مرداک، آیریس، ۱۹۱۹ ـ ۱۹۹۹م. Murdoch , Iris
زنگ/ آیریس مرداک ؛ ترجمه‌ی پرتو اشراق.ــ تهران: الست فردا، ۱۳۸۳.
۴۲۸ ص.
ISBN 964-7170-16-5
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: The bell
۱. داستانهای ایرلندی ــ قرن ۲۰م.
الف. اشراق، پرتو، ۱۳۲۰ ـ ، مترجم. ب. عنوان.
PZ۳/م۴ز۹ ۸۲۳/۹۱۴
۱۳۸۳ ز۴۵۶م
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۸۳م ـ ۱۵۰۹۸

www.ketab.ir

آیریس مُرداک

زنـــگ

ترجمه‌ی پرتو اشراق

www.ketab.ir

زنگ

آیریس مُرداک

مترجم : پرتو اشراق

حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی : الست فردا

چاپ اوّل : ۱۳۸۴

شمارگان : ۳۰۰۰ نسخه

شماره نشر : ۲۸

قیمت : ۳۹۰۰ تومان

لیتوگرافی : آران

چاپ : رشد

ناشر : موسسه فرهنگی، هنری، سینمایی الست فردا

همه حقوق مادی و معنوی این اثر برای ناشر محفوظ است.

هر نوع استفاده بازرگانی اعم از تکثیر، بازنویسی، فیلمسازی،

ذخیره و انتقال کامپیوتری پیگرد قانونی دارد.

شابک : ۵-۱۶-۷۱۷۰-۹۶۴ ISBN : 964-7170-16-5

تهران ـ صندوق پستی ۱۱۸۹ - ۱۳۱۴۵ تلفن: ۶۶۷۱۵۲۹۹

www.ketab.ir

مقدمه

کلامی در باب رُمان نو

اولین شخصی که به ادبیّات انگلیسی زبان خارج از برج و باروی بلند شکسپیر نگاه کرد و برای آن استقلالی اختصاص داد شاید **کلارک** بود. این مرد اتفاقاً شیفتگی عجیبی به شکسپیر احساس می‌کرد، اما تنگ‌چشمی، کوته‌بینی و خام‌دستی شکسپیرشناسان را نداشت، بلکه در واقع با وسعتی بی‌سابقه به ادبیّات می‌نگریست، چون در خانواده‌ای فرهنگی متولد شده بود (۱۸۲۱)، و درس و بحث را با فراغ بال در کمبریج دنبال کرده بود و دست‌کم سه دهه آنجا را خانه‌ی خود پنداشته بود. هرگز با قداییان و هواداران بی‌مایه و کم‌دانش شکسپیر قرابتی نداشت که می‌گفتند ادب انگلستان از هیچ‌کس هراسی ندارد، چون توانمند است، از همه سر است، **چاوسر** و **اسپنسر** دارد، **میلتون**، **بروک** و **بلیک** و بالاخره شکسپیر دارد که ستاره‌ی تابناک ادبِ نه‌تنها انگلستان، که جهان است.

خُب ــ اینان کوته‌بینان بودند که از حقوق ادب به ویژه در شکل رُمان خبر نداشتند؛ چنین افرادی امروز هم کم نیستند. ادب در هر شکلش حقوقی در نظر می‌گیرد برای شخصیّت‌هایی که خلق می‌کند، و سعی در ادای آن دارد. درحالی‌که منتقد ادبی، نظیر آن‌ها که ادبیّات انگلیسی زبان را در شکسپیر خلاصه می‌کنند، از چنین امتیازی بهره ندارند. شکسپیر گرچه ستاره‌ی درخشانی است، و آثارش ریشه در زمین انسان‌ها دارد و سر به آسمان می‌ساید، اما اینکه او را تنها ستاره‌ی درخشان ادب در همه‌ی اعصار

www.ketab.ir

دانسته‌اند، و بر این کوته‌فکری اصرار می‌ورزند، بیشتر به یک بلاهت یا شوخی ابلهانه شباهت دارد. از این میان آن‌که با شهامت دیوارهای شکسپیری را شکست و برای نویسندگان و سرایندگان دیگر هم استقلال هنری در نظر گرفت همین **ویلیام جرج کلارک** بود. شاید اولین منتقدی بود که به ادبیات و رُمان نو هم توجه کرد؛ شکست زمان و عدم تداوم آن را پذیرفت و قبول کرد که نویسنده حق دارد هر طور که بخواهد زمان را پس و پیش کند، گذشته و حال و آینده را درهم بریزد و اختلاطی بسازد با طعمی نو و شکلی بدیع. از اواسط قرن ۱۹ که بحث و جدل کلارک آغاز شد، چه بسیار نویسندگان که به مرزهای رُمان نو رسیدند و هر یک در راستای قدرت و استعداد خویش جنبه‌ای از آن را به نمایش گذاشتند، و برخلاف **شووالی** که می‌گفت، **رُمان نو داستانی است در قالب نثر با وسعت معیّن**، اینان گفتند **رُمان نو** داستانی است زاده‌ی شعر و نثر که وسعت معیّن هم ندارد، و آزاد است از همه چیز صحبت کند و به همه چیز بیندیشد. امروز حتی با معیارهای رُمان نو می‌شود حتی یک شاعر، یا مورّخ یا فیلسوف را رُمان‌نویس تلقی کرد، به‌شرط آنکه شخصیّت‌هایی خلق کند و در ادای حقوق انسانی آن‌ها بکوشد. عرصه‌ی رُمان نو زمینی است با وسعت هراس‌انگیز که احتمالاً عوارض معمول را ندارد، بی‌شکل است، درگیر عناصر و ابعاد مخصوصی هم نیست؛ مهم‌تر از همه اینکه قیود گذشته را درهم می‌شکند، روح و جوهر جغرافیای انسانی و طبیعی را دنبال می‌کند، و ابزارش را براساس آن برمی‌گزیند، که ممکن است شعر باشد، فلسفه باشد، یا تاریخ باشد، یا روایت ساده‌ای باشد از خاطره‌ای دوردست. رسیدن به فضل و کمال حقیقی از بزرگترین کامیابی‌های بشر به شمار می‌رود که راه‌های آن مختلف و متعدّد است. یکی از آن‌ها رُمان است، و البته رُمان نو هم می‌کوشد موضوع درست و شایسته‌ای برگزیند و بر سطوح و اضلاعش مسلّط شود، و چنان‌چه تمایل داشته باشد می‌تواند از جنبه‌ی دلخواه بنگرد: فلسفی، تاریخ و.... نویسنده‌ای که رُمان نو می‌نویسد بی‌شک رُمان‌های مهم و بسیاری رُمان‌های معمولی را می‌خواند و درباره‌ی قدرت و استعداد آن‌ها در عرصه‌ی ادب آگاهی کافی به دست می‌آورد.

