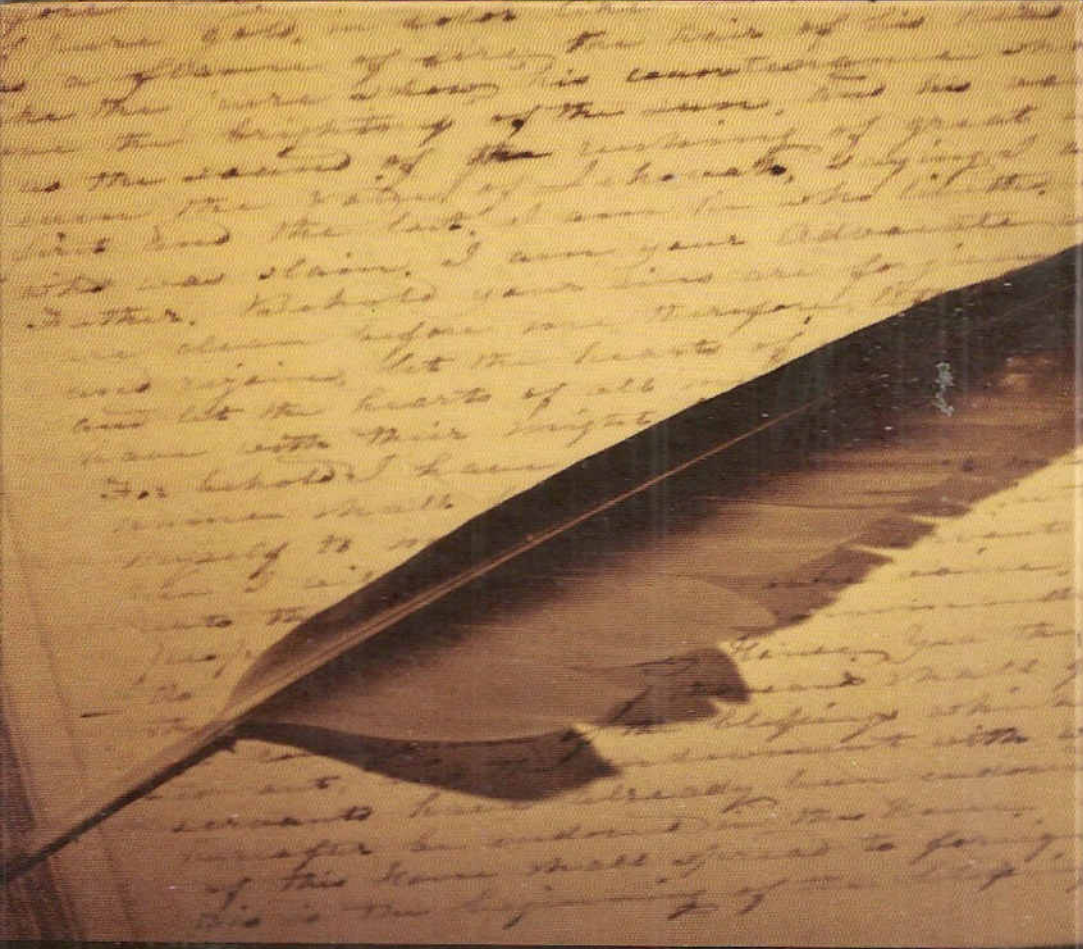


جنبه های رمان

ادوارد مورگان فورستر

ترجمهٔ: ابراهیم یونسی

موسسه انتشارات نگاه

جنبه‌های رمان

فورستر، ادوارد مورگان، ۱۸۷۹ ـ ۱۹۷۰. Forster, Edward Morgan
جنبه‌های رمان / ادوارد مورگان فورستر؛ ترجمه ابراهیم یونسی.
تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۶۹، ۲۲۲ ص.
ISBN: 978-964-351-287-3
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
چاپ ششم: ۱۳۹۱.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
۱. داستان‌نویسی. الف. یونسی، ابراهیم، ۱۳۰۵-۱۳۹۰، مترجم. ب. عنوان.
۹ج۹ف/PN۳۳۵۵ ۸۰۸/۳ ۱۳۶۹
کتابخانه ملی ایران ۱۹۸۵-۶۹م

ادوارد مورگان فورستر

جنبه‌های رمان

ترجمهٔ
ابراهیم یونسی

مؤسسهٔ انتشارات نگاه
تهران، ۱۳۹۱

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

ادوارد مورگان فورستر

جنبه‌های رمان

ترجمهٔ ابراهیم یونسی

چاپ ششم (با ویرایش جدید): ۱۳۹۱
لیتوگرافی: طیف‌نگار، چاپ: مروی
شمارگان: ۳۰۰۰
شابک: ۳-۲۸۷-۳۵۱-۹۶۴-۹۷۸
قیمت: ۷۰۰۰ تومان

حق چاپ محفوظ است.
این اثر با حمایت بنیاد ادبیات داستانی ایرانیان منتشر شده است.

* * *

مؤسسهٔ انتشارات نگاه

دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه پلاک ۶۳، طبقه ۵
تلفن: ۱۲-۶۶۹۷۵۷۱۱، ۸-۶۶۴۸۰۳۷۷، ۶۶۴۶۶۹۴۰، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷
www.entesharatnegah.com info@entesharatnegah.com
Email: negahpublisher@yahoo.com

فهرست

۱. مقدمه ۹
۲. داستان ۳۹
عتیقه جو. فصل یکم ۴۸
۳. اشخاص ۶۳
۴. اشخاص ۹۱
۵. طرح ۱۱۵
۶. فانتزی ۱۴۱
۷. فرابینی ۱۶۷
۸. انگاره و آهنگ ۱۹۷

ادوارد مورگان فورستر[1] در سال ۱۸۷۹ تولد یافت؛ تحصیلاتش در «تن‌بریج اسکول»[2] بود؛ در ۱۸۹۷ به «کینگز کالج»[3] کمبریج وارد شد، که عمری با وی پیوند داشت؛ در ۱۹٦٤ به عضویت افتخاری آن درآمد. بسیاری از دانشگاه‌ها به وی درجهٔ افتخاری دادند. او اعلام می‌کرد که زندگانیش بر روی هم چندان جالب نبوده، و خود در باب کامیابی‌های خویش همچنان بی‌ادعا بود. در مصاحبه‌ای که بنگاه سخن‌پراکنی انگلستان به مناسبت هشتادمین سالروز تولدش با وی به عمل آورد گفت: «چندان که خود می‌خواسته‌ام ننوشته‌ام... به دو علت می‌نویسم: یکی برای پول درآوردن، یکی هم جلب احترام مردمی که به ایشان احترام می‌گذارم... و باید بیفزایم که مطمئنم رمان‌نویس بزرگی نیستم». اما داوری منتقدان برجسته و عامهٔ مردم جز این بوده است. **گذری به هند**[4] تنها در چاپ «پنگوین» ٥٦۲۰۰۰ نسخه فروش داشته است.

فورستر علاوه بر پنج رمان و مجموعه‌ای داستان کوتاه، که در چاپ پنگوین در دسترس است، نزدیک به چهارده اثر دیگر منتشر کرد از آن جمله دو زندگینامه، دو کتاب دربارهٔ اسکندریه، که حاصل اقامتش طی دوران نخستین جنگ جهانی است، که در آنجا در خدمت صلیب سرخ بود؛ سناریوی یک فیلم و اشعار اپرای **بیلی‌باد**[5] ساختهٔ «بریتن»[6]، که با همکاری «اریک کروزیر»[7] سرود.

---

1. Edward Morgan Forster
2. Tonbrideg School
3. King's College
4. *A Passage to India*
5. *Billy Budd*
6. Britten
7. Eric Crozier

۱
مقدمه

این کرسی با نام «ویلیام جورج کلارک»[1] پیوند دارد که خود استاد «ترینیتی»[2] بود. به واسطهٔ اوست که ما امروز به گرد هم می‌آییم، و هم با او عنوان بحث می‌کنیم.

گمان می‌کنم که وی از مردم یورکشایر بود. تولدش به سال ۱۸۲۱ بود،

در «سدبرگ»[3] و «شروزبری»[4] به مدرسه رفت؛ در سال ۱۸۴۰ به عنوان دانشجو وارد «ترینیتی» شد و چهار سال بعد مدرس شد و قریب به سی سال دانشکده را خانهٔ خویش ساخت، و تنها اندکی پیش از مرگ و هنگامی آن را ترک گفت که سلامتش مختل شد. بیشتر به عنوان یک شکسپیرشناس شهرت داشت، لیکن دو کتاب در عرصه‌های دیگر منتشر

---

1. William George Clark

۲. Trinity یکی از کالج‌های کمبریج.

3. Sedbergh 4. Shrewsbury

کرد، که در اینجا باید بدان‌ها اشاره کنم. در جوانی به اسپانیا رفت و گزارش جالبی از سفر خویش را تحت عنوان **گازپاچو**[1] نگاشت: گازپاچو نام نوعی آش سرد است که او خورده بود و می‌نماید که در میان روستاییان اندلسی از آن لذت فراوان برده بوده است. در حقیقت به نظر می‌رسد از همه‌چیز لذت می‌برد. هشت سال بعد، حاصل سفرش به یونان، دومین کتاب وی بود که تحت عنوان **پلئوپونزوس**[2] منتشر کرد. این کتاب اثری است سنگین‌تر و جدی‌تر. یونان آن زمان محلی بود جدی‌تر، خیلی جدی‌تر از اسپانیا؛ به‌علاوه، کلارک نه‌تنها منصب روحانیت یافته، بلکه خطیب نیز هست؛ گذشته از این با دکتر «تامپسن»[3] همسفر بود، که رئیس وقت دانشکده بود و از آن کسانی نبود که شیفتهٔ آش سرد می‌گردند، و لذا در آن شوخی و مطایبه دربارهٔ قاطر و کک اندک است و ناچار خواننده هرلحظه بیش از پیش با بقایا و آثار عهد باستان و آوردگاه‌ها روبرو می‌شود. گذشته از عمق دید، آنچه در سرتاسر آن زنده است احساسی است که نسبت به نواحی برون‌شهری ابراز می‌شود، کلارک نهستان و ایتالیا را نیز سیاحت کرد.

به سروقت سابقهٔ دانشگاهیش بازآییم. وی طرح **شکسپیر کمبریج**[4] را ریخت، که کاری بزرگ بود؛ نخست با «گلاور»[5] و سپس با «الدیس رایت»[6] (که هردو کتابدار ترینیتی بودند) و باسمساعدت الدیس رایت **گلوب شکسپیر**[7] را منتشر کرد که سخت اقبال عامه یافت. مواد و مصالح

1. *Gaspacho*
2. *Peloponnesus*
3. Thompson
4. *Cambridge Shakespeare*
5. Glover
6. Aldis Wright
7. Globe Shakespeare

بسیاری را برای طبع نسخه‌ای از آثار «آریستوفانس»[۱] گردآوری کرد؛ وی همچنین موعظه‌هایی چند را منتشر ساخت، لیکن در سال ۱۸۶۹ از کسوف روحانیان بدر آمد ــ این امر ضمناً ما را از پاره‌ای قیود معاف می‌دارد. او نیز مانند دوست نویسندهٔ زندگینامه‌اش، «لزلی استیون»[۲] و «هنری سیج‌ویک»[۳] و مردم دیگری از همان نسل نتوانست در خدمت کلیسا بماند. و دلایل و جهات کناره‌گیری خویش را در ساله‌ای تحت عنوان **خطرات کنونی کلیسای انگلیس**[۴] بیان داشت. در نتیجه با این‌که مقام مدرسی دانشگاه را همچنان حفظ کرد از خطابت کناره گرفت. در پنجاه و هفت سالگی و در حالی که مورد احترام همهٔ کسانی بود که او را به عنوان یک انسانِ دوست‌داشتنی و فاضل و شریف می‌شناختند از جهان رفت. قطعاً می‌دانید که وی یکی از سیماهای کمبریج است ــ نه یک سیمای جهانی، و نه حتی سیمایی درخور آکسفورد، بلکه روح و جوهری خاص این محوطه‌ها، آنچنان که شاید تنها شما که پس از وی بر آنها گام می‌زنید به درستی درمی‌یابید. وی در وصیتنامهٔ خود بخشی از ماترکش را به تأمین هزینهٔ سلسله گفتارهایی تخصیص داده است که هرساله در دانشگاه آشنای وی در باب دوره یا دوره‌هایی از ادبیات انگلیس، نه دورتر از چاوسر[۵]، ایراد می‌شوند و با نامش پیوند دارند.

امروزه دعا باب نیست، با این همه من به دو دلیل می‌خواهم این

---

۱. Aristophanes، دراماتیست (فکاهی‌نویس) یونانی که سال وفات او را ۱۵۰ سال پیش از میلاد می‌دانند.

2. Leslie Stephen 3. Henry Sidgwick

4. *The Present Dangers of the Church of England*

۵. Chaucer، شاعر انگلیسی (۱۳۴۰ ـ ۱۴۰۰).

دعای مختصر را بکنم: یکی آن که از خداوند بخواهم اندکی از صفا و صداقت و درستی کلارک را با واسطهٔ همین رشته گفتارها به ما ارزانی دارد، و دیگر این‌که از کلارک طلب کنم که اندکی بر بی‌دقتی ما ببخشد! ــ چون نمی‌خواهم شرایطی را که قایل شده است اکیداً رعایت کنم: «دوره یا دوره‌هایی از ادبیات انگلیس». این شرط هرچند در معنا کریمانه است تصادفاً در لفظ با موضوع سخن ما منطبق نیست، و گفتار افتتاحیه توضیح چگونگی این امر است. نکاتی که عنوان می‌شود ممکن است ناچیز و بی‌اهمیت بنمایند لیکن ما را به موضع مناسبی خواهند رساند که از آنجا تهاجم عمده را آغاز کنیم.

ما به چنین موضعی نیاز داریم، زیرا که رمان توده‌ای است سهمگین، و بسیار بی‌شکل ــ در آن نه کوهی است که از آن بالا رفت و نه «پارناسی»[۱] نه «هلیکون»[۲]، و نه حتی «پیزگا»[۳] یی. به وضوح مرطوبت‌ترین نواحی ادب است ــ صدها جویبار آن را آبیاری می‌کنند، چندان که گاه صورت باتلاق می‌یابد. من از این که شاعران آن را خوار می‌دارند در شگفت نیستم، هرچند که گاهی اوقات تصادفاً خویشتن را در آن نیز می‌یابند، و نه هم از ملالت و دلزدگی مورخان، آنگاه که تصادفاً همین باتلاق به عرصه‌های عمل ایشان هم راه می‌یابد. شاید پیش از آغاز به موضوع لازم باشد رمان را تعریف کنیم. این البته یک ثانیه هم وقت نخواهد گرفت. آقای «آبل شووالی»[۴] در جزوهٔ کوچک اما

---

۱. Parnassus، کوهی در یونان.
۲. Helicon، کوهی در یونان.
۳. Pisgah، کوهی در اردن.
۴. Abel Chevalley، (رمان انگلیسی عصر ما، ۱۹۲۱).

درخشان خود تعریفی را به دست می‌دهد ــ و خوب اگر یک منتقد فرانسوی نتواند رمان انگلیسی را تعریف کند پس چه کسی می‌تواند؟ وی می‌گوید که رمان داستانی است به نثر، و با وسعتی معین[۱]. و این برای ما کافی است، جز این‌که شاید بیفزاییم که این حد یا وسعت نباید کمتر از پنجاه‌هزار کلمه باشد. از لحاظ این گفتارها هراثر داستانی منثوری که بالغ بر پنجاه هزار کلمه باشد رمان است، و اگر این سخن به نظر شما حاوی حکمتی نیست آیا ممکن است به جای آن تعریفی را عنوان کنید که **سلوک زائر**[۲] و **ماریوس اپیقوری**[۳] و **ماجراهای پسر کوچک‌تر**[۴] و **نی سحرآمیز**[۵] و **دفتر وقایع طاعون**[۶] و **زلیخا دابسن**[۷] و **راسلاس**[۸] و **اولیس**[۹] و **عمارات سبز**[۱۰] را شامل شود؟ و یا در غیراین صورت ممکن است علل و جهات این عدم شمول را بیان کنید؟ راست است، بخش‌هایی از این راهِ سست و پوک ما غیرواقعی‌تر از سایر بخش‌ها می‌نماید: نزدیکی‌های اواسط راه، بر یک مشت سبزه، میس آستین[۱۱] است با «اما»[۱۲] در کنارش، و «تاکری»[۱۳] که «اسموند»[۱۴] را بر دست گرفته است. اما من خود با هیچ بیانی نمی‌توانم

---

1. Une fiction en prose d'un certain etendue

۲. *The Pilgrim's Progress*، نوشتهٔ جان بونیان.

3. *Marius The Epicurean*

4. *The Adventures of the Yonger Son*

۵. *The Magic Flute*، نوشتهٔ نورمن ماتسن.

6. *The Journal of the Plague*

۷. *Zuleika Dobson*، نوشتهٔ ماکس بیربوم.

۸. *Resselas*، نوشتهٔ دکتر جانسن.

۹. *Ulysses*، نوشتهٔ جویس.

10. *Green Mansions*

۱۱. Moss Austen، (جین آستین) نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۷۵ ـ ۱۸۱۷).

12. Emma

۱۳. Thackeray، ویلیام میک‌پیس تاکری نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۱۱ ـ ۱۸۶۳).

14. Esmond

این تکه از راد را وصف کنم. آنچه می‌توان گفت این است که از دوسو دو رشته کوه را محدود کرده‌اند که هیچ‌یک با حالت تیز و قائمی سربرنیفراشته است ــ این دو رشته کوه، شعر و تاریخند؛ و از سوی‌دیگر دریاست، آنچنان‌که در **موبی‌دیک**[1] می‌بینیم.

نخست به قید «ادبیات انگلیسی» توجه کنیم. بدیهی است در اینجا کلمهٔ انگلیسی را به مفهوم انگلیسی مکتوب می‌گیریم، نه انگلیسی که در جنوب «توید»[2] یا شرق اقیانوس اطلس یا شمال خط استوا نشر می‌یابد. نیازی به پرداختن به مسائل جغرافیایی نمی‌بینیم، اینها را می‌توان به سیاستمداران بازگذاشت. اما حتی در محدودهٔ این تعبیر آیا آن‌قدر که خود می‌خواهیم آزادیم؟ و وقتی از آثار داستانی انگلیسی سخن می‌گوییم می‌توانیم آثاری داستانی را که در دیگر زبان‌ها خاصه زبان‌های فرانسوی و روسی نگاشته شده‌اند مورد بی‌اعتنایی قرار دهیم؟ تا آنجا که موضوع به نفوذ این آثار مربوط می‌شود می‌توان آنها را نادیده گرفت، زیرا که نویسندگان ما هرگز متأثر از اروپاییان نبوده‌اند. اما به دلایل و جهاتی که ارائه خواهم کرد در این سلسله گفتارها حتی‌الامکان کمتر از این امر سخن‌خواهم گفت. موضوع سخن ما نوع خاصی از کتاب و وجهی است که این کتاب در انگلیس یافته است. آیا می‌توان جنبه‌ها و وجوه خویشاوند آن را در اروپا از نظر دور داشت؟ نه کاملاً، در اینجا باید با یک حقیقت ناخوشایند و ناسازگار با روح میهن‌دوستی روبرو شد: هیچ رمان‌نویسی به بزرگی تولستوی نیست، چرا که تصویر کاملی از

---

1. *Moby Dick*

۲. Tweed، رودی در انگلستان و اسکاتلند.

حیات آدمی را هم از جنبهٔ معمولی و عادی و هم از وجه قهرمانی او به دست داده است. هیچ رمان‌نویسی اعماق روح آدمی را چون داستایفسکی نکاویده، و هیچ رمان‌نویسی در هیچ‌جای دنیا آگاهی نوع جدید را با موفقیت «مارسل پروست»[۱] تحلیل نکرده است. در برابر این کامیابی‌ها باید تأمل کرد. شعر انگلیس از کسی بیم ندارد، هم در کمیت و هم در کیفیت از همه سر است. اما آثار داستانی انگلیس چنین کامیاب نیست: بهترین چیزهایی را که تاکنون نگاشته شده‌اند در برنمی‌گیرند؛ و ما اگر منکر این واقعیت شویم محکوم به کوته‌بینی خواهیم بود.

اما کوته‌بینی در نویسنده چندان مهم نیست و بسا منبع و منشأ قدرت نیز هست: تنها یک آدم از خودراضی یا ابله از این بابت شکوه خواهد داشت که «دفو»[۲] به لندن چسبیده و «تامس هاردی»[۳] تنها به روستا نظر دارد. اما تنگ‌نظری برای منتقد عیب بزرگی است. منتقد را بر محدودیت نظری، که بسا اوقات برای نویسنده‌ای خلاق مزیتی است، حقی نیست. هرچند رمان، حقوق یک مخلوق را اعمال می‌کند نقد از این حقوق برخوردار نیست، و در آثار داستانی انگلیس اندکند بناهایی که با بلند داشتنشان چونان کاخ‌های رفیع، گزند نیافته باشند. مثلاً چهار داستان از اینها را به‌طور اتفاقی در نظر گیریم:

کرانفود[۴]، **قلب میدلوتیان**[۵]، **جین آیر**[۶]، و **ریچارد فِورل**[۷]؛ ممکن است به

---

۱. Marcel Proust، نویسندهٔ فرانسوی، (۱۸۷۱ــ۱۹۲۲).
۲. Defoe دانیل دفو نویسندهٔ انگلیسی، (۱۶۶۰ ــ ۱۷۳۱).
۳. Thomas Hardy، نویسندهٔ انگلیسی، (۱۸۴۰ ــ ۱۹۲۸).

4. *Cranford*
5. *The Heart of Midlothian*
6. *Jane Eyre*
7. *Richard Feverel*

علل و جهات موضعی به این چهار کتاب دلبستگی داشته باشیم. **کرانفورد** شوخی و شوخ‌طبعی مردم نواحی بیرمنگام[1] را منتشر می‌کند، میدلوتیان مشتی است از «ادینبرو»[2]، **جین‌آیر** رؤیای زنی است ناب اما تکامل نیافته، و **ریچارد فورل** تغزل خانهٔ رعیتی را از قلمرو خویش می‌راند و با ذوق و ظرافتِ بابِ روز سوسو می‌زند. اما این چهارتا همه نه کاخ‌های بلند بل عماراتی خُرد و ناچیزند و ما اگر آنها را لحظاتی چند در میان ستون‌های **جنگ و صلح**[3] یا گنبدهای **برادران کارامازوف**[4] جای دهیم آنگاه ایشان را به خاطر واقعیت وجود خود، چنان که هستند، بهتر می‌بینیم و می‌ستاییم.

من در این سلسله گفتارها زیاد به رمان‌های خارجی اشاره نمی‌کنم، چه علاوه بر این که شرایط و قیودی که قایل شده‌ام مانع از آن است، ادعای تخصصی هم در این زمینه ندارم. اما پیش از پرداختن به موضوع مایلم عظمت این آثار را تأکید کنم. سایه‌ای که بدینسان در بدو مقال بر موضوع می‌افکنیم بدین منظور است که در آخر وقتی برمی‌گردیم و به پشت سر نظر می‌افکنیم بتوانیم آن را در جنبه‌های وجود شایستهٔ خود ببینیم.

در مورد قید کلمهٔ «انگلیسی» به همین مختصر اکتفا می‌کنم. اما نکتهٔ مهم‌تر، قید «دوره یا دوره‌ها» است. این مسألهٔ دوره یا دوره‌هایی از تکامل، در طول زمان با تأکید منطقی آن بر نفوذ مکتب‌های مختلف، اتفاقاً درست همان چیزی است که من امیدوارم طی این بررسی کوتاه از

---

1. Birmangham 2. Edinburgh 3. *War and Peace*
4. *The Brothers Karamazov*

آن احتراز کنم و می‌پندارم که مؤلف **گازپاچو** بر ما ببخشد. در تمام طول راه‌پیمایی که در پیش داریم زمان، دشمن ما خواهد بود. ما باید رمان‌نویسان انگلیسی را نه براین جریان، که فرزندان خویش را چنان که هشیار نباشند خواهد برد، بنگریم بلکه در مقامی ببینیم که همه با هم در اتاق مدوّری چون قرائتخانهٔ موزهٔ بریتانیا نشسته‌اند و همزمان، رمان‌های خویش را می‌نگارند. ایشان در مدتی که در اینجا نشسته‌اند با خویشتن نمی‌گویند که: «من در دوران «ملکهٔ ویکتوریا»[1]، و من در عهد «ملکه آن»[2] زیسته‌ام و من ادامه‌دهندهٔ سنت «ترولوپ»[3] هستم یا این‌که من در برابر «آلدس هکسلی»[4] واکنش نشان می‌دهم». عمدهٔ توجهشان به قلمی است که در دست دارند؛ مردمی هستند تقریباً «هیپنوتیزم» شده، که غم‌ها و شادی‌هایشان از نوک قلم می‌تراود. عمل آفرینندگی ایشان را به هم نزدیک کرده و اگر پروفسور «اولیور اِلتن»[5] بگوید ــ در واقع هم گفت ــ که: «پس از سال ۱۸۴۷ رمان عاطفی دیگر هرگز چون سابق نبود» هیچ‌یک از ایشان منظورش را درنخواهد یافت. تصور ما از ایشان چنین خواهد بود ــ این تصوری است نارسا، اما متناسب با توانایی‌ها و امکانات ما، و ما را از گزندی جدی، یعنی گزند «فاضل‌مآبی» حفظ خواهد کرد.

فضل و کمال حقیقی و ناب یکی از بزرگ‌ترین کامیابی‌هایی است که نوع ما می‌تواند بدان نایل آید. هیچ‌کس کامیاب‌تر از کسی نیست که

---

1. Queen Victoria 2. Queen Anne

۳. Trollope، آنتونی ترولوپ نویسندهٔ انگلیسی، (۱۷۸۰ ـ ۱۸۶۳).

۴. Aldous Huxley، نویسندهٔ انگلیسی، (۱۸۹۴ ــ ۱۹۶۳).

5. Oliver Elton

موضوع درخوری را برمی‌گزیند و بر کلیهٔ عناصر و نکات آن و نیز نکات و حقایق موضوعات وابسته و نزدیک به آن احاطه می‌یابد. چنین کسی چون بدین‌پایه رسید می‌تواند هرکاری را که اراده کند به انجام رساند. اگر موضوع کار او رمان است می‌تواند چنان چه بخواهد در موقعیت تاریخی آن سخن بگوید، چون همهٔ رمان‌های مهم و بسیاری از رمان‌های معمولیِ چهارقرن پیش را خوانده است و دربارهٔ حقایق جانبی‌ای که بر آثار داستانی انگلیس تأثیر کرده‌اند دانش کافی دارد. «سر والتر رالیِ»[1] فقید (که زمانی این کرسی را داشت) چنین آدمی بود. «رالی» آن‌قدر فاضل و بامطالعه بود که می‌توانست به جریان «نفوذها» بپردازد، چنان که در رساله‌ای که در باب ادبیات انگلیسی نگاشت موضوع را برحسب ادوار، مورد بحث و بررسی قرار داد، که خلف ناشایسته‌اش ناگزیر باید از آن بپرهیزد. دانشمند، مانند حکیم، می‌تواند رودِ زمان را ببیند. وی آن را در مقام یک «کل» نمی‌بیند بلکه می‌تواند وقایع و اشخاصی را که از کنارش بر جریان می‌گذرند مشاهده کند و روابط مناسبات بین ایشان را بسنجد، و اگر نتایجی که از این کار می‌گیرد می‌توانستند آن‌قدر که در نظر خود او ارزنده‌اند در نظر ما نیز باشند، نوع بشر را از مدت‌ها پیش متمدن کرده بود. چنان که می‌دانید در این عرصه کامیاب نبوده است. فضل و دانش راستین انتقال‌ناپذیر است و اهل فضل نایاب. امروز از اهل فضل، بالقوه یا بالفعل، تنی چند در جمع ما هستند، لیکن از آن‌گونه به یقین کسی بر صحنه نیست. بیشتر ما مردمی هستیم عالم‌نما، و من می‌خواهم که خصوصیات خودمان را با روح همفکری و احترام از نظر بگذرانم. زیرا

---

۱. Sir Walter Raleigh، مقاله‌نویس و زندگینامه‌نویس انگلیسی، (۱۸۶۱ ــ ۱۹۲۲).

طبقه‌ای هستیم بزرگ و قدرتمند، در کلیسا و حکومت پایگاه بلند داریم، بر آموزش و امپراتوری نظارت می‌کنیم، چنان تشخصی به مطبوعات می‌بخشیم که آرزومند آن است، و در مجالس ناهار و شام نیز همیشه مقدممان گرامی است.

فضل‌نمایی در جنبهٔ خوب خود عبارت است از اظهار بندگیِ جهل به علم. جنبه‌ای اقتصادی هم دارد، که نباید زیاد بر آن تاخت. بیشتر ما پیش از وصول به سنین سی کاری را دست و پا می‌کنیم یا سربار خویشاوندان و نزدیکان می‌شویم؛ و بسیای از مشاغل را تنها می‌توان با گذراندن امتحان به دست آورد. دانشمند دروغین اغلب خوب از عهده برمی‌آید (طالب واقعی علم چنین نیست) و وقتی هم که درمی‌ماند شکوه و عظمت ذاتی این‌گونه امتحانات را ارج می‌نهد و می‌ستاید. این امتحانات دروازهٔ ورود به مشاغل‌اند و این قدرت را دارند که شرکت‌کننده را بختیار کنند یا با ادبار قرین سازند. تهیهٔ رساله‌ای دربارهٔ **شاه‌لیر**[1] برخلاف خودِ نمایشنامه که غیرممثل است می‌تواند آدم را به جایی برساند، می‌تواند جای‌پایی باشد برای تقرب به دستگاه اداری محل. این دانشمند دروغین البته موضوع را با خود در میان نمی‌نهد و پوست باز کرده از خویشتن نمی‌پرسد که: «فایدهٔ کسب دانش چیست؟ خودشان به آدم کمک می‌کنند.» فشار اقتصادی‌ای که احساس می‌کند اغلب نابخود است و با این احساس به جلسهٔ امتحان می‌رود: که آری، نگاشتن رساله‌ای دربارهٔ **شاه لیر** تجربه‌ای است سخت و هولناک، اما در عین‌حال بسیار ناب. و از بابت بدبینی یا سادگی خود نباید مورد ملامت

---

۱. *King Lear*، نمایشنامه‌ای به همین نام از شکسپیر.

قرار گیرد. تا زمانی که تحصیل علم با کسب معاش پیوند دارد و تا وقتی که تنها از طریق شرکت در این‌گونه امتحانات می‌توان احراز شغل کرد نباید نظام امتحانی را به کم گرفت. اگر برای احراز شغل وسیلهٔ دیگری جز این تدبیر می‌شد در آن صورت بیشتر آموزش موجود ناپدید می‌گردید و کسی هم از این بابت زیان نمی‌دید.

زیان کار وقتی است که این شخص به نقد، یعنی به چیزی مانند جریان حاضر، می‌رسد؛ زیرا او از شیوهٔ کار یک دانشمند راستین پیروی می‌کند، بی‌آن که ابزار و بضاعت او را داشته باشد. کتاب‌ها را نخوانده و نفهمیده طبقه‌بندی می‌کند، و این نخستین نگاه اوست. طبقه‌بندی برحسب تاریخ: کتاب‌هایی که پیش از سال ۱۸۴۸ نگاشته شده و کتاب‌هایی که پس از آن نوشته شده‌اند و کتاب‌هایی که پیش و پس از سال ۱۸۴۸ به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. رمان عهد ملکه آن، ماقبل رمان، رمان ابتدایی و اولیه، و رمان درآینده. طبقه‌بندی برحسب موضوع ــ که از این هم ابلهانه‌تر است: ادبیات کاروانسراها، که با **تام‌جونز**[۱] آغاز می‌شود؛ ادبیات جنبش زنان، که با **شرلی**[۲] شروع می‌شود؛ ادبیات جزایر پرت و متروک، از **رابینسن کروزو**[۳] تا **دریاچهٔ نیلگون**[۴]، ادبیات ناکسان ــ ملالت‌انگیزتر از همه، هرچند شاهراهی از کنارش می‌گذرد؛ ادبیات ساسکس[۵] (رمان‌هایی که به نواحی اطراف لندن می‌پردازند). کتاب‌های ناجور ــ که یک رشتهٔ جدی، هرچند نابهنجار، تحقیق است که باید

---

۱. *Tom Jones*، نوشتهٔ هنری فیلدینگ نویسندهٔ انگلیسی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، نشرنو.
۲. *Shirley* نوشته شارلوت برونته نویسندهٔ انگلیسی.
۳. *Robinson Crusoe*، نوشتهٔ دانیل دفو نویسندهٔ انگلیسی.
4. *The Blue Lagoon*
5. Sussex

توسط عالم نمایانِ پا به سن نهاده دنبال شود؛ رمان‌های صنعتی، هوانوردی. رمان‌های دست و پا پزشکی[1]، و بالاخره هوا. من هوا را با استناد به یکی از شگفت‌ترین کارهایی که در زمینهٔ رمان شده و من نظیرش را دیری است ندیده‌ام در این مقوله جای می‌دهم. این اثر از آمریکا به دست من رسید، و من هرگز آن را فراموش نمی‌کنم. جزوه‌ای بود تحت عنوان **مصالح و شیوه‌های داستان**[2]. نام نویسنده را محفوظ می‌دارم. وی عالم‌نما بود، و عالم‌نمایی خوب. وی رمان‌ها را برحسب تاریخ، و بلندی و کوتاهی، و محل و جنس و نظرگاه طبقه‌بندی می‌کرد، آن‌قدر که بیش از آن ممکن نبود. اما با این همه هوا را نیز در آستین داشت، و وقتی آن را از آستین درکشید نُه عنوان داشت و در زیر هریک از آنها نمونه‌ای ارائه می‌کرد، چون چیزی که نبود لاابالی. اینک نظری بر فهرستی که به دست داده است بیفکنیم: نخست این‌که هوا می‌تواند یک «عنصر تزیینی و آرایشی» باشد، چنان که در آثار «پیرلوتی»[3]؛ و بعد، «سودمند» باشد، چنان که در **آسیاب کنار فلوس**[4]، (دیگر نه فلوسی، نه آسیابی، و نه خانوادهٔ «تالیور»[5]ی)؛ تصویری باشد، چنان که در **خودپرست**[6]؛ در مقام یک هماهنگی پیش‌بینی شده به کار رود، چنان که «فیونا مک‌لاود»[7] کرد؛ در مقام «تباین احساسی»، چنان که در **ارباب**

---

1. Chiropody
2. *Materials and Methodes of Fiction*
۳. Pierr Loti، نویسندهٔ فرانسوی، (۱۸۵۰ ـ ۱۹۲۳).
۴. *The Mill on The Floss*، نوشتهٔ جورج الیوت. ترجمهٔ ابراهیم یونسی، مؤسسهٔ انتشارات نگاه.
۵. Tullivers، اشخاص همان داستان.
۶. *The Egoist*، نوشتهٔ جورج مردیت.
۷. Fiona Macleod، نام مستعار ویلیام شارپ شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی، (۱۸۵۵ ـ ۱۹۰۵).

بالانتره[۱]؛ تعیین‌کننده آکسیون باشد، چنان‌که در **ریچارد فورل؛** خود، قهرمان داستان باشد، مانند «وزو»[۲] در **آخرین روزهای پمپی**[۳]، و سرانجام می‌تواند وجود نداشته باشد، چنان که در یکی از قصه‌های کودکان. خوشم آمد که به سروقت هوا هم رفته بود، چون قیافه‌ای خیلی علمی به بحث می‌داد. اما خودِ مؤلف قدری ناخرسند بود و پس از فراغت از این طبقه‌بندی می‌گفت که بله البته یک نکتهٔ دیگر هم هست، و آن نبوغ است. دانستن این‌که نُه نوع هوا وجود دارد هیچ مفید فایده نیست، مگر این‌که رمان‌نویس صاحب نبوغ هم باشد. و اینک که با این مکاشفه دل و دماغ یافته بود رمان‌ها را برحسب لحن و آهنگ طبقه‌بندی می‌کرد و می‌گفت تنها دو لحن و آهنگ وجود دارد: شخصی و غیرشخصی؛ و بعد که نمونه‌هایی از هریک را می‌آورد باز به تأمل می‌گرایید و می‌گفت: «بله، باید نبوغ هم داشت وگرنه هیچ‌یک از این دو لحن مفید فایده‌ای نخواهد بود.»

اشاره به نبوغ به این شکل هم خاصِ «عالم‌نما» است. دوست دارد از نبوغ نام ببرد، زیرا طنین و آهنگ کلمه وی را از کشف معنا و مفهوم آن معاف می‌دارد. باری، ادبیات را مردم صاحب نبوغ می‌نگارند، رمان‌نویسان تابغه‌اند. خوب، حال که چنین است اینها را هم طبقه‌بندی کنیم ــ که وی البته می‌کند. آنچه می‌گوید ممکن است درست و دقیق باشد اما همه بی‌فایده، چون به جای این‌که به درون کتاب‌ها راه یابد در

---

۱. *Master of Ballantrae* نوشتهٔ رابرت لویی استیونسن.
۲. Vesuvius، کوه آتشفشان وزو در ایتالیا.
3. *The Last Days of Pompeii*

پیرامونشان پرسه می‌زند؛ وی یا آنها را نخوانده یا نتوانسته است چنان که باید بخواند. و کتاب را باید خواند (و زهی بدبختی، چون خیلی وقت می‌گیرد)؛ و این به هرحال تنها راه دست یافتن به محتوای کتاب است. بعضی قبایل وحشی کتاب را می‌خورند، اما خواندن تنها شیوهٔ درک و دریافتی است که بر غرب شناخته است. خواننده باید تک و تنها بنشیند و با نویسنده کلنجار برود، و این کاری است که عالم‌نما نمی‌کند. او به عوض این کار کتاب را با تاریخ نگارشش، با حوادثی که در زندگی نویسنده‌اش رخ داده، و حوادثی که وصف کرده، و گرایش‌هایی که داشته است ربط می‌دهد. به مجرد این‌که نتوانست کلمهٔ «گرایش» را به کار برد روحیه‌اش بالا می‌گیرد و شنوندگانش اگرچه خود از دل و دماغ افتاده‌اند به اینجا که می‌رسد مدادهایشان را درمی‌آورند و یادداشت برمی‌دارند، به حکم این عقیده که گرایش چیزی است قابل حمل.

به این جهت است که در این دوره از سلسله گفتارهایی که در پیش داریم نمی‌توانیم آثار داستانی را برحسب ادوار مورد توجه قرار دهیم و ناگزیریم که جریان زمان را از نظر دور داریم. پندارِ دیگر با امکانات ما بیشتر جور می‌آید: تصور تمام رمان‌نویسان، که رمان‌های خویش را همزمان می‌نگارند، اینها متعلق به اعصار و مراتب اجتماعی مختلف و دارای مشرب‌ها و هدف‌های متفاوت‌اند، لیکن همه قلم در دست دارند و در کار آفرینش‌اند. بیایید لحظه‌ای از فراز شانه‌شان نگاهی بر آنچه می‌نویسند بیفکنیم. شاید با این کار دیوِ «شرح وقایع به ترتیب تاریخ» را که در حال حاضر دشمن ما است و چنان که هفتهٔ بعد خواهیم دید دشمن

ایشان نیز هست از عرصهٔ عمل برانیم. «هرمان ملویل»[۱] است که فریاد برمی‌آورد: «وه چه کینهٔ دیرینه و سست‌ناشدنی‌ای که زمان با اولاد آدم دارد!» و این کینه نه‌تنها در زندگی و مرگ بلکه در کوره‌راه‌های آفرینش جهان ادب و نقد همچنان جاری است. بیایید و با تصور این‌که همهٔ رمان‌نویسان همه با هم در اتاق مدوّری به کار پرداخته‌اند از این دیو اجتناب کنیم. تا سخنان این رمان‌نویسان را نشنویم نامشان را نخواهیم برد، چون صِرف تذکار نام موجب تداعی خواهد شد و تاریخ و شایعات و کلیهٔ عناصر و اجزاء شیوه‌ای را که باید به دور افکنیم به ذهن دعوت خواهد کرد.

اینها دستور یافته‌اند در پاریس به گردهم آیند. دو رمان‌نویس اول چنین می‌نویسند:

۱ـ نمی‌دانم چکار بکنم ــ هیچ نمی‌دانم. سبحان‌اللّه، اما هیچ طاقت و حوصله ندارم. آرزو می‌کنم... و امّا نمی‌دانم که دربارهٔ گناه چه باید آرزو کرد. با این‌همه آرزو می‌کنم که خداوند مرا در کنف رحم و حمایت خویش گیرد! ــ در اینجا نمی‌توانم با کسی دیدار کنم ــ آه که چه دنیایی است این! ــ چه چیزش خواستنی است؟ خیر و خوشی‌ای که امید داریم چنان آمیخته و آلوده است که آدم نمی‌داند چه آرزو کند! نیمی از نوع بشر نیم دیگر را عذاب می‌دهد و با این رنج دادن‌ها خویشتن را معذب می‌دارد.

---

۱. Herman Melville، نویسندهٔ امریکایی، (۱۸۱۹ ــ ۱۸۹۱).

۲ـ وقتی فکر می‌کنم که آدمی برای این‌که سعادتمند باشد باید این‌همه از دیگران بگیرد، و دست آخر سعادتمند هم نیست، از خود بیزار می‌شوم. آدم این کار را برای فریب خویشتن و بستن دهان خود می‌کند. اما نتیجهٔ این عمل، در منت‌های خود، ناچیز است. نفسِ درون همیشه هست و همواره ناراحتی خیال برای ما فراهم می‌کند. و آنچه تحصیل می‌کند هرگز سعادت نیست. اصلاً سعادتی نیست که آدم بگیرد. تنها راه مطمئن، «بخشیدن» است. این چیزی است که آدم را کمتر گول می‌زند.

پیداست که در اینجا دو رمان‌نویس نشسته‌اند که بیش و کم از یک زاویه بر زندگی می‌نگرند؛ مع‌هذا اولی «ریچاردسن»[1] است، و دومی هم که می‌دانید «هنری جیمز»[2]. هرکدام به عوض آن که یک روانشناس مشتاق باشد یک روانشناس نگران است؛ و هر یک نسبت به رنج حساس است و انکار نفس را ارج می‌نهد، و هیچ‌یک به «تراژیک» دست نمی‌یابد، هرچند بدان نزدیک می‌شود: یک نوع نجابت و کرامت هراسان... و این کیفیتی است که بر آنها چیره است... و وه که چه خوب می‌نویسند! در همهٔ افاضات سرشارشان سخنی بی‌جا و بی‌مورد نیست. صد و پنجاه سال این دو را از هم جدا می‌کند، ولی آیا از سایر جهات به هم نزدیک نیستند و آیا مجاورتشان سودی عاید ما نمی‌کند؟ البته این را که می‌گوییم صدای هنری جیمز را می‌شنوم که اظهار تأسف می‌کند ــ نه،

---

۱. Richardson، نویسندهٔ انگلیسی، (۱۶۸۹ ــ ۱۷۶۱).

2. Henry James

نه اظهار تأسف بلکه اظهار تعجب ــ اظهار تعجب هم نه، بلکه ابراز آگاهی از تحمیل این مجاورت، و باید اضافه کند آن هم مجاورت یک دکاندار[۱]. و صدای ریچاردسن را می‌شنوم، با همان احتیاط، که از خود می‌پرسد آیا نویسنده‌ای هست که در خارج از انگلستان به دنیا بیاید و پاک و پاکدامن هم باشد؟ اما اینها تفاوت‌های سطحی است، و در حقیقت نقاط تماس بیشتر. این دو را که با توافق و تفاهم کامل نشسته‌اند می‌گذاریم و به سروقت دو نفر بعد می‌رویم:

۱ـ تمام تهیات ختم به خوبی و خوشی تحت توجهات داهیانهٔ خانم «جانسن»[۲] به انجام رسید. در شب واقعهٔ مولمه مقداری ساتن سیاه، یک نردبان مخصوص آشپزخانه و یک جعبه میخ سرپهن را فراهم کرد و خانه را نیم‌حلقه‌ها و دالبرهای سیاه با منتهای سلیقه آراست. کوبهٔ در را با نوار ابریشمی بست، و نیم حلقهٔ درشتی بر فراز تصویر «گاریبالدی»[۳] نصب کرد، و مجسمهٔ نیم‌تنهٔ «گلادستن»[۴] را که متعلق به مرحوم بود در نوارهای مشکی قنداق کرد. دو گلدانی را که مناظری از «تیولی»[۵] و «خلیج ناپل» را بر خود داشتند برگرداند، به قسمتی که این مناظر نسبتاً درخشان از

---

۱. چون ریچاردسن چاپخانه‌دار بود.

2. Mrs. Johnson

۳. Garibaldi، میهن‌پرست و سردار ایتالیایی، وحدت ایتالیا نتیجهٔ پایمردی وی بود، (۱۸۰۷ ـ ۱۸۸۲).

۴. Gladstone، رجل سیاسی انگلیس که در سال‌های ۱۸۶۸ تا ۱۸۷۶ نخست‌وزیر هم بود.

5. Tivoli

نظر دور ماندند و تنها مینای آبی رنگ ساده پیدا بود؛ خرید رومیزی اتاق جلوی راکه مدت‌ها بود در نظر داشت جلو انداخت و روپوش گل‌ها و بته‌هایی را که از مخمل نخ و ابریشم بود و در آن مقام مدت‌ها خدمت کرده و اینک رنگ و رو باخته بود با پارچهٔ ارغوانی رنگی تعویض کرد. هرآنچه توجه محبت‌آمیز به القای سنگینی و وقر به آن اتاق کوچکش توانا بود به انجام رسید.

۲ـ چون هوای اتاق پذیرایی براثر بوی کیک خفه و تهوع‌آور گشته بود در جستجوی میز تنقلات به گرداگرد خود نظر افکندم. مشاهدهٔ میز به دشواری مقدور بود، مگر انسان به تاریکی آموخته می‌شد. اما سرانجام یک کیک کشمش‌دار بریده و چند پرتقال و مقداری بیسکویت و ساندویچ روی میز دیدم، همچنین دو تنگی که تاکنون آنها را زینت اتاق می‌دانستم و هرگز کاربُردشان را ندیده بودم روی میز بودند. یکی از آنها پر از شراب سفید و دیگری پر از شراب قرمز بود. در این هنگام از حضور «پامبل چوک»[1] فرومایه که پشت این میز در ردای سیاه و چندمتری نوار سیاهِ دور کلاه ایستاده بود و به تپاندن خوراکی در دهان و انجام حرکات چاپلوسانه به منظور جلب‌نظرم مشغول بود آگاه شدم. وقتی موفق شدم نظرم را به خود معطوف دارد به سویم پیش آمد (در حالی که دهانش بوی شراب و خوراک می‌داد) و با صدای فرونشسته گفت: «اجازه می‌فرمایید، آقای عزیز؟» که اجازه فرمودم (و با من دست داد.)

1. Pumblechook

این دو مجلس ختم در یک روز واحد برگذار نشدند. یکی مجلس ختم پدر آقای «پولی»[۱] است (۱۹۲۰) و دیگری مجلس ختم خانم «گارجری»[۲] است در **آرزوهای بزرگ**[۳] (۱۸۶۰). مع‌هذا «ولز»[۴] و «دیکنز»[۵] نظرگاه واحدی دارند و حتی تدابیر واحدی را به کار می‌بندند. (مثلاً، دو گلدان و دو تنگ را در نظر بگیرید). هردو انسان‌هایی هستند بزرگوار و بلندنظر؛ هردو از فریب و ریا بیزارند و از برآشفتن بر آن لذت می‌برند؛ مصلحین اجتماعی ارزنده‌ای هستند، و براین نیستند که کتاب را به قفسهٔ کتابخانه محدود کنند. گاهی رویهٔ زنده و شاد نثرشان چون یک صفحهٔ نامرغوب گرامافون خراش برمی‌دارد و کم‌مایگی‌هایی کیفی رخ می‌نماید و چهرهٔ نویسنده بیش از اندازه به صورت خواننده نزدیک می‌شود. به سخن دیگر، هیچ‌یک از آن دو ذوق و ظرافت چندانی ندارد. جهان زیبایی به میزانی زیاد به روی دیکنز بسته بود و به روی ولز پاک بسته است. همانندی‌های دیگری هم هست ــ مثلاً طرز توصیف اشخاص. و شاید فرق عمده‌ای که دارند تفاوت بین فرصت‌ها و امکاناتی است که درصد سال و چهل سال پیش به یک کودک گمنام و با نبوغ عرضه شده‌اند. این تفاوت به نفع ولز است: تحصیلاتش بیشتر است، به ویژه که زمینهٔ علمی او ذهنش را تقویت کرده و هیجانش را فرو نشانده است. او نیل به یک بهبود در وضع جامعه را به نام خود ثبت کرده است:

---

۱. Mr. Polly، شخصیت رمانی به همین نام از ولز.
۲. Mrs. Gargery، شخصیتی در آرزوهای بزرگ نوشتهٔ دیکنز.
۳. *Great Expectations*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی.
۴. H. G. Wells، هربرت جورج ولز نویسنده و مورخ انگلیسی، (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۶).
۵. Charles Dickens، نویسندهٔ بزرگ انگلیسی، (۱۸۱۲ ـ ۱۸۷۰).

پلی‌تکنیک[1] جانشین دوزبویزهال[2] شده است ــ در هنر رمان‌نویس تغییری حاصل نشده است.

خوب، دو نفر بعد چه؟

۱ـ اما در خصوص این اثر، در این‌باره مطمئن نیستم؛ به هرحال، خیال نمی‌کنم جای میخ باشد. خیلی بزرگ بود؛ و خیلی گرد. البته می‌توانستم از جا برخیزم، اما اگر هم بلند می‌شدم و نگاه می‌کردم ده بر یک شرط می‌بندم که نمی‌توانستم به‌طور قطع بگویم؛ چون وقتی کاری شد آدم نمی‌داند که چگونه شده و پیش آمده. خدایا، راز زندگی! اشتباه فکر! جهل بشر! برای این‌که ببینید چه اختیار اندکی بر اموال و اشیاء خویش داریم... و زندگی با تمام این تمدن چقدر تصادفی است... بگذارید چیزهای چندی را که در طول زندگی یک آدم تباه می‌شود نام ببرم... که هریک همیشه اسرارآمیزترین فقدان جلوه می‌کند ـ مثلاً، کدام گربه یا موش سه قوطی آبی رنگ محتوی وسایل صحافی را دندان زده یا جویده است؟ بعدش قفس پرنده‌ها، حلقه‌های آهنی، سرسره‌های فولادی، جازغالی عهد «ملکه آن»، تخته نرد، ارغنون دستی ـ همه رفته و ناپدید شده‌اند، جواهرات هم. عین‌الشمس‌ها، و زمرّدها در کنار ریشه‌های شلغم جای گرفته‌اند جداً چه تلاشی و توشی! جای

---

1. Polytechnic

۲. Dotheboys Hall، مدرسه‌ای که دیکنز در رمانی به نام نیکلاس نیکل‌بی توصیف می‌کند.

تعجب است که لباسی بر تن، یا که در این لحظه میزها و صندلی‌هایی در اطراف خود دارم. به راستی اگر آدم بخواهد زندگی را با چیزی مقایسه کند باید آن را به گذشتن با سرعت ساعتی پنجاه میل از درون مترو مانند کند.

۲ـ دست‌کم به مدت ده سال هر روز پدرم تصمیم می‌گرفت که آن را تعمیر کند؛ و هنوز هم تعمیر نشده است. جز خانوادهٔ ما هیچ خانواده‌ای حتی یک ساعت هم آن را تحمل نمی‌کرد. و از همه تعجب‌آورتر این است که در دنیا موضوعی نبود که پدرم به اندازهٔ لولای در درباره‌اش داد سخن بدهد. با این‌همه گمان می‌کنم از نظر آنها او خرف‌ترین موجودی بود که تاریخ می‌تواند ارائه کند. کردار و گفتارش مدام باهم دست به یقه بودند. هیچ‌گاه درِ اتاق پذیرایی باز نشد که فلسفه یا اصولش را پامال نکند، حال آن که سه قطره روغن و یک پر، و یک ضربهٔ جانانهٔ چکش حیثیتش را برای همیشه محفوظ می‌داشت.

به راستی که آدمی موجود متناقضی است؛ در اثر جراحاتی تحلیل می‌رود که توانایی درمانشان را دارد؛ سراپای زندگی‌اش مغایر با دانش اوست؛ خردش، این موهبت خداوندی، (به عوض آن که روغنی در کار آورد) تنها کاری که می‌کند این است که لبهٔ حساسیتش را تیزتر کند، و بر دردهایش بیفزاید، و وی را در زیر فشارشان افسرده‌تر و ناراحت‌تر کند! بیچاره موجود بینوا و شوربختی که چنین می‌کند! یعنی موجبات لازم بدبختی به قدر

کافی در زندگیش نیست که باید چیزهای اختیاری هم براین موجودی بیفزاید؟ درآویختن با بدی‌هایی که اجتناب‌ناپذیرند، و تمکین به بدی‌های دیگری که یک دهم ناراحتی‌ای که موجب می‌شوند قلب را از جای می‌کند.

قسم به آنچه خوب و پاک است، اگر سه قطره روغن و یک چکش در ده فرسخی این «شندی هال»[1] گیر می‌آمد لولای در اتاق را در عهد سلطنت همین پادشاه می‌شد درست کرد.

قطعه‌ای که در آخر آوردیم بدیهی است از **تریسترام شندی**[2] است. قطعهٔ دیگر از ویرجینیا وولف[3] بود. او و «استرن»[4] دو فانتزی[5] نویس‌اند. با یک چیز کوچک آغاز می‌کنند، بالی می‌زنند و بلند می‌شوند و باز برآن فرود می‌آیند. برداشت مطایبه‌آمیز از آشفتگی زندگی را با احساس شدیدِ درک زیبایی آن درمی‌آمیزند. حتی در صدایشان لحن و آهنگ واحدی است ــ یک نوع گیجی و سردرگمی حساب شده، و اعلام به همه، به خرد و کلان، که نمی‌دانند به کجا می‌روند و روی به چه جانب دارند. بی‌تردید مقیاس ارزش‌هایشان یکی نیست. استرن آدمی است سانتیمانتالیست، و ویرجینیا وولف (شاید جز در آخرین اثرش **به سوی**

---

1. Shandy Hall

۲. *Tristram Shandy*، نوشتهٔ استرن نویسندهٔ انگلیسی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی.

