بهمن شَرَفـنیا

Bahman Sharafnia

گُریزِ نـامُمـکِن

از اَعماقِ رِئـالیسم

The Impossible Escape

From The Depths of Realism

2025

سرآغاز

داستان بُلَندی دارد تولستوی به‌نامِ «کوپنِ تَقَلُبی» که احتمالاً مثال ساده‌ای باشد برای فَهمِ کُنکِرِت در داستانِ رِئالیستی. در بخشِ اوّلِ داستان، شاهدِ شیطَنَتِ تبدیلِ یک کوپنِ (مثلاً) ۲ روبلی به کوپن ۱۲ روبلی توسط دو بچه-مدرسه‌ای هستیم! با دست به دست شدنِ کوپن تقلبی، سرنوشت عده‌ای آدمِ بی‌گناه ناخواسته به «شَرارَتِ اولیّه» (کُنکِرِتِ آغازین) گِرِه می‌خورَد؛ عده‌ای محبوس و تعدادی قُربانی می‌شوند!

در گردشِ لحظه‌بِه‌لحظه‌ی کوپن، آخرین قُربانی (کُنکِرِتِ فَرجامین) کانونِ تَجَمُعِ چندین «قُربانی‌شُده‌گی» قبل از خود است. (وَ) آن‌چه تولستوی به‌عنوان هُنَرِ رئالیستی در این اثر نشان می‌دهد کشف و نمایاندنِ فَرایندی است که طِیِ آن، کُنکِرِتِ آغازین (شَرارت اَوَلیّه) به کنکرت فَرجامین (آخرین قُربانی) در یک ارتباطِ دومینو-وار، تبدیل می‌شوند. دقیقاً شبیه دومینوئی ۱۰۱ قطعه‌ای که با ضربه‌ی اَنگُشتی، اولین قطعه به قطعه‌ی دوّم اِصابَت می‌کند، قطعه‌ی دوم به قطعه‌ی سوم، قطعه‌ی سوم به قطعه‌ی چهارم...و در پایان ضربه‌ای که به سقوط قطعه‌ی ۱۰۱ مُنجَر شده: ترکیبِ به‌هم‌بَرنهاده‌ی[1] ۱۰۰ ضربه‌ی قبل از خود است.

اکنون با خیالِ راحت می‌شود گفت، خودکشیِ «غُلامرضا تَختی» یک کُنکِرِت است؛ صرفاً با جعبه‌ی قُرصِ خالیِ کنارِ تختِ او و وصیت‌نامه‌ای که چند روزِ قبل به‌دست دوستی داده، قابِلِ تَاویل نیست. چندین تَعَیُن، چندین

۱- مارکس در تعریف کُنکِرِت از عبارت «ترکیب به‌هم بَرنهاده‌ی تَعَیُنات مختلف» استفاده می‌کند.

اتفاق دست به‌دستِ هم داده‌اَند (بِه‌هَم بَرنَهاده شده‌اند) تا خودکشی در آن لحظه و با آن ویژه‌گی رُخ بدهد[۲].

در اولین سِکانسِ فیلمِ «چهارصَد ضربه» اثرِ *فرانسوا تروفو*، دانش‌آموزانِ یک کلاس را می‌بینیم که عکسِ زنِ برهنه‌ای را دست به دست می‌کنند! عکس خیلی یَواشَکی، از دانش‌آموزِ g به دستِ f می‌رسد و سپس e و d و c و b اما معلم در لحظه‌ای که عکس به دست a (آنتوان کاراکتر اصلی فیلم) رسیده، تنبیهِ جَمعیِ کلاس را به تنبیهِ فَردی تَقلیل می‌دهد! معلم خبر ندارد که شرارت آنتوان در تماشای یک عکس لُختی، کانونِ بِه‌هَم بَرنهاده‌ی تَعَیُنات مختلف (دست به‌دست شُدن‌های مختلف) است. معلم فقط آنتوان را در حین تخلُف دیده و هم او را (به‌طور اِنتِزاعی) تنها مُقَصِر می‌داند!

هِگِل نیز برای تعریفِ آن‌چه اِنتِزاعی است (و کُنکِرِت نیست) صحنه‌ی اعدامی را توصیف می‌کند[۳] که تماشاچیان فقط طنابِ دورِ گردنِ محکوم را می‌بینند و خَبَر ندارند کدام اتفاقات دست به دست هم داده تا این طناب به دور این گردنِ خاص آویخته شَوَد!

۲-سرایدارِ باشگاهی که تَختی هَرروز غروب در آن تمرین می‌کرده، بارها گفته که به دستور کسی یا کسانی مجبور شده هربار تَختی درِ باشگاه را می‌زده دَر را به روی وِی باز نکند!

۳-مقاله‌ی «چه کسی انتزاعی فکر می‌کند؟»اثر هِگِل، ترجمه‌ی صالح نجفی

(۱)

چهره‌ی پریشان و آشُفته‌ی تولستوی روی جلد کتاب، بیانگرِ طُغیانِ آنچه او «مَنِ وِجدانی» می‌نامَد است؛ همان طُغیانی که به آخرین رُمان‌اَش «رستاخیز» هدف و معنا داده است. منِ وجدانی کُجای رِئالیسمِ تولستوی آونگ است؟ آیا این آونگ‌شده‌گی سازگار است با منطق رئالیسم (و) یا سودائی مُعَلّق است در کِیهان آن؟ طنین وجدان در آثار پایانی عمر تولستوی (آیا) پارادوکس هَمجَواری مِتافیزیک و رئالیسم در یک کالبد نیست؟

«دیمیتری»، همان کاراکتری که در رُمان *رستاخیز* هرگاه که می‌خواهد جلوی «مَنِ رِئال» بایستد (و از توصیه‌های وِجدان پیروی کُنَد) موردِ تَمَسخُر قرار می‌گیرد بالاخره جلوی سرزنش‌ها و تلنگُرهای وِجدان می‌ایستد و به این ترتیب، نِدای وجدان را خاموش می‌کند.

این تغییر در ابتدای ورودش به سَن‌پترزبورگ رُخ می‌دهد و با ورودَش به گارد اِمپراتوری به اوج می‌رسد: «خدمت در ارتش آدم‌ها را به کَج‌راهه می‌کشانَد زیرا مُدام بیکارَند، یعنی درواقع کار مفیدی از آنها نمی‌خواهند. نشان دادن جَنَم به زیردست و پیروی بَردِه‌وار از فرمانده، برای‌شان می‌شود افتخاری قراردادی و میان‌تُهی. افتخار کردن به اونیفورم، به پرچم، به خشونت، به فساد مالی... آنقدر روی هم تلنبار می‌شوند تا آنجا که غروری

بی‌جا و دیوانه‌وار برای فرد فراهم می‌آورند» و این غرور همان مُردابی است که دیمیتری را دارد در خود می‌بَلعَد.

کاری ندارد جُز حضور در جمع افسران، رفتن به کاباره‌های معروف، مِی‌گُساری، قُمار، هَدَر دادن پولی که معلوم نیست سرچشمه‌اَش کجاست، رفتن به تئاتر، به مجلس رقص، دیدار با زن‌ها، سوار بر اسب تاختن، شمشیربازی، دوباره نوشیدن، دوباره قمار، دوباره زن‌ها؛ وقت‌گُذَرانی و پول‌هدردادن!

اِعلان جنگ به ترکیه، بهانه‌ای می‌شود برای توجیه این سبک زندگی: «ما جماعتِ نِظامی همه‌جوره آماده‌ایم که جان‌مان را در نبرد فدا کنیم پس شادمانه و بی‌خیال زندگی‌کردن، ضروری و مُوَجَه است». با این سرخوشی که سر از پا نمی‌شناسد برای پیوستن به هَنگ‌اَش، از کنار ملک عمه‌هایَش می‌گذرد. به این فکر می‌اُفتد سری به قوم وُ خویشِ بزند:

«زمزمه منِ غریزی او را تشویق می‌کرد که بیشتر از دیدار عمه‌ها باید به فکر خوش وُ بِش با کاتیوشا، کُلفَتِ خانه‌شان باشد». در پایان ماه مارس، در جمعه مُقَدَس، زمانی که یخ‌ها در حال آب‌شدن هستند به آنجا می‌رسد. باران شدیدی می‌بارَد. تا مغز استخوان خیس شده. انتظار دارد *کاتیوشا* با شنیدن صدای زنگوله اسب‌ها، به پیشوازَش بیایَد اما از شانس بد، *تیخون* خدمتکارِ پیر، به استقبالَش می‌آید.

عمه ضمن بوسیدن برادرزاده می‌گوید: «برو به اتاقت، سرتا پا خیسی! سبیل‌اَت هم که حسابی بلند شده. آهای کاتیوشا زود برای دیمیتری قهوه درست کن». این همان لحظه‌ای است که انتظارش را می‌کشد. صدای دلپذیری می‌گوید: «چشم، همین الان». پرتوی از خورشید اِنگار ابرهای تیره را از هم می‌شکافند!

تازه لباس‌های خیس‌اَش را درآورده و لباس خشک و تمیز پوشیده، صدای پایی توی راهرو می‌شنود. فقط کاتیوشا این‌طور راه می‌رود و این‌طور در می‌زند: «با پیش‌بندی سفید در چارچوب درایستاده، با همان چشمان سیاه درخشان با همان نگاه ساده‌دلانه به ارباب زل زده: خوش آمدید دیمیتری ایوانوویچ». احساسی که در گذشته نسبت به او داشت دوباره جان می‌گیرد. شنیدن صدایَش، خنده‌های شادمانه‌اَش و دیدن آن چشمان سیاه درخشان دیمیتری را هیجان‌زده کرده. «مَنِ غَریزی» آماده است برای لذت‌جوئی، دنیا را به‌هم بریزد.

در ساعات عید پاک چنان نبرد بی‌اَمانی در روح دیمیتری بین منِ غَریزی و منِ وِجدانی درگرفته که خودش هم مات و مبهوت مانده! همه‌چیز رنگ وُ بوی عید دارد. همه‌چیز زیبا وُ دلپذیر است. کشیش همراهِ جمعیت می‌خوانَد: «مسیح دوباره زنده شده»! همه‌چیز قشنگ است، از همه قشنگ‌تر کاتیوشا! مثل همیشه با دیدن دیمیتری، چهره‌اش سرخ می‌شود.

در فاصله میان نیایش اوّل با نیایش دوّم، دیمیتری از کلیسا بیرون می‌رود. مردم از سر راهَش کنار می‌روند. به او سلام می‌کنند. عده‌ای می‌پرسند: او کیست؟ زیر سایبانِ درِ ورودی کلیسا ایستاده، تمامِ پول‌های خُردی را که توی جیب دارد میان فُقَرائی که دورش را گرفته‌اند تقسیم می‌کند. پس چرا کاتیوشا از کلیسا بیرون نمی‌آیَد؟ مُنتظرش می‌مانَد.

در عشق لحظه‌ای پیش می‌آید که هیجان به اوج می‌رسد. این همان احساسی است که دیمیتری در آن شب عید پاک در دل دارد. اما عشقی که او در وجودَش احساس می‌کند آیا وجودِ کاتیوشا را هم دربَرگرفته؟

شام را با عمه‌ها می‌خورَد. بنا به عادتی که تازه‌گی پیدا کرده، چند لیوان مشروب بعد از شام می‌نوشد. به اتاقَش می‌رود. چرا اینقدر خسته است. پلک‌ها روی هم می‌افتند. بی‌درنگ می‌خوابَد.

نور صبحگاهی توی اتاق ریخته. چه زود صبح شد! با شنیدن ضربه‌ای به در، از خواب می‌پَرَد: «توئی کاتیوشا؟ بیا تو». آمده که ارباب را برای خوردن صبحانه خبر کند. «توی راهرو خودش را به او رساند. دست به کمرش راند. گردنَش را بوسید. نَه دیمیتری ایوانوویچ! کار درستی نیست. دوباره بوسیدَش». این بوسه با بوسه سه‌سالِ پیش پُشت توده گُل‌های زنبق، خیلی فرق دارد؛ این‌بار غریزه‌ی حیوانی ترسناکی در این بوسه هست. «معلوم هست چه دارید می‌کنید؟» از ارباب می‌گُریزَد.

غروب است و پشت سرش شب. دیمیتری پس از عبور از برکه‌ی کوچک و برداشتن چند قدم روی برفِ هنوزسَخت، به پنجره اتاقِ چسبیده به آشپزخانه رسیده. اتاق با چراغ کوچکی روشن است. کاتیوشا تنهاست. صدای تالاپ‌تالاپِ تُندِ قلب‌اَش با صدای رودخانه‌ای که از دور می‌آیَد یکی شده! ترق‌تروق شکستن یخ و برخورد قطعات یخ از سَمتِ رودخانه می‌آیَد. آواز خروسی میان مِه می‌خَرامَد. مَنِ غَریزی روح دیمیتری را تسخیر کرده. نِدای مَنِ وِجدانی خفه شده. کاتیوشا را بغل می‌کند...

سال‌ها از ماجرا گذشته. نامه‌ای به دست دیمیتری رسیده: «بدین‌وسیله خاطرنشان می‌سازد که امروز ۲۸ آوریل، باید به‌عنوان عضوی از هیئتِ مُنصفه در دادگاه جِنائی حاضر شوید». ساعت ۱۱ کاخ دادگستری، راهروها پُر از جمعیت‌اَند. اعضای هیئت مُنصفه با تعارف به یکدیگر، یکی‌یکی داخل سالن دادگاه می‌شوند. روی یکی از سه صندلی مُتَهمان، زنی نشسته که قیافه‌اَش آشناست!

رئیس دادگاه نُطقِ کوتاهی در باره تَعَهُد و مسئولیت اعضای هیئت مُنصفه ایراد می‌کند. خطاب به متهم سوم می‌پرسد: اسمتان چیست؟ اسم تعمیدی‌تان؟ زن جواب می‌دهد: در گذشته به من می‌گفتند کاترین.

«نه! غیرِ ممکن است»! آیا این همان کاتیوشا نیست که عمه‌ها او را به فرزندی قبول کرده و در شبی مَغلوبِ شَهوتِ دیوانه‌وار دیمیتری شد؟ بله خودش است؛ همان کاتیوشا! روح دیمیتری فروتَپیده در اغتشاشی دردناک، به‌شدت آشُفته است.

کاتیوشا مُتهم است که هنگام تَن‌فروشی، موقع هم‌خوابی با تاجری معروف، برای سرقت پول و انگُشتری مُشتری، به او سم خورانده و باعث مرگش شده. دیمیتری با خودش می‌گوید:«این دختر که ده‌سالِ پیش پاک و باطراوت بود دست به چه کار ترسناک و کثیفی زده»!

«وکیل مُدافع با دستپاچگی برخاست. جویده‌جویده چند کلمه‌ای در دفاع از مُوَکل‌اَش به زبان راند. بی‌آنکه دست داشتنِ مُوَکِل در سرقت پول را اِنکار کند یادآور شد که او قصد کُشتنِ تاجر را نداشته؛ فقط با این نیّت کمی سم در نوشیدنی مُشتری ریخته که او را بخوابانَد». سپس برای تحت تاثیر قرار دادنِ هیئتِ مُنصفه، توضیح می‌دهد که چه عواملی متهم را به مَنجَلابِ فساد کشانده و کسی که برای اولین‌بار دامن عِفَت‌اَش را لکه‌دار کرده خیلی‌راحت مَصون از مُجازات مانده.

کاتیوشا زمانی که رئیس دادگاه از او می‌پرسد: «حرفی برای دفاع از خود دارید؟» شروع می‌کند به گریه. هِق‌هِقی در گلو خفه‌شده، در سینه دیمیتری می‌جوشَد. عینکِ بدون دسته‌اَش را روی چشم می‌گُذارَد تا اشک‌ها پنهان بمانَند. شبیه توله‌سگی شده که در اتاقی کثافت‌کاری کرده و حالا کسی پوزه‌اَش را در آن کثافت فروبُرده. پوزه‌اش را عقب می‌کشد تا از آن کثافت

دور شَوَد، تا کار خَلافـاَش از یاد بِرَوَد اما فایده‌ای ندارد! ضمن بازی کردن با عینک بدون دسته‌اَش، سعی دارد خودش را آرام نشان بدهد.
رئیسِ دادگاه شروع به خواندن حُکم می‌کند: «کاتیوشا ۲۷ ساله، به خاطر قتل غیرعَمد، محکوم می‌شود به محرومیت از حقوق اجتماعی و تحمل اعمال شاقِه به مدت ۴ سال». دیمیتری خودش را به رئیس دادگاه می‌رسانَد. سوءتفاهمی پیش آمده! چرا کاتیوشا به تبعید با اعمال شاقه محکوم شده؟ پاسخی سرسری از رئیس می‌شِنَوَد. عذاب وجدان روح دیمیتری را ذره ذره می‌جَوَد. چشمان سیاهِ تابدارِ زن نه یک‌بار، بارها و بارها جلوی چشمانَش ظاهر می‌شوند، محو می‌شوند. سیگار پشت سیگار! با خودش عهد می‌بندد: «هرقدر هم که برایَم گران تمام شَوَد باید زنجیر این دروغ‌ها را که دست و پایَم را بسته، پاره کنم. باید اعتراف کنم. حقیقت را باید به همه بگویم. اعتراف می‌کنم که آدمی فاسد و عیاَشم. روی دست و پای کاتیوشا می‌افتم. به او می‌گویم آدم پَستی هستم. او خطاکار نیست، من خطاکارم. حتا اگر لازم باشد برای بَخشِشِ گُناهَم، با او ازدواج می‌کنم».
سراغ دادستان می‌رود.
-چه‌کار دارید؟
-من پرَنس دیمیتری نخلیودف هستم و یکی از اعضای هیئت مُنصفه. به هر ترتیبی شده باید کاتیوشا را ببینم. او بی‌گُناه است؛ مُجرِم مَنَم.
-چرا مُجرِم هستید؟
-چون سال‌ها پیش او را فریب دادم. مسئولِ وضعی هستم که اکنون دُچارَش شده. اگر به‌خاطر گُناهِ من نبود به این روز نمی‌اُفتاد.
-من هیچ ارتباطی میان آنچه می‌گوئید و تقاضای شما نمی‌بینم.
-می‌خواهم با کاتیوشا ازدواج کنم و همراهَش به تبعیدگاه بروَم.

«مَنِ وِجدانی» در روح دیمیتری طُغیان کرده! مثل تنها موجودی که حقیقت دارد، «مَنِ اخلاقی» وجود دیمیتری را توفانی کرده. تولستوی آیا می‌توانَد این ناموجود مِتافیزیکی و اِنتِزاعی (این مَنِ وجدانی) را مثل عُنصری با قُدرت اَبَدی، مثل حقیقتی غیرقابلِ کِتمان، با رئالیسم اثرش، با واقع‌گرائیِ رستاخیزَش به‌سازگاری برسانَد؟

«مرگِ ایوان ایلیچ» با مُحتوای ظُهورِ پروبلماتیکِ «مَنِ وِجدانی»، اثرِ دیگرِ تولستوی است: در عمارت بزرگ دادگستری، اعضای دادگاه و دادستان، به‌وقتِ تنفُسِ محاکمه‌ای، دور هم نشسته‌اند. یکی از آنها در حال ورق زدنِ خبرنامه‌ای ناگهان این تیتر را می‌بیند: «ایوان ایلیچ مرحوم شد»! در کادرِ سیاهی چنین آمده: با قلبی آکنده از اندوه، درگذشت شوهرِ محبوبم *ایوان ایلیچ* عضو دادگاه را به اطلاع اقوام و آشنایان می‌رسانَد. مراسم تشییع آن مرحوم روز جمعه ساعت یکِ بعد از ظُهر برگزار خواهد شد. پیشاپیش از حضور شما سپاسگزارم.