www.ketab.ir

در میان انواع داستانسرایی، رُمان نو جسارتی است که با وسوسه و تردید همراه است. در واقع ــ شاید بهتر است این‌طور بگوییم ــ به فواصل گم شده‌ی زندگی توجه دارد، زندگی شهری یا روستایی، فردی یا اجتماعی؛ در این فواصل همه چیز وجود دارد، اوج، حضیض، مبارزه، تردید، شکست، گریز، انحراف، پیروزی، کژی، سقوط، و چیزهایی از این‌دست، که با شوربختی‌ها، سادگی‌ها و حتی کامیابی‌های نادر بشر همراه می‌شود و البته هدفش همان هدف معمولی است که مقصد هنرهای دیگر نیز هست: تعیین جایگاه انسان یا مطالعه‌ی زندگی. از دیدگاه رُمان نو انسان‌ها همه در یک پایه‌اند، شهری و روستایی ندارد؛ انسان، انسان است با تمام تفکرات و اندیشه‌هایش، که می‌تواند ساده باشد یا غامض و بغرنج، بستگی دارد به اینکه در کدام محیط متولّد شده باشد، تربیت شده باشد، یا نشده باشد. از دیدگاه رُمان نو شرایط اجتماعی که در اثر خیانت سیاستمداران تیره و تار می‌شود بستر نشو و نمای فرد است. انسان رُمان نو شاخص محیط خویش است، چه در خانواده، و چه در جامعه؛ رُمان نو می‌کوشد به این پرسش اساسی که: **زندگی یعنی چه؟** پاسخ دهد. خوشبختی چیست و کجاست؟ چرا آدم‌ها با هم می‌جنگند و یکدیگر را می‌کُشند؟ از دیدگاه رُمان نو جنگ‌ها همه مثل همند. جنگ جنگ است و یک هدف بیشتر ندارد؛ و در تمام جنگ‌ها انسان، انسان دیگر را می‌کشد، و بزرگترین گناه همین است. در تمام جنگ‌ها تصویری از دروغ اضطراب، فریب، دست به دست شدن سرمایه و تغییر مکان طبقات اجتماعی مایه‌ی اصلی است، و این‌ها را انسان رُمان نو در زندگی روزانه‌ی خود می‌بیند و به حقایق تلخ و انکارناپذیرش گواهی می‌دهد. ولی آیا حاضر است این کژی‌ها را محکوم کند؟ آری، محکوم می‌کند اما از تکرار آن‌ها شرمی ندارند. اگر کسی کامیاب است ــ که نیست، چون انسان کامیاب وجود ندارد ــ به قیمت ناکامی همنوع خویش است. آنان که نشانه‌های کامیابی از خود بروز می‌دهند، در واقع دروغ می‌گویند، هر یک به شکلی با ناکامی‌های خود درگیزند. رُمان نو مدام گودال پرسش‌های بی‌پایان خود را عمیق‌تر

www.ketab.ir

می‌کند، با این حال می‌خواهد آنچه را که در بیداری می‌بیند خواب انگارد و به خود تلقین کند که این زشتی‌ها واقعیت ندارد، چیزی جز مجاز نیست، می‌خواهد باور کند که «زمانه هنوز اینقدر بی‌حیا نشده[۱].»

در رُمان نو آزادی مفاهیم متغیّری دارد، و انسان می‌تواند دو نفر باشد، یا سه نفر، چه بداند، چه نداند. خیلی‌ها می‌دانستند که در وجودشان دو نفر زندگی می‌کند یا سه نفر. بسیاری هم از این زندگی مشترک و چندگانگی روح و ذهن بی‌خبرند. [در ۱۹۵۹ وقتی ژنرال دوگل از ایالات متّحده دیدار می‌کرد به یادش آوردند که در ایّام جنگ سنت‌اگزوپری مدتی در نیویورک اقامت داشت. رئیس جمهور فرانسه گفت: «آری ما هر دو لجباز بودیم، هر دو جنگیدیم و یکدیگر را مجروح کردیم. در الجزایر از من وقت ملاقات خواست. من درباره‌ی دیدار با او فکر کردم و به خود گفتم باشد برای بعد، بگذار کمی منتظر شود. افسوس، هرگز او را ندیدم. خیلی غمگین شدم، خیلی ناراحت شدم. می‌دانید؟ مسئله این است که در وجود من دو مرد زندگی می‌کند، یکی انسان است، و دیگری ژنرال. بعضی وقت‌ها انسانِ وجودم می‌خواهد کاری بکند، ولی ژنرال نمی‌گذارد.»[۲]]

هر چند وقت یک بار مُد می‌شود که بگویند **رُمان مرده است**. بارها این عبارت را از زبان منتقدان، خصوصاً در قرن بیستم شنیده‌ایم، اما هر بار یکی پیدا شده و اعلام کرده، چه کسی می‌گوید رُمان مرده، خیر، نه‌تنها نمرده، بلکه با فلان رُمان خون تازه‌ای به پیکرش وارد شده که زندگیش را تا چند دهه تقویت می‌کند. برای این‌ها همه شواهدی وجود دارد. اگر کسی حوصله کند و در میان آثار ادبی یک شیرجه‌ی حسابی بزند از این حرف‌ها بسیار بسیار خواهد یافت، که جرقّه‌ای از رُمان نو در خود دارد. حتی در تاریخ هم شتک‌های رُمان نو را پیدا می‌کنیم. نمونه‌های ملموسی وجود دارد، مثل این یکی: «به آن افسر گفتم این کار بسیار زشتی است، برازنده‌ی شما نیست که

---

۱. اوریانا فالاچی: اگر خورشید بمیرد.

۲. زندگی‌نامه خالق شازده کوچولو. استیسی شیف.

www.ketab.ir

چنین دستوری بدهید. گفتم: این کار بدی است، ما نباید با هم بجنگیم چون برادریم. افسر گفت: فرق نمی‌کند. ما آدم‌ها اگر هم از یک پدر و مادر متولّد شده باشیم باز هم ممکن است با هم بجنگیم.»[۱] و همین‌طور هم در فلسفه، حتی در رُمان کلاسیک، در همان آثار شکسپیر یا میلتون، یا بلیک.

قلمرو رُمان نو مرزی ندارد. ظهورش ظاهراً با مدرنیسم توأم بوده، در واقع از آن جدا شده، جزئی از نهضت **آوانگارد** به شمار می‌رود؛ ریشه‌هایش به شعر پیوند دارد. در این عرصه انواع ترکیب‌های ادبی ممکن است دیده شود. نقل حوادث و شرح واقعیت‌های زندگی با تعبیرات شاعرانه می‌آمیزد و صحنه‌ها را هر چه هم خشن و بی‌رحمانه باشد برای خواننده که از تخیّل خود به لحاظ درک بهتر کمک می‌طلبد، تکرار می‌کند. هر نویسنده‌ای که در این راستا تفرّس می‌کند از تعبیرات و استعارات و تشبیهات غیرمعمول و بی‌سابقه بهره‌هایی دارد که از ظرافت طبعش سرچشمه می‌گیرد و می‌کوشد با محیط و آیین‌هایش رابطه داشته باشد. از این نمونه‌ها در آثار نویسندگان نوجوی آمریکای لاتین و ادبیّات نو آمریکای شمالی فراوان دیده می‌شود. چنین خصوصیاتی البته چندان عجیب هم نیست، زیرا از سرزمینی برخاسته که مدرنیسم به آن تعلّق دارد.

همه چیز ــ حتی اگر هم نفرت‌انگیز باشد در رُمان نو مطرح می‌شود، با صراحت، و بدون شرم؛ نگاهی به رُمان **مدار رأس‌السرطان** بیندازید؛ آثار **هنری میلر** را مطالعه کنید و به **شوجی ترایاما** نظری بیفکنید. مثلاً این رُمان **در برابر چشمان من، بیابان** اثر ترایاما نوعی بیماری معمّایی و فاجعه‌بار است درباره‌ی فقر اجتماعی ژاپن که قاهرانه علیه ادبیّات ظریف و لطیف هایکوسرایان و داستان‌نویسان سبک **کاواباتا** برخاسته. ترایاما ظرافت کلاسیک و باستانی فورانی از بی‌پردگی، خشونت لفظی و عامیانه‌نویسی را قرار داده که هیچ‌یک از عناصر معروف ژاپنی ــ گیشا، و شکوفه گیلاس یا

---

۱. **نیکاگات**، سرخپوستی از قبیله‌ی یوت، ساکن **رود سفید**، کوهستان **روشوز**. به روایت **دی براون: قلبم را در وونددنی خاک کن.**

www.ketab.ir

آداب صرف چای ــ در آن نقشی ندارد. در مقدّمه‌ی کوتاهش می‌نویسد تکنیک خود را از موسیقی جاز گرفته. در این رُمان شلوغ که گاهی منقلب‌کننده و زمانی هرج و مرج‌آمیز است شخصیّت‌ها در حکم زباله‌هایی هستند که در گنداب محله‌ی **شین جوکو** آهسته در منجلاب حرکت می‌کنند.

