# ۹۹ رمان
# برگزیدهٔ معاصر

بهترین رمانهای دنیای انگلیسی‌زبان
طی چهل وپنج سال اخیر

## آنتونی برجس

ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده

نشر نو

# نود و نه رمان برگزیدهٔ معاصر

## در دنیای انگلیسی زبان

بهترین رمانهای دنیای انگلیسی زبان
طی چهل وپنج سال اخیر

## آنتونی برجس

ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده

نشر نو
تهران. ۱۳۶۹

این اثر ترجمه‌ای است از:

*Ninety-Nine Novels*
*The Best in English since 1939*
by Anthony Burgess
Allison and Busby
London, 1984

**چاپ اول: ۱۳۶۹**

**تعداد: ۳۳۰۰ نسخه**

حق چاپ محفوظ است.

**حروفچینی: مؤسسه پایا؛ شرکت قلم**
**لیتوگرافی: لیتوگرافی بهار**
**چاپ: چاپخانهٔ مهارت**

# فهرست مندرجات


| | | |
|---|---|---|
| پیشگفتار مترجم | | یک |
| مقدمه نویسنده | | ۱ |
| **۱۹۳۹** | | |
| حرکت گروهی | هنری گرین | ۲۱ |
| بعد از چند تابستان | آلدوس هاکسلی | ۲۴ |
| بیداری فینه گانها | جیمز جویس | ۲۶ |
| در «دو پرنده شناور» | فلان اوبراین | ۳۰ |
| **۱۹۴۰** | | |
| قدرت و جلال | گراهام گرین | ۳۳ |
| ناقوس برای که می‌زند | ارنست همینگوی | ۳۶ |
| بیگانگان و برادران | سی. پی. استو | ۳۹ |
| **۱۹۴۱** | | |
| فرودگاه | رکس وارنر | ۴۴ |

## فهرست


**۱۹۴۴**

| | | |
|---|---|---|
| دهان اسب | جویس کاری | ۴۷ |
| لبه تیغ | ویلیام سامرست موآم | ۵۰ |

**۱۹۴۵**

| | | |
|---|---|---|
| بازدیدی دوباره از برایدز هد | اِولین وو | ۵۲ |

**۱۹۴۶**

| | | |
|---|---|---|
| تیتوس گرون | مروین پیک | ۵۵ |

**۱۹۴۷**

| | | |
|---|---|---|
| قربانی | سال بلو | ۵۸ |
| زیر کوه آتشفشان | مالکوم لوری | ۶۰ |

**۱۹۴۸**

| | | |
|---|---|---|
| جانِ کلام | گراهام گرین | ۶۳ |
| بوزینه و ذات | آلدوس هاکسلی | ۶۶ |
| برهنگان و مردگان | نورمن می لر | ۶۹ |
| شاهراهی در کار نیست | نویل شوت | ۷۲ |
| گرمای روز | الیزابت باون | ۷۵ |

**۱۹۴۹**

| | | |
|---|---|---|
| هزار و نهصد و هشتاد و چهار | جورج اورول | ۷۸ |
| اندام | ویلیام سنسوم | ۸۲ |

**۱۹۵۰**

| | | |
|---|---|---|
| صحنه‌هائی از زندگی شهری | ویلیام کوپر | ۸۴ |
| طلسم شکن | بود شولبرگ | ۸۶ |

**۱۹۵۱**

| | | |
|---|---|---|
| رقصی برای موسیقی زمانه | آنتونی پاول | ۸۸ |
| ناطور دشت | جه. دی. سالینجر | ۹۲ |
| وقایع‌نگاری آفتاب باستانی | هنری ویلیامسون | ۹۵ |
| شورش در کشتی کین | هرمن ووک | ۹۸ |

**۱۹۵۲**

| | | |
|---|---|---|
| مرد نامرئی | رالف الیسون | ۱۰۱ |
| پیرمرد و دریا | ارنست همینگوی | ۱۰۳ |
| بیشه‌های کوی دانشگاه | مری مکارتی | ۱۰۵ |
| خون هوشیار | فلانری اوکانر | ۱۰۸ |
| شمشیر افتخار | اولین وو | ۱۱۱ |

**۱۹۵۳**

| | | |
|---|---|---|
| وداع طولانی | ریموند چندلر | ۱۱۵ |

**۱۹۵۴**

| | | |
|---|---|---|
| جیم خوشبخت | کینگزلی امیس | ۱۱۸ |

**۱۹۵۷**

| | | |
|---|---|---|
| اتاقی در طبقه بالا | جان برین | ۱۲۲ |
| کوارتت اسکندریه | لارنس دارل | ۱۲۴ |
| رمانهای لندن | کولین مکینس | ۱۲۷ |
| دستیار | برنارد مالامود | ۱۲۹ |

**۱۹۵۸**

| | | |
|---|---|---|
| ناقوس | آیریس مرداک | ۱۳۱ |
| شنبه شب و یکشنبه صبح | الن سیلیتو | ۱۳۴ |
| سلطان پیشین و آینده | تی. اچ. وایت | ۱۳۶ |

**۱۹۵۹**

| | | |
|---|---|---|
| خانه اشرافی | ویلیام فاکنر | ۱۳۹ |
| پنجه طلائی | یان فلمینگ | ۱۴۱ |

**۱۹۶۰**

| | | |
|---|---|---|
| عدالت ظاهری | ال. پی. هارتلی | ۱۴۴ |
| تریلوژی بالکان | اولیویا منینگ | ۱۴۷ |

**۱۹۶۱**

| | | |
|---|---|---|
| زورمندان و سقوط آنها | آیوی کامپتون ــ برنت | ۱۵۰ |
| کچ ۲۲ | ژوزف هلر | ۱۵۳ |
| روباهی در اتاق زیر شیروانی | ریچارد هیوز | ۱۵۵ |
| سواران کالسکه | پاتریک وایت | ۱۵۷ |
| پیرمردان در باغ وحش | انگوس ویلسون | ۱۶۰ |

**۱۹۶۲**

| | | |
|---|---|---|
| سرزمینی دیگر | جیمز بالدوین | ۱۶۲ |
| خطای قضاوت | پاملا هاتسفورد جانسون | ۱۶۵ |
| جزیره | آلدوس هاکسلی | ۱۶۷ |
| دفتر خاطرات طلائی | دوریس لسینگ | ۱۷۰ |
| آتش بی فروغ | ولادیمیر نابوکف | ۱۷۳ |

**۱۹۶۳**

| | | |
|---|---|---|
| دختران بی بضاعت | موریل اسپارک | ۱۷۶ |

**۱۹۶۴**

| | | |
|---|---|---|
| منار | ویلیام گلدینگ | ۱۷۹ |
| سرزمین طلائی | ویلسون هریس | ۱۸۲ |
| مرد تنها | کریستوفر ایشروود | ۱۸۵ |

| | | |
|---|---|---|
| دفاع | ولادیمیر نابوکف | ۱۸۸ |
| فریادی دیر هنگام | انگوس ویلسون | ۱۹۰ |
| **۱۹۶۵** | | |
| دلواپسیهای لاک وود | جان اوهارا | ۱۹۲ |
| تنگه مندلبوم | موریل اسپارک | ۱۹۵ |
| **۱۹۶۶** | | |
| مردی از میان مردم | کینوا آکیب | ۱۹۷ |
| انجمن ضد مرگ | کینگزلی امیس | ۲۰۰ |
| بزغاله جایلز | جان بارت | ۲۰۳ |
| دنیای بورژوای فقید | نادیم گوردیمر | ۲۰۶ |
| آخرین جوانمرد | واکر پرسی | ۲۰۹ |
| **۱۹۶۷** | | |
| شیرینی فروش | آر. ک. نارایان | ۲۱۲ |
| **۱۹۶۸** | | |
| مردان تصویری | جه. بی. پریستلی | ۲۱۵ |
| از خود مطمئن | مردخای ریچلر | ۲۱۸ |
| رقص اشرافی | کیت رابرتس | ۲۲۱ |
| **۱۹۶۹** | | |
| معشوقه ستوان فرانسوی | جان فاولز | ۲۲۴ |
| بیماری پورتنوی | فیلیپ رات | ۲۲۷ |
| **۱۹۷۰** | | |
| بمب انداز | لن دیتون | ۲۳۰ |

## فهرست


**۱۹۷۳**

| | | |
|---|---|---|
| رویاهای شیرین | مایکل فراین | ۲۳۳ |
| رنگین کمان قوهٔ جاذبه | توماس پینچون | ۲۳۶ |

**۱۹۷۵**

| | | |
|---|---|---|
| هدیه هامبولت | سال بلو | ۲۳۹ |
| انسان تاریخ | ملکوم برادبری | ۲۴۲ |

**۱۹۷۶**

| | | |
|---|---|---|
| همسر دکتر | بریان مور | ۲۴۵ |
| فالستاف | رابرت نای | ۲۴۷ |

**۱۹۷۷**

| | | |
|---|---|---|
| چگونه جان خود را نجات دهید | اریکا یونگ | ۲۵۰ |
| وداع یاران | جیمز پلانکت | ۲۵۳ |
| ماندگار | پال اسکات | ۲۵۶ |

**۱۹۷۸**

| | | |
|---|---|---|
| کودتا | جان آپدایک | ۲۵۹ |

**۱۹۷۹**

| | | |
|---|---|---|
| انبوه رویاهای بی‌پایان | جه. جی. بالارد | ۲۶۲ |
| زندگیهای دوبین | برنارد مالامود | ۲۶۵ |
| درخم رودخانه | وی. اس. نی‌پال | ۲۶۸ |
| انتخاب سوفی | ویلیام استیرون | ۲۷۱ |

**۱۹۸۰**

| | | |
|---|---|---|
| زندگی در غرب | بریان آلدیس | ۲۷۴ |
| ریدلی واکر | راسل هوبان | ۲۷۷ |

| | | |
|---|---|---|
| تا کجا می‌توان پیش رفت | دیوید لاج | ۲۷۹ |
| اتحادیه کودنها | جان کندی تول | ۲۸۲ |
| **۱۹۸۱** | | |
| لانارک | آلاسدیرگری | ۲۸٤ |
| گربه دارکونویل | الکساندر ترو | ۲۸٦ |
| ساحل پشه‌زار | پول ترو | ۲۸۹ |
| آفرینش | گوروبدال | ۲۹۱ |
| **۱۹۸۲** | | |
| فرشتگان سرکش | رابرتسون دیویس | ۲۹۳ |
| **۱۹۸۳** | | |
| غروبهای باستانی | نورمن می لر | ۲۹٦ |
| ادبیات چیست؟ | | ۳۰۳ |
| مصاحبه با آنتونی برجس | | ۳۲۱ |
| پی نوشت (توضیحات) | | ۳۷۷ |
| واژه‌نامه ادبیات داستانی | | ٤۱۱ |
| فهرست راهنما | | ٤۵۵ |

# پیشگفتار مترجم

آنتونی برجس از سرشناس‌ترین چهره‌های ادبی امروز انگلیس است. ادیبی است تمام عیار: رمان نویس، منتقد، محقق، زبان‌شناس. متجاوز از سی رمان نوشته است و کتابهای تحقیقی اش بویژه دربارهٔ ویلیام شکسپیر و جیمز جویس و ارنست همینگوی در دانشگاهها تدریس می‌شود. سالها منتقد کتاب نشریه‌های ادبی امریکا و انگلیس بوده است و بیست و چند کتاب نقد ادبی و چند مجموعه شعر و نمایشنامه و ترجمه و آثاری در زمینهٔ موسیقی و زبانشناسی و تاریخ ادبیات انگلیس دارد و عضو گروه نویسندگان دائرةالمعارف بریتانیکاست.

برجس با یک چنین پشتوانهٔ غنی فرهنگی بر آن می‌شود تا از میان خیل رمانهای گونه گون دنیای انگلیسی زبان (انگلیس، امریکا، کانادا، استرالیا، زلاندنو، افریقای جنوبی.....) با پسندِ شخصی خویش بهترین رمانهای این دورهٔ چهل و پنج سالهٔ اخیر را برگزیند و بر آنها نقدی تحلیلی بنویسد و در معرض قضاوت ما بگذارد.

حاصل کار گزینش او همین کتابی است که در دست دارید: نود و نه

**رمان برگزیدهٔ معاصر در دنیای انگلیسی زبان.**

آغاز این دورهٔ چهل و پنج ساله، سال ۱۹۳۹ یا شروع جنگ جهانی دوم است و پایانش سال «۱۹۸٤»، نام آن رمان معروفی که پیش‌بینیهای دهشت‌آور نویسنده‌اش به تحقق نپیوست.

طی این دوره، رمانِ دنیای انگلیسی زبان چه سرگذشتی داشته و در سیر تحولات خود چه دگرگونیهایی یافته است؟ رمان تا چه حد توانسته است بازتاب تحولات جامعهٔ خویش باشد و رشد و تنوع و تکامل رمان بر چه میزان و معیاری بوده؟ در این دوره، رمان تا چه حد توانسته به آگاهی و شعور ما از دنیای پیرامون‌مان تعالی ببخشد و چه تصویر روشنی از آیندهٔ بشر فرا روی ما گذاشته است؟ رمان تا چه حد توانسته است ما را سرگرم کند و به ما لذّت ببخشد؟ اینها پرسشهایی است که امیدواریم با مطالعهٔ این کتاب، دست کم برای پاره‌ای از آنها پاسخی مناسب بیابیم.

تردیدی نیست که انتخاب برجس نمی‌تواند مورد تأئید همگان باشد و همهٔ پسندها و سلیقه‌ها را راضی کند. اما با تجربه‌هایی که او پس از سالها نقد و تحلیل رمان بدست آورده، حاصل کار باید قضاوتی درست یا تقریباً درست باشد و هرچند نتوانیم با همهٔ آراء او دربست موافق باشیم، دست کم می‌توانیم تصویری کمابیش روشن از کم و کیف رمان دنیای انگلیسی زبان معاصر در پیش رو داشته باشیم. برجس خود گفته است:

> من در عمرم کتابهای بسیاری را برحسب انجام وظیفه خوانده‌ام و کتابهای زیادی را هم به میل خود و برای سرگرمی مطالعه کرده‌ام. بنابراین گمان می‌کنم که اکنون شایستگی لازم را داشته باشم که فهرستی از کتابهای برگزیدهٔ معاصر را تهیه کنم. این نود و نه رمان برگزیده را با نوعی اطمینان و اعتماد ــ البته نه اطمینان کامل ــ برگزیده‌ام.
>
> .... تنها معیار انتخاب هم، لذّت بردن از مطالعهٔ کتاب نبوده

است بلکه بیشتر بر آثاری تکیه کرده‌ام که از لحاظ تکنیک یا دید جهانی چیزی تازه به فرم رمان افزوده باشند.

.... همهٔ رمان‌نویسانی که نامشان در این فهرست آمده است، به دانش و معرفت ما از وضع و شرایط انسانی چیزی افزوده‌اند، زبان را بخوبی به کار گرفته‌اند، انگیزه‌های وقوع هر عملی را روشن کرده‌اند و گاهی نیز مرزهای عالم تخیل را گسترش داده‌اند.... و سرگرم یا دلمشغول و متعهدمان کرده‌اند، یعنی کاری کرده‌اند که از الگوهای تکراری زندگی روزانه روی برگردانیم و با علاقه و حتی نشاط تازه‌تری به بشریت و به دنیا نظر بیفکنیم.

می‌بینیم که برجس بر کار خویش مسلط است و همهٔ جنبه‌ها را برای جامع بودنِ گزینش خود در نظر گرفته است. گزینش او متنوع است و از رمانِ سنّتی و رئالیستی گرفته تا رمانِ روانشناختی و رمانِ نو را دربرمی‌گیرد. به عنوانِ یک رمان‌نویس و دست اندر کارِ رمان‌نویسی به اهداف خود وقوف کامل دارد و می‌گوید: «ما می‌خواهیم سرگرم کنیم و به شگفتی واداریم و اشتغالات ذهنی انسانهای واقعی را از طریق انسانهای مخلوق ذهن‌مان نشان بدهیم.» از این رو این نود و نه رمانِ برگزیدهٔ معاصر به قول خودش، «مجموعه‌ای از بادوام‌ترین و ماندنی‌ترین آثار ادبیات داستانی چهل و اندی سال اخیر است.»

معلوم است که آشنایی با یک همچو مجموعهٔ برگزیده‌ای تا چه حد می‌تواند برای ما و برای نویسندگان و رمان‌نویسانِ ما مفید باشد. آگاهی از مضامین و درونمایه‌های رمانهای برگزیدهٔ دنیای انگلیسی زبان و آشنایی با تکنیک و شگردهای داستان‌نویسی آنها و سبک و سیاق گوناگون رمان‌نویسان معاصر، چشم اندازهای گسترده و تازه‌ای در جهانِ ادبیات به خواننده فرامی‌نماید و بر وسعتِ دید و نگرش او می‌افزاید و بویژه ذهن رمان‌نویسان جوان ما را روشن و بارور می‌کند و به پرورش ذوق و ورزیدگی

آنها یاری می‌رساند.

برجس برای هریک از این رمانهای برگزیده، نقد نسبتاً کوتاهی نوشته و در نهایتِ ایجاز به بررسی و تحلیلِ این رمانها پرداخته است. شیوهٔ کار او شیوه‌ای است موجز و فشرده و پالوده و تحلیلی که خود می‌تواند برای ما مصداق روشنی از نقدنویسی و نمونه و الگو باشد. ما در زمینهٔ نقد و نقدنویسی ضعیف و فقیریم، انتقادِ سالم و سازنده نداشته‌ایم یا کم داشته‌ایم. منتقدان خیراندیشی نبوده‌اند که با توجه به اصولِ درستِ داستان‌نویسی، راهی پیش پای نویسندگان جوان ما بگذارند. طی این چندسالهٔ اخیر، البته کتابهای ارزشمندی در این زمینه به زبان فارسی نوشته یا ترجمه شده است اما این آثار بیشتر دربارهٔ تاریخ نقد و سخن‌سنجی و ماهیت ادبیات و نظریه‌ها و انواع و اقسامِ نقد ادبی بوده است. با نقد عملی و ارائهٔ نمونه‌های نقدِ کتاب و تجزیه و تحلیل درستِ یک اثر ادبی، سر و کار چندانی نداشته‌ایم. مطالعهٔ نقدهای کوتاهِ این کتاب، با همهٔ فشردگی و ایجازی که دارند، علاقه‌مندان و منتقدان ما را تا حدودی به شیوه‌های درست نقدنویسی رهنمون می‌شود. نقد عملی، ماهیت و کیفیت یک اثر را نشان می‌دهد و به افزایش فهم و درک و التذاذ ما یاری می‌رساند. نقدهای این کتاب مختصر و موجزند و البته شرح کاملاً رضایت‌بخشی از آنچه در اثر هنری نهفته است به‌دست نمی‌دهند. اما در اینجا نقد خود بذاته هدف نیست بلکه وسیله‌ای است تا از ارزش یک اثرِ ادبی کمابیش آگاهی یابیم.

با همهٔ ایجاز و اختصارِ این نقدها، می‌بینیم که برجس چگونه یک کتاب قطور را در دو سه صفحه ارزیابی می‌کند و همهٔ جنبه‌های مثبت و منفی آنها را نسبتاً بازمی‌نماید. در این نقدها اثری از افراط و تفریط نمی‌بینیم و از کلی بافی و لفاظی و کاربرد واژگان کلیشه‌ای و ترفندهای حرفه‌ای و فضل فروشی و نکته گیریهای لفظی و غرض ورزی و هتاکی خبری نیست. مطالعهٔ این نقدها باری ما را با زمینه و دیدگاهِ تازهٔ نقد ادبی آشناتر می‌کند و شیوهٔ درست روشنگری و ارزیابی و تجزیه و تحلیل یک اثر ادبی را بهتر به ما نشان می‌دهد.

* * * *

آنتونی برجس اکنون هفتاد و سه ساله است و در مونا کو زندگی می‌کند. مادرش خواننده و رقاص بوده و پدرش در میخانه‌ها پیانو می‌نواخته است و نامادری‌اش نیز زنی شدیداً بدخلق و عبوس بوده است. به مدرسهٔ کاتولیکها می‌رود و از دانشگاه منچستر در رشتهٔ ادبیات انگلیسی فارغ‌التحصیل می‌شود. هنگام خدمت سربازی در بخشِ تعلیماتی ارتش انگلیس، کار معلمی را برمی‌گزیند و سه سالی در جبل‌الطارق می‌ماند و پس از جنگ به مالایا و برنئو می‌رود و همچنان کار معلمی را در مستعمرات انگلیس ادامه می‌دهد و با اندوختن تجربه‌هایی، همانجا به نوشتن نخستین رمانهایش می‌پردازد.

در چهل و یک سالگی به انگلستان برمی‌گردد و چند روزی بیمار می‌شود و پزشکی به او می‌گوید که غدهٔ بدخیمی در مغزش پیدا شده و یک سالی بیشتر عمر نخواهد کرد. برجس طی این یک سال آخر عمر، به جای گشت و گذار و سیر و سیاحت، خانه‌نشین می‌شود و بکُش کار می‌کند و پنج رمان می‌نویسد. تشخیص وجود غدهٔ بدخیم ظاهراً تشخیص درستی از کار درنمی‌آید اما عادت نشستن و یک بند کار کردن و سالی چند کتاب نوشتن همچنان در او باقی می‌ماند.

دو رمان معروف او **پرتقال کوکی** و **دانهٔ دلخواه** آثاری تخیلی ـ فلسفی همراه با طنز تلخ اجتماعی و بدبینی شدید نسبت به آیندهٔ بشریت است. استانلی کوبریک کارگردان امریکایی براساس رمانِ **پرتقال کوکی** فیلمی به همین نام ساخته است که از جمله فیلمهای برجستهٔ تاریخ سینمای امروز به شمار می‌آید. آخرین کتاب او، خود زندگینامهٔ قطوری است که منتقدان انگلیسی و امریکایی آن را بسیار ستوده‌اند.

برجس مثل بسیاری از ادبای اهل منچستر که بویژه اگر خون ایرلندی در رگهایشان جاری باشد و اصل و نسبی کاتولیک داشته باشند، زندگی سواحل دریای مدیترانه را بر سواحل رودخانه تیمز ترجیح می‌دهند، چند سالی است که دنیای ادبی لندن را پشت سر گذاشته و بیشتر در اروپا بسر می‌برد. در آنجا

علاوه بر نوشتنِ رمان و نقد ادبی، به فیلمنامه‌نویسی و آهنگسازی هم روی آورده و سومین سمفونی‌اش علاوه بر چند شهر بزرگ اروپا در امریکا هم به اجرا درآمده است.

برجس در این کتاب دربارهٔ رمان اظهار نظرهای فراوانی کرده است. معتقد است که «ما دیگر چیزی به نام شعر حماسی نداریم و رمان تنها شکلِ ادبی است که در آینده باقی خواهد ماند.» همچنین گفته است «رمان اولیس اثر جیمز جویس را نباید صرفاً یک اثر داستانی نامید: این کتاب مثل کمدی الهی دانته نوعی دست‌نبشتهٔ کهنه و جادویی است که تمدنِ کاملی در خود نهفته دارد.» و نیز «در زمانهٔ ما ای بسا که رمان بتواند به صورت تنها شکل ادبی، زنده و پایدار بماند.»

* * *

اگر بخواهیم برای این دورهٔ صدسالهٔ اخیر از دیدگاه ادبی نام و نشانی قائل شویم، چه بسا بتوان آن را «عصر رمان» نامید. عصر رمان که به قول آنتونی ترولوپ «تصویری از زندگی عادی است که چاشنی طنز آن را شورانگیز و عمق درد آن را شیرین می‌کند.» با آفرینش هر رمان، چیزی تازه، چیزی بیشتر به زندگی می‌افزاییم.

در این کتاب ما با عصارهٔ رمانهای دنیای انگلیسی زبان، یعنی با «مجموعه‌ای از بادوام‌ترین و ماندنی‌ترین آثار ادبیات داستانیِ» این چهل و پنج ساله اخیر آشنا می‌شویم. معلوم است که از دیدگاه جهانی، سرزمینهای دیگری هم هست که شاهکارهایی در زمینهٔ ادبیات داستانی آفریده‌اند و در اینجا به دلیل محدودیت دایرهٔ گزینش، نامی از آنها نیامده است؛ رمانهای روسی و فرانسوی و آلمانی و سایر کشورهای اروپایی و بویژه رمانهای کشورهای امریکای لاتین که طی این دو دههٔ اخیر شکوفایی کم‌نظیری یافته و آثار برجسته و ارزنده‌ای به دنیای رمان عرضه داشته است.

مطالعهٔ این کتاب اکنون به ما فرصت نیکویی می‌دهد تا چکیدهٔ رمانهای این سالیان اخیرِ دنیای غرب را در اختیار داشته باشیم و آن را با آنچه خود

داریم قیاس کنیم و ببینیم در چه وضعی هستیم و چه در چنته داریم.

می‌دانیم که رمان محصول دنیای غرب است و ما در ادبیاتِ فارسی، رمان به شیوهٔ مرسومِ ادبیاتِ اروپایی و امریکایی نداشته‌ایم. کمبود و عقب‌ماندگی در این پدیدهٔ نسبتاً جوان و ره‌آوردِ دنیای غرب، در ادبیات ما واقعیتی مشهود است. باید چاره‌ای اندیشید. آیا این عقب‌ماندگی ریشه در بی استعدادی ذاتی ما در داستانسرایی دارد و چاره‌ناپذیر است؟ به گمان من چنین نیست. این کمبود، دست کم از لحاظ کیفی چنان نیست که ما را شرمنده و مأیوس کند. داستان‌نویسانِ ما درواقع تا حدودی نشان داده‌اند که از استعدادِ خوبی برخوردارند و کار و تلاش آنها می‌تواند مایهٔ خوشبینی و امیدواری هم باشد.

طی این دورهٔ چهل و پنج ساله، با اغماض یکی دو سه سال اول، در زمینهٔ خلق رمان در ادبیات فارسی، شالودهٔ مستحکمی بنا نهاده‌ایم. شالوده‌ای با دست کم شش ستون و پایهٔ استوار که در حد خود بسیار هم افتخارآمیز است. این شالودهٔ ادبی را شش رمانِ برجستهٔ فارسی قائم و بر پا نگه داشته است:

| | | | |
|---|---|---|---|
| بوف کور، | اثر | صادق هدایت، | ۱۳۱۵؛ |
| شوهر آهو خانم، | اثر | علی محمد افغانی، | ۱۳٤۰؛ |
| سو و شون، | اثر | سیمین دانشور، | ۱۳٤۸؛ |
| شازده احتجاب، | اثر | هوشنگ گلشیری، | ۱۳٤۸؛ |
| همسایه‌ها، | اثر | احمد محمود، | ۱۳۵۳؛ |
| کلیدر، | اثر | محمود دولت‌آبادی، | ۱۳۵۷؛ |

در لابلای این رمانها هم البته آثار ارزندهٔ دیگری داریم که در حد خود از ارزش و اعتبار والایی برخوردارند. این شالودهٔ مستحکمِ رمان‌نویسی ادبیات فارسی، امیدوارکننده است و نُویدبخش آیندهٔ روشنِ رمان‌نویسی این مرز و بوم که هم‌اکنون به صورت یک نهضت ادبی زنده به حرکت درآمده و پای

رمان‌نویسان بااستعداد و جوانی را به میدان کشیده است و به‌ویژه خوانندگان فراوان و مشتاقی پدید آورده است. خوانندگان ایرانی هم اکنون گرایش وافری به مطالعهٔ رمانهای ایرانی پیدا کرده‌اند و همین خود نشانهٔ بس امیدبخشی است. این جنبشِ ادبی را باید ارج بگذاریم و تجلیل کنیم و هشیار باشیم که توقعات بیش از حد و اظهارنظرهای خصمانه به این نهال بالنده لطمه‌ای نزند.

با مطالعهٔ دقیق این کتاب شاید بتوان به این نتیجه رسید که بعضی از رمانهای فارسی این دورهٔ مشخص، دست‌کم از لحاظ کیفی در مقایسه با «نود و نه رمان برگزیدهٔ معاصر دنیای انگلیسی زبان» نه‌تنها چیزی کم ندارند که با بسیاری از رمانهای طراز اولِ این مجموعه نیز برابری می‌کنند. زیرا گزینش و تکیه‌گاه برجس، فرهنگ و ادب و آداب و پسندهای جامعهٔ مغرب زمین است. موضوعها و مضامین بسیاری از این رمانهای برگزیدهٔ دنیای انگلیسی زبان، مضامینی است که به مقتضیات جامعهٔ خود آنها پاسخ می‌دهد و با خلقیات و روحیات ما سازگاری چندانی ندارد، مسائلی همچون سکس و همجنس‌بازی و میخوارگی و رابطه با زنانِ شوهردار و مشکلات پائین‌تنه‌ای و هرزه‌نگاریهای مازوخیستی و شرح ضیافتهایی که در آنها شخصیتها مثلاً در خوردن «مدفوع انسانی» از هم پیشی می‌گیرند. اینگونه مضامینِ منحط را جامعهٔ ما پذیرا نیست.

مضامین رمانهای نویسندگان ایرانی بیشتر انسانی و مردمی است و از نوعی رسالت اجتماعی و وجدانی برخوردار است و به بیان عواطف نازک و روابطِ حساس انسانی می‌پردازد و دردهای درونی و بیرونی مردم ستمدیدهٔ ما را می‌کاود و همین خود ما را بیشتر در جرگهٔ نویسندگان امریکای لاتین قرار می‌دهد که مضامین انسانی و اجتماعی را در قالبهای نوِ داستان‌پردازی ارائه می‌دهند.

پس به خود امیدوار باشیم و یکدیگر را تحقیر نکنیم و مته به خشخاش نگذاریم و چند نکتهٔ جزئی و پیش پا افتادهٔ رمانهای گرانقدر امروزمان را ــ بویژه آثار رمان‌نویسان جوان را ــ که با سلیقه و برداشتهای شخصی ما

مطابقت ندارد پیراهنِ عثمان نکنیم و یکسره خط بطلان بر آنها نکشیم. امیدوار باشیم و بهم بپیوندیم و یکدیگر را قدر نهیم و این جنبش ادبی ارجمند را تجلیل کنیم که این نهضت ادبی، عرصه های تازه‌ای از دنیای تخیل را به ما نُوید می‌دهد.

صفدر تقی زاده

# مقدمهٔ نویسنده

سال ۱۹۸٤ فرا رسید و پیشگویی مأیوسانهٔ اورول به تحقق نپیوست. بعضی از ما می‌ترسیدیم که صبح روز اول ژانویه، با آن خماری فصلی، از خواب که بیدار می‌شویم و چشم باز می‌کنیم، ببینیم که همهٔ دیوارها پوشیده از پوسترهای تبلیغاتی اینگساک[1] یا سوسیالیسم انگلیسی است و هلیکوپترهای «پلیس تفتیش اندیشه» برفراز سرِمان در آسمان می‌گردند و دوربینهای تلویزیونی چهارچشمی ما را می‌پایند. سی و پنج سال تمام است که یک رمان معمولی، یک اثر ساختهٔ بشری که روز اول بیشتر به قصد سرگرمی نوشته شده بود، حسابی چشم ما را ترسانده است. معلوم می‌شود که رمان، قالب ادبی بس نیرومندی است که قادر است تا اعماق دنیای واقعی نفوذ کند و در آن دگرگونیهای فراوانی پدید بیاورد. معلوم می‌شود که رمان، قالب ادبی بس مؤثری است که حتی آنها هم که در خط ادبیات نیستند بهتر است آن را جدّی بگیرند.

به نظر می‌رسد اکنون لحظهٔ مناسبی است که درنگی بکنیم و

1) Ingsoc

نگاهی به گذشته بیفکنیم و ببینیم طی این چهل و پنج سال گذشته، رمان چه سرگذشتی داشته و چه دگرگونیهایی پیدا کرده است. اما چرا چهار پنج سال دیگر منتظر نمانیم و آن وقت، تاریخچهٔ سرراست این پنجاه سال اخیر را یکجا بررسی نکنیم؟ دلیلش این است که اگر بررسی خود را با تاریخ شروع یک جنگ جهانی آغاز کنیم و با تحقق نیافتن کابوسی وحشتناک به پایان برسانیم، کار خیلی شاعرانه‌تر جلوه می‌کند. رمانِ دنیای انگلیسی زبان تا چه حد توانسته است وقایع این ایام را دقیقاً منعکس کند؟ تا چه حد توانسته است چشمان ما را به آینده بگشاید؟ تا چه میزان توانسته است ما را سرگرم کند؟

در این یادداشت مقدماتی من باید تا آنجا که ممکن است به اختصار، به بررسی مشکلات مربوط به تعریف و ارزیابی زیباشناختی بپردازم. پیش از آنکه این پرسش را مطرح کنم که رمان خوب چیست، باید به این پرسش پاسخ بدهم که اصلاً خود رمان چیست؟ رمان، آنطور که همه می‌دانیم، اثری داستانی است اما داستان کوتاه، و نیز لطیفه و شوخی یک کمدین دل افسرده هم اثری داستانی است. کوتاه‌ترین داستانِ تخیلی علمی که تاکنون نوشته شده این است: «آن روز صبح خورشید از مغرب طلوع کرد.» اما رمانِ واقعی، یک نوشتهٔ مفصل و بلندِ داستانی است: بلندی داستان یکی از ویژگیهای مشخص رمان است. می‌توان داستان کوتاهی را بسط داد و به صورت رمانِ کوتاهی درآورد و رمان کوتاهی را نیز می‌توان بسط داد و از آن رمانی بلند ساخت. اما آن مقیاس و مرز درست و حسابی کجاست؟ رمان می‌تواند تا هزار صفحه باشد (تا سه

هزار صفحه و بیشتر هم می‌توانی بسطش بدهی، پروست را مثلاً در نظر بگیر) یا به عکس می‌تواند چیزی حدود صد صفحه باشد. اما حالا که می‌گوییم صد صفحه، خوب چرا نگوییم نود صفحه یا مثلاً پنجاه یا چهل صفحه؟ تنها جواب مساعد ظاهراً این است که موضوع را کِش ندهیم. اما ما چکاره‌ایم؟ ناشران و چاپخانه‌داران و صحافانی که متن دستنوشته‌ای را به صورت نسخه‌ای چاپ شده، به لباسی برازنده در می‌آورند باید پاسخ درست و علمی را بدهند. اگر یک اثرِ داستانی، جلدی محکم و مقوائی داشته باشد و صفحاتش را به هم بدوزند و ته‌بندی و شیرازه‌بندی کنند، نه آنکه مثلاً منگنه بزنند (مثل یک بروشور) آن وقت می‌توانیم آن را رمان بنامیم. این چیزی است که البته مرسوم است، وگرنه می‌شود رمان را به صورت مجلهٔ تایم هم منتشر کرد. درواقع من خودم زمانی در این فکر بودم که داستانی دربارهٔ مردی در حال احتضار بنویسم که نسخه‌ای از مجلهٔ تایم را روی رختخواب خود پهن کرده و با نوعی هذیان، همهٔ وقایع زندگی گذشته‌اش را طوری که انگار محتویات آن نشریه است از صفحات خبری و سرمقاله گرفته تا جدول کلمات متقاطع، از نظر می‌گذراند. کتاب را البته به این دلیل ننوشتم که رمان در اصل نوعی کالای بازرگانی است و قرار نیست که در نهایت نسخه‌هایش باد کند و به نویسنده‌اش ضرر برساند.

چه بسا که همین روزها رمانهای ما را نه به شکل کتاب که روی دستگاههای مدرنی عرضه کنند. هم اکنون بعضی از رمانهای مرا روی نوارهایی ضبط کرده‌اند که در اختیار نابینایان بگذارند. از آنجا که من زندگی هنری خود را با موسیقی شروع کرده‌ام، رمان را

شکلی شنیداری می‌پندارم و از شنیدن طنین و ارتعاش آثارم در فضائی تاریک لذّت می‌برم. اما در این لحظه از تاریخ، باید مثل همگان بپذیرم که رمان تجربه‌ای است دیداری ــ علاماتی سیاه روی صفحاتی سفید که کنار هم چیده شده‌اند و به صورت کتابی قطور با جلدی محکم و روکشِ پارچه‌ای مصوری در آمده‌اند. کتاب جیبی این زمان، چیزی است نامرغوب اما لازم، امتیازی است به نفع جیب، بدلی است ناخوش‌نما از نسخهٔ اصل. وقتی به یاد **جنگ و صلح** یا **دیوید کاپرفیلد** می‌افتیم، آثار قطور و پرمایه‌ای در نظر مجسم می‌کنیم با حروفی طلائی که خود نگهبان تواناییها و امکاناتی ژرف‌اند (نشانه‌های تبدیل شده به معنا) و با غرور و سربلندی روی قفسه‌ها خودنمایی می‌کنند. شاید بشود گفت که «کتاب»، «صندوقی از دانش سازمان یافته» است. کتابی که رمان می‌نامیمش صندوقی است که در آن شخصیتها و حوادثی به انتظار نشسته‌اند تا همینکه در صندوق را برداریم، بیرون بجهند. رمان چیزی است جسمانی که نوع جیبی‌اش شبح آن است.

تعداد رمانهایی که در سال منتشر می‌شود از تصوّر یک خوانندهٔ عادی بمراتب بیشتر است. رمانهای زیادی هم ــ بسیار زیاد ــ به ناشران داده می‌شود که اصلاً رنگ چاپ را نمی‌بینند. وقتی که من برای نخستین بار دست به نوشتن رمان زدم، آگاهی چندانی از میزان رقابتهای موجود نداشتم. بعدها، در سال ۱۹۶۰ که به کار نقد و بررسی رمان برای نشریهٔ **یورکشایرپست**[۲]، پرداختم، طبعاً با سیلی از ادبیات داستانی زبان انگلیسی مواجه شدم. هر رمانی که به بازار

2) *Yorkshire Post*

می‌آمد، نسخه‌ای از آن را با پست برایم می‌فرستادند. من در آن زمان در روستایی در ایست اسکس[۳] زندگی می‌کردم و ادارهٔ پست محلی مجبور بود کارمندان بیشتری اجیر کند تا سیل بسته‌های کتاب را به مقصد برساند. برای نقد و بررسیهایی که هر دو هفته یکبار می‌نوشتم پول بخور نمیری عایدم می‌شد اما هر دوشنبه درمیان، دو چمدان بزرگ پر از کتاب را هِلِک هِلِک به ایستگاه قطار می‌کشاندم و سوار قطار چیرینگ کراس[۴] می‌شدم و بعد با تاکسی به ال. سیموندز[۵] در فلیت استریت[۶] می‌رفتم و همهٔ کتابهایی را که برای نقد و بررسی فرستاده بودند به نصف قیمت می‌فروختم (بجز آن چند تایی که قبلاً برداشته بودم). اسکناسهای عایدی، نو و تر و تمیز بودند و شامل مالیات هم نمی‌شدند و همه‌شان را خرج خواربار و کنیاک می‌کردم. پاداش واقعی آن نقد و بررسیها درواقع همینها بود. روستاییان محل، هر دوشنبه درمیان که مرا با آن بار کتاب می‌دیدند با خود می‌گفتند: «نگاهش کنید، بازهم زنش را ول کرد و رفت.» امّا در واقع یکی از راههای نگه‌داشتن زنم همین بود، خودم بجهنم.

بسته‌های کتاب را که باز می‌کردم از همان اول معلوم بود که بعضی از رمانها را، چه بخواهم و چه نخواهم باید نقد و بررسی کنم. کتاب تازه‌ای مثلاً از گراهام گرین یا اولین وو ــ این اسامی آشنا و سرشناس مثل مارکهای معروف تجاری رضایت‌خاطری را که منتظرش بودم فراهم می‌کرد. اما به ناشناخته‌ها هم باید رسیدگی

3) East Essex
4) Charing Cross
5) L. Simmonds
6) Fleet Street

می‌شد، مگر اینکه البته ناشرشان «میلزاند بون»[۷] یا «آلوین ردمن»[۸] بودند. آخر گرین و وو هم روزی روزگاری، اولین رمانهایشان را همینطور به بازار عرضه کرده بودند. اولین رمان «وی. اس. نیپال» اصلاً نقد و بررسی نشد. منتقد این مسئولیت را دارد که هر کتابی را برایش می‌فرستند دست کم یکبار مطالعه کند و همین پاسخی است به کارپرارج آن ویراستار ادبی که کتابها را می‌فرستد. نادیده گرفتن آثاری که البته برای خوانندهٔ کم سواد مهمل و گمراه کننده نباشد کار خطرناکی است. حتی کتاب پرفروشی مثل **شاهدخت دیزی**[۹] را هم باید بررسی کرد تا شاید فهمید که چه چیزی موجب پرفروش شدنش شده است. من درعمرم، کتابهای بسیاری را برحسب انجام وظیفه خوانده‌ام و کتابهای زیادی را هم به میل خود و برای سرگرمی مطالعه کرده‌ام. بنابراین گمان می‌کنم که اکنون آن شایستگی لازم را داشته باشم که فهرستی از کتابهای برگزیده ــ مثل آنچه درچند صفحهٔ بعد خواهید دید ــ تهیه کنم. این نود و نُه رمان برگزیده را با نوعی اعتماد ــ البته نه اعتماد کامل ــ برگزیده‌ام. تنها معیار انتخاب هم، لذّت‌بردن از مطالعهٔ کتاب نبوده است بلکه بیشتر روی آثاری تکیه کرده‌ام که از لحاظ تکنیک یا دید جهانی چیز تازه‌ای به فرم رمان افزوده باشند. اگر آثار معروف و گرانقدری وجود داشته باشد که در اینجا نیامده است، علتش این است که عدد ۹۹ عددی است نسبتاً محدود. خواننده خود می‌تواند دربارهٔ صد نویسندهٔ برگزیدهٔ خویش تصمیم بگیرد. از کجا که یکی از رمانهای خود مرا هم انتخاب نکند.

7) Mills and Boon 8) Alvin Redman 9) *Princess Daisy*

باید اعتراف کنم که بعضی از رمانهایی که فقط محض سرگرمی و نه به قصد ارزیابی خشک و حرفه ای خوانده ام، هیچگاه در حدّی نبوده اند که در فهرست کتابهای برگزیدهٔ من قرار گیرند. من خودم خوانندهٔ حریص و مشتاق آثار ایروینگ والاس[۱۰]، آرتور هیلی[۱۱]، فردریک فورسایت[۱۲]، کن فولت[۱۳] و سایر نویسندگان داستانهای خوش‌پرداخت و سوزناک هستم. خود این نویسندگان توقع چندانی ندارند که نقد مثبتی بر کتابهایشان نوشته شود یا کتابهایشان مثلاً موضوع تزها و پایان‌نامه های آکادمیک قرار گیرد، هرچند می‌دانم که وقتی در مجله ای جدّی، کلام محبت‌آمیزی نسبت به خودشان بشنوند سخت خوشحال می‌شوند. هیچگاه هم خود را هنری جیمز* نمی‌پندارند و به خلاف او سخت متوقع اند که از تولید یک کالای مردم‌پسند پول در بیاورند. حال و هوای کالای آنها ایجاب می‌کند که پاره‌ای عناصر تکنیکی را برای آنچه به عنوان رمان هنری یا جدّی لازم به نظر می‌رسد بدور بریزند: نثری که می‌کوشد تأثیری ورای انتقالِ صِرفِ اطلاعات اساسی به جای بگذارد، روانشناسی پیچیده، روایتی که از برخورد بین شخصیتها یا آراءِ آنها قوّت می‌گیرد. رمانِ مردم‌پسند امروز ما، حاوی اطلاعات فنی زیادی است که نه بر بینش درونی که بیشتر بر تحقیق و پژوهش سطحی استوار است و برخوردها در آن همه فیزیکی است و به شخصیتها و شخصیت‌پردازی اهمیت چندانی داده نمی‌شود.

پروفسور لسلی فیدلر[۱۴] استاد دانشگاه نیویورک در بوفالو اخیراً

10) Irwing Wallace 11) Arthur Hailey 12) Frederick Forsyth
13) Ken Follet 14) Leslie Fielder

کتابی به نام **ادبیات چیست؟** انتشار داده است که در آن ظاهراً اینگونه اظهارنظر شده که مطالعهٔ رمانِ هُنری (جیمز*، ادیت وارتن*، دوروتی ریچاردسن*، موزیل*، مان*) دیگرتجربه‌ای است ازمد افتاده، و اگر نتوانیم با رمان پلیسی و فانتزیهای پورنوگرافی و داستانهای مصور به نوعی همسازی کنیم، باید عیب و ایرادی در نحوهٔ نگرش ما به امر مطالعه وجود داشته باشد. من با نظر او تا حدودی موافقم و به همین علت می‌کوشم علاقهٔ خودم را به نوع کتابهایی که نامشان در این فهرست برگزیده نیامده با توجه به اصول و معیارهای نیمه ادبی تازه‌ای که هنوز نظام نیافته است به نوعی توجیه کنم. باید دربارهٔ کتاب روز شغال[15] یا سقوط ۱۶۷۹[16] با معیارهایی که براساس اصول رمان‌نویسی «هنری جیمز»ی استوار نیست قضاوت کنیم و داوری خود را بر پایهٔ حدّ و حدود توانایی نویسنده در برآورده ساختن توقعات شناخته شدهٔ خواننده استوار سازیم. آیا این بزنگاه، خوب سازمان یافته است؟ آیا اطلاعات فنی مطرح شده به اندازهٔ کافی مفهوم و رسا است؟ آیا این شخصیتها به آن اندازه کم جذبه هستند که در پیشروی طرح داستان دخالت نکنند؟ آیا این کتاب برای خوانندهٔ علیلی که شعاع ذهنی اش بُرد چندانی ندارد و کله اش از خوردن داروی مرفین دار منگ شده است، چیز خواندنی مطلوبی است؟

استادان ادبیات، به پاره‌ای از آثار داستانی که وظیفهٔ شناخته شدهٔ خود را (سرگرم کردن) به تمام و کمال انجام داده‌اند چندان وقعی نمی‌نهند. زیرا ظاهراً چیزی در آنها نیست که درباره‌اش بحث

15) *The Day of the Jackal* 16) *The Crash of '79*

کنند، نمادی نیست که آن را بکاوند، ابهامی نیست که روشنش کنند. غالباً چنین به‌نظرم می‌رسد که فعالیت گروههای ادبیات دانشگاهها بیشتر روی پاره‌ای از ضعفها و عدم کارآییهای تکنیکی آثاری که برای تحقیق برمی‌گزینند استوار و متمرکز است. سیلی که در پایان رمان **آسیای کنار رودخانهٔ فلاس*** جاری می‌شود، بسیار زودرس و نابهنگام است. صحیح، یعنی که این سیل صرفاً یک نماد است و «فلاس» هم به روشنی همان فلوس[۱۷] به معنای جریان تغییرات روزگار: آخر جرج الیوت خود در آلمان فلسفه خوانده بوده است. آثار برجستهٔ جیمز جویس* یعنی **اولیس*** و **بیداری فینه‌گانها*** را هم به این سبب آنچنان به دقت می‌کاوند که پر از گره‌های پیچیده و دشوار است. چه‌بسا که استاد دانشگاهی بتواند تمام زندگی خود را وقف گره‌گشایی مسائل و مشکلاتی بکند که جویس احتمالاً برای خاطر استاد چند گره کور در آنها زده بوده است. اگر **اولیس** رمان موفقی قلمداد می‌شود، چه بسا که به رغم گمگشتگیهای آگاهانه‌ای باشد که درجهٔ دکتری را برای استاد به ارمغان آورده است. رمان در اصل، تصویری است از انسان در حین عمل. تفاوت بین رمانهای باصطلاح هنری و رمانهای مردم‌پسند شاید در این باشد که در نوع اول «انسان» از «عمل» مهمتر است و در نوع دوم به عکس.

گمان می‌کنم که جوهر اصلی معیار گزینش من، همان شخصیت انسانی باشد. این وظیفهٔ خداگونهٔ رمان‌نویس است که انسانهایی بیافریند که بتوان آنها را به عنوان مخلوقات زنده‌ای

17) Fluss

مالامال از پیچیدگیها و مسلح به ارادهٔ آزاد پذیرفت. این ارادهٔ آزاد البته برای رمان‌نویسی که خود را نوعی خدای کوچک «کالونیستها»* می‌پندارد و قادر است آنچه را که قرار است در صفحهٔ آخر کتاب رخ بدهد پیشاپیش پیشگویی کند مشکلاتی ببار می‌آورد. هیچ رمان‌نویسی که شخصیتی باور پذیر خلق کرده است نمی‌تواند کاملاً مطمئن باشد که این شخصیت بعدها چه خواهد کرد. شخصیتهایت را بیافرین، به آنها زمان و مکانی بده که در آن هستی بیابند و آنگاه طرح داستان را به خود آنها واگذار، تحمیل هر نوع عمل و رفتاری بر آنها کاری بس دشوار است زیرا عمل باید از دل طبیعت و خلق و خویی که به آنها بخشیده‌ای بتراود. در بهترین حالت، مصالحه‌ای بین خط روایتی ذهنی و مسیر اعمالی که شخصیتها در پیش خواهند گرفت به وجود خواهد آمد. سرانجام آنچه مهم است خود شخصیت است هرچند به‌نظر می‌آید که این وجود عمل است که شخصیتها را به تصویر می‌کشاند.

زمان و مکانی که شخصیت ادبیات داستانی در آن زندگی می‌کند باید بدقت مشخص شود. این نکته هرگز به معنای آن نیست که یک رمان‌نویس هنری موظف است به شیوهٔ یک رمان‌نویس مردم‌پسند، همهٔ جزئیات را درست و مو به مو بیان کند. فردریک فورسایت هرگز به خواب هم نمی‌بیند که بتواند تصویر فرودگاه میلان (لیناته) را از جمجمهٔ خود بیرون بریزد. اما برایان مور در رمان اخیرش بهشت سرد فرودگاه نیس را به سیستم بازرسی ایمنی مدرنی مجهز می‌کند که در واقعیت وجود ندارد. این البته عیب و ایراد بزرگی نیست زیرا باقی مشخصات کوت دازور با همان حال و هوا و رنگ و بوی

ویژه‌اش بخوبی ترسیم شده. بسیاری از رمان‌نویسان بدرستی رویدادهای اجتماعی بشری را بسی مهمتر از دقیق بودن صحنه‌ها و زمینه‌های داستانی تلقی می‌کنند. غالباً اتفاق می‌افتد که خلق یک زمینهٔ داستانی، مثل صحنه‌هایی از جنگلهای افریقای غربی در رمان جانِ کلام اثر گراهام گرین اسرارآمیزتر از خود واقعیت است. خصلت انعطاف‌پذیری و گستردگی و مداومت شخصیت داستان، بسی بااهمیت‌تر از زمان و مکان واقعی است ــ موی روی پاها، درد دندان، ضعف تارهای صوتی. یک رمان‌نویس خوب نمی‌تواند فقط به ساختن روح یک انسان بسنده کند: باید که تن و بدن و اندامی هم باشد و نیز زنجیرهٔ زمانی-مکانیِ پیوسته‌ای که آن اندام در آن نفسی تازه کند یا راه خود را در پیش گیرد.

مسأله گفت و شنود هم مهم است: مهارت ویژه‌ای بایست تا سخن را بی آنکه صرفاً استنساخی از ضبط صوت باشد، جاندار جلوه دهد. همچو استنساخی هیچگاه جای گفت و شنود ادبیات داستانی را که هنرمندانه است و موجزتر از آنچه می‌نماید، نمی‌گیرد. می‌توان دنیس ویتلی[18] را که رمانهایی براساس تحقیقات دقیق رازنهان و علم غیب نوشته است بخاطر ضعف گفت و شنودها بخشید به شرط آنکه دست کم شخصیتهایش قابل قبول و واقعی باشند. در رمانهای آرتور هیلی و ایروینگ والاس هم تا بخواهی اطلاعات و معلومات گوناگون وجود دارد که همه مستقیماً از دایرة‌المعارفها سرقت شده تا جانشینی برای حرفهای واقعی باشند. رمان‌نویسان چیره‌دست، گفت و شنود را از طریق گوش می‌نویسند.

18) Dennis Wheatly

رمانِ خوب باید که فرم و شکلی داشته باشد. رمان‌نویسان مردم‌پسند هیچگاه در کار منسجم کردن و سوق دادن رشته‌های مختلف رخدادها بجانب یک بزنگاه فرونمی‌مانند: تنبلی نسبی شخصیتهایشان هم الحق به این کار کمک می‌کند. شخصیتهای یک رمان هنری، در برابر ساختاری که خالق‌شان می‌کوشد برآنها تحمیل کند ایستادگی نشان می‌دهند؛ راهی را که خود می‌خواهند بروند در پیش می‌گیرند و میل چندانی هم ندارند که کتاب زود به پایان برسد و به همین علت است که گاهی بسیار مستبدانه، مثل آثار ئی. ام. فورستر* باید آنها را سر به نیست کرد. با این همه، رمانِ خوب می‌کوشد تا به نوعی شکلی تمثیلی را دنبال کند. این شکل تمثیلی، صرفاً برشی از زندگی نیست. خود زندگی است که با ظرافت در قالب ویژه‌ای شکل گرفته است. هر عکسی در قابی جای می‌گیرد و هر رمانی همانگونه که باید، به پایان می‌رسد ــ با راه‌حلی فکری یا عملی که ارضاء کننده باشد، همانطور که پایان یک سمفونی برای شنونده‌اش ارضاء کننده است.

اکنون به وادی پرمخاطره‌ای گام می‌نهیم. رمان باید در ذهن خواننده‌اش نوعی دُرد فلسفی به‌جا بگذارد. منظره‌ای از زندگی، بی‌واسطه در برابر چشم ما طوری ترسیم شود که به نظر تازه و حتی شگفت‌انگیز بنماید. رمان‌نویس موعظه سر نمی‌دهد: کار آموزش و تعلیم در ادبیات داستانی خوب، جایی ندارد اما بعضی از جنبه‌های اصول اخلاق فردی یا عمومی را طوری برای ما روشن می‌کند که پیش از آن هرگز به آن درجه برای ما روشن و واضح نبوده‌اند. از آنجا که رمان دربارهٔ شیوه‌های رفتار انسانی است، دربارهٔ رفتار انسانی هم به

اشاره و بطور ضمنی قضاوت می‌کند. این است که می‌فهمیم رمان، سمفونی یا نقاشی یا مجسمه‌سازی نیست، یعنی صورتی غرق در نمایشی اخلاقی. نخستین رمانهای انگلیسی کلاریسا هارلو[۱۹] و پاملا[۲۰] اثر سموئل ریچاردسون* عمیقاً اخلاقی بودند. ما هنوز هم نمی‌توانیم از نفوذ یک گرایش اخلاقی در ارزیابیهای صرفاً ناب زیباشناختی جلوگیری کنیم. اُسکار وایلد که گفته است نوشته‌های غیراخلاقی همه محتملاً نوشته‌های بدی‌اند، در **تصویر دوریان گری** رمان اخلاقی نمونه‌ای خلق کرده است که مثل موعظهٔ روزهای یکشنبه سخت ملال‌آور است. می‌توان براحتی از اصل و نسب رمان بعنوان یک رسالهٔ اخلاقی چشم پوشید و آن را بعنوان چیزی که به صورت یک اثر سرگرم کننده تغییر شکل داده است تلقی کرد. میس پریزم یکی از شخصیتهای اسکار وایلد، دربارهٔ رمان خود می‌گوید که آنچه خوب است پایان خوبی دارد و آنچه بد است پایانی بد: «به همین علت است که آن را ادبیات داستانی می‌نامند.» هرگاه که در داستانی اصول اخلاقی بنیادی و محرزی زیر پا گذاشته شود، بسیاری از خوانندگان ادبیات داستانی و نه لزوماً فقط ساده‌دلان، شدیداً ناخشنود می‌شوند. لئوپولد بلوم* می‌تواند بی آنکه آب بینی اش بیرون بریزد، به خود ارضائی بپردازد و آن ورونیکا[۲۱] می‌تواند هیولای جنسی را درهم بشکند. اما تعداد بسیار کمی از شخصیتهای ادبیات داستانی می‌توانند آدم بکشند ــ مگر برای گرفتن انتقام البته ــ و بی‌خیال به زندگی خود ادامه دهند. با این همه، قوّت و قدرت رمان بهیچوجه مرهون تأیید آن چیزهایی نیست که اصول اخلاقی قراردادی

19) *Clarissa Harlowe* 20) *Pamela* 21) Ann Veronica

را به ما گوشزد کرده‌اند. رمان در واقع آیینهای قراردادی را زیر سؤال می‌گیرد و به ما می‌فهماند که قضاوت اخلاقی چه کار دشواری است. این را می‌توان عالی‌ترین مرتبهٔ اخلاق دانست.

جُرج اورول در مقاله‌ای که دربارهٔ دیکنز نوشته است می‌گوید که هرگاه احساس کند به نوعی با نویسنده‌ای همفکر است، تصویر او را می‌بیند که انگار از میان صفحات کتاب سر بر می‌آورد ــ نه لزوماً تصویری عین خود نویسنده به همانگونه که در واقعیت هست، بلکه بیشتر نویسنده‌ای آنطور که باید باشد. اورول دیکنز را به شکل مردی می‌بیند ریشو با رنگ و رویی روشن، خشن اما در عین حال خندان، با آن سخاوت لیبرالهای قرن نوزدهمی. مفهوم این گفته آن است که شخصیت رمان‌نویس هم برای ما حائز اهمیت است ــ شخصیتی که البته در آثارش رخ می‌نماید و نه آنگونه که در زندگی خصوصی اش می‌بینیم (زندگی خصوصی بسیاری از هنرمندان اصلاً قابل تحمل نیست). بعضی از رمان‌نویسان مثل گوستاو فلوبر* و جیمز جویس کوشیده‌اند که خود را از صحنه‌های رمانهایشان بکلی دور نگه دارند و پوشیدگی و گمنامیِ خالقی الهی را برازندهٔ خود بدانند اما در سبک نوشته و تصویر پردازی، پرده از روی چهرهٔ خود برمی‌دارند و بطور کلی نمی‌توانند تمایل فکری و شیوهٔ نگرش خود را نسبت به شخصیتهای آثارشان پنهان کنند. معلوم است که جویس جانبدار بلوم است، هرچند هرگز خودی نمی‌نمایاند که اظهار نظری بکند، آنگونه که مثلاً تکری و دیکنز همیشه کرده‌اند. نویسنده در هر صفحهٔ کتاب حضور دارد و با ماست، گاهی مثل سامرست موآم به صورت پرتره‌ای آرمانی در حد یکی از شخصیتها ــ عاقل، بردبار،

دنیادیده، هرچند غالباً به صورت مردی که ما صدای نفس کشیدنهای سنگینش را بهنگام قلم زدن می‌شنویم. ما باید نویسندهٔ خود را دوست بداریم. البته مشکل است که آدم خانم مارلین فرنچ[۲۲] را بویژه موقعی که در داستان خود مردان معصوم را اخته می‌کند دوست بدارد (مثل رمان **قلب خون‌چکان**[۲۳])، کار حقیقتاً دشواری است که آدم هارولد رابینز[۲۴] را که وانمود می‌کند از خشونت متنفر است اما به آن عشق می‌ورزد دوست بدارد. کار چندان آسانی نیست که آدم عاشق جودیت کرانتز[۲۵] بشود که به شهادت رمان **شاهدخت دیزی** هیچگاه یک اثر فلسفی نخوانده است و به صفحه‌ای از بتهوون گوش نداده است اما شبه فرهنگ پوچی را بزور بر شخصیتهای آثارش تحمیل می‌کند. بسیار دشوار است که نویسنده‌ای را دوست بداریم که خود را علاّمهٔ دهر می‌داند و مدام معلوماتش را به رخ می‌کشد.

از نویسنده البته انتظار نداریم که اندیشمند باشد (هرچند طبیعت من با **راسلاس**[۲۶] اثر جانسون* سازگارتر است تا با **حسّ و حسّاسیت**[۲۷] جین آستین و کاریش هم نمی‌توانم بکنم) اما ما حق داریم که از اندیشه برخوردار باشیم، از علم و شناخت روح بشری، از نوعی پاکی و صفا ــ کاملاً جدا از مهارت حرفه‌ای. این نیاز به پاکی و صفا احتمالاً از اهمیت زیادی برخوردار است. همهٔ رمانهای بزرگ دربارهٔ مردمی بوده است که می‌کوشیده‌اند مهربان‌تر باشند، بردبارتر باشند. آلدوس هاکسلی در پایان زندگی سخت اندیشمندانهٔ

22) Marlyn French
23) The Bleeding Heart
24) Harold Robins
25) Judith Krantz
26) *Rasselas*
27) *Sense and Sensibility*

خویش به این نتیجه رسیده است که تنها چیزی که می‌توانی از آدمها بخواهی این است که بکوشند اندکی مهربان‌تر باشند. این نکته البته به معنای آن نیست که نویسندگان باید نسبت به شخصیتهای آثارشان با مهربانی رفتار کنند. جفری فیرمن[۲۸] در رمان **زیر کوه آتشفشان** روزگار فلاکت‌باری دارد و سرانجام هم کشته می‌شود و مثل سگ سقط شده‌ای به عمق درهٔ تنگی انداخته می‌شود، اما شیوهٔ نوشتنِ اثر تراژدی، شیوه‌ای است که نه تنها هراس که ترحم را هم برمی‌انگیزاند. پاره‌ای از شخصیتها باید سخت عذاب بکشند تا وحشت زندگی را به نمایش درآورند اما نویسنده از توصیف این عذابها فقط لذّتی تکنیکی می‌برد. رمان بطور کلی دربارهٔ حال و روز دشوار انسانی است ــ که البته چیز راحتی نیست ــ و نیز دربارهٔ این حقیقت که چگونه می‌توان در صورت امکان از پس این دشواریها برآمد. نویسنده در این امر مشغول ذمه است و نیز مشغول ذمه است که تو خواننده هم مشغول ذمه باشی.

با شروع مطالعهٔ این کتابهای برگزیده متوجه خواهید شد که تعداد اندکی از این ویژگیها در این کتابها دیده می‌شود. رمانِ **بعد از چند تابستان** طنز تلخی است: احساس مشغول‌ذمه بودن انسان پس کجاست؟ این مشغول‌ذمه بودن انگار که منفی است: دنیای دلخواه برای افراد بشری با چنان واژه‌ها و اصطلاحاتی بیان شده است که خود آنچنان دلخواه نیستند. رمان **در دو پرندهٔ شناور** یک بازی سرگرم‌کننده بیش نیست. هنری گرین می‌کوشد تا نوعی شعر رمان گونه از مسائل سطحی زندگی بسراید. **بیداری فینه گانها** کابوس مضحکی

28) Geoffrey Frimin

است. آنگاه می‌بینید که ایوی کامپتون برنت غیرواقع گرایانه‌ترین زبانها را به کار گرفته و فقط به نتایج و اثرات ساختاری گناه توجه نشان داده است. تعیین معیارها و پارامترهای جهانی برای رمان کار حقیقتاً دشواری است. اگر بپذیریم که رمان مثلاً دربارهٔ زندگی انسان است، ضدرمان فرانسوی (که البته نمی‌تواند در اینجا جایی داشته باشد) ظاهراً همین را هم منکر می‌شود. یقیناً ناتالی ساروت* آن نظریهٔ سنّتی وحدت شخصیت انسانی را نمی‌پذیرد. بنابراین آیا سرانجام کار ما به آنجا نمی‌کشد که تعریفی اینچنین ارائه بدهیم که رمان ساختی کلامی است که در آن شخصیتهای ابداعی به صورت مثبت یا منفی ظاهر می‌شوند، عملی انجام می‌دهند یا نمی‌دهند و حرفی به زبان می‌آورند یا نمی‌آورند؟ من نمی‌دانم. اما این را می‌دانم که ما در ذهن خود ترازویی برای سنجش معیارها داریم که به وسیلهٔ آن می‌فهمیم که **آناکارنینا** رمان بزرگی است و **خانه بدوشها**[۲۹] رمانی نازل و نیز اینکه معیارهای ما با مسألهٔ پرداخت زبان مرتبط است و دلواپسیهای شخصیت انسانی. گاهی اوقات پرداخت زبان آنچنان عالی از کار درمی‌آید که حاضر می‌شویم فقدان علائق انسانی را به فراموشی بسپاریم و زمانی هم علائق شخصیت انسانی موجب می‌شود که از لغزشهای کلامی و ساختاری چشم بپوشیم. قضاوت دربارهٔ رمان امری تجربی است، نمی‌توانیم به هیچ دادگاه زیباشناختیی که حاضر شود قوانینی بین المللی برای آن وضع کند متوسل بشویم.

باری، همهٔ رمان نویسانی که نامشان در این فهرست آمده است، به دانش و معرفت ما از وضع و شرایط انسانی (خواب یا بیدار) چیزی

29) *Carpetbaggers*

افزوده‌اند، زبان را بخوبی به کار گرفته‌اند، انگیزه‌های وقوع هر عملی را روشن کرده‌اند و زمانی نیز مرزهای عالم تخیل را گسترش داده‌اند. و نیز سرگرم یا دلمشغول و متعهدمان کرده‌اند، یعنی کاری کرده‌اند که از الگوهای تکراری زندگی روزانه روی برگردانیم و با علاقه و حتی نشاط تازه‌تری به بشریت و به دنیا نظر بیفکنیم. هرچند من، با فروتنی بحق، نام خود را در این فهرست نیاورده‌ام، به عنوان یک رمان‌نویس دست‌اندرکار، گمان می‌کنم که هدفهای خود را خوب می‌شناسم و فکر می‌کنم که این هدفها با هدفهای همکارانم در بریتانیا و کشورهای مشترک المنافع و ایالات متحد امریکا فرق چندانی ندارند. ما می‌خواهیم سرگرم کنیم و به شگفتی واداریم و اشتغالات ذهنی انسانهای واقعی را از طریق انسانهای مخلوق ذهن‌مان نشان دهیم.

دلم می‌خواهد این رمانها را و نیز سایر رمانهای خوبی را که در این فهرست نیامده‌اند، به عنوان فرآورده‌هایی از یک فرهنگ کمابیش مشترک و فعّالِ دیاری موسوم به انگلوفونیا[۳۰] ــ دنیائی که در آن به زبان انگلیسی تکلم می‌کنند ــ تلقی کنم. اما چون پیشتر به تقسیمات ملی این زبان اشاره کرده‌ام، در اینجا لازم می‌دانم که بخاطر عدم ارائهٔ نمونه‌های بیشتر از بعضی از کشورهای انگلیسی زبان، پوزش بطلبم. افسوس که از زلاندنو اصلاً سخنی به میان نیامده است و نویسندگان کانادا فقط دو بار و نویسندگان استرالیا فقط یک بار مطرح شده‌اند و مابقی به جزایر بریتانیا و ایالات متحد امریکا اختصاص یافته است و چارهٔ دیگری هم ندارم. خوشحال می‌شدم اگر

30) Anglophonia

جایزهٔ نوبل در ادبیات را به کانادا یا زلاندنو هم می‌دادند، همانطور که تا حالا به استرالیا داده‌اند اما ملاحظات آنچنانی دربارهٔ غرور کشورهای مشترک المنافع احتمالاً حرف مفتی است. خودِ اثر است که مهم است. بنابراین در اینجا شرح و نقد کوتاهی از نود و نه رمان خوبی را که در فاصلهٔ سال ۱۹۳۹ تاکنون منتشر شده‌اند پیش رو دارید اما با تعداد اندکی کمتر از نود و نه رمان‌نویس خوب آشنا می‌شوید. اگرچه از بیشتر این نویسندگان فقط یکبار سخن به میان آمده است، بعضیها دوبار و آلدوس ها کسلی سه بار مطرح شده‌اند. بعضی از رمانها از نوع «رود-رمان» یا رمانهای چندجلدی‌اند. اما به اینها هم کمابیش همانقدر توجه شده است که به آثار صد یا صد و چند صفحه‌ای. کتابها نه به ترتیب درجهٔ اهمیت‌شان که برحسب تاریخ انتشارشان فهرست شده‌اند. هرگاه در سالی بیش از یک رمان منتشر شده باشد، من آن ترتیب تاریخی خشک و رسمی مبتنی بر تقدم و تأخر ماه و روز انتشارشان را در نظر نگرفته‌ام و فقط نام نویسندگان را به ترتیب حروف الفبا تنظیم کرده‌ام. تاریخ رمانهای چندجلدی برحسب تاریخ انتشار نخستین جلد آنها مشخص شده است.

اگر با پاره‌ای از رمانهای برگزیدهٔ من بشدت مخالفت کنید، اصلاً ناراحت نمی‌شوم. فقط از طریق جدل و دیالکتیک است که می‌توان به ارزشها پی برد.

آ. ب.

موناکو

۱۹۸٤

## حرکت گروهی[1]
## هنری گرین[2] [۱۹۳۹]

گرین که نام واقعی‌اش یورک بود، به شکل رمان، آنچنان وحدت تنگاتنگی بخشید که بیشتر مناسب شعر بود تا داستان. مختصر بودن عنوان رمانهایش، نمایانگر ایجازی است که در متن رمانها وجود دارد: **نابینایی، زندگی، گرفتار، بازگشت، نیستی، سرانجام**. گرین پس از گذراندن دوره‌های تحصیلی در ایتون و آکسفورد، در کارخانه‌ای واقع در میدلندز که متعلق به خانوادهٔ یورک بود تجربه هایی اندوخت که براساس آنها رمان **زندگی** را نوشت، رمانی که می‌توان آن را بهترین رمان کوتاه کارگری موجود در ادبیات انگلیسی به شمار آورد. شخصیتهای این کتاب و بیشتر کارگران، نه به شکل ارقامی در یک گزارش صنعتی که به صورت مردمی با زندگی و حال و روز ویژهٔ خود تصویر شده‌اند. این کارگران شبیه کبوترانی هستند که در کبوترخانه‌های زیر شیروانیِ کارخانه ها آشیان دارند ــ اسیر در لانه ها و با اینهمه آزاد. این کبوترها در سرتاسر رمان همچون نمادی

1) *Party Going*  2) Henry Green

وحدت بخش بال بال می‌زنند و بغبغوکنان از این سوبه آن سو پرواز می‌کنند.

همهٔ رمانهای گرین در یک ترازند و نمایانگر استعداد شگرف او. انتخاب رمان **حرکت گروهی** برای این مجموعه به این علت است که مُرغوای جغد جنگ که در سرتاسر رمان طنین دارد، به گمان من، به کُل اثر خصوصیت تلخ و گزنده‌ای بخشیده است. این مرغوا، به قطعه‌ای نماد امپرسیونیستی می‌ماند که البته حامل هیچ پیامی نیست. وجود مهی غلیظ موجب تأخیر در حرکت قطاری می‌شود که قایقرانان مرفه را به ساحل دریا می‌برد و در نتیجه، سرسرای هتلی که در کنار ایستگاه راه‌آهن است مملوّ از مسافرانی می‌شود که انگار تا ابد در همانجا در انتظار خواهند ماند ــ کارگران در طبقهٔ همکف هتل و قایقرانان جوان و ثروتمند در اتاقهای طبقهٔ فوقانی. اگر قرار بود مثلاً ارنست تولر[3] این رمان را به صورت نمایشی اکسپرسیونیستی بنویسد، کارگران طبقهٔ همکف همهٔ هتل را اشغال می‌کردند حال آنکه در این رمان آنها به چنین کاری دست نمی‌زنند و فقط به خواندن سرود اکتفا می‌کنند. در این میان ظاهراً تنها یک حادثهٔ خاطره‌انگیز و شگفت اتفاق می‌افتد: پیرزنی کبوتری مرده روی سکوی ایستگاه راه‌آهن می‌یابد و آن را بدقت لای کاغذی می‌پیچد. این کار چه مفهومی دارد؟ چه‌بسا که این عمل حرکتی صرفاً غریب در برخورد با رفتار گروههای اجتماعی باشد که هیچ حیرتی هم برنمی‌انگیزد. یا اگر مایل باشیم، می‌توانیم به یاد کبوتر صلحی بیفتیم که جسدش را لگدکوب می‌کنیم در حالی که هوای مه‌آلود جنگ، راه را بر حرکت گروهی یا گروههای مسافر می‌بندد. این به خودی خود اهمیت

3) Ernst Toller

چندانی ندارد؛ تمامی کتاب، شعری کاملاً مؤثر و قوام‌یافته است و اگر بخواهیم معنائی از آن بیرون بکشیم، کل ساختمان فرومی‌ریزد. مگر یک ناکتورن شوپن چه معنائی می‌تواند داشته باشد؟ همین پاسخ منفی در مورد همهٔ رمانهای گرین هم مصداق دارد.

## بعد از چند تابستان[1]
## آلدوس هاکسلی[2] [۱۹۳۹]

مولتی میلیونری امریکایی به نام جو استویت[3] هرآنچه با پول می‌توان خرید در اختیار دارد مگر اندکی آرامش خیال. در قصر خوفناک و تابوت‌وار خود در کالیفرنیای جنوبی، در اندیشهٔ نزدیک شدن مرگ و نیستی، خودخوری می‌کند. کامیابیهای مالی مشکوک و نامشروعش به جای آنکه به او آرامش خاطر ببخشد، ترس از جهنم را که در اثر تربیت مذهبی بنیادگرایانهٔ مسیحیت در ذهنش نقش بسته است، تشدید می‌کند. او، همچون جین ایر* جوان درصدد است که حتی الامکان مواجهه با مرگ و آتش جهنم را به تعویق بیندازد. از این رو، به مراکز تحقیق علمی کمک مالی می‌کند بلکه راه چاره‌ای برای افزوده شدن برطول عمر بجوید. اما راز طول عمر، نه در آزمایشگاههای علمی بلکه در دفترچهٔ خاطرات روزانهٔ یکی از اشراف قرن هیجدهم که کتابخانهٔ شخصی او را یکی از مباشران انگلیسی استویت یکجا خریداری کرده است یافت می‌شود.

نویسندهٔ این خاطرات، در حوضخانهٔ خود متوجه طول عمر ماهی

1) *After Many a Summer* 2) Aldous Huxley 3) Joe Stoyte

قنات شده بود و به فکر افتاده بود که با خوردن تکه‌های خام دل و رودهٔ آن ماهی به طول عمر خود بیفزاید. در بهار سال ۱۹۳۹، یعنی در همان زمان که بریتانیا خود را برای جنگ آماده می‌کند، او را هنوز زنده می‌یابند که همراه با خدمتکارش در سردابی زیرزمینی پنهان شده است و نوادگانش مخفیانه غذای او را تأمین می‌کنند. اکنون راز بزرگ، کشف شده اما هنوز گرهی ناگشوده باقی مانده است. اگر بخواهی دو قرنی زنده بمانی، باید مثل میمون زندگی کنی. جو استویت وقتی که صدای ناشی از لذّات جنسی حیوانات را می‌شنود با خود می‌اندیشد «انگار زندگی بدی هم ندارند.»

**بعد از چند تابستان** (نام این کتاب در چاپ امریکایی‌اش همان مصرع کامل شعر تنیسون* است که **بعد از چند تابستان قومی‌میرد**) به عنوان رمانی ویژهٔ هاکسلی از طنز و هجوی تلخ بر مادّه‌گرایی و ناروشنگری و شرارتهای مربوط به زمانه پا فراتر می‌گذارد. این رمان در خلال تک گوییهای طولانی آقای پروپتر[5]، بروشنی به فلسفهٔ عدم وابستگی هاکسلی اشاره می‌کند: کتاب دربارهٔ سکس است و هنر و امکانات و محدودیتهای علم. این اثر از آن جهت یکی از آثار ویژهٔ هاکسلی است که رمانی است با اندیشه‌ای اجتماعی و اگر به جای پرداختن بیشتر به خط داستانی، از حماقتهای بشری گله و شکایت می‌کند ــ باری، ما شیوهٔ آموزشی آن را به عنوان بازتابی از نظر نویسنده نسبت به اوضاع و احوال دنیای امروز می‌پذیریم. رمانهای هاکسلی همیشه به نوعی اجتماعی و متعهداند و قدرت و رابطهٔ مداوم او با خوانندگانش نیز در همین تعهد نهفته است.

5) Propter

## بیداری فینه گانها[1]
## جیمز جویس[2] [۱۹۳۹]

این اثر بزرگ و دشوار، به گمان گروه زیادی از منتقدان، نقطهٔ پایان دوره‌ای است که از سال ۱۹۲۲ با شعر **سرزمین ویران**[3] اثر تی. اس. الیوت* و نیز رمان **اولیس** اثر خودِ جویس آغاز شده بود. این دوره را، عصر مدرنیسم یا نوگرایی می‌نامند: جنبشی در ادبیات که مفهوم «انسان آزاد» اواخرِ قرن نوزدهمی را قبول نداشت و به جای آن مفهوم «انسان طبیعی» (که در آثار ارنست همینگوی و دی. اچ. لارنس آمده است) و نیز «انسان ناتوان» را (که در آثار الیوت و جویس و بعدها اولین وو و گراهام گرین ظاهر می‌شود) ارائه داد. در سبکهای ادبی این دوره، برای زدودن هرگونه آثار خوش بینانهٔ دورهٔ ویکتوریا و دورهٔ ادوارد، شیوهٔ درازنفسی و بیان پرآب و تاب و مطنطن جای خود را به شیوهٔ ایجاز و طنز و بیان تجربی داد. همچنین رئالیسم بی پرده‌تری از آنچه در روزگار پیشین متداول بود، رواج یافت. هرچند رئالیسم بی پردهٔ **اولیس** از نظر اخلاقی مورد انتقاد قرار

1) *Finnegans Wake*
2) James Joyce
3) *The Waste Land*

گرفت و نشر تجربی او هم برای خوانندگان عادی مشکلاتی ببار آورد، این دشواریها در برابر نوآوریهایی که در **بیداری فینه گانها** می‌بینیم بس ناچیز جلوه می‌کنند.

اگر کتاب **اولیس** کتاب روشنایی و شرح ماجراهای یک روز معمولی در دابلینِ سالِ ۱۹۴۴ است، **بیداری فینه گانها** را باید کتاب تاریکی نامید. در این کتاب، ماجرائی که در یک خواب طولانی اتفاق افتاده است، بدون استعانت از احساس بیداری، به بیانی که انگار ویژهٔ زبان خواب آلودگان ابداع شده است بازگو می‌شود. قهرمان کتاب، صاحب میخانه‌ای است در ناحیهٔ چَپلیزود[۴] در حومهٔ دابلین که نامش در ایام بیداری احتمالاً مستر پورتر و در عالم خواب هامفری چیمْپدِن ایرویکِر[۵] است. زنی دارد به نام «آن»، دختری به نام ایزابل و دو پسر دوقلو به‌نامهای کوین و جری. ایرویکر بنا کنندهٔ ابدی شهرهاست و زنش سرچشمهٔ همهٔ رودخانه‌هایی که شهرها بر آنها ساخته شده‌اند، اما همهٔ شهرها دابلین می‌شوند و همهٔ رودخانه‌ها هم به لیفی[۶] می‌پیوندند. ایزابل زن اغواگری می‌شود که همهٔ مردان بزرگ را به زانو درمی‌آورد و پسرهای دوقلو نیز نرینه‌هایی که با همهٔ مردان اسطوره و تاریخ، از هابیل و قابیل گرفته تا جک دمپسی[۷] و جین تانی[۸] به رقابت می‌پردازند. خواب طولانی ایرویکر درواقع صحنهٔ نمایش کمدی غول‌پیکری است که در آن اسباب و اثاث میخانه و مشتریانش هریک نقشی به عهده دارند. کارمایهٔ نمایش

4) Chapelizod 5) Humphrey Chimpden Earwicker
6) Liffey 7) Jack Dempsey 8) Gene Tunney

ساده است: پدر سازنده و بناکننده است اما استعداد خلاقه‌اش جنبه‌ای از گناهان جنسی اوست (هیچ بلندایی بدون یک نعوظ صورت نمی‌گیرد). پسرانش به وجهی نمونه‌وار به صورت یک خیالپرور شاعرمسلک و یک رهبر فریبکار سیاسی ظاهر می‌شوند. با هم به مبارزه برمی‌خیزند تا جای پدر را بگیرند اما چون هریک فقط نیمه‌ای از یک تخمک خلاقه است، فاقد آن نیرو و مهارتی هستند که او را معزول کنند. (ایرویکر غالباً به صورت هامپتی دامپتی[9]، نویسندهٔ ماجرای سقوط عظیم خویش ظاهر می‌شود). این خالق بزرگ که هنر را از پدر به ارث برده است، مدت زمانی به اجبار به زیرزمین فرومی‌رود اما همیشه بار دیگر سر بلند می‌کند. یکی از نقشهایی که به عهدهٔ اوست، نقش فینه‌گان خداگونه غول‌پیکری است که مثل حضرت مسیح می‌توان او را کشت و خورد و آشامید اما ویرانش نمی‌توان کرد. ماجرای خواب در سال ۱۱۳۲ پس از میلاد، سال نمادینی که آمیزه‌ای از سقوط و صعود است رخ می‌دهد. در این سال پیکره‌هایی با شتاب ۳۲ فوت در ثانیه سقوط می‌کنند، وقتی که ما، انگشتان دهگانهٔ خود را می‌شماریم، بار دیگر با شمارهٔ ۱۱ شروع می‌کنیم. در این اثنا، آن رودخانهٔ همسرانه مادرانه ــ که هیچگاه نمی‌میرد ــ در زیر آن شهر پرآشوبی که درواقع نماد شوهر اوست، به آرامی جاری است.

بعضیها معتقدند که این اثر فانتزی در حقیقت رمان نیست. با اینکه این اثر شخصیتهایی برجسته دارد ــ که همواره تغییر شکل می‌دهند و نام عوض می‌کنند اما همیشه به طرزی درخشان توصیف

9) Humpty Dumpty

می‌شوند ــ ونیز در اینکه طرحی قابل خلاصه کردن و میزانسنی ثابت دارد ــ اتاق خواب خانم و آقا در طبقهٔ بالای میخانه ــ انکار این نکته که کتاب در ردیف این شاخه ادبی یعنی رمان قرار نمی‌گیرد، کار چندان ساده‌ای نیست. منتظر آغاز جنگ بودیم تا رفته رفته به مفهوم کلی آن پی ببریم (کتاب در خورجین سربازی بسیاری از روشنفکران بود) اما در این دورهٔ بعد از جنگ است که گروه زیادی از ادیبان جویس‌شناس، اوقات شریف خود را صرف کرده‌اند تا زوایای تاریک آن را بر ما روشن کنند. این اثرِ دو رویه از یک رو به پشت سر، به سالهای دههٔ بیست نظر دارد و از روی دیگر به آینده‌ای لایتناهی نظر افکنده است. هیچ کدام از نویسندگان معاصر نتوانسته‌اند اهمیت این کتاب را نادیده بگیرند، هرچند بیشتر آنها موفق شده‌اند از نفوذ و تأثیر آن تا حدودی در امان بمانند.

## در «دوپرندهٔ شناور[1]»
## فلان اوبراین[2] [۱۹۳۹]

فلان اوبراین ژورنالیست ایرلندی، ادیب و متخصص زبان گالیک[3] و میخواره‌ای وارسته بود که نام اصلی‌اش برایان اونولان[4] است. از میان کتابهای معدودش، **زندگی سخت**[5] و **آرشیو دالکی**[6] آثاری کم‌مایه اما طنزآمیزند و **پلیس سوم**[7] تصویری از جهنم است که چندان خوب از کار درنیامده است اما رمان **دردوپرندهٔ شناور** احتمالاً شاهکار است. فیلیپ توین‌بی[8] رمان‌نویس و منتقد معروف، دربارهٔ او گفته است «اگر من دیکتاتور فرهنگی بودم... مطالعهٔ رمان **دردو پرندهٔ شناور** را در همهٔ دانشگاههای خودمان اجباری اعلام می‌کردم.» جویس نیز دربارهٔ فلان اوبراین گفته است: «او نویسنده‌ای است به تمام معنی شوخ‌طبع.» می‌توان گفت که این کتاب تا حدودی از جویس مایه گرفته است. البته این حرف چه بسا که معنی‌اش صرفاً این باشد که جویس و اوبراین هردو ایرلندی بوده‌اند.

1) *At Swim-Two-Brids*
2) Flann O' Brien
3) Gaelic
4) Brian O' Nolan
5) *The Hard Life*
6) *The Dalkey Archive*
7) *The Third Policeman*
8) Philip Toynbee

نثر کتاب گاهی دشوار می‌شود اما برروی‌هم اثر ادبی ناهنجاری نیست و حتی به خلاف آثار جویس خیالپردازانه هم هست. راوی دانشجویی ایرلندی است که یا مدام روی تخت خود دراز به دراز افتاده یا در میخانه‌ها پرسه می‌زند. در ساعات دیگر روز، سرگرم نوشتن رمانی است دربارهٔ مردی موسوم به ترلیس[۹]. این شخصیتِ کتاب نیز مشغول نوشتن کتابی است دربارهٔ دشمنان خویش. دشمنان او نیز در مقام انتقام، کار نوشتن کتابی را دربارهٔ او آغاز کرده‌اند. کتاب، کتابی است دربارهٔ نوشتن کتابی که دربارهٔ نوشتن کتاب دیگری است. اثری است بسیار مدرن (مقایسه کنید با بورخس* آرژانتینی) که معتقد است ادبیات واقعیت را بیان نمی‌کند. راوی ــ دانشجو ــ نه تنها به ادبیات که به اساطیر ایرلندی هم علاقه‌مند است و بهمین علت می‌تواند فین مک کول[۱۰] (فینه گان جویس) را به میان ماجرا بکشد و زبان حماسی و بامزه‌ای را که انگار ترجمه‌ای است از زبان و لهجهٔ گالیک ایرلندی، به کار گیرد: «در نظر او زانوی روستاییان هماهنگ با گوساله‌ها و ردیف خوشه‌های درو شده موج در موج به حرکت در می‌آمدند و سیاهی طنابهای گیاهی را با پشکل و خاک و خل می‌زدودند...»

فلان او براین با استفاده از طرح نوعی دفترچهٔ یادداشت، راهی برای هماهنگ کردن اسطوره و ادبیات داستانی و واقعیت کشف کرده است. هیچ نوع حالت تقدّم و تأخری در مورد پشت سرهم قرار گرفتن اسطوره و رمان و روایت در میان نیست: همه در یک سطح و در یک درجه از اهمیت قرار دارند و همین خود تأثیری همگون و

9) Trellis 10) Finn MacCool

هماهنگ به وجود می‌آورد. چشم انداز ادبیات داستانی هم گسترده و هم درعین حال محدود است ــ محدود از نظر وقوع حوادث و گسترده از لحاظ تکنیک داستان‌نویسی (حادثهٔ مهمی در داستان اتفاق نمی‌افتد هرچند شنیدنیها فراوان است). این رمان، کتابی است بسیار ایرلندی و بسیار مفرح، اما هنوز محبوبیتی را که انصافاً سزاوار آن است کسب نکرده است.

## قدرت و جلال[1]
## گراهام گرین[2] [۱۹٤۰]

این رمان در ایالات متحد امریکا، به نشانهٔ نوعی گذر از هزارتوی بهشت، با نام «**راههای دهلیز**»[3] منتشر شده است که البته عنوانی از این بی معنی تر و بی مسماتر یافت نمی شود. قهرمان داستانِ گرین، کشیش ویسکی خوری است که به رغم همهٔ عیوب انسانی اش تجسمی از قدرت و جلال خداوندی است، اما نظریهٔ اثبات گرائی ملحدانهٔ یک دیکتاتور مکزیکی که نام کشیشان را در صدر صورت اسامی دشمنان دولت ثبت کرده است، در نهایت موجب تضعیف و نابودی این قدرت و جلال می شود. گرین در هیچیک از رمانهای فراوان خود نتوانسته فساد خانمان برانداز موجود در پاره ای از شهرهای گرمسیری را که ویرانه های پوسیده شان خود استعاره ای از یک دنیای بی خداست، تا بدین حد خوب و مؤثر توصیف کند. کشیشِ قهرمان

1) *The Power and the Glory*
2) Graham Greene
3) Labyrinthine Ways

کتاب، در اثر وسوسه های شیطانی به اعمال ناشایستی دست می زند اما بار دیگر بسرعت کار خویش را از سر می‌گیرد و مردم را به پیروی از اصول دینی و اخلاقی تشویق می‌کند و تکالیف شرعی و آیینهای مذهبی را بجا می آورد و حتی در میان جنگل برای بومیان مکزیکی به موعظه می پردازد و به دنبال جام شرابی می‌گردد تا با آن مراسم عشاء ربانی را هر چه با شکوهتر برگذار کند. دولت البته صرفاً ملحد نیست بلکه نوعی تحریم کننده است: غیرقانونی شمردن شرابی که می تواند به صورت خون مسیح درآید، طبق نمادگرایی گرین خود ظلمِ مطلق است. یکی از صحنه های تلخ و گزندهٔ کتاب، هنگامی رخ می دهد که کشیش با خوش اقبالی بطری شرابی می یابد اما وقتی یکی از مقامات فاسد دولتی آن را در حضور خود او جرعه جرعه می نوشد، سخت دل آزرده و غمگین می شود. هر چند این کشیش در پایان، جان خود را از دست می دهد، کشیش دیگری از ناکجاآبادی ظهور می‌کند و بدین ترتیب هیچگاه در روند امور مذهبی و روحانی وقفه ای حاصل نمی شود و کسی جرأت انکار قدرت و جلال را در خود نمی بیند. این کتاب یکی از رمانهای اولیهٔ گرین است که با حال و روز و موقعیت کاتولیکها در دنیائی غیرمذهبی سروکار دارد و کشیشهایی ارائه می دهد که با سود جستن از «جلال» ذکر شده و «قدرت» واقعی، با همهٔ عجز و ناتوانی، در کار خود فرو نمی مانند. این مسأله اکنون برای خیلیها بیش از حدّ «گرین» گونه است که بتوان آن را جدّی گرفت. (آثار اولیهٔ گرین اغلب با توجه به طرح اندیشه های ارتجاعی و قهقرائی طوری بنظر می آیند که انگار به قصد

هجو کردن خود او نوشته شده‌اند). با این همه، آثار گرین همه هنرمندانه و جدّی‌اند، حتی هنگامی که الهیاتش دیگر چندان در ما مؤثر نمی‌افتد.

## ناقوس برای که می‌زند[1]

## ارنست همینگوی[2] [۱۹٤۰]

این رمان امریکایی حتی در انگلیس نیز با اقبال گرم مواجه شد ــ در انگلیسی که جنگی بس بزرگتر از مبارزات داخلی اسپانیا که موضوع این کتاب است، اذهان عمومی را به خود مشغول کرده بود. در همان سال اول انتشارش ۳٦۰,۰۰۰ نسخه از آن فقط در ایالات متحد امریکا به فروش رسید. چنین موفقیتی موجب شد که منتقدان ادبی بر همینگوی بشورند: ادموند ویلسون* سخن از تمایل به تجارتی بودن و تسلیم و خودفروختگی به میان آورد. حقیقت این بود که رمان «مردم‌پسند» امریکایی دهۀ ۱۹۳۰، دیگر آنقدر انباشته از عناصر داستان‌نویسی به سبک همینگوی شده بود که آنچه روزی خود تجربی به شمار می‌آمد، اکنون دیگر بخشی از شگردهای فنی همۀ رمان‌نویسان درجه دوم شده بود. همینگوی در این کتاب از سبک کار خود و نیز از سبک مقلدانش پافراترننهاده است. رمانهای پیشین او همچنان خواننده را با احساسی از طراوت و قدرت اصیل نویسندگی

1) *For Whom the Bell Tolls* 2) Ernest Hemingway

تحت تأثیر قرار می دهند؛ **ناقوس برای که می زند** نیز دارای همان زیباییهای سبک نگارش همینگوی است که از او انتظار می رفته است. اگر هر نویسندهٔ دیگری این کتاب را نوشته بود، چه بسا که شاهکاری بزرگ به شمار می آمد. به همین صورت هم، شاید بهترین گزارش داستانی از جنگ داخلی اسپانیا باشد که در ادبیات انگلیسی زبان موجود است.

قدرت کتاب در سبک ادبی آن نهفته است: سر راست و ساده، با گفت و شنودهایی پر از اصطلاحات و ضرب المثلهای اسپانیایی. بعضی صحنه ها و نمادها، طنینی کلاسیک دارد ــ شبی که ماریا و رابرت جردن از عشق صحبت می‌کنند؛ شبی که زمین بر اثر «اتحاد آنها علیه مرگ» به لرزه درمی آید؛ «شکوه فلزی معلق و جامدِ» پل که تنها راه ارتباطی بین نیروهای دوطرف متخاصم است و نیز از دیدگاهی وسیع‌تر، راهی است که به وسیلهٔ آن، عصر جدید و مکانیکی کنترل سیاسی، جانشین دنیای قدیمی و روستایی و نیازهای ساده و صادقانه می شود. شخصیت رابرت جردن، استاد امریکایی زبان اسپانیایی که در راه اِحقاق حقوق میهن‌پرستان مبارزه می‌کند، روشنفکری که ظاهراً با ایدئولوژی مارکسیسم بیگانه است، در مرز باور پذیری است. شخصیت ماریا که فاشیستها به او تجاوز می‌کنند و پیراهن تنش را از هم می درند، به‌رغم بلندپروازیهای همینگوی، به اندازهٔ شخصیتِ ناتاشای تولستوی متقاعدکننده نیست اما او و پیلارِ خستگی ناپذیر، بهترین شخصیتهای زنی هستند که همینگوی در همهٔ آثارش خلق کرده است. هدف والای نویسنده که

پرداختن به حقیقت عشق و درد و دلیری در شیوهٔ متعالی و رمانتیک سنّتی است بسیار قابل تحسین است. همینگوی در این اثر از وسوسهٔ اینکه کتاب خود را به صورت یک اثر تبلیغاتی برای «میهن‌پرستان» درآورد در امان مانده است: جناح چپ به صورت نمونه‌ای از فداکاری و سلحشوری درخشان عرضه نمی‌شود. کتاب، مثل همهٔ آثار هنری، پیچیده و حتی دو پهلو و ضد و نقیض است و هر چند به میلیونها خوانندهٔ خود آموخته است که اسپانیا را یا دوست بدارند یا بدان نفرت بورزند، باری دست کم آنها را بی اعتنا باقی نمی‌گذارد.

## بیگانگان و برادران[1]

## سی. پی. اسنو[2] [۷۰–۱۹٤۰]

این مجموعهٔ یازده رمان قطور، به خلاف اثری مشابه از آنتونی پاول در زمینهٔ «رود ــ رمان»*، مربوط است به زمان به عنوان یک دوره مکرر و یکنواخت و نه یک دوران نرم و قابل انعطافِ «پروستی» که می‌تواند به شکل آهنگی موزون و گوشنواز درآید. در کتابهای این مجموعه وقایع برجستهٔ تاریخ امروز بدین ترتیب دنبال شده است: **بیگانگان و برادران ۳۳–۱۹۲۵**، **وجدان ثروتمندان**[3] **۳٦–۱۹۲۷**، **زمان امیدواری**[4] **۳۳–۱۹۱٤**، **روشنایی و تاریکی**[5] **٤۳–۱۹۳۵**، **استادان**[6] **۱۹۳۷**، **بازگشت به خانه**[7] **٤۸–۱۹۳۸**، **انسانهای نوین**[8] **٤٦–۱۹۳۹**، **ماجرا**[9] **٥٤–۱۹٥۳**، **دهلیزهای قدرت**[10] **۱۹٥٥**، **خواب**

1) *Strangers and Brothers*
2) C. P. Snow
3) *The Conscience of the Rich*
4) *Time of Hope*
5) *The Light and the Dark*
6) *The Masters*
7) *Homecomings*
8) *The New Men*
9) *The Affair*
10) *Corridors of Power*

**عقل**[11] دهه ۱۹۶۰ به ویژه دوران **جنایتهای مور**[12]، **آخرین چیزها**[13] پایان دههٔ ۱۹۶۰. گاهی نیز می توان به عقب بازگشت اما گرایش همیشه رو به جلو است و ما در خلال آن با حقیقتی شگرف دربارهٔ ماهیت دوران خویش آشنا می شویم.

ماجرای اصلی داستانهای این مجموعه نخست به شکل زندگینامهٔ شخصی موسوم به لویس الیوت[14] ــ بعدها سر لویس الیوت ــ روایت می شود، اما این شخص به خلاف نویسندهٔ کتاب هرگز به مرتبهٔ یک «بارون» ارتقاء نمی یابد. او کارگرزاده ای است از خانواده ای شریف در سیدلندز و زادگاهش احتمالاً شهر لستر زادگاه خود اسنو و تاریخ تولدش هم حدود آغاز جنگ جهانی اول است. در آغاز ماجرا او به دنیائی تجزیه و پاره‌پاره شده وارد می شود که ماهیت آن در عنوان کتاب یعنی **بیگانگان و برادران** بیان شده است. الیوت با برادر خود، و نیز با دو تن از دوستانش که با او ظاهراً نوعی رابطهٔ برادرانه دارند، تفاهمی عمیق و عاطفی برقرار می‌کند. آدمهای دیگر همه پدیده‌های غریبی هستند که باید آنها را شناخت و آرام‌آرام به تحلیل شان پرداخت. این جنبه از زندگی الیوت در مورد ثبت و تحلیل زندگی آدمها، تنها ویژگی او نیست که ما با آن آشنا می شویم (به خلاف نیکولاس جنکینز[15] قهرمان کتاب پاول). الیوت انسانی است عاطفی، هر چند عواطف خود را ماهرانه مهار و پنهان می‌کند.

11) *The Sleep of Reason*
12) Moors Murders
13) *Last Things*
14) Lewis Eliot
15) Nicholas Jenkins

در ازدواج اول خود سختیهای زیادی را تحمل کرده است. همسرش که از طبقهٔ اشراف است، زنی است عصبی، و با خلق و خوی ناسازگار خود، به زندگی و شغل وکالت الیوت شدیداً لطمه می زند. دوست جوانش هم، ادیبی است هوشمند موسوم به روی کالورت[۱۶] که تا سرحد جنون، دلمرده و افسرده است. عاقبت، هر دو آنها در جریان حوادثی فجیع از صحنهٔ زندگی اش خارج می شوند: همسرش خودکشی می‌کند و کالورت هم در یک حملهٔ هوائی به قصد بمباران شهرهای آلمان کشته می شود. اسنو ماجرای زندگی کالورت را با لحنی تلخ و آشنا برای همهٔ ما که آن ایامِ سخت و پرمشقت جنگ را تجربه کرده ایم شرح می دهد: نظریهٔ استراتژیکِ کاملاً خطای تهاجم هوائی به «خطوط ارتباط داخلی» که انگار به جای الهام از نور تعقل، از میان نوعی ظلمات اسرارآمیز ذهن بشری به اجرا درمی آید.

الیوت در کار خود پیش می رود و به کار پررونق وکالت می پردازد. سپس استاد رشتهٔ حقوق دانشگاه کمبریج می شود و با فوت و فنها و زیر و بمهای علوم سیاسی که شرح آن در کتاب **استادان** به تفصیل آمده است آشنایی پیدا می‌کند. جنگ آغاز می شود و او موقتاً در یکی از ادارات دولتی به کار می پردازد. آنگاه با دختری ازدواج می‌کند که پدرش نقاش موفقی است اما به گرایشها و سلایق جامعه اعتنای چندانی ندارد. الیوت و این زن، سپس به بلائی ناگهانی گرفتار می آیند که دنیای سلیم نمی تواند دلیلی برای ظهور

16) Roy Calvert

آن اقامه کند: بیماری نخستین فرزندشان، نشانهٔ تاوان کینه‌توزانه‌ای است که باید بخاطر بی اعتنائی به قراردادهای اجتماعی و زندگی مشترک به صورت دو عاشق و معشوق پس بدهند. اما سرانجام آن نیروی اسرارآمیز با آنها سر سازگاری پیدا می‌کند و روابط آنها بیش از پیش استحکام می‌یابد.

الیوت که در پا گرفتن یک نهضت نیمه سیاسی مخالف با نیروی هسته‌ای دست دارد، همچون بسیاری ازهمکاران علمی خود از آگاهی به قوهٔ مخرّب این نیرو به وحشت می افتد و متوجه می شود که برادرش نیز به سبب پای‌بندی به معتقداتش از پذیرفتن شغلی آبرومند در پژوهشهای علمی خودداری کرده است. الیوت اکنون «سیاستِ بستهٔ» کمیته‌های تصمیم گیرنده را بررسی می‌کند و به دنیائی راه می‌یابد که به نحو تحسین‌آمیزی در اسم بامسمای کتاب **دهلیزهای قدرت** (به معنای تمثیلی آن) خلاصه شده است. تجربه‌های تلخ و شیرین زندگی اشرافی سر لویس اکنون این حقیقت را بر او آشکار می‌کند که در جامعه علاوه بر «بیگانگان و برادران» کسان دیگری هم زندگی می‌کنند که تعدادشان کم نیست اما فرمانروایان از حال و روز فرمانبرداران خبر ندارند. قدرتمندان باید از اوج به زیر آیند و به میان مردم بروند، هر چند، آنطور که در کتاب **خواب عقل** آمده است به مردم نیز نمی‌توان همیشهٔ خدا اعتماد کرد و انتظار داشت که دارای خوی انسانی و نیات پاک باشند. پیداست که حوادث اصلی این رمان، از ماجراهای مربوط به **جنایتهای مور** که لیدی اسنو (لیدی اسنو همان پاملا هاتسفورد جانسون رمان‌نویس انگلیسی و همسر سی.

پی. اسنو است) آنها را در کتاب **درباب بیعدالتی** شرح داده تأثیر کامل پذیرفته است.

این رمانِ چند جلدی، به رغم یکنواختی نثر، و نیز به رغم گریز تقریباً عمدی و آگاهانه از طرح مسائل اسطوره‌ای و شاعرانه، در حد خود شاهکاری است. در این کتاب ما با صحنه‌ها و درونمایه‌هایی روبرو می‌شویم که پیش از آن هرگز ندیده بودیم (مگر احتمالاً در آثار ترولوپ)*. پس از مرگ اسنو متأسفانه از این اثر گرانقدر استقبال چندانی به عمل نیامد، حال آنکه این اثر بی‌تردید درخور آن است که به عنوان کوششی بسیار جدّی در بررسی نظام طبقاتی انگلیس و تقسیم قدرت، بار دیگر مورد توجه قرار گیرد. مطالب عنوان‌شده در این کتاب، همه از اهمیت و اعتبار مستندی برخوردارند و نه تنها زاییدهٔ تخیّلات یک انسان گوشه‌گیر و مردد نیستند که در واقع تجربه‌های ارزندهٔ انسان سختکوشی هستند که در فعالیتهای پایه‌گذاران خط‌مشی‌ها و شیوه‌های زندگی طبقات بالای جامعه عملاً شرکت داشته است.

## فرودگاه[1]

### رکس وارنر[2] [۱۹۴۱]

**فرودگاه** رمانی است که گروه کثیری از ما در ایام جنگ، سخت مشتاق خواندنش بودیم اما بدستش نیاوردیم. فقط چیزهایی در باره اش شنیدیم و مطالبی در معرفی اش خواندیم. (در ایام جنگ، هر کتابی که درمی آمد، فی الفور نایاب می شد ــ هنوز در نیامده می قاپیدندش.) ما که قبلاً کتاب **تعقیب غازوحشی**[3] اثر همین نویسنده را در سال ۱۹۳۷ خوانده بودیم، می دانستیم که کتاب باید محتملاً یک کتابِ نابِ انگلیسی اما کاملاً تحت تأثیر اندیشه های فرانتس کافکا* باشد. وارنر شگردِ تمثیل اسرارآمیز و فضای تهدید و گناهِ کافکا را الگوی کار خود قرار داده بود. من که در سال ۱۹۴۵ با کشتی حامل سربازان و نظامیان از جبل الطارق به وطن بازمی‌گشتم، دست بر قضا سه نسخه از این کتاب را در کتابخانهٔ کشتی دیدم و فی الفور یکی از آنها را بلعیدم. داستان کتاب مربوط است به

1) *The Aerodrome* 2) Rex Warner
3) *The Wild Goose Chase*

روستای کوچکی ــ بی شک در انگلستان ــ هر چند البته هیچ اشارهٔ بخصوصی به محل حادثه نشده است (درست مثل کافکا). روستا نمایانگر وضع و شرایط جامعه‌ای منحط و سقوط کرده است که گرچه مردمانش نیاز به تهذیب اخلاقی شدیدی دارند، نسبتاً خوشبخت بنظر می رسند. روستاییان در میخانه ها مست لایعقل می شوند، مردی برای دو سه لیوان آبجو، سر موش زنده‌ای را گاز می‌گیرد و از تن جدا می‌کند، مردان و زنان در پشت خاربنها به هماغوشی می پردازند و از زنای با محارم ابائی ندارند.

