پیرامون ادبیات

جی. هیلیس میلر

ترجمهٔ علی اصغر بهرامی

نشر نی

What is Literature?

Literature as Virtual Reality

The Secret of Literature

Why Read Literature?

How to Read Literature

پیرامون ادبیات

جی. هیلیس میلر

پیرامون ادبیات

ترجمهٔ
علی‌اصغر بهرامی

نشر نی

میلر، جوزف هیلیس، ۱۹۲۸ــ Miller, Joseph Hillis
پیرامون ادبیات/ جی. هیلیس میلر؛ ترجمه علی‌اصغر بهرامی. ــ تهران: نشر نی، ۱۳۸۴.
۲۲۹ ص.
ISBN 964-312-792-3
عنوان اصلی: On Literature.
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
واژه‌نامه.
کتابنامه: به صورت زیرنویس.
نمایه.

۱. ادبیات. ۲. کتاب و مواد خواندنی. الف. بهرامی، علی‌اصغر، ۱۳۱۹ ــ ، مترجم. ب. عنوان. ج. عنوان: پیرامون ادبیات.
۴ د ۹۵ م / PN ۴۵ ۸۰۱/۳
۱۳۸۴

کتابخانه ملی ایران ۸۴ـ۱۹۲۵۲ م

نشر نی
تهران، خیابان فاطمی، خیابان رهی معیری، شمارهٔ ۵۸، کد پستی ۱۴۱۳۷
تلفن: ۵۹ و ۸۸۰۰۴۶۵۸، صندوق پستی ۵۵۶ ــ ۱۳۱۴۵
www.nashreney.com
دفتر فروش: خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، پاساژ فروزنده، شمارهٔ ۵۱۲
تلفن: ۶۶۴۹۸۲۹۳، فکس: ۶۶۴۹۸۲۹۴
کتابفروشی: خیابان کریم‌خان، نبش میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۶۹
تلفن ۸۸۹۰۱۵۶۱

جی. هیلس میلر J. Hills Miller
پیرامون ادبیات **On Literature**
ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی Routledge, 2002
• چاپ اول ۱۳۸۴ تهران • تعداد ۱۱۰۰ نسخه • لیتوگرافی غزال • چاپ غزال
شابک ۳ـ۷۹۲ـ۳۱۲ـ۹۶۴ ISBN 964-312-792-3
همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است Printed in Iran

فهرست مطالب

یک. ادبیات چیست؟ ۹

بدرود ای ادبیات؟ ۹

چه عاملی ادبیات را ممکن ساخته است؟ ۱۱

پایان عصر چاپ ۱۸

پس ادبیات چیست؟ ۲۴

ادبیات به‌عنوان کاربرد خاصی از کلمات ۲۸

ادبیات در مقام جادوی غیرروحانی (سکولار) ۳۵

دو. ادبیات به‌منزلهٔ واقعیت مجازی ۳۹

«بگشای سزامی» ۳۹

ادبیات چرا خشن است؟ ۴۵

سرآغازها در مقام احضار اشباح ۴۷

غرابت ادبیات ۵۱

ادبیات گفتارِ کُنشی است ۵۷

ادبیات اسرار خود را حفظ می‌کند ۵۸

ادبیات از زبان استعاری استفاده می‌کند ۶۱
آیا ادبیات اختراع می‌کند یا اکتشاف؟ ۶۵

سه. راز ادبیات ۶۷
ادبیات به‌مثابهٔ تمثیل رؤیاییِ غیرروحانی (سکولار) ۶۷
«جهان کاملاً نوی» داستایفسکی ۶۹
عادت خطرناک آنتونی ترولوپ ۷۱
هنری جیمز با پهنهٔ برف‌پوش بِکرِ خود ۷۹
«زبان نابِ» والتر بنیامین ۸۷
ادبیات به‌مثابه دروغ در آثار پروست ۸۹
آواز سیرن‌های موریس بلانشو ۹۴
ادبیات به‌مثابهٔ یکسره آن دیگر: ژاک دریدا ۱۰۴
دارودستهٔ جورواجور ۱۰۸

چهار. چرا باید ادبیات خواند؟ ۱۱۱
واقعیت‌های مجازی به دردمان می‌خورند ۱۱۱
کتاب مقدسْ ادبیات نیست ۱۱۳
تحقیر افلاطون نسبت به شعر راپسودیک و اعقاب این تحقیر ۱۱۸
چرا افلاطون این‌قدر از شعر می‌ترسید؟ ۱۲۳
حیاتِ طولانیِ تحقیر افلاطون نسبت به شعر ۱۲۷
دفاع ارسطو از شعر ۱۳۳
ارسطو زنده است! ۱۳۶
ادبیات در مقام اتوبیوگرافیِ در لباس مبدل (در لفافه) ۱۳۹
مؤلف در مقام انسان شیّاد ۱۴۵
ادبیات در مقام کنش زبانی ۱۵۰

پنج. چگونه ادبیات بخوانیم ۱۵۵
آموزشِ چگونه خواندن کار عبثی است ۱۵۵
ادبیات در مقام خشک‌اندیشی (فاناتیسیزم) ۱۵۹

خوب‌خوانی کُندخوانی است ۱۶۴
پرسش‌انگیزیِ خواندن ۱۶۶
چرا من دلباختهٔ خانوادهٔ رابینسون سویسی بودم ۱۷۰
خواندنِ خانوادهٔ رابینسون سویسی به ضربْ‌آهنگِ لنتو ۱۷۱

ششم. چگونه تطبیقی بخوانیم، یا دزد بازی کردن ۱۷۷
قبل و بعد از خانوادهٔ رابینسون سویسی ۱۷۷
فو در مقام تفسیر ریویزیونیستی ۱۷۹
ادبیات و تاریخ فکری ۱۸۶
خشونت در خانوادهٔ رابینسون سویسی ۱۹۳
کتاب‌های کروزوئه و امپریالیسم ۱۹۸
کتاب‌های آلیس در مقام ساخت‌شکنیِ خانوادهٔ رابینسون سویسی ۲۰۷
ستایش پایانی برای خواندن معصومانه یا حقّهٔ تمیزی است اگر از عهدهٔ آن برآیید ۲۱۱

دربارهٔ نویسنده ۲۱۳
واژه‌نامه ۲۱۵
نمایه ۲۲۳

ادبیات چیست؟

یک

بدرود ای ادبیات؟

پایان کار ادبیات نزدیک است. عمر ادبیات تقریباً به سر آمده است. دیگر موعدش رسیده است، یعنی نوبت دوران‌های دیگری برای رسانه‌های دیگری رسیده است. به‌رغم آنکه پایان عمر ادبیات نزدیک است، اما ادبیاتْ ماندگار و جهانشمول است. ادبیات از همهٔ تغییرات تاریخی و فناوری جان به در می‌برد. ادبیات مشخصهٔ همهٔ فرهنگ‌های بشری، در هر زمان و در هر مکان است. امروزه هر جا به تأمل جدّی «پیرامون ادبیات» می‌پردازیم این دو فرض متناقض باید ناظر بر تأملات ما باشند.

این حالت متناقض از کجا ناشی می‌شود؟ ادبیات دارای تاریخ است. منظور من از «ادبیات»، «ادبیات» به مفهوم کلمه‌ای است که ما در مغربْ‌زمین، در زبان‌های گوناگون خود به‌کار می‌بریم: به فرانسه و انگلیسی: «literature»؛ به ایتالیایی: «letteratura»؛ به اسپانیایی: «literatura»؛ به آلمانی: «literatur».

همان‌گونه که ژاک دریدا[1] در *منزلگاه: قصه و شهادت*[2] اظهار می‌دارد، واژهٔ «literature» از یک ریشهٔ لاتین مشتق می‌شود. این واژه را نمی‌توان از ریشه‌های رومی ـ مسیحی ـ اروپایی آن جداکرد. اما ادبیات به مفهوم نوین آن، در غرب، از اروپا سر برآورد و حداکثر در اواخر سدهٔ هفدهم شروع شد. در همان زمان هم این واژه مفهوم نوین خود را نداشت. براساس *فرهنگ انگلیسی آکسفورد*، استفاده از واژهٔ «literature» به مفهوم رایج آن کاملاً تازه است. تعریف «literature» در مقام دربرگیرندهٔ خاطرات، تاریخ، مجموعه نامه، پیمان‌نامه‌های عالمانه و غیره، به‌علاوهٔ شعر، نمایشنامهٔ چاپ شده و رمان، متعلق به بعد از فرهنگ ساموئل جانسون (۱۷۵۵) است. مفهوم محدود «literature» به عنوان دربرگیرندهٔ صرفِ شعر و نمایشنامه و رمان از آن هم تازه‌تر است. تعریفی که جانسون از واژهٔ «literature» به‌دست می‌دهد، مفهومی که دیگر رو به کهنگی دارد، چنین است: «آشنایی با (ادب)[3] یا کتاب؛ دانش انسانی یا مؤدبانه؛ فرهنگ ادبی.» مثالی که در اواخر دههٔ ۸۰ سدهٔ نوزدهم در *فرهنگ آکسفورد* آمده چنین است:

He was a man of very small literature.

تنها براساس سومین تعریف *فرهنگ آکسفورد* است که به این تعریف می‌رسیم:

> اثر (کار) ادبی به‌طورکلّی؛ مجموعه نوشته‌هایی که در یک کشور خاص یا در یک دورهٔ خاص، یا در جهان به‌طورکلّی پدید آمده است. به‌علاوه، امروزه به مفهوم محدودتری به نوشته‌ای اطلاق می‌شود که به دلیل زیباییِ قالب یا تأثیر عاطفی خود طلب می‌کند که طرف توجه و مورد اعتنا قرار گیرد.

---

1. Jacques Derrida
2. *Demeure: Fiction and Testimony*
۳. کلمهٔ «ادب» معادل letters آمده که در اصل یعنی حرف، یا حروف چاپی. ـ م.

به نقل از *فرهنگ آکسفورد*، «پیدایش این تعریف هم در انگلستان و هم در فرانسه بسیار تازه است.» تاریخ رواج آن را می‌توان به اواسط سدهٔ هژدهم نسبت داد و دست‌کم با آثار ژوزف و توماس وارتون[1] (۱۷۲۲ـ۱۸۰۰؛ ۱۷۲۸ـ۱۷۹۰) همراه دانست. ادموند گاس[2] به سال ۱۹۱۵ـ۱۹۱۶ در مقاله‌ای به نام «پیشتازان رمانتیسیزم: ژوزف و توماس وارتون» از آن دو در مقام کسانی یاد کرده است که تعریف نوین ادبیات مرهون آنان است. ادبیات به آن مفهوم، اکنون به پایانِ راه نزدیک می‌شود: رسانه‌های تازه‌ای به‌تدریج جای کتاب‌های چاپی را می‌گیرند.

چه عاملی ادبیات را ممکن ساخته است؟

کدام‌اند مشخصه‌های فرهنگی‌ای که از ملزومات ضروری ادبیات‌اند؟ (البته ادبیات به مفهومی که در مغربْ‌زمین می‌شناسیم). ادبیاتِ مغربْ‌زمین متعلق به عصر کتاب‌های چاپی است و نیز دیگر شکل‌های چاپ نظیر روزنامه و مجله و گاهنامه‌ها به‌طورکلّی. ادبیات با گسترش تدریجیِ باسوادی در مغربْ‌زمین همراه است که اکنون دیگر تقریباً فراگیر شده است. باسوادی که گسترده نباشد، ادبیاتی هم در کار نیست. به‌علاوه، باسوادی از سدهٔ هفدهم به بعد با پیدایش تدریجی دموکراسی‌های نوع غربی همراه است. مقصود از دموکراسیِ نوع غربی، رژیم‌هایی است که دارای حق رأی گسترده‌اند، حکومت براساس قانونگذاری است، نظام قضاییِ به‌قاعده دارند، و حقوق اساسی بشر یا آزادی‌های شهروندی رعایت می‌شوند. این‌گونه دموکراسی‌ها کم‌کم سبب پیشبرد کم‌وبیش فراگیر و همگانیِ آموزش شدند. به‌علاوه به شهروندان اجازهٔ دسترسیِ کم‌وبیش آزاد به مطالب چاپ شده و به ابزار چاپ کردنِ مطالبِ تازه دادند.

---

1. Joseph and Thomas Wharton
2. Edmund Gosse

البته این آزادی هرگز کامل نبوده است. شکل‌های گوناگون سانسور حتی در آزادترین دموکراسی‌های معاصر هم قدرت ماشین چاپ را محدود می‌کنند. بااین‌همه، هیچ نوع فناوری‌ای هرگز قادر نبوده است مثل ماشین چاپ سلسله‌مراتبِ طبقاتیِ قدرت را فرو بریزاند. ماشین چاپ انقلاب‌های دموکراتیک را میسر ساخت، انقلاب‌هایی مثل انقلاب فرانسه یا انقلاب امریکا. امروزه اینترنت کارکرد مشابهی دارد. چاپ و انتشار و پخش روزنامه‌های مخفی، بیانیه‌ها و آثار ادبیِ رهایی‌بخش، برای پیشبرد انقلاب‌های پیشین ضروری بودند، درست همان‌گونه که پست‌الکترونیکی[1]، اینترنت، تلفنِ همراه و دوربین‌های فیلمبرداریِ دستی برای پیشبرد همهٔ انقلاب‌هایی که در پیش داریم ضروری‌اند. البته ناگفته نماند که هر دویِ این رژیم‌های ارتباطی ابزار نیرومندی برای سرکوبی نیز هستند.

پاگرفتن دموکراسی‌های نوین به معنای پیدایش ملت ـ کشورهای نوین بوده است، که مشوق نوعی یکسانی (همخوانیِ) قومی و زبانی میان شهروندان هر یک از این کشورهاست. ادبیات نوین ادبیات بومی و محلی است. ادبیات نوین زمانی سر برآورد که استفاده از زبان لاتین به عنوان *زبان رابط* به‌تدریج از میان رفت. همپای شکل‌گرفتنِ ملت ـ کشورها ایدهٔ ادبیات ملّی نیز ظهور کرد، یعنی ظهور ادبیاتی که به زبانْ و با ویژگی‌های زبان کشور خاصی نگاشته شده بود. این ذهنیت در باب بررسی و فراگیری ادبیات، هم در مدرسه و هم در دانشگاه به‌صورت مدوّن با قدرت تمام باقی مانده است. این ذهنیت در بخش‌های فرانسه و آلمانی و انگلیسی و اسلاوی و ایتالیایی و اسپانیایی نهادینه شده است. امروزه مقاومت بسیار شدیدی نسبت به پیکربندیِ مجدد این بخش‌ها وجود دارد، آن هم در شرایطی که این پیکربندی مجدّد صرفاً برای ابقای این بخش‌ها ضروری است.

ادبیات به مفهوم نوینِ غربی آن زمانی کاملاً تثبیت شد که دانشگاه‌های

---

1. E-mail

پژوهشیِ نوین به‌وجود آمدند. پیدایش این دانشگاه‌های نوین را به‌طورکلی با پیدایش دانشگاه برلن همزمان می‌دانند که حدود سال ۱۸۱۰ براساس طرحی که ویلهلم فون هومبولت[1] ارائه کرده بود، تأسیس شد. دانشگاه پژوهشیِ نوین دارای وظیفه‌ای دوگانه است. یکی از این دو وظیفه *دانش*[2] است، یعنی یافتن حقیقت در هر زمینه‌ای و در هر بابی. دیگری *تعلیم و تربیت*[3] است، که آموزش خصلت‌هایی به شهروندانِ ملت ـ کشور معینی، خصلت‌هایی که مناسب آن کشور باشد (این آموزش در اصل تنها به مردان محدود می‌شده است). شاید بیان این نکته غلوآمیز باشد که دانشگاه‌های پژوهشی و آموزش‌های دبیرستانی که جنبهٔ آمادگی برای کار در دانشگاه را داشت، ادبیات به مفهوم نوین آن را آفریده‌اند. گذشته از این‌ها، روزنامه‌ها و ژورنال‌ها و منتقدان و بررسی‌کنندگان غیردانشگاهی نیز در این امر دستی داشته‌اند، مثلاً در انگلستان می‌توان از ساموئل جانسون یا ساموئل تیلر کالریج[4] یاد کرد. بااین‌همه، ذهنیت ادبی ما را عمدتاً نویسندگانی شکل داده‌اند که در دانشگاه آموزش دیده بودند. برای مثال در آلمان از برادرانِ شلِگِل[5] می‌توان نام برد، و نیز جمع کاملی از منتقدان و فیلسوفانی که در زمینهٔ رمانتیسیزم آلمانی فعالیت می‌کردند. از نمونه‌های انگلیسی آن می‌توان به ویلیام وردزورث[6] اشاره کرد که درس‌خواندهٔ کمبریج بود. وی در «مقدمه‌ای بر بالادهای[7] غنایی» شعر را و کاربرد شعر را برای نسل‌های آتی تعریف می‌کند. در عصر ویکتوریا، ماتیو آرنولد[8] که تحصیل‌کردهٔ آکسفورد بود از نیروهایی بود که در شکل‌گیری

---

1. Wilhelm Von Humbolt

۲. در اصل به زبان آلمانی است: wissenschaft. ـ م.

۳. در اصل به زبان آلمانی است: Bildung. ـ م.

4. Samuel Taylor Coleridge

5. Schlegel

6. William Wordsworth

۷. بالاد به شعرهای روایی ساده و مردمی می‌گویند که بیشتر جنبهٔ عاشقانه دارند. ـ م.

8. Matthew Arnold

مطالعات نهادی‌شدهٔ[1] ادبیات در انگلستان و ایالات متحد نقشی بنیادین داشت. طرز تفکر آرنولد هنوز هم در حلقه‌های محافظه‌کار تأثیر خود را حفظ کرده است.

آرنولد با کمک آلمانی‌ها بر جریان انتقال از فلسفه به ادبیات، ادبیاتی که به‌کار *تعلیم و تربیت* (Bildung) بیاید نقش راهبردی داشت. ادبیاتْ شهروندان را شکل می‌دهد، زیرا به آنان دانشی می‌بخشاید که آرنولد آن را چنین می‌خواند: «بهترین‌هایی که در جهان دانسته و اندیشیده شده است.» این «بهترین‌ها» از نظر آرنولد در آثار رسمی مغرب‌زمین از هومر و کتاب مقدس تا گوته و وردزورث نهفته است. هنوز هم بیشتر مردم نخستین بار از زبان معلمان مدرسهٔ خویش است که می‌شنوند چیزی به نام ادبیات وجود دارد.

به‌علاوه، دانشگاه‌ها به‌طور سنتی وظیفهٔ انبارکردن، طبقه‌بندی، حفظ، تحشیه و تفسیر ادبیات را برعهده داشته‌اند و این وظیفه را با انباشتن کتاب‌ها و گاهنامه‌ها و دست‌نوشته‌ها در کتابخانه‌های پژوهشی و مجموعه‌های خاص انجام داده‌اند. چنین بوده است سهم ادبیات در مسئولیت دانشگاه‌ها برای پیشبرد *دانش* (ویسن‌شاخت)، در تقابل با *تعلیم و تربیت* (بیلدونگ). من در دههٔ ۵۰ و ۶۰ در دانشگاه جانز هاپکینز[2] درس می‌دادم و این مسئولیتِ دوگانه در آن سال‌ها هنوز در بخش‌های ادبیاتِ آن سخت چشمگیر بود. هنوز هم این مسئولیت هیچ از میان نرفته است.

شاید مهم‌ترین خصیصه‌ای که سبب پیدایش ادبیات در دموکراسی‌های نوین بوده است، آزادی بیان باشد. منظور از آزادی بیان آزادی در گفتن، نوشتن یا انتشارِ تقریباً همه‌چیز است. بیان آزاد به هر کسی اجازه می‌دهد از هر چیزی انتقاد کند، هر چیزی را زیر سؤال ببرد، حتی به فرد این حق را می‌دهد که از خودِ حقِ آزادیِ بیان نیز انتقاد کند. به‌علاوه، همان‌گونه که ژاک دریدا با شدّت و حدّت تمام اظهار داشته است، ادبیات به مفهوم غربی آن نه

---

1. institutionalized
2. Johns Hopkins

تنها بر حقِ گفتن همه‌چیز استوار است، بلکه بر این حق نیز استوار است که گوینده را به‌دلیل چیزهایی که می‌گوید مسئول نمی‌بینند. چگونه چنین چیزی ممکن است؟ از آن‌جا که ادبیات متعلق به حوزهٔ تخیل است، همیشه می‌توان ادعا کرد که هر چه در یک اثرِ ادبی گفته شده است جنبهٔ تجربی و فرضی دارد، و ربطی به ادعاهای اجرایی یا ارجاعی ندارد. قاتلِ تبر به دستِ *جنایت و مکافات* داستایفسکی نیست و داستایفسکی قتل با تبر را هم تبلیغ نمی‌کند. داستایفسکی صرفاً دارد یک قصه می‌نویسد و می‌کوشد در عالم *تخیل* خویش ببیند قاتلِ تبر به دست چگونه چیزی است. امروزه در آغاز بسیاری از داستان‌های نوینِ جنایی این فرمول تکراری را چاپ می‌کنند: «هرگونه شباهتی به شخصیت‌های واقعی، چه زندگان و چه مردگان، اتفاقی است.» این ادعایِ (اغلب دروغ) از یک‌سو نویسنده را از شکایت و تعقیب قانونی در امان می‌دارد و از سوی دیگر مسئولیت اشارت‌گرایانه[1] را نیز مدوّن می‌کند، مسئولیتی که از مشخصه‌های اساسی ادبیات به مفهوم نوین آن است.

یکی از آخرین مشخصه‌های ادبیاتِ نوینِ غربی به‌ظاهر با آزادی بیان، یعنی هر چه می‌خواهیم بگوییم در تضاد است. درست است که آزادی بیان از نظر اصول به همه اجازه می‌دهد که هر چه می‌خواهند بگویند، لکن این آزادی همیشه به شیوه‌های گوناگون سخت محدود شده است. در سراسر دوران ادبیات چاپی نویسندگان در *عمل* نه‌تنها مسئول عقایدی شناخته شده‌اند که در آثار ادبی ابراز می‌شوند، بلکه مسئول اثرات و عواقب سیاسی و اجتماعی نوشتهٔ خود نیز شناخته شده‌اند، چه این نوشته‌ها به‌راستی اثری گذاشته باشند، چه کسانی معتقد باشند اثرگذار بوده‌اند. رمان‌های سر والتر اسکات[2] و *کلبهٔ عمو تام* اثر هاریت بیچر استو[3] را هر کدام به نحوی مسئول وقوع جنگ داخلی امریکا شناخته‌اند: رمان‌های اسکات ایده‌های پوسیده و

---

1. referential ارجاعی
2. Sir Walter Scott
3. Harriet Beecher Stowe

از مد افتادهٔ سلحشوری را به طبقهٔ اعیان جنوب امریکا تزریق کرده است، و *کلبهٔ عمو تام* مردمان را قاطعانه به حمایت از الغای برده‌داری فراخوانده است. این ادعاها البته چندان هم بی‌پایه نیستند. ترجمهٔ چینیِ *کلبهٔ عمو تام* از کتاب‌های مورد علاقهٔ مائوتسه تونگ بود. حتی امروزه هم اگر نویسنده‌ای در دادگاه ادعا کند که این او نیست که در یک اثر خاص حرف می‌زند، بلکه یک شخصیت خیالی است که دارد عقاید خیالی را به زبان می‌آورد، باز هم معلوم نیست این نویسنده بتواند دادگاه را راحت از سر بگذراند و قِسِر در برود.

درست است که گسترش فرهنگ چاپ و ظهور دموکراسی‌های نوین در پیشرفت ادبیات نوینِ غرب نقش مهمی ایفا کرده است، اما پدیدهٔ دیگری نیز به همان اندازه نقش داشته است، و آن چیزی نیست جز ابداع مفهوم نوین «خود»[1] که ابداع آن را به‌طور سنتی به دکارت و لاک نسبت می‌دهند. از *کوگیتو*[2]ی دکارتی که ابداع هویت و خودآگاهی و خود را در پی داشت (لاک، *رساله‌ای در باب شناخت*، کتاب دوم، فصل ۲۷)، تا منِ خودْفرمانِ یا *ایشِ*[3] *فیخته*، تا خودآگاهی مطلق *هگل*، تا «منِ» *نیچه* که عامل اراده به‌قدرت اوست، تا «اِگو» که از عناصر «خود» فرویدی است، تا «اگوی» پدیدارشناسانهٔ *هوسِرل*،[4] تا *دازاین*[5] (آن‌جا-بودِ) *هایدگر*[6] که آشکارا با «خودِ» دکارتی در تضاد است، اما به هر حال صورت تعدیل‌یافته‌ای از ذهنیت سوبژکتیویته است، تا «من»[7] در مقام عامل بیان گفته‌های کاربَستی‌ای نظیر «من قول می‌دهم» یا «من شرط می‌بندم» در نظریهٔ کُنش گفتاریِ[8] جی. ال. آستین[9] و دیگران، تا

---

1. Self

۲. Cogito، اصل «می‌اندیشم» دکارت است، برآمده از این جملهٔ مشهور که «می‌اندیشم، پس هستم.» cogito ergo sum. ـ م.

۳. ich، آلمانی است یعنی همان «من». ـ م.

4. Edmund Husserl

5. Dasein

6. Heidegger

7. I

8. Speech act Theory

9. J. L. Austin

سوژه‌ای[1] (موضوع، مبتدا) که چیزی نیست که بایدش موقوف کرد، بلکه در مقام مسئله‌ای است که باید آن را در چارچوب تفکرِ ساخت‌شکنانه[2] یا پسامدرنیستی مورد پرس‌وجو قرار داد. ادبیات در تمام دوران شکوفایی خود همیشه به یکی از مفاهیم «خود» در مقام عاملِ[3] خودآگاه و مسئول متکی و وابسته بوده است. «خودِ» نوین را می‌توان مسئول آنچه می‌گوید، می‌اندیشد، یا می‌کُند شناخت، از آن جمله مسئول هر کاری که در زمینهٔ نوشتن اثر ادبی از وی سر می‌زند.

به‌علاوه ادبیات به مفهوم سنتی ما به مفهوم تازه‌ای از مؤلف و تألیف نیز متکی بوده است. این مفهوم با تدوینِ قوانینِ نوینِ حقوقِ مؤلف شکلِ قانونی یافت. گذشته از آن، همهٔ تکنیک‌ها و همهٔ قالب‌های برجستهٔ ادبیات از مفهوم تازه‌ای از «خودیّت»[4] بهره‌برداری کرده‌اند. رمان‌های اول شخصِ اولیه نظیر *رابینسون کروزوئه* از شیوهٔ ارائهٔ مستقیم درون‌بود[5] استفاده کرده‌اند که مشخصهٔ آثار اعتراف‌گرایانهٔ پروتستانی سدهٔ هفدهم است. رمان‌های ادبی قرن هژدهم برای عرضه داشتِ ذهنیت از شیوهٔ مکاتبه‌ای سود برده‌اند. با شعر رمانتیک «منِ» غنایی پاگرفت. رمان‌های سدهٔ نوزدهم شکل‌های پیچیدهٔ روایت سوم شخص را عرضه کردند. و اینها خود عرضه‌داشتِ دوگانهٔ همزمان را میسر ساخت، با گفتمان غیرمستقیم دو ذهنیت، یکی ذهنیت راوی و دیگری ذهنیت شخصیت رمان. رمان‌های سدهٔ بیستم «جریان سیّال ذهن»[6] شخصیت اول قصه را به صورت مستقیم با کلمات عرضه می‌کنند. تک‌گویی ذهنی *مولی بلوم*[7] در پایان رمان *اولیس* نمونهٔ برجستهٔ این جریان سیال ذهن است.

---

1. Subject
2. deconstructive
3. agent
4. selfhood
5. interiority
6. stream of consciousness، *روانهٔ آگاهی*، داریوش آشوری. ـ م.
7. Molly Bloom

پایان عصر چاپ

بیشتر مشخصه‌هایی که پیدایش ادبیات نوین را میسر ساخته‌اند، اکنون به‌سرعت دچار دگرگونی می‌شوند یا مورد تردید قرار می‌گیرند. امروزه مردم دیگر نسبت به یکپارچگی و دوام «خود» چندان هم مطمئن نیستند، و آن‌قدرها هم اطمینان ندارند که بتوان اثری را به اعتبار مؤلف آن تبیین کرد. *مؤلف کیست؟* اثر فوکو[1] و *مرگ مؤلف* اثر رولان بارت[2] از پایان پیوند قدیمیِ میانِ اثر ادبی و مؤلفِ آن خبر می‌دهند که پیش از این به‌مثابهٔ یک خودِ یکپارچه، شخص واقعی شکسپیر یا ویرجینیا وولف[3] به‌شمار می‌رفت. ادبیات خود، دست‌اندرکار قطعه‌قطعه کردن «خود» بوده است.

نیروهای جهانی‌کردنِ اقتصاد، سیاست و فناوری به شکل‌های بسیاری در حال تضعیف استقلال و همبستگی و یکپارچگیِ درونیِ ملت ـ کشورها هستند. امروزه بیشتر کشورهای جهان چندزبانی و چندقومی‌اند. امروزه چنین می‌نماید که ملت‌ها در درون خود تقسیم شده و چندپاره‌اند، و به‌علاوه درون مرزهایی قرار دارند که بیش از پیش قابل نفوذند. ادبیات امریکا، اکنون آثاری را شامل می‌شود که به زبان‌های اسپانیایی، چینی، زبان‌های بومی امریکا، به زبان یِدیش[4]، فرانسه و مانند آن هستند، به‌علاوهٔ آثاری که از درونِ همان گروه‌های اجتماعی به انگلیسی نوشته می‌شوند، مثل ادبیات امریکایی‌های افریقایی‌تبار. در جمهوری خلق چین بیش از شصت زبان و فرهنگ شناسایی شده است که متعلق به اقلیت‌های قومی آن کشورند. جمهوری افریقای جنوبی، بعد از برچیده شدن آپارتاید صاحب یازده زبان

---

1. Foucault
2. Roland Barthes
3. Virginia Woolf
۴. Yiddish، آمیزه‌ای از زبان‌های آلمانی و عبری است، در اصل زبان یهودیان ساکن آلمان بوده است. ـ م.

رسمی شده است، که نُه تای آنها افریقایی است، یکی انگلیسی و یکی نیز زبان آفریکانز[1] است. پذیرش چندپارگی ملت‌ها دارد نهادینگی پژوهش ادبی را براساس ادبیات‌های ملّی به‌پایان خود می‌رساند، یعنی به‌صورتی که هر ادبیاتی برای خود تاریخِ ادبیِ فرضیِ مخصوص به خود را دارد و هر ادبیاتی به زبانِ ملّیِ واحدی نوشته می‌شود. رویدادهای هولناک نیمهٔ قرن بیستم، یعنی جنگ جهانی دوم و نسل‌کشی‌های آن، سبب دگردیسی تمدن ما و همراه با آن دگردیسی ادبیات غربی شده‌اند. حتی کسانی مثل موریس بلانشو[2] به نحو قانع‌کننده‌ای بحث می‌کنند که بعد از نسل‌کشی‌های جنگ جهانی دوم ادبیات به مفهوم قدیمی آن دیگر غیرممکن است.

به‌علاوه، تحولات فناوری و همپای آن توسعهٔ رسانه‌های تازه سبب مرگ تدریجی ادبیات به‌مفهوم نوین کلمه شده‌اند. ما همه این رسانه‌های تازه را می‌شناسیم: رادیو، سینما، تلویزیون، ویدیو، اینترنت، و به‌زودی شبکهٔ ویدیویی بی‌سیم جهانی.

من به‌تازگی در جمهوری خلق چین در کارگاهی شرکت کرده‌ام. این کارگاه دانشوران ادبی امریکایی و نمایندگان اتحادیهٔ نویسندگان چین را دور هم جمع کرده بود. در این گردهمایی معلوم شد که امروزه محترم‌ترین و با نفوذترین نویسندگانِ چین آنهایی هستند که رمان‌ها و قصه‌هایشان به‌صورت سریال تلویزیونی درآمده‌اند. در دههٔ گذشته، تیراژ مهم‌ترین نشریهٔ ماهانه‌ای که در جمهوری خلق چین به‌چاپ شعر اختصاص دارد، از رقم حیرت‌انگیز ۷۰۰,۰۰۰ نسخه به «فقط» ۳۰,۰۰۰ نسخه رسیده است؛ چیزی که هست بیش از ده نشریهٔ تازه و معتبر شعر منتشر می‌شوند که این خودکاهش تیراژ آن نشریه را جبران می‌کند و نشانهٔ خوشی حاکی از سلامت گونه‌گون‌گری شعر چین است. به‌رغم همهٔ اینها، تغییریافتن رسانه‌ها نقش تعیین‌کننده دارد.

---

۱. Afrikaans، زبان مهاجران هلندیِ ساکن افریقای جنوبی است که هنوز هم شباهت زیادی به هلندی دارد. ـ م.

2. Maurice Blanchot

در گذشته ادبیات چاپی مهم‌ترین وسیله‌ای بود که آرمان‌ها، ایدئولوژی‌ها، شیوه‌های رفتار و داوری (یعنی همهٔ آن چیزهایی که از فرد شهروندی خوب می‌پرداخت) را به شهروندان یک ملت ـ کشورِ مشخص القا می‌کرد. اما اکنون چه بخواهیم و چه نخواهیم این نقش را رسانه‌های دیگری آن هم به شکل روزافزونی به‌عهده گرفته‌اند، رسانه‌هایی مثل رادیو، سینما، تلویزیون، ویدیو، دی‌وی‌دی و اینترنت. این روزها بخش ادبیات دانشگاه‌ها برای تأمین بودجهٔ معمول خود به دردسر افتاده است، که پدیدهٔ فوق ـ پیدایش رسانه‌های تازه ـ مشکلات بخش ادبیات دانشگاه‌ها را توجیه می‌کند. جامعه دیگر لازم نمی‌بیند که دانشگاه مکان اصلی‌ای باشد که خصیصه‌های ملّی را از آن جا به شهروندان خویش القا کند. در گذشته این کار را بخش‌های علوم انسانیِ کالج‌ها و دانشگاه‌ها عمدتاً از طریق آموزش ادبیات انجام می‌دادند. اما اکنون این کار را تلویزیون، برنامه‌های گفتمان رادیویی و سینما آن هم به شکل روزافزونی برعهده گرفته‌اند. مردم نمی‌توانند همزمان با خواندن آثار چارلز دیکنز[1] یا هنری جیمز[2] یا تونی موریسون[3] تلویزیون یا فیلم ویدیویی تماشا کنند، هر چند عده‌ای ادعا می‌کنند از عهدهٔ این کار برمی‌آیند. شواهد موجود حاکی از آن است که مردم وقت خود را بیش از پیش صرف تماشای تلویزیون یا وَر رفتن با اینترنت می‌کنند. به احتمال زیاد بیشتر مردم در مجموع تازه‌ترین فیلم‌های آثار دیکنز، جیمز و آستین[4] و ترولوپ[5] را دیده‌اند، اما خود این آثار را عملاً نخوانده‌اند. در مواردی چند (هر چند میزان آن را نمی‌دانم)، مردم به این دلیل کتابی را می‌خوانند که فیلم تلویزیونی آن را دیده‌اند. البته کتاب چاپی تا مدت‌ها قدرت فرهنگی خود را حفظ می‌کند، اما دوران حاکمیت آن به‌وضوح رو به افول است. رسانه‌های تازه کم‌وبیش به‌سرعت دارند جای کتاب چاپی را می‌گیرند. البته نه اینکه دنیا به آخر رسیده باشد، نه، دنیا به آخر

---

1. Charles Dickens
2. Henry James
3. Toni Morrison
4. Austen
5. Trollope

نرسیده است، فقط شاهد پگاه دنیایی تازه‌ایم که زیر سلطهٔ رسانه‌هایی تازه قرار می‌گیرد.

یکی از مشخص‌ترین نشانگان مرگ قریب‌الوقوع ادبیات همانا گرایش‌های تازهٔ معلمان جوان‌ترِ بخش ادبیات دانشگاه‌هاست. این جوان‌تران در سراسر جهان دارند گروه گروه از مطالعات ادبی روی می‌گردانند و به حوزه‌های دیگری روی می‌آورند، حوزه‌هایی نظیر تئوری (نظریه)، مطالعات فرهنگی، مطالعات پسااستعماری، مطالعهٔ رسانه‌ها (فیلم و تلویزیون و مانند آن)، مطالعات فرهنگ مردم‌پسند، مطالعات زنان، مطالعات افریقایی ـ امریکایی و حوزه‌های دیگر. این گروه از استادان اغلب به سبکی می‌نویسند و به‌شیوه‌ای تدریس می‌کنند که بیشتر به علوم اجتماعی نزدیک است تا علوم انسانی به مفهوم سنتیِ آن. اینان در نوشته‌های خود و در کار تدریس اغلب ادبیات را به حاشیه می‌رانند یا آن را نادیده می‌گیرند، و این درحالی است که بسیاری از آنان از طریق همان تاریخ ادبیاتِ ازمدافتاده و با خواندن دقیق متن‌های متداولْ آموزش دیده‌اند.

این جوانان نه کودن‌اند و نه وحشی‌هایی جاهل. سرِ آن ندارند که ادبیات را خراب کنند، یا تحصیل ادبیات را از میان ببرند. اما اغلب بهتر از بزرگ‌ترانشان می‌فهمند باد از کدام سو می‌وزد. آنان علاقه‌ای عمیق و تحسین‌برانگیز به سینما یا فرهنگ مردم‌پسند دارند؛ دلیل آن هم تا حدودی این است که فیلم و فرهنگ مردم‌پسند نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت آنان داشته است. آنان دارای این پیش‌آگهی نیز هستند که تحصیل ادبیات به شکل سنتی آن دارد وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود و دیر یا زود مقامات مسئول جامعه و دانشگاهْ آن را کهنه و خارج از رده اعلام می‌کنند. البته احتمالاً نه با این طول و تفصیلی که من گفتم. مدیران دانشگاه‌ها به این شکل عمل نمی‌کنند. از روش مؤثرتری استفاده می‌کنند؛ بدین‌ترتیب که به اسمِ «ضرورت‌های اقتصادی» یا «محدود کردن بخش‌ها» بودجهٔ دانشگاه را قطع می‌کنند. در دانشگاه‌های ایالات متحد، قبل از همه بخش ادبیات کلاسیک و

بخش زبان‌های نوین، البته به‌جز انگلیسی، تعطیل می‌شوند. واقعیت آنکه هم‌اکنون هم در بسیاری از دانشگاه‌ها این بخش‌ها دارند تعطیل می‌شوند، در ابتدا به شکل ادغام. ممکن است بخش زبان انگلیسیِ ایالات متحد آنقدر اسیر بلاهت باشد که همچنان به‌تدریس ادبیات اصولاً متداول بریتانیایی ادامه دهد، آن هم با این خیالِ باطل که به‌دلیل تدریس متن‌هایی که به زبان اصلی و غالبِ کشور هستند از قطع بودجه مصون می‌ماند، و اگر بخش انگلیسی تا این حد بلاهت به‌خرج دهد، این بخش هم به سرنوشت بخش‌های دیگر گرفتار می‌آید.

از نظر کارکرد سنتی، دانشگاه مکانی است که کتابخانه دارد و این کتابخانه‌ها محل نگاهداری ادبیات همهٔ اعصار و به همهٔ زبان‌ها و نیز مطالب مربوط به آنهاست، مثل نقد؛ و امروزه پایگاه‌های داده‌های دیژیتالی به‌سرعت دارند همین جایگاه سنتی دانشگاه‌ها را هم غصب می‌کنند. هم‌اکنون هم بسیاری از مطالب مربوط به ادبیات و زبان به‌صورت دیژیتالی در دسترس همگان است؛ هر کس که صاحب یک رایانه و یک تلفیق‌کنندهٔ (مودم) بوده و از طریق یک خدمت‌رسان (سِرور) به اینترنت دسترسی داشته باشد می‌تواند به این مطالب هم دسترسی داشته باشد. از طریق سایت‌های اینترنت همه روزه تعداد بیشتری از آثار موجود در کتابخانه‌ها به‌صورت رایگان در دسترس همگان قرار می‌گیرند. نمونه‌ای از این سایت‌ها «صدای شاتل»[1] است که اَلِن لیو[2] و همکارانش در دانشگاه کالیفرنیا در سانتاباربارا راه‌اندازی کرده‌اند. نشانی آن چنین است (http://vos.ucsb.edu/). سایت جانز هاپکینز «پروژهٔ الههٔ شعر»[3] نام دارد که تعداد زیادی گاهنامه در دسترس طالبان قرار می‌دهد، با این نشانی (htt://muse.jhu.edu/journals/index_text.html)

یکی از نمونه‌های برجسته‌ای که کتابخانه‌های تحقیقاتی را از رده خارج

---

1. "The Voice of the Shuttle"
2. Alan Liu
3. "Project Muse"

می‌کند سایتِ «آرشیوِ ویلیام بلیک»[۱] است، با این نشانی: (http://www.blakearchive.org/). این سایت را موریس ایوز[۲]، رابرت اِسیک[۳] و ژوزف ویسکومی[۴] تأسیس کرده‌اند. در هر کجای جهان اگر کسی صاحب یک رایانه باشد و به اینترنت وصل باشد (مثل خود من که بیشتر سال را در یکی از جزایر دورافتادهٔ ایالت مین[۵] زندگی می‌کنم و دارم این مطالب را می‌نویسم) می‌تواند به نسخه‌های فوق‌العاده دقیق روایت‌های عمدهٔ **پیوند بهشت و دوزخ**[۶] و دیگر آثار پیمبرانهٔ بلیک دسترسی پیدا کند، آنها را انتقال دهد (داون‌لود کند)، و از هر کدام که خواست پرینت بگیرد. نسخه‌های اصل این «کتاب‌های مذهّب» در تعداد کثیری از کتابخانه‌های تحقیقاتی انگلیس و ایالات متحد به‌صورت پراکنده وجود دارند. در گذشته این نسخه‌های اصل فقط در دسترس متخصصان آثار بلیک و دانشورانی قرار داشت که از عهدهٔ تأمین هزینهٔ سفرهای تحقیقاتی برمی‌آمدند. هنوز هم کتابخانه‌های تحقیقاتی ناگزیرند با دقت زیاد از نسخه‌های اصلِ این کتاب‌ها و دست‌نوشته‌ها نگهداری کنند. اما به‌تدریج و به شکل روزافزونی از کارکرد این‌گونه کتابخانه‌ها در مقام مرجعِ اصلیِ دسترسی به آثار فوق کاسته می‌شود.

وقتی ادبیات بر صفحهٔ رایانه نقش می‌بندد، به شکل ظریفی توسط خود این رسانهٔ جدید دگرگون می‌شود. برای خود چیز دیگری می‌شود. ادبیات را سهولت روش‌های تازهٔ جست‌وجو و دست‌ورزی دگرگون می‌کند؛ به‌علاوه هر اثری در کنار انبوه بی‌شماری از انگاره‌ها[۷] و تصاویر دیگر شبکه قرار دارد، که این خود نیز ادبیات را دگرگون می‌کند. و همهٔ اینها از نظر فاصله‌داشتن و بی‌واسطه بودن در یک سطح واقع شده‌اند. این تصاویر را می‌توان در چشم‌به‌هم‌زدنی نزدیک آورد و در چشم‌به‌هم‌زدنی به‌فاصله‌ای،

---

۱. William Blake، از شاعران و نقاشان عصر رمانتیسیزم است. ـ م.

2. Morris Eaves
3. Robert Essick
4. Joseph Viscomi
5. Maine
6. *The Marriage of Heaven and Hell*
7. image

به‌ظاهر، دوردست فرستاد و بیگانه و غریبه‌شان کرد. همهٔ سایت‌های شبکه، از آن جمله آثار ادبی، همه با هم ساکنان فضایِ بی‌فضایی هستند که به آن فضای سیبرنتیک[1] یا فرمانشی می‌گوییم. کار با رایانه از نظر فعالیت جسمانی از اساس با در دست گرفتن کتاب و ورق‌زدن صفحه به صفحهٔ آن تفاوت دارد. من خودم به‌صورتی جدی کوشیده‌ام آثار ادبی را روی صفحهٔ رایانه بخوانم، مثل *سرچشمهٔ مقدس* اثر هنری جیمز را. مدتی نسخهٔ چاپی اثر جیمز اتفاقاً در دسترسم نبود، اما آن را در شبکهٔ اینترنت پیدا کردم. دیدم خواندن کتاب از روی صفحهٔ رایانه برایم مشکل است. بی‌تردید من از کسانی هستم که عادت‌های جسمانی‌شان برای همیشه به‌وسیلهٔ عصر کتب چاپی شکل گرفته است.

پس ادبیات چیست؟

هر چند (همان‌گونه که در آغاز گفته‌ام) از یک‌سو ممکن است عمر ادبیات تقریباً به‌سر آمده باشد، هر چند ممکن است کار نوشتن کلمات با دست به آخر رسیده باشد، یا بهتر است بگوییم همه رنگ ـ دانه‌های (پیکسل‌های) روی صفحهٔ رایانه‌اند، اما ازسوی‌دیگر ادبیات یا «کار ادبی» (همان‌گونه که در آغاز گفته‌ام) جهانگیر و ماندگار است. در هر عصری از اعصار، کاربرد خاصی از کلمات، یا نشانه‌های دیگر به شکلی در همهٔ فرهنگ‌های بشری وجود داشته است. ادبیات در مفهوم نخست یعنی در مقام یک نهادِ فرهنگیِ غربی عبارت است از شکل خاصی از ادبیات به‌مفهوم دومِ آن که مشروط به تاریخ است. ادبیات به‌مفهوم دوم آن عبارت است از قابلیت فراگیر کلمات یا نشانه‌های دیگر برای درآمدن به‌صورت ادبیات، یا به‌صورتی که بتوان نام

1. Cyberspace

ادبیات بر آن نهاد. دربارهٔ کاربرد سیاسی و اجتماعی ادبیات و دربارهٔ اهمیت و تأثیر آن در فصل ۴ «چرا باید ادبیات بخوانیم؟» سخن خواهم گفت. در این مرحله هدف من پی‌بردن به هویت ادبیات است، به اینکه ادبیات چگونه چیزی است.

پس ادبیات چیست؟ چیست آن «کاربرد خاص کلمات یا نشانه‌های دیگر» که ادبیات می‌خوانیمش؟ وقتی می‌گوییم این متن «ادبیات» است یعنی چه؟ این پرسش‌ها بارهایِ بار مطرح شده‌اند. آنقدر که تقریباً غیرِ پرسشی به‌نظر می‌رسند. همه می‌دانند ادبیات چیست. همهٔ آن رمان‌ها و شعرها و نمایشنامه‌هایی که کتابخانه‌ها، رسانه‌ها، مؤسسه‌های نشر دانشگاهی و تجاری، معلمان و دانشوران در مدارس و دانشگاه‌ها ادبیات می‌خوانند. اما این جمله کمک چندانی نمی‌کند. براساس این جمله، ادبیات چیزی است که با عنوان ادبیات مشخص شده است، نام ادبیات به آن داده‌اند. این گفته از نظری درست است. ادبیات آن چیزی است که در کتابفروشی‌ها زیر نام «ادبیات» در قفسه‌ها گذاشته‌اند، یا زیر عنوان‌های فرعیِ: «آثار کلاسیک»، «شعر»، «قصه»، «داستان‌های معمایی» و غیره و غیره.

در عین حال، این نیز هست که مشخصه‌های قالبیِ خاصی وجود دارند که به همهٔ کسانی که در چارچوب فرهنگ غربی زندگی می‌کنند امکان می‌دهند با ایقان بگویند، «این رمان است،» یا «این شعر است،» یا «این نمایشنامه است.» صفحات اسم و عنوان، مشخصه‌های شکل چاپ یا قُرماتِ چاپ (مثل اینکه در انگلیسی شعر را سطر به سطر زیر هم چاپ می‌کنند و هر سطر با حرف بزرگ شروع می‌شود) در امر تمایز ادبیات از صورت‌های دیگر چاپ به‌همان اندازهٔ مشخصه‌های درونی زبان که به خوانندهٔ خبره می‌گوید چیزی که در دست دارد ادبیات است، اهمیت دارد. هم ـ حضوری[1] همهٔ این مشخصه‌ها به ترکیب خاصی از کلمات چاپی امکان می‌دهد به عنوان ادبیات

1. Co-Presence

پذیرفته شوند. چنین نوشته‌هایی را می‌توان به‌عنوان ادبیات به‌کار برد، آن هم از سوی کسانی که خبرهٔ این کار باشند. «به‌کار بردن متنی به‌عنوان ادبیات» یعنی چه؟

کسانی که *پروست* خوانده‌اند، شرحی را که در آغازِ *در جست‌وجوی زمان‌های از دست رفته* آمده است به یاد می‌آورند. نویسنده از یک فانوس جادو که قهرمان او *مارسل* در کودکی داشته است، سخن می‌گوید. این فانوس جادو روی دیوارهای اتاق مارسل و حتی روی دستگیرهٔ در اتاق وی تصاویری از *گولوی*[1] خبیث و *ژنه‌ویو دو برابانِ*[2] بداقبال می‌انداخته است، و گذشتهٔ سلسلهٔ *مروونجیَن*[3] را به اتاق خواب مارسل می‌آورده است. تجربهٔ خودِ من که درست شبیه ماجرای فانوس جادوی مارسل است، جعبه‌ای بود که عکس‌ها را به‌طریق استریوپتیکون (سینمای غیرمتحرک)[4] نشان می‌داد که احتمالاً ساختهٔ ماتیو برادی[5] بود. این عکس‌های من مربوط به صحنه‌های جنگ داخلی امریکا بودند. بچه که بودم هر وقت به مزرعهٔ نیای مادری‌ام در ویرجینیا می‌رفتم، اجازه می‌دادند این عکس‌ها را تماشا کنم. پدرِ پدربزرگم در ارتش جنوبی‌ها خدمت کرده بود. در آن زمان این موضوع را نمی‌دانستم، هر چند به من گفته بودند یکی از دایی‌های مادرم در دومین نبرد بول رَن[6] کشته شده بوده است. از آن تصویرهای فجیع به‌همان اندازه که اسب‌های مرده به‌یادم مانده‌اند، به‌همان اندازه نیز نعش سربازان مرده را به‌خاطر می‌آوردم. اما چیزی که در مقام فانوس جادو خیلی بیشتر برایم اهمیت داشت کتاب‌هایی بود که مادرم برایم می‌خواند و بعدها یادگرفتم خودم بخوانم.

بچه که بودم خوش نداشتم بدانم *خانوادهٔ رابینسون سویسی*[7] نویسنده هم

---

1. Golo
2. Genevieve de Brabant
۳. سلسلهٔ مروونجیَن (تلفظ فرانسهٔ آن) Merovingian، نام سلسله‌ای است که از حدود ۵۰۰ تا ۷۵۱ میلادی بر گُل و آلمان حکومت می‌کرده است. ـ م.
4. stereopticon
5. Matthew Brady
6. Bull Run
7. *The Swiss Family Robinson*

دارد. این کتاب به‌نظر من مجموعه‌ای کلمه می‌آمد که از آسمان نازل شده و در دست‌های من افتاده است. آن کلمات به من امکان می‌دادند تا به شکلی جادویی به دنیایی دسترسی پیدا کنم که پیش از پدید آمدن آدمیان و ماجراهایشان وجود داشته است. کلمات مرا به آن جهان می‌بردند. کتاب ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** چیزی اعمال می‌کرد که سیمون دورینگ[1] در عنوان فرعیِ ***افسون‌های نوین***[2]، «قدرت فرهنگیِ جادوی غیر روحانی» می‌خواندش. البته من یقین ندارم که به همین سادگی بشود جادوی مقدس را از جادوی غیرروحانی بازشناخت. به‌نظر می‌رسید جهان دیگری که با خواندن ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** بدان دست می‌یافتم برای موجودیت خود به کلمات آن کتاب نیازمند نبود، مستقل از کلمات وجود داشت، و این در حالی بود که این کلمات تنها دریچهٔ من به آن واقعیت مجازی بود. امروزه می‌توانم بگویم، بی‌تردید این دریچه به کمک تمهیدات بلاغی گوناگونی به آن واقعیت شکل بخشیده است. این دریچه آنقدرها هم شفاف و بی‌رنگ نبود. من اما، خوشبختانه بدان آگاه نبودم. من از لای کلمات چیزی را می‌دیدم که فراسوی کلمات قرار داشت و مستقل از کلمات بود، در حالی که من با خواندن همان کلمات بود که به آن چیزِ فراسوی کلمات دست می‌یافتم. بیزار بودم که کسی بگوید اسمی که در صفحهٔ عنوان کتاب آمده اسم «نویسنده‌ای» است که همهٔ آن چیزها را از خودش درآورده است.

اینکه جمع زیادی همان تجربهٔ مرا از سر گذرانده‌اند یا نه، خبر ندارم؛ اما اعتراف می‌کنم به دانستن آن کنجکاوم. اگر بگویم همهٔ این کتاب را برای تبیین همین تجربه نوشته‌ام، گزاف نگفته‌ام. آیا آن تجربه صرفاً از سرِ ساده‌دلی کودکانه بود، یا نه، واقعیت آن بود که من، هر چند به‌شیوه‌ای کودکانه، به‌چیزی واکنش نشان می‌دادم که اصل و اساس ادبیات است؟ اکنون بزرگ‌تر و عاقل‌تر شده‌ام. می‌دانم ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** را نویسنده‌ای به‌نام یوهان

---

1. Simon During
2. *Modern Enchantments*

داویت ویس[1] (۱۷۴۳ـ۱۸۱۸) به آلمانی نوشته است و من ترجمهٔ انگلیسی آن را خوانده‌ام. بااین‌همه، معتقدم تجربهٔ کودکی من معتبر بود. از این تجربه می‌توان به عنوان سرنخی برای پاسخ به این پرسش که «ادبیات چیست؟» استفاده کرد.

ادبیات به‌عنوان کاربرد خاصی از کلمات

آدمیان در مقام جانورانی که از نشانه استفاده می‌کنند دارای توانمندی خاصی هستند و ادبیات از همین توانمندی بهره می‌گیرد. نشانه، برای مثال، کلمه در غیاب شیء که به آن شیء دلالت می‌کند، یا به گفتهٔ زبان‌شناسان «به آن ارجاع می‌دهد»، عمل می‌کند. ارجاع از جنبه‌های جدایی‌ناپذیر کلمات است. وقتی می‌گوییم کلمه در غیاب شیء که به آن دلالت دارد عمل (کار) می‌کند، به‌صورت طبیعی فرض بر آن است که شیء نامبرده وجود دارد. این شیء در واقع آن جاست، یا جای دیگری، که شاید اصلاً دور نباشد. ما برای پیدا کردن جانشینی برای اشیا، وقتی آن اشیا موقتاً غایب‌اند، به کلمات یا نشانه‌های دیگر نیازمندیم.

برای مثال، رفته‌ام بیرون قدم می‌زنم، و مثلاً چشمم به نشانه (تابلویی)[2] می‌افتد که روی آن کلمهٔ «درب» آمده است؛ با دیدن این کلمه فرض را بر این می‌گذارم که جایی در همان حول و حوش یک درِ بزرگ واقعی وجود دارد که وقتی چشمم به آن بیفتد و دستم به آن برسد، می‌توانم آن را ببینم و با دست آن را بگیرم و باز و بسته‌اش کنم. این فعالیت ذهنی به‌ویژه زمانی روی می‌دهد که کلمهٔ «درب» روی تابلو با پیکان یا کلماتِ «۵۰۰ متر» یا چیزی از این دست همراه باشد. درب واقعیِ ملموسِ قابل استفاده در فاصلهٔ ۵۰۰ متری قرار

---

1. Johann David Wyss

۲. در انگلیسی کلمهٔ نشانه و تابلو یکی است: «sign». ـ م.

دارد، و درون بیشه از نظر پنهان است. اما تابلو (نشانه) وعده می‌دهد که چنانچه جهت پیکان را بگیرم و بروم، کمی بعد با درب روبه‌رو می‌شوم. کلمهٔ «درب» با ارجاع آن به درب‌های واقعی دارای قدرت دلالت‌گری شده است. البته، پدیدهٔ دیگری نیز معنای این کلمه را تبیین می‌کند و آن جایگاه این کلمه در نظام پیچیدهٔ افتراقیِ (فرق‌گذار، آشوری) کلمات در هر زبان معین است. این نظامْ کلمهٔ «درب» را از کلمات دیگر متمایز می‌کند. اما به محض آنکه کلمهٔ «درب» با ارجاع آن به درب‌های واقعی دارای بارِ معنایی شد، این کلمه همچنان بار معنایی یا کارکرد دلالت‌گری خود را حفظ می‌کند، حتی اگر آن درب در آن محلِ مورد اشاره نباشد. این نشانه (تابلو) دارای معناست، حتی اگر کسی برای سرگردان کردن من به دروغ آن را در آن محل نصب کرده باشد. در این صورت کلمهٔ «درب» روی تابلو به درب موهومی ارجاع می‌هد که در هیچ کجای عالمِ محسوس (پدیدار) وجود ندارد.

ادبیات از همین قدرت خارق‌العادهٔ کلمات بهره‌برداری می‌کند، این قدرت که در غیاب کامل مرجع محسوس (پدیدار) همچنان بار دلالت‌گری خود را حفظ می‌کند. در چارچوب ترمینولوژیِ زیبای ژان پل سارتر، ادبیات از جهت‌گیری «نافراروندهٔ»[1] کلمات استفاده می‌کند. منظور سارتر این است که در اثر ادبی کلمات فراسوی خود نمی‌روند و خود را به‌سوی چیزهای محسوسی که به آنها دلالت می‌کنند، نمی‌کشند. همهٔ قدرت ادبیات در ساده‌ترین کلمه یا جمله‌ای نهفته است که به همین صورتِ مجازی به‌کار رفته‌اند.

فرانتس کافکا به این قدرت گواهی می‌دهد. می‌گفت ادبیات از کلماتْ جهانی می‌آفریند و این توانشِ ادبیات یکجا در کلمات جمله‌ای نظیر «آن مرد پنجره را باز کرد» نهفته است. کافکا در نخستین شاهکار خود، *داوری*، از این قدرت در انتهای پاراگرافِ اول بهره‌برداری می‌کند. در آن قسمت *گئورگ بندمان*[2]، شخصیت اصلی داستان را می‌بینیم که نشسته بود «آرنجش را به میز

---

۱. non-transcendent ، غیرمتعالی.

2. Georg Bendemann

تکیه داده بود... از پنجره به رود، به پل و به تپه‌های آن سوی رود با آن سبزی ظریف نگاه می‌کرد.»

استفان مالارمه به‌همین سحرِ حیرت‌انگیزِ کلمات شهادت می‌دهد که آن هم تنها با یک کلمه است؛ مالارمه در یک صورت‌بندی مشهور چنین بیان کرده است: «می‌گویم: گل! و، از هر حالتی که صدای من منتقل می‌کند بگذریم، جدا از همهٔ پیاله‌هایی که [واژهٔ گل] ممکن است القا کند، آنچه به‌صورت موسیقایی سر برمی‌آورد خودِ آن ایدهٔ ناب است، عدم حضور همهٔ دسته‌گل‌هاست.»

کلماتی که به‌عنوان دلالت‌گر به‌کار می‌روند و مرجع ندارند با راحتیِ حیرت‌انگیزی در انسان ذهنیت‌ها، اشیا، مکان‌ها و رفتارهای گوناگونی را خلق می‌کنند، یعنی همهٔ آن ملزوماتی که ویژهٔ شعر و نمایشنامه و رمان است، و همهٔ خواننده‌های با تجربه با آنها آشنایند. چیزی که در مورد قدرت ادبیات بیش از همه خارق‌العاده است همانا سهولت پدیدآمدنِ واقعیتِ مجازی است. داستان مختصری که دربارهٔ پیاده‌روی خیالی خود در بیشه تعریف کردم که چگونه با یک تابلوی (نشانهٔ) گمراه‌کننده روبه‌رو شدم که احتمالاً به شکل شومی گنگ بود، نمونهٔ کوچکی از پدید آمدن واقعیت مجازی است.

شاید کسی در مقام اعتراض بگوید که بسیاری از آثار ادبی، به‌ویژه شاید آثار مدرنیستی یا پسامدرنیستی که البته صرفاً به اینها محدود نمی‌شود، به‌عمد در برابر ترجمه‌شدن به یک منظرهٔ خیالیِ درونی مقاومت می‌کنند. برای نمونه می‌توان از اشعار مالارمه، *بیداریِ فی‌نی‌گن‌ها*[1]یِ جویس، آثار عجیب ریموند راسل[2]، یا اشعار متأخر والیس استیونز[3] یاد کرد. این‌گونه آثارْ خواننده را وامی‌دارند به لایهٔ رویی زبان بپردازد و نمی‌گذارند از این لایهٔ رویی عبور کند و به واقعیت مجازی آن‌سوی آن دست یابد. اما حتی در همین نوع آثار هم خواننده تلاش می‌کند در تخیل خود به‌نوعی صحنه دست یابد.

---

1. *Finnegans Wake*
2. Raymond Roussel
3. Wallace Slevens

شعری که مالارمه دربارهٔ بادبزنِ زنش گفته است، «بادبزنِ (مادام مالارمه)»[1]، شعری دربارهٔ همان بادبزن است، درست مثل شعری که برای «گور ورلن»[2] گفته‌اند، که آن هم تنها دربارهٔ همان گورِ ورلن و هوای اطراف گور در روز معینی است. درست است، «شعر چوکوروا به همسایه‌اش»[3] اثر استیونز شعر کاملاً دربسته‌ای است، اما این شعر در عین حال به‌عنوان یک گفت‌وگوی خیالی میان یک ستاره و یک کوه واقعی خواندنی است. این کوه همان کوه چوکوروا در ایالت نیوهمشایر است که ویلیام جیمز فیلسوف امریکایی تابستان‌ها در آن زندگی می‌کرد. خوانندگانِ *بیداری فی‌نی‌گن‌های* جویس می‌توانند به کمک پیش‌نویس‌های اولیهٔ این اثر، به درون یکی از بخش‌های به‌ویژه غیرشفاف آن راه یابند، زیرا می‌فهمند که زیر لایه‌های متعدد جناس‌های عجیب و غریب و کلمات دورگه، جویس در واقع دارد داستان *تریستان و ایزولد* را تعریف می‌کند، که تریستان به هیئتی نوین درآمده و «بازیکن رگبی خوش‌سیمایی [شده است] با قامت یک متر و هشتاد سانت.» بخشی از لذت خواندن *برداشت‌هایی از افریقا* اثر راسل، از تلاش خواننده ناشی می‌شود (تلاشی که چندان هم ناموفق نمی‌ماند)، تلاش خواننده برای از هم باز کردن کلاف لایه‌های مختلف داستان که به‌صورت گیج‌کننده‌ای درهم تنیده‌اند. واقعیت‌های مجازی‌ای که چنین آثاری ابداع یا کشف می‌کنند بسیار غیرعادی و عجیب‌اند، اما حتی قصه‌هایی که به سنتی‌ترین شکل «رئالیستی» روایت شده‌اند نیز به‌شیوهٔ خاص خود چنین‌اند. نمونه‌های این نوع آثار رمان‌های آنتونی ترولوپ‌اند (که بعداً به آنها می‌پردازم)؛ در رمان‌های وی این فرض عجیب وجود دارد که هر کدام از شخصیت‌ها به‌طریق شهودی درک می‌کند که در فکرِ شخصیت‌های دیگر چه می‌گذرد. گذشته از آن، حتی غیرشفاف‌ترین یا غیرمتعارف‌ترین ساختارهای ادبی هم تمایل دارند به کمک یک صدای سخنگو، توهم داستانی ایجاد کنند.

---

1. Éventail (de Madame Mallarmé)
2. «Tombeau (de Verlaine)»
3. «Chocorua to its Neighbor»

آن‌گونه که بسیاری از مردم تصور می‌کنند، اثر ادبی تقلیدی از کلمات یا واقعیتی نیست که پیش از این وجود داشته است، بلکه برعکس اثر ادبی آفرینش و کشف یک جهان مکمّل تازه، یک فراجهان، یک فراواقعیت است. این جهانِ تازه پدیدهٔ منحصربه‌فردی است که به جهان موجود افزوده می‌شود. کتابْ رؤیابافنده‌ای است جیبی یا قابل حمل. منظورم از این تمثیلْ دوگونه کتاب است که چند دههٔ پیش معمول بود، «کتاب‌های جیبی» و «کتاب‌های قابل حمل (دستی)»، مثل ***کنراد قابل حمل***، ***دوروتی پارکر قابل حمل***، ***همینگوی قابل حمل*** و مانند آن. این نام‌ها نشانگر قابل‌حمل‌بودن کتاب‌های نوین در مقام پدیدآورندگان جهان‌های جایگزین (آلترناتیو)ند. این دستگاه‌ها را هرجا بروید می‌توانید همراه خود ببرید. هرجا، هر زمانی که این کتاب‌ها را بخوانید همچنان جادوی خویش را اِعمال خواهند کرد. این کتاب‌های کوچکِ نوین با کتاب‌های قطع رحلیِ عصر رنسانس کاملاً متفاوت‌اند، برای مثال، قطع رحلی‌های شکسپیر. آن کتاب‌های بزرگ برای این بودند که در یک محل، و عمدتاً در کتابخانه‌های خصوصیِ مالداران بمانند.

ادبیات از کششی که از آنِ کلمات است در ابعاد وسیع و سرسام‌آور سود می‌برد، یعنی آن کلمات حتی در غیاب هرگونه مرجعِ قابل شناخت که به‌شکل محسوس قابل اثبات باشد، همچنان دارای معنا هستند. مشخصهٔ ادبیات آن است که به‌سوی یک جزئیات‌پردازی[1] که سحرآمیز است میل می‌کند. نمونه‌ای از این پرداختن به جزییات جملهٔ آغازین ***بازگشت بومی*** است: «بعدازظهر شنبه‌ای در ماه نوامبر» بود، که نویسنده اثر را با ذکر مشخصات زمانی افتتاح کرده است. نمونهٔ دیگری، پنهان‌کاری ساختگی در مورد چیزی است که به‌طور ضمنی القا می‌کند نام واقعیِ خیابان باشد، که فقط حرف اول و آخر آن می‌آید، انگار لازم است حتماً چیزی پنهان بماند، مثل جملهٔ آغازین ***جنایت و مکافات***. در جملهٔ آغازین ***بال‌های کبوتر*** اثر هنری جیمز چیزی وجود

1. Circumstantiality

ندارد که نشان دهد کِیْت کروی اسم واقعی است یا نه: «زن، کیت کروی، منتظر ماند تا پدرش برسد...»[1]

به‌کاربردن اسم واقعی مکان‌ها اغلب سبب قوت‌گرفتن این توهم می‌شود که متنِ موجود روایت رویدادها و آدم‌های واقعی است و نه به‌هم بافتن افسانه. به‌هرحال احتمال دارد خوانندهٔ غافل در جزییات‌نگاری‌های کاذب غرق شود. خانهٔ پدرِ کیت کروی در یک مکان واقعی، یعنی ناحیهٔ چلسی لندن وجود دارد، اما اگر نقشهٔ شهر لندن را بکاوید نمی‌توانید خیابانی به اسم چیرک[2] پیدا کنید، یعنی خیابانی که به‌گفتهٔ راوی محل خانه است. به‌ظاهر چنین می‌نماید که قاعدتاً باید در چلسی خیابانی به‌اسم چیرک وجود داشته باشد، اما چنین نیست. ولی در منطقهٔ فینزبریِ[3] شرق لندن یک خیابان واقعی به‌نام گاس‌وِل[4] وجود دارد، اما هرگز مردی با نام آقای پیک‌ویک پنجرهٔ خانه‌ای را در این خیابان باز نکرده است و خیابان را تماشا نکرده است (بعداً به این بخش از رمان دیکنز می‌پردازم). ماریان مور در تعریف شعرْ آن را به باغ‌های تخیلی‌ای تشبیه می‌کند که وزغ‌های آن واقعی‌اند، اما با تغییر دادن این گزینه‌گوییِ ماریان مور می‌گوییم رمان **پیک‌ویک پی‌پرز**[5] از یک باغ واقعی نام می‌برد که در آن وزغ تخیلی است. نام «خیابان چیرک» شبیه یک مدخلِ به‌ظاهر قابل قبول در یک دفتر تلفنِ خیالی است که از سرِ اتفاق با هیچ‌یک از تلفن‌های واقعی نمی‌خواند. کاری که ادبیات می‌کند، از خط خارج کردن یا به‌حال تعلیق درآوردن یا سوگیریِ دوباره دادن به نظام ارجاعات طبیعیِ (نرمال) زبان است. در ادبیات، زبان به‌نحوی درهم می‌ریزد که تنها به‌یک جهانِ خیالی ارجاع می‌دهد.