رونالد کرایست منتقد ادبی آمریکایی و مفسّر نیویورک تایمز می‌گفت: «ترایاماي اهل قلم، نویسنده یا شاعر، خواننده را به مبارزه دعوت می‌کند، تخیّل او را برمی‌انگیزد، وادارش می‌کند **واقعیت را زیر و رو کند**. شوجی ترایاما خانه‌به‌دوشی است که نقش یک نویسنده یا شاعر را بازی می‌کند که مهملاتش برای عصر ما جالب است. **نمی‌خواهد اندیشه‌ی بزرگ ایجاد کند؛ بلکه می‌خواهد سؤال‌های بزرگ مطرح کند** ــ و از ما سؤال‌های فوق‌العاده‌ای کرده.»[۱]

آری، ترایاما همان کاری را کرده که هنری میلر در مدار **رأس‌السرطان**؛ یعنی رُمان و زندگی واقعی را از یکدیگر جدا نمی‌داند. آثارش در واقع ادّعانامه‌ی مرگباری است علیه کشوری که سرعت و تجارت آن را از هم دریده و انسان را تا حدّ یک موش گندابرو پایین کشیده.

رُمان نو البته حرکتی آرام دارد، بی‌شباهت به روییدن علف یا درخت نیست. وقتی به یک گل نگاه می‌کنیم آن را بی‌حرکت می‌بینیم، رو برمی‌گردانیم، می‌گذریم، اما درست پشت سرِ ما گلبرگی می‌افتد. حرکت زندگی آرام است، روح زندگی به آرامش تمایل دارد؛ آیا کسی رشد یک کودک را دیده است؟ می‌توانیم پیر شدن خود را ببینیم؟ یا قد کشیدن یک نهال را؟ در طبیعت رُمان نو، اگر درست دقت کنیم زمان آنقدر کُند است که آن را تقریباً ساکن می‌یابیم، اما حوادث، فجایع و ناکامی‌های بزرگ اتفاق می‌افتد، هر روز، و هر لحظه. هر روز یکی از عزیزان ما می‌میرد، و ما چون خیل گوسفندان خیره در او می‌نگریم و می‌گوییم گرگ مرگ با ما کاری ندارد؛ بی‌آنکه بدانیم چه فاجعه‌ای رخ داده آرام از کنارش می‌گذریم، و رُمان نو

---

۱. نیویورک تایمز، مورّخ ۱۶ آگوست ۱۹۷۴.

می‌گوید فاجعه‌ی بزرگ همین است، در غفلت ماست. می‌گوید **آزادی نباید برای بشر آرزو باشد**، بلکه باید آن را چون ماده‌ی اصلی و اساسی زندگی به حساب آوریم. به قول جان اشتاین‌بک ــ در **موش‌ها و آدم‌ها** ــ مهم این است که انسان ذاتاً و عمیقاً ساده باشد و مایه‌ی رنج نشود، حالا اگر گاهی یک دروغ کوچک هم می‌گوید برای این است که می‌خواهد بعضی آدم‌ها را خوشحال کند. چه بسا آدم‌هایی که از دروغ بیشتر خوشحال می‌شوند.

لافکادیو هرن[1] که داستان زندگیش خود از حوادث عجیب همپایه‌ی ماجراهای کاپیتان **جان اسمیت**[2] است، وقتی می‌خواست ایالات متّحده را برای همیشه به مقصد شرق دور ترک گوید به یکی از دوستانش که علّت جلای وطن را سؤال می‌کرد گفت: «در غرب عصر هراس‌انگیزی در انتظار نسل‌های آینده است، عصر حکومت طلا.» هرن خودش از نویسندگانی بود که خیلی زود ظهور مدرنیسم را احساس کرد و در آثار خود لحاظ نمود. داستان‌های او را می‌توان یکی از اوّلین نمونه‌های رُمان نو تلقی نمود. هرن در یکی از جزایر شمال غرب یونان (نام قدیمش **لوکادیا** بود، بعدها به **یونیان** تغییر داده شد) به دنیا آمد. پدرش با درجه‌ی سرگردی در یکی از واحدهای نظامی انگلستان مستقر در جزیره، به عنوان پزشک جرّاح خدمت می‌کرد، و مادرش دختر یکی از نظامیان مقیم لندن بود. وقتی لافکادیو ۶ ساله بود خانواده به ایرلند منتقل شد، و دو سه سال بعد والدینش بعد از کشمکش‌های طولانی و تلخ از یکدیگر جدا شدند و فرزند خود را نادیده گرفتند. در ۱۱ سالگی بی‌خانمان شد. در این احوال خاله‌ای که در ویلز داشت سراغش آمد و او را با خود برد. چند سال ناآرام را نیز با این خاله‌ی بدخُلق و بددهان طی کرد. روزی در کمال بدبختی گریخت و به لندن آمد. در ۱۷ سالگی جاشوی کشتی مسافری ژاپنی به نام **ستاره‌ی شرق** شد و به ایالات متّحده رسید. سال ۱۸۶۷

---

۱. Lafcadio Hearn (۱۹۰۴ ـ ۱۸۵۰). نویسنده‌ی آمریکایی ـ ژاپنی. قرن ۱۹.

۲. John Smith (۱۶۳۱ ـ ۱۵۸۰) دریانورد و سیّاح انگلیسی. ماجراهایش در آمریکا با افسانه‌های عجیبی درآمیخته است.

www.ketab.ir

بود. اما پنج سال در نهایت بدبختی در گداخانه‌های نیویورک و سین‌سیناتی سرگردان شد. تا اینکه عاقبت در یکی از روزنامه‌های سین‌سیناتی شغل به او واگذار کردند (۱۸۷۳). و این آغاز بخشی نو در زندگی پرماجرای او بود. دو سه سال بعد حدود ۱۸۷۸ به نیواورلئان منتقل شد و ده سال به روزنامه‌نگاری پرداخت. خیلی آهسته و آرام، اما با اعتماد به نفس کامل به خاطر روش خاص و بدیعش در نویسندگی و گزارشات خبری به شهرت دست یافت. در ۱۸۸۴ به یکی از دوستانش نوشت:

> به نظر من انسان باید به چیزی درآویزد که بتواند در آن به توفیق دست یابد؛ این است که من چیزهای عجیب، مشکوک، اسرارآمیز، بیگانه و خارق‌العاده، و حتی مهیب را دوست دارم. این‌جور چیزها با اخلاق من خوب جور درمی‌آید.

دو کتاب حاصل کارش در نیواورلئان بود: **چیتا، خاطره‌ی آخرین جزیره** و **دو سال در هند غربی**. دو سال و اندی با هزینه‌ی روزنامه در جزایر هند غربی زیسته بود. در ۱۸۸۸ به نیویورک رفت و از آنجا با مأموریتی که روزنامه‌ی متبوعش به عهده‌ی او گذاشت رهسپار ژاپن شد تا گزارش‌هایی هم از شرق دور تهیّه کند. مأموریت ۵ ماهه بود اما به طور خصوصی به یکی از دوستانش گفت: «شاید دیگر برنگشتم.»

در ژاپن به تدریج ژاپنی‌ها و چیزهای ژاپنی دیگر بر او تأثیر گذاشت و روحش را به تسخیر خود درآورد. با یک دختر ژاپنی از طبقه‌ی برگزیده ازدواج کرد، لباس ژاپنی پوشید و حتی یک نام ژاپنی برای خود برگزید: **یاکومو کویزومی**. مسیحیّت را رها کرد و با شوق به بودا درآویخت و برای ۱۴ سال به عنوان فرزند وفادار و نیکوخصال ژاپن شهرت یافت. ژاپنی‌ها او را به عنوان یکی از پایه‌های ادبیّات خود می‌شناختند، دوستش داشتند، و احترامش می‌کردند و با اینکه از غرب آمده بود او را از خود می‌پنداشتند. در مدارس توکیو به تدریس پرداخت و به انتشار آثار خود اقدام کرد. در آن سوی آب‌ها، در غرب، بنگاه مک‌میلان برای خرید امتیاز آثار او به در و دیوار

می‌زد؛ عاقبت موفق شد. با اینکه دل خوشی از غرب نداشت کوشید ذهنیّت ژاپنی‌ها را نسبت به غرب، به خصوص ایالات متّحده تغییر دهد. زندگی اروپایی و آمریکایی را برای آن‌ها معنا می‌کرد، و در مقابل از طریق داستان‌ها و مقالات شگفت‌انگیزی که درباره‌ی ژاپن می‌نوشت، این کشور را به غرب معرّفی کرد. با وجود اینکه چندی از نویسندگان غرب به این بده‌بستان‌های فرهنگی اعتنایی نداشتند ــ مثلاً **کیپلینگ** می‌گفت: «شرق شرق است و غرب غرب، این دو با هم هیچ وقت آشنا نخواهند شد.» ــ اما هرن نظر دیگری داشت. با نبوغ و قلم مؤثر و توانای خود نشان داد که شرق و غرب همواره از نظر معنوی با هم پیوند داشته‌اند و می‌توانند این پیوند را با کنار گذاشتن دشمنی‌های کینه‌توزانه تقویت کنند.

