انتشارات نیلوفر

نوشتهٔ آلبر کامو

روژه مارتن دوگار

ترجمهٔ منوچهر بدیعی

انتشارات نیلوفر

شابک: ۴-۱۵۳-۴۴۸-۹۶۴ ISBN: 964-448-153-4

[شهر کتاب باسوج]
10000
31500
روژه مارتن دوگار-شهر کتاب...
۱۰۰۰۰

روژه مارتن دوگار

نوشتهٔ آلبر کامو

ترجمهٔ منوچهر بدیعی

انتشارات نیلوفر

کامو، آلبر، ۱۹۱۳-۱۹۶۰. Camus, Albert
روژه مارتن دوگار / نوشتهٔ آلبر کامو؛ ترجمهٔ منوچهر بدیعی. ـ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
۴۰ ص. ISBN 964-448-153-4
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. مارتن دوگار، روژه، ۱۸۸۱-۱۹۵۸، Martin Du Gard, Roger. خانوادهٔ تیبو- نقد و تفسیر. الف. بدیعی، منوچهر، ۱۳۱۸-، مترجم. ب. عنوان.
۲۳۸ خ ۴ الف/ PQ ۲۶۴۰ ۸۴۳/۹۱۲
۱۳۷۹ ک س/ خ ۱۲۴ م
۱۳۷۹
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۹-۲۲۵۲۱ م

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۴۶۱۱۱۷

آلبر کامو
روژه مارتن دوگار
ترجمهٔ منوچهر بدیعی
چاپ اول: زمستان ۱۳۷۹
حروفچینی و صفحه‌آرایی: ویرا
چاپ گلبان
تعداد: ۱۰۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

در شدن[1] وصف بابا مازرل[2] و زنش را بخوانید. روژه مارتن دوگار از همان نخستین کتاب خود آن وصف را با چنان عمقی می‌پردازد که ظاهراً راز آن امروزه از نظرها پنهان مانده است. این بُعدِ سوم بر گسترش دامنهٔ اثر او می‌افزاید و آن را در ادبیات معاصر اندکی نامتعارف می‌سازد. منشأ آثار ادبیِ زمان ما را، در مواردی که قابل باشند، می‌توان بیشتر به داستایفسکی منسوب کرد تا به تالستوی. سایه‌های سودازده یا الهام‌یافته در آثار ادبیِ زمان ما نشانه‌های تفسیری است که از تفکر دربارهٔ سرنوشت مایه گرفته است. شاید بتوان گفت که در آدمهای آثار داستایفسکی نیز عمق و برجستگی دیده می‌شود؛ اما داستایفسکی، برخلاف تالستوی، این عمق و برجستگی را قاعدهٔ کارِ خود قرار نمی‌دهد. داستایفسکی در وهلهٔ نخست در پی حرکت است، تالستوی در پی صورت. میان زنانِ جوانِ رمانِ شوریدگان[3] و ناتاشا راستوف[4] همان تفاوتی هست که میان شخصیت سینمایی و قهرمان تئاتر می‌بینیم: جنب‌وجوش بیشتر و جسمانیت کمتر. از طرفی در مورد داستایفسکی این کاهشهای کارِ نابغه را افزایش یک بُعدِ اضافی، که در این جا جنبهٔ روحانی دارد و از گناه یا قداست سرچشمه می‌گیرد، جبران می‌کند (یا حتی توجیه می‌کند). اما، به استثنای مواردی اندک، معاصران ما این مفاهیم را از رواج‌افتاده می‌شمارند و از میراث

۱. Devenir، عنوان نخستین رمانی که روژه مارتن دوگار منتشر کرده است. ـ م.
2. Mazerelles
۳. اثر داستایفسکی. این رمان با عنوان تسخیرشدگان به فارسی ترجمه شده است. عنوان شیاطین نیز به آن داده‌اند. ـ م.
۴. Natasha Rostov، از شخصیتهای رمان جنگ و صلح تالستوی. ـ م.

داستایفسکی غیر از سایه‌ها چیزی نگه نداشته‌اند. و این، آمیخته با تأثیر کافکا (که در آثار او خیالپرداز بر هنرمند چیره می‌گردد) یا آمیخته با تأثیر صناعتِ امریکاییِ رمانِ «رفتارگرا» که هنرمندان آن را اقتباس کرده‌اند، هنرمندانی که از لحاظ عصبی و فکری هر روز با زحمتی روزافزونْ شتابِ حرکتِ تاریخ را پی می‌گیرند و برای آنکه با همه چیز رویاروی شوند هیچ چیز را عمق نمی‌بخشند، این نمونهٔ مسلط در کشور ما ادبیاتی پدید آورده است که هیجان‌انگیز و نومیدکننده است و ضعفهای آن با بلندپروازی آن نسبت مستقیم دارد و هیچ کس هنوز نمی‌تواند بگوید که آیا آخرین روزهای رواج خود را طی می‌کند یا زندگی تازه‌ای آغاز کرده است.

برعکس، روژه مارتن دوگار که از ابتدای این قرن شروع به نوشتن کرده است تنها ادیب دوران خود است که می‌توان او را از اخلاف تالستوی دانست. اما در عین حال شاید تنها ادیبی باشد که (به یک معنی بیش از آندره ژید یا پل والری) مبشّر ادبیات امروز است و مسایلی بر دوش ادبیات امروز می‌نهد که آن را خرد می‌کنند و در عین حال به پاره‌ای از امیدهای آن نیز راه می‌دهد. وجه مشترک مارتن دوگار با تالستوی آن است که هر دو به انسانها علاقه دارند و هر دو هنرِ آن را دارند که انسانها را با همان تیرگیِ جسمانیشان و با تسلط بر دانشِ بخشایش ترسیم کنند و این از جمله خصلتهایی است که امروزه منسوخ شده است. با این‌همه، دنیایی که تالستوی ترسیم می‌کرد یک کلِّ واحد بود، پیکر واحدی بود که از ایمان واحدی جان می‌گرفت: آدمهای داستانهای او در ماجرای بزرگ ابدیت خود را درمی‌یابند. تک تک آنها، به طور مشهود یا نامشهود، همگی در مرحله‌ای از زندگانی خود سرانجام زانو می‌زنند. و خود تالستوی در بحبوحهٔ زمستان از خانواده و افتخاراتش گریخت تا در بدبختی آن آدمها، همان تیره‌روزی همگانی، و در معصومیتی که نمی‌توانست از آن نومید شود

شریک گردد. اما جامعه‌ای که مارتن دوگار می‌خواست ترسیم کند چنین ایمانی نداشت و خود مارتن دوگار هم، به یک معنی، فاقد آن ایمان بود. به همین دلیل است که آثار او حاصل شک و ثمرهٔ عقلِ سرخورده و سرسخت و جهلی است که به آن معترف است و همچنین نتیجهٔ شرط‌بندی بر روی انسانی است که آینده‌ای جز خویشتن ندارد. به همین سبب و نیز به سبب تهوّرهای نهانی یا تضادهایی که به وجود آنها قائل است آثارش به زمان ما تعلق دارد و امروز هم می‌تواند ما را برای خود ما توضیح دهد و شاید دیری نپاید که بتواند به آنان که می‌آیند کمک کند.

در حقیقت امکان بسیار هست که آرزوی واقعی نویسندگان ما، پس از درک و جذب شوریدگان، آن باشد که روزی رمانی چون جنگ و صلح بنویسند. پس از سپردن راهی دراز از میان جنگها و «نه» گفتن‌ها این امید را دارند، هرچند به زبان نمی‌آورند، که رازهای هنریِ جهانی را بیابند که با تکیه بر فروتنی و استادی سرانجامْ آدمهای داستانها را با همان تنِ آنان و دوامِ آنان جان تازه‌ای بخشند. شک است که چنین آفرینش عظیمی در وضع کنونی جامعه، اعم از جامعهٔ شرق یا غرب، میسّر باشد. اما هیچ چیز هم مانع از این امید نیست که این دو جامعه، اگر خود را در یک خودکشی عمومی از میان نبرند، یکدیگر را بارور سازند و آفرینش را بار دیگر میسّر کنند. احتمال پیدایش نابغه‌ای را نیز باید در نظر داشته باشیم که هنرمندی نو به یاری برتری یا تازگی توفیق یابد که همهٔ فشارهایی را که تحمل می‌کند ضبط نماید و جنبه‌های اساسی ماجرای عصر کنونی را در خود جذب کند. سرنوشت حقیقیِ چنین هنرمندی آن است که طرحِ آنچه را از پس خواهد آمد از پیش در آثار خود وارد کند و به طرزی استثنایی قدرت پیشگویی و نیروی آفرینش حقیقی را در آثار خود گِرد آورد. این تلاشهای تصوّرناپذیر نمی‌تواند در هر حال خود را از رموزِ هنریِ گذشته محروم سازد. آثار

مارتن دوگار، در یکتایی و استواری خود، پاره‌ای از این رموز را نهفته دارد و در زیر ظاهری که برای ما آشناست آنها را در اختیار ما می‌گذارد. در آثار او، که استاد و همدستِ ماست، می‌توانیم در آنِ واحدْ آنچه را نداریم بیابیم و آنچه را هستیم بازیابیم.

* * *

فلوبر می‌گفت: «شاهکارها مانند حیواناتِ تنومندند. ظاهرِ آرامی دارند.» درست است، اما همواره در خون آنها حرارت غریب و باطراوتی جریان دارد. همین سوزشها و دلیریهاست که آثار مارتن دوگار را به ما نزدیک کرده است، و علی‌الخصوص که از همه چیز گذشته، ظاهر آرامی نیز دارد. در آثار او نوعی ساده‌لوحی هست که روشنگریهای بیرحمانه را می‌پوشاند و فقط پس از تفکر آشکار می‌شود، اما از آن پسْ پهنهٔ بیشتری می‌یابد.

نخست توجه به این نکته اهمیت دارد که مارتن دوگار هیچ‌گاه به این فکر نیفتاده است که هیجان‌انگیزی می‌تواند یکی از روشهای هنر باشد. او و آثارش با تلاشی صبورانه در گوشهٔ انزوا از کار درآمده‌اند. مارتن دوگار نمونهٔ بسیار نادر یکی از نویسندگان بزرگ ماست که هیچ کس شمارهٔ تلفنش را نمی‌داند. این نویسنده در میان جامعهٔ ادبی ما وجود دارد و با قوّت هم وجود دارد. اما در این جامعه چنان حل شده است که قند در آب. حتی می‌توان گفت که شهرت و جایزهٔ نوبل او را در تاریکی بیشتری فروبرده است. این مرد ساده و اسرارآمیز چیزی از آن مایهٔ ایزدی در خود دارد که هندوها دربارهٔ آن می‌گویند: هر چه بیشتر از او نام ببرند، او بیشتر می‌گریزد. وانگهی در این گریز از خودنمایی، هیچ حسابگری راه ندارد. کسانی که افتخار آشنایی با او را دارند می‌دانند که فروتنی او واقعی است و به حدّی واقعی است که غیرعادی می‌نماید. من خود همیشه انکار کرده‌ام که هنرمند

فروتن وجود داشته باشد؛ از وقتی که با مارتن دوگار آشنا شده‌ام این یقینم سستی گرفته است. اما این مجسمهٔ فروتنی برای زندگی در انزوا دلایل دیگری، غیر از خصوصیات منحصربه‌فردِ اخلاقی، نیز دارد: نگرانیِ بحقِّ هر هنرمندِ شایستهٔ این نام برای نگه داشتن وقتِ لازم برای کار خود. این دلیل وقتی حاکم می‌شود که نویسنده کارِ خود را با ساختارِ زندگی خود یکی بداند. در این صورت زمانْ دیگر ظرفی نیست که کار در آن انجام می‌گیرد. بلکه به خودِ کار بدل می‌شود و هرگونه انحرافی فوراً آن را به خطر می‌افکند.