ایوان ایلیچ قبل از مرگِ غیرمُنتظره‌اَش، همکارِ همه آقایانِ حاضر در جلسه بود. همگی به او ارادت داشتند. چند هفته‌ای می‌شد بیمار افتاده بود، سرِکار نمی‌آمد. باورَش سخت است! مرگ چه بی‌خبر در خانه آدم را می‌زند! یادَش گرامی... از این تعارف‌ها گذشته، اولین فکری که به ذهن‌شان رسید مَزایای شُغلیِ حاصل از این مرگ بود اما در ظاهر، خودشان را غمگین نشان می‌دادند.

-بیچاره مرحوم! ملکی چیزی هم دارد؟

-گمانم زَنَش مُختصَرملکی داشته باشد مُنتها چیز دندان‌گیری نیست.

خبر مرگ طبق معمول، این احساس دلپذیر را در جان‌شان برانگیخت: *«اوست که مُرده، نَه من»*!

پیتر ایوانیچ چون با مرحوم درس حقوق خوانده است خودش را مَرهونِ آن سفرکرده می‌دانَد. وقت نهار، خبر را به زنش می‌دهد: گمانم بعد از مرگ ایوان ایلیچ، بتوانیم برادرت را به اینجا منتقل کنیم. با گفتن این جمله، بیشتر از زنَش هیجان‌زده شده، قیدِ خوابِ قیلوله را می‌زنَد. سواره به خانه مرحوم می‌رسَد. روی سر جنازه، مانده است چه کُنَد! مطمئن است باید صلیب بکشد اما یقین ندارد ضمنِ کشیدن صلیب، تعظیم هم لازم است یا نَه؟ با دیدن گراسیم آبدارچیِ خانه، به‌یاد می‌آوَرَد آخرین بار موقع عیادت ایوان ایلیچ، آبدارچی را دراتاق مطالعه دیده. حالا چه‌وقتِ این یادآوری‌هاست؟ کمی به جنازه نگاه کن. حالتی از سرزنش در قیافه مرحوم پیداست. اِنگار دارد به زنده‌گان هُشدار می‌دهد. دلش به تشویش می‌افتَد. حسابی ترسیده! یکبار دیگر صلیب می‌کشَد.

کنارِ زنِ مرحوم که ایستاده باید آهی بکشد و بگوید: «باور بفرمائید...». این کار را می‌کند. بیوه به‌آرامی زمزمه می‌کند: با من بیائید. تا مراسم شروع نشده، با شما حرفی دارم. به همکار سابق شوهرش می‌گوید: چند روزِ آخر عذاب کشید. یک‌بَند ضَجِه می‌زد. نمی‌دانم خدا چه صبری به من داده بود؟! پیتر ایوانیچ پیش خود فکر می‌کند، سه روز عذاب جانکاه و بعد هم مرگ! از کجا معلوم این عذاب روزی دامنگیرِ من هم نشود؟ لحظه‌ای به هراس می‌افتد. توی دل به خودش آرامش می‌دهد: بیماری ایوان ایلیچ جامه‌ای بوده که مرگ به قامتِ او دوخته، خیالت راحت! این جامه اندازه تو نیست.

آهی می‌کشد. آنقدر صبر می‌کند که بیوه از فین‌کردن دست بردارد. بعدش می‌گوید: «باور بفرمائید...». حرفی که بیوه با او دارد اسرارآمیز نیست؛

می‌خواهد باخبر شَوَد که بعد از مرگ شوهرش از چه راهی می‌توانَد پولِ سابقه خدمتِ او را دریافت کند؟ مراسم شروع شده. ناله وُ بخور وُ اشک وُ هِق‌هِق درهم قاطی شده‌اند. صدای گراسیم می‌آیَد: خواستِ خدا شوخی‌بردار نیست. یک روزی بالاخره اَجَلِ ما هم سَرمی‌رسد. منتظر باش.

به قیافه حاضرین اگر دقیق شوی صدای دل‌شان را می‌شنوی: چه‌روزگارِ بَدی شده! اِنگار همین دیروز بود که ایوان ایلیچ سُر وُ مُر وُ گُنده توی خانه، محل کار، حتا در مجلس رقص خدائی می‌کرد. در۴۵ ساله‌گی مُردن زود بود. یادش بخیر حتا وقتی آن بالا بالاها بود احترام همه را نگه می‌داشت. خوش داشت با زیردست جانِبِ ادب را نگه دارَد. طرف را طوری خَرفَهم می‌کرد که ببین من این قدرت را دارم که تو را زیر پا لِه کنم ولی در عوض، اینطور خودمانی و دوستانه با تو رفتار می‌کنم.

یادش به‌خیر! همین‌که شغل بازپُرسی در شهر جدید را به عهده گرفت آشنایان جدیدی دست وُ پا کرد. رسم کمابیش جدیدی پیش گرفت. بهترین مقامات قضائی و افرادِ ثروتمندِ طبقه‌ی متوسط را در جمع روابطاَش برگُزید. کمی هم ژِست لیبرال مُعتدل گرفت، اندکی هم ماسک شهروندِ روشنفکر به صورتَش زد. در سِمَتِ قبلی که بود رقص در مجالس را عیب وُ عار نمی‌دانست اما حالا که بازپرس شده بود اگر هم می‌رقصید به این نیّت بود که ثابت کند هر وقت اراده کند در رقص هم حریف ندارد.

هنوز یک‌سالی از عروسی‌اَش نگذشته، پی بُرد لازم است گاهی در مقابل وظایف زناشوئی، عین وظایف اداری عمل کند. چرا جَبَروتی را که موقع ورود به دادگاه دارد موقع ورود به خانه نداشته باشد؟ چرا بگو مگوهای زن و شوهری فقط مواقع نادرِ عشق‌بازی خاموش می‌شود؟ ارادهِ به خاکِ سیاه نشاندنِ هر اربابِ‌رجوع ، چرا در خانه فعال نباشد؟

بعد از ۷ سال، حالا دادستان باسابقه‌ای شده. حالا دیگر دخترش ۱۶ ساله است. مقام مهمی دارد. چندین پیشنهاد انتقالی را رد کرده که اتفاقی ناگهان زندگی‌اَش را به‌هم می‌ریزد؛ سِمَت ریاست دادگاه را از شانس بَد به فرد دیگری می‌دهند! عجیب دست روی دست زیاد شده! گاهی روزگار بدجوری به آدم پشت‌پا می‌زَنَد. با خودش عهد می‌بندد راهی پترزبورگ شود و دادِ خود را از کسانی که قدرَش را نشناخته‌اند بگیرد. در پترزبورگ خانه دلبازی پیدا می‌کند؛ همان چیزی که خودش و زنش همیشه در خیال داشتند. اتاق پذیرائیِ باشکوه به سَبکِ قدیم، اتاق‌های مُجَلَل، اتاق‌های مخصوص زن و دخترش، اتاق مخصوص پسرش. اِنگار از روز اول این خانه را برای این خانواده ساخته‌اند. از خوشحالی سر از پا نمی‌شناسَد. چندبار پرده‌ها را درمی‌آوَرَد، دوباره می‌آویزَد. اثاث خانه را هر بار از سرِنو می‌چیند. یکبار که از نردبام بالا رفته تا نحوه آویختنِ درستِ پرده را به پرده‌ساز بی‌مسئولیت نشان بدهد پایش لیز و پهلویَش به دستگیره پنجره می‌خورَد. به خودش دلخوشی می‌دهد: یک ضرب‌دیده‌گی کوچک که این-همه ناراحتی ندارد. درد دوسه‌روزه که آدم را نمی‌کُشَد. قرار نیست شادی خانه جدید با این دردها فروکِش کند. موقعیت جدید، خانه جدید، شغل جدید، خدایا این همه خوشی!؟ چند تغییر کوچک لازم است: آمد وُ شد با آدم‌هائی که سرشان به تنشان می‌اَرزَد، دوری از مهمان‌هائی که بی‌هوا وارد اتاق پذیرائی می‌شوند و ملاحظه بشقاب‌های چینی و اشیاء عتیقه روی دیوار را نمی‌کنند، دوری از دوستان گِداصفت که فقط دستِ گرفتن دارند...

همه چیز خوب پیش می‌رود جُز این‌که گاهی طعم بدی در دهانَش و دردی در پهلوی چپ‌اَش می‌پیچد. با افزایش حس فشار در پهلوی چپ، بهانه‌گیری هم زیاد می‌شود. اگر چشم‌اَش به بشقابی می‌افتد که لب‌پریده‌گی دارد یا غذا

کم‌نمک است یا پسرش آرنج روی میز گذاشته یا آرایش دخترش دلش را می‌زنَد شروع می‌کند به بَدخُلقی! علت این بهانه‌گیری‌ها شاید درد پهلو باشد. اگر آن‌روز وسواسِ نصب‌کردنِ پرده سراغت نمی‌آمد، پایت لیز نمی‌خورد، پهلویت هم به پنجره اصابت نمی‌کرد. حالا که چیزی نشده. چرا پِکنُکِ‌پا پیش دکتر نمی‌روی؟ بالاخره خودش را راضی می‌کند مریضی‌اَش را شوخی نگیرد. زیر دستِ دکتر می‌افتد. چرا دکتر عینِ همان ژستی را گرفته که او در دادگاه مقابل متهم به‌خود می‌گیرد؟ چرا وقتی از دکتر می‌پرسد، بیماری‌اَم جدی است؟ از بالای عینک، با یک چشم، چنان نگاهی به بیمار می‌اندازد انگار که بگوید: متهم! اگر حَدِ خودت را نشناسی دستور می‌دهم از دادگاه بیرونَت کنند!؟

نخیر! این درد حتا با داروهائی که دکتر تجویز کرده، خوب‌شدنی نیست. چرا درد فروکِش نمی‌کند؟ همین که بین او و زنش شکرآب می‌شود، یا در کار اداری کم می‌آوَرَد، یا در بازی ورق می‌بازَد، یا در مجلس رقص چیزی جلوی جلوه‌نمائی‌اش را می‌گیرد درد هم سُراغَش می‌آید. در دادگاه خیال می‌کند ارباب‌رجوع بدجوری به او نگاه می‌کند. شاید توی دل‌ش دارد می‌گویَد: امروز و فرداست که حلوای ایوان ایلیچ را نوش‌جان کنیم.

موقع خواب تا دیروقت بیدار می‌مانَد. حس می‌کند مرگ نزدیک است. نومیدی از در وُ دیوار می‌بارَد. در کدام کتاب بود که یکبار خواند: کایوس آدم است، آدم فانی است، پس کایوس فانی است؟ غلط‌های زیادی! گیریم کایوس فانی است، من که کایوس نیستم. آدم تا وقتی کُلی است فانی است. من که کُلی نیستم؛ من آدم خاصی به اسم ایوان ایلیچ‌اَم. من که چیز مُشترکی با دیگران ندارم که کُلی باشم. جدای از دیگران هستم؛ ویژه، خاص، یِکِه.

کایوس همان بهتر که گورَش را گُم کرد. حق هم همین بود که بمیرد. آدمی که منحصربه‌فرد نباشد فقط به دردِ مُردن می‌خورَد.

حالا ماهِ سومِ بیماری است. خوابَش کم شده، کمتر هم می‌شود. مُرفین تزریق می‌کند. درد کم نمی‌شود. روی لگن نشستن از شکنجه بدتر است. هربار گراسیم برای بُردن لگن می‌آید جلوی نوکر از خجالت آب می‌شود.

-گراسیم

بله آقا، اَمری دارید؟

اگر زحمتی نیست پاهایَم را کمی بالاتر نگه دار.

گراسیم پاهای ارباب را روی شانه‌اش می‌گذارد. فقط گراسیم از حال و روزش خبر دارد. دریغ از ذره‌ای دلسوزی در قیافه قوم وُ خویش! دریغ از ذره‌ای همدردی! دلش می‌خواهد عین بچه گریه کند. گراسیم را مرخص می‌کند. با خدا حرف می‌زند: چرا اینقدر زَجرَم می‌دهی؟ پژواک جوابی در درونَش می‌پیچَد:

-چه می‌خواهی؟

-می‌خواهم زندگی کنم و رنج نکشم.

-می‌خواهی زندگی کنی اما چطور؟

-مثل سابق، خوب وُ دِل‌پَسَند.

- یعنی آنطور دلپَسَند که دربان اعلام کند جناب رئیس وارد می‌شوند؟

یک شب وقتی به چهره خواب‌آلود و تَرگُل‌وَرگُلِ گراسیم زل زده، سوالی به ذهن‌اَش هجوم می‌آوَرَد: نکند راستی راستی تمام زندگی‌اَم غلط بوده! نکند جلال وُ جَبَروت اداری باطل بوده! کوشید از آن شکوه وُ طَنطَنِه دفاع کند اما چیز قابل دفاعی وجود نداشت. زندگی‌اَم را چطور اصلاح کنم؟ کار درست چیست؟ چطورزندگی کنم؟ پسرکوچک‌اَش از مدرسه آمده، کنار

بالین پدر با چشمان مهربان ایستاده. دست پسربچه را توی دست می‌گیرد، به لَبانَش می‌فشارد، زیرِ گریه می‌زَنَد. بازهم به پسرش نگاه می‌کند. دلش برای او می‌سوزد. دلش برای زن و دخترش هم می‌سوزَد. دارم عذاب‌شان می‌دهم. هرچه زودتر بمیرم بهتر. اگر به سَفرِ اَبَدی بروم حال و روز خانواده‌ام بهتر می‌شود.

از حالِ خودش پاک حِیران شده؛ دارد غصه‌یِ دیگران را می‌خورَد!؟ آنچه مایه‌ی درد وُعذابش شده از همه‌طرف فرومی‌ریزَد. چقدر خوب، چقدر ساده، چقدر دل‌پَسَند! ای مرگ کجائی؟ کدام مرگ؟ به جای مرگ فقط روشنائی هست. صدائی می‌شنود: تمام شد.

این دو کلمه را در جانَش تکرار می‌کند. می‌میرَد.

تولستوی در داستان بُلندِ «ارباب و بنده» یک‌بارِ دیگر «مَنِ وِجدانی» را به داستان (به پایان‌بَندی داستان) تحمیل می‌کند:

روزِ بعد از عیدِ زمستانیِ نیکُلای قِدیس، تاجِری به‌نامِ *واسیلی آندره‌ایچ* آماده می‌شود برای خرید درخت‌های جنگل به سَروَقتِ مالکِ روستای مُجاور بروَد. ۷۰۰ روبل را به‌دقت می‌شمرَد و در کیف می‌گُذارَد.

نیکیتای خدمتکار مشغول بستن اسب به سورتمه است. همه‌ی مردم نیکیتا را به‌خاطر ورزیدگی در کارها و دلِ پاک‌اَش دوست دارند. تنها عیب‌اَش این است که گاهی در نوشیدنِ وُدکا بَدمَستی می‌کند و با همه درمی‌اُفتد. تاجر چندبار خدمتکارَش را اخراج و دوباره استخدام کرده چون نیکیتا آدم دُرُستی است، حیوان‌ها را دوست دارد و از همه مُهِم‌تَر به‌جای دستمزدِ ماهیانه ۸۰ روبل فقط به دریافت ۴۰ روبل قانع است! تازه این ۴۰ روبل را هم به‌صورت جِنسی از دُکان تاجر و به‌قیمت گِران می‌خَرَد.

تاجر همیشه به نوکر می‌گوید: «خودت بهتر می‌دانی که من با تو مثل ارباب‌های دیگر معامله نمی‌کنم؛ بدون تعارف هروقت چیزی نیاز داری بیا از دُکان بردار». نیکیتا هم در جواب می‌گوید: «قَدرِ بُزُرگواریِ شما را خوب می‌دانم. من هم درعوض، برای شما با جان وُ دل کار می‌کنم؛ اِنگاری برای بابای خودم».

حالا نیکیتا در حالِ آماده‌کردنِ سورتمه، در جوابِ شیهه ضعیف نَریان، درِ گوش حیوان زمزمه می‌کند: «حوصلهت سر رفته؟ از این روزگار دلت گرفته؟». با اسب طوری حرف می‌زَنَد انگار دارد با آدم حرف می‌زند!

نیمی از آسمان را ابر سیاهی پوشانده. نَریان روی جاده یخ‌زده به‌چالاکی حرکت می‌کند. برف روی سر او چرخ می‌زند. مرز میان آسمان و زمین پیدا نیست. پوستینِ نیکیتا پاره است. باد وُ سرما به آن نفوذ می‌کند. ارباب اما میانِ دو پالتو خَزآستَر، راحت نشسته و تمام فضای سورتمه را پُر کرده. می‌خواهد زودتر از بقیه خریداران، به مقصد برسد:

- از سَمتِ راست برو. زودتر می‌رسیم.

-هرجور میلِ شماست.

باد تندتر شده؛ در سر وُ صورت‌شان می‌پیچَد.

-هیچ اثری از نشانه‌های کنارِ جاده نیست! اِنگاری راه را گُم کردیم!

-خوب، چرا مُعطلی؟ بپَر پایین، راه را پیدا کن.

نیکیتا این‌طرف وُ آن‌طرف می‌گردد. فایده‌ای ندارد. دوباره افسار اسب را به دست می‌گیرد. سرِ نَریان را اللهبَختَکی به سَمتی کج می‌کند. از همه‌جای نریان عرق می‌ریزد. پشت سَرَش، عرق یخ می‌زَنَد. از دور، کلبه‌های روستائی به‌زحمت در برف پیداست.

-اینجا کُجاست؟ مثل این‌که گُم شدیم! از مسیر خیلی دور افتادیم.

موژیکی به آنها توصیه می‌کند شب را در همین روستا بمانند. ارباب اما اصرار دارد زودتر به‌مقصد برسند. نیکیتا خسته است. چُرت می‌زند.

-به این وقت داری چُرت می‌زنی؟ جاده را باز گُم کردی.

-اگر گُم کرده باشم، باز پیدایَش می‌کنم. این که ناراحتی ندارد.

هوا روبه تاریکی می‌رود. بوران شدت گرفته.

-حالا کجا بریم؟ چکار کنیم؟

-اسب را باید وِل کرد، خودش راه را پیدا می‌کند.

تَسمه افسار را به‌دست گرفته، نَه آن را تکان می‌دهد، نَه می‌کِشَد. حیوان آزادانه گاهی به راست، گاهی به‌چَپ می‌چرخَد. نیکیتا مهربان با نَریان حرف می‌زند:

- برو پِدَرَگم! برو بارک‌الله، همینطور برو.

-این که همان روستاست! دوباره برگشتیم سرِجایِ اول‌مان!

برای ساعتی استراحت، وارد خانه‌ای می‌شوند. پیرزن صاحبخانه می‌کوشد دو مهمان را راضی کند شب بمانند.

-صلاح نیست شب توی این برف، حرکت کنید. شب اینجا بمانید، صبحِ زود حرکت کنید.

تاجر به‌یادِ معاملهِ درختان جنگلی افتاده و چند رقیبی که ممکن است زودتر از او به محل معامله برسند:

-یک‌ساعت غافل بِشَوی، یک‌سال غصه‌اَش را می‌خوری. راه بیافت نیکیتا، معطل نکن.

دوباره میان بوران برف حرکت می‌کنند. نیکیتا پوستین پاره‌اش را به خود پیچیده. قوزکرده می‌کوشد گرمائی را که در کلبه پیرزن، با نوشیدن چائی در بدن ذخیره کرده، از دست ندهد.

-اسب چرا وایساد؟

به‌چالاکی از سورتمه پایین می‌پَرَد تا دلیل توقف ناگهانی نَریان را بفهمد. یک قدم از سورتمه دورشده، زیرِ پایَش خالی می‌شود، از سراشیبی تندی سُر می‌خورَد. ارباب هراسان داد می‌زند:

-نیکیتا، نیکیتا!