۳. Virginia Woolf، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی، (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۱).

۴. Sterne، لارنس استرن نویسنده و روحانی انگلیسی، (۱۷۱۳ ـ ۱۷۶۸).

۵. Fantasy، مراجعه کنید به گفتار ششم.

برج نور[1]) زنی است سخت خونسرد و خویشتندار. به یک اندازه هم کامیاب نیستند، لیکن وسیله و واسطهٔ کارشان به هم مانند است، و به یاری آن همان تأثیرات غریب تحصیل می‌شود؛ درِ اتاق پذیرایی هرگز تعمیر نمی‌شود؛ اثر روی دیوار، حلزون از آب درمی‌آید... اوه خدایا، زندگی چه آش درهم جوشی است، اراده چقدر ضعیف است، احساس چقدر متغیر و سیماب‌گونه است!... فلسفه... خدا... واه خدایا، اثر را نگاه کنید... به در گوش کنید... زندگی!... به راستی... کجا بودیم؟

اینک که شش رمان‌نویس را در حین کار از نظر گذراندیم، آیا ذکر مطالب به ترتیب توالی زمانی بی‌مایه نمی‌نماید؟ اگر رمان تکامل می‌یابد آیا احتمال دارد که این نشو و نما بر زمینه و متنی جز «مشروطیت انگلیس» و حتی جنبش زنان باشد؟ می‌گویم جنبش زنان، چرا که تصادفاً بین آثار داستانی انگلیس و جنبش مزبور در قرن نوزده رابطه‌ای نزدیک بود ــ پیوندی چنان نزدیک که برخی منتقدان را گمراه کرد و موجب شد که آن را یک پیوند اساسی و ذاتی و درونی بپندارند. اینان می‌گفتند که وقتی وضع و موقع زن در انگلستان بهبود یافت رمان نیز بهتر شد، و این کاملاً اشتباه است. عبور یک دسته از مقابل آینه موجب بسط و کمال آینه نخواهد بود. آینه زمانی بهتر می‌شود که پوشش تازه‌ای از جیوه پیدا کند. به دیگر سخن، زمانی که حساسیت تازه تحصیل کند؛ و موفقیت رمان در حساسیت خود اوست، نه موضوع مورد عنایت وی. امپراتوری‌ها سقوط می‌کنند، حق رأی اعطا می‌شود، اما برای مردمی که در آن اتاق مدوّر می‌نویسند مهمتر از هرچیز لمس و تماسی قلمی است

---

1. *To The Lighthouse*

که در لای انگشتان خویش دارند. اینان ممکن است تصمیم بگیرند که رمان‌هایی دربارهٔ انقلاب فرانسه یا انقلاب روسیه بنویسند، لیکن خاطرات و شهوات و پیوستگی‌ها همه سر برمی‌دارند و بر واقع‌بینی ایشان سایه می‌افکنند، چندان که در پایان وقتی نوشته را باز می‌خوانند می‌نماید که دیگری قلم به دست داشته و موضوع اساسی کار را به پسنما رانده است. این «کسِ دیگر» بی‌گمان خود آنهاست، اما نه خودی که در جریان و ظرف زمان سخت فعال است و در عهد سلطنت جورج چهارم یا پنجم زیست می‌کند. در تمام طول تاریخ نویسندگان مادام که می‌نوشته‌اند بیش و کم چنین احساس می‌کرده‌اند: به وضع و حالتی ورود می‌کرده‌اند که شایسته است الهامش خواند[1]؛ و با رعایت این حال می‌توانیم گفت که تاریخ بسط می‌یابد و هنر بی‌حرکت برجای می‌ماند.

تاریخ بسط می‌یابد و هنر برجای می‌ماند ــ تکیه کلام خامی است؛ در واقع شبیه به شعار است، و اگر ناگزیر از اتخاذ آنیم باید نخست به مبتذل بودنش اذعان کنیم و پس آنگاه به کارش بریم. این نکته کلام متضمن بخشی از حقیقت است.

نخست آن که ما را از توجیه به این امر باز می‌دارد که آیا ذهن آدمی از نسلی به نسل دیگر تغییر می‌کند؟

این‌که آیا مثلاً «تامس دلونی»[2] که با شوخ‌طبعی دربارهٔ مغازه‌ها و میخانه‌های عهد ملکهٔ الیزابت می‌نوشت اساساً با همکار امروزی خود که

---

۱. در مقاله‌ای تحت عنوان «بی‌نامی» به اجمال در آین نظریهٔ الهام بحث کرده‌ام، (انتشارات هوگارت، ۱۹۲۵).

۲. Thomas Deloney، نویسندهٔ انگلیسی، (۱۶۰۰ ـ ۱۶۵۳).

یکی به شأن و موقعیت «نیل لاینز»[1] یا «پت ریج»[2] خواهد بود، تفاوت داشته است؟ حقیقت امر این است که به نظر من «دلونی» با همکار امروزی خود فرقی نداشته؛ به عنوان یک فرد فرق داشته، اما نه در اساس، و نه به خاطر این‌که در چهارصد سال پیش می‌زیست. چهار هزار و چهارده‌هزار سال شاید که ما را به تأمل وادارد اما چهارصد سال در زندگی نوع ما چیزی نیست و فرصتی برای هیچ‌گونه تغییر قابل توجیه به دست نمی‌دهد. بنابراین شعاری که برگزیدیم مانعی نیست و می‌توانیم آن را بی‌هیچ شرم و خجلتی به آهنگ بر زبان رانیم.

وقتی به تکامل سنت عطف می‌کنیم و می‌بینیم که ممنون بودن از توجه بدان چه خسرانی را موجب می‌شود جریان قیافهٔ جدی‌تری به خود می‌گیرد. گذشته از مکتب‌ها و نفوذها و مُدها، در آثار داستانی انگلیس «تکنیکی» بوده است، که البته از نسلی به نسل دیگر تغییر می‌یابد. مثلاً شیوهٔ دست انداختن اشخاص داستان: دست انداختن و هو کردن یک چیز واحد نیست. فکاهی‌نویس عهد الیزابت قربانی خویش را به شیوه‌ای متفاوت با شیوهٔ همکار امروزی خود برمی‌گزیند و او را با توسل به حقه‌های دیگری می‌خنداند. یا تکنیکِ فانتزی ویرجینیا وولف اگرچه غایت و تأثیرات کلی کارش به غایت و تأثیرات کار استرن مانند است از حیث اجرا با او فرق دارد؛ وی به همان سنت، اما به مرحلهٔ بعدتر از آن تعلق دارد. با شیوه گفتگو؛ در نمونه‌هایی که آوردم حتی دو جمله گفتگو نبود، چرا که استعمال همین کلمهٔ «او گفت»، یا «زن چنین گفت» به قدری در اعصار مختلف متفاوت است که محیط پیرامون خویش را به

---

1. Neil Lyons 2. Pett Ridge

رنگ خاص می‌آلاید، و اگر هم گویندگان در اساس همانند باشند در مستخرجه‌ای، محتوای گفتگو چنان نخواهد بود. باری، نمی‌توانیم مسائلی مانند این را مورد توجه قرار دهیم، و باید اذعان کرد که بضاعت این کار را نداریم، هرچند که می‌توان تکامل موضوع کار و نوع بشر را بی‌هیچ تأسفی به خود بازگذاشت. سنّت ادبی، مرز بین ادبیات و تاریخ است، و منتقدِ سخن‌سنج اوقات معتنابهی را در این عرصه بسر می‌برد و حس تشخیص خویش را تقویت می‌کند. ما نمی‌توانیم بدین قلمرو درآییم، چون مطالعهٔ کافی نداریم. باید وانمود کنیم که این خطه متعلق به تاریخ است، و براین مثال آن را جدا کنیم. ما باید از هر نوع ارتباط با ذکر وقایع به ترتیب توالی زمانی بپرهیزیم.

اجازه بدهید برای تسلای خاطر خود، از سلف بلافصلم، از آقای «تی. اس. الیوت»[1] شاهد مثالی بیاورم. آقای الیوت در مقدمهٔ بر **جنگل مقدس**[2] وظایف منتقد را برمی‌شمارد و می‌گوید:

> حفظ سنت، جزیی از کار اوست ــ اگر سنت خوبی وجود داشته باشد؛ و بخشی از کار و وظیفهٔ اوست که مدام نظاره‌گر ادبیات باشد، و نظاره‌گر همهٔ آن، و خاصه که آن را نه در وجهی که زمان تقدیسش کرده باشد بلکه در آن‌سوتر زمان ببیند.

نخستین وظیفه را نمی‌توانیم انجام دهیم لیکن باید بکوشیم که دومی

---

۱. T. S. Eliot، منتقد و شاعر انگلیسی، (۱۸۸۸ ـ ۱۹۶۵).

2. *The Sacred Wood*

را به انجام رسانیم. امّا نه می‌توانیم سنت را مورد بحث و بررسی قرار دهیم نه هم آن را حفظ کنیم. اما می‌توانیم رمان‌نویسان را در نظر آوریم که در اتاقی نشسته‌اند، و به نیروی بی‌خبری خویش ایشان را از چارچوب زمان و مکان خارج کنیم. خیال می‌کنم این کار به زحمتش بیارزد، وگرنه جسارت نمی‌کردم که ایراد این سلسله گفتارها را تقبّل کنم.

خوب، پس چگونه به این رمان، این راه سست، این اثر منثور داستانی با وسعت محدود، که به این طرز نامعین بسط می‌یابد، بپردازیم؟ لازم نیست که به یاری یک دستگاه بغرنج این کار را به انجام رسانیم. سیستم‌ها و اصول ممکن است به درد سایر اشکال هنر بخورند لیکن نمی‌توان آنها را در این مقام به کار برد، اگر هم به کار بریم ناگزیر نتایج کار را باید از نو مورد بررسی و دقت قرار دهیم، و تازه بررسی‌کننده کیست؟ به هرحال، متأسفانه این، قلب انسانی خواهد بود؛ آری، این جریان صاف و بی‌شایبه که در اشکال خام‌تر خود به حق مورد شک و ظن است. محک نهایی و غایی رمان میزان علاقهٔ ما نسبت به او خواهد بود، چنان که محک و معیار دوستان‌مان و یا هرچیز دیگری است که نمی‌توانیم تعریف کنیم. سانتیمانتالیسم ــ که از لحاظ بعضی کسان دیوی است مهیب‌تر از کرونولوژی[۱] ــ در پسنما کمین کرده و خواهد گفت: «اوه، این باب طبع من است، اما این یکی چنگی به دل نمی‌زند.» آنچه من می‌توانم وعده دهم این است که «سانتیمانتالیسم» خیلی رک و پوست‌کنده حرف نخواهد زد و به این زودی‌ها به حرف نخواهد آمد.

---

۱. Chronology، شرح وقایع به ترتیب توالی زمانی.

خصوصیت و کیفیت تند و خفه‌کنندهٔ انسانی در رمان را از نظر دور نخواهیم داشت، زیرا که رمان آغشته به خصوصیات انسانی است، و از اعتلا و سقوطشان گریز نیست و نه هم می‌توان ایشان را از انتقاد به‌دور نگه داشت. ممکن است که انسانیت را منقور بداریم، اما راندنش از عرصهٔ رمان یا حتی تهذیب آن، رمان را آفت‌زده می‌کند و به تحلیل می‌برد و از آن یک مشت الفاظ چیزی برجا نمی‌گذارد.

عنوان «جنبه‌ها» را به این جهت برگزیده‌ایم که غیرعلمی و مبهم است، چون منتهای آزادی را در اختیار می‌نهد، و سرانجام از این‌رو که هم متضمن شیوه‌های مختلفی است که بر رمان می‌نگریم و هم دربردارندهٔ شیوهٔ نگرش رمان‌نویش است بر کارِ خود. جنبه‌هایی که برای بحث انتخاب کرده‌ام هفت‌تا است، داستان، اشخاصِ داستان، طرح، فانتزی، فرابینی، و انگاره و آهنگ.

۲
داستان

همهٔ ما اتفاق‌نظر داریم براین‌که جنبهٔ اساسی رمان جنبهٔ داستانسرایی آن است، اما این موافقت را به‌صور مختلف بر زبان می‌آوریم و نتیجه گیری‌های این بحث بستگی کامل به نحوهٔ بیان این واقعیت خواهد داشت.

اجازه بدهید سه نظر مختلف را بشنویم. اگر از یکی بپرسید: «کارِ رمان چیست؟» با متانت خاصی جواب می‌دهد: «بله،... عرض کنم... سؤال بامزه‌ای است.... رمان، رمان است... راستش، نمی‌دانم. خیال می‌کنم، به اصطلاح، داستانی را می‌گوید.» این مرد، خوش‌خلق است و در عین‌حال گنگ و مبهم حرف می‌زند، و شاید در همان وقت اُتوبوسی را می‌راند و یحتمل چنان‌که باید توجهی به ادبیات ندارد. دیگری، که من او را در میدان گلف تصور می‌کنم، آدمی است تند و پرخاشگر، و چنین پاسخ می‌دهد: «رمان چه می‌کند؟ این که نشد سؤال؛ داستان می‌گوید دیگر، و اگر نمی‌گفت به درد من نمی‌خورد. من داستان دوست دارم.

بی‌شک، این از بدی ذوق من است، اما خوب، داستان را دوست دارم. هنر مال شما، ادبیات مال شما، موسیقی مال شما، ولی من بیش از یک داستان خوب چیزی از شما نمی‌خواهم. اما توجه بفرمایید، دلم می‌خواهد که داستان داستان باشد. زنم هم با من هم‌عقیده است.» سومی به لحنی فرونشسته و تأسف‌آمیز می‌گوید: «بله... آه، بله... رمان. داستان می‌گوید.»

من به گویندهٔ اول احترام می‌گذارم و او را می‌ستایم؛ از دومی بیزار و بیمناکم. سومی خودم هستم: «بله... آه، بله... رمان داستان می‌گوید.» و این جنبه‌ای است اساسی و اصلی که رمان بی‌آن وجود نمی‌داشت. و مهم‌ترین عاملی است که در همهٔ رمان‌ها مشترک است، و ای کاش نبود، و چیز دیگری بود ــ ملودی یا ادراک حقیقت بود، و این قرن نیاگانی (و تکراری) نبود. زیرا هراندازه که بیشتر در داستان دقیق شویم (یادتان باشد، داستانی که داستان باشد) و هر اندازه که آن را از پیرایه‌های زیبایی که بر او گرد آمده‌اند و از آن تغذیه می‌کنند بیشتر جدا کنیم، به همان نسبت در آن چیزهای درخور ستایش کمتر می‌یابیم. درست به تیرهٔ پشت ــ یا اجازه بدهید بگویم ــ به کرم کدو شبیه است، چون آغاز و پایانش اختیاری است. و بسیار هم قدیم است، چون قدمتش به عهد حجر جدید و حتی عهد حجر قدیم می‌کشد. اگر از شکل جمجمهٔ انسان نئاندرتال[1] قضاوت کنیم باید بگوییم که او نیز به داستان گوش می‌داده است. شنوندهٔ اولیه آدمی بوده ژولیده موی، که خسته و کوفته و پس از مبارزه با ماموت‌ها با کرگدن‌های پشمالو در کنار آتش می‌نشسته و

1. Neanderthal

چرت‌زنان به داستان گوش‌فرامی‌داده و تنهاچیزی که او را بیدار نگاه‌می‌داشته «انتظار»[1] داستان بوده است: بعد چه خواهد شد؟ داستانسرا آرام آرام داستان را ادامه می‌داد و به پیش می‌رفت، و شنوندگان همین که به حدس درمی‌یافتند که چه خواهد شد و چه پیش خواهد آمد یا به خواب می‌رفتند یا او را می‌کشتند. مخاطرات امر را می‌توانیم از وضع و حال و نحوهٔ رفتار شهرزاد، در زمان‌های نزدیک‌تر، دریابیم. شهرزاد به این جهت از مرگ نجات یافت که می‌دانست سلاح «انتظار» را چگونه به کار برد ــ و این تنها سلاح ادبی است که بر جبّاران و وحشیان کارگر می‌افتد. شهرزاد اگرچه قصه‌پردازی بزرگ بود، و وصف‌هایش دقیق و دل‌انگیز و قضاوتش ملایم و حوادثی که در داستان می‌آورد بکر و هوشمندانه و نکات و اصول اخلاقیی را که باز می‌نمود مترقی و پیشرفته بود، نیز هرچند تصویری که از اشخاص داستان به دست می‌دهد زنده است و دربارهٔ سه پایتخت آن روز مشرق‌زمین دانش و اطلاعات وسیع داشت با این‌حال، در نجات جان از چنگ شوهر ستمگر خویش بر هیچ‌یک از این مواهب اتکا نداشت. اینها جز عوامل فرعی و ضمنی کار نبودند. او تنها به این جهت زنده ماند که توانست شاه را در حالتی نگه دارد که مدام از خود بپرسد: «بعد چه خواهد شد؟» هربار که برآمدن آفتاب را می‌دید جلمه را می‌برید و از سخن گفتن بازمی‌ماند و شاه را انگشت به دهان و حیران در انتظار می‌گذاشت: «در این لحظه شهرزاد دید که آفتاب از مشرق برآمد و، زیرکانه، لب از سخن فروبست.» همین یک جملهٔ ساده ستون فقرات قصهٔ **هزار و یک‌شب**، و بندهای کرم

1. Suspense

کدویی است که هزار و یک شب را به هم می‌پیوندد و جان شاهزاده خانم با کمال را نجات می‌دهد.

ما همه چون شوهر شهرزادیم، و می‌خواهیم بدانیم که بعد چه خواهد شد؟ این مسأله عمومیت دارد و به همین جهت است که ستون فقرات رمان باید داستان باشد. بعضی از ما حتی بیش از این چیزی نمی‌خواهند ــ در ما جز آن کنجکاوی اولیه چیز دیگری نیست، و به همین جهت است که سایر قضاوت‌های ادبیمان مضحک و مسخره‌اند. باری، اینک می‌توان داستان را تعریف کرد:

داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمانی ــ در مثل، ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید، و بر همین منوال. داستانی که واقعاً داستان باشد باید واجد یک ویژگی باشد: شنونده را برآن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد. و برعکس ناقص است اگر کاری کند که خواننده نخواهد بداند که بعد چه پیش خواهد آمد. و داستانی را که واقعاً داستان باشد فقط با این دو معیار می‌توان نقد کرد. داستان در حقیقت حقیرترین و ساده‌ترین ارگانیسم ادبی است، با این همه مهم‌ترین عامل مشترکی است که در همهٔ ارگانیسم‌های پیچیده‌تری که به رمان معروفند وجود دارد.

وقتی داستان را به این‌نحو از سایر چیزهای عالی‌تری که در میانشان حرکت می‌کند جدا کنیم و آن را، این کرم برهنهٔ زمان را ــ که می‌لولد و پایانی ندارد ــ در میان دو شاخهٔ انبرک بگیریم قیافه‌ای عجیب به خود می‌گیرد، که زشت و لَخت و سنگین است. اما از همین قیافه باید چیزهای بسیار بیاموزیم. بیابیم آن را در پیوند با زندگی عادی و روزمرّه از نظر بگذرانیم.

زندگی روزانه نیز سرشار از «حس» زمان است. ما فکر می‌کنیم که واقعه‌ای پیش یا پس از واقعه‌ای دیگر رخ می‌دهد. این اندیشه اغلب در ذهن ما هست و بیشتر گفتار و رفتار ما از همین اندیشه ناشی می‌شود. بیشتر گفتار و رفتار ما ــ اما نه همهٔ آن ــ چون به نظر می‌رسد علاوه بر زمان چیز دیگری هم در زندگی باشد؛ چیزی که می‌توان به راحتی آن را «ارزش» خواند؛ چیزی که نه برحسب دقایق و ساعات، بلکه برحسب شدت (Intensity) سنجیده می‌شود، چنان که وقتی برگذشته نظر می‌افکنیم آن را به صورت چیزی هموار و گسترده نمی‌بینیم، بلکه به صورت توده‌ای از نقاط برجسته‌ای از درون آن سربرمی‌آورند. هنگامی که بر آینده می‌نگریم گاه به صورت دیوار، زمانی به شکل ابر، وگاه به قیافهٔ خورشید جلوه می‌کند، اما هیچ‌گاه به صورت نقشه‌ای نیست که در آن وقایع به ترتیب تأخیر و تقدیمِ ترایخ وقوع مشخص شده باشند. باری، نه خاطره و نه انتظار، هیچ یک علاقه‌ای به «عجوزهٔ زمان» ندارد، و همهٔ خیالپردازان و هنرمندان و عشاق همه تا حدی از سلطهٔ استبداد او در امان‌اند؛ او می‌تواند آنها را بکشد لیکن قادر نیست دقت و توجهشان را تأمین کند و درلحظهٔ محتوم، آنگاه که ساعت بزرگ در برجک خویش همهٔ نیروی خود را گرد می‌آورد و ضربه را می‌نوازد، ذهن این مردم، یعنی هنرمندان و عشاق، ممکن است متوجه جای دیگری باشد. بنابراین زندگی روزمرّه در اصل هرچه باشد، از دو زندگی تشکیل شده است: زندگی در قالب زمان، و زندگی در قالب ارزش‌ها ــ و رفتار ما نیز مبیّن تابعیتی است دوگانه. «او را فقط به مدت پنج دقیقه دیدم، اما می‌ارزید.» و این تابعیت دوگانه را در این یک جمله می‌بینید. و آنچه داستانی

می‌کند این است که زندگی را در قالب «زمان» نقل می‌کند. و رمان در مجموع خود ــ اگر رمان باشد ــ باید که حاوی زندگی برحسب ارزش نیز باشد ــ البته به یاری وسایل و تدابیری که از آنها سخن خواهیم داشت. رمان نیز، همین تابعیت دوگانه را رعایت می‌کند، با این تفاوت که در آن تبعیت از زمان ضرور است، چون هیچ رمانی بی‌آن نمی‌تواند نوشته شود. حال آن‌که در زندگی روزمرّه این تابعیت ممکن است ضرور نباشد: ما نمی‌دانیم. اما تجربهٔ بعضی از عرفا حاکی از این است که در واقع ضرور هم نیست و اشتباه است اگر بگوییم سه‌شنبه متعاقب دوشنبه و یا فنا پس از مرگ می‌آید. برای من و شما همیشه امکان این هست که وجود زمان را در زندگی روزمرّهٔ خویش انکار کنیم و از همین قرار هم عمل کنیم، ولو نامعقول هم به نظر آییم و همشهریانمان ناگزیر گردند ما را روانهٔ جایی سازند که تیمارستانش می‌نامند. اما رمان‌نویس هرگز نمی‌تواند وجود زمان را در بافتِ رمان خویش نادیده بگیرد، چون او باید به رشتهٔ داستان خود بچسبد، و این رشتهٔ بی‌پایان را از دست ننهد، وگرنه معقول نخواهد بود، و این در این مورد خاص سهوی است بزرگ.

سعی می‌کنم در سخن از رمان موضوع را به فلسفه نیالایم، چون (اهل فن اطمینان می‌دهند) این کار برای کسانی که در بیرون گود ایستاده‌اند بازی خطرناکی است، بسیار خطرناک‌تر از مکان، و همین بسیاری از حکمای مهم و عالی‌قدر ماوراءالطبیعه را که به نحو نادرستی بدان پرداخته‌اند از مسند به زیر کشیده است. من فقط می‌خواهم این نکته را توضیح بدهم که اینک که به سخنرانی مشغولم صدای تیک‌تاک آن ساعت دیواری را می‌شنوم یا نمی‌شنوم، حس «زمان» را دارم یا که از

دست می‌دهم؛ حال آن که در رمان همیشه یک ساعت هست. نویسنده ممکن است از این ساعتی که دارد خوشش نیاید. «امیلی برونته»[۱] در **ودرینگ هایتس**[۲] کوشید این ساعت را پنهان کند. «استرن»[۳] در **تریسترام شندی** این ساعت را باژگونه کرد. مارسل پروست[۴]، با زیرکی بیشتر پیوسته جای عقربه‌ها را تغییر می‌دهد، چندان که قهرمان داستانش در همان‌حال که از رفیقه‌ای به شام پذیرایی می‌کند در پارک با پرستارش مشغول توپ‌بازی است. همهٔ این تمهیدات مجاز است لیکن هیچ‌یک از آنها «تز» اصلی ما را مشعر براین که اساس رمان داستان و داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان رد نمی‌کند. (ضمناً داستان با «طرح»[۵] یکی نیست. ممکن است پایه و اساس برای طرح باشد ولی طرح ارگانیسمی است از گونهٔ عالی‌تر، که آن را در یکی از گفتارهای آینده تعریف خواهم کرد و دربارهٔ آن سخن خواهم گفت.

خوب، چه کسی داستان را برای ما بازگوید؟

بی‌گمان «سر والتر اسکات»[۶].

اسکات رمان‌نویسی است که دربارهٔ او اختلاف نظرمان شدید خواهد بود. من به سهم خود چندان ارادتی به او ندارم، و فهم دوام شهرتش را دشوار می‌یابم. شهرت و معروفیتش در زمان خود ــ خوب، فهم این مورد آسان است. این امر دلایل و جهات تاریخی مهمی دارد، و اگر برنامهٔ کار ما در این سلسله گفتارها ذکر وقایع تاریخی به ترتیب زمان

---

۱. Emily Bronte نویسندهٔ انگلیسی، (۱۸۱۸ ـ ۱۸۴۸).

2. *Wuthering Heights* 3. Sterne 4. Marcel Proust

5. Plot

۶. Sir Walter Scott شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی، (۱۷۷۱ ـ ۱۸۳۲).

وقوع بود قطعاً از آن سخن می‌داشتیم. اما اگر او را از جریان زمان خارج کنیم و در آن اتاق مدور و در میان سایر رمان‌نویسان جای دهیم می‌بینیم که سیمای چندان جالبی نیست؛ و باز می‌بینیم که آدمی است کم‌مایه، با سبکی سنگین. از سازندگی بهره‌ای ندارد. نه واجد وارستگی هنری است و نه دارای شور و احساس؛ و خوب، نویسنده‌ای که عاری از این‌دو باشد چگونه می‌تواند مردمی را بیافریند که ما را عمیقاً تکان دهد؟ وارستگی هنری ــ باری، طلب چنین خصیصه‌ای شاید توقعی بیش از اندازه است. اما شور و هیجان ــ این دیگر چیزی نیست که در انحصار خواص باشد، و ببینید که چگونه همهٔ این کوهستان‌هایی که با رنج و زحمت برافراشته و این دره‌های تنگی که به دشواری عمیق ساخته و این حصارهایی که با صرف نیرو درهم کوبیده همه در طلب شور و هیجان فریاد سر می‌دهند؛ و می‌بینید که شور و هیجانی در آنها به چشم نمی‌خورد! اسکات اگر شور و هیجان می‌داشت بی‌گمان نویسندهٔ بزرگ‌تری می‌بود ــ و آن وقت هراندازه خام دستی یا تصنع، مسأله‌ای نمی‌بود. اما یک چیز هست، و آن این‌که قلبی ملایم و احساسی بزرگوارانه و علاقه‌ای معقول نسبت به روستا دارد. ولی این چیزها کافی نیست و نمی‌توان براساس آن رمان‌های بزرگی را بنا نهاد. راستی و درستی‌اش هم مسأله‌ای نیست ــ چون یک چیز صرفاً اخلاقی و تجارتی است، که نیازهای عالی‌تر او را ارضا می‌کرد و او هرگز تصور نمی‌کرد که درستی و صداقتی از نوع دیگر وجود داشته باشد.

علت شهرت و معروفیتش دو چیز است: نخست آن که نسل گذشته در جوانی به آثارش که با صدای رسا خوانده شده گوش فراداده بود؛ و

این آثار چنان که می‌دانیم با خاطرات خوش و رقیق و احساساتی و تعطیلات در اسکاتلند یا اقامت در آن سر و کار دارد. آنها درست به همان دلیل او را دوست می‌دارند که من **سویس فامیلی رابینسن**[1] را دوست می‌داشتم و هنوز هم دارم؛ و من اگر بخواهم می‌توانم هم‌اکنون گفتاری دربارهٔ این کتاب ایراد کنم و یقین دارم که به علت احساسات و تأثرات ایام کودکی بسیار درخشان نیز خواهد بود. وقتی مغزم پاک پوسید دیگر دربارهٔ آثار بزرگ ادب رنجی بر خود هموار نخواهم کرد، و آنگاه به زمان‌های گذشته و سواحل رمانتیک بازخواهم گشت، آنجا که «کشتی با تکانی هولناک به ساحل خورد» و چهار نیمه خدا به نام‌های فریتس[2]، ارنست[3]، جک[4]، و فرانتس[5] کوچولو را با پدرو مادر و بالشی محتوی کلیهٔ وسایل لازم برای ده سال اقامت در نواحی استوایی از سینه بیرون داد. این بهار جاودانهٔ من است، این معنا و مفهومی است که **سویس فامیلی رابینسن** برای من دارد، ولی مگر آثار سر والتر اسکات همین مفهوم را برای بعضی از شما ندارد؟ آیا واقعاً چیزی بیش از یادآورندهٔ شادی‌ها و خاطرات خوش گذشته است؟ و تا مغزمان می‌پوسد آیا نباید چون درصدد فهم آثار بزرگ برمی‌آییم اینها را به کناری نهیم؟

در مرحلهٔ بعد، شهرت و اعتبار اسکات براساس درستی استوار است: داستان را خوب بازمی‌گفت. او از نیروی بدوی ایجاد انتظار و برانگیختن کنجکاوی خواننده بهرهٔ وافر داشت. بیایید **عتیقه‌جو**[6] را تفسیر کنیم،

---

1. *The Swiss Family Robinson*
2. Fritz
3. Ernest
4. Jack
5. Frantz
6. *Antiquary*

تفسیر نه تحلیل؛ تحلیل شیوهٔ نادرستی است. در این صورت است که شیوهٔ گسترش داستان را می‌بینیم و می‌توانیم تدابیر و شیوه‌های سادهٔ آن را بررسی کنیم.

عتیقه جو

فصل یکم

اوایل صبح تابستانی و خوشی در حوالی پایان قرن هجدهم بود که جوان ظاهراً خانواده‌داری که فرصتی برای سفر به شمال شرقی اسکاتلند به چنگ آورده بود برای سوار شدن به یکی از آن کالسکه‌هایی که بین «ادینبورگ»[۱] و «کوینزفری»[۲] رفت و آمد می‌کنند بلیطی برای خود فراهم کرد ــ در کوینزفری، چنان که از نام آن پیداست و خوانندگان شمالی من نیک می‌دانند، قایقی مسافربری برای عبور از «فرث آوفورث»[۳] هست.

این نخستین جملهٔ کتاب است ــ و البته نه جمله‌ای شورانگیز، منتها زمان و مکان و جوانی را ارائه می‌کند و صحنه را برای داستانسرا می‌چیند. اندک علاقه‌ای در آنچه این جوان خواهد کرد در خود احساس می‌کنیم. نام این جوان «لاول»[۴] است، و رازی دارد. او قهرمان داستان

---

۱. Edinburgh، (تلفظ انگلیسی این واژه «ادینبرو» است).
۲. Queensferry، (گذرگاه ملکه).

3. Firth of Forth 4. Lovel

است وگرنه اسکات او را خانواده‌دار نمی‌خواند، و شک نیست که قهرمان «زن» داستان را خوشبخت خواهد ساخت. این جوان به عتیقه‌جو، یعنی به جاناتان اولدباک[1]، برمی‌خورد، سوار کالسکه می‌شوند، کم‌کم با هم آشنا می‌شوند، لاول با اولدباک در خانهٔ او دیدار می‌کند، در همان نزدیکی به شخصی برمی‌خورند به نام «ادی اوکیل‌تری»[2]. اسکات در معرفی و ارائهٔ اشخاص تازه چیره‌دست است؛ آنها را به شیوه‌ای طبیعی و به نحوی امیدبخش در داستان می‌آورد. ادی اوکیل‌تری، نویدهای بسیار به خواننده می‌دهد. او گداست... اما نه گدای معمولی، بلکه یک ژنده‌پوش رمانتیکِ رند و قابل اعتماد؛ و آیا به گشودن رازی که نشان آن را در «لاول» دیدیم مساعدت نخواهد کرد؟ و باز اینها را با کسان دیگری آشنا می‌کند: با «سر آرتر واردور»[3] (از خاندانی قدیمی، اما مدیری بد)، با دخترش «ایزابلا»[4] که دختری است متفرعن و قهرمان داستان به‌طور یک‌جانبه به او مهر می‌ورزد؛ با «میس گریزل»[5]، خواهر اولدباک. میس گریزل نیز با همان شیوهٔ امیدبخشی که گفتم ارائه می‌شود. در حقیقت، یک پیچ «کمیک» بیش نیست، و ما را به جایی نمی‌رساند؛ ضمناً باید گفت که داستانسرای ما از این پیچ‌های کمیک فراوان دارد. نیازی نمی‌بیند به این‌که مدام به علت و معلول بپردازد؛ و مواقعی هم که چیزهایی می‌گوید که به گسترش داستان ربطی ندارد در چارچوب سادهٔ هنر خود می‌ماند. شنونده خیال می‌کند این چیزها بسط می‌یابند اما به هرحال ژولیده‌موی و خسته است و به آسانی فراموش می‌کند.

---

1. Janathan Oldbuck
2. Edie Ochiltree
3. Sir Arthur Wardour
4. Isabella
5. Miss Grizzle

داستانسرا، به خلاف کسی که طرح می‌ریزد، دانسته از قیافه‌های غلط استفاده می‌کند. «میس گریزل» نمونهٔ کوچکی از این نوع است؛ نمونهٔ بزرگ‌تر آن را می‌توان در رمانی یافت که آشکارا تراژیک و کم‌مایه است ــ منظورم **عروس لامرمور**[1] است. اسکات در این کتاب مُهردار سلطنتی را با تأکیدات و اشارات بیشماری معرفی می‌کند، مشعر براین که کمبود صلابت و طاقت و استواری اوست که به تراژدی منتهی می‌شود، حال آن که حقیقت امر این است که تراژدی بی‌وجود او نیز می‌توانست به همان شکل پیش آید ــ تنها اجزاء لازمهٔ آن «ادگار»[2] و «لوسی»[3] و «لیدی آشتن»[4] و «باک لا»[5] هستند. بگذریم، برگردیم به سروقت **عتیقه جو**: بعد، مجلس شامی است، نزاعی بین «اولدباک» و «سر آرتر» روی می‌دهد، سر آرتر می‌رنجد و با دخترش مجلس را ترک می‌کند؛ پای پیاده ماسه‌های کنار دریا را زیرپا می‌نهند و بازمی‌گردند؛ دریا که در حال مدّ است بر ماسه‌ها می‌لغزد، و پیش و پیشتر می‌آید. سر آرتر و «ایزابلا» از خشکی می‌بُرند، و به «ادی اوکیل‌تری» برمی‌خورند. این نخستین «لحظهٔ» جدی داستان است، و داستانسرا، که به حق داستانسراست، ماوقع را بدینسان می‌پردازد:

> در حالی که این سخنان را رد و بدل می‌کردند بر بلندترین لبهٔ صخره‌ای که در دسترس بود ایستادند، چون به نظر می‌رسید هرگونه کوششی برای رفتن به جلو در حکم استقبال از مرگ است.

---

1. *The Bride of Lammermoor*
2. Edgar
3. Lucy
4. Lady Ashton
5. Bucklaw

در اینجا می‌بایست بنشینند و پیشروی آهسته اما پیوستهٔ عنصر طبیعی را انتظار کشند ــ در وضعی نظیر احوال شهدای صدر مسیحیت، که کفار ستمگر ایشان را با درندگان درمی‌آویختند، و اجباراً می‌بایست لحظاتی چند ناظر بی‌تابی و خشمی باشند که درندگان را شوریده بود، و اینک چشم به‌راه علامتی بودند که متعاقب آن درها گشوده شوند و درندگان بر میدان رها گردند. مع‌هذا حتی همین مکث کوتاه و دهشتناک به ایزابلا فرصت داد که نیروی تفکر خویش را ــ که طبیعتاً نیرومند و دلیر بود ــ گرد آورد، و در این لحظات دهشتناک چنین نیز کرد. گفت: «آیا ما باید همین‌طور بی‌هیچ تلاش و تقلایی بمیریم؟ آیا راهی، هرچند خطرناک و مدهوش، نیست که از طویق آن بتوانیم خود را از این کمر بالا کشیم، یا دست‌کم به جایی برسیم که بلندتر از این موجب باشد که مدام برمی‌آید، جایی که بتوانیم تا صبح، تا کمکی می‌رسد، در آن بیتوته کنیم؟ قطعاً از وضع ما باخبر شده‌اند، و برای نجات ما همه را بسیج خواهند کرد.»

قهرمان داستان بدین‌سان سخن می‌گوید، لحنی که بی‌گمان خواننده را سرد می‌کند. با این همه هنوز می‌خواهیم بدانیم بعد چه پیش می‌آید؟ تخته سنگ‌ها درست مانند تخته‌سنگ‌های «**سویس فامیلی**» مورد علاقهٔ من، چیزهای مقوایی هستند. اسکات با دستی دکمهٔ طوفان را زده است و با دست دیگر شرح‌حال مسیحیان صدر مسیحیت را می‌نویسد. در سرتاسر این ماجرا نه صمیمیتی است و نه احساس خطر؛ همه‌چیز عاری

از احساس و سرد و قلّابی است، با این همه باز می‌خواهیم بدانیم چه خواهد شد؟

شگفتا، لاول ایشان را نجات می‌دهد! آری، باید به این امر اندیشیده بودیم. خوب، بعد چه؟

یک صحنهٔ بی‌ربط دیگر. عتیقه‌جو، لاول را در اتاقی که جولانگه ارواح است جای می‌دهد، و او در آنجا جدّ میزبان را به خواب می‌بیند. این شخص در خواب به او می‌گوید: "Kunst macht Gunst" که آن وقت نمی‌فهمد، چون زبان آلمانی نمی‌داند. بعدها می‌فهمد که معنی جمله این است: مهارت قلوب را تسخیر می‌کند. (حال که چنین است) باید به محاصرهٔ قلب ایزابلا ادامه دهد. یعنی که عنصر مافوق طبیعی کمکی به پیشبرد داستان نمی‌کند. به هرحال، این جریان، با طنطنه و طمطراق عنوان می‌شود اما نتایجی که به بار می‌آورد به پند و امثال دفترچهٔ مشق شباهت دارد. البته خواننده به این موضوع توجه ندارد. وقتی جملهٔ Kuust macht Gunst را می‌شنود رغبتش از نو برانگیخته می‌شود. سپس همین توجه منحرف می‌شود و معطوف به چیز دیگری می‌گردد، و توالی زمانی همچنان ادامه می‌یابد.

بعد، پیک نیک در خرابه‌های «سنت‌روث»[1] و معرفی «داوسترسویول»[2]، که بیگانه‌ای است شریر و «سر آرتر» را درگیر در استخراج معادن کرده و عقاید خرافیش را به مسخره می‌گیرند، آن هم به این جهت که صبغهٔ حقیقی «نواحی مرزی»[3] را ندارند. سپس «هکتور مک این‌تایر»[4] برادرزادهٔ عتیقه‌جو وارد می‌شود، که ظن شیادی به

---

1. St. Ruth 2. Dousterswivel 3. Border
4. Hector Mc Intyre

«لاول» می‌برد. این‌دو با هم دوئل می‌کنند؛ لاول به تصور این‌که حریف را کشته به «ادیل اوکیل‌تری»، که طبق معمول ناگهان سر و کله‌اش پیدا شده، می‌گریزد. اینان در خرابه‌های «سنت‌روث» مخفی می‌شوند؛ و از آنجا می‌بینند که چگونه «داوسترسویول» در این «گنج‌جویی» سر آرتر را فریب می‌دهد. لاول در قایقی می‌نشیند و می‌رود ــ و چون از دیده رفت از دل هم می‌رود. و ما به فکر او نیستیم تا باز سر و کله‌اش پیدا می‌شود. دومین جستجوی گنج در سنت‌روث. سر آرتر مقدار زیادی نقره می‌یابد. سومین جستجوی گنج. «داوسترسویول» حسابی چوب می‌خورد؛ هنگامی که به خود باز می‌آید تدفین «کنتس گلن‌آلن»[1] پیر را می‌بیند، که نیم‌شبان در خفا انجام می‌دهند، چون خانواده‌اش پیرو کلیسای روم‌اند.

اینک افراد خانوادهٔ گلن‌آلن در داستان وزن و اهمیت فراوان دارند، با این وصف نحوهٔ ارائه و معرفی ایشان در داستان چقدر تصادفی است! به طرز بسیار خام و نابهنجاری به داوسترسویول آویخته‌اند. چشمانش تصادفاً خیلی به دردبخور است، و لذا اسکات از دریچهٔ چشم او بر قضایا می‌نگرد. اکنون وقایع ضمنی به حدی است و خواننده چنان رام توالی حوادث است که جز این‌که مانند انسان‌های غارنشین حیران و انگشت به دهان بماند کاری نمی‌کند. اینک، جریان خاندان «گلن‌آلن» در کار می‌آید؛ خرابه‌های «سنت‌روث» از نظر ناپدید می‌شوند، و در قلمروی وارد می‌شویم که می‌توان «ماقبل داستان»ش نام نهاد. در اینجا دو شخصیت تازه مداخله می‌کنند و با شدت و حدّت و به طرزی مرموز از گذشته‌ای گناه‌آمیز سخن می‌دارند. نام این دو تن «الس‌پت ماکل‌بکیت»[2]

---

1. Countess Glenallan 2. Elspeth Mucklebackit

و لرد «گلن‌آلن» است. اوّلی یک نوع ساحرهٔ ماهیگیر، و دومی پسر کنتس متوفی است. گفتگوی ایشان را حوادث دیگری قطع می‌کند: حوادثی نظیر بازداشت و محاکمه و آزادی «ادی اوکیل‌تری» و مرگ و غرق شدن یکی دیگر از اشخاص تازه‌وارد، و مطایباتی دربارهٔ نقاهت «هکتور مک‌این‌تایر» در خانهٔ عمویش. اما جان کلام اینجاست که لرد گلن‌آلن سال‌ها پیش به رغم میل مادرش با خانمی به نام «اولینا نویل»[1] ازدواج کرده، که بعدها متوجه می‌شود خواهر ناتنی اوست. «لرد گلن‌آلن» که از فرط وحشت چیزی نمانده بود دیوانه شود خانم مزبور را پیش از وضع حمل رها می‌کند. «الس‌پت» که پیشترها خدمتکار مادر لرد بوده اینک به او می‌گوید که «اولینا» نسبتی با او نداشته و سر زا رفته است، و خود او و خدمتکار دیگری حاضر و ناظر واقعه بوده‌اند، و سرانجام این که کودکی که به دنیا آورده ناپدید شده است. بعد لرد گلن‌آلن می‌رود با عتیقه‌جو مشورت می‌کند: که در مقام امین صلح اطلاعاتی از وقایع زمان دارد، خاصه که دلباختهٔ اولینا نیز بوده است. خوب، بعد چه پیش می‌آید؟ اموال «سر آرتر واردور» را حراج می‌کنند، چون «داوسترسویول» وی را خانه خراب کرده است. خوب، بعد؟ خبر می‌رسد که فرانسویان می‌خواهند در ساحل پیاده شوند، بعد چه؟ لاول به میدان جنگ می‌رود و سرکردگی قوای انگلیس را برعهده می‌گیرد. اینک خود را سرگرد «نویل»[2] می‌خواند؛ اما حتی «سرگرد نویل» هم نام واقعی او نیست، چون او کسی جز فرزند گمگشتهٔ لرد گلن‌آلن و وارث برحق مقام لردی نیست. این حقیقت، قسمتی به وسیلهٔ «الس‌پت ماکل‌بکیت» و

1. Evlina Nevile 2. Major Mevile

قسمتی به وسیلهٔ خدمتکاری که با او کار می‌کرده و لاول او را در خارجه و در کسوت راهبه‌های تارک دنیا دیده و قسمتی به وسیلهٔ عمویی که مرده و خلاصه توسط «ادی اوکیل تری» کشف می‌شود. و اکنون دلایل و جهات بسیاری برای گره‌گشایی[1] هست؛ امّا اسکات علاقهٔ چندانی به دلایل و جهات ندارد و به جای این‌که به خود زحمتی بدهد و آنها را توضیح دهد آنها را فرو می‌نشاند: تنها هدف عمده‌اش این است که کاری کند واقعه پس از واقعه رخ دهد. و اما بعد؟ «ایزابلا واردور» نرم می‌شود و با قهرمان داستان ازدواج می‌کند. بعد؟ این پایان داستان است، و ما نباید هی بپرسیم «خوب بعد، خوب بعد؟» چون اگر توالی زمانی را یک لحظهٔ دیگر هم تعقیب کنیم ما را به کشور دیگری خواهد برد.

عتیقه‌جو کتابی است که در آن رمان‌نویس زندگی را در قالب زمان، برحسب غریزه، بزرگ می‌دارد و این نیز خواه‌ناخواه به کم‌مایگی احساس و سطحی بودن قضاوت، به ویژه به استفادهٔ ابلهانه از ازدواج، به عنوان پایان، منتهی می‌شود. زمان را می‌توان آگاهانه بزرگ داشت. نمونهٔ این طرز کار را می‌توان در کتابی بس متفاوت از این، در کتاب فراموش نشدنی **قصهٔ پیرزن‌ها**[2] نوشتهٔ «آرنولد بنت»[3] یافت. قهرمان واقعی این رمان، زمان است که در مقام «اشرف مخلوقات» مستقر می‌گردد ــ در حقیقت به‌جز آقای «کریچلو»[4] که آزادی عجیبش از این قید قوت بیشتری بدان می‌دهد. «سوفیا»[5] و «کنستانس»[6] از همان لحظه‌ای که

---

1. Denouement
2. *The Old Wives' Tale*
۳. Arnold Bennett، رمان‌نویس انگلیسی، (۱۸۶۷ ـ ۱۹۳۱).
4. Critchlow
5. Sophia
6. Constance

می‌بینیم لباس مادرشان را می‌پوشند و دنبال هم می‌کنند، کودکان زمانند؛ اینان محکوم به تباهی با تمامیت و کمالی هستند که در ادبیات بسیار نادر است. اینها دخترند، سوفیا از خانه می‌گریزد و شوهر می‌کند؛ مادر می‌میرد، کنستانس شوهر می‌کند؛ شوهرش از جهان می‌رود؛ سوفیا می‌میرد و کنستانس نیز. سگ پیر و زهوار دررفته‌شان لنگ‌لنگان بالا می‌آید تا ببیند آیا چیزی در نعلبکی باقی مانده است. زندگی روزمرّهٔ ما، از لحاظ زمان، درست همین است: که مانند سوفیا و کنستانس، که همین زمان عروقشان را مسدود می‌کند، پیر شویم و داستان که در واقع داستان است و این همه سالم می‌نماید و هیچ عمل نامعقولی را برنمی‌تابد جز مرگ به نتیجهٔ دیگری نمی‌انجامد ــ و این نتیجه‌ای است نارضایتبخش. البته، پیر می‌شویم، اما یک کتاب بزرگ، یک رمان بزرگ، باید بر چیزی بیش از یک «البته» متکی باشد. **قصهٔ پیرزن‌ها** هم داستانی است قوی، صمیم، و غمناک، اما عاری از عظمت.

جنگ و صلح چه؟ به راستی که عظیم است. او هم اثرات زمان و هم ظهور و سقوط یک نسل را تأکید می‌کند. «تولستوی»[1] هم مانند «بنت» این شهامت را دارد که مردمی را که به پیری می‌گرایند ارائه کند ــ زوال و تباهی جزئیِ «نیکلای»[2] و «ناتاشا»[3] به راستی مشئوم‌تر از زوال کامل «سوفیا» و «کنستانس» است: می‌نماید که بیشتر جوانی ما در آن تباه شده است. پس چرا **جنگ و صلح** ملالت‌آور نیست؟ شاید به این علت که همان‌طور که زمان قابل‌ملاحظه‌ای را دربر می‌گیرد فضای قابل توجهی را نیز شامل می‌شود، و این احساس تا وقتی که ترسناک نشده بسیار

---

1. Tolstoy 2. Nicolay 3. Natasha

مسرت‌بخش است و همچون یک موسیقی خوب تأثیری خوش در پشت‌سر برجای می‌گذارد. آدم وقتی **جنگ و صلح** را می‌خواند قدری که پیش رفت احساس می‌کند که زه‌های عظیمی به صدا درمی‌آیند، در حالی که به درستی نمی‌داند چه‌چیز اینها را در خروش آورده است. منشأ این تارها و نواها، داستان نیست، و هرچند تولستوی به آنچه بعد خواهد آمد به اندازهٔ اسکات علاقه‌مند و چون «بنت» صمیم است با این حال این نواها نه از حوادث ضمنی و فرعی و نه از اشخاص داستان بلکه از عظمت سرزمین روسیه نشأت می‌کنند، که حوادث ضمنی و اشخاص داستان برآن پراگنده‌اند: در مجموعهٔ پل‌ها و رودخانه‌های یخ‌بسته و جنگل‌ها و راه‌ها و باغ‌ها و دشت‌ها، که چون پشت سرشان نهادیم عظمت و شوکت می‌یابند. بسیاری از رمان‌نویسان از حس درک مکان برخوردارند ــ پنج شهر[1]، اولد ریکی[2]، و غیره ــ اما قلیلی از حس درک فضا بهره دارند؛ و این حس در تولستوی در مراتب عالی واهب یزدانی جای می‌گیرد. خداوندِ **جنگ و صلح** فضاست، نه زمان.

در پایان، سخنی چند دربارهٔ داستان ــ در مقام ظرف صدا ــ بگوییم. این جنبه‌ای از کار رمان‌نویس است که طلب می‌کند با صدای رسا خوانده شود و مانند بیشتر نوشته‌های منثور نه نوازشگر چشم بلکه خوشایند گوش باشد، و از این حیث با خطابه وجه مشترک دارد. ملودی[3] یا آهنگی را ارائه نمی‌کند. چون هرچند ممکن است عجیب به

---

1. Five Towns 2. Auld Reekie

۳. Melody توالی پیوستگی دلنشین اصوات، و نیز آهنگی که به الهام از یک شعر ساخته شده باشد.

نظر آید برای اینها چشم کافی است، چون چشم با پشتیبانی مغز، که مسائل را تبدیل می‌کند، به آسانی می‌تواند اصوات یک‌بند یا گفتگو را که ارزش «استتیک» دارند دریابد و آنها را به حوزهٔ لذت ما بسپارد ــ آری، حتی می‌تواند از فواصل آنها بکاهد تا ما بتوانیم آنها را زودتر از زمانی که خوانده می‌شوند دریابیم ــ درست چنان که بعضی از مردم نت‌های موسیقی را سریع‌تر از آنچه بتوان نواخت می‌خوانند و درمی‌یابند. اما چشم در ادراک و دریافتِ آهنگ صدا چنین سرعتی را ندارد. جملهٔ افتتاحیهٔ **عتیقه‌جو** زیبایی صوتی ندارد، با این همه اگر با صدای رسا خوانده نشود چیزی از دست می‌رود، چون در این صورت ذهنمان در سکوت با ذهن سر والتر اسکات خلوت می‌کند، و حاصل این خلوت چندان سودبخش نیست. داستان، علاوه‌بر این‌که مطالب را یکی پس از دیگری می‌گوید به علت پیوندی که با آهنگ صدا دارد چیزی هم بر آنها می‌افزاید.

البته چیز فوق‌العاده‌ای بر آنها نمی‌افزاید؛ و چیزی در حد شخصیت نویسنده را به ما ارزانی نمی‌دارد. شخصیت نویسنده ــ اگر شخصیتی داشته باشد ــ توسط عوامل و واسطه‌های بهتری، مانند اشخاص یا طرح داستان یا اظهارنظرهایی که خود دربارهٔ زندگی می‌کند، القاء می‌شود. کاری که داستان در این مقام خاص انجام می‌دهد ــ و این تنها کاری است که می‌تواند ــ این است که ما را از خواننده به شنونده تبدیل کند، که صدایی با او سخن می‌دارد: صدای نقال قبیله که در میان غار چندک‌زده است و حوادث را یکی پس از دیگری پیش می‌آورد تا شنوندگان در میان فضولات و قطعات استخوانِ درون غار به خواب روند.

داستان، یک چیز ابتدایی و مربوط به انسان‌های اولیه است، و قدمت آن به مبادی ادبیات می‌کشد، به پیش از اختراع خط و کتابت، و به مذاق آنچه در ما بدوی و ابتدایی است خوش و سازگار می‌آید، و به همین جهت است که در مورد داستان‌هایی که دوست می‌داریم این همه تعصب به خرج می‌دهیم و این همه آماده‌ایم به کسانی که چیز دیگری را می‌پسندند بپریم. مثلاً، من خودم، وقتی مردم به خاطر این که **سویس فامیلی رابینسن** را دوست دارم به من بخندند ناراحت می‌شوم؛ و من می‌دانم و یقین دارم این انتقادی که از اسکات کردم بعضی از شما را ناراحت کرده است! منظورم را که می‌فهمید. بی‌گذشتی فضایی است که داستان به وجود می‌آورد. داستان نه چیزی است اخلاقی و نه برای درک و فهم سایر وجوه و جنبه‌های رمان سودمند است. اگر بخواهیم که سایر جنبه‌های رمان را بفهمیم باید که از غار بیرون بیاییم.

