

جان آبدایک ، ا. آلوارز ، جوزف پ. بوکھ ،
اوکتاویو پاز ، لائیل ترلینگ ، مالکوم کاوٹی ،
لوئیس کروئن برگر ، آر تور کویتلر ، آر تور میلر

در بارهٔ ادبیات

ترجمہ
احمد میر علائی



در باره ادبیات

کتاب زمان

۰۰۰/۱ ف ا

۱/۲۱

مجموعه «شناخت ادبیات»

۲

شبان

شماره ثبت کتابخانه ملی ۲۵۶-۵۴/۴/۲۱

جان آبدایک

۱. آلوارز

جوزف پ. بوکه

اوکتاویو باز

لانیل ترهلینگ

مالکوم کاولی

لویس کرونین برگر

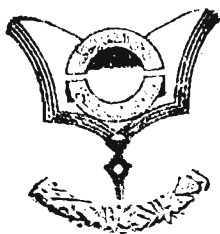
آرتور کوپستلر

آرتور میلر

در باره ادبیات



۶۰۹ - خیابان نادری - تهران
تلفن ۳۹۲۶۹۱

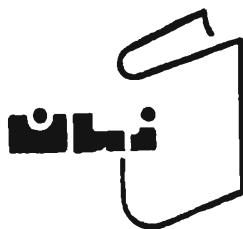


دربارۂ ادبیات

«پازده مقاله»

ترجمہ

احمد میرعلانی



چاپ اول ۱۳۵۴

چاپ دوم ۲۵۳۶

حق چاپ محفوظ و مخصوص کتاب زمان است.

چاپخانه رشديه

۷	یادداشت مترجم
	اوکتاویو پاز
۹	دیالکتیک انزوا
	آرتور کوپستلر
۳۳	ادبیات وقانون بازده نزولی
	مالکوم کاولی
۵۷	چهره بیفروغ داستان نویسی
	لانیل تریلینگ
۷۵	رفتارها، اخلاقیات و رمان
	جان آپدایک
۹۹	رنالیسیم و رمان
	آرتور میلر
۱۱۵	خانواده در نمایشنامه های جدید
	مالکوم کاولی
	نسل نیکبخت
۱۴۱	نه گمشده و نه ازدست رفته

اوکتاویوپاز

ادبیات شالوده‌ها

۱۶۵

جوزف پ. بوکه

آغازی دیگر منابع آزمایش
ادبیات امروز آلمان

۱۸۵

۱. آلوارز

آنسوی اصل آقامنشی

در شعر انگلیسی

۲۱۱

لوئیس کرونین برگر

«صومعه» استاندال

۲۳۱

یادداشت مترجم

درنگاه اول، تنهاوجه مشترکی که یازده مقاله این مجموعه باهم دارند ترجمه آنها توسط فردی واحد است. احساس نخستین مترجم هم چنین بود. اما ناشر اعتقاد داشت که گزینش آزاد این مقاله ها از جانب سلیقه ای واحد خود دلیل وجوه اشتراك بیشتری است. در بازخوانیها و ترتیب مقالات کفه به سود ناشر چربید و خطی منطقی دنبال شد. مسیراین خط ازکلی به جزئی است. به این ترتیب مقالات نخستین مباحثی کلی در باره ادبیات و هنر است، سپس به مقوله های زمان و نمایشنامه پرداخته می شود، آنگاه نوبت به ادبیات يك قاره و يك کشور و شعريك کشور در دوره ای محدود می رسد و مقاله آخرین نمونه ای والا از نقد ادبی است.

شاید در قرائت پیگیر این مقالات خواننده متوجه تفاوت هایی درلحن نوشته ها گردد، این به ودلیل است یکی آن که نویسندگان اصلی متفاوت بوده اند دیگر آنکه این مطالب در فاصله هشت سال ترجمه شده (مقاله آلوازدرد باره شعر انگلیسی از لحاظ زمانی نخستین و دیالکتیک انزوا نوشته باز آخرین است) و طبیعی است که مترجم، اگر نه پیشرفت، تغییرهایی کرده باشد. همه این مقالات طی سالهای گذشته در نشریات ادبی (جنگ اصفهان، فرهنگ زندگی، کتاب امروز، الفبا) چاپ شده و در تجدید چاپ حداقل تغییر، که همانا اصلاح غلط های چاپی باشد، داده شده است.

همه این مقالات توسط نویسندگان و منتقدان سرشناس اروپایی و امریکایی نوشته شده است. از این رو

- برای حفظ حرمت خواننده - از درج مطالب زندگینامه‌ای و توضیحات اضافی خودداری شد. تمامی مجموعه به ادبیات به طور اعم و ادبیات معاصر جهان به طور اخص می‌پردازد از این رو عنوان « درباره ادبیات » برای آن برگزیده شد. این گزینش به خاطر تواضع این عنوان بوده است نه چیزی دیگر.

اشاره به يك نکته دیگر ضرور می‌نماید. مقدمه‌ای که تحت عنوان « درآمدی بر ادبیات امریکای لاتین » برتارک مقاله « ادبیات شالوده‌ها » نشسته از منابع گوناگون اخذ شده و مترجم ناچار ابوت آن را به‌گردن می‌گیرد.

۱. م.

اؤكتاويو پاز

ديالكتيك انزوا

انزوا - یعنی این احساس و آگاهی که انسان تنهاست، از جهان و از خویش جداست - خصیصه‌ای انحصاراً مکزیکی نیست. همه مردم، در لحظاتی از حیات خود، خویشان را تنها احساس می‌کنند، و تنها هم هستند. زندگی کردن یعنی گسستن از آنچه بوده ایم به منظور پیوستن با آنچه در آینده‌ای مرموز خواهیم بود. انزوا، ژرف‌ترین واقعیت در سرنوشت آدمی است. انسان تنها موجودی است که می‌داند تنهاست، و تنها موجودی است که دیگری را می‌جوید. طبیعت او - اگر استعمال این کلمه در ارتباط با انسان، که خود را با «نه» گفتن به طبیعت «اختراع» کرده است، جایز باشد - از میل سوزان او به تحقق بخشیدن به خویشان در دیگری تشکیل شده است. انسان آمیزه‌ای از غم غربت و بازجستن روزگار وصل است. بنابراین هنگامی که متوجه وجود خویش است، متوجه فقدان دیگری، یعنی متوجه انزوای خویش هم هست.

جنین با دنیای پیرامون خود پیوسته است، زندگی محض است به گونه خام و بدوی و ناآگاه از وجود خویش. هنگامی که متولد می - شویم پیوندهائی را می‌گسلیم که ما را با زندگی کور کورانه‌ای که در زهدان مادر، آنجا که هیچ فاصله‌ای میان میل و ارضای میل نیست، پیوسته می‌دارد. این تغییر در نظر ما جدائی و خسران است، وانهادگی است، هبوط به محیطی غریب و خصمانه است. این احساس بدوی

خسران بعدها به احساس انزوا تبدیل می‌شود، و باز اندکی بعد به آگاهی بدل می‌گردد: مأمحکوم به تنه‌از زندگی گردنیم، لکن از انزوای خویش در می‌گذریم تا رشته‌هائی را که در گذشته‌ای بهشتی ما را با زندگی یگانه می‌داشت، استوار سازیم. همه نیروهای ما در پی نسخ انزوای ما هستند. از اینرو احساس تنها بودن ما مفهومی دوگانه دارد: خود آگاهی است از یک سو، و ازسوی دیگر میل به گریز از خویش‌ن‌است. انزوا - تنها موقعیت زندگی ما - به چشمان به گونه نوعی آزمون و تطهیر می‌رسد، که چون پایان پذیرد اضطراب و احساس بی ثباتی هم محو خواهد شد، در خروج از هزار توی انزوا به وصل (که آسایش است و شادی) و فراوانی و همسازی با جهان می‌رسیم.

زبان رایج این دوگانگی را با یکی دانستن مفاهیم انزوا و رنج می‌نمایاند. آلام سوزان عشق همان دردهای انزواست. وصل و هجر متضاد و مکمل یکدیگرند، نیروی رهایی‌بخش انزوا احساس گنگ و درعین حال صریح ما را از تقصیر روشن می‌سازد: «مرد منزوی» به دست خدا و انهاده شده است. انزوا هم گناه و هم کفاره گناه است. انزوا کیفر است، اما درعین حال این نوید را دربر دارد که دوران مهجوری ما به پایان خواهد رسید. این دیالکتیک بر تمامی حیات آدمی حاکم است. مرگ و تولد تجربه‌هائی از تنهائی‌اند. تنها متولد می‌شویم و تنها می‌میریم. از زهدان مادر که بیرون رانده شدیم تلاش دردناکی را آغاز می‌کنیم که در نهایت به مرگ می‌انجامد. آیا مرگ بازگشتی به آن زندگی است که پیش از این زندگی وجود داشته است؟ آیا مفهوم آن باز زیستن آن زندگی پیش از تولد است که در آن آسایش و جنبش، روز و شب، زمان و ابدیت متضاد یکدیگر نیستند؟ آیا مردن به مفهوم توقف وجود به منزله یک موجود و در نهایت رسیدن به وجودی قطعی است؟ آیا مرگ، زندگی راستین است؟ تولد مرگ و مرگ تولد است؟ ما

نمی‌دانیم. اما هر چند نمی‌دانیم، با تمامی وجودمان می‌کوشیم تا از متضادهائی که آزارمان می‌دهد بگریزیم. همه چیزها - خودآگاهی، زمان، عقل، رسوم، عادات - می‌خواهند ما را از زندگی برانند، اما در عین حال همه چیزها ما را وادار به بازگشت می‌کنند، وادار به نزول به زهدان زاینده‌ای که از آن بیرون رانده شده‌ایم. آنچه از عشق (که هوس، وصل جوئی، میل به افتادن و مردن و در عین حال باز متولد شدن است) انتظار داریم اینست که به خود اندکی از زندگی حقیقی ارزانی داریم، اندکی از مرگ حقیقی بدهیم. این خواهش را برای شادی یا آسایش نداریم، بلکه لحظه‌ای از کمال زندگی را می‌جوئیم که در آن متضادها محو می‌گردند، که در آن زندگی و مرگ، زمان و ابدیت اتحاد می‌یابند. به شیوه‌ای مرموز متوجه می‌شویم که زندگی و مرگ چیزی جز دو صورت - متضاد اما مکمل - واقعیتی واحد نیستند. در کار عشق آفرینش و تباهی یکی می‌گردند، و انسان در عשרی از اعمار يك ثانیة نیم‌نگاهی به حالتی کاملتر از وجود می‌اندازد.

در جهان ما، عشق تجربه‌ای تقریباً دست نیافتنی است. همه عوامل - اخلاقیات، طبقات اجتماعی، قوانین، نژادها و حتی خود عشق و رزان - با آن مخالفت می‌ورزند. زن همیشه برای مرد آن «دیگری» بوده است، آن متضاد تکمیل کننده. اگر قسمتی از وجود مرد با شیفتگی بخواهد با او اتحاد یابد، قسمتی دیگر - که به همان اندازه مبرم است - او را رد و نفی می‌کند. زن شیشه‌ای است، گاه نفیس، گاه آزارنده، اما همیشه متفاوت. با تبدیل او به شیشه و او را در معرض تغییراتی قرار دادن که علائق، غرور، اضطراب و نفس عشق مرد اعمال می‌کند، مرد او را به وسیله‌ای بدل می‌کند، وسیله‌ای برای کسب تفاهم و لذت، طریقی برای دستیابی به بقا. زن، چنانکه سیمون دوبووار گفته است، يك بت، يك الهه، يك مادر، يك ساحره یا يك پری الهام است، اما هیچگاه خود خویش

نیست. از این رو روابط عشقی ما از آغاز فاسد است، از ریشه مسموم است. شبیحی میان ما حائل می‌شود، و این شبیح تصویر زن است، تصویری است که ما از او ساخته‌ایم و او خود را در آن می‌پوشاند. هنگامی که دست بر می‌آوریم تا او را لمس کنیم، نمی‌توانیم حتی جسمی لایشر را لمس کنیم، زیرا همیشه این تصور رام و فرمانبر از بدنی تسلیم مانع می‌شود. و همین اتفاق برای او هم می‌افتد: او تنها می‌تواند خود را به صورت يك شیء، چون چیزی «دیگر» تصور کند. هیچ‌گاه بانوی خود خویش نیست. وجود او میان آنچه که واقعاً هست، و آنچه که فکر می‌کند هست تقسیم شده است، و این تصور را خانواده، طبقه اجتماعی، مدرسه، دوستان، مذهب و عاشق او بر او تحمیل کرده‌اند. او هیچ‌گاه به بیان زنانگی خود نمی‌پردازد، زیرا این زنانگی همواره خود را در اشکالی بروز می‌دهد که مردان برای او اختراع کرده‌اند. عشق چیزی «طبیعی» نیست. چیزی انسانی است، مشخص‌ترین نشانه انسان است. چیزی که ما خود ساخته‌ایم و در طبیعت یافت نمی‌شود. چیزی که هر روز می‌سازیم - و تباه می‌کنیم.

اینها تنها موانع میان ما و عشق نیستند. عشق يك انتخاب است... شاید انتخاب آزاد سرنوشت ما و کشف ناگهانی پنهانی ترین و محتوم ترین بخش وجود ما باشد. اما انتخاب عشق در جامعه ما ناممکن است. برتون^۱ در یکی از بهترین کتابهایش به نام «عشق دیوانه^۲» می‌گوید که دو مانع از همان آغاز عشق را محدود کرد: عدم قبول اجتماعی و تصور مسیحی گناه. عشق برای تحقق خود باید از قوانین جهان عدول کند. این کار رسوائی و اغتشاش است، تخطی دوسپاره است که مدار مقدر

۱ - A Breton (۱۸۹۶-۱۹۶۶) نویسنده فرانسوی و یکی از پرچم‌داران نهضت

سوررئالیسم - م.

۲ - I' Amour Fou (۱۹۳۷).

خود را ترك می کنند و در میانه فضا به سوی یکدیگر می شتابند. تصور رمانتیک عشق، که متضمن گسستن و فاجعه است، تنها تصویری است که امروزه از عشق می شناسیم، زیرا همه چیز در جامعه ما آن را از اینک انتخابی آزاد باشد بازمی دارد.

زنان در تصویری محبوسند که جامعه مذکر بر آنان تحمیل کرده است، بنابراین اگر آنان به انتخابی آزاد دست بزنند این انتخاب باید الزاماً نوعی زندان شکنی باشد. عاشقان می گویند: «عشق او را تغییر داده است، او را کس دیگری کرده است.» و حق با آنان است. عشق زن را به کلی دیگرگون می کند. اگر شهامت عاشق شدن داشته باشد، اگر شهامت خود بودن داشته باشد، باید تصویری که جهان او را در آن زندانی ساخته در هم بشکند.

مرد هم از انتخاب بازداشته شده است. دامنه امکانات او بسیار محدود است. در کودکی در مادر یا خواهرش، زنانگی را کشف می کند. از آن هنگام به بعد عشق را با مناهی یکی می بندارد. وحشت و جاذبه زنای با محارم روابط عاشقانه ما را مشروط کرده است. زندگی جدید هم در حالی که بیش از حد به امیال ما دامن می زند، با انواع مناهی از نوع اجتماعی، اخلاقی و حتی بهداشتی، آنها را سرکوب می کند. جرم مهمیز هوس، و هم افسار آن است. همه چیز انتخاب ما را محدود می کند. مجبوریم عمیق ترین عواطف خود را با تصویری که گروه اجتماعی ما از زن می پسندد تطبیق دهیم. عشق ورزیدن به افراد سایر نژادها، فرهنگها، یا طبقات اجتماعی دشوار است، هر چند کاملاً امکان دارد که مردی سفید پوست زنی سیاه پوست را دوست بدارد، یا زنی يك نفرچینی را دوست بدارد، یا آقائی خدمتکار خویش را، و بالعکس. اما این امکانات مایه شرمساری است، و از آنجا که از انتخاب آزادانه منع شده ایم، همسری از میان زنان «مناسب» برمی گزینیم. هیچگاه

اعتراف نمی‌کنیم که با زنی ازدواج کرده‌ایم که دوستش نمی‌داریم، زنی که شاید ما را دوست‌بدارد، شاید، اما قادر نیست خود واقعی خویش باشد. سوان^۱ می‌گوید: «و این فکر که بهترین سالهای زندگی ما را با زنی هدر داده‌ام که به من نمی‌خورده...» اکثر مردان عصر ما می‌توانند این جمله را در بستر مرگ تکرار کنند. و همچنین اکثر زنان عصر ما می‌توانند با تغییر يك واژه آن را تکرار کنند. جامعه با تصور عشق به منزله پیوند مستحکمی که هدف آن به دنیا آوردن و پرورش کودکان است سرشت عشق را نفی می‌کند، یعنی آن را با ازدواج یکی می‌پندارد. هر عدولی از این قانون کیفر دارد، و شدت این کیفر به زمان و مکان بستگی دارد. (در مکزیک، اگر عدول کننده زن باشد، این کیفر مرگ است، زیرا - همانند همه ملل اسپانیایی‌تبار - ما دو نظام اخلاقیات داریم: یکی از آن «آقایان» و دیگری برای زنان، کودکان و فقیران.) اگر جامعه اجازه انتخاب آزاد می‌داد، حمایتی که از ازدواج می‌شود موجه می‌نمود. از آنجا که جامعه اجازه چنین انتخابی را نمی‌دهد، باید این حقیقت را قبول کرد که ازدواج نهایت تحقق عشق نیست، بلکه صورتی قانونی، اجتماعی و اقتصادی است که هدفی مغایر با هدف عشق دارد. استحکام خانواده به ازدواج بستگی دارد، که تبدیل به حمایتی محض از جامعه می‌شود و هدفی جز تولید مجدد همان جامعه ندارد. از این رو ازدواج طبیعتاً محافظه کار است. حمله به آن، حمله به شالوده‌های اجتماعی است. و به همین دلیل، عشق عملی ضد اجتماعی است، هر چند نمی‌خواهد چنین باشد. هر بار که عشق موفق به تحقق خود شود، اساس ازدواجی را درهم می‌شکند و آن را بدل به چیزی می‌کند که مطلوب جامعه نیست: مکاشفه دو موجود تنها که جهان ویژه خود را می‌آفرینند، جهانی که دروغهای جامعه را رد می‌کند، وقت و کار را نسخ می‌کند،

و خود را خود بسنده می‌داند. پس جای هیچ شگفتی نیست اگر جامعه عشق و شاهد آن - شعر - را با کینه‌ای متساوی کيفر دهد: و آن‌دو را محکوم به اقامت در دنیای پر آشوب و زیرزمینی مناهی، پوچی و غیر عادی کند. باز جای شگفتی نیست اگر هم شعر و هم عشق در اشکال غریب و نابسی چون يك رسوائی، يك جسم، يك قطعه شعر منفجر شوند.

در نتیجه حمایتی که از ازدواج می‌شود، عشق مورد تعدی قرار می‌گیرد و فحشا یا مورد مدارا یا مشمول مراحم دولت. نظر مبهمی که نسبت به فحشا ابراز می‌گردد خود بسیار چیزها را آشکار می‌کند. برخی از مردم این نهاد را مقدس می‌دانند، اما فحشا، در میان ما متناوباً مورد کینه و تمایل است. روسپی، کاریکاتوری از عشق است، قربانی عشق است، نمودگاری از نیروهایی است که جهان ما را به پستی می‌کشاند. اما حتی این تغییر هجو آمیز از عشق کافی نیست: در برخی از محافل پیوندهای ازدواج چنان سست است که بی‌بندوباری حکم قانون کلی را دارد. کسی که از بستری به بستر دیگر می‌رود دیگر آدمی بی‌بندوبار خوانده نمی‌شود. زنباره - مردی که نمی‌تواند از خویش فراتر رود زیرا همیشه زنان بازیچه‌هائی برای خودخواهی و اضطراب او هستند - شخصیتی است که به همان اندازه شوالیه آواره از رواج افتاده است. دیگر کسی نیست که اغوا شود، همچنان که دیگر دوشیزه‌ای نیست که نجات داده شود یا غولی بیابانی که کشته شود. روابط عشقی جدید، فی‌المثل باروابط عشقی زمان ساد^۱ تفاوت کرده است. ساد شخصیت فلک زده‌ای بود، مردی بود که کاملاً اسیر و سواسی شده بود، و کارش مکاشفه‌ای تکان دهنده از موقعیت بشری بود. قهرمانانی به نومییدی و بیقراری قهرمانان ساد یافت نمی‌شوند. از سوی دیگر، روابط عشقی جدید

۱ - Marquis de Sade (۱۷۴۰-۱۸۱۴) نویسنده فرانسوی.

تقریباً همیشه بلاغی است، تمرینی ادبی و بزرگ منشا نه است. مکاشفه‌ای از انسان نیست، تنها سندی دیگر برای توصیف جامعه‌ای است که جرم را تشویق و عشق را محکوم می‌کند. آیا آزادی شهوت است؟ طلاق دیگر يك پیروزی نیست. طلاق دیگر راهی برای درهم گسستن پیوندهای استوار نیست، که اجازه‌ای است برای مرد و زن تا با آزادی بیشتر دست به انتخاب بزنند. در جامعه‌ای مطلوب، تنها مبانی طلاق از میان رفتن عشق یا پیدایش عشقی تازه است. در جامعه‌ای که همه کس قادر به انتخاب باشد، طلاق چون فحشا و بی بندوباری و زنا به يك تناقض یا امری نادر بدل خواهد شد.

جامعه وانمود می‌کند که کلی حیاتی است و باخویش و برای خویش زندگی می‌کند. اما در عین حال که خود را واحدی تجزیه ناپذیر می‌داند، نوعی دوگانگی آن را از درون تقسیم می‌کند. شاید این دوگانگی هنگامی نشأت گرفته باشد که انسان از حیوانیت دست کشید، هنگامی که خود خویش، وجدان خویش و اخلاقیات خویش را اختراع کرد. جامعه دستگاهی حیاتی است در رنج از نیازی غریب تاهدفا و امیال خود را توجیه کند. گاه هدفهای آن - ملبس به جامه ادراکات اخلاقی - با امیال و نیازهای آنان که جامعه را تشکیل می‌دهند تقارن می‌یابد. اما این هدفها گاه آرمانهای اقلیتها یا طبقات مهم را نفی می‌کند و چه بسا حتی نافی ژرف‌ترین غرایز انسانی گردد. وقتی این اتفاق اخیر بیفتد جامعه دورانی بحرانی را طی می‌کند: که یا منفجر می‌شود و یا به فساد می‌گراید. اعضای آن دیگر موجوداتی بشری نیستند و به وسیله‌هائی بیروح بدل می‌گردند.

دوگانگی ذاتی هر جامعه، که هر جامعه‌ای می‌کوشد با تبدیل خود به يك اجتماع آن را از میان بردارد، امروزه از بسیاری راهها خود را نشان می‌دهد: خيروشر، مجاز و نامجاز، آرمان و واقعیت، منطق و بی-

منطقی، زیبایی و زشتی، رؤیاها و بیداریها، فقر و ثروت، بورژوازی و پرولتاریا، معصومیت و معرفت، خیالپردازی و خرد. جامعه با حرکتی مقاومت‌ناپذیر از درون، سخت می‌کوشد تا بر این دوگانگی فائق‌آید و اجزاء منفرد و متخاصم خود را به کلی هماهنگ‌کنند. اما جامعه جدید می‌کوشد تا این کار را با سرکوبی دیالکتیک انزوا، که تنها چیزی است که می‌تواند عشق را ممکن سازد، انجام دهد. جوامع صنعتی، صرف‌نظر از نظام‌های عقیدتی، سیاسی و اقتصادی، می‌کوشند تا اختلاف‌های کیفی - یعنی انسانی - را به همشکلی کمی بدل کنند. شیوه‌های تولید انبوه بر اخلاقیات، هنر و عواطف هم اعمال می‌شود. تضادها و استثنایها از میان برداشته می‌شوند، و در نتیجه راه ما به سوی عمیق‌ترین تجربه‌ای که زندگی می‌تواند به ماعرَضه بدارد، یعنی کشف واقعیت به منزله نوعی یگانگی که اضداد در آن توافق یابند، سدمی‌گردد. نیروهای جدید حکم ممنوعیت انزوا را صادر می‌کنند... و در نتیجه عشق را، که نوعی اشتراك زیرزمینی و قهرمانانه است، ممنوع می‌سازند. دفاع از عشق همیشه فعالیتی خطرناك و ضد اجتماعی محسوب می‌شده است. اکنون این کار دیگر حتی فعالیتی انقلابی است. مسأله عشق در دنیای ما نشان می‌دهد که چگونه دیالکتیک انزوا، در عمیق‌ترین جلوه آن، به وسیله جامعه سرکوب می‌شود. زندگی اجتماعی ما تقریباً از هر امکان رسیدن به اشتراك عاشقانه واقعی جلوگیری می‌کند.

عشق یکی از روشن‌ترین مثال‌هایی است از آن غریزه دوگانه - مرگ و تولید مثل، انزوا و اشتراك - که ما را وامی‌دارد تا عمیق‌تر در نقش خود به کندوکاو پردازیم و در عین حال از خود خویش بیرون آئیم تا به وجود خویش در دیگری تحقق بخشیم. اما عشق تنها مثال نیست، در زندگی هر انسان دورانهائی وجود دارد که هم هجر و هم وصل است، هم جدائی و هم آشتی است. هر يك از این دورانها کوششی

است برای فرا رفتن از انزوای خود، و به دنبال آن غوطه‌ور شدن در فضائی غریب.

کودك باید با این واقعیت قاطع روبرو شود، و در آغاز با شك یا سكوت به تحریكات آن پاسخ می‌گوید. رشته‌ای که او را با زندگی می‌پیوست گسسته شده و او می‌کوشد تا با بازی و عطفوت این رشته را مستحکم سازد. این سرآغاز مکالمه‌ای است که تنها هنگامی که تك‌گوئی نهائی را در بستر مرگ تقریر می‌کند به انجام می‌رسد. اما روابط او با دنیای خارج دیگر مانند هنگامی که او زندگی پیش از تولد را می‌گذراند روابطی منفعل نیست، زیرا جهان خواستار پاسخی است. واقعیت باید با اعمال او پر شود. به یاری بازیها و خیالپردازیها، جهان خنثی و طبیعی بزرگسالان - میز، کتاب، یا هر چیز دیگر - ناگهان حیاتی خاص خود می‌یابد. کودك نیروی جادویی زبان یا اشاره، نمودگار یا نمایش را به کار می‌گیرد تا جهانی زنده بیافریند که در آن اشیاء هم‌قادر به پاسخ دادن به سؤالات او هستند. زبان، وقتی از قید مفاهیم روشنفکری آزاد شود، دیگر مجموعه‌ای از نشانه‌ها نیست و باز به دستگاهی حساس و ظریف بدل می‌گردد. نمایش لفظی با بازسازی خود شیء برابر است، همانطور که در نظر انسان اولیه يك كنده کاری نمایشی از شیئی مورد نظر نیست بلکه جفت آن است. نطق باز فعالیتی خلاقه می‌شود که با واقعیات سروکار دارد، یعنی فعالیتی شاعرانه می‌شود. با این افسون، طفل در تصور خویش جهانی می‌سازد و از این طریق انزوای خود را از میان می‌برد. خود آگاهی هنگامی آغاز می‌شود که ما در قدرت جادویی وسائل خویش شك کنیم.

بلوغ نوعی گسستن از دنیای کودکی و درنگی بر آستانه جهان بزرگسالان است. اشپرانگر خاطر نشان می‌کند که انزوای یکی از مشخصات

بارز بلوغ است. نارسبوس^۱ تنها، تصویر دقیق فرد تازه بالغ است. در طی این دوران است که برای نخستین بار متوجه فردیت خود می شویم اما دیالکتیک عواطف بار دیگر به مداخله بر می خیزد: از آنجا که بلوغ نهایت خود آگاهی است، تنها با فراموش کردن خود، با رها کردن خود می توان از آن فراتر رفت. بنابراین انزوا نه تنها شامل ساعات تنهایی بلکه حاوی رمانسهای عظیم، قهرمانی و ایثار است. مردم حق دارند که قهرمان و عاشق را به صورت جوانانی تازه بالغ تصویر می کنند. تصویر شخص تازه بالغ به منزله فردی منزوی، بسته در خویش و اسیر هوس و جبن، تقریباً همیشه در تصویر گروهی از جوانان در حال رقص یا آواز یادر حال رژه حل می شود، یا در تصویر زوجی جوان که زیر شاخه های سبز و درهم رفته باغ ملی می خرامند. فرد تازه بالغ خویش را برای عشق، عمل، دوستی، ورزش یا ماجراهای قهرمانی بر جهان می گشاید. ادبیات ملل جدید - مگر اسپانیا، که در آن تازه بالغان هرگز جز به صورت الواط و ایتم ظاهر نمی شوند - پر از اینان است، افرادی تنها و مهجور و در طلب وصل. بلوغ نوعی پاسداری مسلحانه است که در پایان آن فرد به دنیای واقعیات پا می گذارد.

انزوا از مشخصات سالهای پختگی نیست. هنگامی که انسانی با دیگر انسانها یا اشیاء دست به گریبان است خود را در کارش فراموش می کند. در آفرینش یا ساختن اشیاء، اندیشه ها و نهادها، وجدان فردی او با وجدان دیگران اتحاد می یابد: زمان مفهوم و هدف پیدا می کند و از این رو به تاریخ بدل می شود، شرحی می شود روشن و مهم با گذشته ای و آینده ای. فردیت ما - که از این واقعیت ناشی است که ما در زمان واقع شده ایم، زمانی خاص که از خود ما ساخته شده است و ما را فرومی بلعد و در عین حال تغذیه می کند - در واقع منسوخ نمی شود، اما رقیق و به

۱ - Narcissus.

يك معنى «باز خرید» می گردد. وجود فردی ما نقشی در تاریخ به عهده می گیرد، یعنی به قول الیوت به «طرحی از لحظه های بیزمان» بدل می گردد بنا بر این کامله مردی که در ایام باوروری و سازندگی حیات خود از بیماری انزوا رنج می برد يك خرق عادت محسوب می شود. امروزه این نوع افراد تنها بسیار فراوان و نشان دهنده وخامت دردهای ما هستند. در عصر کار جمعی، آوازه های جمعی، خوشگذرانیهای جمعی انسان بیش از همیشه تنهاست. انسان جدید هیچگاه خود را به کاری که انجام می دهد تسلیم نمی کند. بخشی از او - عمیق ترین بخش - همیشه جدا افتاده است و نگران باقی می ماند. انسان جاسوس خود می شود. کار، تنها خدای جدید، دیگر آفریننده نیست. بی پایان است، بی نهایت است و بازندگی بی نتیجه جامعه جدید مطابقت دارد. و انزوایی که تولید می کند - انزوای بی هدف مسافرخانه ها، ادارات، مغازه ها و سالنهای سینما - آزمونی برای تقویت روح یا اعرافی ضرور نیست. ملعنت محض است و بازتابنده جهانی بدون گریزگاه.

اهمیت دوگانه انزوا - گسستن از دنیائی و کوشش در جهت خلق دنیائی دیگر - را می توان در تصور ما از قهرمانان، قدیسان و ناجیان دید. اسطوره، زندگینامه، تاریخ و شعر يك دوران کناره گیری و انزوا را تعریف می کند - تقریباً همیشه در طی سالهای اولیه جوانی - که همواره مقدم بر آشتی با جهان و بازگشت به عمل است. این سالهای آماده سازی و تحصیل است، اما علاوه بر اینها سالهای ایثار و توبه، خود آزمائی، کفاره و تزکیه نفس هم هست. آرنولد توین بی مثالهای بسیاری برای این نظریه می آورد: اسطوره غار افلاطون، حیات پولوس قدیس، بودا، محمد، ماکیاولی و دانته؛ همه ما درزندگی خودمان، و در محدوده امکانات خود، در انزوا و برکناری زیسته ایم، تا خویش را تزکیه کنیم و آنگاه به زندگی باز گردیم.

دیاالکتیک انزوا - یا به قول توین بی «حرکت دوگانه بر کناری و بازگشت» - آشکارا در تاریخ هرملتی نمایان است. شاید جوامع کهن که پیچیدگی آنها از جوامع ما کمتر بوده است تصاویر بهتری از این حرکت دوگانه باشند.

تصور این موضوع که انزوا برای کسانی که ما به غلط و از سر رضایت از خویش «بدوی» می خوانیم موقعیتی ناچسبانه حد خطرناک و هولناک است، در جوامع عتیق، نظام خشک و پیچیده مناهی، قوانین و آئین ها فرد را در برابر انزوای حمایت می کند. جمع تنها سرچشمه سلامت است - انسان منزوی بیمار است، شاخه خشکی است که باید بریده و سوخته شود زیرا جامعه به صورت کل به خطر خواهد افتاد اگر یکی از اجزاء آن بیمار گردد. تکرار معتقدات غیر مذهبی و فرمولها نه تنها ضامن دوام جمع است بلکه وحدت و ارتباط درونی آن را هم تضمین می کند؛ حال آنکه آئین های مذهبی و حضور مدام مردگان مرکز ارتباطی ایجاد می کند که اقدام مستقل را محدود می سازد و بدین طریق فرد را در برابر انزوا و جمع را در برابر انحلال حمایت می کند.

در نظر انسان بدوی سلامت و جامعه - همچنانکه مرگ و تفرقه - کلماتی مترادفند. لوی برول می گوید آنکه سرزمین مادری خود را ترک می کند «دیگر متعلق به گروه نیست. او می میرد و آئین های مرسوم تدفین برایش اجرامی گردد»^۱ در این صورت تبعید دائمی معادل محکومیت به مرگ است. پیوستگی گروه اجتماعی با ارواح اجداد و پیوند دادن این هردو با زمین در این آئین نمادین آفریقائی بیان شده است: «هنگامی که مردی بومی زنی از کیمبرلی^۲ همراه خود می آورد، آنان مقداری از خاک سرزمین بومی مرد با خود دارند. زن ملزم است که هر

۱- L. Lévy-Bruhl: La mentalité primitive (Paris: 1922).

۲- Kimberley.

روز اندکی از آن خاك بخورد... تا خود را با تغییر محل اقامتش تطبیق دهد.» یکپارچگی اجتماعی این مردم دارای «کیفیتی حیاتی و زنده است. فرد در واقع عضوی از يك بدن است.» بنابراین افراد به ندرت تغییر مذهب می‌دهند. «هیچ کس به خاطر اعمال خویش و به خودی خود رستگار یا ملعون نمی‌شود.» اقدامات هر فرد بر تمامی گروه تأثیر می‌گذارد.

با وجود این تمهیدات گروه از تفرقه مصون نیست. هر چیزی می‌تواند آن را درهم بشکند: جنگها، اختلاف‌های مذهبی، تغییرات در نظام تولید، هجوم‌های بیگانگان... به محض آنکه گروه متفرق شده يك از افراد آن با موقعیتی جدید و خطیر مواجه است. هنگامی که سرچشمه سلامت - جامعه بسته گذشته - نابود شد، انزوا دیگر فقط يك تهدید یا يك حادثه نیست: يك موقعیت است، موقعیتی اساسی و نهائی. و این موقعیت به احساس گناه منجر می‌شود - نه گناهی ناشی از عدول از قانونی، بلکه گناهی که بخشی از طبیعت آنان را تشکیل می‌دهد. یا اگر بخواهیم دقیق‌تر صحبت کنیم، گناهی که اکنون طبیعت آنان است. انزوا و معصیت ازلی یکسان و واحد می‌شوند. همچنین سلامت و وصل باز مترادف می‌گردند، اما در گذشته‌ای دور جا دارند. آنها تشکیل عصری طلایی را می‌دهند، دورانی که مقدم بر تاریخ است، دورانی که شاید اگر بتوانیم زندان زمان را درهم بشکنیم به آن باز می‌گردیم. چون در ما احساس گناه پیدا شد، بر نیاز خویش به رستگاری و وجود ناجی هم آگاه می‌شویم.

آنگاه اساطیری نو و مذهبی نو ایجاد می‌گردد. جامعه جدید - به خلاف جامعه کهن - باز وسیع‌تر است، زیرا تبعیدیان آن را تشکیل می‌دهند. این حقیقت که کسی در گروهی متولد شده است دیگر نمی‌تواند او را قانع کند که متعلق به آن گروه است: او باید لایق این تعاق باشد.

نیایش کم کم جایگزین آئین‌های جادوئی می‌شود و آئین‌های پاگشائی هرچه بیشتر بر تزکیه نفس تکیه می‌کند. تصور رستگاری موجب تفکرات مذهبی، الهیات، ریاضت و عرفان می‌شود. مراسم قربانی و عشاء ربانی دیگر جشنهائی آئینی نیست (اگر در اصل چنین چیزی بوده باشد) و به اسباب ورود به جامعه جدید بدل می‌شود. یلکرب النوع - تقریباً همیشه رب النوعی که در عین حال «ابن» هم هست، یکی از اعقاب خدایان عتیق عهد خلقت - می‌میرد و در زمانهائی معین باز زنده می‌گردد. او خدای باروری است، اما در عین حال ناجی هم هست و قربانی به درگاه او وثیقهٔ این امر است که جمع تجسم زمینی جامعهٔ کاملی است که در آن سوی مرگ انتظار آنان را می‌کشد. این آرزوها در مورد زندگی پس از مرگ تا حدی غربت و دلنگی برای جامعهٔ کهن را می‌رساند. نوید نجات متضمن بازگشت به عصر طلائی است.

البته کشف همهٔ این عوامل در تاریخ جامعه‌ای واحد دشوار است. با این همه جوامع مختلفی هستند که دقیقاً در این طرح می‌گنجند. برای مثال پیدایش آئین ارفه را در نظر بگیرید. آئین ارفه از نابودی تمدن آکائی^۱ نشأت گرفت، این تباهی باعث تفرقهٔ کلی جهان یونانی و اسکان ملل و فرهنگهای یونانی به معیار وسیع در سایر جاها شد. نیاز به بازسازی پیوندهای کهن، هم اجتماعی و هم مذهبی، باعث پیدایش تعدادی از آئین‌های پنهانی شد که تنها شرکت کنندگان در آنها «موجودات آواره و بی‌ریشه بودند... که در خاطر رؤیای ایجاد سازمانی را می‌پروراندند که خود نمی‌توانستند از آن جدا گردند. تنها نام جمعی انسان ایتم بود»^۲ (باید اشاره کنم که لفظ Orphanos هم به معنی «یتیم» و هم به معنی

۱ - Achaeon. یونانی به طور اعم. قومی که به گمان برخی در حدود ۱۳۰۰ پیش از میلاد از نواحی شمال دانوب به یونان مهاجرت کردند.

۲ - Amable Audin: Les Fêtes solaires (Paris: 1945).

«خالی» است. انزوا و یتیمی اشکال مشابهی از تهی بودن اند. آئین‌های ارفه و باکوس، مانند مذاهب پرولتاریائی که متعاقب انهدام دنیای کهن نشو و نما کردند، آشکارا نشان می‌دهند که چگونه جامعه‌ای بسته به جامعه‌ای گشوده تبدیل می‌شود. احساس جرم، احساس انزوا و کفاره، در اینجا همان نقش دوگانه را ایفا می‌کند که در زندگی فرد بازی می‌کند.

احساس انزوا، که تمایلی همراه با دلتنگی برای گروهی است که از آن جدا شده‌ایم، تمایلی برای یافتن مکان است. مطابق با اعتقادی باستانی، که تقریباً همه ملل بدان معتقد بودند، آن مکان مرکز جهان است، ناف کیهان است.^۱ گاه آن را با بهشت یکی می‌دانند و گاه این هر دو را با مسقط‌الرأس واقعی یا اساطیری گروه. در میان اقوام آزتک^۲ مردگان به میکتلان^۳ باز می‌گردند، میکتلان مکانی در شمال بود که آنان خود از آنجا مهاجرت کرده بودند، تقریباً تمام آئین‌هایی که بابیانگذاری شهرها یا خانه‌ها پیوستگی دارند متضمن کاوش برای جستن آن مرکز مقدسی است که از آن بیرون رانده شده‌ایم. امکنه مقدس - رم، بیت المقدس، مکه - در مرکز جهان واقعند یا نمودگار و نماینده‌ای از این مرکزند. زیارت این امکنه تکرار آئینی اعمالی است که هر گروه در گذشته‌ای اساطیری پیش از اسکان در ارض موعود کرده‌اند. رسم طواف خانه یا شهر پیش از ورود به آن از همین جا سرچشمه گرفته است.

اسطوره‌هزارتو به این گروه از عقاید مربوط می‌شود. بسیاری از تصورات وابسته، هزارتو را یکی از بارورترین و پرمعناترین نمود-کارهای اساطیری می‌سازند: طلسم یا شیئی دیگر، که می‌تواند سلامت

۱- در مورد نظریه «مکان مقدس» مراجعه کنید به:

Mircia Eliade: Histoire des Religions (Paris: 1949).

۲- Aztecs - ساکنان قدیم مکزیک.

۳- Mictlán.

و آزادی را به مردم باز گرداند، در مرکز محیطی مقدس؛ قهرمان یا قدیس که پس از انجام توبه و برگزاری آئین‌های کفاره قدم به درون هزارتو یا قصر افسون شده می‌گذارد؛ و بازگشت قهرمان که یا برای نجات و باز خرید شهر است یا برای بنیانگذاری شهری تازه. در اسطوره پرسئوس^۱ عوامل اساطیری تقریباً ناپیدایند، اما در اسطوره جام مقدس^۲ ریاضت و عرفان پیوندهای نزدیکی دارند: گناه، که باعث سترونی اراضی و اتباع «شاه ماهیگیر» شده است؛ آئین‌های تطهیر، پیکار معنوی، و سرانجام، رحمت - که همانا وصل باشد.

ما از مرکز جهان بیرون رانده شده‌ایم و محکوم به کندوکاو برای یافتن آن از میان جنگلها و صحراها یا در دالانهای پیچاپیچ زیر-زمینی هزارتوها گشته‌ایم. همچنین زمانی بوده است، که زمان متوالی و متحول نبوده، بلکه چشمه جاویدان زمان حالی ثابت بوده که همه زمانها، گذشته و آینده را شامل بوده است. هنگامی که انسان از آن ابدیتی که در آن همه زمانها يك زمان است تبعید شد، به زمان کرونومتری پا گذاشت و بنده ساعت و تقویم گشت. به محض آنکه زمان به دیروز و امروز و فردا، به ساعتها و دقیقه‌ها و ثانیه‌ها تقسیم شد، انسان دیگر با زمان همراه نبود، دیگر با جریان واقعیت تقارن نداشت. هنگامی که کسی می‌گوید «در این لحظه» لحظه از او در گذشته است. این مقیاسات فضائی از زمان انسان را از واقعیت - که زمان حالی مداوم است - جدا می‌کند و چنانکه بوسون گفت، همه حضورهایی را که واقعیت در آنها چهره می‌نماید به اشباحی خیالی بدل می‌کند.

اگر طبیعت این دو نظریه متضاد را در نظر بگیریم بر ما آشکار می‌شود که زمان کرونومتری نوعی توالی همگن و فاقد ویژگی‌هاست.

۱ - Perseus.

۲ - Holy Grail.

همیشه همانست، همیشه بی اعتنا به شادی و درد است. از سوی دیگر زمان اساطیری مشحون از ویژگیهای زندگی ماست، به درازی ابدیت و یا به کوتاهی يك دم است. مشغوم یا مقبول، بارور یا سترون است. این نظریه وجود تعدادی از زمانهای گوناگون را مجاز می‌دارد. زندگی و زمان به هم می‌آمیزند تا کلی واحد، وحدتی لایتجزا بسازند. در نظر اقوام آرتك زمان بامكان، و هر روز بایکی از جهات اصلی پیوسته بود. همین سخن را می‌توان در مورد هر تقویم مذهبی گفت. هر عید چیزی بیش از يك تاریخ یا سالگرد است. تجلیل از يك حادثه نیست: بازسازی آن است. زمان کرونومتری نابود می‌شود و زمان حال ابدی - برای دوره‌ای کوتاه اما قیاس‌ناپذیر - احیاء می‌گردد. عید خالق زمان می‌شود: تکرار به مفهوم بدل می‌گردد. عصر طلائی بازمی‌گردد. هر بار که کشیش به اجرای مراسم دعا می‌پردازد مسیح باز می‌گردد، خویش را به انسان تفویض می‌کند و جهان را نجات می‌دهد. چنانکه کیرگگارد آرزو داشت معتقدان واقعی «معاصران مسیح» اند. واسطوره‌ها و اعیاد مذهبی تنها مواردی نیستند که زمان حال قادر است مزاحم تداوم شود. عشق و شعر هم مکاشفه‌ای کوتاه از این زمان اصلی به ما عرضه می‌کنند. خوان رامون خیمنز^۱ در اشاره به ابدیت لحظة شاعرانه نوشت: «زمان بیشتر به معنی ابدیت بیشتر نیست.» بی‌تردید تصور زمان به منزله زمان حال، ثابت و فعلیت محض بسیار کهن‌تر از تصور زمان کرونومتری است، که درك فوری جریان واقعیت نیست، بلکه نوعی دلیل‌آوری برای گذران آنست.

این دوگانگی در تضاد میان تاریخ و اسطوره یا میان تاریخ و شعر نشان داده می‌شود. در اسطوره - همچنانکه در اعیاد مذهبی یا داستانهای کودکان - زمان هیچ تاریخی ندارد:

۱- Juan Ramón Jiménez (۱۸۸۱-۱۹۵۸) شاعر اسپانیایی.

«یکی بود یکی نبود...»، «در آن روزها که جانوران می توانستند سخن بگویند...»، «در آغاز...» و آن آغاز که فلان یا بهمان سال یا روز نیست شامل همه آغازهاست و ما را به زمان زنده‌ای راه می برد که در آن همه چیزها واقعاً در هر لحظه‌ای آغاز می شوند. از طریق مراسم آئینی که به ماجرائی اساطیری تحقق می بخشد و آن را بازسازی می کند، و همچنین از طریق شعر و داستانهای پریان انسان به دنیائی دست می یابد که در آن متضادها با هم آشتی می کنند و متحد می شوند. چنانکه واندربیو، گفت «همه مراسم آئینی این قابلیت را دارند که در زمان حال، در همین لحظه خاص، اتفاق بیفتند.»^۱ هر شعری که می خوانیم يك بازسازی است، یعنی يك مراسم آئینی است، يك عيد است.

تئاتر و حماسه هم عیدند. در اجراهای تئاتری و در شعر خوانی زمان متعارف از عمل باز می ایستد و زمان اصلی جایگزین آن می گردد. این زمان اساطیری - پدر همه زمانهائی که واقعیت را تلبیس می کنند - به یاری تشریک با زمان ذهنی و درونی ما مقارن است. انسان که بندی تداوم است میله‌های ناپیدای زندان خود را درهم می شکند و به زمان زنده پا می گذارد: زندگی ذهنی او با زندگی درونیش یکسان می شود، زیرا دیگر زمان، مقیاسی فضائی نیست و به يك منبع، به يك سرچشمه در زمان حال مطلق تبدیل شده است و مدام خود را باز می سازد. اسطوره‌ها و اعیاد، چه غیر مذهبی و چه مذهبی، به انسان اجازه می دهند که از انزوای خویش بیرون آید و با خلقت یکی شود. بنا بر این اسطوره - ملبس، مجهول، پنهانی - تقریباً در تمام اعمال ما دوباره آشکار می شود و به نحوی قاطع در تاریخ ما دخالت می کند: ابواب وصل را می گشاید. انسان امروزی برای اسطوره‌ها منطقی یافته است، اما هنوز

۱ - Van der Leeuw: *L'homme primitif et la Religion* (Paris: 1940).

نتوانسته آنها را از میان بردارد. بسیاری از حقایق علمی ما، همچنان که اکثر تصورات اخلاقی، سیاسی و فلسفی ما، تنها راههای جدیدی برای بیان گرایشهایی هستند که در گذشته به صورتهای اساطیری در وجود ما خانه کرده‌اند. زمان منطقی عصر ما قادر نیست اسطوره‌های کهن را در بطن خود پنهان کند. مدینه‌های فاضله - به خصوص مدینه‌های فاضله سیاسی جدید (به رغم تبلیص‌های خرد گرایانه آنها) جلوه‌های سخت فشرده و متمرکز از گرایشی هستند که باعث می‌شود هر جامعه‌ای عصری طلایی برای خویش بینگارد و چنین بیندارد که گروه اجتماعی از آن رانده شده‌اند و انسان سرانجام در یوم‌الایام بدان باز می‌گردد. اعیاد جدید - اجتماعات سیاسی، رژه‌ها، تظاهرات و دیگر اعمال آئینی - همه تلویحاً روز رهایی را بشارت می‌دهند. هر کسی امیدوار است که جامعه به آزادی اولیه و انسان به پاکی بدوی خویش باز گردد. آنگاه زمان دیگر با تردیدها، با جبر انتخاب میان خیر و شر، درست و نادرست، حقیقت و مجاز، ما را نمی‌آزارد. قلمرو زمان حال ثابت، وصل مدام، از نو بنیانگذاری خواهد شد. واقعیت نقابهای خود را می‌درد و سرانجام قادر خواهیم شد که هم واقعیت و هم انسانهای دیگر را بشناسیم.

هر جامعه محتضر یا سترون می‌کوشد تا با ایجاد يك اسطوره رستگاری، که در عین حال اسطوره باروری و اسطوره خلقت هم هست، خود را نجات دهد. انزوا و معصیت در وصل و باروری حل می‌شوند. جامعه‌ای که ما امروز در آن زندگی می‌کنیم هم اسطوره خاص خود را ساخته است. سترونی دنیای بورژوائی به انتحار یا به شکل تازه‌ای از اشتراك خلاق می‌انجامد. این به قول اورته گاست^۱ «درومایه عصر ماست»، جوهر رؤیاهای ماست و مفهوم اعمال ما.

انسان جدید دوست دارد تظاهر کند که افکار او با بیداری کامل

۱- J. Ortega y Gasset (۱۸۸۳-۱۹۵۵) نویسنده و متفکر اسپانیایی.

همراه است. اما این بیداری کامل اندیشه ما را به هزار توهای کابوسی رانده است که در آن اطاقهای شکنجه لاینقطع در آئینه‌های خرد تکرار می‌شوند. چون بیرون آئیم شاید متوجه شویم که با چشمان باز رؤیا می‌دیده‌ایم، و متوجه شویم که رؤیاهای خرد تحمل‌ناپذیرند. و آنگاه شاید يك بار ديگر رؤیائی را با چشم بسته آغاز كنيم.

آرتور کوستلر

ادبیات

و

قانون بازده نزولی

در رمان «اولین حلقه»^۱، اثر سولژنیتسین، چند نفری در خصوص پیشرفت علمی بحث می‌کنند. ناگهان یکی از آنها، «گلب نرژین»، آتشی شده می‌گوید:

«پیشرفت! چه کسی طرفدار پیشرفت است؟ این درست همان چیزی است که من در هنرمی پسندم - این حقیقت که در هنر، «پیشرفت» مطرح نیست و نمی‌تواند باشد. مثلاً رامبراند در قرن هفدهم زندگی می‌کرد و کسی نمی‌تواند پا از او فراتر گذارد، حال آنکه تکنولوژی قرن هفدهم اکنون بسیار خام و ابتدائی جلوه می‌کند...»

گوینده، سپس در زمینه پیشرفتهای عظیم مهندسی از دهه هفتم قرن نوزدهم به بعد صحبت می‌کند و می‌پرسد: «ولی آیا در مورد اثری مانند «آنا کارنینا» که در همان زمان نوشته شد، پیشرفتی حاصل شده است؟»

نظر مخالف این نظر را سارتر در رساله «ادبیات چیست؟» ابراز می‌دارد. او در آنجا کتاب را با موز مقایسه می‌کند که تازه است، انسان می‌تواند از آن لذت ببرد.

بنابراین عقیده، «آنا کارنینا» باید مدتها پیش گنبدیده باشد. همین نظر را سخنگوی رمان نو و دیگر دسته‌های پیشرو، از جمله بعضی از

۱- The First Circle.

دانشجویان، به شیوه‌ای گستاخانه‌تر ابراز کرده‌اند. این عقیده در جمله سرمشق ماندی توسط آنتونین آرتو^۱ خلاصه شده است: «شاهکارهای گذشته برای گذشته است، برای ما نیست.»

قهرمان سولژنیستین این طرز فکر متعارف را دارد که پیشرفت علم به مرور و با افزایش آگاهیها و عوامل کمک‌کننده است یعنی به شیوه خشت بر سر خشت، همان گونه که برجی ساخته می‌شود، حال آنکه هنر زمان نمی‌شناسد. هنر، رقص گوی‌هائی رنگین است بر سرفواره‌ها، که بر مایه‌هایی معدود و ابدی نقشهائی گوناگون پدید می‌آورد. اگر این نظر را بپذیریم، دیگر جستجوی هر معیار عینی «پیشرفت» برای شعر، نقاشی، یا تئاتر کاری بیهوده است، پس هنر تکامل نمی‌یابد، بلکه کار آن فقط ساختن و باز ساختن همان تجربه نوعی کهن به زبان زمانه است و هر چند زبان زمانه دستخوش تغییر است - این سخن شامل زبان تصویری نقاش هم می‌شود - محتوای يك اثر بزرگ هنری، ارزش خود را حفظ کرده و آماج تیر زمان نمی‌شود.

نظر مخالف که کارهای گذشته برای گذشته خوب است - تلویحاً گویای این اعتقاد است که هنر پیشرفت می‌کند و تکامل می‌یابد. ما نمی‌توانیم تولستوی یا رامبراند یا نقاشی اتروسکها^۲ را به سادگی و به این دلیل که آنان زبانی متفاوت با زبان ما دارند، رد کنیم. رد کردن اینان، این فکر را پیش می‌آورد که ما موفق به کشف صورتهای بیانی تازه‌ای شده‌ایم که از صورتهای بیانی گذشته شایسته‌تر و ارزنده‌ترند. بعضی از سخن‌گویان پیشگام (آوانگارد) زمان ما، و پیشتاز روزگاران گذشته به بانگ بلند اعلام کرده‌اند که آنان مشعل‌داران پیشرفت هنرند (امپرسیونیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها، آبسترراکسیونیست‌ها) و به زحمت

۱- Antonin Artaud (۱۸۹۶-۱۹۴۸) نویسنده، کم‌دین و تأثیر شناس فرانسوی.

۲- Etruscan منسوب به ناحیه‌ای در ایتالیای باستان به نام Etruria.

نویسنده‌ای را در گذشته و حال می‌یابید که معتقد نبوده یا نباشد که سبک و شیوه نوشتن او چه از نظر فکر و چه از نظر احساس، بیشتر از سبک و شیوه گذشتگان به واقعیت نزدیک است. بیایید اذعان کنیم: احترام ما به هومر و سموته آغشته به نوعی بزرگ منشی است که بی‌شبهت به رفتار ما در برابر بچه‌های خارق‌العاده نیست. آنها چقدر نسبت به زمانه خود، با هوش و چقدر نوظلم بودند!

این عقیده را که صورتهای هنری زمان ما بالاتر، یا حداقل از بعضی جهات برتر از صورتهای هنری گذشته است، می‌توان به افراطهای مضحك کشاند. مثلاً، چندی پیش روزنامه «گاردین» مقاله‌ای داشت تحت عنوان «دانشگاههای آینده» که طرز فکر دانشجویان انقلابی را اینطور خلاصه می‌کرد:

«علت وجودی دانشگاه، مطالعه آینده است... چه کسی به قصائد هوراس، مارول و «ییتز» نیاز دارد؟ نمونه کاملاً مؤثر شعر ضربی یا شعر گیتاری ارزش ادعائی آنها را سخت نسبی ساخته است.»

صرف نظر از این افراط کاریها، آدم ناگزیر بین این دو اردوگیر می‌کند: بین گلب نرژین، که معتقد است هنر از حرکت سخیف پیشرفت برکنار است، و آن دیگران که هنر را نوعی بازی المپیک می‌دانند، که از صدقه سر تکنیکهای پیشرفته، قهرمانان هر چهار سال یک بار رکوردهای تازه‌ای برجامی گذارند. (همینگوی را به یاد آرید که لاف قهرمانی می‌زد) طبق معمول، در چنین مناقشاتی هر دو طرف ظاهراً گناهشان اینست که خشک و تر را با هم می‌سوزانند.

بگذارید برای لحظه‌ای ادبیات را کنار گذاریم و به هنرهای تصویری بپردازیم. این همان شگرد قدیمی است که کینتیلان^۱ در قرن اول به کار زده است. وی برای بیان چگونگی پیشرفت فن نطق و خطابه

۱- Quintilian دانشمند رومی (۳۵-۹۵ میلادی).

در زبان لاتینی، ازخسونت پیشین تا سبك آراسته «جدید»، آن را با پیشرفت پیکره سازی بونان از درشتی روزگار باستان تا ظرافت و لطف قرن چهارم پیش از میلاد، مقایسه می کرد. من هم می خواهم همان فن را بکار بزنم و از مـورخ هنر مورد علاقه ام، ای. اج. گامبریج^۱، برای پشتیبانی از این نظر که در هنر هم مثل علم، می تواند پیشرفت به صورت خشت بر سر خشت وجود داشته باشد، نقل قول کنم:

«در ازمنه باستان مباحث نقاشی و پیکره سازی ناگزیر گرد تقلید محض از طبیعت می گشت. در واقع می توان گفت که پیشرفت هنر به سوی چنین هدفی - که تقلید از طبیعت باشد - نزد مردم باستان همان چیزی است که انسان مدرن آن را پیشرفت فن می شمارد: از این رو پلینی^۲ تاریخ پیکره سازی و نقاشی را چون تاریخ اختراعات بازگو کرد، و به هر هنرمندی کار خاصی را در زمینه باز نمودن طبیعت نسبت داد: پولیگنوتوس^۳ نقاش، اولین کسی بود که مردم را با دهان باز و دندان نشان داد، پیتاگوراس^۴ پیکره ساز در نمودن رگها و اعصاب نخستین کس بود، نیکياس^۵ نقاش به سایه روشن توجه داشت. تاریخ این سالها (از ۵۵۰ تا ۳۵۰ پیش از میلاد) چنانکه در نوشته های پلینی یا کینتیلیان منعکس است، چون يك حماسه پیروزی یا تاریخی از اختراعات، به یسار گذاشته شد... در رنسانس، و اساری^۶ بود که این شیوه را در مورد تاریخ هنر ایتالیای قرن سیزده تا قرن شانزده به کار برد. و اساری هیچگاه از قدردانی از آن دسته از هنرمندان گذشته که به نظر او کمک مؤثری به

۱- «هنر و خیال» نوشته E.H. Gombrich (۱۹۶۲) صفحات ۹ و ۱۲۰.

۲- Pliny دانشمند رومی (۲۳-۷۹ میلادی).