چنین هدفی با خودنمایی و ریزه‌کاریهای حساب‌شدهٔ آن منافات دارد، اما تا جایی که پای آفرینش در میان باشد مستلزم یک قانون کار به معنای حقیقی کلمه است. در زمانی که مارتن دوگار پا به عالم ادبیات نهاد (سرگذشت گروه «اِنْ اِرِف»[۵] این را نیک نشان می‌دهد) همه چنان به عالم ادبیات وارد می‌شدند که گویی به عالم مذهب وارد می‌شوند. امروز چنان وارد عالم ادبیات می‌شوند که گویی به عالمِ مضحکه وارد شده‌اند، یا دست‌کم این‌طور وانمود می‌کنند. آنچه هست این است که این مضحکه‌ای غم‌انگیز است که در دست بعضیها می‌تواند کارآیی داشته باشد. در نظر مارتن دوگار، به هر حال، تردیدی در جدّی بودن ادبیات نیست. نخستین رمان چاپ شدهٔ او، شدن ۸، این نکته را نیک نشان می‌دهد، زیرا شرح نوعی رسالت ادبی است که به سبب فقدانِ منشْ شکست می‌خورد. نویسنده به زبان کسی که خود را در او تصویر کرده است می‌گوید: «همهٔ مردم اندکی نبوغ دارند؛ آنچه امروزه ندارند، چون باید آن را کسب کرد، وجدان است.» همان آدم نه هنری را دوست می‌دارد که زیاده پیراسته باشد ــ این هنر را «اخته شده» می‌خواند ــ و نه نابغه‌ای را که «ذاتاً نابالغ» باشد. امید است

۵. NRF (حروف اولِ Nouvelle Revue Française)، مهمترین مجلهٔ ادبی فرانسه که در پرورش چند نسل از نویسندگان، خاصه در نیمهٔ اول قرن بیستم، نقش مؤثّر داشته است. ــ م.

که حقیقت و فعلیت این عبارتِ دوم را بر نویسنده ببخشایند. با این‌همه، کسی که مارتن دوگار او را در رمانْ «آدم گنده» می‌خواند همچنان همین پرده را ساز می‌کند: «در پاریس همهٔ نویسندگانْ با استعداد به نظر می‌رسند؛ در واقع هرگز مجال آن را نداشته‌اند که استعدادی کسب کنند: آنچه دارند فقط نوعی مهارت است که از یکدیگر اقتباس می‌کنند، خزانهٔ مشترکی که ارزشهای فردی در آن پرپر می‌شود.»

واضح است که اگر هم هنر نوعی مذهب باشد مذهب دلپذیری نیست. در این زمینه، مارتن دوگار بی‌درنگ حساب خود را از نظریه‌پردازان هنر برای هنر جدا کرد. سمبولیسم هم که تا آن اندازه در کار نویسندگان هم‌نسل او ستمْ ظریفی کرده است هیچ‌گاه در او اثری نکرد مگر در پاره‌ای از تکلّفات مربوط به سبک[6] که از آن هم خود را مانند جوش غرور جوانی خلاص کرد. وقتی رمانِ شدن! را نوشت بیش از بیست‌وهفت سال نداشت و نویسنده‌ای که در همان نخستین اثر با تحسین از او نقل قول شده است تالستوی است. از آن پس مارتن دوگار در سراسر عمر خود به این قاعدهٔ سخت‌کوشی و ریاضتِ هنری پایبند ماند و همین امر سبب شد که از ظاهرآرایی و جلوه‌فروشی دور بماند و همه چیز را فدای تلاشی وقفه‌ناپذیر در راه کاری کند که پایدار باشد. این روشن‌بینِ آینده‌نگر می‌گوید: «مهم این نیست که آدم کسی باشد، مهم آن است که کسی بماند.» نبوغ در واقع در معرض این خطر است که تصادف بی‌دوامی باشد. فقط کار و شهامت است که می‌تواند از نبوغْ افتخار و شهرت برآورد، و زندگی بسازد. کار و سامان و فروتنیِ همراه با آن در کانون آفرینشی آزاد قرار می‌گیرد که دیگر نمی‌تواند جدا از جهانی باشد که قانون آن نیز کار است، اما کارِ همراه با فروتنی. بی‌مبالغه باید گفت که صِرفِ اصولِ هنریِ مارتن دوگار لازم

۶. مثلاً: «شطِ شیریِ آسمانْ پولکهای نقره را با خود می‌بَرَد.» (شدن!) (یادداشت نویسنده)

می‌آورد تا اثری که در آن فرد در مرکز قرار گرفته است بُعد تاریخی بیابد. کسی که کار آزاد را حکمت وجود و مایهٔ لذات خود می‌سازد سرانجام می‌تواند هرگونه تحقیری را تحمل کند مگر تحقیری را که بر کار او روا می‌دارند؛ چنانکه می‌تواند هرگونه امتیازی را بپذیرد مگر امتیازاتی که، با آزادسازی، او را از کاری که در قید آن است جدا می‌سازد.

اما پیش از هر کشف دیگری، نتیجه‌ای که حاصل شده است مجموعه آثاری است به سختیِ سنگ که ستون اصلی آن خانوادهٔ تیبوست و شمعهای آن عبارت است از شدن!، ژان باروا[7]، فرانسهٔ کهن[8]، درد دل افریقایی[9] و نمایشنامه‌ها. می‌توان دربارهٔ این مجموعهٔ آثار بحث کرد، می‌توان محدودیتهای آن را بررسی کرد. اما نمی‌توان منکر شد که این مجموعه وجود دارد و با شکوه تمام وجود دارد، آن هم با صداقتی که باورنکردنی است. با شرح و تفسیر می‌توان بر آن افزود یا از آن کاست، ولی در عین حال این مجموعهٔ آثار یکی از آن مجموعه‌هایی است ــ مجموعه‌ای استثنایی در فرانسه ــ که می‌توان گرداگرد آن گشت چنانکه گرداگرد ساختمانی عظیم بگردیم. همان نسلی که به ما آن‌همه هنرشناس و نویسندهٔ زیرک و ظریف داده است مجموعهٔ آثاری نیز داده است مملو از انسانها و احساسها و بنا شده بر طبق طرحهایی با صناعتِ ازکاردرآمده. این عرصهٔ آدمها که تنها با نیروی هنریِ یک عمر تجربه ساخته شده است شاهد بر آن است که در عصر شاعران و پژوهندگان و رمان‌نویسانی که به روح می‌پردازند، استادی پدید آمده است که نوعی «پیر دوکران»[10] بی‌خدا اما نه بی‌ایمان است.

با این‌همه، هنر قانونی دارد که می‌گوید هر هنرآفرینی در زیر بار آشکارترین فضایل خود فرسوده می‌شود. صداقتِ زبانزدِ هنرِ مارتن دوگار

7. Jean Barois 8. Vieille France 9. Confidence africaine
10. Pierre de Craon

گاهی حقیقت او را پنهان ساخته است، آن هم در دورانی که، به دلایل گوناگون، نبوغ و بدیهه گویی را از هر چیز دیگر برتر می‌شمارند، گویی نبوغ می‌تواند از برنامهٔ زمانی و بدیهه گویی از فراغتِ توأم با سخت‌کوشی بی‌نیاز باشد. منتقدان گمان می‌بردند که با ستودنِ فضایلْ آنچه را بر عهده داشته‌اند انجام داده‌اند و فراموش کرده‌اند که در هنرْ فضیلت فقط وسیله است در خدمت خطر کردن. بی‌شک آثار مارتن دوگار از تهوّر عاری نیست. تقریباً هر تهوری هم نتیجهٔ پیگیری سرسختانهٔ حقیقتی روانی است. ابهام و تناقضی که در انسانها هست، و اگر نمی‌بود این حقیقت معنی نمی‌داشت، در آثار مارتن دوگار به‌طور برجسته نمایان است. وقتی که رمان شدن[11] را می‌خوانیم از نوبودنِ بی‌رحمانهٔ پایان آن در شگفت می‌شویم. در پایان رمان، آندره تازه زن خود را با اندوه به خاک سپرده است و از پنجرهٔ اتاق خود زن خدمتکار جوانی را می‌بیند که هوای او را در سر داشته است و می‌توان حدس زد که این زن به او کمک خواهد کرد تا اندوه خود را تاب آورد.

مارتن دوگار به امور جنسی و سایه‌ای که این امور بر تمام زندگی می‌اندازد بی‌پرده می‌پردازد. بی‌پرده اما نه وحشیانه. مارتن دوگار هرگز به وسوسهٔ هرزه‌گویی تسلیم نشده است، وسوسه‌ای که بسیاری از رمانهای معاصر را به اندازهٔ کتابهای آداب معاشرت ملال‌آور ساخته است. به قصد خودشیرینی بی‌بندوباری‌های یکنواخت را وصف نکرده است. بیشتر بر آن بوده است تا اهمیت امور جنسی را از راهِ نشان دادنِ نابجاییِ آنها نشان دهد. مانند هر هنرمند حقیقی دیگری، امور جنسی را به صورت خام و

۱۱. در این رمان البته پاره‌ای از جزئیات مختص زمانِ خود است، مثلاً قهرمان رمان خدمتکار رستوران را «دوست من» می‌خواند، رقص «بوستون» می‌کند و در پایانِ نامه‌های خود واژهٔ tibi (= دوستدار تو) را می‌نویسد، در حالی‌که جوانان امروزه salut (= خداحافظ) می‌نویسند. (یادداشت نویسنده)

صریح وصف نکرده است، بلکه به صورت غیرمستقیم با نشان دادن اینکه امور جنسی چه چیزهایی بر آدمی تحمیل می‌کند، وصف کرده است. فی‌المثل آنچه باعث می‌شود تا خانم فونتانن در سراسر زندگی خود در برابر شوهر هرزه‌اش ضعیف باشد همان میل جنسی است. این را می‌فهمیم هرچند که در رمان تا وقتی که خانم فونتانن بر بستر مرگ شوهر خود شب‌زنده‌داری می‌کند به آن اشاره نمی‌شود. همچنین آنچه در رمان خانوادهٔ تیبو قابل توجه است درهم‌تنیدگیِ شگفتِ دو موضوعِ شهوت و مرگ است (مثلاً شبِ قبل از روزِ به خاک سپردنِ ننه فرولینگ، ژاک را لیزبت برای نخستین‌بار با رابطهٔ جنسی آشنا می‌کند). چه‌بسا که باید این نکته را، در عین آنکه یکی از دل‌مشغولی‌های اصلی هنرمند است، وسیله‌ای برای نشان دادن حالت غیرعادی امور جنسی بدانیم.