وقتی که در دامنهٔ روستا فرودگاه عظیمی ساخته می شود، گروهی از فرماندهان جدید نیروی هوائی (نه آن نیروی هوائی سلطنتی معروف) این منطقه را به نام دولت به تصرف خود درمی آورند. آنگاه دولت جدید با استفاده از این نیروی هوائی فعال و پویا آمادهٔ مبارزه با پلیدیها و خصلتهای شیطانی و گناه‌آلود مردم می شود تا مثلاً ریشهٔ اعمال شیطانی را از بیخ و بن برکند؛ هیچکس مجاز نیست به اعمال غیرمنطقی و غیرعقلانی مبادرت ورزد؛ آینده باید پاک و مطهر و سالم و منضبط و کاملاً تحت فرمان باشد. مهمتر از همه، خانواده یعنی محصول روابط کثیف جنسی و نیز منشأ دلبستگیهای بیمارگونه باید نابود گردد. دست برقضا، فقط به دلیل همین گونه روابط خانوادگی و پنهانیِ معاونِ فرمانده نیروی هوائی، یعنی شخصیت بزرگ و عالیمقام و سخنگوی این نهضت اخلاقی جدید، با گروهی از افراد جامعهٔ روستایی است که یورش عظیم این گروه خشن در پایان به شکست می انجامد. فرمانده مستبد فرودگاه در

اثر انفجار بمبی که پسرش آن را هنگام آزمایش نخستین پرواز هواپیمای بی خلبان کار گذاشته بود به قتل می رسد. بدین ترتیب، نقشهٔ برقراری نظم و انضباط اخلاقی در سرتاسر مملکت (مملکتی بی نام، هر چند به ظاهر انگلیس) نقش بر آب می شود. بار دیگر مردم همان زندگی بی بند و بار و لجام گسیخته و همان میخوارگیها و عشقبازیهای پشت خاربنها و زنای با محارم را از سر می‌گیرند. این نوع زندگی، باری، انگار به نحوی متناقض‌نما، پاکی و صفای متناسب خود را دارد، هر چند که در اصل پایه‌های نظام در کثافت و آلودگی اخلاق استوار باشد. «سخنان پدر روحانی را به یاد می آورم: دنیا را باید پاک و منزه سازیم. دنیا به راستی که پاک و منزه شده بود اما سخت پیچیده و بغرنج، درنده‌خوتر از پلنگ ولی دلپذیر و بی نهایت بخشنده.»

## دهان اسب[1]

## جویس کاری[2] [۱۹۴۴]

جویس کاری علاقهٔ زیادی به نوشتن رمانهای چند جلدی دارد. کتاب سه گانهٔ او شامل رمانهای **زنی که خود غافلگیر شد**[3]، **زوّار بودن**[4] و **دهان اسب** دربارهٔ سه شخصیت متفاوت است که به نوبت در نقش شخصیت اولِ هر کتاب ظاهر می شوند. سارا ماندی[5] در رمان اول، ماجرای عاشقانهٔ خود را با ویلچر[6] که شخصیت اوّل رمان دوم است، و نیز با گولی جیمسون[7] که در رمان سوم نقش شخصیت برتر را به عهده دارد بازگو می‌کند. این اثر سه گانه را خوب است البته رمان واحدی تلقی کنیم. اما رمان **دهان اسب** در میان این هر سه، برای خود مقامی برجسته و مستقل دارد. (از روی این رمان فیلم طراز اولی با شرکت آلک گینس در نقش شخصیتِ اول تهیه شده است.)

گولی جیمسون شخصیت اول کتاب، نقاش نابغه ای است، و

1) *The Horse's Mouth*
2) Joyce Cary
3) *Herself Surprised*
4) *To be a Pilgrim*
5) Sara Munday
6) Wilcher
7) Gulley Jimson

چون کاری خود زمانی در رشتهٔ هنر تحصیل می‌کرده، خصوصیات اخلاقی او را خوب درک و توصیف می‌کند. جیمسون به هیچ روی نمی‌تواند همرنگ جماعت شود و در عوض سخت معتقد به ویلیام بلیک* است که در تک گوییهای درونی و تا حدودی جویس گونهٔ خود، بی نهایت از او نقل قول می‌کند. او همچون بلیک در این باور است که دنیای تخیل، نمایانگر نظام واقعگرایانه ای است بسیار برتر از آنچه مردمِ کند ذهن آن را دنیای واقعی می پندارند. از دید او تنها چیزی که معنا دارد، هنر خویش است، هر چند در عصر پس از جنگ، هنر معنای چندانی ندارد و او این نکته را به عنوان یک اشتباه تاریخیِ نه چندان مهم تحمل می‌کند. جیمسون اکنون پیر و درمانده است و زمانی در زندان بسر می بَرد و گاهی بیرون از زندان، و با هر جان کندنی شده پولی و رنگی و بومی به چنگ می آورد. هنر تنها اصل اخلاقی است که باید رعایت کرد. برای اینکه بی اعتنائی خود را به دنیا نشان دهد، با کشیدن تابلوی بزرگی از ماجرای آفرینش دنیا بر روی دیوار ساختمانی که در حال تخریب است به نحوی پرشکوه و فاجعه آمیز به زندگی خود خاتمه می دهد. کتاب مملوّ از شخصیتهای گوناگون و اپیزودهای غریب و نامتعارف است و جوش و خروشی که در آن موج می زند هیچگاه فروکش نمی‌کند. رمان، سرود ریشخندآمیزی است در وصف زندگی، و از نوعی نجابت و اصالت نیز برخوردار است و هر چند که مسائل زندگی مردم پست و بینوا را عریان به تصویر می‌کشد، با ارائهٔ ایماژی از متعالی ترین شیوه های زندگی و قوّهٔ تخیلی خلاقه، سخت به دل می نشیند. سارا ماندی که

جفت مکمل و قابل ستایشی برای جیمسون است و از نظر مذهبی ارتودوکس دوآتشه ای هم هست، از دیدگاه ارتودوکسی گناهکار بزرگی است از نوع گناهکارانی که همچون پرستار ژولیت و همسر بات، لذّات جنسی زندگی را آشکارا می ستایند. بلیک می‌گوید: «همهٔ موجودات زنده مقدس اند.» و سارا و جیمسون هر دو بخاطر تمایلی که از تهِ دل به آزادی و رهایی دارند نیز مقدس و منزه اند و تردیدهای اخلاقی شان را برای بعدها، برای روز مبادا کنار گذاشته اند. کاری، رمان‌نویس بزرگی بود.

# لبهٔ تیغ[1]

## ویلیام سامرست موآم[2] [۱۹۴۴]

قطورترین رمان سامرست موآم، رمان **پایبندیهای بشری** (۱۹۱۵) و رضایتبخش‌ترینشان **کلوچه‌ها و آبجو** (۱۹۳۰) است. موآم، رمان **لبهٔ تیغ** را در هفتاد سالگی منتشر کرد و خواننده بحق از مهارت او در دریافت مسائل و مشکلات نسلی که بمراتب از نسل او جوان‌تر است، و نیز از اینکه او در به سامان رساندن یک ساختِ پیچیدهٔ روایتی کوچکترین ضعفی از خود نشان نمی دهد در شگفت می ماند. موآم در این اثر نیز در بند رعایت شگرد و سبک ادبی ویژه‌ای نیست همانطور که پیش از این هم نبوده است و در عوض قرص و استوار، همچون ناظر و گزارشگری تیزبین، در سر صحنه ها حضور دارد ــ شکاک و منطقی و مبادی آداب. و داستان خود را بیواسطه و مستقیم همچون سخنگوی کارکشته و ورزیدهٔ یک ضیافت شام یا یک نقال گردهم‌آییهای باشگاهی بیان می‌کند. شخصیت اصلی کتاب او، لاری به یقین شخصیت نمونه در سراسر این اثر است که از

1) *The Razor's Edge*  2) William Somerset Maugham

همهٔ جهات شریف است ــ و حتی از همهٔ جهات مقدس. عنوان کتاب، اشاره به آن شیوهٔ زندگی دارد که لاری پس از جستجوی جدّی اما نه متظاهرانه برای یافتن یک «تائو» یا طریقت زندگی می آموزد و در پیش می‌گیرد. در زندگی مادی، آدمی باید روی لبهٔ تیغ بین فقر و حداقل نیاز زنده ماندن زندگی کند تا بتواند زندگانی معنوی خود را بارور سازد. موآم با اشاره به شیوهٔ زندگی و دانتای هندی، از زمانهٔ خود جلوتر بود، شیوه‌ای که احتمالاً می توانست نسلی را که از شکست شیوه‌های مرسوم غربی سرخورده بود به امید دستیابی به یک زندگی بهتر به خود جلب کند. با مطالعهٔ این کتاب خواننده به تردید می افتد که مبادا تار و پود مختلف روایت به طور اتفاقی و نامرتب بهم بافته شده باشند اما در پایان متوجه می شود که علاوه بر آن وحدت ساختگی بین دوستان و خویشاوندان، وحدت دیگری نیز در اثر وجود دارد ــ همهٔ شخصیتها، حتی سوفی که سرانجامش به میخوارگی و فساد و مرگی خشونتبار می انجامد، آنچه را به دنبالش هستند بدست می آورند: تنها چیزی که در زندگی آدمی حائز اهمیت است، اصل ارادهٔ آزاد و آزادی اندیشه است که باید در مورد همگان یکسان رعایت شود.

موآم که خود استاد داستانهای کوتاه است اغلب در به کمال رساندن یک داستان بلند با مشکلاتی دست به گریبان بوده است اما این رمان بلند از لحاظ قالب داستانی، یک اثر موفق است و نیز پژوهشی است تکان‌دهنده و روشنگر از آرزوها و دردها و کامیابیهای بشری.

## بازدیدی دوباره از برایدزهد[1]

## اولین وو[2] [۱۹۴۵]

تهیهٔ یک سریال تلویزیونی بر اساس این کتاب (در سال ۱۹۸۱) موجب شد که کتاب بار دیگر با اقبال همگانی مواجه شود. نظر کلی بر این بوده که کتاب **بازدیدی دوباره از برایدزهد** اثری است تصنعی، اثری است غیر اصیل و بدتبار و ساختگی. این نظریه تا حدودی از آنجا آب می‌خورد که خود «وو» در سال ۱۹۶۰ چاپ تازه و اصلاح‌شده‌ای از کتاب را نسبت به نسخهٔ سهل انگارانهٔ اولش به بازار ارائه داد (چربیها و زائده‌های کتاب را گرفت و اثری برای شکمچرانی مناسب با محرومیتهای زمان جنگ اما سرزنش‌آمیز در زمان صلح به وجود آورد). تمام عوامل و عناصر رمان انگار بر پایه‌ای نادرست استوار بود ــ ابداع باورنکردنی یک خانوادهٔ اریستوکرات و ثروتمند انگلیسی که دچار سحر و افسون خدای کاتولیکها می‌شود، وجود یک «سگ بهشتی» که دائماً قهرمان روایتگر داستان را که منکر پی بردن به وجود خداست، تعقیب می‌کند، اعتقاد به اینکه فقط

1) *Brideshead Revisited* 2) Evelyn Waugh

طبقهٔ بالای جامعه را باید جدّی گرفت. چارلز رایدر[3] که خود راوی داستان است با سحر و افسونِ قصر برایدز هد و ساکنان آن به گمراهی کشانده می شود اما این گمراهی صرفاً پیش درآمدی است برای گمراهی نامحتمل از جانب پروردگار. آخرت اندیشان با عیّاشان سازگار نیستند و غیره و غیره.

و با اینهمه ــ و با اینهمه، من **بازدیدی دوباره از برایدزهد** را دست کم دوازده بار خوانده ام و حتی یک بار هم نشده است که از آن لذّت نبرم و به هیجان نیایم و اشکم سرازیر نشود. این کتاب، دقیقاً به همین علت، کتابی است گمراه کننده. حتی استعاره های عهد بوقی اش هم برای آدم خوشایند و تکان دهنده است. کتاب از طنزی عالی برخوردار است: خانم سامگراس[4] و پدر رایدر و آنتونی بلانش[5] همه و همه چهره های دلپذیری هستند و کار دوباره سازی «آکسفورد» و «ونیز» پیش از جنگ، آنجا که «رایدر غرق در شهد لذّت» می شود کاملاً درخشان است. این یکی از آن رمانهای تکان دهنده است که خطاهای موجود در آن را می توان نادیده گرفت. (هر روز که می‌گذرد ما بیشتر به این حقیقت پی می بریم که در آثار بزرگ هنری و ادبی دنیا، اینگونه عیوب و لغزشها فراوان به چشم می خورد ــ برای نمونه **هملت**.) حال و هوای سرراست ادبیات دورهٔ نئوکلاسیک انگلیس در این اثر که بیشتر مناسب با شیوهٔ کار یک نویسندهٔ شوخ طبع است گاهی بیان رمانتیک به خود می‌گیرد، اما این

3) Charles Ryder
4) Mrs. Samgrass
5) Anthony Blanche

مسأله نیز چندان اهمیتی ندارد. در این رمان، علاوه بر ویژگیها و کیفیات ادبی، نوعی روح ایمان دینی و الهی موج می زند که اگر چه اندکی شیک است، با آشفتگیهای گرین لند و ناپاکیهای ایرلند یک دنیا فاصله دارد. این رمان بر روی هم خواندنی و مسحورکننده است.

## تیتوس گرون[1]

## مروین پیک[2] [۱۹۴۶]

این کتاب، اولین کتاب از یک رمان سه گانه است. کتاب دوم **گورمن گاست**[3] (۱۹۵۰) و کتاب آخر **تیتوس تنها**[4] (۱۹۵۹) است. اما می توان آن را براحتی و یا شاید اصلاً بهتر باشد بعنوان یک شاهکار کامل یا مستقل به شمار آورد. کتاب، رمان عجیبی است مملوّ از قطعاتی به سبک گوتیک. برای نمونه، «این برج که بخشهایی از آن با پاپیتالهای سیاه و وصله وصله پوشانده شده بود مثل انگشت بریده‌ای از میان مشتهای سنگی تراشیده شده با بند انگشتان برجسته بیرون زده بود و به نحوی کفرآمیز به سوی آسمان نشانه رفته بود.» این مشتهای سنگی با بند انگشتان برآمده مربوط به قلعهٔ بزرگی است متعلق به خاندان گورمن گاست که در آن تیتوس هفتاد و هفتمین کنت می شود و «نگهبان آئینها و سنتهای باستانی» اعطای این لقب به او را طی مراسمی اعلام می دارد. در پایان کتاب، تیتوس هنوز دو

1) *Titus Groan*
2) Mervyn Peake
3) *Gormenghast*
4) *Titus Alone*

سالش تمام نشده است، اما شخصیتهای آنچنان خارق‌العاده و زیاد دیگری در این دنیای بسته وول می خورند که ما می توانیم براحتی تاب بیاوریم و دیدار خود را با او تا کتاب بعدی به تعویق بیندازیم ــ اگر که البته میلی به دیدار او داشته باشیم. رمان **گورمن گاست** نیز مملوّ از آداب و رسوم فراوان باستانی است. لرد سپالچ ریو[5] پدر تیتوس هر روزه با اشارات سمبولیک و پوشیدن لباسهای عجیب و غریب که خود شیوه‌ای از مراسم نمازخوانی است ازسورداست[6]، رئیس کتابخانه دستور می‌گیرد. تنها با انجام اینگونه مراسم و مناسک است که زندگی می تواند دوام داشته باشد. حتی در «آشپزخانهٔ بزرگ» هیجده مرد بی چهره هستند که «خس و خاشاک تیره» نامیده می شوند و کار فروتنانهٔ آنها از پیش مقدر شده و موروثی است چنانکه گویی از خانوادهٔ کشیشان بوده‌اند. هر کسی در قلعه، دفتر ثابت و تغییرناپذیری دارد: رات کاد[7] «موزه‌دار سرسرای انباشته از کنده کاریهای دلپذیر» فلای[8]، سوولتر[9]، استیر پایک[10]، خانم اسلاگ[11]، پرونس کوالور[12] ــ نگارخانهٔ رنگارنگی از موجودات شکوهمند و خُل وضع تمام‌عیار انگلیسی. استیر پایک جوان، که از اعماق آشپزخانه‌ها سر برآورده است از احکام باستانی سر پیچی می‌کند و به ترویج و تبلیغ نوعی افکار انقلابی می پردازد. او کنتس گرون، آن بانوی والامقامی را که در درون دریائی مالامال از گربه‌های سفید زندگی می‌کند «لته

5) Sepulchrave
6) Sourdust
7) Rottcodd
8) Flay
9) Swelter
10) Steerpike
11) Mrs. Slagg
12) Prunesquallor

کهنه» می نامد و در حالی که پاهای سوسکی را از تنش جدا می‌کند در بارهٔ تساوی و برادری داد سخن می دهد. سرانجام به خرابکاری مفرط کشانده می شود و کتابخانه را به آتش می‌کِشد و کتابدار آن را می‌کُشد و پدرِ تیتوس را به مرز جنون می رساند. سپس به بخش خشونت و جنایت می رسیم اما **گورمن گاست** همچنان فناناپذیر باقی می ماند. رمان را می توانید اگر دلتان بخواهد به صورت تمثیلی از آنچه در اروپا می‌گذشته، در زمانی که پیک، کتاب را می نوشته تلقی کنید. با اینهمه این رمان یک اثر فانتزی ناب و یک آفرینش هنری کاملاً اصیل است.

## قربانی[1]

### سال بلو[2] [۱۹۴۷]

این دومین رمان سال بلو، تنها رمانی است که به ویژه در بارهٔ آنتی سمیتیسم یا احساسات ضد یهودی است. این کارمایه بلافاصله پس از جنگ در رمانهای امریکایی رواج یافت اما اغلب به شیوه‌ای سطحی به کار گرفته می شد ــ مثل رمان **کانون**[3] اثر آرتور میلر* که در آن مردی را بخاطر اینکه شبیه یهودیها است (حالا یهودی به هر شکلی که می خواهد باشد) تحت آزار و شکنجه قرار می دهند و با دلایل اساسی ضد یهودی بودن کاری ندارند. در رمان **قربانی**، بلو نشان می دهد که یهودیان و آزاردهندگان یهود هر دو در واقع لازم و ملزوم یکدیگرند. البی[4] یک ضد یهودی بدحساب و بدهکار، فردی یهودی به نام لونتال[5] را متهم می‌کند که از قبل او، و با هزینه‌ای که حق و حقوق اوست به زندگی خود ادامه می دهد. لونتال متوجه می شود که هر چند این اتهام بی معنی و بی اساس است، در این نظر

1) *The Victim*
2) Saul Bellow
3) *Focus*
4) Albee
5) Leventhal

کلی که هر کسی به خرج کسان دیگر به زندگی ادامه می دهد حقیقتی نهفته است. از این رو البی نقطهٔ تمرکز مطلوب خطای عادی و انسانی لونتال می شود و آگاهی دقیق و هوشیارانهٔ البی و لونتال از مرزهای موجود بین خود، وسیله ای است برای کشف و بیان هویت و شخصیت واقعی شان. البی به صورت نوعی طفیلی لونتال درمی آید اما دشمنی دوجانبه بین آنها به شکل همزیستی خالصانه ای بروز می‌کند. طفیلی خودش را به میزبانش می چسباند اما این چسبیدن خود جنبه ای از نیاز است و راهی به سوی عشق و علاقه.

از ویژگیهای مشخص بلو به کار گرفتن کارمایهٔ یک رمان مردم‌پسند است که با غنای فراوانِ زبان و ظرافت بینش و بصیرت به صورت چیزی کاملاً برجسته و معتبر درآمده است. رمانهای بزرگتر بلو ــ **هرتسوگ**[۶]، **هندرسون سلطان باران**[۷] و **آگی مارچ**[۸]، همه آثاری درخشان‌اند اما در مقایسه با این شاهکار اولیه و بی ادعای او، اندکی جنجالی و هیاهوبرانگیز.

6) *Herzog* 7) *Henderson the Rain King*
8) *Augie March*

## زیر کوه آتشفشان[1]

## ملکوم لوری[2] [۱۹۴۷]

این رمان شاهکاری در ردهٔ آثار مبتنی بر شخصیت فاست* است که ارزش کلی آن هنوز ناشناخته مانده است. (ساختن فیلمی بر اساس آن ممکن است به این هدف کمک کند). مثل **اولیس*** اثر جویس*، این رمان نیز رویدادهای یک روز واحد را در یک محل مشخص به تفصیل شرح می دهد: روز مردگان در شهری از شهرهای مکزیک با دو کوه آتشفشان پوپوکاتپتل[3] و ایستاسیواتل[4] که بر فراز شهر سر برافراشته اند. آن روز، آخرین روز کنسول بریتانیا جفری فرمین است که الکلی است و دارد از شدت میخوارگی می میرد. مثل همهٔ قهرمانان آثار تراژدی، از تصمیمی که اتخاذ کرده کاملاً آگاه است: به تنبلی خو گرفته است و به رستگاری از طریق عشق نیازمند است اما کلامی که تداعی کنندهٔ عشق باشد بر زبان نمی آورد و در عوض اجازه می دهد شوق مرگبار به میخوارگی او را از این میخانه به

1) *Under the Volcano* 2) Malcolm Lowry
3) Popocatepetl 4) Ixtaccihuatl

آن میخانه بکشانند. به عبارت دیگر تعمداً لعن ابدی را برای خود برگزیده است. به یک معنی می توان گفت که حالا دیگر در خود جهنم است زیرا مکزیک، شیطان‌صفت و جهنمی است و دنیای خارج آماده است که خود را در جنگ جهانی دوم غرق کند. در پایان کتاب، بطور تصادفی کشته می شود و جسدش را به دره‌ای مابین کوههای آتشفشان می اندازند و پشت سرش لاشهٔ سگ مرده‌ای را نیز به آنجا می برند.

ما فرمین را به رغم ضعفها و میل خودآزاری اش حقیر نمی شماریم و یا حتی از او بیزار نمی شویم. همانگونه که در مورد تمام قهرمانان تراژدی صادق است (و این رمان خود یک تراژدی اصیل است) فرمین ضعفهایی در خود جمع دارد که در وجود همهٔ ما پنهان یا به عینه هویدا است: مانند فاست اثر مارلو ترحم و هراس را در ما برمی انگیزد. آخر او چیزهایی از این دنیا را آنچنان که هست مزمزه کرده است ــ دنیای فاسد و خشن را ــ و تاریخ معاصر را به عنوان نمونه‌ای از تباهی و ویرانی که با خصلت بشری عجین شده تلقی می‌کند. این نکته را او با وضوح و روشنی غیرمتعارفی می بیند و با اعمال ارادهٔ آزاد (موهبتی که خداوند به همهٔ قهرمانان آثار تراژدی اعطاء کرده است) می تواند هر آنچه را دلخواهش است از میان تودهٔ مسائل شخصی و عمومی برگزیند. اما بزودی درمی یابد که ارادهٔ آزاد هرگز کل مطلب نیست: دنیا را که او خلق نکرده است. او یک شهید یا شاهد و نیز یک قربانی است.

در این رمان «طرح کلی» داستان محور اصلی نیست. کاربرد

شیوهٔ بازگشت به گذشته، تک گوییهای درونی طولانی و استفاده از نماد به نحوی برجسته، از ویژگیهای کار اوست اما کتاب متأثر از سنّتی است که با **اولیس** آغاز شد. فرض بر این است که تا سال ۱۹۴۷ دیگر فهم و هضم رمان **اولیس** برای همهٔ خوانندگان روشنفکر و نیز ناشرانی که آن را چاپ کرده‌اند، آسان شده باشد اما کافی است فقط متن نامه‌هایی را که بین لوری و ناشرش رد و بدل شده بخوانید تا بفهمید که چگونه در فهم اهداف هنری او قصور شده است.

چه بسا که تا پیش از پایان این قرن، رمان **زیر کوه آتشفشان** به عنوان یکی از چند شاهکار بس معتبر این قرن قلمداد شود.

## جانِ کلام[1]
## گراهام گرین [۱۹۴۸]

گای گروچ‌بک[2] قهرمان رمانِ جنگی **شمشیر افتخار**[3] اثر اولین و و (که در این کتاب معرفی شده است) از این رمانِ گراهام گرین سخت ستایش می‌کند. گروچ بک در سال ۱۹۴۱ در افریقای غربی به سر می برد و در سال ۱۹۴۸ کتاب **جانِ کلام** را می خواند و از او می پرسند که: «آیا آفریقای غربی اینگونه بوده است؟» و او جواب می دهد: «می بایست که اینگونه بوده باشد.» فراخوانی زمان و مکان ــ جاده های سنگفرش، بال زدن کرکسها بر فراز بامهای فلزی، عرق کردنها و بارانها ــ همه دقیق و موجز بیان شده اند.

با این همه و و خود از چگونگی طرح و بیان مسائل الهی در این کتاب مطمئن نبوده است. کتاب در بارهٔ زندگی یک افسر پلیس مستعمراتی است بنام «اسکوبی»[4]، کاتولیک نوآئینی که با یک کاتولیک مادرزادی موسوم به لوئیز[5] ازدواج کرده است. (اعضأ

1) *Heart of the Matter*
2) Guy Crouchback
3) *Sword of Honour*
4) Scobie
5) Louise

بی فرهنگ انجمن او را «لوئیزادیب» می نامند.)، لوئیز، که ازافریقای غربی دلزده شده است با پولی که اسکوبی ازیک تاجر نامعتبر سوری قرض کرده برای گذراندن تعطیلات خود به افریقای جنوبی می رود. هنگامی که او در سفر است، اسکوبی از طرف مافوقش مأمور می شود که از عده‌ای کشتی شکستگان غیرنظامی و قربانیان اژدرافکنهای آلمانی پرستاری کند. در این رهگذرعاشق بیوهٔ جوانی می شود، هر چند که انگیزهٔ این رابطهٔ نامعقول بیشتر بر اساس ترحم استوار است تا شور عاشقانه. همانگونه که همیشه دریک مستعمرهٔ بریتانیائی اتفاق می افتد، به رغم پنهانکاریهای دقیقی که اِعمال می شود، همه از این رابطه باخبر می شوند. لوئیز نیز در افریقای جنوبی ماجرا را می شنود و به وطنش بازمی‌گردد اما چیزی در این مورد بروز نمی دهد. با خود می اندیشد که اگر همراه با اسکوبی در مراسم کریسمس کلیسا شرکت کند، شاید بتواند او را از ادامهٔ آن رابطه باز دارد. اسکوبی اگر پیش از بجا آوردن مراسم عشأ ربانی، به روابط خود با آن زن اعتراف کند، چه بسا که تصمیم بگیرد دیگر به ارتکاب گناه ادامه ندهد. اما اسکوبی حاضر نمی شود معشوقهٔ جوان خود را محکوم به دربدری و تنهایی سازد. توبه نمی‌کند و با شیوه‌ای توهین آمیز به مقدسات، از بجا آوردن مراسم عشأ ربانی سر باز می زند.

عشقِ همزمان به دو زن او را نزد خدا لعنت‌زده و سزاوار سرزنش می‌کند و تصمیم می‌گیرد که با خودکشی، که درواقع نوعی تخلف از شعائر مسیحیت است به زندگی مذهبی خود پایان دهد. لوئیز این

مکافات را قانع کننده می پندارد اما کشیش محلی، پدر روحانی رانک[۶] در این باره چندان مطمئن نیست و می‌گوید که مقامات کلیسا از عالم ارواح بشری آگاهی چندانی ندارند: انسانها برای اعتراف به تقوا و فضیلت‌شان نزد کشیش نمی روند. بدین ترتیب، کتاب با اشارهٔ بدعت‌آمیزی خاتمه می یابد. نمی توانیم قبول کنیم که اسکوبی اینک جهنمی شده است، حتی با بکار گرفتن چند نماد دقیق، چنین استنباط می شود که نکند اسکوبی خود یک فرد واقعاً مقدس بوده است.

اولین وو از این موضوع خشنود نبود و همراه با مقامات واتیکان به مخالفت شدید با او برخاست و پیام کتاب را از زاویهٔ سخت گیرانهٔ ارتودوکسی محکوم کرد. (هر چند پاپ پل خود به گرین اعتراف کرد که کتاب را خوانده است.)با اینهمه وو از دیدگاه زیبایی شناختی از کتاب به عنوان اثری که استادانه نوشته شده است یاد کرد.

این رمان از لحاظ ایجاز در بیان، اثری است درخشان و بسیار تکان‌دهنده حتی برای غیر کاتولیکها. (هر چند دانشجویان مسلمان من، هنگامی که کتاب را در مالزی برایشان می‌خواندم، وضع و موقعیت اسکوبی را مسخره می پنداشتند). این رمان را، که در آن با اصول و عقاید کلیسائیِ ویژهٔ کاتولیکها با شک و تردید برخورد می شود، می توان بیشتر یک اثر محدود فرقه ای دانست تا اثری همگانی. اما وقایع آن مربوط به مشکلات و دودلیهای واقعی بشری است وصحنه ها وفضاهائی که درآن ارائه شده برروی هم درخشان است.

6) Father Rank

## بوزینه و ذات[1]

## آلدوس هاکسلی [۱۹۴۸]

این رمانِ کوتاه بر اساس وقایع هیروشیما نوشته شده است. پس از ریختن بمبهای اتمی بر شهر هیروشیما، بسیاری از نویسندگان گرفتار افسون پیش‌بینیهای مربوط به عواقب «جنگ جهانی سوم» شدند که قریب‌الوقوع خواهد بود و با استفاده از تسلیحات و جنگ‌افزارهای هسته‌ای، تمدن انسانی را از بیخ و بُن برخواهد کند. اکنون چهل سالی است منتظر چنین جنگی هستیم که البته هنوز چهره نشان نداده است و دیگر از نوشتن اینگونه رمانها مأیوس شده‌ایم. از این رو به نظر می‌رسد که رمانهایی مثل رمان **بوزینه و ذات** فرآوردهٔ زمان خود بوده و حالا دیگر کمی قدیمی شده‌اند. اما این رمان نمونه‌ای از ویژگیهای خود هاکسلی است ــ اندیشمند و هوشیار، بیرحم و اصیل، با شگردی از داستانسرایی که اثرش تا مدتها در ذهن باقی می‌ماند.

رمان به صورت یک فیلمنامهٔ پذیرفته نشده ارائه می‌شود. این شکل داستانی، نویسنده را قادر ساخته است تا در ارائهٔ تصویرهای

1) *Ape and Essence*

فانتزی، آزادی عمل داشته باشد و از این رهگذر است که انسانها به صورت بوزینه درمی آیند و همراه با صداهایی که کلام گوته را «زنیّت جاودانی، ما را به سوی خود جذب می‌کند» به آواز می خوانند، نطفه‌هایی به درون تخمدانها راه می یابند. بوزینهٔ ماده‌ای می خواند:

عشق عشق عشق عشق خود،
ذات هر آن چیزی است که بر زبان می آورم و هر آن چیزی که به انجامش می رسانم.
آرامشی به من ببخش، ببخش، ببخش، ببخش ــ
آرامشی که همان وجود توست.

در این رمان در بارهٔ انسان و آرمانهای متعالی او هیچ نوع تصویر خیالبافانهٔ مهمی ارائه نشده است. انسانِ هسته‌ای به صورت بوزینه‌ای درآمده است.

ماجرای رمان که در تار و پود حوادث فانتزی و تخیلی تنیده شده است در جنوب کالیفرنیا اتفاق می افتد و با پایان گرفتن جنگ می بینیم که تمامی مظاهر تمدن در آن بکلی از میان رفته است. دعا و نیایش در اسفل السافلین جای مسیحیت را گرفته است زیرا بمب اتمی شیطان‌صفت است و شیطان چه بسا که دوباره آن را بر سر ما فرو بریزد مگر اینکه با دعا و نیایش و قربانی کردن انسانها، رامش کنیم. مسائل جنسی تحریم و تکفیر شده است مگر در مجالس میگساری فصلی که طی آنها هیولاهای مهیبی به دنیا می آیند که

می‌توان آنها را به نام نامی ابلیس قربانی کرد. قهرمان زن رمان که عاشق دانشمند تازه‌واردی از اهالی زلاندنو می‌شود، از نظر جسمانی ظاهراً موجودی است بی‌عیب و نقص و عادی زیرا فقط چندین نوک پستان اضافی دارد. کتاب تصویری تهوع‌آور از آینده‌ای است که هنوز احتمال وقوعش می‌رود و از آنجا که پای هاکسلی در میان است، کلام کاملاً روشنفکرانه و پر و پیمانی از «خودمحکوم‌سازی بشر» را دردهان یکی از شخصیتهایش جای می‌دهد، یکی از مشایخ اخته شدهٔ قبیله‌ای در کالیفرنیا. تمامی تاریخ بشری، مملو از اعمال شیطانی است: هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت.

## برهنگان و مردگان[1]

### نورمن مِی لر[2] [۱۹۴۸]

چاپ انگلیسی این رمان در سال ۱۹۴۹ انتشار یافت. همان سالی که کتاب **هزار و نهصد و هشتاد و چهار** منتشر شد و منتقدین نکته سنج دریافتند که این هر دو کتاب کارمایه ای مشترک در زمینهٔ دکترین جدید اِعمال قدرت دارند. شکنجه گر **مأمور** وینستون اسمیت[3] در کتاب **هزار و نهصد و هشتاد و چهار** (که شرحش در این کتاب آمده است) تصویری از آینده را به قربانی خود که یک دانش آموز است، نشان می دهد ــ چکمه ای که تا ابدالدّهر بر صورتی کوبیده می شود. در رمان مِیْ لر هم ژنرال کامینگز[4] به ستوان هرن[5] می‌گوید که ارتش را به مثابه «تصویری از آینده» در نظر بگیرد که این خود آینده‌ای است که به آیندهٔ «اورول» شباهت بسیاری دارد و تنها نکتهٔ اخلاقی آن «اخلاق قدرت» است. او در مقام نمایندهٔ فرماندهان عالی، و

1) *The Naked and the Dead*
2) Norman Mailer
3) Winston Smith
4) General Cummings
5) Lieutenant Hearn

گروهبان کرافت[6] به عنوان نمایندهٔ رستهٔ پایین، هر دو سرگرم نبرد با فاشیزم اند اما در واقع خود فاشیست هستند و بخوبی هم از آن آگاهی دارند. هرن لیبرالِ ضعیفی است که به‌رغم ضعفش حاضر به تسلیم در برابر سادیسم کامینگز نیست و توسط ژنرال و به دست گروهبانش سر به‌نیست می شود. کامینگز که خود طرّاح جنگی است، نقشه می چیند و کرافت که فرمانده خط مقدم جبهه است آنها را به مورد اجرا می‌گذارد. هرن که نمایندهٔ نظامی شریف و انسانی است در میان دو نقطهٔ افراط و تفریط شیوه های نوین قدرت، خرد می شود.

در این روایت سختیها و ناملایمات نیروهای امریکایی طی جنگهای اقیانوس آرام با قدرت و دقت تمام نمایش داده شده است. گروهی که نمایندهٔ امریکاییهای طبقه پایین و ستمدیده اند به صورت گشتِ شناسایی پیش از حمله ای که مقرر است صورت گیرد به جزیرهٔ آنوپوپئی[7] که در تصرف ژاپنیهاست اعزام می شوند. ما بوی هوای خفه و غبار داغ جنگل و عرق تن مردان را حس می‌کنیم. با این همه، در جمع این امریکاییهای نمونه، و به رغم زنده بودن پوست و عضله و عصب‌شان، تنها هرن و کرافت به صورت افرادی زنده ظاهر می شوند. در بین این افراد، تمایلی بس مشتاقانه وجود دارد که حیطهٔ نژادی و منطقه ای ایالات متحد امریکا از هم باز شناسانده شود: یهودیان و لهستانیها و تکزاسیها و غیره. می لز با شگردی که از جان دوس پاسوس* به عاریت گرفته

6) Sergeant Croft 7) Anopopei

است، سابقه و زمینهٔ پیشین زندگی آنها را باز می نماید، یعنی با شگرد فلاش بکهای تکه‌تکهٔ امپرسیونیستی که خود آن را «ماشین زمان»[8] می نامد. این «ماشین» چیزی است شبیه چرخ دنده یا آسیاب: انگار که گذشتهٔ تمامی شخصیتهای فرعی را آسیاب می‌کند و آنها را به صورت اجزائی ریز و خرد از اشتغالات جنسی درمی آورد.

در این رمان، پوچی و بیحاصلی جنگ بخوبی نمایش داده می شود: جزیره‌ای که باید تسخیر شود هیچگونه اهمیت استراتژیک ندارد. روحیهٔ شورش در میان افراد، در اثر حادثه‌ای کوچک بالا می‌گیرد: افراد گشت به لانه‌ای از زنبورهای سرخ برمی خورند و با رها کردن اسلحه و تجهیزات خود از مهلکه می‌گریزند؛ «برهنگان» «مردگان» را پشت سر می‌گذارند. انگیزه‌ای ناگهانی می تواند بذرهای انسانی به بار آورد: ما هنوز کاملاً به ماشین تبدیل نشده‌ایم. بدبینی می لر در آثار بعدی‌اش چهره می نماید ــ در کتابهای **پارک آهو**[9]، **سواحل باربری**[10] و **رؤیای امریکائی**[11] ــ اما در اینجا با مردانی که به خود این جرأت را می دهند که از خودکشی دستجمعی در جنگ احتراز کنند، تصویری دلگرم کننده از امید وجود دارد. برای یک رمان‌نویس بیست و پنج ساله، **برهنگان و مردگان** اثری است که به نحو حیرت‌انگیزی پخته و کمال یافته است. این کتاب هنوز هم بهترین اثر داستانی می لر است و یقیناً بهترین رمان جنگی است که تاکنون در ایالات متحد امریکا ظهور کرده است.

8) The Time Machine
9) *Deer Park*
10) *Barbary Shore*
11) *An American Dream*

## شاهراهی در کار نیست[1]
## نویل شوت[2] [۱۹۴۸]

نویل شوت هیچگاه مدعی نبود که رمانهایش را با در نظر داشتن نیات متعالی ادبی می‌نوشته است. او مهندسی کارآمد بود که روی هواپیماهای «آر ۱۰۱» کار می‌کرد و زندگینامه‌اش را هم تحت عنوان **قانون شیب** نوشت. اما قوّهٔ تخیل داشت و با سبک نگارشی ساده و روشن به پاره‌ای از کارمایه‌های آثارش غنای فراوان بخشید. بدین ترتیب، در کتاب **در هوای نم‌دار**[3] نخست به انگلستانی که در اثر گرایش به سوسیالیسم، غمزده و بیروح شده است می‌نگرد و سپس می‌پردازد به مسألهٔ برابری حق انتخاب بین‌المللی بر اساس هر کس یک رأی، و در نهایت، موضوع انتقال حکومت پادشاهی بریتانیا را که از دولت متزلزل جمهوریخواهان و چپگراها به ستوه آمده است، به استرالیا مطرح می‌کند. در کتاب **روی ساحل**[4] روایت استرالیایی دیگری داریم: ساکنین نقاط آن سوی کرهٔ زمین، از سوی نیمکرهٔ

1) *No Highway* 2) Nevil Shute
3) *In the Wet* 4) *On the Beach*

شمالی که حالا دیگر خاموش شده است، منتظر هجوم بیماری ناشی از ذرات رادیوآکتیویته‌ای هستند که میراث جنگ جهانی سوم است. مردم شهر ملبورن با بیحالی و سستی غریبی که ذهن آنها را مسحورِ فاجعهٔ قریب‌الوقوعی کرده است پایان زندگی خویش را انتظار می‌کشند. این فاجعه سرانجام رخ می دهد و تنها کسی که زنده می ماند ظاهراً خود شوت است که ماجرا را برای ما توصیف می‌کند. این کتاب تنها رمان واقعی است که تاکنون با «پایان بسته» نوشته شده است. پس از آخرین صفحهٔ کتاب، دیگر هیچ شخصیتی وجود ندارد اما ظالمانه است اگر بگوییم که پیش از آن هم شخصیتی وجود نداشته است. آفرینش شخصیتهای زندهٔ تولستوی وار البته از تخصصهای برجستهٔ شوت نیست ولی او بهرحال یک مهندس بوده است.

اما رمان **شاهراهی در کار نیست** دارای شخصیتهایی است معتبر و باور پذیر و از همه مهمتر شخصیت قهرمان اصلی کتاب که دانشمند پژوهشگری است که سعی دارد همکاران دیرباور خود را به این واقعیت متقاعد سازد که فلزات هواپیما هم مثل انسانها از کار زیاد خسته می شوند. این موضوع در زمان انتشار کتاب، چندان جدّی تلقی نمی شد. از این رو، رمان **شاهراهی در کار نیست** به عنوان رمان نادری که نه تنها شیوهٔ تفکر اجتماعی را تغییر داده بلکه در زمینهٔ اصول ایرودینامیک هم نظرات قابل ملاحظه‌ای ارائه داده است از حرمت ویژه‌ای برخوردار است. شجاعت مهندسی که به او بی اعتنائی شده اما او همچنان در داشتن عقایدی که مورد ریشخند قرار گرفته است

سرسختی نشان می دهد و زندگی خصوصی اش با دختری بی مادر (که از موهبت خدادادهٔ قوهٔ ادراکِ خارج از حواس پنجگانه برخوردار است) و رابطهٔ مبتنی بر احساساتش با یک ستارهٔ معروف سینما (مسافر هواپیمایی فکسنی که او بیرحمانه فرودش می آورد) همه با طنزی تیز و صحنه هایی شورانگیز ارائه می شوند. و خوب هم هست که رمانی داشته باشیم که پایه هایش به طرزی مستحکم بر حقایق دنیای تکنولوژی استوار باشد.

## گرمای روز[1]

### الیزابت باون[2] [۱۹۴۸]

هیچ رمانی نتوانسته است به اندازهٔ این رمان، فضا و حال و هوای شهر لندن را طی جنگ جهانی دوم توصیف کند. الیزابت باون آن دنیای پر درد و رنج و آن ایام یکنواخت را با جزئیات دقیق و کاملاً باورکردنی به تصویر می‌کشد و تأثرات حسّی و عاطفی خوانندگانش را (هر خواننده‌ای که آن زمان و مکان را می شناسد) تا بدان حد متعالی برمی انگیزد که انگار خودش را در آن فضا و در آن دوره می بیند. اما رمان بسیار برتر از اینها است و حتی بسیار برتر از ماجرای زندگی استلا رادنی[3] است که عاشق رابرت کل‌وی می شود. کل وی مردی است که پس از واقعهٔ «دانکرک» از خدمت نظام اخراج شده و اکنون مصدوم و زخمی از نظر جسمی و روحی، به صورت یک خائن درآمده است. جنگ برای نویسندهٔ کتاب این مشکل را به طرز روشنی حل کرده است که

1) *The Heat of the Day*
2) Elizabeth Bowen
3) Stella Rodney
4) Robert Kelway

هرگاه پایه‌های تمدنی فرو بریزد، در کجا باید به جستجوی مأمن اطمینان‌بخشی پرداخت؟ «ظلم شخصی و مصیبتهای جنگ جهانی هر دو در آغاز گرمازدگی ذهن او نقشی بر عهده داشته‌اند.» اوضاع و احوال استلا در ایام جنگ ــ یعنی زندگی در آپارتمانی اجاره‌ای که هیچ چیزش از آن او نیست و حتی ماجرای عشق‌ورزی‌اش که تداومی ندارد ــ خود نمادی از شکست سنّت است. وقتی استلا سری به موطن خانوادهٔ رابرت در منطقهٔ هولم دین[5] می‌زند این پرسش را مطرح می‌کند که «چگونه کسی می‌تواند در جایی که سالهاست مرگ را انتظار می‌کشد، به زندگی خود ادامه دهد؟» این خانه نه تنها نشانهٔ یک زندگی دائمی نیست بلکه جایی است که آن را خریده‌اند تا با قیمتی بیشتر بفروشندش. ریشهٔ خیانت رابرت در اینگونه تصنعها و بی‌ثباتیها نهفته است. در این اوضاع و احوال، در ایرلند بیطرف ایماژهایی از واقعیت را می‌توان یافت ــ «خانه‌ای بزرگ»، سربرافراشته در برابر چشم اندازها و مناظری که ظاهرسازیهای بشری را به سخریه می‌گیرند و مکان واقعی انسان را در طبیعت به او می‌آموزند.

منطقهٔ هولم دین در انگلستان با مونت موریس[6] در ایرلند در مقابل هم قرار می‌گیرند. منطقهٔ هولم دین با «بازوهای گشاده و چلیپایی از گذرگاههایی که به هیچ منتهی می‌شوند چیزی القاء نمی‌کند مگر یک احساس اخلاقی تصنعی که جای غمخواریهای انسانی را گرفته است.» رابرت سرانجام قربانی یک توهم می‌شود ــ باور به اینکه

5) Holme Dene 6) Mount Morris

آلمان نازی نمایانگر نظام تازه‌ای است که او می تواند بر آن تکیه کند. مونت موریس از سوی دیگر در بر گیرندهٔ پیوند گذشته و حال است، سنّتی که نفس را متعالی و «خود» را به زنجیر می‌کشد ــ همان «ذهن گرمازده». این خلاصهٔ داستان، بسیار ساده بنظر می رسد اما رمان، با نثر فخیم و تیز و موجزش، به وضع و حال و موقعیت انسانی پاسخی درخور می دهد که ازطریق نمادهای دقیقاً برگزیده‌ای بیان شده‌اند.

## هزار و نهصد و هشتاد و چهار[1]
## جورج اورول[2] [۱۹۴۹]

مضمون این اثر یکی از معدود دیدگاههای نامأنوس و بدبینانه ای است که شیوهٔ تفکر ما را بکلّی دگرگون کرده است. می توان گفت که آیندهٔ مخوفی که اورول پیش‌بینی کرده، صرفاً به این دلیل که بموقع ما را آگاه کرده و پیشاپیش هشدارمان داده است، هنوز به وقوع نپیوسته است. از سوی دیگر، می توان این رمان را نه به عنوان رمانی پیشگویانه بلکه به عنوان پیوند همزمان و مضحک دو واقعهٔ کاملاً مغایر تلقی کرد: تصویری از انگلستان در دورهٔ پس از جنگ، سرزمینی ملال‌آور و تاریک و دست‌به گریبان با کمبودهای بسیار، و نیز تصویری از این اندیشهٔ غریب و ناممکن که روشنفکران انگلیسی زمام امور کشور (و به همین گونه تمامی دنیای انگلیسی زبان) را به عهده گرفته باشند. در این تصویر دنیا به سه ابرقدرت متمایز تقسیم شده است: اقیانوسیه[3] و اوراسیا[4] و ایست آسیا[5] که دو تا از آنها که

1) *Nineteen Eighty-Four*
2) George Orwell
3) Oceania
4) Eurasia
5) Eastasia

متحدینشان مدام در تغییر و تحول اند، همیشه با آن دیگری در جنگ و جدال اند: بریتانیا بخشی از اقیانوسیه است و آن را «نوار هوائی» شمارهٔ یک می نامند. وینستون اسمیت[6] شهروندی از پایتخت این سرزمین، مانند هر شخص دیگری چنان بار آمده است که از قانون مستبدانه و تک‌قدرتیِ «برادر بزرگ» متابعت می‌کند ــ موجودی اسطوره‌ای و بنابراین فنا ناپذیر، رئیس افتخاری یک حکومت اولیگارشی که پیرو فلسفه‌ای است که آن را به طنز، سوسیالیسم انگلیسی یا «اینگ ساک» می نامند. فقط «پرولها»، یعنی عوام یا توده‌ها آزاد هستند، آزاد ــ زیرا ذهن آنها بیش از حد خام و حقیر است که بتوان آن را کنترل کرد؛ اعضاءِ حزب تحت مراقبت دائمی «پلیس اندیشه» قرار دارند. وینستون آخرین فردی است که هنوز مفهوم واقعی آزادی را از دست نداده است (عنوانی که اورول در اصل برای کتاب در نظر گرفته بود «آخرین انسان در اروپا» بود) علیه «برادر بزرگ» شورش می‌کند اما دستگیرش می‌کنند و از طریق شکنجهٔ متافیزیکی آموزش تازه‌ای به او می دهند و از حدود اختیارات و میزان قدرت حزب آگاهش می‌کنند: قدرت بی انتهای کنترلِ اندیشه و حتی کنترل بیان. زبان جدیدی که جایگزین زبان پیشین می شود، نوعی زبان انگلیسی است که بیان اندیشه‌های نو و بدعت‌آمیز را غیرممکن می سازد: «اندیشهٔ دو پهلو» اسلوبی است که حزب از طریق آن می تواند نظر خود را بر واقعیات خارجی تحمیل کند به طوری که ۵ = ۲ + ۲ معادله‌ای درست و معتبر جلوه

6) Winston Smith

می‌کند. دولت چیزی است جاودانی و مطلق و تنها منبع نشر واقعیات. آخرین انسان آزاد نیز، به میل و ارادهٔ خود، خویشتن را قلباً و با تمام وجود تسلیم این نظام می‌کند. (این نکته مهم است زیرا در آثار اورول هیچگونه شستشوی مغزی وجود ندارد.)

آلدوس هاکسلی در معرفی کتاب خود موسوم به **دنیای قشنگ نو**[7] منتشرشده در سال ۱۹۳۲ و در نتیجه خارج از محدودهٔ گزینش ما، به نسل بعد از جنگ اعتراف می‌کند که اورول در این کتاب، آیندهٔ باور پذیرتری از آنچه خود او تصویر کرده نشان داده است؛ تصویری از دنیائی که در اثر محدودیتهای شیمیائی، وضعی استوار و تثبیت شده و مرفه بدست آورده است. این که اگر اورول خود امروز زنده بود، دست کم بخشی از پیشگوییهایش را پس می‌گرفت یا نه، بر ما معلوم نیست (اگر البته بتوان آن را پیشگویی نامید.) زمانی که اورول این حرفها را مطرح می‌کرد سخت مریض بود و خود اعتراف می‌کند که اینها خیالبافیهای یک انسان در حال احتضار است.

نتیجهٔ خاطره‌انگیز رمان **هزار و نهصد و هشتاد و چهار** و نیز **دنیای قشنگ نو** ظرافت آزادی بشری و آسیب‌پذیری ارادهٔ بشری و قدرت اصیل علومِ کاربردی است.

کتاب **هزار و نهصد و هشتاد و چهار**، رمانی کامل نیست و حتی بعضیها هم نظر داده‌اند که کتاب بیش از حد جنبهٔ آموزشی دارد که بتوان آن را اصلاً رمان نامید، و بهترین اثر اورول را باید در چهار جلد کتاب مجموعهٔ مقاله‌های انتقادی و جدلی او که پس از مرگش منتشر

7) ***Brave New World***

شد و نیز در افسانهٔ **مزرعه حیوانات**[8] جستجو کرد (۱۹٤۵). این کتاب آخری یقیناً رمان نیست و از این رو نمی توان آن را در ردهٔ رمانهای منتخب این کتاب به شمار آورد.

8) *Animal Farm*

## اندام[1]

## ویلیام سنسوم[2] [۱۹۴۹]

این رمان در بارهٔ آن درونمایهٔ بسیار قدیمی ــ یعنی حسادت شوهر به زن است. آرایشگری میانسال اندک اندک مشکوک می شود که زنش که تقریباً همسن و سال او اما هنوز بنحوی پخته و جذاب و دلرباست، با مرد همسایه که مردی است پر حرارت و خوش‌مشرب و اهل کیف، سر و سرّی دارد. حسادت شوهر، مثل حسادت اتللو، بی‌پایه است اما بعکسِ اتللو، او به سوی جنون زن‌پرستانه کشانده نمی‌شود و در عوض شدیداً به وسوسه می افتد تا با چشم خود، همه چیز را ببیند و بر باصطلاح زن‌قحبگی خود صحه بگذارد. پس بدقت حرکات او را زیر نظر می‌گیرد و چشمانش از حیرت بازمی‌ماند. جزئیات آن دنیای بیرونی با چنان وضوحی ظاهر می شود که البته غیرمعقول و نامتعارف است اما ــ به گمان من خیالبافانه نیست. سنسوم با دید و دقتی موشکافانه، اصطلاحات و آهنگ زبان انگلیسی طبقهٔ پایینتر از متوسطِ پس از جنگ را می‌گیرد و استادانه به نمایش

1) *The Body* 2) William Sansom

درمی آورد. ایماژ نهائی که در ذهن خودخورندهٔ شوهر ظاهر می شود، به شکل تصویر یک اندام انسانی است که دیگر پیر و نادلچسب شده ــ یعنی ناخنهای شکستهٔ انگشت پا، پوست زبر و چروکیده، نفس نامطبوع ــ و میل جنسی اش به صورت نوعی جنون بیجان درآمده است. آنچه آن چشم از حیرت بازمانده سرانجام می بیند، همین تصویر است که باز به نوبهٔ خود به نوعی فلسفهٔ کناره گیری و تسلیم می انجامد. سنسوم از طریق یک نقیضه یا پارادوکس، با توقف در سطح ماجرا، به اعماق روح بشری نقب می زند.

این طرح پیش پا افتادهٔ داستانی البته از مشخصهٔ کارهای سنسوم است. آنچه برای او مهم است، ساخت و پرداخت زبان وواژه هایی است که برای بیان پایانی کاملاً تصویری به کار گرفته می شود. این رمان، مثل بعضی از داستانهای کوتاه معروف او، خواننده را آماده می‌کند تا نگاهی تازه ــ چنانکه گویی از آب باران شسته شده باشد ــ به دنیای تأثرات بصری بیفکند. اما در این رمان قدرت عاطفی آمیخته با آگاهیهای بسیار دقیق و تیزبینانه نیز نهفته است.

## صحنه‌هایی از زندگی شهری[1]
## ویلیام کوپر[2] [۱۹۵۰]

در امریکا این کتاب را با کتاب **صحنه‌هایی از زندگی زناشویی** (۱۹۶۱) بهم پیوسته‌اند و رمان واحدی تحت نام **صحنه‌هایی از زندگی** منتشر کرده‌اند. کتاب دوم البته نسبت به کتاب اصلی، در سطح پائینتری قرار دارد. در کتاب اول ما با نخستین ضد قهرمان انگلیسی یعنی جو لون[3]، معلم علوم دبیرستانی در شهر سر و کار داریم که از لحاظ رفتار و کردار و شور و شوق تدریس، به هیچوجه خود را با جامعهٔ شهری وفق نمی دهد، اما این عدم پذیرشِ شیوهٔ زندگی بورژوایی هیچگاه جنبهٔ حاد و خشن به خود نمی‌گیرد. مشکل او در این است که به هیچ چیز دیگری هم معتقد نیست که بتواند آن را در برابر اربابان شهر مطرح کند؛ او آنارشیستی است که در یک جامعهٔ آنارشیستی همانقدر بیقرار است که در یک جامعهٔ بورژوایی. در کتاب دوم با آنچه در انتظارش هستیم مواجه می شویم و درمی یابیم

1) *Scenes from Provincial Life*
2) William Cooper
3) Joe Lunn

که جویک کارمند عالیرتبه دولت و نیز یک رمان‌نویس معروف شده است. برای تکمیل سعادت زندگی خویش حالا دیگر به تنها چیزی که می اندیشد تشکیل خانه و خانواده است و بس. ژولین سورل[۴] قهرمان رمان **سرخ و سیاه** اثر استاندال ــ نمونهٔ برجستهٔ همهٔ ضد قهرمانهای قدیمی ــ کار را تمام و کمال انجام می دهد و از جامعهٔ بورژوایی بکلی می بُرد؛ اما در اینجا شورش قهرمانان انگلیسی به رهبری جولون با جرقه ای کوچک آغاز می‌شود، و سپس به خاموشی می گراید.

رمان **صحنه‌هایی از زندگی شهری** را باید به مثابه تصویری سرگرم کننده از یک شورش محدود و خوشدلانه پذیرفت، شورشی البته بیش از حد ضعیف که بتواند اعتراض علیه جامعه را اندکی مثلاً قوی‌تر از یک حرکت دلقک گونه به نمایش بگذارد. این شورش حتی آنقدر روشن نیست که دست کم این نکته را بر او آشکار سازد که جامعه جز اینکه جایگاهِ گروه کثیری از شیادان لاف زن است، دقیقاً چه عیوبی دارد. ولترهای پائینتر از طبقهٔ متوسط یا طبقهٔ کارگر که فریاد می زدند «نابود باد خرافات!» از میان جامعه هایی برخاسته اند که کاملاً مغایر با جامعهٔ فرانسهٔ پیش از انقلاب بوده است؛ آنها فرزندان جوامعی هستند که از غذای کافی بهره‌مندند و مزهٔ فقر را نچشیده اند: فرزندان سرکش دولتهای مرفه. رمان کوپر البته به عنوان یکی از نخستین الگوهای یک جنبش کامل در ادبیات داستانی انگلیس، مقام پر اهمیتی دارد. این اثر در زمینهٔ کار خود، دارای ارزشهای فراوان است ولاجرم سزاوار آن که ماندگار بماند.

4) Julien Sorel

## طلسم شکن[1]
## بود شولبرگ[2] [۱۹۵۰]

پدرِ شولبرگ یکی از تهیه کنندگان موفق هالیوود در دهۀ ۱۹۳۰ بود و فرزندش شاید بیشتر به عنوان فیلمنامه نویس فیلمهای **در بارانداز**[3] و **چهره‌ای در جمعیت**[4] و **هر که قوی‌تر باشد زمین می خورد**[5] شهرت دارد، هر چند این دو فیلم آخر بر اساس داستانهای معروف خودِ شولبرگ ساخته شده‌اند. از کتاب **طلسم شکن** شاید به علت جنبه های ادبی اش هنوز فیلمی تهیه نشده است. (جنبه های ادبی کتاب به اندازۀ صحنه های شورش کارگری و گردهم آییهای مسیحائی و دنیای فاسد مشت‌زنی گیرایی سینمایی ندارد.) کتاب دربارۀ هالیوودِ دهۀ ۱۹۳۰ و نیز دربارۀ رمان‌نویس بزرگ و منحرفی است موسوم به منلی هالیدی[6] که در واقع چهرۀ دیگری از اسکات فیتز جرالد است. شولبرگ خود در جوانی مأموریت یافت تا در تهیۀ فیلمنامه ای که در

1) *Disenchanted*
2) Budd Schulberg
3) *On the Waterfront*
4) *A Face in the Crowd*
5) *The Harder They Fall*
6) Manley Halliday

این رمان از آن به نام **عشق روی یخ**[۷] نام برده شده به فیتز جرالدِ بیمار و تهی دست کمک کند. سفری به یکی از دانشگاههای شمال شرقی در فصل زمستان برای فیلمبرداری از صحنه های کارناوال روی یخ، موجب می شود رمان‌نویس بزرگ سلامت جسمانی خود را از دست بدهد (انحراف خط داستانی از واقعیت) و از کار اخراج شود و سرانجام در اثر عوارض ناشی از بیماری جان بسپارد. ویژگی برجستهٔ رمان در ارائهٔ تصویری بسیار کامل، همراه با فلاش‌بکهای درخشان و معتبر به سالهای پرشکوه و موفقیت‌آمیز زندگی نویسنده‌ای است که خود زمانی چهرهٔ پر جنجال دههٔ بی بند و بار ۱۹۲۰ بوده و همچنان در همان حال و هوا زندگی می‌کند. شپ دستیار او، از یک سوشیفتهٔ کار هالیدی است و از سوی دیگر معتقد به نظریهٔ سیاسی امریکایی که مغایر با همهٔ آن چیزهایی است که هالیدی هوادار آنها بوده است. توصیف شخصیت جری همسر هالیدی در این کتاب به روشنی نمایانگر تصویر خیالپردازانه‌ای از زلدا فیتز جرالد است. عشق به شرکت در ضیافتهای مجلل سالهای بیست و سفر به کوت دازور و عیاشیها و خوش گذرانیهای افراطی و فساد آن روزهای خاطره‌انگیزِ هالیوود، همه با صداقتی که گاهی ماهرانه وهم‌انگیز می نماید تصویر شده‌اند. **طلسم‌شکن** رمانی است مسحور کننده: تاکنون هیچ داستانی نتوانسته است بهتر از این رمان، رنجهای درونی نویسنده‌ای در حال سقوط را بیان کند و شکوه و زیبایی ایثار و فداکاری هنرمندانه را به نمایش بگذارد.

7) *Love on Ice.*

## رقصی برای موسیقی زمانه[1]
## آنتونی پاول[2] [۷۵–۱۹۵۱]

این اثر رود ــ رمانی* است که به رغم قطور بودنش، مثل رمان **در جستجوی زمان از دست رفته**[3] پروست* باید به صورت یک اثر واحد در نظر گرفته شود. در واقع چیزی هم مدیون پروست است و حتی با واقعه‌ای پروست گونه آغاز می شود ــ با وقوع حادثه‌ای جزئی در زمان حال، زمان گذشته به طرزی سحرآمیز در ذهن تداعی می شود. در رمان پروست این پیشآمد جزئی فرو بردن تکه کیکی در فنجان چای است؛ اما در آغاز داستانِ **درباب تربیت**[4]، نیکولاس جنکینز راوی تمامی داستانهای این مجموعه، کارگرهایی را می بیند که در کنار منقلی نشسته‌اند و خود را گرم می‌کنند. «همچنان که انبوه دودِ تیره‌ای بر فراز خانه‌ها شناور بود، برف آرام آرام از آسمانی گرفته به زمین می ریخت، هر دانه‌اش که فرود می آمد با صدای هیس آهسته‌ای بر زمین می نشست.» بارش برف، جنکینز را به اندیشه فرو

1) *A Dance to the Music of Time*
2) Anthony Powell
3) *A la recherche du temps perdu*
4) *A Question of Upbringing*

می‌برد: بنا به عللی ــ مربوط به دنیای کهن ــ «سربازان پوستین‌پوش، خود را کنار منقلهایی گرم می‌کردند... و اسبانی که از کمر به بالا به هیأت آدمیزاد بودند، با مشعلهایی در ساحل دریایی یخ‌بسته چارنعل می‌تاختند.» این تخیلات و همخوانیها و تداعیهای کلاسیک او را به روزهای مدرسه باز می‌گردانند، روزهایی که به آموختن زبانهای باستانی مشغول بوده است. آنگاه ویدمرپول[5] یکی از شخصیتهای اصلی همهٔ داستانها، به هیأت یک بچه مدرسه‌ای در می‌آید و از اینجا داستان سیر طبیعی خود را آغاز می‌کند.

برای بیان آنچه می‌گذرد، وجود یک «راوی ــ مفسر» نیز در کتاب مورد نیاز است، زیرا زمان واقعه مطابق گردش عقربهٔ ساعت پیش نمی‌رود و به تفسیر و تعبیر هر انسانی از گذشتِ زمان بستگی دارد. جنکینز حرکات شخصیتها را نظاره می‌کند اما آنها همپای زمان رژه نمی‌روند ــ حرکاتشان باید با الگو و آهنگ رقص همسازی پیدا کند. زمان فقط می‌تواند موسیقی لازم را بیافریند، آنهم در صورتی که دستهای راوی بتواند با کلید زمان آزادانه به بالا و پایین حرکت کند. اما رقاصان کیانند و کجایند؟ صحنهٔ رقص آنجاست که محفل هنرمندان و روشنفکران تا حدودی و از جهاتی با جامعهٔ سر به راه و مطیع اطوارهای روزمره سازگاری پیدا کند. وارستگان با آریستوکراتها و سوداگران درهم می‌آمیزند. ما حق نداریم همهٔ اعمال آنها را نظاره کنیم: جنکینز حرکاتی را برمی‌گزیند که به بهترین وجهی با موسیقی و رقصش هماهنگی داشته باشد، و می‌بینیم که از

5) Widmerpool

آنچه خوانندگان داستانهای مردم‌پسند انتظار شنیدنشان را دارند و منتظرند که راوی مشتاقانه آنها را برایشان بشکافد، سخنی به میان نمی‌آورد ــ مثلاً، از ماجرای زندگی عاشقانهٔ خودش.

سخت‌گیری در گزینش چنین مطالبی با صیقل‌یافتگی سبک کارش ــ سبکی درخورِ طنزی والا و فاش ساختن موقعیتهای کمیک، خوب بهم می‌آیند. اما دامنهٔ طنز والا در منابع ادبیات داستانی سخت محدود است و هر چه طرح گسترده‌تر باشد میدان عمل تنگ‌تر و حال و هوای طبیعی محدودتر می‌شود. در همان آغاز داستانِ **در باب تربیت**، جنکینز به تابلویی می‌اندیشد اثر پوسن* که «در آن «فصلها» دست در دست با آهنگ موزون چنگی که ریش سپیدی عریان و بالدار می‌نوازد، گام برمی‌دارند.» بعد در ذهن خود مجسم می‌کند «افراد بشر، در جامعه مثل «فصلها»، دست در دست با آهنگی بغرنج در حرکت‌اند.» این درونمایه، به ظاهر امر، درونمایه‌ای آنچنان برجسته برای یک چنین اثر حماسی نیست.

داستان **مهربانان**[۶] یعنی ششمین داستان این مجموعه را در نظر بگیریم. مهربانان: حشرات یا اشرار (چون از آنها خوف داریم، اسمشان را «مهربانان» گذاشته‌ایم) بر دو جنگ بزرگ قرن ما تسلط دارند. این هر دو جنگ یکجا عرضه می‌شوند: تکنیک موزیکال داستان توالی تاریخی را نادیده می‌گیرد و از زمان به جای رودخانه‌ای جاری، آبگیری بسته و آراسته می‌سازد. وقوع جنگ جهانی اول با حادثه‌ای کمیک که بیشتر متناسب با پردهٔ دوم یک نمایش ارواح

6) *The Kindly Ones*

است اعلام می شود: کلفت خانه، بیلسون[۷]، آشفته حال از دیدن یک شبح سخنگو، و بهت زده از همخوابگیِ همراه با تهدید آلبرت که آشپز است، لخت مادرزاد به اتاق نشیمن می آید (مادرجنکینز می گوید «من جداً فکر می کردم که رابطهٔ خودمانی، حرمت آدمی را از بین می برد، حالا هم که پیدا کردن کلفت تا بدین حدّ مشکل شده است، من با اطمینان خاطر منتظر یک چنین چیزی بودم.»). آغاز جنگ جهانی دوم با طرح معمائی دربارهٔ «گناهان بزرگ هفتگانه»[۸] (غرور، آز، شهوت پرستی، خشم، پرخوری، رشک، تنبلی) با بوق و کرنا به اطلاع همگان می رسد. این ماجرا در خانهٔ بزرگ و ییلاقی سر مگنوس دانرز[۹] اتفاق می افتد ــ همه چیز انگار خاموش روی یک پردهٔ نقاشی شکل می گیرد.

پاول نیز همچون اولین و و نمی تواند طبقات پایین جامعه را جدّی بگیرد. اما اگر چه همهٔ شخصیتهای او دارای خمیرمایه ای یکسان هستند، راوی داستان آهنگ بس پرشور و استواری برایشان می نوازد. وید مر پول و مورلند و سر مگنوس و بسیاری دیگر که بعضی از آنها شخصیتهای خل وضع و مضحکی به شیوهٔ شخصیتهای و و هستند، در آرامگاه ابدی ادبیات داستانی جای مشخصی دارند. حال و هوای جاه طلبانهٔ این مجموعهٔ بزرگ الحق که با بیان ادیبانه و استادانهٔ داستانی اش هماهنگی کامل پیدا می کند. این رمان، شاید اثری برای همهٔ زمانها نباشد اما در عین حال هم نمی توان آن را نادیده گرفت.

7) Billson
8) Seven Deadly Sins
9) Sir Magnus Donners

## ناطور دشت[1]

## جه. دی. سالینجر[2] [۱۹۵۱]

این رمان، از آن جهت که برای نخستین بار به بررسی شورش نسل جوان پرداخته است، در میان آثار ادبی سالهای هزار و نهصد و پنجاه به عنوان کلیدی راهنما به شمار می رود، هر چند قهرمان کتاب، هولدن کولفیلد[3]، بیشتر یک صدای آرام معترضانه و در کنار گود است تا فریاد رزمنده ای که بخواهد دنیا را تغییر دهد. هولدن سرگذشت خود را با زبانی عامیانه که چیزهایی هم از زبان «نسل واخورده» آموخته است بیان می‌کند، زبانی جذاب و غالباً طنزآلود و گاهی کودک‌وار و ترحم انگیز. او اکنون جوان بالغی است که مدرسهٔ شبانه روزی را ترک گفته و می خواهد تعطیلات آخر هفته را در نیویورک بگذراند و در این رهگذر با رانندگان تاکسی و فاحشه ها و خواهر کوچک خود، و سرانجام مردی برخورد می‌کند که همیشه برای او محترم بوده است (یکی از میان معدود کسان مورد احترام او.

1) *The Catcher in the Rye*
2) J. D. Salinger
3) Holden Caulfield

زیرا او تقریباً به همهٔ بزرگسالان بدگمان است) و او نیز نیتی همجنس‌بازانه دارد. در این رمان، طرح واقعی وجود ندارد و کتاب تماماً شرح مشاهدات دقیق و تیزبینانهٔ پسرکی است تنها در دنیائی مملوّ از ریا و دورویی و ارزشهای ساختگی، دنیائی که خود نوعی مضحکهٔ جهنمی است زیرا دنیائی است نیازمند عشق اما نمی داند چگونه آن‌را پیدا کند. آنچه صدای درونی هولدن در باره‌اش سخن می‌گوید، تمنائی است پیش از آغاز عشق ــ یعنی صداقت ــ و نیز وحشت از تصویر کلی جامعهٔ امریکا که گمان می‌کند می تواند بی‌عشق و صداقت به زندگی ادامه دهد. عشق به معنای روابط جنسی نیست، هولدن کششی غریزی به تنهایی و تجرد دارد و نکتهٔ جالب اینکه به تنها آدمهای خوبی که برمی خورد، دو راهبه است. با اینهمه عشق ظاهراً با مرگ بی ارتباط نیست (هولدن برادر مرده‌اش را می پرستد) عشق انگار با معصومیتی که با فرا رسیدن سن بلوغ فرو می میرد ارتباط دارد. هولدن واژه‌های شعر «برنز»* را در بارهٔ رفتن به میان گندمزار بدرستی نشنیده است. او خود را فردی می پندارد که در گندمزار کودکان را می‌گیرد و نجات می‌دهد ــ کودکان معصومی را که در گندمزار مشغول بازی هستند و هر آن در معرض خطر سقوط از لبهٔ پرتگاهی نامرئی قرار دارند. اما این رؤیای نجات معصومین، پیش از آنکه دنیا را به فساد و تباهی بکشاند، رؤیای ناامیدانه و بیهوده‌ای است. هولدن از این ناامیدی و بیهودگی می‌گریزد و به چنگ بیماریِ روانی می افتد و اکنون دارد داستان خود را ــ در حالی که تحت درمان روانی است می نویسد.

**ناطور دشت** اوج یک سری داستانهایی است که بیشترشان با کارمایهٔ نجات و رهایی یک ذهن بیمار از دیدگاه معصومانهٔ یک کودک نوشته شده‌اند (مثل **برای اسمه با عشق و ناپاکی**[۴]). آثار بعدی سالینجر، مثل **فرانی و زوئی**[۵] و **نجاران، ستونهای سقف را بالا بگیرید**[۶] مشتاقان آثارش را پاک مأیوس کرده است، هر چند این آثار درست همانهایی است که می بایست انتظارش را داشته باشند. این خود شجاعت می خواهد که کسی تلاش کند مشکلات دنیائی را از طریق داشتن ایمانی مثبت به عشق بگشاید، هر چند گناه سالینجر در این است که درها را می بندد و به شرح ماجرای خانوادهٔ نخبه ای می پردازد (خانوادهٔ گلاس) که تنها به انجام دو کار دست می یازند ــ با آیین و مراسمی گناه دنیوی را می شویند و به یک مذهب ترکیبی متشکل از عناصر مسیحیت و بودایی زِن می‌گروند. هولدن دست کم با کار کثیف ارتکاب گناه نسبت به انسانیت مقابله می‌کند، هر چند کارش سرانجام به آسایشگاه روانی می‌کشد؛ خانوادهٔ گلاس تنها با خود به مقابله می پردازد.

**ناطور دشت** نمایانگر نیاز نسل جوانی است که می خواست پس از جنگی خانمانسوز و طی دوران صلحی کاذب و دودمان برانداز، اعتراض خود را علیه ناکامیهای دنیای بزرگسالان فریاد کند. نسل جوان فریادهای گوناگونی سر داد ــ خشم، تحقیر، تأسف به حال خود ــ اما آرامترین صداها، صدای آن جوان بالغ و محبوب و سردرگم امریکایی است که خود گویاترین صداها بود.

4) *For Esmé, with Love and Squalor*
5) *Franny and Zooey*
6) *Raise High the Roof Beam, Carpenters,*

## وقایع‌نگاری آفتاب باستانی[1]
## هنری ویلیامسون[2] [۱۹۵۱–۶۹]

رمانهای این مجموعه عبارتند از **فانوس سیاه**[3]، **کره خر**[4]، **فیلیپ مادیسون جوان**[5]، **زندگی چه شیرین است**[6]، **روباهی زیر ردای من**[7]، **با کرهٔ طلائی**[8]، **عشق و فارغ از عشق**[9]، **آزمایش ویرانی**[10]، **مهتاب معصوم**[11]، **بلبلی بود**[12]، **قدرت مردگان**[13]، **نسل ققنوس**[14]، **یک جنگ منزوی**[15]، **ناهید پیش از دمیدن آفتاب**[16]، **دروازهٔ دنیا**[17]. کمتر کسی است که همهٔ این رمانها را خوانده باشد. بطور کلی، این رشته داستانها نتوانسته است نظر منتقدان و خوانندگان عمومی را به ارزشی

1) *A Chronicle of Ancient Sunlight*
2) Henry Williamson
3) *The Dark Lantern*
4) *Donkey Boy*
5) *Young Philip Maddison*
6) *How Dear is Life*
7) *A Fox Under My cloak*
8) *The Golden Virgin*
9) *Love and Loveless*
10) *A Test to Destruction*
11) *The Innocent Moon*
12) *It Was the Nightingle*
13) *The Power of the Dead*
14) *The Phoenix Generation*
15) *A Solitary War*
16) *Lucifer Before Sunrise*
17) *The Gate of the World*

که در خود پنهان دارد جلب کند. این امر، بی تردید با موضع سیاسی ویلیامسون که از زبان قهرمان کتاب یعنی، فیلیپ مادیسون، ابراز می شود، بی ارتباط نیست. کتابهای اولیهٔ او در واقع از بهترین آثارش به شمار می روند ــ در این آثار، ماجراهای دوران بزرگ شدن مادیسون در حومهٔ روستایی نزدیک لندن در انگلستانِ دورانِ پیش از جنگ جهانی اول به دقیق‌ترین و عطرآگین‌ترین وجهی تصویر شده است. مادیسون سرباز و بعدها افسر می شود و سه جلد کتاب با روایتی دقیق و دائرة‌المعارف گونه در شرح وقایع جنگ می نویسد. در کتاب **بلبلی بود** مادیسون به دنیائی وارد می شود که ویلیامسون به یاری نیروی فوق‌العادهٔ تارکا آن سمور آبی، همیشه با آن در ارتباط خواهد بود. بیشتر ماجرای کتاب مربوط به جستجوی یک سمور آبی دست‌آموز است که در نظر مادیسون ادامهٔ دورانی است که با همسرش گذرانده است. همسرش بعدها به هنگام زایمان فوت می‌کند. این ماجرا، گاهی به نحوی غیرقابل تحمل حال و هوائی سوزناک به خود می‌گیرد و در جلدهای بعدی، لحن جانبداری از فاشیزم بر شیوهٔ بیان مسلط می شود که شدیداً آزاردهنده است و در خلال آن وقایعی تلخ وتندواغراق‌آمیز رخ می دهد که اصلاً باورکردنی نیست. سبک کار ویلیامسون سبکی است رومانیتک که هر چند بندرت احساساتی می شود، شرح لذّات نفسانی اش در پاسخ به خواسته های طبیعی، تازه و حیرت‌انگیز است. آنچه که این مجموعه فاقد آن است وحدت موضوعی است که البته برتر از صرفاً توصیف نزدیک به شرح حال گونهٔ زندگی در این قرن است. ویلیامسون، در

مقایسه با آنتونی پاول وحتی سی. پی. اسنو، با روح نوگرایی خو نگرفته است. همهٔ این مجموعه را یکجا باید پذیرفت اما هیچ خواننده‌ای را که از مطالعهٔ نیمهٔ دوم این آثار چشم بپوشد نمی‌توان دربست سرزنش کرد.

## شورش در کشتی کین[1]
## هرمن ووک[2] [۱۹۵۱]

برای این رمان که به دریافت جایزهٔ ادبی پولیتزر نائل آمده است، می توان بین رمان **برهنگان و مردگان** اثر نورمن می لر (که در این کتاب نقد شده است) و رمان **از اینجا تا ابدیت**[3] اثر جیمز جونز* جایی در نظر گرفت. کتاب از ویژگیهای ادبی مشخصی ــ بسیار بیشتر از کتاب جونز و بمراتب کمتر از اثر می لر برخوردار است و حجم قابل ملاحظه اش هم با سنگینی موضوع و درونمایه کاملاً تناسب دارد. کارکنان و افسران کشتی امریکایی کین اندک اندک درمی یابند که کاپیتان کشتی آنها نه تنها آدم نالایقی است، که اصلاً دیوانه هم هست: همین مسأله خود موجب می شود که بسیاری از سفرهای دریایی ضروری به تأخیر بیفتد و خستگی و ملال زیادی ببار بیاورد و سبب بروز پیشامدها و حوادث ناگوار فراوانی بشود. افسر روشنفکری (که مشغول نوشتن رمان حجیمی مشابه رمان خود ووک

1) *The Caine Mutiny* 2) Herman Wouk
3) *From Here to Eternity*

است) رفته رفته نغمهٔ عزل کاپیتان را ساز می‌کند اما این حرفها برای خود کاپیتان در حکم نوعی بازی و سرگرمی است و معتقد است که نارضائی آنها از محدودهٔ حرف فراتر نمی رود و هرگز جنبهٔ عملی به خود نمی‌گیرد. با اینهمه، افسری که معاون اول کاپیتان است، مسأله را جدّی تلقی می‌کند و در جریان یک طوفان سهمگین، کار هدایت کشتی را به عهده می‌گیرد و همین خود بی کفایتی کاپیتان را بر ملا می سازد و خشم او را برمی انگیزد. شورشیان را به دادگاه نظامی می‌کشانند اما چیره‌دستی یک افسرِ آگاه به مسائل حقوقی و خبرگی او در بکار بستن شگردها و فوت و فنهای محکمه ای، موجب تبرئهٔ آنها می شود. ولی پیروزی واقعی هنوز بدست نیامده است: شکاف بین آن روشنفکر امریکایی، که در اصل مسئولیتی به عهده ندارد، و آن خدمهٔ حرفه ای کشتی که می خواهد زندگی بی دغدغه ای داشته باشد و به هیچگونه مبارزه ای معتقد نیست، با صمیمتی تلخ و گزنده به رشته تحریر درمی آید.

منتقدین ادبی و «روشنفکر» از هرمن ووک به عنوان یک رمان‌نویس موفقِ قدرتمند یاد نمی‌کنند. بنظر می رسد که ووک از عمق لازم برای توصیف و تشریح شخصیتها و بوجود آوردن سبکی مشخص برخوردار نیست اما در عوض کیفیت ویژهٔ پرمایه ای دارد که به گمان من، دو کتاب قطور بعدی او، یعنی **بادهای جنگ**[۴] و **جنگ و خاطره**[۵] را بس ارزشمند و شدیداً گیرا و مؤثر کرده است. هیچ

4) *The Winds of War* 5) *War and Remembrance*

نویسنده‌ای تا بدین حد در گردآوری اطلاعات تاریخی دربارهٔ جنگ جهانی دوم سختکوش نبوده است. به همین سان هیچگاه هیچ نویسنده‌ای هم نتوانسته است با چنین اعتبار و قدرتی دربارهٔ آزمونها و تجربه‌های زندگی خودِ نویسنده چیزی بنویسد. کتاب **یانگ‌بلاد هاوک**[۶] که از لحاظ سبک کار اثری ناشناخته مانده است، تنها رمان موجود در ادبیات ما است که حقایق مربوط به حسابهای سود و زیان و دادوستدهای دشوار کار نویسندگی و جزئیات بالزاک گونهٔ پلیدیها و نیز مشکلات زندگی ادبی را بیرحمانه برملا ساخته است. اما رمان **شورش در کشتی کین** احتمالاً همچنان بهترین اثر او باقی خواهد ماند.

6) *Youngblood Hawke*

## مرد نامرئی[1]
## رالف الیسون[2] [۱۹۵۲]

این کتاب بی تردید مهمترین رمان بعد از جنگ در بارهٔ حال و روز انسانهای سیاهپوست در یک جامعهٔ سخت و نابردبار سفیدپوست است. راویِ سیاهِ رمان، خود را نامرئی می نامد زیرا «مردم حاضر نیستند مرا ببینند... وقتی به من نزدیک می شوند، فقط پیرامون مرا می بینند ــ خودشان را، یا سایه هایی از تخیلات خود را ــ در حقیقت هر چیزی و همه چیزی جز مرا.» واقعیت وجود راوی، که نه تنها حامی همهٔ سیاهپوستان، حامی همهٔ ستمدیدگان نیز هست، پوشیده می ماند. او برای دنیای بیرونی فقط یک شیء است ــ که می توان آن را تاب آورد و گرامی داشت و به استهزاء گرفت یا لگدکوب کرد. تکنیک رمان، که آمیخته با عناصری از خواب و رؤیاست و مثل کافکا، از شگرد نمادگرایی استفادهٔ فراوان برده، تکنیکی است روان و سیال با شیوهٔ روایت ماجراهای مربوط به شخصیتهای فرومایه. بخشهایی از کتاب را می توان به صورت تمثیل گرفت ــ

1) *Invisible Man* 2) Ralph Ellison

مثل اپیزودی در کارخانهٔ رنگرزی که شعارش این است: «امریکا را با رنگ و روغنهای آزادی، پاک و منزه جلوه دهید.» شغل قهرمان کتاب ــ بی نام و نامرئی ــ این است که با ریختن موادی سحرآمیز به درون مایعی سیاه، رنگ سفید می سازد. این رنگ که با انگشتی سیاه باید آن را بهم زد، برای سفید ناب از ضروریات است: سیاه با سپر بلا شدن برای گناهان جامعهٔ امریکا، آن جامعه را پاک نگاه می دارد. کتاب مملو است از دیدگاههای آخرالزمانی در بارهٔ ویرانیهای همگانی و قربانی کردنهای بی شمار. رؤیای گریزی هم هست که عاقبت عقیم می ماند: صحنه ای از فرار به سوراخ سیاه سمبولیکی که قهرمان کتاب در آن به طور واقعی نامرئی می شود، هر چند این سرداب که حاوی چیزی است سیاه‌تر و حیاتی تر از زغال، خود منبع غائی نور و حرارت و روشنایی است.

پیام کتاب باریک و ظریف است و بهیچوجه به آن خواستهٔ قراردادیِ برابر شدن یا در بارهٔ قدرت سیاهان فریاد عاجزانه کشیدن ربطی ندارد. «باری، اگر آنها این مسألهٔ برابری را پی بگیرند، ناگزیر خواهند شد مرا، یک مرد نامرئی را، مجبور کنند سفید شود که تازه این خود رنگی نیست بلکه عدم وجود رنگ است.» آنچه ما نیاز داریم همین افتخار دوگانه بودن است. اگر به این دوگانگی افتخار می‌کنیم، دیگر نیازی به بحث و جدل در بارهٔ تحمل ناملایمات و سختیها نیست. **مرد نامرئی** کتابی است بسیار تکان‌دهنده.

## پیرمرد و دریا[1]
## ارنست همینگوی [۱۹۵۲]

**پیرمرد و دریا**، بیشتر یک نوولا* یا داستانِ کوتاهِ بلند است تا رمان (اما خط فاصل میان این دو کجاست؟) و همین که تاکنون میلیونها خواننده را بر سر ذوق آورده و دلگرمشان کرده خود تأییدی بوده است بر شایستگی همینگوی برای ربودن جایزهٔ نوبل در ادبیات. کتاب در بارهٔ شجاعتی است که در چهرهٔ شکست رخ می نماید، کارمایه ای که در ایجاد حرکت و تعالی بخشیدن به روح آدمی اصلاً فرو نمی ماند. یک ماهیگیر پیر کوبایی با قایقش به دریا می رود و با مارلین بزرگی رودررو می شود. مثل گاوبازی که با گاوی درآویزد، احساس می‌کند که بسوی این مخلوق باشکوه کشانده می شود، طوری که هر چند یکی از آن دو باید دیگری را بکشد، اهمیت چندانی نمی دهد که کدامیک آن دیگری را از بین ببرد. سانتیاگوی پیر با نوعی فروتنی مذهبی می‌گوید: «من هرگز در عمرم چیزی بزرگتر یا زیباتر یا آرامتر یا شریفتر از تو ندیده ام، برادر. بیا و مرا بکش.» میل

1) *The Old Man and the Sea*

او به مردن به صورت عملی پرستش‌آمیز، پاداشی درخور به همراه دارد: ماهی را می‌کشد، هر چند به یکباره از کردهٔ خود پشیمان می‌شود و رنج می‌کشد. «تو او را بخاطر غرور خودت کشتی، چون هر چه باشد ماهیگیری.» ماهیِ هیولا را که به ساحل یدک می‌کشد، کوسه‌ها به او حمله‌ور می‌شوند، انگار مکافات غرورش را پس می‌دهد؛ و سرانجام لاشهٔ عظیم بی گوشتی را با خود به ساحل می‌برد. اما سانتیاگو در این شکست خود، در حقیقت شکست نخورده است. او غروری بجا و تواضعی بجا از خود نشان داده است. جرأت کرده است و به کاری شکوهمند دست زده است: «انسان برای شکست ساخته نشده. انسان را می‌توان نابود کرد اما نمی‌توان شکست داد.» این قصهٔ ساده ــ نه به قصد خودنمایی و فضل‌فروشی ــ مملوّ از معانی تمثیلی فراوانی است که سخت به دل مؤمنان روزهای یکشنبه نشسته است. این کتاب همچنین به عنوان نمونه‌ای از یک نثر «بیانی» ساده در میان آثار همینگوی بی همتاست. هر واژه‌ای بار معنائی خود را دارد و هیچ واژه‌ای هم در آن زیادی نیست. ساعتهای متمادی آموزش فن صید مارلین ــ ساعتهایی که به عقیدهٔ منتقدان چپ‌گرای آثارش، در راه تلاش واپس گرایانه برای گریز از بار مسئولیت به هدر داده است ــ سرانجام به ثمر می‌رسد. نویسنده باید علاوه بر کاربرد واژه‌ها، از بسیاری چیزهای دیگر نیز آگاهی داشته باشد.

## بیشه‌های کوی دانشگاه[1]
## مری مکارتی[2] [۱۹۵۲]

این رمانِ شوخ‌طبعانه و اندیشمندانه، و حتی به عبارتی فضل‌فروشانه، یکی از بهترین رمانهای امریکایی در زمینهٔ حوادث دانشگاهی است. رئیس کالجِ جویس لین[3] در پنسیلوانیا به هنری مولکاهی[4] استاد میانسال رشتهٔ ادبیات نامه‌ای می‌نویسد و به او خبر می‌دهد که «کار تدریس شما پس از پایان سال تحصیلی دیگر ادامه نخواهد داشت...» پاسخ مولکاهی خشم‌آلود است: او را به این جرم اخراج می‌کنند که زمانی عضو حزب کمونیست بوده و هر چند حالا دیگر هیچگونه فعالیتی ندارد کارت عضویت حزب را هنوز پیش خود نگاه داشته است. همکارانش در این باره به تفصیل به بحث و جدل می‌پردازند و به شیوهٔ علمای ظاهربین به نکتهٔ اصلی توجه چندانی نشان نمی‌دهند: به این نکته که چه بسا به علت عدم کارآیی و شایستگی در امر تدریس و نیز داشتن روحیه‌ای انتقادی و ناسازگار و غیره به

1) *The Groves of Academe*
2) Mary McCarthy
3) Jocelyn College
4) Henry Mulcahy

کار اوخاتمه داده باشند. آنگاه شاعری به نام کئوگ[5] که از دوستان قدیمی مولکاهی است در یک جلسهٔ شعرخوانی در تالار کالج حاضر می شود و ادعا می‌کند که دوستی آنها از شرکت در جلسات حزبی شروع شده است ــ کئوگ را وامی دارند که دربارهٔ وضع و موقعیت مولکاهی در ارتباط با حزب کمونیست گزارشی به رئیس کالج بدهد و عضویت او را در حزب منکر شود و او را فقط به عنوان یکی از طرفداران حزب که همیشه در حاشیهٔ جریانات بوده است معرفی کند. مولکاهی ماجرا را می شنود و تهدید می‌کند که دوز و کلکها و نیرنگهای دانشگاهی را برملا خواهد کرد. اکنون دیگر رئیس دانشگاه نمی تواند او را اخراج کند و خود نیز ناگزیر استعفا می دهد. این تنها راهی است که کالج جویس لین می تواند از شرّ مولکاهی که در واقع قرار بود بنا به دلایلی کاملاً مغایر با فعالیتهای سیاسی از کار برکنار شود، خلاصی یابد. این رمان فرآوردهٔ اجتناب ناپذیری از دوران سناتور مکارتی است (هر چند در واقع ارتباطی با آن ندارد) و نیز تصویر مشخّص و نمونه واری است از اوضاع و احوال یک مؤسسهٔ کوچک آموزشی امریکایی که در مورد همهٔ دورانها صادق است. شخصیتهای کتاب هر چند گاهی به مرز کاریکاتور نزدیک می شوند، شدیداً در خاطر می مانند. آگاهی و بصیرت نویسنده بنحوی درخشان در جای جای کتاب به چشم می خورد و نویسنده در خلال صفحات کتاب، هوشمندیهایی از خود نشان می دهد که فراموش نشدنی است: زیبارویان وحدت گرا هستند، و زشت رویان

5) Keogh

عارف مسلک (زیبایان عکس خود را در آینه می پذیرند، و زشت رویان معتقدند که واقعیت در جای دیگری نهفته است.) اگر وظیفهٔ ظرفشویی را به عهده داری، وانمود کن که از قید این وظیفه آزادی ــ آنگاه می توانی با خیال راحت ظرفها را بشویی و غیره.

## خون هوشیار[1]
## فلانری اوکانر[2] [۱۹۵۲]

فلانری اوکانر زندگی کوتاهی داشت ــ در سال ۱۹۲۵ به دنیا آمد و در سال ۱۹٦٤ چشم از جهان فرو بست ــ اما در همین عمر کوتاه هم دست کم در داستانهایش شوری برانگیخت. اوکانر کاتولیکی از جرگهٔ بنیادگرایان مذهبی امریکایی بود و دائماً دلمشغول مقولهٔ گناه و نجات از عقوبت الهی و پیکرهٔ مسیح. اما در این رمان کاملاً مذهبی، حقایق ازلی را به زبانی طنزآلود و غریب با رگه هایی ظریف از شیوهٔ بیان کافکایی ارائه می دهد. هیزل موتس[3] (آقا، نه خانم) از جبهه های جنگ به شهر تالکینهام[4] بازمی‌گردد تا در آنجا کلیسای جدیدی بنیان بگذارد. «می خواهم در آنجا به این موعظه بپردازم که هیچ هبوطی وجود نداشته زیرا اصلاً جائی نبوده که کسی از آن هبوط کند و صحبت از نجات و رستگاری بشری هم در میان نیست زیرا اصلاً هبوطی پیش نیامده و روز رستاخیزی هم در کار

1) *Wise Blood*
2) Flannery O' Connor
3) Hazel Motes
4) Taulkinham

نیست زیرا که نه مسیحی وجود داشته و نه خود هبوطی و این حرفها به کل حائز هیچ اهمیتی نیست. و عیسی مسیح هم خود دروغپرداز بزرگی بیش نبوده است.» و باز: «دیگر آن سرزمینی که از آنجا آمده‌ای، از میان رفته است، آنجا که فکر می‌کردی منزلگاه آیندهٔ توست، خود هیچگاه نبوده است و اینجا هم که حالا هستی، نفعی برایت ندارد. مگر اینکه بخواهی از اینجا به جای دیگری بگریزی.» او اکنون از دیدگاه یک کاتولیک متعصب به انحرافاتی که گریبان پیروان مذهب پروتستان را در جنوب گرفته است می نگرد، انحرافاتی که بس غریب و مسخره می نمایند. پایداری موتس در حفظ راههای سنّتیِ نجات ازعقوبت الهی، با چند حادثهٔ غریب و تکان‌دهنده که همگی تعمداً فضای تنگ و محدودی دارند و با جنوب روستانشین و نحوهٔ تفکر بستهٔ جنوبیها مرتبط اند نشان داده می شود، اما دست‌آخر همه چیز به عدم کفایت او در حفظ سرنوشت خویش می انجامد: مرگش، تقلید هزل‌آمیزی است از مرگ عیسی مسیح.

فلانری اوکانر در جایی گفته است: «داستان‌نویس، راز و رمز را از خلال رفتار و کردار آدمها، و زیبایی را از دل طبیعت می‌گیرد و به نمایش می‌گذارد. اما وقتی که کار خود را به پایان می رساند، همیشه باید آن حس رازآمیزی را که با هیچ فرمول بشری قابل توضیح نیست، باقی بگذارد.» فلانری اوکانر در این اثر خود، دنیای بنیادگرای مادی جنوب را با دقت و قدرتی فراوان تصویر می‌کند، اما دیدگاه او، همانگونه که رفت، دیدگاهی ابدی است و از دل همین ابدیت است که آن حسّ رازآمیز سرچشمه می‌گیرد. انکار عیسی مسیح خود راهی

است در تأییـد وجود او. این رمـان به هیچ رمان دیگری شـباهت ندارد ــ احساس فردگرایی آن شدید، طـنز و شوخ‌طبعی اش قوی و حـقیقت نهفته در آن انکارناپذیر است.

## شمشیر افتخار[1]

### اولین وو [۱۹۵۲–۶۱]

این اثر در اصل به عنوان بخشی از یک رمان تریلوژی در نظر گرفته نشده بود. **مردان مسلح**[2] در سال ۱۹۵۲ منتشر شد و پس از آن **افسران و جوانمردان**[3] در سال ۱۹۵۵ انتشار یافت. نویسنده سپس متوجه شد که هر چه را لازم بوده دربارهٔ تجربه‌های گای گروچ‌بک[4] در جنگ جهانی دوم گفته است، شخصیتی که شباهت زیادی به خود نویسنده دارد، اما بعدها نظرش را تغییر داد و این اثر سه‌گانه را با رمان **تسلیم بی‌قید و شرط**[5] در سال ۱۹۶۱ تکمیل کرد. (در ایالات متحد امریکا با نام **پایان نبرد**[6] منتشر شده است). در سال ۱۹۶۶ به دوباره‌نویسی جملگی این رمانها پرداخت و شاخ و برگهای اضافی شان را زد و با تجدیدنظر کامل آنها را به صورت یک رمان واحد یک جلدی درآورد. بیشتر خوانندگان البته ترجیح می دهند که

1) *Sword of Honour*
2) *Men at Arms*
3) *Officers and Gentlemen*
4) Guy Grouchback
5) *Unconditional Surrender*
6) *End of the Battle*

هر کتاب را بطور جداگانه و به همان صورت اصلی اش بخوانند (مقایسه کنید با **دیداری دوباره از برایدزهد**).

گای گروچ بک جوانمردی است کاتولیک، صاحب قصری بزرگ در ایتالیا و درآمدی مکفی. همسرش او را رها کرده تا آزاد باشد و مذهب هم طلاق و ازدواج مجدد را منع کرده است. او تنها و افسرده و دلتنگ است و در جریان روزمرهٔ زندگی شرکت ندارد. شروع جنگ اشتیاقی به جهاد در او برمی انگیزد اما او اکنون دیگر در مرز چهل سالگی است و با توپ و تفنگ و اسلحه سر سازگاری ندارد. سرانجام به گروه هالبردیر[۷] ها (شمشیرزنان) می پیوندد و آموزش می بیند و در داکار و کرت و یوگو- اسلاوی وارد صحنهٔ نبرد می شود. نویسنده گروچ بک را در همان آغاز به صحنه های مقدم جبهه نمی‌کشاند. کتاب مملوّ از مجموعهٔ دلپذیری از شخصیتهای شوخ و بامزه نیز هست ــ آپتورپ[۸] بزرگ و سرتیپ ریچی - هوک[۹]، و اعضاء یونیفورم‌پوش باشگاه و نیز شخصیتهای دیگری که از سایر شخصیتهای آثار پیشین این طنزنویس، دوست داشتنی ترند ــ نظامیان حرفه ای شریفی مثل کلنل تیکریج[۱۰]، آقای گروچ بک پیر با بنگاهش و ایمان ساده لوحانه اش، و سرانجام عمو پرگرین[۱۱]، آدم بزدلی که تیپش معمولاً ملال‌آور است و در اینجا چنین نیست، اما لطف و گیرایی موقعیت گروچ بک به شیوه ای قرص و محکم در خلال

7) Halberdiers
8) Apthorpe
9) Brigadier Ritchie-Hook
10) Colonel Tickeridge
11) Uncle Peregrine

گزارش دلنشینی از حوادث جنگ و ماجراهای طنزآمیز درهم بافته شده است. ویرجینیا، همسرش که برای بار دوم از او جدا شده، دیگر حاضر نیست به درخواستهای مکررش جواب مثبت بدهد. دلمشغولی تازه‌اش، ارتش هم دیگر برای او به صورت زن شلخته‌ای درآمده است. سرخوردگی از نامعلوم بودن هدف واقعی جنگ با ورود روسها به صحنهٔ نبرد شدّت می‌گیرد.

روز و روزگار جوانمردی بسر آمده است. مردانی که گروچ بک آنها را می ستود، خائن یا بزدل از کار درآمده‌اند. شکل تازه‌ای از قهرمان‌پرستی ظهور می‌کند که ویژگیهایش درشخصیت تریمر، افسری واخورده و شیاد که سابقاً آرایشگر کشتی بوده است، خلاصه شده است. تریمر با همخوابگی با ویرجینیا نوزاد حرامزاده‌ای پس می اندازد. گروچ بک و ویرجینیا دوباره ازدواج می‌کنند و مطمئن می شوند که خانوادهٔ بزرگ و کاتولیک آنها صاحب وارثی شده است هر چند با شیوه‌ای طنزآمیز و متناسب با زمانهٔ جدید ــ این نوزاد در واقع یک حرامزادهٔ پرولتاریایی است. گروچ بک از حملهٔ مصیبت‌بار کرت جان سالم بدر می برد و از «نبرد مردمی» در بالکان سرمی خورد و میل به مردن را حس می‌کند و از سپری شدن آن نظام قدیمیِ سلحشوری و انسانیت سخت تأسف می خورد اما با آن شکیبایی ویژهٔ این نوع آدمها، بی هیچ قید و شرطی در برابر تاریخ سر تسلیم فرود می آورد. او شباهت زیادی به قهرمان کتاب **پایان مراسم سان**[۱۲] اثر فورد مادوکس فورد (مجموعهٔ چهارگانه‌ای دربارهٔ جنگ جهانی اول

12) ***Parade's End***

که رمان اولین و و ظاهراً بـر اساس وقایع آن شکل گرفـته است) یعنی کریستوفر تیجنس[۱۳] دارد که جوانمردی است شریف با عقاید مذهبی مسیحیت اما تا حـدودی بدنام. آنچه کتاب فورد در بارهٔ مسائل جنگ نشـان داده، و و نیـز عیـن همـان را در مـورد جنـگی دیـگر بـه نـمایش درآورده است. **شمشیر افتخار** صرفاً داستان نبردهـای یک فرد نیست، تمامی تاریخ کشمکشها و مبارزات خود اروپا است که با شور و طنز و گیرایی و دقت موشکافانه بیان شده است.

13) Christopher Tietjens

# وداع طولانی[1]

## ریموند چندلر[2] [۱۹۵۳]

چندلر زمانی به عنوان نویسندهٔ چیره‌دست و قابل تحسین داستانهای عامه‌پسند معروف بود، داستانهای جنائی و کارآگاهی (به رغم نمونهٔ **حجرالقمر** ویلکی کالینز[3]) که معمولاً در ردهٔ رمانهای جدی به شمار نمی‌آید. اما چندلر نویسنده‌ای جدّی است، صاحب سبکی اصیل، آفرینندهٔ یک شخصیت مشخص، فیلیپ مارلو[4] که مثل شرلوک هولمز* جاودانی است و نیز دارای مکانی ویژه ــ کالیفرنیای جنوبی ــ که به بینش خواننده نسبت به محل واقعی حادثه کمک می‌کند. این رمان شاید بهترین کار در ردیف رمانهایی باشد که قهرمان آنها فیلیپ مارلو است. در اینجا مارلو آن کارآگاه خصوصی صبور و به نوعی فداکار است که می‌کوشد تا از جدایی همیشگی خود از مردم دست بکشد و با تری لنوکس[5] آدمی ضعیف اما دوست‌داشتنی که با دختر یک مالتی میلیونر ازدواج کرده است طرح دوستی بریزد. این ازدواج

1) *The Long Goodbye* 2) Raymond Chandler
3) Wilkie Collins 4) Philip Marlowe 5) Terry Lennox

رضایتبخش نیست؛ لنوکس زنش سیلویا را هرزه می نامد. داستان هنگامی بغرنج می شود که سیلویا را خونین و مالین کشته می یابند. پدر زنش با این حادثه حق السکوت کلانی از او می طلبد و لنوکس موافقت می‌کند که گناه قتل زنش را به گردن بگیرد: به مکزیک می‌گریزد و مدتی ناپدید می شود و بعداً گزارش می رسد که او نیز مرده است. پرونده رسماً خاتمه می یابد و اعضاء خانوادهٔ بزرگ پاتر (خانواده ای ثروتمند و موفق) از هرگونه اتهامی مبرا می شوند.

باری، مارلو با رمان‌نویس سرشناسی موسوم به راجر وید[6] که از حرفهٔ ظاهرفریب خود سخت بیزار شده و میخواره و دوست سابق سیلویا است، آشنا می شود. مارلو این احتمال را که ممکن است وید بهنگام مستی سیلویا را کشته باشد و سپس از ماجرا کنار رفته باشد بررسی می‌کند. بعد وید را مرده می یابند و مارلو متوجه می شود که زن او ایلین زمانی همسر لنوکس بوده است.

معلوم می شود که این زن نخست سیلویا را از روی حسادت کشته و بعد هم وید را به علت عدم اعتمادی که به او داشته سربه‌نیست کرده است. «خیلی پرحرفی می‌کرد.» لنوکس در پایان کتاب دوباره ظاهر می شود. مارلو از او سر می خورد: ضعف شخصیتش موجب ارتکاب جنایتی بیمورد شده است. مارلو دل آزرده می شود اما بلافاصله به همان بدگمانی قدیمی اش به ابناءِ بشر رو می آورد. او به دوست همدلی نیاز دارد اما دوست خوب کجاست؟ دنیا در واقع جنگلی است که پلیسی فاسد و خشن به آن نظمی

6) Roger Wade

ظاهری داده است. با همه می‌توانی وداع کنی الاّ با آنها.

رمان **وداع طولانی** که اثری رمانتیک است و گرایشی به عاطفی بودن و شورآفرینی دارد و هرگز به آن دست نمی‌یابد، با نثری زیبا نوشته شده و از سبک موجز و محکمی برخوردار است که دقیقاً مناسب راوی آن مارلو است. اگر این ادبیات نیست، پس ادبیات چیست؟

## جیم خوشبخت[1]
## کینگزلی امیس[2] [۱۹۵٤]

امیس حالت گردنکشی و بیقراری پس از جنگ را در کتابی به تصویر کشیده که هر چند جنبهٔ اجتماعی آن بسیار قوی است، برای زمان خود بسیار بامزه و هزل‌آمیز هم بوده و الحق که هنوز هم هست. جیم دیکسون[3] ضد قهرمان کتاب، جوانی است از طبقهٔ پایین‌تر از طبقهٔ متوسط شهرستانی که دلبستگی چندانی به هیچ چیز ندارد ــ به خوش‌رویی و شیک‌پوشی و فراگیری چرا، اما یقیناً نه به پول و مال‌اندوزی. شانس به او روی می‌آورد و در دانشگاهی قدیمی با سمت استادیار تاریخ مشغول کار می‌شود اما آن رگهٔ سرکشانه که اغلب به شکلی ناشیانه ظهور می‌کند، بموقع رام می‌شود تا او دست از لجاجت بکشد و کارش را حفظ کند. استاد ارشدش متأسفانه ابله کبیری است که بیشتر به گردشهای علمی و فرهنگی آخر هفته و خواندن شعرهای عاشقانه و نواختن فلوت علاقه دارد و دیکسون در عوالم بالاتری سیر می‌کند. او از زندگی چشمداشت زیادی ندارد:

1) *Lucky Jim* 2) Kingsly Amis 3) Jim Dickson

وجه ناچیزی برای خرید آبجو و سیگار و دوست دختری مهربان و کم توقع ــ اما جامعه طوری سازمان یافته است که همین خواست اندک را هم از او دریغ می دارد. آنچه او می تواند داشته باشد، آنچه در واقع بر او تحمیل شده، آن احساسِ کاذبِ پس از جنگ و اهداف اجتماعی و معیارهای ریاکارانه در بارهٔ کسب دانش و پیشرفت در جامعه است. او در واقع لقمه نانی می طلبد و حداقل آرامشی (همراه با سایر بریتانیاییهایی که از جنگ و ریاضت کشیهای پس از جنگ بیزار و بیمار شده اند) اما در عوض قلوه سنگی از آرمان گراییهای قلابی تحویلش می دهند.