اما نظام ارجاعاتِ کلمات مورد استفادهٔ اثر هنری هرگز از میان نمی‌رود. جزء جدایی‌ناپذیر کلمه است. خواننده از طریق همین نظام ارجاعات است که می‌تواند وارد جهان یک اثر ادبی شود. رمان‌های ترولوپ انواع اطلاعات

---

1. "She waited, Kate Croy, for her father to come in..."
2. Chirk
3. Finsbury
4. Goswell
5. *Pickwick Papers*

صحیحِ مربوط به طبقهٔ متوسطِ عصر ویکتوریا و مربوط به زندگی انسان را وارد مکان‌های تخیلی می‌کنند، مکان‌هایی که خود رمان‌ها می‌آفرینند (یا کشف می‌کنند)؛ اطلاعاتی مثلاً دربارهٔ نامزدی و ازدواج که همهٔ ما به‌نحوی از آن باخبریم. رمان *خانوادهٔ رابینسون سویسی* حاوی اطلاعات دقیقی پیرامون حیوانات و پرندگان و ماهیان و گیاهان است. اما در هر دو مورد آن جزییاتِ تاریخی و «واقع‌گرایانه» جابه‌جا و نیز دچار دگردیسی شده‌اند. نویسنده از این جزئیات استفاده کرده است تا به‌وسیلهٔ آن خواننده را به‌شکلی جادویی از یک محیط آشنا، از یک محیط واقعی‌نما به مکانی دیگر، به مکانی یگانه منتقل کند، مکانی که حتی با طولانی‌ترین سفر در جهان «واقعی» امکان دسترسی بدان وجود ندارد. خواندن، گذشته از فعالیت روانی، فعالیت جسمانی نیز هست. خواننده روی صندلی می‌نشیند و صفحات مادی را با دست‌هایی که بخشی از جسم اوست پشت و رو می‌کند. هرچند ادبیات به جهان واقعی ارجاع می‌دهد و هرچند خواندنْ یک فعالیت مادی است، اما ادبیات از این جایگزینی‌های جسمانی برای آفرینش یا آشکارکردن واقعیت‌های جانشین[1] استفاده می‌کند. و بعد این واقعیت‌های جانشین باز از طریق خوانندگان وارد جهان «واقعی» معمولی می‌شوند، آن هم خوانندگانی که اکنون دیگر عقاید و رفتارشان به‌دلیل خواندن دگرگون شده است، البته این دگرگونی ممکن است گاهی جنبهٔ مثبت داشته باشد، و شاید هم گاهی جنبهٔ منفی. ما جهان را از طریق ادبیاتی که می‌خوانیم می‌بینیم، یا دقیق‌تر بگوییم، آن عده از ما جهان را چنین می‌بینند که هنوز هم دارای چیزی هستند که سیمون دورینگ به آن «ذهنیت ادبی» می‌گوید. و بعد مایِ خواننده در عالم واقعی براساس همان دیدنْ عمل می‌کنیم. این عمل، بیشتر حاصل تأثیر کُنشی (کرداری)[2] زبان است تا تأثیر قطعی[3] یا ارجاعیِ آن. ادبیات گونه‌ای کاربرد کلمات است که از طریق خوانندگانِ خود سبب وقوع رویدادها می‌شود.

---

1. alternative
2. Performative
3. constative

ادبیات در مقام جادوی غیرروحانی (سکولار)

کلماتِ روی کاغذ وقتی در مقام ادبیات خوانده می‌شوند، دارای قدرتی هستند که می‌توانند دری بر واقعیت مجازی باز کنند و من برای نامگذاری این قدرت از کلمهٔ «جادو» استفاده کرده‌ام و همچنان استفاده خواهم کرد. سیمون دورینگ در اثری به‌نام *افسون‌های نوین: قدرت فرهنگیِ جادوی غیرروحانی* که پیش از این به آن ارجاع داده‌ام، به شکلی تحسین‌برانگیز تاریخچهٔ سرگرمی‌ها و نمایش‌های جادویی (شعبده‌ها)[۱] را از رنسانس تا اوایل سدهٔ بیستم پی‌گرفته است. در بخشی از این تاریخچه سیمون دورینگ به‌رابطهٔ میان جادو و ادبیات پرداخته است. دورینگ بیش از همه علاقه‌مند به آثاری نظیر *کِیتر مور*[۲] اثر هوفمان و *برداشت‌هایی از افریقا* اثر ریموند راسل است. این‌گونه آثار رابطهٔ کم‌وبیش مستقیمی با شعبده‌بازی دارند. از میان این آثار، دورینگ از کتاب‌های *آلیس* یاد می‌کند، که بعداً از ارجاعات مهم کتاب حاضر است. در قصهٔ اصلیِ آلیس، آن جا که آلیس از درون آینه می‌گذرد،[۳] پژواک نمایش‌های صحنه‌ای و سنت‌های شعبده‌بازی را می‌شنویم. به‌علاوه، از نظر دورینگ صحنهٔ غیب‌شدن گربهٔ *چه‌شایر*[۴] و صحنه‌ای که کودک با فلفل به عطسه می‌افتد[۵] ممکن است ارجاعات پوشیده‌ای به یکی از نمایش‌های صحنه‌ای شعبده‌بازی در سدهٔ نوزدهم باشند؛ این نمایشِ مشهور که با تعدادی آینه انجام می‌شد «شبح فلفل» نام داشت. جان فیشر در یکی از آثار خود به‌نام *جادویِ لویس کارول* به تفصیل از آگاهی کارول به توهم‌های صحنه‌ایِ سدهٔ نوزدهم سخن می‌گوید.

---

۱. در انگلیسی واژه‌های جادو و شعبده یکی است: magic.

2. *Kater Murr*

۳. لویس کارول، *آن سوی آینه*.

4. Cheshire

۵. لویس کارول، *آلیس در سرزمین عجایب*.

اما دورینگ به‌صراحت نمی‌گوید که می‌توان به همهٔ آثار ادبی به‌چشم گونه‌ای شعبده (جادو) نگاه کرد، یا این کار مفیدِ به‌فایده باشد، خواه در این آثار آشکارا به امور جادوگری ارجاع داده شده باشد یا نه. یک اثر هنری نوعی وِرد و «اجّی، مجّی، لاترجّی» است که دری به جهانی نو می‌گشاید. دورینگ مطالبی دربارهٔ سینما و چگونگی ادامه و بسط نمایش‌های شعبده می‌گوید، برای مثال سینما تا حدودی براساس همان فانوس‌های جادو شکل گرفته است که مدت‌ها بخشی از نمایش‌های صحنه‌ای شعبده‌بازی بوده‌اند. و اتفاقاً همین سینماست که کار و کسب نمایش‌های شعبده‌بازان را از رونق انداخت. سینما از قدرت بیشتری برخوردار بود. اما دورینگ این را هم که فناوری‌های نوینِ ارتباطات از ترفندهای عکاسی گرفته تا تلفن و سینما و رادیو و تلویزیون، تا ضبط روی صفحه، نوار، سی‌دی، تا رایانه‌ای که به اینترنت وصل است، همهٔ اینها در عملْ همان رؤیاهای قدیمی آدمی را برای برقراری ارتباط از طریق جادو محقق می‌کنند، آن هم اعم از فواصل زمانی یا مکانی، و چه با زندگان و چه با مردگان. من هر لحظه که بخواهم می‌توانم نوایِ موسیقی *گلن گولد*[1] را بشنوم که واریاسیون‌های *گولدبرگِ*[2] باخ را اجرا می‌کند، آن‌هم با انگشتانی که مدت‌هاست دیگر خاک شده‌اند. حتی می‌توانستم صدای آلفرد لرد تنیسون را بشنوم که دارد شعرهایش را می‌خواند. و این همان احضار ارواح است!

همان‌گونه که لارنس ریکلز[3] نشان داده است، در سال‌های آغازینِ اختراع تلفن و ضبط‌صوت، مردم معتقد بودند صدای مردگان را (معمولاً صدای مادرشان را) از فراسوی صدای زندگان می‌شنوند، یا از میان پارازیت، موقع برقراری ارتباط تلفنی یا ضبط نوار. این فناوری‌های راه دور نه فقط به‌تدریج جانشین دم و دستگاه‌های صحنه‌های نمایش شعبده‌بازی شده‌اند، بلکه جای صورت دیگری از جادوی غیرروحانی را هم که مدام بیشتر رنگ می‌بازد

---

1. Glenn Gould
2. *Goldberg* Variations
3. Laurence Rickels

گرفته‌اند: جای ادبیات را. سینما، تلویزیون، سی‌دی، ویدیو، دستگاه‌های MP3، رایانه و اینترنت به‌شکلی مسلّط و فراگیر بدل به شعبده‌بازان و جادوگران و تردست‌ها و سازندگان کلّه‌های سخنگوی زمانهٔ ما شده‌اند، که از راه دور می‌بینند و از فواصل بعید می‌شنوند. خلاصه آنکه این دستگاه‌ها تأمین‌کنندهٔ عمدهٔ نمایش‌های شعبده‌بازی (جادوگری) زمانهٔ ما هستند. اینها قدرت بی‌کرانه‌ای دارند که می‌تواند معتقدات ایدئولوژیکی ما را تعیین کند.

یکی از جاهایی که آشکارا نشان می‌دهد کار ادبی شکلی از شعبده‌بازی است، سطرهای آغازین *آدام بِد*[1] (۱۸۵۹) اثر جورج الیوت است:

> ساحر مصری تنها با قطره‌ای جوهر (مرکب) که آینهٔ اوست برعهده می‌گیرد که رؤیاهای دوردست گذشته را بر هر کسی که از سرِ اتفاق درآید، آشکارا کند. من نیز به‌عهده می‌گیرم برای تو، ای خواننده، چنین کنم. من نیز برآنم تا با این قطرهٔ جوهری که بر نوکِ قلمم نشسته است، کارگاه جادار آقای جاناتان بورگ، سازنده و درودگر دهکدهٔ هی‌اسلوپ[2] را به‌همان صورتی‌که هست به تو بنمایانم، به‌همان صورتی که روز هژدهم ژوئن، سالِ ۱۷۹۹ از تولد خداوندگارمان عیسامسیح بود.

همان‌گونه که نیل هرتس[3] اظهار داشته است، جورج الیوت و خوانندگان وی حتماً در سال ۱۸۵۹ می‌دانستند که ساحر مصریِ موردنظر مردی بود به‌نام عبدالقادر مغربی که در اوایل سدهٔ نوزدهم در قاهره می‌زیست. به‌گفتهٔ هرتس، ج. ل. بورخس در دههٔ ۳۰ از این مغربی در داستان «آیینه‌ای از مرکب»[4] یاد می‌کند. آنچه در مورد استعارهٔ الیوت چشمگیر است نحوهٔ کاربرد یک حقهٔ جادوگری است، که از آن نه برای بیان قدرت

---

1. *Adam Bede*
2. Hayslope
3. Neil Hertz
۴. «The Mirror of Ink»، ترجمهٔ زنده‌یاد میرعلایی. ـ م.

خیالپردازی‌های هوفمانی استفاده می‌شود و نه اشاره‌ای به آثار «رئالیسم جادویی» سدهٔ بیستم دارد، بلکه نمونه‌نمایی (مثال‌واره‌ای)[1] است برای رئالیسم تقلیدگرایانهٔ خوشِ قدیمی، با همه جزئیات زمانی و مکانی آن. به‌علاوه، این قیاس به شکل درخشانی عمل ساحریِ عبدالقادر را (که برای ساختن آیینهٔ جهان‌بینِ خود کمی جوهر کف دست خویش می‌ریخت) به قطرهٔ جوهر نوک قلم نویسنده منتقل می‌کند که روی صفحهٔ کاغذ به کلماتی که در آن لحظه می‌خوانیم شکل می‌دهد. می‌توان گفت این کلمات آیینه‌ای است، آن‌هم به مفهوم کارولیِ (مقصود کارول نویسندهٔ کتاب‌های *آلیس* است) آن؛ به‌عبارت‌دیگر، آینه‌ای نیست که بازتاب چیزی را گه‌گاه در آن ببینیم، بلکه آینه‌ای است که خواننده به‌درون آن فرو می‌رود و وارد واقعیت تازه‌ای در آن سوی آینه می‌شود، واقعیتی که در دوردستِ زمان و مکان قرار دارد: کارگاه آقای جاناتان بورگ در دهکدهٔ هی‌اسلوپ روز ۱۸ ژوئن ۱۷۹۹. جملاتِ الیوت هم قطعی[2] اند و هم کُنشی.[3] این جملات از کارگاه جادار جاناتان بورگ به‌صورتی قطعی یاد می‌کنند. این جملات وعده می‌دهند که کارگاه را «به‌همان صورتی که هست» به‌خواننده «نشان دهند.» با دادن این وعده، کلمات به این وعده وفا می‌کنند. «کارگاه جادار» جلوی چشم ذهن خواننده «به‌شکلی جادویی» سربرمی‌آورد و به‌تدریج که خواننده شرح استادانهٔ کارگاه را که بعد از این کلمات آغازین[4] می‌آید می‌خواند، به‌تدریج هم، جزئیات بیشتری در برابر او ظاهر می‌شود.

---

1. Paradigm (Paradigmatic example) 2. constative

3. Performative

۴. opening، گشاینده، افتتاح‌کننده، سرآغاز؛ فصلِ بعد همه پیرامون همین opening words یا opening sentence است. ـ م.

ادبیات به‌منزلهٔ واقعیت مجازی

دو

«بگشای سزامی»

جملات آغازین (گشایندهٔ) آثار ادبی برای من از قدرت ویژه‌ای برخوردارند. آنها همان «بگشای سزامی‌هایی»[1] هستند که درْ را بر قلمروی افسانه‌ایِ هر اثر خاصی می‌گشایند. چند کلمه کافی است، و من به مردی مؤمن، به مکاشفه‌گری تبدیل می‌شوم. من شاهد افسون‌شدهٔ واقعیت مجازیِ تازه‌ای می‌شوم. دقیق‌تر بگویم، من نظّاره‌گری می‌شوم در اندرونِ آن واقعیت، نظاره‌گری که از قید تن رها شده است. «روزگاری پسرکی بود؛ شما خوب می‌شناختیدش، ای صخره‌ها / و ای جزایر ویناندر!»[2] همین چند کلمه دروازهٔ

---

۱. بگشای سزامی (Open Sesame)، کلمهٔ رمز بازشدن درِ غارْ در ***علی‌بابا و چهل دزد بغداد*** است. چیزی مثل اجّی مجّی؛ نویسنده کلمهٔ «open» را با تأکید به‌کار می‌برد، از آن جمله برای سرآغاز و گشوده‌شدن و فتح بابِ متن و ورود به دنیای نویسنده. ـ م.

2. Winander

قلمروی *پسرک اهل ویناندر* اثر وردزورث را بر من می‌گشایند. «خانم دَلووی گفت، گل‌ها را خودش می‌خرد.»، و این نیز برای ورود من به قلمروی افسانه‌ای *خانم دَلووِی*[1] اثر ویرجینیا وولف کافی است. «مرد، دو یا چهار سانتیمتر زیر صدوهشتاد بود، با هیکلی نیرومند؛ و یکراست به طرف شما پیش می‌آمد، با شانه‌هایی که به‌جلو خم می‌شدند، سر به‌جلو، با نگاهی خیره که زیر چشم شما را می‌پایید و شما را به‌یاد نرّه‌گاوی می‌انداخت که سرِ حمله دارد،» و با همین کلمات است که به‌درون دنیای لُرد جیمِ کُنراد فرو می‌روم.

«I caught this morning morning's minion, king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon
in his riding,»

[زیبایی این شعر اساساً به ضرب‌آهنگ (ریتم) سحرآمیز آن است، که شاعر ــ جرارد منلی هاپکینز[2] ــ می‌کوشد با تکرار و کشش صداها پرواز بدون بال‌زدن شاهینی را در بامدادان تصویر کند. مصوّت‌های /o/ و /i/ در سطر اول، غیرمصوّت‌های /m/ در همان سطر؛ پنج غیرمصوّت /d/ در سطر دوم؛ و...؛ شعر را باید یک نفس خواند و تکیه‌ها را به‌دقت رعایت کرد، و آن جا که نصف کلمهٔ kingdom یعنی -king در آخر سطر اول و نصف دیگر، dom، در سطر دوم آمده است، باید هردو را با کشیدن مصوت /i/ به‌هم چسباند؛ انگار این شعر یا بعضی دیگر از شعرهای هاپکینز صرفاً برای بلند خواندن و از برخواندن سرود شده‌اند. گمان نکنم بشود سطرهای اول این شعر را به‌فارسی «ترجمه» کرد؛ معنی این دو سطر چیزی شبیه به این است: «من امروز بامداد، خادمِ بامداد، سلطان قلمروی آفتاب را ــ شاهین را ــ که سایه‌روشن پگاه به‌آسمانش کشانده بود، به‌هنگام راندن [بر هوای استوار] دیدم.» در ضمن «هوای استوار» متعلق به سطر بعدی شعر است که در متن

---

1. *Mrs. Dalloway*
2. Gerard Manley Hopkins

کتابِ حاضر نیامده است. مترجم.] و همین دو سطر دروازهٔ ورود به قلمروِی *بر بالِ باد* اثر جرارد منلی هاپکینز را بر من می‌گشاید. «به میز کوبیدم و فریاد کشیدم: بس است،» و من با همین کلمات است که وارد قلمروِی شعر *طوق* اثر جورج هربرت[1] می‌شوم.

شاه اودیپ سوفوکل با پرسشی آغاز می‌شود که بوی شوم ناخوشی می‌دهد؛ اودیپ از دستهٔ کاهنان و شهروندانِ تِب که در حال عبورند می‌پرسد: «پسران من! ای آخرین نسل شهر کهن تب! چرا اینجایید؟» نخستین کلمات اودیپ مسئلهٔ نسل، مسئلهٔ پدری و پسری را طرح می‌کنند. در داستان اودیپ که داستان پدرکشی و زنای با محارم است، این‌گونه مضمون‌ها، مضمون‌های بنیادی‌اند. اودیپ عادت به سؤال‌کردن دارد و عادت دارد تا جواب پرسش خود را پیدا نکند راضی نشود؛ و چنانچه نخواهیم تند برویم باید بگوییم این عادت اودیپ به پرسش باعث دردسر فراوان وی می‌شود. در همان گفتار آغازین اودیپ می‌گوید: «و این منم، من، اودیپ که شُهرهٔ جهان است.» احتمالاً اودیپ اشاره به شهرتی می‌کند که با حل معمای سفینکس[2] به‌دست آورده بود. اودیپ به‌راستی شهرت جهانی کسب می‌کند، اما این شهرت دقیقاً به‌دلایلی نیست که خود او تصور می‌کند. همهٔ این نمایشنامه به‌صورتی کاملاً مختصر در همان گفتار نخست اودیپ گنجانده شده است.

در همهٔ این مواردی که بدان اشاره کرده‌ام، کلمات آغازینِ اثر در آنی مرا به جهانی تازه می‌برند. در هر اثر همهٔ کلماتی که بعد از این کلمات آغازین می‌آیند، کاری نمی‌کنند جز آنکه پیرامون قلمرویی که پیشاپیش قدم بدان نهاده‌ام اطلاعات بیشتری به من می‌دهند. کلمات آغازین نقش افتتاحی بزرگی دارند. این کلمات در مورد هر اثری آفرینشگر عالمی تازه و جانشین هستند. این کلمات روایت دیگری از این کلام خداوند در سِفر تکوین [تورات] است:

---

1. George Herbert

۲. Sphynx، در اساطیر یونان نام هیولای ماده‌ای است با سر و سینهٔ زنان، بدن شیر و بال‌های عقاب. وقتی اودیپ پاسخ معمای او را داد، سفینکس خود را کشت. ـ م.

«روشنایی بشود»، اما البته روایتی در ابعاد بسیار کوچک و غیرروحانی که صرفاً جنبهٔ بشری دارد.

تهلیل بلندی از این سرآغازها را می‌توان سرداد. برای آنکه نشان دهم هر کدام از این سرآغازها برای خود تکوین کوچکی است و به دلیل آنکه قدرت زایندگی و آفرینش آنها را سخت می‌ستایم، چند سرآغاز دیگر را نیز می‌آورم. این سرآغازها را بی‌هیچ ترتیب خاصی به‌همان ترتیبی که از سراتفاق به‌ذهنم آمده‌اند، این‌جا می‌آورم. این سرآغازها در بخش‌های مجزایی درون آن هارد-درایوِ[1] زنده و عجیبی که حافظهٔ من باشد، انبار شده‌اند. دربارهٔ هر کدام از آنها حرف‌هایی دارم که هم‌اکنون یا بعداً می‌زنم:

اوایل ماه ژوئیه، در یکی از آن روزهایی که هوا به‌شدت گرم است، چیزی به شب نمانده، مرد جوانی از اتاق کوچکی که در یکی از ساختمان‌های استیجاری در کوچهٔ س... ی داشت بیرون آمد، قدم‌زنان به خیابان رفت و آهسته‌آهسته انگار بی‌هدف باشد به سمت پل ک... ن به‌راه افتاد.

(فیودور داستایفسکی، ***جنایت و مکافات***)

حتماً کسی به ژوزف کا تهمت زده بود، زیرا یک روز صبح بی‌آنکه کارِ به‌راستی خطایی از او سرزده باشد، دستگیرش کردند.

(فرانتس کافکا، ***محاکمه***)

از نخستین نافرمانی آدم و میوهٔ
درخت ممنوع، که طعم قتّالِ آن
مرگ را به‌جهان آورد، و همهٔ اندُهان ما را...

(جان میلتون، ***بهشت گمشده***)

---

۱. hard-drive، از اجزای سخت‌افزار رایانه است؛ می‌توان به آن حافظهٔ ثانویه گفت. ـ م.

درخت هلو نرم و تُرد،
شکوفه‌هایت چه برقی می‌زنند!
عروس به خانهٔ بخت می‌رود،
و چه برازندهٔ این خانه است.

(شعر کلاسیکِ چینی، ۶،
«درخت هلو نرم و تُرد»)

لنا کنار جاده نشسته، گاری را تماشا می‌کند که از تپه بالا و به‌طرف او می‌آید، فکر می‌کند: «از آلاباما اومدم: چه راهی. از آلاباما تا این جا پیاده اومدم: چه راهی.»

(ویلیام فاکنر، *روشنایی (سبُکی) در اوت*)

ضربتی ناگهانی: بال‌های عظیم همچنان
برفراز سر دختر می‌کوبیدند که تلوتلو می‌خورد
شبکهٔ سیاه [پرها] ران‌هایش را نوازش کرد...

(و. ب. یِیتس، *لدا و قو*)

من مردی مریضم... من مردی کینه‌جویم، من مردی زشتم، گمان می‌کنم کبدم خراب است.

(داستایفسکی، *یادداشت‌های زیرزمینی*)

این لحظه‌های افتتاحیّه (گشاینده) دارای جنبه‌ها و مشخصه‌هایی هستند. گرایش به بی‌مقدمه‌بودن یا انفجاری بودن دارند. وقتی خواننده کتاب را باز می‌کند هرکجا که باشد، موجی بر او هجوم می‌آورد. به تحکّم توجه خواننده را می‌طلبند. پس از خواندن این کلمات افتتاحیه، خواننده دیگر میل دارد به خواندن ادامه دهد. این کلمات در چشم‌به‌هم‌زدنی خواننده را به مکان تازه‌ای می‌برند. خواننده در دمی افسون می‌شود و می‌خواهد در این جهانِ پرتلاطمِ تازه بیشتر کندوکاو کند. و این کار تنها به یک طریق میسر است و آن‌هم

خواندن بیشتر است، و این‌جاست که خواننده دیگر «گرفتار» شده است.

به‌علاوه این لحظات آغازین به‌نحوی خشونت‌آمیزند. و این صرفاً بدین دلیل نیست که سبب گسیخته‌شدن رشتهٔ افکار و کارهای خواننده می‌شوند، افکار و کارهایی که خواننده تا پیش از بازکردن کتاب در پی آن بوده است. این لحظاتِ آغازین می‌توانند سرآغازهایی خشونت‌بار برای قصه‌هایی باشند که بیانگر خشونت هستند. این خشونت می‌تواند خشونتِ بالنسبه توجیه‌شده و مطبوعِ موجود در رابطهٔ خداوند با خود[1] در شعرهای هاپکینز و هربرت باشد، یا خشونت جنسیت در *روشنایی در اوت* و *لدا و قو* باشد، یا داستان‌های خشونت‌بارِ قانون‌شکنی که در آثاری نظیر *لرد جیم* آمده‌اند، یا خشونت روان‌شناختیِ شخصیتِ به‌راستی غریبی که در *یادداشت‌های زیرزمینی* حرف می‌زند. من *یادداشت‌های زیرزمینی* را نخستین‌بار زمانی خواندم که دانشجوی سال دوم بودم. به‌یاد دارم با همان حال و هوای سال دومی‌ها به خود می‌گفتم، «بالاخره کسی هم پیدا شد که مثل من باشد، کسی که با من از حس پنهان خودم می‌گوید.»

خشونت انفجاری و مرزشکنانهٔ موجود در این سرآغازها اغلب جنبهٔ تصور نخستین[2] یا حالت جزء به مفهوم کلِّ[3] اثری را دارد که درپی سرآغاز می‌آید. اوج خشونت *لرد جیم* برای مثال آن جاست که قهرمان داستان اجازه می‌دهد او را با تیر بزنند، که تاوانی است که سرانجام برای شرکت بی‌میلانه خود در اعمال ضداجتماعی می‌پردازد و چنین می‌نماید که این اقدامِ جیم پیش از این در همان انگارهٔ وی به‌عنوان نرّه‌گاوِ در حال حمله [در سرآغاز رمان] عنوان شده است. خشونت در ادبیات به‌طورکلّی یا به جنسیت مربوط می‌شود، یا به مرگ، یا به هردو.

دربارهٔ خشونت در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* کمی بعد خواهم گفت. اما همین‌جا به‌عنوان نکته‌ای که دارای اهمیت خاصی است اضافه می‌کنم که تجربهٔ خواننده از این خشونت تجربهٔ لذت‌بخشی است. و این پدیده واقعیت

---

1. self
2. Proleptic
3. Synecdochic

دارد، هر چند امکان دارد از کسبِ لذتِ خشونتی عاریتی که آثار ادبی به ما می‌بخشند، احساس شرمساری هم بکنیم. ادبیات خشونتی لذت‌بخش در خود دارد، هر چند ممکن است این خشونت چیزی بیش از خنده‌ای نباشد که از بازی عجیب و غریب با کلمات ناشی می‌شود، مثل کاری که کارول در *آلیس در سرزمین عجایب* کرده است. مثلاً در این اثر فصلی است به‌نام «خرگوش یک بیل[1] کوچولو می‌فرستد.»، که بعد کاشف به‌عمل می‌آید این «بیل» هیچ ربطی به بیل به‌معنی صورت حساب مالی ندارد، بلکه مارمولکی است به اسم بیل. خرگوش بیل را از دودکش بخاری می‌فرستد تو و آلیس او را با لگد از راه همان دودکش می‌اندازد بیرون. در نسخهٔ مصورِ *تِنیِل*،[2] مارمولک مثل موشک از دودکش بیرون می‌پرد. در اپیسود دیگری از همین کتاب، آلیس و جانوران بعد از آنکه در اشک‌های آلیس شنا کرده‌اند با شنیدن روایت تاریخیِ بی‌نهایت خشکی که موش با صدای بلند نقل می‌کند، خشک می‌شوند. این‌گونه جناس‌ها دست‌کم مرا قاه‌قاه به‌خنده می‌اندازند. همان‌گونه که یِیتس[3] و فروید نیز می‌دانستند، خنده نیز خشونت‌آمیز است. در همهٔ آثار ادبی چیزی وجود دارد که از نوع غرابت خنده‌آفرین خواب‌هایی است که آدمی می‌بیند. خنده تکرارکنندهٔ مرزشکنی‌ای[4] است که ما را در مقابل خشونت حفظ می‌کند، و در عین حال میان ما و مرزشکنی‌ها فاصله می‌اندازد.

ادبیات چرا خشن است؟

این همه خشونت در ادبیات از کجا ناشی می‌شود؟ چرا این خشونت لذت‌بخش است؟ به‌نظر می‌رسد انگار ادبیات نه‌تنها میل ما را برای ورود به

---

۱. مثل شیر در بادیه. ـ م.

2. *Tenniel*

3. William Butler Yeats

4. Trasgression

واقعیت‌های مجازی ارضا می‌کند، بلکه آن واقعیت‌های مجازی هم، هر چند به‌صورتی نهفته، می‌خواهند به خشونت‌های اغراق‌آمیزِ مرگ، جنسیت و ویرانگری‌ای نزدیک شوند که در بی‌منطقی‌ها (خردناپذیری‌ها)ی زبان نهفته است. و در همان حال ادبیات به‌اشکال مختلف ما را از همان خشونت‌ها در امان می‌دارد.

همان‌گونه که پل گوردون در ***تراژدی بعد از نیچه*** نشان داده است، از منظر نیچه تراژدی در اساسِ خود سرمستیِ (شوریدگی)[1] وافر است و نیز آنکه هنر اساساً تراژیک است. نیچه در ***شامگان بتان*** می‌نویسد: «برای آنکه هنر به‌وجود آید، برای آنکه هر نوع فعالیت یا درک زیبایی‌شناختی به‌وجود آید، یک ***پیش‌شرط فیزیولوژیکی*** ضروری است: شوریدگی.» معادل انگلیسی سرمستی یا شوریدگی، «rapture»[2] یعنی به‌اجبار از خود برون‌شدن و به قلمروی دیگری درون‌شدن. آن قلمروی دیگر به‌هیچ روی قلمرویی آرام و مسالمت‌آمیز نیست. این قلمرو به‌نحوی از انحا با آن چیزهای مفرطی ملازمت دارد که من چنین خوانده‌ام: مرگ، جنسیت و بُعد غیرمنطقیِ زبان. ادبیات مرا تسخیر می‌کند و به‌مکانی می‌کشاند که لذت و درد به‌هم آمیخته‌اند. می‌گویم من «مسحور» واقعیت‌های مجازی‌ای می‌شوم که آثار ادبی مرا بدان‌جا می‌کشانند؛ یعنی به‌شیوهٔ ملایم‌تری می‌خواهم بگویم که با خواندن این آثار، شوریده‌سر شده‌ام. آثار ادبی به‌نحوی از انحا، وحشی و لگام‌گسیخته‌اند. و این همان چیزی است که به اثر ادبی قدرتِ شوریده‌حال‌کردن می‌دهد.

---

1. Rausch

۲. در یکی دیگر از ترجمه‌های انگلیسی ***شامگاه بتان*** به‌جای rapture در مقابل Rausch آلمانی intoxication آمده است. ـ م.

سرآغازها[1] در مقام احضار اشباح

نمایشنامه‌های شکسپیر را تا حدودی می‌توان به‌عنوان مدرکی در ردِّ چیزهایی که من گفته‌ام عنوان کرد. نمایشنامه‌های شکسپیر نوعاً با گفتار شخصیت‌های اصلی افتتاح نمی‌شوند، بلکه با گفت‌وگوی اشخاص فرعی شروع می‌شوند. نمایشنامه‌های شکسپیر اغلب با شخصیت‌های فرعی آغاز می‌شوند، و این شخصیت‌های فرعی رابطهٔ اجتماعی‌ای را برقرار می‌کنند که نمایش اصلی بعداً دور آن اجرا می‌شود. برای مثال، *هملت* با ظهور شبح آغاز نمی‌شود، بلکه با گفت‌وگوی میان دو نگهبان یعنی برناردو و فرانچسکو (که در ضمن اسم‌های مناسبی هم برای دانمارکی‌ها نیستند) شروع می‌شود که رویِ باروی قلعهٔ اِلسینور[2] پاسداری می‌دهند. *اتللو* با خودِ اتللو شروع نمی‌شود، با حرف‌های رودریگو، «مرد محترم فریب‌خورده»ای گشایش می‌یابد که قربانی خباثتِ یاگو شده است. با این‌همه، سرآغازهای شکسپیر از همان قانونی پیروی می‌کنند که من آن را شروع انفجاری در میانهٔ رویدادها خوانده‌ام. سرآغازهای شکسپیر، بی‌درنگ فضای اجتماعی تازه‌ای ایجاد می‌کنند، فضایی که هملت یا اتللو درون آن تقدیر تراژیک خویش را به‌انجام می‌رسانند.

سرآغازِ *بازگشت بومی* اثر هاردی صحنه‌ای برپا می‌کند که *خُلنگ‌زار اگدون*[3] باشد. این خلنگ‌زار، به‌گفتهٔ عنوان آن فصل کتاب، «چهره‌ای [است] که زمانْ ردّی اندک بر آن می‌گذارد»: «یکی از بعدازظهرهای شنبهٔ ماه نوامبر نرم‌نرم به گرگ و میشِ شامگاه نزدیک می‌شد و پهنهٔ وسیع گستردهٔ وحشی بازی که خلنگ‌زار اِگدون نام داشت لحظه‌به‌لحظه به تیرگی فرو می‌شد.»

اما سرآغازهای *خانم دَلووی*، *لرد جیم*، *جنایت و مکافات*، *طوق* اثر هربرت،

---

1. openings
2. Elsinore Castle
3. Egdon Heath

روشنایی (سبکی) در *اوت* اثر فاکنر و بسیاری از آثار دیگر تنها در یک جمله یکی از شخصیت‌ها را که اغلب شخص اول است، مشخص می‌کنند. برای من شخصیت اثر با همین جمله به‌ناگاه جان می‌گیرد. از آن به بعد، این شخصیت جایی در تخیل من جا خوش می‌کند، مثل نوعی شبح است که نه مردهٔ او را می‌توان از جسم راند و نه زندهٔ او را. این اشباح نه مادی‌اند و نه غیرمادی. این اشباح در کلمات تک‌تک صفحه‌های همهٔ آن کتاب‌هایی که در قفسه‌ها چیده شده‌اند، حضور دارند و در انتظار آن‌اَند تا کسی این کتاب‌ها را از قفسه بردارد و بخواند تا آنها هم بار دیگر احضار و حاضر شوند.

گاهی اتفاق می‌افتد که در همان جملهٔ نخست در شخصیتِ اثر جان دمیده نمی‌شود. برای من جملهٔ آغازین فصل دوم ***یادداشت‌های پیک‌ویک*** است که به آقای پیک‌ویک حیات می‌بخشد، آن هم همراه با صدای مشخص و طنّاز و نظیره‌پردازانهٔ تمسخرآمیز[1] خودِ دیکنز که خوش دارد خود را «بازِ فناناپذیر»[2] بخواند. در این مورد آنچه نظیره‌پردازی شده است، همانا وجود جزئیاتِ زمان و مکان است که انتظار می‌رود در یک اثر «رئالیستی» آمده باشند. جملهٔ افتتاحیهٔ فصل دوم تداوم پژواکِ ***روشنایی بشودِ***[3] جملهٔ نخستِ رمان است. بخشی از جملهٔ اولِ اول چنین است: «نخستین پرتوِ نور، تیرگی‌ای را روشن می‌کند، ظلمتی (ابهامی) را به روشناییِ پرتلألویی بدل می‌سازد که تاریخچهٔ اوایل زندگی پیک‌ویکِ فناناپذیر به‌ظاهر در آن گرفتار بوده است...» این سرآغاز نه تنها نقیضهٔ سفر تکوینِ تورات است، بلکه نقیضهٔ گنده‌گویی‌هایی نیز هست که در زندگی‌نامه‌های رسمی «مردان بزرگ» به‌چشم می‌خورند. به‌علاوه، این سرآغاز نشان‌دهندهٔ توانایی افتتاح‌گری خود دیکنز در مقام مؤلف یا روشنایی‌بخش (آورندهٔ نور) هم هست. پژواک این توانایی که در آغازِ فصل دوم می‌بینیم، پیک‌ویک را به همان هیئت نوربخش درمی‌آورد و او را برای ظهور در یک صبح زیبا آماده می‌کند:

---

۱. Parodic، Parody، نقیضه‌پردازی

2. «Immortal Boz»

3. *fiat lux*

خادم وقت‌شناسِ همهٔ امور، خورشید، تازه سر برآورده بود و آغاز به نورافشانی کرد، صبح روز سیزدهم ماه مه سال یک‌هزار و هشتصد و بیست و هفت بود، به‌زمانی که آقای سموئل پیک‌ویک به‌ناگهان همچون خورشیدی دیگر سر از خواب برداشت، پنجرهٔ حجرهٔ خویش را با حرکتی از هم گشود، و جهانِ زیر پنجره را نظاره کرد. خیابان گاس‌وِل بود که زیرپای او افتاده بود، خیابان گاس‌ول در سمت چپ وی بود ــ تا آن‌جا که چشم کار می‌کرد، خیابان گاس‌ول سمت راست وی گسترده بود؛ و سمت مقابلِ خیابان گاس‌ولْ آن طرفِ دیگرِ مسیر بود.

مثال دیگری که برای سرآغازِ به‌تعویق افتاده می‌توانم بیاورم دوروتیا بروکِ[1] جورج الیوت در رُمان *میدل‌مارچ*[2] است. در این‌جا نیز دوروتیا بروک در همان جملات آغازینِ رُمان برایم کاملاً جان نمی‌گیرد. رُمان *میدل‌مارچ* چنین آغاز می‌شود: «زیبایی دوشیزه بروک از آن زیبایی‌هایی بود که به‌نظر می‌آید با لباس فقیرانه برجسته می‌شود و خود را بیشتر نشان می‌دهد. دست و مچ دستش چنان شکیل بود که بروک می‌توانست جامه‌ای با آستین‌های کوتاه مثل آستین‌های باکرهٔ مقدس در نقش‌های نقاشانِ ایتالیایی به‌تن کند...» این جمله به‌اندازهٔ کافی دربرگیرندهٔ جزییات است، اما آنچه به‌راستی دوروتیا را در چشمِ ذهنِ من جان می‌بخشد، لحظه‌ای در صحنهٔ افتتاحیه است، آن جا که دوروتیا با خواهرش *سیلیا*[3] با هم‌اند و دوروتیا برخلاف اصول معتقدات خود از جواهراتی که از مادرشان به‌ارث برده‌اند، تعریف می‌کند: «دوروتیا تحت تأثیر موج تازه‌ای از احساسات که همچون برقی [که خورشید در آن لحظه از جواهرات منعکس کرده بود] ناگهانی بود، گفت: «این گوهرها چقدر زیبایند!» خواننده‌ای که دقت کرده باشد، متوجه می‌شود که اغلب این گشایش‌ها

---

1. Dorothea Brooke
2. *Middlemarch*
3. Celia

(سرآغازها)، هر چند همه را کم‌وبیش بی‌هیچ نظم و ترتیبی از میان آنهایی که در ذهنم ته‌نشین شده‌اند انتخاب کرده‌ام، به‌نحوی یا به خورشید ارتباط دارند یا به بازکردن پنجره. گه‌گاه در بعضی آثار مثل ***یادداشت‌های پیک‌ویک*** هردویِ این نقش تکرارها (موتیف‌ها)[1] حضور دارند. آخرین مثالی که می‌آورم از ***خانم دلووی*** است. چند جمله بعد از جملهٔ آغازینی که پیش از این آورده‌ام، کلاریسا را می‌بینیم که یکی از تجربیات دوران کودکی خود را به‌یاد می‌آورد:

> چه چکاوکی! چه پرشی! زیرا همیشه به‌چشم او [زن] چنین آمده بود، هنگامی‌که با غژغژ ضعیف لولاها که هم‌اکنون می‌توانست بشنود، زن درِ شیشه‌ای را ناگهان به‌قوت باز کرده و به‌سوی بورتون[2] پریده بود.

به‌نظر می‌رسد مشخصهٔ سرآغاز جهان، حتی سرآغاز همین جهان‌های تخیلی ادبی نیز به‌طور طبیعی برآمدن خورشید است یا پنجره‌ای که از درون به بیرون باز می‌شود.

به‌علاوه این‌گونه گشایش‌ها را که روایت سوم شخص‌اند، صدای دیگری نیز که صدای راوی باشد، نقل می‌کند. حتی روایت‌های اول شخص هم دوگانه‌اند. «من» در مقام راوی از یک «منِ» گذشته می‌گوید که تجربه‌هایش به‌زمان گذشته روایت می‌شوند: «به میز کوبیدم...» این‌گونه جمله‌های آغازین این توهم را در مورد گوینده ایجاد می‌کنند که این گوینده صرفاً از واژگان سربرآورده است و نه چیز دیگری. مثال خوبی که می‌توان آورد صدای روایتگر کافکاست که کوتاهیِ طنزآمیز و دوپهلویی در بیان حقیقت است. صدای کافکا هولناک‌ترین و نامعقول‌ترین رویدادها را با لحنی سرد و عادی بیان می‌کند، انگار دارد یک رویداد عادی روزمره را روایت می‌کند. سرآغازِ ***بهشت گمشده*** وقتی شاعرْ الههٔ شعر را فرامی‌خواند (احضار می‌کند) مشخص می‌کند که صدا صدای شاعر است، درست مثل جملهٔ اولِ ***غرور و تعصّب*** که با

---

1. motifs
2. Bourton

چند کلمه راویِ طنّازی را می‌آفریند که با راویِ طنّازِ کافکا به‌کلی متفاوت است. قصه‌گوی آستین با عینیتی سرد و خشک تصورات ایدئولوژیکی جمع آدم‌های حاضر در رمان را گزارش می‌کند. این قصه‌گو میان خود و این تصورات کاملاً فاصله نمی‌اندازد: «حقیقتی است که همگان بدان اذعان دارند که مرد مجردی که صاحب مال است باید در پی همسر باشد.»

به‌رغم تنوع عظیم این جملاتِ آغازین، کارکرد همهٔ آنها آفرینش آنیِ جهانی تخیلی است. در همهٔ مواردی که آمد، نخستین جملهٔ آنها عمیقاً جنبهٔ آغازگرایانه (پاگشایانه)[1] دارند. همهٔ این جملات بیانگر آفرینش‌اند، بیانگر تولدی نو، شروعی تازه‌اند. یکی از لذات اصلی خواندن آثار ادبی، قدرتی است که به مایِ خواننده می‌دهند، تا دلْ‌مشغولی‌های واقعی‌مان را به‌کناری نهیم و قدم به سرزمین دیگری بگذاریم.

غرابت ادبیات

کدام‌اند مشخصه‌های اصلی این واقعیت‌های مجازی که اثر ادبی می‌خوانیم؟

مشخصهٔ نخست: با یکدیگر قیاس‌ناپذیرند. هریک از آنها منحصربه‌فرد است، **یگانه** است، عجیب و یکّه هنجارانه (فردی)[2] و ناهمگن است. صورت‌بندیِ جرارد منلی هاپکینز را به‌عاریت می‌گیرم و می‌گویم آثار ادبی «مغایر، اصیل، کم و غریب» هستند. این غرایب همهٔ آنها را نسبت به‌هم غریبه می‌کند. شاید بتوان همهٔ آنها را به‌چشم مونادهای (جوهر فردی)[3] دربستهٔ لایب‌نیتس[4] نگاه کرد، یا به‌چشم «ناهم‌امکانِ»[5] لایب‌نیتسی نگاه کرد، یعنی جهان‌هایی که از نظر منطقی نمی‌توانند در فضایی واحد همزیستی کنند.

---

1. initiatory
2. idiosyncratic
3. monad
4. Leibniz
5. incompossible

هرکدام از آنها تحقق تخیلیِ یک امکان جانشین (آلترناتیو)اند که در «جهان واقعی» قابل تحقق نیست. هریک از آنها مکمّل باارزش و بی‌نظیر دنیای واقعی است.

تأکید بر غرابت ادبیات از نکات حایز اهمیت است، چراکه یکی از کارکردهای اصلی بخش بزرگی از مطالعات ادبی (قسمت اعظم بررسی‌های ژورنالیستی به کنار) پرده‌کشیدن بر همین غرابت است، مثل همان کاری که خانوادهٔ رابینسون سویسی در جزیرهٔ خود می‌کردند، یعنی دست به کشتن یا اهلی کردن جانوران و پرندگان و ماهیان جزیرهٔ خود می‌زدند. مطالعات ادبی خصلت غیرعادی زبان ادبی را پنهان می‌کنند و برای این کار زبان ادبی را توجیه می‌کنند، خنثی می‌کنند و آن را به‌چیزی آشنا بدل می‌کنند. و این، خود معمولاً به مفهوم دیدن صورتی از بازنمود جهان واقعی در زبان ادبی است. ممکن است برای توجیه این خصلتِ غریب، غرابتِ اثر را به نویسنده نسبت دهیم، یا بکوشیم نشان دهیم که مشخصهٔ زمان یا مکان تاریخی آن چنین است، یا مربوط به خصیصهٔ طبقاتی و جنسیت و نژاد نویسندهٔ اثر است، یا آن را به‌چشم بازتاب جهانِ مادی و اجتماعی بنگریم، یا آن را به کلیّت‌بخشی‌های مفهومی در زمینهٔ شیوهٔ عملکرد زبان ادبی نسبت دهیم؛ به‌هرحال، هرچه کنیم، هدفِ ناگفته همانا فرونشاندن ترس آگاهانه یا ناخودآگاهانه‌ای است که مردم از غرابت راستین ادبیات دارند. هر اثر ادبی یگانه و غیرقابل مقایسه است و ما از کیفیت همین حالت ادبیات می‌ترسیم.

وقتی تصریح می‌کنم که هر اثر حقیقت ویژهٔ خود را دارد، حقیقتی که با حقیقت هر اثر دیگر متفاوت است، گذشته از آنکه حرف‌های مرا در تقابل با تعاریف تقلیدگرایانه یا اشارت‌گرایانهٔ (ارجاعی) ادبیات قرار می‌دهد، حرف‌های من در تقابل با برداشت‌های هایدگری از ادبیات یا از «شعر» نیز قرار می‌گیرد، مقصودْ آن چیزی که هایدگر «ارائهٔ ـ حقیقت ـ در ـ اثر» می‌خواند. از دیدگاه هایدگر حقیقتی که در ادبیات عرضه می‌شود جهانشمول

(یونیورسال)[1] است. حقیقت ادبیات، حقیقت **وجود** (**هستی**)[2] است. این حقیقت چیزی نیست که خاص این یا آن اثر باشد، که هر اثری حقیقت یگانهٔ خود را داشته باشد. تعریفی که من از ادبیات می‌کنم به «استنباط» دریدا از شعر (که دقیقاً استنباط نیست)، استنباطی که به‌صراحت ضد هایدگری است، نزدیک‌تر است. دریدا در مقالهٔ «Che Cos'è la Poesia?» که می‌توان آن را به‌اجمال به «شعر چه چیزی است؟» ترجمه کرد و نیز در مصاحبهٔ بعد از آن «Istrice 2: Ick Bünn all hier» (که ترجمهٔ هردو در Points...: Interviews، ۱۹۷۴ـ۱۹۹۴ به‌چاپ رسیده است) شعر را به جوجه تیغی‌ای مانند کرده است که به‌شکل گلوله‌ای درآمده است. (این ترکیبِ آلمانیِ عجیب، نقل‌قول دریدا از نقل‌قول هایدگر از یکی از قصه‌های افسانه‌های پریان *برادرانِ گریم*[3] به‌نام «خرگوش و جوجه‌تیغی» است. در این قصه جوجه‌تیغی با خرگوش مسابقه می‌دهد، اما پیش از مسابقه جوجه‌تیغیِ ماده را به‌خط پایان مسابقه می‌فرستد تا همان‌جا منتظر بماند و یا این ترفند مسابقه را از خرگوش می‌برد. به‌گفتهٔ دریدا، این قصه نمونه و مثالی است دربارهٔ «همیشه جلوجلو آن جا بودن.») همان‌گونه که دریدا می‌گوید، کاربرد انگارهٔ جوجه‌تیغی برای آنچه دربارهٔ هر اثر ادبی مصطلح است، کاربرد نابه‌جایی است. یکی از پیامدهای آن، به شباهتِ اتفاقی میان معنای آن و مادّیت حروف آن مربوط می‌شود. امتناع دریدا از ترجمهٔ عنوان ایتالیاییِ مقالهٔ نخست که ایتالیاییِ اصطلاحی است و تأکید وی بر صدای «str» در کلمهٔ تحسین‌برانگیزِ ایتالیایی برای جوجه‌تیغی، یعنی کلمهٔ «istrice» که در مصاحبه آمده است، مثال خوبی برای شکلی از خاصگی (ویژه‌بود)[4] است: اتکا به اصطلاحات یک زبان خاص. از نظر من نیز هر اثری برای خود فضایی مستقل است که از هر سو به‌وسیلهٔ چیزی شبیه تیغ [تیغ‌های جوجه‌تیغی] محافظت می‌شود. هر اثر سر در خویشتنِ خویش دارد که حتی از نویسندهٔ خود نیز جداست. اثر ادبی از

---

1. Universal
2. Being
3. Grimm
4. specificity

«جهان واقعی» نیز مجزاست و نیز مجزا از هر جهان والای متحد و یکپارچه‌ای است که ممکن است تصور رود همهٔ آثار ادبی را به‌جریان می‌اندازد.

بی‌تردید این‌جا هم من با تحلیل استنباطی ادبیات، دوباره در مورد چیزی دچار خطا می‌شوم که نسبت به آن هُشدار داده‌ام. این نکته را نمی‌توان انکار کرد که نظریهٔ ادبی به مرگ ادبیات کمک می‌کند، همان مرگی که در اولین جملهٔ این کتاب اعلام کرده‌ام. نظریهٔ ادبی به‌شکل معاصر آن درست زمانی سربرآورد که نقش اجتماعی ادبیات رو به‌ضعف نهاده بود. واکنش پوشیده‌ای به‌همان ضعف بود. اگر برایمان واضح و مسلم بود که قدرت و نقش ادبیات در کمال خویش است، به‌نظریه‌پردازی دربارهٔ آن نیازی نبود. بزرگ‌ترین رسالهٔ دنیای کهن در باب آنچه امروز ادبیات می‌نامیم، یعنی ***بوطیقای***[1] ارسطو، زمانی به‌وجود آمد که تراژدی یونانی، غیر از حماسه (مثال‌های اصلی ارسطو از «شعر» است) رو به افول داشت. به‌همین طریق نیز در سدهٔ بیستم اندیشه‌های نظریِ برجسته در باب ماهیت ادبیات درست زمانی پدید آمدند که ادبیات به‌مفهوم نوین کلمه، و در مقام قدرت اصلی در فرهنگ مغرب‌زمین وارد فرایند افول شده بود. منظور من نظریه‌پردازانی مثل سارتر، بنیامین، لوکاچ، بلانشو، دو مان، دریدا، جیمسون، باتلر و دیگران است؛ و اینها سوای گفته‌های نویسندگان خلّاقی نظیر مالارمه و پروست هستند که اندیشه‌های نظریه‌پردازان اواخر سدهٔ بیستم را در باب جوهرهٔ ادبیات پیش‌بینی کرده بودند.

شکوفایی نظریهٔ ادبی از مرگ ادبیات خبر می‌دهد. صرفِ همین‌که مدیران مؤسسهٔ راتلج[2] از من دعوت کرده‌اند تا کتابی «پیرامون ادبیات» بنویسم خود نشانهٔ این مرگ است. چنانچه همگان ادبیات را به‌چشم پدیده‌ای که مسئله‌دار شده است نمی‌دیدند، مدیران راتلج هم به فکر چنین درخواستی نمی‌افتادند. بسیاری از مردم تصور می‌کنند که احتمالاً ادبیات به‌مخاطرهٔ مرگباری افتاده است، ادبیات را دیگر چیزی صرفاً مسلّم و بدیهی نمی‌پندارند. نظریه از یک

---

1. Aristotle's *Poetics*
2. Routledge

سو خبر از مرگ قریب‌الوقوع ادبیات می‌دهد، که البته ممکن نیست بمیرد، و در عین حال کمک می‌کند که این مرگِ ـ بدون ـ مرگ روی دهد.

و این واقعه براساس قانونی سرسخت و عمیق روی می‌دهد که می‌گوید تنها زمانی می‌توانید چیزی را که ریشه‌های عمیق در فرهنگ شما دارد به‌وضوح ببینید که آن‌چیز در کارِ دورشدن از شما و فرورفتن در دوردست تاریخی باشد. موریس بلانشو پیش از این به‌سال ۱۹۵۹ این محوشدن و دلیل اصلی آن را بی‌سروصدا درک کرده و در مقاله‌ای باز نموده است، مقالهٔ «آواز سیرن‌ها[۱]: رویارویی با تخیّلات.»[۲] بلانشو در باب رمان در مقام قالب اصلیِ ادبیِ نوین چنین می‌نویسد:

> وقت آدمی را به بازی و سرگرمی تبدیل کردن کار خُردی نیست و از این بازی اشتغالی آزاد آفریدن کم‌کاری نیست، اشتغالی که فاقد هرگونه کشش و فایدهٔ آنی است، اشتغالی که دراساس بی‌مایه و سطحی است و در عین حال با حرکت سطحی خود توانایی جذب همهٔ هستی را داراست. اما روشن این است که اگر امروزه رمان از ایفای این نقش عاجز است، دلیل آن این است که امروزه فنون[۳] وقت آدمیان و شیوه‌های سرگرمی آنان را دگرگون کرده‌اند.

در فصل سوم برمی‌گردم و به این مسئلهٔ «فنون» می‌پردازم. به‌علاوه به‌برداشت بلانشو از شیوهٔ عملکرد récit *نقل* یا *روایت*[۴] در تقابل با رمان نیز می‌پردازم؛ بدین‌ترتیب که هدف از «récit» رسیدن به سرگرمی نیست، بلکه هدف چیزی

---

۱. Sirens، در اساطیر یونان از طایفهٔ پریان دریایی‌اند؛ نیمی زن و نیمی پرنده که با آواز خود ملوانان را از راه به‌در می‌برند و نابودشان می‌کنند. ـ م.

2. The imaginary 3. Technics

۴. «récit» فرانسه را به tale ترجمه کرده‌اند که به‌نظر میلر (فصل سوم) ترجمهٔ مناسبی نیست. فرهنگ فرانسه ـ انگلیسیِ آکسفورد به‌ازای آن «narrative» را آورده است که با توجه به مطالب فصل سوم «نقل» یا «روایت» کم‌وبیش معادل فارسی مناسبی است. ـ م.

است که بلانشو به آن «تخیلیات» یا «فضای ادبی»[1] می‌گوید. عبارت «فضای ادبی» اسم یکی از کتاب‌های بلانشوست.

انسان به‌هیچ طریقی نمی‌تواند وارد «فضای ادبی» مثلاً وارد فضای *جنایت و مکافات* یا *غرور و تعصب* شود مگر با خواندن خودِ اثر. درست است که انسان با مطالعه در دنیای تاریخ روس یا انگلیس یا دنیای زندگی‌نامه‌های داستایفسکی یا آستین، یا نظریهٔ ادبی به اطلاعاتی باارزش دست می‌یابد، اما هیچ‌کدام از اینها خواننده را برای آنچه اساسی‌ترین یعنی فردی‌ترین وجه این آثار است، آماده نمی‌کنند. هنری جیمز با بیان رسای خود در بخش مشهور پیشگفتار *تصویر یک بانو* از یگانه‌بودن اثر هر نویسنده می‌گوید:

> خلاصه آنکه خانهٔ داستان یک دریچهٔ تنها ندارد، هزار دریچه دارد ــ یا بهتر است بگوییم شمارش دریچه‌هایی که ممکن است اثر داشته باشد، میسر نیست. نیاز رؤیاهای فردی و فشار ارادهٔ فردی هر یک از این روزنه‌ها را با شکافتن دیوارْ ایجاد کرده‌اند، و با جبههٔ وسیعی که دارد هنوز هم امکان شکافته‌شدن وجود دارد. این شکاف‌ها و رخنه‌ها که از نظر شکل و اندازه با هم شبیه نیستند، چنان با هم بر فراز صحنهٔ انسانی آویخته‌اند که ممکن است انتظار داشته باشیم گزارشی به‌دست دهند که از آنچه خود می‌بینیم همسانی بیشتری داشته باشند. اینها در بهترین حالت خود دریچه‌اند، روزنه‌هایی در دیوار بی‌جان‌اند، از هم گسیخته‌اند، بر آن فراز جا خوش کرده‌اند؛ اینها درهای لولاداری نیستند که یکراست رو به زندگی باز شوند. اما نشانهٔ خاص آنها این است که دم هر یک از آنها هیکلی با یک جفت چشم، یا دست‌کم با یک دوربین ایستاده است، و این هیکل برای *نظاره* بارهای بار ابزار منحصربه‌فردی درست می‌کند و به هر کسی که از این ابزار استفاده کند، اطمینان می‌دهد به‌حالی دست می‌یابد که با حال دیگران متفاوت است.

---

1. literary space

ادبیات گفتارِ کُنشی است

مشخصهٔ دوم: از آن‌جا که اثر ادبی به واقعیتِ تخیلی دلالت می‌کند، نتیجه آنکه ادبیات از کلمات بیشتر استفادهٔ کُنشی می‌کند تا قطعی. «کنشی» و «قطعی» از اصطلاحات نظریهٔ کنش گفتاری[1] اند. از یک‌سو، جملهٔ قطعی از وضع موجود یاد می‌کند، مثل این گفته که «بیرون دارد باران می‌آید.» چنین جمله‌ای را دست‌کم از نظر اصولی می‌توان ثابت کرد که راست است یا دروغ. ازسوی‌دیگر، گفتار کنشی طریقه‌ای برای انجام امور با کلمات است. از وضع موجود یاد نمی‌کند، بلکه سبب وقوع چیزی می‌شود که از آن یاد می‌کند. برای‌مثال، در شرایط مناسب زمانی یک زوجْ زن و شوهر به‌حساب می‌آیند که کشیش یا شخص دیگری که برای این کار برگزیده شده است بگوید: «من شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم.» در آثار ادبی جملات، نظیر جملات *افتتاحیه‌ای* که پیش از این آورده‌ام مثلاً، «زن، کیت کوری، منتظر ورود پدرش بود...»، به جملات قطعی مانند‌ه‌اند که وضعی را شرح می‌دهند که امکان دارد درست باشد. اما از آن‌جاکه آن وضع وجود ندارد، یا به هر صورت تنها از طریق کلمات قابل دسترسی است، آن کلمات عملاً کنشی (زبانی ـ کرداری) هستند. این کلمات کیت کوری را درحالی که با دلخوری منتظر پدر است، برای خواننده به‌وجود می‌آورند. در اثر ادبی، هر جمله جزئی از زنجیره‌ای از گفتارهای کُنشی (زبانی ـ کرداری) است و بیش از پیش بر وسعت قلمرو تخیلی‌ای می‌افزاید که با جملهٔ نخستِ اثر، گشایش یافته است. کلمات است که آن قلمرو را در دسترس خواننده قرار می‌دهند. این کلمات با حرکات کلامی‌ای که پیوسته مکرر می‌شوند و گسترش می‌یابند در آنِ واحد آن جهان خیالی را هم اختراع می‌کنند و هم در عین حال کشف می‌کنند (کشف به‌مفهوم «آشکارکردن»).

اما قلمروی خیالی‌ای که توسط اثر ادبی گشوده می‌شود، صرفاً در

---

1. speech act theory

دسترس [خواننده] قرار نمی‌گیرد. بُعد کُنشی واژگانِ اثر از خواننده واکنش می‌طلبد. درست‌خواندنْ یک مشغلهٔ پویاست. به یک تصمیم تلویحی نیاز دارد تا فرد همهٔ قدرت خود را به‌کار بندد و اثر را به‌صورت یک فضای تخیلی درون خود به‌وجود آورد. خواننده باید در پاسخ به فراخوانیِ اثرْ کار ـ گفتِ کُنشیِ دیگری به زبان آورد: «قول می‌دهم باورت کنم.» جملهٔ آغازینِ مشهور **موبی دیک**، اثر هرمان ملویل با فراخواندن واکنش خوانندهٔ آن، ضرورت کنشی دوگانه را تصریح می‌کند. به‌علاوه این جمله از آن جملاتی است که در یک شخصیت خیالی حیات می‌دمد: «به من بگویید اسماعیل.» هر چند می‌توان این جمله را به‌عنوان یک اجازه خواند: «اگر خوش دارید می‌توانید به من اسماعیل بگویید،» یا طفره‌رفتن: «اسم من در اصل اسماعیل نیست، اما از شما می‌خواهم مرا به این اسم بخوانید،» با قرائت بسیار غلیظ آن، این جمله به‌صورت یک فرمان تحکّم‌آمیز درمی‌آید: «به شما دستور می‌دهم مرا اسماعیل بخوانید،» تنها کاری که از خواننده برمی‌آید تن‌دادن به، یا سرپیچی از این فرمان است. خواننده باید بگوید: «می‌پذیرم به شما اسماعیل بگویم،» یا «چنین کاری نمی‌کنم. ابلهانه می‌نماید.» ادای تلویحیِ جملهٔ کنشی ـ واکنشی، نخست پذیرشِ رسمی یک قرارداد است. همین گفتن «آری» همان «بگشای سزامی!» است که به‌خواننده امکان می‌دهد به کلّ باقی اثرِ عظیمِ ملویل دست یابد. اگر موافقت کنید و راوی را اسماعیل بخوانید، آن‌وقت می‌توانید وارد اثر شوید. در غیر این صورت، خیر. نشان دادنِ این‌گونه واکنش‌ها به‌خواست راوی که خواننده قواعدِ خاصِ اثرِ مشخصی را می‌پذیرد، هرجا به خواندن مربوط می‌شود، ضروری است.

ادبیات اسرار خود را حفظ می‌کند

اما یکی از وجوه آثار ادبی از این شرط ناشی می‌شود که تنها با خواندن واژگانِ روی صفحهٔ کتاب است که می‌توان به جهان یگانه‌ای که هر اثر آشکار

می‌سازد، دست یافت. ما فقط از طریق چیزهایی که کلمات می‌گویند است که می‌توانیم آن جهان را بشناسیم. هیچ‌جای دیگری وجود ندارد که برای کسب اطلاعات بیشتر بتوانیم به آن مراجعه کنیم. هر رمان، هر شعر، هر نمایشنامه نوعی شهادت است. اثرْ شهادت می‌دهد، شاهد است. هرچه صدای روایی می‌گوید با ادعای ضمنی (و گاهی حتی صریح) همراه است: «سوگند می‌خورم این همان چیزی است که به‌چشم دیده‌ام؛ این ماجرا به‌راستی اتفاق افتاده است.» تفاوت میان شهادت ادبی و شهادت «واقعی» در آن است که برای تحقیق دربارهٔ یا تکمیلِ آنچه راویِ خیالی می‌گوید هیچ راهی وجود ندارد. شاهد واقعی در جایگاه شهود حرف‌هایی می‌زند که دست‌کم از نظر اصول می‌توانیم صحت و سقم آن حرف‌ها را با مقایسه با شهادت شاهدانِ دیگر یا با شیوه‌های دیگرِ تحقیق بررسی و تبیین کنیم. اما این‌گونه بازبینی‌ها سبب از اعتبار افتادن ادعاهای شاهد نمی‌شود که گفته است این همانی است که به‌چشم خود دیده است. وقتی شاهد می‌گوید این همان چیزی است که آن‌جا بود و به‌چشم خود دیدم؛ ممکن است راست گفته باشد، حتی اگر آن چیز آن جا نبوده است. اما با این همه اغلب می‌توان شکاف‌ها و افتادگی‌های موجود در شهادت جهان واقعی را پر کرد. اما ادبیاتْ برعکس اسرار خود را حفظ می‌کند.

برای مثال وقتی در *تصویر یک بانو* اثر هنری جیمز، گیلبرت آزموند[1] از ایزابل آرچر تقاضای ازدواج می‌کند و تقاضایش پذیرفته می‌شود، خواننده هرگز نمی‌تواند بفهمد موقع خواستگاری آن‌دو به‌هم چه گفته‌اند. دلیل آن این است که راویِ جیمز این رویداد را به‌صورت مستقیم نقل نمی‌کند. به‌علاوه راوی به خواننده نمی‌گوید در ورای پایان رمان وقتی ایزابل بار دیگر در رم نزد همسر خود رفت بر او چه گذشت. در *بال‌های کبوتر*، اثر جیمز هم خواننده هرگز نمی‌تواند بفهمد مضمون نامه‌ای که *میلی تیل*[2] در بستر مرگ برای *مرتون*

1. Gilbert Osmond
2. Milly Theale

دنشر[1] نوشته بود، چیست. دلیل آن هم این است که کیت کروی نامه را می‌سوزاند، و راوی محتویات نامه را افشا نمی‌کند. هنری جیمز رمان کوتاهی به‌نام *اوراق اسپرن*[2] دارد که در آن نیز خواننده هرگز از محتویات نوشته‌های اسپرن آگاه نمی‌شود، زیرا پیش از آنکه راویِ اول شخص فرصت خواندن نوشته‌ها را پیدا کند، *دوشیزه تینا* همه را می‌سوزاند. به‌شیوه‌ای مشابه، بودلر نیز، در نمونه‌ای که ژاک دریدا به آن می‌پردازد، به خواننده نمی‌گوید که آیا شخص اول شعر منثور (شعر ـ نثر)[3] «سکهٔ قلب» سکهٔ تقلبی را به‌گدای شعر منثور می‌دهد یا نه.

من ادعا می‌کنم یکی از مشخصه‌های اساسی ادبیات همانا مخفی‌کردن اسراری است که امکان دارد هرگز برملا نشوند. مثالی که سر توماس براون در این مورد می‌زند، ماجرای اولیس با سیرن‌ها در *اودیسه* است، یعنی دانستنِ اینکه سیرن‌ها واقعاً می‌خواسته‌اند چه آوازی برای اولیس بخوانند مطلقاً غیرممکن است. دلیل آن هم این است که هومر فقط آوازی را نقل می‌کند که خبر از آوازی مقاومت‌ناپذیر می‌دهد، اما این آواز خودِ آن آوازی نیست که اولیس در صورت تسلیم‌شدن به وسوسهٔ سیرن‌ها می‌شنید. به‌علاوه این اسرار، نمونه‌هایی که تا این‌جا ذکر کرده‌ام، پیش‌پا افتاده و بی‌اهمیت نیستند. کل مفهومِ این آثارِ مورد بحث بر اساس چیزی است که تا ابد برای آگاهی خواننده ممنوع می‌ماند. خواننده برای درک کامل اثر می‌خواهد بداند، لازم است بداند. یکی از عواطفی که با خواندن هر اثر ادبی در خواننده برانگیخته می‌شود گونه‌ای کنجکاوی سیرآب‌ناشده است، اما ادبیات اسرار خود را حفظ می‌کند. مایِ خواننده صرفاً می‌خواهیم بدانیم آواز سیرن‌ها چگونه آوازی است. تنها یک راه دارد که بفهمیم اولیس در گفتهٔ خود غلو کرده است یا نه و آن هم چیزی نیست جز اینکه خودمان آواز سیرن‌ها را بشنویم. اما همان‌گونه که موریس بلانشو در «آواز سیرن‌ها» اظهار می‌دارد، دانستن آواز

---

1. Merton Densher
2. *Aspern Papers*
3. Prose-Poem

سیرن‌ها ممکن است مرگبار باشد. در این مقاله، آواز سیرن‌ها تمثیلی برای تخیلیات است و نیز آنچه جنبهٔ خطرناکِ ادبیات در کلیت آن است. چنانچه آواز سیرن‌ها را می‌شنیدید، امکان داشت چنان مسحور شوید که به‌طور دائم از جهانِ روزمرهٔ مسئولیت‌های مادی به دور بمانید. خودِ آثار ادبی پُر است از سخنانی که بیانگر هراسْ از قدرت سحرآمیز ادبیات‌اند، آنقدر که می‌توان از این سخنان تاریخ بلندی پرداخت. بعداً به برخی از این سخنان اشاره می‌کنم.