اما میل جنسی فقط با امور مربوط به مرگ درهم نمی‌آمیزد، بلکه اخلاق را نیز آلوده می‌کند و آن را مبهم و متناقض می‌سازد. مردی نیکوکار، مردی که رعایت ظواهر مسیحیت را می‌کند، یعنی پدر خانوادهٔ تیبو، در دفتر یادداشتهای خود می‌نویسد: «این دو چیز را نباید یکی دانست: عشق به همنوع و احساس هیجان هنگام نزدیکی و تماس با بعضی از موجودات جوان، ولو اینکه کودک باشند.»[12] سپس فقط کلمات آخر را خط می‌زند و بدین ترتیب در آنِ واحدْ شرط عفت و صداقت را به‌جا می‌آورد. همچنین، ژروم دوفونتانن با بیرون کشیدنِ رینت از ورطهٔ فحشایی که خودش او را در آن انداخته است لذتِ توبه از لاابالیگری را می‌چشد. با نرمی و مهربانی در دل تکرار می‌کند: «من خوبم، من از آنچه مردم فکر می‌کنند بهترم.»[13] اما نمی‌تواند از آخرین‌بار همبستری با او بگذرد و لذت تن را به لذت تقوا می‌افزاید. یک جمله برای مارتن دوگار کافی است تا آنچه را در این حالت

۱۲. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۹۸۹ ۱۳. همان، جلد اول، ص ۵۶۹

هم جنبهٔ غیرارادی دارد و هم جنبهٔ الهامی برساند: «دستهایش بی‌اراده دگمه‌های دامن او را باز می‌کرد و در همان حال، لبهایش با بوسه‌ای پدرانه بر پیشانی دختر قرار گرفت.»[۱۴]

این طعم حقیقت در تمامی آثار مارتن دوگار محسوس است. در رمان ستودنیِ فرانسهٔ کهن، تنها منحوس‌ترین آدمی را که وصف کرده‌است، یعنی ژوان‌یوی[۱۵] پستچی را که نوعی عشتاروت[۱۶] دوچرخه‌سوار است، به ما نشان نمی‌دهد. کتاب سرشار از افشاگریهای بی‌رحمانه دربارهٔ روحیهٔ شهرستانی است و در این زمینه آخرین صفحهٔ آن نتیجهٔ شگفت‌آوری به دست ما می‌دهد. به همین ترتیب، در داستان درد دل افریقایی، صِرفِ سادگیِ لحنِ مردی که به زنای با محارم دست زده است باعث می‌شود که سرگذشت تأسف‌آور او طبیعی به نظر رسد. در نمایشنامهٔ سربه‌تو[۱۷] مارتن دوگار جرئت به خرج می‌دهد و در سال ۱۹۳۱، بی‌آنکه لحن عوامانه‌ای داشته باشد، ماجرای صاحب‌صنعت محترمی را شرح می‌دهد که درمی‌یابد به همجنس گرایش دارد. سرانجام در خانوادهٔ تیبو نکته‌های نویافته چند برابر می‌شود. مثلاً می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که در آن ژیز در خفا پستان دخترانهٔ خود را به دهان طفل شیرخواری می‌گذارد که مردِ موردِ علاقهٔ او از زن دیگری پیدا کرده است؛ یا آن غذایی که آنتوان و ژاک پس از مرگ پدر خود می‌خورند و گویی به رغم خواست ایشان حالتِ جشنِ کوچکی پیدا می‌کند. اما من دو نکتهٔ نویافته را بالاتر از همهٔ آنها می‌دانم، زیرا عظمت کار رمان‌نویس را نشان می‌دهند.

نخستین آنها سکوت لجوجانهٔ ژاک است در هنگامی که آنتوان اولین‌بار به دیدار او در ندامتگاه «کروی» می‌رود. هیچ راهی برای نشان دادنِ

۱۴. همان، جلد اول، ص ۵۶۹

15. Joigneau 16. Astaroth 17. Un Taciturne

تحقیرشدگی بهتر از این سکوت وجود ندارد. خویشتنداری و حرفهای بریده بریده‌ای که پوشش این سکوت است و آن را مؤکّدتر می‌سازد چنان به‌دقت اندازه‌گیری و حساب شده است که ناگهان در داستانی که تا آن هنگام مستقیم و سرراست بود راز و دلسوزی دخیل می‌شود و به آن چشم‌اندازهایی می‌دهد با وسعتی غیر از وسعت چشم‌اندازهای محیط بورژوایی پاریسی که رمان در آن آغاز می‌شود. در توصیفِ عینیِ تحقیرشدگی هیچ کس تا این اندازه موفق نبوده است مگر داستایفسکی که روش او یا دیوانه‌وار است یا دلخراش (لاورنس[۱۸] را که تحقیر شخص خود را وصف کرده است به حساب نمی‌آورم) و آندره مالرو که روش او حماسی است (علی‌الخصوص در رمان جادهٔ شاهی که من برخلاف عقیدهٔ خودِ نویسنده، بر دوست داشتن آن پا می‌فشارم). با این‌همه هیچ کس نکوشیده است تا تحقیر را با رنگهای هموار و آرام ترسیم کند و شاید مارتن دوگار در کاری موفق شده باشد که در هنر از هر کار دیگر دشوارتر است. اگر چیزی به نام معجزهٔ هنری وجود داشته باشد حتماً باید به معجزه‌ای شباهت داشته باشد که از بخشایش برمی‌خیزد و من همیشه در این تصوّر بوده‌ام که رستگارشدنِ کسی که در غرقاب شرارت و جنایت غرق شده است آسانتر است از رستگارشدن تاجری تنگ‌نظر و طمّاع و بی‌رحم. بدین‌ترتیب در هنر هرقدر واقعیتی که موضوع کار قرار می‌گیرد پیش‌پاافتاده‌تر باشد جلوه بخشیدن به آن دشوارتر است. حتی در این زمینه مرزی هست که از آن فراتر نمی‌توان رفت و از این‌رو هرگونه ادعای واقع‌گرایی مطلق بی‌پایه می‌شود، اما باز هم در همین زمینه است که در نیمه‌راه واقعیت و بیانِ اسلوب‌دارِ آن گاه به گاه هنر به توفیق کامل می‌رسد.

آخرین مثالی که دربارهٔ «روشهای» مارتن دوگار می‌آوریم شرح مردنِ

18. Lawrence

نمایشیِ تیبوی پدر است. اندیشهٔ برجستهٔ رمان‌نویس در حقیقت آن است که مضحکه‌ای را که به یک معنی در سراسر زندگی این شخص ادامه داشته است تا عرصهٔ مرگ بکشاند. این مرد که هرگز نتوانسته است از اینکه یک مسیحی نمایشی باشد خودداری کند دیگر نمی‌تواند در حالِ بطالت و افسردگیِ مرضی که خود نمی‌داند مرض موت اوست خود را از اجرای یک نمایشِ تظاهر به مرگ محروم کند. از این‌رو از بستر بیماری نمایش‌گونه‌ای راه می‌اندازد که نیمه‌صادقانه است و در آن تجمّعِ خدمتکاران خانه، انابه‌های عبرت‌آموز، پند و اندرزهای تنبّه‌آمیز، تعالی و تقدس فراهم آمده است. تیبوی بزرگ توقع دارد که اطرافیان با انکارها و دلداریهای خودْ او را پاداش دهند و، به علاوه، این انکارها اضطراب مبهمی را که او نیز مانند همهٔ بیماران به خود راه می‌دهد از میان بردارد. اما اندوه صمیمانهٔ اطرافیانش که در عین حالْ سخنانِ او را دربارهٔ مرگِ قریب‌الوقوعش تلویحاً می‌پذیرند یکباره حقیقت حالش را بر او فاش می‌کند. مسخره‌بازی او به جای آنکه آثارِ نیکِ دلخواه را فراهم آورد ظالمانه واقعیتی بی‌رحم را به رخ او می‌کشد. گمان می‌برد که بازی می‌کند، در حالی‌که قربانی بازی خود می‌شود. از این لحظه به بعد شروع به جان‌کندن می‌کند و ترسْ ایمان او را عقیم می‌سازد. وقتی فریاد برمی‌دارد که «وای، چطور خدا روا می‌دارد که با من این‌طور بکند!»[۱۹]، این فریادْ کشف خیره‌کننده‌ای را تکمیل می‌کند، کشف اینکه اعتقاداتش چقدر میان‌تهی و ریاکارانه و در عین حال چه اندازه ضروری بوده است. گرچه در حالی می‌میرد که بر سرِ اعتقاداتِ پیشین خود بازگشته است، با این‌همه، در میان فریادِ «وای وای وای» و نق‌نق‌های بچگانه‌ای می‌میرد که نشان می‌دهد این مرد در حالی‌که سراپا درهم شکسته و از همهٔ خودنماییها و ظاهرسازیهایش عاری شده است، برهنه و در عین حال ساده و بی‌پیرایه به دست اجل سپرده می‌شود.

۱۹. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۸۸۵

چنین نقشی امضای استادی را در زیر دارد. رمان‌نویسی که می‌تواند حالاتِ پی‌درپیِ روحی را وصف کند که از خودِ هستی وسیله‌ای برای خودنمایی می‌سازد، نیازی ندارد تا از کسی چیزی فرا گیرد. او جز آنکه به ما درس بدهد، آن هم درسهای ماندنی، چیز دیگری نیست که به ما نداده باشد.

* * *

اما آنچه بیش از هنر نویسندگی مارتن دوگار جزء مسائل کنونی زمان ما به شمار می‌آید موضوعهایی است که برگزیده است. راهی که او با تأنی و توفیق پیموده است ما با گامهای شتابزده در زیر فشار روزگار از نو می‌پیماییم. به طور کلی منظورم همان تحولی است که فرد را به بازشناسی تاریخِ همگان و پذیرفتن مبارزات آن وامی‌دارد. شاید بتوان گفت که مارتن دوگار در این‌جا وضع خاصی دارد. او در نیمه‌راهِ میانِ پیشینیان و معاصرانش ــ که جز دربارهٔ فرد سخن نمی‌گفتند و برای تاریخ فقط نقشی فرعی قائل بودند ــ و پسینیانش که از فرد فقط با اشارات خجلت‌زده سخن می‌گویند قرار دارد. در خانوادهٔ تیبو و در ژان باروا افراد هنوز آلوده نشده‌اند و درد تاریخ یکسره تازه است. هیچ کدام هنوز دیگری را نفرسوده است. مارتن دوگار به وضع ما دچار نشده بود، وضعی که در آن افرادِ رنگْ‌باخته را ارث برده‌ایم و در عین حال وارث تاریخی هستیم که بر اثر چندین جنگ و دلهرهٔ ویرانیِ نهایی، پرتنش و فلج‌زده شده است. بی‌هیچ تناقض‌گویی می‌توان گفت که وضع کنونیِ زندهٔ ما پشت سر ماست، در نوشته‌هایی مانند نوشته‌های مارتن دوگار.