اما فعلاً بیرون نمی‌آییم، و نگاه می کنیم ببینیم چگونه جنبهٔ دیگر زندگی ــ زندگی برحسب ارزش ــ از هرسو به رمان فشار می‌آورد و چگونه آماده است که آن را از خود بیاگند و در حقیقت آن را از شکل و قیافه بیفگند ــ مردمی را به او عرضه کند، طرح‌ها، فانتزی‌ها یا مناظری از جهان را بر او ارائه کند، و هرچیزی را جز این «بعد چه خواهد شد»، که خود تنها چیزی است که به بررسی حاضر ما کمک می‌کند. زندگی در قالب زمان چنان حقیر و فرومایه است که طبعاً این سئوال را پیش می‌آورد: اینک که عارف نشان داده که می‌تواند آن را از تجارب خود حذف کند آیا رمان‌نویس نمی‌تواند آن را از کار خود حذف کند و چیز درخشانی به جای آن بگمارد؟

باری، من رمان‌نویسی را سراغ دارم که خواسته است زمان را از کار خود حذف کند، و ناکامیش البته مایهٔ عبرت است: «گرترود استاین»[1]. گرترود استاین؛ از «امیلی برونته» و «استرن» و حتی «پروست» فراتر رفته و ساعتش را خردکرده و خاکسترش را چون‌اعضاء و جوارح «اوسیریس»[2] بر اطراف و اکناف جهان افشانده؛ و این کار را نه از روی شیطنت بلکه به حکم یک انگیزهٔ پاک و شریف کرده است: امید داشته که رمان را از چنگ استبداد و سلطهٔ زمان برهاند و زندگی محتوای آن را برحسب ارزش‌ها بیان کند. کوشش قرین موفقیت نیست، چون رمان همین که یکسر از قید زمان آزاد شد دیگر نمی‌تواند چیزی را بیان دارد: در نوشته‌های سالیان بعدِ این نویسنده نشیبی را که از آن فرومی‌لغزد به چشم می‌بینیم. این نویسنده می‌خواهد زمان را، این توالی حوادث را، پاک از صفحهٔ داستان بزداید، و من دربست با او موافقم، لیکن نمی‌تواند این توالی حوادث را بی‌حذف ترادف و تسلسل جمله‌ها به انجام رساند، چه این کار به نوبهٔ خود متضمن از میان رفتن حروف و اصوات و کلمات است. اینک از پرتگاه فرولغزنده است. چنین تجربه‌ای متضمن هیچ‌چیز مضحک و مسخره‌ای نیست. بازی کردن به این نحو به مراتب مهم‌تر از نوشتن و بازنوشتن **رمان‌های ویورلی**[3] است. با این وصف این تجربه محکوم به شکست است. توالی زمان را نمی‌توان از بین برد و جانشین

---

1. Gertrude Stein

۲. Osiris خدای مصری جهان زیرین و داور مردگان. برادرش به نام «ست» با نیرنگ او را کشت و تابوت حاوی جسدش را در نیل افکند؛ آب تابوت را به بابل افکند؛ ایسیس آن را یافت و به‌مصر بازبرد. «ست» باز جسد را کشف کرد و آن را قطعه‌قطعه کرد و درنیل ریخت.

۳. *Waverley Novels*، رمان‌های اسکات بر روی‌هم.

احتمالی آن را به خطر نیفکند؛ رمانی که تنها به بیان ارزش‌ها می‌پردازد نامفهوم و لاجرم بی‌ارزش خواهد بود.

به همین جهت است که باید از شما درخواست کنم که در تکرار کلماتی که در آغاز سخنرانی گفتم با من همصدا شوید. آنها را به طرزی مبهم، و حاکی از خوش‌خلقی، چون یک رانندهٔ اتوبوس، تکرار نکنید. این حق را ندارید. آنها را مانند گلف‌باز پرخاشجو هم نگویید: خودتان بهتر می‌دانید. آنها را به لحنی اندک غمناک تکرار کنید، آن وقت است که به قاعده رفتار کرده‌اید: «بله... آه بله... رمان داستان می‌گوید.»

۳
اشخاص

اکنون که داستان، یعنی جنبهٔ ساده و اساسی رمان را بررسی کردیم می‌توانیم به موضوع جالب‌تری بپردازیم: به بازیگران. در اینجا لازم نیست بپرسیم بعد چه پیش آمد بلکه باید بگوییم برای چه کسی پیش آمد؟ در اینجا رمان‌نویس تنها با کنجکاوی ما کار ندارد بلکه به فهم و شعور و تصوّر ما نیز مراجعه می‌کند. صدایش تکیهٔ تازه‌ای پیدا می‌کند: تکیه‌ای که بر ارزش‌ها می‌کند.

چون بازیگران داستان معمولاً انسانند بهتر این دیدم که این وجه از رمان را «اشخاص» نام کنم. حیواناتی را هم در داستان‌ها آورده‌اند، اما موفقیت حاصل از این کار اندک بوده، چون از روحیه و روانشناسی حیوانات اطلاع چندانی نداریم. شاید در آینده تحوّلی در این زمینه به‌وجود آید، قطعاً هم خواهد آمد ــ نظیر برداشت و تلقی رمان‌نویسان از اقوام غیرمتمدن و معرفی ایشان در گذشته. فاصله‌ای که یک شهرنشین

مهذّب را از یک آفریقایی «باتوآلا»[1]یی جدا می‌کند شاید معادل همان فاصله‌ای باشد که گرگ‌های «کیپلینگ» را از اخلاف دویست‌سال بعد خود متمایز خواهد کرد. آن وقت حیواناتی خواهیم داشت که نه سمبولیک هستند و نه اشخاص کوته‌بالایی که ماسک به صورت زده‌اند، یا میزهایی که حرکت می‌کنند، یا خرده‌کاغذهای رنگینی که در پروازند. و این یکی از چیزهایی است که علم به یاری آن و با ارائهٔ موضوع‌های تازه‌تر می‌تواند به رمان مساعدت کند و آن را بسط دهد. ولی چنین مساعدتی تاکنون عرضه نشده و تا وقتی که نشده است می‌توانیم گفت که بازیگران داستان انسانند یا می‌نمایند که هستند.

و چون رمان‌نویس هم انسان است لذا بین او موضوع کارش خویشی و قرابت و شباهتی است که در بسیاری از سایر اشکال هنری نیست. تاریخ‌نویس هم چنین قرابتی با موضوع کار خود دارد، هرچند چنان که خواهیم دید این نزدیکی چندان صمیم نیست. نقاش و مجسمه‌ساز نیازی به این پیوند ندارند. به دیگر سخن، اجباری ندارند که به انسان‌ها بپردازند، مگر این‌که خود بخواهند؛ شاعران هم اجباری ندارند، در حالی که موسیقی‌دان از همهٔ اینها محدودتر است و تازه اگر هم بخواهد نمی‌تواند انسان‌ها را در ساخته‌های خود بگنجاند، مگر این‌که از برنامهٔ معینی کمک بگیرد. اما رمان‌نویس به خلاف بسیاری از همکاران خود، «گروه کلمات»ی را می‌سازد و به یاری آنها شخصاً چیزها را به‌طورکلی وصف می‌کند (به‌طورکلی، چون دقایق چیزهایی است که بعد خواهد آمد)، نام‌های معینی را برآنها می‌نهد، جنسیت مشخصی را به آنها می‌دهد

---

1. Batouala

و حرکات و سکنات قابل قبولی را بدیشان تحمیل می‌کند و وادارشان می‌کند که از طریق جملات و عباراتی که بین «دو ابرو» جا می‌دهد سخن بگویند. این مشت کلمات، اشخاص داستانند. بدیهی است با همین سهولت و سادگی به ذهن نویسنده نمی‌آیند، بلکه در یک حالت «تب‌آلوده و هیجانی» از ذهن وی می‌جوشند؛ با این‌حال طبیعتشان مقید و محدود به تصوری است که وی از دیگران و نیز وقوفی است که بر روحیه و طبیعت خویش دارد؛ به علاوه، در پیوند با سایر جنبه‌های کار او تغییراتی پیدا می‌کند. این جنبه، یعنی رابطهٔ اشخاص داستان با سایر وجوه و جنبه‌های رمان، موضوع بررسی آتی ماست. فعلاً به رابطهٔ بین اشخاص داستان و زندگی واقعی می‌پردازیم. خوب، اشخاص داستان با مردمی مانند رمان‌نویس یا شما یا من یا ملکهٔ ویکتوریا[1] چه فرق دارند؟

بی‌گمان فرق دارند؛ باید هم داشته باشند. اگر شخصیت داستان عیناً شبیه ملکهٔ ویکتوریا باشد و با او سر مویی تفاوت نداشته باشد در آن صورت خود ملکهٔ ویکتوریا است، و آن وقت رمان یا آن قسمت از آن که به چنین شخصیتی می‌پردازد صورت تاریخچه یا ترجمهٔ احوال پیدا می‌کند. و ترجمهٔ احوال تاریخ است، زیرا اساس آن بر شواهد و مدارک استوار است، در حالی که اتکای رمان بر شواهد و مدارک است بعلاوه یا منهای X. و این کیفیت مجهول خُلق و طبیعت رمان‌نویس است، که تأثیر شواهد و مدارک را تعدیل می‌کند یا آن را پاک دگرگون می‌سازد.

تاریخ‌نویس با اعمال کار دارد، و نیز خصوصیات و خصال اشخاص، آن هم تا آنجا که از کردارشان استنباط می‌کند. او نیز مانند رمان‌نویس به

---

1. Queen Victoria

خصوصیات و صفات اشخاص علاقه‌مند است، اما تنها وقتی از وجود این خصال آگاه می‌شود که بر سطح ظاهر پدیدار شوند. اگر ملکهٔ ویکتوریا نگفته بود «موجبات خرسندی خاطر ما فراهم نگردید» شخصی که در کنارش نشسته بود متوجه نمی‌شد که خاطر ملکه قرین مسرت نیست، و مردم از ناخرسندی خاطرش اطلاع نمی‌یافتند. ممکن بود ابرو درهم کشد تا مردم با بدان وسیله پی به حالت روحی او ببرند ــ حالات قیافه و حرکات هم شواهد و قراین تاریخی‌اند. اما اگر آرام و بی‌تأثر می‌ماند ــ کس چه می‌فهمید؟ زندگی درونی و نهان، چنان که از تعریف آن پیداست، درونی و نهانی است. اما این زندگی نهانی وقتی علائم ظاهر بروز داد دیگر نهانی نیست، زیرا به قلمرو عمل وارد شده است. وظیفهٔ رمان‌نویس این است که زندگی درون را در سرچشمهٔ آن بر خواننده آشکار سازد: یعنی چیزهایی بیش از آنچه بتوان دانست دربارهٔ ملکهٔ ویکتوریا به ما بگوید و بدین‌ترتیب شخصیتی بسازد که ملکهٔ ویکتوریای تاریخ نباشد.

منتقد جالب و هوشمند فرانسوی، که با امضای «آلن»[1] می‌نویسد، در این خصوص اظهارنظرهایی سودمند ــ اگرچه تاحدی وهم‌آمیز ــ دارد. البته در این بحث قدری با دشواری روبرو است، هرچند نه به اندازه من. و حال که چنین است می‌توانیم به اتفاق به جانب مقصود پیش رویم. آلن نیز به نوبهٔ خود اشکال مختلفهٔ فعالیت «استتیک» را بررسی می‌کند و وقتی به رمان می‌رسد مدعی می‌شود که هر انسانی دو جنبه دارد: جنبه‌ای که مناسب تاریخ است و جنبهٔ دیگری که مناسب آثار داستانی است.

---

1. Alain

آنچه در آدمی مشهود و قابل رؤیت است ــ یعنی کلیهٔ اعمالش، و آن بخش از زندگی معنویش که بتوان از اعمالش نتیجه گرفت ــ در قلمرو تاریخ جای می‌گیرد. اما جنبهٔ خیالی یا رمانتیک[1] او که شامل احساسات و شهوات ناب، یعنی رؤیاها و خوشی‌ها و شادی‌ها و غم‌ها و با خود خلوت کردن‌هایی است که ادب و شرم و حیا مانع از آن می‌شود که آنها را بر زبان بیاورد ــ و بیان این جنبه از طبیعت انسانی یکی از وظایف عمدهٔ رمان است.

«در رمان آن‌قدر که نحوهٔ کار، یعنی شیوهٔ تبدیل فکر به عمل، ساختگی است خودِ داستان نیست ــ و این چیزی است که هرگز در زندگی عادی و روزمرّه روی نمی‌دهد... تاریخ، با تأکیدهایی که بر موجبات خارجی می‌کند در سلطهٔ سرنوشت و تقدیر است حال آن که در رمان قضا و قدر وجود ندارد؛ در آن بنیاد هرچیزی، هر عمل و انگیزه‌ای، بر طبیعت آدمی نهاده شده و احساس غالبِ موجود در آن احساس هستی و وجودی است که در آن همه‌چیز حتی شهوت و جنایت، حتی پریشان‌حالی و فلاکت، قصدی و ارادی است.»[2]

این شاید بیان مغلق مطلبی است که هر بچه مکتبی می‌داند: کار مورخ

---

1. Sa Partie remanesque ou romantique

۲. ترجمه‌از: *Systeme des beaux arts* (پاریس ۱۹۲۰) صفحات ۳۱۴ ـ ۳۱۵. برای آشنایی با این مقالهٔ جالب سپاسگزار آقای آندره موروا هستم.

ضبط و نقل اعمال و وقایع است در حالی که وظیفهٔ رمان‌نویس آفرینش است. با این وصف، همین خود خالی از فایده نیست، چون به هرحال فرق اساسی و اصلی بین مردم عادی و اشخاص داستانی را ارائه می‌کند.

در زندگی روزمرّه و معمول، ما هیچگاه یکدیگر را نمی‌فهمیم؛ نه بصیرت و درون‌بینی کامل وجود دارد نه هم کسی همه اسرار خود را با دیگران در میان می‌گذارد. ما همدیگر را «تقریباً» و به یاری نشان‌های خارجی می‌شناسیم، و این البته برای یک زندگی اجتماعی و حتی برای ایجاد مناسبات نزدیک کافی است. اما خوانندهٔ رمان می‌تواند اشخاص داستان را به تمامی بفهمد، اگر رمان‌نویس بخواهد. زندگی درون و برونشان را می‌توان در پیش روی خواننده نهاد. به همین جهت هم هست که اینها از اشخاص تاریخی و حتی از دوستانمان مشخص‌ترند، زیرا نویسنده در مورد آنها اطلاعاتی را که باید در اختیار ما گذاشته است؛ و این اشخاص هراندازه که ناقص یا غیر حقیقی باشند رازی در پیرامون خویش ندارند، حال آن که دوستانمان چنین اسراری را دارند و باید داشته باشند: اخفای متقابل یکی از شرایط زندگی براین کرهٔ خاکی است.

اینک بیاییم و این مسأله را به صورت ساده‌تری مطرح کنیم. من و شما انسانیم؛ آیا بهتر نیست نگاهی به حقایق عمدهٔ موجود در زندگی خویش بیفکنیم؟ ــ منظورم زندگی اداری نیست، بلکه زندگی در مجموع، در مقام یک انسان. در این صورت چیز مشخصی و معینی داریم که می‌توانیم از آن بحث را آغاز کنیم.

حقایق عمده در زندگی آدمی پنج تا است: تولد، خورد، خواب، عشق و مرگ. البته می‌توان چیزهای دیگری، مثلاً تنفس را براین فهرست

افزود، لیکن این پنج‌تا از همه بدیهی‌ترند. اینک از خویشتن بپرسیم که این عوامل چه نقشی در زندگی ما بازی می‌کنند و در رمان چه نقشی برعهده دارند؟ آیا رمان‌نویس می‌خواهد این عوامل را دقیقاً ارائه کند یا که می‌خواهد آنها را بزرگ یا کوچک کند یا خود نادیده بگیرد و اشخاص داستان خود را چنان ارائه کند که گویی حوادث و جریان‌هایی را از سر می‌گذرانند که با وقایع و تغییراتی که ما از سر می‌گذرانیم تفاوت دارند، هرچند هم نام‌های مشترک داشته باشند؟

دو عامل نخست را که از همه عجیب‌ترند مورد توجه قرار دهیم: منظورم تولد و مرگ است. اینها از این لحاظ عجیب‌اند که در عین حال که تجربه‌اند تجربه هم نیستند. ما جز از طریق گزارش، چیزی دربارهٔ آنها نمی‌دانیم. همهٔ ما متولد شده‌ایم، ولی چگونگی جریان را به یاد نداریم. مرگ نیز مانند تولد پیش می‌آید، ولی از این هم خاطره‌ای نداریم و نمی‌دانیم چگونه است و به چه مانند است. تجربهٔ نهایی ما نیز مانند تجربهٔ نخستین ما چیزی است مبتنی بر حدس و گمان. در میان دو تاریکی حرکت می‌کنیم. بعضی اشخاص قیافه‌ای می‌گیرند و می‌خواهند به ما بگویند که تولد و مرگ چگونه چیزهایی هستند. مثلاً، مادر، پزشک و مردم مذهبی هریک نظریات خاصی در این خصوص اظهار می‌کنند. اما این اظهارنظرهایی است که از خارج می‌شود، و دو موجودی که می‌توانند جریان را روشن کنند، یعنی نوزاد و جسد، قادر به این کار نیستند، زیرا دستگاه انتقال احساس آنها با دستگاه گیرنده احساس ما هم‌کوک نیست.

بنابراین اجازه بدهید به مردمی بیندیشیم که زندگی را با تجربه‌ای آغاز می‌کنند که خاطره و چگونگی آن را فراموش کرده‌اند و سپس آن را

با تجربهٔ دیگری به پایان می‌برند که انتظارش را دارند لیکن از ادراک آن عاجزند. اینها یا مردمی نظیر اینها کسانی هستند که رمان‌نویس می‌خواهد به عنوان «اشخاص» در کتاب خود بیاورد و ارائه کند. رمان‌نویس مجاز است هرچیزی را بفهمد و به یاد آورد ــ اگر مناسب کارش باشد. او همهٔ اسرار نهان زندگی را می‌داند. و اما او چه مدت پس از تولد، اشخاص داستانش را انتخاب می‌کند و تا چه فاصله‌ای از مرگ ایشان را تعقیب می‌کند؟ و چه چیزها دربارهٔ این دو تجربهٔ غریب می‌گوید یا موجب می‌شود که دیگران احساس کنند؟

بعد خوراک و جریان سوخت‌گیری است، که شعلهٔ حیات را زنده می‌دارد ــ و این جریانی است که پیش از تولد آغاز می‌گردد و پس از آن با واسطهٔ مادر دنبال می‌شود و بعد خود شخص انجام آن را برعهده می‌گیرد: روزها یکی پس از دیگری تلاش می‌کند و موادی را فراهم می‌آورد و در حفره‌ای که در صورت خویش دارد می‌تپاند ــ بی‌این‌که از این عمل تعجبی به او دست دهد یا از تکرار آن احساس ملالت کند. خوراک حلقهٔ پیوندی است بین شناخته شده و فراموش گشته؛ با تولد پیوند نزدیکی دارد، که هیچ یک از ما به یاد نداریم، و دامنه‌اش به صبحانهٔ امروز می‌رسد. خوراک هم مانند خواب ــ که از بسیاری جهات به آن شبیه است ــ تنها نیروی تحلیل رفته را به ما بازنمی‌گرداند بلکه یک جنبهٔ «استتیک» هم دارد ــ می‌تواند بدمزه یا گوارا باشد. اما در کتاب‌ها چه بر سر این کالای دو رویه می‌آید؟

عامل چهارم چنان که گفتیم خواب است. به‌طور متوسط یک سوم عمر ما در میان جامعه یا تمدن یا آنچه که انزوا و تنهایی‌اش می‌نامید به سر

نمی‌آید. (در این بخش از عمر) به جهانی وارد می‌شویم که چیزی از آن شناخته نیست و هنگامی که از آن خارج می‌شویم بخشی از آن فراموشی محض و بخش دیگرش به شکلکی از این جهان و باز بخش دیگرش به مکاشفه مانند است. وقتی بیدار می‌شویم می‌گوییم: «هیچ‌چیز خواب ندیدم.» یا «یک نردبان خواب دیدم.» و یا «بهشت را خواب دیدم.» من نمی‌خواهم دربارهٔ ماهیت خواب یا رؤیا صحبت کنم ــ فقط می‌خواهم بگویم که بسیاری از وقت ما در خواب می‌گذرد، و آنچه به تاریخ موسوم است فقط به دو سوم زندگی آدمی می‌پردازد، و از همان قرار و بر همان مبنا حکم می‌کند. آیا داستان هم برخوردی مشابه با این مسأله دارد؟

و سرانجام، عشق. من این لفظ فخیم را در وسیع‌ترین و معمول‌ترین مفهوم خود به کار می‌برم. اجازه بدهید ابتدا سخنی چند به اجمال دربارهٔ «جنس»[1] بیان کنم: سالی چند که از تولد گذشت تغییراتی در آدم پیدا می‌شود ــ چنان که در سایر حیوانات هم. این تغییرات اغلب موجب می‌شود که آدم با فرد دیگری وصلت کند و آدم‌های دیگری را به‌وجود آورد، و بدین‌سان نسل به بقای خود ادامه می‌دهد. غریزه و میل جنسی پیش از بلوغ آغاز می‌شود و تا بعد از دوران سترونی دوام می‌یابد؛ و اگرچه اثراتش نسبت به جامعه و طی دوران همسرگزینی مشهودتر است، در حقیقت امر همگام با زندگی است و از آن جدا نیست. لیکن باید توجه داشت که علاوه بر غریزه و میل جنسی احساسات و عواطف دیگری نیز وجود دارند و کمال می‌یابند: وجوه مختلفهٔ تعالی روح، نظیر محبت، دوستی، وطن‌دوستی، عرفان ــ و همین که بخواهیم به بیان مناسبات بین

---

1. Sex

این احساسات و عواطف و غریزه و میل جنسی بپردازیم اختلاف رأی و سلیقه‌ای بروز می‌کند که از اختلاف عقیده و سلیقه‌ای که در مورد «اسکات» و آثارش داشتیم به مراتب شدیدتر و حادتر خواهد بود. اجازه بدهید تنها نقطه‌نظرهای مختلف را فهرست‌وار برشمرم. بعضی کسان می‌گویند که اصل، غریزه و میل جنسی است و خاستگاه و منشأ سایر عشق‌ها از قبیل مهر به دوستان و عشق به خدا و عشق به مملکت هم اوست.

برخی دیگر اظهار می‌کنند که با این چیزها مربوط است، لیکن این ارتباط جانبی است و ریشه و اساس آنها نیست. بعضی دیگر می‌گویند که هیچ‌گونه رابطه و پیوندی بین او و آنها نیست. آنچه من می‌گویم این است که ما تمام این عواطف و احساسات را بر رویهم عشق می‌خوانیم، و آنها را پنجمین تجربه از تجارب بزرگی می‌دانیم که هر آدمیزاده‌ای باید طی زندگی خود از سر بگذراند. آدمیزادگان وقتی عشق می‌ورزند می‌کوشند چیزی بگیرند، و نیز چیزی بدهند، و همین دوگانگی منظور که صورت داد و ستد به عشق می‌دهد آن را به قیافه‌ای بغرنج‌تر و پیچیده‌تر از خورد و خواب درمی‌آورد: چیزی است خودبینانه و در عین‌حال نوعدوستانه، و تخصیص آن به هر مقدار در یک جهت، جانب دیگر را پاک فلج نمی‌کند. باری، این عشق چه مقدار از وقت ما را می‌گیرد؟ این پرسش قدری نابهنجار می‌نماید، اما به موضوع مورد بحث مربوط است. خواب حدود هشت ساعت از بیست و چهار ساعت را می‌گیرد و خوراک دو ساعت دیگر از همین مدت را. چطور است دو ساعت هم برای عشق منظور کنیم؟ بی‌گمان سهم مناسبی است. عشق ممکن است با سایر

فعالیت‌های ما درآمیزد ــ همین‌طور خواب و گرسنگی. عشق ممکن است منشأ انواع فعالیت‌های فرعی باشد: مثلاً عشق به خانواده ممکن است موجب شود که آدم بخش عمده‌ای از وقت خود را صرف خرید و فروش اوراق بهادار کند؛ یا عشق به خدا موجب شود بخش عمده‌ای از اوقاتش را به نیایشگاه بسر آورد. اما به هرحال در این که یک فرد در روز بیش از دو ساعت را به خلوت و راز و نیاز به موضوع مورد علاقهٔ خویش اختصاص دهد تردید هست، و همین خلوت و راز و نیاز، همین میل به داد و ستد روحی، و خلاصهٔ همین آمیزهٔ دهش و نیاز است که عشق را از سایر تجارب موجود در فهرست ما ممتاز و متمایز می‌کند.

باری، این طبیعت بشری است ــ یا بخشی از آن. و چون سرشت رمان‌نویس نیز همین است لذا قلم به دست می‌گیرد و در حالتی غیرعادی، که شایسته است آن را استغراق بنامیم، فرو می‌رود و به آفرینش اشخاص داستان خویش آغاز می‌کند. هیچ بعید نیست که اشخاص داستان در جریان عمل و در داستان به ناچار با چیزهای دیگر روبرو شوند. این اغلب پیش می‌آید (رمان‌های هنری جیمز[1] نمونهٔ مفرط این وضع‌اند). و بعد، اشخاص داستان البته که باید طبیعت خود را با ایسن‌گونه چیزها هماهنگ سازند. باری، اینک جریانِ ساده‌تر رمان‌نویسی را بررسی کنیم که هدف و توجه عمده‌اش به انسان‌هاست و چیزهای بسیاری را یعنی داستان، طرح و فرم و زیبایی کار را فدای آنها می‌کند.

خوب، مردم داستان از چه حیث با مردم عادی فرق دارند؟ نمی‌توان

---

۱. Henry James نویسندهٔ آمریکایی که تابعیت انگلیس را پذیرفت (۱۸۴۳ ـ ۱۹۱۶).

حکمی را بر اینان تعمیم داد، چون از لحاظ علمی وجه مشترکی باهم ندارند: مثلاً هیچ لزومی ندارد که غده‌هایی داشته باشند، در حالی که مردم همه غده‌هایی دارند. با این‌همه اگرچه خود نمی‌توانند تعریف روشنی را در این زمینه به دست دهند مشابه با مردم عادی عمل می‌کنند.

نخست آن که بیشتر مانند بسته‌هایی به دنیا می‌آیند تا آدمیزادگان. هرگاه که طفلی در رمانی ظاهر می‌شود حالت و وضعش طوری است که گویی با پست فرستاده شده است: تحویل داده می‌شود: یکی از شخصیت‌های سالمند داستان می‌رود و او را برمی‌دارد و به خواننده نشان می‌دهد، سپس او را در سردخانه‌ای می‌گذارند تا وقتی که به حرف بیاید یا آن‌قدر توانایی پیدا کند که در وقایع داستان شرکت کند. دلایلی له و علیه این امر ــ و همچنین مواردی را که از مشی عمومی و عادی زندگی انحراف حاصل می‌شود ــ می‌توان اقامه کرد، که یکی دو دقیقه بعد خواهیم دید. ولی حالا نگاه کنید و ببینید که داستان‌نویس مردم داستان را چگونه «اللّه بختکی» از این‌طرف و آن‌طرف گرد می‌آورد. در فاصلهٔ بین «استرن»[1] و جیمز جویس، کمتر نویسنده‌ای درصدد برآمده و کوشیده است حقایق مربوط به تولد را در آثار خویش بیاورد یا خود حقایق جدیدی را ابداع کند، و هیچ‌کس جز در قالب گفتار خاله‌زنک‌ها به روانشناسی ذهن نوزاد توجه نکرده و درصدد برنیامده که از غنای ادبی‌ای که در آن به ودیعه نهاده شده سود جوید. شاید این کار عملی نیست. لحظه‌ای بعد خواهیم دید که عملی است یا نه.

و اما مرگ ــ از سوی دیگر، پرداختن به مرگ بیشتر اوقات بر

---

1. Sterne

مشاهده استوار است، و واجد کیفیتی است که می‌نماید به نظر رمان‌نویس مطبوع است ــ شاید به این علت که مرگِ شخصیت یا شخصیت‌های داستان، کتاب را به آسانی پایان می‌دهد؛ شاید هم به این سبب که چون در قالب زمان کار می‌کند آسان‌تر این می‌بیند که از شناخته آغاز کند و به سوی ناشناخته و تاریک پیش برود تا این‌که از نامعلوم تار به سوی معلوم روان شود. حوالی هنگامی که اشخاص داستان می‌میرند تازه رمان‌نویس با آنها آشنا شده است و می‌تواند با آنها به قاعده رفتار کند یا قوهٔ پندارش را درباره‌شان به کار اندازد ــ و این هردو ترکیبی است بسیار نیرومند. مورد کوچکی را در نظر بگیریم ــ مرگ خانم «پراودی»[1] در **آخرین وقایع بارست**[2]. در اینجا همه‌چیز درست و به قاعده است، با این وصف تأثیر واقعه وحشتناک است، چون «ترولوپ»[3] خانم پروادی را از بسیاری از کوره‌راه‌های اسقف‌نشین عبور داده، گام و خرامش را نموده، او را برآشفته، و ما را تا به سرحد ملالت با خوی و خصال و دوز و کلکش و نیز تکیه کلامش: «اسقف، روح مردم را هم در نظر داشته باشید» عادت داده است؛ و اما بعد، بر لبهٔ تختخوابش دچار حملهٔ قلبی می‌شود: آری، به‌قدر کافی دوندگی کرده است ــ و این پایان کار خانم پراودی است. به زحمت چیزی را می‌توان یافت که رمان‌نویس نتواند از مرگ هر روزی و آشنا به وام بگیرد، و مشکل چیزی باشد که نتواند به شیوه‌ای سودمند ابداع کند. در این قلمرو تار و ناشناخته به رویش گشوده است؛ و او حتی می‌تواند اشخاص داستان را از خلال آن

---

1. Mrs. Proudie
2. *Last Chronicle of Barset*
3. Trollope

تعقیب کند، البته مشروط براینکه قوی پتدار باشد و نکوشد که اطلاعات جسته گریخته‌ای از مجالس احضار ارواح را در باب «زندگی ماوراء» برای ما به ارمغان آورد.

و اما خوراک، این سومین قلم فهرستمان، چطور؟ در آثار داستانی خوراک به‌طور عمده چیزی است اجتماعی: اشخاص داستان را به گردهم می‌آورد، اما به ندرت اتفاق می‌افتد که برای ادامهٔ حیات بدان نیاز داشته باشند یا خود از آن لذت ببرند، و هرگز هم آن را هضم نمی‌کنند، مگر این‌که مخصوصاً از ایشان خواسته شود. آنها نیز مانند ما تشنهٔ یکدیگرند، اما اشتیاق ما به صبحانه و ناهار، که به همان شدت است، در ایشان انعکاسی ندارد. حتی شعر، از جنبهٔ استتیک آن استفادهٔ بیشتری برده است. «میلتن»[۱] و «کیتس»[۲] هردو از «جورج مردیت»[۳] به وصف *لذت جسمانیِ خورد و نوش نزدیک‌تر شده‌اند*.

خواب. این هم سرسری است، و در وصف این فراموشی یا جهان حقیقی رؤیا کوششی به عمل نیامده است. رؤیاها یا چیزهای منطقی‌اند یا آمیزه‌ای از قطعاتی کوچک و سخت از گذشته و آینده. نویسنده اینها را به منظور خاصی وارد داستان می‌کند که به هرحال جزء زندگی شخصیت داستان نیست، بلکه جزئی از زندگی او به هنگام بیداری است. شخصیت داستان هرگز در مقام مخلوقی تصور نمی‌شود که یک سوم اوقاتش در خواب بگذرد. این، تصور و پندارِ محدود و روز هنگامِ تاریخ‌نویس است

---

۱. Milton، جان میلتن شاعر انگلیسی، (۱۶۰۸ ـ ۱۶۷۴).
۲. Keats، جان کتس، شاعر انگلیسی، (۱۷۹۵ ـ ۱۸۲۱).
۳. George Meredith، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی، (۱۸۲۸ ـ ۱۹۰۹).

که رمان‌نویس در سایر موارد از آن پرهیز می‌کند. چرا نباید خواب را بفهمد یا آن را از نو بسازد؟ چون به یاد داشته باشید که او حق دارد ابداع کند، و ما می‌دانیم که چه وقت ابداع می‌کند، چون شور و شوقش ما را بر امواج موارد نامحتمل عبور می‌دهد. با این همه او نه خواب را رونویس کرده و نه آن را خلق و ابداع کرده است. (خوابی که ارائه می‌کند) ملغمه‌ای بیش نیست.

عشق. همه می‌دانید که عشق تا چه پایه در رمان‌ها نفوذ کرده، و شاید در این‌که این امر به آنها صدمه زده و آنها را یکنواخت کرده با من موافق باشید. چرا این تجربهٔ خاص، به ویژه در شکل جنسی آن، این همه در رمان‌ها تنفیذ شده است؟ اگر به رمانی، در شکل مبهم و نامشخص آن، بیندیشید بی‌اختیار ذهنتان متوجه یک جریان عشقی خواهد شد ــ متوجه مرد و زنی که می‌خواهند با هم وصلت کنند و به احتمال زیاد هم موفق خواهند شد. اگر به زندگی خود ــ یا یک رشته زندگی‌ها ــ در صورت مبهم آن، بیندیشید احساس و تأثری که از آن خواهید داشت بسی متفاوت‌تر و بغرنج‌تر از این خواهد بود.

علت اهمیت و غلبهٔ عشق در رمان، حتی رمان‌های خوب، ظاهراً دو چیز است:

نخست آن‌که هنگامی که رمان‌نویس از کار طراحی اشخاص داستان فراغت یافت و به آفرینش ایشان آغاز کرد، عشق در هریک از یا همهٔ وجوه خود در ذهن وی اهمیت می‌یابد و بی‌آن‌که خود خواسته باشد اشخاص داستان را بی‌جهت نسبت به آن حساس می‌سازد: بی‌جهت از این لحاظ که مردم در زندگی عادی این همه نگران آن نیستند. حساسیت

مداوم اشخاص داستان نسبت به یکدیگر ــ حتی در نویسنده‌ای چون «فیلدینگ»[۱] که نیرومندش می‌خوانند ــ قابل ملاحظه است، و در زندگی عادی جز در میان مردمی که فراغت بسیار دارند همانند ندارد. شهوت و شور، در لحظاتی، چرا؛ اما نه این آگاهی دائم و این تعدیل و تنظیم بی‌پایان و این عطش بی‌انتها. من تصور می‌کنم که اینها انعکاس حالت ذهنی خود رمان‌نویس به هنگامی است که می‌نویسد، و غلبه و سلطهٔ عشق در رمان‌ها قسمتی به این علت است.

علت دوم ــ که منطقاً در بخش دیگر تحقیق ما جای دارد و امّا باید در این‌جا مورد توجه قرار گیرد. عشق، مانند مرگ، مناسب به حال رمان‌نویس است، چون کتاب را به آسانی پایان می‌دهد. می‌تواند آن را به صورت یک‌چیز همیشگی و پایدار درآورد، و خواننده به سهولت موافقت می‌کند؛ چون یکی از تصورات بیهوده‌ای که با عشق پیوند می‌دهند این است که ابدی و پایدار خواهد بود. نه این‌که هست، بلکه خواهد بود. تاریخ و تجربه به ما می‌آموزند که هیچ رابطهٔ انسانی پایداری وجود نداشته و این‌گونه مناسبات به اندازهٔ مردمی که آنها را برقرار کرده‌اند ناپایدار بوده‌اند. و اگر بخواهند که دوام کند (طرفین) باید مانند بندبازان مدام در نوسان باشند. اگر پایدار باشد دیگر یک رابطهٔ انسانی نیست بلکه یک عادت اجتماعی است که تکیه بر محتوای آن از عشق به وصلت منتقل شده است. اینها را همه می‌دانیم، با این همه تاب این نداریم که دانش و تجربهٔ تلخ خود را دربارهٔ آینده به کار بریم، حال آن‌که آینده طبعاً بسیار متفاوت‌تر از این خواهد بود و آدم کاملی را ارائه

---

۱. Fielding هنری فیلدینگ نویسندهٔ انگلیسی، (۱۷۰۷ ـ ۱۷۵۴).

خواهد کرد، یا همین آدم آشنا در آن به کمال خواهد رسید. در عوض شبهه را قوی می‌گیریم که تغییری در کار نخواهد بود، و هشیاری ضرورت نخواهد داشت: یا الی‌الابد خوشبخت خواهیم بود یا مادام‌العمر شوربخت. هر احساس هیجان‌آمیز و تندی تصور و پندارِ جاودانگی با خود به همراه می‌آورد، و رمان‌نویسان از این مطلب استفاده کرده‌اند. آنها معمولاً کتابشان را با ازدواج تمام می‌کنند، و ما هم به این امر ایرادی نداریم، چون رؤیاهای خود را به خدمت ایشان می‌گماریم.

در اینجا باید مقایسهٔ این‌دو گونه «انسان واقعی» و «انسان داستانی» را پایان دهیم. انسان داستانی از پسرعمّ خود گریزنده‌تر است. در ذهن صدها رمان‌نویس مختلفی خلق می‌شود که نحوهٔ بارداری هریک به‌نحوی است، و لذا نباید حکم کلی کرد. با این همه می‌توان چیزهایی درباره‌اش گفت: تولدش خلاصه و مختصر است و مرگش می‌تواند کشدار باشد؛ به خورد و خواب نیاز چندانی ندارد و به طرزی خستگی‌ناپذیر سرگرم برقراری و ادامهٔ مناسبات انسانی است، و مهم‌تر از هرچیز این‌که می‌توانیم به احوال او بیش از احول هریک از همنوعان خود وقوف یابیم، چون آفریدگار و گویندهٔ احوالش یکی است: چنان‌چه به منظور وصول به حسن تأثیر می‌گفتیم که «اگر خداوند داستان کائنات را باز می‌گفت کائنات چیزی ساختگی و بدلی می‌شد» شاید در شگفت می‌شدیم. و این اصلی است که در این میان حاکم است.

اینک پس از این بازی حدس و گمان، شخصیت داستانی ساده‌ای را بگیریم و آن را قدری بررسی کنیم. «مُل فلندرز»[1] برای این کار مناسب

---

1. Moll Flanders

است. وی کتاب همنام خود را از وجود خویش می‌آگند یا به سخن دیگر در آن چون یکی از درختان پارک، تک و تنها ایستاده است، به قسمی که فارغ از مزاحمت رستنی‌های دیگر از هر لحاظ می‌توان او را دید. «دفو»[۱] نیز چون اسکات داستانی را بازمی‌گوید، که رشته‌های پراکنده‌ای از آن را به همان شیوهٔ اسکات از دست نهاده، بدین امید که بعدها آن را بیابد و از نو به دست گیرد: مثلاً یک مشت کودکی که «مل» زودهنگام به دنیا آورده. اما قیاس بین دفو و اسکات را نمی‌توان با این اندک به نتیجه رساند. آنچه دفو را علاقه‌مند می‌ساخت و برمی‌انگیخت شخصیت اصلی داستان بود، و فرم کتاب طبعاً از خصوصیات همین شخصیت نشأت می‌کند و به یاری آن بسط می‌یابد. این زن که جوانی او را از راه بدر کرده و به برادر بزرگ‌تر این جوان شوهر کرده است، در بخش نخستین و درخشان زندگی خود می‌زند به شوهر کردن، اما نه به فحشاء، که با همهٔ نیروی یک قلب گرم و شریف از آن نفرت دارد. او و بیشتر اشخاصی که «دفو» از میان طبقات پایین برمی‌گزیند نسبت به هم مهربانند و رعایت احساس یکدیگر را می‌کنند، و به واسطهٔ صداقت و وفاداری شخصی خود اغلب خطراتی را بر خود می‌خرند. نیکیِ سرشتشان به رغم قضاوت دقیق نویسنده همیشه در حال شکوفندگی است، و علت امر بی‌گمان تجربهٔ بزرگی است که نویسنده در هنگام اقامت خویش در «نیوگیت»[۲] از سر گذرانده است. ما نمی‌دانیم که این تجربه چه بوده است و شاید خود او هم بعدها نمی‌دانست، زیرا که روزنامه‌نگاری شلخته و پرمشغله و

---

۱. Defoe، دانیل، نویسندهٔ انگلیسی، (۱۶۶۰؟ ـ ۱۷۳۱).

۲. Newgate، زندانی در لندن که در ۱۹۰۲ خراب شد.

سیاست‌پیشه‌ای پرشور بود. اما در زندان چیزی در زندگیش رخ داد، و از تأثیر مبهم و نیرومند آن «مُل» و «رُکسانا»[1] زاده شدند. «مُل» از حیث قیافه زنی است با اندام‌های گوشتالو و ورزیده، که می‌توانند هم به بستر روند و هم جیب مردم را بزنند. او تأکیدی بر قیافهٔ خود نمی‌کند اما تأثیری که در ما پدید می‌آورد حاکی از آن است که قد و بالا و وزنی دارد، و تنفس می‌کند، و می‌خورد، و اعمال بسیاری را انجام می‌دهد که معمولاً از نظر دور می‌دارند. مشغلهٔ اوایل عمرش شوهر است: سه‌بار ــ حتی شاید چهاربار ــ شوهر کرده و یکی از شوهرانش برادر از آب درآمده بود. با همهٔ آنها سعادتمند بود، همه با او خوب بودند، و او با همهٔ آنها خوب بود. گوش کنید به وصف سفر تفریحی‌ای که با شوهر پارچه‌فروشش کرد:

روزی به من گفت: «بیا، عزیزم، موافقی بریم یک هفته‌ای در خارج شهر گردش کنیم؟»

گفتم: «آره عزیزم، بله که موافقم، کجا می‌خوای بری؟»

گفت: «جاش مهم نیست، ولی دلم می‌خواد یه هفته را شاهانه بگذرانیم. می‌ریم آکسفورد.»

گفتم: «چطوری می‌ریم؟ من که سواری بلد نیستم؛ برای کالسکه هم خیلی راهه.»

گفت: «خیلی راهه! برای یک کالسکهٔ شش اسبه هیچ‌جا دور

---

1. Roxana

نیست. من اگه تو را ببرمت بیرون مثل یک «دوشس»[۱] می‌برم.»

گفتم: «هم؛ عزیزم، خیلی بامزه است، ولی حالا که خوش کردی باشه.»

آره، وقت را معین کردیم، کالسکهٔ مجللی گرفتیم، با اسب‌های خوب، یک کالسکه‌ران و یک جلودار، و دو فراش با لباس فراشی بسیار عالی، یک آقا سوار بر اسب، و یک غلام‌بچه با پرّی که به کلاهش زده بود سوار یک اسب دیگر. خدمتکارها همه «حضرت اشرف» صداش می‌کردند، مهمانخانه‌دار هم همین‌طور؛ من هم حضرت علیه، «کنتس»[۲] بودم. و به این ترتیب رفتیم آکسفورد؛ در راه بسیار خوش گذشت؛ چون از حق نباید گذشت گدای زنده‌ای نبود که بتواند بهتر از شوهرم ادای لردها را دربیاورد. در آکسفورد همهٔ دیدنی‌ها را دیدیم، با دوتا از شاگردهای دانشکده‌ها راجع به پانسیون کردن برادرزاده‌ای که تحت سرپرستی حضرت اشرف بود و همچنین راجع به این‌که معلم خصوصیش باشند صحبت کردیم. با دست انداختنِ چندتای دیگر از آن طلبه‌های بیچاره تفریح کردیم: دستشان انداختیم، به امید این‌که هیچ نباشد پیشنماز کلیسای حضرت اشرف خواهند بود و مقرری یک پیش‌نماز را هم خواهند گرفت؛ پس از این‌که به این ترتیب شاهانه گذراندیم، و حسابی خرج کردیم رفتیم «نورثمپتن»[۳] و خلاصه بعد از دوازده روز گردش برگشتیم خانه، با ۹۳ لیره خرج.

---

۱. Duchess، زن دوک. ۲. Countess، زن کنت.

3. Northampton

اینک این صحنه را در مقابل صحنهٔ شوهر لانکشایری بگذارید، که او را بسیار دوست می‌داشت. این مرد، راهزن است؛ و هریک با تظاهر به داشتن ثروت دیگری را به دام ازدواج با خود افکنده ست. پس از تشریفات عقد، راز هردو از پرده برون می‌افتد. حال اگر «دفو» به شیوه‌ای عاری از حسن ذوق و تشخیص می‌نوشت ناچار این دو را، مانند خانم و آقای «لامِل»[1] در **دوست مشترک ما**[2] به نکوهش هم برمی‌انگیخت. اما او به جای این کار به شوخ طبعی و حسن ذوق خانم توسل می‌جوید:

بهش گفتم: «دیدم که به زودی منو تو مشتت می‌گیری؛ و حالا دردم اینه که نمی‌تونم بهت بگم که در مقابل این همه خوش‌خلقی چه زود باهات جور می‌شدم و این همه حقه‌ای را که بهم زدی فراموش می‌کردم.» بعدش گفتم: «ولی عزیزم حالا چه می‌تونیم بکنیم؟ کار هر دومون خرابه، و این‌جوری فایده‌اش چیه، وقتی می‌بینیم که چیزی نداریم که باهاش زندگی کنیم.»

خیلی فکرها کردیم، اما وقتی آهی در بساط نبود کاری هم نمی‌شد کرد. عاقبت خواهش کرد که دیگر از این جریان صحبتی نکنم، گفت: «اگه حرفشو بزنی می‌رنجم.» بنابراین کمی از این‌در و آن‌در حرف زدیم، تا بالاخره مثل یک شوهر خوب ماچم کرد، و جریان تمام شد.

---

1. Lammele

۲. *Our Mutual Friend*، نوشتهٔ چارلز دیکنز.

این هم با زندگی روزمرّه سازگارتر و هم خواندنش از نوشتهٔ دیکنز مطبوع‌تر است. زن و شوهر با حقایق امر روبرو شده‌اند، نه با تئوری اخلاقی نویسنده؛ و از آنجا که مردم کلاّش معقول و خوش قلبی هستند سر و صدا و داد و فریادی راه نمی‌اندازند. این زن در بخش دیگر عمر از شوهر کردن دست می‌کشد و می‌زند به دزدی. او این وضع را تغییری در جهت ناصواب می‌داند و لذا تیرگی و ابری طبیعی بر صحنه فرومی‌افتد. اما او همچنان استوار و بامزه است. چقدر طبیعی است افکارش، آنگاه که گردن‌بند طلای دختر خردسالی را که از کلاس رقص به خانه باز می‌آید می‌زند! عمل در معبری که به سنت پارتولومیو[1]، اسمیث‌فیلد[2]، منتهی می‌شود صورت می‌گیرد، (حالا هم می‌توانید از این محل دیدار کنید: لندن جولانگاه روح دفو است)، و می‌خواهد که بچه را نیز بکشد. اما این کار را نمی‌کند ــ چون انگیزهٔ این عمل بسیار ضعیف است. اما با وقوف به خطری که کودک با آن مواجه شده اوقاتش از دست پدر و مادرش که «گذاشته‌اند این طفل معصوم تنها به خانه بازگردد سخت تلخ می‌شود. باشد، این عمل به آنها خواهد فهماند که بعدها از او بیشتر مواظبت کنند.» یک روانشناس امروزی این نکته را با چه طمطراق و طنطنه‌ای بیان می‌کرد! اینها بی‌اختیار از خامهٔ «دفو» می‌تراوند. همین‌طور در جای دیگر، که «مُل» مردی را گول می‌زند و بعدها با خوشی و خوشرویی ماوقع را به او می‌گوید، با این نتیجه که بیش از پیش در قلمرو محبتش وارد می‌شود و دیگر تاب تحمل این را ندارد که بیش از این او را فریب دهد. هرکار که می‌کند ما را باز تکان می‌دهد ــ اما نه یک تکان شدید

1. St. Bartholomew 2. Smithfield

دلزدگی و سرخوردگی، بلکه لرزه‌ای که از عمل یک موجود زنده ناشی می‌شود. و ما به او می‌خندیم، البته بی‌تلخی و ناراحتی، یا از سر بزرگواری. او نه ریاکار است نه ابله.

در حوالی پایان کتاب، در دکان پارچه‌فروشی، دودختر فروشنده در حین دزدی مچش را می‌گیرند. «می‌خواستم حسابی بارشون کنم، اما حیف که جاش نبود. دو اژدهای آتشین هم به این تندی و تیزی نبودند». باری، دختران پلیس صدا می‌کنند؛ «مُل» بازداشت می‌شود و به مرگ محکوم می‌گردد، و سرانجام به «ویرجینا»[1] تبعیدش می‌کنند. ابرهای ادبار با سرعتی نابسزا از میان برمی‌خیزند. مسافرت، به واسطهٔ مهربانی و محبت پیرزنی که ابتدا دزدی را به وی آموخت، بسیار خوش می‌گذرد. و (از این هم بهتر) از قضا شوهر لانکشایری هم تبعید شده است! در ویرجینیا فرود می‌آیند، لیکن در منتهای اندوه و پریشانی خانم معلوم می‌شود که شوهری هم که برادر از آب درآمد در آنجا اقامت دارد. خانم این موضوع را مخفی می‌کند، و طرف می‌میرد، و شوهر لانکشایری تنها از این بابت سرزنش می‌کند که چرا این موضوع را از او پنهان داشته است؛ و گله و شکایت دیگری ندارد، چون هنوز همدیگر را دوست دارند. به این ترتیب کتاب به خوشی و خوبی پایان می‌پذیرد، و صدای شخصیت اول آن با همان استواری آغاز داستان طنین می‌افکند: «تصمیم می‌گیریم سال‌های باقیماندهٔ عمرمان را به جبران روزگار بد و ناجوری که داشتیم در ندامت صادقانه بسر آوریم.»

ندامتش صادقانه است، و تنها یک قاضی سطحی و بی‌مایه وی را به

---

1. Virginia

ریا و ریاکاری متهم خواهد داشت. سرشتی چون سرشت او نمی‌تواند بین خطا کردن و گیرافتادن فرق چندانی قائل باشد ــ طی یکی دو جمله آنها را از هم جدا می‌کند، اما این دو همچنان اصرار دارند درهم بیامیزند، و به همین جهت است که دید و برداشتش رنگ تلقی مردم «لندن» را به خو می‌گیرد، با تکیه کلام: «زندگی مهوّع است». به عنوان فلسفه، و نیوگیت در مقام «دوزخ». اگر می‌شد که او یا آفریدگارش، دفو، را در فشار بگذاریم و بگوییم: «بیایید، راستش را بگویید، به ابدیت اعتقاد داری؟» به زبان اعقاب امروزی خود می‌گفتند: «البته که دارم... تو منو چه جور آدمی می‌دونی؟» ــ و این اظهار کشیشی بود که درِ ابدیت را محکم‌تر از هر انکاری به هم می‌زد و می‌بست.

پس **مل فلندرز** نمونهٔ ما خواهد بود از رمانی که در آن شخصیت همه‌چیز است و از آزادی کامل برخوردار است. «دفو» اندک کوششی هم می‌کند که طرحی فراهم آورد و شوهری را که برادر از آب درآمد در مرکز آن جای دهد، اما این کار را بسیار سرسری می‌کند و شوهر قانونی (یعنی همان که او را به گردش آکسفورد برد) ناگهان ناپدید می‌شود و دیگر سخنی از او به میان نمی‌آید. جز شخصیت اصلی داستان هیچ‌چیز مهم نیست: او چون تک درختی است در فضای باز؛ و اینک که گفته‌ایم از هر حیث حقیقی است باید از خود بپرسیم که آیا اگر در طی روز او را ببینیم بازش می‌شناسیم؟ زیرا این مطلبی است که هنوز مورد نظر ماست: فرق بین مردم عادی و اشخاص داستانی. چون عجیب این است که هرچند هم که شخصیتی طبیعی و غیرخیالی چون «مل فلندرز» را برگزینیم که از هرحیث با زندگی روزمرّه منطبق باشد، او را به‌طور کلی در میان خود

نخواهیم یافت. فرض کنید که ناگهان لحن صدا را از لحن صدای یک سخنران تغییر می‌دادم و با صدای عادی خطاب به یکی از شما می‌گفتم: «آقای فلانی بپا، «مل» را توی جمعیت می‌بینم... دارد ساعت شما را می‌زند...» شما بی‌تأمل می‌دانستید که اشتباه می‌کنم و نه‌تنها نسبت به تمام احتمالات ــ که مسأله‌ای نیست ــ مرتکب گناه می‌شوم بلکه نسبت به زندگی روزمرّه و کتاب‌ها و فاصله‌ای که آنها را از هم جدا می‌کند مرتکب خطا می‌گردم. اگر می‌گفتم: «بپایید، یکی شبیه «مل» توی جمعیت است.» ممکن بود باور نکنید، اما به هرحال از بی‌ذوقی من ناراحت نمی‌شدید: در آن صورت تنها نسبت به احتمالات مرتکب گناه شده بودم. گفتن این‌که «مل» امروز بعدازظهر در کمبریج یا هرجای دیگر انگلستان است اظهاری است ابلهانه. چرا؟

پاسخ به این پرسش در هفتهٔ بعد، که به رمان‌های پیچیده‌تری خواهم پرداخت که در آنها شخصیت داستان باید با سایر جنبه‌های کار نیز جور باشد، آسان خواهد بود. آنگاه خواهیم توانست پاسخ معمول را، یعنی پاسخی را که در تواریخ ادب می‌یابیم و باید در ورقهٔ امتحانی نوشت بدهیم: یعنی پاسخ «استتیک»، مشعر بر این که رمان یک اثر هنری است با احکام مخصوص به خود، که قوانین زندگی روزمرّه نیستند و شخصیت داستان زمانی حقیقی است که موافق با آن قوانین زندگی کند. و آن وقت خواهیم گفت که «آملیا»[1] یا «اما»[2] نمی‌توانند در اینجا حضور داشته باشند، چون در کتاب‌های همنام خود زیست می‌کنند، و در جهان‌های ساخته و پرداختهٔ «فیلدینگ» و «جین آستین». مانع هنر، ایشان را از ما

1. Amelia 2. Emma

جدا می‌کند. آنها حقیقی هستند نه به این جهت که به ما شبیه‌اند (هرچند که ممکن است مانند ما باشند) بلکه به این علت که مقنع و قانع‌کننده‌اند.