رفتار هنرمندانه و اعتقاد او به نوگرایی ادیبانه از این دو پاراگراف که درباره‌ی خود نقل کرده دریافت می‌شود:

> همیشه با امید و تخیّل زیسته‌ام، سعی می‌کنم درباره‌ی چیزهایی که هر آدمی باید بداند فکر کنم؛ ولی باور می‌کنید؟ من هیچ چیز درباره‌ی این مسایل نمی‌دانم، مثلاً درباره یک قایق، یا اسب، مزرعه، باغ سیب، حتی نمی‌دانم چطور باید به یک درخت نگاه کرد. درباره‌ی چیزهایی که آدم تحت هر شرایطی مجبور است انجام دهد هیچ نمی‌دانم. فقط احساسم کار می‌کند و کتاب می‌خوانم.[۱]

در پاراگراف دوم راجع به **واژه** سخن می‌گوید:

> در نظر من هر واژه‌ای رنگی دارد. شکل و شخصیّتی دارد، صورتی، اجزایی و اشاراتی دارد، حالتی و طبعی، خُلق و خویی و غرابتی. واژه‌ها تمایلات رنگی دارند، آهنگ دارند، هویت دارند. ... هرگز در فکر پول نبودم، در آینده هم نخواهم بود، هیچ

---

۱. ادبیات آمریکا. نوشته الیزابت کولت. انتشارات جین و شریک، فیلیپین ۱۹۳۱.

وقت به خاطر عوام ننوشته‌ام. نوشته‌هایم برای دوستان عزیزی است که می‌توانند رنگ واژه‌ها را درک کنند، عطر آن‌ها را استنشاق نمایند. برای کسی می‌نویسم که برق پری‌وار و لذت‌آور واژه‌ها او را بگیرد.[۱]

لافکادیو هرن در واقع از ابتذال و بورژوازی فرهنگی گریخت. می‌گفت، فردگرایی در دوره‌ی انحطاط بورژوازی، رابطه‌ی نویسنده را با همه‌ی منابع تخیّل قطع می‌کند. تخیّل و درک آن برای عوام نیست. برای کسانی است که ذهنیّت خود را به‌کار می‌بندند و در اطراف خود دنبال چیزهای نو می‌گردد. این انزوایی که او برای خود برگزیده بود ــ در شرق دور ــ به خاطر این بود که بتواند زیر بار هیچ قراردادی نرود، و از آنجا که مخاطبان معیّنی نداشت نمی‌توانست به‌کسانی که به «ایسم»های مد روز و اغلب ابلهانه و مضحک متّکی بودند اطمینان کند. این از خصایص برجسته‌ی نویسندگان رُمان نو به شمار می‌رود.

البته پیشوای رُمان نو را **آلن روب‌گری‌یه** دانسته‌اند، خیلی‌ها می‌گویند **فرمالیست** بوده و هنر برای هنر را تبلیغ می‌کرده؛ اینکه پیشوایی او در رُمان نو صحت داشته یا نداشته، فرمالیست بوده یا نبوده، هنر برای هنر را تبلیغ می‌کرده یا نمی‌کرده، موضوع ما نیست. به نویسندگان رُمان نو ــ به خصوص در قرن بیستم ــ خیلی چیزها بسته‌اند، به رُمان‌نویسان مدرن اتهامات زیادی وارد شد.

آیریس مُرداک که خود در رُمان نو دست داشت، می‌گفت: «جای تعجب نیست که اندیشمندان از رُمان به‌عنوان ابزار بیان استفاده می‌کنند. اینان به معنای خاص کلمه در **پدیدارشناسی** دستی گشاده دارند و همیشه جلوتر از فیلسوف فهمیده‌اند که خود و ذهن آدمی چیز واحدی نیست که بتوان طبیعت آن را یک بار کشف کرد و کنار گذاشت. در رُمان نو، رُمان‌نویس به آنچه انسان انجام می‌دهد، نه به آنچه باید انجام دهد، می‌نگرد. خود را از خودگرایی رها

---

۱. همان.

می‌کند، و این کاری است که اندیشمندان دانشگاهی از راه معرفت و حکمت، پس از سال‌ها رنج به آن دست می‌یابند. چنین شخصی را باید **توصیف‌کننده**، و نه **بیان‌کننده** بشناسیم. به این دلیل است که رُمان‌نویسان چه کلاسیک و چه مدرن اغلب کشفیّات فلاسفه را پیشاپیش دریافته، نقل کرده‌اند.»

گاهی فلاسفه، مثلاً اگزیستانسیالیست‌هایی مانند **سارتر** و **کامو** ادبیّات را تنها برای توصیف پدیده‌ی انسان نخواسته‌اند. از نظر آن‌ها ادبیات، به خصوص رُمان **نو باید تعهدی برعهده بگیرد**، به‌شکلی که با هنرهای دیگر آمیزشی آزادانه داشته باشند. رُمان‌نویس قطعاً، چه بخواهد چه نخواهد، جهت‌گیری سیاسی دارد، و انسان‌ها را در گرایش‌های فردی و اجتماعی می‌انگیزد و تغییر می‌دهد.

اگر ادبیّات همه چیز نباشد، ارزش هیچ چیز را ندارد، مقصود من از تعهّد همین است. اگر ادبیّات فقط به داستانگویی بپردازد و یا ترانه‌ای بسراید، پژمرده می‌شود، از حالت می‌افتد. هر عصری برای خود ادبیاتی دارد که دربست خود را در اختیار آن قرار می‌دهد. فردا شاید نویسنده‌ای بیاید و رُمان نو را براندازد. امروز عصر رُمان نو، عصر رُمانی است که در خدمت آزادی انسان درآمده است.

□ □ □

در میان زنان ادیب، **آیریس مُرداک** نامی آشنا و معتبر است. یکی از زنانی است که آثارش در ادب قرن بیستم از ظرافتی آمیخته به اعتبار برخوردار است؛ نویسنده‌ای دانش‌آموخته، که در فلسفه نیز صاحب نظرات و تألیفات مستحکمی است. رسم اندیشه و تخیّل از نخستین روزهای مدرسه به تدریج در او شکل گرفت و طی سال‌ها مطالعه، تدریس و تفرّس به تکامل نزدیک شد. در دبستان و دبیرستان دوستان و همسالانش نمی‌توانستند وجود متین و معنوی او را تحمل کنند، در محافل سبکسرانه و گفتگوهای سطحی و پوچ آن‌ها نمی‌گنجید. وقتی به حرف می‌آمد، آنچه می‌گفت برای دوستانش

مفهومی نداشت. هضم اندیشه‌هایش دشوار می‌نمود. اعضای خانواده هم وصله‌ی ناجورش می‌پنداشتند و جوجه‌فیلسوفش می‌خواندند، زیرا مدام سر بر کتاب داشت، تا می‌توانست می‌خواند و فکر می‌کرد.

به احتمال قوی دوستان و اعضای خانواده هرگز تصور نمی‌کردند که این نهال نوپا چنان ناگهانی بارور می‌شود و در ردیف نامداران جهان ادب قرار می‌گیرد. اما برای او قضاوت‌های سطحی اطرافیان هیچ بود، همچنان به اندیشه و ذوق سرشارش می‌پرداخت.

در جوانی دلباختگانی داشت اما با هیچ‌یک ازدواج نکرد. می‌گفت: «من عروسِ وجود خود هستم. با خودم ازدواج کرده‌ام، با شوق دانش، با عطش دانستن. آن ازدواجی که مورد نظر شماست هنوز برای من زود است.»