در هر حال، از همان سال ۱۹۱۳، در ژان باروا نهضتی توصیف شده است که برای ما اهمیت دارد. موضوع این رمانِ غریب برای ما آشناست هرچند که ساخت آن نامتعارف است. از لحاظ صناعت نویسندگی در واقع هیچ

شباهتی به رمان ندارد. تمام سنتهای نوعِ ادبیِ رمان را درهم شکسته است و در آثار ادبی پس از آن نیز چیزی نمی‌توان یافت که با آن درخور قیاس باشد. گویی نویسندهٔ این رمان با پیروی از روشی منظم در جستجوی ابزارهایی بوده است که کمترین خاصیت رمانی را داشته باشد. کتاب ترکیبی است از گفتگو (همراه با مختصر اشاراتی در شرح صحنه‌ها) و چند سند که پاره‌ای از آنها به همان صورتِ خامِ اصلیِ خود آمده است. با وجود این، از جذابیتِ کتاب کاسته نمی‌شود و در یک نشست می‌توان آن را خواند و شاید علت این امر آن باشد که خودِ موضوعِ کتاب با چنین صناعتی کاملاً جور درمی‌آید. درواقع، نیت مارتن دوگار آن بوده است که این شکل را در همهٔ آثار بعدی خود به کار گیرد. اما در عمل فقط رمان ژان باروا از آن بهره گرفته است. به یک معنی می‌توان گفت که این کتاب (بهتر از همهٔ آثار امیل زولا که نیتش آن بود تا رمانهایش علمی باشند اما نتوانست مانع از آن گردد که حماسی باشند) تنها رمان بزرگِ عصر علم است و مارتن دوگار امیدها و سرخوردگیهای این قرن را چه خوب بیان می‌کند. این «رمان-پرونده» نوعی تک‌نگاری است و شگفت‌آورتر این است که به پروندهٔ بحرانی دینی می‌پردازد. اما نکته این‌جاست که نگاشتن شوق و شکی که بر جان کسی می‌افتد، گذشته از هر چیز دیگر، کاری بود درخورِ وضعِ زمانه‌ای که با چندتایی استثناء علم را دیانت خود ساخته بود. در این کتاب آمده است که باروا از دین کهن دست می‌کشد و به دین نو درمی‌آید. اگرچه می‌بینیم که در برابر مرگ، در آخرین لحظه به این دین نو پشت می‌کند، اما باز هم او همان مرد دوران کوتاه جدیدی است که در سال ۱۹۱۴ زوال یافت. از این‌رو، سرگذشت او که به سبک انجیلهای جدید حکایت می‌شود ما را حیرت‌زده‌تر می‌سازد. این پرونده را می‌توان مانند رمانهای سراسر حادثه خواند، زیرا قالب نامتعارف آن با سرگذشتی که حکایت می‌کند در

عمق پیوند دارد. تحول انسانی که در دینِ سنتی شک می‌کند و خیال می‌کند که دینِ یقینی‌تری در عالمِ علم یافته است[۲۰] با شیوه‌ای بهتر از همین شیوه‌ای بیان نمی‌شود که مارتن دوگار می‌خواست آن را خاص خود سازد و آن شیوهٔ توصیفِ شبه‌علمی است. علم، در آخر کار، نه باروا را راضی می‌کند و نه آفرینندهٔ او را، اما روش علم یا دست‌کم کمال مطلوب آن در این رمان به مقام یک هنرِ کاملاً کارآمد تعالی می‌یابد. این کار عظیم در ادبیات ما و حتی در آثار دیگر مارتن دوگار بی‌عقبه ماند. اما همان ایمانی که او را به شوق آورده بود، گرچه حتی در خودِ کتاب دستخوش تزلزل قرار گرفته بود، آیا در برابر زیاده‌رویهای وحشیگریِ صنعتی به مرگی زودرس نمرده بود؟ دست‌کم، ژان باروا کتابی است شاهد بر این وضع و ما می‌توانیم در آن گواهیهای تکان‌دهنده بر ایمانی ازدست‌رفته و پیشگوییهایی که به زمان ما مربوط می‌شود بیابیم.

تعارض دین و علم که در سالهای نخستین این قرن تا آن اندازه هیجان‌آور بود امروزه سروصدای کمتری دارد. با این‌همه ما با نتایج آن که در ژان باروا اعلام شده بود امروز دست به گریبانیم. فقط یک مثال می‌آورم: در ژان باروا بیدینی با بالا گرفتن جنبش سوسیالیسم پیوند نزدیک دارد و بدین‌سان این کتاب یکی از نیرومندترین انگیزه‌های تاریخ دوران ما را عیان می‌کند. ژان باروا با دوری از مسئلهٔ وجود خداوند، آدمیان را کشف می‌کند. آزادی او با نهضت عظیمی مقارن می‌شود که پیرامون «دریفوس» برپا می‌گردد. گروه مجلهٔ سومور[۲۱] باروا را به انسانیت متصل می‌کند، در این گروه است که باروا می‌شکفد و آنچه می‌توان آن را نشاط تاریخی

۲۰. باروا می‌گوید: «نیاز باطنی به فهمیدن و توضیح دادن که امروزه با پیشرفت علم در زمانِ ما به بالاترین و کاملترین صورت برآورده می‌شود.» (یادداشت نویسنده)

21. Semeur

خواند (یعنی مبارزه و پیروزی) معنای انسان را در او تمام می‌کند. و امّا سرخوردگیهای تاریخی او را اندک اندک به انزوا و اضطراب می‌کشاند و به اینکه در برابر مرگ به دین تازهٔ خود پشت کند. آیا جامعهٔ آدمیان که گاه به زنده‌ماندن مدد می‌رساند می‌تواند به مردن هم مدد رساند؟ این است مسئله‌ای که در دل آثار مارتن دوگار نهفته است و به آن آثار حالت تراژدی می‌دهد. زیرا اگر پاسخ به این پرسش منفی باشد انسان بیدین عصر کنونی موقتاً به جنون دچار خواهد شد ولو آنکه جنونِ بی‌سروصدا باشد. شاید به همین سبب باشد که بسیاری از مردم امروز با نوعی خشم می‌گویند که جامعهٔ آدمیان از مردن جلوگیری می‌کند. مارتن دوگار در هیچ جا چنین چیزی ننوشته است؛ زیرا در حقیقت به آن اعتقاد ندارد. با این‌همه در رمان خود در کنار باروا آدمی را ترسیم کرده است که به عقلانیت معتقد است و از اعتقاد خود نیز دست برنمی‌دارد و در حال اعتقادِ به عقل می‌میرد. لوس[۲۲] رواقی احتمالاً مراد و مطلوبِ مارتن دوگار را در آن دوران می‌نمایاند. و اگر گفتهٔ خود لوس را باور کنیم، مراد و مطلوبی است بس سرسخت و دژم: «من وجود دو اخلاق را نمی‌پذیرم. باید تنها از راه حقیقت و بی‌آنکه فریب هیچ سرابی را بخوریم به سعادت برسیم.» بهتر از این نمی‌توان ردّ سعادت را با روشن‌اندیشی بیان کرد. اما فقط باید به یاد داشته باشیم که نخستین نمونه از این کسان که از هرگونه امیدی روی گردانده و مصمّم بودند که با تمامیِ مرگ پنجه دراندازند، همان کسانی که بعدها ادبیات ما از آنها پر شد، در سال ۱۹۱۳ به دست روژه مارتن دوگار ترسیم شد.

این مضمون بزرگ، انسانِ درافتاده در میان تاریخ و خداوند، در رمان خانوادهٔ تیبو، که در آن همهٔ آدمها به سوی مصیبتِ تابستانِ ۱۹۱۴ راه می‌سپرند، به شیوهٔ سنفونی‌ها همنوا می‌شود. چیزی که هست دیگر موضوع

22. Luce

دین در پیشاپیش صحنه قرار ندارد. این موضوع در نخستین جلدهای رمان جریان دارد، اما رفته‌رفته که تاریخ سرنوشت افراد را دربرمی‌گیرد محو می‌شود و بار دیگر به صورتی منفی در آخرین جلد که وصف جان سپردن آنتوان تیبو در تنهایی در آن آمده است رخ می‌نماید. با این‌حال، این ظهورِ دوباره همچنان پرمعنی است. مارتن دوگار مانند همهٔ هنرمندان حقیقی است که نمی‌توانند از اشتغالات ذهنی خود خلاصی یابند. از این‌رو این نکته اهمیت دارد که اثر بزرگ او با موضوعی پایان می‌یابد که موضوع ثابت همهٔ کتابهای اوست، یعنی با سَکَرات مرگ که در آن، اگر بتوان گفت، انسان با پرسش نهایی روبه‌رو می‌شود. اما در سرانجام، که آخرین جلد خانوادهٔ تیبوست، از دو شخصیت اساسی آثار مارتن دوگار، یعنی کشیش و طبیب، اولی به کلی یا به‌تقریب ناپدید شده است. خانوادهٔ تیبو با مرگ طبیبی که در میان طبیبان دیگر تنهاست پایان می‌پذیرد. گویی این پرسش برای مارتن دوگار، و همچنین برای آنتوان، دیگر جز در مرتبهٔ کل بشریت مطرح نمی‌شود. و درست همان تجربهٔ تاریخ و درگیری اجباری در آن است که علّت این تحوّل آنتوان را روشن می‌سازد. احساس تاریخی (به هر دو معنای «شور» و «رنج») امروزه خالی از احساس وجود خداست یا، دست‌کم، چنین به نظر می‌رسد. به عبارت ساده‌تر، مصائب تاریخی قرن بیستم نشان‌دهندهٔ اضمحلال مسیحیت بورژوایی است. یکی از مصادیق نمونهٔ این مطلب آن است که پدر خانوادهٔ تیبو که در نظر آنتوان مظهرِ مجسّمِ دین است[۲۳]، درست پس از آنکه آنتوان بی‌اعتقادی خود را به وجود خدا اعلام می‌کند می‌میرد. در عین حال جنگ عمومی در همان زمان درمی‌گیرد و جامعه‌ای که گمان می‌رفت بتواند در آنِ واحدْ تاجر و مسیحی باشد در خون

۲۳. «متأسفانه من همیشه خدا را از خلال وجود پدرم دیده‌ام.» (یادداشت نویسنده) [رجوع شود به خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۱۰۵۰]

غرق می‌شود. بنابراین، اگر این گفته درست باشد که خانوادهٔ تیبو یکی از نخستین رمانهای ملتزم است، این را نیز باید در نظر داشت که به معنایی دقیقتر و درست‌تر از رمانهای امروز ملتزم است، زیرا آدمهای رمان مارتن دوگار، برخلاف آدمهای رمانهای ما، چیزی دارند که در مبارزات تاریخی درگیر کنند و از دست بدهند. فشار امور روزمره، به صِرفِ وجودِ این امور، با ساختارهای سنتی، خواه دینی خواه فرهنگی، درمی‌افتد. وقتی که این ساختارها ویران می‌شوند به تعبیری می‌توان گفت که انسان دیگر وجود ندارد. فقط مستعد آن است که روزی وجود پیدا کند. از این‌روست که آنتوان تیبو نخست ذهن خود را به روی هستی دیگران می‌گشاید، اما همین نخستین گام او را ناگزیر می‌سازد که با مرگ روبه‌رو شود و دور از هرگونه تسلّی یا توهّمی آخرین کلامِ حکمتِ وجودِ خود را جستجو کند. با رمان خانوادهٔ تیبو انسانِ نیمهٔ قرن پا به جهان می‌گذارد، انسانی که ما با او سروکار داریم و چه آسان می‌خواهیم او را ملتزم سازیم یا آزاد کنیم. این انسان تا وقتی که ما دربارهٔ چیستی او تصمیم نگرفته‌ایم مستعد همه چیز است.

این موضوع در شخصیت آنتوان به صورت برجسته‌ای مجسم می‌شود. از این دو برادر، ژاک را بیشتر پسندیده و ستوده‌اند. او را سرمشق دانسته‌اند. برخلاف، من معتقدم که قهرمان واقعی خانوادهٔ تیبو آنتوان است. و چون نمی‌توان در این‌جا به شرح و تفسیر اثری بدین تفصیل پرداخت، به نظر من می‌توان دست‌کم جوهر آن را ضمن مقایسهٔ دو برادر با یکدیگر نشان داد.