نوکر چاردست وُ پا، به‌بالا می‌خَزَد... حالا توی سورتمه، پُشت به‌باد نشسته. چکمه‌هایش را درآورده، برفِ داخلِ آنها را می‌تکانَد. مُشتی کاه از کفِ سورتمه برمی‌دارَد، داخلِ چکمه‌ای که سوراخ است می‌تَپانَد.

حرکت می‌کنند. دوباره پیاده، دوباره سوار! نخیر، جاده پیدا نیست! لعنت به این شانس! اسب خیز برمی‌دارَد که از روی کومه‌ی برفی بجهد اما تا گردن در برف فرومی‌رَوَد.

-خوب برادر، این‌جور که نمی‌شود! باید بیای بیرون. ای آفرین اسبِ خوب! اسب دوباره، سه‌باره، خیز برمی‌دارَد تا عاقبت از تَلِ برف بیرون می‌جهد. ارباب با دو پالتو پوستاَش به‌شدت نَفَس‌نَفَس می‌زَنَد. حتا نمی‌تواند یک‌قدم بردارد. خود را توی سورتمه پهن می‌کند.

نیکیتا سورتمه را به‌جائی می‌رسانَد که از خشمِ شیطانی بوران دور باشد. اسب را از سورتمه باز می‌کنَد. شب را همین‌جا باید بمانند. ارباب با هراس داد می‌زنَد:

-شب این‌جا یخ می‌زنیم.

-شاید هم یخ نزنیم. چاره‌ای نداریم.

مهربان با حیوان حرف می‌زند:

-خوب، همین‌جا می‌بندمَت، مقداری کاه جلویَت می‌ریزم، افسار را از سرت برمی‌دارَم. این مُشت کاه را که بخوری حسابی حالَت جا می‌آیَد.

دوسه ساعت از توقف‌شان گذشته، ارباب فقط به تاخیرش در معامله و به فُرصت‌طلبیِ تاجرهای رقیب فکر می‌کند. چنان‌که چیزی او را برانگیخته، نگاهی به اسب می‌اندازد، نگاهی هم به نیکیتا. انگار خواب است. چندبار صدایَش می‌زَنَد. جوابی نمی‌شنود.

-نره‌خَر عِینِ خیالَش نیست! چه شب درازی! صدای چه بود؟ اِنگار زوزه گُرگ بود! همین‌مان کم بود. ناگهان فکری در سرش می‌چرخد:

-می‌خواهی آنقدر منتظر بمانی تا یخ بزنی؟ چرا مُعَطلی؟ سوار اسب شو. خودت را از دست مرگ نجات بده. نیکیتا را همین‌جا تنها بگذار. آدمی که مُرده و زنده‌اش فرقی ندارد همان بهتر که بمیرد. من که این همه ملک وُ دارائی دارم چرا باید بمیرم؟

افسار را به گردن اسب می‌اندازد. حرکت می‌کند.

-مثل این‌که چیزی توی برف تکان می‌خورَد.

جلوتر می‌فهمد بوته اَفسَنطینِ بلندی از برف بیرون زده و در باد، خم و راست می‌شود. ناگهان اسب در تَلِ برفی فرومی‌رَوَد. ارباب به پهلو در برف می‌افتد. اسب چندبار تقلا می‌کند. از برف بیرون می‌جهد. سوارَش را تنها می‌گُذارَد. دور می‌شود.

-باید ردِ پای اسب را دنبال کنم وَگرنَه برف ردپا را می‌پوشانَد.

شروع می‌کند به دویدن. سیاهی‌ای می‌بیند. خودش است؛ خودِ نَریان است. نَه‌تنها حیوان، سورتمه و مالبند هم هست. نیکیتا هم همان‌جا که قبلا خوابیده، تکان نخورده. ناگهان نوکر تکانی به هیکل‌اَش می‌دهد:

-من...دارم...می‌میرَم. مُزدِ کارَم را... بِدِه به پسرم یا زَنَم.

ارباب شروع می‌کند برف را از روی نیکیتا کنار زدن. نوکر را کَفِ سورتمه می‌خوابانَد، خودش هم روی نوکر می‌خوابَد. عجیب در دلِ خود

مهربانیِ والائی احساس می‌کند. اشک‌هایَش را قطره‌قطره با آستین پالتو پوست‌اَش پاک می‌کند. حسِ خوبی دارد.
نیکیتا نزدیک صبح بیدار می‌شود. این بارِ سنگین چیست که روی او افتاده؟ جَسدِ سردِ ارباب است که یخ زده! بیچاره ارباب، حیف شد اینطوری مُرد...
دوماهی می‌شود در بیمارستان بستری است. سه انگشت یخ‌زده‌اَش را بُریده‌اند. خیالی نیست! قرار است ۲۰ سالِ دیگر زنده بِمانَد.

(۲)

اِمیل زولا در مقدمه‌ی یکی از رُمان‌هائی[۱] که در سبک ناتورالیسم نوشته یادآور شده: «من شخصیت‌هائی را انتخاب کرده‌ام که تا بیشترین حَدِ مُمکن در سُلطه اَعصاب وُ خون‌شان باشند و هر عملِ زندگی‌شان را تُهی از اختیار بَنابَر جَبرِ تَن‌شان انجام دهند...حیواناتی انسان‌گونه‌اند و نه بیشتر».

«مَنِ حِیوانی» چنان در باورِ مانیفِستیِ آثار زولا عجین شده که عنوان یکی از رمان‌های خود را «جانَوَر درون» گذاشته!

اعتقاد به «منِ حیوانی» این فَحوا را به آثار ادبی زولا اَتَچ کرده که:

*انسان مثل هر موجود طبیعی، محصول *وِراثَت* است.

* غریزه نقش پُررنگی در شکل دادن به سرنوشت انسان دارد.

*فیزیولوژی با رانِه‌های شیمیائی و هورمونی‌اَش همین‌طور.

*جبر اجتماعی و تاریخی عوامل قَهری در تقدیرِ انسان هستند بنابراین چیزی به نام *کُنِشگری پراتیکی* در جهت تغییر این تقدیر بی‌فایده است؛ *نقشه‌یِ راه* (از قبل) تعیین شده!

در مقدمه‌ی رُمانِ آسوموار(L'assommoir) به قلم نویسنده آمده «در این رمان

۱-رُمان تِرز راکِن (۱۸۶۷) Therese Raquin

خواستهاَم سقوط و انحِطاطِ اَخلاقی یک خانوادهی کارگری را در محیطِ مسمومِ کوچهها نشان دهم؛ که چطور الکُل، مَستی و سُستی ارتباط خانواده را از هم میگُسَلَد و به دنبالَش انحراف و سقوط همهجانبه احساسات شریف میآیَد و در فَرجام، ننگ و مرگ!»

در جُمَلاتِ فصلِ ابتدائیِ رُمان میخوانیم:

«ژِروز تا ساعت دوِ صُبح کنار پنجره، چشم بهراهِ *لانتیِه* مانده بود. سپس خوابآلود و لرزان خود را روی تخت انداخت. تبزده بود وگونههایَش از اشک خیس...». ساعت حدودِ ۵ صبح است. لانتیِه هنوز برنگشته. کدام گوری رفته؟ دو بچه ژِروز روی یک بالِش خوابیدهاند. *کلود* ۸ سال دارد و *اِتیِین* ۴ سال. صدای شاد مرد جوانی، مادر را از پنجره دور میکند:

-خانم لانتیِه! آقات هنوز نیامده؟

-نَه آقای کوپو.

کوپو کارگرِ شیروانیساز است که در اُتاقکِ زیرِ بام زندگی میکند. با دیدنِ کلید روی در، دوستانه وارد اتاق ژروز شده و به او میگوید، اگر نمیخواهد بیرون برود میتواند برایَش شیر بِخَرَد. همینکه کوپو میرود پیِ کارَش، زن دوباره برمیگردد کنار پنجره. احساس خفگی میکند. دلشورهی سَرگیجهآوَری دارد. نومید است. بهنظرش میرسد که دنیا به آخر رسیده و لانتیِه هرگز به خانه برنمیگردد. ناگهان درِ اتاق باز میشود. لانتیِه است. زن با لحنی شِکوِهآمیز غُر میزَنَد:

-چشم روی هم نگذاشتم. دیشب کجا بودی؟ کجا خوابیدی؟

-دست از سرم بردار. دوست ندارم زاغسیاهَم را چوب بزنند. خیلی خوب، حالا که ساکت نمیشوی برمیگردم همانجا که بودم.

ژروز التماس میکند. به دست وُ پایَش میافتد. مرد با انزجار میگوید:

-قیافه‌اش را ببین! حوصله نداری آب هم به صورتَت بزنی؟
ژروز ۲۲ سال بیشتر ندارد اما ده سال پیرتَر به‌نظر می‌رسد:
-واقعاً بی‌انصافی! خودت را جای من بگذار؛ توی اتاقی که حتا اجاق هم ندارد چطور کمی آب گرم کنم و به صورتَم بِزَنَم؟
مرد حرف زنَش را قطع می‌کند:
-دوباره شروع کردی؟ بگو ببینم کمی پول داری؟
ژِروز مقداری خِرت وُ پِرت توی کیسه‌ای می‌ریزد. بی‌مُعَطلی به مغازه سِمساری می‌رود. بعد از نیم‌ساعت برمی‌گردد. اسکناسی روی پیش‌بُخاری می‌گُذارَد. لانتیِه اسکناس را برمی‌دارد. حالا زن برای شستن لباس‌چِرک‌ها به رختشوئی می‌رود. در آنجا از زمزمه درگوشی زن‌ها می‌فهمد که شوهرش با زنی به‌نام *ویرژینی* رابطه دارد. با ویرژینی دست‌به‌یقه می‌شود. حسابی به دَک وُ پوز هم می‌زنند. پَگَر و نومید به خانه برمی‌گردد. خبری از لانتیِه نیست. رفته که رفته!
سه هفته بعد، ژِروز و کارگر شیروانی‌ساز(کوپو) توی *مِیخانه بابا کُلُمب* نشسته‌اند.
-پس نه!؟ جواب شما نه است؟
-معلوم است که جوابِ من نَه است آقای کوپو. من دوتا نان‌خور دارم. اگر زندگی را با تفریح بگذرانَم چطور بچه‌هام را بزرگ کنم؟ دور مَردها را خط کشیده‌ام. خیال ندارم دُم به تَلِه بدهم.
سفره‌ی دِلَش را پیش مرد همسایه باز می‌کند؛ این‌که اگر کمی می‌لَنگد از مادر بیچاره‌اَش به ارث بُرده. چون‌که *بابا ماکار* شب‌هائی که مَست به خانه برمی‌گشته چنان با بی‌رحمی مادر را به تخت‌خواب می‌کشانده که تمام بدنَش

کبود می‌شده و یقیناً نُطفه‌ی او با این پای لَنگ‌اَش، در یکی از همان شب‌ها بسته شده!

-شما هم آقای کوپو چه سلیقه‌ای دارید که از یک زنِ لَنگ خوش‌تان می‌آیَد!

یک ماه می‌گذَرَد. روابط دوستانه ژِروز و شیروانی‌ساز همچنان ادامه دارد. در انجام کارهای روزانه به هم کمک می‌کنند. کوپو بیشتر غروب‌ها که زودتر از کار برمی‌گردد دو کودکِ ژِروز را برای هواخوری به بولوار می‌بَرَد. ژِروز هم درعوضِ این محبت‌ها، لباس‌های شیروانی‌ساز را وارَسی می‌کند. دُکمه‌های افتاده را می‌دوزد. به نیم‌تنه‌اَش وصله می‌زَنَد.

تصمیم می‌گیرند ماه ژوئیه ازدواج کنند. اما ترس غریبی ژروز را آزار می‌دهد. بالاخره روز موعود می‌رسد. قرار است مراسم ازدواج ساعت ده و نیم در شهرداری برگزار شود. هوا ظاهراً صاف و آفتابی است اما پیداست رعد وُ برقی در انتظار است.

در فاصله‌ی بین عقد تا شام، دوستان شرکت‌کننده در جشن تصمیم می‌گیرند برای وقت‌گُذَرانی به *موزه لوور* بروند. ابتدا از میان آثار تاریخیِ *آشوری* رد می‌شوند. از میان تَندیس‌های سنگی، خدایان مَرمَرینِ فرورفته در بُهت وُ صَلابَتِ مذهبی، جانوران هولناک، نیمی گُربه نیمی زن! زمان چه زود طی می‌شود! حالا وسط رستوران نشسته‌اند. موقع شام ۲۵ لیتر مشروب می‌نوشند؛ هر نفر یک و نیم لیتر! اگر بخواهند رعایتِ حالِ خانم‌ها را بکنند نباید به‌حال خَرمَست بیافتند.

چهار سال از زندگی مشترکِ کوپو و ژروز سپری شده. ظاهراً در محله زوج خوشبختی هستند. زن دور از جنجال‌های معمول، روزی ۱۲ ساعت در رختشوئی *خانم فوکونیه* کار می‌کند. کوپو هیچگاه مست به‌خانه نمی‌آیَد. دستمزد دوهفته‌ای را یک‌جا به زنش می‌دهد. برای پُرکردن حُفره‌های

زندگی، به‌سختی باید کار کنند. بَخت به آنها روی خوش نشان می‌دهد؛ پیرمردی از اهالی پلاسان، کلود پسر بزرگ ژروز را با خودش می‌بَرَد تا ذوق هنری او برای طراحی را پرورش بدهد.

ژروز ۸ ماهه حامله است. هر وقت لگدهای جنین را حس می‌کند، نیرو می‌گیرد. در آخرین روزهای آوریل، بارَش را زمین می‌گُذارَد.

-دختر سفارش داده بودم، آرزویَم برآورده شد.

-باید دختر خوبی باشی، دنبال پسرها ندوی.

اسم نوزاد را نانا (Nana) می‌گذارند. بعد از به‌دنیا آمدن دخترشان تصمیم می‌گیرند اِتی‌ِن پسر دوم ژروز را در پانسیون کوچکی بگذارند. خرج پانسیون ۵ فرانک است.

در روزهائی که در محاصره خبرهای خوب هستند، ناگهان کوپو در حال شیروانی‌سازی سقوط می‌کند. وسط خیابان می‌اُفتَد. بعد از دو ماه، آرام از جا بلند می‌شود. از وضع خودش عصبانی است. چرا باید صبح تا شب مثل مومیائی، یک‌جا بنشیند؟ چرا این حادثه برای او رُخ داد؟ اصلاً مُنصِفانه نیست! دو ماهِ دیگر می‌گُذَرَد. با عَصا به‌زحمت شروع می‌کند به رامرفتن. در غروبِ روزهای بیکاری، از این مِیخانه به آن مِیخانه، پیاله پُشتِ پیاله، سیاه‌مَست به خانه برمی‌گردد. روزهای بعد از شرابخواری، سَردَرد دارد. تمام روز آشفته و پریشان است. دیر بیدار می‌شود. بعد از ظُهرها در محله پرسه می‌زَنَد. تا غروب توی مِیخانه وِلو است. سِفتوُسَخت از مِی‌فروش قول می‌گیرد که صورت‌حساب را برای همسرش نفرستد. هربار *اِتی‌ِن* پسر ژروز را می‌بیند با مُشت وُ لگد به جانَش می‌افتد. همسایه‌ای به اسم گوژه برای نجات بچه از کتک‌های ناپدری، قبول می‌کند او را (برای انجام

کاری) به کارگاه پیچ و مهره‌سازی خودش بِبَرَد. بهانه‌ای دست می‌دهد که رابطه‌ای بین *ژروز* و *گوژه* به وجود بیایَد.

کوپو طبق معمول هرشب مَست به خانه برمی‌گردد. گذشت آن شب‌هائی که با خوردن شراب، شاد و خندان به‌خانه برمی‌گشت. حالا در حال مستی فقط مُشت‌اَش را به طرف زنش تکان می‌دهد.

یک‌شب اتفاق عجیبی می‌افتد؛ کوپو ساعت ده شب *لانتیِه* را با خودش به خانه می‌آوَرَد. موسم بهار، لانتیه دیگر کاملاً جزو خانواده شده. کوپو خیلی خودمانی به او تعارف می‌کند:

-اگر می‌خواهی همین‌جا بِمان دوست عزیز.

در اولین روزهای ژوئن، لانتیه به خانه‌شان اسباب‌کشی می‌کند.

یک‌سال به همین حال می‌گُذَرَد. ژروز مسئولیت دو مرد بیکاره را به گردن دارد. در همین حال که از کوپو و مردِ سابق‌اَش (لانتیِه) حسابی نومید و عصبانی است آقای *گوژه* (آهنگری که پسرش را سرکار بُرده) به او اظهار عشق می‌کند!

-کار اشتباهی است آقای گوژه. من شوهر دارم.

به‌زودی در همه محله شایع شده که ژروز هر شب با لانتیِه می‌خوابَد. زن به شایعه و خشم همگان بی‌اعتناست. هربار کوپو مست به‌خانه برمی‌گردد و توی خواب خُرناس می‌کشد او را به‌حال خودش وِل می‌کنَد و سر خود را روی بالشِ مردِ دوّمِ خانه می‌گذارَد.

حال کوپو پاک دگرگون شده؛ لاغر شده، رنگش به تیرگی گرائیده، یکسره از غذا خوردن افتاده! مدتی در بیمارستان و بعدش در آسایشگاه روانی بستری می‌شود!

نانا برای خودش لُعبَتی شده. در ۱۵ سالهگی مثل غزال سفیدی، زیبائیاَش را در خیابان به نمایش میگُذارَد. هر غروب زیر مُشت وُ لگدهای پدرش خُرد وُ کبود میشود. بالاخره از خانه فرار میکند. چندین بار پدر و مادر گمان میکنند نانا را در محله بدنام دیدهاند اما خودشان را به کوچهعلیچَپ میزنند!

ژروز در اوج نومیدی، به مشروب پناه میبَرَد. دل به کار نمیدهد. پولی ندارد. هر چه پسانداز داشته خرج شده. زندگیشان خلاصه شده در گرسنگی، مستی وُ سُستی. به شوهرش التماس میکند:

-گرسنهام. خیال نداری پولی به من بدهی؟ حالا که اینطور شد میروم مَردِ دیگری برای خودم پیدا میکنم.

کوپو دچار *جُنون اَلکُل* شده؛ فکر میکند صدها موش وسط پاهایَش میدوند:

-جرئت دارید بیائید جلو تا دَک وُ پوزتان را خُرد کنم. پس چرا مُعَطّلید؟ بزنید بهچاک مادرقَحبِهها!

ماهها به همین حال سپری میشَوَد. ژروز به حِقارت تَن میدَهَد. بالاخره اتفاقی که انتظارش را میکشید رُخ میدهد؛ جنازه بیقوارهاَش در تابوتی جا میگیرد. صدای مرگ میپیچد:

-بالاخره تمام شد. خیلی انتظار کشیدی اما به آرزویَت رسیدی!

در خُلاصهی فِشُردهای که از رُمان ژرمینال در پائین آوردهام، تمام سعیاَم بر این نکته متمرکز شده که صفحات، پاراگرافها و جُملاتی را هایلایت کنم که فَحوایِ ناتورالیستیِ اثر زولا را با شفافیت بیشتری نشان بدهند:

*قِسمَتِ اول- مردی تنها در شبی تیره، نزدیکِ ساعت ۲ صبح، از *مارشیِین* به طرف *مونسو* راه میاُفتد با این اُمید که با طلوع آفتاب، شدت سرما کم

شود و دست‌ها را لحظه‌ای گرم کُنَد. به معدنی می‌رسد. چه فایده؟ اینجا هم یقیناً کاری پیدا نمی‌شود. به اولین معدن‌کار که می‌رسد سلام می‌کند:

-من *اِتی‌بِن لانتیه* هستم. ماشین‌کارَم. این‌طرف‌ها کاری پیدا می‌شود؟

-نَه، نَه... دیروز هم دو نفر آمده بودند. کاری نیست.