میان خود و مردم پیوندی احساس می‌کرد. سال‌ها بعد در مقدّمه‌ی کتاب **سارتر: خردگرای رُمانتیک** نوشت: «رُمان تصویری از زندگی مردم است. داستانی ارزش دارد که از روابط انسان‌ها سخن می‌گوید. نویسنده باید بداند که **فرد**، در میان **جمع** وجودی مغتنم، گرانبها، بی‌مانند، و یگانه است.»

آیریس مرداک در ۱۵ ژوئن ۱۹۱۹ از پدری انگلیسی و مادری ایرلندی در دوبلین به دنیا آمد. پس از تحصیلات مقدماتی و متوسطه به دانشگاه آکسفورد رفت و دکترای فلسفه گرفت. در اواخر جنگ دوم دو سال (۴۴ـ۱۹۴۲) معاون وزارت خزانه‌داری انگلستان شد، و بعد از جنگ مدتی به عنوان عضو کمیسیون رسیدگی به مشکلات ناشی از جنگ (سازمان ملل متّحد)، در بلژیک و استرالیا کار کرد.

در بازگشت به وطن، در کمبریج به تدریس فلسفه پرداخت، و در ۱۹۴۸ کرسی فلسفه‌ی آکسفورد به او واگذار شد. اولین اثرش همان کتاب مشهور **سارتر: خردگرای رمانتیک** بود که در دانشگاه کمبریج طبع شد و یکی از کتاب‌های معتبر و تخصّصی در باب «ادبیّات و اندیشه‌ی اروپا» قلمداد گردید. انتشار چنان کتابی از سوی کمبریج مایه‌ی مباهات بود، چنان تحسین شد که خود هم باور نداشت.

www.ketab.ir

نخستین رُمانش که در ۱۹۵۴ منتشر شد «در دام» نام داشت. با دقت فراوان و ساختمانی محکم نوشته شده بود، تبلوری از اندیشه‌های فلسفی داشت. با وجود مفاهیم سنگین چنان پرهیجان بود که خواننده را با خود می‌برد و به عرصه‌ی اندیشه پرتاب می‌کرد.

در ۱۹۵۶ با فیلسوف و شاعری به نام **جان آلیور بیلی**[1] ازدواج کرد. شوهرش معلم آکسفورد بود، نقد ادبی درس می‌داد و در ۱۹۷۶ بزرگترین جایزه‌ی ادبی انگلستان (سی بی ای) را دریافت کرد. آیریس مرداک تا هنگام مرگ ــ فوریه ۱۹۹۹ ــ با شوهرش در لندن زیست. در ۱۹۹۷ دو سال پیش از مرگ **انجمن بین‌المللی قلم** سپاس خود را در قالب یک قلم طلایی به خاطر یک عمر خدمت بی‌شایبه‌ی ادبی به او تقدیم داشت.

پس از «در دام» ۲۶ رُمان دیگر نوشت که **زنگ** (۱۹۵۸) برجسته‌ترین آن‌هاست. در میان این آثار رُمان‌های **دریا، دریا** (۱۹۷۸)، **شوالیه سبز** (۱۹۹۳)، و **تردید جکسون** (۱۹۹۵) برنده‌ی جایزه **بوکر** شد، و جایزه‌ی یادبود **جیمز تِت‌بلاک** به دو رُمان **شاهزاده‌ی سیاهپوش** (۱۹۷۳)، و **ماشین جسمانی و روحانی عشق** (۱۹۷۴) تعلّق گرفت. در میان آثار فلسفی‌اش **سارتر: خردگرای رُمانتیک، منافیزیک، راهنمای اخلاقیّات** (۱۹۹۲)، و **اگزیستانسیالیست‌ها و صوفیّه** از همه مهم‌تر است.

□ □ □

آ. اس. بایات معلم نقد ادبی آکسفورد در «**یادداشت‌ها**»ی خود می‌نویسد:

> «خوب یادم هست وقتی اوّلین‌بار رُمان **زنگ** را خواندم، وهمی غریب به من دست داد. آن روزها حسابی گرفتار بودم. داشتم روی داستانی مذهبی مربوط به قرن هفدهم کار می‌کردم. می‌خواستم یک رُمان بنویسم ــ یعنی داشتم می‌نوشتم ــ ولی

1. John Oliver Bayley

www.ketab.ir

مطمئن نبودم چطور باید ادامه دهم و تمام کنم. پیشتر یکی از دوستان علاقمند به ادبیّات که در کمبریج تدریس می‌کرد رُمان «در دام» را به من داده بود و گفته بود از آن دسته کتاب‌هایی است که از خواندنش لذّت می‌برم. وقتی خواندم خیلی پسندیدم، تحسینش کردم، اما کمی گیج بودم، از خود می‌پرسیدم چرا شکل و ریخت قصّه این‌طور است؟ **زنگ** را بلعیدم، به وجد آمدم، گرفتارش شدم، و کمی هم احساس کردم که یک رُمان نباید تا این حد خواندنی و درعین‌حال تا این حدّ جدّی باشد. آنچه درباره‌ی داستان‌نویسی انگلستان در ذهنم شکل گرفته بود عوض شد. ناگهان راه‌های تازه‌ای در برابرم شکل گرفت، موانع برداشته شد و پس از سال‌ها تازه فهمیدم یک داستان را چطور باید شروع کرد، و چطور باید تمام کرد. در همین احوال **زنگ** را دوباره خواندم، و باز خواندم.»

رُمان‌های **در دام** و **فرار از افسون** اولین آثار مرداک آن‌طور که منتقدان انگلیسی می‌گفتند، رُمان‌های اروپایی بودند. **در دام** فرانسوی و ایرلندی بود، شکل خود را از آثار **ریموند کِنو** وام گرفته بود، کتاب هم به او تقدیم شده بود. نیم‌نگاهی هم به **مورفی** از آثار اوّلیه‌ی **بکت** داشت، کمی هم فلسفی بود، با **تهوع** سارتر پهلو می‌زد؛ بدعت درخشانی بود. در سومین کتابش **قلعه‌ی شنی** تلاش کرده بود واقع‌گرا باشد، و به مردم «معمولی» و زندگی آن‌ها بپردازد؛ اما موفقیّت چندانی به دست نیاورد. عناصری از داستان‌های احساساتی مجلات زنان را داشت، انگشت اشاره به نشانه‌های مذهبی دراز می‌کرد. اما **زنگ** نیروی بیشتری در خلق جهان واقعی و مستحکم، در نمایش احساس و عمل صرف کرده بود؛ از عناصر و انگیزه‌های آشفته و لرزان دو رُمان اوّل فاصله می‌گرفت.

اگر بگوییم **زنگ** رُمانی در باب عقاید و اندیشه‌هاست تعبیر درستی

www.ketab.ir

نکرده‌ایم. اشتغال ذهنی و شیفتگی مرداک چنان بغرنج بود که تجسّم آن در جهان فیزیکی و اخلاقی تقریباً امکان نداشت، ناچار به شکل‌های هنری پناه می‌برد، ولی باز چنان بغرنج‌تر می‌شد که به سادگی در مقال نقد نمی‌گنجید. بهتر است بگوییم که **زنگ** درباره‌ی مردمی است که عقایدی دارند، مردمی که فکر می‌کنند و افکارشان زندگی آن‌ها را تغییر می‌دهد، درست همان کاری که ممکن است از احساسات ساخته باشد. (**دورا** معمولاً آنقدر فکر می‌کند که دیر می‌شود و همه چیز از دست می‌رود.) این داستان درباره‌ی خوبی‌ها، زندگی خوب، قدرت، ستمکاری و سنگدلی، و مذهب است؛ اما خنده‌دار، غمگین، تکان‌دهنده نیز هست، نشانی از شکیبایی و حوصله هم در آن دیده می‌شود. در اثر حکیمانه‌ی خود راجع به سارتر می‌نویسد: «در برابر این‌همه مصایب و حوادثی که مدام در زندگی انسان بروز می‌کند، او مردی ناشکیبا و بی‌حوصله بود؛ این خصلت مخصوصاً برای یک نویسنده بسیار خطرناک است.»

