روابط آن با جهان اشیاء و نیز تهوّع واجد ساختار خودآگاه ادبی است که از واقعیت می‌پرسد و از ماهیت و قصدِ خود شکل رسان. «زولا» در یکی از جمله‌های مشهورش گفته بود که به داستان‌نویسانی پیوسته است که «قهرمان داستان خود را می‌کشند» و سپس به جای او انتقام گیرنده‌ای می‌گذارند. سارتر فقط شخص عمدهٔ داستانی خود را نمی‌کشد؛ بلکه مفهوم طرح داستانی[1] را در مقام ساختاری، با آغاز و میانه و پایان نیز به قتل می‌رساند!

زوال شخصیت انسانی در آثار موزیل [*انسان بی‌بو و بی‌خاصیّت*]، آندره‌ژید [*سردابه‌های واتیکان*]، آلبرکامو [*بیگانه*] و ساموئل بکت [*مالون می‌میرد*]... نمایان‌تر است. در مثل، شخص عمدهٔ داستانیِ ژید ناشناسی را از پنجرهٔ قطاری درحال‌حرکت به بیرون پرتاپ می‌کند تا تصادفی‌بودن و عبث‌بودن کارها را به اثبات برساند. «مورسو» بیگانهٔ[2] کامو، عربی را می‌کشد؛ زیرا به تجربه دریافته است که زندگانی اساساً بی‌معنی است. وضع شخص عمدهٔ *لولیتا* اثر ناباکوف از این هم زارتر است. همبرت استاد زبان است و می‌خواهد خانه‌ای را اجاره کند. صاحب خانه زنی بیوه است و دختر چهارده‌سالهٔ زیبایی به نام «لولیتا» دارد. استاد نخست خانه را نمی‌پسندد؛ امّا همین‌که چشمش به دخترک می‌افتد، بی‌درنگ تصمیم‌اش عوض می‌شود و عزم رحیل‌اش به اقامت بدل می‌گردد! او مدتی در این خانه می‌ماند و سپس با مادر دخترک زناشویی می‌کند؛ امّا پیداست که شش‌دانگ حواس‌اش متوجه جای دیگری است. او سرانجام دخترک را فریب می‌دهد و هر دو از این شهر می‌گریزند. در گیرودار سفرهای پی‌درپی و گریز از دست پی‌گرد پلیس، به تدریج لولیتا از استاد که چند

---

۱. Plot

۲. L' Etranger

دهه از او بزرگ‌تر است سیر می‌شود و به جوانی می‌پیوندد و با او زناشویی می‌کند. استاد هفت‌تیر برمی‌دارد و به سوی جوان می‌رود و او را می‌کشد. لابد، به زعم خود، داغ جوان را به دل لولیتا می‌گذارد.[۱۲]

در این میان آثار هنری میلر: *مدار رأس‌السرطان* و *مدار رأس الجدی* ... تا مرز هرزه‌نگاری[۱] پیش می‌رود و او برضد همهٔ قوانین انسانی و اجتماعی می‌شورد و در این آشوب «من‌بنیادی» و خودکامگی متمرکز به آدم‌ها پیشنهاد می‌کند برای رهایی از بحران، در دریای شهوات جنسی غوطه‌ور شوند.

آثار جان‌کوپر پوئیس (۱۸۷۲ تا ۱۹۶۳) نویسندهٔ انگلیسی نیز بر «فلسفهٔ زندگانی» بنیاد شده: *رمان غریزه و خون* (۱۹۲۵) و نیز *داستان‌های چوب و سنگ* (۱۹۱۵) *رادمور* (۱۹۱۶)، *ولف‌سولنت*، *افسون‌های گلاستن‌بری*، *شن‌های دریا*... البته در طرازی بسیار برتر از آثار هنری میلر تسلیم‌شدن به شور و شهوات زندگانی را می‌ستاید. داستان‌های پوئیس لبریز از عشق‌ها و شهوت‌های بصری است. لبریز از عشق‌ها و شهوت‌هایی که با طبیعت نیم‌رنگ‌ها، با طبیعتی که همهٔ رنگ‌آمیزی‌ها در آن، در ارتعاشی بی‌کران موج می‌زنند، توازن و هماهنگی دارد. پوئیس در «زندگی‌نامهٔ» خودش از جذبه‌هایی سخن می‌گوید که در دورهٔ پیوند عرفانی و شهوی‌اش با دوشیزگان، دیده است.[۱۳]

این داستان‌ها را در برابر آثار برشت، توماس مان، رولان و چخوف و گورکی بگذاریم تا دریابیم که بکت و موزیل و ژان ژنه در این «بحر تفکّر» کجایند و این نویسندگان کجا؟ کسانی که می‌کوشند آثار فیلسوفان و نویسندگان را در مقام «متنی ادبی» از جهان‌نگری آن‌ها جدا سازند و آن را مستقل از تحولات اجتماعی و تاریخی بشمارند، بهتر است در آغاز بروند و زندگی‌نامهٔ کسانی مانند هایدگر را بخرانند. کسی که از تفکر معنوی و قرار گرفتن انسان در روشنگاهِ بودن [وجود] سخن می‌گفت، در زمان به

---

۱. Pornography

قدرت‌رسیدن هیتلر، ریاست دانشگاه فرایبورگ را پذیرفت (۱۹۳۳) و اعلام داشت: «از امروز و برای همیشه فرمان‌های پیشوا فرمان‌های وجودی است و هر آلمانی باید با دل و جان از آن اطاعت کند». و چند هفته بعد نیز به عضویت حزب «ناسیونال سوسیالیست» درآمد. طرفداران هایدگر به رغم اعتراف او [چاپ شده در مجلهٔ *اشپیگل*] که «تسلیم ناتوانی انسانی شده» و خطا کرده، در صدد برآمده‌اند نه فقط او را از «اتهام نازی‌بودن» تبرئه کنند بلکه خواسته‌اند از او مبارزی ضدفاشیست بسازند و نوشته‌اند که «از ماه آوریل ۱۹۳۴ فعالیت هایدگر در دانشگاه به وظایف آموزشی محدود می‌گردد. مخالفت‌های علنی وی با رژیم به تدریج صریح‌تر و بیش‌تر می‌شود و حمله‌های ایدئولوگ‌های رسمی بر ضد وی نیز رو به افزایش می‌گذارد. [۱۴]

این نوشته می‌خواهد ما را قانع سازد که کارد دستهٔ خودش را می‌برد! اگر هایدگر مبارز ضدفاشیست بود، چرا متفقین پس از اشغال آلمان او را از آموزش و تدریس ممنوع داشتند؛ به‌طوری که تا سال ۱۹۵۱ که به دانشگاه فرایبورگ بازگشت، اجازهٔ تدریس دانشگاهی نداشت؟ حال آن‌که همین مقامات و دولت آلمان نه فقط مانع کار یاسپرس نشدند بلکه از او تجلیل نیز کردند. یاسپرس در ۱۹۳۷ به جرم داشتن همسر یهودی از کار برکنار شد و در دورهٔ جنگ جهانی دوم به تمامی در سکوت و ترس از نازی‌ها به جهت یهودی بودن همسرش گذراند و پس از پایان جنگ به مقام پیشین خود بازگردانده شد و برای برقراری مجدد دموکراسی در آلمان فعالیّت کرد و در تلویزیون آلمان آشکارا «گناهکاربودن آلمان را اعلام داشت» [۱۵] او با ژرف‌نگری و حقیقت‌جویی فیلسوفی بزرگ در برابر این بهانهٔ مردم که فاشیسم به ما تحمیل شده یا نمی‌دانستیم که نازی‌ها چه قصدی داشتند و چه کارهایی انجام داده‌اند، گفت: «شما مگر گوسفند بودید که نازی‌ها هر جا خواستند شما را برانند، بروید و رانده شوید؟» امّا کسی از هایدگر چنین حرف‌هایی را نشنید و او در برابر

واقعیت‌ها مانند ماهی سکوت کرد.

این نتیجهٔ همان تأملاتی است که در آثار هایدگر آمده است که تاریخ را تاریخ پرسش از باشنده و بودنِ باشنده و بودنِ مطلق می‌داند، و به جزم تأکید می‌کند که کل کوشش‌های سترگ فلسفی از افلاطون گرفته تا نیچه، بیرون از حوزهٔ «تفکر» قرار داشته است و نه به بودن ــ و حتی به باشنده ــ بلکه منحصراً به شناسایی باشنده [موجود] پرداخته‌اند و این سوبژکتیویته [خودبنیادی انسانی] باعث ایجاد علم و فن‌سالاری و در نتیجه دورشدن انسان از «تفکر معنوی»، یعنی پرسش دربارهٔ بودنِ باشنده و خودِ بودن ... شده است.

امّا در همان زمان، در آلمان نویسنده‌ای می‌زیست که نه فریب سخنان پرزرق‌وبرق فیلسوف را خورد، نه خطابه‌های آتشین جناب پیشوا را که وعدهٔ «سروری جهانی» به آلمانی می‌داد. او خطر فرارسنده را به خوبی دید و کار خود را منحصر به «تماشا» و وصف «راه‌هایی که به هیچ جا نمی‌رسد» [*راه‌های جنگل*] و پرسش‌های بی‌پاسخ نکرد. در قطعهٔ *خیاط شهر اولم* به سادگی و با روحی انتقادی پرده از چهرهٔ «پیشوا» برداشت. *خیاط شهر اولم* با چیزی شبیه بال که به بدن‌اش چسبانده است به بالای بام کلیسا می‌رود و به اسقف می‌گوید، «ببین من چطور می‌توانم پرواز کنم». اسقف امکان این گونه پروازها را منکر می‌شود و می‌داند که او نمی‌تواند پرواز کند و به راه خود می‌رود. چند لحظه بعد مردم به اسقف خبر می‌دهند که خیاط عمرش را به شما داد! در این قطعه خیاط نادان کسی جز هیتلر نیست که با بلندپروازی‌های بی‌جای خود، هم عاقبت شومی یافت و هم آلمان را به ورطهٔ شوربختی کشاند.

برشت در شعر تبعید لائوتسه به سراغ فرزانهٔ کهن چین می‌رود. لائوتسه زمانی که در مهاجرت از مرز چین بیرون می‌رفت، در کلبهٔ مرزبان ساده‌ای اقامت گزید. مرزبان که می‌دید با رفتن فرزانه دیگر دسترسی به

او ناممکن است، از لائوتسه خواست دانش خود را به یادگار برای او بنویسد و او نیز نتیجهٔ دانش و تجربه‌های‌اش را در اختیار مرزبان کنجکاو و زیرک قرار داد. برشت در نقل این ماجرا، جهان‌نگری خود را نیز در شعر منعکس می‌کند و می‌گوید:

تنها فرزانه‌ای را نستاییم
که نام‌اش روی جلد اثرش می‌درخشد
چه، در آغاز، باید از فرزانه، حاصل تجربه‌های او را
بازخواست
به همین دلیل، از مرزبان
از کسی که دانش را از مرد فرزانه طلب کرد، نیز یاد کنیم.

روی‌آوردن به «انسان‌های کوچک» و تجسّم زندگانی و کار و اندیشهٔ آن‌ها یکی از ویژگی‌های بارز هنر برشت است و او در هیچ‌یک از آثارش، جانب ناتوانان و بی‌پناهان را رها نمی‌کند و حتی توجّه او به اشیاءِ بی‌اهمیّت و به زیبایی‌های بی‌زرق‌وبرق طبیعت نیز نتیجهٔ شوق زیاد او به انسان‌های ناتوان است. از دیدگاه برشت، انسان در جهانی پرخطر به‌سر می‌برد و نمی‌تواند در حصاری امن روزگار به‌سر آورد و از نتیجهٔ کردارهای خود و دیگران آسوده بماند. انسان، همان‌طور که در نمایش‌نامه‌های *آدم، آدم است* و *زن خوب شهر سچوان* می‌بینیم، در گردونهٔ منطق واقعیت‌های متضاد قرار می‌گیرد و دگرگون می‌شود. این آثار، بیگانه‌شدن انسان‌ها با یک‌دیگر و با خود را در جامعه‌ای سوداگر تصویر می‌کند.

از این دیدگاه، کافکا نیز دارای اهمیّت ویژه‌ای است و در این‌جا در مقام ناقد جامعه‌های متمرکز که افراد در آن‌ها از خود بیگانه شده‌اند، پرده از سیمای واقعیتی وحشتناک برمی‌دارد. او در *محاکمه* (۱۹۱۴) *قصر* (۱۹۲۲)، و *آمریکا* (۱۹۱۲) [قصه‌ای که ناتمام مانده] تصویر

وحشت‌آوری از دیوان‌سالاری عصر جدید به‌دست می‌دهد. *آمریکا* قصهٔ نمادینی است دربارهٔ حکومت. کارل گروسمان [که با نام «ک» در *قصر* و *محاکمه* نیز آمده] گناهکاری است بی‌گناه. او به علّت گناهِ ناکرده محکوم است در فردوسِ وعده‌داده‌شده بماند. دایی‌کارل او را از تشکیلات پیچ‌درپیچ ادارهٔ مهاجرت نجات می‌دهد. کارل سپس از دایی‌اش و در واقع از خودش جدا می‌شود و بین بستگی و جدایی در نوسان است. قصه نقض ناخودآگاه فرمان‌ها و قانون‌ها را نشان می‌دهد. کارل تا مرز گم کردن شناسنامهٔ خود پیش می‌رود و این یعنی پیش‌رفتن تا مرز نامشخص مرگ و زندگانی، و با زندگانی خود، خودکامگی متمرکز و وحشت و خشونت و کابوس را مجسّم می‌سازد.

امّا انتقاد کافکا از دیوان‌سالاری عصر جدید، محکومیتی از پیش مقدّرشده را نیز یدک می‌کشد. همهٔ نیرو و وقت خود را وقف کشف سرزمین‌های ناشناختهٔ گناه و محکومیت بشری می‌کند. نگاهش مدام روی تیرگی متمرکز می‌شود و به پیروی از «مانی» جهان ما را در قبضهٔ قدرت نیروی شر می‌داند. این درون‌مایه همراه با اسطوره‌پرستی و اشتیاق شدید به بازگشت به دوره‌های زرین گذشته یا عهد کودکی از ویژگی‌های بارز رمان مُدرن است و انتقاد کسانی مانند جویس، بکت یا ایونسکو از عصر جدید را نمی‌توان انتقاد اصولی دانست.

هنرمندان واقع‌گرا در نظرکردن به تحوّلات عصر جدید، در جست‌وجوی علل نابسامانی‌ها و تباهی‌ها هستند. تاریخ زندگانی انسان «کابوس شبانه» نیست. سیر از نقص‌ها به سوی کمال است. در فیلم *آزادی مال ماست* اثر رنه‌کلر، شماری زندانی می‌بینیم که مشغول ساختن عروسک هستند. طالب آزادی‌اند و سرود «آزادی مال ماست» را می‌خوانند. یکی از آن‌ها موفق به فرار می‌شود. در جریان فرار رویدادهای مضحکی برای او پیش می‌آید. سپس به کارخانه برمی‌گردد؛ امّا این بار رئیس تشکیلات عظیم کارخانه شده است و کارگران مانند زندانیان با

صف منظم به سر کار خود می‌روند. دوست این مرد نیز از زندان آزاد می‌شود؛ امّا در پی کار نیست. به آسودگی زیر خورشید روی چمن به خواب می‌رود؛ ولی این آزادی از آنِ او نیست. دو مأمور او را به علّت بی‌کار بودن توقیف می‌کنند. او از زندان به پنجرهٔ روبه‌رو می‌نگرد و دختر زیبایی را می‌بیند که در حال آوازخواندن است. مرد عاشق‌پیشه به انگیزهٔ عشق، پس از فرار از زندان به دوست‌اش می‌پیوندد و در مقام کارگر وارد کارخانه می‌شود. کارگران همه در حال ماشین‌وارگی کار پیچ‌ها را انجام می‌دهند. در این نظم آهنین فقط عاشق‌پیشه‌ای گیج می‌تواند خلل ایجاد کند؛ چرا که هر پیچی را که از دست بدهد، کار بقیه نیز مختل می‌گردد. کارگران قطعه‌های متفاوتی را از یک سو به دستگاه می‌گذارند تا از سوی دیگر گرامافون بیرون آید. فیلم به پیش‌بینی ماشینی‌شدن زندگانی و انتقاد آن می‌پردازد، امّا خود ماشین را نفی نمی‌کند. سپس کارگران را می‌بینیم که درکنار دریا به ماهی‌گیری مشغول‌اند. پس ماشین هم خیلی بد نیست!

در فیلم ۱۴ ژوئیه (۱۹۳۲) زندگانی پاریس و مردم پاریس را می‌بینیم. روز جشن استقلال ملی است. صحنهٔ رقص والس یا تانگر به پیش‌نما می‌آید. بعد باران می‌بارد، امّا با این همه گروهی از مردم به رقص زیر باران ادامه می‌دهند. این نمادی از زندگانی شاد است. انسان می‌تواند به رغم همهٔ دشواری‌ها، دیگران را دوست بدارد و شاد باشد. رنه‌کلر در فیلم *زیبایی شیطان* (۱۹۴۹) از فاوست گرته الهام می‌گیرد. شخص عمدهٔ فیلم‌نامه هر گونه پیشنهادی را رد می‌کند و نیک‌بختی را در استغنا می‌یابد و به جوانی خوبرو بدل می‌شود. تنها موهبت مرجود در جهانْ جوانی است. فیلم *گل‌های شب* (۱۹۵۲) اشارت دارد به گل‌هایی که در شب می‌شکوفند و به رویاهای شیرینی که شب‌هنگام در خواب بر مردی جوان نمایان می‌شوند. این سرگذشت معلم جوان موسیقی است که هیچ‌چیز در پیرامون‌اش خوشایند نیست و فقط در رویا به شیرینی‌های زندگانی می‌رسد. امّا بعد درمی‌یابد که در پیرامون‌اش شیرینی و نیکی

وجود دارد و به راستی آنچه موجود است، از رؤیا شیرین‌تر است. این قصه رویاست و در آن دختر محبوب معلم موسیقی به سوی خانه می‌گریزد، در گریز لنگهٔ کفش او بیرون می‌آید و مرد جوان آن را به پای دختر می‌کند [مایه‌ای وام‌گرفته از قصهٔ سیندرلا]، دوستی ارجمند است و زندگانی دوست‌داشتنی است و زن‌ها در واقع گل‌های نوشکفته‌اند.

آثاری از این گونه که پر از شوخی و مطایبه‌اند یا جان شیفته رولان که شخص عمدهٔ آن، ژانت، یک‌تنه برای استقلال و آزادی خود به‌پا می‌خیزد یا *خانوادهٔ تیبو* که جنگ را محکوم می‌کند... نمایندهٔ هنر و ادب غرب و هنر انسان‌دوستانه است و به همین دلیل نمی‌توان آثار پوچی و اسطوره‌گرایانهٔ مدرنیسم غرب را منحصراً آثار ادبی آن سامان شمرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. براهنی،رضا. ***قصه نویسی***. تهران، ۱۳۴۸، ص ۴۰۱.

۲. وال،ژان. ***مابعدالطبیعه***. ترجمهٔ: دکتریحیی مهدوی، تهران، ۱۳۷۲.

3. Jan kott , *The Eating of Gods*, P: 44, N.Y,1974.

۴. آیسخولوس. ***پرومته در زنجیر***. ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، تهران، ۱۳۵۳، ص ۵۶.

5. *The Rise of Modern Mythology*, B.Feldman, P: 33., london, 1977.

۶. «مالکیت خصوصی»، نوشتهٔ: کارل مارکس، به نقل از ***ظهور میتولوژی جدید***، ص ۴۹۴.

۷. دولاکروتل، ژاک و ایکور، روژه. ***ویکتور هوگو***. ترجمه: جمال موسوی، ۱۳۷۲، ص ۱۰۳،۱۰۹،۱۱۱.

۸. ایدل، له‌اون. ***قصهٔ روان‌شناختی نو***. ترجمهٔ: ناهید سرمد، تهران، ۱۳۶۷، ص ۲۰۱.

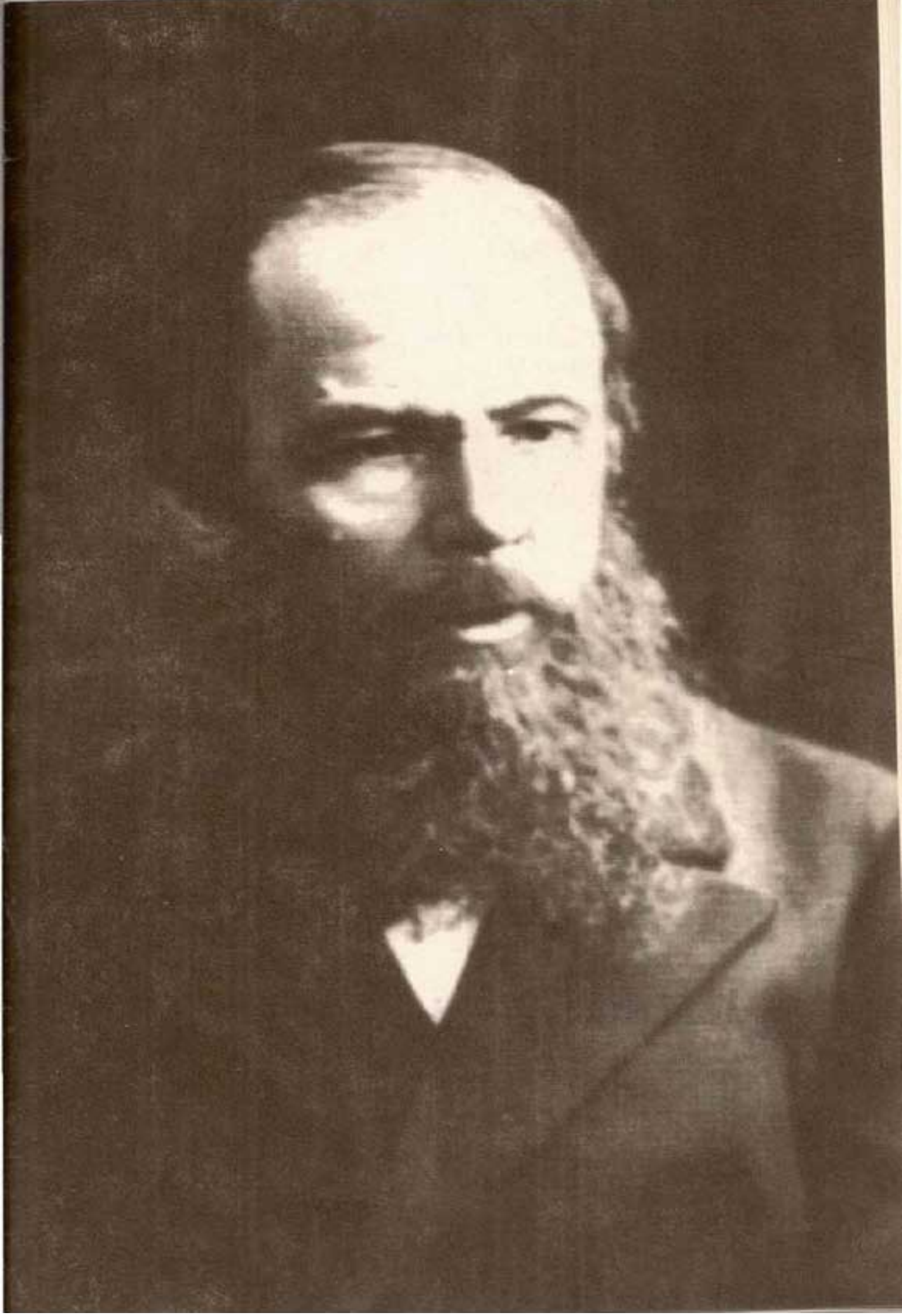
۹و۱۰. شکسپیر، ویلیام. ***هملت***، ترجمهٔ: م.ا.به‌آذین، تهران، ۱۳۴۶، ص ۳۰و۶۳.

۱۱. هگل، فریدریش. ***نگاهی به پدیدار شناسی***، ترجمهٔ: دکتریحیی مهدوی، تهران، ۱۳۷۲، ص ۲۶۴.

۱۲و۱۳. ***مجلهٔ تماشا***، نوشتهٔ: دانیل اودیه و ...، ترجمه ع.ت (عبداله توکل).

۱۴و۱۵. هگل، فریدریش. ***نگاهی به پدیدارشناسی***. نرجمهٔ: دکتریحیی مهدوی. ص ۱۶۴.

فئودور داستایفسکی



فئودور داستایفسکی، داستان‌سرای بزرگ روس، در هنر تحلیلِ روان انسان و به روی‌صحنه‌آوردن خلق‌وخوی آدمیان چیره‌دستی بسیار نشان داده‌است و به همین دلیل بعضی پژوهشگران او را بیش‌تر درام‌نویس می‌دانند. آثار او هم‌اکنون نیز در آزمون‌ها و پژوهش‌های روان‌شناسی و روان‌کاوی به بحث گذاشته می‌شود و گفته‌اند که او در این زمینه از پیشروان فروید بوده است.

در آثار او حالات رنج و تحمّل انسان‌های تحقیر و توهین‌شده به خوبی مجسّم شده است بی‌آن‌که راه چارهٔ سیاسی و اجتماعی برای درمان آن رنج‌ها به‌دست داده شود. رنج ژرفِ بشری و چاره‌ناپذیری بی‌درنگِ آن، نویسندهٔ روس را بسیار خشمگین می‌کرد و در همان زمان این رنج برای او و قهرمانان داستان‌اش سرچشمهٔ شادی لطیف و نیز سرچشمهٔ عواطف کینه‌جویانه و رنجبار بود و آن‌ها غالباً به این نتیجه می‌رسیدند که درد بشری را درمانی نیست، و اگر هست، در تسلیم و سرسپردن به «دین

شفقت و عشق» است. خودِ نویسنده نیز از سوی شرایط زندگانی و حاکمیت خودکامهٔ زادبوم‌اش تحقیر شده و توهین دیده بود و قهرمانان اثرش نیز در همین شرایط زیست می‌کردند و در قید و بند آن از یگانگیِ شخصیت خود بی‌بهره می‌شدند. شرایطی که برای نبوغ، آزادی، هنر و زیبایی کاملاً زیان‌آور است.

فئودور داستایفسکی در ۱۸۲۱ م. در مسکو زاده شد. پدرش جراح نظامی بازنشسته‌ای بود که به استخدام بیمارستان فقرا درآمده بود و با خانواده‌اش در یکی از ساختمان‌های حقیرانهٔ آن زیست می‌کرد. این محیط پُر از فقر و شوربختی اثری پایدار بر روحیهٔ فئودور داستایفسکی کودک گذاشت. خانوادهٔ او دلبستگی فرهنگی چندانی نداشت. پدرش که مردی عجیب و می‌خواره‌ای زودخشم بود، در ناحیهٔ «تولا» مزرعهٔ کوچکی خرید و چنان چند تن رعیّت آن‌جا را به ستوه آورد که آن‌ها او را در زمانی که فئودور شانزده‌ساله بود، کشتند.

داستایفسکی در هفده‌سالگی وارد مدرسهٔ مهندسی نظامی شد و چون از نظر پایهٔ اجتماعی با همشاگردان‌اش در یک طراز نبود، از ایشان کناره گرفت و وقت خود را صرف خواندن شعر و رمان کرد. پس از فراغ از تحصیل به نگارش داستان پرداخت و نخستین رمان او مردم فقیر، «نکراسف» را به وجد آورد و او داستایفسکی را به ناقد مشهور روس «بلینسکی» با این جمله معرفی کرد: «مژده بده! گوگول دیگری در صحنهٔ ادب روس پدید آمده است.»

در همین زمان، داستایفسکی مجذوب نظریه‌های آزادی‌خواهانهٔ «فوریه» شد و با چند نفر دیگر به جرم فعالیت‌های انقلابی توقیف گردید (آوریل ۱۸۴۹). این چند تن را به مرگ محکوم کردند؛ ولی در آخرین لحظهٔ اجرای حکم، افسری سوار بر اسب فرا رسید و اعلام کرد تزار نیکلای اول محکومان را عفو کرده و حکم اعدام را به حبس در زندان سیبری تخفیف داده است. این صحنهٔ وحشتناک اعدام برای نویسندهٔ

جوان درسی بود که توانست هیچ‌گاه از یادآوری آن غافل بماند.

ایام زندانی داستایفسکی در سیبری به سختی گذشت. یادگار این ایام طاقت‌فرسا کتاب عجیب *خاطرات خانهٔ مردگان* است که حاوی حَسْبِ حال او و زندانیان دیگر است. نویسنده نشان می‌دهد که زندانیان زندان سیبری که متهم به دزدی، آدم‌کشی و جرم‌های دیگر بودند، از مقاوم‌ترین فرزندان ملت روس‌اند. گر چه آن‌ها از فرد روشنفکری چون او احتراز می‌کردند؛ امّا داستایفسکی با ایشان از در دوستی درآمد و به این کشف رسید که «در میان این مطرودان، طبایعی ژرف، نیرومند و زیبا و مردمی شگرف وجود دارد.»[۱]

داستایفسکی در سیبری ایمان خود را به مسیح بازیافت و گزارش داد که خدا در آن ایام لحظاتی به وی ارزانی داشته که سرشار از صفا و لطف بوده است. هشت سال بعد داستایفسکی به پترزبورگ بازگشت؛ در حالی‌که انسانی شده بود باورمند به مواهب کلیسای ارتدوکس، سلطنت تزار و ایمان مسیحی. کتاب‌های دیگر او *جنایت و کیفر*، *تحقیر و توهین‌شدگان*، *برادران کارامازوف*، *ابله*، *جن زدگان* ... محیط سرد و یخ‌زده و غیرانسانی شهر بزرگ، پترزبورگ، را وصف می‌کند. شهری که اقیانوس رنج بشری است و در آن نیروهای مکتوم و درونی آدمی به شدت سر باز می‌کند و به روی صحنه می‌آید. امّا ایمان به کلیسای ارتدوکس درد نویسندهٔ رنجدیده را به نمی‌کرد. او از میان مردم زحمت‌کش و شریف امّا تحقیرشدهٔ روس برآمده و با افکار «لیبرال»ها آشنا شده بود؛ از این‌رو نمی‌توانست رنج ملّت خود را از یاد ببرد. هر یک از کتاب‌های او در همان زمان که وصّاف جنبه‌های دردشناسانهٔ عواطف نابهنجار بشری است، واقعیّت‌های خشن نظام خودکامهٔ تزاریسم را نیز نشان می‌دهد.

باختین، هنرشناس روس، باور دارد که رمان‌های داستایفسکی بر بنیاد عامل چندآوایی [=پلی‌فونیک] ساختمان یافته است. «دانستگیِ قهرمان داستان او از بیرون، هم‌چون دانستگیِ متمایز دیگر به نمایش درمی‌آید و

در همان‌زمان، این دانستگیِ ثابت و جامد و محدود به‌خود نمی‌شود، و به وضع «ابژه»ای درونِ دانستگیِ نویسنده کاهش نمی‌یابد. این ویژگی بنیادی مشخصهٔ همهٔ اشخاص داستانی داستایفسکی و ویژگی شخصیت دراماتیک[1] همهٔ رمان‌های اوست.

به نظر باختین، داستایفسکی شخصیت‌های آفریدهٔ خود را پوشش و چهرک «خود» خویش قرار نمی‌دهد و آن‌ها را به گونه‌ای نمی‌آراید که در روابط منظمِ طرح‌شده وظیفه‌ای را به انجام رسانند که او در مقام نویسنده، از آغاز، برای ایشان تعیین کرده است. شخصیت‌های نمایشی او کاملاً بدون دخالت نویسنده می‌بالند و آنچه را در درون خود ایشان می‌جوشد بیان می‌کنند و اصول بنیادی حیاتی حاکم بر خصلت خود را نمایش می‌دهند. گویی نویسنده به هر یک از ایشان استقلال کامل داده است تا کار خود را انجام دهند و در نتیجه، کل بافت رمان داستایفسکی از رویارویی و جدال این شخصیت‌های مستقل و بدون دخالت نویسنده، بافته شده است. [۲]

از سوی دیگر، ادموند ویلسن می‌گوید که برخی رمان‌ها از بعضی دیگر بهترند و در ترسیم جهانِ مطلوب خود به توفیق بیش‌تری دست یافته‌اند. «ما احساس می‌کنیم این جهان واقعی و کامل است؛ نه صرفاً در تناسب تنوّع عناصر موجود در آن، بلکه هم‌چنین در تناسب و اندازهٔ متعادلی که عناصر یادشده کلیتی زنده به‌وجود می‌آورند. از این لحاظ، داستایفسکی یکی از موفق‌ترین رمان‌نویسان است. شاهزاده میشکین و روگوژین ما را به هیجان می‌آورند؛ زیرا قطب‌های متضاد طبیعتی واحدند، برادران کارامازوف ما را برمی‌انگیزانند؛ زیرا این سه تن: ایوان، دیمیتری و الیوشا هر یک به‌ترتیب اندیشه، تن و روح یک و همان انسان‌اند. و اگر از خود بپرسیم چرا حتی رمان‌نویس بزرگی مانند دیکنز تأثیر عمیقی هم‌چون داستایفسکی بر ما نمی‌گذارد، آن‌گاه درخواهیم

---

۱. dramatis personae

یافت که علّت آن این است که دیکنز، به رغم همانندی با وسعت و تنوع جهان رمان‌های خود، به اندازهٔ کافی از مفاد و اهمیت آنچه در رمان‌های‌اش روی می‌دهد آگاه نیست؛ از این‌رو جز در بهترین داستان‌های خود، عناصر قراردادی بسیاری را در آن‌ها راه می‌دهد [که رمان‌نویسان بزرگ معمولاً مجاز نمی‌دانند] و رضایت می‌دهد شخصیت‌های ملودراماتیک «خوب» و «شریر» ــ که خصلت خود را در آن‌ها فراافکنی نکرده است ــ به‌کار ویژهٔ ایشان بگمارد.»[۳]

چکیدهٔ نظر باختین و ویلسن این است که داستایفسکی برخلاف کلاسیک‌های قرن نوزدهم که در مقام دانای کل، سیر اشخاص داستانی خود را از پیش تعیین کرده‌اند، با بهره‌گیری از روش «چندآوایی» به قهرمانان خود اجازه می‌دهد به صرافتِ طبع خود عمل کنند و با ویژگی متمایز محاوره‌ای خود به روی صحنه آیند و از پیروی کورکورانه از ایدئولوژی نویسنده آزاد باشند؛ در حالی که در رمان‌های تالستوی و دیکنز و بالزاک ... صدای مسلّط، همان صدای نویسنده است و به قهرمان‌های داستانی فرصتی داده نشده است تا بتوانند از تک‌گویی [=مونولوگ] نویسنده آزاد شوند. هر یک از اشخاص داستانی دیکنز و تالستوی ... کار از پیش تعیین شدهٔ خود را انجام می‌دهند و اگر یکی از آن‌ها از این «طرح پیش‌ساخته» تجاوز کند، بی‌تردید کل ساختمان رمان فرو می‌ریزد.[۴]

داوری باختین و هواداران او دربارهٔ ساختار رمان‌های داستایفسکی تا حدودی درست است؛ امّا قیاس آثار داستایفسکی با رمان‌های کلاسیک و نتیجه‌گیری‌های حاصل از آن قیاس، درست به نظر نمی‌رسد. در هیچ یک از رمان‌های کلاسیک، قهرمانان بر بنیاد «طرحِ ازپیش‌ساخته» عمل نمی‌کنند و هر یک از آن‌ها معرّف وضع نمونه‌ای نوعی[۱] از انسان‌های طبقه‌ها و لایه‌های متفاوت جامعه‌اند، و داستایفسکی از این لحاظ چندان

---

۱. typic

توفیقی ندارد. به دیگر سخن «در آثار او پس‌زمینهٔ طبیعی و چیزهای مربوط به ادراک حواس اصلاً وجود ندارد. منظره فقط منظرهٔ افکار است، منظره‌ای اخلاقی. در جهان داستایفسکی اصلاً آب و هوایی در کار نیست. پس آن‌قدرها اهمیّتی ندارد که مردم چه می‌پوشند. او از طریق وضعیّت و مسایل اخلاقی و از راه واکنش‌های روانی اشخاص و لرزه‌های درونی آن‌ها شخصیت ایشان را می‌سازد و پس از توصیف چهرهٔ شخصیتی ویژه، از همان شیوهٔ کهنه اشاره‌نکردن بیش‌تر به ظاهر مادی ویژهٔ او در صحنه‌هایی که حضور دارد، بهره‌گیری می‌کند. این شیوهٔ عمل هنرمند، در مَثَل، تالستوی نیست که در همهٔ مدت شخصیت داستانی‌اش را در دانستگیِ خود می‌بیند و دقیقاً می‌داند که در این لحظه یا آن لحظه به‌طور مشخص چه حرکتی می‌کند و چه حالتی می‌گیرد. از این حیرت‌آورتر این‌که ظاهراً سرنوشت ادبیات روس داستایفسکی را برگزید تا بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویس روسیه شود امّا او به راه خطا رفت و به رمان‌نوشتن پرداخت. رمان *برادران کارامازوف*، در مَثَل، نمایش‌نامه‌ای پریشان و راه گم‌کرده می‌نماید با همان‌قدر اثاثیه و لوازم دیگر که برای بازی بازیگران لازم است.» [۵]

در واقع «در رمان‌های داستایفسکی گفت‌وگوهای بسیار ماهرانه به روی صحنه آمده است. در این وضعیّت‌ها، خودکفایی فوق‌العاده و ژرف اصوات جداگانه گویی به صورت سخنان کنایی و تند و تیز درمی‌آید. ناچاریم بپذیریم که داستایفسکی به عمد برخی از مشکل‌های حیاتی را به منظور مباحثه در این اصوات منفرد گنجانده است، اصوات اشخاصی که وسیلهٔ شهوات به لرزه درآمده‌اند و در شعلهٔ تعصّب نمایان می‌شوند و ناپدید می‌گردند؛ در حالی که خودِ نویسنده در برابر مشاجره‌های تشنج‌آور ایشان در مقام تماشاگر باقی می‌ماند، تماشاگری کنجکاو در مشاهدهٔ شگفتی‌هایی که به راه انداخته می‌شود و این‌که چگونه به پایان خود می‌رسد.» باختین وارد حوزهٔ تفسیر جامعه‌شناختی نمی‌شود و با

رضایتِ تمام نظر کاوس[1] [در کتاب *داستایفسکی و سرنوشت او*] را نقل می‌کند:

«داستایفسکی سالار خانهٔ خویش است، میزبانی که می‌داند چگونه با متنوّع‌ترین میهمانان خود سرکند و می‌تواند هر محفلی را سامان دهد، حال هرچند به‌شدّت ترکیب اعضاءِ این محفل نامحتمل باشد، و هرگز نظارت خود را از دست نمی‌دهد و نمی‌گذارد گفت‌وگوها به سستی گراید. تندرستی و توانایی، بنیادی‌ترین بدبینی‌ها و آتشین‌ترین ایمان‌های معطوف به رستگاری، تشنگی به زندگانی و مرگ ... این‌همه در ستیزه‌ای که ظاهراً به نتیجه‌ای نمی‌رسد، بسته شده‌اند: قهر و مهر، غرور و تکبر و خاکساری، غنای پایان‌ناپذیر حیات و ... همدوش هم پیش می‌روند. او نیازی ندارد قهرمانان خود را به کار مجبور سازد، و در مقام آفرینندهٔ ایشان آخرین کلام را بر زبان آورد. داستایفسکی چند جنبه دارد و پیش‌بینی‌ناپذیر است.» البته کاوس تصدیق می‌کند که این‌همه تصویر تضادهای جهان سرمایه‌داری است که در اندیشهٔ داستایفسکی بازتابانده شده است.[۶]

باید گفت که داستایفسکی بیش‌تر دراماتیست بوده است تا رمان‌نویس، و با این‌که تضادها و تناقض‌های جامعهٔ شهریِ سرزمین پُرتضاد خود را به‌خوبی بیان کرده است، از قبیلهٔ شکسپیر و گوته نیست؛ از قبیلهٔ متفکرانی مانند پاسکال و از آن پیش، از قبیلهٔ «ایوب» است و در حوزهٔ هنر با هنرمندان مصروعی مانند شیللر و فلوبر همسایگی دارد. به سخن دیگر، او فردی مسیحی است دور از مناسک کلیساها؛ و در این زمینه عارف دینی است و در منطقهٔ روح زندگانی می‌کند. «در جهان روح عواملی که بیش‌تر از هر چیز به حساب می‌آیند، سربازان پیروز، متخصصان مالی و مقاله‌نویسان نام‌آور نیستند. شخصیت‌های مهم این منطقه، حتی دین‌یاران، فیلسوفان یا نویسندگان بزرگ نیستند بلکه

---

۱. kaus

انسان‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را «خداستیزان» نامید، انسان‌هایی که می‌کوشند با اشتیاقی هولناک معانی ژرفی از تجربهٔ خشن جهان به چنگ آورند. طبعاً این انسان‌ها با عظیم‌ترین معانی پیوند دارند تا ثبت کنندهٔ احساسات خود ایشان باشد. در جهانی زیست می‌کنند که شهروندان عادی به ندرت به ادراک آن می‌رسند؛ گرچه خود بیش از آنچه باور دارند برحسب شور و شوق‌شان به کردار دست می‌یازند. این جهان، جهان شهود و ناخودآگاهی است و نه جهان خرد و عقل سلیم. ... داستایفسکی احتمالاً مهم‌ترین خداستیز قرن خود بود. نزد خداستیزی مانند داستایفسکی، مسیح واقعیتی زنده است که در اقسام گوناگون مردم متجسد شده است. او پیامبر مردهٔ یهودی نیست که بالیده شد تا تدفین «روح» را به نمایش بگذارد. مسیح می‌تواند آلمانی، اسپانیایی یا روسی باشد یا می‌تواند به صورت سونیا مارمالادفِ شوربخت یا جانی‌ترین برادران کارامازوف به نمایش آید. حتی ممکن است اهل کلیسا او را انکار کنند؛ آگاهانه انکار کنند، همان‌طور که مفتش بزرگ اسپانیایی در شگرف‌ترین صحنهٔ بزرگ‌ترین رمان داستایفسکی، *برادران کارامازوف*، مسیح را انکار کرد. صحنه‌ای که داستایفسکی آن را بر پایهٔ افسانه‌ای گذاشت که تا حدودی از شیللر به وام گرفته بود. این بدان معناست که مسیح بارها به صلیب کشیده شده است، کاملاً متفاوت با صحنه‌های دیگری که کشیشان دربارهٔ تصلیب عیسا(ع) موعظه می‌کنند.» [۷]

والتر بنیامین در تحلیل خود از رمان *ابله* می‌کوشد داستایفسکی را نویسنده‌ای بشناساند که «سرنوشت جهان را در همان گستره‌ای بیان می‌کند که سرنوشت ملت خود او در آن رقم زده می‌شد.» او می‌گوید منحصرکردن کار داستایفسکی به بیان محض روانِ انسانِ روسی و شرح روانِ انسانی مصروع ناشی از بی‌دقتی است و پس از تحلیل شخصیت و کار شاهزاده میشکین می‌نویسد: «داستایفسکی وفادار به آیین سیاسی خود همواره امید نهایی به باززایی و نوشدن روح ملی روس را حفظ کرد

و در کودک، یگانه راه رستگاری جوانان و روسیه را یافت ... تردیدی نداشت که تنها در اندیشهٔ کودک، زندگانی آدمی می‌تواند به آرامی از دل زندگانی خلق آغاز شود و گسترش یابد.»[۸]

آنچه بنیامین در این زمینه نوشته، بیش‌تر دال بر عرفان‌مآبی داستایفسکی است. این نویسنده نمی‌توانست برای درمان دردهای بشری راه‌حلی عملی و روش‌مندانه پیشنهاد کند و در کل نگران «روح» آدمیان بود. در واقع، ما در این زمینه «فقط با رمان‌نویس رویاروی نیستیم بلکه با مجموعه‌ای از اندیشه‌های گونه‌گون فلسفی [و عرفانی] روبه‌روییم که وسیلهٔ اندیشه‌مندانی مانند استاورگین در *جن‌زدگان*، راسکولنیکف در جنایت و کیفر و ایوان کارامازوف در عمل به اجرا درآمده است.[۹] همان‌طور که خود بنیامین گزارش می‌دهد، در *ابله* ما شاهد مرتبه‌ای از زندگانی شاهزاده میشکین هستیم تا به گونه‌ای تُمادین سویهٔ جاودانی این زندگانی را دریابیم... شاهزاده نامیراست و این نکته را باید در معنایی معنوی و روحانی درک کرد [این همان نکته‌ای است که عارفان بزرگی پیش از داستایفسکی با بیانی بسیار روشن‌تر بیان کرده بودند. حافظ می‌سراید:

هرگز نمیرد آن‌که دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما]

زندگانی نامیرا ـ که رمان *ابله* بیانی از آن به حساب می‌آید، زندگانی ابدی است. هر چند حیات در آن میراست؛ امّا جسم، نیرو، شخص و روح به اشکال گونه‌گون نامیرا و ابدی باقی می‌مانند»[۱۰]

در واقع، کار داستایفسکی در این زمینه، همان‌طور که تامسون و ناباکوف تصدیق کرده‌اند، به تعبیر نیچه «انسانی و بسیار انسانی» نیست؛ فوق‌انسانی یا پایین‌تر از انسانی است. «واکنش این ارواح شوربخت و معیوب و کژومژ غالباً دیگرانسانی... به معنای رایج واژه نیست یا آن‌قدر

عجیب و غریب است که مشکلی که نویسنده در برابر خود قرار داده است حل‌ناشده می‌ماند، کاری نداریم که قرار بوده واکنش‌های چنین افراد نابهنجاری چگونه آن را حل کند.»[۱۱]

یادداشت‌های زیرزمینی [که به گفتهٔ ناباکوف باید «خاطرات سوراخ موش»، یا «خاطره‌هایی از زیرزمین» ترجمه شود] در ۱۸۶۴، یعنی دو سال پیش از رمان جنایت و کیفر، چاپ شد. این رمان بیش‌تر از آثار دیگر داستایفسکی تجربه‌های شخص او را بازگو می‌کند. در بین آثار داستایفسکی داستان‌هایی که با زبان اول شخص مفرد (مونولوگ) آغاز می‌شود، حاوی گونه‌ای از اعترافات نویسنده‌اند. شیوهٔ درون‌نگری او در بیان جهات تیره‌وتار زندگانی و رنج و تحمل انسانی، آشکار می‌شود، و نویسنده به بیان دردهای روح، دردهایی که تا آخرین حدّ خود به پیش رانده شده‌اند، می‌پردازد و به جایی می‌رسد که همهٔ آرزوها، خیال‌ها و امیدها نقش‌برآب می‌شود. او به ترسیم جهان روح سرگرم می‌گردد؛ روحی که به درد و بیماری عشق می‌ورزد، زیرا برای ادامهٔ زندگانی چیزی جز درد و رنج نمی‌شناسد. در زیر سایه‌هایی که با رشته‌های «جبر علمی» بافته شده‌اند، «قربانی» یا «مرد زیرزمینی» داستایفسکی تلاش می‌کند و به کارهای گوناگون دست می‌زند. او از چیزهای نوِ جامعه بی‌زار و متنفر است و هستی خود را طوری به قالب ریخته که زندگانی برایش چیزی جز تحمّل و شکیب نیست. دشواری‌های او زیاد است و از همه بالاتر، مشکل علمی است که او را محصور می‌سازد. به شدّت می‌کوشد تا زندان خود را بکاود و با پنجه‌های خود خاک‌ها را زیر و رو کند تا مگر از حصاری که به دور خود کشیده است، بگریزد؛ امّا شکست‌های پی‌درپی فقط او را به مکان‌هایی پایین‌تر می‌رانند. در آن‌جا، در ژرفای جامعه‌ای با نفرت متراکم، یعنی با فقدان یگانگی و وحدت اخلاقی خود، روباروی می‌شود.

سرچشمهٔ شکنجه‌های «مرد زیرزمینی» با حالت بیمارگونه و زخم‌خورده تصورگرایی (ایده‌آلیسم) او ربط دارد. او با جبر محیط خود

در نبرد است، ولی توان لازم برای درهم‌شکستن قیدوبندهای آن را ندارد. او به‌طور مستمر با این نظر جامعه‌شناسی علمی که «می‌توان با انضباط علمی» به ایجاد بهشتی زمینی توفیق یافت، می‌جنگد. برای این فرد جسور «علم تجربی» بر پیروزی و توفیق «نظریهٔ تحقیر انسان» و لزوم آهنین جبر و نیز سرانجام به مرگ دلالت دارد. اگر منحصراً علم معتبر شمرده شود، انسان به صورت کلید پیانو درمی‌آید که دیگران هر آهنگی را که بخواهند با آن می‌نوازند. این مرد عاصی و پرخاشگر از وضع خود آگاه است و می‌داند که بیمار است. دیگران او را دوست ندارند و خود فردی نامطبوع و تنفرآور است. اما هم او از علّت بیماری خود و این‌که چرا نمی‌تواند با دیگران سازگار شود، آگاهی درستی ندارد. پس با خود نجوا می‌کند: «من آدم مریضی هستم، شخص بدی هستم. خیال می‌کنم مبتلا به درد کبد باشم؛ اما تاکنون چگونگی همهٔ این امراض را درست نتوانسته‌ام بفهمم و تشخیص بدهم. بله، خوب که دقت می‌کنم اصلاً نمی‌دانم چه مرضی دارم و با این‌که برای علم و آقایان اطبا احترام زیادی قایل هستم، باز هم به جهت سلامتی و بهبود خودم هیچ‌گونه اقدامی نمی‌کنم. من به اندازهٔ کافی تربیت شده‌ام که خرافاتی نباشم. با این حال، چنان‌که گفتم، هستم. نه آقایان من! اگر می‌بینید که جهت سلامتی وجودم اقدامی نمی‌کنم تنها به علت خشونت من است و بس. خوب، مثلاً همین نکته را شما حتماً نمی‌توانید بفهمید. ولی من، من آن را بسیار خوب می‌فهمم! خودم از همه کس بهتر می‌دانم که با این زشتی‌ها فقط خودم را لطمه می‌زنم و بس. اما با تمام این احوال، اگر خودم را معالجه نمی‌کنم همه‌اش به سبب خشونت ذاتی من است، که این‌جور؟! پس کبد کم درد می‌کند؟ خوب، باز هم درد کن، بیش‌تر درد کن. حالا که می‌توانی بیش‌تر درد کن!

این مرد با جنبه‌های علمی و مادی جامعهٔ جدید به‌طور مستقیم مخالفت می‌کند و باور دارد که انسان موجودی است غیرمنطقی و از این‌که طبقه‌بندی و محدود شود، متنفر است و با این‌که مرد زیرزمینی

[مرد سوراخ مُوش] است، باز انسان است و چون می‌خواهد انسان باشد بر او ستم می‌شود، پس همهٔ استعدادهای خود را در کوششی ناامیدکننده جمع‌آوری می‌کند تا شخصیتی مثبت و قاطع را زنده نگاه دارد. او بی‌درنگ مردم را به دو دستهٔ اهل نظر و اهل عمل تقسیم می‌کند. دستهٔ نخست بیش‌تر می‌اندیشند و نمی‌توانند اندیشه‌های خود را به مرحلهٔ عمل درآورند؛ و دستهٔ دوم، با تمام نیرو، به سوی هدف می‌روند:

«یک‌چنین کس مانند گاوی وحشی که دو شاخ‌اش را رو به جلو گرفته باشد، بدون واسطه و فاصله، مستقیماً به جانب هدف می‌رود و حداکثر آن است که به یک دیوار بخورد. فقط یک دیوار می‌تواند او را به توقف مجبور کند... اینان در راهی که به دیوار منتهی می‌شود، بی‌خیال و به‌سرعت می‌دوند و منصرف نمی‌شوند. تصور وجود دیوار اینان را منصرف نمی‌کند، بلکه نفسِ عملِ دوندگی مورد توجه ایشان است... ولی ما مردمی که بیش‌تر می‌اندیشیم، این بهانهٔ وجود دیوار ما را از اجرای تصمیمی که بلافاصله گرفته شود، بازمی‌دارد.

مرد زیرزمینی هر چند فاقد نیروی لازم برای خراب کردن یا جلوگیری از فعالیّت شخصیتی اهل‌عمل نیست، باز از آشتی و کنارآمدن با دیوار و مردم امتناع می‌کند و می‌گوید:

«ای خدای بزرگ! این قوانین طبیعی به من مربوط است؟ ریاضی به من چه ارتباطی دارد؟ اگر به دلیلی که معلوم نیست این «قانون دو ضرب در دو مساوی چهار است» بر من گران می‌آید و پسندم نیست، به من چه؟ چه‌کنم؟ واضح است که من با سر به سوی چنین دیواری نمی‌دوم؛ زیرا در واقع نیروی لازم برای چنین تهوّری را در خود سراغ ندارم، ولی با وجود این ناتوانی، تسلیم شما نیز نمی‌شوم فقط به این دلیل که در این‌جا دیوار است و من نمی‌توانم و قدرت ندارم که از آن جا عبور کنم. پس نمی‌شود رفت.»

او از تصدیق وضع ترکیبی جامعهٔ جدید تن می‌زند و شکست، او را به

این نتیجه می‌رساند که در شکست خود، وحدت اخلاقی شخصی به‌دست آورد. او پیش از نوشتن *خاطره‌ها* رئیس دفتر بایگانی بوده، امّا سال پیش یکی از خویشاوندان دورش می‌میرد و برای او شش‌هزار روبل ارثیه باقی می‌گذارد. پس وی بی‌درنگ از اداره استعفا می‌دهد و در زاویه‌ای مقیم می‌شود و می‌گوید: «کارمند دولت شدم تا از گرسنگی نمیرم.» همکاران قدیمی او را به نظر حقارت می‌نگرند و او دقیقه‌ای از واکنش مشابه در برابر تنفر و زشت‌خویی ایشان باز نمی‌ایستد. در حقیقت بی‌آن‌که بخواهد و بداند، مدام سر خود را به دیوار می‌زند و به‌زودی رابطهٔ درونی‌اش که متضمن «اراده» و «استدلال» است، در او آشفته می‌شود. موانع علمی که راست و مستقیم کنار او ایستاده، به‌رغم آرزوی او برای فراهم‌آوردن و تصدیق احترام او، در حضور دیگران شکنجه‌آفرین‌اند. در نتیجه، من و خودِ او خرد و درهم‌شکسته می‌شود و فقط از پنهان‌ترین بخش این «خودِ» درهم‌شکسته می‌تواند وضع خود را گزارش کند.

او این شکست جان و تن را با نفرت و هیچ و پوچ‌گرایی [=نیهیلیسم] و زخم‌خوردگی روانی خودش شرح می‌دهد. بی‌رحمی او نسبت به زنی روسپی که چون نجات‌دهنده‌ای به سوی‌اش می‌آید، در ذات بی‌دادگری و بی‌رحمی او نسبت به خودش نهفته است؛ بی‌رحمی و بی‌داد مردی که سرش را به دیوار می‌کوبد تا خرد شود. برای او به علت این‌که خود را اغفال می‌کند منحصراً یک شادی باقی می‌ماند: شادی بیمارگونه! او با مویه و زاری نجوا می‌کند:

«گونه‌ای لذت غیرعادی و پنهان و پست داشتم. نوعی اذیت و شکنجه‌ای مطبوع می‌کشیدم. از این‌که خود را ناخوشانه وادار کنم و کاملاً بفهمم و آگاه باشم که امروز یک افتضاح دیگر به‌بار آورده‌ام، از درون به خود نیش می‌زدم و خود را می‌آزردم. مثل این‌که با دندان‌هایم خود را گاز بگیرم و خونم را بمکم، خودم را خفه کنم تا به تدریج به آن‌جا رسید که

همهٔ این تلخی‌ها صورت شیرینی و شادی دردناک لعنتی به خودش گرفت ... و بالاخره به لذتی قطعی و مسلّم و حقیقی می‌رسید.»

در این‌جا او سرانجام به تشخیص درماندگی خود موفق می‌گردد و مدعی می‌شود که نومیدی و رنج نیز لحظه‌های پُرشدّت شادی و لذّت به همراه می‌آورند. اکنون دیگر متقاعد شده است که نومیدی و تلخ‌کامی و حرمان در او نوعی لذت شرم‌آور ایجاد می‌کند و هر تجربهٔ او به صورت احساسی ناب درمی‌آید:

«وقتی که در یکی از شب‌های پترزبورگ به خانه بازمی‌گشتم، به‌شدّت شروع کردم به تشخیص این‌که به‌واسطهٔ برخی اعمال نامردانهٔ آن روز مقصر بوده‌ام. به‌طور درونی و پنهانی خود را سرزنش می‌کردم و آزار می‌دادم تا سرانجام احساس تلخی که داشتم به نوعی شیرینی منفور و در آخر سر، به نوعی لذّت مثبت و واقعی، آری به یک لذّت، تبدیل شد.» مرد زیرزمینی احساس می‌کند رنج به شادی بدل شده. این راهی است برای زنده‌نگاه‌داشتن دانستگیِ اخلاقی و ابراز شخصیت خودش. این احساس در بخشی نتیجهٔ شخصیت خودآگاه عمیق اوست و بخشی از آن به این علّت در او ایجاد شده که تنهاست و کاملاً تنهاست. مظهر تحمّل او در این «لذّت» در نبرد او با «دیوار» است و نیز در این است که او از مصالحه با «جامعهٔ کاملاً سازمان‌یافتهٔ افزاره‌واره [=ماشینی] روی برمی‌تابد و می‌کوشد آزادی و حتی آزادی گزینش خود را حفظ کند. اکنون او خرد را در مقام ضدقهرمان؛ یعنی کسی که زندگانی خود را در گرشهٔ «سوراخ موش» بر باد داده و زندگانی واقعی او را ترک گفته، تصویر می‌کند و هدف‌هایی را که برای خوش‌بختی بیش‌ترین شمارهٔ افراد جامعه یا «شهر آرمانی» عرضه شده، کوچک می‌شمارد.

این قیود بردگی آدم‌ها را تا آن‌جا نمی‌پذیرد که به گفتهٔ خودش «آنچه از نظر رنج و عذاب به لحاظ تخصص به من مربوط می‌شود، در طول زندگانی خود به آخرین حدّ ممکن آن رسیده‌ام؛ به حدّی رسیده‌ام که شما

حتی جرأت به‌نیمه‌رسیدن آن را نیز ندارید.» شخص داستانی داستایفسکی همین‌که احساس می‌کند که بهتر است «خاطرات» خود را پایان دهد، به تشخیص این واقعیت می‌رسد که «به آخرین حدّ رفتن» ویژگی اصلی شخصیت اوست و چون از این واقعیت آگاه می‌شود، احساس می‌کند که باید وضع خود را «تعریف» کند؛ نه توجیه و تصدیق. بااهمیّت‌شمردن و تأکید بر آزادی اراده و مفهوم درونی «شخصیت» در این لحن توضیح‌دهنده بیان می‌شود: «... به حدّی رسیده‌ام که شما حتی جرأت به‌نیمه‌رسیدن آن را نیز ندارید و این آزادی کنونی خودتان را نتیجهٔ عقل و خرد می‌پندارید، خود را با آن تسلّا می‌دهید؛ ولی نمی‌بینید که این کار خودفریبی است و به این ترتیب معلوم می‌شود که من بازهم از شما زنده‌تر هستم.»

امّا این «به آخرین حدّ رفتن» نیز کاملاً او را از دیگر مردم جدا نمی‌کند. او هم‌چون بیش‌تر انسان‌ها، قربانی ناموزون‌بودن نیروهای اراده و استدلال است. او برای این‌که جنبهٔ شخصی وحدت شخصیت خود را حفظ کند، سر به طغیان برمی‌دارد؛ امّا اعتراض خود را در نقطه‌ای بسیار دور؛ یعنی بیرون از حوزهٔ تماس با زندگانی واقعی به‌کار می‌برد. زمانی که دیگران نسبت به او تنفر می‌ورزند، با فرض کرداری منفی و ابلهانه برضد نیروهای اجتماعی و همهٔ بینش‌های اجتماعی به‌طور یک‌سویه‌ای طغیان می‌کند. هیچ‌یک از این دو گونه «به آخرین حدّ رفتن‌ها» در خور احترام نیست؛ امّا به نظر می‌رسد که عمل «مرد زیرزمینی» زمانی که می‌کوشد وحدت شخصیت را بیان کند، با سطحی برتر از سطح زیست انسانی؛ یعنی سطح عمل تخیّلی رویاروی می‌شود. همین‌طور که ما را با این پرسش ترک می‌گوید، باید او را بیش‌تر ستایش کرد تا محکوم. او می‌پرسد:

«بگویید ببینم کدام از این دو بهتر است: خوش‌بختی سریعی که آسان و ارزان به‌دست آمده باشد یا درد و رنج معلوم، مشخص و عالی؟ خوب

کدام‌یک بهتر است؟... ما مرده به‌دنیاآمده‌ها هستیم. مدت‌هاست که دیگر نسل ما از پُشتِ پدرانی زنده ایجاد نشده و از رحم مادرانی زنده به دنیا نیامده است و درک این موضوع حتی برای‌مان دلچسب و پسندیده هم شده است».

او با این پرسش «خوش‌بختی سریع و آسان یا رنج مشخص و عالی؟» خود را مشغول می‌کند؛ زیرا که می‌خواهد مرد و شخصیتی یگانه باشد.

***

دربارهٔ داستایفسکی، اکتاویوپاز شاعر معاصر مقاله‌ای نوشته است خواندنی که در آن ابعاد تازه‌ای از کار نویسندهٔ روس را نمایانده است. ترجمهٔ این مقاله را در این‌جا می‌خوانید:

نفوذ داستایفسکی در اروپا و آمریکا نه منحصراً ادبی، بلکه روحی و حیاتی بوده است. چند نسل، رمان‌های او را نه در مقام داستان، بلکه در مقام مطالعهٔ روح انسان خوانده‌اند. آثار او به‌گرنه‌ای در کنار آثار نیچه، ژید، فاکنر یا کامو، بر روح انسان‌ها اثر گذاشته است. به‌رغم فاصله‌ای که قرن ما با قرن او دارد، داستایفسکی از بزرگ‌ترین معاصران ماست. خواندن آثار او هم‌چون خواندن تاریخچهٔ قرن بیستم است. اما حضور او از ردهٔ بدایع فکری یا ادبی نیست. در دلبستگی‌های ذوقی و هنری‌اش از آنِ قرنی دیگر است. او درازنفسی می‌کند، و اگر به جهت مطایبه‌پردازی عجیب و جدیدش نبود، بسیاری از صفحه‌های آثارش ما را کسل می‌کرد. سپهرِ تاریخی او سپهر ما نیست. *یادداشت‌های روزانهٔ* یک نویسنده او حاوی صفحات زیادی است که با اسلاوگروی و ضدیهودی‌گری‌های‌شان شخص را متنفر می‌سازد. پرگویی‌های ضداروپایی‌اش، از بی‌زاری‌ها و رنجیدگی‌ها حکایت دارد. بصیرت او دربارهٔ تاریخ گاهی ژرف امّا در

همان‌زمان آشفته است، فاقد درک رویداد است؛ درکی چالاک و تند و تیز از آن‌گونه که ما در خواندن آثار «استاندال» می‌بینیم و ما را شادمان می‌سازد و نیز دیدهٔ تیزبین «دوتوکویل» که عمق جامعه و عصری را می‌بیند، ندارد. و برخلاف تالستوی، تاریخ‌نویس حماسی نیست. او نمی‌گوید چه روی داده است، بلکه ما را ناچار می‌سازد به حوزهٔ «زیرزمینی» برویم تا ببینیم در واقع در این حوزه چه روی داده است: ناچارمان می‌سازد، خودمان را بنگریم. او معاصر ماست؛ زیرا حدس زد نمایش‌ها و ستیزه‌های عصر ما چه می‌تواند باشد و حدس او حاکی از این نبود که موهبت پیشگویی یافته بود یا می‌توانست رویدادهای آینده را ببیند، بلکه به این دلیل که توانایی غوطه‌ورشدن در درون روان‌ها را داشت.

او از نخستین کسان یا شاید نخستین کسی بود که علل هیچ‌انگاری جدید را برشمرد و وصفی از نمودِ روحی‌ای که فراموش‌نشدنی است، و حتی امروز ما را با بصیرت و دقت رازورانه‌اش به لرزه درمی‌آورد، به‌دست داد: «هیچ‌انگاری» [=نیهیلیسم] عهد باستان با شکاکی‌گری و اپیکورگروی [خوشباشی‌گری] پیوند داشت، و آرمان‌اش نوعی آرامش بزرگوارانه بود تا به رغم حوادث روزگار، «وقار» و «متانتی» به‌دست آورد. هیچ‌انگاری هند باستان ــ که چنین اسکندر و همراهان‌اش را زیر تأثیر قرار داد ــ به روایت پلوتارک «ایستاری فلسفی بود که شباهتی به اندیشه‌های پورون و مریدان او داشت و به تأمل دربارهٔ «خلاء» می‌انجامید. نزد ناگارجونا و پیروان‌اش «هیچ‌انگاری»، مدخل دین بود؛ امّا «هیچ‌انگاری» جدید، گرچه حاصل باور عقلانی است به بی‌اعتنایی فلسفی یا زیبا کردن خونسردی نمی‌رسد، بلکه ناتوانی در باورداشتن یا تأیید چیزی است، بیش‌تر شکست روحی است تا شکست فلسفی.

نیچه تصوّر می‌کرد که «هیچ‌انگاری کامل» مجسم‌شده در «انسان برتر» فرا خواهد رسید، انسان برتری که در مدارهای مارپیچی «بازگشت

جاودانه»، بازی می‌کند، می‌رقصد و خنده می‌زند. رقص او «بی‌معنایی کیهانی» را جشن می‌گیرد و بخارشدن معنا و باژگونی ارزش‌ها را. امّا هیچ‌انگاری حقیقی، که داستایفسکی به‌طور واقعی‌تر آن را مشاهده کرد، نه می‌رقصد نه می‌خندد. او این‌جا و آن‌جا می‌رود ــ در اطراف اتاق خودش، یا در همان‌زمان نزد او هم چنین است گردش در اطراف جهان، بدون این‌که بتواند بیاساید و نیز بدون این‌که بتواند کاری انجام دهد. محکوم است بگردد و بگردد، و با سایه‌های خود حرف بزند. بیماری او همانند بیماری آدم‌های افسارگسیختهٔ «مارکی دوساد»، یا ایدی[1] راهبان قرون وسطا زیر ضربهٔ اهریمن روزانه که همانا ناخشنودی مدام است، قرار می‌گیرد و این ناتوانی در دوست‌داشتن همهٔ مردم یا همه چیز و بی‌آرامی بدون موضوع و هدف، تنفر از خود و دوست‌داشتن خود است. هیچ‌انگار جدید، این خودشیفتهٔ بی‌نوا در ژرفای آبْ تصویر شکسته و ریزریزشدهٔ خود را می‌بیند. روئیت سقوط‌اش وی را مجذوب می‌سازد، با خود رویاروی می‌شود؛ تهوع او را به قید می‌کشد، امّا نمی‌تواند به دوردست بنگرد. کئوودو[2] در این مقام در دو مصراع گمانی برده است که فراموش‌ناشدنی است:

las aguas del abismo
donde me enamoraba de mi mismo

آب‌های هاویه
جایی که عاشق خویشتنِ خود می‌شدم

استاورگین، شخص عمدهٔ رمان جن‌زدگان [در ترجمه‌های پیشین: «شیاطین». ترجمهٔ این رمان به «تسخیرشدگان» یا «جن‌زدگان» کم‌تر لفظ به لفظ، امّا دقیق‌تر است.] به داریا پاولوناکه او را دوست می‌دارد، می‌نویسد: «همه‌جا آزمون‌هایی می‌گذراندم برای نیرومندی‌ام... در طول این

---

۱. aecidie
۲. Quevedo

آزمون‌ها مِحَن، در برابر خودم یا دیگران، آن نیرومندی همیشه نامحدود از آب درمی‌آید، امّا با آن چه بکنم؟ این چیزی است که هرگز نمی‌دانم و ندانستم، به‌رغم همهٔ جرأتی که تو می‌خواهی به من بدهی. نمی‌توانم شوق انجام‌دادن کاری نیک را احساس کنم و همین مرا خوش می‌آید و با این همه، همان لذت را دارم ــ زمانی که می‌خواهم کار بدی انجام دهم. عواطف‌ام ناچیز است و هرگز نیرومند نیست. خود را به حوزهٔ زندگانی لاابالیان می‌افکنم... امّا عاشق یا دوستدار هرزگی نیستم. به علّت این‌که مرا دوست داری آیا باور می‌کنی که می‌توانستی هدف و مقصودی به هستی من بدهی؟ گستاخ مباش، عشق من هم‌چون خودم، ضعیف است. برادرت روزی به من گفت هر کس که علایق بیش‌تری به زمین ندارد بی‌درنگ خدایان خود را از دست می‌دهد، یعنی مقاصد خود را. شخص می‌تواند همهٔ این‌ها را به‌طور قطعی به بحث بگذارد، ولی من فقط می‌توانم انکار کنم؛ انکاری بدون کوچک‌ترین شکوه‌مندیِ روح و نیرومندی. در من، خودِ انکار نیز زار و نزار است؛ سراسر پوک و ناتوان. کریلفِ باسخاوت نتوانست «اندیشهٔ» خود را برتابد و کاسهٔ سر خود را منفجر کرد... من هرگز نتوانستم فکر را از دست بدهم یا «ایده»ای را باور کنم، آن‌گونه که وی توانست. من هرگز، هرگز نتوانستم به شقیقهٔ خود شلیک کنم. چگونه این وضعیّت را تعریف باید کرد؟ نداشتن سرزندگی، فقدان روح. استاورگین یعنی مردی که روحش را از تنش بیرون کشیده‌اند؛ کالبدی بی‌جان!

استاورگین به رغم نوشتن این نامه، خود را در اتاق زیر شیروانی به دار می‌آویزد و آخرین تناقض و معما: طناب دار از ابریشم ساخته شده بود و خودِ کشنده، همراه با دوراندیشی، به دقت آن را با صابون شسته بود. شیفتگی به مرگ و هراس از رنج. امّا بزرگیِ هیچ‌انگار، نه در ایستار یا ایده‌ها؛ بلکه در روشنی و عریانی‌اش نهفته است. وضوح وی او را از آنچه استاورگین پستی و حقارت خود نام نهاد، نجات می‌دهد یا خودکشی که

بسیار بعید است پاسخی باشد، آزمون دیگری است؟ اگر چنین باشد، آزمون نابسنده‌ای است. اهمیتی ندارد: «هیچ‌انگار» پهلوان روشنفکری است؛ زیرا یارای کاوش روح دوپاره‌شده‌اش را ندارد ــ در حوزهٔ شناختی که در کشفی نومیدانه درگیر آن می‌شود. نیچه می‌توانست بگوید که «استاورگین» هیچ‌انگاری ناکامل است و شناختی از «بازگشت جاودانهٔ رویدادها» ندارد. امّا شاید دقیق‌تر باشد که بگوییم که شخص عمدهٔ اثر داستایفسکی، هم‌چون بسیاری از معاصران ما، «مسیحی ناقص» است. دیگر نمی‌تواند باوری داشته باشد، بلکه ناتوان بوده است باورهایی را جانشین ایقان‌های قدیم کند و بدون تصوراتی که هستی‌اش را توجیه کند یا به آن معنایی بدهد، گشوده و رها زیست کند. خدا از میانه برخاسته است؛ امّا شر هم‌چنان حضور دارد. فقدان مدلول و معانی متافیزیک، «گناه» را از میان برنمی‌دارد؛ برعکس گونه‌ای جاودانگی به انسان می‌بخشد. هیچ‌انگار به بدبینی گنوسی نزدیک‌تر است تا به خوش‌بینی مسیحی و امید به رستگاری. اگر خدایی موجود نباشد، بخشش گناهان نیز موجود نیست و «شرّ» به هیچ‌وجه از میان برداشته نمی‌شود. گناه دیگر صدفه، و حالتی نیست و وضعیّت همیشگی انسان می‌شود و این باژگونگی فلسفهٔ اگوستین است که باور داشت: شر همانا وجود است. طرفداران شهرِ آرمانی [ملکوتی] مایل‌اند آسمان را به زمین آورند و ما را به خدایان بدل سازند؛ ولی هیچ‌انگار خود را از زمان زاده‌شدن محکوم‌شده می‌داند، زمین در حال حاضر «دوزخ» است.

آیا این تصویر هیچ‌انگار، تصویر خودِ داستایفسکی است؟ آری و نه. او برای گریز از هیچ‌انگاری می‌نویسد؛ گریزی نه به وسیلهٔ خودکشی یا نفی‌کردن، بلکه به وسیلهٔ تصدیق و شادی. پاسخ به‌هیچ‌انگاری، این بیماری روشنفکران، سادگی سرزندهٔ دیمیتری کارامازوف یا شادی برتر از طبیعیِ الیوشاست. پاسخی به این یا آن شیوه نه در فلسفه یا ایده‌ها، بلکه در حوزهٔ زندگانی است؛ یعنی طرد هیچ‌انگاری در بی‌گناهی

اشخاص ساده. داستایفسکی جهانی می‌سازد پُر از مردان، زنان و کودکانی که هم‌زمان عادی و شگفت‌آورند. بعضی دلتنگ و بعضی شهوت‌رانند. بعضی در پستی خود آواز سرمی‌دهند و بعضی در خوش‌بختی خود نومیدند. در این جهان قدیسان‌اند و جنایتکاران، ابلهان و هوش‌مندان، زنانی پارسا به شفافیت جام آب و کودکانی همچون فرشتگان که والدین ایشان، آن‌ها را شکنجه می‌کنند (چقدر بصیرت داستایفسکی دربارهٔ کودکی با دیدگاه فروید تفاوت دارد!) جهان جنایتکاران و دادگران، و برای هر دو گروه دروازهٔ ملکوت آسمان باز است. همه می‌توانند نجات یابند یا خود را ببازند. از جسد پدر زوسیما بوی گند فساد استشمام می‌شود و به رغم زهد و پارسایی‌اش نشان می‌دهد که او در بوی خوش تقدس نمرده. از سوی دیگر، داستایفسکی با یادآوری هم‌بندان راهزن و آدم‌کش خود در سیبری می‌گوید: در آن‌جا انسان خیلی‌زود از همهٔ مقیاس‌ها درمی‌رود. انسان موجودی است نامحتمل و می‌تواند خود را در هر لحظه نجات دهد. در این گفته، مسیحیت داستایفسکی به ایده‌های کالدرون، دومولینا[1] و «میرا دوآمه سکوا» دربارهٔ آزادی و عنایت الاهی خویشاوند است.