نخست باید بگوییم که به چه دلیل آنتوان را شخصیت اصلی دانستیم. رمان خانوادهٔ تیبو با آنتوان آغاز می‌شود و با آنتوان پایان می‌یابد و ابعاد شخصیت او پیوسته در حال رشد است. همچنین به نظر می‌رسد که آنتوان بیش از ژاک به نویسندهٔ رمان نزدیک باشد. البته هر رمان‌نویسی در همهٔ آدمهای رمان خود در عین حال خود را وصف می‌کند و نمایان می‌سازد:

هرکدام از ایشان یکی از گرایشها و هوسهای او را نشان می‌دهد. مارتن دوگار به همان اندازه که آنتوان است یا بوده است ژاک هم هست یا بوده است؛ کلامی که در دهان آنان گذاشته است گاهی کلام خود اوست، گاهی هم نیست. ولی نویسنده در عین حال و به همان دلایل، به کسی نزدیک است که بیش از همه تضاد در خود فراهم آورده است. از این لحاظ آنتوان با آن پیچیدگی که دارد و انعطاف‌پذیری پرشوری که از خود نشان می‌دهد از ژاک پرمایه‌تر است. دست آخر ــ و دلیل اصلی من همین است ــ موضوع اساسی خانوادهٔ تیبو در وجود آنتوان قانع‌کننده‌تر است تا در وجود ژاک. شک نیست که هر دو عالَمِ فردی را رها می‌کنند تا به جمع آدمیان بپیوندند. ژاک حتی این کار را پیش از آنتوان می‌کند. اما دگرگونی ژاک اهمیت کمتری دارد، زیرا منطقی‌تر و پیش‌بینی‌پذیر است. چه چیز آسان‌تر از اینکه کسی از عصیان شخصی به اندیشهٔ انقلاب برسد؟ اما برخلاف، چه چیز ژرفتر و اقناع‌کننده‌تر از اینکه آن جنب‌وجوش عظیم که در درون آدمی خوشبخت و متعادل و سرشار از نیرو و عزت نفسِ صادقانه (که به قول اُرْتِگا ای گاست[۲۴] نشانهٔ اصالت است) برپا شده است او را به شناختنِ تیره‌روزیِ همگانی بکشاند که در آن هم محدودیتِ خود را می‌بیند و هم شکوفاییِ خود را؟

البته روشن است که چرا نخستین خوانندگانِ خانوادهٔ تیبو به ژاک علاقه‌مند شدند. در آن زمان توجه به نوجوانان باب شده بود. نویسندگان همدورهٔ مارتن دوگار پرستش جوانان را در فرانسه باب کردند، پرستشی ابتدا شادمانه و سپس ترسان که ادبیات ما را آغشته است. (در زمان ما هر نویسنده با نگرانی از خود می‌پرسد که جوانان دربارهٔ او چه فکر می‌کنند و حال آنکه تنها موضوع جالب آن است که او دربارهٔ جوانان چه فکر

۲۴. Ortega Y Gasset، فیلسوف و نویسندهٔ اسپانیایی (۱۸۸۳-۱۹۵۵). ــ م.

می‌کند.) اما من یقین ندارم که خوانندگان زمان ما مدت درازی اسیر این وسوسه بمانند که ژاک را به آنتوان ترجیح دهند. با این‌همه باید بپذیریم که مارتن دوگار با توصیف ژاک موفق شده است که یکی از زیباترین تصویرهای نوجوانان را در ادبیات ما ترسیم کند. این موجود زجرکشیده و شجاع و خودرأی، که لجاجت می‌ورزد تا هر چه به ذهنش می‌رسد بر زبان بیاورد (انگار که هر چه به ذهن می‌رسد ارزش گفتن دارد)، که در دوستی پرشور ولی در عشق ناشی است، که مانند پاره‌ای پیردختران رفتار خشک و تصنّعی دارد، که مایهٔ عذاب خود و دیگران است، که به سبب سرسختی و پاکی‌اش محکوم به گذراندن زندگانی دشواری است، این جوان را آفریننده‌اش عالی توصیف کرده است.

اما باز هم در این‌جا سرنوشتی استثنایی می‌بینیم که در رمان مانند شهاب بی‌هدفی از میان زندگانی می‌گذرد. به یک تعبیر، ژاک برای زیستن ساخته نشده است. دو تجربهٔ بزرگ زندگانی‌اش، عشق و انقلاب، همین را ثابت می‌کند. نخست باید به این نکته توجه کرد که ژاک انقلاب را قبل از عشق تجربه می‌کند. وقتی که با ژنی پیوند می‌یابد می‌کوشد تا مگر هر دو را با هم تجربه کند که البته نیّت ناکامی است. هنگامی که انقلاب هم به خود خیانت می‌کند و هم به او، ناگهان ژنی را رها می‌کند و می‌رود تا در تنهایی بمیرد، به مرگی که می‌خواهد نمونه باشد. وانگهی ناپدید شدن او تنها وثیقهٔ دوام عشق آن دو است. ژنیِ سرسخت که از ژاک بیزار شده است و به دیگران هم چندان علاقه‌ای ندارد، که تحمل ندارد تا کسی دست به تنش بزند (و این تصوراتی به ذهن متبادر می‌کند)، که با این‌همه وقتی از ژاک دور می‌شود احساس می‌کند نوعی میل جسمانی خشک و خالی نسبت به او دارد که محبت در آن نقش چندانی ندارد، این زن نمی‌تواند شکوفایی پایداری داشته باشد مگر در مقامِ زنِ بیوه، آن هم اگر شکوفایی برای او معنایی داشته

باشد. درواقع به نظر می‌رسد که این ژنی از قماش همان زنان حق‌طلبِ مبارز است؛ وفاداری به اندیشه‌های شوهرِ درگذشته و تیمارداری از کودکی که ثمرهٔ این عشقِ غریب است برای برپا نگه داشتنِ او بس است. درحقیقت چه پایانِ دیگری می‌توان برای این دو «دربند» تصور کرد؟ در پاریس ماه اوت ۱۹۱۴، ژنی در لباس عزا در همهٔ مکانهای عمومی، که خیانت سوسیالیست‌ها و سیرِ صعودیِ مصیبت در آن صورت می‌گیرد، ژاک را دنبال می‌کند و سپس هر دو سرانجام در بعدازظهرِ بی‌اندازه گرم و در زیر صدای ناقوس بسیج عمومی پا به دو می‌گذارند و در همین حالت است که عشق آنان بیش از آنکه پرشور باشد دردناک است. و اگر می‌بینیم که این دو عاشق در بستر به یکدیگر می‌پیوندند دور از غرابت نیست؛ درحقیقت ترجیح می‌دهیم که در فکر این کار ظاهری نباشیم. از لحاظ هنری این دو شخصیت در درجه‌ای بالاتر از قابل قبول هستند، یعنی واقعی هستند. از لحاظ انسانی، فقط ژاک ترحم‌انگیز است، زیرا مظهر رنج و شکست است. ابتدا تک‌وتنها طغیان می‌کند، سپس تاریخ و نبردهای آن را کشف می‌کند، اندک‌زمانی پیش از آنکه یکی از بزرگترین شکستهای خود را بخورد به جنبش سوسیالیستی می‌پیوندد، این شکست را در عین اضطراب با همهٔ وجود خود احساس می‌کند، با ژنی در فرصت کوتاهی رابطه می‌یابد، به همان صورتی که او را تصرف می‌کند رها می‌کند، یعنی اندکی در عالم خیال، و چون از همه چیز دلْسرد می‌شود باز هم به عالم تنهایی بازمی‌گردد، اما این‌بار به عالم تنهاییِ ایثارگران. «با ایثار کامل خود را تفویض کردن، خود را وقف کردن.»[۲۵] سرانجام عملی قاطع او را از این زندگی بیرون

۲۵. مترجم نتوانست عین این عبارت را در متن خانوادهٔ تیبو پیدا کند. ظاهراً آلبر کامو اندیشه‌های ژاک را دربارهٔ ایثار کامل در این عبارت خلاصه کرده است. آن اندیشه‌ها در صفحه‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵ ترجمهٔ فارسی جلد چهارم خانوادهٔ تیبو به این صورت آمده است: «به ←

می‌کشد، از این زندگی که هرگز آن را حقیقتاً درنیافته است اما گمان می‌برد که دست‌کم بدین ترتیب به آن خدمت می‌کند. «حق داشتن علی‌رغم همه و گریختن در مرگ»[۲۶] گفتهٔ پرمعنایی است. درواقع ژاک، حتی پس از کشف‌کردن مشارکت نیز مشارکت نمی‌کند. این مردِ تنها نمی‌تواند به دیگران بپیوندد مگر به صورت ایثار در تنهایی. عمیق‌ترین خواستهٔ او (که در هر حال خواستهٔ همهٔ ماست) آن است که همراه با همه حق داشته باشد. اما اگر این خواسته اندیشهٔ باطلی است، که چنین هم هست، ترجیح می‌دهد که برای حفظ انسجام علی‌رغم همه حق داشته باشد. در این‌صورت، داوطلبانه مردنْ تنها راهِ قطعیِ حق داشتن است. درواقع ژاک نه‌فقط هرگز نتوانسته است جز در زمینهٔ یک اندیشهٔ کلی به دیگران بپیوندد بلکه همواره احساس کرده است که دیگران او را محاصره کرده‌اند. «همیشه تصور کرده‌ام که بازیچهٔ دیگران شده‌ام و اگر بتوانم از چنگ آنها رها شوم، اگر بتوانم جای دیگر، دور از آنها، زندگی سراپا تازه‌ای شروع کنم سرانجام به این آرامش می‌رسم!»[۲۷] ژاک با این جمله همان را بیان می‌کند که همهٔ ما گاه می‌اندیشیم. اما نه جای دیگر وجود دارد و نه زندگی تازه، یا دست‌کم نه جای دیگر و نه زندگی بدون دیگران. و آن کس که می‌خواهد همواره حق داشته باشد همیشه خود را علی‌رغم همه می‌بیند؛ نمی‌توان در عین حال هم میان انسانها زندگی کرد و هم حق داشت. ژاک غافل از آن است که، برعکس، باید به این‌جا برسد که آدمی می‌تواند در تنهایی محض

← مرحله‌ای از زندگیش رسیده است که دیگر نمی‌تواند ایثار کامل را به تأخیر افکند. آیا تاکنون هرگز وجودش را وقف اندیشه‌ای، دوستی، زنی کرده است؟... نه... حتی وقف اندیشهٔ انقلاب. حتی وقف ژنی! در هر ایثار، بخش مهمی از وجودش را همواره محفوظ نگه داشته است. از میان زندگی مانند تماشاگر مضطربی گذشته و همیشه آنچه را می‌بایست از خود جداکند و بدهد با خست مصرف کرده است. فقط حالاست که همهٔ وجودش را یکجا هبه می‌کند...»

۲۶. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد چهارم، ص ۱۹۵۳ ۲۷. همان، جلد سوم، ص ۱۴۵۸

نیز بر خطا باشد. اما این کار مستلزم شکیبایی طولانی است، شکیباییِ دست به کار زدن و ساختن که تنها نوع شکیبایی است که در تاریخ یا در هنر آثار بزرگ پدید می‌آورد. برعکس، در نظر یک دسته از مردم، عملِ مستمر بیش از آن طولانی است که طاقت شکیبایی داشته باشند؛ حرکتِ واحدْ آنان را راضی می‌کند. تروریست‌ها پیشاپیش این دسته از مردم‌اند و در ادبیات ما ژاک یکی از نخستین نمونه‌های آن است. تنها می‌میرد؛ سرمشقی هم که به‌جا می‌گذارد بی‌فایده است و آخرین کسی که او را می‌بیند ژاندارمی است که ضمن تمام‌کردن کار او دشنامش می‌دهد، زیرا از اینکه ناگزیر به کشتن او شده از او بیزار است. کسانی که مانند ژاک می‌خواهند عالم را تغییر دهند تا مگر خود را تغییر دهند عالم را دست‌نخورده باقی می‌گذارند و سرانجام خود نیز همان که هستند می‌مانند، یعنی همان مظاهر تأثرانگیز و عقیمِ هرآنچه در انسان دستِ رد بر سینهٔ زندگی می‌گذارد و تا ابد خواهد گذاشت.

