سوره

ویژهٔ ادبیات داستانی

۶۰ تومان

با آثاری از:

زهرا زواریان. راضیه تجار.
ابراهیم حسن‌بیگی. مریم جمشیدی.
سیدمرتضی آوینی. شهریار زرشناس.
جواد جزینی. محمد بکایی.
کنراد کنست. له‌اون ایدل.
ایبرام ه. لاس. آناتول برویارد.
جولیو کورتازار. جیمز جویس.
ناتانیل هاثورن. هاینریش بُل.

ویژه‌نامهٔ شعر
منتشر خواهد شد

سوره

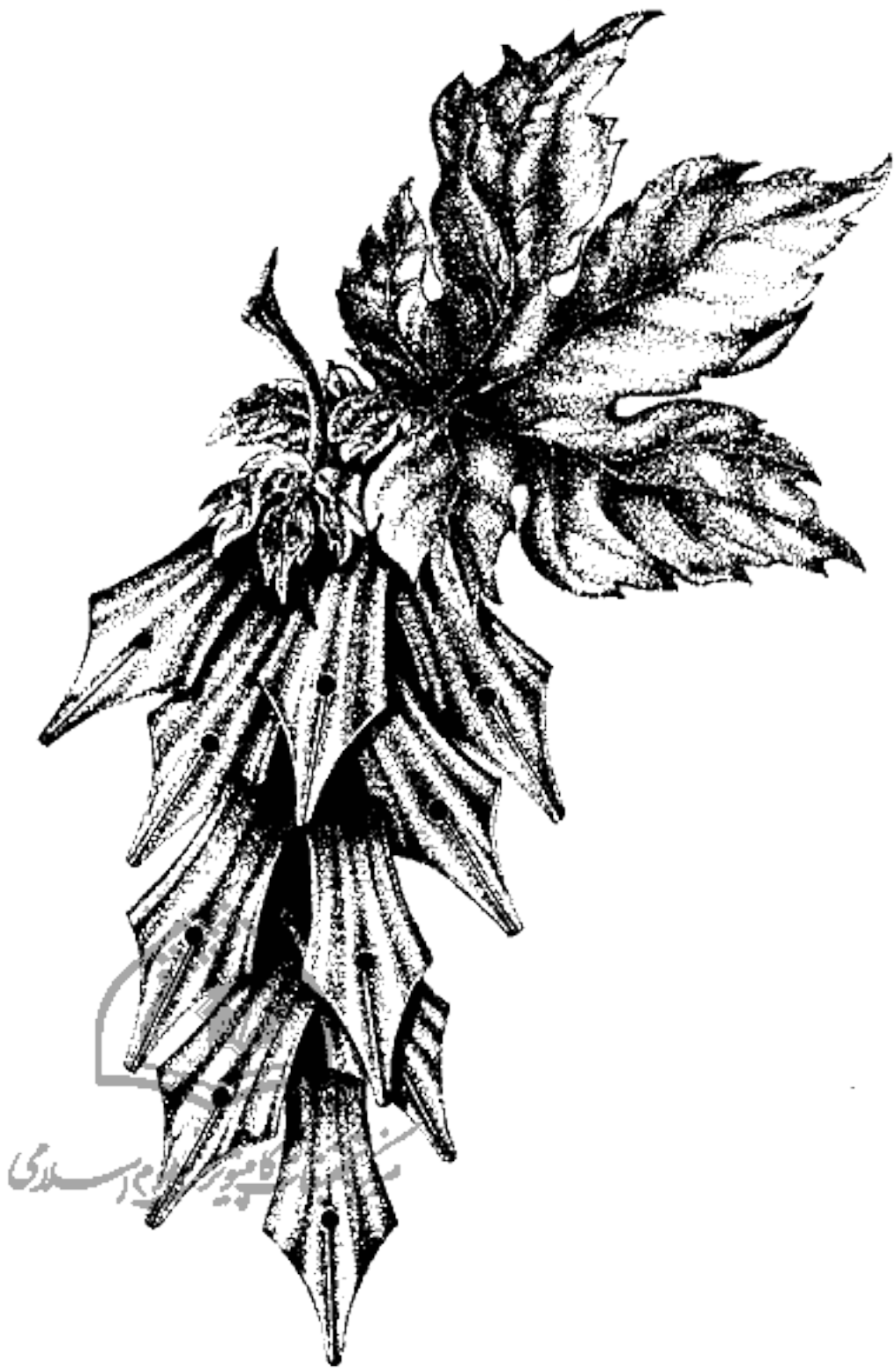
ویژهٔ ادبیات داستانی

● **سرمقاله**/ خوشه‌های سبز/ زهرا زواریان ۴ ● **داستانهای ایرانی**/ ماه جبین/ سیدمهدی شجاعی ۷/ ایستگاه خاکستری/ راضیه تجار ۱۰/ میان دو آتش/ ابراهیم حسن بیگی ۱۵/ باد و باران/ مریم جمشیدی ۲۱/ مستانه/ زهرا زواریان ۲۶ ●

مقالات/ دگرگونی رمان مدرن/ کنراد کنست ۳۱/ چگونه خشم و هیاهو را بخوانیم/ له‌اون ایدل ۴۲/ چگون رمان بخوانیم/ ایبرام.ه.لاس ۵۱/ ادبیاتی که در تعبیر خوابهایش غلو می‌کند/ آناتول برویارد ۵۶/ دگرگون شده‌ای برخاسته از یك رویاء/ جولیو کورتازار ۵۹ ● **داستانهای خارجی**/ آرابای/ جیمزجویس ۶۴/ چهرهٔ بزرگ سنگی/ ناتانیل هاثورن ۶۹/ خنده کسب و کار من است/ هاینریش بُل ۷۷ ● **نقد و نظر**/ بشر در انتظار فردای دیگر/ سید مرتضی آوینی ۸۱/ رئالیسم و ادبیات داستانی/ شهریار زرشناس ۹۷/ ناهمگونی احساس/ جواد جزینی ۱۰۳/ در قلمرو حس و اندیشه/ محمد بکایی ۱۰۶ ● **گزارش**/ قصهٔ پیك/ احمد محمدی ۱۰۹

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسئول محمد علی‌زم
● سردبیر: سید مرتضی‌آوینی
● گرافیك احمدرضا هرجی
● به کوشش: زهرا زواریان، جواد جزینی
● آثار و مقالات مندرج در این ویژه‌نامه بیانگر آراء مؤلفین است و ضرورتاً نظرات حوزه هنری را منعکس نمی‌سازد.
● نقل مطالب با ذکر ماخذ بلامانع است
● حروفچینی: تهران تایمز/ چاپ و صحافی: پوریا / لیتوگرافی حوزه هنری

■ نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات اللهی شماره ۲۱۳ / تلفن: ۸۲۰۰۲۳



● خوشه‌های سبز

■ زهرا زواریان

«درد» باید «عمر سوز»
«مرد» باید «گامزن»
سنائی غزنوی

گذشته افتخار آفرینی نداریم که به آن ببالیم و از آن سر مشق بگیریم. آموزگار مهربانی نداریم تا دستمان را به او بدهیم و پیچ و خمهای راه را بیاموزیم. باغبان چیره دستی نداریم تا غنچه‌های سبز استعدادمان را در دامان پرورشش بیفشانیم و گلهای سرخ و عطر آگین را به بهره بنشینیم.

هرچه هستیم خودمان هستیم، با انباشته‌ای از درد: دردی که جانمان را به آشفتگی می‌کشاند و پروانه‌های اندوهگین وجودمان را به سوختگی می‌نشاند.

خودمان هستیم، با هجوم علفهای هرزی که در لابه‌لای خاک سبز این دیار می‌رویند، تا گلهای تازه روییده و غنچه‌های نشکفته را به پژمردگی بکشانند.

گناهمان تولدمان است و جرممان تجربه اندکمان. سلاحمان درد و اندوهی است که در بستر عشق، هر روز و هر ساعت، روحمان را به تبخیر آذین می‌بندد و امید آنکه قطره‌های زلال حقیقت برجای بگذارد.

مقصدمان بی‌نهایت است و ابزارمان محدود. پیاممان باشکوه است و کلماتمان در نقصان. در آغاز راهی هستیم که پیش از این آن را به تجربه ننشسته بودیم.

ما نسل سوم نیستیم. نسل اولیم. تازه تولد یافتگانی هستیم که از مام طاهر ۲۲ بهمن زاده شده‌ایم. ما فرزندان مشروع انقلابیم. ما میراث‌داران هزار هزار لاله سرخی هستیم که در هجوم طوفانها، گلبرگهایشان را به انتظار گشوده‌اند تا از آنها بیرق شهادت برافرازیم.

ما در جست‌وجوی هویت تازه‌ای هستیم. هویتی که ما را به افلاک کشاند و ستاره‌های ملکوت و معنویت را در دامانمان بیفشاند.

قلم در دست ما نور است. تابش و تشعشع هر نور بسته به فیض رسانی منبع آن نور است.

ما پت‌پت مهتابی‌های کدر و کهنه اتاقکهای تنگ و تاریک روشنفکری را می‌بینیم.

ما صدای انهدام و خرابی نیروگاههای بزرگ ساخت بشر را در زیر موشکهای بحران اخلاقی قرن می‌شنویم.

ما به دنبال منبع اصلی نور هستیم. به دنبال آن منبعی که برای نورافشانی نیازمند نیروگاهی نباشد. منیری که خود منبع فیض باشد.

امیدمان اتصال به خورشید ولایت است. شاید نفس‌هایمان خوشه‌های سبز شرافت باشد.

برگ سبزی که هدیه می‌کنیم اولین گامی است که برداشته‌ایم. این نه آن همه است که مطلوب ماست. در آغاز راه تجربه‌ایم.

نیازمان به دستهایی است که ما را راه بنمایند. نگاهمان چشم انتظار نگاههایی است که رفتنمان را با نگرانی و وسواس بنگرند و قدمهای خلافمان را با سوزن انتقاد بیارایند.

شکوفه‌های صداقتمان را تقدیم نگاههای شفافی می‌کنیم که همه ما را در خود به تجلی می‌نشینند.
گامهای اشتیاقتان را بوسه می‌زنیم...

● داستانهای ایرانی:

ماه جبین
سید مهدی شجاعی

ایستگاه خاکستری
راضیهٔ تجار

میان دو آتش
ابراهیم حسن‌بیگی

باد و باران
مریم جمشیدی

مستانه
زهرا زواریان

ماه جبین

■ سید مهدی شجاعی

هر کس که دید روی تو بوسید چشم من
کاری که کرد دیده من بی‌نظر نکرد.

حافظ

کویر، به لب دندان گزیده می‌مانست، عطشناک و تفتیده. در دید رس، هیچ نبود جز جای پای تشنکی: شکافهای منقطع و خارهایی که جا به جا از دل کویر سر درآورده بودند و صورت به صورتش می‌ساییدند.

سکوت کویر را کهگاه، **بادی** ملایم برمی‌آشفت و هرم گرما را همراه با شنریزه‌ها بر سر و صورت مرد، می‌پاشید. مرد، تنها پیراهنش را از تن در آورد، شنهایش را تکاند و خواست که دوباره آن را بپوشد.

دستی به سر و گردن و سینه کشید. همه جا را پر از خاک و شنریزه یافت و ... دستها همچنان کبود. صبح که ترسان و مراقب از روستا بیرون می‌زد، پسر بچه‌ای نگاه کنجکاوش را بر دستها و صورت او پهن کرده و پرسیده بود: «آقا! چرا دست و صورتتان کبود شده؟!»

و او تلاش کرده بود که صورت را با دستهایش بپوشاند و از چنگال نگاه پسرک بگریزد: «نمی‌دانم، نمی‌دانم.» و پسرک چند قدم به دنبال او دویده بود: «ولی کبودی آن درست مثل کبودی صورت ماه جبین شده است.» و این کلام، مرد را اتش زده بود. روی برگردانده بود و پرسیده بود: «ماه جبین را تو از کجا می‌شناسی؟»

«چه کسی او را نمی‌شناسد؟!»

«کی دیده‌ای او را؟»

«همین امروز، همه دیده‌اند.»

پسرک بلافاصله رفته بود و او زانوهایش سست شده بود، شکسته بود و او را بر زمین نشانده بود.

«به کجا می‌گریزی رسوای عالم؟!»

حتماً با برآمدن آفتاب، مردم همه به کوچه و خیابان می‌ریختند، گرداگرد خانه او حلقه می‌زدند و سرک می‌کشیدند تا این رسوای روسیاه را بهتر ببینند. بر روی بامها و دیوارها و حتی شیروانیها غلغله می‌شود.

یکی با تاسف سرش را تکان می‌دهد و می‌گوید: «این هم از معلم بچه‌های ما!» و دیگری: «دخترانمان را به دست چه کسی سپرده بودیم!» و **سومی**: از این پس به چشمهایمان هم اعتماد نکنیم!

و چهارمی: ... باید برمی‌خاست و از روستا می‌گریخت. نیرویی او را به گریختن وا می‌داشت. از خودش یا دیگران؟ به کجا؟ نمی‌دانست. لابد جایی که هیچ چشمی نتواند کبودی صورت او را ببیند و با کبودی چهره ماه جبین پیوند دهد.

به پشت سر نگاه کرد و سیاهی روستا را در دور دستها دید و بعد مسیر پیش رو را از نظر گذراند. چیزی به نام مقصد در دید رس ذهن و کویر نیافت. دست برد به جیب پیراهن و دستمال سفیدش را بیرون آورد. با تردید و احتیاط، تای آن را باز کرد و روی آینه را کشود. آینه کوچکش را تا مقابل چشمها بالا آورد و در آن باز نگریست. کبودی بود که به سیاهی می‌زد یا سرخی. انکار پوست برآتش نشسته بود و برخاسته بود. لبها و بخشی از گونه، درست همسان جا که بر صورت ماه جبین ساییده بود.

«آقا! برایتان شیر آوردم.»

این، کار هر روزه ماه جبین بود. همراه با سرزدن آفتاب می‌آمد و سه ضربه نرم و پیاپی بر در می‌نواخت. مرد احساس می‌کرد که این تلنگرهای نرم با آن دستهای ظریف و کشیده و ناخنهای خوش ترکیب، بر قلب او نواخته می‌شود. در همیشه باز بود. لحظه‌ای بعد چهارچوب قدیمی در بود که چهره آسمانی او را قاب می‌گرفت، با موهای خرمایی ریخته بر دو سوی شانه و مژه‌های بلند و منظمی که چون سایه‌بانی از چشمهای خمار و قهوه‌ای‌اش محافظت می‌کردند. پوست صورتش، همیشه مرد را

به یاد گلبرگ می‌انداخت، گلبرگهای گل محمدی که از میان آن، غنچه‌ای به نام دهان، ظهور کرده باشد.

در اولین دیدار خیال کرده بود که این خوابی صبحگاهی است و رؤیایی آسمانی که تنها فرشتگان می‌توانند آن را در سحرگاه خود داشته باشند ولی وقتی مژه‌ها سنگین و خرامان از جا برخاسته بود و دست با پیاله شیر دراز شده بود و لبها ... و لبها تکان خورده بودند:

«آقا برایتان شیر آوردم.»

فهمیده بود که تصویر این قاب، خواب نبوده است، تصویر نبوده است و... چه بوده است، نمی‌فهمید. و این شده بود کار هرروز دخترك. نرم و آرام می‌آمد، پیاله شیر را در دستهای مرد می‌گذاشت، پیاله پیشین را باز پس می‌گرفت و ناگهان قاب از تصویر خالی می‌شد. هرچه با ذهن و حافظه‌اش کلنجار می‌رفت که به یاد بیاورد این دختر را پیش از این در کجا دیده است. به جایی نمی‌رسید. دخترك انگار هیچ سابقه‌ای در خاطره او نداشت. ولی چطور چنین چیزی ممکن بود؟ تك‌تك شاگردانش را که سالها پای درسش نشسته بودند، گوش به حرفها و چشم به چشمهایش سپرده بودند، مرور کرده بود. پس کجایی بود این ماه جبین؟

آن روز عصر، بی‌آنکه موهایش را شانه کند، یا نگاهی در آینه به خود بیندازد، از خانه بیرون زده بود و کوچه پس کوچه‌های روستا را یکی پس از دیگری زیرپا گذاشته بود، از کوچه‌ای به میدانچه‌ای و از گذری به چهارسویی. و از همه آنها که به خانه و چای دعوتش کرده بودند، به سلام و سپاسی پریشان گذشته بود و حتی تالب رودخانه که دختران وقتشان را به شستن رختها می‌گذراندند، رفته بود. دخترکی چادر آبی گلدارش را برشاخه درختی پهن کرده بود و گفته بود:

«چطور از خانه بیرون آمده‌اید آقا؟ اگر چیزی می‌خواستید، می‌گفتید....»

و او پاسخ داده بود: «آمده‌ام هوایی عوض کنم.» و گذشته بود و بازهم گشته بود تا شب شده بود و او متوجه شب و تاریکی نشده بود، فکر وقتی که بسربچه‌ای برایش فانوس آورده بود و گفته بود: «بدون روشنایی زمین می‌خورید آقا.» و او را به اصرار و هنوز با دست و چشم خالی تا خانه همراهی کرده بود.

دل آن را نداشت که از کسی چیزی بپرسد. ترجیح می‌داد که بازهم این جستجوی کور را تکرار کند اما رازش را با کسی درمیان نگذارد.

خواندن و نوشتن را در این چند هفته به کلی فراموش کرده بود. تمام فکر و ذکرش شده بود ماه جبین که هرصبح می‌آمد و آتش به پا می‌کرد و می‌گریخت.

چرا در این مدت با او هیچ سخن نگفته بود؟ چرا به حرفش نکشیده بود؟ چرا به قدر دو کلام او را ننشانده یا نایستانده بود؟ چه توقعی؟ سخن گفتن در مقابل آن تندیس زیبایی، آن مجسمه ظرافت، مشکلترین کار بود، چیزی شبیه محال.

در این وقتها ـ تازه اگر به اختیار خود می‌بود ـ باید همه حواسش را جمع می‌کرد و در نگاهش می‌ریخت که مبادا بخشی از عظمت و زیبایی از چهارچوب نگاه او بیرون بماند یا مبادا ظرافتی در زیر دست و پای نگاه، کم شود.

آینه را دوباره در دستمال پیچید، پیراهنش را بر سر انداخت تا از تاثیر مستقیم نور خورشید بکاهد و باز به سوی همان مقصد نامعلوم به راه افتاد. عطش، لحظه به لحظه بخش بیشتری از وجود او را تسخیر می‌کرد.

در تمام این مدت، هیچ‌گاه به فکر بوسیدن یا لمس کردن ماه جبین نیفتاده بود. حتی امروز صبح هم تا پیش از آمدن ماه جبین، این فکر به ذهنش خطور نکرده بود. بین جرقه این تصمیم و عمل، هیچ فاصله‌ای برای فکر کردن پدید نیامد.

ماه جبین، دستش را برای دادن پیاله دراز کرد، او با دست راست پیاله را گرفت و بر سکوی کنار در گذاشت. اول دست چپ را به سمت گونه ماه جبین دراز کرد و بعد دست راست را. لبهای کوچك ماه جبین به تبسمی شرمگین گشوده شد و سرخی کمرنگی برگونه‌هایش دوید. او لبهایش را برگونه ماه جبین گذاشت و... وقتی برداشت، گونه ماه جبین را درست به اندازه دستها و لبهایش کبود یافت.

ناگهان شرم و حیرت، سراسر وجودش را فرا گرفت. کبود شدن جای بوسه را در هیچ جا نخوانده و نشنیده بود. به دستهای خود نگاه کرد. انگشتها و کف دست، هرجا که

برگونه ماه جبین، نشسته بود، به کبودی می‌زد.

وقتی به خود آمد ماه جبین رفته بود. به سمت آینه کنار در برگشت و وقتی گونه و لبها را در آینه، کبود دید، چشمهایش سیاهی رفت. زانوهایش سست شد. خود را برستون کنار در یله کرد و آرام آرام بر زمین سُرید.

بهت و حیرت و ندامت، اما چون آبی سرد، او را به هوش آورد. به خود فکر نمی‌کرد، به آبروی ماه جبین می اندیشید که دمی بعد برزمین روستا می‌ریخت.

با خود فکر کرد: چهره او یا ماه جبین هرکدام به تنهایی دلیل برهیچ جرم و خطایی نیست. کسی چه می‌فهمید که این ماه گرفتگی صورت او چگونه پدید آمده است یا ابر چهره ماه جبین از کجا آمده است. اما حضور این دو در کنار هم، در یك مکان، حتی به وسعت یك روستا، رسوایی آفرین بود. فکر کرد به خاطر آبروی ماه جبین هم که شده باید برخیزد، بگریزد و خود را گم کند تا طشت رسوایی ماه جبین از بام نیفتد.

با خود جز آینه‌ای کوچك، هیچ چیزی برنداشت. حتی قمقمه‌ای آب که در این بیابان بتواند حیات او را تمدید کند.

زبان، چون کلوخی خشك و سخت شده بود و شکاف لبها را فقط خونی گرم، پر می‌کرد. فاصله او با روستا اگر به این زیادی هم نبود، باز روستا به چشم او نمی‌آمد که آتش کویر انگار آب چشمها را هم کشیده بود و سوی آن را کم کرده بود. احساس کرد اندك اندك آخرین رمقهایش تبخیر می‌شود. بی‌آنکه بخواهد برزمین نشست و پیش از آن، پلکهایش بر هم فرود آمد.

کویر، جگر او بود که در زیر آسمان پهن شده بود و هرلحظه با نیزه خورشید، شکاف تازه‌ای برمی‌داشت. خود را تمام شده یافت اما این قدر هم در خود نمی‌دید که پایش را آن‌سوی مرز هستی بگذارد. صورت اکنون با کویر مماس شده بود و دستها در دو سو چون دو باله ماهی برخاك می‌تپید.

آرام آرام در زیر پوست صورت، احساس رطوبت و خنکی کرد. رطوبتی که انگار عین حیات بود و زندگی را به تن مرده او تزریق می‌کرد. لرزشی مطبوع، ابتدا صورت و بعد تمام بدن او را فرا گرفت. انگار رمق بود که به تن مرده او می‌دوید.

آرنج را حایل کرد و صورت را از خاك برداشت. دستهای نیمه جان را در خاك مرطوب فروبرد و آن را بر سر صورت و سینه خود مالید. با هر مشتی که برمی‌داشت، خاك زیرین را مرطوبتر و خنك‌تر می‌یافت. گودی هنوز به یك وجب نرسیده بود که آبی زلال، شروع به جوشیدن کرد. فاصله میان دست و دهان غیرقابل تحمل بود. صورت را در گودی فروبرد و لب و دهان را به خنکای آب سپرد.

اکنون انگار او کسی دیگر بود که از خاك برمی‌خاست، شاداب و زنده و با طراوت. به یاد دستها افتاد، آنها را به سوی چشم سپرد.

با ترس و تردید تا مقابل چشمها بالا آورد. اثری از ماه گرفتگی ندید. بی‌تاب به دنبال آینه گشت، آن را نیافت. اطراف را جستجو کرد، اثری از دستمال و آینه ندید. چشمش ناخودآگاه، به تصویر خود در آب افتاد، آب که از آینه صافی‌تر بود، نشان داد که هیچ نشانی از کبودی باقی نمانده است.

ماه جبین چطور؟! این چشمه با چنین کرامتی ابتدا باید صورت ماه جبین را... و چشم را در اطراف گرداند. روستا نزدیکتر از آن بود که پیش از این به چشم می آمد. و چه زودتر چهره ماه جبین را باید با این آب آشنا کرد. تمام راه، تا روستا را دوید، بی احساس خستگی. وقتی به آستانه روستا رسید، باز غصه‌ای دیرینه بر دلش چنگ انداخت اکنون کجا می‌توانست ماه جبین را پیدا کند؟

مگر نه پیش از این ماه جبین را جز بر در خانه، جای دیگری، نیافته بود؟ باید به سمت خانه می‌شتافت. آنجا امید بیشتری بود. اما... نه این وقت روز، که در سحرگاه. ولی تا پگاه فردا چگونه می‌توان تاب آورد؟ و اصلاً با این ماجرا که امروز بر درگاه واقع شد، از کجا معلوم که او بازهم آفتابی شود؟ راستی پسرکی امروز صبح می‌گفت: همه روستا ماه جبین را می‌شناسند. اما مگر ماه جبین اسمی نبود که او خودش برای این دختر پری چهره گذاشته بود؟ او که هیچ‌گاه با وی سخنی نگفته بود که بتواند نامش را بپرسد.

پس آن پسر، ماه جبین را چگونه می‌شناخت؟ و اهالی روستا چگونه دختری به این نام می‌شناسند؟ از اولین کسی که دید، پرسید:

«شما دختری به اسم ماه جبین نمی‌شناسید؟»

«نه... آقا شما...؟!»

و گذشت. نایستاد تا این هیاتش بیشتر به حیرت او دامن نزند. به تنها چیزی که فکر نمی‌کرد، شأن و آبرو بود. حتی از بچه‌های کوچك کنار کوچه می‌پرسید:

«دختری به اسم ماه جبین ...»

کفاش جوانی پرسید:

«آقا شما که همیشه در خانه‌اید، چنین دختری را کجا دیده‌اید؟»

و مغازه‌دار پیری گفت:

«خودتان که بهتر می‌دانید آقا معلم! ما دختری به این نام در این روستا نداریم.»

تا پیچ کوچه، هیچ کس دختری به این مشخصات، نمی‌شناخت.

از انحنای کوچه که پیچید، سایه ماه جبین را در استانه در دید. مبهوت و متحیر به سمت خانه دوید آن چنانکه چند بار پایش درهم پیچید و تعادلش را برهم زد.

«شما؟ این وقت روز؟»

«آمده‌ام پیاله‌ام را ببرم.»

و او مبهوت و متحیر اما رام و دست آموز، به داخل خانه رفت و با پیاله بازگشت. وقتی پیاله را به سمت ماه جبین دراز کرد، یاد ابر چهره او افتاد. آن کبودی، که اینك اثری از آن نبود. با حیرت پرسید:

«ابر چهره شما، آن کبودی؟»

لبها و چشمهای ماه جبین با آرامشی بی‌نظیر تکان خوردند:

«محو شد.»

«چگونه؟»

«همان زمان که شما در چشمه کویر شستشو کردید، طرفهای ظهر.»

ماه جبین از یال پیراهن آبی‌اش، دستمال بسته‌ای را درآورد و به سمت او دراز کرد. دستمالی که او خوب می‌شناخت:

«راستی! این آینه، مال شماست، در کویر جا گذاشته بودید.»

تا او به خود بیاید و بهتش را در قالب سؤالی بریزد، ماه جبین رفته بود و قاب، دوباره خالی بود. و از فردای آن روز، قاب خالی چشم او را تنها انتظاری مبهم پر می‌کرد.

○

● ایستگاه خاکستری

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ راضیه تجار

مرد و زن، هردو ساکت بودند. برف پاک‌کن‌ها، نمی‌توانستند، شانه‌هایشان را، از زیر بار سنگین برف بیرون بکشند. سقف آسمان کوتاه شده بود. تنها صدایی که به گوششان می‌خورد، ضربه‌های پیگیر زنجیر چرخ بود، بر سطح جاده و جیغهای کوتاه و بلندی که از عقب ماشین می‌آمد. چشمهای پسرک، به رنگ خرمای رسیده بود و موهایش چون کاکل ذرت، طلایی و قدش آن اندازه که چون بر کف اتومبیل می‌ایستاد، تنها می‌توانست دماغش را به شیشه پنجره بچسباند و انبوه برفی را که می‌بارید، تماشا کند. اما هیچ پیدا نبود که شاد است یا ناراحت. چون مثل همیشه دندانهای کج و معوج را روی هم قفل کرده و جیغهای خفه‌ای می‌کشید.

پریدگی صورت زن را سیاهی روسری قاب کرده بود. نگاهش با نگرانی به جلو خیره بود. شیئی فرضی را در مشت بسته‌اش می‌فشرد. مرد درحالی که با دست راست فرمان را گرفته بود، با دست چپ سیگار می‌کشید. دو تا چین تازه، روی پیشانی‌اش شیار انداخته بود و چند تار سفید بر شقیقه‌ها. اینها را در آینه می‌دید.

ـ مواظب باش!

فریاد زن بود و دست چپ او که فرمان را می‌کشید.

مرد پا روی ترمز کوبید. اتومبیل سه بار دور خود چرخید و بعد ایستاد. مرد فقط توانست صدای فریاد خود را بشنود و ریزش خرده‌های شیشه را.

ـ احمق!

حالا پسرک همان طور که به طور مایل، بر کف اتومبیل افتاده بود، با جیغهای پیاپی، قلبشان را خراش می‌داد. سوز سردی از شکستگی شیشه روبه‌رو می‌آمد. زن به بریدگی مچ دستش نگاه می‌کرد. ترسیده بود و با همه توان، مشتش را به شیشه جلوی ماشین فشار داده بود.

گاوی آرام آرام، در بیشه کنار جاده فرو می‌رفت.

مرد با مشت روی فرمان کوبید:

ـ همیشه جنگ اعصاب، همیشه.

و زن یك دهان باز شد، پر از خشم:

ـ چرا ما را به این جهنم آوردی؟ چرا؟

مرد دستمالی از جیبش در آورده و مچ دست زن را ناشیانه بست. پسرك حالا بلند شده و زوزه می‌کشید.

زن برگشت و با دست دیگر، به عقب هلش داد:

ـ خفه شو لعنتی، خفه.

در ماشین را باز کرد و پیاده شد. تا ویلا راهی نبود. ترجیح داد، بی‌توجه به فریادهای مرد و زوزه‌های پسرك، راه را میان‌بُر برود. گرچه مجبور بود تا رسیدن آنها پشت در بماند، که ماند.

●

زن از سرما گوشه‌ای مچاله شده بود. سالن بزرگ بود و موکت کف آن سرد و نمور. یك دست مبل قدیمی، یك بخاری دیواری و ساعت قدیمی پایه‌دار. خلوت اطاق را می‌شکست. مرد سعی کرد بخاری را راه بیندازد. چوبها نمور بودند و شعله‌ها نمی‌توانستند به سادگی نمناکی‌شان را بمکند. زوزه پسرك مرد را کلافه می‌کرد. بلند شد، سیگاری روشن کرد و به طرف پنجره رفت. پنجره رو به جنگل باز می‌شد و جنگل از انبوه درختانی پوشیده شده بود که زیر پوشش برف خم شده بودند. اما نهالهای کوچك در امان بودند. زوزه پسرك بورانی بود در اطاق. مرد برگشت و نگاهش کرد. بر پنجه‌های کوچك، رشته‌های طلایی مو آویزان مانده بود. خشم در صدای مرد شعله کشید:

ـ چرا جایش را عوض نمی‌کنی و شکمش را سیر؟

و نفرت در صدای زن موج زد:

– نمی‌فهمی که خسته‌ام، خسته‌ام، خسته‌ام!

مرد قدمی به طرفش برداشت:

– برای همین آمدیم، رفع خستگی

زن بلند شد و به طرف پسرک رفت. با انگشت اشاره، بیشانی‌اش را نشانه گرفت:

– خارج شده، از مدار خارج شده! و برای اینکه او را از صدا بیندازد شانه‌هایش را گرفت و سخت تکانش داد.

مرد آونگی شده بود معلق میان فضا. شانه‌ها فرو افتاده و چشمها دریده:

– کاری‌اش نداشته باش.

زن عصبی و لرزان شده بود:

– بی‌رحم، ظالم، بی‌عاطفه، بگو، هرچه دلت می‌خواهد بگو، خیال کن که هستم. وانمود کن که بهترین پدری، اما لجنی. می‌توانی انکار کنی.

مرد میله مخصوص جابه‌جایی هیزمها را برداشت و دوبار به تن هوا شلاق کشید:

– بس می‌کنی یا ساکتت کنم؟

پنجره هنوز باز بود و باد سردی می‌آمد. آتش در بخاری خاموش شده بود. پسرک میان خنده و گریه، موهایش را می‌کند و دست می‌زد. زن او را کشان‌کشان به آشپزخانه برد. کف پاها صاف و ساقها انحنا داشت و راه رفتن سخت می‌نمود. مرد نگاه از آنها کند. میله را انداخت و به طرف بخاری می‌رفت. دوباره روی هیزمها نفت ریخت کبریتی کشید و شعله در گرفت. روی زمین تا شد. نهالهای کوچک هم می‌سوختند.

●

پسرک خوابیده بود. دیگر نه صدای برخورد زنجیر چرخ بود برسطح لایه برف جاده و نه صدای زوزه مانند او. اما هنوز در سر هر دو صدا بود و صدا و صدا.

زن روی مبل نشسته و پاها را آونگ‌وار تکان می‌داد. گره دستمالی را که مرد به دستش بسته بود، باز کرده و سعی می‌کرد، آن را دوباره خود ببندد. مرد بخاری را روشن کرد، در کنسروها را باز کرده و موادش را در بشقابها ریخته بود. اما دل زن، مثل تکه‌ای یخ، سرد سرد بود و میلی به خوردن نداشت

مرد منتظر بو که او شروع کند. از ساعتی پیش گوشه‌ای از سقف سالن چکه می‌کرد و ضرباتی گاه‌به‌گاه، تلنگر بر دیوار یخی می‌زد که قطرش نمی‌گذاشت، هیچ‌کدام همدیگر را ببینند.

انبوه موهای طلایی، برروی تشک اسفنجی که رویه‌ای نقره آبی داشت، افتاده بود و پتو تا گلوی پسرک کشیده شده بود. حجم مچاله شده در زیر پتو می‌گفت که هوا سرد است. شاید همان موجی که قلب زن را می‌لرزاند و بندبند وجود مرد را، او را هم در برگرفته بود.

سرفه مرد، خراشی به تن سکوت انداخت:

– حتماً می‌دانی که چرا خواستم به اینجا بیاییم.

زن از این نوع شروع راضی نبود. اما مجبور به تحمل بود. حالا با لبه اره‌ای چاقو، پوسته میز را خط می‌انداخت.

مرد گفت: یازده سال است که با هم زندگی می‌کنیم.

زن گفت: تحمل.

مرد که کنار بخاری نشسته بود، میله آهنی را برداشت و هیزمها را به هم زد:

– این طور نگو. با عشق شروع شد.

زن پوزخندی زد:

– و با نفرت تمام.

مرد تکه هیزم سوزانی را که روی موکت افتاده بود با عجله برداشت و به داخل بخاری انداخت:

– من هنوز امیدوارم.

زن خم شد و از زیر با کیفش را بیرون کشید. با دستی که مجروح بود، عکسی را بیرون آورد و به طرف او دراز کرد:

– نگاهش کن، خوب نگاهش کن. حتماً که می‌شناسی‌اش.

سایه آتش، پریدگی رنگ مرد را می‌پوشاند:

– یک سوءتفاهم!

زن عکس را چهار پاره کرد:

– نمی‌گذارم راحت نفس بکشی، نمی‌گذارم.

مرد خندید:

- از این نمونه‌ها توی جیب و کیفم زیاد است اما اینجا، نه!

زن پوزخندی زد و تکه پاره‌ها را به اطراف پاشید. صورتش را بین دو دست گرفت و به گریه افتاد.

مرد به‌طرفش رفت. زن ناگهان بلند شد و به عقب رفت:

- به من دست نزن، هیچ وقت از کسی این همه متنفر نبودم که از تو.

مرد با درماندگی نگاهش کرد:

- باید یکی از اینها بودم. دوست یا همسر یا پدر خوب. یعنی هیچ‌کدام، هیچ‌کدام؟!

زن به طرف اطاق خواب رفت. قاب عکس لختی، دیوار بالای تخت را، می‌پوشاند. آن را از کل میخ برداشت. عکس عروسی‌شان بود. برخلاف حالا که چاق و کمی کوتاه می‌نمود. ظریف و بالا بلند بود. مرد به او می‌خندید. با همه صورت و او میان آن همه کل و تور سخت می‌درخشید. به سالن آمد. با دست زخمی قاب را به طرفش گرفت:

- بعد یازده سال، عشقمان شبیه بچه‌مان شده است.

بعد به طرف مرد آمد و از او گذشت. پرده را بشدت کنار زد و پنجره را باز کرد. بادی سرد، تن مرد را لرزاند.

زن صورتش را به توری مشبک پنجره فشار داده و فریاد زد:

- چطور بگویم که خسته‌ام، خسته‌ام، خسته.

صدایش در برخورد با تنه درختان جنگلی تکه‌تکه شد. مرد دید که شانه‌هایش تکان می‌خورد. روی زمین تا شد. حجم برفی که بر سقف بود بر سر مرد سنگینی می‌کرد.

●

هوا سایه روشن می‌زد. برف بند آمده بود. مهی آبی رنگ در فضا جاری بود. زن دست پسرک را گرفته بود و راه می‌رفت. لبه‌های پالتوی بلندش روی زمین کشیده می‌شد. درختان جنگلی برای حرکت آنها مانع بزرگی بود. درختانی که شانه‌هایشان از برف پوشیده شده بود. تنها نهالهای خیلی کوچک بودند که رها بودند. اما زن گاه مجبور می‌شد که لگد مالشان کند. پسرک ساکت همراهش می‌آمد. پاها را سنگین برمی‌داشت و مستقیم به مقابل نگاه می‌کرد. او باید کفشهای مخصوصش را می‌پوشید. اما در ابتدای سفر، زن، آنها را پیدا نکرده بود و کفشهایی معمولی به پایش کرده بود. پسرک بی رنجی از سرما، آهسته آهسته می‌آمد.

زن تمام شب را نخوابیده و فکر کرده بود و صبح، صبح زود که پسرک را بیدار کرده بود تا لباسهایش را بپوشاند، سعی کرده بود تا مرد بیدار نشود. آنچنانی از ته‌سیگارهای خاموش نشان می‌داد که او هم تا دیروقت نخوابیده است. شاید اگر بیدار می‌شد آنها این راه را نمی‌آمدند. اما... حالا...

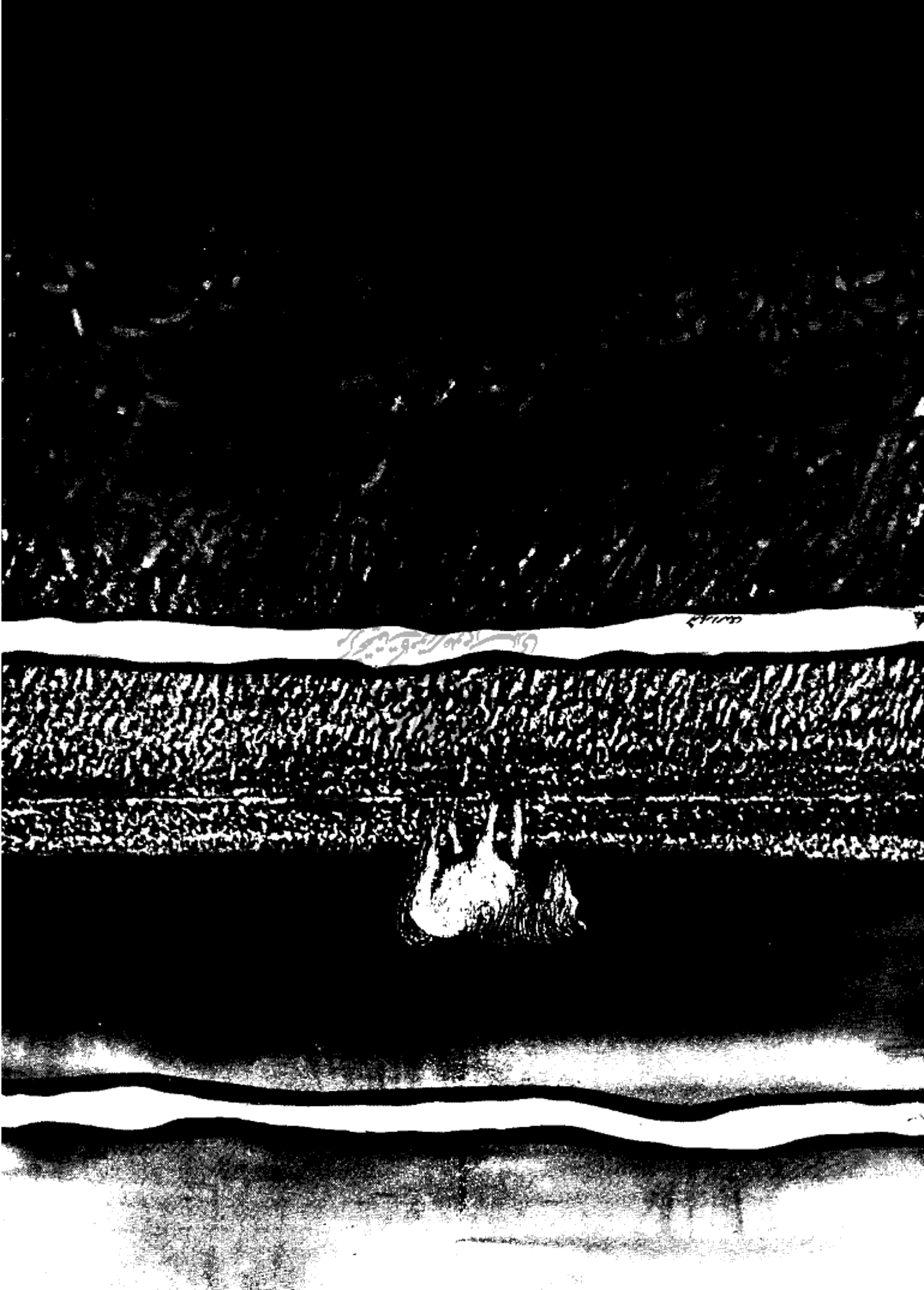
کم‌کم از درختان جنگلی فاصله می‌گرفتند و به طرف ساحلی که شیبش به دریا بود می‌رفتند. از پس مه آبی رنگ، دریا چون حیوانی زخمی، ناله می‌کرد. کنار آب که رسیدند، زن ایستاد. بادی ملایم، موهای طلایی پسرک را به هم می‌ریخت.

زن دکمه آخر پیراهن او را بست. شال گردنش را محکمتر کرد. زیپ کاپشن اش را تا بالا کشید. خم شد و کفشهایش را از پایش در آورد. برکف آنها که بی انحنا بود، بوسه‌ای زد و بعد کفشهای خود را هم در آورد و آرام ارام به آستانه آب رفتند.

موجی جود را به پایشان سایید. بالاتر آمد. پسرک جیغ کوتاهی کشید و دستها را به طرف کاکل طلایی اش برد. باز جیغی بلندتر کشید و دستها را به هم کوفت. حالا آب تا کمرشان رسیده بود. موجی دیگر آنها را از هم جدا ساخت. زن با تلاش خود را به او رساند و کف پاهایش را چسبید. در افق قلبی سرخ از هم شکافته و خون سطح آب را پر می‌کرد. زن، کودک را محکمتر به سینه فشرد و چشمها را بست، تا سوار بر موج خاکستری، به اعماق روند.

مرد کنار بخاری خاموش نشسته بود و به جای خالی آنها نگاه می‌کرد.

○



● میان دو آتش

(فصلی از یك رمان)

■ ابراهیم حسن‌بیکی

نایب می‌توانست ماشه را بچکاند. همان‌طور که از نوك مگسك، سر و گاهی سینه آنه‌گلدی را در هدف داشت، کار را تمام کند و ساعتی بعد، سرحال و قبراق، جلوی سرهنگ بایستد و نقل ماجرا کند. بگوید چگونه چهار سوار همراهش را پایین تپه نگه داشت و خودش، پشت تخته سنگی روی تپه، کمین نشست و سرکرده یاغیها را که به همراه بورقاز ـ دستیار سابقش ـ سواره از جاده مالرو به نرمی می‌رفتند، نشانه گرفت و شلیك کرد، بعد شرح بدهد که اسب سردار شیهه‌ای کشید و ایستاد و سم بر زمین کوبید و پیش از اینکه سوار، از پشت آن به زمین درغلتد، او گلوله دوم را هم شلیك کرد و این‌بار اسب را به زانو نشاند و هر دو را پخش زمین کرد.

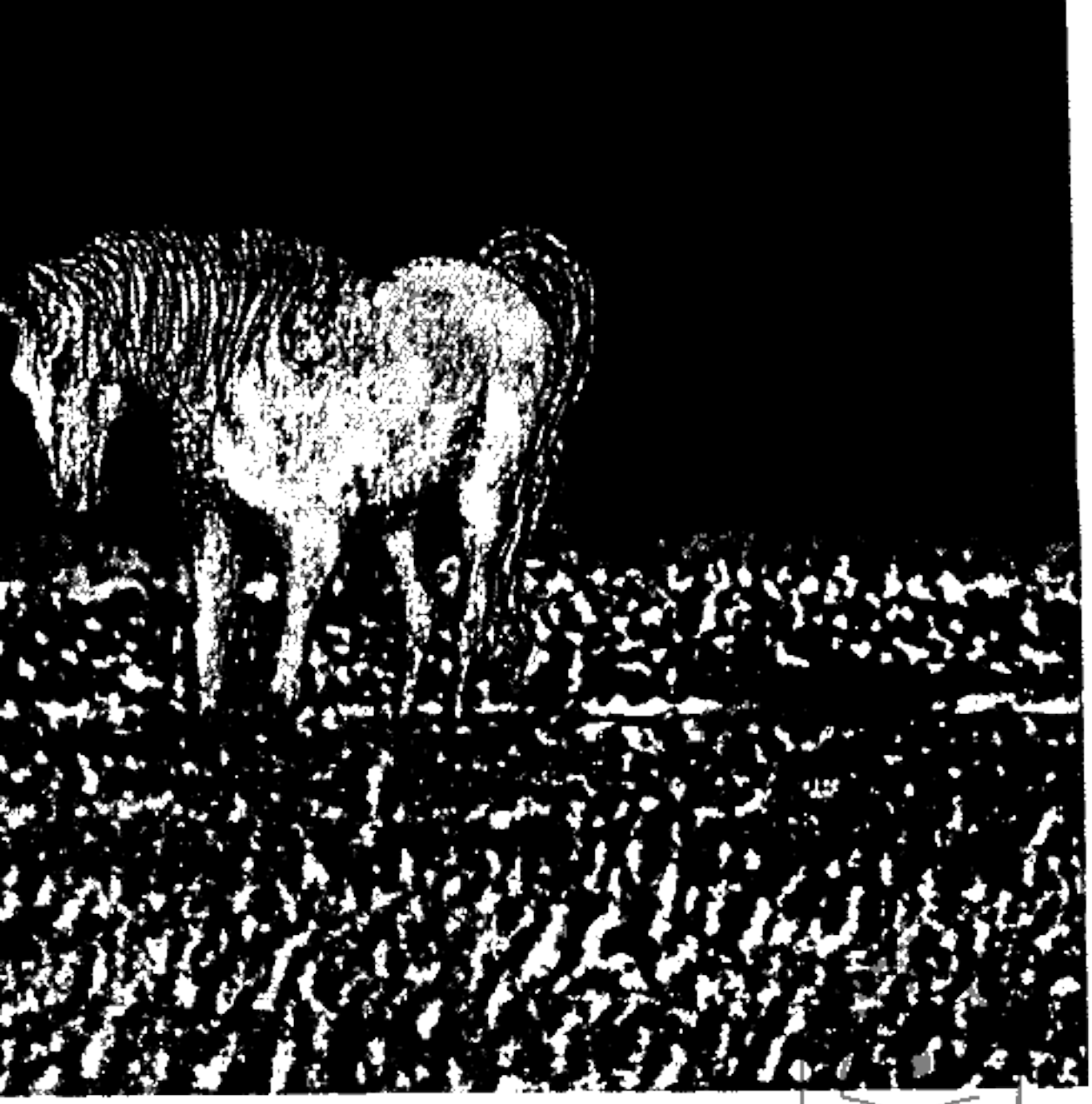
نایب اما، ماشه را نچکاند. سرش را از روی تفنگ بلند کرد و چشم به آن دو دوخت. آنها آرام و با تأنی می‌رفتند. اسبهایشان پهلو به پهلوی هم بود و او می‌دید که بورقاز گاهی رو به آنه‌گلدی سر تکان می‌دهد.

فاصله‌اش با آن دو، زیاد نبود و هر لحظه نزدیکتر می‌شد و این می‌توانست نشانه‌گیری را آسانتر کند. نایب احساس کرد وقت دارد ازدست می‌رود و طرحی که ماهها روی آن کار کرده بود، به سرانجام نمی‌رسد. حسی گنگ و ناشناخته، او را دربر گرفته بود. رغبتی در خود نمی‌دید تا با شلیك تنها یك گلوله، صاحب آن چشمهای کوچك و مورب و محاسن جوگندمی را نقش زمین کند و همان شب، دختر مو بور روسی را که سرهنگ قولش را داده بود، به چنگ آورد و حکومت را از شر این یاغی چموش خلاص کند.

ـ ما یاغی نیستیم نایب. رضاخان اگر دست از یاغی‌گری‌اش بردارد و صحرا را به حال خودش بگذارد، ما به گندمی که می‌کاریم، رضاییم.

شنیدن این حرف از زبان آنه‌گلدی سردار، در آن بعد از ظهر گرم و شرجی، می‌توانست برای نایب گران بیاید که آمده بود و خواسته بود فراموش نکند او یعنی نایب نیازی، یك ژاندارم کارکشته است و به کسی اجازه نمی‌دهد تا به شاهی که حکومت «قجر» را تار و مار کرده بود و غائله کردستان و خراسان و ایل قشقایی را خوابانده بود، بد بگوید. حتی اگر آن فرد، آنه‌گلدی سردار باشد که چند کرور مرد مسلح دراختیارش بود و غائله صحرا را دامن زده بود. اما آن روز نایب سر سفره آنه‌گلدی نشسته بود و نان و نمك او را خورده بود و بدزبانی با او را به صلاح نمی‌دانست. بعد سردار گفته بود: «تو از طایفه منی. یك ترکمن جعفربای هستی و جعفربای به روی یك جعفربای دیگر شلیك نمی‌کند.»

باز اکبر سردار رو در روی نایب نشسته بود و این حرف را درحالی که به



چشمان او و شاید به سبیل پرپشت آویخته بر لبهای او، زل زده بود، نمی‌گفت. نایب می‌توانست پوزخندی بزند و به ریش بلند سردار بخندد که فکر می‌کرد با یك سرجوخه مفنگی طرف است. آن روز نایب حرفی نزد که آنه‌گلدی را برنجاند و ماموریتی جز به‌دست آوردن دل او نداشت.

نایب خود را پشت تخته سنگ جابه‌جا کرد. طوری نشست تا با نزدیك شدن آنها، در تیررس نگاهشان نباشد. نمی‌دانست چرا شلیك نمی‌کند. گیج بود. می‌دانست که سردرگمی‌اش، از شك و تردید نیست. او به‌کار خود ایمان داشت و مترصد چنین فرصتی بود.

- بزن قُرمساق!

نزد. حتی فکر نکرد که چرا نمی‌تواند بزند. در این باور بود که خواهد زد. ترسی هم نداشت و تردیدی هم به خود راه نداده بود.

- پس چرا معطلی مادر...!؟

گویی این را سرهنگ گفت. با همان تکیه کلام همیشگی‌اش. نایب را تکان داد. دو سوار رسیده بودند به پای تپه‌ای که او در راس آن بود. بعد باید می‌پیچیدند به سمت چپ و می‌افتادند به پشت تپه مقابل و از تیررس نایب گم می‌شدند. کار برای نایب مشکل‌تر شده بود و فقط درصورتی می‌توانست هدف‌گیری کند که بایستد و یا خودش را از بالای تپه، رو به پایین خم کند که در دو صورت کار به صلاح نبود. وقتی هم که می‌رفتند تا تپه مقابل را دور بزنند، فاصله‌اش با آنها زیاد می‌شد و آفتاب هم درست توی چشمش می‌زد و کار را ناممکن می‌ساخت.

نایب نمی‌خواست باور کند که کار از کار گذشته است و حالا چاره‌ای جز این نمی‌دید که به عقب برگردد و چهار سوار همراهش را بردارد و آن‌دو را محاصره کند و بعد با خیال راحت رودرروی آنها بایستد و شلیك کند. با این فکر ازجا برخاست. چهره‌اش برافروخته بود و زیر لب ناسزا می‌گفت. غرولندکنان از شیب تپه پایین آمد. یکی از همراهانش پرسید: «چی شد قربان؟»

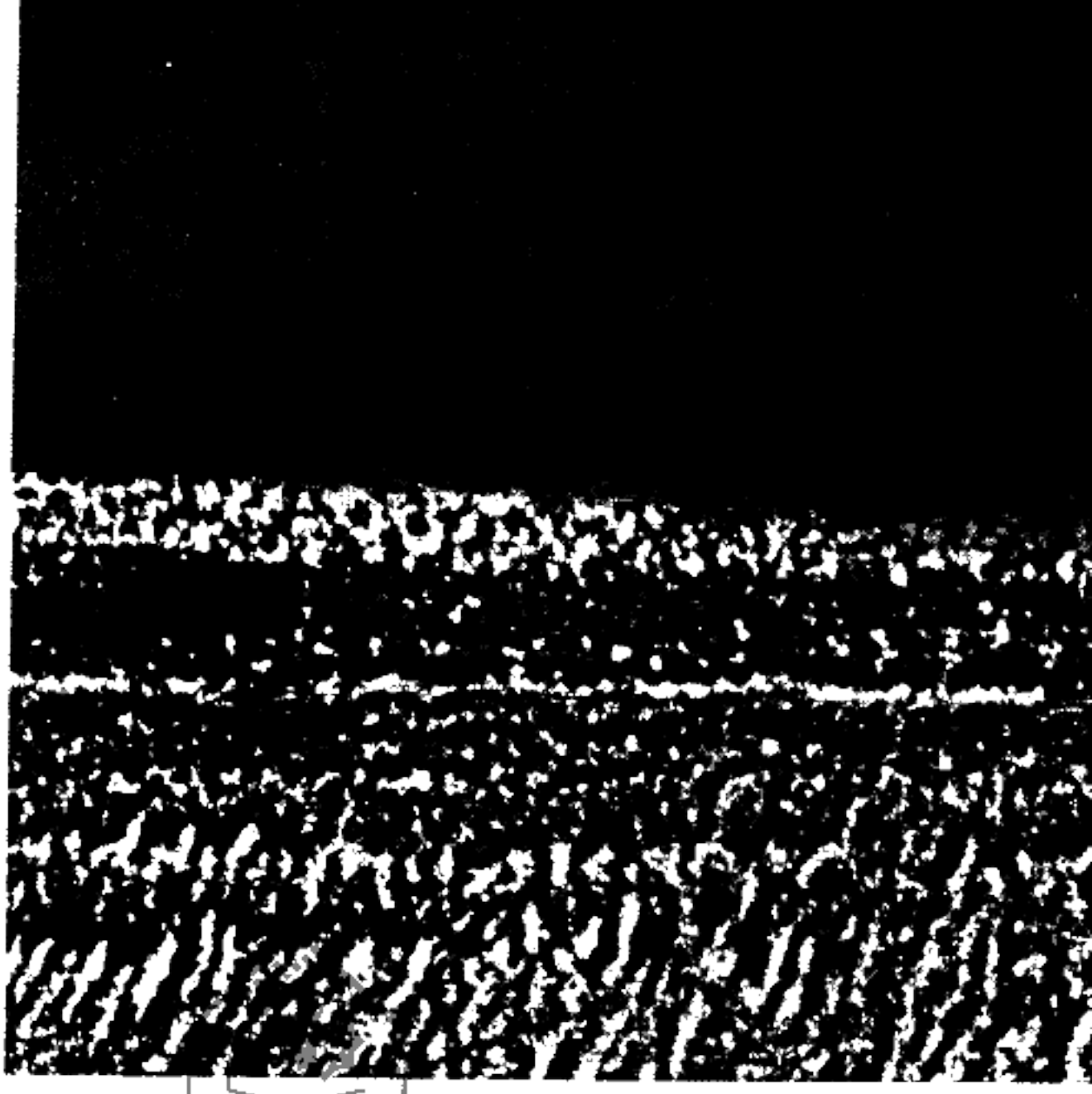
خودش هم نمی‌دانست چه شد. رو ترش کرد و جست زد روی اسب. افسار را به‌دست گرفت.

- بریم.

آهسته به راه افتادند. در مسیری که رو به شهر می‌رفت و از تپه دور می‌شد. کسی جرات نداشت بپرسد چرا برمی‌گردیم قربان؟ و اگر چنین سؤالی هم گفته می‌شد، نایب با همان تکیه کلام سرهنگ جوابش را می‌داد و او را وادار به سکوت می‌کرد. از تپه که دور شدند، افسار اسب را کشید و دربرابر نگاههای متعجب یارانش، زل زد به چشمهای آنها. باید تصمیمی را که گرفته بود، می‌گفت. شاید دو راه بیشتر در پیش روی نداشتند. یا برمی‌گشتند به شهر و به سرهنگ راپورت می‌دادند که نقشه عملی نشد و یا آشکارا آن دو را محاصره می‌کردند و به قتل می‌رساندند. راه آخر مورد پسند سرهنگ نبود. ظاهراً راه دیگری هم به عقل نمی‌رسید. اما نایب راه سومی را پیش روی داشت و پیش از ترك همراهانش باید آن را به آنها می‌گفت که گفت.

نایب اگر ماموریتی نداشت، هرگز قدم به *آلتین توقماق*[1] نمی‌گذاشت و این همه مست تماشای گلهای صحرا نمی‌شد. صحرا یك‌دست سبز بود و بوی بهار می‌داد. سالها بود که این‌چنین پا در رکاب اسب، قدم به دشت نگذاشته بود و از سبزی مرتع، از بوی علفها، احساس نشاط نکرده بود. دلش می‌خواست از اسب فرود می‌آمد و خودش را روی زمین پرت می‌کرد و غلت می‌زد. گاهی به رو و گاهی به پشت دراز می‌کشید و مشتی از *مامی چورك*[2] را می‌کند و به دهان می‌گذاشت. سالهای دوری از صحرا و زندگی در شهر و لباس نظامی و تفنگ و جنگ و گریز، حسهای زیادی را از او گرفته بود و اینك این حسها یك‌جا، به سراغش آمده بودند. حتی اسبش هم گرفتار چنین حسی شده بود. زیرا به سختی گام برمی‌داشت و دل از مخمل سبز زمین نمی‌کند.

نایب، پس از نهاری که با همراهانش خورد، آنها را رها کرد و به سمت آلتین توقماق به راه افتاد. حالا، آلاچیق‌ها از دور پیدا بودند و دود از تنورهای نان، تا سقف آسمان قد کشیده بود. آفتاب پشت سرش بود و اگر سرش را برمی‌گرداند، لکه‌های ابر را در بالای خزر نارنجی می‌دید. با این حال، ساعتی به غروب آفتاب مانده بود و می‌شد وقتی آسمان بین شب و روز در تلاطم است، به اتفاق آنه‌گلدی، تاختی در صحرا بزند و با این پیرمرد سمج، حسابها را تسویه کند.



نایب به او نزدیک شده بود که صدای پارس سگها را شنید و به‌دنبال آن، دو سوار مسلح را دید که یورتمه، به سمتش می‌آمدند. نایب اسب را نگه داشت و منتظر شد تا سواران نزدیک شوند. هر دو جوان بودند و لاغر اندام، روبه‌روی او ایستادند و زل زدند به چشمهای بادامی نایب و پیش از اینکه او لب به سخن باز کند و سراغ آنه‌گلدی را بگیرد، یکی از آنها گفت: «قشونت کجاست نایب تنها آمدی؟»

نایب حساب همه کارها را کرده بود و باید طبق برنامه پیش می‌رفت.

ـ تو باید پسر سردار باشی؟ اسمت چوپان نیست؟

چوپان نگاه کینه‌توزانه‌اش را به چشمهای نایب دوخته بود که شیطنت در آن موج می‌زد.

ـ اینجا آمده‌ای چه‌کار؟

نایب لحن تشرآمیز چوپان را نادیده گرفت.

ـ آمده‌ام پدرت را ببینم.

ـ تو هرگز بی‌تفنگ و بی‌قشون پا به صحرا نمی‌گذاری. چه نقشه‌ای در سر داری؟

نایب از حاضرجوابی این جوان ریز نقش و موبور خیلی خوشش آمد و همه روی صورتش سبز نشده بود، بیمناک شد. همیشه دوست داشت که مچ دست این‌گونه افراد را در دست بگیرد و آن را تا پشت گردنشان بپیچاند و بعد با زانو بکوبد به نشیمنگاهشان. کاری که بعد از حمله قشون مرکز به صحرا، با یاغیهای جوان کرده بود و شاید اگر آنه‌گلدی و سپاه تحت امرش، از روستای سلاخ به سمت آلتین توقماق فرار نکرده بودند. گردن این جوان عصبی و مغرور، در دستهای تنومند او با صدای «شترق» خرد می‌شد.

ـ مرا ببر پیش پدرت. کار مهمی با او دارم.

خبر را چوپان به آنه‌گلدی رساند. این خبر برای او که از دست قشون مرکز، تا کناره‌های مرز عقب‌نشینی کرده بود، می‌توانست خبر غیرمنتظره‌ای باشد و خشم او را برانگیزد، اما آنه‌گلدی در آن لحظه هیچ حسی نسبت به این ملاقات نداشت. وقتی هم که نایب وارد آلاچیق شد، باز در چشمهای او رد پای هیچ خشم و کینه‌ای نبود. به رسم معمول نیم‌خیزی شد و نشست. نایب رودرروی او زانو زد. دیگر از آن هیبت هولناک و اقتدار نایبی خبری نبود. آدم مال‌باخته‌ای می‌مانست که آمده بود تا دادخواهی کند. گرچه دلش می‌خواست زیرچشمی به آنه‌گلدی نگاه کند و شرایط را بسنجد، ولی در یک لحظه دچار چنان ترسی شد که اعتماد به نفس همیشگی‌اش را ازدست داد و ترس از مردن در اردوگاه دشمن، رخنه به جانش افکند. ازطرفی آنه‌گلدی منتظر بود تا این مهمان ناخوانده لب بگشاید و بگوید به چه کار آمده است، نایب به خود نهیب زد و به‌خاطر آورد که آمده است تا تسلیم شود و باید زبان به عجز و لابه بیالاید. پیش از اینکه چوپان با سفره نان و چای وارد شود و سفره را بین آن دو پهن کند، در این اندیشه بود که از کجا شروع کند. بعد از اینکه چوپان در کنار او نشست و تفنگش را روی زانوهایش گذاشت، نایب به خود جرات داد و سر راست کرد. نخست چشم به اطراف خود دوخت و آنچه دید آلاچیقی بود دود اندود که تنها چند «توبره» دست‌باف او دیواره آن آویزان بود و از تزئینات و اشیاء قیمتی که پیش از این در «آق اوی»[۲]های زیادی دیده بود خبری نبود. بعد نگاهش در نگاه آنه‌گلدی گره خورد. به سختی تبسمی بر لب نشاند و کف دستهایش را به هم سایید و گفت: «من در حق شما بدی کردم سردار، آمدم تا...»

چند بار روی «تا» تکیه کرد. نمی‌توانست آنچه را در سر داشت بر زبان آورد. تحمل نگاه آنه‌گلدی را نداشت و باید از این نگاه تیز و پرهیبت پرهیز می‌کرد. ناچار سر فرود آورد و چشم به سفره دوخت.

ـ آمدم بگویم من دیگر نایب نیازی سابق نیستم. به همه چیز پشت کردم تا بعد از این در رکاب شما باشم.

همین‌قدر کافی بود تا منتظر عکس‌العمل آنه‌گلدی می‌شد. بی‌آنکه توجه‌ای به نگاه خشم‌آلود و کینه‌توزانه چوپان کند، نگاهش را در نگاه آنه‌گلدی گره داد. نگاهش همان نگاه بی‌تفاوت سابق بود و حتی کلامش نیز.

ـ دیر آمدی نایب.

بعد کاسه چای را برداشت و درحالی که آن را مقابل صورتش گرفته بود گفت: «دیر آمدی نایب. آن قتل‌عام دسته‌جمعی بس نبود؟ صحرا را به آتش کشیدید. کرورکرور

از مردم را تارومار کردید و زنان را به عزا نشاندید. حالا آمده‌ای بگویی به آنها پشت کرده‌ای. دیر آمدی نایب. دیر آمدی.»

نایب همه آنچه را که آنه‌گلدی می‌گفت، به‌خاطر داشت. هنوز یك ماهی از آن شبی نگذشته بود که او ودکای روسی را از دست سرهنگ گرفت و به سلامتی پیروزی بزرگ سرکشید. از همان شب بود که هوس دخترك روس در دلش نشست و امروز همان هوس سرکوفته، او را رودرروی دشمن اصلی حکومت نشانده بود.

- هرچه بود گذشت سردار. آن کشتارها از چکمه‌های رضاخان برخاسته بود و آتشش امروز گریبان مرا هم گرفته است. هرچه باشد خون صحرا در رگهای من است. من آنچه کردم غلط بود سردار، من دوباره برگشته‌ام به صحرا تا مال مردم خودم باشم. خودم باشم سردار.

سردار غمی در سینه داشت. آن آتش‌سوزی مهیب روستای سلاخ را به چشم دیده بود. تا آخرین لحظه پابه‌پای تفنگچی‌های جوان ترکمن ایستاده بود و به ناچار تن به عقب‌نشینی داده بود و در این سوی صحرا، انتظار می‌کشید تا قشون رضاخان بیاید و او را دفن کند. طعم شکست را بارها چشیده بود و انگ یاغی را تحمل کرده بود تا زیر ستم رضاخان نرود. اما حضور نایب بی‌یال و کوپال، نایبی در آلاچیقش، تحمل‌پذیرتر از آن بود که بر او بخروشد و او را به دست تفنگچی‌ها بسپارد تا انتقام کشته‌های خود را بگیرند.

نایب سکوت سردار را به صلاح خود ندید. باید اظهار عجز و لابه می‌کرد. ندامت خود را نشان می‌داد. او آمده بود تا خودش باشد.

- من در آن کشتار نقشی نداشتم. وسیله‌ای بودم در دست آنها. قول ستوانی به من داده بودند و می‌خواستند فرمانده گردان استرآبادم کنند. پول و دخترهای قجر را پیش‌کشم می‌کردند. اما من دلم با شما بود. با مردم صحرا. درواقع دلم با خودم بود سردار. چه کنم که خام بودم و ملعبه دستشان شدم. وقتی چهار لشگر از چهار نقطه به صحرا حمله‌ور شدند، کاری از دست من ساخته نبود. آتشی که به صحرا افتاد، انگار که دل مرا آتش زد. این دستور رضاخان بود. بعد از آن باری که به استرآباد آمد و فرماندهان لشگر خراسان و گیلان و مازندران را جمع کرد، دستور حمله داد. همان کاری که با ناراضی‌های دیگر هم کرد. همه را از دم تفنگ و توپ، و حتی هواپیما گذراند. اگر دستش می‌رسید با تو هم کاری را می‌کرد که با محمد تقی‌خان پسیان کرد. کاری که با سنجرخان در کردستان کرد. امروز هم حکومت چشمش به توست. تا تو را از سر راهش برندارد آرام نمی‌گیرد.

با نگاه به چهره آنه‌گلدی، نمی‌شد تأثیر حرفهای نایب را دید. برافروخته نبود. تبسمی هم بر لب نداشت، آنچه بود، همان چهره همیشگی، خونسرد و ظاهراً بی‌تفاوت. او بود که نایب هرچه کرد نتوانست بفهمد که حرفهایش چه تأثیری روی او گذاشته است. باید حرف را عوض می‌کرد.

- بورقاز فهمیده‌تر از من بود. قبل از جنگ از پاسگاه فرار کرد و خودش را به شما رساند و دینش را ادا کرد.

بعد نگاهش را دوخت به چوپان.

- حالا کجاست؟ زنده است؟ دلم برایش تنگ شده، مباشر خوبی برای من بود. دلسوز بود و مردم‌داری می‌کرد.

بورقاز وارد شد. مسلح بود. نایب یقین کرد که او پشت آلاچیق گوش ایستاده بود. از این کار او غیضش گرفت. به یاد آورد که چقدر به سر و پس گردن او کوبیده است. چقدر خوار و ذلیلش کرده است.

نایب برخاست. رودرروی بورقاز ایستاد. هنوز یك سر و گردن از او بزرگتر بود. به یاد نداشت که هرگز او را در آغوش گرفته، و بوسیده باشد. کاری که درمقابل آنه‌گلدی انجام داد. گونه‌های فرورفته‌اش را بوسید، بعد زل زد به چهره بورقاز که برافروخته بود و او در این فکر که وقتی خبر فرار بورقاز از پاسگاه را شنید، قسم خورد که خودش تنها با یك گلوله کار او را بسازد. نایب نمی‌توانست به چشمهای بورقاز نگاه کند. دو کاسه خون بود که بر او نیشتر می‌زد.

- قبل از اینکه ترکت کنم، می‌خواستم بکشمت. فقط مانده بود ماشه را بچکانم. چرا نکشتمت؟

نایب نشست و بورقاز ادامه داد:

- تو دروغ می‌گویی نایب. مثل سگ. خباثت از چشمهایت می‌بارد. دهانت بوی خون می‌دهد. آمدی چه‌کار؟

نایب خواست حرفی بزند. به لکنت افتاد.

- حالا که با پای خودت آمدی. نمی‌گذارم زنده برگردی.

بورقاز گفت و رفت. نایب اندیشید: «کاش حسابش را رسیده بودم. عجب قرمساقی شده است. کره خر!»

رشته افکارش را صدای چوپان برید:

- بلند شو نایب!

صدا پرتحکم بود. نایب به خود لرزید. بی‌اراده چشم به چوپان دوخت که با قره تفنگ[۳] او را هدف گرفته بود. چوپان در زیر نگاه مضطرب نایب برخاست و لوله تفنگ را به شانه او چسباند.

- بلند شو خائن.

نایب مرگ را در پس گردن خود می‌دید. مرگی که سالها آن را فراموش کرده بود. حتی در جنگ چهار روزه صحرا او را به یاد نیاورده بود. اینك مرگ در اردوگاه دشمن، از رگهایش نیز به او نزدیکتر بود. او حتی جرات نکرد تا نگاهش را به آنه‌گلدی بدوزد و از او کمك بخواهد. نگاه چوپان چنان از خشم آکنده بود که نایب در زیر آن نگاه هولناك، به سختی بدن سُست و کرخت و تب‌دار خود را تکانی داد و نیم‌خیز شد. نای برخاستن نداشت. دوباره نشست.

نایب، سردی لوله تفنگ را روی شقیقه‌اش حس کرد. لهیب صدای چوپان بود که وجودش را می‌گداخت: «بلند شو خائن.»

مرگ رسیده بود. باید کاری می‌کرد: زندگی چه شیرین بود. آن دخترك روس...

بلند شد و ایستاد. رنگ چهره‌اش کبود شده بود و او قبل از رهایی از این وضع، هرگز به فکر لرزش دست و پا و عرق روی پیشانی‌اش نبود. صدای نرم آنه‌گلدی راه نفس را برای او گشود.

- بنشین نایب.

صدا نجیب بود و رهایی‌بخش.

- من او را می‌کشم پدر.

آنه‌گلدی پشتش را به میله‌های منحنی آلاچیق تکیه داد.

- هیچ کس او را نمی‌کشد. مهمان‌کشی رسم ترکمن نیست.

چوپان لوله تفنگ را به پهلوی نایب فشار داد و گفت: «ولی او مهمان نیست. خونش را می‌ریزم.»

- تا وقتی که اینجاست، در خانه من،

کسی او را نمی‌کشد.

حرفهای سردار جدی بود. صلابت داشت. به دل نایب نشست و روزنه نجات از مرگی حتمی را دید. اما تفنگ در دست چوپان بود و می‌توانست از پدر اطاعت نکند. کاری که خودش سالها پیش کرده بود. التماس پدر را نادیده گرفته بود و به جرگه ترکمن‌هایی پیوسته بود که ژاندارم حکومت شدند.

ـ گفتم بنشین نایب.

نایب چشم به چوپان دوخت. باید تکلیف این جوانک و تفنگش روشن می‌شد. اما تا کی؟ تا جایی که چوپان با لولهٔ تفنگ، ضربه‌ای به پهلوی او زد و گفت: «خودم می‌کشمت نایب. زنده از آلتین توقماق نمی‌روی.» و بعد چون شبح بیرون رفت.

نایب کار را تمام شده یافت و به سختی نشست. احساس کرد که به آنه‌گلدی علاقه‌مند شده است و مدیون اوست. و این راحتی را تا ساعتی بعد که به او پیشنهاد یك نیم‌تاخت را داد، در خود حس می‌کرد.

آنه‌گلدی مخالفتی نکرد و پذیرفت. هر دو از آلاچیق بیرون آمدند. نایب حالا با او احساس همدلی و برادری می‌کرد. همین‌قدر که آنه‌گلدی اجازه قتل او را نداده بود، کافی بود که نسبت به او کرنش کند. حتی احساس کند که مهرش را به دل گرفته است و دیگر کینه‌ای نسبت به او ندارد.

مردان مسلح در کنار اسبهایشان ایستاده بودند. سی، چهل نفری می‌شدند. پیشاپیش آنها بورقاز بود و چوپان. نایب در فکر نجات از حلقه این تفنگچی‌های عصبی بود. خودش را به آنه‌گلدی نزدیکتر کرد. آنه‌گلدی افسار اسبش را از تیرك جلوی آلاچیق باز کرد و گفت: «کسی اسب نایب را بیاورد.» سپس کمی بلندتر گفت: «ما نیم‌تاختی می‌زنیم.»

چوپان قدم پیش گذاشت.

ـ من هم با شما می‌آیم.

بورقاز قنداق تفنگش را بر زمین زد و گفت: «این کار به صلاح نیست سردار. من این نایب را می‌شناسم. حرامزاده‌ای است که دست حرامزاده‌های قجر را از پشت بسته.»

آنه‌گلدی گفت: «لازم نیست کسی با من بیاید. عمر انسان روزی به پایان می‌رسد.»

چوپان که جز به نرمی با پدر سخن نگفته بود طاقت از کف داده بود.

ـ من با شما می‌آیم پدر. کسی نمی‌تواند جلوی مرا بگیرد.

به طرف اسبش رفت و با خیزی بلند روی زین نشست. بورقاز نیز چنین کرد. به‌دنبال او همه تفنگچی‌ها سوار بر اسبهایشان شدند. نایب بار دیگر کرفتار ترس شد: «کافی است یکی از این یاغیها دیوانگی کند.» اما گفت: «بگذارید آنها هم بیایند سردار.»

آنه‌گلدی پا بر رکاب گذاشت و قاچ زین را به‌دست گرفت و روی اسب نشست. طوری که نایب تعیین کرد این یك تاخت دسته‌جمعی خواهد بود. به یاد نداشت چنین تاختی در صحرا رسم بوده باشد. با بی‌میلی روی اسب نشست. آنه‌گلدی نهیب زد: «هیچ کس با ما نمی‌آید.»

ـ نایب یك کرک است. بگذار همین‌جا بکشمش پدر.

ـ او هرچه باشد مهمان من است. از من امان خواسته است و من هم امانش داده‌ام.

ـ این سادگی است سردار. لااقل با او به تاخت نروید.

این را بورقاز گفت و در دم شنید.

ـ همین که گفتم.

نایب دلش در تب و تاب بود. نگاههای برکینه تفنگچی‌های آنه‌گلدی چون خورده به جانش افتاده بود و انتظار می‌کشید تا آنه‌گلدی تکانی به افسار اسبش بدهد و به تاخت درآید. باید پیش از این کار، چوپان را از سر راه خود کنار می‌زد. اسب چوپان مقابل اسب پدر، راه را بسته بود.