۳- Polygnotus نقاش معروف یونانی (۴۷۰-۴۴۰ پیش از میلاد).

۴- Pythagoras پیکر تراش معروف قرن پنجم پیش از میلاد یونان.

۵- Nikias نقاش یونانی نیمه قرن چهارم پیش از میلاد.

۶- Vasari نقاش و آرشیست ایتالیایی (۱۵۷۴-۱۵۱۱) شهرت او بیشتر به

جهت تاریخ هنر ذیقیمت اوست.

پیشبرد مهارت در بازنمایاندن (طبیعت) کرده اند فرو نمی ماند. اومی گوید:
«هنر از منشائی پست به قله کمال رسید». زیرا نوابغی مادرزاد چون
جو تو^۱ راه را هموار کردند و دیگران توانستند دنباله کوششهای آنان
را بگیرند.»

در اینجا ظاهر آرد تاریخی نظریه «نرژین» دائر بر بی زمانى هنر، نهفته
است. نیو تون گفت: «اگر من توانستم فراتر از دیگران بینم بدان سبب بود
که بر شانه های غولان ایستاده بودم». لئوناردو هم می توانست همین حرف را
بزند و واقعاً هم زده است: «آن کس که بر استادش پیشی نگیرد، شاگردی بینوا
است.» «دور» و دیگران عقایدی مشابه این بیان داشته اند. اما اگر این عقاید را
عیناً قبول کنیم باز ره به تر کستان می بریم. مقصود مسلم همه آنان این
است که طی دوران پیشرفت جهش آمیز که در حدود سال ۱۳۰۰ با
جو تو آغاز شد، نسلهای متوالی نقاشان هر يك به شگردها و فنون تازه
دست می یافتند: كوچك كردن اندازه ها، پرسپکتیو، بازی بانور، رنگ
و ضبط حرکت و حالت صورت. و این ابداعات را شاگرد می توانست
از استادش فرا گیرد و به عنوان مسیر اصلی عزیمت تازه خویش به کار
برد.

اما دو نکته بیدرنگ به خاطر خطوط می کند: نخست آنکه این
رشد تصاعدى، همان رشد مهارت های تکنیکی است، و چنانچه معیار
قضاوت ما برای کارهای هنری تنها تکامل فن باشد، می تواند «پیشرفت»
خوانده شود. اما اگر معیارمان چیز دیگر باشد ممکن است پیکره های
یونان باستان را بر تندیس های عصر طلائی ترجیح دهیم، یا هنر بدوی
ایتالیا را بر اوج رنسانس. ایراد دوم بر خوشبینی لئوناردو این است که
نظر او تنها در دوره هایی بخصوص مصداق دارد، نه در همه دور آنها.
در تمام تاریخ هنر غرب، دو دوران ممتاز هست که ما در آنها به پیشرفت

۱- Giotto نقاش ایتالیایی (۱۲۶۷-۱۳۳۷).

سریع، مداوم و تصاعدی در باز نمایاندن طبیعت بر می خوریم، پیشرفتی که به اندازه پیشرفت در زمینه مهندسی، محسوس است.

اولین دوره تقریباً از اواسط قرن ششم تا اواسط قرن چهارم پیش از میلاد است، و دومی از اوایل قرن چهارده تا اواسط قرن شانزده میلادی. هر يك از این دورانها شش تاهشت نسل را در بر می گرفت، در طی آن هر غول بر شانه های اعقاب خویش می ایستاد، و می توانست میدان دیدی فراختر داشته باشد. البته احمقانه خواهد بود اگر بگوئیم اینها تنها دورانهای پیشرفت تصاعدی بوده و مثلاً، کشفیات بصری امپرسیونیستها را نادیده بگیریم. اما، با این حال، این حقیقت نیز در میانست که بین این دورانهای تکامل سریع، فواصل رکود و انحطاط طولانی تری وجود دارد. از آن گذشته، غولهای تنهایی هم هستند که گویی از امکان آمده اند و نمی توان آنان را در هیچ هرمی از بندها زهای که در سیرك تاریخ روی شانه هم ایستاده اند، جاداد.

پس چه نتیجه ای بگیریم؟ به نظر من باید چنین نتیجه گیری کنیم که نرژین مسلماً بر خطاست - که در هنر پیشرفت به مفهومی محدود وجود دارد، در جهاتی محدود و در دورانهای محدود. اما دنباله های کوتاه و درخشان این شهاب ها، دیر یا زود محو می شود و پیرامون آنها را روشنایی نیم رنگ و آشفنگی فرا می گیرد.

با این حال از این اندیشه نفسی به راحتی می کشیم که نمودار تاریخی تکامل علم هم تصویری از این منسجم تر ارائه نمی دهد. هنگامی که نرژین به تضاد بین پیشرفت نقاشی و توسعه تکنولوژی از روزگار رامبراند اشاره می کند، به نوعی قلب دست می زند، چون از قضا پیشرفت تراکمی علم هم دقیقاً در قرن رامبراند آغاز می شود - که قرن گالیله، کپلر و نیوتون هم هست - نه پیش از آن. تنها در طی سه قرن اخیر یا در همین حدود بوده که پیشرفت علم مداوم و تراکمی بود و داشت. اما آنان که

از تاریخ علم بیخبرند - و این شامل اکثریت اهل علم می شود - در معرض این اشتباهند که تحصیل دانش همیشه يك بالا رفتن بی دردسر و مرتب در طول باریکه ای مستقیم به سوی قله نهائی بوده است.

در واقع، نه هنر به طریقی پیوسته تکامل یافته، نه علم. «وایتهد» يك بار خاطر نشان کرد که اروپای سال ۱۵۰۰ از ارشمیدس که در سال ۲۱۲ پیش از میلاد وفات یافت کمتر می دانست. چون به عقب بنگریم می بینیم که تنها يك قدم ارشمیدس را از گالیله، یا آریستارخوس ساموسی^۱ را از کوپرنیک جدا می کرد. اما دوهزار سال طول کشید تا این قدم برداشته شد. در طی آن دوران طولانی، علم به خواب زمستانی فرو رفته بود. پس از سه قرن کوتاه و با شکوه برای علم یونان، که تقریباً با دوران رشد هنر یونان همزمان است، يك دوران خواب زمستانی فرا می رسد، و پس از آن بیدارشدنی دوباره و از سرخشم، که تاکنون تقریباً تنها ده نسل از عمرش می گذرد. و حتی در طی دوره های روشنی که عینیت منطقی و تعقل آزادانه به ظاهر حاکم بوده است، تاریخ پژوهش ها و کشف ها و هیاهوی جدال های علمی است که حتی کینه توزانه تر از قال و مقال بین ادباست. و این خود مایه تسلی است.

پس در هنر هم، مانند علم، پیشرفت نه مداوم است و نه مطلق، بلکه پیشرفت با معنایی محدود در طی دوران هایی محدود و در جهاتی محدود است، نه در طول منحنی پیوسته، بلکه روی خطی بریده بریده، ناهموار و پیچاپیچ. و با این حال من معتقدم که می توان در تکامل علم و هنر، طرح یا آهنگی مشابه یافت. برای مثال به نوالی مکتب های عمده ادبی در اروپای غربی طی دو قرن گذشته بیندیشید: کلاسیسیسم، رمانتیسم و

۱ - Aristarchus of Samos دانشمند و منتقد یونانی (۲۲۰-۱۴۳ پیش از میلاد).

اشتورم اوند درانگک^۱، رمان ناتورالیستی، سوررئالیسم و دادا، رمان اجتماعی، رمان برشی از زندگی^۲، انگزیستانسیالیسم و رمان نو. البته جدا کردن هرجنبش ادبی یا مکتب فکری، به معنای صریح کلمه، غیر-ممکن است، همیشه تقابل و تداخل وجود داشته است، اما با این حال هریک از این نهضتها سیمایی خاص داشته‌اند و دارای دوری از حیات بوده‌اند.

قاعده اینست که هر دور حیاتی با عصبانی پرحدت برای رد مکتب مسلط قبلی، و ره گشودن به سوی مرزهای تازه آغاز می‌شود. مرحله دوم دور، در فضایی سرشار از خوشبینی و شعف از روی جای پای غولان پیروز می‌گذرد. پیروان آنها قدم به سرزمینهای تازه گشوده می‌گذارند تا گنجینه توانائیهای خود را کشف کنند و از آن بهره گیرند. این مرحله نمونه‌عالی پیشرفت تراکمی است که پیش از این مورد بحث واقع شد، و این مرحله هنگام استحکام بخشیدن به دریافتهای تازه، و ریزه کاری روی سبک و صنعت و کمال بخشیدن آنست. مرحله سوم اشباع شدن است که سرخوردگی و نزول به دنبال دارد. چهارمین و آخرین مرحله هنگام هرج و مرج و تجربه‌های نومیدانه است، که مقدمات انقلاب بعدی را فراهم می‌کند، نقطه عزیمتی تازه به سوی مقصدی تازه آغاز می‌کند، و بدین سان دور دوباره از سر گرفته می‌شود.

اجازه دهید در مرحله اول اندکی تأمل کنم. انقلاب فرانسه «باستیل» را ویران ساخت و سنگهای عظیم آن را برای فرش کردن میدان کنکوردد به کار برد. به سخنی دیگر، انقلاب هم ویرانگر است و هم سازنده.

۱- Sturm und drang (توفان و تنگنا) نام نمایشنامه‌ای از Klinger نمایشنامه‌نویس آلمانی که در اواخر قرن هیجده نام خود را به نهضتی ادبی داد. شاید بتوان آن را رمانتسیم آلمانی دانست.

۲- The slice of life novel

مناهی و عرفهای قدیمی کنار گذاشته می شوند، جنبه‌هایی از تجربه انسانی که پیش از این از چشمها پوشیده مانده یا سرکوب شده ناگهان مدنظر قرار می گیرند، مفروضات بر می خورند، و سلسله مراتب ارزشها و معیارهای ربط، نامی تازه می گیرند. این همان چیزی است که در نقاط عطف هر يك از سبکهای روایت منثور اتفاق افتاد - از کلاسیسم تا رمانتیسم، ناتورالیسم، و جز آن. این همان چیزی است که در سلسله تغییرهای شدید ادراك نقاش از اندام انسانی، از نقاشیهای مصری گرفته تا پیکاسو، رخ داد یا در نظر شاعر نسبت به رابطه بین دو جنس، یا نظر نقاش نسبت به طبیعت. در سراسر رنسانس تا نقاشیهای متأخر و نیزی، منظره‌ها کم و بیش به عنوان زمینه‌ای متعارف برای سیماهای انسانی روی صحنه به کار می رفت. مورخین هنر ظاهراً توافق دارند که «طوفان» اثر جورجیونه^۱ اولین نقاشی اروپایی است که در آن حق طبیعت به خوبی ادا شده است - رعد و برق دهشتناکی که زمینه نقاشی را تشکیل می دهد توجه ما را همان قدر به خود جلب می کند که منظره شبانی جلوی صحنه.

ادبیات در پنجه افکندن با طبیعت عریان از این هم کندتر بود. لیستاول^۲ در کتاب خود «تاریخ زیبایی شناسی» نوشت:

«با وجود حجم و ارزشی که ادبیات یونان دارد، و با وجود درخشش هنری آن، احساس طبیعت... در این ملت توسعه چندانی نیافته بود، ملتی که موفقیت‌های درخشانش در زمینه پیکره سازی و تأثیر رقابت ناپذیر است. این احساس در هومر، جداً وجود ندارد... و نمی توان گفت که این احساس به تأثیر یونان وارد شده... در واقع، قاره طبیعت می بایست تا شروع نهضت رومانتیک قرن نوزدهم در انتظار

۱- Giorgione نقاش ایتالیایی (۱۴۷۸-۱۵۱۰).

۲- «تاریخ تحلیلی زیبایی شناسی جدید» نوشته W. F. H. Listowel صفحه ۲۱۷.

بماند تا سراسر و جزء به جزء پیموده شود: بایرون، شلی، وردزورث، گوته، ابتدا اقیانوس، رودها، و سلسله جبالها را از آن خویش کردند.» حتی دکتر جانسون هم کوهها را به عنوان «چیزهای بالنسبه بد-قواره» رد کرد.

این بدان معنی نیست که نقاشان پیش از جورجیونه در برابر طبیعت کور بودند، یا شاعران پیش از نهضت رمانتیک فاقد عکس العمل عاطفی بودند. اما تخیل و عکس العمل آنان با تخیل و عکس العمل ما متفاوت بود و روح زمان، آنرا قالب گیری کرده بود، همانطور که مکاتب پی در پی فلسفی برای مفروضاتی یکسان تعبیری مختلف ارائه دادند. برای هومر، طوفانی در دریا نشانه خشم پوزئیدون بود، و پگاه را سرانگشتان گلگون اورورا^۱ نقاشی می کرد. به چشم ویرژیل، طبیعت رام و شبانی می آمد. تنها پس از يك سلسله تغییرات انقلابی و جابه جا کردن مفروضات و تأکیدها مردم یاد گرفتند سببی را از دریچه چشم سزان ببینند یا دشتی پوشیده از برف را از دریچه چشم ورلن. به کار بردن صفت «انقلابی» هیچ اغراق آمیز نیست، هر چند چون به گذشته بنگریم این انقلابها ساکت و آرام به نظر می رسند. مثلاً ورلن گستاخی بیجا نکرده وقتی پاره ای رنگ نامعلوم برف را به ماسه درخشانی که «ملال بی پایان دشت» را پوشیده است تشبیه می کند و آسمان را به طاس مسی سیه شده ای که ماه در آن «زیسته و مرده» است. امروز بچه های فرانسوی مجبورند این جملات را در مدرسه از حفظ کنند؛ اما هنگامی که منتشر شد، نویسنده و منتقدی سرشناس، با لحن يك سلیطه ادبی به ورلن حمله کرد:

«ماه چگونه می تواند در آسمان زندگی کند و بمیرد؟ و برف چطور می تواند چون شن بدرخشد؟ چطور فرانسویان می توانند به

۱ - Aurora الهه صبحگاه در اساطیر یونان.

ناظمی که در فورم، چندان استادی ندارد و مضمونش پست و پیش پا افتاده است، چنین اهمیتی بدهند؟»

این سلیطه ادبی، کنت لئو تولستوی بود و مأخذ نقل قول، رساله اوبه نام «هنر چیست» که زمانی معروف بود.

اگر سعی کنیم که وجه مشترک این انقلابها را در دورانه‌های مختلف و در قالبهای مختلف هنری شرح دهیم، به نظر من جنبه مشهودی که در همه آنها مشترک است جابه‌جا شدن اساسی مسائلی است که روی آن تأکید می‌کنند. هنرمند، مانند عالم، در کار اینست که تصور خویش را از واقعیت، به کمک وسیله مخصوصی برون افکند. خواه این واسطه رنگ باشد خواه مرمر، یا کلمات یا معادلات ریاضی. اما محصول کار او هیچگاه رونوشت دقیقی از واقعیت نیست، حتی اگر اوبه ساده دلی امید این کار را داشته باشد. در مرحله نخست او با ویژگیها و محدودیتهای وسیله‌ای که انتخاب کرده روبرو است: بوم نقاش ساختمان شبکیه چشم انسان را ندارد، سنگ فاقد انعطاف نسوج زنده است، واژه‌ها نمادهایی هستند که بو ندارند، لبخند نمی‌زنند یا خون از آنها نمی‌ریزد. در مرحله دوم، ادراک هنرمند از دنیا و دید او ویژگیها و محدودیتهایی دارد که قراردادهای ضمنی زمان بر او تحمیل کرده‌اند. این دو عامل باهم عمل می‌کنند: زبان پیوسته به اندیشه نیرو می‌رساند، همانطور که گل زیر انگشتان پیکره ساز به انگاره‌ای که سعی دارد تجسم بخشد نیرو می‌رساند. کشاکش پویا بین اندیشه مصمم و وسیله سرسخت هنرمند را و می‌دارد که در هر قدم تصمیم بگیرد (هر چند لزومی ندارد که این تصمیم‌گیری خود آگاهانه باشد): باید آن جنبه‌هایی از واقعیت را که اهمیت بیشتری برای آن قائل است برگزیند و مؤکد سازد، و آنان را که نامربوط می‌پندارد نادیده بگیرد. برخی از وجوه تجربه به نمایانده شدن گردن نمی‌نهند. بعضی را تنها می‌توان به شیوه‌ای تحریف شده و ساده شده

باز نمود، و پاره‌ای را تنها به بهای فدا کردن وجوهی دیگر.

اصطلاح برگزیدن و مؤکد ساختن همیشه شامل سه عامل به هم پیوسته می‌شود: انتخاب کردن، مبالغه کردن و ساده کردن. این عوامل در هر اقلیم هنری مشغول کارند: در روایت و قایع، تاریخی یا افسانه‌ای، در نمایاندن تصویری منظره یا اندام انسانی، در چهره‌نگاری و کاریکاتور. ولی تأکید انتخاب شده در آزمایشگاه دانشمند هم در کار است. هر نقشه جغرافیا، هر نمودار آماری، هر الگوی نظری از انسان یا جهان، کاریکاتور به دقت قالب گیری شده‌ای از واقعیت است که بر مبنای شگرد گزینش و روش‌تر کردن جنبه‌های مربوط و ساده کردن یا چشم‌پوشی از دیگر جنبه‌ها مطابق با معیارهای «ربط» و «بی‌ربطی» در آن رشته خاص یا مکتب فکری پایه‌ریزی شده است. برای مثال، در روانشناسی، میان درون‌نگران^۱ قرن نوزدهم، اصالت رفتاربان^۲ کنونی، طرفداران فروید، طرفداران یونگ و روانشناسان وجودی معیارهای سخت متفاوتی از ربط و بی‌ربطی یافت می‌شود که بر حسب آن تضادهای شدیدی در انتخاب نقطه تأکید میان آنان پدید می‌آید که نتیجه آن تصویرهای سخت متفاوتی است از انسان، و همین ملاحظات شامل تاریخ پزشکی هم می‌شود. در فیزیک، که نمونه علم دقیق است، تحولات شدید از «آدموارگی» (آنتروپومورفیسم) ارسطویی به مکانیزم نیوتونی، از طرز تلقی جبری تا طرز تلقی احتمالی، از تئوری نیروها به تئوری میدانها، به چشم می‌خورد. حتی با نظری سطحی به تاریخ علم، انسان متوجه می‌شود که معیارهای ربط در آن در معرض تغییراتی به همان شدت تغییرات سبک در هنر است، و مقایسه بین این دو قلمرو باعث می‌شود که دست کم با نشان دادن خطوطی مبهم از یک الگوی قابل فهم‌تر، یعنی علم، تاریخ هنر کمتر از تاریخ علم گیج‌کننده به نظر آید.

بنا بر این موج خیزهای انقلابی پیایی در محتوا و سبک محصولات آدمی را می توان تحولاتی تلقی کرد که در معیارهای ربط و تأکید انتخاب شده، روی می دهد. مرحله دوم در حلقه تاریخی کشف موضوع تازه، ریزه کاری در سبکها و فنون نواست، که نیازی نیست در اینجا به آن بپردازیم. چون این مرحله سوم حلقه است که مورد توجه (و در دسر اصلی) هر پوینده راه ماست: مرحله اشباع و سر خوردگی بعدی نویسنده و خوانندگان او. من برای شما فریاد غضب آلوده تولستوی را علیه «ماه در حال مرگ در آسمان مسی» و رلن بازگو کردم، امروزه فهم این موضوع که چرا تولستوی بر سر این مسئله این چنین به هیجان آمده مشکل است. استعاره های جسارت آمیز دیروز جمله های با سمه ای امروزند. مطالب رکیک دیروز، امروز پیش پا افتاده است. بورژوازی دیگر در مقابل این نوع چیزها حساسیت نشان نمی دهد، تن لخت دیگر، چون ماه که رمز و رازش را از دست داده، فقط به گودیها و بلندیها بدل گشته است.

اینها نتایج اجتناب ناپذیر یک خصوصیت اساسی دستگاه عصبی است. خدمه کار کشته آمبولانسها دیگر از دیدن مصدومین له شده ابرو خم نمی کنند، و حتی ساکنان «آشوویتز» در خود تا اندازه ای مصنوعیت عاطفی ایجاد کردند. پدیده ای وجود دارد که روانشناسان آن را خو کردن می نامند. انسان صدای تیک تیک ساعت را در اطاقش نمی شنود، اما وقتی ساعت ناگهان باز ایستد آنرا می شنود! فشار صندلی را به پشتش حس نمی کند، اما وقتی حالت نشستن را تغییر می دهد آنرا حس می کند. سلولهای شبکه فقط تضاد را منعکس می کنند نه همانندی را. خو کردن تنها اختصاص به انسان ندارد. دکتر هورن^۱ اخیراً در کمبریج در قسمت میانی مغز

۱- از مقاله Dr. Horn مندرج در شماره ۷ اوت ۱۹۶۹ مجله New Scientist چاپ لندن.

خرگوش سلولهای منفردی یافته است که شدیداً در برابر صوتی با فرکانس یکهزار سیکل در ثانیه عکس العمل نشان می دهند، حال آنکه پس از چندین بار تکرار، دیگر نسبت به این محرك واکنشی ندارند. با این حال خو کردن به صوت هزار سیکلی مانع نمی شود که با صوتی اندکی متفاوت، مثلاً نهصد سیکل در ثانیه تحريك پذيرند. دکتر هورن نمونه هایی از پدیده هایی مشابه در حیوانات گوناگونی از قبیل ملخها، بعضی ماهیها، و گربه ها ارائه می دهد.

اگر حتی يك حيوان ساده دریائی بتواند اینطور دچار رخوت و بیحسی شود، چگونه نویسنده می تواند امیدوار باشد که با قانون بازده نزولی بجنگد؟ به نظر می رسد که تکرار دوره های رکود، بحران، انقلاب و عزیمتهای تازه بیشتر حاصل این خو کردن تدریجی هنرمند و مخاطب اونسبت به صنعت، سبك یا موضوع تثبیت شده و نتیجه آن باشد، که از دست رفتن جاذبه عاطفی و قدرت فرا خواننده است. متأسفانه این ازدست رفتن اجتناب ناپذیر است، چون وقتی سبك جدید تثبیت و عادی شد، خواننده دیگر مجبور نیست به تخیل خویش برای دریافت اثر فشار بیاورد، و از تلاش برای باز آفرینی اثر محروم شده و به مرتبه مصرف کننده تنزل یافته است. شکی باقی نمی ماند که قسمت عمده ای از ادبیات ما، احتمالاً از یونان به بعد، و مسلماً از اختراع چاپ تا کنون، عبارت بوده است از کالاهای مصرفی، که در دورانهای طولانی رکود مابین ادوار متکرر، نوشته شده است. اما این توده عظیم بی ارزش، پوسیده و از نظر محو گشته و تنها نمونه هایی با کیفیت استثنایی از آنها باقی مانده است تا موضوع تاریخ ادبیات باشد.

هر صورت جدید هنری، هر چند در ابتدا انقلابی به نظر رسد، پس از مدتی مانده و فرسوده می شود و تأثیرش را بر دوستان آن هنر از دست می دهد. البته این فرسودگی و ماندگی تنها در خود صورت نهفته

نیست، که اگر بود قابل تحمل بود، بلکه ذائقه مصرف کننده را هم می-فرساید. در سال ۱۹۳۳، در اوج قحطی بزرگ شوروی، مغازه‌های مخصوص متخصصین خارجی در خارکوف، عملاً جز خاویار چیزی برای فروش نداشتند. ماههای متوالی من با روزی کمتر از نیم کیلو خاویار گذران می کردم، نتیجه اش را خودتان می توانید تصور کنید.

تاریخ هنر را می توان کوشش هنرمند علیه تأثیرات کشنده اشباع دانست. گناه او نیست اگر دست به این جنگ محتمل به شکست زده است. می توانست کلوچه پنیر یا خاویار تولید کند و همین سر نوشت را داشته باشد، او در مقابل فرایند اصلی خو کردن - که بر مغز خرگوش همانطور عمل می کند که در سیستم عصبی خواننده - بی دفاع است. تأثیر آن بر هنرمند يك احساس سر خوردگی فزاینده و نیز توجهی فزاینده - خود آگاه یا ناخود آگاه - به این نکته است که فنون متعارف زمان او برای ارتباط و بیان احساس نارسا شده اند.

برای بهتر کردن ارتباط با مخاطب، دو روش متضاد بارها و بارها به کار گرفته شده است: فریاد کشیدن و نجوا کردن. اولی می کوشد تا با جلب مستقیم عواطف از راه آثار بسیار احساساتی و یا دراماتیک و انواع ظریفتر آن، پیام خویش را بر شنونده مؤکد سازد، می کوشد تا برای اشتهاهای کور شده، خوراک پر ادویه تری فراهم آورد و با تظاهرات اغراق آمیز واداعا و اطوار بر بی باری خویش پرده کشد. در هنرهای تصویری انسان برخی از این عوارض را در دوره های متوالی انحطاط پیکره سازی مصری، یونانی و رومی، و همچنین در سبکهای پرتکلف اواخر باروک، در هنر ویکتوریائی، و مانند آن می تواند بیابد. گرایش عمومی در دورانهای انحطاط به سوی تأکید و توضیح بیش از حد است، و نباید خاطر ما را بیش از این به خود مشغول دارد.

روش متضادی که در تکامل هنر با بازده نزولی می جنگد، اهمیت

بیشتری دارد. به جای استفاده از تأکید و توضیح زیاد، به سوی ایجاز و ایهام گرایش دارد. معمول است که به نهضت سمبولیست فرانسه - مالارمه، ورلن، رمبو - این اعتبار را بدهند که ابتکار نشانیدن اشاره تلویحی به جای توضیح صریح از آن سرجنبانان این نهضت است. مکتب امپرسیونیست فرانسه عین همین کار را در نقاشی کرد. با این حال، این حرکت از آشکار به نیم نهفته را می توان در بیشتر دورانهای گوناگون و صورتهای هنری به عنوان پادزهر مؤثری برای مقابله با اشباع و انحطاط به حساب آورد. با وجود این نقل قطعه ای که در آن مالارمه برنامه نهضت سمبولیست را خلاصه می کند سودمند است:

«به نظر من تنها باید به اشاره ها بسنده کرد. تصورات رؤیائی است که نغمه را می سازد: پاراناسین ها (نهضت کلاسیک لو کنت دولیل، هر دیا، و دیگران) که تصویر کاملی از شیشی می نمایانند، به همین علت فاقد رمز و رازند، آنان ذهن (خواننده) را از این شادی لذت بخش - که این اوست که اثر را می آفریند - محروم می کنند. نام بردن شیشی یعنی به دورانداختن سه چهارم لذت شعر، اشاره کردن به شیشی یعنی رؤیا آفریدن و لذت با حدس و قرینه کم کم به مطلب پی بردن.»

با این همه، این شیوه، به قدمت خود هنر است. با اساطیر آغاز می شود. بهاگاواد گیتا تمثیلی است که هر حکیم و صوفی هند به میل خودش تعبیر می کند، سفر پیدایش از سیمبلهای باستانی گوهر نشان است، مسیح با تمثیل سخن می گوید، پیشگو با معما و اورفه با موسیقی. مقصود غامض کردن پیام نیست، برعکس مقصود آن است که آنرا درخشانتر سازند تا گیرنده مجبور شود با کوشش خویش اشاره را دریابد و آنرا دوباره بسازد. لغت Implicit (تلویحی) از واژه لاتین Plicare آمده است و به معنی «فرو پیچیده» است، چون طوماری فرو بسته. خواننده باید لوله پیام تلویحی را باز کند، آنرا آشکار سازد، شکافها را پرو معماها را حل

کند. اما زمان پیش می‌رود، خواننده به فوت و فتهایی پی می‌برد، پنهان آشکار می‌شود و خواننده همانطور که مالاومه می‌گوید، «از این شادی لذت عشق، که این اوست که اثر را می‌آفریند» محروم می‌شود. پس نویسنده یا شاعر به سختی می‌کوشد تا ایجاز بیشتر و اشارات پیچیده‌تری پیدا کند، و در نتیجه طومار حتی سخت‌تر پیچیده می‌شود.

من يك بار این را «قانون درهم پیچی» نامیدم، به نظر می‌رسد که این مؤثرترین پاسخ به قانون بازده نزولی باشد که این چون نوعی «لایت موتیف» در تمام طول تاریخ ادبیات جریان دارد. حماسه‌های هومر را در اصل، آوازه‌خوانان دوره گرد، که با تغییر صدا و حرکات، نقش قهرمانان را بازی می‌کردند، منتشر ساختند، و این مستقیم‌ترین و مؤثرترین طریقه بازگوئی داستان است. بعدها، در حدود قرن هفتم پیش از میلاد، حماسه‌ها به شکل کنونی شان تثبیت شدند، تا در جشنها و مراسم قرائت شوند، هر چند تا این زمان در لوله‌های طومار پیچیده شده بودند. آوازه‌خوان به نقش قهرمانان درمی‌آمد، قرائت‌کننده تقلید می‌کرد تا رمز کلام نوشته شده دریافت شود. يك جفت گیومه کافی است که نماینده صدای انسانی باشد، و مرکب چاپ معمولاً در برانگیختن عواطف مؤثرتر از يك روایت توأم با موسیقی و بازی است. بازیگران در صحنه و پرده نهاده شده‌اند، ولی آنان هم تابع قانون در هم پیچی هستند. ملودرامهای ویکتوریائی نمونه مسخره نوع خود به نظر می‌رسند، و فیلمهایی که تا بیست سال پیش ما را به هیجان می‌آوردند، اکنون به طرز عجیبی کهنه و پیش پا افتاده جلوه می‌کنند، بازی در آنها بی اندازه اغراق آمیز است، موضوع، بسیار بدیهی و واضح است و موسیقی متن که دیگر حرفش را هم نمی‌شود زد، البته همیشه موارد استثنائی

بهترین دوست نویسنده قیچی اوست. همینگوی در نصیحت به نویسنده‌ای جوان نوشت: «هرچه مطالب لعنتی‌ات را بیشتر قیچی کنی، رمان لعنتی‌ات بهتر خواهد شد...» قانون درهم‌پیچی ایجاب می‌کند که هیچگاه به خواننده چیزی به رایگان داده نشود، باید با سه‌کار گرفتن نیروی تخیلش بهای اثر را با اسعار عاطفی بپردازد. در غیر این صورت انسان با واکنش «خوب، که چه؟» روبرو می‌شود: «کارولین احساس کرد که دلش به سوی پیتر کشیده می‌شود.» خوب، که چه؟ بگذار کشیده شود!

لغت آلمانی برای «شعر سرودن» Dichten - ادغام کردن - است اما این ادغام کردن می‌تواند در قلمرو معنی هم با فشردن وجا دادن چندین معنی، یا سطوح معنی، در یک جمله واحد، صادق باشد. به نظر فروید جوهر شعر همین است، «هفت نوع ایهام» امپسن^۱ نیز گونه‌های مختلف یک مایه است. لازم به گفتن نیست که فنون درهم‌پیچی را می‌توان به‌طرز فریبکارانه‌ای برای ایجاد تعقید عمدی به‌کار گرفت. می‌گویند اگر بازوان «ونوس دومیلو» را به آن برگردانند از زیبایی‌اش بسیار کاسته می‌شود، اما این تصور که آفریننده آن با خونسردی آنها را شکسته باشد محتمل به نظر نمی‌رسد، ولی چه کسی می‌تواند بین تقلب عمدی و حقه‌های ناخودآگاه مرزی بکشد؟ بیشتر آثار مکتب رمان نو مانند «سال گذشته در مارین باد» نوعی بازی پوکر را به‌یاد انسان می‌آورد که در آن نه تنها ورق را از حریف پنهان می‌کنند بلکه از خویش هم پوشیده می‌دارند. این روش شاید به‌بردن بینجامد - اما بردن در این مقوله به‌چه معنی است؟ زمینه‌های بسیار دیگری هست که انسان می‌تواند قانون درهم‌پیچی را در آن دست‌اندر کار ببیند. طنز راه درازی را از مضحک قلمی‌های

مجله پانچ^۱ تا معماهای پیچیده مجله نیویورکر^۲ طی کرده است. استعاره‌ها این خاصیت را دارند که پس از چندی با سمه‌های چروکیده و بی‌رمقی می‌شوند، و به جای آنها نمونه‌های تازه‌ای که وضوح کمتری دارند گذاشته می‌شود. وزن و ریتم شعر از طپش ساده و مکرر به طرح‌های پیچیده تکامل یافته، به طوری که در آنهاریم «تام - تام» قبلی گنجانده شده است، اما دیگر در گوش صدا نمی‌کند. قافیه، به عنوان آشکارترین شکل آهنگ بخشیدن، درهم پیچیده می‌شود - یا برچیده می‌شود.

در هنرهای تصویری معاصر، این جریان آنچنان آشکار است که احتیاج به بیان ندارد. در زمان ما، تنها يك متقلب می‌تواند به سبك ورمیر^۳ نقاشی کند (اگر چه سبك و شیوه اش محکم و کامل باشد) زیرا برای اینکه کسی مانند ورمیر نقاشی کند باید از یاد ببرد که کارهای مانه و سزان را دیده است. پس او یا باید يك متقلب باشد یا يك ریپ‌وان وینکل^۴ که از قرن هفدهم تا کنون به خواب فرو رفته است. اما اشتباه است اگر باور داشته باشیم که گرایش به سوی کنایه و اشاره تنها در نقاشی جدید یافت می‌شود. لئوناردو صنعت Stumato یا صورت پوشیده را اختراع کرد، مانند کناره‌های محوشده در گوشه چشمان مونا لیزا، که هیچگاه افسون خویش را از دست نداده‌اند، و تیسین در روزگار پیری صنعتی را اختراع کرد که واساری آن را «لکه‌ها و رنگهای ناشیانه» خواند، که اگر از نزدیک دیده شود، نمی‌توان فهمید چیست و تنها وقتی انسان قدمی به عقب بگذارد می‌تواند تصویر را تشخیص دهد. رامبراند هم چنین راهی رفت، یعنی در باز نمودن ریزه‌کاریها قلم زندهای دقیق و

۱-Punch ۲-New Yorker

۳- Vermeer نقاش هلندی (۱۶۳۲-۱۶۷۵).

۴- Rip von Winkle

پروسواس را کنار گذاشت و به قلم زندهای آزاد و کنائی رسید. مثالهای بیشماری می توان آورد. مثلاً، می توان گفت که در اوج نقاشی چینی، تابلو از آن چیزهایی تشکیل می شد که کنار نهاده می شد. نمی توانم از نقل يك جمله از يك دفتر چینی راهنمای قرن هفدهم، خودداری کنم (این را مدیون گامبریچ هستم): «تصاویر، حتی اگر بدون چشم نقاشی شده باشند، باید چنان به نظر رسند که می نگرند، و اگر بدون گوش، چنانکه گوئی می شنوند... یعنی به راستی به آنچه که نامرئی است زبان داده شود.»

برای آخرین بار گریزی به دنیای علم می زنیم، حتی در آنجا هم قانون درهم پیچی دست اندر کار است. ارسطو سخت معتقد بود که تمام کشفیات و اختراعات ممکن در زمان او انجام شده، بیکن و دکارت فکر می کردند که اگر نسلی دیگر بگذرد، همه غوامض عالم حل می شود، حتی دانشمندان قرن نوزدهم هم چنین عقاید خوشبینانه ای داشتند. این تنها درسالهای اخیر است که متوجه شده ایم به موازات کشف اسرار طبیعت، درهم پیچی هم جریان دارد، چون هرچه فیزیکدان اطلاعات دقیق تری به دست می آورد، علائم ریاضی که به کار می برد مشکل تر و پیچیده تر می شود و او دیگر قادر نیست تصویر روشنی از واقعیت ارائه دهد، تنها می تواند با معادلات مجرد به آن اشاره کند.

باری، من سعی کرده ام که به الگوی تکرار شونده ای در تاریخ هنر و علم اشاره کنم که، به طور کلی در هر دو مورد در دوره های انقلاب - تثبیت - اشباع - بحران و عزیمت تازه، جریان دارد. انقلابها را، تغییرات در تأکید منتخب، مشخص می کنند، دوران تثبیت دوران پیشرفت خشت بر خشت است، مرحله سوم تلاشی دائمی است در برابر قانون بازده نزولی، و یکی از پادزهرهای مؤثر را می توان قانون درهم پیچی دانست.

باید به خاطر این همه قانون گذاری و فرضیه سازی از شما معذرت
بخواهم، اما اگر خداوند به منظور خاصی ما را به گردن مجهز کرده باشد،
بی شک می خواسته است که ما گردن بکشیم.

مالکوم کاوولی^۱

چہرہٴ بیفروغ داستان نویسی

بی شک داستان مقام ممتازی را که زمانی در عالم نشر داشت از دست داده است و دیگر منتقدان، و حتی خوانندگان آن توجه دیرین را به داستان ندارند. روز به روز از تعداد داستانهای مجلات کاسته می شود و کمتر منتقدی را می توان یافت که خبر از مرگ داستان نداده باشد. این عقیده اشاعه یافته است که داستانگویی هنری است ابتدایی، نسبتاً آسان و تا حدی مورد تحقیر و کتاب یا منظومه ای که داستانی را باز می گوید چندان «جدی» نیست، «به زبان زمان» سخن نمی گوید؛ و طرح داستانی، که رکن داستان است، امتیاز شرمباری است که نویسنده به خواننده می دهد.

در مواردی طرح داستانی را فدای «ارتجال» می کنند، یعنی خواننده را به میان وقایع می اندازند - نه، غلط گفتم، به میان وقایع نمی اندازند، زیرا اگر وقایعی باشد داستانی هست، او را در میان تلاطم برداشتهای حسی می اندازند. در موارد دیگر، طرح داستانی را به خاطر واقعیت گرایی متعالی و به دلیل این تصور که در زندگی امروزی طرح و نقشه ای وجود ندارد، محکوم می کنند؛ اغلب آنرا به کهنه چین یا به دوربین تلویزیون وامی گذارند، گویی لباس مد سال گذشته است.

اظهارات افراطی دال بر این طرز فکر جدید را آسان می توان

یافت. یکی از این اظهارات در کتاب «شعر از را پاوند» نوشته هیو کُنر^۱، که اکنون بیست و سالی بر آن گذشته، آمده است. باید توضیح دهم که در میان شاعران جدید، فقدان حس تداوم، هم به مفهوم زمانی و هم به مفهوم منطقی کلمه، در شعر پاوند بارزتر از دیگران است. توجه او بیشتر به ایماژهایی معطوف است که تند و گیرا و دقیقند، اما تکی می‌افتند. پاوند اصرار دارد که اثر عمده او، یعنی «سرودها»^۲، شعری حماسی است، اما این سلسله اشعار نه قهرمانی دارد و نه حادثه عمده‌ای. کتاب آقای کُنر این معایب را محاسنی والا قلمداد می‌کند. مطابق این کتاب، «دست‌آورد اصلی پاوند» دور افکندن «مضمون، طرح، رگه فلسفی...» بوده است، و «در سرودها جای طرح را وفور ضربهای مکرر درهم پیچیده گرفته است». کُنر، پس از مقایسه این صنعت با کاربرد مونتاز در فیلمهای سینمایی، به مآلارمه رو می‌کند. می‌گوید: «تقسیم اندیشه زیباشناختی به ایماژهای چندگونه، چنانکه مآلارمه برای نخستین بار آن را بیان داشت، برای هنرمند اهمیتی معادل اهمیت انفجار هسته‌ای برای فیزیکدان داشت. طرح به مفهوم دیکنزی آن دیگر کهنه شده است.»

کهنگی طرح یا داستان یا تداوم زمانی، به مفهوم دیکنزی آن یا هر مفهوم دیگر، تصویری است که بسیاری از نویسندگان جوان و تعدادی از نویسندگان پیر بدان چسبیده‌اند. گلچین تازه‌ای به نام «ضد داستان»^۳ منتشر شده است که مجموعه‌ای است از جلوه‌های گوناگون کوشش این نویسندگان برای دستیابی به بی‌تداومی مطلق. فیلیپ استویک^۴، ویراستار کتاب، در مقدمه خود می‌گوید:

«آدمهای آثاری که در این کتاب می‌آید چیزی نمی‌آموزند. بینشی

۱- The Poetry of Ezra Pound by Hugh Kenner (New Directions, 1951) ۲- Cantos

۳- Anti-Story (The Free Press, 1971) ۴- Philip Stevick

در کار نیست. ارتباطها را آن‌ا نمی‌توان به‌چنگ آورد. داستانها از لحاظ ساختمانی مسطح، یا مدور، یا حلقوی، یا متشکل از قطعات کنار هم نهاده، یا در نهایت از لحاظ شکل نامشخص یا نامفهوم هستند - این داستانها فاقد فراز و نشیبهای داستانی هستند. آغاز آنها تا حد زیادی شبیه پایان آنهاست. در آنها از مکاشفه خبری نیست.

در ضد داستان، اگر پیشرفت داستانی نباشد، اگر در مسیر داستان بینشی در کار نباشد، و اگر همه‌چیز درست همان‌جا که آغاز شده پایان یابد، دیگر چرا باید آن را از اول شروع کنیم و چرا با زحمت آن را به آخر برسانیم؟ آقای استویک با بزرگداشت جهات منفی ضد داستان احتمالاً بر تعداد «ضد خوانندگان» می‌افزاید. خوشبختانه بسیاری از «قطعات»، «داستانها»، «طرحها» یا «افسانه‌ها» - عناوینی که او به آثار منشور کوتاه جمع‌آوری شده در کتابش می‌دهد - بالاتر از انتظاری هستند که خواندن مقدمه درما برمی‌انگیزد. برخی از این آثار تصویری پریشان یا شگردهایی لجام‌گسیخته‌اند، و برخی، به‌زعم گفته‌ او، داستان به‌مفهوم واقعی هستند، با آدم‌هایی زنده و درگیر موقعیتهایی خیالی و کابوس‌گونه. «کرگدن» یونسکو نمونه‌ای عالی از این دست است.

دیگر «قطعات» کتاب واقعاً ضد داستانند، از جمله برخی از آنها که هیچ‌فهرمانی جز خود نویسنده ندارند، آن‌هم نویسنده‌ای که موضوع و مضمونی جز ناتوانی خویش در داستان‌نویسی ندارد؛ آری نویسنده صناعت داستان‌نویسی رامی‌داند، اما جز این دانش چیزی برای عرضه کردن ندارد: از مکاشفه خبری نیست. از این‌رو، چنین نویسندگانی با غرور اعلام می‌کنند که عقیم‌اند. خواننده در ابتدای کار آنان را نادره می‌پندارد و تحسین می‌کند، اندکی بعد، به‌جای آنان احساس شرم می‌کند - چرا نمی‌توانند دست از خودنمایی بردارند؟ - و سرانجام از سر کسالت توی صورتشان خمیازه می‌کشد. با این حال میزان کسالتی که این نویسندگان ایجاد می‌-

کنند کمتر از کسالت کار آن گروه است که ضد داستانهایش فقط مجموعه‌ای از وقایع است و هر واقعه‌ای به خودی خود بی‌معنی و مجموعه به‌طور مضاعف بی‌معنی است؛ زیرا هیچ واقعه‌ای علت یا معلول واقعه دیگری نیست. چنین «افسانه»‌هایی آشکارا يك نتیجه اخلاقی دارند. یعنی زندگی رو به مرگ بی‌معنی و پوچ است - اما چرا نویسنده باید مدام هدف اخلاقی را صفحه به صفحه تکرار کند؟ یکی از ضد قهرمانها، پس از آنکه هدف سلسله بی‌پایانی از دشنام و ضرب و شتم واقع می‌شود، می‌گوید: «این جریان تا کی باید ادامه یابد؟» خواننده این سؤال را تکرار می‌کند: «تا کی؟».

رمان‌نویسان موج نو پاریسی، و بویژه آلن رب گریه، نماینده نوع دیگری از ضد رمان هستند. آلن رب گریه مکتبی را پایه گذاشت که خود آنرا مکتب نگاه می‌خواند. او از این عقیده دفاع می‌کند که نویسندگان باید آنچه را که چشم می‌بیند بنمایانند، همین و بس: نه قهرمانی، نه توضیحی، نه احساسی. کتاب ستوبك شامل یکی از «قطعات» کوتاه اوست، که از ترجمه انگلیسی مجموعه‌ای به نام «عکسهای فوری»^۱ گرفته شده است، کتابی که من هیچ‌گاه نتوانستم آنرا تمام کنم. با این حال «عکسهای فوری» را پروفیسور هانری پیر^۲، استاد دانشگاه ییل در نشریه «نقد کتاب نیویورک تیز»^۳ مورد بحث قرار داد. هانری پیر مقاصد نویسنده را تشریح می‌کند اما تأیید نمی‌کند:

«در عکس فوری چشم برای لحظه‌ای جهان را از جریان باز می‌دارد. عکاسی فوری شیوه‌ای است که می‌کوشد تمامیت و گوناگونی جهان را در فضا ضبط کند، حال آنکه از گوناگونی و حرکت جهان در زمان، در ضمیر آگاه و در تاریخ غافل می‌ماند. و بنابراین عنوان کتاب، خود تا

۱ - Snapshots (Grove Press, 1968)

۲ - Henry Peyer

۳ - The New York Times Book Review (January 12, 1969)

اندازه‌ای متضمن مقاصد «رمان‌نو» بنا به روایت آلن رب‌گریه است. هدف این نوشته‌ها رسیدن به حد اعلای وضوح، مشاهده عینی محض و برشمردن فهرست ساده‌ای از جزئیات است.»

شکل نهائی ضد داستان به‌بهترین وجه به وسیله کتابی نمایانده شده است که من شك دارم کسی جز ماشین نویس و مصحح چاپخانه آن را به دقت تا به پایان خواند باشد. این کتاب، به اصطلاح، يك «نا کتاب» است، يك «نانوشته» به قلم اندی وارهول^۱، و عنوان آن «a» است، یعنی حرف اول الفبا به شکل کوچک آن، که به نظر من می‌توان آن را يك «نا عنوان» خواند. شرحی راجع به آن در همان شماره «نقد کتاب نیویورک تیمز» چاپ شده بود که هانری پیر در آن درباره «عکسهای فوری» سخن گفته بود. «این کتاب شامل بیست و چهار ساعت حرف است - فواصل سکوت در آن به طرز شگفتی کم است - از زندگی اوندین^۲، یکی از رفقای نزدیک وارهول، که همجنس‌باز است و فرو رفته در خلسه‌ای افیونی و مشغول و راجی... «a» در نهایت حتی رئالیستی هم نیست. بیشتر آن - به گمان من به این جهت که نوار قطعات مرتبط‌کننده مکالمه را ضبط نکرده است - تکه‌ها و بریده‌هایی نامفهوم از مکالمه است. از آن رو که ذهن اوندین ظاهراً سخت با مخدر فلج شده است، بیشتر حرفهای او شکل خرخر و جیغ و جناسهای نامطبوع دارد.»

بنابر این ما در اینجا نمونه‌هایی گوناگون در دست داریم از کوششهای امروزی برای داستان‌گویی: تقریباً تمام نمونه‌ها فاقد آدمهای حقیقی یا خیالی اند و فاقد وقایعی که به وقایع دیگر منجر شوند به شیوه‌ای که توجه خواننده را جلب کند و او را نرماند. در برخی موارد به جای وقایع متداوم، داستانی داریم در باره نا توانی نویسنده در نوشتن داستان؛ و در موارد دیگر - اگر تعبیر آقای کنر را به‌وام بگیریم -

۱- Andy Warhol

۲- Ondine

ایماژهایی داریم تکه تکه شده و نامتجانس؛ و در برخی موارد مجموعه‌هایی داریم از وقایع و اشیاء، چون سیاهه‌انبار کالا؛ و در مورد نهایی چیزی دستگیرمان نمی‌شود مگر خرخرها و جیغ‌ها و جناسهای نامطبوع. این نمونه‌های آخر نشانه‌های تجربه‌ای ناموفقند، هرچند به نظر من اندی وار هول دست به کوششی جدی زده است تا فرضیه‌ای را که زمانی در محافل شبانه ادبی رایج بود به کار بندد. این فرضیه فورم را به هر صورت قراردادی مردود می‌داند و مطابق با آن تنها نوع با ارزش ادبیات - در این روز و ساعت - اعتراف خام است که از ضمیر ناخودآگاه کنده شده باشد و چون تکه گوشتی بی استخوان و مرتعش و در معرض فساد، پیش روی خواننده بر پیشخوان افکنده شود. اما تجربه‌های دیگر، به گفته هانری پیر، معمولاً «کوششهایی» هستند برای حفظ تمامیت و گوناگونی جهان در فضا که از گوناگونی و حرکت جهان در زمان غافل می‌مانند.»

(نظیر همین کوشش در هنرهای دیگر که معمولاً با تداوم زمانی بستگی داشت اعمال می‌شود. می‌خوانیم که نمایشنامه نویسانی خویش را از قید داستان و شخصیت و حادثه آزاد کرده‌اند؛ توجه آنان تنها به «تصویر، استعاره، جوهر، و لایه‌های خودآگاهی» است. آنان را به عنوان «شاعران تأثر» ستوده‌اند. نهضتی به نام «سینمای ساختی» وجود دارد که رهبران آن را چنین تعریف می‌کنند: «ماقیدروایت‌رامی زنیم - این سینمای شاعرانه است». چنین می‌نماید که تصاویر و ساختها در نظر آنان شاعرانه است، و حرکت در زمان مبتذل.)

البته تکیه بر فضا و غفلت از زمان در داستان نویسی جدید سابقه دارد. مقاله مؤثری درباره شکل فضائی به قلم جوزف فرانک^۱ این بحث را پیش می‌کشد که برخی از بزرگترین رمانهای قرن بیستم، از جمله

۱ - Joseph Frank

«یولیسز»^۱ و «در جستجوی زمان از دست رفته»^۲ در واقع کوششهایی هستند برای ساختن فضا. بنا به قول آقای فرانک فی المثل در «یولیسز» از خواننده انتظار می رود که تمامی شهر دوبلین را به عنوان يك فضای کامل در ذهن بیاورد. این حرف اوصحیح است، اما باید اضافه کرد که رمان «یولیسز» علاوه بر آن مبین میزان تنهایی استیفن ددالوس^۳ نیز هست، و اینکه چگونه او پدر دومی پیدا می کند، و چگونه لئوپولد بلوم^۴ پسری ناتنی پیدامی کند، تا جای پسر از دست رفته اش را بگیرد؛ این رمان علاوه بر ساختمان فضایی، يك طرح زمانی هم دارد. «در جستجوی زمان از دست رفته» هم طرح یا داستان دارد، داستانی که به بهترین وجه در پاراگرافی از کتاب «درس استادان»^۵ توسط رامون گوتری^۶ خلاصه شده است:

«پروست شخصاً اثر خویش را در مرتبه اول کتابی درباره هبوط و رستگاری می داند. قهرمان کتاب بر اثر هوسبازی و رخوت و همچنین به علت ابتدال جامعه ای که برای زیستن برگزیده است مورد لعنت واقع می شود. قسمت اعظم کتاب شرح فرو رفتن او در باتلاق بیهودگی یکنواخت است. پس از آنکه چند سال بی حادثه را در آسایشگاهی می گذراند، آسایشگاهی که گریزگاه او از زندگی است، به پاریس باز می گردد و رضا می دهد که در بقیه عمر خود به حیاتی مبتذل و بی معنی ادامه دهد. ناگهان موفق به لمس واقعیت می شود. این مورد چون موارد دیگر نیست که موقتاً به آگاهی و بیداری دست یافته باشد. این بار ندا را می شنود، این تجربه عرفانی او را دیگرگون می سازد، بر آن می شود که عمر هدر رفته اش را با هنر بازسازی کند و به کاری پرشکوه

۱- Ulysses ۲- Remembrance of Things past

۳- Stephen Dedalus ۴- Leopold Bloom

۵- The Lessons of the Masters ۶- Ramon Guthrie

چنانکه فرانک آشکار می سازد عوامل فضایی هم وجود دارند، اما او از ذکر این مطلب غافل می ماند که این توالی زمانی وقایع همان چیزی است که این رمان عظیم را از گسیختگی نجات می دهد. در نکته دیگری هم با او اختلاف نظر دارم: چرا او بحث خود را تا نتیجه منطقی اش دنبال نمی کند؟ بحث فرانک ظاهراً این مطلب را می خواهد بگوید - هر چند او هرگز آن را به زبان نمی آورد - که چون در رمان شکل فضایی جدیدتر از شکل زمانی است، می توان آن را به منزله الگویی و الاثر به رمان نویسان معاصر توصیه کرد. نمی خواهم بگویم کدام بهتر و کدام بدتر است؛ هر رمان نویسی باید آنچه را برای خود بهتر از چیزهای دیگر می داند برگزیند. با این همه، باید این موضوع روشن شود که هر نویسنده ای که می کوشد فضا بسازد و زمان را نادیده می گیرد خطر می کند و به خطه ای پا می گذارد که در آن مواد اولیه و ابزارها - رنگ، کرباس، سنگ، فلز، چوب و عدسی های دوربین - مؤثرتر از زبانند. او به جای چهار بعد با دو یا سه بعد کار می کند و در مصافی دشوارتر میدان را خالی می کند، و موقعیتی بزرگتر را برای نوآوری از دست می دهد.

انکار ارزش داستانگویی در زمان ما مخالفی است با هنری بسیار کهن، که شاید کهن ترین هنرها باشد. هنگامی که اجداد باستانی ما دور آتش غار گرد می آمدند، برخی پی دیواری صاف می گشتند تا بر آن تصویر جانورانی را بکشند که امیدوار بودند شکار کنند - این تصویرها هنوز در غارهای لاسو^۱ و آلتامیرا^۲ باقی است - اما من فکر می کنم که هزاران سال پیش از آن، غارنشینان یا اسلاف آنان به قصه گویی گوش می دادند که داستانهای شکار می گفت و در خلال داستانهای او مکرر سرودهایی

۱ - Lascaux

۲ - Altamira

درمدح قهرمانان قبیله آورده می‌شد. دلایلی در دست است که در میان غارنشینان کاهنانی نیز بوده‌اند که به افسون کلام پی برده بودند و آن را برای ستایش مرز پرگهر و قبیلهٔ پرافتخاری که بدان وابسته بودند به کار می‌بردند. آن کلمات شکل می‌گرفت و افسانه می‌شد، و این اساس داستان بود.

همهٔ اینها با اعمال اساسی اندیشه تطابق و با اندیشهٔ انتزاعی تضاد داشت. در اندیشهٔ انتزاعی می‌گوییم فلان چیز چنین است چون چیز دیگری چنین است چون باز چیز دیگری چنین است. پدیده‌ای را مطالعه می‌کنیم، آنگاه از طریق استقراء به دنبال علت آن می‌گردیم، آنگاه به دنبال علت آن علت، تا به علت العلل برسیم. یا همین فراگرد را وارونه می‌کنیم. از اصلی کلی شروع می‌کنیم و از طریق قیاس استنتاج می‌کنیم تا به علت جزئی برسیم، عللی که همه از زمان بیرون و در عالم جوهر قرار دارند. اما از آنجا که مادر عالم زمان، که انباشته از وقایع است زندگی می‌کنیم، اندیشهٔ انتزاعی کمتر ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا داستانگویی که می‌گوید: «این اتفاق افتاد... و بعد این اتفاق... و سپس این اتفاق» چنان که گویی هر اتفاق علت مستقیم اتفاق بعدی بوده است.

جملهٔ «بر اثر آن، پس به علت آن»^۱ مغالطهٔ منطقی بیش نیست، اما در عین حال شکل اساسی اندیشهٔ بشری است و در بطن اساطیر هر فرهنگی قرار دارد. اسطوره را می‌توان به منزلهٔ نظامی عقیدتی که به زبان وقایع متوالی بیان شده باشد تعریف کرد؛ به سخن دیگر، اسطوره نظامی عقیدتی است که تبدیل به داستان شده باشد. اگر عبارت کنت برک^۲ را به وام بگیریم، اسطوره جوهری است که به قالب زمان کشیده شده باشد. اسطورهٔ آفرینش توراتی نمونه‌ای آشناست:

۱- post hoc, ergo propter hoc

۲- Kenneth Burke

«در ابتدا خدا آسمانها و زمین را آفرید. و زمین تهی و بایر بود و تاریکی بر روی لجه و روح خدا سطح آبها را فرو گرفت. و خدا گفت روشنایی بشود و روشنایی شد. و خدا روشنایی را دید که نیکوست و خدا روشنایی را از تاریکی جدا ساخت. و خدا روشنایی را روز نامید و تاریکی را شب نامید و شام بود و صبح بود روزی اول.»

این شرح خلقت جهان به زبان داستان است، به زبان وقایعی که یکدیگر را دنبال می کنند. اینجاست وقایع با نوعی تسمیه همراهند که بخشی از روایت را تشکیل می دهد - و «خدا روشنایی را روز خواند» - و با عبارتی درباره شب و صبح که تکرار می شود تا زمان فاصله افتاده را نشان دهد، درست به همان طریق که شاعران وزن و قافیه را به کار می برند: «و خدا فلک را آسمان نامید و شام بود و صبح بود روزی دوم.» «و زمین نباتات را رویانید علفی که موافق جنس خود تخم آورد و درخت میوه داری که تخمش در آن موافق جنس خود باشد و خدا دید که نیکوست. و شام بود و صبح بود روزی سوم.»

و این روال تا روز هفتم ادامه دارد، هنگامی که «...خدا از همه کار خود که ساخته بود فارغ شد و در روز هفتم از همه کار خود که ساخته بود آرامی گرفت.» کنت برك در شرح روشن کننده ای که بر سه فصل اول «سفر پیدایش» نوشته است^۱ نظامهای عقیدتی را در بطن این داستانها بر می شمرد. او به تفصیل شرح می دهد که این نظامها شامل معصیت ازلی و نجات و آمدن ناجی است. در اینجا اگر دگر معکوس شده است: درست همانطور که جوهر به قالب زمان ریخته شده بود تا به صورت اسطوره و داستان در آید، اسطوره را می توان انتزاعی کرد و به صورت نظام عقیدتی بی زمان در آورد. اینکه نظام عقیدتی و داستان، کدام اول پیدا شد، مسئله دشواری است.

۱ - The Rhetoric of Religion, 1961

در صحبت از داستان درازمنه کهن غرضم تلویح این موضوع نبود که داستان به ازمنه کهن تعلق دارد، یا هرگز روزی می‌رسد که داستان، به قول کثر منسوخ می‌شود. از لحاظی به نظر می‌رسد که داستان به‌ویژه متناسب با جامعه امروزی است. روایت، باتوالی وقایع سروکار دارد، یعنی با شدن، یعنی با فراگرد و نه الگو، و رگه اصلی طرز تفکر جدید اندیشه فراگردی است. هر که چون ما در موقعیتهای ناستوار زندگی کند، می‌کوشد نیروهای تغییر را بشناسد: یعنی بداند که این نیروها با چه سرعت و به چه جهتی حرکت می‌کنند. آنچه که در پرتو این مسائل مدروس می‌نماید اندیشه تصویری و اندیشه الگوئی بسیاری از نویسندگان معاصر است. وقتی آنان باز سعی می‌کنند ثابت کنند که آشیل هیچ گاه نمی‌توانست به لاک پشت برسد و یا تیر در تمام لحظات پرواز بیحرکت است، انسان آنان را حواریون رنون الثاتی می‌پندارد. زیرا آنان جهان را يك مفهوم فضایی معرفی می‌کنند، آنرا در حال سکون می‌بینند نه به صورت يك فرا گرد، آنان از جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم تصاویر گمراه کننده‌ای به دست می‌دهند.