نزد ما قدیسان و روسپیان، آدم‌کشان و دادگران داستایفسکی به تقریب دارای واقعیتی فوق‌بشری‌اند؛ یعنی باشندگانی عجیب و از قرنی دیگر. عصری که در راه تباهی است. آن شخصیت‌ها از آدمیان دورهٔ پیش از صنعتی‌شدن هستند. در این معنا، کاروندِ فکریِ مارکس وضوح بیش‌تری دارد. او ریزه‌ریزه‌شدن قیدهای سنتی و محو شیوه‌های قدیم زندگانی را به وسیلهٔ عمل مرکب بازار سرمایه‌داری و صنعت، پیشگویی کرد. امّا مارکس ظهور گونه‌ای از انسان‌ها را ندید ــ که گرچه خود را وارث او می‌نامید ــ که در قرن بیستم رؤیاها و اشتیاق‌های سوسیالیستی را به تباهی کشیدند. داستایفسکی نخستین کسی بود که این طبقهٔ انسان‌ها را نشان

---

۱. demolina

داد. ما آن‌ها را نیک می‌شناسیم؛ زیرا در روزگار ما شمارشان گروه بسیاری را تشکیل می‌دهد و انحصارگران و متعصّبان ایدئولوژی و نودینان آیین ایوان کارامازوف‌ها و استاورگین در عصر ما هستند. پیش‌نمونهٔ ایشان، اسمردیاکفِ پدرکشِ مریدِ ایوان و پیشرو استالین و بسیاری دیگر است. اهل فرقه نه فقط وضوح هیچ‌انگاران بلکه ناباوری ایشان را به ارث برده‌اند و ناباوری را به خرافه‌ای نو و پست‌تر قلب کرده‌اند. داستایفسکی آن‌ها را «جن‌زده» می‌نامد؛ زیرا برخلاف ایوان و استاورگین نمی‌دانند که از سوی اهریمنان تسخیر شده‌اند. به این دلیل است که او آن‌ها را با گرازهای *انجیل* مقایسه می‌کند. [*لوقا* ۳۵-۳۱:۷] زمانی که ایمان قدیمی خود را از دست می‌دهند به دروغ بت‌های خردسندانه: پیشرفت، شهرهای آرمانی اجتماعی و انقلابی ... را احترام می‌کنند. اینان که به قید سوگند دین پدران خود امّا نه خود دین ـ را منکر می‌شوند، به جای عیسا مسیح و مریم مقدّس دو یا سه ایدهٔ جزوه‌های حزبی را نیایش می‌برند و اسلاف تروریست‌های کنونی‌اند. جهان داستایفسکی «جهان‌جامعهٔ» بیماری است با آن تبهگنیِ دینی که ایدئولوژی‌اش می‌نامیم. جهان او پیش‌نمونهٔ جهان ماست.

داستایفسکی در جوانی انقلابی بود؛ به دلیل کارهای‌اش زندانی و به مرگ محکوم شد، سپس مورد عفو قرار گرفت. چند سال در زندان‌های سیبری به‌سر برد ــ اردوگاه کار اجباری روسیهٔ جدید ارثیهٔ کامل‌شده و بسط‌یافتهٔ نظام سرکوب تزاریستی است ــ و در بازگشت از تبعید، از گذشتهٔ انقلابی‌اش گسست. محافظه‌کار، مسیحی، سلطنت‌طلب و ملی‌گرا شد. حتی در این صورت نیز نادرست است که آثارش را به «شناسه‌ای ایدئولوژیک» محدود سازیم. گرچه ایده‌ها اهمیتی کلان در رمان‌های او دارند، او نه ایدئولوگ بلکه رمان‌نویس است. دیمیتری کارامازوف او می‌گوید: «ما باید زندگانی را بیش از معنای زندگانی دوست بداریم.» دیمیتری پاسخی است به ایوان کارامازوف، امّا نه پاسخی قطعی.

داستایفسکی ایده‌ای را متضاد ایدهٔ دیگر قرار نمی‌دهد، بلکه واقعیتی انسانی را در برابر واقعیتی دیگر می‌گذارد. برخلاف فلوبر، جیمز و پروست، ایده‌ها نزد او واقعی‌اند؛ گرچه نه فی‌نفسه بلکه در مقام ساحتی از ساحات هستیِ انسان. تنها ایدهٔ مطلوب‌اش ایده‌های مجسم‌شده بودند. برخی از آن‌ها از سوی خدا؛ یعنی از سویهٔ دل می‌آیند و دیگر ایده‌ها، و بیش‌تر آن‌ها، از اهریمن؛ یعنی مغز و اندیشه. همان‌طور که روح برای کشیشان قرون وسطا بود، آگاهی اخلاقی [وجدان] برای روشنفکران جدید نمایشگاه نبرد است. از این چشم‌انداز، رمان‌های داستایفسکی تمثیل‌های دینی‌اند و هنرش به سن‌اگوستین و پاسکال نزدیک‌تر است تا به رئالیسم جدید. در همان‌زمان، به حساب قوّت تحلیل‌های روان‌شناختی، آثارش مبشّر فروید است و به لحاظی از فروید پیشی می‌گیرد.

ما ژرف‌ترین و درک‌پذیرترین دردشناسی «بیماری عصر جدید» را مدیون داستایفسکی هستیم: شقاق روحی، دوپارگی آگاهیِ اخلاقی و... توصیف او روان‌شناختی، و در همان زمان، دینی است. استاورگین و ایوان کارامازوف از «روئیت‌ها»یی رنج می‌برند، و با اشباحی که همانا شیاطین‌اند، دیدار می‌کنند و حرف می‌زنند و در همان‌زمان از آن‌جا که امروزی‌اند، آن مناظر را به کارشکنی‌های روحی اسناد می‌دهند. آن‌ها فراافکنی‌های روح دردمند ایشان است، امّا هیچ‌یک از آن‌ها از این توضیحات مطمئن نمی‌شوند. بارها در گفت‌وگو با ملاقات‌کنندگان شبح‌واره‌شان، خود را ناچار می‌یابند واقعیت آن اشباح را در نومیدی بپذیرند. آن‌ها به راستی با شیاطین سخن می‌گویند. آگاهی از شقاق درونی، دیوخویانه است. جن‌زده‌بودن یعنی دانستن این‌که «من» درهم‌شکسته و در آن غریبه‌ای است که صدای ما را غصب می‌کند. آیا این غریبه شیطان است یا خود ما؟ به این پرسش هرطور پاسخ گوییم، تردیدی نیست که این‌همانی شخص ما دوپاره شده است. این عبارات

مانند اوهام است. مکالمهٔ ایوان و استاورگین با شیاطین با رئالیسمی عظیم و آن‌چنان که گویی موضوعی عادی است، گزارش می‌شود. در این‌جا وضعیت پوچ و تفکرات تمسخرآمیز فراوان است. هراس به‌طور متناوب ما را به خنده می‌اندازد و سپس خون را در رگ‌های ما منجمد می‌کند. ما شیفتگی مبهمی را تجربه می‌کنیم: توصیف روان‌شناختی به‌طور درک‌ناپذیری به تفکرِ متافیزیکی، و این یکی به روئیت دینی؛ و سر انجام، رؤیتِ دینی به داستانی بدل می‌شود که به‌طور ناگشودنی فوق‌طبیعی و غیرعادی و گروتسک و درنیافتنی را در هم می‌آمیزد.

شیاطین داستایفسکی به‌طوری منحصر به‌فرد در ادب جدید معتبر است؛ زیرا اشباح اشعار و رمان‌های قرن هیجدهم غرب باورنکردنی بودند. آن‌ها پیکره‌هایی مضحک بودند و تأثیر زبان و ایستارهای‌شان در همان‌زمان پرطمطراق و تحمل‌ناپذیر است. شیاطین گوته و پل والری به دلیل خصلت بسیار عقلانی و نمادین‌شان موجه‌اند. آن‌هایی که خود را در شیوه‌ای دلخواه و تمسخرآمیز در مقام قصه‌های وهم‌آمیز نمایان می‌سازند نیز پذیرفتنی‌اند: مانند شیطان «ژرار دونروال» در دستِ مسحورشده یا شیطان خوش‌آیند «کازوت[1]» در *شیطان عاشق*. امّا شیاطین جدید در شیطان بودن لاف می‌زنند و هر کاری بتوانند می‌کنند که به ما بقبولانند از آن‌جا، از «جهان زیرین» [=دوزخ] آمده‌اند. آن‌ها تازه به‌دوران‌رسیدگان فوق‌طبیعی‌اند. شیاطین داستایفسکی امروزی‌اند و نیز شباهتی به شیاطین قرون وسطا و باروک کهن ندارند که هرزه‌اند و افراط‌کار و زیرک و اندکی کله‌پوک. شیاطین داستایفسکی معاصر ما هستند و واقعیتی درمانگاهی [=کلینیکی]دارند. این کشف بزرگ این نویسنده است: او شباهتی پنهانی یافت بین شرّ و سستی و بیماری، و بین دیوزدگی و تفکّر. شیاطین او دلیل می‌آورند و گویی که روان‌کاوند. می‌کوشند «نیستی»؛ یعنی ماهیت تخیلی خود را اثبات کنند. آن‌ها به ما

---

۱. Cazotte

می‌گویند: ما نیستیم جز وسواس. ما وسواس شماییم، هیچیِ شماییم. آن‌ها به یُمن این استدلالات پاسخ‌ناپذیر بر ما (و بر خودشان) پیروز می‌شوند. ایوان و استاورگین، این افراد روشنفکر، جز باور به وجود ایشان چاره‌ای ندارند. آن‌ها به راستی شیاطین‌اند؛ زیرا فقط شیطان است که می‌تواند به این شیوه استدلال کند. امّا اگر آن‌ها به این باور نیز متوسل شوند که این صرفاً اوهام فکری «بیماران» است، باز با جن‌زده خواهند بود. در هر دو مورد، ایوان و استاورگین از سوی انکار؛ یعنی گوهرهٔ وجود شیطان، تسخیر شده‌اند. بدین‌گونه اندیشه‌ای که ایوان را به هراس می‌افکند، کامل می‌شود: باور به شرّ و اهریمن مستلزم اعتقاد به آفریدگار نیست.

فقط یک نوع انسان مصون از وسوسهٔ شیطان است: روشنفکرِ نظریه‌پرداز! او همان انسانی است که دوگانگی ما را از ریشه برکنده است: او بحث نمی‌کند؛ اعلام می‌کند، القاء می‌کند، مطرود می‌سازد، متقاعد و محکوم می‌کند. او دیگران را «رفیق» می‌نامد؛ امّا هرگز با آن‌ها حرف نمی‌زند، فقط با ایده‌های خود سخن می‌گوید. و هم‌چنین با «دیگران»، دیگرانی که ما همگی با خود همراه داریم، هرگز سخن نمی‌گوید. او حتی وجود ایشان را انتظار نمی‌برد. «شخص دیگر» نزد او وهم ایده‌آلیستی است، خرافهٔ خرده‌بورژوازی است. ایده‌پرداز، مفلوج روحی است؛ نیمه‌ای از وجودش از دست رفته است. داستایفسکی تیره‌روزان و افراد ساده را دوست دارد، فروتنان و کسانی که بر ایشان بی‌حرمتی روا داشته‌اند؛ امّا او هرگز تنفر خود را نسبت به کسانی که خود را نجات‌بخش ایشان نامیده‌اند، پنهان نمی‌کند. «تظاهر به خواستِ آزاد کردن انسان از بارِ اختیار» در نزد او پوچ‌تر می‌نماید. اختیار، باری وحشتناک و باارزش است. نظریه‌پردازان به این تنفر داستایفسکی با تنفری به همان شدّت واکنش نشان داده‌اند. لنین در نامه‌ای به دوستش «آینس آرماند» او را «داستایفسکی: بزرگمرد متوسط‌الحال!» می‌نامد و در مورد دیگری

می‌گوید: «من وقت خود را صرف خواندن مهملات نمی‌کنم!»

در دورهٔ استالین، خواندن آثارش به تقریب ممنوع بود؛ امّا به رغم دشمنی حکومت، آثارش را در روسیه به‌طور گسترده‌ای می‌خواندند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. دربارهٔ زندگانی داستایفسکی ن.ک به : ***چهار سوار سرنوشت***. هابن، ویلیام. ترجمهٔ: ع.دست غیب، تهران، ۱۳۷۶.

۲. ***کیهان فرهنگی***. سال نهم. شماره ۱۱، ص ۶۰ و ۶۱.

3. E.Wilson, *Axel's Castle*, p:144,1931.

۴. ***کیهان فرهنگی***، همان، ص ۶۰ .

۵ـ ناباکوف، ولادیمیر. ***درس‌هایی در ادبیات روس***، ترجمهٔ: فرزانهٔ طاهری، تهران، ۱۳۷۱، ص ۱۸۴.

6. A.Lunacharsky, *on Literature and Art*, P: 1,4.

7. G.W. Thomson , *Mirrors of Modernity*, P:51-55.1933.

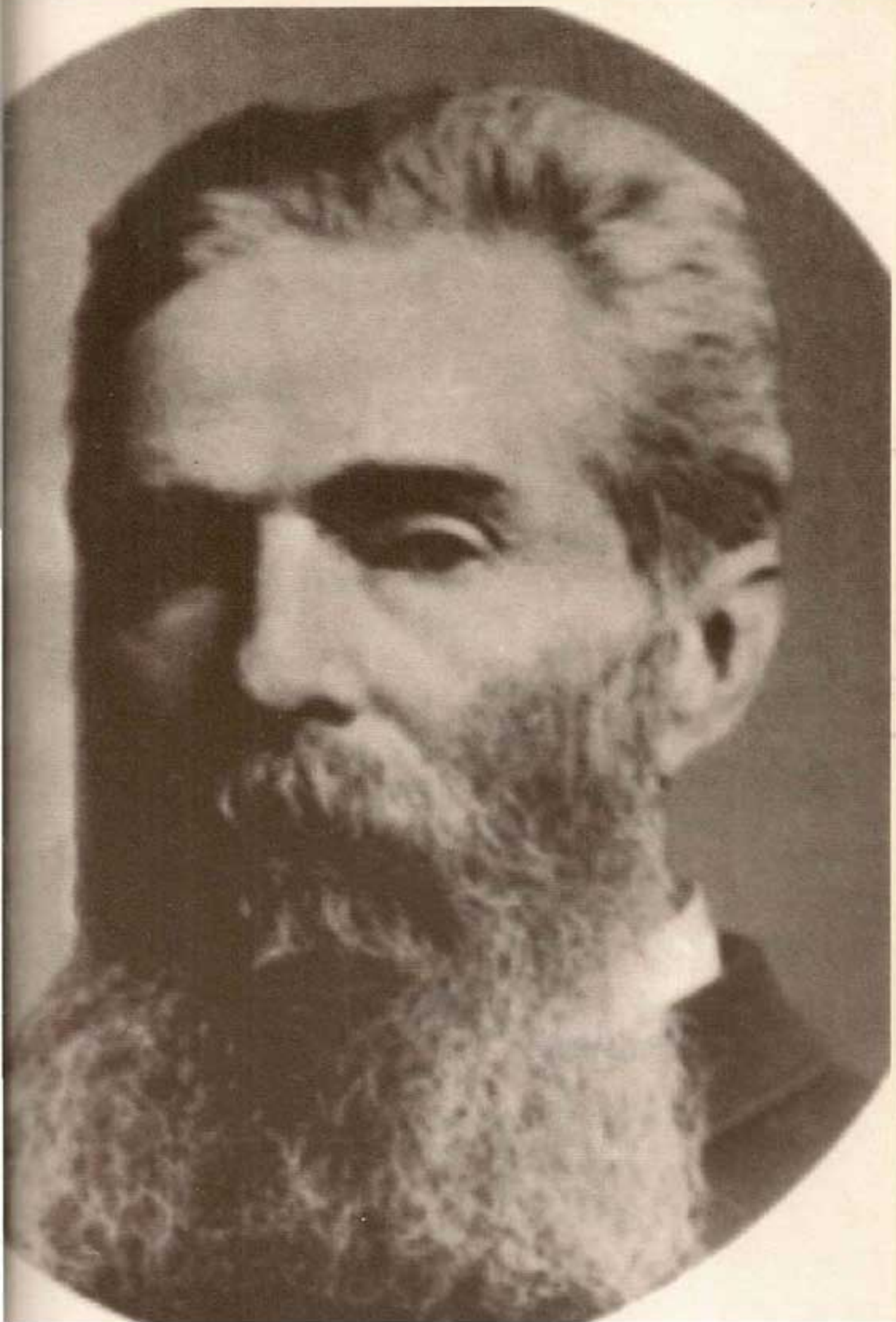
۸. بنیامین،والتر. ***نشانه‌ای به رهایی***، ترجمهٔ: بابک احمدی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۲۳.

۹. ***کیهان فرهنگی***، همان، ص ۶۰ .

۱۰. ***نشانه‌ای به رهایی***، همان، ص ۱۲۱ و ۱۲۳ .

۱۱. نقل‌قول‌ها از کتاب ***یادداشت‌های زیرزمینی*** داستایفسکی است. ترجمهٔ: رحمت الهی، تهران، ۱۳۴۳ .

هرمان ملویل



می‌توان گفت که هرمان ملویل به شیوه‌های اثبات‌پذیری هنرمند بود و به نوشتن کتاب‌های بزرگی توفیق یافت. این داوری ما را از دلمشغولی تام و تمام به «شکست قهرمانانه»، این آمریکایی الهام‌یافته اما ناکام ــ و غولی زخمی که بصیرت بسیاری از نویسندگان را دربارهٔ او منحرف می‌سازد، بازخواهد داشت. سرانجام البته ما باید او را همان غول مجروح بدانیم: بخشی از شخصیّت او مانند آهب است، قهرمانی مجروح و نیزه به‌دست و مانند «پیه‌ری» است؛ قهرمانی زخمی و کسی که قلم را به تپانچه بدل کرده است. امّا اگر آثار ملویل را در کل بنگریم، مفهومِ جامع شخصیت او نمایان می‌شود و از این کلیّت «آهب» و «پیه‌ری» یکی از جوانب چندگانهٔ آن را می‌نمایانند؛ یعنی شخصی واحد در شخصیتی چندگانه که هم‌چنین دربردارندهٔ «پیپ» غلام‌بچهٔ آهب است. «بارتلبی» در قصهٔ کوتاه *بارتلبی محرر*، بنیتو سره‌نو، بال کینگتون در *نهنگ سفید*، جک‌چیس در قصه‌های *نیم‌تنهٔ سفید*، *مرد مطمئن* [=مرد جسور] و *بیلی‌باد*.

تا زمانی که ما دربارهٔ کتاب‌های ملویل بر بنیاد واقعیّت‌های زندگانی او

تصمیم می‌گیریم و به این نتیجه می‌رسیم که او به نحوی شکست خورد و به این دلیل آثارش همه قطعه‌های سرهم‌بندی‌شدهٔ درخشانی هستند، این انگارهٔ ما که او هنرمند بود به طور کامل تحقیق‌پذیر نیست. آسان است که این آفرینشگران آمریکایی و قهرمانان فرهنگ را که در موج الکل یا در مکاشفهٔ دیرگداز و آیینهٔ شکسته یا در برابر سر پولادین و ویرانگر نهنگ سفید خرد می‌شوند، به طور نادرستی تفسیر کنیم. ملویل به شیوهٔ قرن نوزدهمیِ خود متلائی شد و این نیرومندترین تصویر و تصوّر ما از اوست. امّا ما هم‌چنین این مسأله را به هر نویسنده‌ای مدیونیم که او را آشکارا در این زمینه تحسین می‌کنیم که می‌کوشد به آزمون سنجش آثارش به‌طور مشخص و واقعی برخیزد. به‌هرحال، نخست از قهرمان زخم‌خورده آغاز می‌کنیم.

انسان مصدوم در درهٔ تنگ

تایپه، نخستین رمان ملویل، دقیقاً داستان پرماجرای نویسندهٔ جوان دریای جنوب نیست، در اسلوب و معنا از رمان‌های بعدی «فلسفی» ملویل متمایز است (البته داستان‌های بعدی او در معنای دقیق واژه، نه فلسفی بلکه نُمادین و تمثیلی‌اند.) رمان *تایپه* حاوی درون‌مایه‌های بسیاری است که ملویل بعدها گسترش خواهد داد. هیجان‌انگیزترین درون‌مایهٔ آن، چیزی است که می‌توان آن را «انسان مصدوم در درهٔ تنگ» نامید. قهرمان داستان، که پایش مجروح شده، در جزیره‌ای گرمسیری در درهٔ عمیق و متروک «تایپه»، یکی از قبیله‌های پولی‌نزی، در بستر بیماری افتاده است. این دره بهشتی است گرم‌ونرم، شهری است زیبا و آرمانی برای باستان‌شناسان و مکانی دلخواه. با این‌همه، تهدیدکننده یا گناه‌آلود است. بومیان با این قهرمان دوستانه رفتار می‌کنند و حتی او را در مقام فردی جادویی و طلسم کننده که از سرزمینی دوردست آمده است، پرستش می‌کنند. امّا در استناع به اجازه‌دادن به او در ترک دره سرسختی نشان

می‌دهند و او گمان می‌برد که آن‌ها آدم‌خوارند. قهرمان در حالی که به تعبیر و تفسیر چنین هراس‌هایی مشغول است، در اوهام خودشیفتگی غوطه‌ور می‌شود، اوهامی که هم‌چون گذر روزها و شب‌ها یک‌نواخت و آرام‌بخش است. او بین بیماری و تندرستی، رنج و شادی پیچ و تاب می‌خورد. جراحت مرموز پایش که او قادر نیست آن را درمان کند، وی را «از مردی انداخته است». او همچنان‌که ما به تدریج درمی‌یابیم، به صورتی نُمادین عقیم شده است.

در ماردی شرح سفری تخیّلی که کمی شبیه سفرهای گالیور است، شاه جوانی به نام «دان جلولو» را کشف می‌کنیم که منع یا تابویی کهن او را ناچار می‌سازد زندگانی‌اش را در مکانی تاریک و تنگ که اسپراتوری‌اش را محصور ساخته است، به‌سر برد و مانند «پیشینیان‌اش، خود را برای همیشه در این درهٔ تنگ کشنده» مدفون سازد. او به‌سرعت از صورت مردی جوان و بسیار نیرومند استحاله می‌یابد و به شکل شخص زیبا و شهوت‌ران و زن‌صفتی درمی‌آید که با بُخُور و دخترکان سست و خمار به خشنودکردن احساسات خود می‌پردازد، از قهر و شدّت شور مستبد جنسی خورشید می‌گریزد و هر روز بین «خانهٔ بامداد» و «خانهٔ شامگاه»، دو معبد تاریک مزّین به آلت تناسلی غول‌آسایی که از سنگ ساخته شده، در رفت‌وآمد است.

آهب یکی از همین انسان‌های مفلوج است. پای مصنوعی‌اش که از استخوان نهنگ ساخته شده، او را «خواجه» و عقیم کرده است، و ملویل این موضوع را در فصلی که «پای آهب» نام دارد، آشکار می‌کند. شخص عمدهٔ پی‌یر، رمانی که پس از موبی‌دیک در ۱۸۵۲ از چاپ درآمد، از عقدهٔ اودیپ رنج می‌برد. او یکی دیگر از این قهرمان‌هاست. ملویل در این رمان از ریشه‌شناسی نام‌های اشخاصِ داستانی خود بهره‌گیری می‌کند، همان‌طور که «جویس» پس از او چنین کرد. نام پیتر گلندینینگ[۱]؛ یعنی

---

۱. Pietre Glendining

«سنگی که در درهٔ تنگ قرار دارد» در رمان مرد مطمئن [=مردجسور]، گونه‌ای غول بیمار از درهٔ تنگِ غارمانند کهنی تنوره می‌کشد و به فروشندهٔ دوره‌گردی که با آهنگی یک‌نواخت داروی قلابی به‌نام «مسکن درد سامری» می‌فروشد، ضربه می‌زند. همهٔ قهرمانان مجروح ملویل با قدیس، نجات‌بخش، با عیسا مسیح و ادونیس، مغ و شمن خویشاوندی دارند؛ یعنی با کسانی که مردم ابتدایی آن‌ها را عبادت می‌کردند به این علت که آن‌ها از راه رفتار بیمارگونه‌شان به قدرت فوق‌طبیعی دست می‌یافتند. امّا در آثار ملویل، همان‌طور که از آهب و پیه‌ری درمی‌یابیم، سرنوشت این قهرمانان، باکله به سوی عملِ پرشدّتْ شتابیدن است و در دام‌افتادن به وسیلهٔ نیروهای خلاقهٔ درون، و تسلیم‌کردن خود در برابر هر چه افزارواره است و فاسدکننده و بازدارنده و خواست مرگ. در این عمل، ایشان خود را می‌کشند و نیز همهٔ کسانی را که سرنوشت آن‌ها در دست ایشان است. آن‌ها خودکشندگان تراژیک و هم‌چنین منحصراً بخشی از شخصیّت واحد عظیم‌تری هستند.

قدسیان بی‌جنبش

این باشندگانِ قدمی، آن‌طور که ملویل در موبی‌دیک می‌گوید، شهزادگان حقیقی امپراتوری الاهی هستند... گروه گزیدهٔ مخفی برتر از خودکشندگانِ تراژیک، همان‌طور که خودکشندگان تراژیک برتر از سطح راکد توده‌ها هستند. این اشخاص عزلت‌گزیده که اعتکاف ایشان از جهانْ، آشتی‌ناپذیر و کامل است، اشراق روحی از مردن، از زندگانی بدون مردن در مرگ به‌دست آورده‌اند. «پیپ» غلام‌بچهٔ «آهب» به‌وسیلهٔ آزمون الاهی هراسناکِ نابودشدن روی عرشهٔ کشتی به طور رمزآمیزی «اشراق‌یافته» است. «او گام‌های خدا را بر آستانهٔ کارگاه می‌بیند. او از دریا نجات می‌یابد، امّا از ژرفاهای دانستگی خود بیرون نمی‌آید. پیپ اکنون از دیدگاه آهب «مقدس» است و او را از عرشهٔ کشتی بیرون می‌کند و

می‌گوید: «در او چیزی هست که احساس می‌کنم درمان‌بخشیِ آن از سرِ بیماری من بسیار زیاد است». آهب می‌ترسد که «پیپ به نحوی و ناخواسته او را از شکار سنگدلانهٔ نهنگ مانع شود.» بارتلبی یکی دیگر از این قدسیانِ درخودآرام‌گرفته و بی‌جنبش است، منشی کوشایی که در دفتر حقوقی «وال استریت» کار می‌کند و به تدریج به بیماری روان‌پریش مبدّل می‌گردد، خود را از دنیای تجاری پیرامون‌اش جدا می‌کند و زمانی که به او خطاب می‌کنند، چیزی نمی‌گوید جز: «ترجیح می‌دهم وارد این کار نشوم.» و در دل صاحب‌کارِ عامی خود هراسی از هیبت مذهبی به‌وجود می‌آورد. بارتلبی به سایه‌های دوران کودکی خود واپس می‌خزد؛ همان‌قدر سنگدلانه که آهب خود را به حوزهٔ عمل بیرونی ضدیت با نهنگ می‌کشاند. او در حالی‌که مانند طفلی کوچک، مانند زندانی مقبره‌ها در خود چنبره زده است، می‌میرد. بنیتو سره‌نو نیز قصه‌ای است دربارهٔ مردی بریده از دنیا که در شامگاهِ دانستگی زیست می‌کند. ملویل در این قصه، درد روحی قدسیان بی‌جنبش را به نمایش می‌گذارد: به این شیوه که ناخدایی اسپانیایی را به ما نشان می‌دهد که بسی دور از ساحل آمریکای جنوبی مقهور ارادهٔ دسته‌ای از بردگان شورشی داخل کشتی شده است. او در هراسی عظیم به «اشراق روحی» می‌رسد، و این واقعیتی است که نصیب آماسا دلانوس، ناخدای درستکار امّا بی‌احساس آمریکایی، نمی‌شود. ناخدای آمریکایی، دون‌بنیتو را فقط از لحاظ جسم نجات می‌دهد؛ امّا از درک دلالت‌های معایب روحی او ناتوان می‌ماند.

دریانورد زیبا

جهات شخصیتی را که به این شرح و بسط در نظر آورده‌ایم، متقابلاً انحصاری و دور از اندراج در یک‌دیگر نیستند. در مَثَل، ابعادی از شخصیت «پیپ» در ناخدا «آهب» هست. «دریانورد زیبا» هم حاوی خودکشی‌کنندگان و قدسیان آرام است و هم با آن‌ها مصالحه می‌کند و این

گونه‌ای ترکیب است که دیالک‌تیک شخصیّت از «نهاده» و «برابرنهاده» چنین منطقی به‌وجود می‌آورد. با این‌همه پیکرهٔ دریانورد زیبا چنان ناکافی در آثار ملویل واقعی و مشخص می‌گردد که نمی‌تواند کاملاً هم‌چون ترکیب عمل کند، به همان اندازه که واقعیتی مشخص است، جهت و حرکت است. در آغاز رمان *بیلی‌باد* دریانورد زیبا و خوش‌اندام هم‌چون کاکاسیاهی غول‌آسا که کلاه‌کوه‌نشینان اسکاتلندی با نوار پارچهٔ پشمی بر سر گذاشته و در مقام نماد تصویر می‌شود؛ نمادی از آتش پرومته‌ئوس یا خِرَدِ انسانی‌شده. گروهی از دریانوردان همقطار وی، یعنی مجموعه‌ای هماهنگ از قبایل و رنگ چهره‌ها او را همراهی می‌کنند. آن‌ها در حالی که آن پیکر برتر را احاطه کرده‌اند، در طول بارانداز لیورپول به حرکت درمی‌آیند؛ هم‌چون ستارگان کم‌فروغ صورتی فلکی که با خورشیدشان پیش می‌روند. گویی ملویل می‌گوید قبایل و رنگ چهره‌ها به جای این‌که همراه با سرورشان که ایشان را به سوی نهنگ سفید گسیل داشته، بمیرند ــ آن طور که در موبی‌دیک چنین می‌کنند ــ زیستن با دریانورد زیبا را برگزیده‌اند.

دریانورد زیبا در موبی‌دیک «بولکینگتون» است، مردی از کوهستان‌های جنوبی که شانه‌های نجیب دارد و سینه‌ای مانند صندوقهٔ زیرآبی کشتی که در شب ولادت عیسا مسیح، زمانی که پکود دماغهٔ کینه‌جویانهٔ خود را در اقیانوس اطلس سرد افکنده است، سکاندار است. امّا بولکینگتون با وداع کوتاه نویسنده از قصه ناپدید می‌شود: «آه، بولکینگتون جرأت داشته باش ... برفراز امواج اقیانوس نابود کننده‌ات اوج گیر، و با جهشی بلند عروج کن! «اگر قرار باشد داستان ادامه یابد، او در واقع ناچار است از آن غایب شود. در جز این صورت می‌بایست همان کاری را انجام دهد که جک‌چیس دریانورد داستان نیم‌تنهٔ سفید ناچار شد، بکند: از فرمان ناخدا سرپیچید و کشتی را نجات داد. این اشخاص همراه با «بیلی‌باد»، دریانوردان زیبای ملویل هستند. ما چیز زیادی از آن‌ها

نمی‌دانیم (البته بیلی‌باد را باید در این زمینه کنار گذاشت، گرچه بیلی‌باد چنان مشکل غامضی است که وصف آن در این مجال نمی‌گنجد). آن‌ها راه و جهت هستند و نیروی به‌قوه تا صوّر کامل‌شده. مواد خام و توان شخصیّت قهرمانی آمریکایی در عمل پیش‌تاختن به سوی کمال‌یابندگی، پیکرهٔ غول‌آسای آمریکای ظهوریابنده از درون شبِ قدیم که با گام‌های سنگین به درون جنبش و آگاهی گام می‌نهند و از آن درمی‌گذرند.

پرومته‌ئوس

پرومته‌ئوس نامی است که ما می‌توانیم به شخصیتی جامع بدهیم که خودکشی‌کنندگان، قدسیان، و دریانورد زیبا را در بر می‌گیرد. خودکشی‌کننده، «پرومته‌ئوسِ دروغین» است؛ دروغین، زیرا دست به تهاجم کورکورانه‌ای می‌زند که به سوی بیماری روان‌نژندی خود رانده می‌شود. قدیس بی‌جنبش نیز پرومته‌ئوس دروغین است؛ زیرا اتحاد او با مرگ، ناخودآگاهی فسخ‌ناپذیر است. انسان پرومته‌ئوسی کسی است که بدون ازدست‌دادن توان عمل خودکشی، اشراق معنوی قدیس بی‌جنبش را به‌دست می‌آورد؛ اما عمل وی آفرینشگرانه است؛ یعنی عمل‌اش رهنمود دریانورد زیبا را می‌پذیرد. به دیگر سخن، مردی است قادر در به‌کاربردن ضرب‌آهنگ‌های زندگانی و مرگ در سلوک به سوی اهداف خلاقانه.

انزوا و بازگشت

ملویل ضرب‌آهنگ‌های زندگانی و مرگ را به چند شیوه مُمثَّل می‌سازد. در این مجال فقط می‌توان آن‌ها را به طور خلاصه طرح کرد: دریا در تضاد با خشکی، دره در برابر کوه، سکون در برابر حرکت، زمان در تضاد با مکان، خودشیفتگی در برابر نبوغ، تاریکی در تضاد با روشنایی، شب در برابر روز و ... توین‌بی در *مطالعهٔ تاریخ* خود این ضرب‌آهنگ‌ها را در زیر

مفهوم کلی «انزوا و بازگشت» جای داده است. این دو مفهوم را به طور خلاصه می‌توان در مقام گذر «خودِ خویشتن» از جهان ملموس و واقعی به سوی ناخودآگاهی و بازگشت به سوی جهان برونی توضیح داد. این انتقال معنوی، عالی‌ترین تجلی اوزان بنیادی کیهان است، یعنی تناوب شب و روز، مرگ و زندگانی، گردش فصل‌ها، چرخهٔ حیات. این انتقال و عبور به خودی خود در صوّر برتر زندگانی ثمربخش نیست. فقط زمانی به هدف می‌رسد که باشندهٔ جاندار (ارگانیسم) در حوزهٔ ضرب اوزانی که به وسیلهٔ آزمون الاهی سفر سلوک و در تملک قوهٔ حیات بخشی و «اشراق» استحاله یافته، پدیدار می‌شود. انزوا و بازگشت در درون‌مایه‌های عظیم اسطوره‌ای بسیار ممثل شده است. در مثل، در مفهوم بیدارشدن پس از خواب عمیق و مرگ‌آسای قهرمانان قصه‌های عامیانه که سرشان بریده شده یا به گونه‌ای دیگر مجروح شده‌اند و به شیوه‌ای جادویی بهبود یافته‌اند، مرگ و رستاخیز خدایان نجات‌بخش: مسیح، آتیس، آدونیس، اوزیریس، تبعید و بازگشت قهرمانانی مانند اودیپوس، آزمون قدسی دلاوران میزگرد در جست‌وجوی جام مقدس گریل. اشارهٔ توین‌بی، ــ و می‌نماید که ملویل نیز به تقریب به همین نظر رسیده‌است ــ این است که همهٔ خلاقیّت‌ها اعم از فردی یا اجتماعی از افرادی سرچشمه می‌گیرد که می‌توانند بدون مصالحه وارد حوزهٔ گذر از انزوا و بازگشت شوند و همان‌طور که گفته آمد، مهار اوزان را بدون ستیزه با آن‌ها به‌دست گیرند. قدسیان بی‌جنبش شکست می‌خورند؛ زیرا آن‌ها منحصراً به ضرب نخستِ وزن پاسخ می‌دهند. خودکشندگانِ تراژیک شکست می‌خورند؛ زیرا خود را مجاز می‌دارند اسیر ضرب‌ها شوند و بین آن‌ها صدمه ببینند. شخصیّت ایشان شخصیتّی است غامض که اعتکاف از زندگانی را در آمادگی برای آزمون کمال قهرمانانه در ضرب بازگردندهٔ وزن مطالبه می‌کند؛ اما این اشخاص قادر نیستند از توان اهریمنی ایجادشده وسیلهٔ ستیزه‌های‌شان سر بازپیچند، ستیزه‌هایی که انزوای کامل آن‌ها را منع

می‌کند و ایشان را به سوی تجاوز و نفی می‌راند. بـه گـفتهٔ فـروید، اوزان مکررشوندهٔ فعالیّت بشری یا تعویق خلاقهٔ مـرگ است یـا راه مـیان‌بُری است به سوی خودویرانگری. برای «آهب» و «پی‌یو» وضـع دوم صـادق است. قهرمانی که نمی‌تواند خـود را عـقب بکشـد؛ زمـانی کـه اقـتضاءِ شخصیت‌اش چنین وضعی را مطالبه می‌کند، سـرانـجام بـاید بـه وسـیلهٔ خودکشی به انزوا روی آورد.

در پیکرهٔ دریانورد زیبا، ما در عمل پدیدارشدن از «شب تاریک روح» شخصیّتی را می‌بینیم؛ یعنی زنگی «غول آسایی» که علامت رمزی «نور» را بر پیشانی دارد. واقعیت‌های ویژه و مسلّم آیندهٔ او ناشناخته است؛ اما عروج نهایی او تضمین شده؛ زیرا توانسته است به وسـیلهٔ گـذر مـعنوی خود را یاری دهد.

آهب و نهنگ سفید

ولی البته این تصویر ناکامل است، تا آن‌جاکه ما انسانی داریم؛ و انسانی داریم استحاله‌یافته به پرومته‌ئوس یا به سخن دیگر، مـا انسـانی داریـم ناقص و انسانی داریم کامل. پس باید مخالف آن موجود باشد، خدایی یا پدری، زئوسی که در تضاد با آن‌ها پرومته‌ئوسی آزمون خود را بگذراند. مـلویل بـه تـقریب هـمیشه خـدا را در مـقام دشـمن انسـان مـی‌بیند. «موبی‌دیک» خدایی است متجسّم در هیولایی افـزارواره، حـجم عـظیم بدون‌تفکر که کشتی «پکود» را می‌بلعد. این چالشی است که خدا به سوی انسان می‌افکند به این امید که در نبرد با نهنگ (نهنگ سفید) انسان خود را غیرانسانی کند؛ یعنی نه به صورت پرومته‌ئوس تغییرشکل دهد، بلکه به شکل جانوری ماشینی درآید. این همان چیزی است که دقیقاً بر سـر «آهب» مـی‌آید و دروغـین‌بودن او را مـی‌سازد. «آهب» مـانند نگـهبان پرومته‌ئوسی انسانیت، می‌تواند مبارزه‌جویانه بر سر این «پدر آتشین‌خو» فریاد بزند که «در میانهٔ موجودات غیرشخصی شخصیّت‌یافته، در این‌جا

شخصیّتی ایستاده است.» با این‌همهٔ «آهب» اسیر در تجاوز نهایی شکار نهنگ به فردی غیرشخصی، به هیولایی افزاروواره که خون در مغزش دویده، تغییرشکل می‌دهد. او به خوبی می‌داند چه روی می‌دهد و چه چیزی را به داو گذاشته. مفهوم پرومته‌ئوس دروغین وی را تسخیر می‌کند. در عملیات افزاره‌وار نجار و آهنگر کشتی، خود را مشاهده می‌کند اسیر در دست پولادین اراده به قدرت مرگ طلب خود است که چنان کاربرد آماده و مهلک صناعات افزاروارهٔ خودکامانه‌ای در کل و شکار نهنگ در جزء، ساخته است. او به تقریب به بیداری وهم‌آمیز عروجی که در پس پشتِ آهنگر نمایان می‌شود، می‌رسد. آهنگر پایی مصنوعی از استخوان نهنگ برای او می‌سازد و آهب مانند «پرومته ئوس» خطاب به او می‌گوید:

> انسانی کامل به الگویی مطلوب سفارش خواهم داد. نخست به بلندی پنجاه پا با کفش باشد، سپس سینه‌ای به اندازهٔ سینهٔ تیمزتانل و پاهایی ریشه‌دار که در مکانی بایستد، بعد بازوانی به درازی ده‌ونیم متر از مچ دست. بدون قلب، پیشانی فلزی، مغزی کامل با حجم عظیم و بگذار ببینم آیا فرمان بدهم چشم‌هایی برایش درست کنی که بیرون را ببینند؟ نه، روشنایی آسمانی بر فراز سرش تعبیه کن تا درونش را روشن سازد.

این دگرشکلیِ ناقص خودِ «آهب» است؛ ناخدای کشتی و خداوندگار قبایل و سیماهای برونی. بنابراین، خدا در آثار ملویل خود را چونان مرگ و آنچه انسانیْ غیرانسانی است، نمایان می‌سازد. حریف متجسّد در یک و همان‌زمان زیان‌کار و خون‌ریز است. انسان وسوسه می‌شود صفات خلاقهٔ پرومته‌ئوسی را ترک گوید و در دام تطمیع آفریدگار بیفتد. آهب شکست می‌خورد؛ زیرا آنچه را که جانورسان و خداگونه است، تقلید می‌کند و به این وسیله از تقلید آنچه مشخصاً انسانی است، بازمی‌ماند. او به جای وزنی از زندگانی که از آن شور حیاتی پرومته‌ئوسی برمی‌خیزد،

ضرب افزاروارهٔ مرگ‌طلب یورش‌های نهایی سه‌گانه‌ای قرار می‌دهد برضد زندگانی نهنگ سفید.

گمان می‌رود که «د.اچ.لارنس» در کتاب *ادبیات کلاسیک آمریکا* دربارهٔ معنای جامع و نافذ «موبی‌دیک» برحق بوده باشد: درون‌مایهٔ اثر ملویل مکاشفه و حکم نابودی تمدن است. این استاد آمریکایی، سراسر دنیا را تا حد انهدام به آشوب کشید، و این منظره‌ای است از شکست روحی، فکری و عاطفی پرومته‌ئوس بزرگ غرب.

پی‌یر

مضمون این رمان زنا با محارم و خودکشی است. «پی‌یر گلندینینگ» جوان اشرافی و خوش‌آتیه از پدر مرده‌اش خدایی می‌سازد. در ضریح قلبش شکل کامل مرمرین پدر متوفای‌اش «آرام گرفته» است؛ بدون لکه‌ای و بدون کدورت، به سفیدی برف و باصفا و شیرین. او با مادر مغرور، زیبا و مشتاق‌اش از بلوغی سعادت‌مند لذت می‌برد. عاشق «لوسی‌تارتان» می‌شود که دخترکی است پاک و دوست‌داشتنی. سپس بانوی تاریک قصه وارد می‌شود: «ایزابل» دختر پدر گلندینینگ که از آمیزشی نامشروع در وجود آمده است. پی‌یر که مغلوب احساس گناه شده بستگی زناکارانه‌ای با ایزابل پیدا می‌کند و این دو به نیویورک می‌گریزند. «پی‌یر» می‌کوشد رمان بزرگی بنویسد. مادرش می‌میرد. لوسی به پی‌یر و ایزابل می‌پیوندد. دو طرح محوری زندگانی پی‌یر: رمان و رابطهٔ شاد و ثمربخش او با ایزابل ناممکن است به انجام برسند، خلق‌وخو و توانایی‌های داده شده به پی‌یر و نظام اجتماعی به گونه‌ای است که او نمی‌تواند حتی در شهر بی‌بندوبار نیویورک راه گریزی بجوید. با این‌همه، او با شوقی دیوانه‌وار هم‌چون شوق آهب به سوی هدف رانده می‌شود. قضایا به زودی به پایان می‌رسد، زمانی که به پسرعموی خود تیراندازی می‌کند؛ زیرا او کوشیده است لوسی را نجات دهد، پی‌یر و ایزابل در سلول زندان زهر می‌نوشند

و می‌میرند و لوسی از وحشت می‌میرد. از بسیاری جهات، پی‌یر رمانی است درهم و برهم و سرشار از ملودرام‌های ناهنجار و نثر کاملاً بد. ولی کم‌تر شک می‌توان کرد که نوشتهٔ مردی است بزرگ و می‌توان در میان تیرگی، چهارچوب تمثیلی بلندپروازانه گرچه ناقص رمان را دید و چنان بلندپروازانه است که می‌توان آن را با *شب‌زنده‌داری فینگن‌های* جویس مقایسه کرد. معمولاً این رمان را دورهٔ نارضایت‌بخش و پر از تردید رمانتیکی «هملت» می‌دانند. امّا این تمثیل، همین‌که آن را تشخیص دادیم، رمان را مؤثرتر و بامعناتر از آن قیاس می‌سازد. پس باید عناصر این تمثیل را به طرز مشخص طرح کرد. ما در این مطالعه، مانند مطالعهٔ آثار جویس، ناچاریم در یک زمان سطوح چندگانهٔ معنا را تشخیص دهیم. لوسی تارتان، همان‌طور که بخش نخست نامش نشان می‌دهد، روشنی یا آتش پرومته‌ئوسی است (و مانند است با سمبولیسم کلاه ساخته‌شده از پارچهٔ پیچازی (پشمی راه‌راه) روی سر زنگی غول‌آسای رمان *بیلی‌باد*) ایزابل معرّف شب، تاریکی و ناخودآگاهی است. پی‌یر بین این دو شخص نوسان دارد: آن‌ها دو قطب متضاد ضرب‌آهنگ انزوا و بازگشت هستند و بیش‌تر ابعاد دوگانهٔ شخصیت مادر پی‌یر هستند تا زن واقعی. پی‌یر به معنای «سنگ» است؛ یعنی او «زمین» است که بین روز و شب نوسان می‌کند. او گِل آدمی است که لوسی به او خرد فعال می‌بخشد و ایزابل به او تجربهٔ روحی «انزوا» اعطا می‌کند. پی‌یر اسیر در این معمای سنگدلانه بین آن دو، به سوی طعمهٔ فریبندهٔ خدای نابودکننده رانده می‌شود: مرمر سفیدِ برف‌گونْ پدر او؛ یعنی مرگ را شکل می‌دهد.

رمان سطوح معنایی دیگر نیز دارد. در مثل در آن، گونه‌ای تمثیل هنری موجود است که لوسی در این تمثیل اصلی بصری و دیده‌شدنی است و ایزابل اصلی سمعی و پیه‌ری تجربه یا «ماده»‌ای است که می‌خواهد به صورت هنر درآید، و هم‌چنین لومی «مکان» است و ایزابل، «زمان».

تمثیل

در جایی از رمان، پی‌یر قهرمان جوان تصویر پدرش را آتش می‌زند و گونه‌ای قربانی مناسکی به‌وجود می‌آورد. این شعیره عملکرد تمثیل را در رمان‌های ملویل ممثِل می‌سازد. همان‌طور که ملویل در رسالهٔ خود دربارهٔ «هاثورن» می‌نویسد، «کار هنری عمیق اخلاقی، کاری است که 'با حماقت‌های پوچ و تأثیرات فریبندهٔ دنیا آغاز می‌شود ـ همهٔ یاوه‌ها و نظریه‌های میان‌تهی و شکل‌ها، یکی پس از دیگری و به وسیلهٔ تغییرات تدریجی درخور تحسین به صورتی جامع درآمده و در آتش تمثیل افکنده می‌شود.'» «تمثیل» آتشی است که «پدر» را می‌سوزاند و تحلیل می‌برد؛ یعنی هر گونه فرضیه‌سازی تجربه‌ای که خلاقیّت را منع و شخصیت را ویران می‌کند، محو می‌سازد. تمثیلْ خود نوعی فرضیه‌سازی است با «حماقت‌های پوچ» که در زمینهٔ خود آن‌ها رویاروی می‌شود. چنین می‌کند؛ بدون این‌که آتش پرومته‌ئوسی را از دست بدهد و از این‌رو می‌تواند «حماقت‌ها» را بشکند و عرصه‌ای برای «دلِ کلاً آفرینشگر بشری» باز بگذارد.

تصویر نرگس

این تصویر در آثار ملویل مهم است و در رمان موبی‌دیک گاهی به آن اشارت می‌شود و نیز مضمون اصلی داستان کوتاه *ناقوس بارو* است. در رمان پی‌یر قهرمان داستان می‌اندیشد که عموزاده‌اش «استانلی» ـ که پی‌یر به او تیراندازی می‌کند ـ «زیباترین بخش وجود وی است.» تیراندازی به سوی استانلی بخشی از خودکشی قهرمان است (ریشهٔ نام این دو عموزاده به هم نزدیک است و چیزی است به معنای («مزرعهٔ سنگی). همهٔ اشخاص رمان پی‌یر، به تقریب، خویشاوند قهرمان‌اند. حتی لوسی به عنوان عمه‌زادهٔ پی‌یر به نیویورک می‌آید. مادر قهرمان همان خود اوست که به جنس مردانه تبدیل می‌شود. پی‌یر هم‌چون طفلی در استفراغ هویّت

نفرت‌انگیز خود بازی می‌کند. مرگ پدر و مادر پی‌یر و لوسی و ایزابل و استانلی فاجعه‌های سیاره‌ای مندرج در خودکشیِ عام «زمین» است. کل کیهان بطلمیوسی فرضیهٔ استهزاءآمیز «خود خویشتن» این غول جوان است.

مرد مطمئن (مرد جسور)

هیچ تفسیر آثار ملویل نمی‌تواند از این رمان بگذرد یا آن را کم‌بها بداند. نخست باید گفت که این رمان کتاب بزرگی است و زمانی در آمریکا به دشواری به‌دست می‌آمد. این رمان نه فریاد درهم و برهم و آشفتهٔ نومیدی بلکه نوشته‌ای است پرآب و تاب و سَبُک‌روح و پرتوان، و در کل از معانی بیان و بلاغت غالباً ناهموار ملویل دور است. این کتاب ــ اگر در فروغ مضمون‌های جامع ملویل خوانده شود ــ اثری است خوش‌ساخت. این اثر به رغم نظر بعضی از نویسندگان که با آب و تاب بسیار مدعی شده‌اند قطعه‌هایی پراکنده که در تشنج و هیجان هیچ‌انگاری روان‌نژندی گسسته ـ بسته شده باشد، نیست. مرد مطمئن مانند داستان کوزه‌گر *اسرائیلی*، کتاب فرهنگ عامیانه است. مطالعهٔ شگفت‌انگیز محسوس و درک‌پذیری دربارهٔ شخصیت‌های آمریکایی است که در بُعد فرهنگ عامیانه عرضه شده و در آن شخصیت بشری آشکار و آسیب‌پذیر است. بسیاری از این شخصیت‌ها را می‌توان در کتاب *مطایبهٔ آمریکایی* «کنستانس رورک» یافت: فروشندهٔ دوره‌گرد یانکی، کاکا سیاه، مرزنشین و ... هم‌چنین در این رمان این فروشنده در قایق رود می‌سی‌سی‌پی اجناس بنجل به مردم زادگاه‌اش می‌فروشد و پرومته‌ئوس دروغین دیگری است، پرومته‌ئوسی در جامهٔ پرزرق‌وبرق آمریکایی، مردی آرزومند زندگانی بهتر و در واقع اهل پیشرفت و جیب‌بری عاطفی، عقلانی و روحی. شوخی استهزاءآمیزی که دربارهٔ او رایج است این است که او در بین چیزهای دیگر «مادهٔ گیاهیِ تجدیدقوا» ــ یعنی اصل حیاتی شور زندگانی

پرومته‌ئوسی می‌فروشد، در بطری و با علامت ثبتی و انحصاری !

نظر کلی به آثار ملویل

آثار ملویل برای موجه‌بودن این‌که او را هنرمند بنامیم توان، انسجام و دانش عقلانی کافی دارند و این‌ها در نقد رمان‌های او واقعیت‌های مهمی هستند. بدون تردید نادرست خواهد بود که ملویل را هم‌چون ترقی‌خواهی بزرگ، مردم‌گرایی دلیر یا قهرمان فرهنگ، دارای دلی نجیب یا پیام‌آور جامعه‌ای خوب به‌شمار آوریم؛ در حالی که او را در مقام هنرمند به دیده نیاوریم و این نظری است که بسیاری از منتقدان آزادی‌گرا یا ترقی‌خواه دوست داشته‌اند، ارائه دهند. چنین کاری ملویل را کم‌تر از آن چه بود، انسانی می‌کند و تکرار بدعت کهن دربارهٔ هنر، ربطی به زندگانی و رسم‌های اخلاقی ندارد.

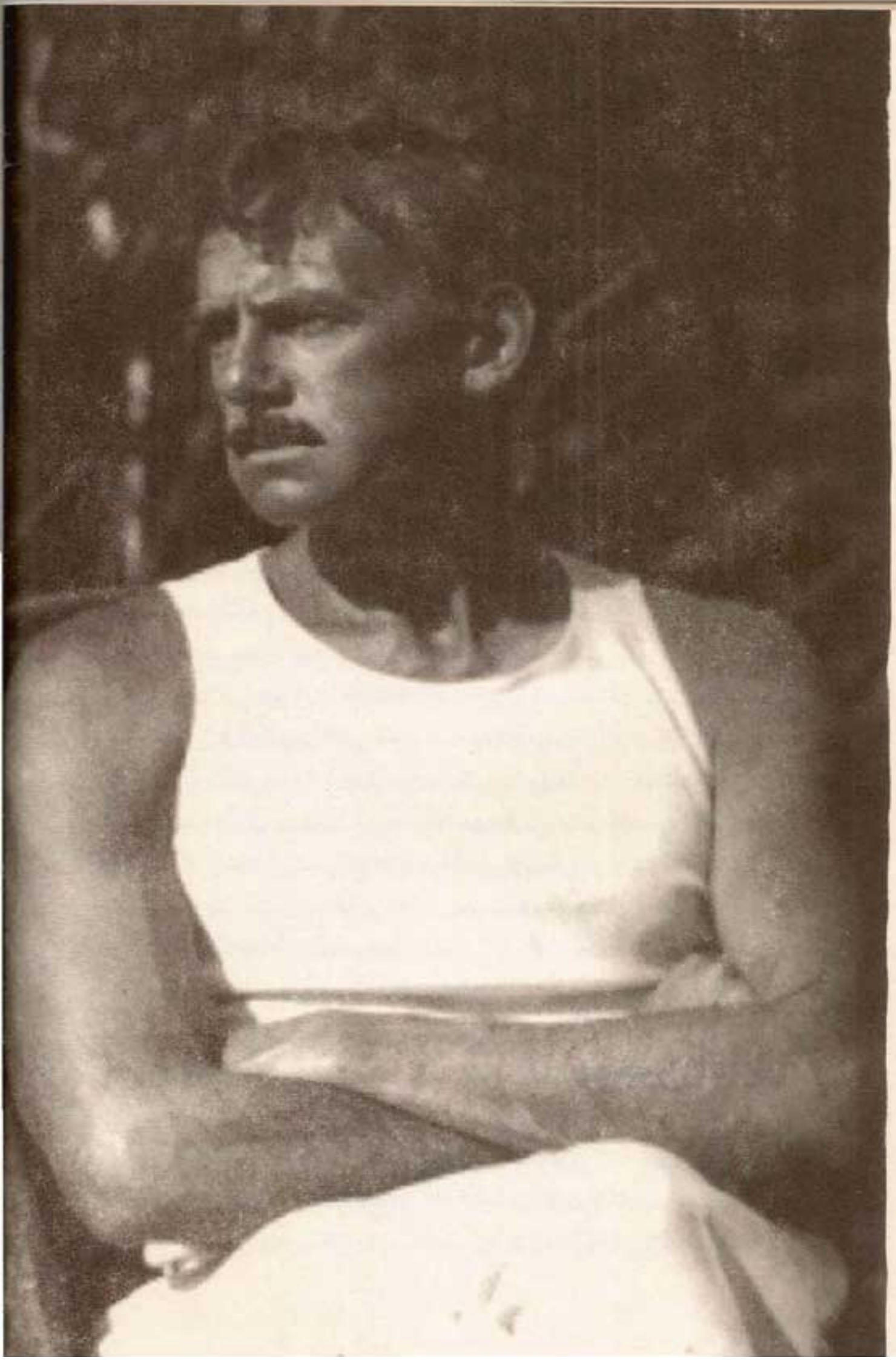
خرد اخلاقی ملویل را نباید کم بها داد. نادرست است به آدم‌های وسواسی آزادی‌گرای سیاسی خودمان اجازه دهیم ما را از درک کامل ایدهٔ ملویل دربارهٔ آمریکایی قهرمان بازدارند. آیا این قهرمان ضددموکراتیک است؟ شاید آری و شاید نه. مسألهٔ مهم این است که ملویل منابع شخصیت را تنزل نمی‌دهد. قهرمان پرومته‌ئوسی او، افراط کاری بخارگونه یا بی‌مسؤولیت عصر رمانتی‌سیسم نیست. آثار او روان‌شناسی اصلیِ اخلاق‌گرایان آمریکاست.

پی‌نوشت :

۱. این مقاله نوشتهٔ **ریچارد چیس** است. نگاه کنید به کتاب:

3. *Literary Opinion in America*, M.D.Zabel, vol,II, pp: 588-596, NewYork, 1962.

يوجين اونيل



یوجین اونیل[۱]، درام‌نویس بزرگ آمریکا و برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل به همراه چخوف، ایبسن، شاو، استریندبرگ... از بنیادگذاران تئاتر معاصر است. برخی از آثار او مانند *امپراتور جونز*، *هوس زیر درخت نارون* و *سوگواری به الکترا می‌زیبد*، با آثار تراژیک یونان باستان مقایسه شده است. گر چه او در کلاس درس تئاتر پروفسور «بیکر» در هاروارد حضور یافت و از آموزش‌های او بهره گرفت، آموزش‌های منظم دانشگاهی نداشت و مانند بسیاری از بزرگان هنر متکی به تجربه‌های وسیع خود بود.

در مقاله‌ای که می‌خوانید «فرانسیس فرگوسن»[۲] صاحبنظر نامدار آثار نمایشی، به نقد و حتی رد و انکار آثار اونیل پرداخته و این درام‌نویس بزرگ را با «جرج کِلی» و «کمینگز» که بیش‌تر شاعر است، مقایسه کرده است. مسلم است که اونیل در دورهٔ میانی و پایانی کار خود تأثیرات زیادی از فروید و نیچه پذیرفت و در برخی از نمایش‌نامه‌های‌اش به

---

۱. Eugen O'Neill

۲. F.Fergusson

تجسّم درون‌مایه‌هایی از قبیل قتل، جنایت، غرور، قدرت و نتایج آن‌ها پرداخت؛ به طوری که می‌توان دربارهٔ آن‌ها گفت: «چه صحنه‌های شگفت‌آوری! عجب خردکشی‌ها، پدرکشی‌ها و درهم‌شکستن‌های حیرت‌افزایی که در صحنهٔ نمایش و زندگانی راه افتاده است!» مسلماً همین مطلب را دربارهٔ *هملت* و *شاه‌لیر* شکسپیر، *اودیپوس* سوفوکلس ... نیز می‌توانستیم بگوییم. البته این مطلب را نقد نمی‌توان شمرد و گفتهٔ ناقدانی است که قصد استهزای اثری ادبی را دارند، یا با مصنف خصومت می‌ورزند یا دارای شکیبایی لازم نیستند. گرچه اونیل گاهی به اسطوره می‌گراید یا در نمایش‌نامه‌های خود از نُمادها بهره‌گیری می‌کند، یا انسان را به حال بدوی‌اش برمی‌گرداند... با این‌همه رگه‌های واقع‌گرایانهٔ افکار و آثارش نیرومند است. او حتی در آثار اسطوره‌ای خود مانند *سوگواری* به *الکترا* می‌زیبد، زمان و دنیای معاصر را مجسم می‌کند. در مثل، دربارهٔ *الکترا* درام‌نویسان یونان باستان: سوفوکلس، آیسخولوس، پیندار، اوریپیدس... نمایش‌نامه پرداخته‌اند. داستان، داستان غصب و جنایت است. اژیستوس و کلیمنتسرا، آگاممنون را می‌کشند و الکترا و اورستس فرزندان آگاممنون به قصد انتقام قتل پدر قیام می‌کنند. در *سوگواری به الکترا* می‌زیبد اثر اونیل نیز سخن از مادری است و دختری: «کریستین» و «لاوینیا». پدر خانواده «ازرامانون» از میدان جنگ به خانه بازمی‌گردد. کریستین با زهر، «ازرامانون» را می‌کشد و «لاوینیا» برادرش «اورین» را به گرفتن انتقام تحریص می‌کند. در *امپراتور* جونز غرور بشری و خطر آن به روی صحنه می‌آید. جونز سیاه‌پوست با کمک تاجری سفیدپوست امپراتور منطقه‌ای وسیع می‌شود و هم‌نژادان خود را به بند می‌کشد. در پایان کار، سیاه‌پوستان ستمدیده برضد او سر به طغیان برمی‌دارند و او را از اریکهٔ قدرت به زیر می‌کشند. جونز شکست‌خورده به جنگل می‌گریزد و از همهٔ ظواهر امپراتوری عاری می‌گردد و به صورت همان سیاه‌پوستی که بود، درمی‌آید. از تاریکی جنگل و رُپ‌رُپه‌های طبل‌ها هراسان می‌شود

و یکه و تنها در برهوت انزوا و وحشت خود متوقف می‌گردد.

در *آناکریستی* دریانوردی که دخترش را در خشکی ترک گفته و چند سالی در دریا به سر آورده، به سوی خانه و کاشانه‌اش بازمی‌آید و به‌تدریج درمی‌یابد دخترش به عوض درس‌خواندن و تحصیل، به بی‌کاره‌ای بدل شده. اما این نمایش‌نامه پایان خوش دارد و عشق جاشویی به «آنا» این زن و پدرش را نجات می‌دهد.

یوجین اونیل همراه پدرش جیمز اونیل چند سالی را در سیر و سفر در این‌سو و آن‌سوی آمریکا گذراند. پدرش هنرپیشهٔ نمایش‌نامهٔ کنت مونت کریستو بود. یوجین پس از ولگردی‌ها و این‌سو و آن‌سو پرسه‌زدن‌ها، بیمار شد و در حالی که در آسایشگاه، تندرستی خود را بازمی‌یافت، تصمیم گرفت نمایش‌نامه بنویسد. نخستین نمایش‌نامه‌های او در زمانی نوشته شد که در هاروارد زیرنظر پروفسور «بیکر» درس می‌خواند و با گروه بازیگران تماشاخانه‌ای که به تازگی تأسیس شده بود، بازی می‌کرد. این آثار محصول صباوتی خیال‌پردازانه و شوق به نوشتن نمایش‌نامه برای اجرا در صحنه بود و به واسطهٔ آن دلتنگیِ روحی که بعدها او را در چنگال خود می‌گیرد و روشن‌تر از آثار بعدی‌اش، ماهیّت واقعی پیشهٔ او را در صحنه نشان می‌دهد، غموض و پیچ و تاب نیافته است. نخستین نمایش‌نامهٔ چاپ شده او، تشنگی را امروزه مردود می‌شمارند. «بارت کلارک» دربارهٔ زندگانی اونیل و خاستگاه‌های آثار او کتابی نوشته است که حاوی آگاهی‌هایی است که ما امروز از اونیل در دست داریم. او می‌گوید نمایش‌نامه‌هایی که زیرعنوان «تشنگی» گرد آمده، مشابه نمایش‌نامه‌های اولیه‌ای است که در مجموعه‌ای به‌نام «ماه کاراییب» محفوظ مانده است؛ هرچند در قیاس با این آثار خام‌تر است.

نخستین چیزی که در مطالعهٔ این مجموعهٔ بعدی اونیل سبب شگفتی می‌شود، تأکید بسیار زیاد او بر زبان است. شخصیت‌های نمایشی او که

معمولاً جاشوان کشتی‌های مسافری هستند، به تقریب، کلاً به زبان دشنام و ناسزا گویی گفت‌وگو می‌کنند. کلارک که خود زمانی با کشتی کوچک حمل دام به سفر پرداخت، تصدیق می‌کند که این گفت‌وگوها کم‌وبیش دقیق است؛ ولی مردمان بیش‌تر تحصیل‌کردهٔ نمایش‌نامه‌های بعدی اونیل ــ گرچه تا آن حدّ اوباش و ناسزاگو نیستند ــ به تقریب می‌کوشند بیان‌ناشدنی را بیان کنند و صراحت بیانی از همان گونه پیدا کنند. گمان می‌رود که این نقص بیش‌تر مربوط به خود نمایش‌نامه‌نویس باشد تا مربوط به مواد و موضوعات او. این استنتاج حاصل این واقعیت است که اونیل همراه با شخصیت‌های نمایشی‌اش در ساحتی یگانه قرار می‌گیرد. (البته باید به یاد داشت که نمایش‌نامه‌های *ماه کارائیب* که فضا و جو و اقلیم این مجمع‌الجزایر را نشان می‌دهد، این‌طور نیست.) نمایش‌نامه‌نویس از ما می‌خواهد کسانی را بپذیریم که در زمان حمل بار سنگین عمدهٔ نمایش‌نامه، دارای اندوه‌ها و اشتیاق‌های گنگ و مبهمی هستند. طرح‌های نمایشی و وضعیّت‌ها نیز بر بنیاد فرض مشابهی دربارهٔ عاطفهٔ وسیعی که به کلمه و بیان درنمی‌آید، استوار شده است.

می‌دانیم که اونیل نمایش‌نامهٔ در منطقهٔ جنگی را به هیچ‌وجه دوست نمی‌داشت؛ اما به نظر می‌رسد که این نمایش‌نامه با نمایش‌نامه‌های دیگر مجموعهٔ یادشده، به ویژه در دارا بودن صناعتی ظریف‌تر و خودآگاهانه‌تر، تفاوت دارد. احتمال می‌رود که اونیل گمان می‌برده است که همین واقعیت با صداقتی که همراه آن‌است به کارش لطمه زده است یا شاید ما دربارهٔ او به درستی قضاوت نمی‌کنیم. به‌هرحال، گذر جاشوان کشتی بخاری به منطقه‌ای می‌افتد که مورد حملهٔ زیردریایی قرار گرفته است و ایشان مراقب چند جاسوس‌اند؛ اما هرگز به گونه‌ای رضایت‌بخش توضیح داده نمی‌شود که جاسوس در آن منطقه به چه کاری مشغول است. البته این موضوع مانع از آن نمی‌شود که جاشوان که سپر بلایی می‌جویند، به «اسمیتی» سوءظن نبرند. اسمیتی شخصیتی است که در

نمایش‌نامه‌های آغازین اونیل مکرر می‌شود، و آواره و خانه‌به‌دوشی است مالیخولیایی و منزوی و «از نوعی برتر». شبی چند تن او را در حالی‌که مشغول خواندن مجموعه‌ای نامه است مشاهده می‌کنند و به‌رغم داد و فریادهای وی، او را به بند می‌کشند و به تحقیق از او می‌پردازند و اسباب و اثاثیه‌اش را تفتیش می‌کنند؛ ولی به رغم انتظار ایشان که متوقع‌اند تلگرافی از قیصر آلمان به‌دست آورند، نامه‌ای از بانوی محبوب او را کشف می‌کنند. این نامه حاکی از آن‌است که آن بانو سال‌ها پیش اسمیتی را به علت می‌گساری و بدمستی طرد کرده است. در این‌هنگام، گل سرخ خشکیده‌ای از میان نامه به کف اتاق می‌افتد. جاشوان خشن که به راستی قلبی از طلا دارند، با این انکشافِ اندوه عمیقِ اسمیتی شرمنده و دچار عذاب وجدان می‌شوند.

این طرح نمایشی، هرچند در نقل و روایت احتمالاً بی‌معنا بنماید، در تماشاگر و شنونده هیجانی به‌وجود می‌آورد؛ اما با این همه در واقع به‌طور درمان‌ناپذیری همانند زبان آن غلنبه و پر از گزافه است، زبان خام و کودکانهٔ اشخاص فاضلِ مبالغه‌گوست که همیشه می‌کوشند بیش از آنچه موفق به بیان آن می‌شوند، زبان‌بازی کنند. تردیدی نیست که جوهر «ملودرام» پذیرفتن بی‌چون‌وچوای عواطف است و ملودرام مکتوب سرانجام به مفروض‌داشتن یا القاءِ عواطفی خواهد انجامید که هرگز نه در زبان نه در عمل و در صحنه، واقعیت نخواهند یافت. ملودرام در این معنا کیفیت دائمی کار و آثار اونیل است و دورهٔ میانی نمایش‌نامه‌نویسی او را ناموزون ساخته است؛ زیرا علاقهٔ او نسبت به شخصیتی واحد از همهٔ تناسب‌ها و حدودی که واجد بستگی اهمیت شخصیت به نمایش‌نامه است، تجاوز می‌کند. در دورهٔ بعدی نمایش‌نامه‌نویسی اونیل نیز کار،گاهی از همین قرار است؛ زیرا می‌کوشد با عاطفهٔ مهارنشدهٔ خود سروکار داشته باشد و در نتیجه، این عاطفه شکل ناموزون شور و اشتیاقی را که طالب افکار وسیعی است پیدا می‌کند و به این شکل درمی‌آید. در واقع می‌نماید

که اونیل به طور نوعی به صحنهٔ نمایش توسّل می‌جوید؛ البته نه برای بازنمایی عواطفی که هم‌اکنون از سر گذرانده و نقّادی و جذب شده و به این ترتیب، احتمالاً برحسب الگویی که شکل‌دهندهٔ آثار هنری‌اند به نظم درآمده؛ بلکه او به صحنهٔ نمایش توسّل می‌جوید تا اعتراض؛ یعنی نخستین فریاد اعتراض‌آمیز انسانی زخمی‌شده و مجروح را به گوش دیگران برساند. علاقهٔ اساسی او به صحنهٔ نمایش که بدین‌سان آشکارا در این نمایش‌نامه‌های آغازین وی نشان داده شده، نه احساس هنرمند بلکه احساس و عاطفهٔ ملودرام‌نویس است؛ یعنی احساس کسی که جویای تأثیر عاطفی و احساسی بر تماشاگر است. با این‌همه، باور سادهٔ اونیل به «عاطفه»، مرتبط است با کیفیتی گوان‌بها که می‌توان آن را صداقت صحنه‌سازی؛ یعنی جوهر بازیگری بانقاب و لال‌بازی نامید. هر نمایش‌نامه‌نویس و هم‌چنین هر بازیگری در زمینهٔ اقتدارش بر تماشاگر با بنیاد باورش به این‌که می‌کرشد چه وضعی را در صحنه به خود بگیرد، پیوند می‌یابد، اعم از این‌که این وضع عاطفه یا شخصیتی باشد یا وضعیتی. تماشاگر، بی‌نهایت زیر تأثیر قرار می‌گیرد و ممکن است به وسیلهٔ القاء بر او تسلّط یافت یا با پیکره‌ای که روی صحنه بازی می‌کند، وی را افسون کرد. این تمرکز کامل را که محصول قوای انتقادی آگاهانه یا ظهور بی‌موقع مطایبه‌گویی است، یوجین اونیل به درجه‌ای زیاد دارا بود و این رمز توفیقِ اوست و زمانی که این ویژگی با علاقه به شخصیت نمایشی توأم می‌شود، او بهترین صحنه‌های خود را عرضه می‌دارد.

پس از این‌که اونیل از خلق‌وخو و اوضاع و احوالی که از تجربهٔ آغازین پرسه‌گردی‌های خود به‌دست آورده بود کاملاً بهره‌گیری کرد، از نوشتن ملودرام به صورتی که منحصر به نگارش خود این نوع ادبی باشد، دست برداشت و به مردمی که شناخته یا دربارهٔ ایشان مطالبی شنیده بود، دلبستگی زیاد پیدا کرد. نمایش‌نامه‌های بعدی او با دلبستگی زیاد به

شخصیت یا شخصیت‌ها آغاز می‌شود. به‌این‌ترتیب، اونیل به توضیح خاستگاه *فراسوی افق* می‌پردازد و این نمایش‌نامه از نخستین نمایش‌نامه‌های این نوع نمایشی است که می‌بایست حفظ شود:

> فکر می‌کنم که آن تجربهٔ واقعی زندگانی که ایدهٔ فراسوی افق از آن برآمد، چیزی از این قبیل بود: در کشتی بخاری مسافری انگلیسی که من در مقام جاشوی معمولی از بوئنس‌آیرس به نیویورک سفر می‌کردم، دریانوردی نروژی بود که به زودی با هم دوست صمیمی شدیم. او همیشه شکایت می‌کرد که اندوه و خطای بزرگ زندگانی‌اش این بوده است که در زمانی که پسربچه‌ای بود، مزرعهٔ کوچک پدری را ترک گفته و به دریا و سفر دریایی روی آورده. او بیست‌سال در دریا گذراند و در این مدت حتی یک بار به خانه بازنگشت. او با این‌همه دریا و آن گونه زندگانی را که محرک‌اش دریا بود، با هیجان و حسرت نفرین می‌کرد... من فکر کردم: چه می‌شد اگر این مرد با غرایزش در همان مزرعه پدری می‌ماند؟ در این صورت برای او چه حوادثی روی می‌داد؟... از همین نقطه به تفکر دربارهٔ انسانی روشنفکرتر و متمدن‌تر پرداختم. تفکر دربارهٔ مردی که اشتیاق فطری دوست نروژی مرا نسبت به زندگانی ناآرام دریا داشته باشد. فقط در وجود چنین مردی چنان شور و اشتیاقی به دریا و علاقهٔ بغرنج به سفر دریایی متبلور می‌شود. او می‌بایست رؤیای غریزی‌اش را دور می‌افکند. به‌هرحال به منظور یافتن هرگونه اشتیاق ظریف و کوچک شاعرانه‌ای، در مَثَل رمانس جسم و جنس، بندگی و اسارت در چنان مزرعه‌ای را می‌پذیرفت.