ادبیات از زبان استعاری استفاده می‌کند

قدرت خلاقهٔ آثار ادبی وابسته به استعاره است و این خود نشانهٔ آن است که زبانِ مورد استفادهٔ آثار ادبی جنبهٔ کنشی دارد، تا جنبهٔ قطعی صرف. این استعاره‌ها شباهت میان یک چیز و چیز دیگری را نشان می‌دهند. این شباهت اغلب زاده و برآمده از خود کلمات است و کمتر وجهی از وجوهِ خودِ چیزهاست. نمونه‌هایی از گونه‌های متنوع این پدیده در مثال‌هایی که در باب جمله‌های آغازین متن نقل کرده‌ام به‌فراوانی وجود دارند. در شعری که از **شعر کلاسیک** چین نقل کرده‌ام، عروسی که به‌خانهٔ تازهٔ خود می‌رود در کنار شکوفه‌های هلو قرار گرفته و با آن مقایسه شده است. شعر چینی اغلب یک انگارهٔ مادی را به‌صورت همکناریِ کنایی[1] پهلوبه‌پهلوی یک انگارهٔ انسانی قرار می‌دهد، بی‌آنکه از ارتباط آنها چیزی بگوید. گذشته از شخص‌نماییِ[2] آشکار کلمهٔ «صورت» در عنوان فصل اول ***بازگشت بومی***، انسان‌انگاری پنهان ***خلنگ‌زارِ اگدون*** در عبارت «خود را قهوه‌ای می‌کرد» مقدمه‌ای است برای انسان‌انگاریِ[3] مبالغه‌آمیز خلنگ‌زار در باقی پاراگراف همین اثر. در ***جنایت و مکافات***، راسکولنیکوف به‌شکل کناییِ دیگری با استفاده از اتاق کوچک زیر

1. metonymical juxtaposition
2. Prosopopoeia
3. Personification

شیروانی که محل سکونت اوست تعریف و تبیین می‌شود و نیز با استفاده از هوای گرمی که راویِ ماجرا بدان اشاره می‌کند. خودشیفتگی (نارسی‌سیسم)[1] کیت کروی زمانی مشخص می‌شود که در آینه خود را نگاه می‌کند. بلندمرتبگی مضحک پیک ویک با شیوهٔ بلندشدن او که به طلوع خورشید می‌ماند تبیین می‌شود، و درعین‌حال، خورشید به مقام نوکر وی تنزل پیدا می‌کند و هنگام طلوع برای پیک ویک «چراغ می‌افروزد.» نیروی حیاتی خاموش‌ناشدنی لنا گروو[2] بدین‌صورت نشان داده می‌شود که مدام در جنب‌وجوش است. وقتی خواننده نخستین‌بار با لنا گروو دیدار می‌کند، لنا پیشاپیش یک عالمه راه از آلاباما آمده و در همان حال بچهٔ نامشروعی را که در شکم دارد نیز با خود آورده است. پسرکِ اهل وینانذر بدین‌صورت تعریف و تبیین می‌شود که خرسنگ‌ها و جزایر وینانذر که انسان‌انگاریِ دیگری است، وی را «می‌شناختند.» شعر با یک التفاتِ[3] مبالغه‌آمیز شروع می‌شود. التفات [در علم بدیع] عبارت از مجازی[4] است که در آن گوینده به کسی یا چیزی روی می‌آورد و به آن ادای احترام می‌کند. در مورد التفات‌هایی که به طبیعتِ بی‌جان مربوط می‌شوند، خودِ فراخوانی[5] جنبهٔ انسان‌انگاری نیز دارد. گفتنِ اینکه «شما می‌شناسیدش، ای خرسنگ‌ها و ای جزایر وینانذر!» به‌معنای حیات‌بخشیدن به خرسنگ‌ها و جزیره‌هاست، و غیرمستقیم دلالت بر آن دارد که احتمالاً این خرسنگ‌ها و جزیره‌ها برمی‌گردند و پاسخ می‌دهند، درست مثل جغدها که در باقیِ شعرْ به‌صدای پسرْ که از «هوهویِ» جغد تقلید می‌کند، پاسخ می‌دهند.

در مورد فراگیربودن (متداول‌بودنِ) زبان استعاری در جملات افتتاحیهٔ فوق چه می‌توان گفت؟ نخست آنکه، همچنان‌که گفته‌ام، این جملات نشان‌دهندهٔ آن‌اند که این زایش‌های تازه به‌وسیلهٔ زبان انجام می‌گیرند. در

---

1. narcissism
2. Lena Grove
3. apostrophe
4. Trope
5. invocation

طبیعت نه استعاره‌ای پیدا می‌شود، نه تشبیهی وجود دارد، نه کنایه‌ای، نه شخص‌نمایی و نه انسان‌انگاری؛ اینها تنها و تنها در ترکیب[1] واژگان وجود دارند. وقتی می‌گوییم لرد جیم به هیئت شخصی وجود دارد که سر به پایین مثل نره‌گاوِ در حال حمله به‌سوی شما می‌آید، حاکی از آن است که لرد جیم تنها در زبان وجود دارد و بس. هرچه هم توصیف کنراد از شبه‌جهانی که در آن ساکن است دارای جزئیات باشد، باز هم لرد جیم را نمی‌توان در هیچ کجای جهانِ محسوس (پدیداری) پیدا کرد.

دوم آنکه، این چهره‌ها نشان‌دهندهٔ قدرت خارق‌العادهٔ مجازهاست که می‌توانند به ظرافت و با ایجاز در پرسوناژهای خیالی قصه روح بدمند. نمونهٔ این قدرت، همکناریِ جذاب شکوفه‌های هلو و نوعروس شعر چینی است. نوعروس و لرد جیم و خیل اشباح ادبی همه معلول زبان هستند. در این جمله که جیم سر به‌زیر افکنده، مثل نره‌گاو در حال حمله به‌سوی شما می‌آید، چندین مجاز مختلف با شیوه‌ای که خصیصهٔ زبان ادبی است یکجا به‌هم درآمیخته‌اند. این سبک بیان گونه‌ای فراخوانی است که روح لرد جیم را احضار می‌کند، درست مثل اولیس که ارواح جنگجویان مرده را در *اودیسه* فرامی‌خواند. بیان اینکه جیم مثل یک نره‌گاو در حال حمله است، التفات یا شخص‌نمایی پوشیده‌ای است که جیم را در مقام یکی از غایبان، یا موجودات تخیلیِ متعلق به عالم تخیلیات یا مردگان با حرمت ندا می‌دهد یا از وی مؤاخذه می‌کند، و بدین‌شیوه به وی تشخص می‌بخشد. و این خود از موارد کاربرد غلط یا تصنعی[2] کلمات است که یک اسم را («نره‌گاو در حال حمله» را) به‌چیزی تبدیل می‌کند که اسم خاصی ندارد، یعنی درونبودِ خیالیِ جیم در مقام شخص.

در مورد رُمان *لرد جیم* نیز مثل بسیاری از آثار ادبی دیگر، وقتی راوی داستان خویش را نقل می‌کند، شخصیت اصلیِ اثر مرده است حتی اگر این

---

1. collocation
2. catachresis

شخصیت‌های اصلی در پایان داستان نمرده باشند، وقتی کتاب وی منتشر می‌شود هر کدام از این شخصیت‌های اصلی، دیگر به گذشته‌ای مطلق تعلق دارند. اشباح وهمناکِ آنان در مغز و احساسات ما خانه کرده‌اند، درست همان‌گونه که خاطرهٔ لرد جیم در ذهن *مارلو*،[1] راویِ داستان *لرد جیم* خانه کرده است، درست همان‌گونه که مارلو در ذهن کنراد خانه کرده بود و در چند رمان دیگر بازمی‌گشت، و درست همان‌گونه که مارلو در تخیل خوانندگان کنراد که من و شما باشیم خانه می‌کند.

سوم: واقعیت آن است که استعاره یکی از وجوه همیشه حاضر زبانی است که به شیوهٔ ارجاعیِ معمولی به‌کار می‌رود، مثلاً در تیتر روزنامه‌ها که امروزه اغلب به نویسنده امکان می‌دهند دست به بازی‌های زیرکانه با کلمات بزنند. چند مثال واقعی می‌آورم؛ اولین مثال از روزنامهٔ *چینا دیلی*[2] است و بقیه از یکی از شماره‌های *یواس‌ای تودی*[3]: «بیمهٔ پزشکی تن به جراحی می‌دهد»؛ [این نوع ترکیب‌های انگلیسی به‌ترجمهٔ فارسی تن نمی‌دهند، ولی زبان فارسی پر از این ترکیب‌هاست: *نون و القلم*، اثر آل‌احمد؛ *تسخیر کیهان* که داستان علمی ـ تخیلی نیست؛ «نوبل هم به ایران آمد» (کارنامه)؛ «ابرهای خانهٔ نیما» (کارنامه)؛ برای نمونه یکی از تیترهای انگلیسی را نقل می‌کنم] «'Green Power' gets second wind» یعنی «قدرت سبز دوباره جان می‌گیرد، یا نَفَس تازه می‌کند» [مقاله دربارهٔ قدرت آسیای بادی است.] با این‌همه، تقریباً در همهٔ جمله‌های آغازینِ من، گونه‌ای مَجاز حضور دارد، و هر مَجاز برای خوانندهٔ خبره نشانه‌ای است حاکی از آنکه ممکن است خواننده در آستانهٔ خواندنِ چیزی باشد که در فرهنگ ما تحت عنوان «ادبیات» تعریف شده است. جناس‌های حاضر در عنوان‌ها عُرفی است، که همه آن را درک می‌کنند. اما به دلیل این کیفیت، به چشم بسیاری از مردم شعر نیستند، هرچند شاید جای بحث باقی باشد.

---

1. Marlow
2. *China Daily*
3. *USA Today*

آیا ادبیات اختراع می‌کند یا اکتشاف؟

و اکنون می‌رسیم به آخرین مشخصهٔ زبان ادبی: دیدیم هر اثر ادبی معین با کلمات یک جهانِ جایگزین (آلترناتیو) می‌گشاید؛ در این مورد از همه مهم‌تر آن است که بدانیم آیا کلماتِ اثرْ این جهان جایگزین را خلق می‌کنند یا صرفاً این جهان را آشکار می‌سازند. هرچند کسب چنین آگاهی‌ای غیرممکن است. دلیل غیرممکن‌بودنِ کسب این آگاهی از آن جا ناشی می‌شود که در هر دو مورد کلمات بی‌کم‌وکاست عین هم می‌نُمایند. در دهه‌های اخیر ادبیات را اغلب با توجه به خود-انعکاسی‌بودن،[1] یا خود-ارجاعی‌بودنِ[2] آن تعریف می‌کنند. گفته می‌شود دلیل شاخص‌بودن ادبیات آن است که ادبیات به خود و به شیوهٔ کارکرد خود ارجاع می‌دهد. برای مثال زبان‌شناس بزرگ ***رُمان یاکوپسن***[3] در تمایز زبان ادبی با کاربردهای دیگر زبان می‌گوید زبان ادبی «مجموعهٔ زبان را به‌سوی خود» متجلّی می‌کند. به‌نظر من در مورد این جنبه از ادبیات بسیار مبالغه شده است. با توسل به وجه تمایز جنسیت‌گرایانهٔ[4] پنهان ادبیات، بسیاری از خوانندگانْ گمراه شده، ادبیات را به‌دلیل خود - انعکاسی‌بودنِ عقیم و مادینه و کسالت‌بار آن واگذاشته‌اند. تصور بر این است که ادبیات شبیه کیت کروی است که خود را در آینه نگاه می‌کند، که با کاربرد مردانه و نیرومند زبان که به چیزهای واقعی در جهانِ واقعی دلالت می‌کند، در تعارض است. گفتن اینکه ادبیات «خود - انعکاس» است به منزلهٔ آن است که بگوییم ادبیات ناتوان است.

برعکس، بیشتر آثار ادبی به‌ندرت اعتراف می‌کنند که دست‌پخت نویسنده‌اند و ساختگی‌اند. و به‌همین دلیل بود که من در دوران کودکی در ذهن خود می‌توانستم ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** را به‌چشم ارجاع به یک مکان

---

1. self-refelexivity
2. self-referentiality
3. Roman Jakobson
4. sexist

واقعی نگاه کنم که جایی وجود دارد. بیشتر آثار ادبی یکراست طوری سرِ مطلب می‌روند و طوری حرف می‌زنند انگار واقعیت‌های مجازی‌ای که توصیف می‌کنند، آن‌هم با آن‌همه محتوا و رویداد، وجودی مستقل دارند و صرفاً نویسنده آنها را توصیف کرده است، نه آنکه اختراع شده باشد. چه کسی است که بگوید چنین نیست، که همهٔ آن جهان‌های جایگزین جایی به انتظار نشسته بوده‌اند تا نویسنده‌ای برای توصیف آنها واژه‌هایی درخور پیدا کند؟ اگر چنین باشد، این جهان‌های جایگزین همچنان وجود خواهند داشت، حتی اگر نویسنده‌ای هرگز برای ثبت و ضبط آنها پیدا نشود.

من به فکر همهٔ آن رمان‌هایی هستم که گفته می‌شود فیودور داستایفسکی در ذهن خود داشته است، که بی‌تردید آثاری فوق‌العاده بوده‌اند. فقط داستایفسکی هرگز نرسید تا آنها را روی کاغذ بیاورد. هیچ‌کس نمی‌تواند قاطعانه بگوید آن رمان‌های نانوشته وجود نداشته‌اند. اما نحوهٔ وجود آنها بی‌اندازه غریب است. کلمات آن دسته از آثاری که عملاً روی کاغذ می‌آیند کاملاً همان کلماتی هستند که باید باشند، و فرق نمی‌کند که ارجاع‌های آنها قبل از کلمات وجود داشته‌اند یا نه. ازاین‌رو، ادبیات را می‌توان چنین تعریف کرد: کاربرد عجیب کلمات برای ارجاع به چیزها، به آدم‌ها و رویدادها، چیزها، آدم‌ها و رویدادهایی که هرگز نمی‌توان قاطعانه فهمید که جایی وجود (هستی) پنهان دارند یا نه. این نهفتگی یک واقعیتِ بی‌کلمه می‌ماند، واقعیتی که تنها برای نویسنده قابل شناخت است، واقعیتی که منتظر است تا به قالب کلمات درآید (به‌کلمه تبدیل شود).

رز دبیات

سه

ادبیات به‌مثابهٔ تمثیل رؤیاییِ غیرروحانی (سکولار)

تعریفی که در پایان فصل پیشین از ادبیات به‌دست داده‌ام بی‌تردید این روزها چندان رایج نیست. اما در سنت قرون وسطایی، تمثیل رؤیایی[1] به‌شکل دیگری به‌صورتی گسترده رایج بوده است. این تمثیل رؤیایی در *کمدی الهی* (۱۳۰۰ به بعد) اثر دانته (۱۲۶۵-۱۳۲۱) بیش از هرجای دیگر به بیان آمده

---

۱. dream allegory یا dream vision، یکی از شگردهایی است که در شعر روایی به‌ویژه در قرون وسطا به‌کار می‌رفته است. داستان را کسی روایت می‌کند که به‌خواب رفته بوده است و دارد خواب خود را نقل می‌کند. بهترین نمونهٔ تمثیل رؤیایی در زبان فارسی *ارداویراف‌نامه* است، و جالب آنکه براساس تحقیقات یک کشیش اسپانیایی به‌نام میگوئل پلاتسیوس، *کمدی الهیِ* دانته با یک واسطه (*معراج‌نامهٔ ابن‌عربی*) از *ارداویراف‌نامه* تأثیر وسیعی پذیرفته است. درضمن مفهوم کمدی در *کمدی الهی* ممکن است برای بعضی‌ها جالب باشد. کمدی به‌مفهوم اثر خنده‌دار، کاربرد تازه‌ای از این کلمه است. تا زمان دانته کمدی یا کمدیا به اثری می‌گفته‌اند که دارای چند شخصیت و نتیجهٔ اخلاقی بوده است. ـ م.

است. بیان تمثیل رؤیایی به عنوان یک ژانر، تا *پیروزی زندگی* (نگارش به سال ۱۸۲۲) اثر پرسی بیش شلی[1] (۱۷۹۲ـ۱۸۲۲) و حتی در آثار متأخرتر طراوت خود را حفظ کرده است. کتاب‌های *آلیس* (۱۸۶۵، ۱۸۷۲) اثر کارول هم دست آخر تمثیل رؤیایی‌اند. (لویس کارول نام مستعار چارلز داجسون (۱۸۳۲ـ۱۸۹۸) بود.) تمثیل رؤیایی از وجود مستقلِ چیزی می‌گوید که رؤیابین (مکاشفه‌گر) می‌بیند. رؤیابینِ دانته طوری صحبت می‌کند انگار تجربه‌هایِ زائر اثر به راستی روی داده‌اند. و شاعر صرفاً کسی است که این تجربه‌ها را به زبان شعر روایت می‌کند. تفاوت میان تمثیل‌های رؤیایی قرون وسطایی و نظریهٔ من در باب ادبیات در این است که تمثیل‌های قرون وسطا از یک قلمروی واحد آسمانی خبر می‌دهند که در تمثیل‌ها مجسم شده است، درحالی‌که از نظرگاه من هر اثر راهی به درون قلمرویی تازه و متفاوت می‌گشاید.

البته باید اذعان کرد که تمثیل‌های رؤیایی امروزه دیگر از مد افتاده‌اند، با این‌همه در آثار برخی از نویسندگان و نظریه‌پردازانِ مدرنیست بخش‌های عجیبی وجود دارد که با کمال حیرت به‌نحوی از انحا بر برداشت من از ادبیات انگشت تأیید می‌گذارند. پنج بخش از این دست را نقل می‌کنم و مورد بحث قرار می‌دهم. کاری که می‌خواهم بکنم هم تنوع آنها را نشان می‌دهد و هم حاکی از ادعاهای قانع‌کنندهٔ آنهاست که چیزی بیش از خیالپردازی صرف هستند. امروزه برای ما بیش از پیش قانع‌کننده‌تراند، شاید به این دلیل که متعلق به عصر نوین ما هستند، عصری که از پردهٔ ابهام بیرون آمده و عصر روشنگری است. این بخش‌ها در سال‌های «خرافاتی» گذشته نوشته نشده‌اند. می‌توانم روایت‌های متنوع‌تر بسیاری نقل کنم، برای‌مثال از لایب‌نیتس دربارهٔ «جهان‌هایِ ناهم‌امکان»، یا از بورخس دربارهٔ کتابخانهٔ بابل، یا از سارتر دربارهٔ تخیلیات، یا قرائت‌های گیلز دلوز[2] از آثار لایب‌نیتس و بورخس.

---

1. Percy Bysshe Shelley
2. Gilles Deleuze

«جهان کاملاً نوی» داستایفسکی

فیودور داستایفسکی (۱۸۲۱ـ۱۸۸۱) در یکی از آثار کوتاه خود به‌نام ***رؤیاهای پیترزبورگ به‌نظم و به‌نثر***[1] (۱۸۶۱) از تجربهٔ خاصی می‌گوید؛ این تجربه مربوط به شامگاهی می‌شود که در حاشیهٔ رود نوا در سن‌پیترزبورگ قدم‌زنان به خانه می‌رفته است. این تجربه، تجربهٔ یک جهان جایگزین (آلترناتیو) است:

> در نهایت به‌نظر می‌رسید که همهٔ جهان، با همهٔ ساکنانش، چه نیرومند و چه ضعیف، با همهٔ سکونتگاه‌هایش، چه سرپناه گدایان و چه کاخ‌های مطلّا، در این ساعتِ گرگ و میش به‌رؤیایی سحرانگیز و شگفت مانند است، خوابی که به‌نوبهٔ خود در چشم به‌هم‌زدنی همچون بخار ناپدید می‌شود و به درون آسمان آبی تیره محو می‌گردد. به‌ناگاه اندیشهٔ غریبی در من خلیدن گرفت. ناگهان یکّه خوردم و حس کردم جریان داغِ خون به‌سوی قلبم هجوم آورد و آن را در خود غرق کرد؛ این فوارهٔ خون به‌ناگاه از هجوم احساسی نیرومند جوشیده بود، احساسی که تا آن لحظه برایم ناشناخته بود. می‌توان گفت در آن لحظه چیزی را درک کردم که تا پیش از آن زمان تنها در من خلیده بود؛ اما تا آن زمان آن را کاملاً درک نکرده بودم. می‌توان گفت، درونِ چیزی تازه، درون جهانی کاملاً تازه را به‌روشنی می‌دیدم، جهانی که برایم ناآشنا بود و تنها از طریق چیزهای مبهم جسته و گریخته با آن آشنا بودم، از طریق نشانه‌ای که مرموز بود. تصور می‌کنم در آن لحظاتِ گرانبها بود که وجود واقعی من آغاز گشت...

---

1. *Petersburg Visions in Verse and Prose*

این قطعهٔ نیرومند در رؤیای دیگری که راسکولنیکف در *جنایت و مکافات* می‌بیند انعکاس یافت. داستایفسکی در ادامهٔ این بخش از *رؤیاهای پیترزبورگ* دقیق‌تر می‌گوید که این جهانِ تازه صورت تغییر شکل‌یافتهٔ غریبی از جهان واقعی است. این جهانِ تازه همان جهان واقعی است اما متفاوت. داستایفسکی این جهان تازه را نه تخیلی که واقعی می‌خواند. این جهان از «جهان واقعیِ» عرفی واقعی‌تر است. داستایفسکی شاهد عینی این جهان تازه است، و نه آفریننده یا مبدع آن. به‌علاوه رؤیای داستایفسکی یک شیطان بدخواهِ خندان یا دیو را هم شامل می‌شود. این شیطان (دیو) نوعی سیلنوس[۱] است که چند نخ را می‌کشد، نخ‌هایی که عروسک‌هایی حیرت‌انگیز را به‌رقص درمی‌آورند:

> به‌دقت همه‌جا را نگاه کردم و ناگهان چشمم به این آدم‌های عجیب و غریب افتاد. همه موجوداتی خارق‌العاده و عجیب بودند، مطلقاً از نوع دون کارلوس‌ها و پوزاها نبودند، کاملاً پیش‌پاافتاده بودند و بیشتر شبیه اعضای معمولی و تشریفاتی مجمعی بودند و درعین‌حال می‌توان گفت نوعی اعضای شگفت و تشریفاتیِ مجمع بودند. کسی جلوی من شکلک درمی‌آورد، درعین‌حال پشتِ سرِ این جمع شگفتْ پنهان شده بود و با تعدادی نخ که از میان چند فنر رد شده بودند بازی می‌کرد، و این عروسک‌های کوچک حرکت می‌کردند، و این موجود خندید و خنده‌زنان دور شد.

شاید بتوان گفت، همهٔ قصه‌های داستایفسکی صَرفِ این شده‌اند که از حوادث این «جهان کاملاً تازه» برای خوانندگان خبر بیاورند. ریچارد پی‌ویر[۲]

---

۱. Silenus، در اساطیر یونان خدای جنگل است، پیرمرد پشم‌آلویی است با گوش و پاهای اسب که مست، یک‌وری بر الاغ یا روی بشکهٔ شراب نشسته است. ـ م.

2. Richard Pevear

به‌اتفاقِ لاریسا وُلوخونسکی[1] ترجمهٔ تازه‌ای از *جنایت و مکافات* به‌دست داده‌اند که تحسین‌برانگیز است. پی‌ویر در پیشگفتاری که بر این ترجمه نوشته است، چنین می‌گوید:

> پژواک خندهٔ گنگ و مبهم این شیطان یا دیو را می‌توان در همهٔ آثار بعدیِ داستایفسکی شنید. این‌جا نطفهٔ واقعیتی است که نیروهای تقلیدْ وی را به چالش می‌طلبیدند، «چیز تازهٔ» نامحدودی، جهان ناآشنای کاملاً تازه‌ای، جهانی که در عین معمولی‌بودن شگفت است، جهانی که بی‌چهره بود تا آنکه داستایفسکی به آن چهره‌ای بخشید، اما *واقعی‌تر* از منظرهٔ زودگذری بود که بر کرانهٔ رود نوا در آن تأمل کرده بود.

عادت خطرناک آنتونی ترولوپ

تنها چند سال بعد از داستایفسکی، به‌سال ۱۸۷۵، در کشتی‌ای که از نیویورک به‌مقصد انگلستان می‌رفت، *آنتونی ترولوپ*[2] (۱۸۱۵ـ۱۸۸۲) رمان‌نویس بزرگ انگلیسی شروع به‌نگارش زندگی‌نامهٔ خود به‌نام *اتوبیوگرافی* کرد؛ *اتوبیوگرافی* بعد از مرگ ترولوپ به‌سال ۱۸۸۳ انتشار یافت. درمقایسه، هیچ اثری بیش از چهل‌وهفت رمانِ ترولوپ با رمان‌های داستایفسکی متفاوت نیست. رمان‌های داستایفسکی دارای چگالی ملودراماتیکِ پرجنب‌وجوشی است. چنین می‌نُماید که شخصیت‌های داستایفسکی همیشه در درون همان فراواقعیتی زندگی می‌کنند که وی در رؤیای کنار رود نوا دیده بود، یا آنکه در آستانهٔ فرورفتن و محوشدن درون این فراواقعیت هستند. اما رمان‌های

---

1. Larissa Volokhonsky

۲. آنتونی ترولوپ (Anthony Trollope)، را نباید با خانم جوانا ترولوپ رمان‌نویس معاصر انگلیسی اشتباه گرفت. ـ م.

ترولوپ برخلاف رمان‌های داستایفسکی، راویِ روابط روزمره‌ای مثل نامزدی و ازدواج و ارث و میراث‌اند. این مسائل در زمرهٔ مسائل زنان و مردان معمولی طبقهٔ میانی و بالایی جامعهٔ عصر ملکهٔ ویکتوریاست. هنری جیمز به‌سال ۱۸۸۳ مقاله‌ای در باب آثار ترولوپ نوشته است. در این مقاله آمده است که «ارزش والا و تخمین‌ناپذیر ترولوپ همانا شناخت کامل امور عادی است.» بعد از *برج‌های بارچستر*،[1] به‌گفتهٔ جیمز، ترولوپ «با این دختر انگلیسی سروسامانی گرفت؛ دختر را زیر بال و پر گرفت و او را از این‌رو به آن‌رو کرد... ترولوپ جدی‌ترین، صبورانه‌ترین، مهربانانه‌ترین، وافرترین توجهات خود را نثار این دختر کرد.»

با توجه به این نحوهٔ بیان چنین به‌نظر می‌رسد انگار رمان‌های ترولوپ را باید به‌دلیل دقت آنها در بازنمودِ رویدادها ارزش‌گذاری کرد، باید به‌دلیل همخوانیِ راستین آنها با واقعیت‌های اجتماعیِ زندگی طبقهٔ متوسطِ مردم انگلیس در عصر ویکتوریا ارزش‌گذاری کرد. هر چیز دیگری که بگوییم، از مرحله پرت افتاده‌ایم. زمانی که خواننده وارد جهان یکی از رمان‌های ترولوپ می‌شود، قدم به مکانی می‌گذارد که همان جهان عادی و معمولی عصر ویکتوریاست، که به‌صورت چیزی شکوفان‌شده است که تنها خاص ترولوپ و صرفاً ترولوپی است. این پدیده را برای‌مثال می‌توان به‌وضوح در همان پیش‌فرض کاملاً خارق‌العاده‌ای مشاهده کرد که پیش از این بدان اشاره کرده‌ام، و قانون داستان‌های ترولوپ است. فرض بر این است که مردم به‌روشنی به آنچه دیگران می‌اندیشند و احساس می‌کنند اِشراف دارند. رمان‌های ترولوپ بیشتر شبیه داستان علمی (علمی ـ تخیلی) است، یا حتی به‌شیوهٔ خاص خود شبیه رمان‌های داستایفسکی است و نه شبیه چیزی که ما معمولاً آن را به‌چشم بازنویسی واقعیت نگاه می‌کنیم، یعنی پدیده‌ها به‌همان صورتی که هستند، یا بودند. در آثار ترولوپ انبوهی از شخصیت‌های

---

1. *Barchester Towers*

گوناگون حضور دارند و هر شخصیت در محاصرهٔ جهان اجتماعیِ پیرامون خویش است. البته این شخصیت‌ها در زمرهٔ شخصیت‌هایی هستند که در تخیل من جان گرفته‌اند و همچنان برای من زنده‌اند. *لیلی دیل*،[1] ***سپتیموس هاردینگ***[2] و دیگران هنوز هم جایی در ذهن من، به هیئت اشباح و ارواح زندگی می‌کنند. اینان ساکنان ذهن من‌اند، و منتظرند وقتی رمان‌های خاصی راکه در آن ظاهر شده‌اند بار دیگر می‌خوانم، باز فراخوانده شوند.

گواه این جداییِ رمان‌های ترولوپ از «جهان واقعی»، در اعتراف عجیبی آمده است که ترولوپ در ابتدای ***اتوبیوگرافی*** می‌کند. این قطعه کلید درک برداشت ترولوپ از تخیلیات است، یعنی کلید درک شیوهٔ موجودیت رمان‌های اوست. این قطعه بیانگر نحوهٔ برداشت شخص ترولوپ از این اعتقاد است که: ادبیاتْ ثبت جهان واقعی نیست، بلکه ثبت جهان تخیلی‌ای است که به شکلی مستقل وجود دارد. در این قطعه ترولوپ از چگونگی طردشدن خود در مدرسهٔ هارو[3] می‌گوید، آن‌هم به این دلیل که در یک مدرسهٔ شبانه‌روزیِ اعیانی محصل روزانه بوده است و پول توجیبی کافی و رخت و لباس خوب نداشته است. ترولوپ می‌گوید از آن‌جا که از بازی با پسرهای دیگر محروم شده بوده، ناگزیر بوده است در خیالش و تنها برای خودش بازی اختراع کند: «در آن زمان بازی به هر شکلی برای من ضروری بود ــ همچنان‌که همیشه بوده است.» بازی‌های تنهاییِ ترولوپ به‌شکلی بود که امروزه به آن «خیالبافی» (خواب‌دیدن در بیداری) می‌گوییم:

> و چنین شد که من مدام با قصری خیالی که با شالوده‌ای سخت محکم در ذهن من بنا شده بود در آمدورفت بودم. این تلاش‌های من در کار معماری از سر تفنن و اتفاقی، یا در بند تغییر مداوم روزانه نبود. هفته‌ها، ماه‌ها، و اگر فراموش نکرده باشم، دوازده ماهِ سال را پیوسته

---

1. Lily Dale
2. Septimus Harding
3. Harrow

با یک قصهٔ واحد گذران می‌کردم، خود را به قوانین معینی، به ابعاد و آداب و سازگاری‌های معینی محدود می‌کردم. هرگز چیزی وجود نداشت که غیرممکن باشد، ــ حتی چیزی وجود نداشت که در چارچوب شرایط بیرونی با فاصلهٔ زیاد غیرمحتمل بنماید.

خیالبافی (خواب در بیداری)[1] چیست؟ ظاهراً که از خواب واقعی قابل تمایز است. خوابِ در بیداری نیمه‌ارادی است، در حالی که خواب واقعی به‌ظاهر به‌خودی‌خود به‌پیش می‌رود و دستِ خودِ خواب بیننده نیست. با توجه به اینکه ترولوپ برای خیالبافی‌های خود استعارهٔ معماری را به‌کار می‌برد، به‌نظر می‌رسد روایت ترولوپ با آنچه گفته‌ام مطابقت دارد؛ ترولوپ با استفاده از استعارهٔ معماری انگار می‌خواهد بگوید خیالبافی‌های او ارادی شکل می‌گرفته‌اند. گفتهٔ ترولوپ به این نکته نیز دلالت دارد که وی خود را مقیّد به رعایت قوانین و ابعاد و مشخصه‌ها و سازگاری‌هایِ معینی می‌کرده است، انگار تعیین صورت خیالبافی‌های وی کم‌وبیش در اختیار خود او بوده است. اما همچنان‌که کسانی که در زندگی خیالبافی کرده‌اند (که به‌نظر من بیشترِ مردم را شامل می‌شود) خواهند دید، قضیه به این سادگی هم نیست. هرچند خیالبافی در بنیاد ارادی می‌نماید یا دست‌کم نیمه‌ارادی، اما به‌نظر می‌رسد وقتی پیش‌فرض‌های آن قرار گرفتند، کم‌وبیش به‌خودی‌خود به‌پیش می‌رود، انگار نوعی کامروایی[2] غیرارادی باشد. خیالبافی حیات خاص خود را پیدا می‌کند.

روایت ترولوپ از خیالبافی‌های جوان‌سرانهٔ خود صورتی استعاری از همین است. بیشترِ خیالبافی‌ها کوتاه و متناوب‌اند ــ دست‌کم خیالبافی‌های من چنین‌اند. برای دورهٔ کوتاهی یک واقعیتِ جایگزین در خیال می‌بینم، افسوس که چندان واضح نیست. و به‌همین دلیل است که ناچارم رمان بخوانم و نتوانسته‌ام رمان بنویسم. اما در مورد ترولوپ یک خیالبافی واحد از این هفته

---

1. daydreaming
2. wish-fulfillment

تا هفتهٔ دیگر، از این ماه تا ماه دیگر و حتی از این سال تا سال دیگر ادامه می‌یابد، درست مثل یک سریال تلویزیونیِ کشدار. ترولوپ از آن کسانِ درخورِ توبیخ بود، خیالباف حرفه‌ای بود، آن‌هم به‌شکل غیرعادی آن. ترولوپ در سراسر خیالبافی‌های سریالی دراز خود در دو جهان زندگی می‌کرد. یکی از این دو جهان، جهان واقعی بود که چندان هم (برای ترولوپ آن زمان) رضایت‌بخش نبود؛ جهان دیگر جهانی تخیلی بود، و در این جهان به‌هدف‌هایی دست می‌یافت، هدف‌هایی که زیگموند فروید برای جهان مجازیِ ادبیات قائل بود. فروید می‌گفت هنر عبارت از دست‌یافتن به چیزی در خیال است که همهٔ مردها (کذا!) درپی آن‌اند، یعنی افتخار و ثروت و عشقِ زنان، آن‌هم مردهایی که در زندگی واقعی خویش از این سه چیز محروم مانده‌اند. خیالبافی‌های مداوم ترولوپ نمونهٔ افراطی همین تعریف فروید است. ترولوپ درست همین را نزد خواننده اعتراف می‌کند:

> البته من خودم قهرمان خودم بودم. چنین است یکی از ملزومات بنای کاخ‌های خیالیِ من، اما هرگز نه شاه می‌شدم و نه دوک ــ خیلی کمتر از اینها، وقتی قد و هیئت ظاهرم [در خیال] تعیین و تثبیت می‌شد، *آنتینوس*[1] می‌شدم، یا صاحب صدوهشتاد سانتیمتر قد. هرگز مرد عالم دانشمندی نمی‌شدم، حتی فیلسوف هم نمی‌شدم. اما شخص بسیار باهوشی می‌شدم، و زن‌های زیبای جوان به من علاقه‌مند می‌شدند. و من می‌کوشیدم به‌دل، مهربان و به‌دست، گشاده و به اندیشه، شریف باشم، از چیزهای دون بیزاری می‌جُستم، و در مجموع بسیار بهتر از آنی بودم که تاکنون توانسته‌ام در زندگی بشوم.

تنها همترازی که برای روایت ترولوپ از عادت وی به خیالبافی به‌ذهنم می‌رسد، یکی از داستان‌های مجموعه قصه‌ای به‌نام *ساعتِ پنجاه دقیقه‌ای*:

---

۱. Antinous، در اساطیر یونان یکی از خواستگارانِ اصلیِ پنه‌لوپی زن اولیس است که در نهایت به‌دست اولیس به‌قتل می‌رسد. ـ م.

مجموعه قصه‌های روان‌کاوانهٔ واقعی (۱۹۵۴) است. این قصه‌ها را یک روان‌پزشک واقعی به‌نام رابرت لیندنر[1] (۱۹۱۴ـ۱۹۵۶) نوشته است که به‌روشنی دربارهٔ بیماران خود اوست. «کاناپه‌ای که موتور جت داشت»[2] داستان زندگی یک دانشمند فناوری پیشرفته است که به خواندن داستان‌های علمی ـ تخیلی معتاد است و به‌تدریج باورش می‌شود که دو نفر است، یکی همان دانشمند متینی است که (کم‌وبیش) کارهای روزمرهٔ معمولی خود را انجام می‌دهد، و دیگری که در فضا با انواع ماجراهای گوناگون روبه‌رو می‌شود. و در پایانْ پیچشی به‌وجود می‌آید و خود روان‌پزشک به‌جای مداوای بیمار به‌دنیای دیگرِ بیمار معتقد می‌شود، درست مثل خود من که در کودکی به فرادنیای *خانوادهٔ رابینسون سویسی* باور داشتم، و حتی درست مثل امروز که هر وقت رمان‌های ترولوپ را می‌خوانم جهان‌های رمان‌های گوناگون وی را باور می‌کنم. می‌توان در تعریفِ خواندنِ ادبیات گفت که با خواندن ادبیات کار خیالبافی خود را به‌کس دیگری واگذار می‌کنیم. اما یک تفاوت اساسی وجود دارد، و من می‌خواهم به‌کمک ترولوپ این تفاوت را معلوم کنم.

خیالبافی‌های آنتونی ترولوپِ خردسال دست‌کم‌از یک جنبهٔ مهم به‌شکل چشمگیری با رمان‌های ترولوپِ بزرگسال همانند است. همهٔ خیالبافی‌های ترولوپ داستان‌های بلند پیوسته‌ای بودند که قواعد یکدستی (انسجام)[3] و احتمالات را به‌دقت رعایت می‌کردند. خواننده می‌تواند در هر یک از رمان‌های ترولوپ از چند چیزِ دلگرم‌کننده خاطرجمع باشد. شخصیت‌های رمان از یک‌سر تا آن سرِ رمان یکدست و منسجم خواهند ماند. دنیایی که این شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند نیز تا به‌آخر منسجم خواهد ماند. به‌علاوه اغلب اوقات چیزی روی نخواهد داد که ورای

---

1. Robert Lindner

۲. «The Jet-propelled Couch»، به کاناپه‌ای که بیمار موقع روان‌کاوی روی آن دراز می‌کشد نیز، Couch می‌گویند. امیدوارم ترجمهٔ من «کاناپه‌ای که موتور جت داشت» درست باشد!

3. consistency

«معمولی» باشد. «دختر انگلیسی» در مجموع به عشق راستین خویش دست خواهد یافت و روزگار را به‌خوبی و خوشی خواهد گذراند تا برهم‌زنندهٔ لذات بر وی بتازد! موارد استثنایی بسیار جالب‌اند، آن هم صرفاً به این دلیل که غیرمعمولی‌اند، برای مثال داستان شکست *لیلی دِیل* در امر ازدواج، که ماجرای آن از ***خانهٔ کوچکی در آلینگتون***[1] به ***آخرین وقایع زندگی بارست***[2] کشیده می‌شود.

رمان‌های منشترشدهٔ ترولوپ شکل دیگری از عادت خردسالی وی به خیالبافی است که این را خود ترولوپ روشن می‌کند. ترولوپ در بیان این عادتِ بدِ خیالبافی چنین می‌گوید:

> گمان نکنم کار فکری‌ای خطرناک‌تر از خیالبافی وجود داشته باشد، اما من با تردید از خود پرسیده‌ام اگر به این فعالیت فکری نپرداخته بودم، اصلاً می‌توانستم رمان بنویسم یا نه. از طریق همین خیالبافی بود که یاد گرفتم به داستان‌های خیالی علاقه‌مند شوم، به تفصیل به اثری فکر کنم که آفریدهٔ تخیل خود من است، و در جهانی زندگی کنم که یکسره بیرون از جهان زندگی مادی خود من قرار گرفته است.

این جا که به پایان قطعه‌ای که تجزیه و تحلیل می‌کرده‌ام نزدیک می‌شویم، ترولوپ دارد عالم تخیلی خیالبافی‌های خود را تشریح می‌کند یا دارد رمان مفروضی را توصیف می‌کند که شاید به‌وسیلهٔ تخیل خود وی آفریده شده باشد، اما بعد در نهایت وجود مستقلی پیدا کرده است. ترولوپ می‌تواند وارد این عالم شود و درون آن سکونت اختیار کند.

دو تفاوت اساسی، خیالبافی‌های ترولوپ را از رمان‌هایش متمایز می‌کند. خیالبافی‌های ترولوپ خصوصی و مخفی و پوشیده و منحصربه‌خود وی باقی ماندند. تنها چیزی که از این خیالبافی‌ها می‌دانیم همین کلّی‌گویی‌های اندکی

---

1. *The Small House at Allington*
2. *The Last Chronicle of Barset*

است که ترولوپ در قطعهٔ فوق برای ما نقل می‌کند. اما برخلاف خیالبافی‌ها، رمان‌ها روی کاغذ آمده و منتشر شده‌اند. و این خود سبب شده است رمان‌ها در دسترس همهٔ کسانی قرار گیرند که به خواندن آنها رغبت می‌کنند. می‌توان گفت، هریک از این رمان‌های ترولوپ ضبط «جهانی یکسره بیرون از جهان زندگی مادی خود [ترولوپ]» به‌شکل و به‌هیئت کلمه است، ترولوپ این جهان را به‌صورت کلمات روی کاغذ پیاده می‌کند. همهٔ سعی من این است که به این شیوهٔ خاص نشان دهم که دنیای تخیلی مستقل از کلمات وجود دارد. این جهان را کلمات به‌وجود نمی‌آورند. این به‌جای خود که کلماتِ رمان کُنشی هستند، اما کارکرد کُنشی کلمات آن است که به خواننده امکان دسترسی به قلمرویی را می‌دهد که به‌نظر می‌رسد جدا از کلمات وجود دارد، هرچند خواننده به‌جز از طریق کلمات امکان ورود به این قلمرو را ندارد.

تفاوت دیگر نیز به اهمیتِ تفاوتِ اول است. ترولوپ در خیالبافی‌های دورهٔ خردسالی خود قهرمان خویش است. رمان‌ها دربارهٔ شخصیت‌های خیالی‌اند و بیشتر این شخصیت‌ها زن هستند. این شخصیت‌ها را فقط به‌کمک مجموعه‌ای از رِله‌های (تقویت‌کننده‌های) فرضی و اثبات‌ناشدنی می‌توان با خود ترولوپ همذات دانست. ترولوپ در انتهای پاراگراف تا این حد می‌گوید که: «در سال‌های بعد نیز همین کار را کرده‌ام [یعنی در جهان‌های تخیلی ساکن شده‌ام] ــ اما با این تفاوت که قهرمان خواب‌های اولیه‌ام را از سر واکرده‌ام، و توانسته‌ام هویت خودم را به‌کناری بنهم.» همان‌گونه که کافکا اظهار می‌داشت، ادبیات زمانی آغاز می‌شود که «Ich» به «er» تبدیل می‌شود، زمانی که «من» به «او [مذکر]» تبدیل می‌شود (یا در مورد ترولوپ اغلب به «او [مؤنث]» تبدیل می‌شود). این استحاله، ترولوپ را از یک خیالباف گناهکار («ممکن نیست کار فکری‌ای خطرناک‌تر از این...») به رمان‌نویسی بزرگ تبدیل کرد، که به‌نحو تحسین‌برانگیزی پُربار است.

هنری جیمز با پهنهٔ برف‌پوش بِکرِ خود

رمان‌های ترولوپ از بیخ‌وبن با رمان‌های داستایفسکی متفاوت‌اند. اما همان‌طور که هردو نویسنده می‌گویند، رمان‌های آن‌دو به‌نحو غیرمنتظره‌ای دارای منشأ (آبشخور) کم‌وبیش مشابهی هستند، که همان جهان خیالیِ بیرون از جهان واقعی باشد. قصه‌های هنری جیمز (۱۸۴۳ـ۱۹۱۶) اما هم از نظر بافت[1] و هم از نظر کیفیتْ سخت با آثار دو نویسندهٔ فوق متفاوت‌اند. جیمز در آثار خود به‌تفاوت‌های ظریف فوقِ موشکافانهٔ مبادله‌های میانْذهنی[2] میان شخصیت‌ها می‌پردازد، شخصیت‌هایی که اگر هیچ نباشند باهوش و حساس‌اند. برای‌مثال در *بال‌های کبوتر* یکی از شخصیت‌ها کلمهٔ «oh!» را ادا می‌کند، و یک صفحهٔ تمام به تجزیه و تحلیل شخصیت دیگری دربارهٔ معانی ضمنی همین یک «oh!» اختصاص یافته است. با این‌همه، برای هنری جیمز نیز، آن هم به‌صورتی که به‌شکل حیرت‌انگیزی مثبت‌تر است، اثر ادبی کاری نمی‌کند جز گزارشِ کم‌وبیش دقیق فراواقعیتی که به‌طور مستقل وجود دارد.

جیمز در سال ۱۹۰۶ شروع به‌نگارش پیشگفتارهای تکلّف‌آمیزی برای نشر آثار خود در نیویورک کرد؛ در آخرینِ این پیشگفتارها که پیشگفتار *جام زرین* باشد، جیمز بازخوانیِ رمان‌ها و قصه‌های خود را مورد بحث قرار می‌دهد. جیمز آثار خود را تنها برای نوشتن پیشگفتار بر آنها بازخوانی نمی‌کند، بلکه هدفِ وی بازنگری (تجدیدنظر) این آثار نیز هست، که بعضی را هم مورد تجدیدنظر نیز قرار می‌دهد. آثار اولیهٔ وی به‌ویژه، مشمول این تجدیدنظر می‌شوند. نمونهٔ این آثار *تصویر یک بانوست*، که صدها موردِ کوچک و بزرگ آن مورد تجدیدنظر قرار گرفتند. به‌گفتهٔ جیمز، *جام زرین* نیازی به تجدیدنظر نداشت. استفاده‌هایی که جیمز برای بیان تجربهٔ بازخوانی

---

1. texture
2. intersubjective

آثار خود به‌کار می‌بَرَد نوعاً مبالغه‌آمیز و عجیب و غریب‌اند. این استعاره‌ها مبیّن راهی است که هر اثر از طریق آن به جهان تخیلی‌ای می‌رسد که به‌طور مستقل وجود دارد، و هر اثری طریق مخصوص به خود را دارد. جیمز می‌گوید بازخوانی، همانا بازنگری است. بازخوانی عبارت است از دیدنِ دوبارهٔ چیزی که جیمز «بُن‌مایهٔ قصه»[1] می‌خواند. این «بُن‌مایه» ماده و جوهر بنیادین قصه است، چیزی مستقل از کلماتی است که آن را ضبط می‌کنند. در گذشته کلمهٔ «بن‌مایه» به کلّ موادخامِ روایی‌ای اطلاق می‌شد که می‌توانست سبب پدیدآمدن آثار کتبیِ گوناگونِ بسیاری باشد. در قرون وسطا مثلاً از «بن‌مایهٔ آرتور» می‌گفتند یا از «بن‌مایهٔ تروا»، که منظورْ کلِ مجموعه افسانه‌هایی بود که بر محور آرتور شاه یا جنگ تروا پدید می‌آمدند.

جیمز «بن‌مایهٔ» *جام زرین* را به پهنهٔ عظیمی از برف بکر (یا نخورده) تشبیه می‌کند. انگارهٔ تکان‌دهنده‌ای است. داستانی که در *جام زرین* ثبت شده ذاتاً در همین پهنهٔ برف‌پوش است. این پهنه زیرگسترِ[2] مادی یا «سوبژکتیل»[3] است. این کلمهٔ عجیب فرانسه به‌سطح اولیهٔ زیرساخت، یا کاغذ، یا گچ اطلاق می‌شود که می‌خواهند روی آن نقاشی کنند. «بن‌مایه» سطحی است که روی آن می‌نویسند، و در عین حال چیزی است که قصه دربارهٔ آن نوشته می‌شود. ژاک دریدا همین کلمهٔ «سوبژکتیل» را در عنوان دومین مقالهٔ بلندی که دربارهٔ *آنتونَن آرتو*[4] نوشته است به‌کار می‌برد: «بی‌حس کردنِ (مجنون کردن؟ نافهم‌کردن؟) سوبژکتیل.»[5] دریدا «سوبژکتیل» را چنین تعریف می‌کند:

> این مفهوم مربوط به حوزهٔ نقاشی است و بیانگر چیزی است که جایی در زیر (سوبژکتوم)[6] قرار دارد، جوهر ذات است، سوژه است، جِن یا

---

1. matter of the tale
2. substrate
3. Subjectile
4. Antonin Artaud
5. "Forcener le Subjectile" = To Unsense the Subjectile
6. Subjectum

دیوِ *همخوابه*[1] است، بین زیر و روی قرار دارد، که در آن واحد هم زیرساخت است و هم رویه، گاهی هم بن‌مایهٔ تابلوی نقاشی یا مجسمه است، همهٔ آن چیزی است که از قالب متمایز است نیز از معنا و بازنمود متمایز است، «قابل بازنمود نیست.»[2]

پهنهٔ برف‌پوش جیمز، «بن‌مایهٔ قصهٔ» جیمز نیز چیزی از نوع همین سوبژکتیل است، که البته در مورد رمان صدق می‌کند و نه نقاشی یا مجسمه.

جیمز خودِ کلمات رمان یا قصهٔ معینی را به جاپای خود روی برف‌های بکر (پانخورده) تشبیه می‌کند. جیمز می‌گوید، در مورد آثار اولیه، اکنون پاهایش دیگر راحت در ردّ پاهای گذشته جای نمی‌گیرد و راحت راه نمی‌رود، و به‌همین‌دلیل باید در آنها تجدیدنظر کند. جیمز به‌روال مطنطن سَبْکِ متأخر خود (مثل فیلی که بخواهد به ظرافت گام بردارد) می‌گوید:

> یک عدم هماهنگیِ مکرر میان شیوهٔ کنونی حرکت خود با شیوهٔ حرکتی که قرار بوده است جاپاهای موجود قالب آن باشد وجود دارد. وضع به‌نحوی بود (آن‌هم به‌صورتی کاملاً معقول) انگار آن بن‌مایهٔ شفاف هنوز هم همان‌جا سرجای خویش است، به‌صورت پهنهٔ درخشان برف که بر دشتی گسترده باشد، گام‌های جُست‌وجُوگر من که برای گذر از این پهنه آهنگ گام‌های قدیمی خویش را به‌کلی از یاد برده بودند، به‌شکلی طبیعی به آهنگ دیگری قدم برمی‌داشتند که گاهی به‌راستی کم‌وبیش با ردّ اصلی گام‌ها همخوان بود، اما تقریباً بیشتر اوقات در جاهای دیگری بر سطح برف رد می‌انداخت.

جیمز در مورد آثار تازه‌تر خود مثل ***جام زرین*** می‌گوید پاهای او و گام‌های

---

۱. succubus، دیو یا جنِّ ماده‌ای است که گفته می‌شود با مردها در خواب رابطهٔ جنسی برقرار می‌کند(!). ـ م.

2. ce qui n'est pas représentable.

او درست قالب ردّ پاهای قدیمی‌اند. در این مورد لزومی ندارد تجدیدنظر[1] درپی بازنگری[2] بیاید، یعنی بازخوانی‌ای که منجر به نگرش دوباره و نویِ مواد اولیهٔ قصه می‌شود:

> همان‌گونه که مورخِ مواد [بُن‌مایهٔ قصه] می‌بیند و سخن می‌گوید، آگاهی من نسبت به آن نیز در مقام خواننده در نیمهٔ راه با مورخ تلاقی می‌کند، منفعل، پذیرا، قدردان، اغلب حتی سپاسگزار، ناخودآگاه، کاملاً از سر رضایت خاطر، بی‌آنکه سدّی در راه مبادله میان ما باشد، یا میان ما ناهمخوانی حسی وجود داشته‌باشد. و گام‌های پذیرا و خیالی من که با رضایت خاطره خوانندهٔ سر به‌راه وی (مورخ) می‌شوم به‌راحتی تمام در ردّ پاهای وی فرو می‌رود و جای می‌گیرد. نظرگاه وی خود را بر نظرگاه من تحمیل می‌کند، درست مثل تصویر کاغذی‌ای که به سایه‌ای با خطوط مشخص که بر دیوار است الصاق شود و نقطه به نقطه با هم مطابقت کنند، بی‌آنکه ذره‌ای کم یا زیاد بیاید.

و این بدان معنا نیست که روایتی که جیمز در *جام زرین* از بُن‌مایهٔ آن قصهٔ خاص به‌دست می‌دهد کافی و وافی‌تر از روایت مشابه آن از بُن‌مایهٔ *تصویر یک بانوست*. این ناکافی‌بودن در هر دو مورد صدق می‌کند، هرچند رمان دوم برای ویراستِ چاپ نیویورک مورد تجدیدنظر قابل توجهی قرار گرفت، و در مورد رمان نخست چنین نشد. چگونه ممکن است ردّی که بر پهنهٔ بی‌شکل برف افتاده است بتواند به‌صورتی کافی بازنمودِ آن برف باشد؟ «بن‌مایه» افتراق‌ناشده (تفکیک‌ناشده) است. نوعی هیچ است، که هیچ‌گونه افتراقی را برنمی‌تابد و بدان تن نمی‌دهد، مثل افتراقی که واژگان الزاماً ایجاد می‌کنند. رضایت‌خاطر جیمز نسبت به *جام زرین* تنها یک معنی دارد، و آن اینکه جیمز هنوز آنقدر تغییر نکرده است که بشود او را به نقل روایتِ متفاوتی از این بن‌مایهٔ خاص سوق داد.

---

1. revision
2. re-vision

«مورخِ بن‌مایه» راوی‌ای است که جیمز در اصل برای نقل قصه ابداع کرده بود. اما وقتی با نام «مورخ» از وی یاد می‌کنیم، می‌خواهیم به‌طور ضمنی به‌وجود مستقل بن‌مایهٔ قصه اشاره کنیم. جیمز این بن‌مایه را از خود درنیاورده است. *این* بن‌مایه وجود دارد، پیش از این وجود داشته است، و چشم به‌راه مورخ خود بوده است. همان‌جا برقرار می‌ماند، سوبژکتیلِ در حال کمون است، جلگهٔ تهیِ برفِ تازه است که چشم به‌راه مورخ خویش است، حتی اگر سروکلهٔ مورخی هم هرگز پیدا نشود.

این‌جا باز همان پدیدهٔ «آن جا بودن و حضورِ» مستقل جهان جایگزینی است که پیش از این وجود داشته است و جیمز به‌شیوهٔ خود بدان گواهی می‌دهد. خواننده از طریق کلماتی که جیمز نوشته است می‌تواند به این جهانِ جایگزین دسترسی پیدا کند، با پی‌گرفتنِ ردپایی که جیمز بر برف نقش کرده است. یا با توجه به استعارهٔ دیگری که جیمز به‌کار برده است، ما فقط می‌توانیم تصویر سایه‌نمایی[1] را بشناسیم که جیمز از کاغذ بریده است. این سایه‌نمایِ جیمز تقریباً به‌خوبی در قالب سایهٔ روی دیوار جای می‌گیرد و هم‌اندازهٔ آن است، اما فقط خود جیمز است که قدرت دیدن سایهٔ روی دیوار را دارد. جیمز از این امتیازِ یگانه برخوردار است که مستقیماً به سوبژکتیل دسترسی دارد، به‌بن‌مایهٔ اصلی قصه. این امتیاز با زندگی جیمز زندگی می‌کند و با مرگ وی نیر می‌میرد. این امتیازی است که هیچ خوانندهٔ دیگری را از آن نصیبی نیست. فقط جیمز است که قادر است تصویرنمایی را که از کاغذ بریده است روی سایهٔ دیوار بگذارد. و این خود به جیمز و تنها به جیمز امکان می‌دهد میزان بسندگی و کمال (غنا) و دقت روایت «مورخ» را مورد سنجش قرار دهد.

آموزنده‌ترین موارد به‌گفتهٔ جیمز مواردی است که ردّ پاهای تازه قالبِ ردّ پاهای قدیمی نیستند. و دلیل اینکه از همه آموزنده‌ترند این است که وجود

---

1. silhouette

مستقل بن‌مایه را برجسته و پررنگ می‌کنند. که این نیز به نوبهٔ خود راه را برای تجربهٔ شفافی از قدرت سلطه‌جویانه‌ای هموار می‌کند که از آنِ بن‌مایه است. ردّ پاهای تازه مسئلهٔ انتخاب نیست. تحت فشاری سلطه‌جویانه که غیرقابل مقاومت است، و از طریق بازخوانی‌ای که رجعت به بن‌مایهٔ پنهان داستان است، جیمز را از گذاشتن رد پاهای تازه گزیری نیست:

> به‌هر تقدیر، آنچه چنین مقتدرانه توجه را جلب می‌کرد، همانا خودانگیختگی شدید این کج‌تابی‌ها و تفاوت‌ها بود، و نتیجه آن بود که چنین اموری از مقولهٔ انتخاب نبودند، بلکه اموری فوری و فوتی و کاملاً ضروری بودند: ضرورتی که تا پایان پرداختن به کمیت‌های موردنظر پای می‌فشرد.

افسون مقاومت‌ناپذیر «بن‌مایهٔ قدیمی» چنان خواست (ضرورت) تازه‌ای را بر بازخوانی تحمیل می‌کند که گریز از آن ممکن نیست. چیزی که می‌طلبد واکنش و اعتراف مسئولانه است. این خواست و طلب تجدید می‌شود، یعنی آنکه لازم می‌آید کلمات تازه‌ای به‌کلمات قدیمی افزوده شوند. این نیاز فوری را جیمز با استعاره‌ای بیان می‌کند که به‌صورت پوشیده‌ای جنسی است: «پرفراژ (سوراخ) کردن کانال‌های کافی‌تر.» شاید این استعاره خود توجیه کنندهٔ استفادهٔ من از اصطلاح «بکر» برای برف باشد.

یکی از صورت‌هایی که این واکنشِ تجدیدشده به خود گرفته است همان پیشگفتارهای جیمز است. بی‌تردید این پیشگفتارها روی‌هم‌رفته بزرگ‌ترین رساله در باب هنرِ رمان به‌زبان انگلیسی است. این پیشگفتارها چنان نیرومند و چنان فریبنده، هرچند گه‌گاه چنان گمراه‌کننده‌اند که وقتی کسی آنها را می‌خواند دیگر مشکل بتواند آثار جیمز را به‌شیوه‌ای غیر از شیوه‌ای بخواند که این پیشگفتارها خواننده را بدان سوی سوق داده‌اند. چنین می‌نماید که آن بن‌مایهٔ نهانی، میلی سیری‌ناپذیر برای زبان بیشتر، تفسیر بیشتر می‌طلبد. شاهد آن هم همان گزاف‌کاری در خود پیشگفتارهاست. پیشگفتارها اغلب با

بیان چنین جمله‌هایی به‌پایان می‌رسند (مثلاً به‌نقل از پایان پیشگفتار *تصویر یک بانو*): «به‌راستی که گفتنی بسیار است.» عامل پدیدآمدن سیلِ تازهٔ کلمات دستِ ایمان است، شاید بتوان گفت اعتقاد مذهبی است. این عملِ مؤمنانه نیازمند شهادت تازه‌ای به آن اعتقاد است:

> آن بن‌مایهٔ «قدیمی» سرجای خویش است، از نو پذیرفته شده است، از نو مزمزه شده است، به‌صورت زیبایی از نو هضم شده است، به‌دل نشسته است ــ و اختصار را آنکه با همان ایمان سپاس‌مندانهٔ «قدیم» به باور پذیرفته شده است...؛ و در عین حال برای شهادت لازم، برای تعیین مجدد ارزش، انگار به مدد نیرویی عجیب و ظریف، به مدد نیرویی نهانی و تمرکزیافته، با پرفراژ هزاران کانالی به‌وجود می‌آید که کافی‌ترند.

جیمز می‌خواهد نشان دهد که از آنِ خودکردنِ دوبارهٔ بن‌مایهٔ قدیمی از طریق بازخوانی چگونه چیزی است، اما شیوه بیان وی نوعاً گزاف‌گویانه است:

> بنابراین دیری نپایید که پی بردم هیچ حرکتی محتملاً نمی‌تواند مطمئن‌تر و رهاتر از این اقدامِ از آنِ خودکردنِ دوباره (تصاحب دوباره) باشد، اقدامی که به‌صورتی بی‌مُنتها جالب و سرگرم‌کننده است. به‌همان سرعتی که ظاهر می‌شد، همهٔ قیدوبندهای نظریه (تئوری) را از خود می‌تکاند، رها و یله، با تهدیدهای تحقیرآمیز، و مثل زمانی که درک وسیع مطلق[1] به اندیشهٔ فلسفی خطور می‌کند، تقریباً به‌همان اندازه جان‌بخش یا دست‌کم حساس بود. به‌راستی چه چیزی ممکن است شادی‌بخش‌تر از برخورداری از درک حس مطلق باشد، آن‌هم در شرایطی چنین سهل و آسان؟

---

1. Absolute

«درک ناگهانی و وسیع مطلق!» دست‌کم آنکه این عبارت بی‌تردید بیان اغراق‌آمیز عمل سادهٔ بازخوانی یکی از آثار اولیهٔ نویسنده‌ای است که اکنون می‌شود آن را به‌شیوهٔ متفاوتی نوشت، و با این کار می‌توان بن‌مایهٔ اصلی‌ای را که اثر بر مبنای آن نوشته شده است، از آنِ خود کرد.

چرا جیمز کلمهٔ مطلق را برای نامگذاری درک خویش از این تفاوت به‌کار می‌بَرَد؟ کلمهٔ مطلق از نظر ریشه‌شناسی یعنی نابسته، رها از هر تمایزی، از هر تفاوتگذاری‌ای و از هر نوع خود ـ تقسیم‌بندی‌ای.[1] این کلمه بار معنایی هِگلی نیز دارد. نامی است که هگل بر پایان تاریخ می‌گذارد. با فرارسیدنِ این پایان، فرایند (پروسهٔ) طولانی دیالکتیکی نیز به‌کمال می‌رسد. همهٔ تقسیم‌بندی‌های میان خود و دیگر تا یک aufhebung غایی یا انحلال، رفع غایی (sublution[2]) ارتقا می‌یابد. تشبیه بن‌مایهٔ قصه به‌دشت وسیعی پوشیده از برف بکر انگارهٔ خوبی برای این نوع مطلق است. اصطلاح «مطلقِ» جیمز تأییدی است بر این نظرگاهِ من که از نظَر جیمز بن‌مایهٔ قصه در همان حال که همهٔ جزییات و موشکافی‌های رمانی همچون *جام زرین* را می‌طلبد، درعین‌حال به‌خودی‌خود به‌شکل عجیبی بی‌چهره است. بی‌اجزاء است، نوعی خلأ است. خلاصه آنکه مثل مطلق است که استعارهٔ آن پهنهٔ برفِ بکر است.

تأکید صورت‌بندی‌های جیمز بر لذتِ همین درک مطلق است. کاملاً خودانگیخته است، فارغ از هر قید دست‌وپاگیری است. برای‌مثال، از هر مزاحمتی که کارِ آگاهانهٔ اندیشهٔ نظری بر آن تحمیل می‌کند آزاد است. به‌علاوه از همهٔ تردیدهای تحقیرکننده نیز آزاد است، مثلاً تردید در اینکه آیا شرح واژگانیِ بن‌مایهٔ موردنظر بسنده است یا نه. «مطمئن» است، «آزاد» است، «به‌شکلی بی‌منتها جالب و سرگرم‌کننده» است، «جان‌بخش» است.

---

1. self-division

۲. دکتر عنایت aufhebung یا sublution را در *فلسفهٔ هگل* به انحلال یا رفع ترجمه می‌کند. این اصطلاح در فلسفهٔ هگل یعنی تقلیل و تبدیل عقیدهٔ تبعی به واحد قابل فهم زمان. ـ م.

جیمز به شکلی غریب با تجربهٔ تفاوت میان آن‌گونه که پیش از این می‌نوشته است و آن‌گونه که اکنون می‌نویسد به‌درک مستقیم و بی‌واسطهٔ *مطلق* می‌رسد، و این خودْ همان‌گونه که از توصیف جیمز مشهود است، سرچشمهٔ لذتی پرشور است. این لذت به‌هیچ‌وجه از مقولهٔ افزایشِ آگاهی نیست. این لذتْ لذت جسمانی است، حتی شهوانی است. با شور و حالی که می‌بخشد، نیمه‌جنسی است.

«زبان نابِ» والتر بنیامین

والتر بنیامین (۱۸۹۲ـ ۱۹۴۰) قطعهٔ مشابه و مشهوری دارد که در آن تعریف می‌کند وقتی انسان به اختلاف میان متنِ مبدأ و ترجمهٔ آن پی می‌برد، چه روی می‌دهد. این قطعه در «وظیفهٔ مترجم» اثر بنیامین آمده است. درمورد هنری جیمز، آنچه بازبینی آثار اولیه را آمرانه می‌طلبد همانا درک تازه‌ای از بُن‌مایهٔ اصلی اثر است. این بازنویسی شبیه ترجمهٔ آن اثر به زبان تازه‌ای است. همان‌گونه که تفاوت میان روایت پیشین و روایت تازه جیمز را به‌درک مطلق می‌رساند، به‌همان‌گونه نیز بنیامین با نقل رابطهٔ میان ترجمه و اصل آن که اختلاف‌های میان آن‌دو را می‌نمایاند، امکان آن را می‌یابد تا لحظه‌ای به «زبان ناب، reine sprache» دست‌یابد. این زبان ناب منشأ هردو مورد است. و درعین‌حال این زبان ناب با نابی «مطلقِ» خود مایهٔ سلب صلاحیتِ ترجمه و اصل آن، هردو است. خواننده متوجه می‌شود که من دارم از ترجمهٔ مقالهٔ بنیامین می‌گویم. ترجمهٔ خودِ این مقاله کار مشکلی است و همین مشکلاتْ نمودار محتوای این مقاله است که مقولهٔ ترجمه باشد.

بنیامین در این مورد استعاره‌ای به‌کار می‌برد که هرچند سلیس نیست، اما نیرومند است؛ بنیامین متن اصلی و ترجمهٔ آن را به دو قطعهٔ مجاورِ همِ یک

گلدان شکسته تشبیه می‌کند. این دو قطعه ضرورتاً لازم نیست مشابه هم باشند، اما برای بازسازیِ کلِّ ظرف باید به‌هم بخورند و جور بشوند:

> اگر بخواهند تکه‌های ظرفی را به‌هم بچسبانند، آن تکه‌ها باید با کوچک‌ترین جزئیات به‌هم بخورند، هرچند لازم نیست شباهتی به‌هم داشته باشند. به‌همین طریق ترجمه نیز به‌جای آنکه شباهتی با معنای اصل آن داشته باشد باید عاشقانه و با جزئیات تمام دربرگیرندهٔ شیوهٔ رسانایی (دلالت)[1] اصل خود باشد، و چنان شود که بتوان هم اصل و هم ترجمه را به‌عنوان پاره‌هایی از یک زبان بزرگ‌تر شناخت، درست همان‌طور که قطعه‌های یک ظرف پاره‌هایی از یک ظرف اصلی‌اند.

این‌جا مشکل این است که: عبارت «شیوهٔ رسانایی اصل» را با این گفته مطابقت دهیم که می‌گوید اصل و ترجمه باید مثل تکه‌های همجوارِ یک ظرفِ شکسته به‌هم بخورند. آن لبه‌های مضرّس چگونه شباهتی با شیوهٔ رسانایی اصل دارند؟ به‌علاوه خواننده ممکن است بپرسد توانِ عبارتِ «به‌همین طریق» («in the same way») در متن چیست؟ ترجمهٔ این عبارت در اصلِ آلمانیِ آن «so» است. «so» در آلمانی از «so» در انگلیسی چندان دور نیست، اما طیف معنای آن کمی متفاوت است. معادل «so» آلمانی در مقام قیدْ در انگلیسی می‌شود: «like this or that; thus, so»، و در مقام حرف ربط می‌شود: «consequently, therefore, so» و این خود نمونهٔ مشکلاتی است که هنگام ترجمهٔ ساده‌ترین کلمات پیش می‌آیند. استعارهٔ ظرفِ شکسته رابطهٔ میان اصل و ترجمهٔ آن را به‌انگاره‌ای ترجمه می‌کند که این‌جا مورد نظر ماست. «in the same way» (به‌همین طریق)، «so» رابطهٔ شباهت و تفاوت میان سوژهٔ واقعی و استعاره‌ای را معین می‌کند که بنیامین ابداع کرده است، آن‌هم به‌عنوان تنها شیوه‌ای که برای توصیف آن سوژهٔ واقعی کفایت می‌کند.

---

1. mode of signification

«زبان بزرگ‌تر» را که هم از اصل درمی‌گذرد و هم از ترجمه، به‌کلّ ظرف تشبیه کرده است، ظرفی که اصل و ترجمه هردو قطعه‌های همجوار آن‌اند، درست «به‌همان طریقی» که در مورد جیمز دو دسته ردّ پاهایی که بر دشتِ برف‌پوش نقش بسته‌اند به‌هیچ‌وجه کلّ بن‌مایهٔ قصه را دربرنمی‌گیرند. منظور بنیامین از «کلّ ظرف» در یکی از جمله‌های برجسته‌ای که دو پاراگراف بعد در مقاله می‌آیند، روشن‌تر می‌شود. «زبان بزرگ‌تر» همان «زبان نابی» است که هم اصل را دربرمی‌گیرد و هم ترجمه را و از آن زبان خبرهایی به‌دست می‌دهند، هرچند همیشه این خبرها ناکافی‌اند. زبان بزرگ‌تر در درون خود «ناب» است، «ناب» بدین مفهوم که بی‌اجزاء و تفکیک شده[1] و در نتیجه تهی و فاقد معناست، چراکه معنا از تفکیک پدید می‌آید. خودِ منشأ زبان و معنا فاقد معناست، مثل *مطلقِ* جیمز. بنیامین، یا بهتر است بگوییم مترجمِ مقالهٔ بنیامین می‌گوید، «در این زبان ناب (که دیگر نه منظوری را می‌رساند و نه چیزی را بیان می‌کند، بلکه در مقام *کلمهٔ* فاقد بیان و خلاق، همانی است که در همهٔ زبان‌ها منظور است) همهٔ اطلاعات، همهٔ منظورها در نهایت با لایه‌ای روبه‌رو می‌شوند که همهٔ اینها مقدر است در آن محو و خاموش شوند.»