دیکسون آدمی است رادیکال اما رادیکالیسم بیشتر در خون او جاری است تا در سرش. ارزشهای عوضی و انحصاری طبقهٔ اشراف را نیز محک می زند و این چیزها را که به شکلی افراطی در خصلتهای برتراند ولچ[4] فرزند استادش نمود دارد از نظر می‌گذراند. برای اینکه کار از بد، بدتر شود برتراند دوست دختری دارد که دیکسون ناامیدانه دوستش دارد و دائماً در فکر تصاحب اوست. یکی از کارمایه های اصلی جیم **خوشبخت** ــ کارمایه ای که در بیشتر رمانها و نمایشنامه های سالهای ۱۹۵۰ وجود دارد (برای نمونه با خشم به گذشته بنگر[5] اثر جان آزبورن*) همخوابگی با از ما بهتران ــ همخوابگی با زنی از طبقهٔ اجتماعی ممتازتر از طبقهٔ خود قهرمان است. این یکی از جنبه های

4) Bertrand Welch 5) *Look Back In Anger*

نمایش اختلاف طبقاتی دائمی داستان‌نویسی در انگلستان است. دیکسون به این هدف خود، و البته به اهداف دیگر نیز نائل می آید. سپس دست به شرارتها و شناعتهای وحشتناکی می زند تا شغل و حیثیتِ از دست رفته اش را باز یابد (اتاق خواب خانم ولچ را آتش می زند و پس از ایراد یک سخنرانی و خواندن اعلامیه ای انقلابی، مست می‌کند و اختیار از کف می دهد) و در عوض چیز بهتری نصیبش می شود ــ چیزی که برتراند در پی آن بوده، یعنی همان دوست دختر برتراند. او بر پیکر پر زرق و برق و فریبندهٔ جامعهٔ طبقاتی انگلیس ضربه های سبکی وارد می‌کند، این ضربه ها آنقدر نیرومند نیست که به براندازی و سقوط آن منجر شود. صدای او، صدائی است معترضانه و محجوبانه، صدائی است که یک جامعهٔ تثبیت‌شدهٔ پر زرق و برق، براحتی می تواند نشنیده اش بگیرد.

هر چند ما برآنیم تا جانبدار جیم دیکسون باشیم، در عین حال مجبوریم که بر او بخندیم و بر ناآگاهی و ناپختگی اش دل بسوزانیم. در جیم خوشبخت نوعی دو پهلویی متضاد وجود دارد که در سایر رمانهای امیس نیز دیده می شود. نویسنده مثل ضد قهرمانهای خود، مخالف فرهنگ است زیرا فرهنگ به ایجاد روابط نادرستی می انجامد ــ مثلاً روابطی با پروفسور ولچ و نیز با سایر آدمهای عوضی. اما در عین حال نمی تواند واقعیت اهل کتاب بودن و اهل موسیقی بودن او را نادیده بگیرد. بعلاوه قهرمان کتابِ امیس معمولاً خود از طریق انتقال همین فرهنگ است که امرار معاش می‌کند (به عنوان معلم، کتابدار، روزنامه‌نگار یا ناشر). در رمان اینجا را

**می‌پسندم**[۶] قهرمان کتاب موسوم به باون مجبور است بنوعی عذرخواهی کند که نام الگار یا بایرون را بر زبان آورده است. قهرمان کتابدارِ رمان **آن احساس نامعلوم**[۷] خود در میان انبوهی کتاب زندگی می‌کند اما فقط به خواندن داستانهای علمی تخیلی یا رنگین‌نامه‌های مملوّ از تصاویر زنان عریان علاقه نشان می دهد. با این همه این گرایش به عشق و نفرت از فرهنگ (که البته ناشی از بی اعتنائی صرف نیست) کارمایهٔ مؤثر نثرآهنگین اوست. همهٔ رمانهای امیس به رغم معنویت متعالی شان، نمایانگر بیماری یک جامعهٔ تجزیه شده‌اند. **جیم خوشبخت** بسی فراتر از یک طنز و قهقههٔ جانانه است.

6) *I Like It Here* 7) *That Uncertain Feeling*

## اتاقی در طبقهٔ بالا[1]
## جان برین[2] [۱۹۵۷]

در کتاب **۹۹ رمان برگزیدهٔ معاصر** که باید مجموعهٔ بادوام‌ترین و ماندنی‌ترین آثار ادبیات داستانی چهل و اندی سال اخیر باشد، بسختی می‌توان جایی برای این رمان پیدا کرد، به ویژه به این علت که نویسندهٔ اثر ادعاهای گزافه و نامعقولی دربارهٔ کتاب خود دارد. با اینهمه، رمان **اتاقی در طبقهٔ بالا** از نکات تاریخی قابل ملاحظه‌ای برخوردار است که اگر طبق اصول و قواعدی، منظم و مرتب شود به صورت اثر درخور توجهی درمی‌آید. کتاب تحقیقی است دربارهٔ آداب زناشویی شهری (یا همخوابگی با زنی از یک طبقهٔ بالاتر) که با آنچه در کتاب **جیم خوشبخت** دیده‌ایم، بخصوص در زمینهٔ کاستیهای آن از نظر طنز و نکته‌های طعنه‌آمیز تفاوت فاحش دارد. **قهرمان** طبقهٔ کارگرِ برین، یعنی جولمپتن[3] از جیم دیکسون، **قهرمان** کتاب امیس جاه‌طلب‌تر است. وقتی که از محله‌ای کثیف و

1) *Room at the Top*
2) John Braine
3) Joe Lampton

دورافتاده به یکی از شهرهای بزرگ یورکشایر می آید و مشغول کار می شود، اندک اندک خواسته هایش از یک درآمد مکفی و آسایش مادی فراتر می رود و مجالی می یابد تا به ادعاها و خودنماییهای طبقهٔ متوسط پوزخندی بزند. جو طالب بهترینهاست و این بهترینها را از طریق فریب دادن دختر یکی از ثروتمندان شهر، و سپس ازدواج اجتناب‌ناپذیر با او بدست می آورد. پیروزیش بر نحوهٔ تربیت اولیه و غریزه‌های طبیعی، باری، پیروزی محدودی است: زنی که قلباً دوست می دارد (زن شوهرداری که به آینده‌اش نمی توان امیدوار بود) وقتی که او را ترک می‌گوید، به طرز فجیعی جان می سپارد. اگر بخواهیم با ماهیت پیروزی جو آشنایی بیشتری پیدا کنیم، باید کتاب مأیوس کنندهٔ بعدی نویسنده به نام **زندگی در طبقهٔ بالا** را بخوانیم. «بالا» البته چندان متعالی هم نیست ــ خانهٔ بزرگی در حومهٔ شهر، زن و فرزند، اتومبیلی که شرکت در اختیارش گذاشته است، قفسه‌ای برای نگاهداری شیشه‌های مشروب، ناهارهای اداری در لندن، و همخوابگی با زنان شوهردار. اما دست آخر نتیجهٔ اخلاقی **اتاقی در طبقهٔ بالا** به طور ضمنی اینطور خلاصه می شود: نسبت به طبقهٔ خود صادق و وفادار باشید. جامعهٔ انگلیس در واقع آنچنان که به ظاهر می نماید متغیر و انعطاف‌پذیر نیست: پیشرفت تنها برای کسانی امکان‌پذیر است که از بیرحمی کامل برخوردار باشند! هیچیک از ضد قهرمانان دههٔ ۱۹۵۰ تا این حد خوب پرورانده نشده‌اند.

## کوارتت اسکندریه[1]

## لارنس دارل[2] [۱۹۵۷–۶۰]

چهار رمانی که این مجموعه را تشکیل می دهند عبارتند از: **ژوستین**[3]، **بالتازار**[4]، **مونتولیو**[5] و **کلئا**[6]. خود دارل این کتاب را رمان چهارگانه ای می نامد که شکل آن بر اساس فرضیهٔ نسبیّت استوار است. پرس واردن[7] یکی از شخصیتهای کتاب، معنی این نکته را بر ما روشن می‌کند: ما بناگزیر از زاویهٔ محدودی به زندگی نظر می افکنیم اما این محدودیت نه با علم روانشناسی که فقط با حقایق پیشین زمان و مکان ارتباط دارد.

ما از یک نقطهٔ معلوم و مشخص به مسائل می نگریم و یقیناً اگر جایگاه خویش را تغییر دهیم، آنچه می بینیم دیگر همان چیز نخست نیست و مسلماً چیزی متفاوت خواهد بود: «دوگام که به پهلو به سمت غرب بلغزی، تصویر بکلی دگرگون خواهد شد.»

1) *The Alexandria Quartet*
2) Lawrence Durrell
3) *Justine*
4) *Balthazar*
5) *Mountolive*
6) *Clea*
7) Pursewarden

از این گفته‌ها برمی‌آید که یکی از داستانهای این مجموعهٔ چهارگانه، با مسألهٔ زمان سروکار دارد و سه تای دیگر با چیزی بنام «سه بُعد مکان». نمی‌توان همهٔ جنبه‌های یک شخصیت یا حادثهٔ مشخص را، فقط در یک رمان دید. یک رمانِ واحد بخودی خود و بتنهایی چیزی بی‌معنی است، همانطور که درازا و پهنا و بلندا و زمان (که برای سنجش آن به مکان نیاز داریم) به طور مستقل و خارج از یک کتابِ درسیِ ریاضی بی‌معنی است.

ژوستین فقط یک بُعد از بالتازار را توصیف می‌کند، همانطور که کلئا مثلاً به تشریح بُعد عمیق‌ترش می‌پردازد. در رمان مونتولیو زمان همچنان جاری و سیال است حال آنکه در بالتازار، پرس واردن دست به خودکشی می‌زند؛ در مونتولیو انگار دلیلی برای این خودکشی ارائه می‌شود: تضاد بین مقام و موقعیت پرس واردن در ادارهٔ امور اتباع بیگانه انگلیس و علاقهٔ شخصی اش به فردی به نام نسیم که شوهر ژوستین و مبارزی ضد انگلیسی است او را وادار به خودکشی می‌کند. در رمان کلئا درمی‌یابیم که به خواهر نابینایش هم تمایلی شهوانی و زناکارانه داشته است.

همین زمینه‌های ناآشنا و رنگارنگ و نیز غرابت حوادث کتاب است که خواننده را سخت مجذوب می‌کند، و نه آن فرضیه‌ها و رجزخوانیهای متظاهرانه در بارهٔ ساخت و بافت رمان. در اسکندریه هر حادثه‌ای ممکن است رخ دهد: لواط، زنا با محارم، شهوت‌رانیهای غریب و جورواجور، خیانتهای رنگ و وارنگ. به هر قهوه‌خانه‌ای که پا می‌گذاری، کسی را می‌بینی که در طبقهٔ بالا از

شدّت درد منتزیت فریاد می‌کشد یا بعینه می بینی که چگونه از فروشنده‌ای در همان پشت دخل دکانش هتک ناموس می شود و در همان حال در حیاط بیرون، شتر زنده‌ای را به بند کشیده‌اند و با طمأنینه قطعه قطعه‌اش می‌کنند. اسکندریهٔ دارل در واقع وصف سرزمینی رؤیائی است که با نثری که انگار می خواهد واقعی نبودن وقایع را بنمایاند نوشته شده است: «... هوای خشک و تپندهٔ پاییزی سخت و سوزان، با نیروی آتشی متراکم، تن و بدنی را از ورای لباس نازکی شعله‌ور می سازد. نیروی شهوت جان می‌گیرد و می‌کوشد از میله‌های زندان تن رها شود. روسپی مستی شبانه در خیابانی تاریک گام برمی دارد و آهنگی بریده بریده همچون گلبرگهایی از دهانش بیرون می ریزد. آیا در این حال و هوا بود که آنتونی ضرب‌آهنگهای موسیقی پرشکوهی را می شنید که او را آن‌چنان جاودانه به شهر محبوبش دلبسته می‌کرد؟»

## رمانهای لندن[1]
## کولین مکینِس[2] [۱۹۵۷–۶۰]

این تریلوژی شامل رمانهای **شهر سیاهان**[3]، **آقای عشق و عدالت**[4] و **مبتدیان مطلق**[5] است و نوعی افسانهٔ آدمهای دربدر، ستمدیده یا وامانده. هر چند ماجرای رمانها بیشتر در بخشهای شهری و محیطهای آلوده و کثیف اتفاق می افتد، هیچ کوششی به عمل نیامده است تا به شیوهٔ داستانهای «مردم‌پسند» از این آلودگیها و شرارتها به شیوه‌ای افراطی بهره‌برداری شود. رمان **آقای عشق و عدالت** تصویر روشنی از دنیای فاحشه‌ها و پاانداز‌هاست و در خلال آن چگونگی فعالیتهای یک گروه پلیس غیرفاسد انگلیس نیز دقیقاً بررسی می شود. رمان **مبتدیان مطلق** نگاهی غمخوارانه به فرهنگ نوجوانان دارد: این فرهنگ، از آنجا که از جوهر تغییر و تحول سریع و مکرر بهره‌مند است، بناگزیر حالا دیگر باید اندکی کهنه شده باشد. رمان **شهر**

1) *The London Novels*
2) Colin MacInnes
3) *City of Spades*
4) *Mr. Love and Justice*
5) *Absolute Beginners*

**سیاهان** مربوط به حال و روز سیاهان هند غربی مقیم در شهر لندن است، شهری که در دههٔ ۱۹۵۰ نسبت به اقلیتهای نژادی، تعصب خشک و شدیدی از خود نشان می داد. مکینس در کتابهای خود خشم و خروش قهرمانها را به نوعی تعادل می بخشد: سیاهانش نه موجوداتی بهیمی و خشن اند و نه چندان معصوم، و سفیدانش نیز در حاشیهٔ جامعه آن چنان نیستند که صرفاً قربانیان مفاسد محیط و جامعه باشند. شخصیتهای آثار مکینس را نمی توان باسمه ای و عروسک خیمه شب بازی پنداشت: همهٔ آنها از خود اختیار و ارادهٔ کامل دارند.

مکینس به عنوان همجنس‌بازی که زیروبم این «حرفهٔ خشن» را شخصاً کاویده است، با زندگی زیرزمینی و حاشیه ای لندن آشنایی کامل داشته و در این آثار نیز با قدرت و اعتبار لازم، این فضا و حال و هوا را به خواننده منتقل کرده است. افسوس که گوش تیزی برای نقل گفت و شنودها ندارد و از آنجا که قادر نیست ضرب المثلها و اصطلاحات خیابانی را به درستی ضبط کند، بنا گزیر خود دست به ابداع زده است. شاید هم که در این کار راه خطائی نپیموده باشد زیرا هر سه کتاب در فضا و عالمی برتر و متعالی تر از محدودهٔ گزارشهای صرفاً ژورنالیستی سیر می‌کنند. این تریلوژی از نظر روانشناسی دقیق و بسیار روشنگر و مملوّ از شفقتها و غمخواریهای غیر سوزناک و احساساتی است.

## دستیار[1]

## برنارد مالامود[2] [۱۹۵۷]

مالامود نویسنده‌ای است کاملاً پخته و قوام‌یافته که تاکنون رمان متوسطی نیافریده است. من در انتخاب بهترین اثر او، بین **واسطه**[3] و **لطف الهی**[4] مردد بودم، اما **واسطه** کاری است تقریباً نزدیک به تقلید از کار بزرگان ــ مثل یکی از رمانهای قرن نوزدهمی یک نویسندهٔ ناشناس روسی که کسی آن را به غایت زیبا به زبان انگلیسی ترجمه کرده باشد ــ و رمان **لطف الهی** با ارائهٔ تصویری از پایان جهان در یک جنگ هسته‌ای و وجود شامپانزه‌های سخنگو و صدای رسای خداوند، بیشتر یک افسانه است تا رمان. مالامود هیچگاه فراموش نمی‌کند که خود یک یهودی امریکایی است و هرگاه که به مسألهٔ وضع و موقعیت یهودیان در جوامع شهری امریکا می‌پردازد به اوج کار خویش می‌رسد. مالامود مثل ایزاک بشویس سینگر* که به زبان ییدیش* می‌نویسد، به ادبیات قدیم ییدیش که مالامال از نیروی فوق

1) *The Assistant*
2) Bernard Malamud
3) *The Fixer*
4) *God's Grace*

طبیعی است گرایش فراوانی دارد. این نیروهای فوق طبیعی گاهی شکلی سور رآلیستی به خود می‌گیرند و به ما نزدیک می شوند و با محو شدن دنیای مادی، هویت واقعی انسانها هم بکلی رنگ می بازد. در رمان دستیار نیز ما انگار خود به استحالهٔ معجزه‌آسایی کمک می‌کنیم. صحنهٔ وقوع ماجرا، زاغهٔ کثیف و آلوده‌ای است در نیویورک، مملوّ از یهودیان فقیر و گداگشنه. یهودی اوباشی که چندان پایبند معتقدات دینی نیست، بقالی به نام موریس بوبر[5] را شدیداً به باد کتک می‌گیرد اما وقتی می بیند که بوبر در اثر شدت ضربه های مشت و لگد، قادر به ادامهٔ شغل خود نیست، از کرده پشیمان می شود. این پشیمانی البته چندان پرزورنیست و او را به راه راست هدایت نمی‌کند و از او انسانی نیکوکار نمی سازد. از این رو، به حالت اولیهٔ خود بازمی‌گردد و همانطور که بود باقی می ماند اما در اثر فعل و انفعالاتی که ما آن را الهامی آسمانی می نامیم، زندگی تازه‌ای را آغاز می‌کند و با انجام کامل مراسم ختنه‌سوران، یک یهودی دوآتشهٔ متعصب از کار درمی آید. این زندگی تازه، یعنی در پیش گرفتن راهی به سوی نوعی قدیس مآبی، همیشه در آثار مالامود با زبانی طنزآمیز و ناتورالیستی تصویر می شود. مالامود به طور کلی عاری از احساسات سوزناک و زهد ظاهری و قراردادی است. او همیشه کاملاً متقاعدکننده است.

5) Morris Bober

## ناقوس[1]

## آیریس مرداک[2] [۱۹۵۸]

آثار اولیهٔ آیریس مرداک در واقع زمینه‌ساز و پیش‌درآمد خلق این رمان بوده‌اند که خود تألیفی از آثار سنّتی و انقلابی است. اولین رمان خانم مرداک یعنی **در زیر دام**[3] نوعی ضد رمان به نظر می‌آید و رمان **گریز از افسونگر**[4] شدیداً مقیّد و تا حدودی ساختگی است. رمانِ **قصر شن**[5] به رغم گرایش شدید به نمادگرایی، بیشتر به یک رمان قراردادی می‌ماند اما **ناقوس** اثری است کاملاً رئالیستی و مملوّ از نمادهای فراوانی که به راحتی در طرح داستان جا می‌افتند. قوی‌ترین این نمادها خودِ «ناقوسِ» عنوان کتاب است که نام آن از جبرئیل گرفته شده و جملهٔ Ego vox Sum Amoris بر روی آن حک شده است. ناقوس درته دریاچه‌ای درنزدیکی صومعه‌ای واقع در یک مِلک خصوصی افتاده است و در افسانه‌ها آمده است که به

1) *The Bell*
2) *Iris Murdoch*
3) *Under the Net*
4) *The Flight from the Enchanter*
5) *The Sandcastle*

طرز معجزه‌آسایی در ته دریا در نقطهٔ معینی لنگر انداخته است. این ناقوس، انگار خود، کانون ثابتی از مشکلات پیچیدهٔ بشری است که عمده‌ترین آنها در شخصیتی موسوم به مایکل مید[6] خلاصه می شود. مید بنیادگذار جامعه‌ای عامی و مذهبی در همان مِلکی است که صومعه هم در آن قرار دارد. از یک سو تمایلاتی همجنس‌بازانه دارد و از سوی دیگر آرزویش این است که کشیش شود و همین تردید و کشمکش، زندگی اش را تباه کرده است و مسألهٔ بنیادگذاری چنین جامعه‌ای در واقع گریزی از پی آمدهای این کشمکش و به نوعی بخاطر جبران اثرات منفی آن است. اما سرانجام واقعیت این پند را می آموزد که «ترک دنیا به معنای ترک وسوسه‌های دنیائی نیست.» در کتاب، شخصیتهای دیگری هم هستند که همگی با نیاز به رهایی از قید اخلاقیات شخصی و نیز با تفکر در بارهٔ انتخاب بهترین شیوهٔ زندگی درگیرند، یعنی با تسلیم شدن به قوانین موجود یا با پیروی از نوعی شیوهٔ زندگی اگزیستانسیالیستی نهفته «در زیر دام» که به اطاعت از «اوضاع و احوال» مشخصی منجر می شود.

دورا[7] و توبی[8] دو اخلالگر تازه‌وارد به جامعه، مأمور می شوند تا ناقوس را از ته دریا بیرون بکشند و سپس آن را طی مراسمی به صدا در بیاورند: صدای ناقوس، صدای عشق است اما صدای فلزی «خودشناسی» نیز هست و از آنجا که ناقوس طبیعتاً نمی تواند نماد عاشقانه‌ای باشد که به راحتی تفسیرش کنند، پس لابد صدای

6) Michael Meade
7) Dora
8) Toby

چیزهای دیگری هم هست: جنبه هایی از اسطوره و افسون پرجذبه و ناخودآگاهانه ای که باری می توان به آنها توسل جُست. **ناقوس** رمانی است کاملاً شاعرانه با بافتی بسیار زیبا.

## شنبه شب و یکشنبه صبح[1]
## الن سیلیتو[2] [۱۹۵۸]

این رمان یکی دیگر از فرآورده‌های روح شورش است که به کالبد ادبیات داستانی بعد از جنگ انگلیس جان بخشید. در این رمان، مثل رمان جیم خوشبخت اثر کینگزلی امیس، صدای مردم ولایات انگلیس را می‌شنویم. این کتاب را نیز می‌توان به عنوان نمونه‌ای کمیاب از داستانهای اصیل پرولتاریایی به شمار آورد. قهرمان جوان کتاب، کارگر کارخانه‌ای است که دستمزد گزافی می‌گیرد: آبجو فت‌وفراوانی می‌خورد و سیگار بی‌حدّ و حسابی می‌کشد، چیزهایی که جیم دیکسون قهرمان کتاب امیس خوابش را هم نمی‌دید. قهرمان جوان، اما احساس می‌کند که این وفور نعمت و رفاه نسبی در واقع نوعی تأکید بر همهٔ آن بیعدالتیهایی است که در گذشته بر طبقهٔ او تحمیل شده است. خیابانهای محله‌های کارگری شهر ناتینگهام همچنان نازیبا است ــ عدم رعایت بهداشت و تجمع چند خانوادهٔ

1) *Saturday Night and Sunday Morning*
2) Alan Sillitoe

کارگری در یک آلونک مشترک. پس شورش باید همچنان یک فضیلت باشد: سربازی که یکی از اعضاءِ خانوادهٔ قهرمان رمان است، از صحنهٔ نبرد فرار می‌کند و فرار او طوری نشان داده می شود که انگار عملی قهرمانی انجام داده است. سیلیتو در بیان زودرنجیها و حسّاسیتها و نق زدنها و رادیکالیسم سنّتی و آبجوخوریها و جنگ و جدالها و خانم‌بازیها و دلمشغولیهای دیگر رمانِ خود که شکل داستانی ناقصی دارد اما گفت‌وگوهایش بسیار زنده و جاندار است الحق که از خود استادی نشان می دهد. برای ارائهٔ یک شکل داستانی کامل، باید به سراغ داستان کوتاه «انزوای دوندهٔ دو استقامت» رفت که یکی از داستانهای برجستهٔ کتابی است به همین نام. و ما در آن می آموزیم که چه چیزی موجب می شود جوانان چنان رفتار ناهنجاری داشته باشند. سیلیتو مثل آن رمان‌نویس دیگر اهل ناتینگهام شایر[3]، یعنی دی. اچ. لارنس*، در کار انتقال تازگی و طراوت زندگی شعر اندام انسانی، شعر خانواده و جامعهٔ گرم و دلپذیر انسانی، موفق است اما اگر در کارهایش نظم و انضباط را رعایت نکند، نویسنده‌ای می شود پرگو و درازنویس و بی بند و بار. سرزندگی کتاب شنبه شب و یکشنبه صبح، کمبودهای شکل داستانی رمان را به خوبی جبران می‌کند.

3) Nottinghamshire

## سلطان پیشین و آینده[1]
## تی. اچ. وایت[2] [۱۹۵۸]

وایت را، شاید به این دلیل که اصولاً نویسندهٔ داستانهای تخیلی و افسانه‌ای است، در کتابهای نقد و بررسی رمان مدرن چندان جدّی نمی‌گیرند. رمان چهارگانهٔ **شمشیر در سنگ**[3]، **ملکهٔ هوا و تاریکی**[4]، **نجیب‌زادهٔ بدسرشت**[5] و **شمعی در باد**[6] یقیناً بر اساس پایدارترین افسانهٔ انگلیسی، یعنی «شاه آرتور و شهسوارانش» استوار است و حتی بیشتر از مجموعهٔ افسانه‌های شاه آرتور تنیسون* به قصه‌های پریان شباهت دارد اما (اگر چه فیلمی که والت دیسنی از روی **شمشیر در سنگ** ساخته است حال و هوای سحرآمیز این کتاب را قوّت بیشتری بخشیده است)، نمایشنامه و فیلم موزیکالی که به نام **کاملو**[7] از روی آن ساخته‌اند بسیاری را متقاعد کرده است که این کتاب در واقع سرگذشت آدمهای واقعی زمانهٔ خود ماست. من همچنان اصرار دارم

1) *The Once and Future King*
2) T. H. White
3) *The Sword in the Stone*
4) *The Queen of the Air and Darkness*
5) *The Ill-Made Knight*
6) *The Candle in the Wind*
7) *Camelot*

که این اثر بلندپروازانه را با شخصیتهای کامل و حوادث باور پذیر و گفت‌وشنودهای واقعگرایانه، نمونهٔ یک رمان واقعی قلمداد کنم.

وایت در نخستین بخش کتاب به شرح سرگرمیهای کودکانهٔ آرتور زیرنظر مرلینِ جادوگر می پردازد. اینجا ما با نوعی اشتباه تاریخی تعمدی روبرو می شویم، زیرا نجیب‌زادگان قرون تاریک گذشته اینطور سخن می‌گویند: «نکنه میخوای بگی که یارو میخواد با اون سگهای جون‌مرگ‌شده‌اش و اون هارت‌وپورتهاش بیاد شکار؟» و بعد از شام هم شراب سرخ پرتغالی می نوشند (به جای سکنجبین) و در بارهٔ ایتون و هارو (مدارس معروف و اعیانی در لندن) به گفت‌وگو می نشینند. هدف وایت به یک معنی این است که حال و هوای افسانه‌ایِ ماجرا را بگیرد و داستان را به زمانهٔ ما نزدیک‌تر کند. در داستانِ **ملکهٔ هوا و تاریکی**، اشتباهات تاریخی بارزتری به چشم می خورد و مرلین مثلاً می‌گوید: «پیوند بین جنگ نورمن و شکار روباهِ دورهٔ ویکتوریا کامل شده است.» اما داستان مبارزات شاه آرتور، الحق که بسیار ادیبانه به نگارش درآمده و چهرهٔ لانسلو[8] ــ شوالیهٔ تبه کار ــ با استادی تمام ترسیم شده و بسیار گیرا و جذّاب است. صحنهٔ روابط عاشقانه‌اش با گونه‌ور[9] با ظرافت و لطافت تمام، اما همراه با احساس گناهی پنهان ارائه می شود. در پایان داستان که درمی‌یابیم «سرنوشت لانسلو و گونه‌ور این است که در حین کشته شدن موردرد[10] نقاب از چهره بردارند و موی سرشان تراشیده شود،» از

8) Lancelot
9) Guenever
10) Mordred

اندیشه های فروخوردهٔ آرتور پیامی درخور عصر خویش می شنویم: تحقیر ناسیونالیسم. «کشورها باید به صورت بخشهایی از یک دنیای بزرگ درآیند، بخشهایی که فرهنگ و قوانین محلی خود را داشته باشند. مرزهای خیالی کرهٔ زمین را باید از ذهنها زدود، همانگونه که پرندگان آسمان خود طبیعتاً آنها را نادیده می‌گیرند.» انسان باید بیاموزد که خود را به صورت حیوان والا تری درآورد. این رمان روایتی دور از ذهن و افسانه ای نیست: درس بی اعتبار شدن «میزگرد» درسی است آموزنده برای زمانهٔ ما.

## خانهٔ اشرافی[1]
## ویلیام فاکنر[2] [۱۹۵۹]

فاکنر هر چه می نوشت در بارهٔ جنوب امریکا بود و بیشتر نوشته هایش هم در بارهٔ منطقه ای خیالی در جنوب امریکا ــ منطقه ای به نام ایالت یوکناپاتاوفا[3] در می سی سی پی. یکی از آثار بلند و پرمایهٔ او که شامل چند رمان بهم پیوسته است، با تریلوژی خانوادهٔ اسنوپس[4] پایان می‌گیرد. آخرین بخش این تریلوژی همین رمان **خانهٔ اشرافی** است که در واقع آخرین نوشتهٔ خود فاکنر هم به شمار می رود. اسنوپس ها مردمان سفیدپوست فقیری هستند: قربانیان بیعدالتیهای جامعه و نیز بی تدبیریهای خودشان که در برابر خانواده های ضعیف و آریستوکرات کامپسون[5] ها و ساتپن[6] ها فلسفهٔ مبهم حاکم بر تمامی طایفهٔ خود را در «خانهٔ اشرافی» اینگونه خلاصه می‌کنند:

«قصدش فقط این بود که او، آنها، خودشان ــ اسم شان را هر که

1) *The Mansion*
2) William Faulkner
3) Yoknapatawpha County
4) Snopes
5) Compsons
6) Sutpens

و هر چه دلت می خواهد بگذار ــ نمایانگر عدالت و برابری بنیادی ساده‌ای در زندگی بشری بودند وگرنه خیلی راحت می شد رهایشان کرد، همان او، آنها، خودشان ــ اسم شان را هر چه دلت می خواهد بگذار ــ تا کسی را نمی چزاندند حاضر نبودند روزی یا در لحظهٔ بخصوصی به او اجازه بدهند که حق و حقوقش را تمام و کمال باز پس بگیرد.»

خواننده گاهی از تک گوییهای مکرر و ثقیل و برملا کردن فساد و پوسیدگی جامعهٔ جنوب خسته می شود اما در آثار فاکنر توده گرایی شکوهمندی نهفته است که نظیر آن در هیچ جای دیگری از ادبیات داستانی این قرن امریکا یافت نمی شود. مینک اسنوپس[۷] فقیرترینِ فقیرانِ سفیدپوست «که مجبور بود همهٔ اوقات زندگی اش را وقف دلواپسیهای بیهوده و مشکلات پیش پا افتاده بکند،» دست کم در پایان داستان، فروغی از شرف و افتخار بشری را به چشم می بیند. «... زیبایان و نیک سیرتان و مغروران و شجاعان را تا نقطهٔ اوج می بینند که در میان خواب و خیالهای جان‌پروری که برگشتگاه تاریخ دراز بشری اند می درخشند ــ هلن و اسقفها، پادشاهان و فرشتگان سرگردان و اسرافیلِ مهیب و بی اعتنا را.» نثر فاکنر هر قدر هم که ثقیل و دشوار باشد، باز به زحمت خواندنش می ارزد.

7) Mink Snopes

## پنجه طلائی[1]
## یان فلمینگ[2] [۱۹۵۹]

پاسدارانِ نامِ نیکِ رمان‌نویسی (دست‌کم بعضی از آنها) احتمالاً از انتخاب این رمان برای این مجموعه یکّه خواهند خورد. اما فلمینگ معیار داستانهای پلیسی و جاسوسی مردم‌پسند را با نوشته‌های خوب خود حقیقتاً ارتقاء داده است ــ با سبک ژورنالیستی متعالی و آفرینش شخصیتی از مأمورین دولتی (جیمز باندِ دو صفر هفت) که در سرتاسر داستان، ما را با اعمال پیچیدهٔ خود حسابی سرگرم می‌کند. در این داستان، جیمز باند آدم بیعار وطن‌پرستی است که رگه‌هایی از ایمان و جوانمردی اسکاتلندی در خونش جریان دارد و شکمباره‌ای که تازه مزهٔ ودکا را چشیده است و شیفتهٔ توتون قوی است اما همیشه جانب احتیاط را نگاه می‌دارد. آدمهای خبیث و تبه‌کار و دشمنان دموکراسی و جانیان بالفطره، این قهرمان را به دام می‌اندازند. اوریک[3] پنجه طلائی که سرآمد جملگی تبه‌کاران است، نقشه‌ای

1) *Goldfinger* 2) Ian Fleming 3) Auric

می چیند تا طلاهای موجود به ارزش پانزده میلیون دلار را از فورت ناکس[۴] بربایند و اسم نقشهٔ خود را هم فروتنانه «عملیات شِلِم[۵]» می‌گذارد و تصمیم می‌گیرد که شبکهٔ آبرسانی فورت ناکس را با «قوی‌ترین مواد شیمیائی تریلون و حاوی سموم از کاراندازی اعصاب» آلوده کند و با همکاری شش دستهٔ بزرگ جنایتکار امریکایی (که رئیس یکی از آنها، خانم «پوسی گالور»[۶] زنی است همجنس‌باز) به راهنمایی یک دژبانِ دریاییِ گروگان گرفته شده، درهای فورت ناکس را با موشکهای هسته ای بگشاید و سپس طلاها را به یک کشتی مسافربری روسی که در سواحل ویرجینیا به انتظار ایستاده است منتقل کند و تبه کاران دیگر را هم در جاهای پرت و دور افتاده قال بگذارد. در این میان نیروهای قضائی و انتظامی امریکایی هم ظاهراً با ادامهٔ این ماجراها مخالفتی نشان نمی دهند. جیمزباند، نقشه های «پنجه طلائی» را عقیم می‌گذارد و پوسی گالور را شیفتهٔ خود می سازد و او را از گرایش به همجنس‌بازی پشیمان می‌کند و موفقیتهای باورنکردنی خود را به صورت یک کار پیش پا افتاده و معمولی جلوه می دهد تا بلکه «اِم» رئیس اداره اش به کارهای او، محتاطانه مهر تأیید بزند. همهٔ این ماجراها ازیک دیدگاه، البته شوخی مضحکی بیش نیست، اما شور و شوق فلمینگ برای باور پذیر جلوه دادن آنها، سوابق کار و معلوماتش در زمینهٔ عملیات نیروی دریایی و نوعی «مانی گرایی» صادقانه همراه با کارآیی

4) Fort Knox 5) Grand Slem 6) Pussy Galore

ژورنالیستی در انسجام روایت، اثری کاملاً جذاب به وجود آورده است. در فیلمهای جیمز باندی، بعد از فیلم **از روسیه با عشق**[۷] بیشتر به جنبه های فانتزی ماجرا پرداخته شده و در نتیجه، این سری فیلمها از لحاظ سرگرمی نسبت به کتابها در سطح نازل تری قرار دارند. حرمت داستانهای مردم‌پسندی را که از پرداخت خوب و منسجمی برخوردارند نباید نادیده گرفت. روزگاری تحلیل گران ادبی، کونان دویل* را رمان‌نویس قابلی نمی دانستند، حال آنکه امروزه شرلوک هولمز* یکی از شخصیتهای بزرگ ادبیات داستانی است. باید از توقعات بلندپروازانه برحذر باشیم.

7) *From Russia With Love*

## عدالت ظاهری[1]

### ال. پی. هارتلی[2] [۱۹۶۰]

انگلستان در حال بازسازی ویرانیهای جنگ جهانی سوم است. در طی این جنگ بمبهای هسته‌ای فراوانی بر این کشور ریخته‌اند و مردمی که از ترس بمبارانهای هسته‌ای به درون غارها پناه برده بودند، اکنون رفته‌رفته از غارها بیرون می‌آیند. انگلستانِ جدید، شدیداً به احساس گناه‌آلوده است و بر هر یک از شهروندانش نام یکی از جنایتکاران جنگی را نهاده‌اند. بدین ترتیب، نام قهرمان زنِ داستان را یائل ۹۷[3] گذاشته‌اند. دولتمردان سخت می‌کوشند تا اصول اخلاقی تازه‌ای برای جامعه تدوین کنند اما نتیجه‌ای که از این کار حاصل می‌شود این است که به علت حسادت و انگیزه‌های رقابت‌آمیز، کسی از قانون پیروی نمی‌کند. در جامعه هیچ زیبایی خیره‌کننده‌ای نباید وجود داشته باشد، نه زیبایی اندام (که باری می‌توان آن را با تن‌پوشی از جنس گونی مخفی نگه داشت) و نه

1) *Facial Justice*
2) L. P. Hartley
3) Jael 97

زیبایی چهره. به دختری که احساس می‌کند زیبایی چهره‌اش آنچنان که باید نیست، می‌توان زیبایی متوسطی بخشید که نه زشت باشد و نه زیبا. یائل ۹۷ دست بر قضا از زیبایی خیره کننده‌ای برخوردار است: لاجرم لازم می‌آید که تا حدودی از زیبایی اش کاسته شود و او را به شکل زن شلختهٔ متوسطی درآورند. اما مثل قهرمانهای زن و مردِ همهٔ رمانهای خبیثانه و کینه‌توزانه، این زن، نامتعادل و خل‌وضع است و وقتی که برای نخستین‌بار چشمش به برج غربی کلیسای الی می‌افتد ــ یکی از معدود ساختمانهایی که از بمبارانهای زمان جنگ در امان مانده‌اند ــ شدیداً به وجد می‌آید که در آنجا معتکف شود و از زیبایی چهرهٔ خویش محافظت کند. شورش او علیه رژیم، به خلاف انتظار، نه تنها مشکلی برایش نمی‌آفریند و موجب آن نمی‌شود که چهره‌اش را به طرزی وحشیانه تغییر دهند بلکه تنها چیزی که از او می‌خواهند این است که بر اساس دلایل منطقی از قوانین مطلوب حاکم بر جامعه اطاعت کند. این البته آینده‌ای به شیوهٔ آیندهٔ اورول نیست، بلکه دنیائی است که نمی‌تواند استبداد و خودکامگی تمام‌عیار و دینامیک بر جامعه تحمیل کند. حتی هوا هم همیشه سرد و مه‌آلود است و مکانی برای روشن کردن آتش یا نگاهداری یخ وجود ندارد.

شعار دولت این است: «شکاف دره‌ها را پر کنید و آنها را همسطح زمین سازید!» این خود بازتابی است درخشان از گرایشهایی که در دولتهای رفاه‌طلبِ پس از جنگ انگلیس نیز ظاهر شد اما از آنجا که رمان **عدالت ظاهری**، فاقد صحنه‌های وحشت‌آور اینگونه

داستانهای خبیثانه است، نسبت به رمانِ **هزار و نهصد و هشتاد و چهار** شهرت و محبوبیت کمتری پیدا کرده است. تردیدی نداریم در اینکه هارتلی نویسنده‌ای است باریک‌بین و ظریف‌اندیش، و آثارش محتوای اخلاقی نیرومندی دارد: انتشار رمان سه‌گانه **یوستس و هیلدا**[۴] این امر را به اثبات رسانده است. در کتاب اول این مجموعهٔ سه‌گانه، یعنی **میگو و شقایق**[۵] زن و مرد جوانی به رقص و پایکوبی می‌پردازند، رقص مرگی که پایان ندارد. هیلدای شقایق بنا گزیر یوستس میگو را می‌بلعد: مرگ و ویرانی بخشی از قانون طبیعت است. من در انتخاب **عدالت ظاهری** و ترجیح دادن آن بر این مجموعهٔ سه‌گانه اندکی تردید داشتم اما به نظر می‌رسد که به جهت قدرت قوهٔ تخیل و اصالت کارمایه، کتاب حاضر بر آن یکی می‌چربد.

4) *Eustace and Hilda* 5) *The Shrimp and the Anemone*

## تریلوژی بالکان[1]

## اولیویا منینگ[2] [۶۵–۱۹۶۰]

رمانهای بهم پیوستهٔ این مجموعه عبارتند از: **ثروت کلان**[3]، **شهر فاسد**[4]، **دوستان و قهرمانان**[5]. این تریلوژی احتمالاً مهمترین اثر داستانی بلند از یک نویسندهٔ زن است که از زمان جنگ تاکنون نوشته شده است. همچنین به نظر می رسد که این اثر، ظریف‌ترین گزارشی باشد که از تأثیر جنگ بر اروپا در ادبیات ما وجود دارد. هاریت[6] و گای پرینگل[7] در آغاز کتابِ «ثروت کلان» در بخارست زندگی می‌کنند. گای در یکی از هیأتهای اعزامی فرهنگی انگلیس در رومانی مشغول کار است. در نخستین سال جنگ، هاریت (که خود ناظر وقایع است نه راوی و ناظر اعمال شوهر اشرافی و سبک‌مغز خویش و نیز ناظر اجرای برنامه های بزرگ فرهنگی که هر دو درگیر آن هستند) زوال تدریجی تمدنی فاسد و محکوم به فنا را مشاهده

1) *The Balkan Trilogy*
2) Olivia Manning
3) *The Great Fortune*
4) *The Spoilt City*
5) *Friends and Heroes*
6) Harriet
7) Guy Pringle

می‌کند. مشاهدات او، حالا تی شوخ‌طبعانه و نیز شاعرانه دارد: اگر چه مردم رومانی زمانی با لحنی تلخ و دردآلود توصیف می شوند و گاهی به شکل کاریکاتورهایی درمی آیند، الحق که همیشه واقعی و کامل اند. در **شهر فاسد**، ما بخارستی را که پس از سقوط فرانسه به تصرف آلمانها درآمده است می بینیم و در کتاب آخر، هاریت و گای هر دو در آتن هستند، در مرکز تازه‌ای از آشوبها و اغتشاشها، و این بار همراه با دوست جدیدی به نام یاکیموف[8] که از مهاجرین آریستوکرات و مرفه است.

ثبت دقیق و درست گزارشهای مربوط به شبه جزیرهٔ بالکان زیر فشار جنگ، فقط یک جنبه از کار این تریلوژی موفق است. جنبهٔ دیگر و شاید مهمتر، تلاش هاریت پرینگل جهت درک روحیه شوهر خویش است ــ فرایندی که در پایان کتاب **دوستان وقهرمانان** همچنان ناتمام باقی می ماند و مجدداً در یک تریلوژی دیگر، (در باب سفر پرینگل به مصر) از سر گرفته می شود.

گای شخصیت بغرنجی است؛ درشت اندام، بافرهنگ و سلحشور، فداکار و سرزنده، و گاهی نیز ساده‌دل و همیشه دوست‌داشتنی ــ در واقع یکی از شخصیتهای اول مرد ادبیات داستانی معاصر که به کامل‌ترین وجهی آفریده شده است. گای برای پیشبرد مقاصد خویش و نیز برای ارائهٔ چکیده‌ای از خصلتهای متفاوت و متناقض آدمی به میدان وسیع و گسترده‌ای نیاز دارد و به تمدن شبه

8) Yakimov

جزیرهٔ بالکان که در حال از هم پاشیدن است نوعی نظام و تعادل می بخشد، هر چند، همانطور که می بینیم این بار باید بر اساس الگوها و مدلهای جدیدی به این بازسازی دست بزند. او اصلاً در وجود خویش، نوعی تمدن است.

## زورمندان و سقوط آنها[1]
## آیوی کامپتون-برنت[2] [۱۹۶۱]

نخستین رمان خانم آیوی کامپتون-برنت موسوم به **دولورس**[3] مدتها پیش، یعنی در سال ۱۹۱۱ منتشر شد اما در سال ۱۹۲۵ او به نوشتن یک رشته رمانهای کاملاً اصیل و مبتنی بر اصول صحیح رمان‌نویسی پرداخت که اولین آنها رمان **مرشدان و استادان**[4] بود و آخرینشان هم همین رمان **زورمندان و سقوط آنها** است. عنوان کتابهای هنری گرین بیشتر با توجه به ماجرای داستانها انتخاب شده‌اند اما عنوان کتابهای آیوی کامپتون-برنت با استفاده از الگوها و ترکیبهای جفتی ساخته شده‌اند: **برادران و خواهران**[5]، **مردان و زنان**[6]، **خانه‌ای و صاحب‌خانه‌ای**[7]، **مهتران و کهتران**[8] ــ این جریان به همین گونه پیش می‌رود بطوری که می‌توان عنوانها را به شکل «(صفت) (اسم) + (صفت) (اسم)» در طبقه‌بندی مشخصی گنجاند. رمانها را هم

1) *The Mighty and Their Fall*
2) Ivy Compton-Burnet
3) *Dolores*
4) *Pastors and Masters*
5) *Brothers and Sisters*
6) *Men and Wives*
7) *A House and its Head*
8) *Elders and Betters*

همینطور می توان برحسب کارمایهٔ واحدی تقسیم بندی کرد: عواقب سر پیچی از احکام دهگانه در خانواده های اشرافی طبقات بالا، آنهم در اواخر دورهٔ ویکتوریا یا دورهٔ ادوارد در انگلیس. در این رمانها نوعی فوت و فن یا فرمول ویژه برای فهم مطالب دیده می شود اما نمی توان به خواندن یکی دو تا از رمانها و آشنایی با الگوی حوادث بسنده کرد و بعد چنین پنداشت که بر کل مطلب آگاهی کامل حاصل شده است. خواننده باید همهٔ مجموعه را بخواند تا آنطور که باید به کنه مطلب پی ببرد. تکنیک کار تعمداً بسیار فورمالیستی و حتی پر آب و تاب و مطنطن است. به این قطعه از رمان **زورمندان و سقوط آنها** توجه کنیم:

«از دامن دوشیزه استارکی چیزی آویزان بود، چیزی که اگر آن را می‌کشیدی از هم می شکافت و شاگردانش به نوبت پا روی آن می‌گذاشتند و همچنان که طولش بیشتر می شد، خود پس پس می رفتند.»

«دوشیزه استارکی، انگار بخت از شما برگشته است! لباستان دارد از هم می شکافد. باعث و بانی اش را باید به سزای اعمالش رساند.»

دوشیزه استارکی سر برگرداند و درنگی کرد و خم شد و از سمت دیگری راه افتاد.

«آه، چرا زودتر خبرم نکردید. حالا مجبورم در پناه بوته ای عوضش کنم. همین الساعه باز خواهم گشت. چرا زودتر خبرم نکردید.»

هوگو گفت «دلیلش واضح است: بعضی از رویدادها هرگز تکرار

نمی‌شوند. گاهی به ایام کودکی ام، به آن رخدادهای پیش‌پا افتادهٔ زندگی حسرت می برم.»

نکته‌های بامزه و طعنه‌آمیز این رمان، مثل رمانهای پیشین او، از چالش بین اطوارهای طبقهٔ اشراف و طبیعت تمنیاتی که در زندگی واقعی بر زبان نمی‌آیند اما باری به صورتی خشن نمایش داده می‌شوند، مایه می‌گیرد. جنایاتی که در محدودهٔ خانواده‌ها اتفاق می‌افتد، همه شدیداً غیرطبیعی‌اند اما احساس هراس و یکّه خوردن از این اتفاقات بس اندک است. این جنایات را مثل تراژدیهای یونان به دست الههٔ انتقام کیفر می‌دهند، نه با ترازوی عدالت انگلیس. شخصیتها مثل پرسوناژهای آشیل و سوفوکلس خصلتی خودبینانه و حالتی مجسمه‌وار دارند. نویسنده خود کاملاً تحت‌الشعاع وقایع است و هیچ پرده‌پوشی در کارش نیست و به هیچ بهانه‌ای هم متوسل نمی‌شود و به هیچ قضاوتی هم تن درنمی‌دهد. ما هرگز صدای او را نمی‌شنویم، زیرا شیوهٔ نگارشش دقیقاً بر اساس قالبهای موزون و ملایم قرون گذشته استوار است (نثر جین آستین* دائماً به ذهن می‌آید) خود جین آستین هم در واقع یکی از شخصیتهای این رمان تراژدی کمدی است. خانم آیوی کامپتون-برنت، بعدها دامنهٔ کار خود را تعمداً تنگ‌تر کرد و در همان زمینه‌های سابق آثاری آفرید و دیگر چندان کار تازه و شگفت‌انگیزی ارائه نداد. اما در محدودهٔ همین آثار هم کارش حرف ندارد.

## کچ ۲۲[1]
## ژوزف هلر[2] [۱۹۶۱]

این عنوان از خودِ کتاب، سرشناس‌تر شده است و در حقیقت دیگر برای خود، در زبان انگلیسی جایی باز کرده است. برای روبرگرداندن از واقعیتی، باید که واقعیت تلخ‌تری را بپذیری. این همان «کچ ۲۲» است. در این کتاب، هِلر شرح زندگی گروهی از خلبانان امریکایی را در جزیرهٔ کوچکی در دریای مدیترانه بازگو می‌کند که در جنگ جهانی دوم درگیر نبرد با ایتالیاییها بودند. اما نوشته‌اش در روال آن سنّت بزرگ امریکایی، یعنی رئالیسم تلخ نیست. شیوهٔ کار او شیوه‌ای طنزآمیز و سوررئالیستی و پوچ گرایانه و حتی جنون‌آمیز است، اما هدفش البته جدّی است: نمایش مصیبتها و نابسامانیهای جنگ و قربانی شدن هزاران هزار سرباز و خودرایی مهیب فرماندهان نظامی. نازیها هدف واقعی جنگ نیستند و به اخلاقیات مربوط به مبارزه علیه یک نظام شیطانی هم چندان توجهی نشده است. دشمن خود در این سمت حصار است: فرماندهان ارشد یک ارتش بی ایمان

1) *Catch 22* 2) Josef Heller

که به خلبانان هواپیماهای بمب‌افکن دستور می دهند حتی هنگامی که تا سرحد مرگ خسته و کوفته شده‌اند همچنان در پهنهٔ آسمانها بمانند؛ روانکاوان اجیر و تطمیع شده‌ای که خلبانان و افسران بیمار و افسردهٔ نیروی هوائی را به «ترس بیمارگونه از مرگ» و «اضطراب و دلواپسی عمیق برای بقاء» متهم می‌کنند. «کچ ۲۲» اینجاست. بزدلی را چگونه باید کیفر داد؟ با مرگ؟ بزدلی اصلاً چیست؟ شوق اجتناب از مرگ؟ شرارتهای خفیف‌تری هم البته هست: افسر متصدی آشپزخانه که کپسولهای گازکربنیک را از جلیقه‌های نجات سرنشینان هواپیما می رباید تا برای افسران آشپزخانه بستنی گازدار درست کند. نامه‌ای کلیشه‌ای که برای خانوادهٔ سربازان کشته شده در جنگ می‌فرستند: «خانم / آقا / دوشیزه، یا خانم و آقای... کلمات قادر نیستند تأسف عمیق و شخصی اینجانب را به مناسبت کشته شدن / زخمی شدن / مفقود شدن شوهر / پسر / پدر / برادر جنابعالی حین انجام وظیفه بیان کنند.» (هر جا را که شامل و مناسب نمی بینید خط بزنید.) وقتی که یک خلبان امریکایی قرارگاه خودی را از جانب نازیها بمباران می‌کند، آن طنز و هجو دیوانه‌وار، تبدیل به چیزی تلخ و گزنده می شود که خوانندهٔ جدّی و علاقه‌مند را احتمالاً به طرح این پرسش وامی دارد که آیا اصلاً می توان در بارهٔ جنگ جهانی دوم رمانی طنزآمیز نوشت؟ اما قدرت اسطوره‌ای شاعرانهٔ رمان هِلر سخت ستودنی است.

## روباهی در اتاق زیر شیروانی[1]
## ریچارد هیوز[2] [۱۹۶۱]

با انتشار این رمان، رکود بیست و پنج سالهٔ قدرت خلاقهٔ این نویسنده درهم شکست. شهرت ادبی هیوز با انتشار رمانهای **تندبادی در جامائیکا**[3] و **در معرض خطر**[4]، رمانهایی استادانه دربارهٔ کودکان برای مطالعهٔ بزرگسالان، ظاهراً به نوعی تثبیت‌شده بود. اما هیوز در سال ۱۹۶۱، اعلام کرد که سرگرم نوشتن مجموعه رمانهای تاریخی بلندی است بنام **موقعیت بشری**[5] که نخستین آنها **روباهی در اتاق زیر شیروانی** نام دارد. افسوس که این طرح بزرگ از مرحلهٔ حرف فراتر نرفت و به اجرا درنیامد، با اینهمه رمان حاضر، در نوع خود یک شاهکار است.

زمان وقوع ماجرا سال ۱۹۲۳ است. قهرمان داستان، آگوستین[6] همانطور که جسد کودک مرده‌ای را به دوش می‌کشد پا به درون

1) *The Fox in the Attic*
2) Richard Hughes
3) *A High Wind in Jamaica*
4) *In Hazard*
5) *The Human Predicament*
6) Augustine

تاریخ مدرن می‌گذارد. این کودک در واقع نمایندهٔ زمان گذشته است و بهانه‌ای است که داستان را به حرکت درآورد: اهالی شهر کوچکی در وِیلز که محل اقامت آگوستین است او را در مرگ کودک مقصر می‌دانند. آگوستین بناگزیر بریتانیا را ترک می‌گوید و به آلمان می‌گریزد. روایت اکنون آزاد است و قید و بندی ندارد تا سر از سیر وقایع بعد از سال ۱۹۱۸ آلمان درآورد: عناصر اصلی داستان، شهر مونیخ و شخصیت «محبوب» و بزرگ آن «آدولف هیتلر» ناشناس است. رمان هنوز از دیدگاه معصومیتی تباه نشده روایت می شود و هم از این روست که تکنیک کار از تکنیک آثار پیشین او فاصلهٔ چندانی ندارد. چیره‌دستی در نقل وقایع، مدیریت موقعیتهای داستانی، استفاده از زمان و مکان مناسب، همه با قدرت تمام و به نحوی استثنائی صورت می‌گیرد: فضای آن شهر کوچکِ وِیلزی، الحق که عالی توصیف شده و دنیای فاسد بزرگسالان، به شیوه‌ای استادانه و مثلاً با استفاده از نماد بوی آروغ و گاز و تهوع ناشی از شکمبارگی و بیماریهای دیگر در سرسرای هتل بزرگی در آلمان به تصویر کشیده شده است. هیوز پیش از آنکه بتواند کار نوشتن رمانهایش را به پایان برساند، چشم از جهان فرو بست اما باید همینها را هم که برایمان باقی مانده است ارج بگذاریم.

## سواران کالسکه[1]

## پاتریک وایت[2] [۱۹۶۱]

پاتریک وایت تنها نویسندهٔ استرالیایی است که به دریافت جایزهٔ نوبل در ادبیات نائل آمده است و بی تردید تا سالهای سال هم، همچنان آخرین نفر باقی خواهد ماند. هموطنان دیگرش ــ هال پورت[3] و فرانک هاردی[4] و دیمفا کوزاک[5] و دیگران همگی تحت تأثیر نوعی شیوهٔ تفکر مستعمراتی قرار گرفته اند. خود وایت در عوض توانسته است استادانه در بارهٔ سرزمین مستقل استرالیا بنویسد و استرالیا را نه چون کشوری پرت و دورافتاده که به عنوان سرزمینی زنده و فعال به جهانیان بشناساند. در رُمان **وس**[6]، آن سگ درشت اندام غرغروی این قاره، دیگر رام می شود و به صورت ناظری دقیق با بینشی کاملاً فردی و هنرمندانه ظهور می‌کند. در **سواران کالسکه** انگار با یک درام جهانی بزرگ روبرو هستیم که، برحسب

1) ***Riders in the Chariot***
2) **Patrick White**
3) **Hal Porter**
4) **Frank Hardy**
5) **Dympha Cusack**
6) ***Voss***

اتفاق، در محله ای در نیوساوت ویلز روی صحنه آمده است.

**سواران کالسکه** رمان تلخی است که شخصیتهای متعدد و گوناگون دارد: زن سالخوردهٔ گوشه‌نشینی که در خانه ای بزرگ و متروک زندگی می‌کند و اکنون فقط به حیوانات و گیاهان دل بسته است و از بشریت دل خونی دارد؛ روشنفکری یهودی که به عنوان کارگری ناشی و بی دست و پا در کارخانه ای مشغول کار است و هر چند توانسته است از چنگ نازیها بگریزد، همچنان از احساس گناه ناشی از مرگ همسرش رنج می برد؛ مرد بومی تنهایی که حرکاتش نه تنها ناشیانه ومضحک نیست، بلکه بی آنکه تماسی با سایر افراد بشری داشته باشد، علاقهٔ شدیدی هم به کارهای هنری نشان می دهد؛ و نیز زن رختشویی شبیه شخصیتهای آثار رابله* با بچه های قد و نیمقد و شوهری میخواره. دیدگاه مشترک خیرخواهانه ای همهٔ این شخصیتها را به یکدیگر پیوند می دهد بطوری که همگی در نهان، نماد همان «کالسکهٔ» عنوان کتاب اند: همه در واقع مسافران همان کالسکه اند. در برابر آن دید خیرخواهانه، واقعیت شریرانه ای هم وجود دارد. در یکی از صحنه های کتاب، نمونه ای از این واقعیت تلخ خواننده را شدیداً به هیجان درمی آورد: در شب آدینهٔ یادبود مصلوب شدن حضرت عیسی، همکاران سیاه‌مست آن روشنفکر یهودی، او را به شوخی به صلیب می‌کشند و می‌کُشند. کتاب پر از کارمایه های مخاطره‌آمیزی است که در آنها واقعیتی، سرسختانه به مقابله با واقعیت دیگری برمی خیزد و ما را به این هراس می اندازد که مبادا کتاب در نهایت اثری کاریکاتوری یا ملودرام از کار درآید. رمان

گاهی نیز سخت جدّی و شورانگیز می شود و ما را به یاد آثار دست دوم داستایفسکی می اندازد، هر چند بخشهای درخشان آثار وایت، نوعی امروزی کردن آثار نویسندگان بزرگ روس است و حتی در جاهایی که تکنیکِ کار ظاهراً چندان موفق نیست، دروجود صداقت و صمیمیتش نمی توان اصلاً تردید کرد.

## پیرمردان در باغ وحش[1]
## انگوس ویلسون[2] [۱۹۶۱]

سر انگوس ناتورالیست و رئالیست است ــ کُسی که نگاهی دارد به آثار زولا* و جرج الیوت* ــ اما در این رمان، برخلاف معمول، گرایش زیادی به مسائل خیالی و فانتزی نشان می دهد. وقایع داستان در آینده اتفاق می افتد (بیست سال آینده که البته حالا دیگر گذشته است، اما مهم نیست) و روایت، با تهدیدات جنگ آغاز می شود ــ اروپایی متحد و هم پیمان که بر بریتانیایی منزوی می غرد. در برابر این زمینهٔ داستانی، مشاجرات سیاسی در باغ وحش لندن همچنان ادامه دارد ــ چگونه باید باغ وحشی را اداره کرد؟ آینده اش چه خواهد شد؟ باغ وحش، دنیای کوچک محصوری است اما جزءِ مکمل فرهنگ انگلیس است و مسائل مربوط به وفاداری حیوانها که سیمون کارتر[3] ــ مدیر باغ وحش ــ آن را به تجربه آموخته است، کاربردی جهانی دارد. با شروع جنگ، باغ وحش ویران

1) *The Old Men at the Zoo*
2) Angus Wilson
3) Simon Carter

می شود و ناتورالیسم ویلسون نیز فرو می ریزد (یا اگر مایل باشید، تغییر شکل می دهد) و به صورت چیزی افسانه ای و فانتزی درمی آید.

صحنهٔ «دوزخ خدایان» که در آن سر رابرت فالکون[4] مدیر جدید باغ وحش به پایان زندگی دهشتناک خود می رسد، خوردن گوشت حیوانات به هنگام قحطی، (این صحنه بنا گزیر آمیخته با چاشنی کانیبالیسم یا آدمخواری است)، پیشنهاد اروپای پیروز مبنی بر اینکه اهالی انگلیس باید نمایش گلادیاتورها را در باغ وحش به اجراء درآورند ــ همهٔ این صحنه ها بس فراتر از محدودهٔ معمول و باور پذیر ادبیات داستانی است اما الحق که به نحو درخشانی تصویر شده اند.

منظرهٔ روستاهای جنگلی خارج از شهرهای انگلیس نیز که پناهگاههای امنی است با جزئیات دقیق و دوست داشتنی توصیف شده است.

در این رمان ما در دنیائی از کابوسهای شخصی بسر می بریم. همانگونه که دیکنز اغلب بسر می برد اما ویلسون شجاعتی دارد مغایر با دیکنز (شاید که از کافکا مایه گرفته باشد) و اجازه نمی دهد که کابوس بر همه چیز تسلط پیدا کند.

4) Sir Robert Falcon

## سرزمینی دیگر[1]

### جیمز بالدوین[2] [۱۹۶۲]

این کتاب نشان‌دهندهٔ نوعی دنیای پنهان آدمهای بیمار و بلادیده است: زنها و مردها، سفیدها و سیاهها، غیرهمجنس بازها و همجنس بازها. بالدوین در کسوت یک همجنس باز سیاهپوست، همهٔ سختیها و نابردباریهای اینگونه آدمها را خوب می شناسد. رمان **بر فراز کوه سخن بگو**[3]، دربارهٔ قید و بندهای زناشویی سیاهان و نیز تلاش خانواده‌ای سیاهپوست برای تطهیر از گناهانی است که از مسیحیت به ارث برده‌اند (وسوسه های واعظی روحانی) و اکنون می خواهند به مبارزهٔ خود در راه عدل و عدالت ادامه دهند. بیشتر بخشهای رمانِ **اتاق جووانی**[4] که وقایع آن در پاریس می‌گذرد، دربارهٔ رابطهٔ تراژیک دو همجنس باز است اما رمانِ **سرزمینی دیگر** مفاهیم کلی تری را در بر می‌گیرد. درونمایهٔ این اثرِ بالدوین اثرات و پیامدهای قیدوبندهایی است که مردم جامعه بر خود تحمیل کرده‌اند

1) *Another Country*
2) James Baldwin
3) *Go Tell It on the Mountain*
4) *Giovanni's Room*

و به آنها به عنوان بخشهایی اساسی و بنیادی اهمیت بخشیده‌اند حال آنکه در واقع حائز اهمیت چندانی نیستند و آنچه مهم است برقراری روابط رضایتمندانهٔ افراد بشر و رسیدن به عالم عشق است. بگذار سیاهی با سفیدی یا مردی با مرد دیگری همخوابه شود. اگر نیازهای ژرف درونی و فردی ما برآورده شود، دیگر اسیر قید و بندهای زندگی نخواهیم بود و زندگی را به صورت بخشهای جداگانه و مشخصی نخواهیم دید. اگر جامعه برای هر یک از این بخشها امتیازی قائل شود و حق کامیابی افرادی از یک بخش بخصوص را از آنها سلب کند، پس باید با چنگ و دندان با جامعه درافتاد زیرا که در این صورت جامعه خود شیطانی بیش نیست. آن شور و حرارتی که بالدوین از طریق به تصویر کشیدن تراژدی زندگی شخصیتها و بیان نکات ظریف نشان می دهد، از نوع شور و حرارتی است که ظاهراً باید خوانندگان را برانگیزاند و به هیجان درآورد اما تکنیک زبانی او گاهی چنان حالت افراطی و تندی به خود می‌گیرد که می تواند مثلاً نوعی تجاوز به عنف ادبی به شمار آید. با اینهمه بالدوین قلمی ظریف و نازک‌بین و در عین حال پیچیده دارد که بیشتر از همه از هنری جیمز* به عاریت گرفته است.

جیمز بالدوین همیشه در درون خود، درگیر کشمکش و چالش ژرفی است که از ترس آتش دوزخ مسیحیت مایه می‌گیرد. بالدوین فلاکت سیاهان را تاوانی می داند که باید در ازای گناهانی که خود به نوعی مرتکب شده‌اند پس بدهند، گناه نپذیرفتن همجنس‌بازی به عنوان نیازی شخصی و درونی. کشمکش درونی بالدوین همچنین

ناشی از جنبش تازه‌ای بود که هنگام شروع کار نویسندگی در محیط زندگی اش به اوج رسیده بود.

بالدوین رمان‌نویسی است که ما را عمیقاً بیقرار می‌کند.

## خطای قضاوت[1]

### پاملا هانسفورد جانسون[2] [۱۹۶۲]

قهرمان این رمان، پزشکی است که طی دوران طبابت خود کارهای شایسته‌ای انجام داده و بیمارانش اکنون برای او احترام فراوانی قائلند. اما او خود می‌داند که حرفهٔ پزشکی را به این جهت برگزیده که فریفتهٔ «درد» است. این حرفه چه بسا که وسیله‌ای باشد برای ایجاد درد یا دست‌کم مانعی در استفاده از داروهای مسکن و آرامبخش. از این‌رو حرفهٔ پزشکی را رها می‌کند و به کاری مشغول می‌شود که هدف نوع‌پرستانهٔ روشنتری داشته باشد ــ بهسازی کودکان بزه‌کار. اما با جوانی مواجه می‌شود که دست به جنایتی بیرحمانه و هولناک زده است. اکنون شادمان است که دستگیرش نکرده‌اند و آمادگی کامل دارد که بار دیگر همان جنایت را تکرار کند. دکتر مثل یک جراح دامپزشک، آن جوان جانورخوی وحشی را با برندی و قرصهای خواب‌آور «خواب و رام» می‌کند. اکنون انتظار

1) *An Error of Judgement*
2) Pamela Hansford Johnson

داریم که خواننده به چه نوع قضاوت اخلاقی حکم کند؟ پاملا هانسفورد جانسون (لیدی اسنو) ما را مجبور نمی‌کند که در این مورد اصلاً قضاوتی بکنیم. او از هیچ دیدگاه ویژهٔ اخلاقی یا دینی نمی‌نویسد. در نتیجه می‌گوید که هیچ نوع قضاوتی نمی‌تواند راضی کننده باشد، و زندگی پیچیده‌تر از آن است که بتوان برحسب عرف یا پرسش و پاسخهای سطحی تجزیه و تحلیلش کرد. وظیفهٔ رمان‌نویسان نوع خانم پاملا هانسفورد جانسون دقیقاً این است که مسائل اخلاقی را عریان، مطرح سازند و خوانندگان را که خود احساس یأس و نومیدی می‌کنند با مشکل قضاوت و تصمیم گیری به هر شکل که باشد درگیر کنند. افسوس که سبک کار او مبهم و حتی لاقیدانه است اما مسائل انسانی از خلال آثار او بنحوی درخشان می‌تراود.

## جزیره[1]

### آلدوس هاکسلی [۱۹۶۲]

آدمی چندان مطمئن نیست که این اثر هاکسلی را مثل بسیاری از داستانهای اخیرش، رمان به معنی واقعی کلمه بینگارد یا اثری غیرداستانی. زیرا این کتاب، بیشتر توصیف دقیق شیوه‌ای خاص از زندگی است تا نقل و روایت یک ماجرا. از این گذشته، کار شخصیت‌پردازی رمان هم بسیار ضعیف است هر چند کلام و بیانی قوی دارد و مالامال از نظریه‌ها و اندیشه‌های ناب و هوشمندانه است. هاکسلی در این کتاب جزیره‌ای خیالی را به ما نشان می‌دهد که فقط به این دلیل ساده که آدمیان از نقاط ضعف و قوّت خود بخوبی آگاهند، می‌توانند زندگی سعادتمندانه‌ای در آن بنا نهند. او نمونه و الگوی کوچکی از این نوع زندگی را به ما ارائه می‌دهد، از شکلهای گوناگون رفتار جنسی گرفته تا مثلاً ساده‌ترین شکل تکنیک رنگرزی. هر فردی می‌تواند از دیدگاه علمی سعادتمند باشد: این دنیای جدید، واقعاً قشنگ است و از دین و فلسفهٔ دنیای شرق

1) *Island*

چیزهای فراوان آموخته اما آماده است تا از جنبه های خوب علوم و تکنولوژی و هنر دنیای غرب هم بهره بگیرد. ساکنین این جزیره خود از نوعی نژاد اصیل و خوب اروپایی و آسیایی تشکیل شده‌اند و از اندامهای زیبا و موزون و ذهنهای هاکسلی گونه برخوردارند و تمامی آثاری را که هاکسلی خوانده است، مطالعه کرده‌اند.

در دنیائی خسته و فرومانده همهٔ اینها البته به صورت یک بازی روشنفکرانه و آینده‌ای بدبینانه و مأیوسانه بنظر می آید، اما هاکسلی همیشه آنقدر رئالیست بوده است که بداند جایی هم برای خوشبینی وجود دارد. در حقیقت، هیچ معلمی نمی تواند مطلقاً بدبین باشد و هاکسلی نیز در اصل خود یک معلم بوده است. در رمان جزیره، راجا یا امیرِ جوانِ بیرحم و ابلهی که می خواهد منابع معدنی جزیره را استخراج کند، آن زندگی سعادتمندانه و ایدئال را به ویرانی می‌کشاند.

کامیونها و تانکهای زرهی جزیره را به تصرف درمی آورند و دیکتاتور جدید در باب پیشرفت جامعه و ارزشهای اجتماعی و استخراج نفت، و نیز معنویت راستین، سخنرانیهایی ایراد می‌کند اما «واقعیت اشراق و روشنگری، هر چند در آن ظلمات جهل مورد توجه قرار نمی‌گیرد، همچنان پابرجا می ماند.» مرغهای مینا در آسمان به پرواز درمی آیند و واژه‌ای را که به معنای «روشنگری» است فریاد می‌کنند: «کارونا، کارونا!»

چهل سال تمام است که خوانندگان هاکسلی این گناه را بر او بخشوده‌اند: گناه تغییر دادن شکل رمان به ترکیب نامتجانسی از

روایت و مسائل عقلائی که در آن جنبه تعلیماتی بر کار داستانسرایی می‌چربد. اکنون پس از سالها ناامیدی، دیگر چیزی برای ما باقی نمی‌ماند که ببخشائیمش. از دورهٔ بعد از ایام رواج زبان ویلزی هیچ رمان دیگری که از این رمان برانگیزاننده‌تر و مهیج‌تر و به طرزی اصیل روشنگرانه‌تر باشد، پدید نیامده است. هاکسلی بیش از هر نویسندهٔ دیگری رمان امروز را مغزدار و به سلاح تفکر و اندیشه مجهز کرده است.

## دفتر خاطرات طلائی[1]

## دوریس لسینگ[2] [۱۹۶۲]

قهرمان زنِ این داستان، رمان‌نویسی است که از «موانع کار نویسندگان» سخت در عذاب است. (قدر کیفیت آثار او را نمی دانند و فقط به حجم آثارش توجه دارند) از این رو به جای نوشتن یک رمان جدید، چهار دفتر خاطرات جداگانه را از چهار دیدگاه متفاوت پر می‌کند، هر چند که در زندگی به کاری دوگانه مشغول است ــ یکی شرکت در جنبشهای کمونیستی دههٔ ۱۹۳۰ (در افریقای جنوبی کمونیست شده است زیرا ظاهراً فقط کمونیستها از یک «نیروی اخلاقی»، پسندیده بهره‌مند بوده‌اند) و دیگری شرکت در جنبش «آزادی زنان». این زن از نظر روحیه و آرمانهایی که دارد با اندک تفاوت، بسیار نزدیک به مارتا کوئست[3] است که خانم لسینگ در کتاب **فرزندان خشونت**[4] به نوشتن شرح حال و زندگی او پرداخته است. از آنجا که خود را زنی آزاد می پندارد، سخنان نیشدار

1) *The Golden Notebook*
2) Doris Lessing
3) Martha Quest
4) *Children of Violence*

و طعنه‌آمیزی در بارهٔ خودبینی و نخوت و بلاهت و ناتوانی جنسی و بی کفایتی مردها و نیز سرخورد گیهای جنسی خودش (که البته گناهش به گردن مردان است) بر زبان می آورد و بدین ترتیب بخش عمده‌ای از یکی از دفترچه‌های خاطرات را سیاه می‌کند. او زنی است آگاه و صادق و با ایمان اما ــ به شیوهٔ نهضتهای جدید آزادی زنان ــ از شکیبایی کافی برخوردار نیست. مجموعهٔ این چهار دفتر خاطرات به صورت یک جلد واحد به نام «دفتر خاطرات طلائی» درمی آید و به شکل یک رمان به ما ارائه می شود که البته در رمان بودنش باید اندکی تردید کنیم زیرا انحرافات زیادی از مسیر درست رمان‌نویسی در آن به چشم می خورد و بسیاری از باورها و عقایدی که قرص و محکم عنوان شده، به قدری غیرقابل هضم است که بدشواری می توان آن را به عنوان یک کار هنری پذیرفت. از این گذشته، مؤثرترین وسایل کار این مجاهد راه آزادی، همان شعارها و بیانیه‌هایی است که با چوب‌فلکهای تعلیمی ارتباط بیشتری دارد تا معیارهای زیباشناختی.

با همهٔ این لغزشها، **دفتر خاطرات طلائی** به عنوان جامع‌ترین نظریه‌هایی که تا آن زمان در بارهٔ وضع و موقعیت زن در دنیای مدرن ابراز شده از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. خانم لسینگ آنطور که در سایر نوشته‌هایش می بینیم، نیروی زیادی برای کارمایه‌های دیگر صرف کرده است: مثلاً، روابط سیاه و سفید و ظالم و مظلوم در یکی از مستعمرات انگلیس (خانم «لسینگ» در ایران به دنیا آمده و در رودزیا بزرگ شده است)، نوشداروی سوسیالیسم برای دنیائی که در

رنج و عذاب بسر می برد، و نیز اینکه چگونه می توان به سلامت عقل و میانه روی دست یافت (مسأله ای که روانکاو معروف آر. دی. لینگ[5] نیز آن را مطرح کرده است).

از آنجا که ظاهراً نوشتن رمانهای رئالیستی دیگر خانم لسینگ را راضی نمی‌کند، ترجیح داده است که عقایدش را دربارهٔ فقر و فلاکت جهانی در قالبی متعالی از داستانهای تخیلی علمی ارائه دهد. با این همه **دفتر خاطرات طلائی** حاوی جوهر افکار خانم لسینگ است و باید آن را به صورت یک سند تاریخی نسبتاً مهم تلقی کرد.

5) R. D. Laing

# آتش بی فروغ[1]

## ولادیمیر نابوکف[2] [۱۹۶۲]

این کتاب شبیه نوشتهٔ کسی است که سرتاسر عالم را درنوردیده است و حالا دیگر هیچ چیز و هیچکس را قبول ندارد و معتقد است که فقط ادیبان فاضل و درونگرا هستند که پابرجا باقی می‌مانند. اما طنز تلخ و تند نابوکف را در تعبیر این سخن نباید نادیده گرفت: **آتش بی‌فروغ** اثری است فاضل‌مآبانه و نیز در عین حال هجوی بر فضل‌فروشی. محور اصلی رمان، شعری است ۹۹۹ بیتی از یک شاعر امریکایی به نام جان‌شید[3] ــ که ظاهراً به نوعی شبیه رابرت فراست* است. این شعرِ تکان‌دهنده را، شاعر در رثای مرگ غم‌انگیز دخترش سروده است. بعد از مرگ شید، ادیب ابلهی موسوم به کین‌بوت[4] که از سرزمین اسطوره‌ای زمبلا[5] به عنوان استاد اعزامی به کالج ورد اسمت در آپالاچیا آمده است، شعر را حک و اصلاح

1) *Pale Fire*
2) Vladimir Nabokov
3) John Shade
4) Kinbote
5) Zembla

می‌کند و با پیشگفتاری مفصل به چاپ می رساند. اما کین بوت در واقع از این کار هدف مشخص و تعصّب‌آمیزی دارد و معتقد است که شعرِ شید در اصل تمثیلی از تاریخچهٔ کشور خود اوست و در شعر به شخص او هم به عنوان قهرمانی که سلطان چارلز ازاویرِ[6] دوم را از تخت سلطنت برانداخته اشاره شده است. طنز نابوکف معمولاً ظریف و ملایم و گاهی نیز سخت و گزنده است و در اینجا نیز این طنز، به ویژه هنگامی که به مقایسهٔ محتوای ساده و واقعی شعر با خیال‌پردازیهای خودستایانهٔ ویراستار می پردازد به اوج می رسد.

لطف و تازگی **آتش بی‌فروغ** شاید بیشتر در فرم اثر نهفته باشد و از این رو ما در این کتاب با شیوهٔ تازه‌ای از رمان‌نویسی آشنا می شویم، شیوه‌ای که در آن متن روایت خود به شکل نوعی از ابزار نقد درمی آید و خواننده بعینه می بیند که این شیوه چگونه می تواند پاره‌ای از نیازهای ویژهٔ نابوکف را بخوبی برآورده سازد. این نیاز، وجود برشها و تکه‌های عجیب و ناهمگونی از زندگی و طبیعت است که فقط بخاطر خود آنها و نه به صورت عناصری در طرح کلی روایت به نمایش درمی آیند. **لولیتا*** تقریباً در زیر بار سنگین توصیف جزئیات کمر خم می‌کند اما **آتش بی‌فروغ** تماماً به عمد، توصیف جزئیات است و بس.

خوانندهٔ علاقه‌مند هنگام مطالعهٔ ترجمهٔ استادانهٔ نابوکف از منظومهٔ چهار جلدی **یوگنی آنگین*** اثر پوشکین که همراه با توضیحات مترجم چاپ شده است، می تواند در چمنزار وسیع جزئیات لم بدهد و

6) Charles Xavier

خیالش راحت باشد که شخص دیگری ماجرا را برایش روایت می‌کند و لذّت واقعی او تنها در این است که تکه شیشه‌های رنگی و سنگهای ریز و درشت و رسم و رسومات قدیمی و واژه‌های جادویی را خود بهم پیوند دهد. نابوکف کلکسیون زیبایی از پروانه‌های رنگارنگ داشت و پروانه جمع کن چیره‌دستی بود. آتش بی‌فروغ هم معجون ادبی دلپذیر و رنگارنگی است.

## دختران بی‌بضاعت[1]
## موریل اسپارک[2] [۱۹۶۳]

موریل اسپارک به تازگی کاتولیک شده است و چه بسا که تاکنون به کلیسای مظفره هم پیوسته باشد. یعنی خانم اسپارک دیگر می‌تواند با نوعی بی‌اعتنائی مقدس و روحانی به دردها و حماقتهای بشری بنگرد. این رمانِ کوتاه پر از صحنه‌های دردناک و مصیبت‌باری است که شاید به نوعی قابل توجیه باشند زیرا که حاصل خشم عمومی از جنگ جهانی دوم‌اند. زمینه و محل وقوع داستان، باشگاه می آوتِک[3] است. کوئین ماری فقید این باشگاه را در زمانی که هنوز شاهدخت منطقه تک بود برای دختران عنوان کتاب تأسیس کرد. زمان، سال ۱۹۴۵ است. می‌گویند که بمب منفجر نشده‌ای در باغچهٔ باشگاه زیر خاک مدفون است اما وقتی که معلوم می‌شود این شایعه از جانب پیر دختری خل‌مزاج در شهر پراکنده شده، کسی اهمیت چندانی به آن نمی‌دهد. با اینهمه می‌بینیم که این دخترها خودشان

1) *The Girls of Slender Means*
2) Mauriel Spark
3) May of Teck Club

هم خل‌مزاج‌اند: پالین فاکس[۴] در خیال خود هر هفته با یک هنر پیشهٔ معروف شام می خورد؛ جین رایت[۵] نامه‌هایی به نویسندگان برجسته می نویسد بی آنکه چشم به انتظار دریافت پاسخی باشد؛ سلینا ردوود[۶] با مردی که در همسایگی آنهاست، رابطه عاشقانه‌ای برقرار می‌کند؛ جوانا چایلد[۷] که در عشق شکست خورده، پیوسته شعر هاپکینز* با عنوان «ویرانی سرزمین ژرمن*» را (با زیبایی تمام و با لهجهٔ زمان سرایش شعر) زمزمه می‌کند. حتی مردانی که به زندگی این دخترها راه می یابند نیز به نوعی واخورده و افسون شده‌اند، یکی از ترس اینکه مبادا ضبط صوتی به تلفنش وصل کرده باشند و دیگری در هراس خوب یا بد از کار درآمدنِ کتابی موسوم به «یادداشتهای شبات»[۸] که مشغول نوشتن آن است. با این همه، این آدمها همه پذیرفتنی اند و برای خود دنیائی می آفرینند که همچون دنیای خود ماست، زیرا دنیائی که بمبی اتمی در باغچه‌اش می افتد بنا گزیر، نمی تواند دنیای معقولی باشد. سرانجام بمب در باغچهٔ باشگاه منفجر می شود و فجایع فراوانی ببار می آورد و باشگاه را که خود نماد یک جامعهٔ بشری است ویران می‌کند اما ساختار داستان ظریف‌تر از آن است که در قالب همین تمثیل ساده بگنجد: ما نه تنها دربارهٔ یک مرحله از تاریخ دنیا چیزهایی می آموزیم، از اوضاع و احوال کلی بشری هم آگاه می شویم. موریل اسپارک در پناه اعتقادات دینی

4) Pauline Fox
5) Jane Wright
6) Selina Redwood
7) Joanna Childe
8) *The Sabbath Notebooks*

خود، از ابراز غمخواری لازم پرهیز می‌کند: در همان هنگامی که جوانا چایلد در میان شعله های آتش می سوزد، نویسنده به توصیف جزئیات پیراهن دختر بینوا می پردازد. این رمان اثری درخشان و ظریف و حاصل ذهنی است روشن و قلمی پخته و روان.

## منار[1]
## ویلیام گلدینگ[2] [۱۹٦٤]

معروف‌ترین رمان گلدینگ، رمان **خداوندگار مگسها**[3] است که جایزهٔ نوبل در ادبیات را نصیب او کرد، اما این داستان بیش از آن نظام‌یافته و تمثیلی است که بتوان آن را رمانی واقعی به شمار آورد. رمانهای **وارثان**[4] و **پینچر مارتین**[5] ظاهراً بیشتر تصویرهای یک نهادند (نهاد شرارت ذاتی در انسان اندیشمند) تا نمایشی از شخصیت و کردار بشری. اینها اگر جامعه را تباه می‌کنند به علت اعتقادات اخلاقی شان نیست ــ انسان همیشه اگر بتواند ویرانی ببار می‌آورد ــ بلکه به این علت است که این اخلاق در هیچ متن دینی و الهی موجود نیست و نیز به این علت که بینشهای مربوط به بدکرداری و شرارت با هیچ عشق ظاهری نسبت به شریران و بدکرداران تعادل نمی‌یابد. **منار** از همهٔ این کتابها به رمان، به معنی درست و

1) *The Spire*
2) William Golding
3) *Lord of the Flies*
4) *The Inheritors*
5) *Pincher Martin*

واقعی اش نزدیکتر است: شخصیتها بسیار بیشتر از کشفِ برتریِ روحیهٔ شرارت و بدکرداری نظر ما را به خود جلب می‌کنند. روحیهٔ شرارت نیز باری چون پای گلدینگ در میان است حتماً باید در رمانش وجود داشته باشد.

از همه جالب‌تر شخصیت ژوسلین[۶] رئیس نمازخانهٔ کلیسای بزرگ قرون وسطائی است که ظاهراً با کلیسای سالیسبوری[۷] وابستگیهایی دارد. او همیشه آرزوی ساختن یک «منار» چهارصد پایی را که سر به آستان کبریائی اش برافراشته باشد در سر می پروراند. اما آیا براستی این آرزو از ایمانِ به خدا سرچشمه گرفته و آیا انگیزهٔ آن فقط ستایش خالصانهٔ عظمت پروردگار است؟ کار نصب این منار بر بالای کلیسا موجب بروز اعمال بیش از حد شریرانه ای می شود که درخور یک تعهد معصومانهٔ بشری نیست. آیا در پشت این کار روحی شیطانی نهفته است؟ خود منار یک «عضو سرکش» است و مدل آن به صورت آلتی است که به جاهلان حواله شده است. کلیسا به صورت صحنهٔ اعمال شنیع جنسی و مراسم شرک‌آمیز درمی آید. ژوسلین خود غرق در گناه و شهوترانی می شود، اشخاص و منابع فاسد هزینهٔ بلند کردن (واژه ای خطرناک) منار را تأمین می‌کنند، در نهایت تمامی اثر انگار که روی گودالی از کثافات بشری شکل می‌گیرد.

ژوسلین در لحظهٔ مرگ می‌گوید: «هر کاری که ما می‌کنیم آلوده به گناه است و فقط خدا می داند که چه کاری آلوده به گناه

6) Jocelin 7) Salisbury

نیست.» با اینهمه کار نصب منار به پایان می رسد و سر به آسمان کبریائی اش می افرازد، هر چند که آرزوی نصب آن احتمالاً در اصل آرزویی پاک و معصومانه نبوده است.

گلدینگ شاید به علت انتخاب موضوعی مربوط به کلیسا برای نمایش شرارتهای بشری، از فضائی نه چندان دور از مسائل الهی استفاده کرده است: **خداوندگار مگسها**، یا یکی از همقطاران شیطان‌منش او در مقدرات الهی به نوعی دخیل اند، اما ما چیزی در بارهٔ این خدا نمی دانیم و از اسرار شیطانی هم هیچ شناختی نداریم.

## سرزمین طلائی[1]
## ویلسون هریس[2] [۱۹۶۴]

«هریس» رمان چهارگانه برجسته‌ای پدید آورده است که حوادث آن تماماً در گینه‌نو می‌گذرد. رمان شامل چهار جلد است: **قصر طاووس**[3]، **سفر دور و دراز اودین**[4]، **تمامی تجهیزات**[5] و **نردبان اسرارآمیز**.[6] در این رمان، برای توصیف مسألهٔ هجومِ علوم و تکنولوژی به حریم طبیعت، نثر موجزِ شاعرانه‌ای به کار گرفته شده و نویسنده، رویارویی منطق وجادو را با ایجازی تمام و کمال به تصویر کشیده است. استیونسون برای بهره‌برداری از منابع طبیعی در آن سوی رودخانه‌ای، با تجهیزات کامل به گینه می‌آید و با دنیائی کهن که برایش کاملاً بیگانه است و لاجرم از آن واهمه دارد مواجه می‌شود و در این رهگذر شدیداً به دردسر می‌افتد. اسرار درون جنگل در واقع اسرار ذهن ناخودآگاه انسان است. بیان روایت به نثر در وصف

1) *Heartland*
2) Wilson Harris
3) *Palace of the Peacock*
4) *The Far Journey of Oudin*
5) *The Whole Armour*
6) *The Secret Ladder*

ناپدید شدن استیونسون در جایی در جنگلهای گینه ـ ونزوئلا ـ برزیل بین سرچشمهٔ رودهای کویانی[۷] و پوتارو[۸] دیگر آنچنان که باید رسا نیست و لنگ می ماند و بنا گزیر نویسنده به نثری شعرگونه رو می آورد. «آنچنان پرهیجان و برافروخته که پاره‌ای از ابیاتش اصلاً مفهوم نیست.»

... جنگلی جهان آفرین،
ابدیت را درمی نوردد و به فصلها می رسد. نه حتی یک نیرنگ فردی ــ
این لحظهٔ زنده
این موسم پر فراز و نشیب
این جریان ضد و نقیض و این آرامش را
برمی انگیزد.
این جنگلِ زنده چندان مالامال از صداست
که دیگر خود به مالکیت اشتراکی اش آگاه نیست
و بالهای نامرئی پروازش چندان سریع است
که یقین را تسخیر نمی‌کند،
شاخه هایی که در زمینهٔ آسمان سربرافراشته اند زیبایی محض را به بهشت می سپارند تا در آنجا انبار شود.

هریس خود شجاعانه اعتراف می‌کند که انتقال حال و هوای ذهنی خوف و هیمنهٔ طبیعت باستانی، با شگردهای معمولی و زبان

7) Cuyani 8) Potaro

منثور و بیروح رمان امکان‌پذیر نیست و بدین ترتیب، اثر خود او نیز حال و هوائی دارد که جایی در مرز بین منطق و جادو سرگردان و معلق مانده است. او چه بسا که بهترین رمان‌نویس منطقهٔ جزایر کارائیب باشد.

## مرد تنها[1]

## کریستوفر ایشروود[2] [۱۹٦٤]

ایشروود پس از اینکه به تابعیت امریکا درآمد، رمان **مرد تنها** را نوشت و از این رو، به خلاف نظر منتقدان امریکایی، این رمان را باید رمانی امریکایی به شمار آورد نه انگلیسی. می توان البته ساعتها در این زمینه به بحث پرداخت و صفحه ها سیاه کرد که فرق بین یک رمان انگلیسی با یک رمان امریکایی در چیست و چه چیزی موجب می شود که کتابی را که وقایع آن در امریکا اتفاق می افتد، به عنوان یک اثر انگلیسی بشناسیم، اما قهرمانِ کتاب، جورج، با اینکه اصل و نسبی انگلیسی دارد، دیگر همانقدر امریکایی شده است که خودِ آفرینندهٔ رمان (که شباهت زیادی هم به او دارد). پس مسأله باید به نوعی با سبک کار نویسنده ارتباط پیدا کند: سبکی ظریف و اغواکننده و کنائی، و نه مثلاً تهاجمی، مثل آثار می لر: من شخصاً دوست ندارم رمانهای انگلیسی زبان را به صورت رمانهای مربوط به ملّیتهای مختلف تقسیم بندی کنم اما **مرد تنها** رمانِ کوتاهِ زیبایی

1) *A Single Man* 2) Christopher Isherwood

است به سنّت آثاری با «لحن انگلیسی»، حالا این اصطلاح هر معنائی که می خواهد داشته باشد.

**مرد تنها** را رمان ویژه و نوعی فرهنگنامهٔ همجنس‌بازان توصیف کرده‌اند. جورج رابطهٔ طولانی مهرآمیزی با مردی داشته است که دیگر در قید حیات نیست و اکنون تنها زندگی می‌کند و ما با ماجراهای یک روز از زندگی مجردی او آشنا می شویم. پنجاه و هشت ساله است و در یکی از کالجهای ایالت کالیفرنیا تدریس می‌کند (می بینیم که مشتاقانه رمان **بعد از تابستانهای بسیار** ها کسلی را درس می دهد). خوش بَر و رو و آزاده است و تعصب چندانی هم در دفاع از حقوق اقلیّتها از خود نشان نمی دهد. گرایش او به مسألهٔ همجنس‌بازی در شمار شیوه‌های تفکری است که سایر اقلیتهای مطرود جامعه دارند. به دانشجویان خود می‌گوید: «یک اقلیت هنگامی به عنوان اقلیت شناخته می شود که به نوعی، تهدیدی برای اکثریت باشد، تهدیدی واقعی یا خیالی. و هیچ تهدیدی هم هیچگاه کاملاً خیالی نیست... اقلیتها مردم‌اند، مردم، نه فرشته...» اما وجود او در واقع هیچ خطری برای هیچ احدی نمی آفریند ــ کناره گیر است و بی شیله‌پیله و بی اعتنا به بی فرهنگی و بی ریشگی امریکاییها، مردی که دیگر برای زنده بودن دلیل چندان موجهی ندارد. «جورج» متعلق به آن اکثریتی است (یا نکند اقلیتی؟) که زنده می نامندش و زنده بودن یعنی روزِ خود را باری به هر جهت سر آوردن. شرح زندگی روزانه‌اش برای خواننده البته جذّاب است، هر چند در واقع هیچ اتفاق مهمی هم در آن روی نمی دهد. آخر شبها،

مست به بستر می رود و به خودارضائی می پردازد و نسبت به مرگ، نظری دارد بس خوشبینانه که با استادی هر چه تمامتر توصیف شده است: لجن گرفتن مجرای رگها و شریانها، دلزدگی، خاموش شدن نور خودآگاهی؛ و آنگاه به خواب می رود و روز به پایان می رسد. بزرگترین توفیق جویس این بوده است که ما را با توصیف یک روز از یک زندگی معمولی که بی هیچ حادثه‌ای سپری می شود، شیفته و مجذوب خود کند. اما اینجا دیگر هیچ نوع شگرد یا حیلهٔ جویس گونه‌ای در کار نیست که مسائل پیش‌پاافتاده را به شیوه‌ای طنزآمیز و درعین حال حماسی، متعالی جلوه دهد. این رمان، نوشتهٔ زیبا و ساده‌ای است که خواننده را سخت مسحور می‌کند.

# دفاع[1]

## ولادیمیر نابوکف [۱۹۶۴]

این کتاب، نسخهٔ اصلاح‌شده‌ای است از کتاب **دفاع لوژین**[2] که نخستین بار در سال ۱۹۳۰ به زبان روسی چاپ و منتشر شد (اما البته نه در اتحاد شوروی).

نابوکف، پیش از آنکه نوشتن به زبان انگلیسی را آغاز کند و به صورت یکی از بزرگترین استادان امروزی این زبان درآید، همیشه برای خوانندگان مهاجر روسی می‌نوشت. این رمان، اثر نمونه‌ای است از آنچه به اصطلاح فلسفهٔ یأس‌آمیز او شناخته شده است. به گفتهٔ پی. ان. فربنک[3] «خودرأی بودن، با همهٔ امتیازات جادویی و وحشتناکش، سرانجام به ابتذال می‌انجامد.» قهرمان کتاب، شطرنج‌بازِ تراز اولی است که می‌تواند در زندگی دو شیوهٔ متفاوت در پیش گیرد ــ یکی شیوهٔ معماگونهٔ جفت‌وجور کردن تکه‌های کوچک و بی‌شکلی از جهان و در نتیجه ساختن الگویی از پیش

1) *The Defence*
2) Luzhin's Defence
3) P. N. Furbank

مقدر شده و آن دیگری شیوهٔ بازی شطرنج که نوعی سرگرمی مبتذل با فوت و فنها و حیله های مبارزه ای محدود وبسته است. انتخاب شیوه معماگونه انتخابی است معقولانه و کاری که همگان می‌کنند اما گرایش وسوسه آمیز او نسبت به بازی شطرنج همانقدر بیمارگونه است که وسوسه ها و شیفتگیهای هامبرت هامبرت[۴] به آن دختر جوان رمان **لولیتا**. (رمانی که نسبت به این رمان در سطح پایین تری قرار دارد.) حال که ابتذال را نمی پذیری ــ همانگونه که بسیاری از قهرمانان نابوکف نمی پذیرند باید که تاوان خودرأی بودن را هم بدهی. وقتی که لوژین به علت ناراحتی اعصاب، فلج می شود، امیدی به بهبودی او نیست، زیرا که تن دادن به وسوسه هایی که خود موجب فلج شدن او شده اند، جزاین حاصلی ببار نمی آورد. از این رو خود را از پنجره ای به بیرون پرتاب می‌کند و در حال سقوط، شکل صفحهٔ شطرنج را در نمای شبکهٔ پنجره های ساختمان روبرو می بیند و راه «ابدیتی را که از راه لطف و بنا گزیر در برابر او گسترده است» در پیش می گیرد.

سبک این رمان، سبکی موجز و کنائی است و دامنهٔ دانش و معلومات نهفته در آن بسیار گسترده. **لولیتا** به علت موضوع گیرایش رمانی پرفروش شد ــ موضوع پایداری در ادامهٔ عشقی بی سرانجام که خوانندگان بیقرار با دیدی حسرت بار مجذوب آن می شوند و در نتیجه لطف و زیبایی و پیچیدگی نوشته را پاک از یاد می برند. رمان **دفاع** که با بی اعتنائی منتقدان مواجه شده است، رمانی است بیشتر فلسفی و نمونه وار از استعداد ژرف نابوکف.

5) Humbert Humbert

## فریادی دیرهنگام[1]
## انگوس ویلسون [۱۹٦٤]

این کتاب را می توان، علاوه بر جنبه های دیگر، مرجعی برای مطالعه در بارهٔ پیدایش جوامع و شهرهای جدید به شمار آورد. سیلویا کالورت[2] زنی فربه که مدیر داخلی یک هتل است، از بیماری فشار خون رنج می برد و از این رو خود را بازنشسته می‌کند. سیلویا تصمیم می‌گیرد با شوهر خود نزد پسرش «هارولد» برود و با او زندگی کند. هارولد از همسرش جدا شده و اکنون مدیر دبیرستانی تازه‌تأسیس است و در اداره شهر جدید مسئولیت مهمی به عهد دارد. شوهرِ سیلویا از افسران جنگ جهانی اول است و با نقل لطیفه ها و ماجراهای ایام گذشته روزگار می‌گذراند و از وضع زندگی ناله سر می دهد و از این و آن پول قرض می‌گیرد و روی اسبها شرط بندی می‌کند. هدف ویلسون تا حدودی این است که بی ریشگی جوامع تازه‌ای را که بدون توجه به اصالتها و ارزشهای سنّتی شهری و روستایی شکل گرفته اند، نشان دهد. هارولد در بارهٔ معاون اسقف

1) *Late Call*  2) Sylvia Calvert

کلیسای شهر جدید که شبیه یک کلیسای درست و حسابی هم نیست می‌گوید: «هیچگاه نشده است که از این حرفهای خشک و قالبی مذهبی دست بردارد و مردم را از کلیساها فراری ندهد. همین عید ایستر سال گذشته بود که در بارهٔ عدد یازده سخنرانی یاوهٔ بلند بالایی ایراد کرد.» ظاهراً اینگونه شهرهای جدید با این حرفهای خشک و توخالی سازگاری بهتری دارند.

پس در این جامعهٔ آرمانهای لیبرالی و خیابانهای چمن کاری شده، چه کاری از دست سیلویا کالورت ساخته است؟ راه فراری البته هست: تماشای برنامه‌های تلویزیون و مطالعهٔ رمانهای پرماجرای تاریخیِ کتابخانه‌های عمومی شهر. اما تنها راه رهایی واقعی رفتن به اطراف شهر و روستا است که همچنان دست‌نخورده مانده و رام شهرگرایی نشده‌اند؛ آنجا که گربه‌ای، خرگوش نیمه‌جانی را به دندان می‌گیرد و دزدانه می‌گریزد و آنجا که صاعقه درختان را می‌گیراند. واقعیت، چه بخواهیم چه نخواهیم، همین است و بس. توصیف آفت هراسناکی که در زیر ظاهر پرزرق و برق نشریه‌های حاوی برنامه‌های تلویزیونی نهفته است و نیز شرح دقیق نمایشهای سرگرم کننده و لوازم گوناگون آشپزخانه‌ها و دستگاههای مدرن به این رمان قدرت لازم را می‌بخشد. ویلسون خود راوی ماجراست و در خوب و بد آن هیچ نوع قضاوتی نمی‌کند، اما به‌رغم همهٔ هراسهایی که در زندگی وجود دارد، سخت شیفتهٔ زندگی است. ویلسون با دیدی دقیق و قابل تحسین، نه تنها ظواهر زندگی معاصر را خوب تصویر می‌کند، که درعین حال تا اعماق تاریک روح بشری هم نقب می‌زند.

## دلواپسیهای لاک وود[1]

### جان اوهارا[2] [۱۹۶۵]

اوهارا را خوانندگانش آنقدرها که خود انتظار داشت، جدی نمی‌گرفتند. او خودش را شایستهٔ بردن جایزهٔ ادبی نوبل می پنداشت اما در آثارش بی دقتیهای فراوانی به چشم می خورد و حساسیتش نسبت به دنیای ثروتمندان، از عوامل بازدارندهٔ کیفیت کار او بوده است. (برای کسی که خود در خانوادهٔ بسیار فقیری بزرگ شده باشد این امر البته تا حدودی قابل قبول است) اما رمان **دلواپسیهای لاک وود** که اوهارا آن را «رمانی اخلاقی و سنّتی» نامیده است، نمایانگر نیت آشکار نویسنده و نیز طرح تقریباً ملودراماتیک داستان است. داستان مربوط به خانواده‌ای پنسیلوانیایی است که از راه نامشروع ثروت هنگفتی بهم زده‌اند. رئیس خانواده، موزس لاک وود[3]، سارقی را که به خانه‌ای دستبرد زده است تصادفاً می‌کشد و مردی را که می پندارد بدهکار کینه‌توزی است و آمده است

1) *The Lockwood Concern*
2) John O'Hara
3) Moses Lockwood

تا او را سربه‌نیست کند از پای درمی‌آورد. به جای اینکه با عقل و منطق دست به کاری زند، دستخوش احساسات می شود و این خصلت را در نوه‌های خود نیز به ارث می‌گذارد. اوهارا سپس به شرح ماجرای زندگی جورج لاک وود، متولد سال ۱۸۷۳ و نسل سوم خانواده می پردازد. جورج لاک وود که خود شاهد این حقیقت بوده است که کاخ ثروت خانواده بر پایهٔ خون و خونریزی بنا شده و با ازدواجهای مصلحتی تداوم یافته است، در پایان کتاب به ستایش ثروت می پردازد و آن را چنین تعریف می‌کند: «دلار متعال، همان قدرت بی ترحم سرکشی که همگان باید در مقابلش سر تعظیم فرود بیاورند و هیچ احدالناسی هم نیست که جرأت ایستادگی در برابرش را داشته باشد.» مردم سپس فساد خاندان لاک وود را افشا می‌کنند، هر چند لاک وودها سخت مایلند که وجههٔ از کف رفته را بازیابند (تا دوباره بر آنها تسلط پیدا کنند) اما این خاندان، بی ریشه و نااصل است و مردم آنها را از خود می رانند. لاک وودها به علت همین جدایی از اجتماع، بار دیگر بتدریج به تقویت خود می پردازند و خوی اوباشی و شرارت‌شان فزونی می یابد و به فکر انتقام می افتند. جرج لاک وود از پلکانی مخفی که خود در خانهٔ بزرگ و مجللش ساخته است (خانه‌ای محصور با دیوارهای بتونی) سقوط می‌کند و جان می سپارد: اوهارا انگار خود از این نماد آگاه بوده و آن را یک «دار مکافات» نامیده است. کتاب در سطح حوادثی که در آن رخ می دهد، به ملودرامی از پیش طرح شده می ماند هر چند پیچیدگیها و ایهامهای زیادی در آن وجود دارد. درست است که جرج لاک وود

هیولای بی عاطفه‌ای است اما هیولائی است که نیروی حیات و سرزندگی خویش را باری به نمایش می‌گذارد. نیرویی که جامعهٔ امریکا بی آن قادر به ادامهٔ حیات و بقاء خویش نیست. ارزش فعالیتهای فردی انسانی است که موجب ظهور و رونق طبقهٔ ثروتمند شده است. این امر در امریکا به فعالیت و تلاش بی وقفهٔ انسانها بستگی دارد. شخصیتهای زن اوهارا همیشه باور پذیرند: اوهارا بی ریشگی و حرص و ولع جنسی پنهان در زیر ظواهر آرام را بیشتر از هر نویسندهٔ دیگر زمانهٔ خویش تصویر کرده است.

## تنگهٔ مندلبوم[1]

## موریل اسپارک [۱۹۶۵]

خانم موریل اسپارک چه بسا با خود اندیشیده باشد که استعداد ذاتی اش در کار نویسندگی، فقط محدود به نوشتن کتابهای داستانی کوتاه نیست. از این رو دست به نوشتن رمانی بلند می زند و ما اکنون، تنها حاصل تلاشهای او را در خلق رمانی بلند و کامل پیش رو داریم. کارمایه و زمینهٔ داستان هر دو امیدبخش اند. قهرمان داستان، زنی از یک خانوادهٔ نیمه یهودی و نیمه انگلیسی است که به تازگی کاتولیک شده است (خود نویسنده هم چنین وضعی دارد) و از این رو به قصد زیارت به اورشلیم می رود، اما اورشلیم اکنون بین اردن و اسرائیل تقسیم شده است و این دو کشور از طریق تنگهٔ مندلبوم که آنها را از هم جدا می‌کند به یکدیگر چنگ و دندان نشان می دهند.

باربارا قهرمان زن داستان، اگر در اردن بماند جانش در خطر خواهد بود زیرا که محتملاً این خبر به همه جا درز خواهد کرد که خون یهودی در رگهایش جریان دارد. از این رو، طرح داستان بر تلاش

1) ***The Mandelbaum Gate***

بیهودهٔ یک مأمور کنسولگری انگلیس متمرکز می شود که او را سالم به بخش یهودی‌نشین اورشلیم برساند. بخش زیادی از داستان را مطالب فانتزی هیجان‌انگیز در بارهٔ تغییر قیافه دادنها و گریمهای ابلهانه، ماجراهای غیرمنتظرهٔ جنسی، کشف شبکه‌های جاسوسی و برملا شدن توطئه‌های ماهرانه، در بر می‌گیرد. نتیجهٔ اخلاقی داستان ظاهراً این است که در دنیائی دیوانه، که وجود یک اورشلیم تجزیه شده، نمایانگر دیوانگی آن است، ما خود نیز باید دیوانه باشیم و از سنتِ پیروی از عقل و منطق روی برگردانیم. در چنین دنیائی، کلیساهای کاتولیک نیز دچار اختلافات داخلی و دسته‌بندیها و تضادهای ویژهٔ خود هستند (نمونهٔ این تضادها را می‌توان در رفتار فرانسیسکانهای ایتالیایی نسبت به کشیشهای انگلیسی هنگام برگزاری مراسم دعا در کلیسای «هالی سپالچر»[۲] مشاهده کرد) اما در ورای این تضادها، اورشلیم طلائی، موجودیت حقیقی و جاودانی خود را همچنان حفظ کرده است. تنها حالت پاک و روحانی مقدسی که خود را به شکلهای شگفت‌انگیزی نشان می دهد، همان قوهٔ تخیل خودجوش انسانی است. هر چند رمانِ **تنگهٔ مندلبوم** به نوعی فاقد آن جذبه‌های جادویی و صحنه‌های هراس‌انگیز آثار پیشین موریل اسپارک است (با شروع مجدد نوشتن آثار داستانی کوتاه‌تر، بار دیگر چنین صحنه‌هایی در آثارش ظهور کرد) اثری است شورانگیز و تکان‌دهنده و فراموش‌نشدنی.