گرچه اونیل گزارشی دربارهٔ خاستگاه‌های بیش‌تر نمایش‌نامه‌های خود

به‌دست نداده است، بر بنیاد شواهد درونی می‌توان گفت که نمایش‌نامه‌های *طلا*، *آناکریستی*، *گوناگون*، *همهٔ بر و بچه‌های خدا بال دارند* و شاید *هوس زیر درخت نارون* از دلبستگی مشابهی به شخصیتی ویژه سرچشمه می‌گیرد و این علاقه گاهی واقعی است و گاهی در جزء یا کل تخیّلی. اکنون بهتر است که به نمایش‌نامهٔ *همهٔ بروبچه‌های* ... در مقام نمونهٔ نوعیِ این گروه نمایش‌نامه‌ها نظری بیفکنیم. این نمایش‌نامه هم‌زمان، مشخص‌ترین نقص‌ها و نیز بهترین دست‌آوردهای اونیل را نشان می‌دهد.

صحنهٔ نخست نمایش‌نامه، «الـا»[1] دخترکی سفیدپوست و «جیم» پسرک سیاه‌پوست باعاطفه و حساس را نشان می‌دهد. این دو در محلهٔ کثیف زادگاه‌شان عشق کودکانه‌ای نسبت به یک‌دیگر پیدا می‌کنند. این صحنه که ضروریِ درون‌مایهٔ اصلی نمایش‌نامه نیست، نمونهٔ نوعیِ شیوهٔ کار اونیل است. تنها بستگی ممکن این صحنه با مایهٔ اصلی نمایش‌نامه، زمینهٔ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی آن است؛ زیرا آگاهی‌های مهم دربارهٔ شخصیت‌ها در صحنه‌های بعد افزایش می‌یابد و به دست ما می‌رسد. ما دربارهٔ بهره‌گیری اونیل از این گونه رئالیسم، پس از این سخن خواهیم گفت. در این صحنه فقط می‌بینیم که رئالیسم گفت‌وگو و تاریخ طبیعی صحنه‌ای پُر از کودکان (که در عمل بی‌نهایت دشوار از آب درمی‌آید) به وسیلهٔ گونه‌ای سمبولیسم یا فرارئالیسم فضا و مکان مغشوش و درهم‌تنیده شده است. صحنه در گوشهٔ خیابان قرار دارد، خیابانی پر از سیماهای سیاه و آهنگ‌ها و اصوات سیاه‌پوستان و خیابانی دیگر سرشار است از چهره‌ها و اصوات و آهنگ سفیدپوستان. صرف‌نظر از آن‌همه شلختگی و اغتشاشی که برای صحنه‌آرا (دکورساز) و کارگردان نمایش باقی می‌ماند ــ و باید پس از این درباره‌اش گفت‌وگو کرد ــ می‌توان تردید کرد که آیا رئالیسمی که چنان سمبولیسمی برآن به زور تحمیل شده، توفیقی یافته است یا نه؟ حتی ایبسن در نمایش‌نامهٔ مرغابی‌های

---

۱. Ella

وحشـــی و در زمـینهٔ بـانوان دریـایی خـود در طـبیعی جـلوه‌دادن آن‌هـا عظیم‌ترین مشکلات را داشته است و اثـر او تـا حـدّی مـصنوع بـه نـظر می‌رسد و در این زمینه، اونیل مهارتی بسیار کم‌تر از ایبسن دارد.

«الا» مصاحب یاران بد می‌شود و به تدریج به فساد می‌گراید؛ در حالی که «جیم» با رنج و زحمت به کسب آموزش و پرورش می‌پردازد و تحصیل علم حقوق می‌کند. «الا» که از نوع و نژاد خویش متنبّه شـده و آن‌هـا را بازشناخته است، در لحظهٔ افسردگی با جیم به عنوان تنها «سفیدپوستی» که می‌شناسد، ازدواج می‌کند. این صحنهٔ «نمادین» عالی و خوبی است که نشان می‌دهد زوجِ تازه‌عروسی‌کرده بین دو صف مشتمل بـر چـهره‌های دشمن‌کیش، سفیدپوستان در سویی و سیاه‌پوستان در سویی دیگـر... از کلیسا بیرون می‌آیند و سپس نمایش واقعی آغاز می‌گردد. ستیزهٔ درونی جیم بین عشق او به «الا»ست و بلندپروازی‌اش برای توفیق‌یافتن در جهان. ستیزهٔ درونی «الا» بین عشق او به جیم است و نفرتی که از او دارد؛ زیرا جیم سبب شده که او از میان مردم هم‌نژاد خودش تبعید و طـرد گـردد. آماج کشمکش و منازعه، حرفهٔ جیم است. او به دلیل احترامی که بـرای خود قایل است، نیاز دارد وکیل دادگستری شـود؛ در حـالی‌که «الا» کـه هرگز به راستی جیم را به شوهری نپذیرفته نیازمند است برتری روحـی خود را حفظ کند و این برتری با ممانعت جیم از گذراندن امـتحان عـلم حقوق، تعهّد می‌شود. این دو تن که با عشق و انـزوای‌شـان بـه‌هم بسـته شده‌اند، به تناوب، در آغوش یک‌دیگر پناه می‌گیـرند و به منظور غلبه یا انـتقام‌گرفتن، بـا یک‌دیگـر مـنازعه مـی‌کنند. صـحنه‌های بـخش مـیانی نمایش‌نامه، به رغم ضعف زبان، به طور عمیقی متقاعدکننده است. در پایان، هر دو، نبرد را وامی‌گذارند و تسلیم می‌شوند. جیم موافقت می‌کند نقش پسربچه‌ای را بازی کند و با دختربچه‌ای که «الا»ست نرد عشق ببازد. در نتیجه، آن‌ها تلاش و کـوششی بـرای بـرقراری روابـط زن و شـوهری نمی‌کنند و به جای آن روابط عاشقانهٔ دوران کودکی را می‌پذیرند.

اکنون باید دانست که اگر صحنه‌های پیشین معنایی می‌داشت، این پایان برای هر دو طرف قضیه، سستی و انحطاطی را نشان می‌دهد؛ اما «اونیل» به ضرورت پایان‌دادن به نمایش‌نامهٔ خود از ما می‌خواهد آن را در مقام پیروزی بزرگ درونی بپذیریم:

جیم : «خداوندا، مرا ببخش و ارجی به من اعطا کن... بگذار آتش این رنج شعله‌ور و سوزان مرا از خودپرستی پاک گرداند و مرا شایستهٔ کودکی ساز که در عوض زنی که از من بازگرفتی، برایم فرستاده‌ای!»

الا : «محبوب دلبندم، من تا دروازه‌های ملکوت با تو بازی خواهم کرد!»

علت این شکست سهمگین اونیل در مسلّط شدن به مواد و درون‌مایهٔ اثر خود چیست؟ بین صحنهٔ درهم‌وبرهم و غیرضروری نخست، و صحنهٔ عمیق ولی طفره‌آمیزِ پایانی، صحنه‌هایی موجود است که اهمیت و معنایی به راستی تراژیک دارند. اونیل کار خود را با شخصی واحد آغاز می‌کند، و همان‌طور که گفتیم، با تمرکز کامل بر پیکرهٔ نمایشی پیش می‌رود و در این زمینه گاه اشخاص نمایشی خود را چنان عمیق مشاهده می‌کند که آن‌ها صدا و آهنگ نیرومند معنایی عام و جهانی به‌دست می‌آورند. گاهی می‌توان جیم و اِلا را در زمینهٔ تشخّص عالی‌شان در مقام هر زوج تبعیدشده به حوزهٔ عشق، احساس کرد و قصهٔ ایشان را واقعیّت‌یافتگی حقایق عمیقی دربارهٔ رابطهٔ مرد، کار و پیشهٔ مرد و همسرش دانست. اما این گوهرهای گران‌بها نادر است و در چنان بطن دلسردکنندهٔ روان‌شناسی، و نزولی از مطالب عالی به مطالب عادی و روزمره و نمادگرایی پیش‌پا افتاده پوشانده شده که نه فقط تصادفی به نظر می‌رسد، بلکه زمانی که از خفا به روشنی می‌آید، به طور نادرستی ادراک می‌شود. و صحنهٔ پایانی نمایش‌نامه شخص را وسوسه می‌کند که بگوید مصنف

بیش از آنچه می‌داند، تلاش می‌کند و نمایش‌نامه می‌پردازد، سپس از روئیت تراژیک خود روی برمی‌گرداند و همه چیز ناچار از دست می‌رود.

اما باید پرسید که آیا اونیل هرگز روئیتی تراژیک داشته است؟ صحنهٔ پایانی نمایش‌نامه ــ که تناسبی با صحنه‌های میانی ندارد ــ با شخصیت‌ها ناسازگار نیست. دلیل این‌که این صحنه نامتناسب از آب درمی‌آید و تماشاگر را ناخشنود می‌سازد، این است که دیدگاهی را معیوب می‌سازد که از آن دیدگاه منازعه‌های الا و جیم به دیده می‌آید؛ یعنی آن منازعه‌های ایشان به طوری مشاهده می‌شود که فراسوی وجودشان شأن و اهمیت و معنایی دارد. این صحنه می‌توانست به گونه‌ای رضایت‌بخش در یک کمدی وحشتناک گنجانده شود، ولی شخصیت‌های نمایش به هیچ‌وجه در مقام پیکره‌های کمیک دیده نشده است. در واقع آن‌ها به عنوان «چیز مهمّی» مشاهده نمی‌شوند و اگر گاهی مبیّن عظمت یا پستی، عالی و دانی باشند، اتفاقی است؛ زیرا پیوند اونیل با آن‌ها شخصی و فردی است. این اشخاص نزد او دوست یا دشمن‌اند، افرادی دیگر در جهانی پرآشوب و نه بخش‌هایی از روئیتی بزرگ‌تر. اونیل آماده می‌شود پژواک‌دهندهٔ فریاد ایشان باشد: «آیا چنین قضایایی ممکن است موجود باشد؟»... برای شخصیت نمایش‌نامه همین‌قدر کافی است که این عاطفه و احساس را بیان کند؛ اما زمانی که مصنّفی آن را به نمایش می‌گذارد به این معناست که او مواد خود را تا مرحله‌ای که آن مواد با کار هنری سازگار شود، درک و جذب نکرده است. تصدیق می‌کنیم که «اونیل» مجذوب روان‌شناسی اشخاص نمایشی خود است، و به همین دلیل علاقه دارد صحنهٔ نخست نمایش‌نامه را با مایهٔ ناتورالیستی سرشار سازد؛ اما باید گفت که او علاقه‌ای به ارزش هنری شایستهٔ مقام آن اشخاص ندارد و به همین دلیل، پایانِ ممکنی برای قصهٔ ایشان موجود نیست. اونیل گفتاری درست دارد؛ زمانی که می‌گوید: «زندگانی پایان نمی‌یابد؛ البته تجربه‌ای است منحصر به‌فرد، اما زایش تجربهٔ دیگری است. مرگِ قهرآمیز به‌ندرت مسأله‌ای را

حل می‌کند، چه در عرصهٔ زندگانی باشد، چه در عرصهٔ قصه و خیال؛ و بسیاری از اوقات تدبیری است موقتی»...

آری، زندگانی به پایان نمی‌رسد؛ ولی اثر هنری پایانی دارد. اثر هنری کلیتی محدودشده و سربسته است و صحنه‌های ناخشنودکنندهٔ پایانی اونیل برهانی است در این زمینه که علاقهٔ او به اشخاص نمایشی‌اش علاقهٔ بی‌طرفانه و غایی هنرمند نیست بلکه دلبستگی بسط‌یابنده و آزمونیِ انسانی در میان انسان‌های دیگر است.

اما قدرت اونیل در اقناع‌کردن تماشاگر به طور عظیمی به وسیلهٔ این واقعیت تقویّت می‌شود که باور وی به شخصیت‌های‌اش به طور صاف و ساده‌ای ناتورالیستی است. جایی که اتفاق‌نظر عامِ استقراریافته‌ای وجود ندارد، تنها راه ساخت و پرداخت شخصیتی مقبول و رضایت‌بخش آن‌است که آن شخصیت را به طور ناتورالیستی معرفی کنیم و نمایش بدهیم. تماشاگر، شخصیتی را که در گوشهٔ خیابانی در محلهٔ هارلم بازی می‌کند و پدر او کارگر یا فروشندهٔ زغال‌سنگ است، باور خواهد کرد؛ اما شخصی را که منحصراً می‌توان به وسیله خصایل روحی‌اش شناساند و دعوت می‌شویم نسبت به او هیچ‌گونه ایستار و نظر شخصی اختیار نکنیم، نمی‌توان پذیرفت و باور کرد.«ویرجینیا وولف» در رسالهٔ خود *آقای* بنت و *خانم براون* ، محدودیت‌های این گونه واقع‌گرایی را به نحو تحسین‌آوری مطالعه کرده است. به گفتهٔ او این گونه واقع‌گرایی این امتیاز فوق‌العاده را دارد که همگان آن را می‌فهمند؛ اما برترین مطلبی که دربارهٔ آن به عنوان شکل هنری می‌توان گفت احتمالاً این است که چنین شیوه‌ای ــ همان‌طور که در این نمایش‌نامهٔ اونیل می‌بینیم ــ به کشف دانه‌های معدود الماس در زمینی پُر از گل و لای رهنمون خواهد شد. خود اونیل هرگز از این نمایش‌نامه خشنود نشد و هیچ‌گاه خود را واقع‌گرا ننامید. ما حتی در این نمایش‌نامه‌های دورهٔ میانی او دیده‌ایم که وی به سمبولیسم متوسّل می‌شود. سرانجام، اونیل علاقه به شخصیت نمایشی را ترک گفت و

کوشید به صراحت از ایده‌های عام سخن گوید.

مطالعهٔ شخصیت‌های نمایشی از سوی اونیل که احتمالاً با *میمون پشمالو* آغاز می‌شود و در نمایش‌نامه‌های *چشمه*، *خدای بزرگ قهوه‌ای*، *مارکوی میلیونر*، *العاذر خندید*[1] و *دینامو* ادامه می‌یابد، با نمایش‌نامه‌هایی دچار پراکندگی شد که در آن‌ها مصنف دیگر هیچ علاقه‌ای به قضایای مشخص و واقعی نشان نداد و خود در زی انبیاء درآمد و آن نمایش‌نامه‌ها را پشت سر گذاشت. گویی اونیل پرس‌وجو از آشنایان خود را دربارهٔ خط سیری که خود وی از زندگانی توقع داشت، ترک گفته بود و به طرح پرسش‌هایی با وام گرفتن از نیچه و دیگر فیلسوفان قرن نوزدهم پرداخته بود. دربارهٔ خود آن پیشگویان، «کلارک» آخرین سخن را بیان کرده است: «اگر اونیل اساساً متفکری اصیل یا حتی گویندهٔ عالی ایده‌های متفکری درخشان بود، ما می‌توانستیم استدلال کنیم آیا اگر او به طور کلی نمایش‌نامه‌نویسی را ترک می‌گفت، متفکری را از دست داده بودیم یا نه؟ اما ایده‌های او به عنوان مشارکتی در تفکر معاصر، جزئی و ناچیز است و در بهترین صورت شکل‌های اندک تنوع‌یافته‌ای است از آنچه همگی ما در این دهه‌های اخیر این‌جا و آن‌جا مطالعه کرده‌ایم. در نمایش‌نامهٔ *العاذر خندید*، این شخص که به‌وسیلهٔ عیسا مسیح زندگانی دوباره یافته است، بازگوکنندهٔ بیانی نیچه‌ای می‌شود و این اعلام مشخص و نوعی است: «انسان‌ها هم‌چنین بی‌اهمیّت‌اند!... انسان باقی می‌ماند! انسان به آهستگی از گذشتهٔ نوع بشر که گور مرگ اوست، برمی‌خیزد. برای انسان مرگی در کار نیست! انسان، پسر خندهٔ الاهی، موجود است و هستی دارد.»

اونیل متفکر نیست و ما به کوشش بیش‌تر در تحقیق اندیشهٔ او نیازمند نیستیم. درست است که «العاذر» مانند فریاد اصلیِ خود «اونیل» به کاوش عمیقی دست نمی‌زند. گفتن این‌که «زندگانی ادامه می‌یابد» احتمالاً

---

۱. Lazarus Laughed

متضمن گونه‌ای خلط و اغتشاش میان بدبینی و پایان ناموفق و نامساعد است که قابلیّت نمایش‌نامه‌نویسی اونیل را زیر تأثیر قرار داد. افزون بر این، می‌توان تردید کرد که آیا خوش‌بینیِ تعمیم‌یافته و تا حدودی عصبی العاذر هرگز توانسته است در قهرمانان زنده، واقعیت یابد یا نه؟ اما پرسشی که در این جا بیش‌تر ما را به خود مشغول می‌دارد و در تلاش ما به فهم او در مقام نمایش‌نامه‌نویس مورد توجه است، چندان به کیفیت فکر مربوط نیست و بیش‌تر متوجه رابطهٔ میان اندیشه، مصنّف و نمایش‌نامه است.

می‌توان دریافت که اونیل بیش‌تر دلمشغول اثبات اندیشه‌های خویش است تا دلبستهٔ نمایش و تجسّم تجربه‌ای که حامل آن اندیشه‌هاست. نمونهٔ درام دورهٔ الیزابت اول ظاهراً اثبات می‌کند که فلسفه‌ای نارضایت‌بخش می‌تواند در نمایش‌نامه‌ای بزرگ مندرج باشد. اما چنان نمایش‌نامه‌ای خود موجودیت دارد و در بهترین صورت چنان فلسفه‌ای را همان‌طور می‌توان از نمایش‌نامه استنتاج کرد که از تجربهٔ مستقیم زندگانی. از سوی دیگر، در نمایش‌نامهٔ *العاذر* خندید نمایش و بازی اندکی موجود است یا کلاً نمایشی در کار نیست؛ زیرا کالیگولا، متضاد «العاذر» اعتباری بیش‌تر از خود «العاذر» ندارد و کشمکش‌ها و ستیزه‌های این دو در به‌هیجان‌آوردن تماشاگر عاجز می‌ماند. ظرفیت و بارسنگین نمایش‌نامه را دو عامل پیش می‌برد: آهنگ‌ها و لحن‌های فلسفی العاذر، و تأثیرات بصری جنبش‌ها و حرکات انبوه مردم و روشنایی‌های رنگارنگ. دربارهٔ آهنگ فلسفی کلام العاذر به قدر کافی سخن گفته‌ایم. اما دربارهٔ عامل دورنما و عنصر بصری (منظره‌ای)، راینهارد[1] به ما نشان داده است که در این راستا به‌ویژه در اجرایی که خود او از نمایش‌نامهٔ *دانتون* بوشنر داشته و آن را به روی صحنه آورده است، چه چیزی را می‌توان به‌دست

---

۱. Reinhardt

آورد. گوردون گریگ[۱] این وضع و نقطهٔ عزیمت از سبک قدیمی را گام‌های نخست به سوی شکل جدید می‌داند و از آن استقبال می‌کند و این شکل جدید برحسب پیش‌نهاده و فرض او «هنر ناب تئاتر» است. این هنر در مقام شکل، با نمایش با صورتک[۲] قرن هفدهم و نمایش‌نامهٔ انتقادی مدرن پیوند دارد و ظاهراً به این معناست که مشارکت بازیگر و نمایش‌نامه‌نویس را به سود شخص سوم؛ یعنی کارگردان صحنه فسخ می‌کند (در حالی‌که مشارکت کلاسیک یادشده، درام‌های بزرگی به ما ارمغان داده است). یک کارگردان خوب البته می‌تواند به طور هنرمندانه‌ای از بازی جمعیّتی خوب‌پرورش‌یافته تأثیرات نمایشی رضایت‌بخشی به‌دست آورد و نیز می‌تواند از تأثیرات نور وصدا که به طور دقیقی محاسبه شده، به همان نتیجه برسد و این هر دو کار را به هزینهٔ مصنّف نمایش‌نامه به انجام می‌رساند. زمانی که مصنفی به این صناعت توسّل می‌جوید، آن را به این معنا باید دانست که او دیگر علاقه‌ای به تسلّط بر ابزار صحنه (پردهٔ رنگی حایل میان نور و صحنهٔ نمایش) ندارد. این موضوع به‌طور مسلم دربارهٔ *العاذر* خندید مصداق دارد. صحنهٔ نمایش به بلندگوی بدون‌حیات اونیل تبدیل می‌شود. دیگر چیزی حایل میان تماشاگر و اونیل که افکارش را با صدای بلند فریاد می‌کشد، نیست؛ زیرا رابطهٔ او با ایده‌های‌اش در این نمایش‌نامه‌های پیامبرانه مشابه رابطهٔ اوست با شخصیّت‌های‌اش در دورهٔ میانی آثار وی: آن‌ها به طور عاطفی برای او معنا دارند و در تعادل و آرامش او به عنوان فردی از افراد انسان سهیم‌اند. نمایش‌نامه‌های او که روئیتی بیرون از شخص مصنّف به‌دست نیاورده‌اند، به علّت عدم‌رشد همیشگی او متصل و وابسته به او باقی می‌مانند.

به این ترتیب کشف این موضوع تعجبی ندارد که تماشاگر اونیل غالباً بیش‌تر علاقه‌مند به مصنف است تا دلبستهٔ نمایش‌نامهٔ او: «آنچه

---

۱. Gordon Graig ۲. Masque

نمایش‌نامه‌نویس شکاک می‌جوید، رستگاری است. شخص می‌توانست زندگانی خودش را ردیابی کند؛ همانند یکی از آن جاده‌های خشک و خالی جنوب غربی که در آن‌ها «برادران توبه‌کار» مرده‌ای را که بر دوش حمل کرده‌اند، بر زمین می‌گذارند.» نمایش‌نامه‌های اونیل خط سیر متقاطعی دارند. او به پیروی از مسیر جاده سفر می‌کند و خوانندهٔ نمایش‌نامه‌های او غالباً صفیر مهمیز او را می‌شنود. اگر نیک بنگریم، غالباً خواهیم دید که روحی معذّب بر شانه‌های او شلاق می‌زند. امّا گل‌های هنر بر همین خط سیر خشک و بی‌آب می‌روید و کوه‌ها و غروب خورشید «در آن‌سوی افق» قرار دارد. همان نقصی که مصنف را با نمایش‌نامه‌اش مرتبط می‌سازد، هم‌چنین مصنف را با تماشاگر و خواننده پیرند می‌دهد. خصلتی که همهٔ ستایشگران اونیل به اتفاق بر آن تأکید می‌کنند، صداقت و صمیمیت این نمایش‌نامه‌نویس است. می‌دانیم که او در نمایش‌نامه‌های آغازین خود معتقد به خلق‌وخو و حالت خویشتن است و در دورهٔ میانیِ کارِ هنری خود به واقعیت شخصی شخصیّت‌های نمایشی‌اش باور دارد؛ در حالی که در آثار پایان زندگانی‌اش با حالت صادقانه‌ای به شیوهٔ نیچه شیپور جنگ را به صدا درمی‌آورد. اونیل در مقام فردی از افراد بشر، صمیمانه دلبستهٔ مجسّم‌کردن و به روی صحنه‌آوردن تحولات زندگانی خویش است و شاید علاقه‌مند است به حصول دیدگاهی ثابت نایل شود و این‌همه نیز ناخودآگاهانه است. در واقع، او هرگز به چنین هدفی نرسید. او بر آن می‌شود که مطالبات عاطفی خود را تشخیص دهد؛ اما چیزی بیش‌تر از قهرمانی پذیرش نتایج آن‌ها را به‌دست نمی‌آورد؛ بدین معنا که آن نتایج را با ارجاع به برخی واقعیت‌های مستقل توصیف می‌کند. نیازهای انسانی را می‌شناسد و حس می‌کند؛ ولی احساسی دربارهٔ تقدیر بشری ندارد، عمل جست‌وجو و کاوش را به ما هدیه می‌دهد؛ ولی تأمّل بی‌طرفانه‌ای به ما عرضه نمی‌کند. بیش‌تر خود را به نمایش می‌گذارد تا آثارش را. فقط مردگان دیگر تغییر نمی‌کنند و

معروض دگرگونی واقع نمی‌شوند؛ اما به وسیلهٔ انضباط و تمرین گاهی ممکن است اثری کامل و مستقل از رنج‌های فرد به‌وجود آورد. کمبودهای کار اونیل را می‌توان به این واقعیت اسناد داد که اونیل هرگز به چنان انضباطی نرسید.

جست‌وجوی مستقیم حدوحدود شکست اونیل در یافتن انضباطی که به‌وسیلهٔ آن، استعداد خود را به کمال به منصهٔ ظهور برساند و این‌که چقدر این شکست وابستهٔ کمبودهای او و تا چه‌اندازه وابستهٔ «شرایط» بیرون از حوزهٔ نظارت او بوده است، مستلزم مجالی دیگر است. آشنایی اندک با درام جدید از «ایبسن» به این سر نشان می‌دهد که نگارش نمایش‌نامه‌های هنری متمایز با دلبستگی و علاقهٔ احساساتی یا جامعه‌شناختی چقدر دشوار است؛ اما آزمون مسألهٔ عام یوجین اونیل در مقام نمایش‌نامه‌نویس جدید و فردی آمریکایی، متضمن عرضه‌کردن مسایل مهم دیگر است. شاید سودمندتر باشد راه و روش اونیل را به اختصار با دو نمایش‌نامه‌نویس دیگر آمریکا، «جرج کلی»[۱] و «کامینگز» که در عرصهٔ نمایش راه‌های کاملاً متفاوتی با اونیل در پیش گرفته‌اند، مقایسه کنیم و امیدوار باشیم که با این کار پی به این معنا ببریم که مقام اونیل در صحنهٔ نمایش‌نامه‌نویسی معاصر کجاست و این مقام به چه صورتی خود را نشان می‌دهد.

اونیل در حدود دورهٔ نوزایی هنر و ادب آمریکا (سال ۱۹۱۲م.) شروع به‌کار کرد. به گروه نویسندگانی که عبارت بودند از منکن [۲]، شروود آندرسن و تئودور درایزر (که از زمان خودش پیشگام‌تر بود)، تعلّق و هم‌سویی داشت. این نسلی بود که برضد زهدورزی[۳] داد و بی‌داد عظیمی به راه انداخت. اونیل و دیگران، در مقام گروه، رسم و رسرم قدیمی را

---

۱. G.kelly
۲. Mencken
۳. Puritanism

برنمی‌تافتند و نسبت به قراردادها ناشکیبا بودند و کشف بزرگ ایشان عبارت بود از: کشف نیازهای عاطفی‌شان. بیش‌تر دلبستهٔ عواطف بشری بودند تا نقشه و حد و حدودی که از آن رسم می‌شود؛ از این‌رو بیش‌تر علاقه‌مند به خود انسان بودند تا به کار او. شمار بیش‌ترِ این گروه، قصه‌نویسی پیشه کردند؛ زیرا این نوع ادبی بیش‌تر از صحنه و نمایش‌نامه با چنان خلق‌وخویی تناسب دارد. آن‌ها هم‌چنین به تأسیس «تئاتر کوچک» کمک کردند. اونیل که تئاتر «پروینس تاون» نمایش‌نامه‌های آغازین‌اش را به روی صحنه آورد، از بسیاری جهات محصول «تئاتر کوچک» است. می‌نماید که این جنبش هنری هدفی مثبت‌تر از مخالفت با تئاتر «برادوی»[1] و بلندپروازی، نداشت و در واقع طغیانی بود برضد نظام سوداگری، ولی چون معیار و روش معینی نداشت، در جنبش آزادی جدید خود تا حدودی غیرمؤثر باقی ماند.

جرج کلی، از سوی دیگر، محصول نظام سوداگری بود و هم‌چنین در مقام بازیگر و نمایش‌نامه‌نویس حرفه‌ای فعالیت می‌کرد. او کارش را به عنوان بازیگر درام کوچک (واریته) آغاز کرد و در همان‌زمان نمایش‌نامه‌های کوتاه هجوآمیز می‌نوشت. با ساعت مسابقات ورزشی[2] پشت صحنه می‌ایستاد و اگر تماشاگران زود و به قدر کافی نمی‌خندیدند، آن صحنهٔ نمایش‌نامه را دوباره می‌نوشت. «کلی» از نوشتن درام کوچک به تدریج به تصنیف کمدی‌های سه‌پرده‌ای و سرانجام به نگارش درام رسید. تجربهٔ او اثبات کرد که معنای خاص استادی و مهارت در صناعت نمایش‌نامه‌نویسی ــ گرچه در «برادوی» زیاد نبود ــ با آن تخالفی ندارد. او که خود را به نسبت چنان فروتن و معتدل نشان می‌داد که حتی اشخاص موقر را نیز خندان و خوش‌حال می‌ساخت، پاداشی شایسته دریافت کرد؛ پاداشی از آن دست که آن انضباط طبیعی تماشاگری واقعی و صحنه‌ای ویژه می‌تواند به نمایش‌نامه‌نویس بدهد. «کلی» فهمِ عام و عقلِ سلیم را

---

۱. Broadway ۲. Cronometer

اساس کار قرار داد؛ در حالی‌که «اونیل» برخی ایده‌های بزرگ را پیش می‌کشید. «کلی» فضا و مکان واقعی و گفت‌وگوهای واقعی مورد قبول عامه را پذیرفت؛ در حالی‌که اونیل مدام صحنه‌آرا و نورپرداز نمایش را با توقعات عجیب و غریب خود به ستوه می‌آورد. شیوهٔ کار «کلی» شیوهٔ کار هنرمند بود؛ یعنی تسلط به صحنه‌افزار داده‌شده و تهذیب آن تا جایی که بتوان آن را به گونه‌ای ترتیب داد که دیدگاه و روئیت ما را بیان کند. اما آزادی عمل اونیل سبب شد که مفاهیم و معانی نمایشی از دست برود، به‌طوری‌که در پایان کار دیگر دراماتیست به حساب نمی‌آمد. «کلی» چند نمایش‌نامهٔ کمدی برای ما باقی گذاشته که کامل است و به مسایلی بیرون از خود ارجاع نمی‌کند. اگر این نمایش‌نامه‌ها تا حدودی عادی‌اند، و نیز اگر علایمی هست که مردم زادگاه‌اش ناچار می‌شوند سرگرم تفریحات گران‌قیمت‌تری بشوند و یاد می‌گیرند نوشابه‌های گران‌قیمت بنوشند و دیگر به مسایل روحی ظریفی که «کلی» طرح می‌کرد اعتنایی نکنند، در کار و شیوهٔ او نقصی نبود و این روش را نمی‌توان ناقص دانست؛ زیرا شیوهٔ کار او همان شیوهٔ کار شکسپیر و مولیر بود. می‌نماید که «کلی» با محدودیت‌های تئاتر، بدان‌گونه که در آن‌زمان در آمریکا موجود بود، سر جنگ داشت. تردیدپذیر است که روش و شیوه‌ای که وابستهٔ پذیرش تئاتر موجود آن زمان بوده هرگز می‌توانسته است برای انسان اونیل، انسانی با آن گونه ابعاد به قوه‌ای که اونیل در نظر داشت، راه‌حلی به‌دست دهد.

اگر تئاتر کوچک، در طغیان خود برضد نظام سوداگری الزاماً انضباط استاد و مهارتی را که «کلی» توانست در «برادوی» برای خود فراهم کند، از دست داد، این طغیان کم‌ترین گرایشی را به تکامل معیارها و قراردادهای‌اش نشان نداد و نمایش‌نامه‌ای اعتراض‌آمیز و طراز نوین، کمال مطلوب‌اش باقی ماند. ما دیدیم که شخصیت مصنف یا رنج و عذاب چند «شخصیت و قهرمان» ناسازگار می‌توانست اشتیاق‌های چنان طغیانی را برای به‌وجود آوردن «درام» بهتر از نمایش‌نامه‌ای صوری و مستقل

خشنود سازد.

اما کامینگز[۱] پیش از آنکه بکوشد برای صحنه، نمایش‌نامه بنویسد، شاعر بود؛ یعنی او خود را با توفیقی که بیانش در این مجال نمی‌گنجد تعلیم داده بود، (ما در این‌جا بیش‌تر به شیوهٔ کار او توجه داریم نه به نتایج کارش) تا در مقام هنرمند مواد کارش را مطالعه کند. نمایش‌نامهٔ کامینگز به‌نام «او را»[۲] از همهٔ نمایش‌نامه‌های اونیل بیش‌تر معرّف حسبِ حال و تحولات زندگانی مصنف است؛ با این‌همه شخصیت‌های اثر کامینگز یا دست‌کم دو شخص اصلی: «او را» و «مرا[۳]» در مقام بخش‌هایی از الگوی نمایش‌نامه بدون ارجاع به مصنف، پذیرفتنی است. بدون کوشش به قضاوت دربارهٔ مزیّت نمایش‌نامه در کل، باید گفت که صحنه‌های مربوط به دو شخصیت عمده دارای کیفیاتی است که ما در کل آثار اونیل نمی‌توانیم بیابیم. شخصیت‌ها، ضرب‌آهنگ و منظرهٔ صحنهٔ کامینگز همه قطعه‌های کاملی هستند؛ درحالی‌که در آثار اونیل گفت‌وگوی واقعی، زمینه‌ها و فضای سمبولیک و شخصیت‌های مستقل از هر الگو یا ضرب‌آهنگ ذاتی ... مشاهده می‌شود. در آثار نویسندهٔ راستین صحنه و نمایش، زبان، شخصیت، صوت و حرکت صحنه، از همان تصور اصلی سرچشمه می‌گیرد. در مثل، گفت‌وگوی مولیری متضمن صحنه‌ای است خشک و خالی که فقط گنجایش چند تماشاگر داشته باشد و اندکی اثاثیه و چند بازیگر، و مستلزم ضرب‌آهنگی است مأخوذ از لال‌بازی کمدی هنرمندان[۴] و رابطهٔ خاصی میان بازیگر و تماشاگر. گفت‌وگو به شیوهٔ کامینگز متضمن روشنایی کم در فاصلهٔ میان خاموش‌شدن‌های نور صحنه و ضرب‌آهنگ ویژهٔ مأخوذ از عمل درام کوچک است و تماشاگری که سرخوش و شادمانه برای این‌که «آگاهی خود را به میان افکند» با بازیگر به چالش درمی‌آید. نمایش‌نامهٔ کامینگز در واقع اسلوب دارد. انضباط

---

۱. E.E.Cummings
۲. Him
۳. Me
۴. Comedia dell'Arte

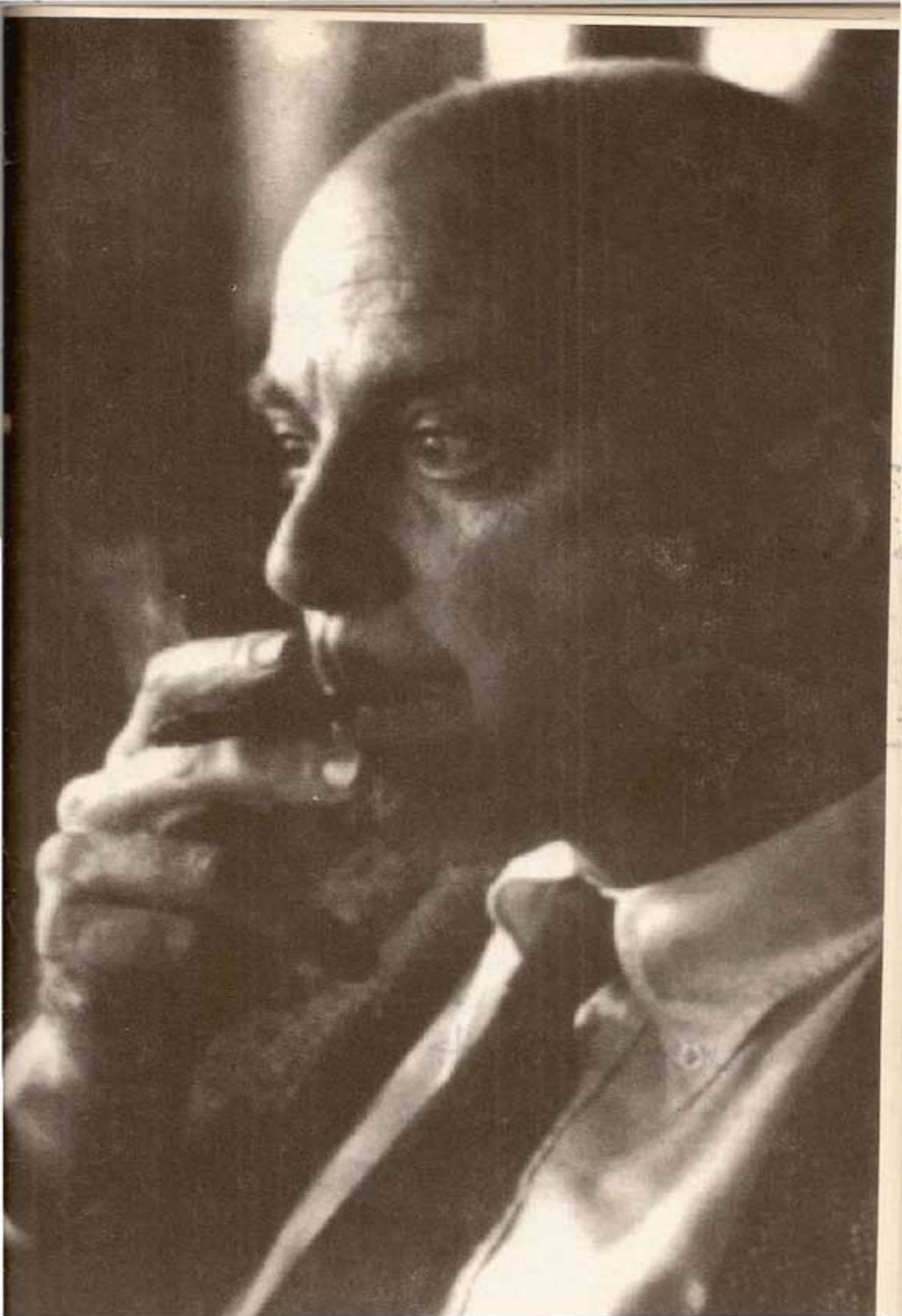
منحصربه‌فرد او، وی را قادر ساخت برحسب چهارچوب‌های صحنه، نمایش‌نامه بنویسد ـ با بی‌طرفی و مهارتی که اونیل به‌رغم همهٔ تجربه‌های‌اش، هرگز نتوانست به‌دست آورد.

ولی کامینگز برخلاف «کلی» هنرمند تئاتر بود ـ البته بدون تئاتر و تماشاگر. گفتیم که این سبک از درام‌های کوچک گرفته شد؛ اما هیچ بازیگر درام کوچک (واریته) نتوانست سخن شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ او را به‌خوبی روی صحنه بیان کند و هیچ تماشاگر درام کوچک قادر به درک نمایش‌نامهٔ او نبود. به‌رغم احساس به‌راستی اصیل او برای صحنه و به‌رغم تلاش استادانه و دلیرانه‌اش برای دراماتیزه کردن عدم ارتباط‌اش با صحنهٔ موجود و تماشاگر زنده و فعال، نخستین نمایش‌نامه‌اش صرفاً نمایش‌نامه‌ای خواندنی باقی ماند (گر چه او قطعه‌ای این‌چنین ظریف نوشت که همراه بود با احساس «تند و تیز» دربارهٔ اسلوب درام کوچک‌نویسی‌اش.) در واقع، نمایش‌نامهٔ کامینگز در تئاتر بومی اونیل عرضه شد؛ ولی اهالی این منطقه (گرینویچ پروینس تاون) برای لذت بردن از احیاء نمایش‌نامه‌های منطقهٔ جنگی و *ماه کارایبیب*، از نمایش‌نامهٔ کامینگز استقبالی نکردند. کامینگز متعلق به «پروینس تاون» نبود، و نیز به نظر می‌رسد که به جای دیگری نیز تعلق نداشت؛ اما اونیل بدون‌تردید متعلق به پروینس تاون است و نیز متعلق به حومهٔ لندن است و برلین و تئاترهای کوچک سراسر دنیای انگلیسی‌زبان. شخص اونیل به گروه وسیع تماشاگر، بسیار نزدیک است.

پی‌نوشت:

۱. این مقاله نوشتهٔ فرانسیس فرگوسن است. نگاه کنید به: ***فکر ادبی در آمریکا***، ص۵۱۳ تا ۵۲۱.

جان دوس پاسوس



جان دوس پاسوس، نویسندهٔ بزرگ آمریکا، ـ که از پیشگامان رمان‌نویسان معاصر و به‌ویژه ویلیام فاکنر بوده است، به تقریب نزد ما ناشناخته مانده است. یکی از علل این ناشناخته‌ماندن شاید پیچیدگی‌های زبان و بیان و نوسان سیاسی شخص او بوده است. در واقع، ما در این نویسنده دو «دوس پاسوس» داریم: یکی از آن‌ها رمان‌نویسی است فردگرای، رمانتیکِ دیرآمده، دوستدار زیبایی که در برج عاجی گردان به این گوشه و آن گوشهٔ دنیا نظر می‌کند، دیگری فردی است طرفدار جمع و تاریخ‌نویس انقلابی مبارزه‌های اجتماعی. این دو شخص در همهٔ آثار دوس‌پاسوس همکاری دارند، ولی دوس‌پاسوس نخست در کتاب‌های *سه سرباز* و *بازار بورس مانهاتان* سهمی عظیم داشت، و دومین در اسلوبی رضایت‌بخش‌تر بخش اعظم کتاب *کوچهٔ چهل‌ودوم* و همهٔ رمان *۱۹۱۹* را نوشته است. تمایز میان دوس‌پاسوس رمانتیک و انقلابی نه‌فقط در سبک او دارای اهمیّت است بلکه در توضیح سیر جدید قصه‌نویسی آمریکا به ما کمک می‌کند.

گرایش رمانتیک رمان‌های او به سال‌های تحصیل دانشگاهی‌اش برمی‌گردد. دوس‌پاسوس پس از آموزش مقدماتی و متوسطه در ۱۹۱۲ وارد دانشگاه هاروارد شد. این دوره را، بعدها، ناقدان آثارش دورهٔ ذوقی و زیبانگری دانشگاهی او نامیدند. اکنون باید دید چه تصوّراتی زمینه‌ساز این تجلیات حسی و تصویری، ترکیب عطر و بخور، شیفتگی در برابر آیینهٔ تالارها و رؤیای رقص و آواز یونانی‌وار بوده است. اشخاص اهل ذوق بر آن نیستند که دانش خود را تعریف کنند و بیش‌تر آن‌ها به گزاره‌های زیر می‌اندیشند:

پرورش و بیان حساسیت تنها هدف موجّه شاعر است و اصالت‌داشتن فضیلت عمدهٔ اوست.

جامعه دشمن شاعر است، نادان است و نظم نمی‌پذیرد. وظیفه و مزیت شاعر این است که خود را از دنیای بی‌خبران و نادانان؛ دور نگاه دارد.

دنیا هیچ‌گاه شاعر را به درستی ادراک نمی‌کند و شاعر نیز در واقع به‌عمد کاری می‌کند که دیگران او را درنیابند تا هنر شکوه و عظمت یابد.

شاعر در برخی لحظه‌ها جهان را به شیوه‌ای مرموز در درون خود می‌گنجاند و به این وسیله بر آن پیروز می‌شود. این لحظه‌ها، لحظه‌های شیدایی است. شاعر با وسایلی که از آنِ قدرت اوست: بخورها و عطرها، دیوانگی، شادخواری و دوری از نام و ننگ و حتی خودکشی ... به هیجان می‌آید و شورانگیزی می‌کند. هنر که نهفته در بیان چنین لحظه‌هایی است، دور از دسترس دیگران است و حربهٔ انتقام گرفتن شاعر است.

«گذشته» از لحظهٔ کنونی، شکوه و حرمت بیش‌تری دارد.

گزاره‌های بیش‌تری از همین دست وجود دارد که می‌توان به این اعلام

نانوشته افزود؛ اما آنچه را که یاد کردیم، معتبرترین و کلی‌ترین گزارهٔ دبستان رمانتی‌سیسم است و همین کافی است تا فضا و جوّ فکری جوانانی که تپهٔ رؤیاها را می‌خواندند و دربارهٔ فیلسوف معروف «سن توما» در نوشگاه‌های بوستون به بحث می‌نشستند و مجلهٔ ادبی چاپ می‌کردند... توضیح دهد. این ایستار منحصر به یک دانشگاه و یک مجله نبرد و پیشینهٔ چندساله داشت و خوشامد روشنفکران طبقهٔ متوسط مرفه جامعهٔ آمریکا بود. نزدیک نیم‌قرن زمینه‌های فکری اشعار و مقاله‌ها را ساخت و پرورش داد. خودجوش و بدون کمک این و آن بالید و گسترش یافت. به نظر می‌رسد که این جریان در پیروان خود تمایلی به‌وجود آورد برای احتراز از مشاهده‌های دقیقی که عموماً با قصه‌نویسی پیوند دارد. با این‌همه اهل ذوق و هیجان خودگاهی ــ همانند اسلاف‌شان ــ رمان نوشتند. همین‌که این رمان‌ها چاپ می‌شد، بی‌درنگ به محک نقد می‌خورد. در مثل می‌نوشتند آقای فلان قصه‌ای جذّاب نوشته است دربارهٔ موسیقی‌دانی که محکوم است در جامعه‌ای بی‌ذوق و فکر زندگانی کند. همسر او که در این قصه به خوبی تصویر شده بود، شوهر موسیقی‌داناش را از قطع‌رابطه با آن جامعه بازداشت. اما موسیقی‌دان پس از ماجرای عشقی ناکام و شکست آرزوهای هنرمندانه‌اش، خودکشی کرد...

طرح داستانی این‌گونه رمان‌ها که می‌بایست رمان هنری نامیده شود، از این دست بود. در آن همیشه دو شخصیت عمده، دو حریف متخاصم وجود داشت: شاعر و دنیا. شاعر که در این رمان‌ها می‌توانست نقاش، موسیقی‌دان، مخترع، معمار یا موجودی افسانه‌ای باشد، عموماً با شخصیّت مؤلف یکی و یک‌سان می‌شد و معرّف او بود؛ یا دست‌کم، تصویر آرمانی خود مؤلف بود. او می‌خواست به‌رغم مخالفت دنیای کر و کور، نظم‌ناپذیر و غالباً پیروز، فردیّت خود را نمایان سازد. گاهی شاعر پیروز می‌شد؛ اما ظاهراً نویسنده‌ای که «رمان هنری» می‌نوشت، در مقام

طبقه تشخیص می‌داد که آن‌گونه قهرمانی که تصویر کرده است، می‌بایست درآن گونه جامعه‌ای که او با آن رویاروی می‌شود، شکست بخورد. وضع چنین جامعه‌ای هرگز به‌دقت وصف نمی‌شد. هر قدر جامعه به صورت مبهم‌تری به تصویر درمی‌آمد، عزلتی که نویسنده به شاعر امناد می‌داد عظیم‌تر بود و خواننده از دیدن مقهورشدن شاعر یا قهرمان به‌وسیلهٔ دشمنان مبهم و ناشناس او بیش‌تر شگفت‌زده می‌شد. گویی شاهد تصاویر متحرکی بود که در تاریک‌خانهٔ دانستگیِ مؤلف و شاعر می‌گذشت. در این تاریک‌خانه، تصاویر رؤیاها و کابوس‌ها جلوه‌گر می‌شدند. در پایان، دیوارها فرومی‌ریخت و شاعر بی‌آن‌که بداند قضایا از چه قرار است ناپدید می‌گردید، به‌دست خود نابود می‌شد و در پسِ پشتِ خود خاطرهٔ لحظه‌های شور و جذبه‌اش و قصهٔ تلخ شکست‌اش را باقی می‌گذاشت و مؤلف پس از آن، آن قصه را در مقام انتقام شاعر از جهانی دشمن‌کیش رقم می‌زد.

البته رمان هنری تنوّع بسیار دارد. جهان غالباً در وجود همسر شاعر مصوّر می‌شود. این همسر که بلندپروازی‌های اجتماعی او علت بی‌واسطهٔ شکست شاعر است، معرّف دنیاست. گاهی این همسر با رنگ‌های فریبا نقاشی می‌شود. او با شاعری معمولی ازدواج می‌کند و شاعر سوانجام و با احتیاط رهنمودهای همسرش را می‌پذیرد و نبرد بی‌هودهٔ خود را برای اثبات وجود خود وامی‌گذارد و درمی‌یابد که چنان عادی‌بودنی تسلاها، تفریح‌گاه‌های روستایی و موفقیّت‌های شغلی ویژهٔ خود را دارا است. این شکلی است که رمان هنری در نشریهٔ *ساتردی ایونینگ پست*[1] به خواننده عرضه می‌دارد. یا قهرمان رمان، شاعره‌ای است که برای حصول همان بلندپروازی‌ها و آرزوها در برابر همان موانع که شاعر مرد با آن رویاروی است، می‌جنگد. صحنهٔ نبرد می‌تواند شهری در مینه‌سوتا باشد یا در آپارتمانی در میدان واشنگتن؛ اما شخصیت‌های

---

۱. The Saturday Evening post

داستانی همیشه همان هستند. شاعر و دنیاکشمکش مرگ‌بار خود را ادامه می‌دهند. خواننده همیشه همدرد شاعر است و رمان‌نویسی که این طرح داستانی را هزاران بار به کار برده کسی است که باور دارد اصالت، فضیلت عمدهٔ نویسنده است.

بسیاری از نویسندگان از این معمای گیج‌کننده بی‌خبرند. قصه چنان از حوزهٔ زندگانی ایشان برمی‌خیزد و چنان تازگی و طراوتی در برابر دیدگان ایشان جلوه‌گر می‌سازد که هرگز تشخیص نمی‌دهند که آیا این قصه‌ای خانوادگی هست یا نیست. دیگران عامدانه با مشکل رویاروی می‌شوند و می‌کوشند به‌وسیلهٔ اصالتِ روش خود، کهنگی طرح داستانی را جبران کنند. به آزمون روش‌های نو قصه‌گویی می‌پردازند. یکی از این شیوه‌ها، «جریان سیال ذهن»، ظاهراً به‌ویژه متناسب با قصه‌هایی از این نوع است. شاید اینان مفاد و معنای جدیدی به قهرمان‌های خود بدهند و جامعه معنایی واقعی بر دوش آن‌ها بیندازند؛ یعنی آن‌ها را ویژگی نُمادین بخشند. این نویسندگان شیوه‌های جدید، شاعرانه، اسطوره‌ای، دانش‌مندانه، مطایبه‌گویانه، اشاره‌ای و مبهم، تیره‌وتار اختیار می‌کنند و غالباً به علامت استعداد اصیل خود، کلمات جدید و اسلوب تازهٔ نقطه‌گذاری جمله‌های توضیحی ساده ابداع می‌کنند و البته همهٔ نبوغ و استعداد ایشان به هدر نمی‌رود. گاهی به کشف‌های باارزش دست می‌یابند. رمان‌های نادری مانند *تپه‌های رؤیا* از جمله شاهکارهای کوچک ادب رمانتیک متأخر است و نادره‌هایی مانند *سیمای مرد هنرآفرین در جوانی* اثر جیمزجویس، شاهکارهای ناب و مسلمی هستند.

آثار نخستین دوس‌پاسوس نه شاهکارند و نه نمونهٔ ناب رمان هنری. جهان از دیدگاه او همیشه واقعی و به طوری دردناک واقعی است و هیچ‌گاه در حجاب رمز پوشیده نشده است و شخصیت‌ها به‌ندرت نُمادین هستند. با این‌همه، طرح داستانیِ رمانی مانند *سه سرباز* را در نظر آورید: موسیقی‌دان جوان با استعدادی در هنگامهٔ جنگ درمی‌یابد که عواطف او

بی‌حرمت شده است، آرزوهای‌اش ناکام مانده آن نیز به‌وسیلهٔ جامعه‌ای که در مقام ارتش آمریکا مصوّر و مجسم گشته است. او پس از متارکهٔ جنگ عزلت می‌گزیند و به نوشتن شعر بزرگی برای ارکستر می‌پردازد. وقتی پلیس نظامی برای توقیف او سرمی‌رسد، برگه‌های آهنگ و شعر موسیقی یکی پس از دیگری در باد بهاری به پرواز درمی‌آیند و ما ناچار احساس می‌کنیم که نابودی این سمفونی؛ یعنی نابودی این سرود مجذوبانه‌ای که باد آن را پایمال و پراکنده ساخته است، فاجعهٔ واقعی جنگ استعمارگرانه است. دوس‌پاسوس چند سال بعد در نوشتن *بازار بورس مانهاتان* گویا متعهّد رمانی از نوع دیگر شد؛ رمانی که می‌کوشید رنگ و حرکت تمامی شهر را عرضه کند، اما کتاب هم‌چنان که پیش می‌رود، تبدیل به قصهٔ «جیمی هرف» (شاعر) و «اِلِن تات‌چر» (همسر او) می‌شود و شاعر باردیگر به‌وسیلهٔ دنیا ناکام می‌ماند. او پس از نوشیدن آخرین جرعه، مجلس میهمانی دهکدهٔ گرینویچ را ترک می‌گوید و تا سپیده‌دم بدون کلاه به گردش می‌پردازد. به‌هرحال روشن است که ستیزه‌ای نو بر ستیزه‌ای کهن بار شده است. تصورات اجتماعی رمان‌نویس اکنون با عواطف شخصی او که یادآور ایام سرخوش دانشگاهی او هستند، با هم در ستیزه‌اند، حتی در رمان ۱۹۱۹ این جدال ثانوی ــ گرچه با حدّت کم‌تری ــ دوام می‌آورد، ارزش‌های عاطفی، خود، دگرگون می‌شوند تا با تصوّرات هماهنگ شوند و رمان در کل به چهارچوب جدیدی تعلق می‌یابد.

رمان ۱۹۱۹ بیش از هر چیز به‌وسیلهٔ طرحی که مؤلف آن متعهد پرداخت آن گشته، مشخص می‌شود. کتابی است طولانی، حاوی ۴۳۷ صفحه، گویی منحصراً فصل دوم رمانی است که در حجم با *یولیسس* جویس، شاید حتی با *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفتهٔ* پروست مقایسه‌پذیر خواهد بود. رمان ۱۹۱۹ مانند اثر پروست رمانی است تاریخی که با دیروزی که هم‌اکنون در خاطرهٔ نویسنده موجود است،

سروکار دارد. می‌توانستیم آن را رمان روزنامه‌ای بنامیم؛ زیرا عناوین روزنامه‌ها را برای القاءِ گذر رویدادها به کار می‌گیرد و به شیوهٔ گزارشگرانه قصهٔ شخصیت‌ها را بیان می‌کند. اما تمایز اساسی آن در تأکیدهای خود نویسنده است. او تراژدی «جان اسمیت» سرگردان و پیدایش «ماری جونز» بلندپرواز و تلاش‌های «ریچارد روبینسون» حساس را برای حفظ آرمان‌های خود او برضد بدخواهی خطاآمیز جامعه گزارش نمی‌کند. داستان‌های فرعی از این‌دست در رمان مکرر می‌شود، اما در دورنمای کلی اجتماعی به دیده می‌آید. قهرمان واقعی رمان‌های کوچهٔ چهل‌ودوم و ۱۹۱۹ خود جامعه است. جامعهٔ آمریکایی درکسوت چهل یا پنجاه شخصیت نماینده مجسم می‌شود که با آن دستخوش امواج حوادث‌اند. این اشخاص می‌کوشند مسیر آن را تغییر دهند یا دست‌کم جای پای مطمئنی بیابند، شاید برای نجات از کشتی شکستگی، قایقی بسازند، از پس‌مانده‌هایی که در پیرامون‌شان روی آب شناور است تغذیه کنند، شاید در حالی که جریان پرزور امراج مدام آن‌ها را به سوی افق‌های جدید اجتماعی پیش می‌راند، در زیر جزرومدی مبهم و تیره غرق شوند. در این معنا، دوس‌پاسوس شاید نخستین رمان اشتراکی آمریکا را نوشته باشد.

شخصیت‌های عمدهٔ رمان یکی یکی به پیش‌نما می‌آیند و قصهٔ هر یک با نثری برهنه و مستقیم بازگو می‌شود. به این ترتیب «وارد مورهاوس» در «ویل‌مینگتون» زاده می‌شود و در ادارهٔ املاک به کار می‌پردازد. ترانه‌ها می‌سراید، با زنی پولدار ازدواج می‌کند و بعد او را طلاق می‌دهد، در روزنامه‌ای مشغول به کار می‌شود. در پایان صفحهٔ چهل‌وهفتم کتاب، مشاور روابط عمومی موفقی است و وارد دعوایی می‌شود تا کار و سرمایه را به سود کار و کارگر آشتی دهد. «جو» و «جینی» ویلیامز فرزندان ناخدای کشتی کوچک باری «واشینگتن دی.سی» هستند. جینی تندنویسی می‌آموزد، جو «بیس‌بال» بازی می‌کند، وارد نیروی دریایی

می‌شود و پس از منازعه‌ای از آن‌جا بیرون می‌آید و دریانوردی بازرگان می‌شود. «الئنور استوددارد» دختر فقیر شیکاگویی است که در مزرعهٔ مارشال کار می‌کند. اکنون او آموخته است که چگونه با دیگران به زبان فرانسوی حرف بزند و «با صدای نازک و انندکی مهذّب پولدارها به پیشخدمت‌ها دستور بدهد» همهٔ این شخصیت‌ها که نخست در رمان *کوچهٔ چهل‌ودوم* عرضه شدند، بار دیگر در رمان ۱۹۱۹ پدیدار می‌شود تا به شخصیّت‌های دیگر بپیوندند. این شخصیت‌های جدید عبارت‌اند از: جوان محصلی که به هاروارد می‌رود و شعر می‌نویسد، دختر ناآزمودهٔ خون‌گرمی اهل دالاس تکزاس، بن‌کامپ‌تن یهودی عینکی اهل بروکلین. به تدریج مسیر این اشخاص به هم نزدیک می‌شود تا این‌که سرانجام به دام جنگ می‌افتند.

جو ویلیامز می‌گوید: «این جنگِ به تمام‌معنا لعنتی صنار نمی‌ارزد. روی پایهٔ صاف و راستی قرار ندارد و سراپا کج‌ومج است. این‌که چطور شروع شده است، هیچ اهمیتی ندارد. می‌بینی که افرادی مثل ما چوبش را می‌خورند. خب، آنچه می‌گویم این است که همهٔ شرط‌بندی‌ها پوچ از آب درمی‌آید. هر کسی به شیوهٔ خودش به دَرَک واصل می‌شود و نوبتش به پایان می‌رسد.» نوبت بازی «جو» نیز تمام می‌شود زمانی که در شب پایان جنگ در منازعه‌ای جمجمه‌اش شکافته می‌شود. دختر اهل دالاس در حادثهٔ سقوط هواپیما می‌میرد. او خود زمانی که «دیک ساویج» وی را ترک می‌گوید، در حالتی عصبی این حادثه را به وجود می‌آورد. پس از این حادثه، دیک به زندگانی ادامه می‌دهد، اما به‌صورت آدمی بی‌مصرف و پوک درمی‌آید. او پس از این‌که تصمیم گرفت وارد ارتش آمریکا شود و سربازی مزدور گردد و عواطف صلح‌دوستانه‌اش را خفه کند، همهٔ صفات نیکش را از دست داده بود. بن‌کامپ‌تن در مقام مخالف آگاه جنگ ده سال زندانی می‌شود. همهٔ افراد رمان از جنگ صدمه می‌بینند و به شیوهٔ خود به دوزخ می‌روند؛ جز افراد بی‌دل و جرأتی مانند «الئنور استود دارد» و

«جی.وارد مورهاوس» که افرادی هستند بی‌مصرف و پوک و خود را با عواطفی مناسب مجهز می‌کنند و با قضایا روابطی درست دارند.

حوادث عظیم پیش و بعد از پایان جنگ در زندگانی همهٔ این اشخاص بازتاب پیدا می‌کند؛ اما دوس‌پاسوس هم‌چنین برای ارائهٔ سیر پرپیچ‌وخم تاریخ، اسلوبی دیگر به کار می‌برد. او در جزء دارای سه ابداع صناعت داستانی است که هر سه را برای گسترش دورنمای رمان و وحدت‌بخشیدن صوری آن به کار می‌برد. نخستین صناعت مشتمل بر چیزی است که نویسنده آن را «فیلم خبری» می‌نامد که ترکیبی است از عناوین روزنامه‌ها، گزارش‌های بورس سهام و ارز، اطلاعیه‌های رسمی و واژگان سرودهای عامیانه. «فیلم‌های خبری روز» به طوری مؤثر عملکرد خود را در رمان به نمایش می‌گذارند؛ یعنی تاریخ حوادث و فضا را به‌دست می‌دهند؛ اما اگر به عنوان نثر دربارهٔ آن‌ها داوری کنیم، به خودی خود توفیق‌آمیز نیستند. صناعت دوم، زنجیره‌ای از زندگی‌نامه‌های نه‌گانه است که به صورت پراکنده در سراسر متن گنجانده شده است. در این‌جا زندگانی سه شورشی طبقهٔ متوسط جامعه: جک‌رید، راندولف بورن و پاکستون هی‌بن به اختصار بازگو می‌شود و نیز زندگانی سه نفر از صاحبان قدرت: روزولت، ویلسن و مورگان، و نیز از سه کارگر قهرمان سخن می‌رود. همهٔ این اشخاص در حوزهٔ کار خود و در پیوند با رمان، در کل، موفق‌اند و فرازهایی که دربارهٔ زندگانی دو نفر از کارگران عرضه می‌شود، از نیرومندترین صحنه‌هایی است که دوس‌پاسوس در طول کار ادبی خود نوشته است.

ابداع سوم نویسنده «نگاه دوربین عکاسی» (نگریستن از کانون دوربین فیلم‌برداری) است که معیارهای غامض‌تر داوری را به‌دست می‌دهد و مشتمل بر خاطرات فردی دیگر، و به طور مفروض، خاطره‌های نویسنده است که سرگذشتی نظیر اشخاص داستانی دیگر دارد؛ اما به اسلوبی دیگر که یادآور آثار نخستین دوس‌پاسوس است، بیان

می‌شود. این صناعت، تصاویری غنی در جزئیات عاطفی پیش می‌نهد:

پونته‌دسیمو. در پونته‌دسیمو آمبولانس‌ها را در میدان‌های روشن خانه‌های سنگی بی‌حفاظ کارگران پارک می‌کردند شبنم یخ‌زده همه چیز را پوشاند در نوشگاه‌های کوچک قصه‌نویس‌های موفق به ما یاد می‌دادند نوشابه‌های مخلوط بنوشیم کاشف به عمل آمد که آنچه او احساس می‌کرد نیاز به نوشته‌شدن دارد نمی‌نویسد شما در خانه چه می‌توانید دربارهٔ جنگ به آن‌ها بگویید؟ معلوم شد آنچه را نوشته خریداری ندارد می‌خواست طعم نوشابه را احساس کند دیگر جوان نبود (ما را که حریص بودیم. آنچه را که احساس می‌کردیم باید به آن‌ها بگوییم تبدیل به خوره‌ای دردناک ساخت خواسته بودیم به آن‌ها بگوییم همهٔ آن‌هایی که مانده‌اند تا شهرهای جدیدی ببینند به ژنو می‌روند.) کاشف به عمل آمد که او خواست پسربچهٔ برهنهٔ آفتاب‌سوختهٔ چوپانی باشد نشسته در دامنهٔ تپه‌ای، که در زیر نور خورشید نی می‌نوازد.

برحسب تصادف، درست همین‌گونه ماجرای فرعی به شیوهٔ دیگر نویسنده، به شیوهٔ نثر او در طول فصلی که دربارهٔ «دیک ساویج» است، وصف می‌شود:

آن شب آن‌ها کاروان را در میدان اصلی خدازدهٔ قریهٔ کوچک حوالی ژنو متوقف کردند. آن‌ها با «شل‌دریک» رفتند تا در نوشگاه نوشابه‌ای بنوشند و دریافتند با خبرنگار روزنامه‌ای مشغول آشامیدن هستند که به زودی حوصله‌اش سر رفت و می‌خواست به آن‌ها بگوید چقدر به آن‌ها به زیبایی منظر ر جوانی شاداب و آرمان‌گرایی آن‌ها حسد می‌برد. استیو دربارهٔ همه‌چیز با او درگیر شد و به تلخی استدلال کرد که جوانی

اکـبیری‌ترین دوران زنـدگانی او بـوده و بـایستی فـوق‌العاده خوشحال می‌بود اگر چهل سال می‌داشت و می‌توانست به جای این‌که به میدان جنگ برود، دربارهٔ آن قصه بنویسد.

ویژگی ممتازِ پیوند این دو صحنه در مقام نثر، مسأله‌ای مهمّ نیست. صحنهٔ نخست قطعهٔ بسیار خوبی در شیوهٔ امپرسیونیسم است، با صبغه‌ای از اسلوب کامینگز و گرترود اشتاین. اسلوب صحنهٔ دوم، به استثنای کیفیت خاص قراردادی آن، به تقریب، بی‌رنگ است. برحسب تصادف، مؤثرترین شیوهٔ گزارش زنجیره‌های ویژهٔ واژه‌ها و کردارها از آب درآمده است، و به مزیت دیگری نیاز ندارد. صحنهٔ نخست می‌توانست چیزی بر کتابی بیفزاید که در آن طرح داستانی فرسوده و فاقد ارتباط منطقی باشد و تأکید زیاد بار بر نثر شود؛ اما رمان ۱۹۱۹ رمانی از این دست نیست. باردیگر «نگاه دوربین عکاسی» می‌تواند خود را در جلد دیگر این رمان سه‌جلدی موجّه سازد. البته با درنظرگرفتن رابطهٔ نزدیک‌تر قصه و پیونددادن گروه‌های متفاوت شخصیت‌ها به‌هم، رمان چهارجلدی خواهد بود. ولی در آن حال باید امیدوار بود که سبک آن عوض شود. این شیوه که به هیچ‌وجه عامل کثرت نبوده است، ارثیهٔ رمان هنری در میان انواع متفاوت نویسندگی است و دوس‌پاسوس آن را پشت سر می‌گذارد. در واقع، دوس‌پاسوس یکی از معدود نویسندگانی است که می‌توان در مورد ایشان به‌دقت و به‌آسانی، معادله‌ای برقرار کرد بین باورهای اجتماعی و کمال هنری. زمانی که او با نگرشی فردگرایانه و با نظری به داستان‌های تصویرگرایان و کوبیسم انگلیسی و انقلاب جهانی قصه می‌نویسد، نثرش احساساتی و بدون تمایز واقعی از آب درمی‌آید. زمانی که در مقام شورشگر اجتماعی می‌نویسد، نه‌فقط بی‌نقص می‌نویسد بلکه به صورتی متقاعدکننده و با قدرت و احساس عمیق که سطح را می‌شکافد و به نیروی واقعی زیرین آن نفوذ می‌کند، قصه می‌نگارد. این آخرین کتاب او

که در آن ایده‌های سیاسی او عواطف وی را شکل می‌دهد و در آن فقط شیوهٔ «نگاه دوربین عکاسی» هم‌چون نشانه‌های ایستار آغازین‌اش برجای می‌ماند، نه‌فقط بهترین رمان او بلکه نقطهٔ تحول قصه‌نویسی آمریکاست.

بعضی از پژوهشگران پس از خواندن رمان ۱۹۱۹؛ یعنی جلد دوم رمان سه جلدی دوس‌پاسوس کوشیدند دو نوع قصه که به‌ویژه پس از جنگ جهانی ممتاز بوده است، تعریف کنند. یکی از این دو نوع رمان هنری است که با تضاد بین فردی دارای موهبت خلاقه و جامعهٔ پیرامون او یا، کوتاه سخن، با تضاد بین شاعر و جهان سروکار دارد. به طور معمول در این آثار «شاعر» مرکز قصه است، با تحسین و ظرافت وصف می‌شود و ما درمی‌یابیم که او سرزنش شنیده، شکسته شده و غالباً در پایان قصه به وسیلهٔ جهان ابله سنگدل به سوی خودکشی رانده شده است. رمان‌های آغازین دوس‌پاسوس این دستور (فرمول) را به‌کار می‌بست؛ اما دو رمان ۱۹۱۹ و *کوچهٔ چهل‌ودوم* به نوع دوم تعلق دارد؛ یعنی این دو کتاب رمان‌هایی اجتماعی‌اند که قهرمان واقعی آن‌ها، در کل، جامعهٔ آمریکاست و این واقعیّت به ما کمک می‌کند تا وسعت عظیم‌تر و قوّت آن‌ها را توضیح دهیم. البته به‌هرحال عوامل معینی در آثار بعدی دوس‌پاسوس ــ و به‌ویژه صحنه‌های زندگی‌نامه‌ای که «نگاه دوربین عکاسی» نامیدیم، معرّف رمان هنری است و از این‌رو بی‌جا به نظر می‌رسد.

اما پژوهشگران یادشده پس از تجدیدنظر دربارهٔ رمان *پول کلان* و بازخوانی رمان سه‌جلدی نویسنده، به آن‌جا رسیدند که داوری خود را تغییر دهند و بگویند رمان هنری نوع «بد» قصه‌نویسی نیست (گر چه فلسفهٔ مندرج در متن آن‌ها فلسفهٔ بد دوران ماست.) و هم‌چنین بگویند رمان اجتماعی الزاماً نوع «خوب» قصه‌نویسی نیست؛ اگرچه این مزیتی است برای نویسندگانی که می‌کوشند دورهٔ بحرانی ما را مصوّر سازند.) با

چاپ بیش و بیش‌تر و هرسالهٔ رمان اجتماعی به تدریج روشن می‌شود که شکل قصه به تنهایی مشکل نویسنده را حل نمی‌کند. در واقع، مشکل‌های جدیدی برای آن‌ها به‌وجود می‌آورد و نقص‌های تازه‌ای می‌آفریند. نویسندهٔ رمان اجتماعی وسوسه می‌شود عدم‌بصیرت و ناتوانی فردی اسیر در جذر و مدّ شتابناک دریای تاریخ را بسیار ساده کند و ناچار می‌شود جایی کم‌تر به شخصیّت‌های داستانی خود، در تصویر سریع ماجراهای آن‌ها، به آن‌ها بدهد و این نتیجهٔ این واقعیت است که او همیشه ظاهراً آن‌ها را از بیرون مشاهده می‌کند. می‌توان دریافت که دوس‌پاسوس به منظور دیدن شخصیت‌ها از درون که در روایت‌های عمومی او مفقود بوده است، صناعت «نگاه دوربین عکاسی» را برگزیده است. هم‌چنین او این ابداع را از رمان هنری به وام گرفته و در واقع این شیره، ردیفی از مکالمهٔ درونی است مشابه با بخش‌هایی از *یولیسس* جویس و به هیچ‌وجه با طرح کلی رمان سه‌جلدی دوس‌پاسوس بیگانه نیست.

رمان هنری و رمان اجتماعی در حقیقت، آن طور که دوس پاسوس ادراک می‌کند، با هم در تضاد بنیادین نیستند و شبیه پشت و روی یک سکه‌اند. در رمان هنری تأکید برفرد است و در رمان اجتماعی بر جامعه، چون کل تأکید می‌شود. اما در هر دو ما این احساس را پیدا می‌کنیم که جامعهٔ نادان، دارای قدرت مطلق و در بنیاد شر و بدی است. فرد باید با آن مخالفت کند؛ اما اگر چنین کند، محکوم می‌شود. از سوی دیگر، اگر فرد خود را با جامعه تطبیق دهد و در پیشاپیش آن قرار گیرد تا ابد لعنت شده است، محکوم است حشرهٔ پوک، گزنده و مخرّبی مانند «دیک ساویج» و امثال او باشد.

در یکی از رمان‌های آغازین دوس‌پاسوس سند *واگذاری مانهاتان*، بندی هست که یکی از ادراکات بنیادی او را بیان می‌کند. «اِلِن هرف» که از شوهرش طلاق گرفته، تصمیم می‌گیرد با سیاستمداری ثروت‌مند که

دوست نمی‌دارد، ازدواج کند.

به هنگام صرف ناهار احساس کرد که سردی یخین فزاینده‌ای مانند مادهٔ بی‌حس‌کنندهٔ نوکائین دزدانه به درون‌اش می‌خزد. به فکر خود سروصورتی داد. گویی به جای شخص خودش عکسی از خود گذاشته بود، عکسی که برای همیشه در حال و وضعی واحد و ثابت یخ‌زده است... همه چیز پیرامون او گویی سفت و سخت و میناکاری می‌شد، هوایی که با دود سیگار برق می‌زد به شیشه بدل گشت.

در جمله‌های بالا می‌خوانیم «اِلن به فکر خود سروصورتی داد» ... در خواندن آثار دوس‌پاسوس گاهی احساس می‌شود که نه ماهیّت تصمیم بلکه صرف واقعیّت داراشدن آن، وهنی است غیرقابل‌بخشش. «دیک ساویج»، رانندهٔ آمبولانس تصمیم گرفت صلح‌طلب نباشد و به اسپانیای بی‌طرف فرار نکند، و از این لحظه به بعد او برای همیشه در وضع واحد «خودپرستی» و «بربادرفتگی» منجمد شد. «دان استیونس» خبرنگار روزنامهٔ انقلابی برآن شد مبارز خوبی باشد، فرمان‌های حزبی را اطاعت کند و بی‌درنگ به همان گونه فلج عاطفی گرفتار آمد. ما از قهرمان‌های قوی‌ارادهٔ قصه‌های آغازین قرن نوزدهم اروپا تا به امروز راهی دراز آمده‌ایم. قهرمانان انگلیسی، پسران «دیک ویتینگتون» که جهان عصر خود را تحسین کردند و با سنگدلی بر فراز آن قرار گرفتند، قهرمان‌های فرانسوی مانند ژولین سورل و راستینیاک و مونت کریستو که جهان خود را خوار شمردند، ولی با این‌همه آموختند که چگونه دکمه‌های‌اش را فشار دهند و اهرم‌های‌اش را بکشند. جهان از دیدگاه دوس‌پاسوس چنان شریر می‌نماید که هرگونه مصالحه با معیارهای آن، قهرمان را به آدمی رذل مبدل می‌سازد. تنها شخصیت‌هایی که ظاهراً از دل و جان دوست دارد، کسانی هستند که می‌دانند ضربه خورده‌اند؛ اما با این‌همه دندان‌های

خود را به‌هم می‌فشارند و می‌کوشند در جای خود استوار بمانند و این قصهٔ جیمی هرف است در رمان سند *واگذاری مانهاتان* و تا حدودی نیز قصهٔ «ماری فرنج» است و پدرش «جوآسکیو» که هم‌چنین تنها شخصیّت‌های در خورستایش رمان *پول کلان* هستند. و نیز با شیوهٔ «نگاه دوربین عکاسی» به همان آموزش ناتوانی سرسختانه و دلیرانه اشارت می‌شود؛ به‌ویژه در صحنهٔ ستایش‌انگیزی که در آن نویسنده محکومیّت ساکوو وانزتی را به یاد می‌آورد:

> آمریکا ملت ما را بیگانگانی زخم زده‌اند که زبان ما را واژگون کرده‌اند، کسانی که کلمات پاک سخنان پدران ما را برگرفته و قلب و زشت ساخته‌اند.
>
> مزدوران آن‌ها، بر مسند قضاوت تکیه می‌زنند، در زیر سقف «مجلس قانون گذاری» در حالی که پای خود را روی میز می‌گذارند، لم می‌دهند، غافل از باورهای ما هستند، دلار دارند و تفنگ و نیروی مسلح و ابزار قدرت. به‌راستی ما آمریکایی‌ها دو ملت هستیم.