اما آنچه بسیار پیچیده‌تر و آموزنده‌تر است شخصیت آنتوان است. آنتوان برعکس ژاک زندگی را با شور و شوق و شهوت دوست می‌دارد؛ علمی طبیعی و سراپا عملی به زندگی دارد. چون طبیب است بر قلمروِ تن‌ها سلطنت می‌کند. اما طبیعت او سبب‌ساز حرفهٔ اوست. در نزد او، شناخت همیشه از راه حواس می‌گذرد. دوستیها و عشقهایش جسمانی است. شانهٔ دوست یا برادر و جاذبهٔ زن راههایی است که احساس در پیش می‌گیرد تا دل او را روشن کند یا خردش را برانگیزد. حتی گاه آنچه را حس می‌کند بر آنچه به آن اعتقاد دارد ترجیح می‌دهد. در حضور خانم فونتانن[۲۸] فقط و فقط به انگیزهٔ علقهٔ جسمانی از مذهب پروتستان دفاع می‌کند در حالی‌که پس از آن هیچ کاری با آن ندارد.

۲۸. شاید بتوان از عشق خانم فونتانن و آنتوان سخن گفت هرچندکه نه حرفی در این باب می‌زنند و نه حرکتی نشان می‌دهند. (یادداشت نویسنده)

این میل به امور جسمانی گاه به سست‌عنصری یا لذت‌جویی می‌انجامد. اما به دو علت که هر دو با یکدیگر هماهنگ‌اند میل جسمانی در آنتوان متعادل است و آن دو علت یکی کار است و دیگری منش اخلاقی. در زندگیش نظم هست، کار هست و به‌ویژه مسیری واحد هست: حرفه‌اش. درنهایت، لذت‌پرستی او خود حسنی است. به او در حرفه‌اش یاری می‌رساند و چنان حس جهت‌یابی به او می‌بخشد که هیچ طبیبی نمی‌تواند از آن صرف‌نظر کند و او را در اندرون تن‌ها راهنمایی می‌کند. همچنین این لذت‌پرستی به خودرأییِ افراطیِ او ملایمت می‌بخشد. تعادل پابرجای او و گذشتِ آگاهانه‌اش و اعتماد به نفسِ بی‌اندازه‌اش از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. زیرا چنان نیست که آنتوان انسان کاملی باشد: محاسنش با معایبی همراه است. برای کسی که از خود خشنود باشد نوعی خوشی در تنهایی عاری از خودپرستی و جهالت نیست. ژاک و آنتوان ما را یاری می‌کنند تا بدانیم که انسانها بر دو گونه‌اند: یکی همواره نوجوان می‌میرد در حالی‌که دیگری همیشه بزرگسال متولد می‌شود. اما بزرگسالان در معرض آن هستند که خیال کنند تعادل آنان قانونی همگانی است و از همین‌جاست که بدبختی گناه به شمار می‌آید. ظاهراً آنتوان معتقد است که جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کند بهترین جامعهٔ ممکن است و لابد هر کسی می‌تواند، اگر بخواهد، در یک خانهٔ بزرگ شخصی در خیابان دانشگاه زندگی کند و به حرفهٔ شریف طبابت بپردازد و به همهٔ خوبیهای زندگی لبخند بزند. دست‌کم در نخستین جلدهای کتاب، محدودیت او در همین است و به سبب همین محدودیت به رفتارهای ناخوشایند کشانده می‌شود. او که در خانواده‌ای بورژوا متولد شده است با این اندیشه زندگی می‌کند که هر آنچه دوروبر او را گرفته است جاویدان است زیرا آنچه دوروبر او را گرفته است خوشایند اوست. این عقیده حتی بر طبیعت ذاتی او نیز اثر می‌گذارد و او

این طبیعت را در جبّهٔ پسر تیبو می‌پوشاند. رفتارش حتی در کامجویی نیز ثروتمندانه است: به ازای لذت پول می‌دهد و قیافهٔ قدرتمندانه و آمرانه هم می‌گیرد.

بنابراین آنتوان لازم نیست که برای پذیرفتن زندگی تلاشی بکند. فقط باید دریابد که او تنها کسی نیست که زندگی می‌کند. به سادگی می‌توان گفت که آنتوان بنا به منطقِ طبیعتِ خود راهی در خلافِ جهتِ راهِ ژاک می‌پوید. حقیقت عمیق این رمان در همین نکته ظاهر می‌شود. مارتن دوگار می‌داند که انسانها آموخته‌های خود را از اوضاع و احوال برنمی‌گیرند، بلکه فقط از برخوردِ طبیعتِ خاص خود با اوضاع و احوال برمی‌گیرند. و می‌شوند آنچه هستند. و بسیار طبیعی است که آن کس که صدفِ محافظِ آنتوان را می‌شکند زنی باشد. حقیقت به انسانِ کامجو نمی‌رسد مگر از راه تن. از این‌روست که راههای رسیدن آن‌را نمی‌توان پیش‌بینی کرد. در این رمان، این راه راشل نام دارد و حکایت رابطهٔ او با آنتوان یکی از زیباترین فصلهای خانوادهٔ تیبوست. عشق آنتوان و راشل برخلاف آن همه عشقها که در ادبیات آمده است هرگز بر پهنهٔ دلکش آسمانِ احساساتِ سوزناک گسترده نمی‌شود. اما این‌قدر هست که خواننده را از نشاطی نهانی لبریز می‌کند و شکرِ نعمت دنیایی را می‌گزارد که این‌گونه رویدادها در آن امکان وقوع دارد. برقِ تنِ راشل تمامیِ خانوادهٔ تیبو را روشن می‌کند و آنتوان را حتی تا شب مرگ گرما می‌بخشد. او در وجود راشل نه آن موجودِ اجیر یا خوارشده‌ای را که بدان عادت داشته است بلکه همتای کریمی مساوی با خود می‌یابد. البته راشل آنتوان را می‌ستاید اما فرمانبر او نیست. او زندگی کرده و جهان را گشته است و برای آنتوان به صورت معمایی باقی می‌ماند و خود نیز نمی‌تواند خود را از آنچه هست رها کند. بدون آنکه عشق آنتوان را از دل بیرون کند می‌گوید: «من همینم که هستم» و آنتوان باید بپذیرد که

مردم می‌توانند بدون وابستگی به او وجود داشته باشند و این نحوهٔ وجودْ خوب و دلپذیر هم باشد. از همان دیدار اول با یکدیگر برابر می‌شوند. در آن شب طوفانی تابستانی که آنتوان دخترکی را با وسایل دم‌دستی جراحی می‌کند راشل چراغی را محکم به دست گرفته است و آنتوان احساس می‌کند که کار طبابتش تنها از حضور آن زن نیرو می‌گیرد. سپس هردو خسته و از پا افتاده پهلوی یکدیگر می‌نشینند و به خواب می‌روند. آنتوان با احساس گرمای مطبوعی در پهلوی خود از خواب بیدار می‌شود: راشل به تنهٔ او لم داده و به خواب رفته است. اندکی بعد عشقبازی خواهند کرد، اما پیش از آن هم به یکدیگر عشق ورزیده‌اند، پهلو به پهلوی یکدیگر داده‌اند و حیاتی پرشورتر در یکدیگر دمیده‌اند. از آن لحظه به بعد آنتوان شادمانه در عین سپاسداری تسلیم می‌شود. هنگامی که ژاک برادرش را پس از سالها جدایی در لوزان بازمی‌یابد، می‌بیند که او «عوض» شده است. کاری را که صد موعظه نمی‌توانست بکند زنی به انجام رسانده است. اما این زن به عالمی تعلق ندارد که آنتوان آن را منحصربه‌فرد و جاویدان می‌پنداشت. این زن از طایفه‌ای است که مانند کولیان همواره رونده است؛ هوایی که در پیرامون او موج می‌زند آزادی نام دارد. البته آزادیِ تن؛ و آنتوان برای نخستین‌بار در آن، برابری در عین تفاوت را که آرمانِ برینِ تن‌ها و جان‌هاست درمی‌یابد. اما در عین حال آزادیِ دل از پیشداوریهاست که راشل حتی با آنها مبارزه نمی‌کند بلکه آنها را به صِرفِ وجودِ خود نادیده می‌گیرد و به‌آرامی نفی می‌کند. این‌گونه است که آنتوان در کنار راشل ورقِ وجودِ خویش را از نقشِ پراکنده ساده می‌کند و تنها چیزی را که در طبیعت خود او ارجمند است کشف می‌کند: کرامت انسانی، شور حیاتی و توانایی تحسین.[۲۹] او

۲۹. مارتن دوگار در صحنه‌های بسیار زیبایی میان آنتوان و معلمش فیلیپ نیز تحسین را ←

خود بهتر از آن که بوده نمی‌شود بلکه از خود بیرون می‌آید و با این‌حال به خود نزدیکتر می‌شود و با حق‌شناسی شادمانه نسبت به کسی که حق او را می‌شناسد و او را پذیرا می‌شود اندکی به کمال نزدیکتر می‌گردد. شاید در این‌جا نیز حقیقت برتری در کار باشد: حقیقتِ وجودِ کسی که به خود حق می‌دهد تا همان که هست باشد و در عین حال موجود دیگری را با دوست داشتنِ تمام خصلتهای او آزاد می‌سازد.

مدتها پس از آنکه از یکدیگر جدا می‌شوند این حقیقت همچنان آنتوان را شور می‌بخشد. «می‌خندید، با همان خندهٔ کودکانه و جوشنده از ته گلو که سابقاً آن را فرو می‌خورد ولی راشل برای همیشه آن را از بند رهانده بود.»[۳۰] درواقع بی‌آنکه یکدیگر را در آغوش گیرند در شبی بارانی و مه‌آلود از یکدیگر جدا می‌شوند؛ به نظر می‌رسد که داستانشان کوتاه باشد. راشل از منش تیره‌وتار خود پیروی می‌کند و به افریقا برمی‌گردد تا مرد مرموزی را که بر او تسلط دارد بازیابد (این انگیزه اندکی رمانتیک است). در حقیقت به سوی مرگ می‌رود که این موجود زنده با آن نوعی همدستی فطری دارد. اما آنتوان را یاری کرده است تا رشد کند و حتی به او یاری خواهد کرد تا به مرگ بهتری بمیرد، زیرا آنتوان در دم مرگ او را در پیش چشم می‌آورد. در دفتر یادداشتهای خود خطاب به پسر ژاک می‌نویسد: «عمو آنتوان را تحقیر نکن... آن ماجرای حقیر، با همهٔ این احوال، زیباترین ماجرای زندگیِ حقیر من است.»[۳۱] در این‌جا واژهٔ «حقیر» گزاف است، اما کسی آن را نوشته است که در حال مرگ است و به حال خود دل می‌سوزاند. زندگی عشقی آنتوان البته چندان پرمایه نبوده است، اما

← موضوع کار خود قرار داده است. جای تعجب نیست. آن‌جا که تحسین نباشد کار و جان هر دو ناتوان و بی‌حاصل‌اند. (یادداشت نویسنده)

۳۰. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد سوم، ص ۱۲۰۸ ۳۱. همان، جلد چهارم، ص ۲۳۲۸

در همین زندگی، راشل موهبتی کریمانه بوده است که غنا می‌بخشد بی‌آنکه تکلیفی بطلبد. هنگامی که آنتوان راز عشق خود را به ژاک می‌گوید و ژاک با تمامیِ پاکی و نادانیِ خود فریاد برمی‌آورد که: «نه، آنتوان، نه، عشق چیز دیگری است»[۳۲] خود نمی‌داند چه می‌گوید. درسی هست که نیاموخته است، نوعی شناختِ توأم با شکران که او را در برابر عشقِ جسمانی افتاده‌تر کند و در برابر موهبتهای شادی‌بخشِ زندگی و زندگانْ آزاده‌تر سازد.