پاسخی است مناسب که ما را به نتایج معقول راهنمایی می‌کند؛ اما برای رمانی چون **«مُل فلندرز»** که در آن شخصیت داستان همه‌چیز است و توانا به هرکاری است که بخواهد، پاسخی رضایتبخش نیست. ما پاسخی می‌خواهیم که کمتر «استتیک» باشد و بیشتر روانی. چرا «مُل» نمی‌تواند اینجا باشد؟ چه چیز او را از ما جدا می‌کند؟ نقل‌قولی که از «آلن» کردیم پاسخ ما را دربر داشت: او نمی‌تواند در اینجا باشد چون به جهاتی تعلق دارد که در آن زندگیِ درون مشهود است، به جهانی که جهان ما نیست و نمی‌تواند بود، و بالاخره به جهانی که در آن آفریننده و گویندهٔ داستان یکی است. و اینک می‌توانیم در این‌باره که چه وقت پرسناژ یک کتاب حقیقی است تعریفی به دست بدهیم: حقیقی است آنگاه که رمان‌نویس همه‌چیز دربارهٔ او بداند. ممکن است نخواهد و مقتضی نداند آن همه را با ما در میان گذارد: بسیاری از حقایق، حتی همان‌هایی که ما بدیهی و آشکارشان می‌نامیم ممکن است نهان باشند. اما این احساس را در ما پدید می‌آود که شخصیت داستان، اگرچه تشریح نشده، قابل توضیح است و ما از این احساس به حقیقتی دست می‌یابیم که هرگز در زندگی روزمره به آن دسترسی نداریم.

زیرا وقتی آمیزش انسانی را نه به عنوان یک زایدهٔ اجتماعی بلکه به خاطر نفس خود بنگریم می‌نماید که روحی در آن مأوی کرده است. ما نمی‌توانیم همدیگر را جز به شیوه‌ای خام و ناتمام بفهمیم. ما، حتی اگر بخواهیم نمی‌توانیم مکنونات وجود خود را ارائه کنیم. آنچه ما صمیمیت

و خصوصیت می‌نامیم «نسخهٔ بدلی» بیش نیست. معرفت کامل چیزی است موهوم. اما در رمان می‌توانیم مردم را کاملاً بشناسیم، و جدا از حظ و لذتی که معمولاً از خواندن دست می‌دهد، در اینجا می‌توانیم برای ابهامی که در زندگی واقعی ایشان هست جبرانی بیابیم. از این حیث، آثار داستانی حقیقی‌تر از تواریخ‌اند، زیرا از حدود بیّنه و شاهد فراتر می‌روند، و هریک از ما بنابر تجربهٔ خود می‌داند که چیزی ورای بیّنه و شاهد هست، حتی اگر رمان‌نویس بدان دست هم نیافته باشد ــ باشد، به هرحال کوششی کرده است. رمان‌نویس می‌تواند مرد داستانش را در مقام کودکانی شیرخوار چون بسته‌های پستی به درون آورد، می‌تواند ایشان را بر آن دارد که بی‌خورد و خوراک به کار خویش ادامه دهند، می‌تواند ایشان را در دام عشق هم گرفتار سازد ــ آن هم عشق ناب و بی‌شایبه ــ اما مشروطه براین‌که بر تمام احوال و افکارشان واقف باشد، و ایشان آفریدگان وی باشند. به این جهت است که «مُل قلندرز» نمی‌تواند اینجا باشد، و یکی از علل و جهاتی که «آملیا» و «اما» نمی‌توانند در اینجا باشند همین است، چه آنها کسانی هستند که زندگانی درونشان مشهود است یا می‌تواند باشد، و ما مردمی هستیم که زندگی درونمان ناپدیداست.

و به همین جهت است که رمان، حتی هنگامی که از مردمی بد و شریر سخن می‌دارد، می‌تواند ما را تسلی دهد. آری، بر آدمیانِ جامع‌تر و لذا آرام‌تری اشاره می‌دارد، و پندار فراست و قدرت به ما می‌دهد.

۴
اشخاص
(دنبالهٔ گفتار)

اینک از استقرار اشخاص در محل، می‌گذریم و به عادت دادنشان به محیط می‌پردازیم. در این باب که آیا می‌توان مردم را از زندگی گرفت و در کتاب جای داد سخن داشتیم، و نیز در این‌باره که آیا می‌توانند از خلال اوراق کتاب بجوشند و در این اتاق بنشینند؟ پاسخی که داده شد منفی بود و به پرسش مهم دیگری منتهی شد: به این پرسش که آیا در زندگی روزمرّه می‌توانیم یکدیگر را بفهمیم؟ امروز مسألهٔ مورد بحث بیشتر جنبهٔ نظری دارد. موضوع سخن ما اشخاص داستانی در پیوند با سایر وجوه رمان است: در پیوند با طرح، نکته یا نتیجهٔ اخلاقی داستان، سایر اشخاص، محیط و جوّ داستان و چیزهایی از این‌گونه. این مردم باید خود را با سایر نیازمندی‌های آفریدگار خویش وفق دهند.

از این گفته چنین برمی‌آید که ما دیگر از ایشان انتظار نداریم که بر روی هم با زندگی روزمرّه کاملاً منطبق باشند بلکه فقط می‌خواهیم که به موازات آن حرکت کنند. وقتی می‌گوییم که فلان شخصیت کتاب «جین

آستین» مثلاً «میس بیتس»[1] خیلی زنده است منظورمان این است که هر ذره از وجود او با ذرات زندگی منطبق است، و اما بر روی هم تنها شبیه دختر ترشیدهٔ روده‌درازی است که هنگام صرف عصرانه می‌بینیم. «میس بیتس» با صدها رشته به «های‌بری»[2] بسته است و ما نمی‌توانیم او را از محل دور کنیم، مگر این‌که مادرش و «جین فیرفاکس»[3] و «فرانک چرچیل»[4] و خلاصه تمام «باکس هیل»[5] را هم ببریم، در حالی که می‌توانیم «مُل فلندرز» را، دست‌کم به منظور تجربه، از دیگران جدا کنیم. رمان‌های نوع «جین آستین» از رمان‌های گونهٔ «دفو» پیچیده‌ترند، چون اشخاص داستان وابسته و مربوط به هم‌اند؛ به علاوه، طرحشان نیز پیچیده است. در **اِما**[6] طرح داستان جالب نیست و «میس بیتس» مشارکت چندانی در آن ندارد، مع‌هذا هست، و با اشخاص عمدهٔ داستان مربوط است، و نتیجهٔ کار قطعهٔ ریزبافتی است که نمی‌توان چیزی از آن کاست. «میس بیتس» و خود «اما» چون دو بُته هستند در یک بته‌زار، نه درختان منفردی چون «مُل». و آن کس که بته‌زاری را تُنُک کرده باشد می‌داند که بته‌ها وقتی از جایی کنده و در جای دیگر نشا می‌شوند چه زار و افسرده می‌نمایند و قیافهٔ بته‌هایی که می‌مانند چه تنها و غمزده است. در بسیاری کتاب‌ها اشخاص داستان نمی‌توانند زیاد بسط یابند، و باید که قیدی مشترک و متقابل بر خویشتن اعمال کنند.

اینک، کم‌کم، می‌بینیم که رمان‌نویس باید به اجزاء مختلفی بپردازد: نخست داستان، با توالی زمانی و پرسش‌های پیاپی دربارهٔ نهایتِ کار؛ و

---

1. Miss Bates
2. Highbury
3. Jane Fairfax
4. Frank Churchill
5. Box Hill
6. *Emma*

بعد خیلی چیزهای دیگر، که می‌تواند داستان خود را دربارهٔ آنها بنگارد، اما او ترجیح می‌دهد دربارهٔ مردم داستان بنویسد. او زندگی را برحسب ارزش‌ها و نیز در قالب زمان می‌پردازد. شخصیت‌های داستان هر زمان که احضار شوند می‌آیند، اما سرشار از روح و نیرو هستند و بسیار سرکش‌اند، و چون این مشابهت‌ها را با مردمی چون ما دارند می‌کوشند که زندگی خاص خود را داشته باشند و لذا اغلب علیه طرح اساسی کتاب در حال توطئه و تبانی‌اند: در می‌روند، از نظارت و اختیار نویسنده خارج می‌شوند: آنها آفرینش در درون آفرینش‌اند، و بسا با آن ناسازگار؛ و اگر از اختیار و آزادی مطلق برخوردار باشند کتاب را پامال می‌کنند و خرد و نابود می‌سازند. اما اگر خیلی هم در قید و فشار باشند با مرگ خود انتقام خویش را باز می‌ستانند و کتاب را به یاری فساد و تباهی درون از بین می‌برند.

نمایشنامه‌نویس هم با این دشواری‌ها دست به گریبان است، اما او چیزهای دیگری هم دارد که با آنها مقابله کند: هنرپیشه‌ها را. گاهی اوقات می‌نماید که این بازیگران از اشخاصی که در نقششان ظاهر می شوند حمایت می‌کنند، و گاه از نمایشنامه در مجموع؛ و بسا اوقات دشمن خونی این هردو هستند. نفوذی که بر داستان اعمال می‌کنند فزون از اندازه است و من نمی‌دانم که یک اثر هنری چگونه می‌تواند پس از ورود اینها به زندگی خویش ادامه دهد. اینک با شکل فروتری از هنر سر و کار داریم. نیازی نیست به این که در این‌باره ناراحتی خیال به خود راه دهیم ــ اما بی‌مناسبت هم نیست که عبوراً بپرسیم که آیا این خود عجیب نیست که نمایشنامه‌ها بر صحنه بهترند تا در قالب کتاب و نشریه، و آیا

این خود شگفت‌آور نیست که ارائهٔ جمعی مردم نسبتاً فرازجو و عصبی اصولاً چیزی بر فهم ما از آثار شکسپیر و چخوف بیفزاید؟

نه، رمان‌نویس دشواری به قدر کافی دارد، و اما امروز دو نوع از تدابیری را که در حل این دشواری‌ها به کار می‌گیرد بررسی می‌کنیم: تدابیر غریزی، زیرا شیوه‌هایی که وی در جریان امر به کار می‌گیرد به ندرت با شیوه‌هایی که ما به هنگام بررسی کارش به کار می‌بریم انطباق دارند. نخستین تدبیر، استفاده از انواع شخصیت‌ها، و دومین تدبیر مربوط است به دیدگاه نویسنده.

۱ـ می‌توان اشخاص داستان را به «ساده»[1] و «جامع»[2] تقسیم کرد.

اشخاص سادهٔ داستانی را در قرن هفدهم پرسناژهای «فکاهی» می‌خواندند؛ اینان را گاه نمونهٔ نوعی (تیپ) و کاریکاتور نیز می‌گویند. اینها در اشکال ناب خود بر گرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند. وقتی پای بیش از یک عنصر در کار آید منحنی‌ای که به جانب جامعیت سیر می‌کند آغاز می‌شود. اشخاص سادهٔ داستانی را می‌توان در یک جمله بیان کرد، جمله‌ای مانند «من هرگز از آقای میکابر[3] دست نمی‌کشم.» این خانم میکابر است، او می‌گوید که هرگز از آقای میکابر دست نمی‌کشد، و واقعاً هم نمی‌کشد ــ و این خود اوست. یا «من باید، حتی با دوز و کلک هم که شده، نداری ارباب خانه را از مردم پنهان کنم.» این «کالب بالدرستون»[4]، در **عروس لامرمور**[5] است. او عین این عبارت را

---

1. Flat
2. Round
۳. Mr. Micawber، شخصیتی در **دیوید کاپرفیلد** اثر دیکنز.
4. Caleb Balderstone
۵. *The Bride of Lammermoor*، اثر اسکات.

به کار نمی‌برد، با این‌حال همین عبارت او را به کمال وصف می‌کند. وی در خارج از این یک عبارت وجود ندارد، خوشی و تفریحی ندارد، و عاری از هرگونه شور و شهوت و درد و آلام شخصی است که باید وجود یک خدمتکار باوفا را پیچیده و بغرنج سازند. هرکار که می کند و به هرجا که می‌رود و هر دروغی که می‌گوید و هر بشقابی که می‌کشند به این منظور است که بینوایی ارباب خانه را از انظار پنهان دارد. این فکر ثابت و تعصب‌آمیز او نیست، چون چیزی در او نیست که بتوان فکر را در آن مستقر کرد. خودِ فکر، اوست و این زندگیی که دارد از حواشی این فکر ساطع می‌شود و نیز از جرقه‌هایی که از برخورد با سایر عناصر رمان جستن می‌کند. یا «پروست»[1] را در نظر بگیریم. در آثار پروست اشخاص ساده بسیارند، اشخاصی نظیر «پرنس دوپارما»[2] و «لوگراندن»[3]. هریک را می‌توان در یک جمله وصف کرد، مثلاً شاهزاده خانم را با این جمله «من باید مخصوصاً دقت کنم که مهربان باشم» و او کاری نمی‌کند جز این که به خصوص دقت کند، و آن اشخاص دیگری که از خودش بغرنج‌ترند به سهولت این مهربانی را درمی‌یابند، زیرا جز محصول فرعی دقت او نیست.

یکی از مزایای اشخاص سادهٔ داستانی این است که هرگاه که ظاهر می‌شوند به سهولت بازشناخته می‌شوند ــ دیدهٔ عاطفی خواننده ایشان را تشخیص می‌دهد، نه دیدهٔ بینایی او که تنها به تکرار اسامی خاص توجه می‌کند. در رمان‌های روسی که اشخاصی از این دست به ندرت در آنها

---

۱. Marcel Proust، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۷۱ ـ ۱۹۲۲).

2. Princess of Parma 3. Legrandin

ظاهر می‌شوند وجود این‌گونه کسان فوق‌العاده مفید است. برای نویسنده موهبتی است که بتواند ضربه را یک مرتبه و با تمام نیرو وارد کند، و برای این‌منظور اشخاص ساده به حال وی به نهایت سودمندند، چون هیچ‌گاه نیاز به معرفی مجدد ندارند، هرگز نمی‌گریزند، نیازی نیست به این‌که آدم همیشه مراقب بسط و گسترششان باشد، و خود، اتمسفر خود را فراهم می‌کنند ــ قرص‌های روشنِ از پیش ساخته‌ای هستند که چون «ژتون» بازی در خلاء یا بین ستارگان به این و آنسو رانده می‌شوند ــ و این چیزی است بسیار خوب.

مزیت دیگرشان این است که خواننده بعدها ایشان را به سهولت به یاد می‌آورد؛ و اینها به این علت به همان حال در ذهن او می‌مانند که براثر شرایط و اوضاع دگرگون نشده‌اند بلکه از خلال شرایط و اوضاع حرکت کرده‌اند، و همین خود در مرور گذشته‌ها کیفیت آرامبخشی به ایشان می‌دهد و ایشان را آنگاه که کتابی که پدیدشان آورده به تباهی و پوسیدگی گراییده است حفظ و حراست می‌کند. نمونهٔ خوب این مورد «کنتس»[1] در **اوان هوینگتن**[2] است. خاطراتی را که از او داریم با خاطراتی که از «بکی شارپ»[3] داریم مقایسه کنیم. ما به یاد نداریم که «کنتس» چه کرد یا چه ماجراهایی را از سر گذراند. آنچه روشن است قیافهٔ او فورمولی است که برگرد او پرسه می‌زند، یعنی این جمله: «پاپاجان، و با غروری که داریم باید که خاطره‌اش را پنهان کنیم.» لطف سرشار او همه از این فرمول نشأت می‌کند. او شخصیتی است ساده. «بکی» شخصیتی

---

1. Countess
2. *Evan Harrington*
۳. Becky Sharp شخصیتی در **یاوه‌بازار** اثر ثکَر نویسندهٔ انگلیسی.

است جامع. او نیز در پی منظور و منافع خویش است، با این حال نمی‌توان او را در یک عبارت خلاصه کرد، و ما او را در پیوند با صحنه‌های بزرگی که از میانشان گذشته و در خلالشان تغییر یافته است به یاد می‌آوریم ــ به عبارت دیگر ما او را به این علت که بزرگ و کوچک می‌شود و چون هر آدمی جنبه‌ها و جوانبی دارد به سهولت به یاد نمی‌آوریم.

همهٔ ما، حتی مردم فرزانه و مهذب، خواستار و آرزومند جاودانگی و بقا هستیم، و از نظر یک آدم ساده بقا و جاودانگی علت عمدهٔ آفرینش یک اثر هنری است. ما همه می‌خواهیم که کتاب دوام کند، پناه باشد، و ساکنانش همیشه همچنان باشند که بودند ــ و اشخاص سادهٔ داستانی ظاهراً خود را بر این اساس توجیه می‌کنند.

مع‌هذا منتقدان، که بر زندگی معمول نظر دوخته‌اند، ــ چنان که ما هفتهٔ پیش دوخته بودیم ــ حال و حوصلهٔ چنین گزارش‌هایی از طبیعت بشری را ندارند. اینان می‌گویند که ملکهٔ ویکتوریا را نمی‌توان در یک جمله خلاصه کرد، دیگر خانم میکابر جای خود دارد. یکی از نویسندگان عالیقدر ما آقای «نورمن داگلس»[1] منتقدی از این‌گونه است و قطعه‌ای که از او می‌آورم مخالفت با مسألهٔ اشخاص سادهٔ داستانی را به لحنی تند عنوان می‌کند. این قطعه در نامهٔ سرگشاده‌ای است به عنوان دی. اچ. لارنس که با وی گفتگو دارد: یک جفت هماورد دلیر، که شدت ضرباتشان موجب می‌شود خویشتن را چون بانوانی احساس کنیم که در غرفه‌هایی، بر فراز آوردگاه، به تماشا نشسته‌اند. وی شکوه داد از این که

1. Norman Douglas

لارنس در نگارش زندگینامهٔ دوستی مشترک، از آنجا که نویسنده با برداشت یک رمان‌نویس به کار پرداخته، تصویر دروغینی از او را به دست داده است: و این برخورد را به این ترتیب بیان می‌کند:

«باید بگویم که این عبارت است از ناتوانی در فهم و دریافت پیچیدگی‌های ذهن عادی آدمی؛ این برخورد به منظور ادبی دو یا سه وجه از وجوه زن یا مردی را برمی‌گزیند ــ معمولاً وجوه چشمگیر و مفید کاراکترشان را ــ و سایر وجوه را از نظر دور می‌دارد آنچه با این خصوصیات برگزیده جور نیاید حذف می‌شود ــ یعنی باید که حذف شود چون در غیر این صورت توصیفی که به دست می‌دهد چنگی به دل نخواهد زد: باری، این حقایق امر است: و هرچیز که با این حقایق و دانسته‌ها جور نباشد باید حذف شود. چنین برمی‌آید که این برداشت، اغلب به صورت منطقی اما براساس قضیه‌ای نادرست استدلال می‌کند: آنچه را که می‌خواهد می‌گیرد و مابقی را رها می‌کند. کیفیات واقعه ممکن است درست باشند، اما به هرحال اندک‌اند: آنچه نویسنده می‌گوید ممکن است درست باشد اما به هیچ‌وجه نفس‌الامر نیست. این است برخورد رمان‌نویس، و این زندگی را تحریف می‌کند.»

باری، برخورد رمان‌نویس به این صورت البته برای نگارش زندگینامه چیز مناسبی نیست، چون هیچ انسانی ساده نیست. اما چنین برداشتی در رمان جای شایستهٔ خود را دارد: یک رمان پیچیده هم به

اشخاص ساده نیاز دارد و هم به اشخاص جامع، و نتیجهٔ برخورد این مردم با یکدیگر، مشابه زندگی را به شیوه‌ای دقیق‌تر از آنچه آقای «داگلس» می‌گوید ارائه می‌کند. در این زمینه آثار دیکنز نمونهٔ خوبی است. مردم رمان‌های دیکنز تقریباً همه ساده‌اند («پیپ»[۱] و «دیوید کاپرفیلد»[۲] کوششی در جهت جامعیت می‌کنند اما با چنان بی‌اعتمادی و تردیدی که بیشتر به حباب آب شبیه‌اند تا به چیزهای سخت و توپر). تقریباً هریک از آن‌ها را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد، و با این‌همه القاءکنندهٔ یک چنین احساس ژرف انسانی نیز هستند. شاید این نیروی عظیم زیست و شورِ زندگیِ دیکنز است که موجب می‌شود اشخاص داستان‌هایش در جوش و خروش آیند: بدین معنی که زندگی را به وام می‌گیرند و می‌نمایند که زندگی خاص خود را دارند: این شعبده‌بازی است. هرلحظه که آقای «پیک ویک»[۳] را از پهلو نگاه کنیم او را ضخیم‌تر از یک صفحهٔ گرامافون نمی یابیم، اما، هیچ‌وقت نمی‌توان از پهلو نگاهش کرد: آقای پیک‌ویک زرنگ‌تر و کارکشته‌تر از آن است که مجال چنین کاری را بدهد. همیشه حالت و قیافهٔ کسی را دارد که چیزی را سبک و سنگین می‌کند؛ وقتی او را در گنجهٔ مدرسهٔ دخترانه می‌نهند از «فالستاف»[۴]، در زنبیل لباس «ویندسور»[۵] سنگین‌تر است. راز قسمتی از نبوغ دیکنز در این است که نمونه‌های نوعی و کاریکاتورها یعنی مردمی

---

۱. Pip، شخصیت عمدهٔ **آرزوهای بزرگ** اثر دیکنز.

۲. David Copperfield، شخصیت عمدهٔ رمانی به همین نام اثر دیکنز.

۳. Pickwick، شخصیت عمدهٔ کتابی به نام **نامه‌های پیک ویک** اثر دیکنز.

۴. Falstaff، شخصیتی در **هنری چهارم** و **زنان شادویندسور**، اثر شکسپیر.

۵. Windsor، تلفظ درست این واژه «وینزر» است.

را به کار می‌گیرد که لحظه‌ای که دوباره وارد می‌شوند ایشان را بازمی‌شناسیم، و با این همه به تأثیری دست می‌یابد که ماشینی نیست و به تصوری از انسانیت دست می‌یابد که سطحی نیست. آنان که آثار دیکنز را نمی‌پسندند مورد مهمی را می‌توانند علیه او عنوان کنند: دیکنز با این کیفیت می‌توانست بد باشد، و نیست. او در واقع یکی از نویسندگان بزرگ ماست، و موفقیتش در استفاده از نمونه‌های نوعی، خود گویای این است که سادگی اشخاص شاید واجد چیزهایی بیش از آن باشد که منتقدان سختگیر می‌پذیرند.

یا «اچ. جی. ولز»[۱] را در نظر بگیرید. به استثنای «کیپس»[۲] و خاله، در **تونو بنگه**[۳]، همهٔ اشخاص داستان‌های ولز همان‌قدر ساده و یک بعدی هستند که یک عکس. اما این عکس‌ها با چنان قوت و قدرتی آشفته شده‌اند که فراموش می‌کنیم که پیچیدگی‌هایی که ارائه می‌کنند سطحی هستند و اگر سطح را قدری بخراشیم یا عکس را مچاله کنیم محو می‌شوند. در حقیقت، اشخاص داستان‌های ولز را نمی‌توان در یک عبارت خلاصه کرد. ولز، بیشتر مقید به مشاهده است تا دیکنز، و نمونهٔ نوعی (تیپ) نمی‌آفریند. با این همه مردمش به ندرت از خود و مبتنی بر نیروی خویش جنبش و حرکتی دارند؛ و این دست توانا و قابل آفریدگار ایشان است که تکانشان می‌دهد و خواننده را با لطائف‌الحیل به ساحت پنداری از عمق می‌کشد. رمان‌نویسان خوب اما ناکامی چون دیکنز و ولز در انتقال نیرو ماهر و چیره‌دست‌اند. آن بخش از رمانشان که جنبش و

---

۱. H. G. Wells، هربرت جورج ولز، نویسندهٔ انگلیسی، (۱۸۶۶ ـ ۱۹۴۶).

2. Kipps

3. *Tono Bungay*

حرکتی دارد بخش دیگر آن را که جنبشی ندارد به حرکت درمی‌آورد و موجب می‌شود که اشخاص به این و آن‌سو بجهند و بـه شـیوهٔ مـقنع و متقاعدکننده سخن گویند. اینان با رمان‌نویس کاملی که دست بر هـمهٔ مواد و مصالح کار می‌ساید و می‌نماید که انگشتان آفـریننده‌اش را بـر هرجمله‌ای می‌کشد و در هر کلمه‌ای می‌کند، فرق دارند. ریـچاردسن[۱]، دفو، و جین آستین از این حیث کامل‌اند. اثرشان مـمکن است بـزرگ نباشد اما لمس دستشان همیشه هست، و در اینجا فاصلهٔ کـوتاهی کـه لحظهٔ فشار دادن دکمه و برخاستن صدای زنگ را از هم جدا می‌کند، و در رمان‌هایی پیش می‌آید که مردمش در اختیار و نظارت مـستقیم نویـسنده نیستند، در بین نیـست.

چون باید قبول کرد که مردم «ساده» به کمال و عظمت مردم «جامع» نیستند، و نیز این که اوقاتی که «کمیک»اند بهترند. یک شخصیت سادهٔ داستانی، جدی یا تراژیک، دور نیـست کـل‌کننده باشد. چون هرگاه که وارد شود و مثلاً فریاد برآورد «انتقام» یا «آخ که از غم بشـریت از دلم خون می‌چکد» یا هر فرمولی و تکیه کلامی که ممکن است داشته باشد و بر زبان برانـد، دلمـرده و کـسل مـی‌شویم. یکـی از «رمـانس»[۲]هـای نویسنده‌ای معاصر که وجاهت و شهرتی نیز دارد برگرد کشاورزی بـنا شده است که می‌گوید: «آن یک تکه جگن را هم باید شخم بزنم» باری، این کشاورز، و این جگن. او می‌گوید که آن را شخم خواهد زد، و البته که خواهد زد، اما هیچ‌وقت مانند این گفته نیـست: «من هرگز از آقای میکابر

---

۱. Richardson، ساموئل ریچاردسن نویسندهٔ انگلیـسی، (۱۶۸۹ ـ ۱۷۶۱).
۲. Romance، داستان عاشقانه یا متضمن ماجرا، هوسنامه.

دست نمی‌کشم.» چون،طوری از اصرار او دلگرفته و ملول می‌شویم که مقید این نیستیم که ببینیم آیا در این شخم‌زدن و زیر و رو کردنِ جگن‌زار موفق می‌شود یا نه. اگر این فرمول یا تکیه‌کلام تجزیه و تحلیل می‌شد و با سایر مصالح انسانی پیوند می‌یافت آن وقت ملالت و کسالتی دست نمی‌داد و فرمول مزبور دیگر خودِ شخصِ مورد نظر نمی‌بود و صورت اشتغال خاطر او را به خود می‌گرفت، بدین معنی که از یک برزگر ساده به یک برزگر جامع بدل می‌شد. تنها مردم جامع‌اند که می‌توانند، به هر مدت، به شیوه‌ای تراژ یک عمل کنند و هر احساسی جز حس مطایبه و درک تناسب اجزاء را در ما برانگیزند.

اینک اجازه بدهید این اشخاص دو بعدی را به خود گذاریم و من‌باب انتقال از سادگی به جامعیت به **منسفیلد پارک**[1] برویم و نگاهی به «لیدی برترام»[2] بیفکنیم که با سگ دامنی خود بر کاناپه نشسته است. این سگ دامنی هم مانند بیشتر حیوانات داستانی، موجودی است ساده: فقط یکبار گفته می‌شود که در کرت‌های گل به راه افتاده است؛ و همین؛ و بانوی او نیز طی بخش عمدهٔ کتاب می‌نماید که از همان مواد و مصالح بُرش یافته است. فرمول «لیدی برترام» این است: «مهربان هستم اما نباید خسته شوم»، و در این محدوده فعالیت می‌کند. اما سرانجام مصیبتی روی می‌آورد: دو دخترش گرفتاری پیدا می‌کنند... بدترین ناراحتی‌ای که بر جهان «میس آستین» شناخته است، به مراتب بدتر از جنگ‌های ناپلئونی. «ژولیا»[3] با معشوقش می‌گریزد، و «ماریا»[4] که در زندگی

---

1. Mansfield Park 2. Lady Bertram 3. Julia
4. Maria

زناشویی خود ناشاد است با معشوقی دیگر. و اما واکنش لیدی برترام چیست؟ جمله‌ای که آن را بیان می‌کند مهم است:

> لیدی برترام چندان به فکر فرونرفت، اما به راهنمایی سرتامس[1] بر همهٔ نکات مبهم امر خوب تأمل کرد، و بنابراین ماوقع را در منتهای عظمت آن دید؛ نه خود کوششی کرد و نه از «فنی»[2] خواست که وی را راهنمایی کند که این گناه و ننگ و بدنامی را ناچیز بپندارد.

اینها سخنانی است تند و بی‌پروا، که اغلب مایهٔ ناراحتی خاطر من بود، چون می‌پنداشتم که انگار حس تشخیص «جین آستین» کم‌کم از دست می‌رود. او خود ممکن است گناه و بدنامی را زشت بداند، و حتماً هم می‌داند، و به حق موجبات ناراحتی خاطر «ادموند»[3] و «فنی» را فراهم می‌کند، لیکن آیا حق دارد «لیدی برترام» استوار را نیز سراسیمه کند؟ آیا این عمل مانند این نیست که از این سگ دامنی یک سگ سه‌سر بپردازد و او را به نگهبانی دوزخ بگمارد؟ آیا نباید حضرت علیه برکاناپه بماند و بگوید: «این عمل ژولیا و ماریا جداً تأسف‌آور است،ولی فنی کجا رفته؟ یک حلقهٔ دیگر هم دررفت»؟

من به علت استنباط نادرستی که از شیوهٔ کار جین‌آستین داشتم چنین می‌پنداشتم ــ درست همان اشتباهی که اسکات کرد، آنگاه که «به خاطر نقاشی بر یک قطعه عاج» به او تبریک گفت. او مینیاتوریست است، اما هیچ‌گاه کارش دوبعدی نیست. اشخاص داستان‌هایش یا همه جامع‌اند یا

---

1. Sir Thomas 2. Fanny 3. Edmund

استعداد جامع بودن دارند. حتی «میس بیتس» برای خود اندیشه‌ای و «الیزابت الیوت»[1] برای خود قلبی دارد، و همین که این را بفهمیم شور اخلاقی «لیدی برترام» نیز دیگر آزارنده نیست، زیرا این دایرهٔ مسطح ناگهان بسط می‌یابد و بدل به کره می‌شود. راست است، وقتی رمان تمام می‌شود «لیدی برترام» به آپارتمان خود می‌رود و تأثیر غالبی را که برجای می‌گذارد می‌توان در فرمولی خلاصه کرد. اما این آن چیزی نیست که میس آستین تصور و تصویر می‌کند، و تازگیِ هرباری که ظاهر می‌شود مدیون همین است. راستی چرا هربار که شخصیت‌های جین آستین ظاهر می‌شوند شادی و نشاط تازه‌ای در ما برمی‌انگیزند، در حالی که شادی و نشاطی که مثلاً شخصیت‌های دیکنز در ما برمی‌انگیزند نه تازه بلکه تکراری است؟ چرا در گفتگو این همه خوب‌اند و، بی‌این‌که بنماید، یکدیگر را به ابراز خصوصیات خویش سوق می‌دهند، و هرگز هم نقش بازی نمی‌کنند؟ این پرسش چندین پاسخ می‌تواند داشته باشد: یکی آن که برخلاف دیکنز جین آستین یک هنرمند واقعی بود و هرگز به «کاریکاتور» تمکین نمی‌کرد، و قس علی ذلک. اما بهترین پاسخ این است که اشخاص داستان‌های او اگرچه خیلی کوچک‌تر از آفریدگان دیکنزاند بهتر و عالی‌تر سازمان یافته‌اند، همه جانبه عمل می‌کنند، و اگر طرح داستان حتی توقعی بیش از حد مقرر از ایشان داشته باشد می‌توانند برآورده سازند. به فرض اگر که «لویزا ماس گرو»[2] در «کاب»[3] گردن خود را می‌شکست وصف مرگش ضعیف و زنانه می‌بود، چون وصف خشونت مادی در حیطهٔ قدرت میس آستین نیست ــ اما همین که نعش

---

1. Elizabeth Eliot 2. Louisa Musgrove 3. cobb

را برمی‌داشتند و می‌بردند بازماندگان به قاعده رفتار می‌کردند و جنبه‌های تازه‌ای از خصال خویش را می‌نمودند، و اگرچه **اقناع**[1] در مقام یک کتاب خراب می‌شد و صدمه می‌دید دربارهٔ «کاپیتن ونت‌ورث»[2] و «آن»[3] بر چیزهای بیشتری وقوف می‌یافتیم. تمام شخصیت‌های آفریدهٔ جین آستین استعداد ادامهٔ زندگی دارند: برای زندگیی که طرح کتاب‌هایش به ندرت از آنها طلب می‌کند. و از همین‌رو است که زندگی ویژهٔ خود را به شیوه‌ای چنین مقنع ارائه می‌کنند. باری، به سروقت «لیدی برترام» و جمله معروف بازآییم. ببینید با چه دقت و ظرافتی از مایهٔ فرمول خود خارج می‌شود و به قلمروی می‌آید که این فرمول دیگر به‌کار نمی‌آید. «لیدی برترام چندان به فکر فرونرفت» آنگاه برطبق فرمول ــ «اما به راهنمایی سرتامس بر همهٔ نکات مبهم امر تأمل کرد». راهنمایی سرتامس، که جزئی از فرمول است همچنان می‌ماند لیکن حضرت علیه را به جانب وضع و حالت روحی مستقل و نامطلوبی سوق می‌دهد. «و بنابراین ماوقع را در منتهای عظمت آن دید». و این اوج حالت روحی است، که بسیار قوی اما با دقت و احتیاط عنوان شده است. سپس فرودی ملایم و بسیار ماهرانه، به یاری ادات نفی، آغاز می‌شود: «او نه خود کوششی کرد و نه از فنی خواست وی را راهنمایی کند که این گناه و ننگ و بدنامی را ناچیز بپندارد.» فرمول معروف از نو ظاهر می‌شود، چون طبق معمول می‌کوشد که ناراحتی را به کم بگیرد به «فنی» نیاز دارد تا او را راهنمایی کند که این کار را چگونه بکند؛ و در حقیقت، «فنی» در این ده سال اخیر جز این کاری نداشته است. کلمات، هرچند که در وجه منفی ادا می‌شوند، یادآور این نکته‌اند، و وضع روحی او را باز در پیش روی

---

1. *Persuation* 2. Captain Wentworth 3. Anne

می‌نهند، و او در قالب یک جملهٔ تنها وَرّم می‌کند و به یک شخصیت جامع بدل می‌شود و سپس افت می‌کند و در قالب شخصیتی ساده جا می‌گیرد. راستی که جین آستین عجیب می‌نویسد! در چند کلمه لیدی برترام را بسط می‌دهد و با این عمل بر احتمال گریز ماریا و ژولیا می‌افزاید. می‌گویم احتمال، چون «گریز» به قلمرو عمل آمیخته با خشونت و شدت تعلق دارد و در این عرصه، چنان که گفتیم، جین آستین ناتوان و بانومآب است. وی جز در رمان‌های رقیق و دخترپسند خود در سایر موارد از عهدهٔ ارائهٔ این‌گونه صحنه‌ها برنمی‌آید: هر عمل شدیدی باید «دور» از صحنهٔ مشهود رخ دهد ــ حادثه‌ای که برای لویزا روی می‌دهد یا ابتلای «ماریان دش وود»[1] به خناق از این امر مستثنی هستند ــ و بالنتیجه هرگونه اظهارنظری که دربارهٔ گریز عشّاق می‌شود باید گرم و صمیم باشد وگرنه در صحت وقوع واقعه تردید خواهیم کرد. لیدی برترام به ما کمک می‌کند فرار دخترانش را باور بداریم، آنها نیز باید فرار کنند وگرنه حرمت و قداست «فنی» معنی نخواهد داشت. این تکتهٔ ظریفی است، و جمله‌ای کوچک، مع‌هذا نشان می‌دهد که چگونه یک رمان‌نویس بزرگ می‌تواند با دقت و ظرافت شخصیتی را از مایهٔ ساده به مایهٔ جامع ببرد.

این‌گونه اشخاص را که ظاهراً این‌همه ساده‌اند و هیچ‌گاه نیازی به معرفی مجدد ندارند و در عین‌حال هرگز درونشان را به کمال نشان نداده‌اند، در تمام آثارش می‌بینیم. کسانی مانند «هنری تیلنی»[2]، آقای «وودهاوس»[3] و «چارلت لوکاس»[4]. او ممکن است برچسب «شعور» و «غرور» و «حساسیت» و «تعصب» به اشخاص ساخته و پرداختهٔ خود

---

1. Marianne Dashwood
2. Henry Tilney
3. Mr. Woodhouse
4. Charlote Lucas

بزند، اما آفریدگانش هرگز مقید و محدود به این صفات و خصوصیات نیستند.

و اما اشخاص جامع... تا اینجا اینها را هم با اشاره تعریف کرده‌ایم، و نیازی به شرح و وصف بیشتر نیست. در اینجا تنها لازم می‌دانم نمونه‌هایی را که جامع می‌دانم ارائه کنم تا بعد بتوان این تعریف را به محک زد.

تمام شخصیت‌های عمدهٔ **جنگ و صلح**، و کلیهٔ اشخاص مخلوق داستایفسکی و بعضی از اشخاص آفریدهٔ پروست ــ کسانی مانند خدمتکار سالخوردهٔ خانواده، «دوشس گرمانت»[1]، «مسیو دوشارلو»[2] و «سن‌لو»[3]؛ مادام بوواری[4]، که مانند «مُل فلندرز» همهٔ کتاب را به خود اختصاص داده است و می‌تواند بسط یابد و تراوش کند؛ بعضی اشخاص «ثکری»[5]، مثلاً «بکی» و «بیاتریکس»[6]؛ برخی از آفریدگار فیلدینگ، از آن جمله «پارسن آدامز»[7] و «تام جونز»[8] و تنی چند از مردم مخلوق شارلوت برونته، به خصوص «لوسی اسنو»[9] (و بسیار کسان دیگر؛ و البته این یک فهرست نیست). محک و آزمون یک شخصیت جامع این است که آیا می‌تواند به شیوه‌ای مقنع و متقاعدکننده خواننده را با شگفتی روبرو سازد؟ اگر هرگز خواننده را با تعجب روبرو نکند ساده است، اگر موجب شگفتی شود و متقاعد نکند ساده‌ای است که تظاهر به جامعیت

---

1. Duchess of Guermantes
2. M. de Charlus
3. Saint Loup
4. Madame Bovary
۵. Thackeray، ویلیام میک پیس ثکری نویسندهٔ انگلیسی، (۱۸۱۱ ـ ۱۸۶۳).
6. Beatrix
7. Parson Adams
8. Tom Jones
9. Lucy Snowe

می‌کند: یعنی که واجد پاره‌ای بی‌حسابی‌های زندگی است ــ البته زندگی در خلال اوراق کتاب. و اگر رمان‌نویس این بی‌حسابی را گاه به‌تنهایی، و بیشتر آمیخته با نوع دیگر آن، به کاربرد می‌تواند مردم داستانش را با محیط عادت دهد و ایشان را با سایر وجوه کار خود هماهنگ سازد.

و اما وسیلهٔ دوم: نظرگاهی که از آن داستان را می‌توان گفت، که خود از نظر برخی منتقدان وسیله‌ای است اساسی.

آقای «پرسی‌لوبوک»[1] درکتاب خودبه‌نام **هنر داستانسرایی**[2]، می‌گوید:

> به نظر من در کار داستانسرایی مسألهٔ پیچیده و بغرنجِ متُد یا شیوهٔ کار، کلاً تابع مسألهٔ نظرگاه است. یعنی مسألهٔ رابطهٔ داستانسرا با داستانی که باز می‌گوید.

کتاب **هنر داستانسرایی** نظرگاه‌های مختلف را با دقت و باریک‌بینی از نظر می‌گذراند. مؤلف در سخن از این مقوله می‌گوید که رمان‌نویس می‌تواند اشخاص داستان خویش را یا از خارج و در مقام یک ناظر بی‌غرض یا با غرض وصف کند یا نقش «دانای کل» را برعهده گیرد و ایشان را از درون وصف کند، یا خویشتن را در موقعیت یکی از آنها، یعنی یکی از اشخاص داستان، قرار دهد و وانمود کند که از انگیزه‌های بقیه بی‌خبر است، یا از راه چاره‌های بینابینی استفاده کند.

کسانی که از او پیروی می‌کنند پایه و اساسی برای «استتیک» داستان بنا می‌نهند ــ که من حتی لحظه‌ای هم نمی‌توانم وعدهٔ آن را بدهم. این

---

1. Mr. Percy Lubbock 2. *The Craft of Fiction*

یک بررسی ماشینی است، و برای من مسألهٔ پیچیدهٔ متد یا شیوهٔ کار مسألهٔ درآمدن آن به قالب یک فرمول معین نیست بلکه مسألهٔ توانایی نویسنده است به این که چگونه خواننده را در جهتی بیفکند که آنچه را که می‌گوید باور دارد ــ و این نیز نیرویی است که آقای «لوبوک» به وجود آن معترف است لیکن به جای این‌که آن را در مرکز جای دهد در حاشیه قرار می‌دهد، و من البته جای آن را درست در مرکز موضوع می‌دانم. ببینید چگونه دیکنز در **بلیک هاوس**[۱] ما را به این‌سو و آن‌سو می‌برد. در فصل اول **بلیک‌هاوس**، نویسنده دانای کلّ است، ما را به درون دادگاه عالی می‌برد و کسانی را که در آنجا هستند به سرعت وصف می‌کند؛ در فصل دوم بعضاً چنین است؛ ما هنوز با چشمان او می‌بینیم، اما به علتی که توضیح داده نمی‌شود بینایی این چشم‌ها کاستی می‌گیرد: او می‌تواند «سرلستر ددلاک»[۲] را وصف کند و بخشی از احوال «لیدی ددلاک»[۳] را بر ما بنمایاند لیکن دربارهٔ آقای «تالکینگ هورن»[۴] چیزی نمی‌گوید. در فصل سوم حتی از این هم بیشتر: مستقیماً و بی‌هیچ مقدمه و تمهیدی وارد ماجرا می‌شود و دختری یعنی «استر سامرسن»[۵] را در داستان مستقر می‌کند که به لحنی کودکانه چنین می‌گوید: «من نمی‌دانم بخشی از این صفحات را که باید بنویسم چگونه آغاز کنم.» و تا آنجا که مجاز است قلم در دست داشته باشد در همین مایه و با استواری و قابلیت بسیار به سخن ادامه می‌دهد. نویسنده هر لحظه ممکن است قلم را از دستش

---

۱. *Bleak House*، این رمان تحت عنوان **خانهٔ قانون‌زده** به ترجمهٔ ابراهیم یونسی منتشر شده است.

2. Sir Leicester Dedlock
3. Lady Dedlock
4. Mr. Tulkinghorn
5. Esther Summerson

بگیرد و خود به راه افتد و یادداشت بردارد و او را درجا، هرکجا که بخواهد، به انجام کاری به خود گذارد. **بلیک هاوس** منطقاً یک رمان چندپاره است، اما دیکنز با استادی چنان ما را به پیش می‌برد که چندان توجهی به تغییر نظرگاه نمی‌کنیم.

منتقدان بیشتر مستعد ایراد و اعتراض‌اند تا خواننده؛ زیرا از آنجا که سخت به اعتلا و کمال رمان علاقه‌مندند به ندرت متوجه چیزهایی هستند که خاص رمان است و آن را از «درام»[۱] متمایز می‌کند؛ و برآنند که رمان پیش از آن‌که بتواند به عنوان یک هنر مستقل مورد قبول واقع شود قطعاً باید با مشکلات فنی خاص خود دست به گریبان باشد، و چون مسألهٔ نظرگاه مسلماً خاص رمان است آن‌را قدری بیش از حد تأکید می‌کنند. من شخصاً آن را چندان که آمیزهٔ مناسبی از اشخاص را مهم می‌دانم حائز اهمیت نمی‌دانم ــ و این خود مسأله‌ای است که نمایشنامه‌نویس هم با آن روبرو است. و رمان‌نویس باید ما را به این‌طرف و آن‌طرف بکشد، و این چیزی است ضرور.

باری، بر دو نمونهٔ دیگر از تغییر نظرگاه نظر افکنیم:

«آندره ژید»[۲] نویسندهٔ عالیقدر فرانسوی رمانی منتشر کرده است به نام **سکه‌سازان**[۳]: این رمان با تمام نوگرابودنش یک وجه مشترک با **بلیک‌هاوس** دارد: آن هم منطقاً چندپاره است. گاه نویسنده دانای کل است و همه‌چیز را توضیح می‌دهد؛ گاه واپس می‌کشد و دربارهٔ اشخاص

---

۱. نمایش، قصهٔ نمایشی، نمایشنامهٔ منظوم.

۲. Andre Gide: منتقد و نویسندهٔ فرانسوی، (۱۸۶۹ ـ ۱۹۵۱).

3. *Les Faux monnayeurs*

آفریدهٔ خود داوری می‌کند[1]؛ در سایر اوقات این آگاهی و وقوف جامع نیست، مع‌هذا باز به شیوهٔ طبیعی رفتار می‌کند و داستان را به یاری دفترچهٔ یادداشت روزانهٔ یکی از اشخاص داستان باز می‌گوید. فقدان نظرگاه واحد همان است، اما در حالی که این امر در دیکنز چیزی است غریزی در ژید از سادگی طبیعی خارج شده است و نویسنده در باب این تغییر نظرگاه‌ها و از این‌سو به آن‌سو افگندن‌ها درازگویی می‌کند. رمان‌نویسی که علاقه‌ای فزون از اندازه به شیوهٔ کار خود نشان دهد نمی‌تواند چندان جالب باشد، چون در آن صورت از آفرینش می‌برد و ما را فرامی‌خواند تا در تحلیل ذهن، وی را یاری کنیم، و بالنتیجه درجهٔ گرماسنج عاطفی به شدت اُفت می‌کند. **سکه‌سازان** از زمرهٔ جالب‌ترین آثار دوران اخیر است: نه از شمار زبده‌ترین و پرجنبش‌ترینشان؛ و هرچند باید آن را از حیث ساختمان و بافت تحسین کرد، عجالتاً این ستایش نمی‌تواند نامحدود باشد.

برای دومین نمونه باید بر **جنگ و صلح** نظر افگنیم. در اینجا نتیجه حیرت‌افزاست. نویسنده ما را از این‌سو به آن‌سوی روسیه می‌برد ــ دانای کل است، نیمه‌دانا است، گاه به اقتضای زمان، موقعیت‌ها را رنگ‌آمیزی می‌کند، چنان که سرانجام همه‌چیز را می‌پذیریم. البته آقای «لوبوک»، نمی‌پذیرد؛ وی هرچند کتاب را اثری عظیم می‌داند معتقد است که اگر یک نظرگاه می‌داشت عظیم‌تر می‌بود؛ و احساس می‌کند که تولستوی همهٔ وجود خود را در این اثر نریخته است. من تصور می‌کنم که قواعد بازی نگارش چنین نیست. رمان‌نویس می‌تواند عنداللزوم

1. "Il Juge ses Personnages"

نظرگاهش را تغییر دهد، چنان که دیکنز و تولستوی دادند و از عهده نیز برآمدند. در حقیقت، من این نیرویی را که میدان دید را تنگ و فراخ می‌سازد (و تغییر نظرگاه نشانی از او است) و نیز این حق را که در فواصلی نویسنده بتواند اطلاعات لازم را به دست دهد یکی از مزایای عمدهٔ رمان می‌دانم و این کیفیت در مشاهدهٔ زندگی نیز مانند و مصداق دارد: ما گاهی اوقات کند ذهنیم، گاه می‌توانیم در ذهن مردم نفوذ کنیم و ایشان را دریابیم، اما نه همیشه، چون ذهن خودِ ما خسته می‌شود، و این دانش و آگاهی نوبه‌ای دست آخر تنوع و رنگ به تجاربی می‌دهد که کسب می‌کنیم. عده‌ای از رمان‌نویسان، بخصوص رمان‌نویسان انگلیسی، در آثار خویش به این نحو به مردم داستان پرداخته‌اند، و هردم طوری با ایشان رفتار کرده‌اند، و من نمی‌فهمم که چرا باید از ایشان به خاطر این کار خرده گرفت.

البته اگر آنها را، در انجام این امر، در حال کوشش و تقلا بیابیم زبان به نکوهش خواهیم گشود. این کاملاً درست است، و خود مسألهٔ دیگری را پیش می‌کشد: آیا نویسنده باید خواننده را محرم اسرار خویش سازد و راز خود را با او در میان گذارد؟ پاسخ این پرسش قبلاً داده شده است: بهتر است که چنین نکند. این عملی است خطرناک، و معمولاً به اُفت درجهٔ حرارت، به سستی و لَختی ذهنی و عاطفی منجر می‌شود و از همه بدتر کار، قیافهٔ مسخره پیدا می‌کند، گویی نویسنده از خواننده دعوت کرده است به پشت صحنه برود و ببیند که عروسک‌ها را چگونه به حرکت درمی‌آورد: «به نظر شما خانم فلان قشنگ نیست؟ او همیشه مورد علاقهٔ من بوده است.» یا «بگذار ببینم فلانی چرا این کار را می‌کند... شاید

چیزهایی بیش از آنچه به چشم می‌آید داشته باشد... بله، ببین... قلبی دارد صاف چون آینه ــ حالا که نگاهش کردی ولش می‌کنم سرجایش ــ خیال نمی‌کنم متوجه شده باشد. و اما فلانی... او همیشه مرموز بوده است.» باری، صمیمیت و نزدیکی تحصیل شده، اما به بهای اغفال، و سوءاستفاده از نجابت: درست مثل این است که کسی را به مشروب مهمان کنیم که از نظریاتمان انتقاد نکند. با همهٔ احترامی که برای فیلدینگ و ثکری دارم باید بگویم که این شیوه‌ای است بسیار بد و زیانبار؛ این وراجی دمِ «بارِ» اتاق پذیرایی است، و برای رمان‌های گذشته هیچ‌چیز زیانبارتر از این نبوده است. رازسپاری به خواننده در مورد کائنات، چیز دیگری است. فاصله گرفتن از اشخاص داستان و بحث کردن دربارهٔ شرایطی که تحت آن نویسنده می‌پندارد زندگی در کار و در جریان است خطرناک نیست؛ کاری است که «هاردی»[1] و «کنراد»[2] می‌کنند. چیزی که زیانبار است رازسپاری دربارهٔ مردم داستان است، که خواننده را از آنها جدا می‌کند و وی را به بررسی و مطالعهٔ ذهن نویسنده فرامی‌خواند، در حالی که در چنین لحظاتی محتوای آن چندان نیست، چون در حال آفرینش است. همین گفتن این‌که «بیا، بیا گپی بزنیم» خواننده را از حرارت می‌اندازد و سرد می‌کند.

اینک باید سخن را در مورد اشخاص به پایان بریم، شاید وقتی از «طرح داستان» بحث می‌کنیم شکل کامل‌تری بیابند.

---

۱. Hardy، تامس هاردی، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی، (۱۸۴۰ ـ ۱۹۲۸).

۲. Conrad، جوزف کنراد نویسندهٔ انگلیسی، (لهستانی‌الاصل، ۱۸۵۷ ـ ۱۹۲۴).

۵
طرح[1]

ارسطو می‌گوید: «اشخاص داستان خصوصیات و خصال را عرضه می‌دارند لیکن شادی و ناشادی در عمل، یعنی در آن چیزی است که انجام می‌دهیم.» ما قبلاً حکم به خطا بودن نظر وی دادیم، اینک باید عواقب عدم موافقت با او را بپذیریم. ارسطو می‌گوید: «همهٔ شادی‌ها و بیچارگی‌های آدمی صورت عمل می‌یابند.» ــ که ما بهتر می‌دانیم. ما برآنیم که شادکامی و بیچارگی در زندگی نهان و پوشیده‌ای است که هریک از ما در خلوت با خویشتن دارد و نویسنده (در اشخاص داستان‌های خویش) بدان دسترسی دارد، و مراد از زندگی نهان یا خلوت، زندگی‌ای است که از برای آن نشان خارجی نیست، نه ــ آن‌طور که عوام می‌پندارند چیزی که با یک سخن اتفاقی یا یک آه دانسته و آشکار شود. یک سخن اتفاقی یا یک آه، به اندازهٔ یک گفتگو یا به اندازهٔ یک قتل گواه و نشان خارجی هستند، و زندگیی را که آشکار می‌سازند

---

1. The Plot

دیگر چیزی نهانی یا خلوت نیست و به قلمرو عمل وارد شده است.

البته سودی ندارد که بر ارسطو بتازیم، چون او رمان، و به ویژه رمان نوع جدید را نخوانده بود ــ **ادیسه**[1] را خوانده بود اما نه **اولیس**[2] را. بعلاوه ذاتاً از اخفاء نفرت داشت، و در حقیقت ذهن آدمی را چون لاوکی می‌پنداشت که از آن هرچیزی را می‌توان درکشید؛ ضمناً، وی در بیان گفته‌هایی که در بالا آوردیم بر «درام» نظر دارد، که البته در سخن ازآن مصداق دارند؛ چه در درام شادی و ناشادی آدمی همه باید صورت عمل بیابند، در غیر این‌صورت وجودشان ناشناخته خواهد ماند، و این فرق مهم بین درام و رمان است.

ویژگی رمان در این است که نویسنده می‌تواند دربارهٔ اشخاص داستان یا با واسطهٔ ایشان سخن بگوید و ترتیبی بدهد که اوقاتی که با هم گفتگو دارند به سخنانشان گوش فرادهیم. او به حدیث نفسی که مردم داستان با خود دارند دسترس دارد و از آن مقام می‌تواند بیشتر به ژرفای نیمه خودآگاه درآید. آدمی در حدیث نفس، حتی حدیث با نفس خویش، همه صدق و صفا نیست؛ شادی یا غمی که وی در باطن احساس می‌کند از علل و موجباتی نتیجه می‌شود که او خود نمی‌تواند به درستی بیان کند؛ زیرا همین که آنها را به سطح «قابل توضیح» برکشید خاصیت ذاتی خود را از دست می‌دهند.