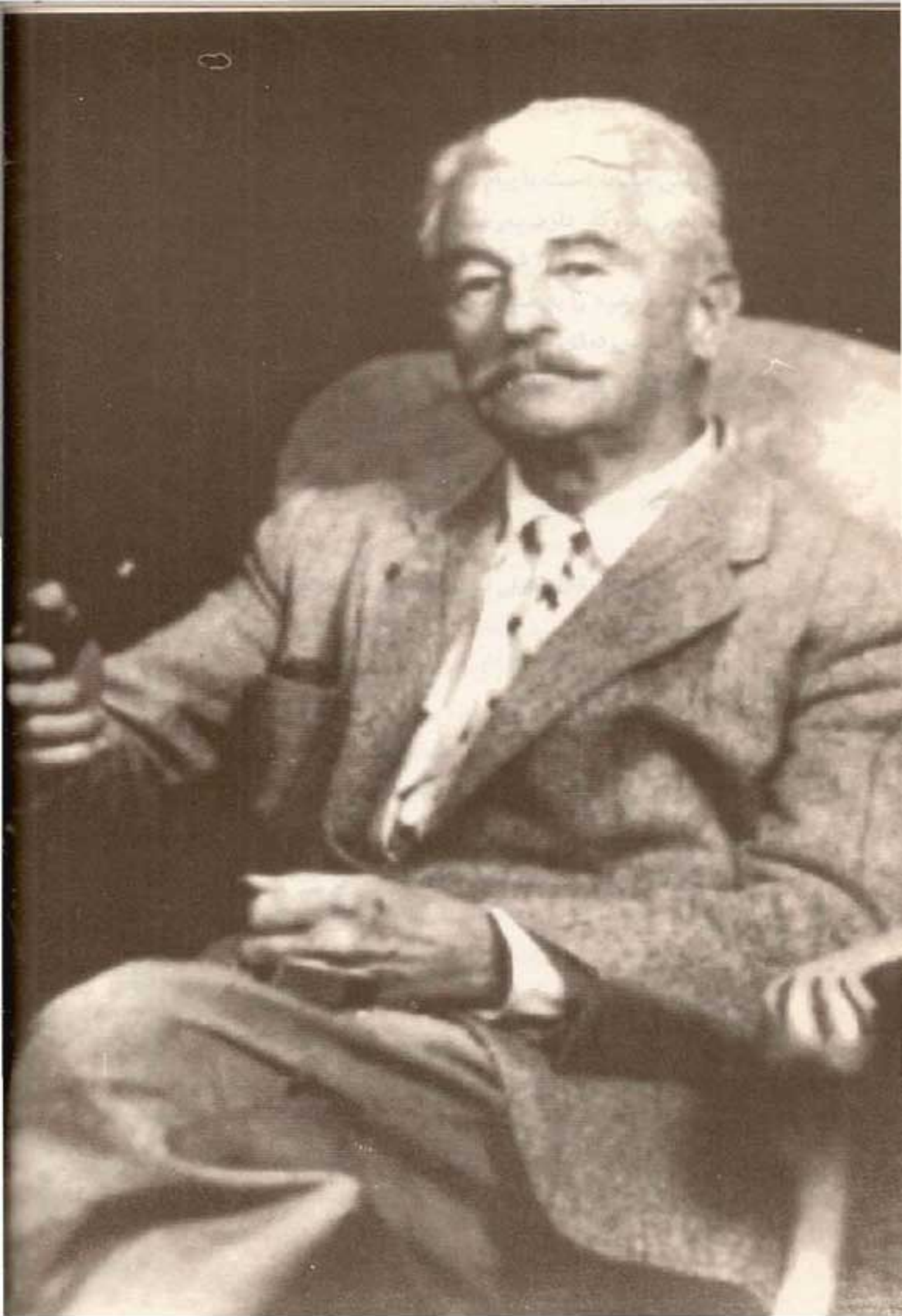
دوس‌پاسوس در صحنه‌ای دیگر می‌گوید: «مردان مزدور تفنگدار برای شلیک آماده ایستاده‌اند.» و این صحنه مربوط است به دیدار او از معدن‌کاران اعتصابی کنتاکی: «ما در برابر این قدرت فوق‌قدرت، فقط مالک کلمات هستیم.» این کلمه‌ها که تنها سلاح ما در برابر مسلسل و گاز اشک‌آور مهاجمان است. کلمات ملت مغلوب فقط این است که: «آمریکا در گسترش از دموکراسی پیش‌تاز به سرمایه‌داری انحصارگرایانه جاده‌ای را می‌پیماید که به‌سوی عقیم‌بودن و بردگی می‌رود. جهان ما اهریمنی است و با این‌همه هنوز ما از تغییر یا راهنمایی آن ناتوانیم. فرد حساس باید به معیارهای خود متوسّل شود و باز مطمئن باشد که در ژرفا فرو می‌رود.» به‌این‌ترتیب پیام نهایی دوس‌پاسوس در رمان سه‌جلدی

اجتماعی‌اش مشابه است با پیام رمان‌های آغازین وی که با هنرمندان سازش‌ناپذیر سروکار دارد. به‌رغم قدرت و گیرایی رمان‌های ۱۹۱۹ و *پول کلان*، این دو داستان ما را شگفت‌زده بر جای می‌گذارند تا بپرسیم آیا نویسنده وضع خود را به صورت اغراق‌آمیزی بیان نکرده است؟ این رمان‌ها به‌رغم دورنمای وسیع و غنای درون‌مایهٔ خود نمی‌توانند آن‌سوی زندگانی معاصر را بیان کنند.

پی‌نوشت:

۱. این مقاله نوشتهٔ مالکلم کاولی است. نگاه کنید به: *فکر ادبی در آمریکا*، ص ۴۸۵ تا ۴۹۳.

ويليام فاكنر



ویلیام فاکنر نویسندهٔ *خشم‌وهیاهو* و برندهٔ جایزهٔ ادبیات نوبل (۱۹۵۰) یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان و رمان‌نویسان جدید غرب است. او در جنوب آمریکا در سال ۱۸۹۷ زاده شد و در ۱۹۶۲ درگذشت. آموزش مرتبی نداشت و مانند بسیاری از نویسندگان بزرگ دیگر در مدرسهٔ زندگانی درس و تجربه آموخت. نخست شعر می‌گفت و در ۱۹۲۴ مجموعهٔ شعر *الاههٔ مرمرین* را چاپ کرد؛ امّا پس از آشنایی با «شروود آندرسن» به رمان‌نویسی روی آورد و دو رمان *پشه‌ها* و *پول‌سیاه* را نوشت. چاپ *خشم و هیاهو* و *ساتوریس* (۱۹۲۹) او را در محافل ادبی و روشنفکران بلندآوازه ساخت؛ ولی عامهٔ مردم به آثارش توجهی نداشتند. چاپ برگزیدهٔ آثارش به‌وسیلهٔ «مالکلم کاولی» سبب شد که مردم مرتبهٔ هنری او را بیش‌تر بشناسند. این گزیدهٔ آثار از دو جهت اهمیّت دارد: یکی آن‌که کاولی نمی‌خواست شمار متنوعی از داستان‌ها یا نمونه‌های خوبی از آن‌ها به‌دست دهد، بلکه بر آن بود بنیاد انسجام و کمال‌یافتگی آثار فاکنر

را نمایان سازد. هدف دیگر «کاولی» تفسیر و توضیح داستان‌های گزیده شده بود. دیباچهٔ او بر کتاب *گزیدهٔ آثار فاکنر* از نادره‌ترین مقالاتی است که دربارهٔ این نویسنده نوشته شده است. مقالتی است که از تعصّب و پیش‌داوری آسیب ندیده و روشنایی‌هایی بر موضوع بحث افکنده است.

کاولی نخست به توضیح مکان داستان‌های فاکنر: ایالت «یوکنا پاتافا» واقع در «می‌سی‌سی‌پی» (به تفسیر *دیباچه‌نویس سرزمین رمزی فاکنر*) می‌پردازد. (یوکنا پاتافا[1] به زبان سرخ‌پوستی؛ یعنی سرزمین پاره‌پاره‌شده. قطعهٔ زمین لافایت ملکِ شخصی نویسنده در آکسفورد جنوب آمریکا) و تاریخ آن را به‌دست می‌دهد. مکان بیش‌تر داستان‌های فاکنر همین سرزمین است، ۲۴۰۰ مایل مربع وسعت دارد و بین تپه‌های می‌سی‌سی‌پی شمالی و زمین‌های بارور و تیرهٔ سفلای این منطقه قرار گرفته است. جمعیت آن به ۱۵/۶۱۱ نفر می‌رسد و جامعه‌ای می‌سازد از شخصیّت‌های بسیار متفاوت از قبیل خانواده‌های باندرن، اسنوپس، و اشخاصی مانند مکازلین، پرسی‌گریم، تمپل‌دریک، کامپسون، دیلسی، محکوم بلندقامت رمان *نخل‌های وحشی*. در داستان‌های آمریکا کم‌تر سرزمینی از لحاظ حضور طبیعی‌اش، به خوبی و مرزندگی این ایالت افسانه‌ای به تصویر کشیده شده است. پسینگاه‌های این سرزمین گلگون است و مسی که به تدریج رنگ می‌بازد و سیاه شب‌هایش داس لاغری است هم‌چون اثر پاشنهٔ چکمه در شن خیس. در آن رودخانهٔ بزرگ پرآبی جاری است که بعدازظهر زردفام است و خواب‌آلود، و خورهایی که بازی‌کنان روزی عقب می‌نشینند و روزی دیگر پیش می‌تازند، پر از قاطرهای مرده و لانه‌های مرغان که بر سر انسان آوار می‌شوند. زمین کشاورزی ویران‌شده‌ای که در آن «پاپای» [شخص عمدهٔ رمان حریم] پرسه می‌زند، مرداب‌ها و زمین‌های کشاورزی و جاده‌های داغ و خاکی محلهٔ مسکونی فرانسوی‌ها و بقایای جنگل‌های اصلی قدیمی که در

---

۱. Yoknapatawpha

تابستان چنان سبز است که به تیرگی می‌زند. مکانی تیره‌وتارتر از این جنگل‌ها در زوال خاکستری‌فام ماه نوامبر پیدا نمی‌شود که در آن خورشید؛ حتی در نیم‌روز فقط به صورت لکه‌هایی صاف بر زمینی می‌تابد که هیچ‌گاه کاملاً خشک نمی‌شود.

در همهٔ داستان‌های آمریکایی هیچ سرزمینی از دیدگاه جامعه‌شناختی به این دقت و موشکافی تحلیل و تصویر نشده است. اخلاف خاندان‌های کهن و هیزم‌شکنان و مهاجران، کارگران آواره، آشپزهای زنگی، کشاورزان، قاچاق‌چی‌ها، گردنه‌بندها، فروشندگان دوره‌گرد، دانش‌جویان پسر، مستأجران کشتزارها، دکانداران روستایی، وکیلان دعاوی ایالتی، همه و همه، در این سرزمین گردآمده‌اند. نشانه‌های طبقه و شغل و تاریخ این جماعت به خوبی ترسیم می‌شود و ما گفتار، جامه، خوراک، خانه، شیوهٔ رفتار و طرز فکر ایشان را کاملاً می‌شناسیم. طبیعت و جامعه‌شناسی، جغرافیا و جغرافیای انسانی با موشکافی، ولی به‌طور صاف و ساده، در آثار فاکنر عرضه می‌شود و اهمیت این عوامل در این آثار عظیم است؛ امّا این معنا و اهمیّت از گونهٔ نظمی است که متعیّن و مشروط شده است، گویی جهاتی هستند از «تقدیر» بشری. فاکنر به واژهٔ «تقدیر» علاقهٔ بسیار دارد، ولی معتقد است که انسان‌بودنِ انسان در رویارویی با تقدیر است که اهمیّت می‌یابد.

گزیدهٔ «کاولی» برآن است که وصف این سرزمین افسانه‌ای را به‌دست بدهد؛ ولی مهم‌تر از آن می‌خواهد تاریخ آن را عرضه دارد. بیش‌تر ناقدان، حتی آن‌هایی که به ساده‌ترین وجه و حتی عامدانه این واقعیت را به‌طور نادرستی تفسیر کرده‌اند، آگاه‌اند که معنای «گذشته» در آثار فاکنر اهمیّت اساسی دارد. «کاولی» گزیده‌ای فراهم آورده است که عمل داستانی را از سال ۱۸۲۰ تا ۱۹۴۰ نشان دهد. نخستین داستان آن داستانی است دربارهٔ «ایکه موتوبه» نوادهٔ یکی از سران قبیلهٔ «چیکاسا» که به «نیواورلئان» رفت و «du Homme»؛ یعنی «انسان» نامیده شد و این نام سپس به «doom»؛

یعنی «اجل» یا «قضا و قدر» بدل گردید. او به قبیلهٔ خود بازگشت تا راهی را که برای رسیدن به ریاست قبیله درنوردیده بود، مسموم و تباه کند. او در «تاریخ» قصه‌های فاکنر ــ هرچند نه فقط در داستان کوتاه «قاضی» ــ یک مایل مربع زمین آباد بخش خشک می‌سی‌سی‌پی شمالی را با ماده‌اسب مسابقه‌ای متعلق به جیسون لیکورگوس کامپسون، بزرگ خاندان کامپسون می‌سی‌سی‌پی، تاخت زد. آخرین قصهٔ این گزیده پاییز *دلتا*، اسحاق مکازلین را نشان می‌دهد. مردی که بهترین نظم کهن، فیلسوف، اشراف و جنگلبان را به جهان جدید می‌آورد و شیپور نقره‌کوبی را که ژنرال کامپسون برایش باقی گذاشته بود، به زنی دورگه می‌دهد تا وی به پسر نامشروع‌اش که از پیوند با یکی از خویشان مکازلین زاده است، بسپارد. بین دو داستان یادشده قطعه‌های درخشانی مانند برگ‌های سرخ و قصهٔ عمیقاً نُمادین *خرس*، جنگ *داخلی* و قصه‌های بازسازی‌شدهٔ *باران* [برگرفته از *تسخیرناپذیر*]، *واش*، *پیران قوم* (قصه‌ای دربارهٔ مجرم بلندقامت از رمان *نخل‌های وحشی*) و قصه‌های *آن روز غروب شب که شد* و *دسته گلی سرخ برای امیلی* و ماجرای فرعی به نام *پرسی گریم* (برگرفته از *سبکبارشدن در تابستان*)... قرار می‌گیرد. در گزیدهٔ آثار فاکنر قطعه‌های دیگری نیز هست؛ امّا آنچه را که نام بردیم، بهترین‌ها هستند از این جهت که نقطه‌های اوج تاریخ ایالت افسانه‌ای «یوکناپاتافا» را نشان می‌دهند.

دیباچهٔ «کاولی» شرح اهمیّت مکان و تاریخ آثار فاکنر؛ یعنی کار و تلاش تخیلی را که در عصر ما نظیر ندارد، به عهده می‌گیرد. به اشارت او این تلاش، تلاشی مضاعف است. نخست، ایالتی واقع در می‌سی‌سی‌پی را ابداع می‌کند که هم‌چون ایالتی افسانه‌ای است؛ ولی در مجموع کامل است و زنده. دوّم، ماجرا و تاریخ این ایالت را در مقام تمثیل و افسانهٔ جنوب آمریکا به پیش‌نما می‌آورد. افسانه گفتیم؛ از این لحاظ که کار فاکنر همان قدر گزارش تاریخی از جنوب اوهایوست که *داغ ننگ* هاثورن گزارش تاریخی از ایالت ماساچوست.

جنوب، مسکن «ساتوریس»ها (اشراف) و «ست‌پن»ها (افراد بی‌نام و جاه‌طلب) است. این افراد زمین‌ها را از سرخ‌پوستان گرفتند و برآن شدند که نظمی پایدار و ثابت به‌وجود آورند؛ ولی به رغم توانایی ایشان و کمال نقشه‌های‌شان، به تعبیر خود فاکنر، به واسطهٔ نظم برده‌داری «لعنت‌شده» از آب درآمدند و «جنگ داخلی» باعث عقیم‌ماندن نقشهٔ آن‌ها شد. تلاش ایشان برای بازسازی نظم برحسب طرح کهن و ارزش‌های قدیمی به واسطهٔ ترکیب نیروهای مهاجران و اسنوپس‌ها (طبقهٔ استثمارگر جدید که اخلاف سفیدپوستان بی‌زمین بودند) به شکست انجامید. بیش‌ترِ اخلاف نظم کهن به گونه‌های متفاوتی عقیم‌اند. قانون ایشان، آن‌ها را از درآویزی و مسابقه با اسنوپس‌های بی‌قانون مانع آمد. آن‌ها به الفاظ چسبیدند و روح سنت را از یاد بردند، تماس با واقعیت‌های اکنونی را از دست دادند و به جهان رؤیای الکل، سخنوری، اصالت نژاد و دیوانگی گریختند، عاشق شکست و مرگ شدند، جرأت خود را از دست دادند و به صورت اشخاص ترسو درآمدند یا هم‌چون آخرین جیسون در رمان خشم و هیاهو اسنوپ‌مآب شدند و از این قماش مردم نیز بدتر از آب درآمدند. بیایید اشخاصی مانند «پاپای» را در نظر آوریم. این شخص چشمانی دارد هم‌چون دکمه‌های لاستیکی، موجودی است از این‌دست: چهره‌اش رنگی عاری از خون دارد و به قوطی حلبی مچاله‌شده‌ای می‌ماند، پول زیاد به‌دست می‌آورد و نمی‌داند با پولش چه کند و در چه راهی به مصرف برساند، می‌داند که مشروبات الکلی هم‌چون زهر او را می‌کشد، دوستی ندارد و هرگز با زنی آشنا نبوده است. او و اشخاصی مانند او در توحش خود نُماد تجددگرایی و جامعهٔ سرمایه‌سالاری پول‌اندوز هستند. از نظر «کاولی» قدرت برخی از آثار فاکنر نمونه‌ای است از روش فرویدی که بازگونه شده و سرشار است از کابوس‌های جنسی که در واقع نمادهای اجتماعی‌اند، و به‌نوعی در دانستگیِ نویسنده با آنچه او هتک عصمت و فساد جنوب می‌انگارد، ربط می‌یابند.

کوتاه سخن، این است تفسیر «کاولی» از افسانهٔ یادشده و راهگشای ممتازی است برای راه‌یابی به درون آثار فاکنر، و هدفی که ویژهٔ هر دیباچهٔ اثری ادبی است خوب برمی‌آورد و بدون‌تردید وامدار نوشتهٔ «جرج ماریون‌او دانل» است. نوشتهٔ دانل نخستین تفسیر درون‌مایهٔ قصه‌های فاکنر است و هنوز نیز برای مطالعهٔ آثار این نویسنده ضروری است. ولی تفسیر «کاولی» به اصلاح گرایش دانل می‌پردازد که می‌خواست قصه‌های فاکنر را با موشکافی تمثیلی و آموزهٔ ساده و تک‌معنایی تعبیر کند.

به‌هرحال این گونه تعبیر ممکن است دست‌کم در تأکیدی که دارد، تا حدودی اصلاح شود. با این‌همه گرچه هیچ نویسندهٔ آمریکایی همانند فاکنر بدین‌گونه عمیق متعهّد «بومی‌بودن» نبوده است، تأکید بر عناصر جنوبی آثار او ممکن است ما را نسبت به عناصر دیگر این آثار نابینا سازد، یا دست کم از دیدن کاربردهای دیگر و معنای عمیق آن‌ها بازدارد. و این مدعا تا آن‌جا درست است که به‌ویژه داستان‌های فاکنر را صرفاً در مقام مدافعه‌های جنوبی یا همان‌طور که «ماکسول گیسمار» گفته است هم‌چون «اوهام افراطی» بیماری روانیِ فرهنگی تفسیر کنیم.

مهم است که آثار فاکنر، نه در چهارچوب تخاصم جنوب با شمال، بلکه در چهارچوب تحولاتی که ویژهٔ جهان جدید ماست لحاظ شود. افسانهٔ فاکنر صرفاً افسانهٔ جنوب نیست بلکه هم‌چنین افسانهٔ مصایب و مشکل‌های عام ماست. جهان جدید غوطه‌ور در اغتشاش اخلاقی است و از فقدان انضباط، تقدس، ارزش‌های قومی و نبودِ حس ارشاد رنج می‌برد. این جهانی است که در آن سودجویی فردی، اهل‌عمل‌بودن، و توفیق‌یافتن سازندهٔ معیارهاست؛ جهانی است محکوم تجرید و افزاروارگی یا دست‌کم، در این لحظه احساس می‌کند چنین محکومیتی دارد و می‌تواند با اشتیاق و دلتنگی به عقب بازگردد و به جهان کهن ارزش‌های سنتی بنگرد و احساس فقدان و شاید نومیدی کند؛ جهانی که به تعبیر یکی از اشخاص داستانی فاکنر: «انسان‌ها در آن، این موهبت را داشتند که زمانی

زیست کنند و زمانی بمیرند به جای این‌که موجوداتی باشند منتشر و متفرق که کورکورانه از کیسه‌ای سرقت‌شده بیرون آورده شده و در جوار یک‌دیگر نشانده شده باشند؛ جهانی که انسان‌ها در آن «اصیل»، ساده‌تر و کامل‌تر بودند.» اگر اعتراض کنند که دیدگاه فاکنر غیرواقعی است و نظم کهن اگر نیاز انسان‌ها را برمی‌آورد باقی می‌ماند و این بیانی عاطفی است که بگوییم آن نظم از بیرون نابود شد، پاسخ آن اعتراض در خود آثار فاکنر، به روشنی عرضه شده است: نظم کهن نیازهای انسانی را برنیاورد، نظم کهنِ جنوب یا هرگونه نظمی به دلیل این‌که بر پایهٔ «دادگری» بنیاد نشده بود، «ملعون» گشت و هسته‌های نابودی‌اش را در خود داشت. اما حتی در چهارچوب «لعنت‌شدگی» در تضاد با نظم جدید ــ تا آن‌جا که معادل سوداگری لحاظ شود ــ انسان سنتی را مجاز می‌داشت با برپاداشتن قانون‌ها، خود را در مقام موجودی انسانی تعریف کند؛ یعنی با عرضهٔ مفهوم‌های فضیلت، وظیفه و با پذیرش به داو گذاشتنِ انسانیت‌اش خود را توضیح دهد. درون نظم کهن مفهوم حقیقت موجود بود، حتی اگر انسان در فراگشت چیزها و قضایا به تشخیص آن حقیقت توفیق نمی‌یافت. این عبارت آمده در داستان خرس را، در مَثَل، درنظر آورید:

گفت: «بسیار خوب، گوش کن و از سر نو خواند؛ منتها این بار یکی از بندهای شعر را خواند و کتاب را بست و روی میز گذاشت. مکازلین گفت: «با این‌که به کام دل نمی‌رسی، او محو نمی‌شود. تو تا ابد مهر می‌ورزی و او نیز زیبا می‌ماند.»

او گفت: «شاعر از دختری می‌گوید.»

مکازلین گفت:«ناچار بود از چیزی بگوید. آن‌وقت گفت: «از حقیقت می‌گفت. حقیقت یکی بیش نیست. دگرگون نمی‌شود و شامل همهٔ چیزهایی می‌شود که بر دل وارد می‌شود: شرف، افتخار، شفقت و عدالت و شجاعت و عشق. حالا متوجّه شدی؟» (*برخیز ای موسی*. ترجمهٔ دکترصالح حسینی، ص ۲۸۰)

تلاش انسانی است که مهمّ است و آن گنجایی که آن تلاش را فراز فراروند افزاروارهٔ زندگانی قرار می‌دهد و غرور تحمل؛ زیرا در تحمّل است که گونه‌ای پیروزی برخویشتن وجود دارد. وقتی می‌گویند و مکرر گفته‌اند که آثار فاکنر «به عقب می‌نگرد» پاسخش این است که محوّر ثابت اخلاقی باید در شکوه تلاش بشری و پایداری و تحمّل او یافت شود، قضایایی که در هنگام خود و حتی در «مدرنیته» [جهان متجدد] با ایقان تمام در میان تحقیر و طودشدگان پایداری می‌کند. درست است که آثار فاکنر حاوی یورشی سخت به جهان متجدّد است، ولی باید به یاد آورد که تراژدی دورهٔ الیزابت، در مثل، نیز دربردارندهٔ چنان حمله‌ای به تجدد ویژهٔ دوران خویش بود. (بلندپروازی و آز بادوام‌ترین جنایت تراژیک است و بلندپروازی و آز ایستار ویژهٔ «جامعهٔ باز» است. همه شرورها منطقی‌اند و فراموی اخلاق سنتی برای توجیه کارشان به «طبیعت» و «طبع» متوسّل می‌شوند و منطقی‌بودن آن‌طور که در این‌جا فهمیده می‌شود، ایستاری است ویژه، برای ظهور نظمی دنیوی و علمی پیش از این‌که اخلاق جدید را بتوان تنظیم کرد.

در نهایت، این مسأله مهم نیست که آیا نظم سنتی ــ نظم جنوبی یا غیر آن ــ آن‌گونه که فاکنر تصویر می‌کند دقیقاً با تصویری که روش نقدی تاریخی عرضه می‌دارد، تطابق دارد یا ندارد. برای ادامهٔ بحث فرض می‌کنیم که فاکنر مشکل را بسیار ساده کرده است. آنچه در نهایت به طور اخلاقی و هنری اهمیت دارد، عملکرد نُمادین «نظم» است در پیوند با جهانی که در تضاد با این نظم برپا داشته شده است. به‌هر حال، تضاد نظم قدیم و جدید، تصویر را کم‌رنگ نمی‌سازد. چه نوع نظمی باید فرا رسد؟ مکازلین پیر به دختر دورگه‌ای که عاشق سفیدپوستی شده است، می‌گوید: «ما باید انتظار بکشیم.» «لعنت» ممکن است در زمانی خود را آشکار سازد و در چنان نظر اجمالی ــ که گهگاه پیش می‌آید ــ ما مفهوم غبطه‌آوری را از جهانی بهتر که با تلاش بشری ساخته می‌شود، به‌دست

آوریم؛ یعنی ابزارِ علمی حصولِ آرمان‌گرایی را تحصیل کنیم؛ همان‌طور که مکازلین پاداشی در تلاش انسانی و در تأمل به حقیقت یافت.

حتی در چشم‌اندازی وسیع‌تر و با تحلیلی رضایت‌بخش‌تر گفت‌وگو دربارهٔ موضوع مرکزی آثار فاکنر، علاقه‌مندی به داستان‌های او را کاهش نمی‌دهد. در واقع، بحث دربارهٔ این مشکل همیشه متضمن خطرکردنی از این‌دست است در زمینهٔ نمودارساختن آثار او به صورتی بسیار طرح‌گرنه و خشک و حاضر و آماده. در حالی‌که در حاقّ واقعیت این آثار سرشار از جزئیات غنی است و پر از سایه‌های غموضِ ایستارها و استهزاءها و احساس‌های متضاد. دیباچهٔ «کاولی» در این نقطه خواننده را محتاط می‌سازد و موضوعات متفاوت ثمربخشی را برای پژوهش و تفکر پیش می‌نهد. امّا در این‌جا و در زمینهٔ بی‌حاصلی انتقادهایی که از آثار فاکنر عرضه شده و مستلزم صواحت افراط‌آمیز نیست، می‌توان صورت و تفسیری دربارهٔ موضوعاتی که نیازمند مطالعهٔ انتقادی بیش‌تری است، به‌دست داد.

طبیعت

وضوح و زنده‌بودن پیش‌زمینهٔ طبیعی یکی از ویژگی‌های هیجان‌انگیز آثار فاکنر است. فاکنر طبیعت را به دقت مشاهده کرده است؛ امّا این مشاهده فقط موادی فراهم می‌آورد که از آن تأثیرات مشخص حاصل می‌شود. در این فضا، شعر، هم‌تافته‌شدنِ احساس و ضرب‌آهنگِ نُمادین است که اهمیّت دارد. طبیعت پیش‌زمینه یا پردهٔ منقشی فراهم می‌آورد از زیبایی شاعرانه (آن‌طور که در کشتزارِ تصویرشده در ماجرای فرعی *ماده‌گاو* در رمان دهکده می‌بینیم.) و از جذابیّت خانگی و ساده (صحنهٔ محاکمه در قصهٔ *اسب‌های خالدار* همان رمان) و هم‌چنین از نیروی شوم توطئه‌گر (رودخانهٔ وصف‌شده در ماجرای «پیرمرد» در رمان *نخل‌های وحشی*) و از طمأنینه و وقاری سنگین (جنگل در قصهٔ خرس)... برای عمل و عاطفهٔ

بشری. زیبایی فناناپذیر در این‌جاست. ایکه مکازلین در قصهٔ پاییز *دلتا* می‌گوید:

> خدا آدم‌رو خلق کرد و دنیارو هم برای اون خلق کرد و غلط نکنم دنیارو طوری خلق کرد که اگه خودش آدم بود دلش می‌خواس همون‌طور باشه؛ یعنی زمینی که روش راه بره، جنگلی بزرگ، درخت و آب و حیوانات. (*برخیز ای موسی*، ص ۳۲۷)

اگر انسان در عالم تصور به آفریدگار مانند بود ــ بدان‌گونه که مکازلین می‌گوید ــ ایستار انسان به طبیعت می‌بایست تأمل ناب و مشارکت کامل در صُور و ظواهر عظیم آن باشد، و ایستار مناسب همان عشق است؛ زیرا نزد مکازلین لحظهٔ عشق مساوی الوهیت است؛ ولی از آن‌جا که انسان کاملاً خدای‌گونه نیست و در حوزهٔ جسم زیست می‌کند باید شکارچی، دست‌ورز و متجاوز باشد، همان‌طور که مکازلین گفت:

> خدا هم آدمو روی زمین قرار داد و هم جانور رو، از پیش هم براش روشن بود که آدم‌رو جانوررو می‌گیره می‌کشدش. گمونم فرمود: «چنین باد.» غلط نکنم از همون اولش می‌دونست آخرش چی‌میشه. منتها می‌گوید: به او فرصت می‌دهم. هشدار و حس ششم هم عطایش می‌کنم. خارخار هم توی دلش می‌اندازم که دنبال شکار برود و زور بازو هم به او می‌دهم که به کار کشتن بیاید. جنگل و مزارعی که نابود می‌کند و حیواناتی که ریشه‌شان را می‌کند عقبه و سند جرم و معصیت و کیفر او خواهد بود.
>
> (*برخیز ای موسی*، ۳۲۸)

بنابراین، گونه‌ای آلودگی در وضعیّت بشری نهفته است؛ یعنی گویی نوعی «گناه نخستین»، امّا حتی در عمل پلید یعنی تجاوز، برای انسان ممکن است تا اندازه‌ای بازخرید گناه و رستگاری؛ یعنی رستگاری از راه عشق

به‌دست آورد. در مثل، در قصهٔ خرس، این حیوان عظیم افسانه‌ای که سال‌ها تعقیب‌اش می‌کنند تا او را بکشند، هم‌چنین موضوع عشق و حرمت است و نُماد فضیلت و هم‌چنین گوزن ماده در قصهٔ *پاییز دلتا* برای «ایکه مکازلین» شعیره و آیینی است برای «تجدیدحیات». کسانی که رابطهٔ درست با طبیعت را آموخته‌اند و این همانا «غرور و فروتنی» است، و ایکه مکازلین از «سام فاذر» نیمه‌سیاه‌پوست و نیمه‌سرخ‌پوست می‌آموزد، در برابر کسانی قرار می‌گیرند که از این رابطه بی‌خبرند. ژنرال کامپسون در قصهٔ خرس بی‌پرده با «کاس مکازلین» سخن می‌گوید تا از آرزوی پسربچه‌ای حمایت کند. این پسربچه؛ یعنی ایکه‌مکازلین می‌خواهد هفته‌ای بیش‌تر در جنگل بماند:

> کاس تو هم زبون بگیر. حضرتعالی یه پات مزرعه‌س و یه پات هم بانک. دستت هم به اونجایی که دست این پسر رسیده نرسیده. اونم کی؟ وقتی که دودمان لعنتی ساتوریس و مکازلین بیان مزرعه و بانک دست و پا کنن. خودشونو اسیر اینا بکنن و برای همین از اون چیزهایی که این پسر مادرزادی می‌دانست بی‌خبر بمونن. تازه از اون چیزها خبر که داشت هیچ، شایدم خوف اونا را به دل داشت؛ منتها ترس به خود راه نمی‌داد. یه قطب‌نما برداشت و توی جنگل راه افتاد و ده مایل رفت، واسهٔ چی؟ واسهٔ این‌که به یه خرس نگاه کنه. اونم خرسی که هیچ‌کدام از ما اونقدرا بش نزدیک نشد که یه گلوله تو بدنش خالی کنه، آره رفت و به خرسه هم نگاه کرد و توی تاریکی، ده مایل راه‌رو با قطب‌نما برگشت. می‌بینی تفاوت این پسر با مزرعه‌دارا و بانک‌دارا از کجا تا به کجاست؟ (همان، ص ۲۳۹)

کسانی که ایستاری نادرست به طبیعت دارند، استثمارگران محض، پیروان تجرید و انسان‌هایی شریرند. در مَثَل، رمان حریم از همان آغاز، در این

زمینه تمایزی به‌دست می‌دهد بین دو شخص عمدهٔ داستان: بن‌بو و پاپای. درحالی‌که تهدید پاپای سبب می‌شود بن‌بو قوزکرده کنار چشمه بنشیند، آواز پرنده‌ای را می‌شنود و حتی در این وضعیت می‌کوشد نام بومی پرنده را به یاد آورد و سپس به پاپای می‌گوید:

> لابد نامش را هم نمی‌دانی. فکر نمی‌کنم هیچ پرنده‌ای را بشناسی؛ مگر این‌که در قفس در سرسرای مهمانسرایی آواز بخواند یا به قیمت چهار دلار توی بشقابت باشد.

پاپای، همان‌طور که به یاد داریم، «پی‌درپی در آب چشمه تف می‌اندازد»؛ یعنی او طبیعت را دوست ندارد و باید آن را آلوده کند. او می‌ترسد از راه میان جنگل عبور کند. زمانی که «بن‌بو» به راه میان‌بُر اشاره می‌کند، می‌پرسد: «از میان آن‌همه دار و درخت؟» و شامگاه وقتی که جغدی به تندی از بیخ گوش‌شان می‌گذرد با هراسی همراه با تشنج عصبی به نیم‌تنهٔ بن‌بو چنگ می‌زند و بن‌بو می‌گوید: «جغد بود. چیزی نبود. فقط جغد بود.»

استثمارگرانِ صحض گرچه ممکن است مالک شوند و دست به کارهایی بزنند؛ اما هرگز مالک حقیقی زمین‌ها یا اشیاء نخواهند شد. آن‌ها همانند «پاپای» عنین هستند. در مَثَل، «فلم اسنوپس» شخص عمده و شرور رمان دهکده را در نظر آورید که ذهنیت استثمارگرانه را به محلهٔ مسکونی فرانسوی‌ها می‌آورد و سرانجام با «ایولا وارنر» که نوعی الاههٔ باروری و الاههٔ زمینی است، ازدواج می‌کند؛ اما تصاحب این الاههٔ زمینی برای او بی‌معنا و پوچ از آب درمی‌آید؛ زیرا «ایولا» همیشه در اشاره به او می‌گوید: «آن شخص.» او حتی نامی به شوهرش نمی‌دهد. فلم اسنوپس فقط زمانی صاحب ایولا شده است که ایولا به میل و ارادهٔ خود، خودش را به جوان گستاخ و خونگرم ده مجاور تسلیم کرده بود. در واقع، در یک معنا، طبیعت را نمی‌توان مالک شد. «ایکه مکازلین» در قصهٔ خرس از

زمینی سخن می‌گوید که به ارث به او رسیده:

«هرگز مال من نبوده که بخواهم از آن تَبَرّی بجویم و هرگز مال پدرم و عمو بادی هم نبوده که خواسته باشند برای من به ارث بگذارند و من هم بیایم از آن تَبَرّی بجویم. چون اصلاً مال پدربزرگ هم نبوده که خواسته باشد ارث پسرانش کند و آن‌ها هم ارث من کنند و من هم از آن تَبَرّی جویم، چون اصلاً مال ایکه‌موتوبه نبوده که خواسته باشد به پدربزرگ بفروشد که به ارث بماند یا از آن تَبَرّی جسته شود. چون اصلاً مال پدر پدرهای ایکه‌موتوبه نبوده که خواسته باشند ارث ایکه‌موتوبه کنند و او هم به پدربزرگ یا هر آدم دیگری بفروشد. چون لحظه‌ای که «ایکه‌موتوبه» دریافت و متوجه شد که می‌تواند آن را به پول بفروشد، در همان لحظه، دیگر دست او از مالکیت آن تا ابد و پدر در پدر در پدر قطع شد و مردی که آن را خرید چیزی نخرید.» (*برخیز ای موسی*، ص ۲۴۴)

ایستارِ درستِ به طبیعت گویی با ایستارِ درستِ به انسان پیوند دارد و شهوت محضِ تسلّط برطبیعت مرتبط است با شهوت محضِ تسلط بر انسان‌های دیگر؛ زیرا ــ هم‌چنان‌که در قصهٔ خرس می‌خوانیم ــ آفریدگار زمین را به انسان بخشید:

«آن هم نه این‌که نسل‌اندرنسل در طول و عرض زمین برای خودش و اخلافش تا ابد اسم و لقب یدک بکشد و خدشه هم برندارد؛ بلکه زمین را زیر لوای اخوت همگانی و بی‌شائبهٔ نام و رنگ دست‌نخورده و مرضی‌الطرفین نگه دارد و خدا هیچ مزدی از انسان طلب نکرد جز رحم و فروتنی و رنج و پایداری و عرق صورت او در کسب روزی، می‌گویی با وجود این پدربزرگ صاحب آن بود. اولی هم نبود... از وقتی که انسان از بهشت عدن

محروم شد، هم اولی نبود و هم تنها او نبود. تازه دومی هم نبود و باز هم تنها او نبود و همین‌طور بگیر و برس به تاریخ ایام خسته‌کنندهٔ برگزیدگان ... (*همان*، ص ۲۴۵)

ازبین‌رفتن این ترحم است که زمین را «لعنت‌شده» کرده است. زمین واقع در ایالت افسانه‌ای فاکنر به وسیلهٔ بردگی «ملعون» شده؛ امّا بردگی صرفاً یکی از صوَر ممکن شکست است. به‌هرحال، هتک‌عصمت طبیعت و جنایت بر ضد انسان همیشه کیفر داده می‌شود. از هتک عصمت طبیعت، استثمار صِرفِ آن بدون عشق، همیشه انتقام گرفته می‌شود؛ زیرا ایستاری که مرتکب این جنایت می‌شود هم‌چنین نسبت به انسان جنایت می‌کند که این به نوبهٔ خود موجب انتقام می‌شود؛ به‌طوری‌که سرانجام انسان خود را مجازات می‌کند. گمان می‌رود که با همین رشته استدلال است که می‌توان آخرین صفحهٔ قصهٔ *پاییز دلتا* را مطالعه کرد:

«این زمینی که در فاصلهٔ دو نسل آدمی‌زاد دوپا مرداب‌های‌اش را خشکاند و درخت‌های‌اش را بُرید و رودخانه‌های‌اش را از بین برد، آن‌هم برای چی؟ برای این‌که سفیدپوست‌ها مالک کشتگاه بشوند و شب به شب بلند شوند بروند ممفیس و سیاه‌پوست‌ها هم مالک کشتگاه بشوند و سوار اتول قراضه بشوند بروند شیکاگو توی عمارت‌های اعیانی «لیک شور درایو» زندگی کنند و آن‌وقت سفیدپوست‌ها زمین زراعتی اجاره کنند و مثل کاکاسیاه‌ها سر کنند و کاکاسیاه‌ها هم نان‌به‌مزد کشت‌وکار کنند و مثل حیوانات زندگی کنند، تازه آن‌هم در جایی که پنبه به عمل می‌آید همقد آدم و آن‌هم از لای رخنهٔ سنگ‌های کنار راه قد می‌کشد و آن‌وقت تا دلت بخواهد رباخواری و رهن و ورشکستگی ثروت بی‌حساب، آن‌قدر هم آدم از هر رنگ و نژاد ریخته که بیا و ببین، از چینی و آفریقایی

گرفته تا آریایی و جهود که همین‌جور قاتی هم زاد و ولد می‌کنند و تخم‌وترکه پس می‌اندازند و وقتی می‌آید که دیگر نه کسی می‌داند و نه کسی اهمیّت می‌دهد که کدام به کدام است... آن‌وقت با خود گفت که عجبی نیست که جنگل ویران‌شده‌ای که می‌شناختم، از خدا نمی‌خواهد تقاص‌اش را پس بگیرد! روزی می‌آید که آدم‌هایی که تبر به ریشهٔ درخت‌ها زده‌اند به عقوبت دچار شوند.

(*برخیز ای موسی*، ص ۳۴۲)

به‌هرحال، ایستار نسبت به طبیعت در آثار فاکنر متضمن غوطه‌وری در پهنهٔ طبیعت نیست. در اسطوره‌شناسی او، انسان مالک‌الرقاب زمین است. او از آنِ زمین نیست و این فضیلت‌های بشری: شفقت، فروتنی، رنج‌بردن و تحمل‌کردن ... است که اهمیت دارد. اگر ما حتی مورد افراطی اسنوپس مُخَبَط و چشم‌دوختن او را به «ماده‌گاو» [*رمان دهکده*] در نظر گیریم (صحنه‌ای که عملکردش در نظم کلیِ رمان نشان‌دادن این نکته است که حتی ابلهی گم‌کرده‌راه از «فلم[1]» برتر است.) ... صحنه‌ای که نشان می‌دهد فرد انسان تا حد ممکن به طراز طبیعت نزدیک است، درمی‌یابیم که چنین صحنه‌ای غنایی‌ترین صحنه در آثار فاکنر است. حتی «ابله»، انسان است نه حیوان؛ زیرا نه آرزوی حیوانی بلکه فقط آرزوی بشری است که خود را در جامهٔ شعر می‌پوشاند. «او.دانل» در اشارت به تضاد انسان‌دوستی با طبیعت‌گرایی در آثار فاکنر درست می‌گوید و ما به طور مکرر اشاره‌هایی در برخی رمان‌ها و قصه‌های کوتاه این نویسنده می‌یابیم که با تلاش انسانی سروکار دارد تا در سیرِ افزاروارهٔ تجربه، ارزش‌هایی بیابد یا بیافریند، نه آن‌طور که «شارلوت رتین‌مایر» در رمان *نخل‌های وحشی* می‌گوید: تلاش بشری برای خوردن است و عمل دفع و

---

۱. Flem

گوم‌ونرم‌خفتن. «بدین‌سان است که ما می‌توانیم از خواب بیدار شویم و خوراک بخوریم و دفع کنیم تا بار دیگر به دل‌آمودگی بخوابیم.» [این حرف شارلوت واژگونهٔ سخن سعدی است که: خوردن از بهر زیستن است نه زیستن از بهر خوردن.] و نه به‌این‌منظور که «پنبه بکاریم تا سیاه‌پوست بخریم تا سیاه‌پوستان پنبه بکارند و باز ما بردهٔ زنگی بخریم.» که در جایی دیگر از رمان یادشده می‌خوانیم. حتی زمانی که یکی از اشخاص داستانی فاکنر می‌نماید که در حلقهٔ آهنین اجبار یا در فراروندی افزارواره اسیر شده است (زنگی شکارشده در *برگ‌های سرخ*، محکوم بلندقامت *نخل‌های وحشی*، کریسمس رمان *سبکبارشدن در تابستان* [= روشنایی ماه اوت] تلاش بشری را تشخیص می‌دهیم. هم‌چنین در تلاش «کونتین» در *خشم و هیاهو* به ترغیب خواهرش «کدی»، که از یکی از جوان‌های جفرسون باردار گشته، به اعتراف بر این‌که با وی مرتکب زنای با محارم شده است، در بین چیزهای دیگر این مفهوم را می‌یابیم که «هراس، و «شعلهٔ روشن و پاکیزه» از این «دنیای پُرهیاهو» برتر است.

مطایبه و طنز

یکی از مهم‌ترین اشاره‌های دیباچهٔ «کاولی» به طنز آثار فاکنر مربوط است، به‌ویژه در آثار آخرینِ این نویسنده، گونه‌ای طنز ساده و صریح و جدّی را که به‌ندرت در آثار معاصران یافت می‌شود، می‌بینیم. به گفتهٔ کاولی، «فاکنر به شیوه‌ای عجیب دو سنت اصلی ادب آمریکا را با هم ترکیب می‌کند: سنت هراس روان‌شناختی غالباً نزدیک به سمبولیسم که با «چارلز بروکدن براون» نخستین نویسندهٔ حرفه‌ای آمریکا آغاز می‌شود و در آثار ادگارآلن‌پو، ملویل، هنری جیمز (در آثار آخرینِ این نویسنده)، استیفن کرین و همینگوی بسط می‌یابد و سنّت دیگر، طنز و بذله‌گویی صریح و رئالیسم که با کتاب *صحنه‌های جورجیایی* اگوستوس لانگ استریت آغاز می‌شود و بهترین نمایندهٔ آن مارک تواین است.» این

ملاحظهٔ کاولی زیرکانه است؛ زیرا دگرشکلیِ طنز و دگرشکلیِ هراس در آثار فاکنر دقیقاً با هم خویشاوند است و غالباً در مواردی که رخ می‌نمایند، به دشواری تفکیک‌شدنی هستند.

درست است که مهم‌ترین رگهٔ طنز آثار فاکنر از سنت طنز صریح گفته شده است (هرچند محتمل است که آن را از جلوخان‌های مغازه‌های روستا و حیاط دادگاه‌های شهرهای ایالت مرکزی گرفته باشد نه از کتاب‌ها) و درست است که مهم‌ترین جلوه‌های بصری طنز این نویسنده از این گونه است؛ در مَثَل، داستان فرعی *اسب خالدار* رمان *دهکده* یا قصهٔ بود در مجموعهٔ *برخیز ای موسی* ... اما در این آثار رگه‌های دیگری موجود است که می‌توانستیم تشخیص دهیم و مطالعه کنیم. در مثل، گونه‌ای طنز «دیکنز»ی در فاکنر هست (صحنهٔ روسپی‌خانهٔ شهر ممفیس در رمان *حریم*) که در گزیدهٔ کاولی زیر عنوان «عمو باد و سه بانو» به چاپ رسیده است و بی‌گمان بیش‌تر «دیکنز»ی است تا صریح. هم‌چنین در وصف شخصیت‌های زنگی و گفت‌وگوهای آن‌ها طنزی ملایم وجود دارد که به تدریج به همدردی و شفقت می‌انجامد. و نیز در فاکنر طعنه و استهزایی دیده می‌شود که از همان طنز موجود در رمان *حریم* منشعب می‌شود؛ جایی که «ربا خانم[1]» با حجبی آزرده‌خاطر به «تمپل» می‌گوید: «عزیزم، دراز بکش و سرشانه‌های‌ات را بپوشان.» و این در حالی است که تمپل با «هوراس بن‌بو» حرف می‌زند و این استهزاء تا تک‌گویی درونی جیسون در بخش پایانی *خشم و هیاهو* که به شیوه‌ای عالی حفظ شده است، ادامه می‌یابد.

به هرحال، طنز در آثار فاکنر هرگز برای خودِ طنز به‌کار گرفته نمی‌شود؛ بلکه به‌طور منظم در مقام نمایه و راهنما به تأثیرات دیگر به‌کار می‌رود. طنز به خودی‌خود می‌تواند برانگیزاننده باشد؛ ولی فاکنر در این معنا، یعنی آن‌طور که مارک تواین طنز نوشته، طنزنویس نیست. طنز و

---

۱. Miss Reba

مطایبه‌اش منحصراً جهتی است از جهات درون‌مایهٔ داستان، و هرگز جهت نهایی آن نیست و این نکته را می‌توان از نمونه‌هایی مانند داستان فرعی *اسب خالدار* دریافت. رسالهٔ «ماکسول گیسمار» دربارهٔ فاکنر اشارتی دارد به چنان تأثیری و این اشاره، ملاحظه‌ای است گسترده‌تر از ملاحظات دیگران که می‌گویند فاکنر ظاهراً در رمان دهکده «نمایش‌های مسخرهٔ آدم‌های صاف و سادهٔ محلی و زادبوم‌اش را پذیرفته است تا از شرح وقایع رفتار فرومایه‌شان لذت ببرد. او خود را در تنزل روستایی‌واره و ابلهانهٔ آن‌ها غوطه‌ور می‌سازد.» می‌نماید آنچه همهٔ ناقدان در محکوم‌بودن «مینک‌اسنوپس» به وقف‌کردن همهٔ عمر خود به خاطرهٔ زن مرده‌اش و در ناچاربودن «راتلیف» به نرم‌دلی، و داشتن روحیهٔ استهزایی و فرزانگی آرام... می‌یابند «خندستانی» است ارثیه و خلف چرند پرندهای خنده‌آور «واش‌جونز».

سفیدپوستان فقیر

گفتهٔ یادشده ما را به سوءِ تعبیرِ رایج دربارهٔ عملکرد سفیدپوستان فقیر در آثار فاکنر هدایت می‌کند. درست است که اسنوپس‌ها، سفیدپوستانی فقیر و اخلاف مهاجران‌اند و از این‌رو جماعتی هستند غریبه آن‌طور که مهاجری بیرون از جامعه بودند، و در جنگ داخلی مشارکتی نداشتند؛ اما کوشیدند از آن بهره‌گیری کنند... و درست است که تشبّه به اسنوپس‌ها، گونهٔ ویژه‌ای شرارت و فساد را نمایش می‌دهد و این شکلی است از آموزهٔ محض استثمار و ابتذال و فساد موجود در جامعه‌ای که فاکنر دربارهٔ آن داستان می‌نویسد؛ ولی هر خوانندهٔ دقیقی تشخیص خواهد داد که افراد این خاندان را نباید مساوی با سفیدپوست فقیر دانست. در مَثَل، رمان *هم‌چنان که دراز کشیده‌ام، جان می‌سپارم* [= گور به گور در ترجمهٔ فارسی] که بیش از قصه‌های دیگر فاکنر سفیدپوست دارد، سرشار از همدردی و شعر است. ده‌ها اشاره از این قبیل در حدیث نفس (تک‌گویی درونی.)

«کش» دربارهٔ جعبهٔ «حبس صوت» (گرامافون) می‌گوید:

گمون می‌کنم که ما، پیش‌تر، از این چیزها نداشتیم. گمون می‌کنم که ما هیچ کاری نمی‌تونستیم انجام بدیم اگه یه جعبهٔ حبس صوت داشتیم. البته می‌دونم آدم اگه کمی موسیقی گوش کنه، از بهترین چیزهایی‌ست که می‌تونه داشته باشد و خیال می‌کنه وقتی شب خسته خونه می‌رسه هیچ چیز دیگه‌ای مثل موسیقی در وقت استراحت بهش آرامش نمیده.»

یا مانند بخش طولانی نزدیک میانهٔ رمان که مختص «آدی باندرن» است، بخشی که هم‌چون این جمله‌ها سرشار از سخن‌پردازی است:

بعد او مُرد. نمی‌دونست مرده. می‌بایست کنار او در تاریکی دراز بکشم و بشنوم که زمین تاریک از عشق و زیبایی و گناه آفریدگار حرف می‌زنه؛ سکوت تاریکی را که در آن کلمه‌ها مرده‌اند، بشنوم و کلمه‌های دیگر رو که هنوز نمرده‌اند، و دقیقاً ورطه‌هایی هستند در نیازهای مردمان، و مانند ماده‌غازها از ظلمت وحشی در شب‌های وحشتناک عتیق فرود میان و در کارهایی که می‌کنن گیج‌وویج می‌شن؛ مثل یتیم‌هایی که بین جمعیّت دو چهره را به آن‌ها نشان بدهند و بگویند این یکی پدر و آن یکی مادرته.»

همهٔ رمان همچنان‌که *دراز کشیده‌ام، جان می‌سپرم*، بر اساس تلاش دلیرانهٔ خانوادهٔ باندرن استوار شده تا وعده‌ای که به مادر مرده داده‌اند که جسدش را به جفرسون ببرند، وفا کنند، و این واقعیّت که «آنس باندرن» پس از این‌که تلاش قهرمانانه‌اش به انجام رسید، بی‌درنگ تجدید فراش می‌کند و زنی بدمنظر و چشم‌ورقلمبیده را به همسری برمی‌گزیند، آن تلاش قهرمانانه و آن شعر و احساسی را که به رمان جان می‌بخشد، نفی

نمی‌کند. یکی از ناقدان می‌گوید: «آنچه می‌بایست درام خانوادهٔ باندرن بوده باشد، به‌این‌ترتیب، در پایان رمان به گونه‌ای نمایش مضحک[1] وحشیانه بدل می‌شود.» و از این‌رو ما نمی‌توانیم تراژدی کتاب را حس کنیم؛ زیرا نویسنده آن‌طور که زندگانی کامپسون‌ها را در مقام تراژدی می‌پذیرد، زندگانی باندرن‌ها را به‌عنوان تراژدی نمی‌پذیرد.» امّا باید گفت که خانوادهٔ باندرن احتمالاً کمی بهتر از کامپسون‌های آخری که عبارت‌اند از: مادری مویه‌گر، کدی ولنگار و کونتین بی‌دست‌وپا و بقیه ... از آب درآمده است. خانوادهٔ باندرن دست‌کم می‌توانند به تلاشی قهرمانانه دست بزنند و وعدهٔ ایشان وفا می‌شود. آنچه پایان کار نشان می‌دهد این است که حتی شخصی مانند آنس باندرن ــ که به هیچ‌وجه شخص عمدهٔ خانواده‌اش نیست ــ در قبضهٔ قدرت ایده‌ای در چهارچوب وعده یا رسم، می‌تواند از طراز زندگانی معمولی‌اش بر شود. در پایان داستان، آنس البته به همان طراز برمی‌گردد؛ امّا فقط پس از آن‌که حایل آن ایده و وظیفه از میان برداشته شده است و می‌توان به یاد آورد که حتی واش‌جونز استهزاگر و پرت‌وپلاگو، همیشه می‌توانسته است گونه‌ای رؤیا و آرزوی درهم‌وبرهم داشته باشد (وابستگی او به ست‌پن، این موضوع را نشان می‌دهد،) و نیز در پایان کار، او وقار و مردانگی به‌دست می‌آورد.

گواه نهایی و قطعی این‌که اسنوپ‌ها را نباید مساوی سفیدپوستان فقیر قرار داد، در رمان دهکده می‌بینیم. البته، در واقع، بیش‌تر اشخاص داستانی این رمان، گرچه احتمالاً فقیرند، ابداً به صراحت، «سفیدپوستان فقیر» نامیده نمی‌شوند، بلکه این آن چیزی است که ناقدان ادبی روزنامه‌ای بر آن شدند به آن‌ها چنین عنوانی بدهند. نکتهٔ اصلی کتاب حمله‌ای است که اسنوپ‌ها و اسنوپ‌مآبی به جامعهٔ یک‌پارچهٔ کشاورزانی خرده‌پا، ساده و سخت‌کوش می‌بَرَد. «راتلیف» ثروتمند نیست؛ امّا البته «فلم» اسنوپس نیز نیست، و اگر فساد اسنوپ‌مآبی در آن جماعت کوچک رخنه می‌کند، در

---

۱. Farce

خانوادهٔ باندرن هیچ‌کس نیست که بتوان او را در ابتذال و شرارت با جیسون خشم و هیاهو، کامپسونی که اسنوپ‌مآبی را با آغوش باز پذیرفته است، مقایسه کرد. در واقع، پاپای و فلم ــ شاخص‌ترین شرورهای اعلام‌شدهٔ آثار فاکنر ــ در زمینهٔ شرارت و پستی غایی ــ نمی‌توانند به گَردِ جیسون برسند.

سیاه‌پوستان

در یکی از کتاب‌های فاکنر آمده است که هر بچهٔ سفیدپوستی صلیب‌شده بر صلیبی سیاه زاده می‌شود. اشاره‌هایی از این دست به سوءِتعبیری فاحش دربارهٔ جای سیاه‌پوستان در داستان‌های فاکنر و به این تصوّر که این نویسنده از سیاه‌پوستان متنفر است، انجامیده است. در مَثَل، می‌بینیم که «ماکسول گیسمار» اعلام می‌کند یکی از «بازگرنه‌سازی‌های عجیب» فاکنر، نمونه‌قراردادن سیاه‌پوست است، سیاه‌پوستی که نتیجه‌ای است غم‌انگیز، و نویسنده آن را در مقام «علت مصیبت‌آور» شکست نظم کهن جنوب نمایش می‌دهد.

این داوری تعبیر نادرست متن است. این نه سیاه‌پوست بلکه بردگی است که به آشکار و پی‌درپی به‌عنوان «لعنت‌شدگی»، تعریف می‌شود و سیاه‌پوست صلیبی است سیاه؛ تا آن‌جا که تجسم این لعنت یادآور گناه و تجسّد این مشکل است و این نکته‌ای است بنیادی. اما گهگاه ما در مقام گرنه‌ای استهزای جنبی، نه سنگینی سفیدپوست بر سیاه‌پوست؛ بلکه سنگینی سیاه‌پوست بر سفیدپوست؛ یعنی تصوّر و مفهوم سنگینی وظیفه و بی‌کفایتی و از این قبیل را داریم و نیز سنگینی گناه را. این مفهوم را ما در داستان قدیمی بانویی کشاورز می‌یابیم که پس از جنگ داخلی گفت: «آقای لینکلن فکر کرد که آن بردگان را آزاد می‌کند؛ در حالی‌که در واقع مرا آزاد می‌کرد.»

در مَثَل، ما اشاره‌ای از این مفهوم را در برگ‌های سرخ می‌یابیم: یکی از

سرخ‌پوستانی که سیاه‌پوستی را عرق‌ریزان تعقیب می‌کرد که می‌بایست در مراسم تدفین آدم کشته شود، می‌گوید. «مرده‌شور این سیاه‌پوست را ببرد.» و سرخ‌پوست دیگری پاسخ داد: «اوهو، کِی بوده که این سیاه‌پوست‌ها طفیلی و اسباب دردسر ما نبوده باشند؟» اما اساساً صلیب سیاه، سنگینی گناه سفیدپوست‌هاست؛ سفیدپوستانی که «ضماد و شربت‌هایی تولید می‌کردند و می‌فروختند که به‌کار سفیدکردن رنگ دانه بیاید یا صاف‌کردن موی سر کاکاسیاه‌ها؛ باشد که به شباهت همان نژادی دربیایند که دویست‌سال بود آن‌ها را در اسارت نگاه داشته بود و صدسال دیگر هم می‌گذشت و جنگ داخلی بی‌پیر دیگری هم که درمی‌گرفت، آزاد آزاد نمی‌شدند.»

امروز هنوز «لعنت» برقرار است؛ هم‌چنان‌که جنایت همین‌طور به صورت تصاعدی افزایش می‌یابد. عملکرد واقعی و مشخص «سیاه‌پوست» در داستان‌های فاکنر به‌طور پیوسته شفقت است یا قهرمانی. این عملکرد، چنان‌که بارها گفته‌اند، صرفاً این نیست که نویسنده به خادم خوب و وفادار؛ یعنی غلام زنگی «مردمان سفیدپوست» با نظر قبول می‌نگرد. در داستان‌های او پیکره‌هایی مانند «دیلسی» وجود دارد، اما این‌ها به جذابیت زنگی *برگ‌های سرخ* یا «سام فادر» نیستند که همراه با خرس قهرمان قصهٔ خرس است. به زنگی فراری داستان *برگ‌های سرخ* که در طول داستان معنای نُمادین کم‌رنگی پیدا می‌کند، سرخ‌پوستی که او را اسیر کرده است، می‌گوید: «تو خوب می‌دوی. شرمسار مباش.» و زمانی که این سیاه‌پوست بین سرخ‌پوستان راه می‌رود، «از همه بلندتر است و سرافراشته، محاصره‌شده و گل‌آلوده، فراز سر همگان نمایان می‌شود.» و سام فادر سرچشمهٔ آن فرزانگی و دانشی است که سرانجام نصیب «ایکه مکازلین» می‌گردد و مخزن فضیلت‌هایی است که برای فاکنر اهمیّت حیاتی دارد. «مردی پیر، پسر برده‌ای سیاه‌پوست و سرکردهٔ قبیلهٔ سرخ‌پوستان، از یک سو وارث تاریخ طولانی قومی که فروتنی را از راه

رنج‌بردن آموخته بودند و غرور را از طریق تحمل و پایداری‌ای که رنج را زنده نگاه می‌داشت، و از سوی دیگر تاریخ قومی در آن زمین حتی طولانی‌تر از اولی که هنوز منحصراً در برادری مجرد کاکاسیاهی پیر و بی‌فرزند که خونی بیگانه در رگش جریان داشت و روح خرسی پیر و وحشی و شکست‌ناپذیر، می‌زیستند.»

حتی «کریسمس» رمان *سبکبارشدن در تابستان* گرچه گاهی شریر نامیده می‌شود، مخلوطی است از قهرمانی و شفقت. او موجودی است گم‌شده، رنج‌کش و متحمل، پیکره‌ای مانند سام فادز، محکوم بلندقامت *نخل‌های وحشی* یا دیلسی خشم و *میاهو*، و حتی قتلی که در پایان مرتکب می‌شود تلاشی است کورکورانه برای اثبات مردانگی‌اش؛ کوششی است برای شکستن حلقهٔ آهنین افزاروارگی تا خود را از «چاه طبیعت» برکشد، زیرا زنی را که می‌کشد بدل به پیکرهٔ هراس انسانیتی شده است که صفات بشری را احاطه کرده است. ما می‌توانیم کریسمس را با «مینک اسنوپس» رمان دهکده در این زمینه مقایسه کنیم. مینک که آدم پست و شریری است، از روی غروری منحرف و مغشوش، آدم می‌کشد و با این عمل موکّد در برابر خویشاوندش «فلم» قرار می‌گیرد، و این «فلم» شخصی است که تنها ارزش‌اش تشبه محض به اسنوپس‌هاست. حتی این تفسیر کوتاه دربارهٔ سیاه‌پوستان آثار فاکنر را نمی‌توان بدون نقل این عبارات قصهٔ خرس به پایان آورد:

> چون آن‌ها دوام می‌آورند، از ما بهترند. از ما قویترند. اگر در وجودشان بدلی هست آن را از سفیدپوست‌ها تقلید کرده‌اند یا بگذار بگویم سفیدپوست‌ها و اسارت این چیزها را یادشان داده: لاابالیگری، افراط‌پوئی و طفره‌رفتن، طفره‌رفتن از چیزی که سفیدپوست‌ها آن‌ها را به آن گمارده‌اند. آن‌هم نه برای بزرگ‌جلوه‌دادن خودشان یا حتی آسایش خودشان بلکه ... ــ و مکازلین

خوب بازهم بگو: شهوی‌بودن. خشونت. سست‌عنصری و نداشتن کف نفس. ناتوانی از تمایز میان من و تو... ــ و او
آخر در جائی که دویست سال آزگار «من» برای آن‌ها وجود نداشته، چطور می‌توانستند تمایز بدهند... ــ و مکازلین
خیلی‌خوب باز هم بگو. و فضائل آن‌ها ... ــ و او
بله. فضائل خودشان. پایداری ... ــ و مکازلین
این را قاطرها هم دارند ... ــ و او
و شفقت و سعهٔ‌صدر و مدارا و وفا و عشق به‌کودکان ... ــ و مکازلین؟
سگ‌ها هم این خصلت‌ها را دارند ... ــ و او
چه مال خودشان چه نه و چه سیاه و چه نه. و از این هم بیشتر: چیزی که داشته‌اند گذشته از اینکه از سفیدپوست‌ها نبوده به‌رغم سفیدپوست‌ها هم نبوده چون آن را از پدران آزاد قدیم داشته‌اند، همان پدرانی که خیلی پیش از ما آزاد بوده‌اند، چون ما هرگز آزاد نبوده‌ایم.

(*برخیز ای موسی*، ص ۲۷۸)

و این تفسیرِ یگانه در زیر نام «دیلسی» در توضیح تبارشناسی کامپسون‌ها که فاکنر برای گزیدهٔ *داستان‌های*‌اش آماده کرد، دیده می‌شود: «آن‌ها دوام می‌آورند.»

صناعت داستانی

تفسیرهای ممتازی دربارهٔ این موضوع موجود است که کاولی، کنراد ایکن، وارنربک، ژوزف وارتر بیچ و آلفرد کازین نوشته‌اند؛ امّا این موضوع هنوز کاملاً حلاجی نشده است. یکی از دشواری‌های کار این است که فاکنر آزماینده‌ای است سرکش و بی‌قرار، او به‌ویژه نسبت به امکان‌های

بلاغی تعویض صناعت داستانی حساس است و آثارش مانند آثار همینگوی یا کاترین آن‌پورتر در خطی مستقیم تکامل نیافته است. (همینگوی و پورتر بیش‌تر نویسندگان غنایی‌اند تا دراماتیک، و هنرمندانی هستند بسیار مطمئن از خود.)

در آغاز باید گفت که در آثار فاکنر سه روش بنیادی را در بیان داستانی تشخیص می‌توان داد. یکی از این روش‌ها به بهترین وجه در حریم *مُمثَّل* شده است؛ رمانی که در آن طرح داستانی به‌دقت ساختمان‌یافته‌ای موجود است و سبک غامض و موجز و نمایش دقیق و مشخص شخصیت‌ها؛ یعنی روش و اسلوبی غیرشخصی. روش دیگر به بهترین صورت در *وقتی که دراز می‌کشم* ... و در *خشم و هیاهو* به نمایش درآمده؛ جایی که هر شخصیت داستانی به زبان خود حرف می‌زند یا وجودش را در برابر ما به نمایش درمی‌آورد و این اسلوبی است دراماتیک که در آن نویسنده مداخله نمی‌کند، بلکه روشی است که ارجاع دانستگی و درونی هر شخصیت، ابزار بیان نمایشی می‌شود. اسلوب دیگر به بهترین وجه در داستان‌های بود، خرس یا قصهٔ محکوم بلندقامت رمان *نخل‌های وحشی* به نمایش درمی‌آید؛ جایی که ساختمان روایت مشتمل بر چند ماجرای فرعی است و ادراک و معنای هر صدایی که همانا به معنای حضور روایتگران است، به تقریب، به‌طور مداوم احساس می‌شود؛ هرچند این راوی الزاماً راوی به معنای مرسوم کلمه نیست، اسلوبی که در آن ابزار بیان در نهایت «صدایی» است در مقام نمایه برای دریافت حساسیّت. فرض‌هایی که این روش‌ها را تعهّد می‌کند و رابطهٔ آن‌ها نیازمند پژوهش است.

تأکید کاولی بر وحدت کار فاکنر، این واقعیّت که همهٔ رمان‌ها و داستان‌های او را باید جهات طرح بزرگ واحدی دانست، بسیار مهم است و به ویژه در زمینهٔ پروردن شخصیت اهمّیت دارد. در مثل، شخصیتی مانند ست‌پن ممکن است در منظره‌های متنوّعی نمایان شود؛ آن‌طور که

ما از کتابی به کتاب دیگر، به سوی تعریف نهایی پیش می‌رویم؛ بدان‌گونه که در زندگانی واقعی و به فعل، ما به سوی تعریف و توضیح این یا آن شخص به حرکت درمی‌آییم. اصلی مشابه، همان‌طور کنراد ایکن گفته است ــ بر رویدادها اطلاق دارد؛ یعنی اصل اسلوب مارپیچی که خواننده را بارها از ارتفاعی متفاوت یا گویی از زاویه‌ای متفاوت شاهد و ناظر رویدادی یگانه و مشابه می‌سازد. این روش در پیوند با شخصیت و رویداد ــ همین‌که از سوی خواننده ادراک شد ــ به گونه‌ای رئالیسم و تعلیق دست می‌یازد (البته در معنای صوری، نه واقعی و عملی) که در قصه‌نویسی رایج نیست. به‌هرحال، تأکید بر وحدت آثار فاکنر ممکن است به درک مراتب ساختاری در هر اثر واحد بینجامد. کاولی در اشارت به نقص ساختاری سبکبار شدن در *تابستان* حق دارد؛ امّا او می‌توانست تأکید بسیار زیاد بر وحدت فراگیر و نه الزاماً بر ساختمان اثری واحد داشته باشد زمانی که می‌گوید: «رمان دهکده می‌گراید که در زنجیره‌ای از ماجراهای فرعی مشابه دانه‌های تسبیح، منحل شود.» فکر می‌کنم که در این رمان ما گونه‌ای ساختار داستانی داریم که تأکید موضوعی بیش‌تر از تأکید نقلی، اصل بنیادی است و همین‌که این واقعیت را دریافتیم، وحدت هر رمانی می‌تواند روشن گردد. در واقع، کل موضوع اصل ساختار موضوعی در رمان‌ها و در داستان‌های بلند ــ در مَثَل در قصهٔ خرس ــ نیازمند پژوهش است. در قطعه‌هایی که گسسته می‌نمایند یا می‌نماید که تمهید مقدمهٔ قصه‌گو باشد، می‌توانیم گاهی وحدت حقیقی را کشف کنیم مشروط بر این‌که دربارهٔ طرح معنا، نظم نُمادین بیندیشیم و خود را تسلیم «صدای» قصه‌گو سازیم. و نیز گاهی سودمند است تمایز بین رئالیسم صوری و جدلیِ ایبسن را در تضاد با رئالیسم روان و القایی چخوف فرایاد آوریم.

نماد و تصویر

کاولی و او.دانل تفسیر هوشیارانه‌ای دربارهٔ طرح و خلاصهٔ نمادین عمدهٔ داستان‌های فاکنر به‌دست داده‌اند؛ امّا تاکنون هیچ ناقدی خود را وقف پژوهش بُن‌مایهٔ سمبولیک آثار فاکنر نکرده است که گرچه عمده نیست، امّا به‌هرحال بسیار آموزنده است. در مثل، تصویر شکارکردن، فرار و تعقیب، آن‌طور که در *برگ‌های سرخ* و در *نخل‌های وحشی* و در ماجرای فرعی پیتر گریم در *سبکبار شدن در تابستان*، در *خرس*، *پاییز دلتا*، بود و به‌ویژه در حرکت گروه‌های کاکاسیاه در *تسخیرناپذیر* می‌بینیم. هم‌چنین رابطهٔ نُمادین مهمی بین انسان و زمین در این قصه‌ها هست و نیز تباینی بین تصویر اجبار و تصویر اراده و آزادی و نیز ابداعی از آنچه می‌توانستیم لحظهٔ منجمد؛ یعنی عمل و حرکت متوقف بنامیم که نُمادین می‌شود. آن‌طور که در لحظه‌ای، در فصلی در رمان *تسخیرناپذیر* می‌خوانیم که دروسیلا تپانچه‌ها را به قهرمان تسلیم می‌کند.

دو قطبی‌بودن

تا چه حدی فاکنر در چهارچوب دوقطبی‌شدن، تضادها، تناقض‌ها و باژگونگی هنجارها قصه می‌نویسد؟ چه اندازه رشته‌ای از پیشرفتِ بسته یا بازِ دیالک‌تیکی را در مقام اصل قصه‌اش به‌کار می‌گیرد؟ پژوهش این پرسش‌ها احتمالاً به کشف اصول ساختاری داستان‌های‌اش می‌انجامد که تاکنون ناقدان توضیح نداده‌اند.

پژوهش آثار فاکنر بحث‌انگیزترین وظیفهٔ صاف و ساده‌ای در ادب معاصر آمریکاست که نقد ادبی باید به عهده گیرد. فاکنر نویسنده‌ای است که او را ازنظر حجم کار، وسعت مواد، میدان تأثیر، دقتِ گزارشی و ظرافتِ نُمادین و وزن فلسفی‌اش، می‌توان در ردهٔ استادان ادب کلاسیک آمریکا قرار داد. با این‌همه، این کار بزرگ بر آنچه به تقریب، به انفراد و سکوت انتقادی می‌انجامد، تأثیر گذاشته است و زمانی که سکوتِ

درهم‌شکسته‌شده به وسیلهٔ شخصی ــ و گاه به وسیلهٔ بهترین ناقدان ادبیِ انجام یافته که تفسیرش شتاب‌زده، تحلیل‌اش غیردانشگاهی و داوریش سطحی بوده است. تصویری که این نقد از فاکنر به مردم می‌دهد، کار تامس نلسون‌پیج است و در آن، فاکنر فاشیست و بیماری روانی است که ناخن‌های خود را می‌جود. البته چنین تصویری معمولاً همراه است با اشارات حسدآمیزی دربارهٔ نابغه.