ـ چرا پدر؟

ـ تو می‌ترسی پسر. ترست بیهوده است.

ـ بله من می‌ترسم. بگذار با تو بیایم.

ـ این یك سنت است پسر. تو هنوز عقلت قد نمی‌دهد.

بعد رو به نایب لبخند زد.

ـ اسب قبراقی داری نایب. با این وجود تا جایی که کفتی تاخت می‌زنیم.

نایب به سختی تبسمی کرد

یاشولی[۵]ها قبراق‌ترند سردار.

ـ پس چرا معطلی. برو کنار پسر.

چوپان چنان به پدر نگاه کرد که گویی دیدار آخر است. پدر هنوز لبخند بر لب داشت و شاد می‌نمود. چوپان چاره‌ای ندید جز اینکه راه بگشاید. پدر کمر راست کرده بود و استوار نشسته بود. پیش از حرکت، آلاچیق‌های پراکنده را از نظر گذراند. بعد چشم به سوارانش دوخت و در پایان نگاهش در نگاه چوپان گره خورد. حالا دیگر از آن لبخند پررنگ بر چهره‌اش خبری نبود. گرچه عبوس هم نبود.

بعدها که چوپان به این صحنه فکر کرد، به‌خاطر آورد که چهره پدر آرام و نورانی بود. در آن لحظه معنی آرامش پدر را درنیافت. و تا روزی که خود به دست نایب کشته شد، و معنی آرامش پدر را دریافت.

آنه‌گلدی و نایب دور شده بودند. صدای پای اسبها، سکوت صحرا را می‌شکست. گرومپ گرومپ اسبها بر مرتع سبز، تا لحظه‌ای که آن دو به تپه نزدیك می‌شدند، به گوش می‌رسید. آنه‌گلدی از همان آغاز پیش از نایب می‌تاخت و این را همه حتی نایب- یقین داشتند که کسی در تاخت، به پای سردار نمی‌رسد.

نایب به اندازه چهار اسب عقب‌تر بود که صدای چند تیر پیاپی صحرا را درنوردید. تیرها همزمان از چند تفنگ شلیك می‌شد.

چوپان شبح پدر را دید که از اسب فرو غلطید و بعد نایب را که گذشت و در پشت تپه ناپدید شد و حتی برنگشت تا چهار سوار پشت تپه را ببینند که لوله‌های داغ تفنگ‌هایشان را رو به بالا گرفته بودند و یورتمه می‌آمدند.

○

پاورقی‌ها

۱. به معنی پتك طلایی: نام منطقه‌ای در شرق گمش‌تپه.

۲. نوعی گیاه.

۳. خانه سفید.

۴. تفنگ سیاه.

۵. پیرمرد.

● باد و باران

■ مریم جمشیدی

ساعت دیواری، دو نیمه شب را نواخت. اوضاع ان‌طور که دکتر خواسته بود، خوب پیش نمی‌رفت. کشیک‌های شب بی‌خیال در راهرو کپ می‌زدند. چله زمستان بود. برف شدیدی باریدن گرفته بود.

زن غلتی زد و به طرف پنجره چرخید. درد، رمق را از چشمانش ربوده بود. لته‌های پنجره، گاه باز بود، گاه بسته. به برفی که در پشت شیشه می‌بارید، آگاهی نداشت. در مرز میان آگاهی و بی‌خبری، به عقربه‌های ساعت چشم دوخت. ماسک اکسیژن، بیشتر پهنای صورتش را پوشانده بود. چند ثانیه، فقط چند ثانیه فرصت داشت تا بار دیگر درد به سراغش بیاید. می‌توانست به چیز کوچکی فکر کند. به چیز اندکی که فقط لحظه‌ای، ثانیه‌ای از او گذر کند. شیئی در حجمی بسیار کوچک. اندیشه‌ای، خاطره‌ای به باریکی یک تار مو... آیا مرگ تا این اندازه می‌توانست کوچک و کم‌حجم باشد.

برف، همچنان به نرمی می‌بارید. غول درد با ضربه‌ای چشمانش را بست. یک و نیم دقیقه به یک و نیم دقیقه ناگهان چیزی از درونش سر برمی‌داشت. سر برمی‌داشت و هرچه که در اطرافش بود از هم می‌پاشید. بلند شد. به فکر افتاد که خود را برهاند. ماسک اکسیژن را از صورتش به طرفی پرتاب کرد و خود از تخت به پایین برید. سر صورتی که به شیشه سرد وصل بود، از بازویش کنده شد. شروع به دویدن کرد. از هر طرف دیوار بود. دیوار. تا می‌توانست به دیوار فشار آورد. قلبش گرفت. نفسش بند آمد. کاش می‌توانست از این اتاق، از این فضای غریبی که بوی خون و عرق و آب زهدان آن را انباشته بود، بیرون بزند. بیرون از این اتاق، همه چیز، رشک‌آور بود.

کف اتاق ناگهان خیس شد. کیسه آب بچه را ساعتی قبل زده بودند. قدم که برداشت پاهایش سرید. ایستاد و به اطراف نگاه کرد. چقدر تنها بود. چهار تخت با چهار دست ملحفه خشک و دست نخورده. چهار تخت خالی از چهار زانو. آنان کجا بودند. آیا توانسته بودند به مکانی امن بگریزند. دور از همه، دور از مردمانی که پیوسته در پی توانند. در پی یافتن چیزی در تو برای خودشان. چون مریم، به زیر شاخه‌های خشکیده نخل...

سرش را به دیوار کوبید و نعره کشید. هیچ کس نبود. هیچ کس نمی‌آمد. پشت به دیوار تا کمر خم شد و ناکهان در را دید. خواست به طرفش هجوم ببرد، اما ایستاد. در زیر ضربات شلاق درد، بار دیگر کمرش خم شد. لکه درشت خونی که روی ملحفه‌ای که با دو بند به او آویزان بود، پهن‌تر شد. زیر پایش را خون گرفت. چشمانش از وحشت سیاهی رفت. باید کسی را خبر می‌کرد. باید می‌رفت. باید از اینجا بیرون می‌زد... چند قدمی به سختی برداشت. من باد... من بارانم... من آفتاب پاک و... فریاد کشید و نقش زمین شد.

پرستارها ناکهان در چشم به هم زدنی دوره‌اش کردند. صدای گریه با هیاهوی پرستارها درهم آمیخت: «داشت می‌آمد...» و به التماس افتاد. پرستارها به زحمت او را از روی کاشی‌های کف اتاق بلند کردند، احساس حقارت فرسوده‌اش کرده بود. لاجان و رو به موت. از صورتش پوست و استخوانی بیش باقی نمانده بود. به نظر می‌رسید، سالهاست که دارد رنج می‌برد. رنج می‌برد و نمی‌زاید.

یکی از پرستارها زیر بازویش را گرفت: «بالاخره تمام می‌شود... این کارها دیگر برای چیست... مگر بچه شده‌ای» زن پاسخی نداد. پرستار قبل از آنکه او را به تختش بازگرداند، لباسش را عوض کرد و ملحفه‌هایش را هم. زن روی ملحفه‌های

خشك مأيوسانه دراز كشيد و چشمش را به سقف دوخت. هنـوز ناله می‌كرد. پرستـار مشغول گرفتن نبض او شد. صدایش خسته به نظر می‌رسیـد: «دكتـر توی اتـاق عمل است... تلفن كرده بود كه حالت را بپرسد... گفت كه مرتب حالت را به او گزارش بدهیم... حتماً فكری به حالت كرده... نگران نباش، دكتـر خوبی است... حتمـاً می‌دانـد دارد چكار می‌كند...»

نظافتچی برای تمیـز كردن اتـاق آمـد. چهـره‌اش خواب‌آلوده و عبـوس می‌نمـود. پرستار نگاهی به كف اتاق كرد و ادامه داد: «ببین اینجا را به چه روزی انداخته‌ای... برای تو ایستادن هم خوب نیست، چه برسد به این كارهای عجیب و غریب...» و خم شد تا بار دیگـر زن را معـاینـه كند. چهره‌اش نگران می‌نمود. احساس خوبی نداشت. از پنجـره به بیـرون نگـاه كرد. همچنان برف می‌باریـد. عجب برفی... زن، همان‌طور كه بازوی پرسـتـار را به سختی توی چنگش می‌فشرد، آرزو كرد كه ای كاش، لحظه‌ای، فقط لحظه‌ای براستی می‌توانست به خواب برود...

روی تخت چوبی گوشه حیاط نشسته بود و شعر حافظ می‌خواند. شب تاریك... و بیم موج... و گردابی چنین هائل...

حیـاط بزرگ بود و پر درخت. نسیم كه می‌وزید، انگار فقط آن چند تا درخت انجیر بودنـد كه بنای پچ‌پچ می‌گذاشتند. زن به حیاط نگاه كرد و ناگهان ترسید. حیاط مثل همیشـه نبـود. چیـزی تغییر كرده بود. یك چیـزی در تمـام دنیـا عوض شده بود. یك چیـزی داشت اسـرارآمیـز و اسرارآمیزتر می‌شد. «همه‌اش زیر سر این آدمهاست...

به‌خاطر آنهاست که همه چیز عوض شده... این آدمها هستند که دارند اسرارآمیز و اسرارآمیزتر می‌شوند...» وحشت‌زده شد. باید می‌رفت. باید تا می‌توانست از همه چیز و همه کس دور می‌شد. لباس توردوزی شده صورتی رنگ بلندش را توی دامن جمع کرد و کتاب حافظ را هم بست و راه افتاد... باید می‌رفت. باید در لباس کودکی خود پناه می‌گرفت...

حافظ عبای بلندی روی دوشش انداخته بود و داشت قرآن تلاوت می‌کرد. او دراز به دراز توی رختخواب افتاده بود و به تلاوت قرآن گوش می‌داد. تب عجیبی داشت. پدر بالای سر او ایستاده بود و اشك می‌ریخت. تمام پهنای صورتش خیس بود. گفت: «می‌برمش دکتر... آخر از دست می‌رود این معصوم...» کت و شلوار خاکستری‌اش را پوشید و هر دو راه افتادند.

توی راه، وقتی که برمی‌گشتند، پدر خواست که زودتر از او از اتوبوس پیاده بشود و برود به‌دنبال کارش. به او گفت که آخر خط، وقتی که همه پیاده شدند، پیاده بشود و یکراست برود به طرف خانه: «از اتوبوس که پیاده شدی، مدرسه را می‌بینی. از آنجا هم که خودت راه خانه را بلدی. مدرسه‌ات را بگیر و همان‌طور برو...» و خود، پیاده شد و رفت. او ماند و دنیایی دلهره و ترس. او ماند و دنیایی دلهره و تب... قدم به خیابان که گذاشت، خودش را گم کرد. بغض گلویش را فشرد. گیج شد. هرچه به اطراف نگاه کرد، مدرسه‌اش را ندید. ترسید و به گریه افتاد.

راه خانه از کدام طرف بود. مدرسه‌اش کجا بود. هرچه جلوتر می‌رفت، گویی از هر سوی آنها دورتر می‌شد. پاکت داروها توی دستش عرق کرده بود و انگشتانش می‌سوخت. ازمیان پره‌های نازك‌بینی‌اش آتش بیرون می‌زد. تنش گُر گرفته بود.

سرگردان میان خیابان، در انبوه جمعیت به جست و جوی خانه... در جست و جوی مدرسه... تا بالاخره خانه را پیدا کند، دیگر پیر شده بود، مرده بود. بعد از مرگ بود که خانه را پیدا کرد.

همه توی اتاق جمع بودند. پاکت داروهایش را روی طاقچه گذاشت و شروع کرد به قدم زدن توی اتاق. با هر قدمی که می‌زد، جوان می‌شد. جوانتر. بازهم...

پشت پنجره، برف شدیدی باریدن گرفته بود. خوب که نگاه کرد، خودش را توی اتاق زایمان دید. ساعت دیواری دو نیمه شب را نشان می‌داد. حالا دیگر بارش برف را می‌دید. چشمانش را به چشمان نور دوخته بود و همه چیز را می‌دید. دکتر مدام می‌گفت: «دعا کن...» و او چیزی نمی‌توانست بر زبان بیاورد. درد مجالش نمی‌داد. مستخدم کاغذ باریکی آورد و به دستش داد. کاغذ به خاطره‌ای می‌مانست، به باریکی یك تار مو. دکتر خم شد و کاغذ را از او گرفت تا برایش بخواند: «طاقت بیاور عزیز دلم... دعا کن... من بیرون همچنان منتظرت می‌مانم... همسرت حمید.» سعی کرد چهره شوهرش را به‌خاطر بیاورد و به او لبخند بزند.

دکتر که دستکش را توی دستش کرد، زن به التماس افتاد: «نه... حالا نه...» و دکتر منتظر ماند تا درد بار دیگر فروکش کند. بعد از معاینه بود که مطمئن‌تر شد. مانده بود که چگونه شروع کند. به او چه بگوید. بعد از این همه درد، آیا طاقتی هم برایش باقی مانده بود. از همان اولش هم حدس می‌زد که چنین شود، با این همه منتظر مانده بود. صبر کرده بود تا بلکه اوضاع خوب پیش برود. و حالا چاره دیگری وجود نداشت رو به زن کرد و درمیان انبوه موهای درهم ریخته‌اش، چشمانی را یافت که گویی همه چیز را می‌دانست: «گفته‌ام که اتاق عمل را آماده کنند... صدای قلب بچه نگرانم کرده... بچه اولت هم که هست... نمی‌توانم بیشتر از این صبر کنم...»

زن ناگهان توی دلش خالی شد. آرامش چشمانش آهسته آهسته فرو ریخت و معصومیت نگاهش دوچندان شد. حس کرد زمین به زیر دو پایش تهی شده است...

دکتر کمکش کرد تا نیم‌خیز بنشیند. آمده بودند که او را ببرند و برای عمل آماده‌اش بکنند. مانده بود که چه بگوید. حادثه غریبی در انتظارش بود. شاید همه چیز می‌رفت که آهسته آهسته تمام شود. گفت: «حالا که می‌روم... حالا که می‌روم...» و نتوانست جمله‌اش را تمام کند.

سکوتی تلخ و گزنده فضا را بلعید. در تمام طول راهرو، این سکوت ادامه داشت. آیا می‌ترسید... آیا دیگر درد نمی‌کشید که نمی‌نالید و فریاد نمی‌زد. به طرف آسانسور می‌بردندش که شوهرش را دید. یادداشت او را به‌خاطر آورد و لبخند زد. چه پریشان می‌نمود گل سرخ... چه پریشان...

به چراغهای روشن اتاق چشم دوخته بود. به انبوه چراغها. به آن همه پرستار و لباسهای سبزرنگشان. نگاهشان می‌کرد و نمی‌دیدشان. احساس عجیبی داشت. با آنکه طاقتش طاق شده بود، اما صبوری

می‌کرد ناگهان بی‌تاب چیز دیگری شده بود. حالا دیگر نه نگران خودش بود و نه نگران نوزاد. «حالا که می‌روم...» بغض بیخ گلویش را فشرد: «حالا که می‌روم. شاید دیگر برنگردم... شاید آنجا، پشت این دیوار، کسی به انتظار من است که مرا با خود ببرد... دستانی روی قالیچه باد بنشاندم و کوچم دهد از این زندگی... حالا که می‌روم دیگر درد ندارم... خوشم... خوبم... کسی نگران من نباشد. خون نریزم به هیچکاس امن می‌گریزم... می‌روم تا در زیر شاخه‌های خشکیده نخل، تا در مسیر راههای باغ خدا زایمان کنم... حالا که می‌روم...»

قلبش فشرده شد. نور خیره‌کننده‌ای از برابر چشمانش ناگهان گریخت. نور انبوه چراغهای بالای سرش هرکدام به رنگی درآمدند. آن نور خیره‌کننده پیش آمد و رنگها دیگر پیدایشان نبود...

لبانش به‌هم فشرده شد. در کار آوردن کلمه بود. کلمه خدا بود. خدا یک کلمه بود. لبان فشرده‌اش از هم باز شد. و در دهانش چرخید: «الله یخرجهم من الظلمات الی النّور... الله نور... الله نور علی نور...»

خدایا چه می‌کشید. چرا دیگر خلاصی نداشت. خلاصی نداشت از این درد: «پس معطل چه هستید... چرا تمام نمی‌کنید...» دستانش را به لبه تخت بستند. با آمدن دکتر، برده‌ای میان او و دیدکانش کشیدند. برده‌ای میان او و جریان عمل. برده‌ای سبز رنگ، زمخت و نفس‌گیر.

دکتر بیهوشی هنوز پیدایش نبود. دکتر برای آخرین بار به معاینه او پرداخت. نوزاد به مادر چنگ انداخته بود و نمی‌خواست که بیاید. دلش به حال زن سوخت. دلش به حال تمام زنها سوخت. دلش به حال خودش هم سوخت. زن، زن بود. با کوله‌باری از رنج مضاعف در آمد و شد زندگی. با کوله‌باری از رنج مردش، با کوله‌باری از رنج کودکانش. آری همه در رنج بودند. خانه در رنج است. و زن تنها فانوس این خانه، چه عمر درازی داشت. قرنها بود که می‌سوخت. قرنهاست که می‌سوزد...

به سراغ دکتر بیهوشی رفتند، درحال آمدن بود، بالاخره آمد. با رسیدن او جنب و جوش تازه‌ای میان اتاق درگرفت. او بالای سر زن ایستاد و با حرف زدن با او به کار خود مشغول شد. تنها مرد در اتاق عمل بود.

پیرمردی با موهایی جوگندمی و چهره‌ای آفتاب سوخته.

زن همان‌طور که به سقف اتاق چشم دوخته بود، ناگهان گویی که در دم آتش گرفته باشد، از کمر بلند شد و با ضرب خودش را به تخت کوبید. صدای دلهره‌آوری توی اتاق پیچید. پرستارها حیرتزده نگاهش کردند. زن تقلا می‌کرد تا دستانش را برهاند. احساس می‌کرد الان است که از هم بپاشد و تمام درونش، با هرچه که در آن است، بیرون بریزد. نه، نمی‌خواست در برابر این همه نگاه این‌گونه بیالاید: «ولم کنید...» و فریادش بلندتر شد.

مادرش برایش یک قوری پر، گل گاوزبان دم گذاشته بود. کاش از آن می‌خورد. کاش همه‌اش را می‌خورد. ولی باید اول خانه را پیدا می‌کرد. اما مدرسه هم جای خوبی بود. پس باید اول مدرسه را پیدا می‌کرد. لبانش را به آب نزدیک کرد و پرده‌های داغ بینی‌اش تکان خورد. «آب برایت خوب نیس، فقط گل گاوزبان چاره‌دردت است...» دستهایش را باز کرد و کمی از آن هوا را کشید. مادرش هم با گل گاوزبان رمیده بود.

کفش سایمن نمی‌آمد. بدنش از درد سنگین شده بود. دیگر نمی‌توانست توی خیابان قدم بردارد. پاکت داروهایش را توی سینه فشرد و گریه کرد: «نمی‌توانم... بگذارید بروم بیرون...»

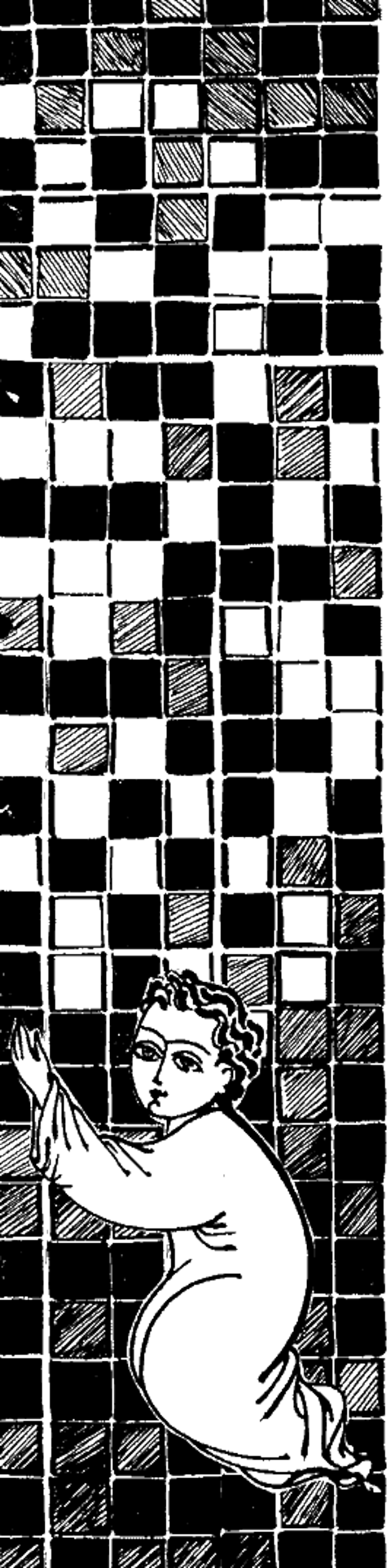
دکتر شتابزده نگاهش کرد: «بیرون برای چه... تو توی اتاق عمل هستی...»

زن با ناامیدی ضجه زد: «آخر مگر اتاق عمل دستشویی ندارد...»

و این علامت چیزی بود. دکتر درمانده شد. لحظاتی حیرتزده درجا ماسید. سر درنمی‌آورد. چه اتفاق عجیبی. و ناگهان به دست و پا افتاد. زن مجال معاینه به او نمی‌داد. فریاد می‌کشید و دست و پا می‌زد.

پرستارها به زحمت او را نگه داشتند. سکوت همه جا را فرا گرفت. همه در انتظار بودند و چشم به دهان دکتر داشتند. از چهره دکتر هیچ چیز خوانده نمی‌شد. ابروها گره خورده، چشمها در بیم و امید و ناگهان... «دست نگه دارید... بچه دارد می‌آید...»

هیاهویی میان پرستارها درگرفت. دکتر بیهوشی مانده بود که چه بکند. پرستارها ریختند تا دستان زن را باز کنند. به چشمان



دکتر بیهوشی نم نشست. انگار از شوق می‌خواست گریه کند. تکانی به خودش داد تا از اتاق عمل بیرون برود. او در تمام این مدت فقط چهره زن را دیده بود. با چند تار موی کوتاه قد عرق کرده که از لابلای پارچه‌ای که به گرد سرش بسته بودند، بیرون زده بود. او که از اتاق بیرون رفت، پرستارها پرده سبز رنگ را هم از برابر دیدگان زن پایین کشیدند و دکتر مشغول شد: «تقلا کن... به خودت تا می‌توانی فشار بیاور...» و زن چاره دیگری نداشت. حس کرد، چیزی از او دارد سقوط می‌کند و چیزی دیگر بالا می‌رود. یکی صعود می‌کند و آن دیگری فرو می‌افتد. دکتر گفت: «چیزی نمانده... می‌دانی امشب چه شب خوبی است.» زن ازدرد مچاله شد. در خودش گره خورد و جیغ کشید. جیغ کشید و اتاق بر سرش آوار شد. دکتر اما سرشوق آمده بود. نگران بود و نگران نبود. آموخته بود که نباید عجول بود. باید صبر ایوب داشت. باید گوشه‌ای روی مبل لم داد و چای نوشید. چای نوشید و تماشا کرد. با هر زایمان شگفتی‌های بسیاری نیز متولد می‌شود. حادثه باید خودش به وقوع بپیوندد. آری نوزاد خود، خویشتن را بیرون خواهد آورد... به هر حال مادر را از وجود خود فارغ خواهد کرد... دکتر خود مادر بود، زاییده بود و این را می‌دانست که چنین خواهد شد. دستانی چابک و بدنی نیرومند داشت. با چشمانی تیز و بسیار باهوش. یادش آمد که زن با چه تقلایی توانسته بود، خود را در این بیمارستان که جز به استثناء در آن هیچ مردی راه نداشت، بستری کند. با گوشه‌ای از ملحفه، قطرات درشت عرق را از پیشانی زن پاک کرد. چه تقلایی می‌کرد... در ناتوانی توانمند می‌نمود: «آفرین... خیلی خوب است...»

موهای سر نوزاد آهسته آهسته نمایان می‌شد. دکتر از خوشحالی فریاد کشید: «دارد می‌آید، چیزی نمانده...» زن از این خبر هراسید. آن‌قدر که ناگهان از جا جست و به ملحفه خون آلود چنگ زد. از آن کسی که در راه بود، واهمه داشت. می‌خواست در جایی پناه بگیرد. نه، او از خود واهمه داشت. از این که می‌رفت تا مادر شود و بار کسی دیگر را بر دوش بگیرد. چه طعم غریبی داشت مادر بودن. آیا این همه درد براستی برای یک موجود دیگر بود. زن به ناگهان سنگین شد. چندین روز بود که داشت درد می‌کشید. مدام پوست می‌انداخت و مدام از خودش دور می‌شد. خودی تازه می‌یافت. رو به نوزادی پیش می‌رفت. بار دیگر می‌خواست که متولد شود قبل از آنکه کسی را متولد کند... میل به خواب و غول درد در نبرد بودند. خواب آمد و همه چیز متوقف شد. نوزاد به عقب برگشت. به عقب برگشت و میان زهدان مادرش از غم چنبره زد. دکتر هراسان رو به زن نهیب زد: «حالا چه وقت خواب است دختر... بیدار شو... گفتم بیدار شو...» و با دستکش خون آلودی که در دست داشت، کشیده‌ای محکم به صورتش نواخت. خون به اطراف شتک زد. زن که به هوش آمد، دکتر نفس راحتی کشید: «حالا می‌بایست همه چیز را از نو شروع کنی... می‌دانم خسته‌ای... کار را تمام کن و بخواب...»

زن گریست. مشت‌های گره کرده‌اش را به اطراف تخت کوبید و گریست. «نمی‌توانم... دیگر نمی‌توانم...» دو امپول فشار همزمان به شیشه سرمی که به دستش وصل کردند، افزودند. دکتر پرخاش کرد: «از اینها کاری ساخته نیست خودت باید تلاش کنی...»

زن نعره کشید. چیزی از درونش می‌خزید و می‌آمد. کسی انگار سنگ خود را با او وامی‌کند و به راه خود می‌رفت. دستانش را به دو لبه تخت گرفت و تمام نیروی خود را به‌کار انداخت تا خلاص شود. درد... درد... درد. چشمانش از درد، دریده شد. یک شاخه رگ کبود از پیشانی اش بیرون زد. دستی انگار خرخره‌اش را گرفته بود و فشار می‌داد. صورتش باد کرد... دهانش کج شد. نوزاد نزدیک شد. گویی دستی که در کار هدایت او بود چرخید. فقط کمی. آن‌قدر که نوزاد توانست شانه‌اش را عقب بکشد و سر را آماده بیرون آمدن بکند. در حین بیرون آمدن، استخوانهای نرم کاسه سر، در لابلای یکدیگر پناه می‌گرفتند و آنزمان که خوب جفت هم می‌شدند، سر کوچکتر می‌شد و راحتتر می‌توانست بیرون بیاید. بعد از بیرون آمدن و در همان حال. با سرعتی شگرف. استخوانها از نو، چون غنچه‌ای که درحال شکفتن باشد و چگونه شکفتن اش را کسی نبیند، همدیگر را رها می‌کردند... باز می‌شدند و حجم سر به حد معمول قبلی می‌رسید.

سرانجام سر بیرون آمد. مردمک چشمان زن تا به زیر پلک‌هایش به عقب رفت. درست مثل این بود که تمام کردهای وجودش داشت از هم می‌گسست الا آخرین گره. یک گره کور. گرهای که اگر باز بشود، رشته حیات آدم با دنیا می‌برد و او که درد می‌کشید، هنوز این را نمی‌دانست. می‌پنداشت، بی‌گمان خواهد مرد و التماس می‌کرد به هر رهگذری که از کنار تختش می‌گذشت: «رهایم کنید... رهایم کنید...» دکتر سرگرم کار خود بود و حتی پلک هم نمی‌زد. بچه را که گرفت، یکی از پرستارها عرق روی پیشانی اش را پاک کرد. «بالاخره آمدی... مگر چاره دیگری هم داشتی...»

پرستاری خندید و گفت: «چه خروس وزن... بیچاره مادرش را کشت تا بیاید.»

زن خسته روی تخت یله شد. دامن پیراهن توردوزی شده بلندش را که توی دستهایش می‌فشرد، رها کرد، توی آب. قطرات اشک و عرق. پهنای صورتش را چراغانی کرده بود. نفسی از ته دل کشید. چشمانش را بست و خودش را سپرد به آب. دهانش هنوز طعم کل کاوزبان مادرش را می‌داد. باید تمام خونها را می‌شست. باید غسل می‌کرد. پاک و پاکیزه. مادری که خود تازه متولد شده بود. دکتر همان‌طور که نوزاد را وارونه بدست گرفته بود و مشغول زدن بند نافش بود، رو به پرستارها گفت: «باور کنید هیچ نوزادی در هیچ مرحله‌ای از زندگی خود تا به این اندازه که در زمان تولد هشیار است و می‌داند چه باید بکند، هشیار نیست...»

سپس نوزاد را به پرستارها سپرد و خود دستانش را روی شکم زن عمود کرد و فشار داد. زن چشمانش را باز کرد. هنوز زنده بود. هنوز زندگانی می‌کرد. هنوز برف می‌بارید. چشمان دکتر برق می‌زد. پرستارها حین جمع آوری بساط عمل با هم کپ می‌زدند. چراغهای اضافی بالای سرش همه خاموش بود. صدای گریه بچه اتاق را روی سرش گذاشته بود. به طرف صدا چرخید. بچه را که دید، خندید. از ته دل خندید. اما هنوز خیلی زود بود تا دردهایش را فراموش کند...

○

مستانه

زهرا زواریان

ما چو دادیم دل و دیده به طوفان بلا
گو بیا سیل غم و خانه ز بنیاد ببر
حافظ

از آن سوی دیوارهای وهم صدایم زد: «مستانه!»

گفتم: مرا هم با خودت ببر.

خندید. گفت: «می‌دانی که نمی‌شود».

داشت روی بوم نقاشی می‌کشید. دریا طوفانی بود.

گفتم: انگار دل مرا وصف می‌کنی.

گفت: «من دریایی طوفانی را دوست دارم».

گفتم: ولی خودت آرامی!

گفت: «آسمان آبی است».

گفتم: ولی نه در هوای طوفانی!

خندید. پشتش را به من کرد. خطوط درهم و برهمی را رنگ زد. مرغ دریایی برید. باد زد. پنجره اتاق باز شد. بوی عطر نارنج در اتاق پیچید.

مادر روی پیشانیم دستمال خیس گذاشت. حیدر مثل زنها زارزار گریه می‌کرد. سهیل و شکوفه، گوشه اتاق کز کرده بودند. پدر سیگار می‌کشید.

دکتر پرسید: «چند روز است تب کرده؟»

حیدر گفت: «از دیروز آقای دکتر!»

دکتر گفت: «چیز مهمی نیست. تب پر می‌دهم، تبش پایین می‌آید».

گفتم: مسعود! نمی‌شود زن هم غواص بشود!

خندید. گفت: «تا چه زنی باشد!»

گفتم: دلم می‌خواهد با تو بیایم.

لباسش را پوشید. دریا طوفانی بود.

گفتم: «کاش امروز نروی، دریا ناآرام است».

دستم را گرفت. گفت: «بیا برویم پشت نیزارها کمی بگردیم».

صبح بود. آفتاب هنوز بیرون نیامده بود. جای پاهامان روی شنهای ساحل می‌ماند. مرغ دریایی بالای سرمان می‌پرید.

گفتم: چرا هرجا تو می‌روی، مرغ دریایی هم با تو می‌آید؟

دستم را فشار داد. گفت: «حسودی می‌کنی؟»

گفتم: شاید!

نگاهم کرد. گفت: «قلب من دربست مال توست.»

گفتم: بعید می‌دانم.

ایستاد. چشمانش با ابهام نگاهم کرد.

گفت: «غیر از تو...!»

سرم را تکان دادم. یك قطره اشك توی چشمانم نشست.

پرسید: «کی؟»

گفتم: دریا! و گریه کردم.

سرم را نوازش کرد. گفت: «حتماً برایت یك مروارید درشت می‌آورم.»

گفتم: تو خودت مرواریدی!

نگاهم کرد.

مادر از جا بلندم کرد. یك لیوان آب دستش بود. حیدر پشتم را گرفت. مادر سعی کرد آب را توی دهانم بریزد.

حیدر گفت: «ده سال است سودای تو خواب را از من ربوده است.»

پدر گفت: «حیدر شوی مناسبی برای تو است.»

جیغ کشیدم. لیوان آب از دست مادر افتاد. سهیل و شکوفه جیغ زدند.

حیدر گفت: «هرچه بگویی مهرت می‌کنم. هرچقدر مروارید بخواهی به پایت می‌ریزم. دست رد به سینه‌ام نزن!»

مادر گفت: خدا را خوش نمی‌آید. حیدر جوان خوبی است. می‌تواند مهر مسعود را از دلت بیرون براند.»

گفتم: مسعود! بدون تو همه‌جا کدر است!

یك گل نارنج داد دستم: «برای غواص هم دور از دریا همه‌جا کدر است!»

چیزی در دلم شکست. سرم را پایین انداختم. بی‌اختیار گریه کردم. گفتم: مردان همه بیرحمند!

نشست روی شنها. من را نشاند روبروی خودش: «اگر تو بخواهی نمی‌روم!»

گفتم: می‌دانی که نه رفتنت را تاب می‌آورم و نه ماندنت را.

با شنها بازی کرد: «پس چرا دلم را آشوب می‌کنی!»

گفتم: دل خودم آشوب است.

گفت: «من دریای طوفانی را دوست دارم.»

گفتم: ولی در عمق دریا آب آرام است!

مادر گفت: «تصدقت بشوم، تبت بالاست، این آب را بخور.»

حیدر مثل زنها زارزار گریه می‌کرد. بلند گفت: «نذر می‌کنم اگر مستانه خوب بشود تا یك ماه برای مرغان دریایی ماهی بگیرم.»

عق زدم. اتاق دور سرم چرخید.

مادر گفت: «یا قمر بنی هاشم! به دادم برس.»

دل و اندرونم به هیچ پیچید.

دکتر گفت: «تازگی‌ها اتفاقی نیفتاده است؟»

مادر گریه کرد و گفت: «بچه‌م سالم بود. مثل گل بود. دو روز پیش با هم حصیر می‌بافتیم.»

دکتر از حیدر پرسید: «چیزی نخورده است؟»

حیدر گفت: «نه آقا! مثل همیشه!»

شکوفه و سهیل آرام گریه می‌کردند.

مسعود گفت: «این اشکها مرا دیوانه می‌کند. گریه نکن مستانه!»

گفتم: می‌آیم توی قایق می‌نشینم، شما که به دریا رفتید از قایق حراست می‌کنم. قول می‌دهم مزاحمتان نباشم.

گفت: «سفر دریا سخت است. مردانه است.»

گفتم: پا به پایتان می‌آیم. قول می‌دهم.

پرسید: «شنا بلدی؟»

گفتم: نه! جایی برای آموختن نداشته‌ام.

گفت: «اگر طوفان بشود قایق زیر آب می‌رود. تو که نمی‌توانی از عهده امواج برآیی!»

حیدر گفت: «دیگر نمی‌گذارم به ساحل بروی. پنج سال تحمل کردم. دیگر تحمل نمی‌کنم.»

گفتم: حیدر! دریا همه امید من است.

گفت: «تو همه خواست پیش مرغ دریایی است.»

گفتم. مسعود! در غیابت آن‌قدر به مرغ دریایی نگاه می‌کنم تا بازگردی!

گفت: «مرغ دریایی تنهاست.»

دوستش کشت. هشت روز روی آب بودیم. مسعود هم حالش خوب بود. صبح روز نهم دریا طوفانی شد. مسعود زیرآب بود. قایق شکست. من به آب زدم. مسعود را دیگر ندیدم.»

خودم را انداختم توی دریا. حیدر دنبالم دوید. از توی امواج بیرونم کشید. دستش بوی مردار می‌داد. گریختم. دویدم طرف نیزارها. باران می‌بارید. از لباسم آب می‌چکید. توی نیزارها خلوت بود. خم شدم. چهارزانو. فریاد زدم: مسعود!

مرغ دریایی بالای سرم می‌پرید. خوابیدم روی زمین. جای پاهای مسعود را بوسیدم. زمین بوی عطر نارنج می‌داد. افتادم توی مرداب. ماهی‌ها به طرفم هجوم آوردند. مرغ دریایی روی سینه‌ام نشست. از آن سوی دیوارهای وهم صدایم زد: «مستانه!»

باد تندی وزید و نیزارها لرزید. حیدر محکم مرا در بغل گرفت. مادر توی سر می‌زد. بچه‌ها را از اتاق بیرون کردند. دکتر آمپول تزریق می‌کرد. گفت: «تشنج کرده است!»

پدر سیگار می‌کشید.

گفتم: پدر! مهر مسعود هیچ‌گاه از دل من بیرون نمی‌رود. نگذارید عمری را به بدبختی بگذرانم.

حیدر گفت: «خوشبخت می‌کنم مستانه!»

گفتم: مادر! عشق مردنی نیست!

گفت: «مستانه! اینها رؤیاهای کودکانه است. زندگی پستی و بلندی دارد. مسعود هم راضی نیست تو تا آخر عمرت تنها بمانی. هر زنی باید شویی داشته باشد. دو روز دیگر بچه‌ها دورت را می‌گیرند. همه را از یاد می‌بری.»

گفتم: حیدر! من با تو زندگی می‌کنم. بچه‌هایت را بزرگ می‌کنم. اما دل من توی دریاست.

گفت: «تو مال من باش، دلت هرجا که می‌خواهد باشد!»

گفتم: پدر! مرا به کاری وامی‌دارید که از آن گریزانم.

مادر گفت: «صلاح تو در این است.»

دوباره صدایم زد: «مستانه!» صدا بوی عطر نارنج می‌داد.

باد توی نیزارها پیچید. گفتم: مسعود! شما مردان همه‌تان بی‌رحمید!

به دور دست خیره شد و گفت: «دریا از

مردان بی‌رحم‌ترست!»

گفتم: «هر سفر سختی با حضور تو آسان می‌شود.

گفت: «وقتی برگردم هم شنسا یادت می‌دهم، هم غواصی!»

گفتم: تا برگردی روزگار به من سخت می‌گذرد.

گفت: «مرغ دریایی یك سال است جفتش را از دست داده. ببین چه محزون آواز می‌خواند!»

گفتم: دلم برایش می‌سوزد.

گفت: «در هر عشقی سوزی است و نشست روی شنها. بوم نقاشی را گذاشت و کشید. گفت: «مستانه! حکایت مرغ مجنون را شنیده‌ای؟»

ابروهایم را بالا انداختم.

گفت: مرغ مجنون همه‌جا با مجنون می‌پرید.

حیدر گفت: «زندگیمان را مختل کرده. می‌کشمش.»

افتادم روی پاهایش. گفتم: مرغ دریایی همهٔ امید من است.

زد توی صورتم: «تنها امید زن شوهرش است.»

گریه کردم. گفتم: حیدر! قول می‌دهم از اینکه هستم بهتر باشم. به بچه‌ها رسیدگی می‌کنم. هر غذایی دلت بخواهد برایت می‌پزم. هرچه بگویی انجام می‌دهم. او را از من نگیر!

گفت: «به شرطی که این تابلو را از روی دیوار برداری!»

تنم کرخت شد. گفتم: این تابلو حضور مسعود در دل من است!

در را به‌هم کوبید: «لامصب من شوهر توام!»

گفتم: به اندازه شویی دوستت دارم.

گفت: «من همه قلب تو را می‌خواهم.»

دوباره عق زدم. تمام تنم می‌لرزید. حیدر دست و پایم را گرفت. دکتر گفت: «عجیب است! آمپولی که تزریق کردم قویترین داروی ضد تشنج است.» حیدر مثل زنها گریه می‌کرد.

گفتم: «مسعود! آن‌قدر به مرغ دریایی نگاه می‌کنم تا بازگردی!»

گفت: «عشق تو مرا می‌سوزاند.»

گفتم: من سوختن تو را تاب نمی‌آورم.

حیدر گفت: «من حسودی می‌کنم، چرا نمی‌فهمی زن!»

گفتم: «تو می‌دانستی قلب من در گروی دیگری است.

حیدر گفت: «پنج سال گذشته. بس کن دیگر!»

گفتم: اگر دست خودم بود آغازش نمی‌کردم.

نشستم روی شنها. شکوفه و سهیل را خواباندم روی زمین. برایشان سایبان زدم. سایبانی بافته شده از نیزارهای ساحل. سایبان بوی عطر نارنج می‌داد.

گفتم: مسعود! درد مشترك عامل پیوند حقیقی انسانهاست.

گفت: «مرغ دریایی تنهاست!»

گفتم: پس پرواز مرغ مجنون هم غریب نبوده است.

خندید. حلقه‌ام را بوسید.

گفتم: حیدر زنت می‌شوم، اما حلقه مسعود را از انگشتم بیرون نمی‌آورم!

حریص نگاهم کرد: «من خودت را می‌خواهم. حلقه مسعود مال تو!»

مرغ دریایی نشست روی شانه‌ام. برایم آواز خواند. آوازش بوی عطر نارنج می‌داد. موهایم را کندم. جیغ زدم. مادر گریه می‌کرد. حیدر سرش را به دیوار کوبید. دکتر باز آمپول تزریق کرد.

گفتم: حیدر! مرغ دریایی تنها امید من است.

گفت: «اگر او نباشد حیدر امید تو می‌شود!»

پاهایش را بوسیدم. گفتم: مرغ دریایی بی‌آزار است، کاری با تو ندارد!

گفت: «همه ذهن تو را ربوده است!»

گفتم: ذهن مرا مسعود ربود و رفت.

گفت: «تو چقدر یکدنده و سمجی مستانه!»

گفتم: از عشق بیگانه‌ای حیدر!

دوباره صدایم زد: «مستانه!»

گفتم: مسعود! مرا هم با خودت ببر.

داشت روی بوم نقاشی می‌کشید. دریا طوفانی بود. گفتم: انگار دل مرا وصف می‌کنی!

گفت: «من دریای طوفانی را دوست دارم.»

دکتر گفت: «بعید می‌دانم زنده بماند.»

مادر گریه‌کنان تابلو را از روی دیوار برداشت، گذاشت روی سینه‌ام. تابلو بوی عطر نارنج می‌داد.

مسعود دستم را گرفت. گفت: بیا توی ساحل باهم بدویم.

ساحل خلوت بود. دریا ناآرام بود. باران می‌بارید. از لباسم آب می‌چکید. دویدیم. از من جلو افتاد.

گفتم: منصفانه نیست. گامهای تو بلند است.

شتابش را کم کرد. دستم را گرفت. گفت: «باهم می‌دویم.»

مرغ دریایی بالای سرمان می‌پرید.

حیدر خندید. دندانهایش سیاه بود. یك دستش تفنگ بود و دست دیگرش مرغ دریایی. از دستانش خون می‌چکید.

گفتم: حیدر بوی مردار می‌دهی.

خندید، قاه‌قاه خندید.

گفت: «تنها نقطه اتصال تو با مسعود را کشتم.» و باز خندید.

خواست مرا در بغل بگیرد. مرغ دریایی را از دستش گرفتم و دویدم. دویدم طرف ساحل. باران می‌آمد. از لباسم آب می‌چکید. ساحل خلوت بود. دریا ناآرام بود. حیدر دنبالم می‌دوید.

گفتم: مسعود! بیا این هم مال تو!

امواج او را بلعید. حیدر خندید. دندانهایش سیاه بود. خم شدم. چهارزانو. جای قطره‌های خون را بوسیدم. شنها بوی عطر نارنج می‌داد.

دکتر گفت: «تکه پارچه‌ای در دهانش بگذارید. می‌ترسم با این التهاب زبانش را تکه کند.»

مادر گفت: «آقا حیدر! چه بلایی سر دخترم آوردی؟»

حیدر سرش را به دیوار کوبید: «دوستش داشتم خانمجان. به حد عشق می‌پرستیدمش.»

مسعود گفت: «اگر تو بخواهی نمی‌روم.»

گفتم: درنظر عاشق خواست معشوق بر عشق ارجح است. برو به امان خدا!

پدر گفت: «دختر سمج یکدنده!»

گفتم: پدر! مردان با عشق معامله می‌کنند!

پاهایم را به تخت بستند. دکتر مرتب آمپول تزریق می‌کرد. از سقف باران می‌چکید. دوباره صدایم زد: «مستانه!»

صدا بوی عطر نارنج می‌داد.

● مقالات :

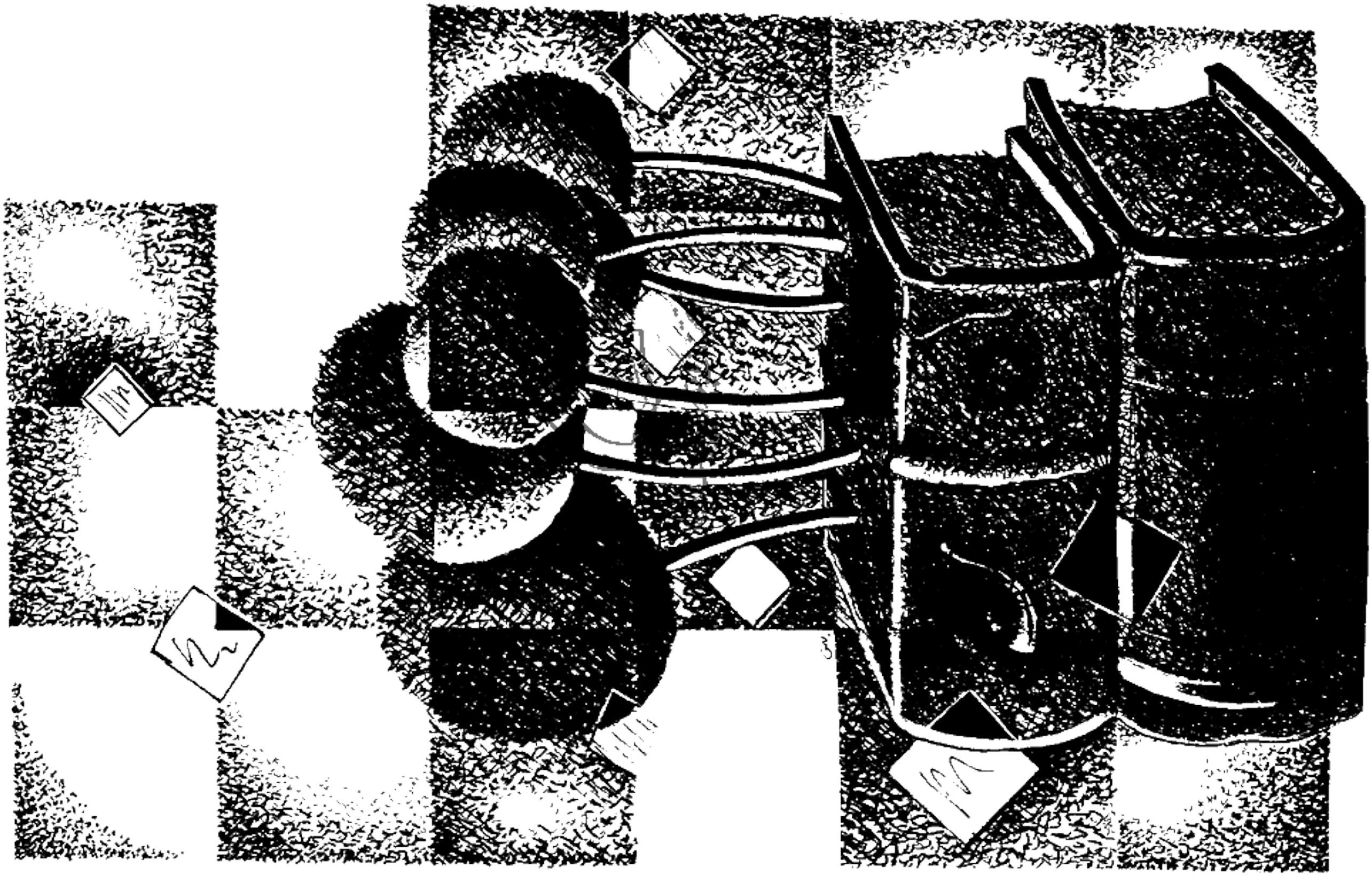
دگرگونی رمان مُدرن
کنراد کنست / سید سعید فروزآبادی

چگونه خشم و هیاهو را بخوانیم
له‌اون ایدل / ناهید سرمد

ادبیاتی که در تعبیر خوابهایش غلو می‌کند
آناتول برویارد

دگرگون شده‌ای برخاسته از یك رؤیا
جلیور کورتازار

چگونه رمان بخوانیم
ایبرام. هـ. لاس / ا. الف



● دگرگونی رمان مدرن

■ کنراد کُنست
■ تلخیص و ترجمه: سیدسعید فیروز آبادی

رمان، تلقی بسیاری از مردم در مورد ادبیات مدرن است. رُمان مدرن، خواستهای خوانندگانی را که از زمانهای قرن نوزدهم نشأت می‌گیرد، با ناکامی مواجه می‌نماید. طبیعی است که این نوع ادبی مدرن، هنوز ساختار واحدی همچون نوع سنتی یا به اصطلاح کلاسیك نیافته است. تنها ویژگیهایی خاص، من جمله اشکال روایتی وجود دارند که کم و بیش نشانگر خصلتهایی هستند که ما آنها را با عنوان مدرن، می‌نامیم. رمان مدرن، در برابر همتای کلاسیك خود شکل آرمان گونه‌تری دارد و همچنین منتج از تفکر ادبی، مقایسه و مفهوم گرایی است. با بحث در مورد رمان مدرن، تلاش بر آن داریم که ویژگیهای نوعی، شاخصهای ویژه، نقاط مشترك و تمایلات این گونه رمان عصر حاضر را که براساس مشکلات، ذهنیت و شکل مطرح می‌باشد، یعنی ساختارهای پیشرویی که ویژگیهای سبك خود را به صورت نمونه بیان می‌دارند، بیابیم و برشماریم. آشکار است که مقصود ما از به کار بردن اصطلاح مدرن، رمان هنری است و بحث پیرامون رمانهای سرگرم کننده صرف و سطحی در این مقوله نمی‌گنجد.

رمان سنتی

«ادوارد- این طور بگوییم، بارونی ثروتمند که بهترین سالهای عمرش را سپری می‌کرد- در نهالستانش زیباترین ساعت بعد از ظهری از ماه آوریل را می‌گذراند تا جوانه‌های نورس را به نهالها پیوند زند. کارش پایان یافته بود. وسایل کار را در غلاف گذاشت و با لذت به نظاره حاصل تلاشش پرداخت، در همین حین باغبان به آنجا آمد و از تلاش مشارکت آمیز اربابش خرسند شد.

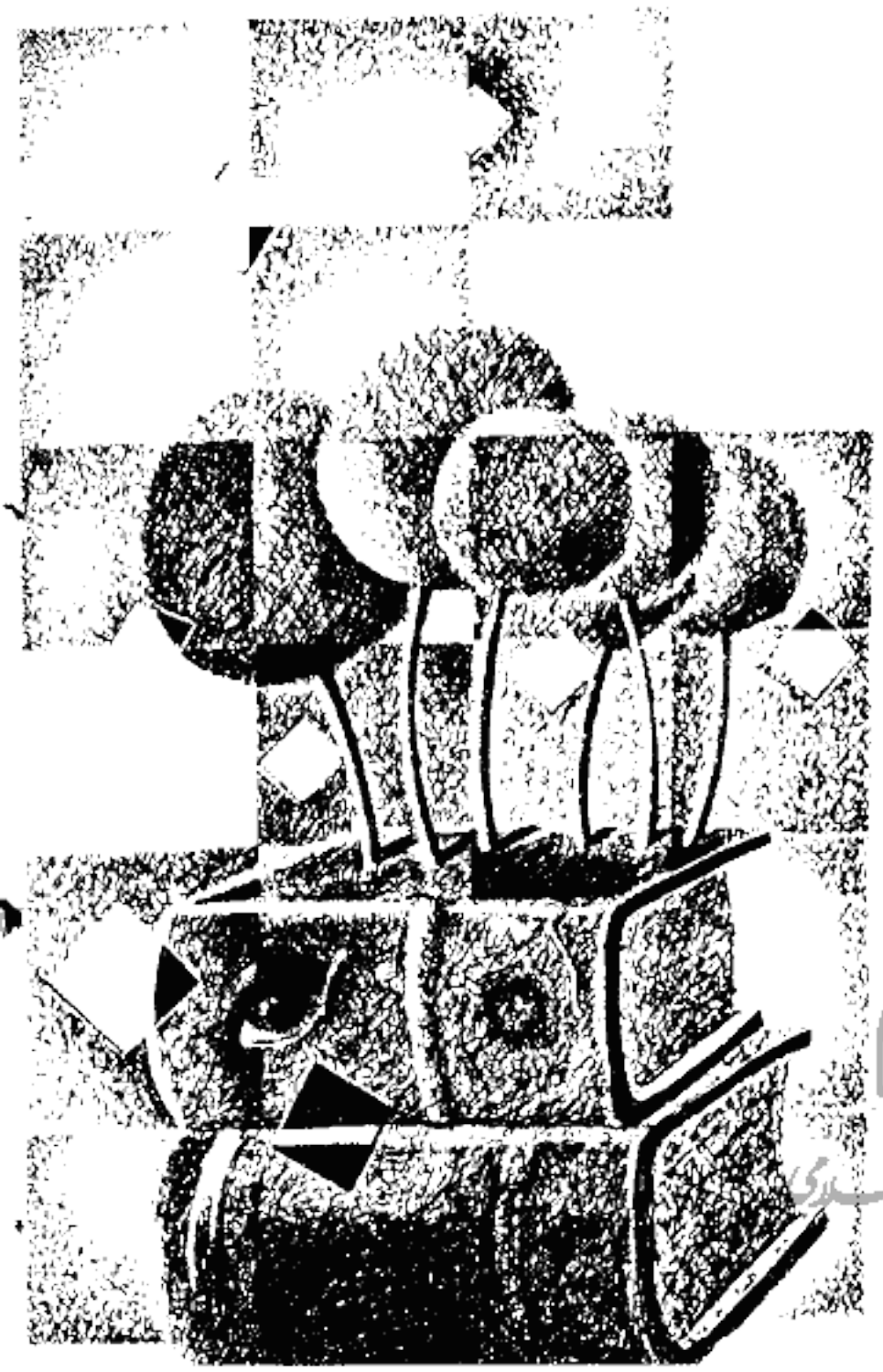
ادوارد در حالی که قصد داشت به رفتن ادامه دهد، پرسید: «همسرم را ندیدی؟»

باغبان پاسخ داد: «آن بالا در باغ جدید» امروز سایبان سبزی که ایشان در کنار صخره روبه‌روی قصر ساخته‌اند، تمام می‌شود. آنجا بسیار زیبا شده و حتماً به مذاق شما، عالیجناب، خوش خواهد آمد. منظره‌جالبی است: آن پایین روستا، کمی سمت راست کلیسا که از فراز برجش می‌توان آن سو را دید و در مقابل قصر و باغ.»

و این چنین رمان «پیوندهای گزیده»[1]، که گوته در سپتامبر ۱۸۰۹ میلادی در انتشارات *کوتا* اقدام به انتشارش کرد، آغاز می‌کردد. تمامی انتظارات ما به عنوان خواننده از یك رمان، در سه واژه زیر، خلاص می‌گردد: **قهرمان، راوی و واقعه**.

به نظر می‌رسد که زمان با همان اسامی معمول و مکان با همان حالت مأنوس است. مقدمات صحنه با زبانی شکوهمند و لحن روایت گونه‌ای دلنشین که ما آن را زیبا می‌پنداریم، چیده می‌شود. راوی در جایگاه خود است و برتری‌اش را برواقعه تضمین می‌نماید. او همچون زئوس خداوند المپ (سرزمین خدایان یونان) بر سرزمینش، شخصیتها و روند واقعه نظارت می‌کند. جان کلام اینکه این رمان، رمانی کلاسیك است.

قهرمان این رمان، *ادوارد* نام دارد. او به صورت «بارونی ثروتمند که بهترین سالهای عمرش را سپری می‌کند.» مطرح می‌شود. کسی که این قهرمان را معرفی می‌کند- این طور بگوییم- از ضمیر جمع عالیجنابانه بهره گرفته است. این شخص، همان راوی می‌باشد. او



در میان واقعه به شکل بازتاب ذهنی در مقابل خواننده ظاهر نمی‌گردد و با جمله‌ای جدا از وقایع رمان به روایت نمی‌پردازد و همچون نویسنده‌ای مدرن، رمانش را این طور شروع نمی‌کند: «اما یاکوب، همیشه از روی ریل قطار رد می‌شد.» طوری که خواننده از خود بپرسد، این یاکوب کیست، این پیام را چه کسی می‌گوید و مفهومش چیست؟ برخلاف راوی رمان «فرضیاتی دربارهٔ یاکوب» (۲) نوشته *اوه‌یونسون*(۳) که نخستین جمله آن خواننده را به دلیل آنکه واقعه‌ای ناآشنا را مطرح و سپس پرده از آن برمی‌دارد، دچار سرگشتگی نمی‌کند، راوی «پیوندهای گزیده» دست‌خواننده‌رامی‌گیرد و اعتمادش را جلب می‌نماید. پیش از آنکه تضاد میان این زن و شوهر را دامن بزند، هردوی آنها را در محیطی همراه با توافق و پر آرامش نشان می‌دهد. و پیش از آنکه دست به آغاز واقعه زند، برای خواننده صحنه‌ای را فراهم می‌نماید در این محیط اعیانی همراه با باغها، ایوانها، قصر و کلیسا، گورستان و دهکده است که واقعه جریان می‌یابد. حتی رشته زمان نیز بسیار آشکارا آغاز می‌گردد. «زیباترین ساعت بعد از ظهری از ماه آوریل». بارون «با لذت به نظاره حاصل تلاشش پرداخت.» باغبان «خرسند شد». پس از تثبیت این رفاه همه جانبه و نظاره محیط، صحنه نخستین گفت و گوی ما بین زن و شوهر شکل می‌گیرد. کوره راهی که از میان بوته‌های انبوه و نیمکتها می‌گذرد و به سایبان، محل تازه پایان یافته و مورد علاقه همسر بارون، می‌رسد. او در آنجا انتظار شوهرش را می‌کشد. بوته‌ها «انبوه» می‌باشند. منظره به صورتی زیبا تزیین شده و زن و شوهر دلداده، مملو از آرامش، «شادمان» هستند. حالتی شاعرانه و منحصر به فرد. گفت و گو آغاز می‌شود. خواننده خود را در امنیت حس می‌کند و به اصطلاح از نقطه نظر کلاسیک، احساس شکوهمندی دارد. او در نمی‌یابد که در درون واقعه به عنوان بیننده و شنونده حضور دارد و درگیر ماجراست. خیلی زود با هیجانات آشنا می‌گردد و قهرمان و واقعه در سینه او جای می‌گیرند. گرچه خواننده در طی متن متوجه می‌شود که در این دنیای رام شده طبیعت و این جهان شرافتمند، شیطان براین زن و شوهر سایه افکنده است، امّا روایت به گونه‌ای شکوهمندانه پی گرفته می‌شود. چهره *اوتیلیه*، دختر خوانده و مسبب اختلاف، به صورتی کاملاً معصومانه ظاهر می‌گردد. سرنوشت بربی‌دفاعان مستولی می‌شود. پایان غم‌انگیز این ناگسستگی، سرانجامی نیکو می‌گیرد. ازدواج تأیید می‌شود. مرگ با شکوه نمایان می‌گردد. هردو دلداده، برشکوه به نمایش گذاشته می‌شوند. راوی و روایت، افراد و زبان آنها، آزادی و سرنوشت، همگی کامل، مرتب و شکوهمندند. پایان به یادماندنی است: «این گونه دلدادگان در کنار هم آرمیده‌اند، آرامش برفراز آنان حکمفرماست. تصاویر فرشتگان شادمان و به هم پیوسته از گنبد به آنان می‌نگرند و چه لحظه زیبایی خواهد بود، زمانی که دگرباره برخیزند.» در هیچ جا به خواننده خدشه‌ای وارد نمی‌گردد، احساسات او برانگیخته و مهر تأیید برآنها زده می‌شود.

حال پس از این مقدمه و پایان این رمان کلاسیک که خواندیم، خواننده‌ای از عالم دیگر را تصور می‌نماییم، کسی که به متون رمانهای روستایی، درباری، ماجراجویانه و شریرانه عصر باروک خوگرفته است و به همین دلیل نیز شیوه روایت باروک و جهان بینی آن را، الگوی سنجش یك رمان می‌پندارد. چنین خواننده قرن هفدهمی، اگر ناگهان «پیوندهای گزیده» را، به عنوان پرفروش ترین کتاب در برآبرش می‌ستودند یا حتی تمامی رمانهای گوته را از «رنجهای ورتر جوان»(۴) تا «سالهای سرگردانی ویلهلم مایستر»(۵) در مقابلش می‌گذاشتند، چه می‌کرد؟ بی‌شك تمامی آنها را با ناراحتی «مدرن» می‌خواند. این روانشناسانه کردن بیمارگونه و تعالی

احساسات در «ورتر»، این نابودی ناراحت کننده شکل رمان توسط روایتها، نوولها، حکایتها، نامه‌ها، یادداشتهای روزانه، ضمائم انساندوستانه‌تعلیم وتربیتی‌ومقاله‌ای در «سالهای سرگردانی»، این فقدان ناراحت کننده جهان خارجی در «پیوندهای گزیده»، چگونه دنیایی است؟

از نمایش درباری، ماجراجویی، جنگ، سفر به سرزمینهای دور و حتی یك بازی درست و حسابی روستایی یا کمدی خشن در «پیوندهای گزیده» خبری نیست. عشق در قالب یك مسئله جنسی ظاهر نمی‌گردد بلکه به صورتی بیمارگونه و شدید، لاعلاج و غم انگیز به منصه ظهور می‌رسد. درون گرایی روحی قهرمانان داستان، ربطی به عصر باروك ندارد. ما قادریم که قضاوت منوط به عادت خواننده را گامی فراتر ببریم و بپرسیم. روشنگری همچون *یوهان کریستف گوتشد*[۶] درباره افراط حزن‌آلود احساسات در ورتر و عشق ممنوع میان ادوارد و اوتیلیه چه می‌تواند بگوید؟ حتی می‌توان منقدی ادبی را تصور کرد که معیارهای کلاسیك «افی‌ژنی»[۷] گوته، «مرثیه‌های رومی»[۸] و «هرمان و دوروتا»[۹] را پذیرفته باشد و در صدد آن برآید که با همین معیارها، گوته متأخر را که قالبهای کلاسیك شعر، نثر و نمایش را در «دیوان شرقی ـ غربی»[۱۰]، در «سالهای سرگردانی» و در «فاوست»[۱۱] درهم می‌ریزد، محکوم نماید. پس ساختار یکدست «سالهای سرگردانی»، تکامل و پیشرفت «قهرمان» و دست توانای راوی چه می‌شود؟ اگر نتوان خود گوته را با معیاری سخت سنجید، آیا تعجب آور خواهد بود که «پیوندهای گزیده» را حدود صد و پنجاه سال پس از «ماجراجوییهای سمپلی سیسموس»[۱۲] دیگر نتوان به شیوه صحیحی با معیارهای عصر باروك درباره‌اش قضاوت کرد؟ بدین ترتیب ما باید پرسش دیگری را نیز مطرح نماییم، آیا امروز که صد و پنجاه سال از «پیوندهای گزیده»، رمان کلاسیك گوته می‌گذرد، باید باز هم با معیارهای عصر گوته به رمانهای مدرن کافکا[۱۳]، جویس[۱۴]، موزیل[۱۵]، گراس[۱۶]، والسر[۱۷] و یونسون نزدیك شویم؟

رمان مدرن چیست؟

خواسته به چندان وریده، رمان مدرن را در وهله اول به عنوان مجموعه‌ای ناخوشایند، بیگانه و جدا از دنیای مألوف خود حس می‌کند. به نظر می‌رسد که راحتی و خوشایند بودن، دیگر د مُده شده‌اند. کدام رمان با ارزش را می‌توان در شبهای تعطیل خواند؟ برای انبساط خاطر کدام رمان را می‌توان توصیه کرد؟ بسیاری از رمانهای مدرن، معما گونه هستند و مطالعهٔ آنها همچون یك معما و بعضی اوقات حتی عذاب آور است. این رمانها از نقطه نظر حال و هوا، بسیار متشنج و از نقطه نظر درونی دارای تضاد می‌باشند. دیگر عبارتی از انجیل و ایمان به انسانیت، که تغییری نکرده است، در میان این منجلاب هزل و غرایز پست یافت نمی‌گردد. انسانها به عنوان افرادی نفرت‌انگیز، به عنوان دنباله روهایی متوسط، مدیران تازه به دوران رسیده، متقلب و عیاش، شکنجه‌گر و قربانیان دست بسته نشان داده می‌شوند. دنیای متمدن به نظر همچون اردوگاه اسرا سازمانبندی شده است، همچون پس ماندهای یك سیل، بی‌روح، خود فروخته، نابود و برباد رفته. با خواندن چنین نوشته‌هایی است که به تعادل اکتسابی زندگی درونی ما خدشه وارد می‌شود. نویسندگان مدرن، با میل مفرط، آخرین پرده‌های تخیلات موهوم را از مقابل چشمان ما عقب می‌زنند. نقد سازنده و جنون نویسندگی، لذت و خشم، محاکمه پرادعا و یا ارواح خبیثه را گاهی به سختی می‌توان از یکدیگر باز شناخت. چگونه است که ما به عنوان یك شهروند متوسط از دستگاههای مدرن خنك کننده استفاده می‌نماییم، از اتوبانها بهره می‌جوییم، اما به رمان مدرن بی‌توجهی نشان داده و یا لااقل نادیده‌اش می‌گیریم؟ چنین ادا و اصولهایی بستگی به شناخت فرد دارد و این شناخت است که تقریباً در اکثر موارد موجب تمایز می‌گردد.

رمان، در مقایسه با حماسه‌های دوره یونان و روم قدیم و قرون وسطی، اصولاً قالب نثری مدرن است. برچسب مدرن، برای نامیدن قالبهای ادبی معاصر امری بدیع نیست. *فریدریش اشلگل*[۱۸] در سال ۱۷۹۵ میلادی مقاله‌ای به نام «پیرامون مطالعه در ادبیات غنایی مدرن»[۱۹] نوشته است. در این مقاله او تلاش می‌کند ادبیات غنایی مدرن را که براساس معیارهای کلاسیك و کهن، هرج و مرج و نامشخص بودن از خصوصیات آنهاست بررسی کرده، ساختار و اصولشان را بیابد و براساس قانونمندیشان آنها را درك نماید. در برابر ادبیات غنایی دوره یونان و روم باستان، این ادبیات عصر او به نظر تشویش آمیز و تحریك کننده می‌آمد. اشلگل معتقد است که یك «عدم تطابق لاینحل» و «ناهماهنگی عظیم» در تراژدیهای شکسپیر به چشم می‌خورد. یك نسل پس از او در سال ۱۸۳۱ *هاینریش هاینه*[۲۰] خشمگین، در کتابی از «شادی دردناك» شعرهای مدرنی که فاقد هماهنگی کاتولیکی در احساسات هستند و بیشتر همچون آثار ژاکوبنهای عصر انقلاب کبیر فرانسه، به نظر می‌رسند و احساسات را به دلیل واقعیات خرد می‌کنند، سخن به میان آورد. در زمان فریدریش اشلگل همچون عصر هاینریش هاینه، واژه‌ای برای ادبیات معاصر نیافته بودند و هردوبار، با واژه کمکی مدرن، آن را مشخص کردند. ما نیز با همان سردر گمی و بی‌دقتی، امروز از رمان مدرن سخن به میان می‌آوریم. وظیفه ما این است که بنا به گفته اشلگل، اصول ساختاری این گونه رمان را دریابیم.

ادبیات منثور قرون وسطی و دوره روم باستان، به شیوه‌ای

صوری به نظم نوشته می‌شدند. از نظر محتوایی، این ادبیات در جامعه‌ای که اعضای آن دید و شیوه نگرش یکسانی نسبت به زبان داشتند مطرح بوده است، و این اعضا با همین زبان، نقاط مشترک جهان را که گاهی مبهم می‌شده است ولی هیچ گاه زیر علامت سئوال برده نمی‌شده، بیان می‌کردند. برای قهرمانان قرون وسطی، *ایک*[۲۱] *هارتمن*[۲۲] یا *پارسیوال*[۲۳] *ولفرام*[۲۴] زمانی به مفهوم زندگی دست یافتـه می‌شد و این مفهوم تضمین می‌گردید که قهرمان با جامعه پیوند داشته باشد یا این پیوند را دوباره بازیابد. ساختار حماسی عصر جدید، یعنی رمان، از نظر جامعه شناسی و روان شناسی، در ارتباط تنگاتنگی با فقدان جامعه گذشته، عدم درک کاملی از ایمان و دنیا، همراه با فردگرایی و انزوای قهرمان است.

در حماسـه‌های قرون وسطی- در اینجا به طور کلی صحبت می‌کنیم- قهرمان باید تنها در پی جامعه باشد و خود را ارزشمند جلوه دهد. او می‌داند که در کدامین جهت باید تلاش کند و به کدام فضیلتها آراسته گردد. قهرمان رمانهای عصر جدید، نمی‌تواند کلیت پرمفهوم زندگی را، دیگر بار تجربه نماید. تلاش محض قهرمان قرون وسطی در پی یافتن مفهوم زندگی در قهرمان عصر جدید، به صورت امـری نظری در می‌آیـد. برای قهرمان رُمان، مفهوم یابی زندگی، تلاش در پی افقهای در دسترس امنیت در وحدت با خدا و جهان، به صورت یك مشکل در می‌آید و به جای حفظ فضائل، مسئله در اینجا بیشتر برسر شناخت، کشف نقادانه اجزائی از حقیقت با استفاده از تجـربـهٔ شخصی و آزمـایش است. موضـوع رمانهای تربیتی کلاسیك در آلمان، تا میزان زیادی همین تلاش تجربی برای یافتن مفهوم زندگی و کلیت آن بود. به بیان دیگر، در حماسه‌های دوره یونان و روم قدیم و قرون وسطی، برای قهرمان، جهانی آرمانی به عنوان افق از پیش تعیین شده مفـاهیم وجـود داشت. در رمـان تربیتی کلاسیك گرچـه این مفـاهیم آرمـانی وجـود ندارنـد اما می‌توان جداگانه جست و جویشان کرد یا حتی برای آنها دلیلی تراشید. یکی از ویژگیهای رمان مدرن، آن است که ساختارش تنها دریافتن مفاهیم که در آن امکان مفهوم یابی به صورت پرمباحثه‌ای نفی می‌گردد و یا پرسشی در مورد کل واقعیت مطرح نمی‌شود، پایـان نمی‌پذیرد و نویسنـده کلاسیك- کلی‌تر بگوییم، سنتی- می‌توانست کل دنیا را مورد تأیید قرار دهد و به همین دلیل نیز برتأیید قهرمانش در جریان رمان نیز صحه بگذارد. نویسندگان رمان مدرن و شخصیتهای آنها، به دلیل تجربیات گذشته، دست رد برسینه این تأیید می‌زنند. شك و تردید جایگزین تأیید شده است. زندگی و تأیید جهان، به هرحال تنها به صورت جزءجزء، امکان پذیر می‌نماید. زندگی مشقت بار افراد متوسط، دیگر زیرگنبد طلایی یك جامعه پرملاطفت انجام نمی‌پذیرد و فرد خود را در قید بند خواستهای انفرادی جداگانه و اغلب متضاد حس می‌کنـد. آیـا چگونه می‌توان در حالی که زندگی پراز امواج غریزی و تداعی معانی‌ها و تغییر و تبدیلهاست، نظر به کلیت جهان داشت؟ به همین دلیـل نیز رمان مدرن همچنان شکوه‌ای است در مورد کلیت از دست رفته و انتقاد و اعتراضی است در برابر شرایط ناممکن زنـدگی و انـدوهی عمیق است، به دلیـل ضعیف و دست نیافتنی بودن آرمانهایی که بشر به آنها دل خوش کرده است.

فریدریش اشلگل، در «قطعات نقد»[۲۵] به سال ۱۷۹۷ میلادی ادعا می‌کند:

«رمانها گفت و گوهای سقراطی عصر حاضرند. در این نوع آزاد ادبی، حکمت عملی زندگی از برابر حکمت مکتبی می‌گریزد.»

این تعریف آرمان گونه است. ما مجبور نیستیم بپرسیم که چه تعـداد رمـان در عصر اشلگل یا عصر حاضر با این تعریف قابل ارزشگذاری هستند.

تغییرات ساختاری جهان مدرن

در عصر گوته، نثری مشابه سیمپلی سیسموس نوشته نمی‌شد. در عصر حاضر نیز، رمانهایی همچون رمانهای گوته، به رشته تحریر درنمی‌آیـد. مقلد و دنبـاله رو همیشـه وجود داشته‌اند. هیچ کس نمی‌خواهـد، دختـری همچـون مادر بزرگش لبـاس بپـوشـد و یا آشپزخانه‌اش را به شیوه مادربزرگ خود اداره کند. آیا باید نویسنده رمان مدرن را، به این دلیل که مثل پدر بزرگش گوته و یا توماس مان ننوشته است، به باد انتقاد گرفت؟ گردونه ادبیات نیز، همچون گردونه مشهور تاریخ، به عقب باز نمی‌گردد. تمامی نوشته‌ها در ارتباط با تغییرات عمومی جهان هستند. این جهان، فضای زندگی نویسنده است. یك شهر بزرگ امروزین دیگر با *وایمار* دوك نشین[۲۶] و یا وین امپراتور *فرانتس یوزف*[۲۷] یا حتی *لوبك*[۲۸] *توماس مان*[۲۹] نیز، از نظر ادارات، آمـد و شد، جامعـه و تولیدات، قابل مقایسه نیست. امروز حتی آب و هوا نیز تغییر یافته‌اند. هوا بوی دود بنزین می‌دهد و آب بوی کُلر. کار خط تولید و یا ادارات، از زمین تا آسمان با کار در باغ ادوارد، در «پیوندهای گزیده» اختلاف دارد. کار ماشینی با مواد مرده، مدهایی که در هرفصل تغییر می‌کنند، مسائلی که هفته به هفته عوض می‌شوند، موزه‌ها، مجالس، ارتباطات تلفنی و پروازی، علائم و تصاویر تلویزیونی، منحنی درآمد و قیمتها، نگرانیهای اقتصادی، بازار کار و مسکن، تأثیر روحی ایمان و...، همگی سبب تغییر در شرایط زندگی می‌گردند و تصحیح اینهاست که سبب کاهش رنجها می‌شود. این حقایق و مسائل عصر صنعتی پس از دوره کشاورزی، زندگی مدرن و احساس زندگی در انسانها را به صورت ساختاری تغییر داده است. انسان عصر حاضر، انسانی است که در برابر تهـدیدهای اتمی و اقتصادی قرار دارد. کسی است که از آخرین زوایـای امنیت و طبیعت طرد شده و این انسـان درگیر در جهان برنامه‌ریزی شده ماشینی، این انسانی که دیگر دلیلی برای مبدل شدن به انسانی هماهنگ یا قهرمانی آرمانی را ندارد، کسی است که دیگـر قدرت و توانایی احساسات شترگ در او موجود نیست؛ زیرا نیروی او خیلی زود تخریب شده و دیگر پا نمی‌گیرد. امروز حتی تولد و مرگ نیز تغییر یافته‌اند. نیکی و بدی وضعیت حاضر در چارچوب بحث ما نیست. مسلماً همه چیز دگرگون شده است، گرچه حقیقت هنوز همان حقیقت، عشق همان عشق، خانواده همان خانواده و شغل همان شغل است، اما شرایط حقیقت و عشق، خانواده و شغل تغییر یافته‌اند. تلقی انسانها از ایمان، آگاهی، احساس و ارزشها تغییر یافته و پیچیده‌تر شده است.