ادبیات به‌مثابه دروغ در آثار پروست

آثار **پروست** (۱۸۷۱ـ۱۹۲۲) با آثار داستایفسکی، ترولوپ، جیمز یا بنیامین سخت متفاوت‌اند. عنوان رمان عظیم نیمه ـ زندگی‌نامه‌ایِ پروست یعنی À la recherche du temps Perdu در ***جست‌وجوی زمان‌های گمشده*** را به‌طور سنتی در انگلیسی به Remembrance of Things Past (مثلاً، ***یادآوری چیزهای گذشته***) ترجمه می‌کنند، که عبارتی از شکسپیر است. در عنوان انگلیسی بارِ

---

1. undifferentiated

معنایی نیمه ـ علمیِ کلمهٔ «recherche» گم شده است. اثر پروست تفحصی است بـه درون احـتمالِ یـافتنِ زمـان از دست‌رفـته (گـمشده). یکـی از نقشْ‌تکرارهای (موتیف‌های) اِدواریِ اثر پروست این دیدگاه است که کارهای هنری (نقاشی و موسیقی و ادبیات) به این نکته اشارت دارند که باید تعداد کثیر و عظیمی از جهان‌های جایگزینِ احتمالی وجود داشته بـاشند. و فـقط تعداد کمی از این جهان‌ها در عمل به رنگ و صدا و کلمه ترجمه شـده‌انـد. پروست، یا بهتر آنکه بگوییم شخصیت اصلیِ خیالی و راوی که این راوی در جایی از رمان می‌گوید می‌توان وی را «مارسل» نامید، تصریح می‌کند که برای هر هنرمندی یک واقعیت مجازیِ خاصِ همان هنرمند وجود دارد. این نظر پروست با دعوی من تفاوت دارد که می‌گویم هـر اثـری حـتی اثـرهای یک نویسندهٔ واحد هم دری به جهان متفاوتی باز می‌کند.

پروست به‌علاوه رابطهٔ اثر هنری و دروغ را هم به‌روشنی بیان می‌کند، کاری که مراجع دیگر نمی‌کنند. هیچ‌چیز مرسوم‌تر و کهن‌تر از انتساب شعر به دروغ‌گویی نیست.[1] سِر فـیلیپ سـیدنی (۱۵۵۴ـ۱۵۸۶) ایـن انـتساب را برای مثال در شعر *عُذری برای شعر* (۱۵۹۵، انتشار بعد از مرگ) بازمی‌نماید. در این شعر سیدنی ادعا می‌کند که شاعر دروغ نمی‌گوید، زیرا وی [he] (!) ادعا نمی‌کند که دارد راست می‌گوید: «وی به‌چیزی اذعان نمی‌کند، پس هرگز دروغ نمی‌بافد.» این هم روشی است برای پذیرش این پدیده که اگر گـرفتار شعر شوید، شعر همچون دروغی عمل می‌کند که باور شده باشد. نمودار این گفته «پیشگفتارِ» *رابینسون کروزئه* است؛ در این «پیشگفتار» دفو ادعا می‌کند که خود او کاره‌ای نیست جز ویراستار مشتی خاطرات راستین: «ویراستار معتقد است این اثر تاریخچهٔ رویدادهایی واقعی است؛ هیچ کجای این وقایع به قصه نمی‌ماند.» هر دو بخش جملهٔ فوق دروغ است. اینها خوانندهٔ بی‌خبری را که از سرِ اتفاق نمی‌داند این جمله قسمتی از یک قصه است گول می‌زنند.

---

۱. نظامی فرماید: در شعر مپیچ و در فن او / چون اکْذَبِ اوست احْسَنِ او! که در واقع ترجمهٔ این ضرب‌المثل است که: اَحسَنُ‌الشعرِ اکْذَبُه (شعر هر چه دروغ‌تر باشد بهتر است!). ـ م.

ادبیات از این نظر شبیه دروغ است که هم اثر ادبی و هم دروغ هردو با گفتارهای واقعی مغایرند و مرجع متناسب ندارند. به‌علاوه از این نظر نیز مشابه‌اند که اگر شخص آنها را باور کند، هردو می‌توانند از نظرِ زبانْ‌کُنشی بلیغ و رسا باشند. اگر بگوییم «دارد باران می‌آید»، اما هوا آفتابی باشد و گفتهٔ من شما را بر آن دارد تا بارانی بپوشید، جملهٔ من نادرست است، اما درعین‌حال یک کنشِ گفتاریِ مؤثر است. سرآغاز ***بال‌های کبوتر*** (او، ***کیت کروی***، منتظر بود پدرش بیاید...») دروغ است. این جمله بدان مفهوم دروغ است که در «جهان واقعی» هرگز کسی به‌نام کیت کروی وجود نداشته است که منتظر آمدن پدرش باشد. اما اگر این کلمات کارایی داشته باشند و بتوانند خواننده را (دست‌کم خواننده‌ای را که برای کلمات اعتباری قائل می‌شود) وارد جهان خیالی ***بال‌های کبوتر*** کنند، در این صورت، این کلمات آغازین از نظر قطعیت دروغ‌اند، اما از نظر زبانی ـ کرداری «بلیغ و رسا» هستند. این اصطلاح «بلیغ و رسا»[1] را جی. ال. آستین در کتاب ***با کلمات چه کارهایی می‌توان کرد*** به‌کار برده است که هنوز هم اثری کلاسیک در باب نظریهٔ کنش گفتاری[2] است. کلمات جیمز خوشبختانه کارایی دارند و سبب می‌شوند چیزی اتفاق بیفتد.

پروست دربارهٔ دروغ و ادبیات حرف واحدی می‌زند و از این طریق به‌طور ضمنی به‌شباهت میان دروغ و ادبیات اذعان می‌کند. در رمان پروست قطعه‌ای است دربارهٔ نویسنده‌ای به‌نام ***برگوت***[3] (که البته نویسندهٔ خیالی است)، و اینکه چگونه این نویسنده همیشه معشوقه‌هایی انتخاب می‌کند که به او دروغ می‌گویند و نویسنده هم دروغ این زنان را باور می‌کند؛ و مارسل با یک صورت‌بندیِ روان به‌صورتی کلی از قدرت خاص دروغ می‌گوید که چنانچه آن را باور کنیم، درهای جهانی را بر ما می‌گشاید که در غیراین‌صورت هرگز بدان جهان راه نخواهیم یافت. پروست با زیرپا گذاشتن قواعد دستوری از سوم شخص مفرد «he» (مقصود برگوت) به اول شخص جمع «we» می‌رود

---

1. felicitous
2. speech act theory
3. Bergotte

(آن جا که از دروغ‌های خودِ راوی سخن می‌رود، برای‌مثال دروغ‌هایی که به معشوقه‌اش *آلبرتین* می‌گوید)، و با این تغییر ضمیر به‌طور ضمنی به‌قدرت دروغ عمومیت می‌بخشد. دروغ‌هایی که مردم می‌گویند نتیجه‌بخش‌اند، البته به‌شرطی که دیگران این دروغ‌ها را باور کنند. نمونه‌های دیگر دروغ‌هایی است که آلبرتین به مارسل می‌گوید که به‌تفصیل تمام در بخش دیگری از در ***جست‌وجوی زمان‌های از دست رفته*** آمده است:

> دروغ، دروغ کامل، دربارهٔ مردی که می‌شناسیم، دربارهٔ روابطی که با آنها داشته‌ایم، دربارهٔ انگیزهٔ ما برای اقدام خاصی که به‌دست ما به‌صورتی کاملاً متفاوت صورت‌بندی شده‌اند، دروغ در مورد اینکه ما چه هستیم، چه کسی را دوست داریم، نسبت به کسانی که دوستمان دارند چه احساس می‌کنیم و معتقدیم آنان ما را به هیئت خود سرشته‌اند، زیرا صبح و ظهر و شام، مدام ما را می‌بوسند ــ این دروغ یکی از معدود چیزهایی است در عالم که می‌تواند دریچه را به‌چیزی که تازه و ناشناخته است بر ما بگشاید که می‌تواند حس‌های خفته‌ای را در ما بیدار کند، حس‌هایی برای تأمل و اندیشه در باب جهان‌هایی که اگر جز این بود همیشه بر ما ناشناخته می‌ماندند.

قطعهٔ فوق چند بُعد دارد و بی‌تردید در یکی از ابعاد خود به شکل زیرکانه‌ای به دروغ‌های پروست اشارت دارد. پروست با این دروغ‌ها قهرمانی «طبیعی» اختراع کرده است که هرچند پوشیده و غیرمستقیم، نمایانگر میل همجنس‌خواهیِ خودِ نویسنده است. نمونهٔ دیگری از این دست، کاری است که پروست در مورد نام زنان اصلی زندگی مارسل کرده است: این نام‌ها همه تأنیثِ نام‌های مذکرند: ژیلبرت، آلبرتین، آندره.[1]

در قطعهٔ دیگری مارسل مطالبی دربارهٔ کارهای هنری از آن جمله آثار

---

۱. Andrée، مؤنث André است. ـ م.

ادبی می‌گوید که کم‌وبیش همانی است که دربارهٔ دروغ می‌گوید. پس‌زمینهٔ این مطالب مربوط به زمانی است که مارسل اجرای یک سپتت (هفت‌نوازی)[1] را می‌شنود که پس از مرگ سازندهٔ آن *وَن‌توی*[2] آهنگ‌ساز خیالیِ ***زمان‌های از دست رفته*** به‌اجرا درآمده است. این آهنگ را به‌گفتهٔ مارسل بعد از مرگِ آهنگ‌ساز با زحمت تمام از نظام نشانه‌گذاری (در این مورد نُت‌نگاری) وی که به‌دشواریِ خط میخی است، استخراج کرده‌اند. وقتی مارسل به این سپتت گوش می‌دهد متوجه شباهتِ آن با کارهای دیگر ون‌توی می‌شود. و با این تشخیص خود به این نتیجه می‌رسد که هر هنرمندی با نظام نشانه‌گذاری خود ما را از واقعیت مجازی‌ای باخبر می‌کند که راه دیگری جز این راه برای آشنایی با آن نداریم: «و چنین است که انگار هر هنرمندی اهل سرزمین ناشناخته‌ای است، سرزمینی که خودْ آن را از یاد برده است، و هنگامی‌که هنرمند بزرگ دیگری به‌سوی زمین بادبان برمی‌کشد، در نهایت در سرزمینی سربرمی‌آورد که با سرزمین آن دیگری متفاوت است.» مارسل تصریح می‌کند که «آهنگ‌سازان عملاً این وطن گمشده را به‌یاد نمی‌آورند، اما همهٔ آهنگ‌سازان همهٔ عمر را ناخودآگاهانه با این وطن گمشده مأنوس‌اند؛ و هر زمانی که همنوا با سرزمین مادری خود می‌سرایند و می‌خوانند از فرط لذت دچار هذیان می‌شوند.» چنانچه نت‌های ون‌توی رمزگشایی نشده بودند، مایِ شنونده هرگز به «وطن گمشدهٔ» وی دسترسی نداشتیم، درست همان‌گونه که اگر ویکتور هوگو پیش از مرگْ ***افسانهٔ قرن‌ها*** یا ***تأملات*** را ننوشته بود، هرگز با عالم خاص وی آشنا نمی‌شدیم، و اگر پروست در سال ۱۹۱۰ مرده بود، جهان ***زمان‌های از دست رفتهٔ*** وی را نیز نمی‌شناختیم: «برای ما دستاورد واقعی ون‌توی صرفاً به حالت بالقوه[3] باقی می‌ماند، مثل جهان‌های دیگری که از دایرهٔ ادراک ما بیرون‌اند ناشناخته می‌ماند، جهان‌هایی که تا به‌آخر از آنها بی‌خبر می‌مانیم.»

---

1. septet
2. Vinteuil
3. virtuel

همچنان‌که می‌توان دید، در چشم پروست آن بی‌شمار جهان‌های جایگزین (آلترناتیو) همیشه پیشاپیش وجود دارند، به‌صورت بالقوه. نقاشان و موسیقی‌دانان و نویسندگان این جهان‌ها را کشف می‌کنند، ابداع نمی‌کنند. برخی از آن واقعیت‌هایِ ممکن به‌وسیلهٔ نقاشی و موسیقی و ادبیات وارد جهان روزمرهٔ ما می‌شوند. اما آن جهان‌ها به‌موجودیت خود ادامه می‌دادند، حتی اگر سپتتِ ون‌توی، یا *تأملات* هوگو یا *زمان‌های از دست رفتهٔ* پروست تا نسخهٔ آخر نابود می‌شدند. و ما چه بخت‌یاریم که این آثار و آثارِ مشابهِ آن وجود دارند و ما را به‌گونه‌ای چشمهٔ جوانی رهنمون می‌شوند که تا به ابد پیوسته جاری است. گنجینهٔ آثار هنری به آدمی امکان می‌دهد زندگی خویش را تا به بی‌نهایت، مکرر و گسترده و نو کند. مارسل می‌گوید:

> تنها سفر راستین اکتشافی، تنها تجربهٔ به‌راستی جوانی‌بخش [تحت‌اللفظی: «تنها چشمهٔ جوانی»[1]] دیدن عالم با چشم دیگران است، صد کسِ دیگر، دیدن صد عالمی که هر یک از آنها می‌بینند، صد عالمی که هر یک از آنها هست؛ همپای کسانی چون اِلستیر[2] [نقاش *زمان‌های از دست رفته*]، همپای کسانی چون ون‌توی به این عالم‌ها می‌رسیم.

آواز سیرن‌های موریس بلانشو

بی‌تردید موریس بلانشو یکی از بزرگ‌ترین منتقدان ادبی سدهٔ بیستم است. بلانشو در مقاله‌های خود به نویسندگان بسیاری می‌پردازد، که از جمع نویسندگان امریکایی می‌توان از جیمز و ملویل نام برد. درعین‌حال، مقاله‌های بلانشو کنکاشی است در بابِ «ادبیات چیست؟»، کنکاشی که پیوسته نو

---

1. le seul bain de jouvence
2. Elstir

می‌شود و مدام مورد جرح و تعدیل قرار می‌گیرد. مهم‌ترین مقاله‌ای که بلانشو دربارهٔ پروست نوشته است «تجربهٔ پروست» نام دارد. این مقاله بخش دوم مقالهٔ بلندی است به‌نام «آواز سیرن‌ها: رویارویی با تخیلیات.» «آواز سیرن‌ها» نخستین مقاله از مجموعه مقاله‌ای است به‌نام *کتابی که در راه است*.[1] قرائت بلانشو از پروست از یک نظر هم‌ارزِ قرائت من است: بلانشو نیز در پروست تجربهٔ دوگانه‌ای از زمان را تشخیص می‌دهد. یکی از این تجربه‌ها همان تعالی مشهور زمان به‌صورت حضور دو زمان در کنار هم، در آخر رمان است. در این اپیزودِ فرازین وقتی مارسل در پاریس پای بر سنگفرش ناهمواریِ ورودیِ خانهٔ گرمانتس می‌گذارد به سالیان پیش بازمی‌گردد و احساس پای گذاشتن بر سنگفرش ناهموار جلوی کلیسای سن مارکِ ونیز را بار دیگر تجربه می‌کند. و چنین می‌نماید که زمانِ گذشته باز فرادست آمده است.

اما بلانشو به‌درستی می‌گوید که این تجربهٔ بازیافتنِ زمان گمشده مایهٔ گمراهی بسیاری از خوانندگان و منتقدان شده است. «تجربهٔ [واقعی] پروست» آن چیزی است که بلانشو «قطعه‌ای از زمان به‌شکل خالص یا ناب»[2] می‌خواند. این زمانِ ناب را بلانشو به‌چشم زمانِ بیرون از زمان نگاه می‌کند، یعنی آن «زمانِ دیگر»، زمانِ «انگاره»:

> آری، در این زمان همه‌چیز به هیئت انگاره درمی‌آید، و جوهرِ انگاره چنان است که کاملاً بیرونی است، بی‌هیچ خصوصیتی، و با این‌همه دست‌ناپذیرفتنی‌تر و پررمز و رازتر از اندیشیدن در درون خویشتنِ خویش است؛ بی‌که معنایی داشته باشد، سر به‌سوی ژرفای هر معنایی که ممکن است دارد؛ پوشیده و درعین‌حال متجلّی است، و از آن حضور-غیبتی برخوردار است که درونْمایهٔ قدرتِ کشش و افسون سیرن‌هاست.

---

1. *Le livre à venir*

2. "un peu de temps à l'état pur"

از نظر بلانشو این زمانِ دیگر منشأ نویسندگی است. «راز نوشتن» است. این زمان ناب عامل دگردیسی کلّ تجربهٔ جهانی و دنیوی مارسل بوده، آن را به فضایی تخیلی تبدیل می‌کند، فضایی که در آن همه‌چیز به هیئت انگاره درمی‌آید. به‌گفتهٔ بلانشو، آنچه از نظر پروست اساسی است،

> کشف و شهودی است که از طریق آن با یک ضربت و نیز درعین‌حال ذره‌ذره، با دست یازیدن به زمان دیگر، پای به قلمروی دگرگون‌شدهٔ صمیمیت زمان می‌نهد، به‌جایی‌که زمان ناب در دسترس اوست و نقش یک اصلِ دگردیسی و تخیلیات و نیز اصل فضایی را به‌عهده دارد که همان واقعیتِ قدرتِ نوشتن باشد.

زمانِ دیگر، یعنی «زمان ناب» شبیه همان «زبان ناب» بنیامین است، که عبارت است از یک تک‌واژهٔ فراگیرِ فاقد معنا؛ فضای تخیلیات که مکان دگردیسی دائم است، ذره‌ذره اما درعین‌حال ناگهانی؛ ــ اینها ویژگی‌های بنیادینی هستند که بلانشو به «راز نویسندگیِ» پروست نسبت می‌دهد. در بخشِ نخستِ «آواز سیرن‌ها»، بلانشو از داستان مواجههٔ اولیس با سیرن‌ها به‌عنوان یک تمثیل[1] گسترده استفاده می‌کند که در شکل کلی‌ترِ آن تبیین‌کنندهٔ «مواجهه با تخیلیات» است. دقیق‌تر آنکه، تمثیلی است که تمثیل نیست، بلکه حقیقت به‌معنای دقیق آن است. با توجه به آنچه به‌طور معمول از جیمز و بلانشو در ذهن داریم، تا حدودی تعجب‌آور است که آن بخش از برداشت من از مفهوم ادبیات که با برداشت بلانشو بیشترین قرابت را دارد [البته تا این جای بحث] همان تصور جیمز از «بنْمایهٔ شفاف قصه» است که آن را به پهنهٔ یکدست و بی‌چهرهٔ برف تشبیه می‌کند. ایدهٔ «زبان ناب» بنیامین نیز به «زبان ناب» بلانشو نزدیک است. بیشتر نویسندگان دیگری که در این فصل از آنان گفته‌ام و نیز خودِ من، همه اثر عملی ادبی را، یعنی کلماتی که روی صفحهٔ کاغذ می‌آیند را به‌چشم تجسّدِ مادیِ

---

1. allegory

رویدادهایی می‌نگرند که در یک قلمروی تخیلی با همهٔ غنای جزئیات خویش وجود دارند و منتظرند شاید به‌صورت نامتناهی تا در قالب کلماتْ تجسد یابند. و اعتقاد خودانگیختهٔ من دربارهٔ *خانوادهٔ رابینسون سویسی* همین بود.

اما از نظر بلانشو و تا حدودی هم از نظر جیمز، قلمروی تخیلیات به‌خودی‌خود بی‌چهره و تهی است، مغاکی است، هرچند این قلمرو سرچشمهٔ همهٔ غنا و پیچیدگی آثار ادبی است. داستان اولیس و سیرن‌ها بیانگر همین نکته است. یا شاید بهتر است بگوییم، این داستان خود تجربهٔ همان منشأ متناقض است. در این مورد نیز مثل بحث بلانشو پیرامون پروست، قرائت وی از اپیزود سیرن‌ها در *اودیسه* به تمایزِ میان دو نوع زمان متکی است. خواننده به‌یاد دارد که سیرسه[1] به اولیس هشدار داده بود که او و سرنشینان دیگر کشتی با دو سیرن، مواجه می‌شوند. آن‌دو به‌صورت دوگانه (همزاد) ظاهر می‌شوند، مثل بسیاری از دوگانه‌های شوم *محاکمهٔ* کافکا. یک سیرن هم زیادی است چه برسد به دو سیرن که این خود گونه‌ای خدعهٔ غریب و آشفته‌کننده‌ای است که همچون در آینه، خود را منعکس می‌کند. فروید در مقاله‌ای به‌نام «غرائب»[2] دوگانه‌شدنِ شخص را صورتی از غرائب می‌خواند. یکی از پدیده‌هایی که به‌ویژه غریب است، دیدن رو در روی همزاد (دیگرگانهٔ) خویشتن خویش است، یعنی کاری که سیرن‌ها مدام انجام می‌دهند، یا شاید کاری که دوقلوها هم می‌کنند.

سیرسه به اولیس گفت با فروکردن موم در گوش دریانوردان دیگر راه شنوایی آنها را کور کند. سیرسه گفت اولیس باید به دیگران دستور دهد او را به دکل کشتی ببندند، تا بتواند سرود سیرن‌ها را بشنود اما قادر نباشد به آن سرود تسلیم شود، تا سرانجام کشتی به‌سلامت از جزیرهٔ سیرن‌ها بگذرد. کلماتی را که اولیس شنیده هومر ثبت کرده است؛ هرچند ملودی آن ثبت

---

۱. Circe، در اساطیر یونان ساحره‌ای است که یاران اولیس را با خوراندن نوشیدنیِ جادویی به خوک تبدیل می‌کند. ـ م.

2. The Uncanny

نشده است. اما آنچه اولیس می‌شنود یک سرود مقدماتی است که یک سرود واقعی را وعده می‌دهد. سرود واقعی زمانی خوانده می‌شود که اولیس و دریانوردانش به ساحل بروند. سرود سیرن‌ها همیشه جنبهٔ پیش‌آگاهی (مقدماتی، مقدمه‌پردازی)[1] دارد، فراخوانی است به آینده. «نزدیک بیا» سیرن‌ها چنین می‌سرایند،

> ای اولیسِ بشکوه، ای تاجِ سواران، و سفینهٔ خویش را متوقف ساز تا صدای ما را بشنوی. هنوز هیچ دریانوردی با کشتی سیاه خویش از این جا نگذشته است مگر به نغمه‌های دل‌انگیزی که از لبان ما جاری می‌شوند گوش داده باشد، و هیچ‌کس به نغمه‌هایمان گوش نداده است، مگر آنکه به طرب آمده باشد و خردمندتر از پیش از این جای رفته باشد.

همچنان که سیرسه به اولیس هشدار داده است اگر پای به ساحل بگذارند، او و یارانش همگی به استخوان‌های پوسیده و سپیدِ قربانیان گذشتهٔ سیرن‌ها خواهند پیوست.

مقالهٔ بلانشو با این نکته شروع می‌شود که آنچه سیرن‌ها برای اولیس می‌سرایند، همان‌گونه که پیش از این گفته‌ام، سرود واقعی آنان نیست، بلکه وعدهٔ سرودی است که در راه است. بلانشو اما از متن هومر فراتر می‌رود و به قرائت تازه‌ای از متن می‌رسد، و آن اینکه سرود سیرن‌ها تجسد ادبیات است در رابطهٔ آن با یک منشأ و سرچشمهٔ اصلی که همیشه پیشِ رو یا پشتِ سر یا جای دیگری است و هرگز به‌صورت اصلی آن حضور ندارد. و نابسندگی و ارضانا‌کنندگی سرود سیرن‌ها نیز در همین است:

> سیرن‌ها: بی‌تردید به‌راستی می‌سروده‌اند، اما به‌گونه‌ای که ارضا‌کننده نبوده است، و به‌طور ضمنی القا شده است که سرچشمه‌های راستین

---

1. proleptic

سرود در کدامین سوست، و لذت راستین سرود از کجاست. بااین‌همه، با سرودهای ناکامل خود، سرودهایی که تنها اشاره‌ای به سرودهای آینده‌اند، دریانوردان را به‌سوی مکانی رهنمون می‌شدند که در آن جا سُرایش به‌راستی آغاز می‌شده است.

مشکل در این است که مکانی که سرچشمهٔ راستین سرود است، جایی که سرود به‌راستی آغاز می‌شود، همان مکانی است که سُرایش نیز در آن متوقف می‌شود. و به‌شیوه‌ای کم‌وبیش مشابه، کلّ معنا در کلام ناب یا کلمهٔ بی‌کلمه گم می‌شود، که همان فرضیهٔ والتر بنیامین در باب معنای اصل و ترجمه هردوگان است:

آن مکان چه بود؟ مکانی بود که هرچه مانده بود می‌بایست ناپدید شود، چراکه در این مکان، مکانی که قلمروی سرچشمه و منشأ است، خودِ موسیقی به‌صورت کامل، کامل‌تر از هر جای دیگری در جهان ناپدید شده بود؛ به دریایی می‌مانست که زندگان با گوش‌های گرفته و بسته در آن فرو می‌رفتند و جایی که سیرن‌ها هم، حتی سیرن‌ها هم به‌ناچار روزی به نشانهٔ نیّت خیر خویش در آن ناپدید می‌شدند.

از دیدگاه بلانشو، همچنان‌که خواننده درمی‌یابد، منشأ سرود سکوتی است تهی و شوم. سکوت دریایی است که آن‌کس را که به زیر سطح آن فرورفته در کام خود فروبرده است، یا سکوتْ کویری است بی‌نشانه و دَقّ:

... در آن فراسو کویر بود و کویر... سرزمینی که موسیقی در آن نشأت می‌گرفت تنها مکانی بود که به‌کلّی از موسیقی تهی بود، مکانی خشک و سترون بود، آن جا که سکوت همچون صدا هرگونه امکان دست‌یافتن به سرود را در وجود هر کسی که روزگاری استاد سرود بود کور می‌کرد.

بلانشو بین دو نوع ادبیات، با توجه به رابطه‌شان با این منشأ خاموشِ سرودْ تفاوت قائل می‌شود. یکی از این دو نوع ادبیاتْ رمان است که به‌نظر بلانشو سرآغازِ آن در *اودیسه* است، با قصهٔ اولیسِ حیله‌گر که رَسته از ماجراهای پیشین، به‌جزیرهٔ سیرن‌ها می‌رسد. اولیس زیرکانه راهی پیدا می‌کند تا مگر سرود سیرن‌ها را بشنود اما به آنان تسلیم نشود، و سالم بجهد. و بعد می‌تواند به ماجرای دیگری رو کند و در نهایت به آغوش *پنه‌لوپی* بازگردد و مثل هر مرد خوبِ زن و بچه‌داری به سنین کهولت برسد. بلانشو نه رمان را چندان بزرگ می‌دارد، و نه اولیس را، به‌شرط آنکه نخواهیم تند برویم. از دیدگاه بلانشو انگیزشِ پنهان رمان چیزی نیست جز میل به سرکوبی و انکار و پنهان‌سازی و فراموش‌کردن همان رویارویی با تخیلیات، تخیلیاتی که منشأ پنهان رمان است. و این خود سبب می‌شود رمان «از همهٔ ژانرها جذاب‌تر باشد، ژانری که با سوگیری خود و با هیچیّت[1] شادی‌بخش خود این وظیفه را به‌عهده می‌گیرد تا چیزی را فراموش کند که دیگران با اساسی[2] نامیدنِ آن سعی در بی‌اعتبار کردنش دارند.» به‌تصور من، منظور بلانشو این است که «راز ادبیات» چیزی فراتر از اساسی بودن آن است. نوعی پدیدهٔ بنیادین و اساسیِ اغراق‌آمیز است، اساسی که به توانِ سه رسیده باشد.

در تقابل با رمان، *نقل*[3] قرار دارد که لیدیا دیویس[4] آن را تقریباً به‌غلط «قصه»[5] ترجمه می‌کند. کانون مستقیم *نقل* (رسی) مواجهه با تخیلیات است، که برای نمونه می‌توان از نقل‌های برجستهٔ خودِ بلانشو یعنی *حکم اعدام*، *جنون روز* و آثار دیگر وی یاد کرد. داستان اولیس و سیرن‌ها نقلی است که درون *اودیسه* مدفون شده است و در کلیّت آن به رمان پهلو می‌زند. نمونهٔ دیگری از نقلْ که بلانشو در مقالهٔ فوق آورده است، که با توجه به کوتاهی معمولِ نقل تا حدودی عجیب می‌نماید، ضد رمان هیولایِ ملویل، *موبی‌دیک*

---

1. nothingness
2. essential
3. récit
4. Lydia Davis
5. tale

است. این همکناری دلالت بر آن دارد که نقل ممکن است دو نتیجه داشته باشد: مرگ شخصیت اصلی نقل که در کام تخیلیات، در انگاره، در سکوتِ سرچشمه فرومی‌رود (مثل اِیهاب[1] در *موبی‌دیک*)، یا جان به‌در بردن و بقای شخصیت اصلی به‌دلیل امتناع و فراموشکاری (مثل اولیس در *اودیسه*).

هرچند خود بلانشو در مقالهٔ خویش چنین عنوان نمی‌کند، لکن در نقل، حتی نقل‌های خودِ بلانشو، معمول است که دو شخصیت اصلی وجود داشته باشند، که از این دو شخصیت، یکی می‌میرد و دیگری زنده می‌ماند تا ماجرا را روایت کند. برای‌مثال در *دل تاریکیِ* کنراد، مارلو جان به‌در می‌برد و کورتز می‌میرد. در *موبی‌دیکِ* ملویل، ایشمیل[2]، راویِ اول شخصِ قصه، مرگ ایهاب و غرق کشتی پکود[3] را از سر می‌گذراند و جان به‌در می‌برد. ایشمیل روی تابوت کی‌کگ[4] در آب شناور می‌ماند و غرق نمی‌شود تا بتواند داستانی را که می‌خوانیم تعریف کند. راوی کسی است که از ماجرا جان به‌در می‌برد. چنانچه بخواهیم داستانی در کار باشد، لازم است کسی بماند تا داستان را روایت کند. مارلویِ کنراد با فصاحت تمام به‌صورت‌بندی رابطه‌ای می‌پردازد که میان کسی که به‌درون «ناپیدا» گام می‌گذارد و کسی که زنده می‌ماند، وجود دارد:

> آنچه بیش از همه به‌یادم مانده است افراط‌کاری خودم نیست ــ رؤیای خاکستری بی‌شکلی که لبالب از دردِ جسمانی بود، تحقیر بی‌قیدانه نسبت به ناپایداری همهٔ چیزها ــ حتی از خودِ این درد هم. نه! به‌نظرم می‌آید من افراط‌کاری کورتز را زیسته‌ام. درست است، وی واپسین گامِ بلند را برداشته بود، از آستانه گذشته بود؛ من اما اجازه یافته بودم گام مردد خویش را بازپس کشم. و شاید همهٔ تفاوت در همین است؛ شاید همهٔ خرد، همهٔ حقیقت و همهٔ صمیمیت به همان دَمِ نامحسوس خلاصه می‌شود که بدان سوی آستانهٔ سرزمین ناپیدا گام می‌نهیم. شاید!

---

۱ و ۲. نام‌های موبی‌دیک عموماً صبغهٔ توراتی دارند؛ Ahab: اخآب؛ Ishmael: اسماعیل.

3. Pequod 4. Queequeg

کنراد به‌ناچار می‌گوید «شاید،» چراکه تاکسی خود پای بدان سوی آستانه ننهد چگونه ممکن است از کم‌وکیف واقعه باخبر شود؟ و می‌دانیم مردگان راویِ داستانی نیستند، و هیچ کس نیز نمی‌تواند مرگ کس دیگری را بمیرد.

حکم اعدامِ بلانشو را کسی روایت می‌کند که مرگ دیگری را از سر گذرانده است. راویِ *جنون روز* خودِ راوی است که جان به‌در برده است، از آسیبی جان به‌در برده است که به وی بینشی کورکننده بخشیده است. می‌توان گفت، همهٔ آثار بلانشو در مقام منتقد به‌دست کسی نوشته شده‌اند که از مرگِ خویش جان به‌در برده است. بلانشویِ منتقد هردو شخصیت اصلیِ *حکم اعدام* را یکجا در خود جمع کرده است، درست مثل کاری که اولیس کرده است: تنها مردی است که سُرایش سیرن‌ها را شنیده است و با این همه زنده مانده است. اما برای آنکه نشان دهم چگونه چنین چیزی صورت می‌گیرد، لازم است در این پهنه کمی پیش‌تر بروم؛ برای‌مثال لازم است قرائتی از *لحظهٔ مرگ من* عرضه کنم. این اثرِ خارق‌العاده تا حدود زیادی روایت زندگی خودِ بلانشو است و آن را اواخر عمر (۱۹۹۴) نوشته است. این نقلِ کوتاه، داستان کسی با عنوان «او» (he) را روایت می‌کند، که شاید خود موریس‌بلانشو باشد، و تعریف می‌کند که چگونه این کس در جنگ جهانی دوم و در دوران اشغال فرانسه به‌دست آلمانی‌ها تجربهٔ روبه‌رو شدن با یکی از جوخه‌های اعدام نازی‌ها را از سر گذرانده و جان به‌در برده است.

لازم است نکتهٔ «اساسی» دیگری را در باب حرف‌هایی که بلانشو «در سرود سیرن‌ها» دربارهٔ «راز نوشتن» می‌زند عنوان کنم. پیش از این گفته‌آم که داستانِ اولیس و سیرن‌ها بازنمودِ تمثیلیِ رابطهٔ ادبیات با منشأ آن نیست. بلانشو مصرانه می‌گوید، «این تمثیل نیست.» چرا نباشد؟ پاسخ این است که کلماتی که بر صفحهٔ کاغذ می‌آیند گزارش غیرمستقیمی از فضای تخیلیات نیستند، فضایی که همه‌چیز در آن به هیئت انگاره درآمده است. کلماتی که بر صفحهٔ کاغذ می‌آیند شیوهٔ بیان چیز خاصی نیست، یعنی آنکه سخن گفتنِ ساده و مردم‌پسندانه پیرامون چیزی نیست که «سِرّی» است و پیوسته پررمز و

راز. چه در این صورتْ خودِ تمثیل می‌شود. نه، کلماتی که به‌دست نویسنده بر صفحهٔ کاغذ شکل می‌گیرند، یا تک‌تک به‌وسیلهٔ خواننده خوانده می‌شوند، حرکت ناسوتی‌ای است که از طریق آن منشأ در وجود می‌یابد و موجودیت پیدا می‌کند. نقطهٔ منشأ، به‌صورت آمیزهٔ متناقضی از آفرینش و کشف که پیش از این آن را چنین نامیده‌ام، هم به‌وسیلهٔ کلماتِ نقلْ هستی پیدا می‌کند، و هم درعین‌حال به‌عنوان چیزی که پیشاپیشْ همیشه وجود داشته است کشف می‌شود، از پرده بیرون می‌آید و هویدا می‌گردد. بلانشو این تناقض (پارادوکس) را که «راز [راستین] نوشتن» است به شکل برازنده‌ای صورت‌بندی می‌کند و می‌گوید:

> قصه حرکت به‌سوی نقطه‌ای است، نقطه‌ای که نه تنها ناشناخته و گُم و غریبه است، بلکه به‌گونه‌ای است که اگر این حرکت در کار نباشد، به‌نظر نمی‌رسد که دارای هیچ گونه وجود واقعی سابقی بوده باشد و درعین‌حال چنان سلطه‌جو و آمِر است که قصه همهٔ قدرت جذابیت خود را از همین نقطه اخذ می‌کند، به‌طوری که پیش از رسیدن به آن حتی نمی‌تواند «آغاز شود.» ــ و درعین‌حال تنها قصه است و حرکت غیرقابل پیش‌بینی قصه است که فضایی را می‌آفریند که نقطه در آن فضا واقعی و نیرومند و مسحورکننده می‌شود.

یکی از واژگان کلیدی این جملهٔ طولانی «حرکت» است که سه بار تکرار شده است. «حرکت» در آنِ واحد به حرکت مکانی از کلمه‌ای به کلمهٔ دیگر روی صفحهٔ کاغذ اشاره دارد و به حرکت شخصیت اصلی قصه از تجربه‌ای به تجربهٔ دیگر. به‌علاوه به حرکت بی‌وقفهٔ زمان اشارت می‌کند که رو به‌پیش به‌سوی هدفی در آینده می‌رود که دسترسی بدان ممکن نیست. در ضمن، همیشه معلوم می‌شود که این هدف به گذشتهٔ بسیار کهن نیز تعلق دارد، به آن «زمان دیگر» یا «زمان بی‌زمان» که بلانشو در مقاله‌ها و نقل‌های خویش با وسواس بدان می‌پردازد.

نمونه‌ای از این وسواس توصیف تکان‌دهنده‌ای است که در یکی دیگر از مقاله‌های بلانشو که خیلی بعد از «سرود سیرن‌ها» نوشته شده آمده است. این توصیف، وصف یک راهپیماییِ ابدی در محیط بیابانی تخیلیات است، بی‌آنکه انجامی در کار باشد و به جایی برسد. بلانشو این راهپیمایی را به بارتل‌بی در *بارتل‌بیِ محرّر*[1] اثر ملویل نسبت می‌دهد. در قرائت بلانشو از جملهٔ بارتل‌بی ــ که می‌گوید «ترجیح می‌دهم نکنم،» ــ بارتل‌بی به توانِ دو می‌رسد و باز به توانِ دو می‌رسد و به خیلِ کاملی از «مردان فناشده» تبدیل می‌شود. جملهٔ بارتل‌بی که می‌گوید، «ترجیح می‌دهم نکنم،» به‌گفتهٔ بلانشو «متعلق به بی‌نهایتِ حوصله است؛ هیچ نوع مداخلهٔ استدلالی (دیالکتیکی)[2] قادر نیست در این نوع انفعال، کاری از پیش ببرد. ما از وجودْ ساقط شده‌ایم و بیرون از دایرهٔ وجودْ مردانِ فناشده می‌آیند و می‌روند، بی‌هیچ حرکتی، با گام‌های آهسته و یکنواخت به پیش می‌روند.»

ادبیات به‌مثابهٔ یکسره آن دیگر: ژاک دریدا

مدعی شده‌ام که ادبیات به جهان واقعی دلالت نمی‌کند، بلکه به جهان جایگزینی دلالت می‌کند که به‌صورت مستقل وجود دارد، و آخرین متحد من در این نظریه ژاک دریدا (۱۹۳۰ــ) است. دریدا آثار بلانشو را بسیار تحسین می‌کند و در بسیاری از مقاله‌های خود با بلاغت تمام به آثار بلانشو پرداخته است، آنقدر که خواننده انتظار دارد نظر وی در باب مفهوم ادبیات،

---

۱. *Bartleby the Scrivener*، بارتل‌بی در یک دفتر حقوقی محرّر و نسّاخ است و در پاسخ رئیس خود که از او می‌خواهد برای مقابلهٔ پرونده‌هایی که استنساخ کرده کمک کند، مدام می‌گوید، «ترجیح می‌دهم چنین نکنم،» و همچنان در گوشهٔ عزلتِ خود به نوشتن ادامه می‌دهد. ـ م.

2. dialectical

به‌نظر بلانشو نزدیک باشد. دریدا می‌گوید: «بلانشو همچنان در انتظار آمدن ماست تا آثارش را بخوانیم... باید بگویم تازه امروز است که می‌بینم چقدر از ما جلو است.» اما سرراست‌ترین پاسخ‌های دریدا به این پرسش که «ادبیات چیست؟» به‌نحو حیرت‌انگیزی بیشتر برگرفته از ادموند هوسِرل[1] پدر پدیدارشناسی (فنومنولوژی)[2] نوین است تا بلانشو. به‌علاوه برداشت دریدا از ادبیات از موارد نسبتاً معدودی است که وی آشکارا چیزهایی را از ژان-پل سارتر تصرف کرده است.

صریح‌ترین تعاریف دریدا از ادبیات در جاهای زیر آمده‌اند:

(۱) در مطالبی که در دفاع از تز دکترای خود (که دیرتر از موعد مقرر گرفت) در دانشگاه سوربُن عنوان کرده است: «زمان تز: نقطه‌گذاری‌ها»؛

(۲) در مقاله‌ای با عنوان «شور و شیدایی‌ها»؛

(۳) در مقالهٔ «روان: اختراع آن دیگری»؛

(۴) در مصاحبه‌ای که دریک اتریج[3] با او کرده است؛ این مصاحبه برای بخش نخستِ مجموعه مقاله‌های دریدا در باب ادبیات است؛ این مجموعه که *تظاهرات ادبیات*[4] نام دارد گردآوری شدهٔ خود اتریج است.

من فقط دو قطعه را نقل می‌کنم و مورد بررسی قرار می‌دهم، که یکی متعلق به «زمان تز» است و دیگری متعلق به «روان: اختراعِ آن دیگری». این دو صورت‌بندی، روشن‌تر از همه، دریدا و تعریف وی از ادبیات را در کنار برداشت من از ادبیات قرار می‌دهد: در این کتاب می‌خواهم ثابت کنم که اثر ادبی واکنشی به یک جهان جایگزین جاودانی است که پیش از این وجود داشته است، یا ثبت این جهان است.

در «زمان یک تز» دریدا به حاضران در جلسهٔ دفاعیه گفته است که نخستین و پایدارترین موضوعِ مورد علاقهٔ وی همیشه ادبیات بوده است. دریدا گفته است، این علاقه به ادبیات حتی بر علاقهٔ وی به فلسفه هم رجحان داشته

---

1. Edmund Husserl
2. phenomenology
3. Derek Atteridge
4. *Acts of Literature*

است. و برای تأیید این گفته اظهار داشته است که به سال ۱۹۵۷، خیلی پیش از آنکه دکترای خود را براساس آثار متعددش دربارهٔ هگل بگیرد، تزی دربارهٔ «وجود ذهنی اُبژهٔ ادبی»[1]، به‌قول فرانسوی‌ها، به‌نام خود «به‌ثبت رسانده است.»

هرچند دریدا این تز را هرگز ننوشت، اما می‌توان گفت همهٔ نوشته‌های دریدا دربارهٔ ادبیاتْ کوششی برای به انجام رساندن همین طرح بوده است. همهٔ مقاله‌ها و کتاب‌های وی در باب ادبیات در مجموع سبب شده‌اند که دریدا به‌مقام یکی از بزرگ‌ترین منتقدان ادبی و نظریه‌پردازان سدهٔ بیستم برسد.

اصلاً این عبارتِ «وجود ذهنی اُبژهٔ ادبی» یعنی چه؟ یکی از جمله‌های «زمان یک تز» سرنخی به‌دست می‌دهد. دریدا می‌گوید:

> هدف من در آن زمان این بود که تکنیک‌های فنومنولوژیِ فرارونده (ترافرازنده)[2] را به‌صورتی کم‌وبیش خشونت‌آمیز بپیچانم و متناسب با نیازهایی کنم که برای شکل‌دادن به‌نظریه‌ای تازه در باب ادبیات لازم بود، و در باب همان‌گونهٔ خاصِ ابژهٔ ایده‌ای که ابژهٔ ادبی باشد، همان چیزی که هوسرل وجود ذهنیِ وابسته می‌گفت، وابسته به زبانِ به‌اصطلاح «طبیعی»، ابژه‌ای که غیر ریاضی است یا غیرقابل ریاضی شدن است، و درعین‌حال ابژه‌ای است که با ابژه‌های هنر تجسمی (پلاستیک) یا موسیقایی متفاوت است، یا به‌عبارت دیگر با همهٔ نمونه‌هایی متفاوت است که هوسرل در تجزیه و تحلیل ابژکتیویتهٔ ایده‌ای بدان‌ها می‌پردازد.

سخن‌گفتن از «ابژهٔ ادبی» به‌معنای همگون‌کردن اثر ادبی است با نظریهٔ هوسرل در باب ابژه یا به‌شکل عام‌تر آن، نظریهٔ پدیدارشناختی در باب ابژه. یک ابژه هر چیزی است که ممکن است مورد «رویکردِ»[3] آگاهی باشد، البته به‌مفهوم خاص هوسرلی از «رویکرد». از نظر هوسرل «رویکرد» به‌معنی

---

1. The ideality of the literary object
2. transcendental phenomenology
3. intention

جهت‌گیریِ آگاهی به‌سوی این یا آن چیز است. آگاهی از دیدگاه پدیدارشناسان همیشه آگاهی به این یا آن چیز است. چیزی به اسم آگاهی تهی یا عریان وجود ندارد. از میان ابژه‌های بی‌شماری که آگاهی می‌تواند بدان‌ها آگاه باشد، یکی هم ابژهٔ ادبی است.

وقتی دریدا در چارچوب اصطلاح‌شناسی[1] هوسرلی از اثر ادبی به‌عنوان یک «ابژهٔ ایده‌ای» سخن می‌گوید، منظور وی چیست؟ این نکته را می‌توان با آوردن مثالی از هندسه به آسانی روشن کرد. یکی از نخستین کتاب‌های دریدا ترجمهٔ *منشأ هندسه* اثر هوسرل است، که دریدا مقدمه‌ای ــ که خود مقاله‌ای مفصل است ــ بر آن نوشته است. مثلثْ یک اُبژهٔ ایده‌ای است، از این نظر که مثلث وجود خواهد داشت حتی اگر همهٔ مثلث‌هایی که روی کاغذ رسم می‌شوند یا به‌صورت دیگری تجسم می‌یابند، یا حتی مثلث‌هایی که از سَرِ اتفاق با تلاقیِ شاخه‌های درخت شکل می‌گیرند، نابود شوند.

دریدا در آن تز نانوشتهٔ خود می‌خواسته بپذیرد که اثر ادبی به‌زبان طبیعی خاصی وابسته است. مقصود آن است که ترجمه باعث خرابی آن می‌شود، و این در حالی است که ابژه‌های ایده‌ایِ قابل ریاضی‌شدن از نظر اصولْ فراگیر (جهانشمول)اند و به‌هیچ نوع «زبان طبیعی» وابسته نیستند. در ضمن، این پدیده دست‌کم تا حدودی یک پیش‌فرض مسئله‌آفرین است. دریدا به‌جای آنکه تفاوت میان ادبیات و ریاضیات را بپذیرد، می‌خواسته در این باره بحث کند که وقتی خواننده‌ای در *جست‌وجوی زمان‌های از دست رفتهٔ* پروست یا *انتظارات بزرگِ* دیکنز را می‌خواند، حتی اگر این دو اثر تا نسخهٔ آخر نابود شده باشند، باز هم آن ابژهٔ ادبیِ ایده‌ای که «مورد رویکرد» آگاهی خواننده است وجود خواهد داشت. حتی اگر پروست و دیکنز هم اصلاً این دو اثر را روی کاغذ نیاورده بودند، باز هم این ابژه‌های ادبی وجود داشتند. و این‌جاست که یک بار دیگر با همان برداشت غریب و به‌شدت ضدّ

---

1. terminology

شهودی‌ای[1] روبه‌رو می‌شویم که در تجربهٔ کودکی من از *خانوادهٔ رابینسون سویسی* حضور دارد، این برداشت که کلمات اثر دنیایی را که گزارش می‌کنند نمی‌آفرینند، بلکه این دنیا را صرفاً برای خواننده کشف می‌کنند، یا آن را برای خواننده از پردهٔ حجاب بیرون می‌آورند.

«روان: اختراع آن دیگری»، قرائت دریدا از شعر کوتاهی اثر فرانسیس پونج[2] است. این مقاله تقریباً همزمان با «زمان تز» نوشته شده است. مقالهٔ نخست مؤید اعتقاد دریدا به این برداشت از ادبیات است که در مقالهٔ دوم آمده است، و آن اینکه اثر ادبی «اختراع» (ابداع) نیست، اختراع به‌مفهوم از خود درآوردن، سرهم کردن نیست، بلکه به‌مفهوم دیگری، به‌مفهوم مهجورتر کلمهٔ یافتن[3] است، یعنی مواجه‌شدن با (رسیدن به) چیزی از سَرِ اتفاق.[4] تعریف دریدا از آنچه نویسنده اختراع می‌کند، اختراع به‌مفهوم یافتن یا کشف کردن، صرفاً یافتن «آن دیگری» است. به‌گفتهٔ دریدا، اثر ادبی در مقام ثبت ابژهٔ ایده‌ای در قالب کلمات «قابل اختراع نیست، جز از طریق آمدن آن دیگری که می‌گوید «بیا» و چنین می‌نماید که واکنشِ «بیا»ی دیگر به آن صرفاً اختراعی باشد که مطلوب است و شایان توجه.» نویسندهٔ اثر ادبی آن اثر را در واکنش به اجبارِ ریشه‌دار و سرسختی می‌نویسد که بر وی تحمیل شده است تا «بن‌مایهٔ قصه» را، به‌گفتهٔ هنری جیمز، به قالب آن مادیّتِ غیرمادیِ عجیبِ دیگر درآورد: به قالب کلمات.

دارودستهٔ جورواجور

داستایفسکی، جیمز، ترولوپ، پروست، بلانشو، دریدا ــ این دارودسته بی‌تردید از آدم‌های جورواجوری تشکیل شده است! اما همهٔ آنان، هرکدام

---

1. counter-intuitive
2. Francis Ponge
3. find
4. come upon

به‌شیوهٔ خاص خود، از این ادعای من پشتیبانی می‌کنند که هر اثر ادبی خبر از واقعیت جایگزینی می‌آورد که یگانه و متفاوت است، که فراواقعیت است. چنین به‌نظر نمی‌رسد که این واقعیت برای موجودیت خود به کلمات اثر وابسته باشد. چنین می‌نماید که این واقعیت کشف می‌شود، آن را به‌هم نمی‌بافند. به‌هیچ وسیله‌ای نمی‌توان قاطعانه گفت که ماجرا همین است یا چیز دیگری. و همان‌گونه که مؤکداً گفته‌ام، منظور من این نیست که آثار ادبی با جهان واقعی پیوند ندارند. نویسندگان برای نامگذاریِ فراواقعیت‌هایی که ابداع یا کشف کرده‌اند از طریق جایگزینی از کلماتی استفاده می‌کنند که به واقعیت اجتماعی و روان‌شناختی و تاریخی و فیزیکی دلالت دارند. خواندن این آثار، همان‌گونه که گفته‌ام، راهی است برای حضور در جهان مادی. و آن‌گاه است که آثار ادبی با تأثیر غالباً عمیقی که بر معتقدات و رفتار خوانندگانِ خویش می‌گذارند، دوباره وارد «جهان واقعی» می‌شوند.

چرا باید ادبیات خواند؟

چهار

واقعیت‌های مجازی به دردمان می‌خورند

پیش از این از برداشت خود از ادبیات گفته‌ام، که ادبیات نوعی واقعیت مجازی را در دسترسمان قرار می‌دهد که در غیر این صورت شناخت آن ممکن نیست، و گفته‌ام که این برداشت امروزه مشتری چندانی ندارد. به‌چشم بسیاری از مردم یا اکثر مردم، عقیده‌ای غریب، پوچ یا سردرگم می‌آید. این برداشتْ پوچ و بی‌معنا می‌نماید، مگر به‌چشم کسانی که از استعدادی غیرعادی در زمینهٔ خواندن آثار ادبی برخوردارند، بدین‌معنی که قادرند در این پدیده تأمل کنند که به هنگام خواندن اثر ادبی چه روی می‌دهد. به‌علاوه این روزها به‌نظر بیشتر مردم، برداشت فوق از ادبیات توجیه کافی برای خواندنِ آثاری نیست که ادبیات خوانده می‌شوند. بااین‌همه مدعی‌ام که این خود دلیل کافی برای خواندن ادبیات است. تنها این نیست که آدمی به سکونت در جهان‌های تخیلی گرایش دارد. آدمی نیاز

مثبتی نیز برای این میل خود دارد. این نیاز به‌خودی‌خود نیازی ناسالم نیست.

این فراجهان‌ها قادر به تعیین رفتارها و داوری‌های آدمی در جهان «واقعی»اند، و با آنکه این رفتارها و داوری‌ها گهگاه نادرست‌اند، اما این قدرت را نباید دست‌کم گرفت. آدمی نیازمندِ ورود به نوعی واقعیت مجازی است و این نیاز به هر حال ارضا می‌شود، اگر از این راه نشد، از راه دیگر می‌شود ــ اگر از طریق اثر ادبی نشد، از طریق بازی‌های رایانه‌ای می‌شود، یا از طریق فیلم، یا از طریق آهنگ‌های مردم‌پسندی که به‌صورت نوار ویدیو عرضه می‌شوند. تصور این پدیده مشکل است که فرهنگ بشری‌ای وجود داشته باشد که به‌نحوی از انحا دارای داستان‌سرایی یا موسیقی نباشد، حال این نحوهٔ انتقال یا مدیوم ممکن است شفاهی یا کتبی یا چاپی یا سینمایی یا دیژیتالی باشد. صرفاً از سر اتفاق است که آنچه به‌مفهوم غربی و نوین کلمه ادبیات می‌نامیم، صورت مهمی از تخیلیات است. این شکل عمدتاً در عصر فرهنگِ کاغذ گسترش یافته است که از نظر تاریخی دوران بالنسبه کوتاهی است.

پاسخ به این پرسش که «چرا باید ادبیات خواند؟» مرا راضی می‌کند. این پاسخ با تصور من که ادبیات چیست و چرا خواندن ادبیات خوب است همخوان است، تصوری که همهٔ عمر با من بوده است. بااین‌همه در خلال تاریخ مغرب‌زمین پاسخ‌های بسیار دیگری به این پرسش که باید ادبیات بخوانیم (یا نخوانیم) داده شده است، پاسخ‌هایی که کاملاً متفاوت و کاملاً ناهمگن‌اند. این پاسخ‌ها اغلب به‌صورت ایقان و اعتقاد در شخص واحدی یا در لحظهٔ تاریخی واحدی در یک فرهنگِ مفروض حضور دارند. این پاسخ‌ها در یک کثرت از هم گسیخته (نامنسجم) کنار هم زیسته‌اند، پدیده‌ای که هرگز به‌نظر نمی‌رسد چندان هم مردم را ناراحت کرده باشد. ادبیات در مغرب‌زمین

از جهات بسیاری صاحب اعتباری[1] عظیم شده است. اقدام‌کردن، تصمیم‌گیری کردن یا داوری کردن «به اعتبار ادبیات» عملی بیهوده نمی‌نُموده است. این اعتبار را چه کسی یا چه چیزی به ادبیات بخشیده است؟ یا منشأ این اعتبار از چه کسی یا از چه چیزی ناشی می‌شود؟

کتاب مقدسْ ادبیات نیست

مثل بیشتر جنبه‌های فرهنگ غربی، اعتباری که ادبیات غرب کسب کرده است نیز میراثی است که از یونانیان و کتاب مقدس به ما رسیده است. این میراث طیّ قرون از پیچ‌وخم‌ها و جایگشت‌های بسیاری گذشته تا امروز به‌دست ما رسیده است. اگر ما متعلق به فرهنگ غرب در یکی از شکل‌های رایج و بسیار آن باشیم، این میراث هنوز هم «از آنِ ما» است. اما لازم به یادآوری است که افلاطون (حدود ۴۲۷ـ۳۴۸ پ م) و ارسطو (۳۸۴ـ۳۲۲ پ م) و کتاب مقدس سرآغاز مطلق این میراث نیستند. اینها در دوران خود پاره‌ها و تکه‌های پیش‌فرض‌ها و داستان‌ها و نظریات بسیار کهن‌تری را شامل می‌شوند. یکی از نویسندگان اواخر عصر ویکتوریا (سدهٔ نوزدهم) به‌نام والتر پاتر در اثر خود *فلاطون و فلاطون‌گرایی*، از همین بُعد به افلاطون می‌پردازد و در بحث خود از چهار استعارهٔ زیبا استفاده می‌کند. نوشتهٔ افلاطون شبیه سنگی است که در درون آن چند سنگواره (فسیل) وجود داشته باشد، یا شبیه نسخه‌ای خطی است که آن را پاک کرده و روی آن چیز تازه‌ای نوشته باشند، اما هنوز هم نوشتهٔ قدیم از زیر نوشتهٔ تازه کمی قابلِ تشخیص است، یا شبیه فرشینه‌ای است که تاروپود آن پیش از این مورد استفاده قرار گرفته بوده است، یا شبیه یک جسم آلی (اورگانیک)[2] است که با گذشت زمان خود را نو می‌کند:

---

1. authority
2. organic

برخی از ثمرات متفکران صبور پیشین، حتی کسانی که در آن زمان درگذشته و رفته بودند جزء ساختار فلسفهٔ اوست. این ثمرات در همه‌جای ساختار فلسفهٔ وی حضور دارند، آن‌هم نه به‌صورت زاویهٔ حجاری‌شدهٔ بنای قدیمی‌تری که از سر اتفاق و پراکنده در گوشه و کنار بنایی تازه پیدا شود، بلکه بیشتر همچون بقایای خُرد و دقیق حیات آلیِ پیشینی است که در تک‌تک سنگ‌هایی که بنای فلسفهٔ خویش را با آنها برپا کرده است، حضور دارند... به‌رغم رنگ و بوی شگفت‌انگیزی که به آثار افلاطون طراوت ادبی خاصی می‌بخشد، لکن چندان هم گزافه نیست اگر بگوییم چیزی که مطلقاً نو باشد در فلسفهٔ وی نیست؛ یا بهتر است بگوییم همانند بسیاری از دیگر فراورده‌های اصیلِ نبوغ آدمی است، که آنچه به‌ظاهر نو می‌نماید کهنه نیز هست، نسخه‌ای خطی است که پاکش کرده‌اند و باز روی آن نوشته‌اند، فرشینه‌ای است که تاروپود واقعی آن در گذشته مورد استفاده قرار گرفته بوده است، یا همچون خود کالبد حیوانی است که تک‌تک ذرات آن بارهایِ بار زیسته‌اند و بارهایِ بار مرده‌اند.

حرف‌هایی که پاتر دربارهٔ افلاطون می‌زد، در مورد کتاب مقدس نیز صادق است. اگر بتواند متنی آذرجوش و رسوبی وجود داشته باشد، کتاب مقدس متنی از آن دست است. کتاب مقدس شامل لایه‌های بسیاری از ملحقاتی است که تا حدودی ناهمگون‌اند. اما دلیل روی‌آوردنِ دوبارهٔ من به کتاب مقدس، و به افلاطون و ارسطو به‌خاطر آن است که تصورات نوین ما از کارکرد ادبیات همگی به‌نحوی بافتهٔ دوبارهٔ تِم‌هایی است که در این «منابع اصلی» حضور دارند، منابعی که خود نیز دست اول نیستند.

باید با احتیاط از کتاب مقدس به‌عنوان ادبیات سخن گویم. کتاب مقدس در مقام کلام خداوند از اعتبار فراوانی برخوردار شده است و به‌همین دلیل قدرت این اعتبار به‌مراتب بیش از قدرت اعتباری است که ادبیات غیرمذهبیِ

(سکولار) فرهنگ ما از آن برخوردار بوده است، هرچند اعتبار فرهنگ سکولار ما بسیار زیاد است. دلایل خواندن (یا نخواندن) داستان ابراهیم و اسحاق در سِفر پیدایش به‌کلی با دلایل خواندن (یا نخواندن) دیکنز، وردزورث، شکسپیر یا حتی دانته و میلتون متفاوت است، و این در حالی است که دانته و میلتون هردو از شاعران مذهبی‌اند. آنچه متن‌های مقدس از خوانندهٔ خود می‌طلبند به‌کلّی با متن‌های سکولار متفاوت است. بااین‌همه، کتاب مقدس برای ما الگو بوده است. روایت‌های متفاوت کتاب مقدس، متن‌های بنیادین دو دین از سه دین بزرگِ «اهل کتاب» بوده‌اند، یعنی دین یهود و مسیحیت، درست همان‌گونه که *قرآن* [مجید] کتاب مقدسِ دین اسلام است. برای نشر و گسترش مسیحیت و رساندن آن به مقام یک دین جهانی، لازم آمد نسخه‌های چاپی و ارزان‌قیمت کتاب مقدسِ مسیحی به‌صورتی وسیع در جهان پخش شود و در دسترس همگان قرار گیرد. کتاب مقدس تقریباً به همهٔ زبان‌های «زیرآفتاب» ترجمه شد. پروتستانیزم نیز همین ادبیات نوین سکولار ملازم فرهنگ چاپ است. به‌علاوه پروتستانیزم ملازم امپریالیزم مغرب‌زمین نیز هست. تجارت درپی پرچم حرکت می‌کرد، اما خود پرچم اکثراً درپی مبلغانی حرکت می‌کرد که به‌هدف مسیحی‌کردن سرزمین‌های بیگانه به نقاط دیگر جهان رفته بودند. اغلب همین مبلغان بودند که پیش از دیگران قدم به سرزمین‌های دیگر می‌گذاشتند.

کتاب مقدس همراه با ادبیات یونان الگوی (سرمشق) اکثر گونه‌های (ژانرهای) ادبی ادبیات سکولار مغرب‌زمین بوده‌اند: شعر غنایی پایی در مزامیر دارد، حماسه یا دست‌کم «حماسهٔ کوچک»[1]، در کتاب ایوبِ پیامبر، پیش‌گویی‌های شهودی در کتاب اشعیای نبی، ارمیای نبی یا حزقیال نبی، تا انبیای کم‌اهمیت، از کتاب دانیال و هوشع گرفته تا کتاب ذکریا و ملاکی نبی؛

---

۱. epyllion، در انگلیسی شعر روایی است که در اصل اپیزودی از یک حماسهٔ بزرگ‌تر گذشته بوده است؛ اپیلیون از نظر تم و لحن شبیه حماسهٔ اصلی است، مثل *رستم و سهراب* اثر ماتیو آرنولد. ـ م.

تاریخ یا وقایع‌نامه پای در کتاب اول و دوم تواریخ ایام و نیز پای در کتاب اول و دوم پادشاهان دارد؛ قصه ریشه در کتاب روث و اِستر دارد، و نیز همهٔ آن الگوهای فوق‌العاده‌ای که برای داستان‌پردازی در سِفر پیدایش و سِفر خروج می‌بینیم؛ امثال و حکم در کتاب امثال سلیمان نبی؛ مَثَل در مثل‌های عیسامسیح در اناجیل؛ زندگی‌نامه در اناجیل؛ نامه در مقام ادبیات در رساله‌های پولس در عهد جدید. تردیدی نیست که از پولسِ رسول تا *کلاریسایِ*[1] ساموئل ریچاردسون راه درازی است، اما رمان‌های نامه‌نگارانهٔ بزرگ سدهٔ هفدهم و هژدهم، آثار کسانی چون ریچاردسون (۱۶۸۹ـ۱۷۶۱)، آفرا بِن[2] (۱۶۴۰ـ۱۶۸۹)، شودرو دولاکلو[3] (۱۷۴۱ـ۱۸۰۳) و بسیاری دیگر، نه‌تنها از مجموعه «نامه‌های واقعی» اشخاص برجسته که در گذشته منتشر شده الگوبرداری می‌کنند، بلکه سرمشق‌های دیگری هم دارند، مثل نامه‌های پولس رسول در عهد جدید یا نامه‌های یعقوب، پطرس، یوحنا و یهودایِ رسول. نامه‌های عهد جدید به نشانی‌های معینی نوشته شده‌اند که یا خطاب به مجموعه‌ها هستند (رومیان، فیلیپیان، قرنتیان، عبرانیان و غیره) یا خطاب به اشخاص معینی هستند (مثل غایوس در رسالهٔ سوم یوحنای رسول). اما درعین‌حال همهٔ این نامه‌ها (رساله‌ها) سرانجام انتشار یافته، در دسترس همهٔ بشریت قرار گرفته‌اند. برای خواندن نامهٔ پولس رسول به رومیان لازم نسیت حتماً کسی رومی باشد. و به همین طریق خواننده به‌شیوه‌ای جادویی به نامه‌های خصوصی پاملا در *پاملایِ* ریچاردسون و به نامه‌های والمون[4] در *آشنایان خطرناک* اثر لاکلو دست می‌یابد.

کتاب مقدس بعد از انتشارِ نخستین نسخهٔ چاپیِ آن (۱۵۳۵) نسل‌ها برای میلیون‌ها نفر «ادبیات» اصلی خانگی به‌مفهوم قدیمی‌تر «ادب» در کل محسوب می‌شد. جان راسکین یکی از کسانی بود که در سدهٔ نوزدهم هنوز هم کتاب مقدس را هر سال به‌صورت روشمندی از آغاز تا پایان می‌خواند.

---

1. *Clarissa*
2. Aphra Behn
3. Choderos de Laclos
4. Valmont

به‌گمان من، روز اول ژانویهٔ هر سال خواندن کتاب مقدس را از سر شروع می‌کرد. از نظر مسیحیان در فرهنگ ما کتاب مقدس در مقام کلام خداوند دارای اعتبار مطلق است. این کلام از طریق الهام به کاتبان و به میانجی‌هایی که پیام‌آور بوده‌اند تلقین شده است. این کتاب از سوی بالاترین مقامات کلیسایی و حکومتی مشروعیت یافته است. *کتاب مقدس شاه جیمز*[1] (۱۶۱۱) به این دلیل بدین‌نام خوانده می‌شود که ویرایش آن به حکم جیمز اول (پادشاه انگلیس، (۱۵۶۶ـ۱۶۲۵) بوده است. این «نسخهٔ رسمی (ترجمهٔ تأیید شدهٔ کتاب مقدس به انگلیسی)»[2] را «مقرر شد در کلیساها بخوانند»، که مقصود کلیساهایی است که جزءِ کلیسای رسمی انگلیس بودند. این نهایت اعتباری است که چیزی می‌تواند به‌دست آورد. و نیز تا حدودی بهترین دلیل قابل تصوری است که چرا باید «ادبیات» خواند.

در مورد کتاب مقدسِ شاه جیمز، قدرت اثر با اقتدار ملت ـ دولت همراه شده است. در چارچوب فرهنگِ چاپِ مغرب‌زمین، اعتبار ادبیات سکولار همیشه دورادور (وگاهی آشکارا) از الگوی اعتبار کتاب مقدس گرته‌برداری کرده است. طی قرن‌های اخیر، اعتبار کتاب مقدس بیشتر به‌دلیل تأیید قدرت حکومتی بوده است. این پدیده حتی در مورد کشورهایی مثل ایالات متحد هم صدق می‌کند؛ کشورهایی که بنیاد آنها به‌صراحت بر جدایی کلیسا و دولت استوار است، اما به‌هرحال بین قدرت حکومتی و دین رابطه‌ای برقرار است. امروز روایت کامپیوتری کتاب مقدس که معلوم نیست از کجای جهان وارد شبکهٔ اینترنت شده در دسترس همگان است، شاید به دلیل همان رابطهٔ میان قدرت حکومتی و دین باشد که دست‌کم از نظر من خواندن کتاب مقدس از شبکهٔ اینترنت برای خواننده همان وزن و اعتباری را ندارد که خواندن نسخهٔ چاپی آن دارد.

---

1. *King James Bible*
2. Authorized Version

تحقیر افلاطون نسبت به شعر راپسودیک[1] و اعقاب این تحقیر

آلفرد نورث وایت‌هد می‌گفت همهٔ فرهنگ غربی پانوشت آثار افلاطون است، و این درحالی است که قسمت اعظم آثار خود افلاطون هم ممکن است از جای دیگری اخذ شده باشد. این نکته به‌همان اندازه در مورد عقاید افلاطون نسبت به شعر صدق می‌کند که در مورد دیگر نظرات اصلی وی. افلاطون در باب اینکه چرا باید ادبیات خواند دو نظریه داشت. یا اگر دقیق‌تر بگوییم، افلاطون در باب اینکه چرا نباید ادبیات خواند دو دلیل کاملاً متفاوت عنوان می‌کند. و هردو نظریه، از افلاطون به بعد در همهٔ اعصار و قرون طنین افکنده‌اند. و هردو نظر هنوز هم سخت رواج دارند، هرچند امروزه اغلب در لفافه عنوان می‌شوند.