2) Holy Sepulchre

## مردی از میان مردم[1]
## کینوا آکیب[2] [۱۹۶۶]

رمان‌نویسان انگلیسی زبانِ نیجریه تلاش زیادی کرده‌اند تا زبان انگلیسی ادبی را با زیروبم‌ها و ویژگیهای زبانی و لهجه‌های بومی خود بارور کنند ــ آموس تیوتیوأولا[3] مثلاً در رمان **مست شراب‌نوش**[4]، سیپریان اکونسی[5]، در رمان **جگوانانا**[6]، اونوئورا نزکوو[7] در رمان **تیغی در کف پسربچه‌ها**[8]. آکیب که از اهالی نیجریهٔ شرقی است، انگار همیشه از کارمایه‌ای واحد استفاده می‌کند: تأثیر فساد اخلاقی دنیای غرب در تمدنهای بومی، تمدنهایی که دنیای متمدن آنها را تمدنهای بدوی می‌نامد اما در حقیقت نه تمدنهای بدوی که تمدنهایی بس مترقی و مردمی و سعادتمندند. آکیب بعد از نوشتن رمانهای **چیزها از هم می‌گسلند**[9]، و **دیگر آرامشی نیست**[10] و **خدنگ خدا**[11]، رمان **مردی**

1) *A Man of the People*
2) Chinua Achebe
3) Amos Tutuola
4) *Palm-Wine Drinkard*
5) Cyprian Ekwensi
6) *Jagua Nana*
7) Onuora Nzekwu
8) *Blade Among the Boys*
9) *Things Fall Apart*
10) *No Longer at Ease*
11) *Arrow of God*

**ازمیان مردم** را منتشر کرد که طنزی تلخ و در عین حال خنده دار در بارهٔ کیش شخصیت‌پرستی است و فساد رایج و عدم کارآیی در بسیاری از دولتهای باصطلاح مستقل افریقایی رانشان می دهد. نمونه ای از سبک کار او را در اینجا می آورم:

من صادقانه معتقدم که درآن رژیم پر لفت و لیس بچاپ بچاپی که تازه سرنگون شده بود، رژیمی که در آن آدمهای معمولی عادت کرده بودند فقط به فکر شکمبارگی خویش باشند و شیرفهمشان کرده بودند که «تو می چاپی، منهم می چاپم، پس دیگه خفه خون بگیر!»، رژیمی که در آن کلهٔ سحر کسی را بخاطر دزدیدن عصای مرد کوری، تف و لعنت می‌کردند و عصر همان روز همان کس، در برابر چشم هزاران خلق خدا، از پلکان زیارتگاه تازه‌ای بالا می رفت تادر گوش رئیس قبیله چیزی‌زمزمه کند ــ دریک چنین رژیمی، من معتقدم که اگر کسی را وا می داشتی که مردانه جلو بیاید و بی طلب ارج و مزدی، تیری در سینهٔ قاتل تو خالی کند، زندگی و مرگ خوب و شرافتمندانه ای نصیبت می‌شد.

کینوا آکیب سخت و بیرحمانه می‌کوبد و چنین اعتقادی هم ندارد که شیطان‌صفتی فقط منحصر به تمدن سفید است: همهٔ نیروها و نژادها فسادپذیرند. او زبان دبش و درشت خود را با چنان احساس شفقتی نسبت به مردم عادی می آراید که نه تنها به هیچوجه سوزناک نیست، که بسیارهم روشن‌بینانه است. آکیب فضای ملموس زندگی

شهری در نیجریه را دقیق و موجز به خواننده منتقل می‌کند. **مردی از میان مردم** احتمالاً بهترین کتابی است که از سرتاسر خطهٔ افریقای غربی سربرآورده است.

## انجمن ضد مرگ[1]
## کینگزلی امیس [۱۹۶۶]

این رمان را می‌توان به عنوان نقابی بر یک واقعیت اصلی و تلخ، در قالب یک داستان جاسوسی و پلیسی توصیف کرد، اما نه علیه نهادهای بشری بلکه علیه مقدرات الهی. زمینه و مکان داستان، آن سرزمین همیشگی «فلمینگ» نیست (هر چند، بطوری که «جیمز باند» بدلی امیس، یعنی «کلنل سان» نشان می‌دهد، در آن سرزمین هم می‌تواند هر کاری که می‌خواهد انجام دهد) بلکه محل وقوع داستان، انگلیس دههٔ هزار و نهصد و شصت است با جنگ سرد و خطر زرد* و نیز نقشه و توطئهٔ شخصیت ضد قهرمان داستان برای نفوذ میان افسران ادارهٔ مرکزی گردان شمارهٔ شش که مشغول انجام عملیات سری هستند. این واحد نظامی طبق معمول در نظر دارد کشت و کشتاری جمعی راه بیندازد. فردی ناشناس ــ که البته در لحظات آخر داستان کشفش می‌کنیم اما فعلاً باید هویّتش ماهرانه بر ما مخفی بماند ــ در میان آن همه آدم کشان بالقوه، به اسرار آن

1) *The Anti-Death League*

انجمن عنوان داستان پی می برد. آیسکیو[۲]، کشیشی که مأمور می شود نشریه‌ای برای گردان جنگی راه بیندازد، شعر بی نامی دریافت می‌کند که می توان آن را نخستین گلوله به سوی مقدرات الهی دانست. در این شعر که چنین عنوانی دارد:

«به کودکی که بی دست و پا به دنیا آمده است»، ذات باریتعالی ضمن اینگونه تهدیدها، وعده‌های دیگری هم به بشر می دهد: «برایتان چیزهای بسیاری به ارمغان می آورم، صرتان خون و فلج اتفال» (اشتباه املائی تعمدی است).

ذات باریتعالی بشارت‌دهندهٔ مرگ است، قصابی جاودانی است، پر از شنیع‌ترین و بی پرده‌ترین تزویرها. افسر جوان، چرچیل عاشق کاترین کیزمنت[۳] می شود که پس از یک زندگی پر مرارت با شوهری سنگدل و شهوتران، عشق او را به جان می خرد. آنگاه ذات باریتعالی، دوباره متجلی می شود و نیشخندزنان، موهبتی را که همان سرطان سینه باشد به او ارزانی می دارد. لئامتهای خداگونهٔ دیگری هم به دنبال می آید. آیسکیو که معتقد است مأموریتهای دفتری و مذهبی را به این علت پذیرفته تا بهتر بتواند به ستیز با ذات باریتعالی برخیزد، در پایان داستان دست به دعا برمی دارد: «خداوندا، کاترین را بیش از این میازار. بگذار بهبود یابد و زندگانی خوش و خرمی داشته باشد. به درگاه تو التماس می‌کنم.» اما او به اقتضای خوی شرارت‌بار نامتناهی اش، خنجر دیگری فرود می آورد، نه در پهلوی کاترین که در پهلوی موجودی کوچکتر و بی دفاع‌تر.

2) Ayscue 3) Catherine Casement

به گمان من، تنها یک پایان، تلخ‌تر و غم‌انگیزتر از پایان این داستان است و آن پایان کتاب، **صخرهٔ برایتون**[4] اثر گراهام گرین است. کتابی که در آن ضمن تأیید شیطان، اعمال خدای نیکوکار نیز مورد تأیید قرار می‌گیرد. اما در این سرزمین ویژهٔ آثار امیس فقط صحبت از ذات باریتعالی، همان گانگستر کبیر است. کسی آیا می‌تواند به ستیز با او برخیزد؟ شاید که آدمی بتواند به پاره‌ای اعمال اگزیستانسیالیستی دست بزند که البته اعمالی کاملاً عاجزانه‌اند، اما همین هم خود شاید بهتر از هیچ باشد. رمان **انجمن ضد مرگ** که از لحاظ طرح مسائل الهی اندکی سست می‌نماید، فریاد پرشکوه شرافتمندانه‌ای است که به حمایت از رنجها و دردهای بشری اذهان خفته را بیدار می‌کند.

4) *Brighton Rock*

## بزغالهٔ جایلز[1]

## جان بارت[2] [۱۹۶۶]

این کتاب انبانی است از تمثیل و هزل و رسالهٔ تعلیمی و حکایت و دستنوشتهٔ مذهبی که جدّی گرفتن آنها، مستلزم جدّی نگرفتن شان است. پیش از آنکه مطالعهٔ کتاب را آغاز کنیم، باید یک سلسله نظریات قلابی و تبلیغاتی خوانندگان را که ناشر در پشت جلد کتاب چاپ کرده است بخوانیم (قالبی طعنه‌آمیز مثل **دون کیشوت**). آن وقت است که در دنیای تمثیلی معنوی و قابل فهمی غرق می شویم. پروفسوری بنام اسپیلمن[3] تصمیم می‌گیرد، جورج قهرمان کتاب را در میان گله‌ای بز، بزرگ کند زیرا سرخورده از عشق به دنیائی که علوم را به گمراهی کشانده خود نوعی بز پرست شده است و اکنون معتقد است که «بز خدا، انسان‌تر از بنده‌های خداست و انسان نیز بزمسلک‌تر از بزهاش.» سپس جورج را به کالج نیوتامنی[4] می فرستد تا خصلتهای انسانی را بیاموزد.

1) *Giles Goat-Boy*
2) John Barth
3) Spielman
4) New Tammany

این کالج، مهمترین مؤسسهٔ آموزشی در منطقهٔ غربی است که به رقابت با دانشگاههای منطقهٔ شرقی برخاسته است. در این کالج، شورشهای وحشتناکی رخ می دهد امّا چون تامنی ترفندی موسوم به وسکاک[5] (کالج منطقه غربی) را برای نابود کردن مبارزات دشمن ابداع کرده است، شورشها به نتیجهٔ دلخواهی نمی انجامد. کالج، خود دنیائی است ازترفندهای مرگبار که به نامهایی ترکیب شده از حروف اول و حرفآغاز اسامی واقعی شان نامگذاری شده اند. مثلاً وسکاک می تواند «ایت» (EAT) (مخفف الکتروئنسفالیک آمپلی-فیکیشن اند ترانزمیشن)[6] را براحتی مضمحل کند زیرا این ترفند، به علت توطئه های خطرناکی که از طرف کالج رقیب ایسکاک[7] (کالج منطقه شرقی) طرح ریزی شده به یک قدرت نابودکنندهٔ عظیم کامپیوتری مبدل شده است. جورج خود فرآوردهٔ یک مؤسسهٔ نمونهٔ آموزشی بزرگ است مجهز به آزمایشگاههای تولید نسل سالم با هدف ارتقاء نژاد انسانی که جایلز نامیده می شود.

تلاش او برای «معلم بزرگ» یا پیامبر جامعه شدن، طرح کلی کتاب را تشکیل می دهد. او نظام آموزشی ناکتیس[8] (تفکر غیر تصوری و نهاد درک بلاواسطه) و حتی خود علوم و نیز عقیدهٔ خوشبینانه رئیس کالج را که هر چند تراژیک نیست، با مکتب

5) WESCAC

6) Electroencephalic Amplification and Transmission

7) (GILES) Grand-tutorial Ideal: Laboratory Eugenical Selection

8) NOCTIS (Non-Conceptual Thinking and Intuitional Synthesis)

بز پرستانهٔ او هم نمی خواند، قبول ندارد (باید که هزلی طولانی به تقلید از **اودیپ شهریار** بنویسیم تا مطلب را روشن کنیم). اینها همه مطالبی وهمی است که سرتاسر ۷۴۲ صفحه کتاب را دربر گرفته است.

این کتاب را باید به عنوان نمونه ای از آن نوع رمانهایی که فقط استادان دانشگاههای امریکا قادر به نوشتن شان هستند مطالعه کرد، استادانی که محیط دانشگاه را به مثابهٔ تمامی جهان می پندارند و فارغ از دلهره های بازار کتاب اند. دلهرهٔ بازار کتاب فقط رمان نویسان غیردانشگاهی را که به درآمد حاصله از نوشتن رمانهای قطور به شیوهٔ قدیمی فیلدینگ* و دیکنز* امید بسته اند، آزار می دهد.

من در انتخاب رمان **بزغالهٔ جایلز** و رمان دیگری از بارت موسوم به **عامل دائم الخمر بودن**[9] که تاریخ هجوآمیز قطوری از دوران اولیهٔ تشکیل ایالت مری لند است مردد بودم. این کتابها هر دو چشم انداز رمان را وسعت بخشیده اند ــ یا بهتر بگویم خاطرهٔ آن چشم انداز وسیعی را که حالا دیگر فراموش شده است، بار دیگر برایمان زنده می‌کنند. این کتابها همچنین ما را به یاد خیالپردازیهای غریبی می اندازند که بهترین نمونه اش را در کتاب **تریسترام شندی*** اثر لارنس استرن* می بینیم. در بارهٔ جان بارت هرجور که می خواهید فکر کنید اما اطمینان داشته باشید که بهیچوجه نمی توان او را دست کم گرفت.

9) ***The Sot-Weed Factor***

## دنیای بورژوای فقید[1]
## نادین گوردیمر[2] [۱۹۶۶]

این رمان کوتاه، شاهکار قرص و محکمی است که به بررسی واقعیتهای زندگی امروز در افریقای جنوبی می پردازد. خانم لیز وَن دن ساندت[3] یک روز صبح تلگرافی به این مضمون دریافت می‌کند که شوهرش، ماکس خود را در دریا غرق کرده است. چرا؟ ماکس آدمی است با هوش و حسّاس و اندکی عصبی که می خواهد به خلاف اکثریت سفیدپوستان افریقای جنوبی که تبعیض نژادی را در ازاء رفاهی ظاهری پذیرفته اند، زندگی شرافتمندانه ای داشته باشد. ماکس در زندگی فرصتهای نیکویی داشته که یا در تشکیلات سفیدپوستان حرفهٔ مناسبی دست و پا کند یا مثل پدرش به کار سیاست بپردازد و با ریاکاری و دروغ پردازی و خیانت به زندگی ادامه دهد. ماکس به این کار تن در نمی دهد اما همین امر موجب می شود که از یک نیاز مبرم همهٔ افراد بشری، یعنی نیاز به تعلق

1) *The Late Bourgeois World*
2) Nadine Gordimer
3) Liz van den Sandt

داشتن به جامعه‌ای که خود در آن زاده شده است، محروم بماند. ماکس سپس می‌کوشد به تشکیلات گروههای لیبرال و رادیکال بپیوندد و حتی مدتی هم با سیاستمداران سیاهپوست همکاری می‌کند اما معلوم است که به لحاظ خاستگاه طبقاتی نمی‌تواند به مردم ستمدیده و شهرهای تجزیه شده و زندانیان در زنجیر تعلق داشته باشد. این است که زیر فشار بازجوییهای پلیس ناچار به همرزمان سیاه و سفید خود خیانت می‌کند و شرف و حیثیت خود را بر باد می دهد و سرانجام دست به خودکشی می زند.

لیز ماجرای زندگی خود و شوهرش را در افریقای جنوبی، افریقائی که انسانی شریف را مجبور به خودکشی می‌کند شرح می دهد و به بیان اعتقادات اخلاقی خویش می پردازد. او همچنان در رؤیاهای ایام خوش گذشته که مادربزرگش یعنی دختریکی از همکاران سیسیل رودس* برایش نقل کرده است و اکنون دیگر چیزی از آن باقی نمانده بسر می برد. لیز همچنین دلباختهٔ مرد سفیدپوست لیبرالی می شود که او را به تشکیلات انقلابی سیاهپوستان می‌کشاند و وادارش می‌کند پلهای پشت سر خود را یکی پس از دیگری خراب کند و به سازشکاریها خاتمه دهد. کتاب هنگامی به پایان می رسد که او روی تختخواب خود دراز کشیده و به ضربان قلب خویش گوش می دهد: «ترس، زندگی، ترس، زندگی، ترس، زندگی، ...»

**دنیای بُورژوای فقید** رمانی تبلیغاتی نیست و هیچگونه جبهه گیری سیاسی هم در آن به چشم نمی خورد بلکه بررسی و مطالعهٔ بحرانی

است که همهٔ لیبرالهای سفیدپوست افریقای جنوبی از وقوع آن بخوبی آگاهند: ستمگری و دروغ‌پردازی نمی‌تواند برای همیشه ادامه پیدا کند و از این روست که بعضی از مردان و زنانِ مبارز، چنین بنیادی را برنمی‌تابند و تا مرز خودکشی به مبارزه ادامه می‌دهند. در این کتاب ۱۶۰ صفحه‌ای، علل بیماری افریقای جنوبی به اختصار تشریح شده است.

## آخرین جوانمرد[1]
## واکر پرسی[2] [۱۹۶۶]

واکر پرسی رمان‌نویسی از خطهٔ جنوب امریکاست که شاید هنوز آن‌طور که باید و شاید در انگلیس شناخته نشده است. جیمز دیکی*، یکی از شاعران امریکایی، درباره‌اش گفته است: «به گمان من، پرسی اصیل‌ترین رمان‌نویس امروز دنیای انگلیسی زبان است.» که البته ادعای بزرگی است. در این که کار پرسی اصالت دارد هیچ تردیدی نیست: شخصیت اصلی این کتاب، جوانی است جنوبی و اصیل و شریف و دوست‌داشتنی، موسوم به بارت که به جهت مشکلات روحی، از زندگی دست کشیده و حالا از درون یک تلسکوپ تتزلار[3] به گذشتهٔ خود نظر می افکند. این تلسکوپ، بعلاوهٔ هشت دلار و سی و پنج سنت و «یک کلبهٔ قدیمی و چند گیاه پژمرده» همهٔ دارونداراو را تشکیل می دهد. بارت تلسکوپ خود را در گوشه‌ای از سنترال پارک مانهاتن می‌گذارد و از درون آن خانمی را

1) *The Last Gentleman*
2) Walker Percy
3) Tetzlar

که در نظرش «زنی برازنده» است، و نیز دختری را که بعدها می فهمد نامش کیتی است تماشا می‌کند. آنگاه آنها را دنبال می‌کند و به حرفهایشان گوش می دهد و در خیال عاشق دختر می شود و رفته رفته در مسیری پیش می رود که بار دیگر با مردم ارتباط برقرار می‌کند. او یک جنوبی اصیل است ولاجرم می تواند احساس نفرت بیهوده نسبت به هر نوع «پیوندی» را یکباره از خود بزداید. هر چند فارغ التحصیل رشتهٔ مهندسی است، رمانتیک واحساساتی و جوانمرد است. وجودش اینک در نیویورک بیرحم و وحشی، همچون وصله ای ناجور به چشم می خورد. عشق او نسبت به کیتی سرانجام به نتیجه می رسد، اما با عشق خشک و خالی چه می توان کرد؟ این عشق به معنی احساس مسئولیت نه تنها نسبت به کیتی که نسبت به برادر او جمی هم هست که به علت بیماری درمان‌ناپذیری تن به مرگی تدریجی سپرده است. هر سه در پی خانه ای و کاشانه ای و هویتی، روانهٔ جنوب می شوند. توصیف شخصیتها و شیفتگی نسبت به گفت‌وشنود مردم، و اینکه از لحاظ جغرافیائی و تاریخی چگونه به خود می بالند، و فخر می فروشند، از اهمیت بیشتری برخوردار است تا طرح داستان (پرسی خود زبانشناسی حرفه ای است که مطالب فاضلانه ای در باب زبان نوشته است). او همچنین تصویر تازه ای از ایالات جنوبی امریکا ارائه می دهد (در مقدمهٔ کتاب آمده است که ویژگیهای محلی ایالات آلاباما و می سی سی پی و لوئیزیانا تعمداً در هم ادغام شده است.) صحنهٔ مرگِ جمی با بیانی موجز توصیف شده و خواننده را سخت به هیجان می آورد: شکم روش جمی دوباره با

سر و صدائی همچون سر و صدای قضایِ حاجتِ پیرمردی ناتوان که اختیار از دست داده باشد، آغاز شد.» این واقعه به شخصیت استوار بارت آن «آخرین جوانمرد»، لطمه ای نمی زند و برآشفته اش نمی‌کند.

## شیرینی فروش[1]
## آر. ک. نارایان[2] [۱۹۶۷]

نارایان بهترین نویسندهٔ هندی است که به زبان انگلیسی می نویسد ــ نازک اندیش و مقتصد و واقع گرا، اما با طنزی ملایم و گرایشی به مطالب فانتزی ــ و آن سرزمین خیالی مالگودی[3] که در داستانهایش آفریده، شاید به علت تأثیری که در ادبیات امروز به جا گذاشته است به همان اندازه مهم باشد که **سارسا پاریلای**[4] پاتریک وایت، یا حتی **وسکس**[5] هاردی. همهٔ آثار نارایان چنان خوب نوشته شده که دریغ است به بررسی فقط یک کتاب از او بپردازیم اما **شیرینی فروش** می تواند به تنهایی الگویی برای شناخت سایر آثارش باشد. قهرمان کتاب، یاگان[6] مرد میانسالی است که همسرش را از دست داده و اینک با تنها پسرش زندگی می‌کند. یاگان صاحب یک مغازهٔ

1) *The Vendor of Sweets*
2) R. K. Narayan
3) Malgudi
4) Sarsaparilla
5) Vessex
6) Jagan

شیرینی فروشی است که محصولا تش کاملاً مغایر با فلسفهٔ رژیم غذائی خود اوست. ازمریدان گاندی ونیز گیاهخوار است و پارچهٔ لباس تنش را خود می ریسد و دائم سرگرم مطالعهٔ کتاب **بهاگاواد گیتا** است. پسرش مالی نمونهٔ جوانی از نسل بعد از استقلال هند است ــتنبل وبیکاره ــ اما پدر هر چه محبت در دل دارد بی دریغ نثارش می‌کند. مالی به شیوهٔ غربیها به کار دادوستد می پردازد و پس از بازگشت به مالگودی، با همسر نیمه امریکایی اش، می‌کوشد تا محصول آثار ادبی هند را از طریق به کارگیری یک دستگاه یا ماشین رمان‌نویسی افزایش دهد. (رگه هایی از رمان **هزار و نهصد و هشتاد و چهار**) این دستگاه برویهم پدیدهٔ باورناپذیری نیست: کلیدهایی برای طرح و شخصیت‌پردازی و بزنگاه داستان دارد و ظاهراً ادبیات را به صنعتی بزرگ تبدیل خواهد کرد. مالیِ مترقی بنحوی خنده‌دار با یاگان سنّتی به ستیز برمی خیزد اما سرانجام پسر به زندان می افتد و پدر، به گوشهٔ انزوائی حتی منزوی‌تر از گاندی پناه می برد. زندگی در مالگودی همچنان ادامه می یابد و نارایان به زیبایی به توصیف آن می پردازد. کانون اصلی و معطر مالگودی همچنان همان پستوی شیرینی پزی یاگان است که بوی روغن و جوز هندی و زعفرانش آدمها را مست می‌کند. یاگان می‌گوید: «من تا توانسته‌ام همیشه کوشیده‌ام که از این چاشنیها و اسانسهای مصنوعی طعم و رنگ غذا استفاده نکنم. تو هر نوع طعم و مزه‌ای را که بخواهی می توانی از آلمان وارد کنی. امروزه روز خر کردن و فریب دادن مشکل‌پسندترین آدمها هم کار چندان دشواری نیست!» اما یاگانِ

مشکل‌پسند، فریب طعم و رنگ مصنوعی دنیای جدید را که پسرش واردکنندهٔ آن است نمی‌خورد. او با غرور و قهرمانانه از هند سنّتی و قدیمی دفاع می‌کند. این کتاب دربرگیرندهٔ عصارهٔ آن چیزهایی است که هند امروز کمابیش با آن دست به گریبان است.

## مردان تصویری[1]

### جه . بی. پریستلی[2] [۱۹۶۸]

منتقدانِ «روشنفکر» به نحوی غیرمنصفانه پریستلی را به عنوان یک نمایشنامه‌نویس برجستهٔ مردم‌پسند و یک رمان‌نویس بازاری قلمداد کرده‌اند. این منتقدان، پریستلی را که نویسنده‌ای سختکوش و انساندوست و مردمی است با تمسخر «دیکنز سطحی» نامیده‌اند. به گمان من منصفانه نیست که رمانی مثل رمان دو جلدی و قطور **مردان تصویری** را که بلندتر از رمان **خانهٔ قانون‌زده**[3] است و تعداد شخصیتهایش هم از آن کمتر نیست نادیده بینگاریم.

پریستلی مثل دیکنز پیامی اجتماعی دارد: هر روز که می‌گذرد در دنیائی از تخیلات باسمه‌ای بی‌ثبات زندگی می‌کنیم و از رگ و خون و هوش و بینش خود بیشتر فاصله می‌گیریم. مردان عنوان کتاب، دو تن از استادان میانسال دانشگاه‌اند که با جیب خالی به کشور بازگشته‌اند. آنها با کمک بیوهٔ یک فرمانده نظامی امریکایی،

1) *The Image Men*
2) J. B. Priestley
3) *Bleak House*

موذیانه به بهره‌برداری از هیاهوی تبلیغاتی و ایجاد هیجانهای کاذب از نمایش به اصطلاح تصویریا «ایماژ» واقعی افراد می پردازند و یکی از دانشگاههای قدیمی را تشویق می‌کنند تا رشتهٔ تازه‌ای در بارهٔ تجزیه و تحلیل شیوه‌های مختلف «ایماژیسم» بگشایند و خود شخصاً مسئولیت آن را به عهده گیرند. عاقبت پیشنهاد آنها را می پذیرند و قواعد و اصول و نیز واژه‌نامه‌ای باسمه‌ای برایش می تراشند و حتی واژه‌نامهٔ آن را عملاً در بازار کار و تجارت به کار می‌گیرند. اندک‌اندک کارشان بالا می‌گیرد و بویژه آدمهایی که در نمایشهای کاباره‌ای و نیز در سیاست دستی دارند و مایلند تصویر حق‌بجانب و پولسازانه‌ای از خود به بازار عرضه کنند، وجودشان را جدّی می‌گیرند. آنچه در مرحلهٔ اول، صرفاً مضحک و خنده‌دار می نمود، اکنون در اثر موجّه‌نمایی و چرب‌زبانی آنها رواج فراوان می یابد. در بزنگاه داستان، هر دو مرد دعوائی ساختگی راه می اندازند و بعداً از هم جدا می‌شوند و هر یک برای خود تشکیلاتی جداگانه روبراه می‌کنند ــ اولی سرگرم راه‌اندازی پروژه‌ای می شود تا ایماژی مردم‌پسند از نخست‌وزیر بیافریند و کاری کند که همگان به او رأی بدهند. آن دیگری در پروژه‌ای مشابه برای رهبر گروه مخالف به فعالیت می پردازد. ایماژهای آفریده شده بنحو خطرناکی به هم نزدیک می شوند، چنانکه اکنون دیگر تشخیص‌شان از هم بسیار دشوار است. به این ترتیب کتاب به صورت جولانگاه مناسبی برای ارائهٔ هجوی تند و گزنده درمی آید. آنگاه این دو نفر با پولی که به جیب زده‌اند، دنیای «ایماژ» را رها می‌کنند و به تأسیس کالجی در رشتهٔ علوم

انسانی می‌پردازند تا ارزشهایی را که با سرعت هر چه تمامتر در دنیای معاصر رنگ می‌بازند، از زوال تدریجی نجات بخشند. آنها سپس در دنیائی که اکنون بر وفق مرادشان شده است به عیاشی می‌پردازند و با ویسکی خوب و زنبارگی زندگی می‌گذرانند، هر چند بعدها هر دو مثل دیگران زنهای دلخواهشان را پیدا می‌کنند و صاحب اهل و عیال می‌شوند.

این کتاب، تصویر دقیقی از انگلستان دههٔ ۱۹۶۰ است اما شخصیت‌پردازی آن متعلق به سنّت داستانسرایی مبالغه‌آمیزی است که قدمتی همچون قدمت آثار فیلدینگ* و اسمالت* دارد. کتاب **مردان تصویری** هر چند فاقد ایهام و نثر زیبا و رگه‌های شاعرانه است، صادقانه و سرزنده و حتی اندیشمندانه است و نیز مشخصه‌ای دارد که بسیاری از رمانهای تحسین شده فاقد آنند: سخت سرگرم کننده است.

## از خود مطمئن[1]

### مردخای ریچلر[2] [۱۹۶۸]

ریچلر رمان‌نویسی یهودی و اهل مونترآل است و مثل سال بلو ترجیح داده است بی آنکه از سرزمین زیر «دریاچه های بزرگ» به طور کامل تأثیر پذیرد، استعداد ادبی خود را در کانادا بارور سازد. او اکنون مثل هموطن دیگرش روبرتسون دیویس[3] شهرتی عالمگیر بهم زده است. حوادث این کتاب یکی از تلخ‌ترین هجوهای عصر بعد از جنگ است و در شهر پرجنب‌وجوش لندن در سالهای ۱۹۶۰ رخ می دهد. قهرمان کتاب ناشری کانادایی است که در واقع یکی از قهرمانان اصیل جنگ جهانی دوم با مدال ویکتوریا کراس[4] است و اکنون اربابان جدید شرارت و رذالت و آزادیهای جنسی سخت به معصومیت و شرافتش لطمه می زنند. پسرش به مدرسه ای مترقی و مدرن می رود. در این مدرسه بچه ها با تماشای برنامه های فریبندهٔ تبلیغاتیِ تلویزیون نحوهٔ خودارضائی را می آموزند و حتی در روز عید میلاد مسیح هم

1) *Cocksure*
2) Mordecai Richler
3) Robertson Davie
4) Victoria Cross

اقتباسی از نمایش مارکی دساده را برایشان در سالن نمایش مدرسه به اجراء درمی آورند. همسرش نیز به یکی از دوستان باصطلاح وارستهٔ خانوادگی شان التفات بیشتری نشان می دهد و ناز و نوازشهای او را که آدمی بیعار و کثیف است و بندرت رنگ حمام را می بیند بر ابراز محبتهای پاک و بی شائبهٔ او ترجیح می دهد. این دوست طبیعتاً به او خیانت می ورزد و او را به عنوان نمونهٔ مشخصی از افراد معتقد به افکار ارتجاعی به همگان معرفی می‌کند.

در یک نمایش تلویزیونی، قهرمانیهایش را به مسخره می‌گیرند و فداکاری اش را برای نجات افرادی که زیر گلوله های دشمن جان می‌باخته اند به تمایلی همجنس‌بازانه تعبیر می‌کنند. ثروتمندی بانفوذ به نام «ستاره‌ساز» که اعضای از کارافتادهٔ بدنش را با استفاده از اندامها و اعضاء بدن قربانیانی برگزیده ترمیم کرده اند، اکنون در طلب و طمع نسجها و بافتهای بدن اوست. هر کلمه ای که بر زبان می راند، از سوی دشمنانش به چیز دیگری تعبیر می شود و به آن برچسبی نژادپرستانه می زنند. ما البته مرگ او را نمی بینیم و حتی منتظریم که در آخرین لحظات، گروههای مخوف رقیب به نوعی نجاتش دهند اما نجات دهنده اش دختری از کار درمی آید که شدیداً شیفته و مسحور عالم فیلم و سینماست و حتی زندگی واقعی با او را یک سریال تلویزیونی می پندارد و چنین وانمود می‌کند که دیگر نجاتش داده است و سرانجام در ماجرائی خنده دار در پایان کتاب با خِفت و خواری رهایش می‌کند. او که در واقع فردی کاملاً غیر مذهبی است، به صورت یک یهودی متعصب و نمونه به همگان

معرفی می شود تا بی دلیل، به آزار و اذیتش بپردازند. اینها البته صحنه هایی تلخ و هراسناک بنظر می آیند اما کتاب به طرزی هراسناک خنده دار است. رمان **از خود مطمئن** که در اواسط دههٔ پرجنب وجوش ۱۹۶۰ نوشته شده، نمایش بسیار روشنی از فساد اخلاقی دنیای غرب است.

## رقص اشرافی[1]
## کیت رابرتس[2] [۱۹۶۸]

**رقص اشرافی** شاید نخستین تلاش کامل برای نوشتن رمانی قطور به شیوهٔ رمانهای مبتنی بر وقایع فرضی یا نوعی تحریفِ وقایع تاریخی باشد. و همراه با رمان **تحریف**[3] اثر کینگزلی امیس (که دیگر در این کتاب برای بررسی آن جایی نیست) هنوز بهترین رمان در این زمینه است. باید فرض کنیم که ملکه الیزابت اول را در سال ۵۸۸ به قتل رسانده‌اند و نیز فرض کنیم که کاتولیکهای انگلیسی را قتل‌عام کرده‌اند و هجوم اسپانیاییها موجب تجزیهٔ انگلستان شده است. انگلستان که به کلیسای رم باز پس داده می شود، نیروهایش را به خدمت پاپها می‌گمارد و پروتستانهای هلند را قلع‌وقمع می‌کند و سرانجام در جنگهای طولانی لوتری قدرت دولت شهرهای آلمان را به نابودی می‌کشاند. دنیاداران جدید در قارهٔ امریکای شمالی زیر تسلط اسپانیا باقی می مانند: «کوک» پرچم کبالتی تاج و تخت پطرس را

1) *Pavane* 2) Keith Roberts
3) *The Alteration*

در استرالازیا به اهتزاز درمی آورد.

بعد از دو صفحه مقدمه، ما خود را در انگلستان ۱۹۶۸، انگلستانی هنوز کاتولیک و از لحاظ تکنولوژی عقب‌مانده، می بینیم. هنوز قطارهای بخاری و سیستم بغرنج تلگرافهای ابتدائی برقرار است اما اثری از نیروی برق نیست. دادگاه کیفری مردمانِ از دین برگشته همچنان به کار خود مشغول است و چنگال کلیسا خون‌آلود، اما نشانه‌هایی از یک شورش عمومی هم به چشم می خورد. در پیشگفتاری که پیش از آغاز رقص اشرافی قرائت می شود، ما از وجود جوانی امریکایی باخبر می شویم که نامه‌ای را که در آن به نوعی به اختناق رومیها اشاره شده، پیدا کرده است. «راه و روش کلیسا اسرارآمیز بود و هیچگاه کسی از خط‌مشی آنها سر درنمی آورد. پاپها نیز چون ما می دانستند که اگر بشر به نیروی الکتریسیته دست پیدا کند، خواه‌ناخواه به نیروی اتم نیز دست می یابد... آیا کلیسا مردم را زیرفشار می‌گذاشت؟ مردم را آیا به دار می آویخت و می سوزاند؟ آری، اما آنگاه نه بلسنی[۴] بود و نه بوخنوالدی[۵] و نه پاسچنداله ای[۶].» کلیسا دانش لازم برای بر پا ساختن تمدنی مبتنی بر تکنولوژی در اختیار داشت اما آن را در اختیار کسی نمی‌گذاشت. «وقتی پی برد که دوران حکومتش به پایان رسیده، چیزهایی را که از مردم به سرقت برده بود، دانشی را که خود به امانت گرفته بود، دوباره به همگان

4) Belsen 5) Buchenwald

6) Passchendaele

پس داد.» اینها را البته می‌توان پذیرفت یا نپذیرفت اما فضیلت کتاب بیشتر نه در ارائهٔ اینگونه نظرها که در ابداع انگلستان مدرنی نهفته است که درعین حال قرون وسطائی هم هست: این کتاب، اثری درخشان و زاییدهٔ تخیلی نیرومند است.

## معشوقهٔ ستوان فرانسوی[1]
## جان فاولز[2] [۱۹۶۹]

محل وقوع داستان، انگلستان دورهٔ ویکتوریاست. قهرمان داستان، چارلز، مردی است متشخص و خوشبخت و اندیشمند و مترقی که با ارنستینا[3] دختری ثروتمند و زیبا ولی شدیداً خشک و تشریفاتی نامزد شده است. چارلز عاشق سارا، زنی جذّاب و افسرده و اسرارآمیز می شود که مردم شهر لایم رجیس[4] (جایی که ماجرای کتاب در آن آغاز می شود) او را به این علت که در زندگی گذشته اش ماجرای عاشقانهٔ رسوایی آمیزی وجود داشته به نام «معشوقهٔ ستوان فرانسوی» می شناسند. این موقعیت، یعنی عشق سه جانبه در پهنهٔ ادبیات داستانی، پدیده ای بسیار آشناست. آنچه به این کتاب شدیداً اصالت می بخشد این است که چند پایان محتمل و امکان پذیر، و همه با هم متفاوت برای آن در نظر گرفته شده است. «عاقبت چه بر سر سارا آمد من نمی دانم ــ هر چه بود، از آن پس دیگر عشق سارا هیچگاه برای

1) *The French Lieutenant's Woman*
2) John Fowles
3) Ernestina
4) Lyme Regis

شخص چارلز دغدغهٔ خاطری نیافرید، هر چند یاد او سخت در خاطرش باقی مانده بود.» این یک پایان. پایان درست‌تر دیگر این که چارلز دربدر بدنبال سارا می‌گردد و سرانجام او را می یابد و به وصالش می رسد. رمان از این جهت رمانی بسیار نوگراست، زیرا خود صراحتاً اعتراف می‌کند که ادبیات داستانی ساخته و پرداختهٔ ذهن دروغ‌پرداز انسان است. در رمان واقعی دورهٔ ویکتوریا، نوعی رابطهٔ قراردادی بین نویسنده و خواننده وجود دارد و این هر دو، یعنی خواننده و نویسنده، معتقدند که یک واقعهٔ تاریخی یا زندگینامه‌ای شخصی را دنبال می‌کنند. اما امروزه روزما دیگر از خورخه لوئی بورخس* آموخته‌ایم که داستان چیزی جز نوعی شامورتی بازی و نیرنگ نیست. رمان‌نویس ممکن است در فصل اول به قهرمان داستانش موبی سرخ بدهد و در فصل سوم اصلاً طاسش کند و باز در فصل پنجم او را به صورت آدمی پشمالو منتها این بار با موی سیاه درآورد. فاولز البته تا این حدّ پیش نمی رود، اما وانمود می‌کند که شخصیتهایش دیگر از اختیار او خارج شده‌اند و اکنون به آن درجه از آزادی رسیده‌اند که خود ویلان و سردرگم‌اند و آینده‌شان را نمی توان پیشگویی کرد. در این رمان، خود نویسنده نیز در صحنه‌ای از ماجرا ظاهر می شود، در نقش پیرمردی سرگردان در کوپهٔ قطاری که از سرنوشت شخصیتهای کتابش بی خبر است. نکتهٔ اعجاب‌آمیز البته در تضاد بین قراردادهای سنّتی دورهٔ ویکتوریا و نظرگاه نوین داستان‌نویسی است. نویسنده، وقتی که در آن کوپه قطار نیست، مردم‌شناسی است امروزی که به بررسی ویژگیهای آن دنیای

شگفت‌آمیز یک قرن پیش می پردازد و در این کار نوعی شیفتگی هراس‌انگیز از خود نشان می دهد و نگران است که نکند آگاهی اش از زندگی مردم دورهٔ ویکتوریا احتمالاً بسیار بیشتر از شناخت خود مردم آن دوره باشد. با اینهمه، نویسنده به‌طور کامل قادر به درک این مردم نیست. ما اکنون کتابی در دست داریم بسیار خواندنی و آگاه کننده، پرقدرت‌وتکان دهنده، عاشقانه و هیجان‌انگیز. اما هنگام مطالعه نمی‌توانیم مثل زمان مطالعهٔ آثار دیکنز یا تکری* آسوده‌خاطر روی مبل لم بدهیم. ذهنی هشیار و امروزی، ما و شخصیتهای کتاب را ماهرانه به بازی می‌گیرد.

## بیماری پورتنوی[1]
## فیلیپ رات[2] [۱۹۶۹]

**بیماری پورتنوی** رمانی است که می‌گویند برای مسألهٔ خودارضائی همان کاری را انجام داده که ملویل* برای نهنگش کرده است. این کتاب یقیناً کار شکستن حصار آن تابو و تحریم جنسی را که (دست کم در انگلیس) با رفع موانع قانونی فروش آزادانهٔ کتاب **فاسق لیدی چاترلی**[3] اثر دی. اچ. لارنس* به اوج خود رسید، تکمیل کرد. آلکس پورتنوی[4] پسرکی یهودی است که در نیویورک زندگی می‌کند و به بیماری درمان‌ناپذیر و در عین حال عجیبی مبتلاست که عوارض پیچیده و وخیمی دارد و تمایلات عجیب و غریب جنسی فقط بخشی از آن است. یکی از دشواریهای او قدرت و تسلط خردکنندهٔ مادرش است که تا سرحد جنون دوستش دارد اما مایل نیست زندگی راحت و بی دغدغه‌ای داشته باشد و مثل سرطانی علاج‌ناپذیر در وجودش ریشه دوانیده است. بی تردید، مهارت ادبی شگرفی لازم بوده است تا

1) *Portnoy's Complaint*
2) Philip Roth
3) *Lady Chatterley's Lover*
4) Alex Portnoy

از یک چنین درونمایهٔ جدّی و خشنی، صحنه هایی خنده دار و جنجال برانگیز بیافریند. قطعه ای از این اثر را با هم بخوانیم:

در میان مشتی از دستمالهای کثیف و دستمال کاغذیهای مچاله شده و پیژاماهای لک دار، انگشت ورم کردهٔ خود را در حلقم فرو بردم و دائماً در این هراس بودم که نکند کسی، دزدانه شاهد کار کراهت آمیزی باشد که انجام می دادم. با اینهمه اصلاً یارای آن را نداشتم که بر آشوب درونی ام غلبه کنم. در میان کلاس درس هم، با بلند کردن دست از معلم اجازه می‌گرفتم و با شتاب از راهروی مدرسه به دستشویی می رفتم و با چندین بار انگشت فرو بردن در حلق، بالا می آوردم و به داخل موال خالی می‌کردم. هنگام تماشای فیلمهای سینمایی روزهای شنبه نیز، دوستانم را به بهانهٔ خرید شیرینی یکهو رها می‌کردم و به روی ایوانی می رفتم و می نشستم و در دستمالی عُق می زدم.

و این ماجرا همینطور ادامه می یابد. اینکه آیا پورتنوی یا خودِ رات، نسبت به مادرهای یهودی نظری منصفانه داشته یا نه، مسأله ای است که در باره اش زیاد بحث کرده اند. کینگزلی امیس گفته است که اگر تعداد آلکس پورتنوی ها کمتر می بود، خانم پورتنوی های کمتری هم وجود می داشتند. یقیناً تصویر مادری مسلط و درنده خوی تصویر مهیبی است، همانگونه که در عوض، تصویر مادرهای شوریده و شیدا هم به نوعی دیگر مهیب است. از زمان واقعهٔ

آشویتس (شهری در جنوب غربی لهستان که محل اردوگاههای کار اجباری یهودیان در جنگ جهانی دوم بوده است) دیگر کسی مجاز نبوده است یهودیان را مردمی قلمداد کند که مثل سایر افراد بشری خطاهایی از آنها سر می زند. رات این تهور را به خرج داده تا تجارب شخصی اش را به شکلی به نمایش درآورد اما مبالغه ها و گزافه گوییهای کتاب **بیماری پورتنوی** گزندگی تلخی دارد که اگر کتاب تا این حدّ بامزه نبود، می توانست خطرناک باشد. کتاب بسیار هجوآمیز و بامزه است.

## بمب‌انداز[1]
## لن دیتون[2] [۱۹۷۰]

در پهنهٔ ادبیات داستانی جایی هم باید برای آثاری در نظر گرفت که وظیفهٔ اصلی شان زنده کردن ایام مردهٔ گذشته است نه از راهِ مثلاً قوهٔ تخیل و تفکر ذهنی و نظری، بلکه از راه به کار گرفتن اسناد و مدارک تاریخی (در این مورد با استفاده از دستگاههای الکترونیکی: نوشتن این کتاب بدون وجود یک سیستم پیچیدهٔ مطالعهٔ دقیق مدارک امکان‌پذیر نبوده است). از دیدگاه برخی از ما، وقایع جنگ جهانی دوم خاطره‌ای است که خود بخشی از تاریخ هم به‌شمار می‌آید، اما دیتون هنگام آغاز جنگ، خود پسربچهٔ ده‌ساله‌ای بیش نبوده است و اکنون سخت در این تلاش است تا به ما بقبولاند که او خود در وسط میدان جنگ حضور داشته و با دید و بینش یک انسان بالغ و پخته به ثبت وقایع جنگ پرداخته است. در پاره‌ای از تعبیرها و تفسیرهای جزئی، البته راه‌خطا می‌پیماید و مثلاً معتقد است که نظام طبقاتی همچنان موجب تضعیف نیروهای رزمنده می‌شود، حال آنکه

1) *Bomber* 2) Len Deighton

اختلاف طبقاتی در نیروی هوائی سلطنتی، به خلاف آنچه او نشان می دهد، به آن اندازه نبوده است که احساسات مخالف برانگیزاند. از سوی دیگر، هنگام تشریح جزئیات یک بمباران هوائی بر فراز آلمان در سال ۱۹۴۳ مرتکب هیچ نوع خطای فنی و تکنیکی نمی شود، هر چند شخصیتهایش گاهی به گروهها و دسته های مختلفی تقسیم می شوند: خلبان رادیکالی که روی شیشهٔ هواپیمایش جملهٔ «زحمتکشان، سلاطین واقعی اند» نقش بسته است یا کمک خلبانی که در دبیرستانهای دولتی درس خوانده و دانشی محدود و خصلتی جاه‌طلبانه دارد و با اینهمه هرگز در بارهٔ حالات عصبی و دلشوره های ناشی از به پرواز درآوردن یک هواپیمای «لانکستر» راه خطا نمی پوید. همچنین در توصیف جزئیات زندگی در یک شهر کوچک آلمانی که به علت یک اشتباه بزرگ محاسباتی، هدفی صنعتی پنداشته می شود و مورد هجوم هواپیماهای دشمن قرار می‌گیرد و با خاک یکسان می شود بسیار دقیق و تیزبین است. همهٔ شخصیتهای او، از افسران آلمانی گرفته تا سربازها و خلبانها و افراد غیرنظامی، همانقدر باور پذیرند که کارکنان ابداعی فرودگاه ویرلی فن[3]. دیتون در یکی از رمانهای اخیرش موسوم به **خداحافظ میکی ماوس**[4] با شهامت زندگی کارکنان یک فرودگاه امریکایی در بریتانیا را به همانگونه موفقیت‌آمیز به تصویر می‌کشد. در رمان **اس اس - جی بی**[5] تصویری از انگلستان را به ما نشان می دهد که تن به شکست داده و

3) Warley Fen
4) *Goodbye Mickey Mouse*
5) *S.S - G.B*

سخت ویران شده و اکنون نازیها بر آن حکومت می رانند ــ باز هم با باور پذیری تمام. هنر خدادادهٔ دیتون از نوع هنر هنری جیمزی نیست و هر چند در نوشتن نثر شاعرانه و نتیجه گیریهای غیرمستقیم اخلاقی، اندکی ضعیف می نماید و اسلوب کارش هم به جای پیروی از تکنیک درست رمان‌نویسی بیشتر مبتنی بر اسناد و مدارک تاریخی است، در ادبیات داستانی معاصر لحن و کلام تازه و پرقدرتی به کار گرفته است که باید به سبب چنین تهوری هم که شده او را سخت ستایش کرد.

## رؤیاهای شیرین[1]
## مایکل فراین[2] [۱۹۷۳]

**رؤیاهای شیرین** رمانی است فانتزی که با لحن و کلامی ظریف و دلپذیر و بسیار ژرف‌تر از آنچه به ظاهر می نماید نوشته شده است. هوارد بیکر[3] همچنان که به اوج آسمان پیش می تازد، به ناگهان به سرزمین غریب و بسیار دلربایی می رسد که پایتخت بهشت است. این شهر را استادان زن و مرد دانشگاه کمبریج اداره می‌کنند: همه کاره و خدای این سرزمین شخصی است موسوم به فِردی ویگارز[4] که خود ادیبی برجسته و شریف از خانواده‌ای اصیل است. همسر او کارولین زنِ به ظاهر مهربانی است که پاهای چاق سفیدی دارد و سر و سینه اش همیشهٔ خدا باز است. کارولین معتقد است که فِردی، یعنی خدای آن سرزمین، گرایشی شدید به رادیکالیسم دارد. غذائی که در ضیافتهای بهشتی صرف می شود تارا ماسالا تا[5] و نیز راگو با لوبیا و سبزی است و دسرِ آنهم سالاد سیب است. هوارد نیز شخصاً

1) *Sweet Dreams*
2) Michael Frayn
3) Howard Baker
4) Freddie Vigars
5) taramasalata

آستینها را بالا می زند و برای تهیهٔ نقشه هایی از کوههای آلپ با گروه فعال و کاردانی از نقشه برداران نواحی کوهستانی به کار می پردازد. معلوم می شود که دنیائی در حال شکل گرفتن است هر چند البته با دنیائی که ما می شناسیم (و در حال بازسازی است) تفاوت زیادی دارد. در ضیافتهایی که به مناسبت شرفیابی به حضور خدای آن سرزمین برگزار می شود، قطعات منتخبی از آهنگ «نوازنده ای بر پشت بام» را می نوازند. سایر استادان کمبریج نیز سرگرم الهام بخشیدن به شعرای بزرگی چون دان* و میلتون* هستند و یکی از آنها حتی در صدد است طرحی نو دراندازد و انسانی ویژه بیافریند. هوارد در کار خود پیشرفت می‌کند و به مقام معاونت امور طراحی خدای سرزمین منصوب می‌شود و همانطور که مشغول بریدن تکه ای از راگوست می‌گوید: «وظیفهٔ ما این است که مسائل بس دشواری را مطرح کنیم تا قوهٔ تخیّل انسانها برای حلّ آنها خوب پرورانده شود و سپس با استفاده از فرهنگ و تمدنی که در این شهر رواج داده ایم، دنیای آینده را در ذهن خود مجسم کنند.» (در این هنگام، میریام برنشتاین[6] زیر لب می‌گوید: «حالا هم همهٔ ما در انتظار فرارسیدن چنین آینده ای روزشماری می‌کنیم.»)

آنچه در رمان مطرح می شود، بینش لیبرالی مُحال اندیشانه ای است که بیش از حد کمبریجی است اما فراین که از اظهارنظرهای مستقیم طفره می رود و برویهم با آن نثر روان و عامیانه، مثل شخصیتهایش دلپذیر است، اساساً لحنی طنزآمیز دارد. در پایان معلوم

6) Miriam Bernstein

می شود که کمبریج هرگز نمی تواند برای دنیا طرحی نو دراندازد و از این رو، همهٔ رؤیاها نقش بر آب می شود. با این همه، اگر این کمبریجیان با اصل و نسب و بسیار فهمیده و دلسوز تا این حدّ به تصادف محض یا غرولندهای یِهُوَه متکی نبودند، مسأله بسیار خوشایندتر می شد. در این رمان، صحبتی از گناه به میان نمی آید و هر چه هست همه خطاهای لیبرالی است. فراین در رشتهٔ فلسفه آموزش دیده است و **رؤیاهای شیرین** یک رمان فلسفی است، کتابی است سخت فریبنده و قرص و استوار.

## رنگین کمان قوهٔ جاذبه[1]

## توماس پینچون[2] [۱۹۷۳]

من در انتخاب کتابی از آثار پینچون برای این مجموعه بین این رمان و رمان **وی**[3] و **فریادهای گروه ٤٩**[4] مردد بودم. با مطالعهٔ کتاب خوب پال فوسل[5] بنام **جنگ بزرگ و خاطرهٔ نوین**[6] متقاعد شدم که در عین حال که آن کتابهای دیگر هر یک برای خود آثاری درخشان‌اند، این اثر که هنوز همگان آن را آنطور که باید و شاید نشناخته‌اند، دارای قوهٔ جاذبه‌ای بسیار گیراتر از تکنیک رنگین کمانی است (رنگارنگی، نمادگرایی، ترفندهای نثری). موضوع رمان به وضوح مربوط به «مرکز اجرای عملیات ویژهٔ انگلیس» در جنگ جهانی دوم است و مکان واقعه تا آنجا که در خاطرم مانده است، ساختمان شمارهٔ ٦٤—٦٢ «بیکر استریت» اما در اینجا واقعه در محلی که قبلاً یک بیمارستان روانی بوده در سواحل جنوب شرقی موسوم به «میعادگاه سفید»

1) *Gravity's Rainbow*
2) Thomas Pynchon
3) *V*
4) *The Crying of Lot 49*
5) Paul Fussell
6) *The Great War and Modern Memory*

اتفاق می افتد. یک افسر امریکایی بنام تایرون اسلا تروپ[۷] در سال ۱۹٤٤ مأمور می شود تا به این مرکز اجرای عملیات ویژهٔ بدلی برود و فنون مربوط به پیش‌بینی شعاع تخریب موشکهای «و۲» را که آلمانها قصد دارند با آن لندن را هدف قرار دهند، بیاموزد. در این عملیات او با فرمانده واحد نظامی یعنی سرتیپ ارنست پودینگ[۸] که یکی از افسران پیر و کارکشتهٔ جنگ جهانی اول است، آشنا می شود (این اسم یادآور اسم رئیس مرکز عملیات ویژه ــ سرتیپ کولین گوبینز ام سی[۹] است.) او هنوز در همان حال و هوای جنگ پیشین بسر می برد و صحنه های گوناگون آن را بیاد می آورد: «جعبه های زغال سنگی که با غرشی سهمگین یک راست از آسمان بر سر مردم فرو می بارید... گلوله باران یک پارچه و روشنی که در شب تولدش سرتاسر آسمان را پوشانده بود...حرفهایی که هیک با آن ذهن تند و تیز خود یکبار بر سر میز شام در بارهٔ ترس ستوان ساسون از صحنه های جنگ بر زبان آورده بود... گِل و لای منطقهٔ فلاندرز که با مدفوع دَلَمه بسته و تکه تکه و لزج انسانی درهم آمیخته بود و در گودالها و سنگرها و آب روهای پر از پوکهٔ فشنگ و مدفوع انسانی از چهارطرف روان بود...» پودینگ سپس همراه با دختری هلندی موسوم به کاج بورجه سیوس[۱۰] از همکاران همان واحد نظامی که نقش تمثیلی «کدبانوی شب» را نیز ایفا می‌کند در یک مراسم مذهبی اسرارآمیز شرکت می جوید.

7) Tyrone Slothrop
8) Ernest Pudding
9) Colin Gubbins, MC
10) Katje Borgesius

این مراسم، مراسمی پست و موهن است که شرکت کنندگان در آن به خوردن مدفوع انسانی می پردازند و هرزه‌پردازی کلاسیک آن، تنها استعاره‌های محتمل زشتی و پوچی جنگ به شمار می آید. درونمایهٔ رمان همین است و بس. سرانجام می بینیم که ادبیات داستانی به بیان آن مسائلی می پردازد که روایت آنها برای شاعران و رمان‌نویسان سالهای ۱۹۱٤، یعنی زخمیان اصیل جنگ، ممنوع بود ــ توصیف صحنه‌های زشت و نفرت‌آور و هرزه‌نگاریهای مازوخیستی. اگر رمان **رنگین کمان قوهٔ جاذبه** گاهی تهوع‌آور می‌شود، این کار باری با قصد و نیت خیری همراه بوده است: **رنگین کمان قوهٔ جاذبه** کتابی است در بارهٔ جنگ که خاتم الکتاب همهٔ کتابهای جنگی است.

## هدیهٔ هامبولت[1]

### سال بلو [۱۹۷۵]

رمانِ **هدیهٔ هامبولت** محتملاً مُهر تأییدی است بر شایستگی بلو برای ربودن جایزهٔ نوبل در ادبیات. این رمان، در کارِ گزینش بهترین رمان قطور بلو رقیب سرسختی برای رمان **هرتسوگ** به شمار می آید اما نسبت به رمان **هرتسوگ** البته شکوه‌ها و زنجموره‌های کمتری دارد و برویهم از طنز و نکته‌سنجیهای بیشتری برخوردار است. قهرمان و راوی داستان، چارلی سیترین[2] (نامی که ظاهراً مثل اسم موزس هرتسوگ) از رمان **اولیس** جویس گرفته شده است) نویسنده‌ای موفق اما بی دست‌وپا از اهالی شیکاگو و دوست نزدیک شاعر مرحوم و ناکامی به نام فن هامبولت فلیشر[3] است. (احتمالاً دلمور شوارتز*). هدیهٔ عنوان کتاب، فیلمنامه‌ای است که به دست سیترین می افتد و هر چند، پس از تلاشهای زیاد، نویسنده‌اش همچنان ناشناس می ماند، سیترین را به طرز معجزه‌آسایی ثروتمند می سازد. به نظر

1) *Humboldt's Gift*
2) Charlie Citrine
3) Von Humboldt Fleisher

می رسد که بلو از دنیای فیلم و فیلمسازی اطلاعات چندانی ندارد اما این مسأله چندان مهم نیست. او در عوض، شهر شیکاگو را خوب می شناسد و بسیاری از مطالب کتاب هم، گرد ناکامیهای مضحک و کامیابیهای نادر سیترین در این شهر دور می زند. گانگستر خطرناکی بنام کانتابیل[۴] که از ضعف کاملاً آشکار او در مصاف با مشکلات زندگی و دنیای خشن آگاه می شود، دائماً موی دماغش می شود. از آن گذشته، زن سابقش هم دم به دم به او پیله می‌کند و از او نفقهٔ بیشتر می طلبد. دوست دخترش زنتای زیبا اما جانورخوی هم مدام در این فکر است که خود را به شکل پرسفونه* درآورد و با یکی از مباشران امور مردگان یعنی مأمور کفن و دفنی که در کار خود بسیار موفق است ازدواج کند. داستان البته حرکتی کُند دارد اما ما اهمیت چندانی بدان نمی دهیم. بلو با آنچنان غنائی به تشریح عالم مادی می پردازد و نفوذ ژرف تفکرات اخلاقی و مافوق طبیعی سیترین را در آن عالم نشان می دهد که خواننده را سرشار از لذّت می‌کند. کامیابیهای سیترین به عنوان نویسنده‌ای سرشناس (برندهٔ جایزهٔ پولیتزر ونشان لژیون دونور) با زوال تدریجی هامبولت که هر چند مرده است، همه جا حضور دارد، به نوعی در تعارض است. ویژگی برجستهٔ کتاب، چون سایر آثار بلو، مهارت او در شخصیت پردازی است. ما اهمیت چندانی نمی دهیم که این شخصیتها در پیشبرد داستان تا چه حد مؤثر می افتند، فقط از نحوهٔ زندگی آنها لذّت فراوان می بریم. برای مثال، برادر ثروتمند و کاپیتالیستِ سیترین کارش به

4) Cantabile

تأخیر انداختن سفر هوائی سیترین به اسپانیا است. (زنتا منتظر او نمی‌ماند و به اتفاق مأمور کفن و دفن می‌گریزد). اما خواننده در پایان از آشنایی کامل با همهٔ جوانب شخصیت او خشنود است. شاید بتوان گفت که بلو برویهم رمان‌نویسی متعارف نیست. بندرت از شیکاگو خارج می‌شود و غالب مواد و مصالح کارش نیز برگرفته از واقعیّات زندگی خود اوست ــ اما با اینهمه در کار جان‌بخشیدن به سبکی نوین با نثری مشخص و استوار، از دیگران پیشی گرفته است.

## انسان تاریخ[1]
## مَلکوم برادبری[2] [۱۹۷۵]

پیش از هر چیز باید به دو رسم و بدعت جزئی و فنی که در این رمان به کار گرفته شده اشاره کنیم. نخست اینکه در سراسر رمان از زمان حال استفاده می شود و دوم اینکه گفت‌وشنودها همه بی نظم و ترتیب‌اند و سر سطر و زیر هم قرار نمی‌گیرند. شیوهٔ سنّتی زیرهم‌نویسی گفت‌وشنودها و اختصاص دادن یک بند جداگانه به یک سطر گفت‌وشنود، همیشه موجب شده است که به پاره‌ای از اظهارات شخصیّتها (مثل «آری» و «نه») که در واقع از وزن چندانی برخوردار نیستند، بیش از حدّ وزن و اهمیت داده شود. گفت‌وشنودهای برادبری همانطور که در زندگی واقعی هستند، دنبال‌هم و یک‌پارچه ادامه می یابند و همهٔ وقایع نیز، همانطور که در زندگی واقعی هستند، فوری و بی واسطه و «اکنونی» اند و این شگردها همه در خدمت روایت ماجرائی دربارهٔ زندگی چند تن از استادان دانشگاهی قدیمی در جنوب انگلستان به کار گرفته شده‌اند.

1) *The History Man* 2) Malcolm Bradbury

قهرمان داستان، هوارد کرک[3] استاد رشتهٔ روانشناسی ظاهراً یک اثبات گرای رادیکال است. کرک که استادی موفق و تندخو و رُک گو و زبانِ گویای عدالت و آزادی است ــ تا بدان حدّ البته که این صفات را با عناصری که خود آنها را ارتجاعی می نامد هم تراز ندانیم ــ اوقات زندگی را با همکاران و بیشتر با دانشجویان خود سپری می‌کند تا با همسرش باربارا که او هم روزهای آخر هفته را با هنر پیشهٔ جوانی در لندن بسر می برد. این همان دنیای جدید فاسدی است که بر پایهٔ تمایلات شخصی و ولنگاری و آزادیهای جنسی و تغییرات بنیادی و تحصن و شلوارهای جین عیسی مسیحی استوار است. ویژگی برجستهٔ رمان در این است که داستان بی هیچ گونه حکم و پیشداوری در بارهٔ ارزش فضیلتهای مرسوم روایت می شود. در پایانِ ماجرا، باربارا در یکی از ضیافتهای عیاشانهٔ کرک از کوره به در می رود و ناگهان مشت برهنهٔ خود را به شیشهٔ پنجره‌ای می‌کوبد تا ماهیت این نوع آزادیهای جنسی را برملا سازد. گره داستان با این ماجرا گشوده می شود: وقتی هوارد می بیند که شیوهٔ زندگی و موضع سیاسی دانشجوی پسری مخالف نظریهٔ اوست، سخت به آزار و شکنجه اش می پردازد: آری، جامعه شناسی، نوعی ضابطهٔ اساسی است که با تعبیر و تفسیرهای «ارتجاعی» اصلاح پذیر نیست. هوارد وارسته و سرکش است و غالب دانشجویان دوستش دارند و از این رو مقامات دانشگاه به بهانهٔ فساد اخلاق تصمیم به اخراجش می‌گیرند اما سرانجام در اثر فریادهای معترضانه و نصب پوسترهای مختلف

3) Howard Kirk

(کرک باید به سر کار خود بازگردد!) و نیز تحصنهای دستجمعی دانشجویان از تصمیم خود منصرف می شوند. این رمان تصویر دقیق و اضطراب‌آوری از زندگی خانوادگی استادان در شهرکهای دانشگاهی اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوائل دههٔ ۱۹۷۰ است. امتیاز برجسته و زیباشناختی کتاب، علاوه بر تکنیکی که بنحوی درخشان در خدمت بیان نیازهای طبیعی به کار گرفته شده، عینیت کلی آن است. هیچگونه حکم و پیشداوری و نظر خاصی به خواننده تحمیل نمی شود و خواننده خود در بارهٔ همه چیز تصمیم می‌گیرد. در میان خوانندگان این رمان، یقیناً کسانی هم خواهند بود که بتوانند هوارد کرک را به عنوان انسانی نمونه و واجد تمامی فضیلتهای امروزی بستایند.

## همسر دکتر[1]

### بریان مور[2] [۱۹۷۶]

شیلا ردن[3] زنی ایرلندی، کاتولیک، سی و هشت ساله، مادر یک فرزند، همسر دکتری کاتولیک در بلفاست، هنگام سفر به ویل-فرانش[4] برای گذراندن تعطیلات تابستانی عاشق و دلباختهٔ مردی امریکایی می شود که دوازده سال از خودش جوان‌تر است. ماجرائی از این دست در ادبیات داستانی کمیاب نیست اما آنچه در این رمان اصالت دارد، شیوهٔ سنجش بُعد اخلاقی قضیه است. روزگاری بود که ما می توانستیم در بارهٔ انحرافات جنسی خود از نظر شرعی و اخلاقی، روشن و قاطع اظهارنظر کنیم و با نوعی احساس وظیفهٔ اخلاقی از شدّت محرومیتهای جنسی و روحی خود بکاهیم. (مسائل جنسی مطرح شده در اینجا مسائل طبیعی و کلی است و ارتباطی با هرزه‌پردازی ندارد.) اما آن روزها اکنون دیگر سپری شده است: شیلا که در کوت دازور برنزه شده و در رستورانهای پاریسی شراب

1) *The Doctor's Wife*
2) Brian Moore
3) Sheila Redden
4) Villefranche

مخصوص نوشیده است دیگر نمی تواند ذهن خود را از وسوسهٔ اعمال بدکارانه ای که در بلفاست انجام داده پاک کند. اعمالی که خود به نوعی بیانگر ضدیّت با مذهب است. اینجا دیگر خدایی ناظر اعمال آدمی نیست. آنچه مقدس می نماید، نه پیروی از اصول اخلاقی دنیوی که نوعی استقامت روحی همراه با شانه خالی کردن از زیربار مسئولیتهای خانوادگی است (به فکر پسر خود باش.)

شوهرِ شیلا تلاش می‌کند تا به او بفهماند که شیفتگی او به عشقش، احتمالاً خود نوعی جنون است و او چرا نباید به فکر آیندهٔ زندگی خود باشد؟ آیا عاقلانه نیست که دربارهٔ عواقب ده سال اختلاف سن در آینده بیندیشیم، چیزی که در حال حاضر چندان مهم و جدّی بنظر نمی آید؟ عذاب روحی شیلا عذابی واقعی است و این پارادوکس که شیلا هنگام ارتکاب گناه، خود را برای نخستین بار در زندگی در حال و هوای متعالی و سرخوشانه ای می بیند، نکتهٔ گزنده و تلخی است که نثر ساده و متین و عینی نویسنده به آن جنبه ای رمانتیک نمی بخشد. مور تاکنون هیچ رمان بدی ننوشته است اما ژرفای اخلاقی ماجرا الحق که به این رمان امتیاز برجسته و نادری بخشیده است. رمان **همسر دکتر** با آخرین رمان مور **بهشت سرد**[5] (۱۹۸۳) ــ برای احراز جائی در کتاب حاضر، به نوعی رقابت برمی خیزد، اما به گمان من، این یکی سرانجام بر **بهشت سرد** فائق می آید.

5) *Cool Heaven*

## فالستاف[1]

### روبرت نای[2] [۱۹۷۶]

فرانسوا رابله* در آثار داستانی خود شخصیتهایی خلق کرده است، هر چند برخی از آنها نه شخصیتی انسانی که غول و نره‌غول‌اند، و نیز در آثار داستانی خود حوادثی آفریده است، هر چند بسیاری از آنها باورکردنی نیستند و با اینهمه ما او را رمان‌نویس می‌نامیم، رمان‌نویسی که حتی جویس* هم از او تأثیر پذیرفته است. می‌توان گفت که شور و اشتیاق بسیاری از رمان‌نویسان پس از جویس در گسترش دادن ادبیات داستانی به سبک جویس در حقیقت نوعی اشتیاق به بازگشت به رابلَه است. روبرت نای هم از جمله رمان‌نویسان پس از جویس است که شخصیت فالستاف* شکسپیر را دزدیده و وابستگی او را از اصل و نسب تاریخی اش گسسته است و او را چنانکه خود بود، آزاد و رها ساخته است. فالستاف در این کتاب از یک شخصیت شوخ و ترسوی فلسفی فراتر رفته و به نوعی خدای باروری تبدیل شده است. فصلی که تحت عنوان «در حالات

1) *Falstaff* 2) Robert Nye

سِر جان فالستاف» آمده است، تماماً رنگ و بوی آثار رابله را دارد با فهرست کاملی از مطالب شنیع و هرزه که اگر پای خود رابله در میان بود چه بسا که از اینها هم بسی فراتر می رفت. درست است که خوانندهٔ این کتاب در بیشتر صحنه ها به یاد شخصیتهای رابله یعنی پانتاگروئیل[3] و پانورگ[4] می افتد، اما از مطالعهٔ کتاب بی شک لذّت فراوان خواهد برد. نای غالباً شوخ طبع و لطیفه گوست. فالستاف در جایی به هال می‌گوید: «این لباس کرباس حسابی برازندهٔ توست و رنگش هم به رنگ چشمهای تو می آید.» اما نویسنده با مهارت و توفیق کامل، نیروی پیشگام ادبیات داستانی امروز را با واژه‌های سنگین و لفاظیهای سنّت راهبان در هم می آمیزد. تردیدی نیست که فالستاف او نمی تواند بزرگتر از فالستاف شکسپیر باشد اما تمامی این تصویر گسترده، خود نمای روشنی از فالستاف شکسپیر و نیز احیای «فالستاف» دیگری است که با «فالستاف» متن اصلی و تاریخی آن مطابقت کامل دارد. (فالستاف شکسپیر شخصیت شکاکی از دورهٔ بعد از جنبش مذهبی اصلاح کلیساهای رم است، فالستاف نای کاتولیکی از دین برگشته.) اما بیان رک و اروتیک او، همخوانی عجیبی با بیان زمانهٔ ما دارد:

مک زدنهای دلپذیر پیش از حالات سرخوشی، مرا از ادویهٔ وجودش سرمست می‌کرد. (خانم نایت ورک[5] علاقه زیادی به

3) Pantagruel
4) Panurge
5) Nightwork

خوردن سیر و پیاز داشت). آنگاه انگشت مرا می‌گرفت و بروی گونهٔ خود که مثل مرهم، نرم و خنک بود می‌گذاشت. عادت کرده بود با پلک چشمان خود سر انگشت مرا، آنجا که پوست حساس‌تری دارد نوازش دهد و من از این کار سخت لذّت می بردم...

این کتاب اثری است متهورانه و نمایانگر این واقعیت که وقتی رمان خود را از قید و بندهای سنّت هنری جیمزی* برهاند، به چه کارهای شگفت‌انگیزی دست می یازد.

## چگونه جان خود را نجات دهید[1]
## اریکایونگ[2] [۱۹۷۷]

اریکایونگ در اصل یک شاعر است و این رمان نیز در واقع روایتی است که پایانی باور پذیر دارد و با یک سلسله شعرهای عاشقانه از شور و شوق طلب عشق سخن می‌گوید. وسواس به کار گرفتن واژه‌های درست در بافت و ساختی درست از ویژگیهای خوب یک رمان‌نویس است و خانم یونگ در این زمینه بسیاری از همجنسها و خواهران فمینیست خود را (ماریلین فرنچ[3] را مثلاً) با انتخاب سبک و سیاقی واقعاً برجسته و متمایز شکست داده است. اولین رمان او **ترس از پرواز**[4] سخت به دل خواننده می نشست زیرا حقیقتی را در بارهٔ نیاز عاطفی و جنسی زنها باز می‌گفت. رمان بعدی او، مربوط به دلمشغولیهای درونی ناشی از کامیابیهای ادبی یک نویسنده است: خود را در دل زنان محروم و یا در واقع همهٔ زنها جا کردن و مشهور شدن. **ترس از پرواز** نوعی اعتراف صادقانه با استفاده از زبان روایتی

1) *How to Save Your Own Life*
2) Erica Jong
3) Marilyn French
4) *Fear of Flying*

است و نویسنده‌اش هم از رنجهای شیرین شهرت در عذاب است و نمی داند که باید از شوهرش جدا شود یا نه. «چرا باید رها کردن یک ازدواج بی عشق دشوارتر از رها کردن یک ازدواج مبتنی بر عشق باشد؟ زیرا ازدواج بی عشق زاییدهٔ نومیدی است حال آنکه ازدواج مبتنی بر عشق نتیجهٔ گزینش شخصی ...» در این کتاب، صحنه های زندگی امروزی امریکایی با روانکاوان بیشمارش و سوداگران عالم جنجال و تبلیغات و بی بندوباریهای غریب جنسی اش با دقت و تیزبینی فراوان تصویر شده‌اند. خانم یونگ مثل قهرمان زن کتاب خود، همهٔ کتابهای جنسی را خوانده است و از همهٔ ترفندها و کم و کیفهای اروتیک نمونه‌برداری کرده است. در اینجا افراطی به چشم می خورد که تا حدودی بیمارگونه است و همیشه هم کوشش می شود که با بیان مطالبی مضحک و مهمل، به آن حالتی محدودو استثنائی داده شود. بیاد بیاورید صحنه ای را که در آن زنی فقط با دیدن بطری شامپاین و نه بطریهای دیگر، مثلاً بطری آبجو، ارضا می شود. در این رمان، به پاره‌ای از حکمتهای ویژهٔ زنانه هم اشاراتی رفته است که برای زنان آزاده البته چندان جالب نیست: قهرمان زن خانم یونگ در جایی می‌گوید به همهٔ زنان حق آزادی انتخاب شیوهٔ ارضای امیال خویش را بدهید (مثلاً همچون حق داشتن تلویزیون رنگی) و بگذارید همگی به صفای واقعی زندگی دلخوش باشند. معنی صفای واقعی زندگی هم البته چیزی جز عشق ورزیدن نیست:

بعد از آن واقعهٔ تکان‌دهنده، هر دو بی حرکت در آرامش مطلق دراز کشیدند. زن احساس می‌کرد که خورشید کوچکی در منظومهٔ شمسی تنش می‌درخشد و دست و پایش آنچنان کرخت شده است که یارای تکان دادن‌شان را ندارد. اندامش انگار پر شده از جیوه، و عضله‌هایش همه سنگین و سربی. مرد هر چند شور و حرارتش فروکش کرده بود، او را در آغوش گرفت و گفت: «هرگز رهایت نمی‌کنم، هرگز.»

پایان خوش، هیچ عیب و ایرادی هم ندارد.

## وداع یاران[1]

## جیمز پلانکت[2] [۱۹۷۷]

نخستین رمان پلانکت بنام **شهر بی بند و بار**[3] در سال ۱۹۶۹ انتشار یافت و با اقبال همگان مواجه شد. این رمان مربوط به شهر دوبلین در سالهای پیش از آغاز جنگ جهانی اوّل است. داستان **وداع یاران** پس از جنگ شروع می شود و خواننده را با خود تا پایان جنگ جهانی دوم می‌کشاند. داستان با ماجرای اعتصاب «اخلالگران» آغاز می شود و با دیدگاهی «ایرلندی» از بمبی که بر هیروشیما فرو افتاد پایان می‌گیرد. «اوشیان[4] در بارهٔ امکان بروز تحولاتی جوّی در سطح کرهٔ زمین و بویژه در مورد ایرلند و خطر دائمی انحراف مسیر گلف استریم با خود می اندیشید.» اوشیان که در ماجرای اعتصاب «اخلالگران» از ناحیهٔ سر آسیب سختی دیده است اکنون تصور می‌کند که نامش اویسین[5] پسر فین ماکومایل[6] است. وقتی از او می پرسند که علاوه بر

1) *Farewell Companions*
2) James Plunkett
3) *Strumpet City*
4) O' Sheehan
5) Oisin
6) Finn MacCumhaill

درگیریهای نظامی سالهای ۱۹۲۰ در درگیریهای نظامی دیگری هم شرکت داشته است یا نه، پاسخ می دهد «چه بسیار. من همیشه در برابر آن دشمن دیرینه ایستادگی کرده‌ام، چه به عنوان یک فینی[۷] و چه همچون یک عضو اتحادیه و پیرو مکتب سارسفیلد[۸] و در حقیقت هرگاه که موقعیتی پیش می آمد. پیش از انگلیسیها، پای سربازان اسکاندیناوی در میان بود که ما اسم آنها را غریبه های مهربان و زیبارو گذاشته بودیم. من در مقابل آنها هم ایستاده‌ام و جنگیده‌ام.» شخصیت اوشیان موجب می شود که پلانکت به رمان خود بُعدی فانتزی وابسته به گذشتهٔ اساطیری موجود در زمان حال بدهد. چیزی که بعد از جویس* و فلان او براین برای رمان‌نویسان ایرلندی انگار عاملی ضروری محسوب می‌شده است. اوشیان خود انسانواره ای است از سرزمین ایرلند، اما قهرمان اصلی داستان تیم مک دوناو[۹] نخست زیرنظر راهبه ها و سپس توسط «برادران مسیحی» آموزش می بیند و با مسائل دینی مربوط به مریم باکره و آتش دوزخ آشنا می شود. او بعینه می بیند که حوادث بزرگ تاریخ در آن دوردستها می شکوفد: ایرلند از دنیا جدا و منزوی شده است. جوانها آواز **رامونا**[۱۰] و **کارولینا مون**[۱۱] سر می دهند و بموقع نامهایی چون «افسونگر نابکار» بر زبان می رانند و سخن از پیوستن به نیروهای انگلیس در بلفاست به میان می آورند. (تو دیگر وطنی نداری، فرزندی نداری، مرتدِ خائنی بیش

7) Fenian
8) Sarsfield
9) Tim McDonagh
10) Ramona
11) Carolina Moon

نیستی.) تیم هر چند در شمار میهن‌پرستان نیست، در این میان بیطرف باقی می‌ماند: «طوفان، گرسنگی، زلزله، آتشفشان، حتی یک جنگ جهانیِ دیگر هم اثری ندارد.» کاتلین نی هولیهاون[۱۲] «کارش به جایی کشیده است که تمام همّ و غمش محدودهٔ باغچهٔ خانه‌اش است و آن سوتر را هم نمی‌بیند.»

این رمان دورنمای جاه‌طلبانه‌ای است از زندگی در شهر دوبلین در ایام وقوع تحولات و مقاومت در برابر تحولات. بعد از رمان **اولیس** نوشتن رمانی بلند دربارهٔ دوبلین کار دشواری به نظر می‌آمد، اما پلانکت اثری مغایر با جویس، ولی با معماری مستحکم و مهارتی شگرف پدید آورده است که دربرگیرندهٔ آن ایامی است که ایرلند در پهنهٔ دنیا راه جداگانه‌ای می‌پیمود. این رمان، اثری است بسیار موفق.

12) Kathleen née Hoolihawn

## ماندگار[1]

## پال اسکات[2] [۱۹۷۷]

رمان **کوارتت قدرت**[3] اثر اسکات رمان پرحجم و آشفته‌ای است که به رغم سرشار بودن از عشق و علاقهٔ مفرط به سرزمین هند، بیش از آنچه که باید، شهرت و اهمیت یافته است. در رمان کوتاه **ماندگار** مطالب زیادی در بارهٔ روابط بین انسان سفید و انسان آزاد رنگین‌پوست، به صورتی بسیار موجز و روشن مطرح می‌شود. کلنل تاسکر اسمالی[4] (بازنشستهٔ ارتش هندوستان) و همسرش لوسی، سالها پس از استقلال هند در هتلی ویژهٔ اقامت سالمندان روی تپه‌ای موسوم به پانکات در هند زندگی می‌کنند. حالا دیگر زندگی مدیر هتل مثل گذشته‌ها نیست: نایب‌السلطنهٔ مقتدری نیست که از جانب حکومت، هرازگاهی به آنها سرکشی کند، بلکه خانمی است به نام بهولاب‌جوی[5]، با وزن بیش از صد کیلو که هتل محل اقامت خانم و

1) *Staying On*
2) Paul Scott
3) *Raj Quartet*
4) Colonel Tusker Smalley
5) Bhoolabjoy

آقای اسمالی را خریده است و آنها را به ساختمان دیگری در جوار هتل منتقل کرده است. حالا دیگر خدمتکاران هم حرمت چندانی برایشان قائل نیستند. ابراهیم که در خانهٔ اسمالی کار می‌کند (فینزبری پارک)، دنیای غرب را به صورت یک مهاجر غیرقانونی دیده است و مظاهر دنیای غرب را در تلویزیون انگلیس و نیز در پایان فیلمهای سینمایی تماشا کرده است. او قبلاً به علت شغلی که در کلوبهای هندیها داشته، از تماشای این فیلمها محروم مانده بود. کلنل منکتارا[6] به رغم سرسپردگی همیشگی اش به نیروی نظامی انگلیس، اکنون، به مناسبتِ جشنواره های ملی هند، ضیافتهایی در خانهٔ خود بر پا می‌کند. تاسکر دیگر سالخورده و سودائی و بیمار است و یک پایش لب گور، و لوسی دلواپس آیندهٔ خویش. او که دختر یک روحانی وابسته به کلیسای انگلیس است، اکنون برایش بسیار دشوار است که از اوامر پدر روحانی سباستیان که از بومیان سیاهپوست تامیل است اطاعت کند. دوستان خانوادگی لوسی و نیز روحانیان مسیحی همگی باید از نژاد اروپایی ـ آسیایی باشند. در پایان رمان لوسی بیوه می شود و در اوج مصیبت و نومیدی فریاد برمی آورد: «آخ، تاسکر، تاسکر، تاسکر، چگونه می خواهی مرا در اینجا تنها بگذاری و خود به وطن بازگردی؟» رمان **ماندگار** چشم انداز قابل تحسینی از زندگی در هندِ سالهای ۱۹۷۲ است که در آن عشق و نفرتِ حاکم بر فرمانروایان و فرمانبرداران حتی پس از مرگ هم ادامه دارد و مظاهر جدیدی از دنیای غرب در آن راه یافته است. امریکاییانِ بی اعتنا و

6) Colonel Menektara

خونسرد، اکنون جانشین نمایندگان مذهبی گوشه گیر اما نق‌نقوی انگلیسی شده‌اند. نویسنده توانسته است شیفتگیها و دلمشغولیهای خود را نسبت به این سرزمین سخت زیبا و اسرارآمیز به بهترین شکلی بیان کند.

## کودتا[1]

## جان آپدایک[2] [۱۹۷۸]

واقعهٔ این رمان در سرزمینی خیالی موسوم به کوش[3] در افریقا و در منطقه‌ای در جنوبِ صحرای افریقا اتفاق می افتد که گرفتار مصیبت خشکسالی است. دیکتاتور این سرزمین، کلنل حکیم فلیکس الیلو[4] سرباز پیشین یکی از مستعمرات فرانسه و دانشجوی سابق یکی از کالجهای کوچک ویسکانسین است؛ مسلمان است و صاحب چهار زن شرعی و یک اتومبیل مرسدس بنزِ نقره‌ایِ کولردار؛ بر مردمی گرسنه حکومت می راند و رسماً جانبدار نوعی مارکسیسم اسلامی است و در پایگاههای مستحکمی در مرز سرزمین خود موشکهای ساخت شوروی نصب کرده است. حکیم ظاهراً از امریکا نفرت دارد اما در ضمن مفتون و مسحور آن است. امریکا هم سخاوتمندانه میلیونها تُن غذای فاسد به مردم گرسنهٔ آنجا هدیه می‌کند و حکیم با تمسخر آنها را پس می فرستد. اما امریکا به رغم خواست او سرانجام

1) *Coup*
2) John Updike
3) Kush
4) Colonel Hakim Félix Elleloû

به آن سرزمین راه می یابد و شیوه های مرسوم خود را در آنجا متداول می سازد و لاجرم کوش به شکل جامعه ای مصرفی درمی آید. وقتی حکیم را تبعید می‌کنند، بارانی که پنج سال تمام چشم به راهش بوده‌اند، شروع به باریدن می‌کند. حکیم سرانجام به نیس می رود و در آنجا به شیوهٔ جان آپدایک به نوشتن خاطرات خود می پردازد.

این اثر پر از مطالب شاعرانه است: از مناظر و چشم اندازهای گوناگون افریقا گرفته تا استخوانِ کتفِ خانمها و غذای آمادهٔ درون یخچال پس از ساعاتِ خوشِ عشق‌ورزی و فورانِ خون پس از سربریدنها و نیز پپسی و کوکاکولا و شلاقهای چرمی و وزوز مگس. در گوشهٔ دیگری از دنیا هم، ماجرای عاشقانهٔ شورانگیزی رخ می دهد که در آن تصویرهای دقیق بصری با موهبت خدادادهٔ قلمی استوار، ارائه می شود و با ماجراهای سرزمین کوش پیوند می خورد. کتاب پر از اندیشه های بکر است. حکیم اصرار می ورزد که ادبیات فرانسه بعنوان سوغات استعمارگران به افریقا، تأثیر بیشتری در تخدیر افکار جامعه داشته است تا اندیشه های سیاسی فرانسه ــ مثلاً خشکی آثار «رونسار»* و نومیدیهای طعنه‌آمیز ویون*. این کتاب انباشته از دانش و حکمتی مبالغه‌آمیز است که با زبانی بیش از حد فصیح و بلیغ بیان شده‌اند. آپدایک از حکیم شخصیتی می سازد با طرزفکری متعصبانه که برقراری روابط مجدد افریقا و امریکا را بهیچوجه امکان‌پذیر نمی داند و معتقد است که کرامات امریکا هر چه هست نان ذرّت است و «کورن فلکس» و شیرِ خشکِ بز. معجزه های کشاورزی هم البته هست اما گاو و گوسفندهای گرسنه ای که دیگر رمق راه رفتن

ندارند همهٔ چراگاهها را لخت کرده‌اند. کتاب در پایان به صورت سرودی تلخ و گزنده علیه ایالات متحد امریکا درمی‌آید، امریکایی که آدمهایش چندان چاق و فربه و پروار شده‌اند که به ناگزیر به دویدن و ورزش صبحگاهی و رژیم گرفتن و نخوردن بادام زمینی روی می‌آورند و لاجرم به تنها صادرات سرزمین کوش لطمهٔ فراوان می‌زنند. **کودتا** رمانی است با نثری زیبا و ساختی شاعرانه و تکان‌دهنده که در آن عالم طبیعت، هستی ملموسی پیدا می‌کند.

## انبوه رؤیاهای بی‌پایان[1]

## جه. جی. بالارد[2] [۱۹۷۹]

بالارد به عنوان نویسندهٔ داستانهای علمی تخیلی* اصطلاحی که شاید از اعتبار واقعی چندانی برخوردار نباشد، معروف شده است. اگر داستانهای علمی تخیلی را شاخهٔ ادبی جداگانه‌ای از رمان به شمار آوریم، آن وقت باید معیارهای تازه‌ای هم برای ارزیابی آن در اختیار داشته باشیم. اکنون که چنین چیزی در دست نداریم، بهتر آن است که آثاری همچون **مرد نامرئی**[3]، **ماشین زمان**[4] و **انبوه رؤیاهای بی‌پایان** را در قالب هیچ نوع مقوله یا طبقه‌بندی ویژه‌ای نگنجانیم. داستانهای علمی تخیلی به عنوان رمان یا خوب‌اند یا بد، یا جلوه می‌کنند یا از چشم خواننده می‌افتند. **انبوه رؤیاهای بی‌پایان** شاید بهترین رمانی باشد که بالارد نوشته است؛ ما در انگلستان عصر حاضریم و جوانی که نمی‌تواند همرنگ جماعت شود، هواپیمایی می‌رباید و چون پیش از آن در کار پرواز تجربه‌ای نداشته است، در

1) *The Unlimited Dream Company*
2) J. G. Ballard
3) *The Invisible Man*
4) *The Time Machine*

رودخانهٔ تیمز نزدیک شهر شپرتون[5] سقوط می‌کند. کسی نمی داند که او از این سقوط جان سالم بدر برده است یا نه؟ آنچه پس از این واقعه در پی می آید، شاید عالَم مرگ یا تصوری از دنیای دیگر باشد. گروهی که از آمدن او به عنوان نوعی مُنجی بشریت باخبر شده بودند نجاتش می دهند. او نیز در خود نیروهایی مافوق طبیعی و خارق‌العاده می یابد و همین موجب می شود که نظام شهر را بطور کلی دگرگون کند. از این رو، این سرزمین از بخشهای دیگر کرهٔ زمین منفک می شود و به صورت جایی درمی آید که در آن وقایع معجزه‌آسای فراوانی رخ می دهد ــ گل دادن خود بخودی گیاهان گرمسیری و ظهور حیوانات وحشی عجیب‌الخلقه. در این سرزمین بت‌پرستان به مناسبت حاصلخیزی زمین و نیز وفور نعمت، مراسم ویژه‌ای بر پا می‌کنند و آزادانه به تماشای آمیزشهای زناشویی که در ملأ عام صورت می‌گیرد، می نشینند. «شهر شپرتون همچون موتور زنده و فعال شده بود.» در این هنگام دنیای خارج می‌کوشد تا به نوعی در این دنیای جدید نفوذ کند اما موفق نمی شود: «یک مأمور آتش‌نشانی که تبری سنگین به دست داشت، خواست تا از میان انبوه نیستانهای تنومند راهی باز کند. چند گامی پیش نرفته بود که ساقه های تازهٔ گیاهان گرمسیری به ضخامت مچ دست، پیرامونش روییدند و چون میله های قفسی جنگلی او را در بر گرفتند. مأمور آتش‌نشانی سرانجام توانست فقط با کمک جرثقیلهای پلیسی خسته، از مرگ نجات یابد.»

5) Shepperton

نثر کتاب روشن و روان است و درخور این حال و هوای بهشت گونه که برای خود البته مارهای مُهلک و ناخوانده‌ای هم دارد. وقتی بلیک، قهرمان داستان، ناامید است، همهٔ مردم شهر هم مأیوس می‌شوند: شپرتون در واقع پاره‌ای از وجود خود بلیک است. سرانجام مردم شهر یکصدا فریاد برمی‌آورند: «پدرها، مادرها، بچه‌ها! پرواز صعودی ما بر فراز کرهٔ زمین همچنان ادامه دارد، گردبادهای بی‌خطری گرد خیمهٔ جهان می‌گردند و برای بزرگداشت آخرین پیوند جاندار و بیجان و زنده و مرده، ضیافتی پرشکوه بر پا ساخته‌اند.» **انبوه رؤیاهای بی‌پایان** کتابی است آخرالزمانی و رمانی کاملاً ناب.

## زندگیهای دوبین[1]

### برنارد مالامود [۱۹۷۹]

این کتاب، اگر نه کاملاً یک اثر جادویی همچون رمان دستیار[2]، که پژوهشی است مسحورکننده از یک جنبه از اوضاع و شرایط زندگی بشری ــ آنهم نه لزوماً زندگی یهودیان، هر چند که قهرمان کتاب خود یک یهودی است. ویلیام دوبین زندگینامه‌نویسی است حرفه‌ای که اکنون سرگرم نوشتن زندگینامهٔ دی. اچ. لارنس* است. با همسر غیرکلیمی خود کیتی در بخش روستانشین ورمونت زندگی می‌کند و هر روز با مسئولیت دشواری که اینک به عهده گرفته و با آن سنخیتی ندارد کلنجار می رود و گهگاه برای رفع خستگی، در خیابانها و بیشه‌زارها پرسه می زند. تا آنجا که اطلاع دارم، هیچ رمانی نتوانسته است بهتر از این رمان به نقاشی تجلّیات فصلهای مختلف سال بپردازد و گذار تدریجی فصلی به فصل دیگر را به تصویر بکشد. دوبین پنجاه و هفت هشت سال دارد و از سرعت گذشت زمان نیز

1) *Dubin's Lives*

2) *The Assistant*

بخوبی آگاه است: در حقیقت، خودِ لارنس که در چهل و پنج سالگی بدرود حیات گفت با اشاراتی به کامیابیهای جنسی، اورا به وسوسه می اندازد. دوبین با دانشجوی جوانی به نام فانی که در مقابل درآمدی منصفانه، کارِ خانه اش را انجام می دهد، روابطی عاشقانه برقرار کرده است و از این رو به زنش وانمود می‌کند که باید برای بدست آوردن اطلاعاتی در بارهٔ زندگی لارنس سفری در پیش گیرد. او در این سفر دختر را با خود به ونیز می برد اما در ونیز دختر علناً به او خیانت می‌کند و با کرجی بانی به عشق‌بازی می پردازد. دوبین کنفت‌شده و خشمناک و سرخورده به وطن باز می‌گردد و شور و شوق ادامهٔ کار را پاک از دست می دهد. آنگاه بار دیگر فانی را می بیند و پس از اندکی تردید و مقاومت، سرانجام بار دیگر رابطه با او را، پنهانی از سر می‌گیرد: سفرهایی به نیویورک ظاهراً به قصد جمع آوری اطلاعاتی در بارهٔ زندگی لارنس، و سرانجام زندگی مشترک با او در کلبه‌ای تقریباً در چند قدمی خانه و زیر گوش همسرش. دیوانگیهای سنین میانسالی، صداقتها، فریادهای وامصیبتای خیانت در عشق، دروغها و حیله‌ها و طفره‌رفتنها و پارادوکسهای روزانهٔ بیوفاییها و عهدشکنیهای لارنس با فریدا و دکترین مردی‌ستایی لارنس همه در کتاب مطرح است اما دوبین دست‌آخر همچنان به زندگی خود ادامه می دهد. پس تکلیف خیانت به زن و به وظایف زناشویی به کجا می انجامد؟ خیانت به دخترش که اوهم با مرد سیاهپوستی حتی پیرتر از خودِ دوبین رابطه‌ای برقرار کرده و اکنون نطفه‌ای در شکم دارد، و نیز به ناپسری‌اش که از جنگ ویتنام گریخته و به استکهلم پناه برده

است و در حال حاضر هم به استخدام «کا گ ب» درآمده است؟ مالامود درد و رنج درونی شخصیتها را تا نقطهٔ اوج تحمل درهم می پیچاند اما بیان او همیشه از طنزی تلخ و نوعی شفقت و غمخواری برخوردار است. **زندگیهای دوبین** رمانی است برای خوانندگان میانسال که همگان خود را در وجود دوبین مجسم می بینند و نیز مطالعه ای است ژرف در جامعهٔ امریکایی که نیکسون بر آن حکومت می راند، در ایامی که دروغ پردازیها و دورنگیها و دورویها، مُهر تأیید ریاست جمهوری می‌گرفت. کتاب، پایان مشخص و روشنی ندارد و این خود عیب بزرگی است. در این رمان، جلوه های گوناگون زندگی با دقت و وسواس زیاد به نمایش درآمده است اما مالامود شاید بیش از حد صادق و صمیمی بوده است که به جلوه ها شکلی هنرمندانه ببخشد هر چند که شکل، خود از ارکان مهم و جوهر اصلی رمان است.

## درخم رودخانه[1]
## وی. اس. نی‌پال[2] [۱۹۷۹]

نی‌پال نویسنده‌ای است ترینیدادی و در اصل از خون و نژاد برهمن هند که بیشترِ آثارش گِردِ مسائل همین جزیرهٔ ترینیداد دور می‌زند، هر چند تاکنون به کشورهای زیادی از جمله به هند و افریقا و ایران و امریکای جنوبی سفر کرده تا وضع و شرایط و اوضاع و احوال زندگی بشری را که چندان هم بدانها خوش‌بین نیست به رشتهٔ تحریر درآورد. ماجرای رمان **درخم رودخانه** که بهترین اثر اوست، در افریقا رخ می‌دهد و راوی، تصویر روشنی از حال و روز نومیدانهٔ بشری را در شهر کوچک و خفه‌ای در خم رودخانه‌ای بزرگ به نمایش درمی‌آورد. سلیم که اجدادش از هندوستان آمده‌اند تا در سواحل شرقی افریقا اقامت گزینند، کسب و کار کوچکی در دل تاریکی و جهل آن دیار به راه می‌اندازد. این شهر، قبلاً شهری عرب‌نشین بوده و اروپاییان اکنون آن را بازسازی کرده‌اند اما حالا دیگر خارجیانِ سوداگر همگی از آنجا رفته‌اند و دیکتاتور فاسدی از پایتخت، بر آن

1) *A Bend in the River* 2) V. S. Naipaul

حکومت می راند. آشوبهای سیاسی شهر را به نابودی کشانده اما ارادهٔ سرسختانهٔ انسان به ادامهٔ زندگی بار دیگر به شهر ویران شده رونق بخشیده است. سلیم سرنوشت خود را در این می بیند که رابطه اش را با هر نوع جامعهٔ انسانی قطع کند و خود تنها و منزوی شاهد غمگینی باشد که فقط به زنده ماندن دل خوش دارد. تنها همدم او متی فرزند یکی از بردگان خانواده است و همین موجب می شود که سلیم دربارهٔ ماهیت بردگی به تفکر بپردازد، بردگی واقعیتی است روشن و ثابت در دنیای امروز و نیز دنیای کهن (این روزها بردگان خود صاحب گذرنامه اند و در باند استریت پیشاپیش بانوی خانه گام برمی دارند). سلیم همچنین آزادی را چیزی بسیار نسبی می پندارد. صدای تهدیدکننده و مستبدانه ای که از رادیو پخش می شود و با لحنی بظاهر محبت آمیز و برادر بزرگانه منهیات تازه ای را به اطلاع همگان می رساند، خود نمایانگر وضع و موقعیت همهٔ دروغ پردازان سیاسی است. در این اوضاع و احوال مردم از گرسنگی رنج می برند و میمونها چنان در هراس اند که انگار آدمها هر آن می خواهند آنها را ببلعند و شرکتهای تجاری بزرگی تأسیس شده اند تا گیاهان ناماًکول را برای فروش خشک کنند و در این رهگذر رودخانه همچنان جاری است. سلیم به دام عشق شورانگیز و زودگذری می افتد و ماجرا با وداع او با آن سرزمین غریب پایان می‌گیرد و توپهای ارتش آزادیبخش آمادهٔ شلیک می شوند. اما آزادی آرزوی خامی بیش نیست. این رمان به طرزی زیبا نوشته شده و قدرت توصیف تقریباً کنراد گونه ای دارد و از دیدگاه زیباشناختی،

هم بسیار متقاعدکننده است و هم درعین حال عمیقاً ملال‌آور، هر چند ملال گاهی خود مانعی است بر سر راهی که به سوی اوج و تعالی ادبی منتهی می‌شود.

## انتخاب سوفی[1]
## ویلیام استیرون[2] [۱۹۷۹]

راوی مرد جوانی است اهل جنوب به نام رینگو که در نظر دارد رمان بزرگی بنویسد و از این رو در سال ۱۹٤۷ به نیویورک می آید و با دفتر و دستک خود در یکی از پانسیونهای منطقهٔ بروکلین مستقر می شود. در اینجا با سوفی، مهاجری لهستانی و کاتولیک که تازه از زندانهای آشویتس آزادشده و با یک روشنفکر بی بند و بار اما باهوش یهودی به نام ناتان زندگی می‌کند، آشنا می شود. رینگو به هر دوی آنها دل می بندد و تحت تأثیر زندگی بی بند و بار و روابط عاشقانهٔ آنها قرار می‌گیرد و خود نیز بیهوده تلاش می‌کند تا به نوعی با آنها درآمیزد. آنگاه بتدریج باخبر می شود که سوفی درزندانهای آلمان نازی چه مشقاتی را تحمل کرده و بناگزیر به فکر می افتد تا دربارهٔ ماهیت اعمال شریرانه بشری به مطالعه بپردازد. سپس بین لهستان نابودشدهٔ کنونی که آریستوکراسی خشک و متعصبی بر آن حکومت می راند و امریکایی که خود با نوعی اقتصاد بردگی پایه گذاری شده و توسط

1) *Sophie's Choice* 2) William Styron

نازیها توانسته در جنوب به رؤیاهای رمانتیک سلحشورانه اش جامعهٔ عمل بپوشاند ارتباطی می بیند. می توان آیا گذشته رانادیده گرفت؟ وقتی سوفی در آبهای سواحل جزیرهٔ کانی شنا می‌کند هنوز نمرهٔ زندان اردوگاههای کار اجباری آلمان نازی روی بازویش به چشم می خورد. رینگو در مأموریت خود برای خلق اثری ادبی از محل کمک به بردگان سیاهپوست کمک می‌گیرد. درد و رنجی که انسانها تحمل می‌کنند، نوعی بازتاب خطاها و بیعدالتیهای اجتماعی است. ناتان که می پندارد سوفی به او خیانت کرده است، با حسادتی دیوانه‌وار به او پرخاش می‌کند و آن موضوع سنّتی ضد سامی بودن لهستانیها را مثل همیشه بهانه قرار می دهد. امریکا او را که یک یهودی است ناز پرورده و لوس بار آورده حال آنکه سوفی که خود غیریهودی است انواع شکنجه های اسیران و بردگان را تجربه کرده است. حق انتخابی که در آشویتس به او داده می شود تا بین پسر یا دختر خود یکی را برای کوره های آدم سوزی برگزیند تا پایان کتاب همچنان پوشیده باقی می ماند. رینگو، آن نویسندهٔ خام و تازه کار می‌گوید: «سرانجام روزی از کار این آشویتس سر در می آورم»، اما خود به پوچی این اظهارنظر پی می برد و ادامه می دهد: «آخر به من بگویید در آشویتس خدا کجا بود؟» و پاسخ این است: «انسان کجا بود؟» سوفی و ناتان نویسندگان واقعی رنجها و مشقتهای زندگی، که خود تمثیلی از همهٔ خطاها و بیعدالتیهای تاریخ اند، سرانجام در حالیکه به صفحه ای از موسیقی باخ گوش می دهند در آغوش هم جان می سپرند. رینگو که در مکتب انسانها درس خوانده است اکنون

آماده است تا خودِ ویلیام استیرون شود و کتابی موسوم به **اعترافات نات ترنر**[3] بنویسد.

استیرون که حساسیتها و دلمشغولیهایش تماماً مسائلِ جنوب است، شجاعتی به خرج داده و با جسارت به قلمرو یهودیان امریکایی و نیز حیطهٔ تاریخ اروپا گام نهاده است. کتاب، به رغم گرایش جنوبی اش به بیان پر زرق و برق و آرایش نثرِ روایتی به شکوفه های خوشبوی ماگنولیا و حال و هوای سرخوشانه در جایی که بیشتر باید از نثری نیرومند و جدّی برخوردار باشد، شدیداً تکان دهنده است.

3) *The Confessions of Nat Turner*

## زندگی در غرب[1]

### بریان آلدیس[2] [۱۹۸۰]

آلدیس به عنوان نویسندهٔ داستانهای علمی ـ تخیلی آنچنان سرشناس شده است که گاهی لازم می آید به خود یادآوری کنیم که او یک رمان‌نویس خوب واقعگرا هم هست. سلسله رمانهای مربوط به هوراشیو استابز[3] که با رمان **پسر بچهٔ دست‌پرورده**[4] آغاز می شود و در زمینهٔ طرح وسوسه های خودارضائی از آلکس پورتنوی پیشی می‌گیرد، از ویژگیهای نابی برخوردار است. اما **زندگی در غرب** کار ظریف و زیبایی است با دامنهٔ وسیع اجتماعی و محتوای پرمایهٔ فکری و معنوی. داستان مربوط به توماس سی. اسکایر[5] کارشناس موفق امور نظری و عملی رسانه های گروهی است که اکنون در دوران پختگی اوائل میانسالی به سر می برد، در ازدواج شکست‌خورده است، خانهٔ بزرگ و مجللش را دارد از دست می دهد و نام و اعتبار فراوان

1) *Life in West*
2) Brian Aldiss
3) Horatio Stubbs
4) *The Hand-Reared Boy*
5) Thomas C. Squire

خانوادگی اش اندک اندک از هم می پاشد. کتاب را می توان رمانی در بارهٔ بحران میانسالی نامید. اما بهتر است موقعیت اسکایر را نمادی از اوضاع و احوال غرب در یک عصر پس نشینی و تردید بینگاریم. یکی از قهرمانان بدبین داستان می‌گوید: «تورم کاهش نمی یابد و... دنیای عرب گلوی اروپا و امریکا را سخت می فشارد... همچنان فروتر و فروتر می رویم و به شکل چند اوروگوئه و پاراگوئهٔ کوچک درمی آییم...» اما زندگی اسکایر بر اساس اعتقاد و امید به آینده استوار است: او به دلیل حمایتش از هنرهای مردمی شهرت فراوان یافته است، هنرهایی که در آینده ارج و قرب بیشتری خواهند یافت. رنگ و بوی امروزی رمان، نه در ثبت واقعیاتی که ما از آنها باخبریم که در ارائهٔ پارادوکس ها و تناقضاتی نهفته است که گاهی نادیده‌شان می‌گیریم: در همان اثنائی که فکر می‌کنیم دنیا در حال فروپاشی است، با چنان شگفتیهای علم و تکنولوژی مواجه می شویم که ما را به آینده امیدوار می سازد و در نتیجه با وظیفهٔ لذتبخش آفرینش نظامهایی زیباشناختی و مافوق طبیعی مواجه می شویم که زندگی پرمایه‌تر و غنی تری به ما ارزانی می دارد. بسیاری از وقایع داستان در «نخستین کنگرهٔ بین المللی نقد اینترگرافیک» در شهری در سیسیل رخ می دهد: در اینجا ما چیزهایی از علم جدید زیبایی شناختی می آموزیم و بعینه می بینیم که چگونه دنیای تفکیک شدهٔ سیاستهای بین المللی در پی مقید ساختن اندیشه های پاک و ناب متفکرانی است که همّ و غم‌شان تنها ارتقاء کیفیت زندگی بشری است ــ عینیت پاک و نه ذهنیت شیطانی. زندگی در

غرب رمان پر مایه ای است که از طرح اندیشه های تازه نمی هراسد و پر از بحث و جدلهای زنده و شخصیتهای رُک گو و روراست است.