آرزوی مرداک ساختن جهانی بود که آگاهی در آن تجسّم یابد و در بستر حوادث و مصایب قابل فهم جای گیرد، بشر از این راه به **حقیقت** نزدیک شود. این تفکر به آنچه **جرج الیوت** هم می‌گفت نزدیک بود. الیوت زنی بود[1] که با حرارت فراوان از آرزوهایش می‌نوشت، تا تصویری بسازد، نه طرحی؛ و از اندیشه‌هایی سخن بگوید که تجلّی آشکار دارد. الیوت مانند مرداک روشنفکری اروپایی بود که فوراً احساس خود را درباره‌ی جسم انسانی، برخوردها و پوچی‌ها بیان می‌داشت. اشتغال ذهنی هر دو همان تنشی بود که میان شکل و طرح هنری و آزادی بخشیدن به شخصیت‌ها وجود دارد. تنها از این طریق بود که به زعم آنان می‌شد نام انسان بر این **شخصیت‌ها** گذاشت. هدف ایشان عرضه‌ی اندیشه یا تجسّم طبقه‌ی خاصی نبود. احتمال دارد مرداک فکر می‌کرد الیوت دیگر فراموش شده و حالا یک نفر باید بیاید و

---

۱. نام اصلی‌اش مری آن اوانز [Mary Ann Evans] (۱۸۸۰ ـ ۱۸۱۹) بود، خود را جرج الیوت [George Eliot] می‌خواند.

www.ketab.ir

افکار او را از نو زنده کند. یک بار از آ. اس. بایات پرسید بزرگترین رُمان انگلیسی کدام است؟ بایات گفت: **میدل مارچ**.[۱] جا خورد، درنگ کرد. ظاهراً موافق نبود. عاقبت اظهار کرد به نظر او نمی‌شود گفت کدام یک از آثار دیکنز بزرگترین رُمان انگلیسی است، اما بدون شک او بزرگترین رُمان‌نویس انگلستان است...

الیوت الگوسازی پاکیزه و با سلیقه را از طریق استعاره و دستمایه‌های ظریف (لایت موتیف) به ادبیّات انگلستان وارد کرد و مرداک عقیده داشت:× «این نوع پاکیزه‌اندیشی‌های ادبی برای نویسندگان به خصوص داستانسرایان، گاهی به دلیل کج‌فهمی به صورت دامی خطرناک درمی‌آمد.»

نیچه «پرسش و پاسخ» **افلاطون** را به عنوان اوّلین شکل نوول می‌پذیرفت، و درباره‌ی مرداک احساس می‌شود که تمام آثارش از گفتگوهای افلاطونی بهره گرفته و از طریق آن مسایل بغرنجی از قبیل نهاد حقیقت، یا خوبی و زیبایی شکلی قابل لمس می‌یابد. بعضی از قهرمانانش مانند **جیمز** و **مایکل** به نمایندگی از جامعه‌ی عوام هر یک طرز تلقی مختلفی از مبانی اخلاقی و زندگی روحانی دارند. جیمز به‌این‌ها در حکم وظایف روزانه، توجه به قوانین، و نیکوکاری نگاه می‌کند. ولی مایکل این‌ها را چیزی جز موضوعی برای تخیّل و آرزوهای رُمانتیک نمی‌بیند. هر دو در وعظ و خطابه‌ی خود موارد متقاعدکننده‌ای براساس دیدگاه‌های متفاوت برگرفته از **نماد زنگ** که قرار است در کلیسا نصب شود، ابراز می‌کنند. مایکل مانند دیگر شخصیت‌های جذاب و جالب مرداک، تلاش می‌کند خواهش‌های جسمانی را تبدیل به نیازهای معنوی کند و عشق زمینی را با حکمت روحانی معاوضه نماید. در رساله‌ی **اگزیستانسیالیست‌ها و صوفیه** مرداک قهرمان اگزیستانسیالیست ــ «نیرومند، متّکی به نفس» ــ را با قهرمان صوفی ــ «مردی پریشان که تلاش می‌کند به اندیشه‌های خود سر و سامان دهد، تبرئه و تطهیر کند و حتی تا درجه حقارت پایین بیاورد» مقایسه می‌کند. «وسوسه‌ی اصلی این شخص اخیر

---

۱. Middlemarch. رُمان معروف جرج الیوت.

اگویسم نگران‌کننده‌ای است که نهایتاً به **مازوخیسم** می‌انجامد.» مرداک شیفته‌ی تفسیر **فروید** از رفتار بشری است، آن را به قول خود یک «ماشین» می‌خواند، از سویی به احترام و از سوی دیگر با کمی تردید به آن می‌نگرد. در رساله‌ای به نام «**درباره‌ی خدا و خوبی**» (۱۹۶۹) می‌نویسد: «فروید تصویر رئالیستی و دقیقی از انسانِ سقوط کرده به دست می‌دهد و آن را تماماً از دیدگاه بدبینی نسبت به طبیعت بشری کسب می‌کند. روان بشر را به عنوان نظام خودمحورِ انرژی شبه مکانیکی می‌نگرد که به طور گسترده‌ای زیر فشار حیات فردی خویش است و طبعاً با رشته‌های محکمی به مبانی جنسی پیوند دارد. این روند آنقدر مبهم و سنگین است که درک و مهارش چندان آسان نخواهد بود. درون‌نگری بافت سنگین این انگیزه‌ی دوسویه را آشکار می‌کند؛ در این عرصه‌ی تخیّل نیرویی است که از عقل قوی‌تر است. نمایش واقعیتِ وجود و حتی فروتنی روحی از عناصری نیست که در نهاد بشر باشد.» در جای دیگر می‌گوید: «تعبیر فروید از **مازوخیسم** نشان می‌دهد که تخیّل چگونه می‌تواند به **تقلید** بینجامد، یا به طور وسیعی به هزلیات مربوط به **افکار روانی خویشتن** منتهی شود.» **مایکل مید** اوّلین شخصیّت ساخته‌ی او بود که براساس مطالعاتش در باب مازوخیسم روحی و آثار غیرقابل انکارش شکل گرفت. این شخصیّت برای خودش داستان‌هایی از زندگی روحانی (تخیّل) می‌سازد و آن سوی دریاچه از **مدیره‌ی صومعه** درس‌هایی می‌آموزد. شخصیّت‌های او همه در واقع در کار آموختن **افراط** می‌کنند و مایکل مید هم از این دسته است. می‌آموزد که زندگی روحانی در واقع این‌همه نیست؛ داستانی ندارد و هرگز با غم و اندوه همراه نخواهد شد.

زنگِ داستانی درباره‌ی مذهب و مبانی نفسانی و ارتباط آن‌هاست. از برجسته‌ترین توانایی‌های مرداک به عنوان رُمان‌نویس این بود که می‌توانست با مهارت ابعاد دلپسند، تحقیرآمیز، خطرناک، خطاکار و یا ناقض نفسانیات را به یکدیگر ارتباط دهد. مبانی نفسانی و جنسی بخشی از موجودیّت جهان است که بی‌تردید به جریان پنهان روح بشری نیز راه دارد. در «اگزیستانسیالیست‌ها و

صوفیه» می‌گوید: «اگر بگوییم که نفسانیات و مبانی نفسانی بخشی قائم بر جنبش و آمیزش، پریشانی و گسستگی، اتفاقات و تصادفات و بالاخره مسایل جنسی است، هنر را ــ برخلاف نظر برخی خشک‌مغزان متعصّب ــ هرگز بی‌اعتبار و بدنام نکرده‌ایم. (مبانی جنسی گرچه شکل‌های مختلفی از تفکر و اندیشه به وجود می‌آورد، اما در اصل چیزی جز تنش، حرکت، جنبش، آمیزش و تکامل نیست.)»