نویسنده در این قلمرو از موقعیتی ممتاز برخوردار است، چون می‌تواند این قطع جریان «نیمه‌آگاه» را در قالب عمل نشان دهد (نمایشنامه‌نویس نیز می‌تواند چنین کند)؛ و نیز می‌تواند آن را در پیوند با

---

1. *Odyssey* 2. *Ulysses*

گفتگویی که شخصیت داستان با خویشتن دارد ارائه کند. او همهٔ زندگی درون را در اختیار دارد؛ و نباید هم از این امتیاز محروم باشد. گاهی اوقات گفته می‌شود: «نویسنده این را از کجا می‌دانست؟ نظرگاهش چیست؟ به یک قرار نیست، یعنی دیدگاهش را از موضع محدود به مقام همه‌چیزدانی و دانایی مطلق تغییر داده و اینک دارد کم‌کم به همان وضع سابق بازمی‌گردد؟» چیزهایی مانند این صبغه و رنگ سؤالات محاکم عدلیه را دارند. آنچه برای خواننده مهم است این است که آیا این تغییر برخوردها و زندگی درون متقاعد[1]کننده است یا نه. اگر بود در آن صورت ارسطو هم در حالی که آهنگ لغت مورد علاقه‌اش در گوشش طنین می‌افکند به پسنما خواهد رفت.

امّا باز ما را در آشفتگی و ابهام می‌گذارد؛ چون با این بسط و تکاملی که طبیعت آدمی یافته بر سرِ طرح چه خواهد آمد؟ در بیشتر آثار ادبی دوعنصر هست: انسان‌ها که چندی پیش از ایشان سخن داشتیم و عنصری که به نحوی مبهم هنرش می‌خوانند. دربارهٔ هنر نیز چیزهایی گفتیم ــ اما از شکل بسیاردانی آن، یعنی از داستان: از بُرشی از رشتهٔ بی‌انتهای زمان. اینک به جنبهٔ عالی‌تر آن می‌رسیم: به «طرح»؛ و طرح به جای این‌که آدمیان را در وضعی بیابد که بیش و کم به قالب نیازمندی‌هایش بُرش یافته باشند ــ چنان که در نمایشنامه‌ها می‌بینیم ــ ایشان را غول‌آسا و مبهم و سرکش و چون توده‌های یخ شناوری می‌یابد که سه چهارمشان از نظر پنهان است. و او به عبث مزایای جریان سه جانبهٔ «پیچیدگی، و بحران و حل» آن را که ارسطو به شیوه‌ای بس مقنع و

---

۱. لغت یونانی «پیستانن» (به معنی منطقی، مقنع، و جالب).

متقاعدکننده بسط و توضیح می‌دهد به این مخلوقات سرکش خاطرنشان می‌کند. تنی چند از ایشان برمی‌خیزند و دعوتش را اجابت می‌کنند، و از این میان رمانی به وجود می‌آید که قاعدتاً بایست نمایشنامه می‌بود. اما اجابت عامی در کار نیست. این اشخاص می‌خواهند جدا از هم بنشینند و به فکر فرورونـد، یا چیزی مانند این؛ و طرح (که من در اینجا آن را بـه شکل نوعی مأمور عالی‌رتبهٔ دولت تصور می‌کنم) از بابت فقدان این روح تعاون و اشتراکِ مساعیِ همگانی نگران است، و می‌نماید که می‌گوید: «نه، این نشد. استقلال فردی[1] خصیصهٔ بسیار خوبی است؛ در حقیقت وضع و موقعیت خود من بستگی به وجود افراد دارد، و من همیشه آشکارا این مطلب را گفته‌ام. مع‌هذا حد و حدودی هم در کار هست، و اینک این‌حد و حدود است که نقض می‌شود. اشخاص داستان حق ندارند زیاد به فکر و اندیشه فرورونـد، و نباید با بالا رفتن و پایین آمدن از نردبان باطن اتلاف وقت کنند؛ باید مشارکت کنند، وگرنه منافع و علایق مهم به خطر خواهد افتاد.» آه، چه خوب با این عبارت آشنا هستیم: «کمک به پیشرفت طرح»! این مساعدت، در نمایشنامه الزاماً از سوی مردم داستان به عمل می‌آید. اما در رمان تا چه پایه ضرور است؟

طرح را تعریف کنیم. داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند تعریف کردیم. طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیّت و روابط علّت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت.» طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی

---

1. Individualism

حفظ شده لیکن حس سببیّت بر آن سایه افگنده است. یا این‌که «ملکه مرد و کسی از علت امر آگاه نبود تا بعد که معلوم شد از غمِ مرگِ سلطان بوده است» این طرح است، بعلاوهٔ یک راز، و این شکلی است که می‌توان به کمال بسط داد. زیرا توالی زمانی را تعلیق می‌کند و تا آنجا که محدودیت‌هایش اجازه دهد از داستان فاصله می‌گیرد. همین مرگ ملکه را در نظر بگیرید. اگر داستان باشد می‌گوییم: «خوب بعد؟» و اگر طرح باشد می‌پرسیم: «چرا؟» و این، تفاوت اصلی و اساسی بین این‌دو درجه از رمان است. طرح را نمی‌توان برای مردم مبهوت غارنشین یا سلطانی مستبد یا اخلاف امروزی ایشان، یعنی مردم اهل سینما، تعریف کرد. اینها را فقط می‌توان با «خوب بعد، بعد چه؟» بیدار نگه داشت ــ و اینها فقط می‌توانند کنجکاوی را ارضاء کنند. اما طرح خواستار خِرَد و حافظه است.

کنجکاوی یکی از حقیرترین استعدادهای انسانی است. شما در زندگی روزمرّه دیده‌اید که مردمی که زیاد کنجکاوی می‌کنند تقریباً همیشه مردمی کم‌حافظه‌اند و اساساً از هوش و ذکاوت بهرهٔ چندانی ندارند. کسی که در برخورد اول پیاپی از آدم بپرسد «چند برادر و خواهر دارید» هرگز یک آدم همدم و همفکر نیست، و اگر یک سال دیگر هم به او بربخورید به احتمال زیاد باز از شما خواهد پرسید چند برادر و خواهر دارید، در حالی که باز دهانش از تعجب بازمانده است و چشمانش از حدقه درآمده‌اند. دوستی با چنین آدمی دشوار است، و محال است مردم فضول و کنجکاومم بتوانند با کسی دوست باشند. کنجکاویِ تنها، ما را به جایی نمی‌رساند؛ ما را به ساحت رمان هم نمی‌کشد، همین‌قدر می‌کشد

که «داستان». اگر بخواهیم «طرح» را دریابیم باید که هوش و حافظه را بر این بیفزاییم.

در مرتبهٔ نخست، هوش. خوانندهٔ هوشمند رمان برخلاف آدم فضول و کنجکاوی که تنها به این اکتفا می‌کند که نظری بر واقعه‌ای تازه بیفگند و بگذرد، آن را ذهناً می‌بیند، و از دو نظرگاه جدا، و مرتبط با چیزهایی که در صفحات پیشتر خوانده است. محتمل است که آن را نفهمد اما حتی یک لحظه هم این چشمداشت را ندارد. در رمان بسیار متشکل و منظمی مانند **خودپرست** امور و وقایع، حالت ارتباطات روحی متقابل را دارند و نگرنده یا ناظر مادام که در آخر کار بر تپهٔ بلندی جای نگیرد نباید متوقع باشد که آنها را چنان که باید ببیند. این عنصر راز، یا غافلگیری ــ که گاه آن را بی‌جهت عنصر پلیسی نیز می‌خوانند ــ در بنای «طرح» واجد اهمیت فراوانی است، و از تعلیق توالی زمانی نتیجه می‌شود. راز در رشتهٔ رمان، حفره‌ای است، و به طرزی نابهنجار دهن می‌گشاید: چنان که در «ملکه چرا مرد؟» یا به شیوه‌ای نابهنجارتر در کردار و گفتار مبهمی که معنا و مفهوم حقیقی‌شان در صفحات آینده روشن خواهد شد. راز، لازمهٔ طرح است؛ و بدون فراست و هوش نمی‌توان آن را دریافت. از لحاظ مردم کنجکاو، این راز یک «اما بعد» دیگر است. برای درک و دریافت راز باید در حالی که بخشی از ذهن همچنان به پیش می‌رود بخش دیگر آن را برای تأمل به جای گذاشت.

این نکته ما را به عنصر لازم دیگری که حافظه باشد راهنمایی می‌کند. حافظه و هوش باهم پیوند نزدیک دارند، چون تا به یاد نیاوریم نمی‌توانیم بفهمیم. اگر زمانی که ملکه می‌میرد وجود سلطان را از یاد برده

باشیم در آن صورت هیچ‌گاه نخواهیم فهمید که چه‌چیز موجب مرگش شد. سازندهٔ طرح از ما انتظار دارد که وقایع را به یاد داشته باشیم و انتظار ما از او این است که نکتهٔ تصادفی و بی‌جهتی را در طرح نیاورد. هر جزء از کردار یا گفتار طرح باید جایی و مقامی داشته باشد، و مبتنی بر اساک و فارغ از اطناب باشد؛ حتی اگر پیچیده هم باشد باید تنها حاوی مطالب اساسی باشد و از زوائد پیراسته باشد. می‌تواند دشوار یا آسان باشد، می‌تواند متضمن رازهایی باشد، اما به هرحال نباید گمراه‌کننده باشد. و همچنان که گسترش می‌یابد حافظهٔ خواننده یعنی همان تابش مات ذهن، که هوش، لبهٔ درخشان و پیش‌آیندهٔ آن است بر فراز آن پر خواهد زد و همواره در کار تنظیم و ترتیب مجدد امور و تأمل بر آنها و مشاهدهٔ سررشته‌های نو و سلسله‌های تازهٔ علت و معلول خواهد بود؛ و اگر طرح دقیق باشد معنا و مفهوم نهایی، نه یک عده سررشته و رشته بلکه چیزی خواهد بود از دیدِ «استتیک» متراکم؛ چیزی که نویسنده می‌توانسته بی‌درنگ ارائه کند، جز این که اگر چنین می‌کرد کارش از زیبایی بهره‌ای نمی‌داشت. در اینجا برای نخستین‌بار در این پژوهشمان با زیبایی روبرو می‌شویم: آری، زیبایی؛ همان که هرچند رمان‌نویس اگر به آن دست نیابد در کارش موفق نخواهد بود هرگز نباید هدف خویش قرار دهد. من، بعدها زیبایی را به جایگاه شایستهٔ خود راه خواهم نمود. تا آن وقت لطفاً او را به عنوان جزیی از یک طرح کامل بپذیرید. البته او از بودن در اینجا در شگفت خواهد شد، اما زیبایی خود باید قدری شگفت‌زده بنماید: این اضطراب بیشتر به چهره‌اش می‌برازد. «بوتی چللی»[1] هنگامی که آن را

---

۱. Botticelli، ساندرو بوتی‌چللی، نقاش ایتالیایی عهد رنسانس، (۱۴۴۵؟ ــ ۱۵۱۰).

در حال برآمدن از میان امواج، میان بادها و گل‌ها، تقاشی کرد بر این نکته آگاه بود. زیبایی که شگفت‌زده ننماید و مقام و موقع خویش را چون حق شایستهٔ خود بداند، ما را بیشتر به‌یاد سردستهٔ زنان خوانندهٔ اپرا می‌اندازد.

اما به سروقت طرح بازآییم؛ و این کار را به یاری «جورج مردیت»[1] خواهیم کرد.

«مردیت» اینک آن آدم نام‌آور صاحب آوازه‌ای نیست که در بیست یا سی سال پیش بود، آنگاه که بیشتر جهان و کمبریج می‌لرزید. به یاد دارم که بیتی از اشعارش مرا تا چه حد می‌افسرد: «ما زیست می‌کنیم که کنده‌ای یا که شمشیری باشیم.» من نمی‌خواستم هیچ‌یک از این‌دو باشم، و می‌دانستم که شمشیر نیستم. اگرچه می‌نماید که در حقیقت موجبی هم برای ناراحتی نبود، چون مردیت اینک خود در سراشیب گمنامی است، و اگرچه ممکن است روزی راه و رسم زمانه وی را قدری از حضیض برکشد با این همه هرگز آن نیروی معنوی نخواهد بود که در حوالی ۱۹۰۰ بود. حکمتش دوام چندانی نداشته، و حملات شدیدش بر «سانتیمانتالیسم»[2] مایهٔ ملالت نسل حاضر است، اگرچه این نسل خود همان منظور را دنبال می‌کند، لیکن با ابزار و وسایل مناسب‌تر. افزون براین، هم او سخت آماده است به هرکس که «کارابین»[3]ی در دست داشته باشد ظنین گردد و او را سانتیمانتالیست بپندارد. ضمناً تصوراتی

---

1. George Meredith

۲. Sentimentality، احساساتی بودن، حساسیت زیاد، تظاهر به احساسات.

۳. Blunderbuss، قره‌بینه، یا تفنگ کوتاه.

که دربارهٔ طبیعت دارد، چون تصورات «هاردی» پایا و بادوام نیست، بیش از اندازه رنگ تصورات «ساری»[۱] را دارند: نرم و کرک مانندند. اگر «باکس هیل»[۲] می‌توانست با دشت «سالزبری»[۳] دیدار کند او نیز می‌توانست بار دیگر نخستین فصل **بازگشت بومی**[۴] را بنگارد. در صحنه‌های انگلیس آنچه به راستی تراژیک و پایاست بر او ناپیداست، و نیز آنچه در زندگی واقعاً تراژیک است. اوقاتی که جدی است و به افکار بلند می‌پردازد نغمه‌ای در آهنگ سخنش به گوش می‌رسد که اندکی بالاتر از حد معمول و قدری گوشخراش است:

لاف و گزافی است که رنج‌آور می‌شود. به راستی خیال می‌کنم از یک لحاظ مانند «تنی‌سن»[۵] بود: از این لحاظ که در پنجهٔ بی‌قراری بود، و اما رمان‌هایش: بیشتر ارزش‌های اجتماعی موجود در آنها چیزهای جازده و ساختگی است. نه دوزنده‌ها دوزنده‌اند و نه مسابقات «کریکت»[۶] به مسابقات کریکت مانندند؛ قطارهای راه‌آهن حتی به ترن هم شباهت ندارند؛ خانواده‌های روستایی چنان خاصه و حالتی دارند که گویی‌الساعه از جعبه درآمده‌اند و به ندرت پیش از آغاز آکسیون در محل و موقع شایستهٔ خویش جای گرفته‌اند، و پوشال و کاه هنوز به ریششان چسبیده است. صحنهٔ اجتماعیی که اشخاص داستانش را در آن

---

۱. Surrey، شاعر و درباری انگلیسی که به اتهام خیانت به وطن اعدام شد (۱۵۱۷؟-۱۵۴۷).

2. Box Hill　　3. Salisbury

۴. *The Return of the Native*، نوشتهٔ هاردی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی.

۵. Tennyson، آلفرد تنی‌سن، شاعر انگلیسی، (۱۸۰۹ ــ ۱۸۹۲).

۶. Cricket، چوگان چمنی.

جای داده به راستی که عجیب است! بخشی از این به سبب وهم و وسواس اوست، که پذیرفتنی است. اما بخش دیگرش یک جعل و ابداع خنک و نارواست. و خواه به علت این ابداع یا به سبب وعظی که می‌کند، که هیچ‌گاه دلپذیر نبوده و اینک گفته می‌شود که توخالی نیز هست، یا به این علت که نواحی نزدیک لندن[1] قیافهٔ عالَم را به خود می‌گیرند شگفت نیست که مردیت اینک مورد اعتنا نیست. اما با این همه از یک لحاظ رمان‌نویس بزرگی است: او عالی‌ترین طراح و مدبّری است که جهان داستانی انگلیس پرورده، و هرکس که بخواهد از طرح سخن براند باید با ستایش از او یاد کند.

طرح‌های مردیت ریزبافت نیستند، و نمی‌توانیم که آکسیون داستان **هاری ریچموند**[2] را چون **آرزوهای بزرگ** در یک عبارت بیان کنیم، هرچند هردوکتاب بر اشتباهی بنا شده‌اند که دو جوان در خصوص منابع ثروت و سعادت خویش می‌کنند. طرح ساخته و پرداختهٔ مردیت معبدی از برای الههٔ هنر[3]، خواه تراژیک یا کمیک، نیست بلکه بیشتر به یک ردیف کوشک می‌ماند که با استادی بسیار در دامنه‌های پوشیده از جنگل جای داده شده‌اند و مردم داستان با تبعیت از محرّک درون به آنها می‌رسند و در حالی که دیدشان دگرگون شده است از آنها خارج می‌شوند. وقایع داستان از اشخاص ناشی می‌شوند و پس از وقوع، ایشان را تغییر می‌دهند. اشخاص و وقایع داستان سخت به هم مربوطند، و نویسنده این

---

۱. واژه‌ای که نویسنده به کاربرده Home Countries است که به کنت‌نشین‌های نزدیک لندن (میدل اسکس، ساری، کنت، اسکس و گاه هرتفورد شایر و ساکس) اطلاق می‌شود.

2. *Harry Richmond*

۳. Muse در اساطیر یونان، الههٔ شعر و هنرهای زیبا.

کار را به یاری همین تدابیر می‌کند. این تدابیر اغلب مسرت‌بخش و گاه رقت‌انگیز و بسا نامنتظراند. این تکان، که متعاقبش این احساس درمی‌رسد: «آه، بسیار خوب» نشان آن است که وضع طرح روبراه است. مردم داستان اگر حقیقی باشند باید که بی‌وقفه به راه خویش روند، در حالی که «طرح» باید مایهٔ شگفتی شود. شلاق زدن دکتر «شراپنل»[1] در **بی‌چامپز کاریر**[2] مایهٔ شگفتی است. ما می‌دانیم که «اورارد رامفری»[3] باید از «شراپنل» بیزار باشد و باید که «رادیکالیسم»[4] او را بد بفهمد و از آن منتفر باشد و بر نفوذی که بر «بی‌چامپز» دارد رشک بورزد. ما همچنین ناظر تسرّی و نشو و نمای این سوءتفاهم در «روزاموند»[5] هستیم و دسیسه‌های «سیسیل باسکه‌لت»[6] را به روشنی می‌بینیم. تا آنجا که به اشخاص داستان مربوط است «مردیت» با دستِ باز بازی می‌کند اما وقتی پای واقعه در میان می‌آید وه که ما و اشخاص داستان را چگونه تکان می‌دهد! عمل تراژی ــ کمیکِ پیرمردی که با پیروی از انگیزه‌های عالی پیرمرد دیگری را به شلاق می‌بندد ــ آری، در تمام جهانشان تأثیر می‌کند و کلیهٔ اشخاص داستان را دگرگون می‌سازد. این هستهٔ مرکزی **بی‌چامپز کاریر** نیست، که خود در حقیقت مرکزی ندارد. این اصولاً یک وسیله و راه‌چاره است: دری است که کتاب را برآن می‌دارد از آن بگذرد و با قیافه‌ای دگرگون گشته از آن خارج شود. در حوالی پایان کتاب، آنگاه که «بی‌چامپز» غرق می‌شود و شراپنل و رامفری در کنار جسد

---

1. Dr. Shrapnel
2. *Beauchamp's Career*
3. Everard Romfrey
۴. Radicalism، اصول رادیکالی، بنیادگرایی.
5. Rosamond
6. Cecil Baskelett

آشتی می‌کنند کوششی در جهت برکشیدن طرح به سوی «تناسب و توازن ارسطویی» و تبدیل رمان به معبدی که در آن آرامش و تأویل مأوی کرده‌اند به عمل می‌آید. لیکن مردیت در این کوشش کامیاب نیست. **بی‌چامپزکاریر** در مقام یک رشته تدبیر و تمهید باقی می‌ماند (دیدار از فرانسه یکی از آنهاست)، اما شیوه‌ها و تدابیری که از اشخاص داستان نشأت می‌کنند و متقابلاً بر آنها اثر می‌گذارند.

اینک وجود عنصر راز را در طرح با ذکر مثالی به اجمال بنماییم: فرمول آشنا که «ملکه مرد و بعدها معلوم شد که از فرط اندوه بوده است» موردی را ذکر می‌کنم، نه از دیکنز (هرچند **آرزوهای بزرگ** نمونهٔ خوبی است) و نه از «کنان دویل»[۱] (که خودبینی و فضل‌فروشی مانع از این است که از کارش لذت ببریم)، بلکه باز از «مردیت»: موردی از احساس نهفته، از طرح عالی **خودپرست**[۲]: این احساس در کاراکتر «لاتیشیادیل»[۳] است.

نویسنده نخست همهٔ آنچه را که در ذهن و فکر لاتیشیا می‌گذرد به ما باز می‌گوید: «سر ویلوبی»[۴] دوبار نسبت به او بی‌وفایی کرده و او را رها کرده است؛ اینک او افسرده و گوشه‌گیر است. سپس به علل و جهات عاطفی، غرضش از ما پنهان داشته می‌شود. البته به شیوه‌ای طبیعی نشو و نما می‌کند، لیکن تا صحنهٔ بزرگ نیم‌شبان از نو ظاهر نمی‌شود: اینک طرف از او می‌خواهد با او ازدواج کند، چون از جانب «کلارا»[۵] خاطرجمع

---

۱. Conan Doyle، سر آرتر کنان دویل طبیب و رمان‌نویس انگلیسی، (۱۸۵۹ ـ ۱۹۳۰).

2. The Egoist 3. Laetitia Dale 4. Sir Willoughby

5. Clara

نیست؛ و این‌بار لاتیشیا، که اکنون پاک دگرگون گشته است جواب نفی می‌دهد. مردیت این دگرگونی را از نظر پنهان داشته است؛ و اگر در طول این مدت ما با این تغییر در تماس می‌بودیم این آگاهی، کمدی فاخرش را تباه می‌کرد. «سر ویلوبی» ناچار باید در تمسّک به این یا آن وسیله یک رشته ناکامی و سقوط را از سر بگذراند و در این گذار همه‌چیز را سست و نااستوار بیابد. اگر قبلاً نویسنده را در حال آماده کردن این تله‌های آدم گیر دیده بودیم از این شوخی لذتی نمی‌بردیم؛ در حقیقت دلزده هم می‌شدیم، و به همین جهت است که نفرت «لاتیشیا» را از ما پنهان داشته است. این یکی از موارد بیشماری است که طی آن یا شخصیت داستانی باید لطمه ببیند یا طرح، و مردیت در اینجا با تشخیص لغزش‌ناپذیر خود روا می‌بیند که طرح فیروز شود.

به عنوان نمونه‌ای از یک فیروزی اشتباه به لغزشی اشاره می‌کند که «شارلوت برونته» در **وی‌یت**[1] مرتکب می‌شود ــ و لغزشی هم بیش نیست. او می‌گذارد که «لوسی اسنو» کشف خود را مشعر بر این‌که دکتر «جان»[2] همان «گراهام»[3] همبازی دیرین اوست از خواننده پنهان دارد. هنگامی که این راز برملا می‌شود البته که خرسندی خاطر رعشه‌آمیز و خاص یک طرح خوب را ببار می‌آورد، اما فزون از حد به حساب تضعیف شخصیت لوسی. چه او تا آن‌وقت کمال درستی و یکپارچگی است و گویی که اخلاقاً متعهد است آنچه را که می‌داند تعریف کند. این خودداری و غمض کلام البته قدری دلسردکننده است، هرچند این واقعه ناچیزتر از آن است که صدمه‌ای به او بزند.

---

1. *Villette* 2. Dr. John 3. Graham

گاه سلطه و غلبهٔ طرح فزون از اندازه می‌گردد و اشخاص داستان ناگزیرند بیشتر اوقات جلوهٔ طبایع خویش را به تعویق افگنند وگرنه جریان سرنوشت چنان ایشان را می‌روبد که احساس ما از حقیقت ایشان سخت تضعیف می‌شود. ما مواردی از این امر را در نویسنده‌ای بس بزرگ‌تر از مردیت، اما در مقام رمان‌نویس ناموفق‌تر از او، یعنی «تامس هاردی»[1] می‌بینیم. به نظر من هاردی اصولاً شاعر است ــ شاعری است که فکر رمان‌های خویش را از اوج اندیشه‌ای بلند بسط می‌دهد. این رمان‌ها یا تراژدی هستند و یا تراژدی ــ کمدی، و باید همچنان که به پیش می‌روند صدای ضربات پتک به اطراف بپراگنند. به عبارت دیگر، تکیهٔ هاردی در چیدن وقایع، بر سببیّت است. نقشهٔ اولیهٔ کار، «طرح» اوست، و اشخاص داستان موظفند به شرایط آن تن در دهند. جز در وجود «تس»[2] (که این احساس را به خواننده القا می‌کند که بزرگ‌تر از سرنوشت است) این جنبه از کارش رضایتبخش نیست. اشخاص داستان‌هایش در دام‌های گوناگونی گرفتارند، و سرانجام دست و پا بسته درمی‌مانند، و سرنوشت است که همواره تأکید می‌شود. با این همه و با تمام این چیزهایی که در آن فدا می‌شود ما هرگز آکسیون داستان را آنچنان که در **آنتیگونه**[3] یا **برنیس**[4] یا **باغ آلبالو**[5] می‌بینیم به صورت یک جریان زنده نمی‌بینیم. سرنوشتی که بر فراز ماست، نه سرنوشتی که با

---

1. Thomas Hardy

۲. Tess، شخصیت عمدهٔ زمان هاردی به نام **تس آودِدور یرویلز**.

۳. *Antigone*، نوشتهٔ سوفوکلس تراژدی‌نویس بزرگ یونان.

4. *Berenice*

۵. *The cherry Orchard*، نوشتهٔ چخوف نویسنده و نمایشنامه‌نویس بزرگ روس.

واسطهٔ ما عمل می‌کند ــ آری، آنچه در رمان‌های «وسکس»[1] برجسته و فراموش ناشدنی است همین است. «اگدن هیث»[2] پیش از «اوستاشیا وای»[3] بر آن گام نهاده است. جنگل بی‌جنگل‌نشین. جلگه‌های بالای «بادماوث رجیس»[4] با آن شاهزاده خانمی که هنوز در خواب است و بامدادان آن را درمی‌نوردد. موفقیت هاردی در **سردودمانان**[5] (که در آن وسیلهٔ دیگری را به کار می‌گیرد) کامل است، و در آن صدای ضربات پتک به گوش می‌رسد و علت و معلول، اشخاص داستان را بر رغم کوشش خود در حلقهٔ زنجیر خویش می‌کشد و بین طرح و بازیگران ارتباط کامل برقرار است. اما در رمان‌ها، اگرچه همان دستگاه هولناک و شگفت در کار است، با این حال هرگز انسانیت را در دندانه‌های خویش درگیر نمی‌سازد. در ادبار و شوربختی «جودِ»[6] سرگردان، مسألهٔ حیاتی و مهمی است که بی‌پاسخ می‌ماند یا حتی عنوان نمی‌شود. به دیگر سخن، از اشخاص خواسته شده است بیش از طاقت و توانایی خویش در تقویت طرح بکوشند، از این‌رو جز در بذله‌های نابهنجار روستاییشان، جنبش و سرزندگیشان سخت سست و بی‌رمق گشته و خود زرد و ضعیف شده‌اند. این امر تا آنجا که من می‌فهمم نقیصه‌ای است که تَرَک‌وار در تمام رمان‌های هاردی دویده است: او سببیّت را بیش از آنچه وسیلهٔ کارش اجازه دهد تأکید می‌کند. در مقام شاعر و فرانگر و تصویرساز «جورج مردیت» پیش او نمودی ندارد ــ یک روستایی پرهیاهو است.

---

1. Wessex Novels 2. Egdon Heath 3. Eustacia Vye
4. Budmouth Regis

۵. نمایشنامه‌ای منظوم، *The Dynasts*.

۶. Jude the Obscure، مشهور به جود گمنام.

لیکن «مردیت» می‌دانست که رمان چه‌چیز را برمی‌تابد و طرح در کجا از اشخاص می‌خواهد به پیشبردش مساعدت کنند و یا در کجا روا می‌بیند که به میل و دلخواه خویش عمل کنند. و اما نتیجه و نکتهٔ اخلاقی ــ من نکته‌ای نمی‌بینم. چون کار هاردی محیط طبیعی و مأوی من است و کار «مردیت» نمی‌تواند چنین باشد. و باز نتیجهٔ اخلاقی از نظرگاه این گفتار موافق میل ارسطو نمی‌تواند بود. در رمان، تمام سعادت و شوربختی آدمی صورت «آکسیون»[1] به خود نمی‌گیرد و برای بیان خویش وسایل و راه‌هایی جز طرح می‌جوید، و نباید آن را به زور در مجرای معینی افگند.

در این کشمکش ناموفقی که طرح با اشخاص داستان دارد اشخاص اغلب به جبران شکست، ناجوانمردانه انتقام می‌کشند: پایان تمام رمان‌ها ضعیف است، و علت امر این است که طرح طلب می‌کند سر و ته موضوع به هر ترتیب به هم آید. ضرورت این کار چیست؟ چرا قاعده و قانونی نیست که به رمان‌نویس اجازه دهد همین که احساس ملال کرد قلم را از دست بنهد؟ اما دریغا که ناگزیر باید سر و ته قضایا را به هم بیاورد، و معمولاً وقتی که بدین کار می‌پردازد اشخاص داستان می‌میرند، و آخرین تأثری که از ایشان داریم از همین است. **خلیفهٔ ویکفیلد**[2] از این حیث رمانی است نمونه: در نیمهٔ اول خود، تا تصویر و توصیف افراد خانواده، با خانم «پریمروز»[3] در مقام «ونوس»، چیزی است بسیار هوشمندانه و تر و تازه، و پس از آن بسیار خشک و احمقانه: حوادث و اشخاصی که به

---

۱. رشتهٔ وقایع.

2. *The Vicar of Wakefield*

3. Mrs. Primrose

خاطر وجود خود در داستان آمده‌اند اینک باید به دنومان[1] و گره‌گشایی طرح مساعدت کنند. در پایان کار، حتی نویسنده احساس می‌کند مثل این‌که قدری ابلهانه رفتار کرده است و می‌گوید: «به‌علاوه، بدون تأمل برآن برخوردهای تصادفی که اگرچه هر روز اتفاق می‌افتند گاه در مواردی فوق‌العاده تعجبی در ما برمی‌انگیزند، نمی‌توانم به کار ادامه دهم». البته «گلد اسمیث»[2] نویسندهٔ بلندپایگاهی نیست، اما خوب، بیشتر رمان‌ها در این مرحله لنگ‌اند. وقتی منطق، اختیار از احساس طبیعی سلب می‌کند چنین رکود و بی‌جنبشی مصیبت‌باری پیش می‌آید. من نمی‌دانم اگر زناشویی و مرگ نمی‌بود رمان‌نویس معمولی چگونه داستان را تمام می‌کرد؟ مرگ و زناشویی تقریباً تنها حلقهٔ پیوند او با اشخاص داستان و طرح‌اند، و خواننده بیشتر آماده است در این گذرگاه با او روبرو شود، و آنها را به شیوه‌های کتابی و بی‌نظری از نظر بگذراند و ارزیابی کند، اما مشروط بر این‌که بعدها هم در کتاب بیایند. به نویسندهٔ بینوا هم باید اجازه داد که به نحوی داستان را تمام کند، چون او هم مانند هرکس دیگر باید مایهٔ معاشی تحصیل کند، و لذا عجب نیست اگر جز صدای چکش و بستن پیچ و مهره چیز دیگری به گوش نمی‌رسد[3].

این امر تا آنجا که می‌توان فهمید یک نقص درونی و ذاتی رمان‌هاست: در پایان به سستی می‌گرایند: و برای این امر دو توضیح هست: نخست خستگی، که رمان‌نویس را مانند هر کارگر دیگری تهدید

---

1. Denouement

۲. Goldsmith، اولیور گلداسمیت شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس انگلیسی، (۱۷۲۸ ـ ۱۷۷۴).

۳. منظور میخکوبی تابوت و بستن پیچ و مهرهٔ آن است.

می‌کند؛ دوم مشکلی که از آن سخن داشتیم. اشخاص داستان از اختیار خارج شده‌اند، شالوده‌هایی را می‌ریزند اما بعدها نمی‌خواهند که بنایی بر آنها استوار کنند، و رمان‌نویس ناگزیر می‌گردد شخصاً دست به کار شود تا کار به موقع به انجام رسد. اما در حین کار وانمود می‌کند این اشخاص داستانند که کار می‌کنند، و پیاپی نامشان را بر زبان می‌آورد و سخنانشان را به صورت مستقیم نقل می‌کند ــ در حالی که این اشخاص رفته یا مرده‌اند.

بنابراین «طرح»، همان رمان است در وجه معقول و منطقی آن؛ و نیاز به راز دارد، و البته این راز بعدها آشکار خواهد شد: خواننده ممکن است در عالم وَهمْ و خیال حرکت کند، اما به هرحال رمان‌نویس خود شبهه‌ای ندارد. او آدمی است صالح و دارای اهلیت، و مراقب کار خویش، که گاه پرتو نوری بر این یا آن محل می‌افکند و زمانی بر کلاه «ناپیدایی» تلنگر می‌زند و این «طرح‌ساز» در مقام فروشندهٔ «کاراکتر»، مدام با خود در مذاکره و معامله است، بدین امید که بهترین تأثیر را فراهم کند. او طرح کلی کتابش را قبلاً ریخته و به هرحال بالای سر آن ایستاده است، و علاقه‌اش به علت و معلول به وی سیمای کسی را می‌دهد که جریان را از پیش مقرر و معین داشته است.

و اینک ما باید از خود بپرسیم آیا چارچوبی که به این ترتیب فراهم می‌آید برای رمان بهترین چارچوب ممکن است؟ اصولاً چرا باید طرح رمان را از پیش ریخت؟ آیا نمی‌تواند بی‌طرح و نقشه نشو و نما کند؟ چه نیاز است به این که رمان هم‌چون نمایشنامه پایان پذیرد؟ نمی‌تواند مفتوح بماند؟ آیا رمان‌نویس به جای این که بر سر کار خویش بایستد و

بر آن نظارت کند نمی‌تواند خود را در جریان حوادث افکند و به سوی هدفی که از پیش نمی‌بیند کشیده شود؟ طرح، هیجان‌انگیز است و چه‌بسا که زیبا نیز باشد، با این‌حال آیا این مسخره نیست که از نمایش اقتباس شده باشد، که خود معلول محدودیت‌های مکانی صحنه است؟ آیا داستان نمی‌تواند چارچوبی را اتخاذ کند که این اندازه منطقی نباشد و در عین‌حال با روح و مشربش سازگارتر باشد؟

نویسندگان نوگرا می‌گویند که می‌تواند. ما اینک موردی را بررسی خواهیم کرد که حمله‌ای است سخت بر «طرح»، به نحوی که تعریف شد، و کوششی است سازنده به منظور جایگزین ساختن آن.

من پیشتر به رمان مورد نظر اشاره کردم: **سکه‌سازان**، نوشتهٔ آندره ژید. این کتاب حاوی هردو شیوه است. ژید دفتر وقایع روزانه‌ای را که در جریان نگارش این رمان می‌نوشته منتشر کرده است و هیچ دلیل ندارد بپنداریم که در آینده تأثرات و احساسی را که به هنگام بازخوانی رمان و دفتر وقایع روزانه داشته است منتشر نکند و در آینده‌ای دورتر «سنتز»[۱] نهایی‌ترین راکه در آن این هرسه، یعنی رمان و دفتر وقایع روزانه و تأثرات حاصل از بازخوانی آنها، متقابلاً برهم تأثیر می‌کنند انتشار ندهد. او در حقیقت اندکی بیش از آنچه یک نویسنده باید، شیفتهٔ این «ملغمه» بود، اما به هرحال در مقام یک ملغمه چیزی است بسیار جالب که دقت درخورِ سخن‌سنجان را مأجور می‌دارد.

نخست باید گفت که در **سکه‌سازان** طرحی داریم، از گونهٔ همان طرح عینی و منطقی که دیدیم ــ طرح یا طرح‌پاره‌هایی. پارهٔ عمدهٔ آن مربوط

---

۱. Synthesis ترکیب.

است به جوانی به نام «اولیویه»[1]، جوانی زیبا، دل‌انگیز، و دوست‌داشتنی که سعادتش را از دست می‌دهد و پس از «دنومان» عالیی که با مهارت پرداخته شده است آن را باز می‌یابد، و به دیگران نیز ارزانی می‌دارد. این قطعه درخشش و تابشی عجیب دارد، و اگر بتوان چنین کلمهٔ درشتی را دربارهٔ آن به کار برد باید گفت که «زنده است»، و در حد شیوه‌های آشنا و معمول، آفرینشی است موفق. اما به هیچ‌روی مرکز و هستهٔ کتاب نیست. سایر قطعات و اجزاء منطقی کتاب هم چنین نیستند ــ حتی بخش مربوطه به «ژرژ»[2]، برادر دانش‌آموزِ «اولیویه» که سکهٔ قلب را به جریان می‌اندازد، و خود وسیله‌ای است برای سوق دادن همشاگردی خود به سوی خودکشی. (ژید منابع خود را برای همهٔ این چیزهایی که در دفترچهٔ وقایع روزانه می‌آورد به دست می‌دهد: سیمای «ژرژ» را از پسربچه‌ای گرفت. او را به هنگامی دید که می‌خواست از دکه‌ای کتابی بدزدد؛ گروه سکه‌سازان که در «روئن»[3] گرفتار آمدند، و خودکشی کودکان در «کلرمن فران»[4] و غیره.) باری، نه اولیویه و نه ژرژ، نه «ونسان»[5] ــ برادر سومش ــ و نه دوستشان «برنار»[6] هیچ‌یک مرکز کتاب نیستند. در شخص «ادوار»[7] اندکی به این مرکز نزدیک می‌شویم. «ادوار» یک رمان‌نویس است و همان نسبتی را با ژید دارد که «کلی سولد»[8] با ولز داشت. جرأت نمی‌کنم بیش از این موشکافی کنم. او هم مانند ژید دفتر وقایع روزانه‌ای دارد و مانند او کتابی به نام سکه‌سازان

---

1. Olivier
2. Georges
۳. Rouen، شهری در شمال غرب فرانسه در کنار سن.
4. Clermont - Ferrand
5. Vincent
6. Bernard
7. Edouard
8. Clisold

می‌نگارد، و همچون «کلی سولد» وجود هرگونه پیوند با او انکار می‌شود. دفتر یادداشت «ادوار» به‌طور کامل چاپ شده است: پیش از «طرح پاره‌ها» آغاز می‌شود و طی آنها ادامه می‌یابد و عمدهٔ کتاب ژید را تشکیل می‌دهد. «ادوار» تنها یک وقایع‌نگار نیست، او بازیگر نیز هست: در حقیقت اوست که اولیویه را نجات می‌دهد و خود به وسیلهٔ او نجات می‌یابد؛ و ما این دو را در سعادت و کامرانی ترک می‌کنیم.

اما این هنوز مرکز کتاب نیست. نزدیک‌ترین نقطه به مرکز در بحثی است پیرامون هنر و رمان. «ادوار» برای «برنار»، که منشی اوست، و نیز تنی چند از دوستان صحبت می‌کند. گفته است که حقیقت زندگی و حقیقت رمان یکی نیستند و او می‌خواهد کتابی بنویسد که این هردو را شامل باشد.

سوفرونیسکا[1] پرسید: «موضوع آن چیست؟»

ادوار به تندی گفت: «هیچ. رمان من موضوع ندارد. البته این مسخره به نظر می‌رسد. بگذارید بگویم که اگر شما خواسته باشید «موضوعی» نخواهد داشت... به قول مکتب ناتورالیستی که می‌گفت: «برشی از زندگی». اشتباهی که این مکتب می‌کرد این بود که این برش را همیشه از یکسو می‌گرفت، همیشه در طول، در جهت زمان. چرا از بالا و پایین یا از عرض نبریم؟ و اما من، من به سهم خود اصولاً نمی‌خواهم چیزی از آن ببرم. منظورم را که می‌فهمید. من می‌خواهم همه‌چیز را در رمانم بگنجانم، نه این‌که هرجا که شد سر و ته مواد و مصالح را بزنم. یک سال

1. Sophroniska

است که کار می‌کنم، و چیزی نیست که در کتاب نیاورده باشم: هرچه می‌بینم، هرچه می‌دانم، هرچه می‌توانم از زندگی دیگران و خودم بیاموزم.»

«لورا»[1] که می‌توانست جلو خنده‌اش را بگیرد گفت: «پسر خوب، آن وقت حال و حوصله‌ای برای خواننده باقی نخواهی گذاشت.»

ــ «هیچ هم این‌طور نیست. برای این‌که تأثیری را که می‌خواهم به دست بیاورم رمان‌نویس را به عنوان شخصیت اصلی و مرکزی داستان می‌سازم و موضوع کتابم کشمکشی است بین آنچه واقعیت به او ارائه می‌کند و کاری که او می‌خواهد با این عطیّه بکند.»

سوفرونیسکا در حالی که می‌کوشید متانتش را حفظ کند گفت: «طرح این کتاب را ریخته‌ای؟»

ــ «البته که نه.»

ــ «دیگر چرا «البته»؟»

ــ «چون برای کتابی از این دست، طرح و نقشه مناسبتی نخواهد داشت. اگر بخواهم همهٔ جزئیات را از پیش معین و مشخص کنم کتاب پاک خراب خواهد شد. منتظرم که واقعیت، جریان را به من دیکته کند.»

ــ «ولی من فکر می‌کنم که تو می‌خواهی از واقعیت گریز بزنی.»

ــ «رمان‌نویسی که ساخته‌ام می‌خواهد گریز بزند، ولی من مدام او را پس می‌کشم. حقیقتش را بخواهی، موضوع کتابم این است: کشمکش بین حقایق، به نحوی که واقعیت ارائه می‌کند، و واقعیت ایده‌آل.»

لورا با دل‌افسردگی گفت: «خوب حالا نام کتاب را بگو.»

ــ «بسیار خوب. برنار، نام کتاب را به ایشان بگو.»

---

1. Laura

برنار گفت: «سکه‌سازان» و حالا ممکن است به ما بگویی که این سکه‌سازان چه کسانی هستند؟»

ــ «کمترین تصوری از آنها ندارم.»

لورا و برنار همدیگر را، و سپس سوفرونیسکا را نگریستند. صدای آهی عمیق به گوش آمد.

حقیقت این بود که تصورات و افکاری دربارهٔ پول، استهلاک و تورم و ساختن پول قلب و غیره به تدریج کتاب برنار را عرصهٔ تاخت و تاز قرار داده بود، درست چنان که تئوری‌های پوشاک، «سارتور رزارتوس»[1] را مورد تاخت و تاز قرار می‌دهند و حتی وظایف و نقش اشخاص را برعهده می‌گیرند.

پس از مکثی پرسید: «هیچ‌یک از شما هیچ‌وقت سکهٔ قلب داشته؟ حالا یک سکهٔ ده‌فرانکی طلا را، یک سکهٔ قلب را، در نظر بگیرید. ارزش واقعی آن یک پشیز بیشتر نیست ولی تا وقتی که کشف نشده ارزش ده فرانک را همچنان حفظ خواهد کرد. فرض کنید که با این فکر شروع کنم.»

برنار که اینک در حالتی از خشم و ناراحتی بود گفت: «ولی چرا باید با یک فکر شروع کرد؟ چرا نباید جریان را با «فاکت»[2] شروع کرد؟ اگر «فاکت» را درست ارائه کنی فکر خود به خود متعاقب آن می‌آید. اگر این «سکه‌سازان» شما را من می‌نوشتم جریان را با یک سکهٔ قلب شروع می‌کردم، با همان سکهٔ ده فرانکی که صحبتش را می‌کردی، و اینها!»

---

1. Sartor Resartus

۲. Fact، چیز، حقیقت، امر، واقعه.

برنار این را گفت و یک سکهٔ ده فرانکی از جیبش درآورد و روی میز انداخت؛ و گفت:

«ببین، صدای سکهٔ خوب می‌کند. امروز صبح آن را از بقال گرفتم. از دو شاهی بیشتر می‌ارزد، چون روکش‌اش طلاست، اما اصلاً از شیشه ساخته شده... و به مرور شفاف خواهد شد... نه، زیاد دست روش نکش... سکه را خراب می‌کنی.»

ادوار آن را برداشته بود و با دقت آزمایشش می‌کرد.

ــ «بقال از کجا آورده بود؟»

ــ «نمی‌داند. آن را شوخی شوخی به من جا زد، و بعد چون آدم درستی بود جریان را گفت. و قبول کرد که آن را در ازاء پنج فرانک بردارم. فکر کردم که چون داری «سکه‌سازان» را می‌نویسی بد نیست بینی سکهٔ قلب چطور چیزی است، و برای همین هم آن را گرفتم که به تو نشان بدهم. خوب، حالا که نگاهش کردی به من پسش بده. متأسفم که می‌بینم واقعیت کشش و جاذبه‌ای برای تو ندارد.»

ادوار گفت: «چرا. جالب است، ولی ناراحتم کرد.»

برنار گفت: «جای تأسف است.»*

این قطعه، مرکز کتاب و متضمن «تز» آشنای حقیقت زندگی در برابر حقیقت هنری است، و آن را با ارائهٔ یک سکهٔ قلب به نحوی بسیار جالب ارائه می‌کند. در این اقدام آنچه نو و طرفه است کوششی است که به منظور درهم آمیختن دو امر صورت می‌گیرد، یعنی این فکر که نویسنده با مواد و

---

* ترجمه از **سکه‌سازان** (پاریس، ۱۹۲۵، صفحات ۴۶ ـ ۲۳۸) بی‌گمان ترجمهٔ من نه رسانندهٔ ظرافت و دقت ونه القاءکنندهٔ توازن متن اصلی است.

مصالح خویش درآمیزد و با جریان آن بغلتد و پیش رود و نکوشد که مصالح را تابع وسر به فرمان خویش سازد بلکه خود امیدوار باشد که مقهور گردد و جریان داستان وی را از جای بکند. و اما طرح ــ به جهنم شود! خردش کن، بگذار همان «ساییدگی‌های پیرامونی»[1] که «نیچه»[2] از آن سخن می‌دارد بروز کند. هرچه از قبل، طرح و تنظیم شده باشد دروغین و بی‌خود است.

در این رهگذر یکی دیگر از منتقدان سرشناس با ژید موافق است: همان پیرزن داستانی، که نوه‌هایش وی را متهم می‌داشتند به این‌که آدمی است بی‌منطق. مدت‌ها نمی‌شود به او فهماند که منطق چیست، و وقتی ماهیت قضیه را دریافت آن‌قدر که حس تحقیرش را برانگیخت خشمگینش نساخت. گفت: «منطق! خاک عالم! چه مزخرفاتی! من تا نبینم که چی میگم چطوری می‌تونم بگم که چی فکر می‌کنم؟» نوه‌هایش که دختران تحصیل‌کرده‌ای بودند او را اُمُل و قدیمی مسلک پنداشتند اما در حقیقت او خیلی نوجوتر از آنها بود.

کسانی که با فرانسهٔ امروز سر و کار دارند می‌گویند نسل حاضر، توصیهٔ ژید و پیرزن را به کار بسته و خویشتن را مصممانه در میان آشفتگی جریان افگنده است، و در حقیقت به این جهت رمان‌نویسان انگلیس را می‌ستایند که به ندرت در انجام آنچه وجههٔ همت خویش ساخته‌اند کامیابند. خوشگویی و مدح همیشه مسرت‌بخش است، اما این مدحی است تا حدی شبیه به «ذمّ». درست مثل این است که مرغی

---

1. Formidable erosions of Contour

۲. Nietzsche، فریدریش ویلهلم نیچه فیلسوف آلمانی، (۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۰).

خواسته باشد تخمی بگذارد و این تخم یک چیز «شلجمی» از آب درآید، البته آن‌قدر که غریب است مسرت‌انگیز نیست. و اما این‌که مرغی بخواهد یک جسم شلجمی بگذارد... من نمی‌دانم که نتیجهٔ کار چه خواهد بود؛ شاید هم مرگ مرغ. این مانند خطری است که ژید را تهدید می‌کند: او می‌خواهد یک جسم شلجمی بزاید؛ اما اگر بخواهد رمان‌هایی بنویسد که بیشتر از «نیمه خودآگاه» مایه می‌گیرند راه را عوضی می‌رود که با چنین صراحت و صبر و حوصله‌ای در باب نیمه خودآگاه استدلال می‌کند. او «عرفان» را در مرحلهٔ نادرست وارد کار می‌کند. به هرحال، این مربوط است به خود او. در مقام منتقد، بسیار تکان‌دهنده است، و همهٔ کسانی که تا نبینند چه می‌گویند نمی‌توانند بگویند که چه می‌اندیشند، یا خود آن عده که از استبداد طرح یا قائم‌مقام آن، یعنی استبداد اشخاص داستان، به جان آمده‌اند از این یک مشت کلماتی که **«سکه‌سازان»** خوانده است لذت خواهند برد.

پیداست که چیز دیگری مطمح‌نظر است: جنبه یا جنبه‌های دیگری که باید از نظر بگذرانیم. ممکن است براین مدعا که آگاهانه تن به سلطهٔ نیمه خودآگاه می‌دهیم به دیدهٔ تردید بنگریم، اما با این همه هنوز بخش قابل ملاحظه و مبهمی می‌ماند که نیمه آگاه در آن رخنه می‌کند. شعر، مذهب، و شهوت: اینها را هنوز در جای شایستهٔ خویش قرار نداده‌ایم، و چون منتقد هستیم ــ و منتقد و بس ــ لذا باید بکوشیم که آنها را در محل شایستهٔ خود جای دهیم و الوان رنگین‌کمان را فهرست کنیم. ما قبلاً بر مزار مادرمان کاوشی (!) کرده و علف‌هایی را به منظور مطالعه چیده‌ایم.

باید درصدد شماره‌گذاری تار و پود رنگین‌کمان نیز برآمد، و اینک باید توجهمان را به «فانتزی» معطوف داریم.

٦
فانتزی[1]

یک سلسله گفتار اگر بنا باشد بیش از یک مشت اظهارنظر باشد باید که اندیشه‌ای در آن جاری باشد؛ و نیز موضوعی؛ و این اندیشه باید که در این موضوع هم نفوذ کند. این نکته چندان آشکار است که تذکارش ابلهانه می‌نماید، اما هرکس که درصدد برآمده باشد خطابه‌ای ایراد کند دریافته که این دشواریِ واقعیِ کار است. یک خطابه، مانند هر مجموعه کلماتی، اتمسفری را ایجاد می‌کند. او اسباب و ابزار خود را دارد: شنوندگانی، یا انتظار چنین جمعی را؛ در فواصل معین و منظم صورت می‌گیرد؛ با اعلان‌های چاپی اعلام می‌شود؛ یک جنبهٔ مالی هم دارد، هرچند که با مهارت از انظار پوشیده داشته می‌شود. بدین ترتیب می‌نماید که به شیوهٔ انگلی خویش زندگی خاص خود دارد، و هم او و هم فکری که در آن جاری است می‌نماید مایلند در جهتی خاص سیر کنند، در حالی که موضوع به جانبی دیگر می‌رود.

---

1. Fantasy

اندیشه‌ای که در این رشته گفتارها جاری است اینک به قدر کافی روشن و مشعر براین است که دو نیرو در رمان هست: یکی انسان‌ها و دیگری یک مشت چیزهای مختلف، و کار رمان‌نویس این است که این دو نیرو را تنظیم کند و خواست‌هایشان را با هم سازش دهد. این به‌قدر کافی روشن است، اما آیا این اندیشه در رمان هم جاری است؟ شاید در این ضمن که فلسفه‌بافی می‌کردیم موضوع ما، یعنی کتاب‌هایی که خوانده‌ایم، چون سایهٔ یک پرندهٔ بلندپرواز از ما گریخته و رفته است. پرنده که عیبی ندارد ــ می‌پرد، موافق طبیعت خویش رفتار می‌کند، و چیزی است ممتاز. سایه هم عیبی ندارد ــ پَرپَرزنان و لرزان از فراز راه‌ها و باغ‌ها گذشته و رفته است. اما این دو چیز خیلی کم به هم مانند، و تأثیرشان مانند آن زمانی نیست که چنگال پرنده بر زمین تکیه داشت. نقد، به ویژه گفتار انتقادی، نیز همین اندازه گمراه‌کننده است. هدف‌ها و مقاصدش هراندازه هم که والا و شیوهٔ کارش هرچند هم که معتبر و معقول باشد موضوع آن نادیده و به شیوه‌ای غیرمحسوس از زیر می‌لغزد و می‌گذرد و سخنران و شنونده ممکن است ناگهان به خود آیند و دریابند که جریانِ بحث را به شیوهٔ ممتاز و ممتازی پیش می‌برند، اما در قلمروهایی که با آنچه خوانده‌اند ارتباط و پیوندی ندارد.

آنچه یا یکی از چیزهایی که مایهٔ ناراحتی ژید بود همین بود؛ چون ذهنی بی‌قرار داشت. وقتی می‌خواهیم حقیقت را در قلمروی به قلمرو دیگر ببریم، خواه از قلمرو زندگی به قلمرو کتاب، یا از خطهٔ کتاب به حوزهٔ خطابه، این حقیقت یک‌طوری می‌شود، خراب می‌شود، آن هم نه ناگهان و یک‌مرتبه، که بی‌درنگ نمایان شود، بلکه کم‌کم. آن قطعهٔ بلندی

که **از سکه‌سازان** آوردیم ممکن است پرنده را به سوی سایهٔ خویش بساز خواند. پس از آن دیگر ممکن نیست که این ابزار کهنه را باز به کار برد. رمان حاوی چیزی بیش از سرتوشت است. منظورم از «بیش» چیزی نیست که این جنبه‌ها را استثنا کند یا حتی شامل شود. منظورم چیزی است که چون یک باریکهٔ نور آن را ببرّد، یعنی چیزی که در یک جا پیوند بسیار نزدیکی با آنها دارد و با شکیبایی همه را و مسائل و مشکلاتشان را روشن می‌دارد و در جایی دیگر شهاب‌آسا و انگار که چنین چیزهایی وجود ندارند از درون یا بر فرازشان می‌گذرد. ما به این باریکهٔ نور دو نام می‌دهیم: فانتزی و فرابینی[۱].