## ریدلی واکر[1]
## راسل هوبان[2] [۱۹۸۰]

«همون روزی که قرار بود غسل تعمیدم بِدن، یعنی ده دوازده ساله که بودم، یه نیزهٔ دراز پیدا کردم و رفتم به شکاریه گراز گُندهٔ وحشی، شایدم آخرین گرازی که تو بندل داون[3] مونده بود، چون دیگه سالهای درازی بود که از گراز مراز خبری نبود و از اون به بعد هم دیگه انتظار نداشتم گراز دیگه‌ای ببینم.» کتاب اینگونه آغاز می‌شود، با لحن عامیانهٔ مخاطره‌آمیز و دشواری که از ابداعات خود هوبان است، اما زبانی است برویهم متناسب با انگلستانی که هنوز زاده نشده است ــ انگلستانی که بعد از یک جنگ هسته‌ای، در تلاش است تا پس از نابودی کامل تمدنی صنعتی، فرهنگ قبیله‌ای خود را بار دیگر سر و سامان دهد. گذشته به دست فراموشی سپرده شده است و مردم باید دوباره مثلاً نحوهٔ درست کردن آتش را بیاموزند. رمان اثری است برجسته نه تنها بخاطر زبان روایت بلکه بخاطر آفرینش یک سلسله از

1) *Riddley Walker*
2) Russell Hoban
3) Bundel Downs

شعائر و تشریفات و اسطوره‌ها و شعرهای نو. هوبان در این کتاب، دنیای تازه و کاملی آفریده است که ساکنان انگلیسی آن گاهی قطعاتی از دستگاههای قدیمی بازمانده از ایام پیشین را پیدا می‌کنند اما دیگر نام آنها را بکلی از یاد برده‌اند: «آدم تو بعضی از این خرت و پرتا که جلدهاشون حسابی پاره پوره شدن، چیزای براقی می بینه مث شبق، اما صافِ صاف.» گذشتهٔ فراموش‌شده را فقط می توان در نوعی کتاب مقدس موسوم به «حکایت عیسی» سراغ گرفت که فصل اول آن مثلاً چنین است: «وقتی یه آقای زرنگ وپاچه ورمالیده، همه کارهٔ مملکت «اینلند» باشه معلومه که، همهٔ مشکلات مردم هم از رو زرنگی راست و ریس میشه. قایقاشون تو هوا و عکسهاشون تو باد و چیزهای دیگه‌شون هم همین جوریه. عیسی آدم عاقلیه که هر کاری که دلش میخواد میکنه. دشمنا که سر میرسن و جنگ و جدال راه می اندازن، عیسی فوراً زیر بغل آقای زرنگ را میگیره و بهش میگه حالا دیگه باید ماشینای جنگی داشته باشیم. حالا دیگه قایقائی میخوایم که هم رو آب راه بره هم تو هوا. حالا دیگه آتیش و بخار و احتراق لازم داریم.» سرانجام از «موجود نورانی کوچولوئی به اسم اتم که تو جنگلا راه میفته» استفاده می‌کنند. نمی توان انتظار داشت که این رمان، رمانی مردم‌پسند باشد و همگان بتوانند آن را مثل رمان **خانه بدوش‌ها** راحت و بی دغدغهٔ خاطر مطالعه کنند اما به گمان من این رمان، اثری است که در تاریخ ادبیات امروز جاودان خواهد ماند.

## تا کجا می‌توان پیش رفت[1]
## دیوید لاج[2] [۱۹۸۰]

لاج و ملکوم برادبری هر دو از رمان‌نویسان برجستهٔ بریتانیا در زمینهٔ رمانهای مربوط به زندگی استادان دانشگاه‌اند اما لاج در این رمان از مرز دنیای پرمشقت فرهنگیان پا فراتر می‌گذارد و به شرح مشکلات کاتولیکهای عصر واتیکان دوم می‌پردازد. موضوع اصلی رمان، اصول اخلاقی حاکم بر مسائل جنسی کاتولیکهاست و عنوان کتاب هم این نکته را برای همهٔ آنهایی که نمی‌توانند آیینهای متعصبانه را با غرایز طبیعی انسان وفق دهند بی‌پرده مطرح می‌کند. بعضی از دانشجویان دانشگاه که قهرمانان کتاب لاج‌اند در دههٔ ۱۹۷۰ خود صاحب زن و فرزند می‌شوند و در اوج آن سالهای پرجوش‌وخروش دههٔ شصت، با حیرت تمام، وقوع انقلاب جنسی شگفت‌انگیزی را به چشم می‌بینند که بهیچوجه با اصول و عقاید آنها سازگار نیست و در اظهارات رسمی دستگاه پاپ هم هیچ نوعی توجیهی در این باب نمی‌یابند. اما صبر کنید، اگر قرار است طی آن دورهٔ موسوم به «دورهٔ

1) *How Far Can You Go* 2) David Lodge

ایمن» آمیزش زناشویی مجاز باشد و جفتها با هم «رولت واتیکان» بازی کنند، آنگاه نفس عمل جنسی با وظیفهٔ پر کردن بهشت با ارواح پاک بشری مغایرت پیدا نمی‌کند؟ لاج، برخلاف برادبری، خود استوار در صحنه ظاهر می شود:

وقتی داشتم این فصل آخر را می نوشتم، پاپ پول ششم چشم از جهان فرو بست و پاپ ژان پول اوّل جانشین او شد. پیش از آنکه بتوانم متن نوشته ام را تماماً تایپ کنم، پاپ جان پول اوّل هم مرده بود و جان پول دوّم، یعنی نخستین پاپ غیر ایتالیایی در طی چهار صد و پنجاه سال، جانشین او شده بود: پاپی لهستانی، شاعر، فیلسوف، زبان‌شناس، ورزشکار، مردی برخاسته از میان مردم، سرنوشت‌ساز، به ناگهان ظهور یافته، فی الفور محبوب شده، اما از لحاظ مسائل دینی بسیار محتاط. کلیسائی تحول یافته، پاپ محتاطی را که ظاهراً معتقد به تحوّل بیشتری نیست با سر و صدا می ستاید. بعد از این چه پیش خواهد آمد؟ خدا می داند، همهٔ شرط بندیها پوچ و باطل است، آینده اصلاً روشن نیست...

نویسنده به شخصیتهای کتاب خود می پیوندد، شخصیتهایی سردرگم، محجوب، مردد، وفادار به کلیسائی که انگار مسألهٔ جهنم را منسوخ کرده اما هنوز نتوانسته است مشکلات اساسی و انسانی پیروانش ۱۰ حل کند. در اینجا نیاز به نوعی طنز انگلیسی پراگماتیک نیز احساس می شود که لاج مثل پرسوناژهای کتاب خود از آن فراوان

برخوردار است. اما نوعی تلخی و گزندگی هم در کار هست، نوعی جدّیت و وقاری اخلاقی که در زیر ظاهر آن فضای بی بند و بار و به دقت تصویر شدهٔ طبقهٔ متوسط کاتولیک و روشنفکر انگلستان نهفته است.

## اتحادیهٔ کودنها[1]

## جان کندی تول[2] [۱۹۸۰]

این رمان، تاریخچهٔ غم انگیزی دارد. نویسندهٔ کتاب رمان خود را برای همهٔ ناشران امریکایی می فرستد و هیچیک از آنها آن را نمی پذیرند. پس از آنکه آخرین ناشر کناپف[3] هم جواب رد می دهد، نویسنده که در آن زمان سی و دو ساله بوده است دست به خودکشی می زند. مادرش دستنوشتهٔ رمان را به واکر پرسی می دهد و پرسی نیز کتاب را از طریق انتشارات دانشگاه دولتی لوئیزیانا به چاپ می رساند. کتاب سپس به دریافت جایزهٔ پولیتزر بعد از مرگ نویسنده نائل می آید. ارزش کتاب اکنون در سطح بین المللی شناخته شده است. **اتحادیهٔ کودنها** نوشتهٔ زیبا و طنزآمیز نامتعارفی است که وقایعش در نیواورلئان امروزی رخ می دهد و قهرمان خل وضعی دارد موسوم به ایگناتیوس ریلی[4] که در حال و هوای قرون وسطائی بسر

1) *A Confederacy of Dunces*
2) John Kennedy Toole
3) Knopf
4) Ignatius Reilly

می برد و از دنیای جدید بیزار است ــ نه تنها بیزار است، نسبت به آن شدیداً هم کینه می ورزد. ریلی در اثر اصرار زیاد مادرش که کاری برای خود دست و پا کند، در کارگاهی تولیدی مشغول کار می شود و رهبری شورای کارگری را به عهده می‌گیرد و همهٔ هات‌داگهای فروشگاهی را بالا می‌کشد و کلوب شبانه‌ای را بهم می ریزد. آنگاه از طریق جازیست معتاد و عیاشی که عینک تیرهٔ فضانوردان را بچشم دارد، برگردان دقیقی از نحوهٔ گفتار بومیان سفیدپوست نیواورلئانی را ارائه می دهد:

آخ! من که هیچوقت تو عمرم دو سال هم مدرسه نرفتم. مادرم همیشه رخت و لباس از مابهترون را می شست و هیچ بنده‌خدائی هم نبود که به فکر مدرسه رفتن و درس خوندنِ من باشه. کارم این بود که از کلهٔ سحر تا بوق سگ خیابونارو گز کنم. من خیابونارو گز می‌کنم، ماما رخت می شوره، هیچکس هیچی یاد نمیگیره. تف! کی پیدا میشه به یه آدم تنِ لش ولگرد کار بده؟ آخرش پیش یه دوافروش وایستادم. کارش این بود که به اون بدبختای معتاد دوا بفروشه. آخ. مستبتو شکر!

اهمیت یک اثر داستانی دربارهٔ یک مکان ویژه را می توان بر اساس میزان تأثیری که در ذهن آدمی باقی می‌گذارد سنجید. دوبلین، پس از انتشار کتاب **اولیس** کاملاً متفاوت با آن چیزی است که پیش از انتشار کتاب بوده است. نیواورلئان هم پس از انتشار شاهکار طنزآمیز تول دیگر نمی تواند همان نیواورلئان سابق باشد.

## لانارک[1]
## آلاسدیر گری[2] [۱۹۸۱]

سرانجام رمان بزرگ و اصیلی از اسکاتلند ظهور می‌کند. گری نویسندهٔ خارق‌العاده‌ای است (و نقاش خارق‌العادهٔ کتابهای خود نیز) که تا حدودی ــ اگر نه زیاد ــ مدیون کافکاست. گری در این کتاب شهری اسطوره‌ای خلق کرده است موسوم به اونتانک[3]. نوعی برزخ تیره و تار که مردمش به امراض عجیب و غریبی مبتلا می شوند و نخست به شکل خرچنگ و زالو و اژدها درمی آیند و سپس بی آنکه کوچکترین اثری از خود به جای گذارند، محو و ناپدید می شوند. این ناکجاآباد، شباهت مبهمی به گلاسگوی معاصر دارد. لانارک یکی از شهروندان این سرزمین، در واقع شهردار آنجا، به تردید می افتد که نکند خود موجود مسخ شده‌ای از مخلوق دیگری باشد، از این رو در محلی مخفی موسوم به «انجمن» با دانشمند بزرگ شهر به مشورت می پردازد و اجازه می یابد تا در عالم غیب و خیال، زندگی مرد

1) *Lanark*
2) Alasdair Gray
3) Unthank

جوانی به نام دانکان‌تاو[4] را که در گلاسگو واقعی سکونت دارد بررسی کند. تاو با برقرار کردن ارتباطهای عادی و انسانی در صدد تحقق بخشیدن به جاه‌طلبیهای هنرمندانهٔ خویش است. همهٔ اینها را می‌توان به عنوان ناتورالیسم سنّتی قابل قبولی پذیرفت. تاو آنگاه جان می‌سپارد و معلوم نیست که مرگش طبیعی است یا در واقع دست به خودکشی زده است. سپس بار دیگر او را به صورت مخلوق دیگری در اونتانک می‌بینیم که بنحوی کابوس‌وار جنبه‌هایی از زندگی گذشته‌اش را به نمایش می‌گذارد. شباهت او با لانارک البته همچنان در پردهٔ ابهام باقی می‌ماند. اکنون لانارک سفری پرمخاطره را آغاز می‌کند و «از میان مه و هرج و مرج زمان تقویم نشده‌ای» می‌گذرد و به شهری می‌رسد موسوم به پروان[5] که شهروندانش رنگین کمان می‌نوشند و پلیسهایی ماشینی بر آنها ستم می‌رانند. گری به ابداعات زبانشناختی متوسل نمی‌شود، هرچند پانویسها و حاشیه‌های کتاب یادآور رمان بیداری فینه گانها* است. روشن نیست که قصد به کار گرفتن شیوه‌ای کنائی داشته است یا نه. خوب است این رمان را نوعی تجلّی توهمات قوم «سلتی» بپنداریم که از بیانی پرقدرت و قوهٔ تخیل بصری نیرومندی برخوردار است. اسکاتلند در دامن خود هیومک دیارمید[6] بزرگترین شاعر قرن را (به اعتقاد خیلیها) پرورانده است، اکنون نوبت آن است که در زمینهٔ ادبیات داستانی نیز، اثری تکان‌دهنده به زبان و اصطلاحات امروزی در این سرزمین ظهور کند. لانارک همین اثر است.

4) Dunean Thaw 5) Provan 6) Hugh MacDiarmid

## گربهٔ دارکونویل[1]
## آلکساندر ترو[2] [۱۹۸۱]

بعضیها این رمان را رمانی جویس گونه می نامند، به ویژه آنهایی که در اولیسِ جویس* آن حرکت و جنبش ضروری یک داستان واقعی را سراغ نمی گیرند. شاید بهتر آن باشد که این رمان را درعداد آثار طنزآمیزی چون **تریسترام شندی*** و **کالبدشکافی مالیخولیا*** به شمار آوریم. علاوه بر آن، در این کتاب از واژه ها و اصطلاحات قدیمی و ابتکاری فراوانی استفاده شده است که بعضی از آنها فقط در فرهنگنامه های لغات عامیانه یافت می شود. درعصری که بسیاری از داستانها و رمانها پر از کلمات مترادف و کلیشه ای اسفناک است، این کار شاید چندان هم بد نباشد. هر صفحهٔ رمان را که ورق بزنید با خیلی از اینگونه واژه ها برخورد می‌کنید: خل وضع، دولاپهنا، خرفهم، جوان‌پوست، مخبط، صورت کاکتوسی، چپک زن، زهوار دررفته، پیشگامیدن، هفهفو. موضوع این کتاب البته مربوط به روستا است و زندگی روستاییان. اما حال و هوائی نه چندان روستایی ایجاب

1) *Darconville's Cat*  2) Alexander Theroux

می‌کند که واژه‌هایی مثل: گرفتاریهای پایین‌تنه‌ای، عفریتهٔ هفهفو، پاپلین، ادرار هم برای خود در کتاب جایی باز کنند. رمان علاوه بر واژه‌های تازه از طرح داستانی خوبی برخوردار است، اما شاید برای کسانی که واژهٔ «رمانِ» روی جلد کتاب را، جدّی می‌گیرند، مسألهٔ رمان بودن کتاب، اندکی سبک جلوه کند. قهرمان داستان که از طریق روحانی شهیدی موسوم به ترو دارکونویل[3] از جنبش اصلاح‌طلبانهٔ دورهٔ الیزابت با نویسنده ارتباط برقرار می‌کند، استاد زبان انگلیسی یکی از کالجهای دخترانهٔ جنوب امریکا است و در آنجا عاشق دختر دانشجویی می شود و به او پیشنهاد ازدواج می دهد. دانشجوی هوسران به مرد دیگری دل می بندد اما وقتی نقشهٔ انتقام کشیده می شود، دارکونویل در ونیز به مرگ طبیعی می میرد. همین قصهٔ ساده حدود ۷۰٤ صفحهٔ کتاب را راحت پر می‌کند، زیرا به شیوهٔ آثار رابله ماجرا با نقش و نگارهای گوناگون از جمله فهرستهای بالا بلند و دعاها و نیایشها و آیینهای نماز و تقلیدهای ادبی از عهد باروک و خاطرات روزانه و در واقع بسیاری چیزهای دیگر که سرعت روایت را کُند می‌کند، آذین یافته است.

ترو دوست دارد که استعداد ذاتی هنر داستانسرایی خود را فروتنانه انکار کند غافل از اینکه این هنر در وجود او عجین شده است. مطالعهٔ گفت‌وشنودهای سادهٔ دانشجویان و نیز کتابهای هرزه‌نگاری مورد علاقهٔ آنها البته لذّت‌بخش است اما بمجردی که دارکونویل به کلیسای ویانوا باتیست[4] می رود، ساعتها سخنان

3) Théroux d'Arconville 4) Wyanoid Baptist Chureh

طعنه‌آمیزی از این قبیل می شنود: «هیچوقت نشده که روح آدمیزادی از میون این دروازه‌های ابدیت پاشو بیرون بذاره بی آنکه اولش یه جفنگیاتی بهم نبافته باشه و نخواسته باشه با شرمندگی بطرف اون شمال مغناطیسی کشیده بشه که هر چی دستش میاد یکهو بقاپه.» فصل هشتاد و دوم کتاب شامل بیست صفحه مناجات غیر اخلاقی در بارهٔ حوا و میوهٔ درخت ممنوعه و برگ معروف ستر عورت اوست. **گربهٔ دارکونویل** کتابی است سرمست از واژه‌های گوناگون اما آدمی هرازگاهی به تفننی خارج از آن متانت و وقار ادبیات داستانی هم نیاز دارد.

## ساحل پشه‌زار[1]
## پول ترو[2] [۱۹۸۱]

خانوادهٔ ترو را اِزرا پونده اگر زنده بود «مشتی موجودات عجیب باهوش» می نامید. (به شرح رمان **گربهٔ دارکونویل** نگاه کنید). این رمان اثری هوشمندانه و ترسناک است و بافتی قرص و تنگاتنگ دارد. درونمایهٔ داستان به اندازهٔ کافی پاکیزه و دلپذیر است. الی فوکس[3] یخچال‌ساز ماهر و امریکایی باهوش و فعالی است (در واقع یک «یانکی») که همراه با افراد خانواده‌اش امریکای فاسد و جنایتکار را ترک می‌گوید تا زندگی تازه و بی دغدغه‌ای را در جزایر هندوراس بنا نهد. الی مثل روبینسون کروزو، مقداری از محصولات تکنولوژی دنیای غرب را با خود به آن دیار وحشی جنگلی می برد و می‌کوشد به زندگی بهشتی خود سروسامان و حلاوتی ببخشد. غالب این محصولات هم البته یخچال‌اند. به درون جنگل که می رسد شروع می‌کند به ساختن یک دستگاه هیولای یخ‌سازی. دامنهٔ این

1) *The Mosquito Coast*
2) Paul Theroux
3) Allie Fox

پروژه، بسیار گسترده است و مایه‌های نوعی بیماری جنون‌آمیز خودبزرگ‌بینی هم در آن به چشم می‌خورد و از این رو ذهن الی فوکس را اندک‌اندک به وسوسه و تشویش می‌اندازد. شخصیت آرام و پدرسالارانهٔ او که برای بوجود آوردن یک زندگی خوب و راحت نیّت خیرخواهانه‌ای داشته است، اکنون به صورت نوعی یهوه خشن درمی‌آید و زندگی خانواده را در آن دیار دور به تباهی می‌کشاند و خود نیز تباه و طعمهٔ لاشخورها می‌شود: «پنج پرنده، گرد جسدش چرخ می‌زدند ــ پنج لاشخور ــ و مدام به سوی کله‌اش هجوم می‌بردند. پوست سرش را بیرحمانه نوک می‌زدند و می‌دریدند... و تکه‌هایی از گوشت تنش را در میان منقار خود می‌گرفتند.» افراد خانواده‌اش آنگاه به امریکا بازمی‌گردند و می‌بینند که «زندگی عیب و ایراد چندانی نداشت، عین ایّامی بود که ما آن را ترک گفته بودیم، نه بهتر شده بود نه بدتر ــ هر چند بعد از آنچه پدر به ما گفته بود، هر چه دیدیم عالی بنظر می‌آمد. حتی در همین تاکسی کهنه قدیمی هم که رادیوی آن دارد موسیقی پخش می‌کند، همه چیز بس دلپذیر است.» درونمایهٔ کار ترو، درونمایه‌ای زیبا و سنّتی است که با مهارت و واقعگرایی کمتری در رمان **خداوندگار مگسها** مطرح شده است: رؤیای بازگشت به دنیای پاک و معصوم، همیشه به کابوس می‌انجامد. تأثیر طبیعی و فیزیکی سبک نوشته، دید و بینش دقیق و موشکافانه و کاربرد گاهگاهی وهم و خیال، این کتاب را به صورت یک اثر هنری برجسته درمی‌آورد؛ محتوای فلسفی آن نیز بسیار ژرف و پرمایه است.

## آفرینش[1]

## گور ویدال[2] [۱۹۸۱]

ویدال رمان‌نویس برجسته‌ای است که در قالبهای گوناگون و متنوع رمان‌نویسی دست به تجربه زده و در همهٔ آنها هم درخشش کامل داشته است: از نخستین کتابهای اولیه‌اش **ویلی واو**[3] وقایع‌نگاری یک جنگ دریایی که در نوزده سالگی نوشته و رمان **شهر و ستون**[4] نخستین رمان جدّی در بارهٔ همجنس‌بازی گرفته تا رمانهای **میرا برکن بریج**[5] و **دولوت**[6] که هجونامه‌های تند و رکیکی هستند. **ژولیان**[7] رمان تاریخی بلندی است با تصویر دقیقی از شخصیتِ امپراطورِ زحمت‌کشی که مرتدش می‌نامند و نیز پس‌زمینهٔ درخشانی از دوران بیزانسی. اما رمان **آفرینش** بلندپروازانه‌تر از سایر آثار اوست. زمان حادثه، قرن پنجم پیش از میلاد مسیح، عصر پادشاهان قدیم ایرانی،

1) *Creation*
2) **Gore Vidal**
3) *Williwaw*
4) *The City and the Pillar*
5) *Myra Breckenbridge*
6) *Duluth*
7) *Julian*

داریوش و خشایار است و نیز عصر بودا و کنفسیوس و هرودت و آناکساگوراس و سقراط و پریکلس. ویدال در جایی گفته است که همیشهٔ خدا آرزویش این بوده که رمانی بخواند که سقراط و بودا و کنفسیوس همه در آن جمع باشند و چون چنین کتابی پیدا نمی‌کند، بنا گزیر خود دست به کار نوشتن این رمان می زند.

راوی ــ قهرمان کتاب، سیروس سپیتمه، نوهٔ زردشت است. او در دربار ایران بزرگ شده و همراه با دوست خود خشایار آموزش نظامی می بیند. خشایار سپس حکمران سرزمینی می شود که از هند تا مدیترانه گسترده است. سیروس به دستور خشایار برای کسب ثروت، سفری دراز در پیش می‌گیرد و در سر راه خود بودا را در بیشه ای در هند، کنفسیوس را در کنار رودخانه ای در ختا (کشور چین) و سقراط را در آتن می بیند: سقراط در هیأت سنگتراش جوانی برای مرمت خانه ای می آید و در آنجا دار فانی را وداع می‌گوید. سیروس به هر سرزمینی که پا می‌گذارد، این پرسشها را مطرح می‌کند: جهان چرا و چگونه آفریده شد؟ دلیل وجود خیر و شرّ چیست؟

کتاب تصویری است دقیق و باورنکردنی با جزئیات متقاعدکننده از دنیای باستان و اثری تفکربرانگیز و هوشمندانه. این رمان مثل رمانهای **میرا برکن بریج** و **دولوت** هرزه‌پردازانه نیست اما بی پرده و روراست و طبیعی است. ویدال یکی از خوش‌فکرترین نویسندگان زندهٔ امروز است و بی آنکه آگاهیها و یافته های علمی امروز را در کار خود دخالت دهد به بررسی مشکلات اساسی بشری می پردازد. آفرینش بازآفرینی اصیلی از گذشته های دور است.

## فرشتگان سرکش[1]

## رابرتسون دیویس[2] [۱۹۸۲]

من مجبور بودم بین این رمان و رمان قطورتری از همین نویسنده یعنی **تریلوژی دپتفورد**[3] (شامل **دادوستد پنجم**[4]، **مانتیکور**[5] و **سرزمین عجایب**[6]) یکی را انتخاب کنم. سرانجام، رمان **فرشتگان سرکش** با اختلاف کمی برگزیده شد. محل وقوع داستان، دانشگاهی است در کانادا که بر اساس نام «یوحنا قدیس و روح‌القدس»[7] نامگذاری شده اما بطور خلاصه اسپوک نامیده می شود. داستان در جایی بین هرزه‌پردازی و آخرت اندیشی معلق است؛ نمونهٔ شیوهٔ هرزه‌پردازی در فصل مربوط به وصیت‌نامهٔ «جان پارلابین»[8] وابسته به انجمن مبلغان مقدس آمده است: «من پوسته ماتحت خود را همراه با متعلقاتش به دانشکدهٔ فلسفه وامی‌گذارم؛ باشد که آن را روی چهارچوبی فلزی

1) *The Rebel Angels*
2) Robertson Davies
3) *Deptford Trilogy*
4) *Fifth Business*
5) *The Manticore*
6) *World of Wonders*
7) St. John and the Holy Ghost
8) John Parlabane

بگسترانند تا هر روز اول سال نو، استاد ارشد در آن بدمد و آواز پرمایه و آبداری سر دهد به نشانهٔ سپاس از دنیائی که من اکنون آن را در جستجوی آن «شایدِ بزرگ» رها می‌کنم.» این «شاید بزرگ» از رابله* به عاریت گرفته شده است. یکی از درونمایه های رمان، دستنوشتهٔ منتشرنشده‌ای است از همین استاد، بخشی از آن وصیت‌نامهٔ بلندبالا و آشفتهٔ «کورن وال» که با استقبال بی نظیر مواجه شد و سپس به سرقت رفت. **فرشتگان سرکش** به معنی واقعی کلمه یک اثر رابله‌وار است که طعم غذا و شراب و جذبهٔ عشق فیزیکی را با لذّتهای آنی و همسان پژوهشهای عقلائی درهم می آمیزد. کتاب از تفکرات دینی و الهی خالی نیست ــ نام شخصیت زن اول داستان خانم ماریا تئوتوکی[9] است که به معنای «خداشناس» است و ــ در آن الهیات و مسائل متناقض با خداشناسی مثل کفر و بدعت و جادو و فرشتگان سرکش مطرح می شود.

مشخص‌ترین شخصیت آشوبگر **فرشتگان سرکش**، برادر پارلابین است، متمرّدی هرزه و شهوت‌پرست و اخلالگر و تفرقه انداز. ماریا آشکارا و شیفته‌وار به استادش عشق می ورزد امّا با فرشتهٔ سرکش دیگری موسوم به هولیر[10] نیز به مبارزه برمی خیزد که این خود مخالف خوی غارتگرانهٔ پارلابین است. پارلابین بدور از توطئه های دانشگاهی که سرانجام به قتل و خودکشی می انجامد، شخصاً مادر

9) Maria Theotoky 10) Hollier

ماریا و دایی اش یورک را که هر دو کولی هستند، تحقیر می‌کند. آنها در خانه‌ای قدیمی زندگی می‌کنند که بوی نا می دهد: «بوی گندی که همه جا را پر کرده بود. سوگنامه‌ای در سی ماژور... با تحریر آواز آدمهای سالخورده، زندگیهای رو به زوال و امیدهای برباد رفته.» اما اقامتگاه کولیها از غنای روح بخشی برخوردار است که در ضیافتِ شامِ روزِ جشنِ بزرگِ «مشت‌زنی» آشکار می شود. در این ضیافت، مادر ماریا مقداری از خونابهٔ عادت ماهانهٔ ماریا را در قهوهٔ پدر روحانی دارکورت[11] می ریزد تا او را دربند عشق ماریا گرفتار کند.

کتاب دربارهٔ نیاز به فراگیری نوعی تعادل روحی است که از طریق بررسی آگاهانهٔ قانون و سنّت، و نیز کاربرد آگاهانهٔ آیینهای فرشتگان سرکش به دست می آید. به عبارتی دیگر، رمان نوعی ستایش انسان گرایی است. کتابی است پرحکمت و ژرف و مسرت‌بخش؛ و از لحاظ حساسیّت نسبت به عضویت در گروه کشورهای مشترک‌المنافع، بسیار کانادایی است، یعنی میراث اروپایی را شدیداً ارج می نهد. در این رمان، به خلاف بسیاری از داستانها و رمانهای امریکایی هیچ نوع اختلال عصبی جنسی به چشم نمی خورد. سرزندگی اثر متناسب با خصوصیات ملتی است که هنوز آینده‌ای درخشان در پیش رو دارد. رابرتسون دیویس بی تردید از جمله نویسندگانی است که سزاوار بردن جایزهٔ نوبل در ادبیات اند.

11) Darcourt

## غروبهای باستانی[1]
## نورمن می لر [۱۹۸۳]

صحبت از یک غروب باستانی ویژه است در ۳۰۰۰ سال پیش در دربار رامسس چهارم. آن را «شب گراز» هم می نامند؛ فرصت نادری است برای افشای بعضی رازها و آزادانه سخن گفتن ها. حتی ایسیس[3] و اوسیریس[4] و هوروس[5] را هم می توان در این شب ریشخند کرد. (ایسیس خدای مصر باستان که با شوهرش اوسیریس و پسرش هوروس خدایان سه گانه را تشکیل می دادند.) ریاست مجلسی از برگزیدگان را خودِ فرعون به عهده دارد و مهمانانش عبارت اند از: آمنمحت[6] اول، مرد کهنسالی با تجربه های جنگی فراوان و خط مشی سیاسی و اعمال جادوگری؛ نوهٔ آمنمحت؛ هاتفرتی تی[7] زیبا و افسونگر؛ و نیز همسر و پسرش. شوهرِ هاتفرتی تی، شخصیتی ضعیف و بزدل، سر پرست بخش آرایش سلطنتی است: آرایش فرعون،

1) *Ancient Evenings*
2) Norman Mailer
3) Isis
4) Osiris
5) Horus
6) Menenhetet
7) Hathfertitie

انعکاسی است از اوضاع و احوال مصر، مملکتی که بر آن حکومت می راند، و نیز بازتابی است از نفوذی که بر این سرزمین دارد. پسرش که شش سال بیشتر ندارد آمنمحت دوم است که پیش از آغاز وقایع رمان می میرد و مومیائی اش می‌کنند. اما بعداً دوباره او را در هیأت کع[8] یکی از هفت همزاد او می بینیم و این خودِ کع است که این غروب باستانی را مو به مو با تمام جزئیات به یاد می آورد. رامسس چهارم مرد نازنینی است، اگر چه امپراطور خوبی نیست. او از ناتوانی مشئوم خویش در ادارهٔ مملکت بخوبی آگاه است: فساد همهٔ وزارتخانه ها را گرفته است و حتی در اثر ناتوانی در رساندن مواد غذائی به کارگران، اعتصاب بزرگی هم راه می افتد. بی کفایتی او در کار حکومت، با نماد عدم طغیان رودخانه نیل نشان داده می شود. در این غروب ویژه، رامسس چهارم از آمنمحت کهنسال می خواهد که راز قدرت جدّش رامسس دوم را که ۱۸۰ سال پیش می زیسته برایش برملا کند. آمنمحت ظاهراً در آن زمان ارابه ران و سردار ارتش و سر پرست شبستان او بوده است. آمنمحت همه چیز را فاش می‌کند: چیزی حدود هفتصد صفحه کتاب.

راز قدرت در سحر و جادو نهفته است و سحر و جادو هم در اصل همان در اختیار داشتنِ اعمال پایین تنه است. دریک کلمه، سحر و جادو همان ناموس آدمی است. رامسس نهم مصر را به صورت شکافی بین دو برآمدگی پشت آدمی می بیند. مصر، بعلت وجود رسوبات و گل و لای رودخانه نیل، سرزمینی حاصلخیز است و گل

8) Ka

و لای هم خود نوعی مدفوع. آمنمحت کهنسال، در برابر حیرت درباریان می‌گوید که برای فراگیری سحر و جادو فضلهٔ خفاش می‌خورده است. خفرع[۹] آن بزرگترین خدایان مصر، خود سوسکی سرگین‌خور است و سرزمین مردگان همه از آن اوست و در آن باید با بدترین نظامهای آغشته به مدفوع همساز شوی تا بتوانی اجازهٔ دخول به دنیای بعدی را پیدا کنی. فرعون خود سرگینی جادویی دفع می‌کند که به درون جام زرین مقدسی فرو می افتد. سرچشمهٔ قدرت را باید در جادوی ناموس جستجو کرد.

این رمان شاید بعد از رمان **سالامبو** اثر فلوبر* بهترین نمونهٔ بازسازی دوران گذشته باشد، اما دیدِ می لر بیشتر روی عصر گذشته‌های دور متمرکز است. بویژه روی مشکلات روحی و روانی موجود در امریکا. برای این مشکلات چه‌بسا بتوان از طریق شناسایی زوایای تاریک و مبهم مسائل جنسی بشری و نیز وجود سحر و جادو راه‌حلهایی یافت.

تعقّل ما راه به جایی نبرده است. می لر انگار می خواهد بگوید در اینجا تمدنی پیچیده اما بسیار موفق وجود دارد که بر اساس خردستیزی و بر پایهٔ قدرت نورانی جادو که کانونش هم فساد و هم بازسازی است استوار است. **غروبهای باستانی** کتاب متفاوتی است که می لر برای نوشتن و تحقیق دربارهٔ آن بیش از ده سالی وقت

9) Khepera

صرف کرده است، اما این کتاب فقط دربارهٔ سحر و جادو نیست، بلکه خود نوعی جادو است. رمان **برهنگان و مردگان** البته همچنان بهترین کار می لر باقی می ماند، اما این اثر هم به خوبی با آن پهلو می زند.

# ادبیات چیست؟

درسهایی که در مدرسه می خوانیم، دربرگیرندهٔ موضوعهایی است که می توان آنها را به طور کلی به دو بخش تقسیم کرد: بخش «علوم» و بخش «هنرها». بخش علوم شامل ریاضیات و جغرافی و شیمی و فیزیک و مانند آن است و در بخش هنرها هم می توان از رسم و نقاشی ومدل سازی و سوزن کاری و نمایش و موسیقی و ادبیات نام برد. هدف فراگیری این درسها این است که ما را برای زندگی بهتری در جامعهٔ متمدن امروز آماده سازد و از بررسی موضوعهایی که در مدرسه ها تدریس می شود ظاهراً چنین برمی آید که «علوم» و «هنرها» دو مقولهٔ بسیار مهم در زندگی آدمهای متمدن امروزی است.

اما آیا به راستی واقعیت چنین است؟

اگر زندگی یک روز متوسط از یک فرد متوسط جامعه را در نظر بگیریم خواهیم دید که تودهٔ مردم توجه و دلبستگی چندانی به مقوله علوم و هنرها نشان نمی دهند. یک فرد متوسط جامعه صبح از خواب

برمی خیزد، سرِ کار می رود، ناهار می خورد، روزنامه می خواند، تلویزیون تماشا می‌کند، به سینما می رود، به رختخواب می خزد، می خوابد، و بیدار می شود و همه چیز را دوباره از سر می‌گیرد. تجربه ها و فرمولهای آزمایشگاهی مثلاً برای اغلب ما بجز البته برای آن عدهٔ معدود از دانشمندان حرفه ای، معنا و مفهومی ندارد. هنر در نظر همهٔ ما، بجز البته برای آن عده از شاعران و نقاشان و موسیقیدانها و معلمهای ادبیات و نقاشی و موسیقی مقوله ای است که فقط دانش‌آموزان و دانشجویان با آن سر و کار دارند. با این همه گفته اند و باز هم می‌گویند که چه در گذشته و چه در حال، این دانشمندان و هنرمندان بوده اند که از افتخارات بزرگ تمدن بشری به شمار می آمده اند و می آیند. تا نامی از یونان باستان برده می شود، فی الفور به یاد ریاضیدانهایی می افتیم مثل اقلیدس و شاعرانی چون هومر و نمایشنامه‌نویسانی مانند سوفوکلس. یکی دو هزار سال دیگر که بگذرد، چه بسا که نام همهٔ ژنرالها و سیاستمدارها پاک از یادها برود حال آنکه اینشتین و مادام کوری و برناردشاوو استراوینسکی خاطرهٔ قرن ما را همچنان زنده و جاوید نگاه خواهند داشت.

چگونه است که مقولهٔ علوم و هنرها تا بدین حد ارج و اعتبار دارد؟ در مورد علوم شاید بتوان گفت که پاسخ خیلی روشن است ما اکنون دارای رادیوم و پنیسیلین و تلویزیون و ضبط صوت و اتومبیل و هواپیما و دستگاه تهویه هستیم. اما این توفیقها و دستاوردها هرگز هدف و نیّت اولیه علم نبوده اند؛ اینها را می توان فرآورده های فرعی علم نامید، چیزهایی که فقط وقتی عالِم یا دانشمند وظیفهٔ اصلی

خودش را به اتمام رساند، خود می نمایند. این وظیفه را البته می توان به سادگی توضیح داد: کنجکاو بودن و مدام این پرسش را مطرح کردن که «چرا؟» و تا رسیدن به پاسخی ارضاکننده دست از پرسش برنداشتن. دانشمند یا عالِم، کنجکاو است و می خواهد هر طور شده از راز کائنات سر در بیاورد؛ می خواهد بداند آب چرا در فلان درجهٔ حرارت جوش می آید و در بهمان درجه یخ می بندد، چرا فلان با بهمان متفاوت است، چرا عقیدهٔ این شخص با آن دیگری فرق دارد. و نه تنها پرسشِ «چرا»، پرسش «چه» هم مطرح است. نمک از چه ساخته شده است؟ ستارگان چه هستند؟ ماده از چه سرشته شده است؟ پیداست که یافتن پاسخ برای همهٔ این پرسشها لزوماً زندگی ما را آسان‌تر نمی‌کند. از کجا که پاسخ مثبت این پرسش که آیا می توان اتم را شکافت، زندگی ما را دشوارتر نکرده باشد؟ اما با اینهمه، پرسشها را باید پرسید و مطرح کرد. وظیفهٔ انسان این است که کنجکاو باشد، وظیفهٔ انسان این است که بکوشد حقیقت دنیای پیرامون خود را دریابد و به جای اینکه بگوید «اسرار ازل را نه تو دانی و نه من» برای این پرسش بزرگ که «راز دنیا در چه چیز نهفته است؟» پاسخ قانع کننده‌ای بیابد.

گفتیم که وظیفهٔ انسان این است که «حقیقت دنیای پیرامون خود را دریابد». «حقیقت» اما واژه‌ای است که معانی و کاربردهای گوناگونی دارد: «شما حقیقت را نمی‌گویید»، «حقیقت اوضاع و شرایط زندگی در روسیه شوروی»، «زیبایی حقیقت است و حقیقت زیبایی.» من هم در اینجا می خواهم این واژه را به معنای

«آنچه در ورای این نمای ظاهری پنهان است» به کار ببرم. خوب است اندکی تأمل کنیم و با آوردن مثالی قضیه را قدری روشن سازیم. خورشید از مشرق طلوع می‌کند و در مغرب فرو می نشیند. این چیزی است که ما بعینه می بینیم، یعنی در ظاهر امر و نمای بیرونی. در قدیم مردم نمای بیرونی و ظاهری را حقیقت می پنداشتند، اما بعد دانشمندی قضیه را مورد پرسش قرار داد و اعلام کرد که حقیقت کاملاً مغایر آن چیزی است که در ظاهر می بینیم؛ حقیقت این بود که زمین به دور خود می چرخد و خورشید ثابت است ــ نمای بیرونی و ظاهری به ما دروغ می‌گفت. نکتهٔ شگفت‌انگیز در بارهٔ چنین حقایق علمی این است که این کشفیات غالباً خیلی بیفایده بنظر می آیند. برای یک فرد متوسط جامعه چه فرقی می‌کند که خورشید در حرکت باشد یا زمین. او در هر حال باید سپیده‌دم از خواب برخیزد و پسینگاه دست از کار بکشد. اما وقتی که می‌گوییم چیزی بیفایده است، معنی اش این نیست که بی‌ارزش هم هست. دانشمندان همچنان می اندیشند که دنبال کردن و جستن حقیقت به زحمتش می ارزد. آنها البته متوقع نیستند که قوانین جاذبه و نسبیت مثلاً در زندگی روزمرهٔ آدمی تحول شگرفی پدید بیاورد اما در عوض می اندیشند که یافتن پاسخ پرسشهای ازلی در بارهٔ کائنات، خود کار و فعالیت با ارزشی است. از این روست که می‌گوییم حقیقت، یعنی آن چیزی که آنها در جستجویش هستند، خود، یک ارزش است.

ارزش چیزی است که سطح زندگی ما را از سطح یک زندگی صرفاً حیوانی بالا تر می برد و به آن تعالی می بخشد ــ سطح یک

زندگی صرفاً حیوانی که همان به کف آوردن قوتی باشد و پس انداختن زاد و رودی و خوابی و سرانجام مرگی. این دنیای خورد و خواب و تولیدمثل را گاهی دنیای «معیشت» می نامند. ارزش چیزی است افزون بر دنیای معیشت. بعضیها می‌گویند که زندگی ما آنطورها که باید مطلوب و رضایتبخش نیست، زیرا بیشتر در بند چیزهایی است بی دوام و ناپایدار ــ و چیزهایی که می فرسایند و می پوسند و تغییر می یابند. من که حالا اینجا نشسته ام ــ یک درجه و اندی شاید بالا تر از خط استوا ــ به دور و بر اتاق گرم و نرم خود که نگاهی می اندازم می بینم که بینی و بین الله چیزی که ماندگار باشد به چشم نمی خورد. طولی نخواهد کشید که سقف این خانه در اثر موریانه زدگی یا مثلاً به سبب فرسایش باد و باران فروبریزد. گلهایی که امروز پیش روی من است، فردا می پلاسند، ماشین تحریرم دیگر حسابی فکسنی شده و زهوارش در رفته است. از این رو، فکر و ذکر شبانه روزیم این شده است که به دنبال چیزی باشم که جاودانه باشد، چیزی که تا ابدالآباد هستی اش را حفظ کند. و حقیقت، چنانکه می‌گویند، چیزی است که تا همیشهٔ خدا مانا و پایدار خواهد ماند.

حقیقت برای خود یک ارزش است و زیبایی ارزشی دیگر. در اینجا چون از عالِم و دانشمند حرف زدیم بد نیست چند کلمه ای هم دَر بارهٔ هنرمند بگوییم. هدف دانشمند، جستن حقیقت است و هدف هنرمند، زیبایی. حالا بگذریم از اینکه بعضی از فیلسوفها می‌گویند که زیبایی و حقیقت در واقع یک چیز واحد بیش نیستند. اینها

معتقدند که ما یک ارزش بیشتر نداریم، یک چیز ازلی که می توانیم اسمش را مثلاً «ایکس» بگذاریم. حقیقت نامی است که دانشمند روی این «ایکس» گذاشته است و زیبایی نامی است که هنرمند به آن داده است. بد نیست در اینجا موضوع را قدری بیشتر بشکافیم و روشن‌تر بکنیم. در زندگی با جسمی سر و کار داریم که به آن می‌گوییم نمک. اگر من آدم نابینایی باشم، باید از حسّ چشایی خودم کمک بگیرم تا این جسم را تعریف کنم: نمک به گمان من جسمی است با طعمی که ما آن را فقط «شوری» می نامیم. حال اگر نابینا نباشم و در عوض حسّ چشایی ام معیوب باشد، باید یک چنین تعریفی ارائه بدهم که نمک جسمی است متبلور و سفید. خوب، این هر دو تعریف باری عیبی ندارند و می توان گفت که هر دو درست‌اند اما می بینیم که در عین حال هیچیک هم به خودی خود جامع و کامل نیست. هر یک از این تعریفها روی «یک جنبهٔ آزمون» نمک صادق و متمرکز است. چه بسا بتوانیم بگوییم که دانشمند «ایکس» را از این جنبه می آزماید و هنرمند آن را از جنبهٔ دیگر. زیبایی یک جنبه از «ایکس» است و حقیقت جنبهٔ دیگر آن. اما ببینیم خود این «ایکس» چیست؟ بعضیها این «ایکس» را واقعیت غائی و نهائی می‌نامند ــ چیزی که وقتی آن نمای بیرونی و پردهٔ ظاهری از روی آن برداشته شود، همچنان باقی است. بعضی دیگر آن را «خدا» می نامند و معتقدند که زیبایی و حقیقت دو ویژگی از ویژگیها و کیفیات خداوند هستند.

باری، هم هنرمند و هم دانشمند هر دو در جستجوی چیزی هستند

که می‌پندارند هستی و واقعیت دارد. آنچه اختلاف برانگیز است، شیوهٔ کار آنهاست. دانشمند مغز خود را به کار می‌اندازد و با فرآیند کندِ آزمون و خطا، پس از آزمایشها و بررسیهای طولانی، پاسخ خود را می‌یابد. این لحظهٔ یافتن پاسخ معمولاً لحظهٔ هیجان‌انگیزی است. به یاد بیاوریم ماجرای ارشمیدس را که روزی در حمام ناگهان آن اصل معروف خود را کشف کرد و لخت مادرزاد بیرون دوید و جار زد: «اورکا» (یافتمش.) هنرمند هم در پی ساختن چیزی است که درست چنان شور و هیجانی را به سایر آدمیان انتقال دهد ــ شور کشف چیزی نو در بارهٔ «ایکس»، در بارهٔ آن واقعیت: چه بسا که تابلوئی بیافریند یا آهنگی یا شعری، اما قصدش در نهایت این است که آدمهایی که حاصل کار و آفرینش او را می‌بینند یا می‌شنوند یا می‌خوانند، به نوعی به شور و هیجان درآیند و با خود بگویند «وه که چه زیباست!» زیبایی را پس می‌توانی کیفیتی تعریف کنی در هر شیئی که در وجود تو نوعی شور ویژه برمی‌انگیزاند، شوری که با آن احساس کشف به نوعی پیوند داشته باشد. لازم نیست که این شیء حتماً ساختهٔ دست بشری باشد، منظرهٔ غروب آفتابی یا دسته گلی یا تک درختی چه بسا که تو را آنچنان به شور آورد که ناخودآگاه بگویی «جداً که زیباست!» اما وظیفه و کار اصلی هر شیءِ طبیعی مثل گل یا درخت یا آفتاب احتمالاً این نیست که زیبا باشد بلکه این است که هستی‌اش را حفظ کند. حال آنکه کار اصلی و رسالت اولیهٔ آفریده‌های هنرمند این است که بیش و پیش از هر چیز زیبا باشد.

در اینجا بد نیست درنگی بکنیم و به ذهن خودمان فشاری بیاوریم بلکه معنی «شور هنرمندانه» را قدری بیشتر دریابیم. اول از همه، صحبت از چیزی به میان می آوریم که به شور «ایستا» معروف شده است. این شور، آدمی را معمولاً وادار به انجام کاری نمی‌کند. اگر تو مرا خل وضع یا ابله یا چیزی شبیه به این خطاب کنی، چه بسا که من بغتتهً از کوره در بروم و هیجان‌زده بشوم و احتمالاً کار به زدوخورد بکشد، اما شور تجربهٔ آفریدن زیبائی، آدمی را آن چنان مجذوب و خرسند می‌کند که انگار همین الساعه موفقیت بزرگی کسب کرده یا در انجام کاری دشوار کامیاب شده است. این کامیابی، همانطور که پیشتر هم اشاره کردم، کامیابی در انجام یک کشف است. کشفِ چه چیز مثلاً؟ بد نیست بگویم کشف یک «الگو» یا درک اهمیت رعایت «نظم». اینجا هم باید درنگی بکنیم و توضیح بیشتری بدهیم. زندگی برای بسیاری از ما، مشتی ادراکات حسّی است، مثل فیلم بسیار بدی که نه طرحی دارد و نه آغاز و نه پایان درستی. ذهن ما همچنین به علت وجود تناقضات بسیار در زندگی، آشفته است: می‌گوییم زندگی زشت است چون مردم همیشهٔ خدا می‌کوشند همدیگر را لت و پار کنند؛ یا می‌گوییم زندگی زیباست، چون نمونه های بسیار زیادی می بینیم از آدمهایی که به یکدیگر مهر می ورزند. هیتلر و گاندی هر دو انسان بودند. ما در زندگی هم کراهت جسم بیمار را می بینیم و هم دلپذیری جسم سالم را. گاهی به خود می‌گوییم «زندگی شیرین است،» گاهی نق می زنیم «زندگی تلخ است.» کدامیک از این دو نظریه آیا درست

است؟ از آنجا که قادر نیستیم پاسخ واحد قاطعی پیدا کنیم، ذهنمان آشفته و درهم می شود. یک اثر هنری پدیده‌ای است که ظاهراً می‌کوشد تا آن پاسخ واحد را به ما بدهد. زیرا یکی از اهداف هر اثر هنری این است که به نوعی به ما نشان دهد که در زندگی «نظم» یا «الگویی» وجود دارد. اما باز به نظر می رسد که لازم است موضوع را قدری بیشتر بشکافیم و چند و چون کار را بهتر نشان بدهیم.

هنرمند مادهٔ خامی را برمی‌گزیند و به آن، یا به زور یا با ملایمت، الگویی می بخشد. اگر نقاش باشد ممکن است از دنیای پیرامون خود اشیائی ــ سیبی، بطری شرابی، دستمال سفره‌ای، یا روزنامه‌ای ــ برگزیند و آنها را به صورت ترکیب‌بندی واحدی روی بوم بچیند و به آن شکل دهد ــ چیزی که معمولاً به آن «طبیعت بیجان» می‌گوییم. همهٔ این اشیاء مختلف به صورت بخشی از یک «الگو»، الگویی محصور در چهار ضلع چارچوب یا قاب تابلو دیده می شود و ما از تماشای این وحدت، وحدتی آفریده شده از اشیائی که پیشتر انگار اصلاً هیچ وجه اشتراکی با هم نداشتند، احساس رضایت می‌کنیم. پیکرتراش سنگی سخت و بی شکل برمی دارد و آن را به شکل پیکرهٔ انسانی درمی آورد، اینجا وحدت از میان چیزهای کاملاً متفاوت به وجود آمده است، دستِ نرم و سنگِ سخت و پیکرهٔ موزون و شکیلِ انسانی و صخرهٔ بی شکلِ غیر انسانی. موسیقیدان به صداهای حاصل شده از زخمه هایی بر سیم و دمیدنهایی در نی، شکل آهنگ یا ترکیبی هماهنگ می بخشد و در میان آنها نظمی می آفریند. رمان‌نویس، حوادثی از زندگی بشری برمی‌گزیند و به آنها

طرح و آغاز و پایانی ــ الگوی تازه‌ای ــ می بخشد.

وحدت و نظم و الگو را می توان به شیوه‌های دیگری هم آفرید. شاعری چه بسا دو چیز کاملاً متفاوت را به هم بیاورد و با خلق استعاره یا تشبیهی به آنها وحدت ببخشد. تی. اس. الیوت، شاعر نوگرا، دو تصویر کاملاً متفاوت را ــ تصویر غروبی پاییزی و تصویر بیماری بستری در بیمارستان و منتظر عمل جراحی را اینگونه به هم پیوند داده است:

پس بیا برویم، من و تو
در آن هنگام که آفتاب شامگاه در پهنهٔ آسمان دفن می شود،
چونان بیماری بیهوش درازکشیده بر میزی.

بتهوون در **سمفونی شمارهٔ نُه**، گروه همسرایان را وامی دارد تا آوازی دستجمعی در بارهٔ آسمانهای پرستاره سر بدهند و آواز آنها را نیز مارش سَبُک و شوخی با استفاده از قره‌نی و پیکولو همراهی می‌کند. در اینجا نیز دو موضوع کاملاً متفاوت ــ سنگینی همسرایی و سبُکی مارش ــ با هم آورده شده است و به صورت غریب و مضحکی بهم جوش خورده است. پس می بینی که هیجانی که ما از هر اثر هنری برمی‌گیریم، غالباً هیجانی است که از دیدن وصلها و پیوندهایی که پیش از آن هستی نداشته‌اند به وجود آمده است، از دیدن جنبه‌های کاملاً متفاوت زندگی که از طریق یک الگو به وحدت رسیده‌اند.

این والا ترین نوع تجربه و آفرینش هنری است. پست‌ترینش البته همان آثار سوزناک احساساتی است. وقتی می‌گوییم «چه غروب زیبایی!» مقصودمان در واقع این است که ما مسحور رنگ

شده‌ایم. وقتی می‌گوییم «چه کیک کشمشی زیبایی!» چه هنگامی که کیک را می خوریم و چه پیش از خوردن آن ــ به بیان تلطیف حس چشایی مان پرداخته‌ایم. میان این نوع تجربه و تجربهٔ «الگویی»، تجربهٔ نوع دیگری هم داریم؛ تجربهٔ آشنایی با هنرمندی که قادر به تبیین احساسات ما برای خود ما باشد.

این هنرمند ابزاری به کار می‌گیرد تا احساسات ما را برانگیزاند یا فرو بنشاند ــ شادی و شهوت و غصه، یا تأسف ما را ــ و به ما یاری برساند که این احساسات را از خود بزداییم. روشن‌تر بگویم، هر احساس پرشور و تندی را باید به نوعی بیرون ریخت یا به نوعی بروز داد. وقتی از چیزی خوشحال می شویم، فریادی از دل برمی‌کشیم یا به رقص درمی آییم. وقتی غصه‌دار باشیم دلمان می خواهد با گریه خود را سبک کنیم. اما احساسها را باید هرطور شده بیان کرد (یعنی بیرون ریخت یا بیرون فشرد همانطور که لیمو را می فشاریم تا آبش را بگیریم). شاعرها و موسیقیدانها به ویژه در کار بیان احساسات به جای ما خیلی چیره‌دست‌اند. غم مرگ یکی از اعضاء خانواده یا ضرر مالی هنگفت یا مصیبتهای دیگر را معمولاً با موسیقی و شعر تسکین می دهند، انگار در واژه‌ها و صداها ابزاری هست که با آن می شود به راحتی غصه را از جان و تن آدمی بیرون کشاند. اما ناراحتیهای شخصی ما در سطحی بالا تر، وقتی تسکین می یابند که بتوانیم آنها را به عنوان بخشی از یک الگو در نظر بگیریم، طوری که در اینجا باز ما با کشف وحدت سر و کار پیدا می‌کنیم، کشف تجربه‌های شخصی مان به‌عنوان بخشی از یک کلّ بزرگتر. احساس

می‌کنیم که مجبور نیستیم این غم و غصه را به صورت غصه‌ای شخصی به تنهایی تحمل کنیم. غم و غصهٔ ما بخشی از سازمانی عظیم است ــ سازمانی جهانی ــ و بخش ضروری و مهم آن هم هست. و وقتی که دریابیم چیزی ضروری است، دیگر در بارهٔ آن لب به شکوه نمی‌گشاییم.

صحبت البته بیشتر در بارهٔ ادبیات است و پژوهندهٔ دنیای ادبیات باید که علاقه‌ای شورانگیز به موسیقی و نقاشی وپیکرتراشی ومعماری و فیلم و تئاتر هم داشته باشد. همهٔ هنرها رسالت واحدی دارند و فقط در زمینهٔ شیوهٔ بیان با هم متفاوت‌اند. شیوه‌ها را با نوع مواد و مصالحی که به کار برده می شود وضع می‌کنند. ما مواد و مصالحی داریم که آنها را مواد «مکانی» می نامیم ــ رنگ و سنگ و گِل. و مواد و مصالحی داریم که به آنها مواد «زمانی» می‌گوییم ــ واژه و صدا و گام و حرکت. به عبارت دیگر، برخی از هنرها کاربردی برحسب مکان و برخی دیگر برحسب زمان دارند. با یک اثر نقاشی یا یک ساختمان یا یک مجسمه می شود خیلی زود و راحت ارتباط برقرار کرد، اما شنیدن یک سمفونی یا خواندن یک شعر کاری وقت گیر است و غالباً شروعش هم کلّی مکافات دارد. موسیقی و ادبیات با هم وجوه اشتراک زیادی دارند؛ هر دو از مواد و مصالح زمانی استفاده می‌کنند. موسیقی از صداهای فاقد معنی به عنوان مادهٔ اولیّه سود می جوید، ادبیات از صداهای دارای معنی: واژه.

واژه را معمولاً به دو طریق به کار می‌گیرند، هنرمندانه و غیرهنرمندانه. یک واژه را همچنین می توان از دو جهت مورد بررسی

قرار داد: واژه‌ای که دارای معنی فرهنگنامه‌ای است (که آن را معنای واژگانی یا معنای لغوی می‌نامند) و واژه‌ای که معنایش تداعیهای گوناگونی است که در اثر کاربرد فراوان و مکرر بدست آمده است (معنای ضمنی یا پوشیده.) واژهٔ «مادر» را من‌باب نمونه در نظر بگیرید. تعریف فرهنگنامه‌ای این واژه را طوری تنظیم کرده‌اند که خواننده فقط معنی آن را بفهمد. معنایش البته آن جفت مادینه از والدین هر حیوان است. این را معنای واژگانی یا لغوی می‌نامند. اما چون ما این واژه را نخستین‌بار در ارتباط با مادر خود بکار برده‌ایم، تداعیهای بسیار دیگری در خود نهان دارد: محبت؛ گرمی؛ امنیت؛ راحتی؛ عشق. همهٔ ما نسبت به مادرمان احساسی قوی داریم و به علت این تداعیها، واژهٔ مادر را در ارتباط با سایر چیزهایی که نسبت به آنها احساس قوی داریم نیز بکار می‌بریم، مثل وطن (که به آن «سرزمین مادری» هم می‌گوییم.) پس «مادر» واژه‌ای است سرشار از معانی ضمنی و پوشیده. واژه‌های ضمنی و پوشیده معمولاً احساسات ما را برمی‌انگیزانند حال آنکه واژه‌های فرهنگنامه‌ای، عقل‌مان را. بدین ترتیب، در تعریف فعالیتهای گوناگونی که به دادن فرامین یا اطلاعات مربوط می‌شوند، مثلاً مانند ایجاد مقررات عضویت در یک باشگاه ــ فقط از واژه‌های فرهنگنامه‌ای استفاده می‌شود. نویسندگان کتابهای علمی و وضع کنندگان قانون اساسی یک کشور ــ با عواطف و احساسات خواننده کاری ندارند و هدف‌شان فقط فهم خواننده است. آنها آثار ادبی نمی‌نویسند. نویسندهٔ ادبیات با واژه‌هایی حاوی معانی ضمنی

و پوشیده در ارتباط است، با شیوه‌هایی که با آنها بتواند واژه‌هایی به کار گیرد که تو را تکان دهد یا به هیجانت آورد، شیوه‌هایی که با آنها بتواند رنگی یا حرکتی یا شخصیتی را بنمایاند. **شاعر که می‌گویند اثرش نمایانگر والاترین شکل ادبی است، بیش از هر چیز دیگر با معانی ضمنی و پوشیدهٔ واژه‌ها سروکار دارد.**

معانی ضمنی و پوشیده را می‌توان به مجموعهٔ صداهایی تشبیه کرد که با نواختن فقط یک نت پیانو به گوش می‌رسد ــ اگر با ضربهٔ شدیدی مثلاً نت «سی» میانی پیانو را بنوازید، صداهایی بسیار بیشتر از صدای نتی واحد را خواهید شنید. یعنی علاوه بر صدای آن نت، صداهای خفیف‌تری هم همراه با آن می‌شنوید که به آن «هارمونی» می‌گویند. صدای خود «نت» معنی فرهنگنامه‌ای و صدای هارمونیها معنی ضمنی و پوشیده است.

نویسندهٔ آثار ادبی، به ویژه شاعر، با دانشمند یا حقوقدان از این لحاظ فرق دارد که **واژه‌هایش را محدود نمی‌کند.** دانشمند وقتی واژه‌ای را به کار می‌برد قصدش این است که معنای خاصی را القاء کند و نه چیز دیگر را، حقوقدان هم همینطور. اما اگر واژه‌ای مثل آن نتی که روی پیانو نواختیم ــ اجازه یافت که آزادانه ارتعاش پیدا کند، نه تنها تداعیهایی را به دنبال خواهد کشید که همچنین گاهی معنای کاملاً متفاوتی هم با خود حمل خواهد کرد و چه بسا که اصلاً به جای واژه‌های دیگری هم بنشیند. به یک نمونه از این جانشینی واژه‌ها توجه کنیم:

مرا همچون شیپورِ احضار، به عمل فرا می‌خوانند و قلبم از کار می ایستد.

Action calls like a bugle and my heart buckles.

در یک متن علمی یا حقوقی، هر واژه باید یک معنی معین داشته باشد اما در این بیت ما محدودیتی در معنی واژه‌ها نداریم. یک واژه چه‌بسا که دو معنی یا حتی چند معنی داشته باشد، چه بسا که در عین حال به دو چیز متفاوت اشاره کند. شعر بالا هم می تواند به دو گونه معنی شود.

واژه Buckle هم به معنای بستن کمربند است و هم به معنای تاب خوردن و مچاله شدن. از این رو معنی این شعر می تواند چیزی شبیه به این باشد: «مرا به عمل فرا می خوانند و من آمادهٔ انجامش می شوم؛ کمربند نظامی ام را به کمر می بندم اما در عین حال از انجام این عمل خوف دارم، قلبم انگار می خواهد از کار بیفتد، مثل چرخی که به مانعی برمی خورد و تاب برمی دارد.»[1]

۱ ــ در زبان فارسی برای این جانشینی معنایی واژه یا ایهام نمونه‌های فراوان داریم از جمله:

میان او که خدا آفریده است از هیچ دقیقه‌ای است که هیچ آفریده نگشاده است.

در اینجا واژه هیچ هم به معنای عدم است و خلق از عدم را القا می‌کند و هم کمر یا میان او را چنان باریک فرض کرده که هیچ می نماید، و نیز میان او دقیقه، یا نکتهٔ باریکی است که هیچ آفریده‌ای پی به راز آن نبرده یا مشکل آن را حل نکرده یا هیچکس او را عریان ندیده است و اگر با ترکیب میان گشادن هم در نظر گرفته شود یعنی هیچ کس به وصال او نرسیده است.

با این مثال شاید بتوان نشان داد که چگونه آفرینندهٔ یک اثر ادبی، می‌کوشد از واژه‌ها بیش از وظیفهٔ معمولی شان کاربکشد. تنها معنای فرهنگنامه‌ای نیست که برای او کاربرد دارد ــ تداعیها و القائات و معانی دیگر و واژه‌های دیگر هم در کارند، آن گروه هارمونیهای دیگر که ما آنها را معانی ضمنی و پوشیده می نامیم هم در کارند. برای ادبیات یک تعریف دیگر هم می توان ارائه داد: ادبیات، حاصل کار سختکوشانهٔ واژه‌هاست، ادبیات استثمار واژه‌هاست.

اما ادبیات شاخه‌های گوناگون دارد و برخی از شاخه‌ها، واژه‌ها را بیشتر از شاخه‌های دیگر استثمار می‌کنند. اتکاءِ شعر بیشتر به قدرت واژه‌ها، به معنای چند لایه و چند پهلوی آنهاست و به یک معنی چه بسا که بشود گفت شعر، ادبی ترینِ، «شاخه‌های ادبیات» است، می‌گوییم ادبی ترین زیرا از مادهٔ خام ادبیات که همان واژه باشد به بیشترین حدّ ممکن سود می جوید. روزی روزگاری، تنها نوع ادبیاتی که در دنیا وجود داشت، شعر بود؛ نثر را صرفاً برای ثبت سوابق و قوانین و مقررات و نظریه‌های علمی به کار می بردند.

در یونان باستان، شعر از سه بخش جداگانه تشکیل می شد: غِنائی و نمایشی و حماسی. در شعر غنائی نویسنده برخی از احساسات خود را بیان می‌کرد: عشق و نفرت و ترحم یا ترس خود را و همیشه هم به قدرت واژه‌ها متکی بود. در شعرهای نمایشی (یا نمایشنامه‌ها) اجبار چندانی نبود که تا آن حد متکی به واژه‌ها باشد (هر چند نمایشهای یونان مملو از شعرهای غنائی است) زیرا در عوض، بازی و حرکت و طرح و شخصیتهای انسانی را در اختیار

داشت. در شعر حماسی می توانست قصه ای را نقل کند ــ باز هم با استفاده از شخصیت و حادثه پردازی ــ و در اینجا چه بسا که مهارتش در نقل روایت از قدرت واژه سازی اش مهمتر بود.

ما هنوز هم این سه بخش جداگانه را داریم؛ گیرم دو بخش از این سه بخش جز در موارد چندی ــ دیگر در قالب شعر ارائه نمی شوند. شعر حماسی جای خود را به رمان داده است و به نثر نوشته می شود. (گاهی رمان را هنوز هم به نظم می نویسند که البته چندان طالبی ندارد). شعرِ نمایشی شده است فیلم یا نمایشنامه (که امروزه روز بندرت منظوم است). شعر غنائی تنها نوع شعری است که باقی مانده است. به عبارت دیگر، امروزه شاعر حماسه سرا یا نمایش نامه نویس جولانگاه فراخی ندارد: شاعر در برابر نمایشنامه نویس و رمان نویس، فقط شعرهای کوتاه غنائی می نویسد و آنها را بیشتر در مجله ها به چاپ می رساند و توقع چندانی هم ندارد که از قِبَل آن پول و پله ای بدست بیاورد. امروزه هیچ شاعری نیست که بتواند با سرودن شعر امرار معاش کند و این نشانهٔ بدی است و چه بسا که معنایش این باشد که کار شعر و شاعری دیگر سرآمده است و آیندهٔ درخشانی ندارد.

شاخه های دیگری از ادبیات هم البته هست که باید درباره شان بحث کرد، علی الخصوص مقاله نویسی یا مقامه نویسی که نویسندگانی که ذوق سرودن شعر یا نوشتن رمان را ندارند به آن روی می آورند؛ اما الحق باید گفت که همین سه قالب ادبی، یعنی رمان و نمایشنامه و شعر است که طی این چند قرن اخیر توجه ها را به خود

جلب کرده و نامهایی را پرآوازه ساخته و بر سر زبانها انداخته است. در زمانهٔ ما ظاهراً بسیار محتمل است که رمان بتواند به صورت تنها شکل ادبی، زنده و پایدار بماند. شعر خوانندهٔ زیادی نخواهد داشت و نمایش هم غالباً به شکل فیلم سینمایی (شکل دیداری و نه شکل ادبی) از اقبال بیشتری برخوردار خواهد بود.

## مصاحبه با آنتونی برجس

این مصاحبه را در سال ۱۹۷۲ مجلهٔ معتبر و هنری **پاریس ریویو** با آنتونی برجس به عمل آورده است. مصاحبه کننده جان کولینان (John Cullinan) از نویسندگان برجستهٔ **پاریس ریویو** است و در خلال طرح پرسشهایی دربارهٔ زندگی و آثار برجس، مسائل کلی فرهنگ و هنر و ادبیات، به ویژه شعر و داستان و رمان‌نویسی را هم مطرح می‌کند و با برجس در این زمینه‌ها به بحث و گفت‌وگو می‌پردازد.

**مصاحبه کننده:** به شما ایراد گرفته‌اند که پُر می نویسید و رمانهایتان بیش از حد کنائی‌اند. در این باره چه نظری دارید؟

**برجس:** فقط اززمانی که افراد گروه معروف به بلومزبری* ــ بویژه فورستر ــ کم اشتهائی و حتی یبوست در کار نوشتن را نوعی حُسن یک نویسنده قلمداد کردند، پرکار بودن گناه شمرده شده است. من از ریشخندهای مربوط به پرکار بودن و آثار زیاد نوشتن آنقدر ناراحت نیستم که از این اتهام مسخره که زیاد نوشتن یعنی بد نوشتن. اتفاقاً همیشه با دقت زیاد و حتی اندکی هم کُند می نویسم. حقیقت این است که من بیشتر از آنچه از عهدهٔ بعضی از نویسندگان برمی آید، وقتم را در روز صرف نوشتن می‌کنم. در مورد کنائی بودن هم که به گمانم مقصود کنائی بودن ادبی است، این کار به یقین جزو سنّتهای ادبی ماست. هر کتاب جدیدی، از همهٔ کتابهای موجود دیگر، به صورت پشتوانه‌ای سود می جوید و الهام می‌گیرد. نویسنده خود از این امر آگاه است و خواننده هم باید آگاه باشد.

ــ معمولاً چه موقع از روز به نوشتن می پردازید؟

ــ هر موقع که پیش آید. فرق چندانی نمی‌کند. من البته بیشتر صبحها می نویسم

اما فکر می‌کنم بعدازظهرها هم برای نوشتن بد نباشد. مردم غالباً بعدازظهرها می خوابند. اما برای من بعدازظهرها همیشه دلچسب‌تر بوده است، مخصوصاً وقتی که آدم موقع ناهار شکمچرانی چندانی هم نکرده باشد. بعدازظهر زمان آرامی است، زمانی است که بدن آدمی البته در اوج آمادگی، در اوج درک و پذیرندگی نیست ــ چون بدن بیحرکت و کرخت و خواب‌آلود است اما هوش و ذهن آدم می تواند خیلی هم تیز باشد. همچنین گمان می‌کنم که ذهنِ ناخودآگاه عادت دارد که بیشتر بعدازظهرها خود را بنمایاند. صبح زمان ذهنِ خودآگاه است و بعدازظهر زمانی است که ما باید با عالمی ورای عالم آگاهی سروکار داشته باشیم.

ــ خیلی جالب است اما می دانیم که توماس مان هر روز دقیقاً از ساعت نه صبح تا یک بعدازظهر بی وقفه کار می‌کرد، انگار که می خواست کارت ساعت ورود و خروجش را به سرِ کار بزند و به کارفرما گزارش کند.

ــ بله، می شود از ساعت نُه تا یک بعدازظهر هم کار کرد. فکر می‌کنم خیلی هم عالی است اما متوجه شده‌ام که از بعدازظهرها هم باید استفاده کرد. برای من بعدازظهرها همیشه زمان خوبی بوده است. این عادت از زمانی که در مالایا کار نوشتن را شروع کردم در من به وجود آمد. بیشتر افرادِ گروه ما بعدازظهرها می خوابیدند. محیط، خیلی آرام بود و حتی پیشخدمتها هم چرت می زدند. سگها هم حتی می خوابیدند. آدم می توانست آرام، خارج ازنورآفتاب. در سایه بنشیند و کار کند تا غروب برسد و آنگاه خودش را برای برنامه‌های شبانه آماده کند. من بیشتر کارهایم را بعدازظهرها انجام می دهم.

ــ دلتان می خواهد خوانندگان دلخواه ونمونه ای برای آثارتان داشته باشید؟

ــ خوانندهٔ نمونه و ایدئال آثار من، کاتولیک وامانده و موسیقیدان شکست‌خورده و آدم نزدیک‌بینِ کوررنگ و گوش‌سنگینی است که همهٔ کتابهایی را که خودم خوانده‌ام، اوهم خوانده است وسنّش هم باید چیزی درحدود همین سنّ وسال خودم باشد!

ــ براستی که خوانندهٔ بسیار ویژه‌ای است! یعنی می خواهید بگویید برای گروه محدودی که تحصیلات عالی دارند می نویسید؟

ــ فکر می‌کنید شکسپیر اگر فقط در اندیشهٔ خوانندگان نخبه و ویژه‌ای بود، کارش به کجا می انجامید؟ کاری که شکسپیر کرد این بود که بکوشد نظر خوانندگانی با سطوح مختلف را به آثار خود جلب کند و در این میان چیزهایی هم برای روشنفکران ظریف‌اندیش (که مونتنی* را خوانده بودند) بیافریند. و نیز چیزهای بسیار بیشتری هم برای آنها که فقط به مسائل جنسی و خون و خونریزی علاقه‌مند بودند. دلم می خواست برای یکی از داستانهایم چنان طرحی برگزینم که خوانندگان بسیار زیادی را به خود جذب کند. اما **سرزمین ویران** اثر الیوت را در نظر بگیرید که اثری بسیار عالمانه است و احتمالاً به علت عناصر مردم‌پسندتر و قوهٔ جاذبهٔ کلامی اش، کسانی را مجذوب خود ساخته که نخست چیزی از آن سر درنمی آوردند اما بعدها تلاش کردند تا آن را بفهمند: این شعر، یعنی مقصد نهائی سفرهای دانش‌پژوهانهٔ الیوت، به صورت نقطهٔ شروعی برای دانش‌اندوزی آدمهای دیگر درآمد. گمان می‌کنم که هر نویسنده مترصد است که برای خود خوانندگان ویژه‌ای دست و پا کند، اما معلوم است که این کار فقط در تصور خود او امکان‌پذیر است و خوانندهٔ مهم و اصلی او، در واقع یک آیینه بیش نیست.

ــ به اظهار نظر منتقدان دربارهٔ نوشته‌های خودتان تا چه حد اهمیت می دهید؟

ــ من از بلاهتِ منتقدانِ لجوجی که تعمداً می‌کوشند به آنچه در عمق آثار من نهفته است بی اعتنائی نشان دهند به خشم می آیم. از این گذشته، از وجود منتقدان بدخواه و مغرض هم به ویژه در انگلستان آگاهم و نقد ناجوری از شخصی که برایم قابل احترام است، شدیداً آزارم می دهد.

ــ هیچ اتفاق افتاده است که در اثر اظهارنظرهای منتقدی، متن کتاب یا به طور کلی طرحی ادبی را تغییر دهید؟

ــ باستثناء پیشنهاد حذف تمامی فصل آخر رمان **پرتقال کوکی**، گمان نکنم که برای تغییر دادنِ نوشته هایم پیشنهاد دیگری به من شده باشد. معتقدم که خود نویسنده بهتر از هر کس دیگری می تواند در بارهٔ نوشته هایش از لحاظ ساخت رمان و مفهوم درونی آن داوری کند. منتقد البته وظیفهٔ توضیح و تشریح عناصر ژرف‌ترِ اثر را که نویسنده لابد خود نمی‌توانسته از آنها آگاه باشد، به عهده دارد. اما کمتر پیش آمده است که منتقدی روی نقطهٔ ضعف تکنیکی کارِ نویسنده‌ای انگشت گذاشته باشد که خود نویسنده پیشاپیش از آن آگاه نبوده باشد.

ــ قبلاً اشاره کردید که امکان دارد با استانلی کوبریک* برای ساختن فیلمی در بارهٔ زندگی ناپلئون همکاری کنید. می توانید در طرح ریزی رمانی که هم اکنون سرگرم نوشتنش هستید، با توجه به رعایت دقیق محدودیتهای فیلمسازی استقلال کامل خود را حفظ کنید؟

ــ کار نوشتن رمانی در بارهٔ زندگی ناپلئون که با مذاکره با کوبریک آغاز شد اکنون دیگر جنبهٔ مستقلی پیدا کرده و کوبریک در آن نقش چندانی ندارد. من طوری به این موضوع علاقه‌مند شدم که دیگر به فکر تهیهٔ فیلمی از روی آن نیفتادم و هم اکنون نیز سرگرم نوشتن چیزی هستم که کوبریک نمی تواند از آن سود جوید. جای تأسف است البته که پول و پلهٔ یامفت و امتیازات دیگری را از دست می دهم اما در عوض خوشحالم که دستم کاملاً باز است و آقا بالاسری ندارم.

ــ شما علاوه بر رمان‌نویس بودن، منتقدی حرفه‌ای هم هستید. آیا منتقد حرفه‌ای بودن به کار رمان‌نویسی تان لطمه‌ای نمی زند؟

ــ تا حالا که لطمه‌ای نزده است، یعنی لطمه‌ای که نزده است هیچ، تسهیلاتی هم در کارم فراهم کرده است و مجبورم ساخته به قلمروهایی سفر کنم که پیش از آن هرگز به میل خود در آنها پا نمی‌گذاشتم. با درآمدی که از کار نقدنویسی عایدم می‌شود، همهٔ بدهکاریهایم را هم راحت می‌پردازم. کاری که البته با نوشتن رمان چندان امکان‌پذیر نیست.

ــ کار نقد نویسی شما را به طور غیرمستقیم با درونمایهٔ تازه یا مهمی آشنا نکرده است؟

ــ نقد کتابی که آدمی چیزی درباره‌اش نمی‌داند یا مثلاً به موضوعش علاقهٔ چندانی ندارد کار نسبتاً جالب و مفیدی است. نوشتن نقدهای کوتاه برای مجله‌هایی مثل **زندگی روستایی** (که بیشتر بوی اسب می‌دهد تا بوی جلد چرمی کتاب) کارِ به ظاهر نامتجانس اما دلپذیری است که غالباً نویسنده را با قلمروهای تازه و ارزشمندی آشنا می‌کند. برای نمونه من خودم گاهی مجبور شده‌ام کتابهایی دربارهٔ مدیریت اصطبل و برودری دوزی و موتور اتومبیل را نقد و بررسی کنم؛ موضوعهایی که در واقع می‌توانند مواد و مصالح اصلی رمان‌نویس هم قرار گیرند. نقد خطابهٔ کوتاه لوی استروس* در باب مردم‌شناسی (که هیچ منتقدی حاضر به نقد آن نبود) شروع مرحله‌ای شد که سرانجام به نوشتن رمان ام اف انجامید.

ــ یکی از ویژگیهای منتقد خوب را انضباط و برنامه ریزی دقیق و بموقع دانسته‌اند. آیا به نظر شما نویسندهٔ خلاق هم باید در کار خود یک همچو برنامه ریزی دقیقی داشته باشد؟

ــ منظم بودن و کاری را بموقع و در سر موعد معین به پایان رساندن و تحویل دادن و بطور کلی خوش‌قول بودن، نشانه‌ای از ادب است. من هیچ خوش ندارم که دیر سر قراری حاضر شوم و به علت تحویل ندادن بموقع کاری، نزد ویراستاران مثلاً

خجلت‌زده شوم و از آنها عذر بخواهم. تجربه‌ها و ضابطه‌های خوب ژورنالیستی موجب می‌شود که آدم به نوعی خود-انضباطی در کار خلاقه هم عادت کند. رمان‌نویس باید رمانی را که در دست دارد به فوریت به سرانجامی برساند و روی آن زیاد فس‌فس نکند و وقت نگذراند. اگر بین هر نشستِ نوشتن، زیاد فاصله بیفتد وحدت و انسجام و یک‌دستی کار بکلی از بین می‌رود. یکی از اشکالات رمانِ اولیس* اثر جویس* به گمان من همین نداشتنِ وحدت و یکپارچگی است. آغاز رمان با پایانش نمی‌خواند؛ تکنیک یکهو از میانهٔ کار عوض می‌شود. جویس کار نوشتن رمان را آنقدر لفت داده و طولانی‌اش کرده است که حاصل کار اصلاً یکدست نیست.

ــ می‌خواهید بگویید که تک‌گوییها و درد دلهای مولی بلوم* در پایان رمان خوب جا نیفتاده است و مثلاً از نظر تکنیکی با سه فصل اول رمان که تماماً وقف استفن ددالوس* است فرق دارد؟

ــ مقصودم بخش پایانی رمان نیست. مقصود این است که از اپیزود سیکلوپس[1] به بعد، جویس انگار تصمیم گرفته فصلهای کتاب را آنقدر کش بدهد تا زمان مطالعه با زمان فرضی وقوع حوادث به نوعی منطبق شود. به همین علت، کتاب از نظر تکنیکی، آنطور که بعضیها می‌پندارند، وحدت و یکپارچگی کامل ندارد. اپیزود آئلوس[2] را با اپیزود گاوهای نر خورشید[3] مقایسه کنید تا منظور مرا بهتر دریابید.

ــ با توجه به طول مدتی که طی آن پروست* رمان **در جستجوی زمان از دست رفته*** و مان* رمان ژوزف و برادرانش* را نوشت آیا فکر می‌کنید که برای نوشتن اثر بزرگی چون اولیس*، هفت سال زمان خیلی درازی است؟ اگر چنین است در بارهٔ آن هفده سالی که جویس صرف نوشتن بیداری فینه گانها کرده چه می‌گویید؟

1) Cyclops
2) Aeolus
3) Oxen of the Sun

ــ خواننده به زمانی که صرف نوشتن یک کتاب می شود، علاقه و توجه چندانی ندارد (رمان نسبتاً کوتاه **مادام بواری** در مدت زمان طولانی تری نوشته شده است تا مثلا رمانِ چهارگانهٔ **ژوزف و برادرانش**). پرسش اصلی این است که آیا نویسنده می تواند در تمام طول این مدت با همان حالات اولیه و همان اهداف و همان نگرش تکنیکی به کار ادامه دهد؟ **اولیس** رمانی تازه و بدعت آمیز است و همچنان که کار نوشتنش ادامه می یافت، تازگیها و بدعتهای نوظهوری در آن راه پیدا می‌کرد و به همین علت است که نوعی سردرگمی در آن به چشم می خورد. رمان **بیداری فینه گانها** هر چند که نوشتنش بیشتر به طول انجامید، تکنیک اصلی اش در همان اوائل کار مشخص شد.

ــ شنیده‌ام که کتاب تازهٔ شما به نام **جویس‌زدگی**[4] همین روزها منتشر می شود. این کتاب، با کتابِ **بازهم دربارهٔ جویس**[5] چه تفاوتهایی دارد؟

ــ تا حدودی در همان مایه‌هاست البته نه چندان زیاد. کوششی است در بررسی طبیعت زبان جویس نه صرفاً از دیدگاه زبانشناسی بلکه از دیدگاهی که می توان گفت جایی است میان نقد ادبی و زبانشناسی؛ واژه‌ها و اصطلاحات فنی زیادی در آن بررسی شده و بطور کلی تحلیلی آواشناختی از زبان جویس است. این روزها، زبانشناسان معدودی قادر به انجام همچو تحقیقی هستند. آواشناسی، موضوعی تقریباً قدیمی است اما از طریق آن می توان لحنها و گویشهای موجود در زبان **اولیس** و نیز مسألهٔ اهمیت آشنایی با شیوهٔ بیانی رمان **بیداری فینه گانها** و کیفیت شیوهٔ ساخت یک جمله توسط جویس را تحلیل و بررسی کرد. البته چندان کتاب عمیقی نیست و قصد من در اصل این بوده است که برای شناخت زبانِ جویس نوعی راهنمای مقدماتی ارائه دهم. کار جدّی تفحص و بررسی شیوه‌های زبانشناسی جویس باید به شخصی که بیشتر از من در این رشته تخصص دارد واگذار شود.

4) *Joysprick* 5) *Re: Joyce*

ــ گفتید که برای تحلیل زبانِ جویس، از شیوه‌ای آواشناختی که خود آن را شیوه‌ای قدیمی می نامید استفاده کرده‌اید و با اینهمه در کتاب اف ام از شیوهٔ ساختگرایی یا ساختاری لوی استروس هم سود جسته‌اید. آیا مایلید از دیدگاه زبانشناسیِ ساختاری هم آثار جویس را تحلیل کنید؟

ــ گمان نکنم که این کار در تخصص من باشد، فکر می‌کنم این کار را باید به یک صاحب‌نظر و ادیب متخصص واگذار کرد، به شخصی که مثلاً دانشگاهی باشد و مثل من تا این اندازه سرگرم نوشتن و چاپ کتاب و تدریس و سخنرانی و چه و چه نباشد و اینطور پرمشغله و باصطلاح «نمایشی» و یک سر و هزار سودائی زندگی نکند. این کار یک ادیب خونسرد است و گمان نمی‌کنم که من شایستگی انجام آن را داشته باشم. من بیشتر علاقه‌مند به حرفهایی هستم که جویس موقع نوشتن تک گوییهای مولی بلوم* و لئوپولد بلوم* و شخصیتهای دیگر انگار خود آنها را می شنیده است، مبحثی که به عقیدهٔ من از نظر ادبی حائز اهمیت فراوان است. زیرا آن تک گویی نهائی مولی بلوم متمایل به شیوهٔ خطابی ویژه‌ای است که با سابقهٔ زندگی و گذشته‌های اعلام‌شدهٔ او نمی خواند. در اینجا در کارِ جویس چیزی بسیار ناموجه و باورنکردنی می بینیم؛ دربارهٔ این واقعیت که مولی بلوم خود دختر یک سرگرد است و در یک پادگان نظامی در جبل‌الطارق بزرگ شده و وقتی که به دوبلین می آید، حرف زدن و رفتار و کردارش شبیه هر زن خانه‌دار معمولی دوبلین است. این نکته بسیار ناجور و متناقض می نماید و کسی هم تا حالا به آن اشاره‌ای نکرده است. من جبل‌الطارق را بهتر از جویس و حتی بهتر از بیشتر ادیبانی که روی آثار جویس مطالعه کرده‌اند می شناسم و حالا دارم روی این مسأله تحقیق می‌کنم.

ــ اگر معتقدید که تک گویی مولی زیاده از حد ظریف و زیباست، فکر نمی‌کنید که این امریکی از شگردهای کار جویس باشد که بخواهد تعمداً از دهان مردمی عامی حرفهای شاعرانه بزند؟

ــ آنقدرها هم که شما می‌گویید، ظریف و زیبا نیست. منظور من البته بیان این نکته است که مولی چرا باید عبارات و اصطلاحات ایرلندی مثل «اِوا، آه!» را بر زبان بیاورد؟ مولی اصلاً نباید با چنین عباراتی تکلم کند، اصلاً.

ــ جغرافیا هم مطرح است.

ــ بله، الگویی مطرح است، چیزی اجتماعی مطرح است. در پادگان بسیار کوچکی مثل پادگان جبل‌الطارق، زندگی مردی مثل سرگرد تووِیدی[۶] که زن سابقش اسپانیایی بوده به شکلی است که دختر دورگه‌اش یا باید به زبان اسپانیایی به صورت زبان مادری حرف بزند (و نه مطابق با دستور زبان) و یا به زبان انگلیسی به صورت زبان مادری، اما یقیناً این هر دو زبان را باید در وهلهٔ اول با گویش آندلسی و در وهلهٔ دوم با شیوه‌ای کاملاً درخور زبان طبقهٔ اشرافی نمای خودش تکلم کند. همینطوری به دوبلین نمی‌آید و یکبارگی با لهجهٔ یک زن معمولی دوبلینی شروع به حرف زدن نمی‌کند.

ــ پس زبان مولی احتمالاً از لحاظ سوابق و پس‌زمینه‌های اجتماعی بیشتر باید مناسب نورا بارنکل* باشد تا خود مولی.

ــ دقیقاً همینطور است. این تصویر نهائی، در واقع تصویری از نورا بارنکل است تا مولی، و اصلاً ربطی به مولی ندارد. از این گذشته، همانطور که از مطالعهٔ نامه‌های نورا دستگیرمان می‌شود، جویس لابد این نامه‌ها را خوانده و از مطالعهٔ آنها دریافته است که چگونه این الگوی زبان گرم و زنانه را به کار گیرد. نورا نامه‌ها را کاملاً بدون استفاده از علامات نقطه‌گذاری می‌نویسد و گاهی بسیار دشوار است که تفاوت بین یک پاره از نامه‌های نورا و پاره‌ای از تک‌گویی نهائی مولی را تشخیص بدهیم.

6) Major Tweedy

ــ من سخت منتظر انتشار این کتاب هستم. هیچ در فکر نوشتن رمانی بلند و جامع بوده اید؟

ــ در نظر دارم دو رمان بلند بنویسم، یکی دربارهٔ حال و روز خانواده ای اهل تئاتر از قرون وسطی تا امروز و دیگری دربارهٔ زندگی یک آهنگساز بزرگ انگلیسی. طرح اولیهٔ این رمانها آنقدر بزرگ گرفته شده اند که می ترسم شروع شان کنم.

ــ می شود با نوشتن بخشهایی از آنها به شکل داستان کوتاه شروع کرد.

ــ من داستانِ کوتاه‌نویس خوبی نیستم. یعنی نوشتن داستان کوتاه برایم اصلاً راحت و آسان نیست. از آن گذشته، ترجیح می دهم وقایع رمانم را تا لحظه ای که آمادهٔ انتشار می شوند، همچنان پنهان نگه دارم. یکبار اشتباهاً فصلی از رمانی را که سرگرم نوشتنش بودم به مجلهٔ ترانز اتلانتیک ریویو[7] دادم و وقتی که مطلبِ چاپ شده را خواندم، اصلاً از خیر انتشار خود رمان گذشتم. این تنها رمان ناتمام بنده است.

ــ همچنان در این فکر هستید که رمانی دربارهٔ مقابلهٔ سیئوس[8] با مینوتار[9] بنویسید یا سناریوی راکلیف[10] در کتاب اندربی[11] موضوع را بکلی منتفی کرده است؟

ــ دربارهٔ مسألهٔ مینوتار به این فکر افتاده ام که کتابی شامل همهٔ شعرهای اندربی به صورت جداگانه چاپ کنم. این کتاب همچنین حاوی شعر «حیوان خانگی» نیز خواهد بود. (که دست بر قضا عنوان ترجمهٔ کتاب اندربی به زبان ایتالیائی **La Dolace Bestia** است). حس می‌کنم که انگار شخص دیگری این کتاب را، به ویژه این مجموعه شعر را نوشته است. یعنی آدم انگار از هر نوع حس

7) *Transatlantic Review*
8) Seus
9) Minotaur
10) Rawcliffe
11) Enderby

مسئولیتی رها می شود و با خود می‌گوید: «ببین، می دانم که این شعرها چندان چنگی بدل نمی زنند، اما من که اینها را ننوشته‌ام ــ یکی از شخصیتهای کتاب آنها را نوشته است.» **دون کیشوت، لولیتا، آداه**، مثلاً. این البته سنّتی قدیمی اما همچنان سرزنده و پابرجاست. کاغذ سفید برای نوشتن البته فتّ و فراوان است اما از نوشتن مطالبی که مرا ارضا نکنند یا تا به آخر ادامه نیابند سخت پکر می شوم.

ــ وقتی می خواهید رمانی بنویسید، نخست صحنه های بزرگ و مهم را می نویسید مثل جویس کاری مثلاً یا از اول شروع می‌کنید به نوشتن؟

ــ از اول شروع می‌کنم و پیش می روم و تمامش می‌کنم.

ــ آیا پیشاپیش طرح کاملی برای کتاب تهیه می‌کنید؟

ــ اول طرح مختصری تهیه می‌کنم ــ صورت اسامی شخصیتها، خلاصهٔ هر فصل و غیره. اما نویسنده نباید در تهیهٔ این گونه طرحها زیاده‌روی کند، بسیاری چیزها در حین نوشتن به ذهن می آیند و آفریده می شوند.

ــ کتابهای غیرداستانی را هم به همین منوال می نویسید؟

ــ فرق نمی‌کند. شیوهٔ کار در هر دو مورد برای من یکسان است.

ــ آیا نوشتن پیش‌نویس کتاب با ماشین تحریر در تهیهٔ نسخهٔ نهائی کتاب خیلی مؤثر است.

ــ من نسخهٔ پیش‌نویس ندارم. صفحهٔ اول را می نویسم و اگر لازم باشد چند بار عوضش می‌کنم و بعد می روم به سراغ صفحهٔ دوم. این صفحه‌ها را کامل شده و به شکل نسخهٔ نهائی، همینطور روی هم می چینم و دست‌آخر رمانی پیش‌رو دارم که به

گمان خودم دیگر به هیچ نوع دستکاری نیازی ندارد.

ــ پس اصلاً رمانهایتان را یکبار هم که شده مرور یا اگر لازم باشد اصلاح نمی‌کنید؟

ــ همانطور که گفتم تک‌تک صفحه‌ها را موقع نوشتن اصلاح می‌کنم، نه اینکه مثلاً بنشینم و یک فصل یا تمامی کتاب را دوباره حک و اصلاح کنم. تصحیح و دوباره‌نویسی همهٔ کتاب جداً ملال‌آور است.

ــ چطور شد تصمیم گرفتید رمان **دنیای درونی آقای اندربی**[۱۲] را پس از چند سال وقفه ادامه بدهید و نیمهٔ دومش را هم بنویسید و بعد هر دو بخش را با نام **اندربی** یکجا منتشر کنید؟

ــ من طرح کتاب را به همین صورت کامل و مفصل که در امریکا منتشر شد در نظر گرفته بودم، اما چون داشتم به پایان آن دورهٔ یک‌ساله‌ای که دکترها گفته بودند زنده می‌مانم می‌رسیدم، نتوانستم در آن سالهای هزار و نهصد و پنجاه و نُه تا شصت چیزی بیشتر از آن نیمهٔ اول بنویسم. از آن گذشته عدم علاقهٔ ناشران به چاپ رمان **دنیای درونی آقای اندربی** که در انگلستان آن را جلد اول رمان می‌نامیدند موجب شد تا در نوشتن جلد دوم تأخیری پیش آید. اما از همان روز اول در نظر داشتم کتاب را به همین صورت کامل بنویسم.

ــ بعد از اینکه موقع تدریس در کلاسی در برونئی ناگهان به زمین افتادید، بیماری شما را وجود یک تومور مغزی تشخیص دادند و گفتند که یک سال دیگر بیشتر به عمر شما باقی نمانده و حداکثر تا یک سال دیگر بیشتر زنده نمی‌مانید. چطور شد که تصمیم گرفتید طی این یک‌سال آخر به جای مثلاً سیر و سیاحت به کار نوشتن بپردازید. خیلی ضعیف و کم‌بنیه و مثلاً علیل بودید؟

12) ***Inside Mr. Enderby***

ــ علیل که نبودم هیچ، خیلی هم سرحال و فعّال بودم. (و همین موجب شده بود که در تشخیص دکترها شک کنم) اما برای سیر و سیاحت، پول لازم است و من آن وقتها پول و پله‌ای در بساط نداشتم. فقط در داستانها می خوانید که آدمها طی آن «یک سال آخر» به آن جور کارها دست می زنند. حقیقت این بود که من و زنم به خورد و خوراک و غیره نیاز داشتیم و تنها کاری که از دست من برمی آمد نوشتن بود. (چه کسی در آن وضع حاضر می شد مرا استخدام کند.) زیاد می نوشتم چون کم پول می دادند. اشتیاق چندانی هم نداشتم که شهرت ادبی یا نام نیکی از خود باقی بگذارم.

ــ طی آن سال، در سبک نوشتهٔ شما احتمالاً به علت همین احساس محکومیت به مرگی که داشتید تغییری حاصل نشد؟

ــ گمان نکنم. البته به سنّ و سالی رسیده بودم که از نوعی سبک مشخص داستانی برای خودم برخوردار باشم اما مدتی طول کشید تا یک سبک بخصوص ادبی، سبکی که مثلاً مختص خود من باشد شکل بگیرد. آثاری که در این دورهٔ به اصطلاح «سال واپسین» یا «سال واپسین‌نما» به وجود آمد، با سرعت ــ متوجه هستید که چه می‌گویم ــ با سرعت زیاد نوشته نمی شد، فقط نوعی خرحمالی بود و هر روز بکش کار کردن و خیلی زیاد کار کردن و زحمت کشیدن، آن هم تمام روز و حتی تا نیمه‌های شب. در کارها هم می بایست وقت زیادی صرف کنم، چونکه مردم، هرگاه ببینند که نویسنده‌ای ظاهراً خیلی پرکار است، زود دنبال نشانه‌های بی دقتی و شتاب‌زدگی در کارش می‌گردند و همین چیزها را بهانه می‌کنند. البته چه بسا که بی دقتی اندکی هم به چشم بخورد اما علتش سرعت یا سرعت ظاهری در کار نوشتن نیست بلکه نقائصی در ساختار نوشته است. گمان نمی‌کنم بتوانم یک اثر بخصوصی را بعنوان اثری که مشخصاً در آن «سال واپسین» نوشته شده، مشخص کنم. گمان نمی‌کنم این رمانها از لحاظ کیفیت با رمانهای دیگر من تفاوت چندانی داشته باشند و یقیناً هم من از هیچ نوع تأثیر بخصوص ناشی از این آگاهی بر روی

سبک کار یا شیوهٔ نگارش خودم خبر ندارم.

ــ در بعضی از رمانهای شما شعرهایی هست که از زبان شخصیتهای مختلف کتاب گفته شده است. آیا به این فکر نیفتاده‌اید که مجموعه‌ای از شعرهای خودتان را به چاپ برسانید؟

ــ اخیراً یکی از ترجمه‌های مرا از روی اثری از سیرانو دو برژراک* به روی صحنه آورده‌اند. این اثر، منظوم است و همانطور هم که انتظار داشتم، خوب از کار درش آورده‌اند. اما در نظر ندارم که کتاب شعری جداگانه، از آن شعرهای ناب و عریان و حدیث نفسی بنویسم. احتمال دارد روی چند اثر نمایشنامه‌ای منظوم کار کنم ــ پیر گنت[13] ایبسن، چایکای[14] چخوف مثلاً. هم اکنون هم سرگرم کاری موزیکال روی اولیس هستم. خیلی احتمال دارد که دوباره به کار آهنگسازی بپردازم. هم اکنون از من خواسته‌اند که کنسرتویی برای کلارینت بنویسم. آهنگی که برای آثار سیرانو ساختم هم با استقبال زیادی مواجه شده است.

ــ آیا هیچوقت شده که در طرح رمانهایتان از فرمهای موسیقایی استفاده کنید؟

ــ آه، بله. آدم می‌تواند از فرمهای موسیقایی چیزهای زیادی بیاموزد. من در نظر دارم رمانی به شیوهٔ یک سمفونی کلاسیک ــ مینوئه و غیره بنویسم. انگیزه‌ها همه صرفاً صوری خواهند بود به طوری که آن بخش تکاملی که در آن فانتزیهای جنسی شکل می‌گیرند بتواند بی هیچ وسیلهٔ توصیفی یا ارتباطی، نمایی واقعگرایانه را به دنبال داشته باشد و سپس بار دیگر (اکنون به شکل برگردان) بدون توجیهی روانشناختی یا ترفندی صوری به موضوع پیشین بازگردد.

ــ آهنگسازان برای انتقال یک مفهوم سر و صدای زیاد راه می اندازند. آیا

13) *Peer Gynt* 14) *Chaika*

این تصنیف ادبی بخصوص به شیوه‌ای مشابه شیوهٔ تصنیف یک سمفونی، نمونه‌ای از آن «ترفند صوری» نیست که خواننده‌ای که با موسیقی اندک آشنایی داشته باشد آن را بهتر درک کند؟

ــ به گمان من موسیقی از راههای هنری و مفید دیگری هم می‌تواند به دست اندرکاران آموزش دهد اما خواننده ملزم نیست از اصل و مبدأ این راهها آگاه باشد. مثالی بیاوریم. آهنگسازی با استفاده از یک پردهٔ جناسی یعنی پرده اضافی ششم (جناس از این نظر که این پرده خود پردهٔ هفتم مؤثری هم هست) از مایه‌ای به مایهٔ دیگر تحریر می‌رود. در رمان هم می‌توان با استفاده از عبارت یا مطلبی که در دو صحنهٔ مختلف مشترک باشد، از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر انتقال یافت ــ این کار اتفاقاً بسیار هم متداول است. اگر عبارت یا مطلب در متنهای مختلف، معانی متفاوتی دارد، در موسیقی هم مسأله به همین شکل است.

ــ به نظر می‌رسد که قالب رمان **تصویری از برجها و باروها**[15] به قصد نوعی همانندی با **پاساکاگلیا**[16]ی انیس[17] شکل گرفته باشد. اما آیا ارتباطها و شباهتهای بین ادبیات و موسیقی به طور کلی، ارتباطی بسیار ظریف و باریک نیست؟

ــ قبول دارم که شباهتهای بین موسیقی و ادبیات می‌تواند شباهتهایی بسیار ظریف و باریک باشد اما در مفاهیم صوری کاملاً گسترده و وسیعی مثل شکل سونات و اپرا و غیره ما هنوز برای کشف توانمندیها و امکانات موجود هیچ اقدامی نکرده‌ایم. رمانی که من دارم دربارهٔ ناپلئون می‌نویسم، از نظر صوری تقلیدی از سمفونی شماره ۳ بتهوون **اروئیکا**[18] است ــ تند و پرتحرک و سریع‌الانتقال در موومان اول (تا هنگام تاجگذاری ناپلئون)، آهسته و راحت با ضربه‌های سنگین که یادآور

15) *A Vision of Battlements*
16) Passacaglia
17) Innis
18) Eroica

مارش عزا و تشییع جنازه است، در موومان دوم. این کار چیز خیالبافانه‌ای نیست، کوششی است برای وحدت بخشیدن به مشتی حقایق تاریخی در فضائی نسبتاً محدود به حدود ۱۵۰,۰۰۰ کلمه. و اما در مورد خواننده‌ای که با موسیقی آشنا نیست باید گفت که بین خوانندهٔ آشنا با موسیقی و خوانندهٔ ناآشنا با موسیقی فرق چندانی نیست. من در یکی از رمانهای خود نوشته‌ام «ارکستر در آهنگ رسائی شامل دوازده نت کاملاً متفاوت چرخ می‌زد.» آنها که با موسیقی آشنایند، ناموزونی آهنگ را به گوش خود می‌شنوند و آنها که آشنا نیستند نمی‌شنوند اما البته چیزی وجود ندارد که سردرگم و متحیّرشان کند و یا مانع خواندنشان بشود. من از بازی بیسبال سر در نمی‌آورم اما هنوز هم که هنوز است از خواندن کتاب **طبیعی**[19] اثر مالامود لذت می‌برم. بریج‌بازی نمی‌کنم اما بازی بریج کتاب **ساده‌دل**[20] اثر فلمینگ برایم سرگرم‌کننده است ــ آنچه مهم است عواطف و احساساتی است که منتقل می‌شود نه آنچه بازیکنان با دستهایشان انجام می‌دهند.

ــ تکنیک فیلم و سینما چه تأثیری در نوشته‌هایتان داشته است؟

ــ من از تئاتر بیشتر تأثیر پذیرفته‌ام تا از سینما. صحنه‌هایی که در آثارم می‌آفرینم طولانی‌تر از آن است که برای ارائهٔ صحنه‌های بهم پیوستهٔ سینمایی مناسب باشد اما دوست دارم نخست صحنه‌ای را در ذهن مجسم کنم و بعد آن را روی کاغذ بیاورم، یعنی دوست دارم هر چه را که اتّفاق می‌افتد بعینه ببینم و بعضی از گفت‌وشنودها را بشنوم. من البته برای سینما و تلویزیون مطالبی نوشته‌ام، اما هیچیک خوب از کار درنیامده و آنچنان که باید موفق نشده‌اند. شاید بیش از حد ادبی بوده‌اند یا عیب و ایرادهای دیگری داشته‌اند. تابحال بارها شده که سازندگان فیلمهای تاریخی با من تماس گرفته‌اند که مثلاً گفت‌وشنودی را عوض کنم یا دوباره بنویسم اما بعداً پشیمان شده‌اند و همان گفت‌وشنود اصلی را پذیرفته‌اند.

19) Natural 20) *Moonraker*

**ــ کار تهیهٔ فیلم سینمایی از روی رمانهای اندربی و هیچ چیز مانند خورشید نیست[۲۱] به کجا کشید؟**

ــ کار فیلمبرداری از روی رمان اندربی بکلی منتفی شد چون تهیه کننده اش در جشنوارهٔ سینمایی کان به رحمت ایزدی پیوست. پروژهٔ مربوط به شکسپیر هم موقعی مطرح شد که تشکیلات «برادران وارنر» را داشتند می فروختند و وقتی که صاحب تازهٔ این تشکیلات کارش را از سر گرفت، همهٔ مؤسسات وابسته اش هم لت و پار شدند. با این همه ممکن است دوباره مسأله را پی بگیرند. دست اندرکاران سینما نسبت به گفت‌وشنود هر فیلمی شدیداً حساس و محتاط اند و صادقانه معتقدند که فهم و دریافت فوری معانی واژه‌ها بسیار مهم‌تر از تأثیر وزن و آهنگ و صداهای عاطفی و پراحساس است. زیرکانه چنین وانمود می‌کنند که آدمهای قدیمی و مردم اعصار گذشته اگر آنقدر خوش اقبال بودند که می توانستند مثل امروزیها حرف بزنند، خوب دیگر غمی نداشتند و این کار را می‌کردند و این موقعیت را هم سخت مغتنم می شمردند که خودشان و وقایع ایّام خودشان را از زاویهٔ دید ما ارزیابی کنند. رمان **شیر در زمستان**[۲۲] ظاهراً نمونه و راه‌حلّ موفّقی برای گشودن مشکل گفت‌وشنود قرون وسطائی است اما البته برویهم اثر چندان عمیق و پرارزشی نیست.

ــ آیا در رمانی که هم اکنون سرگرم نوشتنش هستید، هیچ مشکل ویژهٔ زبانشناختی مطرح نشده است که برای استانلی کوبریک هم اشکالاتی فراهم کند؟

ــ رمان **ناپلئون** از نظر مسألهٔ گفت‌وشنود، رمان دشواری است اما احساسی درونی به من هشدار می دهد که باید از نوعی آهنگ کلام و واژه‌هایی استفاده کنم که با آهنگ کلام و واژه‌های زمان ما تفاوت چندانی نداشته باشد مگر نه اینکه دون

21) ***Nothing Like the Sun***
22) ***The Lion in Winter***

ژوانِ بایرون» هم طوری نوشته شده که انگار تقریباً امروزه آن را نوشته‌اند. تصور می‌کنم که حتی سربازهای آن هم به زبان سربازهای امروزی تکلم می‌کنند.

یعنی بهرحال به زبان فرانسه حرف می زنند. و اما دربارهٔ فیلم ناپلئون باید بگویم که کوبریک باید بکوشد راه و روش خود را دنبال کند که البته راه و روش چندان ساده‌ای هم نیست.