به نظر می‌رسد که کار خطیر نویسندگان در زمینه دیگری نهفته باشد. آنان می‌توانند به جای چسباندن عکس در آلبوم، کوششی سخت برای یافتن داستانهای تازه و برای یافتن شیوه‌های تازه‌ای برای بیان آنها به کار برند. در این صورت می‌توانند به خلق اساطیر عصری جدید و شگفت کمک کنند.

اما چرا هنر داستانگویی چنین بی‌آبرو شده است؟ دلایل زیادی به نظر می‌آید، از جمله برخی دلایل که مربوط به مسائل ساده ادبیات زمان ماست. می‌توان با قاطعیت این را واکنشی دانست در برابر رمان متشکل، نمایشنامه متشکل، فیلمی با فیلمنامه پرداخته، و داستان کوتاهی که الزاماً به لحظه مکاشفه - که با توسع اصطلاح جویس، می‌توان آنرا وحی

خواند - می‌رسد. شاید گفته شود که از آغاز معلوم بود که این واکنش، چون هر چیز دیگری در دنیای ادبیات، به افراط و تفریط کشیده خواهد شد. نه تنها صناعت معمول بلکه آدمها، وقایع، «واقعیت» موضوع، تجزیه و تحلیل، معنی، و خلاصه هر چیزی که احتمالاً خوانندگان انتظار یافتنش را داشته باشند رد می‌شود. شاید گفته شود که قدم نهایی، که هم اکنون بعضی‌ها آن را برداشته‌اند، منسوخ کردن خواننده باشد و اجازه دادن به نویسنده تا حاکم مطلق العنان دنیای خصوصی عواطف خویش باشد.

تأثیر هنرهای دیگر را هم باید به حساب آورد، و به‌ویژه توجه وسیعی را که نقاشان و مجسمه‌سازان پیشگام با دسته‌بندیها و مکتبهای پی‌درپی خود برانگیخته‌اند. از آغاز مسلم بود که برخی از نویسندگان سعی خواهند کرد با کلمات همان تأثیرهایی را ایجاد کنند که دیگران با رنگهای شیمیایی و فولاد مذاب ایجاد کرده‌اند. انسان از سالها پیش می‌توانست ظهور نثر کاملاً بی‌معنی یا بی‌مضمون را پیش‌بینی کند.

دلیل دیگر برای نزول داستان‌گویی، که به نظر من دلیل عمیقتری است - و گناهِش به گردن عامهٔ مردم نیست که حتی نمونه‌های متوسط هنر را هم می‌پذیرند، بلکه متوجه نویسندگانی است که به‌زعم خودشان پیشاپیش خلق حرکت می‌کنند - گم شدن اعتقاد به آیندهٔ جامعهٔ امریکایی است. این اعتقاد زمانی در میان همه وجود داشت، حتی آنان که در برابر وضع موجود طغیان می‌کردند. فرانک نوریس^۱ در پایان کتاب «هشت‌پا»^۲ گفت: «... و مسلم است که همه چیز روی هم رفته، به طریقی جبری و ناگزیر، در جهت خیر پیش می‌رود.» امروزه کسی چنین حرفی نمی‌زند مگر آنکه بیش از اوندین بیچاره تحت تأثیر مواد

۱ - Frank Norris

۲ - The Octopus (1901)

مخدر باشد.

تنها آینده‌کشور، و آینده‌بشریت، نیست که مورد تردید قرار گرفته است، بلکه میزان صمیمیت و شعور کسانی هم که می‌کوشند موقعیت را در دست داشته باشند مورد تردید است. در نظر برخی از جوانان همه چیز ظالمانه و پوچ است و آنان به شیوه‌ای خاص در برابر آن عکس‌العمل نشان می‌دهند. من طرز تلقی آنان را در یکی از رمانهای جدید به نام «چون هرفراری دیگر»^۱ یافتم. جوزف هیز^۲، نویسنده کتاب، داستان‌گویی متعارفی است که فوت و فن کار را می‌داند، اما در این مورد با افرادی جوان سروکار دارد که به نظر من داستان گفتن برای آنان در عداد امور غیرممکن است. قهرمان داستان اوپسری است که درهم شکسته از تجربه جنگ، از ویتنام به وطن برگشته است، قهرمان زن او دختری است آزرده که از پدری ثروتمند و سادیست می‌گریزد. قطعه‌ای که در اینجا نقل می‌شود تبادل نظر آنهاست در باب راه ادامه زندگی:

«نفس بلندی کشید. این چه جهنم دره‌ای بود که در آن افتاده بود؟
«اگر همه دنیا دیوانگی باشد لورل^۳ - دیوانگی محض - مثل جنگ -
مثل همه آن مردمانی که فکر می‌کنند که حقیقت را می‌دانند در حالی که
جز آنچه به آنان گفته شده هیچ چیز نمی‌دانند مثل تو که مجبوری نامه‌ای
بنویسی تا اطلاع دهی که، شکر خدا، دزدیده نشده‌ای - انسان چگونه
می‌تواند در آن زندگی کند؟ به زندگی ادامه دهد؟» دختر به دقت به او
نگاه کرد. سپس روگرداند. «دقیقه به دقیقه؟»
«چه گفتی؟»

«دقیقه به دقیقه!» دختر چرخید تا با او روبرو شود، چشمانش برق

۱- Like any Other Fugitive

۲- Joseph Hayes

۳- Laurel

می‌زد و پرسشگر بود، با این حال لحن صدایش عادی و استوار شده بود. «دقیقه لعنتی به دقیقه لعنتی- این به حال من سازگار است. بی‌سی^۱». آنگاه اضافه کرد: «اکنون.»

خداوندا، باز شروع شده بود. فرشته شفابخش، فرشته رحمت امروز. این ساعت. این دقیقه. آفتاب درخشان. جاده گسترده...

انسان با لورل و بی‌سی در مورد مسئله آنها، که امیدبخشتر از مسئله دیگر جوانان است، و همچنین در مورد راه حل آنها، همدردی می‌کند. دنیای آنان دیوانه است، گذشته نامربوط است، چهره آینده هم تیره و تار است، پس آنان تصمیم گرفته‌اند که بدون مقدمه و مؤخره زندگی کنند. اکنون، برای آن دو، که در تمام کشور چون جنایتکاران تعقیب می‌شوند، این تنها راه نجات است؛ اما چندان مطمئن نیستیم که برای دیگران چنین باشد. چه برسر تمدن پیچیده ما می‌آید اگر همه تصمیم بگیرند که دقیقه به دقیقه زندگی کنند؟ مجبوریم این مسئله را به حال خود بگذاریم. همه حرف من این است که این مردمان دقیقه به دقیقه، این مردمان «اکنون» (که تنها بخشی از نسلی هستند) می‌توانند در داستانها نقش شخصیتها را داشته باشند، اما نمی‌توانند داستان بگویند.

داستان به گذشته مربوط است و به آینده می‌نگرد. این موضوع تمایل مردمان اکنون را برای تحریک آنی، ادراک آنی و خوشبختی آنی ارضا نمی‌کند. در عوض، متضمن آرمان قدیمی شادی بخشی است: شادی بخشی برای نویسنده چون صبورانه کار می‌کند تا تأثیراتی را به وجود آورد که شاید طی ماهها یا سالها احساس نشوند (گیریم که

داستان چاپ شود و خوانده شود؛ شادی بخشی برای خواننده چون او صفحه به صفحه به امید مکاشفای نهایی یارهایی از تنش به خواندن ادامه می دهد. داستان خوب در هر قالبی گفته شود - در رمان، در نمایشنامه و یا در رمان غیر داستانی - تندیس معقول و ماندنی است تراشیده از زمان.

لاینل تریلینگ

رفتارها، اخلاقیات و رمان

درورای همه مفاهیم صریحی که قومی از طریق هنر، مذهب، معماری و قانون گذاری بیان می کند، مقاصد ذهنی مبهمی نهفته که آگاهی بر آن سخت دشوار است.

وقتی درباره گذشته تحقیق می کنیم گاه گاه شدیداً وجود آنها را حس می کنیم، نه به دلیل حضور آنها در گذشته بلکه به سبب غیبت آنها. هنگامی که آثار عظیم و مدون گذشته را می خوانیم، متوجه می شویم که آنها را بدون همراهی چیزی که همیشه با آثار عظیم و مدون امروزی همراه است می خوانیم: طنین مقاصد و فعالیت های گوناگون، هیاوی القاء کننده ای که در زمان حال همواره پیرامون ما را گرفته و از آنچه هیچ گاه به طور کامل بیان نمی شود به گوش می رسد، آنچه در لحن درودها و دشنامها، در زبان عامیانه و در طنز و آوازه های مردم پسند، در شیوه بازی بچه ها، در حرکات پیش خدمت هنگام چیدن بشقابها و در کیفیت خود غذایی که انتخاب می کنیم مضمر است.

بخشی از جاذبه گذشته را خاموشی تشکیل می دهد - هیاوی عظیم القاء کننده باز ایستاده و ما با چیزی روبرو هستیم که کاملاً بیان گردیده و دقیقاً نوشته شده است، و بخشی از غم دلگیر یادآوری گذشته ناشی از این آگاهی است که این هیاوی عظیم ضبط نشده زمانی وجود داشته ولی نشانی به جا نگذاشته است - ما آن را احساس می کنیم چون

ناپایدار است، چون انسانی است. و باز احساس می کنیم که حقیقت آثار عظیمی که از گذشته به جا مانده بدون آن هیاهو کاملاً آشکار نمی شود. از خلال نامه ها و دفترهای خاطرات، از زوایای متروک و ناخودآگاه این آثار بزرگ، می کوشیم حدس بزنیم که این صدای متضمن اشارات گوناگون، به چه معنی بوده است.

یا وقتی نتیجه گیریهای منتقدان با استعداد خارجی - یا برخی منتقدان احمق داخلی را - که فقط از طریق کتابهای ما دانشی اندوخته اند می خوانیم، هنگامی که به عبث می کوشیم بگوییم که اشنباه در کجاست، وقتی از روی دلسردی می گوییم که این منتقد کتابها را «خارج از متن» خوانده است، آنوقت به موضوعی نظر داریم که من می خواهم درباره آن بحث کنم.

پس آنچه که من از لفظ «رفتارها» می فهمم غوغا و هیاهوی دلالتیهای ضمنی است. مقصودم تمامی متن ناپایداری است که اظهارات تلویحی در آن به وجود می آیند. بخشی از فرهنگ است که از نیم گفته ها یا ناگفته ها یا ناگفتنی ها ساخته شده است. کارهای کوچک نشانه ای از آنهاست: گاهی به وسیله هنر لباس پوشیدن یا تزئین منزل، گاهی به وسیله لحن کلام، حرکات سر و دست، تکیه بر کلمات خاص یا آهنگ صدا و گاهی به وسیله کلماتی که به تناوب و با معنایی خاص به کار برده می شوند. اینها چیزهایی است که افراد یک گروه فرهنگی را بهم می پیوندد، و آنان را از افراد گروه فرهنگی دیگر متمایز می سازد. اینها بخشی از فرهنگ را می سازند که هنر نیست، مذهب نیست، اخلاقیات نیست، سیاست نیست و مع الوصف، با تمام این بخشهای سخت نظام یافته فرهنگ مربوط است. اینها بر فرهنگ اثر می گذارند، فرهنگ بر اینها اثر می گذارد، فرهنگ از اینها زاده می شود، اینها خود زائیده فرهنگ اند. در این بخش از فرهنگ، حدس و گمان، که اغلب بسیار قویتر از عقل و برهان می نماید حاکم است.

راه صحیح روبرو شدن با چنین موضوعی این است که تا حد امکان جزئیات مربوط به آن را گردآوری کنیم. تنها از این طریق است که بر آنچه منتقد هوشمند خارجی و منتقد ابله داخلی از آن آگاه نیست، آگاهی کامل می‌یابیم و آن اینست که در هر فرهنگ پیچیده‌ای تنها يك نظام واحد از رفتارها وجود ندارد بلکه مجموعه متنوعی از رفتارهای ناسازگار هست، و یکی از وظایف فرهنگ تعدیل این ناسازگاریهاست. اما موقعیت کنونی امکان گردآوری جزئیات را نمی‌دهد و بنابراین به جای آن، می‌کوشیم به فرضیه‌ای کلی برسیم، که هر چند ممکن است غلط از آب درآید اما دست کم شاید به ما اجازه دهد بر موضوع احاطه یابیم. کوشش خواهیم کرد که موضوع رفتارهای آمریکایی را با اشاره به نظر خود آمریکاییها نسبت به مسأله رفتارها تعمیم دهیم. و از آنجا که در فرهنگی پیچیده، چنان که گفتیم، نظامهای گوناگون رفتار وجود دارد، و از آنجا که نمی‌توانم درباره همه آنها حرف بزنم، تنها به نظامهای رفتار و عقایدی می‌پردازم که طبقه متوسط باسواد و کتابخوان و مسؤول (که خودمان باشیم) نسبت به این رفتارها دارد. تأکید من بر مردم کتابخوان است، زیرا می‌خواهم از رمانهایی که می‌خوانند نتیجه‌گیری کنم. فرضی که پیش می‌نهم اینست که عقیده ما نسبت به رفتارها بیان مفهوم خاصی از واقعیت است.

چنین به نظر می‌رسد که تمامی ادبیات به بررسی مسأله واقعیت گرایش دارد - مقصودم همان تضاد قدیمی بود و نمود است، یعنی تضاد میان آنچه واقعاً هست و آنچه صرفاً به نظر می‌آید. هنگامی که ادیب با غرور ناشی از خرد خود در برابر ما و تقدیر می‌ایستد، می‌خواهیم با فریاد از او بپرسیم: «مگر نمی‌بینی؟» و در پایان نمایشنامه ادیب شهریار به شیوه‌ای مستقیم نشان می‌دهد که آنچه را که قبلاً نمی‌دیده است، اکنون می‌بیند. باز می‌خواهیم بر سر «لیر» و «گلاستر»، آن

دوپدر فریب خورده خود فریب فریاد بزیم: «مگر نمی بینی؟» باز مسأله کوری و مقاومت است در برابر ادعاهای آشکار و اقییت، و فریب خوردگی محض است در برابر نمود. در مورد اتللو هم وضع از این قرار است - و اقییت درست پیش چشمان اجمق تست، چگونه جرئت می کنی این همه هالو باشی؟ چنین است «اورگون» مولیر - عزیز من، همشهری شریف من، فقط به تار توف نگاه کن تا بفهمی قضیه از چه قرار است. چنین است حوای میلتن - «زن، مراقب باش! مگر نمی بینی - هر کسی می تواند ببیند - این مار است!»

مسأله اقییت در رمان به طور کلی و در داستان سروانتس، که پدر بزرگ رمان جدید است، به شیوه ای خاص اهمیت کلی دارد. دوجریان فکری در دون کیشوت وجود دارد، دو تصور متضاد و مختلف از اقییت. یکی از آنها دنیای معمول متعارف را و اقییت تام می پندارد. و این اقییت زمان حال است با تمام فشارهای عاجل گرسنگی، سرما و درد، که گذشته و آینده، و اندیشه را به حساب نمی آورد. هنگامی که امور ذهنی، آرمانی و خیالی، اموری که تصورات گذشته و آینده را با خود به همراه دارند، با این عقیده تعارض پیدا می کنند نتیجه، فاجعه است. یکی از اتفاقاتی که می افتد این است که شیوه های معمول و مناسب زندگی دیگرگون می شوند - معلوم می شود که زندانیان زنجیری آدمهای خوبی هستند و آزاد می شوند، روسپی به جای بانو گرفته می شود. آشوبی کلی پدید می آید. و اما باید گفت که در مورد امور آرمانی، ذهنی، خیالی یا رومانٹیک - اسمش را هر چه می خواهید بگذارید - حتی نتایج بدتری به بار می آید: ثابت می شود که این امور مسخره است.

این یکی از جریان های رمان بود. اما سروانتس در میانه کار مرکب خود را عوض کرد. او دریافت که بر «روزینانته» (بابوی مردنی دون - کیشوت) سوار است. شاید سروانتس در آغاز کار، نه چندان آگاهانه،

به نمایاندن این موضوع می پردازد که جهان واقعیات ملموس، واقعیت حقیقی نیست - هر چند از همان آغاز این نظر جدید در نظر قدیمی پنهان است. واقعیت حقیقی، ذهن خیالپرداز دون کیشوت است که اوهامی مجنون وار دارد: هنگامی که مردم و واقعیت علمی در برابر ذهن قرار می گیرند، دستخوش تغییر می شوند.

در هر قالب هنری این اتفاق می افتد که نخستین نمونه بزرگ آن حاوی تمام قابلیت های آن قالب هنری است. گفته اند که تمامی فلسفه، حاشیه ای بر کارهای افلاطون است. می توان گفت که داستانهای منشور، روایت های گوناگونی از مضمون دون کیشوت است. سروانتس مسأله بود و نمود را برای رمان مطرح کرد: تغییرات و تضادهای طبقات اجتماعی زمینه ای شدند برای مسأله دانش - یعنی اینکه دانش ما از کجاست، و تا چه حد قابل اعتماد است - که در آن لحظه بخصوص تاریخی مایه در دسر فلاسفه و دانشمندان شده بود. و فقر دون کیشوت نشانه این است که رمان با ظهور پول به عنوان عاملی اجتماعی پدید آمده است - پول این حلال بزرگ نسوج محکم جامعه کهن، این زاینده اوهام. یا می-توان همان حرف را به صورتی دیگر تکرار کرد: رمان زاینده واکنشی در برابر اسنوبیسم است.

اسنوبیسم با غرور طبقاتی یکی نیست. ممکن است ما از غرور طبقاتی خوشمان نیاید اما لا اقل باید بپذیریم که بازتابی از يك وظیفه ویژه اجتماعی است. مردی که از خود غرور طبقاتی نشان می داد - در روزگاری که امکان این امر بود - احتمالاً به آنچه که بود احساس غرور می کرد، اما این امر در نهایت با آنچه که می کرد ارتباط می یافت. از این رو غرور اشرافی بر قدرت جنگاوری و مدیریت استوار بود. هیچ غروری بی عیب نیست، اما غرور طبقاتی را می توان معادل غرور حرفه ای امروز دانست، که تا حدی با آن مدارا می کنیم.

اسنوبیسم، غرور به مقام اجتماعی بدون غرور به وظیفه اجتماعی است. و این غرور ناراحت کننده‌ای است. مرتب سؤال می‌کند: «آیا وابستگی دارم - آیا واقعاً وابستگی دارم؟ و آیا او وابستگی دارد؟ و اگر مرا حین صحبت با او ببینند، آیا چنین به نظر خواهد آمد که وابسته‌ام یا وابسته نیستم؟» این عیب نه تنها خاص جوامع اشرافی است، که عیوب خاص خود را دارند، بلکه عیب جوامع دموکرات بورژوازی هم هست. استودیوهای هالیوود به نظر ما پایگاههای افسانه‌ای اسنوبیسم اند، در آنجا کسی که هفته‌ای دوهزار دلار می‌گیرد جرئت نمی‌کند با کسی که هفته‌ای سیصد دلار می‌گیرد حرف بزند از ترس اینکه مبدا تصور شود که هفته‌ای هزار و پانصد دلار در آمد دارد. عواطف غالب اسنوبیسم ناراحتی، خود-آگاهی و حالت دفاعی است، یعنی اینکه فرد کاملاً واقعی نیست امامی تواند از طریقی به واقعیت دست یابد.

پول، وسیله‌ای است که، خوب یا بد، جامعه‌ای متغیر پدید می‌آورد. جامعه‌ای یکسان به وجود نمی‌آورد، جامعه‌ای پدید می‌آورد که در آن طبقات مدام دگرگون می‌شوند و افراد طبقه حاکم بکرات عوض می‌شوند. در جامعه‌ای متغیر بر ظاهر تأکید فراوان می‌شود - کلمه ظاهر را به مفهوم عمومی آن به کار می‌برم مثل وقتی که مردم می‌گویند: «ظاهر خوب در گرفتن شغل اهمیت بسیار دارد.» مرفه به نظر رسیدن یکی از راههای مرفه شدن است. تصور قدیمی تاجر معتبری که میزان دارایی اش خیلی بیش از آن است که نشان می‌دهد کم کم جای خود را به نمایانندن مقام اجتماعی از طریق ظاهر، با بیشتر نشان دادن آنچه دارند، می‌دهد. پایگاه اجتماعی در جامعه دموکراتیک ظاهر آشای از خود قدرت نیست بلکه حاصل نشانه‌های قدرت است. این توسعه همان معنی است که تو کوپل نشانه فرهنگ دموکراتیک می‌دانست و آنرا «فریبکاری تجمل» می‌خواند، به جای کالای خوب ساخته روستایی و کالای خوب ساخته طبقه

متوسط، همه کالاهای می‌کشند کالاهای ثروتمندان جلوه کنند.

و جامعه‌ای متغیر قهرآ توجه به ظاهر یا مجاز به معنی فلسفی آن را ایجاب می‌کند. هنگامی که شکسپیر از روی این موضوع که شدیداً ذهن‌رمان‌نویسان را به خود مشغول داشته است - یعنی، حرکت از طبقه‌ای به طبقه دیگر - راحت گذشت و مالوولیو را خلق کرد، مسأله پایگاه اجتماعی را با مسأله حقیقت و مجاز مربوط کرد. خواب و خیالهای مالوولیو برای زندگی بهتر، برای او واقعیت دارند، و دشمنانش برای انتقامجویی توطئه می‌کنند تا به او بقبولانند که دیوانه است و جهان چنان نیست که او می‌بیند. وضع بد شخصیتها در «رؤیای شب نیمه تابستان» و مسأله کریستوفر سلائی تلویحاً مبین برخورد دو افراط و تفریط اجتماع است و پاگرفتن فردی از طبقه پایین در طبقه ممتاز همیشه تا حدی ناستواری محسوسات و معقولات را به ذهن شکسپیر متبادر می‌کرد.

کار خاص رمان ضبط او هام زاییده اسنوبیسم و سعی در راه یافتن به حقیقتی است که، چنان که رمان می‌انگارد، در زیر همه نموده‌های کاذب نهفته است. پول، اسنوبیسم، رؤیای مقام اجتماعی، به خودی خود مایه خواب و خیالند، و مایه و اساس رؤیاهای دیگر چون عشق، آزادی، جذابیت و قدرت، و قهرمان زن رمان «مادام بواری» با سه قرن فاصله، خواهر دون کیشوت است. عظمت «انتظارات بزرگ» از عنوان آن آغاز می‌شود: جامعه جدید بنیاد خود را بر انتظارات بزرگ می‌گذارد، که اگر تحقق یابند، به علت واقعیتی پست و پنهانی وجود دارند. بزرگ منشی «پیپ» واقعیت نیست بلکه کشتیهای زندان، جنایت، موشها و فساد در سلول‌های کشتی واقعیت‌اند.

يك نویسنده انگلیسی که اسنوبیسم را مایه اصلی رمان می‌داند، اخیراً با لحنی نیمه طنز آمیز بر علیه آن فریاد برداشت: «چه کسی اهمیت می‌دهد که پاملا سرانجام بتواند آقای «ب» را بر سر غیرت بیاورد تا او

را بگیرد، یا آقای التون بیشتر یا کمتر از حد متعارف نجیب باشد، یا اگر پندنیس دختر دربان را ببوسد برای او گناهی محسوب شود یا مردان جوان بوستونی بتوانند چون زنان میانه سال درپاریس با فرهنگ باشند، یا نامزد بخشدار محل باید اینقدر با دکتر عزیز حشر و نشر داشته باشد، یا خانم چترلی باید به شکاربان، حتی اگر او در طی جنگ افسری بوده باشد، کام بدهد؟ چه کسی اهمیت می دهد؟»

البته، رمان خیلی بیش از اینها درباره زندگی سخن می گوید: درباره ظاهر و ماهیت امور، اینکه چگونه کارها انجام می شوند، و چه چیزهایی ارزش دارند و ارزش آنها چیست و شرایط از چه قرار است، صحبت می کند. اگر رمان انگلیسی با توجه خاص آن به طبقات اجتماعی-چنان که همان نویسنده می گوید- لایه های عمیقتر شخصیت را نمی کاود، پس رمان فرانسوی باید در کاویدن این لایه ها، از طبقه آغاز و به طبقه ختم کند، رمان روسی، که به کشف امکانات نهایی روح می پردازد، باید همان کار را کند. هر موقعیتی در آثار داستایفسکی، هر قدر هم معنوی باشد، با اشاره ای به غرور اجتماعی و چند روبل آغاز می شود. رمان نویسان بزرگ آگاه بودند که رفتارها مبین بزرگترین مقاصد روحی انسانهاست، همچنان که بیان کننده کوچکترین آنها نیز هست، و این نویسندگان همواره فکر و ذکرشان این بوده است که معنای هر اشاره گنگ و نهفته را دریابند.

پس رمان جستجوی مداومی است برای یافتن واقعیت، میدان عمل آن همیشه دنیای اجتماعی است و مواد اولیه آن تحلیل رفتارها، به عنوان تعیین کننده مسیر روح انسان. هنگامی که این نکته را درک کنیم می توانیم غرور حرفه ای را که سبب شد دی. اچ. لارنس این سخنان را بگوید، بفهمیم: «در مقام رمان نویس، خود را برتر از قدیس، عالم، فیلسوف و شاعر می دانم. رمان تنها کتاب درخشان زندگی است.»

و اما رمان چه؟ که من آن را تعریف کردم هنوز واقعاً در آمریکا پا نگرفته است. نه آنکه مانهای بسیار بزرگ در آمریکا نداشته باشیم، اما رمان در آمریکا از مقصد کهن خود به دور می افتد، مقصدی که چنانکه گفتم جستجو در مسأله واقع - در زمینه اجتماعی است. حقیقت آن است که نویسندگان صاحب نبوغ آمریکایی ذهن خود را متوجه اجتماع نکرده اند. پو و ملویل کاملاً از آن جدا بودند؛ واقعیتی که آنان می-جستند در متن جامعه نبود. هائورن زیر کانه اصرار داشت که رمان ننوشته و «رمانس» نوشته است - و بدین صورت آگاهی خود را بر فقدان بافت اجتماعی در اثرش اعلام کرد. هاوِلز هیچ گاه تمام قابلیت های خود را به کار نبرد. زیرا، هر چند موضوع اجتماعی را به وضوح می دید، هرگز با جد تمام به آن نپرداخت. در آمریکای قرن نوزدهم، هنری جیمز تنها کسی بود که می دانست برای رسیدن به اوجهای اخلاقی و زیباشناختی در رمان باید از نردبان ملاحظات اجتماعی استفاده کرد.

قطعه مشهوری در زندگینامه هائورن به قلم جیمز هست که در آن جیمز چیزهایی را بر می شمرد که رمان آمریکایی فاقد آنهاست، به این جهت بافت ضخیم اجتماعی رمان انگلیسی را ندارد. نه دولتی، نه هویت ملی مشخصی، نه سلطانی، نه درباری، نه اشرافیتی، نه کلیسایی، نه طبقه روحانیتی، نه خانه های اشرافی، نه خانه های قدیمی بیلاقی، نه کشیش نشینی، نه کادر سیاسی، نه نجیب زاده ای روستایی، نه قصری، نه کلبه های کاه گلی، نه ویرانه های پیچک گرفته ای، نه کلیسای جامعی، نه دانشگاه های بزرگی، نه مدارس اشرافی، نه جامعه ای سیاسی، نه طبقه ورزش دوستی؛ یعنی هیچگونه وسایل کافی برای نمایاندن رفتارهای گوناگون، هیچ موقعیتی برای رمان نویس برای جستجوی واقعیت، هیچ پیچیدگی ظاهر وجود ندارد تا کار او را جالب سازد.

رمان نویس بزرگ آمریکایی دیگری، که خلق و خویی کاملاً

متفاوت داشت، چیزی نظیر این را دهها سال قبل گفته بود: جیمز فنیمر کوپر دریافت که رفتارهای آمریکایی بسیار ساده‌تر و کسل‌کننده‌تر از آن است که به‌رمان‌نویس خوراک دهد.

این حرف صحیح است ولی در مورد وضع رمان آمریکایی در زمان حاضر صادق نیست. زیرا زندگی در آمریکا از قرن نوزدهم تا کنون به‌طوری روزافزون متراکم شده است. اما مطمئناً آنقدر متراکم نشده که به‌کسانی در حد سواد دانشجویان ما اجازه دهد شخصیت‌های بالزاک را بفهمند، یعنی زندگی در کشوری پرجمعیت را بشناسند که فشارهای رقابت‌کننده در آن قوی است، و عواطف شدید به‌طرز شدید، اما در قالب محدودیت‌هایی بروزمی‌کنند که سنت پیچیده رفتارها ایجاد می‌کنند. با اینکه زندگی در اینجا پیچیده‌تر و فشار آورتر شده است، رمانی نداریم که جامعه و رفتارها را به‌طرز چشمگیر لمس کند. در یزر با همه محاسنش، قادر نیست حقایق اجتماعی را با دقت لازم گزارش دهد. سینکلر لوئیس زیرک است، اما هیچ‌کس، هر قدر هم مجذوب‌هجو اجتماعی او شده باشد، نمی‌تواند چیزی بیش از درک محدودی از امور اجتماع در آثار او ببیند. جان دوس پاسوس بر بسیاری چیزها بصیرت دارد و آنها را اغلب به‌شیوه شگفت‌فلو بر می‌بیند، اما هیچ‌گاه نمی‌تواند واقعیات اجتماعی را جز به‌عنوان فرع به‌کار برد. در میان رمان‌نویسان ما شاید تنها ویلیام فاکنر باشد که با جامعه به‌عنوان زمینه‌ای برای واقعیت تراژیک روبرو می‌شود، اما او این نقیصه را دارد که خود را به‌صحنه محدود ولایتی محدود می‌کند.

شاید به‌نظر آید که امریکاییها نوعی مقاومت در برابر مطالعه دقیق اجتماعی دارند. ظاهراً چنین می‌نماید که توجه دقیق به مسأله طبقات اجتماعی و بحث عمیق دربارهٔ اسنویسم را دوشان خود می‌دانند. این درست مثل این است که بگوییم کسی نمی‌تواند به‌قیر دست

بزند و آلوده نشود - که محتملاً هم چنین است.

آمریکاییها وجود طبقات اجتماعی و اسنوبیسم را میان خود انکار نمی کنند اما ظاهراً این عقیده را دارند که آشنایی دقیق با این پدیده ها از ظرافت به دور است. قبول کنید که هنری جیمز هنوز به خاطر توجه زیادش به جامعه در میان بخش عمده ای از مردم کتابخوان ما خطا کار جلوه می کند. به این مکالمه توجه کنید که، به دلایل جالبی، بخشی از فولکور ادبی ما شده است. سکات فیتزجرالد به ارنست همینگوی گفت: «پولدارهای بزرگ خیلی با ما تفاوت دارند.» همینگوی جواب داد: «بله، آنها پول بیشتری دارند.» دیده ام که این مکالمه را به کرات نقل کرده اند و همیشه به منظور تأیید این نکته که فیتزجرالد شیفته ثروت بود و جواب دندان شکنی از دوست دموکراتش شنید. اما حقیقت این است که وقتی کمیت پول از حد معینی گذشت واقعاً کیفیت شخصیت انسان را عوض می کند: مفهوم این گفته اهمیت دارد که «پولدارهای بزرگ با ماسخت تفاوت دارند.» قدرتمندان بزرگ، نوابغ بزرگ، افراد خیلی فقیر هم چنین اند. حق با فیتزجرالد بود و اگر بالزاک این گفته را می شنید حتماً او را در آغوش می کشید.

البته این حرف به هیچ وجه درست نیست که مردم کتابخوان آمریکا توجهی به جامعه ندارند. توجه آنان به جامعه تنها هنگامی قطع می شود که جامعه در رمان نمایانده شده باشد. اما اگر نگاهی به رمانهای جدی پر فروش دهه گذشته بیندازیم، می بینیم که تقریباً آنها با آگاهی عمیق اجتماعی نوشته شده اند - شاید گفته شود که تعریف کنونی ما از کتاب جدی، کتابی است که برخی از تصاویر اجتماعی را در برابر چشم ما نگاه دارد تا ما آنها را بپذیریم یا رد کنیم. موقعیت دهقانان ساقط شده او کلاهما چیست و تقصیر با کیست؟ یهودی خود را در چه وضعی می بیند؟ سیاه پوست بودن یعنی چه؟ واقعیت کار تبلیغات چیست؟

دیوانه بودن یعنی چه و جامعه چگونه از دیوانه مواظب می کند یا نمی کند؟ اینها موضوعهایی هستند که به عقیده همگان، سخت به کار رمان نویس می خورند، و مسلماً طبقه کتابخوان ما به این موضوعها بیشتر عنایت دارد.

عامه مردم به حق درباره کیفیت این کتابها گول نمی خورد. اگر مسأله کیفیت پیش کشیده شود، جواب احتمالاً این است: نه اینها عظیم نیستند، تخیل در آنها قوی نیست، «ادبیات» نیستند. امامتراضه ناگفته ای هست: و شاید خیلی بهتر است که تخیل در اینها قوی نیست و ادبیات نیستند - اینها ادبیات نیستند، واقعیت اند، و در عصری چون عصر ما سخت محتاج واقعیت هستیم.

هنگامی که چند نسل پس از ما، تاریخ نویس این دوره به تعریف و توصیف رئوس فرهنگ ما بپردازد، مسلماً پی خواهد برد که کلمه واقعیت در فهمیدن وضع ما اهمیتی تام دارد. او متوجه خواهد شد که در نظر برخی از فلاسفه ما معنی این کلمه سخت محل تردید بوده است، اما در نظر نویسندگان سیاسی، بسیاری از منتقدان ادبی و در نظر اکثر مردم کتابخوان ما این کلمه، موجب آغاز بحث نمی شده بلکه به بحث خاتمه می داده است. در نظر ما واقعیت چیزهایی است که بیرونی، سخت، ناهنجار و نامطلوب باشد. معنای آن با تصویری خاص از مفهوم قدرت همراه است. چندی پیش در موقعیتی اشاره کردم که چگونه در نقد آثار ثو دور در ریزر همیشه می گویند، در ریزر عیبهای بسیار داشت و لسی منکر قدرت او نمی توان شد. هیچ کس نمی گوید «نوعی قدرت» قدرت همیشه خشن، زشت و بی تمیز تصور می شود، مانند يك فیل. در ظاهر هیچ گاه قدرت را مانند وجود واقعی فیل، که دقیق و تمیز دهنده است، یا وجود واقعی برق، که تند و مطلق و اغلب قالب ناپذیر است، تصور نمی کنند. کلمه واقعیت کلمه ای افتخار آمیز است و تاریخ نویس آینده

طبعاً سعی خواهد کرد تصور ما را از متضاد نامطبوع آن که نمود محض است کشف کند. این تصور را می‌تواند از احساس ما دربارهٔ امور درونی بیابد؛ هر وقت شواهدی دال بر وجود سبک و اندیشه می‌یابیم ظن می‌بریم که اندکی به واقعیت خیانت شده و «ذهنیت محض» دزدانه وارد کار شده است. این احساس، احساس دیگری دربارهٔ پیچیدگی لحن‌های گوناگون، طبایع فردی و قالب‌های بزرگ و کوچک اجتماعی به وجود می‌آورد.

تاریخ‌نویس ما وقتی به اینجا برسد احتمالاً تناقض گیج‌کننده‌ای را کشف خواهد کرد. زیرا ما مدعی هستیم که امتیاز بزرگ واقعیت در کیفیت استوار، سخت و صلب آن است، حال آنکه هرچه در مورد آن می‌گوییم به انتزاع گرایش دارد و به نظر می‌رسد که آنچه می‌خواهیم در واقعیت بیابیم انتزاع محض است. ما معتقدیم که اختلاف طبقاتی یکی از حقایق استوار و نامطبوع است، اما اگر بما بگویند که اختلاف طبقاتی چنان واقعی است که باعث اختلاف واقعی در شخصیت می‌شود سخت برآشفته می‌شویم. همان کسانی که بیشتر از همه دربارهٔ طبقه اجتماعی و مضار آن سخن می‌گویند فکر می‌کنند که فیتزجرالد سرگشته، و همین‌گوی برحق بوده است. یا باز شاید ملاحظه شود که ما این همه درستایش «فرد» سخن می‌گوییم، اما معتقدیم که ادبیات ما نباید هیچ حاوی فردا باشد - یعنی آن کسانی که به علت علاقهٔ ما به چیزهای جالب، فراموش ناشدنی و خاص و با ارزش شکل گرفته‌اند.

در اینجا این تعمیم را می‌توان داد: به‌میزانی که خود را درگیر استنباط خاص خویش از واقعیت می‌کنیم، علاقهٔ خود را نسبت به رفتارها از دست می‌دهیم. این امر برای رمان وضعی خاص پیش می‌آورد، زیرا این حقیقت ناگزیر وجود دارد که در رمان رفتارها، آدمها را می‌سازند. مهم نیست که کلمهٔ رفتارها به چه معنی گرفته شود - این نکته

به تساوی در مورد مفهومی که آنچنان مورد نظر پروسست بود، یا مفهومی که منظور دیکنز بود، یا در واقع مفهومی که هومر بدان توجه داشت، صادق است. «دوشس دوگرمانت» که قادر نیست برای شنیدن خبر مرگ قریب الوقوع دوستش «سوان» از زبان خود او، در رفتنش به مهمانی شام تأخیر کند، قادر است آنرا برای تعویض سرپایی سیاهی که شوهرش دوست نمی‌دارد به تعویق اندازد، آقای «پیک‌ویک» و «سم‌ولر»، پریام و آشیل - همه به دلیل رفتارهای مشهودشان وجود دارند.

این حرف واقعاً حقیقت دارد، و آگاهی رمان‌نویس از رفتارها چنان خاصیت خلاقه‌ای دارد که می‌توان آنرا حاصل عشق او خواند. عشقی که فیلدینگ به ارباب و سترن می‌ورزد، عشقی که به او اجازه می‌دهد جزئیات ناهنجاری را که به این مرد بی‌احساس و پر ادراک جان می‌دهد ببیند. اگر این حرف درست باشد مجبوریم از ادبیات خودمان و تعبیر خاصی از واقعیت که به آن شکل داده است نتیجه‌هایی بگیریم. واقعیتی که ما تحسین می‌کنیم این فکر را پیش می‌آورد که ملاحظه رفتارها، پست و حتی مغرضانه‌است، رمان باید به چیزهای بسیار مهمتری توجه کند. در نتیجه حس همدردی اجتماعی ما توسعه یافته، اما به همان میزان از قدرت مهر ریزی ما کاسته شده است؛ زیرا رمانهای ما هیچ وقت نمی‌توانند شخصیت‌هایی خلق کنند که واقعاً وجود دارند. از عموم تقاضای عشق می‌کنیم، زیرا می‌دانیم که احساس وسیع اجتماعی باید با گرمی همراه باشد، و در عوض از مردم نوعی محصول دریافت می‌کنیم که می‌کوشیم به خود بقبولانیم که سبب زمینی سرد نیست. چند سال پیش آنان که دربارهٔ رمان «ما سرخوشان معدود» اثر هلن‌هاو چیزی نوشتند قسمت هجوآمیز اول آنرا، که شرحی بسیار عالی از رفتارهای بخشی کوچک اما مهم از جامعه است، مطبوع و اقناع‌کننده ندانستند، اما بر قسمت دوم، که شرحی از کوششهای خودآزارندهٔ قهرمان زن کتاب

برای ارتباط با روح بزرگ آمریکاست، صحنه گذاشتند. با این همه این نکته باید روشن می‌شد که هجو از عشق، از هم حسّی واقعی، سرچشمه می‌گیرد و مبین حقیقت است حال آنکه بخش دوم، که می‌گفتند «گرم» است انتزاع محض است، و این مثال دیگری از عقیده عمومی ما از خود و زندگی ملی خودمان بود. جان اشتاین بک، هم به خاطر واقع-بینی و هم به علت محبتش مورد تحسین واقع شده است، اما در رمان «اتوبوس سرگردان» شخصیت‌های طبقه پایین نوعی محبت فرمایشی به میزان رنج و شهوانیتی که وجودشان را توجیه می‌کند دریافت می‌کنند، حال آنکه شخصیت‌های نامطبوع طبقه متوسط نه تنها در معرض قضاوت اخلاقی قرار می‌گیرند، بلکه از هر گونه احساسات نسبت به ممنوع تهی می‌شوند، و حتی به خاطر بدبختیها و تقریباً به خاطر حساسیت آنها نسبت به مرگ مورد تمسخر قرار می‌گیرند. فقط اندکی اندیشه، یا حتی کمتر از آن احساس، لازم است تا دریابیم که آفرینش هنری او مبتنی بر سردترین واکنش نسبت به مفاهیم انتزاعی بوده است.

دورمان نویسنده قدیمیتر از پیش بر موقعیت کنونی ما آگاهی داشتند. در رمان «شاهزاده خانم کازاما سیمما»، اثر هنری جیمز، صحنه‌ای هست که در آن قهرمان زن داستان از وجود گروهی انقلابی دسیسه‌گر آگاه می‌شود که قصدشان نابودی کامل جامعه موجود است. از مدتی پیش در وجودش تمایلی به قبول مسئولیت اجتماعی پیدا شده است؛ خواسته است به «مردم» کمک کند، مدتها آرزو داشته است که درست چنین گروهی را کشف کند، و از سرشادی فریاد می‌زند: «پس این واقعی است، این استوار است!» از ما انتظار می‌رود که فریاد شادی شاهزاده خانم را با این اطلاع قبلی بشنویم که او زنی است که از خود متنفر است، «که در تارترین ساعات زندگی، خود را بخاطر عنوان و ثروت فروخته است. اکنون این کار خود را سبکسری چنان وحشتناکی می‌داند

که امید ندارد هیچ گاه بتواند تا پایان عمر چنان جدی باشد که آن را جبران کند.» او به استقبال فقر، رنج، ایثار و مرگ می رود زیرا اعتقاد دارد که تنها این چیزها واقعی هستند؛ بدانجا می رسد که هنر را سزاوار تحقیر می داند، توجه و عشق خود را از تنها دوستی که بیش از همه سزاوار آن است فرو می گیرد، و هر روز بیشتر هر چیزی را که رنگ تنوع و تغییر دارد به سخره می گیرد، و بیشتر و بیشتر، به سبب عشقی که به بشریت کاملتر آینده دارد، از بشریت موجود ناراضی می شود. این یکی از بزرگترین اشاره های کتاب است که شاهزاده خانم با هر گام هیجان زده ای که به طرف چیزی برمی دارد، که خود آن را واقعی و استوار می خواند، در حقیقت از واقعیت هستی بخش دورتر می شود.

در رمان «درازترین سفر» اثر ای. ام. فارستر، مرد جوانی به نام استیون وونام هست، که هر چند آفازاده است، با بی توجهی بزرگ شده و از مسؤولیتهای طبقه خویش اطلاعی ندارد. او دوستی دارد، که يك کارگر روستایی، يك شبان، است و او درد و مورد با رفتاری که با این دوست می کند احساسات مردمان هوشمند، آزادمنش، و دموکرات کتاب را سخت می آزارد. یکی، هنگامی که شبان معامله ای را به هم می زند، استیون به خشم می آید و او را سخت کتک می زند؛ و بار دیگر در مورد قرضی چند شلینگ اصرار می ورزد که پول تا شاهی آخر به او باز پرداخته شود. مردمان هوشمند، آزادمنش و دموکرات می دانند که این راه و رسم معامله با فقرا نیست. اما استیون نمی تواند به شبان به چشم فقیر بنگرد، و نبیند که - چون او يك کارگر روستایی است - موضوع تحقیق اجتماعی ج. ل. و بار بار اها مو ندر قرار می گیرد. در رابطه عاطفی هم سنگ اوست و - یا چنان که ما می گوئیم، يك رفیق است - و از این لحاظ خود را محق می داند که عصبانی شود و پول خود را مطالبه کند. اما این دید از لحاظ هوش و آزادمنشی و دموکراسی ناقص است.

در این دومورد ما پیش آگاهی‌هایی از موقعیت فرهنگی و اجتماعی امروز خود داریم: اعتیاد پرشور و خودآزارنده به واقعیتی «استوار» که برای رسیدن به استحکام بیشتر باید میدان دید خود را تنگ کند، و نشان دادن انزاع به جای احساسات طبیعی و مستقیم بشری. ارزش دارد به این نکته توجه شود که خطر زنجیری که از «دون کیشوت» آغاز شده است چه آشکارا به این دو رمان می‌رسد - چگونه قهرمانان جوان این رمانها با اندیشه‌های بلند از پیش شکل گرفته وارد زندگی می‌شوند و در نتیجه از این سو و آن سو سیلی می‌خورند، چگونه هردو رمان به مسئله ظاهر و واقعیت نظر دارند، «درازترین سفر» به طور مستقیم و «شاهزاده خانم کازاماسیما» به طور غیر مستقیم؛ چگونه هردو میان طبقات مختلف اجتماعی برخورد ایجاد می‌کنند و به اختلاف رفتارها با دقتی و سواس آمیز توجه می‌کنند. شخص‌های اول هردو رمان مردمانی هستند که با شور و شوق فراوان به مسئله عدالت اجتماعی توجه دارند و هردو متفق‌اند که اقدام علیه ظلم اجتماعی کاری صحیح و شریف است اما تصمیم به تحقق آن، همه مسائل اخلاقی را حل نمی‌کند و برعکس مسائل دشوارتر جدیدی پدید می‌آورد.

من در جای دیگر به درك خطرات زندگی اخلاقی نام رئالیسم اخلاقی داده‌ام. شاید اعمال رئالیسم اخلاقی در هیچ زمان دیگری به اندازه امروز مورد نیاز نبوده است، زیرا هیچ زمان دیگری این همه مردم خود را با عدالت اخلاقی درگیر نکرده بودند. کتابهایی داریم که این وضع بد را مطرح می‌کنند: کتابهایی که ما را به خاطر داشتن نحوه دید پیشرو تحسین می‌کنند. اما کتابی نداریم که پرسشهایی درباره خودمان در ذهن ما ایجاد کند، سؤالهایی که ما را در راه تصفیه انگیزه‌ها رهبری کنند و بپرسند که در و رای غرائز پسندیده ما چه چیزی ممکن است نهفته باشد.

هیچ چیز از این وحشتناکتر نیست که دریابیم در پشت آن غرایز چیزی نهفته است؛ و لازم نیست فرویدی باشد تا ایسن کشف را بکند. آنچه در زیر می آید نوشته ای تبلیغاتی است که یکی از قدیمی ترین و محترم ترین شرکتهای نشر ما برای مردم فرستاده است. زیر عنوان «چه چیزهایی باعث فروش کتاب می شود؟» چنین می خوانیم: «بلنگ و شرکا اطلاع می دهد که علاقه رایج به داستانهای وحشت انگیز توجه تعداد زیادی از خوانندگان را به رمان جان دش جلب کرده است... زیرا این کتاب تصویری از وحشیگریهای نازیها به دست داده است. هم منتقدان و هم خوانندگان درباره شیوه رئالیستی دش در پرداختن صحنه های شکنجه در این کتاب سخن گفته اند. ناشران نخست به علت داستان عشقی آن انتظار فروش آن را میان زنان داشتند، اکنون در می یابیم که مردان آن را به علت «زاویه» دیگر آن می خوانند.» این حرف دلیل انحرافی خارج از معمول در میان خوانندگان مرد نیست، زیرا «زاویه دیگر» همیشه افسونی شیطانی داشته است، حتی برای کسانی که خودشان هیچ گاه نه شکنجه ای اعمال خواهند کرد و نه شاهد آن خواهند بود. مثالی افراطی می آورم تا فقط به این نکته اشاره کرده باشم که واقعاً ممکن است در پشت توجه جدی و هوشمندانه ما به سیاستهای اخلاقی چیزی نهفته باشد. در این مورد بخصوص لذت ستمگری توسط خشم اخلاقی حمایت می شود و مجاز می گردد. در موارد دیگر، خشم اخلاقی، که گفته می شود از عواطف مطلوب طبقه متوسط است، ممکن است به خودی خود لذتی دلپسند باشد. فهم این مطلب از ارزش خشم اخلاقی نمی کاهد، اما فقط شرایطی را که این احساس باید در تحت آن پذیرفته شود تعیین می کند و مشخص می سازد که چه وقت این احساس مشروع و چه وقت نامشروع است. اما اگر جواب این سؤال پیدا شود، هر قدر هم برای رئالیسم اخلاقی و سؤالاتی که احتمالاً درباره انگیزه های خودمان در ذهن ما مطرح می-

کند، مهم باشد آیا این موضوع در حد اعلای خود اهمیتی ثانوی ندارد؟ آیا مهم تر نیست که گزارشی مستقیم و بیواسطه از واقعیتی که هر روز وحشتناکتر می شود به ما داده شود؟ رمانهایی که چنین کاری را کرده اند عملاً خدمت بسیار کرده اند، احساسات پنهانی بسیاری از مردم را تا سطح خود آگاهی بالا آورده اند، و بی اطلاعی و بی اعتنایی را برای آنان دشوارتر ساخته اند، فضایی ایجاد کرده اند که در آن اعمال ظلم دشوارتر شده است. صحبت از رئالیسم اخلاقی عیبی ندارد. اما رئالیسم اخلاقی ترکیبی پرداخته و حتی بوالهوسانه است و این شبهه را ایجاد می کند که مبادا قصدش پیچیده کردن واقعیت ساده ای باشد که به آسانی درک می شود. فشار زندگی چنان سنگین، زمان چنان کوتاه و رنجهای جهان چنان عظیم، ساده و تحمل ناپذیر است، که باید با هر چیزی که اشتیاق اخلاقی ما را دربرخورد با واقعیت - واقعیتی که چون آن را می بینیم می خواهیم بیدرنگ با سر به سویش رویم - پیچیده می سازد، با نوعی ناشکیبایی روبرو شویم.

این حرف درست است و بنابراین دفاع از آنچه من بدان نام رئالیسم اخلاقی دادم نباید به جهت نوعی ظرافت عالی احساسی انجام شود بلکه باید به منظور ممکن بودن آن از لحاظ اجتماعی باشد. و البته واقعیت اجتماعی ساده ای وجود دارد که رئالیسم اخلاقی با آن ارتباطی ساده و عملی دارد، اما امروزه دریافت این امر برای ما دشوار است. و آن اینکه عواطف اخلاقی حتی شریبانه تر، آمرانه تر، و ناشکیبانه تر از عواطف خودخواهانه است. سراسر تاریخ در این نکته با ما اتفاق نظر دارد که گرایش این عواطف نباید تنها در جهت آزاد کردن باشد بلکه باید در جهت محدود ساختن ما نیز باشد.

احتمال دارد که اکنون در حال ایجاد تغییرات عمده ای در نظام اجتماعی خود باشیم. جهان برای چنین تغییراتی آماده است و اگر

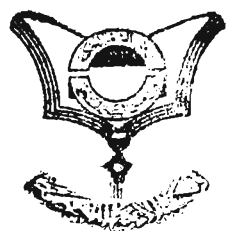
این تغییرات در جهت آزادمنشی بیشتر اجتماعی، یعنی به پیش، نباشد الزاماً در جهت قهقرا، یعنی در جهت تنگ نظری وحشتناک اجتماعی، صورت خواهد پذیرفت. ما همه آگاهیم که کدام جهت مطلوب ماست. اما خواستن تنها کافی نیست، حتی کوشش در راه آن کافی نیست - باید آن را با شعور و هوش بخواهیم و در راهش بکوشیم بدین معنی که از خطراتی که در شریفترین آرمانهای ما نهفته است آگاه باشیم. هنگامی که هم نوع خود را مورد توجه روشن بینانه خود قرار دادیم، دوگانگی وجودمان ما را بر آن می دارد که او را مورد ترحم، سپس مورد تغفل، و سرانجام مورد تحکم قرار دهیم. برای جلوگیری از این فساد، که مسخره ترین و مصیبت بارترین فساد است که بشر شناخته است، ما محتاج به يك رثالیسم اخلاقی هستیم که حاصل جولان آزاد تخیل اخلاقی باشد.

برای عصر ما مؤثرترین عامل تخیل اخلاقی رمانهای دویست ساله گذشته بوده است. رمان هیچ گاه، چه از لحاظ زیباشناختی و چه از لحاظ اخلاقی، قالب کاملی نبوده است و نقص ها و ناکامیهای آن را می توان فوراً برشمرد. اما عظمت و سودمندی عملی آن در این جنبه ویژه آن نهفته است که خود خواننده را هم درگیر زندگی اخلاقی می کند، از او می خواهد که انگیزه هایش را به محک بکشد و اشاره می کند واقعیت آن چیزی نیست که تحصیلات قراردادی خواننده به او آموخته است. رمان ما را از وجود انواع انسانها آگاه ساخت و ارزش چنین تنوعی را، که هیچ قالب هنری دیگری نمایانده بود، پیش چشممان نهاد. عاطفه تفاهم و عاطفه بخشایش جزء ذات این قالب بود، گویی تعریف این قالب مستلزم آن است. نفوذ و تأثیر رمان در حال حاضر عمیق به نظر نمی رسد زیرا در هیچ زمان دیگری محاسن و عظمت آن مانند امروز به عنوان ضعف قلمداد نشده است. با این همه در هیچ

زمانی فعالیت ویژه آن چون امروز مورد نیاز نبوده است یعنی این همه کاربردهای عملی، سیاسی و اجتماعی نداشته است - تا بدان حد که اگر تأثیر آن پاسخگوی این نیاز نباشد، جا دارد که نه تنها برای زوال این قالب هنری، بلکه برای زوال آزادی خودمان، متأسف باشیم.

جان اپڊايڪ

رٿاليسم وerman



جان اپدایک^۱، که هنوز به چهل سالگی نرسیده، «با استعداد-ترین نویسنده آمریکایی نسل خویش» خوانده شده است. آثارش شامل پنج رمان، چهار مجموعه داستان کوتاه، سه مجموعه شعر و یک جلد نوشته‌های پراکنده است. اپدایک مجذوب موسیقی و بافت کلماتی است که به کار می‌گیرد و این خصیصه‌ای است که برای بسیاری از خوانندگان بهت‌انگیز است و برای برخی فقط جنبه تزئینی دارد. چنان‌که مصاحبه‌زیر نشان می‌دهد، او رمانهای خود را تلاشی جدی برای کشف خلیات آمریکایی و مسائل اخلاقی زندگی فردی می‌داند. نخستین رمان اپدایک، جشن نوافخانه^۲ (۱۹۵۹)، شرح وقایع یک روز در آسایشگاه سالخوردگان است. خرگوش، بگوز^۳ (۱۹۶۵)، اثری که تحسین همگان را برانگیخت، قهرمان سابق ورزشی را دنبال می‌کند که بی‌قیدوبی زبان است و در دست و پا زدنهایش برای دست یافتن به زندگی پراحساس‌تری، زن و فرزند را رها می‌کند. در قنطورس^۴، که جایزه ملی کتاب را در سال ۱۹۶۴ ربود، اپدایک اسطوره یونانی کی‌رون^۵ و پرومته را در شهر کوچکی در پنسیلوانیا باز می‌سازد. در این رمان — که زندگینامه نویسنده است — داستان معلم مدرسه‌ای در حال مرگ و تکامل شخصیت پسر هنرمندش، مطرح

۱- John Updike.

۲- The Poorhouse Fair.

۳- Rabbit, Run.

۴- The Centaur.

۵- Chiron.

می‌شود. جفتها^۱ (۱۹۶۸) روابط جنسی را در دهکده‌ای در نیوانگلند به کار می‌گیرد تا کشمکش میان حساسیت فردی و مفهوم جامعه را بیازماید. بیچ: یک کتاب^۲ (۱۹۷۰) سرگردانیهای یک نویسنده آمریکایی را در اروپا و آمریکا دنبال می‌کند؛ خرگوش، بازگشته^۳ که در پاییز ۱۹۷۱ منتشر شد، قهرمانان خرگوش بگریز را (پس از گذشت ده سال) باز می‌یابد.

اِدا یک گفته است آنچه نویسنده بیش از هر چیز بدان نیاز دارد «عادت غریزی به صداقت است. باید خویش را عادت دهد تا از نوشتن آنچه کاهلانه اندیشیده، یا به شتاب دریافته یا پاکدلانه آرزو کرده است، پرهیز کند.» و ضمن بحث درباره‌ی داستانهای ج.د. سالینجر^۴ نوشته است: «قانع نبودن و نیز به خاطر وسوسه‌های شخصی تن به کارهای سخت دادن، چیزی است که نویسنده هنرمند را از نویسنده سرگرم کننده متمایز می‌سازد. و بعضی هنرمندان را و می‌دارد که به خاطر ما به ماجرا مبدل گردند.»

۱- Couples. ۲- Bech: A Book.

۳- Rabbit Redux. ۴- J.D. Salinger.

گفتگوی زیر توسط اریک رود^۱، برای بنگاه سخن پراکنی انگلستان، تهیه شده است:

- من در کار شما هیچ ارتباطی با انواع تجربه‌هایی که در زمینه نویسندگی در آمریکا رایج است نمی‌بینم. به نظر من شما به رمان انگلیسی نزدیکتر هستید: در کارتان دلبستگی به طرح مسائل مربوط به خانواده یا به تعبیر دیگر نوعی احساس «خانگی» شدیداً به چشم می‌خورد.

اهدایک: هم اکنون به دنبال کلمه «خانگی» می‌گشتم. فکر می‌کنم حرفتان درست باشد. هرچند کوششی آگاهانه در کار نیست و به نظر من دلیل وجود این احساس این است که من موجودی خانگی هستم. در مورد تجربه باید بگویم که نخستین رمان من: جشن نوانخانه، دست کم به نظر خودم، نوعی کتاب «موج نو» بود، مخصوصاً پایان آن: یعنی کوشیدم طرحی برای ایجاد التهاب بریزم و آن وقت به جای آن که همه چیز را سامان دهم، همه چیز را نابسامان کردم. رمان با نوعی گاردن پارتی بیمعنی پایان می‌گیرد: مردم به گاردن پارتی می‌آیند و صدا- هایشان درهم می‌آمیزد و به همه‌همه مبدل می‌شود. به نظر خودم این رمانی تجربی بود. هریک از رمانها - لاقلاً به نظر خودم - یک تجربه تازه، یا به گفته دیگر، نوعی ماجراجویی بوده است. در «خرگوش، بگریز»

۱- Eric Rhode.