رمان‌هایی که از نظر خواهیم گذراند داستانی را باز می‌گویند، مردمی را ارائه می‌کنند، که واجد طرح یا طرح‌پاره‌هایی هستند. بنابراین می‌توانیم ابزاری را که مناسب احوال فیلدینگ و «آرنولد بنت» بود در مورد ایشان نیز به کار بریم. اما وقتی نام دوتایشان را می‌آوریم و می‌گوییم: **تریسترام شندی**[۲] و **موبی‌دیک**[۳]، روشن است که باید تأمل کنیم و لحظه‌ای بیندیشیم. پرنده و سایه خیلی از هم دورند. فرمول دیگری را باید پیدا کرد: همین که می‌توانیم «تریسترام» و «موبی» را در یک جملهٔ واحد بیاوریم خود گویای این نیاز است. چه جفت ناممکنی! مانند قطبین در دو منتهاالیه. آری، و مانند قطبین یک وجه مشترک دارند، و این چیزی است که سرزمین‌های اطراف استوا ندارند، و آن محور است. آنچه در «استرن»[۴] و «ملویل»[۵] مهم است به این دو جنبه و وجه از آثار

---

۱. Prophecy، نبوّت.

2. *Tristram Shandy* 3. *Moby Dick* 4. Sterne

۵. Melville، هرمان ملویل نویسندهٔ آمریکایی، (۱۸۱۹ ـ ۱۸۹۱).

داستانی تعلق دارد: به این محور فانتزی ــ فرابینی. جورج مردیت این جنبه را درک کرد. او قدری «فانتاستیک»[1] بود ــ همچنین «شارلوت برونته»، که گاه یک فرانگر است. اما در هیچ‌یک از اینها این کیفیت یک عنصر اساسی و اصلی کار نبود. این عنصر را از کارشان دور کنید باز کتابی که می‌ماند همان **هاری ریچموند**[2] و **شرلی**[3] است. اما اگر استرن یا ملویل یا «پیکاک»[4] یا «ماکس بیربوم»[5] یا «ویرجینیا وولف»[6] یا «والتر دولامار»[7] یا «ویلیام بکفورد»[8] یا «جیمز جویس»[9] و بالاخره «دی. اچ. لارنس»[10] و «سویفت»[11] را از آن بی‌بهره کنید دیگر چیزی نمی‌ماند.

همیشه بهترین راه وصول به تعریفی، دربارهٔ هر جنبه از آثار داستانی، این است که ببینیم نوع تقاضایی که از خواننده دارد چیست: کنجکاوی در گفتگوی از داستان، احساسات انسانی و حس ارزیابی و تشخیص در سخن از اشخاص داستان، هوش و حافظه در پیوند با طرح. و اما فانتزی از ما چه می‌خواهد؟ او از ما می‌خواهد که مبلغی اضافی بپردازیم، و ما را ناگزیر از تعدیل و تنظیمی می‌کند که با آنچه یک اثر هنری طلب می‌کند فرق دارد: یک تعدیل اضافی. رمان‌نویسان دیگر می‌گویند: «این هم

---

1. Fantastic 2. *Harry Richmond* 3. *Shirley*

۴. Peacock، تامس لاوپیکاک نویسنده و شاعر انگلیسی، (۱۷۸۵ ـ ۱۸۶۶).

۵. Max Beerbohm، طنزنویس و منتقد و کاریکاتوریست انگلیسی، (۱۸۷۲ ـ ۱۹۵۶).

۶. Virginia Woolf، نویسنده و منتقد انگلیسی، (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۱).

۷. Walter de la Mare، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی، (۱۸۷۳ ـ ۱۹۵۶).

۸. William Beckford، نویسنده و ادیب انگلیسی، (۱۷۶۰ ـ ۱۸۴۴).

۹. James Joyce، شاعر و نویسندهٔ ایرلندی، (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۲).

۱۰. D. H. Lawrence، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی، (۱۸۸۵ ـ ۱۹۳۰)

۱۱. Swift، جاناتان سویفت، طنزنویس انگلیسی، (۱۶۶۷ ـ ۱۷۴۵).

چیزی که ممکن است در زندگی شما رخ دهد.» فانتزی‌نویس می‌گوید: «این چیزی است که نمی‌تواند رخ دهد. اول باید از شما تقاضا کنم کتابم را به‌طور کلی و در مجموع بپذیرید، دوم این‌که چیزهایش را قبول کنید.» بسیاری از خوانندگان درخواست اول را اجابت می‌کنند اما خواهش دوم را نمی‌پذیرند. می‌گویند: «آدم می‌داند کتاب یک چیز «واقعی» نیست، با این‌حال متوقع است که طبیعی باشد، و این فرشته یا گورزاد، یا شبح. با این همه درنگ احمقانه در سخن از تولد طفل... نه، این را دیگر نمی‌توان تحمل کرد.» و یا موافقت اولیه‌شان را پس می‌گیرند و از خواندن کتاب دست می‌کشند یا اگر ادامه بدهند با منتهای سردی و بی‌میلی چنین می‌کنند و نظاره‌گر جست و خیزهای نویسنده می‌شوند، بی‌آن‌که دریابند که در نظر او چیستند و چه وزنی دارند.

پیداست که چنین برخوردی از دیدگاه نقد، معقول و منطقی نیست. ما همه می‌دانیم که یک اثر هنری «جوهر»ی است، و غیره؛ و احکامی دارد، که همان قوانین و احکام زندگی روزمرّه نیست، و هرچه با این احکام سازگار باشد درست و حقیقی است. بنابراین اصولاً چرا باید پرسشی در باب فرشته و غیره و ذلک پیش آید، جز این‌که دید آیا به آن کتاب معین و مورد نظر می‌خورد یا نه؟ چرا باید فرشته و دلال اوراق بهادار را بر دو اساس متفاوت مستقر کرد؟ وانگهی در قلمرو خیال چه تفاوت است بین یک روح یا یک گروگیر؟ من صحت این استدلال را درمی‌یابم لیکن دلم از قبول آن ابا می‌کند. لحن و آهنگ رمان‌ها آن‌قدر عادی و معمولی است که وقتی پای فانتزی به میان می‌آید تأثیر ویژه‌ای می‌بخشد: بعضی از خوانندگان به هیجان می‌آیند و برخی می‌افسرند. این کیفیت به سبب

غرابت شیوهٔ کار یا موضوع، مستلزم تعدیل بیشتری است ــ درست مانند نمایش‌هایی که در نمایشگاه‌های کالا ترتیب می‌دهند، که علاوه‌بر ورودیهٔ اصلی باید شش پول هم برای نمایش داد. بعضی از خوانندگان این پول را با منتهای مسرت می‌دهند، و به قصد دیدن همین نمایش هم به نمایشگاه می‌آیند؛ و روی سخن من در گفتگو از این موضوع با این مردم است. دیگران با اوقات تلخی از دادن پول ابا می‌کنند؛ اینها البته مورد احترام قلبی ما هستند، چون دوست نداشتن چیزهای وهم‌آمیز در ادبیات به معنای نفرت از ادبیات نیست، و حتی مشعر بر ضعف خیال هم نیست: عدم تمایلی است نسبت به اجابت بعضی تقاضاهایی که از او می‌شود. (اگر این شایعه راست باشد) آقای «اسکویث»[1] هم نمی‌توانست خواهش‌های **خانمی در جلد روباه**[2] را برآورد؛ او می‌گفت که ایرادی نمی‌بیند در این‌که این روباه‌باز به قیافهٔ خانم درآید اما با این وضع و قیافه‌ای که اینک هست احساس ناراحت و ناخوشی در او برمی‌انگیزد، و البته این احساس نه مایهٔ بی‌اعتباری یک سیاستمدار برجسته است نه هم یک کتاب دل‌انگیز؛ و فقط به این معنی است که آقای اسکویث، اگرچه یکی از دوستداران راستین ادب بود، نمی‌توانست این شش پول اضافی را بپردازد، یا شاید هم آماده بود بپردازد اما امید داشت که آخر سر آن را پس بگیرد.

بنابراین فانتزی از ما می‌خواهد که چیزی اضافه بر مبلغ مقرر بپردازیم. باری، بیاییم و تمایز بین فانتزی و فرابینی را ارائه کنیم.

---

۱. Mr. Asquith، رجل سیاسی انگلیس که از ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۶ نخست‌وزیر مملکت بود.

2. *Lady into Fox*

اینها از حیث خدایانی که دارند به هم شبیه‌اند اما از این حیث که خدایانشان یکی نیست به هم مانند نیستند. در هردو احساسی از افسانه و جریان موهوم هست که آنها را از سایر جنبه‌های موضوع مورد بررسی ما متمایز می‌کند. در اینجا باز باید به «احضار» توسل جست، پس بیاییم و از جانب فانتزی همهٔ موجوداتی راکه در طبقات پایین هوا، در آب‌های کم‌ژرفا، و تپه‌های کم‌ارتفاع سکنی دارند، و همهٔ خدایان کشتزارها و بیشه‌ها، و خطاهای حافظه، و تواردهای لفظی، و خدایان جنگل‌ها و کشتزارها و جناس و خلاصه آنچه راکه قرون وسطایی است فراخوانیم. وقتی به فرابینی می‌رسیم دیگر وردی نمی‌خوانیم و چیزی را احضار نمی‌کنیم لیکن از هرآنچه توانایی‌های ما را اعتلاء می‌بخشد، حتی آنگاه که این مایهٔ اعتلاء شهوت انسانی باشد، از خدایان هند و یونان و اسکاندیناوی و یهود گرفته و آنچه قرون وسطایی و وابسته به جهان آن‌سوتر است، حتی تا «لوسیفر»[۱]، فرزند صبح، مدد می‌جوییم. این‌دو نوع رمان را می‌توان به یاری افسانه‌هایشان از هم تمیز داد.

امروز عده‌ای از خدایان بالنسبه خُرد وجود ما را جولانگاه خویش خواهند ساخت ــ من اگر این کلمه با سبکسری پیوند نمی‌یافت ایشان را پَری می‌خواندم. (آیا به پری عقیده دارید؟ نه، تحت هیچ‌شرایط و اوضاعی). مواد و مصالح زندگی روزانه درهم و کج و کوله خواهد شد و زمین، گاه در حالی که قیافهٔ شیطنت‌آمیز یا متفکر و پریشان دارد، کج و یکبر خواهد شد، و جابجا نوری قوی بر چیزهایی که هیچ انتظارش را ندارند یا خود مقدمش را گرامی نمی‌دارند خواهد تافت و خودِ

---

۱. Lucifer (ستارهٔ بامداد)، شیطان، اهریمن.

«تراژدی»، هرچند از جریان به دور داشته نمی‌شود، حالتی اتفاقی دارد، تو گویی سخنی کافی است که وی را خلع سلاح کند. نیروی فانتزی در کنج‌ها و زوایای عالم نفوذ می‌کند، اما نه در نیروهایی که بر آن حاکم‌اند ــ اختران که مغز آسمان و ارتشی سر به فرمان قانونی جاودانه‌اند دست نخورده می‌مانند ــ و رمان‌هایی از این دست حالتی بدیهه گونه دارند، که خود راز تأثیر و جاذبهٔ آنهاست. ممکن است حاوی وصف حالات و خصوصیات اشخاص و متضمن انتقاد تند و تلخ از شیوهٔ رفتار، و تمدن باشند. با این احوال، آن باریکهٔ نوری که گفتیم باید همچنان بماند، و اگر خواشته باشیم به‌ویژه خدایی را فراخوانیم، بگذارید این‌خدا «هرمس»[1] باشد ــ آری، پیامبر، دزد و راهنمای ارواح به آخرتی که چندان وحشتناک نیست.

اینک قطعاً انتظار دارید که بگویم یک کتاب «فانتاستیک» از ما می‌خواهد که مافوق طبیعی را بپذیریم؟ آری، این را می‌گویم، اما با دلگرانی، چون هرگونه اظهاری دربارهٔ موضوع این‌گونه رمان‌ها آنها را در چنگال دستگاه نقد خواهد کشید، و باید به هرحال از این تنگنا به دورشان داشت. این نکته دربارهٔ آنها بیش از دیگر کتاب‌ها صادق است که تنها با خواندن آنهاست که می‌توان فهمید محتوایشان چیست. ضمناً جاذبه و لطف آنها یک چیز کاملاً شخصی است ــ آنها سایه‌هایی هستند فرعی در بطن سایهٔ اصلی. بنابراین من ترجیح می‌دهم تا آنجا که ممکن است از پاسخ به این سؤال طفره بروم، و بگویم که آنها از ما می‌خواهند که یا مافوق طبیعی را بپذیریم یا نبودش را.

---

۱. Hermes، در اساطیر یونانی خداوند بازرگانی و دزدی و سخنوری.

نگاهی به بزرگ‌ترینشان ــ یعنی **تریسترام شندی** ــ این مطلب را روشن خواهد کرد. چیز مافوق طبیعی در خانوادهٔ شندی به چشم نمی‌خورد، لیکن هزاران واقعه اشاره دارند بر این‌که چنین عنصری چندان دور هم نیست. در حقیقت خیلی هم عجیب نبود اگر وسایل اتاق خواب آقای شندی، که پس از استماع گزارش ناقص تولد پسرش در منتهای افسردگی بدان روی آورد، جان می‌گرفتند و چون میز آرایش «بلیندا»[1] در **هتک حرمت گیسو**[2] به سخن می‌آمدند یا این‌که پل معلق «عموتابی»[3] سر به جانب «لیلیپوت»[4] می‌نهاد. به نظر شما عجیب بود؟ بی‌حرکتی و سکونی افسون شده بر سرتاسر این حماسه بال می‌گسترد ــ اشخاص داستان هرچه بیشتر تقلا می‌کنند کار کمتر به انجام می‌رسد و هرقدر که مطلب کمتر از برای گفتن دارند بیشتر حرف می‌زنند و هرقدر سخت‌تر می‌اندیشند بیشتر به نرمی می‌گرایند؛ وقایع گرایشی عجیب به این دارند که مدام چون رشته‌ای واتابیده باز شوند و به جای این‌که مانند کتاب‌های خوش‌رفتار و سربه‌راه متوجه آینده باشند روی به گذشته دارند، و سرکشی و سماجت اشیاء بی‌جان، نظیر کیف دکتر «اسلاپ»[5]، بسیار شبهه‌انگیز است. بی‌گمان، خدایی در **تریسترام شندی** پنهان شده که نامش «آشفتگی» است، و بعضی از خوانندگان قبولش ندارند.

---

1. Blinda

۲. *The Rape of the Lock*، قطعه شعری اثر طبع پوپ.

3. Uncle Toby

۴. Lilliput در سفرهای گالیور سویفت، جزیره‌ای افسانه‌ای که ساکنانش مردمی خُرد بودند.

5. Dr. Slop

«آشفتگی» چیزی است تقریباً مجسم ــ و البته آشکار ساختن سیمای زشت و مهیب او، چنان که باید، هدف توجه استرن نبود؛ و این «خدای‌گونه» است که در پس شاهکار استرن کمین کرده است ــ انبوه آشفتگی ناگفتنی، و کائنات در مقام یک شاه‌بلوطِ داغ. لذا جای چندان تعجبی نیست اگر می‌بینیم آشوبگر دیگری، یعنی دکتر جانسن[۱]، که در ۱۷۷۶ می‌نوشت، اظهار می‌کند: «هیچ‌چیز غریب زیاد دوام نمی‌کند: **تریسترام شندی** دوام نکرد!» دکتر جانسن در داوری‌های ادبی خویش همیشه بختیار نبود، اما مناسبت این یک داوری از حدود اعتقاد و باور درمی‌گذرد.

باری، این نکته باید ما را در تعریف فانتزی به کار آید. فانتزی متضمن عنصر مافوق طبیعی است، اما نیازی به آن ندارد. البته اغلب آن را بیان می‌کند؛ و اگر این نوع طبقه‌بندی گرهی از کار می‌گشود فهرستی از وسایل و راه‌چاره‌هایی را می‌توانستیم به دست دهیم که فانتزی‌نویسان به کار می‌گرفته‌اند: چیزهایی مانند وارد کردن یک «خدا»، یک شبح، یک فرشته یا بوزینه، یا هیولا یا گورزاد و جادوگر در زندگی عادی و روزمرّه، یا وارد کردن مردم عادی در سرزمین عجایب، و در گذشته و آینده، در درون زمین، و بُعد چهارم، یا غوطه‌وری در شقاق‌های شخصیت، و سرانجام وسل به «هزل» یا اقتباس. و این وسایل و تدابیر، کهنگی نمی‌شناسند؛ اینها به‌طور طبیعی در ذهن نویسندگان خاصی می‌گذرند و در قالبی نو به کار گرفته می‌شوند. و کمی تعدادشان جالب

---

۱. Dr. Johnson، دکتر ساموئل جانسن فرهنگ‌نویس و نویسنده و منتقد انگلیسی، (۱۷۰۹ ـ ۱۷۸۴).

توجه است، و حکایت از این دارد که باریکهٔ نوری را که گفتیم فقط به شیوه‌های معین و محدودی می‌توان به کار برد.

من به عنوان یک نمونهٔ نوعی، کتاب جدیدی را برمی‌گزینم، دربارهٔ یک جادوگر: **جادوی فله‌کر**[1] نوشته نورمن ماتسن[2]. این کتاب به نظر من خوب آمد و من آن را به دوستی که به قضاوتش اعتقاد دارم توصیه کردم. این دوست، کتاب را بی‌مایه یافت. آری، کتاب‌های جدید خاصهٔ ملالت‌آوری دارند: اینها هیچگاه آن احساس آرامشبخشی را که خواندن آثار کلاسیک در ما برمی‌انگیزد القاء نمی‌کنند. **جادوی فله‌کر** به ندرت حاوی چیز نوی است... فانتزی‌ها اصولاً نمی‌توانند چنین باشند. همان قصهٔ کذایی «حلقهٔ مراد»، که سرانجام جز بیچارگی چیزی به بار نخواهد آورد. «فله‌کر» جوانی است آمریکایی که در پاریس نقاشی می‌آموزد؛ دختری در کافه‌ای حلقه‌ای به او می‌دهد. این دختر ساحره‌ای است، و به او می‌گوید که کافی است مطمئن باشد که چه می‌خواهد و وقتی یقین کرد، نیازش را بخواهد، حاجت برآورده می‌شود. دختر برای این‌که نیروی خود را به او بنماید (به قوهٔ سحر) اتوبوسی را آرام از کف خیابان بلند می‌کند و سرنگون در هوا نگه می‌دارد. مسافران، که البته فرونمی‌افتند، سعی می‌کنند وانمود کنند که اتفاقی نیفتاده است. راننده که در پیاده‌رو ایستاده است نمی‌تواند شگفتی خود را از این واقعه پنهان دارد، اما هنگامی که اتوبوس به سلامت به زمین باز می‌آید بهتر این می‌بیند که در محل خود جای گیرد و طبق معمول راه بیفتد. اتوبوس جماعت، در هوا معمولاً آهسته حرکت نمی‌کنند ــ در اینجا هم

---

1. *Flecker's Magic* 2. Norman Matson

همین‌طور. باری، فله کر حلقه را از دختر می‌پذیرد. خصوصیاتش، هرچند به اختصار و اجمال تصویر شده، فردی است مشخص و همین مشخص بودن موجب می‌شود کتاب توجه خواننده را جلب کند.

به هرحال، کتاب با هیجانی فزاینده با یک سلسله هول و تکان‌های کوچک، پیش می‌رود. روش کار، سقراطی است. جوان از چیزهای محسوس آغاز می‌کند، چیزی مانند یک «رولز رویس»[1]. اما خوب، این حیوان را در کجا جای دهد؟ با یک خانم زیبا. ولی شناسنامه‌اش چه می‌شود؟ با پول؟ها، این شد یک چیزی... چون آه در بساط ندارد. بگوییم یک میلیون دلار. آماده می‌شود تا حلقه را در تأمین این آرزو به کار گیرد ــ اما حالا که صحبت پول است دو میلیون... یا ده میلیون... بهتر نیست؟ و پول است که دیوانه‌وار می‌غرّد. همین جریان، وقتی به عمر دراز می‌اندیشد پیش می‌آید: در چهل سالگی بمیرد... نه، در پنجاه... نه در صد سالگی... وحشتناک است، وحشتناک. سپس راه‌حلی پیدا می‌شود. او همیشه خواسته و آرزو داشته نقاش بزرگی بشود. خوب، حالاست که خواهد شد. اما بزرگی از چه نوع؟ از ترازِ بزرگی جوتو؟[2] سزان؟[3] البته که نه؛ بزرگی نوع خودش، که او خود نمی‌داند چیست، لذا این آرزو هم به طریق اولی غیرممکن است.

و اینک کم‌کم پیرزن ترسناکی زندگی او را در خواب و بیداری جولانگاه خویش می‌سازد. دختری را به وی متذکر می‌شود که حلقه را

---

1. Rolls - Royce

۲. Giotto، نقاش و معمار فلورانسی، (۱۲۷۶؟ ـ ۱۳۳۷؟).

۳. Cezanne، پل سزان نقاش فرانسوی، (۱۸۳۹ ـ ۱۹۰۶).

به او داد. این عجوزه بر افکار او آگاه است، و هرچندگاه با حالتی عصبی مکث می‌کند و می‌گوید: «پسرجان، خوشبختی آرزو کن.» و خواننده کم‌کم درمی‌یابد که این زن کسی جز جادوگر حقیقی نیست و آن دختر، آدمیزادهٔ آشنایی بوده که برای تماس با «فله‌کر» از او استفاده کرده است. آخرین بازماندهٔ نسل جادوگران ــ جادوگری تنها و بی‌یار و یاور. بقیه طی سدهٔ هیجده خودکشی کردند ــ چون نمی‌توانستند شاهد ورود به عصر «نیوتن»[1] باشند که در آن دو دوتا چهارتاست؛ و حتی عصر «اینشتین»[2] هم آن‌قدر پاشنه‌اش لق نشده که موجب تجدید حیات ایشان گردد، و لذا به امید درهم کوبیدن این جهان پا به پا کرده است، و اینک از جوان می‌خواهد آرزوی خوشبختی کند، زیرا در طول تمام تاریخِ عمرِ این حلقه چنین چیزی به آرزو خواسته نشده است.

فکر می‌کنید که شاید «فله‌کر» تنها آدم عصر جدید است که خود را در چنین وضع ناگواری می‌یابد؟ مردم روزگار قدیم آن‌قدر کمبود داشتند که با اطمینان خاطر می‌دانستند چه می‌خواهند. از خداوند متعال، که ریشی بلند داشت و در یک فرسنگی بالای سر یک صندلی راحت نشسته بود خبر داشتند، و زندگی بسیار کوتاه و در عین‌حال بسیار بلند بود، چون فراغت از کوشش فکری به منتها درجه بود.

مردم روزگاران قدیم آرزوی قلعهٔ زیبایی را برفراز تپه‌ای بلند داشتند، و تا پایان عمر در آن می‌زیستند. اما اگر از دریچهٔ تاریخ بر آن سی قرن پیش و این تپه بنگریم چندان بلندش نمی‌یابیم ــ همان‌قدر بلند

---

۱. Newton فیلسوف و ریاضیدان انگلیسی، (۱۶۴۲ ـ ۱۷۲۷).

2. Einstein

که از یک کلبهٔ چوبی می‌توان احساس کرد. در این قلعه مجلدات عظیم و پر از کلمات و تصاویری نبود که کنجکاوی بی‌آرام آدمی از دل خاک و شنِ اکناف جهان بیرون کشیده باشد؛ اعتقاد رقیقی به وجود اژدها بود، اما در این باب که یک‌وقتی جز اژدها موجودی بر این کرهٔ زمین نبوده و این که جد و جدهٔ آدمی کسی جز اژدها نیست علم و اطلاعی نداشتند؛ فیلم‌های سینمایی نبود، که چون افکار بر دیوارهای سفید پرپر زنند؛ جعبه آوازی در کار نبود، از ماشین و دستگاه‌هایی که به یاری آنها بتوان به هیجان سرعت دست یافت اثری نبود و از خطوط هندسی بُعد چهارم و تفاوت‌های نمایان زندگی چون آنچه در «واترویل»[۱] و «مین»[۲] و پاریس دیده می‌شود خبری نبود. در این قلعه، نور ضعیف و کورسو بود، راهروها تاریک و اتاق‌ها بسیار تار بود. جهان کوچک آن‌سوتر آن پر از سایه بود و بر تارک ذهن کسی که در قلعه می‌زیست نوری کم‌سو بازی می‌کرد ـ پایین‌ترک، همه سایه و ترس و نادانی و خواست به نادانی بود. از همه مهم‌تر این که در آن قلعهٔ بالای تپه از احساس پر از اشتیاق به مکاشفهٔ قریب‌الوقوع خبری نبود ـ احساس این‌که امروز یا به‌طور قطع فردا آدمی ناگهان با یک تکان، نیروی خویش را دو چندان خواهد کرد و جهان را باز دگرگونه خواهد ساخت.

قصه‌های کهن سحر و جادو، افکارِ پریشان و نامفهوم یک جهان حقیر و خُرد و دوردست بود... دست‌کم «فله‌کر» که احساس آزردگی می‌کرد چنین می‌پنداشت. این قصه‌ها او را به جایی راه نمی‌نمود. بین دنیای او و جهان ایشان یک عالم فاصله بود.

---

۱. Waterwille، شهری در جنوب غرب ماین بر کنار رود کنه‌بک در شمال آگوستا.

2. Minn

با خود اندیشید نکند از روی بی‌توجهی، سعادت را پاک از نظر دور داشته است؟ اما به نظر می‌رسید که اندیشیدن به این موضوع او را به جایی نمی‌رساند. آدم چندان مطلعی نبود. در قصه‌های قدیم هرگز سعادت آرزو نمی‌شد! تعجب می‌کرد، چرا؟

چطور است، هرچه باداباد، آزمایشی بکند... فقط برای این‌که ببیند چه پیش می‌آید. این فکر لرزه بر اندامش افکند. از روی تخت جست، و بر کاشی‌های سرخ کف اتاق به قدم زدن پرداخت، در حالی که دست برهم می‌سود. گفت:

«می‌خواهم برای همیشه خوشبخت باشم... خوشبخت... برای همیشه.» این کلمات را همین‌قدر بلند می‌گفت که خود بشنود، در حالی که مواظب بود حلقه را لمس نکند... دو هجای نخستینِ کلمه چون سنگریزه‌هایی سخت، موسیقاوار بر زنگ خیالش فرود آمدند، اما صدای کلمهٔ دوم چون آه بود. «برای همیشه»... روحش در زیر فشار آرام آن افسرد. این کلام چون اندکی در ذهن ماند رنگ غم یافت و پژمردن گرفت: **«خوشبخت برای همیشه»... نه!!!**

«نورمن ماتسن»، که یک فانتزی‌نویس واقعی است، با به‌کار گرفتن سخنانی که در قلمرو زندگی عادی و سحر و جادو هردو مصداق دارند این‌دو خطه را درهم می‌گذارد و آمیزه‌ای که می‌سازد زنده و جاندار است. پایان داستان را به شما نخواهم گفت. اینک نکات عمدهٔ آن را به حدس دریافته‌اید؛ اما اثر یک ذهن فعال و زنده همیشه جاوی چیزهای جالب و نامنتظر است... در ضمن تا دنیا دنیاست ادبیات خوب هم بر گرد خیال همین «آرزو» بنا خواهد شد.

اینک از این نمونهٔ سادهٔ مافوق طبیعی بگذریم و به نمونهٔ پیچیده‌تری

بپردازیم... به اثری بس هنرمندانه، که به شیوه‌ای بسیار عالی نگارش یافته و روح و جوهر آن مضحک و طنزآمیز است: **زلیخا دابسن**[1]، نوشتهٔ «ماکس بیربوم»[2]. شما همه خانم «دابسن» را می‌شناسید ــ البته حضوراً خیر، چون اگر این آشنایی حضوری و شخصی بود اینک اینجا نمی‌بودید. او همان دختری است که از عشق او همهٔ دانشجویان آکسفورد، جز یکی، در هفتهٔ مسابقات قایقرانی دانشگاه خود را در رودخانه غرق کردند، و تازه آن یکی هم خود را از پنجره پرت کرد.

این برای فانتزی موضوعی است عالی، اما جریان بستگی به نحوهٔ پرداختن کار دارد. طرز کار، آمیزه‌ای است از رئالیسم، مطایبه، و اساطیر ــ و البته در این‌گونه کارها اساطیر از همه مهم‌تر است. «ماکس» شماری وسیلهٔ مافوق طبیعی می‌آفریند یا به وام می‌گیرد ــ بدیهی است سپردن زلیخا به یکی از این وسایل و رها کردنش به امید آن، عمل ناسنجیده‌ای می‌بود: در آن صورت فانتزی یا سنگین می‌شد یا بی‌مایه از آب درمی‌آمد. اما از امپراطورانی که عرق می‌ریزند می‌گذریم و به جانب مرواریدهای قرنفلی و سیاه و بوم‌هایی که صدا می‌کنند و مداخلهٔ ربةالنوع تاریخ و ارواح «شوپن»[3] و «ژرژ ساند»[4] و «ملی اومورا»[5] پیش می‌رویم؛ به مجرد این که یکی درمی‌ماند دیگری دست به کار می‌شود و این شال عماری بس ظریف را همچنان برپای می‌دارد:

---

1. *Zuleika Dabson* 2. Max Beerbohm

۳. Chopin، آهنگ‌ساز فرانسوی، لهستانی‌الاصل، (۱۸۱۰ ــ ۱۸۴۹).

۴. George Sand، نام اصلی این خانم فرانسوی اورور دوپن بود که تحت نام ژرژ ساند می‌نوشت، (۱۸۰۳ ــ ۱۸۷۶).

5. Mellie O'Mora

از میدان گذشتند، از «های»[1] رد شدند و از «گرو و استریت»[2] پایین رفتند. دوک به گلدستهٔ کلیسای «مرتن»[3] نگریست که با آن که احیاء نشده بود عمری درازتر از همه داشته بود[4]. عجیب بود که امشب نیز همچنان در منتهای زیبایی و متانت خود در اینجا برپای خواهد بود ــ بر بام خانه‌ها و دودکش‌ها و گلدستهٔ کلیسای «مادلن»[5]، این عروس برحقِ خود، خیره خواهد شد. و در آینده نیز قرن‌های بی‌شمار به همین‌سان برپای خواهد بود و بر آنها خیره خواهد شد. یکه خورد و خود را پس کشید. دیوارهای آکسفورد حالتی دارند که گویی آدم را تحقیر می‌کنند، و دوک هیچ خوش نداشت که فنای خویش را به چشم یک چیز جزئی و حقیر بنگرد.

باری، معدنیات همه ما را مسخره می‌کنند. رستنی‌ها که هرسال برگ می‌ریزند خیلی دلسوزترند. یاس درختی و شجرةالنحل که اینک گذرگاه نرده کشیدهٔ طرف چمن‌های «کلیسای مسیح»[6] را آراسته بودند همه در جنب و جوش بودند و به دوک، همچنان که می‌گذشت، با سر سلام می‌کردند و زیرلب می‌گفتند: «بدرود، بدرود جناب اشرف. برای جنابعالی بسیار متأسفیم، واقعاً متأسفیم. ما هرگز جسارت نمی‌کردیم این فکر را به مخیلهٔ خود راه دهیم که جنابعالی پیش از ما از جهان خواهید رفت. ما مرگ جنابعالی را یک فاجعهٔ بزرگ می‌دانیم. بدرود! شاید در جهان دیگر باز همدیگر را ببینیم ــ یعنی اگر اعضای جهان حیوانات ارواح جاوید داشته باشند، چنان که ما داریم.»

---

1. High
2. Grove Street
3. Merton
۴. اصل جمله به زبان یونانی است.
۵. Magdalen مجدلیه.
6. Christ Church

دوک با زبان ایشان چندان آشنا نبود، اما همچنان که از میان این شکوفه‌های نجواگر می‌گذشت دست‌کم حرکت و جنبش هوایی را که تواضعشان پدید آورده بود حس می‌کرد؛ با لبخندی مبهم اما آمیخته به ادب چهرداش را به راست و به چپ می‌گرداند و تأثیر بسیار مساعدی به وجود می‌آورد.

آیا قطعه‌ای مانند این واجد آن‌گونه زیبایی نیست که ادبیات جدی نمی‌تواند بدان دست یابد؟ مضحک، اما در عین‌حال زیبا و دلکش؛ رنگ به رنگ شونده، اما عمیق؛ انتقاد از طبیعت انسانی که نه چون تیری است که هوا را بشکافد بلکه چون چیزی که بر بال فرشته‌ای زیبا در رسد. کتاب، در حوالی پایان خود ــ این نقطه‌ای که برای آثار داستانی این همه مهلک و مرگبار است ــ اندکی رنگ می‌بازد. خودکشی همهٔ دانشجویان آکسفورد، چون از نزدیک بر آن بنگریم، چنان که باید خوش و دل‌انگیز نیست، و پرت شدن «نوکس»[1] از پنجره چیزی است تقریباً زنده. با این همه اثری است عظیم ــ و هماهنگ‌ترین کار درخور توجهی است که در زمان ما در زمینهٔ فانتزی صورت گرفته است، صحنهٔ آخر، در اتاق خواب زلیخا، به آن مصائبی که خبر از وقوع می‌دهند، عالی و بی‌نقص است.

و اینک در حالی که نفس را در سینه حبس کرده بود و قلبش به شدت می‌زد به خانمی که در آینه بود خیره شد، بی‌آن‌که او را ببیند؛ به سرعت چرخی زد و سبک به سوی میز کوچکی آمد که کتابش بر آن بود. «برادشا»[2] را برداشت.

---

1. Noaks 2. Bradshaw

ما همیشه وقتی کسی را ببینیم که به «برادشا» مراجعه می‌کند مانع می‌شویم. «ملیسند»[1] پرسید: «مادموازل اجازه می‌فرمایند آنچه را که می‌خواهند پیدا کنم؟»

زلیخا گفت: «حرف نزنید». ما همیشه در بدو امر به هرکس که بین ما و «برادشا» حائل شود به سردی مقابله می‌کنیم.

و همیشه با پذیرفتن این مداخله جریان را پایان می‌دهیم. زلیخا در حالی که کتاب را به او می‌داد گفت: «ببین آیا می‌شود از اینجا یکسر به کمبریج رفت. اگر نشد... آن وقت... خوب، فکری می‌کنی؛ می‌بینی که چطور باید رفت.»

ما هرگز اعتمادی به مداخله‌گر نداریم؛ ضمناً مداخله‌گر، راستش را بخواهید، آدم سرراست و قابل‌اعتمادی نیست. زلیخا با بی‌اعتمادیی که به آزردگی می‌زد نشسته بود و کاوش دیوانه‌وار و آمیخته به نومیدی خدمتکارش را می‌نگریست.

ناگهان گفت: «گوش کن! نقشهٔ بهتری دارم. فوری برو به ایستگاه. رئیس ایستگاه را ببین، و یک ترن مخصوص برایم سفارش بده. مثلاً، برای ساعت ده.»

برخاست. دست‌هایش را بالای سر برد و تمدد اعصاب کرد؛ لباسش با خمیازه‌ای از هم گشودند و در لبخندی به هم پیوستند. با هردو دست موهایش را از روی شانه‌ها پس زد و آنها را در گرهی شل به هم پیچید، و با سبکی بسیار به بستر خزید...

---

1. Melisande

باری، زلیخا می‌باید به اینجا می‌آمد، ولی به نظر نمی‌رسد که هرگز رسیده باشد، و ما فقط می‌توانیم تصور کنیم که با مداخلهٔ خدایان، قطار نتوانست حرکت کند، یا احتمالاً هنوز در «بلچی»[۱] بر یکی از خطوط فرعی است.

بین وسایلی که در فهرست خود آوردم از «هزل» یا «تقلید» نام بردم. اینک آن را با تفصیل بیشتری عنوان می‌کنم. فانتزی‌نویس در اینجا برای میتولوژی خود کار پیشتری را اقتباس می‌کند و در نیل به منظور خود آن را به مثابه چارچوب یا منبع اطلاعات به کار می‌برد. نمونهٔ ناموفق این شکل کار را در **جوزف اندروز**[۲] می‌توان باز دید. فیلدینگ خواست از **پاملا**[۳] به مثابه یک میتولوژی کمیک استفاده کند؛ فکر کرد که بامزه خواهد بود اگر برادری برای پاملا دست و پاکند ــ یک فراش پاکدل ــ که اظهار عشق‌های «لیدی بوبی»[۴] را به سردی رد کند، همان‌طور که پاملا اظهار عشق‌های آقای (ب) را به سردی رد می‌کرد؛ و آمد و «لیدی بوبی» را به قیافهٔ خالهٔ آقای (ب) ارائه کرد. می‌پنداشت که به این ترتیب هم می‌تواند به «ریچاردسن»[۵] بخندد و او را دست بیندازد و هم در ضمن نظریات خود را دربارهٔ زندگی بیان کند. به هرحال، نظر فیلدینگ دربارهٔ زندگی از آن‌گونه بود که تنها به آفرینش اشخاص جامع و استوار خرسند بود، چه با

---

۱. Bletchley، یکی از بخش‌های شهری در باکینگهام شایر.
۲. *Joseph Andrews* نخستین رمان فیلدینگ که در سال ۱۷۴۲ انتشار یافت.
۳. *Pamela* رمانی به همین نام از ریچاردسن.
4. Lady Booby 5. Richardson

نشو و نمای «پارسن آدامز»[1] و خانم «سلیپ‌سلاپ»[2] فانتزی پایان می‌پذیرد و اثری مستقل شکل می‌گیرد. **جوزف اندروز** (که از نظر تاریخی نیز حائز اهمیت است) برای ما نمونهٔ جالب یک آغاز نادرست نیز هست. مصنف اثر، با مسخره‌بازی در یک عالم «ریچاردسنی» آغاز به کار می‌کند و با قیافه‌ای جدی در جهانِ خود کار را به پایان می‌برد ــ در جهان **تام جونز**[3] و **آملیا**[4].

اقتباس برای بعضی رمان‌نویسان جدی واجد مزایای شگرفی است، به ویژه برای آنان که گفتنی زیاد و نبوغ ادبی سرشار دارند و اما جهان را برحسب مردان و زنان مجزا و منفرد نمی‌بینند ــ به عبارت دیگر، برای رمان‌نویسانی که به سهولت در خط آفرینش اشخاص نمی‌افتند یک کتاب حاضر و آماده یا یک سنت ادبی ممکن است منبع الهام باشد... ممکن است در آن بالاها، در لای گچ‌بری‌های زیر سقف، طرحی را بیابند که برای آغاز کار سودمند باشد، ممکن است در اطراف خرپاهای شیروانی تاب بخورند و نیرومند گردند. فانتزی **نی سحرآمیز**[5] نوشتهٔ «لوز دیکینسن»[6] می‌نماید که بدینسان فراهم آمده باشد. این اثر، جهان «موتسارت»[7] را به عنوان میتولوژی خود برگزیده است. تامینو[8]، ساراسترو[9] و ملکهٔ شب در کشور زیبای خویش آمادهٔ ورود افکار و

---

1. Parson Adams 2. Mrs. Slipslop 3. *Tom Jones*

۴. *Amelia*، (دو رمان از هنری فیلدینگ).

5. *The Magic Flute*

۶. Lowes Dickinson، مقاله‌نویس انگلیسی، (۱۸۶۲ ـ ۱۹۳۲).

۷. Mozart، موتسارت، یا موزارت، یا موزار، آهنگساز اتریشی، (۱۷۵۶ ـ ۱۷۹۱).

8. Tamino 9. Sarastro

اندیشه‌های نویسنده‌اند، و همین که آن افکار فوران می‌کنند و جریان می‌یابند این اشخاص جان می‌گیرند و اثری طرفه و دلکش زاده می‌شود. همین امر در سخن از فانتزی دیگری، که جز دلکش و دلپسند همه‌چیز هست، یعنی در مورد **اولیس**[1] جویس[2] نیز صادق است. اگر جویس به عنوان سپر یا راهنما جهان «ادیسه»[3] را در دسترس نمی‌داشت این اثر برجسته، یا شاید جالب‌ترین تجربهٔ ادبی روزگار ما، فراهم نمی‌آمد.

در اینجا من به یک جنبهٔ **اولیس** نظر دارم: بدیهی است که بیش از یک فانتزی است ــ کوشش لجوجانه‌ای است برای آلودن عالم به گِل، یک ویکتوریانیسم باژگونه، و تلاشی است برای کامیاب کردن خشونت و کثافت، آنجا که نرمی و روشنایی از راه باز می‌مانند؛ ساده‌سازی سرشت انسانی است به سود دوزخ. ساده‌سازی‌ها همه دلفریب‌اند و همه، خواننده را از حقیقت ــ که در آشفتگی **تریسترام شندی** به ما نزدیک‌تر است ــ منحرف می‌سازند؛ و **اولیس** نباید به این دلیل که متضمن اخلاق خاصی است ما را از راه باز دارد وگرنه ناگزیر خواهیم بود از خانم همفری وارد[4] نیز سخن داریم. ما از این لحاظ به آن علاقه‌مندیم که جویس با واسطهٔ یک میتولوژی توانسته صحنه‌ها و اشخاصی را که می‌خواسته است بیافریند.

آکسیون چهارصدهزار کلمه‌ای داستان تنها یک روز را دربر می‌گیرد؛ صحنهٔ وقایع داستان، دوبلین[5]، و موضوع داستان، یک مسافرت است ــ

---

1. *Ulysses* 2. Joyce 3. Odyssey

۴. Mrs. Humphry Ward رمان‌نویس انگلیسی، (۱۸۵۱ ـ ۱۹۰۲) که کتاب وی به نام **خانم المسر** شهرت دارد.

5. Dublin

مسافرت یک آدم امروزی، از بامداد تا نیمه شب: از برخاستن از بستر تا انجام یک سلسله کارهای عادی: تشییع جنازه، رفتن به ادارهٔ روزنامه و کتابخانه و میخانه و دستشویی و زایشگاه، گردش در کنار دریا، و دیداری از فاحشه‌خانه و دکهٔ قهوه‌فروشی و سرانجام بازگشت به بستر. ــ و مرتبط هم هست، زیرا همچون خفاشی که از گچ‌بری سقف آویخته باشد از سفر پهلوانی که دریای یونان را زیرپا نهاد آویخته است.

«اولیس»، آقای لئوپولد بلوم[1] است که یهودیی است نوکیش، آزمند، نفس‌پرست، ترسو، و بی‌وقر و فاجر، سطحی و مهربان؛ و همیشه هنگامی که وانمود می‌کند که در اوج بلندپروازی است در منتهای حضیض خویش است. او می‌خواهد که زندگی از طریق جسم را اکتشاف کند. «پنلوپه»[2]، خانم «ماریون بلوم»[3] است، با یک صدای زیرِ ششدانگ، که نسبت به خواستارانش هرگز تند و نامهربان نیست. سومین شخصیت، «استیون ددالوسِ»[4] جوان است که بلوم وی را به عنوان فرزند معنوی خویش بازمی‌شناسد، درست چنان که اولیس، تلماک[5] را به عنوان پسر واقعی خویش بازشناخت. «استیون» می‌کوشد زندگی را از راه خِرَد کشف کند ــ ما قبلاً هم در **تصویر هنرمند در مقام یک جوان**[6] با او دیدار کرده‌ایم، اینک نیز در این حماسهٔ چرک و سرخوردگی وارد شده است. او و بلوم در «نایت تاون»[7] در نیمه راه به هم برمی‌خورند (که تا اندازه‌ای

---

1. Leopold Bloom

۲. Pénelope، زن اولیس که با استواری آمادهٔ بازگشت شوهر بود.

3. Mr. Marion Bloom 4. Stephen Dedalus

۵. Telemachus، پسر ادیسه پنلوپه که پدر را در کشتن خواستگاران مادر یاری کرد.

6. *The Portrait of the Artist as a young Man* 7. Night Town

با کاخ سرسهٔ[۱] هومر[۲]، و تاحدی با فرودش به دوزخ تطبیق می‌کند)، و در کوچه پس‌کوچه‌هایِ عجیب و بویناکش دوستی‌ای زودگذر اما حقیقی به هم می‌زنند. این، «بحران» کتاب است، و در اینجا ــ و در حقیقت در آغاز تا به انجام ــ میتولوژی‌های کوچک‌تر همچون حشرات که در لای فلس‌های ماری زهردار نشو و نما می‌کنند در خلال آن جوانه می‌زنند و رشد می‌کنند و انبوه می‌شوند. آسمان و زمین از زندگی دوزخی لبریز می‌گردند، شخصیت‌ها درهم می‌گدازند، زن و مرد جا عوض می‌کنند، آن‌قدر که همهٔ عالم، از آن جمله آقای بلومِ بینوایِ نفس‌پرست، در یک عیاشی عاری از لذت گرفتار می‌آیند.

آیا موفق است؟ نه، نه کاملاً. تندی و تلخی هرگز در ادبیات موفق نیست، خواه در «ژوونال»[۳]، سویفت، یا جویس. در سخنانش کیفیتی است که با سادگیش مغایر است. صحنهٔ مربوط به «نایت تاون» جز به عنوان نطفهٔ فانتزی که در مقام حلقهٔ پیوند غول‌آسای خاطرات عمل کرده است، موفق نیست. در این جهت آنچه باید تأمین و تحصیل شده است، و از آغاز تا پایان کتاب احساسی مانند این را از سر می‌گذرانیم که هدفش این است که همه‌چیز، خاصه هنر و تمدن، را با باژگونه کردنشان خوار و بی‌اعتبار سازد. بعضی از هواخواهان پرشور جویس ممکن است بگویند

---

۱. Circe یا کیرکی در افسانه‌های یونان ساحره‌ای است دختر Perse, Helios که پری دریایی است. وی با خوراندن داروها و دمیدن اورادی آدمیان را به جانور تبدیل می‌کرد. اودیسه از جزیرهٔ او دیدن کرد و ساحره وی را به خوک تبدیل کرد و او با گیاهی که از هرمس گرفته بود مجهز بود و ساحره را مجبور کرد وی را به صورت نخستین بازگرداند.

2. Homer

۳. Juvenal، شاعر هجاگوی رومی (۶۰؟ ــ ۱۴۰؟).

نمی‌باید در اینجا از **اولیس** یاد می‌کردیم و جای او در بخش بعد و تحت‌عنوان فرابینی است، و البته من این ایراد را می‌فهمم. اما بهتر می‌دانم در اینجا و با **تریسترام شندی**، و **جادوی فله کر**، و **زلیخا دابسن**، و **نی سحرآمیز** از او یاد کنم، زیرا جوش و شور جویس همچون حالات آرامتر و شادتر نویسندگان دیگر اصولاً و به طور عمده «فانتاستیک» می‌نماید و فاقد لحن و آهنگی است که قریباً بدان گوش فراخواهیم داد.

باید که جریان «میتولوژی» را باز و با احتیاط بیشتر دنبال کنیم.

۷
فرابینی[1]

ما با فرابیتی در مفهوم تنگ و محدود پیش‌بینی کاری نداریم، و در مقام صواب‌اندیشی نیز به او علاقه‌مند نیستیم. آنچه امروز مورد نظر ماست ــ یعنی آنچه که باید در برابرش تأثر نشان دهیم، چون اینک دیگر «علاقه» لغت مناسبی نیست ــ تکیه‌ای است در آهنگ صدای رمان‌نویس که فلوت‌ها و «ساکسوفن‌ها»[2]ی فانتزی ممکن است ما را برای شنیدن آماده کرده باشند. موضوع کار «فرابین»، عالم یا چیزی است عالمی، اما الزامی ندارد که دربارهٔ کائنات چیزی بگوید. او می‌خواهد بخواند، و غرابت این سرود، که در تالارهای آثار داستانی می‌پیچد، قطعاً ما را سخت تکان خواهد داد. از خود می‌پرسیم آیا این سرود با وسایل و اسباب زندگی عملی و عادی جور می‌آید؟ و پاسخ می‌دهیم: «نه چندان». خوانندهٔ سرود برای حرکاتش همیشه جا و فضای کافی ندارد،

---

1. Prophecy

۲. Saxophone، یک‌جور آلت موسیقی بادی.

میزها و صندلی‌ها می‌شکنند، و رمانی که عرصهٔ جولان رامشگران بوده باشد اغلب حالت و وضع یک عمارت ویران را دارد، همچون یک اتاق پذیرایی پس‌از زمین‌لرزه یا ضیافت کودکان. خوانندگان آثار دی. اچ. لارنس[1] منظورم را به خوبی درک می‌کنند.

فرابینی، در این مفهومی که موردنظر ماست، آهنگ آوایی است. می‌تواند متضمن هر مذهبی خواه مسیحیت، ثنویت، مذهب بودا یا هر مذهب دیگری باشد و یا تنها بر افزونی محبت یا نفرت اشاره دارد ــ آن‌قدر که گنجایششان در طاقت ظروف معمول خود نباشد. اما چه نظری را نسبت به کائنات توصیه می‌کند... در اینجا مستقیماً با این امر کاری نداریم. در این رهگذر آنچه مهم است اشاره است. که در سخن رمان‌نویس نفوذ می‌کند، و در این گفتار ــ که چه‌بسا مبهم و غلنبه نیز باشد ــ شاید بیش از هرجای دیگر به دقایق کار نزدیک شویم. در اینجا به وضع ذهنی رمان‌نویس و الفاظی که به کار می‌برد خواهیم پرداخت و «حکمت عملی»[2] را تا آن‌جا که بتوان، از نظر دور خواهیم داشت ــ تا آنجا که بتوان، چون هر رمانی میزها و صندلی‌هایی دارد و بیشتر خوانندگان ابتدا سراغ آنها را می‌گیرند. پیش از آن که رمان‌نویس را برای رفتارِ به خود بسته و ارائهٔ نادرست حقایق، محکوم کنیم باید نظرگاه او را دریابیم. او اصولاً به میز و صندلی نگاه نمی‌کند، و به همین جهت است که اینها در مرکز توجه نیستند. ما فقط چیزهایی را می‌بینیم که مورد بی‌اعتنایی قرار داده است ــ نه آنچه مورد توجه قرار می‌دهد ــ و در کوری و بی‌خبری خویش بر او می‌خندیم.

---

1. D. H. Lawrence

۲. Common Sense، (حس مشترک، عقل سلیم).

گفتیم که هر جنبه‌ای از رمان خصوصیتی را از خواننده طلب می‌کند. لیکن «فرابینی» دو چیز از او می‌خواهد: یکی فروتنی و دیگری تعلیق حس مطایبه. فروتنی صفت و کیفیتی است که من تا حدی با آن موافقم، چون در بسیاری از مراحل زندگی اشتباه بزرگی است، و بسا به اتخاذ یک حالت تدافعی یا ریا و ریاکاری منجر می‌شود. اما در اینجا در محل شایستهٔ خویش است. بی‌یاری او نمی‌توانیم صدای پیامبر را بشنویم، و چشمانمان به جای این‌که شکوه وی را ببیند قیافهٔ مسخره‌اش را خواهند دید. و اما حس مطایبه ــ در اینجا محلی ندارد: آری، این ملازم مردم مهذب و درس خوانده را باید به کناری نهاد. همچون کودکان مکتبی‌ای که در کتاب مقدس[1] از ایشان سخن می‌رود آدم نمی‌تواند به پیغمبر نخندد ــ آخر کلهٔ طاسش خیلی خنده‌دار است. باری، اینک پیامبر و غیرپیامبر را از هم متمایز کنیم.

دو رمان‌نویس بودند که هردو در پرتو آیین مسیح بار آمده بودند، لیکن هردو در آن‌باره سخت تأمل کردند و از آن بریدند. با این وصف نه جوهر و روح مذهب مسیح را به سویی نهادند و نه هم خواستند که چنین کنند، و آن را به عنوان یک جوهر و روح زیبا و دوست داشتنی تفسیر و تعبیر کردند. ایتان هردو برآن بودند که گناه همیشه کیفر می‌بیند و کیفر

---

۱. اشاره به باب دوم آیه‌های ۲۲ ـ ۲۵ کتاب دوم پادشاهان: پس «آب» تا به امروز برحسب سخنی که الیشع گفته بود شفا یافت. و از آنجا به بیت‌ئیل برآمد و چون او به راه برمی‌آمد اطفال کوچک از شهر بیرون آمده او را سخریه نموده گفتند ای کچل برآی. و او به عقب برگشته ایشان را دید و ایشان را به اسم یهوه لعنت کرد و دو خرس از جنگل بیرون آمده چهل و دو تن از ایشان را بدریدند. و از آنجا به کوه کرمل رفت و از آنجا به سامره مراجعت نمود.

خود تزکیهٔ نفس است، و این امر را نه با بی‌غرضی یونانیان یا هندوان عصر ما، بلکه با چنان احساس و حالتی می‌دیدند که اشک به چشمانشان می‌آورد. احساس می‌کردند که رحم، محیطی است که در آن اخلاق منطق خویش را اعمال می‌کند و این منطقی است که جز در این محیط در جاهای دیگر نابهنجار و بی‌معنی است. اگر چاره و شفا متضمن یک چیز اضافی یا یک عطیهٔ آسمانی نباشد دیگر فایدهٔ کیفر گناهکار چیست؟ و این چیز اضافی از کجاست؟ نه از خودِ دستگاه بلکه در محیطی که جریان در آن می‌گذرد، از محبت و رحمتی که (می‌پنداشتند) صفات خداوندند.

چقدر این دو رمان‌نویس باید به هم شبیه بوده باشند! باوجود این یکی از ایشان جورج الیوت[۱] و دیگری داستایفسکی[۲] است.

خواهند گفت که داستایفسکی قوهٔ شهود داشته است. باشد، جورج الیوت هم داشت. متمایز کردن این دو از هم کار چندان آسانی نیست، اما به هرحال باید آنها را از هم جدا کرد. اگر قطعاتی از آثارشان را برایتان بخوانم تفاوت بین ایشان به روشنی احساس می‌شود: بر هرکس که گوش حساس و سخن‌شناس داشته باشد مسلم است که این دو آوا از دو عالم متفاوت و مجزاست.