به سَرگردانی‌اَش طی ۸ روزی که بیکار بوده فکر می‌کند. به‌خاطر می‌آوَرَد در راه‌آهن که کار می‌کرد به‌خاطر سیلی‌زدن به رئیس‌اَش اخراج شده بود.

پیرمردِ معدن‌کار می‌پرسد:

-شما بلژیکی نیستید؟

-نه، من جنوبی‌اَم.

-اما من اهلِ همین طرف‌هام. اِسمَم *سَگ‌جان* است. سه‌مرتبه دَمِ‌مرگ از توی معدن بیرونَم آوردند. وقتی دیدند خیالِ مُردن ندارم اسمَم را گذاشتند *سگ‌جان*.

*خانه شماره شانزده‌ی کوی کارگران، به خانواده *ماهو* تعلق دارد. *زاشاری* برادرِ اَرشد که ۲۱ ساله است کنار برادرش *ژانلِن* که ۱۱ سال دارد خوابیده. دخترکی ۶ ساله به‌نام *لِنور* کنار *هانری* پسربچه ۴ ساله در آغوشِ هم خُفته‌اند. کاترین در رختخواب سوم با خواهرش *آلزیر* شریک است. پدر وُ مادر هم چهارمین رختخواب را اِشغال کرده‌اند و بالاخره گهواره‌ی *اِستِل* آخرین عضو خانواده که هنوز ۳ ماهَش تمام نشده.

حالا همگی بیدارند. شیفتِ کارشان نزدیک است و از این‌که نمی‌توانند یک شبِ سیر بخوابند شاکی‌اَند! کاترین باقیمانده سوپِ دیشب را روی توری اجاق می‌گذارَد تا برای باباسگ‌جان که ساعت ۶ از کار برمی‌گردد گرم بِمانَد. کفش‌های چوبی‌شان را از زیر دولابچه برمی‌دارند، ریسمان قمقمه‌ها

را روی شانه می‌اندازند، نان‌شان را زیر کُت و پیرهن پنهان می‌کنند و شمع را هم خاموش. مردها جلو و دختر پشت‌سرشان، بیرون می‌روند.

*اِتی‌پِن به هر کس می‌رسد می‌پرسد:

-اینجا کار پیدا می‌شود؟

به او جواب می‌دهند، باید منتظرِ مُباشِر معدن آقای *دانسِرت* باشد. همان حوالی پَرسِه می‌زنَد تا مُباشر بیاید. چاهِ معدن آدم‌ها را به‌صورت لُقمه‌های بیست‌سی‌نفری فرومی‌بَلعَد. از کارگری خواب‌آلود می‌پُرسد:

-چاهِ معدن خیلی گود است؟

-پانصد و پنجاه و چهار متر.

درست در همین موقع کاترین داد می‌زند:

جنازه *فلورانس لندهور* را دیشب در بسترش پیدا کرده‌اند. ای‌کاش این جوانَکی که دنبال کار می‌گردد را صداش بزنیم.

-کاری برای شما پیدا شده، بیائید.

گروه ماهو به‌همراه اِتی‌پِن، سوار آسانسور می‌شوند. گاه تشخیص نمی‌دهد پائین می‌روند یا بالا. به‌نظر می‌رسد مدت‌هاست در حال سقوط‌اَند. حالا به محل کارشان رسیده‌اند. این همان رَگِه‌ای است که روی آن باید کار کنند.

*یک‌کلمه حرف ردوُبَدَل نمی‌شود. همه درحالِ کُلنگ‌زدن هستند. اِتی‌پِن کارکردن با بیل را از کاترین یاد می‌گیرد. گاهی به دخترِ جوان که رنگِ پوست‌اَش حکایت از کم‌خونی دارد زُل می‌زند. جُز هوای خفه و آه‌هایِ طولانیِ دردآلود چیزی در آن دَخمه پیدا نمی‌شود!

-خوب، پس گفتی ماشین‌کاری و از راه‌آهن بیرونَت کردند...چرا؟

-زدم توی گوش رئیس‌اَم. مشروب خورده بودم. مشروب که می‌خورَم دیوانه می‌شم. یک‌قُلُپ عرق که پائین می‌ره، دستِ خودم نیست، باید یک‌نفر را تِکِه‌تکه کنم، خِرخِره‌اَش را بجَوَم.

اِتی‌پِن به عَرَق کینه‌ای عجیب دارد؛ کینه‌ی آخرین بچه‌ی خاندانی که اعضایَش از نسل‌ها پیش، همه الکُلی بوده‌اند. به‌طرز عجیبی، عذابِ همه‌ی اجدادِ از الکُل تباه شده‌اَش را در تن وُ جانِ خود حس می‌کند.

*صدای خنده‌شان بلند است. رابطه مباشر با زنِ *پی‌یِرون* را مثل جوک برای هم تعریف می‌کنند. کاترین هم جزئیات ماجرا را برای اِتی‌پِن شرح می‌دهد...ناگهان مهندس معدن *نِگرِل* به همراه مباشر دانسِرت سروُکله‌اَش پیدا می‌شود. سقف معدن را بازرسی می‌کند. صدایَش درمی‌آید:

-ببینم ماهو، به این می‌گویند زیربندی؟ زود باشید زیربندی را درست کنید. دَستَک‌ها باید دو برابر شوند. شنیدید؟

ماهو جواب می‌دهد:

-اگر پول بیشتری بدهند، بهتر زیربندی می‌کنیم.

-یک‌ساعت فُرصت دارید زیربندی را اِصلاح کنید. این را هم بدانید که گروه ماهون ۳ فرانک جریمه می‌شود. فعلاً تمامِ چوب‌بندی این دالان را دوباره‌سازی کنید. فردا می‌آیَم بازرسی.

کاترین درِ گوش اِتی‌پِن می‌گوید:

-بیا اصطَبل را نشانَت بدهم. آنجا هوا خوب است.

رفتن به اصطبل ممنوع است. دُزدانه می‌روند. حالا توی اصطبل هستند. عجب گرمایِ حیوانیِ زنده‌ای دارد!

*اِتی‌پِن به اندازه کافی به سختیِ کارِ معدن پی بُرده. چه بهتر که همین‌حالا از کارِ معدن چشم‌پوشی کند و دوباره جاده‌ها را برای پیدا کردنِ کار تازه زیرِ پا بگذارد. از گُرسنگی بمیرد بهتر است که هر روز به اعماقِ جهنمیِ معدن فروبروَد. بیرون، حسابی باد آرام شده. سرمائی مرطوب از آسمانِ تیره فرومی‌ریزَد. توی پیاله‌فروشی *آوانتاژ*، ماهو به میخانه‌چی می‌گوید:

-این جوانی است که امروزصبح اجیر کردم. می‌توانی یکی از اتاق‌هایَت را که خالی است به او بدهی و تا دوهفته خوراکَش را نسیه حساب کنی؟

چهره‌ی *راسنورِ* پیاله‌فروش درهم می‌رود:

-هر دو اتاقَم پُر است. کاری نمی‌شود کرد.

بعدش از ماهو می‌پرسد:

-خوب، چه خبر؟

-باز دعوامان شد، سَرِ چوب‌بندی.

چهره‌ی مِی‌فروش سُرخ می‌شود:

-نامه‌ای از *پلوشار* رسیده.

اِتی‌پِن این اسم را خوب می‌شناسد:

-پلوشار؟ او را خوب می‌شناسم. با او خیلی حرف‌ها می‌زدیم.

راسنورِ مِی‌فروش علاقه‌ای ناگهانی به تازه‌وارد حِس می‌کند. خطاب به زنَش می‌گوید:

-یکی از اتاق‌های بالا را به این آقا بده، با دوهفته نسیه.

اتی‌پِن یا به خاطر چشمانِ روشنِ کاترین، یا شاید به‌خاطر بوی عِصیانی که از سَمتِ معدن می‌آیَد تصمیم می‌گیرد روزهای بعد هم از چاه معدن پائین برود و با اوضاع بجنگد.

*قِسمَتِ دوم- ملک خانواده *گِرِهگُوار* در دو کیلومتریِ شرقِ مونسو قرار دارد. ثروت این خانواده که بهره‌ی آن به ۴۰ هزار فرانک بالغ می‌شود در یک سهمِ کُمپانیِ معادنِ مونسو متمرکز شده. صدای عوعوِ سگ‌ها به گوش می‌رسد. خدمتکار به‌عرض می‌رِسانَد:

-آقای *دِنولِن* تشریف آورده‌اند.

دنولن پسرعمه‌ی گره‌گوار است. او نیز مثل فامیل‌اَش، سهامی از معادن مونسو را به ارث برده اما مهندسی فعال است؛ معدنی جداگانه هم برای خودش راه انداخته. گره‌گوار پیشنهادی را با پسرعمه‌اش درمیان می‌گذارد:

اگر جای تو بودم با هیئت مدیره‌ی کمپانی مونسو کنار می‌آمدم؛ معدن‌اَم را به آنها واگذار می‌کردم

-هرگز! تا روزی که زنده‌ام دست‌شان به معدن من نمی‌رسد.

*زن ماهو برای رفتن به مغازه *مگرا*، شال وُ کلاه کرده است:

-آی بچه‌ها حاضر شدید؟ دِ بجُنبید.

یخ‌ها در حالِ ذوب‌شدن هستند. آسمان به‌رنگ خاکی درآمده. راه‌ها بدجوری گل‌آلودَند. به دکان مگرا نزدیک می‌شود. توی دُکانَش همه‌چیز دارد؛ از لوازم عطاری و بقالی تا گوشت خوک و میوه. هم نان می‌فروشد، هم آبجو. هم تابه، هم کُماجدان! به مگرا التماس می‌کند:

-قبول که دوسال است ۶۰ فرانک به شما بدهکارم اما هر روز باید نان بخوریم. فقط روزی دو تا نان ازتان می‌خواهم.

-گفتم که نمی‌شود. اصرار بی‌فایده است.

-آقای مگرا، حالا که مرا رَد کردید بدانید که خِیر نمی‌بینید.

تنها چاره این است سراغ اَعیان‌های کُمپانی برود. جلوی پله‌های ساختمانی می‌رسند. خدمتکار به‌تندی می‌گوید:
-کفش‌ها را همین‌جا درآورید، بیائید تو.
خانم و آقای گره‌گوار دادن صدقه را به دخترشان *سسیل* واگذار کرده‌اند.

*اِتی‌پِن بعد از این‌که در میخانه‌ی راسنور غذائی می‌خورَد به اتاق زیرِ شیروانی که به او داده‌اند می‌رود. بیرون هوا ملایم‌تر شده. آسمان حسابی دودگرفته، به‌رنگ مِس درآمده. به این فکر می‌افتد قدمی بزند. در حال قدم-زدن، ناخودآگاه مناظری می‌بیند که خوشایند نیستند. دختران معدن زود بالغ می‌شوند، از ۱۴ سالگی در بی‌بند وُ باری خودشان را تباه می‌کنند.
کاترین و *شاوال* آهسته از جلوی نگاه اِتی‌پِن رد می‌شوند. بی‌هدف آنها را تعقیب می‌کند. شاهد صحنه‌ئی است که تماشایَش او را به‌خشم می‌آوَرَد.

*قِسمَتِ سوم- اِتی‌پِن روزِ بعد و روزهای بعد از آن، کارِ خود را در معدن ادامه می‌دهد. به آهنگِ این کارِ بَرده‌وار عادت می‌کند. ساعت ۳ نیمه‌شب مثل بقیه بیدار می‌شود، در حالِ رفتن به معدن، سگ‌جان را می‌بیند که به سَمتِ خانه می‌رود که بخوابَد. به‌مرورِ زمان، از هوای سنگین و مرطوب محلِ کار نیز کمتر رنج می‌بَرَد. حالا وقتی عصرها به‌گردش می‌رود دِلدادگان را پَسِ پُشتِه‌ها غافلگیر نمی‌کند. تازه‌گی با کسی به اسم *سُووارین* آشنا شده. مُجاورِ اتاقِ او ساکن است. اهل روسیه است. پس از ترور نافرجام امپراتور روس، به خارج گُریخته. حالا هم برای معادن مونسو کار می‌کند. الکُل نمی‌نوشَد و سخت کم‌حرف است. اتی‌پِن دل به دریا می‌زند و به او می‌گوید:

-نامه‌ای از پلوشار دارم. موضوعِ *اتحادیه‌ی بین‌الملل کارگران* است. همان اتحادیه‌ای که تازه‌گی در لندن تاسیس شده.
سووارین با قیافه گرفته می‌گوید:
-همه‌اَش مُزخرف است. این کارل مارکسِ شما خودش را سرِ کار گذاشته. برید پیِ کارِتان! فقط یک راه وجود دارد؛ شهرها را آتش بزنید، همه‌چیز را درهم‌بکوبید. وقتی از این دنیای گندیده چیزی باقی نمانَد شاید بشود دنیای بهتری ساخت.

*اِتی‌پِن به‌آرامی برای ماهو توضیح می‌دهد که تاسیسِ یک *صندوق تعاونی* برای معدن‌چیان خیلی واجب است.
-من حرفی ندارم ولی آنهای دیگر را چه می‌کنی؟
در اولین فرصت، وقتی جمعیتی از کارگران، دور میزی نشسته‌اند اِتی‌پِن سرِ حرف را باز می‌کند:
-هر عضو می‌تواند ۲۰ سو به صندوق کمک کند. کارگر وقتی پول دارد، زور دارد.

*اواسط ماه اوت، زاشاری ازدواج می‌کند و خانه‌ی جداگانه‌ای از کمپانی می‌گیرد. اِتی‌پِن حالا می‌تواند در خانه ماهو ساکن شود. به مطالعه علاقه پیدا کرده. با پلوشار مکاتبه منظمی دارد. از او خواسته که چند کتاب برایَش بفرستد از جمله کتابی پزشکی به نام *بهداشت کارگر معدن* که درآن، پزشکی بلژیکی عواملی را که موجب مرگ معدن‌چیان می‌شود شرح داده. رساله‌های اقتصادی هم بین کتاب‌ها هست اما از آنها چیزی نمی‌فهمد.

هرشب، اعضای خانواده ماهو قبل از خواب، به حرف‌های تازه اِتی‌پِن گوش می‌دهند. زن ماهو خودش را قاطی بحث می‌کند:
-من بَدیِ هیچ‌کس را نمی‌خواهم اما بعضی وقت‌ها، طاقت‌اَم از این همه ظُلم سَر می‌رَوَد.

*شنبه‌روزی از ماهِ اُکتُبر کُمپانی از ترس بُحران صنعتی، کار را متوقف کرده. مصلحت نمی‌بیند مقدار زغال‌های انبارشده را اضافه کند. دنبال بهانه است که کارگران را اجباراً بیکار کند.
راسنورِ میخانه‌چی از اتی‌پن می‌پرسد:
-موجودی صندوق‌تان چقدر است؟
-سه هزار فرانک هم نمی‌شود. از همه بدتر این‌که کارفرما می‌خواهد اختیارِ صندوق را به‌دست بگیرد. این‌طور که معلوم است کارمان با کارفرما به جنگ وُ اعتصاب می‌کشد.
رو به سووارین می‌پرسد:
-خوب، تو چه می‌گوئی؟
-چی؟ اعتصاب؟ فایده‌ای ندارد. باید با منفجرکردنِ همین زندانی شروع کنید که بالاخره همه‌تان در آن دَفن می‌شوید.
چند روز بعد، گروه ماهو موقع دریافت مُزد متوجه می‌شوند دریافتی‌شان فقط ۱۳۵ فرانک است!
-ببخشید قربان، مطمئنید اشتباه نشده؟
-خِیر اشتباهی در کار نیست. حسابِ جریمه‌ها را دارید یا نه؟ جریمه برای چوب‌بندیِ معیوب.

*اتفاقی که در معدن مُدام جان آنها را تهدید می‌کند خطر ریزش است. خاک استقامتی ندارد و از فَرطِ رطوبت، شُل شده است. بالاخره اتفاقی که انتظارش را از خیلی وقت پیش کشیده‌اند رُخ می‌دهد.

-ریزش، ریزش...فرار کنید.

گرد وُ غُباری غلیظ دالان‌ها را پُر کرده. معدن‌چیان نیمکور وُ نیمخفه، سَراسیمه‌اَند. باید هیکل‌های دفن‌شده در زیر خاک را پیدا کنند. ژانلن به علت ریزش آوار، برای همیشه لَنگ شده!

*قسمت چهارم- دوشنبه ساعت ۴ صبح، اعتصاب شروع می‌شود. دانسِرت مباشر معدن ساعت ۵ صبح، مدیر معدن آقای *هِنبو* را پیدا کرده و به او خبر اعتصاب را می‌دهد.

-این هم نتیجه آزادی کارگران.

زنِ پیشخدمت نفس‌زنان می‌آید:

-آقا، آقا! آمَدَن، نمایندگانِ کارگران آمدن. یکی‌شان چاق است دوتای دیگر کوتاه هستند.

*چند نماینده‌ی کارگران مات وُ حِیران در سالنی بزرگ، خیره مانده‌اند به صندلی‌های بی‌دسته‌ی سبک لوئی پانزدهم، یک گنجه‌ی ایتالیائی قرن هفدهم، یک گنجه‌ی بزرگ پرتغالی مربوط به قرن‌ها پیش، رنگ‌های زرین و پارچه‌های ابریشمین. تَجَمُل و شکوه کلیسائی آنها را به اضطرابی احترام‌آمیز مُبتلا کرده. سرانجام آقای هِنبو وارد می‌شود.

-چه خبر شده!؟ یاغی شده‌اید؟ حرفِ حساب‌تان چیست؟

ماهو جلو می‌آید:

-جناب مدیر، از همین الان بهتر است بدانید که اعتصابِ ما، شورشِ یک عده اوباش نیست که بخواهند همه چیز را به‌هم بریزند. ما فقط از گرسنگی به‌جان آمده‌ایم. وضعِ تازه‌ی دستمُزدها ناعادلانه است.
-حرفِ همدیگر را باید بفهمیم یا نه؟ شنیده‌ام شما را به بین‌المللِ کارگری وارد کرده‌اند، درست است؟
اِتی‌پِن جواب می‌دهد:
-اشتباه به‌عرضِ جنابِ مدیر رسانده‌اند. حتا یک نفر از معدن‌چیانِ مونسو واردِ اتحادیه‌ی بین‌الملل نشده‌اند.
-ماجرای این صنوق تعاون چیست؟ نکند ذخیره‌ای‌ست برای روز مبادا؛ برای پرداختِ هزینه روزهای دعوا با کارفرما! به شما خیلی جِدی گوشزد می‌کنم که کمپانی باید بر این صندوق نظارت داشته باشد. فهمیدید؟

*پانزده روز از اعتصاب گذشته. تعداد کارگرانی که از چاه‌های معدن پائین می‌روند روزبه‌روز کمتر می‌شود. کارخانه گوئی مُرده است. توی خانه‌ی ماهو، رفت وُآمدی دائمی در جریان است، همیشه پُر از مردم است. اِتی‌پِن که دبیر جمعیت است ۳ هزار فرانکِ صندوقِ تعاون را بین خانواده‌های درمانده تقسیم می‌کند. حالا که رهبرِ بی‌چون وُ چرای کارگران است، مُشترکِ یک نشریه‌ی سوسیالیستیِ بلژیکی شده و شب‌ها کتاب می‌خوانَد. پلوشار پی‌درپی برای او نامه می‌نویسد. دوست دارد کنار اعتصابیون باشد تا انگیزه‌ی آنها برای ادامه اعتصاب را بالا ببرد.
یک‌شب اِتی‌پِن، حرف از جمهوری می‌زند و این‌که اگر جمهوری برقرار شود هیچ‌کس بدون نان نمی‌مانَد. زنِ ماهو با ناباوَری سَر تکان می‌دهد.