استفاده از زمان حال شاید ماجراجویی خفیفی به نظر برسد. این روزها این شیوه زیاد به کار می‌رود، اما در آن زمان چنین نبود.

- به جشن نوانخانه برگردیم؛ به نظر من بارزترین نکته آن رمان این است که شما خودتان را به وضوح از داستان جدا نگه داشته‌اید و این مردان و زنان بسیار پیر را آفریده‌اید. همه چیز از روی تخیل است. یا به نظر می‌آید که چنین است. این کتاب تا چه اندازه مبنای واقعی داشت؟

پدایک: نه چندان. در واقع نوانخانه‌ای دوسه خیابان دورتر از از آنجایی که بزرگ شدم، یعنی در شهر شیلینگتون^۱ پنسیلوانیا، بود. اما من به ندرت به آنجا می‌رفتم. و بازار مکاره‌ای بود که حتماً بر کودکی من تأثیر زیاد گذاشته است. پیش از نوشتن این رمان، هنگامی که در نیویورک زندگی می‌کردم، یک رمان^۲ ۶۰ صفحه‌ای نوشتم که فکر می‌کنم اسمش را «خانه^۳» گذاشتم، و کمابیش درباره خانواده‌ام و زندگی خودم تا شانزده سالگی، یا چیزی در همین حدود، بود. نوشتن آن رمان تمرین خوبی بود و بعدها بعضی مطالب آن را در داستانهای کوتاه به کار بردم. حس می‌کردم واقعاً چیزی جز یک بسته بسیار سنگین کاغذ زرد نیست، و با خود گفتم که این نباید نخستین رمان من باشد - بیش از اندازه خصوصیات بد رمان اول یک نویسنده را داشت. آن را چاپ نکردم، اما فکر کردم و قتش رسیده که رمانی بنویسم. نمی‌دانم بیست و پنج یا بیست و شش سالم بود. داشتم شکسته می‌شدم، همانطور که همه نویسندگان در امریکا شکسته می‌شوند. داشتند نوانخانه شیلینگتون را خراب می‌کردند و من رفتم تا نگاهی به آن بیندازم. پدر بزرگم که تا اندازه‌ای به جان هوک^۳ در آن کتاب شباهت داشت، تازه مرده بود، به این ترتیب به فکر افتادم کاری به عنوان یادبود بکنم و آنچه به نظرم احساس شدید تباهی ملی بود در این رمان متبلور شد. آن را در مدت سه ماه نوشتم

۱ - Shillington.

۲ - Home.

۳ - John Hook.

و سه ماه دیگر صرف بازنویسی آن کردم. این نخستین خطر کردن واقعی من بود برای نفوذ به درون آن چیزی که احتمالاً فضای زمانی خواننده می شود، و برای من خیلی هیجان انگیز بود. از زمانی که آخرین نمونه های چاپی آن را تصحیح می کردم آن را نخوانده ام، اما دوست دارم فکر کنم که در آن مردمان سالخورده، عشق و از این رو زندگی و خون وجود داشت.

- به نظر من جشن نوانخانه رمان کاملی است، و مدار کاملاً بسته ای دارد و وقتی که آن را خواندم فکر کردم: این شاهکار است، چطور می تواند از این حد تجاوز کند و ادامه دهد؟ در مورد کار شما من همیشه این احساس را داشته ام که داستان کوتاه یا حکایت را نسبتاً آسان می نویسد. احتمالاً در مورد قالبهای بلندتر دشواریهایی داشته آید. این حرف را از این جهت می زنم که به نظر من با شیوه نویسندگی شما، وقتی از قلب و درون يك شخصیت، از تأثیرات جهان بر او و ملاحظات او از جهان شروع می کنید لاجرم به نوعی حس خصوصیت و خویشاوندی می رسید، و طبیعی است که این شیوه به کشف نوعی فرم منتهی نمی شود. به گمان من، مثلاً در رمان دوم شما، «خرگوش، بگریز» که حاکی از بلندپروازی بیشتری است و طرح داستانی قوی تری دارد، ماجرای اصلی موقعیت مردی است زیر فشار، آنوقت چندی نمی گذرد که شما به ملودرام گریز می زنید. آیا این کار برایتان دشوار بوده است؟

آیدایک: باید اذعان کنم که ملودرام به راحتی سر قلم می آید. در مورد وقایع رمان دودلم. از طرفی این احساس برای انسان پیش می آید که رمانهای قدیمی، فیلمها و نمایشنامه های تلویزیونی امروزه با پیش آوردن حوادث، با ایجاد التهاب و سپس رفع آن، با برگذاری محاکمه و بعد صدور رأی، زندگی را به طرز وحشتناکی قلب می کنند - چرا که در واقع احکام قطعی معمولاً از بالا صادر نمی شود. تمام رمانهای من بایک حالت نامطمئن و مبهم به پایان می رسند. از طرف دیگر،

پیش آوردن حوادث و افتادن یا پریدن در میان این فضای داستانی کیف خاصی دارد. و اما در مورد اتهام ملودرامی بودن که کتاب «جفتها» در معرض آن قرار گرفت، یا شاید نه ملودرامی، بلکه بیشتر گوتیک و غیرواقعی بودن یا طرح داستانی بد داشتن، باید بگوییم: اگر دفاعی داشته باشم این است که وقایع، هنگامی که اتفاق می افتند، ناگهانی و به طرزی غافلگیرکننده اتفاق می افتند.

- آیا ضمن نوشتن خلق می کنید یا قبلاً همه چیز را به دقت طرح ریزی می کنید؟

اپدایک: در واقع با نوعی تصویر استوار و یکدست، نوعی آگاهی از شکل و حتی از بسافت کتاب کار را آغاز می کنم. «جشن خوانخانه» با این تصور نوشته شده بود که تقریباً شکل حرف ۷ باشد، دو چیز که در پایان ناپدید یا حل می شود. «خرگوش، بگریز» نوعی زیگزاگ بود. «قنطورس» نوعی ساندویچ بود. تا آغاز کار را ندانم و ندانم بین آغاز و انجام چه اتفاقی می افتد، نمی توانم کار را شروع کنم. طرح کلی یا چیزی نظیر آن ندارم. حساب می کنم که می توانم وقایع را در ذهنم نگاه دارم و آنوقت امیدوارم اتفاقاتی بیفتد که مرا به شگفتی بیندازد، امیدوارم که آدمها جان بگیرند و سخن بگویند. من افسار کتاب را شل می گیرم. کتاب را شروع نمی کنم، مگر آنکه بدانم به کجا می انجامد، به کسی هم توصیه نمی کنم که اگر پایان کتابی را که می خواهد بنویسد نداند آن را شروع کند. زیرا یکی از لذت های هنری که نویسنده آرزوی آن را دارد احساس راه حل نهائی است، یعنی مثلاً فلان جمله را قبلاً در ذهن خود شنیده باشد، آنگاه طنین آن را و در پایان صدای «تق» خاتمه آن را.

- این تصویری که شما از کتاب در ذهن دارید در واقع تصویری است تا اندازه ای هندسی و فی المثل تصویری بصری نیست. یعنی تصویری

از وقایع کتاب که شما به جانش می‌روید نیست.

پدایک: این نوعی حس انتزاعی است؛ اما البته خیلی چیزهای دیگر را هم باید داشته باشید تا بتوانید کتابی را شروع کنید. دست کم باید برخی از آدمهای کتاب را داشته باشید و آدمهای اصلی به شکلی شما را برانگیزند. نیروی محرك اصلی در پشت «قنطورس» آرزویی بود، این آرزو که ترجمه‌ای از احوال پدرم داده باشم، احساسی بود که از پانزده سال تماشای مردی طبیعی شکل گرفته بود، مردی خیرخواه و پروتستان که به طریقی مضحك اما واقعی رنج می‌برد. آنچه مرا به نوشتن این کتاب واداشت و آنچه جریان نوشتن را تضمین کرد و آنچه اکنون بدان نیرو و زندگی می‌دهد، دست کم در وجود خودم، این بود که می‌خواستم چیزی استوار بسازم و نمونه‌ای برجای نهم. عامل دیگر، داشتن پیام و میل به انتقال آن پیام بوده است. پیام من از نوعی نبوده است که با زمانه من سازگار باشد - زمانه‌ای که مشغول مسائل شهری و سیاسی است - حال آنکه من با انسانی حومه‌نشین و یاروستایی و غیر- سیاسی طرف بوده‌ام.

- شما را از این لحاظ غیرعادی می‌دانم که نویسنده‌ای مابعدالطبیعی نیستید، بدان مفهوم که ممکن است ملویل را نویسنده‌ای مابعدالطبیعی بدانیم. شما با دنیای واقعی، با حواس و اشیاء طرف هستید و با این حال مذهب به مفهوم نهادهی آن، در کتابهایتان خودنمایی می‌کند. اغلب گویی با گوشه چشم و با نوعی احتیاط بدان می‌نگرید، مثل اینکه مذهب نوعی نیروی الکتریکی است که آدمهای کتابهای شما اندکی از آن بیم دارند. به نظر من این، هم جزئی از تصویری است که شما از سنت گذشته، از جهان به صورتی که هست، دارید؛ و هم ناشی از این اضطراب است که فکر می‌کنید نمی‌توانید این مفهوم را با هیچ‌یک از مفاهیم اجتماع مرتبط کنید. پدایک: کشیشان گویی روز به روز بیشتر مایه خنده می‌شوند، یا این طور بگویم، بیشتر مایه یأس نویسنده می‌شوند. ظاهراً من انتظاراتی

از جامعه کشیشان دارم که بر آورده نمی شود. داستان کوتاه «پره‌های کبوتر»^۱ در باره سئوالات پسری است که، به نظر خودش، کشیش بسیار بد به آن‌ها جواب می دهد. این داستان وضع کشیشان را مجسم می کند. کلیسا به حیات خود در دنیای جدید ادامه می دهد، و به نظر من در این ادامه حیات نشانی از شجاعت هست.

- شما خودتان مذهبی هستید؟

اېدايک: باید بگویم بله، یعنی سعی می کنم باشم. فکر می کنم مایلیم جهان را به صورت طبقه طبقه ببینیم، و مایلیم که در آن بالاها چیزی باشد؛ در «جفتها» مسلم به نظر می رسد که این چیز خداست، که در آنجا به يك معنی کلیسای بی آزار را نابود می کند. علاوه بر این، باز هم در اینجا کارهندسی شده است، گویی من به تمام کتابهایم به چشم نقاشیهای کودکان نگاه می کنم، غرض از نوشتن همه آنها مناظره های اخلاقی با خواننده بوده است، و اگر بی مورد به نظر برسند - من امیدوارانه حرف می زنم - به این دلیل است که خواننده در مناظره شرکت نکرده است. معمولاً سئوال این است که «آدم خوب چیست؟» یا «خوبی چیست؟» و در همه کتابهای من يك «عمل» بررسی شده است. هری انگستروم^۲ را در «خرگوش، بگوز» در نظر بگیرید: در آنجا مسأله فرار از همسر مطرح شده است. در دهه ۱۹۵۰ بیت نیک‌ها مسافرت به دیگر قاره‌ها را جوابی برای نا آرامی بشر می دانستند. و من فقط سعی می کردم بگویم: «بله، مسلماً چنین است، اما این همه آدمهای دیگر هم هستند که صدمه می بینند.» منظور من طرح يك مسأله اخلاقی بود.

- شما نهاد ازدواج و نهاد کلیسا را به عنوان چیزی که شما را به

گذشته می برد می بینید، و این به نظر من در کتابهایتان خیلی اهمیت دارد. مثلاً در «جشن نوانخانه» لحظه ای که حس کردم شما به عنوان يك شخص

۱ - Pigeon Feathers.

۲ - Harry Angstrom.

ظهور کرده‌اید لحظه نزدیک به پایان داستان بود، آنجا که شما چیزی در این باره می‌گویید که چگونه ما به عقب برمی‌گردیم، چگونه تبدیل به عقاید پدر و سرانجام پدر بزرگمان می‌شویم.

اپدایک: درست است، این توجه به گذشته وجود دارد، اما به یک معنی گذشته تمام آن چیزی است که ما داریم. زمان حال خیلی باریک است، عرض آن کمتر از یک ثانیه است، و آینده وجود ندارد. فکر می‌کنم که رمان «ازمزرعه»^۱ درباره تطبیق مجدد با ارزش‌های اخلاقی است، و این تطبیق مجدد تا اندازه‌ای مربوط به اعمال خشونت‌باری است که در گذشته انجام شده است؛ مادر و پسر، به یک حساب، نیاز دارند که یکدیگر را ببخشند، یا به ترتیبی دعای خیر نثار یکدیگر کنند. برایم اندکی دشوار است که کارم را اینطور از بیرون نگاه کنم، با این همه متوجه تکرار مفهوم دعای خیر، قبول، عفو، یا حتی تا اندازه‌ای دلگرمی به ادامه زندگی هستم. به نظر من مسئله انسان قرن بیستم مسئله دلگرمی است، زیرا که به علت خرد شدن اعصاب و ضعف و یأس این احساس برایمان پیدا شده که به ته راهرو رسیده‌ایم و آن را خالی یافته‌ایم. از این رو شخصیت‌های کتاب در عمق یکدیگر را به اقدام ترغیب می‌کنند. در «جفتها»، پایت^۲ مرد کاملاً متجددی است به این معنی که واقعاً نمی‌تواند دست به «عمل» بزند، چرا که زیر سلطه مفاهیم اخلاقی هر «عمل» است - زنش را ترک کند، با او بماند... زنان آن کتاب شاید نسبت به تاریکی آزاردهنده کیهانی بی‌احساس‌تر از مردان باشند، و این زنان هستند که تقریباً دست به بیشتر اقدامات می‌زنند. نمی‌خواهم بگویم در زمانه‌ای که اقدامات این همه ابلهانه و وحشتناک است منفعل بودن، غیر فعال بودن، فلج بودن خطاست. همچنین احساس می‌کنم در نسل‌هایی که توانسته‌ام ببینم - می‌توانم پدر بزرگم را در یک سو ببینم، و

۱ - Of the Farm.

۲ - Piet.

پسرانم را در سوی دیگر - نوعی فقدان محسوس مفهوم «حق» بوده است. اما به نام حق چه بسیار اعمال شرها انجام گرفته و بنا بر این شاید انسان دیگر آن را نخواهد. با وجود این، گمان من این است که نیروی زنان در حال حاضر، نیرویی که باعث شده بسیاری از ما بر آن تکیه کنیم، پدیده‌ای ازلی نیست بلکه پدیده‌ای تاریخی و نسبتاً نو است.

- نمی‌دانم چرا در مورد «قنطورس» شما تجربه بی‌واسطه معلم مدرسه را به اسطوره مربوط کرده‌اید.

پدایک: به نظر من رسید که در تمام حوادث چیزی اساطیری هست. این آزمایشی بود کاملاً^۱ خلاف آزمایش «یولیسز»^۲ اثر جویس؛ در آنجا اسطوره در زیر لایه سطحی حوادث طبیعی در کمین است، حال آنکه حوادث طبیعی در کتاب من نوعی صورتک برای اسطوره بوده است. فکر این داستان با مطالعه روایتی از افسانه هرکول در کتابی قدیمی آغاز شد. این خود بخشی از مضحکه نامطلوب انسانی است که در شهری پر از خدایان زندگی می‌کند، و خودش کاملاً خدا نیست، از این رو همیشه در برقرار کردن ارتباط با دیگران شکست می‌خورد. در واقع پدرم که در اصل اهل نیوجرسی بود، همیشه این احساس را درباره پنیلوپیا که در آنجا زندگی می‌کرد داشت، او درست نمی‌دانست که در اطرافش چه می‌گذرد. علاوه بر آن، بچه همه چیز را اسطوره‌وار می‌بیند: مردم عظیم و مهیب‌اند و اطلاعات مرموز وافر و تجربیات سرشاری از زندگی در انبان دارند، که طفل فاقد آن است. فکر نمی‌کنم بدون اسطوره بتوان کتابی داشت. به نظر من رسید در این کتاب تجربه‌ای را بگنجانم که خودم داشتم: برداشت پدرم را از اخلاقیات مسیحی، کوشش برای انجام دادن کارهای درست و فداکاریهای مداوم از این کارش را، رفتن مرتب او را به جلسات کلیسا، و با این همه شکایت

۱ - Ulysses.

همیشگی‌اش را. در او احساسات متضادی وجود داشت که خیلی به قنطورس شبیهش می‌ساخت. فکرمی‌کنم هنر در بدایت بامذاهب پیوسته بوده، و با دنیای آرمانی بستگی دارد. هنرمند نوعی واسطه میان دنیای آرمانی و دنیای ماست، هر چند احساس ما درباره آرمان - و من در واقع از احساس واقعی درونی حرف می‌زنم، بی‌توجه به آنچه فکر می‌کنیم اعتقاد داریم - در حال حاضر بسیار مبهم است. شاید همیشه چنین نباشد. و به این نتیجه رسیده‌ام که نمی‌توانم خودم را نویسنده فرض کنم، بدون آنکه بخواهم به نحوی بازیگوشی کنم، این الگوها را بسازم، این رازها را در کتابهایم بگنجانم، و این موسیقی را که يك جنبه فرمی هم دارد به هم بیافم.

- خوب، دنیاهای آرمانی داریم و دنیاهای آرمانی. دنیای آرمانی افلاطون هست که دنیای موسیقی افلاک است و همچنین دنیای تیسین^۱ که دنیای نفسانی است. در «جفتها» این دنیای نفسانی واقعاً در شما تکامل یافته است، و حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، می‌بینم چیزی بوده است که مجبور بوده‌اید بنویسید. همه آن توجه به نفسانیت و به جسم در این کتاب به کمال می‌رسد. آیا هنگام نوشتن «جفتها» بر این الزام واقف بوده‌اید؟

ابدایک: راستش، نه، این تنها کوشش عادی و ساده لوحانه من بوده است برای تصویر چیزی. هیچ چیز بیشتر از کتابهایی مرا نمی‌آزارد که آشکارا راجع به امور جنسی هستند بدون آنکه آن را واقعاً شرح دهند.

- ما درباره «جفتها» به عنوان کتابی راجع به امور جنسی صحبت می‌کنیم. این کاملاً فرق می‌کند، مگر نه؟ مسلم می‌دانم که این کتاب تحریک کننده نیست. آنچه مرا به شگفتی می‌اندازد این است که توصیف‌ها با دقت و ظرافت فوق‌العاده‌ای نوشته شده است. حتماً نوشتن آن برایتان خیلی دشوار بوده است.

۱ - Titian نقاش ایتالیائی (۱۴۹۰-۱۵۷۶)

اپدایک: از توصیف مناظر دشوارتر نبوده و از آن اندکی جالبتر بوده است. لحن سخن گفتن مردم در بستر شگفت‌انگیز است، احساس صداها و احساس گرمی چنان است که در مقام نویسنده هم انسان گرم می‌شود. البته، این کتاب در واقع راجع به امور جنسی نیست: درباره جنسیت است به عنوان مذهبی نو ظهور، به عنوان تنها چیزی که باقی مانده. من آدمهای کتاب را چون دسته‌ای از بدکاران معرفی نمی‌کنم: من آنان را به چشم مردمی نگاه می‌کنم که اسیر لحظه‌ای تاریخی شده‌اند - لحظه‌ای که باید اضافه کنم اکنون گذشته است.

- آن عوالم دیگر وجود ندارد؟

اپدایک: در سال ۱۹۶۴ تقریباً فکرش را هم نمی‌شد کرد که این تمایل دائمی به خرد کردن همه چیز که امروزه صدایش از هر شهر غربی بلند است، آشکارا بیان شود. دنیا در اساس دنیای قبول بود و در آن نهادهای ثابت، ضروری فرض می‌شد - اگرچه ستایشی واقعی نثارشان نمی‌شد. آدمهای کتاب در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که میلی به بازسازی آن ندارند؛ در عوض، در شکافهای آن جامعه از خلال بدنهای یکدیگر، و واقعاً از خلال صداها و یکدیگر هم - مقدار بسیار زیادی حرف در کتاب هست - در جستجوی تسلی خویش‌اند.

- یعنی همان خصیصه غیرعادی آنها که بی‌بندوباری در روابط

جنسی است؟

اپدایک: من فکر نمی‌کنم که آنان به خصوص از این لحاظ قابل توجه باشند. اینان اخلاف پیوریتنها هستند، مردمی که وارث نوعی اخلاق کارند و فکر می‌کنند سخت‌تر از آنچه باید کار نمی‌کنند. کتاب تاحدی درباره رفاه و فراوانی است، که در آزاد کردن این طبقه مردم از اضطرابهای سمج مادی، اضطرابهای تازه‌ای می‌آفریند.

- در این کتاب نه تنها تسلط بیشتری بر همه شخصیتها وجود دارد

وصحنه بسیار وسیع تر است، بلکه نوعی فضا هم در این کتاب هست، که احساس نمی‌کنم در کارهای اولیه شما وجود داشته باشد.

اپدایک: دست کم نقشه‌ای از شهر را پیش چشم ذهن‌داری و مثل اینکه با کشتی بادبانی به نرمی از خانه‌ای به خانه دیگر می‌روی. به نظر من نویسنده در کوشش برای فهمیدن این که چه می‌تواند بکند باید مدام به خودش تکلیفهای شاق بدهد. در ابتدا شجاعت زیادی لازم بود تا بتوانم دربارهٔ کودکی خودم چیزی بنویسم؛ مضحك اینجاست که این دوران، دوران خیلی بی‌آزاری بود. با این همه، این کار ظاهر آ قدمی بود به طرف بعضی از داستانهای کوتاه بعدی‌ام. آن وقت با خودم فکر کردم: خیلی خوب، دیگر بس است؛ حالا اینها را رها کن و دربارهٔ آدمهای بزرگی بنویس که به شیوهٔ مرضیه بزرگترها گندمی زنند. این کتاب، به يك معنی، يك تغییر بود. اما وقتی به گذشته نگاه می‌کنم در کتابهایم نوعی تداوم می‌بینم: به نحوی «جفتها» توصیف يك طلاق بود و «از مزرعه» دربارهٔ نتایج يك طلاق. و در واقع فکر نمی‌کنم در دیگر کتابهایم دربارهٔ جزئیات شهوانی حجب و حیایی به خرج داده باشم.

- تنها در اینجاست که این موضوع ناگهان درست به مرکز صحنه آمده است. احتمالاً دیگر نمی‌خواهید کتابی مثل آن بنویسید.

اپدایک: خودم هم نمی‌دانم که حالا به کجا می‌روم. فکر می‌کنم صحبت کردن دربارهٔ کاری که انسان به آن مشغول است چندان شگون نداشته باشد.

- خیلی خوب، پس به طریقی تاحدی مرموز و جادویی دربارهٔ آن صحبت کنید.

اپدایک: این کتاب در واقع تا حدی جادویی و مرموز هم هست. ایالت مغرور پنسیلوانیا که موطن من است، تنها يك رئیس جمهور بیرون داده است، مردی به نام جیمز بوکانان^۱ که پیش از لینکلن به

۱- James Buchanan.

ریاست جمهوری رسید و همیشه به عنوان رئیس جمهوری بی عرضه همراه با یک سلسله رئیس جمهورهای بی عرضه‌ای که میان جکسون و لینکلن آمدند نادیده گرفته می‌شود. من به او علاقه دارم چون پنسیلوانیایی هستم. او مجرد بود و خیلی پیر و تا آیزنهاور پیرترین کسی بود که به ریاست جمهوری رسیده بود. تا به حال شاید هشت کتاب درباره دهه ۱۸۵۰ خوانده باشم، دورانی که تا حدی شبیه دهه ۱۹۶۰ بود، دوران مناقشات تند، شکافهای جبران‌ناپذیر، دوران حملات بهت‌آور. جوانتر که بودم از نوع ناسزایی که نثار لیندون جانسون می‌شد تا حدی یکه می‌خوردم، اما این نوع ناسزا سکه رایج امریکایی بود. من بوکانان را مرکز نوعی تفتیش قرار داده‌ام تا به ماهیت قدرت سیاسی پی ببرم. این قدرت تا چه حد خیالی است؟ مسلماً در مورد او خیلی خیالی بود، چرا که در واقع قدرت چندانی نداشت و کشور هیچ‌گونه توجهی به او نمی‌کرد. و همچنین مایلم اوراق زندگی دراز و پرماجرایی را به دست بگیرم و بر بزنم.

آرتور میلر

خانواده

در نمایشنامه‌های جدید

اغلب مردم، از جمله منتقدان تئاتر، فرض را بر این گذاشته‌اند که قالبهای نمایشنامه‌ها یا سابقه و زمینه قبلی ندارند یا حاصل گزینش آنی نمایشنامه‌نویسانند. من ادعا نمی‌کنم که انتخاب قالب همانقدر عینی است که انتخاب مثلاً بارانی به جای لباس کتانی برای گردش در يك روز بارانی؛ برعکس، اغلب نمایشنامه‌نویسان، از جمله خودم، تقریباً به صورت غریزی در پی قالب هستیم، در پی راهی برای نمایشنامه، راهی که الزاماً با مضمونی که در دست داریم سازگار به نظر رسد. با این همه، در این فکر که آیا این امر، همانقدر که در يك نگاه گذرا به نظر می‌رسد، تصادفی یا الله‌بختی است. از خود می‌پرسم که آیا در مفاهیم خانواده از يك سو، و جامعه از سوی دیگر، فشارهای اولیه‌ای وجود ندارد که بر تصور ما از قالبی صحیح برای مضمونی خاص تأثیر بگذارد. طی سالیان به تدریج بر من آشکار شده که طیف قالبهای تئاتری، از رئالیسم گرفته تا نمایشنامه منظوم، از صناعت‌های اکسپرسیونیستی گرفته تا آنچه ما به طور مبهم نمایشنامه شاعرانه می‌خوانیم، شامل قالبهایی است که نوعی خاص از روابط بشری را بیان می‌کنند، هر يك از آنها یا برای بیان يك رابطه مهم خانوادگی از يك سو، یا بیان يك رابطه مهم اجتماعی از سوی دیگر، مناسب دارند.

وقتی به رئالیسم می‌اندیشیم به‌ایسن می‌اندیشیم - و باید چنین

کنیم، زیرا او در نمایشنامه‌های اجتماعی‌اش نه تنها این قالب را به کار برد بلکه آن را به حد نهائی خود رساند. مشخصات عمدهٔ این قالب چیست؟ آنها را البته از بر می‌دانیم، زیرا بیشتر نمایشنامه‌هایی که می‌بینیم نمایشنامه‌های رئالیستی‌اند. به نثر نوشته شده، وانمود می‌کنند که فارغ از تماشاگرانی که از خلال يك «دیوار چهارم» آنها را می‌بینند، جریان دارند و هدف اصلی‌شان آن است که همه چیز با آشکارترین مفهوم زندگی تطابق داشته باشد یا چنین به نظر رسد.

در تضاد با آن، به نمایشنامه‌ای از آشیل بیندیشید. در نمایشنامه‌های او هیچگاه به این خیال نمی‌افتید که مشغول تماشای «زندگی» هستید؛ دارید يك نمایشنامه، يك اثر هنری را می‌بینید.

اکنون گو اینکـه شاید توضیح واضح‌تر باشد، باید به یادتان بیاورم که رئالیسم يك سبك، يك سنت هنری است و يك قطعه رپرتاژ نیست. آخر در اینکه تمام اثاثه يك اطاق نشیمن رو به تماشاگران چیده شده باشد چه واقعیتهای هست؟ در اینکه مردم سه ساعت متوالی به يك موضوع صحبت بچسبند چه واقعیتهای هست؟ رئالیسم يك سبك است، ابداعی است آگاهانه چون اکسپرسیونیسم، سمبولیسم یا هر يك از قالبهای مهجورتر. در واقع رئالیسم، در مقایسه با قالبها و سبکهای شاعرانه که بخش عمدهٔ ذخیرهٔ تئاتری جهان را تشکیل می‌دهند، مدت کوتاه‌تری صحنهٔ تئاتر را در دست داشت، و هنگامی که به وجود آمد بر همگان آشکار بود که سبکی تازه و ابداعی شاعرانه است. این حرف را بدان سبب می‌زنم تا روشن کرده باشم که رئالیسم بیشتر یا کمتر از سایر قالبها «هنری» نیست. تنها اشکال این است که رئالیسم بیشتر خود را در اختیار نویسندگان بازاری می‌گذارد، و يك دلیلش اینست که مردم بیشتر می‌توانند نثر قابل قبول بنویسند تا نظم مطلوب. هر چند، در سایر دورانها، مثلاً چنان که در مورد نمایشنامه‌نویسان دست دوم دوران الیزابت

صدق می‌کند، کارهای منظوم بازاری بسیاری در قالبهای تکراری به وجود آمد.

ایسن، مانند هر هنرمند دیگری، تنها صحنه‌هایی از زندگی را عکسبرداری نمی‌کرد. هنگامی که او «خانهٔ عروسک» را نوشت، چندزن نروژی یا اروپایی خود را از قید روابط ظاهر سازانهٔ خود با شوهرانشان آزاد کرده بودند؟ تعدادی بسیار قلیل. پس در واقع چیزی نبود که او عکسبرداری کند. هر چند او در کار خود، تعبیرات شخصی‌اش را از وقایع عادی می‌گرفت، بر آن نکته‌هایی که ارزشی نهفته برای اجتماع داشت تأکید می‌کرد.

به کلامی دیگر، به شیوه‌ای کاملاً «رئالیستی» بیش از آنکه تنها گزارش دهد، به طرح مسائل و حتی پیش‌بینی آنها می‌پرداخت. به اصطلاح نمایشنامه‌نویسان او بر صحنه سمبولی خاق می‌کرد.

ما معمولاً عادت به تقابل مفاهیم سمبول و رئالیسم نداریم. در اذهان ما اعمال سمبولی و گفتار سمبولی برای قالبهای شاعرانه‌تر ذخیره شده است. با این همه، رئالیسم در این کار خاص با دیگر شیوه‌های بیانی نمایشی متساویاً شریک است. در نهایت باید به معنایی دست یابد که سمبولی از حرکت (اکسیون) نمایشنامه باشد. اختلاف در شیوهٔ خلق این سمبول است که با شیوه‌های خلق آن در قالبهای شاعرانه متفاوت است.

اکنون این سؤال پیش می‌آید: اگر ایسن و بسیاری دیگر از نمایشنامه‌نویسان توانستند رئالیسم را به این شایستگی در نمایشنامه‌های مربوط به زندگی جدید به کار برند، و اگر تماشاگران امریکایی به این سرعت با این قالب آشنا می‌شوند پس چرا باید نمایشنامه‌نویسان در طی سی سال گذشته نسبت به آن ناشکیبا باشند؟ چرا از همه جهت مورد حمله واقع شده است؟ چرا این همه مردم به آن پشت می‌کنند و در عوض

به هر نمایشنامه‌ای که بلهوسانه و شاعرانه باشد احترام می‌گذارند؟ و در عین حال، چرا رئالیسم همیشه ما را به آغوش خود باز می‌کشد؟ ما هنوز در این کشور قالب موجزی که بتواند جای آنرا بگیرد خلق نکرده‌ایم. با این همه به نظر می‌رسد که رئالیسم به چیزی آشنا و کسالت‌آور بدل گشته است؛ و تئاترها می‌کوشند به وسیلهٔ صحنه‌های چند قسمتی، سن-های گردان، زمینه‌های موزیکال و طرحهای تازه‌تر و جالب‌تر نوردهی، اطاق نشین قدیمی را درهم بشکنند. هر چند آدمهای تیزبین می‌دانند که بسیاری از این نمایشنامه‌های به اصطلاح شاعرانه، در باطن رئالیستی هستند که با حيله‌گری سعی می‌شود چیز دیگر جلوه کنند.

من از کسی انتقاد نمی‌کنم، تنها این نکته را بیان می‌کنم که شاید مسألهٔ قالب عمیق‌تر از آن باشد که ما بخواهیم اذعان کنیم.

چنان که اشاره کردم، به این فکر افتاده‌ام که آیا نیرو یا فشاری که رئالیسم را ایجاد، یا حتی ایجاب می‌کند نیروی جاذبهٔ روابط خانوادگی در نمایشنامه نیست، و نیرویی که به شیوه‌ای بدیع و خالی از سماجت حالات غیررئالیستی پدید می‌آورد آیا روابط اجتماعی در نمایشنامه نیست؟ ما همه آگاهیم که قالبها معیارهایی غیرتئاتری و طبیعی دارند؛ فی‌المثل، یکی از دشواریهای اولیه در نوشتن اپرای جدید، که همه چیز به کنار نوعی نمایشنامهٔ غنائی است، این است که نمی‌توان بسیاری از مفاهیم عادی زندگی را به آواز خواند. مصرعی چون «یادت باشد استحمام کنی، گلوریا»، را مشکل می‌توان با موسیقی همراه کرد و تصور آواز آن به صورت جدی، ناممکن است. ولی ما اغلب جنبهٔ مسخرهٔ مسأله را نمی‌بینیم. آشکار است که نمایشنامه‌ای شاعرانه باید بر مضمونی شاعرانه استوار باشد، اما مطمئن نیستم که این تمامی مسأله باشد. مثلاً برای من حیرت‌آور است که ایسن، استاد رئالیسم، در حالی که نمایشنامه‌های رئالیستی خود را با همان جدیت نمایشنامه‌های اجتماعی می‌نوشت،

ناگهان هنگام نوشتن «پیرگینت» از چهارچوب رئالیستی یعنی از اطاق نشیمن بیرون بدود. من فکر می‌کنم که او نه تنها اطاق نشیمن را، بدین دلیل که این عامل خلق نمایشنامه‌ای شاعرانه‌را ناممکن می‌ساخت، بلکه زمینه خانوادگی را هم پشت سر نهاد. زیرا «پیرگینت» پیش از هر چیز به‌عنوان مردی تنها نمایانده می‌شود، و او همچنین مردی است که با فشارها و روابطی آشکار اجتماعی و غیر خانوادگی روبروست.

اخطار می‌کنم که سعی نکنید این قانون را به‌طور یکنواخت اعمال کنید. نمایشنامه، چون هر رابطه‌بشری، خصیصه‌ای غالب دارد، اما حاوی عناصر نیرومندی هم هست که هر چند در مرحله دوم اهمیت باشند نباید از چشم‌مخفی بمانند، زیرا در واقع شاید در توسعه آن رابطه اهمیتی حیاتی داشته باشند. بنابراین من این تصور را به‌عنوان ابزاری محتمل و نه کلیدی جادویی، در نوشتن و فهمیدن نمایشنامه‌ها و قالبهای آنها ارائه می‌کنم.

من ایسن را به‌عنوان مثال به‌کار بردم زیرا او در قالبهای متعددی نمایشنامه می‌نوشت؛ نمایشنامه‌نویس دیگری که دست به‌تجربه‌های گوناگون زد او نیل بود.

باید به این نکته توجه شود که خود او نیل معتقد بود که ذهنش بیشتر به روابط انسان با خدا مشغول است تا روابط میان انسان و انسان. این اشاره چه ارتباطی با قالب نمایشنامه دارد؟ به نظر من همه‌گونه ارتباط دارد. اولاً، مسلم است که هدف ایسن نه تنها شخصیت‌سازی بلکه ایجاد زمینه‌ای بود که شخصیتها در آن بتوانند شکل بگیرند و چون مردم عادی عمل کنند. زمینه‌ای که با وزن و عمق تمام طرح می‌کرد، جامعه او بود. مثلاً خود مضمون تقدیر در آثار او، جبری بود که در تضاد میان نیروی زندگی شخصیتهايش با فربکارها، و تأثیرات خفقان‌آور و بازدارنده اجتماع بر آنها وجود داشت. بنابراین اگر می‌خواست نقطه

اوجی ایجاد کند، مجبور بود که جامعه را چون نیرویی واقعی در قالب پول، رسوم اجتماعی، مناهمی و غیره، و همچنین در نیروی درونی و ذهنی که در شخصیت‌هایش وجود داشت، تصویر کند. اما او نیل ظاهراً در جستجوی نیرویی تقدیر ساز در ورای نیروی اجتماعی بوده است. برای تعریف آن نیرو به یونان باستان گریز می‌زد، به سوی مذهب جدید دست می‌بازید، و برای ایجاد حالات شاعرانه به بسیاری دیگر از منابع محتمل سر می‌کشید.

نکته من اینجا است که تا آنجا که خانواده و روابط خانوادگی در مرکز نمایشنامه‌های او قرار داشت قالب کار الزاماً رئالیستی باقی می‌ماند. و هنگامی که مثلاً در نمایشنامه‌های «میمون پشم آلود» و «امپراتور جونز» با مردانی بیرون از جامعه، دور از زمینه خانوادگی سروکار دارد، قالب‌های او با رئالیسم بیگانه می‌شود و آشکارا نمایشنامه‌هایی سمبولی، شاعرانه و سرانجام حماسی می‌گردد.

۲

تا اینجا از روبرو شدن با مسئله محتوی، مگر در مورد رابطه خانوادگی در تضاد با روابط جهانی یا اجتماعی، اجتناب کرده‌ام. اکنون می‌خواهم این حرف جسورانه را بزنم که تمام نمایشنامه‌هایی که ما بزرگ می‌خوانیم، آنها که جدی‌شان می‌خوانیم به کنار، در نهایت به جنبه‌ای از مسئله‌ای واحد می‌پردازند: چگونه انسان از جهان بیرونی خانه‌ای برای خود می‌سازد؟ چگونه و به چه طریقی باید کوشش کند، باید در صدد تغییر یا تسخیر چه چیزهایی در درون و بیرون نفس خود باشد؛ آیا می‌خواهد به امنیت، محیط پر عشق، آسایش روح و احساس هویت و شرف دست یابد، همان چیزهایی که مسلماً همه مردان در خاطرات خود با مفهوم خانواده مربوط کرده‌اند؟

طبیعی است که به هر کوششی در جهت خلاصه کردن همهٔ مضمونهای بزرگ در جمله‌ای واحد مظنون باشیم، اما این جمله - «چگونه انسانی از جهان بیرون خانه‌ای برای خود می‌سازد؟» - می‌تواند به عنوان کلید زندگی درونی نمایشنامه‌های بزرگ به کار رود. مناسب آن در نمایشنامه‌های جدید آشکار است؛ در واقع، هرگاه اساس نمایشنامه‌ای بر این جمله نباشد، ما نمایشنامه را چندان جدی نمی‌گیریم. مثلاً اگر در «مرگ یک پیشه‌ور» کشمکش میان پدر و پسر فقط برای شناخت و بخشایش می‌بود از اهمیت نمایشنامه کاسته می‌شد. اما چون از دائرةٔ خانواده بیرون می‌رود و به اجتماع می‌رسد، مسائلی چون پایگاه اجتماعی، اعتبار اجتماعی و شناخت را مطرح می‌کند، که دامنهٔ دید آن را وسعت می‌بخشد و آن را از موردی جزئی به سرنوشت عموم مردم بدل می‌سازد.

همین حرف را می‌توان دربارهٔ نمایشنامهٔ «اتوبوسی به نام هوس» زد - هر چند این نمایشنامه از طرفی دیگر به این هدف رسیده است. این نمایشنامه به آسانی می‌توانست در محدودهٔ آسیب‌شناسی روانی باقی بماند، اما چنان که می‌بینیم در مبحث وسیعتر بحث من قرار گرفته است. در این نمایشنامه «بلانش دوبوا» و حساسیتی که او نمایندهٔ آن است، با بیرون آمدن او از پناهگاه خانه و خانواده و پا گذاشتن به درون جهان نامهربان و ضد بشری بیرون آن خرد و تباه می‌شوند. ما احساس می‌کنیم که اندکی از گناه تباهی او و «ویلی» به گردن ماست زیرا ضربه‌ای که مایهٔ تباهی آنها شده در بیرون محیط خانه فرود آمده است - به سخن دیگر تأثیری که بر ما می‌گذارد بیشتر است زیرا ما شاهد واقعیتهای اجتماعی هستیم.

این مسألهٔ مهم روی دیگری هم دارد. اگر به نمایشنامه‌های بزرگ بنگریم - به «هملت»، به «ادیپ» و «لیر» - یک نکته شاید بیش از هر

چیز دیگر بر ما اثر بگذارد. این نمایشنامه‌ها همه مفهوم فقدان را به آزمایش می‌کشند، محروم شدن انسان را از موهبت‌هایی که زمانی وجود داشته و ظالمانه درهم شکسته شده است - نوعی رحمت، نوعی حالت توازن که قهرمان (و تماشاگرانش) می‌کوشند بازسازی کنند یا با موادی که در مراحل بعدی عمر به دست آمده باز بیافرینند. اغلب گفته شده است که درونمایه اصلی نمایشنامه‌های جدید موضوع از خود بیگانگی انسان است، اما بیشتر مفهوم اجتماعی آن مورد نظر است - اونمی تواند نقشی ارضا کننده در جامعه بیابد.

حرف من این است که هر چند این عامل در مورد نمایشنامه‌های ما صدق می‌کند، احساسی غریزی و کم و بیش پنهانی مقدم بر «از خود بیگانگی» اجتماعی است، و آن مفهوم ناگفته «احساس رضایت» در اذهان نمایشنامه‌نویس و تماشاگران نمایشی مربوط به روابط خانوادگی و خاطرات کودکی است.

چنان است که گویی هم نمایشنامه‌نویس و هم تماشاگران او معتقدند که زمانی هویتی داشته‌اند، موجودیتی در گذشته که اکنون تمامیت و قطعیت آن از دست رفته است؛ بنابراین نیروی اصلی برانگیزاننده احساس در این نمایشنامه‌های بزرگ و پر قدرت تضادی است که زمان برای همه ما به ارث می‌گذارد: ما نمی‌توانیم دوباره به خانه بازگردیم، جهانی که در آن زندگی می‌کنیم مکانی بیگانه است. یکی از قالبهایی که آشکارا با رئالیسم در تضاد است، اکسپر-سیونسم است. اکنون می‌خواهم نگاهی بر ارتباط آن با شبکه پیچیده خانواده-اجتماع بیاندازم.

۳

اکسپرسیونسم از لحاظ صنعت از آشیل آغاز می‌شود.

اکسپرسیونیسم قالبی نمایشی است که آشکارا جویای نمایشی کردن تضاد میان نیروهای اجتماعی، مذهبی، اخلاقی و روحی محض است، و به جای آنکه به نمایاندن وضع روانی شخصیت‌های انسانی واقعی در فضایی کم و بیش رئالیستی بپردازد، به این نیروها نقشه‌هایی عریان می‌دهد. مثلاً آشیل در نمایشنامه «پرومتئ زنجیر شده» هیچ کوششی برای پرداخت روانشناختی شخصیتی خشن یا پر قدرت نمی‌کند؛ و به جای آن دو چهره به نامهای «قدرت» و «خشونت» وارد می‌کند، که چون مفهوم قدرت و مفهوم خشونت مطابق با قوانین قدرت و خشونت رفتار می‌کنند. در آلمان پس از جنگ جهانی اول نمایشنامه‌نویسان خواستند با وسائلی مشابه از وضع اجتماعی انسان پرده بردارند و آن را نمایشی سازند. فی‌المثل، گنورک کایزر در نمایشنامه‌های «گاس اول» و «گاس دوم» انسان را در برابر تصویری از جامعه صنعتی گذاشت، اما بدون هیچ کوششی برای شخصیت دادن به این انسان، تنها او را نماینده یکی از طبقات اجتماع گرفت که برای دستیابی بر ماشین رقابت می‌کنند، البته، می‌توان نمونه‌های بسیار دیگری از این نوع حذف روانشناسی و شخصیت‌سازی و جانشین کردن چیزی که می‌توان آنرا نمایاندن قدرتها خواند، به دست داد. مثلاً او نیل در نمایشنامه «خدای بزرگ بر او»، همچنان که در نمایشنامه «میمون پشم آلود»، به این شیوه‌های بسیار کهن نمایش بدون روانشناسی - و شاید بتوان گفت بدون رفتار عادی شناخته شده - دست انداخت. در اینجا، باید توجه شما را به این نکته جلب کنم که نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی - یعنی نمایشنامه‌هایی که در آنها مواجهه آشکار نیرو-های روحی، اخلاقی و اجتماعی مطرح می‌شود - دیگر نمایشنامه‌ها را تحت الشعاع قرار می‌دهند. به محض آنکه روانشناسی و رفتار رئالیستی از نمایشنامه رخت برمی‌بندد، تمام ضمائم و ملحقات دیگر رئالیسم هم ناپدید می‌شود. صحنه از خرده‌ریزه‌ها خالی می‌شود؛ در عوض طرح‌هایی

سمبولی را نمایان می‌سازد که وظیفه آنها اشاره به پیامی است که از نمایش گرفته می‌شود. ما دیگر این تصور را نداریم که از خلال دیوار چهارم شفافی به صحنه می‌نگریم. در عوض، به‌طور مداوم آگاهیم که نمایشنامه‌ای تئاتری را تماشا می‌کنیم. خلاصه، آگاهی خود را از زمان و مکان و از خودمان از دست نمی‌دهیم، اما نمایش به‌جای آنکه به احساس ما چنگ بزند به شعور و قابلیت شناخت ما دست می‌اندازد.

این اختلاف در ناحیه پذیرش همان اختلاف میان عواطف خانوادگی و عواطف اجتماعی است. این دو قالب نه تنها از دو بخش مختلف تجربه بشری ناشی می‌شوند بلکه در نهایت به دو ناحیه پذیرش در درون تماشاگران چنگ می‌اندازد. و این پدیده محدود به نمایشنامه نمی‌شود. مثلاً وقتی کسی از خانواده خود حرف می‌زند، نوع خاصی از بیان، احتمالاً لغات ساده و لحنی خاص را که مناسب با صمیمیت و خصوصیت موضوع صحبت است به کار می‌برد. اما وقتی کسی با شنوندگانی روبرو می‌شود که همه غریبه‌اند، چنان که مثلاً برای سیاستمدار پیش می‌آید - و او اجتماعی‌ترین مردمان است - ظاهراً برای او صحیح و مناسب است که عبارات پرداخته، حتی کلمات شاعرانه، ضرب‌المثلها و استعاره‌ها را به کار برد. و آنوقت حرکات دست و سر او، وضع او، لحن صدای او، همه و همه بزرگتر از واقع می‌شود؛ علاوه بر آن، شخصیت او این امتیازات را به او نمی‌دهد، بلکه نقشی که بازی می‌کند بساعت این امتیازات است. به سخن دیگر، مواجهه با اجتماع به او اجازه می‌دهد، یا حتی او را مجبور می‌کند، که به رفتاری آئینی متوسل شود. در مورد نمایشنامه هم چنین است.

موارد این پیوند طبیعی میان قالب و روابط درونی، که برخی از آنها سخت پیچیده‌اند، بسیار است. به نظر من اگر بگوییم که زبان خانواده زبان زندگی خصوصی - یعنی نثر - است راه خطا نرفته‌ایم.

زبان اجتماع، یعنی زبان زندگی عمومی، نظم است. بنا به درجه‌ای که يك نمايشنامه به هريك از این روابط می‌پردازد، حق دارد به هريك از این قطبها نزديكتر یا دورتر شود. تکرار می‌کنم که این «حق» بنا به توافق عمومی که خود ناشی از تجربه مشترک ما از زندگی است، تفویض می‌شود.

جالب خواهد بود اگر از این دیدگاه به یکی دو تا از نمايشنامه‌های جدید نظر افکنیم و ببینیم آیا می‌توان از آنها مفهومی انتقادی گرفت. مثلاً نمايشنامه «کوکتیل پارتی»، اثر تی. اس. الیوت، تحسین بهت‌آمیز اغلب شنوندگان هوشمند را برمی‌انگیزد. به‌طور کلی، انسان آگاه می‌شود که کشمکش میان ظواهر رفتار مردم و آنچه که منظور نمايشنامه‌نویس بوده است در جریان است. يك زن و شوهرند که انتظار داریم رابطه متعارف را بپذیرند، مخصوصاً از آن جهت که صحنه و شیوه بیان و بسیاری از کلمات کاملاً واقعی است؛ فقط برای تماشاگر بی‌سواد امریکایی از آن به‌طرز ناجوری استفاده شده است. حتی مضمون نمايشنامه برای اکثر ما اهمیت داشت - یا باید اهمیت می‌داشت. در آن با دو راه یکسان برای معنی‌بخشیدن به زندگی خانوادگی روبرو بودیم، یکی از طریق پرورش نفس، تا حدی به وسیله آئین‌های روانکاوانه؛ دیگر از راه شهید ساختن خود، نه به‌خاطر دیگری یا تلافی‌جویی از دیگری، بلکه به‌خاطر نفس شهادت، عملی بی‌اعتنا به سود و زیان که الگوی نهائی‌اش، به‌زعم نویسنده، عیسی مسیح بود. قهرمان زن مورد تجلیل قرار می‌گیرد زیرا هنگامی که برای تبلیغ مذهبی به میان وحشیان رفته است، زنده زنده توسط مورچه‌ها خورده می‌شود، و نکته اصلی اینجاست که از اقدام او حاصلی عاید نمی‌شود - او موفق نمی‌شود هیچکس را مسیحی کند. بنا بر این او با فدا کردن یا بخشیدن نفس خود آنرا باز می‌یابد. سرانجام در ورای بی‌معنایی، معنا می‌یابد.

دربارهٔ الیوت، لا اقل می‌توان گفت، که در نوشتن نظم تواناست. عدم توانایی نمایشنامه را برای دستیابی به سطح شاعرانهٔ اصیل نباید بیدرننگ به حساب طبیعت غیرشاعرانهٔ نمایشنامه‌نویس گذاشت. «قتل در کلیسای جامع» واقعاً يك نمایشنامهٔ اصیل شاعرانه است، بنابراین او قبلاً ثابت کرده بود که می‌تواند در قالب شاعرانه به تمامیتی دست یابد. به عقیدهٔ من حیرتی که «کوکتیل پارتی» ایجاد کرد، یعنی این کیفیت آن که به دو جهت متضاد کشیده می‌شود، نتیجهٔ اکراه ماست که نمی‌خواهیم به رابطهٔ زن و شوهری - یعنی رابطهٔ خانوادگی - امتیازات شاعرانه بدهیم، مخصوصاً هنگامی که این رابطه - چنان که در این نمایشنامه مطرح شده است - در اصل از طریق وسائل مطروح شود که طبیعتی رئالیستی دارند.

خود الیوت، خواه به‌طور آگاه خواه ناخود آگاه بر این دوگانگی واقف بود، و مصراع‌هایی پدید آورد که به گوش شنونده سخت رسمی و شاعرانه نرسد، و گفت که چنین کاری کرده است.

به عقیدهٔ من عاملی که جلوی شاعرانه بودن آن را می‌گیرد، مضمون اصلی آن یعنی موقعیت خانواده است. در نمایشنامهٔ «قتل در کلیسای جامع» دلیلی برای سرپوش گذاشتن به روی شعرنداشت، زیرا موقعیت اجتماعی بود، بر خوردی بود میان انسان و جهان. نمایشنامهٔ اول این حق بلاتردید را داشت که شاعرانه باشد، زیرا انسان را به منزلهٔ وجودی اجتماعی نشان می‌داد و می‌توانست زبان و راه و رسم انسان اجتماعی را به کار برد.

۴

اکنون برایم مسلم است که نمایشنامه می‌تواند بدون آنکه منظوم باشد شاعرانه باشد و در این حد و سطح، دنبال کردن تأثیرات خانواده

و عوامل اجتماعی بر قالب نمایشنامه پیچیده‌تر و پردردر می‌شود. نمایشنامه «شهر ما» اثر تورنتون وایلدز چنین نمایشنامه‌ای است، و اهمیت آن نه تنها به سبب خود نمایشنامه بلکه به این سبب است که باعث به وجود آمدن آثار بسیار دیگر شد.

این نمایشنامه‌ای خانوادگی است که تمام چهره‌های سنتی خانواده - پدر، مادر، برادر، خواهر - در آن شرکت دارند. و در عین حال این خانواده بخصوص را به عنوان منشوری به کار برد که تمام عقاید اصلی نویسنده در آن منعکس می‌شود. اصول عقاید او عبارتند از آسیب‌ناپذیری و جاودانگی خانواده و جامعه، طپش حیات در خانواده، ریشه داشتن آن در جهانی امن، در برابر مصائب، تباهیها، پراکندگیها و حوادث به ظاهر شوم اما اساساً موقتی.

از لحاظ صناعت هیچ‌یک از اجزاء آن تحکمی نیست. به جای اطاق نشمین خانواده یا یک خانه، صحنه‌ای لخت به مانشان داده می‌شود که هنرپیشگان چند صندلی، یک میز، یک نردبان برای نشان دادن یک پلکان یا طبقه دوم عمارت و چیزهایی از این قبیل در آن می‌گذارند. یک روایتگر همواره در جلوی صحنه ایستاده است، گویی می‌خواهد به ما یادآور شود که این چندان هم زندگی «واقعی» نیست بلکه شکل انتزاعی آن - یا به سخن دیگر، صحنه - است. واضح است که این نمایشنامه شاعرانه است و رئالیستی نیست. چه عواملی آن را چنین می‌کنند؟ خوب، ابتدا بگذارید ببینم چه چیزهایی آن را رئالیستی‌تر می‌کرد.

آیا دکوری واقعی آن را رئالیستی می‌کرد؟ چنین چیزی محتمل نیست. دکوری واقعی باعث جلب توجه ما به کیفیت غیر واقعی شخصیتها می‌شد. شاید احتمالاً می‌گفتیم: «مردم واقعاً این طور عمل نمی‌کنند». علاوه بر آن، اگر روایتگر حذف می‌شد، همانطور که در صحنه‌ای واقعی جایی برای او نیست، و اگر قرار بود ورود و خروج مردم شهر با

انگیزه‌ها و روال رئالیستی تطبیق کند، شخصیت‌سازی تمامی شهر با حداقلی از وضوح فعلی آن میسر نمی‌شود.

هدف اصلی تمامی نمایشنامه دقیقاً همان چیزی است که عنوان آن القاء می‌کند - شهر، جامعه، و نه الزاماً این خانواده خاص - و تمام شگردهای صنعتی که در آن به کار رفته به این منظور بوده است که خانواده در متن وسیعتری که پشت و پیرامون آن قرار دارد جا نگیرد و تنها قسمت جلوی صحنه را اشغال کند. به عقیده من همین متن وسیعتر، یعنی شهر و ارزشهای بزرگ و گسترده آن، پلی است که این نمایشنامه را به شعر می‌رساند. اگر شهر را از آن حذف کنید، شعر را از آن گرفته‌اید.

این نمایشنامه ارزش آن را دارد که در تضاد با قالب رئالیسم ایسن سنجیده شود، قالبی که ناچار، حتی از راه تضاد هم باشد، با آن ارتباط دارد. وایلد، به خلاف ایسن، به آدمهای نمایشنامه‌اش در مرتبه اول به منزله شخصیت یا فرد نمی‌نگرد بلکه آنان را نیروهایی می‌انگارد و تنها تا این حد به آنان فردیت می‌دهد که هیبت آن نیروها را القاء کنند، یعنی نقش آن نیروها را بسازی کنند - مثلاً من فکر نمی‌کنم بتوانیم تصور کنیم که برادر یا خواهر یا مادر در این نمایشنامه نامهایی سواي برادر، خواهر و مادر داشته باشند. به آنان آن نوع خصوصیت یا زندگی داخلی داده نشده است. شخصیت آنان به مثابه عواملی اجتماعی، در نقش برادر، خواهر و مادر، در شهر ما، ساخته شده است. به سخن دیگر، آنان چون نیروهایی نمایانده شده‌اند تا به تصویری سمبولی که نویسنده از مضمون خود دارد نور و زندگی ببخشند؛ تصویری که خانواده را کمیتی استوار و جاودان می‌انگارد که نه تنها از تمام مهلکه‌های زمان جان به دربرده است، بلکه تباهی کامل آن از جمله محالات است. در هر مبحثی که راجع به قالب پیش می‌آید می‌توان از این نمایشنامه نام برد، زیرا به حدی از معنا و انتزاع سبکی که موجد آن معنا می‌شود

رسیده، و در عین حال تماشاگران را چنان از لحاظ ذهنی تحت تأثیر قرار داده است که آنان را به خنده و گریه واداشته؛ کاری که نمایشنامه‌های انتزاعی کمتر از عهده آن برمی‌آیند. شاید به نظر رسد که این حرف با بحث من مغایرت دارد. اگر این حرف درست باشد که نمایان‌دن خانواده بر صحنه ناچار رئالیسم را بر نمایشنامه تحمیل می‌کند، چطور این نمایشنامه خانوادگی توانسته است تا حد سبک سمبولیک تعالی یابد؟

هر قالبی، هر سبکی، به خاطر امتیازات خاص خود بهایی می‌پردازد. تاوانی که نمایشنامه «شهر ما» می‌پردازد فدا کردن شخصیت‌سازی روانشناختی در راه سمبولهاست. چنان که گفته‌ام، به نظر من شخصیتها از لحاظ روانشناسی قابل شناخت نیستند، بلکه تنها چهره‌هایی در منظومه خانواده و اجتماعند؛ و از این حرف قصد خرده‌گیری ندارم، بلکه تنها به بیان محدودیتهای این قالب می‌پردازم. پافرازمی‌گذارم و می‌گویم لازم نیست که هر نمایشنامه‌ای واجد همه شرایط باشد. اما اگر در پی واقعیت مطلق باشیم باید خواهشهای آجل داشته باشیم.

به نظر من وایلد ر شخصیتهای خود را با مطالعه عمیقی در جزئیات و پویش خستگی‌ناپذیری برای نشان دادن انگیزه‌های شخصی و منافع فردی تصویر کرده است، داستان به خودی خود شاید بیش از حد احساساتی و حتی دلپذیر به نظر رسد. به نظر من اگر نمایشنامه مضمون خود را با بیرحمی بیشتر به کار می‌برد، جهانی که از خانواده ابدی و طپش حیاتی مصون از مهالك اجتماعی خلق می‌کند، استوار باقی می‌ماند. حقیقت این است که جوان غفلت کار تا از هم پاشیدن زندگی خانوادگی دنبال می‌شود، یعنی در واقع تا توقف حرکت پیوسته زندگی اجتماعی، که نمایشنامه آن را خدشه‌ناپذیر می‌داند و تجلیل می‌کند. علاوه بر این، من فکر می‌کنم که تماس نزدیکی که نمایشنامه

برقرار ساخت نتیجه تقارن آن با آرزوی شدید تماشاگران برای چنین استحکامی بود، استحکامی که در روز روشن و در کوی و برزن واقعاً وجود ندارد.