کتاب کاولی به دلیل تعقل، حساسیّت و جدیّت دیباچه‌اش و به جهت اصالت و قضاوتی که در گزینش قصه‌ها به‌کار آورده، در هر زمانی ارزش‌مند خواهد بود و به‌ویژه در این زمان باارزش است.

پی‌نوشت:

۱. این مقاله نوشتهٔ رابرت پن‌وارن است. نگاه کنید به: *فکر ادبی در آمریکا*، ص ۴۶۴ تا ۴۷۷.

ارنست همینگوِی

۱

وضعیت‌ها و شخصیّت‌های جهانِ «همینگوی» معمولاً شدید و قهرآمیز است. در این‌جاست حوزهٔ مِی‌گساری به‌افراط و هرج‌ومرج جنسی رمان *خورشید هم‌چنان می‌درخشد*؛ دنیای پرآشوب و ددخویانهٔ جنگ آن‌طور که در *وداع با اسلحه*، *ناقوس عزای که را می‌زنند*، و در بسیاری طرح‌های اضافی *عصر ما* آمده؛ یا قماربازی و تفریح که در ستون پنجم و در برخی از داستان‌های کوتاه او می‌بینیم؛ دنیای ورزش و شکار آن‌طور که در *طبقهٔ پنجاهم*، *پیرمرد*، *شکست‌ناپذیر*، *برف‌های کلیمانجارو* دیده می‌شود؛ دنیای جنایتِ تصویرشده در داستان‌های *قاتلین*، *قمارباز*، *راهبه ورادیو* و *داشتن ونداشتن* ... حتی زمانی که وضعیّت یکی از داستان‌های او در این چهارچوب‌ها نمی‌افتد، معمولاً متضمن خطرکردنی نومیدانه است و در پسِ پشتِ آن سایه و شبح ویرانی بدنی و روحی دیده می‌شود. شخصیّت‌های نوعی داستان‌های همینگوی معمولاً مردانی خشن هستند

که در کورهٔ جهانی سخت و دشوار آبدیده گشته‌اند و کاری به‌کار تظاهر عاطفی و رنجیدگیِ احساساتی ندارند، اشخاصی مانند رینالدی و فردریک هنری (*وداع با اسلحه*)، روبرت جوردان (*ناقوس عزای که را می‌زنند...*)، هری مورگان (*داشتن و نداشتن*)، شکارچی جرگهٔ بزرگ (*برف‌های کلیمانجارو*)، گاوباز پیر (*شکست‌ناپذیر*)، قهرمان مشت‌زنی (*طبقهٔ پنجاهم*)، یا اگر شخصیّت و مرد نوعیِ همینگوی به این نظم متناسب با زمان و پرآشوب تعلق نداشته باشد، نوجوان یا پسربچه‌ای است که تازه وارد این جهان قاهر و خشونت‌آمیز شده و آموزش‌های آغازینِ جورشدن با آن را فرا می‌گیرد.

آری، شبح ویرانی در پَسِ پشتِ وضعیّتِ نوعی آثار «همینگوی» قرار دارد و شخصیّتِ نوعیِ او با شکست و مرگ روباروی می‌شود؛ امّا از درون شکست و مرگ برآن می‌شود که چیزی را نجات دهد و در این‌جا دلبستگی ویژهٔ این نویسنده را به چنان وضعیت‌ها و شخصیّت‌ها کشف می‌کنیم. قهرمانان او منحصراً در گود خود به خاک می‌روند. آن‌ها اهل گریه و زاری و شانه‌خالی‌کردن از زیر بار وظیفه یا مصالحه‌کار و ترسو نیستند و زمانی‌که شکست می‌خورند، پایگاهی را که برآن ایستاده‌اند، می‌شناسند؛ یعنی می‌دانند تحمل رواقی و خم‌به‌ابرو نیاوردنْ نوعی پیروزی است. بعضی از آن‌ها درحالی‌که در گود خود به خاک می‌روند، حتی با شکست خود عشق می‌ورزند و بدون‌تردید، حتی در عمل، شکست پهلوانی خود را حفظ می‌کنند؛ یعنی تعریفی معین یا مبهم که بر حسب آن زیسته‌اند به‌دست می‌دهند که یک مرد چگونه باید عمل کند، مُعرفِ نوعیْ معنا و مفهوم قانون و حرمت‌اند که یک مرد را مرد می‌سازد و او را از مودمی که صرفاً انگیزه‌های بی‌هدفِ خود را پیروی می‌کنند و در نتیجه افراد ولنگاری بیش نیستند، متمایز می‌کند. بارها و بارها، این اصل «پهلوانی و ورزشکارانه» را که تعبیر یکی از ناقدان است می‌توان در دل داستان‌ها یا رمان‌های همینگوی تصویر کرد. در مَثَل برت، زن داستانیِ

خورشید هم‌چنان می‌درخشد، گاوباز جوان، رومرو را که با وی نرد عشق می‌بازد، رها می‌کند؛ زیرا می‌داند که سبب خانه‌خرابی این مرد جوان خواهد شد و اشارت موجز او به جیک روزنامه‌نگار و راوی رمان، می‌تواند به‌تقریب حکمت و چکیدهٔ این رمان را بیان کند: «میدونی این سبب می‌شه که آدم احساس کنه با تصمیم خوبی که می‌گیره یه روسپی نباشه.»

رعایتِ قانون، انسان را انسان می‌سازد و این مفهوم و معنای سبک و «شکل به آیین» داشتن است. این مفهوم نه‌فقط بر موارد مجزا و دراماتیکی، از آن گونه که یاد شد، اطلاق‌شدنی است بلکه بر شیوهٔ فراگیرتری که می‌تواند دست‌کم به آشفتگی‌های زیست معنا بدهد نیز صادق است. انضباط سربازی، هیأت ورزشکار، تحمل شکارچی، صناعت هنرمند، می‌تواند معنایی از نظم انسانی به‌دست دهد و معنایی اخلاقی به‌دست آورد. در این‌جا می‌بینیم که دلبستگی همینگوی به شکار و جنگ چگونه با علاقهٔ او به سبک ادبی پیوند می‌خورد. اگر نویسنده‌ای بتواند نوعی سبک که به اعتراف خودِ همینگوی در *تپه‌های سبز آفریقا* می‌خواهد به آن برسد، به‌دست آورد، «دیگر چیزها آن‌گاه بی‌اهمیّت است و از هر چیز دیگری که او می‌تواند انجام دهد، مهم‌تر است». مهم‌تر است؛ زیرا در نهایت، توفیقی است اخلاقی و بدون‌تردید به‌همین‌دلیل و هم‌چنین به دلیل دلبستگی هنری جیمز به معماهای قانون اخلاق، همان‌طور که خود در همان داستان می‌گوید، ستایشگر آثار جیمز و صاحب‌سبکی وفادار خواهد بود. اکنون به مسألهٔ جهان همینگوی بازگردیم. قانون و انضباط بااهمیت‌اند؛ زیرا می‌توانند به زندگانی، که در جز این صورت می‌نماید معنا و مجوزی ندارد، معنا بدهد. به سخن دیگر، در جهان فاقد تقدس‌های فراطبیعی، در جهانِ به خودواگذاشته و بی‌خدایِ تجدد [=مدرنیته]، انسان می‌تواند منحصراً معنایی آرمانی را تشخیص دهد تا آن‌جا که می‌تواند قانون را تعریف و حفظ کند. به‌هرحال

تعریف و حفظ آن هر قدر محدود و ناکامل که بوده باشد، تلاش مشخصاً بشری است و فراهم‌آورندهٔ حکایت تراژیک و رقت‌انگیز انسان. گرائیدارِ همینگوی در این باره بسیار مشابه گرائیدارِ رابرت لویی‌استیونسن است؛ آن‌طور که او در یکی از مقاله‌های خود زیر عنوان Pulvis et umbra روایت می‌کند:

> در هر جا فضایلی را گرامی می‌داشتند یا به خود می‌بستند؛ در هر جا پاکی فکر یا رفتار درکار بود و همه‌جا نشان نیکیِ صادقانهٔ انسان ... در همهٔ شرایط شکست، بدون امید، بدون یاری و بدون سپاسگزاری‌ها، هنوز کورکورانه، جنگ بی‌هوده دربارهٔ فضیلت‌ها را ادامه می‌دهند. در روسپی‌خانه یا بر سکوی اعدام به خرده‌ریزهای اعتبار؛ یعنی گوهر حقیر روح‌شان متوسّل می‌شوند! ممکن است گریزگاهی بجویند و با این‌همه نمی‌توانند و این نه‌تنها مزیت یا شکوه ایشان بلکه تقدیر ایشان است. محکوم‌اند که به نوعی شریف باشند.

قانون اخلاقی همینگوی از قانون استیونسن سخت‌گیرتر است و شاید او درمی‌یابد که کم‌ترکسی به آن وفادار می‌ماند. امّا مانند استیونسن می‌تواند پهلوان ممتاز و قصّه مطلوبش را در هنگامهٔ بی‌اعتنایی‌های جامعه کشف کند و مانند استیونسن آگاه است که استهزای چنین واقعیتی را می‌آزماید. امّا در این‌مورد برای استیونسن موضوع مهم در این توازی دنیایی است که این نمایشِ آرزوی رقت‌انگیز و تحمل رواقی به روی صحنه می‌آید و به‌طور مشخص دنیایی قاهر و بی‌معنا تلقی می‌شود:

> جزیرهٔ سرگردان ما سنگین‌بار از زندگانی شکارگری و غارتگرانه و از خون خیس‌تر از هر کشتیِ دچار شورش و طغیان ... هم‌چنان در فضا پیش می‌رود.

همینگوی و استیونسن هیچ‌یک این دنیا را نساخته‌اند. در ادبیات پیش از ایشان نیز پدیدار شده بود و این شیوه‌ای است برای بیان این نکته که این روئیتِ بی‌شفقتْ تازه به مضطرب‌کردن نوعِ انسان آغازیده بود. این همان دنیایی است که می‌بینیم در شعر *سرگذشت*، (*یا خاطرهٔ*) تنی‌سون تصویر (اما انکار) شد ــ و در آن کردار بشری نیست جز محصول خاک و آهک طبیعت مرگ‌آلود. همان دنیایی است که در آثار هاردی و هوسمان تصویر شد، ولی انکار نگشت. دنیایی است که می‌نماید همان‌طور که هاردی در شعر خود حادثه (*اتفاق*) بیان می‌کند، «دومسترز» کور یا هر کس دیگر آن را می‌ستایند، یا آن‌طور که هوسمان در شعر درخت *بلوط مشعل خود را بیرون می‌افکند*، می‌گوید، ساختهٔ موجود بی‌رحم یا تبه‌کار یا آدمی از این گونه است. همان دنیای زولا، درایزر، کنراد یا فاکنر است یا به تعبیر برتراندراسل «ریزش شتاب‌آمیز و پرآشوب تودهٔ بی‌روح در فضا»ست. دنیایی که آفریدگار آن را ترک کرده است و خدای‌اش طبیعت است. می‌دانیم که مردان ادب از کجا این تصویر را به‌دست آوردند. آن‌ها این تصویر را از دانش‌مندان قرن نوزدهم اخذ کردند. این دنیای همینگوی نیز هست، دنیایی که مرکزی ندارد.

در تضاد با این دید ناتورالیستی دربارهٔ جهان، البته برهانی برای عقل الاهی و مقصودی الوهی وجود داشت؛ برهانی که خود را بر پایهٔ نظام جمیل طبیعت و بر پایهٔ قانون طبیعی قرار داد. این استدلال می‌گفت: «نظم دقیق و کاملاً به‌هم پیوندیافتهٔ جهان طبیعت متضمن داشتنِ عقل الاهی است و دلالت بر وجود عقلِ کل دارد.» اما اگر کسی توجه همینگوی را به این واقعیت معطوف می‌داشت که جهان طبیعت جهان منظمی است، برحسب گزارشی که در قصّه‌ای به نام *تاریخ طبیعی مردگان* آمده، پاسخ می‌داد. او در این قصّه از جهانگردی به نام مونگوپارک که در یکی از صحراهای آفریقا، برهنه و از گرسنگی درحال‌مرگ است و در همان‌حال بوتهٔ گلسنگ کوچک زیبایی می‌بیند و به تأمل دربارهٔ آن می‌پردازد، نقل

می‌کند:

آیا وجودی که در این گوشهٔ متروک و مجهول دنیا این بوتهٔ کوچک را کاشت، آب داد و به این کمال پرورد، بوته‌ای که این‌همه ناچیز می‌نماید، می‌تواند عنایتی به وضع و حال و رنج و محنت موجوداتی که به‌صورت خود ساخته است، نداشته باشد؟ مسلماً خیر. تاملاتی از این دست به من اجازه نمی‌دهد که نومید شوم. من برخاستم و بی‌اعتنا به گرسنگی و خستگی به راه ادامه دادم، با این اطمینان که نجات در دسترس است و من از آن محروم نخواهم ماند.

همینگوی ادامه می‌دهد:

با تمایل به حیرت و ستایشی از همین دست ـ همان‌طور که اسقف استانلی، نویسندهٔ تاریخ ساده زندگانی پرندگان می‌گوید آیا هر شاخهٔ تاریخ طبیعی را می‌توان بدون افزایش آن گونه ایمان، عشق و امیدواری مطالعه کرد؟ ایمان و عشق و امیدی که ما و هر فرد ما، در سفر خود در برهوت زندگانی به آن نیازمندیم؟ پس بیاید ببینیم ما چه الهامی می‌توانیم از مردگان به‌دست آوریم.

سپس همینگوی تصویر صحنهٔ نبرد مدرن را نمایش می‌دهد، جایی که اجساد بادکرده و متلاشی‌شده نمونهٔ کاملی از نظم طبیعی علم شیمی به‌دست می‌دهد؛ اما هیچ برهانی دربارهٔ ایمان، امید و عشق دربرندارد. این تصویر پاسخ او به آن استدلالی است که می‌گوید: «نظم طبیعت متضمن وجود معنایی در جهان است.»

در یکی از قصّه‌های او مکانی پاکیزه و بسیار روشن، بهترین توصیف این دنیایی را که در پَسِ‌پشتِ دنیای عمل قهرآمیز این نویسنده قرار گرفته

است، کشف می‌کنیم. در آغاز قصّه پیرمردی را می‌بینیم که دیرگاه در یک کافهٔ اسپانیایی نشسته است. دو پیشخدمت دربارهٔ او حرف می‌زنند:

یکی از پیشخدمت‌ها گفت: «هفتهٔ پیش اون خواس خودشو بکشه.»

ـ واسه چی؟

ـ نومید شده بود.

ـ از چه نومید شده بود؟

ـ هیچی.

ـ از کجا فهمیدی سر هیچی بوده؟

ـ آخه اون خیلی پول‌داره.

نومیدی فراسوی پول بسیار، یا فراسوی دیگر مواهب دنیاست. ماهیّت آن در پایان قصّه کمی روشن‌تر می‌شود: زمانی که پیشخدمت پیر تنها می‌ماند و مردد است که آن مکان پاکیزه و روشن را ترک کند یا نکند.

در حالی‌که چراغ برق را خاموش می‌کرد، به حرف‌زدن با خودش ادامه داد: البته این چراغه؛ امّا لازمه که این‌جا پاک و پاکیزه و مطبوع باشه. احتیاجی به موسیقی نداری. مسلّمه که احتیاجی به موسیقی نداری و نمی‌تونی در مقابل پیشخوان نوشگاهی شق‌ورق و باوقار وایسی گرچه هرچه هست برای همین ساعت‌ها آماده شده. از چه ترسیده بوده؟ از ترس یا وحشت نبوده. آن هیچ و پوچی که خیلی خوب می‌شناخته، نبوده. همهٔ آن هیچی و پوچی بوده و یه آدم هم هیچ و پوچ بوده. فقط همین بوده؛ آنچه به اون نیاز داشته یه چراغ بوده و نوعی پاکیزگی و نظم. بعضی‌ها توش زندگانی می‌کنن ولی هرگز احساسش نمی‌کنن، اما او می‌دونسته که این‌همه هیچ و پوچه و بعدش هم هیچ و پوچه و بعدش هم همین‌طور.

nada y pues nada y pues nada...

هیچی و پوچی ما که همه‌ش هیچه، هیچ باد نام تو و ملکوت تو و اراده‌ات هیچ‌اندرهیچ باد، همان‌طور که هیچ‌اندرهیچ هست. به ما بخش این هیچ‌وپوچی را، این هیچی‌وپوچی روزانه‌مان را، و هیچ باد هیچی و پوچی ما؛ همان‌طور که هیچی‌وپوچی‌هامان را هیچ‌وپوچ می‌دونیم و ما را در هیچی‌وپوچیْ نیست مکن، بلکه ما را از آن نجات بده، بعد از آن هیچی و پوچی. تهنیت باد این هیچی پر از هیچ و پوچ و بر تو باد این هیچی و پوچی. او لبخند زد و در برابر پیشخوانی که در بخار سنگین دستگاه قهوه‌جوش می‌درخشید، ایستاد.

مردی که پشت پیشخوان ایستاده بود، پرسید: «چی می‌خوای؟»

او گفت: «نادا [=هیچی]»

سرانجام پیشخدمت پیر آماده می‌شود به خانه برود:

حالا بدون این‌که بیش‌تر فکر کند می‌بایست به خانه و به اتاقش برود، توی تختخوابش دراز بکشد و آخر سر در روشنی روز به خواب برود. به خود گفت: «از همه چیز گذشته شاید اون بی‌خوابی به کله‌اش زده. خیلی‌ها این بیماری‌رو دارن.»

و این مردی که بی‌خوابی به کله‌اش زده، مرگ و بی‌معنایی دنیا، هیچی و پوچی یا «نادا» فکرش را به خود مشغول کرده، یکی از نمادهای مکرر آثار همینگوی است. از این منظر، همینگوی نویسنده‌ای است مذهبی. نومیدی فراسوی ثروت فراوان؛ نومیدی که مردی بی‌خواب را فراسوی این بیماری قرار می‌دهد، آن گونه نومیدی است که به‌وسیلهٔ انسانی احساس می‌شود که تشنهٔ ایقان و پرمعنایی ایمانی مذهبی است، اما نمی‌تواند در جهان خود زمینه‌ای برای آن ایمان بیابد.

یکی دیگر از نمادهای مکررشوندهٔ همینگوی ـ چنان‌که گفتیم ـ انسان مهاجم و جابر است؛ اما مرد بی‌خواب و مرد خشن و مهاجم نه نمادهای متضاد بلکه نمادهای مکمل‌اند. ابعاد یکی و همان مشکل، همان تشنگی برای معنای جهان را نمایش می‌دهند. مرد بی‌خواب‌شده کسی است که دربارهٔ هیچ (نادا)، دربارهٔ بی‌نظمی و آشوب و دربارهٔ طبیعت در مقام مطلق، تأمل می‌کند (زیرا طبیعت در مقام مطلق مساوی با هرج‌ومرجِ اخلاقی است. همینگوی حتی گاوهای نر، شیران، بزهای نر طبیعت را در مقام موجودات آگاه و خودمنضبط تحسین نمی‌کند. دلیری آن‌ها منحصراً جایی معنا دارد که جرأت انسانی را مُمثَل می‌سازد.) انسان متجاوز و خشن، انسانی است که به کرداری دست می‌زند تا واقعیت «نادا» را عملی سازد. به سخن دیگر، درگیرِ تلاش کشف ارزش‌های بشری در جهانی طبیعی است.

پیش از ادامهٔ گفت‌وگو می‌شود پرسید: « چرا همینگوی احساس می‌کند که سلوک الزاماً متضمن تهاجم است؟» اکنون در یکی از ابعاد، پاسخ این پرسش، کل موضوع تمایل به تهاجم موجود در ادبیات جدید را در بر دارد. اما بهتر است آن را در ارجاعِ بی‌واسطه‌ترش بنگریم. قهرمانِ نوعیِ همینگوی، انسانی است آگاه از هیچی یا در فرارونِد آگاه‌شدن از آن است. مرگ هیچی و پوچی عظیم است. بنابراین، هر راه‌حلی که قهرمان به‌دست می‌آورد، برای این‌که خوب باشد، باید حتی متمسک به چیزی متضاد با مرگ بشود. باید در عرصهٔ مشت‌زنی یا در جبههٔ نبرد و نه فقط در اتاق مطالعه و تالار سخنرانی، خوب باشد. در واقع، همینگوی ضدروشنفکر است و هرگونه راه‌حلی را که بدون آزمون تجربهٔ بی‌واسطه نمودار می‌شود، تحقیر می‌کند. یکی از بندهای ناخوشایندتر او را از همان *تاریخ طبیعی مردگان* نقل می‌کنیم که موضوع را بسیار روشن می‌کند:

تنها مرگ طبیعی که تاکنون دیده‌ام و منجر به خونریزی نشده و بد نیست، مرگ به‌علت آنفلوانزای اسپانیایی است. انسان

در این بیماری در مادهٔ لزج بلغم و در خفگی غرق می‌شود. آنچه دربارهٔ مرگ بیمار می‌دانیم، این است: در پایان او بار دیگر به طفلی بدل می‌شود گرچه هنوز قوّت بزرگسالان را دارد، و ملافه‌ها را هم‌چون کهنهٔ بچه با آبشاری از مایهٔ لزج که آخر سر زردفام می‌شود و پس از مرگش می‌جوشد و نشت می‌کند، می‌آلاید. از این‌رو می‌خواهم مرگ هر انسان‌دوست مبادی آداب را ببینم زیرا جهانگرد با استقامتی مانند مونگوپارک یا من زنده می‌ماند و ممکن است باز مرگ واقعی افرادی از این فرقهٔ ادبی را ببیند و شاهد زندگانی شرافت‌مندانه‌ای که ایشان به‌وجود می‌آورند، باشد. من در مقام طبیعی‌دان در تأمّلات خود به این نتیجه رسیدم که در همان‌زمان که آداب‌دانی چیز بسیار والایی است، اگر قرار باشد نژاد بشری دوام یابد، بعضی افراد باید به آداب‌دانی پشت‌پا بزنند؛ زیرا وضعیت موصوف برای زادوولد بی‌ادبانه است، سخت بی‌ادبانه و زشت و به فکرم رسید که این همان چیزی است که مردمان هستند یا بودند: کودکانِ جفت‌گیری مؤدبانه. اما من بدون‌توجّه به این موضوع که آن‌ها چگونه آغاز کردند، امیدوارم که پایان کار بعضی‌ها را ببینم و بیندیشم که چگونه این کرم‌ها از پس بی‌عقبه‌ماندن و عقیم‌بودن محافظتِ دیرپای خود برمی‌آیند، با این جزوه‌های عجیب و غریب‌شان که غرق در کیف و لذّت و حاشیه‌نویسی‌های شهوات خودشان شده‌اند.

پس صرفنظر از مسألهٔ معنایی دراماتیک که با تهاجم و تجاوز سازگار خواهد بود و صرفنظر از مشکل صِرف خلق‌وخوی شخصی (زیرا همینگوی چند بار خود را به عنوان شخصی که دچار وسواس مرگ است، وصف می‌کند.) نمایش تهاجم و قهر با آثارش تناسب دارد؛ زیرا مرگ

هیچی و پوچی عظیم است. انسان در خطرکردن قهرآمیز در واژگان دراماتیک با تایج «هیچ و پوچی» که در سراسر جهان همینگوی نهفته است، رویاروی می‌شود.

به موضوع اصلی بحث بازگردیم. در این قهر و غلبه‌ای که در سلوک قهرمان همینگوی نهفته است، دو ساحت وجود دارد؛ دو ساحتی که می‌نماید گرائیداری با خودْ متضاد را در برابر طبیعت به نمایش می‌گذارد.

ساحت نخست را غوطه‌وری آگاهانه در طبیعت می‌توان نامید. در این رشته استدلال چیزی مشابه این خواهیم یافت: اگر در مرکز طبیعت منحصراً هیچی و پوچی قرار دارد، تنها جبران مطمئن آن در زندگانی و تنها واقعیت، ارضاءِ امیال و بهره‌وری از لذایذ حسی است. خواننده مکرر در قصّه‌های کوتاه و رمان‌های همینگوی جمله‌هایی از این دست را که در *تپه‌های سبز آفریقا* آمده است، می‌یابد: «در حالی‌که از این باده می‌آشامیدیم: این اولین چیزی که در روز در دسترس بود، و بهترین چیزی که در این جا یافت می‌شد؛ و درحالی‌که به انبوه بوته‌ها نگاه می‌کردیم، در تاریکی عبور می‌کردیم، باد خنک شب را احساس می‌کردیم و بوی خوش آفریقا را می‌بوییدیم و من کاملاً سرخوش بودم.» آنچه مدام در این جمله‌ها جلب توجّه می‌کند این است که خوش‌بختی، مفهومی که ما به‌طور سنتی با حالت غامض هستی و با مفهوم فضیلت و موفقیت و ... پیوند می‌دهیم، در این‌جا با زنجیره‌ای از لذایذ موافق با حس مساوی شمرده می‌شود. آنچه همیشه به حساب می‌آید، لذت‌بردنِ دقیق از لذایذ حسی است.

البته این گونه آگاهی شدید از جهان حواس یکی از چیزهایی است که آثار اولیهٔ همینگوی را در بارِ نخست مطالعه، این‌همه تر و تازه و ناب می‌سازد. طبیعت مادی در این‌جا با سرزندگی و درخششی عظیم‌تر به نمایش درمی‌آید و شاید تنها حریفان او در این رشتهٔ ادبی ویلیام فاکنر از نویسندگان مدرن آمریکا و هنری دیوید ترو از نویسندگان قدیمی آمریکا

باشند. مرغزاران، جنگل‌ها، دریاچه‌ها و رودخانه‌های پر از ماهی قزل‌آلای آمریکا و کوه‌های خشک و مجسمه‌وار اسپانیا... با بی‌واسطگی حیرت‌انگیز نمودار می‌شوند؛ حضوری که با جمله‌های پرآب‌وتاب وصفی وابستگی ندارد. اما فقط پدیدارشدن منظره نیست که اهمیت دارد، مبالغی از تروتازگی بیان، از درک حسی، سردی آب در کفش «نرم و آب‌پذیر» پس از به‌آب‌زدن بی‌ملاحظه، بوی تند و تیز بتهٔ درمنهٔ خشک، بوی «پاک و پاکیزه» نفت و گریس در گوشهٔ میدان به‌دست می‌آید. درک و کار همینگوی در عرضهٔ کیفیت حسی و هنری جهان مادی مهم است؛ ولی تندوتیزی آن در تجسّم آن کیفیات نهفته است، یعنی زیبایی جهان طبیعی زمینه‌ای است برای حالت انسانی و خود لذّت‌بردن از زیبایی فقط گونه‌ای جبران نومیدانه و لحظه‌ای ممکن در میان مصایب است.

این بهره‌وری دقیق از دنیای جسم و جنس در می‌گساری و عشق‌بازی به اوج می‌رسد. باده «قاتل اعظم» است؛ سلاحی است در برابر تفکر انسان دربارهٔ هیچی و پوچی و همین‌طور است عشق‌بازی جنسی. از این لحاظ، گرچه وقتی که جذابیّت جنسی، رنگ‌عشق به خود می‌گیرد، جریان کار از آن گونه است که تلاش می‌کند معنایی به‌دست آورد نه این‌که بی‌معنایی جهان را فراموش کند. در محدودهٔ می‌گساری و عشق‌ورزی، قهرمان نوعیِ همینگوی انسانی است اهل زد و خورد و دارای خشم و نفرت و دلاوری هومری در عرصهٔ هنر عشق‌بازی و وضعیتِ نوعیِ او، عشق است با مبالغی باده‌گساری در زمینهٔ متضاد با هیچی و پوچی؛ یعنی تمدنی که در حال ویرانی است، یا جنگ یا مرگ. همان‌طور که ما در همهٔ رمان‌ها، به صور گرنه‌گرن، و در قصّه‌های کوتاه می‌بینیم.

به‌هر حال، مهم است به‌یاد آوریم که غوطه‌وری در طبیعت، حتی در طراز می‌گساری و عشق‌بازی جنسیِ محضْ عملی است خودآگاهانه. و نه ارضاءِ گاه‌گاهی امیال. ما این را به روشنی در رمان خورشید همچنان می‌درخشد در تباین بین کوهن که صرفاً در عرصهٔ لذات حواس متفنن

بی‌هدفی است و فقط می‌کوشد خود را سرگرم کند، و تازه‌واردانی مانند جیک و برت مشاهده می‌کنیم که این دو از «هیچی و پوچی» موجود در دل اشیاء آگاه‌اند و از این‌رو، زیاده‌روی ایشان در کار لذّات معنایی فلسفی دارد. تشرف (بار یافتن) در دنیای همینگوی، ارضاءِ امیال را به سطح آیین و نظم برمی‌کشد.

آیین لذت‌بردن از حواس ــ چنان‌که گفتیم ــ خیلی زود به آیین عشق حقیقی می‌رسد؛ زیرا داستان عشقیِ نوعیْ اساساً در عرصهٔ آیین حساسیّت به نمایش درمی‌آید. *وداع با اسلحه*، همان‌طور که در تحلیل دقیق این رمان خواهیم دید، بستگی نزدیک با آن گذری که یاد کردیم، دارد. حتی در آیین عشق حقیقی، آنچه به حساب می‌آید فرد و لحظهٔ وجودی است. در «قصّه‌های عشقی»، گذشته و آینده‌ای وجود ندارد و عشاق همیشه کنار گذاشته می‌شوند و در جامعهٔ عادی بشری در درون چهارچوب اجبار و وظیفه‌اش، پیش نمی‌روند. مفهوم «آیین» یا «نیایش»، آیینی پنهانی مرکب از کسانی که در عرصهٔ «هیچی و پوچی» [=نادا] تشرّف یافته‌اند، مدام به جلوه‌گری درمی‌آید. در *وداع با اسلحه*، در مَثَل، کاترین و فردریک کاملاً به‌طور خودآگاه هر دو در تضاد با جهان قرار می‌گیرند؛ جهانی که به‌طور لفظی و مجازی، بیگانه است. رابطهٔ ویژه فردریک و کشیش، اگر در چهارچوب آیین پنهانی لحاظ شود، معنایی جدید می‌یابد. ما بعد به این موضوع می‌رسیم، ولی در این مقام می‌توانیم بگوییم که کشیش، کشیش «عشق الاهی» است، و موضوعی که فردریک و کشیش در بیمارستان درباره‌اش مباحثه می‌کنند ــ و این که فردریک خود گونه‌ای کشیش است ــ در نهایت تشرفی است مربوط به آیین عشق دنیوی. همین الگوی مربوط به دو نفری که در تضاد با جهان قرار می‌گیرند، همراه با درک محرم راز یا مفسر، در *ناقوس عزای چه کسی را می‌زنند* با «پیلار» زن کولی که درمی‌یابد «عشق» جانشین کشیش *وداع با اسلحه* است، مکرر می‌شود.

تشرف‌یابندگان به آیین عشق کسانی هستند که از هیچ و پوچ آگاه‌اند، اما تلاش ایشان در مقام افراد حلقهٔ آیین نیایش، یافتن معنایی است تا جانشین هیچ و پوچ شود؛ یعنی کوششی در کار است تا رابطهٔ عاشقانه‌ای بسازد تا جایی که بتواند به زندگانی معنایی بدهد و معنا و اهمیتی دینی بیابد. این موضوع عام با آثار همینگوی آغاز نمی‌شود، و یکی از درون‌مایه‌های ادبی قرن نوزدهم است و بدون‌تردید تاریخ بسیار طولانی‌تری دارد، ولی ما آن را در بیان کاملاً مشروح‌اش، در موارد بسیار در قرن گذشته، کشف می‌کنیم. یکی از آن‌ها، در مَثَل، قطعه شعر *خلیج دُوِر* «ماثیو آرنولد» است[1]. در دنیایی که ایمان دینی از آن رخت بربسته، عشاق برای یافتن معنای زندگانی فقط می‌توانند رو به‌سوی یک‌دیگر بیاورند:

آه، عشق بگذار به یک‌دیگر صادق باشیم!
زیرا دنیا که می‌نماید در برابر دیدگان ما هم‌چون سرزمین رؤیاها گسترده است
این‌چنین گونه‌گون، زیبا، تازه،
به‌راستی نه شادی‌ای دارد، نه عشقی، نه نوری،
نه اطمینانی، نه آرامشی، نه مرهمی برای رنج
و ما این‌جاییم هم‌چون بر هامونی مظلم
هامونی روبیده‌شده با اخطارهای (آشوب‌های) جنگ و گریز درهم‌آمیخته
جایی که سپاهیان غافل را شب با چکاچاک می‌زند.

اگر آیین عشق از زبان آیین حس سرچشمه می‌گیرد و خود را با این زبان بیان می‌کند؛ پس شرح‌وبسط غوطه‌وری در ساحت طبیعت ویژهٔ تهاجم همینگوی است؛ اما تا آن‌جا که متضمن انضباط و جست‌وجوی «ایمان»

۱- Mathew Arnold: Dover Beach

است، ما را به ساحت دوم تهاجم نوعی می‌رساند.

تهاجم هرچند در ساحت نخست نمایشگر غوطه‌وری در طبیعت است، در همان‌زمان در ساحت دوم خود، چیرگی و پیروزی بر طبیعت را به نمایش می‌گذارد و پیروزی بر هیچی و پوچی را در انسان. چنان پیروزی و غلبه را نه به‌علت واقعیت تهاجم بلکه به سبب ظهور تهاجم در قالب انضباط، سَبْک و قانون جلوه‌گر می‌سازد، و همچنان‌که دیدیم در چهارچوب خود منضبط‌بودنی که قهرمانان کوششی، گرچه محدود اما عاشقانه برای رهایی و بازخرید هرج‌ومرج دنیا به عمل می‌آورند و تلاش می‌کنند هیأتی به بی‌نظمی زندگانی خویش تحمیل کنند و از این قماش است فنون گاوباز یا ورزشکار، انضباط سرباز، وفاداری عاشق و حتی قانون ششلول‌بندها که گرچه ددخویانه و آشکارا غیرانسانی است، فلسفهٔ اخلاق ویژهٔ خود را داراست.

انضباط و شکل و نظم، هرگز به‌طور کامل دنیا را مقهور نمی‌کند، اما وفاداری به آن بخشی است از دلاوری شکست. قهرمان به‌واسطهٔ وفاداری به آن به نگهداری مکانی «پاکیزه» و «بسیار روشن» توفیق می‌یابد و برای آخرین لحظه آماده می‌شود شأن و اعتبارش را حفظ کند یا به‌دست آورد. همچنان‌که پیشخدمت پیر اسپانیایی می‌اندیشد، باید مکانی پاکیزه و بسیار روشن موجود باشد که انسان بتواند حرمت و شأن خود را در ساعات دیرشب، نگاه دارد.

چنان‌که گفتیم، شخصیّتِ نوعیِ آثار همینگوی خشن و به‌صورت ظاهر بی‌عاطفه است، اما فقط به صورت ظاهر؛ زیرا وفاداری به قانون، به انضباط می‌تواند نمایه‌ای باشد به حساسّیت و عاطفه‌ای که شخصیّت‌ها را مجاز می‌دارد در لحظه‌هایی، مصیبت حقیقی خود را مشاهده کنند. گهگاه و معمولاً در ایام اضطرار این انسان خشن و خودمنضبط آثار همینگوی است که در عمل از شفقت یا تراژدی آگاه می‌شود. خشونت فردی (که می‌تواند انضباط خصوصی و پنهانی که دنیا خواستار آن‌است تلقی شود)

می‌تواند خود را در کشمکش با واکنش طبیعی انسان کشف کند. عاطفهٔ آنی انسانی به آن تسلیم شود؛ زیرا که می‌داند راه منحصربه‌فرد توسل فرد به تعریف خویش، به حرمت و شأن و اعتبار، حفظ انضباط و قانون است. در مَثَل، زمانی که ترحم در دنیای همینگوی ظاهر می‌شود، آن‌طور که در *نژاد جست‌وجوکننده* می‌بینیم، نه در نهایت، بلکه در کمینه‌مقدار خود نمایان می‌گردد.

معنای این مسأله در چهارچوب سبک و روش به‌کارانداختن فهم است. این کم‌تر قلمداد کردن موضوع از تباین بین حساس‌بودن و انضباط تحمیلی یکی از ساحت‌های همیشگی کار است؛ ساحتی که در مضحک قلمی (کارتون) یکی از روزنامه‌ها تصویر شده بود. کارتون بازوی پرماهیچه و عضلانی قهوه‌ای‌رنگ و دستی پشمالو که سرخ‌گلی را نگاه داشته بود، نشان می‌داد و عنوان‌اش این بود: «روح ارنست همینگوی». دقیقاً همان‌طور که مرزی از پیروزی در شکست شخصیّت‌های همینگوی موجود است، همین‌طور مرز کوچکی از حساس‌بودن در دنیای وحشیانه و ظاهراً بی‌عاطفهٔ آن شخصیّت‌ها وجود دارد. از این‌رو ما شرایطی استهزاءآمیز داریم، وضع مرکزی در ایجاد استهزاء جامع آثار همینگوی، که مکاشفهٔ ارزش‌های مشخصهٔ کار او از نومیدترین مردمان و از نومیدکننده‌ترین وضعیت‌ها در وجود می‌آید؛ یعنی رگه‌های کوچک شعر یا شفقت در قصّه‌های *نژاد جست‌وجوکننده*، *قاتلین*، *پیرمرد و مکانی پاکیزه و بسیار روشن* یا در *شکست‌ناپذیر*. نمونهٔ کامل این موضوع را در داستان *شکست‌ناپذیر* می‌بینیم. پس از مغلوب‌شدن گاوباز پیر که مجروح روی تخت عمل دراز کشیده، زوریتو سوار نیزه‌دار میدان گاوبازی می‌خواهد موی بافته؛ یعنی علامت پیشهٔ پیرمرد را ببرد، اما در این‌هنگام مرد مجروح با وجود دردی که می‌کشد، از جا می‌جهد و می‌گوید: «تو نمی‌توانی این کار را بکنی.» زوریتو می‌گوید: «شوخی می‌کردم.» او آگاه می‌شود که به هرحال گاوباز پیر به‌نوعی شکست‌ناپذیر است و لیاقت آن

را دارد که با گیسوی بافته‌اش بمیرد.

تعیین مکان مفهوم‌های شاعرانه، شفقت‌آمیز و تراژیک در شخص نومید یا موقعیت نومیدکننده منحصر به همینگوی نیست و ما از دورهٔ جنبش رمانتی‌سیسم به بعد، با آن در بخش بیش‌تر ادبیات‌مان آشنا هستیم. حساسیت تنزل کرد و قشر ضدرمانتیک، اثر ادبی را پوشاند، اما وضع و حالت متباین است. انگیزه‌ای که همینگوی را به‌سوی اشخاص ساده می‌کشد، خویشاوند انگیزه‌ای است که «وردزورث» را به همین‌گونه گزینش سوق داد. وردزورث احساس کرد که دهقانان بی‌سواد اما ساده او در پاسخگویی‌های خود شرافت‌مندتر از درس‌خواندگان و از این‌رو شاعرانه‌ترند. ما در آثار همینگوی به جای دهقان سادهٔ «وردزورث» گاوباز، سرباز، انقلابی، ورزشکار و ششلول‌بند داریم. به جای کودکانِ آمده در شعر وردزورث، جوانی می‌بینیم به نام «نیک»؛ یعنی شخصی که در آستانهٔ آیین تشرف دنیوی است. البته بین رویکردهای وردزورث و همینگوی تفاوت‌هایی موجود است؛ اما در نقطهٔ حساسیت مرزی، بین این‌دو، تفاوت اندک است. در معنایی، این دو هنرمند ضدروشنفکرند و در اشعاری مانند «تصمیم و استقلال» و «میکائیل» حتی پیوندهای نزدیک‌تری بین وردزورث و همینگوی می‌توان دید.

همینگوی و وردزورث در زمینهٔ ضدروشنفکری رمانتیک‌وار مشابه‌اند؛ اما همینگوی در این زمینه بسیار عمیق‌تر و تندروتر از وردزورث است. برای درک تفاوت این دو باید پیش‌گفتار چکامه‌های غنایی وردزورث را با هر جمله‌ای از نوشته‌های همینگوی که می‌خواهیم، برابر نهیم. ضدروشنفکری و ضدعقل‌گرایی قرن هیجدهم فقط حجابی از زبان معمول و یک‌نواخت بر سراسر جهان کشید و پرده‌ای از ذوق‌گرایی بر عرصهٔ وسیعی از تجربهٔ بشری افکند. این ادعانامهٔ وردزورث است؛ اما ادعانامهٔ همینگوی در زمینهٔ ضد روشنفکری دورهٔ پیش این است که کار این جنبش به مرداب سیاه و خون جنگ جهانی

نخست (۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸) کشید، مبالغ زیادی دروغ بود که مردم را به کشتن داد. می‌توان در برابر پیش‌گفتار وردزورث، این بند از رمان *وداع با اسلحه* را قرار داد:

> همیشه از کلمات قُدسی، پرطنطنه، فداکاری و این گونه «تعبیرهای بی‌هوده» جا می‌خوردم. ما آن‌ها را شنیده بودیم، گاهی زیر باران در جایی که کم و بیش دور از صدارس ناطق ایستاده بودیم؛ به‌طوری‌که فقط دادوفریادهایی را می‌شنیدیم و بارها این کلمه‌ها را خوانده بودیم در اعلامیه‌هایی که روی اعلامیه‌های دیگر چسبانده می‌شد و اکنون مدتی گذشته و من چیز مقدسی ندیده بودم و چیزهای با افتخار، افتخاری نداشتند و فداکاری‌ها و جان‌بازی‌ها چیزی بودند مانند کشتارگاه‌های دام‌پروری‌های شیکاگو؛ با این تفاوت که این‌جا گوشت قربانیان را در خاک دفن می‌کردند. کلمات بسیاری بودند که هیچ‌کس نمی‌توانست آن‌ها را تحمل کند و آخر سر این فقط نام مکان‌ها بود که حرمت و اعتبار داشت. کلمات مجرد مانند عظمت، شرافت، دلاوری و مقدس در جوار نام‌های واقعی و مشخص دهکده‌ها، کیلومترشمارها، نام رودخانه‌ها، شمارهٔ فوج‌های نظامی و تاریخ روزها زشت و تنفرانگیز بودند.

مراد این نیست که بگوییم انقلاب عام سَبُک و طغیان بر ضد روشنفکری خاص قرن نوزدهم، نتیجهٔ جنگ جهانی نخست بوده. در واقع، آن انقلاب و شورش خیلی پیش از این جنگ درگرفته بود؛ اما برای همینگوی و بسیاری دیگر، جنگْ ژرفا و فوریتی ویژه به این وضعیت بخشید. شاید موضوع را به این صورت بتوان سنجید. وردزورث هنرمندی انقلابی بود، دیدگاهی به‌راستی نو از جهان داشت؛ امّا دید انقلابی‌اش نواحی بسیاری از جهان از جمله کلیسای انگلستان را نادیده

گرفت. آرنولد و تنی‌سون، یک قرن یا در همین‌حدود دیرتر، گرچه خود انقلابی نبودند، بسی بیش‌تر از وردزورث انقلابی زیر تأثیر وضعیّت انقلابی قرار گرفتند و نزد ایشان میدان جهانی که درگیر مجادله شده بود، وسیع‌تر بود و نهادهای اجتماعی را به‌شیوهٔ عمیق‌تر به زیر پرسش بردند؛ اما بر آن شدند که به خدای کشورشان انگلستان و به نهادهای انگلستان خود متمسک شوند. برای هاردی عرصهٔ اضطراب عظیم‌تر شد و آنچه را که می‌شد نجات داد کم‌تر. هاردی مانند قرن‌نوزدهمی‌های آغازین درک نیرومندی از جامعه برای حفظ خود در رویارویی با جهانی داشت که برای او، نه درنهایت برای آرنولد و تنی‌سون، دشمنانه یا دست‌کم بی‌طرف و بدون‌خدا بود، امّا جامعهٔ او در پَسِ پُشتِ وضعیت‌ها نهفته بود؛ یعنی جامعهٔ بشری که در واقع مدام از سوی وضعیت‌ها هتک حرمت می‌شد، و این تجاوز به‌راستی خاستگاه مشکل و سرچشمهٔ همیشگی استهزاء بود. با این‌همه، هاردی می‌توانست خود را مصلح بنامد. اما نزد همینگوی ــ گرچه جامعه‌ای پنهانی موجود است ــ اما متضمن بی‌زاری عظیم است و «تعریف» آن بسی بیش‌تر تخصصی شده است. افراد این جامعه کسانی هستند که رمز و قانون آن را می‌شناسند، یک‌دیگر را درمی‌یابند، نشانی و قیدوبندها را می‌شناسند؛ اما اندک‌اند و هر یک از آن‌ها مانند شیران مجروحی که کفتارها ایشان را دوره کرده‌اند، در برابر دنیا جدا و تنها مانده‌اند. در *تپه‌های سبز آفریقا* نُمادِ کفتار را می‌بینیم، جانوری که سرگش مسخره است؛ زیرا سراسر «اشتهایی» است نفرت‌انگیز و وقتی که مجروح می‌شود، اندرونهٔ خود را می‌خورد. هم‌چنین این جامعهٔ پنهانی، مثبت و قابل‌تأسیس نیست. همینگوی مصلح اجتماع به‌شمار نمی‌آید. در واقع، اشاراتی در جاهایی در پشت اندیشه و نیز در پَسِ پُشتِ آثارش وجود دارد، گونه‌ای دیدگاه اشپنگلری دربارهٔ تاریخ که می‌گوید: «تمدن در حال نابودی است.» این را به‌طور صریح‌تری در قصّه *تپه‌های سبز آفریقا* می‌بینیم:

خیلی‌زود به اعصاری بکر و دست‌نخورده رسیده بودیم. بومیان با آن به‌طور هماهنگی زیست می‌کنند؛ اما غریبه ویران می‌کند، درختان را می‌بُرد، آب را خشک می‌کند. به‌طوری‌که طرز آبیاری عوض می‌شود و در مدتی کوتاه همین‌که کلوخهٔ چمنی زیرو رو شد، خاک نمایان می‌شود و بعد، همان‌طور که در هر کشور کهنسالی دیده می‌شود و من درکشور کانادا دیده بودم، با وزش باد برمی‌خیزد و دور می‌شود. زمین از شخم‌خوردن و محصول‌دادنِ بسیار، خسته شده است. کار سرزمین تمام می‌شود؛ مگر این‌که انسان همه رسوب و جانوران‌اش را به آن بازگرداند. وقتی‌که انسان کشت‌وزرع با حیوانات را رهامی‌کند و با ماشین زراعت می‌کند، زمین به‌زودی او را مغلوب می‌کند. ماشین نمی‌تواند تولیدمثل کند، و خاک را بارور نمی‌کند و هرچه را که نمی‌تواند برویاند، می‌خورد. سرزمین را آن‌طور که ما می‌خواستیم، ساخته بودند و ما ازگردِ راه رسیده‌ایم و پس از این‌که می‌میریم ممکن است آن را تباه کنیم؛ اما سرزمین هنوز آن‌جاست و ما نمی‌دانیم تغییر بعدی چه خواهد بود. گمان می‌کنم همهٔ آن‌ها مانند سرزمین مغولان به پایان برسند. بایستی به آفریقا بازمی‌گشتم؛ اما نه برای این‌که از قِبَلِ آن نان بخورم. بلکه به جایی که خوشم می‌آمد در آن زیست کنم باید باز می‌گشتم، تا به‌راستی در آن بزیم، تا نگذارم زندگانی‌ام هدر برود. مردم ما به آمریکا رفتند؛ زیرا برای آن‌ها جایی بود که در آن زمان بروند. سرزمین خوبی بود و ما آن را تبدیل به آشغال‌دانی مفتضحی کردیم و حالا من باید جای دیگری می‌رفتم، همان‌طورکه ما همیشه این حق را داشتیم که به جای دیگری برویم و همیشه هم رفته بودیم. می‌توانستی همیشه به آن برگردی و برگشته بودی. بهتر است آن اشخاصی به آمریکا

برگردند که نمی‌دانستند که خیلی‌دیر به این سرزمین آمده‌اند. مردم ما آن را در بهترین ایامش دیده بودند و زمانی‌که خیلی ارزش داشت برایش بجنگند، برایش جنگیده بودند. ولی برای من دیگر حالا وقت‌اش رسیده بود که به جای دیگری بروم.

بیانی است بسیار صریح و عریان، ولی نظرگاه نویسنده در هر وضع و حالتی که پس از وضع و حالت دیگر می‌آید، نهفته و تلویحی است. جامعهٔ عام بشری و طرح و نقشهٔ عام آن خراب شده است؛ فقط به‌طور کافی معماآمیزی جامعهٔ سرّی کوچکی از افرادی که از جامعهٔ بزرگ عزلت گزیده‌اند و به قدر کافی نیرومندند که بدون اوهام و دروغ و کلمات پرطمطراق گلهٔ بشری زیست کنند، وجود دارد. دست‌کم، این وضعی است که ما در آثار نویسنده، از آغاز تا رمان *داشتن و نداشتن*، می‌بینیم. در این رمان و در رمان *ناقوس عزای چه کسی را می‌نوازند* همینگوی گویا می‌کوشد قهرمان منفرد خود را به جامعه برگرداند تا ابزار مشترکی به دست او بدهد تا وی تقدیرش را با تقدیر انسان‌های دیگر به داو بگذارد.

اکنون به مشکل وردزورث و همینگوی بازگردیم. آنچه در آثار وردزورث منحصراً ساده و عاری از گناه است، در آثار همینگوی خشن و مهاجم است. ششلول‌بند یا گاوباز جانشین زالوجمع‌کن یا کودک می‌شود، دنیای همینگوی دنیای نامنظم‌تری است و حساسیّت شخصیّت‌های او در تقابل با دنیای آن‌ها استهزاگرتر است. بی‌واسطه‌ترین مشاهده در این‌جا کم‌اهمیّت نشان‌دادن چنان حساسیتی است؛ یعنی پوشاندن آن در جامهٔ قانون خشونت. تعریف گرترود اشتاین در این زمینه تعریف مناسبی است: «در مطالعهٔ من همینگوی محجوب‌ترین، مغرورترین و خوش‌بوترین قصّه گوست.» اما این حجب خود را به‌صورت استهزا به نمایش می‌گذارد. در این زمینه، البته استهزای همینگوی با استهزا و مطایبهٔ بایرون مطابق است؛ اما پیوند او با بایرون حتی اساسی‌تر است.

مهر و شفقت منحصراً زمانی معتبر است که به ضرب و زور از انسانی که تجربه او را مستعد و آماده کرده است، غصب شود. از این‌رو پاداش عمل در گرو واقعیت تجربهٔ خشونت‌آمیز است. به تفسیر «ویندهام لِویس» پیکرهٔ ورزاوِ خاموشِ روستاییِ آمده در شعر وردزورث را نمایش می‌دهد، اما شخصیّتی که جسارت توطئه‌گری و عمل خشونت‌آمیز دارد، پیش‌تاز، پرورندهٔ عزت‌نفس و حرمت، عاشق‌پیشه و بی‌پروا فرد اشرافی بایرون را مُمثَل می‌سازد.

شکست همینگوی همانند پیروزی‌اش نیز در موقعیت او ریشه دارد. پیروزی در وهله‌هایی به‌دست می‌آید که او محدودیت‌های اساسی مقدمات کار خود را می‌پذیرد؛ یعنی زمانی که بین نمایش‌دادن و شخصیّت‌پردازی «دیدگاه» همینگوی تعادلی باشد و زمانی‌که نظام استهزاءها و ظریف‌کردن واقعه‌ها هماهنگ می‌شود. از سوی دیگر، شکست زمانی پیش می‌آید که احساس کنیم همینگوی محدودیت‌های مقدمات کار خود را رعایت نمی‌کند، یعنی زمانی‌که به نمایش‌درآوردن و تجسّم می‌نماید که سرهم‌بندی شده و در نتیجه خشونت صرفاً جنبهٔ تئاتری یافته است. استهزای مشخص یا کاهش‌دادن واقعه در این موارد می‌نماید که بسیار خودآگاهانه باشد. در مَثَل، بیایید به مجسم‌ترین شکست همینگوی، به رمان *داشتن و نداشتن* نظری بیفکنیم. موضوع عمدهٔ رمان بر پایهٔ تباین و ضدیت فردی قاچاق‌چی و صاحبان ثروت‌مند کرجی‌های واقع در اسکله قرار داده شده است. اما استهزاء اساساً استهزایی است بدون نقطهٔ مرکزی و ارجاع. به گفتهٔ یکی از ناقدان این استهزاء سطحی است؛ زیرا تنها تفاوت بین قاچاق‌چی و آن ثروت‌مندان این است که ثروت‌مندان در زندگانی دزد دریایی‌وار خود به موفقیت می‌رسند. مکاشفه‌ای که قاچاق‌چی محتضر در کرجی خود پیدا می‌کند ــ «مرد تنها نتوانست ادامه بدهد ...» بخت (تصادف) ــ مکاشفه‌ای است بی‌معنا؛ زیرا ارجاعی به تجسم نمایشیِ واقعه (دراماتیزاسیون) ندارد. در

نهایت، شکستی است در تحلیل عقلانیِ وضعیت. به همین‌سان داستان *برف‌های کلیمانجارو* که درباره‌اش بسیار تبلیغ راه انداختند، به شکست می‌رسد.

دربارهٔ *تأثیر داشتن و نداشتن* و *ناقوس عزای چه کسی را می‌نوازند* سخن بسیار گفته‌اند؛ یعنی گفته‌اند که این دو رمان مُعرّف تغییر اساسی دیدگاه، وسعت‌دادن به آن چیزی است که جامعهٔ پنهانی‌اش نامیده‌ایم. اکنون مسلم است که پَسِ پُشتِ هر دو کتاب چنان قصدی نهفته است؛ اما وضع و حالت هر دو قدیمی است و ریخت شخصیّت‌ها ریخت و طرحی کهنه و فرض‌هایی که بسیار پایین‌تر از قصد آشکار نویسنده قرار داده‌شده، فرض‌های قدیمی است. یک‌نواختی و تقلید از خود ــ که آثار همینگوی گاهی دچارش می‌شود ــ نیز معلول شکست وی در دراماتیزه‌کردن رویدادهاست. ظاهراً او «دیدگاه» خود را منحصراً در وضعیتی بنیادی و زنجیره‌ای واحد از شخصیّت‌ها می‌تواند مجسم کند. همان‌طورکه می‌بینیم، او دو شخصیّت اصلی بیش ندارد که در چهارچوب تباین یا هم‌خوانی با یک‌دیگر، تنوعاتی ویژه می‌یابند. به همین‌شیوه، بهترین شخصیّت‌های زنِ داستانی او کسانی هستند که در بیش‌ترین موارد به مردان تقرب می‌جویند؛ یعنی خصایل مردانه و دیدگاه ویژهٔ نویسنده را تجسّم می‌بخشند.

ولی یک‌نواختیِ کار او صرفاً یک‌نواختیِ گرفته‌شده از شخصیّت در مقام نوع عمده نیست، بلکه از محدودیت‌های حساسیّت نویسنده که منحصراً می‌تواند به نتیجه‌ای خاص علاقه‌مند شود، به‌دست می‌آید. حساسیتی که انعطافی بیش‌تر دارد، و می‌تواند تمایزهای ظریف‌تری به‌وجود آورد، می‌توانست تنوع عظیمی در آن شخصیّت‌ها و موقعیت‌های عمده بیاید. اما توفیق همینگوی دست کم در جزء، معلول متناسب‌ساختن نزدیک‌تری است که او گاهی بین شخصیّت و وضعیت از یک سو، و حساسیت در مقام بازتاباندن خود در سبک از سوی دیگر،

به‌وجود می‌آورد.

سبک به‌طور مشخص، حتی زمانی که به یک‌نواختی می‌رسد، ساده است. جمله‌های شاخص ساده‌اند یا ترکیبی و اگر ترکیبی باشند، ظرافت ضمنی در تناسب عبارت‌ها موجود نیست: ساختار عبارت‌ها به‌طور مشخص بر توالی ساده نهاده شده است. در این جا رابطهٔ آشکاری بین این سبک و شخصیّت‌ها و وضعیت‌هایی که نویسنده با آن‌ها سروکار دارد، دیده می‌شود و این همانا آرایهٔ دراماتیک است (از سوی دیگر نمونه‌هایی وجود دارد، به ویژه در رمان‌ها، از تأثیرات سلیس‌تر و غنایی‌تر؛ اما حتی در این زمینه این سلاست بر حرف ربط «واو» نهاده شده و روانی و سلاست وزنی است نه روانی منطقی، و کیفیت غنایی صرفاً نمایش آن حساسیت مرزی است آن‌طور که می‌تواند به وسیلهٔ تحلیل موقعیت‌هایی که در آن نمایان می‌شود، بیان گردد.) اما بُعد اساسی‌تر موضوع را نیز باید دید، بُعد و ساحتی که نه متضمن حساسیّت شخصیّت‌ها بلکه متضمن حساسیت و عاطفی‌بودن خود نویسنده است. اوزان سادهٔ کوتاه، توالی عبارت‌های متناسب، کنارگذاشتن کامل جمله‌های تابع ... همه نمایشگر دنیایی است نامتحد و درهم‌وبرهم. اشخاصی که در این دنیا زیست می‌کنند، گونه‌ای زندگانی دست‌به‌دهان و الله‌بختکی مدام را می‌گذرانند و از جهتی تصور کلی دربارهٔ زندگانی درست و حسابی ندارند.

۲

وداع با اسلحه

داستانی است عاشقانه، و در سطح منحصراً شخصی. داستانی است مؤثر؛ امّا بسیار مؤثرتر و بامعناتر است زمانی که ما پیکرهٔ عشاق را

می‌بینیم. داستان نیم‌رخ روشن خود را در تضاد با ظلمتی که شعله‌های سوزان آن را می‌شکافد، با جنگ و انهدام دنیا و هیچی و پوچی پدیدار می‌کند؛ زیرا در پَسِ پُشتِ این داستان عاشقانه، قصّه‌ای موجود است. قصّهٔ جست وجوی معنا و ایقان، در دنیایی که می‌نماید چیزی از نوع عشق به ما نمی‌دهد. در معنایی، رمان *وداع با اسلحه* کتابی است دینی، و اگرچه راه‌حلی دینی به‌دست نمی‌دهد، بدون‌تردید به وسیلهٔ مشکل دینی تعیین و مشروط شده است.

نخستین صحنهٔ رمان، گرچه ظاهراً غیرمنتظره است، در صورتی‌که ما انگیزه‌های ژرف‌تر داستان را درک کنیم، اهمیت دارد. صحنه در اتاق خوراک‌خوری افسران قرار دارد؛ جایی که سروان سر به سر کشیش می‌گذارد و به فردریک توضیح می‌دهد: «پنج به یک شرط می‌بندم که این همون کشیش هرشبه باشه.» اما فردریک، همان‌طور که در این صحنه و صحنه‌های بعدی می‌بینیم، در مطایبهٔ سروان شرکت نمی‌کند. رشتهٔ علایقی بین او و کشیش وجود دارد که هر دو آن را تشخیص می‌دهند. این موضوع پس از این‌که افسران به فردریک اندرز می‌دهند در دورهٔ مرخصی کجا برود تا بهترین دخترها را پیدا کند، روشن می‌شود و کشیش به سوی او برمی‌گردد و می‌گوید مایل است فردریک به ایالت وی آبروزی[1] برود:

> آن‌جا شکارگاه خوبی است. مردم آن‌جا را دوست خواهی داشت و گرچه هوایش سرد است، روشن و خشک است. می‌توانی آن‌جا با خانوادهٔ من به‌سر بری. پدرم شکارچی مشهوری است.
>
> سروان گفت: «بیا برویم. پیش از بسته‌شدن فاحشه‌خانه به آن‌جا می‌رویم.»
>
> من به کشیش گفتم: «شب بخیر.»
>
> او گفت: «شب بخیر.»

در تباین آغازین بین افسران که فردریک را به رفتن به فاحشه‌خانه دعوت

---

۱. Abruzzi

می‌کنند، و کشیش که او را دعوت می‌کند به ناحیهٔ سرد، روشن و خشک بوود، ما موضوع عمدهٔ رمان را در ساده‌ترین شکل آن می‌بینیم. فردریک آن شب با افسران همراه نمی‌شود و در مدت مرخصی خود به چند شهر می‌رود: «به دود کافه و شب‌ها زمانی که اتاق می‌چرخد و تو نیاز داشتی به دیوار نگاه کنی تا بایستد، شب‌ها در بستر است زمانی که می‌دانستی هر چه بوده همین بوده و هیجان عجیب بیدارشدن و ندانستن این‌که چه کسی با تو بوده و همهٔ دنیا در تاریکی وهم و خیال است و از این‌رو هیجان‌آور است و این‌که دوباره تو همین‌طور نفهمی و در شب مواظب هیچ چیزی نباشی و یقین داشته باشی که همه و همه‌اش همین بوده و هیچ اعتنایی نکنی.» فردریک، در آغاز رمان، در دنیای تصادفی و اسیال بی‌معنا زیست می‌کند و می‌فهمد که همه و همه و همه‌اش همین است یا فکر می‌کند که آن را می‌شناسد؛ اما در پَسِ پُشتِ این مسایل، ناخشنودی و بی‌زاری نهفته است. موقع بازگشت دورهٔ مرخصی در خوراک‌خوری افسران نشسته است و می‌کوشد به کشیش بگوید چقدر متأسف است که به آن ناحیهٔ پاک و پاکیزه، سرد و خشک نرفته است ــ خانهٔ کشیش که معنای نمادین سایه‌وار نوع دیگر زندگانی؛ یعنی نظر دیگری دربارهٔ دنیا یافته است. کشیش آن ناحیهٔ دیگر را همیشه شناخته بود.

> او همیشه آنچه من نمی‌دانستم شناخته بوده و آنچه ــ وقتی آن را فهمیدم ــ من همیشه می‌توانستم فراموش‌اش کنم. البته آن موقع نمی‌دانستم و بعد آن را آموختم.

آنچه فردریک بعد می‌آموزد، قصّه‌ای است پَسِ پُشتِ داستان عاشقانهٔ رمان؛ ولی این درون‌مایه منحصراً در آغاز رمان بیان نمی‌شود بلکه بعد در عملِ داستانی جذب می‌شود و بعدتر در نقطه‌های اوج پدیدار می‌گردد تا سیر معنا را در عمل تعریف کند. زمانی که، در مَثَل، فردریک زخمی شده، کشیش در بیمارستان به عیادت او می‌آید. گفت‌وگوی این دو زمینهٔ

دینی رمان را حتی روشن‌تر و ساده‌تر می‌سازد. کشیش گفته بود مایل است پس از جنگ به زادگاه خود برود. و اکنون همان موضوع را ادامه می‌دهد:

ـ اهمیتی ندارد؛ اما در زادگاه من این‌طور می‌فهمند که انسان می‌تواند خدا را دوست بدارد. این شوخی نامطبوعی نیست.

ـ می‌فهمم ... کشیش به من نگاه کرد و لبخند زد.

ـ درک می‌کنی؛ ولی خدا را دوست نداری؟

ـ نه.

کشیش پرسید: «هیچ وقت او را دوست نداشته‌ای؟»

ـ گاهی شب‌ها از او ترسیده‌ام.

ـ پس باید او را دوست بداری.

ـ من زیاد عاشق نمی‌شوم.

او گفت: «آری. می‌شوی. دربارهٔ چه چیزی آن شب‌ها با من حرف زدی. البته این عشق نیست، فقط شور و شهوت است. وقتی عاشق بشوی میل داری کاری برایش بکنی، برایش فداکاری کنی و در خدمتش باشی.»

ـ من کسی را دوست ندارم.

ـ دوست خواهی داشت. اطمینان دارم و آنگاه نیک‌بخت خواهی بود.

در این‌جا دو مطلب مهم وجود دارد: نخست، تعریفی از فردریک به‌دست داده شده که مردی است بی‌قرار و اسیرِ دستِ هیچی و پوچی. دوم، در این صحنهٔ رمان در پایان کتاب، اول معنای حقیقی قصّهٔ عاشقانه با کاترین هنوز تعریف نشده است و هنوز در بُعد امیال قرار دارد. کار کشیش نشان‌دادن صحنهٔ بعد و کشف ماهیّت حقیقی عشق است؛ یعنی «عاشق آرزو کند کاری برای معشوق انجام دهد.» و کشیش این کار را به انجام

می‌رساند؛ زمانی که توازی عشق مجازی و حقیقی را نشان می‌دهد، آن گونه توازی که حاوی سلوک فردریک در جست‌وجوی معنا و ایقان است و فردریک پس از رفتن کشیش برای تأکید بیش‌تر این ایده، دربارهٔ ناحیهٔ مرتفع و پاکیزهٔ آبروزی، زادگاه کشیش فکر می‌کند، ناحیه‌ای که هم‌اکنون با معنای سمبولیک و نُمادینی از نگرش دینی به دنیا به او هدیه شده است.

در میانهٔ کتاب دوم (فصل هیجدهم) که قصّهٔ عاشقانه، در معنایی که کشیش از پیش خبر داده بود، شکل می‌گیرد، این مسأله با گفت‌وگوهایی بین عشاق نشان داده می‌شود:

ـ آیا ما نمی‌توانستیم پنهانی عروسی کنیم؟ چه بسا بلایی سر من می‌آمد یا تو دارای کودکی می‌شدی.

ـ جز از طریق کشیش یا دولت راهی برای ازدواج وجود ندارد. ما پنهانی عروسی کرده‌ایم. می‌بینی عزیزم؟ اگر دینی داشتم نزد من به معنای همه چیز بود. امّا من دینی ندارم.

ـ امّا تو آن صلیب را به من دادی.

ـ برای این بود که خوش‌بختی می‌آورد. کسی آن را به من داد.

ـ پس هیچ چیز تو را نگران نمی‌کند؟

ـ چرا، فقط مرا از تو دور کنند. تو دین و ایمان منی. هر چه دارم تویی.

هم‌چنین نزدیک پایان کتاب چهارم (فصل سی‌وپنجم)، درست پیش از فرار کردن فردریک و کاترین به سوییس، فردریک با دوستی پیر به نام کنت گریفی صحبت می‌کند. کنت گفته است که فکر می‌کند رمان «اچ.جی.ولز»: *آقای بریت لینگ این همه را می‌بیند*، پژوهش خوبی دربارهٔ روحیه طبقهٔ متوسط انگلستان است، ولی فردریک واژهٔ روح و روحیه را به معنای دیگری می‌چرخاند.

ـ از روح سر در نمی‌آورم.

ـ پسر بیچاره‌ام. هیچ‌یک از ما چیزی دراین باره نمی‌دانیم. آیا دارای احساس دینی هستی؟

ـ در شب.

بعد در گفت‌وگویی مشابه، کنت به همین موضوع برمی‌گردد:

اگر به این موضوع اعتقاد پیدا کردی، اگر مُردَم برایم دعا کن. از بعضی دوستان‌ام می‌خواهم این کار را بکنند. متوقع بودم که خودم اعتقاد پیدا کنم، ولی نشد که نشد.

فکر کردم با اندوه تبسم می‌کند، اما قادر نبودم حرف بزنم. خیلی پیر بود و صورتش پر از چین و چروک بود؛ طوری که تبسمی که همهٔ خطوط چهره‌اش را پوشاند، همهٔ چاله چوله‌های آن را درخود ناپدید کرد.

گفتم: «من می‌توانستم شخص بسیار با اعتقادی بشوم؛ ولی به‌هرحال برای شما دعا می‌کنم.»

ـ همیشه انتظار داشتم شخص معتقدی بشوم. همهٔ خانواده‌ام با اعتقاد بسیار از دنیا رفتند؛ ولی اعتقاد به سراغ من نمی‌آید.

ـ هنوز بسیار زود است.

ـ شاید بسیار دیر باشد. شاید بدون احساس دینی از دنیا بروم.

ـ احساس دینی من فقط شب‌ها سروکله‌اش پیدا می‌شود.

ـ پس تو خیلی گرفتار عشق هستی. فراموش نکن که عشق نوعی احساس دینی است.

در این‌جا، بار دیگر، فردریک به‌عنوان مردی بی‌خواب معرفی می‌شود و بین عشق مجازی و حقیقی رابطه‌ای برقرار می‌گردد. در پایان با مرگ کاترین، فردریک کشف می‌کند که کوشش به یافتن جانشین برای معنای عام در معنای محدودشدهٔ پیوند شخصی، محکوم به شکست است.

محکوم است؛ زیرا مسؤول همهٔ تصادف‌های دنیایی است که در آن انسان‌ها هم‌چون مورچگانی هستند که روی چوبی مشتعل در چادری آتش‌گرفته، پس و پیش می‌روند و در آن مرگ هم‌چنان‌که کاترین پیش از مردنش می‌گوید: «دقیقاً حقه‌بازی کثیفی است.» اما به این معنا نیست که ارزش تلاش را انکار کنیم یا ارزش انضباط، قانون، تحمّل رواقی را، یعنی چیزهایی که آن را حقیقی یا نیمه‌حقیقی می‌سازند و این‌که «هیچ واقعه‌ای برای انسان دلیر پیش نمی‌آید.»

این موضوع انضباط مشخص ما را به آغاز رمان برمی‌گرداند و به زمینه‌ای که کوشش فردریک از آن آغاز می‌شود. از تباینی که بین افسران و کشیش در خوراک‌خوری پیش آمد، سخن گفتیم. این تباینی است که بر پایهٔ کار انسانی قرار دارد که از دلالتِ معنا در زندگانی آگاه است و کسانی که از این معنا بی‌خبرند و خرد را تسلیم جریانِ محضِ تصادف می‌کنند؛ و این تباینی است بین افراد منضبط و ولنگار. ولی تباین، صرفاً تباین کشیش و افسران نیست. دوست فردریک، بینالدی جراح، فرد دیگری است که مانند کشیش در همان «سوی» تباین ایستاده است. می‌توانند با برادران افسرش به روسپی‌خانه برود یا حتی کمی سر به سر کشیش بگذارد، ولی پیوند شخصی او با فردریک پیوستگی‌های گروهی‌اش را نشان می‌دهد. او یکی از تشرف‌یافتگان است و نیز انضباط حرفه‌ای دارد و در دنیای همینگوی ــ چنان‌که دیده‌ایم ــ انضباطی که صرفاً فنی به نظر می‌رسد؛ یعنی سَبْک کار هنرمند و اسلوب ورزشکار یا گاوباز می‌تواند اشاره‌ای باشد به ارزشی اخلاقی. جراح می‌گوید: «در حال حاضر، فقط وقتی‌که مشغول کارم، خوشبختم.» (به این دلیل می‌گوید درحال حاضر، که طلبِ لذتِ حواس برایش ناکافی به‌نظر می‌رسد.) این موضوع در اشاراتی دربارهٔ پزشکی که اولِ کار پای زخمی فردریک را معاینه می‌کند، صریح‌تر است. او مردی است ناتوان و نمی‌خواهد مسؤولیت تصمیم‌گیری را بپذیرد.

پیش از این‌که برگردد، سه پزشک وارد اتاق شدند. دیده‌ام پزشکانی که نمی‌توانند برای درمان بیمار دارویی را تجویز کنند مایل‌اند دور هم جمع شوند و در کار مشاوره به هم کمک کنند. پزشکی که نمی‌تواند به طور کامل آپاندیس شما را بیرون بیاورد، پزشکی را به شما معرفی می‌کند که قادر نیست با توفیق لوزهٔ شما را عمل کند. این سه پزشک از این قماش بودند.

در تباین با این سه نفر، دکتر والنتینی را می‌بینیم که پزشکی است توانا، مایل به قبول مسؤولیت و در مقام علامت حرفه‌اش مانند رینالدی با همان زبان صنفی، و با همان آهنگ شوخ و شنگ مطایبه حرف می‌زند؛ یعنی با آهنگی که علامتِ تشرف‌یافتگان است.

به‌این‌ترتیب، ما دنیای قصّه‌ای ویژه‌ای در برابر خود داریم که به دو گروه بخش شده است: تشرف‌یافته و تشرف‌نیافته، آگاه و ناآگاه، منضبط و ولنگار. فردریک، کاترین، رینالدی، والنتینی و کنت گریفی، پیرمردی که برای «لذت» تصویرهای سیاه و سفید روزنامه را کنار هم می‌چیند، پاسینی، مانه را و خدمهٔ آمبولانس زیردستِ فردریک، در گروه نخست جای دارند. افسران خوراک‌خوری، پزشکان دست‌وپاچلفتی، اتوره «قهرمان برحق و قانونی» و میهن‌دوستان از گروه دوم‌اند؛ یعنی همهٔ مردمی که نمی‌دانند به راستی چه‌چیزی به داو گذاشته شده و تکلیف‌شان را کلمات غلنبه و سلنبه معیّن می‌کند و فاقد انضباط‌اند. اینان همه اشخاصی آشفته و شلخته‌اند که به جریان و تصویر خیالی اشیاء تسلیم می‌شوند. این گروه دوم، زمینهٔ رمان را آماده می‌کنند و بیش‌تر از آن زمینه‌ای فراهم می‌آورند که در آن فردریک به سوی آگاهی کامل نهایی خود پیش می‌رود. آگاهی نهایی به این معناست که فرد به انضباط شخصی و قابلیت خصوصی‌اش برای تحمل و شکیب بازگردانده می‌شود. قهرمان خود را از گلهٔ آدم‌ها، دنیای درهم‌وبرهمی که به‌طور نُمادینی در مقام

قشون تارومار شده در کاپوره‌تو نمایان می‌شود، جدا می‌سازد و همان‌طور که «مالکلم کاولی» می‌گوید، شیرجه رفتن فردریک در رودخانهٔ سیلابی زمانی که او از دست دژبان‌ها می‌گریزد، مفادی آیینی دارد. اما در این «غسل تعمید»، فردریک در حوزهٔ دیگری تولدی تازه می‌یابد، وارد دنیای انسان‌های تنهایی می‌شود که جامعه آن‌ها را پشتیبانی نمی‌کند و خود ایشان نیز درگیر قواعد جامعه نیستند.