روزهای جمهوریِ ۱۸۴۸ را که خودش و شوهرش در سیه‌روزی زندگی می‌کردند از یاد نبُرده.

*کارگرانی که قبل از شروع اعتصاب، همیشه مَست بودند در ایام اعتصاب دور مشروب را خط کشیده‌اند. مِی‌خانه‌فروشی‌ها دیگر از جمعیّت پُر نیست. اتی‌ین دچار تشویش است. پلوشار خبر داده که چهارشنبه‌شب خواهد آمد اما هنوز اثری از او نیست. چه اتفاقی افتاده؟ نکند دستگیر شده؟ معلوم می‌شود که راسنورِ مِی‌فروش به پلوشار نامه نوشته و از او خواسته که نیایَد.

-تو این کار را کردی؟ تو...

-بله، من این کار را کردم چون برایم مثل روز روشن است که شما با این حرف‌های گُنده‌گُنده‌تان به هیچ جا نمی‌رسید. خاصیّت کارتان فقط این است که زندگی کارگران را از این که هست بدتر کنید.

همه در سالن ناشکیبا هستند. ناگهان پلوشار سرمی‌رسد. به‌راستی پلوشار است. اِتی‌ین از خوشحالی سَر از پا نمی‌شناسَد. راسنورِ می‌خانه‌چی پیشدستی می‌کند:

-طرفداران مقاومت خیال دارند با کدام منابع به مبارزه ادامه دهند؟

اعضای جلسه رای می‌دهند که از ادامه‌ی سخنرانی راسنور جلوگیری شود. پلوشار شروع می‌کند به سخنرانی. ابتدا از عظمت بین‌المللِ کارگری آغاز می‌کند و شرحِ هدفِ آن که آزادی کارگران است. در ادامه، وجود بین‌الملل را برای اعتصاب‌کنندگان نِعمتِ بزرگی می‌دانَد. حاضران حسابی برایَش دست می‌زنند. اِتی‌ین کارت‌های عضویت را توزیع می‌کند. پُلیس ناگهان سَرمی‌رسد. معدن‌چیان از راهِ آشپزخانه و انبار هیزم فرار می‌کنند.

*دو هفته‌ی دیگر هم می‌گُذَرَد. کوی‌های کارگری زیرِ بارِ بی‌چیزیِ روزاَفزون بِه‌اِحتِضار نزدیک می‌شوند. ۴ هزار فرانکی که اتحادیه از لندن فرستاده برای تامینِ سه روز نانِ کارگران هم کفایت نکرده. اِعانه‌ی ناچیزی که دریافت می‌شود به‌زحمت برای نگهداری خانواده‌های درمانده، کِفایَت می‌کند. بینِ همه شایع شده که اگر نمایندگان کارگران دوباره به ملاقات مدیر معدن بروند چه‌بَسا کُمپانی حاضر به سازش بشود. مُلاقات روز سه‌شنبه‌صُبح دست می‌دهد. این ملاقات سَردتَر از اوّلی است. ماهو ابتدا توضیح می‌دهد که رُفقاشان آنها را فرستاده‌اند که ببینند آقایان پیشنهادِ تازه‌ای دارند. آقای هِنبو می‌گوید:
-تا زمانی که معدن‌چیان روی شورشِ خود پافشاری کنند اوضاع ممکن نیست عوض شود.

*ژانلن که شکستگی پاهایش بَد جوش خورده، چالاکیِ جانورانِ موذی را دارد. شب‌ها وقتی هوا رو به تاریکی می‌رَوَد به‌اتفاق چند بچه دیگر، برای دزدی نقشه می‌کشند. حالا هم پُشتِ پَرچینی کمین کرده‌اند. ماهی‌ای را که از سَردرِ مغازه‌ای آویزان است می‌دزدند. صاحب‌مغازه دستپاچه بیرون می‌زَنَد. چیزی را در تاریکی تشخیص نمی‌دهد.
این چند اَلِف‌بچه دامنه شیطنت‌شان را روزبه‌روز گُسترش می‌دهند. همه‌ی سبزه‌زارها را زیر پا می‌گُذارند، هروقت غذائی ندارند علف‌ها را می‌جوند. کناره کانال‌ها، ماهی‌های ریز را خام‌خام می‌بلعند. در جنگل، شکم‌ها را تا خِرخِره از میوه‌های وحشی پُر می‌کنند. آنچه آنها را مثل بچه‌گُرگ می‌دَوانَد احتیاجِ روزافزون به دزدی است. ژانلِن همچنان فرماندهی عملیات را به-

عهده دارد. مزارعِ پیاز را غارت و باغ‌های میوه را تاراج می‌کنند. به بساطِ فروشندگان هم رحم نمی‌کنند.

*حدودِ ۳ هزار معدن‌چی در طبیعتِ جنگلیِ وسیعی دورِ هم جمع شده‌اند. محل تجمع‌شان در دیواری از درختانِ غان محصور است. اِتی‌پِن شروع می‌کند به سخنرانی:

-رُفقا، حالا که نمی‌گُذارند حرف‌مان را راحت بزنیم و مثل دزدها برایمان پلیس می‌فرستند چاره‌ای نداریم جُز این‌که در جنگل جمع شویم. اینجا کسی فریادمان را خفه نمی‌کند همانطور که مرغ‌های هوا و حیوانات روی زمین را نمی‌توانند خفه کنند.

سپس با ذکر ارقامی، خالی‌بودنِ صندوق تعاونی را یادآور می‌شود و عُذرِ بین‌المللِ کارگری را مُوَجَه می‌دانَد چون در میان مُشکلاتِ تَسخیرِ دنیا نتوانسته کمک بیشتری به اعتصابِ معدن‌چیان بکُنَد.

طوفانِ تایید وُ تصدیق وُ دست‌زدن از سوی جمعیّت... هوای یخزده بر گرمای خشم‌شان تاثیری ندارد. وجودشان را تبی‌سوزان مثل اُمیدِ نخستینِ مسیحیان به *عدالت موعود*، گرم می‌کند.

راسنورِ می‌خانه‌چی اجازه سخنرانی می‌گیرد. کارگران را به‌آرامش وُ اِعتدال دعوت می‌کند؛ باید صبر کرد تا تحول اجتماعی تحقق یابَد. امّا همه مسخره‌اش می‌کنند. مُشت‌مُشت خَزِ یخزده به سویَش پرتاب می‌شود.

اتی‌پن روبه جمعیت می‌پرسد:

آیا با ادامه اعتصاب موافقید؟

صدا از همه‌طرف:

-بله، موافقیم.

*قِسمَتِ پنجُم- ساعتِ ۴ صبح، *دِنولِن* که بخشی از روز را تَهِ معدن گُذرانده در خواب سنگینی خُروُپُف می‌کند. صدائی می‌شِنوَد. یکی از استادکارهایَش در باغ ایستاده:

-قُربان، نصفِ کارگرها دست از کار کشیده‌اَند، جلوی پائین‌رفتنِ بقیه را هم گرفته‌اَند.

-خیلی خوب، من حالا می‌آیم.

ضمن رفتن از میانِ کوچه‌باغ‌ها، در فکر ثروتِ به‌خطرافُتاده‌ی خود است.

*درمحدوده معدنِ آقای دِنولِن، ناگهان کسی فریاد می‌زنَد:

-کابل‌ها را دارند می‌بُرند. کابل‌ها را دارند قطع می‌کنند.

-چه کسی کابل‌ها را می‌بُرَد؟ مگر نمی‌دانند که کارگران تَهِ معدن‌اند؟

-معدن‌چیانِ مونسو کابل‌ها را می‌بُرند.

-همه بیرون. همه به‌طرف نردبان‌ها.

کارگران در بیرون رفتن از معدن، از یکدیگر پیشی می‌گیرند.

*اِتی‌ین در پاسخ به آقای دِنولِن که می‌پُرسد، چه می‌خواهید؟ جواب می‌دهد:

-مطمئن باشید قصدِ زیان رساندن به شما را نداریم ولی وقتی ما در اعتصابیم، کار در معدنِ شما هم باید مُتَوقِف بشود.

-اگر بخواهید جلوی کارِ کارگران مرا بگیرید اول باید از روی جنازه‌ی من رد شوید.

ژانلن این سو وُ آن سو می‌دود. شیرهای تخلیه‌ی بخار را باز می‌کند. غُرشِ رَعدآسای بُخار چنان شدید است که خون از گوش‌ها جاری می‌کند. تبِ

سوزانِ اِنتِقام به جانِ اعتصابیون افتاده؛ کابل‌ها را می‌بُرند، کوره‌ها را خاموش، شیرهای بخار را باز و دیگ‌ها را خالی می‌کنند.
اولین کارگرانی که از چاه معدن بیرون می‌آیند باید از وسط پانصد کارگرِ اعتصابی که دو صف موازی روبروی هم، تشکیل داده‌اند رَد شوند. معدن ظرف ۲ دقیقه خالی می‌شود. ژانلن بوقی پیدا کرده، در آن می‌دَمَد:
-پیش به‌سوی بقیه معادن. مرگ بر خائنان.

*جمعیت از میان مزارع چُغندر می‌گذرند. ژانلن پیشاپیشِ جمعیت می‌دود و با بوق‌اَش آهنگی وحشیانه می‌نوازَد. کسی فریاد می‌زند:
-نان، نان، نان
گرسنگی طی ۶ هفته اعتصاب، بیشتر و بیشتر شده است. اِتی‌ین به‌سختی تلاش می‌کند حس انتقام‌جوئی و تخریب‌گری را کم کند اما زورَش نمی‌رسد. به معدن تازه‌ای رسیده‌اند. اُستادکارِ پیری به اسم *باباکاندیو* جلوی جمعیّت سینه سِپَر می‌کند:
-به خداوندیِ خُدا اگر بگذارم یک قدمِ دیگر جلو بیائید. اگر نروید پیِ کارتان خودم را می‌اندازم توی چاه.
جمعیت عقب‌نشینی می‌کند:
-پیش به‌سوی معدن بعدی.
فریاد شکم‌های خالی بلندتر می‌شود. انتقام‌جوئی شکم‌ها را سیر نمی‌کند:
-نان، نان، نان

*آقای هِنبو پشت پنجره ایستاده که صدائی می‌شنود:
-نان، نان، نان

جمعیّت نزدیک می‌شود. زمین به‌لرزه می‌افتد. ژانلن پیشاپیشِ همه می‌دَوَد و در بوق خود می‌دَمَد. فریاد جمعیت در میان *سرود مارسی‌یز*:

-نان، نان، نان

آقای هِن‌بو توی دل می‌گوید:

-احمق‌ها، مگر من شکم‌اَم سیر است دلم خوش است؟

حاضر است همه چیزِ خود را بدهد درعوض بتواند فقط یک روز مانند پَست‌ترین کارگرِ زیردستِ خود خشن باشد؛ زنَش را که با *نگرل* روی هم ریخته، سیلی بِزَند و با زنِ همسایه کِیف کند.

*اِتی‌ِن در این فکر است که جمعیّتِ خشمگین را به سوی کدام طُعمه روانه کند که مُصیبَتِ کمتری بار بیایَد. دیگر هیچ‌کس از اتی‌ِن اطاعت نمی‌کند. خانم هِن‌بو و چند دوشیزه‌ی همراه او، در محاصره اعتصابیون افتاده‌اند. *سسیل* از ترس می‌لرزد. باباسگ‌جان که از تسلیمِ نیم‌قَرنه‌ی خود بیرون آمده انگشتان خود را دور گردن دختر می‌فِشارَد. ژانلن به زیردامنِ دختر خزیده تا پائین‌تنه‌ی او را تماشا کند. اتی‌ِن که از صحنه‌ی آزار وُ اذیت دختربچه مُنقلب شده برای این‌که دختر رها شود توجه جمعیت را پرت می‌کند:

-پیش به‌سوی دُکانِ مگرا.

سسیل رها می‌شود. جمعیت به دکان مگرا رسیده‌اند. مگرا از ترس روی بام رفته. روی سفال‌های بام به‌شکم خوابیده. ناگهان لیز می‌خورَد. سقوط می‌کند. سرش متلاشی می‌شود. چند نفر دور جنازه جمع می‌شوند. به‌یاد می‌آورند وقتی مگرا زنده بود بارها به زنانی که بابت خریدهای قِسطی، بدهکارِ مغازه او بودند تجاوز کرده بود پس مُجازاتش این است که دَستِ

خَرَش را بِبُرَند. شلوار جنازه را پائین می‌کشند. آلت‌تناسلی بُریده شده را روی چوب می‌کنند!

*قِسمَتِ ششم- دو هفته‌ی اولِ فوریه نیز می‌گُذَرَد. سرمای سخت، شب‌های زمستان را بَر بیچارگان درازتَر می‌کند. حالا مونسو به اشغال نظامیان درآمده. قوای مُسلح از معادن محافظت می‌کنند. اعتصاب هنوز ادامه دارد. کار در هیچجا شروع نشده. کُمپانی که در اثر توقف کار، زیان زیادی دیده قرار است از مرز بلژیک کارگر استخدام کند.

در این اَثنا که وحشت در همه‌جا وزیدن گرفته، اِتی‌ین در اعماق معدنی متروک، در مخفیگاه ژانلن، روز را شب می‌کند. در این سوراخ انواع جنس‌های دُزدی وجود دارد: انواع عَرَق، باقیمانده ماهی خشک و همه‌جور آذوقه! اِتی‌ین حالا با اجناس دزدی شکمَاَش را سیر می‌کند. ننگ دیگری او را عذاب می‌دهد؛ نوشیدن عرق درهیاهوی اعتصابات و حمله‌ور شدن با کارد به‌طرف *شاوال*. در لحظات مستی، *مرض موروثی در وجود او زنده شده؛ همان میراث اجدادی که مَستی را با جنون آدمکُشی همراه می‌کند*.

شکست اعتصابات به‌معنی پایان یافتنِ نقش اوست. رویاهایَش به بن‌بست رسیده‌اند. دوباره زندگی‌اَش باید به همان خشونتِ حیوانیِ کار در معدن محدود شود. در همه‌ی کوی‌های کارگری، کسی از سرنوشت اِتی‌ین خبری ندارد. شایعات اسرارآمیزی بین کارگران پخش شده: بعضی مُنتظرند که او با سپاهی فراوان و صندوقی پُر از گنج برگردد؛ همان انتظار مذهبیِ یک مُعجزه، همان انتظار تَحَقُق آرمان، همان برقراری عِدالتِ موعود!

*کار مِی‌فروشی‌ها هیچ‌وقت تا این حَد کساد نبوده! اتی‌پِن مخفیانه خودش را به مِی‌خانه رسانده:
-فردا در یکی از معادن، کار شروع می‌شود. کارگران بلژیکی رسیده‌اَند.
راسنور از اوضاع ناگوار *بین‌المللِ کارگری* می‌گوید؛ سرکرده‌گان مغرور و جاه‌طلب‌اَش به جان هم افتاده‌اند. آنارشیست‌ها در آن قدرت می‌گیرند. هدف اولیه بین‌الملل یعنی اصلاح وضع زحمتکشان، در میان کشمکش‌های درونی از یاد رفته است!

*یک‌شب اتی‌پِن با چشمان خود شاهد است که ژانلن همچون گربه‌ای وحشی، روی شانه‌های سربازی فرود می‌آیَد و چاقوئی در گلوی سرباز فرو می‌کند!
-تُخم‌جِن، چرا این‌کار را کردی؟
-نمی‌دانم. دلم خواست.
اتی‌پِن که از رشد گُنگِ انگیزه جنایت در اعماق مغز این کودک وحشت کرده او را با نوک‌پا از خود دور می‌کند.

*بابا*موک طویله‌دارِ معدن می‌گوید:
-اسب‌هایَش انقلاب سرشان نمی‌شود. گُرسنه هستند. یونجه می‌خواهند. از این گذشته، یکی از اسب‌ها مُرده!
کارگران با دُشنام‌های خشم‌آلود با اعتصاب‌شکنان روبرو می‌شوند:
-مرگ بر بیگانه! مرگ بر بلژیکی!
اتی‌پِن افسرده عقب می‌رود. تلاش نمی‌کند که دوستانش را بازدارد.

اعتصابیون رگباری از پاره‌آجر به‌طرف سربازها پرتاب می‌کنند. فرمانده دهان باز می‌کند تا فرمان آتش بدهد اما گلوله‌ها بی آنکه در انتظارِ فرمان بمانند شلیک می‌شوند. قلب ماهو را تیری سوراخ می‌کند. با صورت، در گودالی از آب سیاه می‌افتد.

*قِسمَتِ هفتم- صدای شلیک‌های مونسو به قلب پاریس می‌رسد. ۲۵ زخمی و ۱۴ کشته از جمله دو کودک و سه زن! گروهی از کارگران زندانی شده‌اند. امپراتوری فرانسه زخمی مُهلِک برداشته. آنچه بیش از همه مردم را به حِیرت انداخته، دیدنِ آگهی‌های زردرنگی است که به دیوارها چسبیده:
-اِی کارگران مونسو! همه معادن از صُبح دوشنبه دائر خواهند شد.
زن ماهو شاکی است. رو به اِتی‌ین می‌گوید:
-بعد از این‌که همه ما را به خاک سیاه نِشاندی حالا داری از برگشتن به معدن حرف می‌زنی؟
اِتی‌ین به راسنورِ می‌خانه‌چی پناه بُرده. پیشگوئی او در مورد حق‌ناشناسیِ توده‌ها را به یاد آورده است. صدای راسنور بلندتر از قبل:
-هرگز کاری با خشونت درست نشده است. دنیا را نمی‌توان یک‌روزه درست کرد. کسانی که به شما وعده می‌دهند که همه کارها را یک‌روزه درست می‌کنند یا مسخره‌اند یا بی‌شَرَف.
صدای اشتیاق‌آمیزِ کارگران بلند می‌شود:
-زنده‌باد راسنور، تنها غمخوارِ کارگران.

*اِتی‌پِن اکنون در مطالعات خود، به *داروین* رسیده است. تنازُعِ بقاء را به رنگ‌های انقلابی می‌آرایَد، فَربهان را طُعمه لاغران می‌کند، بورژوازی رنگ‌باخته را زیر چنگال توده‌ها می‌اندازد.
در صحنه‌ای، سووارین را می‌بینیم که مخفیانه درحالِ خرابکاری در یکی از معادن است.

*کارگران در ساعت ۴، از چاه معدن پائین می‌روند. اِتی‌پِن چراغَش را برمی‌دارَد و به‌اتفاقِ واگُن‌کِشِ خود به مَدخَلِ چاه می‌روند. آسانسور در دلِ ظُلمَت فرو می‌رود. ناگهان اتاقک به‌وضع هولناکی به‌دیواره‌ی چاه اِصابَت می‌کند. ناگهان زمین به‌شدت می‌لرزد. گوئی توپخانه‌ای سهمگین حمله‌وَر شده! اتاقک آسانسور در زیر آبشاری خروشان، پائین می‌رود. *سووارین* با حالتی آسوده به حاصل تخریب‌گری خود می‌اندیشد. هرجا که دینامیت باشد شهرها و انسان‌ها را باید نابود کرد.