نمایشنامه‌های بزرگ مفهوم از دست رفتگی یا محرومیت از وضع پربرکت قبلی را دنبال می‌کنند، وضعی که شخصیتها حس می‌می‌کنند مجبورند به آن بازگردند یا آن را از سر نو بسازند. به نظر من این نمایشنامه از این حس محرومیت چشم‌پوشی می‌کند و در نتیجه در راه رسیدن به واقعیت زیان می‌بیند، اما تماشاگر هنگام روبرو شدن با زندگی آرمانی گذشته، این حس محرومیت را از تجربه زندگی خودش تأمین می‌کند. بنابراین، به عقیده من، نمایشنامه از قالبی که بتواند تا آخرین حد واقعیت پیش برود محروم می‌ماند، و اگر تنها به پروردن شخصیت روانی و درونی آدمهای نمایش می‌پرداخت چنین نمی‌شد و قالب فعلی خود را حفظ می‌کرد. این نمایشنامه از این لحاظ که راهی به سوی نمایشی کردن حقایق بزرگ وجود، با به کار گرفتن مواد اولیه معمولی زندگی، گشود نمایشنامه موفق است.

«شهر ما» يك نمایشنامه شاعرانه واقعی است.

۵

اگر مجالی باشد مایلیم به بعضی از آثار معاصر بپردازم، با این نظر که نیروهای جامعه و خانواده را در آنها بررسی کنم - آثاری از کلیفورد اودتز، تنسی ویلیامز، لیلیان هلمن، ویلیام سارویان و دیگران. اما سؤال نهائی را که در ذهن دارم مطرح می‌کنم. اگر حقیقتی در این نظر باشد که خانواده با رئالیسم، و در مقابل، جامعه با قالب شاعرانه پیوند طبیعی دارد، دلائل آن کدامند؟

ابتدا باید وضعیتی آشکار را در نظر آورد، که معمولاً از نظر

پوشیده می‌ماند. مرد یازنی که دست به نوشتن نمایشنامه می‌زند، یا کسی که برای تماشای نمایشنامه به تئاتر می‌رود، در هر مورد تجربه‌ای معمولی از زندگی همراه دارد که به این علت که اونویسنده یا فردی از تماشاگران است، این تجربه از او دور نمی‌شود. ما همه نقشی داریم که مقدم بر نقشهای دیگر است: ما در وهله اول پسر، دختر، خواهر و برادریم. هیچ نمایشنامه‌ای نمی‌تواند این نقشهای اولیه را تغییر دهد.

مفاهیم پدر، مادر و مانند آن‌را هنگامی که تازه به وجود خودمان به عنوان فرد آگاه شده بودیم، به طور ناخودآگاه پذیرفته‌ایم. در عوض مفاهیم دوست، معلم، کارمند، رئیس، همکار، مشاور و بسیاری دیگر از روابط اجتماعی خیلی پس از آنکه بر وجود خود آگاهی یافته‌ایم به ذهنمان متبادر شده است، و بدین جهت در بیرون وجود ما قرار دارند. بنابراین ما به جای مقوله‌ای ذهنی در مقوله‌ای عینی هستیم. به هر جهت، آنچه که احساس می‌کنیم همیشه به نظرمان واقعی‌تر از آن چیزهایی است که می‌دانیم، و ما رابطه خانوادگی را احساس می‌کنیم حال آنکه بر رابطه‌ای اجتماعی وقوف داریم. از این رو، رابطه خانوادگی يك واقعیت تعالی بخشیده شده است و با جبر و اساسی به طور تردید - ناپذیر واقعی همراه است، حال آنکه رابطه اجتماعی همیشه نسبتاً ناپایدار و اتفاقی است و در نتیجه، در عمق، به نظر ما طبیعتی تحکمی دارد.

امروزه، اشکال خلق قالبی که بتواند هر دو عامل را به منظور دستیابی کامل به واقعیت پیوند دهد، بازتاب شکاف عمیقی است که میان زندگی خصوصی و انسان و زندگی اجتماعی‌اش وجود دارد. و این بار نخستین در تاریخ نیست که چنین شکافی پیش آمده است. بسیاری از منتقدان به این نکته اشاره کرده‌اند، فی المثل، شاید بتوان دلیل احتمالی برای گریز به رئالیسم در نمایشنامه‌های یونانی متأخر را در این

نکته یافت، چون گویی این قانون جامعه است، که وقتی دوران بلا و دردسر فرا می‌رسد، افراد جامعه به نوعی زندگی خصوصی پناه می‌برند و جامعه را نادیده می‌گیرند، مثل آنکه انسان در چنین دورانهایی می‌خواهد جامعه را از ذهن خود دور سازد. و هنگامی که چنین اتفاقی بیفتد او شعر را هم از خود دور می‌کند.

همه چیزهایی که احتمالاً راه حلی به دست می‌دهند، یا دست کم به جایی که راه حل در آن نهفته است اشاره می‌کنند، تنها بدین کار می‌آیند که با ایجاز بیشتر به خود مسأله اشاره کنند. واضح است، که نمایشنامه‌نویس نمی‌تواند جامعه‌ای خلق کند، تا چه رسد به آنکه جامعه‌ای چنان یکپارچه بسازد که به او اجازه دهد انسان را در هنرش چون موجودی یکپارچه تصویر کند. نمایشنامه‌نویس خبرنگار نیست، اما در یک اثر جدی هنری نمی‌تواند تصویری از موقعیت بشری به دست دهد که چنان دور از واقعیت باشد که به مفهوم عمومی واقعیت خدشه وارد کند. اما اثری جدی، اگر بخواهیم حرفی از اثر تراژیک نزده باشیم، بدون تحقیق در تمامی دایره علت و معلولهایی که جامعه نماد و بخشی مؤثر از آن است، نمی‌تواند امید رسیدن به عظمت و تعالی را داشته باشد. و این همان چیزی است که رئالیسم در طی چهل یا پنجاه سال گذشته به آن حمله کرده است - زیرا نمی‌توانست با سادگی و زیبایی بر شکاف وسیع میان زندگی خصوصی و زندگی اجتماعی پل بزند. به همین جهت است که اکسپرسیونیسم، با اختراع رئالیستی کاملاً روانشناختی و تنها پرداختن به تصویر نیروهای اجتماعی، نتوانست آن را حل کند. به همین جهت است که اکنون نوعی انحطاط در بسیاری از نمایشنامه‌های ما مشاهده می‌شود؛ در نمایشنامه‌های ده سال گذشته بیشتر به روانشناسی توجه شده است و هیچ کوششی در راه مطرح کردن و به نمایش درآوردن نقشهای اجتماعی و تضادهای شخصیت‌های آن به عمل نیامده است. پس نسبت

دادن انحطاط به چیزی که به جامعه پشت می کند کار صحیحی است، در حالی که بر هر فرد هوشمندی واضح است که سرنوشت بشر اجتماعی است.

۶

سرانجام، باید بگویم که تلاش امروزی برای یافتن شعر در نمایشنامه شاعرانه تلاشی بی ثمر است. این چون تلاش برای تحصیل سبب بدون رویاندن درخت است. جستجویی است به دنبال شعر دقیقاً در جایی که شعر وجود ندارد: یعنی در زندگی خصوصی هنگامی که کاملاً در محدوده ذهنی، در حیطه هیجان، یا غرابت و شهوانیت در نظر آورده شود. نمایشنامه های امروزی مبتنی بر این بخشهای زندگی خصوصی هستند، همان نمایشنامه های بی طرح و نقشه ای که چنین مورد تحسین واقع می شوند، زیرا به آن می مانند که به جای روبرو شدن با مسائل برای گردش به بیشه زاران برویم. من نمی گویم که چنین نمایشنامه هایی را به چیزی نگیرید، زیرا آنها هم در قلمرو هنر قرار دارند؛ تنها این را می گویم که اثر بزرگ، اثر تراژیک، را نمی توان گمراهانه و با خاراندن پشت گوش پدید آورد. در بدیهه سازی جاذبه خاصی نهفته است، زخمه ای زخمه دیگر را باعث می شود تا زمان پر شود. اما نظام والای هنر، که نمایشنامه را هم از آن گریزی نیست، هنگامی به دست می آید که چیزی از موقعیت کلی انسان گفته شود، و آن را نمی توان خلق الساعه پدید آورد.

هر چه که می خواهند در تعریف نمایشنامه های امروزی بگویند، این نکته باید گفته شود: چیزی که همه چنین نمایشنامه هایی مشترك دارند حالت خود محوسازی است. یعنی می خواهند چنان به نظر برسند که نه تنها طرح و نقشه ای وجود ندارد بلکه نویسنده ای هم در کار نیست. می خواهند ما را مطمئن سازند که آنچه می بینیم «خود به خود واقع

می‌شود». و هیچ دست کارگردانی آن را ترتیب نداده‌است - درست بر-
خلاف نمایشنامه‌های ایبسن، برای مثال، یا نمایشنامه‌های شکسپیر و
نمایشنامه‌های یونانی.

علاوه بر این، هنگامی که شخصیتها از وجود خودشان کوچکترین
آگاهی نداشته باشند تمامی کارسخت دلبخواهی می‌شود. این نمایشنامه-
ها نمایشی در اختفاست. يك طرح واقعی در نمایشنامه تأیید معناست.
نمایشنامه‌های امروزی، آنطور که به غلط پنداشته شده‌است، هیچ شورشی
علیه نمایشنامهٔ منسجم نیست، خاصه آنکه همگان ایبسن را نویسندهٔ
نمایشنامه‌های منسجم می‌دانند. و همانقدر ذهنیت و شعر درونی در
نمایشنامهٔ «هداگابلر» هست که در هر يك از این نمایشنامه‌های امروزی
وجود دارد - حتی به جرأت می‌توانم بگویم که خیلی بیشتر هست -
آنچه که واقعاً در آثار ایبسن برای بخشی از اذهان معاصر نفرت‌انگیز
است آشکارا بیان نمی‌شود: این فقدان «حالت» در آثار او نیست بلکه
جستجوی پیگیر اوست برای یافتن اصلی نظام‌دهنده در ورای «حالات»
وجود.

يك قالب هنری هم مثل يك انسان وقتی می‌تواند به عظمت برسد،
می‌تواند دست به کارهای خطیر بزند. در طی بیست سی سال گذشته تئاتر
امریکایی جسورانه و اغلب بسیار زیبا به زندگی درونی انسان پرداخته
است؛ موضوعی که در گذشته اغلب از آن غفلت می‌شد. اما اکنون،
به نظر من، ما در خطر اشک‌گیری از چشم تماشاگران هستیم، همانطور
که زمانی در پی نمایشنامه‌های «تکان‌دهنده» بودیم، چنان که گویی معیار
نهائی هنر اشک‌ستانی است. پیش خود به این نتیجه رسیده‌ام که اعتماد
روزافزونی به آنچه که بر آن مهر رئالیستی می‌خورد وجود دارد، حتی
بر تصاویر خشن و تحلیلی وجود، که در عمق واقعاً احساساتی هستند،
تکیه می‌شود؛ و به نظر من احساسات روز به روز خشن‌تر می‌شود و به

خودی خود به صورت هدفی درمی آید. سائنتمانالیسم عیبی ندارد، اما به هیچ وجه نمی توان آن را کارخطر خواند، و دنبال کردن آن، حتی تحت رهبری فضا‌های عجیب و غریب و تجلیل نفسانیت، نمی تواند ما را به وظیفه اصلی نمایشنامه نزدیک کند.

این وظیفه چیست؟ چه بهتر که حرفم را با چنین سئوالی به پایان برم زیرا گویا و دربردارندهٔ تك تك کلماتی است که نوشته‌ام. من بدان چنین می‌اندیشم: انسان چه بسیار وسائل تخصصی برای پرده برداشتن از حقیقت جهان پیرامون خود و جهان درون خود پدید آورده است - علوم طبیعی، علوم روانی، نظامهای اقتصادی و تحقیق تاریخی و فرضیه‌های گوناگون. در عمل، هریک از این حمله‌ها به حقیقت ناقص بوده است. دربر گرفتن همهٔ جوانب آدمی تنها در قلمرو قانونی نمایشنامه میسر است. تاثیر نزدیکترین چیز به هنر مطلق است که تاکنون بشر ابداع کرده است. نمایشنامه چون علم می‌تواند بگوید که چه چیزی «هست» - و می‌تواند فراتر رود و بگوید باید باشد. چون نقاشی می‌تواند طرحها و تصاویر را با رنگهای روز یا شب عرضه کند؛ چون رمان می‌تواند بازوان بگشاید و داستان يك انسان یا يك شهر یا وقایع چند ساعت را بازگو کند - اما علاوه بر همهٔ اینها، تحرك دارد و چون زندگی همیشه در حرکت است و چون زندگی از طریق عواطف، حرکات، الحان صدا، طرز راه رفتن مردم زنده پذیرفته می‌شود. نمایش هنر آوازخوان است و هنر نقاش است و هنر رقاص است، با این همه در طلب واقعیت، حدت و سختگیری آن کمتر از سختگیری طب و اقتصاد نیست. دريك کلام، در قالب نمایشی این امکان نهائی نهفته است که سطح آگاهی بشر را بر حقیقت تا بدان حد بالا ببریم که وجود ناظران دستخوش دگرگونی شود.

بنابراین، مسأله تنها يك مسألهٔ هنری نیست. ما در مقام مردم، در

مقام جامعه، طالب کلیدهایی هستیم که درهای گذشته و آیند را به رویمان بگشاید؛ شاید کمتر از هر چیز درباره آنچه که هست یعنی زمان حال بدانیم. زمان حال همیشه بیش از گذشته و آینده گریزپا و لغزان است، زیرا زمان حال همیشه تهدید مستقیمی است به سدهایی که ما در مقابل ماهیت واقعی خود برافراشته ایم، و این همیشه زمان حال است که قالب نمایشی باید به کاربرد و گرنه جاذبه خود را از دست می دهد و به چیزی مرده بدل می شود، و قالبهای نمایشی وقتی توانایی خود را در شکافتن زمان حال از دست می دهند فرو می میرند. پس طبیعت اصلی آن، نزدیکتر کردن ما به خودمان است، حتی اگر با جهان تغییر پذیر رشد و تغییر کند.

به نظر من در نظر عارف و عامی، هیچ چیز به اندازه آنچه که به وسیله هنر تحقق می یابد عمیقاً زنده و واقعی نیست. این حرف را به طعنه و مسخره نمی گویم. حقیقت آنست که هنر یکی از عوامل جریان تمدن است، کاری است درست مشابه ساختن انبار ذخیره آب. تنها در سالهای اخیر است که تمدن امریکایی بر این موضوع وقوف یافته که هنر، نه تجمل، که مایحتاج زندگی است.

بدون قالب های صحیح نمایشی، حمله ای اصیل به پرده هایی که زمان حال را زیر خود پنهان ساخته اند میسر نیست. من به مفهوم عمیق کلمه از خلق آن قالب عاجزم، مگر آنکه جایی در وجود شما، این آرزو نهفته باشد که زمان حال را بشناسید و از من بخواهید که آن را در اختیاران بگذارم.

آن قالب در اصل چیست؟ توازنی است میان نظم و نیاز جانهای ما به آزادی، توازنی که از ازل تا ابد طالب آن بوده ایم؛ ارتباطی است میان مبهم ترین تمایلات، پرسشهای درونی و زندگیهای خصوصی ما و زندگی عموم مردم که جامعه ماست و جهان ماست. چگونه انسان

می تواند در میان تراکم بیگانگان برای خود خانه بسازد، و چگونه می تواند آن تراکم را بدل به خانه سازد؟ این مسأله، چنان که به کرات گفته ام، باید در هر دوران با قالبی هنری حل شود. و شاید بتوانم بگویم که این مسأله در مقابل شما هم قرار دارد.

مالکم کا ولی

فصل نیکبخت

نه گمشده و نه از دست رفته

...» مقصودم از نسل واکنشی
است، که ظاهر آن سه بار در هر قرن، در
برابر پدران به ظهور می‌رسد. علامت
محمیه آن گروهی از عقاید است، به
شکل تعدیل یافته، که از دیوانگان و
عصیانگران نسل پیشین به ارث رسیده
است. اگر نسل، نسلی واقعی باشد
رهبران و سخنگویان خاص خود دارد،
و آنانی را که درست پیش یا پس از آن
به دنیا آمده‌اند و عقایدشان چنین
جسورانه و شکل گرفته نیست به درون
مدار خود می‌کشد.

از مقاله «نسل من»

به قلم «اف. سکاٹ فیتز جerald»

پایانها خوش نبود، اما با این همه، وقتی همه جوانب در نظر گرفته شود، اینان نسلی گمشده نبودند، نیکبخت بودند. فیتزجرالد و معاصرانش، پیش از هر چیز، از این لحاظ نیکبخت بودند که زمان خوبی را برای به دنیا آمدن انتخاب کرده بودند، درست هنگامی که کشور خود را از انحطاط دهه آخر قرن گذشته بیرون می کشید و هنگامی که تقریباً همه چشم انتظار معجزاتی بودند که مسلم می دانستند قرن تازه پدید خواهد آورد. وقتی اینان هنوز پسران کوچکی بودند نخستین معجزه ها را به رای العین دیدند: چارچرخه های خودرو در میان کالسکه ها و گاریها حرکت می کردند (یا برای تعمیر کنار خیابان ایستاده بودند) و با پنج سنت می شد به نخستین سالنهای سینما رفت و ساعتی را در افسانه و رویا گذراند. شهرها مثل هر چیز دیگر در حال رشد بودند، اما دشت و دمن در انتهای خط تراموایی قرار داشت که می شد آنرا با پنج سنت پیمود، و همیشه آنجا بود. همیشه با کشتزارانی برای دویدن و بیشه هایی برای شاه بلوط جمع کردن. بنابراین آنان دست کم در زمان کودکی خود الزاماً بازمین احساس پیوستگی می کردند، و آنان - مگر در جنوب - آخرین نسلی بودند که چنین احساسی داشتند.

اینان نیکبخت بودند زیرا در دوره‌ای نشو و نما می‌کردند که وان‌وایک بروکس^۱ بحق آن را «سالهای اعتماد» خواند. کشور تحت رهبری رئیس جمهوری پرغوغا، رخوت از تن می‌سترد و ناوگانش را به‌گرد جهان می‌فرستاد. البته عیب و علت در کشور بسیار بود، از جمله تراستها، اربابان سیاسی و محلات فقیرنشین در عقب خیابانها (اینها دیگر چه صیغه‌ای بودند)، اما در آینده چیزی نبود که مایه تشویش خاطر پسران طبقه متوسط شود، اگر اینان مردان شریفی می‌شدند و در راه پیروزیهای شخصی خویش می‌کوشیدند، مشکلی نبود که خود به‌خود آسان نشود.

اخلاقیات پروتستان با گوشت و خون همه آنان عجین شده بود، حتی اگر چون فیتزجرالد کاتولیک بودند. بعدها، پس از آنکه فیتزجرالد ایمانش را از کف داد، اخلاقیات پروتستان با او باقی ماند. در نامه‌ای به دخترش نوشت: «تمام اعتقاد من در زندگی به‌پاداش برای فضیلت است (مطابق با استعداد فرد) و کیفر برای عدم ادای وظایف، که خود به‌طور مضاعف سنگین است» این اعتقاد، اعتقادی مدروس است، اما نیکبختی او در داشتن این اعتقاد بود، و مهر آن برداستانهای او، همچنانکه بر آثار معاصران او، خورده است.

بیشتر آنان، در مقایسه با پسران و دخترانی که پنجاه یا شصت سال پس از آن به‌دبیرستان رفتند، از لحاظ تعلیمات اولیه هم خوشبخت بودند: یعنی آنان در معرض «تجربه‌ای تعلیماتی» نبودند. آنان تعلیم می‌یافتند و از این تعلیم نفرت داشتند، اما در نهایت ته‌نشستی از مهارتها برایشان باقی می‌ماند. به آنان موضوعهای بی‌ربطی چون تاریخ باستان (به‌جای علوم اجتماعی)، ادبیات انگلیسی (همراه با اشعاری که می‌بایست از بر کنند)، نحو، انشاء و دستور زبان لاتین می‌آموختند. آنان در برابر

۱- Van Wyck Brooks نویسنده و منتقد آمریکایی (۱۸۸۶-)

دستور زبان انگلیسی هم جبهه گرفتند، و بر آن شوریدند، اما دست کم قوانینی را درهم می شکستند که خوب آن را می شناختند. آنان در مرحله ای از تحصیل دبیرستانی یا دانشگاهی با ادبیات جدید اروپا آشنا شدند.

واسطه این آشنایی شاید معلمی با ذوق در دانشگاه پرینستون یا شاید دوستی منسن تر در دانشگاه هاروارد بود یا کسی چون فیل استون^۱ در آکسفورد می سی سی پی، که کتابهایش را به فاکنر جوان امانت می داد تا بخواند. این خواندن در زندگی فاکنر و دیگران واقعه مهمی بود و منجر به يك سلسله کشفیات شد: نخست آنکه ادبیات منحصر به مطالب نشریه ساتردی ایوینینگ پست^۲ نیست و در آن شیوه های هوشمندانه تر و معیارهای دشوارتری وجود دارد، و دیگر آنکه چیز تازه ای هست، که بعدها حساسیت نو خوانده شد، و این چیزی است طنز آمیز، خویشتن نگر و از خود پرسنده؛ و سرانجام آنکه ایجاد آثار عظیمی که در بردارنده آن حساسیت باشد هدفی است که می توان زندگی را وقف آن کرد. این هدف شاید حتی - چنانکه برای برخی از نویسندگان بعدی شد - به صورت نوعی مذهب در آید و ملاحظات اخلاقی خاص خود داشته باشد. این ملاحظات آرمان طبقه متوسط یا پروتستان را در کسب موفقیت از راه کوشش شرافتمندانه - تا آنجا که به خود کار مربوط است - شامل می شد، اما از لحاظ دیگری با اخلاقیات مؤمنان کلیسارو شباهت نداشت. فاکنر بعدها گفت: «هنرمند برای به انجام رساندن کارش چیزهایی از کس یا کسانی می دزد، قرض می کند و گدایی می کند و از این لحاظ فاقد اخلاقیات است.» شاید او درسی را تکرار می کرد که از کتابهایی که پیش از عزیمت به جنگ بزرگ خوانده بود آموخته بود. گرتروود استاین به کرات برای کسانی که پای منبرش می نشستند

۱- Phil Stone

۲- Saturday Evening Post

گفته بود: «جنگ قشنگی بود» اگر با دیدی بازتر از دید او نگریسته شود، این جنگ فاجعه‌ای بود که به یکی از امیدبخش‌ترین دورانهای تاریخ غرب پایان بخشید، با این همه برای نویسندگان جوان امریکایی که مدتی کوتاه در آن شرکت داشتند جنگی میمون بود. افق‌های آنان را وسعت بسیاری بخشید، به سبب نزدیکی واقعی یا خیالی با مرگ، حس لذت از زندگی را در آنان تشدید کرد؛ آنگاه ناگهان پایان گرفت و فرصت نداد که آنان واقعاً خود را بیازند. چنانکه سکات فیتز جرالدف گفت، آنان با کوله‌باری انباشته از نیروی عصبی به خانه بازگشتند، نیرویی که کافی بود تا آنان را در ده سال پر قلق بعدی به جلو براند.

اما موضوع صحبت من در اینجا نیکبختی این نسل است، نه ماجراهای آشنایی که اعضاء آن در نیویورک و پاریس داشتند. این نسل در دههٔ پس از جنگ هم، هنگامی که اغلب آنها نخستین کتابشان را منتشر کردند، همچنان نیکبخت بود. عصر جدید برای تمام مبتدیان در همهٔ زمینه‌ها موافق و مساعد بود. اعضاء نسل کهنتر که چندان اعتمادی به خویش نداشتند، و شاید اندکی هم احساس جرم می‌کردند، شایق بودند بدانند که جوانترها چه می‌اندیشند و چه می‌کنند. فیتز جرالدف سخنگوی جوانترها شد و نخستین رمان او هنگامی که بیست و چهار ساله بود منتشر شد و فوراً او را در سلك مشاهیر درآورد. بنابراین از آن پس می‌کوشید تا از تفرقهٔ این نسل جلوگیری کند و این احساس را، که بارها و بارها به زبان آورده بود، داشت که همه معاصرانش در عین رقابت دوستانی بودند که در یک تیم بازی می‌کردند، تیمی که حتماً پیروز می‌شد.

این نسل باز از این جهت نیکبخت بود که سنت بوو^۱ بسیار جوانی داشت و این سنت بوو کسی جز ادموند ویلسن نبود. هیچ کس دیگر در

آن زمان بیشتر از او به یافتن و ارزیابی استعداد های جوان همت نگماشت. او به شایعات در باره وجود آنان گوش می داد، چنانکه گویی در اقلیمی نامکشوف سیر می کند به مطالعه ای عظیم می پرداخت، و آنگاه با شرحی و سوسه انگیز از آنچه دیده بود باز می گشت. در برخی موارد، چنانکه در مورد همینگوی، شرحی که او می داد نخستین و معمولاً معتبرترین گزارش بود. او هم تقریباً به اندازه فیتز جرال د به نویسندگان نسل خودش علاقه مند بود، و آنها هم از هیچ منتقدی به اندازه او شنوایی نداشتند. گاه هنگامی که فیتز جرال د و دیگران تصمیم ادبی تازه ای می گرفتند از خود می پرسیدند: «آیا ادموند ویلسن در این باره چه فکر خواهد کرد؟» او کمک می کرد تا آنان معیارهایی را که برای سنجش کار خویش داشتند بهتر کنند.

در اواخر دهه سوم قرن، آثار اعضاء این نسل در اروپا منتشر شد، در آنجا هم بازاینان از شرایط خاصی سود جستند. آن دسته از نویسندگان جدید اروپایی که امکان داشت آنان را تحت الشعاع قرار دهند مرده بودند و بخشی از آنچه این امریکاییان جوان برای گفتن داشتند پیامی بود که مردم اروپا را خرسند می ساخت. این جماعت خواننده به چشم کین در ثروت و از خود رضایی امپراتوری آن سوی اقیانوس اطلس می نگریستند، اما در عین حال تحت تأثیر آن هم بودند، و منتظر بودند ببینند که آیا ادبیات جدید آن هم به اندازه اتومبیل هایش کارآمد و پرزرق و برق هست. هنگامی که بخشی از این ادبیات ترجمه شد و هنگامی که اروپاییان دریافتند - یا به نظرشان چنین رسید - که قسمت اعظم این ادبیات اعتراضی بر علیه ثروت و نخوت است، اعتراضی که در قالب صحنه های خوشونت و درد ورنج و ادبار نمایانده شده است، نسبتاً زود به قبول این نویسندگان جدید تن در دادند. دوس پاسوس، همینگوی، وایلد (که مورد توجه نوع متفاوتی از این قشر خواننده

بود) وولف همه درسی سالگی چهره‌های بین‌المللی بودند. حتی فاکنر - هرچند اروپاییان احساس می‌کردند که او خارجی‌تر از دیگران است - در طی سالهای بحران اقتصادی، هنگامی که کار او در وطن خودش به کم گرفته می‌شد، در فرانسه خوانندگان بسیار داشت.

اغلب این نویسندگان کمتر از نویسندگانی که پس از آنان، یعنی پس از سال ۱۹۳۰، وارد صحنه شدند از بحران اقتصادی رنج بردند. آنان در حرفه خود تثبیت شده بودند، و مجبور نبودند وقت خود را در مؤسسات کاریابی تلف کنند و کمتر کسی از آنان در تظاهرات اعتراض آمیزی که فهرستی از نامها به دست اف. بی. آی. داد شرکت جستند. برای برخی هالیوودم در آمد بود، از جمله فاکنر و فیتزجرالد که کتابهایشان در آن هنگام فروشی یأس آورده داشت. با این همه، اینان و دیگران به نوشتن کتابها ادامه دادند، و پیش از آنکه امریکا وارد جنگ جهانی دوم شود، گروه سنی آنان در ادبیات امریکا بر دیگر گروههای سنی غلبه داشت.

این جنگ برای نویسندگان جوانتری که از پی آنان آمدند جنگ میمونی نبود. مردان جوانتر تلفات بیشتری دادند، بعضی حتی تا مدت پنج سال در خدمت نظام بودند، و در طی این مدت فرصت چندانی برای نوشتن نداشتند، و بدون هیچ ذخیره‌ای از نیرو به زندگی غیر نظامی باز گشتند. (باید به بلو^۱، می‌لر^۲، استیرون^۳، لاول^۴، و دیگران امتیاز بیشتری داد که پس از جنگ دوم بدون هیچ یاری بخصوصی از جانب بخت و اقبال کارهای تحسین انگیزی کردند.) نویسندگان نسل جنگ اول باز از این لحاظ خوشبخت تر بودند. اما از طرفی این جنگ متعلق به آنان نبود: کرین، وولف، و فیتزجرالد پیش از ورود امریکا به جنگ مرده بودند. بقیه بیشتر یا چنانکه بعدها معلوم شد، بهترین

۱ - Bellow

۲ - Mailer

۳ - Styron

۴ - Lowell

آثارشان را پدید آورده بودند، اما همچنان عزت و احترامشان نزد مردم رو به افزونی بود. یکی پس از دیگری بر کرسی بلند صدر مجلس نشاند می شدند، همانجا که همینگوی پس از وداع با اسلحه و دوس- پاسوس قبل از او در اواسط دهه چهارم قرن نشسته بودند. وولف در طی جنگ هنگامی که هر مرد جوانی در اردوهای ارتش رمانهای او را می خواند، از شهرت پس از مرگ بی نظیری برخوردار شد. بعد باز نوبت به همینگوی رسید. سپس پس از دریافت جایزه نوبل در سال ۱۹۴۸ نوبت فاکنر شد - منتقدان به جبران سالیهای که از او غفلت کرده بودند تجلیل عظیمی از او کردند، و سرانجام نوبت به ویلسن رسید در آخرین سالهای عمرش.

همه اینان به نوبت یادسته جمعی بر سر این میز دراز ریاست کردند بدون آنکه مردان جوانتر مقامشان را مورد تهدید قرار دهند. نه اینکه نویسندگان بعد از آنان فاقد استعداد بوده باشند: اگر بخواهیم حتی معدودی اسم ذکر کنیم باید از استاین بک، کازنز^۱، فارل^۲، وست^۳، وارن^۴، اوهارا^۵، و ولتی^۶، نام ببریم که همه بین سالهای ۱۹۰۲ و ۱۹۰۹ پا به جهان گذاشتند، اما نتوانستند گروه سنی مرتبطی را تشکیل دهند. برخی از آنان به درون مدار «نسل گمشده» افتادند - بخصوص نااثانل وست و جان اوهارا (در کتابهای اولیه اش) - و دیگران هم در برابر این نسل نشوریدند.

همین حرف، با چند استثناء در مورد نویسندگان با استعدادی که بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۲۵ به دنیا آمدند مصداق دارد، این شواهد شاید ثابت کند که نسل، به مفهوم تاریخی آن، بیشتر از آنکه به تاریخها بستگی

۱ - Cozzens

۲ - Farell

۳ - West

۴ - Warren

۵ - O'Hara

۶ - Welty

داشته باشد وابسته به نظام عقیدتی است. نه چنانکه پیو باروخا^۱ و دیگر صاحب نظران گفته اند: هر سی سال یک بار نسلی تازه پیدامی شود، و نه چنانکه فیتز جرال د گفت: «تقریباً سه بار در یک قرن» نسل هنگامی پدید می آید که نویسندگانی وابسته به یک گروه سنی دست به دست هم دهند و برپدران بشورند، و باز هنگامی پدید می آید که در جریان اتخاذ شیوه ای نو برای زندگی، آنان بتوانند الگوها و سخنگویان خویش را بیابند.

مطابق با فرمول باروخا - و فیتز جرال د - نسل ادبی جدید می بایست در دهه پنجاه پدید آید، اما نویسندگان جوانی که در این دهه پا به صحنه گذاشتند ظاهراً بویی از هویت جمعی نبرده بودند.^۲ از فرانک کونروی^۳ یکی از با استعدادترین آنان، خواسته شد که در همان شماره مجله اسکوایر^۴ - اکتبر ۱۹۶۸ - که برای نخستین بار مقاله «نسل من» فیتز جرال د را چاپ کرد معاصران خود را توصیف کند. کونروی می گوید:

«آشکار است که بیشتر ما که از مرز سی سالگی گذشته ایم نسلی به مفهوم خود آگاه نبودیم. رهبری نداشتیم، اطلاعی از قدرت خود نداشتیم و فرهنگی نداشتیم که انحصاراً از آن ما باشد.» و در مورد همکلاسان دبیرستانی اش می گوید: «لباس پوشیدن، رفتار و شیوه زندگی ما فاقد

۱- Pio Baroja پیو باروخا (۱۸۷۲-۱۹۵۶) رمان نویس اسپانیایی - عضو گروه نویسندگان معروف «به نسل ۱۸۹۸» - م.

۲- درباره نسل به اصطلاح Beat چه می توان گفت؟ اینان دسته کوچک عصیانگری بودند و امید داشتند که از طرف نویسندگان جدید زمان خودشان سخن بگویند، اما دریافتند که بیشتر این نویسندگان نژاد متفاوتی از اردکند و آواهایی متفاوت دارند با این همه برخی از آنان مخصوصاً جک کرواک Jack Kerouac (متولد به سال ۱۹۲۲) والن گینز برگ Allen Ginsberg (متولد به سال ۱۹۲۶) - جزو «دیوانگان و یاغیانی» بودند که به عنوان الگوبه کار نسل واقعی، که بعدها پدید آمد، خوردند. (نویسنده)

۳- Frank Conroy ۴- Esquire

اصالت بود - تقلیدهایی بود تعدیل شده از آنچه که در بزرگترها می‌دیدیم. «این بار هیچ عصیان غریزی در برابر پدران در کار نبوده است. معاصران او در دانشگاه نسلی ساکت، محتاط یا بی‌احساس خوانده می‌شدند، و این راه دیگری است برای گفتن این حرف که آنان به هیچ وجه يك «نسل» به آن معنا که فیتزجرالد از این کلمه می‌گرفت نبوده‌اند.

کونروی در باره مطالعات دانشگاهی آنان می‌گوید: «منتقدان جدید باعث شده بودند که زبان ما هیتی تقریباً مذهبی داشته باشد. آثار لیویس^۱، ادموند ویلسن و البوت را هم می‌خواندیم، همه آنها را جدی می‌گرفتیم، و بر سر هر نکته کوچکی بیمناک بودیم تا مبدا توازن میان حقیقت و زیبایی به هم بخورد.» این اظهارات نهائی یکی از جنبه‌های مهم سالهای دهه پنجاه را به ذهن می‌آورد: یعنی در آن هنگام منتقدان جدید - و برخی از منتقدان قدیمی‌تر - بیش از نویسندگان جدید شعر و داستان، آثار اصیل پدید می‌آوردند و نفوذ بیشتری بر نویسندگان جوان پر استعداد اعمال می‌کردند.

منتقدان توجه چندانی به آثار تازه‌ای که بیرون از زمینه کار خودشان بود مبذول نمی‌داشتند، هنر تفسیر نویسی خود را صرف شاهکارهای نویسندگان قدیمی‌تر، از جمله بسیاری از نویسندگان نسل جنگ اول، بالاخص فاکتز، همینگوی، فیتزجرالد، کامینگز^۲ و هارت کرین می‌کردند. دانشجویان این شاهکارها را تحسین می‌کردند، و در رؤیا زمان نگارش آنها را مجسم می‌کردند، زمانی که ظاهراً هیچ کس ساکت، محتاط و بی‌اعتنا نبود و هیچ کس به این وسواس آزارنده نین نمی‌داد که از خود به پرسد: «من کی؟» در نتیجه اعضاء نسل گذشته در پایان عصر خودهم با اعزاز و اکرام روبرو بودند و از این لحاظ هم

۱- Leavis

۲- Cummings

همینگوی و جیمز تربر در سال ۱۹۶۱ مردند، فاکنر و کامینگز در سال ۱۹۶۲. این چهار مرگ در فاصله اندکی بیش از يك سال تمامی نظم تقدم و تأخر را در دنیای ادب به هم ریخت. ضمیمه انتقاد کتاب روزنامه نیویورک تایمز نتایج اقتراح را چاپ کرد - این به هیچ وجه بررسی کاملی از آراء همگان نبود - سوال شده بود که چه کسی جای آنان را بر سر میز دراز می گیرد. شش منتقدی که به سوال تایمز پاسخ داده بودند، از دهها نویسنده نام بردند و در این مورد که کدامیک از آنان بزرگترند به هیچ توافق نرسیدند. در حقیقت در قلمرو ادب فترتی سه ساله پیش آمد. آنگاه ناگهان در سال ۱۹۶۵ نسل تازه ای مورد توجه عموم قرار گرفت، نسلی که ده پانزده سال تأخیر داشت، اما در آن هنگام تکمیل شده بود و رهبران و سخنگویان، لباس، موسیقی و شیوه تازه زندگی خاص خود داشت و می رفت تا بابت انضباطی منظم حمله ای کلی به پدران کند. این نسل در هر موردی عقایدی داشت و آن را در قالبی بیان می کرد که به زبانی تازه شبیه بود، زبانی که آزادانه میان تصنیف های عامیانه و گفتارهای فضل فروشانه نوسان می کرد، مردان جدید به هیچ وجه حوصله مذهبی هنری یا جانمایی که می بایست فدا شود تا سرانجام شاهکاری پدید آیند نداشتند، و مرتب تکرار می کردند «اکنون، اکنون.» اگر تعداد بیشتری از اعضاء نسل گذشته زنده مانده بودند، خود را در فضایی تازه، تنها و مبهوت حس می کردند. می توان گفت که نیکبختی آنان تا به پایان ادامه یافت، زیرا بسیاری از اعضاء نسل وقت مناسبی را برای مردن انتخاب کردند.

۲

من همه آنان را می شناختم و برخی از آنان رفیق دیرینه ام بودند،

اما از حدود سال ۱۹۴۲ به بعد دیگر کمتر آنان را می دیدم. تا آن وقت جنگ دوم جهانی آنهاشان را که فعال بودند پراکنده کرده بود. من مرد کری بودم که در خانه ای ییلاقی زندگی می کردم و باغچه ام را بیل می زدم. بعضی از آنها را در مسافرت های هفتگی ام به نیویورک، که هنوز مرکز حیات ادبی بود - اما، به نظر من، به دلیل وجود گروه سنی جوانتر دیگر داشت از مرکزیت می افتاد، می دیدم. مباحث سیاسی سالهای سی - تروتسکی، اسپانیا و تصفیه هایی که در روسیه انجام می شد - در میان نویسندگان میانه سال شکاف هایی انداخته بود (مثل عنادی که میان همینگوی و دوس پاسوس بر سر جنگ داخلی اسپانیا پیدا شد). شاید این امر بخشی از طرح کلی زندگی نویسندگان باشد: در آغاز شادند و دست در دست می روند، آنگاه چون فیلم های نر پیرتک از گله فاصله می گیرند. هنوز، نویسندگان مشهور همسن من و آن دیگران که شایسته اشتهار بودند، گرچه چون حضورهایی ناپیدا بودند، قوت قلب می دادند. من آنچه از دستم برمی آمد برای تفسیر جنبه هایی از کارهای آنان که فکر می کردم از آن غفلت کرده ام می کردم و هر نشانه اقبال عمومی شادمانم می ساخت. همه چیز به کنار، آنان سخنگویان ما بودند و هر پیروزی درخشانی که می یافتند بازتابش بر همه ما می افتاد. فیتز جرال تنها کسی نبود که احساس می کرد ما همه در یک تیم بازی می کنیم.

اکنون بیشتر اعضا تیم رفته اند و بازماندگان این احساس را دارند که با دیگران تا پشته های ماسه رفته اند و اکنون در محاصره آب و در معرض دید ایستاده اند، چشم انتظار موجی که آنان را هم ببرد. اعتراف می کنم که در وضعی که اغلب به اعضا این نسل، مخصوصاً به همینگوی و دوس پاسوس، نسبت می دهند شریک هستم: یعنی بیش از حد در گذشته زندگی می کنم - بارها با دیگران همصدا شده و گفته ام: «اما آن روزها روزگار بسیار خوشی داشتیم.» ما خود را عاقل، نوید

و بدین می دانستیم اما کودکانی گشاده چشم بودیم با ظرفیتی کودکانه برای لذت بردن. آیا نسل های دیگر چون ما انسان از ته دل خندیده اند، آنقدر رقصیده و نوشیده اند، آن همه کارهای دیوانه وار را تنها به خاطر دلشان انجام داده اند؟ شاید بعضی ها کرده باشند - مسلماً کرده اند - اما آنان چنین اسناد درخشانی از شبهای شراب و بامدادان خمار خویش به جا نگذاشته اند. این اسناد بر معامله ای شهادت می دهد که نویسندگان نسل با خود کردند: اینان بیش از مردم دیگر به خود آزادی دادند، و در مقابل این وظیفه را به گردن گرفتند که سیمای جهان جدید خودشان را با همه سرخوشیها و دلشکستگیهایش تصویر کنند.

نویسندگان خوب خویش را «گروه نخبگان» می دانستند: عبارتی که بعدها مایه ریشخند شد، آنان از جهت تبار یا پول یا تحصیلات یا حتی تحسین همگان - هر چند بعدها این تحسین شامل حالشان شد - نخبه نبودند بلکه نخبگی آنان به سبب کیفیات ذاتی شان چون نیرو، استقلال، بصیرت، انسجام، شیوه ای اصیل برای تلفیق کلمات (يك سبك، يك صدا) و سرسپردگی کامل آنان به يك رؤیا بود. این کیفیات را کنار هم می نهادند و آن را «استعداد» خویش می خواندند، و درباره آن چنان سخن می گفتند که گفתי چیزی به صورت ناپایدار به تعلق آنان درآمده است: حیوانی پر خون شاید، تا تغذیه اش کنند، تربیتش کنند، به وقت از آن محافظت کنند و تا آنجا که در قدرت اوست، و نه بیش از آن، به کارش بکشند. زمانی هنگامی که فاکتر محتاج پول بود، مبلغ و سوسه - کننده ای را که می خواستند بابت نوشتن کتابی غیرداستانی به او بپردازند رد کرد. به من گفت: «من مثل مادیانی پیرم که پانزده بار کره آورده ام، و احساس می کنم نمی توانم بیش از سه چهارتای دیگر بیاورم و قادر نیستم یکی از آنها را وقف چیزی بیرونی کنم.» وOLF به ناشر خود، ماکس پرکینز، نوشت: «و اما در مورد آن استعداد شگرف و شگفتی

که دو سال پیش داشتم - خداوندا آیا تماماً از دست رفته است...؟» به نظر می‌رسد که او استعداد خود را نریانی فعل می‌دانست که دشمنانش می‌توانستند آنرا بدزدند یا چلاق کنند. همینگوی مقایسه دیگری می‌کرد: می‌گفت که استعدادش چون شعله گازی است که او پائینتر و پائینتر می‌کشد تا کار به انفجار بکشد. فیتزجرالد در بهار سالی که مرد به دخترش نوشت: «من مرد بزرگی نیستم اما گاهی فکرمی‌کنم که کیفیت غیر فردی و عینی استعداد من و قربانی کردن و مثله کردن آن به خاطر حفظ ارزش اساسی‌اش نوعی عظمت حماسی دارد.»

حرف آخرین حرف بی‌اندازه بزرگی بود. فیتزجرالد پوزش می‌خواهد و ادامه می‌دهد: «به هر حال پس از ساعتها با فریبهایی از این دست خود را تسلی می‌دهم.» اما وقتی عبارت قلبی او «غیر فردی و عینی» در مورد استعداد همه آن نویسندگان به کار می‌رفت فریب نبود. زیرا اولاً آنان می‌کوشیدند که مشاهده‌گران دقیق زمان خویش باشند، ثانیاً، آنان استعداد خود را چیزی جدا از خود معمولی خویش می‌دانستند. از اینرو تلاش آنان برای حفظ این استعداد، از جهتی، خالی از خود-خواهی بود، یا دست‌کم در جهت خلاف منافع مادی آنان جریان داشت. این سئوالی بود که از خود می‌کردند: «برای نوشتن کتابهایی که در من است بهترین نوع زندگی که می‌توانم برگزینم کدام است؟» این سئوالی حرفه‌ای بود، و این صفت صحنه کوتاهی از رمان شب لطیف است را به یاد می‌آورد. این صحنه از آن قسمت از رمان است که دکتر ریچارد دایور را به عنوان روانپزشک جوان و پر استعدادی معرفی می‌کند. ریچارد هنگام تحصیل در زوریخ با نیکول وارن زیبا و ثروتمند که در آن هنگام یکی از بیماران درمانگاه روانی پروفیسور دوملر است، آشنا می‌شود. نیکول عاشق ریچارد می‌شود و این تجربه به شفای نسبی بیماری روانی او می‌انجامد. اطباء سوئیسی از آن می‌ترسند که ریچارد یا نسبت به او

بیوفایی کند و باعث عود بیماریش گردد و یا با او ازدواج کند و آینده خود را تباه سازد.

پروفسور دوملر می گوید: «من کاری به واکنش های شخصی تو ندارم، اما سخت اصرار دارم که این، به اصطلاح، انتقال عاطفه، حتماً پایان گیرد.»

ریچارد می گوید: «این مسلماً مسئله ای است.»
فیتزجرالد تعریف می کند که این پروفسور عظیم الشان «چون چلاقی که خود را به روی چوب بغل بلند کند» خود را بلند می کند و به آرامی می غرد: «اما مسئله ای حرفه ای است.»

و بسیاری از مسائل زندگی نویسندگان مورد بحث من چنین بوده است. ازدواجها، طلاقها، آشناییها و جداییها، شرابخواریهای بی حساب، دیوانگی به انحاء مختلف بدون آنکه ذکری از «ترندها»، چنانکه کنت بورك اصطلاح می کرد، و یکی از آنها خلق شخصیت هایی بود تا مؤلف خیالی کتابهای نویسنده باشند، کرده باشیم - حتی حمله های جنون در بک مورد و خودکشی در دو مورد دیگر - آیا اینها همه تصمیماتی حرفه ای نبود که از امیدواری به، یا یأس از، خلق شاهکارها ناشی شده بود؟

نویسندگان این نسل شدیداً جاه طلب بودند، اما فقط در زمینه حرفه خود. همینگوی از این قاعده مستثنی بود: نفرین زندگی او این بود که در هر زمینه ای به درجه عالی برسد، اما در آغاز، چنان که در پایان، نوشتن برای او در مرتبه اول قرار داشت. دیگران، حتی فیتز - جرالد، پس از سالهای نخستین موفقیتش، انتظارات نسبتاً کمی از زندگی داشتند. البته کوچکترین اعتراضی به پول در آوردن نداشتند، اما سخت مواظب بودند که این پول را از راههایی به دست آورند که به استقلال آنها خدشه ای وارد نکند یا از ارزش استعداد آنان در آینده نکاهد.

آنها همچنین، به طور کلی، اعتراضی نداشتند که راحت زندگی کنند، رفقای پولدار و بانفوذ داشته باشند، یا زنان جوان خوش رختخواب بانظر تحسین بدانان بنگرند (این یکی از امتیازات موفقیت در هر زمینه‌ای است، اما شاید در دنیای ادبیات، البته بعد از دنیای هنرهای نمایشی، بیش از سایر زمینه‌ها باشد). گاه آنان تصور می‌کردند که نسبت به این چیزها بی‌اعتنا هستند، و همچنین نسبت به پول بی‌اعتنا هستند، و این تظاهر منجر به موقعیت‌های مسخره‌ای می‌شد. اما برخلاف آنچه که نورمان پادهورتز بعدها در صحبت از معاصران خود گفت علاقه آنان به امور دنیوی هیچ‌گاه يك «راز كوچك كثيف» نبود. سعی من در اینست که تصویر را چندان آرمانی نکنم. مواردی بود که نسبت به رقبا سخاوت نشان داده می‌شد، اما بازار حسادت، خرخره جویدنها و شاخ به شاخ شدن‌ها و سقلمه در پهلوزدن‌ها هم داغ بوده با این همه، باید با قاطعیت بسیار گفت که نویسندگان خوب این نسل علاقه‌ای به «موفقیت» به مفهوم قدرت یافتن بر معاصران خود یا نفراول تشکیلات بودن نداشتند. این جاه‌طلبی‌ها چون رویای داشتن کادیلاکی با راننده به نظرشان پست و قراردادی می‌رسید. رویای آنان مقام و قدرت در دنیایی پایدار تر بود، آنان می‌خواستند خداوند گاران زبان و اربابان طرح و شخصیت‌های داستانی باشند. «من می‌خواهم یکی از بزرگترین نویسندگان جهان باشم، تو چگونه؟»

این حرف را فیتزجرالد به ویلسون گفته بود، اندکی پس از فارغ‌التحصیل شدن هر دو از دانشگاه پرینستون، و این حرف بارها نقل شده است، نخستین بار ویلسون آنرا در مقاله «تفکرانی پیرامون سردر-آوردن از کتابنامه‌ها» آورده است.

تفسیر ویلسون بر این گفته را هم نقل کرده‌اند اما می‌توان يك بار دیگر آنرا نقل کرد.

ویلسون می گوید: «سکات آثاریوت تار کینگتون، کامبتون مکنزی، اچ. جی. ولز و سویتبرن را می خواند، اما وقتی بعدها به نویسندگان بهتری پرداخت، سطح معیارها و دستاوردهایش به سرعت بالا رفت، و همیشه خودش را به جنگ بهترین آثاری که در زمینه کارش می شناخت می انداخت. زمانی فکر می کردم که این گفته او احمقانه است، با اینحال این گفته یکی از چیزهایی بود که مرا به احترام نسبت به او وامی داشت، و مطمئنم که شور وجد آلود او نماینده شیوه سالمی از احساس برای مرد جوان صاحب قریحه ای چون او بود.» دیگر مردان جوان صاحب قریحه هم در آن زمان همین احساس را داشتند، می خواستند خودشان را با بهترین-هایی که می شناختند درگیر کنند. این احساسی است که مثلاً برگزافه-گویی بعدی همینگوی به لیلیان راس نویسنده مجله نیویورکر، پرتو می افکند. او گفته بود: «خیلی آرام شروع کردم و آقای تورگینف را زدم، آنگاه تمرین بیشتری کردم و آقای دوموپاسان را زدم، دو دور با آقای استاندال جنگیدم. و فکر می کنم در دور آخر امتیازی بر او داشتم.» آشکار است که غرض از «دور آخر» برای که زنگها به صدا درمی آید نبود، زیرا یافتن رد پایی از استاندال در آن دشوار است تصور من از زنگها اینست که همینگوی آن را دست کم با تصور محوی از جنگ و صلح نوشت، و این تصور او را انگیزه شد تا آنچه را که به واقع بهترین و غنی ترین رمان اوست پدید آورد. می توان گفت که اعتبار نازل این کتاب نزد جماعت منتقدان افتضاح آمیز است، اما متأسفانه آن با جنگ و صلح و رای جرأت خود همینگوی قرار داشت. او خود مدتها پس از انتشار زنگها به خانم راس گفت: «هیچ کس نمی تواند مراد هیچ میدانی با آقای تولستوی به جنگ اندازد.»

اکنون که زمان گذشته است و انسانها در گذشته اند، مقایسه ها - نه چون مقایسه بالا - باید انجام شود و حرفهای کلی، حتی به صورت

منفی، باید زده شود. هیچ يك از اعضاء نسل جاه طلبی فیتزجرالد را برای احراز مقامی در کنار «بزرگترین نویسندگانی که تا کنون زیسته اند» نداشت. هیچ يك از رمان نویسان نسل: حتی فاکنر را، نمی توان به حق در کنار داستایوسکی یادیکنز نهاد، تولستوی پیشکش شان؛ و هیچ يك از شاعران آن همپای براونینگ یا ویتمن نبودند، غولهای دورانهای قدیم پیشکش شان. فاکنر بزرگترین مرد نسل بود، کسی که به یمن قدرت تخیل بی مانندش چهره ای جهانی باقی خواهد ماند. اگر يك افسانه، که مدت دوازده سال بیشتر نیروی خود را مصروف آن کرد، همان رمان بزرگی که انتظارش را داشت می شد، مقام او مسجل تر می گردید: اما او نمی بایست کار بازگو کردن اناجیل را در قالب جنگ بزرگ به عهده می گرفت. دستاورد او کتابهای بوکنا پاتاوا^۱ است، و اکنون که پس از گذشت سالها بدان می نگریم این اثر بسیار عمیق اما نه چندان پهناور به نظر می رسد، بیشتر از آنکه يك قاره باشد يك دره عمیق است. همینگوی، تاحدی به سبب تصویر کلی اش و تا حدی به این جهت که آثار او به ندرت به عنوان يك کل در نظر گرفته می شود، از چشمها افتاده است. در کتابهای او ارتباطهای پوشیده ای هست که وقتی همه آنها روی هم در نظر گرفته شوند تأثیر خیلی بیشتری دارد، فی المثل: مرگ رابرت جوردان برپلی در اسپانیا، واقعه بعدی فرار فردريك هنری از مرگ - و از ارتش ایتالیا - ست برپلی بر رود ایسونزو^۲. همچنین نباید فراموش شود که همینگوی باعث تغییری در سبك و بینش نویسندگان همه جهان شد، من جمله کسانی که هیچ گاه دین خود را نسبت به او اذعان نکردند. به گذشته که می نگریم فیتزجرالد به نظر مرد بزرگی می رسد، اما برای رویت بزرگی او باید چیزهای بسیاری را کنار هم نهاد - از گاتسبی، از معدودی از داستانها، از تقریرات او در مورد عصر خودش،

۱- Yoknapatawpha

۲- Isonzo

از قسمت رزماری در رمان شب لطیف است (بله، و همچنین از فصول آخر همین کتاب) - بعد این همه را با ساروج افسانه زندگی او درهم آمیخت. پیکری که عرضه می کند، پیکر آپولویی درهم شکسته است، که غواصان از میان لاشه يك کشتی یونانی بیرون کشیده اند، در خیال ستبر و نیرومند است، اما تکه هایی از آن گم شده است.

آن سه مرد و بسیاری از معاصران آنان افراد فوق العاده ای بودند، اما ظرفیت رشدی تازه پس از میان سالگی را نداشتند، داغ این کمبود بر برخی از نویسندگان واقعاً بزرگ دیده می شود. این ظرفیت، از همه چیز گذشته، ظرفیت نادری است: ابتدا به گونه فکرمی کنم سپس به تولستوی (لیکن با تردید نسبت به کارهای آخری او): سپس به هاردی، شاو، توماس - مان، آندره ژید، اما نه به بسیاری دیگر. در ادبیات آمریکای قرنهای هجده و نوزدهم، که در پنجاه و دو سالگی پس از آنکه خطر کردن او دردنیای تئاتر به ناکامی انجامید، پابه راهی تازه گذاشت. نویسندگان نسل گذشته به حکم قاعده، بهترین آثارشان را پیش از چهل و پنج سالگی پدید آوردند و هیچ يك تولدی تازه نداشتند. در اینجا شاید ویلسون، با بنیه ذهنی و تلاش دائمی اش برای کشف مضمونهای تازه، از این قاعده مستثنی باشد، اما در مورد او هم انسان در عین حال که او را تحسین می کند این احساس را هم دارد که در کارهای اولیه اش قدرت ذهنی بیشتری هست. در مورد آن دیگران که از مرز شصت سالگی گذشتند، تنها چیزی که می توان گفت اینست که آنان خود را نگه داشتند، استعداد خود را به بهترین وجه حفظ کردند و به مفهوم واقعی فسادناپذیر باقی ماندند.

اما درباره آن رویا، که ظاهراً نسل جدید آن را رد کرده است، چه می توان گفت؟ مقصودم رویایی است که همه این نویسندگان داشتند تا شاهکارهای تازه ای به وجود آورند. برخی از آنان شاهکارهایی به جا گذاشتند، اما کمتر از آن تعداد که امیدوار بودند بگذارند.

البته کلمه «شاهکار» دو معنی ضمنی مختلف و تا حدی خاص دارد: این لفظ یا به آثاری اطلاق می‌شود که از لحاظ بینش پر تأثیرند (بدون آنکه بیش از حد آشکار باشند) یا به آثاری که محدودترند و از لحاظ صناعت نسبتاً بی‌نقصند. این نسل‌تعداد و اثر از نوع اول پدید آوردند: یو. اس. آ، که از لحاظ فکری عظیم است اما اغلب شیوه نگارش آن خسته‌کننده است و، زنگها برای که به صدادر می‌آیند که با عیوبی که بر آن برشمرده‌اند در مقیاس رمانهای بزرگ قرن نوزدهم است. تعداد آثار نوع دوم، چنان که از نسلی پاییند فورم انتظار می‌رود، بیشتر است: گاتسبی هست و وداع با اسلحه و شهرها و پیرمرد و دریا... اگر نخواهیم از پنج، شش اثر نویسندگان دیگر نام ببریم. و همچنین کارهای دیگری هست که به رغم ضعف‌هایی که در ساختمان آنها مشاهده می‌شود، فراموش‌ناشدنی است: خشم و هیاهو، شب لطیف است، دهکده کوچک (رمان مورد علاقه من در میان آثار فاکتر، هر چند از دیگران نمی‌خواهم که با من هم‌عقیده باشند) و سلسله اشعار هارت کرین به نام پل. شاید این آثار، که عیب و نقص داشتند اما به هیچ وجه ناموفق نبودند، نشان‌دهنده جوهر این نسل باشد. آنچه که راجع به فیتزجرالد گفتم شاید در مورد همه معاصران او صادق باشد: یعنی عظمت آنان از تکه‌هایی که باید کنار هم نهاده شوند تشکیل می‌شد.

اما چگونه می‌توان حاصل کار آنان را با آثار اعصار پیشین آمریکا مقایسه کرد، خاصه با آثار سالهای ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰، یعنی دورانی که اف. او ماتیسن^۱ و دیگران آن را «رنسانس امریکا» خوانده‌اند؟ آیا هیچ‌یک از آثار آنان در سطح والدن، مابی دیک یا داغ‌ننگ بود؟ من باطناً به این سؤال مطمئنم. بازی کتابهایی که خواهند ماند یا ده کتابی که همراه خود به جزیره‌ای دور افتاده می‌برید بازی معصومان و

۱- F. O. Matthiessen

استادان بازنشسته دانشگاه است که وقت زیادی دارند. ارزش هرائر خوب مطلق و نه در مقایسه با آثار دیگر است. با این همه می توانم بگویم که داستان «خرس» اثر فاکنر، با همه کوتاهی اش به بزرگی مایه دیک است، و به همان اندازه می توان آن را خواند، و کارهای دیگر اعضای نسل مقام ویژه خویش را در میان کلاسیکهای امریکایی خواهند داشت. مایل نیستم که بیش از این حکمی صادر کنم.