ــ آیا در فکر نوشتن رمانهای تاریخی بیشتری هستید؟

ــ دارم روی رمانی کار می‌کنم که قرار است با استفاده از شگرد کار دوس پاسوس» بیانگر حال و هوای دورهٔ ادوارد سوم در انگلستان باشد. معتقدم که رمان تاریخی، آینده و چشم‌انداز بس گسترده‌ای دارد البته مشروط بر اینکه به قلم افرادی مثل ماری رنالت» یا جرجت هییره نباشد. حال و هوای قرن چهاردهم رمان من، عمدتاً با واژه‌های بویایی و احساسی درونی، احیاء و به خواننده منتقل می شود و بیشتر به دلزدگی کلی گرایش دارد تا مثلاً حالت نوستالژی و دلتنگی.

ــ از کدام یک از تکنیکهای دوس پاسوس استفاده می‌کنید؟

ــ رمانی که در نظر دارم بنویسم و برای آن طرحی نود صفحه‌ای هم تهیه کرده‌ام، دربارهٔ «امیر سیاه» است. فکر کردم که خیلی جالب می شود شگرد «دیدگاه عکاسی» و شیوهٔ «فیلمهای کوتاه خبری» دوس پاسوس را به عاریت بگیرم و ببینم با آنها چه می شود کرد، به ویژه دربارهٔ توصیف مرگ سیاه» و کرسی» و «نبرد اسپانیا». تأثیر این کار شاید به این امر منجر شود که دنیای قرن چهاردهم به کهکشان دیگری راه یابد که در آن زبان و ادبیات بنوعی خود را به مرحلهٔ زبان و ادبیات قرن بیستم رسانده باشند. این تکنیک ممکن است البته شخصیتهای تاریخی را بسیار مبهم و تا اندازه‌ای مضحک جلوه دهد اما این در واقع همان چیزی است که من در نظر دارم بیان کنم.

ــ آیا بازگفته های ماری رنالت از اسطوره های یونان، جداً آنقدر بد است که شما می‌گویید؟

ــ خیر. اتفاقاً چندان بد هم نیست، ابداً. مطالب نسبتاً خوب و خواندنی اما توخالی و ظاهرفریبی است که ممکن است به مذاق شما، مثلاً، خوش بیاید. برای من اما اصلاً جالب نیست، همین. بی تردید گناه از من است.

ــ آیا در نظر دارید رمان دیگری دربارهٔ آینده، مثل رمان **پرتقال کوکی**، یا **نطفهٔ دلخواه**[۲۳] بنویسید؟

ــ طرحی برای رمانی که دربارهٔ آینده باشد ندارم بجز البته رمان کوتاه جنون‌آمیزی که در آن انگلستان به صورت تماشاخانهٔ کوچکی که امریکا آن را می چرخاند درآمده است.

ــ آیا انگلستان به همین راحتی دارد به صورت یک بوتیک توریستی گت و گنده به صورت ایالت پنجاه و یکم درمی آید؟

ــ من همیشه اینطور فکر می‌کردم که انگلستان به صورت جهانی درخواهد آمد که مردم مدام از آن دیدن می‌کنند. مثل آن جزیرهٔ کتاب **مری روز**[۲۴] اثر جی. ام. باری* ــ اما حالا می بینم که بسیاری از چیزهایی که ارزش دیدن داشت ــ چیزهای قدیمی ــ رفته رفته از بین می روند، بطوری که انگلستان می تواند به صورت یک لوس‌آنجلس بزرگ درآید، یعنی همهٔ بزرگراهها به خودی خود اهمیت بیشتری پیدا می‌کنند تا اینکه بخواهند در واقع به مقصد معینی برسند. انگلستان اکنون دارد به شکل و قالب اروپا درمی آید و نه ــ آنطور که زمانی انتظار داشتم و حتی امیدوار

23) ***The Wanting Seed***
24) ***Mary Roze***

بودم ــ به شکل امریکا و به گمانم رفته رفته دارد اروپازده می شود، بی آنکه از فضیلتهای اروپا برخوردار شود. سلسله اعشاری سکه ها خود مشکل عظیمی است و بزودی آبجو را هم لیتر لیتر جیره‌بندی می‌کنند، مثل کتاب **هزار و نهصد و هشتاد و چهار**. دیگر شراب ارزان و توتون فله هم پیدا نخواهد شد. مسألهٔ جذب در میان است چون انگلستان یا باید دیگران را جذب کند یا خودش جذب شود. این است که ناپلئون را باید برندهٔ واقعی دانست.

ــ اشاره‌ای کردید که رمان **پرتقال کوکی** در چاپ انگلیسی اش یک فصل نهائی دارد که در چاپ امریکایی آن موجود نیست. از این بابت ناراحت نیستید؟

ــ چرا، اصلاً دوست ندارم کتابی داشته باشم که دو چاپ متفاوت داشته باشد. چاپ امریکایی یک فصل کم دارد و از این لحاظ هدف و طرح ریاضی کتاب بهم خورده است. همچنین نظریهٔ شورش جوانان به عنوان فرآیندی که باید آغاز شود و به اوج برسد و سپس خاتمه یابد در چاپ امریکایی حذف شده است و کتاب را تا سطح یک مثل و داستان پندآمیز پایین آورده است حال آنکه قصد من نوشتن یک رمان، به تمام معنی آن بوده است.

ــ در فصل بیست و یکم کتاب چه اتفاقاتی رخ می‌دهد؟

ــ در فصل بیست و یک، الکس دوران جوانی را پشت سر می‌گذارد و بر می بالد و می فهمد که شورش و خشونتِ بیش از اندازه، سرانجام به چیزی ملال‌آور می انجامد و دیگر وقت آن رسیده است که اهل و عیالی دست و پا کند و نورچشمی عزیزدُردانه ای پس بیندازد که او را «بابا» صدا کند. قرار بود کتاب، یک همچو پایان محتوم و کاملی داشته باشد اما در امریکا هیچکس با یک همچو پایانی موافق نبود.

ــ آیا استانلی کوبریک به فکر ساختن فیلمی از روی نسخهٔ انتشارات «هینه‌من» در انگلستان نیفتاد؟

ــ کوبریک، به نیمه‌های کار فیلمبرداری که رسیده بود از وجود آن فصل آخر باخبر شد و آن موقع دیگر خیلی دیر شده بود که مفهوم کلی را تغییر دهد. از آن گذشته او هم چون امریکایی است، موضوع فصل آخر را نمی‌پسندد و اصلاً آن را وصلهٔ ناجوری می‌پندارد. حالا هم البته نمی‌دانم چکارش باید کرد اما خودمانیم، کتاب مال ده دوازده سال پیش است و دیگر نباید زیاد مته به خشخاش گذاشت.

ــ به این فکر نیفتادید که کتاب را به صورت کاملی در اینجا چاپ کنید؟

ــ چرا، ولی دربارهٔ خود کتاب کمی تردید داشتم یعنی وقتی کتاب را تمام کردم، مباشرم، با کمال حیرت حاضر نشد آن را به ناشری بدهد و ناشرهایی هم که اینجور کتابها را در انگلستان چاپ می‌کردند، رغبت چندانی به چاپ آن نشان ندادند. این بود که وقتی ناشر امریکایی حاضر شد کتاب را با حذف آن فصل آخر چاپ کند، دیدم دیگر صلاح نیست موضوع را کِش بدهم. راستش خودم هم مردد بودم و چون با موضوع کتاب خیلی قاطی شده بودم، نمی‌توانستم نظر درستی بدهم. این بود که پیش خودم گفتم نکند درست بگویند؟ چون نویسندگان معمولاً دربارهٔ ارزش کتاب خود (به ویژه پس از نوشتن) قدری دودل‌اند و نمی‌توانند با قاطعیت در بارهٔ آن نظر بدهند. شاید هم اصلاً در آن هنگام ضعف نشان دادم و زود تسلیم شدم اما آن وقتها مسألهٔ مالی هم برایم مهم بود. دلم می‌خواست کتاب در امریکا چاپ شود و پول و پله‌ای نصیبم کند. این بود که قبول کردم. نمی‌دانم حالا هم باید به آن گردن بنهم یا نه، اما منتقدان طاق و جفت آنقدر در گوشم خوانده‌اند که کتاب به شکل امریکایی‌اش بهتر است که بناچار با خودم می‌گویم «باشد. لابد آنها بهتر می‌دانند.»

ــ آیا اشکالی ندارد که یک ناشر امریکایی، چاپ زرکوبی از کتاب در نسخه‌های کم همراه با آن فصل آخر به صورت نوعی ضمیمه منتشر کند؟

ــ خیر، به گمانم اشکالی ندارد. بهترین راهش البته این است که نسخه‌ای همراه با آن فصل آخر اما با شرح و توصیف کامل و لازم چاپ شود. ناشران آثار من به دلایلی که برایم روشن نیست زیربار این کار نمی روند. خیلی مایلم که از نظریات یک خوانندهٔ متوسط، مثلاً یک دانشجوی امریکایی دربارهٔ تفاوت این دو نسخه باخبر بشوم. چون در حال حاضر اصلاً نمی توانم دربارهٔ درستی یا نادرستی تصمیم آن موقع خودم نظر روشنی داشته باشم. نظر خود شما چیست؟ شما در این باره چه فکر می‌کنید؟

ــ من وجود فصل آخر را بلا اشکال نمی بینم، زیرا درعین حالی که مفهوم کاملاً متفاوتی برای کل اثر بدست می دهد، بعد از آن قیام و رستاخیز شستهٔ رُفتهٔ الکس در فصل بیستم، به صورت وصلهٔ ناجوری بنظر می رسد.

ــ بله.

ــ با اینهمه فصل آخر باید در کتاب باشد چون با حذف بخشی از متن، معنا و مفهوم اثر بکلی تغییر می‌کند.

ــ باری، بدترین نمونه‌ای که من از اینگونه چاپهای غیرقابل توجیه سراغ دارم، کتاب **پایان مراسم سان**[۲۵] اثر فورد مادوکس فورده است. در چاپ انگلیسی این اثر که توسط انتشارات «بادلی هد» منتشر شده گراهام گرین به عنوان ویراستار ناشر ترجیح داده است که رمان **پایان مراسم سان** را به صورت یک اثر سه گانه منتشر کند و چنین

25) ***Parade's End***

اظهارنظر کرده است که رمان آخر یعنی رمان شیپور عزا[۲۶] به گمان او به این مجموعه نمی خورد و معتقد است که اگر خود فورد هم زنده بود، نظر او را می پذیرفت. از این رو به خود اجازه داده که رمان آخر را بکلی از مجموعه حذف کند. به گمان من نظر گرین درست نیست. این اثر یک مجموعهٔ چهارگانه است و کل رمان بدون آن کتاب آخری بالکل ناقص است. خود فورد هم هر چه دلش می خواسته بگوید. قضاوت نویسندگان را در این گونه موارد نباید همیشه جدّی پنداشت. نویسندگان غالباً می‌کوشند که خود را نسبت به کتابهایشان بی اعتنا نشان دهند. لابد دیگر آنقدر از آثارشان دلزده شده‌اند که دیگر حاضر نیستند به هیچ قضاوت جدّی دربارهٔ آنها بنشینند. این مشکل موقعی روشن‌تر می شود که آدم کتاب مشتی خاک[۲۷] اثر اولین وو را بخواند. زیرا بخش پایانی وحشتناک رمان (وقتی که تونی لاست[۲۸] تمام اوقات خود را صرف خواندن آثار دیکنز برای موجودی نیمه انسان در جنگل می‌کند) قبلاً به صورت یک داستان کوتاه نوشته شده بود و اگر کسی این داستان کوتاه را خوانده باشد، آنگاه نظر عجیب‌تری نسبت به کل کتاب خواهد داشت. این مسأله موجب می شود که فکر کنیم این اثر با بهم چسباندن دو مطلب جداگانه شکل گرفته است و آن موجود هیولا و غول‌پیکر پایان کتاب بطور طبیعی از درون کتاب بیرون نجوشیده بلکه آگاهانه از اثر دیگری به اینجا منتقل شده است. شاید صلاح نباشد آدم تا این حد به این گونه مسائل بیندیشد و دقیق شود، هر چند البته نمی توان بکلی هم از آن چشم پوشید. اما وجود این دو نسخهٔ متفاوت کتاب **عاقبت همهٔ زندگان**[۲۹] اثر ساموئل باتلره به نوعی مشکل‌آفرین شده است. کدام نسخه را باید مهمتر و معتبرتر بدانیم؟ کدام نسخه صحیح‌تر است؟ بهتر است فقط با یک اثر سروکار داشته باشیم. یعنی از آنچه در ورای این ماجراها می‌گذرد اصلاً باخبر نباشیم.

ــ آیا این حرف شما به این معنا نیست که با چاپ کامل رمان **پرتقال کوکی** دارید به نوعی مخالفت می‌کنید؟ صرفاً به این علت که آن نسخهٔ بیست فصلی، حالا دیگر در ذهن همهٔ خوانندگان جا خوش کرده است؟

26) *The Last Post*
27) *A Handful of Dust*
28) Tony Last
29) *Way of All Flesh*

ــ نمی دانم، هر دو نسخه در واقع مطرح اند. این هر دو نسخه به گمان من به یک معنا تفاوت بین شیوهٔ زندگی انگلیسی با شیوهٔ زندگی امریکایی را نشان می دهند. چه بسا که با بحث دربارهٔ تفاوت بین این دو رمانی که به دو شکل مختلف ارائه شده اند، بتوان به چیزهای خیلی عمیق تری پی برد. یعنی نمی توانم قضاوت درستی بکنم.

ــ در رمان **پرتقال کوکی** و به ویژه در رمان **اندربی** کوشش زیادی به خرج رفته است که از فرهنگ جوانان و موسیقی جوانان بنحو استهزاآمیزی تقلید شود. آیا در آنها چیز مثبتی نمی بینید؟

ــ من از هر چه آشکارا بی دوام و زودگذر است و با اینهمه طوری نشان داده می شود که از نوعی ارزش پنهان بهره دارد متنفرم. برای مثال گروه بیتلها. آگاهی بسیاری از جوانان به ویژه در زمینهٔ موسیقی بر اساس معلومات سنّتی بسیار اندک و ناچیزی استوار است و غالباً هم آنها نادانی خود را به صورت یک فضیلت بزرگ جلوه گر می سازند. این آدمهای بیسواد را مثلاً از نظر موسیقی در نظر بگیرید که خود را به عنوان «آهنگساز» قالب می‌کنند. جوانها تا بخواهی مقلّد و همنوا گرند و به ارزشهای اصیل کم توجه، و بیشتر غرّه از مطرح شدن اند تا چیزی خلق کردن، ولا مصبها تا بخواهی از خود مطمئن که فقط آنها هستند که همه چیز را می دانند و بس!

ــ شما هم در یکی از دسته های موسیقی جاز نوازنده بوده اید. آیا امیدی هست که علاقهٔ جوانها به موسیقی راک موجب شود که احتمالاً نظر آنها به موسیقی جاز یا حتی موسیقی کلاسیک جلب شود؟

ــ من هنوز هم جاز می زنم و بیشتر روی آلتی الکترونیکی و چهار اکتاوی، و ترجیح می دهم که نوازنده باشم تا شنونده. دوست دارم رمانی بنویسم دربارهٔ یک پیانیست جاز یا بهتر بگویم دربارهٔ پیانیست میخانه که خودم زمانی بودم همانطور که

پدرم بود. گمان نکنم که راک کسی را به موسیقی جاز رهنمون شود. جوانها سلیقهٔ مأیوس کنندهٔ خشک و ثابتی دارند. عاشق کلام‌اند حال آنکه جازِ بی کلام هم خوب در دلها جا باز می‌کند.

ــ در دو تا از رمانهایتان، دو شخصیت کلام‌پرداز یعنی شکسپیر و اندربی از موز یا الهه شعر الهام می‌گیرند. اما شما در جایی گفته‌اید که مایلید از کتابهایتان به عنوان «آثاری ساختهٔ دست بشر برای فروش» نام ببرید.

ــ الههٔ شعری که در رمان هیچ چیز مانند خورشید نیست از آن نام برده می شود، الههٔ شعر واقعی نیست ــ سیفلیس است. دختری که در رمان اندربی ظاهر می شود خود یک سکس ناب است که همچون سیفلیس، به نوعی با فرآیند آفرینشی سروکار دارد. مقصودم این است که نمی توان هم نابغه بود و هم از لحاظ جنسی عنین. من هنوز فکر می‌کنم که الهام از عمل ساخت یک کار هنری یا یک کار حرفه‌ای نشأت می‌گیرد.

ــ آیا آثار هنری فرآوردهٔ غریزهٔ جنسی نیرومندی هستند؟

ــ بله. به گمان من هنر غریزهٔ جنسی تلطیف و تصفیه شده‌ای است. نمی توان کشیشی اخته و نیز هنرمندی اخته بود. من مدتی دریک بیمارستان روانی که پر از بیماران مخبط و مبتلا به سیفلیس مغزی بود کار می‌کردم و همانجا علاقه‌مند به مطالعه در بارهٔ سیفلیس شدم. بعدها به این نتیجه رسیدم که بین بیماریهای آمیزشی و استعدادهای شگرف نوعی ارتباط وجود دارد. بیماری سل هم نوعی انگیزه‌های شاعرانه به وجود می آورد. کیتس* به این هر دو بیماری مبتلا بود.

ــ نکند علاقهٔ شما به کتاب دکتر فاوست اثر مان موجب شده است که در اثرتان از سیفلیس و سایر بیماریها نام ببرید؟

ــ من از تزمان در کتاب **دکتر فاوست** تأثیر زیادی گرفته‌ام اما هرگز نخواسته‌ام که خودم سیفلیس بگیرم تا مثلاً واگنر یا شکسپیر یا هنری هشتم بشوم. بهای بدست آوردن بعضی چیزها گران‌تر از آن است که آدمی به آن گردن نهد. آه، لابد میل دارید چند نمونه از استعداد آن بیماران مبتلا به سیفلیس را برایتان بازگو کنم. یکی از آنها خودش را به شکل نوعی «اسکریابین»* درآورده بود. یکی دیگر چنان حافظهٔ نیرومندی داشت که می‌توانست حتی روز و هفتهٔ تمام وقایع مهم تاریخی را هم نام ببرد. شخص دیگری به سبک کریستوفر اسمارت* شعر می‌نوشت. بسیاری از بیماران در ایراد خطابه و سخنرانی معرکه بودند و دروغهای شاخدار و غریبی بهم می‌بافتند. انگار آدم در تاریخ هنر اروپا محبوس بود و نیز در مسائل سیاسی اروپا.

ــ در رمانهایتان هم هیچیک از این نمونه‌ها را آورده‌اید؟

ــ زمانی قصد داشتم رمانی طولانی دربارهٔ زندگی بیماران روانی در تیمارستانها بنویسم، چیزی مثلاً شبیه **کوه جادو**[30] اثر توماس مان. شاید هم روزی شروعش بکنم. البته مشکل در این است که کار به نوعی جنبهٔ سیاسی پیدا می‌کند. از کجا که آثاری مثل **بخش سرطان**[31] اثر آلکساندر سولژنیتسین را مثلاً در اذهان زنده نکند. همچنین ممکن است بخش کاملاً مشخصی از میان بیماران و کارکنان بیمارستان را نمایش دهد. انگار آدم به دادوستد نوعی تمثیل سیاسی می‌پردازد. کار اصلاً دشواری نیست. با اینهمه چیزی که در بیمارستانهای روانی ویژهٔ مبتلایان به سیفلیس مغزی برای من جالب است، رابطه‌ای است که بین بیماری و استعداد هنری وجود دارد. پاره‌ای از مهارتهای شگفت‌انگیزی که این بیماران از خود نشان می‌دهند ــ این استعدادهای جنون‌آمیز و شگفت، همه از بیماری سیفلیس مایه گرفته است. من این مسأله را در یکی دو رمان خود یا دست کم در یک رمان بطور قطع دنبال کرده‌ام، اما اگر قرار باشد که با تفصیل بیشتر به آن بپردازم به مطالعات ژرف‌تر و پژوهشهای

30) Magic Mountain
31) *Cancer Ward*

اساسی تری نیاز دارم که هنوز امکانش برایم میسر نشده است. گمان هم نمی‌کنم که بشود آن را به صورت یک رمان مستند گونه درآورد، به صورت بیان عادی و طبیعی آنچه در اینگونه بیمارستانها می‌گذرد، اما موضوع طوری است که به نوعی نمادین بنظر می آید و با معانی ژرف‌تر و درونی تری ارتباط پیدا می‌کند. البته آدمی نمی داند که این معانی چه خواهند بود اما در زیر رویهٔ طبیعی رمان کوه جادو بی شک معانی ژرف‌تری نهفته است. من البته نمی خواهم از این رمان تقلید کنم، ناچار باید منتظر ماند و گاهی هم ــ با عرض معذرت ــ باید زمانی دراز منتظر ماند تا تجربهٔ آدمی خودش را به شکلی کارآمد بروز دهد، به شکلی که بتواند در قالب چیزی شبیه یک کار هنری بگنجد.

ــ در این مسأله تضادی نمی بینید که از یک سو نویسندهٔ خلاقی مثل جویس را به عنوان یکی از الگوها و سرمشقهای ادبی خود برمی‌گزینید و از سوی دیگر خودتان را به عنوان یک نویسندهٔ باصطلاح «گروب استریت»• معرفی می‌کنید؟

ــ چه تضادی؟ من در واقع هیچگاه به جویس به صورت الگوی ادبی خود نگاه نکرده‌ام. جویس را نمی توان الگو قرار داد و از او تقلید کرد و در آثار من نیز اثری که نشانهٔ تقلید از آثار جویس باشد دیده نمی شود. تنها چیزی که می شود از جویس آموخت، استفادهٔ دقیق و ماهرانه از زبان است. نویسندهٔ «گروب استریت» یعنی دکتر جانسون و نویسندگان مفلوکی که در روزنامه‌ها ستونی برای نوشتن مطالب سفارشی در اختیار دارند. دکتر جانسون هم شیفتهٔ زبان و آگاه به کم و کیف مسائل زبانی بود و با تسلّط آن را به کار می برد.

ــ شما در بارهٔ آثار جویس یقیناً مطالعات دقیق و موشکافانه‌ای انجام داده‌اید. آیا فکر می‌کنید آگاهی بیشتر از آثار او، درهای بیشتری را به روی خواننده می‌گشاید؟

ــ جویس فقط چند درِ باریک به دنیای تنگ خویش گشوده است، تجربیاتش فقط برای شخص خودش بوده است اما همهٔ رمانها به نوعی تجربی هستند و رمان بیداری فینه گانها تجربهٔ آنچنان شکوهمندتری از مثلاً رمان سیاه جفتک زن[۳۲] اثر رونالد فیربنک[۳۳] یا زن مقلدش[۳۴] اثر جان کولییر[۳۵] نیست. بیداری فینه گانها فقط به لحاظ زبان و بیانش، شکوهمند بنظر می آید. رمان ام اف هم، باور بفرمایید، رمان تجربی کاملاً اصیلی است.

ــ آیا کوشش جویس در اینکه یک رمان کامل را تماماً به مسألهٔ «ناخودآگاهی» اختصاص دهد، چیزی بیشتر از یک تجربهٔ زبانی صرف نیست؟

ــ البته که هست. دنیای بیدار به این جهت تنگ است که خفته است و فقط روی یک سلسله انگیزه‌های یکسان ثابت مانده است و شخصیتهای بسیار معدودی دارد.

ــ آیا نویسندگان معاصر می توانند پاره‌ای از تکنیکهای جویس را بی آنکه بخواهند صرفاً از او تقلید کنند به کار گیرند؟

ــ نمی توان از تکنیکهای جویس سود جست بی آنکه خود جویس بود. تکنیک و مصالح کار در واقع یکی است. نمی توانی بی آنکه خود بتهوون باشی مثل بتهوون آهنگ بسازی.

ــ آیا آثار شما اصلاً از نابوکف تأثیر پذیرفته است؟ از لولیتا خیلی تعریف می‌کنید.

32) ***Prancing Nigger*** 33) **Ronald Firbank**
34) ***His Monkey Wife*** 35) **John Collier**

ــ خواندن لولیتا به آن معنا بود که من از استفاده از شگردهایی که در رمان حق یک پاسخگویی[۳۶] بود، لذت می بردم. من از نابوکف چندان تأثیری نپذیرفته‌ام و چنین قصدی هم ندارم. پیش از آنکه اصلاً از وجود او باخبر شوم، همینطور می نوشتم که حالا می نویسم. اما هیچگاه هیچ نویسندهٔ دیگری در این ده دوازده سالهٔ اخیر تا این حد مرا مجذوب خود نکرده است.

ــ با اینهمه شما را «نابوکف انگلیس» نامیده‌اند. شاید بخاطر آن حال و هوای جهانشمولی و جهان‌وطنی و نیز بخاطر مهارتها و ابداعات کلامی آثار شما.

ــ مشابهتی وجود ندارد. او روسی است و من انگلیسی. گاهی پاره‌ای از ذوقیات طبیعی ما انگار با هم جور درمی آید اما آثار او به نظرم خیلی تصنّعی است.

ــ از چه لحاظ؟

ــ نابوکف در صحنهٔ وسیع جهانی، آدمی است که طبیعتاً لباس فاخری به تن دارد. من اما هنوز جوانی ایلیاتی هستم که می ترسم لباسهای اعیانی بپوشم. همهٔ نوشته‌ها البته تصنعی هستند و هنرنماییهای نابوکف فقط در زمینهٔ داستان‌پردازی موفق است. گفت‌وشنودهایش همیشه طبیعی و استادانه است (هرگاه که بخواهد چنین باشد البته)، آتش بی‌فروغ را فقط به این دلیل رمان می نامیم که واژهٔ دیگری برای تعریف آن در دست نداریم. کار ادبی استادانه‌ای که شعر است و گزارش و یادداشتهای روزانه و تمثیل و ساختار صِرف. اما متوجه شده‌ام که بیشتر مردم دوباره به خواندن شعر گرایش پیدا کرده‌اند و نه آنچه در زمینهٔ شعر است. این کتاب البته شعر قشنگی است. عیب کار نابوکف به گمان من این است که بیانش گاهی سبکی قدیمی پیدا می‌کند، یعنی لحن و آهنگ کلام طوری است که انگار

36) *The Right to an Answer*

نوشته‌های هویسمان، برای او نوشته‌هایی امروزی است و ارزش تقلید دارد. نثر جان آپدایک هم گاهی به همین روال کهنه و قدیمی می‌شود. عیب دیگر نابوکف کاربرد واژه‌های پر طمطراق و ایماژهای شکوهمند است که البته رزن و آهنگ آن فاقد قدرت لازم است.

ــ آیا نابوکف را می‌توان با جویس در طراز اول قرار داد؟

ــ نابوکف در تاریخ ادبیات در میان مردان نامی و بزرگان ادب جای مهمی نخواهد داشت و هیهات که بتواند با جویس در یک ردیف قرار گیرد.

ــ این اواخر با نویسندهٔ تازه‌ای برخورد نکرده‌اید که به نظرتان در آینده نویسندهٔ بزرگی از کار درآید؟

ــ در انگلستان که کسی به فکرم نمی‌رسد. مشکل نویسندگان امریکایی هم این است که پیش از آنکه درخور مقام «بزرگ» شوند، چشم از جهان فرو می‌بندند ــ ناتانیل وست، اسکات فیتز جرالد، و غیره. می‌لر زندگینامه نویس بزرگی می‌شود. الیسون اگر فقط بیشتر بنویسد، بزرگ خواهد شد و تک و توکی نویسندگان انسانگرای دیگر مثل هِلِر.

ــ نویسندگان امریکایی در همان اوائل کارشان دست کم زود به خاموشی می‌گرایند. به نظر شما نوشتنِ فقط یک کتاب می‌تواند موجب شود که نویسنده‌ای به کسب لقب «بزرگ» نائل آید؟

ــ هر کسی می‌تواند کتابی بنویسد که دست برقضا کتاب بزرگی هم از کار درآید اما این کار از او یک نویسندهٔ بزرگ نمی‌سازد. او را فقط می‌توان نویسندهٔ یک کتاب بزرگ نامید. کتاب عاقبت همهٔ زندگان اثر ساموئل باتلر رمان بزرگی است اما هیچکس تا حالا باتلر را یک رمان‌نویس بزرگ ننامیده است. به گمان من هر

نویسنده‌ای باید دامنهٔ کارش بسیار گسترده باشد و نیز بسیار ژرف تا بتواند رمان‌نویس بزرگی از کار درآید.

ــ فیتز جرالد آیا رمان بزرگی نوشته است؟

ــ کتابهای فیتز جرالد به گمان من هیچیک آثار بزرگی نیستند ــ سبک کارش زیادی رمانتیک است و با آن طراوت شگفت‌انگیز دید و بینشی که در همینگوی می بینید فاصلهٔ زیادی دارد ــ همینگوی رمان‌نویس بزرگی است. اما او هیچگاه رمان بزرگی ننوشت (رمان کوتاه بزرگ چرا). من فکر می‌کنم امریکا دوست دارد که هنرمندانش در جوانی بمیرند، به کفارهٔ آن گناهان امریکای مادی گرا. در انگلستان، جوانها بیشتر در ایرلند و ویلز می میرند، مثل دیلن توماس* و بهان* اما حقیقتاً من از این رکود دنیای ادبی امریکا چیزی سر درنمی آورم. رکود الیسون یا سالینجر مثلاً که ظاهراً ربطی هم به مسائل مالی و اقتصادی ندارد (به خلاف نویسندگان انگلیسی که چون از تسهیلات و بورسهای دانشگاهی محروم‌اند، معمولاً به علت فشارهای مالی دست به نوشتن می زنند) و با خیال راحت می توانند حملات و انتقادهای کوبندهٔ منتقدان را به اثر تازهٔ خود که به خوبی آخرین اثر (یا نخستین اثر) از کار در نیامده برتابند. نویسندگان امریکایی وقتی که در حالت «رکود» یا «سترونی» بسر می برند، به میخوارگی روی می آورند و مستی ــ که خود جانشین یا رقیبی برای هنر است ــ حالت رکود و سترونی را شدت می بخشد. من از زمانی که همسر اولم به علت افراط در میخوارگی (که تازه به اندازهٔ من هم نمی خورد) در اثر بیماری کبد درگذشت، دیگر چندان رغبتی به مشروب ندارم اما سیگار تا بخواهی می‌کشم که احتمالاً بدتر از روزی پنج لیوان مارتینی است.

ــ شما از دفوه به عنوان یک رمان‌نویس و ژورنالیست فعال به نیکی یاد کرده‌اید و همچنین استرن* را به عنوان یک نویسندهٔ خوب ستوده‌اید. مگر این نویسندگان قرن هجدهمی چه خصوصیت ویژه‌ای دارند که نظر شما را تا بدین حد به خود جلب کرده‌اند؟

ــ از دفو به این علت تمجید می‌کنم که نویسنده‌ای سختکوش بود. استرن را هم به این علت می‌ستایم که آنچه را امروز نویسندگان فرانسوی با تلاشی ناموفق می‌کوشند انجام دهند در آن زمان به نحو احسن انجام داد. نثر قرن هجدهمی از نشاط و سرزندگی و میدان بردی وسیع برخوردار است. باستثناء فیلدینگ• البته. نویسندگان قرن هجدهم احساساتی اند اما در نوشته‌های خود شگردها و تدابیر زیادی بکار گرفته‌اند. استرن و سویفت• (که به قول جویس باید نام‌شان را با هم عوض می‌کردند) کسانی هستند که همیشهٔ خدا می‌توان از لحاظ تکنیکی از آنها چیزها آموخت.

ــ حالا که صحبت از فرانسویها شد خوب است این نکته را مطرح کنم که به نظر می‌رسد بعضی از کتابهای شما، از لحاظ اندیشه و مفهوم درونی بیشتر در خط سنّت ادبی فرانسوی است تا هر خط دیگری. آیا همین مسأله مانع شهرت بیشتر آثار شما در انگلستان و امریکا نشده است؟

ــ رمانهایی که من نوشته‌ام در واقع از نوعی نحوهٔ تفکر کاتولیکهای قرون وسطائی برخوردارند که مردم، امروزه دیگر آنها را نمی‌پسندند. خدا نکند که این نحوهٔ تفکر «فرانسوی» باشد. اگر این رمانها خوانندگان زیادی ندارند، علتش این است که واژه‌های قدیمی زیادی در آنها به کار گرفته شده است و مردم دوست ندارند وقتی که رمان می‌خوانند، دم به دم به فرهنگ لغت مراجعه کنند. بهرحال، من که اهمیت چندانی به این مسأله نمی‌دهم.

ــ این تأکید بر مسألهٔ نحوهٔ تفکر کاتولیکها، تا حدودی موجب شده است که غالباً رمانهای شما را به رمانهای اولین وو تشبیه کنند حال آنکه شما در جایی نظر داده‌اید که مفاهیم اریستوکراتیک کاتولیکی وو از جذّابیّت چندانی برخوردار نیست. نظرتان دربارهٔ آثار وو چیست؟

ــ نحوهٔ تفکر کاتولیکی وو که من از آن چندان دل خوشی ندارم، همانطور که همهٔ کاتولیکهای مادرزادی از کاتولیکهای تازه به این دین گرویده دل خوشی ندارند، همان چیزی است که من در آثار او نمی پسندم. در واقع همین مسأله است که به شمشیر افتخار او صدمه می رساند.

ــ به کتاب بازدیدی دوباره از برایدزهد غالباً به خاطر همین نکته و نیز مسألهٔ احساساتی و سوزناک بودنش ایراد می‌گیرند اما رمان شمشیر افتخار را بعضیها بهترین رمان انگلیسی در بارهٔ جنگ جهانی دوّم می دانند. کاتولیک بودن وو (یا گای گروچ بک قهرمان کتاب) چگونه می تواند رمان را تضعیف کند؟

ــ کاتولیک بودن گروچ بک، شمشیر افتخار را وابسته به یک تیره یا فرقهٔ معینی می‌کند، یعنی درست است که ما از عقیدهٔ اخلاقی گروچ بک در بارهٔ جنگ باخبر می شویم، اما این امر به خودی خود کافی نیست. ما به چیز دیگری نیاز داریم که در جایی و برای مذهب نهفته است. در زمانهٔ ما این خود ضعفی است که مسألهٔ خداشناسی مذهب کاتولیک را اساس یک رمان قرار دهیم زیرا در این صورت معنی اش این است که همه چیز پیشاپیش ساخته و پرداخته شده و نویسنده دیگر نباید خود به تفکر بپردازد. ضعف رمان جانِ کلام اثر گراهام گرین از شیفتگی نویسنده اش به الهیات سرچشمه می‌گیرد: رنج و عذابی که قهرمان کتاب تحمل می‌کند، در واقع همان رنج و عذاب الهیات است که خارج از حوزهٔ تنگ مذهب کاتولیک از اعتبار چندانی برخوردار نیست. وقتی من آثار وو و گرین را به دانشجویان مسلمان خودم در مالایا درس می دادم، آنها از طرح این مسائل خنده شان می‌گرفت و می‌گفتند آدمی اگر نیاز داشته باشد و به مصلحت خود ببیند چرا نباید دو زن اختیار کند. وقتی آدم با زنی که همسرش نیست همخوابه می شود، چرا نباید آن تکه نان تبرک شده ای را که کشیش به او می دهد بخورد. این دانشجویان البته هیچگاه به قهرمانان تراژدیهای یونان و دورهٔ الیزابت نمی خندیدند.

ــ آیا فرق بین یک کاتولیک مادرزادی با کاتولیکی که تازه به این دین گرویده، تا بدان حد روی آثار نویسنده‌ای تأثیر می‌گذارد که مثلاً جنابعالی رمان‌نویسی مثل فرانسوا موریاک* را به گراهام گرین ترجیح بدهید؟

ــ انگلیسیهایی که به دین کاتولیک می‌گروند شدیداً شیفتهٔ حالات جادویی و شکوهمند آن می شوند و حتی حالات جادویی بیشتری از آنچه در واقع در دین کاتولیک است، از آن انتظار دارند ــ مثل وو که همیشه در رؤیای یک آریستوکراسی کاتولیک کهنسال انگلیسی به سر می برد یا گرین که بسیار بی اعتنا و خونسرد، همواره دلمشغول مسألهٔ گناه است. دلم می خواست موریاک را به عنوان نویسنده، بیشتر می پسندیدم. حقیقت این است که من نویسندگان تازه به دین کاتولیک گرویده را بر کاتولیکهای مادرزادی ترجیح می دهم، چونکه دست بر قضا اینها رمان‌نویسان بهتری هستند. وقتی من آثار گرین را می خوانم، می‌کوشم فراموش کنم که او کاتولیک است. خود او هم، به گمانم حالا دیگر به یک همچو نتیجه‌ای رسیده است. کتاب کمدینها[۳۷] نوعی برگشت به مسائل فلسفی است. سفرهایی با عمه‌ام[۳۸] به نحوی دلپذیر رها از هرگونه اخلاقیات است، به استثناءِ البته نوع ظریف و زیبایی از اخلاقیات واژگونه.

ــ در مقاله‌ای که دربارهٔ وو نوشته بودید به «آن پیرایشگری پنهان و در کمین نشستهٔ هر کاتولیک انگلیسی» اشاره کرده‌اید. آیا آثاری از این پیرایشگری پنهان را در نوشته‌های خودتان نمی بینید؟

ــ البته که می بینم. ما انگلیسیها کاتولیک بودن خود را خیلی جدّی می‌گیریم. حال آنکه ایتالیاییها و فرانسویها مسأله را چندان جدّی تلقی نمی‌کنند و همین است که ما را تا بدین حد جدّی و نگران و وسواسی کرده است. ما جداً مجذوب و مرعوب

37) *Comedians*
38) *Travels With My Aunt*

جهنم هستیم ــ شاید که این حالت، خصیصهٔ مردم شمال اروپا باشد ــ و هرگاه که مثلاً مرتکب زنائی می شویم تا مدتها به آن فکر می‌کنیم و خودمان را می خوریم. من در این مورد آنچنان پیرایشگرانه فکر می‌کنم که نمی توانم شرح بوسهٔ آبداری را بنویسم و از شرم سرخ نشوم.

ــ آیا به نظر شما در کاربرد زبان برای توصیف بعضی موضوعهای حسّاس، ضابطه و محدودیتی وجود دارد که نویسنده از آن تخطی نکند؟

ــ مخالفت من با توصیف جزئیات صحنه های عاشقانه احتمالاً بخاطر این است که عشق‌ورزیهای جسمانی برای من از آنچنان حرمتی برخوردار است که اصلاً دوست ندارم غریبه ها به حریم آن راه یابند. زیرا بهرحال، وقتی که ما جزئیات یک همآغوشی را توصیف می‌کنیم، در واقع داریم تجربه های شخصی خودمان را شرح می دهیم. من خلوت زندگی خصوصی خودم را دوست دارم. به گمان من سایر نویسندگان هم باید آنچه در این زمینه از دست‌شان برمی آید انجام دهند و اگر بتوانند ــ همانطور که یکی از دخترهای امریکاییِ دانشجوی من انجام داد ــ ده صفحه‌ای در بارهٔ مسألهٔ خودارضائی مثلاً سیاه کنند، بی آنکه خود از توصیف آن مشمئز شوند کار شایسته‌ای کرده‌اند. اما به گمان من از بیان هوشمندانه و استادانهٔ ریزه کاریها و ظرافتهای صحنه هایی که در نظر مردم تابوی قبیح و وحشتناکی جلوه می‌کند، لذّت هنری بیشتری حاصل می شود تا از آنچه به اصطلاح بیان بی پرده و عریان نامیده شده است. وقتی من نخستین بخش رمان اندربی را نوشتم، در جایی قهرمان داستان را مجبور کردم که بگوید «گیوه گشاد!». زیرا در آن زمان بیان رک و بی پردهٔ خود این اصطلاح از نظر مردم خوشایند نبود. با شروع نوشتن کتاب دوم، حال و هوا و فضای جامعه بکلی تغییر کرد و اندربی دیگر به راحتی هر چه می خواست می‌گفت. با اینهمه خودم راضی نبودم که قهرمان اوّل کتاب، چنین جملهٔ مستهجنی بر زبان بیاورد. لوس و نابجا بود. این بود که او، عبارت واژگونه و مؤدبانه (گیوه گشاد) را به کار می برد و دیگران عین خود عبارت اصلی را پاسخ می دادند. نوعی گریز از مسئولیت و مصالحه مثلاً. ادبیات، باری، بر محرمات و تابوها هر طور باشد غلبه

می‌کند، همانطور که همهٔ هنرها سرانجام بر مشکلات فنی کار فائق می آیند.

ــ چند سال پیش در جایی نوشتید: «من معتقدم که هم اکنون خدایی اشتباهی و عوضی و به طور موقت بر دنیا حکومت می راند و خدای راستین جایی آن زیرها پنهان است» و سپس افزودید که کار رمان‌نویس، او را سرانجام آمادهٔ پذیرش این نظریهٔ مانی گرایانه می‌کند. آیا هنوز هم بر سر همین عقیده هستید؟

ــ هنوز هم همین عقیده را دارم.

ــ چرا فکر می‌کنید که رمان‌نویس مستعد است دنیا را برحسب نوعی تقابل ضروری ببیند. برخلاف مانی گراها، ظاهراً شما پابند یک عقیدهٔ سنّتی در مورد گناه جبلی بشر هستید؟

ــ رمان، روایتِ ستیز و کشمکش است. دنیای رمان‌نویس، دنیای تقابلهای ضروری شخصیت و الهام و غیره است. من فقط از این نظر به طور کلی معتقد به مانی گرایی هستم که واقعیت نهائی همان ثنویت است. آن مسألهٔ گناه جبلی هم در واقع تناقضی به وجود نمی آورد، هر چند آدمی را به بدعتهای ملال‌آور فرانسویها سوق می دهد، مثل آئین ژانسنِ* گراهام گرین و نیز آئین آلبیگائی* (مذهب ژاندارک) و آئین کاتاری* و غیره. من به عنوان رمان‌نویس، اگر نه یک انسان، به خودم حق می دهم که هر عقیده یا مسلکی را که در هر جا مناسب ببینم برگزینم.

ــ وقتی به فکر نوشتن رمانی می افتید، این مسأله را در نظر می‌گیرید که مثل سیمنون* آن را به صورت «رمان تجاری» یا «غیرتجاری» یا مثل گراهام گرین به صورت «رمان» یا «سرگرمی» طبقه‌بندی کنید؟

ــ همهٔ رمانهای من در یک طبقه‌بندی معین جا می‌گیرند ــ نیّت اصلی این است که یک سرگرمی جدّی، نه هدفی اخلاقی یا اثری سنگین و با هیبت خلق کنم.

می خواهم لذّت ببخشم و خواننده را راضی و خشنود کنم.

ــ آیا شما اخلاقیات را از زیبایی شناسی تفکیک نمی‌کنید؟ چطور است که در کتاب شکسپیر این نظریهٔ معروف انگلوساکسونی را که یک هنرمند بزرگ می بایستی از حساسیّت شدید اخلاقی برخوردار باشد، رد کرده‌اید؟

ــ من اخلاقیات را از زیبایی شناسی منفک نمی‌کنم. فقط معتقدم که شهرت و اعتبار ادبی هیچکس نشانهٔ خلق و خوی شخصی او نیست. من جدّاً بر این عقیده‌ام که وظیفهٔ ادبیات این نیست که به ما بیاموزد چگونه رفتار کنیم بلکه معتقدم که ادبیات می تواند با نشان دادن ماهیّت مشکلات و دشواریهای زندگی، راه گزینش اعمال اخلاقی را بر ما روشن‌تر کند. ادبیات در پی یافتن حقیقت است که البته این حقیقت لزوماً خیر نیست.

ــ در جایی گفته‌اید که رمان پیرو یک رشته ارزشهای ضمنی است که از مذهب سرچشمه می‌گیرد حال آنکه سایر هنرها مثل موسیقی و معماری برخلاف ادبیات داستانی، «خنثی» هستند. آیا همین مسأله موجب بیشتر یا کمتر شدن جذّابیّت آنها نمی شود؟

ــ من از ساختن یک آهنگ موسیقی دقیقاً به این علت لذّت می برم که دیگر پابند پاره‌ای ملاحظات «بشری» مثل داشتن طرز فکر و نوع رفتار بخصوصی نیستم. هر چه هست صرفاً شکل است و بس. اما از سوی دیگر از موسیقی هم چندان دلخوش نیستم زیرا موسیقی کاملاً بری از «تفکر» است. همین اواخر سرگرم نوشتن یک کوارتت زهی بر اساس تمی بودم که شکسپیر در کتاب **رنج بیهودهٔ عشق**[۳۹] به صورت نت‌نویسی سُل ــ فا ارائه داده است (تم این است **CDGAFF**) خدا می داند که این کار چه لذّت ناب و دلچسبی به من بخشیده است. شدیداً شیفتهٔ آن شده‌ام و

39) *Love's Labour's Lost*

همه‌جا زمزمه‌اش می‌کنم، در هواپیما، هتل و هر جای دیگری که فراغتی می‌یابم و از چنگ این مزغان‌چیهای نکبت در امان هستم (این مطربان و مزغان‌چیها براستی هیچگاه به فکر آنهایی نیستند که باید آهنگهای اصیل بسازند؟) اکنون اندکی شرمنده‌ام که موسیقی بجز مشکلات صوری به مسائل دیگری نمی‌پردازد. از این رو، میان هوس خلق شکل و فرم ناب از یکسو و ادراک این مسأله از سوی دیگر که ادبیات احتمالاً از آن‌رو ارزشمند است که بهرحال مطلبی را بیان می‌کند، معلق مانده‌ام.

ــ بیطرفی سیاسی در این میان چه نقشی دارد؟ در رمانهای شما، شخصیتهای خنثی و بیطرف مثل آقای تئودورسکیو[40] در رمان لرزش خیال[41] معمولاً آدمهایی با اصل و نسب‌اند.

ــ اگر قرار است هنر خنثی باشد پس زندگی باید به نوعی ملتزم باشد ــ اگر البته هنر بتواند خنثی و زندگی بتواند ملتزم بماند. میان بیطرفی سیاسی و مذهبی از یکسو و آن نوع خنثی بودن ذاتی و طبیعی مثل موسیقی از سوی دیگر هیچ نوع ارتباط منطقی وجود ندارد. هنر، باصطلاح کلیسای مظفره است اما باقی زندگی در کلیسای مجاهده جریان دارد. من معتقدم که خیر و شرّ هر دو وجود دارند، هر چند که هیچگونه مراوده‌ای با هنر نداشته باشند. در برابر شرّ البته باید ایستادگی کرد. در معتقد بودن به یک چنین نظریهٔ زیباشناختی که تا به این اندازه با یک چنین فلسفهٔ اخلاقی متنافر است، ناسازگاری زیادی به چشم نمی‌خورد.

ــ در بعضی از رمانهای اخیر شما، صحنه‌ها و زمینه‌های نامتعارف خارجی زیاد به چشم می‌خورد، حال آنکه خود چند سال پیش در جایی گفته‌اید که هنرمند باید برای آزمودن واقعی هنر خویش از منابع «اینجایی و اکنونی» استفاده کند. آیا هنوز بر همان عقیده هستید یا نظرتان را تغییر داده‌اید؟

40) Theodorescu

41) *Tremor of Intent*

ــ نظرم را تغییر داده‌ام. حالا می‌فهمم که هر جا و هر نقطه‌ای در این دنیا، به شرط آنکه در خاک انگلیس نباشد، می‌تواند مرا به هیجان آورد یا تحت تأثیرم قرار دهد. این حرف بدین معنی است که همهٔ زمینه‌ها و صحنه‌های آثار من باید «خارجی» باشند.

ــ چرا انگلیس برای شما تا این حد موضوع ملال‌آوری شده است؟

ــ اگر برای دیگران ملال‌آور نباشد، برای من یکی که هست. من از جوامعی خوشم می‌آید که در آنها پویایی و چالش و ستیز و کشمکش وجود داشته باشد. به عبارت دیگر گمان می‌کنم موضوع رمان باید تمامی جامعه باشد و نه بخشی کوچک و محدود از آن ــ حتی اگر شده به طور ضمنی. ادبیات داستانی انگلیس بیشتر دربارهٔ همین بخشهای کوچک و محدود است ــ ماجراهای عاشقانه در محلهٔ اعیانی نشین هامپستد[۴۲]، اریستوکراسیِ ازما بهترانِ رمانهای آنتونی پاول، آدمهای بانفوذ و قدرتمند رمانهای اسنو. حال آنکه مثلاً، آثار دیکنز و بالزاک مسائل کل جامعه را دربر می‌گرفت. بسیاری از رمانهای امروزی امریکایی هم دربارهٔ کل جامعه است. می‌توانی تصویری کلی از همهٔ جامعهٔ امریکای امروز را حتی با مطالعهٔ یک اثر کوتاه و فانتزی جنون‌آمیز مثل رمان سینه اثر فیلیپ رات در نظر مجسم کنی. اما ممکن است که من یک چیز شخصی نسبت به انگلیس داشته باشم ــ یک احساس جداافتادگی و محرومیت و از این حرفها. شاید هم حتی مسأله آنقدر ساده باشد که به علاقهٔ من به اقلیمها و آب و هواهای گرمسیری، زدوخورد میخوارگان در بارهای شبانه، تماشای بارانداز‌های خارجی، قلیه‌ماهی با مقدار معتنابهی سیر ارتباط داشته باشد. من راحت‌تر می‌توانم یک تصویر خیالی سوررئالیستی از نیوجرسی در ذهنم بیافرینم تا از انگلیس کهنسال، هر چند می‌بینم که بعضی از نوابغ امریکایی دنیای شگفت‌انگیز کاملی را از میراث آقای ادوارد هیت (نخست‌وزیر انگلیس از سال ۱۹۶۹تا۱۹۷۴) در آثار خود آفریده‌اند. شاید بهتر این باشد که آدمی آن سرزمین

42) Hampstead

خارجی دلخواه خود را در ذهن خویش بیافریند، مثل توماس پینچون که هرگز به والتا سفر نکرده یا کافکا که به امریکا نرفته است. من خودم هم پیش از سفر به پاریس مطالب زیادی دربارهٔ شهر پاریس نوشته‌ام که از خود پاریس واقعی بهتر از کار درآمده‌اند.

ــ در رمان **کرم و حلقه**[۴۳]؟

ــ بله، پاریس شهری بود که هیچگاه دلم نمی خواست به آن پا بگذارم اما این اواخر مکرر به آنجا سفر کرده‌ام و متوجه شده‌ام که آنچه قبلاً دربارهٔ پاریس نوشته بودم پر بی ربط نبوده و با واقعیت تفاوت چندانی نداشته است (هر چند این نوشته بوی نقشه‌ها و راهنماهای توریستی می دهد.) این امر در مورد جبل الطارق جویس در اولیس هم صادق است. ظاهراً زیاد هم ضروری نیست که آدم حتماً به کشوری مسافرت کند تا بتواند در بارهٔ اش قلم فرسایی کند.

ــ اما شما در رمان **عسل برای خرسها**[۴۴] تصویر بسیار زنده‌ای از لنینگراد ارائه داده‌اید.

ــ آه، بله. من لنینگراد را البته می شناختم. بله، درست است اما نه خیلی زیاد، چون اگر آدم با تمام حال و هواها و سوراخ سمبه‌های شهری آشنا باشد، آنگاه آن صراحت و برجستگی تصویر، کند و محو می شود و دیگر شوق و ذوقی برای نوشتن باقی نمی ماند. باری، نکتهٔ جالب در این است که آدم هنگام دیدن یک شهر، اول با بوی شهر آشنا می شود. این امر به ویژه در مورد اروپا صادق است. لنینگراد هم بوی خودش را دارد و با گذشت زمان آدم به این بو عادت می‌کند و بعد از یاد می برد که در اصل چه بویی بوده است و اگر آن شهر را خوب خوب بشناسی دیگر حساسیّت خود را هنگام نوشتن دربارهٔ آن از دست می دهی. اگر در شهری مثلاً حدود یک

43) ***The Worm and the Ring***
44) ***Honey for the Bears***

ماهی اقامت کنی، دیگر نمی‌توانی حساسیت لازم و کافی را داشته باشی. مثل پاریس که تا پایت را آنجا می‌گذاری بوی گالواز (سیگار ویژه فرانسویها) را حس می‌کنی اما بعد رفته رفته دیگر گالواز برایت بوی بخصوصی ندارد. دیگر به آن عادت کرده‌ای.

ــ در جایی گفته‌اید که لنینگراد شبیه منچستر است. چه شباهتهایی میان این دو شهر می بینید؟

ــ به گمانم فقط آن حال و هوا و حس معماری، آن ساختمانهای تقریباً ویران و رمیده لنینگراد، آن تعداد کثیر طبقهٔ کارگر با آن لباسهای ژندهٔ گل و گشاد و نیز گمان می‌کنم آن بوی منچستر که همیشهٔ خدا با بوی دبّاغخانه‌ها و بوهای تند و تیز و زنندهٔ دیگر که لابد خبر دارید، برایم تداعی می شود. من همین بوها را در لنینگراد هم حس می‌کردم. البته نکتهٔ کوچک و بی اهمیتی است اما همین نکته‌های کوچک و بی اهمیت‌اند که معمولاً به نحوی شگفت‌انگیز اهمیت می یابند. با همین چیزهاست که خاطرهٔ یک محل در ذهن آدمی نقش می بندد. من در واقع نمی دانم که میلواکی چه بویی می دهد و گمان نمی‌کنم که شهرهای امریکا هم اصلاً برای خود بوی بخصوصی داشته باشند. شاید به همین علت هم هست که این شهرها اصلاً خاطره‌انگیز نیستند. در میان حواس پنجگانهٔ بشر، حس بویایی اغفال کننده‌ترین حس‌هاست. برای یک رمان‌نویس، حس بویایی به نوعی مهمترین حسهاست.

ــ جای دیگری هم گفته‌اید که یک رمان‌نویس جدّی، باید آنقدر در یک شهر یا مکان بماند تا آنجا را به شکلی درست و کامل بشناسد. آیا در نظر دارید حالا همین کار را در مورد ایتالیا هم انجام دهید؟

ــ باز هم انگار عقیده‌ام را تغییر داده‌ام. گمان می‌کنم که من همیشه دلم می خواهد به جای استفاده از شهرهای واقعی، شهرهایی خیالی از خودم ابداع کنم. خواهش می‌کنم باز این را به حساب تأثیر پذیری از رمان آدا نگذارید. زمینه و محل

وقوع حوادث چهار رمان بعدی من به ترتیب انگلستان قرون وسطی، نیوجرسی امروزی، ایتالیای پنجاه سال اخیر و انگلستان دورهٔ جین استین* است.

ــ آیا مسافرتهای زیاد شما به نوعی موجب شده که این حس ویژهٔ آشنایی با شخصیتها و سنخهای گوناگون افراد بشری در شما تقویت شود، مثل ئی. ام. فورستر* که به همین طریق شخصیت پروفسور گادبول را آفرید؟

ــ مردم در اصل همه یکسان‌اند و من به اندازهٔ کافی در میان نژادهای مختلف زندگی کرده‌ام که در این زمینه از خود خشک‌اندیشی و جزمیتی نشان ندهم. شخصیت گادبول در رمان گذری به هند عارف خل‌مزاجی است که نمونه و سنخ آن در هر فرهنگی می‌تواند ظهور کند.

ــ حالا که کار به اینجا کشید، آیا شما خودتان را یک انگلیسی مهاجر می‌دانید یا یک تبعیدی؟

ــ این نوعی جناس و باصطلاح بازی با لغت است. من به میل و ارادهٔ خودم، خودم را تبعید کرده‌ام اما نه برای همیشه. یعنی هنوز دلایل قرص و محکمی برای بازگشت مجدد به انگلستان پیدا نکرده‌ام مگر البته در ایام تعطیلات. اما آدمی به قول سیمون ویل* همیشهٔ خدا به طعم و مزهٔ غذاها و دستپختهای شهری که در آن بزرگ شده دلبسته و وفادار می‌ماند و همین خود شاید به نوعی نشانهٔ وطن‌پرستی هم باشد. من گاهی روحاً و جسماً مریض غذاهای لانکشایر می‌شوم ــ تاس کباب ( hotpot ) و دو پیازه ( lobscowse ) و چه و چه ــ و تا نخورم حالم جا نمی‌آید. من به لانکشایر گمان می‌کنم که تا حدودی وفادار مانده‌ام اما نه به آن اندازه که بخواهم دوباره به آنجا برگردم و در آنجا به زندگی ادامه دهم.

ــ تاس کباب و دو پیازه که گفتید چیست؟

ــ تاس کباب یا تاس کباب لانکشایری را اینطور درست می‌کنند: یک لایه گوشت بریده بریده گوسفند را کف یک قابلمهٔ سفالی یا ظرف گِلی می چینید و روی آن یک لایه برش پیاز می‌گذارید و باز روی آن یک لایه برش سیب‌زمینی و همینطور دوباره یک لایه گوشت بریده بریده و این لایه‌ها را تا بالای قابلمه قشنگ می چینید و بعد مقداری نمک و فلفل و چاشنی و ادویه به آن اضافه می‌کنید و روی آن را با یک لایه برش قارچ یا سیب‌زمینی می پوشانید. اگر دلتان خواست مقداری برش گوشت مرغ یا برش قلوه هم به آن اضافه می‌کنید. بعد قابلمه را روی اجاقی با حرارت ملایم قرار می دهید تا یواش‌یواش در مدتی طولانی پخته شود. این نوع تاس کباب را معمولاً با ترشی گل کلم می خورند. دو پیازه غذای جاشوهای لیور پولی است و خیلی هم ساده درست می شود. پیاز و سیب‌زمینی را خرد می‌کنید و در قابلمه‌ای می ریزید و کمی رب و فلفل و نمک و ادویه به آن اضافه می‌کنید. بعد آنقدر تفت می دهید تا آب یا مایع آن بخار شود و بعد کِنجه‌های گوشت گوساله یا گوشت نمک‌سود در آن می ریزید و روی اجاقی با حرارت ملایم می پزید. دوپیازه را معمولاً با ترشی مخلوط می خورند. من خودم از پختن این غذاها عشق می‌کنم و اگر هر کس فقط یکبار مزهٔ آنها را بچشد دیگر ول کنشان نیست. درست کردن این غذاها خیلی ساده است و دنگ و فنگ زیادی ندارد. در لانکشایر رستورانها و خوراک‌پزیهای زیادی هست که انواع و اقسام غذاهای محلی به مشتری ارائه می دهند. زنهای لانکشایری طبق یک سنّت دیرینه در کارخانه‌های پنبه‌پاک کنی کار می‌کنند و فقط روزهای آخر هفته را به کار آشپزی می پردازند. این است که کار و کاسبی اینجور خوراک‌پزیها همیشه سکّه است و همه نوع غذایی هم در آنجا پیدا می شود. ماهی با سیب‌زمینیِ سرخ کرده (فیش اند چیپس)، انواع و اقسام پودینگها، کیکهای میوه‌ای، سیرابی، پاچهٔ گاو، سنبوسهٔ گوشت که با فشار انگشت سوراخی در آن درست می‌کنند و از توی پارچی، همانطور داغ داغ آب گوشت چرب و غلیظی توی سوراخش می ریزند و می خورند. این غذای فیش اند چیپس حالا به گمانم در همه جای عالم مقبولیّت عام یافته و مثل کفر ابلیس مشهور شده است. سنبوسهٔ گوشت و سیب‌زمینی احتمالاً معروف‌ترین غذای لانکشایر است. ظرف داغ و پر و

پیمانی که برگه‌های ترد و نازک سنبوسه‌اش زیر دندان آدم قرچ قروچ می‌کند.

ــ دهان ما را بد طوری آب انداختید. حالا هرطور شده باید سری به منچستر زد. لارنس دارل یکی دیگر از نویسندگان مهاجر انگلیسی، در جایی گفته است حالا که قرار است امریکا و شوروی سرنوشت آیندهٔ بشر را تعیین کنند، پس چه بهتر که گوشهٔ دنجی، چه در شرق و چه در غرب، پیدا کنیم و همانجا بلمیم. دارل می‌گوید این مطلب البته با سفر به ایتالیا که آمیخته با کیف و لذت فراوانی است فرق می‌کند. با نظر ایشان موافقید؟

ــ نشد این آقای دارل یک حرف حسابی بزند که به دل من بنشیند. حرفهایش مرا به یاد حرفهای بی سر و تهِ آن زن مجری برنامه‌های شوتلویزیونی امریکا یعنی ویرجینیا گراهام می‌اندازد. از این فرمایشات عجیب و غریب هم اصلاً سر درنمی‌آورم. آدم می‌تواند چه در امریکا و چه در شوروی همدل موافقی پیدا کند و با او گپ بزند و خوش‌وبش کند و غذا بخورد و می بنوشد. در ایتالیا هم همینطور. من که در این حرفها هیچ نکتهٔ معنی دار دو پهلویی نمی‌بینم. اگر هم نکتهٔ پوشیده‌ای باشد، مربوط به دولت است و من تا آنجا که بتوانم خودم را با مسائل مربوط به دولتها قاطی نمی‌کنم. دولتها همه شیطان‌صفت‌اند، ایتالیا هم روش. سگ زرد برادر شغال است.

ــ این نظریه کمی آنارشیستی یا دست کم ضد امریکایی به نظر می‌رسد. شما هم مثل ویکتور کرابی[45] شخصیت رمان **بیهودگیهای روز دراز**[46] پیش از خاتمهٔ تحصیلات دانشگاهی یک دورهٔ آموزش مارکسیستی دیده‌اید؟

ــ من هیچگاه مارکسیست نبوده‌ام، هر چند همیشه حتی پیش از اتمام تحصیلات دانشگاهی، مارکسیست‌بازی درمی‌آورده‌ام یعنی مثلاً شکسپیر را با

45) Victor Crabbe
46) *The Long Day Wanes*

دیدگاهها و تعابیر مارکسیستی و این حرفها تحلیل می‌کرده‌ام. همیشه عاشق ماتریالیسم دیالکتیک بوده‌ام اما این عشق، از همان روزهای اولش هم ظاهری بود. پذیرفتن سوسیالیسم و جدّی گرفتن آن در مقابل استفاده از نوعی سوسیالیسم رقیق و خفیف (چیزی که امریکا شدیداً به آن نیاز دارد) واقعاً مسخره است.

ــ آیا این استفاده از نوعی سوسیالیسم رقیق و خفیف موجب افزایش قدرت حکومت مرکزی نمی شود؟ فقط حکومت فدرال امریکاست که می تواند آن بودجه‌ای را که معادل کمکهای تأمین اجتماعی و بیمهٔ درمانی انگلیس و کشورهای اسکاندیناوی است تأمین کند. نیاز به معاینه و معالجهٔ نسبتاً ارزان بیماران در امریکا نیازی مبرم و حیاتی است.

ــ من از هر چه «دولتی» است متنفرم اما باید تصدیق کنم که طبابت «دولتی» امروزه برای هر کشور متمدنی از ضروریات است. در انگلستان همین طبابت دولتی بود که طی دوران بیماری همسرم مرا از ورشکست شدن نجات داد. (هر چند از طریق یک قرارداد بیمهٔ خصوصی نیز احتمالاً می شد همین کار را انجام داد. اما آدمی کی می تواند فکر استفاده از تسهیلات دولتی را از سرش بدور کند.) استفاده از تسهیلات پزشکی که در انگلستان یک نظریهٔ لیبرالیستی بود نباید به این معنا تلقی شود که سوسیالیسم یعنی ملی کردن همه چیز. اگر روزی در امریکا برنامهٔ طبابت دولتی به اجرا درآید، فقط پزشکان و دندانپزشکان اند که می‌کوشند چوب لای چرخ آن بگذارند اما در مورد انگلستان معلوم نیست چرا نباید مطب خصوصی همزمان با برنامه های طبابت دولتی وجود داشته باشد. در انگلستان وقتی به سراغ دندانپزشکی می روید پیش از هر چیز از شما می پرسد «خصوصی یا دولتی؟» و در هر دو مورد تفاوت چندانی هم در نحوهٔ درمان به چشم نمی خورد اما مواد و مصالح دولتی (مواد پرکنندهٔ دندان، عینک و غیره) نسبت به آنچه می توان در بازار آزاد تهیه کرد، در سطح نازل‌تری قرار دارد.

ــ با این نظریه‌ها، لابد باید شما را از لحاظ سیاسی عضو حزب محافظه کار نامید هر چند در جایی گفته‌اید که در انگلستان با رضایت کامل به حزب محافظه کار رأی نخواهید داد.

ــ من یک ژاکوبیستم. (پیرو نحوه حکومت جیمز دوم پادشاه انگلیس که از سال ۱۶۸۵ تا ۱۶۸۸ سلطنت کرد.) به این معنا که به طور سنّتی کاتولیکم و بنا گزیر از خاندان سلطنتی استوارت حمایت می‌کنم و دلم می خواهد که بار دیگر آنها به قدرت برسند. در نتیجه به این تغییرات و تحولات تحمیلی حتی اگر به نیّت بهبود اوضاع هم باشد اعتماد چندانی ندارم. من جداً و صادقانه معتقدم باید یک پادشاه بر امریکا حکومت براند (ترجیحاً از خاندان استوارت) چونکه در یک حکومت پادشاهی محدود، دیگر رئیس جمهوری وجود ندارد و خود رئیس جمهور یک عنصر فسادپذیر در دولت است. من از همهٔ جمهوریها ناامیدم. گمان می‌کنم که این گرایش به حزب محافظه کار هم از آنجا که داشتن یک حکومت امپراتوری جیمز دومی کاتولیکی عملاً امکان‌پذیر نیست خود نوعی آنارشیسم و در واقع بی دولتی باشد.

ــ بسیاری از امریکاییها معتقدند که رؤسای جمهور آنها رفته رفته به صورت نوعی پادشاه مستبد درآمده‌اند که کارشان نتایج رضایت‌بخشی نداشته است. آیا فکر می‌کنید که این آنارشیسم و بی دولتی را می توان به عنوان نوعی راه‌حل سیاسی و مطلوب تلقی کرد؟

ــ رئیس جمهور امریکا خودش یک پادشاه دربار تودوره است با چند رشته خط تلفن. این راه حل سیاسی شما، از دو حال خارج نیست: یا نوعی بازگشت به حکومت پادشاهی محدود کشورهای مشترک‌المنافع انگلیس است؛ (شاه در حکومت مشروطه دست کم در زدوبندهای سیاسی دخالت چندانی ندارد و در نتیجه به فساد کشیده نمی شود) یا درآمدن به صورت نوعی ایالات غیرفدرال که برای اجرای برنامه‌های بزرگ عمرانی، با هم تشریک مساعی مختصری داشته باشند. آنارشیسم

یک نوع نگرش خصوصی و شخصی است و گمان کنم که حالا دیگر خیلی دیر باشد که آن را به شکل نظامی ماندنی یا غیرماندنی برای کشوری به پهناوری امریکا مناسب بدانیم. برای بلیک* یا توروه که من به هر دوشان ارادت خالصانه‌ای دارم، یک همچو تصوّری چه بسا که امکان‌پذیر بود اما ما دیگر هیچگاه به مرحلهٔ آن جوش و خروشها نخواهیم رسید. تنها کاری که از دستمان برمی‌آید این است که مدام به حکومتمان سیخونک بزنیم و اگر جرأت پیدا کنیم (به شرطی که کار و زندگی‌مان را یکباره از دست ندهیم) از بعضی از قوانینش سرببپیچیم و دائماً به زیر سؤالش ببریم و نسبت به آن بی‌اعتماد باشیم.

ــ شما هنرمندان را تشویق کرده‌اید که با «کندوکاو اسطوره‌ها» به کارشان عمق بیشتری ببخشند. آیا خودتان در نظر دارید اسطوره‌های جدیدی بیافرینید یا همان اسطوره‌های قدیمی را دوباره به تجربه بگیرید همانطور که در رمان **تصویری از برجها و باروها** با اسطورهٔ آنئیده انجام دادید؟

ــ در حال حاضر من به آنچه ساختگرایی می‌تواند دربارهٔ اسطوره به ما بیاموزد علاقه‌مند شده‌ام و گمان نکنم که بتوانم خودم برای خودم اسطوره‌ای ابداع کنم و هنوز معتقدم که در ادبیات داستانی می‌توان بسیاری از این اسطوره‌ها را احیاء کرد و از آنها سود جست، مثل اسطورهٔ پشم زرین* یاسون* (که دست بر قضا خودم قصد دارم بر اساس آن رمانی بنویسم). اسطوره‌های موجود سرشار از عمق هنری و اصالت معنا هستند و رمان‌نویسان ما دیگر نیازی به ابداع اسطوره‌های تازه ندارند.

ــ تلاش یاسون برای به چنگ آوردن پشم زرین چگونه با زمانهٔ ما مطابقت پیدا می‌کند؟

ــ در رمانی که من بر اساس این اسطوره خواهم نوشت، اگر البته بنویسم، یاسون از ملاحان کشتی آرگو به عنوان وسیله‌ای استفاده می‌کند تا از زندگی مردمان فرومایه ماجراهایی بیافریند. این ماجراها البته از عمق فلسفی چندانی برخوردار نیستند.

ــ هیچگاه به این فکر نیفتاده‌اید که رمانی بر اساس اسطوره‌های داستانهای مذهبی مشرق زمین بنویسید، همان کاری که مان در رمان **سرهای عوض‌شده**[۴۷] کرده است؟

ــ خیلی عجیب است که من این اواخر در این فکر بوده‌ام که نمایش موزیکالی بر اساس این رمان مان تهیه کنم که بسیار هم دلکش است اما در واقع، به رغم ادعای پاره‌ای از حضرات در بارهٔ عمق روانشناختی آن، داستان چیزی جز یک بازی سرگرم کننده نیست. من خود شش سالی در شرق بوده‌ام اما چندان به اساطیر مشرق زمین دلبسته نشدم بجز البته آن سایه‌بازیهای بی‌پایان جاوه‌ای که شبیه رمان **بیداری فینه‌گانها** است. اما به این فکر افتاده‌ام که بر اساس «حکایت» منشی عبدالله رمانی بنویسم. شور و اشتیاق آلمانها به شرق ــ هم هسه و هم مان چیز بسیار عجیبی است. اگر که آلمانها خود جزو مأموران مستعمرات بودند هرگز شرق را بدین نحو عاشقانه و رمانتیک نمی‌پنداشتند. چه بسا که خود نیز همین را می خواستند.

ــ در نوشتن رمانِ ام اف ساختگرایی نقش مهمی ایفا کرده است. شما که به عنوان رمان‌نویسی که در رمانهایش همیشه اندیشه‌ای وجود دارد شناخته شده‌اید، به ساخت رمان تا چه حد اهمیّت می دهید؟

ــ ساختگرایی تأییدی علمی بر پاره‌ای از عقاید الهی و کلامی است: یعنی زندگی نوعی تقابل دوتایی است و جهان، در اصل نه چیزی واحد که دوگانه است. مقصودم این است که این نظریه تضاد و تقابل ضروری ــ نه فقط تقابل خدا و شیطان بلکه هر نوع تقابلی، یک تقابل بنیادی است و این خود نوعی دیدگاه صرفاً ساختگرایانه است. ما همیشه در پایان بحثهای خود به این نتیجه می رسیم که شکل مهمتر از محتوا است و کلام و هنر فرایندهایی اجتماعی اند و حرفهای گنده و تو خالی اخلاقی چیزی جز باد هوا نیستند. مارشال مک لوهان هم خود مستقل و جدا از

47) *Transposed Heads*

لوی استروس در این راه، لنگان لنگان گام برداشته است. چقدر جالب است که این دوشاخگی خصلت انسانی در شلوارهایی که در مارک خود از نام لِوی استروس استفاده کرده‌اند، به بیان درآمده است!

ــ گفتید که رابطه‌ای محکم و استوار میان زبان و اسطوره وجود دارد و همچنین در بارهٔ آیندهٔ رمان، این نکته را متذکر شدید که «فقط از طریق اکتشاف زبان است که می‌توان شخصیتی را وسوسه کرد و اسرار نهفتهٔ بیشتری را از درونش بیرون کشید.» ممکن است در این زمینه توضیح بیشتری بدهید؟

ــ با گسترش دادن دامنهٔ واژگان، تغییر شکل دادن دقیق ترکیبهای کلامی، و بهره‌وری از شیوه‌های مختلف عروض که طبق سنّت مطلقاً در انحصار شعر قرار گرفته است می‌توان به یقین پاره‌ای از عرصه‌های نامشخص یا غامض ذهن را با کفایت بیشتری از سبک و سیاق مثلاً ایروینگ استون یا والاس به کار گرفت.

ــ آیا هرگز وسوسه شده‌اید که برای توصیف یک شخصیت یا قهرمانِ ساده، نثر پیچیده و فاخری را مسرفانه به کار ببرید، آنطور که فلوبر در کتاب **یک قلب ساده** به کار برده است؟

ــ نویسنده باید بکوشد زبان را بیشتر متناسب و درخور مفهوم موضوع انتخاب کند تا خود موضوع. «در اینجا ما آدم ابلهی داریم که اثری بس ارزنده و مؤثر در بارهٔ دختر کلفتی موسوم به فلیسیت آفریده است.» اما فلوبر به یقین توجهش بیشتر به شرافت و اصالت آن قلب ساده بوده که هر چه در توان داشته است به صورت نثری مطنطن نثار او کرده است. سبک، مشکل دائمی نویسنده است و نه یک اشتغال ذهنی زودگذر. مقصودم البته یافتن سبک مناسب برای موضوع مورد نظر است. این حرف باید به آن معنی باشد که اوّل موضوع مطرح است و بعد سبک.

ــ شما جایی خود را اینگونه توصیف کرده‌اید: «رمان‌نویسی جدّی که در

تلاش است تا دامنهٔ موضوع و درونمایهٔ موجود برای ادبیات داستانی را گسترش دهد.» چگونه این کار را انجام می دهید؟

ــ من دربارهٔ امپراتوری رو به زوال انگلیسی و مستراحها و ساختگرایی و از این حرفها مطالبی نوشته‌ام. اما جداً گمان می‌کنم که این موضوعها، همان موضوعهایی بوده است که وقتی عنوان می‌کرده‌ام به فکرشان بوده‌ام. مقصود من دگرگونی و بهسازی آن مضامینی بوده است که در رمان انگلیسی وجود دارد. شاید توانسته باشم اندکی، بسیار اندک، در انجام این کار توفیق یابم. دستاوردهای تازهٔ رمان‌نویسی بیشتر البته تکنیکی اند تا موضوعی.

ــ در کتاب **رمان امروز**[۴۸] نوشته‌اید که رمان تنها شکل مهم ادبی است که از برای ما باقی مانده است. عقیدهٔ شما مبتنی بر چه اساسی است؟

ــ آری، رمان تنها شکل ادبی مهمی است که برای ما باقی مانده است. رمان دارای چنان گنجایشی است که می تواند سایر شکلهای کمتر ادبی را از نمایشنامه گرفته تا شعر غنائی در خود جای دهد. شاعران بویژه در امریکا آثار خوبی ارائه می دهند اما نمی توانند به آن مهارت ساختاری و معمارگونه که زمانی در ورای شعرهای حماسی نهفته بود دست یابند. (رمان اکنون جانشین شعرهای حماسی شده است). آن جرقه و جهش و انفجار کوتاه و تندی که در موسیقی و شعر می بینیم به تنهایی و به خودی خود کافی نیست. امروزه دیگر رمان «فرم» را منحصراً در اختیار خود دارد.

ــ گیرم که ما این فضیلت و برتری محدود را به رمان دادیم اما این نکتهٔ دلخورکننده همچنان باقی می ماند که چرا فروش رمان بطور کلی رو به کاهش است و مردم بیشتر به آثار غیرداستانی علاقه نشان می دهند. آیا شما هم وسوسه شده‌اید که در آینده بیشتر به نوشتنِ مثلاً زندگینامه بپردازید؟

48) *The Novel Now*

ــ من همچنان به «رمان‌پردازی» ادامه خواهم داد و به درآمد اندک و فروش آن در تیراژ کم هم راضی خواهم بود. زندگینامه‌نویسی، کار بسیار دشواری است و در آن جولانگاهی برای ابداع و نوآوری وجود ندارد. اما اگر به دوران جوانی بازمی‌گشتم، دیگر رؤیای رمان‌نویس حرفه‌ای شدن را در سر نمی‌پروراندم. روزی، شاید در آینده‌ای نه چندان دور، آن حقیقت و باور قدیمی بار دیگر زنده شود که مطالعهٔ ویژگیهای زندگی شخصیتهای خیالی و ماجراهایی که بر سر آنها می آید، در واقع بزرگترین لذّتی است که در دنیا وجود دارد. یا یکی از دو بزرگترین لذّات دنیا.

ــ لذّت اوّل کدام است؟

ــ این دیگر به ذوق و سلیقهٔ شما بستگی دارد.

ــ چرا متأسف هستید که یک رمان‌نویس حرفه‌ای شده‌اید؟

ــ به گمان من این تلاش فکری، این دلهره، می دانید که چه می‌گویم، این خودخوری و خود-تردیدی، اصلاً به زحمتش نمی ارزد، به درد و رنج آفرینش و احساس مسئولیت نسبت به اندیشهٔ بشری ــ همهٔ این ناراحتیها خارج از توان آدمی است.

ــ آیا امروزه تعداد کسانی که پابند و علاقه‌مند به نوشتن رمانهایی با کیفیت خوب هنری هستند نسبت به گذشته کمتر شده است؟

ــ نمی دانم. اما این را می دانم که خودم هر چه پیرتر می شوم، علاقه‌ام به زنده ماندن بیشتر می شود و فرصت چندانی هم برایم باقی نمانده است. گمان نمی‌کنم که نظرم این بوده که مثلاً به یک شکل ویژهٔ هنری پابند باشم. هر کسی که بخواهد از

طریق یک فرم هنری بخصوص برای خود شهرت و اعتباری دست و پا کند به «فرانکشتین» می ماند که بخواهد به اصطلاح هیولای غول‌پیکری برای خود بیافریند. آرزویم این است که می‌توانستم زندگی راحت‌تری داشته باشم، آرزویم این است که تا این حدّ نسبت به هنر احساس مسئولیت نمی‌کردم. از همه مهمتر آرزویم این است که مجبور نبودم خودم را مقید کنم که رمانهای معین و مشخصی بنویسم، رمانهایی که می‌پندارم باید نوشته شوند زیرا کس دیگری آنها را نخواهد نوشت. کاش آزادتر بودم. من آزادی را دوست دارم و گمان می‌کنم که اگر یک افسر مستعمراتی بودم و فقط همان یک رمان واحد اتفاقی را در ایام فراغت می نوشتم، زندگی سعادتمندانه‌تری داشتم. در آن صورت خوشبخت‌تر از آنی بودم که حالا هستم، خوشبخت‌تر از نوعی نویسندهٔ حرفه‌ای که از قِبَلِ واژه‌ها امرار معاش می‌کند.

ــ آیا ساختن فیلم از روی یک رمان، موجب شهرت بیشتر آن رمان می شود؟

ــ اگر فیلمی بر اساس رمانی تهیه شود، بر شهرت آن رمان البته می افزاید اما من شخصاً از این کار هم دلخورم هم سپاسگزار. کتاب **پرتقال کوکی** من در چاپ جیبی در امریکا فروشی متجاوز از یک میلیون نسخه داشته است که باید از این بابت از استانلی کوبریک سپاسگزار باشم. از سوی دیگر، چندان مایل نیستم که دائماً خود را مرهون یا مدیون یک فیلم بخصوص بدانم. دوست دارم که از طریق ادبیات ناب به توفیقی بزرگ نائل آیم که البته چیزی محال است.

ــ شما دربارهٔ نخستین رمان خود یعنی رمان **تصویری از برجها و باروها** گفته‌اید: «این رمان مثل همهٔ داستانهایم، نوعی پرده‌برداری تدریجی و ظالمانه و سبعانه از روی عالم خیال است.» با اینهمه شما را غالباً نویسندهٔ رمانهای کمدی و خنده‌دار قلمداد کرده‌اند. آیا آثار خنده‌دار هم ماهیتاً تا بدین حدّ سبعانه و خشونت‌آمیزند یا اینکه شما خود را بیشتر یک طنزنویس می دانید؟

ــ آثار خنده‌دار و کمدی درست به همان اندازهٔ آثار تراژدی با حقیقت سروکار

دارند و این هر دو همانگونه که افلاطون تشخیص داده است، در اصل ویژگیهای مشترکی دارند. هر دو فرآیندها را عریان می نمایانند، هر دو حشو و زواید را می زدایند و دور می ریزند و انسان را به صورت حیوان بینوای پنجول داری نشان می دهند. طنز نوع «ویژه‌ای» از کمدی است که خود را به حوزه‌های بخصوصی از رفتار آدمی و نه به وضع و شرایط کلی بشری محدود می‌کند. گمان نکنم که من طنزنویس باشم.

ــ پس می شود شما را «طنز سیاه» نویس هم نامید یا نکند همهٔ این طبقه بندیها نوعی انحصار به وجود بیاورد؟

ــ گمان می‌کنم که من نویسندهٔ آثار خنده‌دار باشم. بی آنکه البته خود بخواهم. کتاب **ناپلئون** من دارد چیزی خنده‌دار از کار درمی آید حال آنکه روز اول یقیناً چنین نیّتی نداشتم. معنی «طنز سیاه» را درست نمی فهمم. طنزنویس؟ طنز ابزار کارِ دشواری است، بسیار بی دوام و زودگذر است مگر اینکه البته به مقتضای شکل از سرزندگی تند و پرنشاطی برخوردار باشد ــ مثل **آبشالم و اخیتوفل**، **قصهٔ یک طشت*** و **مزرعهٔ حیوانات**. مقصودم این است که اثر باید به صورت یک داستان یا شعر ماندگار باشد حتی در مواقعی که هدفهای طنز هم فراموش شده باشند. طنز اکنون عنصری است ادغام شده در سایر شکلها و نه به خودی خود یک شکل مستقل. دوست دارم مرا فقط رمان‌نویس بنامند.

ــ حدود ده سال پیش در جایی نوشتید که هر چند نویسنده‌ای بدبین هستید، معتقدید که «دنیا عوامل آرامش دهندهٔ فراوانی در چنته دارد که به آدمیان عرضه کند: عشق و غذا و موسیقی، انواع بسیار متنوع نژاد و زبان، ادبیات و لذّت آفرینش هنری.» آیا امروزِ روز هم حاضرید که همچو فهرستی از موهبتهای رهایی بخش به آدمیان عرضه کنید؟

ــ بله، در عقیده‌ام تغییری نداده‌ام.

ــ ژرژ سیمنون نویسندهٔ حرفه‌ای دیگری گفته است: «نوشتن حرفه نیست بلکه کسب و کاری است که خوشبختی به همراه ندارد. به گمان من هنرمند هیچگاه نمی‌تواند در زندگی خوشبخت باشد». با این نظر موافقید؟

ــ بله، سیمنون درست می‌گوید. چند روز پیش پسر هشت‌ساله‌ام گفت: «بابا، چرا یک چیز بامزه‌ای نمی‌نویسی؟» حتی او هم دریافته است که این راهی که می‌روم، حاصلی جز یأس و حرمان ندارد. گمان می‌کنم که باستثناءِ ازدواجم، فقط موقعی خوشبخت بودم که شغل معلمی داشتم و هرگاه که به مرخصی می‌رفتم، هیچ فکر و خیال و دلهرهٔ دیگری نداشتم که ذهنم را به خود مشغول دارد. تشویش و دلهره‌ای که در کار نویسندگی هست، تحمل‌ناپذیر است و پاداش مالی این کار هم ــ در این نکته البته با سیمنون اختلاف‌نظر دارم ــ نه هیچگاه نیروی صرف شده در کار را جبران می‌کند و نه استفاده از داروها و قرصهای محرک خواب‌آور یا بیدار نگه‌دارنده را که به سلامتی آدمی لطمه شدید می‌زند و نه بیم و هراس از این را که نوشتهٔ آدم خوب از کار درمی‌آید یا نه. به گمانم اگر پول کافی داشتم، همین فردا نویسندگی را می‌بوسیدم و کنار می‌گذاشتم.

# توضیحات ــ پی نوشت

توضیحاتی که در این فصل آمده به ترتیب حروف الفبای فارسی و مربوط به واژه‌ها و اعلام و اصطلاحاتی است که در متن کتاب و مصاحبه با برجس با علامت * مشخص شده‌اند. همهٔ «پی نوشتها» و نیز بخش «واژه‌نامه ادبیات داستانی»، افزوده مترجم است.

* **آیین آلبیگائی (Albigensianism)** : فرقه‌ای مذهبی در قرون وسطی در جنوب فرانسه که رسماً از طرف مسیحیان طرد شد. پیروان این فرقه در اصل مسیحی نبودند و آیین ثنویت مانی را قبول داشتند.

* **آیین ژانسن (Jansenism)** : فرقه‌ای مذهبی منشعب از مسیحیت که بنیان گذار آن کورنلیس ژانسن یک روحانی هلندی بود و در قرنهای هفدهم و هجدهم به ویژه در فرانسه رواج یافت و سرانجام کلیسای کاتولیک رم آن را مطرود شمرد.

* **آیین کاتاری (Catharism)**: فرقه‌ای مذهبی که در قرون وسطی رواج یافت. کاتارها معتقد به ثنویت بودند و روابط اساسی بین خدا و انسان را که مورد قبول مسیحیت است انکار می‌کردند.

* **آبشالم واخیتوفل (Absalom and Achitophel)** : طنزی سیاسی به نظم، از جان درایدن شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۷۰۰–۱۶۳۱) که او را دیکتاتور ادبی زمانه خود می نامیدند.

* **آدا ( Ada )**: رمانی از ولادیمیر نابوکف.

* **جان آزبورن (John Osborne)** ( —۱۹۲۹): نمایشنامه‌نویس انگلیسی. نخستین نمایشنامه‌اش با خشم به **گذشته بنگر** نام او را به عنوان یکی از معتبرترین اعضاً گروه نویسندگان نوگرای انگلیسی معروف به «جوانان خشمگین» بر سرزبانها انداخت. آزبورن و سایر نویسندگان **همعصر** او در آثار خود به نظام اجتماعی انگلیس سخت تاخته اند و آن را محکوم کرده‌اند. در میان سایر آثار او می توان از **دلقک** که برای «لارنس اولیویه» نوشته است و نیز از نمایشنامه تاریخی **لوتر** نام برد.

* **لارنس استرن (Laurence Sterne)** (۱۷۶۸—۱۷۱۳): رمان‌نویس انگلیسی. حدود بیست سالی معاون اسقف کلیسای یورکشایر بود. در سال ۱۷۵۸ پس از مرگ همسر اولش شروع به نوشتن رمان معروف **تریسترام شندی** کرد که مخفیانه چاپ شد و در **محافل اجتماعی** لندن هیاهویی برانگیخت. سپس رمان **سفری احساساتی** را منتشر کرد که باز هم با اقبال همگان مواجه شد. استرن شاید به علت ابتلا به بیماری سل آثاری عاطفی و احساساتی می نوشت و به همین گونه همواره احساسات خوانندگان را برمی انگیخت و از این لحاظ در ادبیات انگلیس شهرتی فراوان دارد. سبک کار نویسندگی او بعدها در ویرجینیا وولف مؤثر افتاد تا شیوه «جریان سیال ذهن» را در رمان‌نویسی متداول کند. رمان **تریسترام شندی** که نخستین بار با نام **زندگی و آراء تریسترام شندی جوانمرد** به چاپ رسید از شهرت زیادی برخوردار است. وقتی که دو جلد اول آن در سال ۱۹۵۹ منتشر شد، مثل بمب در دنیای ادبیات صدا کرد و نویسندهٔ اثر به ناگهان شهرتی عالمگیر یافت. کتاب تحت تأثیر نظریهٔ طبیعت خردستیز همخوانی اندیشه های «جان لاک»فیلسوف بزرگ انگلیسی نوشته شده و در آن مطالب گوناگونی از شرح زندگی خود نویسنده گرفته تا اندیشه های فلسفی و مطالب تاریخی فراوان آمده و حالتی رمان گونه و روایتی دارد و پر از نوآوریهای شگفت مثل استفاده از نقطه و ویرگول وغیره به وفور، و فصلهای یک سطری و صفحات سفید و جمله های ناتمام است.

* **کلود لوی استروس (Claude Levi Strauss)** ( —۱۹۰۸): مردم‌شناس و متفکر فرانسوی. لوی استروس را بنیان گذار نظریه ساختگرایی (استروکتورالیسم)

دانسته‌اند. ساختگرایی بنا به عقیدهٔ لوی استروس مطالعه دقیق و تحلیلی روابط اجتماعی و ترتیب ویژهٔ همبستگی اجزای یک مجموعه برای منظوری معین است. مثل ساخت هماهنگ همهٔ اجزای بدن انسان و شیوهٔ هماهنگی این اجزا با یکدیگر. به عبارت دیگر ساختگرایی مجموعه قواعدی است که ارتباطها و موقعیتها را توجیه می‌کند و به جای پرداختن به رویدادهای اجتماعی، به تحلیل ساخت شبکهٔ روابط رویدادها و شناسایی ساخت ناآگاهانه‌ای که در پس هر نهاد و هر عادت نهفته است می پردازد. لوی استروس تحصیلات خود را در سوربن به پایان رسانید و در سال ۱۹۳۵ استاد دانشگاه سائوپولو در برزیل شد. از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۸۲ در کولژ دوفرانس به تدریس مردم‌شناسی اجتماعی پرداخت. لوی استروس سفرهای متعددی به مناطق دوردست افریقا و امریکای جنوبی کرده‌وبه میان قبایل‌بدوی و جوامع ابتدایی از جمله قبایل بومی برزیل رفته‌وبا استفاده از ابزار خودساخته و مفیدی برای ادراک مفاهیم درست هنر و مذهب و اسطوره و زبان و فرهنگ و سازمانهای اجتماعی گامهای مؤثری برداشته است. او معتقد است که چون ساخت ذهنی قبایل بدوی هنوز «دست‌نخورده» باقی مانده است، می توان با بررسی خصوصیات آن به منطق عام و ابتدایی ذهن انسانی بهتر پی برد. لوی استروس این شیوه را نخست در مورد «ساخت اولیه خویشاوندی» (۱۹۴۹) به کاربرد و مسألهٔ زنای محارم را مورد بررسی قرار داد. لوی استروس که به زمین‌شناسی و روانکاوی و مارکسیسم عشق می ورزد در سال ۱۹۷۳ به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد. از جمله آثار مهم او عبارتند از: **نژاد و تاریخ** (۱۹۵۲)، **گرمسیریان اندوهگین** (۱۹۵۵)، **اندیشهٔ وحشی** (۱۹۶۲)، **پخته و خام** (۱۹۶۴)، **از عسل تا خاکستر** (۱۹۶۷)، **منشأ آداب سفره** (۱۹۶۸)، **انسان برهنه** (۱۹۷۱) و **مردم‌شناسی ساختاری(۲)** (۱۹۷۳).

* **جین آستین (Jane Austen)** (۱۸۱۷—۱۷۷۵): رمان‌نویس انگلیسی که بعضیها او را بزرگترین رمان‌نویس زن انگلیس لقب داده‌اند. آستین هرگز ازدواج نکرد و با محافل ادبی لندن نیز هیچگونه ارتباطی نداشت. وقتی سرگرم نوشتن نبود تمامی اوقات خویش را به انجام امور روزانهٔ زندگی در میان جمع خواهرزاده‌ها و برادرزاده‌هایش می‌گذراند. رمانهای معروف او عبارتند از: **غرور و تعصب، حس و حساسیت، اما و پارک منسفیلد.**

* **الکساندر اسکریابین (Alexander Scriabin)** (۱۹۱۵—۱۸۷۲): آهنگساز روسی، معلم پیانو کنسرواتور موسیقی مسکو، از آثار مهم او سه سمفونی و ده سونات و پرلود برای پیانو و تعداد زیادی آهنگ رقص است.

* **کریستوفر اسمارت (Chiristopher Smart)** (۱۸۶۷—۱۷۷۶): شاعر انگلیسی، ارگ‌نواز و رهبر ارکستر که آثار بتهوون را در انگلیس به اجراء درآورد و خود آثاری برای کلیسا تصنیف کرد. برادرش هنری اسمارت (۱۸۲۳—۱۷۷۸) سازندهٔ ویولن و پیانو بود.

* **توبیاس (جورج) اسمالت(Tobias"George" Smollet)**(۱۷۷۱—۱۷۲۱): رمان‌نویس و جراح انگلیسی. او را بیشتر به عنوان نویسنده رمانهای «پیکارسک» می شناسند. از جمله آثار مهم او عبارتند از: رمان طنزآمیز **ماجراهای رودریک وندوم** و **ماجراهای فردیناند کنت فاتوم**.

* **آسیای کنار رودخانه فلاس (The Mill on the Floss)**: رمانی اثر جورج الیوت. **(George Eliot)**داستان مربوط به ماجرای زندگی خواهر و برادری است که هر دو در طغیان رودخانه فلاس غرق می‌شوند. جورج الیوت نام مستعار ماری آن یا ماریا اونز (۱۸۸۰—۱۸۱۹) از رمان‌نویسان برجستهٔ دورهٔ ویکتوریا در انگلیس است. **آسیای کنار رودخانه فلاس** و **سیلاس مارنر** از رمانهای معروف او به شمار می‌آیند.

* **تی. اس. الیوت (T.S. Eliot)** (۱۹۶۵—۱۸۸۸): شاعر و منتقد و درام‌نویس انگلیسی متولد امریکا. در سال ۱۹۱٤ به انگلستان سفر کرد و در سال ۱۹۲۷ به تابعیت انگلیس درآمد. او را به لحاظ ابداعات تازه و بیان مسائل پیچیدهٔ عاطفی و حال و هوای آدمهای پس از جنگ جهانی اول و استفاده از اسطوره‌ها و معانی ژرف، بزرگترین شاعر نوگرای قرن بیستم نامیده‌اند. از میان شعرهای معروف او می توان از **سرزمین ویران** و **چهار کوراتت** و **پروفراک و دیدهای دیگر** و از میان نمایشنامه‌ها **قتل در کاتدرال** و **کوکتیل پارتی** را

نام برد. الیوت در سال ۱۹٤۸ به دریافت جایزه نوبل در ادبیات نایل آمد.

* **اولیس ( Ulyssis )**: نگاه کنید به جیمز جویس.

* **انئید ( Aeneid )**: شعری حماسی اثر ویرژیل در دوازده جلد دربارهٔ زندگی انه شاهزاده تاوایی پسرانخسیس و ونوس. انه پس از سقوط تروا، پدر سالخورده‌اش را بر پشت گرفت و به ایتالیا گریخت. اعقابش شهر رم را بنا نهادند.

* **یوگنی اونگین (Eugene Onegin)**: یکی از زیباترین شعرهای عاشقانهٔ ادبیات روس که شاهکار پوشکین است.

* **ساموئل باتلر (Samuel Butler)** (۱۹۰۲—۱۸۳۵): طنزنویس و رمان‌نویس ادیب و مترجم انگلیسی. هر چند فرزند یک روحانی بود، به علت مخالفت با پاره‌ای مسائل مذهبی بناگزیر به زلاندنو مهاجرت کرد. بیولوژیست برجسته‌ای نیز بود و نخست تحت تأثیر نظریه‌های داروین قرار گرفت اما بعدها مقالاتی در رد بعضی از نظریه‌های او نوشت. معروف‌ترین اثرش **عاقبت همه زندگان** است.

* **نورا بارنکل (Nora Barancle)** : نگاه کنید به جیمز جویس.

* **جه. ام. (جیمز ماتیو) باری (J.M.Barrie)** (۱۹۳۷—۱۸٦۰): نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس اسکاتلندی که به لحاظ حال و هوای فانتزی و احساساتی رمانهایش شهرت دارد. معروف‌ترین نمایشنامه‌هایش عبارتند از: **کوالیتی استریت** و **کریچتون قابل تحسین** و **پیترپن**. در میان رمانهایش می توان از **کشیش ریزه‌اندام** و **تامی احساساتی** نام برد.

* **لرد بایرون (Lord Byron)** (۱۸۲٤—۱۷۷۸): شاعر انگلیسی. در شعر حماسی ناتمامش موسوم به **دون ژوان** دربارهٔ ثروت و قدرت و جامعه و شاعران و سیاستمداران با لحنی طنزآمیز سخن گفته است. این شعر هر چند ناتمام است از ۱٦,۰۰۰ بیت تشکیل شده است.

* **روبرت برنز (Robert Burns)** (۱۷۹۶—۱۷۵۹): شاعر اسکاتلندی، دهقان فقیری که شعرهای شعرای قدیمی اسکاتلند و نیز شعرهای سنتی و فولکلوریک را در سینه می سپرد و سپس خود آنها را به شکلهای اصیل و تازه و عاشقانه ای برمی‌گرداند. نخستین مجموعهٔ اشعارش را در سال ۱۷۸۶ چاپ کرد و به صورت شاعر محبوب و ملی اسکاتلند درآمد.

* **لئوپولد بلوم (Leopold Bloom)** : نگاه کنید به جیمز جویس.

* **مولی بلوم (Molly Bloom)**: نگاه کنید به جیمز جویس.

* **بلومزبری (Bloomsbury Group)** : نام گروهی از نویسندگان و هنرمندان و فیلسوفان انگلیسی که در حدود سال ۱۹۰۶ در محفلی واقع در بلومزبری گرد می آمدند. از جمله افراد این گروه عبارت بودند از نویسندگان: ویرجینیا و لئونارد وولف، ئی. ام. فورستر و لیتون استراچی **(Lytton Strachjy)**، هنرمندان و منتقدان هنری: روجر فرای **(Roger Fry)** و ونسا اندکلایوبل**(Vanessa and Clive Bell)** اقتصاددان: جان مینارد کینس **(John Maynard Keynes)** و فیلسوف: برتراند راسل **(Bertrand Russell)** : بلومزبری در آن زمان محلهٔ ویژه نویسندگان و هنرمندان لندن بود.

* **خورخه لوئی بورخس (Jorge Louis Borges)** (۱۹۸۶—۱۸۹۹): داستان‌نویس و مقاله‌نویس و شاعر آرژانتینی که نوشته هایش از مایه های نوستالژیک و ملی آرژانتینی برخوردار است. مقاله های کوتاه اما پرمایه او در بارهٔ ماورالطبیعه و ادبیات و زبان شهرت دارد.

* **ویلیام بلیک (William Blake)** (۱۸۲۷—۱۷۵۷): شاعر و حکاک و نقاش و عارف بزرگ انگلیسی.

* **برندان بهان (Brendan Behan)** (۱۹۶۴—۱۹۲۳): نمایشنامه‌نویس و نویسنده ایرلندی. هفت سالی از عمرش را به علت فعالیتهای سیاسی در جانبداری از ارتش جمهوری ایرلند در زندان سپری کرد. شرح آن در نمایشنامه‌های **آدم عجیب و گروگان** آمده است. در رمانهای **پسربچه‌ای از ندامتگاه** و **جزیره**، بهان وقایع مربوط به زندگی پرماجرا و فعالیتهای سیاسی خود را شرح داده است. مجموعهٔ داستانهای او بنام **تصویر هنرمند به مثابه یک سگ جوان** شرح خاطرات ایام کودکی و نوجوانی اوست که ضمناً شیفتگی اش به جیمز جویس را هم نشان می دهد. مسائل زندگی خصوصی و ازدواج پرهیاهو و افراطش در میخوارگی نیز شهرت دارد.

* **پرسفونه (Persephone)** : الههٔ حاصلخیزی، دختر زئوس و دمتر و زن هادس. (خدای عالم زیرین) که سالی چند ماه به زمین بازمی‌گشت و بقیه سال را در هادس می‌گذراند. پرسفونه مظهر زادن و مرگ رستنیهاست و به عنوان ملکهٔ عالم زیرین، زنی عبوس بود اما به عنوان دختر دمتر دوشیزه‌ای جوان و دلربا.

* **مارسل پروست (Marcel Proust)** (۱۹۲۲—۱۸۷۱): رمان‌نویس فرانسوی. فرزند پزشکی کاتولیک و مادری یهودی بود. در نُه سالگی به بیماری تنگی نفس مبتلا شد. در هجده سالگی به ارتش پیوست اما یک سالی بیشتر آنجا نماند و به اصرار پدر به دانشگاه سوربن رفت و در رشتهٔ حقوق و علوم سیاسی نام‌نویسی کرد. علاقه‌اش بیشتر به فلسفه بود و از درسهای هنری برگسون تأثیر فراوان گرفت. با گروهی از همکلاسان خود، مجله‌ای ادبی راه انداخت و طرحها و داستانهای کوتاهش را در آن چاپ کرد، هر چند دوستانش نوشته‌های او را نمی پسندیدند. با وجود اصل و نسب بورژوائی، به مسائل اجتماعی تعلق خاطری پیدا کرد.

نخستین کتابش **لذّتها و روزها** اگر چه مقدمه‌ای از آناتول فرانس داشت توفیق چندانی نیافت. آنگاه نوشتن داستانی بلند را آغاز کرد که البته دنباله‌اش را نگرفت. در این سالها قضیهٔ «دریفوس» و محاکمهٔ پر سر و صدای او مطرح بود و پروست همراه با آناتول فرانس و گروهی دیگر از ادیبان و روشنفکران به دفاع از او پرداخت. در سال ۱۹۰۳ پدر و در

سال ۱۹۰۵ مادرش را از دست داد و از آن پس دیگر تمامی روابط اجتماعی اش را با جامعه قطع کرد. از جمله هنرمندانی بود که زندگی اش حتی در زمان حیات خود او، برای مردم فرانسه به شکل افسانه درآمد. انسان اجتماعی مبارزی که سرانجام مأیوس و منزوی شد و باقی عمر را با حالتی خراب و عصبی و بیمارگونه گذراند و دل از زرق و برق و اعتبار و احترام اجتماعی برکند و مدتهای مدید در بستر بیماری بسر برد. نسبت به صدا و نور حساسیّت پیدا کرد و در فضائی نیمه‌تاریک سرگرم نوشتن شد و تمامی اوقات خویش را وقف نوشتن رمانی طولانی کرد که آفرینش آن انگار تنها داروی درد بی درمانش بود و تنها نوشدارویی که او را همچنان زنده نگاه می داشت، رمانی که اکنون به صورت یکی از برجسته‌ترین آثار ادبی جهان درآمده است. پروست نوشتن رمان **در جستجوی زمان از دست‌رفته** را در سال ۱۹۰۸ آغاز کرد.

راوی این داستانِ بلند، شخصیت و گذشته‌ای همانند خود او دارد، جوانی عصبی و شدیداً حسّاس و مبتلا به تنگی نفس که حتی در جایی از رمان او را «مارسل» می نامد، در جوامع اشرافی می لولد و ماجراهای عاشقانهٔ فراوانی را تجربه می‌کند و دریافتها و تأثراتش را به دقت می نویسد و بازتابهای درونی اش را نسبت به آنها بیرون می ریزد و سرانجام متوجه می شود که همهٔ زندگی اش در واقع وقف نوشتن این اثر شده است. اما اصل و نسب یهودی و گرایشهای همجنس‌بازانه و حالات مالیخولیائی خود را به او نسبت نمی دهد و در عوض این صفات را به شخصیتهای دیگر می بخشد و خود دورادور آنها را تحلیل می‌کند. با این همه نتیجه گیریهای کلیِ راوی در بارهٔ عشق و هنر و ادبیات و غیره ظاهراً همان نظریات خود اوست.

نخستین پیش‌نویس کتاب **در جستجوی زمان از دست‌رفته** در سال ۱۹۱۲ به اتمام رسید و نخستین جلد آن در سال ۱۹۱۳ از چاپ درآمد. اما با شروع جنگ جهانی اول، چاپ جلدهای بعدی به تعویق می افتد و پروست بناگزیر به بازنویسی آن می پردازد و اثر خود را به دوبرابر آنچه در اصل بود می رساند. این کتاب که به نام **یادآوری خاطرات گذشته** به زبان انگلیسی ترجمه شده در هفت بخش و شانزده جلد است که سه چهار جلد آخر آن پس از مرگ او انتشار یافت. نام رمان خود نمایانگر درونمایه اثر است و راوی که «در جستجوی زمان از دست رفته» است با برخورد با وقایعی جزئی به ناگهان مسائلی برایش تداعی می شود و بی اختیار به یاد خاطرات گذشته می افتد و معانی واقعی تجربه‌های

گذشتهٔ زندگی خود را که در آن زمان برایش گنگ بوده است به دقت درمی یابد. عشقی که در مراحل اولیه برایش دست نیافتنی جلوه می‌کرده اکنون به علت ابتذال جامعه ای که در آن زندگی می‌کند به ماجرایی ملال آور تبدیل می شود و از آن پس دیگر در باتلاق پوچی و بیهودگی فرو می غلطد اما ناگهان ندائی می شنود و واقعیت را حس می‌کند و می‌کوشد با داروی شفابخش هنر به جوهر واقعی زندگی دست یابد و عمر هدر رفته را جبران کند.