پس وظیفه نویسنده رمان که امروز همچون همیشه باید به تشریح انسانهای پیرامونش بپردازد، چه می‌شود؟ آیا می‌تواند انسانها و یا دنیایی دیگر را جز واقعیات در نظر گیرد؟ همان طور که یك کارگر متخصص نیز، اغلب دیگر با ابزار عصر گوته کار نمی‌کند، این کار

نیز باید با وسایل زبانی دیگری جز آنچه که کوته، *اشتیفتر*[۳۰] و *فونتان*[۳۱] از آن بهره می‌جسته‌اند، انجام گیرد. تغییر رمان، پیامد تغییرات ساختاری دنیا و شیوه نگرش نسبت به آن است.

وداع با قهرمان رمان سنتی

رمان سنتی، دارای قهرمانان خاص بوده و شامل قهرمانان حکایتهای قرن هفدهم تا قهرمان ظریف روان شناختی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است. از میان اینان *سیمپلی سیسموس*، *روبینسون کروزوئه*، *ورتر*، *آگاتون*، *ویلهلم مایستر*، *دیوید کاپرفیلد*، *هاینریش سبزپوش*، *راسکولینکف*، *کارامازوف*، *مادام بواری*، *ربه‌کا*، *افی‌بریست* و *آناکارنینارا*، می‌توان نام برد. در سالهای قبل و پس از جنگ جهانی اول، شك و تردید نسبت به قهرمان آغاز می‌گردد. در آثار کافکا و جویس، در نمایشنامه سه پرده‌ای «خوابگرد»[۳۲] اثر بروخ[۳۳] دیگر نمی‌توان از قهرمان با همان مفاهیم سنتی سخن به میان آورد. قهرمان در این آثار مبدل به شخصیتی ترکیبی یا تمثیل گونه و یا مبدل به موجودی وابسته به الگوها می‌شود و در عین حال، نویسنده عناصر تجربی مشاهدات و ذهنیات عصرش را نیز در آنها می‌گنجاند.

چگونه می‌توان شخصیتهای مدرن را از قهرمان سنتی بازشناخت؟

قهرمان سنتی، به عنوان فردیتی که در مقابله با جهان اظهار وجود می‌کند، در مقابله با جامعه شکوفا می‌شود و به عنوان فردی قوی‌تر که تاحدودی بی‌غم و غصه است، ظاهر می‌گردد. قهرمان یك شخصیت است، انسانی برجسته، برتر از پیرامونش، ماجراجویی برتر، برتر از نظر تحصیلات و عشق، برتر از نظر احساسات و کسی که تواناست. او مصرف کننده‌ای عادی، شماره‌ای از یك انسان و عاملی بی‌رنگ و بو نمی‌باشد. قهرمان، دارای نام و اصل و نسب خویش است. اتفاقی نیست که بخش اول کتاب هاینریش سبزپوش، با «در ستایش اصل و نسب» آغاز می‌شود و «اواخر تابستان»[۳۴] این طور: «پدرم تاجر بود».

تمامی این قهرمانان، فرزندانی از یك خانواده مشخص و با اصل و نسب هستند و حتی زمانی که مجرم باشند، باز هم قهرمانند و دارای ویژگیهای فردی خود. بسیار قوی، شکست ناپذیر و سالم هستند و اسامی نامیرایشان را برای جهان پس از خود به ارث می‌گذارند.

نظاردگر، نیاز به نیرویی جهت برانگیختن تخیل ندارد. قهرمانان در نخستین برخورد با حالت طبیعی و ارگانیك خاص خود شروع به زندگی می‌نماید. خواننده در قهرمان، طعم ارضا، رهایی و لذت را می‌چشد، او متعجب می‌شود، همدردی می‌کند و به این تو بزرگتر و من برتر، احترام می‌گذارد. حتی زمانی که خواننده اعمال *ربه‌کاشارپ* یا *رادیون راسکولنیکوف* را سرزنش می‌نماید، قادر نیست تعجب و همدردی خود را پنهان دارد. عواطف خواننده و قهرمان، در ارتباط تنگاتنگی با هم هستند. این طبیعت قهرمان است که خواننده می‌تواند نیرو، توانایی، هیجان خوشبختی و بدبختی اش را به راحتی درك کند.

یکی از ناراحتیهای خواننده سنتی در برخورد با رمان معاصر، آن است که به جای قهرمان، اغلب با شخصیتهایی معمولی و پیش پا افتاده که به سختی درك می‌شوند و درگیر در مشکلاتند، مواجه می‌گردد. او از یافتن ویژگیهای خود در این شخصیتها خودداری می‌کند. این قهرمان هرکه می‌خواهد باشد، ماجراجو، بارون، زنی با دامن اشرافی، تاجری عالی مقام و یا حتی انسانی بزرگ. شخصیتهای رمان مدرن، مخلوقاتی هستند ترسو، رنج کشیده، کودن و یا بسیار هوشمند. نویسنده این کونه رمان، با آن انسان برتر از جهان وداع کرده است. این کار هم دلیلی دارد. در مجلات هفتگی، روزنامه‌ها و فیلمهای مبتذل، آن انسان بزرگ به حد قهرمانی عامه پسند با فضائل و پاکدامنی و یا انسانی کثیف تنزل کرده است، موجودی شکست‌ناپذیر. اصولاً هیچ نویسنده‌ای در اینکه در عصر حاضر انسانهای شجاع و هوشمند یافت می‌شوند، شك ندارد. اما انسان شجاع دیگر با لباس و نقاب قهرمان ظاهر نمی‌شود و این شکل ظاهری دیگر با او مطابقتی ندارد. جهان امروزین دیگر از افراد برتر تشکیل نمی‌شود بلکه گروهها، احزاب و دسته‌ها هستند که در این امر نقش به سزایی ایفا می‌نمایند. علاوه براین خلع ید شخصیت قهرمانانه، قوانین انتزاعی‌ای وجود دارند که شخصیت سطحی و قوی را که منطبق با زندگی است، جایگزین قهرمان گذشته می‌نمایند. هنرمندان، همچون بسیاری از زمینه‌های جهان فنی ما، از قوانین سخت و منظم، هماهنگی منطقی، تداعی معانی و سرهم بندی کردن موضوعات بهره می‌جویند. شخصیت در رمان مدرن، دیگر حالت ملموس منظم و آن زندگی پرقدرت و انعطاف پذیر قهرمان کلاسیك را ندارد و در یك کلام قهرمان کلاسیك مرده است.

نه تنها نویسنده، بلکه خواننده منتقد نیز مدتهاست می‌داند که قهرمان دیگر همان انسان عصر حاضر نیست. در اینجا بحث برسر این مطلب که این قهرمان تا چه حد با انسانهای عصر گذشته و یا دقیقتر با تصور انسان آرمان گونه و بسیار کهن مطابقت دارد، مطرح نیست. تنها بسنده می‌نماید اثبات کنیم که ساختار روان شناختی و جامعه شناختی او رشد یافته است. قهرمان، در حال حاضر بسیار تخیلی به نظر می‌رسد و این تخیل محض، بیش از حد زندگی را خدشه دار می‌سازد. این اتفاقی نیست که کسانی که این گونه رمانها را می‌خوانند، آنانند که ارتباط ناچیزی با واقعیات دارند. انسانهای جوان و رؤیایی که به دنبال قهرمانند و شخصیت را به عنوان بیان کننده ویژگیهای واقعی عصر خود نمی‌پذیرند.

ادوارد مورگان فورستر، رمان نویس و منقد، حدود شصت سال پیش، خلق شخصیت را به عنوان وظیفه و حق مسلم نویسنده خواند. کافکا در آن زمان مرده بود، اما هنوز شهرتی نداشت. شخصیت اصلی هردو رمان او «محاکمه» و «قصر»، نه خصوصیاتی داشتند و نه اسم و رسم درست و حسابی. نام این شخصیت «ك» بود، فاقد هویت و چهره، نه فضیلت داشت و نه هیجان متداول در قرن نوزدهم را. این حرف آغازین که بیانگر هیچ ویژگی‌ای نمی‌باشد، نکته‌ای در خود نهفته دارد. نکته‌ای که با هیچ قهرمانی نمی‌توان آنرا بیان نمود و دقیقاً با واقعیت منطبق است. این «ك» یك بشر با علائقی نامشخص است و از یك نام کامل که حداقل یك انسان است نیز برخوردار نیست.

خصائل، ویژگیها، مجموعه فضائل و آلایشهای قهرمان سنتی، قادر نیستند که برواقعیات بشر امروزین دست یازند. با همین مسائل

محتوایی، شکل توصیف داستانی نیز تغییر کرده است. نویسنده امروز، با علاقه به جنبه‌های مختلف و فقر انسان، عقاید افراد گوناگون مشاهدات، توصیفات و تصورات یك موضوع را نشان می‌دهد. *گانتن باین*، شخصیت رمان «به من گانتن باین می‌گویند»[۳۵] اثر ماکس فریش[۳۶]. *هانس اشنیر*[۳۷]، شخصیت رمان «عقاید یك دلقك»[۳۸] «اثر *هاینریش بل*[۳۹]، *آنزلم کریستلاین*[۴۰] در رمان «نیمه وقت»[۴۱] اثر *مارتین والسر* و *یاکوب آفیم*، در رمان «فرضیاتی درباره یاکوب»، نمونه‌هایی از چنین تلاشها برای تشریح یك مورد از شخصیتی متوسط هستند. این قهرمانان، بسیار قوی‌تر از رابینسون کروزوئه و ویلهلم مایستر انتزاعی گردیده و تدوین شده‌اند.

وداع با طرح قصه

رمان برای اغلب خوانندگان و منتقدین یك قصه است. رمان نویس حقیقی، کسی است که چگونگی روایت قصه را می‌داند. شادی حاصله از روایت، او را به ادامه کارش فرا می‌خواند و خلاصه اینکه این کار سبب شادی و تشویق وی می‌گردد. رمان، روایت‌گر یك قصه است و این تعریف زیربنایی که بدون آن رمان نویسی غیر ممکن می‌نماید، وجه مشترك تمامی رمانهاست.

ولادیمیر و ایدل[۴۲] درکتابش به‌نام «میرایی لایه‌های هنر»[۴۳] که به سال ۱۹۵۸ به زبان آلمانی منتشر شد، می‌نویسد:

«طرح قصه، خلق شخصیتها، وقایع و تخیلات، مستقیم‌ترین و بی‌شك کهن‌ترین قالبی است که هنر در آن بیان می‌شود. می‌خواهد اسطوره باشد یا قصد روایتی مذهبی، و یا قالبهای شکل یافته‌تر نمایشی و حماسی، در اصل تفاوتی ندارد. اما سرنوشت طرح قصه در عصر ما کاملاً با سرنوشت رمان که به عنوان نوع کلی ادبی برای هرمقصودی می‌تواند به کار گرفته شود، مرتبط است. رمان در قرن گذشته به درخشش و جلای خود رسید ولی از مدتی پیش درگیر بحران شده است...»

هنگامی که بازتابهای ذهنی تحلیل فکری افزایش می‌یابد، طرح قصه ناممکن می‌شود. این امر را هگل پیش‌بینی کرده بود. در عصر خودآگاهی، طرح قصه مبدل به یك مسئله شده است.

طرح قصه همچون رشته‌ای متصل و سرخرنگ، از میان عناصر، افراد و وقایع رد نمی‌شود. میان قصه و طرح قصه اختلاف وجود دارد. قصه روایتی از موضوعات، به ترتیب زمان است و می‌پرسد، بعد چه اتفاقی افتاد؟ برای مثال «پادشاه مرد و بعد هم ملکه دارفانی را وداع گفت.» ساده‌ترین قالب قصه است. قسمت به مراتب عالی‌تر، همان طرح قصه می‌باشد و با توجه به ترتیب زمانی ارتباطی علّی را برقرار می‌نماید ولی تنها به پشت سرهم ردیف کردن وقایع نمی‌پردازد، بلکه آنها را همگون نیز می‌سازد. مثال ما بعد از این توضیحات به این صورت در می‌آید. «پادشاه مرد و بعد ملکه از شدت غم، دارفانی را وداع گفت.» این یك طرح قصه است. طرح رمان ساده و مستقیم را در بیوندهای گزیده می‌بینیم. این طرح قصه، بی‌هیچ نیرنگ و پیچیدگی، عشقی را که برای هردو زوج به صورت اسفناکی خاتمه می‌یابد، به دقت مورد بررسی قرار می‌دهد. در رمان معاصر دیگر تداوم واقعه، تنیدن تارهای روایت، وسعت

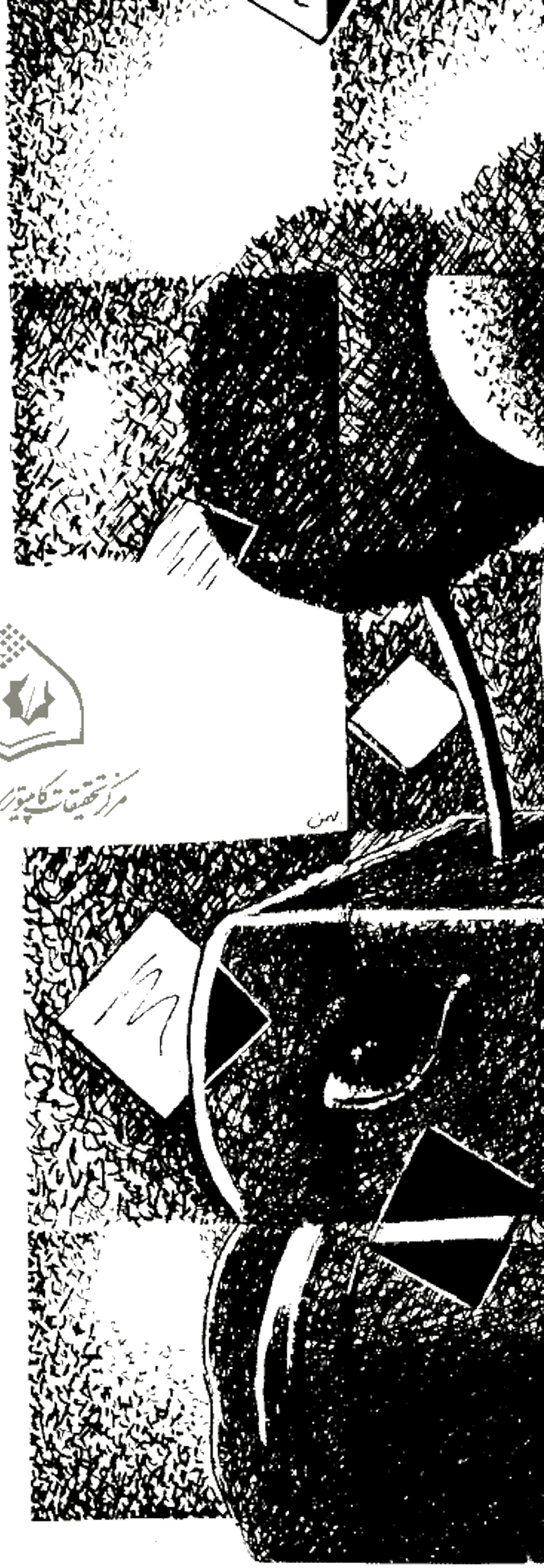
بخشیدن به کره‌ها و آرامش و بعد کشودن غمناک گره‌ها در داستان وجود ندارد. خواننده و نویسنده منتقد، به همان شیوه که نسبت به قهرمان شک می‌ورزند، نسبت به طرح قصه سنتی دچار همین حالت می‌گردند. این طرح قصه، بسیار تخیلی، زیاده از حد رؤیایی و در عین حال مسلسل وار و بسیار ساده است. گویی که تصویری برخلاف زندگی واقعی منعکس می‌سازد و دیگر باور کردنی نیست. این گوناگونی، جدایی، عدم ارتباط و تشابه، اتفاقی بودن تجربه‌ها و واقعیات مدرن دیگر، سر و کاری با طرح قصه سنتی ندارند. ادوارد مورگان فورستر، بالحنی مزاح گونه، در مورد طرح قصه‌های متوسط می‌گوید:

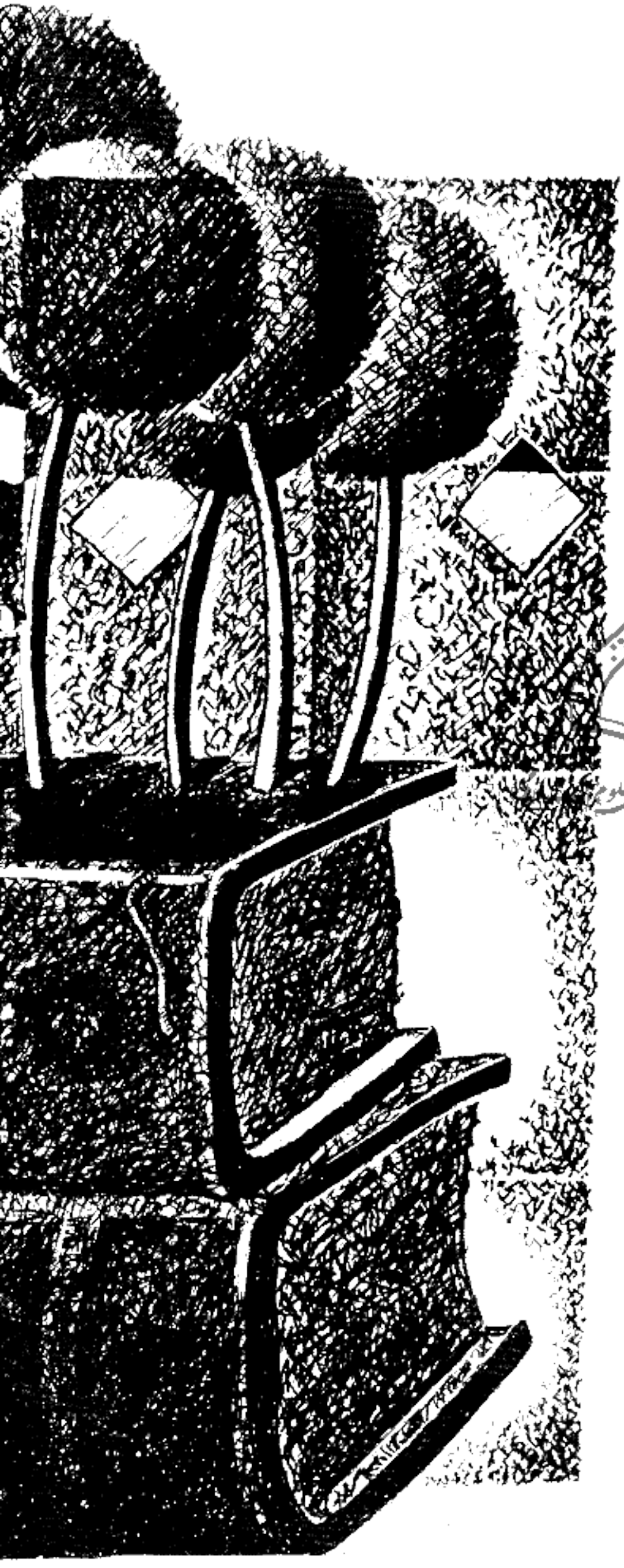
«در داستان وقتی کودکی به دنیا می‌اید، همیشه انگار با پُست آن را فرستاده‌اند. یکی از بزرگترها به سویش می‌رود، بلندش می‌کند و به خواننده نشانش می‌دهد و بعد هم در یخچال ذخیره‌اش می‌کند تا شروع به صحبت نماید یا به نحوی بتواند در واقعه مشارکت ورزد.»

همچون قهرمان که انسانی ساختگی است، طرح قصه نیز یك داستان رؤیایی است که خواننده را دائماً تحت تاثیر قرار می‌دهد. بخصوص حالت زیبایی که عشق میان زن و مرد ایفا می‌کند، جالب توجه است. گویی که هرانسانی تنها باید به عشق فکر کند تا وارسته و رها شود و انگار که برای هرانسان، دقیقتر بگوییم، قهرمان، این موقعیت وجود دارد که همسر کاملی برای خود بیابد. حتی ادوارد در پیوندهای گزیده نیز، به عنوان مردی سالمند، هیچ کونه نگرانی، وظیفه و یا مسئله‌ای جز عشق به *ارتیلیه* معصوم را پیش روی خود نمی‌بیند و این برای احساسات امروزین ما بسیار ساده‌انگارانه می‌نماید. نویسندگان گذشته رمان، اغلب در جایی مسائل را انتزاعی کرده‌اند که معاصرین ما دیگر به این شیوه چنین کاری را انجام نمی‌دهند.

ادوارد در پیوندهای گزیده تنها با یك مسئله واحد در ارتباط است و در برابر واقعیات بی‌مسئولیت و ازاد به نظر می‌رسد و این امری است مسلما حاصل ساده انگاری و انتزاع نویسنده. یك نویسنده مدرن، بی‌شك در صحنه ذهنیت و واقعه قرار دارد. او کرچه مخالفتی با هنر عصر کوته ابراز نمی‌کند اما شرایط ذهنی و روایتی، از عصر کوته تاکنون تغییر یافته است.

مسلما هنوز هم رمانهایی مدرن که دارای طرح قصه متصل هستند، یافت می‌شود. اما این دسته از رمانها در بیشتر موارد به وسیله دو حوزه ذهنیت مؤلف و ذهنیت را وی تقسیم بندی شده‌اند. طرح قصه در این رمانها به دلیل خود طرح حضور ندارند و به خاطر خودش نیز روایت نمی‌کردد. به همین‌دلیل نیزنمی‌توان پیام رمان رابه وسیله روایت نمودن طرح قصه ارائه کرد. طرح قصه در رمان مدرن، نقش یك طعمه را یافته است که وظیفه‌اش به قلاب کشیدن واقعیت می‌باشد. قلابی که نویسنده در دریای بزرک روزمره رها می‌سازد و با آن کوشه‌هایی از این دنیا را می ازماید. طرح قصه باید در خدمت واقعیت باشد و اصل مطلب، به دام انداختن واقعیت است. به عنوان مثال از رمانهای معاصر، که در آنها طرح قصه نقش کم بهایی را ایفا می‌کند، رمان «نیمه وقت» *والسر* است. منظور از نیمه وقت، نیمه قرن است و این رمان، روایت ترقی آنزلم کریستلاین نه چندان باهوش، از فروشنده‌ای دوره کرد تا بازاریابی عالی رتبه در یك مؤسسه





اقتصادی است. راوی با طرح قصه‌اش می‌خواهد به کنه واقعیت پی ببرد. جریان ذهنی نوعی متوسط از دنیای اقتصادی حاضر در ارتباط با روابط تجاری، رنناشویی و خارج از آن می‌باشد. خود واقعه در این وضعیت جالب نیست و فاقد تضاد و درگیری همچون زندگی یک بازاریاب متوسط است. اما این به هیچ وجه مهم نیست. آنچه که اهمیت دارد این است که در اینجا شخصیت متوسط، از این سطحی بودن و الگوی واقعیت از همین سطح مورد مشاهده قرار می‌گیرد.

جیمزجویس و ویرجینیا ولف[۴۲] در دهه‌های بیست و سی قرن حاضر، طرح قصه را با جریان ذهنی قطع نمودند و به این وسیله طرح قصه سنتی را نیز از بین بردند. نقطه ثقل رمانهای آنها واقعه‌ای علّی و مرتبط با هم است. بازتابهای غریزی، ذهنی و فکری هستند که منطقی بودن ظاهری جهان را به صورت منطق ذهنیت انسانی تغییر می‌دهند. واقعیات در جهان، با منطق ذهنی انعکاس می‌یابند. شیوه جریان ذهنی جزء ابزارهای دست هرنویسنده است. برخلاف خطی بودن ساختاری طرح قصه مدرن، این شیوه توسعه شبکه روایت را به جریان روایت، درون‌گرایی واقعه و انعکاس ذهنیت را نشان می‌دهد. روایت، به کنه نقل جریان ذهنی. اخرین تکنیک روایت روان شناختی و ذهنی می‌باشند. نویسندگان مدرن، توجه بیشتری به مسائل عینی دارند.

حتی روایت نیز، به بازتاب فکری و مقاله گونه (که در مورد توماس مان، روبرت موزیل و هرمان بروخ یک مشکل است) و تداعی معانی شدید (رمان جریان ذهنی) مبدل نمی‌گردد بلکه با مشاهده دقیق و تشریح جزئیات (رمان جدید) به کنار گذاشته می‌شود. بازتابها ممکن است تا آن حد پیش روند که سبب ممانعت از طرح قصه گردند. این اتفاقی نیست که پس از درک قهرمان، طرح قصه نیز برتری خود را از دست داده است. با خودداری از طرح قصه، نویسندگان مجبور شدند که از عناصر هیجان انگیز حرف دوری گزینند. امروزه دانما از اهمیت خود روایت نیز کاسته می‌گردد و توجه افزونتری به چگونگی آن مبذول می‌شود.

وداع با راوی المپی

قهرمان سنتی با طرح قصه سنتی خویش، مخلوق نویسنده

است. علاوه برقهرمان و طرح قصه‌اش، نویسنده شخص ثالثی را نیز می‌آفریند: **راوی، نویسنده بلکه مخلوق اوست**. راوی، داستان را روایت می‌کند. او در تمامی هنرهای روایتی، در آثار حماسی، قصه، نوول و حکایات حضور دارد. هرپدر و مادری می‌داند که در هنگام روایت قصه برای کودکش، باید لحن خود را تغییر دهد و رفتار منطقی بزرگسالان را کنار گذاشته و به صورت موجودی درآید که دنیای ادبی با اعجابهایش برای او واقعی است. راوی به آنچه که روایت می‌کند، حتی اگر این روایت دروغین نیز باشد، اعتقاد دارد. او قادر است دروغ بگوید زیرا معتقد به آن است. یك نویسنده نمی‌تواند دروغ بگوید. او تنها ممکن است نیك یا بد بنویسد. راوی در تمامی هنرهای روایتی، هیچ گاه نویسنده مشهور یا غیر مشهوری نیست، بلکه نقشی است که نویسنده آن را یافته است. این نقش به دنیای شعرگونه رمان تعلق دارد. راوی میان روایت و خواننده به عنوان واسطه مطرح می‌گردد. می‌تواند خارج از واقعه بماند یا با نقاط تماسی در واقعه مشارکت ورزد و یا به صورت «من- راوی» سرنوشت خود را واگویه کند. همواره راوی برتر از قهرمان (حتی زمانی که خود، قهرمان نیز باشد) و طرح قصه است. او آگاهی برتر و شیوه نگرش متعالی تری دارد. راوی سنتی، قهرمانانش را همچون خداوند المپ می‌بیند و راهنمایی و هدایت می‌کند: برتر، مطمئن، از بالا به پایین و خلل ناپذیر. این راوی را به دلیل نظارت جاودانی‌اش «راوی المپی»[۴۵] نام نهاده‌اند. او کم و بیش از همه چیز آگاه است. درونی‌ترین هیجانات قهرمانانش را می‌شناسد. قدرت، شوق عشق و نقاط ضعف آنها برای او مشخص است. از خطرها آگاه بوده و می‌تواند آنها را به خواننده نشان دهد. شجاعت، غمها، بی‌تجربگی‌ها و ضعفهای پراحساس قهرمان را توضیح می‌دهد. با تذکراتی حکیمانه و شیوه‌هایی هوشمندانه، اخطارات، تذکرات و جبهه‌گیریهای مختلف برتری خود را برخواننده، قهرمان و طرح قصه تضمین می‌نماید. مثالی بارز از این برتری- باز هم در پیوندهای گزیده دیده می‌شود. راوی در فصل دوم، قهرمانش ادوارد را چنین توضیح می‌دهد:

«او عادت نداشت که از موضوعی صرف نظر کند. از جوانی، تنها فرزند ناز پرورده والدینی ثروتمند بود که خیلی زود او را متقاعد به ازدواجی شگرف ولی پر ثمر با زنی بسیار پیرتر از خودش کرده بودند و از این طریق نیز باز مورد محبت قرار گرفته و همسرش رفتار متین او را با بذل و بخششهای بسیار جبران کرده بود، پس از مرگ زود هنگام زن، او دوباره اختیارش را به دست گرفته بود. در مسافرتها مستقل و قادر به هرتغییری بود، نمی‌خواست کار فوق العاده‌ای بکند، اما آزاد، خیرخواه، شجاع و به جایش نیز دلیر بود. در این دنیا چه می‌توانست در برابر آرزوهایش بایستد! تاکنون همه چیز بر وفق مرادش بود، حتی در تصاحب *شارلوته* نیز توفیق یافته و سرانجام با سرسختی و وفاداری حتی او را نیز به دست آورده بود و اکنون بر نخستین بار فکر می‌کرد که با نظر او مخالفت شده است. برای اولین بار مانعش شده‌اند...»

ما در اینجا نمی‌خواهیم به قدرت تخیلی قهرمان، این انسان رشك‌آور و آزاد، کسی که برای نخستین بار با او مخالفت می‌شود، توجه کنیم، بلکه تفسیر برتر راوی مدنظر ماست. راوی در یك «رمان من» نیز، همچون «رنجهای ورتر جوان» حضور دارد. نقش واسطگی، با خطاب نویسنده مشخص می‌گردد.

آنچه که من توانسته‌ام از داستان ورتر فقیر بیابم با تلاش کرد آوردم و در اینجا در اختیار شما می‌گذارم و واقفم که از من سپاسگزار خواهید بود. شما نمی‌توانید نسبت به روح و شخصیت او از تعجب و عشق، و نسبت به سرنوشتش ازاشکهایتان دریغ‌ورزید. وتوای‌روح نیك که‌همچون اوخودرا در تنگنا می‌بینی، از رنجهایش تسلی‌گیر و رُخصت ده، اگر نمی‌توانی براساس مقدرات و تقصیر خویش، دوستی نزدیك یابی، این کتاب کوچك یار تو باشد.

از اینجا به بعد «روایت- من» در قالب نامه ادامه می‌یابد. این من که سرنوشتش را بازگو می‌کند، در نقشی دوجنبه‌ای با ما برخورد می‌نماید. ابتدا به عنوان قهرمانی که عشقی ناکام را تجربه می‌کند و سپس راوی‌ای که با ذهنیت والایی درباره خود و وضعیتش داد سخن می‌دهد.

این من به عنوان قهرمان در داستان ظاهر می‌شود و به عنوان راوی سرگذشت تیره و تارش را بیان می‌نماید. اگر ورتر، قهرمان داستان، ذهنیت برتر و روشن ورتر راوی را داشت هیچ گاه دست به اسلحه نمی‌برد تا زندگی‌اش را خاتمه بخشد و این زندگی برای او چاره ناپذیر می‌نمود. در «ورتر» من راوی وضعیت روحی من قهرمان را توضیح می‌دهد. در نخستین نامه ورتر به صورت بسیار حکیمانه‌ای احساسات شدید خود را منعکس می‌سازد.

«دوست بسیار عزیزم! دردها و رنجها در انسان کمتر می‌بودند، اگر این انسانها با این تلاش فراوان سعی نمی‌کردند، خاطرات گذشته را باز به یاد آورند، تا بتوانند زمان حال را با بی‌تفاوتی سپری کنند.»

در پایان کتاب ناشر روبه خواننده می‌کند و به نامه‌های باقیمانده ورتر از آخرین روزهای حیاتش اشاره می‌نماید. این نامه‌ها با برتری من راوی، که وضعیت «من- قهرمان» را می‌داند و خود را از جایگاه ذهنی او به وضوح برتر می‌شمارد موضوعات را بازگو می‌کنند. راوی از بالا به درون قهرمان می‌نگرد و قادر است با او همدردی کند.

راوی المپی برتر که قهرمانانش را به صورت چهره‌هایی واقعی

تصور و وقایعی ابداعی را به عنوان واقعی ارائه می‌کند، کسی که درونی‌ترین هیجانات قهرمان مخلوقش را می‌شناسد و آنها را در میزان تربیت، احساسات، استعدادها، آزادی، موفقیت و غم او سهیم و گامهایش را از ابتدا هدایت می‌نماید، این راوی که به خواننده همه چیز و چگونگی موضوعات را شرح می‌دهد، در رمان مدرن دیگر وجود ندارد. نویسنده معاصر، از خلق راوی‌ای که درباره واقعه‌ای با چهره‌های انسانی، همچون زئوس جای می‌گیرد، خودداری می‌نماید. راوی دیگر به‌عنوان دانای کل یك واقعه فردی ظاهر نمی‌شود. او فاقد این ساده انگاری الزامی ذهن است و ادعای خود کامگی بی‌چون و چرا را کنار می‌گذارد. به دلیل این خود کامگی راوی المپی را راوی مقتدر نیز می‌نامند. این راوی مقتدر، اغلب از نظر قدرت، اخلاقیات عصر کلاسیك و آگاهی برتر است. نویسندهٔ مدرن هرچه بیشتر از خودکامگی قدرت و آگاهی خودداری می‌کند. مسلماً رمان مدرن نیز روایت می‌گردد، زیرا: «مرگ راوی همان مرگ رمان است». اما رمان مدرن به شیوه دیگری روایت می‌شود و این شیوه بسیار پیچیده‌تر شده است.

پیچیده‌تر شدن روایت

در رمان سنتی اتفاقات به ترتیب زمانی رخ می‌دهند. راوی وضعیت قهرمان را پایه می‌ریزد، تضادها را دامن می‌زند و واقعه را به سمت پایانی میمون یا نامیمون رهنمون می‌سازد. خواننده همیشه می‌داند که واقعه تاکجا پیش رفته و او در کجای داستان است. در رمان مدرن نه تنها جریان واقعی از ماهها، فصلها و سالها کوتاهتر شده است، بلکه بخش عمده‌ای از واقعه دیگر به صورت مرتب از نظر زمانی روایت نمی‌شود. رمانهایی وجود دارند که جریان واقعه آنها کمتر از بیست و چهار ساعت است. «اولیس جیمزجویس و «مرگ ورجیل» بروخ، مشهورترین مثالها برای این گونه رمان هستند. در طی زمان واقعه، مجموعه تجارب، خاطرات، تداعی معانی و آگاهیهای یك زندگی خلاصه می‌گردند. وقایعی که ممکن است مستقیماً در ارتباط با یکدیگر باشند، به وسیله ذهنیت تداعی معانی شخصیت یا راوی به هم آمیخته و یا در کنار هم بیان می‌گردند. این نوع تشریح، بخصوص زمانی که نویسنده بخواهد از ابتدا وقایع همزمانی را تجسم کند، شکل سختی می‌یابد. «عقاید یك دلقك» اثر هاینریش بُل، به وسیله زمان واقعه مستقیم به صورتی نسبتاً ساده‌ای نشان داده می‌شود. زمان واقعه مستقیم در این زمان چهار ساعت است. این زمان از غروب روزی از ماه مارس تا حدود ده شب است. اما در این ساعتهای محدود، دلقك با خاطراتش، تداعی معانی، بازتابهای ذهنی، مکالمات تلفنی تقریباً تمامی زندگی‌اش و افراد مهم و گله و شکایات خود را تجسم می‌کند. در اینجا گذشته صرف و پشت سرهم، همچون رمان سنتی وجود ندارد بلکه به وسیله ذهن شخصیت تجسم می‌گردد. این رابطه زمانی، بیشتر روان‌شناسانه تا فیزیکی شخصیت مدرن، که گاهی به وسیله راوی قطع می‌شود، روند روایت را پیچیده می‌سازد. قهرمان و طرح قصه مستقیم او در چنین روابط پیچیده شخصیت با زمان روایت شده و راوی با زمان روایت جایی ندارد.

مشکل دیگر را عدم وجود جایگاه المپی راوی فراهم می‌آورد. در «عقاید یك دلقك» تمامی خاطرات و «عقاید» از فیلتر جایگاه روحی- جسمی یك دلقك عبور می‌کند. تمامی واژه‌های تفکر شده و برزبان آمده به وسیله پرخاشگری و ناراحتیهای فردی که در عشق شکست خورده و از جامعه رانده شده قطع می‌گردند. من راوی، جایگاه خود و منظره دلقك ویران را تا آخرین جملات حفظ می‌کند. دیگر راوی المپی، که خود را با عقل گرایی حکیمانه و هوشمندی مفسرانه برشیوه نگرش شخصیت برتری دهد، وجود ندارد. خواننده دیگر نمی‌تواند تفاوتی میان من- راوی و خود دلقك قائل شود.

رمان، زمانی که اتفاقی را از جنبه‌های گوناگون توصیف می‌کند و براساس آگاهی و ذهنیت شخصیتهای راوی‌اش دائماً جزئیات را توضیح می‌دهند، شکل پیچیده‌تری می‌گیرد. کسانی که فیلم ژاپنی «راشومون»[۴۶] را دیده‌اند، این شیوه تشریح را می‌شناسند. در این فیلم قتل یك سامورایی، پشت سرهم به وسیله همسرش، قاتل، روح مقتول و بالأخره هیزم شکنی که اصلاً در ماجرا دخالت نداشته، تعریف می‌شود. هیزم‌شکن به عنوان شاهدی بدون دخالت و برتر می‌خواهد که اطلاعات به دست آمده به وسیله ذهنیت شخصی و جالب مشاهدان را در قضیه دخالت بخشد اما اگر مشاهده‌گری بدون دخالت در دسترس نباشد چه اتفاقی می‌افتد؟

رمان «فرضیاتی دربارهٔ یاکوب» نوشتهٔ *اوهیونسون* نیز، همان حالت اخیر را دارد. «فرضیات» همچون محاکمه‌ای که دادستان به دلیل کمبود دلیل باید آن را مختومه اعلام کند، ناکافی به نظر می‌رسند. روایت در این رمان یونسون، از زمانی که اتفاق افتاده است شروع می‌گردد. سوزن بان نیمه آلمانی، *یاکوب آبس*[۴۷] در بازگشت از آلمان، در مسیر رفتن به محل کارش روی ریل قطار می‌میرد. پرسشی که راوی مطرح می‌سازد، این است:

چرا مُرد؟

آیا این یك حادثه بود یا چیزی بیش از آن؟

آیا یاکوب نمی‌توانست بیشتر حواسش را جمع کند و یا نمی‌خواست؟

راوی پرسشها را پاسخ نمی‌دهد اما از زوایای گوناگون آنها را بررسی می‌نماید. به وسیله پیامها، گفت و گوها و تك گفتارهای درونی واقعیت روشن می‌شود و همان زمان و مکانی که یاکوب در آن زندگی کرده و مرده است، معلوم می‌گردد. مسئله تلاش برای یافتن حقیقت و واقعیت، از جایگاههای ذهنی، شیوه‌های نگرش و اجزائی از آگاهی مبدل به شیوه‌ای برای روایت می‌گردد.

پرسش درباره واقعیت و اهمیت روایت، یك نسل و نیم قبل در «محاکمه» اثر کافکا، مشاهده می‌شود. ك. خودش می‌بیند که ناشناسی از پنجره خود را خم می‌کند و به سمت او دستهایش را دراز می‌نماید. از خود می‌پرسد:

چه کسی بود؟

یك دوست؟

یك انسان خوب؟

کسی که می‌خواست کمکی بکند؟

آیا او یك نفر بود؟

قاضی‌ای که او را هرگز ندیده بود، کجا بود؟ دادگاه عالی‌ای که او هرگز به آن دست نیافت، کجا بود؟»

●

راوی المپی رمان سنتی وداع کرده است. آیا به همین دلیل نیز راوی مرده است؟ او خود را در سالهای دهه بیست و سی‌میلادی

مخفی نمود تا دوباره بعدها ظاهر شود. خود را در قالب نقل و قول و «تک گفتارهای درونی» که به وسیله شخصیتها بیان می‌گردد پنهان نمود. از حدود سی‌سال پیش، راوی به وسیله قطع رشته روایت، تعویض دیدگاهها، سرهم کردن هنرمندانه اجزاء روایت، گفت و گوها و تک گفتارها دوباره ظاهر شده است. با نقل قول غیرمستقیم و تک گفتار درونی این راویان توانستند فاصله میان واقعه و خواننده را بیشتر کنند و دیگر نقش واسطه را ایفا نمی‌کنند. جدیدترین رمانها اغلب در جست و جوی توجه به عینیات هستند. یك جنبه این عینیت بخشیدن در این مسئله است که آنها مؤکداً می‌گویند: «ما تنها روایت می‌کنیم.» آنچه که تشریح می‌کنیم خود واقعیت نیست، بلکه اجزاء واقعیت و زمینه‌هایی از آن، در آینه روایت است. آنها گرچه بشدت برفاصله داشتن از واقعیت تکیه می‌ورزند اما از تخیل به شیوه طرح قصه از درون نیز ممانعت می‌کنند

تغییر ویژگیهای یك نوع ادبی همیشه وجود داشته است. هرتغییر شکل یا دگرگونی، بحرانی را به ارمغان می‌آورد و بحرانها می‌توانند به سقوط یا تجدید حیات منجر گردند. تمامی موجودات زنده درگیر بحرانند. اینکه آیا این به اصطلاح بحران رمان، باعث نابودی‌اش خواهد شد را در حال حاضر نمی‌توانیم اثبات کنیم. به احتمال قوی ما دیگر در برابر خط پایان رمان سنتی قرار گرفته‌ایم. رمان جدید به هرحال با وداع از قهرمان، از طرح قصه به شیوه روایت خطی و راوی المپی و... پیچیده‌تر شده است. در جهانی که روز به روز پیچیده‌تر می‌گردد، این امر نباید تعجبی را برانگیزد. تمایل برآن است که با سادگی زیبا و وضوح بلورین رمان به اصطلاح سنتی وداع شود. فراموش نکنیم که بزودی بسیاری از رمانهای معاصر نیز، جزء رمانهای کلاسیك قرن بیستم شمرده خواهند شد.

پاورقی‌ها

۱. Die Wahlverwandtscha Pten

۲. Mutma Bungen uber Jakob

۳. Uwe Johnson

۴. Leiden des jungen Werther

۵. Wilhelm Meisters Wanderjahren

۶. Johann Christoph Gottsched

۷. Iphigonia

۸. Romischen Elegien

۹. Hermann and Dorothee

۱۰. West-Ostlichen Diwan

۱۱. Faust/II

۱۲. Simplicissmus یکی از نخستین داستانهای ماجراجویانه آلمانی.

۱۳. Franz Kapka نویسنده‌ای آلمانی زبان که از او آثار بسیاری از جمله «مسخ»، «آمریکا» و «پزشك دهکده» به فارسی ترجمه شده است.

۱۴. James Jagce یکی از مشهورترین نویسندگان انگلیسی که از میان آثارش «اولیس» را می‌توان برشمرد.

۱۵. Robert Musil نویسنده‌ای اتریشی که از آثارش می‌توان «مرد بی‌خاصیت» را نام برد.

۱۶. Gunter Grass گرافیست و رمان نویس مشهور آلمانی که کتاب «موش و گربه» او، به فارسی ترجمه شده است و از میان دیگر آثارش رمان «طبل حلبی» را می‌توان نام برد.

۱۷. Martin Walser نویسنده آلمانی رمانهای «فراسوی عشق» و «نیمه وقت».

۱۸. Friedrich Schlegel

۱۹. Uber das Studium der Modernen Poesie

۲۰. Heinrich Heine شاعر و نویسنده اواخر عصر رمانتیك آلمان.

۲۱. Erec شاعر و نویسنده اواخر عصر رمانتیك آلمان.

۲۲. Hartmann

۲۳. Parzifal

۲۴. Wolfram نویسنده آلمانی.

۲۵. Kritischen Fragmenten

۲۶. Weimar شهری که در عصر گوته، مرکز حیات فکری بوده است در این شهر ادیبان بسیاری منجمله گوته، شیلر، هردر و ویلاند، زندگی کرده‌اند.

۲۷. Kaisers Franz Josef امپراتور اتریش از ۱۹۰۴ الی ۱۹۰۶.

۲۸. Lubeck زادگاه توماس و بندری در آلمان.

۲۹. Thomas Mann نویسنده آلمانی که کتابهای «تونیوکروگر»، «مرگ در ونیز» و «کوه جادو» از او به فارسی ترجمه شده است.

۳۰. Adalbert Stifter نویسنده اتریشی که از رمانهایش می‌توان «نقشه جدمن» را نام برد.

۳۱. Theodor Fontane نویسنده آلمانی، روزنامه نگار و منقد تئاتر. از رمانهایش «امن برییست» شایان ذکر است.

۳۲. Schlafwandler Trilogie

۳۳. Hermann Broch نویسنده اتریشی و خالق کتاب «مرگ ورجیل».

۳۴. Nachsommer

۳۵. Mein Name sei Gantenbain

۳۶. Max Frisch نویسنده و نمایشنامه نویس سوئیسی، که از نمایشنامه‌هایش «دیوار چینی» را می‌توان نام برد.

۳۷. Hans Schnier

۳۸. Ansichten eines Clowns رمانی که دو ترجمه متفاوت به فارسی داشته است

۳۹. Hennrich Boll نویسنده آلمانی و برنده جایزه نوبل در ادبیات. از کتابهایش که به فارسی ترجمه شده «آبروی از دست رفته کاترینابلوم»، «نان آن سالها» و «عقاید یك دلقك» را می‌توان برشمرد.

۴۰. Anselm Kristlein

۴۱. Halb zeit

۴۲. Wladimer Wordet

۴۳. Die Sterblichkeit der musen

۴۴. Virginia Woolf نویسنده انگلیسی زبان که از آثارش می‌توان «زن پنجاه ساله» و «سفر به برج فانوس» را نام برد.

۴۵. Olympischer Erzahler

۴۶. Rashomon

۴۷. Jakob Abs

● چگونه خشم و هیاهو را بخوانیم

■ له‌اون ایدل

■ مترجم: دکتر ناهید سرمد

صفحات نخستین قصه خشم و *هیاهو*[1]، ما را به جهانی سر درگم و حیرت‌انگیز می‌کشاند، بدان‌سان که گویی سراسر اعصار بشر را بدون وقفه ـ و در جهت نادرست ـ سیر می‌کنیم. چهار فصل، درهم آمیخته و تار می‌شوند. صداهایی رها از تن، با ما سخن می‌گویند و ما در رقص، حواس و ادراک شرکت می‌کنیم. احساسهای دیرین برانگیخته می‌شوند: تلالؤ شماری از روزها، پرتو رقصان خورشید و شعله‌های زبانه‌کش آتش، بوی برگهای خیس، یخزدگی سخت و سرد زمستان. ماه آوریل است و موسم جلوه چمن و سرسبزی و لحظه بعد هم زمان با کریسمس است. در زمین گلف، توپ جمع‌کن‌ها[2] به چشم می‌خورند و دختری هم به نام کدی در میان است. بنجی سی و سه سال دارد، ولی در عین حال سه ساله است، یا سیزده ساله. صفحاتی چند، خاطره طفولیت هنرمند جویس و گاو را در حالی که از جاده سرازیر می‌شود، برایمان زنده می‌کنند. چنین می‌نماید که صدای حرکت حافظه حسی بنجی، با صدای حرکت ماشین حروف‌چینی همراه است: قطعاتی بلند، نخست با حروف لاتین و سپس با حروف ایتالیك به تناوب پدیدار می‌شوند. ویراستاران انتشارات *مادرن لایبراری*[3] به حق بیم آن داشتند که خوانندگان سرخورده،به خشم آن را کنار افکنند. اما زمانی که آنان از فاکنر خواستند تا پیشگفتاری مبتنی بر توضیح کتاب بنویسد، او در عوض متممی برآن نوشت. جواب ناشرانی که از هنرمند می‌خواهند تا هنر خویش را تفسیر کند، همین است! اگر این متمم را بخوانیم، درجایی که انسان معمولاً پیشگفتار را می‌خواند، به اصطلاح از در عقب وارد کتاب می‌شویم، و شجره نامه‌ای که فاکنر از خانواده کامپسون ارائه می‌دارد، فقط سردرگمی ما را افزون‌تر می‌کند ولی تفسیر شیوه و بحث در شکل قصه برای فاکنر و هنر غیر استدلالی و حسی او بیگانه بود. افزوده برآن، این کار همراه با افشای چیزی بود که خواننده باید در پایان، خود به کشف آن دست یابد. و بالاتر از همه، آنچه خواننده باید در کتابی چون خشم و هیاهو کشف کند،

طریقی تازه برای خواندن قصه. زیرا مسلماً، آن‌گاه که مطلب نه چون گذشته به شکل شسته رفته، منظم، روایت شده، با فصلهایی به اصطلاح بسته‌بندی شده، به خواننده عرضه می‌شود، بلکه به شکل آشفته و نامرتب به دستش می‌رسد، برچنین داستان درهم پاشیده است که خواننده باید بنگرد، مگر آنکه کتاب را از نو بسازد ـ در حقیقت کاری چنین انجام یافته است. دو معلم در کالیفرنیا، همراه جمع کوچکی از شاگردان درس سمینار خویش، سعی کردند بخش بنجی این قصه را درهم ریزند و از نو آن را به شیوه‌ای سنتی سوار کنند. آنها برای زمینه کار نقشه‌ای طرح کردند: تعداد سطحهای روایت‌رابه ترتیب الفبا و شماره مشخص نمودند و به این نتیجه رسیدند که این بخش «آگاهانه چون یك معما یا داستانی اسرارآمیز، یا ترکیبی از هردو، ساخته شده است». وگرنه، بنابر اعتقاد آنان (و این اعتقاد را با همان اطمینان خاطری اظهار داشتند که یك ساعت ساز تمام اجزای ساعت روی میز کارش را می‌نگرد). به نظر ناممکن می‌آید که بتوان واحدهای پراکنده و غالباً کوتاه آن را به نحوی قانع‌کننده در ساختمان کلی نهاد (با اندکی تفکر متین، می‌توان دریافت که طریق ساعت ساز اینجا قابل اجرا نیست.) شاید فاکنر از گیج کردن خواننده لذت می‌برده است، از قصه‌نویسان معمولاً انتظاری چنین می‌رود، ولی او عمداً به ساختن یك معما نپرداخت. اولاً، ساختن بناهای درهم پیچیده در سرشت او نبود، در این مورد او با جویس تفاوتی محسوس دارد. گذشته از آن، با بررسی دقیق خود متن، و آنچه متن در مورد طرح نویسنده آشکار می‌کند، کاملاً روشن می‌شود که لزوماً نیازی به هماهنگی واحدهای کوتاه با تمامی ساختمان نیست. و بالاتر از همه، سر و کار ما در اینجا با ذهن است، تجسم ذهن. علاوه برآن، ذهن مورد بحث، ذهن یك ابله است، مردی سنی و سه ساله که پیش از سه سالگی قوای فکری وی متوقف شده ـ اگر بتوان گفت که او از «قوای فکری» نصیبی داشته است ـ و ذهن، حتی در افرادی که برخوردار از سلامت فکراند، با تمام کوششهای دلیرانه خویش، برای یافتن نظم در جهان، توده آشفته عظیمی است از لحظه‌های تجربه، خاطره‌های نظم نایافته، پرده بغرنجی از دریافتهای حسی، که آزادانه در قلمرو روشنایی و روشنی به گردش درمی‌آید.

نخستین مسئله‌ای که باید در کار خواندن این قصه حل شود، چگونگی مقابله با مطالب پراکنده و پاشیده و درهم آن است. شکی نیست که این مطالب درهم ریخته‌اند، و هرگونه امید بازیافتن تخم‌مرغهای درسته را از میان املت بدون تأمل باید کنار گذاشت. این طریق تازهٔ خواندن، ما را دعوت برآن می‌کند تا مطالب را با کیفیت

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

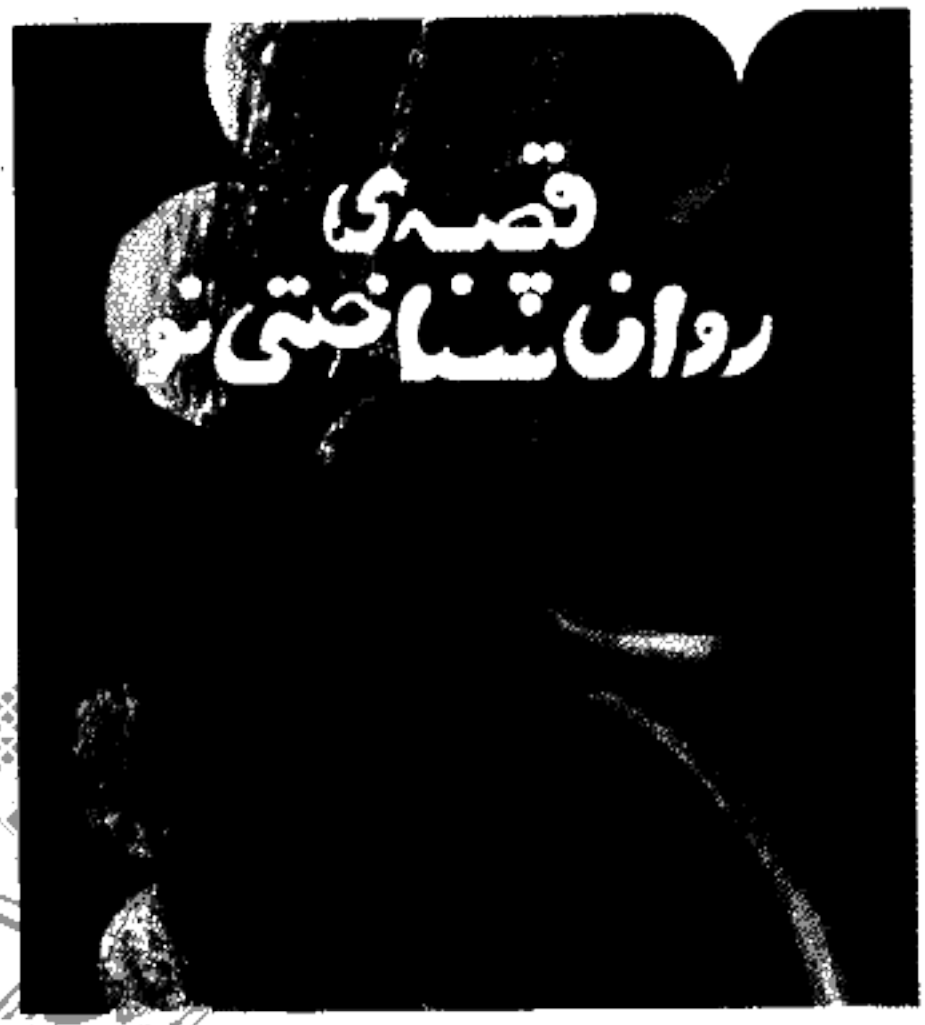
ناممکن، رها از تسلسل زمانی و نظم نایافته بپذیریم. اینجا تصریح شده است که ما نباید، همانند معلمهای برحرارت کالیفرنیایی، نظم متعارف را با اصرار برآن تحمل کنیم. در عوض وظیفه ما آن است که قصه را با روال بی‌نظمش، یعنی همان‌گونه که فاکنر آن را در مقابل ما نهاده است، درک کنیم.

اگر متن در اختیار خویش را با حوصله بخوانیم، می‌بینیم که دستمایه‌های ذهن بنجی، برحسب ادراک او و همان‌گونه که به سویش روان می‌شوند، به ما داده شده است. اواشیاء و آدمها را بو می‌کشد، غالباً اشیاء دیداری را بدان‌سان تجربه می‌کند که کوبی رایحه‌اند. آن‌گاه که پدیده‌های ناآشنا از مسیرش گذر می‌کنند، او به فریاد درمی‌آید. به بیان دیگر، ما با موجود سه‌ساله‌ای سر و کار داریم که جهان برایش تنها تا زمانی مکانی امن و پاکیزه است که او با چیزهای شناخته شده هستی رویارو است. در غیر این صورت، ناآرامی است و غالباً تشویش و وحشت. دنیای او دنیای متحرک و پاسخ است: و هرگاه چیزهایی روی می‌دهند که درگذشته روی داده‌اند، اینها درهم می‌آمیزند. هرخاطره خاطره‌ای دیگر را فرا می‌خواند و آن را دربر می‌گیرد، تا شاید خاطره‌ای دیگر را هم برانگیزد.

لباس بنجی، در ماه آوریل به دیختی در زمین گلف گیر می‌کند و پاره می‌شود. و در اینجا لاستر به همراه او است. لحظه‌ای نمی‌پاید که در می‌یابیم سالیان پیش نیز او در ایام کریسمس همراه با کدی، لباسش را به کل میخ آویخته، پاره کرده است. رویداد بر رویداد انباشته می‌شود. در عالم رها از زمان بنجی، گذشته و آینده یکی می‌شوند. یعنی تنها همین لحظه. وهیچ لحظه دیگر نه. حال کریسمس است. حال عید پاک است. اینها همه جز یکی نیستند. در صفحه‌ای بنجی سی‌وسه ساله است و در صفحه بعد سی و سه ساله. اگر بخواهیم، امکان دارد به طور احمال تسلسل زمانی آن را تعیین کنیم: اما به چه منظور؟ قرار است داستان همان‌گونه که برای بنجی رخ می‌دهد به ما برسد. قصد فاکنر این بود.

براستی، زمانی که نویسنده‌ای این شیوه را برای روایت یک داستان برمی‌گزیند، منطقی به نظر می‌آید که عرصه کار او را دنبال کنیم و عرصه‌هایی جدید نسازیم. با پذیرفتن مطلب به حالت درهم ریخته آن و با سعی بردرک آن، ما خود را به دعوت فاکنر در زاویه دید یا درک بنجی می‌نهیم. یعنی به طریق دیدگاه گشیده می‌شویم. به تدبیر و تمهید قصه‌نویس، حواس خویش را جانشین تمام حواس بنجی می‌کنیم. چشم او چشم ما می‌شود. بویایی او از آن ما می‌شود. تجربه منحصر به فرد او نسبت به دنیای پیرامون خویش در سراسر گفتار، تجربه ما است. می‌توان گفت که ما در درون یک

لـه اون ایدل



ابلهیم، درحالی که برون را می‌نگریم و در عین حال که در خلال این مدت، عقل خویشتن و هشیاری خویشتن را در اختیار داریم. اینجا ما به یك همحسی شگفتی‌انگیز خوانده شده‌ایم:

«اتاق دور شد، اما ساکت نشدم، و اتاق برگشت و دیلسی آمد و نشست روی تخت، و منو نگاه کرد.»

در دنیای بنجی اتاقها به سویش می‌آیند و ازاو دور می‌شوند، چمن به کنارش می‌آید و او به راه می‌افتد، کاسه نزد دهانش می‌آید و او می‌خورد. او مرکز جهان است. و آن‌گاه که اسب و درشگه به جای سمت راست از سمت چپ مجسمه حرکت می‌کنند، ناگهان همه چیز نظم مکانی خاص دنیای بنجی را از دست می‌دهد، سردروقر- نیز، درگاه و پنجره، تیر چراغ برق و درخت وارونه می‌شوند، همه چیز از چپ به راست روان می‌شود. وحشت برجانش می‌افتد و چنان زوزه‌ای سر می‌دهد که در سراسر میدان به طنین درمی‌آید. سپس، آنگاه که جیسون دنیای معمولش را به او باز می‌گرداند و درشگه را به سمت راست مجسمه می‌راند، ساختمانها و اشیاء چهره مانوس خود را باز می‌یابند، و بنجی با چسبیدن به نارسیس [۴] درهم شکسته خود می‌تواند به خاموشی حیران خویش فرو نشیند. همه چیز حال از راست به چپ روان است، «هرچیز در جای معین خود»[۵].

مفسران بخش بنجی، طی سالیان دراز بیش از آنچه باید این نظم را پیچیده کرده‌اند ولی نظمی که فاکنر در اینجا فرا می‌خواند، صرفاً نظم جبرآلود ابله جهان بنجی است. جهانی از معصومیت و بچگی، جهان خاص کسی که به گفته فاکنر، از آغاز تولد از عقل رها بوده، همان‌قدر بی‌رنگ و نابینا است که چشمهای بی‌حالت مجسمه سرباز حکومت ائتلافی نصب شده در میدان شهر جفرسون[۶]، همان مجسمه‌ای که لاستر، اسب و درشگه را در سمت نادرستش رانده بود. به بیان دیگر، این نظم یعنی نظم جهان نابینای مانوس بنجی است، اگر یك نوع نظم جدید، یعنی نظم جهان بینای خویش را برآن ببخشیم هرگز توانای درك آن نخواهیم شد.

دستاورد فاکنر در این بخش، ناشی از دگرگونی حائز اهمیتی است که در بُعد قصه پدید آورد. نکته مورد اشاره تنها شیوه او، یا شعر او نیست، منظور طریق حسی شگرفی است که فاکنر به یاری آن رمز کار جویس و سمبولیستهای فرانسه را جذب نمود، زیرا او به ما نشان می‌دهد چگونه قصه‌نویس، یا شاعر، می‌تواند زبان را به قصد برانگیختن ادراك و احساساتی فزون‌تر از آنچه تاکنون نثر نامسلسل برحسب معمول انجام داده است، به کار گیرد. شاید بتوانیم دستاورد نقاشان *امپرسیونیست* و *ابسترکسیونیست*[۷] زمان خود را به عنوان تمثیلی کارآمد برگزینیم. اینان با نهادن بینش خویش به جای جلوه مانوس آنچه به چشم می‌آید، طریقی نو برای نگرش بر دریافتهای ذهنی و انتزاعی دراختیارمان گذارده‌اند. در نقاشی یا پیکرتراشی، چنان که *لسینگ* [۸] دیری پیش اظهار داشته است، ما توانای درك دیداری ـ و ادامه مشاهده ـ شکل مقابل چشم خویشیم. در کار کلمات، همانند موسیقی، با روند دوجانبه‌ای مرکب از به خاطر آوردن و درك کردن سر و کار داریم، چرا که صفحه، حاوی نمادهای چاپی، هرگز نمی‌تواند یك تصویر، یا نگاره باشد. صفحه‌ای این چنین تنها می‌تواند نگاره برانگیز باشد، این طریقی است برای برانگیختن دستگاه حسی خودمان.

از این‌رو طریق جدید خواندن قصه منثور، بس پیچیده‌تر از طریق جدید نگرش برهنر تجسمی است. نه تنها ما باید جهت خویش را میان داده‌های درهم پاشیده بیابیم، و ضمن کوشش برتصور خویشتن در دنیای بنجی، آنها را در ارتباط با دنیای حسی خود تجربه نماییم، بلکه در آخر باید داستان و شخصیت، جلوه ظاهر و صحنه را از خلال داده‌هایی چنین درهم ریخته نیز استنتاج کنیم. این اطلاعات شامل سخنانی است که شخصیتهای دیگر با شخصیت اصلی درمیان می‌گذارند، و راهنماییهای نویسنده که گهگاه به میان داستان می‌آید. در حقیقت، ما عملاً به میان صحنه و به میان داستان کشانیده شده‌ایم. نویسنده، همانند نمایشنامه‌نویس، کناره گرفته است تا ما بتوانیم چیزها را خود دریابیم. او ما را مقابل راهی پرپیچ و خم یا رویاروی یك معما نهاده است، ما صرفاً در سرزمینی ناآشناییم، بدان‌سان که گویی به دیاری بیگانه سفر کرده‌ایم، و از ما خواسته شده است چشم و گوش و دماغ بنجی، در واقع تمام حواس او را، علاوه برحواس خویش به کار گیریم تا بدانیم دقیقاً به کجا آمده‌ایم.

فاکنر در بخش بنجی با نگارش کلمه به کلمه و جمله به جمله، که در عین حال کاملاً دور از نظم شسته رفته قدیم و استوار برتسلسل زمانی قصه‌نویسان سنتی است، دست به یك کار نامعمول «استنباط» زده است. نه او و نه هیچ کس دیگر به درون ذهن یك ابله راه نیافته است. این قصه‌نویس به نحوی، شاید با مشاهده رفتار

نیمه‌عاقلان، از طریق قیاس و استنباط، و تجربه خویش از حالات بچگی توانسته است انگاره چگونگی احتمالی حال ابله را برایمان بیافریند، که نشان از دنیای درمانده، دنیای سرگردان، صداها و بوهای مطبوع و نامطبوع و نقشهای ذهنی آمیخته به رنگ دارد، و گویای آرامش و وحشتی است که تنها خود ابله می‌تواند با صدای حیوان به بیان درآورد، چرا که بنجی در جهانی بی‌کلام زیست می‌کند. فاکنر است که کلام را می‌آورد. او کار «کاتب ـ شاعر ـ مترجم» را انجام می‌دهد. و ما نیز با شکیبایی و همراه با کاربرد تخیل حسی خویش، اندك‌اندك می‌توانیم هماهنگ با این اشعار که پاره‌ای بدیع از تخیل شاعرانه را می‌خوانیم پذیرای لمس جهان بنجی گردیم:

«پدر به طرف در رفت و دوباره به ما نگاه کرد. بعد تاریکی برگشت، و اون وسط در، سیاه وایساد، و بعد در دوباره سیاه شد. کدی منو بغل کرد و من می‌تونستم صدای هه مونو بشنوم، و صدای تاریکی رو، و صدای چیزی‌رو که می‌تونستم بو بکشم. و بعدش می‌تونستم پنجره‌هارو ببینم، همون جا که درختا وزوز می‌کردن، بعد تاریکی شروع کرد به صورت شکلاتی صاف، و براق بره، همین طوری که همیشه می‌ره، حتی اون وقتی که کدی می‌گه من خواب بودم.»(۹)

اینجا چنین می‌نماید که گویی بنجی براستی درك می‌کند ولی فاکنر است که این جهان را به قالب کلمات درمی‌آورد. صدایی به بی‌صدا داده شده است.

●

در آنچه گذشت، ما به هیچ‌وجه پیچیدگی این طریق جدید خواندن را تمام و کمال نکاویده‌ایم. می‌دانیم که موضوع مورد بحث ما، **عدم تسلسل و دیدگاه** است. رفته‌رفته، همچنان که درمی‌یابیم، پذیرش این جهان آشفتهٔ نظم نایافته و زاویه دید خاص، چه چیزهایی را به دنبال دارد، ناچار به تشخیص وقوع چیزهایی دیگر نیز می‌شویم. زبان را می‌توان کلمه به کلمه و بند به بند روی کاغذ آورد، ولی فاکنر با جدیت تام، دست اندرکار آفرینش انگاره همزمانی هم هست، چون در زندگی حقیقی، ما اینجا درآن واحد می‌شنویم، می‌بوییم و می‌بینیم. اثری که فاکنر با این کار ایجاد می‌کند مشابه با اثر مونتاژ فیلم است، بدین معنا که سرعت حرکت تصویرها، و تسلسل گذر آنها از مقابل چشم، موجب برانگیختن فعالیت چندگانه حواس می‌شوند و این انگاره که همه چیز در آن واحد و نه به شکل پی‌درپی به وقوع می‌پیوندند؛ تصویر این حالت را بسیار سهل‌تر از لفظ نشان می‌دهد. احساس همزمانی را در قصه، تنها به وسیله طریقی که کلمات گرد هم می‌آیند و تصویرهای لفظی کنار هم می‌نشینند، می‌توان به وجود آورد. این تدبیر را در اساس، *فلوبر* در صحنه بازار مکاره معروف قصه *مادام‌بوواری* به کار بست. جویس، برای پیشی گرفتن بر فلوبر، کیفیات چشمگیر خاصی را در *اولیس* با بی‌باکیهای لفظی خویش به دست آورد. فاکنر تجربه این استادان را با چیره‌دستی خارق‌العاده دنبال می‌کند. صدای یاری دهنده در آن دم که بنجی نور آتش را می‌نگرد، یا بویی را حس می‌کند، به طنین درمی‌آید، و تجربه‌های همزمان دیگر، این روند را پیچیده‌تر می‌سازند.

کوشش نویسنده برای ایجاد حس هم زمانی در ما، آمیخته به این علم است که او در بُعد زمانی دگرگون شده‌ای، کار می‌کند. در قصه معمولاً با شنیدن روایتی تاریخی، خود را در گذشته یافته‌ایم. حال آنکه، تدبیرهای گزیده در خشم و هیاهو، به قصد تجسم، همین دم طرح شده‌اند. زمان را می‌توان در قصه‌هایی چنین، مانند پدیداری عمودی و نه افقی توصیف کرد. شکی نیست که فاکنر برهر بخش تاریخی گذارده است و این تاریخ همواره روز مشخصی است در گذشته، نشانه‌های‌او نشانه‌های زمان ساعت و تقویم‌اند. با این حال، در طول خواندن کتاب چنین می‌انگاریم که در درون شخصیتهای او جای داریم، به اندیشه آن می‌اندیشیم، شریك تجربه‌های حسی آنان می‌شویم، **درست در همان لحظه‌ای که این تجربیات به وقوع می‌پیوندند**، و این لحظات همان لحظه‌های زمان روان یا زمان آدمی‌اند. ما همه، تفاوت بین ساعت و آن زمان‌سنج منحصر به فردی را که در درونمان هستی دارد می‌شناسیم. ساعت، چنان که فاکنر برآن نام نهاده، «عقربه‌ای است خودکامه». خودکامه به این سبب که ساعت درونمان حتی از آن هم خود کامه‌تر است، این ساعت می‌تواند یك لحظه را به در ازای یك روز بنمایاند، یا یك روز را به کوتاهی یك لحظه. گاه زمستانهایمان را به درازا می‌کشاند و تابستانهایمان را کوتاه جلوه می‌دهد. ساعتی در پشت انبوه وسایل نقلیه کذراندن، می‌تواند به نظر طولانی‌تر از یك روز تمام اسکی‌بازی در سینه‌کش تپه‌ای باشد. در هرپیچ و خم خشم و هیاهوی فاکنر، شاعر براین تفاوت است و هم خویش را بدان می‌کمارد. به نگاه داشتن ما در زمان حال، حالی پیوسته. همان دم که اندیشه‌هایی در ذهن یك شخصیت پدیدار می‌شوند ما نیز به آنها می‌اندیشیم، و به درون این حال خاطرات از دل گذشته روان می‌گردند، خاطراتی که سپس به کنج پنهان ذهن، به همان جا که تاثرات دیرین گرد هم آمده‌اند و با هم دمساز شده‌اند، باز می‌گردند تا در زمان حال آینده، و غالباً به طریقی غیر ارادی، دگربار بیدار شوند، همان گونه که پروست، کمبری را با چشیدن شیرینی فروشده در فنجان چای، در وجود خویش دگربار بیدار ساخت. همان‌گونه که در آغاز، عنوان‌بخش نخستین مشخص می‌کند، روز هفت آوریل سال ۱۹۲۸ است، یعنی روزی که بنجی و لاستر را در زمین گلف می‌یابیم. و لاستر با جست و جوی خود به دنبال سکه بیست و پنج سنتی، ما را واقف بر لحظه حال می‌سازد، سکه‌ای که، در صورت یافت شدن، او را روانه سیرك خواهد کرد. برای بنجی، از سوی دیگر، این شاخص زمان بی‌معنا است. در عالم رها از عقل او، نه زمان‌سنجی وجود دارد و نه تقویمی، تنها زمانی که وجوددارد، همان ایام گنگ بچگی، یعنی ایام برخوردهای بنیادی نخستین با احساس است که دیر یا زود پرده‌ای از دانش برآن فرود می‌آید ـ و دیگر هرگز تمام کمال بالا نخواهد رفت ـ ولی این پرده هیچ‌گاه بر ذهن بنجی ننشسته است. به تنها عشق و شناختی که می‌تواند دست یابد عشق و شناخت کدی خواهرش است و رابطه‌اش با او رابطه حیوانی است کنک با یك انسان.

در بخش دوم قصه، همراه برادر بنجی به دانشگاه هاروارد می‌رویم. روز دوم ژوئن ۱۹۱۰ است، یعنی هیجده سال پیش از بخش نخستین، و از لحظه‌ای که کوینتین کامپسون چشم به روزی می‌گشاید که تصمیم به خودکشی گرفته است و عقربه‌های ساعت پدرش را در تلاش از یاد بردن زمان درهم می‌شکند ما او را دنبال می‌کنیم.

سرانجام، در بخش سوم، به تاریخ شش آوریل ۱۹۲۸ (روز پیش از بخش‌بنجی) چون موش آزمایشگاه اسیر پیچ و خمهای دنیای

کوچك برادر سوم می‌گردیم. در محدوده سه یا چهار بلوکی جیسون کامپسون واقع در شهر جفرسون، می‌سی‌سی‌پی، بالا و پایین می‌رویم، و دنیای کثیف و پست او را تجربه می‌کنیم. دنیای او دنیای خشم است. غیظی جان‌فرسا حاکم بر زندگی او است.

فاکنر بدین سان در خلال سه روز متفاوت، ما را در حصار ذهن هریك از سه عضو خانواده کامپسون می‌نهد. دو روز اول مصادف با هفته عید پاك سال ۱۹۲۸ و روز سوم، تقریباً بیست سال پیش از این تاریخ است. از طریق این سه، با پدر و مادر خانواده آشنا شده‌ایم، همچنین با کدی خواهرشان که حافظ پیوند آمیخته به عشق و نفرت آنان است، و با دخترش کوینتین (هم نام آن دانشجوی هاروارد که به سال ۱۹۱۰ از جهان چشم پوشید). و نیز با سایر شخصیتهای قصه. شناخت ما نسبت به این خانواده، پیوسته متکی بر ادارك فردی سه عضو آن و تجربه هریك از آنان با خانواده بوده است. تنها در بخش چهارم است ـ یعنی روز ۸ آوریل ۱۹۲۸ (یك روز پس از آنکه بنجی لباس خود را روی میله‌های زمین گلف پاره می‌کند) ـ که خواننده از دید درونی سه برادر به نور روز برون سر برمی‌آورد. حال به جای آنکه به تك گفتاری درونی این شخصیتها گوش فرا دهیم، چنان که تا این زمان گوش می‌دادیم، گوش به صدای قصه‌گو می‌دهیم که سرانجام قدم به میان صحنه داستان گذارده است. و سرانجام به واقعیت عینی، متمایز از ذهنی، می‌پردازیم یعنی به صبح روز عید پاك دیلسی.

●

در زندگی روزانه خویش ـ از آغاز تا پایان ـ در حصار ذهنی واحد، یعنی ذهن خود، قرار داریم. نمی‌توانیم هرگز به ذهنی دیگر راه یابیم. امکان دارد چند نظر آنی و زودگذر به درون آن ذهن نصیبمان شود، ولی نه بیش از آن. شناختی فراسوی حداقل شناخت نسبت به تجربه یك فرد دیگر برای ما امکان ندارد. هرگز نمی‌توانیم به اندیشه‌های دیگری پی ببریم، جز آنچه او خود به ما می‌گوید، یا چنانکه ما خود استنباطشان می‌کنیم. امکان دارد که او اندیشه‌های خویش را جمله به جمله، یعنی بدان سان که با یك دیگر ارتباط کلامی برقرار می‌کنیم به شرح درآورد، یا شاید بتوانیم در سایه حالت یا حرکت صورتش، یا سایر اشارات گویا، به حدس و گمانی برسیم. ولی شناختی فراتر از این تجربه‌ای است نادر. دریافت تمام کمال تشعشع پیچیده و رنگارنگ نگاره ذهنی، آوا، خیال‌پردازی و رؤیا، خاطره، تداعی و درك حسی درون خودمان امکان‌ناپذیر است، چه رسد به دریافت تشعشعی چنین از درونی دیگر. عبارتی نامشخص و نگاره‌آمیز، یعنی استعاره جریان سیال ذهن *ویلیام* جیمز، را به کار می‌گیریم و به خاطر می‌آوریم که او کوشش بر مهار ساختن بخشی از این جریان پرشتاب را به «روشن کردن چراغی» که به قصد دیدن چگونگی شکل تاریکی، روشن شده، تشبیه نموده است. و با این حال در خشم و هیاهو، به یاری شیوه داستان سرایی فاکنر، راه به دیارهایی از تجربه یافته‌ایم که در غیر این صورت پذیرای دیدار نمی‌بودند. ما در قلب گردش اندیشه، یا ادراك، سه فرد جدا از خود داشته‌ایم و یکی از این سه انسانی است ابله. بی‌گمان این همه انگاره‌ای بیش نیست ولی از طریق همحسی، حساسیت هنری، بنای تخیلی، و کاربرد نگاره‌های لفظی خاصی که فاکنر به بینش درون خویش حیات می‌بخشد، این دیدار برایمان امکان پذیرفته است.