مقایسه میان دو عصر، فقط با هشتاد سال فاصله و به عنوان دورانهای فعالیت ادبی، مقایسه دیگری است که می توان کرد. پیش از دوران اول، امرسون، در خطابه جسورانه خود تحت عنوان «محقق امریکایی» پیش بینی کرد که به زودی ادبیات تازه ای در این قاره پدید خواهد آمد. او گفت: «زمان وابستگی ما، دوران دراز شاگردی ما در مکتب فرهنگهای بیگانه به پایان می رسد... وقایع و کارهایی پدید می آیند، که باید به آواز خواننده شوند، که خویش را به آواز می خوانند.» دهها نویسنده جوان کم و بیش با استعداد در میان صدها نویسنده بی ارزش و بی استعداد شتابان به ندای او پاسخ گفتند، و هر یک این احساس را داشتند که در روزگار جدید هر چیزی امکان دارد. همان احساس امکان نامحدود که در ادبیات بعد از جنگ جهانی اول غالب بود. نویسندگان جوان در آن هنگام به ندایی پاسخ می گفتند که از آن امرسون، که آنان آثارش را نمی خواندند، نبود بلکه از آن جوئیس والیوت (و از راپاوند به عنوان پشتیبان آن دو) بود. رمان یولیسز و منظومه خراب آباد هر دو در یک سال یعنی در سال ۱۹۲۲، منتشر شدند. چنین به نظر می رسید که آفرینندگان این دو اثر به ماوراء کوهها رانده و اقلیمی را گشوده بودند که مردان نسل تازه مشتاق سیاحت در آن بودند. پستگر می آن مرد جوان همچنین به نویسندگان قدیمی تر امریکایی بود- درایزر، اندرس، کائر، منکن- که در سالهای پس از جنگ اول مشغول پدید آوردن برخی از بهترین آثارشان بودند،

پیش از جنگ دوم هم باز نویسندگان با استعداد جوانتری آنان را به پیش می‌راندند. با همه این شکفتن‌ها و رویدنها، این دوران در ادبیات آمریکا، چون باغی در گرماگرم تابستان، درگیر شکوفایی تازه‌ای بود. این دوره، حتی پس از یخبندان هم، اندکی از نور و گرمای خود را حفظ کرده‌است. یکی از دلایلی که این دوره برای مردان جوانتر، حتی آنها که بیشتر هدفهای آن را رد می‌کنند، جاذبه دارد، استعدادی عالی است که نویسندگان آن به‌طور مشترک داشتند: تقریباً همه آنان افسانه بافان و داستانگویان بزرگی بودند. آن استعداد به‌بارزترین وجه در قهرمانانی افسانه‌ای که به‌منزله الگویی برای تقلید معرفی می‌کردند مشهود بود، و در هر مورد هزاران تن از خوانندگان از این قهرمانان تقلید می‌کردند، در اینجا انسان به‌یاد مرد جوان همینگوی می‌افتد که چون دلاوری سرخپوست است و مرد جوان درخشان و نفرین‌شده فیتز جرالده، و مرد جوان تامس وولف که آماده بلعیدن جهان است. در پشت سر این قهرمانان طرح‌های گسترده‌تری از اسطوره نهفته است که از همه چشمگیرتر افسانه پول فیتز جرالده است و افسانه اعماق جنوب فاکنر (با افسانه دیگر او: توحش در حال مرگ) و افسانه آئینی شده همینگوی، که در هرمتنی می‌آورد و عبارتست از دادن و پذیرفتن مرگ. همه این نویسندگان بالاخص همینگوی و فیتز جرالده در قعر گذشته یا در ژرفای خویش شیرجه می‌رفتند تا شیوه نگارشی و رای تاریخ و منطق نسبت به جهان باز یابند، آنگاه با همان شیوه به وقایع زمان خویش می‌نگریستند و از این راه آنرا بانوعی حس ابتدائی جادویی محاط می‌ساختند (چنانکه در «خرس» و در «رود بزرگ و دل») شاید آن حس کیفیت افسانه‌ای داستانهای این نویسندگان و نویسندگان دیگر را توجیه کند. به یک سخن مردان نسل همه باهم سخت می‌کوشیدند تا حلقه‌ای از اساطیر برای عصر جدید ایجاد کنند.

اوکتاویو پاز

ادبیات شالوده‌ها

درآمدی بر ادبیات آمریکای لاتین

یکی از حوادث جالب عصر ما رشد و تجلی بی سابقه ادبیات در امریکای لاتین است. این ادبیات در سرزمین های گوناگون رواج یافته و نشریات بزرگ، آن را ستوده اند. مایه این رونق، تنوع و فراوانی آثاری است که تقریباً در همه جای امریکای جنوبی پدید می آید. هر چند گونه های متفاوت این ادبیات شاید در گوشه های مختلف این قاره برای خود مراکزی یافته باشند (چون مکزیك، کوبا، برزیل و آرژانتین برای رمان، شیلی و ونزوئلا برای شعر و اروگوئه برای نقد ادبی) امروزه امریکای لاتین می تواند حجمی از نوشته های سه یا چهار نسل نویسنده را عرضه کند که گرچه از آثار افراد بسیار مرشّاس نیست، لکن در نوع خود ادبیاتی شکل گرفته است.

در مرحله کنونی ادبیات امریکای لاتین، آنچه بیش از هر چیز به چشم می خورد نوعی هماهنگی است، که تقسیمات این قاره به مناطق نفوذ ایدئولوژی های متفاوت و رژیم های نامتجانس و خصایص ملی و سنت های فرهنگی متنافر، که حاصل این تقسیم بندی است، آن را خدشه دار نمی سازد.

اكتاویوپاز با صراحت همیشگی خود یادآور شده است که برای وجود ادبیات باید راه های ارتباط و گفتگو هم وجود داشته باشد و نقد ادبی خوب می تواند این راه ها را بگشاید. در امریکای لاتین این منابع ارتباط، در اختیار

صاحبان قدرت و در معرض خطر زلزله‌های فرهنگی است که گاهگاه این نواحی را به تباهی می‌کشاند. با این حال هر روز آشکارتر می‌شود که در بعضی دوران‌های پرثمر، این قاره از سنت نقد ادبی مورد نیاز، برخوردار است. اکنون در امریکای لاتین مکتب نقدی وجود دارد که تنها به توزیع جوایز و پاداش‌ها نمی‌پردازد، بلکه کمک می‌کند تا حدود این نهضت فرهنگی تعیین گردد و هدف‌های پوشیده‌آن آشکار شود. این مکتب، عرصه‌های تازه‌ای از تخیل و صراحت را نوید می‌دهد. در مکزیکو و مونتئو ویدئو در کاراکاس و پاریس این شیوه نقد تازه راههایی را نوید می‌دهد که نویسندگان تازه می‌کوشند آن را بگشایند و توسعه دهند.

جسارت بسیاری از نویسندگان جدید امریکای لاتین، طبیعت تجربی و خشم آگین بعضی از کارهایشان و جوانی آشکار اغلب این قانونگذاران جدید نباید موجب شود فراموش کنیم که ریشه‌های این نهضت در گذشته بلا فصل فرهنگ امریکای لاتین نهفته است و اینکه، اصولاً حاصل حادثه نیست، برعکس، حاصل پویشی است که بعضی عوامل آشکار در آن خبر از مطالعات عمیق جامعه‌شناسان، اقتصاددانان، تاریخ‌عقیده‌نویسان و ناقدان ادبی می‌دهند. برای تعریف این سنت ادبی باید اندکی به عقب برگردیم و بینیم در حدود سال ۱۹۴۰ چه اتفاقاتی در امریکای لاتین افتاد. این تاریخ بی‌جهت انتخاب نشده است. جنگ داخلی اسپانیا تازه با پیروزی ژنرال فرانکو پایان یافته بود و جنگ دوم جهانی تازه با پیروزی‌های هیتلر شروع شده بود. جنگ داخلی، برخی از روشنفکران بنام شبه جزیره را وادار به مهاجرت به امریکای لاتین- به ویژه مکزیک و آرژانتین- کرد. جنگ دوم جهانی به دلایلی متفاوت، اثری مشابه داشت. جنگ، جریان مجلات و کتاب‌های اروپایی را که همیشه در کشورهای امریکای لاتین، تسکین دهنده احساس غربت و کشش به سوی سطح ظریف‌تری از تمدن بود، قطع کرد و روشنفکران امریکای لاتین مجبور به پرکردن این خلاء شدند. مهاجرت از اسپانیا همراه با عدم ارتباط با اروپا باعث تأسیس مجلات، موسسات انتشاراتی، انجمن‌های فرهنگی، کتابخانه‌ها و موزه‌هایی در دنیای جدید شد و به آن‌هایی که قبلاً وجود داشت رونق بیشتری داد. و مهم تر آنکه این عوامل باعث حرفه‌ای شدن نویسندگان

سال ۱۹۴۰ سرآغاز نهضتی بود که در طی دوده، فرهنگ آمریکای لاتین را در هر يك از کشورهای این قاره اسپانیایی زبان، به کلی تغییر داد. اندك اندك جماعت خواننده‌یی پدید آمد، که گرچه در ابتدا مرکب از نخبگان بود (ما از وجود میلیون‌ها بی‌سواد که به گفته پابلو نرودا، آمریکای لاتین آن‌را چون نعشی به پشت می‌کشد، آگاهیم) با گذشت سال‌ها اخلاف بسیاری یافت. به این جهت در فاصله سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۷۰ می‌توان از دویا سه نسل سخن گفت. افراد نسل اول هنوز بیش از ادبیات بومی، به ادبیات اسپانیا و فرانسه نظر داشتند. در این سال‌ها بود که يك کتاب برنده جایزه گنکور بیش از کتابی به قلم بورخس و کتابی از گراهام گرین یا آلبرتو مورایا بیش از کتابی به قلم آستوریاس یا کارپنتیه خوانده می‌شد و اشعار الیوت و والری خیلی بیشتر از اشعار نو نرودا خواننده داشت. اما در همین احوال نسل دومی از خوانندگان دست به اکتشاف ادبیات بومی زده بودند و از گریز به دنیای خارج دل خوشی نداشتند. این دوران، عصر مقاله نویسان بزرگ بود که روی مباحثی چون **مکزیکایی بودن** و **یا آرژانتینی بودن** بحث می‌کردند و می‌کوشیدند به نوعی هویت آمریکایی شکل بدهند. آنان غم تمام قاره را می‌خوردند همچنان که اوئامونو غم اسپانیای خویش را می‌خورد.

نسل سوم - نسل کنونی - نه وقت خواندن چیزهای غیر آمریکای لاتینی را دارد، نه حوصله و نه حتی کنجکاوی آن‌را. امروز تنها معدودی آثار گرین یا آخرین برنده جایزه گنکور را می‌خوانند. لیکن اگر تأثیر مهاجران اسپانیایی همراه با انسداد سرچشمه‌های اروپایی عمیقاً فضای فرهنگی را تغییر داد و نویسندگان آمریکای لاتین را وا داشت تا بیش از آنکه مصرف‌کنندگان فرهنگی باشند خود تولیدکننده باشند، این تغییر بدون تراکم جمعیت در شهرها - که بیست سال شهرهای قاره‌ها از مردم گوشه و کنار ممالك انباشت - میسر نمی‌شد. نسل دوم و حتی سوم خوانندگان، بیش از هر چیز محصول این تراکم جمعیت‌اند و این موضوع را با دل‌بستگی کاملی که به آمریکای لاتین دارند منعکس می‌سازند. آنان گروهی را تشکیل می‌دهند که تقریباً فارغ از سنت‌های اروپایی است و به‌طور عمده بازبان مادری‌اش - اسپانیایی

یا پرتغالی - سروکار دارد و نسبت به آنچه به جهان او مربوط نیست کنجکاری چندانی ندارد. خواه این جهان، جهان سوم باشد یا جهان‌های دیگر، این زیاد مهم نیست، آنچه مهم است آن است که این جهان، جهان او باشد. در نظر این موج تازه خوانندگان، نویسنده بومی کلید تمامی مسائل آنان را به دست دارد. به این جهت در او به چشم همدست می‌نگرند و از او می‌خواهند که کاملاً با مسائل درگیر شود.

عجیب اینکه برخلاف تصور، این ارتباط نزدیک بین نویسنده و خواننده در امریکای لاتین تنها به قلمرو رمان محدود نشده است. البته رمان در همگانی کردن بسیاری از مسائل و زمینه‌هایی که ارزش ملی یا قاره‌ای دارد سهم بسزایی داشته اما قسمت عمده کار آماده‌سازی، به عهده دو قالب دیگر ادبی - شعر و مقاله - بوده است؛ هر چند خواننده کمتری داشته و تأثیرشان چندان گسترده نبوده است. اوج آگاهی را در امریکای لاتین، مقاله نویسانی سبب شدند که با شور و شوقی روزافزون در دو زمینه مجزای ملی و قاره‌ای به تکاپو پرداختند.

در این زمینه، بللیو^۱، سارمینتو^۲، مارتی^۳ و هوستوس^۴ از پیش‌گامانند اما پیش از اینان رودو^۵ بود که در حدود سال ۱۹۰۰ با مجموعه مقالات خود به نام آوریل^۶ سبک فخیم و دید قاره‌ای را باب کرد. آنچه به ابتکار او به آرامی از گرایش‌های بین‌المللی رها شد، در آثار پدرو هنریکوئس اورنیا^۷، آلفونسو ری‌س^۸، خوزه کارلوس ماریا تگویی^۹ و ازکی‌یل مارتینس استرادا^{۱۰}، به مایه‌ای زنده، صریح و بحث‌انگیز بدل شد. اینان استادانی هستند که دست به اکتشاف ستهایی پایدار زدند و جستجویی تحلیلی در جنبه‌های گوناگون واقعیت خویش کردند. کار سازندگی و تبه‌سازی آنها نه تنها موطن آنان را شامل می‌شد، بلکه همه تضادها و امیدهای تمامی قاره را دربر می‌گرفت.

کار این آفرینندگان و بسیاری از همکاران آنان، که از عقاید آنان پشتیبانی کرده یا آنها را رد کرده‌اند، به نسل دوم خوانندگان کمک کرد تا به هویتی ماورای

-
- | | | | |
|------------------------------|---------------------------|--------------------------|-----------|
| ۱- Bellio | ۲- Sarmiento | ۳- Marti | ۴- Hostos |
| ۵- Rodo | ۶- Ariel | ۷- Pedro Henriquez Urena | |
| ۸- Alfonso Reyes | ۹- José Carlos Mariategui | | |
| ۱۰- Ezequil Martinez Estrada | | | |

ملی دست یابند که قدرت‌های بزرگ استعماری از آنان فرو گرفته بودند. برای اینکه کسی به عنوان نویسندهٔ امریکای لاتین در اروپا و ایالات متحده پذیرفته شود، راهی جز این نبود که فولکلور بنویسد. آنچه از یک چک (مثلاً کافکا) خواسته نمی‌شد از یک مکزیکی (مثلاً ری‌یس) خواسته می‌شد. حتی امروز نیز سازمان‌های بزرگی هستند - از جمله آکادمی سوئد - که آستوریاس را بیش از بورخس لاتین امریکایی می‌دانند. این حقیقت که بورخس چند زبانه و جهان وطنی است تنها بازتابی از واقعیت اصلی شهری است که او در آن متولد شده شهری که مانند نیویورک، جهانی و چندزبانه است. این دقیقاً از میان نوشته‌های ضد و نقیض بورخس است که ادبیات رودخانه پلاته (بوئنوس آیرس که جای خود دارد) توانست هویت آمیختهٔ خود را کشف کند. برای نسل سوم، دیگر جستجوی هویت مسأله نیست، نیاز و عادت است. انسان دیگر نمی‌تواند از آنان همان سئوالی را بکند که در فرانسهٔ قرن هیجدهم از ایرانیان منتسکیو شد: «ولی چگونه می‌توان ایرانی بود؟» مردم امریکای لاتین دریافته‌اند که راه حل مسأله هویت ملی یا قاره‌ای نمی‌تواند از بیرون، چون توجیهی تحمیل شود بلکه باید به صورت کندوکاو از درون پدید آید. در آثار مقاله نویسان پیشین، این کندوکاو پرثمر بوده است؛ و این منحصر به کار مقاله نویسان نیست. شاعران هم در این جریان کندوکاو و اکتشاف سهم بسزایی داشته‌اند. مشخص‌ترین نمونه آن بی‌شک پابلونرودا است، کسی که «سرود عام»^۱ را سرود و آن را به امریکای لاتین تقدیم کرد و همچنین هزاران شعر دیگر که در آنها جوهر امریکا در تمامی جنبه‌هایش بررسی شده است. اگرچه نرودا بحق، به علت زیبایی و قدرتی که در اشعار بلندش می‌درخشد نامدارترین شاعر این خطه است، گروهی دیگر از شاعران هم هستند که همراه با او یا در خلاف جهت او جنبه‌های برجستهٔ شعر امریکایی را توسعه داده‌اند: پابلو دروکه‌ها^۲، خورخه سالامه‌آ^۳، خورخه کاررا آندراده^۴، ارنستو کاردنال^۵، نیکولاس گیلی‌ین^۶ و خوان کونها^۷. شعر این شاعران تمام

۱- Canto General

۲- Pablo de Rokha

۳- Jorge Zalamea

۴- Jorge Carrera Andrade

۵- Ernesto Cardnel

۶- Nicolas Guillén

۷- Juan Conha

قسمت‌های امریکارا دربر گرفته است. شاعران دیگری نیز هستند که فضای شعرشان کمتر جهانی و بیشتر منطقه‌ای است. به همت خلاق همه اینها، شعر این قاره، لحن و رنگ مستقلی به خود گرفته است.

شعر پس از نرودا به دنبال بعدی درون گراتر و لحنی خصوصی‌تر بوده است. در این زمینه، هم‌عصران نرودا (چون گابریلا میسترال، وینسنت هوییدو بروا و سزار والی یخو از پیشگامانند. به علت تأثیر این گروه است که امروز شعر معاصر امریکای لاتین به گفتار و محاوره گرایش دارد، این جریان گاه و بیگاه نیروی بیشتری می‌یابد تا چیزی را رد کند یا ظرافتی بیشتر و کیفیتی غنایی داشته باشد. در این زمینه استاد مسلم هنوز بورخس است (که شعر او صدای مردی است که به منطقی کردن اضطراب‌های خویش می‌پردازد) و مخصوصاً اکاویوپاز، که شعرش کیفیتی کاملاً غنایی دارد، و وظیفه اکتشاف عالم را در چهارچوبی فردی و مشخص به عهده می‌گیرد.

آنچه سرانجام در همه شاعران این قاره مشترک است، تصویر روشنی است از لاتین امریکایی بودن، تصویری که روشنی آن نتیجه هیچ مکتب فکری یا مشرب سیاسی نیست بلکه منبعث از احساس درگیری عمیق با همه جنبه‌های واقعیات کنونی است. عواملی که در بالا از آنها سخن گفتیم بی‌شک در رونق مقاله‌نویسی و شعر غنایی مؤثر بوده است اما این عوامل بیش از هر چیز، گندمی شد برای آسیای رمان جدید امریکای لاتین. چون رمان (مانند نمایش) قالبی است که احتیاج به تمرکز شهری، خوانندگان بسیار و توزیع وسیع دارد. اعتلای رمان در اروپا با پیدایش بورژوازی ارتباط دارد. در امریکای لاتین علیرغم این حقیقت که رمان در دوران استعماری وجود داشت و تعدادی رمان‌نویس برجسته در اواسط قرن نوزدهم پیدا شدند، نمی‌توان از رمان - به معنی نام آن - تا آغاز قرن حاضر سخنی گفت. و به معنی خاص کلمه، رمان از ۱۹۴۰ به بعد وجود داشته است، البته این سال به عنوان تاریخی نمادین برگزیده شده و نباید آن را مبنایی دقیق پنداشت.

هنگامی که رمان‌نویس دهه ۱۹۴۰ شروع به نوشتن کرد، نه تنها از سنت

اخیر رمان روستایی و نمونه‌های معدودی رمان شهری الهام می‌گرفت بلکه می‌توانست از ترجمه‌ها و از بازسازیهای بعضی نویسندگان بزرگ‌چون ری‌ریس و بورخس و نیز از رمان اروپایی و امریکای شمالی این قرن هم بهره‌گیرد. آثار و شیوه‌های ادبی نویسندگانی چون جویس، کافکا، فاکتر، سارتر و دیگران مورد بهره‌برداری کسانی قرار گرفت که پس از ۱۹۴۰ شروع به نوشتن و انتشار آثار خود کردند.

لکن آفرینندگان رمان جدید، تنها کافکا و فاکتر نمی‌خواندند. با وسواس و اغلب با مشکلات زیاد نوشته‌های تمام قاره را مطالعه می‌کردند. و اندک‌اندک از این سو و آن سو شروع به شناختن یکدیگر کردند. این فراگرد در ابتدا خیلی کند بود ولی اکنون به آنچنان سرعت و شدتی رسیده است که می‌توان از زبان بین‌المللی در رمان امریکای لاتین سخن گفت. امروز پیوندهای استواری نویسندگان نامدار این قاره‌ها به هم نزدیک کرده است. بدین‌سان جریانی که در سال ۱۹۴۰ آغاز شد به ارتباط ادبی کاملی انجامید.

امروز رمان جدید، با زبانی آتشین راه خود را از این سو تا آن سوی دنیای اسپانیایی زبان باز می‌کند و این تنها منحصر به یک سوی اقیانوس اطلس نیست. شکوفایی ادبیات امریکای لاتین را بیش از هر چیز می‌توان در شکوفایی رمان مطالعه کرد.

ادبیات امریکای لاتین، در گردونهٔ رمان، به همه جای دنیا سفر می‌کند. در اروپا و ایالات متحده تعداد ترجمه‌ها افزون می‌شود، نظر ناقدان بیش از پیش به سوی آثار ادبی این سرزمین‌ها جلب می‌گردد، سرزمینهایی که سالیان دراز، تنها به خاطر عصبانها و کشمکشها یا مناظر زیبایشان شناخته می‌شدند. در دانشگاه‌های دنیای غرب دیگر برابر نهادن ادبیات اسپانیا با ادبیات مستعمرات قبلی‌اش سروصدا بر نمی‌انگیزد. همهٔ این چیزها که سالیان سال در ذهن مردم امریکای لاتین جریان داشته، برای مردم دنیای کهنه، تازه است. حالا دیگر فابو کوکوف و جان باردث و میشل فوکو از بورخس نقل قول می‌کنند. فرودا در لندن و نیویورک دوستان‌شان شعر را به هیجان می‌آورد. آستوریاس جایزه نوبل می‌گیرد... ادبیات امریکای لاتین دیگر به ادبیات اسپانیایی تعلق ندارد، به ادبیات جهانی متعلق است و مدتها پیش از این، بایستی چنین می‌شد.

ادبیات شالوده‌ها

آیا چیزی به نام ادبیات اسپانیایی - امریکایی وجود دارد؟ از پایان سده گذشته گفته می‌شد که ادب ما شاخه‌ای از درخت اسپانیایی است. اگر تنها درباره زبان سخن می‌گفتیم سخنی از این راستتر نمی‌شد. همه ما اسپانیایی - امریکایی‌ها، خواه مکزیکی باشیم یا آرژانتینی، اهل شیلی باشیم یا اهل کوبا، به زبان اسپانیایی می‌نویسیم. در اصل، زبان ما با آنچه که در آندلس، کاستیل، آراگون یا استرمادورا نوشته می‌شود توفیری ندارد. به تحقیق ثابت شده است که در امریکا بیش از اسپانیا وحدت زبانی هست. جز این نمی‌شد: ما هیچ‌گاه قرون وسطی را تجربه نکرده‌ایم. ما در سحرگاه عصر جدید متولد شده‌ایم و زبان کاستیلی وقتی به کرانه‌های ماریسید به مرحله پختگی و دنیایی بودن رسیده بود. اگر در اسپانیایی - امریکایی کمبودی باشد همانا خصوصیات قرون وسطایی است. درست است که ما خود خصوصیات دیگر آفریده‌ایم اما این خطر در میان نیست که خصوصیات گویش آرژانتین یا امریکای مرکزی موجب پیدایش

زبانهای جداگانه‌ای شود. گو اینکه اسپانیایی - امریکایی همیشه ماندنی نیست - هیچ زبانی چنین نیست - با این وجود به اندازه دیگر زبانهای جدید عمر می‌کند: ما در همان زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که روسها، فرانسویها و انگلیسیها زندگی می‌کنند. لکن زبانی که اسپانیایی - امریکایی حرف می‌زند چیزی دیگر و ادبیاتی که خلق می‌کند چیز دیگر است. شاخه آنقدر رشد کرده که به بزرگی تنه شده است. در واقع این درختی دیگر است، درختی متفاوت با برگهایی سبزتر و شیرهای تلختر. مرغانی که بر شاخه‌هایش لانه ساخته‌اند، در اسپانیا ناشناخته‌اند.

ادب اسپانیایی - امریکایی یا ادبیات اسپانیایی - امریکایی؟ اگر کتابی مربوط به تاریخ اکوادور یا آرژانتین را باز کنیم، فصلی می‌یابیم که به ادبیات ملی اختصاص داده شده است. اما ناسیونالیسم در اینجانب نوعی مغلفه هنری است. هیچ چیز ادبیات آرژانتین را از اروگوئه، یا ادبیات مکزیک را از ادبیات گواتمالا متمایز نمی‌کند. ادبیات، گسترده‌تر از حد و مرزهاست. درست است که مسائل شیلی با مسائل کلمبیا فرق دارد و سرخ‌پوست بولیوی وجه مشترکی با سیاه‌پوست آنتیل ندارد، اما گوناگونی موقعیت‌ها، نژادها و زمینه‌ها دلیل انکار وحدت زبان و فرهنگ ما نمی‌شود. وحدت، متحدالشکل شدن نیست. جوامع ادبی، سبک‌ها و گرایشهای ما با اختلافات سیاسی، نژادی و جغرافیایی قابل تطبیق نیست. مکتبها و سبکهای ملی وجود ندارد. آنچه هست سنت‌های معنوی و هنری و چیزهای همگانی است. شعر شیلی یا رمان آرژانتینی بر چسبهای جغرافیایی است، اما واقع‌گرایی و دیگر گرایشهای هنری و فکری چنین نیستند. البته نهضت‌های هنری مادر این کشور یا آن کشور زاییده می‌شوند، اگر واقعاً بارور باشند به تندی از مرزها می‌جهند و در سرزمینهای دیگر ریشه می‌دانند. به علاوه، جغرافیای سیاسی کنونی امریکای لاتین فریب‌دهنده است. این تعدد ملتها نتیجه موقعیتها و بلاهایی است که

از واقعیت مردم ما به دور است. امریکای لاتین قاره‌ای است که مصنوعاً توسط حکام محلی، اربابان نظامی و استعمار خارجی مثله شده است. اگر این نیروها از میان بروند (که کم از کم می‌روند) مرزها طور دیگر خواهد بود. همین وجود يك ادبیات اسپانیایی - امریکایی یکی از دلایل وحدت تاریخی ملتهای ماست.

ادبیات همیشه زاده واقعیتی تاریخی یا عکس‌العملی علیرغم این واقعیت است. و ادبیات اسپانیایی - امریکایی استثنایی بر این قاعده نیست. خصیصه منحصر به فرد این ادبیات در این حقیقت نهفته است که واقعیتی که این ادبیات علیرغم آن قد برافراشته، مدینه فاضله است. ادبیات ما پاسخ واقعیت راستین امریکاییان به واقعیت یوتوپایی امریکاست. بیش از آنکه خود وجود تاریخی داشته باشیم، در قالب يك اندیشه اروپایی آغاز شدیم. اگر این حقیقت فراموش شود که ما فصلی در تاریخ یوتوپهای اروپایی هستیم، واقعیت ما مفهوم نمی‌شود. لزومی ندارد برای اثبات یوتوپایی بودن امریکا به مور^۱ یا کامپانلیا^۲ مراجعه کنیم. کافی است به خاطر بیاوریم که اروپا - از بعضی جهات بدون آنکه بخواهد ثمره تاریخ اروپاست، حال آنکه ما مخلوق حساب شده آن هستیم. برای چندین قرن اروپاییان نمی‌دانستند که اروپایی هستند، و تنها هنگامی متوجه این موضوع شدند که اروپا به صورت يك واقعیت تاریخی درآمد، آنان متوجه شدند که به چیزی وسیعتر از شهرهای خودشان تعلق دارند. و حتی امروز هم کاملاً معلوم نیست که اروپاییان خود را اروپایی حس کنند، این مطلب را می‌دانند ولی دانستن با حس کردن خیلی فرق دارد. در مورد اروپا واقعیت مقدم بر نام است. امریکا برعکس به صورت يك اندیشه شروع شد. يك پیروزی برای نو مینالیسم؛ نام باعث به وجود آمدن واقعیت شد. قاره امریکا هنوز کشف نشده

۱-More

۲- Campanella

غسل تعمید داده شد. نامی که به ما دادند محکوممان کرد که دنیایی تازه باشیم. سرزمینی که آینده اش را انتخاب می کند: پیش از وجود داشتن، امریکا می دانست که چه چیز خواهد بود. به محض آنکه مهاجر اروپایی پا به سواحل ما گذاشت واقعیت تاریخی اش را از دست داد: او دیگر گذشته ای نداشت، گلوله ای پر شتاب شده بود که آینده را هدف کرده بود. بیش از سه قرن کلمه «امریکایی» کسی را در خاطر مجسم می کرد که نه با اعمال گذشته خویش بلکه با آنچه در آینده می کرد تعریف می شد. کسی که گذشته ای ندارد و تنها آینده دارد، کسی است که واقعیتی اندک دارد. امریکاییها: مردمانی با واقعیت اندک و وزن اندک. نام ما محکوممان می کند که طرح تاریخی ذهنی خارجی باشیم: ذهن اروپاییان.

از همان ابتدا امریکای انگلوساکسون یوتوپیایی رایج بود. امریکاهای اسپانیا و پرتغال بناهایی بیرون از زمان بودند. در هر دو مورد زمان حال نفی می شد. ابدیت و آینده، بهشت و پیشرفت، همه امروز و واقعیت آن را - شهادت فروتنانه آفتاب هر روزه را - انکار می کنند. در این جا شباهت ما به انگلوساکسونها به پایان می رسد. ما فرزندان نهضت ضد رفورماسیون و امپراطوری جهانی هستیم، آنان فرزندان لوتر و انقلاب صنعتی اند. بدین جهت آنان در هوای رقیق آینده به آسانی نفس می کشند. و به همین دلیل با واقعیت تماس نزدیک ندارند. آنچه که به اصطلاح واقعیت گرایی انگلو امریکایی خوانده می شود، چیزی جز عمل گرایی نیست کاری که عبارت است از سبك کردن مادیت فشرده اشياء به خاطر تبدیل آنها به جریانهای سودبخش. واقعیت دیگر ماده نیست و به رشته اعمال تبدیل شده است. هیچ چیز پایدار نیست چون شکل دلخواهی که واقعیت به خود می گیرد عمل است. هر عمل لحظه ای می پاید و برای آنکه ادامه یابد باید تغییر کند، عمل دیگری شود. امریکای اسپانیایی و پرتغالی بر تمدنی استوار بود که واقعیت راجوهری

ثابت می پنداشت، اعمال انسانی، سیاسی یا هنری تنها برای تبلور در آثار بود، به کاردیگری نمی آمد. این آثار تجسمی از آرزوی دوام و بقا هستند و پایه ریخته شده اند تا در برابر تغییر ایستادگی کنند. هنگامی که می شنوم و یتمن شاعر بزرگ واقعیت آمریکایی است، شانه هایم را بالا می اندازم. واقعیت او میل به لمس چیزی واقعی است. شعر و یتمن، گرسنه واقعیت است. و گرسنه یکی شدن با همگان: از سرزمین هیچ کسان به اقلیم همگان می رود. امریکای ساکسون، گرسنه بودن است. عمل گرایی آن یوتوپیایی است همیشه غیر قابل تصور و به همین جهت همیشه به کابوس می انجامد. به دنبال واقعیت حسی - آنچه چشم می بیند و دست لمس می کند - نیست بلکه به دنبال تصویری است درهم پیچیده در آینه عمل: واقعیت را تغییر می دهد بدون آنکه آن را لمس کند یا از آن لذت برد. خانه بدوشی انگلو امریکاییان - تیری که آینده را هدف کرده و پیکانی که هیچگاه به هدف نمی خورد - فضایی نیست بلکه زمانی است: زمینی که بر آن گام می زنند سرزمین آینده است.

در پایان سده نوزدهم، ادبیات اسپانیایی - امریکایی دیگر بازتابی از ادبیات اسپانیا نبود. شاعران «مدرنیست» به کلی با الگوهای به وام گرفته از اسپانیا قطع رابطه کردند. اما نگاههای خود را متوجه سرزمینهای خویش نکردند، به جای آن به پاریس چشم دوختند. آنان در پی زمان حال بودند. نخستین شاعران اسپانیایی - امریکایی که از وجود و یگانگی تاریخی خود آگاه شدند نسلی از تبعیدیان بودند. آنها که نتوانستند خود را رهایی بخشند مطابق با تلاشها و تخیلات خویش بابل ها و اسکندریه هایی آفریدند. این ادبیات گریز بود و در عین حال تلاشی بود برای تلفیق بازندگی جدید برای به دست آوردن زمان حال. آنها می خواستند بازمان پیش بروند، می خواستند در جریان اصلی جهانی باشند. سهم ما از دنیای جدید خانه ای بود کهنه و در بسته که نیمی به صومعه و نیمی

به سر باز خانه می مانست. اولین کار خراب کردن دیوارها بود و بیدار کردن خسبیدگان، و دور کردن اشباح از ذهن آنان. (این اشباح کاملاً واقعی بودند و هستند: گذشته ای سمج که از میان نمی رود مگر آنکه با زور ریشه کن شود.) اگر دعای شاعران مدرنیست برای دور کردن ارواح نتوانست این اشباح را از میان بردارد، دست کم موفق شد دریچه را بروی نور بگشاید. ما توانستیم دنیا را ببینیم: در آغاز قرن بیستم بودیم. باید شتاب می کردیم. در میان تبعیدیان کسانی بودند که چشم به واقعیت اسپانیایی- امریکایی دوختند. آیا بیرون از گذشته اسپانیایی، چیزی عظیم و از تحرك افتاده نبود؟ بعضی شاعران، نه به کمک خاطره بل از راه تخیل، دنیایی دیدند بزرگ و طبیعی، ویرانه تمدنهایی درخشان و ستمگر که در میان جنگلها و آتش فشانها گم شده بود. ادبیات گریز به زودی ادبیات اکتشاف و بازگشت شد. حادثه حقیقی در امریکا اتفاق می افتاد. تقریباً همیشه راه بوئنوس آیرس از پاریس می گذشت. تجربه این شاعران و نویسندگان نشان می دهد که برای رسیدن به خانه های خود باید اول شهادت ترك آنرا داشت. تنها پسر گمراه است که بازمی گردد. سرزنش ادبیات اسپانیایی - امریکایی به خاطر بی ریشگی آن، نادیده گرفتن این حقیقت است که تنها این بی ریشگی بود که به ما اجازه داد تا سهم خویش را از واقعیت به دست آوریم. فاصله گرفتن لزوماً مقدمه اکتشاف بود. اگر فاصله، و همچنین سرابهایی را که می آفرید به صورت واقعیتها درمی آوردیم ضرری نداشت. یکی از سرابه های مادنیای طبیعی امریکا بود و آن دیگر گذشته سرخ پوستان. طبیعت به تنهایی يك شیوه تفکر نیست: چشمی که به درون آن می نگرد و اراده ای که آن را تغییر می دهد چنین است. مناظر، شعر، تاریخ، تصویرها کارند. سرزمین ها و شهرهای ما به محض آنکه شاعران و نویسندگان نامی از آنها بردند وجودی واقعی یافتند. چنین چیزی در خصوص گذشته سرخ پوستان ما

وقوع نیافت. از طرفی، سرخ پوستان ما گذشته نیستند که زمان حالند. زمان حالی که بر فراز سر ما منفجر می شود. از سوی دیگر، آنان طبیعت نیستند، که واقعتهایی بشری اند. ادبیات بومی در هر دو جنبه خود - تزیینی و آموزنده، باستانی و مذهبی - به عنوان آفرینش هنری و وعظ اجتماعی، شکست خورده است. عین همین مطلب را در خصوص ادبیات سیاه پوستان می توان گفت. در امریکای اسپانیایی زبان، نویسندگان سرخ - پوست و سیاه پوستی وجود دارند که در عداد بهترین نویسندگانند، اما وضع و موقعیت شان آنان را به نوشتن واداشته نه آنکه درباره وضع و موقعیت خود بنویسند. یکی از با ارزشترین آثار ادب معاصر ما نوشته مستندی است در زمینه مردم شناسی: روایت زندگی نامه خوان پرس خولوته^۱ که يك سرخ پوست است.

بی ریشگی ادبیات اسپانیایی - امریکایی تصادفی نیست، حاصل تاریخ ماست، حاصل این حقیقت است که در اصل، يك اندیشه اروپایی بوده ایم. ولی اگر همه جوانب را در نظر بگیریم از آن فراتر رفته ایم. هنگامی که روبن داریو^۲ نغمه های زندگی و امید را نوشت، يك نویسنده امریکایی نبود که روح جدید را کشف کرده باشد بلکه يك روح جدید بود که واقعیت امریکای اسپانیایی را دریافته بود. این است آنچه ما را از اسپانیایی ها متمایز می کند. ماچادو^۳ معتقد بود که يك اثر اسپانیایی تنها وقتی می تواند جهانی باشد که عمیقاً اسپانیایی باشد. خوان رامون خیمنز خود را «آندلسی جهانی» می خواند. ادبیات اسپانیایی - امریکایی در جهت مخالف گسترش می یابد، به نظر ما ادبیات آرژانتینی، جهانی است، از سوی دیگر، معتقدیم که بعضی از آثار ادبیات جهانی، آرژانتینی است. علاوه بر این ما به یاری بی ریشگی خود، سنتی مدفون شده، یعنی

۱- Juan Perez Jolote

۲- Ruben Dario

۳- Machado

ادبیات کهن بومی را کشف کرده ایم. تأثیر شعر ناهواتل^۱ بر بسیاری از شاعران مکزیکی خیلی عمیق است، اما شاید اگر تجربه سوررئالیسم را، یا درمورد روبن بونیفاس نونو^۲ شعر لاتین را، پشت سر نگذاشته بودند، به این زودی تصویر خویش را، به هم پیچیده وهذیانی، در آن متون بازنمی یافتند. جای تعجب نیست که مترجم ویرژیل یکی از کسانی است که بهتر از هر کس دیگر کیفیات «مدرن» شعر بومی را درک کرده بود. وبه همین طریق نرودا مجبور بود کوشش انسان نامتناهی را پیش از رسیدن به اقامتگاهی بر زمین بنویسد. آن زمین کدام است؟ این امریکا است و در عین حال کلکته، کلمبو یا رانگون است. مثالهای بسیار دیگری می توان برشمرد: رمان های بیوی کاسارس^۳، کورتازار^۴ و اشعار لزاما لیماء و سینتیو ویتیر^۵ اما این کار لزومی ندارد: کتابی از شاعر آرژانتینی انریکه مولینا^۶ «گردی زمین» نام دارد.

بازگشت، اکتشاف نیست. نویسندگان اسپانیایی - امریکایی چه چیزی را کشف کرده اند؟ تقریباً تمام کارهای بورخس - مقصودم تنها آثار منشور او نیست بلکه بسیاری از اشعار او هم حاکی از عدم وجود امریکا است. بوئنوس آیرس بورخس به اندازة بابلها و نینواهای او غیر واقعی است. آن شهرها استعاره اند، کابوسند، فرضیه اند. آن استعاره چه می گوید، آن رؤیا در رؤیا چه می بیند؟ رؤیایی دیگر به نام بورخس. و آن رؤیا؟ رؤیایی دیگر. در آغاز کسی خواب می بیند، اگر از خواب بیدار شود، واقعیت به خواب دیده شده محومی گردد. زیر فشار درد مرگ، محکوم به دیدن رؤیایی از بوئنوس آیرس هستیم که در آن بورخسی رؤیا می بیند. کارهای این شاعر نه تنها عدم وجود امریکا را نشان می دهد بلکه ثابت می کند که دگرگون کردن آن اجتناب ناپذیر است. یا به سخن دیگر: ادبیات

۱- Nahuatl ۲- Ruben Bonifaz Nuno ۳- Bioy Casares
۴- Cortazar ۵- Lezama Lima ۶- Cintio Vitier
۷- Enrique Molina

اسپانیایی - امریکایی نوعی سرمایه‌گذاری تخیل است. ما مصمم به اختراع واقعیت خویش هستیم: «نور ساعت چهار صبح، بردیواری سبز فام در جومه بوگوتا؛ فرود سرگیجه‌آور تاریکی در خانه‌ای در سانتو دومینگو (در خانه‌ای در مرکز شهر، يك انقلابی منتظر ورود پلیس است)؛ هنگام مد کامل در ساحل والپارائزو^۱ (دختری جسامه از تن می‌کند و انزو و عشق را کشف می‌کند)، نیم‌روز ظالم در دهکده‌ای در ایالت مکزیکی خالیسو^۲ (دهقانی مجسمه‌ای تراشیده است، فردا به شهر می‌رود، ناشناسی در آنجا منتظر اوست، و يك مسافرت...) اینها برای کشف واقعیت است یا برای نجات آن؟ برای هردو. واقعیت، خود را در تخیلات شاعران باز می‌شناسد - و شاعران تخیلات خویش را در واقعیت باز می‌شناسند. رؤیاهای ما سر کوجه منتظر ما هستند.

ادبیات اسپانیایی - امریکایی که بی‌ریشه و جهان وطنی است، هم يك رجعت است و هم جستجویی برای سنت. در جستجوی سنت، آن را اختراع می‌کند. اما اختراع و اکتشاف لغات مناسبی برای تعریف خالصترین آفریده‌های آن نیست. این میلی است برای تناسخ، ادبیاتی است از شالوده‌ها.

جوزف پ. بوک

آغازی دیگر منباب آزمایش

ادبیات امروز آلمان

هوگوفون هوفمانشتال^۱ افسوس خوران بر این که سنتهای گسسته نصیب ادبیات آلمان بوده است، يك بار گفت که «گوته هست، و آغاز-های تازه هست»، اما به هنگام مرگ هوفمانشتال در سال ۱۹۲۹ کسی نمی توانست پیش بینی کند که قاطعترین و کاملترین گسستگی هنوز در راه است. چند سال بعد، در بهار سال ۱۹۳۳، میدانهای شهرهای بزرگ آلمان از شعله کتابهایی که به آتش کشیده شده بود، روشن شد. در آیینی که هیبتی بربری داشت - در بعضی جاها حتی بانظارت استادان ادبیات- کتابهای نزدیک به بیست نویسنده به شعله های آتش سپرده شد. طی سالهایی که از آن پس آمد، سرسپردگان نازی کتابخانه های مملکت و اذهان مردم را از هر چه یهودی، بلشویک، فاقد اصالت نژادی یا به طریقی مانع وحدت کامل نژاد ژرمن بود، پاك کردند. هنوز چند ماهی از روی کار آمدن نازیها نگذشته بود که ادبیات مخالف، دیگر وجود نداشت و سخنگویان آن یا به زندان افتادند یا از نوشتن منع شدند. نهضت رنسانس شمال اروپایی زیر فرمان يك سازمان مرکزی، یعنی اداره نگارش رایش^۲، غلبه یافت، و تجلیل نیاپرستانه خون و خاک و سلحشوری آن به زودی به

۱- Hugo Von Hofmannsthal.

۲- Reichsschrifttumskammer

هر نوشته چاپ شده سرایت کرد. هر آنچه در اثر تشویق نازیها نوشته شد، خواه داستان و شعر و خواه نقد ادبی، امروزه به چشم ما، بی اعتبار می آید. البته، بعضی نویسندگان صاحب‌شان، چون ارنست یونگر^۱ گرچه نظام حاکم رادشمن می‌داشتند، با گریز به نوعی «مهاجرت درونی»، چنان که خود اصطلاح کردند، به نوشتن ادامه دادند. اما آثارشان چنان از واقعیات روزمره دور و چنان از پای بندی اخلاقی عاری بود، که بسا، «گریز از واقعیات» عبارت رساتری برای این تبعید ذهنی باشد. آنان می‌توانستند به هنگام سقوط رایش سوم خود را از نازیسم مبرا بدانند و می‌توانستند اغلب دلائلی برای کمال فردی خود ارائه کنند. با این همه، بدان علت که نقش خود را به عنوان وجدان ملت در تاریکترین دوران از دست نهاده بودند، نمی‌توانستند ادعای ارشاد اخلاقی و رهبری فکری داشته باشند. نسل جدید نویسندگان پس از جنگ ناگزیر بود برای هدایت والهام به جایی دیگر بنگرد.

سقوط رژیم نازی با پایان یک رسم و راه زندگی همراه بود، و تاریخ آلمان به نقطه صفر رسید. الگوهای اجتماعی و سنتهای سیاسی، همراه میلیون‌ها آلمانی که از قسمتهای شرقی رایش از دست رفته گریخته یا رانده شده بودند، درهم ریخت. نا باوری به میزان شقاوتهای نازی، دشواری معاش در کشوری ویران با اقتصادی راكد، و احساس «واگنری»^۲ فنای شوم دست به دست هم دادند تا نسیانی ایجاد کنند که آلمانیها بلافاصله پس از جنگ به درون آن سقوط کردند. بسیج جنگی به سر رسیده و آلمان جنگ را باخته بود. یأس تاریک این سالها به طرز تحسین انگیزی در اثر بحث انگیزه هرمان کازاک^۳ شهر آن سوی رود^۳ (۱۹۳۷)، توصیف شده است - رمانی سوررئالیستی در باره مرگستانی

۱-Ernst Jünger ۲-Herman Kasack

۳-The Town Beyond the River

جدید که مردگان در راهشان به سوی فنائی ماورالطبیعه، در آن درنگ می کنند. سازاك، هم مانند اسوالد اسپنگلر^۱ در پایان جنگ جهانی اول، براین رأی بسود که جهان غرب، خود و آرمانهای خود راتباه کرده است زیرا «تباهی مادی، ورشکستگی ذهنی رامؤکد می سازد.» بیماری آلمان درونمایه کتابی دیگرهم هست به نام دکتر فاوستوس^۲ (۱۹۴۸) از توماس مان؛ رمانی والاطر که در آن بازگشت ملت به بربریت به طرز درخشانی تجزیه و تحلیل شده است. فاوستوس جدید نیز چون نخستین نمونه قرون وسطایی اش باز به مجازات دوزخ محکوم می شود. لسینگ^۳ و گوته، در روایت های خود از این افسانه، قهرمان را از لعنت ابدی برکنار داشته بودند. پیام انسانیت آنان، که آرمان بزرگترین عصر ادبی آلمان بود، معنای خود را در دنیای نابسامان پس از جنگ از دست داده بود، دنیایی که در آن سخت جانی برای ادامه حیات مهمتر از احساسات والا بود.

داستانهای الیزابت لانگ گسر^۴، که به خاطر تبار نیمه یهودی اش زندگی پر عذابی را در آلمان هیتلری به سر آورد، نغمه خفیفی از امید می نواخت. رمان های تمثیلی او خاصه رمان جسورانه مهر پاك نشدنی^۵ (۱۹۴۷)، ریشه در شرعیات کاتولیک دارد و بساد آور عقیده ژانسیستی شرارت طبیعت بشری است، که رستگاری انسان را در آخر کار تنها منوط به لطف الهی می داند. اما دژ ایمان مذهبی متعلق به عصری دیگر است، ولانگ گسر بیشتر با استفاده خیره کننده اش از استعاره بر ما اثر می گذارد تا با اعتقاد عرفانی اش به عذاب به منزله کفاره. پس از او، باید از گرت رودفون له فور^۶، راینولت اشنایدر^۷ و ورنر برگنگرون^۸ به

۱-Oswald Spengler ۲-Doktor Faustus ۳-Lessing.
 ۴-Elisabeth Langgässer. ۵-The Lendelibe Seal.
 ۶- Gertrud Von Le Fort ۷- Reinhold Schneider.
 ۸- Verner Bergengruen.

عنوان نمایندگان عمدهٔ احیای ادبیات کاتولیک نام برد. این نویسندگان که از لحاظ شکل و محتوا محافظه کارتر از لانگ سیر بودند، در میان نسل مسن تر هنوز محبوب مانده اند، نسلی که پژواکهای دور جهانی بسامان را در آثار آنان می یابد.

در نخستین سالهای نقطهٔ صفر، هم در رمان و هم در شعر شیوه های سنتی پا برجا ماند. انقلابهایی که در دهه های اول قرن در سبک پدید آمده بود- و مانند هر انقلاب دیگری در ادبیات جدید اساسی بود- بر نویسندگان پس از جنگ چندان اثر نگذاشت، و میراث شایان گنورسک تراکل^۱، الزه لاسکر-شولر^۲ و گنورسک هیم^۳ در شعر، و فرانتس کافکا، روبرت موزیل^۴ و آلفرد دوبلین^۵ در نثر، تنها از سال ۱۹۵۰ به بعد با زندگی ادبی در آمیخت. نازیها مانع تأثیر این نویسندگان پیشرو بر همعصران خود شدند و آنان چون نسلی بدون وارث از جهان رفتند. نویسندگان جوانی که زیر حاکمیت مطلق هیتلر بزرگ شده بودند، تنها چیزهایی را می دانستند که دستگاه تبلیغاتی گوبلز به آنان اجازه داده بود.

هر چند موضوع بحث و نگرش آنان دربارهٔ زندگی متفاوت بود، اما سبکشان همان سبک دوران نازی بود. واقعگرایی سرد و شکنجه- دیدهٔ دورانی که بلافاصله پس از جنگ در رسید، با دههٔ پرشکوه پیش از روی کار آمدن نازیها سخت تضاد داشت، و یک چند چنان به نظر می رسید که آزادی جدید، سخنگویانی که بتوانند از آن استفاده کنند نخواهد یافت.

نخستین نویسندهٔ جوانی که توانست خواننده پیدا کند و لفانگ بورشرت^۶ بود. نمایشنامهٔ او، مرد بیرون^۷ (۱۹۴۷)، اعتراض سربازی را

۱- Georg Trakl.

۲- Else Lasker-Schüler

۳- Georg Heym.

۴- Robert Musil.

۵- Alfred Döblin.

۶- Wolfgang Borchert.

۷- The Man Outside.

بیان می‌کرد که تا پایان جنگ در ارتش هیتلر جنگیده و آنگاه به خانه آمده بود تا دریابد مطرود سرزمین مادری خویش است، سرزمینی که گذشته خود را انکار کرده است. این نمایشنامه به رغم صنایع لفظی، سند قانع کننده‌ای از روحیه غالب آن دوران است. در این داستان مسأله مسئولیت فردی مطرح نشده است و سرباز به عنوان قربانی رهبران شریر، زنی نالایق و خدایی که زمام امور عالم از کفش بدر شده، نشان داده می‌شود.

مرد بیرون، هر چند نمایشنامه‌ای تکان دهنده است، نمایشگر خصلت پیچیده تقریباً تمام نوشته‌های آلمانی درباره جنگ است. اگر توصیف سپاهیان هیتلر، به منزله دسته‌ای از قهرمانان، آشکارا ناممکن است، ندیده گرفتن مسائل اخلاقی و تصویر کردن سرباز عادی به عنوان فردی که بیهوده در زمستان روسیه رنج می‌کشد نیز، از شرافت به دور است. آلمانی‌ها برای نخستین بار در نوشته کارل تسوک مایر^۱ به نام ژنرال شیطان^۲، که نمایشنامه‌ای است درباره سربازی که برای مقصودی تباه و از دست رفته می‌جنگد، با مسأله مسئولیت مواجه شدند. تسوک مایر که از سال ۱۹۲۰ به بعد مشهور شد، یکی از نمایشنامه نویسان معدودی است که بازگشتی پیروزمندانه داشت، و تأثیر مداوم او بر نمایشنامه نویسان گواه جوشش حیاتی کار اوست. رمان استالینگراد (۱۹۴۶) اثر تنودور پلوییر^۳ در واقعگرایی مشابه آثار تسوک مایر است اما در امر قضاوت اخلاقی، کم‌تر از آن صریح: شوم‌ترین شکست نظامی در تاریخ آلمان با وفاداری تمام بر اساس مصالحه‌هایی که با بازماندگان اردوی اسیران جنگی روسیه صورت گرفته بازسازی شده و به کیفر خواست پر قدرتی علیه هیتلر رسم تبدیل گشته است.

۱- Carl Zuckmayer.

۲- The Devil's General.

۳- Tkeodor Plivier.

تسو کما یورپلیویر بعد از سال ۱۹۳۳ بیرون از آلمان می‌زیستند و عقیده آشتی ناپذیر آنان نسبت به نازیها چندان مایه شگفتی نیست. اما درباره آن جوانانی که در کنار نازیها می‌جنگیدند چه باید گفت؟ غلیان عاطفی بورشوت در آن روزهای رنج‌آور فرا می‌رسد و در یاسی مرگبار پایان می‌پذیرد. او همان روزی مرد که نمایشنامه‌اش برای نخستین بار اجرا شد، و این مرگ، در بیست و هفت سالگی هاله‌ای بر کار او افکند که کیفیت خود اثر از همه لحاظ شایسته آن نیست. آنان که زنده ماندند ناگزیر به تجربیات سربازی خود و واقعیت پس از جنگ چسبیدند و تنی چند از آنان به طرز تحسین انگیزی در کار خود موفق شدند. اینان الزاماً ادیبانی فرهیخته و هنرور نبودند، کارشان از اعتقاد سیاسی و حس لجبام گسیخته عدالت سرچشمه می‌گرفت. هانس ورنریشتر^۱ که سخت‌پایبند ادبیات متعهد بود، نقطه صفر را موقعیت بزرگی برای نوزائی اخلاقی مردم آلمان دید. به عقیده او تاریخ ثابت کرده بود که آلمانها در اشتباهند، و آرایه‌های گذشته باید به کناری نهاده شود تا جا برای آغاز های تازه باز شود. به نظر او انسان باید به حقیقت، شایستگی و وقار بشری دست یابد. تنها مضمون و مقصود به حساب می‌آید نه شکل، و ریشتر کسانی را که وقتی حقیقت مطرح است هنوز نثر «زیبا» می‌نویسند، به عنوان خوشنویسانی بی‌خاصیت خوار می‌دارد. اثر او به نام مقهور^۲ (۱۹۴۹) و اثر هاینریش بل به نام آدم، کجاستی^۳ (۱۹۵۱) نمونه‌هایی از این جستجوی صداقت‌اند و دلتنگی سرباز منفرد را در جبهه جنگ نشان می‌دهند. چنین بر می‌آید که سنت بزرگ سپاهیگری پروسه به دست نازیها آلوده و فاسد شده است، و خود جنگ به منزله پوچی نهایی دیده می‌شود.

نثر اینگونه رمانهای خوب جنگی برهنه و عاری از پیرایه است

۱- Hans Werner Richter.

۲- The Vanquished.

۳- Adam Where Art Thou

ولحنی گزارش مانند دارد که تلویحاً هر نوع رمانتیسزم بازی و حرمان-
 زندگی را محکوم می کند. این سربازان سابق در اندیشه سبکی ضربه زننده
 و واقعگرا بودند و می گفتند ایمانی تازه به واقعیت سبکی تازه می طلبد؛
 آنان از نثر خود استعارات و تشبیهات هنرمندانه ای را که نویسندگان
 دوران « مهاجرت درونی » آزادانه به کار می گرفتند، به دور ریختند.
 مغرورانه خود را « درخت اندازان »^۱ جنگل معانی می خواندند و جنگل
 لفاظی « شاعرانه » را تراشیدند و در رمانهاشان کوشیدند سرمشق هایی
 برای ساده نویسی به دست بدهند. کاری که به عهده گرفته بودند آسان نبود.
 گوبلز و مقلدانش هر روز زبان آلمانی را فصد کرده و آن را بی-
 خون و متظاهر ساخته بودند، و کسانی بودند- هم در آلمان و هم در خارج
 آن- که از خود می پرسیدند آیا زبان هولدرلین، هاینه و نیچه به طرز جبران
 ناپذیری آلوده نشده است، آیا کلماتی که در داخائو و آشویتز به کسار
 برده شده اند دیگر می توانند ناقل حقیقت و سلامت عقل باشند؟... تنی
 چند از جوانان که در آمریکا همزندان بودند فکر کردند که این کار ممکن
 است، و به محض بازگشت به آلمان روزنامه ای به نام خطاب^۲ تأسیس
 کردند تا تصویری را که از آلمان جدید داشتند تبلیغ کنند. مقاصد آنان
 از اصلاح زبان و ادبیات فراتر می رفت، اینان از این واقعیت که آلمان
 فاقد سنت دموکراتیک نیرومندی است آگاه بودند، و از واژگون
 کردن ساختمان اجتماعی کشور در جهت عقاید دست چپی حمایت
 کردند، با گرایشهای ارتجاعی که باتشدید جنگ سرد بیش از پیش نیرومند
 می شد سخت به مخالفت برخاستند و با نفوذ نازیهای سابق که اکنون به
 لباس دمکراتهای متقی در آمده بودند مبارزه کردند. برنامه آنان به مذاق
 بسیاری از مردم زیاد از حد انقلابی آمد و روزنامه شان سرانجام توسط
 حکومت نظامی آمریکا توقیف شد. آنان در قالب سازمانی بی نظام به

۱- Kahlschläger ۲- Der Ruf.

نام «گروه ۴۷» که نه اساسنامه‌ای داشت و نه تاریخ معینی برای تشکیل جلسات، به بیان عقاید خود درباره مسائل ادبی ادامه دادند، اما تأثیرشان بر سیاست نقصان یافت و امروزه چیزی بیش از اعتراضی خشمالود نیست. همان طور که والتر یونس^۱، یکی از اعضای مؤثر گروه و یکی از بهترین منتقدان جوان، در سال ۱۹۵۳ متذکر شد، «گروه ۴۷» از علت وجودی اش که نهضتی اصلاحی بود بیشتر عمر کرده است. از طرف دیگر، جایزه ادبی سالانه آن، یکی از پروجیه‌ترین جوایز ادبی است و عموماً آن را راهگشا و راهنما می‌دانند. دست‌آورد تاریخی گروه مزبور، آموزش این نکته به نویسندگان جدید است که مسئولیت در قبال زبان از موازین زیبایی‌شناسی فراتر می‌رود- و در اصل وظیفه‌ای انسانی است.