ترسیم و نمایش مبانی جنسی در رُمان **زنگ** که در وجود مایکل، **نیک**، **توبی**، **پُل** و دورا واکنش‌هایی دارد، هم پوچ است و هم هراسناک، و درعین‌حال دقیق، و به معنای واقعی انکارناپذیر. صحنه‌هایی که در رُمان تصویر شده تأثیر و هراس این معنا را بیشتر می‌کند. **کاترین** می‌خواهد به دیر برود و به گروه خواهران تارک دنیا ملحق شود، اما به شدت گرفتار هوای نفس است، **مانعی در برابر انکار نفس**. مرداک درباره‌ی نفسانیات، و درباره‌ی بافت، طعم، بو، و رطوبتش می‌نویسد، راجع به زنان و مردان، اما آن‌طور که خود تخیّل می‌کند. گفتگوهای افلاطونی که اسکلت رُمان را می‌سازد درباره‌ی شکل و کیفیّت این روابط است، اما مشاهده و ادراک خواننده آنی و حسّی است.

این واقعیت‌های آنی پیرو ادراکات حسّی است ــ که ملیّت انگلیسی دارد، خیلی انگلیسی: کلبه‌ی حقیرانه روستایی، مرغزار غنی و پرعلف، بوی سبزه، باغ‌های پردرخت، بیشه‌های انبوه، آب دریاچه، و نیزارهای مردابی. این‌ها بار اوّل از چشمان دورا دیده می‌شود، شهرنشینی که تصور واقعی از مناطق روستایی ندارد. این مناظر از دید او خیلی فشرده و انبوه، تراشیده و شُسته رُفته و سبز است. بحث درباره‌ی جامعه و جمهور روستایی از نکات برجسته و جذّاب ادبیّات سنّتی انگلیسی است. از این نظر **هنری جیمز** هم از کسانی است که آثاری در ردیف **زنگ** دارد، نویسنده‌ای که نواحی روستایی‌اش بهشت را در نظر خواننده زنده می‌کند و آرایش‌های ظریف رؤیایی‌اش شیاطین را پنهان می‌دارد. در رُمان **زنگ** میان الگوهای آگاهانه‌ی زیبایی و

فوریّت رویدادها تعادلی ظریف برقرار است؛ مثلاً نوای موسیقی یا آواز، از آوای پرنده تا موسیقی جاز، از موسیقی **باخ** روی صفحه‌ی گرامافون، تا چیزی که مرداک (مانند جیمز، در رُمان **آمریکایی**) آن را خلوص «پنهان» آواز ساده و بی‌آلایش یک راهبه می‌خواند؛ **پیتر تاپگلاس** صدای پرنده را تقلید می‌کند، کاترین آواز عاشقانه‌ی «قوی نقره‌ای» را می‌خواند و دورا در حال مکالمه‌ی تلفنی با لندن، از آن سوی سیم صدای کلاغ می‌شنود. (آیریس مرداک از احترام **کانت** به آواز پرندگان یاد می‌کند ــ «زیبایی بی‌قید و بند» ــ و می‌نویسد: «آواز پرنده که نقشی کمتر از موسیقی نمی‌توانیم برایش تصور کنیم، بیش از آنچه فکر می‌کنیم استقلال دارد، آزاد است، طعمی غنی‌تر از آواز انسانی که براساس قوانین موسیقی شکل می‌گیرد، به دست می‌دهد.») نوای زنگ هم هست که دورا آن را به صدا درمی‌آورد. گاهی احساس می‌شود این صدا به تنهایی فشار زیادی بر شکل و محتوای رُمان وارد می‌آورد و جانشین یک حرکت سمبولیک می‌شود که قرار است مرکزیّت دراماتیک داستان باشد. ممکن است احساس کنیم که اینجا تناقضی میان رئالیسم، و تخیّل ـ اسطوره وجود دارد. این تناقض احتمالاً ناشی از جواب مشتاقانه‌ای بود که تعدادی از منتقدان ادبی به مقاله‌ی بحث‌برانگیز مرداک، «برعلیه بی‌حاصلی» ــ ۱۹۶۱ ــ دادند.

«برعلیه بی‌حاصلی» نقدی مؤثر و نیرومند راجع به وضع داستان‌نویسی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بود. مرداک عقیده داشت ادبیّات قرن نوزدهم **ذاتاً** بهتر و نیرومندتر از ادبیّات قرن بیستم بوده، بخشی به دلیل زمینه‌های تاریخی و سیاسی ـ اجتماعی است که مرداک به تفصیل در این‌باره سخن گفته است. می‌گفت: «برای **تولستوی** و **الیوت** خلق و گسترش مفاهیمی براساس تقوای فردی و اجتماعی هدف اصلی به شمار می‌رفت. قهرمان آن‌ها اغلب انسان‌هایی بودند که از ارزش‌ها و روابط سالم اجتماعی عقب می‌افتادند، به‌گونه‌ای که زندگی سخت و گاهی غیرممکن می‌شد.» از دیدگاه مرداک موفقیّت **لیبرالیسم** و شروع **دوران رفاه اجتماعی** انگیزه‌های سیاسی لازم را

برای اندیشیدن به نوع بشر به عنوان «تلاشگران واقعی اجتماع» از میان برد. درباره رُمان‌نویسان قرن نوزدهم از قول **مارکس** می‌گفت: «در آثارشان شخصیّت‌هایی، چه به‌عنوان **تیپ** و چه به‌عنوان **فرد** به‌گونه‌ای ملموس حضور داشتند.» در جهان قرن نوزده این‌ها عناصری نیمه‌آزاد بودند ــ در عرصه‌ی بغرنج اخلاقیّات بر هم تأثیر می‌گذاشتند و چیزهای بسیاری برای آموختن دم دستشان بود. از سوی دیگر نویسندگان مدرن برحسب «شرایط بشری» فکر می‌کردند، انسان را به طور کلّی به عنوان «فردی کاملاً معقول و آزاد» می‌انگاشتند. رُمان قرن بیستم، به نظر مرداک ــ که قابل بحث و اقتباس نیز هست ــ «گاهی شفاف، و گاهی ژورنالیستی» بود. رُمان شفاف ابعادی معیّن و کامل همانند شعر داشت، چیزی «شبه مجازی»؛ و رُمان ژورنالیستی از عناصر بی‌شکل «شبه مستند» تشکیل می‌شد، «داستانی رُک و راست تعریف می‌کرد که از عوامل آزمایشی و تجربی حیات می‌یافت.

> «در برابر آرامش و تعدیل شکل و شفافیّت پاک اثر، و سادگی و اختصار تخیّل ـ اسطوره، باید نیروی ویرانگری را که به یک شخصیّت داستانی وجهه‌ی غیرمرسوم ناتورالیستی می‌بخشد، یکسره دور بیندازیم.»

خوانندگان مشتاق، و نویسندگان آرزومند شهرت، انصاف مقرون به صحّت و نفوذ کلام او را تشخیص می‌دهند.

احترام او به روس‌ها ــ «آن استادان بزرگ جوادث اجتماعی» ــ و احساسش درباره‌ی وقایع جزئی و فراموش شده، او را به شخصیّت و افکار **آنا وولف** نزدیک می‌کند. آنا وولف قهرمان داستان دفتر طلایی اثر **دوریس لسینگ**، نویسنده‌ای است که چون نمی‌تواند همچون تولستوی یا **توماس مان** قصه‌های «فلسفی» بنویسد، غصه می‌خورد. احساس می‌کند رُمان ژورنالیستی «به صورت پاسدار ژورنالیسم» درآمده است. وولف از تمایلات روانکاوانه‌ی خود در شگفتی و تردید است، به رؤیاهایی فکر می‌کند که از انگیزه‌های اسطوره‌ای به سبک یونگ به وجود می‌آید. فکر می‌کند از این راه اضطراب

جمعی پایان می‌یابد. این اندیشه را شاید بتوان به روش مرداک و تعلیق مصرّانه‌ی او در باب تخیّل ـ اسطوره نزدیک کرد. در **شاهزاده‌ی سیاهپوش** کیفیّتی از این‌دست دیده می‌شود. لسینگ همانند **آنگوس ویلسون**، **ویلیام گلدینگ** و مرداک می‌گوید رُمانِ عصر حاضر گذشته از جنگ اخیر و **آدم‌سوزی‌های** وحشیانه همیشه با گناه و شرارت همراه بوده. «ناتوانی ما در مشاهده‌ی زشتی و گناه ناشی از خوش‌بینی نمایشی و سهل و ساده‌ی خودمان است. با وجود الگویی چون **هیتلر** هنوز نمی‌توانیم مفهوم اضطراب بشری را توضیح دهیم.» (برعلیه بی‌حاصلی). مرداک می‌خواهد بگوید دیدگاه ما فقط به درون خودمان محدود می‌شود، همه چیز را از پس قال و مقال درونی خود می‌بینیم. احساس ما نسبت به ارزش‌ها به لحاظ قضاوت در باب «صداقت» خویش صدمه می‌بیند. ادّعا می‌کنیم در باب خود و دیگران صداقت نشان می‌دهیم، اما چنین نیست، فقط به ارزش‌ها صدمه وارد می‌کنیم، «صداقت ساده و مختصر خود را جانشین مفهوم دشوار حقیقت کرده‌ایم.»