دستاورد اعجاب‌انگیز این کتاب همین است.

برای برآوردن این مقصود، کاری پر زحمت ولی حریف طلب بردوش گرفته‌ایم، یعنی همان مبارزه مستتر در *پیام ویرجینیا وولف* به قصه‌نویسان و دعوت آنان به جایی که دیگر داستان صرف برای ما ننویسند، و در عوض **بارش ذرات بی‌شمار** زندگی روزانه‌مان را نقش بردفتر کنند. بدین معنا که تجربه‌های همزمان نهفته در هریك از لحظه‌های روز را، همراه با آگاهی حاشیه‌ای آنها آشکار سازند (همان‌گونه که مثلاً، در یك لحظه به گفتار خطاب به خویش گوش می‌دهیم ولی ناگاه متوجه می‌شویم که خش‌خش کرکره پنجره و زمزمه خفیف حرکت ماشینها، آواهایی دیگر، و صدای موتورسیکلت را هم می‌شنویم، حتی در همان حال که به دقت استدلال گوینده را دنبال می‌کنیم و حرفهایش را می‌سنجیم).

چنانچه توانای این کار باشیم، باید بتوانیم که در عمل خواندن هم امکان دارد توانای‌کاری‌به‌همین حد یا بیشتر باشیم، یعنی اینکه امکان دارد به نحو فعال، با دست مایه‌های داستان رویاروی شویم، نه آنکه به روال و تشویق نویسندگان دیرین، صرفاً به داستان گوش فرا دهیم. درست است که غنای صدای آنان و جادوی داستان سرایی آنها ما را بسنده بود. جادوی کار فاکنر، ناشی از ساز کردن زمینه و صحنه برای همکاری نامعمول خواننده است. این کار شامل **طرح و تنظیم** بسیار و نیازمند به مایه‌های شیوه‌ای نامعمول است. کتاب وی نمونه برجسته یك اثر هنری است که در آن شیوه و محتوا جدا از هم نیستند.

خواندن فعالی که فاکنر از ما طلب می‌کند، مستلزم داوری خود ما نسبت به چگونگی آدمهای این قصه است. قصه‌نویسان دیرین

هیچ‌گاه ما را در شك باقی نمی‌گذاردند. هریك از شخصیتها در آستانه ورود به صحنه معرفی، تصویر و توصیف می‌شود و ما، سپس، در پرتو این دانش خاص می‌توانستیم ضمن نظاره کنشهای خود او گسترش شخصیتش را بنگریم. در قصه‌های ذهنی جویس، فاکنر، ویرجینیا وولف، یا در چنان قصه‌هایی چون *لوحه* [۱۰] به قلم *اچ. دی.*[۱۱] یا سفر *نیلگون*[۱۲] به قلم *کانرد ایکن*،[۱۳] شخصیتها خویشتن را همراه با اندیشه و کلامشان آشکار می‌سازند. ما در می‌یابیم که آنان را همان گونه باید بشناسیم که آدمهای زندگی روزمره را، یعنی با مشاهدهٔ از سوی ما و بروز خویشتن از سوی آنان.

بدین طریق، پس از خواندن خشم و هیاهو، تصویری از ذهن سه عضو یك خانواده را در اختیار داریم، و به دنبال آن تصویری از خود خانواده ـ خانواده‌ای رو به نیستی در جنوبی رو به زوال ـ ولی این تصویر، تماماً ذهنی است. در نتیجه فاکنر برآن شد تا در پایان پا درمیان گذارد و داستان را به نحوی برایمان به انجام رساند که امکان اثبات واقعیت مشاهدات خویش را داشته باشیم. از این رو شرح خویش را پیرامون دیلسی، خدمتکار سیاه‌پوست خانواده کامپسون، در اختیارمان گذارد، و شیوه کار در اینجا کاملاً متکی بر نگرش از برون است. ما هیچ‌گاه به میان اندیشه‌هایش راه نمی‌یابیم. تنها او را در حال انجام دادن کار خود، پرداختن به امور مربوط به خود، و کمك به حفظ پیوند این خانواده از دست رفته جنوبی می‌بینیم. دیلسی می‌داند چه ساعتی است. سیاه پوست جنوب استطاعت از یاد بردن ساعت را ندارد. زنگ ساعت خانواده کامپسون، ساعتی را اعلام می‌کند، با این حال او پیوسته برای رسیدن به وقت دقیق زمان، سه ساعت برآن می‌افزاید. در حقیقت این ساعت دیرتر از زمانی است که کامپسونها از آن خبر دارند. دیلسی می‌داند که چه وقت روز است و از این‌رو تنها او براستی با واقعیت ولحظه حال درتماس است. بدین‌سان فاکنر به تنها پوسیدگی اصیل زادگان جنوب، بلکه دنیای زاده اوهام جنوب را که تنها گذشته در نظرش واقعیت می‌داشت به نمایش در می‌آورد. کوینتین در حقیقت نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد، زیرا آنچه از نظرش واقعیت دارد رؤیایی است حاکی از زنای ایام نوجوانی و زاییده عشق به خواهرش. ایامی که با زندگی دوران بلوغش ارتباطی ندارد. بار سنگین گناه خیالی او، چنانکه فاکنر در متمم اظهار می‌کند، سرچشمه از این واقعیت دارد که کوینتین نه به تصور زنا با خویشان که توانای ارتکابش نمی‌بود، اما به نوعی پنداشت پرسبی‌تری[۱۴] از مجازات ابدی آن عشق می‌ورزید. او، نه خداوند، بدین سان می‌توانست خود و خواهرش را به دوزخ کشاند. آنجا که می‌توانست همواره به محافظت خواهرش نشیند و تا ابد در میان شعله‌های جاودانی آتش دست نخورده نگاهش دارد. جیسون، از سوی دیگر، موجودی است خشن، پست، خسیس و حیله‌گر که با تزویر امرار معاش می‌کند، ولی چنان رندی است که همواره کلاه بر سر خویش می‌گذارد. او مظهر نوعی نیروی اهریمنی غریزی است که خویشتن را سترون می‌سازد.

معصومیت، احساس گناه، نیروی اهریمنی ـ بدین طریق هر یك از برادران کامپسون ـ در نوع خویش مظهر دنیای اخلاق *کالوینی*[۱۵] جنوب است، ولی هریك نیز نمودار آن است که چگونه تنش خانواده و تنش اجتماع، قالب سرنوشت یك فرد را می‌ریزند. مالکان اشرافی‌ای که آرام آرام درهم می‌پاشند، املاکشان را می‌فروشند و آداب و رسومی را می‌پرورانند که دیگر هماهنگ با دنیایشان نیست، تنها می‌توانند بارها ساختن خویش از میراث پدر و نابود کردن خویش پایان پذیرند، خواه به صورت نابودی راستین، چنانکه کوینتین کرد، خواه همراه با تخریب و بی‌آبرویی تدریجی خویشتن چنانکه جیسون کرد. مادر نالان و درمانده، پدر دوست داشتنی ولی بیهوده و گرفتار فلسفه تسلیم و رضا، قربانیان رکودی‌اند که برآن نمی‌توانند چیره کردند. پسر ابلهشان، در دنیای وهم آلود خویش، پوچی سراسر زندگی آنان را مجسم می‌سازد. قصه خشم و هیاهو، تمامی عجز و بیهودگی انسان فانی و پرسش نهفته در آن تك سخنی شکسپیر را به بیان در می‌آورد که کتاب از آن عنوان می‌گیرد. براستی این کتاب یك حکایت است ـ حکایتی سخت ژرف و پرتوان ـ که به زبان ابلهی روایت می‌شود، و در آخر حاکی از هیچ است و جنب و جوش خالی از هدف. صدای بنجی و خشم جیسون، معصومیت، احساس گناه، و نیروی اهریمن حاکم بر این خانواده را فاکنر به هفته عید پاك پیوند داده است. آنجا که همه چیز به انتها می‌رسد و طاهر می‌گردد، و انسان می‌تواند با چشم امید به حیات دوباره و رستگاری بنگرد. در این جهان تنها دیلسی عهده‌دار، وظیفه‌ای معین و با خبر از موقع و راه خویش است. تنها او می‌داند چگونه با جیسون حرف بزند، یا بنجی را آرام سازد. و با این اعتقاد او را به مراسم نیایش عید پاك می‌برد که نوری الهی برجسم عاجز از درك این ابله، دمیده خواهد شد و نفوذ برهستی رها از زمانش خواهد نمود.

قصه‌ای چنین به حق، به عنوان قصه‌ای سمبولیست تعبیر گشته، چرا که قصد تمامی این اثر، نمایان ساختن ذهن است و جنوب. فاکنر با عرضه خاطرات تصویر آمیز و زندگی پرشکنج درونی یك خانواده، زندگی پرشکنج درونی اجتماعی را که این خانواده مظهر آن است به ما عرضه کرده است، و با کاربرد زبانی برانگیزنده، توانسته است آن زبان را تا بدانجا رساند که عمق و شدت احساس و حالات آگاهی را که کلمات هرگز نمی‌توانند به شرح آورند القا کند. جهان *ویلیام فاکنر*، در این قصه، جهان عقل یا هشیاری یا نظم منطقی نیست. فاکنر نه نظم را رد می‌کند و نه بی‌نظمی را. مسلم است که «نظم» بنجی را مشکل می‌توان نظمی منطقی خواند. سرو کار این قصه‌نویس با احساس است. عنوان قصه خود اشاره برهمین دارد. هیاهو حاکی از درد است و رنج و خشم، یعنی تجلی نوعی غیظ ابتدایی حیوانی و این کتاب حکایت درد و رنج بی‌گناهان است و خشم سرخوردگان و دوزخیان. اینها مفاهیم وسیعتر این قصه‌اند که پس از چیرگی بر دشواریهای آن می‌توانیم به دست آوریم. و تنها از میان پیچیدگی‌هایی چنین است که فاکنر جهان آشفته کامپسون را برایمان به تجسم درمی‌آورد و به طریقی که نزدیکتر به تجربه انسان است و از هرگونه قرائت محض تاریخچه خانواده کامپسون گویاتر. بدان سبب به شناخت این خانواده در می‌آییم که به جای خواندن جزئیات واقع، رویاروی با اعماق و شدت احساس بوده‌ایم.

داستان کوتاهی درباره خانواده کامپسون موجود است که چندی پس از این قصه‌بوسیله فاکنر نگاشته شد و با نگرش برگذشته پرتو براین کتاب می‌افکند. نام این داستان *آن غروب خورشید پایین می‌رود*[۱۶] می‌باشد و حکایتی است از معصومیت بچگانه، که خود را در حاشیه وحشت دنیای بلوغ آشکار می‌سازد. در این داستان ما شاهد دوران کودکی کوینتین، جیسون، و کدی می‌باشیم. شخصیت هریك از آنان شکل یافته است. کوینتین همان موجود دو دل و پر احساسی است که در *هاروارد* خواهیم دید، کدی عطوفت است و همحسی، و جیسون، که طفل نوپایی بیش نیست، از همین زمان یك **موش کوچولوی خبرچین** است. داستان پیرامون *نانسی*[۱۷] می‌گردد، که موقتاً جای دیلسی را در آشپزخانه کامپسون گرفته است. او مورد تجاوز مردی سفیدپوست قرار گرفته، در انتظار بچه است. شوهرش با خود عهد می‌کند که نانسی را بکشد و جسدش را در گودال نزدیك کلبه‌شان رها سازد. با پایین رفتن خورشید هر روز، نانسی در انتظار وقوع وحشتناکترین اتفاق ممکن می‌نشیند، و در حادثه مورد روایت این حکایت، نانسی بچه‌ها را به کلبه‌اش می‌کشاند و خود را سرگرم بازی با آنها می‌سازد تا بدین طریق از لحظه دهشت انگیزی که باید یکه و تنها با شب روبرو گردد بگریزد و همین گونه از دورنمای سرنوشت هلاکت‌بار خویش.

در این میان بچه‌ها در عین بازی، متوجه رفتار عجیب نانسی‌اند، با این حال غرق در دنیای خویشند و اظهار وجود نفس کوچك خویش. آنها از نمایش مصیبت‌بار دنیای بلوغ بی‌خبرند، ما هرگز نمی‌فهمیم آیا نانسی، چنانکه وحشت داشت، کشته شد و جسدش در گودال تسلیم لاشخورها گردید، یا نه. این داستان به بچه‌ها و به وحشت نانسی می‌پردازد و نه به مرگ او. ولی در خشم و هیاهو به استخوانهای نانسی که در همان گودال افتاده‌اند اشاراتی چند می‌شود. به هر حال، ما درمی‌یابیم که *راسکوس*[۱۸] با گلوله ماده اسب لنگی را به نام نانسی در آن نقطه کشته است و دیگر اینکه بچه‌ها تصور می‌کردند لاشخورها گوشتی بر استخوانهای اسب باقی نگذاشته‌اند. منتقدان *تخم‌مرغ و املت*، فاکنر را برای داشتن دو نانسی، یعنی یك اسب و یك زن، متهم به خلق **ابهام اضافی** نموده‌اند. این باز نمودار عدم توانایی درك ماهیت اصلی این کتاب است. در زندگی، حیوانات و آدمها غالباً دارای نام مشابه‌اند، و آنچه فاکنر ضبط می‌کند روند تداعی است آن گودال و نام نانسی (خواه نام زن، خواه اسب) برای همیشه در خاطرات خانواده کامپسون با مرگ و پوسیدن و با آن شب آمیخته به وحشت غریب نانسی پیوند یافته‌اند.

این نکته حائز اهمیت خاصی است زیرا خاطره مشترك بچه‌های کامپسون در خشم و هیاهو، گرد وقایعی می‌گردد که هنگام مرگ مادر بزرگشان در منزل روی داده بود. داستان کوتاه، گرچه کاملاً جدا از قصه است، مضمون اصلی قصه را دربر دارد: فاکنر هم در حکایت و هم در قصه می‌کوشد تا معصومیت کودکی را جلوه‌گر سازد، دوران بی‌خبری از دنیای بلوغ را که در زمان معین با آن آشنا خواهد شد. دنیای رنج و مرگ، تعصب و سرسختی، نفرت و فرسایش جسم و خشم و هیاهو.

فاکنر خود در سال ۱۹۵۵ ضمن یك سمینار ادبی که زیرنظر او در ژاپن گرد آمد، با شرحی دلنشین روشنگر این مضمون گشت. صورت جلسات سمینار *ناگانو*[۱۹] حاوی پاسخ او به پرسشهای پیرامون مقصود او در خشم و هیاهو است و دشواری قطعات بنجی. این پاسخ کاملاً ما را در حل مشکلات تکنیکی قصه یاری نمی‌کند، چه این مشکلات تنها با خواندن دقیق حل می‌شوند. ولی به عنوان شرح پس از انجام کار یك نویسنده به وسیله خود نویسنده در باب اندیشه خلاقش، دارای ارزش است.

خشم و هیاهو، بنابر گفته وی، به شکل داستانی کوتاه، داستانی بدون طرح، آغاز شد و حکایت چند بچه بود که هنگام مراسم تدفین مادر بزرگ به مکانی دور از منزل فرستاده می‌شوند. اینها برای درك مرگ خیلی جوان بودند و مسایل را تنها به عنوان رویدادهای **فرعی و ضمنی بازیهای بچگانه** خود می‌نگریستند. فاکنر در ادامه می‌گوید:

«...وسپس این فکر به خاطرم رسید که ببینم تا چه حد می‌توانم مایه بیشتری از مفهوم معصومیت چشم بسته و متمرکز در خویشتنی را که بچه‌ها مظهر آنند به دست آورم، در صورتی که یکی از آن بچه‌ها براستی بی‌گناه، یعنی، ابله باشد. به این ترتیب ابله تولد یافت و بعد من به رابطه ابله با دنیایی که در آن می‌زیست ولی هرگز توانای مقابله با آن نمی‌بود و به اینکه از کجا می‌تواند ملاطفت و کمکی را به دست آورد که بتواند خود را در دنیای معصومیتش زیر سپرش حفظ کند، علاقه‌مند شدم... و به این ترتیب شخصیت خواهرش اندك اندك پدیدار شد، بعد برادرش، *آن جیسون*، (که از نظر من مظهر تمام کمال اهریمن است. به اعتقاد من او خبیث‌ترین شخصیتی است که تاکنون به فکرم رسیده است)... بعد داستان یك شخصیت اصلی لازم داشت، یکی که داستان را روایت کند، به این ترتیب کوینتین ظاهر شد. آن وقت بود که متوجه شدم به هیچ وجه نمی‌توانم این مضمون را در یك داستان کوتاه بگویم. و از این رو به روایت تجربه ابله از آن روز پرداختم. و آن هم قابل درك نبود، حتی

نتوانسته بودم ماجراهای آن روز را بگویم، به این ترتیب ناچار به نوشتن یك فصل دیگر شدم. بعد تصمیم گرفتم بگذارم کوینتین روایت خودش را درباره همان روز، یا همان مناسبت، بگوید، او هم این کار را کرد. بعد به وجود کسی نقطه مقابل او احتیاج داشتم، و او هم برادر دیگر، جیسون بود. به اینجا که رسید داستان به کلی گیج کننده شده بود. می‌دانستم که حتی نزدیك نقطه اتمام هم نرسیده است و بعد ناچار شدم یك بخش دیگر از دید برونی به وسیله یك فرد خارج از خانواده بنویسم، که این هم نویسنده بود، و می‌بایست آنچه را که در آن روز (یا مناسبت) خاص روی داده بود بگوید، و به این نحو، کتاب بسط یافت. یعنی، همان داستان را چهار بار نوشتم. هیچ یك آن جور که باید و شاید نبود، ولی آن قدر زجر کشیده بودم که نمی‌توانستم هیچ کدام از آنها را دور بیندازم و از اول شروع کنم. به این ترتیب آن را در چهار بخش چاپ کردم. این کار به هیچ وجه کار نمودار مهارت و قدرت(۲۰) عمدی نبود. کتاب خود به خود این طور بسط یافت. یعنی این که پیوسته سعی داشتم داستانی بگویم که مرا بشدت تحت تاثیر قرار بدهد و هربار شکست می‌خوردم، ولی آن قدر درد و رنج در این کار مایه گذاشته بودم که نمی‌توانستم آن را دور بیندازم، مثل مادری که چهار بچه بد دارد، و اگر همه آنها از بین می‌رفتند وضعش بهتر بود، ولی از هیچ کدام آنها نمی‌تواند چشم بپوشد. و به این دلیل من نسبت به این کتاب شدیدترین احساس محبت ممکن را دارم، به این جهت که چهار بار شکست خورده است.

کتاب خود به خود این طور بسط یافت. امکان نداشت از این شیواتر شرحی از درون تابی فاکنر و از رنج او به جهت القای حالت معصومیت کودکی داشته باشیم. آنچه را که می‌جست عاقبت یافت، دیری پس از قصه، داستان کوتاهش را درباره بچه‌ها و بی‌خبری آنان در *آن غروب خورشید پایین می‌رود* نگاشت. ولی پی‌گیری آن داستان، او را به نوشتن قصه‌ای سوق داد که به حق بیش از تمام آثار خویش عزیزش می‌داشت، اگر چه آن را جامهٔ **ناموفق** پوشانده است. این قصه در صورتی ناموفق است که خواننده آن را به شیوهٔ آموزگاران *کالیفرنیایی* بخواند، و با این تصور که بنای روایت قصه برای ابد تعیین گشته است و ثابت می‌ماند و هرگز نمی‌توان آن را درهم پاشید یا در آن به آزمایش پرداخت. یعنی اینکه قصه به طور کلی باید دارای تسلسل زمانی باشد و برخوردار از وضوح برای کم هوش‌ترین خواننده کتاب.

ما باید به برخوردهایی چنین با ادبیات پشت کنیم و این نکته را بپذیریم که خشم و *هیاهو* به عنوان یك قصه ذهنی، و به عنوان یك قصه استوار بر **دیدگاه**، شاید شگفت انگیزترین قصه معاصر آمریکا باشد. به یاری مایه‌های تکنیکی و توان نمادین این کتاب، فاکنر در یك اثر هنری؛ توانای کاری شگرف در همحسی ـ و در انسانیت ـ گشته است.

○

پاورقی‌ها

۱ـ مترجم در برگردان عبارت خشم و *هیاهو* را *صدا* و خشم ترجمه کرده است.

۲ـ واژه (Caddie) در انگلیسی به معنای توپ جمع کن است و نظیر نام (Caddy) خواهر بنجی ـ م.

۳ـ Modern Library

۴ـ (Narcissus) اسطوره نارسیس، استعاره‌ای است برای موجودی که غرق در خویش است ـ م.

۵ـ «سعی کرده‌ایم بفهمیم چرا اشیا باید در این جهت خاص حرکت کنند و در این کوشش به نتیجه‌ای نرسیده‌ایم.» جویندگان تخم‌مرغ در املت «در مقاله منتشر شده در ادبیات آمریکا (جلد ۲۹، شمارهٔ ۴، ژانویه ۱۹۵۸) چنین می‌گویند.» مگر اینکه (اینان اضافه می‌کنند) نویسنده به زبان رمز از خود کتابش حرف می‌زند و از جریان یکنواخت حروف از چپ به راست؟

۶ـ Jefferson

۷. Abstractionist

۸. Lessing

۹. Father went to the door and looked at us again. Then the dark came back, and he stood black in the door, and then the door turned black again. Caddy held me and I could hear us all, and the darkness, and something I could semll, And then I could see the windows, where the trees were buzzing. Then the dark began to go in smooth, bright shapes, like it always does, even when caddy says that I have been asleep.

۱۰ـ (Palimpsost) این واژه به معنای پوست یا کاغذی است که می‌توان مطلب را بران نوشت و بعد پاك کرد، همین‌طور لوحه سنگ یا نسخه خطی که نوشته روی آن پاك و دوباره رویش نوشته شده است ـ م.

۱۱ـ (H.D) هیلدا دولیتل (Hilda Doolittle)، یکی از پیروان مکتب ایماژیسم بود و اعتقاد افراطی به کلام بی‌پیرایه و موجز داشت. به دنبال همین اعتقاد هیچ‌گاه نام و نام فامیل کامل خود را به کار نمی‌گرفت و در عوض از حروف اول نام و نام فامیل خویش در تمام موارد استفاده می‌کرد ـ م.

۱۲. Blue Voyage

۱۳. Conrad Aiken

۱۴. Presbyterian

۱۵. Calvinism

۱۶. That Evening sun Go Cown

۱۷. Nancy

۱۸. Roskus

۱۹ـ (Faulnker at Nagano) فاکنر در ناگانو (توکیو، ۱۹۵۶). صفحه ۱۰۲ و صفحات متعاقب.

۲۰. Tour de force

● چگونه رمان بخوانیم

■ ایبرام. هـ. لاس

آیا می‌دانید چرا رمانی را انتخاب می‌کنیم؟ پاسخی که بلافاصله به ذهن می‌رسد، این است که جهان برای ما یا بسیار وسیع است و یا اینکه به حد کافی وسیع نیست و ما به دنبال جستجو و تحقیق هستیم. بنابراین صفحه‌ای را ورق می‌زنیم و در دنیای انسان دیگری قدم می‌گذاریم.

در یک رمان، ممکن است به آن چه که *گراهام گرین* تفریح می‌نامد بربخوریم، یعنی داستانی که برای سرگرمی بازگو می‌شود و اهمیتی ندارد که چند قطره‌ای اشک هم برای آن بریزیم. در رمان دیگر نیز احتمال دارد پاسخهایی برای سؤالات خود بیابیم. یعنی شک مبهمی که در مورد تجربه‌ای انسانی داریم، ممکن است در پرتو نور خیره‌کننده چراغ راهنمای نویسنده به منظری روشن از انسان بدل شود.

اغلب رمانها، ضمن ارائه حوادث، بینشی نیز ارائه می‌کنند. *جوزف کنراد* در *لرد جیم* ما را در سفری هیجان انگیز به بنادر بمبئی، *کلکته*، *رانگون*، *پنانگ* و *باتاویا* و نیز عرشه کشتی نجاری *پاتنا* در خلیج *فارس* و جنگل مالزیایی *پاتوسان* می‌برد. با این حال اینها همه راهی است، برای شناخت بیشتر خودمان، هنگامی که از این سفر برمی‌گردیم، دیگر آن انسانهای قبلی نیستیم و برای درک ابهام تجربه عمیقی روانی ـ اخلاقی خاص جیم و همه انسانها، درک غنی‌تری داریم.

رمان ـ هرچه که باشد ـ دریچه‌ای به جهان نویسنده است. هررمانی دیدگاه خاص یک هنرمند را دارد و برداشت مستقیم او از واقعیت محسوب می‌شود. برای اینکه در کشف نویسنده سهیم باشیم، باید از دریچه دید او به قضایا نگاه کنیم. اگر همه چشم اندازها، خوش آیند نباشند، و یا همه شخصیتها به نظر فرومایه بیایند. آن گاه شاید بتوانیم پیش داوریهای خود را بین دیدگاه نویسنده و خودمان حایل کنیم تس[1] و جود[2] یک بار توماس هاردی را چنان مفتضح کردند که او پس از عدم موفقیت رمان *جود گمنام* به طورکلی رمان‌نویسی را کنار گذاشت. کشیش برکستون در داستان *آدم بید*[3] برای خوانندگان آثار جورج *الیوت*[4]، دست کمی از یک مشرک ندارد. هیث کلیف در داستان *بلندیهای بادگیر*[5] چنان ضربه‌ای به عواطف خوانندگان وارد کرد که *شارلوت برونته* احساس کرد باید به کمک خواهرش بشتابد و در بیانیه مشهوری که به این مناسبت نوشت، گفت: «من نمی‌دانم آیا اساساً خلق موجودی مانند هیث کلیف درست است یا نه، برای خود من سخت است که قبول کنم».

قبل از اینکه به رمان‌نویس ایراد بگیریم که کشور او را غیرقابل سکونت می‌دانیم، باید حوصله کنیم تا او آداب و رسوم، آب و هوا و حکومت و قانون آن را به ما معرفی کند.

برداشت نویسنده از واقعیت

وقتی یک خواننده متواضعانه از رمان‌نویس می‌خواهد برشی از زندگی را به او نشان دهد. رمان‌نویس «الف» ممکن است برشی افقی انتخاب کند و رمان‌نویس «ب» برشی عمودی. در هرحال هردو روش نیازمند توجه عمیق است.

رمان‌نویس «الف» یک خط زمانی مستقیم را پیش می‌گیرد، از شروع زندگی قهرمان داستان آغاز می‌کند، تا اواسط آن ادامه می‌دهد تا اینکه به پایان آن برسد، آن گاه توقف می‌کند. پیتر

پرینتسایس به دنیا می‌آید، به مدرسه می‌رود. *لوسی لاولیس* را می‌بیند، عجز و لابه‌هایش را می‌کند، به جنگ می‌رود و پس از کلی پیچ و خم که درارتباط باشخصیت و انگیزه‌های او قرار دارد، ازدواج می‌کند و بالأخره هم از دنیا می‌رود.

از طرف دیگر دومی با ندیده گرفتن ترتیب زمانی پیتر را از وسط نصف می‌کند تا مورد بررسی قرار گیرد، مانندآنچه‌شکسپیر در مورد مکبث انجام داده، او را از شکم تا چانه می‌شکافد و بدون در نظر گرفتن زمان، خاطرات و خطرات، رنج و سرمستی و خیالات او را فاش می‌کند. در یك وقفه زمانی، گریزی به مهمانی خانم *گراسمر* می‌زند که لوسی برای اولین بار با *سریل هیساپ* بی‌سر و پا برخورد کرد و پیتر با *ویتر انانداى* صوفی، آن صحبتهای عجیب و غریب را می‌کرد. اگر رمان‌نویس مذکور، هم عصر ما باشد که اصلاً رمان خود را تمام نمی‌کند. او قهرمان داستان خود را ـ که اصلاً قهرمان نیست ـ درست در لحظه دست‌یابی به آگاهی رها می‌کند، که بتواند به میل خواننده عمل کند.

بیش از نیم قرن، مفهوم واقعیت و ماهیت واقعیت، موضوع بحث فلاسفه، دانشمندان و رمان‌نویسان بوده است. یکی از جالبترین این بحث و جدلها، بین *ویرجینیا وولف*[۶] و گروهی از نویسندگان شامل *آرنولد بنت*، *اچ. جی. ولز* و *جان گالز ورثی*، که عقاید ماتریالیستی آنها در نظر خانم وولف انکار زندگی بود، جریان داشت. خانم وولف، در داستان *آقای بنت و خانم براون* اشاره به این مسئله دارد که‌این نویسندگان چقدر واقعیت را با آلنگ و دولنگ داستانهایشان احاطه کرده‌اند و آن قدر تأکید بی‌جا، بر محیط و صحنه اجتماعی و عناصر سازنده، به جای خود ماده دارند، که اساس حیات از آنها گریخته است. جمله مشهور او در مقاله ادبیات داستانی نو که‌درکامان ریدر به چاپ رسیده، برای تمام رمان‌نویسانی که درباره احساسات می‌نویسند و پیروان سبك جریان سیّال ذهن حجت را تمام کرده است. خانم وولف می‌گوید:

«زندگی مجموعه چراغ نئون که با تناسب و ترتیب آراسته شده باشد، نیست (اینجا روی سخن او با رمان‌نویسان گروه الف است) بلکه هاله است. پاکتی است نیمه شفاف، که انسان را از ابتدای پیدایش خود آگاهی تا انتها در برمی‌گیرد.»

خانم وولف، سبك درخشان خود ـ که استفادهٔ ظریف و زیرکانه از جریانات فرعی خودآگاه و به اعتقاد او «واقعیت» در آنها نهفته است ـ را در داستانهای *خانم دالاوی*، به سوی *فانوس دریایی* و *خیزابها* توسعه و تکامل می‌بخشد. جریان سیال ذهن در آثار جیمز جویس، و برخی دیگر از نویسندگان معاصر، سیلانی غزل گونه پیدا می‌کند.

برای خانم *رامسی* یکی از شخصیتهای داستان به سوی فانوس دریایی اثر ویرجینیا وولف، هنگامی که زندگی برای یك لحظه تمام می‌شود و دیگر نیازی به عمل نیست، فعالیتهای ذهنی آغاز می‌شود. زنجیره تجارب ضمنی، نامحدود به نظر می‌آید و در اعماق وجود خود بر زندگی غلبه می‌کند و این آرامش صلح و ابدیت در درون تاریکی‌ای «گره‌مانند»، گرد هم می‌آیند.

البته این واقعیت با واقعیتی که در رمانهای دیگر و یا تجارب دیگر مردم وجود دارد بسیار متفاوت است. خواننده امروزی تلاش می‌کند تا همچنانکه در شعر با درك معانی صور خیال، وزن و قافیه و سیلان خاطرات و برداشتها به دنبال واقعیت بگردد، در ادبیات منثور هم دنبال آن باشد.

شخصیت در رمان

آقای بنت و خانم وولف حداقل در یك نقطه نظر اشتراك دارند و آن اینکه تلاش اساسی نویسنده باید حول خود شخصیت باشد. تنها در صورتی رمان می‌تواند زنده بماند که شخصیتهای آن واقعی باشند.

شاید دلیل مسئله این باشد که بقول *ای. ام. فورستر* شخصیتها می‌توانند مایه تسلی خاطر ما باشند. ما که در دنیای ناقص و محدودمان، خود را درك نمی‌کنیم، تا چه رسد به دیگران؛ امّا در دنیای رمان‌نویس، نژادی قابل درك‌تر و ازاین رو، نوع سازمان ـ پذیرتر انسانها را می‌یابیم و در نهایت به تصویر آرامبخش عظیمی از درك حقایق پنهان و نامرئی زندگی مردم، دسترسی پیدا می‌کنیم.

وقتی خواننده تمام سر نخها را که به نحوی با شخصیت ارتباط دارند و نویسنده در کتاب خود گنجانده است کنار هم می‌گذارد، وقتی که او حقیقت زندگی هیث کلیف، *فیلیپ کاری*، *پکس نایف*، و یا *بکی شارپ*، را مشاهده می‌کند، ممکن است هیچ یك از این شخصیتها از حقیقت خبر نداشته باشند. اینجا خواننده مانند نویسنده دانای کل عمل می‌کند.

با این حال به گفته *الیزابت بوئن*، رمان نویس و منتقد زبردست، در *یادداشتهایی بر رمان‌نویسی*، رمان‌نویس شخصیتها را اصلاً خلق نمی‌کند بلکه آنها از قبل در «خودآگاه او» وجود دارند و در روند نگارش بتدریج آشکار می‌شوند. درست مانند همسفرانی که در گوشه تاریکی از ترن، روبروی مسافرانی دیگر نشسته باشند.

آنچه رمان‌نویس از خواننده انتظار دارد، تشخیص و شناخت شخصیتهای داستان در طول ایفای نقششان است.

ما کلمه نمایش راعمداً بکار بردیم. افراد دنیای داستان، در هرلحظه مشخصی، مشغول کاری هستند و در هر لحظه به فکر رفتار و حرکت بعدی خود هستند. آنها یا صبحت می‌کنند یا صحبت نمی‌کنند. هروقت هم که حضور ندارند، موضوع صحبت دیگرانند.

خواننده داستانهای هاردی، برای اینکه با یوستاسیاوای آشنا شود، باید او را در نمایشی که واقعاً روی صحنه اجرا می‌شود تجسم کند، و همان طور که درباره افراد گریم شده‌ای که زیر چراغهای صحنه حرکت می‌کنند از خود سئوالاتی می‌کند، باید درباره شخصیتهای داستان نیز از خود سؤالاتی بکند.

تأثیر صحنه‌ای که این افراد در آن هستند، بر خود آن افراد چیست؟

از عمل قبلی چه می‌دانیم؟

کدامیك از نشانه‌های انگیزه را درك می‌کنیم؟

نشانه‌های کشمکش و تضاد در کجا قرار دارند؟ در درون یا بیرون شخص؟

این شخصیت خود را چگونه می‌بیند؟ دوست دارد دیگران او را چگونه ببینند؟ دیگران او را چگونه می‌بینند؟ چگونه دست خود را رو می‌کند با حرکات، از کوره در رفتن یا گفتار؟

اوج کشاکش این شخص کجاست؟ آیا با توجه به کارهایی که

قبلاً انجام داده، پیدایش این اوج اجتناب ناپذیر است؟

و سؤالاتی از این دست. این نمایشی است که خواننده با مختصر تفاوتی هرروز خود اجرا می‌کند. به صدای اعتراض همسایه‌اش گوش می‌دهد و با خود می‌گوید «فکر من آخرین کسی هستم که شایعه می‌سازد» چون کسی او را به سخن‌چینی متهم می‌کند. سعی دارد از معمای چهره‌هایی که هرروز در مترو با آنها برخورد دارد، چشمان پر درد، دهانهای گشاد و بریدگی تیغ روی چانه سر در بیاورد. متحیر می‌ماند که مجموعه اینها چه معنی می‌دهد. اما شخصیتهای رمان قابل ترضیح هستند. زیرا نویسنده این طور خواسته است. و اگر خواننده هوشمند باشد می‌تواند راز هر شخصیتی را از قلبش بیرون بکشد.

کاهی سر نخها بسیار ظریف هستند. هرخواننده‌ای قادر است حوادث مهم و تصمیمات حیاتی را دریابد. به گفته هنری جیمز، هنگامی که زنی برخاسته و دستمالش را روی میز می‌گذارد و طرز خاصی به شما نگاه می‌کند این خود حادثه‌ای افشاکننده است. بقول فورستر گاهی سخنی اتفاقی به اندازه یک جنایت یا صحبتی امتناکرانه مهم است.

البته نمایشنامه‌نویس این مسئله را همیشه مدنظر دارد و درست به همین دلیل است که ما نیز از خواننده رمان می‌خواهیم چنان عمل کند که گویی نمایشنامه می‌بیند

خصوص که در نمایشنامه‌های او از نمایش سبک و احساساتی، خبری نیست. در یکی از نامه‌های خود می‌نویسد: «آنچه برروی صحنه اتفاق می‌افتد باید با وجوه سادگی ـ مثل زندگی واقعی هرروز ما ـ به همان نسبت پیچیده هم باشد. برای مثال افرادی که شیر و عسل غذا می‌خورند. از یک نظر فقط غذا می‌خورند. اما همزمان خوشبختی آنها رقم زده می‌شود و یا زندگی خانوادگی آنها متلاشی می‌شود.

چه غذاهایی که در رمانها خورده نمی‌شود! که البته هرکدام از آنها سرنخی هستند. جین اوستین، شخصیت غیرقابل توصیفی مانند آقای کالینز را که از غذا خوردن با ارباب نجیب زاده خود خانم کاترین دوبور، لذت می‌برد، با حرفهایی که خود او می‌زند، به عنوان ادم فروسایه‌ای که خود را مهم می‌داند، محکوم می‌کند. و فکر بچه‌های پلاسیتید که در برج بارچستر،کلوچه داغ و چای می‌خورند، سر موضوع مدرسه روز بست. برج بارچستر را روی سر خود نگذاشتند؟ اینکه پیپ خردسال، در میهمانی شب عید خانم جوکارجری در داستان *ارزوهای بزرگ* موجودی ذاتا بدجنس است، جای حرف ندارد اما می‌توانیم ببینیم که او با چه جان کندنی شام عید خود را زهرمار می‌کند.

شخصیتهای دیکنز اساسا شخصیت نیستند، بلکه کاریکاتور هستند. چنانکه هربار بدون تغییر ظاهر می‌شوند و همیشه به یک شکلند و هرگز ما را متعجب نمی‌کنند. انها با عکس‌العملهای کلیشه‌ای مشخص می‌شوند. خوش‌بینی *آقای میکاوبر* کاملا قابل پیش‌بینی است. *اوریا هیپ*، همیشه متواضع است. چنین شخصیتهای ایستایی در مقایسه با شخصیتهای جامع که پویا هستند، و اعمال و کردارشان قابل پیش‌بینی نیست، به قول فورستر شخصیت ساده هستند. الیزابت بوئن معتقد است که شخصیتهای یک رمان ایده‌آل، همگی باید جامع باشند، اما حیف نیست که افراد

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

داستانهای دیکنز را در صحنه ادبیات به دلیل مسائل تکنیکی ندیده بگیریم؟ نابغه‌ای که جهانی را خلق کرده است که اموراتش با همان شخصیتهای قالبی هم می‌گذرد. شخصیتهای سرزنده رمانها وقتی که کاملاً درک می‌شوند، برای همه ما تخت روان زندگی به حساب می‌آیند. ما به نیابت از طرف آنها رنج می‌بریم، عشق می‌ورزیم، متنفر می‌شویم و آنها را درک می‌کنیم. آنها عطش ما را برای سهیم شدن در اخبار راجع به شرایط زندگی انسانهای دیگر فرو می‌نشانند. افراد حقیقی سعی دارند خویشتن‌دار باشند، در حالی که افراد داستان، سفره دل خود را باز می‌کنند و هرچه دارند به نمایش می‌گذارند. ما از آنچه که در ذهن و فکر *رابینسون کروزوئه* در آن جزیره دور افتاده، می‌گذشت با خبریم و از زبان *مول فلاندرز*، با همه شوهرهای او آشنا می‌شویم.

سهیم شدن در این مسائل، مانند سفری دو سره است. اما سهم خواننده چیست؟

همدردی، همدردی ذهنی و درک ارزشهای انسانی. شخصیتها همین طور که در ذهن ما بال و پر می‌گیرند و رشد می‌کنند، معانی وسیعتر از خود را تداعی می‌کنند و شاید معانی وسیعتر از زندگی عادی.

سیدنی *کارتون* چیزی بیش از یك حقوقدان قرن هیجدهم نیست، اما او نمادی از ولگردان جذاب و خیالپردازان از جان گذشته است. بالاخره، در نهایت خواننده رمان مانند تورو در *والدن* صاحب دوستان زیادی در خانه خواهد شد. خصوصاً صبحها که کسی هم به خانه نمی‌آید.

رمان نویس و کار او

جورج الیوت می‌پرسد: چرا نباید داستان به بی‌قاعده‌ترین شکلی که سبك نویسنده اجازه می‌دهد گفته نشود، و موجبات لذت ما را فراهم نکند؟ افکار عمومی عزیز، به خوبی نشان می‌دهد که تا چه حد خوانندگان، از بی‌انعطافی ذهنشان در برابر چیزهای تازه هستند. زیرا آنها مانند آدمهایی هستند که همیشه یك نوع لباس می‌پوشند. هیچ‌گاه نمی‌شود دو نویسنده یافت که از هرنظر به هم شبیه باشند. و به همان نسبت که رمانها تنوع دارند و جور واجورند، خوانندگان آنها نیز با هم فرق دارند. بدون تجزیه و تحلیل ادبی زیاد هم می‌توان کنجکاوی افراد را با تشریح شیوه‌ای که رمان‌نویس برای لذت بردن از کتاب خود پی‌ریخته، ارضا کرد.

اینجا سیاهه مختصری از معیارها آورده شده و هرنویسنده‌ای به روش خود این معیار را ارائه کرده است.

شخصیت‌پردازی

داستانسرا نقاش نیست. اما باید تصاویری را بر ذهن خواننده رسم کند. در غرور و تعصب آقا و خانم بنت، با زیرکی و سرعت طراحی شده‌اند. «آقای بنت» ترکیبی ناهماهنگ از خواص مختلفی چون محافظه‌کاری، شوخ طبعی طعنه‌آمیز و بوالهوسی است که تجربه بیست و سه سال زندگی مشترك نیز برای همسر او کافی نیست تا شخصیتش را درك کند. خانم بنت، خیلی کند ذهن، کم معلومات و دمدمی مزاج است. اگر از چیزی خوشش نمی‌آید با عصبانیت خود را از شر آن راحت می‌کند و تمام همّ و غمّ او این است که دخترانش را به یکی شوهر دهد و اخبار و دید و بازدیدها مایه آرامش خاطر او است.

آیا وقتی که شما هم با جین اوستین (نویسنده رمان) هماهنگ و یك دل شوید، جنبه تفریح‌آمیز این قطعه زیاد نمی‌شود. در اینجا توصیف دیگری از یکی دیگر از رمانهای او می‌آوریم: اولین برخورد *اما*[۸] با خانم *التون* در رمان *اما*: «اما واقعاً از او خوشش نمی‌آمد. چندان عجله‌ای هم برای کشف عیبهای او نداشت. این را فهمیده بود که از وقار خبری نیست وقار که نه، آرامش، او تقریباً مطمئن بود که برای نوعروسی جوان و غریب، چندان آرامشی وجود ندارد. شخصیتی خوب داشت، از زیبایی هم بی‌بهره نبود، اما در هیچ یك از وجوه او حال و هوایش و صدا و رفتارش، از وقار خبری نبود. ولی سرانجام فکر کرد که باید چنین باشد.»

این قطعه حقایق زیادی درباره *اما وودهاوس* در دنیای *هارتفیلد* و به همان نسبت دنیای جین اوستن و خانم التون بیچاره فاش می‌کند.

در آرزوهای بزرگ، دیکنز مردم را با چنان غنایی از شور و سر زندگی تصویر می‌کند که به نظر می‌آید تمام دنیا، ساخته و پرداخته خود اوست. به عنوان مثال در قطعه‌ای که توصیف دیدار پیپ با آقای تراب خیاط، برای اندازه گرفتن لباس جدید اوست، می‌خوانیم: «آقای تراب نان خود را برید و توی نان را کره مالید. وقتی که من وارد شدم، شاگرد او که مغازه را جارو می‌کرد برای شیرینکاری، گرد و خاك روی من ریخت آقای تراب، یك توپ پارچه‌برداشت و آن را روی پیشخوان گسترد. دست خود را زیر پارچه گرفته بود و آن را تکان می‌داد تا مرغوبیت جنس پارچه را نشان دهد. و به این ترتیب خواننده، با ذوق نویسنده، از کوچکترین و ساده‌ترین اعمال زندگی هم لذت می‌برد.

زاویه دید

پرسی *لابك* می‌نویسد: «پیچیده‌ترین مسئله در فن داستان‌نویسی به نظر من، مسئله زاویه دید حاکم بر داستان است»

آقای لابك در *فن داستان‌نویسی* می‌گوید: «رمان‌نویس می‌تواند شخصیتهای خود را از بیرون به عنوان ناظری که خود درگیر است یا نیست، یا از درون و از طریق دید فرضی عقل کل به وصف در آورد. او همچنین می‌تواند از دید یکی از شخصیتها که از انگیزه‌های افراد دیگر بی‌اطلاع است، استفاده کند.»

هنری جیمز معتقد است که نویسنده باید یك زاویه دید را انتخاب کند و از این شاخه به آن شاخه نپرد، با این وجود فورستر مواردی که رمان‌نویس می‌تواند بیش از یك زاویه دید انتخاب کند را برمی‌شمارد و آن را جزیی از نبوغ نویسنده می‌داند. برای ما اهمیتی ندارد که نویسنده دوربین خود را در کدام زاویه‌ای قرار می‌دهد، بلکه مهم این است که جهانی قابل قبول و پایدار را به ما ارائه کند. آنچه به ما نشان می‌دهد، بستگی به عدسی‌های اخلاقی او دارد.

استاندال در نامه‌ای به بالزاك می‌نویسد «من غیر از صاف و صریح بودن قانونی نمی‌شناسم. اگر رك و راست نباشم، تمام دنیای من به پشیزی نمی‌ارزد.»

طرح، داستان، درونمایه

اینها بازی با الفاظ است. وقتی که نویسنده کلمات را به خوبی می‌پروراند، خواننده اصلاً اجباری ندارد به آنها توجه کند. ولی به هر صورت اگر به کتاب اصطلاحات نگاهی بیندازیم به چنین تعاریفی برخورد می‌کنیم.

داستان پاسخ به این سؤال است: بعداً چه اتفاقی افتاد؟

طرح می‌گوید: چرا آن طور اتفاق افتاد؟

درونمایه عبارت است از: نیاز نویسنده به بیان آن داستان بخصوص.

فورستر به طرز دلپذیری مطلب را ساده کرده است. او می‌گوید: «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» داستان است، اما «سلطان مرد و ملکه هم از غصه دق مرگ شد» طرح است. برای این مورد از پیام یا درونمایه خبری نیست.

علیت رأس همه مسائل است و تقریباً همه چیز *لیونل تریلینگ* در مقدمه‌ای بر شاهزاده خانم *کاساماسیما* اثر هنری جیمز، خلاصه داستانی را در می‌آورد که تقریباً در تعدادی از رمانهای قرن نوزدهم و در چندین کشور تکرار شده است.

داستان از این قرار است که مرد جوان و بی‌رگ و ریشه‌ای، از شهرستانی وارد اجتماع می‌شود. این استخوان بندی آرزوهای بزرگ، سرخ و سیاه و گتسبی بزرگ[۹] است. با این حال طرح داستان و درونمایه بدون **جوهر اصلی** که همان زبان ویژه رمان‌نویس باشد، ارزشی ندارد. اظهارات او ورای منطق و اصل علیت، بیانی شاعرانه است که دستاویزهای خاص خود را دارد و این ما را به سبك هدایت می‌کند.

سبك

در *گفت و گوهایی با تولستوی*، اثر تولستوی، برخورد نویسنده با هنر خود را چنین می‌یابیم.

سوفی آندریونا گفت: «آخرین باری که تورگنیف پیش از مرگ خود در *یاسنایا* اقامت داشت، از او پرسیدم: *ایوان سرگئویچ*! چرا دیگر دست به قلم نمی‌بری؟ جواب داد: «برای نوشتن باید عاشق باشم حالا هم که پیر شده‌ام، نمی‌توانم عاشق شوم، بنابراین قادر نیستم بنویسم.»

خود تولستوی می‌گوید: «انسان باید فقط موقعی دست به قلم ببرد که بتواند هربار که قلم را در مرکب دان فرو می‌کند، از جان خود مایه بگذارد». مبادا فکر کنید فقط روسها از این حرفها می‌زنند. آرنولد بنت نیز درباره **مفهوم نوشتن**. در خاطرات خود می‌نویسد: «رمان‌نویس باید استعداد درك خام، بی‌تزویر و ناآگاهانه از واقعیت را، درکی همچون دیوانگان و مانند کودکان که هرلحظه برای خودسازی می‌زند و با فراموش کردن گذشته، حال را تیره می‌کند، صیقل و جلا دهد.»

هرصفحه امضایی از نویسنده است که ما می‌خوانیم. قدیمی‌ترین گفته دربارهٔ سبك، از آن بوفن است که می‌گوید: «سبك خود انسان است» که این گفته هنوز هم به اعتبار خود باقی است.

حال برگردیم بر سر این سؤال که چگونه رمان بخوانیم. بله با نشستن روی صندلی راحتی و نوری که از سمت چپ می‌تابد و ورق زدن صفحه‌ای. و بدین ترتیب پا گذاشتن در دنیای انسانی دیگر.

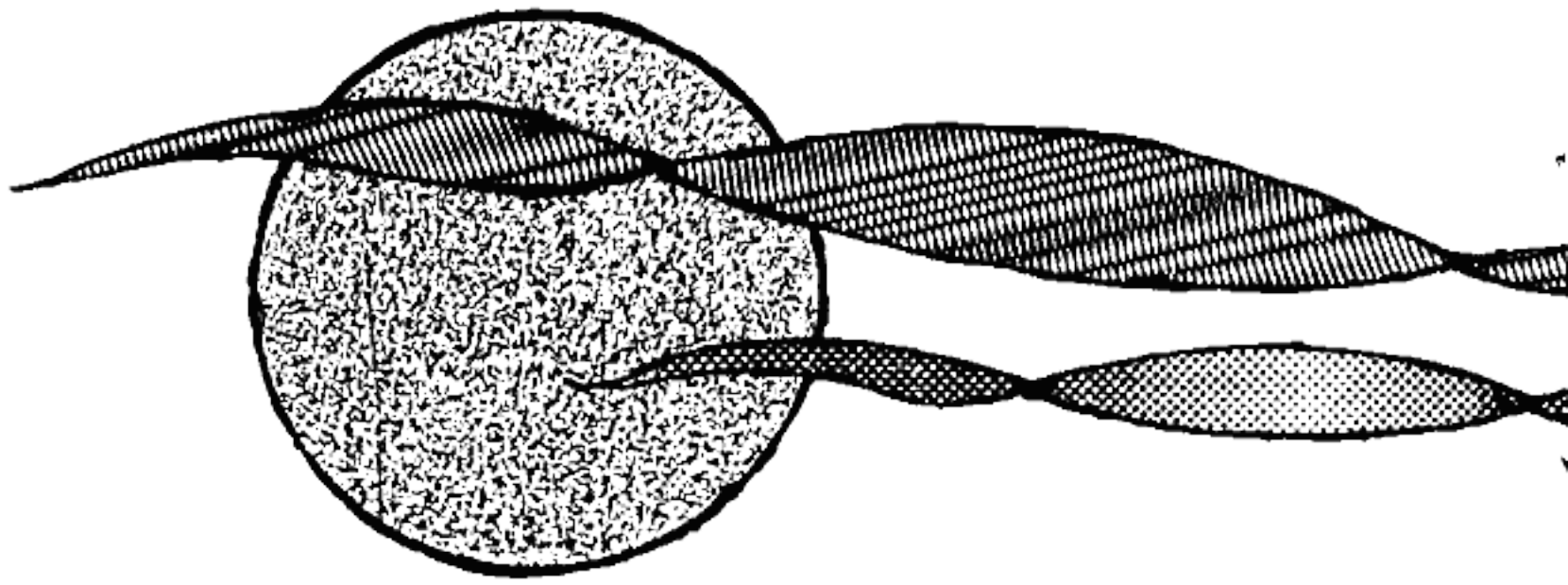
○

پاورقی‌ها

۱. Tess قهرمان داستان *تسن دور بروویل* اثر توماس هاردی.
۲. Jude قهرمان داستان *جود گمنام*.
۳. Adam Bede رمانی اثر جورج *الیوت*.
۴. نام مستعار نویسندهٔ انگلیسی، زنی به نام Mary AnnErans (۱۸۸۰_۱۸۱۹)
۵. Wuthering Heights باعنوان *عشق هرگزنمی‌میرد* نیز، ترجمه شده است.
۶. نویسنده امریکایی از پیشگامان سبك «جریان سیال ذهن».
۷. pip شخصیت اصلی داستان *آرزوهای بزرگ* دیکنز.
۸. Emma رمانی به همین نام، اثر جین *اوستن*.
۹. The Great Gatsby اثر فرانسیس فیتزجرالد، نویسنده آمریکایی معاصر.

■ آناتول برویارد

● ادبیاتی که در تعبیر خوابهایش غلو می‌کند



دوستی دارم روانشناس، که بعد از بیست و هفت سال طبابت و روانکاوی، اکنون بازنشسته شده و به‌طور عجیبی به خواندن رمانهای معاصر روی آورده است. چنان‌که یک‌بار در صحبتهایش می‌گفت: «همیشه دوست داشتم رمان بخوانم حتی سی سال پیش هم که دانشجو بودم، رمانهای بزرگ را همراه آثار فروید می‌خواندم، چرا که در فهم احساسات درونی افراد کمکم می‌کردند. مطبم را که باز کردم بالاجبار، خواندن رمان را کنار گذاشتم، چون معاینه هشت مریض در روز و مطالعه کتابهای روانشناسی، وقت اضافی دیگری برایم باقی نمی‌گذاشت. ولی امروز برعکس، با وضعیت بازنشستگی، فراغتی برای غور کردن در ادبیات پیدا کرده‌ام. علی‌رغم اینکه ادبیات تغییر قیافه داده است و دیگر از خلق و خوی قهرمانی و ارزشهای رمانتیک که در آثار جیمز، تولستوی، پروست و فورد پیدا می‌شد، خبری نیست. ناگفته نماند، اگر شخصیتهای رمانهای امروزی شباهتی به بیمارهای من داشته باشند، کلاهم را به هوا می‌اندازم.»

پرسیدم: «آیا این دو دسته باهم قابل قیاسند؟»

دوستم ادامه داد: «قبل از توضیح مطلبم خواهشی از شما دارم که اگر خواستی حرفهایم را جایی نقل قول کنی، اسمم را مطرح نکنی، چرا که الان ارتباطم با حرفه روانکاوی قطع شده است و نمی‌دانم تا چه اندازه نظراتم با واقعیت جور است. اگرچه دیوانه آزادی بیانم، ولی نمی‌خواهم از سوکندهای هنگام شروع کارم، عدول کنم، اما در پاسخ به سؤالتان باید بگویم: بله. شخصیتهای داستانی با بیمارهای من قابل قیاسند، به این معنی که تفاوتشان از زمین تا آسمان است. یاد بیمارهایم که می‌افتم می‌بینم خیلی منحصر به فردتر و تیزهوشتر از اینها بودند. البته منکر پیچیدگی حقیقت نسبت به تصورات ساختگی نیستم اما حرفم این است که چرا این چنین شده است. حال که هر فردی، حقیقتی جدای از حقایق دیگران دارد و نویسنده نیز در انتخاب هر حقیقتی که بخواهد آزاد است، چرا حقایق داستانی و تبلور یافته از ذهن، نمود کمتری دارند و به دل نمی‌نشینند، مطمئناً چون تکنیک و ذوق ضعیف است.»

ـ می‌شود کمی دربارهٔ این ضعف توضیح دهید.

ـ یکی از دلایل این ضعف، در نوع ارتباط نویسنده با شخصیت و مخاطبانش نهفته است که هیچ شباهتی با ارتباط بیمار با خودش به‌عنوان شخصیت فرضی و نیز پزشک روانکاو ندارد. وقتی بیماری درد دل خودش را برای من می‌گوید، درواقع برای یافتن خوشبختی و حقیقت خود و نیز زندگی‌اش تلاش و مبارزه می‌کند. به همین دلیل، وادارشان می‌کنم تا هرچه دارند رو کنند. اینجاست که وقتی نیازهای درونی و دردها و آرزوهای دور و درازشان را صاف و پوست‌کنده می‌بینم به آنها عشق می‌ورزم، خب طبیعتاً در بیان این حقایق، زنگارهایی هست که از وجودشان ناگزیریم و نمی‌شود نباشند.

بیمارانم هم، متقابلاً محبت زیادی نسبت به من ابراز می‌کردند که یا به دلیل وابستگیشان به من بود و یا به دلیل توجه بسیاری که نسبت به آنها داشتم و شاید به گمانشان تنها من بودم که احساساتشان را درک می‌کردم و رازدار و ملجائی برای خوف و رجایشان بودم. دلیل این هم پرواضح است، بیمار در هنگام کندوکاو، به زیبایی و جمالی می‌رسد که نتیجه خلوص و صفایش است، که در رمان کمتر به چشم می‌خورد. به‌طوری که شخصیتها، در اعمال و گفتارشان، آن اصرار و ابرام لازم را ندارند. انگار حس نقشی را که باید ایفا کنند، نگرفته‌اند. این بی‌ایمانی و نقص از نویسنده شروع می‌شود و به‌نظر می‌رسد که نویسنده و شخصیتهایش و نیز خواننده هرکدام، از یک سو دایم در جدال و مقابله با یکدیگرند. این‌جور نویسندگان که شناخت کافی روی شخصیتهایشان ندارند آدم را یاد افرادی می‌اندازند که در تعریف خوابشان غلو می‌کنند.

من در نقد اعمال و گفتار شخصیتهای زن و مرد یک رمان، مانند بیمارم رفتار می‌کنم. به این ترتیب که روبه‌رویش می‌نشینم تا او در سؤال و جوابها، به معرفت نفس لازم برسد و درنتیجه به خواسته‌ای و آرزویی که با نومیدی در جستجویش بوده، دست یابد. همین مرا رنج می‌دهد که در بسیاری از رمانها، این نوع خواسته‌ها مطرح نمی‌شوند و شخصیتها در سطحی پیش‌پا افتاده و مأیوس و دلزده باقی می‌مانند. درصورتی که من بیمارانی داشتم

با امیال و آرزوهایی افراطی و ای کاش در رمانها نیز این خواسته‌ها بیشتر از آن کوته‌بینی‌های موجود جلوه داشت که نتیجه تعادل این دو وضعیت، ایجاد نیرویی در بیمار یا شخصیت است که بدون هیچ‌گونه هراسی، درجهت رفع کمبودهایش قیام کند و بلکه به بازیشان بگیرد.

روابط زن و مرد در ادبیات، امری درد آور است، به این ترتیب که هر گفته و عملی به هرگونه شخصیتی نسبت داده می‌شود و دیگر توجهی نمی‌شود که آیا این گفته و عمل، عام و تمام شمول است یا خیر. چرا که در واقعیت، عشق انسانی به دیگری، دقیقاً مربوط به همان شخص می‌شود که دلش را ربوده است و فقط او و نه کس دیگر، تحت شرایط معین و به گونه‌ای بخصوص، عشق به معشوق مخصوصش می‌ورزد و بس. در ادبیات این نوع انحصار و آن‌گونه ارضاء ناخودآگاهانه و خواسته‌های به ظاهر شگفت انگیز دیده نمی‌شود.

یکی از چیزهایی که مرا در هنگام روانکاوی تکان می‌داد، صدای بیمار بود. درصورتی که هیچ آوازخوانی و هنرمندی نمی‌تواند تغییرات صوتی آدم هیجان‌زده دردمند یا عصبانی را با رعایت همه نکات جزئی و دقیق بیان کند. متأسفانه امروزه، ادبیات توجهی به چگونگی صدا و کوتاه و بلندی آن و کلمات حاکی از آه و داد و فریادی شبیه به جیغ پرنده‌ها و غرش حیوانات ندارد...

آن وقت‌ها، با بیمارانی مواجه می‌شدم که برای مستغنی نشان دادن خود از دیگران، سعی می‌کردند مرا تحت تأثیر هوش و ذکاوتشان قرار دهند. امروزه نیز بعضی از نویسندگان همان‌طور می‌نویسند که ناچار می‌شوم بپرسم: «آیا هدفشان صرفاً سرگرمی مردم است یا می‌خواهند چیزهایی را پنهان نگه دارند.»

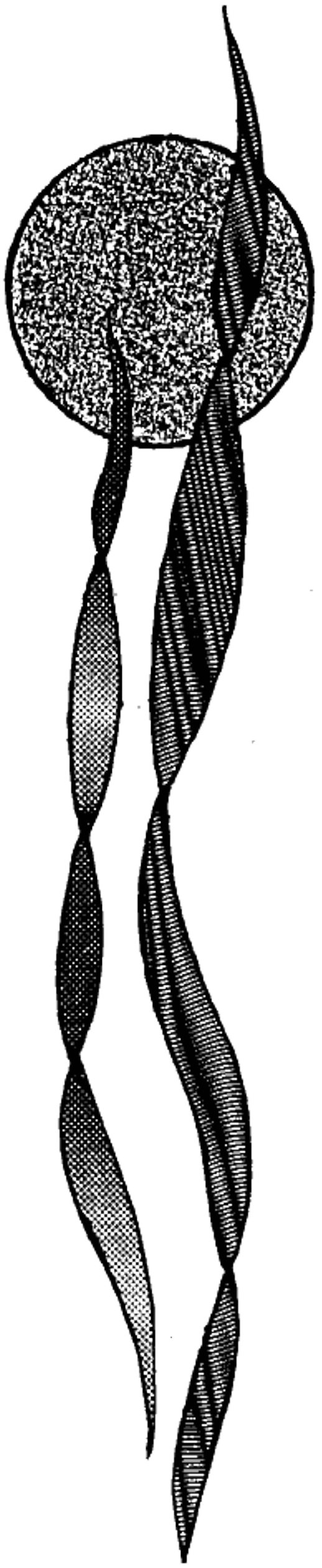
در اینجا پرسیدم: به نظر شما، در داستانهای ما چه کمبودهایی جلوه بیشتری دارند و بیمارانتان چه چیزی داشتند که این داستانها ندارند؟

مدتی فکر کرد و گفت: «ناهماهنگی در شخصیت... بیشترین کمبودی که در ادبیات می‌بینم همین ناهماهنگی در شخصیت است که مردم زیر بارها و فشارهای گوناگون از خود بروز می‌دهند و روانکاوانی ازجمله خود من را به شعف می‌آورند. همین تغییرات، میزان وجود تنوع و انعطاف‌پذیری انسان را می‌رساند. گاه می‌بینیم بیماری عروج می‌کند و به مقاماتی دست می‌یابد و بدون هیچ‌گونه تغییر و تحولی تدریجی، از مراحل سفلی به مراتب اعلی و از پستی مادیات به زیباترین ساحل معنویت انسانی می‌جهد. درست شبیه انسانی است که با مرگ قدم به بهشت می‌گذارد. بنابر این اگر روزی خودم بخواهم رمانی بنویسم، آن را پر از ناهماهنگی می‌کنم.»

به اینجا که رسید گفتم: از حرفهایتان چنین برمی‌آید که ادبیات امروزی چندان موفق نیست، با همه این تفاصیل، آیا به نویسنده‌ای برخورده‌اید که بیشتر از شما به روحیات انسانی نزدیک شده باشد؟

در جوابم گفت: «البته گاهی با نویسنده‌ای مواجه می‌شویم که مسئله‌ای را مطرح می‌کند و با چنان ظرافتی آن را می‌پرورد و اوج می‌دهد که تنها در حیطه الفاظ فلسفی الهیات و فلسفه وجودی می‌توان تفسیر کرد. او گره موجود در سر راه شخصیت را چنان پیچ می‌دهد که در هنگام باز شدن، همه‌جا را درخشان می‌کند و روح نو می‌دمد و وجه مشخص رمان وی، وجود عوامل حزن‌انگیز هبوط انسان، یعنی اولین گناهش است که به این ترتیب محدودیتهای انسان را به خواننده نشان می‌دهد، درنتیجه آرامشی را حس می‌کند که توان قدردانی درمقابل آن را در خود نمی‌بیند. از این رو اگر در ایام طلابتم، دوستی می‌آمد و دم از چنین گره بزرگی می‌زد، به او می‌گفتم مشکل وی ارزش آن دارد که برایش زندگی کند و رنج بکشد و حتی کشته شود. هرچند قبول دارم که این حرفی رمانتیک است، اما چه کنم که روانکاوی همین است: بافته‌ای تخیلی و شاخه‌ای از هنر.

○



● دگرگون شده‌ای برخاسته از یک رؤیا

■ جولیو کورتازار

نقل قول پسندیده‌ای از *پابلو نرودا* را برایتان بازگو می‌کنم که می‌گوید: «شخصیتهای ذهنی داستانها، طبیعتاً از تکذیب دیرینه‌ای نشأت گرفته‌اند.»

این قول به نظرم، در باب نگارش داستان، به‌دلیل داشتن نوعی تطهیر و تزکیه راجع به شخصیتهای ذهنی داستان ـ در جای خود ـ بهترین تعریف است. یعنی با شیوه تطهیر، هریک از این شخصیتهای مهاجم را به کناری برده و طی برنامه‌ریزی خاص به آنها موجودیت و اصالت جهانی داده و به دور از دسترس داستانسرا در آن سوی پل نگاهداشته می‌شوند.

شاید این گفته تا حدی اغراق‌آمیز و گزافه باشد که همه داستانهای کوتاه موفق، بویژه داستانهای خیالی، ناشی از اختلالات عصبی و یا نتیجه کابوس و اوهام ترسناک بوده باشند که این اوهام در خلال تحریر و ترجمه و تماس با واقعیتها، خنثی می‌شوند و به دور از عرصه عصبیتها، به سطح اعتدال‌آمیزی راه می‌یابند و این چنین تناقضاتی، ممکن است در متن و زمینه هر داستان کوتاه فراموش نشدنی، یافت شود.

بدین‌سان، اگر نویسنده همواره درپی این باشد که خود را هرچه سریعتر آن هم با تنها طریق ممکن، یعنی انجام مراسم تطهیر، از شرّ نوشته‌هایش برهاند، این رهایی تنها با شیوه نگارش میسر می‌گردد. ازسوی دیگر انجام مراسم، بدون همراهی شرایط و جو لازم، هرگز اتفاق نمی‌افتد و نویسنده‌ای که در تلاش است تا با به‌کارگیری شیوه‌های ادبی محض، خود را از فشار آزاردهنده نوشته‌هایش برهاند، احتمالاً داستانی فاقد معنای خاص ارائه می‌دهد و این عامل، عدم پذیرش اثرش را (توسط دیگران) حتمی می‌سازد. اثر و نتیجه ادبی چنین نوشته‌هایی نیز، ادبی بودن صرف آن است و از آنجا که داستان فاقد جوّ لازم است، هیچ تحلیل ادبی موفقی، قادر به شرح و تفسیر آن نخواهد بود.

زمانی که جذابیت و گیرایی خاصی از حول و حوش داستان بیرون می‌تراود و فوران می‌کند، این اثرات خواه ناخواه بر خواننده آن نیز تأثیر می‌گذارد و شخص نویسنده نیز در آن سوی پل، از آن برخوردار می‌گردد. داستان‌نویس برجسته، درصورت تمایل توان خلق داستانهای باارزش و معتبر ادبی را دارد زیرا وی، وجه تمایز میان صنعت ادبی و جاذبه‌هایی که احساسات را مسخر می‌کند را می‌داند و آنها را از یکدیگر تشخیص می‌دهد. این موضوع به این دلیل قابل اثبات است که نویسنده تجاربی در زمینه رهانیدن خویش از شر داستان دارد و از آن سوی، خواننده خوب نیز کسی است که بتواند بدون توجه به جنبه‌های سطحی و حرفی داستان، پیوسته در ذهنش به‌دنبال شناخت و تمیز دادن رویدادهای بدشگون و وصف‌ناپذیر داستان باشد.

شاید این تفاوت بارز که تاکنون به ذکر آن پرداختم در کشش درونی داستان باشد و مهارت و تبحر به تنهایی نمی‌تواند در آموزش و یا خلق داستان کوتاه برجسته‌ای که در ذهن و افکار نویسنده تمرکز یافته، نقش داشته باشد. لیکن مهارت و تسلط، به‌طور اغفال‌آمیزی می‌تواند آشکار شده و خواننده را با همان اولین جمله‌های داستان، چنان مجذوب و محسور خود سازد که او وادار شود، با واقعیات کسالت‌باری که احاطه‌اش کرده‌اند قطع رابطه کند و در جریان دیگری که او را با شدت و اجباری گریزناپذیر بسوی خود می‌کشاند، غوطه‌ور شود. بدیهی است که خواننده از چنین داستانی غرق لذت می‌شود و از عشق و محبت و دوستی محض، لبالب می‌گردد و احساسی به او روی می‌آورد که وصف‌ناپذیر است. سپس با پایان یافتن تدریجی داستان است که خواننده با نگاهی حیرت‌بار و بهت‌زده که غالباً توأم با

تسکین‌پذیری و آسایش خاطر می‌باشد، دوباره به سرمنزل نخستین خود بازمی‌گردد و در این زمان است که او از عالم داستان بیرون می‌آید.

کسی که این چنین به داستانسرایی می‌پردازد، از تجارب مدلل و مستحکمی برخوردار است زیرا که رجعت و بازگشت او به شرایط بردبارتر و قابل تحمل‌تر، به قابلیت و توانایی‌های داستان‌پرداز بستگی دارد که چگونه این عقده‌های روحی را به طریقی منتقل نماید و چگونه جنبه‌های بحرانی و تنش‌زای داستان را که هم زاییده مراحل ابتدایی و نیز زاییده اثرات واسطه‌گر می‌باشند به نحوی و با توجه به کلیهٔ نکات ظریف و سنجیده علم بیان که از عوامل اجتناب‌ناپذیر بوده و از سویی هم قادر به تحمل کاستیهای زمانی نیز نمی‌باشند، با شگردی خاص و استادانه در متن داستان بگنجاند. در اینجاست که شخصیتهای داستان، جان گرفته و عینیت می‌یابند و تنها کافی است که با یك حرکت آنی و ناگهانی، پس گردنشان را گرفته و آنها را خارج نمایند.

باری من اکثر داستانهایم را این‌چنین می‌نویسم، و این شامل برخی از داستانهای نسبتا بلند من نیز می‌شود. یعنی در طی یك روز، دلتنگی شدیدی مرا وادار به کار می‌کند تا آنجا که بدون وقفه تا پایان آن روز به داستانسرایی می‌پردازم و بعد حتی بدون آنکه یك بار هم داستان را مرور نمایم، از پله پایین آمده و تك و تنها در خیابان و کوچه شروع به قدم زدن می‌کنم و دیگر خود را در جلد شخصیتهای داستان مجسم نمی‌کنم.

به این ترتیب چنین می‌توان استدلال کرد که نوع مشخصی از داستانها، در شرایطی شبیه به عوالمی چون از خود بیخود شدن، خلق می‌شوند. چنین حالتی را فرانسویان **مرحله ثانوی** نامگذاری کرده‌اند و *ادگار آلن‌پو* برجسته‌ترین آثارش را در چنین مرحله‌ای خلق کرده است. در آثار پو مانند *برانیس* این زخم و حالت مسری آن که برخی اوقات اثر شیطانی و اهریمنی دارد، بخوبی قابل اثبات است.

گروهی این گفته مرا مبالغه‌آمیز تصور خواهند کرد، لیکن من می‌گویم که تنها در

شرایط بیرون از مدار عادی زندگی است که می‌توانم داستان کوتاه برجسته‌ای را به رشته تحریر درآورم. «منتقدین» خود عنایت خواهند کرد که من راجع به داستانهایی به صحبت می‌نشینم که همانند داستانهای آلن‌پو، زمینه‌های آنها از حوادث و رویدادهای غیر عادی مملو و آکنده می‌باشند و در این باره من بیشتر برپایه تجارب شخصی‌ام که برای پرهیز از نوشتن مضمونهای نامطلوب و نامتناسب مرا وادار می‌کنند که این‌چنین داستانهایی را بنویسم، بیش از حد تکیه دارم و اصرار می‌کنم. اگر آلن‌پو در رابطه با این موضوع مطلبی نوشته بود، دیگر جای این سخن نبود لیکن او دایره دوزخی‌اش را بر همگان بسته بود و تنها خویش را در این حوزه محصور نگاه می‌داشت و یا در آثاری چون گربه سیاه ولجیا آن را منعکس می‌ساخت.

در این مکان است که من تنها می‌دانم که دیگر معیارها برای درک و شناخت چگونگی رهایی نویسنده از نوشته‌اش کدامین هستند، بلکه جریانات و عکس‌العملهای زنجیروار یک داستان کوتاه به‌یاد ماندنی که در این راه مساعدت و کمک می‌کند را نیز دانسته‌ام و علاوه بر آن تجربه‌ام به عنوان یک داستان‌نویس قابل ذکر است. در این زمینه مردی نسبتاً خوشحال و گمنامی را می‌بینم که مانند شهروندی از مردم شهری بزرگ به دندانپزشکی مراجعه می‌کند و با مسائل پیش‌پا افتاده‌ای برخورد می‌نماید و روزنامه و مجله می‌خواند و به سینما و تئاتر می‌رود و یا عاشق می‌شود و به‌طور ناگهانی در مترو و کافه و اداره و یا در رؤیاهایش به تجدید نظر و مرور ترجمه مقاله‌ای نامطبوع پیرامون بیسوادی مردم تانزانیا می‌پردازد، ولی یک آن او از خود و از زندگی اطراف خود دست شسته و موقعیت مکانی و زمانی خویش را فراموش می‌کند و دیگر خودش نیست و از عالم مادیات خارج می‌شود و بی‌دلیل و بدون هیچ آگاهی قبلی، همچون بیماری صرع و غش یا سردردهای مزمن و شدید که هیچ علائمی را از قبل مشخص نمی‌سازند، دیگر مجالی برای به‌هم فشردن دندانهایش و یا کشیدن نفسی عمیق پیدا نمی‌کند و گویی همه چیز را به ورطه فراموشی و نسیان سپرده و خود نیز در متن داستان محو می‌گردد. و این چنین نوشتن داستانی آغاز می‌شود. یعنی اینکه در ابتدا مجموعه‌ای از کلمات و عبارات بی‌نظم و بی‌شکل ایجاد می‌شود و این خود داستان است با اعضای نامتناسبش. تنها روند جریانات و حوادث داستان مطرح است و دیگر هیچ.

در این مرحله است که داستانسرا تمامی وجودش محو محیط داستان می‌گردد، به‌طوری که همه اطرافیان را از یاد می‌برد و در یک لحظه برگ کاغذی را در ماشین تحریر می‌گذارد و با ولعی خاص شروع به داستانپردازی می‌کند و اگر در این حال، تمام عالم و آدم ازجمله کارفرمایانش و یا اعضای سازمان ملل زیر کوشش داد و فریاد سردهند او را باکی نیست و اگر همسرش او را به صرف غذا بخواند و داد و قال کند که مثلاً غذا سرد شد، اصلاً توجهی نمی‌کند و یا اینکه اگر بداند در اکناف جهان حوادث ناگواری در شرف جریان است و او باید جزئیات آن حوادث را بداند: ابداً برایش اهمیتی ندارد.