آزادگی و افتادگی فضایلی است که راشل در آنتوان بیدار کرده است. آنتوان گاه در صدد برمی‌آید تا بگوید که زندگی بد است. «گویی خطاب به شنوندهٔ خوشبینِ لجوجی گفت: نه، زندگی بی‌معنی است، زندگی زشت است! و این شنوندهٔ لجوج ازخودراضی خود او بود، آنتوانِ همه‌روزه بود.»[۳۳] آن‌وقت همین آنتوان است که پس از رابطه با راشل با آگاهی بیشتر به زندگیِ خود ادامه می‌دهد. می‌داند که زندگی خوب است، به‌راحتی زندگی را می‌گذراند، می‌تواند هرگاه لازم باشد دروغ بگوید و با شکیبایی در انتظار است تا زندگی خود نشان دهد که این خوشبینیِ او موجّه است و زندگی نیز اغلب اوقات همین را نشان می‌دهد. اما در گوشه‌ای از ذهن او نوعی نگرانی که راشل آن را برانگیخته است به این خوشبینی حالت انسانی داده است. اکنون دیگر آنتوان وجود دیگران را تصدیق می‌کند و قبول دارد که فی‌المثل در عالمِ عشقْ تنها خود نیست که لذت می‌بَرَد. این هم راهی است از دیگر راهها، اما راهی مطمئن تا بیاموزد که در تاریخ ــ و تاریخ در حال پیش آمدن است ــ او تنها کسی نیست که رنج می‌برد. فرانسه وارد جنگ می‌شود. ژاک با جنگ مخالفت می‌کند و در راه این مخالفت می‌میرد. آنتوان تن به جنگ می‌دهد بی‌آنکه از آن خوشش بیاید،[۳۴] و او

۳۲. همان، جلد اول، ص ۴۳۹ ۳۳. همان، جلد دوم، ص ۷۰۵

۳۴. «خیلی آسان است که آدم فقط و فقط تا لحظهٔ شروع جنگ شهروند باشد!» (یادداشت نویسنده) [خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد چهارم، ص ۱۷۳۴]

نیز بر اثر قبول جنگ می‌میرد. از حرفهٔ طبابت که او را معروف و ثروتمند کرده است دست می‌کشد و خانهٔ شخصیِ نوسازی‌شده را که بارونه سربازی‌اش در میان رنگ‌آمیزیِ تازهٔ آن چون پوسته‌ای ناهمرنگ است ترک می‌کند. رنگ‌آمیزی درواقع پوسته‌پوسته می‌شود و دیوارکوبها و تزیینات فرومی‌ریزد. آنتوان خود می‌داند که دیگر هرگز به دنیایی که آن را ترک می‌گوید بازنمی‌گردد. اما آنچه را اساسی است حفظ می‌کند، یعنی حرفه‌اش را که می‌تواند در جنگ هم به آن بپردازد و حتی، چنانکه خود صادقانه می‌گفت، در انقلاب هم به آن بپردازد. آنتوان در برابر این تاریخِ جنون‌زده که پیش می‌رود اکنون آزاد است؛ از هرچه داشته است دست برداشته است اما نه از هرچه بوده است. بعداً می‌فهمد که دربارهٔ جنگ چگونه داوری کند: طبیب است و طبیب اطلاعیه‌های جنگ را از روی جراحتها و احتضارها می‌خواند. دچار گازگرفتگی می‌شود، معلول می‌شود و سپس یقین می‌کند که خواهد مرد و با این‌همه حسرتِ دنیای رفته را نمی‌خورد. در بخش سرانجام تنها دو دغدغه دارد: یکی آیندهٔ انسانها (آرزویش «صلحی بی‌غالب و بی‌مغلوب»[۳۵] است تا مگر از تجدید جنگ جلوگیری شود) و دیگری ژان‌پل، پسر ژاک است. و اما درخصوص خودش غیر از خاطرات، از جمله خاطرهٔ راشل، دیگر هیچ چیز ندارد و همین خاطرات است که دانش او از زندگی است و عاقبت به او در مردن یاری می‌کند.

خانوادهٔ تیبو با دفتر خاطرات طبیب بیمار و با مرگ قهرمان پایان می‌گیرد. همراه با او جامعه‌ای نیز می‌میرد؛ اما مسئله آن است که بدانیم آنچه یک فرد بلندنظر می‌تواند از جهان قدیم به جهان جدید منتقل کند چیست. سیلابهای بزرگ تاریخْ قاره‌ها و ملتها را درمی‌نوردد و سپس فرومی‌نشیند و

۳۵. همان، جلد چهارم، ص ۲۳۰۰

بازماندگان هرچه را از میان رفته و هرچه را مانده است برمی‌شمارند. آنتوان که بازماندهٔ جنگ ۱۹۱۴ است آنچه را توانسته است از فروپاشی نجات دهد به ژان‌پل تحویل می‌دهد، یعنی به ما. و بزرگواری او در همین است که به صف همگان بازگشته است و با روشن‌بینی بازگشته است. از همان لحظه که آنتوان حکم مرگ خود را در چشمان استادش فیلیپ می‌خواند تا وقتی که سرانجام تنها می‌شود، یک لحظه هم قامتش از رشد بازنمی‌ایستد، اما این رشد درست به اندازه‌ای است که به شکها و ضعفهای خود یک به یک اذعان می‌کند. آن طبیب حقیرِ ازخودراضی اکنون به جهل خود واقف می‌شود. «من به مردن محکوم شده‌ام بی‌آنکه چندان چیزی از خود و عالم دریابم.»[۳۶] می‌داند که فردپرستیِ مطلق ممکن نیست زیرا زندگی به‌تمامی در درخشش خودپرستانهٔ نیروی جوان نیست. سه هزار نوزاد در هر ساعت و به همین تعداد مرده نیروی بی‌حسابی است که فرد را در میان سیل بی‌وقفهٔ نسلش می‌راند و او را در اقیانوس مرگِ دسته‌جمعی که هرگز پر نمی‌شود غرق می‌کند. از فرد چه کار دیگری برمی‌آید جز آنکه خود را با همهٔ محدودیت‌هایش بپذیرد و بکوشد تا تکالیفی را که نسبت به خود و دیگران دارد با همدیگر وفق دهد؟ کاری که می‌ماند آن است که باید یک‌بار دیگر به شرطبندی دست زند. اولیس که دچار گازگرفتگی شده و شکست خورده است در پی آن است که خرد خود را بشناسد و درمی‌یابد که جنبه‌ای از خردش همانا جنون و خطرکردن است. برای آنکه مبادا بار خاطر دیگران شود نخست در تنهایی چنان سنجیده و با فروتنی دست به خودکشی می‌زند که تردید می‌کنیم بگوییم آیا شبیه باروای پیروزمند است یا شبیه کیریلوف[۳۷] بورژوا. و به رغم این خودکشی

۳۶. پس از چندین بار تفحص در ترجمهٔ فارسی و متن فرانسهٔ بخش سرانجام رمان خانوادهٔ تیبو، مترجم نتوانست این جمله را در آن پیداکند. ــ م.

۳۷. Kirilov، از شخصیتهای رمان شوریدگان، اثر داستایفسکی. ــ م.

خردمندانه، یا به سبب آن میزان خردی که در آن به کار رفته است، شرطبندی او غیرعقلانی و خوش‌بینانه است: او بر روی دوام ماجرای بشری شرط خواهد بست، زیرا آخرین سخنش خطاب به پسر ژاک است. این محو شدنِ دوجانبه، یکی بر اثر مرگ و یکی به سبب وفاداری به آنچه زنده خواهد ماند، آنتوان را در تاریخ حقیقی محو می‌کند، یعنی در تاریخ امید انسانها که ریشه در بدبختی دارد. از این‌جهت، سخن آنتوان که در من بسیار اثر کرده است جمله‌ای است که اندکی پیش از مرگ می‌نویسد: «من همیشه مرد متوسطی بوده‌ام.»[۳۸] این سخن به یک معنی حقیقت دارد و ژاک، بر طبق همین معیارها، موجودی استثنایی است. اما آن که به تمامیِ این اثر قوّت می‌بخشد و جنب‌وجوش نهانیِ آن را روشن می‌کند و با این بخش ستودنیِ سرانجام آن را به کمال می‌رساند همین مرد متوسط است. حقیقتی که اولیس مظهر آن است حقیقت آنتیگونه را نیز دربرمی‌گیرد، ولی عکس این قضیه صادق نیست.

اما چه می‌توان گفت دربارهٔ نویسندهٔ خلّاقی که می‌تواند در سکوتْ چنین اثری بیافریند و بدون هیچ تفسیری دو چهره را که تا این اندازه متفاوت و اثرگذارند به ما نشان دهد؟

* * *

چون بر امروزی بودنِ اثر مارتن دوگار تأکید کرده‌ام، اینک باید نشان دهم که تردیدهای او نیز عیناً همان تردیدهای ماست. پیدایش نوعی آگاهی تاریخی در برادران تیبو همراه با طرح مسئله‌ای است که ما می‌توانیم آن را درک کنیم. تابستان ۱۹۱۴ که هم بالاگرفتن جنگ را به ما نشان می‌دهد و هم شکست خوردن سوسیالیسم را در اوضاع و احوالی که برای آیندهٔ جهان تعیین‌کننده است، همهٔ تردیدهای نویسنده را در این زمینه در

۳۸. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد چهارم، ص ۲۳۱۶

خود خلاصه می‌کند. مارتن دوگار مسئله را به‌روشنی دیده است. می‌دانیم که تابستان ۱۹۱۴ در سال ۱۹۳۶ منتشر شد، یعنی مدتها پس از انتشار مرگ پدر (۱۹۲۹). در این فاصلهٔ طولانی مارتن دوگار در درون اثر خود دست به انقلابی حقیقی می‌زند. از طرح نخستینِ رمانِ خود صرف نظر می‌کند و تصمیم می‌گیرد که رمان خانوادهٔ تیبو را به طرزی غیر از آنچه ابتدا در نظر گرفته بود پایان بخشد. در طرح نخستین، رمان شامل سی جلد می‌شد؛ در طرح دوم به هشت کتاب (در یازده مجلّد) کاهش یافت. و مارتن دوگار بی‌آنکه دودلی به خرج دهد دست‌نوشتهٔ کتاب تجهیز را که قرار بود به دنبال مرگ پدر بیاید و برای نوشتن آن دو سال کار کرده بود از میان برد. از ۱۹۳۱ که این فداکاری در آن رخ داد تا ۱۹۳۳ که بر اساس طرحی جدید شروع به نوشتن تابستان ۱۹۱۴ کرد دو سال پریشانی پیش آمد که طبیعی بود. این در ساختار کتاب نیز هویداست. ماشین پس از توقفی طولانی به کار می‌افتد که ابتدا به دشواری است و به طور کامل حاصلی نمی‌دهد مگر از آغاز نیمهٔ دوم. اما به نظر من این تغییر در چشم‌اندازهای تازه نیز درک می‌شود. نوشتن این جلد هنگامی آغاز می‌شود که هیتلر تازه به قدرت رسیده است و فرارسیدن جنگ جهانی دوم پیش‌بینی می‌شود، پس این تصویر عظیم تاریخی از جنگ جهانی اول ــ که همه امیدوار بودند آخرین جنگ باشد ــ تقریباً ناگزیر است که حاوی تضاد باشد. در فرانسهٔ کهن که در همان سالهایی نوشته شد که نویسنده نوشتن خانوادهٔ تیبو را رها کرده بود، خانم معلمی از خود سؤال خطیری می‌کند: «چرا دنیا این‌جور است؟ آیا به‌راستی تقصیر جامعه است؟... آیا نباید گفت که تقصیر خود انسان است؟» همین سؤال ژاک را در اوج ایمان انقلابی پریشان‌خاطر می‌سازد چنانکه علت بیشتر واکنشهای آنتوان را در برابر حوادث تاریخی از روی همین سؤال می‌توان فهمید. پس می‌توان گفت که این سؤال همیشه ذهنِ خودِ رمان‌نویس را نیز به خود مشغول داشته است.