و قابل توجه است که یکی از اعضای «گروه ۴۷»، هاینریش بُل، نخستین صدای تازه آلمانی بود که در سراسر جهان دوستدارانی یافت. بلافاصله همه او را به عنوان نویسنده‌ای غیر منطبق با خصلت آلمانی شناختند: نویسنده‌ای به دور از رمانتیک بازی و خویشن نگری بیمار- گونه. در کمتر از ده سال رمانها و داستانهای کوتاه او به تمام زبانهای عمده، از جمله روسی، ترجمه شد و بُل مقام خود را به عنوان سخنگوی نسل خویش تثبیت کرد. او در یافتن زبانی که وضع آلمان نیازمند آن بود از هر نویسنده دیگری موفق‌تر بود- زبانی عاری از آب و تاب و صناعت تفنن آمیز. بُل که بیشتر دنباله‌روی همپنگوی بود تا توماس مان، کار نویسندگی را با داستانهای در باره وقایع روزمره در زندگی سربازان سابق آغاز کرد، سربازانی که به عبث می‌کوشند تا حداقلی از شایستگی بشری را حفظ کنند. آنان قهرمانانی به مفهوم سنتی قهرمان نیستند، و گویی بُل حتی چندان در بند سرنوشت آنان نیست. جنگ و مسست دلی، که جنگ را ممکن می‌سازد، قهرمانان واقعی آثار اولیه او

۱- Walter Jens.

هستند. بُلْ مانند کامو، که از بعضی لحاظ به او شبیه است، اساساً يك آدم اخلاقی است و انتقاد از جامعه و نهادهای آن در همه آثار داستانی او راه می‌یابد. جنبه‌های تو خالی معجزه اقتصادی آلمان در هیچ داستانی گزنده‌تر از اثر او به نام نه تنها وقت کریسمس^۱ به سخره گرفته نشده است. به محض آنکه اوضاع اقتصادی سامان گرفت بُلْ تمایل کمتری به نوشتن درباره گرفتاریهای خانوادگی قشر پائین طبقه متوسط نشان داد و مسائل فرو دستان را رها کرد تا نظری انتقادی به افرادی بهتر از آنها بیندازد. در راه بالارفتن از نردبان اجتماعی، سبك او، به مناسبتی پیچیده‌تر شد، هر چند از استواری آن کاسته گردید. همراه رابحه خفیف پرولتاریایی آثار قبلی او، بافت محافظی که بُلْ نیروی داستان‌سرایی خود را از آن می‌گرفت، نیز از دست رفت. در رمان جاه طلبانه پیلارد در ساعت نه و نیم^۲ (۱۹۵۹) بُلْ می‌کوشد پنجاه سال تاریخ آلمان و زندگی سه نسل از شهرنشینان دولتمند را در چند ساعت معدود بگنجاند. بُلْ با مهارت آدم‌های خود را به دودسته تقسیم می‌کند، آنان که در تقه دیس بوه شرکت می‌کنند، و آنان که تقدیس گاومیش را برمی‌گزینند. در این رمان حتی يك بار هم به هیتلر به نام اشاره نمی‌شود. روحیه اعتراض بُلْ هنوز زیر پوشش استعاره زنده است. يك نفر آلمانی که از تبعید باز می‌گردد می‌پرسد: «اگر من آلمانیهای حاضر را بدتر از انسانی بیابم که پشت سر گذاشته‌ایم، آیا اشتباه کرده‌ام؟» و جواب می‌شود: «احتمالاً اشتباه نکرده‌اید.» رمان دیگر بُلْ، عقاید يك دلک^۳ (۱۹۶۳)، باز در همان محیط کارهای اولیه‌اش قرار گرفته است البته بدون قدرت انتقادی اقناع کننده آن آثار. این رمان فقط حمله‌ای است به جنبه‌های اجتماعی آئین کاتولیک.

۱- Not Just at Christmas

۲- Billiards at Half-past Nine.

۳- Views of a Clown.

طی سالهایی که بل به شهرت رسید تعداد زیادی رمان منتشر شد که به تجربیاتی از گذشته نزدیک می پرداختند، اما بیشتر این آثار چیزی جز بیان احساساتی رنجهای فردی و شرح سطحی مسائل مهم و قابل بحث و جدل نبودند.

رمان پرسشنامه^۱ (۱۹۵۱) اثر ارنست فون زالومون^۲، زندگینامه عیجویانه یک فرصت طلب سیاسی در فاصله میان جمهوری وایمار و پایان دوران هیتلری است. این کتاب یک سند اساسی از طرز تفکری است که به پیدایش هیتلر امکان بخشید و به علت هزلی بازاری که فون زالومون به کمک آن برنامه «نازی زدایی» متفقین را هجو می کند، شهرتی جنجالی یافت. فون زالومون هیچ کوششی برای تبرئه آلمانیها نمی کند، اما بونت فون هیزلر^۳، در رمان مفصلش به نام آشتی^۴ (۱۹۵۳)، آنان را قربانیان بی گناه «نیرویی غالب» می شمارد. اشتفان آندرس^۵، رمان سه جلدی پر حجمی درباره ریشه ها و طرز عمل یک نظام استبدادی تحت عنوان سیلاب^۶ (۱۹۴۹)، تألیف کرد. آندرس با قرار دادن پدیده رایش سوم در زمینه ای داستانی کوشید تا از نقطه نظر عینی تفسیری از نازیسم به دست دهد. نتیجه کلی، شکستی بلند پروازانه بود، زیرا دید به اصطلاح بی نظری که می بایستی در چنین شیوه برداشت به کار رود به نا حق به نیروی تخیل نویسنده صدمه زده است. اونه توانست نقطه نظر ناظر بی طرف را نگاه دارد و نه آنکه اشتیاق خواننده را حفظ کند. طول بی تناسب رمان که خود واقعاً سیلابی از کلمات است، نمایشگر این وسواس غالب نویسندگان آلمانی است که داستانی را که می توان در پانصد صفحه گفت تا هزار صفحه کش بدهند.

۱- The Questionnaire. ۲- Ernst Von Salomon.

۳- Bernst Von Heiseler. ۴- The Reconciliation.

۵- Stefan Andres. ۶- The Deluge

بیشتر نویسندگان جوانی که بعد از پایان جنگ دست به انتشار زده‌اند رمانها و داستانهای کوتاه می‌نویسند. این رجحان کمتر به سنت بومی «نووله»^۱ فشرده مربوط است و بیشتر متأثر از سرمشق‌های آمریکایی انگلیسی و فرانسوی است که به محض آنکه - تقریباً از ۱۹۵۰ به بعد - پیشرفت اقتصادی اوج گرفت، ترجمه آلمانی آنها در بازار کتاب پدیدار گردید. آلمان، شاید به خاطر وضع جغرافیایی اش همواره سرزمین باستانی ترجمه بوده است. انزوای اجباری دهه ۱۹۳۰ ایجاد خلش هنری کرده بود که ناشران متهور به زودی آن را پر کردند، و طولی نکشید که ادبیات معاصر دنیای غرب به زبان آلمانی، دردسترس همگان قرار گرفت. هر سال نزدیک به ۶۰۰ اثر از نویسندگان آمریکایی و ۴۰۰ اثر از نویسندگان انگلیسی تنها در آلمان غربی منتشر می‌شود و در علاقه شدید مردم به داستانهای خارجی کاهشی مشاهده نمی‌گردد. تحت تأثیر این واردات فرهنگی از خارج آخرین نشانه‌های فرهنگ ولایتی، که نازیها آن را می‌پروردند، ناپدید گشته و حال و هوای ادب امروز آلمان چندان تفاوتی با دیگر کشورهای غربی ندارد.

علاوه بر نویسندگان خارجی، استادان جدید نثر آلمانی، که از طرف نازیها به عنوان منحط زیر فشار قرار گرفته بودند، از نو کشف شدند. از این استادان گذشته، آلفرد دوبلین و هانس هنی یان^۲، هنوز زنده بودند و دوتا از بهترین آثار بعد از جنگ خود را پدید آوردند. هاملت، یاشب دراز به پایان می‌رسد^۳ (۱۹۵۷)، اثر دوبلین، رمان ممتازی است دربارهٔ مرد انگلیسی جوانی که از جنگ دوم به خانه برمی‌گردد و در طلب مفهوم غائی زندگی، خود را هاملت می‌پندارد. هاملت، به رغم اشارات مذهبی، نماد پردازی استادانه و گریزهای روانکاوانه، رمانی

۱- Novelle. ۲- Hans Hencky Jahnn. ۳- Hamlet, Or the long night comes to an end.

بسیار خواندنی است، و شایسته است که همسنگ اثر مشهور این نویسنده میدان الکساندر برلین^۱ (۱۹۳۰)، فصلی برجسته در داستان نویسی آلمان، به حساب آید. هانس هنی یان همانند دوبلین اکسپرسیونیست بود. یکی از آن یاغیانی که اعتراض ادبیات آلمان را در قرن ما تقریر کرد. نمایشنامه‌های اولیه او که پر از غلامبارگی و امرد بازی و معاشقه با مردگان بود، تخیلات تیره و تار حیاتی پر آشوب بود که تماشاگران برلینی را بهت زده ساخت و سالهای سال وجود برت برشت را تسخیر کرد. هجوم وحشیانه و گرفتاریهای شهوانی نا متعارف شخصیت‌های اولقب «پیامبر لهو و لعب» را از برایش به دنبال آورد. رمان او به نام پروجا^۲ (۱۹۲۹)، به رغم حجم غول آسایش، مجاهدت درخشانی در زمینه نوشته‌های اکسپرسیونیستی است، اما کار عمده او در مقام يك رمان نویس، رمان سه جلدی (۲۲۰ صفحه‌ای) اوست به نام رودخانه بدون ساحل^۳ (۱۹۴۹). این رمان شرحی است که آهنگسازی سالخورده به نام آنیاس هورن، از زندگیش می‌دهد، به ویژه از همجنس بازی خود با ملوانی جوان، که نامزد هورن را به قتل رسانده است. این رمان از جهت توجه به منافع خلاقیت هنری یادآور آثار توماس مان و کوششی است برای ارزیابی هنر در جهانی پوچ و خونخوار. دریافت او از زندگی شاید در کلام قهرمان زن نمایشنامه او به نام میدا^۴ به خوبی خلاصه شده باشد: «اگر دوستم داشته باشی می‌توانی مرا بکشی.»

یان، تجربی‌ترین نویسنده آلمان در این قرن است؛ از این روی فاقد جاذبه‌ای عامه‌پسند است. او ستایشگرانی در میان نویسندگان جوانتر دارد، اما شیفتگی خاص آلمانی او نسبت به مفاهیم و آراه کلی، مانند مرگ و زندگی، او را از جریان اصلی تحولات پس از جنگ بیرون می‌-

۱- Berlin-Alexander Platz. ۲- Perrudja

۳- River Without Banks ۴- Medea.

نهد. رمان نویسان جوان، اگر نه در اعمالشان، در ادعاهایشان متواضع تر شده اند و می توان دریافت که به عمد از گرفتن قیافه نویسنده همه چیز بین و همه چیزدان، احتراز می کنند. شیوه زمان آزموده و معتبر واقع-گرایی، که در توصیف عینی موقعیت و محیط می کوشید و تأکید بر کاوش روانشناختی شخصیت داشت، جایش را به اشکال گونه گونه گون روایت-پردازي سپرد. به قصد دریافتن ابهام و آزمایندگی تجربه بشری. غرابت، گفتگوی درونی، تدابیر سینمایی و سوررئالیستی، زاویه دید نامأنوس، یا مجموع این شگردها اغلب خواندن رمانهای نوآلمانی را کاری رنجبار و گاهی خسته کننده می سازد. گذشته از این، خود هنر داستان-گویی-ساختمان طرح داستان و احترامی بایسته به خواننده-به عنوان چیزی ساده لوحانه و منسوخ، بی اعتبار و مردود می شود و نگرشهای انتزاعی که برای تلویح کیفیت چند بعدی واقعیت مناسب تر است، جای آنرا می گیرد. در نتیجه، ممکن است کیفیت معنوی يك رمان بسیار غنی باشد، حال آنکه قابلیت خواندن آن، در حد رساله ای غامض. موردی که در نظر دارم رمان تفکراتی درباره یاکوب^۱ (۱۹۴۹) اثر اوه یونسون^۲ است، رمانی پر احساس درباره روابط آلمان شرقی و آلمان غربی، و تلویحاً، درباره روابط شرق و غرب. و این مضمونی است که برای بسیاری از آلمانیها در درجه اول اهمیت قرار دارد؛ اما بسطهای استدلالی یونسون، زندگی و مرگ یاکوب را خنک و بی روح می سازد. دومین رمان یونسون، سومین کتاب درباره آخیم^۳ (۱۶۹۱) حتی از تفکراتی در باره یاکوب هم پر تعقیدتر است. عنوان اصلی این رمان، یعنی «توصیفی از يك توصیف»، به درستی قصد نویسنده را خلاصه می کند. کتاب، زندگینامه قهرمان ورزشی آلمان شرقی است که قرار است روزنامه-

۱- Speculations About Jacob. ۲- Uwe Johnson.

۳- The Third Book about Achim.

نویسی از آلمان غربی به درخواست ناشری از آلمان شرقی آن را بنویسد. هرچند، شرح ماجرا هیچگاه به پایان نمی‌رسد، زیرا حقایق زندگی آخیم را نمی‌توان از میان آشوب نظرات و شایعات متضاد معین کرد. به جای يك زندگینامه، مواد خام يك زندگینامه را داریم و شرایطی که تحت آن این تحقیق انجام شده است. این شیوه تودرتو به شخصیت‌های کتاب هم سرایت می‌کند و آنان را به مهره‌هایی در يك بازی شطرنج دانشمندانه مبدل می‌سازد. آنچه سبب می‌شود که رمان یونسون به توصیف حالات ذهنی محض تبدیل نشود، تأکید خاص او بر اشیاء است. این شگردها، روایت را به واقعیت می‌دوزد و اغتشاش هزار تویی را که در برابر قهرمانان است آئینه‌وار باز می‌نماید. آنان در دام زندگی گرفتار شده‌اند چنان که نویسنده به دام سبک خویش افتاده است.

آرنو اشمیت^۱ که داستانها و قصه‌هایش به اندازه آثار یونسون تجربی است، کار خود را با مخالفت با نشر گوته آغاز کرد و آن را خمیری چسبناك خواند و سپس به شکستن قواعد دستور زبان آلمان پرداخت. او پایبند این عقیده است که زندگی مدرن توالی بی منطق و بریده بریده امور و رویدادهاست و فرد چیزی جز توده‌ای از عادت‌ها و الگوها نیست. عناصر گسسته زبان نیز به طریق قرار دادی باز به هم بسته می‌شوند تا با يك سلسله تصاویر نامربوط این برداشت را - اغلب در زمینه‌ای خیالی - بیان کنند. اگر انسان با عقیده او درباره زندگی موافق باشد، از طنز سیاه دلپذیری که مشخصه کار اوست لذت می‌برد.

عده‌ای رمان نویس هستند که کمتر درباره آنها سخن گفته شده ولی آثارشان خوانندگان بسیار داشته؛ این نویسندگان، بدون آن که خود نوآوری کرده باشند، حاصل تجربیات دیگران را به کار می‌زنند. اینان بیشتر به انتقاد اجتماعی می‌پردازند تا مسائل فلسفی و برخی از بهترین

گزارشهای مربوط به وضع آلمان امروز را به دست داده‌اند. با این همه، توصیفهای آنان به هجو و کاریکاتور نزدیکتر است تا به رئالیسم. در میان رمان نویسان آلمان غربی که به زندگی معاصر می‌پردازند،

ولفگانگ کوپن^۱، گرد گایزر^۲، آلفرد آندرش^۳ و هینتس فون کرامر^۴ شاخص-تراز دیگران هستند. کوپن در رمان کبوتران در چمن زاره^۵ (۱۹۵۱) از مونیخ، مرکز نهضت نازی، که توسط آمریکا اشغال شده و باید به سرعت خود را با دموکراسی تطبیق دهد، چشم‌اندازی بیمار گونه عرضه می‌دارد. آخرین رقص^۶ (۱۹۵۸)، رمان عمده گایزر تشریحی از یک شهر کوچک مرفه است. گایزر سنت‌گرایی است که از ارزشهای یک آلمان ایده‌آلی در عصر پیشرفت صناعت و تمدن توده‌ای، دفاع می‌کند.

آثار آندرش و فون کرامر کشاکشی مدام با گذشته نزدیک رانسان می‌دهد. آندرش، که سابقاً از عوامل کمونیست بود، رمان درخشانی در باره آزادی و تعهد در جامعه استبدادی نوشت (زنگبار^۷، ۱۹۵۷)، و در رمان دیگری به نام سوسرخ^۸ (۱۹۶۰) انگیزه‌های زنی از طبقه بالا را تشریح می‌کند که آلمان غربی را ترک می‌گوید و به پرولتاریای ایتالیا پناه می‌برد. رمان یک چهره هنری^۹ (۱۹۵۸)، اثر فون کرامر، که زندگینامه نویسنده‌ای فرصت طلب است که استعداد خویش را طی چهل سال، به این و آن می‌فروشد، از لحاظ تکنیک ناقص، اما از لحاظ اخلاقی گیراست. فون کرامر، با این حمله سخت بر بعضی جنبه‌های خصلت آلمانی، یا دست-کم خصلت روشنفکر آلمانی، آن التهاب هجو آمیز را در نشر آلمانی باز یافته است که یک نسل پیش از او هاینریش مان^{۱۰} همعصران دوره ویلهمی

۱- Wolfgang Koeppen ۲- Gerd Gaiser. ۳- Alfred-Andersch ۴- Hainz Von Cramer ۵- Pigeons in the Grass ۶- The Final Ball. ۷- Zanzibar. ۸- The Redhead ۹- A Figure of Art. ۱۰- Heinrich Mann.

خود را با آن می‌گوید.

با استعدادترین داستان نویس فعال کنونی گونتر گراس^۱ است. رمان *طبل حلبی*^۲ (۱۹۵۹) او توفیق فراوان یافت و ترجمه آن در زبانهای مختلف از پر فروش ترین کتابها شد. این کتاب زندگی‌نامه پر حادثه کوتوله‌ای عقل باخته است که با کوبیدن بر طبل جادویی داستان آوارگی‌های سی سال اول زندگی‌اش را زنده می‌کند. این رمان خشن و کفر آمیز که از لحاظ شرح جزئیات، قدرت دیکتوری دارد، محیط رایش سوم را باز-سازی می‌کند. گراس، با انتخاب ماهرانه روایتگری سبک مغز که جرم و شرم نمی‌شناسد، قادر است با چشمی که از دیدن سر نمی‌تابد، سالهای کشتار همگانی را بنگرد. طبل حلبی از قید احساسات و تمثیل-سازی مطنطن که بر بسیاری از داستانهای آلمانی آسیب می‌زند، آزاد است؛ گراس حتی به کاری دست می‌زند که به دلائل آشکار، برای بسیاری از نویسندگان آلمان به نحو ناممکنی دشوار است: ارائه تصاویر قابل-پذیرشی از یهودیان. احتمالاً^۳ این گورزاد-که قهرمان کتاب است-بر پشت ناقص خود باری از معانی استعاری می‌برد؛ مهمتر از همه آن که او مخلوقی خیالی است که تمام فرضیه‌های دانشمندان را در باره مرگ احتمالی رمان به مبارزه می‌طلبد. آنچه این رمان گسترده فاقد است، حس جهت‌گیری فکری یا اخلاقی است، و تأثیری که به جامی نهد، هرج و مرج مطلق است. آیا این هرج و مرجی است که به نظامی‌نومی انجامد؟ اسکار کوچک، که در دیوانه‌خانه‌ای زندانی است، دست کم به زندگی چنگ انداخته است. موش و گربه^۴ (۱۹۶۱)، دومین رمان گراس از لحاظ حال و هوا و صحنه وقوع به رمان اول او شبیه است و علاوه بر آن مزیت اختصار را هم دارد. گراس، به شیوه معمول خود، با خطوطی

۱- Günter Grass. ۲- The Tin Drum.

۳- Cat and Mouse.

تند و گستاخ که از زاویه‌ای نامعقول کشیده شده، ما را به دانسیک سالهای جنگ می‌برد، و باز به تحلیل قهرمانی می‌پردازد که به قلعه کودکی خود پناه برده است. موش و گربه با سمبولهای آشکارتر به سبکی فحیم نوشته شده که یادآور اثر توماس مان، فلیکس کروول، است. رمان عمده گراس، سالهای سگی (۱۹۶۳)، با دنبال کردن سرنوشت سگ گمشده هیتلر، سالهای آخر قدرت او را تصویر می‌کند. این رمان بیشتر از صحنه‌های گسسته تشکیل شده و از لحاظ ساختمان از دیگر کتابهای او پیوستگی کمتری دارد، اما به همان اندازه مهیج است و در هر صفحه این واقعیت را تأیید می‌کند که نویسنده آن مهری خاص خویش دارد. پوچی های جنگ، فلسفه‌ای ریشخند آمیز و هجوی گزنده دربارهٔ نوع سازمان دهی آلمانیها در روایتی گیرا با هم تلفیق شده‌اند. سالهای سگی در مقام اثری هنری فاقد وحدت اما به عنوان گزارشی از جنگ، استادانه است. ماکس فریش سوییسی نیز چون گراس شهرتی بین‌المللی دارد. در اروپا و آمریکا بیشتر به سبب نمایشنامه‌هایش می‌شناسند، اما در انگلستان و آمریکا به عنوان رمان‌نویس شهرت دارد. فریش، که پیشه‌اش معماری است، فردگرایی پرشوری است که اصرارش بر ثبات اخلاقی و تعهد اجتماعی، طنینی اگزستانسیالیستی دارد. نمایشنامه‌ها و رمانهای فریش به شیوهٔ پرشت آشکارا خاصیت آموزندگی دارند، با این تفاوت که فریش وابستگی‌های مرامی ندارد. برعکس، او اعتقادات سهل گیرانه و عقاید انعطاف پذیر را دشمن پیشرفت بشر می‌داند و با آن به مبارزه برمی‌خیزد و جز شرافت و شهامت هدفی برای خود نمی‌شناسد. برای او شرف بشری متضمن فرو نهادن هر نوع حمایت از مذاهب و مرامهای حزبی و آمادگی برای آغازی نودر برابری منطق است. اشتیلر، قهرمان رمان من اشتیلر نیستم (۱۹۵۴)، زندگی در کشور زادگاهش را رها می‌کند، به خارج می‌رود، و سرانجام با هویتی تازه بازمی‌گردد. به چشم دوستان

و مقامات سویسی او همان کسی است که رفته، هر چند خود را انسان تازه‌ای می‌داند که گذشته‌اش را در وجود تازه‌اش ادغام کرده است. بنابر این، به درستی می‌تواند ادعا کند که او اشتیلر نیست. هومو فابرا (۱۹۵۷) همین مسأله هویت‌یابی برای خود را منتها به شکل معکوس مطرح می‌سازد و کوششهای قهرمان داستان را برای ایفای نقش دیگری، تجزیه و تحلیل می‌کند.

جنبه آموزش‌دگی در نمایشنامه‌های فریش حتی از این هم بی‌پرده‌تر است. فریش که شیوه ایجاد فاصله را به برشت مدیون است، شخصیت‌هایی نمادی می‌آفریند که چون رقصان باله بر صحنه حرکت می‌کنند و همچون شخصیت‌های نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطایی، فاقد فردیت‌اند. نمایشنامه بیدرمان و آتش افروزان^۲ (۱۹۵۸) تمثیلی سیاسی است در باره اعتلای نازیسم و کیفرخواستی عمومی علیه مردمی که از روی بی‌قیدی فاجعه را برای خویش خریدند و بعد گناه آن را به گردن تقدیر گذاردند: همسرایان در پایان چنین می‌گویند: «بلاهت، نام دیگر سر نوشت است.»

فریدریش دورنمات نمایشنامه‌نویس پر قدرت سویسی دیگری است که نمایشنامه، داستانهای پلیسی، فیلمنامه، و نمایشنامه رادیویی می‌نویسد. کارهای او بیشتر حول وحوش مسائل جرم، عدالت و مجازات دور می‌زند. دورنمات که در به کار گرفتن امکانات تأثیری استاد است در کمدهای مرگبار خود که همواره به یأس و مصیبت می‌انجامد، شیوه‌های گوناگون تأثیری را به هم می‌آمیزد. محرك اخلاقی در قلب تخیل او به نمایشنامه‌هایش چنان قدرت معنوی می‌بخشد که گاه با آثار برشت همسنگ می‌شوند. رؤیاهای دوزخی، حالتی قیامت مانند، طنز مرگبار و میلی لجام‌گسیخته به زندگی، زمینه فضائی محاکمه‌های مابعد الطبیعه‌ای او را به وجود می‌آورند. در دیدار (۱۹۶۵)، که شاید بهترین نمایشنامه

۱- Homo Faber.

۲- Biedermann and the Arsonists.

او باشد، بانوی دولتمند سال‌دیده‌ای به شهر روزگار جوانی‌اش بازمی‌گردد و آماده است که عدالتی را که در جوانی از اودریخ شده با پول بخرد. در مدت اقامتش، دغلبازی و آزمندی مردم شهر را آشکار می‌سازد و عاشق سابقش را به سوی عظمت معنوی مرگی کفاره‌ای می‌راند. رومولوس کبیر (۱۹۵۷) نمایشنامه‌ای در هیأت رومی، حمله مؤثری است به کسانی که غرب را به قیمت خیانت به آرمانها و فضیلت‌های آن، نجات بخشیده‌اند. این نمایشنامه همچنین تجسم خنده‌آور تمدنی محتضر است که آخرین روزهایش را پیش از ورود مهاجمان سر می‌کند.

در خود آلمان، هیچ نمایشنامه‌نویسی یافت نشده که مدعی جانشینی مقامی باشد که با فقدان برتولت برشت و گرهارد هوبتمان^۱ به وجود آمده است. زندگی تأثری در تماشاخانه‌های پرشکوه جدید که به تازمه‌ترین وسائل مجهزند، به اوج شکوفایی رسیده و نمایشنامه‌های زیادی هر ساله در این تماشاخانه‌ها به روی صحنه می‌آید. اما کمتر نمایشنامه‌ای از يك فصل بیشتر روی صحنه می‌ماند و بسیاری از این نمایشنامه‌ها در همان شب اول به بوته فراموشی می‌افتند. تقلیدهایی از سارتر می‌شود، قطعات ماهرانه‌ای به شیوه یونسکو و آدامف و گاه‌گاه نمایشنامه‌ای در روال برنامه‌های خوب تلویزیونی آمریکایی ارائه می‌شود. نمایشنامه فیله مون و بوکیس^۲ (۱۹۵۶)، اثر لئوپولد آلسن^۳، سرنوشت زوج یونانی پیری را تصویر می‌کند، که در آخرین روزهای جنگ، به خاطر اعمال بشر دوستانه، محکوم به مرگ می‌شوند. نمایشنامه نماینده اثر رولف هوخ هوت^۴، تجربه تأثری پر قدرت و جسورانه‌ای را تجسم می‌بخشد، اما توفیق او بیشتر حاصل مضمون اثر اوست (پاپ پیوس هشتم کشتار یهودیان را محکوم نمی‌کند) و نه استادی او در نمایشنامه‌نویسی.

۱- Gerhert Hauptmann.

۲- Philemon and Baucis

۳- Leopold Ahlsen.

۴- Rolf Hochhuth.

بطور کلی در آلمان شرقی و غربی، نمایش معاصر آلمان به طرزی آشکار بی تأثیر مانده است و شاید مدت زمانی طول بکشد تا تأثر آلمان به سطح بالای سنتی خود برسد.

اگر وضع تأثر نو می‌کننده است، در عوض شعر غنایی از اقبالی بهره یافته که از بعد از جنگ آغاز شده و هنوز کاهش نیافته است. تجربه‌هایی در شعر بیان شد که غالباً نمایشنامه و حتی رمان، قدرت بیان آنها را نداشت. در مقایسه با سایر کشورهای غربی، اشعاری که در اواخر دههٔ چهل در آلمان نشر شد، از لحاظ فرم سنتی است و از جریان اصلی شعر غنایی آلمان پیروی می‌کند و شیوهٔ حدیث نفسی است که تاریخ آن به عصر موقت باز می‌گردد. گلچین‌های اشعار این سالهای پس از جنگ باغزلها، قوافی دقیق، و تصاویرهای سنتی، به رغم آن که از وحشت‌های جنگ سخن می‌گویند، امروزه به طرز عجیبی کهنه به نظر می‌رسند. شیوه‌های کهن ناسالهای دههٔ پنجاه - یعنی هنگامی که ظهور ترجمه‌های اشعار شعرای خارجی رو به فزونی گرفت - دوام آورد. شاعرانی متفاوت چون دیلن تامس و تی. اس. الیوت، برای شاعران جوان کشفی بزرگ بودند، و به زودی موجی از اشعار تجربی پدید آمد که از بدعت‌های اکسپرسیونیست‌های وطنی هم متأثر بود. گوته‌فردین^۱، بازماندهٔ یگانهٔ اکسپرسیونیست‌های نسل نواکل^۲، لاسکر شولر^۳ و لیختنشتاین^۴، کانون توجه جوانان شد. این جاذبه و اطوار جسورانهٔ اکسپرسیونیستها نبود که خوانندگان جوان را جلب کرد، بلکه آزمونهاى آنان در زمینهٔ زبان و توجه آنان به فورم بود. بن نخستین کسی بوده است که اصطلاحات پزشکی و زبان روزنامه‌ای را برای ایجاد تأثیر شاعرانه به کار برده است. در شعر او، زیبایی و هنر به عنوان واقعیات نهایی، بر بی‌تکلیفی

۱- Gottfried Benn

۲- Trakl.

۳- Lasker-Schüler.

۴- Lichtenstein.

چاره ناپذیر بشر میان ماده و ذهن، پیروز می‌شوند. با این تمجید از هنر، اهانتی نیچه‌ای نسبت به تمدن و تأثیر رام‌کننده آن بر غریزه همراه است. بن مدتی با نازیها لاس زد و تنها حاصلش این دریافت بود که توحش ذاتی‌اش با تعالی روحی که رایش سوم از هنرمندانش انتظار داشت چندان ارتباطی ندارد. با این همه، ضدیت او با بشر دوستی، عقاید اشیپنگلری او در بساب فرهنگ غرب، و نفرتش از دموکراسی، اجزای ثابت آثار او هستند، و احتمال زیاد دارد که انسان از خود بپرسد که آیا در شعر مسحورکننده اوسنت‌یاس فرهنگ از نو زندگی نیافته است؟ اما به هر حال در اهمیت آثار هنری او جای بحث نیست.

بعد از بن، شعر طبیعت پرداز اسکار لور^۱ و ویلهلم لهمان^۲ باید به عنوان منبع الهام برای گروه کثیری از شاعران جوان ذکر شود. در شعر آنان جزء به جزء طبیعت دیده شده و در چارچوب اسطوره‌های کهن بیان گردیده است. تمدنهای گذشته، قهرمانان هومری، نمادهای مسیحی و تجربیات زمان ما به زبانی مهیج توصیف می‌شود که گویی، از طریق افسون، بر آنست تاحضوری ابدی را پدید آورد. گذشته چون سرمشقی برای زمان حال نیست، بلکه مانند جوهری است که هنوز ما از آن بهره می‌گیریم - در مصراع‌های شاعرانی چون کارل کروور^۳ و هینتس پیونتک^۴ به پدیده‌های طبیعت اهمیت نمادی داده شده و به تجلیات حقایق پنهانی تبدیل یافته‌اند. کیفیت ذهنی و درون‌نگری این شیوه شاعری، همراه با کنایات غالباً رمزوارش آن را کاملاً^۵ برای ناآشنایان دست نیافتنی می‌سازد. به رغم توصیف‌های دقیق، این شیوه شاعری اصولاً عرفانی است و در حد اعلای خود، از لحاظ رمزوراز و اغواگری به دست‌نوشته‌ای می‌ماند با القاب نامکشوف. از لحاظ تاریخی، این نکته خالی از اهمیت نیست

۱- Oskar Loerke

۲- Wilhelm Lehmann

۳- Karl Krorow

۴- Heinz Piontek

که شعر طبیعت پرداز در جامعه‌ای کاملاً صنعتی سروده شود. این شاعران، که از پرستشگران ساده‌دل طبیعت در دوران رمانتیک سخت به دورند، با تکنولوژی جدید و سنخ بارز یونگ و «نیستی» هایدگر به يك اندازه آشنایی دارند. تصور آنان از طبیعت به‌طور مداوم در معرض تهدید دهره است. درزمینه‌ای شبانی که همه‌چیز آرامش‌ظاهری دارد، کروئرو ناگهان به‌وجود «شکافی در هوا، خلأیی که هیچ کس آن را به‌وجود نیاورده، حادثه‌ای که دیوار را درخود فرو می‌کشد» پی می‌برد. سرمای فضای بیرون به اندازه تسلی‌های طبیعت واقعی است.

اینگبورگ باخمان^۱، پتر هوخل^۲ و پل سلان^۳ از برجسته‌ترین شاعران معاصرند. باخمان، که سخت به سنت آلمانی پایبند است اندیشمندی والا را (او پایان نامه دکترایش را درباره هایدگر نوشت) با گفتاری به‌ظاهر طبیعی می‌آمیزد و از این راه به لحنی واقع‌گرای دست می‌یابد که نظیرش در شعر آلمان نیست. انعکاس فجایع عالمگیر و غمهای شخصی به شعر او کیفیت تسخیرکننده‌ای می‌دهد. اما شعر هوخل نه آنقدر فردی است و نه چنین اندیشمندانه، و نوعی حس تعهد را نسبت به جامعه نشان می‌دهد که به ندرت در شعر غنایی یافت می‌شود. و این قابل توجه است، چرا که هوخل در آلمان شرقی زندگی می‌کند، جایی که اینگو نهرک گویی در آن همیشه خوشایند نیست.

پل سلان، یهودی است که در رومانی متولد شده، در پاریس زندگی می‌کند، و به آلمانی می‌نویسد. شیوه‌های سوررئالیستی، تناقض‌های لفظی، و تسلط مطلق بر منافع شاعرانه زبان به خودی خود کافی است تا به شعر او کیفیتی کاملاً شخصی دهد که نتوان به آسانی آن را دریافت. اشعار او در لفافه پیچیده است و خواننده برای راه یافتن به يك شعر او باید با

۱- Ingeborg Bachmann.

۲- Peter Huchel.

۳- Paul Celan.

تمام اشعار او آشنایی داشته باشد. با این همه، بهترین شعر او، نیازی به تفسیر و شکافانه و توضیح فلسفی ندارد. این شعر، آهنگ مرگ (۱۹۵۲) نام دارد و برداشتی سوررئالیستی است از کشتار جمعی در اردوگاههای هیتلری، مضمونی که بازبان به مقابله برمی خیزد و تخیل را می فشرد. این شعر به تحقیق بهترین شعر آلمانی سالهای پس از جنگ است.

۱. آوارز

آنسوی اصل آقامنشی

در شعر انگلیسی

در سال ۱۹۳۲ «اف. آر. لیویس»^۱ اعلام کرد که «الیوت» و «پاوند» به مرحله تازه و شایان توجهی در ادبیات رسیده‌اند. اما بیست سال بعد حرف خود را پس گرفت و آثار ضد انتقادی حوزه ادبی لندن و زوال طبقه تحصیل کرده را به باد سرزنش گرفت. شاید حق با او باشد که این بره‌مایان شهر بزرگ را مسئول این همه بتهای دروغین بدانند.

ولی زوال نسبی استعداد، خود حدیثی دیگر است. و از این روست که آن همه استعداد تازه شکفته به بیراهه افتاد. ممکن است که جمع برویچه‌های قدیم لندن اغلب کودن و مزور و انگل مآب باشند ولی من باور ندارم که به‌عمد برضد ایجاد آثار خوب دست‌اندر کار توطئه‌ای باشند.

يك بار در گذشته اشاره کرده‌ام^۲ که هیچگاه صناعت تجربی الیوت و دیگران در انگلستان مقبول واقع نشد چرا که این شیوه‌ها اساساً از آن امریکا بود و کوششهایی بود برای جعل يك زبان شعری خاص.

۱- F.R. Leavis

۲- The Shaping Spirit

مسلماً از زمانی که الیوت خودش را به منطقه نفوذ متریك و ديگري منتقل کرد و اعلام داشت که «در مذهب، انگلسو کاتوليك و در سياست، سلطنت طلب و در ادبيات، کلاسيك» است، تمام جنبش شعر انگليسي مصروف بر قراري توازني شده است که آنان با شيوة تجربی خود اين-چنين غير منتظر بر هم زده بودند. در خلال سالهاي بيست «تامس هاردی»^۱ و بعد رابرت گريوز^۲ گفته بودند که «شعر آزاد در انگلستان به جايی نمی-رسد. تنها کاری که می-توانیم بکنیم اينست که مضمونهای کهن را با همان سبکهای کهن بگیریم و به صورت شعر در آوریم ولی سعی کنیم که اين کار را اندکی بهتر از گذشتگان انجام دهیم». از حدود سال ۱۹۳۰ تا کنون دستگاه شعر نو انگليسي در معرض يك سلسله تغذیه منفی قرار دارد که هدفش ايجاد دقيق همان اثری بوده است که هاردی آرزو داشت.

نتیجه غائی شيوة تجربی فراتر از توجه به صنعت صرف است و اين شاعران بزرگ نو آورنه تنها برای آنکه به شعر قالبی نو بدهند بل به منظور آنکه دريچه شعر را به سوی زمینه های تازه تجربه بگشایند به تجربه دست زدند. هنگام آن رسیده بود که آن نوع بینشهایی که داستان-نویسانی چون «ملویل» و «داستایوسکی» و «لارنس» و حتی زمانی خود «هاردی» به کار گرفته بودند، در شعر نمودار شود. ولی تغذیه منفی مانع آن شد.

شاید مورخان ادبی جریان را به گونه ديگري بنگرند و اجتماع انگلستان به نحو شگفت آوری پیر و تاریخ ادبیات است و بانبردهای موضعی که شاید از دور نتیجه عدم توافق دو مکتب شعری به نظر رسد، رفتاری وحشیانه دارد. از اين رو هر چند ممکن است مطالب تاریخ ادبیات بر رویهم تلمبار شده و غرض آلود باشد، باز مورد قبول واقع می-شود.

۱- Thomas Hardy

۲- Robert Graves

شاعران سالهای سی با تکیه بر اینکه اوضاع سیاسی بحرانی است و دیگر وقت قلمبه نویسی و درون کاوی و تجربه کردن نیست؛ روشی مخالف شاعران سالهای بیست برگزیدند. «اودن» پیشاهنگ این جماعت بود. او مهارت تکنیکی خارق العاده اش را در به کار گرفتن قالبهای کهن با تسلط فوق العاده ای که بر زبان عصر خود داشت به هم آمیخت. در آغاز چنین می نمود که او به کاری کاملاً تازه در زبان انگلیسی دست زده است. مثلاً در شعر «حضرت آقا، دشمن هیچکس» زبان تازه و دشوار خاص روانشناسی را با دقتی که تا حدی به پای شکسپیر می رسیده کار گرفت. یا حتی در قطعه بی ادعائی چون «معدنچی تازی دوست، به سیاهی شب» با موفقیت توانسته است شعر غنائی کهن را در محیط صنعتی و غیر شاعرانه از نو بیافریند. این شعر به پیروی از «معشوق من به کجا می خرامی» شکسپیر سروده شده است. اشکال کار او در این بود که بسیار مهارت داشت، یعنی هم به هنر شاعری و هم به هنر موفقیت به راحتی دست یافته بود. از این رو می توانست پریشانی عمیق روانی اش را در قالب شعر سطحی بریزد - که الحق بیشترش به نحو انکارناپذیری بسیار زیباست - در حالیکه آشنایی او به اوضاع جهان و مهارتش در به کار بردن اطلاعات و زبان عامیانه و نگرانیهای آنی زمانه، خمیرمایه نوعی شعر اجتماعی و متفنن شد که قالبی کاملاً کهنه ولی زبانی کاملاً تازه داشت. وجود او سبب دلگرمی فوج انبوهی از متشاعران گردید که گمان می کردند ظاهری نداشتن دلیل نو بودن است و نیازی به اصالت نیست. (البته من «لوئیس مک نیس» را که اشعار اجتماعی - سیاسی اش حتی مؤثرتر از اشعار خود «اودن» بود و احساس عمیق تری داشت جزء این دسته نمی آورم) در پایان سالهای سی شعر تجربی دیگر رونقی نداشت و قالبهای کهن در لباس آراسته معاصر رخ می نمود. این اولین تغذیه منفی بود.

واکنش نسبت به «اودن» شکل ضد روشنفکری به خود گرفت. او را برای حوادث سخت سالهای چهل بیش از اندازه زرنک و کمتر از حد نیاز احساساتی دانستند. جنک، علاقه به صنایع لفظی پرزرق و برق اما مهجور را به همراه آورد. سالهای چوب چرخان سی سالهای طبل-گردان چهل را به همراه داشت. استاد جدید «دیلن تامس»^۱ بود. ولی «تامس» تنها متصنع با ذوق نبود، بلکه در اشعار نخستینش چیزهایی هم برای گفتن داشت. باید اذعان کرد که او در زیر فشار دائمی «کارگزاران روابط اجتماعی» ادبی ناچار بود به هر قیمتی شده نقش خود را به عنوان شاعر چشم بسته و الهام گرفته ایفا کند و چندان به فکر خود شعر نباشد، در نتیجه بعد از مدتی بی آنکه مطلبی برای گفتن داشته باشد تنها صنایع لفظی صادر می کرد. ولی «تامس» استعداد داشت، هر چند سرانجام این استعداد او را نابود کرد. پیروانش آثار او را دستاویزی ساختند تا با معنی وداع گویند. مهم آن بود که شعر در گوش تأثیری آنی داشته باشد. این دومین تغذیه منفی بود که همچون دیواری در برابر شعور قد برافراشت.

مرحله سوم واکنش دیگری بود بر ضد احساسات وحشی و لگام-گیسخته. نام این واکنش «نهضت» بود و دفتر شعرش «خطوط نو» بود که «رابرت کانکوئست»^۲ گردآوری کرده بود.

از نه شاعری که در این دفتر شعرشان چاپ شده بود شش نفر معلم دانشگاه بودند و دو نفر کتابدار و یکی کارمند دولت. خلاصه این شعری بود دانشگاهی، اداری، باادب، آموزنده، مؤثر، پرداخت شده و حتی با همه آرامشش باشعور. مشکل می شد گفت که چه چیز مثبتی برای عرضه در بردارد. حتی گردآورنده تنها از راه منفی می توانست آنرا تشریح کند: «این گونه شعر تابع هیچ نوع نظام عظیم ساختمان نظری یا انبوهی

۱- Dylen Thomas

۲- Robert Conquest

از فرمانهای ناخودآگاهی نیست، از تضییقات تصوف و منطق آزاد است و مانند فلسفه جدید نسبت به آنچه اتفاق می افتد برداشتی تجربی دارد... از لحاظ صنعت...رها کردن ساختمان عقلانی و زبان قابل فهم را مردود می شمارد... در نظر اول مشاهده می شود که این شاعران برخلاف گروهی از نویسندگان که پیرو عقیده ای واحدند و مکتب جدیدی را با برنامه و قانون تشکیل می دهند، وجه مشترك چندانی با یکدیگر ندارند. اما وجه مشترك آنها تنها تصمیمی منفی است برای اجتناب از قوانین مضر.»
 به گمان من این ادعای آقای «کانکوئست» که شاعرانش وجه مشترك چندانی ندارند اغراق آمیز است. برای مثال:

تصویر عاشق یا دوست که هیچکدام
 چون تو یا من نیست که برای ادامه وضعمان
 احتیاج به شراب و مکالمه داریم، به رنگ و نور؛
 خلاصه گذشته ای که هیچکس اکنون نمی تواند در آن سهیم باشد،
 مهم نیست که آینده تواز آن چه کسی باشد، آرام و خشک،
 به هنگام عشقبازی من بیش از دیگران نمی لرزم،
 و نباید اکنون به خود بیالم وقتی که با هیاو نام می برم
 احساساتی را که هیچکس احتیاج ندارد به یاد داشته باشد!
 همان چند دارایی ملال آور، همان
 حالت ظالمانه ناراحتی بحق را
 از تخیلاتمان و بسترهامان.
 گویی که شاعر اشتباه بدی کرده است.

شاید منطق زیاد رعایت نشده باشد؛ تعقیب جهش ها دشوار باشد،
 محتوی زیاد از حد توصیف شده باشد، ولی باید چنین باشد. این قطعه

ترکیبی است از اشعار هشت نفر از نه شاعر «اشعار نو». «دی. ج. انرایت»^۱ را نادیده گرفته‌ام چون او به خلاف دیگران کمتر به وزن توجه دارد. به جز این من در سرهم‌بندی این قطعه‌نقلب دیگری نکرده‌ام. شعر شاعران را به ترتیبی که در این کتاب آمده گرفته‌ام و از هیچ‌کدام بیشتر ازدو مصراع به کار نبرده‌ام، جز در علامت نقل قول مستقیم در نقطه‌گذاری تغییری نداده‌ام. با وجود آنکه ممکن است شعر مفهوم نباشد اما به نظر من لحنی هماهنگ دارد. آیا خواننده بی‌غرض برای آنکه بداند دقیقاً کدام مصراع از کدام شاعر است سخت‌گیر خواهد بود؟

آیا شباهت قابل ملاحظه‌ای در کیفیت زبان و تجربه نخواهید دید؟ نوعی هماهنگی در سطحی بودن؟ پرهیزکاریهای «نهضت» به همان اندازه سیاست پیشگی شاعران سالهای سی پیش بینی شدنی بسود. تمام این پرهیزکاریها در آغاز شعر «کلیسارفتن» فیلیپ لارکین^۲ گرد آمده است :

بدون کلاه، گیرهٔ دوچرخه را
با احترامی ناشیانه از شلوارم برمی‌دارم.

که به شکلی فشرده تصویر مرد مسرفه‌الحال انگلیسی بعد از جنگ است: بدلباس و بی‌اعتنا به ظاهر، فقیر (به جای اتومبیل دوچرخه دارد)، ولی آکنده از پرهیزکاری شکاکانه، کم غذایی کشیده، دستمزد کم، مالیات زیاد، ناامید، خسته، منحرف. این سومین تغذیهٔ منفی بود، کوششی برای نشان دادن اینکه شاعر موجودی بیگانه نیست که الهام می‌گیرد، بلکه به عکس درست مثل مرد همسایه است - در حقیقت احتمالاً خود مرد همسایه است.

۱- D.J. Enright

۲- Philip Larkin

من اینک بابازگرداندن شعر به قلمرو شعور همگانی موافقم ولی همیشه این مسئله دقیق مطرح است که شعور همگانی تا چه حد باید همگانی باشد. هر سه عامل منفی، در سه راه مختلف، این اعتقاد را تحکیم می کنند که زندگی در انگلستان با اندکی دگرگونی در نظام طبقاتی به همان راهی می رود که در گذشته می رفته است. شاید آرمان قسمت بالای طبقه متوسط یا حزب «محافظه کار» - که در شکل خالص و جامدش در شعر «جان بت جمن»^۱ معرفی شده است - مغلوب آرمان قسمت پائین طبقه متوسط یا «حزب کارگر»، «نهضت»، «خشمگین ها» شده باشد ولی مفهوم آقامنشی هنوز حاکم مطلق است. و مفهوم آقامنشی اینست که همیشه زندگی کم و بیش نظامی دارد، همیشه مردم کم و بیش با ادبند، عادات و احساساتشان کم و بیش پاک و لگام زدنی است و خلاصه خدا کم و بیش خوب است.

ادامه این حالت روز به روز مشکل تر می شود. سبب آنکه در این مدت طولانی فرد انگلیسی توانست آن را حفظ کند این بود که انگلستان جزیره است و به مفهوم کامل کلمه از بقیه جهان مجزا. ولی پس از جنگ جهانی اول این انزوا کم کم از میان رفته است. مثلاً شعر «وداع با همه آن چیزها»ی «رابرت گریوز» گویای آنست که خواه ناخواه در شرایط بحرانی تا چه حد تکیه گاههای قراردادی ضعیف می شود. تا آنگاه که سطح بینوایی متعادل بود تکیه گاهها به خوبی وظیفه خود را انجام می دادند. کودکی «گریوز» در دبستان و دبیرستان دولتی با تنهایی، بی ذوقی، هرزگی، بی احساسی و بدبختی گذشت. همه اینها محتوم بود و «گریوز» چنانکه باید و شاید باروش های قراردادی چون بازی ها، سرسختی، عشق غیر جنسی، ظریفه گویی و رفتاری خشک و تنگ رو و «تو - نمی توانی - به من دست بزنی» با آن مواجه شد. خلاصه مدت کوتاهی موفق به

۱- John Betjeman

حفظ ظاهر شد که تا دو سال اول جنگ نیز ادامه داشت آنوقت به تدریج درهم شکسته شد. وحشت سنگرها بیش از اندازه بود. آنچه دید و آنچه کشید ماورای حدود چیزهایی بود که برایشان تربیت و آماده شده بود. جسماً مقاومت کرد ولی دیگر نمی توانست به درستی جلو عواطف خویش را بگیرد، نتیجه اش چون اثر تکان دهنده بمبی بود که به قول خودش تا ده سال رهایش نکرد. وحشی پس از این مدت مجبور شد خودش را از انگلستان تبعید کند و حصار محکمی از الهه های سپید و ادبیات کلاسیک به گرد خود بکشد که شعر راستینش تنها با کندی و به نحو دردناکی از میان آنها امکان بروز دارد.

« جرج اورول » نیز به همین نحو احساس کرد که باید خود را از تمام تعلیمات طبقه حاکم بزداید و به عمد در میان فقر و مشقت فرو رود. چون دست کم آنچه در برمه دیده بود پوچی تمام فرهنگ نژادی را که با آن تربیت شده بود بر ملا کرد.

تنها نویسنده انگلیسی که می توانست با آشتی ناپذیرترین نیروهای موجود در زمان ما مواجه شود « دی. ایچ. لارنس » بود. او در خانواده ای کارگر به دنیا آمد و بیشتر عمرش را در خارج از انگلستان گذراند. از اینرو سروکاری با این آقامنشی طبقه متوسط نداشت. لارنس نوشته است: « آن روزها به من می گفتند دارای نبوغ هستم. گویا می خواستند مرا برای آنکه دارای مزایای رقابت ناپذیر آنها نیستم تسلی بدهند. » ولی برتر از تکان شدید ساده بمب یا احساس گناه طبقاتی من نیروهایی را در نظر دارم که عمومی و مربوط به همه ماست. مقصود من نیروهایی است که در نیم قرن گذشته رخ نموده است و ما را اندک اندک بر آن داشته است تا دریابیم که زندگی ما، حتی زندگی بی آزارترین و مهجورترین ما عمیقاً زیر نفوذ نیروهایی است که سروکاری با پاکی، آقامنشی و ادب ندارند. شاید مومنان این نیروها را شر بخوانند و

روانشناسان «لیبدو»، در هر صورت اینها نیروهایی هستند ارتباطی که معیارهای کهن تمدن را از میان می‌برند؛ صحنه‌های دو جنگ جهانگیر گذشته چون اردوگاههای نازی و آدم کشی و تهدید و، جنگ هسته‌ای جلوه‌های شناخته این نیروهاست.

من نمی‌خواهم که موقعیت را بیش از حد رقت‌انگیز نشان بدهم. جنگ و ظلم همیشه وجود داشته است ولی با آنچه در قرن بیستم اتفاق می‌افتد به دودلیل متفاوت است. اولاً شرمه‌گیر (اصطلاح بهتری نیافتم) آنقدر گسترش یافته است که می‌تواند در خور اجتماع جهانی باشد، جنگها دیگر محلی نیستند جهانی اند و غیر نظامیان نیز همانند نظامیان گرفتار آیند. آنجا که زمانی، در بدترین شرایط، واحدهایی از سربازان حرفه‌ای از بین می‌رفتند، اکنون تمام مردم شهرها از بین می‌روند، اکنون به جای مرگ انفرادی همگان تباه می‌شوند. به جای شکنجه انفرادی و سادیسم اردوگاهها هستند که طبق اصول علمی چون کارخانه مرگ به کار مشغولند. تباهی «اگر جایز باشد چنین اصطلاح خفیفی را به کار ببرم»، به میزانی رسیده است که روز به روز چشم پوشی از آن دشوارتر می‌شود.

روزی روزگاری انگلیسی می‌توانست در کمال امنیت معتقد باشد که شر چیزی است که در بقیه اروپا و یا در دوردست‌های امپراتوری اتفاق می‌افتد آنجا که سربازان حقوق می‌گیرند تا با آن دست و گریبان شوند. امروزه داشتن چنین اعتقادی محتاج ساده‌لوحی یا بلاهتی فوق العاده است. ثانیاً، به ویژه تفاوت تازه در طرز تفکر مانسبت به مسئله اینست که شناسایی اجباری شرمه‌گیر در بیرون از وجود ما دقیقاً مصادف بوده است با شناسایی روانکاوی یعنی آگاهی ما به راههایی که همان نیروها در درون ما عمل می‌کنند. مثلاً یکی از هدفهای درمانی مطالعات روانکاوی «برونوبانلهم»^۱ وقتی در «داخوئو» و «بوخن والد» بود تحقیق

۱ - Bruno Butleheim

در این زمینه بود که دریابد آنچه که در دوروبر او می گذرد تا چه حد بازگوی درون اوست.

روانکاوی دیگر متذکر شده است که احساس گناهی که «آوارگان» جان به سلامت برده از آلمان، را رها نمی کرد شاید تا حدودی مبین این حقیقت باشد که نازیها با کشتن پدران و مادران و برادران و خواهران و کودکانشان تاریک ترین و بدوی ترین تمایلات درونی خود آنان را اقناع کرده بودند. اگر چنین باشد دشوار است که در عصر روانکاوی زندگی کنیم و خود را کاملاً از توحش غالب و همگانی جدا بدانیم. از اینروست که دست کم سازندگان فیلمهای ترسناک بیشتر از بسیاری از شاعران انگلیسی اضطراب زمان ما را درک کرده اند.

ولی چون انگلستان طعم اردوگاهها را نچشیده است کاملاً و به طرز اهانت آمیزی به روانشناسی بی اعتنا مانده است. در این کشور تنها وقتی بدویت قبول عام می یابد که به طرز عجیبی شکل انگلیسی بیابد: مانند جنایتهای خانوادگی و ناموسی. از آن پس همه مردم به آن توجه می کنند. اگر فروید به جای وین در لندن متولد می شد، شاید به جای مطالعه در روانشناسی به جرم شناسی می پرداخت.

من نمی گویم که شعر جدید انگلیسی به جای آنکه واقعاً نباشد باید مربوط به روانکاری یا اردوگاهها یا بمب هیدروژنی و یا چیزهای رعب انگیز دیگر باشد من اصولاً نمی گویم که شعر باید راجع به چه موضوعی باشد چون وقتی احساس شود که موضوع شعر قبلاً در نظر گرفته شده است حاصل کار تبلیغات است نه شعر. من می گویم که شعر باید این ظاهرسازی را که زندگی با وجود یا بدون وجود محدودی اختلافات طبقاتی مثل همیشه است، این آقامنشی و نزاکت را، این همه توتم های اجتماعی را که برایش دست و پا گیر است دور بیندازد. سخن کوتاه، آنچه که شعر بدان نیاز دارد، درگیری تازه است.

تعریف این درگیری به سادگی همان توانایی واشتیاق شاعر است که با آگاهی تمام با دورنمای کامل تجربه خویش روبرو شود، نه آنکه راه آسان را بگیرد و به دام عکس العمل های قراردادی یا بی ارتباطی کشنده بیفتد. می خواهید باور کنید یا نه، علم روانشناسی بر شعرا اثر گذاشته است. اولاً دیگر نویسنده نمی تواند با اطمینان منکر ترس ها و تمایلاتی شود که میل روبرو شدن با آن را ندارد و ترس ها و تمایلاتی که هر چند ماهرانه از آن ها طفره رود در ته دل از وجودشان آگاه است. ثانیاً وقتی به وجود آنها اذعان کرد نمی تواند از به کار بردن تمام آگاهی و مهارتش برای آنکه احساسی شاعرانه بدان نبخشد خودداری کند. از زمان فروید به بعد عقیده رمانتیک تجربه عقل و احساس کاملاً بی معنی شده است.

من فکر می کنم تی. اس. الیوت هنگام سرودن «خسراب آباد» این موقعیت را درك کرده باشد. این شعر با ایجاز و ظرافت استادانه ای جنبش های يك روح - نه يك جامعه - را در چنین تباهی دنبال می کند. سخن الیوت از کلاسیسم و بهره وری از ادبیات و الهیات در شعرش دفاع استادانه و موفقی بود تا مضمونی فردی و دردناك را غیر فردی نشان دهد. ولی در پایان سالهای بیست و سی کارهای پراچ صناعتی الیوت و ارزیابی های اساسی سنت ادبی حاصل از آن چنان به شکل گیج کننده ای موثر واقع شد که وصف الحال هایی که این صنعت برای بیان شب به کار گرفته بود، نادیده انگاشته شد. يك مکتب جدید انتقادی تنها بدین منظور پدید آمد تا از نظر صنعتی ثابت کند که هیچگونه رابطه ضروری و مهمی میان هنر و ریشه های آن در زندگی هنرمند وجود ندارد. در سالهای چهل هنگامی که شعر انگلستان در حضيض خویش بود، نسل تازه ای از شاعران در امریکا پیدا شدند که مهمترین نماینده آن «رابرت لاول» و «جان بریمن» بودند. آنان تعلیمات الیوت و آثار انتقادی سالهای سی را پذیرفته بودند و عقیده داشتند که شاعر برای آنکه نام آور شود باید

دارای مهارت و اصالت و آگاهی باشد. اما کاری به اقدام قهقراپی البوت بر ضد شاعران رمانتیک نداشتند یعنی از آئین غیر فردی متابعت نمی-کردند. از اینرو موفق شدند با مهارت و آگاهی زایدالوصفی اشعاری بسرایند که همبای تجربه‌شان پیش می‌آمد، تجربه‌ای که گاه بر لبه‌پرنگاه فنا و تباهی قرار داشت. مثلاً آخرین کتاب رابرت لاول به نام «مطالعات زندگی»^۱ گسامی بزرگ در این راه بود. شاید هیچیک از اشعار این مجموعه به گیرایی «گورستان کواکر در نانتوکت»^۲ نباشد ولی اثر کلی کتاب در وهله قوی‌تر است. «لاول» که زمانی می‌کوشید تا آلام درونی‌اش را عینیت ببخشد و در حوزه الهیات بدان لباس مذهب کاتولیک بپوشاند و در حوزه صنایع لفظی بر آن پیرایه‌های عجیب و غریب لفظی و وزنی ببندد، اینک بدون هیچ تکلفی این دردها را با کمال عربانی بیان می‌کند.