یکی از نظریه‌های افلاطون در باب شعر را طنز سقراط به‌کلّی از سکه انداخته است. در *ایون*[2]، شاعر یا بهتر است بگوییم راویِ شعر در جمع مردم، کسانی مثل خودِ ایون، تا حدودی به‌چشم خنیاگرانی خطرناک نگریسته می‌شوند. خدایان یا الهام‌بخش[3] مقدسی از طریق خنیاگر سخن می‌گوید. سقراط با استفاده از استعارهٔ مشهور آهن‌ربا (حلقه‌هایی که به‌صورت

---

۱. راپسودی (rhapsode) در اصل به منتخبی از شعر حماسی گفته می‌شود که راپسودیست‌ها می‌خوانده‌اند. در یونان باستان به خنیاگران دوره‌گرد یا شاعران دربار، راپسودیست می‌گفته‌اند. راپسودیست‌ها معمولاً شعرِ شاعران دیگر را با شعر خود درمی‌آمیخته یا به یونانی به هم می‌بافته‌اند، و واژهٔ راپسودیست از همین‌جا ناشی می‌شود. بعدها این کلمه تنها به راویان (نقالان) اشعار حماسی مثل *اودیسه* و *ایلیاد* اطلاق می‌شده است. راپسودی را در مورد اشعار شورانگیز نیز به کار می‌برده‌اند. ـ م.

۲. *Ion*، اسم یکی از آثار افلاطون است که به روال آثار وی نقل‌قول از سقراط است. ایون نام شخصیت اصلی اثر است. ـ م.

3. afflatus

زنجیره‌ای به آهن‌ربا متصل‌اند خودشان هم آهن‌ربا می‌شوند) خنیاگران را سومین حلقهٔ این زنجیره می‌خواند. کسی که در شعر گویندهٔ راستین است و سخن او دارای وزن و اعتبار واقعی است همانا زن ـ خدایِ شعر به‌نام میوز[1] است. هردو حماسهٔ هومر یعنی *ایلیاد* و *اودیسه* با فراخوانی میوز آغاز می‌شوند: «بگذار خشمْ سرود تو باشد، ای وجود جاودانی...،» که سرآغاز *ایلیاد* است؛ و «در من بِسُرا، ای میوز و از طریق من روایت کن...،» که سرآغاز *اودیسه* است.[2] این فراخوانی‌ها به‌طور ضمنی می‌گویند، خود هومر این حماسه‌ها را از خود ابداع نکرده است. این آثار از طریق هومر سروده می‌شوند. هومر بلندگوی دست‌آموز میوز بوده است. خنیاگر هم، در مقام حلقه‌ای که بعد از هومر مغناطیس می‌شود، به‌نوبهٔ خود وقتی اشعار هومر را به‌نقل یا به آواز می‌خوانْد، باردیگر قدرتی را که از سوی هومر در مقام میانجی به او داده شده بود، منتقل می‌کرد. اما اگر در مفهوم پوشیده و ضمنیِ گفتهٔ سقراط تأمل کنیم، می‌توان دید که سقراط (و به احتمال زیاد افلاطون نیز) به طعنه نسبت به ادعاهای خنیاگر به‌چشم تردید نگاه می‌کند. *ایون* را می‌توان نخستین اثر مهمی خواند که در سنت ما ادعای شاعر را مبنی بر اینکه به‌اعتبار آسمانی سخن می‌گوید از پردهٔ ابهام بیرون می‌آورد و روشن می‌سازد.

به‌علاوه خنیاگرِ صاحب الهام از دیدگاه سقراط (و احتمالاً از دیدگاه افلاطون) شخصیت خطرناکی است، چرا که وی سبب گسیختگی بسیار مهمی در **وضع موجود** می‌شود. خنیاگر ادعا می‌کند منشأ اعتبار شعرِ وی در شکلی از ماوراءالطبیعه است. سقراط به‌ظاهر ایون را ستایش می‌کند که حلقه‌ای در زنجیرهٔ مغناطیسی است که الهام هومر را به ایون در مقام راوی شعر هومر منتقل می‌کند، اما اندازه‌گیری میزان طنز و کنایهٔ نهفته در این ستایش مشکل است. اما این هم خطاست که به‌صورت ظاهرِ سخنان ستایش‌آمیز سقراط بسنده کنیم:

---

1. Muse

۲. نویسنده (میلر) ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرالد را نقل کرده است. ـ م.

... زیرا شاعر چیزی سبک و بالدار است و مقدس، و تنها زمانی قادر به سرودن [شعر] است که ملهم شود و از خودبی‌خود شود و منطق از وی سلب شود. تا وقتی صاحب این [منطق] است، هیچ مردی قادر به سرودن شعر و سُرایش پیشگویی نیست.

این قطعه چندان هم به تأیید صریح و خالی از ابهام شاعر نمی‌ماند.

پیرامون این تصور که ادبیات برآمده از الهام آسمانی است، تاریخچه‌ای طولانی می‌توان نوشت. چنین تاریخچه‌ای را می‌توان از انبیای عبرانی و شاعران و خنیاگران یونانی آغاز کرد. و این تاریخچهٔ طولانی به قرون وسطا و همهٔ آن عارفان مسیحی‌ای می‌رسد که مدعی بودند با عالم لاهوت ارتباط دارند و دانش خویش را به‌طور مستقیم با کشف و شهود کسب می‌کنند. اگر این ادعا عارفان را رسماً از سوی کلیسا به مقام قدیس ارتقا نمی‌داد، در آن صورت آنان را اغلب با عنوان بدعت‌گذار (رافضی) در آتش می‌سوزاندند. بعد از اینها به جمع کثیری از مکاشفه‌گران پروتستان، کسانی مثل بانین،[1] می‌رسیم که مدعی داشتن مقام کشف و شهود بودند. و بعد به غیرمذهبی شدن‌های (سکولاریزه‌شدن‌های) این پدیده در رمانتیسیزم و دکترینِ الهام مافوق‌العطبیعهٔ آن می‌رسیم. نمونهٔ این جریان اخیر ادعای پرسی ب. شلی در رسالهٔ «دفاع از شعر» است؛ شلی برای بیان نظر خود از استعارهٔ زیبایی استفاده می‌کند که مورد ستایش جیمز جویس است: «ذهن به هنگام آفرینش همچون تکه زغال‌سنگِ افروخته‌ای است که رو به خاموشی دارد که تأثیر نامرئی چیزی، مثل بادی بی‌ثبات، آن را به‌صورتی گذرا روشنایی می‌بخشد.»

از دیدگاه شلی «شاعران قانونگذاران ناشناختهٔ جهان‌اند.» شاعران قانونگذاران‌اند، زیرا آنان مجرایی هستند که از طریق آن نیروی تازه‌ای از منبعی آسمانی برای شکل‌بخشیدن به جامعه می‌گذرد، از درون شاعر جاری می‌شود، و از آن جا بیرون می‌رود تا جامعه را دگرگون کند. ویلیام باتلر یِیتس

---

1. Bunyan

(۱۸۶۵ـ۱۹۳۹) شاعر ایرلندیِ اواخر سدهٔ نوزدهم در اثری به‌نام *عقاید خیر و شرکم‌وبیش همین دکترینِ شلی* را تأیید می‌کند؛ ییتس می‌گوید: «انسان‌های یکّه و تنها در لحظه‌های تفکر و تأمل، آن‌طور که به‌نظر من می‌رسد، از پایین‌ترین مرتبه از سلسله مراتب نُه‌گانه[1] انگیزهٔ خلاقه دریافت می‌کنند، و بدین‌طریق بشریت را می‌سازند و نابود می‌کنند، و حتی خودِ جهان را می‌سازند و نابود می‌کنند، زیرا مگر نه این است که: چشمی که دگرگون می‌شود همهٔ چیزها را دگرگون می‌کند؟» عبارت میان‌متنیِ «آن‌طور که به‌نظر من می‌رسد» از آن احتیاط‌هایی است که مشخصهٔ ییتس است. گذشته از آن، وقتی ییتس می‌گوید قدرت شاعر برای تغییر جهان دگرگونیِ متناسبی است که سبب می‌شود چیزها متفاوت بنمایند، بدین معنی نیست که شاعران در عمل جهان را تغییر می‌دهند؛ این‌دو با هم یکی نیست.

عبارت شلی که می‌گوید: «قانونگذاران ناشناختهٔ جهان،» پیچیده‌تر از آنی است که در نگاه نخست ممکن است به‌نظر بیاید. شاعران قانونگذاران‌اند. آنان قوانینی را عرضه می‌کنند که جامعه براساس آنها عمل می‌کند و اداره می‌شود. شاعران نقش موسی (ع) یا *لیکورگوس*[2] را ایفا می‌کنند. این‌دو قانونگذارِ دنیای کهن قوانینی عرضه کردند که دو فرهنگ متفاوت از آن نشأت گرفت، فرهنگ عبرانی و فرهنگ اسپارتی. اشعار شلی اما «قانونگذاران *ناشناخته*»اند (تأکید از نویسنده است). آنها پیوسته در کارند و بشریت را می‌سازند و باز می‌سازند. به‌نظر من، مفهوم عبارت فوق این است که شاعران در مقام قانونگذار، پنهانی و دزدانه و بی‌سروصدا و نامرئی گرم کارند. مردمان نمی‌دانند بر آنان چه می‌گذرد، در حالی که قوانین موسی و لیکورگوس آشکارا برای جماعت اعلام شده‌اند. در مورد موسی، ده فرمان بر الواح قانون حک شده بودند و هنگامی که موسی از کوه طور (سینا) به‌زیر آمد الواح را نیز با خود آورد تا همه آن قوانین را بخوانند. انگار شلی می‌خواهد بگوید،

---

۱. مقصود از سلسله مراتبِ نُه‌گانه (Nine Hierarchies)، **میوزهای نُه‌گانه** است. ـ م.

۲. Lycurgus، قانونگذار اسپارت در سدهٔ نهم پیش از میلاد است. ـ م.

شاعران از این نظر قانونگذارند که در ذهنِ خوانندگانِ آثارشان پیش‌فرض‌های مسلکی (ایدئولوژیکی) و بنابراین پیش‌فرض‌های ناخودآگاهانه یا «ناشناخته»ای را جایگیر می‌کنند که حاکم بر رفتار مردمانِ آن جامعهٔ خاص‌اند.

دانشوران نوینی که در عرصهٔ نقد ادبی، یا تاریخ‌گرایی نو، یا مطالعات فرهنگی کار می‌کنند، اغلب از یک پیش‌فرض واحدْ روایت‌های متفاوتی عنوان می‌کنند. برای‌مثال این‌گونه دانشوران چنین اظهار می‌دارند که رمان‌های آنتونی ترولوپ این پیش‌فرض را به‌شدت تقویت می‌کنند یا تا حدودی این پیش‌فرض را می‌آفرینند که چیزی به‌نام «عاشق بودن» وجود دارد. ترولوپ چنین می‌آموزاند که پاسخ هر زن به تقاضای ازدواج همیشه باید بر این مبنا باشد که آیا بر مردی که از وی تقاضای ازدواج می‌کند «عاشق است» یا نه. ترولوپ این عقیده را اغلب رک و راست عنوان می‌کند. وی در زندگی‌نامهٔ خود، *اتوبیوگرافی*، از یکی از شخصیت‌های رمانِ *آیا می‌توانید بر این زن ببخشایید؟* به‌نام لیدی گلنکورا[1] چنین یاد می‌کند: «مجبور کردن دختری به ازدواج با مردی که بر او عاشق نیست همیشه باید اقدام خطایی محسوب شود، ــ و هنگامی که مرد دیگری در میان باشد که آن دختر عاشق اوست، بی‌تردید خطای این اقدام باید بیشتر باشد.» چنین پیش‌فرض‌هایی در همه‌جای جهان، در همهٔ زمان‌ها و در همهٔ فرهنگ‌ها تا به ابد شدنی و عملی نیست. اعتبار ادبیات در زمان و مکان خاصْ این پیش‌فرض‌ها را به‌عنوان چیزی به جامعه تحمیل می‌کند که به‌تدریج مسلم و مبرهن و فراگیر جلوه می‌کند. تصوراتی همچون «عاشق بودن» در فرهنگی خاص و در لحظه‌ای خاص جهت‌دهندهٔ رفتارها و داوری‌ها می‌شوند. ترولوپ قانونگذار این ایدئولوژم[2] بود.

همان‌گونه که طنز و کنایهٔ سقراط ادعاهای شعر را از سکه انداخت، منتقدان فرهنگی نیز می‌کوشند ما را از قید و بند پیش‌فرض‌هایی که مسلّم و

---

1. Lady Glencora
2. ideologeme

بدیهی انگاشته شده‌اند آزاد کنند: بدین‌ترتیب که می‌کوشند ما را قانع کنند که اینها همین‌هایی که می‌نمایند هستند، یعنی پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی هستند، و نه حقیقت‌های ابدی. و چنین اقدامی به‌نفع همگان است. و بعد این پرسش پیش می‌آید که: وقتی همه به تمامی از قید ایدئولوژی آزاد شویم، چه چیزی باید به‌جای خلأِ به‌جای‌مانده نشاند؟ احتمال آن است که اغلب به‌جای آن چیز دیگری نمی‌گذاریم جز مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی دیگر. در تعریف فرهنگ می‌توان گفت فرهنگ یک گروه اجتماعی است که همگی پیش‌فرض‌های مشابهی را در باب ارزش و رفتار و داوری قبول دارند. شاید بتوان گفت، دلیل محکم برای خواندن ادبیات این است که هنوز هم چه خوب و چه بد ادبیات یکی از سریع‌ترین راه‌های فرهنگی‌شدن است، نفوذکردن به‌درون فرهنگ خودی و تعلق‌گرفتن به آن است. از کارکردهای اصلی ادبیات کودکان در عصر چاپ همین بوده است. این کارکرد امروزه، حتی برای کودکان کوچک به‌شکل روزافزونی به‌دست تلویزیون و سینما و موسیقیِ پاپ انجام می‌گیرد. خواندن ادبیات هنوز هم یکی از سریع‌ترین راه‌های رفتن به‌درون فرهنگی غیر از فرهنگ خودمان است، البته با این فرض که اصلاً این کار شدنی باشد و یا این فرض که شما خود اتفاقاً به این کار علاقه‌مند باشید.

چرا افلاطون این‌قدر از شعر می‌ترسید؟

برداشت دیگر افلاطون از شعر که در *جمهوری* عنوان شده است، آشکارا به‌مراتب منفی‌تر از برداشتی است که در *ایون* بیان کرده است. این برداشت نیز تاریخچهٔ درازی دارد و تا زمان حال ادامه یافته است. در *جمهوری* شعر محکوم شده است و شاعران طرد شده‌اند،[1] آن هم صرفاً به این دلیل که شعر

---

۱. هولاکوی مغول هم به روایت (ا) عبید زاکانی همهٔ شاعران بغداد را به‌عنوان موجوداتی که در خلقت زیادی‌اند به دجله می‌اندازد. ـ م.

«تقلید» موفقیت‌آمیزی است. تقلید به دو دلیل بد است. نخست آنکه، تقلید دست دوم است، از چیز دیگری گرفته شده است، واقعی نیست. با این مفهوم تصنعی است، هرچند ممکن است در مقام نسخه بدل بسیار هم دقیق باشد. افلاطون چنین استدلال می‌کند که مثلاً تختخواب تقلیدی از «ایدهٔ»[۱] تختخواب است، نمونه‌نمای (پارادایم)[۲] مثالی‌ای که هر تختخواب واقعی از آن نسخه‌برداری شده است. تابلویی که از یک تخت تهیه شده است یا توصیفی که از تخت در شعر آمده است، مثل توصیفی که هومر از تخت عروسی اولیس در *اودیسه* به‌دست می‌دهد، با پایه‌هایی که از تنهٔ یک درخت زیتونِ ثابت ساخته شده‌اند، از نظر مَجاز در مرحلهٔ دوم است. نسخه‌ای از نسخهٔ دیگر است، و چون چنین است پس کسی را به چه کار آید؟

به‌علاوه، دومین انکار شعر از نظر افلاطون از آن جا ناشی می‌شود که تقلیدهایی که از آدمیان در ادبیات می‌شوند حالتی دارند که خوانندگان را فاسد و منحرف می‌کنند. و این دومین اعتراض افلاطون به شعر در *جمهوری* است. شعر واگیردار است و خواننده را مبتلا می‌کند. خوانندهٔ شعر در عالم خیال خود را قهرمان زن یا مردی می‌بیند که در شعر آمده است. همهٔ مردمان باید همانی باشند که هستند. صداقت اخلاقی چنین می‌طلبد. شعرْ آدمی را گمراه و سرگردان می‌کند،[۳] زیرا شعر قلّق آدمیان را پیدا می‌کند و آدمیان را بر آن می‌دارد تا خود را کس یا چیز دیگری بینگارند که در اصل هستند. شعر از

---

۱. منظور همان «مُثُل» یا «مثال» افلاطونی است. ـ م.

2. Paradigm

۳. فرصت شیرازی نیز در یکی از ترکیب‌بندهای خود از فریب شعر و استفادهٔ نامشروع عاشق از شعر برای از راه به‌دربردن معشوق، به‌تفصیل می‌گوید و در آخر از شعر و از خود در مقام شاعر چنین یاد می‌کند:

خود بلند ار چه مقام شعر است — سکّهٔ عشق به‌نام شعر است
بادهٔ کذب به‌جام شعر است — شهوت‌انگیز کلام شعر است
منم از جملهٔ ایشان یک تن
که خدا خُرد کند گردن من! ـ م.

همهٔ آدمیان بازیگر می‌آفریند، و همه می‌دانند بازیگران چه زن و چه مردشان تا چه حد غیراخلاقی‌اند. افلاطون می‌پندارد سخنگویان *ایلیاد* و *اودیسه* خودْ هومرند و نه «راویان» افسانه‌ای. تا جایی که خودِ هومر است که سخن می‌گوید، سخن وی اخلاقی است. اما وقتی هومر وانمود می‌کند که این اولیس است که حرف می‌زند و بخشی از داستان را نقل می‌کند، این‌جا دیگر اخلاق‌ستیزی و فساد است که چهره می‌نماید.[۱]

وقتی کسی تظاهر می‌کند کس یا چیز دیگری است، مشکل در این است که بر این کار پایانی نیست. از نظر افلاطون، عملِ تظاهرکردن از یک زنجیرهٔ جنسیت‌مدارانهٔ هستی از مرد تا زن تا جانوران تا اشیای بی‌جان عبور می‌کند و به‌حضیض انحطاط می‌انجامد. تأکید سقراط در مورد این خطر وحشتناکی که در شعر نهفته است، همان محکومیت کلاسیک تقلید در سنت غربی است. تقلیدگونه‌ای از جنون است که شخص را از انسانیت تهی می‌کند و از مردی(!)[۲] می‌اندازد (نامرد می‌کند). درست است که شعر به‌نظر افلاطون از اعتبار برخوردار است، اما این اعتبار از مقولهٔ شرّ بنیادی (رادیکال) است. از این‌رو شاعر را باید از جمهوریِ آرمانیِ وی راند. این تندترین بحثی است که تاکنون در باب اینکه چرا نباید ادبیات خواند عنوان شده است. اما این نکته را نیز باید به‌یاد داشت که افلاطون در همان حالی که خود نقش سقراط را بازی می‌کند، نقش بازی‌کردن را هم محکوم می‌کند، درست همان‌گونه نیز محکومیت ادبیات را در قالبی عنوان می‌کند که از نمونه‌های غیرعادی ادبیات است که همان گفت ـ و ـ شنودهای (دیالوگ‌های) افلاطونی باشد. این گفت ـ و ـ شنودها به‌گفتهٔ نیچه از درون ویرانهٔ ژانرهای پیشین یونانی سربرآورده

---

۱. به بیان ساده‌تر «نقل‌قول مستقیم» در مقابل «نقل‌قول غیرمستقیم» و روایت است. آنچه افلاطون رد می‌کند، نقل‌قول غیرمستقیم است، زیرا شاعر باید خود را در نقش شخصیت شعر غرق کند؛ نظر افلاطون دربارهٔ نمایش (پاراگراف بعد) نیز از همین‌جا ناشی می‌شود. (نقل به‌معنا از یادداشت‌های مترجم انگلیسی) **جمهوری**، ایچ. دی. پی. لی.، ۱۹۶۲، پنگوئن، ص ۱۳۴). ـ م.

۲. علامت تعجب از نویسنده است. ـ م.

است و نمونه نخستینِ یکی از اسلوب‌های ادبی است که هنوز هم تا به امروز برای ما مهم‌ترین اسلوب ادبی است، که همان رمان باشد.

[چنین گوید سقراط] از آن‌جا که مسئولانمان (اولیامان) باید که مردان نیکی باشند و از آن‌جا که مسئولانمان مَردند، پس به ایشان اجازه نخواهیم داد نقش زنان را ایفا کنند و از زنان جوان یا پیری تقلید کنند که با شوهران خود بگومگو می‌کنند، با عَرش نزاع می‌کنند، با صدای بلند خودستایی می‌کنند، به‌خیال خام خود خویشتن را بختْ‌یار می‌بینند، یا اسیرِ بدبختی و غرقه در رنج و سوگ و زاری ــ و بدتر از آن زنانی که بیمارند، که عاشق‌اند، که گرفتار درد زایمان‌اند... و نه آنان باید از بردگان تقلید کنند، نه غلام و نه کنیز، و نه باید که به وظیفهٔ بردگان بپردازند... و نه از مردان بدی که نامردند و کارهایی خلاف می‌کنند که هم‌اکنون از آن سخن گفتیم [کارهایی که به‌دست مردانی انجام می‌گیرند که «دلیر و هُشیار و پارسا و آزاد»اند]، مردانی که به یکدیگر ناسزا می‌گویند و یکدیگر را هجو می‌کنند، در مستی و در هُشیاری و در همهٔ حال‌ها کلمات رکیک بر زبان جاری می‌کنند و به‌شیوهٔ چنین مردانی نسبت به خویشتن و نسبت به دیگران در گفتار و کردار مرتکب گناه می‌شوند. و من فکر می‌کنم ایشان نباید عادت کنند که خود را به دیوانگان مانند کنند نه در گفتار و نیز نه در کردار. زیرا هرچند باید نسبت به مردان و زنان دیوانه و بدْ آگاهی داشته باشند، اما هرگز نباید که از این نوع تقلید کنند... آیا حق دارند از آهنگران و دیگر صنعتگران یا از پاروزنان سفینه‌ها و از آنانی تقلید کنند که ضربْ‌آهنگ پاروزدن را تنظیم می‌کنند، یا از هر چیز دیگری که با اینها ارتباط دارد؟

چگونه ممکن است از این کسان تقلید کنند، وی [ادیمانتوس[1]] گفت، در حالی که اجازه نخواهند داشت به این‌گونه چیزها توجه کنند؟

---

1. Adimantus

پس می‌رسیم به اسبان که شیهه می‌کشند، گاوان که ماق می‌کشند، صدای رود و غرش دریا و غرش تُندر و هر چیزی که بدین‌ها ماند ــ آیاحق تقلید از اینها را خواهند داشت؟

نه، گفت [سقراط] آنان اجازه ندارند از دیوانگان باشند یا حتی خود را به دیوانگان مانند کنند.

همان‌گونه که از این قطعهٔ گویا برمی‌آید، انزجاری که افلاطون نسبت به شعر و به‌طورکلی نسبت به تقلیدگری از خود نشان می‌دهد، یا به‌بیان دیگر انزجاری که به سقراط نسبت می‌دهد، بی‌تردید با انزجار معروف وی نسبت به جسم (تن) ارتباطی دارد. از دیدگاه افلاطون، تن در بهترین حالتْ خود مرحله‌ای است به‌سوی روحانیتی خالی‌شده از تن. همچنان‌که در *فیدروس*[1] مشاهده می‌کنیم، عشق جسمانی باید تصعیدیافته به‌مرحلهٔ عشق روحانی برسد. برای‌مثال، حماسه‌های هومریِ پیرامون عشق و جنگ‌اند که دو فعالیتِ بسیار عینیت (تجسّد) یافته‌اند. تقلیدگری از عشق و جنگْ روح را پایْبست گور خاکیِ آن می‌کند که تن باشد. از این‌رو می‌بایست که در کشور آرمانی افلاطون قدغن باشند.

حیاتِ طولانیِ تحقیر افلاطون نسبت به شعر

یکی از جنبه‌های آثار جیمز جویس (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱) که به‌عمد سنت‌های فرهنگی خودِ او را زیرپا می‌گذارد، تقلید وی از صدا از طریق کلمات در *اولیس* است، مثل صدایی که یک دستگاه چاپ درمی‌آورد: «سْلِلْت.[2] پایین‌ترین طبقهٔ اولین ماشین با حرکت دو بازوی خود با سللت، نخستین دستهٔ

---

۱. *Phaedrus*، *پافیدو* از گروه دوم آثار افلاطون است. ـ م.

2. Sllt

بیست‌وچهار لایی روزنامه را به‌پیش راند. سللت. برای جلب توجه طوری سللت می‌کرد که تقریباً حالت انسانی داشت. تراز می‌کرد تا بهتر حرف بزند،» یا در سرآغاز *بیداری فی‌نی‌گن‌ها*، که صدای تندر می‌آید: «باباباداالگهتاکاممیناورونکوننبرونتوننهررونتوننشنتروواروهو اونانسکانتو هوهوردِننثورنوک!»[1] به‌ادعای جویس نویسنده با اعمال اعتبار و اقتدار مستقلِ شخصِ خود حق دارد و باید هر چیزی را در قالب کلمات تقلید کند. از تصور اینکه افلاطون با دیدن تک‌گویی مولی بلوم در بخش پایانی *اولیس* به چه حالی می‌افتاد، پشت آدم می‌لرزد. تأیید اعتبار و اقتدار جویسی شکل اغراق‌آمیزی در تعهد حرفه‌ای شلی‌گونهٔ استیون ددالوس در پایان *تصویر جوانی هنرمند* به خود می‌گیرد: «درود، ای زندگی! اکنون می‌روم تا برای هزار هزارمین بار با واقعیتِ تجربه روبه‌رو شوم و در آهنگرخانهٔ روحم وجدان آفریده‌نشدهٔ نژادم را پرداخت کنم.»

انگار برای ضدیت با ادعاهای مبالغه‌آمیزِ این چنینی در مورد اعتبار و اقتدار نویسنده هم که شده، محکومیتِ مفاسد تقلید که از سوی افلاطون عنوان شده است، پژواک آن در سنت غربی از خلال قرون و اعصار گذشته به‌گوش می‌رسد. نمونه‌ای از این پژواک را در محکوم‌کردن‌های رمان‌خوانی در پروتستانیزم می‌بینیم. اخلاق‌گرایانِ پروتستان چنین می‌اندیشیدند که خواندن رمان سبب گمراهی جوانان، به‌ویژه زنان جوان شده، آنان را به‌زندگی در جهان خیال و افسانه سوق می‌دهد. خواندن رمان آنان را از انجام وظایف واقعی دنیوی بازمی‌دارد.

ایمانوئل کانت (۱۷۲۴ـ۱۸۰۴) فیلسوف بزرگ *عصر روشنگری*[2] در یکی از آثار خود به‌نام *نقد داوری*[3] (۱۷۹۰) سخت به‌خواندن رمان می‌تازد؛ انکار شدید کانت نمونه‌ای چشمگیر از این دست است. کانت در جمله‌ای که

---

1. "bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronnt uonnthunntrovarrhounawnskawntoohoohoordenenthurnuk"

2. Enlightenment

3. *Critique of Judgment*

کمابیش پژواک مستقیم نظرگاه افلاطون است می‌گوید: «خواندنِ رمان حافظه را تضعیف می‌کند و شخصیت را خراب می‌کند.» کانت درست به‌همان دلیلی که من خودم ادبیات را دوست دارم، از ادبیات بیزار است، یعنی در مقام دعوت به‌زندگیِ توأم با همدردی در یک جهان افسانه‌ای. کانت می‌گوید رمان‌خواندن بد است، زیرا این کار خُشک‌اندیشیِ[1] همدلی نسبت به اشخاصی است که صرفاً افسانه‌ای هستند، درحالی‌که باید تصمیم بگیریم که وظایف اخلاقی ما در جهان واقعی کدام‌اند، آن‌هم با کمال سردی و بی‌طرفی و نه با همدلی. خواندن رمان نمونه‌ای از آن چیزی است که کانت «Schwärmerei» می‌خواند، واژه‌ای که کانت فراوان به‌کار می‌برد. کلمهٔ انگلیسی «fanaticism» (خشک‌اندیشی) ترجمهٔ ضعیفی برای این واژهٔ فوق‌العادهٔ آلمانی است. خود کلمهٔ آلمانی یعنی هذیان، رفتار عصیانگرانه، شور و شوق، وجد، خلسه بر سر چیزی، بت‌سازی. ترس و انزجار از رمان‌خواندنْ شکل جنسیت‌مدارانهٔ خاصی در ذهن کانت به‌خود می‌گیرد؛ در قطعه‌ای از یادداشت‌هایی که یکی از دانشجویان از سخنرانی کانت برداشته است، چنین می‌خوانیم:

> مردی که زنِ رمان‌خوان دارد، مرد شوربختی است؛[2] زیرا این زن بی‌تردید پیش از این در خیال خویش با گراندیسون[3] ازدواج کرده [قهرمان رمان *سِر چارلز گراندیسون* (۱۷۵۳ـ۱۷۵۴) اثر ساموئل ریچاردسون، که در سدهٔ هژدهم هواخواهان فراوانی داشت] و اکنون بیوه شده است. پس این زن تمایل چندانی به رفتن به آشپزخانه ندارد!

من این قطعهٔ شوینیستیِ مردانه که به‌شکل شگفتی افشاگرانه است و نیز ترجمهٔ آن را به دیوید هنسلی[4] مدیونم. ایمانوئل کانت تا آخر عمر زن نگرفت، و روشن است که وقت چندانی سرِ رمان‌خواندن نمی‌گذاشت، آن‌هم

---

1. fanaticism

۲. عُبید فرماید: «از خاتونی که قصهٔ *ویس و رامین* خوانَد مستوری توقع مدارید!». ـ م.

3. Grandison

4. David Hensley

در شب‌های سرد و تاریک زمستان‌های کونیگسبرگ.[1] و اگر هم رمان می‌خوانده، این رمان‌خوانی دزدانه بوده و همراه با احساس گناه.

در چند مورد مشهور، خودِ رمان‌ها نمایانگر بدی اخلاقی خودشان هستند. و این خود ـ تأییدیِ[2] غیرمستقیمی است بر اعتبار و اقتدار خطرناک رمان. گاهی رمانی در درون خود به‌صورت غیرمستقیم به خواننده هشدار می‌دهد که رمانی را که در آن لحظه در دست دارد زمین بگذارد. کاترین مورلاند قهرمانِ زن رمان *نورثانجر آبی*[3] اثر جین آستین (۱۷۷۵ـ۱۸۱۷)، *اِما* *بواریِ* فلوبر (۱۸۲۱ـ ۱۸۸۰)، *لرد جیم* کنراد (۱۸۵۷ـ۱۹۲۴) و بسیاری دیگر از شخصیت‌های داستانی از لحاظ اخلاقی فاسد بودند و با خواندن رمان به‌جایی کشیده شدند که از خود و از جهان، انتظارات غیرمعقولی داشته باشند. *دون کیشوتِ* سروانتس (۱۵۴۷ـ۱۶۱۶) البته نمونه نخستینِ (آرکی‌تایپ)[4] این نقشْ‌تکرار است. هنری جیمز نیز در مورد میریام روث، قهرمان رمان *میوز غم‌انگیز (الاههٔ تراژیک)*[5] از همین سنت پیروی می‌کند؛ این بازیگرِ بااستعداد فاقد هرگونه شخصیت استواری از آن خویش است (البته به ارادهٔ هنری جیمز)، آن‌هم صرفاً به این دلیل که بازیگر بسیار خوبی است. میریام روث چیزی نیست جز شخصیت نقشی که در هر زمان در حال اجرای آن است، حتی در «زندگی واقعی.» پیتر شرینگهام، شخصیت دیگر رمانْ سیاستمدارِ جوانِ در حال پیشرفتی است که عاشق میریام می‌شود. شرینگهام برای میریام که نقش گالاتیا را دارد نقش پیگمالیون[6] را بازی می‌کند. شرینگهام هزینهٔ آموزش روث را برای هنرپیشگی می‌پردازد. شرینگهام در

---

1. Königsberg
2. self-affirmation
3. *Northanger Abbey*
4. archetype
5. *The Tragic Muse*

۶. Pygmalion، در اساطیر یونان پادشاه قبرس است که عاشق مجسمهٔ خود می‌شود؛ آفرودیت در این مجسمه روح می‌دمد و آن را به هیئت دختری با خون و گوشت به‌نام گالاتیا (Galatea) درمی‌آورد. در ضمن پیگمالیون نام یکی از نمایشنامه‌های *برنارد شا* نیز هست، که *بانوی زیبای من* (*My Fair Lady*) روایت موزیکال آن است. ـ م.

یکی از لحظات تعیین‌کنندهٔ رمان به فقدان شخصیت میریام که عجیب و غم‌انگیز است فکر می‌کند. هرگز نمی‌توان فهمید میریام کجا ایستاده است:

> به‌ناگاه از ذهن شرینگهام گذشت که از نظر داشتن طبیعت نمایشی هیچ مشکلی در میان نیست و در حقیقت میریام از این نظر چنان کامل است ک مدام در حال ایفای نقش است؛ که وجود این زن مجموعه‌ای است از نقش‌هایی که هر کدام مختصّ لحظهٔ خاصی است، هرکدام تغییر کرده به نقش دیگری بدل می‌شود و این نقش‌ها همه در مقابل آینهٔ ابدیِ کنجکاوی یا ستایش یا حیرت خاصی بازی می‌شوند ــ در برابر جمع تماشاچی خاصی که میریام در عالم خیال و پندار خویش در مردمان پیرامون خود می‌دید... هویت میریام در تداوم نقش‌نمایی‌های[1] وی خانه داشت، به‌طوری‌که میریام از هیچ نوع خلوت اخلاقی برخوردار نبود، (شرینگهام برداشت‌های خود را این‌گونه در قالب الفاظ ریخت)، بلکه در باد تندی از نمایش‌نمایی، از شکل‌نمایی زندگی می‌کرد ــ چنین زنی نوعی هیولا بود، هیولایی که در وجود آن الزاماً چیزی وجود نداشت که بتوان بدان «دل بست»، چرا که چیزی در میانه نبود که بتوان بدان چنگ زد و بدان آویخت... اکنون دیگر چهرهٔ این دختر همه‌چیز را بر شرینگهام هویدا می‌کرد ــ کشف کرد که این دختر مطلقاً چهره‌ای از آنِ خود ندارد، تنها چهرهٔ وی، چهرهٔ موقعیت‌ها و صحنه‌ها و انواع حرکات نمایشی است (که احتمالاً از توانایی عظیم‌شدن برخوردار بودند).

یک موردِ ملموسْ تسلیم‌شدنِ من به *خانوادهٔ رابینسون سویسی* در دوران کودکی است، که می‌توان آن را به‌چشم گریزگری[2] وخیمی نگاه کرد. این پدیده سرآغازِ عادت بدی بود که همهٔ عمر مرا اسیر خیال‌ها و افسانه‌ها کرده و مانع

---

1. Personation

۲. escapism، واقعیت‌گریزی.

شده است که هشیارانه به «جهان واقعی» بپردازم و مسئولیت‌های خویش را در این جهان واقعی به‌انجام رسانم. واقعیت آنکه هنوز هم صدای مادرم را می‌شنوم که از من می‌خواهد کتاب را زمین بگذارم و بروم بیرون بازی کنم. *مارسلِ* پروست که در کودکی کتابخوان قهاری بوده است، تذکرهای مشابهی شنیده است، که احتمالاً در مورد خود مارسل پروست هم صدق می‌کند. امروزه کودکان تا جایی که ممکن باشد وقت خود را جلوی تلویزیون می‌گذرانند یا به بازی‌های رایانه‌ای سرگرم می‌شوند؛ این کودکان تفاوت چندانی با کتابخوان‌های معتادی ندارند که در برّه‌کُشانِ رو به‌افولِ فرهنگ چاپ زندگی می‌کنند. بازی رایانه‌ای گونهٔ دیگری از واقعیت مجازی است، درست مثل برنامهٔ اخبار شبکه‌ها؛ درام‌های تلویزیونی که دیگر جای خود دارند. اینها، به‌نظر ما خوانندگانِ قهارِ متن‌های «مشروع»، بی‌تردید از نظر جهانِ افسانه‌ای دارای ارزش کمتری هستند. اما تفاوت شاید بدان حدی نیست که ما خوش داریم باشد.

یکی از فیلسوفان انگلیسی به‌نام جرمی بنتام[1] (۱۸۳۲-۱۷۴۸) که از نظرفکری به گروه سودگرایان[2] تعلق دارد، گفته است ارزش کاربردی شعر تقریباً به‌اندازهٔ ارزش کاربردیِ یک دور بازیِ پوش‌پین[3] است (مهم نیست این پوش‌پین چه نوع بازی است). بنتام با این حرف می‌خواسته نهایت تحقیر خود را بیان کند. البته من همان حرفی را که بنتام زده است برای مقایسهٔ ادبیات و بازی‌های رایانه‌ای نمی‌زنم. حرف من این است که هم اثر ادبی و هم بازی رایانه‌ای برای خوانندگان و بازیکنان خود یک واقعیت خیالی می‌آفرینند، نیز می‌گویم که هم بازی‌های رایانه‌ای، هم ادبیات دارای استفاده‌های اجتماعی منحصربه‌فرداند، هرچند هرکدام استفادهٔ خاص خود را دارد که با آن دیگری متفاوت است. و مگر نه آنکه *آلیس در سرزمین عجایب* و *از درون آینه* هر دو، هرکدام به‌شیوهٔ متفاوتی از بازی الگوبرداری شده‌اند: الگوی *آلیس در سرزمین*

---

1. Jeremy Bentham
2. utilitarian
3. Pushpin

عجایب ورق‌بازی است و الگوی *از درون آینه* شطرنج بازی. دست‌کم از نظر کارول و نیز از نظر من تشابه عمیقی میان قصه‌گویی و بازی وجود دارد.

دفاع ارسطو از شعر

بوطیقای ارسطو که کهن‌ترین رساله در باب شعر است، سخنرانی‌هایی است که دربارهٔ آنچه امروز ادبیات می‌نامیم ایراد شده‌اند، یا بهتر است بگوییم دربارهٔ قالب‌های کاملاً خاص ادبیات، یعنی تراژدی و حماسهٔ یونانی. این قالب‌ها دارای کارکرد اجتماعی خاصی بودند که با کارکرد ادبیات در عصر چاپ به‌کلی متفاوت است. سخنرانی‌های ارسطو تا حدودی پاسخ به محکومیت دوگانهٔ شعر از سوی افلاطون‌اند. از دید ارسطو تراژدی و حماسه قالب‌های نمونه‌نمایانه (پارادایماتیک) «شعر» بودند. ارسطو تراژدی و حماسه را در واقعیت اجتماعی‌ای که در خدمت آن بودند ریشه‌دار می‌دید. هردو درون این واقعیت اجتماعی دارای کارکرد عملی (پراگماتیک) و واقع‌بینانه بودند. ارسطو برخلاف افلاطون با سربلندی تقلید را ستایش می‌کند، آن‌هم به‌دو دلیل خوب اجتماعی. ارسطو می‌گوید ما از طریق تقلیدکردن می‌آموزیم، و از تقلید لذت می‌بریم. ارسطو به‌شیوهٔ منطقی و خوددار (و جنسیت‌گرایانهٔ) خود می‌گوید:

> اما در مورد سرچشمهٔ هنر شاعری در مجموع، [باید گفت] از نظر منطقی دو علت عملی شعر را به‌وجود آورده است که هردو ریشه در طبیعت آدمی دارند. بدین‌ترتیب که (۱) عادت به تقلید در آدمیان از همان دوران کودکی فطری است [در عمل انسان/مرد(!)][1] از این نظر با دیگر جانوران تفاوت دارد که مقلدترین است و نخستین درس‌های

---

۱. در انگلیسی کلمهٔ man به هردو معنی مرد و انسان است. میلر با این علامت تعجب مثل جای دیگری پیش از این می‌خواهد بگوید زنان نیز چنین‌اند. ـ م.

خویش را از طریق تقلید فرامی‌گیرد] و همچنین است (۲) لذتی که همهٔ آدمیان از کار تقلید کسب می‌کنند.

تراژدی به‌گفتهٔ ارسطو تقلیدی از یک کُنش است. این کنش اغلب اوقات در یک داستان یا اسطوره تجسّم یافته است، داستان با اسطوره‌ای که بینندگانِ تراژدی پیشاپیش آن را می‌دانند، مثل داستان اودیپ. این داستان‌ها در کل با روابط پیچیده و اسرارآمیز و غیرقابل درکِ میان خدایان و مردان یا زنان سروکار دارند. نمونه‌ای از آن پرسشِ بدون پاسخی است که در *اودیپ شاه* اثر سوفوکل مطرح می‌شود؛ پرسش این است که به چه دلیل آپولو تصمیم گرفته است اودیپ را این‌گونه ظالمانه مجازات کند، آن‌هم به این صورت که اودیپ را بر آن می‌دارد که ناخواسته پدر را بکشد و با مادر ازدواج کند. بااین‌همه، کارکرد اجتماعی تراژدی از دید ارسطو این‌جهانی و حتی جسمانی است. تراژدی عواطف بدِ شفقت و هراس را از جسم و روح می‌زداید و این کار را با برانگیختن همان هراس و شفقت به انجام می‌رساند. از دید ارسطو تراژدی، به ترجمهٔ جرارد اِلس،[1] عبارت است از تقلیدِ کُنشی که «از طریق جریانی از شفقت و هراس *پالایشِ*[2] [*کاتارسیس*] اعمال تراژیک را کامل کند، اعمالی که دارای همان ویژگی‌های عاطفی‌اند،» یا به ترجمهٔ س. ه. بوچر «از طریق شفقت و هراسی که سبب پالایش کامل آن عواطف می‌شود». و بدین‌طریق است که تراژدی به‌شکل‌گونه‌ای از هومئوپاتیِ روان‌پالایانه عمل می‌کند.

اما آنچه دیدیم، تنها یکی از شیوه‌های قرائت یادداشت سخنرانی‌های نسبتاً پیچیده‌ای است که *بوطیقای* ارسطو را تشکیل می‌دهند. این یادداشت‌ها طی قرون و اعصار سبب تحیر مفسران شده‌اند. *بوطیقای* ارسطو را از زاویهٔ دیگری نیز می‌توان قرائت کرد، و آن اینکه برانگیختن شفقت و هراس به‌وسیلهٔ تراژدی خوب است، دلیل مقبولی است برای به‌تماشا نشستن

---

1. Gerard Else

۲. purification، روان‌پالایی (آشوری) Katharsis = Catharsis؛ تصفیه (زریاب‌خویی). ـ م.

نمایش، حتی اگر این عواطف پالایش نشوند. چرا؟ برای اینکه این عواطف به‌خودی‌خود لذت‌بخش‌اند و لذت چیز خوبی است. ارسطو جایی در *بوطیقا* می‌گوید:

> لازم است پیرنگ چنان مستحکم باشد که وقتی کسی حتی بدون بهره‌برداری از جلوه‌های بصری رویدادها را می‌شنود، از هراس به خود بلرزد و نسبت به آنچه می‌بیند احساس شفقت (ترحم) کند: و این همان چیزی است که شخص با شنیدن پیرنگ *اودیپ* تجربه می‌کند... این‌جا لذتِ ناشی از شفقت و هراس است که از طریق تقلید به‌وجود می‌آید و چون شاعر باید درپی ایجاد همین لذت باشد، روشن است که این مشخصه‌ها را باید به‌صورت رویدادهای مؤلفه و تشکیل‌دهنده سامان داد.

این‌جا دیگر سخنی از «پالایش» (کاتارسیس) در میان نیست. تنها بر عواطف پالایش‌نیافته انگشت گذارده شده است. واژهٔ «پالایش» تنها یک‌بار در *بوطیقا* می‌آید. اینکه تقلید لذت درپی دارد یکی از دفاع‌های ارسطو از شعر است. پالایش یا پاکسازی (روان‌پالایی)ای که در ترجمهٔ جرارد الس آمده است، مربوط به عواطف بدِ شفقت و هراس نیست، بلکه پالایش «اعمال تراژیک است که دارای مشخصه‌های عاطفی‌اند.» و این خود تراژدی را با سرچشمه‌های آن که در آیین‌های[1] پالایش است، مرتبط می‌کند، آیین‌هایی که به‌صورت رویدادهای نمایشیِ ظاهری‌ای تکرار می‌شوند که نمایش‌دهندهٔ پالایش‌اند، برای‌مثال لعنت طاعون که بر شهر تِب نازل شده است با حذف مسبب آن یعنی اودیپ از میان می‌رود.

همان‌گونه که پل گوردون در *تراژدی بعد از نیچه: آبروفورِ وجدآمیز* نشان داده است، ارسطو با نگرانی درپی آن است که عامل غیرعقلایی را از روایت

---

1. ritual

خویش از تراژدی بیرون کند. و در همان حال تقریباً به‌شکلی وسواس‌گونه دل‌مشغولِ صورت‌های مختلف غیرعقلایی‌هاست. ارسطو در روایت خود مدعیِ برتری عقلاییِ غیرعقلایی‌هاست که شبیه همان ماجرای اودیپ است. و با این ادعا همان الگوی تراژدیِ نمونه‌نمایانهٔ خود یعنی *اودیپ شاه* را تکرار می‌کند، که ریشه‌های آن در آیین‌های دیونیسوسی[۱] است. ارسطو کم‌وبیش به‌رغم میل خود به این نکته پی می‌برد که تراژدی به‌همان کانون دیونیسوسی‌ای جذب می‌شود که می‌خواهد دفع کند. ارسطو تصدیق می‌کند که شفقت و هراسِ برآمده از تراژدی لذت‌بخش است. و این لذت خوب است؛ این دیدگاهِ ارسطو چندان فاصله‌ای با دیدگاه نیچه و ستایشی که از زیاده‌روی‌های غیرعقلایی دیونیسوسی می‌کند ندارد، زیاده‌روی‌هایی که نه‌تنها لازمهٔ تراژدی که لازمهٔ هنر در کلیت آن نیز هستند.

در هر دوی این قرائت‌های ***بوطیقا*** (قرائت‌های دیگری نیز هست)، اعتبار تراژدی از دیدگاه ارسطو برآمده از مؤلف[۲] آن نیست، بلکه از این نظر است که ریشه در جامعه دارد. ادبیات نهاد پیچیده‌ای است که از اسطوره‌ها استفاده می‌کند، اسطوره‌هایی که همگان می‌دانند و متعلق به همگان هستند و برای هدف اجتماعیِ جمعیِ خاصی هستند.

ارسطو زنده است!

پیش‌فرض‌های ارسطو در باب اینکه چرا باید ادبیات بخوانیم و چرا باید شاهد اجرای نمایش باشیم، هنوز هم در دگرگشت‌های[۳] مختلف دارای

---

۱. Dionysus، در اساطیر یونان خدای باروری و شراب و نمایش است؛ باکوس نیز خوانده می‌شود. ـ م.

۲. در انگلیسی مؤلف (نویسنده) authour و اعتبار authority از یک ریشه‌اند. ـ م.

3. permutation

اعتبارند. نمونه‌ای از این اعتبار پیش‌فرض گسترده و فراگیر سده‌های نوزدهم و بیستم در باب ادبیات است که ادبیات را در مقام یک نهاد جمعی و همگانی در درون فرهنگ کلّی پیرامونی آن جای می‌دهد. ادبیات اعتبار خود را از کارکرد اجتماعی خود کسب می‌کند. اعتبار ادبیات اعتباری است که استفاده‌کنندگان ادبیات برای آن قائل می‌شوند و روزنامه‌نگاران و منتقدانی که برای آن ارزش قائل می‌شوند. اعتبار اثر ادبی گاهی از این عقیده ناشی می‌شود که این اثر، بازنمود دقیقی از واقعیت اجتماعی و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی حاکم بر آن است. گهگاه این اعتبارِ اعطایی، ریشه در این اعتقاد دارد که ادبیات سبب شکل‌گیری معتقدات و ساختارهای اجتماعی است. ادبیات این مهم را از طریق کاربرد مؤثر چیزی به‌انجام می‌رساند که کِنِت بِرک[1] آن را «استراتژیِ دربرگرفتن یک موقعیت» می‌خواند. فرضیهٔ فوق کارکرد اجرایی نیرومندی برای ادبیات قائل می‌شود. اما در هر دویِ این صورت‌ها، اعتبار ادبیات اجتماعی است. این اعتبار از بیرون از حوزهٔ ادبیات به ادبیات اعطا می‌شود، و اغلب براساس این اعتقاد است که حقیقتِ ادبیات با پدیده‌های اجتماعی به‌صورت موجود آن همخوان است. این اعتقاد در دعویِ مشهور ارسطو در باب شعر نیز حضور دارد که می‌گوید شعر «امری فلسفی‌تر و جدی‌تر از تاریخ» است. و دلیل آن هم این است که ادبیات عرضه‌کنندهٔ چیزهایی نیست که عملاً اتفاق افتاده‌اند، بلکه عرضه‌کنندهٔ چیزهایی است که «می‌توانند اتفاق بیفتند.» شعر، به‌گفتهٔ ارسطو، «فراگیر و جهانشمول» است. شعر عرضه‌کنندهٔ این نکته است که «چه نوع شخصی امکان دارد، با توجه به احتمالات یا ضرورت، انواع خاصی از چیزها را انجام دهد یا بگوید.»

چارلز دیکنز (۱۸۱۲ـ ۱۸۷۰) این پیش‌فرض را بار دیگر تأیید می‌کند که اعتبار ادبیاتِ خوب به‌حقیقت همخوانیِ آن است؛ این تأیید مجدد در

---

1. Kenneth Burke

پیشگفتارِ ویراست سوم ***اولیور تویست*** (۱۸۴۱) و ضمن دفاع از این اثر آمده است، آن جا که دیکنز ادعا می‌کند بازنمود نانسی «***حقیقی***» است. بعدها دیکنز در ادامهٔ کار ادبی خود و باز هم در پیشگفتار دیگری، به‌همان طریق از اشتعال خودبه‌خودیِ کروک[1] در ***خانهٔ فسرده (قانون‌زده)*** دفاع می‌کند. دیکنز در توجیه اشتعال خودبه‌خودیِ کروک به مجموعهٔ کاملی از مواردِ به‌اصطلاح تاریخی استناد می‌کند، مواردی در ورونا (ایتالیا)، در رانس (ریمز، فرانسه) و در کلمبوس (اوهایو، امریکا). شواهد تازه‌ای (که سخت باعث حیرت من شده‌اند) نیز عقیدهٔ دیکنز را تأیید می‌کنند، هرچند این موارد واقعاً «خودبه‌خودی» نیستند. برای این اشتعال یک منشأ خارجی لازم است، برای‌مثال آتش توی بخاری که سبب آتش‌گرفتن قربانی شود، هرچند قربانی مرد یا زن به‌همان صورت هولناک و کُندی می‌سوزد که دیکنز در توصیف خود برای سرنوشت کروک قائل می‌شود. چربی بدن آدمی مثل مومِ شمع می‌سوزد. لباس قربانی کار فتیله را می‌کند. آیا تصدیق علمیِ نوین سبب اعتبار بیشتر اشتعال خودبه‌خودیِ کروک در ***خانهٔ فسرده*** به‌چشم خوانندهٔ امروزیِ اثر می‌شود؟ انکار آن مشکل است.

اختصار را آنکه در چارچوبهٔ این سنت باید ادبیات بخوانیم، برای آنکه ادبیات لذتی می‌بخشد که از نظر اجتماعی مفید است، و برای آنکه ادبیات از اعتبارِ بازنمودی و تصویرگری برخوردار است. این پیش‌فرض‌ها در امریکا و اروپای سدهٔ نوزدهم و بیستم از قدرت عظیمی برخوردار بوده‌اند. این پیش‌فرض‌ها حتی امروز هم پیش‌انگاشت‌های[2] بنیادیِ اکثر نوشته‌های انتقادی و تربیتی‌اند.

---

۱. Krook، از شخصیت‌های درجه دوم ***خانهٔ فسرده (قانون‌زده)*** (Bleak House) است؛ وی «مدیر» یک مؤسسهٔ کُهنه‌خری است. ـ م.

2. Presupposition

ادبیات در مقام اتوبیوگرافیِ در لباس مبدل (در لفافه)

اعتباری که دارای زمینهٔ فوق طبیعی است، واقعیت صُلبی که زمینهٔ آن جهان اجتماعی فرا ـ زبانی است، قدرتِ صرفاً خوب یا بدِ «قصه» که قادر است در کسانی که خود را بدان تسلیم می‌کنند چنان باوری ایجاد کند که سبب تغییر رفتار شود ــ همهٔ اینها منشأ اعتبار ادبیات هستند و همیشه در سنت مغرب‌زمین ریشه‌های مستحکم داشته‌اند. اینها اغلب در جوامعِ مشترک یا در نویسندگان و خوانندگان مشترکْ صاحب نفوذ بوده‌اند، آن‌هم به‌حالت تناقض‌های زنده‌ای که اغلب حتی به‌چشم هم نیامده‌اند. در فرهنگ امریکا و اروپای سدهٔ نوزدهم و بیستم نقش ادبیات چیزی بیش از مورد خاصی از این ملقمهٔ فاقد انسجام نبوده است.

اکنون به چارمین زمینهٔ اعتبار ادبیات می‌پردازم و با آن رپرتوار داستان‌های من نیز تکمیل می‌شود، داستان‌هایی که برای خود نقل کرده‌ایم تا توجیه کنیم چرا باید ادبیات خواند (یا نخواند). تنها این نیست که این داستان‌ها میان خودشان فاقد انسجام و هماهنگی‌اند؛ گذشته از آن، این داستان‌ها قادر نیستند انبوه عظیم عالم‌های ناهمسنگِ ما را شامل شوند، توصیف کنند یا منتظم سازند، عالم‌های ناهمسنگی که تشکیل‌دهندهٔ آن بخش از کتابخانهٔ جهانی و فراگیری هستند که بدان نام ادبیات داده‌ایم. اختراع چیزی به‌نام «سنت غربی» خود بخشی از ادبیات است. این پدیده خود یکی از مسحورکننده‌ترین و فریبنده‌ترین عالم‌های افسانه‌ای است. به‌بیان‌دیگر، مفهوم «سنت غربی» بیشتر مفهومی ایدئولوژیکی است تا وجودی، یعنی همانی که دیکنز دربارهٔ نانسی می‌گوید: «حقیقی.»

رولان بارت ناچار بود مقداری تلاش کند، بلکه بتواند مؤلف را در مقالهٔ «مرگ مؤلف»[1] (۱۹۶۸) بکُشد، زیرا بخشِ نیرومند و ریشه‌دارِ سنت ما

1. La mort de l'auteur

غربیان این است که معتقدیم آنچه سبب اعتبار اثر ادبی می‌شود مؤلفی است که پشت سر اثر ایستاده است. مؤلف[۱] مایهٔ اعتبار[۲] اثر است، مایهٔ استحکام و قوام اثر است. حجم عظیمی از پژوهش‌های اخیر، به‌ویژه پژوهش‌هایی که در زمینهٔ ادبیاتِ عصر رنسانس در انگلیس و در خود قارهٔ اروپا صورت گرفته است، توانسته به بسیاری از مردمان بباوراند که فردیّت (خود ـ بود)[۳] «ساخته»[۴] می‌شود. خود ـ بود (فردیت) از مقولهٔ «خود ـ سرشتن»[۵] است. ذاتی نیست، مادرزاد نیست، عطیهٔ خداوند نیست. از این دیدگاه، خود ـ بود محصول نیروهای فرهنگی و ایدئولوژیکی محیط است، که البته شامل نیروهایی می‌شود که در درون آنچه اکنون «آثار ادبی» می‌نامیم جایگیر شده‌اند. برای‌مثال، مقاله‌های *مونتانی*،[۶] از آن جمله، تأملی در باب تنوع و تفاوت‌های گاه‌گاهِ خود (self). خود (فرانسه «moi») «متلون و متنوع» است (فرانسه «ondoyant et divers»). بااین‌همه از دوران شکسپیر تا به امروز جمع کثیری از مردمان باور داشته‌اند که خود-بود پدیده‌ای است خداداد، ثابت، یکپارچه و لایتغیّر از لحظهٔ تولد. اعتماد به این شیوهٔ تفکر بخش مهمی از سنت‌های دینی و حقوقی ماست، چه در مسیحیت و چه در یهودیت و چه در اسلام. وقتی فرد در لحظه‌های متفاوت شخص واحدی نیست، چگونه قانون می‌تواند چنین فردی را از نظر اخلاقی یا حقوقی مسئول اعمال خود بداند؟ اعتقاد به اینکه «خود» متلون و متنوع است، بهانهٔ فوق‌العاده‌ای برای فرار از مسئولیت اخلاقی فراهم می‌آورد. به فرد اجازه می‌دهد که بگوید، «منِ دیگری بود که قول انجام این کار را می‌داد، مرا نمی‌توان برای انجام ندادنِ آن سرزنش کرد.»

اما، چه قبول کنیم که خود ـ بود ساخته می‌شود و چه باور داشته باشیم

---

۱ و ۲. در انگلیسی واژه‌های مؤلف (author) و اعتبار (authority) و اعتباربخشیدن (authorize) همه از یک ریشه‌اند. ـ م.

3. selfhood

4. Constructed

5. self-fashioning

6. Montaigne

ذاتی است، به‌هرحال، این تصور که مؤلف مایهٔ اعتبار و تضمین‌کنندهٔ اثر است، به‌صورت‌های گوناگون دارای حامیان بسیاری در غرب بوده است. این پدیده را می‌توان بدین‌صورت تبیین کرد که مؤلف میل دارد مسئول هر چیزی باشد که می‌نویسد. برای‌مثال، از مقامات سانسورکننده گرفته تا مردم کتابخوان تا معلمان و دانشوران همه مؤلف را مسئول می‌دانند. معلمان و دانشوران بدین‌صورت از این برخورد حمایت می‌کنند که دربارهٔ «شکسپیر» یا «دیکنز» یا «امیلی دیکنسون» می‌نویسند یا تدریس می‌کنند، منظورم آثاری است که فرض بر این است که از نظر نوشتن دارای اعتبار بسیاری هستند. کار عظیمی که در زمینهٔ پژوهش‌های علمیِ زندگی‌نامه‌ای و نوشته‌های پرطرفدار، از *زندگی شاعران* اثر ساموئل جانسون گرفته تا تازه‌ترین «زندگی‌نامه‌های معتبر و مستندِ» نویسندگان تثبیت‌شده یا تثبیت‌نشده، همه این پیش‌فرض را تقویت می‌کنند که می‌توان نویسنده‌ای را به‌دلیل نوشتن اثری سرزنش کرد. این برداشت ناشی از آن است که می‌توان اثری را با شناختن مؤلف آن درک کرد.

مَفَرهای رسانه‌های پرطرفدار مثل *نیویورک تایمز بوک ریویو*[1] یا *نیویورک ریویو آو بوکز*[2] همه مایل‌اند زندگی‌نامه‌ها را بررسی کنند، چه خوب و چه بد، چه مؤلف مشهور باشد و چه نباشد، درحالی‌که بسیاری از نقدهایی را که بر آثار همان نویسندگان نوشته شده‌اند نادیده می‌گیرند. ژانرِ مصاحبه نمونهٔ دیگری از این علاقه به نویسندگان است. مصاحبه از مشخصه‌های رسانه‌ها در سراسر جهان است. اگر بخواهم در حاشیه مثالی عنوان کنم، به‌کرّات با خودِ من در جمهوری خلق چین و جاهای دیگر مصاحبه کرده‌اند. با آنکه برخی از آثار من به چینی ترجمه شده‌اند، اما تصور می‌کنم مردم چین مصاحبه‌های مرا در روزنامه‌ها و مجله‌ها، به‌مراتب بیش از آثارم خوانده‌اند. ژاک دریدا آنقدر مصاحبه کرده است و آنقدر در پاسخ به پرسش‌ها، حتی پرسش‌های پیش‌پا افتاده به‌تفصیل سخن گفته است که کتاب برجسته‌ای

---

1. *New York Times Book Review*
2. *New York Review of Books*

منتشر کرده است که منحصراً مصاحبه‌های وی را شامل می‌شود: ***نقاط تعلیق*** (۱۹۹۲)، ترجمهٔ انگلیسی (۱۹۹۵).

مِل گاسو[1] با یکی از نویسندگان امریکاییِ افریقایی‌تبار به‌نام خانم آلیس واکر[2] مصاحبه‌ای کرده که با نام «کاوشگر سرزمین انسان‌ها» در بخش «هنرهای» ***نیویورک تایمز***، ۲۶ دسامبر ۲۰۰۰ به چاپ رسیده است. این مصاحبه کلّ ایدئولوژیِ درهم‌تنیده و پیچیده‌ای را مطرح می‌کند که پشت مصاحبه در مقام یک ژانر خوابیده است. گفتن اینکه خانم واکر «کاوشگر سرزمین انسان‌ها»ست فرض بر آن گذارده شده است که جایی به‌نام سرزمین انسان‌ها وجود دارد و در این سرزمین باید دست به کاوش زد. نویسنده همانند دانشمند یا قوم‌نگاری است که از یافته‌های خود در یکی از سفرهای اکتشافی‌اش شرحی می‌نگارد. روایت گاسو، با عکس جذابی از خانم واکر همراه است که در خانهٔ خانم واکر در برکلیِ کالیفرنیا گرفته شده است. لبخند پهنی بر صورت خانم واکر نشسته است و آدم خوبی می‌نماید. پیش‌فرض این مصاحبه این است که خوانندگان به خود مؤلف، چه زن و چه مرد، بیشتر علاقه‌مندند تا آثار وی. از دیدگاه خواننده، سرچشمهٔ آثار نویسنده در روان‌شناسی نویسنده است و مستقیم از آن جا جاری می‌شود. هرچند مصاحبهٔ گاسو ظاهراً به‌مناسبت انتشار مجموعهٔ قصهٔ تازهٔ آلیس واکر است (***راهِ پیشِ رو با دلِ شکسته است***[3])، اما در عمل حرفی دربارهٔ خود قصه زده نمی‌شود، جز آن جنبه از قصه‌ها که مستقیماً به زندگی‌نامهٔ خود نویسنده مربوط می‌شود. به‌روایت گاسو، این قصه‌ها بازنمود یا پژواک ماجرای عشق واکر به یک وکیل حقوق مدنی‌اند که سفیدپوست است؛ واکر با این سفیدپوست ازدواج می‌کند، ازدواجی که در نهایت از هم می‌پاشد. اعتبار قصه‌های واکر کم‌وبیش از شرح مستقیم زندگی خودِ وی ناشی می‌شود. و این خود بدان معناست که دقت قصه‌ها در بازنمودِ «جهان واقعی»، به‌صورتی که نویسنده تجربه کرده است،

---

1. Mel Gussow
2. Alice Walker
3. *The Way Forward is with a Broken Heart*

تضمین‌کنندهٔ ارزش آنهاست. در ضمن آنچه از کندوکاو گاسو در زندگی واکر در این مصاحبه برمی‌آید، این تصور است که اگر همهٔ گوشه‌کنارهای زندگی واکر را بدانید، دیگر نیاز چندانی به خواندن خودِ اثر ندارید.

همراه با این پیش‌فرض، ایدهٔ الهام که دست‌کم با فاصلهٔ زیاد پژواک همان *ایون* افلاطون است، به‌شکلی ناجور و زودگذر در مصاحبهٔ گاسو چهره می‌نماید. شاید بتوان پیدایی ایدهٔ الهام را چنین توجیه کرد که اتفاقاً واکر به این ایده معتقد است. آنچه به خواننده گفته می‌شود این است که واکر اثر خویش را به دیدهٔ پدیده‌ای نگاه می‌کند که به نسل‌های گذشتهٔ خانوادهٔ وی در فراسوی گور زندگی می‌بخشد:

> واکر گفت، «وقتی به این فکر می‌افتادم که آنان [نسل‌های گذشتهٔ خانواده] به هیئتی که به آنان وفادار بماند باقی نمی‌ماندند (بقا نمی‌یافتند)، دلم می‌شکست ــ اینکه آنها که بودند و چگونه بودند و می‌نمودند.» [خانم واکر] از طریق نوشتن موفق شده است به زندگی‌هایی که محدود بوده‌اند نوعی کمال ببخشاید.

در مشهورترین اثر واکر یعنی *رنگ ارغوانی* پدیدهٔ بقابخشیدن از طریق کلمات، از طریق کُنش آفرینش روی داده است، که در فرایند آن واکر در حال «بی‌خویشی» بوده است و تقریباً شبیه یک مدیومِ (واسطه) ارواح می‌نوشته است و شخصیت‌های داستان با واسطهٔ وی سخن می‌گفته‌اند:

> واکر *رنگ ارغوانی* را بعد از اطلاق نوشت و این الهام بود که فوران می‌کرد. واکر *رنگ ارغوانی* را با دست در یک دفترچهٔ یادداشت نوشت و با چنان سرعتی نوشت که «تقریباً شبیه دیکته» بود. واکر می‌گوید، در مقام هنرمند برای مادر و خویشان خود نقش کانال را بازی می‌کرده است... در بعد التحریری که که واکر بر *رنگ ارغوانی* نوشته است خود را «مؤلف و مدیوم» می‌خواند.

این ترکیبِ ایدئولوژیکی‌ای که به‌صورت پیش‌فرض در «کاوشگر سرزمین انسان‌ها» عنوان شده چنان حضوری در فرهنگ ما دارد که اگر نویسنده‌ای بگوید، «مرا سرزنش مکنید. من چیزی نیستم جز ترکیبی بی‌اساس و بی‌پای از جنسیت و طبقه و نژاد خویش. و آنچه می‌نویسم بی‌اختیار است و دست خودم نیست»، باز هم احتمال ندارد که این نویسنده بتواند از زیرِ بار مسئولیت چیزی که نوشته است، شانه خالی کند. به‌علاوه با گفتن چیزی مثل مطالب زیر از قبول مسئولیت بگریزد، همان چیزی را بگوید که به گفتهٔ ژاک دریدا، نویسنده می‌تواند درون دموکراسی‌هایی انجام دهد که حق آزادی بیان را به‌رسمیت می‌شناسند،

> مرا سرزنش مکنید. این من نه منم که حرف می‌زند، راویْ افسانه‌ای است تجسّم‌یافته در خیال، مخلوق. من دارم حق خود را اعمال می‌کنم، حق اینکه هرچه می‌خواهم بگویم، هرچه می‌خواهم بپرسم. مرتکب این خطای ساده‌دلانه مشوید و صدای راوی را با صدای نویسنده یکی مپندارید. من جانیِ تبر به‌دست نیستم. من تنها بدین فکر می‌کنم که اگر یکی از آدم‌هایِ *جنایت و مکافاتِ* خود باشم چگونه موجودی می‌شوم.

تقریباً متفق‌ترین پاسخ به این پرسش چنین است که بگوییم،

> این بهانه راه به جایی نمی‌برد. این را شما نوشته‌اید و هرچه هم زیرکانه به زبانِ دیگری حرف گذاشته باشید و با همهٔ کورکردنِ ردپاها، باز هم این کلمات از ذهنیت شما برون تراویده‌اند، و این شمایید که در مقام نویسنده به این موضوعات اعتبار بخشیده‌اید. ما شما را برای هرچه نوشته‌اید و برای همهٔ پیامدهای آن، چه خوب و چه بد، مسئول می‌دانیم.

مؤلف در مقام انسان شیّاد

اگر در فرهنگ ما مؤلف در مقام سرمنشأ اعتبارِ هرچه نوشته است صاحب اعتبار عظیمی شده است، این اعتبار دارای دو صورت کاملاً مشخص است. به مؤلف قدرت قطعی نسبت داده شده است، قدرت راست‌گفتن، قدرت اینکه جامعهٔ پیرامونی خود را به‌دقت بنمایاند. گاهی نیز فرض بر این است که مؤلف دارای چیزی است که می‌توان آن را اعتبار زبانی ـ کرداری خواند. و این قدرتی است که به پشتوانهٔ آن می‌توان کلمات را به‌شکلی دستکاری کرد که به‌صورت کنش‌هایِ گفتاری عمل کنند.

آنتونی ترولوپ در *اتوبیوگرافی* از مسئولیت رمان‌نویس در گفتنِ حقیقت سخن می‌گوید که گفته‌های وی را در این مورد می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از اولین صورتِ اعتبارِ ناشی از مؤلف محسوب کرد. ترولوپ قاطعانه معتقد است که وظیفهٔ رمان‌نویس آموزش خوبی‌ها در رمان‌های خویش است. وی معتقد است مهم‌ترین راهْ آن است که رمان‌نویس حقیقت را دربارهٔ زندگی آدمی بگوید، همهٔ حقیقت را بگوید و چیزی جز حقیقت نگوید:

> هردویِ اینها [شعر و رمان] می‌توانند احساسات نادرست بپرورانند، برداشت‌های دروغین نسبت به آدمیت به‌وجود آورند، افتخار دروغین، عشق دروغین، پرستش دروغین بیافرینند؛ هردو می‌توانند به‌جای خوبی بدی بیاموزند. اما هرکدام هم یکسان می‌توانند افتخار راستین، عشق راستین، پرستش و انسانیت راستین القا کنند؛ و آن‌گاه بزرگ‌ترین آموزگاری می‌شوند که چنین حقیقتی را تا دورتر جایی می‌پراکند.