پروست در این اثر با «زمان» سروکار دارد؛ زمان انگار همیشهٔ خدا واقعیتی حی و حاضر در خاطرهٔ راوی است که بی توجه به تسلسل وقایع و نیز بی توجه به زمان مکانیکی منقوش بر صفحهٔ ساعت، پس و پیش می شود. پروست تحت تأثیر برگسون که تمایزات بین زمان مکانیکی و زمان روانشناختی را توصیف کرده است، میراث تجربیات تلخ و شیرینش را از میان گذشته های شخصی خود، بیرون می‌کشد و آنها را برای مدت زمان کوتاهی به زمان حال برمی‌گرداند و پیش از آنکه مجدداً به اعماق خاطره بازگردند، آنها را به روی کاغذ منتقل می‌کند. این فرآیندِ زنده کردن واقعیتهای گم شده و «از دست رفته» به ویژه در فصلی از جلد اول کتاب و در جایی که صحبت از فنجان چای و تکه ای کیک به میان می آید به خوبی تصویر شده است. مزهٔ کیکی که پروست آن را در فنجان چای فرو کرده احساس شادمانی عجیبی به او می بخشد. از این رو از خود می پرسد که چرا باید یک همچو مزه‌ای او را تا بدین حدّ سرخوش و شادمان کند و احساسات پیچیده‌ای را در او برانگیزاند: «روشن است که هدفِ «جستجو» یعنی حقیقت، نه در این فنجان چای که در وجود خود من نهفته است... فنجان را زمین می‌گذارم و ذهنم را می‌کاوم... اندیشه هایم را پی می‌گیرم و به لحظه ای می رسم که نخستین جرعهٔ چای را برای اولین بار نوشیدم... بیش از ده‌بار باید این کار را بیازمایم... و هر بار این کاهلی طبیعی که ما را از انجام هر کار دشوار و مهمی بازمی دارد، وادارم می‌کند که اصلاً رهایش کنم و چای را یک نفس سر بکشم و فقط به فکر دلهره های امروز و امیدهای فردا باشم که همینجور، بی هیچ تلاش و بی هیچ دغدغهٔ خاطری به سرم هجوم می برند و ناگهان خاطره باز می‌گردد. مزهٔ تکهٔ کوچک کیکی است که صبح روزهای یکشنبه در کمبری در دهانم مزمزه می‌کردم... همان وقتی که به اتاق خواب عمه لئونی می رفتم تا با او خداحافظی کنم و او تکه کیکی در فنجان چای معمولی یا چای ترشش فرو می‌کرد و به

من می داد...» و بدین ترتیب این خاطره که زنده می شود، تمامی گذشته بار دیگر مثل سیل بر سر او فرو می ریزد. «آن خانهٔ قدیمی خاکستری بالای خیابان که عمه در یکی از اتاقهایش زندگی می‌کرد همچون صحنهٔ تأتر، طوری برجسته ایستاده بود که انگار می خواست خودش را به میدانگاه کوچکی که به باغچه می پیوست بچسباند... و با این خانه از کله سحر تا بوق سگ در سرما و گرما به شهر...» و بدین سان پروست خاطرات از دست رفته ایام کودکی را که در واقع هیچگاه هم از دست نرفته است، با مزهٔ تکهٔ کوچکی کیک دوباره احیاً می‌کند.

در جریان این جستجوی زمان از دست رفته، پروست اثری کاملاً اصیل و کاملاً اخلاقی آفریده است که تصویر بسیار روشنی از یک جامعهٔ فاسد رو به زوال را به ما ارائه می دهد. از میان دهلیزهای تو در توی خاطره، شرح زندگی قهرمان کتاب **سووان**، ساکنان آن شهر کوچک، حال و روز عمه ای مالیخولیائی، ارتباط پسربچه با مادرش، ماجرای ازدواج **سووان** و زندگی اش در پاریس با زبانی نرم و سیال نقل می شود. ما آدمها را در ایام جوانی شان می بینیم و باز در ایام پیری هم با آنها برخورد می‌کنیم. این ادغام زمان گذشته و حال ما را از گذشت زمان آگاه می سازد. پروست به ما نشان می دهد که ارزشهای این جوامع اشرافی همه ظاهری و تقلبی هستند و همچنان که او این نقاب پر زرق و برق را پس می زند، واقعیتی مهیب را به ما می نمایاند.

پروست نیز مانند جویس به این نتیجه رسیده که اگر بخواهیم پیچ و تابهای ذهن و جریان سیال اندیشه را دریافت کنیم باید که از استعاره و نماد و تصویر یعنی از زبان شعر مدد بگیریم و بدین ترتیب هم پروست و هم جویس را که می‌کوشیدند فضا و حال و هوای ذهن آدمی را بازآفرینند باید در گروه سمبولیستها یا نمادگرایان به شمار آورد: آثار هر دو آنها پیوند غریب و دست‌آورد تازه ای است از ادغام ناتورالیسم و سمبولیسم.

* **پشم زرین (Golden Fleece)**: یاسون در اساطیر یونان پسر اسون با همراهی ملاحان آرگو (آرگونوتها) در جستجوی پشم زرینِ قوچی که فریکوس به پادشاه کولیخس داده بود به کولیخس رفتند. یاسون پس از به چنگ آوردن پشم زرین به یالکوس بازگشت و پلیا را کشت و خود پادشاه شد. یاسون در پایان عمر حمایت خدایان را از دست داد و سرانجام کشتی اش آرگو بر سر او فرود آمد و او را کشت.

* **نیکولا پوسن (Nicolas Poussin)** (۱۶۶۵—۱۵۹۴): نقاش فرانسوی و استاد چیره‌دست مکتب کلاسیک به ویژه صحنه‌های تاریخی و مناظر طبیعی. بیشتر در رم نقاشی می‌کرد.

* **ازرا پوند (Ezra Pound)** (۱۹۷۲—۱۸۸۵): شاعر و منتقد امریکایی و یکی از بانفوذترین شخصیتهای ادبی امریکا. پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی به اروپا رفت و در انگلستان و فرانسه و ایتالیا اقامت گزید. گروهی او را بزرگترین شاعر ایماژیست قرن بیستم می‌نامند. همچنین به لحاظ کوشش در راه معرفی و چاپ آثار شاعران و نویسندگانی چون تی. اس. الیوت و جیمز جویس و ویلیام کارلوس ویلیامز و رابیندرانات تاگور و بسیاری دیگر شهرت دارد.

* **آنتونی ترولوپ (Anthony Troloppe)** (۱۸۸۲—۱۸۱۵): رمان‌نویس انگلیسی که زندگی مردم دورهٔ ویکتوریا را کارمایه آثار خود قرار داد. در جایی گفته است «رمان باید تصویری از زندگی عادی باشد که چاشنی طنز آن را شورانگیز و عمق درد آن را شیرین کند.» این تعریف کمابیش نمایانگر ویژگیهای رمانهای خود اوست.

* **تریسترام شندی:** نگاه کنید به لارنس استرن.

* **ویلیام تکری (William Thackeray)** (۱۸۶۳—۱۸۱۱): رمان‌نویس و طنزنویس انگلیسی که بیشتر به لحاظ نوشته‌های هجوآمیز و انتقادی‌اش در بارهٔ شیوهٔ زندگی اشراف و طبقهٔ متوسط انگلیس شهرت دارد.

* **آلفرد تنیسون (Alfred Tennyson)** (۱۸۹۲—۱۸۰۹): شاعر انگلیسی. در سال ۱۸۵۰ به عنوان ملک‌الشعراء برگزیده شد. از شعرای برجسته و نمونه عصر ویکتوریا در انگلیس است. در اوائل دورهٔ شعر و شاعری تحت نفوذ شاعران رمانتیک و از جمله جان کیتس بود. شعرای اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم از او به عنوان نمونه‌ای از شاعران

احساساتی با اندیشه های سست و شعارهای توخالی وطنی نام می برند. با اینهمه شعرهای کوتاه او به لحاظ ایماژهای برجسته و مهارت لفظی درخور اهمیت فراوان اند.

* **تودور (Tudor)** : نام خاندانی که از سال ۱٤۸٤ تا ۱٦۰۳ بر انگلستان حکومت می‌کرد. مؤسس خاندان اوون تودور برخاسته از یکی از خاندانهای قدیمی ویلز و از درباریان هنری ششم بود.

* **هنری دیوید تورو (Henry David Thoreau)**|(۱۸٦۲-۱۸۱۷): نویسنده ومتفکر و شاعر امریکایی. تحصیلاتش را در دانشگاه هاروارد به پایان رساند و به شغل معلمی پرداخت. همراه با دوست و همسایه اش رالف والدو امرسون عضو گروه پیروان مکتب وجود برترین یا ترانسانتالیستها شد. در سال ۱۸٤۵ مدت دو سال و دوماه و دو روز در کلبه ای کوچک روی قطعه زمینی متعلق به امرسون زندگی کرد و تجربه و تأثرات این دوره از زندگی اش را در معروفترین کتاب خود **والدن** نوشت. برای ابراز مخالفتش با جنگ مکزیک مقاله **نافرمانی غیرنظامی** را به رشته تحریر درآورد. همین مقاله و نیز سایر مقاله هایش که نثری محکم و فاخر دارند بعدها روی تولستوی و گاندی اثر فراوان گذاشت.

* **ارنست تولر (Ernst Toller)** (۱۹۳۹—۱۸۹۳): درام‌نویس آلمانی و پیرو مکتب اکسپرسیونیسم که پس از تبعید در نیویورک خودکشی کرد.

* **دیلن توماس (Dylan Thomas)**(۱۹۵۳—۱۹۱٤): شاعر و نویسنده ویلزی. شعرهای او به علت بیان حالات ظریف عاشقانه و ساخت سوررآلیستی، ایجاز در کلام و استعاره های زنده، تصویرهای مسیحائی و فرویدی معروف است. در سال ۱۹۳٤ نخستین مجموعهٔ شعرش **هیجده شعر** منتشر شد. در میان شعرهای معروف او می توان از و **مرگ حاکمیتی نخواهد داشت** و **مخالفتی با سوگواری مرگ** و **پس از تشییع جنازه** و **آرام مرو تپه قرن** نام برد. نوشته های اولیه او شامل داستانهای کوتاه سوررآلیستی و چند فیلمنامه و نمایشنامه رادیویی است.

* **دکتر سموئل جانسون (Samuel Jonson)** (۱۷۸٤—۱۷۰۹): واژه‌شناس و فرهنگ‌نویس و منتقد و مقاله‌نویس و شاعر و ادیب برجستهٔ نیمه‌دوم قرن هجدهم انگلیس. شش سالی در زادگاه خود لیچ‌فیلد کتابفروش و معلم بود و در سال ۱۷۳۷ نمایشنامه‌ای تراژدی موسوم به **ایرین** نوشت و به لندن رفت. چند سالی در محرومیت بسر برد و سپس با نوشتن مقاله و شعر و گزارشهای سیاسی در مجله **جنتلمن** شهرت یافت و در سال ۱۷۳۸ مجموعه شعری بنام **لندن** منتشر کرد. در سال ۱۷٤۹ نمایشنامه **ایرین** به اجرا درآمد و با بی اعتنائی منتقدان روبرو شد. در سال ۱۷۵۵ **فرهنگنامه زبان انگلیسی** را منتشر کرد که هر چند نقائص فراوانی داشت برای پیشبرد فرهنگ انگلیسی بسیار سودمند بود. پیشگفتاری که بر آثار شکسپیر نوشته است از جمله نوشته‌های با ارزش و ماندنی اوست. جانسون خُلق‌وخوی غریب و خشنی داشت و با زنی که بیست سال از خودش بزرگ‌تر بود ازدواج کرد و تا آخر عمر همسرش به او وفادار ماند. از آثارِ دیگر او داستان فلسفی **راسلاس**، مجموعهٔ مقالات **چرند و پرند و بیکاره و زندگی شاعران** (در ده جلد) است.

* **جیمز جونز (James Jones)** (۱۹۸۵—۱۹۲۱): رمان‌نویس امریکایی، معروف‌ترین اثرش رمان **از اینجا تا ابدیت** است که در آن خشونت یک گروه ارتشی را در زمان صلح در هاوایی نشان داده است.

* **جین ایر (Jane Eyre)**: رمانی اثر شارلوت برونته **(Charlotte Bronte)** (۱۸۵۵—۱۸۱٦) نویسنده انگلیسی. قهرمان زن و مرد این رمان به عنوان شخصیتهای جدیدی که تا آن زمان در رمان انگلیسی **همتا نداشتند شناخته شده‌اند.**

* **جیمز جویس (James Joyce)** (۱۹٤۱—۱۸۸۲): رمان‌نویس و شاعر ایرلندی. او را به خاطر ابداعاتِ انقلابی و به کار گرفتن شگردهای تازهٔ داستان‌نویسی و از جمله تک‌گوییهای درونی و استفاده از تمثیلها و نمادهای برگرفته از اسطوره‌ها و تاریخ و ادبیات، بزرگترین رمان‌نویس قرن بیستم نامیده‌اند. جویس همچنین به لحاظ توصیف دقیق و موشکافانه جزئیات زندگی مردم دوبلین و نفوذ در اعماق روح قهرمانان و

بررسیهای روانشناختی و طنز گزنده و حساسیّت شدید نسبت به تأثرات شنوائی (عشق مفرط به موسیقی و آواز ــ او خود صدائی خوش داشت) نیز شهرت دارد. جویس در محیطی بزرگ شده بود که امکان آفریده شدن نابغه‌ای انقلابی در آن بس بعید می نمود: پدری تهیدست و درمانده و مادری سخت مؤمن و پرهیزگار و نُه برادر و خواهر قد و نیمقد داشت و دوران جوانی را در فقر بسر برد. در چند مدرسهٔ مذهبی ویژهٔ کاتولیکها درس خواند و چند زبان مختلف آموخت اما چیزی نگذشت که به علت خلق وخوی تند و سرکش، علیه خانواده و مذهب و ملیّت خود شورید. از زبان یکی از شخصیتهای یکی از رمانهایش که بیشتر جنبهٔ زندگینامه دارد گفته است: «من به هر آن چیزی که دیگر اعتقادی به آن ندارم، اصلاً پابند نخواهم بود. حالا اسمش می خواهد خانه یا سرزمینِ پدری یا کلیسا باشد. می‌کوشم احساس درونم را با درپیش گرفتن شیوهٔ زندگی آزادمنشانه و انتخاب راه هنری آزادانه بیان کنم و در دفاع از خویش هم تنها به عواملی متوسل شوم که استفاده از آنها را مجاز می دانم: سکوت و تبعید و مهارت در کار.»

جویس در بیست سالگی دوبلین را ترک گفت و باقی عمر را در تبعید در پاریس و تریست و رم و زوریخ بسر برد و فقط چند باری و هر بار به مدتی کوتاه به ایرلند بازگشت. با اینهمه درونمایه آثارش تماماً همان کوچه ها و خیابانها و مردم و تاریخ دوبلین است.

جویس از شیفتگان ایبسن بود و یکی از نخستین نوشته هایش، مقاله‌ای است در بارهٔ درام تازه ایبسن که در سال ۱۹۰۰ در **فورت نایتلی رویوچاپ** شد. علاوه بر رمانهایش دو مجموعه شعر و یک نمایشنامه هم دارد.

جویس زندگی سختی داشت. در سال ۱۹۰٤ همراه با نورا بارنکل ( **Nora Barnacle** ) دختر تقریباً بیسواد و کلفت‌خانه‌ای در دوبلین در روز ۱٦ ژوئن به تریست گریخت (همان روزی که وقایع رمان اولیس آغاز می شود). بعد با او ازدواج کرد و صاحب دو فرزند شد و از راه تدریسِ زبان با تنگدستی در شهرهای مختلف اروپا به زندگی ادامه داد. از راه نویسندگی، جز در سالهای آخر عمر، چیزی عایدش نشد. سالها از ناراحتی چشم و ضعف بینائی عذاب کشید و سرانجام همچون میلتون کور شد. با سانسورچیان شدیداً درافتاد و چند ناشر از خدا بی خبر کتابهایش را بی اجازه او پنهانی چاپ کردند. مردم نیز مدام گله‌مند بودند که از نوشته هایش سر درنمی آورند و چیزی از آنها نمی فهمند. دخترش، اختلال حواس پیدا کرد و در بیمارستان بستری شد.

با یک چنین اوضاع و احوالی، ساعتهای طولانی به نوشتن می پرداخت و می نوشت و باز می نوشت و هفت سالی طول کشید تا **اولیس** را به پایان رساند (۱۹۲۱—۱۹۱٤) و هفده سالی به طول انجامید تا **بیداری فینه گانها** را تکمیل کرد (۱۹۳۹—۱۹۲۲).

**اولیس** نخستین بار در پاریس منتشر شد و تا سال ۱۹۳۳ در امریکا اجازهٔ چاپ نیافت. این اثر را اکنون بزرگترین رمان زبان انگلیسی در قرن بیستم می نامند. ویرجینیا وولف و ویلیام باتلریتیس و ازرا پوند گفته اند که اولین باری که کتاب را خوانده اند از آن سر در نیاورده اند. تی. اس. الیوت فی الفور **اولیس** را کتابی بی نظیر نامید و آن را به علت ویران کردن تمدن امروزی، برگشتگاهی در تاریخ ادبیات خواند. جویس در **اولیس** سبک شخصی و عاشقانه کتاب **تصویر هنرمند به عنوان یک مرد جوان** (**A Portrait of the Artist As A Young Man.**) را رها می کند و سبک غیرشخصی و حماسی تازه ای را می آزماید.

در این رمان حوادث یک روز معمولی از زندگی شخصیت اصلی بازگو می شود: زندگی لئوپولد بلوم (**Leopold Bloom**) و همسرش مولی بلوم (**Molly Bloom**) و یک دانشجوی جوان بنام استفن ددالوس (**Stephen Dedalus**). حوادثی که در زندگی و در فکر این هر سه شخصیت اتفاق می افتد، در واقع تنها وقایع روایتی رمان است. سفرهای این سه شخصیت به اطراف و اکناف شهر دوبلین با سفرهای آنها به عالم رؤیاها و ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه‌شان که جویس آنها را از طریق سفر به درون ماهیت زبان بیان می‌کند، به نوعی منطبق می شوند. از یک دیدگاه، سبک جویس همچون یک تصویر سینمائی، سخت ناتورالیستی است، هر چیز جزئی از یک آگهی تبلیغاتی روزنامه گرفته تا یک حرکت بدنی، به دقت و با حوصله تحلیل شده است. اما با استفاده از بیان همین جزئیات است که به زنجیرهٔ محرک ــ و پاسخ و کنش ــ واکنش ــ یعنی مواد اصلی تجربهٔ بشری ــ به آن درجه از ظرافت و نرمی دست می یابد که تا آن زمان در هیچ اثر داستانی سابقه نداشت. این جزئیات با استفاده از همنوازیهای دقیق به صورت نمادهایی درمی آیند و اثر را به نظمی والا تر از یک ناتورالیسم ساده می رسانند.

گفته اند که برای فهم بهتر **اولیس** خواننده باید دست کم با الهیات حاکم بر کلیساهای کاتولیک و تاریخ بدعتها و افسانه های ایرلندی، تاریخ اروپا و اسطوره و ستاره‌شناسی، زبان عبری و لاتین و گالیک، و اصطلاحات و ضرب المثلهای کولیان

آشنا باشد. شیوهٔ کارجویس، زمان واقعی حوادث شهر دوبلین را به الگوهای بی زمانی اسطوره و تاریخ و مذهب پیوند می دهد.

طرح رمان، همانند طرح کتاب **اودیسهٔ هومر** است. (**هومر** در کتاب **اودیسه** با استفاده از اساطیر یونان، زندگی اولیس و پادشاه ایتاکا را شرح داده است. اولیس از رهبران جنگ تروا بود و مدت زمانی از وطن دور افتاد و پس از سرگردانیهای بسیار، دوباره به وطن بازگشت). ۱۹ سال سرگردانیهای اولیس همانند سیر و سیاحت یک روزهٔ بلوم است که برای گرفتن آگهیهای تبلیغاتی در شهر سگ دو می زند و وقایع معمولی روزمره‌اش نیز نوعی بازتاب اپیزودهای **اودیسه** است. استفن ددآلوس در واقع همان تلماخوس و مولی بلوم همان پنلوپه (همسر اولیس) اند، هر چند از طریق شبکه پیچیده‌ای از تمثیلهای ادبی و تاریخی، هر شخصیتی بسیاری از شخصیتهای دیگر را نیز واخوانی و تداعی می‌کند. درونمایه اصلی رمان، همان تبعید است، چیزی که جویس دائم دلمشغول آن بود. هم استفن ددالوس و هم بلوم از خانه و از زندگی خانوادگی خود و از وطن و از مذهب خود تبعید شده‌اند. استفن ددالوس را دیگر در وطن نمی پذیرند چون که حاضر نیست خواست مادر در حال احتضارش را و به معنای وسیعتر خواست ایرلند را برآورده کند. بلوم را نمی پذیرند زیرا که به یک معنا او نماد بشریت است ــ و در جستجوی آرمانهای اجتماعی و سیاسی و اخلاقی (بلوم البته فقط در رؤیاهای خود انسانی اجتماعی و سیاسی و اخلاقی است. می توان او را نمادی از شخصیتهای ادبی و تاریخی مثل **الیاس** و **موسی** و **مسیح** هم دانست) حال آنکه استفن ددالوس با ذهن ناسازگار و هنرمندانه‌اش در جستجوی ارزشهای عاطفی و معنوی است. در حالیکه اولیس **اودیسه** رفته رفته به حقیقت وجود خویش و ارتباطش با خدایان پی می برد و سرانجام به وطن خود بازمی‌گردد، هر دو تبعیدی جویس کلید تنهایی و بیهودگی و سرخوردگی خویش را هیچگاه نمی یابند و جامعه و محیط، انگار مانع رشد استعدادها و توانمندیهای آنها می شود. اما بخش نهائی کتاب، تماماً از آن مولی بلوم است ــ تجسم اصل و مبدأ زنانه و زاینده کائنات. تک گوئی مشهور او به صورت یک جملهٔ دراز و پیوسته با کلمهٔ آری پایان می‌گیرد ــ آری زندگی، آری عشق.

آنچه جویس ظاهراً در تمامی این کتاب می خواهد بگوید این است که زندگی و زمان، همیشه تداوم دارند و آن سرگردانیهای قهرمانانه دوران «اولیس» هومر، اکنون بار

دیگر در سرگردانیهای غیر قهرمانانه انسانهای امروز کره زمین تکرار می شود. زندگی در واقع تکرار همان مراحل و دور تسلسلهای پیشین است و تولد و زندگی و مرگ خود مضمون افسانه هایی هستند که زاییده آن فرایند مرگ و زندگی و گذشته و حال و آینده اند و نیز این دور تسلسلها خود در پهنای گسترده ابدیت رخ می دهند.

* **هنری جیمز (Henry James)** (۱۹۱۶—۱۸۴۳): رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس و منتقد امریکایی. جیمز در تاریخ رمان‌نویسی امریکا و انگلیس مقامی برجسته دارد. او را خالق رمانهای باصطلاح جهان میهنی دانسته اند. جیمز نخستین کسی بود که رمان را به عنوان فرم هنری پیشرفته مطرح کرد و برای آن معیارها و ضوابطی قائل شد و نخستین کسی بود که کوشید در رمانهایش آنچه را که خود «فضا و حال و هوای ذهن» می نامید به تصویر کشد. بهنگامی که رمان امریکایی هنوز درگیر آن روح ماجراپردازی آثار جیمز فنیمور کوپر بود یا سفرهای پرمخاطره زندگی آثار ملویل را توصیف می‌کرد و یا پیرایشگری سحرآمیز نیوانگلند آثار هاتورن را شرح می داد، هنری جیمز مشکلات و معضلات اخلاقی و روانشناختی مردم سرزمین خود را در ارتباط با اخلاقیات و آداب و رسوم اروپاییان باز شکافت. او مردان و زنان امریکایی را به صورت مردمانی معصوم که می خواستند با تمدن پیچیده مغرب‌زمین به مقابله برخیزند و معمولاً نیز از نظر اخلاقی بر اروپاییانِ با فرهنگ‌تر و متمدن‌تر اما البته فاسدتر فائق می آمدند، باز نمایاند. جیمز نیم‌قرن تمام به کار نویسندگی پرداخت و تکنیکهای تازه‌ای در کار داستان‌نویسی و تجزیه و تحلیل روحیات قهرمانان ابداع کرد. بسیاری از واژه‌هایی که امروزه در کار نقدنویسی رمان به کار می رود، همه برگرفته از نوشته های انتقادی هنری جیمز است. امروزه جیمز را به عنوان هنرمندی برجسته و پیش کسوت می شناسند که توانسته است تجربه های ظریف عالم خیال را با چیره‌دستی تصویر کند.

هنری جیمز در نیویورک به دنیا آمد و در خانواده‌ای اهل علم و فرهنگ بزرگ شد. برادرش ویلیام جیمز نیز خود بعدها مکتب فلسفی «پراگماتیسم» را بنیاد نهاد. نخستین داستان هنری جیمز در سال ۱۸٦٤ در **کنتیننتال مانتلی** منتشر شد و ده ـ دوازده داستانی بیشتر ننوشته بود که به عنوان یکی از چیره‌دست‌ترین نویسندگان داستان کوتاه در سال ۱۸٦۸ مورد ستایش قرار گرفت.

در سال ۱۸۷۲ به ایتالیا سفر کرد و دو سالی آنجا ماند و اولین رمان مهمش **رودریک هادسون** را نوشت و دوباره به امریکا بازگشت و به کار نوشتن نقد ادبی برای مجله‌های نیشن و اتلانتیک و مجله‌های هنری دیگر پرداخت اما باز در سال ۱۸۷۵ به اروپا سفر کرد و به پاریس رفت و در آنجا با نویسندگان آن زمان فرانسه و نیز با تورگنیف رمان‌نویس روسی از نزدیک آشنا شد. تورگنیف به او آموخت که آنچه در داستان‌نویسی مهم است، نه خود داستان که شخصیت است و این شخصیت است که در نهایت داستان را می‌سازد. جیمز در سال ۱۸۷٦ ساکن لندن شد و از آن پس بیشتر عمر خود را در انگلستان گذراند و سرانجام به تابعیت بریتانیا درآمد. جیمز از سال ۱۸۸۰ تا آخر عمر خود متجاوز از صد جلد رمان و داستان کوتاه و سفرنامه و مقالات انتقادی و نقد کتاب و نمایشنامه و آثار متفرقه دیگر دربارهٔ هنر از خود به یادگار گذاشت.

* **خطر زرد (Yellow Peril)** : خطری که دنیای غرب را از لحاظ رشد و توسعه قدرت و نفوذ شرقیها و حتی آداب و سنن آنها (چینیها و ژاپونیها مثلاً) تهدید می‌کند.

* **در جستجوی زمان از دست رفته:** نگاه کنید به مارسل پروست.

* **داستانهای علمی تخیلی:** نگاه کنید به واژه‌نامه.

* **جان دان (John Donne)** (۱٦۳۱—۱۵۷۲): شاعر انگلیسی و نخستین و بزرگترین شاعر شعرهای مابعدالطبیعه.

* **استفن ددالوس (Stephen Dedalus):** نگاه کنید به جیمز جویس.

* **دانیل دفو(Daniel Defoe)**(۱۷۳۱—۱٦٦۱): نویسنده انگلیسی. مخالف کلیسای رسمی در انگلستان بود و بهمین علت در سال ۱۷۰۳ به زندان افتاد. در زندان مقدمات انتشار مجله رویورا فراهم کرد که انتشارش دهسالی ادامه داشت. از زندان که آزاد شد باز هم به فعالیتهای سیاسی ادامه داد و با نوشته‌های جدلی خود سروصدایی براه

انداخت. نوشته های او چه نثر و چه نظم از لحاظ طرح مسائلی ستیزآمیز و شکل مجادله‌ای از اهمیت زیادی برخوردار است، هرچند اکنون فقط به خاطر داستانهایش و از جمله **رابینسون کروزوو مول فلاندرزو سرگذشت آن سال طاعونی** شهرت دارد. دفو هر چند نویسنده‌ای رئالیست بود، در ادبیات مدرن انگلیس به عنوان نخستین نویسنده داستانهای معروف به «داستانهای ارواح» نیز شناخته شده است.

* **جان دوس پاسوس (John Dos Passos)** (۱۹۷۰–۱۸۹۶): رمان‌نویس امریکایی و از گروه نویسندگانی که اندکی پیش از آغاز جنگ جهانی اول از دانشگاه هاروارد فارغ‌التحصیل شدند. دوس پاسوس همراه با شاعر نوگرا ئی. ئی. کامینگز ( **E.E.Cummings** ) (۱۹۶۲–۱۸۹٤) که او نیز به هاروارد رفته بود و ارنست همینگوی که نرفته بود، در بخش نجات زخمیهای جنگی در ایتالیا و فرانسه خدمت کرد. از تجربه‌های بدست آمده در این دوران بود که رمان **سه سربازرا** نوشت. بعد از جنگ، به کار روزنامه‌نگاری پرداخت. آنگاه رمان **انتقال مانهاتن** را به پایان رساند که گامی دیگر به سوی تکمیل تکنیک داستان‌نویسی اش به شمار می آمد. این رمان همچنین نمایانگر ستیز و کشمکشی است که در درون او نسبت به پذیرش آزادی فردی یا گرایش به وجدان اجتماعی جریان داشت، کشمکشی که در تمامی آثار بعدی او نیز همچنان نمایان است. مهمترین اثرش رمان **قطور یو. اس.** آ(ایالات متحد امریکا) است که به خاطر مهارتهای تکنیکی و نوآوریهای زبانی و استفاده از شگردهای تازه مثل «دیدگاه عکاسی» و «فیلمهای کوتاه خبری» و نیز فعال و زنده نشان دادن فضای داستانی با نقل تکه هایی از ترانه های روز و تیترهای روزنامه ها و آوردن شرح حالهای کوتاه از شخصیتهای مطرح آن زمان و ارائهٔ تصویر زنده‌ای از زندگی امریکایی (در رمان **یو. اس. آ.** هیچ قهرمانی وجود ندارد) شهرت فراوان دارد.

* **سر آرتورکنان دویل (Sir Arthur Conan Doyle)** (۱۹۳۰–۱۸۵۹): رمان‌نویس انگلیسی و خالق معروف‌ترین کارآگاه‌های ادبیات داستانی موسوم به **شرلوک هولمز.**

* **ماری رنالت (Mary Renault)** : رمان نویس معاصر انگلیسی که تجربه های شخصی خود را به عنوان پرستار در ایام جنگ و نیز مسائل مربوط به دوران کهن و اساطیر یونان را موضوع رمانهای خود قرار داده است.

* **رود ـ رمان:** نگاه کنید به واژه‌نامه.

* **سیسیل رودس (Cecil Rhodes)** (۱۹۰۲—۱۸۵۳): سیاستمدار و سوداگر انگلیسی و صاحب معادن الماس در افریقای جنوبی.

* **پیبرد رونسار (Pierre De Ronsard)** (۱۵۸۵—۱۵۲٤): شاعر فرانسوی.

* **چارلز دیکنز (Charles Dickens)** (۱۸۷۰—۱۸۱۲): رمان‌نویس انگلیسی که محبوب‌ترین و احتمالاً بزرگترین نویسندهٔ کشور خویش است. دوران کودکی او مثل دوران زندگی بسیاری از کودکان آثارش سخت و طاقت‌فرسا بود. پدرش دائماً بدهکار بود و به علت همین بدهکاریها به زندان افتاد و دیکنز بناگزیر در دوازده‌سالگی در کارخانه‌ای مشغول کار شد. سپس به عنوان پیشخدمت به استخدام یکی از دفاتر وکالتی درآمد و بعد شغل خبرنگار محلی را برگزید و سرانجام خبرنگار روزنامه **مورنینگ کرونیکل** شد و آنگاه برای **روزنامه‌ها و مجله‌ها**، داستانهای دنباله‌دار نوشت؛ داستانهایی که در سن بیست و چهار سالگی او را مشهور خاص و عام کرد. در این داستانها فقر موجود در جامعهٔ انگلیس و به ویژه فقری که کودکان را ناگزیر به دزدی و جنایت می‌کشاند به روشنی تصویر شده است. به هنگامی که سرگرم نوشتن داستان معروف **اولیور توییست** بود، خواهر همسرش بدرود حیات گفت و همین ضایعه موجب شد که بار اندوهی سنگین بر دلش بنشیند و روابطش با همسرش به سردی گراید و سرانجام به جدایی بینجامد. آنها ده فرزند داشتند. دیکنز در سال ۱۸٤۲ سفری به امریکا کرد و در بازگشت کتاب **یادداشتهای امریکایی** را انتشار داد که در آن از جامعه امریکا به شدت انتقاد کرده است. از جمله آثار معروف او عبارتند از **پیک ویک پیپرز، سرود کریسمس، دیوید کاپرفیلد، خانه قانون‌زده، داستان دوشهر و آرزوهای بزرگ.**

* **جیمز دیکی(James Dickey)** (۱۹۲۳–): شاعر امریکایی که در جنگ جهانی دوم به عنوان خلبان هواپیماهای بمب‌افکن در نیروی هوایی امریکا در کره خدمت کرد. نخستین کتاب شعر او **درون سنگ و شعرهای دیگر** در سال ۱۹۶۰ منتشر شد. یک رمان و چند مجموعه مقالات انتقادی درباره شعر هم از او انتشار یافته است.

* **فرانسوا رابله (Francios Rabelais)** (۱۵۵۳–۱۴۹۰): نویسنده و پزشک فرانسوی که زبانهای یونانی و لاتینی را خوب می‌دانست. او بعدها به تدریس طب پرداخت و در آخر عمر منصب کشیشی یافت اما این کار را ادامه نداد. رابله داستانی در بارهٔ سرگذشت غولی بنام **گارگانتوا** نوشت که سبب شهرتش شد و در جلد دوم آن سرگذشت پانتاگرویل پسر گارگانتوا را تحت نام **گارگانتوا، زندگی پرارج و قرب گارگانتوای بزرگ، پدر پانتاگرویل** منتشر کرد. این داستان سرانجام به پنج جلد رسید و اکنون یکی از شاهکارهای ادبی دنیا محسوب می‌شود. این رمان نمایانگر دانش گستردهٔ رابله و نظریات اومانیستی اوست و در ورای هجوی تند و گاه زننده، بحثهای جدّی در بارهٔ سیاست و فلسفه و مسائل تعلیماتی مطرح کرده است.

* **دورتی ریچاردسون ( Dorothy Richardson )** (۱۹۵۷–۱۸۷۳): رمان‌نویس انگلیسی و پیش کسوت و پایه گذار شیوهٔ «جریان سیال ذهن» در داستان نویسی. ریچاردسون همهٔ رمانهایش را با نام **سیر و سیاحت** منتشر کرده است و در آنها بیش از هر چیز به تحلیل حساسیّتهای زنانه و اندیشه‌ها و تأثرات و خاطرات و احساساتی که قهرمانان زن رمانهایش تجربه کرده‌اند پرداخته است.

* **سموئل ریچاردسون (Samuel Richardson)** (۱۷۶۱–۱۶۸۹): رمان‌نویس انگلیسی که به لحاظ جنبه‌های روانشناختی شخصیتها و لحن شدیداً عاطفی و احساساتی رمانهایش شهرت دارد. ریچاردسون در نوجوانی در چاپخانه‌ها کار می‌کرد و بعدها در کار چاپ مهارت فراوانی کسب کرد. رمان او **پاملا** را به عنوان نخستین رمان مدرن انگلیسی قلمداد کرده‌اند. از جمله آثار دیگر او عبارتند از **کلاریسا هارلو و سر چارلز گراندیسون**.

* **امیل زولا (Emile Zola)**(۱۹۰۲ – ۱۸٤۰): نویسنده و منتقد فرانسوی و پیش کسوت مکتب ناتورالیسم. زولا برای برقراری صلح و عدالت در جامعه تلاش مجدّانه‌ای کرد و نامه او تحت عنوان «من متهم می‌کنم» در دفاع از دریفوس شهرت فراوانی دارد.

* **ژوزف و برادرانش (Jozef and His Brothers)** : نگاه کنید به توماس مان.

* **مارکی دساد (Marquis de Sade)** (۱۸۱٤–۱۷٤۰): نویسنده فرانسوی و خالق آثار عریان و جنجال برانگیزی که موجب شد حدود سی سالی از عمر خود را در زندان بسر برد. بیشتر آثارش را در زندان نوشته است و تا آخر عمر نیز در زندان بود. اکنون گروهی معتقدند که نوشته‌های او نمایانگر اندیشه‌های فلسفی نیچه است و از لحاظ طرح مسائل روحی و روانی می‌تواند در گشودن بسیاری از معضلات روانی و فلسفی معاصر مؤثر قرار گیرد.

* **ناتالی ساروت (Nathalie Sarraute)** : رمان‌نویس روسی الاصل و نوگرای فرانسوی. ژان پول سارتر در مقدمه‌ای که برای نخستین رمان او **تصویر مردی ناشناس** نوشت آن را ضد رمان نامید.

* **سیرانو دو برژراک ساونیین(Cyrano de Bergerace, Savinien)** (۱٦۵۵–۱٦۱۹): نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. سیرانو در دو اثر فانتزی خود **تاریخچه هجوآمیزی از دولتها و امپراطوریهای کره ماه** (۱٦۵۷) و **تاریخچه هجوآمیزی از دولتها و امپراطوریهای خورشید** (۱٦٦۲) شرح سفرش را به کره ماه و خورشید باز می‌گوید و با به هجو گرفتن جامعه و شیوهٔ زندگی مردم آنجا، در واقع جامعه و نهادهای سیاسی دوران خویش را هجو می‌کند. سیرانو مردی آزاداندیش و سربازی فداکار بود و به سبب مهارتش در دوئل و تیزبینی بیش از اندازه‌اش شهرت داشت.

* **جوناتان سویفت (Jonathan Swift)** (۱۷٤٥–۱٦٦۷): نویسنده و شاعر و سیاستمدار و روحانی ایرلندی. در سال ۱٦۸۹ منشی سر ویلیام تمپل شد و از آنجا به دنیای سیاست و نویسندگی راه یافت. سویفت از هجونویسان بنام انگلیس است و شاهکار او **سفرنامه گالیورشهرتی** جهانی دارد. از میان سایر آثار او می توان از **نبرد کتابها** و **نامه‌ای به استلا** و **نامه‌های بزازنام** برد.

* **ژرژ سیمنون (George Simenon)**: رمان‌نویس بلژیکی الاصل فرانسوی زبان که به لحاظ نوشتن رمانهایی پلیسی شهرت جهانی دارد. می‌گویند در عرض یازده روز یک رمان می نویسد. نخست او را صرفاً یک رمان‌نویس بازاری و مردم‌پسند می پنداشتند اما امروزه به علت خلق فضای تراژیک و تجزیه و تحلیلهای روانشناختی از اعتباری هنری برخوردار است.

* **ایزاک بشویس سینگر (Isaac Bashevis Singer)** : داستان‌نویس لهستانی الاصل امریکایی. در داستانهایش از اصول قراردادی و سنّتی داستان‌نویسی پیروی می‌کند و معتقد است که در این قالب نیز می توان پیچیده‌ترین مسائل ذهنی و روانی را بیان کرد و به تحلیل روانشناختی شخصیتها پرداخت. بیشتر آثارش را نخست به زبان ییدیش می نویسد و سپس خود یا دیگران آن را به انگلیسی برمی‌گردانند. کارمایه بیشتر رمانهای او، سرخوردگی آدمهایی است که زادگاه خود را ترک گفته‌اند و به دیار غربت رفته‌اند. شهرت او بیشتر در نوشتن داستانهای کوتاه است که اغلب برگرفته از آداب و سنن قدیمی و مذهبی و قومی است و از عمق فلسفی و دید روانکاوانه برخوردار است و راهی نیز به دنیای ارواح و شیاطین و دیوها و مخلوقات خیالی و مافوق انسانی دارد. سینگر در سال ۱۹۷۸ به دریافت جایزهٔ نوبل در ادبیات نائل آمد.

* **دلمور شوارتز (Delmore Schwartz)** (۱۹٦٦–۱۹۱۳): شاعر و داستان‌نویس و منتقد امریکایی. از جمله آثار مهم او عبارتند از **کتاب آفرینش** و **معرفت تابستانی**. درونمایهٔ بسیاری از آثار شوارتز مشکلات زندگی یهودیان در دنیای غرب است.

* **فاست (Faust)** : شخصیتی تخیلی است که موضوع آثار ادبی فراوانی بوده است و نویسندگانی چون کریستوفر مارلو و گوته و توماس‌مان آثاری به این نام خلق کرده‌اند. بطور کلی به شخصیتهایی که دارای اشتیاقی مفرط به کسب تمامی دانش و تجربه‌های بشری هستند اتلاق می شود.

* **سر جان فالستاف (Sir John Falstaff)** : معروف‌ترین شخصیت کمدی شکسپیر است که در نمایشنامه‌های **هنری چهارم** و **زنان خوشحال ویندسور** و **هنری پنجم** ظاهر می شود.

* **رابرت فراست (Robert Frost)** (۱۹۶۳–۱۸۷۴): شاعر امریکایی. او را روستایی‌ترین شاعر معاصر امریکا نامیده‌اند. چون موفق نشد اشعار خود را در امریکا به چاپ برساند مزرعه‌اش را فروخت و به انگلستان رفت و در آنجا دو مجموعه شعر انتشار داد که حاوی بهترین اشعار اوست. سه سال بعد به امریکا بازگشت و بعدها به دریافت چهار جایزهٔ پولیتزر و چندین درجه افتخار نایل آمد. شعرهای او بیشتر دربارهٔ زندگی سادهٔ روستاییان و بیم و هراس انسانها از آینده‌ای نامعلوم و نیز عشق به طبیعت است. شعرهای تغزلی و عاشقانه او نیز شهرت فراوان دارد.

* **گوستاو فلوبر (Gustave Flaubert)** (۱۸۸۰ — ۱۸۲۱): رمان‌نویس فرانسوی و خالق رمانهای معروف **مادام بواری** و **سالامبو**.

* **فورد مادوکس فورد (Ford Madox Ford)**(۱۹۳۹-۱۸۷۳): رمان‌نویس انگلیسی. از خانواده‌ای هنرمند و اهل ادب بود. معروف‌ترین اثرش **پایان مراسم سان** است که خود از چهار رمان جداگانه تشکیل شده است ودرآن تجربه‌های شخصی خویش را طی جنگ جهانی اول بازگو می‌کند. فورد مادوکس فورد با بیشتر هنرمندان و نویسندگان زمان خویش و از جمله با جیمز جویس و ازرا پوند دوستی نزدیکی داشت و دی. اچ. لارنس را کشف کرد. او همچنین پایه گذار مجله ادبی **انگلیش ریویو** بود و با بسیاری از مجله‌های ادبی و هنری هم همکاری می‌کرد.

* **ئی. ام. فورستر (E. M. Forster)** (۱۹۷۰—۱۸۷۹): رمان‌نویس و مقاله‌نویس انگلیسی. به لحاظ افکار انسان دوستانه‌اش که گوشه‌هایی از آن را به ویژه در رمان **گذری به هند** نشان داده است شهرت دارد. در این رمان فورستر از ستمی که انگلیسیها بر مردم مستعمره خود هندوستان رانده‌اند به تلخی سخن گفته است. فورستر تقریباً در همهٔ رمانهای خود با طنزی ملایم عقده‌های درونی طبقهٔ متوسط انگلیس را برملا کرده است. علاوه بر چندین رمان و داستان کوتاه آثاری نیز در زمینه نقد ادبی دارد که از میان آنها کتاب **جنبه‌های رمان** از همه مشهورتر است.

* **اسکات فیتزجرالد (Scott Fitzgerald)**(۱۹۴۰ — ۱۸۹۶): رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس امریکایی و یکی از با استعدادترین نویسندگان نسل خویش که خود آن را «نسل جاز» می‌نامید و در توصیف آن گفته است «نسل جدیدی که به عینه می‌بیند همهٔ خدایان مرده‌اند و همهٔ جنگها پایان یافته‌اند و همهٔ ایمانها سست و لرزان شده‌اند.» شاید به همین علت در آثار خود شخصیتهایی شرور و بی‌بندوبار آفریده است که می‌کوشند به زندگی به شکل ضیافتی بی‌پایان و سرخوشانه نگاه کنند.

فیتز جرالد به دانشگاه راه یافت اما مدرکی نگرفت، به جنگ پیوست اما در عملیات شرکت نکرد و در واقع بیشتر اوقات خود را وقف نوشتن نخستین داستانش **این سوی بهشت** کرد که در سال ۱۹۲۰ انتشار یافت و با اقبال فراوان روبرو گردید. در همین سال با زن زیبایی به نام زلداسایر ازدواج کرد و با خانواده‌های اشرافی و ثروتمند امریکا و اروپا حشر و نشر یافت و به عیاشیها و خوشگذرانیهای افراطی روی آورد و همین زندگی عیاشانه سرانجام به مرگ زلدا انجامید. فیتزجرالد پس از مرگ زلدا روزگار سختی را گذراند و برای تأمین معاش روزانه به نوشتن داستانهای کوتاه در روزنامه‌ها و مجلات پرداخت و در اثر این تلاش و تقلای فراوان، در سن چهل و چهار سالگی چشم از جهان فرو بست. بهترین رمان او **گتسبی بزرگ** از پرداختی هنرمندانه برخوردار است و در ادبیات امروز امریکا جای برجسته‌ای دارد.

* **هنری فیلدینگ (Henry Fielding)** (۱۷۵۴–۱۷۰۷): رمان‌نویس انگلیسی. زندگی هنری‌اش را نخست با نوشتن چند نمایشنامه آغاز کرد. سپس به کار قضاوت پرداخت. وقتی کتاب پاملا اثر ریچاردسون منتشر شد، فیلدینگ در نقد آن کتابهای **زندگی خانم شاملا اندروز** و نیز **ژوزف اندروز** را نوشت که مورد توجه فراوان قرار گرفت. بزرگترین رمان او **تام جونز** است که همراه با رمان آملیا نمونه‌های اولیه نوعی رئالیسم اجتماعی بشمار می‌روند. در سال ۱۷۵۴ به علت بیماری به پرتغال سفر کرد و کتاب **شرح سفر به لیسبون** را نوشت و در همانجا درگذشت.

* **قصه یک طشت (Tale of A Tub)**: طنزی تمثیلی از جوناتان سویفت که هجویه‌ای بر رفتار و کردار افراطیون مذهبی است. عنوان اثر اشاره به مراسمی است که در آن طشتهای چوبی را به دریا می‌انداختند تا نهنگها را از حمله به کشتیها بازدارد.

* **فرانتس کافکا (Franz Kafka)** (۱۹۲۴–۱۸۸۳): داستان‌نویس آلمانی متولد چکسلواکی. تحت تأثیر اندیشه‌های سورن کیرکه گارد فیلسوف اگزیستانسیالیست دانمارکی بود. نوشته‌هایش بیشتر نمادین‌اند و با نثری استوار، مشکلات روحی و روانی و نیز تنهایی و اضطراب انسان امروز را بیان می‌کنند. از جمله آثار او عبارتند از **محاکمه** و **قصر** و **امریکا** و **مسخ** و **گروه محکومین** و **هنرمند گرسنه**. بیشتر آثار کافکا پس از مرگ او منتشر شده است.

* **کالبدشکافی مالیخولیا (The Anatomy of Melancholy)**: نوشته‌ای از رابرت برتون **(Robert Burton)** (۱۶۴۰ – ۱۵۷۷): نویسنده و کشیش انگلیسی که در اصل به صورت یک رسالهٔ پزشکی است اما پر از مطالب بکر و طنزآمیز از اوضاع و احوال کلی انسان است.

* **کالونیستها (Calvinists)** : پیروان اصول عقاید ژان کالون فرانسوی (۱۵۶۴–۱۵۰۹) یکی از پیشروان مذهب پروتستان که در مذهب پیرایشگری انگلستان و

اسکاتلند و بعدها امریکا نفوذ زیادی داشت. کالونیستها به حاکمیت مطلق اراده الهی اعتقاد دارند و سرگذشت هر فرد آدمی را از پیش معلوم می دانند که رستگار است یا نارستگار.

* **کرسی (Crecy)** : نام محلی در فرانسه که ادوارد سوم پادشاه انگلستان، فیلیپ چهارم فرانسه را در آنجا شکست داد. ادوارد و امیر سیاه و یوهان لوکزامبورگی در این نبرد شرکت داشتند.

* **کلیسای مجاهد (Church Militant)** : اعضاء کلیساهای مسیحی روی کره زمین که می‌گویند سرگرم جهادی دائمی با دشمنان خویش و نیروهای شرّاند.

* **کلیسای مظفر(Church Triumphant)**: اعضا کلیسایی که پس از مرگ در اثر یکی شدن با خدا از سعادتی جاودانی بهره‌مند می شوند.

* **استانلی کوبریک (Stanley Kubrick)**: کارگردان امریکایی. از میان فیلمهای معروف او می توان از پرتقال کوکی و اسپارتاکوس و لولیتا و دکتر استرنج لاوو ۲۰۰۱ یا اودیسه فضایی نام برد.

* **جان کیتس (John Keats)** (۱۸۲۱—۱۷۹۵): شاعر انگلیسی که طی عمر کوتاه خود آثار ارزنده‌ای آفرید و به عنوان یکی از بزرگترین شاعران انگلیسی شهرت یافت. از آثار معروف او قصیده‌ای تقدیم به بلبل و قصیده‌ای تقدیم به اندوه و به پائیز است.

* **گروب استریت (Grub Street)** : نام خیابانی است در لندن که سابقاً محل اجتماع نویسندگان مزدور بوده است (اکنون خیابان میلتون)، نویسندگان بینوایی که ثروتمندان آنها را برای نوشتن مطالبی در پشتیبانی از خود اجیر می‌کردند.

* **بهاگاواد گیتا (Bhagavad Gita)** : مجموعهٔ شعرهای فلسفی به زبان سانسکریت که حاوی تعالیم فلسفی کریشنا و دانت است.

* **دی. اچ. لارنس (D. H. Lawrence)** (۱۹۳۰–۱۸۸۵): رمان‌نویس و شاعر و مقاله‌نویس انگلیسی. لارنس در آثار خود طبیعت و مسائل جنسی را به عنوان عواملی برای درمان نابسامانیهای روحی انسانِ جوامع صنعتی امروز مطرح و تحلیل می‌کرد. او خود فرزند یک معدنچی تهیدست بود و در بسیاری از آثار خویش زندگی اسفناک معدنچیان انگلیس را با طنزی تلخ و گزنده تصویر کرده است. لارنس دارای آثار فراوانی است که از نظر ارزش و اهمیت ادبی همه در یک سطح نیستند. آثار اولیه او بیشتر اجتماعی و رئالیستی بود و بعدها از نمادگرایی شدید و کاوشهای روانشناختی سود جست. از میان آثار او می توان از **فرزندان و عشاق** و **طاووس سفید** و **فاسق لیدی چاترلی** و **رنگین کمان** و نیز کتاب نقدی بنام **مطالعاتی درباب ادبیات کلاسیک امریکا** نام برد.

* **لولیتا (Lolita)** : رمان معروف ولادیمیر نابوکف که در آن ماجرای عشق شورانگیز استاد دانشگاهی موسوم به هامبرت هامبرت به دختربچه دوازده ـ سیزده سالهٔ شیطان‌خویی بازگو می شود.

* **توماس مان (Thomas Mann)** (۱۹۵۵–۱۸۷۵): رمان‌نویس و مقاله‌نویس آلمانی که در سال ۱۹۲۹ به دریافت جایزهٔ نوبل در ادبیات نائل آمد. مان به علت روایت روانشناختی و خلق‌وخوهای غریب و بررسیهای نافذ و گستردهٔ اسطوره‌های یونانی و عبری و آلمانی و شرقی و نیز به علت نقدهای ادبی و اجتماعی اش شهرتی عالمگیر دارد. درونمایه بیشتر آثار او «انسان» است که از دیدگاهی فلسفی می‌کوشد در رمانهایش «اصل و جوهر و هدف» او را تحلیل کند. مان تقریباً در همهٔ آثار خود در چارچوب رئالیسمی تخیلی، باوری بنیادگرایانه به پیروزی انسان بر مرگ نشان می دهد. در همان ایام جوانی از وجود دو دنیای متفاوت که زندگی خود او در میان آنها قرار داشت آگاه شد: یکی دنیای تجاری و بورژوایی حاکم بر فضا و حال و هوای خانوادگی اش و دیگری

دنیای ژرف و پر راز و رمز هنری که سخت شیفتهٔ آن بود. او خود بارها واژه‌های «روح» و «زندگی» را برای نمایاندن این دو دنیای جداگانه به کار برده است: قلمرو هنر، تخیل و ذهن هنرمندانه از یک سو و دنیای واقعیات روزمره و حال و هوای بورژوایی از سوی دیگر. تأثیر اندیشه‌های شوپنهاور و واگنرونیچه و شاعران رمانتیک آلمانی این باور را در او تقویت کرد که زندگی و فعالیتهای روزمره، نیازهای درونی هنرمند را برآورده نمی‌کند و از این رو در نخستین رمان خود بودن بروکز این دیدگاه را به تفصیل تحلیل کرد و به دفاع از آن پرداخت. بعدها در داستان تونیو کروگر گرایش پنهانی و آرزوهای نوستالژیک خود را برای یک زندگی بورژوایی آشکار ساخت. در مجموعه مقالاتش اندیشه‌های یک انسان غیر سیاسی و نیز در رمان کوه جادو درونمایه‌های سیاسی را به صورت نمادی برای نشان دادن اوضاع و احوال معنوی و روحی اروپا به کار گرفت.

در سال ۱۹۳۳ به علت گرایشهای ضد فاشیستی اش از سوی عمال هیتلر تبعید شد و پس از چند سالی دربدری و مدتی اقامت در سویس در سال ۱۹۳۹ به امریکا رفت و در سال ۱۹۴۴ به تابعیت امریکا درآمد و سرانجام در سویس چشم از جهان فرو بست. در میان سایر آثار ادبی او می‌توان از والاحضرت و مرگ در ونیز و سرهای عوض شده و ژوزف و برادرانش و گناهکار مقدس و دکتر فاستوس نام برد.

* **مرگ سیاه (Black Death)**: نوعی طاعون که در قرن چهاردهم در اروپا و آسیا به صورت واگیر شیوع یافته بود و علامت آن لکهٔ سیاهی بود که از خون مردگی در پوست بدن ظاهر می‌شد.

* **هرمن ملویل(Herman Melville)**(۱۸۹۱–۱۸۱۹): رمان‌نویس و شاعر امریکایی که علیه بسیاری از معیارهای اجتماعی و ادبی زمانهٔ خویش شورش کرد اما با بی‌اعتنایی منتقدان ادبی روبرو شد. بزرگترین اثرش موبی دیک یا نهنگ سفید طی مدت چهل سال بین تاریخ انتشار کتاب و تاریخ مرگ او فقط یکبار به چاپ رسید. پس از مرگ پدر خود و خانواده‌اش در فقر کامل بسر می‌بردند و از این رو برای تأمین معاش به کارهای زیادی دست زد و به سفرهای دریایی متعددی رفت و مدتی نیز به نیروی دریایی امریکا پیوست. شرح این سفرها و تجربیات دوران تلخ سربازی اش را در آثار خود منعکس کرده است.

* **فرانسوا موریاک (Francois Mauriac)** (۱۹۷۰–۱۸۸۵): رمان‌نویس و مقاله‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. موریاک کاتولیک بود و در آثارش به آنها که به پول و مال و منال دنیا به ویژه عشقهای نفسانی دل می‌بندند تاخته است. موریاک در توصیف درد و رنج بشری استاد است اما در ارائهٔ راه‌حل برای نجات انسان چندان توفیقی نمی‌یابد. موریاک در سال ۱۹۵۲ به دریافت جایزهٔ نوبل در ادبیات نائل آمد.

* **روبرت موزیل (Robert Musil)** (۱۹۴۲–۱۸۸۰): رمان‌نویس اطریشی. شهرت موزیل بیشتر به لحاظ ژرفای روانشناختی و تمثیلهای معنوی و فرهنگی رمان ناتمامش **انسان بی‌خصلت** است. موزیل توانست تنها دو جلد از این رمان را که تأثیر خارق‌العاده‌ای بر نثر آلمانی داشته است به اتمام برساند. بخشهایی از جلد سوم کتاب نیز پس از مرگ موزیل منتشر شده است. از میان سایر آثار او می‌توان از **پریشان خاطریهای تورلس جوان** نام برد.

* **میشل د مونتنی (Michel de Montaigne)** (۱۵۹۲–۱۵۳۳): فیلسوف و مقاله‌نویس فرانسوی.

* **آرتور میلر (Arthur Miler)** ( –۱۹۱۵): نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس امریکایی. بهنگامی که هنوز در دانشگاه میشیگان سرگرم تحصیل بود، کار نمایشنامه‌نویسی را آغاز کرد. آنگاه به نیویورک آمد و رمان **کانون** را که مطالعه‌ای طنزآمیز در بارهٔ تعصبات نژادی است نوشت (۱۹۴۵). نخستین نمایشنامهٔ موفق او **همه پسران من** در بارهٔ عواقب عاطفی و نتایج روحی و روانی دوران پس از جنگ جهانی دوم است. نمایشنامه **مرگ یک فروشنده** دوره گرد مقام میلر را به عنوان یکی از پیشگامان نمایشنامه‌نویسی نسل خود تثبیت کرد و به دریافت جایزهٔ پولیتزر نائل آمد. این نمایشنامه نظریه میلر را در این باره که درتئاتر مدرن نیز می‌توان تراژدی آفرید و از آدمهای معمولی، قهرمان و شخصیت اول ساخت به ثبوت رسانید. نمایشنامه **منظره‌ای از پل** نیز جایزه پولیتزر و جایزهٔ منتقدان درام نیویورک را ربود (۱۹۵۵). رمان **ناجورها** و نمایشنامهٔ **پس از سقوط**

(۱۹٦٤) ظاهراً بر اساس زندگی همسر دوم او مرلین مونرو نوشته شده‌اند. بیشتر آثار میلر از مضمونی مردمی و اجتماعی برخوردار است.

* **جان میلتون (John Milton)** (۱٦۷٤—۱٦۰۸): شاعر و نویسندهٔ بزرگ انگلیسی.

* **نوولا ( Novella )**: نگاه کنید به واژه‌نامه.

* **ادیت وارتن (Edith Wharton)** (۱۹۳۷—۱۸٦۲): رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس امریکایی و پیرو سبک هنری جیمز که به لحاظ شخصیت‌پردازی روانشناختی و تحقیقاتش در زمینهٔ تراژدیها و طنزهای زندگی به طور کلی و به ویژه در میان طبقهٔ متوسط و اریستوکراتهای نیویورک در قرنهای نوزدهم و بیستم شهرت دارد.

* **ویرانی سرزمین ژرمن (The Wreck of Deustschland)**: اثر جرالد منلی هاپکینز شاعر انگلیسی. مرثیهٔ مرگ پنج راهبه است که از ترس آزار و اذیت مذهبی در آلمان در راه سفر دریایی به امریکا در سواحل ویلز غرق می شوند. شعر پر از استعاره‌ها و تمثیلهای پیچیده است و مسألهٔ ارتباط معنوی آدمها با خدا و تحمل رنج و عذاب بشری و سعادت آن راهبه‌ها را در مردن به رضای خدا مطرح می‌کند. نگاه کنید به جرارد منلی هاپکینز.

* **اسکار وایلد (Oscar Wild)** (۱۹۰۰—۱۸۵٤): شاعر و درام‌نویس و رمان‌نویس ایرلندی الاصل انگلیسی. به هنگام تحصیل در آکسفورد از جمله پیشروان مکتب «هنر برای هنر» بود. می‌کوشید با شکل و شمایل غریب و موهای بلند و پوشیدن لباس فاخر و بدست گرفتن شاخه‌های گل به هنگام ایراد خطابه نظرها را به خود جلب کند. بعدها اتهام همجنس‌بازی به او بستند و در دادگاه به دو سال حبس با اعمال شاقه محکومش کردند. از زندان که آزاد شد، هم جسماً و هم روحاً لطمهٔ شدید خورده بود و آهی در بساط نداشت. بنا گزیر به پاریس رفت و در همانجا مأیوس و خراب جان سپرد. چند مجموعهٔ شعر و چند رمان و از جمله رمان **تصویر دوریان گری** و چند مجموعه قصه‌های کوتاه و چند مجموعه مقالات و نقدهای ادبی و چند نمایشنامه و از جمله نمایشنامه **بادبزن خانم ویندرمیر** و **اهمیت ارنست بودن** (که آن را شاهکار او دانسته‌اند) از او باقی مانده است.

* **سیمون ویل (Simone Weil)** (۱۹۴۳—۱۹۰۹): نویسنده و فیلسوف فرانسوی. هر چند در خانواده‌ای یهودی بزرگ شده بود، به مسائل روحی و عرفانی دین کاتولیک علاقه‌مند شد و آثاری چون **قوه و لطف الهی** و **در انتظار پروردگار** را خلق کرد.

* **ادموند ویلسون (Edmond Wilson)** (۱۹۷۲—۱۸۹۵): منتقد و رمان‌نویس و شاعر و ادیب امریکایی. به سبب نقدهای ادبی کوبنده و سنجش و بینش دقیق و مقالات تحلیلی و سفرنامه‌ها و تحقیقات ادبی اش شهرت و اعتبار فراوان دارد. به اعتقاد او نقد ادبی عبارت است از «تاریخچه‌ای از عقاید و تفکرات و تخیلات انسان در چارچوب اوضاع و شرایطی که به آنها شکل بخشیده است.» ادموند ویلسون با مطالعهٔ اولین اثر همینگوی، او را نویسندهٔ جوانی که آینده‌ای درخشان در پیش دارد معرفی کرد.

* **ناتانیل وست (Nathaniel West)** (۱۹۴۰—۱۹۰۴): رمان‌نویس امریکایی که از استعداد خارق‌العاده و اصیلی برخوردار بود. در دو رمان مهم خود **میس لونلی هارتز** (دل شکسته) و **روز تلخ وحشت** جامعهٔ صنعتی و تهی بودن زندگی امروزی را برملا کرده است. وست در ۳۶ سالگی همراه همسرش ایلین مکنی در تصادف اتومبیل در کالیفرنیا کشته شد.

* **فرانسوا ویون (Francois Villon)** ( —۱۴۳۱): شاعر فرانسوی.

* **جرارد منلی هاپکینز (Gerard ManleyHopkins)** (۱۸۸۹—۱۸۴۴): شاعر و کشیش انگلیسی. بیشتر به لحاظ شعرهایی که دربارهٔ مذهب و نیز دربارهٔ طبیعت سروده و نیز ابداعات تکنیکی در سرودن شعر شهرت دارد. نگاه کنید به ویرانی سرزمین ژرمن.

* **توماس هاردی (Thomas Hardy)** (۱۹۲۸—۱۸۴۰): نویسنده و شاعر انگلیسی. هاردی با آثار خود نوعی بدبینی تلخ و عمیق به فضای رمان‌نویسی انگلیسی افزود. رمانهای اولیه او با اقبال چندانی روبه‌رو نشد اما رمان **بازگشت بومی** که شاید بهترین اثر

او باشد، موجب شهرت عالمگیرش شد. در این رمان او تعادل کاملی میان عناصر رئالیستی و رمانتیک، میان انسان و طبیعت، میان مسئولیت و تعهد بشری و عملکرد کورکورانه و اتفاقی برقرار کرده است. هاردی سی سال آخر عمر خود را وقف سرودن شعر و به ویژه شعرهای عاشقانه کرد.

* **شرلوک هولمز (Sherlock Holmes):** نگاه کنید به سر آرتورکنان دویل.

* **یوریس کارل هویسمان(Joris Karl Huysman)** (۱۹۰۷—۱۸۴۸): رمان‌نویس فرانسوی که اجدادش در اصل هلندی بوده‌اند. نثر او مطنطن و پر آب و تاب است و صحنه‌های فانتزی و وهمی را خوب و استادانه توصیف می‌کند. از جمله رمانهای او عبارتند از **مارتا و سرگذشت زندگی یک زن** که شرح حال واقعی یک روسپی جوان است.

* **جورجت هییر (Georgette Heyer):** رمان نویس مردم پسند معاصر انگلیسی.

* **یاسون:** نگاه کنید به «پشم زرین».

* **ییدیش (Yiddish)** : زبانی که از حدود هزار سال پیش با ترکیبی از زبانهای آلمانی و آرامی و عبری بوجود آمده و بیشتر در میان یهودیان اروپای شرقی رواج دارد.

# واژه‌نامهٔ ادبیات داستانی

این واژه‌نامه براساس واژه‌نامه‌هایی تدوین شده که در کتابهای برگزیدهٔ آثار ادبی به زبان انگلیسی، با توضیحاتی به همین صورت کوتاه و مختصر آمده است. برای ارائهٔ مفهومی کاملتر از هریک از واژه‌ها و اصطلاحات، گاه دو یا سه تعریف دیگر به عنوان مکمل توضیح اول آمده است.

**زبان مجرد** (زبان انتزاعی، زبان تجریدی) **abstract language**

زبانی که تصورات یا مکنونات یا کیفیات را توصیف می‌کند.

**رویداد** (عمل، ماجرا، رخداد، حادثه، واقعه، فعل، کنش). **action**

ماجرایی که در داستان رخ می‌دهد. شخصیتها چه می‌کنند یا چه بر سر آنها می‌آید. رویداد یا بیرونی است (ماجرایی که روایت یا دراماتیزه می‌شود) یا درونی (اندیشه‌های یک یا چند شخصیت).

•

سلسله وقایع و اعمالی که موضوع اثری روایتی یا نمایشی است.

**تمثیل** (مثل، کنایه، رمز) **allegory**

روایتی که در آن شخصیتها و ماجراها و گاهی صحنه‌ها به‌جای شخصیتها و ماجراها و صحنه‌های دیگر، یا به جای کیفیات انتزاعی یا اخلاقی می‌نشینند.

•

کاربرد ویژه و محدود یک یا چند نماد بطوری که به‌جای ارائهٔ ترکیبی از معانی مختلف، یک معنی واحد یا یک الگو از معانی ارائه شود.

•

به معنیِ لغوی «خواندنی دیگر»، روش تفسیرِ روایت یا متنی که بتوان از آن به

معنیِ کلی‌تر و پوشیده‌تری دست یافت.

**کنایه** (اشاره، تعریض، تلمیح، تملیح، اقتباس) **allusion**

اشارهٔ غیرمستقیم به یک شخصیت یا حادثه یا اندیشه یا مکان. کنایه اغلب معنی را غنی‌تر می‌کند و به اهمیت داستان یا واژه قوت بیشتر می‌بخشد.

•

اشاره‌ای صریح یا ضمنی به قرینه‌ای خارج از اثر ادبی. کنایه ممکن است ادبی و تاریخی و مذهبی یا نظایر اینها باشد.

**ایهام** (ابهام، ذووجهین، محتمل‌الضدین) **ambiguity**

کاربرد واژه یا عبارتی به طریقی که چند معنی احتمالی داشته باشد و خواننده را تعمداً به تردید وادارد. ایهام اگر درست و سنجیده به کار رود، به تأثیر واژه یا عبارت و نیز به تأثیر تمامیت داستان می‌افزاید.

**قیاس** (تمثیل، همگونی، همتایی، ارسال‌المثل) **analogy**

مقایسهٔ گستردهٔ دو چیز که به همدیگر شباهت دارند اما دقیقاً یکسان نیستند.

**لطیفه** (انکدوت، قصهٔ محفلی، طرفه، نادره) **anecdote**

معمولاً روایتی کوتاه دربارهٔ واقعه‌ای تفریحی و سرگرم کننده است و نیز کوتاهترین شکل یک روایت برای نشان دادن کلّیتی دربارهٔ شخص یا حادثه‌ای واقعی.

**شخصیت مخالف** (ضد شخصیت، ضد قهرمان) **antagonist**

شخصیت یا قدرتی که مخالف «قهرمان» است. شخصیتی که قهرمان یا شخصیت اوّلِ داستان با او در کشمکش است.

**ضد بزنگاه** (فرود، ضد اوج، ضد بحران، افول، هبوط) **anticlimax**

فرودی ناگهانی از مهم به جزئی و پیش‌پا افتاده. در داستان چیزی را ضد بزنگاه گویند که پس از بزنگاه و اوج یا پس از انجام قصد یا نیتی اساسی رخ دهد.

گره گشایی غیرمنتظره و نه چندان مهمی در داستان که گاه به جای بزنگاه و زمانی پس از یک بزنگاه واقعی ظاهر می‌شود. بسیاری از ضدبزنگاهها نتیجهٔ غیرمنتظرهٔ نوشته ای خام و شلخته است اما غالباً ــ بویژه در آثار مدرن ــ آنها را تعمداً به کار می‌گیرند تا نمایانگر بی هدفی و بیحاصلی یا ملال زندگی و رفتار انسانی باشد.

**فضا** (جوّ، اتمسفر، فضا و رنگ، حال و هوا، کیفیت محیط و مکان) **atmosphere**

حالت یا حال و هوای عاطفی و احساسی غالب و مسلط بر داستان. این کیفیت به وسیلهٔ عناصر گوناگونی در داستان ایجاد می‌شود.

**ضد قهرمان** **anti-hero**

شخصیت مخالف در یک اثر ادبی مدرن که فاقد همهٔ کیفیات شریفِ منسوب به قهرمان داستانهای قراردادی است.

**ضد داستان** **anti-story**

داستانی تجربی که نویسندهٔ آن می‌کوشد با نادیده گرفتنِ شگردهای قراردادی و سنّتی، از جمله طرح و نقشه و شخصیت‌پردازی و درونمایه، و نیز با اتکاء به پاره‌های نامنظم و تعبیرنشدنیِ تجربه و زبان، واقعیتی ذهنی را بیان کند.

**حکایت اخلاقی** (تمثیل) **apologue**

تمثیلی کوتاه و ابداعی (مثل افسانه یا فابل) که نتیجه ای اخلاقی را نشان بدهد.

**شخصیت** (قهرمان، آدم) **character**

هر شخص یا موجودی که در داستان نقشی به عهده دارد. برای شناسایی هویت شخصیتها، راههای گوناگونی وجود دارد که هرکدام مبتنی بر معیاری است که نویسنده آنها را به ما شناسانده است. شخصیتِ «یک رویه» یا «خنثی» ( flat ) شخصیتی است که فاقد گونه‌گونی است یا گونه‌گونی اندکی دارد و می‌توان او را یک بُعدی نامید. شخصیت قالبی (stereo type) شخصیتی است

که آنقدر در داستانها به کار گرفته شده که بلافاصله قابل تشخیص است و صفات و مشخصاتش قابل پیش‌بینی است. مثل کلانتر قوی‌بنیه و آرام داستانها یا فیلمهای «وسترن». شخصیت «جامع» (round) در جهت مخالف شخصیت «یک‌رویه» یا شخصیت «قالبی» است و نمی‌توان او را طبقه‌بندی کرد و در «نوع» خاصی گنجاند. بطور خلاصه، او شبیه اکثر آدمها است: آمیخته‌ای از خوب و بد، متعارف و نامتعارف.

**کلاسی سیسم** (سبک باستانی، سبک کلاسیک) **classicism**

واژه‌ای است که از دوران یونان و روم باستان اخذ شده و در ادبیات برای توصیف نظرگاه قرن هیجدهم، یعنی ارزشهای «کلاسیکِ» تناسب اجزاء و نظم و ظرافتِ سبک به کار می‌رود.

کلاسی سیسم به یک معنی به مفهوم تبعیت از اصول تعادل و میانه روی و کف‌نفس و وقار و نظایر اینها است که در هنر و ادبیات یونان قرن پنجم رواج داشت. واژهٔ «کلاسیک» در مقابل «رمانتیک» نیز به کار می‌رود. «کلاسیک» توجه به «قالب» و «صنعت» (زیبایی قالب و روشنی بیان) و «رمانتیک» توجه به الهام شخصی و بیان عاطفی دارد. کلاسیک بطور کلی به دوره‌هایی از آفرینش آثار و دستاوردهای گرانقدر ادبی، موسوم به دورهٔ آثار «کلاسیک» نیز اطلاق می‌شود. این آثار معمولاً روح فرهنگ یا ملیت سرزمینی را که در آن آفریده شده‌اند، به نمایش در می‌آورد.

**کلیشه** (عبارت تکراری، گفته‌های قالبی) **cliché**

واژه یا اصطلاحی که کهنه و پیش‌پا افتاده و بیش از حد استعمال شده باشد و در اثر مصرف مداوم و تکراری، همهٔ طراوت و اثربخشی خود را از دست داده باشد. وضع و موقعیت و طرح و نقشه نیز ممکن است حالت کلیشه‌ای پیدا کند. نمونه: روایت مرد جوان و ثروتمند و فاسدی که فقط پس از درگیریها و شکستهایی چند می‌فهمد که ارزش عشق و وفاداری بیش از پول و ثروت است.

**بزنگاه** (اوج، فراز، اوج بحران، نقطهٔ اوج) **climax**

نقطه‌ای که در آن حادثه یا اندیشه‌ای در یک رشته از حادثه‌ها یا اندیشه‌ها به اوج

می‌رسد. نقطه‌ای در داستان که سرنوشت قهرمان یا شخصیت اول بجانب بهتر یا بدتر شدن می‌رود. نقطه‌ای بحرانی که بازتاب عاطفی خواننده به بالا ترین حد خود می‌رسد.

•

نقطهٔ برگشتگاه یا بالا ترین حدّ جذّابیت در داستان؛ نقطه‌ای که در آن مهمترین بخش رویداد بوقوع می‌پیوندد و پی آمد غایی طرح و نقشهٔ حتمی الوقوع است. پیش از برزنگاه، «سیر صعودی» داستان و بعد از آن «سیر نزولی» خواننده را به گره گشایی و پایان داستان سوق می‌دهد.

**تصادف** (قران، انطباق) coincidence

حادثه یا موقعیتی که بی هیچ دلیل ظاهری و بی هیچ آمادگی قبلی رخ می‌دهد و بعداً در طرح داستان یا زندگی شخصیتها تأثیر زیاد می‌گذارد. پیشامدی تصادفی که نتیجه‌ای مهم و مؤثر در بر دارد.

**کمدی** (نمایش خنده‌دار، مضحکه، نمایش مضحک) comedy

اثری ادبی که قصد اولیه‌اش سرگرم کردن و نشاط بخشیدن است و معمولاً پایانی خوش دارد و در آن قهرمان موفق می‌شود از بن‌بست یا درگیری رهایی یابد؛ در مقابلِ تراژدی که در آن قهرمان شکست می‌خورد.

**زبان ملموس** (زبان متعیّن، زبان جهان واقع، تجسمی، مشهود) concrete language

زبانی که اشخاص و مکانها و چیزهای معیّن و قابل دید و ملموس و مشهود را توصیف می‌کند.

**کشمکش** (ستیز، کشاکش، تعارض، تضاد) conflict

کشمکش برای هر داستان از ضروریات است زیرا این روایت یا نمایشِ کشمکش و نتیجهٔ آن است که دلهره می‌آفریند و علاقه برمی‌انگیزد. کشمکش ممکن است بین دو شخصیت یا دو اندیشهٔ متضاد یا بین یک شخصیت با محیط بوجود آید. کشمکش را به دو بخش بیرونی و درونی نیز تقسیم کرده‌اند. کشمکش درونی معمولاً بر افکار یا اندیشه‌های شخصیتی واحد تمرکز می‌یابد.

بیشتر اوقات کشمکش بین قهرمان و ضدّ او (ضدّقهرمان) حادث می‌شود.

•

کشمکشی که بین قهرمان با ضدقهرمان یا سرنوشت یا محیط یا درون قهرمان، یا با نظامهای ارزشی متضاد بوجود می‌آید.

**مفهوم ضمنی** (معنی ضمنی، اشارهٔ ضمنی، دلالت مفهومی، معنی القائی، معنی مجازی، توارد) **connotation**

معانی القائی و پوشیدهٔ یک واژه یا مربوط به یک واژه. به جای معنی لغوی یا دلالت مصداقی آن. مار یک معنی لغوی و ظاهری دارد اما ممکن است معانی بیشتری را القا کند.

•

مفاهیمی که از یک واژه مستفاد می‌شود.

**مرسوم** (عرف، آیین قراردادی، میثاق، قرارداد) **convention**

اسلوب یا تکنیک نویسندگی که بنا به عرف و سنّتهای قراردادی در دنیا پذیرفته شده است. اغلب اسلوبی باورنکردنی که خواننده می‌پذیرد آن را باور کند. مثل وقتی که راوی اول شخص با استفاده از قراردادهای مرسوم مستقیماً با لحنی دوستانه با خواننده حرف می‌زند و بر او اثر می‌گذارد اما معمولاً فاقد قوهٔ تخیّل و اصالت قصه گویی است.

**بحران** (اوج، بزنگاه) **crisis**

نگاه کنید به **climax**.

**معنی صریح** (معنی لغوی، معنی لفظی، معنی حقیقی، دلالت مصداقی) **denotation**

معنی لغوی یا دقیق یک واژه یا اصطلاح در مقابل معانی القائی یا ضمنی یا پوشیدهٔ آنها. نوشته های علمی را معمولاً درعداد نوشته هایی با معنی صریح به شمار می‌آورند حال آنکه اعتبار شعر و داستان و نمایشنامه به مقیاس زیادی متکی بر ارزشهای مفهومی و ضمنی و القائی و پوشیدهٔ واژه‌ها و عبارات است.

•

معنای معمولی یک واژه که در لغت‌نامه‌ها آمده است.

**گره گشایی** (نتیجه، سرانجام، نتیجهٔ اخلاقی، حل) **denouement**

روشن کردن معضل یا گشودن گرهی در داستان. پی آمد یا عمل یا نتیجهٔ نهایی طرح داستان. فرودِ بعد از اوج که ضمن آن حاصل کار خرده خرده به خواننده ارائه می‌شود. این اصطلاح از واژه‌ای فرانسوی به معنی «گره گشایی» گرفته شده است.

**مشکل گشای الهی** (مشکل گشای سحرآمیز، واقعهٔ غیرمنتظره) **deus en machina**

معنی لغوی به لاتین «خدا از ماشین». در نمایشهای قدیمی یونان و روم اغلب خدایی از طریق تمهیداتِ مکانیکیِ پشت صحنه، در میان بازیگران ظاهر می‌شد تا در وقایع نمایش پادرمیانی کند و مشکل را بگشاید. در نتیجه، معنی این عبارت هر نوع تدبیر یا شگرد یا وسیله‌ای است که ناگهان در صحنه ظاهر می‌شود تا گرهی را بگشاید یا موقعیت پیچیده‌ای را حل کند. در داستان وقتی مثلاً بناگهان کشف می‌شود که شخصیتی آنچنان که می‌نماید دهاتی نیست و درواقع تباری والا و اشرافی دارد، نمونه‌ای از چنین گره گشایی ارائه شده است.

**گفت و گو** (گفت و شنود، پرسش و پاسخ، مکالمه، محاوره، مفاوضه، مکالمهٔ ادبی، دیالوگ) **dialogue**

گفت و گو یا محاورهٔ شخصیتهای داستان یا نمایشنامه. بیشتر اوقات گفت و گو وسیله‌ای است که نویسنده با آن بخش مهمی از طرح و نقشه را آشکار می‌کند یا جنبه‌هایی از خصوصیات شخصیت داستان را نمایش می‌دهد. گفت و گو، عنصر هنری بسیار مهمی در داستان‌نویسی است.

**طرز بیان** (تلفیق الفاظ، حسن انتخاب واژه، واژه‌بندی، کلام، لفظ، تقریر، نحوهٔ گفتار، اسلوب سخن، گفتار، تنکیت) **diction**

پسند و گزینش واژه‌های نویسنده برای نقل داستان. واژگان و طرز بیان نویسنده که از عناصر مهم سبک او به‌شمار می‌رود. طرز بیان و واژه‌بندی خوب، آن نوع واژه‌بندی است که با درونمایهٔ داستان تناسب داشته باشد. طرز بیان عامیانه و

محاوره‌ای تأثیر متفاوتی بر خواننده می‌گذارد تا طرز بیانِ معلمی قدیمی.

**تعلیمی** (یاد دهنده، آموزشی، پندآمیز) **didactic**

آنچه به نیت تعلیم یا آموزش یا انتقال نوعی اخلاقیات است و الگوی رفتاری ویژه‌ای را القاء می‌کند. هرآنچه به قصد ارتقاءِ معلومات یا تعلیم به خواننده درنظر گرفته شده است. داستان نیز می‌تواند نقش تعلیمی داشته باشد، در این صورت درونمایهٔ چنین داستانی از عناصر مهم آن به شمار می‌رود.

**شخصیت‌پردازی مستقیم** **direct characterization**

تشریح روشن ویژگیهای شخصیت: ظاهر جسمانی، صفات اخلاقی یا درجهٔ انسانیت او.

**فاصله** (دوری، جدایی، کناره‌جویی) **distance**

فاصله یا جداشدگی نویسنده یا راوی از لحاظ زمانی و مکانی، و نیز عاطفی، از عمل یا رویداد روایت و نیز از شخصیتهای آن.

**شخصیت‌پردازی دراماتیک** **dramatic characterization**

ارائهٔ ویژگیهای شخصیت از طریق گفتار و کردار او بطوری که خواننده به وسیلهٔ آنها از ویژگیهای درونی شخصیت آگاه شود.

**همدلی** (همذاتی، هم‌گوهری، یکدلی، یکسانی، همسانی) **empathy**

قدرتِ مشابه‌دیدن خود با شخص دیگر یا با شخصیت اثری ادبی. انطباق و همسانی احساس یا شخصیت خویش با احساس و شخصیت دیگری، غالباً شخصیتی در یک داستان یا نمایش. توانایی اهمیت بخشیدن و همدلی کردن با یک شخصیت، ممکن است به شناخت بهتر او یا نیّات او منتج شود. گاهی این واژه را با واژهٔ زبان آلمانی آن (einfühlung) به کار می‌برند.

**تجلّی** (ظهور، ادراک ناگهانی، مکاشفه) **epiphany**

مکاشفهٔ ناگهانی ماهیت واقعی شخصیت یا موقعیت از طریق واقعه‌ای مشخص

ــ یک کلمه یا اشاره، یا یک رویداد ــ که موجب می‌شود خواننده آن شخصیت یا موقعیت را در جلوهٔ تازه‌ای ببیند. این واژه نخستین بار در نقد امروزی آثار جیمز جویس متداول شد.

**اپیزود** (میان‌قصه، روایت فرعی، رویداد ضمنی، حادثهٔ معترضه، حادثهٔ مستقل، حادثهٔ دخیل، داستان ضمنی، رخداد، واقعه) **episode**

حادثهٔ جداگانه و معمولاً کوتاهی در خلال اثر ادبی که بخشی از طرح داستان است و به مناسبتی روایت می‌شود و در حد خود مستقل و کامل است. در طرح اپیزود حوادث ارتباط منطقی و مبتنی بر علیت ندارند و بسادگی در ترتیب و تسلسل تاریخی به دنبال هم نقل می‌شوند.

**اگزیستانسیالیسم** (وجودگرایی، هستی گرایی، اصالت وجود) **existentialism**

جهان‌بینی فلسفی ژان پل سارتر و آلبر کامو نویسندگان فرانسوی با تکیه بر این نکته که طبیعت انسان محدود است و با کنشهای روشن و قاطع معنی پیدا می‌کند نه با تمایلات پوشیده و پنهان. بیشترِ اگزیستانسیالیستها انسان را موجودی از خود بیگانه در جهانی لاابالی می‌پندارند.

•

آیینی برگرفته از نظریه‌های کیرکه گارد فیلسوف دانمارکی و گسترش یافته توسط نویسندگان و فیلسوفان فرانسوی، مبتنی بر اینکه انسان فردی است یگانه و منزوی در دنیائی بی اعتنا و دشمن، که خود مسئول اعمال خویش و آزادی در انتخاب آینده و سرنوشت خویش است.

**شرح** (تفسیر، عرضه داشت، توصیف مقدماتی) **exposition**

ارائهٔ مطالب پسزمینه و آگاهی از عناصری از قبیل طرح و نقشه و شخصیت و حوادثِ پیشین، پیش از آغاز رویداد اصلی داستان که به خواننده امکان می‌دهد گسترش واقعه و بزنگاه و نتیجهٔ محصّل از داستان یا نمایش را بروشنی دریابد. «شرحی» که ساختگی و بی هدف نباشد و طبیعی جلوه کند، نشانهٔ پختگی و مهارت نویسنده است.

اطلاعاتی که نویسنده به خواننده می‌دهد تا کشمکشی را که ارائه خواهد داد، برایش روشن کند.

•

در داستان و نمایشنامه، توضیح وضع و موقعیت و شخصیت که برای فهم آنچه بعداً رخ می‌دهد ضروری است.

**اکسپرسیونیسم** (درون‌بیانی، تعبیرگرایی، بیان گرایی، گزاره گرایی) **expressionism**

جنبشی در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم در هنر و بویژه در نمایش که می‌کوشید با کاربرد نمادها، به احساسها و عواطف درونی بیانی عینی بخشد. اکسپرسیونیسم که مستقیماً در جهت مخالف رئالیسم و ناتورالیسم است، اساساً مبتنی بر تغییر شکل و پیچیدگی و ابهام و سایر شگردهای غیررئالیستی است تا زندگی درونی شخصیتها را تصویر کند.

•

شیوه‌ای نمایشی که در آن نویسنده معانی را، نه با واقع گرایی که با نمادگراییِ تخیلی یا روانی منتقل می‌کند.

•

ارائهٔ ظاهری و بیرونی آنچه بالضروره درونی یا تجریدی است، اغلب با استفاده از جابه‌جایی یا چندپارگی زمان و شخصیت و محیط اجتماعی و پیچیدگی عواطف و اندیشه‌ها.

•

مکتبی ادبی که بیشتر بر واقعیت ذهنی و درونی تکیه دارد تا بر واقعیت عینی و خارجی. مثل آثار داستایوسکی و جویس و کافکا.

**حکایت** (افسانه، فابل، متل، افسانهٔ تمثیلی) **fable**

روایتی معمولاً دربارهٔ حیوانات که برای بیان یک نتیجهٔ اخلاقی به کار می‌رود. این واژه گاهی به حادثه یا طرح اثری ادبی ــ معمولاً نمایشنامه یا روایت منظوم ــ نیز اطلاق می‌شود.

•

روایتی کوتاه، اغلب با نتیجهٔ اخلاقی روشن و مشخص و داشتن شخصیتهایی از

حیوانات یا اشیاءِ بیجان. گروهی معتقدند که حکایات هندی «پنچَتَنترا» (در سانسکریت پنج کتاب) که قسمت عمده‌ای از **کلیله و دمنه** از آن گرفته شده، سرچشمهٔ همهٔ حکایات و افسانه‌های اروپایی است. گروهی دیگر می‌گویند که این شاخه از داستانسرایی همزمان با پیدایش حکایات هندی در یونان بوجود آمد. شخصیتهای «حکایت» غالباً حیواناتی هستند با خصوصیات قراردادی و نمایانگر کیفیات و ارزشهای تجریدی مشخص، مثل روباهِ زیرک و مور زحمتکش و شیرِ ژیان.

**قصهٔ پریان** (افسانه) **fairy tale**

داستانی که در خارج از دنیای واقعی اتفاق می‌افتد. در این داستانها ماجراهای فوق طبیعی و اعجاب‌انگیز و جادویی و حوادث شگفت با شخصیتهایی مثل «شاه» و «ملکه» و «شاهدخت» و «جادوگر» رخ می‌دهد که معمولاً پایانی خوش دارد.

**سیر نزولی** (فرود حوادث) **falling action**

رویدادی در داستان که پس از بزنگاه پیش می‌آید و به حل و فصل کشمکش و مرحلهٔ گره‌گشایی می‌انجامد.

**فانتزی** (وهمی، توهمی، تخیّلی) **fantasy**

روایت یا حوادثِ واقع در روایتی که در واقعیت وجود محتملی ندارد و نمی‌تواند در دنیای واقعی رخ دهد ولی برای سرگرمی و نشاط خواننده و گاهی بعنوان تصویر یا تفسیری از بعضی از جنبه‌های واقعیت، و زمانی برای ارائه نتیجه‌ای اخلاقی بیان می‌شود.

•

کاری که در دنیایی که وجود خارجی ندارد اتفاق می‌افتد.

**ادبیات داستانی** (داستان) **fiction**

تعبیر و تفسیر زندگی در روایتی تخیلی. دروغهایی که با رضایت و حتی همدستی شنونده و خواننده نقل شود.

**زبان استعاری** (زبان مجازی، زبان کنایی، زبان رمزی، بیان، علم بیان) **figurative language**

زبانی که غیرصوری یا غیرلغوی، و دارای صنایع بدیع و محسنات کلام فراوانی است از قبیل استعاره و تشبیه و تشخّص؛ و صور خیال را به فراوانی به کار می‌بندد. زبان استعاری، نه تنها برای انتقال اطلاعات و معلومات که همچنین برای برانگیختن پاسخها و واکنشها و تداعیهای گوناگون به کار می‌رود.

**روایت اول شخص** **first person narration**

روایتی که در آن گوینده با صدا و طرز بیان خود و طوری که انگار خود شخصاً شاهد وقایع بوده است ماجرا را نقل می‌کند.

**بازگشت به گذشته** (فلاش بک، باز پس نگری، واپس نگری، رجعت به گذشته) **flashback**

قطع تداوم داستان یا نمایشنامه برای نمایش دادن یا روایت کردن صحنه یا اپیزود پیشین. داستانی که با مردی در حال احتضار آغاز می‌شود و او خاطرات ایام جوانی اش را به یاد می‌آورد ممکن است چندین «فلاش بک» داشته باشد.

•

شگردی ادبی که در آن، در خلال خط داستانی، وقایعی که در زمانهای گذشته رخ داده و مربوط به داستان یا شخصیتهای آن است نقل می‌شود.

**شخصیت یک رویه** (شخصیت یک بُعدی، شخصیت خنثی، شخصیت ساده) **flat character**

شخصیتی ساده و یک بُعدی و معمولاً تغییرناپذیر که فقط یک ویژگی یا صفت مشخص و مسلط از خود نشان می‌دهد و فاقد عمق، درک بشری، پیچیدگی، تضاد و حساسیت بیشتر آدمهای واقعی است.

**شخصیت متقابل** (شخصیت بدل) **foil**

شخصیتی که مستقیماً مقابل شخصیت دیگری قرار می‌گیرد و از لحاظ رفتار یا ظاهر یا گرایش نسبت به زندگی با او متفاوت است. شخصیت متقابل، برای اینکه در نقش خود کاملاً مؤثر باشد باید به درک خواننده نسبت به شخصیتی که او در مقابلش قرار گرفته روشنی ببخشد. شخصیت متقابل بهیچوجه خنثی نیست

و برای خود مقام و منزلتی مستقل و مشخص دارد. لائرتس، مثلاً، غالباً به عنوان «شخصیت متقابل» هملت قلمداد می‌شود.

**فولکلور** (ادبیات قومی، ادبیات توده، فرهنگ مردم، فرهنگ عامیانه) **folk literature**

داستانها و شعرهایی که بطور شفاهی در میان مردم بیسواد رشد می‌یابد و سینه به سینه به نسلهای بعد منتقل می‌شود.

•

روایات سنّتی و معمولاً شفاهی از یک فرهنگ معیّن که نمایانگر عقاید و ارزشها و تاریخ و اسطوره‌های آن فرهنگ است و از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود.

**پیش‌آگاهی** (نمونه، پیش خبر) **foreshadowing**

اشاره‌ای به خواننده در مورد وقوع حادثه یا گسترش موضوعی در آینده. پیش‌آگاهی هرگاه ماهرانه بکار برده شود، دلهره می‌آفریند و اگر کاربردی ناشیانه داشته باشد، چیزی را که خواننده نباید تا زمانی دیرتر از آن با خبر شود، نابهنگام و زودرس برملا می‌کند و به تأثیر داستان لطمه می‌زند. اشاراتی به آنچه در حال وقوع است.

**فرم** (قالب، صورت، شکل، دیس، هیأت، قالب هنری) **form**

تنظیم و ترتیب همهٔ عناصر یک اثر هنری (شعر، داستان، نمایشنامه) به صورت مجموعه یا کلّیتی یگانه و درهم ادغام شده و کامل. فرم را نباید با «ساخت» یا «ساختار» اشتباه گرفت. «ساخت» بیشتر مربوط به نظم صوری یا مکانیکی اجزاءِ اثر است. می‌توان «فرم» را به عنوان «روح» اثر و «ساخت» را به عنوان «جسم» آن تلقی کرد.

•

در ادبیات به معنی نوعی از آفریده‌های ادبی است مانند داستان، نمایشنامه، شعر، یا نوعی فرعی مانند رمان، نمایشنامهٔ تک پرده‌ای، غزل. این واژه همچنین برای نشان دادن ترتیب و ترکیب و قالب یک اثر در مقابل محتوی و مضمون آن، یا برای نشان دادن آنچه روی صفحهٔ کاغذ می‌آید، در مقابل چیزی که درون ذهن نویسنده یا خواننده است بکار می‌رود.

**فرمالیسم** (صورت گرایی، قالب گرایی، شکل گرایی، اصالت فرم) **formalism**

جنبشی مبتنی بر توجه مطلق به شکل و قالب یک اثر هنری، و نه توجه به معنی و محتوی و موضوع آن ــ از نظر زیبایی شناختی در مقابل رئالیسم که در پایان قرن نوزدهم ظاهر شد. فرمالیستها معتقدند که قالب و شکل و صورت یک اثر هنری و نیز جنبه های انتزاعی آن می‌تواند بهتر از ترسیم واقعیات در ایجاد رابطه و القاءِ اندیشهٔ مورد نظر بویژه در جوامع صنعتی امروز مؤثر باشد؛ از این رو جوهر هنر را بر معیار شکل و صورت می‌سنجند.

•

جنبشی که در دههٔ ۱۹۲۰ در ادبیات و بویژه در نقد ادبی روسیه آغاز شد و به مسألهٔ زیبایی شناختی در مقابل جنبه های اجتماعی هنر، اهمیت بیشتری داد. هرچند این جنبش بعدها در ادبیات اتحاد شوروی موقعیت مسلط خود را از دست داد و بینش سوسیالیستی جانشین آن شد، با این همه تأثیر مثبت و سالمی در حیطهٔ نقد ادبی از خود بجا گذاشت.

ویساریون بلینسکی منتقد قرن نوزدهم را می‌توان به عنوان بنیانگذار نقد ادبی روسیه نام برد. نظریه پردازان و منتقدان فرمالیست عبارت بودند از: ویکتور شکلوسکی، بوریس ایکن‌بام، یوری تینیانوف، ویکتور ژیرمونسکی، بوریس توماشفسکی و ویکتور وینوگرادف.

**فوتوریسم** (آینده‌نگری، آینده گرایی، نهضت رو به آینده) **futurism**

جنبشی که در حدود سال ۱۹۱۰ در ایتالیا به وجود آمد و خواهان حذف شکلهای سنّتی ادبی و درونمایه های عاشقانه و شورانگیز و احساساتی بود تا بتوان پویایی و سخت کوشی زندگی معاصر را بهتر و مستقیم‌تر تصویر کرد.

**ژانر** (شاخه در هنر و ادبیات، نوع، گونه، نوع ادبی) **genre**

در زبان فرانسه از لحاظ لغوی به معنی نوع یا قسم. از این رو در واژه‌شناسیِ نقد ادبی نوع یا قسم یا شاخه یا موضوعی مستقل مانند نمایشنامه، شعر یا داستان معنی می‌دهد. این ژانرها را البته می‌توان به اجزاءِ کوچک‌تر و فرعی‌تری نیز تقسیم کرد.

**قهرمان** (شخصیت اول، شخصیت اصلی، قهرمان اول) **hero / heroine**

شخصیت اول داستان یا روایت. شخصیت اصلی که کشمکش داستان بر سر اوست یا به نوعی به او مربوط است. واژهٔ heroine یعنی قهرمانِ زنِ داستان، اما امروزه hero به معنای هر دو قهرمان زن و مرد بکار می‌رود.

**اومانیسم** (انسان گرایی، انسان دوستی، بشردوستی، فرهنگ انسانی) **humanism**

جنبشی ادبی و عقلانی با دید و گرایشی تازه و مثبت نسبت به شعر و نمایشنامه و داستان‌نویسی کلاسیک لاتین که از اواسط قرن چهاردهم در ایتالیا آغاز شد. اومانیسم با گسترش در سراسر اروپا، به عنوان جنبشی که نسبت به همهٔ امور بشری علاقه و توجه شدید نشان می‌دهد شهرت یافت. اومانیسم در واقع شاخهٔ جدا شده‌ای از فلسفهٔ مَدرسی یا اسکولاستی سیسم قرون وسطائی است. پیروان فلسفهٔ مَدرسی، مطالعات خود را به تئولوژی و دین‌شناسی و علوم محدود می‌کردند و معتقد بودند که همهٔ آموزشها باید با عقاید مسیحیت هم‌آهنگ شود.

•

نظریه‌ای فلسفی که به برتری انسان تأکید می‌ورزد. این نظریه در دوران رُنسانس پدیدار شد و پیروان آن معتقد بودند که به عکس آنچه در قرون وسطی متداول بود، انسان ذاتاً شریر و بدخو نیست و والایی خود را از دست نداده است بلکه ارزشهای انسانی گرانقدرند و باید در مرکز مطالعه و تحقیق بشری به وسیلهٔ خود او قرار گیرند.

واژهٔ humanities (علوم انسانی) بعدها به معنی مطالعهٔ ادبیات کلاسیک لاتین و یونانی یا بطور کلی مطالعهٔ ادبیات و تاریخ و هنرهای زیبا و فلسفه در مقابل مطالعهٔ علوم دقیقه مصطلح گردید.

**بذله گویی** (شوخ‌طبعی، طنز، مزاح، خوش‌طبعی) **humour**

در اصل یکی از چهار مزاج یا آبگونهٔ بدن آدمی که طبایع چهارگانه یعنی خون و بلغم و صفرا و سودا را از آنها می‌دانستند و نارسایی هرکدام موجب بروز اختلالاتی در طبع انسان می‌شد. این واژه بعدها در نمایش و نقدِ اینگونه اختلالات در اطوار اجتماعی به کار گرفته شد و بن جانسون شاعر و

نمایشنامه‌نویس انگلیسی برای نخستین بار در نمایشنامهٔ خود **هرکس به طبع خویش**، شخصیتهایی نمونه‌وار برای نمایش چهار طبع نوشت.

امروزه به‌معنی سبک‌نویسندگی بذله‌گویانه‌ای است که به شیوه‌ای تلخ و گزنده از نارساییهای اجتماعی و صفات پنهانی غیرانسانی انتقاد می‌کند.

**ایماژ** (تصویر خیال، صورت خیالی، صورت ذهنی، تصویرپردازی، نگاره، نگاره‌های ذهنی، خیال‌بندی) **image**

واژه یا گروهی از واژه‌ها که برای بیان یک تجربهٔ حسی به صورت تجسمی یا لغوی یا مجازی به کار می‌رود. ایماژ، نمایانگر تصویرهای ذهنی گسترده یا هر نوع کاربرد زبان استعاری برای القاءِ تصویرهای بصری است. گاهی نویسنده‌ای با استفاده از یک رشته تصویرهای خیال، به داستان خود وحدت و یک‌پارچگی و به درونمایهٔ آن وضوح بیشتر می‌بخشد. در **هملت** شکسپیر، صور خیال بیماری به طرز نافذی دیده می‌شود، حال آنکه در **گروه محکومین** اثر کافکا، صور خیالِ مذهب بر داستان مسلط است.

•

بیانی تجسمی و ملموس از چیزی که بطور ذهنی و حسی ادراک شده است با استفاده از تشبیه، استعاره، زبان مجازی.

•

شرح استعاری در مقابل شرح لغوی. واژه‌هایی که تصویر ذهنی یا تجربه‌ای حسّی می‌آفرینند.

**امپرسیونیسم** (برداشت آنی) **impressionism**

در ادبیات، طرز بیانی که در آن نویسنده موضوع یا تجربه‌ای را نه با بیانی روشن از واقعیت آن موضوع یا تجربه به صورتی که خود می‌فهمد یا دربارهٔ آن می‌اندیشد، بلکه بر حسب واکنش حسّی آنی و لحظه‌ای از موضوع یا تجربه شرح می‌دهد.

•

در نقد ادبی، مکتبی که در آن منتقد واکنشهای خود را نسبت به یک اثر ادبی و نه خود اثر تجزیه و تحلیل می‌کند.

•

شیوه‌ای از نویسندگی که در آن نویسنده، شخصیتها و وقایع داستان را به صورتی کاملاً ذهنی و شخصی ارائه می‌دهد و برای خود «زاویهٔ دیدی» آزادانه برمی‌گزیند و هر نوع عینیتی را منکر می‌شود. این شیوه به دنبال سبک نقاشی امپرسیونیستی فرانسوی در اواسط و اواخر قرن نوزدهم که در مقابل سبک رئالیستی بوجود آمده بود متداول شد.

**نقل از میانهٔ روایت** (میان‌بُر، وسط چیزها) **in medias res**

واژه‌ای که در نقد ادبیات داستانی به کار می‌رود تا روایتی را که از میان‌بُر یا از وسط واقعه‌ای آغاز می‌شود (به‌جای نقل واقعه از اول) شرح دهد.

**تک گویی درونی** **interior monologue**

نگاه کنید به **stream of consciousness** .

**طنز** (وارونه گویی، تجاهل، استهزا، طعنه، سخریه، چربک، تهکم، رندی، تعریض، کنایه، گوشه و کنایه، کنایه و طنز، باژگونه گویی) **irony**

آگاهی خواننده یا تماشاچی از واقعیتی که متفاوت است با معنی لغوی کلام نویسنده یا با واقعیتی که شخصیتها به آن معتقدند.

طنز یکی از مهم‌ترین عناصر داستان‌نویسی است که نویسنده به وسیلهٔ آن عواطف متضاد یا متخالف، اندیشه‌ها یا گرایشها را در حال تنش و کشاکش نگه می‌دارد و بدین ترتیب، پیچیدگی، تضاد و تناقض و حتی بی‌نظمی موجود در خود زندگی را بیان می‌کند.

معمولاً بین طنز بیانی و طنز موقعیت و طنز نمایشی تفاوتهایی قائل می‌شوند. طنز بیانی یا طنز لغوی مربوط به شیوهٔ خطابیِ طعنه‌آمیز و شوخ‌طبعانه‌ای است که در آن هرچه لفظاً گفته می‌شود مخالف نیت گوینده است. مثل وقتی که شخص چاقی را «ترکه‌ای» بنامیم.

طنزِ موقعیت، مربوط به موقعیت یا حادثه یا ارتباطی است که در آن عناصر اصلی به علت تضاد یا کشمکش یا غافلگیری از لحاظ عاطفی یا عقلانی ناسازگارند. طنز موقعیت نمایانگر تضادی است بین آنچه ما منتظریم رخ دهد با

آنچه در واقع رخ می‌دهد.

طنز نمایشی (یا دراماتیک) طرحی است که در آن حادثه یا موقعیت، نتیجه‌ای متفاوت با آنچه از آن انتظار می‌رود، به بار می‌آورد. طنز دراماتیک همچنین به گفتار یا عملی در نمایشنامه مربوط است که برای تماشاچی از اهمیت بیشتری برخوردار است تا برای خود بازیگر، زیرا تماشاچی از چیزهایی باخبر شده است که خود بازیگر از آنها اطلاعی ندارد.

**افسانه** (حکایت، اسطوره، قصه) **legend**

داستانی قدیمی و بازمانده از روزگاران پیشین و بویژه داستانی که واقعیت آن مشکوک باشد.

داستانی سنّتی که اساس آن تا حدودی بر واقعیت استوار است اما آراسته با جزئیات ساختگی و خیالی است.

همچنین ادبیات افسانه‌ای با قهرمانان معروف آن و نیز نوشته‌ها وتوضیحات روی نقشه‌ها و یا عکسها یا سکه‌ها.

**روایت سوم شخص محدود** **limited third person narration**

روایتی که دارای شاهد و ناظری مرکزی است که همهٔ حوادث و صحنه‌ها از زاویهٔ دید و ذهن او بیان می‌شود.

**داستانِ کوتاهِ بلند** (داستانِ نیمه‌بلند، رمانِ کوتاه) **long short story**

داستانِ کوتاهِ بلند، داستانی است که طول آن از حدّ معمولِ یک داستانِ کوتاه بیشتر و از حد معمولِ یک رُمان کمتر است و هرچند تنها بر یک حادثه متکی نیست، بیشتر برای بررسی ژرف خصوصیات و ویژگیهای درونیِ شخصیتی واحد به کار می‌رود.

**عالم کبیر** (جرم کبیر، عالم اکبر) **macrocosm**

دنیایی بزرگتر از هستی بشری. هر نوع کلّیت و تمامیتی در مقیاس بزرگ. در ادبیات، غالباً برای ارائهٔ واقعیتی بزرگتر به کار می‌رود، همانگونه که تجربه‌های بشری برحسب دنیایی بزرگتر از آنچه خود بشر در آن زندگی می‌کند، دیده

می‌شود.

**استعاره** **metaphor**

کاربرد واژه‌ها برای نشان دادن چیزی متفاوت با معنی لغوی آنها. (چه قلب سنگی دارد. جنگ، جهنم است.) یکی از صنایع بدیعی که در آن یک لفظ یا شیء را به‌جای لفظ یا شیءِ دیگری به کار می‌گیرند طوری که گویی درواقع خود آن لفظ یا شیء بوده است. استعاره همچنین نوعی تداعی است و از چیزی حرف زدن و چیز دیگری را مقصود داشتن معنی می‌دهد. مثل وقتی که مرد شجاعی را «شیر» می‌نامیم.