با قطعه‌ای آغاز می‌کنم که پنجاه سال پیش مشهور بود ــ از کتاب **آدم بید**[۳]. هتی[۴] در زندان به جرم قتل کودک نامشروع خود محکوم به مرگ

---

۱. George Eliot، ماری آن اوانز، نویسندهٔ انگلیسی که تحت نام جورج الیوت چیز می‌نوشت، (۱۸۱۹ ــ ۱۸۸۰).

۲. Dastoyevsky، فدرو میخائیلوویچ داستایفسکی نویسندهٔ بزرگ روس، (۱۸۲۱ ــ ۱۸۸۱).

3. *Adam Bede* 4. Hetty

است. به بزه خود اعتراف نمی‌کند، سرسخت است و از ندامت نشانی ابراز نمی‌کند. «دینا»[1] که زنی است متدیست[2] در زندان با او دیدار می‌کند.

«دینا» در این‌باره آغاز به تردید کرد که آیا «هتی» از این که کسی در کنارش نشسته آگاه است. اما او خود این سیمای یزدانی را بیش از پیش احساس می‌کرد.. نه، تو گویی خود جزئی از او بود، و این رحم الهی بود که در دلش می‌زد، و سخت شایق بود به این که این موجود درمانده را نجات دهد. سرانجام زبان به سخن گشود، تا دریابد که هتی چه اندازه از حضور وی آگاه است. به نرمی گفت: «هتی، می‌دانی آن که در کنارت نشسته کیست؟»

هتی به آهستگی پاسخ داد: «بله، دیناست». آنگاه پس از مکثی افزود: «اما کاری برای من نمی‌توانی بکنی؛ نمی‌توانی آنها را وادار کنی کاری برایم بکنند، دوشنبه به دارم خواهند آویخت ــ حالا هم که جمعه است.»

ـ «ولی هتی علاوه‌بر من کس دیگری هم در این سلول هست، کسی که به تو خیلی نزدیک است.»

هتی، زیرلب و به لحنی وحشت‌زده گفت: «کجا؟»

ـ «کسی که در تمام لحظات گناه و گرفتاری با تو بوده ـ با یکایک افکارت آشنا بوده ـ وبه هرجا که رفته و در هرجا که نشسته وبرخاسته‌ای

---

1. Dinah

۲. Methodist عضو شاخه‌ای از فرقهٔ پروتستان که در رعایت اصول مذهب بسیار سختگیرند.

و همهٔ اعمالی را که کوشیده‌ای در تاریکی پنهان کنی دیده است. و روز دوشنبه، آنگاه که من نمی‌توانم تو را همراهی کنم و بازوانم به تو نخواهند رسید، آنگاه که مرگ ما را از هم جدا کرده است، او، که با تو است و بر همه‌چیز واقف است، باز با تو خواهد بود. فرق نمی‌کند خواه بمیریم یا زنده باشیم در حضور خداییم.»

- «اوه دینا، یعنی هیچ‌کس برای من کاری نخواهد کرد؟ آیا واقعاً دارم خواهند زد؟ - اوه... اگر می‌گذاشتند زنده بمانم... کمکم کن... من نمی‌توانم مثل تو احساس کنم... دلم از سنگ است.»

دینا دستی را که در دستش چنگ زده بود نگه داشت، و روحش همه در این آهنگ گداخت: «منجی توانا، بیا! تا مردگان صدایت را بشنوند و چشم نابینایان گشوده شود، و ببینند که خداوند وی را در بر گرفته است؛ کاری کن که جز از گناهی که وی را از خداوند جدا می‌کند از چیزی بر خویشتن نلرزد. این دل سنگ را نرم گردان و مُهر از این لبان فروبسته بگشا: کاری کن که از صمیم قلب فریاد برآورد: «پدر، گناه کرده‌ام.»

«هتی» هق‌هق‌کنان دست در گردن دینا افکند و گفت:

- «دینا حرف خواهم زد... خواهم گفت. آن را بیش ازین مخفی نخواهم داشت. دینا، آن کار را من کردم... آن را در جنگل پنهان کردم... بچهٔ کوچولو ر... گریه می‌کرد... صدای گریه‌اش را می‌شنیدم... حتی از راه بسیاردور... در تمام‌مدت شب... چون گریه می‌کرد برگشتم.»

مکث کرد، سپس شتابان و با صدای رساتر و به لحنی التماس‌آمیز به سخن ادامه داد:

- «ولی فکر می‌کردم شاید نمیرد... شاید کسی او را بیابد. من او را

نکشتم... خودم او را نکشتم. او را زمین گذاشتم و پوشاندم، وقتی برگشتم مرده بود... وقتی او را در آنجا گذاشتم احساس کردم دلم می‌خواست کسی او را بیابد و از مرگ نجاتش دهد؛ و وقتی دیدم مرده مثل سنگ برجایم خشک شدم. مدتی جنب نمی‌خوردم، بس که احساس ضعف می‌کردم. می‌دانستم که نمی‌توانم فرار کنم و هرکس که مرا ببیند جریان بچه را می‌داند. دلم مثل یک تکه سنگ شده بود؛ نه آرزوی چیزی داشتم و نه می‌خواستم کاری بکنم. طوری بود که انگار، همان‌طور، تا ابد در آنجا می‌مانم. ولی آمدند و مرا بردند.»

هتی خاموش بود؛ اما باز بر خود لرزید، چنان که گویی جریان دنباله داشت. دینا به انتظار ماند، زیرا دلش چنان پر بود که اشک، راه را بر کلمات بسته بود. سرانجام هتی همراه با هق‌هق گریه گفت:

ـ «دینا تو فکر می‌کنی حالا که همه‌چیز را گفته‌ام خداوند آن گریه‌ها و آن جای درون جنگل را فراموش کند؟»

ـ «دعا کنیم، معصیت‌کارِ بینوا. باز زانو بزنیم و دعا کنیم.»

من حق این صحنه را چنان که باید ادا نکردم چون ناچار می‌باید قسمت‌هایی از آن را حذف می‌کردم، در حالی که نیروی جورج الیوت در یکپارچگی و عظمت کار اوست ــ وگرنه ظرافت سبک ندارد. صحنه، صمیم و محکم و رقت‌انگیز و متأثر از مسیحیت است. خدایی که دینا فرامی‌خواند حتی در نظر نویسنده نیز نیرویی است زنده، و بدین منظور فراخوانده شده است که احساس خواننده را برانگیزد، و هماهنگ و همراهِ طبیعیِ خطا و رنج آدمی است.

اینک صحنهٔ زیر از **برادران کارامازوف**[1] را در برابر این بگذارید. (میتیا[2] متهم به قتل پدر خویش می‌گردد، وی اگرچه معناً مقصر و مجرم است عملاً و به معنی فنی کلمه نیست.)

صورت‌مجلس را برای آخرین‌بار مرور کردند. میتیا از صندلی برخاست و به سوی کنج کنار پرده رفت؛ بر صندوق بزرگی که گلیمی بر آن بود دراز کشید و در دم به خواب رفت.

خواب عجیبی دید که با زمان ومکانی که درآن بود هیچ سازگار نبود.

در جایی از استپ، که مدت‌ها پیش در آن اقامت داشته بود، می‌راند؛ دهقانی او را در گاری‌ای که دو اسب آن را می‌کشیدند از میان برف و برف آمیخته به گل می‌برد. در مسافتی نه چندان دور دهکده‌ای بود؛ کلبه‌های تیره را می‌دید، نیمی از آنها سوخته و با خاک یکسان گشته بود، تنها نوک تیرهای سوختهٔ سقف بود که سر بلند کرده بودند؛ هنگامی که به میان ده راندند زنانی روستایی را دیدند که در کنار راه صف بسته بودند، عده‌ای زیاد، یک صف کامل، همه لاغر و تکیده، با رنگ چهرهٔ تلخ‌گونه، خاصه چهره زنی که در کنار بود: زنی بلندبالا و استخوانی، که گرچه بیست سال بیش نداشت چهل‌ساله می‌نمود، با صورتی دراز و باریک. کودک خردسالی را به بغل داشت که می‌گریست. پستان‌های زن چنان خشکیده بودند که یک قطره شیر در آنها نبود، و کودک زار می‌زد، و بازوان برهنه و کوچکش را پیش آورده بود، در حالی که انگشتان کوچکش از سرما کبود بود.

---

1. *The Brothers Karamazov* 2. Mitya

میتیا، در حالی که به خوشی می‌گذشتند، پرسید:

«چرا گریه می‌کند؟ چرا گریه می‌کند؟»

راننده جواب داد:

«بچهٔ شیرخوره است؛ بچهٔ شیرخوره است که گریه می‌کند.»

کلمهٔ «بچهٔ شیرخوره» که دهقان به شیوهٔ روستایی خویش ادا می‌کرد میتیا را سخت تکان داد؛ خوشش می‌آمد که دهقان او را «شیرخوره» می‌خواند؛ آهنگ این سخن حاوی رحم و شفقت بیشتری بود.

میتیا از روی نادانی اصرار ورزید:

«چرا گریه می‌کند؟ چرا بازوان کوچکش برهنه‌اند؟ چرا او را نمی‌پوشانند؟»

- «برای این‌که مردم بی‌چیزند. خانه‌هایشان سوخته، نان ندارند، برای این گدایی می‌کنند که خانه‌هاشان را آتش زده‌اند.»

میتیا انگار که موضوع هنوز دستگیرش نشده گفت:

«نه، نه. به من بگو چرا مادرهای بینوا آنجا ایستاده‌اند؟ مردم چرا بی‌چیزند؟ این بچهٔ شیرخوره چرا بی‌چیز است؟ این استپ چرا بی‌آب و علف است؟ اینها چرا یکدیگر را بغل نمی‌کنند و نمی‌بوسند؟ چرا سرود شادی نمی‌خوانند؟ چرا از فرط بینوایی این همه گرفته و عبوس‌اند؟ چرا به بچه غذا نمی‌دهند؟»

و احساس کرد گرچه این پرسش‌ها نامعقول است باز مایل است که این چیزها را بپرسد، و باید که به همین نحو هم بپرسد.

و حس کرد که موجی از رحم و شفقت که مانندش را پیش از آن در خود ندیده بود در دلش برمی‌خاست؛ و می‌خواست گریه کند،

می‌خواست کاری برای این مردم درمانده بکند، تا بچهٔ شیرخوار دیگر زار نزند و مادر افسرده و خشکیده نگرید و از آن پس هیچ‌کس اشک نریزد، و می‌خواست که این کار را بی‌درنگ، بی‌معطلی، و بی‌توجه به هرگونه مانعی و باتمام بی‌پروایی و جسارت یک کارامازوف به انجام رساند... و قلبش برافروخت، تقلاکنان به سوی روشنایی پیش رفت، آرزومند این بود که زندگی کند و به پیش و پیش‌تر، به سوی این روشنایی نودمیده‌ای که وی را به سوی خویش می‌خواند پیش برود، شتاب کند، و درنگ ندارد؛ و بی‌درنگ، و هم‌اکنون!

حیرت‌زده گفت:

«چه! کجا؟»

و چشمانش را گشود و بر صندوق نشست؛ لبخند خوشی بر لب داشت، گویی از یک حالت غش و ضعف به خود باز آمده بود. نیکلای پارفه‌نویچ[1] بالای سرش ایستاده بود و می‌گفت که به صورت‌مجلس که با صدای بلند خوانده می‌شد گوش فرا دهد و بعد آن را امضا کند. میتیا حدس زد که مدتی، حدود یک ساعت یا بیشتر، خواب بوده، اما صدای نیکلای پارفه‌نویچ را نشنید. از این که دید بالشی به زیر سر داشته یکه خورد، چون آنگاه که خسته و مانده بر صندوق به پشت تکیه داد بالشی در کار نبود.

با نوعی سپاس آمیخته به وجد، و صدای آلوده به گریه، گویی محبت و ملاطفت بزرگی در حقش شده بود، فریاد برآورد:

ـ «کسی این بالش را زیر سرم گذاشت؟ این همه محبت را کی کرد؟»

---

1. Nikolay Parfenovitch

هرگز نفهمید که این آدم بامحبت که بود، شاید یکی از گواهان روستایی بود، یا شاید منشی ریزنقش نیکلای پارفه‌نویچ بر او رحم آورده و بالشی زیر سرش نهاده بود، اما به‌هرحال تمام جانش از گریه می‌لرزید. به سوی میز رفت و گفت هرچه که بخواهند امضاء می‌کند.

با صدایی عجیب و در حالی که روشنایی تازه‌ای چون پرتو شادی از چهره‌اش می‌تراوید گفت:

ـ «آقایان خواب خوبی دیدم.»

باری، تفاوت بین دو قطعه‌ای که آوردیم این است که نویسندهٔ قطعهٔ نخست واعظ است حال آن که نگارندهٔ قطعهٔ دوم فرانگر و پیامبر است. جورج الیوت از خدا سخن می‌دارد اما هیچ‌گاه کانون دید را تغییر نمی‌دهد؛ خداوند و میز و صندلی همه در یک صفحه‌اند و حتی برای یک لحظه هم احساس نمی‌کنیم که عالم و کائنات به شفقت و محبت نیازمند باشند ــ اینها تنها در سلولِ «هتی» مورد نیازند. در آثار داستایفسکی اشخاص و موقعیت‌ها همیشه از سطح خود فراتر می‌روند؛ ابدیت ایشان را ملازمت می‌کند، و اگر به صورت افراد باقی می‌مانند تن می‌کشند تا او را در بر گیرند و وی را فرامی‌خوانند تا در برشان گیرد. می‌توان گفتهٔ «سنت کاترین سینایی»[۱] را وصف‌الحال ایشان دانست مشعر براین که «خدا در روح است و روح در خدا، چنان که ماهی در دریاست و دریا در ماهی». هر جملهٔ آن مشعر براین احاطه و انبساط است، و اشاره جنبهٔ غالب کار اوست. وی به معنای معمول و مرسوم کلمه رمان‌نویسی است

---

۱. St. Catherine of Siena شهید اسکندریه، (۱۳۴۷ ـ ۱۳۸۰).

بزرگ، یعنی این‌که اشخاص داستان‌هایش هم با زندگی معمول ارتباط دارند و هم در محیط خاص خویش زیست می‌کنند، و وقایع و حوادثی را از سر می‌گذرانند که ما را در هیجان می‌دارند، و از این قبیل. اما عظمت یک پیامبر را نیز دارد، که معیارهای عادی و معمولی ما به آن نمی‌خورد.

بین میتیا و هتی فاصله‌ای است، اگرچه هردو در جهان اساطیری و اخلاقی واحدی اقامت دارند. «هتی» را اگر منفرداً و تنها در نظر گیریم سخت تارساست، لیکن میتا چنین نیست. او به یاری اشاراتی که می‌کند حقیقت می‌یابد، وگرنه فکرش در چارچوب و قالب مشخصی نیست. اگر او را تنها (و بی‌توجه به جنبه‌ها و جوانب دیگر) در نظر گیریم می‌بینیم که در اثر نیروهایی که هرچندگاه وی را از جوانب و اطراف می‌کشند کج و معوّج و از شکل افتاده است: با این توضیح آغاز می‌کنیم و می‌گوییم که چون خسته و از پا افتاده بود به خاطر بالشی که زیرسرش گذاشته بودند به طرز بی‌تناسبی سپاسگزار بود ــ در حقیقت عیناً مانند یک روسی. تا نبینیم که بسط می‌یابد و نفهمیم که آن بخش از او که داستایفسکی توجه خود را بر آن متمرکز کرده بر صندوق چوبی یا حتی در سرزمین رؤیا نبوده بلکه در دیاری بوده که می‌توانسته با بقیهٔ بشریت پیوند یابد، وی را درنمی‌یابیم. میتا ــ همهٔ ماست، همچنین «آلیوشا»[1]، و نیز «سمردیاکوف»[2]. او در عین‌حال که مکاشفه‌ای است نبوی، آفرینش رمان‌نویس نیز هست. در اینجا دیگر همهٔ ما نیست: در اینجا او «میتا» است همچنان که هتی، هتی است. انبساط و گسترش، گدازش، و اتحاد به یاری محبت و شفقت در دیاری روی می‌دهد که می‌توان تنها به

1. Alyosha 2. Smerdyakov

اشاره‌اش بیان کرد، و تقرب بدان از طریق داستان شاید نادرست‌ترین نوع تقرب باشد. جهان **برادران کارامازوف** و «میشکین»[۱] و «راسکولنیکف»[۲] و عالم «**موبی‌دیک**» که اندکی بعد بدان وارد خواهیم شد، نقاب یا دستاویز و تمثیل نیست. جهان معمولی و عادی داستان است، لیک سر به سوی گذشته دارد. قیافهٔ ظریف و شوخ «لیدی برترام» که یک‌چند پیش از نظرش گذراندیم ــ لیدی برترام که با سگش بر نیمکت مبلی می‌نشست ــ می‌تواند ما را در این مسائل عمیق یاری دهد. گفتیم که لیدی برترام شخصیتی است ساده اما اگر آکسیون داستان از او بخواهد می‌تواند که جامع باشد. میتیا، شخصیتی است جامع، اما می‌تواند که بسط یابد. او چیزی را پوشیده نمی‌دارد (عرفان) و منظوری ندارد (سمبولیسم) او چیزی جز «دمیتری کارامازف» نیست؛ اما در کار داستایفسکی، انسان بودن اصولاً به معنای آن است که شخص با همهٔ مردم گذشتهٔ دور پیوند یابد. در نتیجه، جریان عظیم ناگهان درمی‌گیرد: به نظر من در قالب کلمات اختتامی: «آقایان، خواب خوبی دیدم.» آیا من نیز خواب خوبی دیده‌ام؟ نه. اشخاص داستان‌های داستایفسکی از ما می‌خواهند که در چیزی عمیق‌تر از تجاربشان سهیم گردیم. ایشان احساسی را به ما القاء می‌کنند که بعضاً فیزیکی است: احساس فرورفتن در یک کرهٔ نیم‌شفاف و دیدن تجاربمان که بر بالای سر، بر سطح آن، در پروازند، و اگرچه خُرد و دورافتاده می‌نمایند به ما تعلق دارند؛ هنوز از مردمی نبریده و چیزی از دست نداده‌ایم، اما «ماهی در دریا و دریا در ماهی است».

---

۱. Myshkin، شخصیتی در رمان داستانفسکی به نام **ابله**.

۲. Raskolnikov، شخصیت عمدهٔ رمان **جنایت و کیفر** اثر داستایفسکی.

در اینجا به حد موضوع می‌رسیم. ما را با پیامِ پیامبر کاری نیست، یا (اگر شیوه و مطلب را نتوان از هم جدا کرد) تا آنجا که ممکن است با آن کمتر سر و کار داریم. آنچه برای ما مهم است تکیهٔ صدای او، آوای اوست. «هتی» می‌توانسته خواب خوبی در زندان ببیند، و این امر در مورد او نیز به نحوی مقنع صادق می‌توانست بود، لیکن ناگهان متوقف می‌شد؛ «دینا» می‌گفت که خوشوقت است و «هتی» خوابش را باز می‌گفت، که برخلاف خواب میتیا چیزی بود منطقاً مربوط به بحران مورد بحث و جورج الیوت کلیات منطقی و مربوط و رقت‌انگیزی در باب خواب‌های خوب و تأثیر مساعدشان بر قلوب مضطرب و آزاردیده بیان می‌داشت. این دو صحنه و این دو کتاب و نویسندگانشان در عین‌حال که همانندند سخت متفاوتند.

اینک نکتهٔ دیگری پیش می‌آید. چنانچه پیامبر را صرفاً در مقام یک رمان‌نویس بنگریم وی را واجد پاره‌ای مزایای غریب می‌یابیم. بنابراین گاه ارزش دارد که او را، حتی به حساب وسایل و مبلمان، به اتاق پذیرایی رهنمون شویم. شاید که این وسایل را خرد کند یا از شکل بیفکند، اما بسا که اتاق را غرق در نور کند و آذین نیز ببندد. همان‌طور که در سخن از فانتزی‌نویس متذکر شدم او با یک پرتو نور که تصادفاً بر اشیایی افتاده که دستِ «خِرَد عملی» بر آن گرد افشانده است، بازی می‌کند و با این عمل آنها را زنده‌تر از آنچه در احوال عادی توانند بود می‌سازد. این رئالیسم متفاوت، در تمام آثار بزرگ داستایفسکی و «هرمان ملویل»[1] نفوذ دارد. داستایفسکی می‌تواند با دقت و حوصلهٔ

1. Herman Melville

بسیار محکمه یا پلکانی را وصف کند؛ ملویل می‌تواند فهرستی از چیزهایی را که می‌توان از نهنگ به دست آورد ارائه کند، هم او می‌گوید: «من همیشه چیزهای ساده را دشوارتر از هرچیز یافته‌ام»، دی. اچ. لارنس می‌تواند چمنزار یا گلزاری را، یا مدخل فرمانتل [1] را به تفصیل توصیف کند. به نظر می‌رسد چیزهای کوچکی که در پیشنما هستند تنها چیزهایی باشند که پیامبر گاه پروایشان را دارد ــ چون کودکی که در فواصل بین بازی‌های خود دمی از کار باز ماند آرام، و در عین‌حال فعّال، با آنها خلوت می‌کند. در این فواصل چه احساس می‌کند؟ آیا این شکل دیگری از جوشش و هیجان است، و یا خودآسوده است؟ نمی‌توان گفت. شک نیست که این همان چیزی است که «جورج ویلیام راسل» [2] به هنگامی که مشغول ساختن لبنیات است، یا «کلودل» [3] به هنگامی که سرگرم دیپلماسی خویش است احساس می‌کند. اما این چیست؟ به هرحال، همین مشخصهٔ این رمان‌هاست، و خاصه‌ای را که در یک اثر هنری برانگیزاننده است بدان‌ها می‌بخشد: ناهمواری در سطح. هنگامی که از زیرنظر ما می‌گذرند پُر هستند از دانه‌ها و شیار و برآمدگی و میخچه، که از ما فریادهای کوچک به تأیید و تقبیح درمی‌کشند، و هنگامی که گذشتند ناهمواری فراموش می‌شود و همچون ماه، همه نرمی و همواری است.

---

1. Fermantle

۲. George William Rassell، (۱۸۶۷ ــ ۱۹۳۵) شاعر و مقاله‌نویس و عارف انگلیسی که با امضای A. E می‌نوشت، وی نخست نزد پارچه‌فروشی کار می‌کرد، و بعدها به کار کشاورزی پرداخت.

۳. Claudel، پل لویی شارل کلودل شاعر و نمایشنامه‌نویس و سیاست‌پیشهٔ فرانسوی، (۱۸۶۸ ــ ۱۹۵۵).

از این قرار آثار داستانی فرانگرانه می‌نماید که واجد خصوصیات و کیفیات ویژه‌اند. این آثار مستلزم فروتنی و فقدان حس مطایبه‌اند، و به چیزهای گذشته و دور عطف می‌کنند ــ اگرچه از نمونه‌ای که از کار داستایفسکی آوردیم نباید این نتیجه را گرفت که این آثار همیشه به جانب شفقت و محبت دست می‌یازند. به‌علاوه، هرچندگاه، به تناوب، واقع‌بینانه‌اند و احساسی نو یا آوایی را به ما القاء می‌کنند. این به خلاف فانتزی است، زیرا رو به وحدت دارد، در حالی که به پیرامون نظر می‌افکند. در اینجا آشفتگی امری است تصادفی، حال آن که در فانتزی چیزی است اساسی. **تریسترام شندی** باید همه که آشفته باشد، و **زلیخا دابسن** باید که پیایی میتولوژی عوض کند. همچنین آدم خیال می‌کند که یک پیامبر بهتر از قالب خود به در می‌آید تا فانتزی‌نویس، چرا که او در یک وضع و حالت احساسی است، در حالی که فانتزی‌نویس در کار ساختن و پرداختن است. و عدّهٔ رمان‌نویسانی که چنین جنبه‌ای دارند چندان نیست. «پو»[1] خیلی اتفاقی است؛ هاوثورن[2] بیش از آن با دلواپسی در پیرامون رستگاری آدمی درنگ می‌دارد که بتواند آزاد باشد. هاردی، که خود حکیم و شاعری است بزرگ، می‌نماید که چنین ادعایی داشته باشد اما رمان‌های او نظاره‌هایی بیش نیستند، و ندایی به خارج نمی‌دهند. راست است، نویسنده به پشت تکیه می‌دهد و می‌لمد، اما اشخاص داستان دست به دوردست نمی‌یازند. وی آنها را در حالی که در هوا دست و بازو تکان می‌دهند بر ما ارائه می‌کند؛ اینها ممکن است مشابه

---

۱. Poe، ادگار آلن‌پو شاعر و داستان‌نویس و منتقد آمریکایی، (۱۸۰۹ ــ ۱۸۴۹).
۲. Hawthorn، ناتانیل هاوثورن رمان‌نویس آمریکایی، (۱۸۰۴ ــ ۱۸۴۹).

رنج‌های ما را ارائه کنند لیکن نمی‌توانند آنها را بسط و امتداد دهند ــ منظورم این است که «جود» هرگز نمی‌توانست مانند «میتیا» گام فراتر نهد و با گفتن «آقایان خواب خوبی دیدم» سیل احساس و عواطف ما را رها سازد. «کنراد»[1] نیز در وضع و موقع مشابهی است. صدا، صدای «مارلو»[2]، چندان لبریز از احساس است که نمی‌تواند سرود سر دهد، یادبودها و نشان‌های بسیارِ لغزش و زیبایی، زنگ و طنین آن را گرفته است و صاحب آوا بیش از آن دیده و تجربه کرده است که به آن سوی علت و معلول دست یازد. داشتن یک فلسفه ــ حتی فلسفه‌ای شاعرانه و عاطفی چون فلسفهٔ هاردی و کنراد ــ منتهی به تأمل و تفکر در باب زندگی و اشیاء می‌گردد. فرابین یا پیامبر اهل تفکر و تأمل نیست، و کوششی هم به عمل نمی‌آورد. به همین دلیل است که «جویس» را مستثنی می‌کنیم. جویس، خصوصیات بسیاری دارد که با فرابینی پهلو می‌زند (خاصه در **تصویر یک هنرمند**) و دریافت تحلیلی درخوری از تباهی را ارائه کرده است. اما تقبی که می‌زند خیلی به عمل کارگران شبیه است، و مدام در پی این یا آن ابزار به دور و بر می‌نگرد: به رغم سستی درون، بسیار سخت و سفت است، و سخنش ــ مگر پس از تأمل و تفکر شایسته ــ هرگز گنگ نیست: و همه‌اش حرف است و حرف، و سرودی از او به گوش نمی‌خورد.

الغرض، هرچند معتقدم که این گفتار با یک جنبهٔ حقیقی، نه یک جنبهٔ ساختگی، رمان سر و کار دارد، تنها چهار رمان‌نویس را سراغ دارم که آن

---

1. Conrad

۲. Marlow، کریستوفر مارلو شاعر و دراماتیست انگلیسی، (۱۵۶۴ ــ ۱۵۹۳).

را چنان که باید تصویر می‌کنند ــ منظورم داستایفسکی و ملویل و دی. اچ. لارنس و امیلی برونته[1] است. امیلی برونته را در آخر از همه می‌آورم؛ بر داستایفسکی اشاره داشتم؛ ملویل مرکز تصویر ماست و **موبی دیک** مرکز او.

موبی دیک آنگاه که آن را در مقام یک قصه یا گزارشی از شکار نهنگ می‌خوانیم که جای جای لکه‌های شعر برآن پراگنده است، کتابی است آسان. اما همین که ندای درونش را دریافتیم دشوار می‌گردد و سخت اهمیت می‌یابد. «تم» یا موضوع **موبی دیک** را چنانچه بخواهیم در قالب کلمات جامد و فشرده بریزیم چنین است: جنگی برضد اهرمن، که مدتی بس دراز به شیوه‌ای نادرست ادامه می‌یابد. نهنگ سفید اهریمن است و «کاپیتن اهاب»[2] که در اثر پی‌چویی مداومِ خود تاب برداشته است سرانجام سرگردانیش در انتقام می‌گدازد. اینها کلمات‌اند ــ یا اگر سمبولی برای کتاب بجوییم، سمبولی... لیکن این کلمات ما را فراتر از آن که کتاب را در مقام یک قصه بپذیریم نمی‌برند؛ شاید به عقب هم ببرند، چون ممکن است ما را گمراه کنند و به جانب هماهنگ ساختن وقایع سوق دهند و به این ترتیب موجب شوند که ناهمواری‌ها و غنایشان را از دست دهیم. اندیشهٔ جدال را می‌توان حفظ کرد: هر عملی جنگی است، تنها سعادتِ ممکن، صلح و آرامش است؛ اما کشمکش و ستیز یعنی چه؟ اشتباه خواهد بود اگر بگوییم که این ستیز بین نیکی و بدی، بین دو بدی سازگار است. عنصر اساسی در **موبی دیک**، یعنی همان ندای نبوی،

---

۱. Emily Bronte، شاعره و رمان‌نویس انگلیسی، (۱۸۱۸ ــ ۱۸۴۸).

2. Captain Ahab

همچون یک جریان نهایی از زیر، آکسیون داستان و اخلاقِ پدیدار بر سطح را از پهنا درمی‌نوردد، و در خارج از حدود کلمات جای می‌گیرد. حتی در پایان، آنگاه که کشتی با آن پرندهٔ بهشتی[1]، که بر دکلش میخ شده، در دل دریا فرومی‌رود و تابوت تهی که گرداب به بالا می‌افکند و اسماعیل[2] را به جهان بازمی‌گرداند ــ آری، حتی آن وقت نیز می‌توان کلمات این ندا یا آهنگ را دریافت. البته، در این ضمن، هرچندگاه، تکیهٔ صدایی به گوش خورده است، اما نه یک راه‌حل قابل توضیح، و نه دست و پا زدن به سوی محبت و شفقت و عالمگیر، و نه «آقایان خواب خوبی دیدم».

ماهیت فوق‌العادهٔ کتاب در دوتا از حوادث اولیهٔ آن جلوه می‌کند: موعظه دربارهٔ«یونس»[3] و دوستی با «کوییکگ»[4].

این وعظ ارتباطی با مسیحیت ندارد: طلب طاقت و تحمل و اخلاص می‌کند، بی‌اینکه امید به پاداش در بین باشد. عیناً کلام یک واعظ.

> در طاق منبر زانو زد، دست‌های درشت و آفتاب‌خورده‌اش را بر سینه نهاد، چشمان فروبسته‌اش را متوجه بالا کرد، و دعایی چنان از صمیم قلب خواند که می‌نمود در اعماق دریا زانو زده است و دعا می‌کند.

و کلام را با لحن شادمانه‌ای به‌پایان می‌برد که از هر تهدید هراس‌انگیزتر است:

---

1. Bird of Heaven
2. Ishmael
۳. Jonah، (اشاره به قصهٔ یونس نبی در کتاب مقدس).
4. Queequeg

خوشا به سعادت آن کس که بازوان نیرومندش، آنگاه که سفینهٔ این جهانِ غدّار در زیر پایش فرومی‌رود، وی را حمایت می‌کنند. خوشا به سعادت آن کس که در عرصهٔ حقیقت امان نمی‌شناسد و هر گناهی را می‌کُشد و به آتش می‌کِشد و نابود می‌کند، اگرچه از زیر ردای دادرسان و مجلسیان بیرون کشیده باشد. ای خوشا به سعادت آن که جز خدا قانون یا اربابی نمی‌پذیرد، و تنها دوستدار ملکوت آسمان است. خوشا به سعادت آن که همهٔ خیزابه‌ها و امواج دریایر خلقِ پرهیاهو هرگز نمی‌تواند وی را بر این سفینهٔ استوار قرون و اعصار متزلزل کند. و سعادت و لذت جاودانه بهرهٔ آن کس باد که به گاهِ آسودن تواند در آخرین دم کحیات بگوید: ای پدر! ــ که به‌طور عمده با نشان عصا[1] بر من شناخته‌ای ــ فانی یا فناناپذیر در اینجا می‌میرم. کوشیده‌ام، بیش از آن که متعلق به این جهان یا از آنِ خویش باشم در تعلق تو باشم. با این همه این چیزی نیست: من ابدیت را به تو وامی‌گذارم: زیرا آدمی چیست که بخواهد به موازاتِ عمرِ خداوند خویش دوام کند؟

من معتقدم که این تصادفی نیست که آخرین کشتی‌ای که در پایان کتاب و پیش از فاجعهٔ نهایی بدان برمی‌خوریم «سعادت» نام گرفته است: آن کشتی شوربختی که با «موبی دیک» برخورد کرد و خرد شد. اما نمی‌توانم بگویم که پیوندی در ذهن پیامبر بوده است، و پیامبر خود نیز نمی‌تواند.

---

۱. اشاره به مزمور بیست و سوم مزامیر داود:
خداوند شبان من است... چون در وادی سایهٔ موت نیز راه روم از بدی نخواهم ترسید زیرا عصا و چوبدستی تو مرا رهبری خواهد کرد...

لحظه‌ای پس از این موعظه، اسماعیل اتحادی صمیمانه با «کویکگِ» آدمی‌خواره می‌بندد و برای لحظه‌ای می‌نماید که کتاب، حماسهٔ اخوّت خواهد بود. لیکن مناسبات انسانی چندان مورد نظر و عنایت ملویل نیست، و پس از ورودی خشن و مضحک، کویکگ تقریباً فراموش می‌شود ــ تقریباً، نه کاملاً. در حوالی پایان کتاب بیمار می‌شود و تابوتی برایش می‌سازند که بی‌مصرف می‌ماند، چون بهبود می‌یابد، و همین تابوت است که در مقام تخته‌پاره‌ای اسماعیل را از آخرین گرداب نجات می‌دهد ــ و این باز تصادف نیست، بلکه رابطه و پیوند نیندیشیده‌ای است که از ذهن ملویل می‌جوشد. **موبی دیک** پر است از معانی و مفاهیم ــ و مفهوم آن مشکل دیگری است. ناصواب است اگر بخواهیم «سعادت» یا تابوت را بدل به سمبولیسم کنیم، چون حتی اگر این سمبولیسم درست نیز باشد زبان کتاب را در کام می‌کشد. دربارهٔ **موبی دیک** چیزی نمی‌توان گفت، جز این که کشمکشی است. مابقی نداشت.

کار ملویل بیشترِ نیروی خود را به پنداری مدیون است که وی از بدی دارد. بدی را علی‌القاعده در آثار داستانی می‌بینیم، اما به ندرت از حدود سوءرفتار فراتر می‌رود یا از پردهٔ ابرهای اسرارآمیز اجتناب می‌کند. بدی و تباهی از نظر برخی رمان‌نویسان یا جنسی است یا اجتماعی یا چیزهای بسیار گنگ و مبهم، که سبکی خاص با اشارات شاعرانه را مناسب آن می‌دانند. اینان به وجودش نیاز دارند، بدین امید که شاید از سرِ لطف ایشان را در بسط آتی طرح یاری کند، و اما بدی و تباهی از آنجا که فاقد ملاطفت است معمولاً ایشان را با درگیری با یک تبه‌کار ــ با

«لاولیس»[۱]ی یا «یوریا هیپ»[۲]ی، که بیش از آن که به حال اشخاص داستان مضر باشد نویسنده را آسیب می‌زند ــ او را از حرکت باز می‌دارد. برای آشنایی با تبه‌کارِ تمام‌عیار باید به داستانی از ملویل به نام **بیلی باد**[۳] عطف کنیم[۴].

داستانی است کوتاه، اما چون به توضیح دیگر آثارش مساعدت می‌کند باید از آن یاد کرد. صحنهٔ داستان یکی از کشتی‌های جنگی انگلیس است، پس از شورش ایرلند ــ کشتی‌ای نمایشی و در عین‌حال بسیار حقیقی. قهرمان داستان که یک ملوان جوان است از نیکی متعرّض‌گونه‌ای بهره‌مندست که ناگزیر بدون بدی و تباهی که خویشتن را برآن به کار اندازد نمی‌تواند وجود داشته باشد. او خود متعرّض و پرخاشگر نیست؛ این روشنایی درون اوست که برانگیخته می‌شود و منفجر می‌گردد. در سطح، وی جوانی است آراسته، شاد و تاحدی غیرحساس، که کمال جسمانی وی را تنها یک نقص ضایع می‌کند، که آن هم لکنت زبان است، که سرانجام سبب نابودی وی می‌شود.

در این جهانی سقوط کرده است که عاری از بعضی تله‌های آدم‌گیر نیست و در برابر نیرنگ‌های او شهامت ساده و عاری از شایبهٔ زشتیِ تداقعی را سود نیست؛ و محلی است که چیزهای ساده و معصومی که به

---

۱. Lovelace، شخصیت رمان ریچاردسن به نام **کلاریسا**.

۲. Uriah - Heep، یکی از اشخاص رمان دیکنز به نام **دیوید کاپرفیلد**

3. *Billy Budd*

۴. این اطلاعات و مطالبی بیش از این را به مقالهٔ جالبی مدیونم که جان فریمن به صورت تک‌نگاری دربارهٔ ملویل انتشار داده است (یادداشت نویسنده).

انجامشان تواناست هنوز در یک وضع اضطراری اخلاقی، همیشه نیروها و استعدادها را برنمی‌انگیزند و راه اراده را روشن نمی‌دارند.

کلاگرت[1]، یکی از درجه‌داران، در دم در وجود وی دشمنی را باز می‌یابد ــ دشمن خویش را؛ زیرا کلاگرت همه بدی و تباهی است. باز همان کشمکش بین «آهاب» و «موبی‌دیک»، اگرچه اینک نقش‌ها را با وضوح بیشتری بر اشخاص مقرر داشته‌اند؛ و ما از فرابینی دورتر و به امور عادی نزدیک‌تریم. اما نه چندان. کلاگرت چون هر تبه‌کار دیگری نیست.

تباهی طبیعی واجد پاره‌ای خصال منفی است که در مقام یاوران خاموش عمل می‌کنند. من نمی‌خواهم از این فراتر روم و بگویم که این خود بدون نقص یا لغزش است. غرور عجیبی با آن عجین شده است که آنها را از هرچیزی جدا می‌کند ــ هرگز متضمن مال‌دوستی و آز نیست. خلاصهٔ کلام، خصلتی که در اینجا مورد نظر است از چیزی که صبغهٔ نفس‌پرستی و دنائت داشته باشد بهره نمی‌جوید. چیزی است خطیر، اما عاری از خشونت و درشتی.

وی «بیلی» را متهم می‌دارد به این‌که درصدد است شورشی به راه اندازد. اتهام، مضحک است لیکن با این‌همه مهلک و مرگبار از آب درمی‌آید. زیرا هنگامی که جوان را برای اثبات بی‌گناهی خود احضار می‌کنند چنان دهشتزده است که نمی‌تواند حرف بزند؛ لکنت مضحک

1. Claggart

زبانش او را در فشار می‌گذارد، نیروی درونش منفجر می‌شود، مفتری را بر زمین می‌کوبد و او را می‌کشد و خود در نتیجه به دار آویخته می‌شود.

بیلی‌باد واقعه‌ای است پرت و غریب، اما آوایی است با عبارات و الفاظ، و باید هم به لحاظ زیبایی خود، نیز در مقام مقدمهٔ آثار دشوارتر ملویل، آن را خواند. در اینجا تباهی به جای آن که بر سطح اقیانوس بلغزد و بر گرد جهان طواف کند برچسب می‌خورد و شخصیت می‌یابد، و اندیشهٔ ملویل را با وضوح بیشتری می‌توان دید. آنچه در او می‌توان دید این است که واهمه‌هایش فارغ از دغدغهٔ خاطر شخصی است، چندان که چون در آنها سهیم می‌گردیم بزرگ‌تر می‌شویم که کوچک نمی‌شویم. او آن ظرف کوچک، آن وجدانی راکه بسا اوقات در نویسندگان جدی مایهٔ دردسر است و دامنهٔ تأثیر کارشان را محدود می‌کند، یعنی وجدان هاوثورن و «مارک روترفورد»[1] را ندارد. ملویل، متعاقب رئالیسم خشنی که پیش می‌کشد دست می‌گشاید و به عامّ و جهان‌شمول راه می‌یابد: به تاریکی و غمی که تیرگی و افسردگی ما را چندان اعتلا می‌بخشد که از شکوه و عظمت بازشناختنی نیست. او می‌گوید: «در پاره‌ای حالات هیچ‌کس نمی‌تواند این جهان را وزن کند، مگر این‌که چیزی چون گناه نخستین را در مقام پارسنگ وارد عمل سازد.» وی این چیز را، این چیز غیرقابل تعریف را، در میان آورد، موازنه برقرار شد، و هماوایی و رستگاری را به ما ارزانی داشت.

شگفت نیست اگر می‌بینیم دی. اچ. لارنس دو بررسی جالب درباره‌اش نگاشته، چون تا آنجا که من بدانم لارنس خود تنها رمان‌نویس فرابینی است که امروزه چیزی می‌نویسد ــ بقیه همه

1. Mark Rutherford

فانتزی‌نویس و واعظ‌اند. او تنها رمان‌نویس زنده‌ای است که در کارش غلبه و سلطه با آواست، و کیفیت کارش جذبه‌آمیز و شاعرانه، و انتقاد از او بیهوده است. از این جهت دعوت به انتقاد می‌کند که واعظ نیز هست ــ و همین جنبهٔ کهتر کار اوست که وی را این همه دشوار و گمراه‌کننده می‌سازد. و واعظی است به غایت هوشمند که می‌داند مستمع را چه‌گونه به شور آورد.

چیزی ناراحت‌کننده‌تر از این نیست که آدم در مقابلِ به اصطلاح پیغمبر خویش بنشیند و ناگهان لگدش را بر شکم خود احساس کند. در چنین حالتی فریاد می‌زند: «لعنت بر من، اگر بعد از این خود را خفیف کنم!» و به این ترتیب خویشتن را دستخوش ناراحتی بیشتری می‌سازد. موضوع وعظ هم ناراحت‌کننده است ــ یا اتهام آمیخته به شدت و حدّت است یا اندرز ــ به قسمی که آخرِ کار نمی‌دانید آیا باید جسمی داشته باشید یا نه، همین‌قدر می‌دانید که چیز عبث و بیهوده‌ای هستید. این تشرزنی، و این نرمی و ملایمتی که واکنش یک آدم گردن‌کلفت است، به تناوب پیشنمای کارِ «لارنس» را اشغال می‌کند؛ عظمتش در مسافتی دور از این، در جایی خیلی عقب‌تر از این است، و نه مانند عظمت داستایفسکی مبتنی بر مسیحیت است نه هم مانند عظمت ملویل بر جدال و کشمکش، بلکه بر چیزی متضمن زیبایی و شناخت آن استوار است. و اگر دست‌ها دست «عیسو»[۱] است صدا صدای «بالدر»[۲] است. پیامبر، طبیعت را از درون روشن می‌دارد چندان که هر رنگی را تابشی و هر

---

۱. Esau، عیسو پسر اسحاق‌ابن ابراهیم و رفقه دختر بتوئیل، که حق نخست‌زادگی خود را به برادرش یعقوب فروخت. کتاب آفرینش، باب بیست و پنجم آیه‌های ۲۱، ۲۷، ۳۴.

۲. Balder، در افسانه‌های شمال، خدای روشنایی و صلح و تقوی و خِرد، پسر اودین و فریگا، که به واسطهٔ نیرنگ لوکی کشته شد.

شکلی را روشنی و وضوحی است که تحصیل آن به طریقی جز این ممکن نیست. مثلاً صحنه‌ای را در نظر بگیرید که همیشه در یاد می‌ماند: صحنهٔ معروف در **زنان گرفتار عشق**[1]؛ آنجا که یکی از اشخاص داستان، شب هنگام سنگ‌هایی در آب می‌افگند تا تصویر ماه را خرد کند. این که چرا سنگ می‌اندازد و این صحنه خود کنایه از چیست، این مهم نیست. اما نویسنده چنین ماه و آبی را نمی‌توانست جز بدین شیوه به طریق دیگر فراچنگ آرد؛ او با وسیلهٔ خاص خویش، که آنها را شگفت‌تر از آنچه بتوانیم پنداشت جلوه می‌دهد، بدینشان دست می‌یابد. این پیامبر است که به محلی که از آن آغاز کرده باز آمده است، به آنجا که بقیهٔ ما در کنارِ برکه منتظریم، لیکن با نیرویی نوآفرین و فراخوانده که ما هرگز نمی‌توانیم بدان دست یابیم.

فروتنی و خضوع نسبت به چنین نویسندهٔ زودرنج و به خشم آورنده‌ای کار آسانی نیست، چون هرچه بیشتر فروتنی کنیم بیشتر خشمگین می‌شود. با این همه من نمی‌دانم به چه نحو دیگری می‌توان اثرش را خواند. اگر با بیزاری یا تمسخر آغاز کنیم لطف و ارزشش با همان قاطعیت و اطمینانی ناپدید می‌گردد که گویی با فرمانبرداری از او به کار پرداخته‌ایم. آنچه را که در او زنده است نمی‌توان در قالب کلام ریخت؛ این کیفیت رنگ و حرکات و خصوصیات مردم و اشیاء و سرانجام، مواد و مصالح کار رمان‌نویس است، اما همین مواد و مصالح چنان عمل آمده‌اند که به جهانی نو تعلق یافته‌اند.

امیلی برونته چطور؟ **وذرینگ هایتس**[2] را چرا باید در این مقوله آورد؟

---

1. *Women in Love* 2. *Wuthering Heights*

آخر آن داستانی دربارهٔ انسان‌هاست، نه متضمن نظری در باب عالم و کائنات.

پاسخ من این است که نحوهٔ عمل عواطف و احساسات «هیث کلیف»[1] و «کاترین ایرن‌شا»[2] با طرز عمل عواطف و احساسات در داستان فرق می‌کند. این عواطف و احساسات به‌جای این‌که در وجود اشخاص داستان مسکن کنند ایشان را چون ابرهای آذرخش‌زا دربر می‌گیرند و موجب انفجارهایی می‌گردند که از لحظه‌ای که «لاک وود»[3] دستِ کنار پنجره را به خواب می‌بیند تا لحظه‌ای که هیث‌کلیف را ــ با همان پنجرهٔ گشوده ــ مرده می‌یابند، رمان را از خود می‌آگنند. **ودرینگ هایتس** پر است از آوا ــ آگنده از توفان و تندباد ــ آوایی که مهم‌تر از افکار و الفاظ است. رمان، هرچند عظیم است با این همه خواننده بعدها از آن جز هیث‌کلیف و کاترینِ پا به سن نهاده را به یاد نمی‌آورد. اینان با جدایی خویش آکسیون داستان را می‌سازند و سپس با اتحاد پس از مرگ، آن را به پایان می‌برند. جای شگفت نیست اگر «بی‌قرارند». چنین موجوداتی جز این‌چه می‌توانند باشند؟ حتی زمانی که زنده بودند عشق و نفرتشان ایشان را از جایگاه خویش برمی‌کشید.

امیلی برونته از پاره‌ای جهات، ذهنی فاقد قوهٔ پندار اما دقیق است. وی رمان خویش را براساس یک نقشهٔ زمانی حتی دقیق‌تر از نقشهٔ «میس آستین»[4] ساخت و پرداخت، و خانواده‌های «لینتن»[5] و «ایرن‌شا» را قرینهٔ هم قرار داد، و از اقدامات قانونی متعددی که به یاری

---

1. Heathcliffe
2. Catherine Earnshaw
3. Lockwood
۴. Miss Asten، جین آستین.
5. Linton

آنها هیث‌کلیف املاکشان را تصاحب کرد تصور روشنی داشت[۱]. پس در این صورت چرا دانسته و سنجیده به آشفتگی و بی‌نظمی و توفان و تندباد راه داد؟ زیرا به مفهومی که ما از این کلمه استنباط می‌کنیم یک پیامبر بود، چون در نظر او آنچه با اشاره بیان می‌شود به مراتب مهمتر از آن چیزی است که بر زبان می‌آید، و تنها در آشفتگی بود که سیماهای هیث‌کلیف و کاترین می‌توانستند به شهوات خویش صورت خارجی دهند، چندان که در خانه جریان یافتند و بر خلنگزار روان شدند. **ودرینگ هایتس** سوای آنچه این دو پرسناژ به دست می‌دهند اساطیر خاصی ندارد. هیچ کتاب بزرگ دیگری تا به این اندازه از تصورات و مفاهیم کلی بهشت و دوزخ جدا نگشته و به دور نیفتاده است. همچون مردمی که به عالم زندگی می‌آورد چیزی است محلی و موضعی؛ و در حالی که ممکن است در هر برکه‌ای به موبی‌دیگ بربخوریم این ارواح را تنها در میان سنبل‌های کوهی و سنگ‌های آهکی دیار خویش ملاقات می‌کنیم.

در پایان مقال اضافه می‌کنم که در اعماق دلم قیودی چند در پیوند با این خاصهٔ نبوی احساس می‌کنم: قیودی که بعضی کسان آن را با قوّت و حدّت قایل می‌شوند و برخی اصلاً قایل نمی‌شوند. فانتزی از ما می‌خواست که مبلغی اضافی بپردازیم، اینک فرابینی از ما فروتنی و حتی تعلیق حس مطایبه را طلب می‌کند، به نحوی که حتی وقتی هم که یک تراژدی را **بیلی‌باد** نام می‌نهد مجاز نیستیم لب به پوزخند بگشاییم. در حقیقت ناگزیریم تصور و دید واحدی را که در بیشترِ آثار بزرگ ادب و زندگی دخالت می‌دهیم و کوشیده‌ایم که در عمدهٔ جریان این بررسی به

---

۱. مراجعه کنید به مقالهٔ درخشان **ساختمان ودرینگ هایتس** نوشتهٔ سی. بی. اس (سی. پی سپانگر، چاپ هوگارث، ۱۹۲۵).

کار بریم، به سویی نهیم و یک رشته ابزار دیگر را بیازماییم. اما آیا این عمل درستی است؟ پیامبری دیگر، بلیک[۱]، در درستی این امر تردید نداشت. هم او فریاد برمی‌آورد که:

خداوند
ما را از تصوّر واحد و خواب نیوتن در امان دارد،

و هم او نیوتن را در حالی تصور کرده است که یک جفت قطب‌نما در دست دارد و مثلث حقیری را شرح می‌دهد و به تأثیرات باشکوه و بیکران دریا و موبی‌دیک اعتنایی ندارد. کم‌اند کسانی که در این رهگذر با بلیک موافق باشند و کمتر از آن با نیوتنی که تصویر می‌کند. بیشتر ما برحسب طبیعت و مشرب خود این یا آن‌طرف را انتخاب می‌کنیم. ذهن آدمی یک اندام باشکوه نیست، و من نمی‌دانم که جز از طریق گلچینی و گزینش چگونه می‌توان آن را صمیمانه به کار برد، و تنها توصیه‌ای که می‌توانیم به هم‌مشربان خویش (طرفداران مکتب گزینش و گلچینی) بکنیم این است که «به تباین و ناهمگونی وجود خویش نیالید... جای بسی تأسف است که باید به چنین تجهیزاتی مجهز باشیم. جای تأسف است که آدمی نمی‌تواند در عین‌حال که تأثیر می‌کند صادق نیز باشد». باری، در این پنج گفتار، از این دوره، بیش و کم یک دسته ابزار واحد را به کار گرفتیم. در این گفتار، که آخرین نیز هست، باید آنها را از دست نهیم. بار دیگر باز آنها را به کار خواهیم گرفت، اما نه با این اطمینان و اعتقاد که بهترین ابزار کار یک منتقدند یا خود چیزی به عنوان ابزار نقد سراغ توان داشت.

---

۱. Blake، شاعر و نقاش انگلیسی، (۱۷۵۷ ــ ۱۸۲۷).

۸
انگاره و آهنگ[۱]

میان پرده‌ها، شاد یا سنگین، اینک پایان گرفته‌اند و باید به سروقت زمینهٔ کلی بحث بازآییم. با داستان آغاز کردیم و پس از مطالعهٔ مردم آن به «طرح»، که از خود داستان می‌جوشد، پرداختیم. اینک باید چیزی را که به‌طور عمده از «طرح» مایه می‌گیرد و اشخاص و دیگر عناصر داستان نیز یاریش می‌کنند از نظر بگذرانیم. برای این جنبهٔ جدید ظاهراً اصطلاح ادبی خاصی نیست ــ در حقیقت هنرها هرچه بیشتر بسط می‌یابند از حیث تعریف بیشتر به هم وابستگی پیدا می‌کنند. ما نخست این اصطلاح را از نقاشی به وام می‌گیریم و آن را «انگاره» می‌نامیم و اصطلاح بعد را از موسیقی می‌گیریم و «آهنگ یا ریتم» نام می‌کنیم. متأسفانه این دو لفظ هردو مبهم‌اند ــ مردم وقتی آهنگ یا انگاره را در مورد ادبیات به کار می‌برند بیشتر برآنند که آنچه را که می‌خواهند، بیان

---

۱. Pattern and Rhythm. آهنگ را به مقتضای محل در همان قالب اصلی خود که ریتم باشد، نیز ضرباهنگ آورده‌ایم.

نکنند و جمله‌های خود را ناتمام بگذارند: چیزهایی از این دست: «اوه، ولی مطمئناً آهنگ...» یا «اوه، ولی اگر آن را انگاره بخوانید...»

پیش از بحث در این‌که «انگاره» چه چیز را شامل می‌شود و خواننده خود برای درک و فهم آن چه کیفیاتی را باید در این کار مشارکت دهد دو نمونه از کتاب‌های واجد انگاره را می‌آورم، و این انگاره‌ها به حدی مشخص‌اند که سرانجام در یک تصور تصویری شکل می‌بندند: کتابی به قوارهٔ یک ساعت شنی، و کتاب دیگر به قیافهٔ یک رشتهٔ بلند، از گونهٔ همان رقص هشت جفتی[1] سابق.