خواننده درمی‌یابد که ترولوپ این جا زبان قطعی و زبان کُنشی را به‌هم می‌آمیزد. مسئولیت اصلی رمان‌نویس، مسئولیت قطعی است: گفتن حقیقت،

اما این حقیقت‌گویی به‌صورت کنشی مؤثر واقع می‌شود. خوبی یا بدی را در خوانندگان رمان «به‌وجود می‌آورد»، «می‌آفریند»، یا «القا می‌کند».

هنری جیمز در پیشگفتار مجلد پانزدهم مجموعه رمان‌ها و قصه‌های خود (ویراست نیویورک) روشن می‌کند که چگونه این طلسم جادویی ممکن است در عمل از یک متن ادبی یک کنشِ گفتاری بلیغ و رسا بپردازد. مجلد پانزدهم شامل مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه دربارهٔ نویسندگان است، از آن جمله: «درس استاد»، «مرگ شیر»، و «نقش قالی». تعدادی از این قصه‌ها نخستین‌بار در نشریهٔ *کتاب زرد* متعلق به هنری هارلند به‌چاپ رسیده بودند، که نشریه‌ای بود قرن نوزدهمی و تا حدودی منحط و نه چندان خوشنام. یکی از دوستان جیمز وی را متهم کرد که شخصیت‌های اول این داستان‌ها که همه نویسنده‌اند «واقع‌گرایانه» نیستند، زیرا هیچ نویسنده‌ای که فداکارانه خود را وقف هنر والا کرده باشد، «هیچ هنرمندی که عاشق کمال باشد، که عقایدش او را به‌پیش براند یا بهای صمیمیت خود را بپردازد» این روزها در انگلستان پیدا نمی‌شود، و جیمز در پاسخ به این اتهام می‌گوید:

> اگر زندگیِ پیرامون ما در این سی‌سالِ گذشته ضامن اجراییِ نمونه‌های فوق نیست، دیگر بدتر و بدا به‌حال این زندگی. حُکمِ[1] شما چنان اسف‌انگیز است که به‌جای عنوان‌کردن آن باید از آن طفره برویم: پاره‌ای ضوابط اخلاقی وجود دارند که لازم است به‌نام عزّت‌نفسِ همگانی آنها را بدیهی و مسلّم بشماریم، نوعی احترام ابتدایی روشنفکرانه در کار است که به‌خاطر تمدن هم که شده باید دست‌کم بدان تظاهر کنیم.

به‌نظر می‌رسد لحظاتی است که عرضهٔ حقیقت به‌صورت حُکمِ (پیش‌فرض بنیادیِ) دقیق کاری «غیراخلاقی» است.

---

1. Constatation

اگر بازنمود شخصیت‌هایی همچون نیل پارادی[1]، هنری سن‌جورج[2] و هیو وِریکر[3] (قهرمانان سه داستان از مجلد پانزدهم) از این نظر که رونوشت دقیق حقیقتِ تاریخی و اجتماعی نیستند فاقد اعتبارند، پس این شخصیت‌ها اعتبار خود را از کجا کسب می‌کنند؟ هنری جیمز دو پاسخ ارائه می‌کند. نخست آنکه باید اعتراف کرد این شخصیت‌ها برآمده از ژرفای ذهن و تجربهٔ خصوصی شخص وی‌اند:

> ... مصالح لازم برای تصویر حالت‌های شخصی، حالت‌هایی مثل حالت دوستان شوربختِ من در مجلد حاضر که بالاخص پیچیده‌اند، عمدتاً از ژرفای ذهن خودِ طراح بیرون کشیده می‌شوند... حالت‌هایی که بازنموده می‌شوند، ناراحتی‌ها و گرفتاری‌هایی که مورد مطالعه قرار می‌گیرند، تراژدی‌ها و کمدی‌هایی که ثبت می‌شوند، این همه را تنها براساس تجربه‌های خصوصی خود طراح است که می‌توان به‌صورت قابل فهمی خلق کرد.

اعتراف به اینکه این داستان‌ها جنبهٔ اتوبیوگرافی دارند، همه خوب است و خیر، اما «طراح» خوانندگان خود را چگونه ترغیب می‌کند تا این‌گونه قصه‌ها را باور کنند و در نتیجه برای این قصه‌ها دست‌کم اعتباری کاذب کسب نماید؟ پاسخ این است که نویسنده زیرکانه و به‌عمد کلمات را طوری دستکاری می‌کند تا بتواند آنها را به هیئت طلسم‌هایی درآورد که از نظر کُنشی (زبان ـ کرداری) مؤثر واقع شوند. و با چنین هیئتی است که کلمات به‌خواننده اعتماد و اعتقاد تلقین می‌کنند. این پدیده را می‌توان همسنگ عبارتِ «هنرِ افسون‌کنندهٔ دروغ‌گوییِ توأم با سادگی» قرار داد؛ این عبارت از آنِ آلبرتین است که در رمان *در جست‌وجوی زمان‌های از دست رفتهٔ* پروست آمده است و مارسل را مسحور می‌کند. برای‌مثال، مارسل تحت تأثیر دروغ‌گویی‌های

---

1. Neil Paraday
2. Henry St.George
3. Hugh Vereker

استادانهٔ آلبرتین به این باور کشیده می‌شود که **برگوت** هنوز زنده است و قادر است بـا آلبـرتین گـفت‌وگو کـند، درحـالی‌که مـدتی است از مـرگ بـرگوت مـی‌گذرد. در مـورد دیگـری در هـمین رمـان، بـه‌گـفتهٔ مـارسل، تـحت‌تأثیر دروغ‌های آلبرتین، مارسل به این باور کشیده می‌شود که آلبرتین را در خیابان دیده که با زنی حرف می‌زده است، درحالی‌که مارسل مطمئن است این زن چندین ماه است در پاریس نیست. مارسل می‌گوید، فرض کنیم آن موقع اتفاقاً در خیابان بوده و به‌چشم خود دیده بودم که آلبرتین با این زن روبه‌رو نشده است:

> در آن صورت حتماً می‌فهمیدم آلبرتین دروغ می‌گفته. اما آیا حتی در آن صورت هم انسان می‌تواند به‌طور مطلق مطمئن باشد؟... تاریکی عجیبی [Une obscurité sacrée] ذهن مرا درمی‌پیچید، حتماً به‌تدریج تردید می‌کردم که او را تنها دیده‌ام یا نه، حتی چندان درپی این نبودم که درک کنم به‌علت کدام توهم بصری از دیدن این بانو عاجز مانده‌ام و مسلماً چندان هم متعجب نمی‌شدم که خود را در اشتباه[1] ببینم؛ زیرا شناخت عالم پُرستاره چندان مشکل نیست که درک رفتارهای واقعی آدمیانِ دیگر؛ بالاخص آدمیانی که دوست می‌داریم، آدمـیانی کـه در سنگر مستحکمی مستقر شده‌اند و به افسانه‌هایی که برای حفظ آنان در مقابله با تردیدهای ما تدوین شده، مجهز گشته‌اند.[2]

همین‌جاست که با توصیف هنری جیمز از نیروی شُعبدهٔ مشابهی روبه‌رو می‌شویم که از آنِ‌نـویسنده است. در مـورد جـیمز ایـن نـیرو نـیرویِ کُـنشی خطرناکی است در نویسنده که می‌تواند نسبت به چیزی که به‌راستی حقیقت زندگی نیست در خواننده ایجاد اعتماد کند:

---

1. Trompé

2. fortigiés qu'ils sont contrenotre doute pardes fables destinées à les protéger

و نیز از قبول این نکته شرم ندارم که «بزرگ» نمودن این مردمان کاری سرگرم‌کننده بود (این «بزرگ» نمودن تا حدی امکان داشت که فی‌نفسه کاذب جلوه نکند)... این کار به این دلیل سرگرم‌کننده بود که مشکل‌تر بود ــ البته منظورم از لحظه‌ای است که شخص دست به‌کار طرحِ بزرگیِ آنها می‌شد؛ از لحظه‌ای که شخص این بزرگی را به‌صورتی عرضه نمی‌کرد که صرفاً از سر اعتماد پذیرفته شود. مقتصدانه عمل‌کردن در مورد هر چیزی نفسِ حیاتِ هنرِ بازنمود [نمایش] است؛ همان‌گونه نیز درخواست اینکه چیزی از سر اعتماد مورد پذیرش قرار گیرد که با حداقل گزافه‌گویی همراه باشد، نفسِ مرگِ هنرِ بازنمود است. [امکان دارد چنین ذهنیتی از سوی خواننده مطرح شود که از نظر من تمایلِ مثبتِ خواننده به تن‌دادن به پدیدهٔ اعتماد است؛ اما این فقط ثمرهٔ نهایی عملیات موذیانه از سوی مؤلف است که از نظر عملکرد به مرحلهٔ والایی رسیده است؛ و به‌هرحال مقولهٔ متفاوتی است.]

از این قطعه چنین برمی‌آید که نویسنده‌گونه‌ای شیاد است. کاری که شیاد هرگز نباید بکند این است که مستقیم بخواهد به او اعتماد کنند. و اگر چنین کند دستش را رو کرده و کارش تمام است. نویسنده در مقام شیاد باید ترفند دیگری بزند. نویسنده باید از طریق «عملیات موذیانه» کلمات را دستکاری کرده، متنی سرِ هم کند که خواننده را بر آن دارد تا به قصه‌ای که رابطهٔ قابل اثباتی با واقعیت ندارد، اعتماد کند. جیمز این‌جا به‌مفهوم دقیق کلمه به‌شکلی از کُنشِ زبانی می‌پردازد یا چیزی را شرح می‌دهد که نظریه‌پردازان کنشِ زبانی، زبانِ کنشی (زبانی ـ کرداری) می‌خوانند، یعنی طریقهٔ انجام کاری با کلمات. در این مورد سخن از کنش زبانی‌ای است که پایه و مایهٔ ادبیات است: استفاده از کلمات در مقام قدرت شعبده‌بازانه‌ای که خواننده را افسون می‌کند و وی را بر آن می‌دارد تا قصه‌ای را باور کند، یا دست‌کم وی را به ناباوریِ در

حال تعلیق سوق دهد. جیمز در اظهارنظر دربارهٔ «نقش قالیِ» سراپا استادانه چنین می‌گوید: «این‌جا دقیقاً نمونهٔ خوبی از حُسن اعتمادکردن است ــ من زیرکانه و استادانه تمایل و گرایشی را در وجود شما پرورده‌ام.»

ادبیات در مقام کنش زبانی

به‌شیوه‌های گوناگون برای ادبیات اعتبار قائل شده‌اند. کندوکاو من در این شیوه‌ها به‌کمک هنری‌جیمز به این بازشناسی منتهی شده است که این اعتبار ناشی از کاربردِ کنشیِ زبان است و این کاربرد کنشیِ زبان سبب شده است در خواننده تمایل به اعتمادکردن پدید آید. این تمایل، تمایل به پذیرفتن واقعیت مجازی به‌همان صورت ظاهر آن است، واقعیت مجازی‌ای که خواننده به‌هنگام خواندن اثر معینی قدم به درون آن می‌گذارد. و این واقعه به‌راستی روی می‌دهد، برای‌مثال زمانی که در کودکی *خانوادهٔ رابینسون سویسی* را می‌خواندم یا حتی وقتی بازهم امروز همین اثر را می‌خوانم. با توجه به‌گفته‌های جیمز مشکلِ این دیدگاه ادبی که تا حدودی متناقض نیز هست، این است که اثر ادبی را از مؤلف آن می‌بُرد. اگر نظر ژاک دریدا و پل دو مان[1] و من درست باشد، کارکرد کنشیِ زبان و کارکرد شناختیِ[2] آن با هم درتضادند. همان‌گونه که دو مان در بیان «انفصالِ کنشی از شناختی» می‌گوید:

> هر کنش زبانی حجم زیادی از شناخت تولید می‌کند، اما هرگز نمی‌توان امیدوار بود که فرایند تولید خود را بشناسد [تنها چیزی که به‌دانستن آن می‌ارزد]... بلاغت کنشی و بلاغت شناختی، بلاغت مجازها، نمی‌توانند همگرا باشند.

---

1. Paul de Man
2. cognitive

خواندن «نقش قالی» یا «مرگ شیرِ» جیمز از واقعیت مجازی‌ای که به وسیلهٔ داستان ایجاد می‌شود اطلاعاتی به‌دست می‌دهد، اما خواننده هرگز پی نمی‌برد که آیا این همان چیزی است که منظر نظر جیمز بوده است. اثر ادبی همان تأثیری را دارد که از سر اتفاق بر خواننده‌ای معین می‌گذارد. این پدیده در محدودهٔ قدرت کنشی کلمات روی می‌دهد. چنانچه همان‌گونه که من ادعا می‌کنم هر اثری یگانه باشد، پس تأثیر کنشی آن نیز یگانه خواهد بود و همهٔ اعتبار خود را به‌تمامی از قراردادهای پیش از خود کسب نکرده است. نوعی کنش زبانی است که در نظریهٔ کنش زبانی مرسوم (استاندارد) نمی‌گنجد. گذشته از آن تأثیر کنشیِ (زبانی ـ کرداری) اثر ادبی ارتباطی با آگاهی یا قصد مؤلف ندارد. این گُسستْ پیشاپیش از سوی جی. ال. آستین، پدر نظریهٔ کنش‌زبانی عنوان شده است، آن جا که آستین دست‌کم به‌طور موقت می‌کوشد «بلاغتِ» کنش‌زبانی را از هدف ذهنی کسی که آن را ادا می‌کند، جدا نماید. اگر همیشه بتوانم بگویم، «منظورم آنی نبود که گفتم»، و از این طریق خود را از عهده یا تعهدی مبرا بدانم، آن‌وقت است که راه برای آدم‌های دوهمسره، برای کسانی که سرِ قمار جر می‌زنند و برای این‌گونه آدم‌های فرومایه باز می‌شود تا خود را از مخمصه برهانند. آستین مؤکداً می‌گوید که بهتر است بگوییم «حرف من، تعهد من است.» اهمیتی ندارد که در زمانِ ادای این‌گونه کلمات یا نوشتن آنها چه فکر می‌کرده‌ام. باید به تأثیر این کلمات احترام گذاشت. حرمت کلام را باید حفظ کرد. چند صفحه بعد آستین جرزده، از زیر بار تعهد خود شانه خالی می‌کند و صمیمیت را حالتی از کنش بلاغی می‌خواند، که این کارِ وی گرهی عمده یا تناقضی در نظریهٔ کنش زبانی اوست. آستین ناگزیر است هم خدا را بخواهد، هم خرما را، که البته هم خدا و هم خرما را خواستن از نظر منطقی میسر نیست. آنچه به بحث من مربوط می‌شود ادعای اول آستین است؛ آن جا که می‌گوید به کلمات باید از این زاویه نگاه کرد که کلمات قائم به‌ذات عمل می‌کنند و شیوهٔ عملِ خاص خود را دارند، حال قصد اداکنندهٔ کلمات هرچه می‌خواهد باشد.

اگر این پیش‌فرض را در مورد ادبیات در مقام کنشِ زبانی به‌کار بریم، به‌ویژه اگر هر اثر ادبی را به‌چشم کاری یگانه و *منحصربه‌فرد*[1] و یکتا نگاه کنیم، به‌عقیدهٔ من باید چنین کرد، آن‌وقت است که من به‌جایی باز می‌گردم که از آن جا آغاز کرده‌ام، یعنی به‌زمانی که مسحور *خانوادهٔ رابینسون سویسی* شدم. *خانوادهٔ رابینسون سویسی* زمانی آن تأثیر خاص را بر من گذاشت که من هیچ‌گونه اطلاعی از مؤلف آن نداشتم، یا هیچ درکی از این نداشتم که نویسنده فکر می‌کند دارد در رمان چه می‌کند. اثر کارِ خود را می‌کرد. کاری که این اثر می‌کرد، بازنمودن فراواقعیتی بود که به‌هیچ طریقِ دیگری قابل دسترسی نبود و امکان نداشت طرح‌های مؤلف یا هر مختصهٔ دیگری مربوط به زمینهٔ کنشِ قرائت بتواند به‌صورت کامل توجیه‌کنندهٔ این فراواقعیت باشد. اثر ادبی خود مایهٔ اعتبار خویش است.

تا جایی که بپذیریم اثر ادبی کُنشی است تا قطعی، اثر باید از قانون عمومی ناشناختْ‌پذیری (شناخت‌ناپذیری)[2] که بر کنش‌های زبانی حاکم است، تبعیت کند. وقتی اثری خوانده می‌شود چیزی اتفاق می‌افتد، اما اینکه چه اتفاق می‌افتد کاملاً قابل پیش‌بینی نیست، نمی‌توان پیشاپیش بدان آگاه بود، یا آن را کنترل کرد. همهٔ معلمان ادبیات می‌دانند (که اغلب باعث سرخوردگی آنها هم می‌شود)، وقتی دانشجویان اثری را در مقام تکلیف می‌خوانند چه چیزهای غیرقابل پیش‌بینی و عجیبی اتفاق می‌افتد. هر اثر ادبی جهانی را می‌آفریند یا آشکار می‌کند، جهانی که به شخصیت‌هایی تجهیز شده‌اند که صاحب جسم و گفتار و احساسات و اندیشه‌های خیالی‌اند. این شخصیت‌ها در محاصرهٔ ساختمان‌ها و خیابان‌ها و مناظر و آب‌وهوا و مانند اینها و به‌اختصار در یک واقعیت جایگزین سکونت دارند و در این محیط با ساکنانی زندگی می‌کنند که تقریباً شبیه خود ما هستند. چنین می‌نماید انگار آن واقعیت جایی در انتظار به‌سر می‌برده است تا به مددِ کلماتِ روی کاغذ از پرده

---

1. Sui generis
2. non-cognizability

بیرونش بیاورند، به‌تماشایش بگذارند، منتقلش کنند یا بر خواننده «بتابانندش.» این پدیده قابل قیاس با شیوه‌ای است که فناوری‌های نوینْ واقعیت‌های مجازی را روی صفحه یا پرده می‌آفرینند یا در ادراک کسی خلق می‌کنند که به‌یکی از آن دستگاه‌های واقعیت مجازی مجهز باشد. وقتی *خانوادهٔ رابینسون سویسی* یا *دشمن* اثر جی. ام. کوتزی[1] را می‌خوانیم، کتابی که در دست می‌گیریم یک دستگاه تولید واقعیت مجازی است.

این را دیگر نمی‌توان معین کرد که آیا واقعیت مجازی‌ای که هنگام خواندن یکی از رمان‌های ترولوپ یا جیمز، یا هنگام خواندن یکی از شعرهای ییتس بدان وارد می‌شویم، پیشاپیش وجود داشته است و مؤلف با اقدام به واکنش به این واقعیت مجازی آن را آشکار کرده است، یا آنکه نه، این واقعیت مجازی به‌صورت مصنوعی به‌وسیلهٔ کلماتی که نویسنده انتخاب کرده یا از سر اتفاق نوشته خلق شده است. مدرکی در دست نیست تا بتوان قاطعانه میان این دو شِق حکم کرد. اعتبار ادبیات میان این‌دو امکان معلق مانده است. انتخاب قطعی میان آن‌دو ممکن نیست، هرچند، هم برای رسیدن به‌تعریف ادبیات و هم برای رسیدن به توجیه اینکه چرا باید آثار ادبی را خواند، چیزی مهم‌تر از این نیست که قاطعانه و یک‌بار برای همیشه از این تردید و دودلی بیرون بیاییم.

---

1. J. M. Coetzee

چگونه ادبیات بخوانیم

پنج

آموزشِ چگونه خواندن کار عبثی است

اگر به‌کسی که می‌داند چگونه باید خواند، بگوییم چگونه باید خواند، کار عبثی کرده‌ایم، و این همان حرفی است که تی. اس. الیوت در مورد شعرگفتن زده است. به‌احتمال زیاد منظور الیوت این بوده است که شعرگفتن نیاز مبرمی به خرکاری دارد. براساس تعریف *فرهنگ انگلیسی آکسفورد*، [آنچه می‌آید ناظر به عبارت «کار عبث» در عنوان این فصل است که معادل انگلیسی «mug's game» آمده است که معادل بهتر آن «خرخوانی» است.ـم]، کلمهٔ «mug» در دانشگاه آکسفورد یک اصطلاح عامیانه برای دانشجویی است ـ یا بود ـ که زیاد درس می‌خواند، معادلِ «grind». فعلِ آن، «to mug»، یعنی «با زحمت و خواندن زیاد درسی را یادگرفتن». احتمالاً منظور الیوت این نیز بوده است که شاعر شبیه به «mug» به‌معنی تبه‌کار و خلاف‌کار است، که یکی دیگر از معانی «mug» (در ایالات متحد) است. الیوت جملهٔ مشهوری دارد که

می‌گوید معنای شعر مثل تکه‌گوشتی است که دزد به سگ نگهبان خانه می‌دهد تا بتواند وارد خانه شود. آموزشِ خواندنْ هردو مفهومِ «mug's game» را دربرمی‌گیرد [هم کارعبث و خرخوانی و هم نیرنگِ دزد ـ م.]. انسان باید اطلاعات زیادی مثلاً در باب مَجازها[1] داشته باشد، تاریخ و تاریخ ادبیات که جای خود دارد. به‌علاوه همان‌گونه که دراین دو فصل آخر خواهید دید، آنچه شما درس می‌دهید، مطلقاً مهارت ساده و معصومانه نیست.

به‌نظر می‌رسد آموزشِ خواندن هم ضروری نیست. اگر کسی بتواند بخواند، می‌تواند بخواند. کیست که به‌کمک بیشتر نیازمند باشد؟ اینکه کسی چگونه از بی‌سوادی به باسوادی می‌رسد، یا از مرحلهٔ سواد ابتدایی به مرحلهٔ «خوانندهٔ خوب» بودن می‌رسد، همچنان رازی سربه‌مُهر باقی مانده است. برای‌مثال استعداد طنز یکی از شرط‌های لازم خوب‌خواندن است. به‌نظر می‌رسد حساسیت به طنز به‌طور نامساوی میان مردمان تقسیم شده است. درک طنز به‌هیچ‌وجه با هوش یکی نیست. یا طنز را درک می‌کنید یا نمی‌کنید. دیکنز در *خانهٔ فسرده* در چارچوب مطالبی که دربارهٔ جو، جاروکشِ خیابان، می‌گوید به شکلی تکان‌دهنده در عالم خیال (البته برای مایِ خواننده) مجسم کرده است خواندن بلدنبودن چگونه چیزی ممکن است باشد:

> حتماً مثل جو بودن حال عجیبی دارد! انسان لَخ‌لَخ از خیابان بگذرد، ناآشنا با شکل آن نشانه‌های مرموز و در سیاهی مطلق نسبت به‌مفهوم آنها، این‌همه نشانه بر سردرِ مغازه‌ها و بر نبش خیابان‌ها و بر درها و در پنجره‌ها! دیدنِ مردمی که می‌خوانند، دیدن مردمی که می‌نویسند، دیدن نامه‌رسان که نامه‌ها را می‌رساند و در بی‌خبری مطلق نسبت به معنای همهٔ این زبان به‌سربردن ـ کورولال مطلق مثل یک پاره‌سنگ بودن!

---

۱. مجاز در علم بیان استفاده از لفظ در غیر معنیِ حقیقی است، به‌لحاظ وجود قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنی اصلی است. مجاز در کل از جنس استعاره است. ـ م.

کوربودن نسبت به‌طنز، حتی در مورد کسی که بتواند خوب «بخواند»، چندان هم بی‌شباهت به نافهمیِ صِرف جو نیست.

در ذهن و احساسات شخص معینی که «خواندن یاد گرفته» است و صفحهٔ معینی را می‌خواند عملاً چیزی اتفاق می‌افتد، و احتمالاً آنچه اتفاق می‌افتد بیش از آنی که ممکن است خوش داشته باشیم یا انتظار داشته باشیم از شخص تا شخص دیگری متفاوت است. معلمان، این کسانی که در همهٔ موقعیت‌های نومیدکننده به‌صورت غیرقابل علاجی خوشبین‌اند، اغلب خوش دارند تصور کنند که وقتی شاگردانشان دستورالعمل‌های آنان را که «تا سه‌شنبهٔ آینده *خانهٔ فسرده* را بخوانید» یا «این شعرهای ییتس را برای کلاس روز شنبه بخوانید» دنبال می‌کنند، در ذهن همهٔ شاگردان اتفاقی واحد روی می‌دهد. من به‌تجربه دیده‌ام وقتی دانشجویان این کار را می‌کنند چیزهایی اتفاق می‌افتند که به‌صورت نومیدکننده‌ای متفاوت‌اند. یا به‌جای آن، ممکن است معلم ذوق کند از اینکه می‌بیند دانشجویان مقاومت می‌کنند و نمی‌گذارند همهٔ آنها را در یک قالب واحد بریزند. یافتن داده‌های جدی و درست در باب اینکه وقتی دانشجویان «تکلیف درسی» خود را می‌خوانند عملاً چه روی می‌دهد، کار چندان آسانی نیست. پی‌بردن به این پدیده کار بسیار سختی است، درست مثل این است که بخواهیم به مسائل مهم‌تر دیگری پیرامون درونبود[1] شخص دیگری پی‌ببریم، مثل این است که بخواهیم ببینیم وقتی این شخص می‌گوید «دوستت دارم» منظورش چیست، یا آنکه رنگ‌ها به‌چشم شخص دیگری چگونه جلوه می‌کنند.

آی. اِی ریچاردز[2] تعدادی شعر میان دانشجویان خود تقسیم کرد و از آنها خواست به این شعرها واکنش نشان دهند. ریچاردز تفاوت‌های شدید و «سوءتفاهم‌هایی» یافت که هنوز هم آموزنده‌اند؛ ریچاردز گزارش این نتایج را در *نقد عملی* انتشار داد. این دانشجویان گروه بالنسبه همگنی بودند که در

---

1. interiority
2. I. A. Richards

کمبریج در دورهٔ لیسانس درس می‌خواندند. زمینهٔ کلاسی و تحصیلات اولیهٔ آنان کم‌وبیش یکسان بود. بااین‌همه، این دانشجویان با معیارهای آدم‌های تحصیل‌کرده، نه تنها در مورد «این شعرها اشتباه کردند» و در مورد آنها دچار سوءتفاهم شدند، و شعرهای خوب را بد داوری کردند و بدها را خوب؛ بلکه از نظر تنوع نیز به‌خطا رفتند و شعرها را به‌آسانی قابل طبقه‌بندی ندیدند.

اکنون مردم کم‌وبیش همه‌جا باسوادند و این باسوادی مؤلفهٔ عمده‌ای از فرهنگ چاپ و رشد همزمان ملت ـ کشورهای دموکراتیک بوده است. همان‌گونه که پاتریشیا کرین[1] در *داستان الف*[2] نشان داده است آموزش الفبا به کودکان به‌کمک «کتاب‌های الفبا»، در چارچوب فرهنگ چاپ، روش مهمی برای القای ایدئولوژی‌های حاکم سرمایه‌داریِ رو به‌رشد و فرهنگ مصرف به کودکان بود. برای‌مثال، «پ مثلِ پایِ سیب»[3] از کودک دعوت می‌کند تا در ذهن خود میان یادگرفتن الفبا و خوردن ارتباطی برقرار کند، و مگر چیزی امریکایی‌تر از «پای سیب» هم وجود دارد؟ بعد از آنکه کودک خواندن یاد می‌گیرد، نوبت کتاب‌هایی مثل *خانوادهٔ رابینسون سویسی* می‌رسد که دنبالهٔ کار را می‌گیرند و از کودکانْ شهروند نمونه می‌سازند. امروزه دیگر شاید نسبت به گذشته برای این کار نیاز کمتری به سوادِ خواندن و نوشتن باشد. تلویزیون و سینما، این دستکاری را به‌کمک انگاره‌های سمعی و بصری انجام می‌دهند. شوی تلویزیونی *خیابان سزامی*[4] که مخصوص کودکان است الفبا و تحلیل آوایی واژگان را تدریس می‌کند. اما قدرت واقعی این شوی تلویزیونی در تقلیدهای فکاهی و نمایش‌های عروسکی آن نهفته است که حتی به‌کسانی که خواندن هم بلد نیستند آموزش می‌دهد. البته این کار الزاماً چیز بدی نیست. به‌نظر می‌رسد این خود از وجوه مالکیت زبانی[5] است که آدمیان باید در قالب «جماعت‌هایی» که امور را به‌صورت مشابهی می‌بینند و به‌صورت مشابهی

---

1. Patricia Crain
2. *The story of A*
۳. در اصل «A for Apple Pie». ـ م.
4. Sesame Street
5. language possession

داوری می‌کنند گردهم آیند، هرچند جامعه‌ای وجود ندارد که از تعصب‌ها و بی‌عدالتی‌های خاص خود خالی باشد. و این خود از دلایلی است که دموکراسی همیشه «در راه است».

پس، فرض را بر این می‌گذاریم که انسان هنوز هم به خواندن ادبیات تمایل دارد، و حال با این فرض چگونه باید ادبیات خواند؟ من دو نسخه تجویز می‌کنم که با هم متناقض‌اند و به‌آسانی آشتی‌پذیر نیستند. من نام این دو نسخه را در مجموع شکّ‌انگیزیِ[1] خواندن می‌گذارم.

ادبیات در مقام خشک‌اندیشی (فاناتیسیزم)[2]

اگر بحثی که پیش از این مطرح کرده‌ام درست باشد و هر اثر ادبی جهان یگانه‌ای را عرضه کند که جز با خواندنِ آن اثر قابل دسترسی نیست، در این صورت خواندن باید بدین‌صورت باشد که خواننده همهٔ ذهن و دل و احساس و تخیل خود را بی‌دریغ بر سر آن بگذارد تا براساس کلمات آن جهان را در درون خویشتن بازآفرینی کند. این پدیده‌گونه‌ای از همان خشک‌اندیشی یا وجد یا حتی سرمستیِ عیاشی‌ای است که ایمانوئل کانت به آلمانی آن را «Schwärmerei» می‌خواند. اثر ادبی به هیئت نوعی تئاتر درونی جان می‌گیرد، تئاتری به‌نظر می‌آید که به‌شکلی عجیب مستقل از کلمات روی صفحهٔ کاغذ است. نخستین باری که *خانوادهٔ رابینسون سویسی* را خواندم بر من همین گذشت. احتمالاً توانایی انجام این کار کم‌وبیش فراگیر است: وقتی انسان خواندن یاد گرفته باشد، یعنی وقتی انسان یاد گرفته باشد آن شکل‌های خاموش را که به‌صورت عینی بی‌معنا هستند به حرف، به کلمه و به جمله‌هایی تبدیل کند که با زبان گفتار همخوان باشند، آن‌وقت دیگر انسان از عهدهٔ این کار برمی‌آید.

---

۱. aporia، پرسش‌انگیزی. ـ م.

۲. Schwärmerei، این واژه در اصل به‌زبان آلمانی است. ـ م.

شک دارم تئاتر درونیِ من یا صحنهٔ عیاشی من با تئاتر درونی یا صحنهٔ عیاشی دیگری به‌کلّی بی‌شباهت باشد. حتی در این صورت هم باز جهان تخیلی هر خواننده‌ای، جهانی که به‌وسیلهٔ اثر معینی پدید آمده است، به‌نظر آن خواننده از اعتباری تردیدناپذیر برخوردار است. به‌عنوان یک آزمون تجربی به واکنشی توجه کنید که بسیاری از مردم با دیدن فیلمی از خود نشان می‌دهند که از روی رمانی که پیش از دیدن فیلم خوانده‌اند، درست شده است: «نه، نه! اصلاً ربطی به آن ندارد! اصلاً رمان را نفهمیده‌اند، همه‌اش غلط است!»

تصویرها، به‌ویژه تصویرهای کتاب‌های کودکان نقش مهمی در شکل‌دادن به این تئاتر خیالی بازی می‌کنند. تصویرهای بدیعی که سر جان تنیل (۱۸۲۰ـ۱۹۱۴) برای کتاب‌های آلیس کشیده است به من می‌گفتند چگونه آلیس و خرگوش سفید و تویدلدام[1] و تویدلدی[2] و باقی شخصیت‌ها را در خیال مجسم کنم. بااین‌همه، جهان تخیلی من در پشت آینه حتی از تصویرهای تنیل هم گامی فراتر می‌گذاشت. هنری جیمز در *پسرک و دیگران* به‌قدرت تصویرهای جورج کروک‌شانک[3] (۱۷۹۲ـ۱۸۷۸) برای *اولیور تویست* ادای احترام کرده است؛ این تصویرها چارچوب جهان تخیلی جیمز را در ذهن وی تعیین کرده بوده‌اند:

> شاید حتی به‌نظرم می‌رسید این اثر بیشتر متعلق به کروک‌شانک است تا دیکنز؛ آمیزه‌ای از تصویرهای سخت وحشتناکِ زنده بود، و همه نشان از آن ویژگی خاص کروک‌شانک داشتند، به‌طوری‌که گل‌های اهدایی یا نیکی‌ها، صحنه‌ها و چهره‌هایی که هدف از آنها آرامش بخشیدن و شاد کردن بود، از زیردست کروک‌شانک به‌طرز زیرکانه‌ای به‌مراتب شوم‌تر، یا تلویحاً غریب‌تر از هراس‌ها و خباثت‌های عریان و صریح درمی‌آمدند.

---

1. Tweedledum
2. Tweedledee
3. George Cruikshank

دو مثال دیگر هم می‌آورم؛ عکس‌های عالی کابرن[1] را مثال می‌زنم که به‌عنوان تصویر اولِ کتاب در آثار جیمز (ویرایست نیویورک) به‌کار رفته‌اند، یا عکس‌هایی که به‌عنوان تصویر اول کتاب در آثار توماس هاردی (ویرایستِ وسکس[2] و ویرایست بزرگداشت هاردی) به‌کار رفته‌اند: کدام خواننده است که این عکس‌ها را دیده باشد و زیر تأثیر عکس‌ها تخیل وی شکل نگرفته باشد؟

آنچه این‌جا می‌خواهم به‌عنوان نخستین وجه پرسش‌انگیزیِ (شک‌انگیزی) خواندن ادبیات تبلیغ کنم این است: سپردن معصومانه و کودکانهٔ خود به‌دست کُنش خواندن، بی‌هیچ سوءظنی، بی‌هیچ قیدوشرطی، بی‌هیچ پُرس‌وجویی. این‌گونه خواندن، به‌گفتهٔ معروف کالریج سبب تعلیق[3] مشتاقانهٔ ناباوری می‌شود. این تعلیق اما تعلیقی است که حتی دیگر نمی‌داند ناباوری هم شاید امکان‌پذیر باشد. و در این صورت تعلیق دیگر نتیجهٔ تلاش آگاهانهٔ اراده نیست. خودبه‌خودی است، بی‌هیچ اندیشهٔ قبلی. قیاسی که من با اظهارات متقابل دو تن که می‌گویند «دوستت دارم» می‌کنم چندان هم سردستی و اتفاقی نیست. همچنان‌که میشل دوگی[4] می‌گوید، «شعر مثل عشق خطر کرده، همه‌چیز را بر سر نشانه‌ها می‌گذارد». رابطهٔ میان خواننده و داستانی که می‌خواند مثل ماجرای عاشقانه است. در هردو مورد جریان از این قرار است که شخصی بی‌هیچ قیدوشرطی خود را به دیگری وامی‌نهد. کتابی که در دست من یا در طاقچه است، امریه‌ای نیرومند صادر می‌کند: «مرا بخوان!» اجرای این فرمان توأم با خطر و خطرآفرین و حتی خطرناک است، درست مثل وقتی است که کسی در جواب کس دیگری که می‌گوید «دوستت دارم» بگوید «من هم دوستت دارم.» آدمی هرگز نمی‌داند گفتنِ این جمله او را به کجا می‌کشاند، درست همان‌گونه نیز وقتی کتاب معینی را می‌خوانیم نمی‌دانیم به کجا کشیده می‌شویم. در مورد شخص خودم،

---

1. Coburn
2. Wessex
3. suspension
4. Michel Deguy

خواندن پاره‌ای از کتاب‌ها در زندگی‌ام نقشی تعیین‌کننده داشته‌اند. هر کدام از این کتاب‌ها برایم نقطه عطفی بوده است، سازندهٔ دوران تازه‌ای بوده است.

خواندن نیز همچون عاشق‌بودن به هیچ روی کاری انفعالی نیست. خواندن انرژی ذهنی و عاطفی و حتی انرژی جسمانی فراوانی می‌طلبد. خواندن نیازمند تلاش مثبت است. انسان باید تا جایی‌که میسر است به‌صورتی کامل و روشن همهٔ قابلیت‌های خویش را بر سرِ بازآفرینی جهان تخیلی اثر در درون خویشتن بگذارد. اما برای کسانی که دیگر کودک نیستند، یا کودک‌وار نیستند، کوششی از گونه‌ای دیگر نیز ضروری است. این تلاش، تلاشی است برای به‌تعلیق درآوردنِ عادت‌های ریشه‌دار خواندنِ «انتقادی» یا خواندنِ توأم با سوءظن، که البته این تلاش ممکن است چندان موفقیت‌آمیز نباشد.

چنانچه این تلاشِ دوگانه که یکی مثبت است و یکی منفی قرینِ موفقیت نباشد، حتی امکان ندارد بفهمیم خطر تسلیم به‌قدرت جادویی کلماتِ روی کاغذ در چیست. به‌همین‌ترتیب نیز اگر موقع شنیدن یک قطعهٔ موسیقی همهٔ توجه شما بدین معطوف باشد که بخواهید جزئیات فنی اثر را تعیین کنید یا مدام به‌فکر پژواک آثارِ دیگر در آن قطعه باشید، هرگز نمی‌توانید یک قطعهٔ موسیقی را در مقام موسیقی بشنوید. اگر بخواهید درست ادبیات بخوانید، باید به جلدِ یک کودک کوچک بروید.

برای تحقق یافتن این امر سرعت مناسب در خواندن نیز ضروری است، درست همان‌گونه که در مورد موسیقی نیز ضروری است. اگر بیش از اندازه بر کلمات تأمل کنید، کلمات قدرت خود را در مقام دریچه‌ای به‌سوی ناشناخته‌ها از دست می‌دهند. اگر یکی از سونات‌های پیانوی موتسارت یا یکی از ***واریاسیون‌های گلدبرگ***[1] باخ را کندتر از حد معمول بنوازند (پخش

1. *Goldberg Variations*

کنند)، دیگر صدای موسیقی نمی‌دهد. ضربْ‌آهنگ مناسب لازم است. همین پدیده نیز در مورد خواندن به‌منظور ایجاد واقعیت مجازی صدق می‌کند. باید به‌سرعت خواند، *آلگرویِ*[1] چشم باید بر صفحهٔ کاغذ به‌رقص درآید.

البته همهٔ خوانندگان قادر نیستند به‌شیوه‌ای که گفتم همهٔ آثار ادبی را بخوانند. من خودم ***بلندی‌های بادگیرِ*** امیلی برونته (۱۸۱۸ـ۱۸۴۸) را خیلی به ***جین ایرِ*** شارلوت برونته (۱۸۱۶ـ۱۸۵۵) ترجیح می‌دهم. حس می‌کنم ***جین ایر*** را باید بیش از آنی که ستایش می‌کنم ستایش کنم، برای اینکه جمع کثیری از خواننده‌های خوب این اثر را خوش دارند. به‌نظر من ***جین ایر*** با آن اوج شکوهمند خود یک کامروایی احساسی می‌آید، آن جا که جین با راچسترِ کور و معلول که به‌صورتی نمادین اخته شده است ازدواج می‌کند: «ای خواننده، زن او شدم.» من نسبت به دی. اچ لارنس (۱۸۸۵ـ۱۹۳۰) نیز به‌همین شکل مقاومت می‌کنم. صحنهٔ اوج ***زنان عاشق***، آن جا که اورسولا و بیرکین[2] سرانجام به‌هم می‌رسند، به‌نظرم خنده‌دار می‌آید، نه اینکه فی‌نفسه خنده‌دار باشد، بلکه به‌دلیل آن زبان پُرطمطراق لارنس: «وی [زن]کامروا شد. وی [مرد] کامروا شد. زیرا زن برای مرد همانی بود که مرد برای زن بود، شکوه جاودانِ دگربودِ[3] عارفانه و ملموس و واقعی.» وای! به‌نظرم لوس می‌آید، همین. چیزی که به‌نظر لوس بیاید از نیروی گشودن جهان تازه تهی می‌شود. بر صفحهٔ کاغذ به حروف مرده تبدیل می‌شود. البته هر خواننده‌ای برای خود کاندیدایی دارد. رمان‌های آنتونی ترولوپ پیوسته مرا مسحور می‌کنند، هم از نظر بازآفرینی ایدئولوژی طبقهٔ متوسط عصر ویکتوریا (سدهٔ نوزدهم) و هم از نظر نقد تلویحی این ایدئولوژی. خانمی را می‌شناسم که آثار ترولوپ برایش نگران‌کننده‌اند، آن‌هم به‌دلیل بازنمودِ نادرستِ روان‌شناسی زنان.

---

۱. *allegro*، به‌ضرب‌آهنگ (تمپویِ) تند و سریع و جاندار موسیقی می‌گویند، و نیز به قطعه‌ای با همین مشخصه‌ها. ـ م.

2. Birkin

3. othernes

خوب‌خوانی کُندخوانی است

اما خوب خواندن کُند خواندن نیز می‌طلبد، تنها رقص به‌ضرب آهنگ *آلگرو* نیست. خوانندهٔ خوب کسی است که چیزی از متن از چشم او پنهان نمی‌ماند، همانی که هنری جیمز دربارهٔ نویسندهٔ خوب و رابطهٔ وی با زندگی می‌گوید: «بکوشید از کسانی باشید که هیچ‌چیز از نگاهشان پنهان نمی‌ماند.» این یعنی درست عکس تعلیق مشتاقانهٔ ناباوری که دیگر حتی به‌یاد ناباوری‌ای نمی‌افتد که به‌حالت تعلیق درآمده است. این همان *لنتوی*[1] خواندن است که فردریش نیچه مبلغ آن است. چنین خواننده‌ای بر هر کلمه یا عبارتِ کلیدی مکث می‌کند، محتاطانه به پیش و پس نگاه می‌کند، به‌جای رقصیدن راه می‌رود، و مواظب است نگذارد متن چیزی به او قالب کند. نیچه می‌گوید: «هر زمان که خوانندهٔ کامل را در خیال تصویر می‌کنم، همیشه هیولایی از شجاعت و کنجکاوی مجسم می‌شود و نیز موجودی سربه‌راه و زیرک و آب‌زیرکاه و محتاط، کاشف و ماجراجویی مادرزاد.» کندخواندن، انتقادی‌خواندن، یعنی دم‌به‌دم مظنون بودن، همهٔ جزئیاتِ اثر را زیر سؤال بردن، تلاش برای درک این پدیده که شعبدهٔ اثر از کجا ناشی شده است. و این خود بدین‌معناست که تنها نباید به‌جهان تازه‌ای توجه داشت که به‌دست اثر گشایش می‌یابد، بلکه باید به ابزاری توجه داشت که به‌وسیلهٔ آن این گشایش صورت گرفته است. تفاوت میان این دو شیوهٔ خواندن را شاید بشود به ماجرای *جادوگر اُز*[2] همانند کرد: شخصیت‌های این اثر نخست فریب نمایش خیره‌کنندهٔ جادوگر را می‌خورند، اما بعد که نزدیک می‌شوند، برخلاف ظاهر، با یک نمایشْ‌گردانِ (شومن) خنزرپنزری روبه‌رو می‌گردند که پشت صحنهٔ ظاهر نشسته است و دسته‌ها را می‌کشد و ماشین نمایش را به‌کار می‌اندازد و توهمی کاذب می‌آفریند.

---

۱. *lento*، موسیقی با ضرب‌آهنگ (تمپوی) کُند را می‌گویند. ـ م.

۲. *The Wizard of Oz*، را به‌فارسی، **جادوگر شهر زمرد**، ترجمه کرده‌اند. ـ م.

این ابهام‌زدایی[1] در سنت پیچیدهٔ ما همیشه دو شکل به خود گرفته است. و این دو شکل هنوز هم بر فرهنگ ما حاکم‌اند. یکی از این دو شکل چیزی است که شاید بشود آن را «خواندنِ سخنورانه یا بلاغی»[2] خواند. منظور از این نوع خواندن توجه دقیق به ترفندهای زبان‌شناختی‌ای است که به‌وسیلهٔ آن این شعبده تحقق یافته است: ملاحظاتی در باب زبان استعاریِ به‌کاررفته در اثر، در باب دگرگونی در دیدگاه، در باب طنز[3] که از اهمیت اساسی برخوردار است. طنز در جای‌جای اثر حضور دارد، مثلاً در تفاوت میان آنچه راویِ رمان می‌داند و آنچه راوی با لحنی جدی نقل می‌کند که شخصیت‌های رمان می‌دانند و فکر می‌کنند و حس می‌کنند. خوانندهٔ بلاغی در همهٔ آدابِ «دقیق‌خوانی» استاد است.

شکل دیگرِ خواندنِ سخنورانه یا بلاغی عبارت است از پرس‌وجو در باب شیوه‌ای که اثر ادبی عقایدی را دربارهٔ روابط طبقاتی و نژادی و جنسیتی القا می‌کند. اینها را به‌چشم شیوه‌های بینش و داوری و عمل نگاه می‌کنند که به‌طریقی عینی به‌عنوان حقیقی مطرح شده‌اند اما در واقع جنبهٔ ایدئولوژی دارند. اینها همه پندارهای زبانی‌اند که نقاب واقعیت‌های ارجاعی بر چهره دارند. این شیوهٔ ابهام‌زدایی امروزه نام «مطالعات فرهنگی» یا گاهی هم نام «مطالعات پسااستعماری» به‌خود گرفته است.

این نکته را باید به یاد داشت که آثار ادبی همیشه کارکرد انتقادی نیرومندی داشته‌اند. آثار ادبی ایدئولوژی‌های حاکم را به چالش می‌طلبند، و گاهی نیز آنها را تقویت می‌کنند. ادبیات به‌مفهوم نوین غربی آن و در مقام یکی از ملزومات فرهنگ چاپ از حق آزادی بیان بهره‌برداری کامل کرده است. پروست در ***جست‌وجوی زمان‌های از دست رفته***، آن جا که شیفتگی مارسل را

---

1. demystification
2. rhetorical
۳. irony، طنز یا کنایه، شیوه‌ای است که نویسنده از طریق آن پشت مفهوم ظاهری یک سخن یا یک پدیده مفهوم دیگری متضاد و مغایر با مفهوم ظاهری اراده می‌کند. طنز موقعیت، طنز افلاطونی، طنز بلاغی و طنز مکرر از انواع طنزند. ـ م.

نسبت به آلبرتین تصویر می‌کند، بهت خویش را با چنان بیان نیرومندی بیان کرده است که خواننده خود را در آن شریک می‌بیند. با آنکه آلبرتین دروغگوست، ولی از نظر خواننده این شخصیتِ خیالیِ دروغگو به‌شکل مقاومت‌ناپذیری دلچسب و جذاب می‌آید. به‌علاوه پروست نادمانه شیفتگی مارسل را از هم بازمی‌کند. پروست می‌نمایاند که اساس این شیفتگی توهم‌ها و خطاخوانی‌هاست. نقد فرهنگی ادامه دارد و به‌وضوح نشان می‌دهد که خودِ ادبیات در درون فرهنگِ چاپِ مغرب‌زمین یک وسیلهٔ انتقادی شدید است. بااین‌همه، یکی از تبعات هردویِ این شکل‌های سنجش‌گری[1] ــ خواندن بلاغی و نقد فرهنگی ــ آن است که آثار ادبی را برای خوانندگان معینی از آن قدرت بی‌چون و چرایی تهی می‌کند که هنگام خواندن آن آثار به آهنگِ *آلگرو* دارا هستند.

پرسش‌انگیزی خواندن

من این‌جا دو نوع خواندن را تبلیغ‌کرده‌ام، شیوهٔ معصومانه و شیوهٔ ابهام زدایانه؛ هردویِ این شیوه‌ها با یکدیگر مغایرند. هر شیوه مانع عملکرد آن دیگری می‌شود و پرسش‌انگیزی خواندن هم ناشی از همین‌جاست. درآمیختنِ این دو شیوهٔ خواندن با هم در آنِ واحد در یک کنشِ خواندن مشکل است و شاید غیرممکن، چرا که هرکدام آن دیگری را از کار بازمی‌دارد و قدغن می‌کند. چگونه ممکن است کسی با همهٔ وجودْ خویشتن را به اثر ادبی وانهاده، بگذارد اثر کار خود را به پیش برد، و در همان حال با اثر فاصله بگیرد، آن را با چشم سوءظن نگاه کند، آن را تکه‌تکه کرده تا ببیند چه عاملی اثر را به‌کار می‌اندازد؟ چگونه ممکن است به ضرب‌آهنگ *آلگرو*

1. Critique

بخواند و در همان حال با *لنتو*، هردو ضرب‌آهنگ را در یک رقصِ غیرممکن درهم ادغام کند و چنان به‌رقص درآید که درعین تندبودن، کند نیز بوده باشد؟

اصلاً چرا کسی بخواهد ادبیات را از قدرت حیرت‌انگیز آن در گشودن جهان‌های جایگزین، در ایجاد واقعیت‌های مجازیِ بی‌شمار تهی کند؟ انجام این کار اقدامی ویرانگر و ناگوار می‌نماید. این کتابی که اکنون در دست دارید و می‌خوانید، صد افسوس، عرضهٔ نمونه‌ای از این ویرانگری است. حتی در مقام ستایش از شعبدهٔ ادبیات هم، این کتاب با بازنمودن ترفندهای شعبده، شعبده را به حال تعلیق درمی‌آورد.

برای این تلاش در امر ابهام‌زدایی، دو انگیزه می‌توان برشمرد. بررسی ادبیات که عمدتاً در مدارس و دانشگاه‌ها و تا حدود کمتری در ژورنالیسمْ نهادینه شده است، به‌صورت بخشی از گرایش شدید و فراگیر فرهنگ ما در جهت کسب دانش به‌خاطر خود دانش درآمده است. دانشگاه‌های غربی همهٔ همِّ خود را مصروف کشف حقیقت همهٔ چیزها می‌کنند، همان‌طورکه در شعار دانشگاه هاروارد: «Veritas» (حقیقت) می‌توان مشاهده کرد. این حقیقت شامل حقیقت ادبیات نیز می‌شود. در مورد خود من، اشتغال به پژوهش ادبی به‌جای اشتغال به علمْ نشست. در اواسط دورهٔ لیسانس از فیزیک به ادبیات رفتم. انگیزهٔ من کنجکاوی نیمه‌علمیِ من در آن مرحله بود (و هنوز نیز چنین است) که می‌خواستم به غرابت اساسی آثار ادبی پی‌ببرم، به تفاوت آنها از یکدیگر و تفاوت زبان ادبی با کاربردهای روزمره و معمولی زبان آگاه شوم. از خود می‌پرسیدم، اصلاً چه عاملی تنیسون را که احتمالاً از نظر فکری سالم بوده، بر آن داشته است تا زبان را به این صورت بی‌اندازه غریب به‌کار برد؟ چرا تنیسون چنین کرده است؟ برای کاربرد این چنینیِ زبان در آن زمان که بر صفحهٔ کاغذ آمده، چه فایده‌ای متصور بوده است و امروز چه فایده‌ای بر آن متصور است؟ من می‌خواستم و هنوز هم می‌خواهم ادبیات را به‌همان نحوه‌ای توجیه و تفسیر کنم که فیزیکدانان «سیگنال‌های»

نامنظمی را که از اطرافِ سیاهچاله‌ها یا اخترنماها (کوازارها)[1] به‌زمین می‌رسد توجیه و تفسیر می‌کنند. من هنوز هم سعی خود را می‌کنم، و هنوز هم شگفت‌زده‌ام.

انگیزهٔ دیگر، جنبهٔ دفع شرّ و بلا و دفع ارواح خبیثه دارد. این انگیزه، هم می‌تواند شریف باشد و هم شرم‌آور؛ بستگی به آن دارد که چگونه به آن نگاه کنید. آثار ادبی دارای چنان قدرتی هستند که می‌توانند پیش‌فرض‌های خطرناک یا ناعادلانه‌ای را در باب نژاد و طبقه و جنسیت به انسان تلقین کنند و مردم نسبت به این قدرت ادبیات دچار ترس سالمی هستند. هم مطالعات فرهنگی و هم خواندن بلاغی (سخنورانه)، به‌ویژه به‌شیوهٔ «ساخت‌شکنانهٔ»[2] آن، دارای همین مقصد دفاعی یا بهداشتی‌اند. وقتی خواندن بلاغی، یا «کُندخوانی»، مکانیسم عمل جادوی آثار ادبی را هویدا کرد، این جادو دیگر کارایی خود را از دست می‌دهد. جنبهٔ سیاه‌بازی پیدا می‌کند. وقتی قرائت فمینیستیِ **بهشت گمشده** به‌انجام رسید، آن وقت دیگر پیش‌فرض‌های جنسیّت‌گرایانهٔ میلتون («او (مذکر) تنها برای خداوند، او (مؤنث) برای خداوندی که در او (مذکر) است»)[3] به‌همان صورت حقیقی خود نموده شده‌اند. اما در همان حال، شعر میلتون نیز توانایی شگفت‌انگیز خود را از کف می‌دهد و دیگر نمی‌تواند آن باغ بهشت (عدن) خیالی‌ای را برای خواننده تصویر کند که مسکن دو انسان زیباست که دارای شور جنسی‌اند: «پس آن زیباترین زوج، دست در دست گذاشتند / زیباترین جفت عاشقی که تا به امروز جهان به‌خود دیده است.» از این هم گذشته، ممکن است منتقد سرسختی پیدا شود و به خواننده‌ای که از ابهام بیرون آمده است یادآور شود که این تصویرِ باغ عدن را شاعر از منظر شاهدی عرضه کرده است که دلخور است و احساس حسادت می‌کند، و این شاهد کسی نیست جز خودِ اهریمن، که می‌گوید: «نفرین! چشمان من چه غمناک این منظره را می‌نگرند.»

---

1. quasar
2. deconstructive
3. "Hee for God only, shee for God in him."

اهریمنِ میلتون را می‌توان نمونهٔ نخستینِ ابهام‌زدا خواند، یا خوانندهٔ مظنون خواند، یا منتقد در مقام شک‌اندیش یا بی‌ایمان خواند. یا فردریش نیچه را می‌توان نمونهٔ نخستینِ خوانندهٔ انتقادی نوین نامید. نیچه برای استادی علم معانی و بیانِ (بدیع) کهن آموزش دیده بود. *تبارنامهٔ اخلاقیات* و بسیاری دیگر از آثار نیچه پیش از آنکه جنبهٔ فاکت داشته باشند، نقد فرهنگی‌اند. در جملهٔ مشهوری که «در باب حقیقت و دروغ به‌مفهوم برون ـ اخلاقی[1] دارد»، نیچه حقیقت («Veritas») را نه به‌عنوان بیان یا بازنمود چیزها به‌صورتی که هستند تعریف می‌کند، بلکه حقیقت را به‌چشم «ساختن ـ و ـ پرداختنِ کنایه شناسیک»،[2] یا به اختصار، ادبیات می‌بیند. نیچه می‌گوید: «حقیقت سپاه پرتحرکی است از استعاره و کنایه و انسان‌انگاری.» خواننده این نکته را درمی‌یابد که نیچه قالب‌های فرهنگی و از آن جمله ادبیات را به‌چشم پدیده‌ای جنگاور و پرخاشجو می‌بیند، «سپاه پرتحرکی» است که می‌بایست با سلاحی که به‌همان اندازه جنگاورانه است با آن به مقابله برخاست، و کسی که این سلاح را می‌شوراند همانا منتقد است. به‌علاوه خواننده متوجه این نکته نیز می‌شود که وقتی نیچه حقیقت را سپاه پرتحرک می‌خواند، دارد با استفاده از انسان‌انگاری‌ای که از آنِ خود اوست مثال دیگری در این زمینه به‌دست می‌دهد. نیچه سلاحِ خودِ حقیقت را علیه آن به‌کار می‌برد.

تردیدی نیست که این دو شکلِ خواندنِ انتقادی، یعنی خواندن بلاغی و مطالعات فرهنگی، هردو در مرگ ادبیات دست داشته‌اند. این رویداد اتفاقی نیست که خواندن انتقادی در مقام ابهام‌زدایی درست زمانی به‌صورت‌های خشم‌آگین سربرداشت که قدرت حاکمِ ادبیات برای القای فرهنگی در حال افول بود. ما دیگر چندان هم نمی‌خواهیم یا چندان هم راغب نیستیم که فریب ادبیات را بخوریم.

---

1. Extra-moral
2. tropological fabrication

چرا من دلباختهٔ خانوادهٔ رابینسون سویسی بودم

اکنون به *خانوادهٔ رابینسون سویسی* برمی‌گردم. با استفاده از این کتاب می‌خواهم برای هم ـ حضوریِ ناخوشِ همان دو نوع خواندن که تعریف کرده‌ام، مثالی بیاورم. من این رمان را به‌تازگی یک‌بار دیگر خوانده‌ام، که حدود شصت‌وپنج سال از آخرین دفعه‌ای که آن را خوانده بودم می‌گذرد؛ می‌خواهم ببینم امروز نسبت به آن چه احساس می‌کنم. باید اعتراف کنم مثل دفعهٔ اول، یا تقریباً مثل دفعهٔ اول که حدود ده سالم بود مسحور اثر شده‌ام. هنوز هم می‌توانم با چشمِ ذهنِ خود آن خانهٔ درختی را ببینم، همان خانه‌ای که خانوادهٔ رابینسون بعد از غرق کشتی‌شان ساختند. من باردیگر آن جزیرهٔ استواییِ شگفت‌انگیز و تهی از سکنهٔ امن را کشف کردم، که پر از انواع پرنده و حیوان و ماهی و درخت و گیاه بود. هنوز هم می‌توانم مزرعهٔ کاملاً پیشرفتهٔ خانوادهٔ رابینسون را ببینم، با یک خانهٔ زمستانی و یک خانهٔ تابستانی، ساختمان مزرعه، مزارع سیب‌زمینی و برنج و کاساوا و باغچه‌های سبزیجات و گل، درختان میوه و حصارها و جوی‌ها و همهٔ آن انواع حیوانات اهلی که به چه سرعتی هم تولیدمثل کرده، زیاد می‌شوند: اردک و غاز و شترمرغ و احشام و خوک و کبوتر و سگ و یک شغال اهلی و فلامینگوهای اهلی (!) و غیره و غیره. هرچه دلتان بخواهد، همه به‌وفور موجود است: یک عالمه شکر و نمک و آرد و برنج و ابزار کار و حتی ماشین‌آلات کشاورزی. من هنوز هم از تصمیم پدر و مادر و دو بچهٔ خانواده لذت می‌برم که در پایان داستان در همان مستعمرهٔ «نیو سویس» (سویس نو) ماندگار شدند، آن‌هم در حالی که نجات پیدا می‌کنند و می‌توانند به‌دامان «تمدن» بازگردند.

اما فکر می‌کنم امروز است که می‌فهمم چرا *خانوادهٔ رابینسون سویسی* این چنین مرا مفتون خود می‌کرد. یکی از نخستین خاطرات من به‌زمانی مربوط می‌شود که پدرم مرا توی یک کوله‌پشتی گذاشت و به پشت خود بست و با

بقیهٔ اعضای خانواده و خانوادهٔ دیگری برای زندگی در چادر به کوه‌های اندیروندا‌ک[1] در شمال ایالت نیویورک رفتیم. زندگی زیر چادر برایم حال‌وهوایی جادویی داشت، به‌همان صورتی که خواندنِ *خانوادهٔ رابینسون سویسی* جادویی بود. آدمی درحالی‌که فقط مجهز به چیزهایی است که قادر است به‌صورت کوله حمل کند، می‌تواند «اردو بزند»، شاخه‌های معطر بلسان را برای درست‌کردن جای خواب ببرد، برای غذا پختن و گرم‌شدن آتش روشن کند، و خلاصه آنکه در بیابانْ جهان خانوادگی کامل و تازه‌ای بیافریند. من هنوز هم لذت به‌خواب‌رفتن در اتاقک جلوباز را با بچه‌های دیگر به‌یاد می‌آورم، پیچیده لای پتو (آن روزها هنوز کیسه‌خواب نبود)، همراه با عطر بلسان و زمزمهٔ صدای بزرگسالان که دورِ آتشِ روبه‌خاموشیِ اردوگاه نشسته بودند. رمان *خانوادهٔ رابینسون سویسی* روایت مبالغه‌آمیزی از همان لذت است. رضایت عمیقی است نسبت به غریزهٔ خانه‌سازی. آفرینش جهان تازه‌ای است، آفرینش فراجهانی است با مصالحی که دمِ دست است (البته به اضافهٔ چیزهایی که از کشتی شکسته به‌در برده‌اند!). در این مورد رمانِ *خانوادهٔ رابینسون سویسی* تمثیل شگفتی است از کاری که به‌ادعای من هر اثر ادبی می‌کند. در این داستان، خانوادهٔ رابینسون با زحمت و ابتکار قلمروی تازه‌ای می‌آفرینند. خوانندهٔ کتاب در تخیل خویش قلمروی تازه‌ای می‌آفرینند. این یک واقعیت مجازی است، واقعیت مجازی‌ای که در آن لحظه واقعی‌تر از «جهان واقعی» می‌نماید و زندگی در آن بی‌تردید ارزشمندتر است.

خواندنِ خانوادهٔ رابینسون سویسی به ضربْ آهنگ لنتو

تا این‌جا خواندن به ضرب‌آهنگ *آلگرو* (تند) بود ــ لکن محصول خواندن به ضرب‌آهنگ *لنتو* (کُند)، خواندنِ مشکوکانه، چیزی کاملاً متفاوت است.

---

1. Andirondack

حدود شصت‌وپنج سال آموزش و کار حرفه‌ای سبب شده است نتوانم عادت خواندن انتقادی را حتی به مدت کوتاهی هم از سرِ خود بیندازم. مسلماً در ده سالگی از عهدهٔ خواندن به ضرب‌آهنگ *لنتو* برنمی‌آمدم و میلی هم به این شیوهٔ خواندن نداشتم. گواه این مقاومت به دلخوری من مربوط می‌شود که وقتی مادرم می‌گفت این کتاب یک قصه است و به‌نام نویسنده در صفحهٔ عنوانِ اثر اشاره می‌کرد، احساس رنجش می‌کردم. حرف‌های مادرم سرآغاز وقفه‌ای در این افسون بود.

به‌نظرم می‌رسد، القای این کیفیت داستانی و تصنعی در من (که لزومی هم نداشت) از تکذیب‌نامهٔ بی‌جایی ناشی می‌شود که در یک نسخهٔ جلد شمیز *خانوادهٔ رابینسون سویسی* آمده بود. در صفحهٔ عنوانِ (صفحهٔ زوجِ سمت چپ) نسخه‌ای که به‌دست من افتاده است، چنین آمده: «این اثر قصه است. همهٔ شخصیت‌ها و حوادث این کتاب «تخیلی‌اند، و هرگونه شباهتی به اشخاص و رویدادهای واقعی صرفاً اتفاقی است.» گفتن این جمله چه لزومی داشت؟ به‌جز من که بچهٔ سادهٔ ده ساله‌ای بودم مگر کسی هم پیدا می‌شد که فکر کند این اثر چیزی به‌غیر از یک افسانه است؟ اصلاً پس از گذشت این همه سال مگر کسی هم در دنیا پیدا می‌شد که از انتشاراتی *تور*[1] شکایت کند که در سال ۱۸۱۲، سال اولین چاپ کتاب به زبان آلمانی، شخصی آمده است و اسرار زندگی اشخاص واقعی را فاش کرده است؟ از آن گذشته، این تکذیب‌نامه و تکذیب‌نامه‌های مشابهِ آن اتفاقاً دروغ می‌گویند. آن‌طور که به ما رسیده است، پدر و مادر و چهار پسر خانوادهٔ رابینسون درست از روی خانوادهٔ خودِ نویسنده یعنی یوهان داوید ویس الگوبرداری شده‌اند. ویس یک کشیش سویسی بود که مدتی هم کشیش ارتش بوده است. همان‌گونه که در فصل نخست گفته‌ام، ویس بین سال ۱۷۴۳ تا ۱۸۱۸ زندگی می‌کرده است. ارنست[2] که در داستان پسر دوم خوانده است، برای‌مثال، از یکی از پسرهای

---

1. Tor
2. Ernst

ویس به‌نام یوهان رودلف ویس الگوبرداری شده است. خود همین پسر با موافقت پدرش ویس دست‌نویسِ طولانیِ کتاب را برای نشر آماده کرد و تغییرات بسیاری در آن داد.

دست‌کم از یک نظر حق با من بود. همان‌گونه که خوانندگان انگلیسی *خانوادهٔ رابینسون سویسی* امروزه می‌دانند، این اثر تنها یک نویسندهٔ واحد نداشته است. کار مرکب است، ترجمه نیز که هست. این رمان به‌صورت داستان‌های فی‌البداهه‌ای شروع گشت که یوهان داوید ویس شب‌ها برای چهار پسرش تعریف می‌کرد. ویس شب‌ها *رابینسون کروزوئهٔ* دانیل دفو را با صدای بلند برای پسرهایش می‌خواند و این داستان‌های تازه بعد از خواندن *رابینسون کروزوئه* شکل گرفته‌اند. با آنکه ویس مرد شکم‌گُنده‌ای بود، از هواداران پروپاقرص شکار و ماهی‌گیری و زندگی در طبیعت بود، یک سویسی واقعی بود. ویس سفرنامه هم زیاد خوانده بود (*سفرهای دریاییِ* کاپیتان کوک، دریانوردی‌های سال ۱۷۴۸ *لرد انسون*[1] و بسیاری دیگر). ویس در زمینهٔ تاریخ طبیعی نیز اطلاعات زیادی داشت، که به‌وضوح بخش اعظم آن از کتاب‌های مصور است ــ تصویرهای کانگارو، فلامینگو، پلاتی‌پوس و غیره.

ویس فرزند راستین عصر روشنگری بود. وی با استفاده از این شیوهٔ روایِ دلچسب به پسرانش تاریخ طبیعی و چیزهایی می‌آموزاند که شاید بتوان به آن نام «فرهنگ جنگلی»[2] داد، مثل طریقهٔ ساختن پل روستایی، طریقهٔ محاسبهٔ ارتفاع درخت از روی زمین، یا طریقهٔ عمل‌آوردن پوست جانوران. ویس می‌گفت هدف وی از این کار «بیدارکردن حس کنجکاوی پسرانم با بیان جالب است، دادن فرصت برای به‌کار انداختن تخیل آنهاست، و بعد تصحیح خطاهایی است که ممکن است مرتکب شوند.» ویس بسیاری از اپیزودهای داستان را که تا بی‌نهایت امکان گسترش داشت در یک نسخهٔ خطی بزرگ ۸۴۱ صفحه‌ای نوشته است. یوهان رودلف ویس، یکی از پسران

---

1. *Lord Anson*
2. Woodsy lore

یوهان داوید ویس، در شهر بِرن استاد فلسفه بود، به‌علاوه متخصص فرهنگ عامه و مصنف سرود ملّی سویس نیز بود. یوهان رودلف با موافقت پدر نسخهٔ خطی را بازبینی کرد و ترتیب انتشار آن را داد که با اسم خودِ وی یعنی یوهان رودلف به‌سال ۱۸۱۲ به‌چاپ رسید. اسم کتاب چنین بود: ***خانوادهٔ رابینسون سویسی؛ یا کشیش سویسی و خانواده‌اش که کشتی‌شان غرق شد.***

اما این پایان ماجرا نیست. ترجمهٔ فرانسهٔ آن به‌قلم شخصی به‌نام مادام لا بارون ایزابل دو مونتولیو[1] در سال ۱۸۱۴ با پایان‌بندی تازه‌ای به‌چاپ رسید. ترجمهٔ فرانسهٔ دیگری به‌قلم مادام الیزه وُلار[2] نیز که مطالب تازه‌ای داشت در پی ترجمهٔ نخست انتشار یافت. نخستین ترجمهٔ آن با نام ***خانوادهٔ رابینسون کروزوئه*** کار مری جین گادوین است، که او نیز مطالب دیگری به آن افزود. این ترجمه به‌سال ۱۸۱۴ از سوی نشر ***ام. جی. گادوین اَند کو***[3] به‌طبع رسید. احتمال دارد ترجمهٔ مری جین گادوین از روی نخستین ترجمهٔ فرانسهٔ اثر باشد، و نه از اصل آلمانی آن. مری جین زنِ ویلیام گادوین، فیلسوف سیاسی، رمان‌نویس و کارشناس آموزش و پرورش بود. این کتاب جزءِ پروژهٔ ویلیام گادوین برای انتشار کتاب‌های کودکان به‌نام «کتابخانهٔ کودک» بود. پیشگفتار کتاب طوری است که به‌نظر می‌رسد انگار به‌قلم خود ویلیام گادوین است؛ در واقع این پیشگفتار نوشتهٔ یوهان رودلف ویس است که توضیح می‌دهد چگونه دست‌نوشته‌های پدرش را به‌صورت کتابی قابل انتشار درآورده است. بااین‌همه، همان‌گونه که جیسون والستاتر[4] اظهار داشته است، این پیشگفتار به‌خوبی بیانگر ادعای ضد روسویی[5] ویلیام گادوین است که معتقد بود تاریخ طبیعی و جغرافی و چیزهای مفید دیگر را می‌توان با استفاده از کتاب‌هایی نظیر ***خانوادهٔ رابینسون کروزوئه*** به کودکان آموخت.