•

هر نوع زبان کنایی و رمزی. مقایسه‌ای با مفهوم ضمنی و بیان ناشده و بدون استفاده از ادوات تشبیه (مثل، مانند، شبیه، همچون...). در اصل از واژهٔ یونانی metapherein به معنی آوردن معنائی ورای معنی لغوی. (meta ورای pherein آوردن).

**عالم صغیر** (جرم صغیر، عالم اصغر) **microcosm**

دنیایی کوچک که بازتاب دنیای بزرگ است. چیزی (بویژه انسان از نظر فلاسفهٔ قدیمی) نمایانگر انسانیت یا کائنات در مقیاسی کوچک. نمایندهٔ ریز و مینیاتوری از یک نظام یا غیره.

**مدرنیسم** (نوگرایی، نوپردازی) **modernism**

اصطلاحی که کمابیش در مورد آثار پاره‌ای از نویسندگان قرن بیستم بویژه نیمهٔ اول آن که در ساخت و بافت ادبیات بررسیهایی کردند و با آنچه «قراردادی» و مرسوم بود به ستیز برخاستند به کار برده می‌شود.

**تک گویی** (مونولوگ، گفت و گوی فردی) **monologue**

ارائهٔ مستقیم سخن یا اندیشهٔ یک شخصیت واحد. بیاناتِ معمولاً طولانیِ آدمها در یک نمایشنامه یا داستان.

**حالت** (خلق، کیفیت، حال و هوا) **mood**

تأثیری عاطفی یا احساسی که داستان یا نمایشنامه یا اثر ادبی در خواننده بجا می‌گذارد.

**انگیزه** (انگیزش، بُن‌مایه، مایهٔ اصلی، مضمون اصلی) **motivation**

ارائهٔ کنشهای شخصیتها به صورتی پذیرفتنی بوسیلهٔ فراهم کردن مستقیم یا غیرمستقیم علّیتهای روانشناختی آن کنشها. عنصر روایتی که به عنوان زیرساخت یک اثر ادبی به کار گرفته می‌شود. نیروهای بیرونی (صحنه، موقعیت) و نیروهای درونی (خلق و خو، اخلاقیات، آگاهی) که شخصیتی را در داستان وادار به عمل می‌کند.

**اسطوره** (اوسانه، دستان، افسانه، حدیث) **myth**

داستانی سنّتی، غالباً قصه‌ای فولکلوریک، نشأت گرفته از احادیث شفاهیِ فرهنگِ یک سرزمین و مربوط به خدایان. قهرمانان اَبَرانسانی که برای توضیح و تفسیر رویدادها و چگونگی وقوع رویدادها و انتقال ارزشها و باورهای یک فرهنگ از نسلی به نسل دیگر به کار می‌روند.

معمولاً، داستانی با شخصیتی «خدایی» که شامل پاره‌ای توضیحاتِ تخیّلی در مورد اصل و ریشهٔ پدیده‌های انسانی و طبیعی است. گروهی معتقدند که اسطوره جنبه‌های ناخودآگاه هستی بشری را باز می‌نماید. کارل یونگ اسطوره‌ها را پدیده‌هایی روانی می داند که ماهیت روح را آشکار می‌کنند.

*

مجموعه‌ای از دانستنیها، خواه سنّتی و خواه آفریده‌هایی آزاد، که به عنوان پاسخ یا توضیح به پرسشها و مشکلاتِ اغلب بی جواب، به کار گرفته می‌شود. درستی یا نادرستی اسطوره معمولاً چندان مهم تلقی نمی‌شود.

*

داستانی ابتدائی که اصل و ریشهٔ بعضی از پدیده‌ها را در دنیا و در زندگی بشری توضیح می‌دهد و معمولاً شامل خدایان یا سایر قدرتهای مافوق طبیعی و انسانها و حیوانات و نیز قهرمانانی است که نیمی انسانی و نیمی غیرانسانی اند. اسطوره از

روزگاران گذشته در ادبیات کاربرد مؤثر داشته است. همچنین باورها و اعتقادهای کهنه و زوال‌یافته‌ای که اکنون به یاد آورده می‌شوند نیز به صورت اسطوره درمی‌آیند و به همین شکل در ادبیات به کار می‌روند. اسطوره‌های باستانی یونانی و رومی حتی در زمانهای قدیم نیز در ادبیات نفوذ داشته و خدایان و قهرمانان و اعمال آنها به عنوان تمثیلهایی تعبیر و تفسیر می‌شده‌اند. با آغاز رُنسانس، اسطوره‌شناسی یا تعبیر و تفسیر اسطوره‌ها بمنظور نمایاندن مقصود و معنائی اخلاقی یا تاریخی، هم در ادبیات و هم در نقاشی و مجسمه‌سازی اهمیت زیادی پیدا می‌کند.

در مباحث نقد ادبی امروزی موقعیتها و شخصیتهای «اسطوره‌ای» و «صورت نوعی» یا «صورت ازلی» یا «سرنمونه» archetypal به عنوان مایه‌های اصلی آثار تخیلی به شمار می‌آیند.

**روایت** (داستان، حدیث، قصه) **narration**

روایتی شامل شخصیتهایی که در یک زمان و مکان مشخص در نوعی کشمکش شرکت دارند. نقل دراماتیک ماجراهایی که طرح و نقشهٔ داستانی دارند.

**ناتورالیسم** (طبیعت گرایی، اصالت طبیعت، طبیعت جویی، طبیعت‌نگاری) **naturalism**

شکل افراطی و برجسته‌ای از «رئالیسم» که نفوذ و تأثیر علوم اجتماعی و زیست‌شناسی قرن نوزدهم را بر سبکهای ادبی نشان می‌دهد. **رمان تجربی** اثر امیل زولا (۱۸۷۵) در واقع بیانیهٔ این جنبش بود. ناتورالیسم که تحت تأثیر نظریه‌ها و افکار داروین و مارکس و دیگران به‌وجود آمد به عنوان رئالیسم به علاوهٔ فلسفهٔ جبری شناخته شده است.

ناتورالیسم اغلب دارای کیفیات و ویژگیهای زیر است، هرچند بسیاری از آثار ناتورالیستی ممکن است احتمالاً فاقد یک یا چند کیفیت گفته شده باشد:

۱) موضوعیت مستقل علمی. نویسندهٔ ناتورالیست مصالح کار خود را بدون هیچگونه تعبیر و تفسیر و قضاوت اخلاقی ارائه می‌دهد.

۲) آزادی انتخاب موضوع و مصالح کار. آزادی استفاده از ماجراهای پیش‌پا افتاده و احساساتی و کثیف و نامطبوع.

۳) آزادی سبک، عدم اعتنا به طرح به عنوان چیزی تصنعی و غیرطبیعی.

ارائهٔ «برشی از زندگی» با همهٔ جزئیاتش بمنظور نشان دادن تأثیر وراثت و محیط به عنوان نیروهایی که به سرنوشت شخصیتها شکل می‌دهند.

۴) هدف اجتماعی شخصیتها اغلب نه تنها به عنوان فرد بلکه همچنین به عنوان نمایندگانی از گروههای اجتماعی، با هم در کشمکش‌اند. ترسیم غمخوارانهٔ گروههای محروم اجتماعی، آنچنان که مثلاً در کتاب **ژرمینال** اثر زولا یا **بافندگان** اثر هاپتمن دیده می‌شود، اغلب به آثار ناتورالیستی، هدفی اجتماعی و نیز زیبایی شناختی می‌دهد.

•

جنبشی ادبی که در اواخر قرن نوزدهم در فرانسه پدید آمد. ناتورالیستها ادبیات را وسیله‌ای می‌دانستند از برای تشریح دقیق و علمی زندگی و نوع انسانی. ناتورالیستها به این دیدگاهِ «داروینی» گرایش داشتند که زندگی رزمگاهی است که در آن قدرتمندان، ضعفا را نابود می‌کنند.

•

نوع افراطی رئالیسم که از طریق آن، نویسندگان آثارشان را به عنوان دید و بینش علمی از جهانی ارائه می‌دهند که در آن اعمال مردم صرفاً بوسیلهٔ طبیعت آنها یا طبیعت پیرامون آنها تعیین می‌شود.

**سیاه گرایی** (سیاه‌باوری) **negritude**

جنبشی ادبی که در سالهای ۱۸۰۰ میان سیاهان افریقایی فرانسوی‌زبان ظاهر شد و هدفش تأیید و تصدیق ارزشهای فرهنگی سیاهان افریقایی بود.

**نئوکلاسی سیسم** (کلاسی سیسم نو، نوکلاسی سیسم) **neoclassicism**

تقلید شیوه‌ای مشابهِ شیوه‌های هنری و ادبی یونان و روم باستان. این واژه معمولاً به هنر و ادبیات اروپایی از اواسط سالهای ۱۶۰۰ تا پایان قرن هیجدهم اطلاق می‌شود.

**نیهیلیسم** (هیچ گرایی، لاگرایی، نیستی گرایی، نیست گرایی، پوچ گرایی، مذهب نفی مطلق) **nihilism**

از واژهٔ لاتینی «هیچ». آیینی در ادبیات که منکر هر نوع پایه و اساسی برای

حقیقت یا علم و معرفت است.

**غیرداستانی** (غیرتخیلی، غیرروایتی) **non - fiction**
نوشته‌ای تحقیقی و غیرتخیلی مربوط به زندگی بشری و واقعیات اجتماعی.
نوشته‌ای مستند و قابل اعتماد و باورکردنی برای خواننده.

**رمان‌نو** (ضد رمان) **nouveau roman (new novel; anti novel)**
نوعی از رمان که سنّت‌شکن و تجربی است و به شکل و شیوه‌های سنّتی و قراردادی رمان بی اعتناست. در این نوع رمانها غالباً کوشش چندانی نمی‌شود تا تخیلی از رئالیسم یا ناتورالیسم برای خواننده خلق شود؛ برای خود رئالیسمی از نوع متفاوت دارد که براساس آن خواننده با شخصیتهای داستان هیچ نوع هماهنگی پیدا نمی‌کند. باید یکی از رمانهای مثلاً هنری جیمز را با یکی از رمانهای ولادیمیر نابوکف یا ساموئل بکت مقایسه کرد تا با ویژگیهای رمان‌نو یا ضدرمان آشنا شد، هرچند این اصطلاح اخیر تا حدودی گمراه کننده است. بسیاری از خصوصیات این نوع رمان از سالیان پیش در آثار بعضی از نویسندگان قدیمی هم دیده می‌شود. رمان **تریسترام شندی** اثر لارنس استرن (۶۷-۱۷۶۰) را هم محتملاً می‌توان نوعی ضد-رمان نامید. هوریس والپول دربارهٔ این رمان گفته است «... طنز برجستهٔ این رمان در این است که روایت همیشه وارونه است و به پس می‌رود». پاره‌ای از ویژگیهای رمان‌نو عبارت‌اند از: نبود طرح و نقشهٔ مشخص، اپیزودهای درهم، حداقلِ شخصیت‌پردازی، تحلیل جزئیات سطحیِ اشیاء، تکرار مکرّرات، تجربه‌های بیشمار در زمینهٔ بازی با لغات و علامت‌گذاری، گوناگونی توالی زمانی، صفحات جداشدنی از کتاب، صفحاتی که می‌توان آنها را مثل ورق بازی بُرزد و بهم ریخت، صفحات رنگی، صفحات سفید، استفاده از کولاژ، رسم و نقاشی، حروف تصویری. مثال کتاب tropismes (۱۹۳۹) اثر ناتالی ساروت، La jalousie (۱۹۵۷) اثر آلن روب گریه، La route des flandres (۱۹۶۰) اثر کلودسیمون، Modification (۱۹۵۷) اثر میشل بوتور.

**رمان** (داستان بلند) **novel**

روایتی تخیلی به نثر، براساس حوادثِ محتملِ مربوط به تجربهٔ بشری. واژهٔ رمان از رمانس (romance) قرون وسطائی اخذ شده و در آلمان و فرانسه و بیشتر کشورهای اروپایی مصطلح است. معادل انگلیسی آن نوول است که از واژهٔ ایتالیایی novella به معنی «یک چیز کوچک نو» که در واقع قصهٔ کوتاهی به نثر بوده گرفته شده است.

**رمانِ کوتاه** (داستانِ نیمه‌بلند، نوولا) **novella**

نوولا در اصل واژه‌ای ایتالیایی است به معنای روایت کوتاهی به نثر که در قرون وسطی و دوران رنسانس بسیار متداول بود. همانطور که از معنی خود واژه هم برمی‌آید، روایتها معمولاً نوعی «خبر تازه» یا «تازه چه خبر؟» بودند که از حوادث روزمرهٔ زندگی شهری مایه می‌گرفتند. مثل خیانت زنی یا انتقام گرفتن شوهری یا عمل بلاهت‌آمیز مقام مسئولی.

امروزه این واژه در زبان انگلیسی به معنای فرم روایتیِ جدّی و پرداخته‌ای به کار می‌رود که طول آن چیزی است میان یک رمان و یک داستان کوتاه. این فرم داستانی را novelle هم می‌نامند. نوولا معمولاً شامل ۳۰,۰۰۰ تا ۴۰,۰۰۰ کلمه است حال آنکه رمان حداقل از ۶۰,۰۰۰ کلمه یا شاید دو یا چند برابر آن هم تشکیل می‌شود.

گروهی معتقدند که نوولا و داستانِ کوتاهِ بلند (long short story) و نوولت (novelette) همه واژه‌هایی مترادف‌اند اما گروهی دیگر نوولت را داستانِ کوتاهِ بلند یا رمانِ کوتاهی می‌نامند حدوداً شامل ۱۵,۰۰۰ کلمه یا اندکی بیشتر که از یک نوولا کوتاهتر است.

**بیطرفی** (عینیت بیرونی، خارجی، برکناری) **objectivity**

کوششی از جانب نویسندهٔ داستان تا از هرگونه درگیری یا قاطی شدن با شخصیتها و رویدادهای داستان پرهیز کند و داستان را بی هیچ نوع سمت گیری یا جانبداری و تعصب و بدون اظهارنظر و بیان عقاید شخصی یا داوری نسبت به شخصیتی روایت کند.

**دانای کل بودن** (همه‌چیز دانی، عالم کل بودن، عقل کل بودن) **omniscience**

معنی لغوی این اصطلاح «همه چیز دانی» است. قدرت نویسنده یا راوی داستان (معمولاً راوی سوم شخص) در نقل مستقیم هر ماجرائی که در طرح و نقشهٔ داستان رخ داده یا رخ می‌دهد یا رخ خواهد داد و نیز دربارهٔ اندیشه‌ها و احساسات شخصیتها.

**راوی دانای کل** (راوی عقل کل، راوی همه چیزدان) **omniscient narrator**

راوی همه چیزدانی که در نقل ماجرا، دیدگاه گسترده و نامحدودی دارد و ناگزیر نیست که فقط حوادث خارجی را از دیدِ تنها یک شخصیت بازگو کند. گوینده یا گویندهٔ ضمنی اثری داستانی که می‌تواند وقایع را شرح دهد و به درون ذهن یک یا چند شخصیت نفوذ کند و در چندین جا حضور داشته باشد و به تعبیر و تفسیر آنچه در داستان رخ می‌دهد بپردازد.

**سرعت روایت** (گام، حرکت، مشی) **pace**

سرعتی که به تناسب آن رویداد داستانی به پیش می‌رود. سرعت روایت را می‌توان به تغییر دادن طول واژه‌ها و جمله‌ها و پاراگرافها، یا با فشرده کردن یا کش دادن پاره‌ای حوادث یا اپیزودها، یا تکرار بعضی واژه‌های کلیدی و عبارات مشخص کم یا زیاد کرد.

•

طرحی روایتی یا زبانشناختی که آثار ادبی را پر تحرک و جذاب می‌سازد.

**نمای گسترده** (صحنهٔ گسترده، صحنهٔ فراخ‌منظر، پانوراما، منظرهٔ دلباز) **panorama**

نمای گسترده، چشم اندازی فراخ و دلباز است در برابر «نمای درشت» (close-up). توصیف این منظرهٔ گسترده و دلباز در ایجاد فضا و لحن داستان بسیار مؤثر است. داستان‌نویسان گاهی برای ایجاد فضا و موقعیت و حال و هوای یک رویداد به توصیف منظره‌ای گسترده و پس از آن به توصیف «نمای درشت» می‌پردازند.

**مثل** (روایت پندآمیز) **parable**

روایتی معمولاً کوتاه که در پاسخ پرسشی دشوار و اخلاقی یا برای تعلیم واقعیتی اخلاقی غالباً به شکل تمثیل بیان می‌شود.

*

داستان ساده‌ای که درسی اخلاقی می‌آموزد.

*

اثری داستانی و کوتاه که اندیشه‌های انتزاعی را با عینیت تصویر می‌کند.

**پارادوکس** (رأی باطل‌نما، شطحیه، حکم متناقض‌نما، نقیضه، خارق‌اجماع) **paradox**

بیانی که در نگاه اول متناقض و باطل جلوه می‌کند اما با دقت بیشتر معلوم می‌شود که به واقعیتی اشاره دارد.

*

بیانی که متناقض با معنی خود است یا متناقض با معنی خود بنظر می‌رسد. در ادبیات، بویژه در شعر، ترسیم حالات و احساسات درونی با بیان دو واژهٔ کاملاً متضاد و متناقض در جمله‌ای که ساخت مکانیکی متناسب و لحنی تقریباً استعاری دارد. مثلاً «زندگی از مرگ می‌زاید» یا «شام شادمانی من ظرفی پر از درد است» که این غرابت ظاهری خود موجب قدرت کلام و بیان احساس درونی است.

**پارودی** (تقلید هزل‌آمیز، هزل، نظیرهٔ هجوآمیز، هجو و جواب، تقلید از سبک دیگران) **parody**

تقلید هجوآمیز از چیزی دیگر، معمولاً از اثری جدّی، که در آن مقلد پیچیدگی و زبان‌بازیِ سبك یا شگرد قراردادی اثر مورد تقلید را می‌گیرد و آنها را به شکلی مبالغه‌آمیز و مضحک به کار می‌برد یا آنها را به موضوع هجوآمیز نامتناسبی مرتبط می‌سازد.

*

اثری ادبی که به عمد اثر ادبی دیگری یا موقعیتی اجتماعی را دست می‌اندازد.

**گیرندگی** (حسن تأثر) **pathos**

کیفیتی در یک اثر که اندوه یا ترحم را برمی‌انگیزد، بویژه احساس نومیدی نشأت گرفته از اقبال بد. گیرندگی نامتناسب یا افراطی، احتمالاً ارزش اثر را تا حد یک اثر سوزناک کاهش می‌دهد.

**شخص** (خود) **persona**

معمولاً شخصیتی در نمایشنامه یا داستان. همچنین در روانشناسی و نقدِ ادبی به عنوان نقاب یا شخصیت یا هویتی که از نظر نویسنده در هیأتی مبدل، صدا و گرایشهای خصوصی خود را ارائه می‌دهد؛ نقاب اجتماعی یک شخصیت.

•

در اصل، نقاب یا ماسکی که بازیگران روم باستان بر چهره می‌گذاشتند. امروزه برای تعریف شخصیتی به کار می‌رود که در اثری ادبی مستقیماً سخن می‌گوید اما می‌تواند نمایانگر اندیشه‌ها یا گرایشهای خود نویسنده باشد یا نباشد.

•

شخصیتی که نویسنده آن را به عنوان صدای روایت یا روایت کننده به کار می‌گیرد.

**تشخص بخشیدن** (انسانوارانگاشتن، شخصیت بخشیدن، آدمی کردن) **personification**

یکی از صنایع بدیعی که در آن به اشیاءِ بیجان یا کیفیات انتزاعی، کیفیت انسانی داده می‌شود. برخورد با شیء یا کیفیتی انتزاعی آن‌سان که انگار یک شخص یا یک انسان است. دادن خصوصیات انسانی به اشیاء یا حیوانات یا اندیشه‌های انتزاعی. تشخّص بخشیدن و آدمی پنداشتن اشیاء درواقع نوعی استعاره است زیرا مقایسه‌ای ضمنی بین چیزی غیرانسانی با انسان صورت می‌گیرد.

•

شگردی ادبی که در آن به چیزهای غیرانسانی، خصوصیات یا گرایشها یا نگرشهای انسانی داده می‌شود.

**رمان پیکارسک** **picaresque novel**

شکل رمانی قرن شانزدهمی (در اصل اسپانیایی) که به شرح وقایع زندگی یک «پیکارو» به صورت رویدادهای بهم پیوسته و هزل‌آمیز می‌پردازد. «پیکارو» موجود دغلکار و شروری است که زندگی اش مالامال از حوادث ناگوار است.

**طرح** (طرح و نقشه، پیرنگ، طرح کلی، طرح و توطئه، زمینه‌سازی، زمینه‌چینی، مقدمه‌چینی) **plot**

طرح کلی یا ساختمان وقایع و رویدادها یا وضع و موقعیت داستان. طرح و نقشه، ترتیب تاریخی حوادث نیست بلکه مجموعهٔ سازمان‌یافته‌ای است بهم پیوسته با رابطهٔ علت و معلولی که بر طبق الگو و نقشه‌ای تنظیم شده است.

•

توالی الگودار حوادثی که موجب پیدایش روایتی تخیلی می‌شود. این واژه معانی گسترده‌ای دارد و هم به عنوان ساختمان یک حادثه و هم صحنه‌های متوالی یک کشمکش معمولاً با اشاره به علّیت وقوع آنها معنی می‌دهد.

•

سلسله حوادثی در یک داستان یا شعر یا نمایشنامه؛ این حوادث بر روی هم چیده می‌شوند و ساختاری یکپارچه پیدا می‌کنند و به بزنگاه و پایانی قانع کننده می‌انجامند.

**زاویهٔ دید** (زاویهٔ روایت، دیدگاه، نظرگاه) **point of view**

دیدگاهی که نویسنده از طریق آن به خواننده اجازه می‌دهد که حوادث روایت را نظاره کند. از این رو زاویهٔ دید یعنی اینکه چه کسی داستان را تعریف می‌کند یا از زاویهٔ دید چه کسی ماجرا نقل می‌شود. کسی که داستان را روایت می‌کند ممکن است اول شخص باشد (من) و خودش یا در ماجرا شرکت داشته یا آن را بعینه دیده باشد. این راوی معمولاً از آنچه رخ داده یا به نمایش درآمده یا خود توانسته است از آن رخدادها دریافت و استنباط کند آگاهی دارد. کسی که داستان را روایت می‌کند همچنین ممکن است سوم شخص باشد. این راوی مستقیماً در ماجراها دست ندارد و از این رو آنها را از فاصلهٔ معینی نظاره می‌کند.

این شخص ممکن است «دانای کل» باشد و همه چیز را دربارهٔ شخصیتها و اعمال و انگیزهٔ آنها بداند. ممکن هم هست که آگاهی او «محدود» باشد به آنچه یک یا چند نفر از شخصیتها می‌دانند و یا حتی به گفتارها واعمال قابل مشاهده آنها.

•

نگرش مساعد و سودمند نویسنده به داستان؛ موقعیت و دیدگاه مناسبی که داستان از طریق آن نقل می‌شود. معمول‌ترین زاویه‌های دید، زاویهٔ اول شخص و سوم شخص است. در زاویهٔ دید اول شخص، داستان را یکی از شخصیتها بازگو می‌کند. داستانی که بوسیلهٔ سوم شخص نقل می‌شود راوی آن، شخصی است خارج از چهارچوب حوادث داستان، شخصی است همه‌چیزدان و دانای کل که نه تنها واژه‌ها و حوادث و نمودها را بیان می‌کند بلکه فعالیتهای ذهنی (اندیشه‌ها، عواطف، آرزوها، حتی تمایلات ناخودآگاه) شخصیتهایش را در وضع و موقعیتهای گوناگون آشکار می‌کند. نویسنده همچنین می‌تواند مصالح کار خود را از زاویهٔ دید سوم شخصِ «محدود» ارائه دهد که در آن، روایت، محدود و منحصر است به تجربیات شخصیتی که فقط آنچه را خود دربارهٔ شخصیتها و اعمال آنها در داستان می‌داند بازگو می‌کند. زاویهٔ دیدی پیچیده‌تر، زاویهٔ دید «چندگانه» است که در آن پیشامدهای یک وضع و موقعیت واحد، از دید چند راوی نقل می‌شود.

**قهرمان** (شخصیت اصلی، شخصیت اول، قهرمان اول) **protagonist**

در اصل، بازیگری که نقش اول را در یک نمایش یونانی ایفا می‌کرد. در ادبیاتِ داستانی، شخصیت اول یا مرکز توجه در روایتی معین. رویدادهای داستان معمولاً در جهت ارائهٔ راه حلی برای پاره‌ای از کشمکشهای داخلی یا خارجی «قهرمان» پیش می‌رود. اگر کشمکش بر سر شخصیت عمدهٔ دیگری باشد، آن شخص را «ضدقهرمان» می‌نامند.

•

از واژه یونانی به معنی «ستیهندهٔ اول». شخصیت اولِ روایت یا مهمترین شخصیت اثر ادبی، شخصیتی که همهٔ حوادث به نوعی به او مرتبط می‌شود.

**رئالیسم** (واقع گرایی، اصالت واقع، واقعیت گرایی، واقع آیینی، واقعیگری) **realism**
اصطلاحی کلی به معنی دقیق بودن جزئیات و ارائهٔ صحیح واقعیت.

•

گرایش به نگارشی که بر ثبت تجربه‌های روزانه تأکید دارد. در نهضت رئالیستی اواسط قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم، ثبت تجربه‌های روزانه و جزئیات فشارهای زندگی روزمره، در ادبیات با اهمیت تلقی می‌شد. مثل آثار بالزاک و جرج الیوت و مارک تواین.

•

نقل داستان به شیوه‌ای که نسبت به تجربه‌های خواننده در زندگی واقعی وفادار باشد و رویدادهای طرح و نقشه را به چیزهایی که ممکن است واقعاً اتفاق بیفتد و شخصیتهایی که ممکن است واقعاً هستی داشته باشند محدود کند.

•

نوشته‌ای که می‌کوشد زندگی را آنطور که هست نشان دهد. بیشتر اوقات، شامل مسائل پیش‌پا افتاده و متوسط و معمولی. تفاوت آن با ناتورالیسم در این است که در رئالیسم انتخاب درونمایه و مصالح کار با دقت بیشتری صورت می‌گیرد و ارائهٔ آن سازمان‌یافته‌تر و معمولاً همراه با طرح و نقشه است.

•

تمایل به «نوعی» پذیرفتن محدودیتهایی که بر اثر اوضاع و احوال واقعی در آرزوها و انگیزه‌های بشری به‌وجود می‌آید و تصویر «بعضی» از تأثیرات این اوضاع و احوال. تصویر «بعضی» از تأثیرات، زیرا هیچ رئالیستی نمی‌تواند همهٔ انواع محدودیتها را یکجا توضیح دهد، اما اگر داستان‌نویسی بتواند حتی یک جنبه از قدرت محدود کنندهٔ واقعیات را نشان دهد، اگر بتواند به هر طریقی که شده نشان دهد که زندگی در واقع چگونه بر مردم تأثیر می‌گذارد و آنها در واقع چه احساسها و انگیزه‌هایی دارند، آنگاه این نویسنده تا این حد یک رئالیست است.

**حل و فصل** (حل مشکل، رفع کشمکش، نتیجه، گره گشایی) **resolution**
رویدادهایی که پی‌آمدِ بزنگاه داستان است. کشمکش که در جریان «سیر

صعودی» آغاز می‌شود و در بزنگاه به اوج خود می‌رسد، در این مرحله پایان می‌یابد یا دست کم به نحوی روشن، حل و فصل می‌شود و رویداد داستان آرام آرام به مرحلهٔ گره گشایی می‌رسد. این اصطلاح معادل واژهٔ «سیر نزولی» داستان است.

**سیر صعودی** (آغاز حوادث) **rising action**

درگیریهای پیش از بزنگاه یا اوج داستان. رویداد یا رویدادهایی در داستان که به کشمکش منجر می‌شوند. نمایش دراماتیک این کشمکش است که به کل داستان جامعیت می‌بخشد.

**رمان کلیدی** (رمان شخصیتهای واقعی) **roman a clef**

رمانی که در آن آدمهای واقعی به صورت و به نام شخصیتهای داستانی ارائه می‌شوند. مثلاً آلدوس هاکسلی در یکی از رمانهای خود بخشی از زندگی دی. اچ. لارنس را با نامی دیگر و در قالب شخصیتی دیگر تحلیل می‌کند.

**رمانس** (قصهٔ عاشقانه، قصهٔ احساساتی، قصهٔ سوزناک) **romance**

در اصل اصطلاحی که به ادبیات قرون وسطائی فرانسه (در برابر ادبیات لاتین) اطلاق می‌شد. بعدها به‌معنی نوعی قصهٔ پرماجرای عاشقانه و سلحشورانه به کار گرفته شد.

•

هر اثر ادبی که وقایع آن در دنیایی غیرمعقول و بدور از زندگی روزانه و معمول رخ دهد.

**رود ـ رمان** (رمان رودخانه ای) **roman - fleuve**

رود ـ رمان اصطلاحی است فرانسوی. رمانی چند جلدی دربارهٔ زندگی چند شخصیت که طی سالیان دراز، حوادث پرفراز و نشیبی را پشت سر گذارده‌اند. هر یک از این رمانها می‌تواند به صورت رمان مستقلی قلمداد شود اما همهٔ آنها بهم وابسته‌اند زیرا شخصیتها (چند شخصیت یا همهٔ آنها) در جلدهای بعدی نیز ظاهر می‌شوند. مثال: رمان ده جلدی **ژان کریستف** اثر رومن رولان.

**رمانتی‌سیسم** (خیال گرایی، نهضت رمانتیک) **romanticism**

نهضتی ادبی که در قرن نوزدهم شکوفا شد و به فردگرایی و تخیل و واقعیات آشکار شده در طبیعت ارج نهاد.

•

واکنشی علیه تکلّف در هنر و ادبیات در قرن هیجدهم و نوزدهم که بر فردگرایی و عشق به طبیعت و تخیل و علاقه‌ای احیاء شده نسبت به گذشته تأکید می‌ورزید. مثال: آثار وردزورث، شِلی، هاتورن، ملویل، اِمِرسن.

•

مقابل رئالیسم. گرایش به عدم پذیرش محدودیتهایی که اوضاع و احوال واقعی در امیال و انگیزه‌های بشری بوجود می‌آورد. رمانتی سیسم، به عکس رئالیسم به‌جای مسائل معمولی بر مسائل غریب، به‌جای جامعه بمثابهٔ یک کل بر فرد، به‌جای عینیت بر ذهنیت، به‌جای شکاک بودن بر آرمان گرایی و به‌جای توسل به قوانین و قراردادها و بنا گزیر تسلیم شدن در برابر آنها، به بی‌اعتنائی به قوانین تکیه دارد.

**شخصیت جامع** (شخصیت کامل، شخصیت واقعی) **round character**

شخصیتی کامل و پیچیده و چند بعدی که دارای فهم و کمال و پرمایگی و تضادی است که در اکثر آدمهای واقعی وجود دارد.

**ماجرای قهرمانی** (ساگا، حماسه، افسانه‌های اسکاندیناوی) **saga**

در اصل قصه‌های ایسلندی یا اسکاندیناوی که وقایع افسانه‌ای و تاریخی و جنگی و ماجراهای قهرمانی را توصیف می‌کند. امروزه به هر داستانِ بلندی با ماجراهای قهرمانی اطلاق می‌شود.

**هجو** (هجویه، طنز، گوشه، طعنه، کنایه، ساتایر) **satire**

انتقادی زیرکانه یا ریشخندآمیز در داستان یا نمایش یا شعر از یک فرد یا طبقه یا نهاد یا اندیشه.

در ادبیات، نوشته‌ای که ضعفها و خطاهای بشری را ریشخند یا سرزنش و

تحقیر می‌کند. بعضی از تکنیکهای هجو عبارتند از: طنز (irony) ، طعنه (sarcasm) ظریفه گویی (wit) ، مبالغه (exaggeration) و ریشخند (mockery) . روحیهٔ هجو ظاهراً در ادبیات وفولکلور همهٔ مردم دنیا دیده می‌شود. بعضی معتقدند هجو برگرفته از زبان طعنه آمیز در مراسم جادوگری برای دور کردن شیاطین است.

•

نوعی از ادبیات که اندیشه‌ها و گرایشها و رفتارها را به ریشخند می‌گیرد. هجو معمولاً قوی‌تر از طنز است و در نثر خشن و تند و گاه زشت و کثیف جلوه می‌کند. در اودیسهٔ هومر آنجا که مردانِ اودیسیوس هنگام خوردن غذا به شکل خوک درمی‌آیند، به نخستین نمونهٔ هجو در ادبیات برمی‌خوریم. هدف هجو، اصلاح و بهبود است نه آزار و انکار.

•

اثری که در آن بعضی از جنبه‌های رفتار بشری با تصویر آنها به افراطی‌ترین شکل‌شان به هجو درمی‌آیند. در پارودی، فقط سبک یا شیوه یا محتوای یک اثر دیگر هجو می‌شود.

**صحنه** (صحنهٔ نمایش، صحنهٔ درشت‌نما، مجلس) **scene**

صحنه بخشی از طرح و نقشه است که به‌جای آنکه روایت شود به نمایش در می‌آید.

•

در صحنه شخصیتها بازی می‌کنند و سخن می‌گویند.

•

صحنه بخشی است از درام یا شعر یا اثر داستانی که در یک زمان و مکان معین رخ می‌دهد.

**داستان علمی ـ تخیلی** (داستان علمی) **science fiction**

داستان علمی ـ تخیلی نوعی داستان فانتزی است که بر پایه حقایق علمی یا فرضیات علمی اما باورپذیر استوار باشد. نخستین نویسندهٔ برجستهٔ اینگونه داستانها ژول ورن فرانسوی بود هر چند ادگار آلن پو هم در بعضی از داستانهایش

حوادث خیالی ـ علمی را تجربه کرده است. این نوع داستانها تا سالهای ۱۹۵۰ چندان مورد اعتنا نبودند اما طی همین سالها در ایالات متحد امریکا گرایش شدیدی نسبت به آنها پدید آمد. بسیاری از نویسندگان اینگونه داستانها شهرتی عالمگیر یافته‌اند که بعضی از آنها در واقع دانشمندان بنامی بوده‌اند. چند تن از این نویسندگان سرشناس عبارتند: از ایزاک اسیموف، ری برادبری، روبرت اِهین لین و تئودور استرجن. از میان درونمایه‌های متداول این داستانها می‌توان از پروازهای فضایی و سفر به کرات آسمانی و دیدار مخلوقات غیرزمینی و تغییرات روانی و بیولوژیکی در انسان و اثرات تکنولوژی بر رفتارهای اجتماعی نام برد.

**پسزمینه (مکان، صحنه، صحنه‌پردازی)** **setting**

پسزمینهٔ یک اثر ادبی، زمان، مکان، دوره، مکان جغرافیایی، موقعیت اجتماعی، کل فرهنگ است.

•

مکان و زمانی که در آن رویداد داستان به وقوع می‌پیوندد؛ همچنین به‌معنای وسیع‌تر، فرهنگ و شیوه‌های زندگی شخصیتها و باورها و فرضیات مشترکی که رهنمون زندگی آنهاست.

•

مکان فیزیکی که در آن رویدادهای داستان رخ می‌دهد. توصیف دقیق و مفصل مکان همیشه الزامی نیست. مکان داستان ممکن است بی آنکه منطقهٔ جغرافیائی بخصوصی مورد نظر باشد، عین واقعیت جلوه کند. مکان در کمک به القای معنی داستان نقش مهمی دارد. مکان را می‌توان به‌طور غیرمستقیم و به شیوهٔ امپرسیونیستی نیز ارائه داد. برای حصول تأثیر بیشتر ممکن است مکان، فضای تخیلی و اسرارآمیزی را دربر گیرد.

**داستانِ کوتاه (قصهٔ کوتاه)** **short story**

روایتی پرداخته و تخیلی و کوتاه به نثر مربوط به تجربهٔ بشری که خواندن آن در یک نشست به پایان برسد.

•

روایتی کوتاه و تخیلی به نثر. منتقدان کوشیده‌اند بین داستان کوتاه و رمان

تفاوتهایی قائل شوند. مثلاً: داستان کوتاه از یکدستی و وحدت بیشتری برخوردار است، شخصیتها و فراز و نشیبهای کمتری دارد، وقایع زمان کوتاهی را دربر می‌گیرد، رویدادِ مشخص و مستقلی را روایت می‌کند؛ اما داستانهای کوتاه و رمانهایی هم هستند که در آنها هیچیک از این قوانین رعایت نمی‌شود. تنها فرقی که می‌توان بی هیچ گفت و گو بین داستان کوتاه و رمان قائل شد این است که داستان کوتاه، کوتاه‌تر است.

•

داستان کوتاه روایتی است تخیلی که در آن رویداد و اندیشه و کنش و واکنش شخصیتها در طرح و نقشه ای با الگویی پرداخت شده و هنری سازمان‌یافته است. مثل رمان، طرح و نقشهٔ داستانِ کوتاه نیز می‌تواند کمیک یا تراژیک یا رمانتیک یا ساتایریک (هجوآمیز) باشد. داستان کوتاه از یکی از بسیاری از زاویه‌های دید موجود نقل می‌شود و ممکن است به شکلهای فانتزی یا رئالیسم یا ناتورالیسم نوشته شود.

بطور کلی می‌توان گفت که نویسندهٔ داستانِ کوتاه، معدودی شخصیت را معرفی می‌کند و قادر نیست شخصیتی را بطور کامل تحلیل کند و نمی‌تواند محیط اجتماعی را به تفصیل بپروراند. بعضیها معتقدند که همین محدودیتها موجب شده است که گاهی پرداختِ هنریِ یک داستانِ کوتاه، بینش متعالی‌تری از پرداخت هنری یک رمان خوش‌ساخت بدست دهد.

•

داستان کوتاه می‌تواند بین سه هزار تا هشت هزار کلمه باشد.

**داستانِ کوتاهِ کوتاه** (داستانک، داستان خیلی کوتاه) **short short story**

داستانی کوتاهتر از داستانِ کوتاه، معمولاً بین ۱۵۰۰ تا ۲۵۰۰ کلمه.

**تشبیه** **simile**

یکی از صنایع بدیعی که چیزی را با مقایسه کردن با چیز دیگری توضیح دهد. مقایسه‌ای بیان شده با استفاده از ادوات تشبیه (مثل، مانند، شبیه، همچون...).

•

بیان شباهتی بین دو چیز که از بسیاری جهات با هم متفاوت‌اند: (زندگی مثل

قطاری است که میان کوهها عبور کند). تشبیه در ادبیات باید خیال انگیز و مبتکرانه باشد و موارد بدیهی و پیش پا افتاده مثل «سرد همچون یخ» و نظایر آن را نمی‌توان در عداد تشبیه در ادبیات به شمار آورد.

**داستانواره** (طرح، طرح داستانی، اِسکِچ) **sketch**

روایت کوتاهی به نثر، بدون جزئیات و شگردهای داستانی که معمولاً توصیفی است و ممکن است بعداً گسترش داده شود.

**برشی از زندگی** **slice of life**

تکنیکی که در آن تبدیل و تبادل بین شخصیتها به صورتی خام و بی هیچ تعبیر و تفسیری ارائه می‌شود، همانطور که ممکن است در زندگی‌واقعی‌رخ دهد ؛ نه مشکلی حل می‌شود و نه راه‌حلی ارائه می‌گردد.

**حدیثِ نفس** (گفتگو با خود) **soliloquy**

گفتاری که در آن درونی ترین احساسهای یک شخصیت آشکار می‌شود درحالی که سایر شخصیتها از گفته های او بی خبرند.

•

گفتار شخصیتی که روی صحنه تنهاست و با خود یا با تماشاچیان حرف می‌زند.

**شخصیت قالبی** (شخصیت کلیشه ای، رفتار قالبی، شخصیت متحجر) **stereotype**

شخصیتی بسیار ساده و عمومیت‌یافته که رفتار و اندیشه هایش بوضوح قابل پیش‌بینی اند زیرا بکرّات به کار رفته اند و شکلی «قراردادی» و «قالبی» پیدا کرده‌اند. و نیز سبک و اثر قالبی.

**جریان سیّال ذهن** (سیّالهٔ آگاهی) **stream of consciousness**

شگردی که در آن نویسنده اندیشه ها و احساسات و تأثرات درونیِ شخصیتها را عینیت می‌بخشد تا به گفت‌وگوها و حوادث روایت شده کمک کند یا خود جانشین آنها شود. این اصطلاح نخست توسط ویلیام جیمز در کتاب **اصول روانشناسی** (۱۸۹۰) به کار گرفته شد تا جریان تصویرهای خیالی و ذهنی را از

ضمیر خودآگاه به ضمیر ناخودآگاه شرح دهد. نویسندگانی که از این روش استفاده می‌کنند، مثلاً جیمزجویس و ویرجینیا وولف و ویلیام‌فاکنر، بیشتر اوقات از شیوهٔ تک گویی درونی (interior monologue) سود می‌جویند تا اذهان و منشهای شخصیتها را بهتر آشکار کنند و بشناسانند. این روش همچنین شامل تداعی میان اندیشه‌ها و تصویرها، اغلب بدون استفاده از علائم نقطه گذاری و ربط و انتقال منطقی یا تألیف کلام به صورت متعارف است تا فعالیت پیوسته و لاینقطع و سیال ذهن را نمایش دهد.

•

کوششی ازسوی نویسنده برای ارائهٔ اندیشه‌ها و احساسهایی که بدون منطقی ظاهری جریان می‌یابد.

•

تکنیکی روایتی که نویسنده بوسیلهٔ آن می‌کوشد تا جریان اندیشه‌های شخصیتی را دنبال کند، غالباً به صورت تکه‌هایی جداگانه و ظاهراً نامربوط که بهم می‌پیوندند تا نمایی امپرسیونیستی از واقعیت را به همانگونه که آن شخصیت دیده است ارائه دهند.

**ساخت** (ساختار، بافت، ساختمان) **structure**

نظم و ترتیب مکانیکیِ بخشهایی از یک اثر هنری که نباید با «صورت» یا «فرم» اشتباه گرفته شود.

•

انتخاب و تنظیم و به کارگیری اجزاء و عناصر یک اثر تخیلی که به آن اثر، قالب و وحدت خاص خود را می دهد.

**سبک** (شیوهٔ نگارش، استیل، اسلوب، طرز بیان، سبک و سیاق) **style**

سبک نویسنده یا طرز بیان او بیشتر مربوط به جنبهٔ زبانی یک اثر است که شامل واژه‌بندی، وزن، زبان استعاری، صدا، الگوی جمله‌ها می‌شود. سبک باید متناسب با درونمایهٔ یک اثر داستانی یا خود زاییده از آن باشد و بخشی از معنای کلی اثر بشمار آید.

•

زبان مورد استفادهٔ یک نویسنده، و واژگان و تألیف کلامی او.

•

ویژگیهای یک نوشته که به محتوای آن، شکل و فردیت می‌بخشد.

•

شیوهٔ بیان مبتنی بر عادت یک نویسنده. سبک یک نویسنده در واقع نوعی حاصل گزینشهای آگاهانه یا ناآگاهانهٔ اوست از چیزهایی مثل واژگان، سازماندهی، طرز بیان، تصویرپردازی، سرعت پیشرفت کار، حتی برگردان بعضی از درونمایه‌ها.

**سوررئالیسم (فوق واقعگرایی، عالم ماورای واقع، فراواقعگرایی)** **surrealism**

جنبشی که در دههٔ ۱۹۲۰ آغاز شد و هدفش آزاد کردن انسان از قیود و محدودیتهای منطق و رها ساختن تخیلش برای نفوذ در «فوق واقعیت» ورای رئالیسم بود.

•

جنبشی ادبی و هنری که بعد از جنگ جهانی اول توسط آندره برُتون و دیگران در فرانسه ظاهر شد و غیرعقلانی بودن و غیرمنطقی بودن را بهترین شیوهٔ درک و ارائهٔ واقعیت دانست. دید و بینش مالیخولیائی و روانی و نوشته‌های بی اختیار و تداعیهای آزاد و سایر شیوه‌های هیچ انگاری و باطل سازی از جمله باورهای ادبی آنان و ناخودآگاهی و محرکات آنی و بویژه مسائل جنسی و تمنّیات عاشقانه از عناصر مسلط بر تخیلات آنان بود. از میان نویسندگان فرانسوی که با این جنبش به نوعی در ارتباط بودند می‌توان از پل اِلوار، لویی آراگون، رنه شار و آنتونین آرتو نام برد.

سوررئالیسم به‌معنای مصطلح آن در ادبیات مدرن به آثار رؤیائی و خیال انگیز و غریب و فانتزی اطلاق می‌شود.

•

شیوهٔ نگارشی که در آن دنیائی آبَر-واقعی و رؤیائی ارائه می‌شود، دنیائی که در آن مسائل «قراردادی» و «قالبی» پایان گرفته و از «خردگرایی» خبری نیست. آفرینشِ آنی تأثرات ضمیر ناخودآگاه در یک اثر سوررئالیستی از طریق به کارگیری انگاره‌های ذهنی ابهام‌آمیز و متناقض صورت می‌گیرد.

•

هنری که تخیلات ناخودآگاه را با حذف آنچه معمولاً به عنوان واقعیت دیده می‌شود بیان می‌کند و به آن ارج می‌گذارد.

**دلهره** (هول و ولا، اضطراب، حالت تعلیق، دلشوره) **suspense**

تردید دلهره‌آمیزی که نویسنده دربارهٔ حاصل رویدادهای داستان در خواننده برمی‌انگیزد. دلهره غالباً وقتی که رویداد به بزنگاه یا اوج خود می‌رسد فروکش می‌کند.

•

آن کیفیات ادبی که نَفَس خواننده را در سینه حبس می‌کند و او را درانتظار پیشامدهای بعدی، بی آنکه خود بداند آن پیشامدها چیست، بیقرار نگه می‌دارد.

•

علاقهٔ پرشور خواننده یا تماشاگر به آنچه در مرحلهٔ بعد اتفاق می‌افتد؛ کیفیت یا قالب اثری که چنین حالتی را برمی‌انگیزد.

**نماد** (سمبول، نمودگار، کنایه، رمز، نمون، علامت) **symbol**

چیزی که به‌جای چیز دیگر می‌نشیند یا خود حاکی یا نشانه‌ای از آن است. یک شیء یا تصویر خیال که نمایانگر شیء یا عاطفه یا اندیشهٔ انتزاعی دیگری است. پرچمی که نمایندهٔ کشوری است، یا گل سرخی که نشانهٔ عشق است، نه‌تنها یک جسم فیزیکی دیگر بلکه معانی تداعی شده وسیع‌تری را القاء می‌کند.

**سمبولیسم** (نمادگرایی، آیین نمادی، تمثیل گرایی، نمادپردازی، مکتب رمزگرایی) **symbolism**

فرآیندی که به وسیلهٔ آن پدیده‌ای در ادبیات به‌جای پدیده‌ای یا گروهی از پدیده‌های دیگر و معمولاً با نوعی متفاوت می‌نشیند. گاهی نمادهای قراردادی را می‌توان در عین حال برای القای چند احساس به کاربرد مثلاً آینه‌ای که خبر از واقعیت وجود و فنا هردو می‌دهد.

•

جنبشی مبتنی بر درک زیبایی شناختی در ادبیات مدرن که توسط شاعران و ادیبان فرانسوی در اواخر قرن نوزدهم ظهور یافت. در این معنی، یک نمادِ ادبی

نوعی استعارهٔ مهم و مسلط است که بر بسیاری از شیوه‌های استدلالی زبانی برای ایجاد ارتباط و تفاهم هنری برتری دارد. شاعران سمبولیست از بیان مستقیم حالات و معانی پرهیز می‌کنند و به‌جای آنها نمادهایی به کار می‌برند که آن حالات و معانی را در خواننده القا می کند. قدرت واژه‌بندی شاعران سمبولیست گاهی جادویی و اعجاب‌انگیز است. رَمبو و وِرلَن و مالارمه را از جمله پیش کسوتان این جنبش می‌شناسند. سمبولیسم در رمان‌نویسی نفوذ فراوان یافت، بویژه در آثار جیمزجویس، دی. اچ. لارنس، ویرجینیا وولف.

**همدردی** (همدلی، دلسوزی، همفکری) **sympathy**

علاقه یا تفاهمی دوجانبه بر اساس توافق و سازگاری عاطفه‌ها یا کیفیات دیگر.

**قصه** (روایت، حکایت) **tale**

روایتی به نثر، معمولاً شامل حوادث و ماجراهای پرفراز و نشیب و حالات خشم و شهوت و شکست و گاهی ورود به اقلیم راز و خیال و عالم فوق طبیعی. اگر «داستانِ کوتاه» شکلِ کوتاه شده و وابسته به «رمان» باشد، «قصه» را می‌توان شکلِ کوتاه شده و وابسته به «رومانس» دانست. به‌عبارت دیگر «قصه» فاقد ساخت و پرداخت هنری «داستان کوتاه» است.

**درونمایه** (تم، مضمون، کارمایه، موضوع، زمینه، پیام، مفهوم) **theme**

اندیشهٔ اصلی و مرکزی که در یک داستان یا شعر یا نمایشنامه یا در انگاره‌های ذهنی داستانی گسترش و تکامل می‌یابد. در یک اثر داستانی ممکن است درونمایه‌های فرعی نیز وجود داشته باشد.

**روایت سوم شخص** **third person narration**

ارائه و نقل یک داستان از زاویهٔ دیدِ «دانای کل» یا زاویهٔ دیدِ ناظری مرکزی که با حس تشخیص او همهٔ ماجراها و صحنه‌ها گزارش می‌شود.

**لحن** (آهنگ، صدا، نگرش، گرایش، تکیهٔ صدا) **tone**

بیانِ گرایش و نگرشِ نویسنده نسبت به موضوع و مصالح کار خود آن‌سان که

بتوان از اثرش استنباط کرد. لحنِ نویسنده ممکن است آرام، جدّی، طنزآمیز، محبت‌آمیز، دلسوزانه یا غیردلسوزانه باشد. لحن در طرز بیان و تصویر پردازی و سازمان‌دهی و واژگان و سایر گزینشهایی که در ساخت «سبک» نویسنده سهیم‌اند دیده می‌شود.

•

صدا یا گرایش نویسنده که از خودِ اثر ناشی می‌شود.

**تراژدی** (سوگنامه، طراغودیا) **tragedy**

اثری ادبی، نمایانگر کشمکشی که در آن شخصیت اصلی به طریقی شکست می‌خورد و به‌رغم این شکست و بخاطر دلیری‌اش، به صورت یک قهرمان درمی‌آید. در یونان قدیم، تراژدی مربوط به قهرمانی بود که شخص بزرگی محسوب می‌شد (سلطان، ملکه، رزمنده) و علت شکستش وجود ضعف و نقصی در خود او بود.

•

اثری ادبی که در آن شخصیتهای اصلی در ماجراهایی شرکت می‌جویند که به تباهی آنها منتهی می‌شود.

**وحدت** (یگانگی، یکپارچگی) **unity**

کیفیت حاصل شده از یک اثر هنری، هنگامی که همهٔ اجزاء و عناصر آن چندان درهم تنیده و با هم مرتبط شده باشند که تمامیّتی کامل به‌وجود آورند.

**واقع‌نمایی** (واقعیت‌نمایی، شبیه‌نمایی، عین‌نمایی، حقیقت‌مانندی، تشبه به حقیقت) **verisimilitude**

همانندی با حقیقت و واقعیت که با افزودن جزئیات قابل درک و وضع و موقعیتهای آشنا و نیز با به کارگیری انگیزه‌های عادی حاصل می‌شود.

•

چیزی که واقعی می‌نماید. شبیه به واقعیت.

•

استفاده از پاره‌ای جزئیاتِ زنده‌نما و واقعی‌نما که به اثری تخیلی، صورت و

شباهت واقعی و حقیقی ببخشد.

•

کیفیتی در اثر ادبی که در آن رویدادها و شخصیتها به اندازهٔ کافی محتمل بنظر می‌رسند تا واقعیتی باور پذیر را ارائه دهند، گواینکه هیچگاه مشخص نشده است که این احتمال یا شباهتِ آن به واقعیت باید تا چه میزانی باشد که واقع‌نمایی بدست آید. بعضی معتقدند که دریافت واقعیتی نزدیک به اصل ضروری است مثل آنچه در رمان **خوشه‌های خشم** اثر جان اشتاین‌بک وجود دارد. دیگران درجه‌ای از قدرت تخیل را که با آن پذیرش و باور خواننده حاصل شود کافی می‌دانند و هر قدر هم که رویدادهای داستان فانتزی باشند، در نظرشان اهمیت ندارد.

# فهرست راهنما


آتلوس ۳۲۷
**آبشالم واخیتوفل** (جان درایدن) ۳۷٤
آپدایک، جان ۲۵۹، ۲٦۰، ۳۵۱
**آتش بی‌فروغ** (ولادیمیر نابوکف) ۱۷۳، ۱۷٦، ۱۷۵، ۳۵۰
**آخرین انسان در اروپا** (جورج اورول) ۷۹
**آخرین چیزها** (سی. پی. اسنو) ٤۰
**آخرین جوانمرد** (واکر پرسی) ۲۰۹، ۲۱۱
**آدا** (ولادیمیر نابوکف) ۳۳۲، ۳٦۳، ۳۷۷
**آدم عجیب** (برندان بهان) ۳۸۳
آراگون، لوئی ٤٤۹
**آرام مرو** (دیلن توماس) ۳۸۸
آرتو، آرتونین ٤٤۹
**آرزوهای بزرگ** (چارلز دیکنز) ۳۹٦
**آرشیو دالکی** (فلان او براین) ۳۰
آرگو ۳٦۸
آزبورن، جان ۱۱۹، ۳۷۸
**آزمایش ویرانی** (هنری ویلیامسون) ۹۵
آستین، جین ۱۵، ۱۵۲، ۳٦۳، ۳۷۹
**آسیای کنار رودخانه‌فلاس** (جورج الیوت) ۹، ۳۸۰
آشیل ۱۵۲
**آفرینش** (گور ویدال) ۲۹۱، ۲۹۲
**آقای عشق و عدالت** (کولین مکینس) ۱۲۷
آکیب کینوا ۱۹۷، ۱۹۸
**آگی مارچ** (سال بلو) ۵۹
**آملیا** (هنری فیلدینگ) ٤۰۲

**آن احساس نامعلوم** (کینگزلی امیس) ۱۲۱
**آنئید** (ویرژیل) ۳۶۸، ۳۷۹، ۳۸۱
**آنا کارنینا** ۱۷
آناکساگوراس ۲۹۲

**اتاق جووانی** (جیمز بالدوین) ۱۶۲
**اتاقی در طبقهٔ بالا** (جان برین) ۱۲۲، ۱۲۳
**اتحادیهٔ کودنها** (جان کندی تول) ۲۸۲
**ادبیات چیست؟** (لسلی فیدلر) ۸
ارشمیدس ۳۰۹
**از اینجا تا ابدیت** (جیمز جونز) ۹۸، ۳۸۹
**از خود مطمئن** (مردخای ریچلر) ۲۱۸، ۲۲۰
**از عسل تا خاکستر** (لوی استروس) ۳۷۹
**اس. اس. جی. بی.** (کن دیتون) ۲۳۱
**اسپارتاکوس** (استانلی کوبریک) ۴۰۳
اسپارک، موریل ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۵، ۱۹۶
**استادان** (سی. پی. اسنو) ۳۹، ۴۱
استراچی، کیتون ۳۸۲
استراوینسکی ۳۰۴
استرن، لارنس ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۷۸
استروس، کلود لوی ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۷۰، ۳۷۸، ۳۷۹
استون، ایروینگ ۳۷۰
استیرون، ویلیام ۲۷۱، ۳۷۳
اسکات، پال ۲۵۶
اسکریابین، الکساندر ۳۴۷، ۳۸۰
اسمارت، کریستوفر ۳۴۷، ۳۸۰
اسمارت، هنری ۳۸۰
اسمالت، توبیاس (جورج) ۲۱۷، ۳۸۰
اسنو، سی. پی. ۳۹ ــ ۴۱، ۴۳، ۹۷، ۳۶۰
اشتاین‌بک، جان ۴۵۳
**افسران و جوانمردان** (اولین وو) ۱۱۱
افلاطون ۳۷۴
اقلیدس ۳۰۴
الدیس، بریان ۲۷۴
الوار، پل ۴۴۹
الیسون، رالف ۱۰۱، ۳۵۱، ۳۵۲
الیوت، تی. اس. ۲۶، ۳۲۴، ۳۸۰، ۳۸۷، ۳۹۱
الیوت، جورج ۹، ۱۶۰، ۳۸۰
**اما** (جین آستین) ۳۷۹
**ام‌اف** (آنتونی برجس) ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۴۹، ۳۶۹
امرسون، رالف والدو ۳۸۸
**امریکا** (فرانتس کافکا) ۴۰۲
امیس، کینگزلی ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۳۴، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۲۱، ۲۲۸
**انبوه رؤیاهای بی‌پایان** (جه. جی. بالارد) ۲۶۲، ۲۶۴
**انتخاب سوفی** (ویلیام استیرون) ۲۷۱
**انتقال مانهاتن** (جان دوس پاسوس) ۳۹۵
**انجمن ضد مرگ** (کینگزلی امیس) ۲۰۰، ۲۰۲

اندام (ویلیام سنسوم) ۸۲
اندریی (آنتونی برجس) ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۶
اندیشهٔ وحشی (لوی استروس) ۳۷۹
اندیشه‌های یک انسان غیرسیاسی (توماس مان) ۴۰۵
انزوای دوندهٔ دو استقامت (الن سیلیتو) ۱۳۵
انسان برهنه (لوی استروس) ۳۷۹
انسان بی‌خصلت (رابرت موزیل) ۴۰۶
انسان تاریخ (ملکوم برادبری) ۲۴۲
انسانهای نوین (سی. پی. اسنو) ۳۹
انیس ۳۳۶
اوبراین، فلان ۳۰، ۳۱، ۲۵۴
اودیپ شهریار ۲۰۵
اودیسه (هومر) ۳۹۲
اودیسهٔ فضائی (استانلی کوبریک) ۴۰۳
اورول، جورج ۱، ۱۴، ۶۹، ۷۸، ۸۰، ۱۴۵
اوکانر، فلانری ۱۰۸، ۱۰۹
اولیس (جیمز جویس) ۹، ۲۶، ۲۷، ۶۰، ۶۲، ۲۳۹، ۲۵۵، ۲۸۳، ۲۸۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۵، ۳۶۱، ۳۹۰ ــ ۳۹۲
اولیویه، لارنس ۳۷۸
اولیور توییست (چارلز دیکنز) ۳۹۶
اونولان، برایان ۳۰
اوهارا، جان ۱۹۲ ــ ۱۹۴
اهمیت ارنست بودن (اسکار وایلد) ۴۰۷
ایالات متحد امریکا (جان دوس پاسوس) ۳۹۵
ایبسن ۳۹۰
ایرین (دکتر سموئل جانسون) ۳۸۹
ایشروود، کریستوفر ۱۸۵
اینجا را می‌پسندم (کینگزلی امیس) ۱۱۸
این سوی بهشت (اسکات‌فیتز جرالد) ۴۰۱
اینشتین ۳۰۴

باتلر، ساموئل ۳۴۴، ۳۵۱، ۳۸۱
با خشم به گذشته بنگر (جان آزبورن) ۱۱۹، ۳۷۸
بادبزن خانم ویندرمییر (اسکار وایلد) ۴۰۷
بادهای جنگ (هرمن ووک) ۹۹
بارت، جان ۲۰۳، ۲۰۵
بارنکل، نورا ۳۳۰، ۳۹۰
باری، جه. ام. ۳۴۰، ۳۸۱
بازدیدی دوباره از برایدز هد (اولین وو) ۵۲، ۵۳، ۱۱۲، ۳۵۴
بازگشت (هنری گرین) ۲۱
بازگشت بومی (توماس هاردی) ۴۰۸
بازگشت به خانه (سی. پی. اسنو) ۳۹
باز هم دربارهٔ جویس (آنتونی برجس) ۳۲۸
باکرهٔ طلائی (هنری ویلیامسون) ۹۵
بالارد، جه. جی. ۲۶۲

**بالتازار** (لارنس دارل) ۱۲۴، ۱۲۵
بالدوین، جیمز ۱۶۲ ــ ۱۶۴
بالزاک ۱۰۰، ۳۶۰
باون، الیزابت ۷۵
بایرون ۱۲۱، ۳۸۲، ۳۳۹
بتهوون ۳۱۲، ۳۳۶، ۳۴۹، ۳۸۰
**بخش سرطان** (الکساندر سولژنیتسین) ۳۴۷
برادبری، ملکوم ۲۴۲، ۲۷۹، ۲۸۰
**برادران و خواهران** (ایوی کامپتون برنت) ۱۵۰
**برای اِسمه با عشق و ناپاکی** (جه. دی. سالینجر) ۹۴
**بر فراز کوه سخن بگو** (جیمز بالدوین) ۱۶۲
برنز، رابرت ۹۳، ۳۸۲
برونته، شارلوت ۳۸۹
**برهنگان و مردگان** (نورمن می لر) ۶۹، ۷۱، ۹۸
برین، جان ۱۲۲
**بزغالهٔ جایلز** (جان بارت) ۲۰۳، ۲۰۵
**بعد از چند تابستان** (آلدوس هاکسلی) ۱۶، ۲۴، ۲۵، ۱۸۶
**بلبلی بود** (هنری ویلیامسون) ۹۵، ۹۶
بلو، سال ۵۸، ۲۱۸، ۲۳۹ ــ ۲۴۱
بلوم، لئوپولد ۱۳، ۱۴، ۳۲۹، ۳۹۱
بلوم، مولی ۳۲۷ ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۹۱، ۳۹۲
بلومز بری ۳۸۲
بلیک، ویلیام ۴۸، ۴۹، ۳۶۸، ۳۸۲
**بمب‌انداز** (لن دیتون) ۲۳۰
بودا ۲۹۲
**بودن بروکز** (توماس مان) ۴۰۵
بورخس، خورخه لوئی ۳۱، ۲۲۵، ۳۸۲
**بوزینه و ذات** (آلدوس هاکسلی) ۶۶
**بهاگاواد گیتا** ۲۱۳، ۴۰۴
بهان، برندان ۳۵۲، ۳۸۳
**به پائیز** (جان کیتس) ۴۰۳
**بهشت سرد** (برایان مور) ۱۰، ۲۴۶
**بیداری فینه‌گانها** (جیمز جویس) ۹، ۱۶، ۲۶، ۲۷، ۲۸۵، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۴۹، ۳۶۹، ۳۹۱
**بیشه‌های کوی دانشگاه** (مری مکارتی) ۱۰۵
**بیکاره** (دکتر سموئل جانسون) ۳۸۹
**بیگانگان و برادران** (سی. پی. اسنو) ۳۹، ۴۰، ۴۲
**بیماری پورتنوی** (فیلیپ رات) ۲۲۷، ۲۲۹
**بیهودگیهای روز دراز** (آنتونی برجس) ۳۶۵

**پارک آهو** (نورمن می لر) ۷۱
**پارک منسفیلد** (جین آستین) ۳۷۹
**پاسا کاگلیا** ۳۳۶
**پاملا** (سموئل ریچاردسون) ۱۳، ۳۹۷، ۴۰۲
پاول، آنتونی ۳۹، ۸۸، ۹۱، ۹۷، ۳۶۰

پایان مراسم سان (فورد مادوکس فورد) ۱۱۳، ۳۴۳، ۴۰۰
پایان نبرد (اولین وو) ۱۱۱
پایبندیهای بشری (ویلیام سامرست موآم) ۵۰
پُخته و خام (لوی استروس) ۳۷۹
پرتقال کوکی (آنتونی برجس) ۳۲۵، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۷۳، ۴۰۳
پرسفونه ۲۴۰، ۳۸۳
پرسی، واکر ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۸۲
پروست، مارسل ۱، ۳۹، ۳۲۷، ۳۸۳، ۳۸۶
پروفراک و دیدهای دیگر (تی. اس. الیوت) ۳۸۰
پریستلی جه. بی. ۲۱۵
پریشان خاطریهای تورلس جوان (رابرت موزیل) ۴۰۶
پریکلس ۲۹۲
پس از تشییع جنازه (دیلن توماس) ۳۸۸
پس از سقوط (آرتور میلر) ۴۰۶
پسربچه‌ای از ندامتگاه (برندان بهان) ۳۸۳
پسربچهٔ دست پرورده (بریان آلدیس) ۲۷۴
پشم زرین (یاسون) ۳۶۸، ۳۸۶
پلانکت، جیمز ۲۵۳، ۲۵۵
پلیس سوم (فلان او براین) ۳۰
پنجه طلائی (یان فلمینگ) ۱۴۱، ۱۴۲
پورت، هال ۱۵۷
پوسن، نیکلا ۹۰، ۳۸۷
پوشکین، الکساندر ۱۷۴
پوند، ازرا ۲۸۹، ۳۸۷، ۳۹۱، ۴۰۰
پیترپن (جه. ام. باری) ۳۸۱
پیرمردان در باغ وحش (انگوس ویلسون) ۱۶۰
پیرمرد و دریا (ارنست همینگوی) ۱۰۳
پیک، مروین ۵۵
پیک ویک پیپرز (چارلز دیکنز) ۳۹۶
پینچر مارتین (ویلیام گلدینگ) ۱۷۹
پینچون، توماس ۲۳۶، ۳۶۱
پیر گنت (ایبسن) ۳۳۵

تاریخچهٔ هجوآمیزی از دولتها و امپراطوریهای خورشید (سیرانو دو برژراک) ۳۹۸
تاریخچهٔ هجوآمیزی از دولتها و امپراطوریهای کرهٔ ماه (سیرانو دو برژراک) ۳۹۸
تا کجا می‌توان پیش رفت (دیوید لاج) ۲۷۹
تاگور، رابیندرانات ۳۸۷
تام جونز (هنری فیلدینگ) ۴۰۲
تامی احساساتی (جه. ام. باری) ۳۸۱
تپه قرن (دیلن توماس) ۳۸۸
تحریف (کینگزلی امیس) ۲۲۱
ترانز آتلانتیک ریویو ۳۳۱
ترس از پرواز (اریکا یونگ) ۲۵۰

ترو، الکساندر ۲۸۶، ۲۸۷
ترو، پول ۲۸۹، ۲۹۰
ترولوپ، آنتونی ۴۳
تریسترام شندی (لارنس استرن) ۲۰۵، ۲۸۶، ۳۷۸
تریلوژی بالکان (اولیویا منینگ) ۱۴۷، ۳۸۷
تریلوژی دپتفورد (رابرتسون دیویس) ۲۹۳
تسلیم بی‌قید و شرط (اولین وو) ۱۱۱
تصویر دوریان گری (اسکار وایلد) ۱۳، ۴۰۷
تصویر مردی ناشناس (ناتالی ساروت) ۳۹۸
تصویر هنرمند به عنوان یک مرد جوان (جیمز جویس) ۳۹۱
تصویر هنرمند به مثابهٔ سگ جوان (برندان بهان) ۳۸۳
تصویری از برجها و باروها (آنتونی برجس) ۳۳۶، ۳۶۸، ۳۷۳
تعقیب غاز وحشی (رکس وارنر) ۴۴
تکری، ویلیام ۱۴، ۲۲۶، ۳۸۷
تمامی تجهیزات (ویلسون هریس) ۱۸۲
تندبادی در جامائیکا (ریچارد هیوز) ۱۵۵
تنگه مندلبوم (موریل اسپارک) ۱۹۵
تنیسون، آلفرد ۲۵، ۳۸۷
تورگنف ۳۹۴
تورو، هنری دیوید ۳۶۸، ۳۸۸
تول (جان کندی) ۲۸۲
تولر، ارنست ۲۲، ۳۸۸
تولستوی ۷۳، ۳۸۸
توماس، دیلن ۳۵۲، ۳۸۸
تونیو کروگر (توماس مان) ۴۰۵
توین بی، فیلیپ ۳۰
تیتوس تنها (مروین پیک) ۵۵
تیتوس گرون (مروین پیک) ۵۵
تیغی در کف پسربچه‌ها (کینوا آکیب) ۱۹۷
ثروت کلان (اولیویا منینگ) ۱۴۷
جانسون، پاملا هاتسفورد ۴۲، ۱۶۵، ۱۶۶
جانسون، دکتر ساموئل ۳۴۸، ۳۸۹
جان کلام (گراهام گرین) ۱۱، ۶۳، ۳۵۴
جزیره (آلدوس هاکسلی) ۱۶۷، ۱۶۸
جزیره (برندان بهان) ۳۸۳
جگوانانا (کینوا آکیب) ۱۹۷
جنایتهای مور (لیدی اسنو) ۴۰، ۴۲
جنبه‌های رمان (ئی. ام. فورستر) ۴۰۱
جنگ بزرگ و خاطرهٔ نوین (پال فوسل) ۲۳۶
جنگ و خاطره (هرمن ووک) ۹۹
جنگ و صلح (تولستوی) ۴
جونز، جیمز ۹۸، ۳۸۹
جویس، جیمز ۹، ۱۴، ۲۶، ۲۹ــ ۳۱،

۴۸، ۶۰، ۱۸۷، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۵۴، ۲۸۶، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۶۱، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۲، ۴۰۰

**جویس زدگی** (آنتونی برجس) ۳۲۸

**جیم خوشبخت** (کینگزلی امیس) ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۳۴

جیمز، ویلیام ۳۹۳

جیمز، هنری ۷، ۸، ۲۳۲، ۲۴۹، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۷

**جین ایر** (شارلوت برونته) ۲۴، ۳۸۹

**چایکا** (آنتوان چخوف) ۳۳۵

**چرند وپرند** (دکتر سموئل جانسون) ۳۸۹

**چگونه جان خود را نجات دهید** (اریکا یونگ) ۲۵۰

چندلر، ریموند ۱۱۵

**چهار کوارتت** (تی. اس. الیوت) ۳۸۰

**چهره‌ای در جمعیت** ۸۶

**چیزها از هم می‌گسلند** (کینوا آکیب) ۱۹۷

**حجرالقمر** (ویلکی کالینز) ۱۱۵

**حرکت گروهی** (هنری گرین) ۲۱، ۲۲

**حسّ و حسّاسیت** (جین آستین) ۱۵، ۳۷۹

**حق پاسخگویی** (آنتونی برجس) ۳۵۰

**خانم شاملا اندروز** (هنری فیلدینگ) ۴۰۲

**خانهٔ اشرافی** (ویلیام فاکنر) ۱۳۹

**خانه‌ای و صاحبخانه‌ای** (ایوی کامپتون برنت) ۱۵۰

**خانه بدوشها** (هارولد رابینز) ۲۷۸

**خانهٔ قانون‌زده** (چارلز دیکنز) ۲۱۵، ۳۹۶

**خداحافظ میکی‌ماوس** (لن دیتون) ۲۳۱

**خداوندگار مگسها** (ویلیام گلدینگ) ۱۷۹، ۱۸۱، ۲۹۰

**خدنگ خدا** (کینوا آکیب) ۱۹۷

خشایار ۲۹۲

**خطای قضاوت** (پاملا هاتسفورد جانسون) ۱۶۵

**خواب عقل** (سی. پی. اسنو) ۴۰، ۴۲

**خوشه‌های خشم** (جان اشتاین‌بک) ۴۵۳

**خون هوشیار** (فلانری اوکانر) ۱۰۸

**داد وستد پنجم** (رابرتسون دیویس) ۲۹۳

دارل، لارنس ۱۲۴، ۱۲۶، ۳۶۵

داریوش ۲۹۲

**داستانِ دوشهر** (چارلز دیکنز) ۳۹۶

داستایفسکی ۱۵۹

دان، جان ۲۳۴، ۳۹۴

**دخترانِ بی‌بضاعت** (موریل اسپارک)

۱۷۶
ددالوس، استفن ۳۲۷، ۳۹۱، ۳۹۲
**در انتظار پروردگار** (سیمون ویل) ۴۰۸
**درباب بیعدالتی** (سی. پی. اسنو) ۴۳
**درباب تربیت** (آنتونی پاول) ۸۸، ۹۰
**درباراندار** ۸۶
**در جستجوی زمانِ از دست رفته** (مارسل پروست) ۸۸، ۳۲۷، ۳۸۴
**درخم رودخانه** (وی. اس. نی پال) ۲۶۸
**در «دو پرندهٔ شناور»** (فلان او براین) ۱۶، ۳۰
**در زیر دام** (آیریس مِرداک) ۱۳۱
**درمعرض خطر** (ریچارد هیوز) ۱۵۵
**دروازهٔ دنیا** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**درون سنگ و شعرهای دیگر** (جیمز دیکی) ۳۹۷
**در هوای نم‌دار** (نویل شوت) ۷۲
**دستیار** (برنارد مالامود) ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۶۵
**دفاع** (ولادیمیر نابوکف) ۱۸۸، ۱۸۹
**دفاع لوژین** (ولادیمیر نابوکف) ۱۸۸
**دفتر خاطرات طلائی** (دوریس لسینگ) ۱۷۰ ــ ۱۷۲
دفو، دانیل ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۹۴
**دکتر استرنج‌لاو** (استانلی کوبریک) ۴۰۳
**دکتر فاوست** (توماس مان) ۳۴۶، ۳۴۷، ۴۰۵
**دلقک** (جان آزبورن) ۳۷۸
**دلواپسیهای لاک وود** (جان اوهارا) ۱۹۲
**دنیای بورژوای فقید** (نادین گوردیمر) ۲۰۶، ۲۰۷
**دنیای درونی آقای اندربی** (آنتونی برجس) ۳۳۳
**دنیای قشنگ نو** (آلدوس هاکسلی) ۸۰
دوس پاسوس، جان ۷۰، ۳۳۹، ۳۹۵
**دوستان وقهرمانان** (اولیویا منینگ) ۱۴۷، ۱۴۸
**دولوت** (گوروبدال) ۲۹۱، ۲۹۲
**دون ژوان** (لرد بایرون) ۳۳۹، ۳۸۲
**دون کیشوت** (سروانتس) ۳۳۲
دویل، سر آرتورکنان ۱۴۳، ۳۹۵
**دهان اسب** (جویس کاری) ۴۷
**دهلیزهای قدرت** (سی. پی. اسنو) ۳۹، ۴۲
دیتون، لِن ۲۳۰ ــ ۲۳۲
دیکنز، چارلز ۱۴، ۱۶۱، ۲۰۵، ۲۱۵، ۲۲۶، ۳۴۴، ۳۶۰، ۳۹۶
دیکی، جیمز ۲۰۹، ۳۹۷
**دیگر آرامشی نیست** (کینوا آکیب) ۱۹۷
**دیوید کاپرفیلد** (چارلز دیکنز) ۴، ۲۹۶
دیویس، رابرتسون ۲۱۸، ۲۹۳، ۲۹۵

ر

رابرتس، کیت ۲۲۱
رابله، فرانسوا ۱۵۸ ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۸۷،

۲۹۴، ۳۹۷
رابینز، هارولد ۱۵
**رابینسون کروزو** (دانیل دفو) ۳۹۵
رات، فیلیپ ۲۲۷ــ۲۲۹، ۳۶۰
راسل، برتراند ۳۸۲
**راسلاس** (دکتر سموئل جانسون) ۱۵، ۳۸۹
**راههای دهلیز** (گراهام گرین) ۳۳
**رقص اشرافی** (کیت رابرتس) ۲۲۱
**رقصی برای موسیقی زمانه** (آنتونی پاول) ۸۸
**رمان امروز** (آنتونی برجس) ۳۷۱
**رمانهای لندن** (کولین مکینس) ۱۲۷
رنالت، ماری ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۹۶
**رنج بیهودهٔ عشق** (ویلیام شکسپیر) ۳۵۸
**رنگین کمانِ قوهٔ جاذبه** (توماس پینچون) ۲۳۶، ۲۳۸
**روباهی در اتاق زیر شیروانی** (ریچارد هیوز) ۱۵۵
**روباهی زیر ردای من** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**رودریک هادسون** (هنری جیمز) ۳۹۴
رودس، سیسیل ۲۰۷
**روز تلخ** (ناتانیل وست) ۴۰۸
**روز شغال** (فردریک فورسایت) ۸
**روسیه با عشق** (یان فلمینگ) ۱۴۳
**روشنائی و تاریکی** (سی. پی. اسنو) ۳۹
رونسار ۲۶۰
**رؤیاهای شیرین** (مایکل فراین) ۲۳۳، ۲۳۵
**رؤیای امریکایی** (نورمن می لر) ۷۱
**روی ساحل** (نویل شوت) ۷۲
ریچاردسون، دورتی ۸، ۳۹۷
ریچاردسون، سموئل ۱۳، ۳۹۷
ریچلر، مردخای ۲۱۸
**ریدلی واکر** (راسل هوبان) ۲۷۷

**زردشت** ۲۹۲
**زمان امیدواری** (سی. پی. اسنو) ۳۹
**زنان خوشحال ویندسور** (ویلیام شکسپیر) ۴۰۰
**زندگی** (هنری گرین) ۲۱
**زندگی چه شیرین است** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**زندگی در طبقهٔ بالا** (جان برین) ۱۲۳
**زندگی در غرب** (بریان آلدیس) ۲۷۴، ۲۷۵
**زندگی روستایی** ۳۲۶
**زندگی سخت** (فلان او براین) ۳۰
**زندگی شاعران** (دکتر سموئل جانسون) ۳۸۹
**زندگی و آراء تریسترام شندی جوانمرد** (لارنس استرن) ۳۷۸
**زندگیهای دوبین** (برنارد مالامود) ۲۶۵، ۲۶۷
**زن مقلدش** (جان کولیر) ۳۴۹
**زنی که خود غافلگیر شد** (جویس کاری) ۴۷

**زوار بودن** (جویس کاری) ۴۷
**زورمندان و سقوط آنها** (دیوی کامپتون برنت) ۱۵۰، ۱۵۱
زولا، امیل ۱۶۰، ۳۹۸
**زیر کوه آتشفشان** (ملکوم لوری) ۱۶، ۶۰، ۶۲

**ژوزف اندروز** (هنری فیلدینگ) ۴۰۲
**ژوزف و برادرانش** (توماس مان) ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۹۸، ۴۰۵
**ژولیان** (گور ویدال) ۳۹۱

**ساحل پشه‌زار** (پول ترو) ۲۸۹
**ساده‌دل** (یان فلمینگ) ۳۳۷
سارتر، ژان پول ۳۹۸، ۴۳۰
ساروت، ناتالی ۱۷، ۳۹۸
**سالامبو** (گوستاو فلوبر) ۲۹۸، ۴۰۰
سالینجر، جه. دی. ۹۲، ۹۴، ۳۵۲
**سرانجام** (هنری گرین) ۲۱
**سر چارلز گراندسون** (سموئل ریچاردسون) ۳۹۷
**سرخ و سیاه** (استاندال) ۸۵
**سرزمین طلائی** (ویلسون هریس) ۱۸۲
**سرزمین عجایب** (رابرتسون دیویس) ۲۹۳
**سرزمین ویران یا سرزمین هرز** (تی. اس. الیوت) ۲۶، ۳۲۴، ۳۸۰
**سرزمینی دیگر** (جیمز بالدوین) ۱۶۲
**سرگذشت آن سال طاعونی** (دانیل دفو) ۳۹۵
**سرگذشت زندگی یک زن** (یوریس کارل هویسمان) ۴۰۹
**سرود کریسمس** (چارلز دیکنز) ۳۹۶
**سرهای عوض شده** (توماس مان) ۳۶۹، ۴۰۵
**سفر دور و دراز اودین** (ویلسون هریس) ۱۸۲
**سفرنامهٔ گالیور** (جوناتان سویفت) ۳۹۹
**سفرهایی با عمه‌ام** (گراهام گرین) ۳۵۵
**سفری احساساتی** (لارنس استرن) ۳۷۸
سقراط ۲۹۲
**سقوط ۷۹** (پول اردمن) ۸
**سلطان پیشین و آینده** (تی. اچ. وایت) ۱۳۶
سنسوم، ویلیام ۸۲، ۸۳
**سواحل باربری** (نورمن می‌لر) ۷۱
**سواران کالسکه** (پاتریک وایت) ۱۵۷، ۱۵۸
سوفوکلس ۱۵۲، ۳۰۴
سولژنیتسین، الکساندر ۳۴۷
سویفت، جوناتان ۳۵۳، ۳۹۹
**سه سرباز** (جان دوس پاسوس) ۳۹۵
**سیاه جفتک‌زن** (رونالد فیربنک) ۳۴۹
سیرانو دو برژراک ۳۳۵، ۳۹۸
سیروس ۲۹۲
**سیر و سیاحت** (دورتی ریچاردسون) ۳۹۷
سیکلوپس ۳۲۷

سیلاس مارنر (جورج الیوت) ۳۸۰
سیلیتو، الن ۱۳۴، ۱۳۵
سیمنون، ژرژ ۳۵۷، ۳۷۵، ۳۹۹
سینگر، آیزاک بشویس ۱۲۹، ۳۹۹
سینه (فیلیپ رات) ۳۶۰

شار، رنه ۴۴۹
شاو، برنارد ۳۰۴
شاهدخت دیزی (جودیت کرانتز) ۱۵۶
شاهراهی در کارنیست (نویل شوت) ۷۲
شرح سفر به لیسبون (هنری فیلدینگ) ۴۰۲
شکسپیر، ویلیام ۲۴۷، ۲۴۸، ۳۲۴، ۳۳۸، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۸، ۳۶۵، ۳۸۹، ۴۰۰
شمشیرِ افتخار (اولین وو) ۶۳، ۱۱۱، ۱۱۴، ۳۵۴
شمشیر در سنگ (تی. اچ. وایت) ۱۳۶
شمعی در باد (تی. اچ. وایت) ۱۳۶
شنبه شب و یکشنبه صبح (الن سیلیتو) ۱۳۴، ۱۳۵
شوارتز، دلمور ۲۳۹، ۳۹۹
شوپنهاور ۴۰۵
شوت، نویل ۷۲، ۷۳
شورش در کشتی کین (هرمن ووک) ۹۸، ۱۰۰
شولبرگ، بود ۸۶
شهر بی‌بند و بار (جیمز پلانکت) ۲۵۳
شهر سیاهان (کولین مکینس) ۱۲۷
شهر فاسد (اولیویا منینگ) ۱۴۷، ۱۴۸
شهر وستون (گور ویدال) ۲۹۱
شیپور عزا (فورد مادوکس فورد) ۳۴۴
شیر در زمستان (آنتونی برجس) ۳۳۸
شیرینی‌فروش (آر. ک. نارایان) ۲۱۲

صحنه‌هایی از زندگی (ویلیام کوپر) ۸۴
صحنه‌هایی از زندگی زناشوئی (ویلیام کوپر) ۸۴
صحنه‌هایی از زندگی شهری (ویلیام کوپر) ۸۴، ۸۵
صخرهٔ برایتون (گراهام گرین) ۲۰۲

طاوس سفید (دی. اچ. لارنس) ۴۰۴
طبیعی (برنارد مالامود) ۳۳۷
طلسم‌شکن (بود شولبرگ) ۸۶، ۸۷

عاقبت همهٔ زندگان (ساموئل باتلر) ۳۵۱

غروبهای باستانی (نورمن می لر) ۲۹۶، ۲۹۸
غرور و تعصب (جین آستین) ۳۷۹

**فاست** (کریستوفر مارلو) ۶۱، ۴۰۰
**فاسق لیدی چاترلی** (دی. اچ. لارنس) ۲۲۷، ۴۰۴
فاکنر، ویلیام ۱۳۹، ۱۴۰
**فالستاف** (رابرت نای) ۲۴۷، ۲۴۸
فالستاف، سر جان ۴۰۰
**فانوس سیاه** (هنری ویلیامسون) ۹۵
فاولز، جان ۲۲۴، ۲۲۵
فراست، رابرت ۱۷۳، ۴۰۰
فرانس، آناتول ۳۸۳
فرانکشتین ۳۷۳
**فرانی وزوئی** (جه. دی. سالینجر) ۹۴
فرای، روجر ۳۸۲
فراین، مایکل ۲۳۳، ۲۳۴
فربنک، پی. ان. ۱۸۸
**فرزندان خشونت** (دوریس لسینگ) ۱۷۰
**فرزندان وعشاق** (دی. اچ. لارنس) ۴۰۴
**فرشتگان سرکش** (رابرتسون دیویس) ۲۹۳، ۲۹۴
فرنچ، مارلین ۱۵، ۲۵۰
**فرودگاه** (رکس وارنر) ۴۴
**فرهنگنامهٔ زبان انگلیسی** (دکتر سموئل جانسون) ۳۸۹
**فریادهای گروه ۴۹** (توماس پینچون) ۲۳۶
**فریادی دیرهنگام** (انگوس ویلسون) ۱۹۰
فلمینگ، یان ۱۴۱، ۲۰۰
فلوبر، گوستاو ۱۴، ۳۷۰، ۴۰۰
فورد، فورد مادوکس ۱۱۳، ۱۱۴، ۳۴۳، ۳۴۴، ۴۰۰
فورسایت، فردریک ۷، ۱۰
فورستر، ئی. ام. ۱۲، ۳۲۲، ۳۶۳، ۳۸۲، ۴۰۱
فوسل، پال ۲۳۶
فولت، کن ۷
فیتز جرالد، اسکات ۸۶، ۸۷، ۳۵۱، ۳۵۲، ۴۰۰
فیدلر، لسلی ۷
فیربنک، رونالد ۳۴۹
فیلدینگ، هنری ۲۰۵، ۲۱۷، ۳۵۳، ۴۰۲
**فیلیپ مادیسون جوان** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**فینه گان** (جیمز جویس) ۳۱

**قانون شیب** (نویل شوت) ۷۲
**قتل در کاندرال** (تی. اس. الیوت) ۳۸۰
**قدرت مردگان** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**قدرت وجلال** (گراهام گرین) ۳۳
**قربانی** (سال بلو) ۵۸
**قصر** (فرانتس کافکا) ۴۰۲
**قصر شن** (آیریس مرداک) ۱۳۱
**قصر طاووس** (دیکسون هریس) ۱۸۲
**قصهٔ یک طشت** (جوناتان سویفت) ۳۷۴، ۴۰۲
**قصیده‌ای تقدیم به اندوه** (جان کیتس)

۴۰۳
**قصیده‌ای قدیم به بلبل** (جان کیتس) ۴۰۳
**قلب خون‌چکان** (مارلین فرنچ) ۱۵
**قوه** (سیمون ویل) ۴۰۸

کاری، جویس ۴۷، ۳۳۲
کافکا، فرانتس ۴۴، ۴۵، ۱۰، ۱۶۱، ۲۸۴، ۳۶۱، ۴۰۲
**کالبدشکافی مالیخولیا** (رابرت برتون) ۲۸۶، ۴۰۲
کالوینیستها ۱۰، ۴۰۲
کالینز، ویلیام ویلکی ۱۱۵
کامپتون برنت، ایوی ۱۷، ۱۵۰، ۱۵۲
کامو، آلبر ۴۲۰
کامینگز، ئی. ئی. ۳۹۵
**کانون** (آرتور میلر) ۵۸، ۴۰۶
**کتاب آفرینش** (دلمور شوارتز) ۳۹۹
**کچ ۲۲** (ژوزف هلر) ۱۵۳
کرانتز، جودیت ۱۵
کرسی ۳۳۹، ۴۰۳
**کرم و حلقه** (آنتونی برجس) ۳۶۱
**کره خر** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**کریچتون قابل تحسین** (جه. ام. باری) ۳۸۱
**کشیش ریزه‌اندام** (جه. ام. باری) ۳۸۱
**کلئا** (لارنس دارل) ۱۲۴، ۱۲۵
**کلاریسا هارلو** (سموئل ریچاردسون) ۱۳، ۳۹۷
**کمدینها** (گراهام گرین) ۳۳۵
کنراد، ژوزف ۲۶۹
کنفسیوس ۲۹۲
**کوارتت اسکندریه** (لارنس دارل) ۱۲۴-۱۲۶
**کوارتت قدرت** (پال اسکات) ۲۵۶
**کوالینی استربت** (جه. ام. باری) ۳۸۱
**کوپریک، استانلی** ۳۲۵، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۷۳، ۴۰۳
کوپر، جیمز فنیمور ۳۹۳
کوپر، ویلیام ۸۴، ۸۵
**کودتا** (جان آپدایک) ۲۵۹، ۲۶۱
کوزاک، دیمفا ۱۵۷
**کوکتیل پارتی** (تی. اس. الیوت) ۳۸۰
کولینان، جان ۳۲۱
کولییر، جان ۳۴۹
**کوه جادو** (توماس مان) ۳۴۷، ۳۴۸، ۴۰۵
کیتس، جان ۳۸۲، ۳۸۷، ۳۴۶، ۴۰۳
**کیرکه گارد، سورن** ۱۲۴، ۱۲۵
**کیکها و آبجو** (سامرست موآم) ۵۰

**گارگانتوا** (فرآنسوا رابله) ۳۹۷
گاندی ۳۱۰
**گاوهای نر خورشید** ۳۲۷
**گنبی بزرگ** (اسکات فیتز جرالد) ۴۰۱
**گذری به هند** (ئی. ام. فورستر) ۳۶۳، ۴۰۱

گراهام، ویرجینیا ۳۶۵
**گربهٔ دارکونویل** (الکساندر ترو) ۲۸۶، ۲۸۸، ۲۸۹
**گرفتار** (هنری گرین) ۲۱
**گرمسیریان اندوهگین** (لوی استروس) ۳۷۹
**گرمای روز** (الیزابت باون) ۷۵
**گروب استریت** ۳۴۸، ۴۰۳
**گروگان** (برندان بهان) ۳۸۳
گری، آلاسدیر ۲۸۴
**گریز از افسونگر** (آیریس مرداک) ۱۳۱
گرین، گراهام ۵، ۶، ۲۶، ۳۳، ۳۴، ۶۳، ۶۵، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۷
گرین، هنری ۱۶، ۲۱ــ ۲۳، ۱۵۰
گلدینگ، ویلیام ۱۷۹ــ ۱۸۱
**گناهکار مقدس** (توماس هاردی) ۴۰۵
**گوته** ۶۷، ۴۰۰
گوردیمر، نادین ۲۰۶
**گورمن گاست** (مروین پیک) ۵۵ــ ۵۷

لاج، دیوید ۲۷۹، ۲۸۰
لارنس، دی. اچ. ۲۶، ۱۳۵، ۲۲۷، ۲۶۵، ۲۶۶، ۴۰۰، ۴۰۴
لاک، جان ۳۷۸
**لانارک** (آلاسدیر گری) ۲۸۴، ۲۸۵
**لبهٔ تیغ** (سامرست موآم) ۵۰
**لذتها و روزها** (مارسل پروست) ۳۸۳
**لرزش خیال** (آنتونی برجس) ۳۵۹
لسینگ، دوریس ۱۷۰ــ ۱۷۲
**لطف الهی** (برنارد مالامود) ۱۲۹
**لطف الهی** (سیمون ویل) ۴۰۸
**لندن** (دکتر سموئل جانسون) ۳۸
**لوتر** (جان آزبورن) ۳۷۸
**لولیتا** (ولادیمیر نابوکف) ۱۷۴، ۳۳۲، ۳۴۹، ۳۵۰، ۴۰۳، ۴۰۴
لینگ، آر. دی. ۱۷۲

**ماجرا** (سی. پی. اسنو) ۳۹
**ماجراهای رودریک وندوم** (توبیاس اسمالت) ۳۸۰
**ماجراهای فردیناند کنت‌فاتوم** (توبیاس اسمالت) ۳۸۰
**مادام بواری** (گوستاو فلوبر) ۳۲۸، ۴۰۰
مادام کوری ۳۰۴
**مارتا** (یوریس کارل هویسمان) ۴۰۹
مارکی د ساد ۲۱۹، ۳۹۸
مارلو، کریستوفر ۶۱، ۴۰۰
**ماشین زمان** (جه. جی. بالارد) ۲۶۲
مالامود، برنارد ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۶۵، ۲۶۷
مان، توماس ۸، ۳۲۳، ۳۲۷، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۶۹، ۴۰۰، ۴۰۴
**مانتیکور** (رابرتسون دیویس) ۲۹۳
**ماندگار** (پال اسکات) ۲۵۶، ۲۵۷
**مبتدیان مطلق** (کولین مکینس) ۱۲۷
**محاکمه** (فرانتس کافکا) ۴۰۲

مخالفتی با سوگواری مرگ (دیلن توماس) ۳۳۸
مرداک، آیریس ۱۳۱
مردان تصویری (جه. بی. پریستلی) ۲۱۵، ۲۱۷
مردان مسلح (اولین وو) ۱۱۱
مردان وزنان (آیوی کامپتون برنت) ۱۵۰
مرد تنها (کریستوفر ایشروود) ۱۸۵، ۱۸۶
مردم‌شناسی ساختاری (لوی استروس) ۳۷۹
مرد نامرئی (رالف الیسون) ۱۰۱، ۱۰۲، ۲۶۲
مردی از میان مردم (کینوا آکیب) ۱۹۷، ۱۹۹
مرشدان و استادان (ایوی کامپتون برنت) ۱۵۰
مرگ در ونیز (توماس مان) ۴۰۵
مرگ سیاه ۳۳۹، ۴۰۵
مرگ یک فروشندهٔ دوره گرد (آرتور میلر) ۴۰۶
مرلین مونرو ۴۰۷
مری روز (جه. ام. باری) ۳۴۰
مزرعهٔ حیوانات (جورج اورول) ۸۱، ۳۷۴
مست شراب‌نوش (کینوا آکیب) ۱۹۷
مسخ (فرانتس کافکا) ۴۰۲
مشتی خاک (اولین وو) ۳۴۴
مطالعاتی در باب ادبیات کلاسیک امریکا (دی. اچ. لارنس) ۴۰۴
معرفت نابستانی (دلمور شوارتز) ۳۹۹
معشوقهٔ ستوان فرانسوی (جان فاولز) ۲۲۴
مکارتی، مری ۱۰۵
مک دیارمید، هید ۲۸۵
مک لوهان، مارشال ۳۶۹
مکنی، ایلین ۴۰۸
مکینس، کولین ۱۲۷، ۱۲۸
ملکهٔ هوا وتاریکی (تی. اچ. وایت) ۱۳۶، ۱۳۷
ملویل، هرمن ۲۲۷، ۳۹۳، ۴۰۵
منار (ویلیام گلدینگ) ۱۷۹، ۱۸۰
منشاء آداب سفره (لوی استروس) ۳۷۹
منشی عبدالله ۳۶۹
منظره‌ای از پل (آرتور میلر) ۴۰۶
منینگ، اولیویا ۱۴۷
موآم، ویلیام سامرست ۱۴، ۵۰، ۵۱
موبی‌دیک یا نهنگ سفید (هرمن ملویل) ۴۰۵
موریاک، فرانسوا ۳۵۵، ۴۰۶
موزیل، رابرت ۸، ۴۰۶
موقعیت بشری (ریچارد هیوز) ۱۵۵
مول فلاندرز (دانیل دفو) ۳۹۵
مونتنی ۳۲۴، ۴۰۶
مونتولیو (لارنس دارل) ۱۲۴، ۱۲۵
مویر، برایان ۱۰، ۲۴۵
مهتاب معصوم (هنری ویلیامسون) ۹۵
مهتران و کهتران (ایوی کامپتون برنت) ۱۵۰

**مهربانان** (آنتونی پاول) ۹۰
**میرا برکن‌بریج** (گور ویدال) ۲۹۱، ۲۹۲
میس پریزم ۱۳
**میس لونلی هارتز** (ناتانیل وست) ۴۰۸
**میگو و شقایق** (ال. پی. هارتلی) ۱۴۶
میلتون، جان ۲۳۴، ۳۹۰، ۴۰۷
میلر، آرتور ۵۸، ۴۰۶
می‌لر، نورمن ۶۹، ۹۸، ۱۸۵، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۵۱

نابوکف، ولادیمیر ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۸۸، ۱۸۹، ۳۴۹ــ۳۵۱
**نابینائی** (هنری گرین) ۲۱، ۱۳۱، ۱۳۳
**ناپلئون** ۳۲۵، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۷۴
**ناجورها** (آرتور میلر) ۴۰۶
نارایان، آر. ک. ۲۱۲
**ناطوردشت** (جه. دی. سالینجر) ۹۲، ۹۴
**نافرمانی غیرنظامی** (هنری دیوید تورو) ۳۸۸
**ناقوس** (آیریس مرداک) ۱۳۱، ۱۳۳
**ناقوس برای که می‌زند** (ارنست همینگوی) ۳۶، ۳۷
**نامه‌ای به استلا** (جوناتان سویفت) ۳۹۹
**نامه‌های بزاز** (جوناتان سویفت) ۳۹۹
**ناهید پیش از دمیدن** (هنری ویلیامسون) ۹۵
نای، رابرت ۲۴۷، ۲۴۸
**نبرد کتابها** (جوناتان سویفت) ۳۹۹
**نجاران، ستونهای سقف را بالا بگیرید** (جه. دی. سالینجر) ۹۴
**نجیب‌زادهٔ بدسرشت** (تی. اچ. وایت) ۱۳۶
**نردبان اسرارآمیز** (ویلسون هریس) ۱۸۲
**نژاد و تاریخ** (لوی استروس) ۳۷۹
**نسل ققنوس** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**نطفهٔ دلخواه** (آنتونی برجس) ۳۴۰
نی‌پال، وی. اس. ۶، ۲۶۸
نیچه ۳۹۸، ۴۰۵
**نیستی** (هنری گرین) ۲۱

وارتن، ادیت ۸، ۴۰۷
**وارثان** (ویلیام گلدینگ) ۱۷۹
وارنر، رکس ۴۴
**واسطه** (برنارد مالامود) ۱۲۹
واگنر ۳۴۷، ۴۰۵
**والا حضرت** (توماس‌مان) ۴۰۵
والاس، ایروینگ ۷، ۱۱، ۳۷۰
**والدن** (هنری دیوید تورو) ۳۸۸
وایت، پاتریک ۱۵۷، ۱۵۹
وایت، تی. اچ. ۱۳۶، ۱۳۷
وایلد، اسکار ۱۳، ۴۰۷
**وجدان ثروتمندان** (سی. پی. اسنو) ۳۹
**وداع طولانی** (ریموند چندلر) ۱۱۵، ۱۱۷

**وداع یاران** (جیمز پلانکت) ۲۵۳
ورونیکا، آن ۱۳
**وس** (پارتریک وایت) ۱۵۷
وست، ناتانیل ۳۵۱، ۴۰۸
**وقایع‌نگاری آفتاب باستانی** (هنری ویلیامسون) ۹۵
ولتر ۸۵
**و مرگ حاکمیتی نخواهد داشت** (دیلن توماس) ۳۸۸
ونسا اند کلویوبل ۳۸۲
وو، اولین ۵، ۶، ۲۶، ۵۲، ۶۳، ۶۵، ۹۱، ۱۱۱، ۱۱۴، ۳۴۴، ۳۵۳ــ ۳۵۵
ووک، هرمن ۹۸، ۹۹
وولف، لئونارد ۳۸۲
وولف، ویرجینیا ۳۷۸، ۳۸۲، ۳۹۱
**وی** (توماس پینچون) ۲۳۶
ویتلی، دنیس ۱۱
ویدال، گور ۲۹۱، ۲۹۲
**ویرانی سرزمین ژرمن** (جرالد منلی‌هاپکینز) ۱۷۷، ۴۰۷
ویل، سیمون ۳۶۳، ۴۰۸
ویلسون، ادموند ۳۶، ۴۰۸
ویلسون، انگوس ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۹۰، ۱۹۱
ویلیامز، ویلیام کارلوس ۳۸۷
ویلیامسون، هنری ۹۵، ۹۶
**ویلی واو** (گور ویدال) ۲۹۱
ویون، فرانسوا ۲۶۰، ۴۰۸
**هاپکینز، جرارد منلی** ۱۷۷، ۴۰۸
**هاتورن، ناتانیل** ۳۹۳
**هارتلی، ال. پی.** ۱۴۴، ۱۴۶
**هاردی، توماس** ۲۱۲، ۴۰۸
**هاردی، فرانک** ۱۵۷
**هاکسلی، آلدوس** ۱۵، ۱۹، ۲۴، ۲۵، ۶۶، ۶۸، ۸۰، ۱۶۷ــ ۱۶۹، ۱۸۶
**هدیهٔ هامبولت** (سال بلو) ۲۳۹
**هرتسوگ** (سال بلو) ۵۹، ۲۳۹
**هرکه فوبتر باشد زمین می‌خورد** ۸۶
**هرودوت** ۲۹۲
هریس، ویلسون ۱۸۲
**هزار و نهصد و هشتاد و چهار** (جورج اورول) ۶۹، ۷۸، ۸۰، ۱۴۶، ۲۱۳، ۳۴۱
**هسه، هرمان** ۳۶۹
هلر، ژوزف ۱۵۳، ۱۵۴، ۳۵۱
**همسر دکتر** (بریان مور) ۲۴۵، ۲۴۶
**هملت** (شکسپیر) ۵۳
**همهٔ پسران من** (آرتور میلر) ۴۰۶
**همینگوی، ارنست** ۲۶، ۳۶ــ ۳۸، ۱۰۳، ۱۰۴، ۳۵۲، ۳۹۵، ۴۰۸
**هندرسون سلطان باران** (سال بلو) ۵۹
**هنرمندان گرسنه** (فرانتس کافکا) ۴۰۲
**هنری پنجم** ۴۰۰
**هنری چهارم** ۴۰۰
**هنری هشتم** ۳۴۷

هوبان، راسل ۲۷۷
هومر ۳۰۴، ۳۹۲
هویسمان، یوریس کارل ۳۵۰، ۴۰۹
هیت، ادوارد ۳۶۰
هیتلر ۳۱۰
**هیچ چیز مانند خورشید نیست** (آنتونی برجس) ۳۳۸، ۳۴۶
هیلی، آرتور ۷، ۱۱
هیوز، ریچارد ۱۵۵، ۱۵۶
هییر، جرجت ۳۳۹، ۴۰۹

**یادآوری خاطرات گذشته** (مارسل پروست) ۳۸۴
**یادداشتهای امریکایی** (چارلز دیکنز) ۳۹۶
یاسون ۳۶۸
**یانگ بلاد هاوک** (هرمن ووک) ۱۰۰
**یک جنگ منزوی** (هنری ویلیامسون) ۹۵
**یک قلب ساده** (گوستاو فلوبر) ۳۷۰
**یورکشایر پست** ۴
**یوستس و هیلدا** (ال. پی. هارتلی) ۱۴۶
**یوگنی آنگین** (پوشکین) ۱۷۴، ۳۸۱
یونگ، اریکا ۲۵۰
ییتس، ویلیام باتلر ۳۹۱

# نشر نو منتشر کرده است:

**ایرانیان در میان انگلیسیها**
صحنه‌هایی از تاریخ مناسبات ایران و بریتانیا
دنیس رایت
ترجمهٔ کریم امامی

**تاریخ زبان فارسی** (۳ جلد)
تألیف دکتر پرویز ناتل خانلری

**تاریخ فشردهٔ ریاضیات**
درک ج. استرویک
ترجمهٔ غلامرضا برادران خسرو شاهی
حشمت‌الله کامرانی

**تاریخنامهٔ طبری** (۳ جلد)
گردانیدهٔ منسوب به بلعمی
بخش چاپ نشده
به کوشش محمد روشن

**خاطرات لیدی شیل**
لیدی شیل
ترجمهٔ حسین ابوترابیان

**دائود جینگ**
لائو دزو
ترجمهٔ بهزاد برکت ــ هرمز ریاحی

**سفرنامهٔ فیگوئروا**
دن گارسیا د سیلوا فیگوئروا
(سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس اول)
ترجمهٔ غلامرضا سمیعی

**سیمای دو زن**
شرحی بر خسرو و شیرین و لیلی و مجنون
سعیدی سیرجانی

**شرح غزلهای حافظ** (٤ جلد)
دکتر حسینعلی هروی

**طبقات** (۹ جلد)
محمد بن سعد کاتب واقدی
(در گذشتهٔ ۲۳۰ هـ ق.)
ترجمهٔ دکتر محمود مهدوی دامغانی

**غولهای غلات**

دن مورگان

ترجمهٔ امیر حسین جهانبگلو

**کتاب آبی** (۸ جلد)

(گزارشهای محرمانهٔ وزارت خارجهٔ انگلیس)

به کوشش احمد بشیری

**کتاب الاصنام**

(تاریخ پرستش عرب قبل از اسلام)

هشام کلبی

ترجمهٔ محمد رضا جلالی نائینی

**کتابنمای ایران**

مجموعهٔ مقالات

به کوشش چنگیز پهلوان

**مرزبان نامه**

تحریر سعدالدین وراوینی

به تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن

**مرگ در جنگل**

اثر شروود آندرسن

(و ۲۵ داستان از نویسندگان دیگر)

انتخاب و ترجمهٔ صفدر تقی زاده ــ

محمد علی صفریان

**یادگارنامهٔ فخرایی**

تقدیم شده به استاد ابراهیم فخرایی

مجموعهٔ ۳۱ مقالهٔ تحقیقی

به انضمام زندگینامهٔ استاد

به کوشش رضا رضازاده لنگرودی