من برای توجیه بیشتر گفته‌هایم نقل قول مسبوق و ظریفی را که به نظرم باید از آقای راجر فرای باشد، به‌خاطر می‌آورم که می‌گوید: «پسر بچه نابالغ ولی باهوش و زیرکی که در ترسیم نقاشی از استعداد خوبی برخوردار بود، شیوه کارش را چنین بیان می‌کرد که: «در ابتدا فکر می‌کنم و سپس خطوطی چند بر روی کاغذ می‌کشم». ولی درمورد داستانهای من، کاملاً برعکس این جریان حاکم است، بدین معنی که خطی شفاهی به دور افکارم می‌کشم و بدون فکر قبلی، آغاز به نوشتن می‌کنم و گویی یک آن، توده عظیمی از مواد خام (همچون لخته خون دلمه شده) در خود بسته می‌شوند و در قالب داستانی تازه و نو شکل می‌گیرند و این موضوع کاملاً واضح و روشن است و شاید طوری به‌نظر آید که چیزی بیش از این حالت، پیچیدگی نداشته باشد ولی این حالتها همان نماد و نشانه‌های دگرگون شده‌ای برخاسته از یک رؤیا، هستند، و شاید به‌طور یقین، همه ما رؤیاهایی شیرین، بسان خواب نیمروزی را در ذهنمان داشته‌ایم که در اوقات بیداری ما، به اوهامی بی‌محتوا و بی‌معنی تغییر شکل یافته‌اند؟ در این بارد سؤال زیر را مطرح می‌سازم.

ایا هرکز درحالی که بیدارید و دارید داستان کوتاهی را می‌نویسید، در عالم رؤیا سیر کرده‌اید؟

حال همگی به حدود رؤیا و بیداری آگاهی داریم و شاید بهتر باشد که در این مورد از فیلسوفی چینی و یا از پروانه‌ای پرس‌وجو می‌کردیم. خواهید پرسید منظورم چیست؟ هرگاه این شباهت آشکار گردد، رابطه آن دو نیز فرق پیدا می‌کند و یا حداقل درمورد من چنین است زیرا من با توده‌ای بی‌شکل شروع به نکارش می‌کنم و چیزهایی را که من به رشته تحریر درمی‌آورم بعدها تنها ارتباطی منطقی با یکدیگر پیدا می‌کنند و به خودی خود و فی‌نفسه داستانی ممتاز و باارزش را پدید می‌آورند و بدون هیچ شبهه و ابهامی، ذهن من دراثر تجارب غامض و پیچیده، تمرکز خویش را ازدست می‌دهد، لیکن من جزءبه‌جزء آن لحظات را به‌خاطر می‌سپارم، و همین کار این امکان و اجازه را به من می‌دهد تا آنها را با استدلال معقولانه‌ای تعبیر نموده و تا آنجا که در توانم هست، آنها را مورد بحث قرار دهم. حال کوهی قد برافراشته در مقابلم هویدا و نمایان است که تشکیل‌دهنده داستان است، اما کدام داستان؟

من خود نیز در این مورد، هم می‌دانم و هم نمی‌دانم زیرا تمامی قضایا و لحظات، از دیدگاه شخصی غیر از خود من تجربه می‌شوند و آن کسی است که خودآگاه من نیست. اما به دور از زمان و علت، شخصیتی بسیار مهم می‌باشد. در آنجا دلواپسی‌ها، اضطرابات و اشتیاق و اعجاز، همگی حضور دارند و این عوالم در این برهه از زمان، ناشی از تضاد احساسات و عواطف می‌باشد. داستانسرایی با این شیوه هم می‌تواند جالب باشد و هم مهیب و ناجور. یعنی نمایانگر مرحله‌ای است که نویسنده در کمال نومیدی، منتظر انتظار وجدآوری است و یا برعکس در کمال وجد و شعف، نومیدی شدیدی را لمس خواهد کرد. این حالات متضاد یا هم‌اکنون وجود دارند و یا اینکه هرگز نیستند. در این حال ترسی هم وجودم را دربر گرفته است که احتمالاً در این لحظه مانع از خشمگینی‌ام می‌شود و همین باعث خواهد شد که آن را به درون ماشین تحریر بسپارم تا با صدای تق‌تق شاسی‌های ماشین تحریر، جزئیات هراسم را به‌دست

فراموشی بسپارم و هرآنچه را که محیط و جو در من تأثیر می‌گذارد از پیش پا بردارم.

اکنون توده سیاه با پیش رفتن، شکل و قواره‌ای پیدا می‌کند و به‌طور باور نکردنی و به سهولت تمام، روند و جریان خود را ادامه می‌دهد، گویی تا اینجای داستان را با جوهری نامرئی به رشته تحریر درآورده‌اند و فقط به عاملی نیازمند است تا با محو و زدودن اضافات، خطوط داستان واضح و روشن شود.

تلاش و تقلایی چنین طاقت‌فرسا و بدین شیوه، جهت نگارش داستان ضروری به‌نظر نمی‌رسد و واقعاً هیچ کوششی لازم نیست. هر چیز در آینده حادث خواهد شد و این هماهنگی و توازن نیز، خود از درون خواهد جوشید و نشأت خواهد گرفت و این همان عاملی است که سبب وسوسه نویسنده می‌شود و توده ناموزونی از الفاظ را می‌سازد. بنابر این تا زمانی که هر چیز در جایی جدا و به‌دور از افکار روزمره من مورد تصمیم‌گیری قرار می‌گیرد، حتی تا به آخر نیز نمی‌توان مشکلات و دشواریهای آن را نمودار ساخت. من این توان و قدرت را در خود احساس می‌کنم که بی‌وقفه بنویسم و حوادث ضمنی را پیش کشیده و یا به جریان و قضایای دیگر بپردازم ولی قصد و منظورم نیز، بسان شروع عمل، هنوز به‌طور مبهمی، پیچیدگی دارد.

صبحدمی را به‌خاطر می‌آورم که گلی زرد روی به من تافت، قالبی از ایده‌ام درباره مردی بود که با جوانی برخورد می‌کند، ولی هنوز شکلی به خود نگرفته است. در نظرم چنین است که این جوان خود اوست و وی را به شك و تردید می‌اندازد که آیا آنان وجودی فناناپذیری دارند؟

صحنه آغازین را بی‌درنگ به نگارش درآوردم اما نمی‌دانستم به کجا خواهم رسید و حتی درباره اهداف داستان نیز فکری نکرده بودم، اگر کسی بخواهد مرا متوقف کند و مورد سؤال قرار دهد که: آیا سرانجام، قهرمان داستان *لوك* را مسموم خواهد کرد یا نه؟ گیج خواهم شد، در پایان، قهرمان، لوك را مسموم خواهد کرد ولی این جریان نیز به همان شیوه و مشابه با اتفاقات پیشین، به وقوع خواهد پیوست و این بسان گلوله نخی است که تا نخی از آن را نکشیم، گره نخ باز نخواهد شد.

واقعیت در این است که داستانهای من ارزش ادبی چندانی ندارند و از حداقل سعی و تلاش برخوردارند، و اگر برخی از آنها طولانی شده‌اند تنها بدین لحاظ است که، آنچه را در اعماق روانم جاری بوده است بی‌معطلی دریافته‌ام و در نوشته‌هایم انتقال داده‌ام و آنچه که از درونم مایه و نشأت می‌گیرد، از تجاربی محض سرچشمه گرفته است و هیچ اسراری را نیز تحریف نکرده‌ام، بلکه مانند اصل خویش، تا جایی که امکان‌پذیر بوده، با صداقت در حفظ آن کوشیده‌ام. یعنی حتی همان لرزشهای اولیه و لکنت و کاستی‌هایی را که در واقعیت‌ها وجود داشته نیز نگاهداشته شده‌اند.

آنچه را که در اینجا می‌گویم، احتمالاً خوانندگان این مقاله را به منشاء این‌گونه داستانها و اشعار هدایت و راهنمایی خواهد کرد و تا آنجا که ما دانسته‌ایم از زمان *بودلر* سرفصل آنها با یکدیگر مشابهت داشته، لیکن درنظر من شعر از نوعی اعجاز و خلاقیت ثانویه برخوردار است که تلاشش دربی تصرف علم هستی است و نه علم طبیعی که اعجاز آن آشکارا در گفتار عیان است.

داستان از آن هدف مؤکد و لازم بهره‌ای ندارد و در جستجوی انتقال دانش و یا پیامی نیز نمی‌باشد و با این وجود پیدایش داستان و شعر مشابه یکدیگر است. آنها هر دو زاییده نوعی بیگانگی ناگهانی و جابه‌جایی نوسان‌گونه‌ای در نمونه‌های حقیقی و طبیعی و آگاهی هستند که این امر در زمانی روی می‌دهد که هر شیوه و طریقی درقبال خود عدم موفقیت جنجال‌آفرین و یا انتقادات بسیاری را می‌پذیرد. نکات بسیاری در اصرار بر این وابستگیها وجود دارند که عده‌ای آنها را مهمل می‌شمارند.

تجربه شخصی‌ام چنین می‌گوید: در احساس نوشتن یك داستان همانند داستانی که برایتان توضیح دادم، نوشته‌ای در کار نیست. البته بیشتر اوقات من، صرف تجدید نظر و اصلاح داستانهایم می‌شود (و یا سعی می‌کنم داستانی از نویسنده دیگری را ترجمه نمایم) و در این زمینه با چنان مقیاس و درجه‌ای با داستان برخورد کردم که ارزشهای معنایی موثر آن، همچون شعر اعتبار خویش را حفظ کرده و وابستگی این ارزشها ازبین نرفته است، این حالت مانند ویژگیهای خاص موسیقی جاز است که باید حفظ و نگهداری شوند، و این خصوصیات عبارتند از: هیجان، اوزان درونی، قافیه و آنی بودن ضربات در مقادیر معین و پیش‌بینی نشده.

به‌نظر می‌آید که این خصلتها کاملاً آزادند ولی اگر بخواهیم تغییری در آنها ایجاد کنیم به‌طور یقین در موسیقی خسران و کاستی ایجاد خواهد شد، می‌توان داستانهایی با این ویژگیها را نیز ضمیمه کنیم که تأثیر غیرقابل تغییری بر خوانندگان که بدانها ارج و قرب می‌نهند، باقی می‌گذارند. این داستانها همانند موجودات زنده‌ای هستند که اندامهایی کامل دارند چون شعری که دم برآورده و تنفس می‌کند و تاب نفس کشیدن را بند می‌آورد.

نثر این تنفس را به خواننده منتقل می‌سازد، اما، شعر همچون گفت‌وگوی شما با تلفن، با خواننده ارتباط برقرار می‌کند، و اگر سؤال کنید که آیا ارتباطی بین شاعر (و یا نویسنده داستان کوتاه) با خواننده وجود دارد یا نه؟ پاسخ واضح و مشخص است، ارتباط در شعر از درون عمل می‌کند، نه با معنای خود.

در نثر اما، این ارتباط تلفنی نیست، گوینده داستان، شخصیتهای داستانی مستقلی را مورد خطاب خویش قرار می‌دهد و اینان کسانی هستند که راهنماییشان غیرقابل پیش‌بینی است. از این رو اثرات نهایی و پایانی داستان یا شعر بر خوانندگان مختلف، الزاماً با اثراتی که در مراحل اولیه خلق آن بر روی نویسنده یا شاعر گذارده‌اند، متفاوت نیست، زیرا شگفتی نخستین نویسنده از خلق اثرش، خواننده را نیز به اعجاب وامی‌دارد.

○

● داستانهای خارجی

آرلبای
جورج جویس / شامین ضیایی

چهرهٔ بزرگ سنگی
ناتانیل هاثورن / رضا علیزاده

خنده کسب و کار من است
هاینریش بُل / سید سعید فیروز آبادی

■ جیمز جویس
■ مترجم: شاهین ضیائی

آرابای

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم

اشاره:

جیمز *آگوستین آلویزیوس* جویس[۱] در سال ۱۸۸۲ در دودوبلین به‌دنیا آمد و در ۱۹۴۱ از دنیا رفت. در سال ۱۹۰۴ ایرلند را ترک گفت تا در سکوت و تفکر بیشتری زندگی کند. زندگی‌اش به شکل بی‌ثباتی ازطریق درآمد حاصل از تدریس زبان در شهرهای تریست[۲]، پاریس و زوریخ ادامه یافت. اولین کار منتشر شده او، در نشریه‌ای دو هفته‌ای به‌نام *فورت نایتلی* رویو چاپ شد و نخستین کتابش به‌نام چامبرمیوزیک که درواقع یك مجموعه از اشعار وی بود، در سال ۱۹۰۷ انتشار یافت.

در سال ۱۹۱۴ مجموعه داستانهای کوتاهش تحت عنوان *دوبلینی‌ها* به چاپ رسید و این جریان به‌وسیله چاپ کتاب *تصویری از یك هنرمند به‌عنوان یك جوان*[۳] دنبال شد که این کتاب نوولی از نوع کلاسیك مدرن درباره هنرمندی از خود بیگانه شده بود. نمایشنامه *تبعیدیها* در سال ۱۹۱۸ کار بعدی او به‌حساب می‌آید و در سال ۱۹۲۲ *اولیس* را در پاریس انتشار داد که طوفانی از بحث و مجادله را به‌دنبال داشت. این کتاب تا سال ۱۹۳۳ در ایالات متحده، به‌صورت قانونی پذیرفته نشده بود. اولیس و *بیداری فینه گانس* دو نوولی هستند که به شکلی شاعرانه از مایه و تم اسطوره‌ای برخوردارند. در سال ۱۹۳۷ مجموعه اشعار وی چاپ شد و سپس نامه‌های جیمز جویس در یك جلد به سال ۱۹۵۷ توسط *استوارت گیلبرت* انتشار یافت. در سال ۱۹۶۶ نامه‌های اضافه شده دیگری توسط *ریچارد المان* ویرایش شد و به‌وسیله مؤسسه مطبوعاتی *وایکینگ* در دو جلد چاپ شد مجموعه‌ای از نوشته‌های انتقادی جیمز جویس نیز، به‌وسیله ریچارد المان و *مانسون* ویرایش شد و انتشار یافت. از افراد دیگری که بر روی آثار جویس کار کرده و اثری را به طبع رسانده‌اند، *تئودور اسپنسر* بود که در سال ۱۹۴۴ به ویرایش نخستین پیش‌نویس پراکنده مربوط به تصویر یك هنرمند به‌عنوان یك جوان، پرداخت و سپس *توماس کونولی* به ویرایش داستان *اسکریبلد هابل* که درواقع زمینه اصلی و پیش‌نویس داستان بیداری *فینه گانس* بود، پرداخت و آن را در سال ۱۹۶۱ به چاپ رساند و اولین دست‌نویس متن بیداری *فینه گانس*، در سال ۱۹۶۲ به‌وسیله دیوید *هایمن* ویرایش گشت.

از برداشتهای دراماتیك از داستانهای جویس، می‌توان کتاب *گذری بر بیداری فینه گانس جویس*، نوشته خانم *ماری مانینگ* که یك برداشت آزاد برای تئاتر است را، نام

برد. *ماری الن بیسوب*، سینماگر تجربی آمریکایی و یکی از شاگردان جیمز جویس، یکی از آثار دراماتیزه بسیار موفق خود را از روی متن بیداری *فینه گانس* ساخته است. فیلم‌نامه *اولیس*، ساخته جوزف *استرایک* از روی همان نوول جویس، ساخته شده است.

بحث انتقادی داستان *آرابای* به‌وسیله کلینت بروکز و روبرت پن وارن در نوشته‌ای به‌نام درک داستان کوتاه شروع شد و در کتب مختلف ازجمله: جویس، *انسان، اثر* و نام‌آوری تالیف *ماروین مالاگنار* و ریچارد کین و یا کتاب جیمز جویس نوشته *هری لوین* که حاوی توضیح‌های ارزشمندی دربارهٔ داستان کوتاه است دنبال شد.

داستان آرابای، نام یک بازار مکاره هفتگی است که در داستان نقش زیادی به‌عهده دارد و درواقع جلب‌کننده توجه شهروندان اصلی داستان به خود است و خصوصاً نام شرقی آن، یعنی ارابای که معنی اش عربی یا عربستانی است، مفهوم شرقی و اسرارآمیز به بازار مکاره می‌دهد.

خیابان پیچموند شمالی، یک خیابان بن‌بست و ساکت بود. فکر زمانی که مدرسه برادران مسیحی تعطیل می‌شد و پسران آنجا، به خیابان می‌ریختند. در انتهای خیابان، خانه‌ای غیر مسکونی و دوطبقه بود که به‌وسیله حیاطی که دورتادور خانه را فرا گرفته بود، از همسایگانش جدا می‌شد. دیگر خانه‌های خیابان نیز، با چهره‌هایی قهوه‌ای رنگ و تزلزل‌ناپذیر به یکدیگر خیره شده بودند.

مستأجری که قبل از ما در این خانه سکونت داشت، کشیشی بود که در اتاق پذیرایی پشت خانه در گذشته بود. به‌خاطر بسته بودن درها، هوای تمام اتاقها سنگین بود و بوی نا می‌داد. اتاق پشت آشپزخانه نیز پر از کاغذ کهنه‌های بی‌استفاده بود. درمیان آنها تعدادی کتاب که جلد کاغذی داشت پیدا کردم. صفحات آنها لوله شده و نمدار بود. کتاب *راهب* بزرگ اثر *سروالتر اسکات*، *رابط مذهبی* و *خاطرات* و *یدوک* نیز جزء آنها بود که من آخری را چون برگهایش از کهنگی زرد شده بود، بیشتر از بقیه دوست داشتم. حیاط پشتی خانه، شامل یک درخت سیب در وسط و تک و توک بته‌های هرز روییده شده بود که زیر یکی از آنها تلمبه زنگ زده دوچرخه مستأجر قبلی را یافتم. مستأجر قبلی، کشیشی بخشنده بود و بنا به خواسته خودش، تمامی پول نقدش به مؤسسات خیریه واگذار شده بود و اثاثیه خانه‌اش را نیز به خواهرش بخشیده بود.

وقتی که زمستان همراه با روزهای کوتاهش می‌رسید قبل از اینکه ما شام خود را خورده باشیم هوا کرک و میش می‌شد. آن وقت ما بچه‌ها زمانی همدیگر را در خیابان ملاقات می‌کردیم که دیگر سایه خانه‌ها بلند شده و محزون بود فضای آسمان بالای سر ما رنگ بنفشی به خود می‌گرفت که دایم تغییر می‌کرد و تیره‌تر می‌شد و مقارن آن لامپهای خیابان که تا آن زمان نور بی‌فروغی داشت روشن‌تر به‌نظر می‌آمد. هوای سرد، به ما نیش می‌زد و تا آنجا که بدنمان برافروخته و قرمز می‌شد بازی می‌کردیم. فریادهامان در خیابان ساکت، طنین انداز می‌شد. مسیر بازیهایمان، گاه ما را به کوچه‌های کلی و تاریک پشت ساختمانها می‌کشاند. جایی که هنگام تعقیب بچه‌های مربوط به جلبی اباد‌ها و در حین مبارزه با آنها، سر از در عقبی حیاطی مرطوب و نمناک درمی‌آوردیم و بوی کیاه و خاک درهال بوسیدن، به دماغمان می‌رسید و زمانی در اصطبلهای تاریک و بوینناک، خود را می‌یافتیم و مربی اسب را می‌دیدیم که اسب را قشو می‌کشید و به سلامتشان رسیدگی می‌کرد. جایی که صدای لرزیدن افسار و یراق فلزی به گوشمان می‌رسید. آن‌گاه که ما به خیابان خودمان باز می‌گشتیم نور پنجره آشپزخانه‌ها محوطه را پر کرده بود. اگر شوهر عمه‌ام درحال برگشتن به خانه بود، ما خودمان را در سایه‌ها مخفی می‌کردیم تا مطمئن شویم به خانه داخل شده است. یا اگر خواهر مانگان از روی پله جلوی در، برادرش را برای نوشیدن چای صدا می‌کرد، از مخفیگاهمان او را به وضوح می‌توانستیم ببینیم و منتظر می‌شدیم تا دریابیم که او می‌ماند یا به داخل می‌رود و اگر برمی‌گشت ما سایه را ترک می‌کردیم و به کنار پله خانه مانگان می‌رفتیم.

دخترک منتظر ما ایستاده بود و خطوط بدنش به‌وسیله نوری که از در نیمه باز خانه به بیرون می‌تابید مشخص می‌شد. برادرش همیشه به‌جای اینکه از او حرف‌شنوی

داشته باشد، باعث اذیت و آزار او بود. من ایستاده در کنار نرده‌های خانه، به دخترك چشم می‌دوختم. با هر حرکت وی لباسش به نوسان درمی‌آمد و موهایش که به‌صورت ریسمانی در پشت سرش بافته شده بود، از یکطرف به طرف دیگر تاب می‌خورد.

هر روز صبح درحالی که روی کف اطاق نشیمن دراز می‌کشیدم به در خانه دخترك خیره می‌شدم. به عمق چند سانت، داخل پنجره را می‌توانستم ببینم. وقتی او از خانه بیرون می‌آمد و روی پله جلوی در خانه‌اش می‌ایستاد، قلب من به‌شدت می‌تپید آن‌گاه می‌دویدم به هال و کتابهایم را از روی میز می‌قاپیدم و او را دنبال می‌کردم. شمایل او همیشه در نظرم بود. وقتی به جایی نزدیك می‌شدیم که راهمان می‌بایست از هم جدا شود قدمهایم را تند می‌کردم و از او جلو می‌زدم. هر صبح بعد از صبح دیگر، کار من این شده بود. هیچ‌گاه با او صحبت نکرده بودم مگر برای چند کلمه ساده و پیش‌پا افتاده و هنوز با تمام وجودم در پی نام او بودم. خیال او مصاحب من بود، حتی در اماکنی که نه‌تنها رمانتیك نبودند، بلکه حتی خشن و خصومت‌آمیز هم بودند.

غروب روزهای شنبه، وقتی عمه من به خرید می‌رفت، من مجبور بودم برای حمل بعضی بسته‌ها همراهش بروم. ازمیان خیابان داغ و سوزان قدم‌زنان می‌گذشتیم، مردان مَست و زنان فروشنده به ما تنه می‌زدند، از میان رد و بدل شدن فحش بین کارگران، جیغ و داد پسرکهای فروشنده که در کنار خمره و چلیکهای گوشت خوك ایستاده بودند، صدای تودماغی خوانندگان خیابانی که آوازی از *اُدونووان* که مد روز بود را می‌خواندند یا یك آواز رمانتیك راجع به زحمات مردم سرزمینمان را سرداده بودند گذر می‌کردیم و تمامی این سر و صداها برای من ترکیب می‌شد و در یك احساس کلی از زندگی تجلی می‌کرد: من تصور می‌کردم که درحال حمل یك جام باده در مراسم عشاءِ ربانی هستم و آن را با سلامتی ازمیان ازدحام دشمنان و مخالفین عبور می‌دهم. نام دخترك درمیان ادعیه و نیایشها و ستایشهایی که خودم معنی آنها را نمی‌فهمیدم، ناگهان از دهانم می‌پرید. چشمانم اغلب پر از اشك بود، نمی‌توانم بگویم چرا؟ به دفعات به نظرم می‌آمد که طوفانی از هیجان ناگهان از درون قلبم بر روی سینه‌ام سرازیر خواهد شد. از آینده تصوری نداشتم یا حداقل خیلی اندك داشتم. نمی‌دانستم که حتی خواهم توانست صحبتی با او بکنم یا نه، اگر هم با او صحبت می‌کردم چگونه می‌توانستم با او از احساس پرستش‌گونه‌ام که بسیار مغشوش نیز بود حرف بزنم، کالبدم اما همچون چنگی شده بود که اشارات و کلمات او مانند انگشتانی تارهایش را می‌نواخت.

یك روز غروب به اتاق پذیرایی رفتم. همان اتاقی که کشیش آنجا درگذشته بود. غروبی بارانی و تیره بود که در خانه هیچ صدایی به گوش نمی‌رسید. از میان یکی از قابهای پنجره که شیشه‌اش شکسته بود، صدای باران را می‌شنیدم که روی زمین می‌خورد و درنهایت خطی پیوسته بین سوزنهای باران و بستر مرطوبشان که بر روی آن بازی می‌کردند به‌وجود می‌آمد. در پشت سر من چند لامپ و چند پنجره روشن در دوردست سوسو می‌زدند. شکرگزار بودم که می‌توانم چنین چیزهای کوچکی را ببینم و دریابم.

به نظرم می‌آمد که احساساتم می‌خواهند حجابهایشان را بردارند و خود را عیان کنند. در من حسی بود که همه اینها باعث لغزش من خواهند شد کف دستهایم را به هم می‌فشردم و بارها و بارها لرزش آنها در من ندای عشق را ایجاد می‌کرد.

عاقبت با من صحبت کرد، وقتی اولین کلمات را خطاب به من ادا کرد، چنان آشفته بودم که نمی‌دانستم چگونه جواب بدهم. از من پرسید که آیا داشتم به «آرابای» می‌رفتم. فراموش کردم که چه پاسخ دادم. آری یا نه. آرابای، نام بازاری پرزرق و برق و باشکوه بود که دخترك گفته‌بود آرزوی رفتن به آنجا را دارد.

ـ چرا نمی‌توانی به آنجا بروی؟

او نمی‌توانست برود زیرا دوره عزلت، در صومعه‌ای که دخترك به آن وابسته بود، در همان هفته شروع شده بود. دخترك در حین صحبت النگوی نقره‌ای را دور دستش می‌چرخاند. برادرش و دو پسر دیگر درحال نزاع بر سر کلاههایشان بودند و من به تنهایی کنار نرده‌های خانه آنها ایستاده بودم او یکی از میله‌ها را گرفته بود و سرش را به طرف من کج کرده بود. نور لامپ مقابل درب، خمیدگی سفید رنگ گردنش را پوشانده بود و موهایش را که این‌بار بر روی شانه‌هایش افشانده بود و دستش که روی نرده‌ها بود را، روشن کرده بود.

به او گفتم: اگر بروم برایت چیزی خواهم‌آورد.

بعد از آن غروب، افکار من در بیداری و خواب باعث حرام شدن تمام دراز کشیدنهای ابلهانه‌ام می‌شد. آرزو داشتم روزهای کسل‌کننده حایل میان آن روز و روز بازار را نابود کنم. تکالیف مدرسه خشم مرا برمی‌انگیخت. شبها در اتاق خوابم و روزها در کلاس درس، تصوراتم درباره او، میان من و صفحاتی که سعی در خواندنشان داشتم واقع می‌شد. درمیان آرامش و سکوتی که به روحم غنا می‌بخشید، هجاهای کلمه آرابای، مرا صدا می‌زد و طرح یك افسون شرقی را روی من می‌ریخت.

برای رفتن به بازار، در شامگاه شنبه اجازه خواستم. عمه‌ام جا خورده بود و ترسش را از اینکه این هم مسئله‌ای مربوط به فراماسونرها باشد، اعلام کرد. در سر کلاس درس، کمتر به سؤالی جواب می‌دادم و چهره معلمم را می‌دیدم که از مهربانی و عطوفت همیشگی‌اش، به حالتی عبوس و سخت‌گیر تغییر می‌یافت. او نیز امیدوار بود که اینها نشانه درپیش گرفتن راه پوچی و بیهودگی نباشد. از پریشانی فکرم نمی‌توانستم ممانعت کنم. به سختی دربرابر امور جدی زندگی که اکنون میان من و آنچه که دلخواه و آرزویم بود قرار گرفته بود، شکیبایی نشان می‌دادم. بازی با دوستانم اکنون دیگر بازی یکنواخت و زشت بچه‌گانه به نظرم می‌رسید.

صبح روز شنبه، به شوهر عمه‌ام یادآوری کردم که غروب قصد دارم به بازار بروم. او درحالی که نق‌نق می‌کرد، در هال ایستاده بود و دنبال برس کلاهش می‌گشت و در پاسخم فقط گفت: «آره پسر می‌دونم.»

تا زمانی که در هال ایستاده بود، نمی‌توانستم به اطاق پذیرایی بروم و کنار پنجره دراز بکشم. با خلق تنگ خانه را ترك کردم و قدم‌زنان و آهسته به طرف مدرسه رفتم. هوا بی‌ترحم، سرد و مرطوب بود. در قلبم احساس شبهه و عدم اطمینان وجود داشت. وقتی برای شام به خانه برگشتم، هنوز شوهر عمه‌ام به خانه نیامده بود. من نشستم و به ساعت خیره شدم وقتی دیگر

تیک‌تاک آن باعث عصبانی شدنم می‌شد، اطاق را ترک کردم. راه‌پله را بالا رفتم و به قسمت بالایی خانه پناه بردم. دیوارهای بلندسرد و غم‌افزا باعث احساس آزادیم شدند و زمزمه‌کنان از یک اتاق به اتاق دیگر رفتم. از پنجره جلویی همشاگردیهایم را دیدم که در پایین خیابان بازی می‌کردند. فریادهاشان ضعیف شده و نامفهوم و درهم به گوشم می‌رسید. درحالی که پیشانی‌ام را به شیشه سرد تکیه داده بودم از بالا به خانه تیره‌ای که او در آن زندگی می‌کرد خیره شدم. برای ساعتی آنجا ایستاده بودم. خیره در هیچ چیز اما شمایل پوشیده شده در لباس قهوه‌ای، به تخیل من شکل می‌داد و با وضوح دوباره نور لامپی که بر انحنای گردن تابیده شده و دستی که روی نرده‌ها بود را به ذهن می‌آوردم.

وقتی دوباره به طبقه پایین برگشتم، خانم مرسر را که در کنار آتش نشسته بود، دیدم. او یک پیرزن وراج بود. بیوه یک نزولخوار که البته به‌خاطر اهداف مذهبی، تمبرهای مصرف شده را نیز جمع‌آوری می‌کرد. سر سبز چای می‌بایست دری‌وری‌هایش را تحمل می‌کردم. عصرانه بیش از یک ساعت به درازا کشید و هنوز شوهر عمه‌ام نیامده بود. خانم مرسر، برای رفتن برخاست و متاسف بود که بیشتر نمی‌تواند بماند چون ساعت هشت بود و هوای سرد شبانه برایش مضر بود. وقتی که او رفت من شروع کردم به بالا و پایین رفتن در اتاقها و مشتهایم را گره کرده بودم.

عمه‌ام گفت: «می‌ترسم امشب مجبور به صرفنظر از بازار شوی.»

ساعت ۹ صدای کلید او را در قفل در شنیدم. با خودش صحبت می‌کرد و کف هال از وزن پالتوی او به جنبش درآمده بود. در نیمه شام از او خواستم که برای رفتن به بازار پول دراختیارم بگذارد. او یادش رفته بود.

جواب داد: «مردم حالا در رختخواب هستند و هفت پادشاه را هم خواب دیده‌اند.»

نمی‌توانستم به این مزاح لبخندی بزنم. عمه‌ام با قدرت جمله‌اش را آغاز کرد:

«نمی‌توانی پولش را بدهی و بگذاری برود؟ به حد کافی او را معطل نگاه داشته‌ای!»

شوهر عمه‌ام عذرخواهی کرد. چون فراموش کرده بود و اضافه کرد که گفته‌ای قدیمی راجع به سرگرمی برای بچه‌ها هست که می‌گوید: «دایماً کار کردن، بدون هیچ تفریح، از آدم یک کودن می‌سازد» و اظهار کرد که به این حرف ایمان دارد. سپس از من پرسید که به کجا می‌خواهم بروم. وقتی برای بار دوم پاسخ دادم، از من پرسید که راجع به نمایش خداحافظی عرب *از مرکبش* چیزی می‌دانم یا نه؟ و هنگامی که از آشپزخانه بیرون می‌رفتم شروع کرده بود به خواندن جملات اول این نمایشنامه.

سکه یک فلورنی را در مشتم محکم نگه داشته بودم و با قدمهای بلند و سریع به‌طرف پایین خیابان *بوکینگهام* و ایستگاه قطار می‌رفتم. چشم‌انداز خیابان به‌وسیله چراغهای گازی روشن شده بود و خریداران، آنجا را شلوغ کرده بودند. این ازدحام مرا به یاد هدفم از بیرون آمدن انداخت. در یک واگن درجه سه، از یک قطار خالی از مسافر، صندلی‌ام را یافتم و بعد از یک تاخیر تحمل‌ناپذیر، بالاخره قطار به آهستگی از ایستگاه خارج شد و ازمیان خانه‌های ویران شده، از روی رودخانه براق به جلو خزید در ایستگاه *وست‌لندور* مردم زیادی به‌طرف درهای واگن هجوم آوردند، اما مسئولین آنها را به عقب برگرداندند و توضیح دادند که این قطار مخصوص بازار است. من به تنهایی در یک کوپه باقی ماندم. چند دقیقه بعد قطار به‌طرف سکوی چوبی رفت و کنار آن ایستاد. من به‌طرف جاده رفتم و صفحه روشن ساعتی را دیدم که ده دقیقه به ده را نشان می‌داد. روبه‌روی من ساختمانی بلند و بزرگ واقع بود که بر سردر آن، همان نام جادویی به چشم می‌خورد.

نتوانستم ورودی ارزان قیمت شش پنسی را پیدا کنم. می‌ترسیدم بازار بسته شود. از یک درب گردان ورودی بسرعت گذشتم درحالی که یک شلینگ کف دست مأمور آن‌که چهره‌ای خسته داشت گذاشتم.

خود را در یک سالن بزرگ که نصف آن به‌وسیله یک گالری احاطه شده بود، یافتم. تقریباً تمام غرفه‌ها بسته بود و بخش اعظم سالن در تاریکی بود. سکوت آنجا درست، مثل سکوت یک کلیسای بعد از مراسم بود. با احساس خجالت به‌طرف مرکز بازار حرکت کردم. تعداد کمی از آدمها دور غرفه‌هایی که باز بود ایستاده بودند. کمی بالاتر از کافه *چانتانت* که با لامپهای رنگی تابلویش مزین شده بود، دو مرد در یک سینی پول می‌شمردند. به صدای افتادن سکه‌ها گوش دادم. مشکل به یاداوردم که برای چه آمده‌ام. جلوتر رفتم در یکی از غرفه‌ها، سرویس چای‌خوری گلدار و ظروف چینی را امتحان کردم. کنار در غرفه، یک خانم جوان با دو مرد گپ می‌زد و می‌خندید. به لهجه انگلیسی آنها دقت کردم. به‌صورت مبهمی محاوره آنها را می‌شنیدم.

ـ اوه من هرگز چنین چیزی نگفتم!

ـ اما شما گفتید!

ـ اما من نگفتم!

ـ خانم این را نگفت؟

ـ بله من هم شنیدم.

ـ اوه، این یک... چاخان کوچولو.

خانم مرا دید. جلو آمد و از من پرسید که آیا چیزی می‌خواهم. طنین صدایش دلگرم‌کننده نبود و به نظر می‌رسید که بدون احساس وظیفه با من صحبت می‌کند. فروتنانه به لوسترهای عظیم که مانند نگهبانانی در هرطرف از ورودی تاریک غرفه ایستاده بودند، نگاه کردم و زیر لب گفتم: «نه. متشکرم.»

زن جوان وضعیت یک گلدان را تغییر داد و به طرف دو مرد جوان برگشت. موضوع مشابهی دوباره مورد بحث قرار گرفت. زن جوان یکی دوبار مرا برانداز کرد.

جلوی غرفه مردد بودم، اگرچه می‌دانستم ایستادنم باعث نمی‌شود به کالاهای این خانم فروشنده جلب شوم، سپس آهسته برگشتم و قدم‌زنان ازمیان بازار گذشتم. گذاشتم که سکه دو پنی، روی شش پنی داخل جیبم بیفتد. صدایی شنیدم که از انتهای سالن، خاموش شدن چراغها را خبر می‌داد. بخش بالایی سالن، حالا کاملاً تیره و خاموش بود. خیره شده به تاریکی، خود را مخلوقی دیدم که براثر موضوعی پوچ و بیهوده به راه افتاده و مسخره شده است. چشمانم از اضطراب و غضب می‌سوخت.

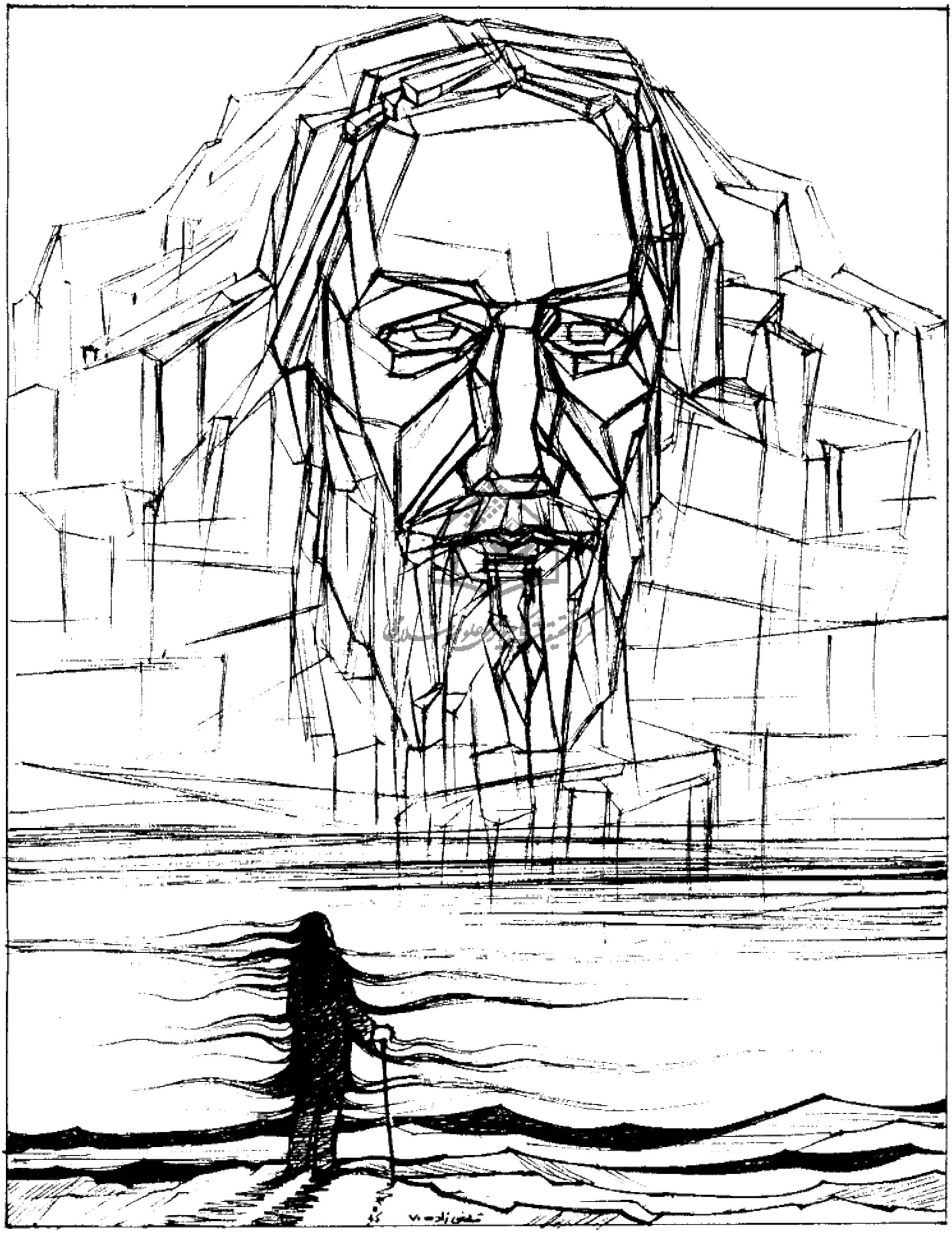
○

پاورقی‌ها

۱. James Augustine Aloysius Joyce

۲. اخیراً با عنوان «سیمای مرد هنرآفرین در جوانی» ترجمه شده است.

۳. Trieste



چهرهٔ بزرگ سنگی

■ ناتانیل هاثورن
■ مترجم: رضا علیزاده

یك روز عصر، وقتی خورشید غروب می‌کرد، مادری با پسرش کنار در کلبه‌شان نشسته بودند و درباره چهره بزرگ سنگی[1] صحبت می‌کردند. کافی بود نگاهشان را به سمت بالا سوق دهند، تا کیلومترها آن طرف‌تر چهره بزرگ سنگی، در درخشش آفتاب به وضوح دیده شود.

چهره بزرگ سنگی چه بود؟

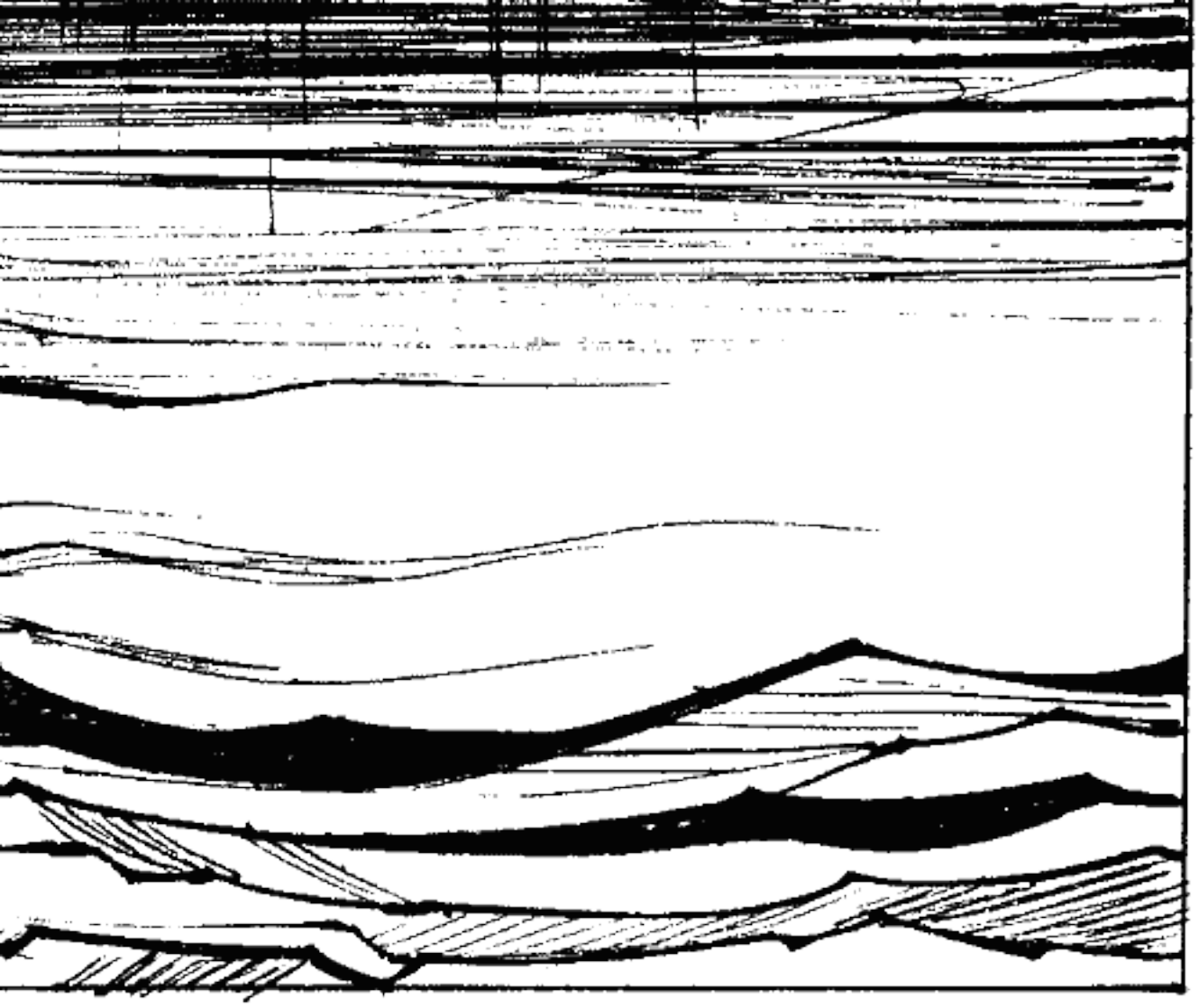
رشته کوهی بلند، دره‌ای وسیع را با هزاران سکنه احاطه کرده بود. گروهی از مردم خوب این دره، در کلبه‌های چوبی که جنگلی سیاه گرداگرد آن را گرفته بود، در شیب‌های تند و دامنه سخت تپه‌ها زندگی می‌کردند. عده‌ای در خانه‌های دهقانی راحت و خاك غنی زراعی، روی سراشیبی‌های ملایم و پهنه صاف دره منزل داشتند. گروهی دیگر در دهکده‌های پرجمعیتی زندگی می‌کردند که جویبارهای وحشی، از سرچشمه خود در فراز کوه به نشیب می‌غلتید و اهالی، آب را با زیرکی مهار کرده و برای چرخاندن ماشین کارخانه‌های آنان هدایت کرده بودند. خلاصه، اهالی دره گوناگون بودند و روش‌های متفاوتی برای زندگی داشتند. ولی همه آنان از کوچك و بزرگ، نوعی رابطه با چهره بزرگ سنگی داشتند. هرچند این موهبت، نصیب بعضی‌ها شده بود تا نسبت به همسایه‌های خود، درك روشن‌تری از این پدیده عظیم طبیعی داشته باشند.

چهره بزرگ سنگی، جلوه‌ای از کار شاهانه و بازیگر طبیعت بود که در گوشه‌ای از کوه تعدادی سنگ غول‌آسا، طوری نزد هم قرار گرفته بود که وقتی از فاصله معینی نگاه می‌کردی، درست به ترکیب سیمای انسان شباهت داشت. گویی، غولی عظیم الجثه یا پهلوانی، تندیس خود را روی پرتگاه ساخته است. پیشانی فراخ به ارتفاع هزار پا، بینی و لب‌های کلفت که اگر به سخن گفتن گشوده می‌شد، طنین رعد آسای آن سرتاسر دره را فرا می‌گرفت. در واقع اگر تماشاگر بیش از اندازه نزدیك می‌شد، طرح چهره را گم می‌کرد و تنها می‌توانست توده‌ای از سنگ‌های غول‌پیکر و سنگین را ببیند که نامنظم روی هم کُپه شده بود. اما زمانی که پا به عقب می‌گذاشتی، چهره شگفت انگیز بار دیگر دیده می‌شد و هرچه از آن دورتر می‌شدی، با منشاء خدایی خود، بیشتر شبیه چهره انسان می‌شد تا با ابرها و مه هاله‌گون کوهستان که اطراف آن را فرا می‌گرفت، محو شود و به طرزی واقعی زنده بنماید.

این مایه خوشحالی کودکان بود که با حضور چهره سنگی در برابر دیدگانشان، رشد کنند و به مردان و زنان بزرگ تبدیل شوند. زیرا حالت چهره کاملاً اصیل و باشکوه و جذاب بود، گویی فروغ و گرمی قلبی بزرگ، تمامی نوع بشر را با مهر به آغوش می‌کشید و باز هم جا داشت. تماشای آن، نوعی آموختن بود. بسیاری از مردم، حاصلخیزی دره را مدیون این سیمای مهربان می‌دانستند که با پرتو افشانی مدام برفراز آن، ابرها را آذین می‌بست و لطافت آفتاب را تحت تأثیر قرار می‌داد و اکنون، همان طور که ابتدا گفتیم در هنگام غروب، مادری با پسرش دم در خانه‌شان نشسته بودند و خیره به چهره بزرگ سنگی، درباره‌اش صحبت می‌کردند.

اسم پسر *ارنست* بود.

پسرك، در حالی که چهره بزرگ سنگی به رویش لبخند می‌زد، گفت: «دلم می‌خواست می‌توانست حرف بزند، چون آن قدر مهربان به نظر می‌رسد که صدایش هم باید خوشایند باشد. من اگر مردی را با چنین چهره‌ای ببینم، خیلی دوستش خواهم داشت.»



مادر جواب داد: «اگر آن پیشگویی بزرگ به حقیقت بپیوندد، ممکن است زمانی، چهره‌ای شبیه او ببینیم.»

ارنست با اشتیاق پرسید: «منظورت از پیشگویی چیست مادر؟ خواهش می‌کنم همه چیز را درباره آن به من بگو!»

مادر گفت که وقتی خود او کوچکتر از ارنست بود، از مادرش داستانی شنیده بود. داستان نه درباره گذشته‌ها، بلکه درباره چیزهایی که هنوز به حقیقت نپیوسته بود. این داستان کهن را سرخپوستان دره، ادعا می‌کردند از نیاکان خود و آنان نیز به سهم خود داستان را از زمزمه جویباران کوهستان و نجوای باد در لابلای برگ درختان شنیده‌اند. اما داستان چنین بود که روزی از روزها، کودکی در این حوالی، دیده به دیدار خواهد گشود که مقدر است شریفترین شخص زمان خود شود و هنگامی که بزرگ شد، چهره‌اش کاملاً شبیه چهره بزرگ سنگی باشد. کم نبودند آدم‌هایی با افکار کهنه یا حتی جوان‌ها که با ایمانی پایدار به این پیشگویی قدیمی امید بسته بودند. اما کسانی که دنیا دیده‌تر بودند، تا حد خستگی، منتظر و چشم به راه مانده و چون کسی را با این چهره ندیده‌بودند که اثبات کند از همسایه‌های خود بزرگتر و شریف‌تر است، این پیشگویی را چیزی جز یک افسانه بیهوده نمی‌دانستند. درهرحال بزرگ مرد هنوز ظهور نکرده بود.

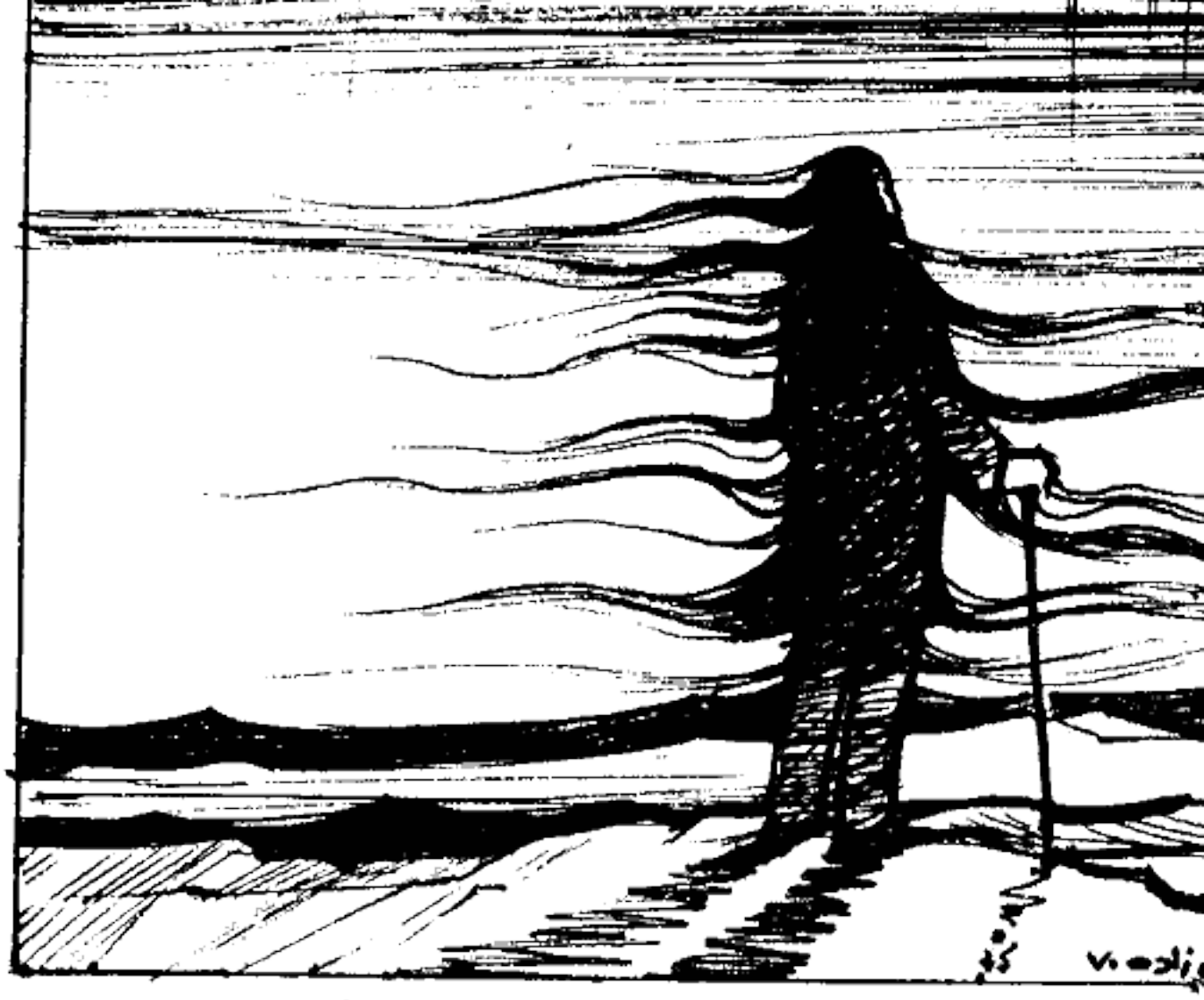
ارنست درحالی که دستانش را بالای سرش به هم می‌کوفت، فریاد زد: «آه مادر، مادرجان، امیدوارم آن قدر زنده بمانم که او را ببینم!»

مادر زنی خردمند و مهربان بود و احساس می‌کرد که عاقلانه نیست پسرک را از امیدهای سخاوتمندانه‌اش دلسرد کند. پس فقط گفت: «شاید بتوانی».

ارنست هیچ‌گاه داستانی را که از مادرش شنیده بود، فراموش نکرد. هرگاه به چهره بزرگ سنگی نگاه می‌کرد داستان را به یاد می‌آورد. کودکی خود را در همان کلبه چوبی که متولد شده بود، گذراند و با دستان کوچک و یاریگر خود و بیشتر از آن با قلب مهربانش تا می‌توانست به مادرش خدمت کرد. بدین ترتیب رشد کرد و کودک شاد و متفکر، پسری آرام و نرم خوی و ساکت شد که کار در کشتزارها آفتاب سوخته‌اش کرده بود.

درخشش هوش در سیمایش، از اغلب پسر بچه‌هایی که در مدارس مشهور درس می‌خواندند، بیشتر بود. ارنست هنوز آموزگاری نداشت و چهره بزرگ سنگی را تنها دوست خود می‌دانست. وقتی تلاش روزانه پایان می‌گرفت، ساعت‌ها به آن خیره می‌شد تا کم‌کم به نظرش آمد چهره بزرگ، او را می‌شناسد و در برابر نگاه‌های احترام‌آمیز وی لبخندی مهربان و دلگرم کننده تحویل می‌دهد. نمی‌توان به جرات گفت که اشتباه می‌کرد. هرچند، چهره سنگی دنیای اطراف خود را نیز مانند ارنست با مهربانی می‌نگریست. ولی نکته اینجاست که باریک‌بینی و حساسیت پسر، چیزهایی را که سایرین نمی‌توانستند ببینند، به سادگی تشخیص می‌داد و بدین‌سان عشقی که برای همگان بود، مختص ارنست شد.

در همین زمان شایعه‌ای بین مردم دره رواج یافت. بزرگ مردی که به چهره بزرگ سنگی شباهت داشت و سالها پیش آمدنش را پیشگویی کرده بودند، سرانجام ظهور کرده است. ظاهراً چند سال پیش، مردی جوان از دره کوچ کرده و پس از گرد آوردن مقداری پول، دربندری دور دست ساکن بود و مغازه‌داری می‌کرد. نام او *گدرگولد*[۲] بود، هرگز نفهمیدم که این نام حقیقی اوست یا نام مستعاری است نشأت گرفته از خصایل و موفقیتش در زندگی. گدر گولد با زیرکی و جدیت و خواست خدا، همراه با توانایی مرموزی که همه جای دنیا آن را شانس می‌نامند، بازرگانی بسیار ثروتمند شد که همه کشتی‌های بزرگ مال او بود. گویی همه کشورهای عالم، تنها برای افزودن به دارایی کلان این مرد، دست به یکی کرده بودند. نواحی سرد قطب در حوالی تاریک و پرسایه مدار قطبی، خراج خود را به صورت پوست برایش می‌فرستاد. آفریقای داغ شن‌های طلایی رودخانه‌هایش را بر او می‌پاشید و عاج فیل‌های بزرگ خود را از میان جنگل برای او گرد می‌آورد. شرق پارچه‌های فاخر، ادویه‌جات، چای، الماس‌های درخشان، پاکی مرواریدهای درشت و روشنش را برای او به همراه داشت و دریا برای آن که از خشکی عقب نماند، نهنگ‌های عظیم‌الجثه خود را تسلیم آقای گدرگولد می‌کرد، تا از فروش روغنشان سود ببرد. طلا به طرز بی‌سابقه‌ای در چنگ او بود. می‌توان گفت، مانند *میداس* افسانه‌ای، هرچیز را که لمس می‌کرد بی‌درنگ می‌درخشید و زردرنگ می‌شد و به طلای ناب بدل می‌گشت یا حتی بهتر از آن به صورت سکه‌های برهم انباشته درمی‌آمد. وقتی آقای گدرگولد آن قدر ثروتمند شد که حساب کردن دارایی‌اش صدها سال طول بکشد، یاد دره زادگاهش افتاد و تصمیم گرفت به آنجا برگردد و



روزهای باقی مانده عمر را در جایی که متولد شده بود، بگذراند. از این رو معماری ماهر فرستاد تا برایش قصری بسازد که شایسته زندگی مردی ثروتمند چون او باشد.

همان‌طور که در بالا گفتم، از قبل میان اهالی دره شایع شده بود که آقای گدرگولد همان شخصیت مورد نظر است و به عبث این همه مدت انتظار ظهورش می‌رفت. سیمای او تجسم انکار ناپذیر و کامل چهره بزرگ سنگی است. با دیدن آن بنای با شکوه که گویی به نیروی جادو به جای خانه روستایی پدر وی که باد و باران خرابش کرده بود، سر بر می‌آورد، تمایل مردم به حقیقت انگاشتن این شایعه قوت می‌گرفت. نمای ظاهری ساختمان از مرمر سفید بود و درخشش خیره کننده‌ای داشت. آدم فکر می‌کرد این خانه هم مثل قصرهای برفی که آقای گدرگولد در بازی‌های کودکیش می‌ساخت، زیر نور خورشید آب خواهد شد. ایوان قصر را به طرز با شکوهی تزیین کرده و با ستون‌های بلند نگاه داشته بودند. درهای بزرگ آن به رنگ چوب بود که از آن سوی دریاها آورده و روی آن دستگیره و گلمیخ‌های نقره‌ای نشانده بودند. پنجره‌های آن را که از کف اتاق تا سقف کشیده شده بود، به طرز خاصی ساخته بودند و شیشه‌هایش آن‌قدر پاک بود که قاب پنجره‌ها به نظر خالی می‌آمد. خیلی کم اجازه می‌دادند که کسی درون قصر را ببیند. اما شایع بود که درونش از بیرونش مجلل‌تر است، طوری که هرآن چه در خانه‌های دیگر از آهن و برنج ساخته شده بود، در این یکی از طلا و نقره بود. مخصوصاً اتاق خواب آقای گدرگولد چنان نمای پر تلالؤیی داشت که هیچ انسان معمولی نمی‌توانست چشمش را در آنجا ببندد. از سویی آقای گدرگولد چنان به ثروت خو کرده بود که نمی‌توانست چشمانش را در جایی ببندد که از نفوذ درخشش آن از میان پلک‌هایش مطمئن نباشد.

تا ساختمان قصر پایان پذیرفت، مبل سازها با اثاثیه باشکوه و سپس دسته‌های خدمتکاران سیاه و سفید که منادیان آقای گدرگولد بودند، سر رسیدند. انتظار می‌رفت، موکب شاهانه گدرگولد، هنگام غروب از راه برسد. در این میان دوستمان ارنست، عمیقاً از این فکر متاثر بود که سرانجام بزرگ مرد شریف، مرد پیشگویی‌ها، پس از این همه سال تاخیر به زادگاهش بازگشته است. با این که هنوز پسر بچه‌ای بیش نبود، می‌دانست که آقای گدرگولد با این دارایی بی‌شمارش می‌تواند از راه‌های بیشماری به فرشته نیکوکاری بدل شود و همچون چهره بزرگ سنگی با مهربانی امور انسان‌ها را زیر نظر گیرد. ارنست شکی نداشت که آنچه مردم می‌گویند، درست است و اکنون سیمای سنگی را ـ که زنده به نظر می‌رسید ـ در گوشه کوهستان می‌نگریست. پسر هنوز به بالای دره نگاه می‌کرد و مانند همیشه غرق خیالات بود و چهره بزرگ سنگی جواب نگاه او را با مهربانی می‌داد که ناگهان صدای چرخ‌های کالسکه‌ای که از پیچ و خم جاده به آرامی نزدیک می‌شد، شنیده شد و گروهی از مردم که گرد آمده بودند تا شاهد رسیدن آقای گدرگولد باشند، فریاد زدند: «آقای گدرگولد بزرگ می‌آید!»

کالسکه‌ای که چهار اسب آن را می‌کشید، از پیچ جاده نمایان شد. در همین هنگام، قیافه پیرمردی زردنبو از دریچه پنجره پدیدار شد. کوپی دست مایداس گونه خودش، آن را به طلا تبدیل کرده بود. پیشانی کوتاه، چشم‌های تیز و کوچک با چین‌های بی‌شمار و لب نازک که با فشار آرواره‌ها نازکتر به نظر می‌رسید، مشخصات چهره‌اش بودند.

مردم فریاد زدند: «تصویر زنده چهره بزرگ سنگی! مطمئن باشید پیشگویی قدیمی درست بوده است. زمان آمدن مرد بزرگ فرا رسید!»

آنچه ارنست را سخت گیج می‌کرد این بود که آنان به شباهتی که حرفش را می‌زدند، باور داشتند. برحسب اتفاق، کنار جاده، زنی گدا، همراه دو کودک که از دور دست‌ها به اینجا آمده بودند، هنگام نزدیک شدن کالسکه، صدای غم‌انگیز خود را برای طلب صدقه بلند کردند و دست‌هاشان را پیش آوردند. پنجه‌ای زردرنگ ـ همان‌که آن همه دارایی را برهم انباشته بود ـ از پنجره کالسکه بیرون آمد و چند سکه مسی روی زمین رها کرد. هرچند نام این مرد بزرگ گدرگولد بود. ولی نام *اسکاتر کوپرا*[۲] هم برازنده او بود. با وجود این، مردم آشکارا با همان وفاداری همیشگی مشتاقانه فریاد می‌زدند: «او تصویر واقعی چهره بزرگ سنگی است!»

ارنست غمگین شد و نگاهش را از آن چهره پرچین و چروک و بخیل و فرومایه گرداند و به بالای درد چشم دوخت. آنجا در میان مه، که با آخرین پرتو افشانی خورشید، رنگ طلا به خود گرفته بود، توانست سیمای باشکوه را که در زمین استوار بود تشخیص دهد. این چشم انداز مایه آرامشش گشت. لبهای چهره می‌خواستند به او چه بگویند؟

«خواهد آمد! نترس ارنست. آن مرد خواهد آمد!»

سال‌ها گذشت، ارنست دیگر بچه نبود. مرد جوان و بزرگی شده بود. اهالی دره به او کم توجه می‌کردند، زیرا چیز خاصی در روش زندگی او نمی‌دیدند، جز اینکه هنوز هم دوست داشت وقتی کار روزانه پایان می‌پذیرد، از دیگران جدا شود و با چشم دوختن به چهره بزرگ سنگی به فکر فرو رود. این کار به عقیده آنان به راستی احمقانه ولی بخشودنی بود، زیرا ارنست به قدری کوشا و مهربان و مردمدار بود که هیچ یك از وظایف خود را به سبب این عادت احمقانه فراموش نمی‌کرد. آنان نمی‌دانستند که چهره بزرگ سنگی آموزگار است و این عاطفه، قلب مرد جوان را وسعت بخشیده و با همدردی عمیق و وسیعی انباشته است. نمی‌دانستند که از این راه حکمت را بهتر از کتاب‌ها می‌شود کسب کرد و زندگی بهتری را می‌توان نسبت به زندگی دیگران پایه گذاشت. ارنست نمی‌دانست افکار و احساساتی که در کشتزارها و در کنار آتش و یا هرجا که با خود خلوت می‌کند، به او روی می‌آورند، از روح بزرگی ناشی می‌شود که تمام انسانها در آن شریك نیستند. روح پاکش، به سادگی، زمانی که مادر برای بار نخست آن پیشگویی را برایش بازگو کرد، پرتو افشانی سیمای شگفت انگیز را برفراز دره مشاهده کرد، و از تأخیر بیش از اندازه همتای انسانی وی در شگفت شد.

در این زمان گدرگولد بینوا مرده و دفن شده بود و عجب‌تر آنکه ثروتش که جسم و روح وجود او بود، پیش از مرگ او نابود شد و از اوجز پاره‌ای استخوان با پوستی زرد و پرچین و چروك باقی نمانده بود. از وقتی طلاهایش نابود شدند، در نظر مردم شباهتش را هم به چهره سنگی از دست داد. برای همین، وقتی هم که زنده بود، دیگر مورد احترام نبود و پس از مرگ به دست فراموشی سپرده شد. البته گاهی از او برای خاطر قصری که ساخته بود، یاد می‌شد. قصری که از سالها پیش هتل شده بود و خارجی‌ها و گروههایی که هر تابستان برای دیدن آن موهبت طبیعی مشهور به آنجا می‌آمدند، در آن منزل می‌کردند. پس از آنکه آقای گدرگولد اعتبار و اهمیت خود را از دست داد، مردم بار دیگر در انتظار آمدن آن مرد بودند.

پسری از اهالی دره، سالها پیش به سربازی رفته و پس از جنگهای سخت، فرمانده‌ای نام آور گشته بود. تاریخ او را هرچه بنامد، در قرارگاه‌ها و میدان‌های جنگ او را با نام *بلا داند تاندر*[۴] پیر، می‌خواندند. جنگ و زخم و کهولت، این کهنه سرباز را رنجور کرده و آشفتگی زندگی نظام و غرش طبل و طنین شیپور، گوشهایش را خسته کرده بود. به امید یافتن آرامش در جایی که آن را به جا نهاده بود، تصمیم بازگشت به دره زادگاهش را گرفت. اهالی، همسایه‌های قدیمی و بچه‌هایی که با او بزرگ شده بودند، تصمیم گرفتند آمدن جنگجوی نام آور را با شلیك توپ و میهمانی شام، جشن بگیرند. همه با اشتیاق تصدیق می‌کردند که تصویر چهره بزرگ سنگی به راستی ظهور کرده است. گفته می‌شد که یکی از آجودان‌های بلاداندتاندر پیر، هنگام عبور از دره، شباهت میان این دو را متوجه شده است. همکلاسی‌ها و آشنایان ژنرال، با رجوع به خاطره‌هایشان، حاضر بودند، سوگند یاد کنند که ژنرال از همان کودکی شباهت بسیاری با چهره باشکوه داشت ولی این فکر در آن زمان به خاطرشان نرسیده بود. دره، آکنده از هیجان بود و بسیاری از مردم که طی سالیان، یك بار هم به فکر نگاه کردن به چهره بزرگی سنگی نیفتاده بودند، مدت‌ها وقتشان را صرف چشم دوختن به آن می‌کردند تا بدانند که ژنرال بلاداندتاندر، چه شکلی است.

روز جشن بزرگ، ارنست و همه اهالی دره، کارشان را رها کردند و به مکانی رفتند که ضیافت در آنجا ترتیب داده شده بود. ارنست وقتی نزدیك شد، صدای عالی جناب، دکتر بتل بلاست[۵] را شنید که از میز شام تعریف می‌کرد و برای سلامتی ژنرال صلح دوست، که همه به افتخار او گرد آمده بودند، دست به دعا برداشته بود. میز در فضای باز قرار داشت که درختان جنگلی گرداگرد آن را فرا گرفته بود، اما چشم‌انداز چهره بزرگ سنگی از شرق دیده می‌شد. برفراز صندلی ژنرال که یادگاری از واشنگتن بود، طاقی از شاخه‌های سبز *غان*[۶] ساخته و بالای آن پرچم کشور را نصب کرده بودند که ژنرال، پیروزی‌هایش را زیر لوای آن به دست آورده بود. دوستمان ارنست، روی پنجه پا بلند شد تا نگاهی به میهمان نام‌آور بیندازد، اما مردم دور میز ازدحام کرده بودند و می‌خواستند، سخنرانی ژنرال را بشنوند. آنها تشنه کلامی از سوی ژنرال بودند. گروهی داوطلب که وظیفه نگهبانی را به عهده داشتند، سرنیزه‌هاشان را به شکل ظالمانه‌ای در تن اشخاصی که به عمد ساکت بودند، فرو می‌کردند. ارنست چون محجوب بود، به گوشه‌ای رانده شده بود و از آنجا چهره بلاداندتاندر را که گویی هنوز در میدان‌های نبرد می‌درخشید، خوب نمی‌توانست ببیند. برای تسلی دادن خود روبه چهره بزرگ سنگی کرد که مانند دوستی وفادار و قدیمی او را نگاه می‌کرد و لبخند می‌زد. در ضمن، گفته‌های اشخاص مختلف را که سیمای ژنرال را با چهره سنگی مقایسه می‌کردند، می‌شنید.

یکی از مردان با خوشحالی فریاد زد: «با هم مو نمی‌زنند!»

دیگری گفت: «شباهتشان عجیب است!»

سومی فریاد زد: «شبیه؟ من می‌گویم تصویر فرمانده پیر، روی یك آینه بزرگ افتاده است! شك ندارم که او بزرگترین شخصیت همه دورانهاست.»

سپس هر سه با هم فریاد بلندی کشیدند که به جمع سرایت کرد و به غرشی متشکل از هزاران صدا تبدیل شد و کیلومترها درمیان کوهستان پیچید و این گمان را به وجود آورد که چهره بزرگ سنگی، نفس رعدآسای خود را درون این فریاد جاری ساخته است. تمام این نکات و این شیفتگی عمومی، علاقه دوست ما را برانگیخت. دیگر به این فکر نبود که چرا چهره سنگی سرانجام مشابه انسانی خود را یافته است. درست است که ارنست فکر می‌کرد، شخصی که این همه منتظرش بودند، آدمی صلح‌دوست و خردمند و نیکوکار خواهد بود که موجب شادی مردم می‌شود. ولی به خاطر ساده دلی عقیده داشت که پروردگار، خود روشی را برای رستگاری نوع انسان برمی‌گزیند و شاید فکر می‌کرد که حکمت الهی، این مهم را بر عهده کهنه سربازی با شمشیر خونین گذاشته است و این کار را شایسته می‌بیند.

جمعیت فریاد می‌زد: «ژنرال! ژنرال! ساکت! بلاداندتاندر می‌خواهد سخنرانی

کند.»

پس از جمع شدن سفره و نوشیدن به سلامتی ژنرال، او در میان هلهله مردم برخاست تا از آنان تشکر کند. ارنست وی را دید. برفراز شانه جمعیت، در میان شاخه‌های سبز برگهای غان، سردوشی‌های درخشان و یقه یراق دوزی شده ژنرال دیده می‌شد. پرچم، گویی برای سایه انداختن بر روی ژنرال سر به زیر افکنده بود! در همین حال، چشم‌انداز چهره بزرگ سنگی نیز از میان جنگل نمایان بود! آیا این دو به راستی شبیه هم بودند؟ افسوس که ارنست نمی‌توانست تشخیص دهد. به سیمای زخم خورده از جنگ و باد و باران ژنرال، که نشانه صلابت بود، می‌نگریست اما در آن اثری از فرزانگی و انسان‌دوستی نبود. چهره بزرگ سنگی اگر می‌خواست نگاه عبوس، و فرمانده‌وار او را تقلید کند، بازهم ملایمت ویژه‌اش آن را اعتدال می‌بخشید.

ارنست در دل آهی کشید و از جمعیت کناره گرفت و با خود اندیشید: «نه، او، آنکه منتظرش بودیم، نیست. آیا جهان باید بیشتر از اینها چشم به راه بماند؟»

وقتی که ابرها در دوردست کوهستان متراکم می‌گشت، هیأت هراس انگیز چهره بزرگ سنگی دیده می‌شد. هراس انگیز اما مهربان، گویی فرشته‌ای مقتدر، در میان تپه‌ها، خود را با جامه‌طلایی و ارغوانی ابرها مستور ساخته و نشسته است. باور کردنش برای ارنست سخت بود، ولی لبخندی درخشان، بی‌آنکه لب‌های چهره سنگی از هم تکان بخورد، سرتاسر چهره‌اش را روشن کرده بود. این شاید اثر آفتاب غروب، بر روی مه رقیق پراکنده در فضا بود که میان او و چهره بزرگ سنگی قرار گرفته بود اما مثل همیشه سیمای دوست حیرت آورش به او امید داد که امیدواری‌اش هیچ‌گاه بیهوده نبوده است.

قلبش به او می‌گفت: «نترس ارنست، نترس، می‌آید.» و انگار چهره بزرگ سنگی بود که به او امید می‌داد.

سالهای زیادی به سرعت و آسودگی گذشت. ارنست هنوز در دره زادگاهش اقامت داشت و اکنون مردی میانسال شده بود. اندکی درمیان مردم شناخته شده بود. مانند گذشته، هنوز برای نان شبش کار می‌کرد و همان مرد ساده دل همیشگی بود. همیشه در حال تأمل و تفکر بود و بهترین ساعات عمرش را در راه آرزوهای غیر مادی و خوب برای انسان نهاده بود طوری که به نظر می‌رسید با فرشتگان در ارتباط است و ناخودآگاه بخشی از دانسته‌های آنان را کسب کرده است. نیکوکاری او چون جریان رودی آرام در مسیر خود آبادی‌های بسیار به وجود آورده بود. روزی نمی‌گذشت که جهان در سایه زندگی این مرد متواضع بهتر نشود. هیچ‌گاه از راه راست خارج نشد و همیشه دعای خیرش شامل حال همسایگانش بود. با اختیار به یك واعظ بدل شده بود. پاکی و سادگی والای اندیشه‌های او در اعمال نیکش که در سکوت از او سر می‌زد، شکل می‌گرفت. وعظهایش نیز همین گونه بود. حقایقی را که بیان می‌کرد بر زندگی شنوندگانش تأثیر می‌گذاشت و آن را شکل می‌داد. شنونده‌هایش هرگز انتظار نداشتند که همسایه و دوست نزدیکشان چیزی بیش از مردی معمولی باشد و این انتظار در خود ارنست کمتر از آنان بود. ولی اندیشه‌هایی که تاکنون هیچ انسانی به گفتن لب نگشوده بود، خود به خود مثل زمزمه جویبار، از دهان وی بیرون می‌آمد.