تعداد زیادی روایت انگلیسیِ تازه درپی آن به‌بازار آمد. مدام اپیزودهای

---

1. Mme la Baronne Isabelle de Montolieu
2. Mme Elise Volart
3. M. J. Godwin and Co
4. Jason Wohlstadter
5. anti-Rousseauistic

تازه‌ای به داستان اضافه می‌شد و روایت‌های تلخیص‌شدهٔ آن به‌چاپ می‌رسید. برای‌مثال، در اپیزود پایانی رمانْ ماجرای نجات *جنی مونتروز*[1]، دختر انگلیسی مطرود می‌آید که در روایت‌های پیشینِ اثر، مثل روایت خود گادوین، وجود ندارد. از نظر اصول، بر داستان خانوادهٔ رابینسون پایانی نیست، مثل سریال‌های کشدار معمول تلویزیون است، همیشه می‌توان اپیزودی تازه به متن افزود، همیشه امکانِ برخورد با پرنده و درخت و جانور جالب دیگری وجود دارد. روایت انگلیسیِ دبلیو. ایچ. جی. کینگستون[2] (۱۸۸۹) به‌تدریج به روایتی استاندارد برای خوانندگان انگلیسی‌زبان تبدیل شده است. هیچ نمی‌دانم من کدام روایت را خوانده‌ام، زیرا آن کتاب در میان کتاب‌های دوران کودکی‌ام به‌جا نمانده است. من اما هنوز هم همان نسخهٔ قدیمی *آلیس در سرزمین عجایب* و *از درون آینه* را دارم، با همان تصویرهای *تنیل*. پنج یا شش ساله بودم که خواندن این کتاب را خودم یاد گرفتم. از اینکه برای خواندن آن کتاب به مادرم وابسته بودم، دیگر خسته شده بودم. هرچند نه من می‌دانستم و نه مادرم، اما دلیل این کارِ من ضدیت با ممنوعیتی بود که در پیشگفتار ترجمهٔ گادوین، ترجمه‌ای که اسم آن را *خانوادهٔ رابینسون کروزوئه* گذاشته بودند، آمده بود:

> واقعیت آنکه به‌ندرت مناسب است و شاید هرگز مناسب نباشد که کودکان به‌تنهایی کتاب بخوانند؛ کمتر کسانی پیدا می‌شوند که در آن سنینِ آسیب‌پذیر چنان سست، چنان پرشور، یا چنان غیرقابل اعتماد نباشند که بتوانند به‌صورت مفیدی بدین‌گونه اشتغالات بپردازند.

آنچه این‌جا از همه جالب‌تر می‌آید و به دیدگاه من نزدیک‌تر است این است که خوانندگان *خانوادهٔ رابینسون سویسی* یکی پس از دیگری چنان تحت‌تأثیر واقعیت‌های مجازی ناشی از این اثر قرار می‌گیرند که به خود اجازه

---

1. Jenny Montrose
2. W. H. G. Kingston

می‌دهند متن اصلی را با اپیزودهای تازه بسط دهند. چنین به‌نظر می‌رسد انگار وقتی خواننده درون این‌جهانِ جایگزین فرومی‌رود، آنچنان وجود مستقل این‌جهان را باور می‌کند که می‌تواند حتی آن قسمت‌هایی را که ویس اتفاقاً یادداشت نکرده است، کشف کند و ثبت نماید.

چگونه تطبیقی بخوانیم، یا دزد بازی کردن[1]

شش

قبل و بعد از خانوادهٔ رابینسون سویسی

خانوادهٔ رابینسون سویسی (۱۸۱۲) تا چه حد سوگیرانه یا ایدئولوژیکی است؟ خوانندهٔ دانا و انتقادی و روشن‌بینی که من شده‌ام به چه چیزی پی برده است؟ می‌خواهم ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** را با دو اثر دیگر مقایسه کنم، اول با ***رابینسون کروزوئهٔ*** دانیل دفو (۱۷۱۹) که در یک راستای تاریخی است و دوم با کتاب‌های آلیس (۱۸۶۵ و ۱۸۷۱) که در راستای تاریخی دیگری است؛ به‌علاوه اشاره‌ای هم به اثر کاملاً تازه‌ای به‌نام ***فو***[2] می‌کنم که نوشتهٔ جی. ام. کوتزی نویسندهٔ اهل افریقای جنوبی است: این مقایسه پاسخ‌های مقتصدانه‌ای را فراهم می‌آورند.

---

۱. این قسمت عنوان ناظر به‌همان سرفصل و متن فصل پنجم (mug's game) است. ـ م.

2. *Foe*

رابینسون کروزوئه روایتی از داستان پسر اسراف‌کار[1] است. این اثر متکی به گسستِ طنزآمیز[2] میان راویِ اول شخصِ آن زمان و راویِ اول شخصِ داناترِ کنونی است، درست مثل من‌که یک‌بارِ دیگر دارم به ساده‌دلی خود برای مجذوب شدن به *خانوادهٔ رابینسون سویسی* می‌پردازم و همه را بازنگری می‌کنم. طنز *رابینسون کروزوئه* دو لبه است. راویِ قدیمی‌تر و داناتر برای خواننده تعریف می‌کند که مردْ ابلهِ خود ـ ویرانگری بوده است، چرا که از پدر خویش اطاعت نکرده است و در خانه نمانده است تا با اتخاذ طریق میانه‌ای که پروردگار وی را بدان خوانده است به رفاه و سعادت دست یابد. در ضمن خواننده می‌داند که اگر کروزوئه از گفتهٔ پدر سرپیچی نکرده و عازم دریا نشده بود، داستانی هم برای نقل در میان نبود. خواننده، نه‌چندان پنهانی، کله‌خریِ کروزوئه و نیز شجاعت و ذکاوت وی را به‌هنگام غرق کشتی و نجات خود می‌ستاید. از هر چه بگذریم، غرق کشتی کروزوئه در نهایت موقعیتی برای تجربهٔ دگرگون شدن وی فراهم می‌آورد. چنانچه رمان را از این زاویه نگاه کنیم، رمان تبدیل به ستایش طنزآمیزی از خود ـ یاری و استقلال و اتکای به نفس می‌شود. این نوع طنز کم‌وبیش به‌کلّی در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* وجود ندارد.

ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب و *از درون آینه* در راستای تاریخیِ دیگری پیشاپیشْ از نگرانی‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی نسبت به ساختار و ماهیتِ خودیت و وابستگی آن به زبان مردمان دیگر خبر می‌دهد. از آن گذشته کتاب‌های آلیس بیانگر یکی از بینش‌های مدرنیستی نیز هست که براساس پیش‌فرض‌های سنتی انتظارِ طلبِ معنا از جهانی بی‌سروته و ناهمگن را که پاک دیوانه شده است غیرممکن می‌بینند. به‌علاوه کتاب‌های آلیس اساساً از چند نظر نمونهٔ «ادبیات» هستند: از نظر بستگی آنها به بازی با کلمات، بستگی آنها به کنایه و نظیره‌سازی، و به‌تفاوت طنزآمیزی که میان آنچه راوی می‌داند و آنچه قهرمانِ مؤنث داستان (هرچند دختر باهوشی

---

۱. پسر اسراف‌کار اشاره به یکی از داستان‌های کتاب مقدس است. ـ م.

2. ironic disjunction

است) می‌داند وجود دارد. همان‌گونه که همهٔ خوانندگانِ این دو کتاب می‌دانند، کار به‌جایی می‌رسد که مشخصه‌های فوق آشکارا به‌مرحلهٔ یاوه‌گویی و بی‌معنایی می‌رسند. گونه‌ای ادبیات ثانویهٔ عظیمِ در حال افزایش گرداگردِ هم *رابینسون کروزوئه* و هم کتاب‌های آلیس رشد کرده است، اما بالنسبه مطالب کمی دربارهٔ *خانوادهٔ رابینسون سویسی* نوشته شده است. دلیل آن شاید این باشد که به‌جز عمدتاً متخصصانِ ادبیات کودکان، کسی این اثر را چندان جدّی نگرفته است که به آن بپردازد.

فو در مقام تفسیر ریویزیونیستی

فو اثرِ کوتزی (تا جایی که من خبر دارم) تازه‌ترین و یکی از بزرگ‌ترین «رابینسونیّات‌هایِ»[1] بسیاری است که از *رابینسون کروزوئه* دفو زاده شده است. درست همان‌طورکه خوانندگان *خانوادهٔ رابینسون سویسی* با الهام از این اثر، اپیزودهای دیگری به اصل افزوده‌اند، خوانندگان *رابینسون کروزوئه* نیز با الهام از این یکی دست به نگارش کتاب‌های سراپا تازه‌ای زده‌اند، کتاب‌هایی مثل *خانوادهٔ رابینسون سویسی* و *فو*. *فو* روایت تخیلی کاملاً متفاوتی از جزیرهٔ «متعلق به کروزو»[2] عرضه می‌کند. کوتاه‌کردن نام *دفو* [انداختن «د»] و نام کروزوئه [انداختن «ئه»] بیانگر دست‌اندازی کوتزی به اصل آن است. این مُثله‌کردنِ کوتزی شبیه قطع عضوی است که در *فو* بر فرایدی[3] رفته است.

راویِ اصلیِ *فو* زنی کشتی‌شکسته به‌نام سوزان بارتون[4] است. سوزان

---

۱. رابینسونیات در مقابل Rabinsoniad (در اصل با قرینهٔ Iliad) آمده است، مراد هر چیزی است که در ارتباط با «رابینسون» باشد. ـ م.

2. Cruso's

۳. چون در روز جمعه پیدا شده بود، نامش را Friday یعنی «جمعه» گذاشته بود. ـ م.

4. Susan Barton

بارتون با شنا خود را به جزیرهٔ کروزو می‌رساند. بارتون در جزیره با کروزو و فرایدی روبه‌رو می‌شود. برده‌فروشان زبان فرایدی را قطع کرده‌اند و فرایدی لال است. این قطع‌عضو با «قطع‌عضوِ نفرت‌انگیزتر دیگری» همخوانی دارد که در اواخر رمان، لحظه‌ای چشم سوزان به آن می‌افتد، آن جا که سوزان فرایدی را عریان در حال رقص می‌بیند که به‌جز ردایی در حال اهتزاز چیزی به‌تن ندارد. یا خواننده ممکن است صرفاً فکر کند قطع عضو دیگری را می‌بیند. روایت سوزان بارتون کمی مبهم است: می‌گوید، «آنچه از من پنهان نگاه داشته شده بود آشکار شد. یا، باید بگویم، چشمان من بر منظره‌ای باز شدند که جلوی روی آنها حاضر بود. دیدم و باور کردم که دیده‌ام...» فقط سوزان برای خواننده آشکار نمی‌کند چه دیده است. فرایدی ساکن قلمروی سکوت است. از روایت داستان زندگی خویش عاجز است. و این خود بدان معناست که ما مختاریم هر داستانی که خوش داریم دربارهٔ فرایدی از خود دربیاوریم. فرایدی فقط به همان چند فرمانی واکنش می‌دهد که کروزو به وی آموخته است.

در رمان *فو* تقریباً همه‌چیز با مطالب روایت دفو متفاوت است. کروزویِ رمانِ *فو* فقط توانسته است یک کارد از کشتیِ شکسته با خود بیاورد، و نه مجموعهٔ کاملی از اشیای به درد بخور. کروزو و فرایدی و سوزان ناچارند برای بقا به کاهوی تلخ و ماهی و تخم پرندگان بسازند. کروزو با کمک فرایدی که همان کارِ برده‌سان است به بیهودگی مشغول ساختن شبکهٔ پیچیده‌ای از تراس‌هایی است که دیوار سنگی دارند، و این در حالی است که بذری برای کاشتن در این شیب‌های پلکانی ندارد. بعد از یک سال هر سه نفر نجات پیدا می‌کنند و آنها را به لندن برمی‌گردانند. در لندن سوزان مؤلف مشهوری به‌نام «فو» را پیدا می‌کند و از «فو» می‌خواهد داستان زندگی وی را به‌شیوه‌ای حقیقی بنویسد، دلیل آن هم این است که سوزان حس می‌کند خودش از نوشتن ماجرا عاجز است.

قسمت زیادی از نیمهٔ دوم این رمانِ کوتاه شامل تأملات سوزان است، که به‌تنهایی یا به‌صورت گفت‌وگو با فو عرضه شده است. این تأملات عمدتاً و

به‌ناگزیر دربارهٔ ماهیت قصه و دربارهٔ مشکلات نوشتنِ داستان حقیقی است. یکی از نخ‌های این رشته سبب می‌شود بتوانم از *فو* به‌عنوان نمونهٔ دیگری برای حمایت از این اعتقاد خود استفاده کنم که ادبیات وسیله‌ای برای دستیابی به واقعیت مجازی است. سوزان در تخیل خویش «فو» را مجسم می‌کند که دارد در اتاق زیرشیروانی خود یک پُشت می‌نویسد، اما بعد دست از نوشتن می‌کشد و شخصیت‌های خیالی خود، یعنی نارنجک‌اندازان و دزدان و روسپیان و بقیه را آنی به‌صورت منجمد در جهان سایه‌ها رها می‌کند، جهانی که این شخصیت‌ها را با قلم خویش از درون آن فرامی‌خواند. سوزان در مدتی که از «فو» جدا مانده است برایش می‌نویسد، «به خود گفتم، وی ذهن خویش را از ما برگرداند»، (در این مدت فو از ترس آنکه مبادا به‌خاطر قرض‌هایش دستگیر شود جایی مخفی شده است). سوزان فکر می‌کند فو ذهن خود را از وی و فرایدی برگردانده است، «و چنان آسان که گویی ما دو تن از نارنجک‌اندازانِ وی در فلاندرز بوده‌ایم و فراموش می‌کرد هر وقت خود را غایب می‌کند نارنجک‌اندازانش به‌خوابی جادویی فرومی‌روند، اما من و فرایدی، همچنان به خوردن و نوشیدن و بی‌تابی‌کردن ادامه می‌دهیم.»

سوزان به فو متوسل می‌شود به این امید که سرگذشت واقعی وی را به‌شکل یک قصه درآورد. سوزان داستانی می‌خواهد که نه تنها راست باشد، بلکه جوهره[1] نیز داشته باشد:

> زیرا هرچند سرگذشت من حقیقت را بیان می‌کند، اما جوهرهٔ حقیقت را عرضه نمی‌کند (من این را به‌وضوح می‌بینم، لازم نیست انکار کنیم). برای گفتن حقیقت با تمامی جوهرهٔ آن، باید آرامش داشته باشید و یک مبل راحت که به‌دور از همهٔ موجبات حواس‌پرتی گذاشته باشیدش، و یک پنجره که بتوان از آن بیرون را خیره تماشا کرد؛ و آنگاه مهارتِ دیدن، دیدن امواج بدان جای که کشتزاران جلوی چشم

1. substance

گسترده‌اند؛ و مهارتِ حس‌کردن، حس‌کردنِ آفتابِ استوایی به‌زمانی که هوا سرد است؛ و آماده داشتن واژگان، تا پیش از محوشدن این رؤیا بتوان آن را ثبت کرد، من هیچ‌کدام از اینها را ندارم و شما همه را دارید.

دیدگاه کوتزی به‌طور ضمنی حاکی از آن است که با جای‌دادن روایتی درون غلاف روایت دیگر [نویسنده، میلر، واژهٔ دریدا را به‌کار برده است: invagination، که یعنی جای‌دادن چیزی درون غلاف چیز دیگری] و نیز با بیان علنی و آشکار است که جهانی واقعی نیز واقعیت مجازی می‌شود. *فو* اثر کوتزی قرائتی از *رابینسون کروزوئه* به‌شیوه‌های مختلف زیادی است. یکی از قرائت‌ها این نظرِ ضمنی است که این اثر مشتی دروغ بوده که دفو از خودش درآورده است. اما داستان کتبی سوزان برعکس چیزهایی را نقل می‌کند که به‌راستی اتفاق افتاده‌اند. و این خود نشان می‌دهد دفو، چنانچه به‌حقیقت علاقه داشت، چه باید می‌نوشت. داستان سوزان اما در چارچوب گزارشی از رویارویی سوزان با مردی به‌نام «فو» روایت شده است. واژهٔ «foe»، دشمن نیز معنی می‌دهد، که به‌تصور من این جناسِ لفظی نیز مورد نظر نویسنده بوده است. نویسنده دشمن حقیقت است. زندگی و آثار فو از جنبه‌های بسیاری با زندگی و آثار دانیل دفو که یک شخصیت تاریخی است مطابقت می‌کند. برای‌مثال، فو در حال نوشتن اثری است که به‌نظر می‌آید *خاطرات سال طاعونی* باشد و کتابی نوشته است با نام «رابطهٔ راستین شبح زنی به‌نام *خانم ویل*»[1]، که هردوی آنها از آثار واقعی دانیل دفو هستند. بیرون از روایت سوزان از رویارویی‌هایش با فو، بخش کوتاهی که آخرین بخش نیز هست به زمان حال و راویِ اول شخص آمده است. این بخش را راویِ دیگری که نام ندارد، نقل می‌کند که ممکن است خود کوتزی یا صدای روایتگری ناشخص‌وار باشد. اما خوانندهٔ متبحر در لحظهٔ خاصی پی می‌برد که داستانی که در کار

1. *Mrs. Veal*

است، و داستان ماجراهای سوزان که درون این چارچوب قرار گرفته است، و آخرین روایت که «منِ» دیگری آن را نقل می‌کند سه مشت دروغ دیگر است که ساخته و پرداختهٔ خود کوتزی است. این دوگانه‌پردازیِ سرگیجه‌آور به‌شیوهٔ خاص خود جهان خواننده را به داخل این پشت و روکردن‌ها می‌کشاند. خواننده حیران از خود می‌پرسد نکند جهان واقعیِ او هم واقعیت مجازی باشد. این هراس را فو مستقیم بیان می‌کند. می‌گوید:

> بیایید بدترین هراسمان را چشم در چشم نگاه کنیم، این هراس که همه‌مان به‌وسیلهٔ لعبت‌بازی[1] که بر ما ناشناخته است از نظم دیگری (که اکنون دیگر از یادش برده‌ایم) بدین جهان فراخوانده شده‌ایم... آیا به ناگزیر لعبتگانی می‌شویم در قصه‌ای که پایانش بر ما مجهول است و همچون جانیان محکوم به‌سوی این پایانِ محتوم می‌برندمان؟

کمی بعد فو این پدیده را به‌دیدهٔ تجربه‌ای خاص نگاه می‌کند (یا بهتر است بگوییم به‌دیدهٔ ناتجربه،[2] چرا که به‌معنی واقعی تجربه قابل تجربه نیست)، تجربهٔ نوشته‌شدن به‌عالم وجود به‌دست و قلم خداوند، درست (همان‌طورکه خواننده احتمالاً می‌اندیشد) به‌همان صورتی که سوزان و کروزو و فرایدی و فو به‌قلم کوتزی به‌عالم وجود نوشته شده‌اند:

> ما به‌اعتقاد مألوف باور داریم که جهانِ ما را خداوند با گفتن *کلمه* آفریده است؛[3] ولی من می‌پرسم، آیا بیشتر امکان ندارد خداوند *کلمه* را نوشته باشد، *کلمه‌ای* چنان طولانی نوشته است که هنوز مانده تا به‌پایان آن برسیم؟ آیا ممکن نیست چنین باشد که خداوند پیوسته جهان را می‌نویسد، جهان را و هرچه در اوست؟

---

۱. ما لعبتگانیم و فلک لعبت‌باز/... (در اصل cojurer، یعنی شعبده‌باز.) ـ م.

2. non-experience

۳. اشاره به این آیهٔ انجیل است که: در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود (یوحنّا). و نیز اشاره به: و خداوند گفت روشنایی بشود و روشنایی شد. ـ م.

که سوزان در پاسخ می‌گوید: «اما در مورد نوشتنِ خداوند عقیدهٔ من چنین است که: اگر خداوند بنویسد، از یک خط رمزی استفاده می‌کند که به ما، به ما که جزو این نوشته‌ایم، داده نمی‌شود تا بخوانیم.»

و به آخرین بخش دیدگاه کوتزی می‌رسیم که صورت دیگری از این عقیدهٔ من است که ادبیات واقعیت مجازی را فرامی‌خواند: *فویِ* کوتزی با دو شکل از داستان‌سرایی مخالف است. نخست داستان خوش‌ریخت ارسطویی است که آغاز و بدنه (میانه) و پایان دارد. سوزان مدام به فو متوسل می‌شود تا به داستان واقعی زندگی وی جوهره ببخشد و فو در این مرحله در پاسخ به این خواست سوزان پیشنهاد می‌کند زندگی وی را در قالب یک داستان ارسطویی بریزد:

> بدین‌صورت است که کتابی سرهم می‌کنیم: از کف‌دادن (گمگشتگی)، آن‌گاه تفحص و آن‌گاه بازیافت؛ آغاز و بدنه و پایان. اما از نظر تازگی، این دیگر کار اپیزود جزیره است ــ که جایگاه شایستهٔ آن بخش دوم بدنهٔ رمان است ــ و با پَسْ‌گشتی[1] که در آن دختر جست‌وجویی را پی‌می‌گیرد که مادرِ وی آن را وانهاده است.

این بخشِ آخر به آن بخش از داستان سوزان اشارت دارد که به جست‌وجوی وی برای پیدا کردن دختر گمشده‌اش در برزیل مربوط می‌شود و نیز به پیداشدن زنی در لندن می‌پردازد که ادعا می‌کند همان دختر گمشدهٔ اوست. در مورد این نقشْ‌تکرار (موتیف) گفتنی بسیار است، اما به‌وقت دیگری موکول می‌کنم.

پیشنهادِ روراست فو باعث سَرخوردگی سوزان می‌شود. سوزان در مقام واکنش می‌گوید آن چیزی که فو عدم وجود آن را در داستان زندگی سوزان حس می‌کند همانا سکوتی در کانون آن است، سکوتِ فرایدی که لال است.

---

1. reversal

بعدها فو و سوزان در رمان به‌توافق می‌رسند که هر رمان در مرکز خود سکوتی دارد که غیرقابل دسترسی است. این سکوت تا حدودی شبیه همان سکوت سیرن‌هاست که بلانشو بدان پرداخته است. فو می‌گوید: «به‌عقیدهٔ من در هر داستان سکوتی است، منظره‌ای است که پنهان مانده است، کلامی است که ناگفته مانده است. تا زمانی که ناگفته‌ها را نگفته باشیم، به قلب داستان نرسیده‌ایم.» و سوزان در پاسخ می‌گوید: «این شمایید که باید دهان فرایدی را باز کنید و صدای نهفته در آن را بشنوید. سکوتی، شاید، یا نعره‌ای، همچون نعرهٔ صدفی که به گوشتان چسبانده‌اید.» فو پاسخ می‌دهد: «باید که سکوتِ فرایدی را به‌سخن‌گفتن وادار‌یم، و نیز سکوتی که گرد برگرد فرایدی را فرو گرفته است.»

در اوایل رمان، سوزان دربارهٔ لحظات تعیین‌کننده در زندگی‌مان می‌نویسد، مثل دخالت‌های لحظه‌ایِ «اتفاق». البته این با اعتقاد کروزوئه در رمان دفو متفاوت است که معتقد است مشیت الهی ناظر بر همهٔ حوادث زندگی اوست. سوزان می‌پرسد: «این به‌هم‌خوردنِ پلک‌ها چیست که تنها راه مقابله با آن بیداری ابدی و غیربشری است؟ آیا ممکن نیست از این شکاف و رخنهٔ میان پلک‌ها صدای دیگری، صداهای دیگری در زندگی‌هایمان سخن گویند؟» این صداهای دیگر از سکوت مرکزی و ناگفته‌ای برمی‌آیند که به‌نظر کوتزی انگیزه و نیروی تعیین‌کنندهٔ همهٔ قصه‌هاست. در بخش آخر رمان، آن «منِ» بی‌نام به‌سوی مرکز فرود می‌آید، آن‌هم به هیئت همان کشتیِ غرق‌شده‌ای که فرایدی و کروزو را به‌جزیره آورده است.

چنین می‌نماید که رمان فو با مشخصه‌های برجستهٔ خود یک اثر پسامدرن نوعیِ خاص است: پیچیدگی‌های موجود در روایت که واقعیت و افسانه را از این‌رو به آن‌رو می‌کند؛ طنز که براساس نظیره‌سازی است و هدف آن متن اصلی است؛ تکرارهای متفاوت یک عبارتِ به‌یادماندنی در پس‌زمینه‌های متفاوت («با آهی، با صدای شلاپِ مختصری، از عرشه سُر خوردم و به دریا افتادم»)؛ تأملات آشکارِ ژانرشکنانه در باب داستان‌سرایی که سبب شده

است فو در آنِ واحد هم اثری در باب فرضیهٔ ادبی باشد و هم رمان؛ گنجانیدنِ مسائلی در باب تاریخ ادبیات، تاریخ *بدون اضافات* و توضیحات (تاریخ خالص)، در باب بیوگرافی و اتوبیوگرافی؛ تعلیق الگوهای ارجاعی و «رئالیستی» در باب داستان‌سرایی؛ به‌تردیدافکندنِ شدید خواننده نسبت به مسلّمات و یقین‌های خود، به‌طوری‌که خواننده می‌ترسد که نکند موقع بیداری دارد خواب می‌بیند. ممکن است به‌نظر آید فو «نمونهٔ نوعیِ» پسامدرن است، یعنی به‌شرطی که خواننده فراموش کند این پیچش‌های داستانی پیش از این در *دون‌کیشوتِ* سروانتس هم حضور داشته‌اند، یا هم در مورد *کالدرون*[1] متعلق به اسپانیای عصر رنسانس و هم در مورد لویس کارول متعلق به انگلستانِ عصر ویکتوریا نیز صدق می‌کنند، این جملهٔ شکسپیر که «زندگی خوابی بیش نیست» که دیگر جای خود دارد. پراسپرو[2] در *طوفان* می‌گوید: «ما از همان مایه‌ای هستیم که خواب‌ها از آن ساخته می‌شوند.»

ادبیات و تاریخ فکری

نباید در مورد کاری که من کرده‌ام و *خانوادهٔ رابینسون سویسی* و *رابینسون کروزوئه* و کتاب‌های آلیس و فو را کنار هم گذاشته‌ام دچار سوءتفاهم شد. این آثار به‌چشم من نقطه‌هایی نیستند روی خطی که بازنمودِ یک روال فراگیر و محتوم تاریخی باشد که به‌ترتیب از عصر جورج اول برای *کروزوئه* شروع شده، به دوران رمانتیسیزم برای *خانوادهٔ رابینسون سویسی*، به اوج عصر ویکتوریا برای کتاب‌های آلیس و سرانجام به عصر خودمان برای فو رسیده باشند. تردیدی نیست که این آثار متعلق به زمان خودشان هستند. بسیاری از مطالب آنها را هم می‌توان براساس جایگاه تاریخی‌شان تبیین و توجیه کرد. اما

---

1. *Calderón*
2. Preospero

چندان هم درست نیست که بگوییم این آثار «نمونهٔ نوعیِ» زمان و مکان خودشان‌اند. هرکدام از این آثارْ نا-تیپیک[۱] است. نمونهٔ نوعیِ چیزی نیستند جز خودشان.

از آن گذشته، آیا اصلاً اثری پیدا می‌شود که به‌راستی «نمونه نوعیِ عصر خود» باشد؟ برای‌مثال، *خانوادهٔ رابینسون سویسی* هم‌عصر رمانتیسیزم آلمان و فلسفهٔ ایده‌آلیستی آلمان است. این اثرْ معاصرِ برادران شلِگل، معاصرِ هگل، هولدرلین و نوالیس[۲] در آلمان است، از *قرابت‌های گزینشی* (۱۸۰۹) اثر گوته دیگر حرفی نمی‌زنیم. به‌علاوه *خانوادهٔ رابینسون سویسی* هم‌عصر رمانتیسیزم انگلیس، هم‌عصر وردزورث، کالریج، کیتز و شلی در انگلستان و نیز هم‌عصر جین آستین است. ربط‌دادن ویس به این بزرگواران به‌هدف یافتن شباهت‌هایی، راه به‌جایی نمی‌برد. دفو نیز شباهت چندانی به سویفت و پوپ ندارد؛ کارول هم شباهتی به مثلاً تنیسون ندارد که *موادِ*[۳] تنیسون را در اپیزود گل‌های سخنگویِ *از درون آینه* سخت به باد تمسخر گرفته است: «لارکسپر[۴] فریاد کشید: او [مؤنث] دارد می‌آید! صدای پایش را می‌شنوم، تاپ، تاپ، تاپ، از راه خیابانِ شن‌پوش می‌آید.» اثر کوتزی ردّ یگانه خود را دارد. «پسامدرنیستِ» تنها نیست. هرکدام از این آثارْ غیرقابل مقایسه، یکتا و غریب است و در تعریف من از اثر ادبی می‌گنجد. هیچ‌کدام را نمی‌توان براساس جایگاه تاریخی آن یا براساس زندگی‌نامهٔ نویسندهٔ آن به‌شکل رضایت‌بخشی تبیین کرد. هدف من از کنار هم گذاشتن آنها این است که نشان دهم همهٔ آنها به‌ویژه *خانوادهٔ رابینسون سویسی* در همین مایه و پایه‌اند.

اما یک پس‌زمینهٔ فکری است که اشاره به آن برای درک *خانوادهٔ رابینسون سویسی* مفید است. اتفاقی نیست که زنِ ویلیام گادوین نخستین ترجمهٔ انگلیسی این اثر را انجام داده است. از جمله تخصص‌های ویلیام گادوین یکی

---

۱. atypical، نا-تیپیک (آشوری)

۲. Novalis، بزرگ‌ترین شاعر عصر رمانتیسیزم آلمان است. ـ م.

3. *Maud*

4. Larkspur

هم نظریه‌پردازی در بابِ آموزش بود. همان‌گونه که جیسون والستاتر به‌تفصیل نشان داده است، گادوین سخت تحت تأثیر *امیلِ* ژان ـ ژاک روسو بود، هرچند تفاوت‌های چندی هم با روسو داشت. نظریه‌های گادوین در باب آموزش کودکان است. علاوه‌برآن، چند کتاب مخصوص کودکان نیز نوشته و منتشر کرده است، از آن جمله ***حکایت‌های (فابل‌های) کهن و نوین***[1] (۱۸۰۵) که اثر خود اوست. گادوین این کتاب را با نام مستعار «ادوارد بالدوین» به‌چاپ رسانده است. چنین به‌نظر می‌رسد که گادوین و همسرش رمان ریس را تأییدی بر نظریه‌های خود می‌دیده‌اند. چنانچه برمی‌آید ویس نیز مثل روسو و نیز مثل گادوین معتقد بود بهترین راه یادگیری نه از روی کتاب که مستقیم از روی دست طبیعت است. بچه‌های ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** نیز امیل ـ وار اطلاعات خود دربارهٔ کانگارو، کوسه، نهنگ، شغال، شیر، درختِ کائوچو، کاساوا و غیره را نه از روی کتاب که با رویارویی مستقیم با این جانوران و نباتات کسب می‌کنند. البته طنز ماجرا در این است که یوهان داوید ویس این چیزها را از طریق کلمات و تصاویر به بچه‌های خود یاد می‌داد و نه از روی خودِ این چیزها. خوانندهٔ رمان ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** نیز از طریق خواندن یاد می‌گیرد و نه با رویارویی مستقیم با طبیعت. به‌احتمال زیاد ویس به عمر خود پلاتی‌پوسِ زنده ندیده بوده است.

راویِ اول شخصِ رمان ***کروزوئه*** به‌صورت طنزآمیزی خود را دست‌کم می‌گیرد، اما برخلاف ***کروزوئه***، راویِ اول شخصِ ***خانوادهٔ رابینسون*** که پدرِ خانواده است نه احساس ندامت می‌کند و نه خود را دست می‌اندازد. برعکس، وی بیشتر از خود ـ متشکر و از خود ـ راضی است. هیچ‌گونه تزلزلی در هویت شخصیت‌های داستان ویس وجود ندارد. آدم‌های داستان از همان ابتدا دارای شخصیت‌های ثابتی هستند: فریتس در مقام فرزند ارشد شجاع و منطقی است؛ ارنست در مقام دومین پسرْ تنبل و بی‌فکر و ملانقطی است، و

---

۱. حکایت (فابل) (fable)، داستانی است که شخصیت‌های آن جانوران یا اشیای بی‌جان هستند و دارای نتیجهٔ اخلاقی است، مثل ***کلیله و دمنه***. ـ م.

بعد از ارنست، جک است که شتاب‌زده و بی‌احتیاط است، و دست آخر پسر کوچکْ فرانتس که ساده‌دل، اما با شهامت است.

به‌نظر می‌رسد انگیزهٔ ویس در نوشتن این کتاب تا حدودی این بوده است که کتابی بنویسد که *رابینسون کروزوئه* را تصحیح کند، درست همان‌طورکه هدف *فویِ* کوتزی نیز به‌وضوح در عصر ما همین بوده است. *خانوادهٔ رابینسون سویسی*، مشهورترین و بهترین اثر در جمع «رابینسونیاتی» است که درپی *رابینسونِ* اصلی در سدهٔ هژدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم نوشته شده‌اند. دو صفتی که در عنوان اثر ویس آمده‌اند یعنی «Swiss» و «family»،[1] تعیین‌کنندهٔ چیزی است که تصحیح شده است. ویس به‌جای اتکا به‌نفس و استقلال منفرد *رابینسون کروزوئه* «ارزش‌های خانواده» را می‌نشاند، یعنی همکاری و وابستگی متقابلِ مهربانانه که با تقوای ملیّت‌گرایی (ناسیونالیسم) نیز همراه شده است. *خانوادهٔ رابینسون سویسی* سرافرازانه جنسیت‌مدار و پدرسالارانه[2] است. از پدرِ رمان آشکارا با صفت پدرسالارانه یاد می‌شود. مادر رنجورِ خانواده به همان محدودهٔ خود قانع است و با لذت وظایف بی‌پایان خانه‌داری را انجام می‌دهد. اسم وی صرفاً «die Mütter»، یا گاهی هم تصغیر آن «Mütterchen» خوانده می‌شود. زنِ دیگری آشکارا حضور ندارد، تا اپیزود فرادینی که جنی مونروز[3] بعدها وارد داستان می‌شود. پسرها زندگی را تنهایی به پیش می‌برند، بی‌آنکه زنی دور و بر آنها باشد، به‌جز مادر که دوخت و دوز و آشپزی می‌کند و رخت‌ها را می‌شوید. ممکن است دخترها هم *خانوادهٔ رابینسون سویسی* را خوش داشته باشند، اما این کتاب کتاب «دخترانه» نیست، مگر آنکه خانه‌داری‌های مادر را به‌چشم آموزش مفیدی در مورد سرنوشت زنان نگاه کنیم.

---

۱. در ترکیب Swiss family Robinson، کلمهٔ «family»، اسمِ جلویِ اسم، حالت صفت دارد. ـم.

2. Patriarchal

3. Jenny Montrose

به‌جای پیوریتانیزم[۱] انگلیسیِ مؤمنانه / نامؤمنانهٔ کروزوئه که به‌صورت طنزآمیزی دست‌کم گرفته شده است، در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* پروتستانیزمِ سویسی آمده است که هرگز کسی از آن سرپیچی نمی‌کند یا آن را به‌دیدهٔ تردید نمی‌نگرد. این پروتستانیزم تقوا و تلاش و خود ـ یاری اشتراکی و نه فردی را تأیید می‌کند. در جای‌جایِ *خانوادهٔ رابینسون* دعاخوانی آمده است. اتفاقاً چیزی که از قرائتِ اولِ *خانوادهٔ رابینسون سویسی* از یاد برده بودم، وجود همین دعاخوانی‌های فراوانِ اثر است؛ دلیل آن شاید این باشد که پدر من هم کشیش بود، کشیش فرقهٔ باپتیست. ما همیشه قبل از صرف غذا دعا می‌خواندیم و به ما آموخته بودند که قبل از خوابیدن هم دعا بخوانیم. احتمالاً در آن زمان به نظرم طبیعی می‌آمده است که این کتاب این‌قدر دعا دارد. تفاوت آن با *رابینسون کروزوئه* در این است که در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* دین بیشتر جنبهٔ صوری دارد، امری مسلّم انگاشته و در رفتار روزمرهٔ عجین شده است. از جنبه‌های *رابینسون کروزوئهٔ* دفو، یکی هم این است که این اثرْ یک روایت افسانه‌ای نوکیشیِ (تغییر مذهبِ) پیوریتنی است که از روایت‌های واقعی سدهٔ هفدهم الگوبرداری شده است. در عمق *رابینسون کروزوئه* تجربهٔ دینیِ به‌تفسیر پروتستانی، آن‌هم پیورتینی آن نهفته است. ندیدن یا نادیده‌گرفتنِ آن به‌مراتب مشکل‌تر از ندیدن یا نادیده‌گرفتن دعاخوانی‌های تکراری (روتین) *خانوادهٔ رابینسون* است. نمونهٔ آن تأمل طولانی کروزوئه دربارهٔ «حسّ غیبی مشیت الهی» است که وی را به‌گرفتن تصمیم‌های درست راهبر شده، آن‌هم به زمانی که تصمیم نادرست فاجعه‌بار بوده است: «مسلماً شواهدی در مورد گفت‌وگوی میان ارواح وجود دارد و ارتباط نهانی میان ارواحِ تجسّدیافته و تجسّدنایافته در کار است، و چنان شواهدی که انکار آن ممکن نیست،» و مانند آن.

---

۱. Puritanism، (پاک‌دینی) از فرقه‌های پروتستانیزم است که در سدهٔ شانزدهم در انگلیس پاگرفت. پیورتین‌ها در کار دین و اخلاق بسیار سخت‌گیر بودند (از آن جمله تئاترها را تعطیل کردند). اوج قدرت پیورتین‌ها در سدهٔ هفدهم بود. ـ م.

اما پیام غایی *رابینسون کروزوئه* گنگ و ناروشن است. کروزوئه پیش از افتادن به این جزیرهٔ متروک در برزیل صاحب کشتزار نیشکر و توتون با عده‌ای بَرده بوده است. وی به‌مدت بیست‌وهشت سال و دو ماه و نوزده روز در جزیرهٔ متروک خویش زندگی و تغییر آیین را تجربه کرده بود، و در این مدت کشتزار توتون و نیشکر وی در «برزیل» رونق بسیار یافته بود. کروزوئه باقیِ زندگی را با ثروت خویش به‌رفاه می‌گذراند، درحالی‌که *کروزویِ* کوتزی بعد از آنکه همراه با سوزان نجات پیدا می‌کند در راه بازگشت به انگلیس در آغوش سوزان جان می‌سپارد. ثروت کروزوئهٔ دانیل دفو، آیت دیگری از لطف الهی به اوست. به‌علاوه کروزوئه مالکیت خود را نسبت به جزیره، جزیره‌ای که سالیان دراز در آن زندگی کرده بود، حفظ می‌کند. وی این جزیره را با موفقیت آبادان می‌کند. نکتهٔ پایانیِ اثرْ مثال برجسته‌ای در مورد «دین و ظهور سرمایه‌داری» است (عبارت ***دین و ظهور سرمایه‌داری*** در اصلْ اسم کتاب مشهور آر. ایچ. تاونی[1] است). این عبارت سرانجام و پایان‌بندی ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** را نیز پیش‌بینی می‌کند. در این مورد نیز مستعمرهٔ دائمی پامی‌گیرد.

رابینسون کروزوئه و ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** هردو اپیسودیک هستند و پایان معینی ندارند و جا برای افزودن ماجراهای تازه باز است. دفو چند ماه بعد از انتشار ***رابینسون کروزوئه*** در سال ۱۷۱۹ کتاب دیگری با نام ***ماجراهای دیگر رابینسون کروزوئه*** به‌چاپ رساند. ***تأملات جدّی... رابینسون کروزوئه*** به‌سال ۱۷۲۰ انتشار یافت. اما ***رابینسون کروزوئه*** و کتاب‌های آلیس هر سه دارای پیرنگ هستند. هر سه دارای مقصد روایی‌اند که کل داستان به‌سوی آن حرکت می‌کند، هرچند ممکن است مقصد و خاتمهٔ کتاب‌های آلیس جنون‌آمیز به‌نظر بیاید و با صحنهٔ خشونت سورئالیستی به پایان می‌رسند. آلیس در سرزمین عجایب فریاد می‌کشد، «شماها فقط یک دسته ورق‌اید،

---

1. R. H. Tawney

همین!» و همهٔ آنها درست به ورق تبدیل می‌شوند: «تمامی دستهٔ ورق به هوا بلند شد، و همه پروازکنان به‌سر او فرود آمدند.» آخرین اپیزود *از درون آینه*، شام غریبی است که در جریان آن آلیس نخست به ران بره و بعد به پودینگ معرفی می‌شود: «ایشان آلیس ــ ایشان هم گوشت بره؛ ایشان گوشت بره ــ ایشان هم آلیس... ایشان آلیس ــ ایشان هم پودینگ؛ ایشان پودینگ ــ ایشان هم آلیس.» و آلیس که از خواب بیدار می‌شود، ملکهٔ سرخ (فارسی: بی‌بی‌دل) دوباره به هیئت بچه‌گربهٔ سیاه بازمی‌گردد. اما *خانوادهٔ رابینسون سویسی* برخلاف کتاب‌های آلیس از اپیزودهای بی‌پایان تشکیل شده است. در هریک از اپیزودها، که به‌احتمال زیاد با بدیهه‌سازیِ یک شبِ واحد در روایت شفاهیِ اصلی همخوان است، خانواده با مسئلهٔ تازه‌ای روبه‌رو می‌شود. و افراد خانواده از این اپیزود مطالبی در باب علوم یا تاریخ طبیعی فرامی‌گیرند، مثل اینکه چطور می‌توان کاپاک یا قورمهٔ سرخ‌پوستی درست کرد، یا کانگارو چیست و چگونه می‌توان کانگارو را کُشت و پوست کند. و آنگاه منتظر ماجرای بعدی می‌مانند. هیچ دلیلی در دست نیست که نشان دهد این ماجراها زمانی تمام می‌شوند. نجات خانواده در پایان کتاب بیشتر اتفاقی و بدون انگیزه می‌نماید.

هدف اصلی *خانوادهٔ رابینسون سویسی* آموزش تاریخ طبیعی است. تک‌تک جانوران و پرندگان و ماهیانی که خانواده با آنها روبه‌رو می‌شود از گنجینهٔ دانشِ پدرْ رابینسون نامگذاری می‌شوند، درست به‌همان شکلی که حضرت آدم همهٔ جانوران را در سِفر پیدایش نامگذاری کرد. خداوند به‌خاطر خیرخواهی و خردی که در آفریدن موجودات زنده از خود نشان داده است مورد ستایش و بزرگداشت قرار می‌گیرد. برای‌مثال گفته می‌شود استخوان‌های نهنگ و پرندگان برای این توخالی‌اند که این مخلوقات سبک باشند: «استخوان پرندگان نیز به‌همین دلیل توخالی است، و در همهٔ اینها به‌وضوح شاهد خرد و نیکخواهی خالق بزرگیم.» بچه‌ها روی موجودات اهلی نام مورد علاقهٔ خود را می‌گذارند، به شترمرغ می‌گویند تورناندو

[گردباد]، دو شغال اهلی دارند که اسم یکی فانگ [دندان نیش] است و دیگری کوکو [نارگیل]، به میمون دست‌آموز خود نیپز [؟] می‌گویند، بافالوی نری را که به بارکشی واداشته‌اند استورم [توفان] می‌خوانند، به «خر وحشی» [گورخر آسیایی] خود لایت فوت [سبک‌پا] می‌گویند و مانند آن. همهٔ این نامگذاری‌ها این موجودات را قاطعانه وارد جامعهٔ متمدن می‌کند.

خشونت در خانوادهٔ رابینسون سویسی

اپیزودهای *خانوادهٔ رابینسون سویسی* ماجرای رام‌کردن حیات وحش را روایت می‌کنند. جزیره به قلمروی پررونقی تبدیل می‌شود، شامل مزرعه، خانه، باغچه، کشتزار و آغل. وقتی به جانوران وحشی برمی‌خوردند، یا باید جانوران را به‌ضرب گلوله می‌کشتند یا باید اهلی‌شان می‌کردند، که گاهی هم چندتایی را می‌کشتند و چندتایی را اهلی می‌کردند. نمونه‌ای از این دست، ماجرای برخورد با یک گلّه میمون است که مادری را می‌کشند و بچه‌اش را به‌عنوان جانور خانگیِ دست‌آموز نگه می‌دارند. ماجرای برخورد با کانگارو، برخورد با شترمرغ و برخورد با عقاب همین داستان را با مطالب دیگری نقل می‌کنند. من فراموش کرده بودم در این رمان چه کشتاری از جانوران زبان‌بستهٔ حیات وحش صورت می‌گیرد. وقتی جانور یا ماهی یا پرنده‌ای جلوی پدر خانواده و پسرهایش ظاهر می‌شود، غریزه یا رفتار اکتسابی پدر و پسرها حکم می‌کند این موجودات یا به‌ضرب گلوله کشته شوند یا با نیزه. جانوران و پرندگان به‌کار شکارکردن و خوردن می‌آیند، البته چنانچه قابل‌خوردن باشند. من این کتاب را پس از مدت زمان درازی دوباره خوانده‌ام و این‌بار همهٔ این قشقرق‌ها به‌نظرم تکان‌دهنده آمدند و توهینی به تقوایِ سبز من بودند. اما چیزی که بر آن تأکید می‌شود کشتن تمیز جانوران است، به‌طوری‌که زیاد درد نکشند، و نیز آنکه در صورت عدم ضرورت جانوران را نباید کشت، هرچند

به‌هرحال تعداد زیادی از جانوران بی‌آنکه ضرورتی در کار باشد به‌قتل می‌رسند.

ایدئولوژی شکار و استفاده از تفنگ در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* کمابیش همانی بود که پدر و پدربزرگ و عموهای خودم که در مزرعه‌ای در ویرجینیا بزرگ شده بودند به من آموخته‌اند؛ جز آنکه ویس در رمان خود مقداری آموزش ایمنی می‌دهد که به‌شکل غیرمسئولانه‌ای ناچیز است. به من نیز یاد دادند فقط در حد همان غذا جانوران را بکُشم و نه به‌خاطر تفریح و سرگرمیِ صرف، هرچند هیچ دلم نمی‌آمد چیزی را بکشم مگر آنکه از گرسنگی در شُرُف موت بودم. اما چیز دیگری هم به من یاد دادند: «هرگز روی کسی یا روی خودت تفنگ نکش»؛ «اصل را بر این بگیر که همهٔ تفنگ‌ها پُراند، حتی اگر همین پانزده دقیقهٔ قبل خودت آن را خالی کرده باشی»؛ «توی خانه تفنگ پر نگذار»؛ «فشنگ‌ها را در جای جداگانه‌ای بگذار و درِ آن را قفل کن.» پدرم سوراخی در قاب‌بندی اتاق پذیراییِ مزرعهٔ پدربزرگ میلر نشانم داد و گفت، این سوراخ جای گلولهٔ تفنگی است که فکر می‌کرده‌اند خالی است. پدر خانوادهٔ رابینسون هیچ‌کدام از این چیزها را به پسرانش یاد نداد، دست‌کم به خوانندهٔ اثر که چیزی در این مورد گفته نمی‌شود. این پسرها سرِخود بی‌هدف توی جزیره می‌پلکند و به‌نحو غلوآمیزی عاشق تیراندازی‌اند و به هر جُنبنده‌ای شلیک می‌کنند.

کارکرد این همه خشونت چیست؟ این پرسش مرا به فصل اول کتاب و به مطالبی برمی‌گرداند که در باب خشونت انفجاریِ سرآغاز آثار ادبی گفته‌ام، که: این خشونت صورت تمهیدیِ[1] خشونتی است که در خود آثار ادبی وجود دارد. در فصل فصل *خانوادهٔ رابینسون سویسی* خشونت کشتن وجود دارد و این خشونتِ کشتن، هرچند به‌شیوه‌ای پوشیده، اجرای نمایشِ خشونتِ برآمده از قربانی‌شدن است، که به‌گفتهٔ نیچه اساس همهٔ هنرهاست. در بسیاری از فصل‌های این اثرْ خانوادهٔ رابینسون با جانور یا پرنده یا ماهی عجیب خطرناکی

---

۱. prolepsis (proleptic)، نمونهٔ نخستین. ـ م.

رو به رو می‌شود: کوسه، بافالو، فیل، فیل دریایی، شترمرغ، شغال، شیر، ببر، کفتار خونخوار. در هر مورد حیوان موردنظر، یا بیش از یک حیوان در جمع آن همه حیوان را با تیر می‌زنند، هویتش را تعیین می‌کنند، پوستش را می‌کنند، یا آن را برای خوردن به خانه می‌برند، یا برای موزه خشک می‌کنند، آن‌هم به سبک نمایشی مضحکی که بیانگر پیشرفت تمدن عصر روشنگری است.

اما یک بارکشتن کافی نیست. لازم است بارهای بار به‌شیوه‌های گوناگون با عامل تهدیدکننده‌ای که بیرون از محدودهٔ کوچک تمدن حضور دارد مقابله کرد. باید بارهای بار با هراسِ از محیط بیرونی که به‌صورت بالقوه نهایتی ندارد به‌شدت مقابله کرد، و این هراسی است که *خانوادهٔ رابینسون سویسی* در کودکی، هم در من به‌وجود آورد و هم در من فرونشاند. درست است که برای خانوادهٔ رابینسون غذا به‌شکل‌های گوناگون به‌حد وفور وجود دارد، اما در همان حال ذخیرهٔ چیزهای وحشی و خطرناک نیز تمام‌شدنی نیست که لازم است همه را کشت یا اهلی کرد، اما امیدی به پایان‌یافتن آنها نیست.

همین سازوکار برانگیختن ترس و فرونشاندنِ محدود و همیشگیِ آن می‌تواند توجیه‌کنندهٔ این نظر باشد که چرا خواندنِ تنها یک اثرِ ادبی واحد هرگز کافی نیست. شخصی که اسیر خواندن شده است همیشه نیاز به بیش از یک واقعیت مجازی دارد. هیچ‌یک از آثار ادبی به‌تنهایی به صورت کامل موفق به‌انجام کار خود نمی‌شوند. خوانندگانی که به خواندن قصه‌های معمّا معتادند منظور مرا می‌فهمند. این نکته را نیز می‌فهمند که این برانگیختنِ ترس و فرونشاندنِ محدودِ همیشگیِ آن سخت لذت‌بخش است. قصه‌های معما لذت زیادی به خواننده می‌بخشند، اما به‌صورت کامل ارضاکننده نیستند. انسان همیشه نیاز به خواندن اثر دیگری دارد. همیشه جنایت دیگری در کار است که باید معمای آن راگشود، شاید جنایتی است که خود شما ناخواسته

مرتکب شده‌اید، درست مثل اودیپ که لائیوس[1] را کشت بی‌آنکه بداند لائیوس پدر اوست.

توحش حاضر در *خانوادهٔ رابینسون سویسی*، تکثیر پایان‌ناپذیر اپیزودهای آن، و کشتارهای بی‌حسابی که در آن روی می‌دهد، همه با غیرعقلانی بودنِ خود ـ محکومیتِ کروزوئه، یعنی با خشونت روانی‌ای که در سراسر کتاب جریان دارد، همسنگ است. به خویش تهمت بستنِ کروزوئه همهٔ آن مشخصه‌هایی را محکوم می‌کند که در پایان از وی یک امپریالیست ثروتمند می‌سازد، یعنی نان خوردن از قِبَل کار بردگان. به‌علاوه توحش *خانوادهٔ رابینسون سویسی* با بی‌منطقی وحشیانهٔ (لگام‌گسیختهٔ) خواب‌های آلیس نیز همسنگ است. فروید می‌گوید برای این خواب می‌بینیم که بیدار نشویم. اما بعضی از خواب‌های ما چنان خشن و چنان هولناک‌اند که ما را بیدار می‌کنند. کانون خاموشی که ممکن است نعره‌ای باشد، نهفته در دل هر داستان، روایت کوتزی از غیرعقلانی بودن ادبیات است. توحش ادبیات که منشأ لذت شدید آن است، هم به ما امکان می‌دهد پیوسته درون ثابت‌های ایدئولوژیکیِ[2] فرهنگی که بدان تعلق داریم خواب ببینیم، و درعین‌حال ما را از خوابی بیدار می‌کند که به‌گفتهٔ مشهور جیمز جویس «کابوس تاریخ» است.

بخت با خانوادهٔ سویسی ما یار بود (هرچند با موجودات ساکن جزیره یار نبود) که زمان ورود به جزیره صاحب انبار بزرگی از باروت و گلوله بودند، و نیز چیزهای اساسی بسیاری که ملازمهٔ تمدن کشاورزانهٔ سویس بود و از کشتی شکسته به‌در برده بودند: یک رأس گاو، یک رأس الاغ، یک خوک، چند اردک، مرغ، درخت میوه، کارد، تفنگ، و صد البته یک مجلد کتاب مقدس، تعداد زیادی کتاب دیگر، و غیره و غیره. و دلیل آن هم این است که کشتی عازم استرالیا بود، تا، البته، در آن سرزمین یک کلنی برپا کنند و دست به‌کار عمران و آبادانی شوند. بار کشتی چیزهایی بود که به‌کار استعمار و

---

1. Laius
2. ideological constants

آبادانی می‌آمد. اما برخلاف *خانوادهٔ رابینسون سویسی* در رمان *فو* اثر کوتزی، همان‌گونه که پیش از این گفته‌ام، کروزو با شنا خود را به جزیره می‌رساند و چیزی جز یک کارد به‌همراه ندارد، درحالی‌که در رمان دفو، کروزوئه انواع اشیای سودمند را از کشتی شکسته به‌در می‌برد. در رمان *خانوادهٔ رابینسون سویسی* گزارشی از کتابخانه‌ای آمده است که از کشتی به‌در برده‌اند، که این خود کمابیش نشانهٔ آشکاری از «منابع» خودِ اثراست:

> علاوه بر مجموعه کتاب‌هایی که دربارهٔ سفرهای دریایی‌اند و سفرنامه‌های دیگر و کتاب‌های الهیات و تاریخ طبیعی (که تعدادی هم دارای عکس‌های رنگی بودند)، چند کتاب تاریخ و آثار علمی و نیز چندین کتاب قصهٔ مرسوم به چندین زبان هم در جمع کتاب‌ها وجود داشت. به‌علاوه مجموعهٔ خوبی از نقشه‌های جغرافی و نمودار و تعدادی آلات و ادوات نجوم و ریاضی و دو کرهٔ عالی هم در میان آنها بود.

اما معلوم نیست به چه دلیلی اعضای خانوادهٔ رابینسون از این نقشه‌ها و از آن همه آلات و ادوات استفاده نمی‌کنند تا معلوم شود صرفاً در کجای جهان و در کدام جزیره هستند؛ در هیچ کجای کتاب توضیحی در این باره داده نشده است. بی‌تردید دلیل آن این است که از ویژگی‌های بنیادین داستان یکی هم این است که ندانند کجای جهان هستند، حتی از وسعت و مرزهای دقیق جزیرهٔ خود نیز بی‌خبر باشند. اما برخلاف خانوادهٔ رابینسون، رابینسون کروزوئه جزیرهٔ کوچک خود را کاملاً اندازه‌گیری می‌کند؛ کروزویِ کوتزی هم چنین می‌کند. در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* دوبار مستقیماً نام رمان *رابینسون کروزوئه* آمده است؛ به‌علاوه در پیشگفتار اصلی آن نیز از *رابینسون کروزوئه* آشکارا در مقام یک الگو یاد می‌شود (این پیشگفتار در ترجمهٔ گادوین آمده است، اما در چاپ‌های امروزی آن نیامده). با آنکه به‌در بردن این همه چیز از بقایای کشتی شکسته مقداری کار می‌برد، اما دسترسی به این اشیا کفهٔ ترازو را به‌سود خانوادهٔ سویسی ما سنگین می‌کند، که در مورد رابینسون کروزوئه نیز صدق می‌کند. در

هردو مورد، مواد اصلیِ تمدن اروپایی به ساحل آورده می‌شوند، که در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* این کار با تظاهر و خودنمایانه انجام می‌پذیرد.

کتاب‌های کروزوئه و امپریالیسم

از آن‌جا که هدف ویس آموزش تاریخ طبیعی به بچه‌هایش بود، وی انواع جانوران و ماهیان و گیاهان سراسر جهان را در همان یک جزیرهٔ استوایی به‌شکل ناجوری، یکجا و فعله‌ای دور هم جمع کرده است، آن‌هم با یک هم ـ حضوریِ بی‌سروته: پنگوئن و شغال و کفتار و فیل و کانگارو و خرس و بافالو و شیر و ببر و یک مار بوآ و ماهی آزاد و فک و فیل دریایی و نهنگ و ماهی اوزون‌برون و مارماهی و اردک و انواع کفتر و بلدرچین و کبک و خرگوش و زنبورعسل و سیب‌زمینی و برنج و غلّهٔ سرخ‌پوستی (ذرت) و کاساوا و وانیل و نارگیل، کدو قلیانی و درخت کائوچو و بوتهٔ پنبه و انجیر و غیره و غیره، سیاهه‌ای که عملاً بی‌پایان است.

اعضای این خانوادهٔ سویسی، علاوه بر کشتن و خوردن، یا اهلی کردن موجوداتی که با آنها مواجه می‌شوند، کار دیگری نیز با این موجودات می‌کنند که بسیار سدهٔ هژدهمی است. از مشخصه‌های مهم عصر روشنگری موزه و نیز فرهنگ‌نامه بود. خانوادهٔ رابینسون به‌تدریج با خشک‌کردن و حفظ نمونه‌هایی از جانداران در سکونتگاه خود به‌نام «راکبورگ»[1] موزه‌ای تأسیس کرد. تاکسی‌درمی [خشک‌کردن جانوران][2] یکی از هنرهایی است که پدر به بچه‌های خود یاد می‌دهد. از جملهٔ این نمونه‌ها یک کُندورِ خشک‌شده، بوآی غول‌پیکر جزیره و قربانیانِ بسیارِ دیگری بود.

«نیو سویتزرلند»[3] ویس جهانِ عدن‌مانندی است یکپارچه وفورِ نعمت.

---

1. Rockburg
2. taxidermy
۳. سویسِ نو.

نیوسویتزرلند جهانی است پر از چیزهایی که می‌توان به‌ضرب گلوله کشت، رام کرد، یا خورد، یا کاشت و سپس خورد، به‌شرط آنکه آن‌قدر شعور داشته باشید که از عهدهٔ این کارها برآیید، همان‌گونه که در شرحی که ویس از نتایج کار کلّ خانواده در باغچهٔ سبزیجات به‌دست می‌دهد، برمی‌آید:

> خوشبختانه در این آب‌وهوایِ دلچسب و زیبا باغچهٔ آشپزخانه‌مان نیازی به مواظبت نداشت و اگر داشت بسیار کم بود، تخم‌ها به‌وضوح بی‌آنکه اهمیتی به زمان یا فصل سال بدهند خودبه‌خود جوانه می‌زدند و شکوفا می‌شدند. به‌نظر می‌رسید باقلاها و لوبیاها و گندم‌ها و جوها و جوهای دو سر و ذرت‌ها (غلهٔ سرخپوستی) پیوسته آمادهٔ بهره‌برداری‌اند، خیارها و هنداونه‌ها و انواع دیگر سبزیجات انبوه انبوه بزرگ می‌شدند.

اما برعکسِ خانوادهٔ رابینسون، کروزویِ بیچارهٔ قهرمان *فو*، رمان کوتزی، اگر یادتان باشد یک دانه بذر هم نداشت. بچه که بودم وفور نعمت در ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** و همهٔ شرح و بسط‌هایی که در مورد خوردن داده می‌شد (حتی خوردن چیزهای عجیب و غریبی مثل گوشت کانگارو) به‌نظرم فوق‌العاده دلگرم‌کننده می‌آمد. این کتاب، به‌اضافهٔ تجربه‌های اولیه‌ام از زندگی در چادر و اطلاعات واقعی‌ام دربارهٔ جنگل، سبب شده است هنوز هم معتقد باشم [که البته تا اندازه‌ای هم درست است] که قادرم در جنگل نمیرم و زنده بمانم (متشکرم)، دست‌کم تا مدتی. به‌ویژه اگر مصاحبی داشته باشم جان به‌در می‌برم، البته احتمالاً نه به‌خوبی و خوشی خانوادهٔ رابینسون سویسی.

اما برخلاف ***خانوادهٔ رابینسون سویسی***، تأکید ***رابینسون کروزوئه*** بر مشکلات و مخاطرات ادامهٔ حیات، آن‌هم به‌تنهایی در طبیعت وحشی است. کروزوئه از چند استثنا که بگذریم اسم هیچ‌یک از جانوران و پرندگان و گیاهان جزیره را قاطعانه نمی‌داند؛ به‌علاوه نه می‌داند کدامیک از آنها مفید است، و نه می‌داند چگونه می‌شود از آنها استفاده کرد. به‌زحمت زیاد می‌تواند چند

دانه گندم و برنج خود را سبز کند. کروزوئه هرچه می‌کند با صرف تلاش عظیم همراه است، با آزمون و خطای بسیار همراه است، با شکست‌های بسیار همراه است. زندگی وی، به‌گفتهٔ هابز[1]، اگر «کوتاه» نباشد، «ناگوار» و «پرت و منزوی» و «حیوانی» است. کروزوئه با تأکید بر مشکلی کار خود می‌گوید:

> کارهای من با زحمت توان‌فرسایی همراه بود؛ به‌علت فقدان ابزار کار، فقدان کمک، فقدان مهارتْ هرکاری ساعت‌ها وقت مرا می‌گرفت. برای‌مثال، برای درست‌کردن طاقچهٔ درازی در غارِ محل سکونتم به یک قطعه الوار احتیاج داشتم و تهیهٔ این قطعه الوار درست چهل‌ودو روز به‌طول انجامید... مشغلهٔ دیگر من تهیهٔ یک هاون سنگی بود تا بتوانم با آن مقداری گندم بکوبم یا بلغور کنم؛ زیرا همان‌طور که در مورد آسیاب صدق می‌کند، تصور آن هم امکان نداشت که بتوانم با دو دست خالی به آن کمال هنری برسم. برای جبران این نقیصه هیچ راه به جایی نمی‌بردم؛ زیرا از میان همهٔ حرفه‌های جهان همان‌قدر در کار سنگتراشی فاقد صلاحیت بودم که در مورد حرفه‌های دیگر؛ ابزاری هم برای انجام کار نداشتم.

کوتزی در رمان *فو* به این ناتوانی جنبهٔ اغراق ادبی می‌دهد.

رابینسون کروزوئه به یکی دیگر از اسطوره‌های امریکایی که به من آموخته بودند پاسخ می‌داد؛ این اسطوره از این قرار است: اعتقاد به اینکه اگر در طبیعت وحشی گم شوید و تنها بمانید به‌شما بسیار سخت می‌گذرد، اما امکان جان به‌دربردنِ شما وجود دارد به‌شرط آنکه شجاع و مبتکر و بختیار باشید. امروز هم در ایالات متحد روایت‌هایی از این اسطوره همچنان در داستان‌های مربوط به بقا، به‌صورت مبالغه‌آمیزی در کتاب و فیلم و تلویزیون فعال است.

---

۱. توماس هابز (۱۵۸۸ـ۱۶۷۰)، فیلسوف و نویسندهٔ انگلیسی. ـ م.

برخلاف *رابینسون کروزوئه*، اعضای خانوادهٔ رابینسون سویسی اسم تک‌تک چیزهایی را که در جزیرهٔ خود پیدا می‌کنند می‌دانند؛ می‌دانند هرکدام از آن چیزها به چه دردی می‌خورند و چگونه هرکار لازمی را انجام دهند. به‌نظر می‌رسد انگار در پاسخِ عمدی به *رابینسون کروزوئه* است که ویس عملاً می‌گوید: «یک خانوادهٔ خوب سویسی با پشتوانهٔ تجربهٔ روستانشینی و دانش تاریخ طبیعی، در طبیعت وحشی بی‌اندازه بهتر از این انگلیسی بی‌عرضهٔ شهرنشین از پس مشکلات برمی‌آید؛ الآن نشانتان می‌دهم.»

و دست‌آخر آنکه *خانوادهٔ رابینسون سویسی* از نمونه‌های بالنسبه اولیهٔ ادبیاتِ استعماری و امپریالیستی است. این اثر در این زمینه از نظری با *رابینسون کروزوئه* تفاوت دارد. برای‌مثال *رابینسون کروزوئه* رک و راست از برده‌داری حمایت می‌کند، و بومیان امریکای جنوبی را به‌چشم وحشیان آدمخواری نگاه می‌کند که لازم است به مذهب پروتستان درآیند. کروزوئه اما فاتحان اسپانیایی را به‌دلیل کاتولیک بودنشان و به‌دلیل قتل‌عامِ کورِ بومیانِ امریکایی جنوبی محکوم می‌کند. اما رابینسون‌های سویسی در جزیرهٔ بی‌سکنهٔ خویش نسخه بدل نسبتاً دقیقی از فرهنگ روستایی سویس را بازآفرینی می‌کنند، بی‌آنکه «وحشیان» در کار آنان دخالتی داشته باشند. به‌پایان کتاب که نزدیک می‌شویم، چندین‌باز از کشتزار خود با نام «قلمرو» یا «کلنی [مستعمره]» یاد می‌کنند. اسم این مستعمره را «نیو سویتزرلند» می‌گذارند (مثل «نیو انگلند» [انگلستان نو] در ایالات متحد). خانوادهٔ رابینسون حتی بعد از آنکه نجات پیدا می‌کنند تصمیم می‌گیرند در رأس مستعمرهٔ خود بمانند، آن را توسعه دهند، به جمعیت آن اضافه کنند و آن را بیش از پیش به‌جاپایی برای فرهنگ سویس تبدیل کنند. اما هم روایت آلمانی و هم روایت انگلیسیِ آن که من دیده‌ام به این نکته اشاره می‌کنند که احتمالاً آن جزیره مستعمرهٔ انگلیس می‌شود، بخشی از امپراتوری بریتانیا می‌شود که در آن زمان در حال گسترش بود. این قسمت در روایت‌های اولیهٔ اثر وجود ندارد، برای‌مثال در نخستین ترجمهٔ انگلیسی آن که به سال ۱۸۱۴ منتشر شده

است. اما خانوادهٔ رابینسون حتی در همان روایت‌های نخستین هم جزیرهٔ سکونتگاه خود را با اسم‌های مکان اروپایی پرکرده‌اند (که ترجمه‌های سرراستی در زبان انگلیسی دارند؛ [و نیز در زبان فارسی]: «جزیرهٔ فیل دریایی»، «دماغهٔ خداحافظی»، «دماغهٔ دماغ‌پَخ»، «مرداب فلامینگو»، «بیشهٔ میمون»، «خلیج امنیت»، و مانند آن. خانه‌ها و سکونتگاه‌هایی هم که ساخته‌اند اسم دارند: «فالکون ـ هرست»،[1] «وودلندز»،[2] «تنت‌هولم»،[3] و «راک‌بورگ». این اسم‌ها هم کمابیش به‌صورت دقیق از اصل آلمانی به انگلیسی قابل ترجمه‌اند.