تائیس[2] نوشتهٔ آناتول فرانس[3] به قوارهٔ یک ساعت شنی است. دو شخصیت عمده دارد: پافنوسِ[4] زاهد، و تائیسِ روسپی. پافنوس در بیابان زندگی می‌کند و زمانی که کتاب آغاز می‌شود رستگار و بختیار است. تائیس در اسکندریه با معصیت روز می‌گذراند و وظیفهٔ پافنوس است که او را نجات دهد. در صحنهٔ اصلی و مرکزی کتاب، این‌دو به هم تقرب می‌جویند: تائیس موفق می‌شود: به صومعه‌ای می‌رود و رستگاری می‌یابد، زیرا به وی یعنی به پافنوس برخورده است، اما پافنوس به این جهت که با او روبرو شده است تباه می‌شود. این دو شخصیت با یک دقت ریاضی به هم تقرب می‌جویند، باهم روبرو می‌شوند، و از هم دور می‌گردند، و بخشی از حظ و لذتی که از کتاب بهره می‌گیریم ناشی از همین احوال است. چنین است «انگارهٔ» **تائیس** ــ آن‌قدر ساده که می‌تواند

---

1. The Lancers
2. *Thais*
۳. Anatole France، نویسندهٔ فرانسوی، (۱۸۴۴ ــ ۱۹۲۴).
4. Paphnnce

نقطهٔ آغاز مطلوبی را در یک بررسی دشوار به دست دهد: با خودِ داستان **تائیس**، آنگاه که حوادث برحسب توالی زمانی می‌گسترند و نیز با طرح آن، آنجا که دو شخصیت را می‌بینی که اعمال گذشته ایشان را سخت به هم پیوسته است و اینک دست به اعمال مهلک و مرگباری می‌زنند که خود عواقبشان را نمی‌فهمند، یکی است و فرقی ندارد. اما در حالی که «داستان» رو به کنجکاوی ما دارد و طرح به عقل و خِرَد ما مراجعه می‌کند انگاره حس درک زیبایی ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و موجب می‌شود که کتاب را در مقام یک کلِ واحد ببینیم. ما آن را در مقام یک ساعت شنی نمی‌بینیم ــ این اصطلاح سالن سخنرانی است و در این مرحلهٔ پیشرفته از موضوعی که در دست بررسی داریم هرگز نباید آن را به معنای لغوی و تحت‌اللفظی آن بگیریم. باری، احساس لذت می‌کنیم بی‌آن‌که بدانیم چرا، و سپس این لذت چنان که اینک هست می‌گذرد و سپری می‌شود و فکرمان آزادست که آن را توضیح دهد. در چنین احوالی یک تشبیه هندسی سودمند خواهد بود. اگر به خاطر این ساعت شنی نبود داستان و طرح و خصوصیات تائیس و پافنوس هیچ‌یک نیروی خود را اعمال نمی‌کرد و هیچ‌یک از جنبش و حرکتی که اینک دارند بهره‌مند نمی‌بود. «انگاره» که این همه خشک می‌نماید با جوّ یا آتمسفر داستان که بسیار نرم و سیّال است، پیوند دارد.

و اما کتابی که به قیافهٔ رشتهٔ بلتد رقص است: **تصاویری از رم**[1] نوشتهٔ «پرسی لوبک»[2].

تصاویری از رم، یک کمدی اجتماعی است. گویندهٔ داستان سیاحی

---

1. *Roman Pictures* 2. Percy Lubbock

است در رم؛ او در آنجا با یکی از دوستان مهربان اما شلختهٔ خود به نام «دیرینگ»[1] دیدار می‌کند. این دوست با حالتی بزرگ‌منشانه او را به خاطر این‌که سیاحتش را از کلیساها آغاز کرده شماتت می‌کند و وی را به اکتشاف جامعه برمی‌انگیزد. طرف، از روی فرمانبرداری اما با دلگرانی، این کار را می‌کند؛ زید او را به عمرو و عمرو او را به زید ارجاع می‌کند؛ کافه‌ها و استودیوها و «واتیکان»[2] و قلمرو آن را زیرپا می‌نهد، تا سرانجام به گمان خویش، در اوج این ماجرا و در منتهای شگفتی، در یکی از عمارت‌های نیم‌مخروبهٔ اشرافی به دیرینگِ «دست دومی» برمی‌خورد. دیرینگ برادرزادهٔ میزبان اوست، که به جهات اعیان‌مآبی ناپیدایی موضوع را از او مخفی داشته است. اینک دایره کامل است، همدستان اولیه باز به هم می‌پیوندند و با آشفتگی متقابلی که در خنده‌ای ملایم می‌گدازد باهم روبرو می‌شوند.

آنچه در **تصاویری از رم** خوب و مطلوب است حضور انگارهٔ «رشتهٔ بلند» نیست ــ هرکس می‌تواند رشتهٔ بلندی را سرهم کند ــ بلکه مناسبت آن با حالت و خُلق نویسنده است. «لوبک» از ابتدا تا انتهای داستان با وارد کردن یک رشته تکان‌های کوچک و نیز با نثار مهربانی و محبت خاص بر اشخاص داستان کار خویش را ادامه می‌دهد ــ رأفتی که موجب می‌شود در وضع و قیافه‌ای جلوه کند که بی‌آن به مراتب بهتر می‌نمود. این رشته، اتمسفرِ کمیک داستان است که اگرچه ترش و شیرین است، سراپا لطف و دلجویی است. و در پایان در منتهای شعف درمی‌یابیم و می‌بینیم که این اتمسفر وجود خارجی یافته و دو حریف

---

1. Deering 2. Vatican

مورد نظر که در سالن پذیرایی «مارکیزا»[1] باهم آشنا می‌شوند درست همان کاری را می‌کنند که کتاب می‌خواهد ــ که از همان آغاز کار هم می‌خواست ــ و حوادث پراکنده را با رشته‌ای که از وجودشان یافته شده به هم می‌پیوندند.

تائیس و **تصاویری از رم** نمونه‌هایی ساده از انگاره را به دست می‌دهند. اغلب نمی‌توان یک کتاب را با یک شیء تصویری قیاس کرد، هرچند منتقداتی که خود منظور خویش را نمی‌دانند بی‌محابا از منحنی‌ها و چیزهای از این‌گونه سخن می‌دارند. (تا اینجا) ما تنها می‌توانیم بگوییم که انگاره یک جنبهٔ استتیکِ رمان است، و اگرچه ممکن است از هریک از عناصر داستان یعنی اشخاص و صحنه‌ها و کلمات آن مایه بگیرد بیشتر از طرح تغذیه می‌کند. هنگامی که از طرح سخن می‌داشتیم دیدیم که کیفیت زیبایی را بر خویشتن می‌افزود: زیباییی که در ورود خود قدری شگفت‌زده است و آنان که دیدهٔ بینا داشته باشند می‌توانند بر کالبد آن سیمای «موز»[2] را ببینند، نیز این که «منطق» در لحظه‌ای که ساختمان سرای خویش را به پایان برده عمارت دیگری را پی‌افکنده است. این نقطه‌ای است که در آن وجه یا جنبه‌ای که انگاره‌اش می‌نامیم از نزدیک با مواد و مصالح خویش در تماس است: و اینجا نقطهٔ آغاز ماست، که به‌طور عمده از طرح می‌جوشد و همچون روشنایی درون ابر وی را همراهی می‌کند، و پس از گذشتن ابر مشهود می‌گردد. زیبایی گاهی اوقات به قواره و شکل یک کتاب است ــ کتاب در مقام یک کلّ، یک

---

۱. Marchesa عنوان اشرافی، بالاتر از کنتس و پایین‌تر از پرنسس (زن مارکی).

2. Muse

چیز واحد و به هم‌پیوسته ــ و اگر همیشه چنین بود بررسی ما آسان می‌بود. اما گاه چنین نیست اوقاتی که چنین است من او را «آهنگ یا ریتم» خواهم خواند. فعلاً ما فقط با انگاره کار داریم.

کتاب دیگری را، کتاب سخت‌تری را که واجد وحدت و پیوستگی است و اگرچه نوشتهٔ «هنری جیمز»[1] است از این لحاظ آسان است از نظر بگذرانیم. خواهیم دید که در آن انگاره شکوفنده و غالب است، و نیز خواهیم توانست چیزهایی را که نویسنده به منظور تأمین این غلبه ــ و نه چیز دیگر ــ فدا کرده است ببینیم.

سفیران[2]، مانند **تائیس** به قوارهٔ ساعت شنی است. «استرتر»[3] و «چد»[4] مانند «پافنوس» و «تائیس» جا عوض می‌کنند و تحقق همین امر است که کتاب را در پایان خویش چنین مقنع و متقاعدکننده می‌سازد. طرح داستان دقیق و هوشمند است و در هر بند از کتاب با آکسیون و گفتگو و تأمل ادامه می‌یابد. هرچیز آن مبتنی بر طرح و نقشه و هر جزء آن با داستان سازگار است؛ هیچ‌یک از اشخاص فرعی داستان چون مردم هرزه‌درای اسکندریه که در ضیافت «نیسیاس»[5] می‌بینیم در مقام عناصر آرایشی صحنه ظاهر نمی‌شوند؛ اینها همه «تم» اصلی داستان را گسترش می‌دهند و در آن سهمی دارند. تأثیر نهایی کار از پیش مقرر است و اندک اندک بر خواننده ظاهر می‌شود و هنگامی که در می‌رسد کاملاً موفق است. دقایق و جزئیات توطئه ممکن است که فراموش شوند لیکن تناسب و تقارنی که نویسنده آفریده ماندگار است.

---

1. Henry James 2. *The Ambassadors* 3. Strether
4. Chad
۵. Nicias سردار و رجل سیاسی، از مردم آتن، که مغلوب سیراکوس شد، (۴۱۳؟ پیش از میلاد).

باری، نشو و نمای این تقارن را دنبال کنیم[۱].

استرتر، که آمریکایی حساس و میانسالی است از جانب دوست دیرین خود، خانم نیوسام[۲]، که استرتر امیدوارست با او ازدواج کند مأموریت می‌یابد به پاریس برود و پسرش به نام «چد» را که در این شهر زیبا به تباهی گراییده است نجات دهد. خانوادهٔ نیوسام سوداگرانی هستند جاافتاده که از راه تولید یک وسیلهٔ کوچک خانگی پولدار شده‌اند. هنری جیمز هرگز به ما نمی‌گوید که این چیز کوچک چیست، و ما بی‌درنگ علت این خودداری را درمی‌یابیم. «ولز» در **تونو بنگه**[۳] این را بی‌هیچ تکلفی عنوان می‌کند، و «مردیت» در **اوان هرینگتن**[۴] به صراحت از آن یاد می‌کند و «ترولوپ»[۵] بی‌هیچ قیدی آن را به تفصیل برای «میس دانستیبل»[۶] توضیح می‌دهد. اما این که جیمز بیاید و بگوید که اشخاص داستانش از چه راه مال اندوخته‌اند... نه، این شیوهٔ کار او نیست. این چیز یا کار چیزی است حقیر و مضحک ــ و همین کافی است. اگر بخواهید می‌توانید آن را مثلاً یک چنگک دکمه‌انداز تصور کنید، مانعی ندارد، اما مسئولیت این کار با خود شماست و نویسنده در این خصوص تعهدی به گردن نمی‌گیرد.

به هرحال، هرچه هست، «چد نیوسام» باید بازگردد و در اندوختن مال خانواده را یاری کند، و استرتر برعهده می‌گیرد که برود و او را باز

---

۱. از نظرگاهی دیگر، تحلیل استادانه‌ای از **سفیران** را در **هنر داستان‌نویسی** می‌توان دید.

2. Newsome

۳. *Tono Bungay*، رمان ولز، که عنوان آن از نام دارویی گرفته شده که قهرمان داستان اختراع کرده است.

4. *Evan Harrington* 5. Trollope 6. Miss Dunstable

آورد. باید که وی را از این زندگی که هم خلاف اخلاق و هم از نظر مالی تاماًجور است نجات داد.

استرتر نمونهٔ آفریدگار جیمز است ــ تقریباً در تمام کتاب‌هایش ظاهر می‌شود و جزء اساسی ساختمان آنهاست. او نگرنده‌ای است که می‌کوشد بر جریان وقایع داستان تأثیر کند و با ناکامیابی که از این کار عاید می‌شود فرصت‌های عظیم برای مشاهده به دست می‌آورد. سایر اشخاص داستان چنانند که ناظری چون استرتر بتوانند از پشت شیشه‌های عینکی که یک چشم‌پزشک به اصطلاح «درجه یک» تجویز کرده است ببینند. همه‌چیز با دید او تنظیم شده است، با این همه او وارسته و درویش نیست ــ نه، و این خود مایهٔ قوّت تدبیر و شیوه‌ای است که به کار گرفته شده است؛ او ما را با خود می‌برد، و به راه می‌افتیم.

هنگامی که در انگلستان فرود می‌آید (و این فرود آمدن برای جیمز تجربه‌ای است پایا و باشکوه؛ برای او همان‌قدر حیاتی است که «نیوگیت» برای «دفو»؛ شعر و زندگی در پیرامون آن گرد می‌آیند.)... باری، هنگامی که استرتر به انگلستان فرود می‌آید، اگرچه همان انگلستان آشناست، کم‌کم دربارهٔ مأموریتش تردید پیدا می‌کند و این تردید هنگامی که به پاریس می‌رسد فزونی می‌گیرد. زیرا «چد نیوسام» سهل است که تباه نشده اصلاح هم شده است؛ آدمی است متشخص، و چندان به خود متکی که حتی می‌تواند نسبت به مردی که دستور دارد وی را به خانه باز برد صمیم و مهربان باشد؛ دوستانش بسیار خوبند، و اما «زنان کذایی»، که مادرش خیال می‌کرد... شگفتا، اثری از آثارشان نیست. این پاریس است که به وی وسعت نظر بخشیده و نجاتش داده است ــ و استرتر خود چه خوب این نکته را درمی‌یابد!

بزرگ‌ترین ناراحتیش به نظر می‌رسید از این احساس مایه می‌گرفت که تقریباً قبول پاریس، به هر صورت، ممکن است از آدم سلب اختیار کند. این بابل وسیع و رخشان، امروز همچون یک شیء عظیم رنگین‌کمانی، یک قطعه گوهر رخشان و سخت، که در آن نه نقش‌ها متمایز و نه تفاوت‌ها به سهولت مشخص بود در پیش رویش آویخته بود: برق می‌زد و می‌لرزید و درهم می‌گداخت، و آنچه در لحظه‌ای همه رویه و سطح می‌نمود در لحظهٔ بعد همه عمق بود. جایی بود که بی‌گمان «چد» را در آن یافته بود؛ و خوب اگر او، یعنی استرتر، زیاد شیفتهٔ آن گردد با چنین رشته علایقی اصولاً چه بر سر هردوی ایشان خواهد آمد؟

به این ترتیب جیمز به شیوه‌ای بسیار عالی و به‌طرزی استوار اتمسفر داستان را می‌سازد ــ پاریس، کتاب را از سر تا ته روشن می‌دارد و، اگرچه هیچگاه تجسد نمی‌یابد چون هنرپیشه‌ای است، میزانی است که با آن حساسیت آدمی را می‌توان سنجید، و وقتی که کتاب را به پایان می‌بریم و حوادث رنگ می‌بازند می‌توانیم «انگاره» را با روشنی بیشتری ببینیم: پاریسی است که در مرکز ساعت شنی می‌درخشد ــ پاریس ــ چیزی نابهنجارتر از نیک یا بد نیست. استرتر این را می‌بیند، و می‌بیند که «چد» نیز متوجه است، و هنگامی که داستان به این مرحله می‌رسد «پیچی» پیدا می‌کند: با همهٔ این حرف‌ها پای‌زنی در میان است؛ در پس پاریس، سیمای پرستیدنی و مهذب مادام «دو ویونه»[1] است، که آن را از برای «چد» تفسیر می‌کند. اینک استرتر قادر به هیچ اقدامی نیست. آنچه

---

1. Mme de Vionnet

در زندگی خوب و زیباست در مادام دو ویونه جمع است و با کیفیت و احوالِ رقّت‌انگیز او قوت می‌یابد. از او می‌خواهد که «چد» را نبرد. استرتر قول می‌دهد ــ بی‌دلگرانی، زیرا دل خود او هم ضرورت این عمل را به او نموده است ــ و در پاریس می‌ماند تا نه این‌که با او بلکه در کنار او بجنگد.

اینک دستهٔ دوم سفیران از ینگه دنیا می‌رسند. خانم نیوسام که از این تأخیر برآشفته و درشگفت است خواهر «چد» و برادر شوهر خود و «مامی»[1] را، دختری که انتظار می‌رود «چد» به همسری بگیرد، فرستاده است. رمان اینک در محدودهٔ مقرر خویش بسیار بامزه و سرگرم‌کننده شده است. جدالی بسیار عالی بین خواهر «چد» و مادام دو ویونه درمی‌گیرد، و اما مامی... این مامی است از دید استرتر:

به عنوان یک کودک، در مقام یک غنچه، وزان پس همچون سرخ گلی رونده، مامی آزادانه در راهروهای خانه‌ای که تقریباً همیشه گشوده بودند از برای او شکفته بود: آنجا که «چد» وی را نخست به قیافهٔ دختری به غایت پیشرفته و سپس به نهایت عقب‌مانده و باز در منتهای کمال، به یاد داشت ــ زیرا یک وقت در سالن‌های پذیرایی خانم نیوسام دوره‌ای از ادبیات انگلیسی را گذرانده بود که پشت‌بندش امتحانات و عصرانه‌ها بود. اما وجوه مشترک و نزدیک چندانی را فیمابین احساس نکرده بود؛ زیرا در «وولت»[2] در طبیعت و سرشت اشیاء نبود که غنچه‌ای‌تر و تازه خود را هماغوش سیب‌های زمستانی چروکیده در سبدی واحد بیابد... با این همه اینک همچنان که با دخترک زیبا نشسته

1. Mamie 2. Woollett

بود رشد آشکار اعتماد را احساس می‌کرد. زیرا پس از تمام این حرف‌ها دخترک، دلربا بود، و بر رغم آزادی مشهودِ رفتار و سلامت گفتار چنین بود. دلربا بود، و او از این امر آگاه بود؛ آری، به رغم این که اگر وی را چنین نمی‌یافت چنان چیزیش می‌یافت که خود در خطر آن بود که آن را «مسخره» توصیف کند. آری، مامیِ شگفت، مضحک بود ــ و بی‌این‌که تصورش را کرده باشد؛ مهربان بود، عروس‌وار بود ــ و تا آنجا که او می‌دانست ــ بدون دامادی که این عروس را حمایت کند؛ زیبا و باوقار بود، و بی‌تکلف و پرگو، و ترم و شیرین‌زبان، و تقریباً به شیوه‌ای مضطرب‌کننده به آدمیان اطمینان‌خاطر می‌داد. تا آنجا که او می‌دید لباسش آن‌قدر که پیرانه بود جوانانه نبود ــ یعنی اگر زن مسنی برای استرتر که اینک چنین تسلیم هوی و هوس گشته بود، قابل تصور بود. به‌علاوه، پیچیدگی آرایش مویش نیز لاقیدی جوانی را از دست داده بود؛ و او خود به شیوه‌ای جاافتاده اندکی خم می‌شد تا هم طرف صحبت را دلگرم دارد و هم لطفی کرده باشد، در حالی که یک جفت دست بسیار ظریف را با ظرافت در مقابل خویش نگه داشته بود: و اتحاد این چیزها همه هالهٔ «پذیرا بودنش» را همچنان بر پیرامنش می‌داشت و وی را باز پیوسته بین پنجره‌ها و صدای بشقاب‌های بستنی جای می‌داد و بر همهٔ نام‌هایی اشاره می‌داشت که نمونه‌های واحد و مکرر از گونه‌ای بودند که وی از ملاقات با ایشان خرسند بود.

مامی یکی دیگر از نمونه‌های نوعیِ «هنری جیمز» است که تقریباً در همهٔ رمان‌هایش هست ــ برای مثال، خانم «گرث»[1] در **غنایم پوینتن**[2] یا

---

1. Mrs. Gereth 2. *The Spoils of Poynton*

«هنریه تا استاکپول»[1] در **تصویر یک خانم**[2]. وی در این که در یک لمحه نشان دهد که شخصیتی دست دوم است و حساسیت چندانی ندارد و لبریز از تعلق ناصواب دنیوی است، بسیار تواناست، و در چنین اشخاصی چندان جنبش و حرکت می‌دمد که رفتار نامعقولشان مسرت‌انگیز می‌نماید.

باری، استرتر تغییر وضع می‌دهد و امید ازدواج با خانم نیوسام را پاک از دست می‌نهد. پاریس دلکش است.. و بعد چیز تازه‌ای توجهش را جلب می‌کند. آیا «چد» از صفا و زیبایی باطن تهی نشده است؟ آیا پاریسِ «چد» با این همه تنها یک محل عیش و سرمستی نیست؟ این بیم تأیید می‌شود: برای گردشی به بیرون شهر می‌رود، در پایان روز به چد و مادام دو ویونه برمی‌خورد. در قایقی هستند، خود را به ندیدن می‌زنند، زیرا مناسباتشان در اساس یک رابطهٔ جنسی معمول بیش نیست، و شرمنده‌اند. امیدوار بودند تا این شور و شهوت بجاست تعطیلات آخر هفته‌ای را دور از اغیار در مهمانسرایی بگذرانند ــ زیرا این شور و شهوت دوام نخواهد داشت و «چد» از این زن زیبای فرانسوی خسته خواهد شد؛ او جزئی از هوی و هوس اوست؛ به نزد مادر بازخواهد گشت و کالای خانگی حقیر را خواهد ساخت و با مامی ازدواج خواهد کرد. همه این را می‌دانند و اگرچه می‌کوشند که کتمان کنند جریان بر استرتر نیز مکشوف می‌شود؛ دروغ می‌گویند، مردمی هستند بازاری ــ حتی مادام دو ویونه، و درد و رنجش صبغهٔ ابتذال می‌پذیرد.

---

1. Henrietta Stackpole 2. *The Portrait of a Lady*

در نظر او چون نوری بود که در هوا باشد؛ تقریباً ترسناک بود که آفریده‌ای چنین زیبا را بتوان به یاری نیروهای اسرارآمیز به این طرز مورد استفاده قرار داد. چون سرانجام، پس از تمام این حرف‌ها، این نیروها اسرارآمیز بودند. این زن «چد» را چنان ساخته بود که اینک بود ــ بنابر این چرا باید خیال کند که وی را نامتناهی ساخته است؟ او را بهتر از سابق، و بسیار بهتر از آن ساخته بود؛ او را هرآنچه بتوان شد ساخته بود؛ اما به نظر دوست ما غریب آمد که می‌دید با این همه همین «چد» است و بس. کار، هرقدر هم که عالی بود مع‌هذا یک امر صرفاً انسانی بود؛ خلاصه، عجیب‌بود که همدم خوشی‌های زمینی وآسایش‌ها و گمراهی‌ها ــ هرطور هم که آدم طبقه‌بندیشان می‌کرد ــ در محدودهٔ تجارب معمول و مشترک این همه ارج و اوج یابد.

از نظر او زنک، امشب سن‌تر بود، و آشکارا چون آزاد از تأثیر زمان نبود؛ لیکن مانند پیش خوب‌ترین و ظریف‌ترین آفریده و شادترین منظری بود که در تمام مدت عمر به دیدارش نایل آمده بود؛ با این همه می‌دید که به راستی به چنان نحو مبتذلی آشفته است که گویی دخترک خدمتکاری است و در آرزوی جوانی می‌گرید؛ تنها تفاوت کار این بود که او دربارهٔ خود چنان داوری می‌کرد که یک دختر خدمتکار نمی‌کرد؛ ضعف این تمیز تیز، و بی‌حرمتی این داوری، می‌نمود او را فروتر می‌کشد و خاکستر می‌کند.

به این ترتیب استرتر ایشان را نیز از دست می‌دهد. چنان که خود می‌گوید: «همه‌چیز را از دست داده‌ام ــ این تنها منطق من است.» موضوع این نیست که حضرات بازگشته‌اند، مسأله این است که او پیش رفته است. پاریسی که آن‌دو بر وی نمودند... اینک اگر دیدهٔ بینایشان بود

او می‌توانست آن را برایشان مکشوف دارد، زیرا چیزی است زیباتر از آنچه خود بتوانند دید، و ارزش معنوی تخیل او بیش از جوانی آنهاست. انگارهٔ ساعت شنی اینک کامل است: او و «چد» جا عوض کرده‌اند، آن‌هم با گام‌هایی بس دقیق‌تر از تائیس و پافنوس، و روشنایی درون ابرها نه از اسکندریهٔ درخشان بلکه از همان گوهری است که «برق می‌زد و می‌لرزید و درهم می‌گداخت و آنچه در لحظه‌ای همه رویه و سطح بود در لحظهٔ بعد همه عمق می‌نمود.»

زیبایی که از **سفیران** سرریز می‌کند اجر بسزای هنرمندی است چیره‌دست، در ازاء کاری سخت. جیمز با خواست خود دقیقاً آشنا بود، باریکه راه نگرشِ زیبایی را تعقیب می‌کرد، و موفقیت، در منتهای امکانات خویش، افسوار بر تارکش جای گرفته است. انگاره، با تموّج‌ها و کتمان‌هایی که آناتول فرانس هرگز نمی‌تواند بدآنهادست یابد شکل گرفته و پرداخته شده است. اما با فدای چه؟

این فدیه به حدی بزرگ است که بسیاری از خوانندگان نمی‌توانند در نویسنده علاقه‌مند گردند، هرچند آنچه را که می‌گوید می‌توانند بفهمند و تأثیراتش را دریابند (دربارهٔ دشوار بودن فهم سخنش زیاده از حد مبالغه کرده‌اند.) آنها با مقدمه‌ای که او عنوان می‌کند و مشعر بر این است که پیش از آن که رمانی را برای ما فراهم کند بیشتر زندگی انسانی باید ناپدید شود، موافق نیستند.

یکی از آنها فهرست اشخاص داستان‌هایش بسیار کوتاه است. قبلاً بر دوتا از ایشان اشاره داشته‌ام... نگرنده‌ای که می‌کوشد برجریان وقایع داستان تأثیر کند، و یک پیرامونیِ دست دوم (که مثلاً تمام مقدمهٔ

درخشان **آنچه میزی می‌دانست**[1] به او محول می‌شود). سپس، جلوه و جلای عاطفی ــ که بسیار زنده و با زنانه است ــ خاصه در **سفیران**. «ماریا گاستری»[2] این نقش را بازی می‌کند؛ **بعد**، پرسناژ شگفت و نادری است که «مادام دو ویونه» بدان نزدیک شد و در **بال‌های قمری**[3] با ظهور «میلی»[4] به اوج خود رسید. گاه یک تبه‌کار و گاه یک هنرمندی جوان با انگیزه‌های شریف... و این اول و آخر ماجراست، که برای رمان‌نویسی به این خوبی و چیره‌دستی دستاوردی نیست.

دو دیگر آنکه اشخاص داستان صرف‌نظر از این‌که به تعداد اندکند به استعداد نیز محدودند. اینان استعداد و توانایی شوخی و جنبش سریع و شهوترانی و انجام نه‌دهم اعمال قهرمانی را ندارند؛ لباس از تن درنمی‌آورند، بیماری‌هایی که زندگیشان را درو می‌کند بی‌نام و نشانند ــ چون منابع درآمدشان ــ خدمتکارانشان بی‌سروصدا هستند یا به خودشان مانند، هیچ‌گونه تعبیر و تأویلی از جهانی که ما می‌شناسیم برایشان مقدور نیست، زیرا در جهان ایشان مردم کودن و کندذهنی نیست، موانع زبانی‌ای در کار و تهیدستی و فقری در بین نیست. حتی شور و احساسشان محدود است. اینها می‌توانند در اروپا فرود آیند و برآثار هنری و یکدیگر بنگرند ــ و همین، والسلام. تنها مردم علیل و ناتوان می‌توانند در خلال صفحات آثار جیمز زندگی کنند ــ آری، ناتوان، اما مشخص و متمایز. آدم را به یاد بی‌تناسبی‌های جالبی می‌اندازند که هنر مصری عهد اخناتون[5] را عرصهٔ جولان خویش ساخته

---

1. *What Maisie Knew* 2. Maria Gostrey 3. *The winges of the Dove*
4. Milly

۵. Akhnaton، پادشاه مصر، و مصلح مذهبی، (۱۳۸۵؟ پیش از میلاد).

است: سرهای گنده و ساق‌های نازک، معذلک زیبا. در عهد بعد دیگر از اینها اثری نیست.

باری، این امساکی که در عدّهٔ اشخاص و هم در کیفیت صفات و خصوصیات ایشان می‌شود به سود انگاره است. جیمز هرچه بیشتر کار کرد بیشتر متقاعد شد به این که رمان باید یک کل واحد باشد ــ نه لزوماً یک چیز هندسی مانند **سفیران** بلکه چیزی که بر گرد یک موضوع یا موقعیت یا حرکت رشد کند، چنان که این موضوع یا موقعیت یا حرکت، اشخاص داستان را در پنجه گیرد و طرح را فراهم آوَرَد و رمان را متوجه خارج کند ــ اظهارات پراکنده‌اش را با تور بگیرد و کاری کند که چون عناصر یک سیّاره به هم بپیوندند و در آسمان ذهن به پرواز درآیند. انگاره باید از این میان پدید آید، و هرچه را که از این انگاره نشأت کند باید به عنوان یک انحراف ناشی از لاقیدی پیراست. کیست به اندازهٔ آدمی لاقید؟ «تام جونز» یا «اما» یا حتی آقای «کازوبون»[1] را در یکی از رمان‌های هنری جیمز جای دهید تا ببینید که کتاب سوخت و خاکستر شد، در حالی که می‌توانیم ایشان را در آثار نویسندهٔ دیگری جای دهیم و جز یک التهاب موضعی چیزی به بار نیاید. مناسب رمان هنری جیمز تنها شخصیت‌های ساختهٔ و پرداختهٔ اوست. و اگرچه این شخصیت‌ها مرده نیستند ــ چون بعضی زوایای معین تجربه را خوب اکتشاف می‌کنند ــ با این‌حال تهی از مواد معمولی و متعارفی هستند که اشخاص داستانی دیگر کتاب‌ها یا خود ما را می‌آگنند. و این ناتوان کردن، به سود ملکوت آسمان نیست؛ در این رمان‌ها نه حکمتی است و نه مذهبی (جز گهگاه اثر و رنگی از خرافه) و نه فرابینی و نبوّتی، و نه سودی به حال چیزهای

---

۱. Casaubon، دانشمند و حکیم الهی فرانسوی، (۱۵۵۹ ــ ۱۶۱۴).

مافوق بشری. تنها هدف و غایت کار، وصول به یک تأثیر زیباشناختی است که بی‌گمان تحصیل می‌شود، اما به بهایی چنین سنگین.

نوشتهٔ اچ. جی. ولز در این مورد خاص عاری از لطف و عمق نیست. وی در اثر خویش به نام **احسان**[1] که از جالب‌ترین کارهای اوست، قدری سر به سرش می‌گذارد. می‌نویسد:

جیمز از اینجا آغاز می‌کند که رمان را اثر هنری می‌داند که باید برحسب یگانه بودنش داوری شود. در بدو امر کسی این اندیشه را به وی نمود، و او هیچ‌گاه آن را نیافت. او اشیاء را نمی‌یابد، و حتی نمی‌نماید که بخواهد چنین کند. او این چیزها را با سهولت تمام می‌پذیرد و بعد... به تفصیل می‌پردازد... تنها انگیزه‌های انسانی و زنده‌ای که در رمان‌هایش می‌ماند مقداری آز، و یک کنجکاوی بسیار سطحی است... مردم داستان‌هایش سوءظن را ذره به ذره و بند به بند پی‌جویی می‌کنند. آیا هیچ مردم زنده‌ای را دیده و شناخته‌اید که چنین کنند؟ آنچه رمانش در پیرامون آن دور می‌زند همیشه در مد نظر است. چون کلیسایی است با چراغ‌های روشن، اما بدون جماعتی که خیال بیننده را متوجه خویش دارد؛ و در حالی که هر خطی از خطوط و هر ذره از روشنایی متوجه محراب فوقانی شده بر محراب، با حالتی رسمی و احترام‌انگیز، گربهٔ مرده یا پوست تخم‌مرغی یا قطعه نخی را جای داده‌اند... مانند «**محراب مردگان**»اش که ربطی به اموات ندارد... اگر می‌داشت، همه شمع نمی‌بود، و تأثیر زایل می‌شد.

---

1. *Boon*

ولز **احسان** را به جیمز پیشکش کرد و ظاهراً می‌پنداشت که استاد همان‌قدر از این صفا و صداقت خوشحال خواهد شد که خود وی بود. استاد سهل است که خوشوقت نشد سخت هم رنجید، و مکاتبات بسیار جالبی از این واقعه نتیجه شد[۱]. جیمز مردی است مؤدب، خاطره‌پرداز، آشفته، سخت پامال شده، و به نهایت نیرومند. او اعتراف می‌کند که این هزل وی را «از شادمانی نیانباشت» و در پایان تأسف می‌خورد از این‌که فقط می‌تواند بنویسد: «ارادتمند شما هنری جیمز» و نامه را امضا کند. ولز نیز سرگشته و حیران است، اما به نحوی دیگر؛ او نمی‌داند که این مرد اصولاً چرا باید منقلب شود. گذشته از این کمدی شخصی، اهمیت ادبی ماجرا چشمگیر است: دعوی بر سر همین جریان انگارهٔ سخت و انعطاف‌ناپذیر است: ساعت شنی یا رشتهٔ بلند یا خطوط همگرای کلیسا و یا خطوط واگرای چرخ دردافشان[۲]، یا تختخواب «پروکوست»[۳]، یا هر شکل و قواره‌ای را که تصور کنید، مادام که بر وحدت دلالت کند. آیا می‌توان آن را با غنا و سرشاری موادی که زندگی به دست می‌دهد درآمیخت؟ ولز و جیمز در این که نمی‌توان چنین کرد وحدت نظر دارند. ولز در ادامهٔ سخن خویش می‌گوید که باید حق تقدم را به زندگی داد و آن را به خاطر یک انگاره چروکیده یا متورم نکرد. من هم با نظر ولز موافقم. رمان‌های جیمز چیزهای بی‌بدیلی هستند و خواننده‌ای که نتواند

---

۱. رجوع کنید به **نامه‌های هنری جیمز**، جلد دوم.

۲. Catherine wheel، چرخ گلمیخداری که مظهر آلت شکنجه‌ای است که در شهادت کاترین قدیس به کار رفت.

۳. در میتولوژی یونان: غول آتیکایی که مسافران را می‌گرفت و ایشان را بر تختخوابی که داشت می‌خواباند؛ اگر بلندتر از تختخواب بودند پاهایشان را می‌برید و اگر کوتاه‌تر بودند ایشان را آن‌قدر می‌کشید که سرانجام اندازهٔ تختخواب می‌شدند.

مقدمات او را بپذیرد از مقداری از شور و هیجان ارزنده و عالی محروم می‌ماند. اما من، رغبتی به رمان‌هایی از گونهٔ آثار او ندارم (خاصه اگر نگارنده کسی جز او باشد) چنان که نمی‌خواهم هنر آخناتون هم تن بکشد و به عهد سلطنت «تُتان خامن»[۱] درآید.

باری، این نقصِ کار یک انگارهٔ سخت و انعطاف‌ناپذیر است. این انگاره ممکن است اتمسفر داستان را نمودار سازد، ممکن است به طور طبیعی از طرح نشأت کند، اما در به روی زندگی می‌بندد و رمان‌نویس را در حال تمرین، معمولاً در اتاق پذیرایی، می‌گذارد.

زیبایی در رسیده، اما در هیأت و قیافه‌ای بسیار مستبد. در نمایشنامه‌ها ــ مثلاً در نمایشنامه‌های راسین[۲] ــ این امر ممکن است موجّه باشد، زیرا زیبایی می‌تواند بر صحنه، شهبانویی شکوهمند باشد و ما را برآن دارد که به فقدان آشنایان تن دردهیم؛ لیکن در رمان استبدادش هرقدر بیشتر نیرو گیرد حقیرتر می‌شود و موجب تأسف و تحسّری می‌گردد که گاه در قیافه و شکل کتاب‌هایی چون **احسان** ظاهر می‌شود. به **دیگر** سخن، بسط و گسترش هنری آن‌قدر که در طاقت نمایشنامه است در حوصلهٔ رمان نیست: خاصهٔ انسانی یا ناهمواری مواد و مصالح او (یا هر عبارتی که دوست دارید) مانع کار اوست. از نظر بسیاری از خوانندگان آثار داستانی، هیجان و احساسی که از یک انگاره نتیجه می‌شود چندان نیست که قداکاری‌هایی را که در راه تحصیل آن شده است توجیه کند، و حکم و داوری ایشان این است: «کار بسیار زیباست اما به زحمتش نمی‌ارزد.»

---

۱. Tutan Khamen، فرعون مصر، (۱۳۵۵ پیش از میلاد).
۲. Racine، شاعر و دراماتیست فرانسوی، (۱۶۳۹ ــ ۱۶۹۹).

با این وصف، این پایان پی‌جویی ما نیست و ما امید از زیبایی نخواهیم برید. آیا نمی‌توان به شیوه‌ای جز استفاده از انگاره آن را در داستان آورد؟ بیایید، ولو با قدری ناراحتی، به اندیشهٔ ضرباهنگ (ریتم) توجه کنیم.

ضرباهنگ یا ریتم گاه چیز خیلی ساده‌ای است؛ مثلاً سمفونی پنجم بتهوون[1] با ریتم «دی دی دی دام» آغاز می‌شود، که همه می‌توانیم بشنویم و با آهنگ آن ضرب بگیریم. اما خودِ سمفونی نیز در مقام یک کل ــ و به طور عمده به سبب رابطهٔ بین موومان‌های[2] خود ــ ریتمی دارد که بعضی کسان می‌توانند بشنوند اما نمی‌توانند با آهنگ آن ضرب بگیرند. این ریتم چیز دشواری است و فقط یک موسیقیدان می‌تواند بفهمد که در اساس با ریتم نوع نخست یکی است یا نه. و آنچه یک ادیب مایل است بگوید این است که ریتمِ نوع نخست یعنی همان دی دی دی دام را می‌توان در پاره‌ای رمان‌ها یافت، و ممکن است به آنها زیبایی نیز ببخشد. امّا ریتم نوع دیگر، یعنی ریتم دشوار، ریتم سمفونی پنجم در مقام یک کل... باری، من نمی‌توانم به نظیر آن در آثار داستانی اشاره کنم. با این حال ممکن است باشد.

ریتم را در مفهوم سادهٔ خود در کار مارسل پروست به سهولت می‌توان دید.

بخش نهایی کار پروست هنوز منتشر نشده است؛ هواخواهانش

---

۱. Beethoven. لودویگ بتهوون موسیقیدان بزرگ آلمان، (۱۷۷۰ ــ ۱۸۲۷).

۲. Movement. میزان سرعتی که باید در یک آهنگ رعایت شود. کشش صعودی یا نزولی یک آهنگ.

می‌گویند وقتی منتشر شود هرچیزی در محل درست و شایستهٔ خود خواهد بود و گذشته‌ها از نو تسخیر و تثبیت خواهند شد و یک کلِ کامل خواهیم داشت. من بر این گمان نیستم، به نظر من این کار بیشتر یک اعتراف ترقی‌خواهانه است تا یک بیان استتیک، زیرا با پرداختن «آلبرتین»[1] نویسنده کم‌کم دارد خسته می‌شود. ممکن است تازه‌هایی در انتظار باشد، اما تعجب‌آور خواهد بود اگر وضع به صورتی درآید که ناگزیر گردیم در عقیده خود دربارهٔ کتاب، در مجموع تجدیدنظر کنیم. اثر، کتابی است آشفته، و بدساخت، که شکل و قوارهٔ خارجی ندارد و نخواهد داشت؛ با این همه چیزی است به هم پیوسته، زیرا از درون کوک خورده، چون واجد ریتم است.

نمونه‌های چندی را می‌توان ارائه کرد (عکاسی مادربزرگ یکی از آنهاست.) اما مهم‌تر از هرچیز، از لحاظ شیرازه که بنگریم، جملهٔ[2] کوچکی است در موسیقی «ونتوی»[3]. همین جملهٔ کوچک بیش از هرچیز در این جهت عمل می‌کند که احساس کنیم در جهانی همگون زیست می‌کنیم — حتی بیش از حس حسادتی که «سوان»[4] قهرمان داستان و «شارلو»[5] را با موفقیت تباه می‌کند. ما نخست نام «ونتوی» را در شرایط و اوضاع نامساعدی می‌شنویم. موسیقیدان — که یک ارغنون‌زن روستایی و گمنام و ناشناخته‌ای است — می‌میرد و دخترش نامش را به ننگ می‌آلاید. این صحنهٔ دهشتناک باید در چنین جهت پرتو بیفگند، اما می‌گذرد.

---

1. Albertine

۲. Phrase، بخش کوتاه؛ مجموعهٔ چند Periode که به یک Cadence ختم می‌شود.

3. Vinteuil 4. Swann 5. Charlus

بعد، در یکی از سالن‌های پاریس هستیم، سوناتِ[۱] ویلُنی اجرا می‌شود و جملهٔ کوچکی از «آندانت»[۲] آن به گوش «سوان» می‌خورد، و به زندگیش راه می‌یابد. این جمله، همیشه موجودی است زنده، لیکن شکل‌های مختلف به خود می‌گیرد. مدتی، همراه عشقی است که نسبت به «اودت»[۳] دارد. ماجرای عاشقانه به هم می‌خورد و «جمله» فراموش می‌شود، و ما آن را از یاد می‌بریم. سپس آنگاه که حسد بر او می‌تازد باز به گوش می‌رسد، و اینک در آن واحد هم درماندگی حال و هم سعادت گذشته‌اش را ملازمت می‌کند، بی‌آن‌که خاصهٔ ملکوتی خویش را از دست داده باشد. این سونات را چه کسی نوشته؟ سوان هنگامی که می‌شنود نگارندهٔ آن «ونتوی» بوده می‌گوید: «من یک وقت ارغنون‌زن بینوایی را به این نام می‌شناختم ــ نمی‌تواند کار او باشد.» اما هست، و دختر ونتوی و دوستش آن را استنساخ و نشر کرده‌اند.

ظاهراً این تمام جریان است. این جملهٔ کوچک بارها کتاب را در می‌نوردد. اما در مقام یک پژواک، و یک خاطره؛ دوست داریم به او بربخوریم، اما محورکننده نیست. بعد، صدها و صدها صفحه می‌گذارد، اینک «ونتوی» از مفاخر ملی است و صحبت این است که در شهری که وی در آن همه درمانده و گمنام بود پیکره‌اش را نصب کنند. یکی دیگر از ساخته‌هایش را اجرا می‌کنند ــ یک «سکستت»[۴]، که در زمان حیات سازنده به اجرا درنیامده بود. قهرمان داستان این قطعه را می‌شنود

---

۱. Sonata، ساخته‌ای برای یک یا دو ساز (پیانو و ویلن) معمولاً با سه یا چهار موومان.

۲. Andante، آرام، بدون کشش.

3. Odette

۴. Sextet، قطعه‌ای برای شش ساز، با شش صدا.

ــ او در عالمی ناشناخته و نسبتاً هولناک است، در حالی که فجر مشئومی دریا را به خون آغشته است. اما جملهٔ کوتاه سونات ناگهان، هم از لحاظ او هم از لحاظ خواننده، از نو ظاهر می‌شود ــ اینک رسا نیست و دگرگون شده است، لیکن باز موقعیت و جهت کامل را به دست می‌دهد، به قسمی که او به روستای ایام کودکی خویش بازمی‌گردد، عالِم به این‌که این روستا متعلق به عالمی است ناشناخته.

ما را ضرور نیست با توصیف‌هایی که پروست از موسیقی می‌کند موافق باشیم (اینها از لحاظ ذوق من فزون از حد تصویری‌اند) اما نکتهٔ قابل تحسین استفاده‌ای است که از ضرباهنگ در ادبیات می‌کند، و نیز استفاده از چیزی که از حیث کیفیت به تأثیری مانند است که باید ایجاد کند ــ یعنی یک جملهٔ موسیقایی. جملهٔ ونتوی اینک که اشخاص متعددی ــ نخست سوان، و سپس قهرمان داستان ــ آن را شنیده‌اند دیگر یک چیز مقید و محدود نیست: بیرقی نیست از آن‌گونه که «جورج مردیت» به کار می‌برد ــ یک درخت گیلاس آفت‌زده که «کلارا میدلتن»[1] را مصاحبت کند، یک قایق تفریحی، در آب‌های آرام برای «سیسیلیا هالکت»[2]: بیرق، تنها می‌تواند از نو ظاهر شود، حال آن که ریتم می‌تواند تکامل یابد؛ این جملهٔ کوچک زندگی خاص خود را دارد که با زندگی شنوندگانش پیوندی ندارد؛ چنان که با زندگی مردی هم که آن را تصنیف کرده مربوط نیست. تقریباً خود بازیگری است، اما نه کاملاً، و این سخن بدین معنی است که نیروی آن صرف کوک‌زدن و به هم پیوستن کتاب از درون شده است، و نیز صرف استقرار زیبایی و شیفتن و

1. Clara Middleton 2. Cecilia Halket

تسخیر ذهن خواننده. اوقاتی هست که این جملهٔ کوچک، از آغازِ افسرده و غبار خود تا پایان سونات، برای خواننده در حکم همه‌چیز است. اوقاتی هم هست که چیزی نیست و فراموش می‌شود، و به نظر من ریتم در آثار داستانی همین است: نه این‌که مانند انگاره همیشه حضور داشته باشد بلکه با ظهور و زوال زیبای خود ما را از شگفتی و خرمی و امید بیا گند.

ریتم اگر به شیوه‌ای نابسزا پرداخته شود بسیار ملال‌آور است و ناگزیر قیافهٔ «سمبولی»[۱] را به خود می‌گیرد و به جای این‌که ما را به پیش برد می‌لغزاند. با خشم و ناراحتی درمی‌یابیم که «جان»[۲]، سگ گوش آویختهٔ گالزورثی[۳]، یا هرچه که باشد، باز در زیر پایمان خوابیده است؛ حتی درختان گیلاس و قایق‌های تفریحی «مردیت» نیز اگرچه زیبا و دلکش‌اند تنها دریچه‌هایی را به جهان شعر می‌گشایند. من تردید دارم چنین کیفیتی را نویسندگانی بتوانند فراچنگ آورند که از پیش برای کتابشان طرح و نقشه می‌ریزند. این کیفیت، باید مبتنی بر انگیزهٔ موضعی و به‌هنگام وصول به «انتروال»[۴] باشد. اما تأثیر این امر می‌تواند فوق‌العاده باشد، و می‌توان آن را بدون مثله کردن اشخاص به دست آورد، و همین از نیاز ما به یک شکل و قوارهٔ خارجی می‌کاهد.

در سخن از ریتم ساده در داستان همین قدر کافی می‌نماید: و آن را می‌توان به عنوان تکرار به‌علاوهٔ تغییر، که به یاری نمونه‌هایی تصویر

---

۱. Symbol، مظهر، رمز، اشاره.

2. John

۳. Galsworthy، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، (۱۸۶۷ ــ ۱۹۳۳).

۴. Interval، اختلاف دانگ، فاصله.

تواند شد، تعریف کرد. و اما نکتهٔ دشوارتر این‌که آیا در رمان‌ها تأثیری هست که بتواند قابل مقایسه با تأثیر سمفونی پنجم باشد ــ آن‌گاه و آنجا که ارکستر از ترنم باز می‌ماند، آیا چیزی را می‌شنویم که عملاً نواخته نشده است؟ نخستین موومان، آندانت، و «تریو ــ اسکرتسو ــ تریوفیناله ــ تریوفیناله»[1]، که سومین «دستگاه»[2] را تشکیل می‌دهند، همه با هم به ذهن می‌آیند و یکدیگر را در یک وجود مشترک بسط می‌دهند. این وجود مشترک، این چیز نوظهور، همان سمفونی است در مقام یک کل؛ و به‌طور عمده، اما نه تامّ و تمام، به یاری پیوند بین سه دستگاه بزرگ صوتی‌ای که ارکستر نواخته فراهم آمده است. من این پیوند را «ریتمیک»[3] می‌نامم. اگر اصطلاح دقیق آن در موسیقی چیز دیگری باشد مهم نیست؛ آنچه باید اینک از خود بپرسیم این است که آیا چنین چیزی در داستان هست؟

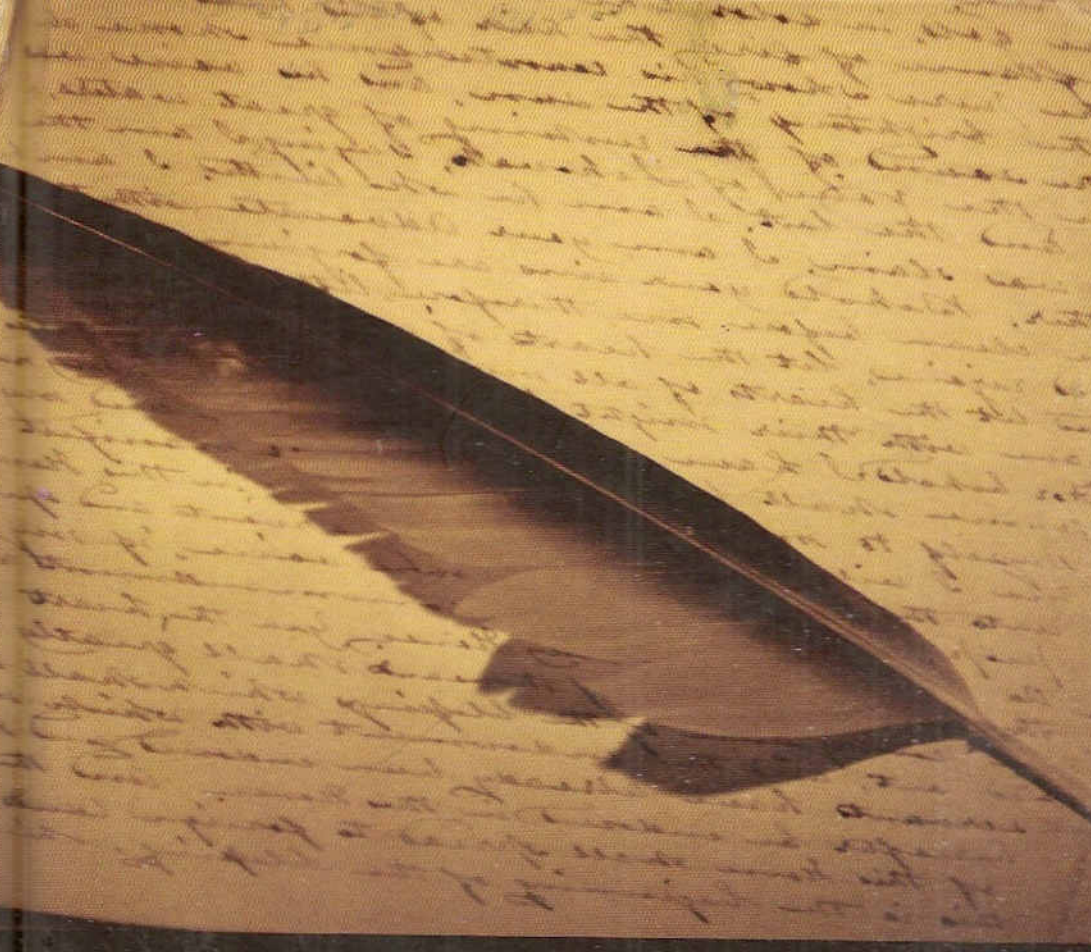
من چیزی نظیر این را در داستان سراغ ندارم. امّا بعید نیست که باشد. اثر داستانی شاید که در وجود موسیقی قرین بسیار نزدیکی را بیابد.

در «درام» وضع به گونهٔ دیگری است. درام می‌تواند چشم بر هنرهای تصویری داشته باشد، می‌تواند به ارسطو اجازه دهد که وی را تحت نظم و انضباط درآورد، چون تعهدش نسبت به خواست آدمیان چندان عمیق نیست. آدمیان بزرگ‌ترین شانس و فرصتشان را در رمان دارند. به رمان‌نویس می‌گویند: «اگر می‌خواهی ما را از نو بیافرین، اما به هرحال باید بیاییم.» و دشواری کار رمان‌نویس چنان که بارها دیدیم این است

---

1. Trio - Scherzo - trio - finale - trio - finale
2. Block
۳. Rhythmic، دارای ریتم، موزون.

که جنبش و جهت مناسبی به ایشان بدهد و در عین‌حال چیز دیگری را تحصیل کند. به کجا روی ببرد؟ البته نه برای کمک بلکه برای قیاس. موسیقی هرچند که مردم را به کار نمی‌گیرد، و اگرچه تابع احکام پیچیده‌ای است، با این حال در بیان غایی خود نوعی زیبایی را ارائه می‌کند که اثر داستانی می‌تواند به شیوهٔ خود تحصیل کند. انبساط. این فکری است که رمان‌نویس باید به آن بچسبد. نه کمال. نه گِرد کردن و تمام کردن بلکه باز کردن و بسط دادن. وقتی سمفونی پایان می‌پذیرد احساس می‌کنیم که نغمه‌ها و آهنگ‌هایی که آن را تشکیل داده‌اند آزاد گشته‌اند؛ همه آزادی فردی خویش را در ریتم باز جسته‌اند. آیا رمان نمی‌تواند چنین باشد؟ آیا چیزی از این کیفیت در **جنگ و صلح** نیست؟ ــ کتابی که با آن آغاز کردیم و باید با آن کار را به پایان بریم. کتابی چنین آشفته. با این همه، وقتی آن را می‌خوانیم آیا زه‌های شگفت سازها در پشت سر به صدا درنمی‌آیند و آیا هنگامی که کتاب را به پایان برده‌ایم هر جزئی از آن ــ حتی فهرست استراتژی‌ها ــ از هستی‌ای بزرگتر از آنچه در آن امکان وجود داشته بهره‌مند نیست؟



"ادوارد مورگان فورستر، زادهٔ ۱۸۷۹، پس از پایان تحصیلات در "تن بریج اسکول" و "کینگز کالج" کمبریج به سال ۱۹۶۴ به عضویت افتخاری این کالج درآمد. او نویسنده‌ای تواناست و کتاب "جنبه‌های رمان" اثری بس شناخته شده دربارهٔ رمان است.

فورستر به جز پنج رمان و مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه، چهارده اثر دیگر دارد از جمله دو زندگینامه، دو کتاب دربارهٔ اسکندریه و سناریوی یک فیلم و شعرهای اپرای بیلی باد ساختهٔ "بریتن" که با همکاری "اریک کروزیر" سروده است."

موسسه انتشارات نگاه

9 789643 512873

۷۰۰۰ تومان