وقتی شور و شوق مردم فرو نشست، طولی نکشید که متوجه اشتباه خود شدند و پذیرفتند که سیمای آرام کوهستان، شباهتی به ژنرال بلااندتاندر ندارد. به تازگی اخبار روزنامه‌ها حکایت از این داشت که چهره بزرگ سنگی همتای خود را در سیاستمداری برجسته یافته است و او نیز همچون آقای گدرگولد و بلااندتاندر از اهالی دره است که سالها پیش زادگاهش را ترك گفته و سیاست پیشه کرده است. او نه ثروت گدرگولد و نه شمشیر ژنرال را داشت اما قدرت خطابه‌اش اقتدار او را از هر دوی آنان بیشتر می‌کرد. سخنور عجیبی بود که هرچه می‌خواست، می‌توانست به شنوندگانش القا کند. او قدرت داشت با بیان عجیبش درست را نادرست بنماید و نادرست را درست جلوه دهد. او می‌توانست به یك دم چنان مه غلیظی به وجود آورد که روز روشن تار شود. زبانش ابزار سحر بود. گاه مانند رعد می‌غرید و گاه نوای دلنشین‌ترین موسیقی‌ها از آن مترنم بود. شیپور جنگ بود و ترانه صلح.

چنین می‌نمود که صمیمیتی در آن است، در حالی که چنین نبود. به راستی که مردی شگفت‌انگیز بود. قدرت سخنوری‌اش موفقیت‌های بسیار برایش به ارمغان آورد. خطابه‌های او در تالارها و دربار شاهان و شاهزادگان او را در سرتاسر جهان مشهور کرده بود. آن قدر که هموطنانش او را به ریاست جمهوری برگزیدند. از زمانی که به شهرت رسید، طرفدارانش، شباهت او و چهره بزرگ سنگی را کشف کردند و تا آنجا پیش رفتند که نام *استونی فیز*[۷] را برای او برگزیدند. فکر می‌کردند این نام بر وجهه سیاسی او خواهد افزود چرا که مانند پاپ هیچ‌کس بدون داشتن نامی دیگر نمی‌تواند رئیس جمهور شود.

در آن هنگام که دوستان استونی فیز، نهایت تلاش خود را برای رئیس جمهور شدن او انجام می‌دادند، سفری به زادگاهش کرد. البته هدفش دیدار همشهری‌هایش بود و به تأثیر سفر بر روی انتخابات نمی‌اندیشید و به آن اهمیت نمی‌داد. برای رسیدن سیاستمدار نامی، تدارکات باشکوهی دیده بودند، پیشاپیش، گروهی از مردان، سواره برای ملاقات وی رهسپار مرزهای ایالت شدند. همه دست از کار و زندگی کشیدند و کنار جاده جمع شدند تا نظاره‌گر عبور وی باشند. ارنست نیز در میان آنان بود. همان گونه که دیدیم چند بار پیش از این ناامید شده بود اما طبیعت امیدوار و پر اعتمادی داشت و همیشه حاضر بود هر چیز را که خوب و زیبا به نظر می‌رسد، باور کند. دریچه قلبش را باز نگاه می‌داشت و مطمئن بود که از بالا الهام خواهد گرفت. و اکنون بار دیگر پیش رفت تا همتای چهره بزرگ سنگی را ببیند. دسته سوار، در مسیر جاده با تکبر پیش می‌آمد و در اثر برخورد سم اسبان با جاده، ابر غلیظ و متراکمی از خاك بلند شده بود و منظره کوشه کوهستان را کاملاً از دید ارنست پنهان کرده بود. تمام مردان بزرگ محل، بر پشت اسبان بودند، افسران با اونیفورم نظامی، اعضای کنگره، کلانتر شهر، سردبیران روزنامه‌ها و بسیاری از کشاورزان نیز اسبهای بیمارشان را سوار شده و لباس‌های پلوخوری‌شان را پوشیده بودند. براستی منظره درخشانی بود. بخصوص پرچم‌های بسیاری بر فراز دسته سوار، جلوه می‌فروخت و روی بعضی از

آنها تصاویر زیبای سیاستمدار و چهره بزرگ سنگی نقش بود که مثل دو برادر به هم لبخند می‌زدند. اگر به تصاویر اعتماد می‌شد شباهت دو جانبه حیرت‌انگیز بود. طنین آهنگ دسته‌ای از نوازنده‌ها که حاضر بودند در کوه می‌پیچید و نغمه‌های روح افزا و هیجان‌انگیزی درمیان تپه ماهورها پخش می‌شد. گویی هر گوشهٔ دره، برای خوش آمد گویی به این میهمان متشخص، زبان باز کرده است. مؤثرترین قسمت آنجا بود که صخره کوهستان دور افتاده، این موسیقی را منعکس می‌کرد، به نظر می‌رسید چهره بزرگ سنگی با علم به ظهور مرد، خود رهبری سرود خوانان را برعهده گرفته است.

در این اثنا مردم کلاه خود را به هوا پرتاب می‌کردند و با شوق فریاد می‌زدند. قلب ارنست از شوق لبریز شد، او نیز کلاهش را به هوا پرتاب کرد و با آخرین توان فریاد زد: «زنده باد مرد بزرگ! زنده باد استونی فیز!» اما هنوز او را ندیده بود.

کسانی که نزدیک ارنست ایستاده بودند، فریاد زدند: «ببین آنجاست! آنجا! آنجا! استونی فیز را ببین، بعد هم نگاهی به مرد پیر کوهستان بینداز. انگار دوقلو هستند، نه؟»

درمیان صفوف ملتزمین، درشکه روبازی که چهار اسب آن را می‌کشید، نزدیک شد که سیاستمدار نامی، استونی فیز، با سر بزرگ، بدون کلاه در آن نشسته بود.

یکی از همسایه‌های ارنست گفت: «اقرار کن که چهره بزرگ سنگی سرانجام همتای خود را یافت!»

ارنست در نگاه نخست، تصور کرد که میان چهره قدیمی آشنا در گوشه کوهستان و سیمای استونی فیز که درون درشکه لبخند زنان سلام می‌داد، شباهتی هست. پیشانی بلند استونی فیز و دیگر اعضای صورتش در قدرت و جسارت، انگار قصد رقابت با چهره بزرگ سنگی را داشت. اما چیزی کم بود و آن علوّ طبع و شکوهی بود که از همدردی ژرف او حکایت می‌کرد و چهره بزرگ کوهستان را روشنی می‌بخشید و جسم سنگ خاره را روح می‌داد. چیزی از همان نخست جایش خالی بود یا رخت بربسته بود. برای همین، چشم‌های سیاستمدار پیر، اندوهگین می‌نمود، اندوه کودکی که با بزرگ شدن بازیچه‌هایش را از دست می‌دهد یا مردی با توانایی‌های بسیار و اهداف کوچک که زندگی او علی رغم تمام توانایی‌هایش، تهی و بیهوده است.

همسایه ارنست با آرنج به پهلوی او زد و او را به دادن پاسخ برانگیخت: «اقرار کن! بگو! آیا این همان همتای مرد پیر کوهستان نیست؟»

ارنست بی پرده گفت: «نه! من که شباهتی نمی‌بینم.»

همسایه گفت: «پس بدا به حال چهره بزرگ سنگی!» و برای استونی فیز ابراز احساسات کرد.

ارنست افسرده حال بازگشت، زیرا دیدن مردی که بتواند، پیشگویی را به واقعیت درآورد و نخواهد چنین کند، بزرگترین غم‌ها بود. دسته سوار، پرچم‌داران، نوازندها و درشکه در میان سر و صدای انبوه مردم به سرعت گذشتند و با فرو نشستن گرد و خاک، چهره بزرگ سنگی باشکوه چند هزارساله خود بار دیگر نمایان شد.

به نظر می‌رسید که لب‌های مهربان چنین می‌گویند: «اینک منم، ارنست! بیش از تو منتظر بوده‌ام و هنوز خسته نیستم. نترس. او خواهد آمد.»

سالها با عجله پیش می‌رفتند و در گذر پرشتاب خود پا جای پای هم می‌نهادند، اینک موهای سپید بر سر ارنست روییده بودند. بر پیشانیش چین‌هایی که احترام برمی‌انگیخت و روی گونه‌ها، شیارهای عمیق پدید می‌آوردند. پیر شده بود اما نه به عبث. بیشتر از موهای سپید سرش، افکار هوشمندانه داشت. چین‌ها و شیارهای صورتش کتیبه‌ای بود که زمان آن را نگاشته و شرح حکمتی را بر آن آورده بود که محک زندگی بر آن خورده بود. ارنست دیگر گمنام نبود. بی‌هیچ کوشش و ناخواسته به شهرتی دست یافته بود که بسیاری آرزویش را داشتند. او در دنیای بزرگ آن سوی دره ـ جایی که به آرامش منزل داشت ـ مشهور گشت. اساتید دانشگاه‌ها و دولت مردان، از نقاط دور برای دیدار و گفتگو با ارنست می‌آمدند و همه جا می‌گفتند که طرز فکر این روستایی ساده با دیگران فرق می‌کند و اندیشه‌هایش را نه از کتاب که از منبعی والاتر کسب می‌کند، گویی با آرامش خاطر و بصیرت، با فرشتگان، چون دوستان همیشگی خود، مراوده دارد.

ارنست با اخلاص کامل که از کودکی ویژه شخصیتش بود، همه دیدار کنندگان را اعم از دانشمند و سیاستمدار می‌پذیرفت و آزادانه از هر چیزی که در قلب خود و آنان نهفته بود سخن می‌گفت. چهره‌اش هنگام گفت و گو، مهربان می‌شد و مانند روشنایی ملایم غروب، می‌درخشید. میهمانان هنگام بازگشت، در حالی که از غنای گفته‌های او در خود فرو رفته بودند، سر راه به تماشای چهره بزرگ سنگی می‌ایستادند و با خود فکر می‌کردند که شبیه او را دیده‌اند، کجا؟ به یاد نمی‌آوردند.

خدای مهربان در آن هنگام که ارنست پیر شده بود، شاعری جدید به زمین هدیه کرد. او از اهالی دره بود، اما بیشتر عمر خود را دور از این ناحیه رمانتیک گذرانده و موسیقی دلنشین خود را درمیان هیاهو و شلوغی شهرها ریخته بود، هرچند کوه‌های مالوف کودکی‌اش با قله‌های برفی، اثر خود را در فضای پاک شعرش به جا گذاشته بودند.

شاعر، چهره بزرگ سنگی را هیچ‌گاه فراموش نکرده بود و برای تجلیل از وی چکامه‌ای چنان بزرگ سرود که باید با لبان خود وی خوانده می‌شد. می‌توان گفت این نابغه با عطایای شگفت‌انگیز از بهشت آمده بود. اگر کوهی را می‌سرود، چشمان انسان، موقعیت یا شکوه آن را تشخیص می‌داد و به سوی قله، جایی که هرگز تصورش را نمی‌کرد، اوج می‌گرفت. اگر دریاچه‌ای دوست داشتنی موضوع شعرش قرار می‌گرفت تبسمی آسمانی بر روی آن افکنده می‌شد که تا ابد بر سطح آن بدرخشد و اگر دریای کهن پهناور، موضوع شعرش بود، ژرفای بیکران و اعماق دهشت بار آن، به شعر او شور می‌ریخت.

وقتی همنوعان، موضوع شعرش قرار می‌گرفتند، تأثیرش کم و نا زیبا نبود. مرد و زن و کودکی که در گذرا از جاده زندگی به خاک آلوده بودند، هنگامی که در برابر دیدگان پاک شاعر قرار می‌گرفتند، ستوده می‌شدند. او حلقه‌های طلایی زنجیری بلند را نشان می‌داد که با پیوندی ملکوتی به هم پیوسته بود و آنان را با آشکار ساختن ویژگیهای نهان آسمانیشان، شایسته این پیوند می‌کرد.

کمال مطلوب شاعر، این راست‌ترین حقایق بود و ترانه‌های این شاعر سرانجام به دست ارنست نیز رسید. پس از پایان کار روزانه روی نیمکت مقابل خانه‌اش می‌نشست و با نگاه کردن به چهره بزرگ سنگی، در حال استراحت و اندیشه، اشعار او را می‌خواند. اکنون خواندن قطعه‌ای روحش را لرزاند و چشمانش را به سوی چهره بزرگ، که با مهربانی می‌درخشید، بالا آورد و خطاب به چهره بزرگ سنگی نجوا کرد: «ای دوست بزرگ من، آیا این مرد شایسته آن نیست که به تو شبیه باشد؟»

سیما تبسمی کرد بی‌آنکه پاسخی دهد.

گرچه شاعر دور از آنجا ساکن بود، با این همه چیزهای زیادی از ارنست شنیده و درباره شخصیت وی بسیار اندیشیده بود. پس شایسته بود به ملاقات این مرد برود که حکمت خود آموخته‌اش، دست‌دردست سادگی پر شرافت زندگی‌اش پیش رفته بود. یک صبح تابستان سوار قطار شد و عصر هنگام، در فاصله‌ای نه چندان دور از کلبه ارنست، پیاده شد. هتل بزرگ که سابقاً قصر آقای گدرگولد بود، در همان نزدیکی بود، اما شاعر بی‌درنگ در حالی که کیف دستی‌اش را می‌کشید، سراغ خانه ارنست را گرفت و تصمیم گرفت که میهمان او شود.

هنگامی که نزدیک در رسید، پیرمرد را یافت. که کتابی در دست گرفته بود، و به تناوب در حالی که انگشتش را لای صفحات کتاب می‌گذاشت، می‌خواند و چهره بزرگ سنگی را با عشق می‌نگریست.

شاعر گفت: «عصر بخیر، می‌توانید امشب به یک مسافر جا بدهید؟»

ارنست پاسخ داد: «با کمال میل» و سپس لبخندزنان افزود: «به نظرم چهره بزرگ سنگی نسبت به هیچ بیگانه‌ای تا این حد لطف نداشته است.»

شاعر با ادیبان و خردمندان بسیار معاشرت داشت اما پیش از این به مردی چون ارنست بر نخورده بود که احساسات و افکارش با چنین آزادی طبیعی جاری شود و با بیان ساده خود حقایق بزرگ را مأنوس کند. ظاهراً همان‌طور که بارها گفته شد، فرشتگان، همپای وی در مزارع کار می‌کردند و چون دوستی با او کنار آتش می‌نشستند و او طرز فکر والای آنان را فرا گرفته بود و با بیانی ساده و شیرین و فریبنده عرضه می‌داشت. شاعر در اندیشه بود.

ارنست از تصورات زنده شاعر که از ذهنش به بیرون تراوش می‌کرد و تمامی فضای اطراف را با اشکال زیبا، در یك زمان شاد و افسرده می‌کرد، متاثر و هیجان زده شد. همدلی این دو مرد آنان را به احساسی ژرف می‌کشاند که هیچ‌کدام در تنهایی به آن دست نیافته بودند. افکارشان در هماهنگی با هم موسیقی دلنشینی می‌ساخت که هیچ یك نمی‌توانستند تمامی آن را به خود نسبت دهند یا وجه تمایزی میان سهم خود و دیگری قائل شوند.

ارنست در حالی که به سخنان شاعر گوش سپرده بود، تصور کرد که چهره بزرگ سنگی نیز برای گوش دادن، به پیش خم شده است. با اشتیاق به چشمان فروزنده شاعر چشم دوخت.

ارنست گفت: «کیستی تو، ای میهمانی که چنین عجیب به من هدیه شده‌ای»؟

شاعر انگشت بر روی کتابی که ارنست خوانده بود، گذاشت و گفت: «این شعرها را خوانده‌ای، پس مرا می‌شناسی. آنها را من گفته‌ام.»

ارنست با اشتیاق فراوان چهره شاعر را باز جست، سپس رو به سوی چهره بزرگ سنگی کرد و باز با حالتی مردد چهره‌اش را به سوی میهمان گرداند. سرش را تکان داد، پایین انداخت و آهی کشید.

شاعر پرسید: «چرا افسرده‌اید؟»

ارنست در پاسخ گفت:

ـ«زیرا تمام زندگی‌ام را در آرزوی برآورده شدن پیشگویی مانده‌ام. اشعار شما را که خواندم، امید داشتم آن شخص شما باشید.»

شاعر لبخند ملایمی برلب آورد و گفت: «امیدوار بودید که مرا شبیه چهره بزرگ سنگی بیابید. ولی از من هم مثل گدرگولد و بلااندتاندر و استونی فیز ناامید شده‌اید. بله ارنست، سرنوشت من این است. باید نام مرا به این سه نام مشهور اضافه کنید و بپذیرید که این بار هم آرزویتان نقش برآب شده زیرا شایسته نیستم که شبیه تصویر لطیف و والا و با شکوه او باشم.»

ارنست به کتاب اشاره کرد و پرسید:

ـچرا؟ مگر افکار این کتاب آسمانی نیست؟

شاعر پاسخ داد: «آنها منشاء آسمانی دارند. بژواك دور سرودهای بهشتی را در آنها می‌توان شنید. ارنست عزیز، اما زندگی من با افکارم هماهنگی ندارد. رؤیاهای بزرگی دارم اما فقط رؤیایند و بس، زیرا من ـ به انتخاب خود ـ در میان واقعیتهای پست زیسته‌ام. جرات ندارم بگویم که حتی گاهی به شکوه و زیبایی و خوبی که در شعرهایم ادعای آن را دارم و در طبیعت و زندگانی انسان‌ها بدیهی است، ایمان ندارم. آن گاه شما، جوینده پاك خوبی و حقیقت، امیدوارید مرا شبیه آن چهره الهی بیابید؟»

شاعر غمگینانه صحبت می‌کرد و اشك دیدگان او و ارنست را تار کرده بود.

تنگ غروب، ارنست طبق رسم همیشگی، در هوای آزاد، برای اهالی سخنرانی می‌کرد. دست در دست شاعر، صحبت‌کنان عازم مکان معهود شدند. برآمدگی کوچکی در میان تپه‌ها و در پس آن صخره‌ای خاکستری رنگ قرار داشت. نمای عبوس آن، با برگ‌های زیبای پیچکها، جلوه‌ای یافته بود که چون دیوار صخره برهنه را پوشانده و گل‌هایشان را از گوشه‌های ناهموار آن آویخته بودند. اندکی بالاتر از سطح زمین در میان دیوار مزین به گل و گیاه، فرو رفتگی بزرگی بود که اندام سخنران برای حرکاتی که خود به خود بر اثر اندیشه‌های جدی و هیجانات اصیل حادث می‌شود، آزادی کافی داشت. ارنست از این سکوی طبیعی وعظ بالا رفت و نگاه مهربان و آشنای خود را بر حضار انداخت که به دلخواه خود روی چمن ایستاده یا نشسته بودند. آفتاب غروب، اریب بر رویشان می‌افتاد و نشاط ملایمش را با وقار بیشه درختان کهنسال، می‌آمیخت و پرتو طلایی رنگش در میان شاخ و برگ آن متوقف می‌شد. سیمای مهربان چهره بزرگ سنگی نیز از سوی دیگر با همان نشاط آمیخته به وقار دیده می‌شد.

ارنست برای مردم از آنچه در دل و ذهن خود داشت، سخن راند. جملاتش مؤثر بود، زیرا از دلش برمی‌خاست. اندیشه‌هایش عمیق و واقعی بود. چرا که با زندگی همیشگی‌اش هماهنگ بود. کلمات محض را ادا نمی‌کرد. آن کلمات زندگی بود. زیرا زندگی توام با کردار نیك و عشق مقدس به آن آمیخته بود. مرواریدهای پاك و گرانبها در آن داروی با ارزش حل شده بود. شاعر هنگام گوش دادن، احساس کرد که وجود و شخصیت ارنست از شعرهایی که خود سروده، شریف‌ترند. درحالی که چشمانش از اشك می‌درخشید با احترام مرد ارجمند را نگریست و با خود گفت:

«هرگز سیمایی این چنین، شایسته پیشگویی نبوده است، دانا به مانند آن سیمای متفکر و مهربان، با موهای سپید.»

در دوردست، زیر پرتو طلایی رنگ آفتاب غروب، چهره بزرگ سنگی با مه سپید بر گرداگرد آن، همچون موهای سپید ابروان ارنست، به وضوح دیده می‌شد. نگاه پر از نیکی وی، دنیا را مورد تفقد قرار می‌داد.

چهره ارنست در این هنگام، هماهنگ با اندیشه‌ای که بیانش می‌کرد، حالتی با شکوه و خیرخواهانه به خود گرفت. شاعر بی‌اختیار دست‌هایش را بالا آورد و گفت: «نگاه کنید! نگاه کنید! ارنست همان نمود چهره بزرگ سنگی است.»

آنگاه همه مردم دیدند که سخن شاعر ژرف‌بین درست است. پیشگویی به حقیقت پیوسته بود. اما ارنست با تمام کردن آنچه می‌خواست بگوید، دست شاعر را گرفت و آرام رهسپار خانه گشت. هنوز امیدوار بود که شخصی خردمندتر و شایسته‌تر از خود، به زودی ظهور کند و شبیه چهره بزرگ سنگی باشد.

○

پاورقی‌ها

۱ـ The Great stern Face

۲ـ کسی که طلا گرد می‌آورد. Gather gold

۳ـ کسی که سکه‌های مسی می‌پراکند. Scatter copper

۴ـ خون و تندر. Blood and tander

۵ـ به معنای شیپور جنگ. Bitle blast

۶ـ برگ غان، نشان افتخار است.

۷ـ سیمای سنگی. Stony Phiz

خنده کسب و کارِ من است

■ هاینریش بل

هاینریش بُل نوول‌نویس آلمانی، یکی از چهره‌های سرشناس ادبیات مدرن است. بل، به سال ۱۹۱۷ در کُلن به دنیا آمد و ایام کودکی و جوانی او، در یکی از پرتلاطم‌ترین ادوار تاریخ آلمان سپری شد. وی در جنگ جهانی دوم در خدمت ارتش آلمان وارد جنگ شد و به اسارت در آمد. خاطرات ایام جنگ و اسارت، موضوع اصلی نوولهای نخستین او بود که بلافاصله پس از جنگ، به نگارش آنها پرداخت. بُل، در این آثار به بررسی اثرات جنگ در وضعیت اقتصادی و روانی مردم آلمان پرداخته است. نوول *قطار به موقع آمد* (تاریخ انتشار ۱۹۴۹) در زمره این دسته از آثار او است.

آثار بل اما به نوولهای جنگی و رئالیسم ساده و انتقادی آنها خلاصه نمی‌شود. درواقع عمده آثار او که مقام وی را به عنوان نویسنده‌ای مدرنیست، در قلمرو ادبیات معاصر غرب تعیین و تثبیت نموده‌اند، آن دسته از نوولهای او بوده‌اند که بُل در آنها به طرح مسائلی چون: از خودبیگانگی و یاس انکاری متافیزیکی، احساس گناه، فردگرایی وجودی بشر و انقلاب جنسی پرداخته است. این آثار به لحاظ سبک و شیوه بیان نیز، با نوولهای رئالیستی او متفاوت هستند. بل در این دسته از آثار خود، به نوعی درونگرایی و رویکرد روانی به داستان (که در صورت کلی خود، یکی از ویژگیهای ادبیات مدرن است) نزدیک می‌شود.

به طورکلی بل به لحاظ سبک و شیوه بیان، آمیزه‌ای از مدرنیسم و رئالیسم کلاسیک را در آثار خود به نمایش می‌گذارد. اما طرح کلی موضوعات و رویکرد او به داستان، اساساً صبغه‌ای مدرن دارد.

مدرنیسم هاینریش بل از جهات مختلف با مدرنیسم جویس و پروست از یک سو و مدرنیسم *کابریل کارسیا مارکز* از سوی دیگر متفاوت است.

هاینریش بل شدیداً از رویکرد نئوفرویدیستی روانکاوی تاثیر پذیرفته و این بخوبی در آثار مهم و معروف او مشهود است. او نویسنده‌ای است که به مبانی فردگرایی لیبرالی معتقد و پای‌بند است و در آثار مختلف خود به تبلیغ و ترویج آن می‌پردازد. در نوولها و داستان‌های او، نوعی گرایش به سوی درک نوینی از مذهب دیده می‌شود، مذهبی که می‌توان آن را نوعی دین ذیل اومانیسم و منطبق با فردگرایی عصر جدید دانست. نظرات بل، به عنوان چهره‌ای سرشناس از نسل متاخر روشنفکران غربی، از جهات مختلف قابل بحث و تامل است. نسلی که یاس انکاری متافیزیکی را در نازلترین مراتب حیات نیهیلیسم غربی تجربه کرده و در آثار خود منعکس کرده است و سیطره تکنیک بر انسان و تبعات فاجعه بار آن را با پوست و گوشت خود لمس نموده و به آن اعتراض کرده است. نسلی که شاهد ظهور و سقوط توتالیتاریسم خشن و ویرانگر بوده و در مقابل آن ایستاده است. این نسل در کشاکشی مداوم با بحرانهای ذاتی و فراگیر تمدن اومانیستی بوده و کرفتار سرانجامی تراژیک شده است. سرانجام تراژیکی که در خودکشی

آرتور کوئیستلر به خوبی تبلور یافته است. مشکل اصلی این نسل روشنفکران این بود که راه حل بحران ذاتی تمدن اومانیستی را در قلمرو همان تمدن، جست‌وجو می‌کردند و از این رو هرگز حاصلی برنمی‌گرفتند. آنها گمان می‌کردند که می‌توان با بهره‌گیری از امکانات و ظرفیت‌های تاریخی تمدن اومانیستی و میراث فلسفی آن، بر مشکلات و بحرانهای آن فائق آمد و همان چهارچوب را حفظ کرد و سامان بخشید. اما حقیقت این بود که چارد بحران، نه حفظ تمدن اومانیستی که عبور از آن است...

از آثار هاینریش بل، می‌توان این کتب را نام برد:

- فردا و دیروز. (۱۹۵۳)
- بیلیارد در ساعت ۹/۳۰. (۱۹۶۳)
- ورود و خروج. (۱۹۶۹)
- یادداشت‌های روزانه ایرلندی. (۱۹۵۷)
- خاطرات یك دلقك. (ترجمه شده به فارسی)
- حتی یك کلمه نگفت. (ترجمه شده به فارسی)

●●●

وقتی از من درباره شغلم سؤال می‌کنند، دست و پایم را گم می‌کنم. رنگم سرخ می‌شود و دچار لکنت زبان می‌شوم. بله! من همان آدم با اعتماد به نفس سابق هستم. به کسانی که می‌توانند بگویند: من بنّا هستم، حسادت می‌کنم، نسبت به سادگی نام آرایشگرها، حسابدارها و نویسندگان، رشك می‌برم، زیرا نامشان بیان کننده شغلشان است و نیاز به توضیح اضافی ندارند. اما من مجبورم به این طور سؤالها پاسخ بدهم: «خنده کسب و کار من است».

چنین اعترافی نیاز به توضیح اضافی دارد، زیرا مجبورم بعد به این سؤال که: «آیا زندگی‌تان از این راه می‌گذرد»؟ نیز براساس حقیقت پاسخ مثبت بدهم. درواقع زندگی من از راه خنده می‌گذرد، زندگی مرتبی دارم، زیرا خندیدن من ـ از نقطه نظر تجاری ـ خواهان فراوان دارد. من خوب و آموزش دیده می‌خندم. هیچ کس مثل من نمی‌تواند بخندد و از ظرایف هنر من نیز آگاه نیست. مدتهای مدیدی ـ برای آنکه از شر توضیحات اضافی راحت شوم ـ خودم را هنرپیشه معرفی می‌کردم، اما تواناییهای حرکت چهره و صحبت کردنم آن قدر محدود هستند که به راحتی درمی‌یافتند. این اسم واقعی نیست بسیار به حقیقت علاقه‌مندم و حقیقت این است: «خنده کسب و کار من است».

دلقك یا کمدین نیستم. من انسانها را نمی‌خندانم، بلکه به تشریح می‌پردازم: مثل یك امپراطور رومی یا تحصیل کرده‌ای حساس می‌خندم، خنده قرن هفدهم برای من مثل خنده قرن نوزدهم معمولی است و اگر لازم باشد، همچون تمام قرنها، تمامی طبقات اجتماع، تمامی مردم گوناگون می‌خندم، من این کار را همچون کسی که تعمیر کفش را یاد می‌گیرد آموخته‌ام. خنده آمریکا، خنده آفریقا، خنده سفید، سرخ، زرد را می‌دانم و در مقابل دریافت حقوقم، هرطور که کارگردان بخواهد، خواهم خندید.

عضوی ضروری شده‌ام، در صفحه گرامافون و نوارهای کاست می‌خندم و کارگردانان شانرهای رادیویی به من توجهی زیاد دارند. مالیخولیایی، معمولی یا هیستریك می‌خندم، مثل یك بلیط فروش تراموا یا کارآموز قسمت فروش خواربار می‌خندم. خندیدن در صبح، خندیدن در عصر، خنده شبانه و خنده سحرگاه... خلاصه اینکه همیشه همان جا و همان طور که باید بخندم، می‌خندم.

مردم فکر می‌کنند که چنین شغلی خسته کننده است، من ـ این ویژگی من است ـ می‌توانم به صورت مشتری نیز بخندم، و به همین دلیل نیز برای کمدینهای درجه سه و چهار که بحق نگران جریان برنامه خود هستند. عضوی الزامی شده‌ام، هرشب در کنار برنامه‌های آنها به عنوان مشوقی ماهر که قبلاً مزدش را گرفته می‌نشینم تا در نقاط ضعف برنامه آنها به صورت مشتری بخندم. این کار باید دقیق باشد. خنده صمیمانه و وحشی من، نباید خیلی زود یا دیرتر از موعد باشد باید درست در لحظه مناسب انجام گیرد. وقتی براساس برنامه از پیش تعیین شده، شلیك خنده را آغاز می‌کنم، تمامی کسانی که آن را می‌شنوند شروع به خنده می‌کنند. اکنون دیگر کمدین نجات یافته است، بعد به سختی به رختکن می‌روم، پالتوام را روی دوشم می‌اندازم و از اینکه بالاخره کارم را تمام کرده‌ام خوشحالم. اغلب چند تلگراف در خانه انتظارم را می‌کشد: «فوراً به خنده‌تان نیازمندیم. روز ضبط سه‌شنبه.» و من چند ساعت بعد در قطار سریع السیری نشسته‌ام و به سرنوشتم لعنت می‌فرستم.

هرکسی می‌فهمد که در شبهای تعطیل یا مرخصی، کمتر تمایل به خنده دارم. لبنیات فروش، زمانی خوشحال است که بتواند گاو را فراموش کند و بنّا زمانی که سیمان را، در خانه نجارها، اغلب خراب است و یا کشوها به سختی باز و بسته می‌شوند. قنادها عاشق خیار شور هستند، قصابها بیسکویت و نانواها گوشت دوست دارند. گاوبازها از کبوتر خوششان می‌آید، مشت زنان از دیدن خون بینی فرزندشان رنگ پریده می‌شوند، همه اینها را می‌فهمم و به همین دلیل نیز در شبهای تعطیل هرگز نمی‌خندم. من انسانی بسیار جدی هستم و مردم مرا ـ شاید هم حق داشته باشند ـ بدبین می‌دانند.

در اولین سالهای ازدواج، همسرم اغلب می‌گفت: «بخند!»، اما در طی این مدت برای او روشن شده است که نمی‌توانم این خواسته را برآورده کنم. از اینکه بتوانم با جدی بودن به عضلات خسته صورتم و روحیه کوفته‌ام آرامشی بدهم خوشحال می‌شوم. بله، حتی خنده دیگران نیز عصبانی‌ام می‌کند زیرا باعث می‌شود زیاده از حد به یاد شغلم باشم. با این وصف ما زندگی آرام و بی‌سر و صدایی داریم زیرا همسرم نیز خندیدن را فراموش کرده است. گاهی او را در حال تبسم غافلگیر می‌کنم. بعد من نیز تبسمی می‌نمایم. ما به آرامی با یکدیگر صبحت می‌کنیم زیرا من از سر و صدای برنامه‌های کمدی، از سر و صدایی که در اتاق ضبط وجود دارد متنفرم. کسانی که مرا نمی‌شناسند فکر می‌کنند آدم کم حرفی هستم. شاید هم همین طور باشد، چون مجبورم به دفعات برای خنده دهانم را بگشایم. با چهره‌ای بی‌حرکت وارد زندگی شخصی‌ام می‌شوم. گاهی به خودم اجازه می‌دهم که تبسمی خفیف بر لب بیاورم و اغلب فکر می‌کنم که آیا واقعاً خندیده‌ام. گمان می‌کنم: «نه» و برادران و خواهرانم نیز می‌دانند که من همیشه پسر بچه‌ای جدی بوده‌ام.

بله، من به صورتهای گوناگونی می‌خندم اما خنده واقعی خود را نمی‌شناسم. ○

● نقد و نظر

بشر در انتظار فردایی دیگر
مرتضی آوینی

رئالیسم و ادبیات داستانی
شهریار زرشناس

ناهمگونی احساس
جواد جزینی

در اقلیم حس و اندیشه
محمد بکایی

● بشر، در انتظار فردایی دیگر . . .

(دربارهٔ «۱۹۸۴» و «دنیای متهورنو»)

■ سید مرتضی آوینی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

جرج *اورول* در مقـاله «چرا می‌نویسم» که دو سه سال قبل از مرگش به چاپ رسیده می‌نویسد:

«تکرار می‌کنم که هیچ کتابی از تعصب سیاسی رها نیست. این عقیـده که هنـر بایـد از سیـاست برکنار بماند خودش یك گرایش سیاسی است...». در پس کتاب «۱۹۸۴» چنین تفکری هست که البته سعی در اخفای خویش نیز ندارد و حتی چند پاراگراف بعد با صراحت بیشتر می‌نویسد: «در سراسر ده سال گذشته آنچه که بیش از همه می‌خواسته‌ام انجام دهم، عبارت بوده از تبدیل‌سازی نوشته سیاسی به هنر... هنگامی که به نوشتن کتابی دست می‌یازم به خود نمی‌گویم من در کار آفرینش یك اثر هنری هستم. کتاب می‌نویسم زیرا دروغی هست که می‌خواهم برملایش سازم، واقعیتی هست که درصدد معطوف ساختن توجه دیگران به آن هستم...»

«تبدیل سازی نوشته سیاسی به هنر»، بی‌رودربایستی، یعنی ایدئولوژی زدگی و اگرچه باز هم انصاف باید داد که همین نیت، جرج اورول را از سرطانی که به جان هنر مدرن افتاده است مصونیت می‌بخشد و شاید تعبیر «خوره» از سرطان، بهتر باشد چرا که این بیماری جان و تن هنر و هنرمند را از درون و بیرون می‌خورد و خورده است و چه بدانیم و چه ندانیم، ادبیـات داستانی این روزگار ـ و نقاشی و شعر و... ـ جذامزده‌ای است که دیگر شوقی و توانی برای زنده بودن و زنده ماندن ندارد. بشر در انتظار فردایی دیگر است و هنرش نیز.

آیا این خصیصه را که در آثار اورول وجود دارد یکسره به آنجا باز گردانیم که او سالهایی روی این سیاره زیسته است که جنگهای اول و دوم جهانی، انقلاب اکتبر و اقتدار نازیسم... واقع شده، تاریخ پوست ترکانده و بشر، هستی تازه خویش را در هدم و عدم حیات پیشین خود می‌جسته است؟ مگر *آندره برتون*، *گیوم آپولینر*، *پل الوار*، *لویی آراگون*، *تریستان تزارا*، *سالوادور دالی* و *پیکاسو* در همین سالها نزیسته‌اند؟ مگر *آلبرکامو* در همین سالها نزیسته است؟ و بسیاری دیگر...؟

کامو و اورول در جهان واحدی زیسته‌انـد اما تاثراتی که آن دو از ایـن جهان گرفته‌اند، یکسان نیست. آلبرکامو یك سال پیش از آغاز جنگ جهانی اول به دنیا آمده و پانزده سال بعد از پایان جنگ جهانی دوم از دنیا رفته است. اورول یازده سال قبل از آغاز جنگ جهانی اول به دنیا آمده و پنج سال پس از ترك مخاصمه، در چهل و هفت سالگی مرده است. آلبرکامو نیز چهل و هفت سال بیشتر نزیسته است.

در سالهـایی که زمین گرفتار بلاپایی بزرگ است، عمرها کوتاه می‌شود. ـ*آنتـوان دوسنت اگزوپـری* نیز، در چهل و چهار سالگی طعمـه خلبـانان آلمانی شده است ـ و یا هنرمندان آن همه عمیق می‌زیند که زودا زود پیمـانهٔ سهمشان از حیات پر می‌شود و می‌روند؟ جنگ جهانی اول در دوم اوت ۱۹۱۴، آغاز شده است. پدر کامو، از کشته شدگان همان نخستین سال جنگ است و مادرش که غریبانه، رخت اقامت به همان محله‌ای می‌کشد که بعدها موریسوی *بیگانه* در آنجا خواهد زیست. این سالها، زمین، محفوف است به وقایعی درهم پیچیده که بی‌وقفه سر می‌رسند. جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴ آغاز شده است. نظریه نسبیت عمومی، یك سال پس از آغاز جنگ، پدیدار می‌شود. دو سال بعد که انقلاب اکتبر به پیروزی می‌رسد ـ ۱۹۱۷ـ اورول چهارده ساله است. کمپانی «کیستون»

کارخانه خندهسازی امریکاست؛ مردم در سینماها جمع می‌شوند و به چارلی چاپلین می‌خندند. جنگ جهانی اول در سالی پایان می‌یابد که کامو وارد دبستان شده است.

دو سال پیش از پایان جنگ ـ ۱۹۱۶ـ مکتب دادائیسم در زوریخ در یك آبجوفروشی پا گرفته است. *تریستان تزارا* و *هانس آرپ* بنیانگذاران دادائیسم نیز، در همان جهانی می‌زیسته‌اند که آلبر کامو و جرج اورول... شاید آنها مجلای جنونی باشند که اروپای جنگزده، به آن گرفتار آمده است. اولین بیانیه دادا در فوریه ۱۹۲۰ خوانده شد: «نمی‌فهمید که ما چه می‌کنیم؟ این‌طور نیست؟ دوستان عزیز! این موضوع را ما خیلی کمتر از شما می‌فهمیم. چه سعادتی! حق دارید. دلم می‌خواست یك بار دیگر بغل پاپ بخوابم. باز هم نمی‌فهمید؟ من هم نمی‌فهمم، چقدر گریه‌آور است!!»

سالهای ۲۷ـ۱۹۱۸ شاهد ظهور اتوموبیل و پادشاهی فورد است. در سال ۱۹۲۰ زنان حق شرکت در انتخابات یافتند. آخرین مقاومتها در برابر آزادی جنسی رفته رفته فرو می‌ریخت. پخش منظم برنامه‌های رادیویی از سال ۱۹۲۰ صورت گرفت. «عصر جاز» همزمان است با عصیانی عمومی علیه عرف و عادتهای عصر ویکتوریا: اتوموبیل‌های سریع‌السیر و جنون سرعت، پارتی‌های شبانه و رقص دیوانه‌وار چارلستون... دختران، زیبایی را در موها و دامنهای کوتاه و کشیدن سیگارت می‌جویند. *لونی آرمسترانگ*، ساحری است که با آوای ترومپت جوانان را سحر می‌کند.

در سال ۱۹۲۴ زمان انتشار بیانیه سوررئالیسم نوشته آندره برتون، آلبر کامو در الجزیره سال دوم دبیرستان را می‌گذراند و جرج اورول در برمه، فقر را تجربه می‌کرد. سوررئالیست‌ها می‌گفتند: «سوررئالیسم بیان و تثبیت اندیشه است فارغ از تحکم عقل و خارج از هرگونه تقید به قواعد زیباشناسی و اصول اخلاقی...»

بحران اقتصادی وال استریت ـ ۱۹۲۹ـ عرصه را برای تحولات شگفت‌آور سیاسی در سراسر دنیا فراهم می‌آورد. میلیونها نفر بی‌خانمان در آمریکا، انگلیس، فرانسه و آلمان در خیابانها زندگی می‌کنند. این سخن درباره بشری که روح خویش را به شیطان فروخته است، کاملاً واقعی است. در چنین دنیایی است که هیتلر امکان حاکمیت می‌یابد. او مظهر صورت آلمانی ناسیونالیسم است: مردی که مردم آلمان برای مدتی بیش از ده سال، خود را در وجود او می‌یافتند. یك سال پیش از آن *آلدوس هاکسلی* رمان «دنیای متهورنو» را انتشار داده است. این کتاب مظهر نگرانی بشری است که خود را مقهور تکنولوژی می‌یابد: سحر تکنولوژی در اختیار غریزه سیرابی‌ناپذیر قدرت، اضطرابی که در کتاب ۱۹۸۴ نیز جلوه‌گر شده است. داستان این کتاب نیز در «لندن، پایتخت انقلاب صنعتی» می‌گذرد، شش قرن دیگر در «سال ۶۰ فورد». شش قرن بعد از تولد هنری فورد. مؤسس شرکت اتوموبیل‌سازی فورد و پیشتاز عرضه اتوموبیل‌های ارزان مدل T. تمدن دنیای متهورنو، از تاریخ تولد هنری فورد ـ ۱۸۶۳ـ آغاز می‌شود و این استعاره‌ای بسیار داهیانه است که آلدوس هاکسلی، روح دنیای جدید را در آن دمیده است. تکنولوژی در خدمت استمرار سلطه حکومتی جهانی «زندهزایی» را برانداخته است و افراد بشر در «مؤسسات تولید و پرورش نوزادان» از «لوله‌های آزمایشگاه» پا به جهان می‌گذارند: «مرکز بارورسازی و پرورش نطفه لندن».[1] نوزادان این مرکز در پنج طبقه اجتماعی پرورش می‌یابند. از «آلفا» تا «اپسیلون». آلفاها، بالاترین طبقه هستند و سردمداران حکومت. «بتا»ها متخصصان و تکنوکراتها هستند و بعد از این دو «گاما»ها، «دلتا»ها و اپسیلون‌ها که برده‌های این جامعه اتوپیایی هستند، تحت عمل بوکانفسکی[2] ـ تولید دوقلوهای مشابه از یك تخم ـ به صورت موجوداتی دون بشر و لاشعور پا به دنیا می‌گذارند تا کارهای ساده و غیرحرفه‌ای اما سنگین و طاقت‌فرسا را انجام دهند. آیا وجود چنین جامعه‌ای غیرمحتمل است؟ آلدوس هاکسلی پانزده سال بعد در ۱۹۴۶ میلادی، در کتابی به نام «بازدیدی دیگرباره از دنیای متهورنو» می‌نویسد: «...از نظر تکنیکی و ایدئولوژیکی برای تولید نوزادان در «لوله‌های آزمایشگاهی» و «گروههای کم‌عقل بوکانفسکی»، هنوز راه درازی در پیش داریم اما کسی چه می‌داند که در سال ۶۰۰ فورد. چه اموری اتفاق خواهد افتاد. با این حال، احتمال وقوع جنبه‌های مشخص دیگری از این جهان سعادتمند و باثبات ـ همانند سوما (SOMA ماده مخدری که در دنیای متهورنو استعمال می‌شود) و آموزش ضمن خواب کودکان (HYPNOPAEDIA) و سیستم طبقه‌بندی علمی بیش از سه یا چهار نسل دیگر به طول خواهد انجامید. بی‌بند و باری جنسی دنیای متهورنو، چندان هم دور از انتظار نیست. در سالهای اخیر، آماری مساوی از طلاقها وازدواجها از بعضی شهرهای آمریکا گزارش شده است. بدون شك، طولی نخواهد کشید که قباله ازدواج زنها هم چون سند مالکیت سگها به فروش برسد. هنگامی که قانونی علیه تعویض سگها یا داشتن بیش از یك همسر، در آن واحد وجود ندارد، پایداری ازدواجها در بهترین حالت یك سال خواهد بود. همزمان با افول آزادی سیاسی و اقتصادی، آزادی جنسی افزایش می‌یابد و دیکتاتور تمام تلاش خود را برای گسترش این نوع آزادی، به کار خواهد بست ـ اگرچه او به مردانی خودفروش برای اداره قلمروهای مغلوب و یا خالی نیاز دارد ـ آزادی برای فرورفتن در رؤیا تحت تأثیر مواد مخدر، رادیو و سینما امر برده بار آوردن مردم را میسر می‌سازد. اگر پانزده سال پیش ـ ۱۹۳۱ـ را در ذهن مجسم کنیم درمی‌یابیم که اکنون به جامعه اتوپیا به مراتب نزدیکتریم. در آن زمان، از نظر من دنیای اتوپیا در ششصد سال بعد «قابل تحقق بود. اما امروزه بعید نیست که آن دنیای وحشت‌انگیز فقط ظرف یك قرن برما حکم گردد، و تازه این در صورتی است که ما در این فاصله خود را به نابودی نکشانیم. در واقع، ما باید روش غیرمتمرکز را انتخاب کنیم و علم موجود را هدفی که بشر برای آن وسیله‌ای گردد، قرار ندهیم بلکه از آن به عنوان وسیله‌ای در راه ایجاد جامعه‌ای متشکل از انسانهای آزاد، استفاده کنیم. در غیر این صورت دو راه درمقابل خواهیم داشت. شق اول شماری از حکومتهای ملی نظامی ـ استبدادی که به خاطر ماهیتشان از بمب اتم استفاده خواهند کرد و تمدن بشری را به نابودی خواهند کشانید ـ که در صورت محدود بودن جنگ نیز نظامیگری همیشگی خواهد بود ـ و شق دوم حکومت فراملی استبدادی است که یا به خاطر هرج و مرج ناشی از رشد سریع صنعت به وجود می‌آید و یا به طور اخص با انقلاب اتمی ظاهر می‌شود. این حکومت به خاطر تأمین ثبات و حفظ قدرت خود جامعه را به سوی جامعه استبدادی اتوپیا خواهد کشاند. حال مختارید شانس خود را امتحان کنید.»[3]

انسان برای قبول خطر و ورود در مبارزه سیاسی ـ اگرچه منشأ گرفته از پراگماتیسم باشد ـ یا باید پذیرش ولایت کند و یا تصوری از اتوپیای موعود خویش داشته باشد. همراه با درک تعهدی که او را از حدود متعارف حوائج فردی و جمعی خارج کند، و لازمهٔ روی آوردن به هریك از این دو، عبور از انتلکتوئلیسم منفعل است.

آلبر کامو در ۱۹۳۴ به صف نهضتهای ضد فاشیسم پیوست و در حزب کمونیسم مأمور تبلیغات در محافل مسلمانان الجزیره شد. جرج اورول نیز آنگاه که *ژنرال فرانکو*، به پشت‌گرمی فاشیسم آلمان و ایتالیا به جمهوری اسپانیا اعلان جنگ داد، به جبهه رفت و مجروح شد ـ ۱۹۳۷ ـ جبهه خلق نیز که جمهوری اسپانیا را تشکیل داده بود، منزه از گرایشهای کمونیستی نبود.

نه کامو و نه اورول، کمونیست نماندند. مورسو ـ بیگانه کامو ـ در برهوتی میان «نه عشق» و «نه نفرت» می‌زید و شهر طاعون‌زده *اران* بیرون از حیطه تاریخ و جغرافیا و فراتر از هردو گرفتار طاعون شده است تا انسان برای آخرین بار در «حکمت بلا» بیندیشد. کامو از سحر اتوپیا رهیده است، اما اورول، نه، بنابراین رمان ۱۹۸۴ هنوز «ایدئولوژی‌زده» و به عبارت بهتر «اتوپیازده» است.

اتوپیا، توهّم زمینی بهشت گمشده آدمیزادگان است، و بهشت اگر بخواهند که در زمین متحقق شود سرابی بیش نیست. هرایدئولوژی سیاسی، خواه ناخواه تصوری از یك بهشت زمینی دارد که غایات خویش را در آن متحقق می‌بیند. هاکسلی در دنیای متهورنو تصویری از بهشت موعود خویش به دست نمی‌دهد اما «اتوپیای علمی یا صورت مثالی مدینه‌ای را که در سایه علوم و تکنولوژی بنا می‌شود»، «جهنمی بسیار وحشتناك و پررنج می‌بیند... و حق با او است. در دنیای متهورنو، «فردیت و تشخص» تا آنجا که امکان دارد از میان رفته است و انسانهایی که از لوله‌های آزمایشگاه به عالم تخلیه شده‌اند، خصلتهای مشترکی یافته‌اند، تا آنجا که بتوان آنان را در پنج گروه نژادی معین، طبقه‌بندی کرد و از این طریق، جامعه انسانی به ثباتی ریاضی دست یافته که لازمه برنامه‌ریزیهای بسیار بلندمدت است:

[«...دستش را بالا برد و با لحنی موقرانه ادامه داد: فرآیند بوکانفسکی یکی از عوامل اصلی ثبات اجتماعی است. دانشجویان یادداشت کردند: عوامل اصلی ثبات اجتماعی...»]

در آغاز رمان، عده‌ای از دانشجویان از مرکز بارورسازی و پرورش نطفه لندن، دیدار می‌کنند و با ولع، تعلیمات مدیر مرکز را می‌بلعند:

[«مردها و زنهای استاندارد در گروههای یکسان. کارکنان یك کارخانه کوچك با تولیدات فقط یك تخم بوکانفسکی شده تأمین می‌گردد، نود و شش دوقلوی یکسان مانند نود و شش ماشین یکسان کار می‌کنند.» مدیر در حالی که سرشار از هیجان بود اضافه کرد: «آیا واقعاً می‌دانید که در چه موقعیتی هستید؟ این امر برای اولین بار در تاریخ به وقوع می‌پیوندد». سپس، شعار کرهٔ خاکی را خاطرنشان کرد: «اجتماع، همسانی، ثبات» واژه‌های شکوهمند! اگر می‌توانستیم به طور نامحدودی بوکانفسکی کنیم، تمام مسائل حل شده بود.»

با گاماهای استاندارد، ولتای همسان و اپسیلون‌های یکسان، تمام مساحل حل می‌شد. میلیونها دوقلوی یکسان. اصل تولید انبوه انسان، آخرین دستاورد بیولوژی خواهد بود.»]

تولید انبوه انسان، آخرین دستاورد بیولوژی، اگر کتاب تا به آخر برهمین سیاق باقی می‌ماند، از حیطهٔ SCIENCEFICIION خارج نمی‌شد. یك افسانه علمی، اما از نیسه داستان، کم‌کم کتاب صورتی فلسفی به خود می‌گیرد. برنارد مارکس یك القای منبت که در ارزشها و اعتبارات دنیای متهورنو تردید کرده است همراه با *لنینا کراون* به *مالپائیس* می‌روند: یکی از اردوگاههایی که در آن شصت هزار نفر از سرخپوستان دنیای کهن به صورتی محصور ومعتزل از دنیای تمدن زندگی می‌کنند:

[«...در حدود شصت هزار سرخپوست و دورگه، مطلقا وحشی... محققین ما کادگاه از اونجا دیدن می‌کنند... از طرف دیگر، اونا هیچ نوع ارتباطی با دنیای متمدن ندارند. هنوز عادتهای تنفرانگیز خود را حفظ کرده‌اند: ازدواج، اگر بدانید چیست، خانم عزیز! خانواده... بدون تربیت... خرافات عجیب و غریب... مسیحیت و توتمیسم و پرستش نیاکان... زبانهای مرده‌ای چون زونی اسپانیولی و زبانهای متفرقه سرخپوستی... پوزپلنگ، جوجه‌تیغی و حیوانات وحشی دیگر... بیماریهای عفونی، کشیش... سوسمارهای سمی.

ـ واقعاً باورنکردنیه.»]

... و این دو دنیا در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند.

دنیای متهورنو در واقع، «صورت انتزاعی» همین جامعه‌ای است که اکنون در مغرب‌زمین تحقق یافته است. فرد انسانی مستحیل در جمع شده است و اجازه ندارد که عالمی متعلق به خویش داشته باشد. و اما از آنجا که این استحاله، در همسویی و هماهنگی با اهواء نفس امّاره انجام گرفته است، فرد خود را منقاد و مسیطر نمی‌یابد. افراد، با «توهّمی از آزادی» فریفته شده‌اند: «هرکسی متعلق به تمام افراد دیگر است». این یکی از شعارهایی است که از طریق «هیپنوپدیا» منطق ذهنی انسانها دنیای متهورنو را می‌سازد. مدیر مرکز بارورسازی، آموزش در حال خواب را چنین توصیف می‌کند: [«شگرف‌ترین وسیله پرورش اخلاق جامعه در تمام اعصار...»]. ذهن نوزادان آزمایشگاهی، از همان آغاز، با یك لالایی مداوم که اعتبارات منطقی معینی را به او تلقین می‌کنند، بارمی‌آید. فرد انسانی در سپهر روانی معینی که به هیچ روی امکان خروج از آن وجود ندارد، رشد می‌کند: یك گنبد شیشه‌ای شفاف و دور از دسترس، جبر مطلق. حیات انسانها در ژرفنای غفلتی عمیق که نه چون چاهی تاریك، بل چون گنبدی شفاف آنها را از عالم واقع جدا کرده، جریان دارد: و عالم واقع یعنی اختیار. و جز این اردوگاههایی که در آن سرخپوستان برهمان عادات دنیای کهن می‌زیند، هیچ نشانه دیگری از عالم اختیار و آزادی باقی نمانده است. مدیر مرکز بارورسازی در ادامه تعلیمات خویش می‌افزاید:

[«نه هم‌چون قطرات آب. درست است که آب در دل سخت‌ترین سنگهای خارا نفوذ می‌کند بل مانند قطرات سیال موم که به یکدیگر می‌چسبند. بوسته می‌بندند و برفرچه فرو.ریزند آن را از جنس خود می‌سازند و سرانجام سنگ را به صورت توده‌ای سرخ‌فام درمی‌آورند. تا جایی که ذهن بچه انباشته از این تلقینات می‌شود و محموعه همین تلقینات است که ذهن او را می‌سازد. و نه فقط ذهن بچه را که ذهن بزرگسالان را نیز. در سراسر زندگی‌شان. ذهنی که تشخیص می‌دهد، طلب می‌کند و تصمیم می‌گیرد. از این تلقینات

ساخته شده است. اما تمامی این تلقینات از جانب ماست!» مدیر سرشار از هیجان پیروزی فریاد برآورد: «تلقینات حکومت»!

در دهکده جهانی مک لوهان اگرچه هیپنوپدیا وجود ندارد اما حکومتها از رسانه‌های جمعی و علی‌الخصوص تلویزیون و سینما تعریفی نزدیک به آن دارند. بعد از جنگ جهانی دوم بود که تلویزیون به مثابه یک رسانه جمعی ـ و مهمترین آنها ـ مورد اعتنا قرار گرفت و پیش از آن، در دورانی که آلدوس هاکسلی دنیای متهورنو را می‌نوشت اولین تصویر تلویزیونی فقط برای «انجمن سلطنتی انگلیس» به نمایش درآمده بود. تلویزیون ۴۰۵ خطی «ولادیمیر زوووریکین» نیز در ۱۹۳۷ رواج یافت. و اگرنه شاید هاکسلی نیز چون اورول صورت انتزاعی تلویزیون ـ تله‌اسکرین ـ را نیز در خدمت حکومت جهانی اتوپیای خویش قرار می‌داد. و یا چون ری برادبری در فارنهایت ۴۵۱. در ۱۹۸۴ تله‌اسکرین که هم گیرنده و هم فرستنده است خانه‌ها را از صورت یک پناهگاه امن بیرون آورده است و مردم حتی در خلوت خانه‌های خویش، از نظارت حکومت مرکزی رهایی ندارند.

در دنیای متهورنو، رابطه مردان و زنان ـ و به عبارت بهتر نران و مادکان ـ منحصر در تمتع جنسی است، ارزویی که امروز هنوز جامه عمل نپوشیده است. آلدوس هاکسلی افق نهایی سیر تاریخی جامعه غرب را پیش‌بینی کرده است و البته برای این پیش‌بینی هم دقت بسیاری لازم است که او از آن برخورداری دارد. اگر تکنولوژی بتواند از لوله‌های آزمایش زهدانی برای پرورش جنین انسانی بسازد، این تمایل همگانی که امروز به صورتی پنهان در جامعه غربی وجود دارد، آشکار خواهد شد و بزودی زمینه‌دارایی خانواده منتفی خواهند شد، آنچه که در دنیای دلاور نو وقوع یافته است.

[مدیر پرسید: و اما دربارهٔ «والدین» چه؟

سکوتی سنگین حاکم شد. چند تا از دانشجویان سرخ شدند. آنها هنوز یاد نگرفته بودند که خط فاصلی ظریف و متمایزکننده بین سخنان وقیح و علم ناب رسم کنند. سرانجام یکی از آنها دستش را بلند کرد و گفت: «آدمها عادت داشتند که... در بیان کلمات دودل بود، خون به گونه‌اش دوید... خوب! یعنی آنها عادت داشتند زندزایی کنند. مدیر به عنوان تایید سرش را تکان داد و گفت: کاملاً درست است. دانشجو ادامه داد: وقتی آنها تخلیه... حرف خود را تصحیح کرد: زاییده می‌شدند، خوب آنها والدین بودند. البته منظورم بچه‌ها نیستند یعنی طرف دیگر قضیه» پسرک بیچاره به کلی گیج شده بود. مدیر جمع‌بندی کرد و گفت: «به طور اجمال، والدین، پدر و مادر بودند» این سخن وقیح و در عین حال علمی باعث شد که دانشجویان از شرم نتوانند به چشمهای مدیر نگاه کنند. مدیر باصدای بلند تکرار کرد «مادر» و به کلمات حالت علمی داد. آنگاه با لحنی موقرانه ادامه داد: «اینها حقایق نامطبوع هستند. می‌دانم. امّا بالاخره بیشتر حقایق نامطبوع هستند.»]

مطبوع یا نامطبوع، وقیح یا زیبا، «اخلاق» در دنیای متهورنو تابع یک «نظام تربیتی تکنولوژیک» است که همه را «همسان» در خدمت یک حکومت جهانی بازمی‌آورد. همه در سبهری از جهل و غفلت مطلق که با تلقینات حکومت ـ از طریق هیپنوپدیا و یا پرورش براساس ایجاد بازتابهای شرطی تغییرناپذیر ـ خلق شده است زندگی می‌کنند. با این

همه هستند کسانی که ـ اگرچه بسیار معدود ـ به مراتبی از «خودآگاهی» دست می‌یابند، اینان را به جزایر محصوری، تبعید می‌کنند. برنارد مارکس و *هلمولتس* از آن جمله‌اند، آنان نسبت به بعضی اعتبارات منطقی حکومت صنعتی شك کرده‌اند و دریافته‌اند که «آزادی» در گریز از این نظام پرورشی خاص است که همه را همسان و «فاقد فردیت» بارمی‌آورد. وقتی «تفاوتها» از میان برداشته شوند «معرفت» نیز حاصل نمی‌آید و بنابراین شعار اصولی دنیای دلاور نو این است: «اجتماع، همسانی، ثبات». «اما فردیت چیست و آیا آزادی در وصول به فردیت است؟» آلدوس هاکسلی به این سؤال، پاسخ نمی‌دهد. او نسبت به لیبرالیسم متعهد است اما در عین حال نمی‌تواند تبعات اخلاقی لیبرالیسم را تماماً بپذیرد.

همسانی و ثبات، در عالمی که عین «تزاحم و تغییر» است، حاصل نمی‌آید و بنابراین «اتوپیا» جز در «لازمان و لامکان» محقق نمی‌گردد. و این همان معنای اتوپیاست: لامکان و «نیست در جهان».(۳) در دنیای دلاور نو تزاحم و تغییر به حداقل رسیده است اما وجود دارد. دنیای ۱۹۸۴ نیز، با همین شاخصها ـ استحاله فرد در اجتماع، وجود همسانی و تصوری از ثبات ـ خلق شده است و هرمدینه آرمانی دیگری نیز، جز با همین شعارها شکل نمی‌گیرد. حیات دنیایی بشر، عین «فنا و زوال و بیماری و مرگ» است و بنابراین «بهشت زمینی» را «آرزوی جاودانگی و اقتدار بی‌زوال و فناناپذیر» می‌سازد. در دنیای متهورنو، مسئله «مرگ» هم‌چنان حل‌ناشده باقی مانده است اما «پیری و بیماری» درمان شده است و انسانها تا دم مرگ از لذایذ زندگی تمتع می‌جویند. صفاتی که اتوپیا را صورت می‌بخشند، «نقیض» این صفاتی هستند که عالم واقع را ساخته‌اند «فردیت و تفرد، تفاوتها و تمایزات، تغییر و تحول، فنا و زوال و بیماری و مرگ»... وچنین عالمی جز در «لامکان و لازمان» چگونه وجود پیدا خواهد کرد؟ «زمان یعنی عدم ثبات و مکان یعنی زمان، زمان و مکان دو وجه از یك موجودیت واحد هستند.» «رازی واحد» یك بار جلوه «مکان» یافته است و بار دیگر جلوه «زمان». بهشت نیز در لازمان و لامکان است و نمونه‌ای زمینی ندارد، «وعده ابلیس» را در بهشت مثالی به پدرمان به یاد آورید: «هل ادلك علی شجرة‌الخلد و ملك لایُبلی».(۵)

در دنیای ۱۹۸۴ نیز، حکومت مسلط ـ خوب حاکم یا *اینگسان* ـ(۶) با «نفی فردیت و هدم تمایزات میان آدمها» به صورتی از ثبات دست یافته است اگرچه باز هم نه به طور کامل. در اینجا نیز اجتماعاتی از مردم ـ رنجبران ـ هنوز بیرون از اتوپیا، برهمان عادات و اعتبارات دنیای کهن زندگی می‌کنند، اگرچه حزب حاکم محصورشان نکرده است، چرا که از جانب آنان مورد تهدید نیست:

[«تمام باورها، عادات، سلیقه‌ها، عواطف و گرایشهای ذهنی که شاخص زمان ما هستند، طرح‌ریزی شده‌اند تا در واقع پاسدار رازآمیز بودن حزب باشند و از درك ماهیت واقعی اجتماع امروز، جلوگیری به عمل آورند. عصیان جسمانی یا هرگونه نهضت مقدماتی در جهت عصیان در حال حاضر امکان‌پذیر نیست. امکان تهدیدی از جانب رنجبران وجود ندارد. به حال خودشان که رها شوند از نسلی به نسلی و از قرنی به قرنی به کار زاد و ولد و مردن ادامه می‌دهند و نه تنها انگیزه‌ای برای عصیان که قدرت فهم اینکه دنیا می‌تواند چیزی جز این باشد را نخواهند داشت... از سوی دیگر حتی کوچکترین انحراف عقیدتی «عضو حزب» در مورد موضوعی هرچند بی‌اهمیت قابل اغماض نیست. عضو حزب از میلاد تا مرگ زیر نظر «پلیس اندیشه» زندگی می‌کند. حتی وقتی هم تنهاست نمی‌تواند از این امر مطمئن باشد. هرجا که باشد، خواب یا بیدار، در حال کار یا استراحت، در حمام یا در رختخواب، می‌توانند بدون هشدار جاسوسی‌اش را بکنند بی‌آنکه خودش از این امر بویی ببرد. هیچ‌یك از اعمال او مهر بی‌اعتنایی نمی‌خورد. دوستی‌هایش، استراحت‌هایش، رفتار او نسبت به زن و فرزندانش، حالت چهره‌اش به هنگام تنهایی، کلماتی که در خواب به زبان می‌آورد، حتی حرکات چشمگیر اندامش، تماماً زیر ذره‌بین جاسوسی قرار می‌گیرد. نه تنها هرگونه تخلف واقعی، بلکه هرگونه مردم‌گریزی ولو به اندازه سر سوزن، هرگونه تغییر عادت، هرگونه شیوه رفتار عصبی که نشانی از جدال درونی داشته باشد از ذره‌بین جاسوسی پنهان نمی‌ماند.»](۷)

در این کتاب نیز، داستان از انجا صورتی فلسفی به خود می‌گیرد که این دو دنیا ـ دنیای کهن و اتوپیا ـ با هم مقایسه می‌شوند. وینستون *اسمیت* که عضو حزب اینگساك است به صورتی از خودآگاهی نزدیك می‌شود و در همه باورهایی که از جانب حزب القا می‌شود تردید می‌کند. و این «تردید» او را از «سپهر وهمی» مسیطر بردنیای ۱۹۸۴ خارج می‌کند. «ایا دهکده جهانی مارشال مك‌لوهان نیز در یك چنین سپهر وهمی ـ اگرچه با مشخصاتی دیگر ـ بنا نشده است؟»

چرا دنیای متهورنو به جهان امروز نزدیکتر است اگرچه ۱۹۸۴ نیز از دنیای امروز چندان دور نیست. جرج اورول بیش از آلدوس هاکسلی شیفته دنیای جدید و مسحور اعتبارات ذهنی ملازم با این شیفتگی است. او «آزادی» را همان‌گونه می‌فهمد که در دهکده جهانی معنا می‌شود و بنابراین سازندگان فیلم ۱۹۸۴ «استالین» را بر مسند «برادر بزرگ»(۸) نشانده‌اند و البته بعید نیست که خود اورول نیز هنگام ترسیم چهره برادر بزرگ چنین تصوری را در ذهن داشته است. برادر بزرگ، رهبر حزب اینگساك است که پوستری شکفت‌انگیز و بسیار بزرگ از چهره او زیب دیوارهای خارجی و داخلی مدینه فرضی ۱۹۸۴ است: [پوستری رنگی که برای دیوار داخل ساختمان بسیار بزرگ بود به دیوار نصب شده بود. تصویر چهره غول‌آسایی بود به پهنای بیش از یك متر، چهره آدمی چهل و چند ساله با سبیل مشکی پرپشت و خطوط زیبای مردانه... در هرطبقه روبروی در آسانسور، تصویر چهره غول‌آسا برروی دیوار به آدم زل می‌زد. از آن تصاویر که نقاشی‌اش چنان ماهرانه است که چشمهای آن هنگام راه رفتن دنبالت می‌کنند. زیر آن نوشته شده بود: برادر بزرگ ترا می‌نگرد.]

نام حزب حاکم اینگساك نیز که ترکیبی است از دو کلمه ENGLISH و SOCIALISM می‌فهمانند که اورول از مدینه فرضی ۱۹۸۴ نظر به جامعه سوسیالیستی توتالیتر داشته است اگرچه هشدار او از این حد بسیار فراتر می‌رود... افرادی چون جرج اورول آیینه‌هایی هستند که می‌توان «باطن عصر» را در آثارشان به تماشا نشست.

در دنیای متهورنو، تقابل هاکسلی مشخصاً با تکنولوژی است و سپهر مسیطر براتوپیای مثالی او هویت خویش را از تکنولوژی گرفته

است. هاکسلی علم را می‌ستاید ـ مرادم از علم همان علوم رسمی است ـ اما تکنولوژی را، نه: در علم محض، غرضی مستتر نیست اما تکنولوژی محصول یك تلاش علمی غرض‌مند است و اتوماسیون ـ چرخی که خواه ناخواه باید بچرخد ـ غایات خود را برانسان تحمیل کرده است. مصطفی موند یکی از ده ناظر یا کنترل کننده جهانی به هلمولتس که به جرم خودآگاهی باید به جزایر فاکلند تبعید شود می‌گوید:

[...من به حقیقت علاقه‌مندم، علم را دوست دارم، اما حقیقت تهدیدآمیز است و علم خطری عمومی. به همان اندازه که مفید است خطرناك هم است... من دوباره از علم سپاسگزارم اما ما نمی‌توانیم بگذاریم که علم راه خود را برود. به همین دلیل با احتیاط دامنه تحقیقات آن را محدود می‌کنیم... ما اجازه نمی‌دهیم که علم با هرمشکلی روبرو شود بلکه تنها باید به مشکلات فوری و حاضر بپردازد... فورد اعظم خود برراحتی و سعادت بیشتر از حقیقت و زیبایی تأکید داشت. تولید انبوه این‌گونه تغییر را ایجاب می‌کرد. سعادت عمومی باعث می‌شود که چرخهای مملکت همواره در چرخش باشد اما حقیقت و زیبایی نمی‌توانند چنین نقشی را ایفا کنند].(۹)

مراد از فورد اعظم هنری فورد است. مؤسس کمپانی اتوموبیل‌سازی فورد. هنگامی که او کمپانی خویش را در سال ۱۹۰۳ در دیترویت آمریکا تاسیس کرد اتوموبیل هنوز وسیله‌ای همگانی نبود و جز به ثروتمندان اختصاص نداشت. تولید انبوه اتوموبیل نخستین بار در کارخانه فورد آغاز شد: «اتوموبیل فورد مدل تی T ارزان و جمع و جور مخصوص خانواده‌ها: از این پس هرخانواده‌ای می‌تواند صاحب یك اتوموبیل باشد.

خط تولید اتوموبیل فورد مدل T، سیستمی ساده برمبنای یك تقسیم کار بسیار دقیق داشت. در این خط تولید ۷۸۸۲ عمل مختلف انجام می‌گرفت، هنری فورد در خاطرات خویش می‌نویسد: از این ۷۸۸۲ کار تخصصی، ۹۴۹ کار آن می‌بایست که به وسیله مردانی قوی با بدنی پرقدرت و در کمال صحت و سلامت انجام گیرد ۳۳۳۸ کار را «مردانی با قدرت بدنی معمولی» می‌توانستند انجام دهند و باقی کارها از عهده زنان و کودکان نیز برمی‌آید. او هم‌چنین می‌نویسد: «ما پی بردیم که ۶۷۰ کار را مردان بدون پا و ۲۶۳۷ کار را مردانی با یك پا و ده کار را مردانی بدون دست و ۷۱۵ کار را مردان یك دست و ده کار را مردانی کور می‌توانند انجام دهند»... حتی الوین تافلر نویسنده کتاب موج سوم نیز در هنگام نقل این خاطرات نمی‌تواند نسبت به «لحن عاری از عاطفه این سخنان» بی‌اعتنا باشد، او می‌نویسد:

«به اختصار، برای یك کار تخصصی کل وجود یك شخص مورد نیاز نبود بلکه فقط به قسمتی از بدن وی احتیاج بود و تاکنون شواهدی این چنین زنده دال براینکه تخصصی شدن افراطی تا چه حد می‌تواند شقاوت‌آمیز باشد ارائه نشده است».(۱۰)

نظام تکنولوژیك، نظامی شقاوت‌آمیز است و فرد انسانی در آن نه به مثابه «یك انسان صاحب روح و جسم و عقل و عواطف» بل به مثابه شیئی که می‌تواند نقص خط تولید را با دست، پا، چشم، گوش و یا مغز خود جبران کند، وجود دارد. و این معنا را آلدوس هاکسلی چه خوب دریافته است. دنیای متهورنو در امتداد طبیعی دنیای شقاوت‌آمیزی است که تقسیم کار فورد در آن واقع می‌شود و بنابراین «خدا»ی انسانهای دنیا متهورنو، فورد است. آنها به فورد سوگند می‌خورند و با ترسیم حرف T برشکم خود به او توسل می‌جویند.

مصطفی موند ـ کنترل‌کننده جهانی ـ در تعلیمات خویش برای دانشجویان می‌گوید:

[...ماشین‌ها در حرکتند، در حرکتند و برای همیشه باید کار کنند. توقف آنها به منزله مَرگ خواهد بود. چرخها می‌بایست که بی‌وقفه گردش کنند اما بدون مراقبت نمی‌توانند بچرخند، انسانها هستند که باید آنها را کنترل کنند. مردانی سخت‌گوش که محور چرخش چرخها هستند، انسانهایی عاقل، مطیع و همواره خشنود...](۱۱)

سیطره تکنیك، آزادی را نابود کرده است و انسان تا حد محوری که چرخهای تکنولوژی گرد او می‌چرخند تنزل کرده است. استدلال مصطفی موند وارونه است و این وارونگی هم اکنون نیز وجود دارد و در استدلالها و براهین همواره اصل برحفظ و استمرار وضع موجود گذاشته می‌شود. مصطفی موندمی‌گوید که «هرچیز بهایی دارد و سعادت و رفاه چیزی است که بهای آن را با قربانی کردن حقیقت و زیبایی باید پرداخت»... و بشر جدید نیز چنین کرده است. هاکسلی در دنیای متهورنو جهانی انتزاعی ساخته است تا انسان امروز در آن به تماشای خویش بنشیند:

«ثبات، ثبات، ابتدایی‌ترین و نهایی‌ترین نیاز. چرخ تکنولوژی به انسانهایی نیاز دارد که گرفتار بیماری و پیری و ناخشنودی... نشوند. عواطف و احساسات باید نابود شوند و انسانهای مسیطر تکنولوژی باید به ماشین‌هایی دیگر مبدل شوند، فاقد عواطف، همسان و دور از تحول و تغییر.

مصطفی موند می‌گوید:

[آنچه که در فاصله بین خواست و تأمین خواست کمین می‌کند، احساس است. این فاصله زمانی را کم کنید و موانع سرکوب‌کننده غیرضروری را از میان بردارید... جوانهای دوران طلایی! دردها اکنون از میان رفته است تا زندگی از لحاظ احساسی آسان شود. تا شما بتوانید فارغ از احساسات تند به زندگی خود ادامه دهید.

مدیر زیر لب نجوا کرد: روح فورد در کالبدی دیگر، دنیا بر وفق مراد است.

مصطفی موند گفت: زندگی خودتان را در نظر بگیرید! آیا تاکنون به مشکل غیرقابل حلی برخورد کرده‌اید؟

دانشجویان با سکوت جواب منفی دادند

ـ آیا تا به حال هیچ کدامتان مجبور شده‌اید که بین یك خواست و برآورده شدن آن فاصله زمانی طولانی را تحمل کنید؟ یکی از دانشجویان گفت:

ـ خوب! اما در ادامه حرفش تردید داشت. مدیر گفت: حرف بزن! و جناب کنترل‌کننده را معطل نکن!

ـ من یك بار مجبور شدم که چهار هفته برای تصاحب یك دختر صبر کنم.

ـ در نتیجه تحریکات شدیدی در خود احساس کردی؟ درست است؟

ـ خیلی وحشتناك!

کنترل‌کننده گفت: بله دقیقاً وحشتناك! اجداد ما آن همه خرف و

کوته‌فکر بودند که وقتی اولین مصلحین برای نجات آنها از این تحریکات و احساسات وحشتناک قدم پیش گذاشتند، نمی‌دانستند که با آنها چگونه برخورد کنند.][۱۲]

غفلت، لازمه خشنودی است، پس در دنیای متهورنو نیازهای انسانی نیز تا آنجا محدود شده‌اند که بین نیازها و برآورده شدنشان فاصله‌ای نماند. یعنی افق غایات انسانی اجازه نمی‌یابد که از مرز حیوانیت فراتر رود. دریغ از آن اوقات متعالی که روح به بی‌منتهی پیوند می‌خورد:

«بیقراری عین ذات انسانی است چرا که قرار او در عدم است، عدم نه به معنای لامکان و لازمان ـ که در افق و همی اتوپیا متصور است ـ بلکه عدم به معنای افق مثالی وجود، ماوراء زمان و مکان، افق اعلی».