> سیلاب، وظیفهٔ اجباری و خشم را در طول رودخانه از وجود من شست و بُرد، گرچه زمانی که یکی از تفنگداران یقهٔ مرا گرفت، خشم از بین رفته بود. خواسته بودم لباس سربازی را از تن‌ام بیرون بیاورم، گرچه دیگر نسبت به ظواهر بیرونی اعتنایی نداشتم. ستاره‌های سردوشی‌ام را کنده بودم؛ اما این فقط برای سهولت کار بود. دیگر این‌ها علامت احترام و ارزشی نبودند. ضدیتی با آن اشخاص نیز نداشتم. فراغت‌خاطر یافته بودم. آرزومند بودم همه خوش‌بخت باشند. بین آن‌ها مردمی بودند خوب و مردمی دلیر، مردمی آرام و مردمی پرجوش‌وخروش و لیاقت خوش‌بخت‌شدن داشتند؛ اما دیگر این صحنه، صحنهٔ بازی من نبود و می‌خواستم این قطار لعنتی به مستر[1] برسد و من خوراک بخورم و دیگر فکر نکنم.

به این ترتیب، فردریک با تصمیمی همان کار را می‌کند که پسرکی به نام نیک در رمان *عصرما* در پی حادثهٔ مجروح‌شدن به انجام می‌رساند. او «صلحی جداگانه» منعقد می‌کند و از میان آب‌های طوفانی و سیل‌آسای رودخانه، قهرمان همینگوی در ناب‌ترین شکل خود در حالی‌که تاریخ بشری و تکلیف از وجودش شسته شده است، سر بر می‌کشد و آماده می‌شود تا آخرین مرحلهٔ درام مناسب خود را بازی کند و از شکست

---

۱. Mestre

قهری خود درس شکیب و تحمّل منحصر به خود را بیاموزد.

۳

در این‌جا مجالی برای شرح ارزیابی نهایی کل آثار همینگوی یا ارزیابی این رمان ویژه موجود نیست؛ تازه اگر بپذیریم که اساساً ارزیابی «نهایی» ممکن است. اما می‌توان در این مجال به برخی از ایراداتی که بر کار همینگوی وارد آورده‌اند، اشاره کرد.

نخست، گفته‌اند که آثار این نویسنده غیراخلاقی یا کثیف یا تهوع‌آور است. این انتقادها در محافل گوناگونی برضد *وداع با اسلحه* در زمان چاپ نخست آن پدیدار شد. در مثل، رابرت هریک که خود رمان‌نویس معتبری است، نوشت که اگر اساساً توقیف کتاب مجوزی می‌داشت می‌بایست در این مورد اعمال شود، و گفت *وداع با اسلحه* معنایی ندارد و صرفاً «مجوز شهوت‌رانی» است و بوی اتاق‌خواب عشرتکده‌ها را می‌دهد و در مقام جمع‌بندیِ نظرش، رمان همینگوی را «زباله و آشغال» نامید. این انتقاد در اکثر مواردش دیگر زنده نیست، اما پژواک آن را هنوز گهگاه می‌توان شنید و گاه به گاه، در فاصله‌های نادر، شخصی متعصب یا اخلاق‌گرایی بامناعت، اما آموزش‌ندیده، با قراردادن این رمان در برنامهٔ درسی دانشگاه‌ها مخالفت می‌کند.

پاسخ به ایرادی از این دست، اساساً پاسخی است به این اتهام که «این رمان بی‌معناست». این پاسخ باید خود را برپایهٔ جست‌وجوی این واقعیت قرار دهد که *وداع با اسلحه* به‌طور جدی با موضوع اخلاقی و فلسفی سروکار دارد، مسایلی خوب یا بد در دنیای جدیدی که همینگوی اساساً مشکل‌ها را عرضه می‌کند، موجود است. بدین‌معنی که این کتاب حتی

اگرچه به راه‌حلی که‌به طور عام پذیرفتنی نیست، نمی‌انجامد؛ با این‌همه مجسم کنندهٔ تلاشی اخلاقی است و سند دیگری است از ارادهٔ بشری برای کسب ارزش‌های آرمانی. بهترین پاسخ دربارهٔ این‌که رمان چون تأثیر بدی دارد، ممکن است خوانندگانی نداشته باشد می‌تواند در نقل قولی از تامس هاردی یافت شود؛ نویسنده‌ای که امروز تقدیس می‌شود، اما مشهورترین کتاب‌های‌اش *تس دوربرویل* و *جود گمنام* را زمانی اخلاق‌گرایان متعصب به باد حمله گرفتند و کشیشی یکی از رمان‌های او را به آتش کشید:

> دربارهٔ تأثیرات چنان نمایش و تجسّم صادقانه بر افکار سست، زمانی که کردار شخصیّت‌ها نمونهٔ مطلوب نیست و پاداش و کیفرها به طور نادرستی برحسب حق‌ناشناسی‌ها تنظیم می‌شود، وظیفه ما نیست که این موضوع را دقیقاً به بحث بگذاریم. رمانی که ضربهٔ مهلکی بر سبک‌مغزان می‌زند و تأثیر نیرومند بر روشنفکرانی که قدرت عادی دارند، دارد؛ می‌توانند مجوّز و خودِخود باشد، و احتمالاً هیچ رمانی هرگز به‌وسیلهٔ ساده‌لوح‌ترین نویسنده نوشته نشده که برای آن بعضی بیماران اخلاقی یا دیگرانی نتوان یافت که چنان رمانی قادر می‌بود به ایشان صدمه بزند.

دوم، بر آثار همینگوی به ویژه آثار دورهٔ پیش از رمان *داشتن و نداشتن* انتقاد می‌کنند که تعهد اجتماعی ندارد، بیرون از جریان زندگانی جدید است و کاری به کار ساختار اقتصادی جامعه ندارد. ناقدانی که باورمند به این دیدگاه کلی دربارهٔ شیوهٔ نگارش همینگوی هستند، او را مانند کنراد و شاید مانند هنری‌جیمز نویسنده‌ای غریبه می‌شمارند. در برابر این انتقاد پاسخ‌های محتمل چندی موجود است. یکی از این پاسخ‌ها در جمله‌های زیر به خوبی بیان شده است؛ البته ما باید در این‌جا نام کنراد را برداریم و

نام همینگوی را جانشین آن کنیم:

> پس نباید کنراد را سرزنش کرد که او خود را به‌طور کلی دلمشغول زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی موجود در پَسِ پُشتِ روابط بشری در تمدن مدرن نمی‌سازد؛ چرا که او هرگز بر آن نیست که چنان روابطی را مطالعه کند. مارکسیست‌ها نمی‌توانند او را به بزدلی یا سفسطه‌گویی متهم کنند؛ زیرا که در این مورد اتهام بی‌جاست (هرچند می‌توانست دربارهٔ *داشتن و نداشتن* و *ناقوس عزای چه کسی را می‌نوازند* بی‌جا نباشد.) بنابراین، از دیدگاه انسانی صاحب نظریه، تصادف‌هایی در تاریخ موجود است که نمی‌توان انکار کرد و اگر نویسنده‌ای تصمیم می‌گیرد بیش‌تر دربارهٔ آن تصادف‌ها گفت‌وگو کند تا دربارهٔ رویدادهایی که تابع جریان عمدهٔ عِلیّت تاریخی هستند، فلان اقتصاددان یا بهمان جبرگرا منحصراً می‌توانند شانه بالا بیندازند و بگویند این رویدادها برای دانش‌جویان از رویدادهای عمدهٔ یادشده که ایشان برای مطالعه برگزیده‌اند، آموزندگیِ کم‌تری دارد؛ اما هرگز نمی‌توانند و نباید نویسنده‌ای همانند کنراد [یا همینگوی] را به دروغ و تحریف حقایق متهم کنند.

یکی از شایسته‌ترین ناقدان گروهی که توانستند همینگوی را نویسنده‌ای غریبه و بیگانه بدانند، این قضایا را خیلی مسلم فرض می‌کند؛ اما رشتهٔ پاسخ ثانوی را باید بر واژهٔ آموزشی در جمله‌های یادشده متمرکز ساخت. چه نوع آموزندگی را، اگر چنین آموزندگی در کار باشد، از داستان در مقام داستان می‌توان متوقع بود؟ آیا نوع آموزش توقع‌داشته‌شده از داستان در رقابت مستقیم با نوع آموزشِ عرضه‌شدهٔ علوم سیاسی یا اقتصاد در یک طراز است؟ اگر چنین باشد، دانش‌جویان با خواندن شکسپیر و کیتز، مردود و با خواندن آثار اپتون سینکلر قبول

می‌شوند.

شاید «آموزش» کلمهٔ مناسبی نباشد یا به‌هرحال، در این مورد بی‌جا باشد. این پرسشی است بسیار آزاردهنده و درخوربحث؛ اما می‌توان خطر کرد و گفت آنچه داستان خوب به ما می‌دهد برانگیختن تخیلِ نیرومند دربارهٔ جمع و ماهیت انسانی است که می‌کوشد خود را به کمال برساند نه آموزش در معنایی مجرد. انسان اقتصادی و سیاسی ساحت‌های مهم ماهیت بشرند و به خوبی می‌توانند بخشی از مواد قصّه را بسازند؛ ولی آن‌ها انسان کامل نیستند و ملاحظات دیگر نیز می‌تواند به اندازهٔ کافی مهم باشد تا نویسنده‌ای آن‌ها را شایستهٔ توجه و دقت بداند؛ همان‌قدر در خور توجه که عشق، مرگ، جرأت، مسألهٔ شایستگی و احترام و تردید اخلاقی. انسان ناچار نیست با دیگر انسان‌ها فقط برحسب تنظیمات اقتصادی و سیاسی زیست کند، او باید در چهارچوب نظم اخلاقی با دیگران و نیز باید با خودِ خودش زندگانی کند و خودش را تعریف کند. به‌راستی می‌توان گفت که این مشغله‌ها همه دارای روابط درونی و واقعیت‌هایی به‌هم‌پیوسته‌اند، ولی می‌توانست به طور خطرناکی جزمی باشد که اصرار کنیم نویسنده حق ندارد یکی از آن ساحت‌ها را در نقطهٔ مرکزی و حاد دراماتیک قرار دهد.

البته می‌توانست به طور خطرناکی جزمی باشد که تأکید کنیم ایده‌های همینگوی تناسبی با زندگانی مدرن ندارد. واقعیت این است که این ایده‌ها موجودند و مردم بسیار زیادی را برانگیخته‌اند که تناسب آن‌ها را با زندگانی جدید شهادت دهند. یا همین مطلب را به زبانی دیگر بگوییم: «جزمی خواهد بود اگر بر این زمینه از آثار همینگوی انتقاد کنیم که این نویسنده ایده‌های اساسی اندکی دارد.» می‌نماید که تاریخ ادبیات نشان داده است که هنرمندان خوب ممکن است ایده‌های اساسی بسیار کمی داشته باشند. ممکن است که آن‌ها ایده‌های بسیار داشته باشند؛ اما آن ایده‌ها بر زندگانی مصالحه‌آمیز دموکراتیک و وفاداری و توافق اصیل و

مطبوع دلالت ندارند. آری، در آثار ادبی معمولاً یک یا دو ایدهٔ بنیادی که اندیشهٔ نویسنده را به خود مشغول می‌دارند، موجود است. هنرمند ممکن است مانند مصلح دینی، ساوونارولا[1] بگوید: «اندیشه‌های‌ام اندک و باشکوه بودند»[2]. و ایده‌های هنرمندان باشکوه و عظیم‌اند؛ زیرا به شدت احساس می‌شوند و به حدّت مجسم می‌گردند، نه به علت این‌که به واسطهٔ معیارهای واقعی و مشخص (اوبژکتیو) و معیارهای عمومی و آماری مهم باشند. خیر، آن گونه اهمیت عام و آماری می‌تواند شرطی باشد برای باشکوه‌بودن آن‌ها؛ اما گوهر بنیادی عظمت آن‌ها نیستند. (شاید حتی شرط آثار هنری نیز نباشند و شاید شکوهِ هنری ذاتیِ این واقعیت باشد که کار هنری نمایشگر مثالیِ اخلاقی است؛ یعنی چگونه ایده، احساس می‌شود و چگونه شور و حس به‌وسیلهٔ نظم تبدیل به اندیشه می‌شود).

هنرمند ممکن است به چند ایده نیاز داشته باشد؛ اما در تشخیص و ارزیابی کارش ما باید افزوده بر عامل شدت معیار دیگری نیز لحاظ کنیم؛ یعنی معیار زمان و مکان را در نظر آوریم. به‌دیگرسخن، ایده‌های بنیادی هنرمند در خلوتکده‌ای باشکوه کار نمی‌کند، آن‌ها بیش‌وکم و به مراتب درجهٔ خود در چهارچوب جذب ایده‌های دیگر در کارند. یا به عبارت دیگر، محور کار، محور تجربه است و اوضاع و احوال تجربهٔ کار هنرمند معیار دیگری از وضعیت و شرایط پیش می‌نهد؛ یعنی معیار اوضاع زمان و مکان را به ما می‌دهد. شاید آوردن نمونه‌ای در این‌جا سودمند باشد. گفتیم که همینگوی دلمشغول تردید دربارهٔ شرف و افتخار است و این ایدهٔ بنیادی آثار اوست. ولی ما می‌بینیم که او این ایده را به حوزهٔ به‌نسبت کوچکی از تجربه اطلاق می‌کند. در واقع، ما هرگز داستانی نمی‌بینیم که در آن نتیجهٔ کار، مشکل تعریف «تردید» را به بحث بگذارد یا قصّه‌ای را

---

۱. Savonarola

۲. Le mie cose erano Poche e granadi

که در آن شرف و افتخار یادآور و مستلزم غلبهٔ آهسته، فرسایندهٔ روزبه‌روز دشواری‌های درخور سرزنش باشد. به دیگر سخن، ایده، تابعِ آزمونِ حوزهٔ به‌نسبت کوچکِ تجربه است و تابع تجربهٔ دست‌چین‌شده و شخصیّت‌های محدود به طبقه‌ای خاص.

اما در چنان محدوده‌ها و اوضاع و احوالی که همینگوی مواد متناسب با هم را می‌یابد و ایده‌های مسابقه‌جویانه، زیاد مزاحم یک‌دیگر نمی‌شوند، توانایی و ظرفیت بیانی او بسیار قدرت‌مند و مدارج شدت احساس و تعبیر او وسیع است. او نه با گزارش تنوع ماهیّت انسانی یا وضعیت بشری یا تحلیل نیروهای مؤثر در جامعه بلکه با انتقال‌دادن احساس معینی دربارهٔ مسأله‌ای خاص و ایستاری ویژه دربارهٔ آن سروکار دارد؛ یعنی او اساساً نه نویسنده‌ای دراماتیک بلکه نویسنده‌ای غنایی [=لیریک] است و برای نویسندهٔ غنایی مزیّت کار وابستهٔ شدتی است که به‌وسیلهٔ آن بصیرت شخصی عرضه می‌گردد، بیش‌تر از تکیه‌کردن بر آفریدن گروه متنوعی از شخصیّت‌ها که بصیرت‌شان در میان خود با هم در ستیزه است. و اگرچه «همینگوی» هرگز پردازندهٔ اسناد یا بیمارشناسی عصر ما نبوده است و عزم این کار را نیز نداشته، یکی از متقاعدکننده‌ترین نمادهای این عصر را به‌دست داده است.

پی‌نوشت :

۱. این مقاله نوشتهٔ رابرت پن‌وارن است. نگاه کنید به: *فکر ادبی در آمریکا*، ص ۴۴۴ تا ۴۶۳.

جان اشتاین‌بک

جان اشتاین‌بک می‌گفت: «من هرگز دو کتاب همانند نوشته‌ام.» این تفاوت و ناهمانندی؛ یعنی حاصلِ عظیمِ قلمیِ او هم کلید توفیق او در جهان نویسندگی بود، و هم مفتاح شکستِ او در حصول عظمت در نزد معاصران‌اش. «آلفرد کازین» در ۱۹۴۵، زمانی که اشتاین‌بک، در نیمه‌راه عمر نویسندگی خود بود، دربارهٔ او نوشت: «اشتاین‌بک همیشه مانند نوآموزی که دارای آینده‌ای امیدبخش است، جلوه‌گر می‌شود.» این ملاحظات زمانی که دربارهٔ آخرین داستان‌اش *زمستان ناخشنودی ما* ــ که در موضوع و اسلوب راه و روش دیگری را می‌نمایاند ــ به‌کار بسته شود، مصداق می‌یابد.

اما زمانی که ما دربارهٔ شکل‌گرفتن اسلوب نویسنده‌ای و نه دربارهٔ تک‌تک آثارش بحث می‌کنیم، به‌ناچار دربارهٔ نویسنده‌ای بزرگ سخن می‌گوییم. اشتاین‌بک همیشه گله می‌کرد که ناقدان هر کتاب تازهٔ او را نازل‌تر از کتاب پیشین او می‌دانند و هیچ‌گاه کمال آثارش را از نقطه‌ای که به

ظاهر انحطاط مداوم‌اش آغاز شده، مشخص نساخته‌اند. مراد او، در این زمینه، نوعی نگرانی عمده در زمینهٔ طوحی عظیم است که خوانندگان زمانی که کتاب نویسنده‌ای را که روش وی به‌دست‌دادن تفسیری از زمانه است... به‌دست می‌گیرند، آن را احساس می‌کنند.

اشتاین‌بک مانند بیش‌تر نویسندگان بزرگ این عصر جدید، باورها و فلسفه و معانی بیان ویژه‌ای دارد؛ فلسفه‌ای که در کتاب‌های او مندرج است و «ادموند ویلسن» آن را در حدود سال ۱۹۴۰ دریافت. در همین سال در کتاب *دریای کورتز* ــ که محصول همکاری اشتاین‌بک با دوستش «ادوارد ریکتس» است، به‌تدریج شکوفان شد. این کتاب که بیش‌تر حاوی یادداشت‌های روزانهٔ مشترک سفر دریایی این دو برای گردآوری موجودات دریایی [حوفهٔ ریکتس همین کار بوده است] در کالیفرنیای جنوبی است، به ثبت مشاهدات زندگانی باشندگانِ دریایی به عنوان موقعیتی برای طرح مقایسهٔ زیست جانداران دریایی و جامعهٔ انسانی، می‌پردازد.

همانندیِ وجود غریزه‌هایِ انسانی با غرایزی که آن‌ها در گروه ماهیان و رسته‌ای از جانداران دریاییِ محلیِ یافتند، برای اشتاین‌بک هیجان‌انگیزترین مقایسهٔ انسان و آن جانداران بود. اشتاین‌بک گفت که انسان را به همان اندازه که نمودی فردی است، می‌توان نمودی جمعی به‌شمار آورد. او همین نظر را در ۱۹۳۶ در داستان *در نبردی مشکوک* خود عرضه کرده بود. از این‌رو امکان دارد که با مطالعهٔ رفتار انسان در پیوستگی به جمع، بیش از مطالعهٔ انسان در انفراد به آگاهی‌هایی دست یافت.

این نوع دریافت دربارهٔ نوع انسان که دراین جا با ساده‌ترین واژگان بیان شد، به‌ویژه برای نویسنده‌ای که مانند اشتاین‌بک درک ژرفی از محیط خود دارد، و برای قصّهٔ قهرمانان و انبوه موقعیت‌ها، استنباط سودمندی است.

هنوز اشتاین‌بک به علت فلسفه‌اش مورد حمله قرار می‌گیرد؛ در حالی که نویسندگان جدید دیگر که نظام فلسفی ویژهٔ ایشان، پیوستگی فلسفهٔ او را ندارد، کم‌تر در معرض چنین حمله‌ای هستند. انسان ناچار دربارهٔ عرفان ییتز[1] در شعر *روئیت یگانه* و رابرت گریوز در *خدابانوی سپید* و عصارهٔ رمزآمیز «آگاهی» در آثار دی.اچ.لارنس تفکر می‌کند. علت حمله به فلسفهٔ اشتاین‌بک و نگرانی شدید دربارهٔ رؤیهٔ ادبی او این بود که بسیاری از کتاب‌های‌اش وقف بیان وضعیّت معاصر ــ که از دوران‌های بحرانی است ــ شده است. اشتاین‌بک خیلی ساده در دههٔ ۱۹۳۰ دربارهٔ بحران اقتصادی و شوربختی افسردگی انسان‌ها و در دههٔ ۱۹۴۰ دربارهٔ جنگ، داستان نوشت. در کتاب‌هایی که دربارهٔ این دو بحران عظیم تاریخی چیزی نوشته بود، غالباً گمان می‌بردند که او عملاً از گفت‌وگو در این زمینه خودداری می‌ورزد؛ در حالی‌که خوانندگان حتی در آثار غیراجتماعی‌اش، شیوه‌ای را که در خوشه‌های خشم به‌کار برده شده است، درک می‌کردند.

با فرا رسیدن جنگ، عدهٔ بسیاری از کتاب *دریای کورتز* به شدت خشمگین شدند؛ زیرا احساس می‌کردند که این کتاب با ثبت مشاهدهٔ علمی سرد و بی‌طرفانه دربارهٔ نوع انسان، و با این اشاره‌های ضمنی که «جنگ به‌طور ساده انحرافی است که باید فقط به منظور داوری در زمینهٔ مشابهات بقایای «نوع» منظور شود»... از ترک تعهّدات اشتاین‌بک دربارهٔ مسایل دههٔ ۱۹۳۰ حکایت دارد. سپس در سال ۱۹۴۲ که کتاب *ماه پنهان است* به چاپ رسید، موضوع مقاومت در برابر «نازی‌ها» به‌عنوان درون‌مایه‌ای حاد بین نویسندگان به مسابقه گذاشته شد. اشتاین‌بک بعدها گفت که چون در این کتاب «نازی‌ها» را موجوداتی انسانی نشان داده بودم، آماج انتقادهای شدید قرار گرفتم. او این‌طور فکر می‌کرد که چون نازی‌ها سرانجام شکست خوردند ــ همان‌طور که کتاب پیشگویی کرده بود ــ پس

---

۱. W.B. Yeats

حق داشته که آن‌ها را آن‌طور که تبلیغات ضدنازی می‌خواست مانند «غول‌های فوق‌انسانی تجسم دهد» توصیف نکند. با این‌همه، در *ماه پنهان است* چیزی موجود بود که تصوّرات و اندیشه‌ها را آشفته می‌ساخت. اطمینان اشتاین‌بک به مردم و این‌که نشان می‌داد که آن‌ها به طیب خاطر، نقشه‌های مهاجمان نازی را برهم زدند، اعتقاد ساده‌ای به شایستگی نوع انسان بود که می‌توانست بخش تندرست خود ــ که انسان را به تباهی تهدید می‌کرد ــ بِکَنَد و دور بیندازد. البته کاملاً درک‌پذیر است که این ایمان به شایستگی انسان، در زمانی که کتاب نوشته می‌شد، به سختی اطمینان‌بخش و یقینی جلوه می‌کرد. آنچه قصّه نتوانست به ژرفای آن رسوخ کند، درست آن چیزی بودْ که برای آلمان، پیروزی آینده و مورد نیازی به‌شمار می‌آمد. در کتاب *ماه پنهان است*، مجامع و سازمان‌های زیرزمینی و دیدارهای پنهانی بین افراد ملت ... موجود نیست و در آن منحصراً گروه‌های کارآ (اما سازمان‌نیافتهٔ) مردم توصیف شده‌اند؛ گویی شهر در برابر مهاجمان مانند سازمانی یک‌پارچه و تنی واحد قیام می‌کند. اگر جمع انسان می‌خواست پس از هجوم نازی‌ها، زنده و باقی بماند، چیزی بیش از ایمانِ کلیّت‌یافتهٔ زیستی مشاهده‌گر در «نوع انسان» می‌بایست لازم شمرده شود.

در مقام دفاع از اشتاین‌بک می‌توان گفت حتی زمانی که جنگ فرا رسید، او فلسفهٔ علمی بی‌طرفانه و مشخصی به‌وجود آورده بود. او با نوشتن اثری دربارهٔ رویداد بزرگ قرن که با شفقت و ایمان به ستمدیدگان همراه بود، باردیگر در دریای مطالعات تاریخی غوطه‌ور شد، و اگرچه نتوانست فلسفهٔ خود را کاملاً با پیش‌آمد بی‌دادگرانهٔ ناگهانی جهان سازگار کند، باز به‌طور اخلاقی خود را به این مشکل بزرگ پیوند داد.

اشتاین‌بک از زمان نوشتن شرق بهشت (۱۹۵۲)، از مطالعهٔ انفرادی علمی *دریای کورتز* به‌سوی اشتیاق اخلاقی داستان‌های اجتماعی دههٔ ۱۹۳۰ به بعد خود بازگشت [البته در این اواخر، پشتیبانی او از آمریکا در

جنگ ویتنام، که هر دو پسرش در آن شرکت داشتند، ترک کامل روّیهٔ دوران اخیر زندگانی‌اش دربارهٔ مسألهٔ جنگ بود. مترجم در این‌جا باید بیفزاید که حمایت اشتاین‌بک از جنگ استعماری آمریکا در ویتنام کاملاً نشان‌دهندهٔ انحطاط اخلاقی این نویسنده بوده است.]

اشتاین‌بک مشاهده دربارهٔ نوع انسان را با نظارت بی‌طرفانهٔ علمی در کتاب *در نبردی مشکوک* آغاز کرده بود. داستان دربارهٔ اعتصاب میوه‌چین‌ها، و نخستین کار عمدهٔ او در حوزهٔ مسایل مهم اجتماعی است. «داک» شخص عمدهٔ این کتاب که به الگوی شخصیّت «ادوارد ریکتس» ساخته شده است، سخنگوی اشتاین‌بک در همهٔ کتاب‌هایی است که نظر علمی خود را وصف می‌کند (و از این جمله کتاب *ماه پنهان است* را می‌توان نام برد.) او می‌گوید:

> می‌خواهم تا آن‌جا که می‌توانم کل تصویر را بنگرم. نمی‌خواهم عینک «نیک» و «بد» را به چشم گذارم و بصیرت خود را محدود کنم.

او در سراسر داستان *در نبردی مشکوک*، این قاعده را با کنارگذاشتن مسایل نظری و محدودکردن خود به وصف جزئیات سازمان و شیوهٔ ادارهٔ اعتصاب در اثرش به‌کار بست. همین‌طور که داستان پیش می‌رود، اصلی که شخص عمدهٔ کتاب «مک»، این سازمان‌دهندهٔ پیشرو به‌کار می‌برد، در ایجاد الگوی اعتصابیِ کاملی در طریقی که در پیش می‌گیرد، جلوه‌گر می‌شود. مک و جیم ــ که نوآموزی است در حال فراگیری کار اعتصاب ــ بر هراسی چیره می‌شوند که در دره‌ای کوچک نمایان می‌شود، زمانی که سیب‌ها کاملاً رسیده‌اند و جایی‌که کارگران مهاجر آخرین دینارشان را از دست داده‌اند و به‌قصد چیدن سیب‌ها مهاجرت کرده و با نبرد قطعی رویاروی شده‌اند. مک با مهارتی عجیب، مقام رهبری طبیعی انسان‌ها را تعیین می‌کند و او را در انتخاب رهبر کارگران برنده می‌سازد و جمع را از

غرور و اطمینان سرشار می‌سازد. او مکانی می‌یابد تا اعتصاب‌گران در آن‌جا گرد آیند. سپس همین‌طور که کتاب به پایان خود نزدیک می‌شود، مک از رسوخ موجبات نومیدی در نقطه‌ای که قدرت‌مندان در صدد دست‌یابی به قدرت و پراکندن باقی‌ماندهٔ اعتصابگران هستند.... جلوگیری می‌کند.

کتاب در نبردی مشکوک بهترین کتاب دربارهٔ اعتصاب‌های دهه‌ای بود که وقف توصیف شکل کار شده است؛ زیرا این اثر از دام درونی «احساساتی‌شدن» و «بیداری ناگهانیِ باورنکردنیِ آگاهی اجتماعی» دوری جسته بود. جیم در یکی از لحظه‌ها ــ پس از زمانی دراز ناظر بی‌طرف رویدادها بودن ــ ناگهان باور شدیدی به «اعتصاب» پیدا می‌کند؛ اما اشتاین‌بک کاملاً در حوزهٔ مسایل انسانی گفت‌وگو می‌کند و می‌گوید: «آنچه «جیم» به ناگهان درمی‌یابد، روشنیِ آگاهی اجتماعی نیست؛ بلکه شیوه‌ای است که انسان‌ها ــ در گروهی که در آن زیست می‌کنند ــ در پیش می‌گیرند. او تشخیص می‌دهد که انسان‌ها را باید طوری پرورد که بی‌درنگ به جنبش درآیند و به پیروزی جزئی بر خائنان به اعتصاب نایل شوند. این موضوع که این پیروزی به قیمت شکافته‌شدن سرها و توقیف اشخاص به‌دست می‌آید... اهمیتی ندارد.» لحظهٔ دست‌یازی به عمل از سوی جیم برای همهٔ اشخاص داستانی اشتاین‌بک نمونهٔ لحظه‌ای بسیار درخشان است. آن‌ها در جهانی دشمن‌کیش با دست‌یازی به عملی به شیوهٔ آمریکایی و با تنظیم دقیق کارها، نظمی ایجاد می‌کنند.

البته در چنین لحظه‌هایی ــ همان‌طور که ناقدان و خود نویسنده به‌طور روزافزونی دریافتند ــ گسستِ حساب‌شده‌ای از نتایج اجتماعی وجود داشت؛ اما این کار به هیچ‌وجه به ایجاد «نسبیت اخلاقی» نینجامید و برای اشتاین‌بک مسألهٔ مسؤولیت و تعهد در گزینش خود موضوع داستانی نهفته بود. همین‌که او تصمیم گرفت دربارهٔ آوارگان، کارگران مهاجر و «اوکلاهمایی‌های ساده‌دل» بنویسد، در مقام تعریف منطقی جزءِ

نویسندگان طرفدار جنبش‌های پیشرو به‌شمار می‌آید و مزیت وی بر معاصران‌اش در عینیت نادری است که به وسیلهٔ آن اسلوبی به‌کار می‌گیرد که از دور به وصف قضایا می‌پردازد، و همین او را مجاز می‌دارد که موضوع داستان خود را به‌خوبی بنگرد.

متأسفانه اشتاین‌بک نتوانسته «عینیّتِ زیست‌شناسانهٔ» خود را هم‌چون اسلوبی ادبی بپذیرد و در عوض، آن را در مقام مشکلی فلسفی به اندیشه آورده است. درهمین نقطه بود که او برای خود دشواری‌های بسیار به‌وجود آورد و مبالغ زیادی از نیروهای خلاق خود را از دست داد. او به دلیل این‌که علاقه‌مندی غیرحرفه‌ای‌اش را در زمینهٔ «جمع‌آوری انواع موجودات زنده» به مرتبهٔ نظری برساند، بخشی از دوگانگیِ درونی دربارهٔ زندگانی و تفکر را که نزدیکی بسیار با نویسندگانی آمریکایی دارد، به نمایش گذاشت و این دوگانگی احساس که در آن اندیشه‌ها در لحظه‌ای به‌شدت منفور می‌شوند و در لحظهٔ دیگر به شدت حرمت می‌یابند، همان‌طور که دیگران را آزار رساند، وی را نیز به زحمت افکند. با این همه، اشتاین‌بک کوشید این وضعیت را عوض کند. ولی در همان حال نویسنده‌ای بود روشنفکر، بسیار کتاب‌خوانده و دارای تحصیلات عالی. کتاب‌های‌اش نتایج پنج‌سال تحصیل در دانشگاه استانفورد را نشان می‌دهد، زیرا در این‌ها، آثار مطالعهٔ عمیق در تاریخ یونان و روم و در افسانه‌های قرون ومطا و دورهٔ رنسانس و نیز در حوزهٔ علم زیست‌شناسی نمایان است. به‌رغم چنین وضعی، اشتاین‌بک به شدت در آثار خود تا آخرین آن‌ها *زمستان ناخشنودی ما* (۱۹۵۷) از به‌کار بردن آهنگ سوفیستی و انکارجویانه خودداری کرد. او فقط به هنگام استهزای سیاست و فرهنگ فرانسه به روح مطایبه‌گویی خود مجال بروز داد، تا آزادانه عمل کند (طرفه است که او منحصراً در یکی از کتاب‌های‌اش چنین کرد، کتابی که طرح آمریکایی دارد؛ یعنی در آخرین کتابش *زمستان ناخشنودی ما* که از

همهٔ آثار وی توفیق کم‌تری یافت.)

اشتاین‌بک در کتاب‌های دیگر، یعنی در قصّه‌های‌اش، افسانه‌هایی عجیب دربارهٔ روشنفکران، افسانه‌هایی که آمریکاییان از ادب عامه و سینماها آموخته بودند، جاودان ساخت. قهرمانان روشنفکر او همگی مردانی هستند که دور از زندگانی حیاتیِ جامعه زیست می‌کنند. بعضی از ایشان فاقد تمایلات جنسی‌اند مانند «داک» شخص عمدهٔ در نبردی مشکوک؛ بعضی مانند «لی» خدمتکار و خردمند چینی در شرق بهشت به‌طور مبهمی به انحراف جنسی گرایش دارند. اصرار اشتاین‌بک در تصویر و تجسّم چنین مردانی نشان می‌دهد که او وضع و خصلت دوستان‌اش را بنیاد این تصویرسازی‌ها قرار می‌دهد، زیرا همگی آن‌ها را به دلیل هوش‌شان، جذاب و دل‌پسند می‌داند. برای کامل‌کردن اسطوره‌ای مانند این گروه از روشنفکران که در آثار او همراه با نقص روحی تصویر می‌شوند، روشنفکرانی نیز وجود دارند که هرگاه سخنی برای گفتن دارند، سخن‌شان همواره ژرف و بامعناست.

همین‌طور که اشتاین‌بک به چنین موجود مطالعه‌نشده، یعنی فرد روشنفکر اجازه می‌داد که در داستان‌های‌اش به‌طور روزافزونی اهمیّت یابند، ناپیوستگیِ فلسفی تفکرش ــ این عیب جزئی آثار نخستین وی ــ مدام افزایش می‌یافت. همین‌طور که قهرمانان فلسفه‌باف وی «فلسفه» خود را با طول و تفصیل با اشخاص عمدهٔ داستان‌های‌اش در میان می‌گذاشتند، این گونه گفت‌وگوها به‌طور روزافزونی بیرون از حوزهٔ آن زندگانی واقعی که در آثارش مندرج است، نمایان می‌گردید.

در رمان شرق بهشت که قصّهٔ هابیل و قابیل را به صحنهٔ داستان امروز آورده است، ادامهٔ سیری را می‌بینیم که مشخص‌کنندهٔ دوره‌ای است بین جنگ‌های داخلی و نخستین جنگ جهانی. در هر یک از دو نسل «خانوادهٔ تراسک» ــ که داستان رویدادهای زندگانی ایشان را ثبت می‌کند، ــ پدر خانواده هدیهٔ یکی از پسران را می‌پذیرد و هدیهٔ دیگری را رد می‌کند.

همان‌طور که خدا هابیل و هدیهٔ او را منظور داشت و قابیل و هدیهٔ او را منظور نداشت. از این گذشته، قهرمانان نسل نخست رمان، همانند اجدادشان «هابیل و قابیل»، نام‌هایی دارند که با همان حروفِ آمده در *کتاب مقدس* آغاز می‌شود: «چارلز» و «آدام» در نسل نخست، و «کالب» و «آرون» در نسل دوم (و هم‌چنین چارلز نشان زخمی قابیل‌وار بر پیشانی دارد و آرون به‌طور نامستقیم به وسیلهٔ کالب کشته می‌شود.) قهرمانان نه فقط از این قیاس آگاه‌اند؛ بلکه خطوط اصلی رمان مشتمل بر تفسیر پیوسته‌ای است از داستان «هابیل و قابیل» در آنچه بین آدام تراسک که برادرش را ترک می‌گوید تا در کالیفرنیا اقامت گزیند و ساموئل هامیلتن، مخترع خردمند اما ناموفق ایرلندی، استادآهنگر و سخنگو، و «لی» خدمتکار چینی. آدام تراسک ... روی می‌دهد. از داستان *کتاب مقدس* که در یکی از صفحات رمان کاملاً نقل شده، «لی» برای آدام تراسک این استنتاج فلسفی را بیرون می‌آورد:

> «فکر می‌کنم این داستان مشهورترین قصّه جهان باشد؛ زیرا داستان زندگانی روزانهٔ ماست. می‌اندیشم که «هابیل و قابیل» داستانِ سمبولیکِ روح بشری است.»

بزرگ‌ترین وحشتی که کودکی می‌تواند احساس کند، این است که محبوب کسی نباشد و دوست‌داشته‌نشدن، دوزخی است که وی از آن می‌هراسد. هر کسی در جهان کم‌وبیش این «نامحبوب‌بودن» را حس کرده است. با مقبول‌نشدن و نامحبوب‌بودن، خشم همراه می‌شود و با خشم، نوعی جنایت انتقام‌جویانه به دلیل پذیرفته‌نشدن و با جنایت، گناه ... به این ترتیب، این داستانْ داستانِ روحِ انسان است. در این‌جا اشتاین‌بک شیوهٔ توضیح روان‌شناختی کردار انسانی را جانشین توضیح زیست‌شناسانه می‌کند و کوشش دیرین خود را دوباره از سرمی‌گیرد تا، دست‌کم، با مشکل رحم و شفقت در وضع بشری از دیدگاه نظری تماس گیرد.

سپس اشتاین‌بک در فصل‌های بعدی شرق بهشت، در حالی‌که از زبان خود سخن می‌گوید، به صورت فردی مطلق‌گرا درمی‌آید و به الگوی غیرروان‌شناختی می‌گراید. راوی داستان می‌گوید: «ما منحصراً داستان واحدی داریم [یک قصّه بیش نیست غم عشق و...] همهٔ داستان‌ها و اشعار بر بنیاد ستیزهٔ درونی انسان در حوزهٔ نیک و بد استوار شده‌اند.» در کتاب در نبردی مشکوک، انکار نیک و بد، طریق مشاهده بود و به‌راستی خود صناعت داستان به‌شمار می‌آمد؛ اما در شرق بهشت پذیرش ملاک‌های اخلاقی نیک و بد به این نتیجه می‌انجامد که این پذیرش یکی از عقاید نویسنده دربارهٔ معنی رمان اوست؛ زیرا نظر فلسفی «لی» و راوی داستان با شیوهٔ نقل داستان، پیوند اساسی ندارد و خواننده آزاد است که به شیوهٔ ویژهٔ خود دربارهٔ کتاب به داوری بپردازد. گر چه این مسأله، برخی از تناقض‌های عرصهٔ تفکر فلسفی نویسنده را تجزیه‌وتحلیل می‌کند، اما درک مسائل فلسفی شرق بهشت را برای خواننده آسان‌تر نمی‌سازد. در مَثَل، زمانی که آدام تراسک درمی‌یابد که جنازهٔ دوستش «ساموئل هامیلتون» را بر جای نهاده، «لی» در پاسخ او می‌گوید: «شاید هر یک از ما بخشی از او را در درون خود داشته باشیم. شاید معنی جاودانگی همین باشد.»

در این زمینه، تصوّر «لی» از «جاودانگی» درک‌پذیر و هوشیارانه است؛ اما این «تصوّر» به‌شیوه‌ای طبیعی اظهار نمی‌شود، زیرا واژهٔ «شاید» که برای دلداری تراسک گفته می‌شود به‌راستی بیان گرفتاری و پریشانی خود نویسنده است. او هرگز اجازه نمی‌دهد که قهرمانان داستان‌های‌اش، مسایل را به‌طور مستقیم و به وضوح طرح کنند؛ یعنی همان‌طور که مردم زمانی‌که اندیشه‌هایی در دانستگی دارند و از آن‌ها به هیجان می‌آیند، عمل می‌کنند. در عوض، اشتاین‌بک اشخاص داستانی‌اش را مجبور می‌سازد با ترکیبی از پیشگویی بدانجام و دلداری عامیانه سخن گویند: «گمان می‌کنم»، «گویی چنین است» «خُب» و... این موضوع دقیقاً همان

چیزی است که دربارهٔ «ایدهٔ» بنیادی و آفرینشگر رمان شرق بهشت مصداق پیدا می‌کند؛ یعنی دربارهٔ تفسیر نویسنده از گفت‌وگوی خدا با قابیل دربارهٔ شرّ و بدی. در کتاب مقدس «شاه جیمز[1]»، خدا به قابیل خطاب می‌کند و می‌گوید: «تو بر گناه چیره خواهی شد.» در کتاب مقدس رسمی آمریکا خدا به قابیل فرمان می‌دهد که بر گناه چیره شود. اما در اصلِ عبری کتاب که «لی» می‌خواند، خدا به قابیل می‌گوید: «تو شاید بتوانی بر گناه مسلّط شوی.» و در این سخن، نتیجهٔ ضمنی آن است که انسان در جهانی احتمالی و امکانی زیست می‌کند.

این موضوع راه‌حلی پیش پای نویسنده می‌نهاد که هم دربارهٔ رویدادهای شرق بهشت به‌کار می‌رفت، و هم حاوی برهان متناقض تفکر او می‌شد که چگونه کردار بشری را به‌طور کلی درنظر گیرد. پس زمانی که «لی» را در هنگامهٔ حل معمای گفتهٔ کتاب مقدس به صحنه می‌آورد، چنان بود که گویی خدمتکار چینی ده‌سالی دربارهٔ این موضوع اندیشیده است و در طول این مدت به نزد دانش‌مندان چینی رفته و آن‌ها را ترغیب کرده است که چند سالی از زندگانی خود را وقف آموختن زبان عبری کنند تا بتوانند جملهٔ معماییِ کتاب مقدس را برای وی تفسیر و توضیح کنند...

این فرضی است کاملاً پوچ و بی‌معنی. برای درک معنی واژهٔ عبری «Timshal» در گفتار خدا که دارای معنی «تو می‌توانی...» است، همان‌طور که اشتاین‌بک خود به خوبی دریافته، «لی» می‌توانست با یکی از نوآموزان زبان عبری مشورت کند و هم‌چنین «لی» به‌صورتی مجسّم شده که در کوشش خود به کمک تفسیرهای کتاب مقدس در مدتی بسیار کم‌تر از ده‌سال به یافتن معنای واقعی جمله، توفیق می‌یابد.

اشتاین‌بک اما حتی در زندگانی واقعی نیز مُصِر است که دربارهٔ مسأله با همین «ایجاز مخلّ» گفت‌وگو کند. هرچند در یادداشتی که در آن طرز نوشتن واژهٔ «Timshal» را اصلاح کرده و به جای آن «Timshel»

---

۱. King James

می‌گذارد، می‌گوید: «بیش از صد نامه دریافت داشتم که اشتباه مرا گوشزد می‌کرد و بیش‌تر این نامه‌ها را دانش‌پژوهانِ زبان عبری فرستاده بودند.» امّا متأسفانه روشن است که اگر این مسأله عمیق نبود، نمی‌توانست برای اشتاین‌بک، معنایی داشته باشد. نتیجهٔ این رویکرد این شد که پایان چنان کتاب عمیقی، مضحک از آب درآید: آن‌جا که در صفحهٔ آخر رمان، آدام تراسک در حالی‌که جملهٔ «تو می‌توانی ...» را بر زبان دارد می‌میرد، گویی در پایانِ کار به درک معنای زندگانی خود رسیده است. اما خواننده به ناچار احساس می‌کند که اگر «تراسک» چنان عظمتی برای دانش‌مندان چینی قایل است، پس چیز زیادی از زندگانی ادراک نکرده است.

موضوع مهم آثار اشتاین‌بک، رابطهٔ انسان و محیط اوست. او از سال ۱۹۴۰ به بعد، در آثار خود این مسأله را به‌طور غامض‌تری طرح کرده؛ اما از سال ۱۹۳۰ به بعد در کتاب‌های خود با ادراک ژرف دربارهٔ رموز هستی که همیشه در مقام کمالی همیشگی برقرار می‌ماند، با مشکل «انسان و محیط او» تماس گرفته است.

طرح و زمینهٔ داستانی نمونهٔ بهترین آثار اشتاین بک، «درهٔ سالیناس کالیفرنیا»ست. این دره، خط طویل باریک پُر از چمن‌زاری است که در کنار رودخانهٔ «سالیناس» واقع شده. این رودخانه از شهر سالیناس ـ زادگاه او ـ در حدود ۱۲۰ میل بین دو رشته کوه مضرّس به سوی جنوب جساری است. در بهترین داستان‌های اشتاین‌بک، ویژگی‌های درهٔ سالیناس، در مجموع سرنوشت مادی اشخاص داستانی او را معیّن می‌کند و سبب ایجاد تعابیر نُمادین (سمبولیک) دربارهٔ آن‌ها می‌شود. بخش آخر حاصل‌خیز این سرزمین که نزدیک رودخانه واقع شده، ساکنان سرزمین‌های شرقی را به سوی خود کشید. اشتاین‌بک در چندین کتاب این مردم را نشان می‌دهد که چون سنگ خاره‌ای در آن‌جا یافت نمی‌شود، کلوخه‌های این دشت را در دست می‌گیرند و برای تفریح و سرگرمی آن‌ها را با انگشتان خود خرد و ریزریز می‌کنند. گرچه اشتاین‌بک درهٔ سالیناس

را دوست دارد و حاصل‌خیزی آن را می‌ستاید، با این‌همه آن را به‌صورت فردوس وعده‌داده‌شده مجسّم نمی‌سازد. رودخانهٔ سالیناس، همان‌گونه که با خود برکت و نعمت می‌آورد؛ سیلاب‌های ویرانگر نیز به همراه دارد و هم‌چنین بادهای تابستانی، ماه‌ها بدون وقفه، هُرم سوزان خود را بر دشت سالیناس می‌گسترند. اگرچه رشته‌کوه گابیلان در طول مرز شرقی چشمه‌های پرآب به‌وجود می‌آورد، رشته‌کوه سانتالوسیاس که در پشته‌های غربی دره قرار دارد، سخت خشک و وحشی است. در پایان دره در دامنهٔ زمین مرتفع، دشتی با خاک‌های سفت و سخت هست که در فصل باران‌های سنگین، آب را در خود نگاه می‌دارد و سبب می‌شود جریان آب کشتزارها را بشوید و از بین ببرد. این قهر طبیعت در داستان *اتوبوس سرگردان* به صورت «گره»ای درمی‌آید که طبیعت واقعی در نزد مسافران اتوبوس که پیش‌تر خواب‌آلوده و با هم بیگانه بودند، به‌صورت عریان خود جلوه‌گر شود. در داستان *در نبردی مشکوک* آب رودخانه، اردوگاه اعتصابگران را از بین می‌برد و در نتیجه، شکست آن‌ها را سبب می‌شود. در *خوشه‌های خشم* خانوادهٔ «جُود» به علت بالاآمدن آب رودخانه که زمین متصرفی و گاری آن‌ها را در بر می‌گیرد، از پناهگاه‌شان رانده می‌شوند؛ ولی این حادثه، دلیری و امید پایان‌ناپذیر آن‌ها را نمی‌تواند نابود کند.

طرفه آن است که فقط رویدادهای سه داستان اشتاین‌بک در درهٔ سالیناس اتفاق می‌افتد: *درهٔ دراز*، *اتوبوس سرگردان*، *شرق بهشت*. عنوان کلی این داستان‌ها «درهٔ سالیناس» بود. بقیهٔ داستان‌ها مربوط به کالیفرنیای اشتاین بک است که در دره‌های اطراف (برخی واقعی و برخی تخیلی هستند) روی می‌دهد. این دره‌ها «نظام‌های بسته‌ای» از قهر و لزوم سخت طبیعت‌اند، همان‌طور که در داستان‌های *در نبردی مشکوک* و *خوشه‌های خشم* می‌بینیم، یا جلوه‌ای از بهشتی خیالی، چنان‌که در *چمن‌زارهای بهشت* و به *خدایی ناشناخته*، مشاهده می‌کنیم. در داستان‌های اخیر، دره‌های

خیالی درست در جنوب سالیناس واقع شده است که در برابر هجوم تندبادهای سوزان محافظت می‌شود. در همین دره‌های خیالی است که خواننده ریشه‌های هنر اشتاین‌بک را درمی‌یابد.

داستان به *خدایی ناشناخته* (۱۹۳۳) دومین رمان چاپ‌شدهٔ اشتاین‌بک است؛ اما از بسیاری جهات نخستین رمان او به‌شمار می‌آید؛ زیرا در همین کتاب است که نویسنده درون‌مایهٔ اصلی آثار خود را کشف می‌کند (*قنجان زرین* ۱۹۲۵، که افسانه‌ای تاریخی دربارهٔ دزد دریایی مورگان است اثری نیست که مشخص‌کنندهٔ آثار اشتاین‌بک باشد.)

داستان به *خدایی ناشناخته*، در مقام قیاس ضعیفی با داستان *کتاب مقدس* دربارهٔ یوسف، آغاز می‌شود. شخص عمدهٔ داستان «ژوزف واین» خواب‌بیننده‌ای پیشگوست که به کالیفرنیا کوچ می‌کند و سپس به دنبال برادران‌اش می‌فرستد. در نظر نخست، چنین می‌نماید که داستان در دو سطح جریان دارد: یکی از این سطوح واقعی، و دیگری نمادین است و در سطح اخیر دلبستگی «ژوزف واین» به سرزمین کالیفرنیا به صورت تفسیری دربارهٔ معنی خاک برای همهٔ انسان‌ها که قوت و روزی خود را از آن به‌دست می‌آورند، درمی‌آید و حکایت می‌شود. اما همان‌طور که ژوزف در آغاز به‌سوی شعایر قربانی‌کردن انسان ابتدایی برمی‌گردد، و سپس در عمل به خود اعتقاد راسخ پیدا می‌کند که ضبط و ربط قضایای دره را به‌عهده دارد، برای خواننده دریافتِ منظورِ واقعی اشتاین‌بک ناممکن می‌شود. زمانی که جریان بادهای سوزان دره را فرا می‌گیرد، انسان‌ها و جانورانی که مایهٔ نجات «ژوزف» بودند آن‌جا را ترک می‌گویند. پس ژوزف به غاری نزدیک آخرین رودخانه‌ای که خشکیده است پناه می‌برد و با شکافتن رگ‌های مچ دست خود به خودکشی دست می‌زند تا بلکه با خون خود دشتِ گداخته را آبیاری کند. آنگاه باران، باران واقعی، باریدن آغاز می‌کند. در این‌جا نمی‌توان سمبولیسم داستان را از جریان واقعی آن جدا ساخت.

اشتاین‌بک پس از این داستان، به‌زودی از رمز و راز مبهم آن دور شد و به قضایای دههٔ ۳۰ به بعد پیوست؛ اما هیچ‌گاه حرمتی را که برای فراروندهای طبیعی قایل بود، از دست نداد. از این‌رو، هنگامی که در رمان *خوشه‌های خشم* با مسألهٔ بحران اقتصادی سال ۱۹۲۹ برخورد کرد، احساس او دربارهٔ نیروهای وسیع طبیعی که می‌گذاشتند زمین‌های مرغوب را آب فراگیرد، و خشم او در برابر تباهی غلاتی که دیگر قابل خرید و فروش نبود... آنچه را که می‌توانست مسألهٔ محض اجتماعی و سیاسی باشد، به‌صورت مسأله‌ای که دانستگیِ همهٔ افراد ملت را به خود مشغول می‌دارد، ترفیع داد. اشتیاق مفرط به خاک که می‌توانست در داستان‌های بیش‌تر داستان‌نویسان موضوعی مجرد باشد، نیرومندترین و موجّه‌ترین نیروی محرک داستان‌های اشتاین‌بک است. او کلاهمایی‌های ساده‌لوح، و نیز «جرج» و «لنی» در رمان *موش‌ها و آدم‌ها* برای به‌دست‌آوردن قطعه‌ای که از آن خود آن‌ها باشد، خود را به آب و آتش می‌زنند تا شاید بتوانند غلاتی را که برای یک عمر برای دیگران کِشته‌اند، برای خود بکارند و دروکنند. احساسی از این دست، نخستین‌بار در رمز و راز آنی‌میسم [جاندارانگاری عناصر طبیعت] رمان به *خدایی ناشناخته* روایت شده بود؛ زمانی در داستان *درهٔ دراز* صورت منظمی یافت، و سرانجام در یکی از داستان‌های اشتاین‌بک به نام *اسب* [=*تاتوی*] سرخ که می‌توان آن را اثری کاملاً هنری دانست، به ثمر رسید. بهترین داستان کتاب *درهٔ دراز* قصّهٔ پسربچه‌ای است که کره‌اسبی به او می‌دهند، ولی این کره‌اسب می‌میرد و او باید یک‌سال دیگر برای به‌دست‌آوردن کره‌اسبی دیگر صبر کند. اما مادیان نمی‌تواند کره‌اش را به‌دنیا آورد؛ ناچار او را می‌کشند و کره‌اش را زنده از شکم مادیان بیرون می‌کشند. دربارهٔ سمبولیسم این داستان تعبیرهای متفاوتی به‌دست داده‌اند و گمان می‌کنم که این داستان در درس‌های انگلیسی دانشکده‌ها به‌طور وسیع تدریس شده است. اما قدرت این داستان به‌هرحال از سمبولیسم آن دربارهٔ مرگ و

زندگانی یا رسم بلوغ نوجوانی که رموز ایجاد نسل و زندگانی و فرا رسیدن مرگ را تجربه می‌کند، به‌دست نمی‌آید، بلکه قدرت داستان در صداقت نویسنده در تجربه‌ای چنین عمیق نهفته است؛ زیرا که درون‌مایه‌ها و اشخاص داستانیِ آثار اشتاین‌بک چیزهایی را که از آنان بسی بزرگ‌تر است، درخشان و جلوه‌گر ساخته‌اند و بیان می‌دارند. دو رشته کوه موازی همیشگی، امید و ترس، جوانی و پیری، دانش و رمز وحشیانه... را مجسّم می‌کند؛ در حالی‌که رود مؤاج و درختی که در زیر آن خوک‌ها را می‌کشند (پسربچه مجذوب رود می‌شود و درخت را منفور می‌دارد.) در واژگان طبیعی دیگری، مشکل و گره داستان را می‌گشایند.

در *اسب‌سرخ* مانند داستان دیگر *دره دراز*، نبوغ اشتاین‌بک در گردآوری جزئیاتِ اصل عِلیّت نهفته است تا احساساتی راکه هم احترام‌آمیز و هم ترسناک است، در انسان که خود جزئی از فرارونده‌های طبیعی و بخشی از انگیزه‌های حیوانی را در خود دارد، ایجاد کند. مشهورترین تصویرسازی اشتاین‌بک در این زمینه، تصویر لاک‌پشت در جاده‌ای است که در آغاز رمان خوشه‌های خشم آمده است. لاک‌پشت به‌طور غریزی و اشتباه‌ناپذیر راه خود را پیدا می‌کند، همان‌طور که خانوادهٔ «جود» و قریب نیم‌میلیون آوارهٔ دیگر، راه خود را از غرب به سوی کالیفرنیا می‌گشایند.

اما اشتاین‌بک در موارد زیر با یقین تمام بیش‌تر آثار نخستین خود را با بصیرتی ویژهٔ خود ترکیب کرد: زمانی که انسانی را وصف می‌کرد که ناآگاهانه «اساسی» را له می‌کند، یا از راه خود منحرف می‌شود تا بر حیوانی غلبه جوید، یا زمانی که همانندیِ مردان و زنان داستان‌های‌اش را با انسان‌ها یا پیدایش و بزرگ‌شدن چیزها را در دورنمایی مجسم می‌ساخت و نیز زمانی‌که عمل هیجان جنسی راکه از مشاهدهٔ ذبح خوک یا به‌دار آویختن سیاهان (لینچ) در انسان‌ها به‌وجود می‌آمد، آشکار می‌کرد.

... در کتاب‌های نخستین او، مردم پیش از خوردن خوراک مجبورند

جوجهٔ مرغ یا خوکی را ذبح کنند و جزئیات این کار در داستان توصیف می‌شود. نویسنده وصف دقیقی از کودکی که اکنون زاده شده است و باید شست‌وشو شود و طرز طبخ خوراک به‌دست می‌دهد. مردمی که پس از انجام‌دادن کار، روغن ماشین را از صورت خود پاک می‌کنند، ماشینی که خراب شده و باید متوقف شود، اسبی را که برای سوارکار، زین و یراق می‌بندند و جاروکردن خانه‌ای درهم وبرهم و نامرتب... همه و همه به‌طور مشروح در داستان‌های اشتاین‌بک به نمایش درمی‌آید.

نیرومندی عظیمِ رمان *خوشه‌های خشم* در شیوهٔ صادقانهٔ نمایش واقعیت نهفته شده است، زیرا شایستگی نویسنده در نمایش وصف عظیم جدایی انسان از محیط‌اش در این است که جزئیات زندگانی مردم را بیان می‌کند؛ به‌طوری‌که آنچه راوی از زندگانی مهاجران و آوارگان به‌دست آورده، با قدرت به خواننده انتقال می‌دهد. *خوشه‌های خشم* برای نویسنده‌اش، کتابی واقعی بود که بهنگام نوشته شد. رمان *خوشه‌های خشم* هم نشانهٔ دانش نویسنده دربارهٔ زندگانی کارگران مهاجر است و هم علامت نبوغ او در مشاهدهٔ رویدادهای بحرانی عظیم. در خود درون‌مایهٔ رمان اساساً چیزی غم‌انگیز و عظیم نهفته است؛ یعنی مسألهٔ مهاجرت همهٔ جمعیت ناحیه‌ای را در طول هزاران فرسنگ دربرمی‌گیرد. احساس نویسنده دربارهٔ خاک و زمین، آگاهی صادقانه‌اش از زندگانی روزانهٔ مردم و دورنما و اهمیّت موضوع کتاب، همه با هم، ترکیب می‌شود و درمجموع *خوشه‌های خشم* را به‌صورت اثری عظیم درمی‌آورد. البته فلسفه‌گویی خسته کننده و پرداخت یک‌نواخت سیمای اشخاص در این رمان، امروز خواننده را آشفته می‌سازد؛ اما طرح عظیم کتاب ضعف‌های آن را می‌پوشاند. اشتاین‌بک برای خوب‌نوشتن نیازمند درون‌مایه‌ای به‌شدّتْ اجتماعی یا فردی بود و او در این رمان، این هر دو عنصر را به‌دست آورده است. هنگامی‌که این عناصر در آثار اشتاین‌بک موجود نیست، به‌طوری که در *تورتیلافلت*، *راستهٔ کنسروسازان* و *پنج‌شنبهٔ خوش* می‌بینیم، آنچه

به‌دست می‌آید، فقدان همدردی انسانی آثار او در گرایش به مردم است.

غالباً اشتاین‌بک را به دلیل این‌که خود را بیش‌تر وقف بیان زندگانی مردم ساده در ناحیه‌ای خاص می‌کند با ویلیام فاکنر مقایسه کرده‌اند. چنین قیاسی در خور اوست و نیز او را می‌توان با «فاکنر»ی که در آثارش به متافیزیک می‌گراید، قیاس کرد؛ یعنی با «فاکنر»ی که به گفتهٔ سارتر، راوی مفهوم ویژه‌ای از زمان و مکان است که انسان‌های امروزی، همه آن را تجربه می‌کنند. اشتاین‌بک نیز گزارشگر وضعیت ویژهٔ زمان ماست. وضعیّت درهٔ سالیناس الگوی اوست برای جهان جدید. در درهٔ سالیناس مشابه درهٔ کالیفرنیا که زمینهٔ داستان‌های اشتاین‌بک است، انسان درون نظام بسته‌ای که هم او را شکل می‌دهد و هم محدود می‌کند، به نبرد برمی‌خیزد. در این‌جا انسان مسئوول کارهای خویش است؛ اما هنوز نمی‌تواند بر نیروهای عظیم‌تر چیره شود و اگرچه خود را از خطرها در امان می‌یابد، باز خود را آشفته و بی‌قرار احساس می‌کند. این درون‌مایه، نمایش کامل موقعیّت انسان است و زمینهٔ کاملی است برای واقعیّت یافتنِ اندیشه‌های اشتاین‌بک.

اشتاین بک توانست به همان شیوهٔ «شروود آندرسن» که با «وینزبرگ» و «اوهایو» سروکار داشت، در *چمن‌زارهای بهشت* با روح خود تماس گیرد و با طبقات استثمارشدهٔ مورد علاقه‌اش در رمان‌های در *نبردی مشکوک* و *خوشه‌های خشم* و نیز با مسافران طبقهٔ متوسط آمده در کتاب *اتوبوس سرگردان* که دوست‌شان نمی‌داشت ... و این‌همه را وارد جهان خود کرد و به نمایش درآورد.

فاکنر، دست‌کم، در بیان داستان‌های خود که اسلوبی غامض و پرتعقید است، با اشتاین‌بک تفاوت دارد. گرچه فاکنر را استاد صناعت داستان‌سرایی نامیده‌اند، اما در واقع این داوری درست نیست؛ زیرا فاکنر با وسواس و به‌شیوه‌ای که مراد آثارش را به‌صورت اسلوبی آرام،

سنجیده، فردی و دشوار درمی‌آورد، می‌نوشت که مشابه اسلوب محکم و واقع‌گرایانهٔ اشتاین‌بک نیست.

به‌طور کلی می‌توان گفت که دو گونه داستان‌نویس جدید داشته‌ایم: حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای، و این داستان‌نویسان غیرحرفه‌ای بوده‌اند که آثار بزرگ به‌وجود می‌آورده‌اند (دو اثر ناموفق فاکنر پشه‌های *مالاریا* و *مزد سرباز* تنها کوشش اوست که وی در آن‌ها می‌خواست به‌صورت نویسنده‌ای حرفه‌ای درآید.) درست است که اشتاین‌بک هرگز نکوشید که شهرت عام پیدا کند؛ اما او در هر تلاش خود، کار نوشتن انواع متفاوت رمان را پی‌گرفت و در نتیجه نشان داد که از شمار نویسندگان حرفه‌ای است و برعکس نویسندگانِ غیرحرفه‌ای بزرگ قرن ما[1] (کسی که هنر یا کاری را برای خوشایند ذوق خود دنبال می‌کند.)، کارش را با نوشتن داستان زندگانی خود آغاز نکرد.

اشتاین‌بک زمانی که با کوشش آشکار برای نوشتن رمانی بزرگ به سوی موضوع‌های شخصی بازگشت و رمان شرق بهشت را نوشت، دیگر بسیار دیر شده بود و او در این رمان، در آخرین چاپ، فصل‌های تفسیرهای شخصی را که در آن‌ها پسرش مورد خطاب قرار می‌گرفت، حذف کرد و فقط خودش ــ جان اشتاین‌بک ــ در مقام راوی داستان باقی ماند. اگر او مشغلهٔ حرفه‌ای‌بودن را کنار گذاشته بود و خود را به‌طور واقعی در بیان اندیشه‌های‌اش مجاز دانسته؛ و در نتیجه، تعهد شخصی را در داستان نمایان کرده و دل به دریا زده بود، امکان داشت شرق بهشت به‌صورتی که می‌خواست از آب درآید؛ اما چون برای خود نمی‌نوشت، نتوانست رمان یادشده را داستانی جهانی بسازد.

با این‌همه، اشتاین‌بک با آثار دههٔ ۱۹۳۰ به بعدِ خودْ مقام ادبی خود را تثبیت کرد و اگر بیش‌تر به جمع انسان‌ها توجه داشت تا به فرد؛ و به نبرد اجتماعی بیش از شکل اثر اهمیّت می‌داد، شور و شوق او در نوشتن این

---

۱. Amateur

آثار چنان نیرومند بود که هنوز هم دانشوران عصر ما از پذیرش آن‌ها نمی‌توانند خودداری کنند[۱].

۱. این مقالهٔ نوشتهٔ پیترشاو (P.Shwa) است.

ويرجينيا وولف

ویرجینیا وولف دختو «سِر لسلی استیفن» دانشور و فیلسوف ممتاز در ۱۸۸۲ در لندن به دنیا آمد. مادرش زنی زیبا، و زمانی که به عقد سر لسلی درآمد، بیوه بود. پیشینهٔ خانوادگی این احساس را به ویرجینیا داده بود که وی در خانواده‌ای روشنفکرِ اشرافی زاده شده است. او چند نابرادری و ناخواهری نیز داشت. پدرش پیش‌تر با دختر «تاکری» زناشویی کرده بود. این زن دیوانه شد و بدرود زندگانی گفت. دختر ایشان «لورا» نیز دیوانه شد و چون در خانهٔ پدرش می‌زیست با رفتار عجیب و غریب‌اش ویرجینیا را به ستوه می‌آورد.

مادر وولف در ۱۸۹۵ درگذشت و او متحمل نخستین ضربهٔ روحی شد. در ۱۸۹۷ ناخواهری بزرگش «استلا» که از او مانند کودک خود مراقبت می‌کرد، مرد و ویرجینیا بار دیگر بیمار شد. در ۱۹۰۴ پدرش درگذشت. این ضربهٔ روحی دوم باعث شد که ویرجینیا به خودکشی دست بزند. او را نجات دادند و مدتی بعد، مقالاتی از او در گاردین به

چاپ رسید. در ۱۹۰۶ نخستین رمان خود سفر به برون را که در مدت هفت مال نوشته بود، به پایان رساند. در ۱۹۰۹ با «لیتون استراشی» که مردی منحرف بود، نامزد شد؛ اما سپس این نامزدی را به‌هم زد. در ۱۹۱۲ با «لئونارد وولف» از کارمندان ممتاز دولت ازدواج کرد. چندبار بیمار شد و چون دریافت نمی‌تواند فرزندانی بزاید، به خودکشی دست زد. و در همین سال سفر به برون را به چاپ رساند. در ۱۹۱۷ با شوهرش نشر «هوگارت» را تأسیس کردند. او در آغاز دست‌نوشته‌ها را می‌خواند، ماشین می‌کرد و به صحافی کتاب می‌پرداخت و چون کار شرکت نشر بالا گرفت، به خواندن و تنظیم دست‌نوشتهٔ نویسندگانی مانند جویس، آدن، فروید و فورستر و الیوت و... پرداخت. کتاب‌های خودش و لئونارد را چاپ می‌کرد و با زنانی علاقه‌مند به دنیا و مطمئن به خویش که روحیهٔ نیرومند و مستقل داشتند، مانند کاترین مانسفیلد، دوست شد. در ۱۹۱۹ دومین رمان خود روز و شب را به چاپ رساند. دورهٔ ۱۹۲۴ تا ۱۹۳۲، بارآورترین دوره‌های زندگانی ویرجینیا بود. معاشرت زیادی با حلقه‌های روشنفکری داشت و کارهای نقدی مهمی مانند *آقای بنت و خانم براون* (۱۹۲۴) به چاپ رساند و از کارهای نویسندگان تثبیت‌شدهٔ معاصر خود: بنت، ولز و گالزورثی انتقاد کرد و از این جمله است: *خوانندهٔ مشترک* (۱۹۲۵)؛ رمان‌های مهم *خانم دالووی* (۱۹۲۵)، *به سوی فانوس دریایی* (۱۹۲۷)، *اورلاندو* (۱۹۲۸)، *خیزاب‌ها* (۱۹۳۱) را نیز در همین دوره به چاپ رساند. کتاب مهم فمینیستی او که حاوی اعتراض اجتماعی است، در ۱۹۲۹ به چاپ رسید. کتاب‌های دیگر او عبارت‌اند از: *سال‌ها* (۱۹۳۷)، *سه پشیز* (۱۹۳۸) و میان پرده‌ها که در ۱۹۴۱ بازنویسی نهایی‌اش را از سرگذراند. سپس بیماری روانی‌اش عود کرد و به سوی رودخانهٔ نزدیک خانه‌اش رفت و خود را در آن غرق کرد و درگذشت. شوهرش در ۱۹۵۳ *یادداشت‌های روزانهٔ یک نویسنده*، نوشتهٔ او را به چاپ رساند و هنر و مقاصد و سوابق بیماری همسرش را آشکار ساخت.

بسیاری از منتقدان «کلاریسا دالووی» و «سپ تیموس اسمیت» را همزاد یک‌دیگر دانسته‌اند و این نظر را نقشه‌های اصلی‌ای که ویرجینیا وولف برای رمان *خانم دالووی* ریخته برد، تایید می‌کند. این دو شخص داستانی در تحمل و رنج دو همراهی هستند که وظایف زندگانی روزانه را تحمل‌ناپذیر و رنج‌بار می‌یابند. هر دو نظرگاهی مکاشفه‌ای و آخرزمانی دربارهٔ هستی دارند: کلاریسا با بدگمانی و شک در انتظار ضربهٔ ساعت بیگ‌بن است؛ گویی چیزی وحشتناک و مهم می‌بایست روی دهد. سپ‌تیموس که تشویش او از آینده شکل افراطی‌تری به خود می‌گیرد، می‌اندیشد: جهان شلاق خود را بالا برده‌است تا در کجا فرود آید؟ این حس انتظار برای هر دو شخصیّت داستانی چنان شدت می‌گیرد که آن‌ها را در مواقعی به آرزوی مرگ می‌کشاند، این دو نفر مایل‌اند از میدان نبرد زندگانی بگریزند.

همزادبودنِ این دو شخصیّت، زمانی که کلاریسا دالووی از مرگ سپ‌تیموس آگاه می‌گردد روشن می‌شود. او احساس می‌کند که به‌نوعی سپ‌تیموس را دوست می‌دارد. مردی جوان که خود را کشته بود. دالووی خودکشی او را عملی مبارزه‌جویانه بر ضد آن قدرت‌های جامعه‌ای می‌بیند (که مانند برادشاو متخصص بیماری‌های روانی) «بر روح فشار می‌آورند». زیرا همچنان‌که کلاریسا دالووی در بیش‌ترین بخش رمان قراردادی می‌نماید، احساس می‌کند که خود بی‌اعتنا، بیرون از محدوده و ناظر قضایا باشد. هرچند او با دقت بیش‌تر و موفقانه‌تری از سپ‌تیموس از بی‌اعتنایی خود مراقبت می‌کند، هر دو از قدرت سنگدلانهٔ «برادشاو»ها یا «هولمز»ها آسیب می‌بینند.

وقتی که کلاریسا از خودکشی سپ‌تیموس آگاه می‌شود، او را گونه‌ای نجات‌بخش می‌بیند که به جهت دیگران، از جمله خود کلاریسا، مرده است. او احساس می‌کند که مرگ این مرد جوان به وی چیزی بخشیده است. تفکر دربارهٔ خودکشی سپ‌تیموس به گونه‌ای بر او ضربه می‌زند و

او را به‌سوی روئیت خود می‌راند. کلاریسا همچنان‌که دربارهٔ جهیدن او از فراز نرده‌ها تأمّل می‌کند، پردهٔ اتاق خواب خود را کنار می‌زند و دیده‌اش بر پیرزنی می‌افتد که آمادهٔ خوابیدن شده است. منظرهٔ زن پیر که با بستگیِ روحی او با مرد جوان مرده ترکیب شده است، او را قادر می‌سازد با دیگران پیوندی احساس کند، و این نموداری است از آن گونه همدردی که گمان می‌برد تحمل‌اش را ندارد. او درمی‌یابد که در زندگانی به دیگران مرتبط است؛ زیرا در مرگ به آن‌ها پیوند می‌یابد.

طرح داستان رمان مدرن در جزء به وسیلهٔ تصویرها و بن‌مایه‌های بازگردنده و وسیلهٔ عمل نمایشی شخصیّت‌ها بسط می‌یابد. یکی از این درون‌مایه‌های بازگردنده، این سطر نمایش‌نامهٔ *سیمبلین* ویلیام شکسپیر است:

Fear no more the heat of the sun.

این سطر را کلاریسا در لحظه‌های متفاوت زندگانی خود به خاطر می‌آورد. نویسنده این بُن‌مایه را به‌کار می‌برد تا دگرگونی‌های دانستگیِ او را روایت کند.

در *سیمبلین* آن کلمات بر فراز جسد «imogen» که اشخاص دیگرِ نمایش‌نامه مرده‌اش می‌پندارند، ایراد می‌شود.

در این زمینه، کلمات سخن‌ران تسلیت‌آمیز است: رنج زندگانی در فراموشی مرگ پایان می‌یابد. کلاریسا این مصراع شکسپیر را نخستین‌بار زمانی بر زبان می‌آورد که دریافته شوهرش ریچارد بی‌او در خانهٔ «لیدی برایتون» مشغول ناهارخوردن است. بیرون‌ماندن او از جمع میهمانان، او را بسیار مضطرب می‌سازد و مصراع شکسپیر مُبَیِنِ خواست اوست تا از رنج اوضاع و احوال کنونی‌اش بگریزد. مدتی بعد کلاریسا، در حالی‌که در شهر، اجناس مغازه‌ای بزرگ را تماشا می‌کند، متن نمایش‌نامه را در جعبه‌آیینه [=ویترین] می‌بیند، آن را ورق می‌زند تا به آن مصراع برسد. هرچند خورشید به‌طور معمول نُماد تصویریِ خشم و روشنی است، در

وجرد خانم دالووی هم‌چنین نمایشگر حرارت و شدتی ترسناک است. (روئیت مکاشفه‌ایِ سپ‌تیموس نشان‌دهندهٔ خورشیدی است که به‌صورت شراره‌های ملتهبی منفجر می‌شود.) وقتی کلاریسا سطرهای شعر ایرادشده بر بالای جسد را می‌خواند، وعدهٔ آن شعر به گریز از رنج، به او آرامش می‌بخشد.

سرانجام در پایان داستان، همچنان‌که کلاریسا ناظر استراحت پیرزنی است که دراز می‌کشد و چراغش را خاموش می‌کند، اشعار شکسپیر تکرار می‌شود. به‌هرحال، تماشای پیرزن و خبر مرگ سپ‌تیموس با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند تا، دست‌کم، در لحظه‌ای احساس جدیدی از زندگانی و قبول علم به مرگ، به کلاریسا بدهند. شعر شکسپیر در حضور نهایی‌اش برای کلاریسا آرامش موقتی هراس‌ها و اضطراب‌های شدید او را از مرگ مُمثَل می‌سازد. کلاریسا در تماشا و روئیت پیرزن به ادراک تازه‌ای از مرگ می‌رسد. هر گاه مصراع‌های شعر تکرار می‌شود، معنای آن‌ها برای او در مقام کارکرد احساس بی‌درنگ‌اش دربارهٔ زندگانی و مرگ تغییر می‌یابد.