ولی البته در خطه هنر، عربان راه رفتن ضامن توفیق هنرمند نیست و بسا که برعکس آن باشد. بسیاری از قطعات مجموعه «مطالعات زندگی» ناموفق است چون به نظر می‌رسد که شاعر در این قطعات بیش از آنکه در بند شعر باشد در بند سیر روانکاری است. برعکس بعضی از شاعران نهضت - در بهترین آثارشان - با شعور و درک سنجیده‌شان از نیروهای مهار شده برخوردارند و به شکل شعر توجه دارند که اگر قرار باشد هنر جنبه عمومی داشته باشد جنبه حیاتی دارد. مسئله اینست که يك سبك چه نوع توفیقی را مجاز می‌داند. برای مثال «درچمنزار» اثر «فیلپ لارکین» رابا «رؤیای اسبان» «تدهیوز» مقایسه کنید:

درچمنزار

تا زمانی که باد یال و دمشان را پریشان نکرده است،

۱- Life Studies

۲- Quaker Grave Yard in Nantucket

دیده به دشواری می تواند آنها را تمیز دهد
از آن سایبان خنکی که بدان پناه برده اند؛
آنگاه یکی علف را لگد کوب کرد، جا عوض می کند
- آن دیگر گویی می نگرد.
وباز گمنام می ایستد.

هرچند پانزده سال پیش شاید
ده بیست گامی پیش تر بودن کافی بود
تا آنان را افسانه سازد:
بعد از ظهرهای بیرنگ جامه های پیروزی و مسابقه ها و شرط بندی ها،
که نامه های آنها را رقم می فود
همه رنگ باخت، ژوئن های باستانی.

نوارهای ابریشمین شروع مسابقه
انبوه مردم و چترهای آفتابی در زیر آسمان
دسته ای از اتومبیل های خالی در آنسوی،
گرم و آشغال های روی چمن: آنگاه فریادی بلند
از طنین باز نمی ماند
تا همراه ستونهای اخبار روزنامه به خیابانها برسد.

آیا خاطرات چون مگسها گوشه هایشان را می آزارد؟
سرهايشان را تکان می دهند. غروب سایه ها را البریز می کند.
تابستانها

دروازه های شروع مسابقه، تماشاچیان و فریادها
همه از دست شدند مگر چمنهای خدشه ناپذیر.

در سالنامه نامه‌ایشان باقی می‌ماند، آنها

نامه‌ایشان را ازدست داده‌اند و آسوده ایستاده‌اند،
یا هرگاه که میلشان بکشد چهار نعل می‌تازند.
و هیچ دوربینی آنان را تا مقصد دنبال نمی‌کند،
یا هیچ ساعت دقیقی پیش بینی نمی‌کند،
تنها مهتر و پسر مهتر
پس از غروب با افساری می‌آیند.

شعر «لارکین» ظریف و بی‌تظاهر و تا حدی به شیوهٔ آقامنشانه
زیباست.

باز آفرینی غربت‌زده‌ای است از عشق افلاطونی به مناظر
انگلستان، شعری است که کمی چوپانی و کمی ورزشی است. اسبهای
او موجودات اجتماعی مسابقات اسب دوانی اشرافی‌اند که از نظر
احساسی به دنیای «انجمن سلطنتی حمایت حیوانات»^۱ تعلق دارند. این
شعر از «رؤیای اسبان» ماهرانه‌تر است ولی آیت کمتری دارد:

رؤیای اسبان

ما مهترزاده شده‌ایم، آرام بر روی گاه‌های اصطبل می‌خواهیم،
تمام ثروتمان سرگین و قشواسبان است،
و تمام صحبت‌مان برگرد بیماریهای اسبان دور می‌زند.

دور از شبی که آنچه را که آنسوی دروازهٔ قصر بود فروبلعید
سمضر به‌ها و سمضر به‌ها و سمضر به‌های اسبان همه چیز را تکان داد:

۱- انجمن حمایت حیوانات انگلستان. R.S.P.C.A.

اسبانمان آخورهایشان را شکستند؛ چشمانشان از خشم سپید شد.

وما درحالی که جیبهایمان پر از موش بود و سرهامان پر از گاه،
به میان ظلمتی که بهمن وار بر سر اسبان فرو می ریخت
و به میان زلزله ای از سمنصر به هاشتا فتم. فانوسهایمان پر توی اندك
[و نارنجی داشت.]

صورت های خواب زده هر کدامان صورتك گردی شده بود،
بی تن بودیم، شاید تن هایمان کنار اسبان بود
که شبیه می کشیدند و لگد می انداختند و جهان را از جایش بیرون
[می راندند.]

جز قصر رفیع که بسیار سفید بود و ماه که بسیار گرد،
در پیش چشم ما که در پی اشکال صوت می گشت
چیزهای دیگر خروش اسبها بود.

بر روی فانوسهایمان قوز کردیم و بدنهایمان هیاهو را نوشید،
و در زیر لگدهای این چنین اسبانی آرزوی مرگ کردیم
چه هر ذره خاك، سم و یال داشت.

ما باید چون مستان در رویا چیزهایی شنیده باشیم،
و خروش اسبان چون لالایی به خوابمان کرده باشد
از خواب برخاستیم، استخوانهایمان درد می کرد و روز روشن
[آمده بود.]

آنسوی دروازه، صحرای بی‌نشان برسنگ و کژدم
آغوش گشوده بود واسبهای اسطبل ما خیس عرق،
بیحال و بیچاره روی بستر کاهشان خفته بودند.

اینک بیائید اسیر بخشش این اسبان بینوا باشیم،
مگر نه اینست که شعله‌های دوزخ، اسبان بزرگی است.
وقیامت نیز حلقه‌ای از سم اسبان.

این شعر نسبت به اشعار خوب «تدهیوز» خوب نیست، لگام
گسیخته‌تر از شعر «لارکین» است و مقداری زرق و برقهای رمانتیک و شبه-
قرون وسطایی دارد که آنرا به ظاهر فریبی متمایل می‌کند. ولی بدون
شک این شعر بیان‌کننده چیزی است، کوششی جدی است برای بازآفرینی
و سادگی و پرهیز از جعل و مدد گرفتن از پر قدرت‌ترین اصطلاحات تخیلی
برای ساختن ممکن‌ترین ترکیب از عواطف و احساسات. اسبان تدهیوز
به خلاف اسبان لارکین طبیعتی وحشی و تهدید کننده دارند. ولی با همان
توصیف‌های زنده‌ای که آنچنان سهمناک به آنها زندگی می‌بخشد،
مانند عملی که در رؤیا انجام می‌شود آنها را به بند ترس و احساس باز پس
می‌رانند. دنیای خشن آنها هم جسمی و هم ذهنی است.

البته این اسبان در ادبیات اسلافی دارند: اسبان وحشی و عجیبی که
در انتهای «رنگین کمان» اورسولا و برانگون را مرعوب می‌کنند. ولی
این قسمتی است از مفهوم وسیع آنان. دکتر لیویس به این عقیده رسیده
بود که در ادبیات جدید دی. اچ. لارنس و تی. اس. الیوت دو قطب
آشتی ناپذیر و مخالفند. هر چند بهترین اشعار معاصر انگلیسی نشادمی-
دهد که با نیروی خلاق می‌توان این هر دو را آشتی داد. آنچه من
شعر عمیق‌تر خوانده‌ام ترکیب آرمانی بینش روانی و صداقت دی. اچ.

لارنس است با مهارت و دانش ژرف‌تی. اس. الیوت. اگرچنین چیزی به وقوع پیوندد، ما آثاری خواهیم داشت که چون تخیل کولریج «عاطفهٔ بیش از حد را با نظام بیش از حد» آشتی دهد.

احساس شخصی من اینست که در حال حاضر استعداد های شاعرانهٔ زیادی در انگلستان موجود است. اما مثمر ثمر واقع شدن این استعداد ها کاری به دوز و کلک های محافل ادبی ندارد بلکه وابسته به آن است که شاعران بتوانند از این بیماری آقامنشی که همیشه گریبانگیر فرهنگ انگلیسی بوده است درمان بمانند.

لویس کرونین برگر

«صومعة» استاندال

اغلب خوانندگان صاحب تمیز - مسلماً، کسانی هم هستند که آثار استاندال را مطابق با سلیقه خویش نمی‌دانند - «صومعه پارم» را هم - ارز بزرگترین رمان‌های دانند. حال آنکه به‌پندار من، نادرند کسانی که منکر مقام آن در کنار بزرگترین رمان‌هایی باشند که به شرح و وصف مجالس و محافل اعیانی پرداخته‌اند. و این به‌دو دلیل عمده است: به‌جهت لحن آن - طرز برخورد آن با نجیب‌زاده‌ای شهری، اهل محافل و مجالس، بادرکی عظیم، و واقع بین - و به‌جهت سطحی که این آداب و رسوم در آن قرار دارد. صحنه اصلی داستان در گاه امیرنشینی در اوائل قرن نوزدهم است. ما، به اصطلاح، با دنیا پرستان حرفه‌ای طرفیم، با سیاست پیشگان، بانوان پرشکوه و وزیران دولت. کوچکترین حرکت فرد، هر چه قدر پیش پا افتاده، باید حساب شده باشد - زیرا هر حرکتی، در تالار یا حتی در مجلس رقص، ممکن است عواقبی داشته باشد. هر گفته فرد، حتی ساده‌ترین شوخیها، باید سنجیده باشد، چون کلمه به کلمه به دیگران منتقل خواهد شد. نظر لطف‌آمیز به همان زودی که به دست آمده است ممکن است باز از دست برود، محبوب او ممکن است هنوز محبوب نشده مغضوب شود. هر موقعیت اجتماعی اهمیت سیاسی دارد. هر اتفاق نامساعد مضحك ممکن است انعکاسهای مصیبت -

بار داشته باشد. هر ندانم کاری از یاد رفته ممکن است برای ضربه زدن مورد استفاده قرار گیرد. سیاست حکمران هر لحظه ممکن است تابع هوا و هوسش قرار گیرد. و حتی هر اسهای شخصی او مایه وحشت تمامی نزدیکان او شود. مضافاً به اینکه این آداب و رسوم در اینجا بیشتر از همه جاست، متمرکزتر از همه جاست، چرا که میدان عمل چنین محدود است، صحنه نمایش چنین کوچک است. در درگاه کوچک و خیمه شب بازی مانند این امیر نشین، هر کسی جهد می کند که به بند و بستهای یکسان وارد شود، و لنگاریهای یکسان را انتشار دهد، مقامهای یکسان را به دست آورد، به رشته های یکسان بیاویزد، تا به طور یکسان ستیزه جو، رقابت-پیشه و توطئه گر باشد. تمامی ماجرا، که آمیزه ای از ظاهرسازی های بالنسبه شوم محافل و خطاهای خنده آور مجالس است، زمانی آهنگ ملودرام و زمانی لحن مسخره دارد. اما در آن ندهای عمیقتر و صمیمیت های استوارتری هم هست - تمام آنچه کمندی سطح بالا، به شیوه خودش، به مامی گوید تراژدیهای زندگی است.

زیرا «صومعه» فراتر از سعی نویسنده معمولی دنیا پرست در پروردن شخصیت های دنیا پرست است. فراتر از دریدن نقابها و به سخره گرفتن ظاهرسازیهاست. و حتی بالاتر از مشروح ترین گزارش از اوضاع اجتماعی و حیل های ظریف است.

یکی از دلائل عظمت این رمان محافل و مجالس این است که بدون تضعیف جنبه مجلسی آن، به تعالی این جنبه می پردازد - نه با معرفی شخصیت های با سمه ای اشرافیتی و الاثر یا ایده آلی، نه با برابر نهادن مفاهیم انتزاعی کفش و کلاه کرده اخلاق و فلسفه، بلکه با خلق سه شخصیت درخشان بخصوص، که یکی از آنها کنت موسکا - آنچه را که می توان بر له و علیه دنیا پرست روشنفکر گفت در خود خلاصه دارد، دوتای دیگر - فابریس قهرمان و دوشس سانسورینا - بیش از آنکه در بیرون

صحنهٔ این محافل و مجالس قرار گیرند بالای آن قرار می گیرند . آنان چندان در فرا گرفتن راه و رسم های این محافل ناتوان نیستند، بلکه نمی خواهند به این قوانین گردن نهند، بدین گونه، در بحرانیهای بزرگ زندگانشان، اسیر هوس های شخصی بزرگتر و رویاهای شخصی آزارنده تر می شوند. آنان از این شیوهٔ زندگی نمی گریزند، این زندگی را به مفهوم مدرسه ای آن نفی نمی کنند، بلکه به آن ابعاد تازه ای می بخشند. اما در پشت آنان آفریننده شان قرار دارد، در واقع در آنها خالقشان وجود دارد، در هر يك از این سه نفر جنبه ای از شخصیت استاندال نهفته است، و سرشاری شخصیت استاندال نمایان تر از آنان است. ثی. ام. فارستر از برخورد با النسبه ناخوشایندی با هواردستر جیس سخن می گوید، که تلویحاً اشاره کرده بود - فارستر با کینه ای آلوده به طنز این نکته را بازگو می کند - که کتابهای فارستر حاوی فارسترنده و او حاوی کتابهایش نیست. مسلماً کتابهای استاندال حاوی او نیستند، او حاوی آنهاست. این موضوع بویژه در «صومعه» به چشم می خورد، شخصیتی به چشم می خورد، که نه تنها قادر به رهبری تمامی ارکستری از آلات موسیقی انسانی، فیدلها و فلوت ها، ترومبون ها و ترومپت ها است؛ و باز، نه تنها قادر به آفریدن تمامی کشوری کوچک با تاریخ و جغرافیای غنی است، بلکه، علاوه بر اینها، می تواند همه چیز را بارنگ و پیچیدگی بیامیزد، نوعی قطبنماست که همه جهات را در بردارد، مجموعه ای از تضاد است که آنچه را که ظاهراً قبول کرده زیر کانه رد می کند، از آنچه ظاهراً باید تقدیس شود کم می سازد، و آنچه را که ظاهراً می بایست بر سرستونی قرار گیرد واژگونه بر زمین می اندازد. این شیوه ای است که هر نوع تضاد را به عنوان انتقاد به کار می برد. اما چنین به نظر می رسد که تمام انواع تضاد را به عنوان راهنما بسنده نمی داند - بدین ترتیب طنزنهایی نابسندگی خود طنز است.

اگر سخن را در حد ساده داستان شروع کنیم، می بینیم که چه داستان - یا، حتی می توان گفت اپرا یا فیلم - عالی و جالبی داریم. در داستان، چنان که در بدو امر به نظر می رسد، در وجود فابریس کمال مطلوب جوان اول را داریم - مرد جوانی که تقریباً به معصومیت «کاندید»^۱ است، اما بعضی از خصایص قهرمان رمانتیک را هم دارد. فابریس در واقع فرزند افسری فرانسوی است که با مادر اشرازاده او رابطه داشته است، اما قانوناً فرزند يك مارکی مرتجع ایتالیایی محسوب می شود، میان فابریس و این مرد کینه و دشمنی هست. باوجود این، خواهر مارکی دل دونگو از زمان بچگی فابریس به اودل می بندد، و میان آن دو رابطه ای غیر عادی پیدا می شود. فابریس در هفده سالگی اشتیاقی آتشین نسبت به بوناپارت، که کشورش را اشغال کرده است، پیدا می کند. به فرانسه می گریزد و موفق می شود با حالتی سرگشته در صحنه نبرد واترلو حضور داشته باشد. این نخستین موفقیت شگفت کتاب است - شرح کاملاً غیر رمانتیک و ضد قهرمانی که از پرسه زدنهای بی هدف فابریس در ساعت و صحنه نبرد واترلو به دست می دهد.

فابریس سرانجام به ایتالیا باز می گردد، در آنجا صحنه های تند و آشکار کننده ای از زندگی خانوادگی می بینیم. اما با دلبستگی موسکا به عمه جوان فابریس که اکنون بیوه شده است، داستان به مجرای اصلی حوادث تئاتری خود می افتد و صحنه داستان به پارم - که موسکا نخست وزیر آن است - و دربار پارم منتقل می شود. پارم رمان استاندال کشوری کوچک و خود مختار و کاملاً خیالی است که در دورانی بیرون آویخته از دایره زمان وجود دارد - دنیایی که از جهاتی یادآور رنسانس ماکیاولی است و از جهاتی دیگر نشانه هایی از اروپای پس از ناپلئون دارد. اگر از

۱ - قهرمان رمان ولتر به همین نام.

لحاظ ایجاز و رویت‌نایی^۱ است، اگر از لحاظ حوادث داستانی می‌تواند گروستارکی^۲ باشد، از لحاظ انگیزه‌ها سخت متعلق به دنیای واقعی محافل و مجالس و دنیای واقعی سیاست و مانورهای سیاسی است. نوعی تخته‌شطرنج است: تخته‌شطرنجی است به‌خاطر ظرافت و پنهانی بودن. و اغلب برگشت ناپذیری. بازیها، تخته‌شطرنجی است باز به‌جهت دفاع ماهرانه در یک قسمت صفحه و بی‌دفاع گذاشتن دیگر قسمت‌ها در برابر حملات مهلك، تخته‌شطرنجی است باز بدین خاطر که مهره‌ها را سلسله مراتبی است و برای بردن بازی مدام پیاده‌ها و حتی سواران و وزیر قربانی می‌شوند، باز چنین است به علت نزدیک بودن رنگ مهره‌ها به یک دیگر. چون دو حزب سیاسی بارم، هر چند یکی چنین می‌نماید که آزادیخواه است و دیگری مرتجع، شیوه‌هایی غیر قابل تفکیک دارند، همچنان که از روابطشان با امیر و پلیس و تقریباً چیزی دستگیر نمی‌شود. امیرارنستو چهارم شبه مستبدی است باهوشی سرشار از نوعی بخصوص، باتزویر آمیخته به طنز و با درکی دنیایی و شیرانه، سرمشق او لوئی چهاردهم است هر چند تأثیر رفتارش کمتر از اوست، بلهوس، حیل‌باز و زود رنج است، گاه بینشی بالغانه دارد، و گاه اسیر غرائز کودکانه و خودکامگی می‌گردد، و اغلب فقط وحشت‌زده و روحیه باخته است.

موسکا، وزیر کشور، وزیر پلیس و نخست‌وزیر ارنستو. چنان که خدمت موفقیت‌آمیز به چنین امیری ایجاب می‌کند. مرد همه چیز تمامی از محافل اشرافی، استاد در مانور، ماهر در همه فنون مدیریت، اغواگری:

-
- ۱- قلمروی خیالی در اروپای مرکزی و صحنه حوادث «زندانی زاندا» اثر انتونی هوپ. این نام عموماً کنایه از افسانه‌های حقیقت‌نما در بارهٔ سلحشوری‌ها و توطئه‌های دربارهای شاهی در اروپای جدید است. م
 - ۲- نام‌رمان رمانتیک از نوع «عشق تخت و تاج» است که در قلمروی خیالی به نام گروستارک اتفاق می‌افتد. این رمان در سال ۱۹۰۱ منتشر شد و از شهرت بسزایی برخوردار گشت. م

سیاست، عاری از خواب و خیال و احساسات واهی است. با این همه، او از دنیا پرستان دنی نیست که همه بدبینی و پوست کلفتی باشد، بلکه می تواند داوریهای انسانی داشته باشد، به سیاستهای انسانی گرایش دارد، آنجا که باید شدت عمل به خرج بدهد چنین می کند، اما هر وقت بتواند ازباری و کمک دریغ ندارد. علاقه شدید او به عمه فابریس نقطه عطفی در زندگی سیاسی اوست. در حقیقت به خاطر عشق او آماده است که از مقامش چشم پوشد، خدمت امیر را فروگذارد و زندگی ساده ای پیش گیرد. او فاقد شرایط مساعد برای ازدواجی مطلوب است، زیرا که فاقد آزادی است: قبلاً ازدواج کرده هر چند از همسرش جدا شده است. و اما عمه فابریس، هر چند که عشق واقعی اش به فابریس است مجذوب موسکا و سخت تحت تأثیر اوست. چون پیوستن به او در پاریس در مقام معشوقه مسلم شدیداً دور از حزم است موسکا ترتیبی می دهد که او به همسری دوک پیری در آید، تا از این رهگذر مال و شأن اجتماعی اش تأمین شود، و در مقابل این دوک مقام سفیر کبیری می یابد تا هیچ گاه زن را نبیند. در نتیجه او در مقام همسر دوک به پاریس می آید، تا در این موقعیت شبهه ناپذیر معشوقه نخست وزیر باشد. او - که اکنون می توانیم دوشس سان سورینا بخوانیمش - مسلماً در مزه جذاب ترین زنان همه داستانهاست، اما فقط يك قهرمان زن دلربا یا رمانتیک نیست، زنی بزرگ است که برایش احساس شخصی و روابط شخصی حداکثر اهمیت را دارد. حاضر است برای مقاصد واقعی سخت از خویش مایه بگذارد. باز یابی، اشراف ادگی و دلربایی اش نقطه کانونی زندگی اجتماعی پاریس می شود. زندگی در این محیط اصول و آداب این محیط را به او آموخته است، و گاه گاه این آداب و اصول را به کار می برد، صورتکهای آن را به چهره می زند و به دوروییهای آن تن می دهد، اما اصولاً دوشس زنی نیست که طالب قدرت و نفوذ بر صاحبان قدرت باشد. کاملاً بعکس: او خواهان اقناع شخصی

به وسیعترین مفهوم آن است. نیل به شیوه‌ای از زندگی نه از روی چشم و همچشمی بلکه با روشن بینی، و رسیدن به دنیایی از شادی که فراسوی پیروزیهای ظاهری و وسوسه‌های پیچیده است.

بیان این که این زن نترس و ذاتاً بخشنده نیرویی برای خیر در این دنیاست القاکننده فضیلت آزامنشی و قدرت اخلاقی است، حال آنکه برای او بیشتر از خوبی بزرگواری مطرح است، نوعی شهادت قاطع برای تحقیر تردیدهای محتاطانه که چنین ذاتی مردم پیرامون اوست. برای به دست آوردن آنچه که می‌خواهد یا نابود کردن آنچه که دوست ندارد. ممکن است بی‌رحم باشد، اما آنچه که در زندگی می‌جوید اصولاً بزرگ و شریف است.

سومین نفر از شخصیت‌های اصلی ما ممکن است ساده‌ترین آنان به نظر رسد. اما فابریس اصلاً ساده نیست. او خیلی کمتر از آنچه در وهله اول به نظر می‌آید یک نمونه نوعی و خیلی بیشتر از آنچه در این مرحله به نظر می‌رسد یک شخصیت واقعی است. او در میان تحولات نوع بخصوصی از زندگی سیر می‌کند. اما بیشتر این تحولات بر او تأثیری نمی‌گذارد زیرا برای او جالب نیستند و او را اقناع نمی‌کنند. در او چیزی که ساده است وجود درونی اوست، آرزوی اوست برای نوعی زندگی که نیمی از آن از دنیای خواب و خیالهای رمانتیک و ایده‌آلیسم شوالیه‌گری سرچشمه گرفته، و نیمی از آن را طبیعت او، که نمی‌تواند خودش را بادر بار و جامعه سازگار سازد، بر او تحمیل کرده است. همچنان که زندگی معمولی جنسی و معاشرت با زنان را ادامه می‌دهد کرا آ این احساس بر او مستولی می‌شود که قابلیت دوست داشتن را ندارد، که، چنانکه در کتاب اشاره می‌شود، آشکار کننده ترسی پنهانی (ترسی که استاندارد هم در آن شریک بود) از عن است. اما، به نظر من، شاید هم به این خاطر باشد که او نمی‌تواند عشق را در پیرامون دربار بیابد، چون

در آنجا هیچ گاه قادر نیست روی آن را ببیند - چرا که عشق، برای او، باید ظاهر دشوار و دست نیافتنی و سادگی عظیم داشته باشد. به هر حال عشق تنها هنگامی به سراغ او می آید که در برج بزرگ پारم زندانی است و در تحت رمانتیک ترین - در واقع سینمایی ترین - شرایط با کللیا مواجه می شود. در حقیقت در زندان برج از همه جا خوشحال تر است. نه تنها بدین خاطر که به عشقی عالی و طوفانی رسیده است، بلکه به این جهت که به نوعی زندگی دست یافته، که با وجود دشواری هایش سخت خصوصی و اساساً پوشیده و رویا مانند است. به جای اشرافزاده جوان درون او که همیشه باطناً او را مردود می شناخته است اکنون شوالیه سرگردانی نشسته است و همه روز به شاهزاده خانمی دست نیافتنی خیره شده که همیشه در رویا هایش مجسم می کرده است.

در عین حال، دریافتن این که فابریس رمانتیکی بیگانه و ساده نیست مهم است. او حتی فرد همیشه نا بالغی نظیر «تام جونز» - نوعی قهرمان که تجاربیشمار و عکس العمل های بالقاه معدود دارد - نیست. فابریس می تواند نقش جوان درباری و حتی دبیر متشخص را، نه تنها به استادی، بلکه با لذت طنز آلود بسیار، بازی کند. او همچنین می تواند، به مناسبت، نجیب زاده و الامقام کامل عیاری باشد. این طبیعت اوست که عاری از تشریفات است، نه رفتار او، چنان که باز بدبختی او بیشتر در شکست او دریافتن دیگرانی است که زبان او را حرف بزنند نه در ناتوانی او در حرف زدن به زبان دیگران. به نظر من، او یکی از مردمی است که شادمانه از میان زندگی می گذرند و تنها با خود سخن می گویند. البته این به يك معنی طبیعت خود هنرمند است - و این جنبه فابریس نماینده جنبه ای از استاندال است. آن جنبه هنرمند، که باتمام آلودگی اش به دنیا، بر کنار و بیگانه، مرموز و فساد ناپذیر باقی می ماند، درست همان طور که در مورد موسکا، استاندال هر چه مکر و طعن و

دهای بالفانه و دنیایی در وجود خویش دارد، به ما می‌دهد.

این سه شخصیت پیش‌صحنهٔ رمانی را اشغال می‌کنند که پس‌صحنه آن را شبکه‌ای از تحریکات سیاسی و اجتماعی، هزارتویی از مانورهای سیاسی و اجتماعی و تمامی حسابگری‌های مختص محافل و مجالس تشکیل می‌دهد، هیچ‌گاه در جای دیگر، در زمینهٔ رمان، کسی به‌تمام و تمامی استاندارد آئینه‌دار نقطهٔ مقابل طبیعت نشده است. آئینه را به این خوبی در برابر بالماسکه‌ای مسخره نگرفته است. معمول‌ترین برداشت نقد ادبی جاری از «صومعه» این است که این رمان، رمانی سیاسی است و مطمئناً در این مقام هم قابل توجه است: در واقع خود چارچوب رمان-کشور کوچک خود مختاری که همه در آن به سوی قدرت می‌تازند- اشاره به وجود حوادث سیاسی در آن دارد. به هر حال، به نظر من در مورد «صومعه» باید چیزی را مشخص کرد که تا آنجا که من می‌دانم کسی تا به حال نکرده است: و آن چیز این است که اساساً این رمانی از تحریکات سیاسی است نه عقاید سیاسی، نوعی کتاب راهنمایی است برای دوز و کلک‌های سیاسی نه راهنمایی برای افکار سیاسی. و به این معنی به نظر من رمانی سیاسی می‌رسد که در چیزی وسیع‌تر و جادارتر پیچیده شده است: به کلامی دیگر رمان دست‌آخر به خود دسیسه، شیوه‌ها و فوت و فن‌ها می‌پردازد، خواه سیاسی باشند یا اجتماعی یا جنسی، خواه در وزارت‌خانه‌ها باشند یا در اتاق‌های پنهان یا در خلوتخانه‌های زنانه، خواه برای به دست آوردن قدرت باشند یا برای به دست آوردن موقعیت، خواه دوستیهای مزورانه باشند یا قول و قرارهای بی‌پروپایه. این بدان علت است که «صومعه» انگیزه‌ها و جاه‌طلبی‌های این محیط را از جهات سیاسی و اجتماعی و فردی در بر می‌گیرد، و به همان اندازه که از درباری «کاسیتونه» در خود دارد از شاهزاده ماکیاولی هم دارد. این رمان در مرحلهٔ اول رمانی عالی از دنیای محافل و مجالس و در مرحلهٔ ثانی رمان سیاسی قابل توجهی است.

قسمت عمده‌ای از لذت ثانوی، و گاه لذت اولیه‌ای، که کتاب به انسان می‌دهد به‌دستگاه سیاسی و توطئه‌های سیاسی مربوط است. یکی از لذت بخش‌ترین اقدامات خلاقه برای هر نویسنده ساختن تاریخ، جغرافیا و کیهان‌شناسی‌ای مختص خود است، اختراع يك کشور، يك پایتخت، يك تبار است چنان‌که استاندال در این رمان کرده است، دنیایی به معیار کوچک و به گونه‌ای ساخته شده که واقعی جلوه کند و گاه چیزی بیش از واقعیت بیابد - قدرت و معنا بیابد. دنیای استاندال، در محدوده‌ای کوچک، برآورنده همه نیازهایی است که استاندال برای رسیدن به هدفش دارد.

«مارتین ترنل» آن را کشوری زیر سلطه پلیس و امیرش را خودکامه می‌داند، اما شاید این برداشت به آن جلوه‌امروزی صرف بدهد. پارم بیشتر باقیمانده‌ای از حکومت مطلقه، حکومت استبدادی موروثی، است تا نشانه‌ای از استبداد جمعی جدید، با مستبد غاصب آن و نظاهر آن به رفاه اجتماعی. در حقیقت، آنچه در شیوه و حتی در حوادث «صومعه» بخصوص اپرایی است ناشی از این است که این حکومت خودکامه چقدر قدیمی و متصنع است، حکومت پلیسی به هر مفهوم، حتی به مفهوم اپرایی آن، در آینده‌ای دور و در دنیای رئالیسم نهفته است. مهمتر آنکه يك حکومت پلیسی نمی‌تواند به آسانی به کم‌دی سطح بالا برسد، نمی‌تواند به اراده خود به ریخت و پاش دست بزند، یا تا حد مضحکه نزول کند. آنچه به صومعه درهم پیچیدگی رنسانس و هم تصنع و پیرایه‌های زندگی اشرافی می‌دهد حالت «نظام کهنه» آن است و درست به هنگامی که «نظام کهنه» در خود آگاهی اروپا دقیقاً به همان صورت متبلور شده است: هنگامی که نظامی تازه جلوی آن علم شده و بر آن غلبه کرده است.

در این دنیای پارم که اندکی یادآور تعریف قدیمی روسیه‌تزاری

است- «خودکامگی با قتل‌های سیاسی تعدیل شده»- افراتیون و آزادی- خواهان برای تحریک علیه یک دیگر دست به هر کاری می‌زنند. اما اشکال عمده این است که اقدامات آنان کاملاً بی‌ثمر است و جاده‌طلبی‌های فردی آنان هدف‌های سیاسی‌شان را تغییر می‌دهد. مهمترین آزادیخواه رسماً فرمانده ستاد، یعنی رئیس زندان، است که بیشتر زندانیانش دیگر آزادیخواهان هستند، و او با منتهای سختگیری با آنان رفتار می‌کند. استفاده مسخره و هزل آلودی که استاندال از تمامی دستگاه حزبی می‌کند، صفحاتی که بالذت و اشتیاق به دوزو کلک‌های کارچرخانان حزبی اختصاص می‌دهد، و در مقابل این قدر کم به افکار و اعتقادات می‌پردازد، بیشتر مؤید این نظر است که این رمان بیشتر از آنکه رمان افکار سیاسی باشد رمان تحریکات سیاسی است.

موسکا، که هر چند نخست وزیر حزب مرتجع است، بهترین نمونه آزادمندی در پارم هم هست- در عمل، او واقعاً باید علیه هر نوع آزادیخواهی تبلیغ کند- حتی موسکا هم مطمئن نیست که از چه راهی بهتر می‌توان ارنستوی چهارم را ترغیب یا مطمئن ساخت، بلکه در فکر است که چگونه بهتر می‌توان او را مهار کرد: حال خواه با تعلق آشکار باشد یا تهدید پوشیده، اما به هر حال این کار را بیشتر با حیل‌های سیاسی می‌کند تا با مباحثات سیاسی. همان‌طور که طرح داستانی پیچیده‌تر می‌شود، این بیشتر برای موسکا مسئله می‌شود که امیر را همچنان که در مورد دوشس و فابریس، در مورد امور داخلی و خارجی پارم هم تحت نفوذ داشته باشد. علاوه بر این در یکی از بحرانی‌های بزرگ داستان، اشتباه اداری وحشتناک موسکا، یکی از درخشانترین پیروزی‌های استاندال را شامل است. هنگامی که دوشس، به عنوان بهای ماندنش در پارم، امیر را تحت فشار می‌گذارد تا مجازات زندان را که برای فابریس تعیین شده لغو کند، وزیر کانه تفریح می‌کند که «این اقدامات مغایر با عدالت

در آینده هیچ عواقبی نخواهد داشت» - یعنی فابریس برای همیشه آزاد شود - موسکا که فرمان را برای امضاء امیر تنظیم می‌کند، از روی نوعی احتیاط سیاسی که عادت ثانوی او شده است، عبارت مربوط به تحت نظر بودن او را حذف می‌کند، و بدین طریق دست امیر را بازمی‌گذارد تا فابریس را به قلعه بیندازد. این شیوه که او به طور غریزی اجراء نیات امیر را بر اجراء نیات زنی که مشتاقانه دوست دارد مقدم می‌دارد تنها بینشی است به درون محدودیت اعمال انسانی. مسلماً ممکن است، هر چند به نظر من نامربوط می‌رسد، که پای فروید را پیش کشیده بگوییم که موسکا با حذف این عبارت مهم، به طور ناخود آگاه برای سقوط رقیب خویش در عشق دوشس دسیسه چیده است.

تمام صحنه‌ای که به تنظیم فرمان توسط موسکامی انجامد سرشار از کمدی شیرین، استادانه و رفیع است، یکی از صحنه‌هایی است که کلاً به امتیاز بزرگ «صومعه»، و از آن بیشتر به تصویر مشخصی که این کتاب از دنیای محافل و مجالس کشیده و توجه آن به کمدی و حاضر جوابی کمک می‌کند. این صحنه طولانی‌تر از آنست که نقل شود، اما اگر ما با نقل از استاندال شیوه او را که گاه به تعریف قهرمانانش می‌پردازد و گاه در کار ساختن شخصیت آنهاست، نشان ندهیم، به سطح صیقل خورده رمان بی‌اعتنائی کرده ایم.

نکته گیرها گاه دلدیر است و گاه خشک، ولی به ندرت کهنه است، مثل آنجا که در تعریف از شاهزاده خانم پارم می‌گوید: «او خود را ناشادترین مردم دنیا می‌انگاشت، و شاید این اعتقاد بود که او را کوشنده ترین مردم می‌کرد». باز، کتاب نمایشگر چیزی است که شاید بتوان آن را بازیگوشی عالی نامید، چیزی که به آسانی از متن جدا نمی‌شود، و تماماً از لحظه بیرون می‌تراود، ولی شاید این تکه گویی کوتاه فابریس، هنگامی که زندانی است و گرفتار عشق کللیا می‌شود، این منظور را بر

آورد:

فابریس با شگفتی به خویش گفت: «اما... من کم کم به خشم آمدن را فراموش می‌کنم، نکند من یکی از آن قویدلان باشم که نمونه‌های متعددی از آنان را تاریخ کهن به دنیا عرضه کرده است؟ چگونه چنین شده‌من که اینقدر از زندان می‌ترسیدم، در زندانم حتی غمگین بودن را از یاد برده‌ام! مسلماً این یکی از آن موارد است که ترس از شرسدبار از خود شربدتر است... نکند شگفتی محیط جدید مرا از غمی که باید حس کنم بازداشته است؟... به هر حال این واقعاً شگفت‌آور است که... انسان مجبور باشد برای ناشاد بودن با خود جروب‌بحث کند. به‌جان خودم قسم، به حرف خودم برمی‌گردم که شاید صاحب شخصیتی عالی باشم.»

به روالی متفاوت، تکه‌هایی از کلمات قصار هم در آن هست: «عاشق بیشتر به فکر رسیدن به معشوقه است تا شوهر به فکر نگهداری زن»، «زندانی بیشتر به فکر فرار است تا زندانبان به فکر بستن در». کتاب با چنین شوخیهای درخشانی گوهر نشان شده است، اما اینها تنها بادام-شور یا چاشنی تند ضیافت شهری استاندال است. ما باید از طعنه‌های مجلسی فراتر رویم، ما باید به فوت و فنهایی برسیم که مردم برای پیشبرد خود و مقاصدشان یا برای ادامه زندگی می‌زنند. امیر هنگام صحبت با اسقف اعظم درباره قتل هنرپیشه‌ای، که سد راه یکی از عشقهای فابریس شده بود، به دست او، خاطر نشان می‌کند:

«خدا به دور، انسان کارهایی از این قبیل را و اوا می دارد دیگران
برایش انجام بدهند... از آن گذشته، آدم کم دینی مثل جیلنتی را که نمی-
کشد، او را می خرد.»

گفتار بالا از آن شخصیتی والاست، در پائین عکس العمل مامور پلیسی حقیر را می بینیم که فابریس گذرنامه جیلتی را به دستش داده و

وانمود کرده است از آن خود اوست:

«همچنان که دیدیم، قهرمان ما به اندازه کافی احساس خطر کرده بود، و اگر می توانست افکار مأمور پلیس را بخواند خیلی بیش از این احساس خطر می کرد. این مرد دوست جیلتی بود: هر کس می تواند تعجب او را از اینکه گذرنامه دوستش را در دست غریبه ای می دید حدس بزند، نخستین فکر او این بود که این غریبه را دستگیر کند، بعد به خاطرش خطور کرد که ممکن است جیلتی به سادگی گذرنامه خود را به این جوان برازنده که احتمالاً اعمال ناشایستی در پارم کرده است، فروخته باشد. با خود گفت: «اگر او را دستگیر کنم، جیلتی به زحمت خواهد افتاد. فوراً خواهند فهمید که گذرنامه اش را فروخته است، از طرف دیگر، اگر ثابت شود که من، که دوست جیلتی هستم، به گذرنامه او که در دست کس دیگری بوده ویزا داده ام، رؤسای من چه خواهند گفت؟» مأمور خمیازه ای کشید و برخاست و به فابریس گفت: «فقط يك هفته، قربان»، و بعد با استفاده از یکی از فرمول های اداری اضافه کرد: «اشکالی پیش آمده است!»

که البته به اتفاق دیگری رود و بهانه ای پیدا می کند تا کس دیگری گذرنامه را مهر کند.

در اینجا سانسورینا به فابریس که در آستانه اسقف اعظم شدن است، اندرزمی دهد:

«آنچه را که به تو می آموزند می خواهی باور کن می خواهی نکن، اما هیچ گاه زبان به اعتراض باز نکن، تصور کن که آنان دارند به تو قوانین بازی حکم را می آموزند، آیات و به قوانین بازی حکم اعتراض خواهی کرد؟ من به کنت موسکا گفته ام که تو مؤمن هستی و اواز شنیدن این حرف شادمان است. ایمان هم در این دنیا و هم در آن دنیا به درد می خورد. اما اگر هم اعتقاد داری، این عادت مبتذل را پیدا نکن که با

وحشت ازولتر، دیدرو، راینال و همه آن فرانسویان سبك مغز كه راه حكومت دومجلسی را هموار كردند حرف بزنی. نام‌های آنان نباید به زبان توجاری شود، اما اگر مجبوری اسمشان را بیاوری، از این آقایان باطنزی آرام یاد كن. اینان کسانی هستند كه مدتهاست عقایدشان رد شده و حملات آنان دیگر تأثیری ندارد. هر چه كه در آكادمی به تو می‌گویند كور كوران به باور كن. به خاطر داشته باش كه در آنجا کسانی هستند كه كوچكترین اعتراض تو را دقیقاً در نظر می‌گیرند. آنان دسیسه‌های كوچك عشقی را اگر در طریقی صحیح باشد بر تو می‌بخشند، اما شك را نمی‌بخشند: گذشت عمر دسیسه را خفه می‌كند اما به شك دامن می‌زند...»

دومین پیغامی كه كنت موسكا برایت فرستاده این است: «اگر استدلالی مشعشع به خاطر ت خطور كرد، یا جواب مناسبی كه پیروز-مندانه مسیر بحث را عوض می‌كند تسلیم و سوسه بر تری جویی نشو. خاموش بمان. کسانی كه اندكی بصیرت داشته باشند زرنگی ترا از چشمانت می‌خوانند. وقتی اسقف اعظم شدی فرصت كافی برای حاضر-جوابی خواهی داشت.»

همه اینها سطحی صیقل خورده است، و اغلب به طرزی خطرناك لغزنده، كه بر روی آن شخصیت‌های داستان می‌رقصند و داستان پیش می‌رود. هر چند، داستان «استاندال» به خودی خود، به هیچ وجه، تنها اختصاص به مجلس رقص ندارد، بیشتر آن، چنانكه قبلاً دیدیم اپرایی است، تقریباً تمام آن، كه جنبه‌های اپرایی را تشدید می‌كند، ایتالیایی است. در پشت اونیفورمها و مدال‌ها، اندام‌های هوسناك قرار دارد و در پشت نقابها، اذهان منحرف. در طی داستان فابریس مردی را می‌كشد، دوشش و امی دارد كه فرمانروای پارم را بكشند، خود فرمانروا هر كسی را كه سدره مقاصدش شود می‌كشد، دوشش شدیدترین احساسات عاشقانه را برای فابریس دارد، چنان كه موسكا برای او دارد، و

فابریس برای کللیا. فابریس با طنابی ابریشمین از برجی بلند می‌گریزد، فرصت طلبان در هر گوشه به توطئه مشغولند، او باش همه جا در کمینند، سیاستمداران همه جا منتظر فرصتند. تأثیر این همه ملودرام که با این همه تشریفات شهری به هم بسته شده است گاه افسانه محض به نظر می‌رسد و گاه رویا گونه و سوررئالیستی. و باز زمانهایی می‌رسد که تبدیل به نوع بخصوصی از اپرا می‌شود - اپرایی که اشعار آن حکایت از اعمال ناهنجار دارد و موسیقی آن اختصاص به توصیفهای لطیف. همراه با برق خنجر آهنگی نواخته می‌شود مشحون از احساسی بدیع یا استهزایی طعن آمیز. هنگامی که طرح داستانی به درون جنگل سردرگم تازه‌ای از تحریکات کشیده می‌شود، ارکستر سیمهای متمدن ملال و سرخوردگی را به صدا درمی‌آورد. در اثری چون صومعه، داستان و مضمون داستان، کنش و واکنش، سطح و زیر سطح، حال و گذشته، اغلب نغمه‌های متضاد می‌سرایند. و برتر از همه اینها رمانتیک و واقع بین در دنیای استاندال - یا شاید بهتر باشد بگوییم افسانه پرداز و روان شناس در وجود استاندال - چنین می‌کنند. داستان می‌گذارد که در میان حاضر - جویبها، سرگرمیها، هیجانها و سبکسریها، خودمان را تنها برای خودمان عریان کنیم - وقتی همه مشعلها خاموش شده - و ناگهان خویش را در دخمه تاریک خود بینی بیابیم و زوزه‌های جانوران غریب خیانت و خبثت را بشنویم. این اپرایی ترین همه داستانها با سبک بی‌پیرایه استاندال بازگو شده است، در میان ضربه‌های شمشیرها و درخشش تیغهای قهرمانانش، او تنها قلمی ساده به کار می‌برد.

پس از خوردن این طعام با اشتهای کامل ولذت بردن از هر ذره لذیذ داستان، دیگر چه برایمان می‌ماند؟ دقیقاً مطمئن نیستم که چه می‌ماند. همان‌طور که هیچکس نمی‌تواند صریح‌تر از استاندال باشد، گاه هیچکس هم نمی‌تواند از او مبهم‌تر باشد. این احساس ابهام تا اندازه‌ای

از فقدان کلی تعصب ناشی می‌شود: چکیده دانش دنیایی استاندال در این است که انسان نمی‌تواند جواب یا راه حل دیرپایی داشته باشد. همان قدر که رسم خطوط اصلی قلمروی خیالی آسان است دنبال کردن سرنوشت احساسی و اخلاقی انسان دشوار است. و بدین طریق استاندال در جدی‌ترین و متعهدترین لحظات ممکن است بیش از هر وقت بلهوس و سبکسر باشد: از واقعیت که نوید می‌شود به‌خویش اجازه می‌دهد تا نقش شعبده‌باز را بازی کند. در صومعه گاه درها به طریقی جادویی باز می‌شوند بدون هیچ توجه و اقبینانه به‌دست‌یا‌کلیدی که آنان را باز می‌کند. معیارهای استدلال در صومعه يك به يك سخت آفریننده است، ولی معیارهای دیگر ابداً چنین نیست. بنابراین آدمهای او هیچ خلف و سلفی ندارند، هیچ احساس «همسایه دیوار به دیوار را چه بخوانیم» وجود ندارد، و باز قهرمانها و حوادث به‌نظر ما دیده‌وشناخته نمی‌رسند.

به سخنی دیگر، استاندال مانند استین، یافیلدینگ یا تولستوی، آن‌گونه خلق نمی‌کند که گویی باز سازی می‌کند. شاید دلیلی برای اینکه چرا استاندال چنین می‌کند این باشد که با خلق همه چیز-حتی تاریخ و جغرافیایی پر تفصیل- کمتر چیزی آشنا و در دسترس به‌نظر خواهد رسید. علیرغم آنچه که ممکن است شخصیتی چون موسکا به شخصیتی چون مترنیخ^۱، یا شهری ساختگی چون پارم به شهری واقعی چون مودنا^۲ مدیون باشد کتاب یکپارچه ساختگی و خیالی است.

هنگامی که استاندال از طبیعت معمولی بیرون می‌رود، به همان اندازه به درون وجود خویش رفته است. و این، هر چند در بادی امر ممکن است چنین به‌نظر نرسد، بر تمامیت تأثیری که می‌شد از تصور معمولی

۱- (۱۷۷۳-۱۸۵۹) شخصیت سیاسی اطریشی. م.

۲- شهری در ایتالیا. اسقف‌نشین و مرکز ایالتی نه چندان دور از پارم. م.

جهان بیرون گرفت خدشه وارد می کند.

چون وقتی نویسنده بخواهد، درخیال خویش از جنبه‌ها و دور-
نمای کلی زندگی، بین نا همگونگی‌های دنیای بیرونی هماهنگی برقرار
سازد، و تضادهای درون پیچیده خود او محتوای کتاب را تأمین کند،
احتمال زیاد می‌رود که نتیجه کار محو و مبهم باشد.

به کلامی دیگر، آنچه که ما در «صومعه» داریم نه نوعی رمان ذهنی
یا خود زندگینامه‌ای است و نه رمانی عینی و عکس برداری شده از
واقعیت. در عوض استاندالی داریم، که هر قدر بر کنار از داستان به نظر
رسد، آنقدرها بر کنار نیست که پراکنده است. او اسکناس تمامیت
وجودش را به تعدادی سکه تبدیل کرده است، او خویش را در میان
قهرمانان گوناگونش - موسکا، فابریس، پالا، امبرودوشس تقسیم کرده است.
یا می‌توان گفت که کتاب مزه‌ای کلی دارد که در آن می‌توان مزه‌های
گوناگون تشخیص داد - مزه این گل و گیاه و آن ادویه، مزه شربتی عجیب
و براندی کهنه - که جدا کردن هریک از آنها کتاب را از مزه می‌اندازد.
به نظر من ابهام استاندال این قدرها در عدم توفیق او برای منتقل کردن
احساسات و افکارش نیست که در ناممکن بودن پیوستن آنها به یکدیگر
است. عدم امکان حل سالم تضادها و تبدیل دوباره سکه‌ها به اسکناس.
«صومعه» شاید بزرگترین رمان مربوط به محافل و مجالس اشرافی
باشد چون تمام جنبه‌های این زندگی را در بر می‌گیرد، اما دست آخر
می‌بینیم که تنها انتقادی بر این شیوه زندگی نیست. در حقیقت استاندال
با بازتاب شعور و طبیعت خود، نقص تمام انتقادهای کلی را خاطر نشان
می‌سازد، و بر این نکته تکیه می‌کند که چطور همه جوابها ممکن است
بی‌ثمر باشند. از این رو، دست آخر کتاب مزه‌ای ناجور، ناراحت
کننده و نابهنجار دارد. هزل و کمدی دست به دست هم می‌دهند،
تراژدی و مضحکه یکدیگر را در بر می‌گیرند، شهوت با مسخرگی،

لطف با خشونت، ایده آلیسم با حزم گونه به گونه يك ديگر می گذارند. نمایشگر بازو به بازوی فیلسوف می دهد، احمق بازو به بازوی حکیم، و همراه با مشعل هایی که تاریکی را می شکافند، آتشبازی به عبث در شب ادامه دارد. همه اینها شاید چندان از حرف پل والری دور نباشد که می گوید استاندال برای من «بیش از آنکه مردی ادیب باشد نوع بخصوصی از هوش است» - این گفته اشاره به بازی شگفت ذهن استاندال دارد و شیوه ای که این ذهن با شخصیت ها و دنیای خودش یکی می شود، و باید اضافه کنم، شیوه ای که بدون رد قطعی هر دستگاه ارزش گذاری دیگر خود دستگاه ارزش گذاری تازه ای ایجاد می کند.

تمام فضای افسانه ای کتاب تجسم دنیای ذهنی استاندال است، با این سخن شاید بتوانیم به جای آنکه به آن ابهام نسبت دهیم، آن را چیزی بدانیم که از شدت گوناگونی عناصر نمی توان درهمش آمیخت، بیشتر کتاب هایی که به نظر ما بسیار «خصوصی» می رسند به علت نشانه های مشخصی که پای آنهاست چنین به نظر می رسند - خواه این نشانه مربوط به سبك باشد، چون آثار استرن و سرتامس براون؛ یا مربوط به نحوه نگرش باشد، چون آثار جین استین و پوپ؛ یا در نوعی تخیل منحصر به فرد باشد، چون آثار ملویل یا داستایوسکی؛ خواه مربوط به نقص محض یا افراط باشد، چون کارهای تامس ولف یا تنسی ویلیامز. «صومعه» خیلی بیشتر از آنکه خصوصی باشد فردی است، چرا که نشانه ذهنی زیرك و پیچیده بر آنست، چرا که تك آئینه ای نیست بل تالاری از آئینه است. ما تمامی وجوه مختلف شخصیت استاندال را به دست داریم زیرا او را در محتوای اثر می یابیم نه در شیوه نگارش آن، در داستان می یابیم نه در داستان گویش. در تقسیم شخصیت خودش بین قهرمانان می یابیم نه داستان پردازیش، به این مفهوم بلیسم^۱ - که از نام حقیقی استاندال

۱- نام اصلی استاندال است. م

ساخته شده - نقطه مقابل بایرونیسْم^۱ است:

بنابر این کتاب می تواند بدون وحدت فلسفی هماهنگی شخصی داشته باشد. مثلاً، تضاد بین روشهای دوشس و موسکا، بین عزم دوشس که از علاقه شدید شکل گرفته - آنچه استاندال اسپانیولیسْم می خواند و حزم دنیایی موسکا - آنچه به طعنه منطق خوانده می شود - ایجاد منازعه ای خصوصی می کند که یکی از کشمکشهای ابدی اخلاقیات متمدن است: می توان به این صورت گفت که آیا انسان در زندگی باید شرایط دیگران را بپذیرد یا شرایط شخصی خویش را؛ آیا با زیرکی و احتیاط وارد معرکه زندگی شود یا با گستاخی و دلیری، آنچه را که می تواند برای خویش نگاه دارد یا به قمار هیچ و همه چیز تن در دهد. بی شک این تضاد چون تضاد بین شیرو روباه است. طبیعتاً ما یلیم که شیر رانجلیل کنیم، و همین کار را هم می کنیم: مگر - و اینجاست که روباه آغاز سخن می کند - هنگامی که آنان که فاقد قدرت شیر هستند جان خودشان را حفظ کنند و به دیگران هم منفعت برسانند، در این موارد اینان مجبورند که اندکی از حيله گری روباه استفاده کنند؛ چون در جهان گرگها و کرکسها و کفتارها هم هستند. در وجود خود استاندال، مثل بسیاری دیگر از آدمهای بزرگ، ایده آلیست و دنیا پرست روشن بین می کوشند تا متمم یکدیگر باشند، هر چند در موارد بسیار این کوشش باعث فلج شدن هر دو می شود. در «صومعه» این موسکا است که برنده می شود نه دوشس - موسکا در واقع دوشس را هم می برد. بدون اینکه قلبش را صاحب شود و او را برای مدتی طولانی صاحب باشد چرا که دوشس تنها اندکی پس از فابریس که همیشه فرمانروای قلبش بوده است، زنده می ماند. باز، چنان که در آخرین جمله کتاب به تقلید از پایان داستانهای پریان، به ما گفته می شود، موسکا «بی اندازه ثروتمند» بود. در واقع هنگامی که دیگران همه مرده

۱ - ساخته شده از نام بایرون شاعر انگلیسی. م.

بودند، او به زندگی ادامه می‌داد و بی اندازه نیرومند، مؤثر و ثروتمند بود. و در این پیروزی نوعی عدالت عملی محض نهفته است. اینکه مرد متمدن معقول، مصالحه جوی خیرخواه که می‌تواند سلاحهای این دنیا را علیه این دنیا به کاربرد، پیروز می‌شود شاید تمام آن چیزی باشد که ما می‌توانیم در دنیای سیاست عملاً بخواهیم، چون اگر قدرت فاسد - کننده باشد، چه بهتر که در دست کسانی باشد که این را بدانند، و اندکی هم فاسد باشند - یعنی علیه فساد تلقیح شده باشند.

و سرانجام می‌بینیم که در میان سه قهرمان بزرگ کتاب باز هم این موسکاس که سیاست را می‌فهمد: دوشس در برابر قوانین آن ناشکیباست، فابریس به هدفهای آن بی‌اعتناست. دوشس و فابریس در باطن نماینده زندگی خصوصی هستند، و دنیای درونی استاندال را منعکس می‌کنند: دوشس نشان دهنده یکدندگی هنرمند و فابریس نماینده مصونیت طبیعت اوست، و آن دوه طرزی گناه آلود در داستان استاندال به هم پیوسته‌اند. سواى این موضوع، که مطمئن نیستم کسی تا به حال بر آن انگشت نهاده باشد، تمام مسأله‌زناى با محارم، با وجود آنکه واقعاً خیالی است، سخت طنز آلود است - فابریس برادرزاده حقیقی دوشس نیست - و باز در اینجا، ما فرصت دیگری داریم تا در مسأله نمود و واقعیت، و بر آنچه شاید بتوان آن را اخلاقیات سراب گونه نامید تأمل کنیم.

پس این رمانی از نگرشهای گوناگون و متضاد است؛ تالاری از آئینه‌هاست که پرتوهای درخشان و مغشوش بر آن می‌تابد. آنچه که به آن وحدت فرم و تناسب می‌بخشد صحنه وقوع حوادث آن است - ایجاد قلمروی کوچک و سخت درهم فشرده، چون ریسمانی کلفت، این بسته بی‌شکل را به هم نگه می‌دارد: زیرا با همه افسونها و چشم‌بندیها، درگیری‌های دشوار سیاست و جامعه همراه است. اما ماورای تمام خیال - پردازیها، که سخت هم واقعی است، چیزی ممتاز و بزرگ نهفته است،

که مربوط به «معدود خوشبختان» استاندال و عقیده او درباره گروه نخبگان است. آنچه که کتاب را این چنین با شکوه می کند اینست که با اطمینان به مردمانی برتر می پردازد. برتری آنان يك برتری اخلاقی نیست، می دانیم که در مواقعی تا چه حد بیرحم می شوند؛ حتی يك برتری روحانی هم نیست. هیچ چیز تعالی یافته، نه به مفهوم مذهبی گناه و نه به مفهوم عرفانی ولایت، در آنان نیست، برتری آنان بشر دوستانه هم نیست، آنان به ایثار همان قدر نظر دارند که به ولایت. برتری آنان مربوط به بافت و ساختمان شخصی آنان است. در بزرگی و امتیاز و اشرافیت آنان است؛ آنان به مفهوم صحیح کلمه، بهترین مردمانند، و رضایت آنان در اینست که برای یکدیگر و با یکدیگر زندگی کنند.

این قسمتی از طبیعت استاندال، و همچنین طبیعت دوره ای است که او در آن زندگی می کرد، که این مردم خودشان را با تندی و قاطعیت به ما تحمیل می کنند؛ آنان به شیوه معقول هنری جیمزی یا ویرجینیا وولفی سالهای بعد جلو خواننده ردیف نمی شوند. همچنان که ناهنجار و پلشت نیستند، خرده بین و خرده گیر هم نیستند؛ آنان از مبتذل بودن نمی هراسند و به این جهت مبتذل هم نیستند. برتری آنان ادبی هم نیست؛ آنان رفتار مؤلفشان را ندارند، رفتاری عالی دارند.

این منطق و عقل از نوع امروزی آن نیست که به این کتاب غنا می بخشد؛ بلکه آن نشاطی است که استاندال آن را نشانه هنر سالم می دانست، و آن موهبت بزرگ قرن هیجدهمی که والری آن را «موهبت پرارزش سرزنده بودن» می خواند. والری به سخن ادامه می دهد که استاندال مسلماً محظوظ می شد «اگر می توانست در گلوله ای بلورین آینده عقاید خویش را ببیند و مشاهده کند که چگونه حاضر جو ابیهایش به صورت فرضیه ها و دیوانگی هایش بصورت مفاهیم عقلی درآمده اند، که چگونه کلمات قصار او مبنای شرح های بی پایان، و معدود انگیزه های مورد علاقه

او ماخذ مجلدات تفسیر شده اند.» البته، در مورد نویسندہ ای بزرگ ہمیشہ احتیاج بہ بعضی از این تفسیرها هست، و بیشتر این تفسیرها اغلب بہ کار می آیند؛ اما در مورد استاندال، من جرأت می کنم و این حرف را می زنم، این تفسیرها بخصوص خسته کننده و زیانبار بوده اند، زیرا عرضه این غذای سادہ بہ دیگران بہ قیمت کشیدن عصارہ استاندال تمام شدہ است۔ استاندال کہ شاید از این عصارہ کشی بیش از ہر نویسندہ دیگر زیان می بیند، چرا کہ حرارت او، مسخرگی او، پختگی او، گستاخی او، رقص تند و غریزی او، بینش سریع و نافذ او، قابلیت او برای تحت الشعاع قرار دادن تراژدی با آفتاب کمدی، استعداد او در عمق بخشیدن بہ جست و خیزهای نمایشی مسخرہ، جوہر اصلی ہنر اوست. عنصر سیماب در ہنر زرگری او مهم ترین نقش را دارد. «صومعہ پارم» از این لحاظ اپرایی است کہ در آن چیزی از تلخیص ناپذیری و ترجمہ ناپذیری موسیقی هست.