آلدوس هاکسلی روح دنیای معاصر را یافته است. بشر امروز درست از هرآنچه که عین ذات انسانی اوست می‌گریزد. او در جست‌وجوی قرار است، در همین عالم که عالم فناست. ذات این عالم، عین حرکت و تغییر است و اگر انسان بخواهد اشتیاق عدم را که در روح او است در اینجا فرو بنشاند یا باید روی به انتحار بیاورد و یا «از جوهر انسانی خویش فاصله بگیرد» ـ آن‌سان که در دنیای متهورنو روی داده است ـ یعنی رنج را نابود کند. اتوپیا ـ بهشت زمینی ـ تشبه به بهشت آسمانی می‌کند که در آن نه رنج هست، نه بیقراری و نه تغییر. وعده ابلیس را در بهشت آسمانی به پدرمان به یاد آورید: هل ادلّك علی شجرة‌الخلد و ملك لایبلی؟

برنارد مارکس که به نحوی از خودآگاهی دست یافته است عشق را تجربه می‌کند، او دیگر نمی‌تواند *لنینا* را فقط برای تمتع جنسی بخواهد:

[برنارد دندانهایش را به هم فشرد و نجواکنان گفت: طوری در مورد لنینا صحبت می‌کنند که انگار یه تکه گوشته! ببرش اینجا، ببرش اونجا! مثل گوشت گوسفند][۱۳]

اما در دنیای ۱۹۸۴ وینستون اسمیت نه در جست‌وجوی عواطف ناب و عشق که فقط جویای تمتع جنسی است. او به جولیا می‌گوید:

[ـ گوش کن! هرچه با مردان بیشتر بوده باشی، بیشتر دوستت دارم! می‌فهمی؟

ـ آره، کاملاً.

ـ از عفاف بیزارم، از نیکی بیزارم، می‌خواهم سر به تن فضیلت نباشد، می‌خواهم آدمها تا مغز استخوان فاسد شوند.

ـ در این صورت، عزیزم! شایستگی‌ات را دارم تا مغز استخوان فاسدم.][۱۴]

...و البته مراد وینستون از «عفاف و نیکی و فضیلت مفاهیمی هستند که حزب حاکم در کالبد این الفاظ گنجانیده است، تا آنجا که نفس «زنا» چون یك مبارزه سیاسی جلوه می‌کند. جرج اورول آزادی جنسی را نیز می‌ستاید، رمان ۱۹۸۴ ایدئولوژی‌زده است و اورول از نوشتن رمان نظر به یك مبارزه ایدئولوژیك با توتالیتاریسم دارد و این غرض است که برهنر او سایه انداخته و آن را پوشانده است:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد
صد حجاب از دل به سوی دیده شد

غرضی نظیر این بردنیای متهورنو نیز سایه انداخته است اگرچه هاکسلی چشمان بازتری دارد و فریب لیبرالیسم را نخورده است.

غایت او فلسفی است حال آنکه غایت جرج اورول در نوشتن رمان ۱۹۸۴ ـ و همین‌طور قلعه حیوانات ـ سیاسی است.

دنیای متهورنو اگر فصلهای آخر آن را منها کنیم، به یك افسانه علمی (SIENCE-FICIION) مبدل خواهد شد. مراد آن نیست که ادبیات را ماهیتاً از این اغراض جدا بدانم بلکه می‌خواهم بگویم که تعهد باید از چشمه جان هنرمند بجوشد و در اثر او راه یابد نه آنکه از بیرون، برکار او سایه بیفکند. در پایان کتاب، *جان* که فرزند یکی از مدیران است اما در اثر حادثه‌ای عجیب در مالپائیس ـ اردوگاه سرخپوستان غیرمتمدن ـ به دنیا آمده است، دیگرباره به دنیای متمدن راه پیدا می‌کند، او که در سپهر مالپائیس، با عادات و ملکات دنیای کهن رشد کرده، انسانی از دنیای ماست که به اتوپیای ششصد سال بعد از میلاد فورد انتقال یافته است تا آن محادثه فلسفی که هاکسلی می‌خواهد شکل بگیرد.

بخشی از فصل هفدهم کتاب دنیای متهورنو را که حاوی آن محادثه فلسفی است، نقل می‌کنم:

[هنگامی که کنترل‌کننده و وحشی تنها ماندند وحشی گفت: «هنر، علم ـ به نظر می‌رسد بهای سنگینی برای سعادت پرداخته‌اید. دیگر چه؟»

کنترل‌کننده جواب داد: «خوب، البته، مذهب، قبل از جنگ نه ساله، چیزی بود که آن را خدا می‌نامیدند اما داشتم فراموش می‌کردم، گمان می‌کنم شما همه چیز را درباره خدا بدانید.»

وحشی تامل کرد: «خوب...» او می‌خواست چیزی در مورد تنهایی، شب، تپه کمرنگ در مهتاب، پرتگاه، فرو رفتن در تاریکی و مرگ، بگوید، می‌خواست حرف بزند، اما کلمات کم شده بودند، حتی در آثار شکسپیر.

در این بین، کنترل‌کننده به قسمت دیگر اطاق رفت، گاوصندوق بزرگی را که در دیوار مابین قفسه کتابها قرار داشت باز کرد. در سنگین آن به کنار رفت. در حالی‌که کتابها را زیر و رو می‌کرد گفت: «آها، همین است، موضوع مورد علاقهٔ من» مصطفی موند کتاب قطور سیاهی را بیرون کشید: «فکر می‌کنم، تا حالا این را نخوانده باشید.»

وحشی آن را گرفت و با صدای بلند خواند: «انجیل مقدس، شامل عهد قدیم و جدید.»

ـ این یکی چطور؟ «کتاب کوچکی بود که جلد نداشت.» «رساله مسیح»

ـ و این یکی؟ کتاب دیگری را به وحشی داد: «انواع تجارب مذهبی، اثر ویلیام جیمز»

مصطفی موند روی صندلی نشست و گفت: «از اینها خیلی زیاد دارم، مجموعه‌ای از کتابهای قدیمی مستهجن. خدا در گاوصندوق و فورد در قفسه کتاب، خندید و به کتابخانه و قفسه کتابها، بوبینهای دستگاه قرائت و نوارهای صوتی اشاره کرد.

وحشی با اوقات تلخی گفت: «اگر شما اطلاعاتی در مورد خدا دارید، پس چرا آن را در اختیار مردم نمی‌گذارید. چرا اجازه نمی‌دهید از این گونه کتابها استفاده کنند؟»

ـ «به همان دلیلی که اتلو را در اختیارشان نمی‌گذاریم. آنها قدیمی هستند ازخدای صدها سال پیش سخن می‌گویند نه از خدای عصر حاضر.»

ـ «اما خدا که تغییر نمی‌کند.»

ـ «ولی مردم فرق کرده‌اند.»

ـ «چه اهمیتی دارد؟»

مصطفی موند گفت: «همه چیز در عالم دگرگون می‌شود.» از جایش بلند شد و دوباره به طرف گاوصندوق رفت: «در آن زمانها شخصی بود که او را کاردینال می‌خواندند. او کسی بود مانند رئیس جامعه سرودخوانان.»

ـ «در آثار شکسپیر هم به چنین افرادی اشاره شده است مثلاً پاندولف کاردینال بزرگ میلان.»

ـ «بله، درست است. خوب، داشتم می‌گفتم که، اسم این کاردینال نیومن بود. آها، اینجاست.» کتابی بیرون کشید. «این یکی را هم برمی‌دارم، به موضوعی که در نظر دارم، مربوط می‌شود. این کتاب توسط شخصی به نام «مین دوبیران» که فیلسوف بود، نگاشته شده است. آیا می‌دانید فیلسوف به چه کسی می‌گویند؟»

وحشی فوراً گفت: «کسی که به چیزهایی دست نیافتنی‌تر از آنچه در زمین و آسمان هست می‌اندیشد.»

ـ «بله، همین‌طور است. یکی از چیزهایی را که او بدان اندیشیده است، برایت می‌خوانم. در عین حال، به آنچه که این رئیس جامعه سرودخوانان، قدیمی، گفته است، گوش کنید.»، کتاب را از جایی که ورقه کاغذی، در لای آن بود، باز کرد و شروع به خواندن نمود: «ما بیشتر از آنچه به ما تعلق دارد از آن خود نیستیم. ما خود را نساخته‌ایم و نمی‌توانیم برخود مسلط باشیم. ما ارباب خود نیستیم. ما بندگان خداییم. آیا بدین‌ترتیب ما سعادتمند نیستیم؟ آیا گفتن اینکه ما از آن خود هستیم موجب سعادت و راحتی است؟ ممکن است جوانان و افراد موفق چنین تصور کنند. اینان ممکن است بیندیشند که ثروتمند بودن، براه خود رفتن ـ مستقل بودن ـ به چیزی خارج از دنیا اندیشیدن، فارغ از دانشهای کسل‌کننده، عبادات و رجوع همیشگی به کارهایی که در جهت خواست دیگران انجام داده‌اند، برای ایشان سعادت است. اما با گذشت زمان، درمی‌یابند که استقلال بشر دائمی نیست ـ این وضعیتی غیرطبیعی است ـ تنها لحظه‌ای دوام دارد، و ما را به سلامت به انتها رهنمون نمی‌سازد...»

مصطفی موند، مکث کرد، کتاب را کنار گذاشت و یکی دیگر برداشت، صفحات آن را ورق زد و گفت: «این را گوش کنید» آن‌گاه دوباره شروع به خواندن کرد: «بشر همچنانکه روبه پیری می‌رود با احساس عمیق ضعف، بی‌حالی‌وناراحتی که از عوامل پیری است روبرو می‌شود. آنگاه تصور می‌نماید که بیمار است و خود را تسلی می‌دهد که این وضعیت نشانه‌های خاص نوعی بیماری است و امیدوار است که شفا یابد. زهی خیال باطل! آن بیماری کهولت است و چه بیماری وحشتناکی! می‌گویند که ترس از مرگ و عواقب پس از آن است که بشر را به هنگام پیری وامی‌دارد که به مذهب روی آورد، اما تجربه مرا مجاب کرده است که، جدا از هرگونه وحشت و تصور، زمانی‌که به پیری نزدیک می‌شویم گرایش به مذهب در ما رشد می‌یابد. این گرایش در ما افزایش می‌یابد، زیرا که شور و احساسات آرام می‌شوند، هوسها و حساسیتها کمتر تحریک می‌شوند، خرد از جانب تصورات، امیال و هوسها کمتر در عذاب است و راحت‌تر به کار خود می‌پردازد. از این‌رو خداوند از پشت غبار ذهن جلوه می‌کند. روح ما احساس می‌کند، می‌بیند و بسوی منشأ نور می‌شتابد. این شتاب طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است. زیرا اکنون دیگر تمامی آنچه که به دنیای احساسات زندگی می‌بخشید از ما خارج می‌شود. دیگر آن عنصر وجودی از تأثیرات داخلی و خارجی در امان است. و ما احساس می‌کنیم که به تکیه‌گاهی ثابت و ماندنی، چیزی که ما را فریب ندهد، واقعیت، حقیقتی مطلق و جاودانی نیازمندیم. بله ما از روی جبر به سوی خدا می‌رویم. زیرا این گرایش برای روح چندان پاک و دلپذیر است که دیگر نقصهای ما را جبران می‌کند.»

مصطفی موند کتاب را بست، به صندلی تکیه کرد و گفت: «یکی از متعدد چیزهایی در زمین و آسمان که این‌گونه فیلسوفها خواب آنرا نمی‌دیدند، (دستش را تکان دادن) دنیای مدرن ما بود.» انسان تنها هنگامی می‌تواند، مستقل از خدا باشد که به جوانی و سعادت دست یابد. استقلال انسان را به سلامت به سرانجام نمی‌رساند. خوب ما اکنون جوان و سعادتمند هستیم و به سرانجام هم رسیده‌ایم، در نتیجه ما می‌توانیم، مستقل از خدا باشیم. گرایش مذهبی نقصانهای ما را جبران خواهد کرد، اما ما هیچ‌گونه نقصانی یا کمبودی نداریم که احتیاج به جبران داشته باشد. بنابراین گرایش مذهبی زائد است. چرا باید در جستجوی چیزی برای جایگزینی امیال جوانی باشیم، در حالی‌که این امیال در ما هرگز خاموش نمی‌شوند؟ چرا باید برای هوسها جایگزین قرار دهیم، در حالی‌که ما از امور ابلهانه قدیمی حتی تا همین آخرین آنها، لذت می‌بریم؟ چه نیازی به استراحت داریم در حالی‌که ذهن به هنگام فعالیت نیز همچنان بانشاط است؟ و برای آرامش خاطر نیز سوما را داریم. چه احتیاجی به چیزی پایدار، در حالی که ما از نظم اجتماعی برخوردار هستیم؟

ـ «پس شما فکر می‌کنید که خدا وجود ندارد؟»

ـ نه، من تصور می‌کنم که کاملاً احتمال دارد وجود داشته باشد.

ـ «پس چرا...؟»

مصطفی موند حرف او را قطع کرد: «اما خدا خودش را در نظر افراد مختلف به شیوه‌های گوناگون آشکار می‌سازد. در ادوار ماقبل مدرن، او خود را همانند وجودی که در این کتابها بدان اشاره شده است، آشکار نموده است. حالا...»

وحشی میان حرفش پرید: «و حالا چگونه خود را آشکار می‌نماید؟»

ـ خوب، او خود را همچون وجودی غیبی می‌نمایاند. انگار که اصلاً وجود ندارد.»

ـ «اشتباه می‌کنید.»

ـ «آنرا خطای تمدن بنامید. خدا با دنیای صنعت، طب علمی و سعادت عمومی، سازگار نیست. شما باید انتخاب کنید. تمدن ما، صنعت، طب و سعادت را برگزیده است. به همین دلیل است که این کتابها را در این گاوصندوق محبوس کرده‌ایم. اینها یک مشت چرندیات هستند. مردم یکه خواهند خورد اگر...»

وحشی حرف او را قطع کرد: «ولی آیا اینکه احساس کنیم خدایی وجود دارد طبیعی نیست؟»

مصطفی موند اعتراض کرد: «صبر کنید، دارید از مسئله دور می‌شوید. درست است؟»

ـ «اگر شما در خود اعتقاد به خدا را بپرورانید، دیگر با اجتناب

از گناهان خوش‌اید، موجب خواری و خفت خود خود نمی‌شوید. انسان برای تحمل صبورانه مسائل و برای بی‌باکانه به اعمال خطیر دست زدن باید دلیلی داشته باشد. من این حالت را در سرخپوستان مشاهده کردم.»

مصطفی موند گفت: «بله، شنیده‌ایم که دیده‌اید. اما ما که سرخپوست نیستیم. انسان متمدن احتیاجی به تحمل ناملایمات سخت را ندارد. اما در مورد انجام کارها، قوه اعظم ممنوع کرده است که هرکسی در ذهنش ایده‌ای داشته باشد. اگر افراد کارها را براساس ایده خود انجام دهند، نظم اجتماعی به هم می‌خورد.»

– «پس از خودگذشتگی چطور می‌شود؟ اگر کسی به خدا معتقد باشد، برای از خودگذشتگی دلیل دارد.»

– «اما تمدن صنعتی تنها زمانی امکان‌پذیر است که از خودگذشتگی وجود نداشته باشد. بهداشت و اقتصاد، تن‌آسایی را تا سرحد ممکن بالا برده‌اند. در غیر این‌صورت، چرخهای مملکت از کار بازخواهد ایستاد.»

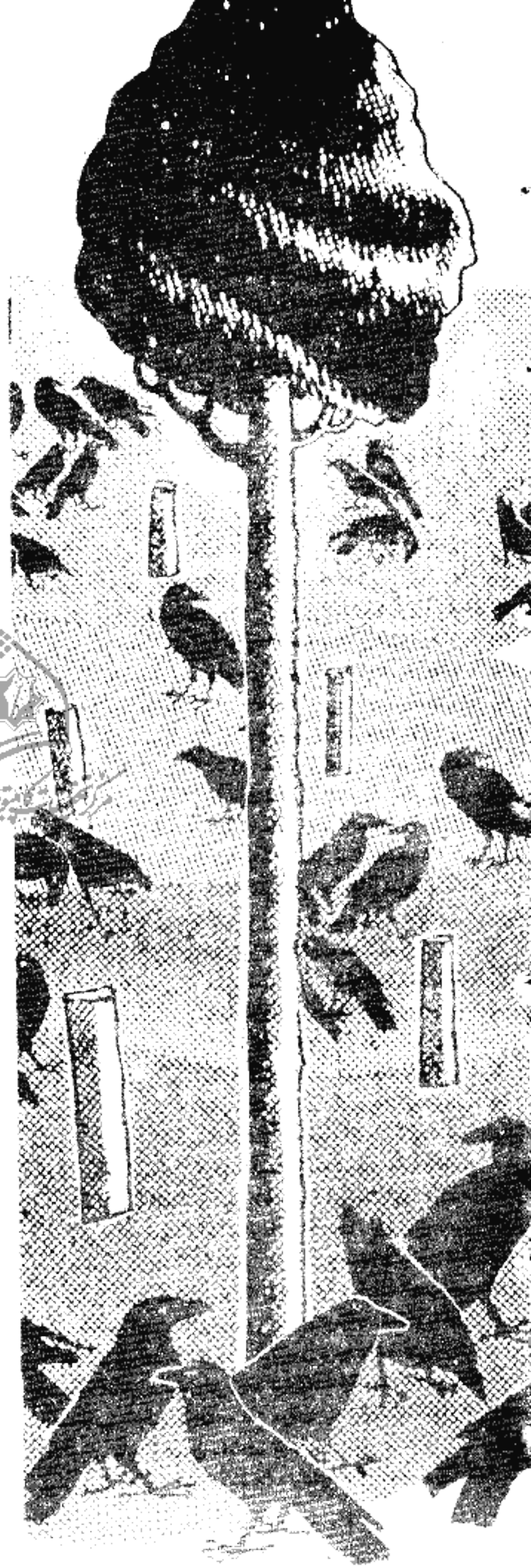
وحشی در هنگام ادای کلمات سرخ می‌شد. گفت: «باید برای عفت و پاکدامنی هم دلیلی داشته باشید!»

– «ولی پاکدامنی یعنی عواطف. پاکدامنی یعنی ضعف اعصاب و عواطف و ضعف اعصاب یعنی بی‌ثباتی. و بی‌ثباتی یعنی پایان تمدن. تمدن بدون انجام گناهان خرشایند، پایدار نمی‌ماند.»

– «اما خداوند دلیلی است برای همه چیز، عفت، شرافت، پاکی و شجاعت اگر شما خدایی می‌داشتید...»

مصطفی موند گفت: «دوست جوان من، تمدن ابدا به شرافت و شجاعت نیازی ندارد.» این‌گونه مسائل نشانه‌های بی‌کفایتی سیاسی هستند. در جامعه‌ای همچون جامعه ما، فرد هرگز فرصتی برای شریف یا قهرمان بودن نمی‌یابد. چنین مسائلی تنها در بی‌ثباتی، بروز می‌کنند. آنجا که جنگ وجود دارد. آنجا که تعهدات مجرا وجود دارد. آنجا که باید با وسوسه‌ها جنگید. آنجا که برای اهداف عشق باید مبارزه کرد یا از آنها دفاع نمود. بله، تنها در این‌گونه موارد، شرافت و قهرمانی مفهوم می‌یابد. اما امروز جنگی نیست. تعهدات مجزایی مطرح نمی‌باشند. از ما همان کاری برمی‌اید که برای آن تربیت شده‌ایم. همین کار برای ما بسیار خوش آیند است و در ما برخی تحریکات طبیعی امکان بروز می‌یابند. اما در واقع وسوسه‌هایی وجود ندارد که در مقابل آن مقاومت کنیم. و اگر زمانی، بطور اتفاقی مسئله‌ای نامطلوب برای کسی، اتفاق بیافتد، با خوردن مقداری سوما می‌تواند خود را از حقایق برهاند. برای فرو نشاندن خشم، اشتی با دشمنان و ایجاد صبر و تحمل، ما از سوما استفاده می‌کنیم. در حالی‌که در گذشته برای انجام این کارها احتیاج به سالها آموزش اخلاقی و کوشش بسیار بود ولی امروزه، تنها با بلعیدن دو سه گرم قرص، براحتی می‌توان این حالتها را در خود ایجاد نمود. هرکسی می‌تواند پرهیزکار و متقی باشد. حداقل می‌توان نیمی از اخلاقیات را در درون بطری انتقال داد. مسیحیت بدون ریختن اشک- سوما یعنی این.»

وحشی برای تزکیه خویش از زشتی و کثافت دنیای متمدن به منطقه‌ای دور از شهر می‌رود. آنها عزلتکده او را می‌یابند و برای لذت بردن از تماشای این میمونی که خود را شلاق می‌زند با هلی‌کوپتر به آنجا هجوم می‌آورند. وحشی نزدیکترین آنها را به زیر



شلاق می‌گیرد و دیگران حریصانه در اطراف آن دو جمع می‌شوند... و در پایان، او که نمی‌تواند به دنیای متمدن خو کند، خود را به دار می‌کشد و کتاب، بی‌هیچ امیدی به آینده به پایان می‌رسد.

●

لفظ اتوپیا UTOPIA را از کتابی که *تامس مور* در ۱۵۱۶ به چاپ رسانده است گرفته‌اند. اتوپیای مور، یک مدینه آرمانی است، آن‌سان که خود او می‌خواهد اما مدینه‌های خیالی هاکسلی و اورول ـ در این دو کتاب ـ «آرمانشهر» نیستند، بلکه تصاویری منفی یا متضاد از مدینه‌های آرمانی نویسندگانشان را عرضه می‌کنند.

انسان در این هردو کتاب، سرنوشتی بسیار تلخ دارد. راه نجاتی نیست و حتی در کتاب ۱۹۸۴ «تکنولوژی شکنجه» تا آنجا تکامل یافته است که «فطرت» بشر را نیز نابود می‌کنند. در دنیای ۱۹۸۴، اگرچه باز هم «علم در خدمت ارادهٔ قدرت» عالم سیاهی آفریده است اما هویت این عالم اصالتاً مأخوذ از تکنولوژی نیست. اگرچه حزب اینگسال (ENGTSOC) خود مسیطر تکنولوژی نیست و حتی توانسته است که آن را در خدمت اعمال سلطه و تثبیت قدرت خویش بگیرد اما حقیقت این است که اگر تکنولوژی مدرن نمی‌بود، دغدغه ظهور عوالمی چون دنیای متهورنو و یا ۱۹۸۴ نیز به وجود نمی‌آمد.

در آغاز قرن بیستم شگفتی‌های تکنولوژی مدرن همه را مجاب ساخته بود که بشر، با این قدرت جدید به همه آرزوهای خویش دست خواهد یافت. کم نبودند کسانی که حتی مرگ را در برابر این قدرت افسانه‌ای خاضع می‌دیدند و انتظار می‌کشیدند که یک روز صبح خبر کشف کیمیای جاودانگی را از رادیو بشنوند. آنان که خود را به انجماد سپرده‌اند تا در عصری که بشر از عهده حل مسئله مرگ برخواهد آمد، سر از خواب انجماد بردارند. از این زمره‌اند هم‌اکنون کمپانی‌هایی وجود دارند که از این خفتگان عالم انجماد مسحوران سحر این سامری جدید نگاهداری می‌کنند، آیا چنان روزی خواهد رسید؟ مسلماً خیر. اکنون این افسانه، جاذبیت سحرآمیز خود را از کف داده است و بُت تکنولوژی دیگر شکست‌ناپذیر نمی‌نماید اما در سالهای آغازین قرن بیستم، همراه با سرسپردگی بشر جدید نسبت به تکنولوژی، این نگرانی بسیار اضطراب‌آور نیز می‌توانست چهره بنماید که اگر این قدرت سحرآمیز به استخدام دولتهائی درآید که بقای خویش را در استثمار و تحمیق انسانها می‌یابند، چه خواهد شد؟ آدمهایی هوشیارتر چون هاکسلی حتی می‌توانستند دریابند که خواسته یا ناخواسته چگونگی سیر تکامل تکنولوژی به صورتی است که امتداد طبیعی همین وضع به همان جا که نگرانیها را برانگیخته است، منتهی خواهد شد.

در کتاب ۱۹۸۴، اگرچه نگرانی اورول مستقیماً متوجه تکنولوژی و افق حرکت آن نیست اما به هرتقدیر آنچه که امکان اعمال سلطه و بسط آن را برجان مردمان به دولت اینگسال بخشیده همین است: تکنولوژی. در دنیای متهورنو، تکنولوژی مظهری است از اراده معطوف به قدرت و حتی بارزترین مظاهر آن. اما در کتاب ۱۹۸۴ بین تکنولوژی و قدرت در عین سنخیت تمایزی مشخص وجود دارد. دغدغهٔ جرج اورول، نخست، سیاسی است و خود او نیز براین معنا اعتراف دارد. در کتاب «مزرعه حیوانات» که در سال ۱۹۴۵ ـ چهار سال قبل از کتاب ۱۹۸۴ ـ انتشار یافته است، اورول بیان می‌دارد که چگونه یک دولت انقلابی برای حفظ قدرت ناگزیر به شعارهای اصلی انقلاب پشت می‌کند. در ۱۹۸۴ دولتی که پس از پیروزی یک انقلاب سوسیالیستی برمسند قدرت نشسته است تلاش می‌کند که سیطره خویش را تا حیطه ذهن و اختیار مردمان نیز گسترش دهد... جرج اورول وقوع این امر را ممکن می‌داند و کتاب ۱۹۸۴ با موفقیت کامل حزب خیالی اینگسال و یأس نسبت به آینده بشر به پایان می‌رسد.

در دنیای ۱۹۸۴ جهان به سه ابرقاره انشعاب یافته است: *اروسیا*، شامل تمامی بخش شمالی سرزمین اروپا و آسیا از پرتغال تا *باب برینگ*، *اقیانوسیه*، شامل آمریکا، جزایر آتلانتیک و از جمله بریتانیا، استرالیا و بخش جنوبی آفریقا، و *شرقاسیا* شامل چین و کشورهای واقع در جنوب آن، جزایر ژاپن و بخشی بزرگ اما در حال تغییر منچوری و مغولستان و تبت. در سالهای میانی قرن انقلابهایی به وقوع پیوسته و حکومتهایی در ابرقاره‌ها برمسند قدرت نشسته‌اند: اینگسال در اقیانوسیه، بلشویسم جدید در اروسیا، مرگ‌پرستی در شرقاسیا. ساختار جامعه اقیانوسیه که داستان ۱۹۸۴ در آن روی می‌دهد، چنین است: در رأس هرم، «برادر بزرگ» ـ در یکی از ترجمه‌ها ناظر کبیر ـ که منزه است و قدر قدرت، همه توفیقات و دستاوردها و پیروزیها و حتی اکتشافات علمی منتسب به‌اواست، نادیدنی است و دیگران جز از طریق تصاویرش بر در و دیوار و صدایش در تله‌اسکرین با او رابطه ندارند... معلوم نیست که وجود واقعی داشته باشد. او چهره‌ای است که حزب در او خلاصه شده است و با واسطه مظهریت او خود را می‌شناساند و بنابراین همه وظیفه او این است که قطب عشق و نفرت و در عین حال احترام واقع شود. پایین‌تر از برادر بزرگ، حزب مرکزی است که جمعیت آن محدود به دو درصد از جمعیت اقیانوسیه است یعنی شش میلیون نفر... و از آن پایین‌تر، بدنه حزب و یا قاعده آن است: اعضای معمولی حزب که دستها و پاهای مغز متفکر حکومت هستند. و بالاخره پایین‌ترین طبقه جامعه، توده‌های «صمّ بکمّ» هستند که آنان را «رنجبران» می‌نامند: هشتاد و پنج درصد جامعه اقیانوسیه. طبقه حاکم در خود کتاب ۱۹۸۴، این‌گونه توصیف شده‌اند:

[اشرافیت نوین از غیوانسالاران، دانشمندان، تکنیسین‌ها، سازمان‌دهندگان صنوف بازرگانی، تبلیغات‌چی‌های متخصص، جامعه‌شناسان، معلمان، روزنامه‌نگاران و سیاستمداران حرفه‌ای تشکیل می‌شد. این آدمها که ریشه در طبقه متوسط حقوق‌بگیر و درجات بالای طبقه کارگر داشتند شکل‌گیری و گردهمایی خود را مدیون دنیای بی‌حاصل صنعت انحصارگرا و حکومت تمرکز یافته بودند. در مقام قیاس با افراد همطراز خویش در ادوار گذشته، حرص و آز کمتری داشتند، تجملات کمتر وسوسه‌شان می‌کرد، عطش بیشتری برای قدرت داشتند و بالاتر از همه، از کردار خویش آگاهتر و در نابود کردن مخالفان عزم راسختری داشتند... در گذشته هیچ حکومتی قدرت نظارت مداوم برافراد را نداشته است اما اختراع چاپ، قبضه کردن افکار عمومی را سهلتر کرد و فیلم و رادیو این روند را جلوتر بردند. با توسعه تلویزیون و پیشرفت فنی آن‌که به این دستگاه امکان داد در آن واحد فرستنده و گیرنده باشد فاتحه حریم خصوصی زندگی خوانده شد. هرشهروند یا دست کم هرشهروندی که ارزش پاییده شدن داشت، بیست و چهار ساعته تحت مراقبت پلیس و در معرض صدای تبلیغات رسمی قرار گرفت. دیگر کانال‌های

ارتباطی هم بسته بود. امکان تحمیل اطاعت کامل از اراده دولت و هم‌چنین یک کاسه شدن عقاید، اکنون برای اولین بار به وجود آمد... عضو حزب از میلاد تا مرگ زیر نظر «پلیس اندیشه» زندگی می‌کند، حتی وقتی هم که تنهاست نمی‌تواند از این امر مطمئن باشد، هرجا که باشد، خواب یا بیدار در حال خواب یا استراحت، در حمام یا در رختخواب می‌توانند بدون هشدار جاسوسی‌اش را بکنند. بی‌آنکه خودش از این امر بویی ببرد. هیچ‌یک از اعمال او مهر بی‌اعتنایی نمی‌خورد، دوستی‌هایش، استراحتهایش، رفتار او نسبت به زن و فرزندانش، حالت چهره‌اش به هنگام تنهایی، کلماتی که در خواب برزبان می‌آورد، حتی حرکات چشمگیر اندامش تماماً زیر ذره‌بین جاسوسی قرار می‌گیرد...][۱۵]

حزب اینگساک نه فقط اجساد اعضای خویش بلکه ارواح آنها را نیز تحت مراقبت گرفته است، دامنه سیطره او برافکار و ذهنیات آنها نیز گسترش یافته است و یک «عضو» فقط تا هنگامی «عضو» است که از لحاظ اعتقادی مؤمن به حزب باشد و بنابراین بزرگترین جرائم از نظر حزب حاکم، «جرم فکری» است. جرم فکری قابل رؤیت نیست اما پلیس اندیشه می‌تواند با کنترل مداوم فرد از حالات و یا حرکات او در تنهایی و یا حتی در خواب، نشانه‌هایی دال برتحولات ذهنی او بیابد.

در اتوپیا ـ یا ضد اتوپیا-ی ۱۹۸۴، باز هم زمان متوقف شده است تا «ثبات» حاصل آید. حاکمیت حزب اینگساک که یک «اولیگارشی جمع‌گرای غیرمتکی برتوارث» است، تنها در صورتی جاودانه خواهد شد که بتواند «واقعیت» رادر سیطره خویش بگیرد. حزب از یک سو تلاش می‌کند تا جامعه را در یک نظام طبقاتی خاص ثابت نگاه دارد و از دیگر سو سعی دارد تا با آشتی دادن تناقضات، قدرت را برای همیشه حفظ کند:

[تنها با آشتی دادن تناقضات است که می‌توان قدرت را ابدالآباد حفظ کرد... اگر بنا باشد که برابری انسانی برای همیشه از میان برداشته شود، اگر قرار باشد که طبقه بالا جایگاه خویش را جاودانه حفظ کند، آنگاه وضعیت ذهنی فراگیر باید «جنون مهارشده» باشد.][۱۶]

«حقیقت یک‌سویه است و بنابراین، دجّال در عین آنکه حقیقت را وارونه می‌کند، باید بتواند که خود را به جای حقیقت جا بزند چرا که باطل اگر در ظاهر نیز جلوه باطل داشته باشد زود رسوا خواهد شد. پس بزرگترین موفقیت شیطان در آنجاست که توانسته برقضایای پارادوکسیال اتکا پیدا کند و تناقضات را با هم آشتی دهد. حزب اینگساک متکی بر «دوگانه‌باوری» اعضاء خویش است. جنون مهارشده یا دوگانه‌باوری آن است که ذهن انسان بتواند از یک تصور واحد در عین حال دو تصدیق متناقض پیدا کند... و این امر آیا با تمرینات ذهنی ممکن است؟ با دوگانه‌باوری مفهوم واقعیت از بین می‌رود چرا که واقعیت مطابقت با نفس الامر است و با دوگانه‌باوری، نفس الامر، انکار می‌شود.

سه شعار حزب این است:

جنگ، صلح است.

آزادی بردگی است.

نادانی توانایی است.

...و در شکنجه‌گاه ـ که حزب آن را وزارت عشق می‌خواند ـ به وینستون اسمیت که به نحوی از خودآگاهی دست یافته و مرتکب جرم فکری شده است، می‌آموزند که دو به اضافه دو می‌شود پنج، به او می‌آموزند که آنچه را دیده است انکار کند». «اوبراین» که او را شکنجه می‌دهد می‌گوید:

[ـ وینستون! تو حکیم نیستی. تا این لحظه هیچ‌گاه روی این نکته تامل نکرده بودی که منظور از «وجود» چیست. دقیق‌تر بگویم، آیا گذشته به گونه‌ای ملموس در فضا وجود دارد؟ آیا اینجا یا آنجا مکانی، دنیایی از اشیاء جامد وجود دارد که در آن گذشته هم چنان وقوع می‌یابد؟

ـ نه.

ـ پس گذشته به فرض بودن در کجا وجود دارد؟

ـ در اسناد نوشته شده است.

ـ در اسناد، و...؟

ـ در ذهن، در خاطره انسان.

ـ در خاطره، بسیار خوب! ما یعنی حزب تمام اسناد و خاطرات را زیر نگین گرفته‌ایم، بنابراین گذشته را هم زیر نگین داریم، مگر نه؟

وینستون فریاد زد:

ـ ولی چگونه می‌توانید جلو مردم را بگیرید که وقایع را به یاد نسپارند؟ به یادسپاری امری اختیاری نیست، خارج از اختیار انسان است. چگونه می‌توانید حافظه را زیر نگین خود درآورید؟ حافظه مرا که زیر نگین نگرفته‌اید!

قیافه «اوبراین» دوباره عبوس شد و گفت:

ـ برعکس، خودت آن را زیر نگین درنیاوردی، برای همین است که اینجایی. اینجایی برای آنکه در آزمایش، در آزمایش فروتنی و خود انضباطی سرافراز بیرون نیامده‌ای... وینستون تنها ذهن منضبط است که می‌تواند واقعیت را ببیند. در باور تو واقعیت چیزی عینی و برون ذاتی است که کماهوحقه وجود دارد. نیز در باور تو ماهیت واقعیت، بدیهی است. وقتی خودت را با این فکر فریب می‌دهی که چیزی را می‌بینی، می‌پنداری که هرکس دیگری نیز همان چیز را می‌بیند. اما بگذار به تو بگویم که واقعیت برون‌ذاتی نیست. واقعیت در ذهن انسان وجود دارد و بس. نه در ذهن فرد که مرتکب اشتباه می‌شود و به هرصورت نابود می‌شود در ذهن حزب که جمعی و جاودانی است. آنچه در تلقی حزب حقیقت باشد، حقیقت است. دیدن واقعیت جز از راه نگریستن از دیدگاه حزب محال است. وینستون! این واقعیتی است که باید بازآموخته شود، به خود ویرانگری و به اراده نیاز دارد.][۱۷]

«وزارت صلح» با جنگ سر و کار دارد. «وزارت حقیقت» با دروغ. «وزارت عشق» با شکنجه و «وزارت فراوانی» با قحطی و این تناقضات را حزب نه از سر ریا، بلکه برای تمرین «دوگانه‌باوری» ایجاد کرده است:

[دوگانه‌باوری یعنی قدرت نگه داشتن دو باورمتناقض در ذهن در آن واحد، و پذیرفتن هردو آن. انتلکتوئل حزب می‌داند که یادهایش در کدام جهت باید دگرگونه شود. بنابراین می‌داند که دارد به واقعیت حقه می‌زند. اما با تمرین دوگانه‌باوری خود را اقناع می‌کند که واقعیت نقیض نشده است. این روند باید آگاهانه باشد و الّا با دقت کافی انجام نمی‌گیرد. باید ناآگاهانه هم باشد و الّا احساس جعل واقعیت و بنابراین گناه با خود به همراه می‌آورد. دوگانه‌باوری

در بطن اینگساک نهفته است چون کار اصلی حزب این است که ضمن حفظ صلابت هدف که با صداقت کامل صورت می‌گیرد از فریبی آگاهانه بهره جوید. گفتن دروغ از روی عمد و در همان حال صمیمانه به آن باور داشتن، به فراموشی سپردن هرواقعه‌ای که دست و پاگیر شده است و آنگاه در صورت نیاز بیرون کشیدن آن از وادی نسیان، انکار کردن وجود واقعیت عینی و در همه احوال به حساب آوردن واقعیت انکار شده، اینها همه ضرورت کامل دارد. حتی در به کار بردن واژه «دوگانه‌باوری»، تمرین دوگانه‌باوری لازم است چرا که با به کار بردن این واژه، آدم به تحریف واقعیت اذعان می‌کند، با عمل تازه دوگانه‌باوری این شناخت زدوده می‌شود و این روند با پیشتازی دروغ برحقیقت الی غیرالنهایه ادامه می‌یابد. نهایت اینکه به وسیله دوگانه‌باوری حزب توانسته است جلوی سیر تاریخ را بگیرد و تا آنجا که می‌دانیم چه بسا هزاران سال دیگر نیز چنین کند...][۱۸]

حزب اینگساک براصل هو هویت ـ این همانی یا امتناع تناقض (INDENTITY)ـ که بدیهی‌ترین اصلی عقلی است هجوم برده است و از آنجا اعضاء حزب را چنان پرورش می‌دهد که جمع نقیضین را ممکن بدانند و به اطاعت ظاهری نیز اکتفا نمی‌کند. حزب برجایگاه «خدا» تکیه زده است و حتی از مردمان می‌خواهد که به «قدرت مطلق برادر بزرگ» ایمان بیاورند و در عین حال او را عاشقانه دوست بدارند. «خدا، قدرت است» این حکمی است که وینستون در زیر شکنجه به آن ایمان می‌آورد: «خدا، قدرت است و قدرت در اعمال قدرت برروی انسانهاست برروی جسم، و بالاتر از آن برروی ذهن آنها.»

«*اوبراین*» ـ که وینستون اسمیت را شکنجه می‌دهد ـ می‌گوید:

[حزب فقط به خاطر خودش قدرت می‌خواهد. ما به خیر و صلاح دیگران علاقه‌ای نداریم، تنها و تنها به قدرت علاقه‌مندیم. نه ثروت یا تجمل یا طول عمر یا خوشبختی، فقط قدرت، قدرت محض. این‌که قدرت محض چیست الآن می‌فهمی، فرق ما با اولیگارشی‌های گذشته در این است که می‌دانیم چه می‌کنیم. تمام اولیگارشی های دیگر حتی آنها که شبیه ما بودند، ترسو و ریاکار بودند. نازیهای آلمان و کمونیست‌های روسیه به لحاظ روش خیلی به ما نزدیک بودند اما هیچ‌گاه شهامت بازشناسی انگیزه‌هایشان را نداشتند... ما این‌گونه نیستیم. ما می‌دانیم که هیچ‌کس قدرت را به قصد واگذاری آن به دست نمی‌گیرد. قدرت وسیله نیست. هدف است. آدمی دیکتاتوری را به منظور حراست از انقلاب برپا نمی‌کند. انقلاب می‌کند تا دیکتاتوری را برپا کند. هدف اعدام، اعدام است. هدف شکنجه، شکنجه است. هدف قدرت، قدرت است. حالا به منظور من پی می‌بری؟

وینستون، مانند سابق، از خستگی چهره «*اوبراین*» به حیرت افتاد. چهره «*اوبراین*» نیرومند و کوشتالو و وحشی بود، و سرشار از هشیاری و شور و شوقی مهار شده که وینستون خود را در برابر آن ناتوان می‌یافت اما چهره‌ای خسته بود، با شیارهایی در زیر چشم و پوستی فرو افتاده از استخوانهای گونه. «*اوبراین*» روی او خم شد و از روی عمد چهره فرسوده‌اش را نزدیک‌تر برد.

ـ در این اندیشه‌ای که چهره من پیر و خسته است. در این اندیشه‌ای که از قدرت حرف می‌زنم، حال ان‌که نمی‌توانم حتی جلو

زوال جسمم را بگیرم. وینستون، مگر نمی‌فهمی که فرد فقط یك سلول است؟ خستگی سلول مایه قدرت ارگانیسم بدن است. مگر با چیدن ناخن می‌میری؟

از تختخواب رو برگرداند و با دستی در جیب به بالا و پایین رفتن پرداخت و گفت:

ـ ما روحانیون قدرتیم. خدا قدرت است. اما فی‌الحال، تا آنجا که به تو مربوط می‌شود، قدرت فقط یك واژه است. برای تو زمان آن رسیده که چیزهایی در معنای قدرت بدانی. اولین چیزی که باید متوجه باشی این است که قدرت جمعی است. فرد فقط وقتی قدرت دارد که از فرد بودن می‌رهد. این شعار حزب را که «آزادی بردگی است»، می‌دانی. هیچ به خاطرت رسیده است که این شعار را می‌توان وارونه کرد؟ بردگی آزادی است. تنها و آزاد، انسان همواره شکست می‌خورد. باید هم‌چنین باشد، چون هرانسانی محکوم به مرگ است، که بزرگترین شکست‌هاست. اما اگر بتواند خالصاً و مخلصاً تسلیم شود، اگر بتواند از هویت خویش بگریزد، اگر بتواند چنان در حزب مستحیل شود که خود حزب گردد، آنگاه قدر قدرت و جاودانه است. دومین چیزی که باید متوجه باشی این است که قدرت، اعمال قدرت برروی انسانهاست. برروی جسم، اما بالاتر از آن، برروی ذهن. قدرت برروی ماده، یا همان چیزی که تو واقعیت خارجی‌اش می‌نامی، حائز اهمیت نیست. تسلط ما برماده کامل شده است.»[۱۹]

اورول نیز به صورتی دیگر تقدیر عالم جدید را دریافته است: ارادهٔ به قدرت. اراده بشر جدید متوجه قدرت است و حکومتهای توتالیتر مظهر همین اراده‌اند. «فردیت» اعضای حزب اینکسان در «حزب به مثابه یك موجود جمعی فناناپذیر» مستحیل گشته است و این استحاله با «تسلیم مطلق» فرد به حزب میسر می‌گردد. افراد در حزب «فانی» می‌شوند و به واسطهٔ حزب که جاودانه فرض می‌شود به «جاودانگی» می‌رسند.

شباهت این سخنان به معتقدات «اهل ولایت» فقط یك شباهت ظاهری نیست. «ولایت حقیقی» و «ولایت شیطانی» متناظر معکوس هستند هم چون شباهتی که میان دجّال و موعود حقیقی وجود دارد. اهل ولایت نیز معتقد به «تسلیم محض» هستند اما این تسلیم در برابر «قادر مطلق» است نه در برابر حزبی که ناچار است برای پرشاندن اشتباهات خویش دائما تاریخ را تحریف کند و حافظه مردمان را نیز با دوگانه‌باوری انکار کند.

اورول معتقد به خدا نیست و در عین حال به ارزشهای تمدن جدید ایمان دارد اما باز هم در ۱۹۸۴ به خلق اتوپیایی پرداخته است «نقطه مقابل اتوپیاهای آرمانی مصلحین قدیم». چرا؟ اتوپیای تامس مور یك آرمانشهر است اما دنیای ۱۹۸۴ یك ضد اتوپیا و یا یك اتوپیای شر است. «اوبراین» می‌گوید

«...قدرت در وارد آوردن درد و خواری نهفته است. قدرت در تکه تکه کردن ذهنها و پیوند دادن آنها در شکلی تازه به اختیار خودت نهفته است. پس متوجه می‌شوی که در کار خلق چه دنیایی هستیم؟ درست نقطه مقابل ناکجاآبادهای لذت‌گرایانه‌ای است که در تصور مصلحین قدیم بود. دنیایی است از ترس و خیانت و شکنجه، دنیایی است از لگدکوب کردن و لگدکوب شدن. دنیایی است که با پالوده کردن خویش، بی‌رحم‌تر می‌شود. پیشرفت در دنیای ما پیشرفت به

جانب درد خواهد بود. تمدنهای کهن ادعا می‌کردند که برروی عشق و عدالت بنا شده‌اند، دنیای ما برروی نفرت بنا شده است...][۲۰]

چرا جرج اورول در عین آنکه به تمدن جدید امیدوار است و به «مفهوم آزادی» آن‌سان که مدعای این تمدن است ایمان آورده، به آفرینش جهانی دست می‌یازد که برترس و نفرت و خشم و ذلت بنا شده است؟

دنیایی که براحکام پارادوکسیال بنا شود، وادی ظلمانی شك و وهم است، دنیای شیطان است... دنیایی است که روشنایی یقین را در آن راهی نیست.

تا پیش از بندهای آخر فصل سوم کتاب، خواننده تصور می‌کند که اورول اگرچه به خدا معتقد نیست اما به «اصالت روح انسانی و ثبات و صلابت فطرت او» اعتقاد دارد و یا حداقل به عشق با همان معنایی که بین وینستون اسمیت و جولیا ایجاد شده بود... اما در پایان، وینستون اسمیت تسلیم می‌شود تسلیم محض، آن‌سان که حزب می‌خواهد و به «برادر بزرگ» ـ یا ناظر کبیر، رهبر حزب و مظهر آن ـ عشق می‌ورزد. اسیر در چرخه یك تکنولوژی پیچیده شکنجه، آخرین مانعی که در برابر تسلیم او به حزب وجود دارد، نیز فرو می‌ریزد: عشق به جولیا. رابطه‌ای که بین او و جولیا ایجاد شده عشقی است که به مقتضای کشش جنسی میان زن و مرد به وجود می‌آید آن هم در دنیای ۱۹۸۴ که حزب حاکم با حب شهوت نیز به مقابله پرداخته است... اما به هرتقدیر، عشق هرفرد انسانی به دیگری حاجبی است میان او و خودپرستی‌اش و براین اساس، قدمی است به سوی تعالی نفس، عشق میان انسانها آنان را از پیله خودپرستی‌شان بیرون می‌آورد. وینستون اسمیت در برابر «درد جسمانی» ناتوان است و «اورول» این ناتوانی را در حد «همهٔ آدمها» تعمیم می‌بخشد. بیان ادبی او در اینجا بسیار زیباست، تو گویی که اورول این رنج را خود تجربه کرده است:

[اندیشید که: در تمام وضعیت‌های بظاهر قهرمانی یا تراژیك همواره چنین است. در میدان جنگ، در اتاق شکنجه، در کشتی شکسته، اموری که به خاطر آنها می‌جنگی همواره فراموش می‌شود، چرا که بدن، آن‌قدر باد می‌کند که جهان را می‌آکند، حتی اگر از وحشت یا فریاد ناشی از دردهم درمانده شوی، زندگی، مبارزه لحظه به لحظه با گرسنگی و ترس و بیخوابی و سوزش معده و درد دندان است...][۲۱]

اورول می‌گوید که آدمی در لحظات بحران نه با دشمن خارجی که همواره با بدن خویش می‌جنگد. وینستون در زیر شکنجه می‌اندیشد: «هیچ قهرمانی توان رویارویی با درد را ندارد.» وینستون اسمیت در برابر آخرین شکنجه تسلیم می‌شود و آخرین امید انسان نیز برای آزاد ماندن از دست می‌رود. آخرین شکنجه آن است که سرش را طعمه موشهای گرسنه سازند:

[غلغله‌ای به پا خاست. چنین می‌نمود که از دوردست‌ها به گوش وینستون می‌رسد. موش‌ها بودند که جیرجیرکنان با هم می‌جنگیدند و درصدد بودند که از راه دیواره به‌یکدیگر حمله برند. ناله عمیق نومیدواری را نیز شنید. این ناله هم انگار از دوردست‌ها به گوشش می‌رسید.

«اوبراین» قفس را برداشت. سپس چیزی را در آن فشار داد. صدای تندی آمد. وینستون برای رهانیدن خویش از صندلی دست به تلاشی مذبوحانه زد. بی‌حاصل بود. تمام اعضای بدنش، حتی سرش، به بند کشیده شده بود. «اوبراین» قفس را نزدیك‌تر برد. با چهره وینستون کمتر از یك متر فاصله داشت.

ـ اولین اهرم را فشار داده‌ام. به طرز ساخت این قفس لابد پی برده‌ای. نقاب طوری روی سرت میزان می‌شود که درزی برجای نمی‌ماند. وقتی اهرم دومی را فشار بدهم، در قفس بالا می‌رود. این جانوران گرسنه مثل گلوله درمی‌روند. خیز برداشتن موش را در هوا دیده‌ای؟ به طرف صورتت خیز برمی‌دارند و به جان می‌افتند. گاهی اول به چشم‌ها حمله می‌برند. گاهی از گونه‌های نقب می‌زنند و زبان را می‌خورند.

قفس نزدیك‌تر می‌شد. صدای دمادم جیرجیر به گوش وینستون می‌رسید. گویا از فضای بالای سرش می‌آمد. اما از سر خشم با وحشت خویش می‌جنگید. اندیشیدن، اندیشیدن، حتی در لمحهٔ برجای مانده ـ اندیشیدن تنها امید بود. ناگهان بوی زننده و ناگرفته جانورها به مشامش خورد. آشوب در دلش پیچید و به حالت اغما افتاد. همه چیز سیاه شده بود. برای لحظه‌ای جانوری دیوانه و نالان گشته بود. با این حال، به ریسمان اندیشه‌ای چنگ زد و از درون سیاهی به درآمد. تنها و تنها یك راه برای نجات خویش در پیش داشت. می‌بایست انسانی دیگر را، پیکر انسانی دیگر را، بین خود و موشها حایل می‌کرد.

دایره نقاب آن اندازه بزرگ بود که هرچیز دیگری را از دید وینستون بپوشاند. در سیمی چندوجبی با چهره‌اش فاصله داشت. موشها از رویداد بعدی باخبر بودند. یکی از آنها بالا و پایین می‌پرید، و آن دیگر که دستهای صورتی رنگش رابه میله‌ها گرفته و خود را به پا خیزانده بود، با حالتی سبعانه هوا را بو می‌کشید. وینستون دندانهای زرد و سبیل آن را می‌دید. وحشت سیاه از نو برجانش ریخت. او نابینا، بیچاره و بی‌ذهن بود.][۲۲]

خودپرستی غلبه می‌کند و وینستون اسمیت در نهایت عجز تلاش می‌کند انسانی را که بیشتر از همه دوست می‌دارد قربانی کند تا خود نجات یابد:

[...اما ناگهان دریافته بود که در تمام جهان تنها یك نفر بود که می‌توانست مجازاتش را به او منتقل کند، یك نفر که می‌توانست آن را بین خود و موشها حایل سازد. و با حالتی دیوانه‌وار فریاد می‌زد:

ـ این بلا را برسر جولیا بیاورند، نه من! برجولیا! هربلایی که برسرش بیاورید اهمیت نمی‌دهم. صورتش را بردرید، تمام تنش را بردرید. نه برمن! برجولیا! نه برمن!][۲۳]

و به این سان یك «ضد تراژدی» خلق می‌شود، «داستانی که در آن عشق و ایثار، مغلوب رنجهای بشری می‌شوند و دیگر هیچ‌چیز برجای نمی‌ماند». در دنیای متهورنو نیز آخرین انسان، خود را به دار می‌کشد و پاهایش آویخته در خلأ به شرق و غرب و شمال و جنوب می‌چرخند اما عزت روح انسانی در صورت یك تراژدی جاودانه می‌ماند. وینستون اسمیت روح خود را به اسارت می‌فروشد تا زنده بماند اما وحشی ـ جان ـ انتحار می‌کند تا آزاد شود.

در داستانهای کهن، نظیری برای یك ضد تراژدی نمی‌توان جست اما در ادبیات مدرن هرچه هست بشر زمینی است و رنجهای سخیفی که او را بیش از پیش به خاك می‌چسبانند. زندگی انسانی در هبوط، محفوف به رنج و بلاست و این رنج و بلا، هست تا اشتیاق «دارالقرار»

را در او برانگیزد،... و اما این دارالقرار، همان بهشت مثالی است که از آن براین مهبط فرو افتاده است. تراژدی داستان رنج هبوط است و دعوت به آسمان می‌کند و لکن ضد تراژدی، داستان بشری است که عزت و فطرت خویش را می‌فروشد تا از رنج هبوط بیاساید... و این آسودگی سرابی بیش نیست. کتاب ۱۹۸۴ با این جمله به پایان می‌رسد:

[دو قطره اشک از گوشه‌های بینی او فرو لغزید... اما همه چیز بروفق مراد بود. جنگ به پایان رسیده بود بروجود خویش غالب آمده بود، به برادر بزرگ ـ یا ناظر کبیر ـ عشق می‌ورزید.][۲۴] جنگی که وینستون اسمیت در آن غالب شده بود، جنگی بود با فطرت انسانی خویش. او توانسته بود که اعتقاد به وجود حقیقت ثابت ـ نفس‌الامر واقعیت و یا روح انسانی ـ را در درون خویش بکشد و با تمام وجود ـ جسم و ذهن و اراده و عقل ـ تسلیم دروغ شود و به برادر بزرگ عشق بورزد.

●

می‌ماند اینکه به اختصار بگوییم که «دوگانه‌باوری یا باور پارادوکسیال» چیزی نیست که خلق‌الساعه باشد، جرج اورول «روح زمانه» را بازیافته است و این زمانه، زمانه دوگانه‌باوری است. زمانه، زمانه نیهیلیسم است و دوگانه‌باوری از نیهیلیسم زاییده می‌شود. حقیقت، یک سویه است و شک دوسویه که می‌تواند به جانب یقین میل کند و هم به جانب انکار... و شک، اگر بخواهد که به صورت امری پایدار درآید، باید که در دوگانه‌باوری ـ باور پارادوکسیال ـ مقام جوید و دنیای ۱۹۸۴ اتوپیای شک است.

...و مگر دنیای امروز چیست؟ به معنای «صلح» در این روزگار بیندیشید: «صلحی که پاسداری از آن با قدرت نمایی نظامی و تهدید یکدیگر به جنگ انجام شود چگونه صلحی است؟ صلحی در میان گرگهایی که از وحشت یکدیگر، به یکدیگر حمله‌ور نمی‌شوند، چگونه صلحی است؟ و آزادی؟ آن آزادی که با سرسپردن به نفس اماره و عبادت بتهای عصر جاهلیت جمع، حاصل آید چگونه آزادی است؟ قطعیت و یقین علمی نیز در روزگار غلبه نسبیت، چیزی نیست جز عدم موقت امکان ابطال که عدم مطلق نیست و بنابراین علم نیز چیزی جز «توهّمی از جهل کمتر» نیست.

در دنیای ۱۹۸۴ زبان جدیدی وضع شده است ـ به عبارت بهتر گفتاری جدید (NEWSPEAK) با نسخ بعضی الفاظ. ایجاد تحول در معانی بعضی الفاظ دیگر و ایجاد ترکیبهایی تازه، که باید حافظ ارزشهای اخلاقی و اعتبارات متناقض متناسب با روزگار دوگانه‌باوری باشد. و در این روزگار نیز زبانی که به اعتبار غلبه فرهنگی غرب برسراسر سیاره، اشاعه یافته، حافظ این باورهای پارادوکسیال است: صلح و جنگ، آزادی و بردگی، علم و جهل... و «همزبانی جز به زبان رسانه‌ای ممکن نیست» مگر آنکه پیش از هرسخن، نخست توافقی برسر معانی الفاظ حاصل آید.

«بردیوارهای کاخ سفید بنویسید:
صلح در جنگ است
آزادی در بردگی است
توانایی در جهل است.
...و سفیدی در سیاهی است».

○

پاورقی‌ها

۱. LONDON HATCHRY AND CONDITIONING CENTRE
۲. BOKANOVSKY
۳. از مقدمه کتاب «دنیای دلاور نو»/ انتشارات کارگاه هنر/ چاپ اول.
۴. TOPOS -- OU / واژه‌ای است یونانی به معنای لامکان یا هیچ کجا.
۵. سوره طه: آیه ۱۲۰.
۶. ترکیبی از دو کلمه ENGLISH SOCIALISM
۷. از کتاب: ۱۹۸۴.
۸. BIGBROTHER
۹. از کتاب: دنیای دلاورنو.
۱۰. موج سوم/ الوین تافلر/ نشر نو.
۱۱. از کتاب: دنیای دلاورنو.
۱۲. پیشین.
۱۳. پیشین.
۱۴. از کتاب: ۱۹۸۴.
۱۵. پیشین.
۱۶. پیشین.
۱۷. پیشین.
۱۸. پیشین.
۱۹. پیشین.
۲۰. پیشین.
۲۱. پیشین.
۲۲. پیشین.
۲۳. پیشین.
۲۴. پیشین.

● رئالیسم و ادبیات داستانی

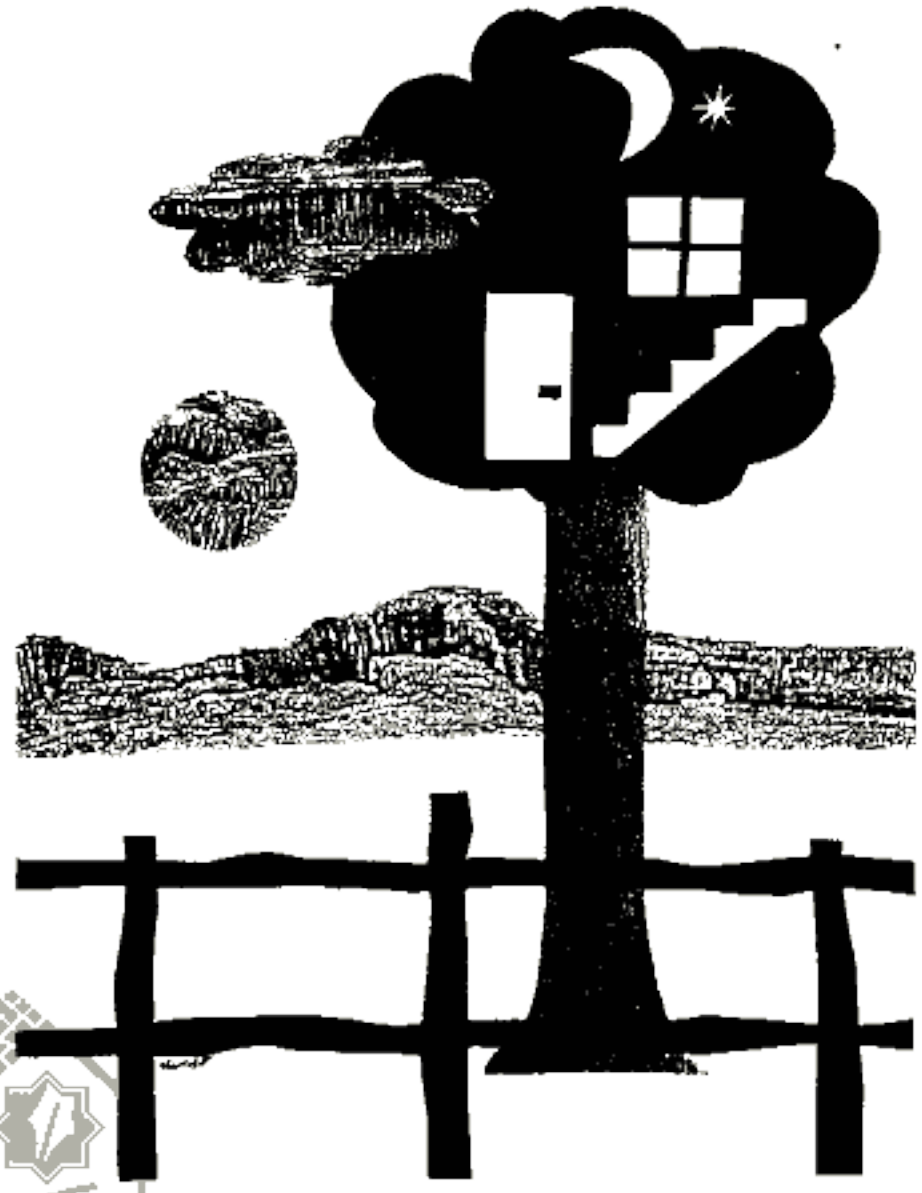
■ شهریار زرشناس.

رمان و داستان کوتاه و کلاً تمامی آنچه که امروزه «ادبیات داستانی» (در معنای جدید آن) نامیده می‌شود، پدیده‌ای است که محصول تمدن جدید و مبانی فلسفی و معرفت شناختی آن است. در واقع می‌توان گفت که رمان، صورت هنری تفکر فلسفی و معرفت شناختی جدید است. تفکر فلسفی و معرفت شناختی‌ای که با «من» فلسفی دکارت و تجربه‌گرایی بیکن آغاز می‌شود و در سوبژکتیویسم کانت و برکسون به تمامیت می‌رسد. این مفهوم «من»، بنیاد ساختاری رمان غربی پس از رنسانس است. البته بی‌تردید، پیش از رنسانس نیز، هم حکایت و قصه وجود داشته و هم در حماسه‌های اساطیری و حکایات اخلاقی و قصه‌های مذهبی، جلوه‌هایی از «شخصیت» و محوریت آن وجود داشته است اما اولاً، رمان و داستان کوتاه در صورت جدید آن (صورتی که با *سروانتس* و تا حدی *رابله* آغاز می‌شود) به گونه‌ای ماهوی با حکایات اخلاقی و قصص و داستان‌های اساطیری متفاوت است و ثانیاً مفهوم «من» به عنوان بنیاد ساختاری رمان جدید با شخصیتهای اساطیری و مذهبی‌ای که مرکز و محور حکایات و قصص قرون باستان و میانه را تشکیل می‌دهد، به طور ماهوی و جوهری فرق می‌کند. هرچند که می‌توان از برخی جهات صورت ابتدایی مفهوم «من» در ادبیات جدید را در تعریف ارسطو از شخصیت در تراژدی یافت.

رمان در قلمرو تمدن غربی، با *سروانتس* و اثر معروف او دون کیشوت قدم به عرصه حیات می‌گذارد. دون کیشوت نخستین قهرمان داستانی به معنای جدید است، او تجسم «فرد» در عالم جدید است. داستان، سراسر بیان وقایع و حوادث و تجربیات فردی و شخصی دون کیشوت است، دون کیشوت به لحاظ ویژگیهایی چون سیر در عوالم نفسانی، تعلق به شرایط زمانی و مکانی معین، فردیت و تبعیت از نظم علت و معلول تجربی، کاملا با قهرمانان رمانسها و حکایت اخلاقی متفاوت است. او مظهر مفهوم «فرد» در عالم جدید است و «فردیت» اساساً مفهومی است که با فلسفه جدید غربی و با رنسانس زاده می‌شود. این نکته‌ای است که مورد توجه نویسندگان و اندیشمندان غربی نیز قرار گرفته است. *اریک فروم* با نگاهی موافق در باره پیدایش مفهوم «فردیت» پس از رنسانس می‌نویسد:

«در تاریخ جدید، سیر بیرون آمدن فرد از علقه‌های اولیه، که می‌توان آن را سیر تفرد individuation یا کسب تعین و تشخیص نامید، در قرون بین دوره رفرم، تا زمان حاضر به اوج می‌رسد... تاریخ اروپا و آمریکا، از پایان قرون وسطی، تاریخ ظهور کامل فرد است. سیری است که در زمان رنسانس، از ایتالیا شروع شد و امروز به دوره خود رسیده است ... اجتماع قرون وسطی فرد را از آزادی محروم نمی‌ساخت، بدان سبب که هنوز «فردی» وجود نداشت ... و نه تنها از دیگران، بلکه از خود نیز به عنوان یك فرد تصوری نداشت، ... در ایتالیا بود که برای نخستین بار فرد از جامعه فئودال بیرون آمد ... نتیجه این ویرانی تدریجی ساختمان اجتماعی قرون وسطی، ظهور فرد به معنای جدید بود.»[1]

مفهوم فرد و فردیت، آن گونه که در رنسانس و بر مبنای تفکر اومانیستی پدید آمد، پیش از آن وجود نداشت، حتی در یونان باستان (مهد تمدن غربی) مفهوم فرد، به این شکل و با این محتوا مطرح نشده بود. تفکر یونانی، اندیشه‌ای «جهان مدار» بود و نوعی نظام «شهروندی» اساس تمدن یونانی را تشکیل می‌داد، انسان یونانی در چهار چوب نظام شهروندی تعریف می‌شد و هویت می‌یافت. اما تمدن جدید، تمدنی «انسان مدار» است و بشر جدید که در مفهوم فرد، تجلی یافته، خود را محور و مدار عالم می‌داند،



فلسفه جدید در جوهر معرفت شناختی و هستی شناختی خود، فلسفه‌ای فردگرا بود. سیطره بینش اتمیستی و فردگرایانه، به خوبی در معرفت شناختی راسیونالیستی دکارت، روش شناسی تجربی بیکن و هستی شناسی *مونادی* لایب نیتز، تجلی دارد. در واقع می‌توان گفت «من» معرفت شناختی و فلسفی دکارت، جوهر مفهوم فرد و فردیت تمدن جدید است. دکارت، من، و اندیشه و قضاوت او را مبنای یقین متافیزیکی قرار می‌دهد. این من دکارتی، با نگاهی سلطه جویانه به عالم می‌نگرد و مظهر روحی ملتهب و نگرشی اتمیستیک است. در پیشینه فلسفی و تاریخی غرب، مفهوم فرد و من فردی و اندیوید و آلیستی، در صورت کنونی آن اساساً وجود نداشته است. در فلسفه یونان باستان و در آراء افلاطون و ارسطو و همچنین در اندیشه فلسفی قرون وسطی، انسان همیشه به عنوان مظهری از نظام مراتب عالم و تابعی از نظام مدینه (که خود مظهری از نظام هستی بود) به حساب می‌آمد و هیچ‌گاه به عنوان موجودی قائم به ذات و منفرد محسوب نمی‌گردید. ارسطو می‌گفت، کسی که قائم به ذات و مستقل از نظام مدینه است، یا خدا است و یا بهیمه [۳] و در میان بشر مسئله استقلال و جوهر قائم به ذات بودن انسان، امکان تحقق ندارد. نظام تمدن در یونان، برمبنای مفهوم یونانی شهروند (به عنوان عضوی از مدینه که با مفهوم جدید شهروندی که برمبنای فلسفه حقوق طبیعی بشر و لیبرالیسم قرار دارد و مؤید فردگرایی است، تفاوت دارد) قرار داشته است و اساساً خود مختاری فرد، به عنوان یک آرمان و ارزش محسوب نمی‌گردید. انسان در تمدن یونانی به عنوان عضوی از مدینه، صاحب حقوق می‌شد، اما در دموکراسی‌های فردگرای جدید، انسان با لذات و فی‌نفسه صاحب چیزی است که به آن حقوق طبیعی بشر می‌گویند (که اساس آن برمبنای تعریف اومانیستی بشر سامان گرفته است).

دوتوکویل، فیلسوف و جامعه‌شناس معروف قرن نوزدهم که از پژوهشگران بنام دموکراسی و فلسفه سیاسی غرب است می‌گوید:

«واژه فردگرایی که ما، در پاسخ به نیازهای خود ابداع کرده‌ایم برای اجدادمان ناشناخته بود، چرا که در روزگار آنها هرفردی ضرورتاً به گروهی تعلق داشت و هیچ‌کس نمی‌توانست خود را واحدی مجزا تلقی کند.»[۲]

بنیاد ساختاری رمان را مفهوم من فردی تشکیل می‌دهد، در این باره ایوان وات می‌نویسد:

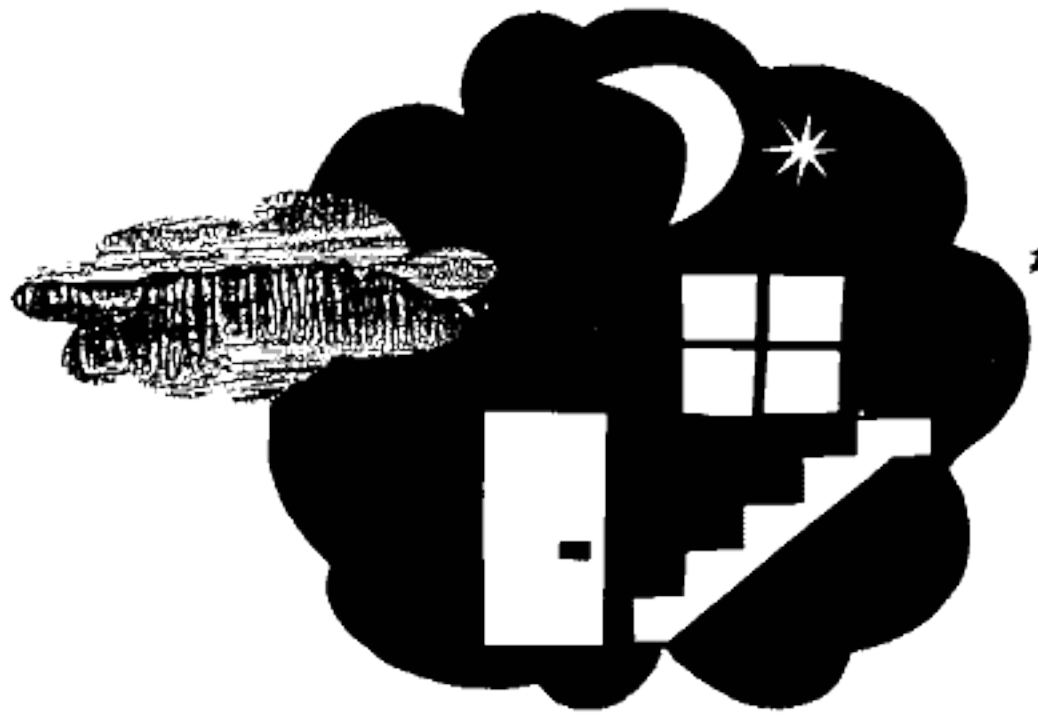
«ترک خانه و کاشانه و جست‌وجو برای تغییر سرنوشتی که شخص با آن به دنیا آمده است، جنبه مهمی از انگاره فرد گرایانه زندگی است و لذا مضمون اصلی رمان را تشکیل می‌دهد. پیدایش رمان، بازتاب تکامل جامعه‌ای است که در آن تحرک اجتماعی فرد، تجربه‌ای کلیدی به حساب می‌آید.»[۴]

میلان کوندرا، رمان نویس و تئوریسین ادبی معاصر، مفهوم من را «معما و پرسش بنیادی رمان» می‌داند. او، رمان را نوعی کاوش جنبه‌های ناشناخته هستی می‌داند و معتقد است که با سیطره جوامع توتالیتر، رمان (که بنیاد آن را مفهوم «من» تشکیل می‌دهد) رو به انحطاط می‌گذارد و می‌میرد.[۵]

فردگرایی جوهر هستی شناسی، معرفت شناسی و نظام اخلاقی عصر جدید را تشکیل می‌دهد و رمان و کلاً ادبیات داستانی جدید، شکل ادبی این فردگرایی فلسفی و معرفت شناختی است.

من در رمان جدید، چه تفاوتهایی با شخصیتهای محوری در تراژدیهای یونانی و حکایات و قصص اخلاقی دارد؟

من در رمان جدید، ماهیتی فردی و شخصی دارد، کاراکتری معلوم دارد که در چهارچوب زمان و مکان مشخص و معین و بر مبنای جریان حوادث و تجربیات تکوین می‌یابد و رمان، عرصه بالندگی و تکوین او است. من رمان جدید، به دلیل همین تعلق آن به زمان و مکان مشخص، تکوین شخصیت در جریان زمان و حادثه و بر مبنای تجربه، داشتن زبانی منطبق با حال و هوای روحی و شرایط اجتماعی و برجستگی عامل سیر در عوالم نفسانی در آن، به فردی مشخص و معین بدل می‌شود که بخوبی بیانگر تجربیات و تمنیات و خواستها و علایق و ناکامیها و نفسانیات پدید آورنده آن (رمان نویس) می‌باشد. به عبارت دیگر می‌توان گفت: در رمان و ادبیات داستانی عصر جدید، از سروانتش و از قرن هیجدهم به بعد، قهرمانان (نسبت به حکایات و تراژدیهای قرون میانه و باستان) پیوسته به سمت جزیی شدن، شخصی شدن، تجربه مند شدن و زمانی ـ مکانی شدن سیر کرده‌اند. هرچند که در هریک از ادوار حیات رمان و ادبیات داستانی جدید و در مکاتب مختلف آن، «من» به صورتهای مختلفی ظاهر شده است (ما، اندکی بعد در این خصوص، سخن خواهیم گفت)، در واقع این من، در هر دوره از تاریخ عصر جدید، روح کلی آن دوره را محاکات می‌کند، چنان که دون کیشوت، تجسم من انسان غربی در صدر تاریخ جدید و روحیه ماجراجویانه و جستجوگر و مادی اندیش او است، و استفن دِدالوس (قهرمان کتاب چهره هنرمند جیمز جویس) تجسم سوبرکتیویسم بیمارگونه و گریز از آن از واقعیت (واقعیت به معنای همان رئال) مطرح شده در فلسفه و ادبیات جدید



من نگران و طاغی انسان غربی در انتهای تاریخ این تمدن است

اساساً (همچنان که گفتیم) «من» در رمان ماهیتی فردی و شخصی دارد، عواطف، احساسات و عوالم نفسانی اوتوسط‌رمان‌نویس با صراحت و روشنی تصویر می‌گردد، کاراکتر او، تماماً بیانگر خصوصیات و رفتار فردی واقعی از اعضای اجتماع است، او همانندی بسیاری با افراد و اشخاص واقعی دارد، حال آنکه قهرمان تراژدیهای عصر باستان، شخصیتی فرامکانی و فرازمانی است و فاقد فردیت و جزئیت است و بیشتر موجودی نیمه ماورائی و دارای خصایص مطلق است تا فردی زمینی و متحول و جزئی و دارای خصایص متناقض و بشری. بی‌تردید برخی شباهتها بین شخصیتهای محوری در تراژدیهای باستانی و تعاریف ارسطو از شخصیت با من شخصی و فردی رمان پس از رنسانس وجود دارد، اما تفاوتها و اختلافات ماهوی و جوهری‌ای ما بین این دو وجود دارد که کلیت و اساس آنها را متفاوت می‌سازد.

رمان و ادبیات داستانی جدید، اساساً بر مبنای نوعی نظام علت و معلول تجربی (آن گونه که در فلسفه آمپریستی جدید تعریف می‌شود) قرار دارد، حال آن که در ادبیات کلاسیک یونانی و تراژدیهای باستانی، حضور نیروهای ماورائی و عامل سرنوشت و تقدیر، نقشی محوری دارد درحالی که در رمان و ادبیات داستانی پس از رنسانس، عمل فردی و شخصی من است که در جریان پیچیده حوادث و ماجراها، سیر کلی داستان را تعیین می‌کند، در تراژدیها و ادبیات کلاسیک باستانی، به ترسیم دقیق عواطف و امیال و ذهنیات و عوالم نفسانی شخصیتها و توصیف جزئیات محیط و زمینه عینی وقایع، چندان توجه نمی‌شد، حال آن که این امر یکی از ارکان رمان و ادبیات داستانی جدید را تشکیل می‌دهد.

میلان کوندرا، به درستی، نسبیت‌گرایی و تجربه‌گرایی را شالوده رمان پس از رنسانس می‌داند. این واقعیتی تردیدناپذیر است که فردگرایی تجربی، مبنای فلسفی رمان و ادبیات داستانی پس از رنسانس را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، من رمان، من فردی و تجربی و نسبی است و صورتی دنیوی دارد و در سیر حوادث داستان، تکوین می‌یابد. این من، محصول مبانی فلسفی و معرفت شناختی تمدن جدید است.