نُماد مکررشونده در رمان *دالووی* ساعت لندن، «بیگ بن» است. این ساعتِ نشانهٔ شهر لندن، «اعتبار و قدرت» و «نظم و تناسب» انگلیسی را مُمثَل می‌سازد. عملکرد شخصی‌تر آن برای کلاریسا آن‌است که فناپذیری وی را به یاد او می‌آورد. در سراسر کتاب، ضربه‌های عقربهٔ ساعت، گذر زمان را نشان می‌دهد. گفته می‌شود که کلاریسا در هراس، منتظر آوای هر ضربه است؛ گویی ناقوسِ مرگِ محتومِ او را می‌نوازد. این خاطرهٔ قهار مرگ خود او به بیداری از سرنوشت مشترک و عامی که همهٔ مردم را با هم متحد می‌کند، تعمیم می‌یابد؛ یعنی انگشت مرگ به همگان می‌رسد. اما تیک‌وتاکِ قطعی ساعت هم‌چنین مُبَیِنِ تطابق و تسلیم نوع بشر است به قوانین جامعه. ضربه، عقربک‌های ساعت ریزریز می‌کند، می‌بُرد و بخش می‌کند و باز این بخش‌ها را بخش می‌کند، عملکرد یک‌نواخت جامعه را

به هزینهٔ افرادی مانند سپ‌تیموس و کلاریسا وعده می‌دهد. «بیگ‌بن» همانند دکتر برادشاو که بر مسند قدرت نشسته و «روح فرد را می‌فرساید»، نهادی انگلیسی است که تلاش جامعه را برای نابودکردن خلاقیت و تفاوت‌های انسانی و گماردن فرد به خدمت نظم و تناسب، نمایش می‌دهد.

به سوی *فانوس دریایی*، رمان دیگر وولف، به تقریب، کاملاً روایت دانای کلِ موجود در بسیاری از رمان‌های قرن نوزدهم را کنار می‌گذارد. او برای رسیدن به هدف غالباً تصاویری به کار می‌برد تا به‌جای این‌که توصیف قراردادی عرضه کند، شخصیّت داستان را به‌طور سمبولیک به روی صحنه آورد. در جمله‌های زیر، یکی از شخصیّت‌ها دیگری را منظور نظر قرار می‌دهد:

> ویلیام بنکس به آقای رمزی اندیشید که به‌تنهایی در طول راه قدم می‌زد... بنکس یاد آورد که این گام‌زدن را ناگهان مرغی متوقف کرد (و این ناچار به رویدادی واقعی دلالت داشت) که برای حمایت از جوجه‌هایش بال‌هایش را گسترده بود و به‌واسطهٔ آن رمزی بر جای ماند و با عصا به آن‌ها اشاره کرد و گفت: «زیبا. زیبا و بنکس آن را روئیت شگفتی بر دل رمزی پنداشته بود که علامت سادگی او و همدلی وی با اشیاءِ فروتن بود. (به سوی *فانوس دریایی*، ترجمهٔ دکترصالح حسینی فصل نخست، بخش چهارم)

هرگاه «لی‌لی» «به کار رمزی می‌اندیشید»، میز بزرگ آشپزخانه را به‌روشنی در برابر خود مشاهده می‌کرد. باعث و بانی آن «اندرو» بود. از او پرسیده بود: «کتاب‌های پدرت از چه مسائلی بحث می‌کنند؟» اندرو گفته بود: «موضوع و محمول و ماهیت واقعیت.» و وقتی که لی‌لی گفت: «تصوری دربارهٔ این‌که این

عبارت چه معنی می‌دهد، نداشت.» اندرو به او گفت: «وقتی در آشپزخانه نیستی به میز آشپزخانه بیندیش.» (همان، فصل نخست ـ بخش چهارم)

همچنان‌که خانم رمزی در صندلی دسته‌دار در کنار پنجرهٔ اتاق پذیرایی نشسته بود، از دیدهٔ لی‌لی شکلی باعظمت به خود گرفته بود، شکلی هم‌چون گنبد. (همان، فصل نخست، بخش نهم)

در این سه بند تصویرِ داده‌شده خصلت مهم شخصیتی را تسخیر می‌کند و هم‌چنین مسایلی را دربارهٔ درک‌کنندهٔ آن خصلت آشکار می‌سازد. از دیدگاه آقای «بنکس» پیاده‌روی تک و تنهای «آقای رمزی» که با گذر مرغی همراه با جوجه‌های تازه از تخم‌بیرون‌آمده‌اش متوقف می‌شود، از دست‌دادن استقلال و خانگی‌شدن او را ممثّل می‌سازد. هستهٔ اصلی رابطهٔ او با زنش در این تصویر مجسم شده: او زنش را در مقام زنی زیبا، مادربچه‌ها و حامی خود (نفس) مختل‌شده و پریشان خویش تحسین می‌کند. خانم رمزی در نزد شوهرش و برای فرزندان‌اش شبیه همان مرغ مادر است، در واقع تک و دوهای او در جهان می‌نماید که وابستهٔ حضور پرورش‌دهنده و تغذیه‌کنندهٔ او در خانه باشد. از دیدگاه بنکس که جوانی است عزب، این رویداد فرعی آغازِ پایان دوستی وی را با آقای رمزی نمایش می‌دهد.

بند دوم، چینه‌بندی فشرده و غامضِ ادراک را به نمایش می‌گذارد. لی‌لی نقاشی و تصویری را که «اندرو» از پدرش کشیده است، به یاد می‌آورد. «اندرو» با نقاشی رنگ و روغنی خود پژوهش‌های مردم‌شناسی پدرش را به مشکل میز آشپزخانه تحویل کرده است. زاویه‌های قناس میز مجسم کنندهٔ رویکرد خشن، جدی و تجربی آقای رمزی است و می‌نماید

که او قصد تسخیر واقعیت را دارد. تصویری که لی‌لی به خاطر می‌آورد، احساس متضادی را که او دربارهٔ آقای رمزی دارد، القاء می‌کند. لی‌لی وقتی‌که در بارهٔ کار آقای رمزی می‌اندیشد، تصویری به‌نسبت مضحک و خانگی از میز آشپزخانه می‌کشد، او را هم مرد فیلسوف مهمی می‌بیند و هم شوهری نامناسب و پدر هشت فرزند. مجذوبیت شدید آقای رمزی به مشکل‌های سنگین فلسفی سبب می‌شود که او در هیأتِ عضو منحرف گروه خانوادگی نمایان گردد و افراد گروه به جای این‌که دور او جمع شوند، پیرامون قدرت خانم رمزی بچرخند.

عملکرد جنسی که در حوزهٔ رمان به نمایش درمی‌آید، هم‌چنین در این تصویر ظاهر می‌شود. عبارت «افلاک» که لی‌لی تصوّری دربارهٔ معنای آن ندارد، انطباق او را با عملکرد زنی عامی که به وسیلهٔ حوزهٔ فلسفی مردانه از رشد بازمانده است مجسم می‌کند. گزینش نمونه و الگوی ویژهٔ «اندرو» مدارای نوعی مردانه نسبت به زنان روشنفکر را در کتاب آشکار می‌سازد. این انتخاب احتمالاً به‌این‌ترتیب چیزی دربارهٔ «سوژه و اوبژه» و ماهیت روابط زن و مرد را به‌دست می‌آورد.

کاربرد تصویر «گنبد» از تصویرهای حمایت و ثبات برای وصف خانم «رمزی» از دیدگاه «لی‌لی»، جذابیت و قدرت ترسناک این زن را مُمثّل می‌سازد. خانم رمزی درحالی‌که کنار پنجره نشسته است و جوراب پشمی قهوه‌ای می‌بافد، تصویری است از خانه‌داری، اما لی‌لی هوش‌مندانه فراسوی تجمّلات صِرف عملکرد مادرانهٔ او قدرتی «شکوه‌مند» می‌بیند که زنی مانند خانم رمزی بر زیست خانواده و دوستان خود دارد. «گنبد» معرف عمارتی به‌تقریب دینی است که مشاهده کننده می‌بایست زیبایی و شکوه آن را با حرمت بنگرد و کسانی‌که خانم رمزی را می‌شناسند، به این شیوه مجذوب او می‌شوند.

لی‌لی در فصل دوم کتاب می‌گوید: «چه کسی می‌داند که ما کیستیم و چه

احساس می‌کنیم؟ چه کسی حتی در لحظهٔ نزدیکی و محرمیت از این دانش آگاه است؟ او در این بیان، همچنان‌که در سراسر داستان می‌بینیم، با معمای بنیادی شخصیّت سروکار دارد. دیدی ویژه دربارهٔ شخصیّت که در صناعتِ نقلیِ به سوی *فانوس دریایی* منعکس می‌شود. در فصل‌های دوم و سوم رمان، بیانِ نقلی به ظرافت درون و بیرون از دانستگی شخصیّت‌های متنوع داستان به حرکت درمی‌آید، از یکی به دیگری، از گفت‌وگوی وصفی به اندیشهٔ درونی حرکت می‌کند. ثبات بیانِ نقلی «دانای کل»، سنتی که به‌دقت درون و برون و اندیشه‌های شخصیّتی را از اندیشه‌های شخصیّت دیگر جدا می‌سازد، جای خود را به گونه‌ای صدای نقلیِ مستقل می‌دهد که در درون و برون دانستگی‌ها می‌چرخد؛ به‌طوری‌که خوانندگان بدون دشواری به هیجان و حیرت می‌آیند تا خود را مدام در مکان‌های گونه‌گون پیدا کنند. در بند نخست رمان، در توالیِ سریع افکار بنکس دربارهٔ خانم رمزی، اندیشه‌های لی‌لی دربارهٔ آقای رمزی و آقای بنکس در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد. خواننده با خواندن داستانی که فاقد دیدگاه نظارت‌گر تک‌نفرهٔ بیانِ نقلیِ «دانای کل» است، باید خود دیدگاه متفاوت را به‌هم پیوند دهد.

در مواقعی این وجه نقلی آشکار می‌سازد که شخصیتی افکار شخصیتی دیگر را به‌طور نادرستی تفسیر می‌کند. در مثل، آقای بنکس فکر می‌کند که خانم رمزی کلاً از زیبایی خود بی‌خبر است؛ اما چند صفحه بعد، خانم رمزی می‌اندیشد که زیبایی‌اش بر اطرافیان وی تأثیر گذاشته است. به‌هرحال، به‌طور کلی تعدد دیدگاه شخصیتی معین به‌طور مستقیم متناقض نیست، بلکه به‌طور ساده دشوار است که این دیدگاه‌ها را در تصویری منسجم سامان‌مند ساخت. وولف با ترک‌گفتن صدای نقلیِ توضیحی؛ یعنی جزءِ سنتی رمان قرن نوزدهم، به‌طور هنرمندانه‌ای شکاکیت قرن بیستمی را دربارهٔ ناتوانی انسان به شناخت ذات انسانی دیگر نشان می‌دهد [و به زبان حال می‌گوید: هیچ‌کس، هیچ‌کسی را

نشناخت.] او همانند ژوزف کنراد که چهارچوب‌های نقلی را در رمان‌های خود به‌کار می‌گیرد، صدای نقلیِ مستقل به‌کار می‌برد که ابداعی صناعی است و این فرض را منعکس می‌سازد که هیچ زاویهٔ دیدی قطعی و معیّن نیست و هیچ شخصی نمی‌تواند تصویر کاملی از حقیقت به ما بدهد.

در سیرِ رمانِ *به سوی فانوس دریایی* لحظه‌های معیّن معانی والا؛ یعنی «روئیت»ها به پیش‌نما می‌آیند، لحظه‌هایی که تصور می‌شود گذری است از سیر روزینگی زمان [یعنی گذشتن از مرز تجربهٔ حسی و رسیدن به نوعی تجربهٔ درونی یا عرفانی] این لحظه‌ها به ویژه معنی خاصی به زندگانی خانم رمزی می‌دهند. در واقع، دو گونه لحظهٔ بامعنا در رمان تجسم می‌یابد: لحظه‌هایی که زمانی که شخصیّت‌ها تنها هستند پیش می‌آیند و لحظه‌هایی که در محیطی اجتماعی می‌گذرند. در لحظه‌های تجربهٔ تنهایی، شخصیّت آفریدهٔ وولف به نزدیک‌ترین نقطهٔ حصول خودشناسی می‌رسد، در تجربهٔ اجتماعی این زن یا آن مرد در عمل «آنی» مشترک با دیگران سهیم می‌شوند. در تجربهٔ گونهٔ نخست، فرد پوستهٔ «خود» اجتماعی‌اش را دور می‌ریزد، در تجربهٔ گونهٔ دوم «خود» اجتماعی فرد با «خود» دیگران آمیخته می‌شود. خانم رمزی هر دو این لحظه‌های بامعنا را تجربه می‌کند. تجربهٔ گونهٔ نخست، زمانی است که تنها کنار پنجره نشسته است و به روشن و خاموش‌شدن چراغ دریایی می‌نگرد؛ تجربهٔ گونهٔ دوم زمانی است که با خانواده و میهمانان‌اش در پشت میز شام می‌نشیند.

خانم رمزی زمانی که به پرتوافکنی فانوس دریایی خیره شده است، مسحور می‌شود، به ناگهان وحدتی با پرتوافکنی غیرانسانی «فانوس» احساس می‌کند: «به نور مدام نگاه کرد. به آن نور بی‌رحم و بی‌ندامت که آن‌همه به خودش مانند بود و با این‌همه، هیچ شباهتی به خودش نداشت.» بخشی از معنای این جمله معمایی این است که سوسوزدن‌های فانوس دریایی هم‌چون «خود» شخصی، گرم، اجتماعی و مادرانه‌اش

کوچک و کوتاه، اما مانند «خودِ» درونی‌اش در غیرشخصی‌بودن آن، بزرگ و بسیار است. پرتوهای فانوس در حصارهایی که او به دور هستهٔ مرکزی خود «خویشتن‌اش» که کسی آن را نمی‌بیند و مانند هستهٔ متکاثفِ ظلمت است، کشیده نفوذ می‌کند. این لحظه برای خانم رمزی هم نشاط‌بخش است و هم ترسناک؛ زیرا بر او آن جهت شخصیتی خود را که از خود و دیگران‌اش پنهان می‌کند، آشکار می‌سازد.

در تضاد با این لحظهٔ تاریک «خودشناسی» لحظهٔ مشترکی قرار دارد که خانم رمزی زمانی آن را احساس می‌کند که جمع پیرامون میز شام سرانجام در وحدتی اجتماعی به‌هم می‌رسند و دیگر دشمن یک‌دیگر نیستند. در این لحظه ناگهان او معنای ثبوت و سازگاری را در میانهٔ گذر زمان احساس می‌کند. ناگهان «مکان ثابتی را که در دل اشیاء قرار گرفته است» حس می‌کند. او همان‌طور که به استقبال تجربهٔ روئیت و شهودیِ پیشین خود رفت، این لحظه را که در آن می‌نماید زمان از حرکت باز مانده است، می‌پذیرد. خانم رمزی، در این لحظه، مانند هنرمندی است صحنه‌ساز، هنرمندی اجتماعی که افراد نشسته در پشت میز را به صف آورده است. سال‌ها بعد «لی‌لی» دربارهٔ خانم رمزی می‌اندیشد که او می‌توانست «از لحظه‌ای ویژه چیزی پایدار بسازد»؛ و استعداد خانم رمزی را برای این کار، با تلاش خود به آفرینش ماندگاری به وسیلهٔ هنر مقایسه می‌کند.

بخش میانی کتاب به نام «زمان می‌گذرد» رابطهٔ میان انسان و طبیعت را که در فصل نخست پابرجا شده است، واژگون می‌کند (این فصل «پنجره» نام دارد). روابط غامض بین اشخاص داستانیِ وولف حاکم بر روایت فصل نخست است. گذر زمان که به وسیلهٔ تلاطم امواج و کوبش آن‌ها بر ساحل پشت پنجره مُمثل شده است، فقط به‌طور آنی به دانستگیِ اشخاص داستانی و خواننده هجوم می‌آورد. در فصل دوم، این رابطهٔ انسانی با طبیعت همچنان‌که باد و تاریکی بر خانه‌ای که خانوادهٔ خانم

رمزی ترک‌اش کرده‌اند یورش می‌برد، باژگون می‌شود. حجمِ بیانِ نقلی فصل دوم، وصف غنایی تأثیر زمان و طبیعت بر خانهٔ آقای رمزی است.

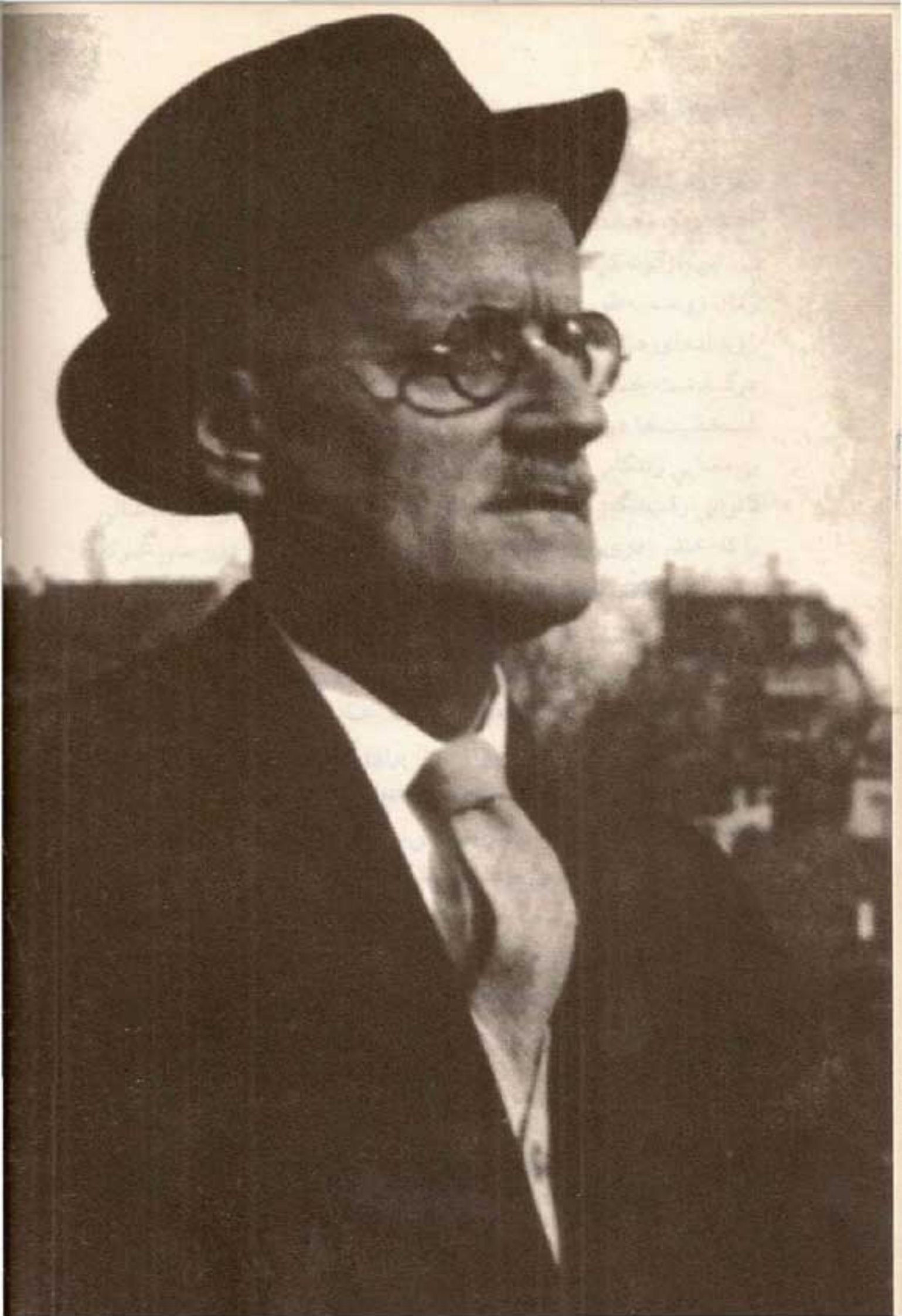
این باژگونه‌کردن برتری انسان برطبیعت در کاربرد جمله‌های معترضه رمان وولف به‌طور فنی بازتاب یافته است. در فصل دوم رمان مهم‌ترین رویدادهای درام انسانی مانند مرگ سه تن از خانوادهٔ رمزی (از جمله درگذشت خود خانم رمزی) به طور معترضه روایت می‌شود. شخصیت‌ها در درون دورنمای جدیدی قرار می‌گیرند، خوانندگان بی‌معنایی زندگانی بشری را در زمینهٔ جهانِ بزرگ‌تر مشاهده می‌کنند و از ناتوانیِ رقت‌انگیزِ نوع انسان در برابر زمان و طبیعت آگاه می‌شوند. شالی را که خانم رمزی باز می‌کند و با آن دقت و نگرانی به دور سر خوک می‌پیچد، نمادی از این ناتوانی است.

به‌هرحال در پایان فصل دوم، شخصیت‌ها بار دیگر به بیان قدرت و تسلط خود بر نیروهای مخرّب طبیعت می‌پردازند، و طرح داستانی بار دیگر زیر نفوذ عمل بشری قرار می‌گیرد. خانم مکناب که خانه را به نیروهای طبیعت واگذاشته بود، اکنون برای آماده‌کردن آن برای سکونت انسان‌های دیگر بازمی‌گردد. خطرهای تجسّم‌یافته به وسیلهٔ «آب و هوا» که خانه را احاطه می‌کنند، باز پس می‌نشینند. شخصیت‌ها بار دیگر به صحنه می‌آیند تا زمان را ضبط و ربط کنند و حاکم بر روایت داستان شوند. در پایان فصل دوم، ما آماده می‌شویم رویدادهای عمدهٔ طرح داستانی فصل بعد را از سر گیریم و این رویدادها عبارت‌اند از: سفر دریایی رمزی‌ها به سوی فانوس دریایی و نقاشی لی‌لی بریسکو که «به شهود رسیده است» و با شوق، به کشیدن نقاشی خود روی می‌آورد.

پی‌نوشت :

۱. اصل این مقاله در کتاب: *The Mc ... Hill Gide to English Literature* به چاپ رسیده است.

جيمز جويس



جیمز جویس در دوم فوریهٔ ۱۸۸۲ در خانوادهٔ متوسط مرفهی که پس از چندی به ورطهٔ شوربختی افتاد، زاده شد و در مدرسهٔ شبانه‌روزی یسوعیان درس خواند. سخت‌گیری مسئوولان مدرسه و فلاکت خانواده و فقر فرهنگیِ جامعه او را به فردی مغرور، تنها، منزوی و آواره بدل کرد. او سپس از کیش کاتولیک دست شست و در ۱۹۰۴ با زن جوانی به نام «نورا بارناکل» ــ که بعد همسر او شد ــ ایرلند را برای همیشه ترک گفت و برای گذران زندگانی سال‌ها در «تریست» و «زوریخ» به تدریس زبان انگلیسی پرداخت و مدام در فقر و شوربختی به‌سر می‌برد. فقط در سال‌های آخر زندگانی‌اش، کمک‌های مالی دیگران و حق تألیف کتاب‌های‌اش، آسودگی نسبی برای او فراهم آورد. چشم‌های‌اش در کودکی آسیب دید و جویس در واقع نیمه کور بود؛ با این‌همه ساعت‌های متوالی می‌نوشت و می‌خواند و زمانی که درگذشت، در ردهٔ بااهمیّت‌ترین نویسندگان مدرن درآمده بود. پس از جنگ جهانیِ نخست به پاریس رفت و مدتی در این

شهر به‌سر برد. با آغاز جنگ جهانی دوم به زوریخ بازگشت و در ماه ژانویهٔ ۱۹۴۱ درگذشت. کتاب‌های نخستین وی: *موسیقی مجلسی* (۳۶ قطعه شعر به تقلید ماهرانهٔ اشعار قدیم انگلیسی) (۱۹۰۷)، *دوبلینی‌ها* (مجموعه قصّه، ۱۹۱۴) و *تبعیدی‌ها* (نمایش‌نامه‌ای به سبک ایبسن، ۱۹۱۸)... اندک‌شهرتی برایش به‌بار آورد. نمایش‌نامهٔ *تبعیدی‌ها* و داستان‌های کوتاه جویس از اعتراض برضد انحطاط طبقهٔ متوسط شهر دوبلین و می‌گساری و بی‌بندوباری و خرافات‌زدگی این مردم سرشار است و مایهٔ اصلی آن‌ها ناتورالیسم است. به گفتهٔ خود او: «قصّه‌های مجموعهٔ *دوبلینی‌ها*، فصلی است در تاریخ اخلاقی مردم در دوبلین یا «کانون فلج‌شدگی» و ثبت آنچه نویسنده در پیرامون‌اش دیده یا شنیده است.» جویس مانند بیش‌تر نویسندگان دورهٔ بحران میانهٔ دو جنگ جهانی می‌اندیشد که ارکان جامعه متزلزل شده، و نوع انسان در حال سقوط است و سقوط انسان نیز نتیجهٔ قهریِ فساد روحی و اخلاقی است؛ نه نتیجهٔ ناموزون‌بودن نهادها و طبقه‌های اجتماعی. او برای رفع بحران هیچ پیش‌نهادهٔ عملی و کاربردی ندارد و مانند داستایفسکی طبیعت بشری را علت اصلی بحران می‌داند. در مثل، شخص عمدهٔ نمایش‌نامهٔ *تبعیدی‌ها* که شاهد بی‌مهری همسرش «برتا»ست با بی‌اعتنایی به قضایا می‌نگرد و برای راهنمایی و ایمنی «برتا» هیچ کاری انجام نمی‌دهد؛ زیرا «همسرش دیگر برای وی مرده است.»

جویس در قصه‌های *دوبلینی‌ها*، به تأثیر از «فلوبر» ماجراهایی را مجسّم می‌کند که تا حدودی جنبهٔ روزمره بودن دارند. «گابریل کانروی» شخص عمدهٔ داستان *مردگان*، پس از مجلس‌آرایی و سخن‌رانی مصنوع در مجلس میهمانی سالانهٔ خاله‌های خود، با همسرش «گرتا» با کالسکه در زیر بارش برف به مهمان‌خانه می‌رود و در آن‌جا درمی‌یابد که «گرتا» ــ در طول مدت زندگانی مشترک ایشان ــ عاشق جوانی بوده که سال‌ها پیش به علت عشق به «گرتا» مرده است. بی‌اعتنایی «گرتا» در مهمان‌خانه، گابریل

را به خود می‌آورد، پرده از برابر دیدگان‌اش کنار می‌رود و خود را موجود خنده‌آوری می‌بیند، دلش به حال همسرش می‌سوزد و به گریه می‌افتد و گویی در روئیتی در اتاق نیمه‌تاریک، هیکل مرد جوانی را می‌بیند که زیر درختی که آب از آن می‌چکد، ایستاده است. روح «گابریل» به حوزه‌ای نزدیک می‌شود که جایگاه خیل مردگان است. نویسنده در این داستان نُمادگرایی و ناتورالیسم را با شیوه‌ای ظریف، طنزآمیز و شاعرانه به‌هم آمیخته است.

رمان *سیمای مرد هنرآفرین در جوانی* (۱۹۱۶) و باقی‌ماندهٔ دست‌نویس‌های آن *قهرمان استیفن* (۱۹۴۴)، سنازعهٔ درونی نویسنده و گسستِ او را از کیش کاتولیک نشان می‌دهد. روش کار ناتورالیسم و کشف مایه‌های نُمادین در بافت رویدادهای واقعی و بهره‌گیری از استعاره‌ها و سایه روشن‌های واژه‌ها و ترکیب‌های واژگانی است و کاوش دنیای درونی آدم‌ها را در آماج خود دارد. جویس در جوانی زیر تأثیر رمان *درختان غار بریده شده‌اند* (۱۸۸۸) «ادوارد دوژاردن» و آثار «هنری جیمز» قرار گرفت و به پیروی از ایشان داستان‌هایی نوشت که بیش‌تر کاشف تلاطم‌های دانستگیِ بشری است. درون‌گرایی در آثار بعدی جویس شدّت می‌یابد و او مانند «ییتز» و «سینج» واقعیّت و غنای واژه‌ها را به‌هم می‌آمیزد. اشخاص رمان‌های *یولیسس* و *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* در حال گذر از جهانِ برون به جهانِ درون مجسّم می‌شوند. او در چهرهٔ مرد *هنرآفرین در جوانی* نیز کوشیده بود زندگانی و اندیشهٔ هنرمند را در پیوند با محیط او وصف کند؛ ولی در *شب زنده‌داری فینگن‌ها*، چنین پیوندی موجود نیست. رمان *یولیسس* ــ که ظاهراً به هیچ زبانی ترجمه‌پذیر نیست ــ دیدگاه جویس را بهتر نشان می‌دهد. الگوی کتاب هومری است. اولیس یا اودیسه‌ئوس ــ از سرداران یونان در نبرد «تروا» بوده است. او پس از سقوط این شهر با کشتی به زادگاه خود بازمی‌گردد. در سفر دریا، نپتون، خدای باد که با او دشمن است، وی را سرگردان می‌کند و اولیس پس از بیست‌سال

سرگردانی به زادگاه‌اش بازمی‌گردد.

جویس از این اسطوره برداشت جدیدی به‌دست می‌دهد. «اولیس» او در شهر بزرگ امروز، سرگردان است و سفرش یک شبانه‌روز طول می‌کشد. جویس برخلاف نظر هراکلیتوس که می‌گفت: «هر روز، روز دیگری است»، می‌کوشد یک روز را از روزهای دیگر زندگانی جدا کند. روزی که از دیدگاه او همانند روز دیگر و تکراری است و سیرِ انسان معاصر در شهرهای امروزینه سیرِ «اولیس گونه» است. استیفن دیدالوس، اندیشه‌های خود نویسندهٔ را مجسّم می‌کند. او هم قهرمان کتاب است و هم نویسنده آن. رمان *یولیسس* سه بخش دارد:

بخش نخست، دربردارندهٔ کارهای استیفن است از ساعت هشت صبح تا نیم‌روز در شهر دوبلین.

بخش دوم، حاوی ماجرای زندگانی آقای بلوم است از ساعت هشت صبح تا شب.

در بخش سوم، استیفن و بلوم به‌هم می‌رسند و این بخش مشابه ماجرای اودیسه‌ئوس (اولیس) هومر است. پسر اودیسه‌ئوس، «تلماک»، نیز در جست‌وجوی پدر است. استیفن به‌رغم نفرت از پدر، او را می‌جوید و آقای بلوم (اودیسه‌ئوس رمان) مردی است در جست‌وجوی فرزند. البته این دو پدر و پسر نیستند، ولی پیوند عاطفی ویژه‌ای بین آن‌ها وجود دارد.

جویس محیط شهر دوبلین را با مطایبه، وضوح و بصیرت وصف می‌کند. کم‌تر رمانی مانند *یولیسس* را می‌توان یافت که با زندگانی و کردار مردم شهری ویژه، این‌چنین بستگیِ تنگاتنگی داشته باشد. دوبلین عظیم‌ترین درون‌مایهٔ آثار جویس و موضوع عمدهٔ رمان *یولیسس* است. این همان شهری است که نویسنده پیش از ترک آن می‌شناخته، و در آن زندگانی می‌کرده است؛ ولی در زمان چاپ رمان، جامعهٔ شهری دوبلین دیگر به آن صورت موجود نبود و در واقع جویس آن را هم‌چون

اسطوره‌ای به نیروی خیال خود بازآفرید. دوبلینِ جویس شهری است بسیار راکد و بیش‌تر مردان آن شغل معینی ندارند و به این دلیل می‌توانند با فراغت کامل، شبانه‌روز در شهر پرسه بزنند و خود را در نوشگاه‌ها مرگرم سازند. بیش‌تر مردم ایمنی مالی ندارند و حتی شوربخت و فقیرند. حتی بلوم که گویا شغلی دارد، مدام نگران قرض‌های اندک خویش است و در خرج پشیزهای خود به جان می‌لرزد. مستی، قماربازی و طفیلی‌گری شیوهٔ رایج مردان شهر است، و زنان درگیر کارهای شاقِ خانه‌داری و بچه‌داری هستند. «مولی بلوم» که وضع بهتری دارد، آخر شب در بسترش دراز کشیده است و فراغتی دارد تا در بارهٔ خواستگاران طاق و جفت خود فکر کند و کتاب‌های هرزه‌نگاری [=پورنو] بخواند.

در حالی‌که بیش‌تر مردم شهر روزبه‌روز شوربخت‌تر می‌شوند، و حتی اسب‌ها روزگار بدی دارند، روح ایرلندی مدام به‌سوی موسیقی، اسطوره و سیاست می‌گراید. اشخاص این‌چنین شلخته و فقیر می‌توانند مدام برای قهرمان شوربخت خود (پارنل بزرگ) اشک بریزند؛ اما جویس نشان می‌دهد که این سرزندگی روح همانند زندگانی روزانهٔ مردم دوبلین، پیش پاافتاده و حقیر است. آرامی و خوش‌خویی به‌سادگی به درنده‌خویی بدل می‌شود. زبان و معانی بیان این مردم همان‌اندازه تهی است که جیب‌های‌شان. در شهری این‌چنین با پیشه‌های معدود و امید اندک به آینده، هیچ‌کس در کار و بار روزانه‌اش چندان امیدی به موفقیت ندارد و ناچار خواب پیروزی درخطرکردن و خود را به مخاطره‌افکندن می‌بیند. بلوم خواب می‌بیند که یکی از اختراعات‌اش او را به ثروت رسانده است، دیگری امیدوار است اسباب سفر کافی به وام گیرد تا زن آوازخوان‌اش را با موسیقی‌دان‌های سیّاری به سفر بفرستد. مجالی برای خیرخواهی مادی یا روحی موجود نیست. «کانینگ‌هام» به‌دشواری می‌توانند برای کمک به خانوادهٔ «دیک نام» اعانه‌ای به‌دست آورد. دوستان بلوم زمانی که گمان می‌برند او چند پاوند از شرط‌بندی در مسابقهٔ اسب‌سواری به‌دست

آورده‌است، از روی حسد، به او زخم‌زبان می‌زنند و به وی حمله می‌برند. جامعهٔ دوبلین فقیر است (در مَثَل «سیمون دیدالوس» برای ربودن جیفهٔ دنیوی به سوی دخترش هجوم می‌آورد). با این‌همه، به‌رغم تنش‌هایی که به‌علت فقر و تیره‌روزی به‌وجود می‌آید، در آن گونه‌ای ایمنی اجتماعی وجود دارد. در این جامعهٔ کوچک همه، به‌تقریب، یک‌دیگر را می‌شناسند و همیشه در لحظهٔ پریشانی یا خطر، ممکن است دوستی فرا رسد؛ از این‌رو استیفن می‌تواند به‌موقع به یاری «جان کورلی» بشتابد و «کانینگ هام» در سر بزنگاه بلوم را نجات دهد و بلوم و دیگری به‌تصادف درست در جایی هستند که می‌توانند استیفن را از مهلکه به‌در برند. روابط خانوادگی در یولیسس در شبکه‌ای منظم، به‌هم بافته شده است. بلوم و استیفن پیش‌تر، یک‌دیگر را بارها دیده‌اند و دوستانی مشترک دارند. «مولی» می‌تواند «استیفن»، و «منتون» می‌تواند «بلوم» را به‌یاد بیاورد. سوگواران مراسم تدفین «دیک نام» همه با هم آشنا هستند و زمانی‌که بلوم وارد بیمارستان می‌شود، در هر گوشه‌ای با آشنایی روباروی می‌شود.

این‌ها تصاویری است از دوبلین دورهٔ نوجوانی جویس که در خاطرهٔ او زنده است و به زندگانی شهری آرمانی در لحظه‌ای ویژه بدل شده است؛ به این معنا که صفای شهری کوچک و غوغای کار و بار و مشغله‌های شهروندان آن، به‌گونه‌ای هماهنگی دارد. هماهنگی مشابهی را البته می‌توان در سرزمین‌های حوزهٔ مدیترانهٔ هومر یافت، در دوره‌ای بین عصر پهلوانی رزم‌آوران و عصر تجاری بازرگانان . جویس در کودکی اعتراف کرده بود که قهرمان محبوبش «اولیس» (اودیسه‌ئوس) است. او بر آن شد زمانی بنویسد دربارهٔ ماجراهای «اولیسی» جدید؛ یعنی تبعیدی و آواره‌ای دیگر در جهانِ متغیرِ دیگری. این تصمیم نتیجهٔ قهری دلبستگی‌های دوگانه‌اش بود به زادگاه و حوزهٔ کهن آموزش‌های‌اش. توازی کار او با کار هومر بُعد دیگری به شخصیّت‌های دوبلینی‌ها می‌دهد و در ظاهر ایشان و شهرشان را نمایندهٔ نوع انسان و کل جهان می‌سازد؛ زیرا ماجراهایی که

المثنای خود را در اعصار کهن می‌یابند، دیگر علاقه و پیوندی محلی و سطحی نیستند. شخصیّت‌های رمان *یولیسس* را باید جدّی گرفت؛ زیرا با اشخاص دوران کهن شباهت پیدا می‌کنند، بنابراین نمی‌توان «گرتی مک‌دول»، دخترک خیالپردازی را که در کسوت «نوزئیکا» نمایان می‌شود، در مقام دختری ابله، رد و انکار کرد؛ زیرا که او مانند «نوزئیکا»، نمونهٔ جوانی و بی‌گناهی زنانه است. خودِ شهر نیز در هماهنگی با مکان‌های جهانِ کهن مرتبه‌ای بلند می‌یابد و رمان جویس تبدیل به داستان سنتی شهر دوبلین می‌شود.

ساختار *یولیسس* در وضع عام سرگردانی‌ها و تقسیم سه‌گانهٔ فصل‌های آن، از نمونه و الگوی اصلی خود اودیسهٔ هومر پیروی می‌کند. نخستین بخش آن شرح ماجراهای «پسر» (تلماک / استیفن) است. بخش میانی کتاب حاوی سرگردانی‌های اولیس / بلوم است در پیرامون شهرهای گونه‌گون حوزهٔ مدیترانه / دوبلین. و در بخش آخرین، بلوم و استیفن مانند اولیس و تلماک به خانه (خانهٔ بلوم / ایتاکا) می‌آیند. *یولیسس* نه‌فقط در ساختار سه‌بخشی خود، بلکه در بسیاری از رویدادها و اشخاص به «اودیسهٔ» هومر مطابقت دارد. تنوع این رمان زیاد و صناعت آن استادانه است. نویسنده در کار خود نُمادهای بسیار به‌کار می‌برد، اما این‌همه کلاً بر شالودهٔ قصّهٔ بسیار ساده‌ای قرار گرفته است. استیفن و بلوم ماجراهای زیادی را از سرمی‌گذرانند و چندبار با یک‌دیگر دیدار می‌کنند، سرانجام در حالی که دیگران همه به بستر خزیده‌اند، بازوی به بازوی هم می‌دهند و گپ‌زنان به راه می‌افتند و از مصاحبت یک‌دیگر شادمان می‌شوند. این قصّه در زمینهٔ اجتماعی ویژه‌ای قرار داده می‌شود: بلوم و استیفن از جامعهٔ خود طرد شده‌اند و ماجراهای فرعی رمان نیست جز صوَر گونه‌گون تعصّب‌ها و محلی‌گرایی مردم دوبلین. طرح داستانی بنیادی رمان، تحلیل وسواس‌آمیز دنیای درونی این دو شخصیت عمده است. این دو تن بی‌یار و دوست و تبعیدی‌اند، اما در همان‌زمان از وضعیّت خود

آگاهی بسیار دارند. پسر جوان مشتاق دیدار پدر آرمانی است؛ اما در واقعیت پدر تنی او با تَلَوّن اخلاقی و می‌خوارگیِ مدام خود، وی را فریب می‌دهد. شخصیّت پیر، مشتاق پسری است که سال‌ها پیش از دست داده است و به‌همین‌دلیل از روز و روزگار خود خشنود نیست. اما این دو تن، دست کم برای چند لحظه‌ای، می‌توانند ژرف‌ترین آرزوها و اشتیاق‌های یک‌دیگر را برآورند.

جویس دارندهٔ سبک است و بین نویسندگان «رمان‌های نو» در این زمینه کسی هم‌طواز او نیست. در آثار او احساس‌ها و افکار اشخاص سیل‌آسا جاری می‌شوند و اشیاء مانند امواج سیل و نهر در هم می‌پیچند. سبک او با سبک سوررئالیسم نزدیکی بسیار دارد، با این تفاوت که سوررئالیست‌ها اندیشه‌های خود را همان‌گونه که هست به روی کاغذ می‌آورند، ولی جویس آن‌ها را می‌پردازد و نظمی به آن‌ها می‌دهد و افکار آشفته‌اش را به صورتی به‌هم می‌پیوندد که درون‌مایهٔ پیوسته و واحدی بسازند. بخش‌های رمان *یولیسس*، رابطهٔ ظاهری ندارند و فقط با اشاره‌های مبهم نویسنده، با یک‌دیگر ربط می‌یابند. زبان در آثار جویس، جزءِ ساختمان اندیشه است و از این‌لحاظ او را می‌توان با هایدگر نویسندهٔ *بودن و زمان* (۱۹۲۹) مقایسه کرد. در سراسر رمانِ جویس اندیشه‌ای واحد به صورت جزءجزء و تفصیلی بیان می‌شود که در بخشی پنهانی است و در بخشی دیگر آشکار. برای دریافتن رمان همهٔ اجزاءِ آن را باید به یاد سپرد. مهم‌ترین مفهومی که جویس در رمان تعقیب می‌کند، مفهوم «تناسخ» است؛ یعنی مفهوم دوباره‌زاده‌شدن انسان. ولی تصور جویس از «تناسخ»، به‌معنای «زاده‌شدن دوبارهٔ تاریخ و اقوام» نیست. «ویکو» و «نیچه» پیش از او گفته بودند که: «تاریخ تکرار می‌شود» جویس باور دارد که تاریخ دارای سیر مشخصی است: منهدم می‌شود و بار دیگر تکرار می‌گردد. *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها*، اثبات و توصیف «تکرار تاریخ» است.

جویس در رمان *یولیسس*، کمان بسته‌ای می‌سازد در زمینهٔ مفهوم‌هایی مانند تکرار زندگانی و تاریخ. در این رمان در آغاز بامداد، شخصی می‌میرد، سپس مراسم تشییع جنازهٔ او و شرکت مردم در این آیین توصیف می‌شود. در بخش پایانی رمان در «صحنهٔ شب»، کودکی به دنیا می‌آید و این اشارتی است به مرگ و زایش دوباره.

«ویکو» می‌خواست «تاریخ» را آن‌طور بنویسد که فرارونِد بنیادی آن برای دیگر دوره‌ها نیز صدق کند؛ زیرا نزد او یک و همان رویداد است که تکرار می‌شود. جوامع انسانی از مراحل مقدّر «بالیدن» و «زوال» الزامی می‌گذرند. مرحلهٔ نخست، مرحلهٔ «جانورسانی» محض است. در این‌دوره نیروهای انسان‌گونهٔ برتر از طبیعت پدید می‌آیند و ابزار وحدت بنیادی اجتماعی آن، خانوادهٔ پدرسالاری است. هراس از نیروهای برتر از طبیعت، غرایز خشن بشر این اعصار را ملایم می‌سازد. مرحلهٔ بعد، عصر پهلوانان است. ریش‌سفیدان قوم در این دوره برای جلوگیری از شورش داخلی و دفع تهاجم خارجی با یک‌دیگر متحد می‌شوند. مرحلهٔ دیگر، عصر انسان‌هاست و ظهور نبرد طبقاتی. مردم عادی در این دوره همان امتیازهایی را طلب می‌کنند که اشراف دارند. پیوندهای سنتی ضعیف می‌شوند و آیین‌ها و ارزش‌های پذیرفته شده دست‌خوش تردید می‌گردند و در نتیجه، جمهوری‌های آزاد پدید می‌آیند که به‌ناچار به زوال و تباهی می‌انجامند. عصر انسان‌ها به دورهٔ بربریت می‌رسد و بار دیگر همان مدار و سیر نخستین آغاز می‌گردد.

جویس در *یولیسس* و *سپس در شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* خواسته است همهٔ رویدادهای تاریخی و نسل‌های انسانی را، از آغاز تا پایان، به صحنهٔ رمان بیاورد. کار او در این زمینه کاری است شگرف و از نظر هنری کم‌نظیر. او در نگارش رمان‌های خود از زبان و واژگان استعاری بهره می‌برد؛ به تعبیر خودش می‌خواهد: «کابوس زندگانی انسان را در شب تاریخ» به نمایش درآورد. *شب‌زنده داری فینگن‌ها* رمانی است حاوی ده‌ها

زبان و صدها واژگان تازه‌ساز. او در فن رمان‌نویسی از اسلوب رمان‌نویسیِ انتقادی و به نسبت روشن رئالیسم کلاسیک دور می‌شود و وارد عرصهٔ واقعیت‌های سردرگم و هزارتوی درون‌گرایانهٔ قرن بیستم می‌گردد. نثر جویس غامض و دشوار است و در جمله‌ای واحد، چند معنی جای می‌دهد و از راه جناس‌سازی و ترکیب واژه‌ها و جمله‌هایی که چند معنا دارند، به بیان تجربهٔ خود می‌پردازد. در مثل، هنگامی‌که می‌خواهد افتادن چیزی را در آب جوی و گذر آب را از روی آن مجسم کند، واژهٔ ترکیبی "Forstfellfoss" را می‌سازد. "Forst" هم "First" (به معنی آغاز)، هم "Forest" (گیاه یا درختی‌جنگلی) است. واژهٔ "Fell" به‌معنی افتادن و آبشار و واژهٔ "Foss" به معنی گذرِ شتاب‌آمیزِ آب است. می‌خواهد بگوید درختی در جوی آب افتاده، و آب جوی از روی آن رد شده است و مانند آبشار کوچکی بر آن می‌ریزد. تکرار حرف "F" در موسیقی نشان‌دهندهٔ سرعت است... این کار در *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* به اوج می‌رسد که جویس آن را در مدت هفده سال نوشته است. رمان‌های جویس بافت شاعرانه دارند و اشخاصِ داستانیِ او پیچ‌وواپیچ‌های ویژه‌ای به واژه‌ها می‌دهند. در جمله‌های آهنگین پایان رمان *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* این پیچ‌وتاب واژه‌ها به اوج می‌رسد:

همان‌جا کجا. اول. از میان بته‌های علف گذشتیم به بُته ... پس ما هم. فین (پایان)، اگن (از نو) بگیر. اتوبو سفالهه ... لسخ. کلیدهای. داده شد! راهیِ تنهاییِ آخری محبوبی درازیی آن

رمان با تک‌گویی «آنالیویا پلورابل» پایان می‌گیرد. سخنرانی در خواب است که پیرزنی در حال احتضار بیان می‌کند. رودخانهٔ لیفی به زبان پیرزن سخن می‌گوید. واژه‌ها چندلایه است و هر یک از واک‌های چند واژه ترکیب شده است و گاه ظاهراً بی‌معنی می‌نماید؛ اما اگر دقت کنیم، درمی‌یابیم که رسانندهٔ چند معنی است. در مثل، واژهٔ «اتوبوسفالهه»،

واژه‌های «اتوبوس» ، «بوسفال» (اسب اسکندر) و حرف ندای «هه» هرسه را می‌رساند. در آغاز *یولیسس* تعبیری از این دست دیده می‌شود: «سپیدی موج با واژه‌ها... درآمیخت.»، این عبارت به چه معنی است؟ در پاسخ این پرسش گفته‌اند که جویس هم به تأثیر شعری ـ موسیقیِ جمله‌ها توجّه دارد و هم سر و کارش با زبان، صِرف زبان است. این عبارت:

"Wavewhite Weded Words" دارای نغمهٔ حروف (جناس آوایی) است؛ یعنی حرف "W" در آغاز واژه‌ها نزدیک به‌هم تکرار می‌شود، مانند این مصراع شاعر پارسی‌گوی: «شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی...» «جناس آوایی» در شعر کهن انگلیسی، به جای قافیه به‌کار می‌رفته است و نیز کلمه‌ها در عبارت یادشده صورتی شاعرانه دارند.

اشخاص داستانی جویس در چهارچوب کلمات احساس می‌کنند و می‌اندیشند و خود او نیز همین‌طور، و بی‌تردید این واقعیّت تا حدودی وابستهٔ ضعف قوهٔ بینایی او بوده است که در سال‌های پایان زندگانی‌اش به نوعی به وخامت گرایید که نوشتن را برای او بسیار دشوار می‌ساخت. در *تصویر مرد هنرآفرین در جوانی* بخشی هست که به همین چگونگی اشارت دارد:

> او عبارتی را از گنجینهٔ (یادهای‌اش) بیرون آورد و به آرامی بهر خود واگویه کرد: روزی پُر از ابرهای لکه‌لکهٔ دریازاد [آب آورده؟]

> عبارت، روز و صحنه در نغمه‌ای هماهنگی یافت. کلمه‌ها ؟ آیا این رنگ‌های آن‌هاست؟ او اجازه داد که آن‌ها بدرخشند و محو شوند، رنگ رنگ، درخشش زر خورشید: سرخ و سبز باغ‌های سیب، لاجورد امواج، پشم حاشیهٔ سیاه و سپید ابرها. نه، این رنگ‌های‌شان نبود. وضع و تعادل خودِ دوره بود. آیا آنگاه او برخاستن و نشستن موزون کلمه‌ها را بهتر از تداعی افسانه و

رنگ‌های آن‌ها دوست می‌داشت؟

تأمّلات او در این زمینه ادامه می‌یابد. اندیشهٔ او متوجّه ضعف بینایی و شرمساری درونی اوست و از خود می‌پرسد: آیا به‌سبب این نقص بوده که از بازتاب‌های جهان محسوس کم‌تر شاد می‌شده تا از تأمل بر حوزهٔ عاطفهٔ فردی که به‌طور کامل در قطعه‌نثر روشنی که به شیوه‌ای آیینه‌وار آرام و متناوب منعکس می‌شود؟ می‌بینیم که جویس می‌خواهد به پیروی از نمادگرایی مدرن تفاوت آگاهی این لحظه را با آگاهی‌های دیگر بیان کند و درمی‌یابد که تجسّم ادراکی از این دست به مدد زبان عادی ممکن نیست و لازم است آهنگ متفاوت هر لحظهٔ ویژه را به‌صدا درآورد و با شیوهٔ متناسب با آن تجسّم بخشد.

در رمان *یولیسس*، استیفن دیدالوس نویسنده و روشنفکر، بلوم فروشندهٔ آگهی‌های تبلیغاتی، مولی همسر او، باک مولیگان دانش‌جو و خواستگار مولی، بلیزر بویلان و گروهی دیگر به روی صحنه می‌آیند. استیفن بامداد از خواب برمی‌خیزد، با «باک» حرف می‌زند، به مدرسه‌ای که در آن درس می‌خواند، می‌رود و سپس در دریاکنار قدم می‌زند و از اندوه درگذشت و تنهایی خود می‌گدازد. از این‌جا به بعد اندیشه، کار و رؤیاهای او و دیگر اشخاص رمان درهم می‌آمیزد که گاه زمینه‌ای واقعی و گاه زمینه‌ای اسطوره‌ای دارد. دوبلین جدید، خطرها و مهلکه‌هایی به‌وجود می‌آورد که با خطرهای دریای عصرهای کهن مقایسه‌پذیر است. اگر خدای توفان دیگر وجود ندارد که بر بادها فرمان براند، مدیر روزنامه‌ای می‌تواند توفان باورها و بخارهای دهه‌های بی‌دوام دیگری برانگیزد. اگر در جهان امروز دیگر پری‌زادان[1] دریا و رود و چشمه ــ که دم ماهی‌وار دارند ــ موجود نیستند تا برای انسان‌ها سرود بخوانند، آواز آن‌ها را می‌توان از دو دختر

---

۱. Sirens

هوس‌انگیز «بار» شنید. در *اودیسهٔ* هومر، غول یک‌چشم[1] را داریم که پس از تظاهر به میهمان نوازی، بر آن می‌شود اولیس را بکشد. جویس به جای آن غول، «ملی‌گرایی افراطی» ایرلندی را سی‌نشاند که از هر دو چشم نابیناست. بلوم مانند اولیس باید با وحشت نفرت‌آور این غول مقابله کند و به‌دشواری از کینه‌جویی او بگریزد. دیگر عناصر افسانه‌ای هومری نیز به رمان ـ ریس راه می‌یابند. سیرسه[2] ـ موجود افسون‌گر اسطوره‌ای ـ که انسان‌ها را به خوک بدل می‌کند و برای اروپایی‌ها، قرن‌ها، تمثیل شهوت بوده است، در سیمای زنی فریبکار ظاهر می‌شود.

شب‌زنده‌داری فینگن‌ها، حکایتگر سیر شبانه است با زبان رؤیا. رؤیایی که در خواب سی‌گذرد، پراکنده، گسسته و آمیخته‌ای از تصویرهای متفاوت است و بیان کنندهٔ تکرار تاریخ و با کتاب «ویکو» همانند است و مثل آن چهار بخش دارد: در بخش نخست: رؤیا با صدای رعد و درخشش برق آغاز می‌شود. «فینگن‌ها دوباره برمی‌خیزند[3]». فینگن‌ها گروهی از سلحشوران ایرلند بودند و گفته می‌شود که روزی سر از خاک به در آورده و این کشور را نجات خواهند داد. زمان «دورهٔ تاریخی» سرانجام بازخواهد گشت. این رمان سراسر وصف شبی واحد است و چگونگی محتوای رؤیازدهٔ دانستگی را مجسّم می‌کند. قهرمان خواب این شب تیره‌وتار «همفری چیمپدون اروبکر»[4] است: مردی نروژی یا از تبار نروژی‌ها که در دوبلین زیست می‌کند. ظاهراً مشاغل بسیاری از جمله پست‌چی‌گری، پیاله‌فروشی ، هتل‌داری و مغازه‌داری را آزموده است؛ ازدواج کوده است و کودکانی دارد. اما با این‌همه، با دختری به نام «آنالیویا پلورابل» مغازله می‌کند. این‌همه و بی‌حرمتی‌های ناشی از آن، وجدان و آرامش وی را آشفته می‌کند. ما از همان آغاز رمان با وجدان خفتهٔ «اروبکر» آشنا می‌شویم و باید تا حد امکان از نام‌ها، صورخیالی، و برتر

---

۱. Cyclop
۲. Sirce
۳. Finnesgans Wake
۴. H.C.Earwicker

از آن‌ها، اصواتی که دانستگیِ او را کدر و متغیر می‌سازد، مجموعه‌ای زنده درست کنیم. این اجزاء با هم ترکیب و بازترکیب می‌شوند و تداخل می‌کنند. اما همیشه همان چیزها مکرر می‌شود. ما باید دریابیم «ارویکر» چگونه آدمی است؟ چه وضع و تاریخی دارد؟ زن و کودکان و خانهٔ مسکونی او را بشناسیم و با پیرمردان چهارگانه که الاغی دارند، آشنا شویم. شاهد رفتار ناپسند و مستانهٔ «ارویکر» و هراس او از توقیف‌شدن به دست پلیس باشیم. وضع دو زن رختشوی که رخت‌های شسته را جمع می‌کنند، نشستن «آنا» کنار رودخانهٔ لیفی، تپهٔ هاوث، درخت نارون و سنگ ... دور و مبهم است و آن‌ها را به حدس باید دریافت. هیچ‌یک از این عناصر به‌طور روشن و متمایز دیده نمی‌شوند. آن‌ها جنبه‌ها؛ یعنی جهات فراافکنی دراماتیک شخص «ارویکر»ند. مرد یا زن، پیر یا جوان، نیرومند یا ناتوان، رودخانه، کوه، درخت یا سنگْ خواب‌بیننده‌ای است که حرف می‌زند یا با او حرف می‌زنند، می‌بیند یا دیده می‌شود و در همهٔ آن عناصر حضور دارد. همچنان‌که «ارویکر» در دامنهٔ کوه غنوده است، پیرمردانی برای ستایش او فرا می‌رسند؛ اما در این لحظه خود اوست که دربارهٔ خود سخن می‌گوید یا شخصیت‌اش به دو پاره تجزیه می‌شود که یکی از این شخصیت‌ها، آن دیگری را تهدید یا متّهم می‌کند. او با جمعی از دوستان مست و خراب از میخانه به خیابان می‌آید. مردم بسیاری در آن حوالی ایستاده‌اند؛ ولی این جمع سرخوش توجهی به نگاه خیرهٔ دیگران ندارند و یکی از همراهان خود را تیر می‌کنند سرود بخوانند؛ اما سرود به تک‌خوانی شکست‌ها و گناهان «ارویکر» بدل می‌شود. او در معرض ریشخند مردم دوبلین قرار می‌گیرد و به صورت کلاه‌بردار و ابلهی نمایان می‌شود.

یکی از طرفه‌ترین بخش‌های رمان *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* (که جداگانه به نام «آنالیویا» نیز به چاپ رسید)، قطعهٔ تند «نغمه‌سرایی»[1] پایانی آن

---

۱. allegro

است. در این بخش زنان رختشو در ساحل رود با سنگ و درخت نارون یکی و یگانه می‌شوند. این دو زن پشت سر «آنا» غیبت می‌کنند و برای او حرف درمی‌آورند. آنا هم رودخانهٔ لیفی است، و هم دختری که «ارویکر» دوستش دارد. غیبت‌کردن رختشوها همانا آوای خود رودخانه است: آرام، تند، مداوم و به‌تقریب موزون که گاه با تداوم یک‌نواخت نغمه‌ای و گاه گسسته بسته و لنگان، اما سرخوش به‌طور پایان‌ناپذیری داستان چرند درهم‌وبرهم نیمه‌آسمانی و نیمه‌انسانی پیش‌پاافتادهٔ زنی نیمه‌افسانه‌ای و نیمه واقعی را بلغور می‌کند.

آه، برام از آنالیویا حرف بزن! می‌خواهم همه‌چیز رو دربارهٔ آنا بشنوم. خب، تو آنا رو می‌شناسی؟ آره، البته همه اونو می‌شناسیم. همه‌رو بگو، حالا بگو. اما همین‌که شنیدی خواهی مرد...

همین که تاریکی بر سنگ و درخت نارون می‌افتد، اصوات خفه و مبهم می‌گردند:

... نمی‌توانم بشنوم با این صدای آب‌های. جیرجیر آب‌های، خفاش‌های بال‌زن و موش‌های صحرایی فرفر می‌کنند، زرزر می‌کنند. ای! خونه برنگشتی. کدام تام مالون؟ با این‌همه زرزر خفاش‌ها نمی‌شنوم. آن‌همه آب‌های لیف لیفی. آهای، حرف راحت‌مان می‌کند! پروپای‌ام پر و پا نداره. مثل نارون اون‌ور پیر شدم... دیگر شب شد. تعریف کن، تعریف کن، تعریف کن نارون! شب، شب! تعریف کن قصّهٔ ستاک یا سنگ را! آن‌ور رو دندهٔ آب‌های، این‌جا و آن‌جا روندهٔ آب‌های. شب!

شب بر این بخش کتاب پرده می‌افکند و سایه‌های گذشته؛ یعنی یاد محتمل روز پیش، خواب «ارویکر» را تیره و کدر می‌سازند. ابتذال

زندگانی بیداری‌اش او را می‌آزارد و تعقیب می‌کند. اما پس از نیمه‌شب، همین‌طور که سپیده‌دم نزدیک می‌شود و او به‌طور مبهمی از نخستین پرتو روشنایی آگاه می‌گردد، رؤیا درخشیدن می‌گیرد و به مرحلهٔ سبک‌تر و آرام‌تری می‌رسد.

این فرآوردهٔ ادبی جدید جویس کیفیاتی را که در رمان *یولیسس* او دیده‌ایم، به‌صورت اغراق‌آمیزی درمی‌آورد و عمل داستانی آن حتی از عمل داستانی *یولیسس* کم‌تر است. نویسنده با درون‌مایه‌های معینی آغاز به کار می‌کند و این درون‌مایه‌ها به‌طور آشکار باید شرح و بسط خود را داشته باشند؛ ولی این شرح‌وبسط‌ها زمانی طولانی را به خود اختصاص می‌دهد. ما پیش می‌رویم، از شب به صبح می‌رسیم و بدون تردید، زمانی که کل کتاب را در برابر خود داریم، خواهیم دید که نوعی نمایش روانی در صحنهٔ دانستگیِ «ارویکر» بازی شده است. اما همین‌طور که پیش می‌رویم، دور می‌زنیم و دور می‌زنیم. در *یولیسس* توازی واحدی وجود دارد؛ درحالی که در *شب‌زنده داری فینگن‌ها* مجموعه‌ای از این توازی‌ها و قرینه‌سازی‌ها دیده می‌شود: آدم و حوا، تریستان و ایزوت، سویفت و وینسا، هابیل و قابیل، میکائیل و شیطان، ولینگتون و ناپلئون. بی‌گمان بسیاری از اشارات، معنا و اهمیّت شخص «ارویکر» را ژرف و گسترده می‌سازند. او و آنا مرد و زن جاودانه‌اند و در ساعات آغازین سنگینی و وحشت رؤیای «ارویکر»، او «آدمی» است هبوط‌یافته بر کرهٔ خاک و دورشده از عنایت ایزدی که بایست رستگار شود و جویس گریا با اعلام تجدید روشنایی روز همین نکته را بیان کرده است.

شیوهٔ نویسندگیِ جویس غالباً تک‌گویی درونی (مونولوگ) است. او می‌خواهد تأثیر رویداد برونی را بر فرارونِد درونیِ دانستگیِ اشخاص نشان بدهد و این روش، به تقریب، امپرسیونیستی است. او در *سیمای مرد*

هنرآفرین در جوانی زندگی‌نامهٔ خود را توصیف می‌کند. خواننده پس از خواندن ده‌ها صفحه درمی‌یابد که «استیفن» شانزده‌ساله است و سپس با سیر اندیشهٔ او آشنا می‌گردد و از میان تصاویر درهم‌آمیختهٔ عشق‌ها و بی‌زاری‌های او، درمی‌یابد که چگونه وی به هنرمندی حساس بدل می‌گردد. رمان نظمی تاریخی و تقویم‌واره دارد و از روزهای مدرسهٔ استیفن آغاز می‌کند و نشان می‌دهد که او به چه ترتیب به‌سبب اندیشهٔ مستقل و شک در مسایل اعتقادی به دردسر می‌افتد. نخستین تجربهٔ جنسی او به نومیدی و احساس گناه می‌انجامد. از موعظهٔ کشیشی آشنا به هیجان می‌آید و گناهش را نزد او اعتراف می‌کند. با هم‌شاگردان‌اش نمی‌جوشد؛ زیرا آن‌ها گرایش‌های ملی و باورمندانه دارند، بر آن می‌شود که ایرلند را ترک گوید و به سرزمین‌های دیگر رود و کار ادبی پیشه گیرد. اشاره‌های اساطیریِ فراوان، رمان را هم خسته‌کننده و هم جذاب ساخته است. در مثل، نام شخص عمدهٔ رمان ــ استیفن ــ یادآور «استفان قدیس»، نخستین شهید مسیحی است که بی‌آن‌که گناهی کرده باشد، از سوی مخالفان سنگ‌سار و کشته شد. نام دیدالوس با «ددالوس» اسطورهٔ یونانی پیوند دارد. این پیکرهٔ افسانه‌ای و هنرمند، بال‌هایی از موم ساخت و خود و پسرش (ایکاروس) به مدد آن‌ها در آسمان پرواز کردند؛ ولی پسر بی‌اعتنا به فرمان پدر، به خورشید نزدیک شد و بال‌های‌اش سوخت و به زمین سقوط کرد. قیاس دیدالوس با همنامِ افسانه‌ای وی، در آخر فصل چهارم رمان *سیمای مرد هنرآفرین در جوانی*، معنای کامل خود را پیدا می‌کند. استیفن به‌رغم قدرت و مقامی که حرفهٔ کشیشی به وی خواهد داد، برضد پوشیدن ردای کشیشی قیام می‌کند، به کنار دریا می‌رود و دربارهٔ پیشهٔ آینده‌اش رؤیایی می‌بیند. ابرهای انبوهی مشاهده می‌کند که به سوی غرب، به سوی اروپا در حرکت‌اند. گویی او موسیقی آشفته‌ای در درون خود می‌شنود و این یادآور نام‌هایی است که به‌تقریب به حوزهٔ «خودآگاهی» او می‌رسد؛ اما استیفن قادر نیست حتی لحظه‌ای آن‌ها را

نگاه دارد. آواز گذشتهٔ اوست. موسیقی دیگر به گوش نمی‌رسد. در این لحظه آوای هم‌شاگردی‌های‌اش برمی‌خیزد که او را به نام می‌خوانند: «آهای، استفانوس! ددالوس به این‌جا می‌آید!» بچه‌ها سر به سر او گذاشته‌اند و این نام را به او داده‌اند: «شخصی که تاج گل بر سرش نهاده بودند.» و نیز نامی هم‌چون ددالوس ــ آن هنرمند اسطوره‌ای که مُبدِع هوش‌مندی بود. استیفن استهزای بچه‌ها را درمی‌یابد؛ اما از لقبی که به وی داده‌اند، خشنود می‌شود:

> اکنون برخلاف گذشته، نام عجیب‌اش را گونه‌ای پیشگویی دید. اکنون گویا در شنیدن نام صنعتگر افسانه‌ای صدای امواج کوتاه را می‌شنید و شکلی بالدار را می‌دید که بر فراز موج‌ها پرواز می‌کرد و کم‌کم به سوی آسمان اوج می‌گرفت. این چه معنی داشت؟ آیا این اختراعی عجیب بود که صفحه‌ای از کتابی قرون‌وسطایی در بارهٔ پیشگویی‌ها و نُمادها را می‌گشود، انسانی به‌صورت باز شکاری که فراز دریا به‌سوی خورشید پرواز می‌کرد، پیشگویی دربارهٔ مقصدی که وی برای انجام‌دادن‌اش زاده شده بود و آن را از میان مه و غبارهای دوران کودکی و نوجوانی تعقیب می‌کرد؟ نُمادی از هنرمندی که از مادهٔ لَخت و راکد خاک در کارگاه هنری‌اش، چیزی نو می‌ساخت؛ یعنی وجودی ظریف، پروازکننده و جدید و نابودنشدنی؟
>
> دلش به تپیدن درآمد و نفحه‌ای وحشیانه از همهٔ اندامش گذشت؛ آن‌سان که گویی به سوی خورشید پرواز کرده است. روانش در فضای فراسوی جهان به پرواز درآمد و جسمی که می‌شناخت، در آن نفحه پاکیزه شد و از تردید رهایی یافت و درخشیدن گرفت. جذبهٔ پرواز، دیدگان‌اش را درخشان ساخت.

واژه‌های «پرواز» و «درخشش» با ضرب‌آهنگِ منظمی در سراسر متن

تکرار می‌شوند و تصویر بالارفتن و پرواز با بالی که از «مادهٔ لَختِ خاک ساخته شده»، به‌آسمان‌بردن تنی که روحْ درخشان‌اش ساخته است و در ساحتِ جدیدی از بودن زاده شده ... نُمادی است کامل برای کسب هویّت فرد در مقام هنرمند. همین موضوع در صحنهٔ پلکان کتابخانه با آوایی دیگر طنین می‌اندازد. استیفن چوخ‌زدن چلچله‌ها را می‌بیند و با شگفتی از خود می‌پرسد که آیا آن‌ها برایش فال نیک یا بد می‌زنند؟ و ترس از چیزی ناشناخته، وی را در بر می‌گیرد. ترس از نُمادها و بدشگونی‌ها، از انسانی به شکل باز شکاری ــ که «تحوت» خدای خط و کتابت مصریان کهن، نامی به او داده‌است. از این‌رو به‌زودی فریاد پرندگان، طرح‌های جنبندهٔ پروازشان و واژه‌های قطعه‌ای شعر... همه در آگاهی او به‌هم می‌آمیزند. اندیشهٔ فرار از ایرلند و گریز به «حوزهٔ زبان» در احساس رهایی ژرفی جاری می‌شود.

طرفداران «رمان مدرن»، از آثار جویس ستایش بسیار کرده‌اند و او را بزرگ‌ترین رمان‌نویس قرن بیستم دانسته‌اند. از سوی دیگر، لوکاچ و بعضی ناقدان جامعه‌گرای یا اخلاق‌گرای به انتقاد از او برخاسته‌اند که دست‌آورد رمان مدرن (جویس، کافکا، وولف، بکت و ...) نشان‌دادن وجودِ «ازخودبیگانه» و «بی‌خاصیت» انسان معاصر است و به تحریف واقعیت می‌انجامد. لوکاچ، در مَثَل، در *معنای رئالیسم معاصر* (۱۹۵۷)، عناصر وهمی و ضدتاریخی رمان مدرن را نشان می‌دهد. او مقام جویس را به‌عنوان هنرمندی راستین انکار نمی‌کند، اما از ما می‌خواهد که دیدگاه جویس را دربارهٔ تاریخ نفی کنیم و به‌ویژه تأکید دارد که شیوهٔ بازتابِ دیدگاهِ ایستای جویس از رویدادها که درون ساختار حماسی قرار دارد، اساساً ایستاست.

«مالکلم کاولی» که این نوع داستان‌ها را «رمان هنری» می‌نامد، باور دارد که این گونه رمان، نوع «بد» قصّه‌نویسی نیست (گرچه فلسفهٔ مندرج

در متن آن فلسفهٔ بد دوران ماست.) بلکه مکمل رمان اجتماعی است: «رمان هنری و رمان اجتماعی در حقیقت با هم در تضاد بنیادین نیستند و شبیه پشت‌وروی یک سکه‌اند. در رمان هنری تأکید بر فرد است و در رمان اجتماعی بر جامعه، چون کل تأکید می‌شود.»

پی‌نوشت‌ها:

۱. گورمان، هربرت. **جیمز جویس**. لندن ، ۱۹۳۹.

۲. لوین، هری. **جویس، *مقدمهٔ انتقادی***. ۱۹۴۱ .

۳. المان، ریچارد. **جویس**. ۱۹۵۶.

۴. ویلیام یورک، تیندال. ***راهنمای خواننده در مطالعهٔ* جیمز جویس**.نیویورک، ۱۹۵۹.

۵. استیوارت، جی.ای.ام. **جیمز جویس**. ترجمهٔ: منوچهر بدیعی، تهران، ۱۳۷۲

۶. مورتون، ریچارد. **یولیسس جویس**. ۱۹۷۲.

۷. ویلسون، ادموند. ***قلعهٔ آکسل***. لندن، ۱۹۷۴.

۸. سلدن، رامان. ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، ترجمه: عباس مخبر، تهران، ۱۳۷۳.

۹. ***دربارهٔ تصویر مرد هنرآفرین در جوانی***. لندن، ۱۹۷۶.

مارسل پروست

مارسل پروست فرزند خانوادهٔ یهودی ثروت‌مندی بود و در محیطی اشرافی و مرفه بالید. از کودکی به نوعی زندگانی تأمل‌آمیز بستگی یافت و به‌تدریج انسانی گوشه‌گیر و منزوی از آب درآمد. بسیار حساس و رقیق‌القلب بود. پروست از جوانی به نوعی زندگانی عجیب‌وغریب؛ یعنی زیستن در «دنیای شب»، کشیده شد. دربارهٔ ظرایف هنری، زیبایی کلیساها و عمارت‌های قدیمی، زیروبمِ آهنگ‌های موسیقی، پیچ‌وخمِ کلامیِ رمان‌ها و داستان‌های کوتاه تأمل می‌کرد. با این که در جوانی با رویاها و تأثرات دوران کودکی خود موافقتی نداشت، با زندگانی اجتماعی و سیاست نیز درگیر نبود. دربارهٔ او نقل کرده‌اند که روزی با دوستان‌اش به کافه‌ای می‌رود. هنگامی که خادم کافه سر میز آن‌ها می‌آید و از ایشان می‌خواهد که دستور خوراک بدهند، پروست جوان در ادب و احترام به خادم چنان زیاده‌روی می‌کند که خودِ خادم نیز آشفته و مبهوت می‌شود. گروه جوان خوراک می‌خورند و از کافه بیرون می‌آیند. ناگهان پروست به

کافه بازمی‌گردد و با ادب تمام شروع به حرف‌زدن با خادمِ تنهامانده می‌کند و دقایقی بعد، با این‌که انعام خوبی به خادم داده بود، دوباره کیف‌اش را باز می‌کند و مجدداً انعام کلانی به او می‌دهد. در بیرون کافه یکی از دوستان به او اعتراض می‌کند و از او می‌خواهد انگیزهٔ خود را از این عمل شرح دهد. پروست پاسخ می‌دهد: «وقتی‌که از کافه بیرون آمدیم، آن مرد را دیدم که تنها مانده است و از این بابت خیلی اندوهناک شدم». سپس به نجوا به دوست‌اش می‌گوید: «واگذاشته‌شدن خیلی دردناک است».

این واقعه به‌راستی شرحِ دردناکِ زندگانی مارسل پروست است. او تنها و منزوی و بیمار بود، اَشتیاق دردآمیزی به خاطرات دوران کودکی داشت. همین‌که به بزرگ‌سالی رسید، «واقعیت» تازه‌ای در زندگانی‌اش پدیدار شد. پس، از زندگانی روزانه برید و به رؤیاها و یادبودهای خود پناه برد. در این جهان تازه، امواج یادها به حوزهٔ آگاهی او می‌رسید و هر موجی از موج دیگر فراتر می‌رفت. در این دنیا می‌توانست به اوج برسد و جزئیات زندگانی‌اش را به یاد آورد. می‌دانست برای کسی که «زمان از دست‌رفته»اش را دوست دارد، این زمان به هیچ‌وجه از دست نرفته است و هرگاه بخواهد، می‌تواند آن را چون قالی جمع‌شده‌ای بگشاید و نقش‌های روشن و تیرهٔ آن را بنگرد و زندگانی خود را در رشته‌های مدام‌تکرارشوندهٔ آرامش‌بخشی به یاد بیاورد.