سرزمین «نیو سویتزرلند» را به‌زور از دست «بومیان» درنیاورده‌اند. بهتر آن است که بگوییم، این سرزمین را از دست جانوران درآورده‌اند، جانورانی که در گذشته ساکنان آن بوده‌اند. مضمون برده‌داری هم وارد این سرزمین نشده است، اما صد البته، در *رابینسون کروزوئه* وجود دارد. در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* کمترین اشاره‌ای به هم‌نوع‌آمیزگاری (هم‌آمیزگاری)[4] مثل چیزی که ممکن است نظریه‌پردازان غیرعادی[5] در رابطهٔ کروزوئه و فرایدی پیدا کنند نشده است. به‌علاوه کمترین اشاره‌ای هم به شهوانیتی نشده است که ناشی از رسیدن دختر به «سن بحران» باشد، مثل آنچه بر کتاب‌های آلیس یا بر *سنّ بحران*[6] اثر هنری جیمز سایه افکنده است. تا آن اپیزود ماقبل آخر که فریتس دختر بی‌خانمان انگلیسی را نجات می‌دهد (که مقدر است همسر آیندهٔ وی شود)، جنسیت به‌کلّی در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* حضور ندارد، مگر در تکثیر جانوران مزرعه که آن‌هم به‌شکلی غیرمستقیم آمده است. اما در مورد جانوران هم سخنی دال بر تولیدمثل آنها به‌میان نمی‌آید. برای‌مثال خواننده نمی‌فهمد چه می‌شود که ماده خوکی که از کشتی شکسته نجات پیدا می‌کند، یک گلّه توله پس می‌اندازد.

---

1. Falconhurst
2. Woodlands
3. Tentholm
4. homosociality
5. queer
6. *Awkward Age*

اختصار را آنکه، وقتی *خانوادهٔ رابینسون سویسی* را یواش، به‌ضرب‌آهنگ *لنتو*، و با دید انتقادی می‌خوانیم، آشکار می‌شود که این اثر تبیین یک ایدئولوژی معین است. این ایدئولوژی همان ایدئولوژی نویسنده است، همان نویسنده‌ای که من در دوران کودکی خوش داشتم وجود او را انکار کنم؛ به‌علاوه در این اثر ایدئولوژی‌های اضافی دیگری هم می‌بینم که از سوی کسانی که به‌متن افزوده‌اند بر اثرْ اعمال شده است. البته خودِ داستان‌ها هم سخت سبب تحکیم این ایدئولوژی شده‌اند، اما گهگاه به‌صورت مستقیم هم این ایدئولوژی مورد تأیید قرار می‌گیرد، به‌ویژه در روایت‌هایی که بعدها به‌متن افزوده شده است:

> و سخت امیدوارم جوانانی که تاریخچهٔ زندگی و ماجراهای ما را می‌خوانند از آن بیاموزند که تا چه حد زندگی مسالمت‌آمیز و فعال و پرهیزگارانهٔ خانواده‌ای سرزنده و همبسته برای شکل‌گرفتن شخصیت نیرومند و پاک و مردانه [!] مناسب و درخور است.
>
> هیچ‌کس جای نیکوتری در خانوادهٔ بزرگ ملّی اشغال نمی‌کند، هیچ‌کس خوشبخت‌تر یا محبوب‌تر از مردی [!] [در اصل he] نیست که از چنین خانواده‌ای پا به عرصهٔ جامعه می‌گذارد تا وظایف تازهٔ خویش را به‌انجام رساند و بهره‌های تازه ببرد.

قطعهٔ فوق متعلق به سرآغاز فصل ۳۸، «پس از گذشت ده سال»، در ویراست یرلینگ بوکِ[1] *خانوادهٔ رابینسون سویسی* است که از آثار منتشرهٔ مؤسسهٔ بنتام دابل‌دِی دل بوکز[2] برای خوانندگان جوان است (۱۹۹۹). نقل‌قول‌های من عمدتاً برگرفته از همین ویراست‌اند. در ویراست *کلاسیک‌های پافین*[3] که منبع متنی است که در شبکهٔ ورلدواید وب[4] (http://www.ccel.org/w/wyss/swiss/swiss.html) در دسترس همگان است،

---

1. Yearling Book
2. Bantam Doubleday Dell Books
3. *Puffin Classics*
4. World Wide Web

به جای «he» «Those» آمده است و به‌جای «him» «Them». نمی‌دانم چه کسی و در چه زمانی آمده و ضمیر جنسیت‌گرایانهٔ «he» را برداشته (یا جای آن را با چیز دیگری عوض کرده) است. روایت‌های بعدیِ انگلیسیِ اثر با خطابه‌ای به‌رسم تودیع به‌پایان می‌رسد که تا حدودی شبیه همان قطعهٔ میان‌هشته‌ای[1] است که در بالا نقل کرده‌ام. قطعهٔ بعدی خطاب به فریتس است که نوشته‌های پدر را می‌برد به‌تمدن بسپارد:

... به‌احتمال بسیار این [خاطرات] برای نوجوانان دیگر مفید است و برای پسران به‌ویژه مفیدتر خواهد بود.

در مجموع کودکان بسیار شبیه یکدیگرند و شما چهار برادر، برای جمع بزرگی که همه‌جا در حال رشد است، نمودار خوبی هستید. از تصور این پیامد خوشحال می‌شوم که روایت سادهٔ من ممکن است سبب شود عده‌ای از این نوجوانان دریابند چه مبارک است نتایج تداوم صبورانهٔ نیکو ـ کار کردن، چه منافعی دارد کاربرد آگاهانهٔ دانش و علم، و چه نیک و لذت‌بخش چیزی است که برادران متحدانه، با نظارتِ مهرآمیز والدین گرد هم زندگی کنند.

روایت آلمانیِ سدهٔ بیستمی این اثر به‌دست من رسیده است، و پیام اختتامیه‌ای که در صفحهٔ آخر آن خطاب به خواننده آمده، کاملاً متفاوت است. این قسمت در هیچ‌کدام از روایت‌های انگلیسی‌ای که من دیده‌ام، مطلقاً وجود ندارد. این قسمت در گوش من تفکّر شوم ژرمنی[2] را به‌صدا درمی‌آورد. هرچند احساساتِ بیان‌شده معصومانه‌اند، لکن شیوهٔ بیان این احساسات آوایی نگران‌کننده دارد، مثل شعارهای تبلیغاتی آلمانی‌ها در سدهٔ بیستم است. این قطعه التفات مستقیمی به خوانندگان نوجوانِ ویس است.

---

1. interpolated

۲. یا تیوتونی (Teutonic) که در روزگار ما به بلاهتِ رایش سوم و مرگ میلیون‌ها تن انجامید. ـ م.

نخست متن آلمانی این قطعه را می‌آورم، آن‌هم برای ادای احترام به زبان اصلیِ Die Schweizerische Robinson، و نیز به‌خاطر زنگ غیرقابل ترجمهٔ این عبارت: «Wissen ist Macht, Wissen ist Freiheit, Können ist Glück»

Euch Kindern aber, die ihr mein Buch lesen werden, möchte ich noch ein paar herzliche Worte sagen:
"Lernt! Lernt, ihr junges Volk! Wissen ist Macht, Wissen ist Freiheit, Können ist Glück. Macht die Augen auf und seht euch um in der schönen Welt. Ihr glaubt gar nicht, was alles durch so ein paar offne, helle Augen in so einen jungen Kopf hineingeht."

[اما شما ای کودکان که کتاب مرا می‌خوانید، دلم می‌خواهد چند کلامی که از دل برخاسته است با شما بگویم:
«بیاموزید! بیاموزید، ای جوانان! دانش قدرت است، دانش آزادی است، فهمیدن سعادت است. چشمان خویش را بگشایید و بر گِرداگِرد خود بدین جهان زیبا بنگرید. باور نمی‌کنید که از طریق دو چشم، دو چشم باز و صاف چه چیزها که به درون مغز جوان اندر نمی‌شود.»]

روایت گادوین که به اصل آلمانی ۱۸۱۲ نزدیک‌تر است، پایانی به‌کلی متفاوت دارد، پایانی که خواننده را به ایدئولوژی متفاوتی سفارش می‌کند. پاراگراف آخر بیان شادمانی و سرور [نویسنده] به‌خاطر موفقیت خانواده در آفریدن جامعهٔ نمونه‌ای در طبیعت وحشی است. پدرْ رابینسون از لطف الهی شاکر است که «چنین معجزه‌آسا ما را نجات داد و حفظ کرد، و ما را به مقصد راستین انسان راهبر گشت ــ تا انسان نیازهای فرزندان خویش را با کار و زحمتِ دستانش و با عرق جبینش برآورد.» همهٔ متن کتاب به‌شکل یادداشت‌های روزانهٔ کشیش سویسیِ کشتی شکسته است. کتاب با این یادداشت به‌پایان می‌رسد:

تقریباً دو سال سپری شده است، بی‌آنکه کمترین نشانه‌ای از انسانِ متمدن یا وحشی به‌چشم ببینیم؛ بی‌آنکه حتی یک کشتی یا یک قایق بر این پهنهٔ وسیعِ دریا ظاهر شود، دریایی که گرد بر گرد ما را فراگرفته است. پس چه لَزومی دارد بدین امید دل خوش کنیم که بار دیگر روزی چهرهٔ یکی از همنوعان خویش را نظاره خواهیم کرد؟ ــ ما یکدیگر را به‌آرامش و شُکر می‌خوانیم، و با تسلیم و رضا روزِ واقعه را انتظار می‌کشیم!

درپی این قطعه قسمت دیگری آمده با عنوان «بعدالتحریر ویراستار» که البته خیالی و افسانه‌ای است؛ در این قسمت ویراستارِ فرضی تعریف می‌کند که چگونه توفان یک کشتی انگلیسی را به جزیرهٔ خانوادهٔ رابینسون راند، و در «خلیج امنیت» لنگر انداختند و تنی چند را به ساحل فرستادند. این عده تنها با پدرْ رابینسون در جزیره دیدار کردند و پدرْ رابینسون دست‌نوشتهٔ یادداشت‌های خود را به معاون ناخدا داد تا به ناخدای کشتی برساند. در کشتی تصمیم بر این می‌شود که روز بعد به دیدن همهٔ خانواده بروند و شاید هم آنان را نجات دهند، اما توفان کشتی را به‌جایی می‌برد که امکان بازگشت به جزیره نیست. فقط موفق می‌شوند دست‌نوشتهٔ یادداشت‌های پدرْ رابینسون را به‌دنیای متمدن برسانند.

در این روایتِ اولیه، قرار است خواننده تصور کند که خانوادهٔ رابینسون سویسی به‌صورتی نامحدود در جزیرهٔ خود باقی می‌مانند، مثل واقعیت مجازی‌ای است که تنها به‌صورت غیرمستقیم می‌توان به دیدن آن نائل گشت، که در این مورد از طریق روزنامهٔ خاطرات پدرْ رابینسون امکان‌پذیر است. پایان‌بندی[1] برای قصه بسیار مهم است. این پایان‌بندیِ اصلی به کلِّ کتاب معنایی می‌بخشد که با پایان‌بندی‌های نوینِ آن به‌کلّی متفاوت است، از آن جمله با پایان‌بندی نسخهٔ نوین آلمانیِ اثرْ که در دست من است. همهٔ این

1. ending

پایان‌بندی‌ها با هم و نیز با پایان‌بندی‌های *رابینسون کروزوئه* و *فو* فرق می‌کنند. پایان‌بندی اصلی گادوین با اعتقاد دوران کودکی من بیشتر سازگار است که باور داشتم این جزیرهٔ جادویی هنوز هم در جایی وجود دارد، هرچند تنها با خواندن کتابِ آن می‌توان به دیدارش نائل آمد. جایی در آن کتاب خانوادهٔ رابینسون تا به ابد باقی می‌مانند، همیشه ماجراهای تازه تجربه می‌کنند و همیشه با جانوران و گیاهان و پرندگان و ماهیان تازه رو به رو می‌شوند.

کتاب‌های آلیس در مقام ساخت‌شکنیِ خانوادهٔ رابینسون سویسی

اگر در ده‌سالگی حساب کار دستم بود، می‌توانستم بدین‌جا برسم که کتاب‌های آلیس اثر کارول، که همان‌طور که گفته‌ام چند سال قبل خوانده‌ام، همهٔ آن مسلّماتی را که در *خانوادهٔ رابینسون سویسی* با خاطری آسوده مورد تأیید قرار گرفته‌اند، به‌صورتی روشمند مورد تردید قرار می‌دهند؛ یا حتی ممکن بود به خود اجازه داده بگویم کتاب‌های آلیس در کار «ساخت‌شکنیِ»[1] این مسلّمات هستند. البته این نظر در مورد *فو* اثرِ کوتزی نیز اما به‌شیوه‌ای دیگر صدق می‌کند، هرچند اثر کوتزی زمانی انتشار یافت که پنجاه سال از زمانی که نخستین‌بار *خانوادهٔ رابینسون سویسی* را خوانده بودم می‌گذشت. نقطهٔ کانونیِ کتاب‌های آلیس وضعیت یک دختر است و نه یک دسته برادر نوجوان که ادعای مردانگی دارند. نه هویت آلیس هرگز یک‌بار برای همیشه ثابت می‌ماند و نه معنای تجربه‌های عجیبی که از سر می‌گذراند. در کتاب‌های آلیس پیوسته پرسش‌هایی مطرح می‌شوند که هرگز به جوابی نمی‌رسند. حتی پرسش «*شما* کی هستید؟» که از سوی کِرم خطاب به آلیس مطرح می‌شود به

---

۱. deconstruction، ساختارشکنی.

پاسخ دقیقی نمی‌رسد. آلیس به کبوتر می‌گوید «دختر کوچکی» است و نه افعی، اما آلیس حتی به همین عبارتی هم که گفته است دیگر چندان مطمئن نیست. اوایل در لحظه‌ای که آلیس دچار ناراحتی و غصه شده است، از آن می‌ترسد که مبادا به میبِل[1]، که دختر ابله همسایه در سرزمین غیر ـ عجایب است، تبدیل شده باشد. جانوران ***سرزمین عجایب*** همه افسانه‌ای یا عجیب و غریب‌اند، مثل خرگوشی که جلیقه و ساعت دارد، یا یک جَبرواک[2]، یا تخم‌مرغ سخنگو، یا گربهٔ غیبی چشایر[3] که یکپارچه نیشخند می‌شود: آلیس به خود گفت: «خب! من گربهٔ بدون نیشخند زیاد دیده‌ام، اما نیشخند بدون گربه! این دیگر غریب‌ترین چیزی است که به عمرم دیده‌ام!» این موجودات برخلاف جانوران ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** در جدول‌های از پیش‌تعیین‌شدهٔ کتاب‌های تاریخ طبیعی جای نمی‌گیرند. در ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** همیشه می‌توان هویت جانوران اسرارآمیز را تعیین کرد که کانگاروست، یا شترمرغ، یا شغال یا چیزی مانند آن. در ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** رفتار کانگارو مثل رفتار همهٔ کانگاروهاست، اما اگر همهٔ کتاب‌های تاریخ طبیعی را زیر و رو کنید نمی‌توانید یک جبرواک هم پیدا کنید.

هیچ‌کدام از شعارها و مقرراتی که آلیس از بزرگسالان آموخته است در سرزمین عجایب یا در جهان درون آینه به‌کار نمی‌آیند، درحالی‌که هدف ***خانوادهٔ رابینسون سویسی*** این است که نشان دهد این شعارها و مقررات صددرصد کارایی دارند. نمونه‌ای از آن که حاکی از مجاز مرسل (رابطهٔ جزء به‌کل) است اتفاقی است که در ***ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب*** برای شعر واتس[4] می‌افتد؛ این شعرِ پارسایانهٔ سدهٔ هژدهمی که «در انکار تنبلی و

---

1. Mabel

۲. jabberwock، نام هیولایی است ساختهٔ خود کارول در *از درون آینه*، که موضوع شعری است به‌نام جبرواکی (Jabberwocky). جبرواکی امروزه معنی شعر بی‌سروته می‌دهد. ـ م.

3. Cheshire cat

۴. آیزاک واتس (Isaac Watts) (۱۶۷۴ـ۱۷۴۸)، عالِم الهیات انگلیسی و سرایندهٔ سرودهای مذهبی. ـ م.

شرارت» (۱۷۱۵) نام دارد در ستایش تلاش و سخت‌کوشیِ پیگیرانه و خداترسانه است، و الگوی این سخت‌کوشی همانا سخت‌کوشی موجودات وحشی است. شعرِ اصلی دربرگیرندهٔ کامل خُلقیات *خانوادهٔ رابینسون سویسی* است:

چگونه زنبورعسلِ کوچکِ کوشا
از هر ساعتِ تابنده استفاده می‌کند،
و تمامی روز را از همهٔ گل‌های شکوفا
عسل گِرد می‌کند!
من نیز گرمِ
کارهای زحمت یا کارهای مهارت می‌شوم؛
زیرا اهریمن به‌دست‌های عاطل و بی‌کار
کارهای شریرانه می‌دهد...

اما شعر فوق در *ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب* به‌نحو مضحک و شورشگرانه‌ای تغییر کرده به توصیف «طبیعتی با چنگ و دندان سرخ» که طبیعت پسا ـ داروینی است بدل می‌شود، که البته الگوی مناسبی برای رفتار انسانی نیست:

چگونه تمساح کوچک
از دُم براق خویش استفاده می‌کند،
و آب‌های *نیل* را
بر هر فلسِ زرین می‌پاشد!
چه سرخوشانه نیشخند می‌زند،
چه ظریفانه چنگال می‌گسترد،
و ماهیان کوچک را به درونْ خوش آمد می‌گوید،
با آرواره‌هایی که مهربانانه لبخند می‌زنند!

خواننده‌ای که این دو شعر را با هم مقایسه می‌کند، احتمالاً به این فکر می‌افتد که خانوادهٔ رابینسون به‌همان اندازه‌ای که شبیه این تمساح خون‌آشام است، به‌همان اندازه نیز به آن زنبور کوچک پُرکار شباهت دارد. اگر خانوادهٔ رابینسون با تمساح رو به رو شده بودند، بی‌لحظه‌ای درنگ تمساح را به گلوله می‌بستند، همان‌گونه که یک کوسهٔ هیولا و شیر و ببر و موجودات بسیاری را می‌کشند. پسر دوم یعنی جک روزی به موجودی برمی‌خورد که نخست فکر می‌کند تمساح است، اما بعد معلوم می‌شود ایگواناست. پدرِ خانواده با سوت «آهنگ شیرین و در عین حال با نشاطی» برای ایگوانا می‌زند و آن را قلقلک می‌دهد و با این کار حیوان را بی‌حس و بی‌حال می‌کند، بعد آن را می‌گیرد و با فروکردن چیز نوک تیزی توی سوراخ‌های بینی‌اش، حیوان را می‌کُشد. و بعد خانواده می‌نشیند و ایگوانا را می‌خورد.

بچه که بودم، با کمال خوشوقتی کمابیش نسبت به درس‌هایی که این نوع کتاب‌ها به خواننده می‌دادند مصونیت داشتم، که به‌احتمال زیاد بسیاری از کودکان دیگر نیز چنین‌اند. اما تصور می‌کنم چیزی به‌درون ذهن من نشت کرده و به‌کمک آن همینی شده‌ام که هستم. من به ناهمخوانی آن درس‌ها هم آگاه نبودم. لذت‌بخش‌ترین چیزی که در یاد من مانده است واقعیت جهان‌های تخیلی این کتاب‌هاست، واقعیتی که دربرگیرندهٔ جزییات بود، و نیز بازی با کلمات در کتاب‌های آلیس که دوپهلو و طنزآمیز و شگفت‌انگیز و متزلزل‌کننده بود. چیزی دیگری که در خاطرم مانده، این است که *از درون آینه* را تا حدودی کمتر از *ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب* خوش می‌داشتم، آن‌هم درحالی‌که از صحنهٔ حضور هامپتی دامپتی[1] یا از صحنهٔ حضور شوالیهٔ سفید [اسب سفید[2]] لذت می‌بردم. *از درون آینه* خواننده را دچار این تردید می‌کند که نکند ما هم توهم و ساخته و پرداختهٔ خواب‌های کسِ دیگری هستیم؛ این

---

۱. Humpty Dumpty، از شخصیت‌های *از درون آینه*، تخم‌مرغ ـ انسان (!) است. ـ م.

۲. واژهٔ انگلیسی Knight هم معنی شوالیه و شهسوار می‌دهد و هم به اسب شطرنج گفته می‌شود. ـ م.

تردیدها و نیز تمثیلِ شوم آن در باب بزرگ شدن آدمی، سبب شده بود که در آن زمان مثل امروز این اثر به‌نظرم سیاه‌تر و تهدیدآمیزتر از ***ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب*** بیاید. ***از درون آینه*** در مقایسه با لگام‌گسیختگی فرح‌بخش ***ماجراهای آلیس*** به‌نظر دلهره‌آور و مالیخولیایی می‌نماید. در پیشگفتارِ ***از درون آینه*** شعری آمده است که در جایی از آن گوینده اعتراف می‌کند «سایهٔ آهی / شاید در سراسر داستان می‌لرزد»، که همین خود ادعای مرا تأیید می‌کند. آخرین سطر شعر پایانیِ ***از درون آینه*** چنین است: «زندگی، زندگی چیست به‌جز خواب و خیال؟» این جمله در سراسر قرون و اعصار بارهای بار مکرر شده است، از فروید تا کالدرون تا افلاطون.[1] اما همهٔ شعارهای اخلاقی‌ای که کتاب‌های آلیس مستقیماً عرضه می‌کنند، بر من بی‌اثر بودند. اما اگر به‌صورت استیضاح‌های[2] ایدئولوژیک مطرح می‌شدند، امکان داشت مؤثرتر واقع شوند.

ستایش پایانی برای خواندن معصومانه یا حقّهٔ تمیزی است اگر از عهدهٔ آن برآیید

مدعی ام که نشان داده‌ام ***خانوادهٔ رابینسون سویسی***، مثالی برای همهٔ آن حرف‌هایی است که در سراسر این کتاب «پیرامون ادبیات» زده‌ام. کدام شیوه را برای خواندن پیشنهاد و توصیه می‌کنم؟ کدامیک از دو شیوهٔ خواندن را بیشتر خوش دارم؟ آن شیوه‌ای که با رغبت خود را تسلیم می‌کند و وامی‌نهد، یا آن که انتظار دارد هر کتابی دست به‌کار مغزشویی شود؟ در مورد دوم، آن کتاب را باید مورد بازجویی و مؤاخذه قرار داد، باید در مقابلش ایستاد و

---

۱. نمی‌دانم شاعر این شعر کیست، اما این شعر اوج همین تفکر است: «دنیا چو حبابی است، ولیکن چه حباب / نه بر روی آب، بلکه بر روی سراب / وان هم چه سرابی که ببینند به خواب / وان خواب چه خواب، خواب بدمستِ خراب.» ـ م.

2. interpellation

مقاومت کرد، باید آن را ابهام‌زدایی کرد، افسون آن را باطل کرد، از نو آن را در تاریخ ادغام کرد، به‌ویژه تاریخ سردرگمی‌های ایدئولوژیک. وقتی می‌گفتم باید به هردو شیوه خواند جدّی می‌گفتم، که البته ممکن نیست. اما در نهایت، باید اعتراف کنم که احساس دلتنگی بی‌ثمری می‌کنم، دلم سخت هوای چیزی کرده که به‌صورت جبران‌ناپذیری گم شده است، دلم هوای همان زودباوریِ معصومانه‌ای کرده است که نخستین‌باری که *خانوادهٔ رابینسون سویسی* را می‌خواندم، داشتم. اگر کسی دست به نخستین خوانش معصومانه نزده باشد، چیز چندانی در کار نیست که کسی بخواهد در برابر آن ایستادگی یا از آن انتقاد کند. پیشاپیشْ آن کتاب به‌علت مقاومت اصولی نسبت به‌قدرت ادبیاتْ از امکانِ داشتنِ تأثیر چشمگیر بر خواننده محروم شده است. در این صورت اصلاً خواندن این کتاب چه ضرورتی دارد، جز برای ارضای لذتِ ناشی از ویرانگری‌ای که چندان هم چیز ستایش‌برانگیزی نیست، و جز برای جلوگیری از مسحور و مجذوب‌شدنِ دیگران که آن‌هم احتمالاً به زیان آنهاست؟ بی‌تردید این انگیزه‌های مقاومت در برابر ادبیات با حسادت اهریمن نسبت به سعادت معصومانهٔ آدم و حوا تفاوت کلّی دارد. اما خودمانیم، دست‌آخر تفاوت آنها مگر چقدر است؟ خیلی زیاد است؟

دربارهٔ نویسنده

جی. هیلیس میلر (J. Hillis Miller) استاد ممتاز ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا در ایروین (Irvine) است. میلر در پنج‌سالگی خواندن را پیشِ خود آموخت، با این هدف که بتواند *آلیس در سرزمین عجایب* را خودش بخواند و این خواندن تا به امروز همچنان ادامه دارد. جی. هیلیس میلر آثار مشهور متعددی دارد از آن جمله *اخلاقیات خواندن* *(The Ethics of Reading)*

واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی

Absolute, the مطلق

Action کنش، کردار

Afflatus الهام، الهام‌بخش

Agent عامل

Allegory تمثیل

Allusion کنایه

Alternative آلترناتیو، جانشین، جایگزین

Anthropomorphism انسان‌انگاری

Aporia شک‌انگیزی، پرسش‌انگیزی

Apostrophe التفات (در علم بدیع)

Apotropaic

دفع شر و بلا، دور کردن ارواح خبیثه

Archetype نمونه نخستین (آرکی‌تایپ)

Argument برهان، بحث

Assumption تصور، پیش‌فرض، فرض

Being هستی، وجود

Catachresis کاربرد نادرست یا تصنعی واژه

Catharsis (Katharsis)

پالایش، روان‌پالایش روان‌پالایی

Circumtiality دربرداشتن جزییات

Co-Presence هم ـ حضوری

Cognition شناخت

Cognitive شناختی

Cognitive function شناختی، کارکردِ

Consciousness آگاهی

Consistency یکدستی، انجسام

Constant ثابت

Constants, ideological

ثابت‌های ایدئولوژیکی

Constatation

حُکم، پیش‌فرضِ بنیادی، بیان مهم

Constative قطعی

Covert پنهان، پوشیده

Cyberspace
فضای فرمانشی، فضای سیبرنتیک
Daydream
خیالبافی (خواب در بیداری)
Deconstruction ساخت‌شکنی
Deconstructive ساخت‌شکنانه
Demystification ابهام‌زدایی
Dialogue
گفت ـ و ـ شنود (افلاطون)، دیالوگ
Disembodied تهی‌شده از تن، مجرد
Dissonance ناهمخوانی، ناسازی
Dream vision = Dream allegory
تمثیل رؤیایی (سلیمانی)
Ending پایان‌بندی
Enlightenment عصر روشنگری
Epistolary novel
رمان مکاتبه‌ای، رمان بر اساس نامه
Escapism گریزگری، واقعیت‌گریزی
Fable حکایت، فابل
Fabrication
ساختن (باطنی)، ساختن ـ و ـ پرداختن (آشوری)
Fanaticism خشک‌اندیشی
Felicitous بلاغی
Felicitous بلیغ و رسا
Felicity بلاغت
Fiat lux روشنایی بشود!
Figurative استعاری
Figure of speech استعاره
Forethought پیش‌تفکر، اندیشهٔ قبلی
Formulation صورت‌بندی

Genre نوع، ژانر
Homosociality
هم‌نوع‌آمیزگاری، هم‌آمیزگاری
Hyper-reality فراواقعیت
Hyperbole (lic) اغراق (آمیز)
Hypothesis فرضیه، بُن‌انگاره
Idea ایده، مثال، مثل
Ideal ایده‌ای، مثالی، آرمانی
Ideal object ابژهٔ ایده‌ای (مثالی)
Ideologeme ایدئولوژم
Idiosyncratic یکّه‌هنجارانه (فردی)
Image انگاره
Imaginary, the تخیلیات
Incompossible
ناهم‌امکان [در فلسفهٔ لایب‌نیتس]
Institutionalized نهادی‌شده
Intention
رویکرد (در پدیدارشناسی هوسرل)
Intention رویکرد، روی‌آورد
Interiority درون‌بود
Interpellation استیضاح
Interpolated میان‌هشته
Interruptive انفجاری
Intersubjective میان‌ذهنی
Intimacy خلوت، صمیمیت
Invagination
در نیام‌کردن، جای‌دادن چیزی‌درون غلاف
Ironic disjunction گسست طنزآمیز
Irony طنز
Juxtaposition همکناری
Literary object ابژهٔ ادبی

Locution سبک بیان

Matter of the tale
بُن‌مایهٔ قصه؛ مواد، مایهٔ قصه

Metaworld فراجهان

Metonymy (ical) کنایه (کنایی)

Mimesis تقلیدگری

Mode اسلوب، شیوه، قالب

Mode, literary اسلوب ادبی

Monad
موناد، جوهرفردی [درفلسفهٔ لایب‌نیتس]

Motif نقش تکرار (موتیف)

Non-Cognizability
ناشناخت‌پذیری، شناخت‌ناپذیری

Non-Transeendent
نافرارونده، غیرمتعالی

Nuance سایه‌روشن، تفاوت ظریف

Object اُبژه (چیز)

Opening سرآغاز / گشایش

Otherness دگربود

Paradigm نمونه‌نما، پارادایم

Parody
نظیره‌پردازیِ تمسخرآمیز، نقیضه‌پردازی، نظیره [سازی]

Passage قطعه

Performative کُنشی (زبانی ـ کرداری)

Permutation دگرگشت

Personation نقش‌نمایی

Personification انسان‌انگاری

Phenomenal world جهان محسوس

Phonics تحلیل‌آوایی واژه

Presupposition پیش‌انگاشت

Prolepsis
تمهید، تصور نخستین، صورت تمهیدی

Prosopopeia شخص‌نمایی

Pun جناس، بازی با الفاظ

Purification پالایش، تصفیه

Putdown تحقیر

Rapture شوریدگی یا سرمستی

Récit نقل، روایت

Reciter راوی (شعر)

Reconfiguration پیکربندی مجدد

Referential اشارت‌گرانه، ارجاعی

Revelation کشف و شهود

Reversal پَس‌گشت

Rhetoric علم بدیع، معانی و بیان

Rhetorical سخنورانه (بلاغی)

Rhetorical [reading]
[خواندن] بلاغی، سخنورانه

Robinsoniads رابینسونیات

Scholar دانشور

Self-Affirmation خود ـ تأییدی

Self-Fashioning خود ـ سرشتن

Self-Refelexivity
(خود ـ انعکاسی‌بودن) خود ـ انعکاسیت

Self-Referentiality
خود ـ ارجاعیت (خود ـ ارجاعی‌بودن)

Selfhood خود ـ بود، فردیّت، خودیّت

Septet سپتت (هفت‌نوازی)

Sexist جنسیت‌گرا، جنسیت‌مدار

Signification رسانایی (دلالت)

Signification, mode of شیوهٔ رسانایی

Silhouette سایه‌نما، تصویر سایه‌نما

Tale	قصه
Texture	بافت [قصه]
Tout Court	بدون اضافات و توضیحات، خالص
Transgressive	مرزشکنی، مرزشکن
Trope	مجاز
Tropological	کنایه‌شناسیک
Uncanny, the	غرایب (غریب)
Undifferentiated	تفکیک‌نایافته، جدایش‌نایافته، بی‌اجزاء
Universal	جهان‌شمول، فراگیر
Use value	ارزش کاربردی
Utilitarian	سودگرا
Utterance	گفتار
Virtual reality	واقعیت مجازی
Wish-fulfillment	کامروایی
Woodsy lore	فرهنگ جنگلی
Simile	تشبیه
Sociality	مردم‌آمیزی
Specialty	خاصگی، ویژه‌بود
Speech Act Theory	نظریهٔ کنش‌گفتاری
Subjectile	سوبژکتیل
Sublation (Aufhebung)	در دستگاه هگلی: انحلال، رفع
Sublime	تصعیدیافتن، تصعید
Substance	جوهره
Substrate=Substratum	زیرگستر
Subversion	انهدام، ویرانگری
Sui generis	یکتا، یگانه
Supernal	آسمانی، از عالم بالا
Suspension	تعلیق
Synecdoche	مجاز مرسل، جزء چیزی به مفهوم کل آن، رابطهٔ کل به جزء

واژه‌نامهٔ فارسی ـ انگلیسی

آسمانی، از عالم بالا	Supernal
آگاهی	Consciousness
آلترناتیو، جانشین، جایگزین	Alternative
اُبژه (چیز)	Object
ابژهٔ ادبی	Literary object
ابژهٔ ایده‌ای (مثالی)	Ideal object
ابهام‌زدایی	Demystification
ارزش کاربردی	Use value
استعاره	Figure of speech
استعاری	Figurative
استیضاح	Interpellation
اسلوب ادبی	Mode, literary
اسلوب، شیوه، قالب	Mode
اشارت‌گرانه، ارجاعی	Referential
اغراق (آمیز)	Hyperbole (lic)
التفات (در علم بدیع)	Apostrophe
الهام، الهام‌بخش	Afflatus
انسان‌انگاری	Anthropomorphism
انسان‌انگاری	Personification
انفجاری	Interruptive
انگاره	Image
انهدام، ویرانگری	Subversion
ایدئولوژم	Ideologeme
ایده‌ای، مثالی، آرمانی	Ideal
ایده، مثال، مثل	Idea
بافت [قصه]	Texture
بدون اضافات و توضیحات، خالص	Tout Court
برهان، بحث	Argument
بلاغت	Felicity
بلاغی	Felicitous
بلیغ و رسا	Felicitous
بُن‌مایهٔ قصه؛ مواد، مایهٔ قصه	Matter of the tale

پالایش، تصفیه Purification

پالایش، روان‌پالایش روان‌پالایی
Catharsis (Katharsis)

پایان‌بندی Ending

پَس‌گشت Reversal

پنهان، پوشیده Covert

پیش‌انگاشت Presupposition

پیش‌تفکر، اندیشهٔ قبلی Forethought

پیکربندی مجدد Reconfiguration

تحقیر Putdown

تحلیل‌آوایی واژه Phonics

تخیلیات Imaginary, the

تشبیه Simile

تصعیدیافتن، تصعید Sublime

تصور، پیش‌فرض، فرض Assumption

تعلیق Suspension

تفکیک‌نایافته، جدایش‌نایافته، بی‌اجزاء
Undifferentiated

تقلیدگری Mimesis

تمثیل Allegory

تمثیل رؤیایی (سلیمانی)
Dream vision = Dream allegory

تمهید، تصور نخستین، صورت تمهیدی
Prolepsis

تهی‌شده از تن، مجرد Disembodied

ثابت Constant

ثابت‌های ایدئولوژیکی
Constants, ideological

جناس، بازی با الفاظ Pun

جنسیت‌گرا، جنسیت‌مدار Sexist

جوهره Substance

جهان‌شمول، فراگیر Universal

جهان محسوس Phenomenal world

حکایت، فابل Fable

حُکم، پیش‌فرضِ بنیادی، بیان مهم
Constatation

خاصگی، ویژه‌بود Specialty

[خواندن] بلاغی، سخنورانه
Rhetorical [reading]

خشک‌اندیشی Fanaticism

خلوت، صمیمیت Intimacy

خود ـ ارجاعیت (خود ـ ارجاعی‌بودن)
Self-Referentiality

(خود ـ انعکاسی‌بودن) خود ـ انعکاسیت
Self-Refelexivity

خود ـ بود، فردیّت، خودیّت Selfhood

خود ـ تأییدی Self-Affirmation

خود ـ سرشتن Self-Fashioning

خیالبافی (خواب در بیداری) Daydream

دانشور Scholar

دربرداشتن جزییات Circumtiality

در دستگاه هگلی: انحلال، رفع
Sublation (Aufhebung)

در نیام‌کردن، جای‌دادن چیزی‌درون غلاف
Invagination

درون‌بود Interiority

دفع شر و بلا، دور کردن ارواح خبیثه
Apotropaic

دگربود Otherness

دگرگشت Permutation

رابینسونیات Robinsoniads

راوی (شعر) Reciter

رسانایی (دلالت) Signification

رمان مکاتبه‌ای، رمان بر اساس نامه Epistolary novel

روشنایی بشود! Fiat lux

رویکرد (در پدیدارشناسی هوسرل) Intention

رویکرد، روی‌آورد Intention

زیرگستر Substrate=Substratum

ساخت‌شکنانه Deconstructive

ساخت‌شکنی Deconstruction

ساختن (باطنی)، ساختن- و - پرداختن (آشوری) Fabrication

سایه‌روشن، تفاوت ظریف Nuance

سایه‌نما، تصویر سایه‌نما Silhouette

سبک بیان Locution

سپتت (هفت‌نوازی) Septet

سخنورانه (بلاغی) Rhetorical

سرآغاز / گشایش Opening

سوبژکتیل Subjectile

سودگرا Utilitarian

شخص‌نمایی Prosopopeia

شک‌انگیزی، پرسش‌انگیزی Aporia

شناخت Cognition

شناختی Cognitive

شناختی، کارکردِ Cognitive function

شوریدگی یا سرمستی Rapture

شیوهٔ رسانایی Signification, mode of

صورت‌بندی Formulation

طنز Irony

عامل Agent

عصر روشنگری Enlightenment

علم بدیع، معانی و بیان Rhetoric

غرایب (غریب) Uncanny, the

فراجهان Metaworld

فراواقعیت Hyper-reality

فرضیه، بُن‌انگاره Hypothesis

فرهنگ جنگلی Woodsy lore

فضای فرمانشی، فضای سیبرنتیک Cyberspace

قصه Tale

قطعه Passage

قطعی Constative

کاربرد نادرست یا تصنعی واژه Catachresis

کامروایی Wish-fulfillment

کشف و شهود Revelation

کنایه Allusion

کنایه‌شناسیک Tropological

کنایه (کنایی) Metonymy (ical)

کنش، کردار Action

کُنشی (زبانی - کرداری) Performative

گریزگری، واقعیت‌گریزی Escapism

گسست طنزآمیز Ironic disjunction

گفتار Utterance

گفت - و - شنود (افلاطون)، دیالوگ Dialogue

مجاز Trope

مجاز مرسل، جزء چیزی به مفهوم کل آن، رابطهٔ کل به جزء Synecdoche

مردم‌آمیزی Sociality

مرزشکنی، مرزشکن Transgressive

مطلق Absolute, the

مونا‌د، جوهرفردی [درفلسفهٔ لایب‌نیتس]	Monad
میان‌ذهنی	Intersubjective
میان‌هشته	Interpolated
ناشناخت‌پذیری، شناخت‌ناپذیری	Non-Cognizability
نافراونده، غیرمتعالی	Non-Transeendent
ناهم‌امکان [در فلسفهٔ لایب‌نیتس]	Incompossible
ناهمخوانی، ناسازی	Dissonance
نظریهٔ کنش‌گفتاری	Speech Act Theory
نظیره‌پردازیِ تمسخرآمیز، نقیضه‌پردازی، نظیره [سازی]	Parody
نقش تکرار (موتیف)	Motif
نقش‌نمایی	Personation
نقل، روایت	Récit
نمونه نخستین (آرکی‌تایپ)	Archetype
نمونه‌نما، پارادایم	Paradigm
نوع، ژانر	Genre
نهادی‌شده	Institutionalized
واقعیت مجازی	Virtual reality
هستی، وجود	Being
هم ـ حضوری	Co-Presence
همکناری	Juxtaposition
هم‌نوع‌آمیزگاری، هم‌آمیزگاری	Homosociality
یکتا، یگانه	Sui generis
یکدستی، انجسام	Consistency
یکّه‌هنجارانه (فردی)	Idiosyncratic

نمایه

آخرین وقایع زندگی بارست ۷۷
آدام بد ۳۷
آرتور، آنتونن ۸۰
آرنولد، ماتیو ۱۳، ۱۴
آستین، جی. ال. ۱۶، ۹۱، ۱۵۱
آستین، جین ۲۰، ۵۱، ۵۶، ۱۳۰، ۱۸۷
آشنایان خطرناک ۱۱۶
آفریکانز، زبان ۱۹
آل‌احمد، جلال ۶۴
آلمان/ آلمانی‌ها ۱۴، ۱۰۲، ۱۸۷
آلیس، کتاب‌های ۳۵، ۳۸، ۶۸، ۱۶۰، ۱۷۷ـ۱۷۹، ۱۸۶، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۱
«آواز سیرن‌ها: رویارویی با تخیّلات» ۵۵، ۶۰، ۶۱، ۹۵ـ۱۰۰، ۱۰۲
آیا می‌توانید بر این زن ببخشایید؟ ۱۲۲
«آیینه‌ای از مرکب» ۳۷

«ابرهای خانهٔ نیما» ۶۴
«ابژهٔ ایده‌ای» ۱۰۷
اتریج، دریک ۱۰۵
اتللو ۴۷
اتوبیوگرافی ۷۱، ۷۳، ۱۲۲، ۱۴۵
ارسطو ۵۴، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۳۳ـ۱۳۷
از درون آینه ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۷، ۱۹۲، ۲۱۰، ۲۱۱
استو، هاریت بیچر ۱۵
استیونز، والیس ۳۰، ۳۱
اسکالت، سر والتر ۱۵
اسلام ۱۱۵
اسیک، رابرت ۲۳
افسانهٔ قرن‌ها ۹۳
*افسون‌های نوین: قدرت فرهنگی جادوی غیرروحانی*۲۷، ۳۵
افلاطون ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۳ـ۱۲۵، ۱۲۷ـ۱۲۹، ۱۳۳، ۱۴۳، ۲۱۱
الس، جرارد ۱۳۴، ۱۳۵

الیوت، تی. اس. ۱۵۵، ۱۵۶
الیوت، جورج ۳۷، ۳۸، ۴۹
امریکا، ایالات متحد ۱۲، ۱۴ـ۱۶، ۱۹، ۲۱ـ۲۳، ۲۶، ۱۱۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۵۵
امیل ۱۸۸
انتظارات بزرگ ۱۰۷
انسون، لرد ۱۷۳
انگلستان، انگلیس ۱۰، ۱۴، ۲۳، ۵۶، ۷۱، ۷۲، ۱۴۶، ۱۸۶، ۱۸۷
اودیپ شاه ۱۳۴، ۱۳۶
اودیسه ۶۰، ۶۳، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۵
اوراق اسپرن ۶۰
اولیس ۱۷، ۱۲۷، ۱۲۸
اولیور تویست ۱۳۸، ۱۶۰
ایلیاد ۱۱۹، ۱۲۵
ایوز، موریس ۲۳
ایون ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۴۳

باتلر، جودیت ۵۴
باخ ۱۳۶، ۱۶۲
«بادبزن مادام مالارمه» ۳۱
بارت، رولان ۱۸، ۱۳۹، ۱۴۰
بارتل بی‌محرّر ۱۰۴
بازگشت بومی ۳۲، ۴۷، ۶۱
با کلمات چه کارهایی می‌توان کرد ۹۱
بال‌های کبوتر ۳۲، ۵۹، ۷۹، ۹۱
بانین، جان ۱۲۰
برابان، ژنه ویو دو ۲۶
برادی، ماتیو ۲۶
براون، سر توماس ۶۰
بر بال باد ۴۱
برج‌های بارچستر ۷۲
برداشت‌هایی از افریقا ۳۱، ۳۵
برک، کنت ۱۳۷
برونته، امیلی ۱۶۳
برونته، شارلوت ۱۶۳
بلانشو، موریس ۱۹، ۵۴، ۵۵، ۶۰، ۹۴ـ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۸۵
بلندی‌های بادگیر ۱۶۳
بلوم، مولی ۱۷
بلیک، ویلیام ۲۳
بن، آفرا ۱۱۶
بنتام، جرمی ۱۳۲
بندمان، گئورگ ۲۹
بنیامین، والتر ۵۴، ۸۷ـ۸۹، ۹۶، ۹۹
بوچر، س. ه. ۱۳۴
بورخس، ج. ل. ۳۷، ۶۸
بوطیقا ۵۴، ۱۳۳ـ۱۳۶
بهشت گمشده ۴۲، ۵۰، ۱۶۸
بیداری فی نی گن‌ها ۳۰، ۳۱، ۱۲۸

پاتر، والتر ۱۱۳، ۱۱۴
پاملا ۱۱۶
پدیدارشناختی، نظریه ۱۰۵ـ۱۰۷
«پروژهٔ الههٔ شعر» ۲۲
پروست، مارسل ۲۶، ۸۹ـ۹۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۳۲، ۱۴۷، ۱۶۵، ۱۶۶
«پسرک اهل ویناندر» ۴۰
پسرک و دیگران ۱۶۰
پوپ ۱۸۷
پونج، فرانسیس ۱۰۸
پیروزی زندگی ۶۸
«پیشتازان رمانتیسیزم: ژوزف و توماس وارتون» ۱۱
پیک ویک پی پرز ۳۳
پیوند بهشت و دوزخ ۲۳
پی‌ویر، ریچارد ۷۰

تاونی، آر. ایچ. ۱۹۱
تأملات ۹۳، ۹۴
تأملات جدی... رابینسون کروزوئه ۱۹۱
تبارنامهٔ اخلاقیات ۱۶۹
«تجربهٔ پروست» ۹۵
تراژدی بعد از نیچه: ابروفور وجدآمیز ۴۶، ۱۳۵
ترولوپ، آنتونی ۲۰، ۳۱، ۳۳، ۷۱ـ۷۹، ۸۹، ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۴۵، ۱۶۳
تسخیر کیهان ۶۴
تصویر جوانی هنرمند ۱۲۸
تصویر یک بانو ۵۶، ۵۹، ۷۹، ۸۲، ۸۵
تظاهرات ادبیات ۱۰۵
تنیسون، آلفرد لرد ۳۶، ۱۶۷، ۱۸۷
تنیل، سر جان ۱۶۰

جادوگر از ۱۶۴
جادوی لویس کارول ۳۵
جام زرین ۷۹ـ۸۲، ۸۶
جانز هاپکینز، دانشگاه ۱۴، ۲۲
جانسون، ساموئل ۱۰، ۱۳، ۱۴۱
جمهوری ۱۲۳، ۱۲۴
جنایت و مکافات ۱۵، ۳۲، ۴۲، ۴۷، ۵۶، ۶۱، ۷۰، ۷۱، ۱۴۴
جنون روز ۱۰۰، ۱۰۲
جورج اول ۱۸۶
جویس، جیمز ۳۰، ۳۱، ۱۲۰، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۹۶
جیمز اول ۱۱۷
جیمز، ویلیام ۳۱
جیمز، هنری ۲۰، ۲۴، ۳۲، ۵۶، ۵۹، ۶۰، ۷۲، ۷۹ـ۸۷، ۸۹، ۹۱، ۹۴، ۹۶، ۱۰۸، ۱۳۰، ۱۴۶ـ۱۵۱، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۰۲
جیمسون، فردریک ۵۴

جین ایر ۱۶۳
«چوکورا به همسایه‌اش» ۳۱
چینا دیلی ۶۴
چین، جمهوری خلق ۱۸، ۱۹، ۶۱، ۱۴۱
حکایت‌های (فابل‌های) کهن و نوین ۱۸۸
حکم اعدام ۱۰۰، ۱۰۲

خاطرات سال طاعونی ۱۸۲
خانم دلووی ۴۰، ۴۷، ۵۰
خانوادهٔ رابینسون سویسی/ کشیش سویسی و خانواده‌اش که کشتی‌شان غرق شد/ خانوادهٔ رابینسون کروزوئه ۲۶، ۲۷، ۳۴، ۴۴، ۵۲، ۶۵، ۷۶، ۹۷، ۱۰۸، ۱۳۱، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۷۰ـ۱۷۹، ۱۸۶ـ۱۹۹، ۲۰۱ـ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۱۲
خانهٔ فسرده (قانون‌زده) ۱۳۸، ۱۵۶، ۱۵۷
خانهٔ کوچکی در آلینگتون ۷۷
خیابان سزامی ۱۵۸

داستان الف ۱۵۸
داستایفسکی، فیودور ۱۵، ۴۲، ۴۳، ۵۶، ۶۶، ۶۹ـ۷۲، ۷۹، ۸۹، ۱۰۸
دانته ۶۷، ۱۱۵
ددالوس، استیون ۱۲۸
«در انکار تنبلی و شرارت» ۲۰۸، ۲۰۹
در جست‌وجوی زمان‌های از دست رفته/ یادآوری چیزهای گذشته ۸۹، ۹۲ـ۹۴، ۱۰۷، ۱۴۷، ۱۶۵، ۱۶۶
«درخت هلو نرم و ترد» ۴۳
«درس استاد» ۱۴۶
دریدا، ژاک ۱۰، ۱۴، ۵۳، ۵۴، ۶۰، ۸۰، ۱۰۴ـ۱۰۸، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۸۲
دشمن ۱۵۳
«دفاع از شعر» ۱۲۰

دفـو، دانـیل ۹۰، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۷
دکارت ۱۶
دل تاریکی ۱۰۱
دلوز، گیلز ۶۸
دورینگ، سیمون ۲۷، ۳۵، ۳۶
دوگی، میشل ۱۶۱
دو مان، پل ۵۴، ۱۵۰
دون کیشوت ۱۸۶
دیکـنز، چـارلز ۲۰، ۳۳، ۴۸، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۳۷ـ۱۳۹، ۱۴۱
دیکنسون، امیلی ۱۴۱
«دین و ظهور سرمایه‌داری» ۱۹۱
دیویس، لیدیا ۱۰۰

«رابطهٔ راستین شبح زنی به نام خـانم ویـل» ۱۸۲
رابـینسون کـروزوئه ۱۷، ۹۰، ۱۷۳، ۱۷۷ـ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۹ـ۱۹۱، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۹ـ۲۰۲، ۲۰۷
راسکین، جان ۱۱۶
راسل، ریموند ۳۰، ۳۱، ۳۵
راه پیش رو با دل شکسته است ۱۴۲
رساله‌ای در باب شناخت ۱۶
رنسانس، عصر ۳۲، ۱۸۶
رنگ ارغوانی ۱۴۳
«روان: اختراع آن دیگری» ۱۰۵، ۱۰۸
روسو، ژان-ژاک ۱۸۸
روشنایی (سبکی) در اوت ۴۳، ۴۴، ۴۸
روشنگری، عصر ۶۸، ۱۲۸، ۱۷۳، ۱۹۸
ریچاردز، آی. ای. ۱۵۷
ریچاردسون، ساموئل ۱۱۶، ۱۲۹
ریکلز، لارنس ۳۶
رؤیاهای پیترزبورگ به نظم و به نثر ۶۹، ۷۰
«زمان تز: نقطه‌گذاری‌ها» ۱۰۵، ۱۰۶
زنان عاشق ۱۶۳
زندگی شاعران ۱۴۱

سارتر، ژان پل ۲۹، ۵۴، ۶۸، ۱۰۵
ساعت پنجاه دقیقه‌ای: مجموعه قصه‌های روان‌کاوانهٔ واقعی ۷۵، ۷۶
سر چارلز گراندیسون ۱۲۹
سرچشمهٔ مقدس ۲۴
سروانتس ۱۳۰، ۱۸۶
سفر پیدایش ۱۱۵، ۱۱۶
سفر تکوین/ تورات ۴۱، ۴۸
سفر خروج ۱۱۶
سفرهای دریایی ۱۷۳
سفینکس ۴۱
سقراط ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۵ـ۱۲۷
سن بحران ۲۰۲
«سوبژکتیل» ۸۰، ۸۱
سوربن، دانشگاه ۱۰۵
سوفوکل ۴۱، ۱۳۴
سیدنی، سر فیلیپ ۹۰

شامگان بتان ۴۶
شاه اودیپ ۴۱
«شعر چه چیزی است؟» ۵۳
شعر کلاسیک ۴۳، ۶۱
شکسـپیر ۱۸، ۳۲، ۴۷، ۸۹، ۱۱۵، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۸۶
شلگل، برادران ۱۳، ۱۸۷
شـلی، پـرسی‌بیش ۶۸، ۱۲۰ـ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۸۷
«شور و شیدایی‌ها» ۱۰۵

طوفان ۱۸۶
طوق ۴۱، ۴۷

عبدالقادر مغربی ۳۷، ۳۸
عذری برای شعر ۹۰
عقاید خیر و شر ۱۲۱
«غرائب» ۹۷
غرور و تعصب ۵۱، ۵۶

فاکنر، ویلیام ۴۳، ۴۸
فرانسه ۱۱، ۱۲، ۱۰۲، ۱۳۸
فروید، زیگموند ۱۶، ۴۵، ۷۵، ۹۷، ۲۱۱
فرهنگ انگلیسی آکسفورد ۱۱، ۱۵۵
فلاطون و فلاطون‌گرایی ۱۱۳
فلوبر، اما بواری ۱۳۰
فو ۱۷۷، ۱۷۹ــ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۷
فیخته، یوهان گوتلیب ۱۶
فیدروس ۱۲۷
فیشر، جان ۳۵
قرآن ۱۱۵
قرابت‌های گزینشی ۱۸۷
قرون وسطا ۶۷، ۶۸، ۸۰، ۱۲۰

کارول لویس/ چارلز داجسون ۳۵، ۳۸، ۴۵، ۶۸، ۱۸۶، ۱۸۷
کافکا، فرانتس ۲۹، ۴۲، ۵۰، ۵۱، ۷۸، ۹۷
کالدرون دلا بارکا، پیدرو ۱۸۶، ۲۱۱
کالریج، ساموئل تیلر ۱۳، ۱۶۱، ۱۸۷
«کاناپه‌ای که موتور جت داشت» ۷۶
کانت، ایمانوئل ۱۲۸، ۱۲۹
«کاوشگر سرزمین انسان‌ها» ۱۴۲، ۱۴۴
کتاب زرد ۱۴۶
کتاب مقدس ۱۴، ۱۱۳ــ۱۱۷
کتابی که در راه است ۹۵
کروک شانک، جورج ۱۶۰
کرین، پاتریشیا ۱۵۸
کلاریسا ۱۱۶
کلبهٔ عمو تام ۱۵، ۱۶
کمدی الهی ۶۷
کنراد، لرد جیم ۴۰، ۱۳۰
کنش زبانی، نظریه ۱۵۰، ۱۵۱
کنش گفتاری، نظریه ۱۶، ۹۱
کوتزی، جی. ام. ۱۵۳، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲ــ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۷
کوک، کاپیتان ۱۷۳
کیتر مور ۳۵
کیتز، جان ۱۸۷
کینگستون، دبلیو، ایچ. جی. ۱۷۵

گادوین، مری جین ۱۷۴
گادوین، ویلیام/ ادوارد بالدوین ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۰۵، ۲۰۷
گاس، ادموند ۱۱
گاسو، مل ۱۴۲، ۱۴۳
گریم، برادران ۵۳
گوته ۱۴، ۱۸۷
گوردون، پل ۴۶، ۱۳۵
«گور ورلن» ۳۱
گولد، گلن ۳۶

لارنس، دی. اچ. ۱۶۳
لاک، جان ۱۶
لاکلو، شودرو دو ۱۱۶
لایب‌نیتس ۵۱، ۶۸
لحظهٔ مرگ من ۱۰۲
«لدا و قو» ۴۳، ۴۴
لرد جیم ۴۴، ۴۷، ۶۳، ۶۴
لوکاچ، جورج ۵۴
لیکورگوس ۱۲۱
لیندنر، رابرت ۷۶
لیو، الن ۲۲

مائو تسه تونگ ۱۶
ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب ۴۵، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۸ــ۲۱۱
ماجراهای دیگر رابینسون کروزوئه ۱۹۱
مالارمه، استفان ۳۰، ۳۱
محاکمه ۴۲، ۹۷
«مرگ شیر» ۱۴۶، ۱۵۱
مرگ مؤلف ۱۸، ۱۳۹
مسیحیت/ مسیحیان ۱۱۵، ۱۱۷
«مقدمه‌ای بر بالادهای غنایی» ۱۳
ملویل، هرمان ۵۸، ۹۴، ۱۰۰، ۱۰۴
منزلگاه: قصه و شهادت ۱۰
منشأ هندسه ۱۰۷
مواد ۱۸۷
موبی دیک ۵۸، ۱۰۰، ۱۰۱
موتسارت ۱۶۲
مور، ماریان ۳۳
موریسون، تونی ۲۰
مونتانی، میشل ۱۴۰
مونتولیو، مادام لا بارون ایزابل دو ۱۷۴
مونروز، جنی ۱۸۹
میدل مارچ ۴۹
میلتون، جان ۴۲، ۱۱۵، ۱۶۸، ۱۶۹
میلر ۱۸۲
میوز غم‌انگیز/ الاههٔ تراژیک ۱۳۰
مؤلف کیست؟ ۱۸

نقاط تعلیق ۱۴۲
نقد داوری ۱۲۸
نقد علمی ۱۵۷
«نقش قالی» ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۵۱
نقل ۱۰۰
نوالیس، فردریک ۱۸۷
«نوبل هم به ایران آمد» ۶۴
نورثانجر ابی ۱۳۰
«نون و القلم» ۶۴
نیچه، فردریش ۱۶، ۴۶، ۱۲۵، ۱۳۶، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۹۴
نیوسویتزرلند ۲۰۰ــ۲۰۲
نیویورک تایمز ۱۴۲
نیویورک تایمز بوک ریویو ۱۴۱
نیویورک ریویو آو بوکز ۱۴۱

واتس، آیزاک ۲۰۸
وارتون، توماس ۱۱
وارتون، ژوزف ۱۱
واریاسیون‌های گولدبرگ ۳۶، ۱۶۲
واکر، آلیس ۱۴۲، ۱۴۳
والستاتر، جیسون ۱۷۴، ۱۸۸
وایت هد، آلفرد نورث ۱۱۸
«وجود ذهنی ابژهٔ ادبی» ۱۰۶
وردزرث، ویلیام ۱۳، ۱۴، ۴۰، ۱۱۵، ۱۸۷
ولار، مادام الیزه ۱۷۴
ولوخونسکی، لاریسا ۷۱
وولف، ویرجینیا ۱۸، ۴۰
ویسکومی، ژوزف ۲۳
ویس، یوهان داویت ۲۷، ۲۸، ۱۷۲ــ۱۷۴، ۱۸۷ــ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۰۴
ویس، یوهان رودلف ۱۷۳، ۱۷۶
ویکتوریا، عصر ۱۳، ۳۴، ۷۲، ۱۱۳، ۱۶۳، ۱۸۶

هابز، توماس ۲۰۰
هاپکینز، جرارد منلی ۴۰، ۴۱، ۴۴
هاردی، توماس ۴۷، ۱۶۱
هارلند، هنری ۱۴۶
هایدگر، مارتین ۱۶، ۵۲، ۵۳
هربرت، جورج ۴۱، ۴۴، ۴۷

هرتس، نیل ۳۷
هگل، ۱۶، ۸۶، ۱۸۷
هملت ۴۷
هنسلی، دیوید ۱۲۹
هوسرل، ادموند ۱۶، ۱۰۵ــ۱۰۷
هوفمان، ا. ت. ا. ۳۵
هوگو، ویکتور ۹۳
هولدرلین، فردریش ۱۸۷
هومبولت، ویلهلم فون ۱۳
هومر ۱۴، ۶۰، ۹۸، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۵
یادداشت‌های پیک ویک ۴۸، ۵۰
یادداشت‌های زیرزمینی ۴۳، ۴۴
یاکوپسن، رُمان ۶۵
یدیش، زبان ۱۸
یرلینگ بوک ۲۰۳
یواس ای تو دی ۶۴
یونان/ یونانیان ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۲۰
یهود، دین ۱۱۵
یـیتس، ویـلیام بـاتلر ۴۳، ۴۵، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۵۷

نشر نی منتشر کرده است:

ادبیات (شعر، داستان، نمایشنامه، دربارهٔ ادبیات)

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم
آرزوهای بر باد رفته	انوره دو بالزاک / محمدجعفر پوینده
آقایی از سان‌فرانسیسکو	ایوان بونین/ حمیدرضا آتش‌برآب، بابک شهاب
ادبیات تطبیقی	طه ندا / هادی نظری‌منظم
ادبیات فارسی (از عصر جامی تا روزگار ما)	محمدرضا شفیعی کدکنی / حجت‌الله اصیل
ارمغان مور (جستاری در شاهنامه)	شاهرخ مسکوب
اسکندر و عیاران	گزینش و ویرایش علیرضا ذکاوتی‌قراگزلو
(تلخیص از کلیات هفت‌جلدی اسکندرنامهٔ نقالی منوچهرخان حکیم)	
اکتاویو پاز (گفت‌وگوهایی با خولیان ریوس)	خولیان ریوس /کاوه میرعباسی
این برگ‌های پیر	مقدمه، تصحیح و تعلیقات: نجیب مایل هروی
(مجموعهٔ بیست اثر چاپ‌ناشدهٔ فارسی از قلمرو تصوّف)	
پایه‌گذاران نثر جدید فارسی	حسن کامشاد
پسران معجزه	ژاکلین وودسن / منصوره حکمی
خاطرات سیلویا پلات	سیلویا پلات / مهسا ملک‌مرزبان
داستان گنجی و شاهنامه	کازوکو کوساکابه
داستانهای کوتاه آمریکای لاتین	روبرتو گونسالس اچه وریا / عبدالله کوثری
در هزارتو	آلن روب گری‌یه / مجید اسلامی
دشمنان جامعهٔ سالم	سیدابراهیم نبوی
دشنه و سیب گمشده	پرویز رجبی
دیدن و ندیدن (گزیدهٔ گفتار و نوشتار ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۰)	محسن مخملباف
دیوان پروین اعتصامی	ولی‌الله درودیان
رؤیای سه‌گانه	احمد پورنجاتی
زنده‌ام که روایت کنم	گابریل گارسیا مارکز /کاوه میرعباسی
سخن‌پردازان سرگذشت خویش	اشتفان‌تسوایگ/ محمدعلی‌کریمی
(کازانوا، استاندال، تولستوی)	
سرزمین موعود	ولادیسلاو ریمونت / روشن وزیری
سلام بر خورشید	محسن مخملباف

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم
سه استاد سخن (بالزاک، دیکنز، داستایفسکی)	اشتفان تسوایگ/ محمدعلی کریمی
شعر عصیان (جفری هیل، آلن گینزبرگ، دیلن تامس، ولکاسا،...)	علی‌اصغر بهرامی
شمال و جنوب (دورهٔ ۴جلدی)	جان جیکس / احمد صدارتی، یونس شکرخواه
شمال و جنوب (جلدهای ۶ و ۷)	جان جیکس / محسن اشرفی
صبح جوانی ما	ساتم اُلغزاده/ به‌کوشش شهاب‌الدین فرخ‌یار
عناصر داستانهای علمی تخیلی	گروه نویسندگان / خیام فولادی تالاری
قصهٔ زندگی من	هانس کریستیان آندرسون / جمشید نوایی
قصه‌هایی کوتاه از آمریکا، آسیا، اروپا	بالدوین، بالزاک... / علی‌اصغر بهرامی
ماه خسته (مجموعه داستان کوتاه)	مسعوده حفیقی
مرگ پرنده (شعرهای استاد حسین مسرور)	به‌کوشش ولی‌الله درودیان
مقامات جامی	عبدالواسع نظامی‌باخرزی / نجیب مایل‌هروی
(گوشه‌هایی از تاریخ اجتماعی فرهنگی خراسان در عصر تیموریان)	
مقدمهٔ رومی‌وتفسیرمثنوی‌معنوی (ویرایش دوم)	رنالد آلن نیکلسن / اوانس اوانسیان
من یک سایه‌ام (مجموعه داستان کوتاه)	فیروزه گل‌سرخی
میریام	پرلا گرکویست / علی‌اصغر بهرامی
میناگر عشق (شرح موضوعی مثنوی معنوی جلال‌الدین محمد بلخی)	کریم زمانی
نوبت عاشقی	محسن مخملباف
نویسندگان روس	به سرپرستی خشایار دیهیمی
و نیچه گریه کرد	اروین یالوم / مهشید میرمعزی
یادداشت‌های یک دیوانه	نیکلای گوگول / خشایار دیهیمی

هنر (نقاشی، عکس، سینما)

آشنایی با اصول و شیوه‌های طراحی	وندون بلیک / مژگان رضانیا
آموزش طراحی تک‌چهره (صورتگری)	بندیکت رابرا / مژگان رضانیا
ازموسیقی‌تاسکوت(استادحسن‌کسایی‌ونیم‌قرن‌آفرینش‌هنری)	به‌کوشش‌محمدجوادکسایی
اصول فرم و طرح	وسیوس وُنگ / نسترن لواسانی، آزاده بیداربخت
اصول نقاشی با رنگ روغن	خوزه پارامون / قاسم روبین
امکانات صحنه	امین شهمیری
تاریخ هنر	ارنست گامبریچ / علی رامین

نام‌کتاب	نویسنده/مترجم
درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۲۸۰ــ۱۳۸۰) (شومیز)	حمیدرضا صدر
درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۲۸۰ــ۱۳۸۰) (گالینگور)	حمیدرضا صدر
در فاصلهٔ دو نقطه (خاطرات ایران درّودی)	ایران درّودی
در غربت (بحثی پیرامون سینمای مهاجر و تبعیدی ایران)	ندا بجنوردی
دیوار (فیلم داستان، اشعار و نقد فیلم پینک فلوید)	سیدابراهیم نبوی
روش نقاشی سومی	هاکوهو هیرایاما / قاسم روبین
زندگی رنگ است	محسن مخملباف
سکوت	میثم مخملباف / محسن مخملباف
سلام سینما	محسن مخملباف، امیر خسروی
سیب	محسن مخملباف
سینما به روایت هوارد هاکس	جوزف مک‌براید / پرویز دوائی
عبور از حلقه (و دو نمایشنامهٔ دیگر)	آلبارادو،بوئناونتورا،دیاس /کاظم فرهادی
عکاسان بزرگ جهان	به سرپرستی برایان کو/ پیروز سیار
فیلم‌های آکیرا کوروساوا	دانلد ریچی / مجید اسلامی، حمیدرضا منتظری
گبه (فیلمنامه و عکس)	محسن مخملباف، محمد احمدی
گفت‌وگو با داریوش طلایی (دربارهٔ موسیقی ایران)	محسن شهرنازدار
گفت‌وگو با محمدرضا درویشی (دربارهٔ موسیقی ایران)	محسن شهرنازدار
گفت‌وگو با حسین علیزاده (دربارهٔ موسیقی ایران)	محسن شهرنازدار
گفت‌وگو با مجید کیانی (دربارهٔ موسیقی ایران)	محسن شهرنازدار
گفته‌ها و ناگفته‌ها (خاطرات محمدمهدی کمالیان)	بهروز مبصری
گلبانگ‌محراب‌تابانگ‌مضراب(خاطرات سیدجواد بدیع‌زاده)	به کوشش الهه بدیع‌زاده
مفاهیم نقد فیلم	مجید اسلامی
نامه‌هایی به یک تدوینگر جوان	هانری کلپی / فرید فاطمی
نقاشی از روی آثار مشاهیر	خوزه پارامون / قاسم روبین
نقاشی از منظره	خوزه پارامون / قاسم روبین
نقاشی با آبرنگ	خوزه پارامون / قاسم روبین
نقاشی با مداد رنگی	خوزه پارامون / قاسم روبین
نی نوازی	مظفر مؤید
چطورمی‌توان‌یک‌نقاشی‌خوب‌راتشخیص‌داد؟(نگرش‌نگاره‌ها)	کنت کلارک/ بهنام خاوران
هنر مدرن	نوربرت لینتن / علی رامین
یک اتفاق ساده	سهراب شهید ثالث

پیرامون ادبیات

پیرامون ادبیات نگاهی تازه به ادبیات است، به‌ویژه به قصه و شعر. دیدگاه کانونی نویسندهٔ ادبیات در مقام «دنیای مجازی» است، و چگونگی ورود و گشت و گذار در این دنیای شگفت است، دنیایی که سراپا ناز و نوازش، و سراپا خشم و خون و خشونت است؛ دنیایی که با واقعیت روزمره شروع می‌شود اما واقعیت روزمره نیست، چیزی فراتر از واقعیت این جهانی است، فراجهانی و فراواقعیت است. مثل فیلم «پارک ژوراسیک» است، که از واقعیت عینی روزمره شروع می‌کند، اما آن‌چه مشاهده می‌کنیم غیرواقعی است، ساخته و پرداختهٔ رایانه است، جهانِ درونِ جهان است و همین جاست که ادبیات به مفهوم کلاسیک آن، یعنی ترکیب واژگانِ دیداریِ عمدتاً برآمده از فرهنگِ چاپ، به پایان راه رسیده است. ظهور رسانه‌های غیرواژگانی- فیلم، ویدئو، سی‌دی، رایانه، اینترنت، ...- خواهی نخواهی، پیدایش ادبیات را به هیئتی تازه در پی خواهد داشت؛ تا از این میان چه زاید.

نشر نی منتشر کرده است

- ادبیات تطبیقی، طه ندا، هادی نظری منظم
- پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، حسن کامشاد
- شعر عصیان (جفری هیل، الن گینزبرگ، دیلن تامس، ولکاسا، ...)، علی اصغر بهرامی
- قصه‌هایی کوتاه از امریکا، آسیا، اروپا؛ بالدوین، بالزاک...، علی اصغر بهرامی

۲۴۰۰ تومان
ISBN 964-312-792-3
9 789643 127923