*عملیاتِ نجاتِ کارگران، با هیجان و اِلتهاب در جریان است. سه روز است که عملیات تَجَسُس آغاز شده. هیچ‌یک از ۱۵ کارگرِ مدفون شاید زنده نباشند. شاید در آب غرق یا از گاز خفه شده باشند.
خانواده مدیران معدن به این فکر افتاده‌اند که بعد از مرگ *زاشاری* (یکی دیگر از اعضای خانواده ماهو)، حضوراً از این خانواده دِلجوئی کنند. برآن شده‌اند که به دیدن این خانواده بروند و با دادن صدقه‌ای، بُزرگی و سِخاوتِ خود را نشان بدهند. فقط *باباسگ‌جان* در خانه هست. پیرمرد از جای خود تکان نمی‌خورَد. حتا در مقابل نور ناگهانی که از در وارد می‌شود پِلکی نمی‌زَنَد. *سسیل* برای چند لحظه، کنارِ باباسگ‌جان تنها می‌مانَد. پدر و مادر

سسیل که از تَاخیرِ دخترشان تعجب کرده‌اند به خانه ماهو برمی‌گردند و با جنازه دخترشان روبرو می‌شوند. پیرمرد در حمله‌ای ناخودآگاه و آنی، *سسیل* را خفه کرده!

*اکنون آب تا شکمِ محبوسانِ تَهِ معدن بالا آمده. هوا در دالان‌ها خفه و فشرده است. کاترین و اتی‌ین با دیدن روشنائی چراغی، مبهوت می‌مانند. *شاوال* است. بین او و اتی‌ین درگیری پیش می‌آید. اتی‌ین دیوانه می‌شود. خون گلویَش را می‌فِشُرَد. احتیاج به کُشتن با قَهری مقاومت‌ناپذیر، بر او سُلطِه دارد. در زیر فشار این زخم موروثی، اختیار از دست می‌دهد. سنگی را با دودست بلند و بر سر شاوال می‌کوبد. شاوال با جمجمه‌ای شکافته بر زمین می‌افتد. اتی‌ین به جنازه نگاه می‌کند. دلَش از نشاطی به تپش اُفتاده. مَست نیست؛ مَستی کُهنه‌ی اجدادَش برای این قتل کفایَت کرده است. دچار شادی شده همان شادی حیوانی ناشی از مِیلی درونی که اِرضاء شده است.
سرانجام اتی‌ین از اعماق معدن، نجات پیدا می‌کند. همه او را می‌بینند که موهایَش یکسَر سفید شده. حِیران از جلوی این پیرمرد عقب می‌روند.

*شبی از شب‌های خُنکِ آوریل، اِتی‌ین بعد از ۶ هفته بستری‌شدن در بیمارستان، مرخص می‌شود. کُمپانی به او اطلاع داده که دیگر نمی‌تواند او را سَرِکار نگه دارد. *پلوشار* ضمن ارسال هزینه سفر، او را به پاریس نَزدِ خود دعوت کرده است و این به معنی تَحقُقِ رویای قدیمی اِتی‌ین است. در پس‌زمینه آواز یک کاکُلی، افکاری به سر او هجوم می‌آوَرَد:
طبق نظریه داروین آیا می‌شود گفت که تمام نظام دنیا جُز نبردی نیست که قَوی‌ها برای بقای نسل، ضَعیف‌ها را می‌بلعند؟ خوب اگر قرار بر این باشد

که طبقه‌ای بَلعیده شود چرا ملّت که زنده و جوشان است، اقلیّت استثمارگر را نَبَلعَد؟ اکنون خورشید آوریل در نهایت شکوهمندی، در وسط آسمانِ نیلگون می‌درخشَد. زندگی از خاکِ نان‌آوَر به بیرون می‌جوشَد.

رُمانِ «*زمین*» پانزدهمین اثر در زنجیره رُمان‌های ناتورالیستیِ *اِمیل زولا*، حتا اگر با هدفِ تَقَدُس‌زِدائی از روستا نوشته نشده باشد این تاثیر واقعی را دارد که فرضِ «روستائی ساده‌دل» را عمیقاً زیرِ سوال می‌بَرَد. رُمان *زمین* (که دو سال بعد از رُمانِ *ژرمینال*، در سال ۱۸۸۷ منتشر شد) قصد دارد نشان بدهد که انسان روستائی با حِرصِ جوشانِ مالکیّت بر زمین، جانوری موذی بیش نیست و تنها از راهِ اِرضای این حِرص، هَستی می‌یابَد.
ژان ماکار کاراکتر رُمان زمین (برادرِ *ژروز ماکار* در رمان *آسوموار*) از صحنه‌های هولناک جنگ به روستا پناه آورده اما روستائیان چنان بلائی به سرش می‌آورند که از روستا به جنگ پناه می‌بَرَد! در فضائی آلوده به حِقارت وُ پَستی، «*مَنِ حیوانی*» پیوسته در رُمانِ «زمین» ظاهر می‌شود:
ژان در حالی‌که پیشبَندِ کتانیِ آبی‌رنگِ بذرافشانی را به کمرش گِره زده سه‌قدم به سه‌قدم، یک مُشت گندم از داخلِ آن برمی‌دارد و روی خاکِ پَذیرا می‌پاشد. روی زمینِ آقای هوردِکِن کارگری می‌کند. دخترکی را می‌بیند که در یونجه‌زاری در پیِ گاوی به رنگ خُرمائی و سفید می‌دَوَد و تقلا می‌کند گاو را نگه دارد.
-ولش کن. گاو را وِل کن.
-کولیش می‌ایستی یا نه؟ جانورِ بَدجنس، گفتم بایست.

طنابِ کولیش دور مچ دخترک پیچیده شده. ژان به سرعت خودش را به حیوانِ رَمیده می‌رسانَد، او را مهار می‌کند و طناب را از دور مُچ دختر باز می‌کند.

-جائیت که نشکسته.

-چیزیم نشده. کولیش شرور نیست مُنتها چون احتیاج به جُفت‌گیری داره از امروز صُب بیچاره‌مون کرده. دارم می‌بَرَمِش *بردری* پیش یک گاو نَر.

-بردری؟ منم اونجا می‌رم. همرات می‌آم.

-من شمارو می‌شناسم. شما *سَرجوخِه* هستید. اوّل نجار بودید حالا کارگرِ آقای هوردکن هستید. منم *فِرانسواز* هستم.

ژان ماکار ۱۸ ماهِ قبل (پس از جنگ سولفه‌رینو) از ایتالیا به اینجا آمده.

*دو روستائی زن وُ شوهر، در دفترِ مَحضَردار آقای *بای‌هاش* مُنتظر نشسته‌اند. محضردار وارد می‌شود. او برادر زنِ آقای هوردِکِن است. نهار را امروز با آنها صَرف کرده. روبه زن (که اسمَش *فانی* است و دختر *بابافوان* است) می‌گویَد:

-پس بابافوان تصمیم گرفته ثروتَش را تقسیم کنه؟

دقایقی بعد دو پسرِ بابافوان یعنی *بوتو* (پسر کوچک‌تر) و *هیاسنت* (پسر بزرگ‌ترکه به عیسامسیح معروف است و همیشه مَست است) واردِ محضر می‌شوند. بابافوان و زنش *رُز* هم به جمع‌شان می‌پیوندند. محضردار روبه پیرمرد می‌گوید:

-بابافوان! به‌این‌ترتیب شما تصمیم گرفته‌اید حالا که زنده‌اید اموال‌تون‌رو بین دو پسر و یک دخترتون تقسیم کنید؟

-بله، خیلی فکر کردم. بالاخره باید به این کار تَن داد.

قرن‌هاست که خانواده فوان مانند گیاهان جان‌سخت و پایا در روستا روئیده و بزرگ شده‌اند. بابافوان با خواهرش روبرو می‌شود. خواهر که خبر تقسیم اموال را شنیده از دست برادرش کلافه و عصبانی است. داد می‌زند:
-بی‌شعور! بالاخره تصمیم گرفتی به‌خاطرِ این بچه‌های بی‌سر وُ پا، خودتو به خاکِ سیاه بِنشونی؟
-وقتی آدم نمی‌تونه کشت وُ کار کنه باید زمینو بین بچه‌هاش تقسیم کنه.
-گوشاتو وا کن ببین چی می‌گم؛ روزی که بچه‌هات از خونه بیرونِت کردن و توبره گدائی به دوش گرفتی مَبادا بیای درِ خونه منو بزنی!

*ماه‌ها بعد از تقسیم زمین، بابافوان و زنش خیلی غمگین‌اَند:
- صُب دیرتر ازخواب پامی‌شیم، تمومِ روز دست به سیاه و سفید نمی‌زنیم...
اما در زیرِ این شادمانیِ زورَکی، اتفاقات بدی درحالِ رُخ دادن است: سرخوردگی و بی‌حوصلگی عمیق و عذاب بیکارگی مثل خوره، روح این دو سالخورده را دارد می‌خورَد.
سِه‌ماه به سِه‌ماه، سرِ صلات‌ظُهر بچه‌ها می‌آیند که سهم بابافوان را از دَرآمدِ زمین پرداخت کنند. مُشتی پول روی میز می‌گذارند؛ همین و والسلام! اِنگار بزرگتری‌کوچکتری اصلاً نبوده وُ نیست.

*از یک‌سال پیش به این طرف که تقسیم اموال قطعی شده بابافوان یک‌کار بیشتر نداشته؛ برود و مزارع خودش را از سرِ حَسرَت ببیند و غصه بخورَد که چرا باید تنها دامادش سه‌ماه به سه‌ماه بیایَد و۵۰ فرانک جلوی دست پدرزَنَش بگذارَد؟ چرا پسر کوچک‌اَش بوتو پولی را که باید بدهد

همیشه با دیرکِرد پرداخت می‌کند؟ چرا پسر بزرگـتر(عیسامسیح)، خودش را به کوچه‌علی‌چپ زده اصلاً چیزی نمی‌دهد؟
-داروُنَدارَم را به اونا دادم حالا محلِ سَگ بِهِم نمی‌ذارَن!
دست‌هایَش رَمَقی ندارند. هرچه می‌کوشد اقتدارِ سابق‌اَش را به‌دست بیاوَرَد فایده‌ای ندارد.

*زیاد طول نمی‌کشد که روز مرگِ زنش برسَد. خاک روی تابوت می‌پاشد. تنها به‌خانه برمی‌گردد. لقمه‌ای نان وُ پنیر می‌خورَد. درخانه گشتی می‌زَنَد. نمی‌داند غم خود را چگونه از یاد ببَرَد. کاری ندارد جز این‌که از مزارعِ سابقِ خود دیدن کند و ببیند که آیا گندم می‌رویَد یا نه؟
یک‌سالِ آزگار از مرگ زنش گذشته. روز را شب می‌کند، شب را روز. همسایه‌ها مُدام او را سرپا می‌بینند با دست‌های لرزان. ساعت‌ها روبروی آخورهای کپک‌زده‌یِ اصطبل می‌ایستد، برمی‌گردد و دَمِ درِ انبارِ خالیِ غَله به چیزی زُل می‌زند. اِنگار خیالات دور وُ درازی او را در آنجا میخکوب کرده! گویا زمین او را صدا می‌زَنَد. با صدائی بلندتر از همیشه، زمین او را صدا می‌زَنَد! همسایه‌ها دوبار بابافوان را که با سَر توی بوته‌های کاهو افتاده، نجات می‌دهند. مردم روستا پیرمرد را در سَرگشتِگیِ و سرگردانیِ همیشگی می‌بینند. در رفت وُ آمدی بیخود مثلاً سَرِ خودش را گرم می‌کند. در مقابلِ تَلی از هیزم می‌ایستد. مثلاً می‌خواهد هیزم‌ها را ارّه کند امّا نیروئی ندارد. دلش گرفته است. در جاده تاریک، پایَش مُدام به سنگ‌ها گیر می‌کند. غمی جانکاه او را چون آدم مَستی کَژ وُ مَژ می‌کند. مثل گدای آواره‌ای در روستا سرگردان است!

*بعد از تحمل سختی زیاد، بالاخره ساکن خانه دخترش می‌شود. وسواس، سخت‌گیری و کنایه‌های دختر را نمی‌تواند تحمل کند. می‌رود خانه پسر کوچک‌اَش بوتو. حالا دیگر نان را از روی حساب به او می‌دهند. پولِ توتون‌اَش را به موقع نمی‌دهند. پیش پسر بزرگ عیسامسیح دردِدِل می‌کند. عیسامسیح پاپیش می‌گُذارَد که پدر را از دست آن پَست‌های رَذل نجات دهد. یک‌شب که با پسرکوچک دعوا کرده و دوقطره اشک روی گونه‌اَش جاری شده، بوتو را ترک می‌کند تا ساکن خانه پسربزرگ شود.

*کلافه وُ خسته است. به یاد خواهرش می‌افتد. دَرِ خانه‌ی خواهر را می‌زند:
-چَن‌بار بهت گفتم آدم باید خر وُ پفیوز باشد که از زمین خودش دِل بکنه؟ حالا که بچه‌های پست وُ رَذلِت تورو از خونه بیرون انداختن، مثل گدای آواره‌ای اومدی در خونه‌ی من؟ به‌جهنم! برو همون بیرون بمیر.
بعد از چند بار این خانه آن خانه‌کردن، بعد از این‌که پسر کوچک‌تر و زنش می‌فهمند که بابافوان سندی را از آنها پنهان کرده، با نقشه و تَرفندی او را دوباره به خانه خودشان راه می‌دهند. پیرمرد حالا دیگر تصمیم گرفته جلوی حِرص و خشونت پسرش بوتو بایستد. پایَش به همه دعواها کشیده می‌شود. به‌طور تصادفی، تنها شاهدِ قتل *فرانسواز* (زن *ژان ماکار*) بِه‌دستِ بوتو است. راز قتل را مخفیانه با ژان درمیان می‌گذارد. بوتو و زنش تصمیم می‌گیرند پیرمردِ فضول را سَربه‌نیست کنند. شبی در خواب، بالشی روی دهانش می‌گُذارند...

*ژان ماکار[1] بعد از مراسم دفن زنَش فرانسواز، درحالِ مرور اتفاقاتِ این چندسالی که در روستا گُذرانده، روزنامه‌ای را ورق می‌زند. خبری در باره شروع جنگ می‌خوانَد:

-می‌رم! می‌رَم می‌جنگم!

۱-اتفاقاتِ هولناکی که ژان ماکار را مُصَمَم به ترکِ روستا و رفتن به‌جنگ می‌کند خطِ داستانیِ مُفَصَلی در رُمانِ زمین دارد. اگر این خط داستانی را همزمان با ماجراهای بابافوان، روایت می‌کردم ضمن این‌که باعث اِعوِجاجِ گیج‌کننده‌ای می‌شد از حَد وُ مرز خلاصه‌نویسی هم تجاوز می‌کرد.

(۳)

نیچه را (و فلسفه‌اَش را) اگر بخواهیم در یک جمله خلاصه وُ فشرده کنیم: تلاشی شِگرف، مُستَمَر ، نَستوه و پُروُپیمان برای خَلقِ «مَنِ جِسّانی» است. او بارها بی‌اعتمادی فلاسفه نسبت به *حَواس* را سرزنش می‌کند چراکه آنان از این‌که توسط *حواس*‌شان فریفته شوند چنان هراس داشته‌اند که نَوای زندگی را نشنیده‌اند و موسیقی زندگی را اِنکار کرده‌اند[۱]. فلاسفه قدیمی افرادی بی‌دِل و بدون قلب بودند چون حواس خود را در سفره «*ایده*»ها قرار می‌دادند تا از حواس تغذیه کنند. کار فلسفه برای آنان نوعی خون‌آشامی بود؛ نمایشِ رنگ‌پریدگی و بی‌فروغی فزاینده و «*خالی از حِس کردن*»:

«آیا در اینجا و پشت صحنه‌ی نمایش، وجود خون‌آشامی را حس نمی‌کنید که *خَلاءِ احساس* به‌وجود می‌آوَرَد و در پایان چیزی جز اسکلت و صدای بِه-هَم‌خوردنِ استخوان‌ها باقی نمی‌گُذارَد»؟ *اسپینوزا* را بشنوید که چگونه با زبانی ساده و نَغز، فرمان به خاموشیِ احساس و عواطف در مقابل *اَمرِ شناخت*[۲] می‌دهد: «نخندید، گریه نکنید، بیزار نباشید بلکه بفهمید»!

۱-کتاب حکمت شادان- گُزین‌گویه ۳۷۲

۲-همان، گُزین‌گویه ۳۳۳

چرا نبایست مثل شخص *اپیکوری* از وجودِ فوق‌العاده حساسِ خود چنان دفاع کرد که از معرکه‌ی بی‌حسی و بی‌اعتنائیِ *رواقی* دور و دورتر شد؟[۳]
وقتی وظیفه *علم*[۴] این است که انسان را از شادی‌هایَش محروم کند و از او مجسمه‌ای بی‌احساس بسازد، وقتی وظیفه رِئالیست[۵] این است که انسان را در مقابل *شور و خیالپَردازی* زِره‌پوش کند آیا نباید بپذیریم که اولین و شاید تنها چیزی که می‌توانیم از زندگی و هستی دریافت کنیم *سطحی‌ترین، خارجی‌ترین* و *نمای ظاهریِ* آن است[۶]؟ و بالاخره نباید اعتراف کرد که این یونانی‌ها زیستن را ازاین‌رو می‌دانستند که عَزمِ دلیرانه‌ی در *سطح* ماندن را و ایمان به *اُلمپِ ظواهر* را در وجود خود قُوَت می‌بخشیدند[۷]؟
آنچه حاصلِ میدان‌داریِ *عقل* در فلسفه است وجود *بُت‌های مفهومی* است که برای مُحافظت از این بُت‌ها همیشه فریاد سرداده: مُراقب باشید که به دامِ حِس‌های فریبکار، این حس‌های بی‌همه‌چیز، این حِسانیّت که *جهان حقیقی* را از ما پنهان کرده است نیافتید[۸]!
سُقراط یک بَدفهمی بوده‌است؛ عقلانیّت به هر بهاء، زندگانیِ سردِ هوشیارانه، زندگانی بدون‌غریزه، زندگانی غریزه‌سِتیز نُسخه‌ی تباهی‌زدگی است.(به‌عکس) تا زمانی زندگی می‌بالَد که سعادت برابر باشد با غریزه[۹].

۳-کتاب حکمت شادان، گُزین‌گویه ۳۰۶
۴-همان، در باره هدف علم، گزین‌گویه ۱۲
۵-همان، خطاب به رئالیست، گزین‌گویه ۵۷
۶-همان، علم به‌عنوان پیشداوری، گزین‌گویه ۳۷۳
۷-همان، پیشگفتارِ چاپ دومِ نویسنده
۸-کتاب غروب بُت‌ها، عقل در فلسفه
۹-همان، مسئله سقراط

کم وُ بیش هرگونه اخلاقی که تاکنون به ما آموزانده‌اند و اَرج نهاده‌اند و اَندَرز گفته‌اند درست رویاروی غریزه‌های حیاتی ایستاده‌اند و گُستاخانه این غریزه‌ها را محکوم کرده‌اند. قِدیسی که خاطرِ خُدا از او خُرسند است یک *اَختِه‌ی آرمانی* است. آن‌جا که که مَلَکوتِ خدا آغاز می‌شود زندگی پایان می‌گیرد[۱۰].

برای آنکه غریزه‌های حیاتی دچار اَختِگی نشوند چه باید کرد؟ باید چون *دیونوسوس*[۱۱] با بالاترین *حِسانیّت* و برانگیختگی عاطفی همه‌ی وسائل بیانی خویش را به میدان آورد؛ درست مانند جنون‌زدگانی که به کمترین اشاره به هر نقشی درمی‌آیند. هیچ اِشارتی نیست که مردِ دیونوسوسی درنیابَد و هیچ اشاره عاطفی نیست که بر او پوشیده مانَد. غریزه‌ی دریافت و بوی‌بُردُن در او در عالی‌ترین پایه است، همچنان که از عالی‌ترین پایه‌ی هنرِ ارتباط نیز برخوردار است. او هر پوست وُ عاطفه‌ای را به‌خود می‌پذیرد و پیوسته خود را دگرگون می‌کند[۱۲].