در مباحثات عقیدتی طولانی و شاید بیش از اندازه طولانی که تابستان ۱۹۱۴ را فراگرفته است، هیچ کدام از تضادهای عملِ اجتماعی در هیچ زمینه‌ای فراموش نشده است. تضاد اصلی همان تضاد خشونت ورزیدن در راه عدالت است که در گفتگوهای ژاک و میتورگ مطرح می‌گردد. فرق بارز میان جوکی و کلانتر را مارتن دوگار در همین‌جا نشان داده است: در دل انقلابْ اهل نظر و اهل عمل را رو در روی یکدیگر قرار داده است. و از این بهتر آنکه جنبهٔ «هیچ‌اندیشی» (نیهیلیسم) انقلاب منتزع شده است تا عمیقاً در شخصیت منسترل مورد بررسی قرار گیرد. منسترل معتقد است که پس از قراردادن مفهوم انسان به جای مفهوم خدا، بی‌خدایی باید از این هم جلوتر رود و مفهوم انسان را نیز حذف کند. پاسخ به این پرسش که جای انسان را چه خواهد گرفت این است: «هیچ». پاترسون انگلیسی در جای دیگر در ضمن توصیف منسترل می‌گوید: «نومیدی ناشی از بی‌اعتقادی». سرانجام منسترل نیز مانند همهٔ کسانی که از طریق هیچ‌اندیشی به سوی انقلاب می‌روند بدترین سیاست را می‌گزینند. در این تردیدی به خرج نمی‌دهد که اسناد سرّی را که ژاک از برلن آورده است و همدستی ستادهای ارتش پروس و اتریش را ثابت می‌کند بسوزاند. اگر این اسناد منتشر می‌شد احتمال می‌رفت که روش سوسیال دمکراسی آلمان تغییر یابد و در نتیجه وقوع جنگ را به تأخیر اندازد و حال آنکه منسترل جنگ را بهترین وسیله برای ایجاد آشوب اجتماعی می‌داند.

این نمونه‌ها کافی است تا نشان دهد که در سوسیالیسمِ مارتن دوگار هیچ چیز ساده‌لوحانه‌ای نیست. وی به این عقیده نمی‌رسد که سرانجام روزی فراخواهد رسید که کمال در تاریخ تجلّی کند. اگر به این عقیده نمی‌رسد از آن‌روست که شک او همان شک خانم معلم در رمان فرانسهٔ کهن است. شکّی است وابسته به طبیعت انسانی: «دلسوزی او به حال انسانها

نهایت نداشت؛ همهٔ محبت دل خود را نثار آنها می‌کرد؛ اما هر چه می‌کرد و هر قدر بر خود فشار می‌آورد باز هم در مورد مایه‌های اخلاقی بشر شک داشت.» به هیچ چیز جز بشر یقین نداشتن و دانستن که بشر هم چیزِ چندانی نیست دردی است که سرتاسر اندام این اثر را که با این‌حال بسیار قوی و پرمایه است فراگرفته و همین است که آن را تا این اندازه به ما نزدیک می‌کند. وانگهی این شکِ بنیادی همان شکی است که در هر عشقی پنهان است و لطیف‌ترین نوسانها را به آن می‌دهد. این جهلی که با صداقت به آن اعتراف شده است ما را تکان می‌دهد زیرا روی دیگرِ یقینی است که ما نیز در آن شریکیم. خدمت به انسانها نمی‌تواند از ابهامی جدا باشد که باید برای حفظ حرکت واقعی تاریخ آن را نگه داشت. دو نصیحتی که آنتوان برای ژان‌پل باقی می‌گذارد از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. یکی آزادیِ احتیاط‌آمیز است که همچون وظیفه‌ای باید آن را به گردن گرفت: «نگذار وابسته شوی! تنها و کورمال کورمال در تاریکی پیش رفتن البته خوشایند نیست، ولی باز خسارتش کمتر است.»[۳۹] و دومی خطرکردن همراه با اعتماد است: همیشه پیش رفتن، در میان جمع، روی همان جاده‌ای که در شبانگاهِ نوعِ بشرْ جماعتِ مردمانْ قرنهاست راه می‌پیمایند و لنگان‌لنگان به سوی آینده‌ای نامعلوم پیش می‌روند.

واضح است که در این‌جا هیچ اطمینانی به هیچ کس داده نمی‌شود. با این‌حال این کتاب در خواننده شجاعت و ایمان غریبی می‌دمد. شرطْ بستن از ورای شکها و مصیبتها بر سرِ سرنوشت انسان، چنانکه آنتوان می‌کند، سرانْجام به ستایش زندگی می‌رسد که هولناک و بی‌بدیل است. آنچه به سراسر این اثر جان می‌بخشد دلبستگی شدید خانوادهٔ تیبو به زندگی است. از همین‌روست که پدر خانواده به هنگام احتضار خصلت خاصی می‌یابد،

۳۹. همان، جلد چهارم، ص ۲۳۰۷

زیرا این مرد از مردن تن می‌زند، به طرز غیرمنتظری متناوباً جان می‌گیرد، به خصم خود لگد می‌زند، پرستاران و بستگان خود را به میان معرکه می‌کشد و بدین شیوه جسماً با مرگ مبارزه می‌کند. بی‌اختیار به یاد عشق خانوادهٔ کارامازوف به زندگی کردن و لذت بردن می‌افتیم و به یاد این سخن نومیدانهٔ دمیتری: «من زندگی را بی‌اندازه دوست می‌دارم. این خودْ نفرت‌آور است.» اما زندگی ادب ندارد و دمیتری این را نیک می‌داند. حقیقت تاریخ و پیشرفت آن، حقیقت ذهن و آثار آن در همین مبارزهٔ بزرگ برای گریختن از نابودی به هر وسیله نهفته است. این عیناً یکی از همان آثار است که زاییدهٔ امتناع از نابود شدن است. این امتناع، این دلبستگیِ تسکین‌ناپذیر به آدمیان و به جهان، مایهٔ خشونت و لطافت کتابهای مارتن دوگار است. این کتابها مانند آدمهای خپله از وزنِ بدنی تحقیرشده و لذت‌جو سنگین شده‌اند و با این‌حال در حیاتی که آنها را پدید آورده است غوطه‌ورند. با این‌همه، همیشه نوعی گذشت عظیم در ستمگریهایشان جریان دارد که آنها را دگرگون می‌کند و سبکبار می‌سازد. آنتوان می‌نویسد: «زندگی آدمی همیشه خیلی بیشتر از آنچه گمان می‌کنند وسعت دارد!»[۴۰] هر کس هر قدر پست و شریر باشد باز در گوشه‌ای از زندگیش چیزی پنهان دارد که اگر آن را دریابیم او را می‌بخشاییم. هیچ کدام از آدمهای این نگارخانهٔ عظیم نیست که لحظهٔ بخشودگی خود را نداشته باشد، حتی آن بورژوای مسیحی ریاکار که تصویر او به سیاه‌ترین صورت برای ما رسم شده است. شاید سرانجام در نظر مارتن دوگار یگانه گناهکار کسی است که به زندگی پشت می‌کند یا مردم را محکوم می‌کند. اسم اعظم و راز غایی در اختیار بشر نیست. اما بشر قدرت داوری و بخشایش دارد. راز عمیق هنر در همین نهفته است و همین است که آن را برای تبلیغات یا کینه‌ورزی به کلی بی‌مصرف

۴۰. همان، جلد دوم، ص ۱۹۴

می‌سازد و، از جمله، مارتن دوگار را مانع می‌شود از اینکه حتی یکی از هواداران موراس[۴۱] را بدون بخشندگی و همدلی توصیف کند. مارتن دوگار نیز مانند هر آفرینندهٔ اصیل همهٔ شخصیتهایی را که آفریده است می‌بخشد. هنرمند حقیقی با آنکه ممکن است زندگیش بیشتر در نبرد و مبارزه بگذرد دشمن ندارد.

باری آخرین کلام این اثر همان است که پس از مرگ تالستوی نوشتن آن دربارهٔ هر نویسنده‌ای دشوار است: نیکخواهی. این را باید تصریح کرد که مراد از نیکخواهی آن سرپوش نیکوکاری نیست که هنرمندان دروغین را از چشم مردم پنهان می‌دارد و در عین حال مردم را از چشم آنان پنهان می‌دارد. مارتن دوگار خود نوعی نیکی بورژوایی را وصف می‌کند که ناشی از فقدان نیروی لازم برای دست زدن به بدی است. برعکس، نیکخواهی مورد نظرِ ما فضیلتی است که شفافیت خاصی دارد و انسان نیک را به ناتوانیهایش می‌بخشد و انسان بد را به لحظات بزرگواری‌اش و هر دو را به اینکه با شور و شوقْ عضوِ پیکرِ بنی‌آدمِ دردمند و امیدوار هستند. از همین‌روست که ژاک پس از سالها دوری که به خانهٔ خود بازمی‌گردد و ناگزیر می‌شود که تنهٔ پدرِ محتضرِ خود را بلند کند از تماس با این هیکل درشت که روزگاری در نظر او مظهر سرکوبگری بود منقلب می‌شود: «و ناگهان تماس با رطوبت این تن به‌قدری منقلبش کرد که حالت غیرمنتظری در او پدید آورد ــ عاطفه‌ای جسمانی، احساس خامی که از حدّ ترحم و تأثر بسیار فراتر می‌رفت: محبت خودخواهانهٔ انسان برای انسان.»[۴۲] این چند سطر معیار حقیقی هنری را به دست می‌دهد که قصد ندارد تا از هیچ چیز

۴۱. Charles Maurras، نویسنده و شاعر و مبارز فرانسوی، از وطن‌پرستان متعصب و طرفدار حکومت سلطنتی و هواخواه فاشیسم (۱۸۶۸-۱۹۵۲). اشارهٔ آلبر کامو به مانوئل روا، دستیار آنتوان درکارهای آزمایشگاهی است. ۴۲. خانوادهٔ تیبو، ترجمهٔ فارسی، جلد دوم، ص ۹۱۵

جدا شود و تناقضهای وضع یک فرد و یک دورهٔ تاریخی را با پذیرش مبهمِ گمنامی حل می‌کند. اشتراک در درد و نبرد و مرگ وجود دارد؛ تنها همین است که مبنای امید به اشتراک در شادی و آشتی است. هر کس که تعلق به اشتراک اول را بپذیرد نوعی اصالت و وفاداری و دلیلی برای پذیرفتنِ شکهای خود می‌یابد و اگر هنرمند باشد سرچشمه‌های ژرف هنر خود را در آن پیدا می‌کند. این‌جاست که انسان در یک لحظهٔ آشفتگی و بدبختی درمی‌یابد که دروغ است اینکه باید تنها بمیرد. همهٔ انسانها در همان زمان می‌میرند که او می‌میرد و به همان خشونت می‌میرند. پس چگونه می‌تواند حتی از یک تن از آنان جدا شود، چگونه می‌تواند آن زندگیِ والاتر را از او دریغ کند که هنرمند با بخشایش و انسان با عدالت می‌توانند به او بازگردانند؟ این است رمزِ معاصربودن که پیش‌تر از آن سخن گفتم. ولی این‌جا یگانه‌صورتِ معتبرِ معاصربودن در کار است، معاصربودنی که متعلق به همهٔ زمانهاست و مارتن دوگار، این مرد بخشایش و عدالت را، معاصرِ همیشگیِ ما ساخته است.