البته اگر به قدر کافی بشر را برای درک و توضیح جهان، صاحب استعداد ندانیم و به قابلیت‌های او ایمان نداشته باشیم، حتی نمی‌توانیم به مفهوم دشوار حقیقت فکر کنیم. جالب است که جریان‌های اخیر روشنفکری فرضیّات موجود ما را زیرِ سؤال برده‌اند، می‌پرسند آیا **زبان** امروز کفایت کافی برای توضیح جهان دارد؟ از توان ما می‌پرسند، از زبان، و دنیای ما، و از رابطه‌ی این دو. این خیزاب‌ها و جهش‌هایی که در پهنه‌ی علوم صورت گرفته، این افکار جدید علمی قطعاً مبانی مستحکمی در ارتباط با مفهوم دشوار حقیقت به وجود آورده، و نسل‌های کهنه و نو را به لحاظ مفهوم این اندیشه از اشتباه بیرون می‌آوزد. دست‌کم واقعیت‌های تجربی و آزمایشی دانشمندان، در جهان سخت‌افزار کاربرد واقعی پیدا کرده که قطعاً با **سولیپسیزم**[1] ناسازگار است.

---

۱. Soljipsism: اِگویسم مطلق؛ من ـ آیینی. مأخوذ از واژه‌ی لاتین Soluspes، به معنای تک‌شیم: هر چه من می‌گویم، مرغ یک پا دارد.

آنچه مرداک بهتر از همه می‌فهمید، برداشتی است که احساس ما، موجودیّت اخلاقی ما، وجه امری آرزوها، بایدها و نبایدهای ما را به بنیان مذهبی پیوند می‌زند، چیزی که جامعه به‌عنوان **کلیّت** بدون آن نمی‌تواند زندگی کند. **زنگ** اوّلین رُمان مذهبی مرداک است. در رُمان‌های اخیرش مجموعه‌ای از شخصیّت‌ها حضور می‌یابند که انسان‌های خوبی هستند، و مانند خود مرداک تلاش می‌کنند تفکر خوشبختی بدون مذهب را جا بیندازند، اما به تدریج، و به سختی درمی‌یابند تفکرشان در باب سعادت و نیکبختی جامعه هنوز هم به گونه‌ای تاریخی از مذهبی برمی‌خیزد که دیگر به آن اعتقادی ندارند. (در این‌باره نمونه‌های برجسته‌ای هست، مثلاً **مارکوس** در رُمان **عصر فرشتگان**، و یا **روپرت**، در رُمان **شکست نسبتاً محترمانه**.) **عصر فرشتگان** زمانی نوشته شد که اندیشه‌ی نیچه ــ «مرگ خدا» ــ اندیشه‌ی متداول بود و **آلیتزو** دائماً در گوش کلیسا لُغز می‌خواند که خداوند عقب نشسته، رویش را از مخلوق خود برگردانده، او را از محضر خویش رانده است. عنوان این رُمان مستقیماً اشاره به خالی ماندن اورنگ خداوندی دارد: از این رو فرشتگان نیک و بد قدرت گرفته‌اند.

> «مردم نابودکننده‌ی اسطوره‌اند، و حوادث احتمالی که وقوعشان فانتزی را از بین می‌برد، راه‌های انگاره و پندار را باز می‌گذارد. به روس‌ها بنگرید، این استادان بزرگ حوادث احتمالی، که چه سنگین و ستبر در راه پندار نیک قدم می‌گذارند. و این حوادث احتمالی اگر انبوه شود، هنر را تبدیل به ژورنالیسم خواهد کرد. ولی باکی نیست، تا وقتی که هنر به تکامل خود دست نیافته، هراسی از پندارهای ناقص به خود راه نمی‌دهیم. ادبیات همواره باید نمایشگر جنگ دائمی میان مردم جامعه و **مردم داستان** باشد؛ آنچه که اکنون نیاز داریم پنداری قوی‌تر و کامل‌تر از گذشته است.»

این یکی از بخش‌های مؤثر و محرّک رساله‌ی «برعلیه بی‌حاصلی» است

که در نگاهی اجمالی انگیزه‌ها و امتیازاتش همگی قدرتمند و بسیار فریبنده به نظر می‌رسد. رسالات آیریس مرداک در باب نقد ادبی متوجه خود او نیز هست؛ دائماً خود را به خاطر نقض احکام و فرایض سرزنش می‌کند. اشاره‌ای به «تسلّا و آرامش شکل» دارد، آن‌طور که گویی شکل‌های موجود چیزی جز «رئالیسم» درهم، زشت، نامرغوب و دشوار نیست و در نهایت تنها «پندارهای ناقص» به وجود می‌آورد. اما خواننده از خلال رُمان‌هایش به هیچ‌وجه چنین کیفیّات صریح و بی‌رحمی را دریافت نمی‌دارد. در آثارش نظام‌بندی خطرناکی وجود دارد که به طرزی نافذ با **اسطوره‌ی مدرن** همگام می‌شود و به داستان‌نویسی و نقد ادبی می‌تازد، و بعضی عقیده دارند که صدمه هم وارد می‌کند ــ اسطوره‌ی مدرن برتری پیشامدهای «تصادفی» را در ذهن زنده می‌کند.

به‌تدریج، طی سالیان، وقتی مُرداک جسورتر و گستاخ‌تر می‌شد، به یک معنا از دنیای احتمالات که به رئالیسم قراردادی تعلّق دارد، فاصله می‌گرفت، و به سوی جهانی می‌رفت که پر از بازی و رقص اقبال و سرنوشت بود. همان‌طور که می‌گفت، هنر از چشم او چیزی جز داستان‌های «پرحادثه» نبود. از تردیدهای دست‌وپاگیر و ساختگی به ظاهر مذهبی فاصله گرفت و دریافت که حقایق بشری چگونه می‌تواند در الگوهای تخیّلی کمدی‌ها، عاشقانه‌ها و تراژدی‌های شگفت‌انگیز **شکسپیر** هم تبلور یابد. عاقبت به این نتیجه دست یافت که یک داستان ذاتاً می‌تواند کمدی باشد ــ تراژدی هم تجربه‌ای گروهی در درام است، اما جهان ویژه و پنهان رُمان شکل آمیخته‌ای دارد، شکلی ناقص.

از دیدگاه خودش رُمان **زنگ** «روایتی خوش‌اقبال» است، به این ترتیب که همه چیز به طور مؤثری به هم می‌پیوندد، هماهنگی و تعادل پیدا می‌کند؛ اندیشه‌ها و پندارها قدرتمند است و از صورتی واقعی بهره می‌گیرد. در پایان رُمان، مایکل به این نتیجه می‌رسد که موجودیّت او فقط در کنار جامعه معنا دارد، شکل دیگری برای زندگی متصوّر نیست. می‌گوید: «این معنا اصلاً

تسلّی‌بخش نیست، مایه‌ی تعالی و تهذیب اخلاق هم نیست؛ اما از جنبه‌های مختلف به واقعیت وابسته است.» البته دیدگاه مذهبی هم دارد، حتی اگر بگوید: «خدا هست، اما من به او ایمان ندارم.»

مواردی هست که در متن رُمان نمی‌گنجد، ولی اشاراتی وجود دارد. از چنین دیدگاهی این رُمان ظریف و خوش‌تراش ذاتاً ناتمام است، و نویسنده البته به این نکته آگاهی دارد.

پرتو اشراق
دزاشیب ـ بهمن‌ماه ۱۳۸۰

www.ketab.ir