پروست نخستین رمان‌نویس با اهمیتّی است که اصول سمبولیسم را در داستان‌نویسی به‌کار برده است. او ارثیهٔ ادبی بسیاری از داستایفسکی و تا برسد به راسکین (هنرشناس انگلیسی) به‌دست آورد و از آنِ خود کرد و دقایق فنی قصّه‌نویسی را خوب آموخت. پروست در ۱۸۷۱ زاده شد و در حدود ۱۸۹۰ جوانی بود جویای زیبایی و ظرایف هنری. در این زمان جَوِّ زمان و شهر پاریس سرشار از احساس‌ها واندیشه‌های نُمادگرایان بود. این جنبش ادبی و هنری در اشعار ادگار آلن‌پو و موسیقی

واگنر ریشه داشت. پروست با این احساس‌ها و افکار آشنا شد. رمان بزرگ او، در جست‌وجوی *زمان از دست‌رفته*، در واقع ساختار سمفونیک دارد نه ساختار روایی. شعر نُمادگرایان موج دیگر جنبش رمانتی‌سیسم بود. شاعران نُمادگرا تصاویری در شعر می‌آوردند که زود جابه‌جا می‌شد و تداعی‌ها و مدلول‌های چندگانه داشت. در رمان پروست همین‌گونه تصویرها جانشین وضعیت، مکان، شخصیت داستانی و الگوهای بازگردندهٔ رفتار اشخاص می‌شود.

رمان با یک پیش‌درآمد موسیقی‌وار[1] آغاز می‌شود: «دیرگاه، آن‌گاه که خود را به خواب می‌فرستادم.» خواننده باید به این نغمهٔ آغازکننده توجه داشته باشد. جملهٔ دوم بی‌درنگ در پی آن می‌آید که در آن واژهٔ زمان[2] بار دیگر تکرار می‌شود. و در این‌جا او در عرصهٔ مبهم خواب است. راوی داستان در اتاق تاریک خود تنها می‌ماند، ادراک واقعیت برونی را از دست می‌دهد و آگاهی و حتی خود اتاق را از یاد می‌برد. خود را در مکان‌های دیگر می‌یابد، جاهایی که در طول زندگانی در آن‌ها به خواب رفته است. اکنون کودکی است ساکن خانهٔ پدربزرگ، یا مسافری است در خانه‌ای ییلاقی یا در مهمان‌سرایی در کنار دریا در تابستان، یا در شهری است که ساختلوِ نظامی دارد و مردان جوان فرانسوی دورهٔ نظام وظیفهٔ خود را در اردوگاه می‌گذرانند، یا در قلب پاریس است یا در ونیز. نخستین درون‌مایه‌ای که در رمان بسط می‌یابد، ماجرای تنهایی مارسل کودک است. پدر و مادرش میهمان دارند و او ناچار در اتاق خود تنها مانده است. با خود می‌گوید: «آه، سرانجام به خواب رفتم؛ گرچه مادرم برای گفتن شب‌به‌خیر هرگز به نزدم نیامد.» کودک در اتاق خود در خانهٔ پدربزرگ مغموم و تنهاست. پدرش او را به اتاقش فرستاده، و مادر برخلاف عادت

---

۱. ouverture

۲. temps اصل عبارت این است:

Longtemps, je me suit couché de bonne heure

همیشگی او را به‌عنوان شب‌به‌خیر نبوسیده است. عصبی و پریشان است، تا مادرش را نبیند نمی‌تواند بخوابد. به‌وسیلهٔ پرستارش یادداشتی برای مادر می‌فرستد، اما مادر پاسخی نمی‌دهد. کودک مضطرب است و ساعت‌ها بیدار می‌ماند. بعد صدای زنگ را می‌شنود و درمی‌یابد که آقای سوان، مهمان خانواده، رفته است. پس به اتاق پذیرایی می‌رود و خود را در آغوش مادر می‌اندازد. مادر نخست خشمگین می‌شود. مادر و مادربزرگ به او آموخته‌اند که جدی و باوقار باشد و اکنون درمی‌یابند که کودک گرایشی به حساسیت و زودرنجیِ بیمارگون دارد. اما پدر به حال او رقت می‌آورد و همسرش را ترغیب می‌کند به اتاق کودک برود و او را آرام کند. مادر با خواندن داستانی از ژرژ ساند، مارسل را به خواب می‌فرستد و تمام شب در اتاق او می‌ماند.

پس از این صحنه، خواننده با شخصیت‌هایی آشنا می‌شود که با شهر کوچک «کمبره»، جایی که پدربزرگ مارسل زندگانی می‌کند، پیوند دارند. در این‌جا عمه‌ای است دچار وهم که حاضر نیست از بسترش تکان بخورد؛ و اشراف‌منشی نیز وجود دارد که آرزومند است اشراف محل؛ یعنی خانوادهٔ «گرمانت» را بشناسد؛ دیگری معلم پیر موسیقی و آدم شوربختی است که همه بر او دل می‌سوزانند، زیرا دخترش سبب بی‌آبرویی او شده است. آقای سوان با زنی که هم‌شأن او نبوده، ازدواج کرده است و با زن و دخترش به کمبره آمده است و در ملک خود در حاشیهٔ شهر زندگی می‌کند. یادهای کودکی سرریز می‌کند و پروست شرح کاملی دربارهٔ ازدواج سوان به‌دست می‌دهد. با این‌که سوان از خانواده‌ای ثروت‌مند و اشرافی است، عاشق زن کودنی می‌شود و این زن با کارهای خود چنان حسد او را برمی‌انگیزد که به مرز دیوانگی می‌رسد. زمانی که جلد نخست رمان پروست، *طرف خانهٔ سوان*، از چاپ درآمد؛ حتی کسانی که به ابداع و هنر نویسنده پی‌برده بودند، از فقدانِ آشکار خط سیر مستقیم در داستان حیران شدند. پیش از آن نیز آندره ژید، که

مـــی‌بایست چـاپ کـتاب را تـوصیه کـند، دربـارهٔ آن نـوشته بـود: «غیرقابل‌خواندن، غیرقابل‌چاپ!» امروز ما مـی‌توانـیم ابداع پـروست را بستاییم. او در همان صفحات آغازین رمان تقریباً موفق شده است همهٔ شخصیت‌های مهم رمان را به ما بشناساند و رگه‌های اصلی طرح داستان و درون‌مایهٔ فلسفی آن را معرفی کند. همهٔ شخصیت‌های داستانیِ او در موضوعی خاص وجه مشترک دارند: آن‌هـا هـمه از گـونه‌های اشـتیاقِ سیراب‌نشده یا امید ناکام‌مانده رنج می‌برند، بیمار آرمان ویژه‌ای هستند. خانوادهٔ لاگران طالب آشـنایی بـا گـرمانت‌ها است؛ سـوان ، اودت را بـا تصویر زیبایی که «بوتی چلی» نقاشی کرده است، پیوند می‌دهد و شور و شـوق خـود را بـه طـور مـضحک و غـم‌انگـیزی بـا دلبسـتگی‌های فراموش‌شده‌اش یگانه می‌سازد. در پایان ماجرای «سوان»، خوانـنده بـه کودکی راوی برمی‌گردد. خود راوی نیز ستایشی رمانتیک نسبت به بانو سوان پیدا می‌کند و برای دیدن او در گذرگاه‌ها انتظار می‌کشد. این پایان نخستین «موومانِ» سمفونی است. او بار دیگر در گذرگاهی که بانو سوان می‌پیماید، پرسه می‌زند. درختان پاییزی باشکوه‌اند. راوی، زیبایی سـرد روز را وصف می‌کند. اما این زیبایی با آن زیبایی که او را در جوانی مفتون کرده بود، به‌کلی متفاوت است:

«واقعیتی که می‌شناختم، اکنون دیگر وجود نـدارد؛ زیـرا بـانو سوان، آن‌طور که من در جوانی در همین‌زمان او را می‌دیدم و او به من می‌نگریست، دیگر در این‌جا حضور نمی‌یابد. کوچه حال و هوای دیگری دارد. مکان‌هایی که می‌شناختم به حوزهٔ مکان تعلق ندارد. خاطرهٔ تصویر معینی منحصراً افسوسی است برای لحـظه‌هایی ویـژه و خـانه‌ها، جـاده‌ها و کـوچه‌ها مـه‌آلودند. افسوس! آن‌ها همچنان‌اند که سال‌ها».

زمانی پروست تصمیم داشت رمان خود را در سه بخش تنظیم کند: عصر

نام‌ها، عصر کلمات و عصر اشیاء. خواننده اکنون در «عصر نام‌ها»ست و همه چیز را می‌بیند: عشق، هنر و عظمت؛ و همهٔ این‌ها را در خیالات دوران کودکی راوی. در سایهٔ دوشیزگان شکوفا گویی اوهام تب‌آلود و طولانیِ دورهٔ بلوغ است و حاوی ماجرای فرعی ممتازی است. پسربچه با دختر سوان آشنا می‌شود و بعد از ظهرها با او بازی می‌کند. به شدت او را دوست می‌دارد. دچار حالتی بیمارگون می‌شود و نیاز لگام‌گسیخته‌ای به وابستگی به دیگران پیدا می‌کند. نوجوانی سربه‌هوا از آب درمی‌آید. پدر و مادر نگران حال وی می‌شوند و طوری با او رفتار می‌کنند که گویی بیمار است. بر دختربچه خشم می‌گیرند و او را وادار می‌سازند به مارسل بی‌اعتنایی کند. روزی دخترک او را سخت سرزنش می‌کند و او که هنوز قادر است برای خشنودساختن غرورِ زخم‌خورده‌اش ارادهٔ خود را قوی سازد، پیوندش را با دخترک می‌بُرد. با این‌همه، ناتوانی خود را نمایان می‌سازد. زیرا کار را به جایی می‌رساند که دیگر حاضر نیست با او دیدار کند.

همهٔ این وقایع در هالهٔ هذیان‌ها و اوهام دورهٔ بلوغ پوشیده شده است؛ اما اگر گمان بریم که نویسنده منحصراً به تجسم آن‌ها و جهانِ درونِ خویش پرداخته است، به خطا رفته‌ایم. در برخی از مواضع رمان در حوزهٔ زندگانی برونی هستیم. تباین بین رؤیاها، تأملات و دلتنگی‌های راویِ روان‌نژند از سویی، و صحنه‌های غنی و زندهٔ اجتماعی که با قدرت تخیل نویسنده مجسم می‌شود از سوی دیگر، یکی از مشخصات ممتاز کتاب پروست است. در واقع، این صحنه‌های اخیر حاوی مطایبه‌گویی‌ها و طنزهای فراوان است و وجود آن‌ها در یک رمانِ فرانسوی خواننده را مبهوت می‌کند. پروست بیش‌تر با ادبیات انگلیسی الفت دارد. در نامه‌ای می‌نویسد: «عجیب است که ادبیات هیچ کشوری به اندازهٔ ادبیات انگلستان و آمریکا بر من نفوذ نداشته است.» در بخش‌های توصیفی جلدهای اولیهٔ رمان پروست، ضرب‌آهنگ‌های فلسفهٔ هنر «راسکین» را

می‌شنویم. صحنه‌های اجتماعی آن با کارهای «هنری جیمز» مقایسه شده است، در حالی که جیمز درخشش و هوش‌مندی و مطایبه گویی پروست را ندارد و از این‌رو بهتر است برای پیداکردن نظایر این صحنه‌ها به سراغ رمان‌های چارلز دیکنز برویم. *طرف خانهٔ سوان* خواننده را شگفت‌زده می‌کند و آن در جایی است که صحنه عوض می‌شود و اشخاصی پدیدار می‌شوند، سخن می‌گویند و دست به عمل می‌زنند. پیداست که پروست، دیکنز را خوانده است، و این گونه برکشیدنِ شخصیت‌ها به حوزهٔ اسلوب عجیب و غریب و مسخره‌آمیز و پوچ را از وی آموخته است. او مانند دیکنز شکلک‌ساز ماهری است. دیکنز با شیوهٔ خواندن نمایشی و خاصِ رمان‌های خود، خوانندگانش را مسحور می‌کرد. پروست نیز با تقلید مسخرهٔ ادا و اطوار دوستان‌اش در محافل اشرافی و هنری شهرتی به هم زده بود. سامرست موام می‌نویسد:

> «نسل آینده به آن قسمت‌های طولانی کتاب پروست که زیر تأثیر نظریهٔ روان‌شناسی و فلسفی رایج زمان او نوشته شده است، علاقه‌ای نخواهد داشت... پروست یک فکاهه‌نویس بزرگ بود و قدرت وی در آفریدن قهرمانان بدیع، گونه‌گون و زنده او را در ردیف بالزاک و دیکنز قرار داده است.

دیکنز و پروست در آثار خود اسلوب گفتار اشخاص را به صورتی مضحک نشان می‌دهند و مطالبی را بر زبان شخصیت‌های داستانی خود جاری می‌سازند که در عین آن‌که به زندگانیِ روزانه مانند است، خواننده را خشمگین می‌سازد؛ به طوری‌که غیرممکن است این دو نویسنده را جز با خودشان با دیگری مقایسه کرد. گفته‌اند که طرز رفتار شخصیت‌های شرور دیکنز چنان شورانگیز و زنده است که خواننده تاب تحملِ دیدن همهٔ آن‌ها را ندارد؛ هم‌چنین خوانندهٔ آثار پروست حتی نسبت به فرومایه‌ترین شخصیت‌های او همدردی و تأثر عجیبی احساس می‌کند.

مثلاً «مورل» بی‌گمان یکی از عجیب‌ترین شخصیت‌های داستانی است؛ با این‌همه، کسی پیدا نمی‌شود که او را تحقیر کند یا از شنیدن شرح کارهای او روی برتابد. و هنگامی‌که «مادام وردورن» با دندان مصنوعی‌اش از نظر ناپدید می‌شود، خواننده عمیقاً افسوس می‌خورد. این همدردی و ادراک سخاوت‌مندانه، حتی برای موجودات عجیب‌الخلقه‌ای که نوع انسان پدید می‌آورد، و پروست استعداد غریبی در تبدیل و تجسم این هیولاها به صورت موجوداتی پرجوش‌وخروش دارد، در عمقِ توفیقِ شگرف نویسنده در آفرینشِ قهرمان غم‌انگیز و مضحک‌اش، یعنی «شارلوس»، قرار دارد. اما شارلوس از قهرمانان دیکنز فراتر می‌رود و به مرتبه‌ای می‌رسد که با آفریدهٔ مشهور شکسپیر «فالستاف» مقایسه‌پذیر می‌شود. پروست در نامه‌ای می‌نویسد که برخی از خصایل شارلوس را از یک شخصیت واقعی به وام گرفته است، اما به‌عمد او را بزرگ‌تر نشان داده است تا خصایل بشری بیش‌تری داشته باشد. این یکی از معماهای متناقض و عجیبِ نبوغ پروست است که او را قادر ساخته است، این‌همه خصایل نوعی را در چنین پیکرهٔ ویژه‌ای بگنجاند. او نه‌فقط در این زمینه، بلکه از جهات دیگر نیز یادآور دیکنز است. رویدادها و شخصیت‌های کتاب در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته گاه چنان قدرت تهاجمیِ استهزاآمیزی دارند که در ادب فرانسه بی‌سابقه است.

پروست از این ماجراهای اجتماعی ــ که گاه در دویست سیصد صفحه نوشته می‌شود ــ صحنه‌های عجیب و مؤثری می‌سازد که همراه است با خواب و خیال‌های درون‌نگرانه و تفسیر آن‌ها، و هم‌چنین رویدادهایی جزیی که در ابعاد کوچک‌تری به نمایش درآمده‌اند. مهارت او در ساخت و پرداخت این صحنه‌های اجتماعی استادانه است؛ زمانی که زنان اشرافی در محفلی گرد می‌آیند و به شایعه و غیبت و تقلید گفتار و رفتار دیگران می‌پردازند، حضور و سرزنده‌بودن و تاب و توان‌شان به‌خوبی حس می‌شود.

پروست بر آن بود که با شیوهٔ درون‌نگری، واقعیت‌هایِ ناخودآگاه را به حوزهٔ آگاهی درآورد و آن را به‌صورت زنده‌ای که هیچ آسیبی ندیده باشد نمایش دهد. این روش می‌بایست تا حد امکان آن واقعیت‌های در ظاهر فراموش‌شده را بی‌کم‌وکاست فراخواند. همان‌طور که فروید نشان داد این واقعیت‌های درونی نیروهای به‌قوه و به‌فعل پرتوانی هستند که در اعماق ناخودآگاهی در جوش و خروش‌اند و اگر نیروهای خودآگاهی و خرد پرزور باشند، نهفته می‌مانند؛ ولی آثارشان در همهٔ سطوح شخصیت انسان نمودار می‌شود. کشف واقعیت‌های درونی به‌سادگی میسر نیست، گرچه خود گاه‌گاه از روزن‌های دانستگی بیرون می‌جهند. اما برای داستان‌نویسی مانند پروست که می‌خواهد خاطره‌های یک عمر را به‌طور زنده‌ای فراخواند، این کار مستلزم تلاش بسیار است. شخص باید با ایستادگی و جرأت به این سفر برود؛ چونان کسی که در حال خواب می‌خواهد با ضمیرش به کاویدن و کشف خواب خویش بپردازد و البته باید احتیاط کند که مداخله خودآگاهی در این کار او را از خواب بیدار نکند.

پروست در نگارش رمان عظیم خود در این کار توفیق یافت. «بیماری مداوم وی عامل مساعدی شد تا او در چهاردیواری اتاقی محصور از باریکه‌های چوب‌پنبه، درمکانی که می‌کوشید صدا و غبار دنیا را از آن دور نگاه‌دارد، زندگانی قصّهٔ خود را تجربه و باز تجربه کند؛ به گونه‌ای که گویی اتاق خود به‌تقریب تبدیل به دانستگی و ضمیرش شده بود و افکار می‌توانستند دور از تهاجم حرارت‌های شدیدتر و نورهای کاونده‌تر جهانِ برون، در آن به چرخش درآیند. همان‌طور که در روانکاوی، بیمار از هرگونه محرک برونی دور نگاه‌داشته می‌شود تا ضمیرش بتواند به گذشته برود و آن را با زمان حال پیوند دهد. پروست نیز در انزوای مصون از صداها و غوغاهایی که برگزیده بود، می‌توانست به تجزیه‌وتحلیل اعجاب‌انگیز درون خود بپردازد. زمان حال او را دست‌خوش هیجان‌ها و

حمله‌هایی بس شدید می‌کرد. تجربهٔ آنی پیدایش انفجارمانند، حساسیت و ناراحتی‌های جسمانی را به همراه داشت. در گذشته آرامش بود و مکاشفه. در سیر به یادآوردن گذشته، این نویسنده خود را بازیافت.» (*قصّه روان‌شناختی نو*، ص ۱۵)

پروست در کاوش یادهای گذشته در تاریکی‌های ناخودآگاهی، در آن لحظه که روشنیِ مکاشفه پرتو می‌افکند، لحظه‌ای معین را با همهٔ ویژگی‌های حسی آن به چنگ آورد. او این سیر را گام‌به‌گام پیمود تا نیروی حافظه‌اش بتواند از راه تداعی معانی، گذشته را به زمان حال بیاورد. پروست قصّه‌ای را روایت می‌کند که در عمقْ زندگی‌نامهٔ خود اوست. شیوهٔ فراخوانی یادها که با مهارت پرداخت شده، از این دست است:

«هیجان‌های لطیف‌تر نیز وجود داشت، برای کودکی که با اطمینانِ خاطر پرسه می‌زد گو این‌که شاید هیچ‌یک به لطافت هیجان ناشی از زمانی نمی‌بود که او مدت‌ها کنار آن چشمه‌های سرشار از افسانه‌ای که از درون تابلوهای عظیم سر درِ تماشاخانه می‌جوشیدند، می‌ایستاد و وجودش را سیراب می‌کرد. شکل این اعلان‌ها شباهت بسیار با اشکال درشت و مبالغه‌آمیز آگهی‌های برنامهٔ نمایش داشت، مانند ورق‌های عظیم مستطیل‌شکل کاغذ به رنگ زرد یا سفید که روی تخته‌های بلند چوب یا روی دایره‌هایِ فرورفته چسبانده شده بود... دگربار خود را در واقع در مکان‌های بی‌شماری می‌یابم واقع در خیابان پنجم نزدیک زاویهٔ غربی کوچهٔ نهم، تصور می‌کنم همین کوچه بوده است. زیرا در آن ایام «بادو»ی جوان نیازی به پرسه‌زدن‌های کسل‌کنندهٔ طولانی نداشت و پوستر سردرِ تماشاخانه مدام و با زرق‌وبرق تجدید می‌شد.» (همان، ص ۱۴۶)

پروست در فاصله‌های صحنه‌های اجتماعی، تأثرات خود را به کمک

مجازداشتن آشکارشدگی طرح عمل، تیره و کدر می‌سازد؛ یعنی اجازه می‌دهد فوران تأملات شخصیت داستانی دربارهٔ عمل، آن را مبهم سازد. اما باید به خاطر داشت که صحنه‌های اصلی گسترشی منظم دارند. در جریان بازگشت به گذشتهٔ آغازین در فراخوانیِ قصّهٔ ازدواج سوان، دو صحنهٔ اجتماعی کمک کار خواننده‌اند. نخست می‌بینیم که سوان برای صرف ناهار به خانهٔ «وردورن‌ها» رفته است و در آن‌جا با اودت آشنا شده است. این خانواده به کلی در حاشیهٔ اجتماع قرار گرفته است، اما وانمود می‌کند که مردمِ اشراف‌منش شیک‌وپیک «خسته‌کننده‌اند». افراد این خانواده بورژواهای متظاهر و بی‌تربیتی هستند، اما به‌هرحال ولع آتشینی به دعوت و پذیرایی و حمایت از هنرمندان دارند و هم‌چنین همین لطف را شامل حال کسانی می‌کنند که هوش‌مند می‌انگارند. بعد سوان به میهمانی عصرانهٔ بانویی اشرافی می‌رود، چندنفر آدم شیک و با ذوق نیز به این‌جا آمده‌اند، اما خوب می‌دانند که این کارشان لطفی است در حق صاحب‌خانه. در این بخش رمان، که در اساس اجتماعی است، راوی پیش از آن در مجلس پذیراییِ عمهٔ «گرمانت‌ها» بوده است. این بانو گرچه هنوز با خانوادهٔ خود روابط خوبی دارد، اما به واسطهٔ ماجرای رسوایی‌آمیزی از لحاظ اجتماعی تنزل یافته است. با این‌همه نسبت به افراد آن خانوادهٔ بورژوازی متظاهر در مرتبهٔ بالاتری قرار دارد. مجالس پذیرایی دیگری نیز هست، از جمله در خانهٔ دوستش دوگرمانت که ظریف‌ترین و شیک‌پوش‌ترین میزبانِ این‌گونه پذیرایی‌هاست و در این زمینه در پاریس شهره است. و نیز ضیافت عصرانهٔ شاهزاده و شاهزاده‌خانم گرمانت. این خانواده نمایندهٔ خانوادهٔ سلطنتی آلمان است. مدعی است خون پاک در رگ‌های‌اش جریان دارد و دارای صحت عمل و شأن و مقامی واجب‌الحرمت و برتر از دیگران است. در دو جلد نخست کتاب، خواننده به خانهٔ «وردورن‌ها» بازمی‌گردد. در تالار پذیرایی ایشان افراد طبقهٔ بالا و اشرافی جامعه به‌تدریج ناپدید می‌شوند؛ زیرا اکنون اشراف قدیمی

جذب طبقهٔ بورژوا می‌شوند. در آخرین فصل، در پایان کار، خواننده باز به فراز جامعه می‌آید. در این زمان در خانهٔ شاهزاده دوگرمانت است. در آن‌جا حتی افرادی چون اودت و مورل حضور می‌یابند؛ مورل پسر خادم عموی راوی است. در این‌جا مقام شاهزاده خانم دوگرمانت (که تازه شاهزاده خانم شده است) به سطح بانویی بورژوا تنزل می‌یابد؛ زیرا شاهزاده که به علت شکست آلمان خانه‌خراب شده، به دلیل ثروت بانو با او ازدواج کرده است.

نویسنده در بخش نخست، سدوم و عموره، اساساً با دنیا و مردم دنیا سروکار دارد و در این‌جا خواننده برای نخستین‌بار به درک ایستارِ اخلاقی راوی می‌رسد. هر یک از این سه ماجرای عمدهٔ اجتماعی از دستور (فرمول) مشابهی پیروی می‌کنند و به اخلاقیات مشابهی اشاره دارند. نخست، حضور راوی در خانهٔ مادام دو ویله پاریسیس است که بی‌درنگ با مرگ مادربزرگ در تباین قرار می‌گیرد و کلاً سبب بی‌اعتباری ارزش‌های افراد تازه‌به‌دوران رسیده‌ای می‌شود که راوی به‌تازگی با ایشان توافق یافته است. مادربزرگ که مدتی بیمار بوده است، پسرک را به گردش در ایلیزه می‌برد و سپس این دو وارد آبریزگاه عمومی می‌شوند. پسرک در غیاب مادربزرگ صدایی را می‌شنود که به دربان می‌گوید: «من مشتری خودم را انتخاب می‌کنم. هیچ کسی به جایی که من تالار خود می‌نامم، سر نمی‌زند.» مادربزرگ برمی‌گردد. او نیز این مکالمه را شنیده است و می‌گوید: «این حرف‌ها دقیقاً همان حرف‌های گرمانت‌ها و وردورن‌هاست.» مادربزرگ، همان‌طور که با مارسل از آن‌جا می‌گذرد، سرش را برمی‌گرداند تا نوه‌اش نفهمد که او لحظه‌ای پیش دچار ضربهٔ عصبی شده است. نویسنده سپس به‌تندی صحنه را عوض می‌کند و خواننده را ناچار می‌سازد خوبی و شفقت مادربزرگ را احساس کند. هر گونه پستی و بدخواهی و دنیاپرستی، تقلید و عوام‌صفتی برای این زن ناممکن است. دراین‌جا پروست همهٔ رشته‌های عنکبوتیِ روابط اجتماعی

را، که به زحمت بسیار تنیده است، پاره می‌کند. صحنهٔ فرعی بعد، مجلسِ ناهار دوشس دوگرمانت است. سپس گرمانت‌ها می‌خواهند به مجلس رقص بروند. سوان نزد آن‌ها آمده است و با ناشیگری خاصی که ویژهٔ اوست فاش می‌کند که همین روزها می‌میرد. اما دوک و دوشس که عادت دارند با سنگدلی و خشونت با دیگران رفتار کنند، به سوان اعتنایی ندارند؛ دغدغهٔ ایشان رفتن به مجلس رقص است و فعالیت‌های اجتماعی را بیش از هر چیز دیگری جدّی می‌شمارند و به آن‌ها اهمیت می‌دهند. حتی نمی‌توانند بکوشند به فکر مطلبی مشفقانه و انسانی باشند تا به پیرمردی بگویند که دوست قدیمی ایشان است و به‌خصوص دوشس او را می‌ستاید. در ماجرای فرعی سوم، سوان در اثنای سخت‌ترین دورهٔ قضیهٔ دریفوس (افسر یهودی ارتش فرانسه که متهم به جاسوسی شد) در اتاق پذیرایی شاهزاده گرمانت ظاهر می‌شود. سوان یهودی و در جبههٔ طرفداران دریفوس است و در نتیجه، مانند دفعه‌های پیش، از او استقبال نمی‌شود. در میان همهمهٔ میهمانان شاهزاده او را به کناری می‌برد و از او می‌خواهد مجلس را ترک کند. در پایان شامگاه همان روز خواننده بار دیگر شاهزاده را می‌بیند. پروست با مهارت استادانه‌ای که شعبده‌بازان آن را «تردستی» می‌نامند، به گونه‌ای او را وصف می‌کند که خواننده درمی‌یابد شاهزاده نه‌فقط آدمی یک‌دنده بلکه ابله است. شاهزاده با احساس اشرافی مسؤولیت و تعصب فکری آلمانی‌اش گمان می‌برد تنها کسی است که طرز فکر صحیحی دربارهٔ قضیهٔ دریفوس دارد و به این نتیجه می‌رسد که شاید دریفوس بی‌گناه باشد، و فقط مایل بوده است در این‌باره با سوان مباحثه کند.

در این موارد پروست با سنگدلی سلسله‌مراتب اجتماعی را که هم در آن لحظه وصف کرده است، ویران می‌کند و می‌گوید ارزش‌های این سلسله‌مراتب دروغین و ریاکارانه است و در حالی‌که متظاهر به احترام و شأن خود و تمایز با دیگران است، هرچه را که پست و مبتذل است،

می‌پذیرد. غرور این فرادستانِ جامعه شریف‌تر از غرایزِ مردم به‌اصطلاح بی‌سروپا نیست و در واقع، هر دو گروه در این زمینه یک‌سان‌اند. این فرادستان به چهرهٔ افرادی که شأن و حرمت خود را از دست داده‌اند، تف می‌اندازند و هرچند جامعه خلاف آن را بگوید این اشراف آن را پیش گوش می‌افکنند یا بر آن می‌شوند انگیزه‌های اندکی را که طالب عدالت و زیبایی‌اند و انسان‌ها را شایستهٔ ستایش می‌سازد، از بین ببرند. جای شگفتی است که بسیاری از ناقدان، رمان پروست را «غیراخلاقی» یافته‌اند. واقعیت این است که «پروست» به همان اندازه که در «ملودرام» به اخلاق توجه می‌کنند، دلمشغول مسایل اخلاقی بود. او خود از سوی مادر نَسَبِ یهودی داشت و با وجود همهٔ فضل و دانش پاریسی، مقدار زیادی از عصبیت اخلاقیِ مکاشفه‌ایِ انبیاءِ قدیم یهودی در او باقی مانده بود؛ یعنی آن آهنگ مویه و دریغاگویی و گلایه‌ای که در سراسر رمانش طنین‌انداز است. در واقع، پروست آن‌ها را به‌ندرت و برای استهزاءِ جاندار صحنه‌های اجتماعی ــ که در التزامات خود بسیار تلخ است ــ کنار می‌گذارد و در این زمینه غیرفرانسوی است و بیش‌تر با ادبیات یهود خویشاوندی دارد. رمان‌نویسان فرانسوی مکتبِ استاندال، فلوبر و آناتول فرانس که پروست، جز در موارد یادشده، با ایشان اشتراک بسیار دارد، در این زمینه اساساً با پروست تفاوت دارند. آن سه رمان‌نویس با نظری منفی یا بدخواهانه به نوع انسان می‌نگرند و این نظر در همان صفحات آغازین رمان‌های‌شان نهفته است. این شیوهٔ نگاه به انسان در آثار پروست به بهای رنج‌بردن و اعتراضِ بسیار طرح می‌شود و این آزمون سنگین الاهی یکی از درون‌مایه‌های رمانِ *در جست‌وجوی زمان از دست رفته* است. پروست برخلاف رمان‌نویسانِ یادشده هرگز با بیدارشدن از خواب و خیال و سرخوردگی آشتی نمی‌کند.

در بخش‌های پانزده‌گانهٔ رمان پروست ــ گرچه مارسل راوی اصلی است ــ اشخاص زیادی به صحنه می‌آیند و بیرون می‌روند. در *طرف خانهٔ*

سوان دوران کودکی مارسل در کمبره؛ زندگانی سوان، دلال ثروت‌مند یهودی و ماجرای ازدواج وی با اودت و همبازی‌شدن مارسل با ژیلبرت، دختر سوان، طرح شده است. این دو نفر در جلد دوم، در *سایهٔ دوشیزگان شکوفا*، از هم جدا می‌شوند. مارسل به مکانی به نام بالبک می‌رود و با گروهی از دختران آشنا می‌شود و به آلبرتین دل می‌بندد.

شخصیتِ اصلی سدوم و عموره بارون دوشارلوس است. با این‌که مردی است منحرف، اما حقیر و فرومایه به نظر نمی‌آید. مارسل در جلدهای پنجم و ششم آلبرتین را در پاریس در خانهٔ خود زندانی می‌کند، اما آلبرتین می‌گریزد و بعد در حادثهٔ اسب‌سواری کشته می‌شود.

سپس نوبت زمان بازیافته است. مارسل که مدتی بیمار و زیر نظر پزشک بوده، به پاریس بازمی‌گردد. ایام جنگ است. دوستان و آشنایان وی اینک پیر شده یا مرده‌اند. داستان، داستانِ زندگی سه نسل است. مرگ و زندگانی در کنار هم است. مردمی به دنیا می‌آیند، بزرگ و پیر می‌شوند و دیگران در پی ایشان به عرصهٔ حیات می‌آیند تا از همان راهی بروند که پیشینیان رفته‌اند. پیداست که در این رمان، قهرمان اصلی همان «زمان» است. به گفتهٔ خود پروست:

«همان‌طور که هندسهٔ فضایی وجود دارد، روان‌شناسی مُسطحه نیز دیگر درست درنمی‌آید، زیرا که زمان و یکی از گونه‌های زمان (فراموشی) ابزارِ کارآمد و سازگار با واقعیت است. فراموشی، اندک‌اندک گذشتهٔ بازمانده در ما را ــ که پیوسته با واقعیت در تضاد است ــ ویران می‌کند و من درست می‌توانستم حدس بزنم که روزی آلبرتین را دیگر دوست نخواهم داشت. تیره‌روزی دیگران همین است که برای ما چیزی نیستند جز باسمهٔ مجموعهٔ گران‌بهایی که در ضمیر ما سخت ساییده‌شدنی است. به‌همین‌دلیل آدمی دربارهٔ آن‌ها برنامه‌هایی درست می‌کند که دارای شور اندیشه است، اما اندیشه خسته می‌شود، خاطره

محو می‌گردد.»

پروست نه‌فقط جزییات را وصف می‌کند، بلکه می‌کوشد آن‌ها را همان‌طور که در گذشته دیده و شنیده وحس شده‌اند، مجسم سازد. به چیزهایی توجه می‌کند که دیگران غالباً نادیده می‌گیرند. به طور مثال، با تفصیل بسیار وضع تنفس شخصی را که در خواب است، یا درخشیدن‌خورشید در طول نردهٔ بالکن، حالت درختان و گل‌های کنار جاده و وضع جامه و سیما و گفتار اشخاص متفاوت را وصف می‌کند و کارش در این موارد به کار نقاشان امپرسیونیست شبیه است. از سوی دیگر، جمله‌های آهنگین می‌نویسد و به ضرب‌آهنگ کلمه توجه دارد. جملهٔ یکی از شخصیت‌های رمانِ پروست به نام «ونتوی» (می‌گویند این ونتوی تقلید سیمای سن‌سان، آهنگساز فرانسوی، و چهرهٔ بازسازی‌شدهٔ اوست.) بارها در کتاب طنین می‌اندازد. این‌گونه جمله‌ها از حیث کیفیت، تأثیراتی مانند تأثیرات یک جملهٔ موسیقایی، به وجود می‌آورند. پروست در زمینهٔ نگاه‌کردن به واقعیت‌ها و عواطف بشری، رمانی آفریده است معادلِ فلسفه‌ای که فیلسوفان جدید بر اساس نظریه‌های نوینِ فیزیک ساخته‌اند. پروست زیر نفوذ برگسون بود و برگسون از پیشروان نظریهٔ ضدمکانیکی بود. او نظریهٔ «شور حیاتی» را به میان می‌آورد. از دیدگاه او هوش زندگانی را می‌بُرد و قطعه‌قطعه می‌کند تا آن را بشناسد؛ ولی این دیگر آن موجود زنده‌ای نیست که بود. تجربه، ما را مدام به صورتی دیگر درمی‌آورد و آگاهی تا زمانی‌که مغز و حواس درکارند هم‌چنان می‌بالد و رو به کمال می‌رود. ساعتِ تقویمی گذشت زمان را با نظمی معین می‌سنجد؛ ولی دانستگی گاه یک ساعت را به اندازهٔ طول یک روز تمام نشان می‌دهد و یک روز را به اندازهٔ یک ساعت. دلمشغولی پروست (و جویس و فاکنر...)به زمان در رمان‌های‌شان، حاصلِ همین تفکر دربارهٔ زمان است. برگسون به پروست کمک کرد تا مسأله‌ای متافیزیکی را که در

جنبش سمبولیسم و آثار نمادگرایان نهفته است، در رمان به کار آورد و بسط دهد. در فیزیکِ جدید همهٔ مشاهدات ما از رویدادها جنبهٔ نسبی دارد. مهم این است که مشاهدهٔ ما در کدام مکان و در چه زمانی صورت می‌گیرد. فردی که در کنار رودخانه ایستاده است و حرکت قایقی را اندازه می‌گیرد، خود نیز در این فرارونـد و در حال حرکت است. در فیزیک جدید دیگر زمان و مکان از هم جدا نیست و فراروندی است واحد که آن را «جای ـ گاه» [مجموعهٔ و زمان و مکان] می‌نامند. شخصِ مشاهده‌گر در این فراروند خود به حساب می‌آید و باید دید چگونه و چقدر و با چه سرعتی در حرکت است. برای نمادگرایان همهٔ آنچه در لحظهٔ تجربهٔ انسانی درک می‌شود، نسبت به شخصی که آن‌ها را درک می‌کند نسبی است و نیز نسبت به محیط، لحظه و حال و هوای شخص جنبهٔ نسبی دارد. پس جهان، جهان چهار بُعدی است و مکان (طول و عرض و ارتفاع) و زمان یا «جای ـ گاه» وضعیت واقعی جهان است. پیرو نظریهٔ نسبیت، در تعیین در لحظه، نه‌فقط خود را در تناسب و هماهنگی با مکان بلکه هم‌چنین در شبکهٔ زمان می‌یابد و وحدت نهایی واقعیت او «رویدادها»یی است که هر یک از آن‌ها واحدی است که هرگز دگربار روی نمی‌دهد و در جریان پیوستهٔ جهان فقط می‌توانند الگوهای مشابهی را سامان دهند.»

جهان پروست، درست هم‌چون گذرگاه‌هایی که راوی در کودکی و جوانی در پرتو زیباییِ اودت دیده است، اکنون به چیزی کاملاً متفاوت تغییر شکل داده است و همانند لحظه‌های زمانی که در آن هستی داشته و زیسته است، بازگشت‌ناپذیر است. شخصیت‌ها نیز با وجود منطقِ فراروندیِ که بر اساس آن دگرگون شده‌اند، همیشه تغییر می‌کنند و سرانجام محو می‌شوند. و عشق نیز که این‌قدر به آن دل بسته‌ایم، دگر می‌شود و ما را نومید می‌کند.

«آفرینش هنری از دیدگاه پروست از لحاظ ماهیت به‌معنای تلاش برای بازیافتن زمانِ ازدست‌رفته و نجات‌دادن آن گذشته‌ای

است که واقعیت را به شیوه‌ای به‌مراتب صادقانه‌تر و آشکارتر از زمان حال آشکار می‌سازد. زمانِ حال همیشه زمانِ ازدست‌رفته است، از دست‌دادنِ خود ما و کسانی که به ما تعلق دارند. هنر از سوی دیگر، گونه‌ای بازآفرینی یا به تعبیر پروست، یگانه‌بازسازیِ ممکنِ جهان متلاشی‌شوندهٔ پیرامون و درون ماست. او دنیای مرده یا ازدست‌رفته‌اش را به روشی مشابه با روشِ روانکاوی در ضمیر ناآگاه بازیافت: یعنی با فرورفتن به ژرفای زمینِ سخت حافظه. پروست به این کشف می‌رسد که زندگانی حقیقی و وجود واقعی شخص باید از ضمیر ناآگاه بازیافته شود و ضمیر آگاه این زندگانی و این هستی را به شکلی کژومژ و فریب‌دهنده، یا به گفتهٔ روانکاوان به صورتی دلیل‌تراشانه، بازمی‌تاباند.» (*فلسفهٔ تاریخ هنر*، ص ۱۴۴)

کتاب پروست، گاه چنان درگیر وصفِ رشتهٔ رویدادهای جزیی می‌شود که سررشتهٔ اصلِ رویداد از دست می‌رود، و خواندن برخی از توصیف‌های مکان و زمان و اشخاص و تجزیهٔ احساسات آن دشوار می‌گردد. به گفتهٔ آندره ژید: «پروست در پیرامون بنایی که ساخته، آن‌قدر مصالح ساختمانی ریخته است که خودِ بنا به‌تقریب دیده نمی‌شود.» اما به گفتهٔ جویس با این‌همه، «در این مارپیچ‌های طولانی، آگاهی احساس می‌شود.»

اگر کار پروست نمایشی‌تر، پرجوش‌وخروش‌تر از آثار تاکری، ادیت وارتون و آناتول فرانس است، شاید به این دلیل است که در نزدیکی پایان قرن آمد و موقعیتِ کلیِ عصر خود را جمع‌بندی کرد. پروست بر ناممکن‌بودنِ عشقِ آرمانی رمانتیک مویه می‌کند و نغمه‌ای می‌سراید که بین اعلام حضور احساسات غم‌انگیز و سرمستانه در نوسان است. رمان او از این نظر، گتسبی بزرگ اسکات فیتز جرالد، خورشید هم‌چنان

می‌درخشد، همینگوی و طرح‌ها دوروتی پارکر و چه‌بسیار رمان‌های معاصر اروپایی را در طبقه‌بندی خاصی قرار می‌دهد. شاید بتوان پروست را آخرین تاریخ‌نگار بزرگ عشق‌ها، جامعه، خِرد، سیاست، ادبیات و هنر و «غمکدهٔ» فرهنگ سرمایه‌سالاری محسوب کرد که توانسته است در کنار تجسمِ دوران سرگشتگی و شرم کودکی و تجربه‌های عاشقانه و معماهای اخلاقی و پختگیِ عقلانی و فرسودگیِ جسمانی خود، دگرگونی‌های ایامِ باشکوه اشرافیت فرانسه را از سال ۱۸۸۰ تا زوال سیاسی و اخلاقی آن در آغاز قرن بیستم در رمان بزرگ خود به نمایش بگذارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. دورانت، ویل. ***تفسیرهای زندگی***. ترجمهٔ: ابراهیم مُشعری، ۱۳۶۹.

۲. موریاک، کلود. ***مارسل پروست در آیینهٔ آثارش***. ترجمهٔ: دکترمحمدتقی غیاثی، ۱۳۶۸.

۳. هاوزر، آرنولد. ***فلسفهٔ تاریخ هنر***. ترجمهٔ: محمدتقی فرامرزی، ۱۳۶۳.

۴. ویلسن، ادموند. ***قلعهٔ آکسل***. نیویورک، ۱۹۷۵ .

۵. ایدل، له‌اون. ***قصهٔ روان‌شناختی نو***.ترجمهٔ: دکتر ناهید سرمد، ۱۳۶۷.

۶. پروست، مارسل. ***در جست‌وجوی زمان از دست رفته***. ترجمهٔ: مهدی سحابی.

۷. موام، سامرست. ***ده رمان بزرگ***. ترجمهٔ: کاوه دهگان، ۱۳۷۲.

نمایه

آتیس ۷۰
آدم، *آدم است* ۲۵
آدم (ع) ۲۴۴
آدن ۲۱۶
آراگون، لویی ۷
آرماند، آبنس ۵۷
آرنولد، ماثیو ۱۶۶
آزادی مال ماست (فیلم) ۸، ۲۶
آژاکس ۱۱
آفریقا ۱۵۷، ۱۶۳
آقای بریت لینگ این‌همه را می‌بیند ۱۸۰
آقای بنت و خانم براون ۹۲، ۲۱۶
آلمان، آلمانی ۱۳-۱۲، ۲۴-۲۳، ۴۱-۴۰، ۴۸، ۸۵، ۱۹۶، ۲۶۴، ۲۶۳
آلن‌پو، ادگار ۱۳۸، ۲۵۴
آمریکا ۲۶-۲۵
آمریکا، آمریکایی ۴۸، ۶۳، ۶۷، ۶۹، ۷۳، ۷۶-۷۷، ۸۱، ۸۳، ۹۷، ۹۹، ۱۰۶-۱۰۵، ۱۱۲، ۱۰۹، ۱۱۷-۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۶-۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۸، ۱۵۰-۱۴۹، ۱۶۴-۱۶۳، ۲۰۰-۱۹۶، ۲۰۳، ۲۵۸
آمه‌سکو، میرا دو ۵۳
آناکارنین ۱۸
آناکریستی ۸۳، ۸۸
آنالیویا ۲۴۲
آن‌پورتر، کاترین ۱۴۷
آندرسن، شروود ۹۷، ۱۲۳، ۲۱۰
آن روز غروب شب که شد ۱۲۶
آیسخولوس ۱۱-۱۰، ۸۲
ابله ۳۵، ۴۰
اتوبوس سرگردان ۲۰۵، ۲۱۰
اته ۱۰
ادبیات کلاسیک آمریکا ۷۳
ادونیس ۶۶، ۷۰

ارسطو ۱۰
اروپا، اروپایی ۴۸، ۱۱۸، ۲۴۵، ۲۷۰
اسب سرخ (تاتوی سرخ) ۲۰۸ - ۲۰۷
اسب‌های خالدار ۱۳۲، ۱۴۰ - ۱۳۹
اسپانیا، اسپانیایی ۴۰، ۶۷، ۱۱۸، ۱۶۷
استالین، ژوزف ۵۴، ۵۸
استاندال ۴۹، ۲۶۶
استانفورد ۱۹۹
استراشی، لیتون ۲۱۶
استریت، اگوستوس‌لانگ ۱۳۹
استریندبرگ، اوگوست ۸۱
استیفن، استلا (خواهر ویرجینیا وولف) ۲۱۵
استیفن، لسلی (پدر ویرجینیا وولف) ۲۱۵
استیفن، لورا (خواهر ویرجینیا وولف) ۲۱۵
استیونسن، رابرت لویی ۱۵۷ - ۱۵۶
اسکاتلند، اسکاتلندی ۶۸
اسکندر ۴۹، ۲۳۸
اشپنگلر ۱۷۱
اشپیگل ۲۳
اشتاین، گرترود ۱۱۵، ۱۷۳
اشتاین‌بک، جان ۲۱۱ - ۱۹۳
افسون‌های گلاستن‌بری ۲۲
افلاطون ۱۰، ۲۴
اگوستین ۵۲
الاههٔ مرمرین ۱۲۳
العاذر خندید ۹۲، ۹۵ - ۹۴
الوار، پل ۷
الیزابت اول ۹۴، ۱۳۰
الیوت، تی.اس. ۸، ۲۱۶
امپراتور جونز ۸۲ - ۸۱
انجیل ۵۴
انسان بی‌بو و خاصیت ۲۱
اودانل، جرج ماریون ۱۲۸، ۱۳۷، ۱۴۹
اودیپوس ۸۲
اودیسه ۲۴۱
او را ۱۰۰
اورلاندو ۲۱۶
اوریپیدس ۱۰، ۸۲
اوژنی گرانده ۱۸ - ۱۶
اونیل، جیمز (پدر یوجین اونیل) ۸۳
اونیل، یوجین ۷، ۱۰۱ - ۸۱
اوهایو ۱۲۶، ۲۱۰
ایبسن، هنریک ۸۱، ۸۹-۸۸، ۹۷، ۱۴۸، ۲۳۰
ایرلند، ایرلندی ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۴۷
ایزوت ۲۴۴
ایکن، کنراد ۱۴۶، ۱۴۸
ایوب (ع) ۳۹

ایونسکو، ۱۱، ۲۶
باباگوریو ۱۶
باختین، میخائیل ۳۸ ـ ۳۵
باران ۱۲۶
بارتلبی محرر ۶۳
بارناکل، نورا (همسر جیمز جویس) ۲۲۹
بازار بورس مانهاتان ۱۰۵، ۱۱۰
بالبک ۲۶۷
بالزاک، اونوره دو ۱۲، ۱۷ ـ ۱۶، ۳۷
بایرون ۱۷۳
بتهوون، لودویک‌وان ۱۴ ـ ۱۳
برادران کارامازوف ۳۵، ۳۸، ۴۰
براون، چارلز بروکدن ۱۳۸
برخیز ای موسی ۱۳۰، ۱۳۳ـ۱۳۲، ۱۳۵ـ ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۶
برشت، برتولت ۲۲، ۲۵ ـ ۲۴
برف‌های کلیمانجارو ۱۵۴ـ۱۵۳، ۱۷۵ـ۱۷۴
برگسون ۲۶۸
برگ‌های سرخ ۱۲۶، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۴۹
برلین ۱۰۱
برناردشاو، جرج ۷، ۸۱
بکت، ساموئل ۸ ، ۱۱۰، ۲۲ـ۲۱، ۲۶، ۲۴۷
بلینسکی ۳۴
بنت ۲۱۶
بنیامین، والتر ۴۱ ـ ۴۰
بنیتو سره‌نو ۶۷
بوتی‌چلی ۲۵۷
بود ۱۳۹، ۱۴۷، ۱۴۹
بودا ۱۰
بودن و زمان ۲۳۶
بوستون ۱۰۷
بوشنر، گئورگ ۹۴
به خدایی ناشناخته ۲۰۷ ـ ۲۰۵
به سوی فانوس دریایی ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۴ ـ ۲۲۳
بیکر ۸۲ ـ ۸۱
بیگانه ۲۱
بیلی‌باد ۶۳، ۶۹ ـ ۶۸، ۷۴
بینوایان ۱۵ ـ ۱۴
پارکر، دوروتی ۲۷۰
پارمنیدس ۱۰
پاریس، پاریسی ۱۴، ۲۷، ۲۲۹، ۲۵۴ـ ۲۵۵، ۲۶۳، ۲۶۷ـ۲۶۶
پاز، اکتاویو ۴۸
پاسکال ۳۹، ۵۵
پاییز دلتا ۱۲۶، ۱۳۳ـ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۴۹
پترزبورگ ۱۴، ۳۵، ۴۶
پرسی گریم ۱۲۶
پروست، مارسل ۷، ۱۰ـ۹، ۵۵، ۱۱۰، ۲۷۱ـ۲۵۳
پشه‌ها ۱۲۳

پشه‌های مالاریا ۲۱۱
پلوتارک ۴۹
پنج‌شنبهٔ خوش ۲۰۹
پوئیس، جان کوپر ۲۲
پورون ۴۹
پول سیاه ۱۲۳
پول کلان ۱۱۶، ۱۲۰ ـ ۱۱۹
پولی‌نزی ۶۴
پیران قوم ۱۲۶
پیرمرد ۱۵۳، ۱۶۸
پیندار ۸۲
پی‌یر ۷۶ ـ ۷۳
تاریخ طبیعی مردگان ۱۵۷، ۱۶۱
تاکری ۲۱۵، ۲۷۰
تالس ۱۰
تالستوی، لئو ۱۲، ۱۸، ۳۷ـ۳۸، ۴۹
تامسون ۴۱
تایپه ۶۴
تبعید لائوتسه ۲۴
تبعیدی‌ها ۲۳۰
تپه‌های سبز آفریقا ۱۵۵، ۱۶۳، ۱۷۳ـ۱۷۱
تپهٔ رویاها ۱۰۷، ۱۰۹
تحقیر و توهین‌شدگان ۳۵
تروا ۲۳۱
تریست ۲۲۹
تریستان ۲۴۴
تسخیرناپذیر ۱۲۶، ۱۴۹
تس دوربرویل ۱۸۶
تشنگی ۸۳
تواین، مارک ۱۴۰ ـ ۱۳۹
تورتیلافلت ۲۰۹
تولا ۳۴
توین‌بی، آرنولد ۷۰
تهوع ۲۱ ـ ۲۰
جان شیفته ۷، ۲۸
جنایت و کیفر ۳۵، ۴۲ ـ ۴۱
جن‌زدگان (شیاطین) ۳۵، ۴۱، ۵۰
جنگ داخلی ۱۲۶
جود گمنام (جود سرگردان) ۱۸۶
جویس، جیمز ۸ـ۷، ۱۲، ۲۶، ۷۴، ۱۰۹، ۱۱۷، ۲۱۶، ۲۲۹، ۲۳۱ـ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۶۸، ۲۷۰
جیمز ۵۵
جیمز، هنری ۱۲۸، ۱۵۵، ۱۸۶، ۲۳۱، ۲۵۸
چاپلین، چارلی ۹
چخوف، آنتون ۷، ۹، ۲۲، ۸۱، ۱۴۸
چشمه ۹۳
چکامه‌های غنایی ۱۶۹
چمن‌زارهای بهشت ۲۰۵، ۲۱۰
چوب و سنگ ۲۲
چهارده ژوییه (۱۴ ژوییه) ۲۷

چین ۲۴
حافظ، شمس‌الدین محمد ۱۱-۱۰، ۴۱
حریم ۱۲۴، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۷
حسینی، صالح ۱۳۰
حوا (ع) ۲۴۴
خاطرات خانهٔ مردگان ۳۵
خانم دالووی ۲۲۰ - ۲۱۶
خانوادهٔ تیبو ۷، ۲۸
خداباتوی سپید ۱۹۵
خدای بزرگ قهوه‌ای ۹۳
خشم وهیاهو ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۹-۱۳۸، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۷
خلیج دوور ۱۶۶
خوانندهٔ مشترک ۲۱۶
خورشید هم‌چنان می‌درخشد ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۶۴، ۲۷۰
خوشه‌های خشم ۱۹۵، ۲۰۵، ۲۱۰-۲۰۷
خیاط شهر اولم ۲۴
خیزاب‌ها ۲۱۶
داستایفسکی، فئودور ۴۲-۳۳، ۴۸-۴۷، ۵۰، ۵۷-۵۲، ۲۳۰، ۲۵۴
داستایفسکی و سرنوشت او ۳۹
داشتن و نداشتن ۱۵۴-۱۵۳، ۱۷۵-۱۷۴، ۱۸۷ - ۱۸۶
دانتون ۹۴
دانمارک ۱۹
درایزر، تئودور ۱۲، ۹۷، ۱۵۷
در جست‌وجوی زمان از دست رفته ۱۱۰، ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۶۶
درختان غار بریده شده‌اند ۲۳۱
درخت بلوط مشعل خود را بیرون می‌افکند ۱۵۷
در سایهٔ دوشیزگان شکوفا ۲۵۷، ۲۶۶-۲۶۷
در نبردی مشکوک ۱۹۴، ۱۹۸-۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۱۰
درهٔ دراز ۲۰۵، ۲۰۸ - ۲۰۷
دریای کورتز ۱۹۶ - ۱۹۴
دریفوس ۲۶۵
دست مسحورشده ۵۶
دسته گلی سرخ برای امیلی ۱۲۶
دوبلین ۲۳۰، ۲۳۵- ۲۳۲، ۲۴۲-۲۴۰
دوبلینی‌ها ۲۳۰
دوتوکویل، آلکسی ۴۹
دوس‌پاسوس، جان ۱۰۶- ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۹-۱۱۳
دومولینا ۵۳
دهکده ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۰- ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۸
دیکنز، چارلز ۱۲، ۳۷-۳۶، ۱۳۹، ۲۵۹-۲۶۰
دینامو ۹۳

رادمور ۲۲
رادیو ۱۵۳
راستهٔ کنسروسازان ۲۰۹
راسکین ۲۵۴،۲۵۸
راسل، برتراند ۱۰،۱۵۷
راهبه ۱۵۳
راه‌های جنگل ۲۴
راینهارد ۹۴
رساله (ماکسول گیسماو) ۱۴۰
رنجبران دریا ۱۶ ـ ۱۵
روئیت یگانه ۱۹۵
رورک، کنستانس ۷۶
روزلت، تئودور ۱۱۳
روز و شب ۲۱۶
روسیه،روس ۳۳،۳۵،۳۸،۴۰،۵۴،۵۸
رولان، رومن ۷،۲۲،۲۸
روم ۱۹۹
ریکتس، ادوارد ۱۹۴،۱۹۷
زرتشت ۱۰
زمان بازیافته ۲۶۷
زمستان ناخشنودی ما ۱۹۳،۱۹۹
زن خوب شهر سچوان ۲۵
زوریخ ۲۳۰ ـ ۲۲۹
زولا، امیل ۲۱،۱۵۷
زیبای شیطان ۲۷
ژاردن، ادوارد دو ۲۳۱
ژنه، ژان ۲۲
ژید، آندره ۲۱،۴۸،۲۵۶،۲۸۰
ساتوریس ۱۲۳
ساد، مارکی دو ۵۰
سارتر، ژان‌پل ۲۱ـ۲۰،۲۱۰
سال‌ها ۲۱۶
سالیناس (رود) ۲۰۵ ـ ۲۰۴،۲۱۰
سانتالوسیاس (رشته‌کوه) ۲۰۵
ساند، ژرژ ۲۵۶
ساوونارولا ۱۸۹
سبکبار شدن در تابستان (روشنایی ماه‌اوت) ۱۲۶، ۱۳۸،۱۴۵،۱۴۹ ـ ۱۴۸
ستون پنجم ۱۵۴
سدوم و عموره ۲۶۴،۲۶۷
سردابه‌های واتیکان ۲۱
سرزمین‌های حوزهٔ مدیترانه ۲۳۵ـ۲۳۴
سرگذشت ۱۵۷
سعدی، مصلح‌الدین ۱۳۸
سفر به برون ۲۱۶
سقراط ۱۰
سلین، لویی فردیناند ۲۰
سمفونی پنجم بتهوون (موسیقی) ۱۴
سن اگوستین ۵۵
سن توما ۱۰۷
سند واگذاری مانهاتان ۱۱۷،۱۱۹
سن سان ۲۶۸

سودن‌بورگ ۱۶
سوفوکلس ۱۱-۱۰، ۱۹، ۸۲
سوگواری به *الکترا* می‌زیبد ۸۲ - ۸۱
سومور ۱۷
سویفت ۲۴۴
سه پشیز ۱۲۶
سه سرباز ۱۰۵، ۱۰۹
سیبری ۳۴، ۵۴ - ۵۳
سیمای مرد هنرآفرین در جوانی ۱۰۹،
۲۳۱، ۲۳۹، ۲۴۵-۲۴۴
سیمبلین ۲۱۸
سینج ۲۳۱
سیندرلا ۲۸
سینکلر، اپتون ۱۸۷
شاه‌لیر ۸۲
شب زنده‌داری *فینگن‌ها* ۷۴، ۲۳۱،
۲۳۸-۲۳۶، ۲۴۱-۲۴۲، ۲۴۴
شرق بهشت ۱۹۶، ۲۰۲-۲۰۰، ۲۰۵، ۲۱۱
شکسپیر، ویلیام ۳۹، ۹۹، ۱۸۷، ۲۱۸-
۲۱۹، ۲۶۰
شکست‌ناپذیر ۱۵۴ - ۱۵۳، ۱۵۶
شله‌گل ۱۳
شلینگ ۱۳
شن‌های دریا ۲۲
شیطان عاشق ۵۶
شیلر ۴۰-۳۹
صحنه‌های جورجیایی ۱۳۹
طبقهٔ پنجاهم ۱۵۴-۱۵۳
طرح‌ها ۲۷۰
طرف خانهٔ سوان ۲۵۷-۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۶
طلا ۸۸
عصر جدید (فیلم) ۸
عموباد و سه بانو ۱۳۹
غریزه و خون ۲۲
فاکنر، ویلیام ۴۸، ۱۰۵، ۱۳۱-۱۲۳، ۱۳۶،
۱۴۱، ۱۵۰-۱۴۳، ۱۵۷، ۱۶۳، ۲۱۰، ۲۶۸
فاوست ۱۳، ۲۷
فراسوی افق ۸۷
فرانس، آناتول ۲۶۶، ۲۷۰
فرانسه، فرانسوی ۱۱۸، ۱۲۴، ۱۹۹، ۲۵۸،
۲۶۰، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۷۱
فرایبورگ ۲۳
فردوسی، ابوالقاسم ۱۱-۱۰
فرگوسن، فرانسیس ۸۱
فروید، زیگموند ۳۳، ۵۳، ۵۵، ۷۱، ۸۱،
۱۲۷، ۲۱۶، ۲۶۱
فلسفهٔ تاریخ هنر ۲۷۰
فلوبر، گوستاو ۳۹، ۵۵، ۲۳۰، ۲۶۶
فنجان زرین ۲۰۶
فورستر ۲۱۶
فوریه ۳۴
فیتزجرالد، اسکات ۲۷۰

قاتلین ۱۵۳، ۱۶۸
قصر ۲۶ ـ ۲۵
قصهٔ روان‌شناختی نو ۲۶۲
قصهٔ هابیل و قابیل ۲۰۱ـ۲۰۰، ۲۰۳
قمارباز ۱۵۳
قهرمان استیفن ۲۳۱
کازوت ۵۶
کازین، آلفرد ۱۴۶، ۱۹۳
کافکا، فرانتس ۸ ـ ۷، ۲۶ـ ۲۵، ۲۴۷
کالدرون ۵۳
کالیفرنیا ۲۰۱، ۲۰۶ـ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۰
کالیگولا ۹۴
کامو، آلبر ۲۱، ۴۸
کامینگز ۸۱، ۹۷، ۱۰۱ ـ ۱۰۰، ۱۱۵
کاردو ۵۰
کاوس ۳۹
کاولی، مالکلم ۱۲۸ـ۱۲۳، ۱۳۱
۱۳۹ـ۱۳۸، ۱۵۰ـ۱۴۶، ۱۸۴ـ۱۸۳
۲۴۸ـ۲۴۷
کتاب مقدس ۲۰۱، ۲۰۴ ـ ۲۰۳
۲۰۶،
کرین، استیفن ۱۳۸
کلارک، بارت ۸۴ ـ۸۳، ۹۳
کلر، رنه ۹، ۲۷ـ۲۶
کلی، جرج ۸۱، ۹۹ ـ ۱۰۱، ۹۷
کمبره ۲۵۶
کمدی انسانی ۱۶
کنت مونت کریستو (نمایش نامه) ۸۳
کنراد، ژوزف ۷، ۹، ۱۲، ۱۴۶، ۱۵۷،
۱۸۶، ۲۲۳
کوچهٔ چهل‌ودوم ۱۰۵، ۱۱۲ـ۱۱۱، ۱۱۶
کوزه‌گر اسرائیلی ۷۶
کوه جادو ۷
کیتز ۱۳ـ۱۲، ۱۸۷
گابیلان (رشته‌کوه) ۲۰۵
گاردین ۲۱۵
گار، روژه‌مارتن دو ۷
گاست، اورته‌گای ۹ـ ۸
گالزروثی ۲۱۶
گنسبی بزرگ ۲۷۰
گریگ، گوردون ۹۴
گریوز، رابرت ۱۹۵
گزیدهٔ آثار فاکنر (کاولی) ۱۲۸ ـ ۱۲۴،
۱۳۰، ۱۳۹، ۱۵۰ ـ ۱۴۹
گل‌های شب (فیلم) ۲۷
گوته، ولفگانگ ۱۳، ۲۷، ۳۹، ۵۶
گورکی، ماکسیم ۲۲
گوژپشت نتردام ۱۶
گوگول، نیکلای ۳۴
گوناگون (نمایش‌نامه) ۸۸
گیمار، ماکسول ۱۲۸، ۱۴۰
لائوتسه ۲۵ـ۲۴

لارنس، د.اچ ۱۹۵،۷۳
لردجیم ۷
لندن ۲۱۹،۲۱۵،۱۰۱،۱۴
لنین، ولادیمیر ایلیچ ۵۷
لورکا، فدریکوگارسیا ۷
لوکاچ، گئورگ ۲۴۷
لولیتا ۲۲ ـ ۲۱
لویی‌لامبر ۱۶
له‌ویس، ویندهام ۱۷۴
لیورپول ۶۸
ماده گاو ۱۳۱
ماردی ۶۴
مارکس، کارل ۵۳،۹
مارکومیلیونر ۹۳
ماساچوست ۱۲۶
مالون می‌میرد ۲۱
مان، توماس ۲۲،۹،۷
مانسفیلد، کاترین ۲۱۶
مانی ۲۶
ماه پنهان است ۱۹۷ ـ ۱۹۵
ماه کارابیب ۸۴ ـ ۸۳، ۱۰۱
متانیزیک ۱۰
محاکمه ۲۶ ـ ۲۵
مدار رأس‌الجدی ۲۲
مدار رأس السرطان ۲۲
مرا ۱۰۰
مردگان ۲۳۰
مرد مطمئن (مرد جسور) ۷۶،۶۶،۶۳
مردم فقیر ۳۴
مرغابی‌های وحشی ۸۸
مرید شیطان ۷
مریم مقدس (ع) ۵۴
مزد سرباز ۲۱۱
مسکو ۳۴،۱۴
مسیح (ع) ۷۰،۶۸،۶۶،۵۴،۴۰،۳۵،
۹۳
مطالعهٔ تاریخ ۷۰
معنای رئالیسم معاصر ۲۴۷
مکانی پاکیزه و بسیار روشن ۱۵۸، ۱۶۸
ملویل، هرمان ۱۳۸،۷۵ـ۷۷،۶۳ـ۷۳
ممفیس ۱۳۹
منطقهٔ جنگی ۱۰۱
منکن ۹۷
موام، سامرست ۲۵۹
مورگان ۱۱۳
موری، گیلبرت ۱۰
موزیل ۲۲ـ ۲۱
موسیقی مجلسی ۲۳۰
موش‌ها و آدم‌ها ۲۰۷
مولیر ۱۷،۱۰۰ـ ۹۹
میان‌پرده ۲۱۶
می‌سی‌سی‌پی(رود) ۱۲۴،۱۲۶

میمون پشمالو ۷، ۹۳
مینه‌سوتا ۱۰۹
ناباکوف، ولادیمیر ۲۱، ۴۲-۴۱
ناپلئون ۲۴۴
ناقوس عزای که را می‌زنند ۱۵۴-۱۵۳،
۱۶۵، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۷
ناگارجونا ۴۹
نخل‌های وحشی ۱۲۴، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۴۵،
۱۴۷، ۱۴۹
نروال، ژرار دو ۵۶
نروژ، نروژی ۲۴۱
نژاد جست‌وجو کننده ۱۶۸
نکراسف ۳۴
نلسون‌پیج، تامس ۱۵۰
نود و سه ۱۶
نهنگ سفید (موبی دیک) ۶۳، ۶۶ - ۶۵،
۶۸، ۷۱، ۷۳، ۷۵
نیچه، فریدریش ۲۴، ۴۱، ۴۹- ۵۲، ۴۸،
۸۱، ۹۳، ۹۶، ۲۳۶
نیکلای اول ۳۴
نیم‌تنهٔ سفید ۶۳، ۶۸
نیواورلئان ۱۲۵
نیویورک ۱۴، ۷۳
وارتون، ادیت ۲۷۰
وارنربچ، ژوزف ۱۴۶
وارنریک ۱۴۶
واش ۱۲۶
واشنگتن ۱۰۹
والری، پل ۵۶
وال، ژان ۱۰
وایگل ۱۴
وداع با اسلحه ۱۵۴-۱۵۳، ۱۶۵، ۱۷۰،
۱۷۶-۱۸۵
وردزورث، ویلیام ۱۷۱-۱۶۹، ۱۷۴-۱۷۳
ولز، اچ.جی ۱۸۰، ۲۱۶
ولینگتون ۲۴۴
ونیز ۲۵۵
وولف، سویفت ۲۲
وولف، لئونارد ۲۱۶
وولف، ویرجینیا ۹، ۹۲، ۲۱۷- ۲۱۵،
۲۲۰، ۲۲۵-۲۲۳، ۲۴۷
ویتنام ۱۹۷ - ۱۹۶
ویرژیل ۱۰
ویکو ۲۳۷-۲۳۶، ۲۴۱
ویلسن ۱۱۳
ویلسن، ادموند ۳۷-۳۶
وینزبرگ ۲۱۰
وینسا ۲۴۴
هابیل (ع) ۲۴۴
هاثورن، ناتانیل ۷۵، ۱۲۶
هاردی، تامس ۱۵۷، ۱۷۱، ۱۸۶
هارلم (محله) ۹۲

هاروارد (دانشگاه) ۸۱، ۸۳، ۱۰۶، ۱۱۲
هایدگر، مارتین ۹ـ۸، ۲۰، ۲۴ـ۲۲، ۲۳۶
هاینه ۱۲
هراکلیتوس ۱۰، ۲۳۲
هریک، رابرت ۱۸۵
هزار و نهصد و نوزده (۱۹۱۹) ۱۰۵، ۱۱۲ـ۱۱۰، ۱۱۶ـ۱۱۵
هگل، فریدریش ۹، ۱۳ـ۱۲
همچنان که دراز کشیده‌ام، جان می‌سپارم (= *گور به گور*) ۱۴۲ـ۱۴۰، ۱۴۷
هملت ۱۹، ۷۴، ۸۲
همهٔ برویچه‌های خدا بال دارند ۸۸
همینگوی، ارنست ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۵۳ـ۱۵۸، ۱۷۱ـ۱۶۰، ۱۷۵ـ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۸۴ـ۱۹۰، ۲۷۰
هندوستان ۴۹
هوس زیر درخت نارون ۸۱، ۸۸
هوسمان ۱۵۷
هوگو، ویکتور ۱۲، ۱۶ـ۱۴
هولدرلین ۱۳ـ۱۲
هومر ۱۰، ۱۶۴، ۲۳۲ـ۲۳۱، ۲۳۵ـ۲۳۴، ۲۴۱
هی پریون ۱۲
هیتلر، آدولف ۹، ۲۴ـ۲۳
یادداشت‌های روزانهٔ یک نویسنده (*فئودور داستایفسکی*) ۴۸
یادداشت‌های روزانهٔ یک نویسنده (*ویرجینیا وولف*) ۲۱۶
یادداشت‌های زیرزمینی ۴۸ ـ ۴۲
یاسپرس، کارل ۲۳
یوسف (ع) ۲۰۶
یوکناپاتافا ۱۲۴، ۱۲۶
یولیس ۱۱۰، ۱۱۷، ۲۳۲ـ۲۳۱، ۲۳۴ـ۲۳۶، ۲۴۰ـ۲۳۹، ۲۴۴
یونان، یونانی ۱۳ـ۱۲، ۸۱، ۱۰۶، ۱۹۹، ۲۳۱
بیتز ۷، ۱۹۵، ۲۳۱

کتاب نامهٔ فارسی

۱. استیورات، جی.ای.ام. جیمز جویس. ترجمهٔ: منوچهر بدیعی، تهران، نشر نشانه، ۱۳۷۲.

۲. المان، ریچارد. جویس. ۱۹۵۶.

۳. ایدل، له‌اون. *قصهٔ روان‌شناختی نو*. ترجمهٔ: ناهید سرمد، تهران، نشر شباویز، ۱۳۶۷.

۴. براهنی، رضا. *قصه‌نویسی*. تهران، ۱۳۴۸.

۵. بنیامین، والتر. *نشانه‌ای به رهایی*. ترجمهٔ: بابک احمدی، تهران، نشر تندر، ۱۳۶۶.

۶. پروست، مارسل. *در جست‌وجوی زمان از دست رفته*. ترجمهٔ: مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۷.

۷. آیسخولوس. پرومته در زنجیر. ترجمهٔ: شاهرخ مسکوب، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۵۳.

۸. داستایفسکی، فئودور. *یادداشت‌های زیرزمینی*. ترجمهٔ: رحمت‌الهی، تهران، ۱۳۴۳.

۹. دورانت، ویل. *تفسیرهای زندگی*. ترجمهٔ: ابراهیم مُشعری، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۹.

۱۰. *دربارهٔ سیمای مرد هنرآفرین در جوانی*. لندن، ۱۹۷۶.

۱۱. دولاکروتل، ژاک و ایکور، روژه. ویکتور هوگو. ترجمهٔ: جمال موسوی، شرکت توسعهٔ کتابخانه‌های ایران، ۱۳۷۲.

۱۲. سلدن، رامان. *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ: عباس مخبر، تهران، انتشارات طرح‌نو، ۱۳۷۳.

۱۳. شکسپیر، ویلیام. *هملت*. ترجمهٔ: م.ا. به‌آذین. تهران، نشر اندیشه، ۱۳۴۶.

۱۴. گورمان، هربرت. جیمز جویس. لندن، ۱۹۳۹.

۱۵. لوین، هری. جویس، *مقدمهٔ انتقادی*. ۱۹۴۱.

۱۶. موام، سامرست. ده *رمان بزرگ*. ترجمهٔ: کاوه دهگان، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ، ۱۳۷۲.

۱۷. مورتون، ریچارد، یولیس جویس. ۱۹۷۲.

۱۸. موریاک، کلود. *مارسل پروست در آیینهٔ آثارش*. ترجمهٔ: محمدتقی غیاثی، تهران، نشر بزرگمهر، ۱۳۶۸.

۱۹. ناباکوف، ولادیمیر. *درس‌هایی در ادبیات روس*. ترجمهٔ: فرزانه طاهری، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱.

۲۰. هاوزر، آرنولد. *فلسفهٔ تاریخ هنر*. ترجمهٔ: محمدتقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۶۳.

۲۱. هابن، ویلیام. *چهار سوار سرنوشت*. ترجمهٔ: عبدالعلی دست‌غیب، تهران، نشر پرسش، ۱۳۷۶.

۲۲. هگل، فریدریش. *نگاهی به پدیدارشناسی*. ترجمهٔ: یحیی مهدوی، تهران، انتشارات خوارزمی.

۲۳. وال، ژان. *مابعدالطبیعه*. ترجمهٔ: یحیی مهدوی، انتشارات خوارزمی.

۲۴. ویلسون، ادموند. *قلعهٔ کاستل*. لندن، ۱۹۷۴.

۲۵. ویلیام یورک، تیندال. *راهنمای خواننده در مطالعهٔ جیمز جویس*. نیویورک، ۱۹۵۹.

۲۶. مارکس، کارل. *ظهور سیتولوژی جدید*.

مجله‌ها :

۲۷. *تماشا*. دانیل اودیه و... ترجمهٔ ع.ت. (عبدالله توکل)

۲۸. *کیهان فرهنگی*. سال نهم، شمارهٔ ۱۱.

کتاب نامهٔ لاتین

1. A. Lunacharsky, *On Literature and Art*, P: 1,4.

2. Ian Kott, *The Eating of Gods*, P:44. N.Y, 1974.

3. G. W. Thomson, *Mirrors of Modernity*, P: 51-55,1933.

4. E. Wilson, *Axel's Castle*, P: 144, 1931.

5. *The Rise of Modern Mithology*, B.Feldman, P: 33., La 1977.

شابک: ۷-۲-۹۱۸۲۵-۹۶۴ ISBN 964-91825-2-7

قیمت: ۱۰۰۰۰ ریال