کار موجود خردمند چیست؟ او نباید به خود اجازه دهد که اِدراکات و *دریافت‌های شهودیِ* ناگهانی او را چنان هیجان‌زده کنند که از اندیشیدن بازبِمانَد! بنابراین باید ادراکات ناگهانی را (حِسانیّت و ارابه زندگی را) به مَفاهیمِ بی‌رَمَق ببندد[۱۳]!

آنجا که *مرد شهود* برای‌نمونه در یونان باستان، سلاح خویش را مُقتدرانه و

۱۰-کتاب غروب بُت‌ها، اخلاق همچون ضدِ طبیعت

۱۱-دیونوسوس در یونان باستان خدای باروَری، شراب، شور وُ سرمستی

۱۲-همان، پویندگی‌های مرد نابِهنگام

۱۳-کتاب زایش تراژدی، جُستار حقیقت و دروغ به تعبیری غیراخلاقی

ظَفَرمَندانه‌تر از هَماوَرد خویش (یعنی *مرد خِرَد*) به اهتزاز درمی‌آوَرَد *هنر* می‌توانَد فرمانروائی خود را در قلمرو زندگی بگُستراند[۱۴].

برخلاف *هابز*(Thomas Hobbes)، آن فیلسوفی که یک انگلیسی واقعی بود و کوشید *خنده* را در میان همه‌ی مغزهای اندیشه‌وَرز بَدنام کُنَد و فرمان داد: «خنده از ضعفِ طبعِ‌بشری است و هر مغز اندیشه‌وَرز می‌کوشد از آن بگذَرَد»، می‌خواهم شما را کنار *دیونوسوس* قرار دهم که می‌دانست چگونه به شیوه‌ای تازه و *اَبَرانسانی* بخندد[۱۵]؛ آن خدای وسوسه‌گر، آن نِی‌نوازِ ساحرِ مادرزاد که روان‌های زُمُخت را صیقل می‌زند و او کسی کمتر از دیونوسوس نیست؛ آن خدای پُرابهامِ وسوسه‌گری[۱۶].

آرمان زُهد چیست؟ آن نگره‌یِ فیلسوفانه که دنیا را به هیچ می‌گیرد و دشمن زندگی‌ست و ناباور به حس‌ها و فارغ از *حِسانیّت*[۱۷]! ما مردمان مُدِرن میراث‌بَرانِ نَفس‌کُشیِ هزاره‌ها و آری‌گوی به هر آنچه حِس‌سِتیز است وَ غریزه‌سِتیز وُ طبیعت‌سِتیز وُ حیوان‌سِتیز است، کوتاه: تمامی آرمان‌های دشمن زندگی[۱۸]! از نظر فیزیولوژی نیز علم بر همان زمینه‌ای قرار دارد که آرمان زُهد؛ هم اینجا و هم‌آنجا می‌توان گونه‌ای *بی‌نوائیِ زندگی* را پیش-اِنگاری کرد: به‌سردی گرائیدنِ عاطفه‌ها، کُند شدنِ آهنگ زندگی، نشستنِ جَدَل‌منطقی به جای غریزه، عبوسی نقش‌خورده بر چهره و حرکات[۱۹].

۱۴-کتاب زایش تراژدی، جُستار در باره حقیقت و دروغ به تعبیری غیراخلاقی

۱۵-کتاب فراسوی نیک و بد، گزین‌گویه ۲۹۴

۱۶-همان، گزین‌گویه ۲۹۵

۱۷-کتاب تبارشناسی اخلاق، جستار سوم، معنای آرمان زُهد چیست؟

۱۸-همان، جستار دوم، بند ۲۴

۱۹-همان، جُستار سوم، بند ۲۵

«زمانِ بازیافته»[۲۰] به‌زَعم نویسنده آن: هَمدَستیِ *رستاخیزهای حافظه* برای نجات *احساس‌های واقعی*مان زیر تَلِ تعبیرهای قراردادی و دقیقاً عکسِ کاری است که خودسِتائی، عقل و عادت در دقیقه به دقیقه‌ی زمانی که دور از خویشتن زندگی می‌کنیم در درون ما انجام می‌دهند.

تنها همین هَمدَستی رَستاخیزانِه است که زندگی ما را برای دیگران بیان می‌کند و به خودمان هم نشان می‌دهد؛ زندگی و ظاهری که از آن مشاهده می‌شود را ترجمه می‌کند و اغلب وارونه می‌خوانَد و با زحمتِ بسیار، رمزگُشائی می‌کند. و بدون شَک بازآفرینیِ زندگی واقعی یعنی دوباره *جوان‌کردنِ حس‌ها* و برداشت‌ها، وسوسه بزرگی است؛ شهامتی از همه نوع می‌طَلَبَد.

هنر و سَبکِ هنری شیوه‌ی متفاوتِ ظاهر شدنِ جهان بر هریک از ماست، تفاوتی که اگر هنر نبود «راز ابدیِ» هر کسی باقی می‌ماند. به یاریِ هنر، به‌جای آنکه فقط یک جهان، جهانِ شخصیِ خودمان را ببینیم، جهان‌هایی بسیار می‌بینیم. بدون هنر، چونان بی‌چشمداشت‌ترین نظاره‌گر طبیعت، جامعه و عشق وقتی‌که با احساسی دوگانه که نیمی از آن در شیئی جای دارد و نیمِ دیگرش در درونِ ما، آنگاه که در مقابل وسوسه ندای بیرونی و درونی قرار می‌گیریم به‌راحتی از آن نیمه درونی یعنی همانی که باید پایبَندَش باشیم غافل می‌شویم و فقط نیمه‌ی دیگر، آن نیمه که در شیئی جای دارد را به حساب می‌آوریم زیرا بیرونی است و نمی‌توان در آن عمیق شد و برای‌مان هیچ زحمتی ندارد!

آنچه واقعیت می‌نامیم عبارت از نوعی رابطه میان حس‌ها و خاطراتی است

۲۰-جلدِ هفتمِ یا همان جلدِ آخرِ رُمان در جستجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست

که همزمان در بَرِمان می‌گیرند. نِگرِش ساده‌ی سینمائی، نگرش ساده‌ی رِئالیستی، *رابطه میان حس‌ها و خاطرات* را حذف می‌کند. این نگرش مُدعیِ محدود کردن خود به حقیقت است اما از حقیقت بیشتر فاصله می‌گیرد. می‌توان در توصیف مکانی، از بی‌نهایت اشیائی یک به یک نام بُرد که در آن مکان یافت می‌شوند اما حقیقت فقط در لحظه‌ای آغاز می‌شود که نویسنده دو شیئی متفاوت را بگیرد، یا حتا با مرتبط کردنِ کیفیتی مُشترک در دو حس، جُوهر مشترک‌شان را استخراج کند و به هم بپیوندد تا در اِستعاره‌ای از قِید ضرورت‌های زمان آزادشان کند.

تصویری که زندگی به ما ارائه می‌کند در واقع در آن زمان، ما را دَستخوشِ *حس‌هائی چندگانه* و متفاوت می‌کند. مثلاً نگاه به عنوان کتابی که پیش‌تر خوانده‌ایم پرتوهای مهتابِ شبِ تابستانیِ دوردَستی را چون تاروُپودی با حروف عنوان کتاب آمیخته است. مزه‌ی شیرقهوه‌ی بامدادی اُمیدِ گُنگ هوای خوشی را همراه می‌آوَرَد که در گذشته اغلب، زمانی که در فنجان چینیِ سفیدی شیرقهوه می‌خوردیم، زمانی که روز هنوز دست‌نخورده و کامل بود، در روشنائی گُنگِ دَمِ صبح، به ما لبخند می‌زد.

یک‌ساعت فقط یک ساعتِ تنها نیست؛ تُنگی پُر از عطر وُ آوا وُ قصد وُ هواست. کشف کردنِ محتویاتِ این تُنگ زمانی ممکن می‌شود که حیطه *حساسیّت فرد را به عنوان تنها واقعیّتِ موجود به رسمیت بشناسیم* (و) آنگاه با رستاخیزهائی مواجه می‌شویم: فلان نام که زمانی در کتابی خوانده‌ایم در لابه‌لای هجاهایَش، باد تند و خورشید درخشانِ زمانی را حفظ کرده است که آن را می‌خوانده‌ایم. در کوچک‌ترین احساسِ ناشی از ساده‌ترین خوراکی‌ها (مثلاً بوی قهوه یا شیر) امید گُنگ روز خوشی را بازمی‌یابیم که اغلب به روی‌مان می‌خندد. پرتوی از آفتاب تُنگی پُر از عطر وُ آواست، پُر

از لحظه‌هاست از حال وُ هواهای گونه‌گون. کشف این گوناگونی لحظه‌ها و *گوناگونی حس‌ها*، از ادبیاتی برنمی‌آیَد که صرفاً به «توصیف چیزها» بَسَندِه می‌کند و فقط طرح مختصر و فقیرانه‌ای از خطها و سطح‌های‌شان را می‌نمایانَد. کشف این گوناگونی حس‌ها و لحظه‌ها از یک رئالیست برنمی‌آیَد زیرا او در عینِ اینکه ادعا می‌کند بیشتر از همه واقع‌گراست بیشتر از همه از واقعیت دور است زیرا هر گونه رابطه‌ی «مَنِ کنونی» را با گذشته و آینده قطع می‌کند. هنر واقعی اگر نخواهد (مثل رئالیسم) فقیر و غمین‌مان کند باید رابطه‌ی منِ کنونی را با فعال کردنِ رستاخیزهای خاطره، به گذشته و آینده وصل کند.

همه آن *تداعی*‌ها از نوع صدای چنگال، طعم کلوچه مادلن، طنین ناقوس‌خانه‌ها و عطر علف‌های وحشی نقش‌هائی پُرشاخ وُ برگ و درهم‌پیچیده وُ ناخوانده از *حس‌هائی چندگانه* پدید می‌آوَرَند. هر حسی که طعم کلوچه مادلن تداعی می‌کند مَحَکِ حقیقت گذشته‌ای است که این حس زنده می‌کند و تصویرهائی به ذهن می‌آوَرَد که نسیمِ *واقعیّت بازیافته* را در تو می‌وَزانَد. این حس همچنین مَحَک حقیقتِ همه‌ی تابلوهای بَرساخته از *احساس‌های همزَمانی* است که او به دنبال خود می‌آوَرَد. چه در مورد احساسی مانند آنی که با دیدن ناقوس‌خانه‌ای به من دست می‌دهد، چه در مورد یادآوری‌های ناشی از پستی وُ بلندی سنگفرشِ زیرِ پایَم یا طعم کلوچه مادلن، باید بکوشم تا آنچه را حس کرده‌ام از تاریکی بیرون بکشم و تنها وسیله ممکن برای از تاریکی بیرون کشیدنِ *تداعی‌های حسی*، چه می‌توانَد باشد جُز هنر؟

وقتی که «مَنِ تداعی خاطره» را با یادآوری‌های غیرارادی بیدار می‌کنی وقتی احساس‌های همزمان را در بازتاب روشنائی «مَنِ درون‌کاوی حسی»، یک‌یک رمزگُشائی می‌کنی دیگر برای تو سرزمین‌ها آنی نیستند که نام‌شان

برای تو تصویر می‌کند. تنها راهِ برخورداری از حس‌هائی که می‌کوشی ماندگارشان کنی این است که بکوشی در جائی که هستند یعنی در درون خودت، بهتر بشناسی و تا ژرفاهایشان را هم روشن کنی. اما چگونه؟ به چه وسیله‌ای؟ در کدام لحظه؟ درست در لحظه‌ای که طعم کلوچه مادلن، همه حس‌هائی را که در آن لحظه به تو می‌دهد در همه جهت‌ها و بُعدها می‌گُسترانَد و دنیای تمناهائی را که فقط ذهن می‌بیند به همه آنچه چشمان تو می‌بیند پیوند می‌زَنَد.

رستاخیزهای گذشته در همان ثانیه‌ای که طول می‌کشند چنان کامل‌اَند که فقط چشمان‌مان را به ندیدن اتاقی که در آنیم و دیدن راه‌آهن و ردیف درختان یا مَدّ دریا مجبور نمی‌کنند بلکه بینی را نیز به فروبُردنِ هوای مکان‌های دوردَست و همه‌ی وجودمان را به این باور مجبور می‌کنند که آن مکان‌ها دورهمان کرده‌اند. بدین‌سان موجودی که چندبار در درون است زنده می‌شود، چیزی را می‌چشد که شاید تکه‌هائی از زندگی است که از دست زمان بیرون کشیده شده است.

همین که صِدا یا بوئی را که در گذشته شنیده‌ای دوباره در آنِ واحد در حال وُ گذشته بشنوی (صدا و بوئی که واقعی است اما فِعلی نیست، آرمانی است اما انتزاعی نیست) مَنِ واقعیِ آدم که گاهی از مدت‌ها پیش مُرده به‌نظر می‌آمد اما یِکسَره نمُرده بود بیدار می‌شود و با دریافت مائده ملکوتی که برایَش آورده شده جان می‌گیرد.

یک دقیقه‌ی آزاد شده از بندِ زمان، *انسانِ آزاد شده از بندِ زمان* را در درون‌مان بازمی‌آفرینَد تا آن دقیقه را حس کند. اِنگار حِسی که روزی در گذشته موقعِ پاگذاشتن بر دو سنگ پست وُ بلندِ کفِ تَعمیدخانه به تو دست داد همراه با همه حس‌های دیگری که در آن روز به این حس پیوسته بودند

آن را به تو پَس می‌دهند؛ حس‌هائی که در سلسله‌ی روزهای فراموش‌شده همه به‌حالِ انتظار باقی مانده‌اند تا اتفاقی ناگهانی به‌شتاب بیرون‌شان بیاوَرَد (و) رُخ دادنِ این اتفاق نه‌فقط رهائیِ «مَنِ حِسّانی» بلکه زایش یک رستاخیز حافظه، زایش گذشته و حال در دل هم در قالب یک سبک هنری، در رَوَندِ یک درون‌کاویِ ژَرف‌کاوانِه است. [۲۱]

رُمان «زوربای یونانی» در بندر پیره (Piraeus) در سپیده‌ای که در حالِ بَرآمدن است و قهوه‌خانه‌ی کوچکی که شَنَکِ امواج به آن می‌رسد آغاز می‌شود. هوای قهوه‌خانه بوی نَفَس آدمیزاد و جوشانده «مریم‌گُلی» می‌دهد. باران می‌بارد. دریا مُتَلاطِم است. ماهیگیرانِ چَپیده در قهوه‌خانه مُنتظرِ پایانِ توفان‌اَند. راویِ داستان در گوشه‌ای نشسته و صحنه‌ی وِداعی را به یاد می‌آوَرَد: «یادم می‌آید که آن روز صبح هم باران می‌بارید و هوا سرد بود. وای که جدائیِ تدریجی یاران چه تلخ است»! در حالی که کشتی برای بار سوّم سوت می‌زند دستی به‌سوی راوی دراز می‌شود و به او می‌گوید: «خداحافظ موشِ کاغذخوار»! راوی دچار خشمی آمیخته به شرم می‌شود. انگار تمام بُغض وُ نفرت‌اَش نسبت به عمری که سَرکرده در عبارت موشِ کاغذخوار تَجَسُم یافته است: «مَنی که تا به آن اندازه زندگی را دوست داشتم چگونه راضی شده بودم که آن‌همه مدت خویشتن را در چنان توده دَرهَمی از کتاب و کاغذ غرق کنم»؟

۲۱- آنچه در این جُستار آمده به جای این‌که دقیقاً کُپی برابر با اصل بَنابَرنقل‌قول‌های مُستقیم از رُمان «زمانِ بازیافتِه» (آخرین جلدِ «درجستجوی زمان از دست‌رفته») باشد اغلب بَرداشتی نَقل بِه‌مَضمون از صفحات ۱۹۲ تا ۲۳۸ «زمان بازیافته» است.

راوی عَزم را جَزم کرده که کاغذبازی را رها کند و به زندگی وُ کار وُ فعالیّت رو بیاوَرَد. بیزار است از این‌که یک موشِ نِکبَتی همراهِ اسم‌اَش شده است. معدنی متروک در نقطه‌ای از ساحل کِرِت (Crete) اجاره می‌کند و اینَک می‌رود که در آنجا با مردمی ساده، دور از جنس کاغذخواران، زندگی کند. با خود قرار گذاشته در سفر جدید و در زندگی جدید، بدون آن موشِ کاغذخوار روز را به شب برسانَد اما دست‌نوشته‌های «بودا» و عُصاره تعالیم او یعنی «نیروانا» که فرونشاندن لَهیبِ نیازهای جِسمانی و خاموش کردنِ نَفس اَمارّه است را با خود می‌بَرَد.

برای اداره کردنِ معدن، سَرکارگری به اسم «زوربا» استخدام می‌کند: «فهمیدم این زوربا همان آدمی است که من مدتها دنبالَش می‌گشتم. مردی بود دل‌زنده، با دهانی گُشاد و دَلِه و روحی سرکش که هنوز پیوَندَش با مادر طبیعت قطع نشده بود». با کمک زوربا می‌خواهد از لذتی که مدتهاست آرزوی آن را به دل دارد یعنی زندگی‌کردن نَه با کلمات بلکه با آدم‌های زنده برخوردار شود. زوربا همان آدمی است که راوی را می‌تواند به آرزویَش برسانَد چون مثل مار تمامِ بدنَش با زمین تماس دارد. به‌خاطرِ همین است که وحشیانِ آفریقا مار را می‌پرستند چون با تمام بدنَش که با زمین تماس دارد اَسرارِ جهان را می‌فهمد. با شکم خود، با دُم خود و با سر خود مادر طبیعت و اَسرار آن را لمس می‌کند و با آن درمی‌آمیزد و یکی می‌شود. زوربا مثل همان مار است اما ما مَردُمِ درس‌خوانده مثل پرنده‌ی آسمان هستیم.

با دو تیپ متضاد روبروئیم. این تضاد را زوربا بَر سَرِ سُفره‌ی شامی بَرمَلا می‌کند: «به من بگو با غذائی که می‌خوری چه می‌کنی تا بگویم کیستی! کسانی هستند که آنچه می‌خورند را تبدیل به چربی وُ کثافت می‌کنند، بعضی

آن را به کار وُ شور وُ نشاط و بقیه آن را به‌قراری که شنیده‌ام به خُدا تبدیل می‌کنند. بنابراین سه‌نوع آدم وجود دارد. من وسطِ این دو قرار گرفته‌ام یعنی آنچه می‌خورم به کار و شور و نشاط تبدیل می‌کنم». در اینجا تَلویحاً می‌فهمیم که راوی داستان آنچه را که می‌خورد و می‌نوشد تبدیل به تعالیم بودا برای رسیدن به کمال نیروانا یعنی کشتن حِسانیّت جسمانی و غریزی می‌کند و زوربا در نقطه مقابل، به فربه‌کردنِ آن مَنِ حِسّانی و جسمانی (یعنی فربه‌کردنِ مَنِ شور وُ مَستی)!

راوی در فَرازی از رُمان، در مقابل سرزندگی زوربا با خودش می‌گوید: «کاش می‌توانستم اِسفَنجی بردارم و همه‌ی آن چیزهائی را که خوانده وُ دیده وُ شنیده بودم بِشویَم و خود را پاک کنم، سپس به مکتبِ زوربا درآیَم و شروع به آموختنِ الفبای بزرگ و راستین بکنم. در آن صورت راهی که در پیش می‌گرفتم چقدر فرق می‌داشت؛ آن‌وقت هر پنج حِس‌اَم و تمام جِسم‌اَم را به‌کار می‌انداختم تا لذت ببرند و چیز بفهمند».