چی. بی. بریستلی، درباره نخستین رمان در تاریخ ادبیات غرب و تفاوت آن با حکایات منثور و تمثیلی می‌نویسد:

«دون کیشوت نخستین رمان ... (دنیای جدید) است که در پرتو آن هزاران رمان پا به عرصه وجود نهاد و هنوز هم از بسیاری جهات در مقام بهترین رمان جهان باقی است و در شهرت و معروفیت در میان آثار داستانی ادبیات مغرب زمین مانند ندارد ... مواعظ تمثیلی را که ... (دارای) آثار داستانی منثورند، نمی‌توان از مقوله رمان دانست، زیرا رمان نه تنها باید افراد قابل قبولی را به عنوان اشخاص داستان داشته باشد بلکه باید این اشخاص داستانی را در جامعه‌ای مشخص به حرکت درآورد. اشخاص داستان و جامعه مشخص است که رمان را به وجود می‌آورد.»[۶]

رمان نویسان غربی، پس از رنسانس (و بویژه بعد از قرن هیجدهم) بر مبنای مفهوم من، شخصیتهایی را آفریدند که بر اساس عمل منحصر به فرد خود از دیگران متمایز می‌شدند و کشاکشهای عینی و ذهنی این قهرمانان، شالوده رمان را تشکیل می‌داد، هر چند که در ادبیات مدرن به دلیل غلبه سوبژکتیویسم، عنصر کشاکشها و درون‌کاویهای‌ذهنی‌و روحی نقش اصلی را یافته است.

شأن رمان و ادبیات داستانی پس از رنسانس، شأن سیر در عوالم نفسانی و تلذذ و تفنن است و این شأنیت در قالب صورتهای مختلف من، در رمان و ادبیات داستانی بسط و تحقق یافته است.

رئالیسم و من رئالیستی

تاریخ ادبیات غرب را می‌توان به اعتباری، تاریخ کشمکش با رئالیسم دانست. دون کیشوت، اولین رمان غربی، مایه‌های نیرومند رئالیستی داشت. مکتب ادبی رمانتیسیسم، نوعی طغیان به موازین و قواعد کلاسیک و در عین حال نوعی گریز از مایه‌های رئالیستی ذاتی رمان غربی محسوب می‌شد. مکتب ادبی رئالیسم که با آثار *اونوره دو بالزاک*، *استاندال* و *چارلز دیکنز*، در فرانسه و انگلستان پدید آمد و به مکتبی غالب بدل گردید، در واقع صورت بسط یافته و به فعلیت رسیده جوهر رئالیستی رمان غربی بود و ناتورالیسم صورت متنزل و افراطی مکتب رئالیسم است. صورت متنزل و افراطی‌ای که شدیداً تحت تاثیر پوزیتیویسم *اگوست کنت* و بیولوژیسم داروینی قرار دارد. جوهر اصلی مکتبهای ادبی‌ای که سمبولیسم، دادائیسم و سور رئالیسم نامیده شده‌اند نیز چیزی نبود. مکر طغیان و پشت پا زدن به معنا و حریم و حدود رئالیسم در ادبیات.

به طور کلی در توصیف اجمالی صور مختلف «من» در مکتبهای ادبی غربی می‌توان گفت که: من رمانتیک، صورتی بسیار فردی،

منفرد، عاطفی، ملتهب و احساساتی دارد. من رمانتیک، فرزند جهان نگری عصر روشنگری است. اما با طغیان به میراث عقل‌گرایی آن، به بسط آن می‌پردازد. نگاه رمانتیک، نگاه «من»های منفرد، بی‌نظیر و جدا از هم است. نگاه رمانتیک، نگاه «من»ی است درونگرا و عزلت گزین که برخود تمرکز یافته است. من رئالیستی، من فردی‌ای است آمیخته با اجتماع که حیات درونی و برونی پیچیده و فعالی دارد، هرچند که وجه برونی (و بویژه اجتماعی) حیات او، بر جنبه روانی و درونی‌اش می‌چربد. من رئالیستی، در پیوند تنگاتنگ خود با حیات اجتماعی، در داستان ظاهر می‌شود. من مدرن، «من»ی درونگرا، پریشان، سوبژکتیویست، تجزیه شده و دستخوش اضطراب و کشمکش است. من مدرن، فاقد کلیت و وحدت است. ادبیات مدرن با پشت کردن به میراث ادبیات رئالیستی، چارچوبهای اساسی داستان رئالیستی را در هم ریخت. دو ادبیات مدرن، واقعیت به مفهومی ذهنی بدل شده است، مفهومی که بنا به دلخواه راوی و نویسنده معنا و حقیقت آن دگرگون می‌شود. حال آن که در آثار ادبی رئالیستی *بالزاک*، *استاندال*، *دیکنز*، *تولستوی*، *گوگول* ... واقعیت، معنایی عینی و مشخص دارد، هر چند که مفهوم رئال (واقعیت) در چهار چوب فلسفه جدید غرب و برمبنایی ماتریالیستی و تجربی معنا می‌شود، و این البته، اختصاص به رمان غربی ندارد و همه صورتهای هنر جامعه‌شناسی، تعلیم و تربیت ... غربی را در برمی‌گیرد، اساساً فرهنگ اومانیستی با معنا و مفهوم دیگری از واقعیت (جز معنای حسی و تجربی و ماتریالیستی آن) آشنایی ندارد. متفکران غربی پس از رنسانس، به دلیل روی‌گرداندن از حقایق دینی و تکیه بر مبانی پوزیتیویستی و ماتریالیستی، هرگز امکان فهم مراتب دیگر عالم و معنا و مراتب واقعیت را نیافتند. رئالیسم، به عنوان یک مکتب ادبی بر مبنای همان تعریف حسی و تجربی از واقعیت (که درباره آن سخن گفتیم) قرار دارد. یعنی درواقع، در مکتب ادبی رئالیسم، اجتماعیات و حیات اجتماعی (در چهارچوب درک و تفسیر و تعریف حسی و تجربی و اومانیستی آن) در ارتباط متقابل با من فردی به عنوان یک مکتب ادبی مطرح می‌شود. (به دلیل محدودیت ذاتی معنای واقعیت در فرهنگ اومانیستی، و انحصار آن به تعریف و حریم وافق حسی و تجربی، طبعاً واقعیت اجتماعی نیز معنایی حسی و تجربی و مادی می‌یابد.)

قرن پیدایش و غلبه رئالیسم (به عنوان یک مکتب ادبی)، قرن سیطره سوسیولوژیسم و پیدایش و بسط و حاکمیت بیولوژیسم بوده است. در این قرن برخی پیوندها و نزدیکیها نیز، ما بین بیولوژیسم و سوسیولوژیسم در قالب آرائی چون: داروینیسم اجتماعی و جامعه‌شناسی تکاملی *هربرت اسپنسر* و آراء *اگوست کنت* پدید می‌آید.

قرن نوزدهم، از جهات بسیاری آمادگی لازم برای ظهور و سیطره سوسیولوژیسم و اساساً عطف توجه به مسائل اجتماعی را یافته بود و این مسئله از یک سو از بحرانهای اجتماعی و تنشهای طبقاتی جوامع اروپایی پس از انقلاب صنعتی نشأت می‌گرفت، و از سوی دیگر به بسط آراء سیاسی و اجتماعی «فیلسوفان روشنگری» و انقلابات بزرگ اومانیستی قرن هیجدهم مربوط می‌شد.

ادبیات، آیینه عصر است و آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز از وجوه مختلف بیانگر حضور فعال و تنگاتنگ عنصر اجتماعیات در ارتباط با «من» فردی در داستان است. این حضور فعال و تنگاتنگ را بخوبی در قهرمانان آثار بالزاک (*باباگوریو*، *اوژنی گرانده*، *راستینیاک* و...) و در قهرمانان آثار دیکنز (*دوریت*، *الیورتویست*، *چری بلز*، *دیوید کاپرفیلد* و...) شاهد هستیم.

بالزاک برای اجتماعیات در تکوین شخصیت انسان، نقشی مهم و کلیدی قائل بود، او در مقدمه کمدی انسانی می‌گوید: «آدمی محصول اجتماع و محیط طبیعی خویشتن است»[۷] در ناتورالیسم همین وجه محیط طبیعی و حیات بیولوژیک است که اصالت می‌یابد و شأن «واقعیت» در ادبیات به سطح نوعی بیولوژیسم مبتذل و افراطی تنزل می‌کند. بواقع، می‌توان گفت اگر رئالیسم را محصول سیطره سوسیولوژیسم در فرهنگ قرن نوزدهم غرب بدانیم، ناتورالیسم را می‌توان محصول سیطره بیولوژیسم دانست. رئالیسم را به لحاظ فلسفی، می‌توان محصول بسط عقل‌گرایی عصر روشنگری و آراءِ

سخنگویان و نمایندگان آن ولتر، دیدرو و...) دانست. عقل‌گرایی عصر روشنگری، برمبنای عقلی حسابگر و جزوی قرار داشت که به لحاظ شأنیت متافیزیکی حتی از عقل دکارتی نیز، متنزل‌تر بود. آراء فلاسفه عصر روشنگری، اساساً متوجه اجتماعات و سیاست بود و با ظهور انقلاب فرانسه و بسط جهان نگری روشنگری، کاملاً طبیعی بود که اجتماعیات به محور و نقطه عطف توجهات تبدیل شود.

نویسندگان رئالیست، در آثار خود، به صورت کلی و مبنایی، ساختمان رمان غربی را پی‌ریزی نمودند و این ساختمان اگر چه امروزه و با ظهور و غلبه و هم‌گرایی ادبیات مدرن[8] در حال فروپاشی و انحطاط است، اما بی‌تردید می‌توان و باید آن را استوارترین و منسجم‌ترین شکل ساختمانی رمان در ادبیات غرب دانست. رئالیسم (به عنوان یك مکتب ادبی) شکل ادبی ظهور و تعمیم اندیشه‌های فلسفی جدید و میراث جهان‌نگری روشنگری بود، اما عقل‌گرایی عصر روشنگری، به سرعت در جامعه‌شناسی تحصلی اگوست کنت، منحل گردید و با شکست پوزیتیویسم کلاسیك در تبیین هستی، سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی غلبه یافت. این سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی، شکل ادبی خود را به همراه آورد و آن سوررئالیسم و ادبیات مدرن بود. امروزه در ادبیات غربی، اگرچه رئالیسم هنوز و تا این لحظه به عنوان یك مکتب ادبی به حیات خود ادامه می‌دهد، اما به طور کلی شأن خود را به عنوان وجه غالب ادبیات معاصر غربی از دست داده و روز به روز در ارکان ساختاری خود با تحول و فروپاشی جدیدی روبرو می‌شود. جهت‌گیری کلی تمدن غربی و سیطره تمام عیار سفسطه در آن دیار، افق را برای ادبیات رئالیستی بیش از پیش تیره و تار کرده است. آنچه که امروز و از این منظر درباره آینده حیات ادبی غرب می‌توان گفت، این است که سیطره ادبیات مدرن و رویکرد سوبژکتیویستی و وهم‌گرایانه آن، هیچ امکانی را برای رستاخیز دوباره ادبیات رئالیستی باقی نمی‌گذارد[9] و این البته بیش از آنکه به حریم ادبیات مربوط باشد، به وضعیت تاریخی تمدن غربی مربوط می‌شود. این سخن به آن معنا نیست که تمدن غرب هیچ‌گاه از سیطره سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی رها نخواهد شد، بلکه به این معنی است که رهایی غرب با ظهور شکلی دیگر از تفکر، که اساساً حقیقتی متفاوت با کلیت تفکر و تمدن و ادبیات غربی دارد، ممکن خواهد شد.

○

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

پاورقی‌ها

۱ـ فروم، اریك؛ گریز از آزادی/ ترجمه عزت الله فولادوند/ انتشارات مروارید/ صفحات ۶۲، ۶۳، ۶۲، ۵۶، ۳۴.

۲ـ برای تفصیل مطلب، رجوع کنید به/ بارنزوبکر/ تاریخ اندیشه اجتماعی/ ترجمه جواد یوسفیان و علی‌اصغر مجیدی/ نشر کتابهای جیبی/ فصل پنجم/ نگرشهای یونانی و رومی درباره جامعه و دولت.

۳ـ آربلاستر، آنتونی/ ظهور و سقوط لیبرالیزم/ ترجمه عباس مخبر/ نشر مرکز/ صفحه ۳۰.

۴ـ پیشین/ صفحات ۳۰ و ۲۹.

۵ـ کوندرا، میلان/ هنر رمان/ ترجمه پرویز همایون‌پور/ نشر گفتار/ صفحات ۷ و ۶ و ۵.

۶ـ پریستلی، جی. بی/ سیری در ادبیات غرب/ ترجمه ابراهیم یونسی/ انتشارات امیرکبیر/ صفحات ۹۴ و ۵۱.

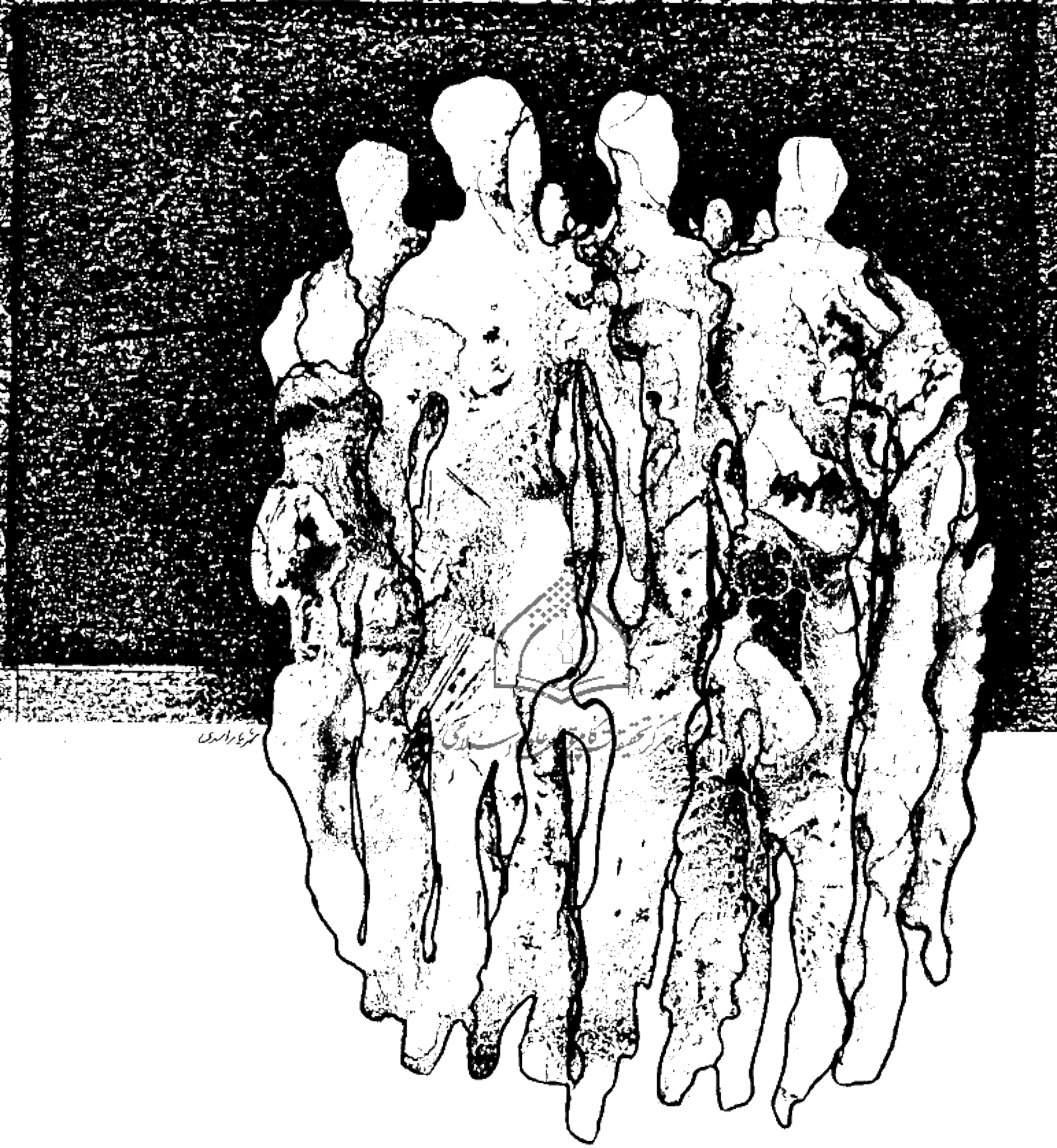
۷ـ پرهام، سیروس/ رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات/ انتشارات آگاه/ صفحه ۶۸.

۸ـ برای تفصیل مطلب در خصوص غلبه وهم‌گرایی ادبیات مدرن و نسبت آن با رئالیسم ادبی و مقام و معنای واقعیت در قلمرو تفکر دینی و تفاوت آن با تفکر اومانیستی، رجوع کنید به:

«مارسل پروست و قلمرو ادبیات مدرن»، از همین قلم ماهنامه سوره/ خرداد ۱۳۷۰/ شماره ۳.

«مقدمه‌ای برمعنای سمبولیسم در هنر اسلامی»، از همین قلم/ ماهنامه سوره/ تیرماه ۱۳۷۰/ شماره ۴.

۹ـ همچنان که در متن نیز اشاره شده است، واقعیت در ادبیات و هنر غربی، معنا و تعریف و حریم و حدودی ماتریالیستی و تجربی و حسی دارد و اساساً با معنا و مراتب واقعیت در هنر دینی، متفاوت است.



ناهمگونی احساس

(نگاهی به کتاب «گروتسک در ادبیات» نوشتهٔ فیلیپ تامپسون)

ادبیات هدفمند، همواره می‌کوشد تا نقبی به درون زندگی باز کند. این تلاش همیشه، برای آگاهی دادن نسبت به یک سری مسائل معمولی و روزمره نیست، بلکه در جهت کشف حسی تازه تلاش می‌کند. ادبیات وظیفه دارد خواننده را به ژرف‌اندیشی درباره اثر و در نهایت درباره هستی وادار کند. ادبیات، جهانی را فراروی خواننده می‌گشاید که او به تنهایی قادر به درک و شناختش نیست. خالق ادبیات هدفمند همواره می‌کوشد تا به حقایقی دست بیابد که عموماً از نگاه دیگران دور و مهجور مانده است.

ادبیات داستانی پیشتاز، عواطف انسانی را تحریک می‌کند. گاهی ماجرای تکان دهنده و هول آوری را مطرح می‌کند. گاه مخاطبش را در حالت شك و انتظار نگه می‌دارد. بعضی آثار داستانی فقط انسان را می‌خنداند، و برخی شعله ترس و تنفر را در انسان جان می‌بخشد و... همواره نویسنده برای ایجاد چنین احساسهایی، انگیزه‌های معقول و حساب شده‌ای در نظر دارد. در یك اثر اما گاهی، چند احساس متضاد و ناهمگون؛ به‌شکل مرموزی در کنار هم و حتی آمیخته با هم بیان می‌شود. به طوری که درك آن احساسات و هدف نویسنده، به وضوح قابل تشخیص و شناسایی نخواهد بود. برای نشان دادن نمونه روشنی از این **اجتماع احساسهای متناقض** خلاصه بخشی از رمان *باغ بلور*[1] محسن مخملباف را مرور می‌کنیم:

«مشهدی، پدر شهید اکبر سلیمانی، یك سال بعد از شهادت پسرش، سوری (زن پسر شهیدش را) با اصرار فراوان به عقد پسر کوچکترش احمد درمی‌آورد. هنگامی که سوری از احمد حامله می‌شود، خبر می‌رسد که کسی از رادیو عراق شنیده که اکبر سلیمانی در عراق اسیر است. با این خبر همه چیز به هم می‌ریزد، سوری به شوهرش حرام می‌شود. پدر از کرده خود پشیمان می‌شود و مادر غش می‌کند و...

جستجو برای یافتن سرنخی از اکبر شروع می‌شود، به هلال احمر هم سر می‌زنند اما نتیجه روشنی حاصل نمی‌شود، بالاخره به فکر نبش قبر می‌افتند و مرده‌شوری را پول می‌دهند تا نبش قبر کند. آنها شبانه به همراه کلیه کسانی که می‌توانند در شناسایی جسد اکبر کمکی باشند، به قبرستان می‌روند. مشهدی، احمد، عالیه (مادرشهید)، سوری ـ حمید (جانباز)، مرده شور، و ...

شب هراس آلوده قبرستان و ناله‌زنها، نمی‌گذارد مرده‌شور، کارش را انجام بدهد. سیاهی شب و سایه درهم کاجهای بلند قبرستان، همه را می‌ترساند. مادرشهید، هم می‌ترسد و هم مرثیه می‌خواند. مرده‌شور از مار و عقرب و روحهای سرگردانی که شبها در قبرستان سرگردان می‌شوند، می‌گوید و خانواده شهید را بیشتر وحشت زده می‌کند.

بالاخره قبر را باز می‌کنند و اسکلت را بیرون می‌آورند. قصد متر کردن اسکلت را دارند که یکهو احساس می‌کنند دندانهای اسکلت تکان می‌خورد. همه پا به فرار می‌گذارند. هرکدام از یك طرف و مرده‌شور زودتر از همه. حمید با ویلچرش توی قبر می‌افتد، فریاد می‌زند و کمك می‌خواهد. همه برمی‌گردند و متوجه می‌شوند که اصلاً قبر را اشتباهی بازکرده‌اند. مرده را توی قبر می‌گذارند و قبر کنار را باز می‌کنند... (برای درك تأثیر شگرف این صحنه، مطالعه تمام این فصل، ضروریست).

در واضحترین سطح داستان، جنبه تلخ و ناگوار حوادث توی چشم می‌زند. نادانسته زن اسیری به عقد برادر درآمده، اکنون زن از شوهر تازه‌اش حامله است که خبر زنده بودن شوهر اول می‌رسد. برادر روی دیدن برادر اسیر خود را ندارد. شرم بر وجود پدرسایه می‌افکند و سوری سردرگم و آشفته می‌شود و... بغرنجی حادثه، وحشت انگیز و ترس آور است.

شب قبرستان، همیشه برای انسان رعب آور و هراس انگیز بوده است، مضافاً اینکه در این فضا کسانی قصد بیرون کشیدن جسدی را هم داشته باشند، آن هم همراه مرده‌شوری که معتقد است، روح سرگردانی شبها در قبرستان نانه می‌کند... عنصر طنزی ـ نه چندان قوی ـ هم در کار وجود دارد. همین حضور مرده شور ترسو و سقوط حمید با ویلچر به داخل قبر و اسکلتی که می‌خندد و...

در توصیف آشفتگی این صحنه، می‌توان به تداخل این احساسهای متضاد اشاره نمود، که در این فصل رمان، به شکل مرموزی در هم تنیده شده است. احساس و واکنش حسی ما در مقابل چنین صحنه‌ای چگونه باید باشد؟ از یك سو جنبه تراژیك و تلخ حادثه، خواننده را متأثر و وحشت زده می‌کند و از سوی دیگر وجه غیرطبیعی آن واقعیت را هجو می‌سازد. ماهیت طنزآلود حادثه نیز، کاملاً واضح و روشن است. همه این عناصر متضاد، براحتی در متن، قابل تشخیص و شناسایی است. اما هرکدام به تنهایی در حریم و فضای مناسب خود قرار ندارد و به نظر می‌رسد که مرزهای این احساسات به کلی مخدوش شده است.

سؤال اجتناب ناپذیر، این است که این احساسهای متضاد چگونه می‌توانند همزمان با هم ارائه شوند. «فیلیپ تامپسون» مولف کتاب *گروتسك در ادبیات* برای چنین احساس ناهمگونی، اصطلاح گروتسك[2] را پیشنهاد می‌کند.

گروتسك در برگیرنده قابلیتهای دوگانه یا چندگانه و متضاد است. مثل قابلیت خنده در کنار آنچه با خنده دمساز نیست. در گروتسك ما عمیقاً تحت تأثیر ترکیب تجزیه ناپذیر آن قرار می‌گیریم. اما نمی‌توانیم براحتی و آسودگی، احساسی که پدید آمده را دریابیم، و این تجاوز احساس به حریم احساسات دیگر جزء اساسی گروتسك محسوب می‌شود.

گروتسك به ظاهر دارای درونمایه مشهود و مشخص است. مثل صورت خندانی که غم جانگدازی در خود پنهان دارد. این دوگانگی، مایه پویایی و حیات گروتسك است. به این معنا که هراحساسی منهای تأثیر مجزای خود، در کنار احساسهای دیگری که قرار می‌گیرد، معنای سومی، پدید می‌آورد. مثلاً در زبان، هرواژه، هم بر مصداق خود دلالت می‌کند و هم بر رابطه خود با دیگر واژه‌ها ـ که رابطه‌ایست دوگانه ـ مثلاً در معنای واژه شب، تعبیر متضاد روز هم نهفته است و همچنین واژه آب و آتش، جنگ و صلح و...

گروتسك در واقع نقطه تلاقی، یا در بردارنده دو یا چند نیرو و حس متضاد است. گروتسك اما تنها قصد نمایش تضادها را ندارد، بلکه در پی بیان معنای سومی است. معنایی که همواره از نظر ما دور

مانده است. این معنای ناآشنای سوم، از تقابل و تضاد بین دو مفهوم و دو یا چند احساس آشنا پدید می‌آید. اگر به تابلوی مشهور ژوکوند، اثر داوینچی دقت کنیم، برای ما دو لایه از یك مفهوم متضاد، کاملاً مشهود خواهد شد. یکی لبخند ملیح و لطیفی که برلبان ژوکوند جان گرفته و دیگری چهره غمگین و متأثر داوینچی نقاش، که در بطن تصویر ژوکوند قرار دارد. این تابلو، این دو مفهوم را به مبارزه با هم نمی‌خواند، بلکه در عین اینکه هر دو مفهوم از آن مستفاد می‌شود، معنای سوم و ناآشنایی به وجود می‌آید که ما به سهولت آن را احساس می‌کنیم اما از درك و چگونگی پدید آمدن آن عاجز می‌مانیم. هرچند فیلیپ تامپسون در سرتاسر کتاب از ارائه یك تعریف جامع و مانع از گروتسك، ناتوان مانده است، اما تلاش می‌کند تا در فصل در جستجوی تعریف، با برشمردن عناصری که به زعم او چون رشته‌هایی است که در تار و پود گروتسك تنیده شده، به تشخیص گروتسك از دیگر انواع ادبی کمك برساند. اغلب کسانی که درباره گروتسك مطلبی نوشته‌اند، براین خصیصه بارز گروتسك که همانا عنصر ناهماهنگی[۳] است، اشارت داشته‌اند که این ناهماهنگی می‌تواند از کشمکش، برخورد، آمیختگی ناهمگونها یا تلفیق ناجورها فراهم آمده باشد. این ناهماهنگی، نوعی کشمکش است که از حاصل تلفیق متضاد طنز و ترس، پدید می‌آید. البته هرچند کشمکش بین متضادها و ناجورها در گروتسك، اصلی اساسی محسوب می‌شود اما گروتسك تنها به این دو خصیصه کشمکش و ناهمگونی منحصر نمی‌شود. چرا که شدت و میزان این عوامل متضاد هم، در یك اثر، به یك نسبت و تناسب نیست.

خصیصه دیگری که به نظر تامپسون، به تشخیص گروتسك از دیگر سبکها ادبی منجر می‌شود، عنصر افراط و اغراق [۴] است. اما همواره بیم این وجود دارد که اغراق گروتسك با اغراق و بزرگنمایی فانتزی اشتباه گرفته شود.

گروتسك و فانتزی، با توجه به تعریف متداول (انحراف آشکار از قوانین طبیعی) باهم وجه اشتراك بسیار دارند اما دنیای گروتسك، با وجود همه عجایبش، نه تنها از دنیای پرداخته خیال دور است، بلکه دقیقاً تصویری از دنیای آشنا و حقیقی است. در گروتسك اگر بستری که در آن وقایع داستانی رخ می‌دهد باورکردنی و پذیرفتنی نباشد، در واقع گروتسکی وجود ندارد. در این مورد شاید این توضیح «گرهارت مثنگ» برای ما راهگشا باشد:

«نویسنده داستانهای فانتزی، هرچند از خلاقیت برخوردار باشد، باز از عالم واقع دور است. دنیای فانتزی ممکن است به آسانی با اضافه یا حذف مطالبی در آغاز متن شکل بگیرد، ولی بین نویسنده و خواننده تا به آخر تفاهم متقابلی برقرار می‌شود که هرچیز را همان گونه که هست بپذیرند. کافی است تصور کنیم آدمهایی هستند که در هوا بال می‌زنند؛ همین می‌تواند نقطه شروع داستان خیال پردازانه، با ماهیتی کمیك، وحشت‌آور، یا از نوع سرزمین پریان باشد. داستان، تا زمانی که نظرگاه و زاویه نگرش به موضوع‌ها تغییر نکند، فانتزی صرف باقی خواهد ماند. [اگر] چنین داستانی گروتسك شود، نه بدین جهت [است] که حادثه‌ای بس عجیب می‌آفرینیم، بلکه از آن رو [است] که نظرگاه ما تغییر می‌یابد و یا مجموعه‌ای از نظرگاهها، درهم می‌آمیزد. وجه تمایز گروتسك از دنیای فانتزی و عالم خیال پردازی، همین تداخل آگاهانه خیال پردازی و واقع‌گرایی است».

مؤلف در این کتاب چندبار به این نکته تصریح می‌کند که گروتسك، پا از مقوله واقع‌گرایی بیرون نمی‌گذارد.

«گروتسك حداقل قسمتی از تأثیرات خود را به این دلیل به دست می‌آورد که نحوه بیانش براساس واقع‌گرایی (رئالیسم) استوار است. باید دانست که گروتسك ضرورتاً پیوندی با خیال پردازی ندارد.»[۵]

همین شخص در بحث دامنه عملکرد گروتسك، مثالهای گروتسکی را تا مرز انواع دیگر ادبی، از جمله نمایشنامه، نقاشی و شعر گسترش می‌دهد. این در حالی است که مقوله شعر بشدت به حیطه خیال نزدیك می‌شود و در نتیجه با تعریف گذشته مؤلف در تضاد و تناقض قرار می‌گیرد. در بخشی از کتاب، تحت عنوان اصطلاحها و سبکهای مشابه، تامپسون تلاش می‌کند وجوه اختلاف و تفاوت گروتسك را با مقوله‌های مشابه [!] ادبی روشن کند. او معتقد است، گروتسك می‌تواند در دو سطح یك اثر ظاهر شود. یکی در شکل و دیگری در محتوا. او در بحث تفاوت پوچی[۶] با گروتسك می‌گوید:

«گروتسك را می‌توان در الگو و طرح مشخصی به قالب درآورد، اما شکل خاص و ویژگی ساختاری معینی برای پوچی متصور نیست و تنها می‌توان آن را به صورت محتوا دریافت؛ نه به صورت یك کیفیت یا یك احساس.»[۷]

وی همچنین در تفاوت گروتسك با مرگینگی[۸] می‌گوید:

«مرگینگی وحشت آمیخته با مضحکه است... اما جنبه دهشت‌زایی و خوف انگیزی آن، بر جنبه هزل و مضحکه‌اش می‌چربد.»[۹]

فیلیپ تامپسون اما در بازنمایی تفاوت طنز با گروتسك ـ به جهت نزدیك بودن مرز این دو با یکدیگر و وجوه اشتراك این دو مقوله ـ توفیق چندانی نمی‌یابد. در گروتسك، نویسنده برای منزجر کردن خواننده به ایجاد ریشخند می‌پردازد و در طنز نیز این رگه تمسخر و خنداندن وجود دارد، اما هدف خنداندن، نیست. طنز قوی و واقعی نیز، وانمود می‌کند که قصد خنداندن دارد اما در واقع می‌خواهد

بگریاند. طنز در این نوع آثار، به جای آنکه خنده آور باشد، تلخ و غمگنانه است، هرچند لبخندی نیز برلب مخاطب خود بنشاند.

تعریف مشهور *لوناچارسکی* نویسنده روسی که گفته است: «طنز باید شادمانه... و خشم آگین باشد»[۱۰] شاهد همین ادعاست. *آ. و. لوناچارسکی*، درباره آثار *سالتیکوف شچدرین* (طنز پرداز روسی) می‌نویسد: «در آثار او، ابرهای تیره‌ای هست که تابش خورشید خنده‌اش را تهدید می‌کند. آثار او آمیزه وحشتناکی است از، خنده و خشم، نفرت و بیزاری و...»[۱۱]

در این مورد شاید توضیح *هانیریش شنگانز* مسئله را روشنتر کند:

«طنزنویسی که میل دارد اثرش رنگ و بویی از گروتسک داشته باشد، ابتدا به خاطر مقاصد طنزی، دست به اغراق می‌زند. اما ماهیت این طنز قوی و افراطی طوری است که، به زودی تمامی مرزها را درهم می‌شکند.»

نویسنده طنز گروتسکی، کم‌کم مفتون ساخته خود می‌شود و بتدریج پا از مرزهای طنز فراتر می‌گذارد. اغراقی که در ابتدا در اختیارش بود و آگاهانه از آن سود می‌جست، کم‌کم وحشی و لجام گسیخته می‌شود و چون رودی خروشان، بستر خود را زیر و رو می‌کند. در مقوله ترس در گروتسک نیز به جهت نزدیکی مرز این نوع ترس با انواع دیگر، عرصه تحلیل بر فیلیپ تامپسون بیش از پیش تنگ می‌شود. به طور مثال ترس و وحشتی که از *دراکولا*[۱۲] در آثار *برام ستوکر* به خواننده دست می‌دهد، با وحشتی که از دیدن دستهای خونین مکبث در اثر شکسپیر به جان خواننده می‌ریزد، یکی نیست.

ترس در نوع اول، به وسیله ابزار و عناصر ظاهری صحنه پدید می‌آید و اغلب در صورت و شکل حوادث وجود دارد اما ترس در نوع دوم، حاصل تفکر و تعمق است و از بطن و عمق حادثه زاییده می‌شود. به دلیل مشخص نبودن درجه و میزان این نسبت‌ها در گروتسک، اغلب حدت و شدت آن به طبع و توانایی نویسنده بستگی پیدا می‌کند. از این رو یافتن ملاکی دقیق برای شناسایی گروتسک، کار بسیار مشکلی خواهد بود. آنچه روشن و آشکار است، مؤلف کتاب گروتسک در ادبیات، تلاش می‌کند تا معنای امروزینی از گروتسک به دست دهد.

بی‌تردید گروتسک پدیده تازه‌ای نیست که فیلیپ تامپسون آن را کشف کرده باشد. این اصطلاح با کمی تغییر در سده نوزدهم در اروپا به یک سبک هنری اتلاق می‌شده است. و ریشه کهن آن را می‌توان در ابتدای دوران مسیحیت، در فرهنگ رومی جستجو کرد. حتی *لودویک کورتیوس* (مورخ هنر) ردپایی از گروتسک را در نقاشی‌هایی که انسان، حیوان و گیاه و شکلهای ساختمانی را به هم آمیخته، پیدا کرده است.

تامپسون معتقد است کلمه گروتسک از واژه گروت (کلمه‌ای ایتالیایی به معنای حفره) و از صفت گروتسکو، مشتق شده است و همگی اشاره به نقاشی‌های به دست آمده در حفاری‌های رم دارد. این کلمه در حدود سال ۱۵۲۲ وارد زبان فرانسه می‌شود و بالاخره در ۱۶۴۰ با املای گروتسک، در زبان انگلیسی نیز متداول گردید.

فیلیپ تامپسون برای گروتسک، عملکردها و اهداف متنوعی قائل است. حتی او به نمونه‌هایی از گروتسک اشاره می‌کند که جز ایفای یک نقش صرفاً تزیینی و ارضای خواسته‌های فردی، هدف دیگری را دنبال نمی‌کند و برای شاهد مثال، به اشعار *رابرت گریوز* اشاره می‌کند که فقط، برای ارضای میلی بلهوسانه، چیزی فرا شگفت و خارق‌العاده ساخته است، و هدف دیگری ندارد.

تامپسون در عملکردهای گوناگون گروتسک، به وجه **پرخاشگری و تاثیر روانی - تفریحی** آن، اشاره می‌کند و حتی معتقد است که رگه‌هایی از گروتسک را می‌توان در ادبیات یاوه (بازاری) مشاهده کرد. او به نمونه دیگری از گروتسک، با عنوان **گروتسک ناخواسته** اشاره می‌کند. گروتسکی که در آن هیچ قصد و هدفی در کار نباشد. غافل از اینکه اکثر نمونه‌ها می‌تواند ناخواسته خلق شده باشد. به این معنا تجلی مبهمی از گروتسک را می‌توان در آثار هنرمندان و قصه‌نویسان ایرانی پیدا کرد[۱۳] بی‌آنکه شاید اکثر آنها اطلاعاتی درباره گروتسک داشته باشد.

پس شاید بتوان این طور نتیجه گرفت که، گروتسک، تلاش مبهمی است برای دست‌یابی به معنای سومی که عموماً در ناخودآگاه هنرمند شکل می‌گیرد و در اثر او تجلی پیدا می‌کند. با آن چه گفته آمد، شاید بتوان گروتسک را به دو دسته تقسیم کرد. یکی گروتسکی که از ذهن سازمان یافته و آگاهانه در اثر راه می‌یابد و به عنوان تکنیک یا تدبیر جهت وارد آوردن ضربات عاطفی و خلق حس تازه، صورت می‌گیرد، و دیگری گروتسکی که به طور ناخودآگاه در اثر انعکاس می‌یابد که البته خودآگاهی و ناخودآگاهی هنرمند، هیچ تاثیری در ارزشیابی آن نخواهد گذاشت.

هیچ مهم نیست که به تعریف ناکافی فیلیپ تامپسون بسنده کرده و آن را سبکی هنری فرض کنیم. مهم این است که گروتسک می‌تواند برداشت بالنده و تازه‌ای در اثر به وجود آورد. بی‌فایده نخواهد بود، گفتار *ولفگانگ کیز* درباره ماهیت گروتسک که می‌گوید:

«گروتسک، تجلی دنیای پریشان و از خود بیگانه است، یعنی دیدن دنیای آشناست از چشم‌اندازی که آن را بس عجیب می‌نمایاند (و این عجیب بودن ممکن است آن را مضحک یا ترسناک جلوه دهد یا همزمان هر دو این کیفیت‌ها را بدان ببخشد).

پاورقی‌ها

۱ـ به دلیل طولانی بودن مثال گروتسکی، مجبور به نقل خلاصه آن شدم که برای روشنتر بودن مثال لازم است تمامی فصل مطالعه شود. محسن مخملباف / باغ بلور / صفحه ۲۵۶ الی ۲۸۰.

۲ـ grotesque

۳ـ disharmony

۴ـ extraragance and exaggeration

۵ـ فیلیپ تامپسون / گروتسک در ادبیات / صفحه ۱۹.

۶ـ absard

۷ـ فیلیپ تامپسون / گروتسک در ادبیات / صفحه ۵۸.

۸ـ macabre

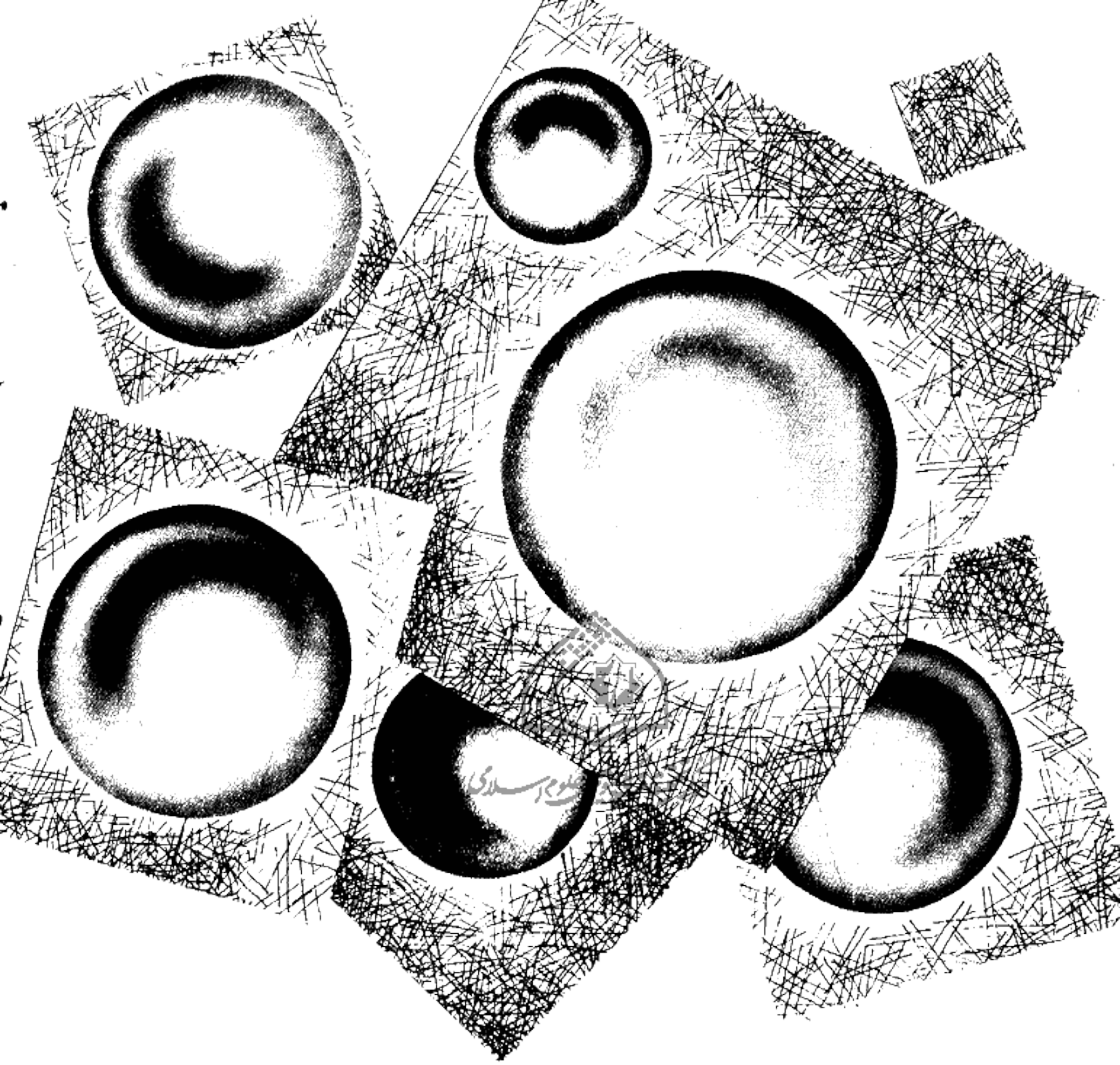
۹ـ فیلیپ تامپسون / گروتسک در ادبیات / صفحه ۶۷.

۱۰ـ چند گفتار درباره ادبیات / آ. و. لوناچارسکی / صفحه ۷۲.

۱۱ـ پیشین / صفحه ۵۳.

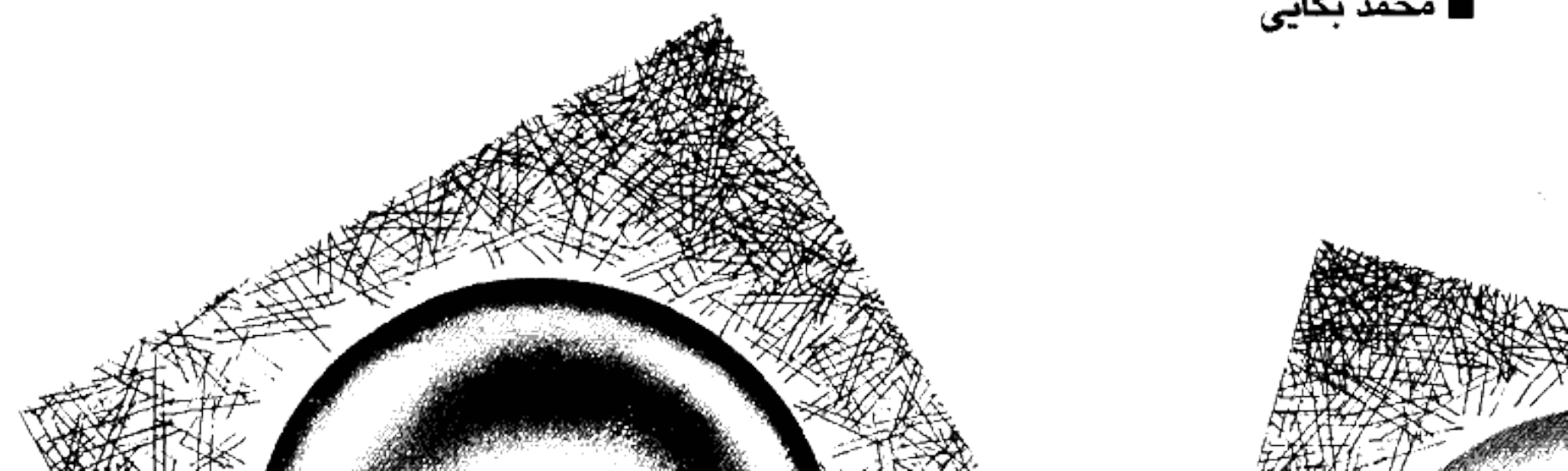
۱۲ـ Dracula شخصیت اصلی داستانی است که در نخستین بار در سال ۱۸۹۷ میلادی به وسیله نویسنده ایرلندی الاصل به نام *برام ستوکر* نوشته شده.

۱۳ـ نمونه‌های غیر واضح گروتسک را می‌توان در آثار *صادق هدایت* خصوصاً در *بوف کور* و نیز در آثار



در اقلیمِ حس و اندیشه

■ محمد بکایی



زیستن بشر در هرعصر از ادوار زندگی و چالش روحی و فکری او در هر برهه از تنشهای اندیشگی را، می‌توان زیستن واقعی و دارای اصالت افراد انسانی دانست.

از زمانهای دور هیچ‌گاه بر انسان نگذشته است، مگر اینکه بُعد فکری او، سازنده لحظه‌ها و احساسهای وجودی‌اش بوده است. این قاعده و قانون، در هرزمان و مکانی ـ بدون استثنا ـ جاری است.

انسان هردوره، از دو محدوده حس و اندیشه خالی نیست و وجود بشری او، توسط این دو عامل احاطه شده است. شاید بحث درباره اینکه حس است که قلمرو اندیشه را مرزبندی می‌کند یا اندیشه است که با تاثیر عمیق خویش، احساسات انسانی را در تملك خویش می‌گیرد، اسراف در کلام باشد و کوبیدن بر دری بسته که جای انگشتان جوینده بسیاری بر آن نقش بسته است. در هرحال چه سلطنت حس، برگرده اندیشه سایه انداخته باشد و چه توسن اندیشه در هفت اقلیم حس، تکسوار و فرمانروا باشد، بشر با این دو مقوله بشدت درگیر و در تنازعی همیشگی است.

اگرچه اکثریت افراد بشر از احاطه این دو سلطان بر وجود خود بی‌اطلاع هستند و به طرزی ناخود آگاه به فطرت خویش سوق داده می‌شوند، انسان هنرمند به طور خودآگاه با این گونه مسائل درگیر است و سعی در هرچه بیشتر شناختن محدوده هرکدام از آنها دارد و اصولاً هنر چیزی نیست جز تبلیغ اندیشه‌ای توسط حسی، و هیچ هنری ذاتاً نمی‌تواند خالی از این خصیصه باشد، اما از آنجا که دنیای ما دنیای نسبت و شدت وضعف است و در پناه همین نسبت و شدت و ضعف، مقولات مختلف رخ می‌نمایند، این مقام نیز خالی از این ویژگی نیست و شاید بتوان گفت که شدت و ضعف در هنر، از وضوح بیشتری برخوردار است. هنر در ذات خود امتزاج حس و اندیشه را به ارمغان می‌آورد و نمی‌تواند از دام این دو صیاد، مفری بجوید.

هرگاه در هرهنری، بُعد اندیشگی قوت بیابد و صفت غالب شود و در کنار حس برانگیزی و برخورداری، از حس، برداشت خود از جهان و نحوه جهان بینی خود را ارائه دهد، آن هنر به حریم محترم جاودانگی و مانایی چنگ انداخته و وارد این حرم جادویی شده است. «و این است که بارقه ذهن هنرمند، اگر به فضایی برتر از روز مرگی و تکرر متعلق باشد، اذهان آدمیان را به حیرت، انفعال مثبت و خضوع رهنمون می‌شود.»[1] برای آشنایی و بهتر فهمیدن این سخن، بی‌فایده نیست اگر به معرفی و شرح اجمالی اثری بپردازیم که سعی در ورود به این مرحله دارد و در کار خود تا اندازه‌ای موفق بوده است. نام فیلسوف معاصر یونانی میکل د *اونامونو* بر اهل فکر و هنر، پوشیده و ناآشنا نیست. او را در این مرز و بوم با کتابهایی همچون *درد جاودانگی*، *هابیل* و چند *داستان دیگر* و کتابهای دیگر شناخته‌ایم و با روح دردمند و جست‌وجوگر او آشنا شده‌ایم. مطالعه کتابهای این نویسنده، نشان می‌دهد که تا چه اندازه در تب و تاب درك بدیع و پی بردن به اسرار پوشیده و سر به مهر، بوده است. روح واندیشه خواننده همراه او در طول اثر رنج می‌کشد و در فراز و نشیب فکری او همقدم و گاه همدل می‌شود. اگرچه یافته‌های فکری او نمی‌تواند برای همگان مورد قبول واقع شود، اما اصالت پویش و رنج مقدسی که باید تمام انسانها به آن مبتلا باشند، هردردمندی را در مقابل جست‌وجوهای بی‌شائبه او متاثر و متعجب می‌سازد. روح جست‌وجوگر و ناآرام، صفتی است که در این زمانه بی‌درد و غنوده در آغوش روزمرگی‌ها، می‌تواند ویژگی والا و بُعد ارزشمندی برای انسان به حساب آید و اونامونو، یکی از این روحهای سرگردان، اما رنجور زمانه است. برای آگاهی از بیوگرافی او می‌توان به مقدمه کتابهایش که در ایران ترجمه شده‌اند رجوع کرد، چرا که در این گفتار قصد برآن است که تنها به یکی از سه داستان مطبوع در مجموعهٔ هابیل و چند داستان دیگر او پرداخته شود، تا بُعد اندیشه و تفکری را که نویسنده در شولای حس پیچیده و در مقابل خوانندگان قرار داده است، به قدر وسع و بضاعت فکر خود بررسی کنیم.

مجموعه هابیل و چند داستان دیگر، در برگیرنده سه داستان نیمه بلند از اونامونو، با نامهای *هابیل*، *مرد مردستان قدیس مانوئل*، *نیکوکار شهید*. می‌باشد که ما به آخرین داستان از این مجموعه می‌پردازیم. قبل از ورود به بحث خالی از لطف نیست که مطلبی را از پیشکفتار کتاب هابیل و چند... که به قلم مترجم نگاشته شده و خود تلخیصی است از دو مقاله که پژوهشگران آثار اونامونو نگاشته‌اند و می‌تواند در ارائه و تفهیم مطلب سودمند باشد، بیاوریم و آن اینکه:

«اونامونو آنجا که در مقام داستان‌نویسی برمی‌آید، دقیقاً غرضش نوشتن داستان نیست. داستانهای او به معنای معهود کلمه، داستان نیستند، یعنی طرح ندارند یا به عبارت دیگر طرحهای وجودی دارند، طرح بی‌ماهیت. و این طرح چنانست که بر خود نویسنده هم آشکار نیست و همچنان که به پیش می‌رود به دست شخصیتهای داستان بافته می‌شود. به عبارت دیگر طرحی اگر هست، بسان خود زندگی است و تعبیری در کار نیست.»[2]

و یا آشکارتر اینکه:

«از نظر اونامونو، داستان وسیله بیان فلسفه‌ای است که در قالب مکتوب و مرامهای معهود نمی‌گنجد، چه او معتقد است عالمان و فیلسوفان نمی‌توانند اندیشه‌ای را زنده به مخاطبان خود برسانند، لذا برای آنکه رمق حیاتی اندیشه‌هایش را نگیرد به داستان و همچنین به شعر و نمایشنامه روی می‌آورد.»[3]

حال که تا حدودی به فضای فکری و نحوه برخورد او با قالب داستان آشنا شدیم، می‌پردازیم به داستان «قدیس مانوئل، نیکوکار شهید»

در این داستان و یا به تصریح خود اونامونو «ناداستان»[4] ما با کشیشی به نام *دُن مانوئل* آشنا می‌شویم که آدم ساده‌ای است و در دهکده‌ای به نام *بال* ورده زندگی می‌کند و سالها است که رسیدگی به محرومان را پیشه خود ساخته است. او در دهکده خویش به مقام قدیسی می‌رسد، درحالی که هنوز مدرسه مخصوص روحانیون را ندیده و دوره آن را طی نکرده است. پس از آنکه به مقام قدیسی در نزد اذهان و دل مردم نایل می‌شود، وارد آن مدرسه شده تا «رسماً به مقام کشیشی

برسد و به این ترتیب بتواند سرپرستی فرزندان خواهرانی را که به تازگی بیوه شده‌اند بپذیرد.»[۵] این مرد روحانی که صدایی ماورایی دارد و در دل هر شنونده‌ای نفوذ می‌کند و جای پای خویش را در اعماق روح انسانها به یادگار می‌گذارد، خود در نهایت شك و بی‌ایمانی سیر می‌کند و از جهت اعتقادی به آخرت و خدا ایمان ندارد.

«من مستقیماً چشم در چشمش دوختم و پرسیدم: آیا خود شما با اینکه این همه آیین «عشاء ربانی» را اجرا کرده‌اید، ایمان پیدا کرده‌اید؟ به من نگاه نکرد. به دریاچه خیره شد و چشمانش لبریز از اشك شد. و به این ترتیب بود که من به رازش پی بردم.»[۶]

او در برخورد با لاشارو برادر راوی داستان که تازه از آمریکا بازگشته است و اربابان کلیسا را مدافعان فئودالیسم مرده می‌داند، راز خود را فاش می‌سازد و از او هم می‌خواهد که در مقابل مردم تظاهر به ایمان کند و این کار را حتی تظاهر نیز نمی‌داند.

«تظاهر یعنی چه؟ ابداً به این نمی‌گویند تظاهر به قول آن بزرگوار «اول سر انگشتت را با آب تبرك تر کن، بعداً مؤمن از آب درخواهی آمد.»[۷]

قدیس مانوئل، ایمان به خدا و آخرت را لازم می‌داند اما تنها در محدوده زندگی جاری روزمره و نه بیشتر، اعتقاد به خدا برای زندگی و زیستن با مردم را می‌ستاید و خود در مقام نظر، دچار شك و ابهام است و در مقابل مردی که از سطح عمومی، تفکری بالاتر دارد ناگزیر از اعتراف.

«... هیچ نمی‌خواست به من تحمیل کند، بلکه طرفدار صلح و صفا و آرامش و حمایت از شادی و خشنودی و حتی شاید خواب و خیال طلایی خلق خدا بود. دستگیرم شد که اگر او به این ترتیب قصد فریب دادن مردم را هم داشته باشد ـ اگر این کارش فریب دادن باشد ـ برای منافع خودش نیست.»[۸]

خدایی که اونامونو مدعی و در پی آن است، موجودی نیست که سلسله جنبان هستی باشد و سر انگشت او از هر پدیده‌ای به عیان دیده شود. خدایی نیست که با هزار جلوه ظهور کرده باشد تا نیاز به دیدار او با هزار دیده احساس شود. خدای او خدایی است محسوس و انسان انگارانه که از صفات محدود و نسبی و موقت انسانی پیروی می‌کند.

اما این بی‌اعتقادی، در محدوده عقل و نظر ارائه شده و عقیده مؤلف است و در مقام عمل و واقعیت انسانی، او برخلاف این نکته را بروز می‌دهد آنجا که می‌گوید:

«ما به خدا نه‌برای پی بردن به علت آفرینش، بلکه برای حس کردن و حفظ کردن غائیت و معنی بخشیدن به جهان نیازمندیم.»[۹]

و در این کلام جدی است و مبلغ بی‌تردید و سرسخت آن، اما این نحوه برخورد اونامونورا نه درنظر ماده‌گرایان و نه در نظر الهیون مورد قبول نساخت و هردو گروه برضد او شوریدند. اما مرد مردستان زندگی که پیرو روح دردمند و جستجوگر خویش بود بر سر کلام خود ایستاد و مصرانه فریاد برآورد که:

«بشر امروزه، خدا را کمتر حس می‌کند و می‌گوید که ادبیات قرن بیستم اسپانیا باید باعث (رستخیز خدا) شود.»[۱۰]

فضای فکری اونامونو مملو از تضادها و شبهه‌هاست و او خود را موظف می‌داند که برعلیه هرچه ایمان و بی‌ایمانی و عقیده و بی‌اعتقادی و سکون و تلاطم است بشورد و تخم یأس و نومیدی و شك را در دلها بپراکند.

کوتاه سخنی این که: قدیس مانوئل، روح مکتوب اونامونو است که درست و دقیق بر طبق نقشه تار و پود ذهنی و روحی او حرکت و عمل می‌کند و در روستای خویش چنان زیست می‌نماید که او می‌خواهد. اندیشه اونامونو در طرز عمل مانوئل جلوه می‌یابد و تفسیر می‌شود و در اینجاست که اندیشه و حس با یکدیگر می‌آمیزند و در هم فرورفته و یکی می‌شوند که حاصل این آمیزش مقدس، ناداستانی است که حرفی برای گفتن دارد و اندیشه‌ای را به فریاد رسا اعلام می‌کند. این آمیختگی است که به کار اونامونو اصالت می‌بخشد و مانایی اثرش را تضمین می‌نماید و وجه فارقی می‌گردد بین این اثر و نوشتجاتی که تنها از دامان حس، مانند خفاشی خون آشام آویخته‌اند و مرثیه‌سرایی دل ویران و غافل و محتاج خود را به راهیان وادی ادبیات تحویل می‌دهند.

گرچه نمی‌توان برتمامی عقاید و نظریات اونامونو مهر تأیید زد و آنها را به عنوان نظریاتی کاملاً درست معرفی کرد، اما می‌توان آثار داستانی او را از جمله آثاری دانست که وارد حیطه اندیشه شده و در پناه هنر، پیام‌آور عقیده‌ای خاص می‌باشند و این خود امری است قابل توجه که با کمال تأسف ادبیات ما ازاین خاستگاه با ارزش، فاصله زیادی دارد و هنوز تا ورود به این حریم، منزلهای بسیاری را پیش‌رو دارد.

در انتها با ذکر این کلام از اونامونو که می‌گوید: «می‌کوشم تا نگاهی به راز عمیق روح و وجدان آدمی بیندازم.»[۱۱]

از خداوند منان طلب آن دارم که توفیق تلاش و کوشش مقدس، برای رسیدن به نگاهی عمیق به حقیقت انسان را به همه آدمیان و بالأخص هنرمندان، عنایت فرماید.

○

پاورقی‌ها

۱. رمان فلسفی / عبدالرضا شهاب.
۲. هابیل و چند داستان دیگر / اونامونو / ترجمه بهاءالدین خرمشاهی / چاپ امیرکبیر/ ص ۰۵
۳. پیشین / ص ۰۷
۴. پیشین / ص ۰۲۳۴
۵. پیشین / ص ۱۹۲.
۶. پیشین / ص ۰۲۱۲
۷. پیشین / ص ۲۱۲.
۸. پیشین / ص ۰۲۱۳
۹. درد جاودانگی / اونامونو / ترجمه بهاءالدین خرمشاهی / چاپ امیرکبیر / ص ۱۵.
۱۰. پیشین / ص ۱۵.
۱۱. هابیل و چند داستان دیگر / ص ۱۵ / ترجمه بهاءالدین خرمشاهی / چاپ امیرکبیر / ص

● قصهٔ پیک

(گزارش از فعالیتهای پیك قصه‌نویسی)

■ گزارشگر: احمد محمدی

پیك قصه‌نویسی، از جمله بخشهایی است که به تازگی در معاونت آموزش هنری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، شکل گرفته است. این بخش با هدف آموزش غیر حضوری قصه‌نویسی، در سال گذشته عملاً کار خود را شروع کرد. فعالیت پیك قصه‌نویسی، در جهت آموزش و گسترش هنر داستان‌نویسی در سراسر کشور، در همین مدت کوتاه بسیار چشمگیر و قابل تأمل بوده است. برای آشنایی بیشتر شما با چگونگی کار پیك، نشستی داریم با مسئول پیك آموزشی قصه‌نویسی.

به نام خدا. ضمن آرزوی توفیق بیشتر برای شما، لطفاً مقداری از سابقه پیك قصه‌نویسی برایمان بگویید.

آموزش غیر حضوری در حوزه، سابقه‌ای چندین ساله دارد، کار پیك قصه‌نویسی به نوعی ادامه دهنده همان آموزش غیر حضوری است، اما پیك هم به لحاظ شکل و هم به لحاظ اهدافی که دنبال می‌کند، کاملاً متفاوت عمل می‌کند. جرقه این کار، سالها پیش زده شد، مدت زیادی گروهی از کارشناسان بخش قصه واحد «ادبیات» روی این طرح کار کرده‌اند، حاصل آن تحقیقات و تجربیات، همین پیکی است که امروز میزبان شماست. شروع کار را به صورت آزمایشی. با گزینش تعداد معدودی از دوا‌طلبان دو استان سیستان و بلوچستان و کهکیلویه و بویراحمد شروع کردیم. اما به محض اینکه اطلاعیه‌های مربوط به این دو استان در جراید منتشر شد، سیل نامه از استانهای سراسر کشور به سوی ما سرازیر شد. تعداد نامه‌ها به حدی بود که ما مجبور شدیم، با در نظر گرفتن امکانات موجود، سقفی تعیین کرده و از میان آثار رسیده، تعدادی را «گزینش» کنیم. البته کمی هم سخت‌گیری کردیم. در نتیجه تعداد زیادی از علاقه‌مندان که استعدادی هم داشتند، نتوانستند در دوره اول شرکت کنند.

به طورکلی این نحو آموزش تازگی داشت. در پیك، بعد از مراحل گزینش هنرجو و ثبت نام او، جزوه‌ای به عنوان «پیش درس» برای هنرجو می‌فرستند. این جزوه شامل اهداف، توضیحی درباره نحوه آموزش و راهنمایی‌هایی در زمینه چگونگی مطالعه دروس و انجام تکالیف و... است.

در طول دوره آموزش، مباحث آموزشی برای هنرجو ارسال می‌شود، در پایان هردرس سؤالات و تمرینهایی به هنرجو توصیه شده که او پاسخ خود را برای پیك می‌فرستد، کارشناسانی که قصه‌نویسان با تجربه‌ای هستند، با حوصله و دقت تکالیف را می‌خوانند و راهنمایی‌های لازم را هم انجام می‌دهند.

کاشی آموزش اصول و فنون قصه‌نویسی، موجب کاهش علاقه نویسنده‌ها می‌شود یا به عبارتی، مبتدیان دچار ترس و خشکی قلم می‌شوند. آیا شما برای این مشکل فکر کرده‌اید؟

ما در برنامه‌ریزیهای آموزشی پیك، این مشکل را در نظر داشته‌ایم. البته این طبیعی است که یك هنرجو وقتی یکباره با حجم زیادی از قواعد و اصول آشنا شود، دچار وحشت و هراس کاذب شود. در شیوه آموزشی ما، اصول به صورت پله پله و تدریجی به هنرجو منتقل می‌شود ضمن اینکه پس از تدریس هرمبحث، برای آن موضوع تمرینهای عملی و مطالعات جنبی، توصیه می‌شود. همین تدبیر، به اضافه تمهیدات دیگر می‌توانند تا حدودی این مشکل را مرتفع کند.

در زمینه قصه‌نویسی و آموزش آن تاکنون کتابهای متنوعی تالیف و ترجمه شده است. به طور مشخص، منابع درسی شما از روی کدامیك از این کتابها تدوین می‌شود و این انتخاب با چه ملاکی صورت می‌گیرد.

منابع درسی پیك، ابداً یك کار کردآوری نیست، هرچند که برای تدوین آن تمام کتابهای منتشر شده در این زمینه مطالعه شده است. اما به یقین کاری متفاوت و کامل‌تر است. به دلایلی که عرض می‌کنم کتابها و منابعی که به زبان فارسی ترجمه یا تالیف شده، نه کافی است و نه کامل، بعضی از این متون آن قدر فنی و پیچیده است که عملاً امکان استفاده هنرجو از آن وجود ندارد. بعضی کتابها هم به میل و سلیقه خودشان «اصطلاح سازی» کرده‌اند، طوری که خواننده مبتدی را دچار تشتت ذهنی و بلاتکلیفی می‌کنند. در بعضی از

کتابها نیز به جای پرداختن به مراحل تکوین و شکل‌گیری تدریجی قصه، صرفاً به تشریح مکانیکی ساختمان قصه‌پرداخته‌اند. اما در مباحث آموزشی پیک که آقای حجوانی زحمت آن را برعهده دارند، دقیقاً به این معضلات توجه شده است. حتی بعد از پایان گرفتن مرحله تدوین، این منابع در نشستهایی با حضور قصه‌نویسان و منتقدان نقد و کارشناسی می‌شود.

برخورد شما با این آفت که هنرجوی شما در نیمه راه، آموزش را رها کند و برود چگونه است. آیا این آفت طرحهای شما را برای آینده تهدید نمی‌کند؟

شاید این یک آفت تلقی شود اما ضعف کار نیست. ببینید! اگر انگیزه و علاقه‌ای در کسی نباشد حتی صرف بیمودن این راه و گذراندن این دوره‌ها، برای او فایده‌ای نخواهد داشت. هدف پیک، لااقل در مرحله اول، ایجاد انگیزه در بی‌انگیزه‌ها نیست، بلکه روی آن بیشتر با کسانی است که در این زمینه خرده هوشی و سر سوزن ذوقی دارند.

آیا در کنار برنامه اصلی آموزشی خودتان، فعالیتهای دیگری هم دارید؟

بله. از جمله برنامه‌ها و طرحهایی که تصمیم داریم آن را خیلی جدی دنبال کنیم، برگزاری اردوهای آموزشی است. به طور مثال، اعزام نویسندگان و کارشناسان پیک به مراکز استانها و ایجاد امکان ارتباط مستقیم بین استاد و هنرجو و نیز طرح آموزشی سمعی و بصری قصه را در دست تهیه داریم. که این مجموعه می‌تواند به گسترش آموزشی که در نظر داریم کمک بیشتری کند. بعضی از هنرجویان ضمن گذراندن دوره، قصه‌هایی می‌نویسند، این قصه نقد و کارشناسی می‌شود و برای هنرجو فرستاده می‌شود، و هنرجو پس از بازنویسی، مجدداً قصه را برای پیک می‌فرستد. این آثار با توافقی که با بعضی نشریات و جراید صورت گرفته به نوبت چاپ می‌شود. چاپ مجموعه داستانهایی از بهترین قصه‌های پیک را نیز به صورت کارنامه سالانه، در دست تهیه داریم که نخستین شماره آن در مرحله کارشناسی است.

آیا در کشور ما فعالیتهایی مشابه فعالیت پیک انجام می‌شود؟

تا آنجا که من می‌دانم چنین کاری با این گستردگی تاکنون در کشور ما سابقه نداشته است. البته چند دوره کوتاه مدت آموزش قصه‌نویسی، آن هم به شکل حضوری در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و چندین دوره هم در حوزه هنری برگزار شد، اما شیوه کار ما در پیک قصه‌نویسی با این ادوار آموزشی، چه از حیث شکل آموزش و چه از لحاظ هدف، متفاوت و در نوع خود بدیع است.

ارزیابی خود شما از نحوه آموزش غیر حضوری چیست؟

دربرخورد اول ممکن است تصور شود که آموزش غیر حضوری، نسبت به آموزش حضوری بازدهی کمتری دارد، درحالی که اصلا این طور نیست. در شیوه آموزش حضوری، هنرجو با تکیه به استاد، کار خود را شروع می‌کند، استاد در این شیوه در زمان معین و مکان مشخص حضور پیدا می‌کند و هنرجو ناچار است در همان زمان محدود مطالب را فرا بگیرد، اما در شیوه آموزش غیر حضوری، انتخاب این شرایط با هنرجوست البته این شیوه در کشورهای دیگر از جمله ژاپن و انگلستان و همچنین در کشور خودمان نیز تجربه شده، که بنابر اعتراف اهل فن، بازدهی مناسبی داشته است. اما در مورد ارزیابی کار پیک، فکر می‌کنم برای ارزیابی و ارزشگذاری هنوز خیلی زود باشد و لااقل باید پس از پایان دوره اول، به بررسی این کار پرداخته شود. هرچند که من معتقدم قضاوت درباره کارهایی از این دست بسیار زود است.

شما چه مقدار به این روش برای تربیت قصه‌نویس امیدوار هستید و آیا می‌شود به این طریق قصه‌نویس تربیت کرد؟

این بحث که آیا می‌شود قصه‌نویسی را از این طریق آموزش داد بحث روشنی است و قطعاً این کار عملی است. ببینید، در یک کلاس آموزش موسیقی، انتظار این نیست که همه شاگردان روزی آهنگساز بزرگی بشوند... در قصه‌نویسی هم وضع همین است. ما منتظر تولستوی و داستایوسکی نیستیم. اعتقاد ما این است که استعدادهای بالقوه‌ای در سراسر کشور پهناور ما وجود دارد که به دلایل مختلف و خصوصاً عدم شناسایی درست و به موقع، امکان فعالیت پیدا نمی‌کنند. پیک قصه‌نویسی به نوعی قصد دارد که این عدالت آموزشی را ایجاد کند. در این راستا ما نود درصد از امکانات آموزشی پیک را به داوطلبان شهرستانی اختصاص داده‌ایم و خوشبختانه اعلام می‌کنم که: در همین مدت نسبتاً کوتاه در میان هنرجویان شهرستانی و روستایی به استعدادهایی برخورده‌ایم که برای ما بسیار امید بخش بوده‌اند.

به عنوان آخرین سؤال این مسئله را مطرح می‌کنم که آیا پیک درحال حاضر هنرجو می‌پذیرد یا نه و اینکه علاقه‌مندان چطور می‌توانند با پیک ارتباط برقرار کنند.

کار جذب و ثبت نام اولین دوره آموزش، هفته پیش تمام شد. در این دوره از میان صدها اثر رسیده، ۱۵۰ اثر پذیرفته شد و در میان این هنرجویان، حتی داوطلبانی از خارج کشور نیز داشته‌ایم. در مورد بخش دوم، دوره دوم آموزش بزودی شروع خواهد شد، و هر علاقه‌مندی که استعداد و توانی در خود می‌بیند، می‌تواند یک نمونه اثرش را برای پیک بفرستد...

با تشکر از شما که وقت خودتان را در اختیار این مصاحبه گذاشتید.

من هم از شما سپاسگزارم.

پیک قصه‌نویسی

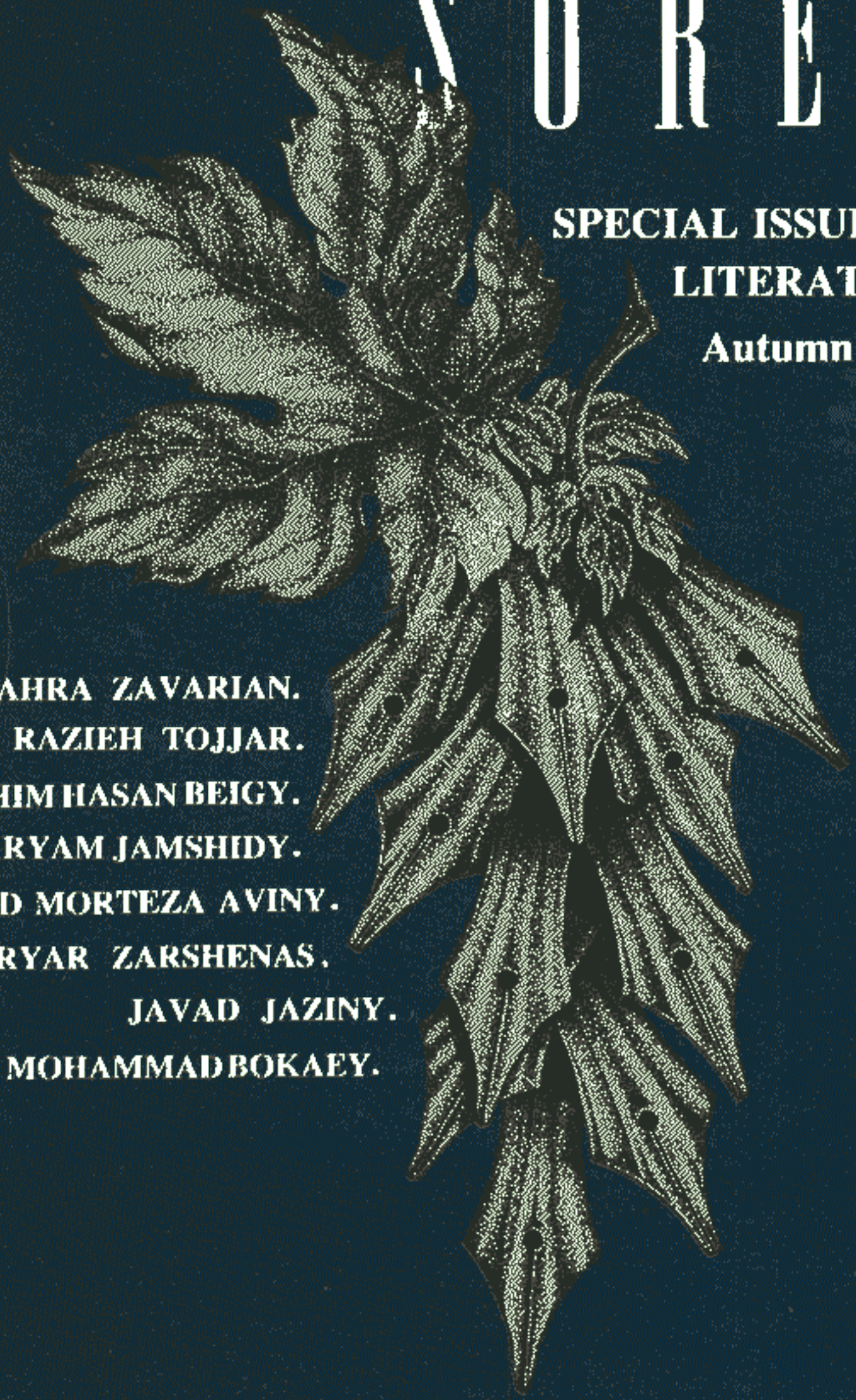
آموزش غیر حضوری

آدرس: خیابان ولی‌عصر، بین جامی و جمهوری اسلامی، پلاک ۱۸، ساختمان معاونت آموزش حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، کد پستی ۱۳۱۶۷ ـ صندوق پستی ۱۷۴ـ۱۱۳۶۵

SOREH

SPECIAL ISSUE ON LITERATURE

Autumn 1992



ZAHRA ZAVARIAN.

RAZIEH TOJJAR.

EBRAHIM HASAN BEIGY.

MARYAM JAMSHIDY.

SEYYED MORTEZA AVINY.

SHAHRYAR ZARSHENAS.

JAVAD JAZINY.

MOHAMMAD BOKAEY.