راوی بارها با کشف «مَنِ بَدَوی» (آن مَنِ وحشی) در زوربا دچار حیرت می‌شود: «زوربا روبه‌روی من نشست. سنتورَش را روی زانو گذاشت. شروع به نواختن کرد. کم‌کم نِشاط وحشیانه‌ای بر او چیره شد. آهنگ‌های مَقدونی، تصنیف‌های عامیانه‌ی محلی و فریادهای وحشیانه‌ای بود که سَرمی‌داد. حنجره‌ی آدمی به ماقبل تاریخ برگشته بود؛ به زمان‌هائی که *فریاد* ترکیبی عالی از همه‌ی آن چیزهائی بود که ما امروز موسیقی وُ شعر وُ فکر می‌نامیم. فریادهای زوربا از اعماق درونَش بیرون می‌زد و همه‌ی آن قِشرِ نازک را که ما *تمدُن* می‌نامیم ازهم می‌شکافت و به آن جانور درنده‌ی اَبَدی، به آن خُدای پشمالو، به آن گوریلِ هولناک راه می‌داد که بیرون بپَرَد»!

اندک‌اندک راوی در این گوشه پرت از ساحل کِرِت، با شادی‌ها و لذت‌های بسیار آشنا می‌شود. زندگی با زوربا دل او را فراخ کرده است: «زوربا با غَریزه‌ی خلل‌ناپذیرِ خود و با نگاه بَدَوی چون نگاه عقاب‌اَش، از کوره‌راههای مُطمئن میان‌بُر می‌زد و بی‌آنکه از نَفَس بیافتد به اوج تلاش و حتا به آن‌سوتَر از تلاش می‌رسید»!

یقینی بَدَوی، عمیق‌تر از عقل و کاملاً حیوانی، درست نظیر همان یقینی که گوسفندها و موش‌ها پیش از وقوع زلزله در خود حس می‌کنند در راوی بیدار می‌شود؛ روح آدم‌های نخستین، یک من بَدَوی، بدون دخالتِ تحریف‌کننده‌ی عقل در او بیدار می‌شود. اگر *رستاخیز* (تا آن زمان) برای او به معنای رسیدن به کمال نیروانا در سایه خاموش کردن مَنِ حِسّانی وُ جِسمانی وُ غَریزی بود حالا معنای تازه *رستاخیز* از زبان زوربا، با معنای گذشته‌ی آن باید مُچ بیاندازند: «رستاخیزِ مَسیح اگر برای ما نوید بازیافتنِ جوانی وُ نشاط نباشد و پیرزنی عشوه‌گر را به ۲۰ ساله‌گی بازنَگردانَد به چه درد می‌خورَد؟ آدم شکم خود را همین‌طور از غذای لذیذ پُر می‌کند ولی همه‌ی آن غذاها به کثافت تبدیل نمی‌شوند؛ از آن چیزَکی می‌مانَد که هَدَر نمی‌رود و تبدیل به خُلق خوش وُ رقص و آواز می‌شود و همین چیز اندک است که من آن را *رستاخیز* می‌نامَم»!

قلب راوی از یک‌طرف تحت‌تاثیرِ *دیونیزوس* خدای شراب و سرمستی، تحت تاثیر زوربا که تَجَسُمی از این اسطوره است لبریز از سعادت است و از طرف دیگر، در لحظه روبرو شدن با زیباترین بیوه‌زن آن روستای کِرِت، هراسان روی زمین می‌نشیند. دعای دفع *مارا* (شیطان وسوسه‌گر در مذهب بودائی) را پاکنِویس و زیرِ لب زمزمه می‌کند. باید این هوس، این حیوان درنده را از خود دور کند: «چنان‌که وحشیان در غارهای خود

تصویر جانوران درنده‌ای را که گرسنه به دور وُ بَرِشان پرسه می‌زدند با سنگی نوک‌تیز می‌کندند و یا به رنگ‌های سرخ وُ سفید نقاشی می‌کردند. آن وحشیان نیز می‌کوشیدند تا با کندن یا با کشیدن نقش جانوران، آنها را به روی سنگ ثابت کنند چه اگر چنین نمی‌کردند آن جانوران به روی ایشان می‌پریدند»!

اما بالاخره آن *هوس دیونیزوسی*، آن *غریزه زوربائی*، آن *حِسانیّتِ* رنگ‌وُ جَلا گرفته از *غَرایز بَدَوی*، غلبه می‌کند: «جلوی باغ بیوه‌زن بودم. زیر درخت نارنج، زنی با پستان‌های برجسته ایستاده بود. آواز می‌خواند و شاخه‌های گُلدار را می‌بُرید. در تاریک وُ روشن غروب سینه‌ی نیمه‌لُخت او را می‌دیدم که برق می‌زد...»!

(۴)

آنچه در سه فصل گذشته (به‌طور موجز) آمد می‌توانَد مَبنائی اصولی باشد برای تعریف «مَنِ رِئال» در قیاسی *سَلبی* با مَن‌هائی که اوصاف‌شان در فصول یادشده بَررِسی شد: منِ رِئال در آن‌چه نیست (و نمی‌تواند باشد) مَنی‌ست که منِ وِجدانی نیست، منِ حِیوانی نیست و منِ حِسّانی نیست. پرسش (امّا) این است که منِ رِئال چیست؟ و یا: بر مَبنائی *اِثباتی*، چه هست منِ رِئال؟ برای پاسخ به پرسش اخیر، داستان «کوپن تقلبی» را که داستانی بلند از تولستوی است در صفحات بعد بازخوانی می‌کنیم:

رئیس یک اداره‌ی دولتی، مردی با صداقتِ فِسادناپذیر و مغرور از این صداقت، با اوقاتی تلخ از دفترش به خانه برگشته، بِکراست روانه اتاق مطالعه می‌شود. پسر ۱۵ ساله‌اش میتیا (Mitya) هم در اتاق مطالعه است. آمده که پول ماهیانه‌اَش را که ۳ روبل است بگیرد اما این‌بار درخواست پول بیشتری می‌کند:

-۳ روبل از دوستم قرض کرده‌ام. قول داده‌ام که آن را برمی‌گردانَم.

- اگر بخواهی همینطور وِلخَرجی کنی کلاهبردار می‌شوی.

میتیا هرچه اصرار می‌کند فایده‌ای ندارد. در آخر به پدر می‌گوید:

-پَس هَمانی می‌شوم که می‌گوئید؛ می‌روم کلاهبردار می‌شوم!

-گورَت را زودتر گُم کن. تنبلِ بی‌مصرف!

میتیا با نومیدی کُت‌اَش را می‌پوشد. راهیِ دیدنِ دوست‌اَش ماخین می‌شود. برای حلِ مشکل، به توافق می‌رسند:

-کوپن[1] ۲/۵ روبلی را خیلی راحت می‌شود ۱۲/۵ روبل کرد؛ فقط یک ۱ باید جلوی ۲/۵ گذاشت.

تصمیم می‌گیرد کوپن را دستکاری کند.

همانی می‌شوم که بابا همیشه تکرار می‌کند:آخرش کلاهبردار می‌شوی!

به‌همراهِ ماخین به فروشگاه لوازم عکاسی می‌روند. قابِ عکسی می‌خرند. کوپن ۱۲/۵ روبلی را به زن فروشنده می‌دهند و بقیه پول را یعنی یک اسکناس ۱۰ روبلی و چند پولِ خُرد پس می‌گیرند. بعد از مدت کوتاهی، صاحبِ فروشگاه متوجه کوپن تقلبی می‌شود. بعد از دعوای حسابی با زنش، از یک موژیکِ فقیر به نام میرونوف (Mironov) مقدار زیادی هیزم می‌خَرَد و کوپن تقلبی را به دهقان فقیر می‌اندازد! میرونوف به میخانه محل می‌رود. کوپن را به صاحب میخانه می‌دهد که نَقدَش کند:

-توی این کوپن دست بُرده‌اند؛ مُعتبر نیست.

-خیلی هم معتبر است. یک حضرتِ آقا این را به من داد.

پلیس سَر می‌رسد. میرونوف را به کلانتری می‌بَرَد. شب را با مست‌ها و جیب‌بُرها در یک سلول می‌گُذَرانَد. روز بعد رئیس‌پلیس حرف‌های میرونوف و ماجرای فروش هیزم به مدیر عکاسی را می‌شنود. او را با ماموری به درِ مغازه‌ی عکاسی می‌فرستد.

۱- Coupon سَند بهادارِ حکومت تزاری روسیه که به‌صورت دفترچه‌ای بود و برگ‌های آن جدا می‌شد. این برگ‌ها کاربُردِ پول را داشت.

عکاس با دیدن دهقان فقیر، همه‌چیز را اِنکار می‌کند:
-من در عمرم این مرد را ندیده‌ام. شاید زنم دیروز هیزم خریده باشد. یک‌لحظه صبر کنید از سِرایدار بپرسم.
عکاس یواشکی یک اسکناس ۵ روبلی کف دستِ سرایدار که اسمَش *واسیلی* است می‌گُذارَد و از سرایدار می‌خواهد که اگر پلیس از او پرسید، آخرین‌بار هیزم از کجا خریدید بگوید از کارگاهِ چوب‌بُری و تاکید کند که ما هیچ‌وقت از موژیک‌ها هیزم نمی‌خریم! بالاخره میرونوف با چشمانِ گِریان، به اداره پلیس برمی‌گردد. هم‌سلولی‌اَش به او می‌گوید:
-کافی‌ست ۵ روبل رِشوه به رئیس‌کلانتری بدهی؛ مشکل حل می‌شود!
میرونوف همین کار را می‌کند. آزاد می‌شود. پس از خلاصی، به این فکر می‌افتد که وکیلی بگیرد و شکایت کند. دادگاه واسیلیِ سرایدار را به‌عنوان شاهد احضار می‌کند. واسیلی که ۱۰ روبلِ دیگر هم از عکاس گرفته، برای اَدای سوگند به جایگاه فراخوانده می‌شود:
-به صَلیب و به کتاب مُقدس صادقانه سوگند می‌خورَم که هیزمی از این موژیک نخریده‌ام.
میرونوف دوباره محکوم می‌شود و اجباراً هزینه‌های دادگاه را می‌پردازد...
۳ سال از آن ماجرا می‌گُذَرَد. واسیلیِ سرایدار که مزه پولِ خَلاف را چشیده شروع می‌کند به دُزدی از خانه‌ی مُستاجرها. حتا یک‌بار هم از عکاس چیزی می‌دزدد و به‌خاطر همین، اِخراج می‌شود. بعد از چند بار اخراج شدن از کارهای مختلف، وقتی حسابی آس وُ پاس شده با پای پیاده عازم روستا می‌شود!
میرونوف پس از تحمل بدبختی‌هائی که از کوپن تقلبی به‌سرش آمده، همیشه موقع مستی به نجیب‌زاده‌هائی فکر می‌کند که چندان نجیب هم نیستند و

دهقان‌های زیردستِ خود را می‌دوشند. تصمیم می‌گیرد از ارباب‌های نجیب‌زاده، اسب بِدُزدَد!

یک‌روز مَلاکی به نام سون‌تیتسکی (Sventitsky) که با روستائیان و کارگرانِ زیردستاَش با کمال اِنصاف رفتار می‌کند متوجه سرقت سه اسباَش می‌شود. می‌داند که این دزدی بدون همکاری یکی از کارگرانَش امکان‌پذیر نبوده. بالاخره می‌فهمد کارگرش پروشکا (Proshka) با دزدان همکاری کرده:

-دهاتی‌های کثیف! از امروز طورِ دیگری با شما رفتار می‌کنم.

پلیس از پروشکا بازجوئی می‌کند. تبرئه می‌شود اما مَلاک که از او کینه به‌دل دارد مُچِ کارگرش را موقعِ خَلاف دیگری می‌گیرد و او را ۳ سال به زندان می‌اندازد. پروشکا بعد از آزادی از زندان، کاملاً متلاشی شده؛ تن به‌کار نمی‌دهد، مشروب می‌خورَد، دزدی می‌کند و دوباره سر از زندان درمی‌آوَرَد.

عکاس مدتهاست ماجرای کوپن تقلبی را فراموش کرده اما زنَش که به‌خاطر قبول‌کردن کوپن از آن دو پسربچه خودش را نبخشیده یک‌روز ناگهان *میتیا* را در خیابان می‌بیند. او را تعقیب می‌کند. روز بعد به مدرسه‌ی میتیا می‌رود. ماجرا را با دبیر دینی در میان می‌گذارد. دبیر دینی که در گذشته درجریان بحثی مذهبی با با پدر میتیا، حسابی ریشخند و تحقیر شده برآن می‌شود که میتیا را در یکی از امتحان‌ها مَردود کند و همین کار را می‌کند. حتا از این هم بیشتر، سرِ کلاس دینی ماجرای کوپن تقلبی را برای شاگردانَش تعریف می‌کند. عَرَق به پیشانی میتیا می‌نشیند. به گریه می‌افتد و از کلاس بیرون می‌رود. مادرِ میتیا وقتی از ماجرا باخبر می‌شود به فروشگاه عکاسی می‌رود. ۱۲/۵ روبل به عکاس می‌دهد. در عوض، قولِ

سِفت وُ سختی از او می‌گیرد که در باره کار خَلافی که میتیا کرده سکوت کند. دبیر دینی در حضور مدیر مدرسه و پدر وُ مادر میتیا محکوم می‌شود به‌اینکه به دانش‌آموز بی‌گناهی بدون‌مدرک تُهمت زده. پس از پایان سال تحصیلی، از مقام خود در دبیرستان استعفاء می‌دهد. به سِلکِ راهبان در-می‌آیَد. نام میسائیل (Misail) را برمی‌گُزینَد و به‌زودی به ریاست دانشکده‌ای مذهبی در شهری در ناحیه وُلگا (Volga) مَنصوب می‌شود.

راویِ داستان به واسیلی برمی‌گردد. او که از گدائی و وِلگردی به‌تَنگ آمده با دستمزد ۵ روبل در ماه به عنوان نگهبان شب در باغی استخدام می‌شود. از آن زندگیِ حیوانی در روستا احساس ناخوشایندی دارد. یک‌بار که راهَش به شهر افتاده تصمیم می‌گیرد به فروشگاهی که زمانی آنجا سرایدار بوده (و صاحب فروشگاه او را زده و اخراج کرده و دستمُزدَش را پرداخت نکرده) دستبُرد بِزَنَد...

در این گیروُدار، میرونوف به اسب‌دُزدی ماهر و بی‌باک تبدیل شده. قربانیانَش (بیشتر) مالک‌ها و بازرگان‌ها هستند اما هربار که دزدی از این دو دسته ممکن نیست اسبِ موژیک‌ها را می‌دُزدد. یک‌بار که بعد از دزدی از موژیک‌ها به محاصره آنها درآمده، موژیکی به اسم استپان (Stapan) از او بازجوئی می‌کند:

-بگو اسب‌های من کجا هستند؟

-نمی‌دانم.

استپان مُشتی به صورت او می‌زند. بینی دُزد می‌شکند.

-بگو وگرنه تو را می‌کشم... سنگسارش کنید.

رگبار سنگ به‌طرف میرونوف باریدن می‌گیرد. استپان سنگی برمی‌دارد و سر اسب‌دُزد را با آن متلاشی می‌کند! قاتل را به دادگاه می‌برند. تلاشی

برای رد اتهامَش نمی‌کند. فقط توضیح می‌دهد که وقتی اسب‌های او را دزدیده‌اند به اداره پلیس رفته که گُزارشِ دُزدی را بدهد اما پلیس حاضر به دیدنِ او نشده و برای جستجوی اسب‌ها هیچ تلاشی نکرده! دادستان از او می‌پرسد:

-چرا فقط تو به‌طرف میرونوف سنگ انداختی؟

-تنها من نبودم؛ همه او را سنگسار کردیم. من فقط کار را تمام کردم.

استپان به زشتی جنایتِ خود آگاه نیست؛ در دورانِ خدمتِ سربازی جزو جوخه‌ی اعدام بوده و کشتن را نادُرُست نمی‌دانَد! به زندان می‌افتد. زن او در دوران حبسِ شوهر، روزبه‌روز فقیرتر و بی‌چیزتر می‌شود. ناچاراً با بچه‌هایَش هر روز به‌گدائی می‌رود. در آخرین سال زندان، استپان می‌فهمد که زنَش مُرده و خانواده‌اش نابود شده! از زندان آزاد می‌شود. سرِراه در میهمان‌خانه‌ای توقف می‌کند. میهمانخانه‌دار و زنَش را می‌کُشد. پول‌های آنها را برمی‌دارد و فرار می‌کند.

یک‌روز «ماریا سیمونونا» پس از گرفتن حقوق بازنشستگی، دارد به خانه برمی‌گردد. دوستِ معلمَاَش از آن سوی خیابان فریاد می‌زند:

-سلام ماریا! حقوقَت را گرفتی؟

-بله گرفتم. زیاد نیست. فقط برای پُرکردنِ کم وُ کسری‌ها بِه‌درد می‌خورَد.

استپان گفتگوی دو دوست را در خیابان می‌شنود. تصمیم می‌گیرد شبانه وارد خانه ماریا شود و پولِ حقوق را بدزدد. آن شب، به‌آرامی چفت پنجره را می‌شکند. واردِ یکی از اتاق‌های طبقه بالا می‌شود. اعضای خانواده را یکی‌یکی می‌کُشَد. ماریا بیدار می‌شود. با چشمان بُردبار وُ تَرسان بَرخود صَلیب می‌کِشَد. استپان در نگاه صمیمیِ زن نمی‌تواند خیره شود. سرش را پائین می‌اندازد. بی‌آنکه سرش رابالا بیاوَرَد می‌پرسد:

-پول کجاست؟

زن سکوت می‌کند. اِستِپان نزدیک‌تر می‌رود. زن هیچ مقاومتی در مقابل مرگ نشان نمی‌دهد. دستانَش را به سینه می‌فِشُرَد. آهی از تَهِ دل می کشد و به استپان می‌گوید:

-به‌خودت رحم کن. روحِ خودت را تباه نکن.

استپان گلوی زن را می‌بُرَد. چیزهای با ارزش را جمع و خانه را ترک می‌کند. درون گودالی دراز می‌کشد. باقی شب (و روز وُ شب بعد) را در گودال می‌مانَد. چهره‌ی بُردبار ماریا سیمونونا مُدام جلوی چشم‌اَش ظاهر می‌شود. مُدام صدای او را می‌شنود:

-روح خودت را تباه نکن!

عذابِ وِجدان دست از گریبانِ استپان برنمی‌دارد. خودش را به پلیس معرفی و به قتل‌ها اعتراف می‌کند. ماه اول در زندان، باز هم نگاه بُردبار ماریا مُدام ظاهر می‌شود:

-روح خودت را تباه نکن!

تصمیم می‌گیرد خودکشی کند. طنابی را حلقه و به گردن خود می‌اندازَد. درست وقتی که زبانَش دارد از دهانَش بیرون می‌زند طناب می‌بُرَد و به زمین می‌افتد. در بیمارستان زندان بستری می‌شود. بعد از مرخص شدن از بیمارستان، دوباره زن و جمله آخرِ قبل از مرگ‌اَش در خواب وُ بیداری سراغَش می‌آیند. هر بار که زن به خوابش می‌آید استپان التماس می‌کند:

-خواهش می‌کنم مرا ببخش.

یک روز استپان به‌حالتی عاجزانه، از هم‌بندی‌اَش *چیایف* می‌پرسد چرا به زندان افتاده. هم‌بندی با غرور جواب می‌دهد:

-چون یک مسیحی راستین است.

با شنیدن حرف‌های چیایف تدریجاً معنی مسیحی واقعی را می‌فهمد و خودش هم یک مسیحی واقعی می‌شود:
-پس ایمان واقعی این است؛ تنها کسانی که به فُقَرا غذا می‌دهند و به دیدار زندانیان می‌روند نجات خواهند یافت.
از آن پس اِستِپان آدمِ دیگری می‌شود. بدون اینکه کسی به او دستور بدهد و یا حتا نوبت‌اَش باشد دشوارترین و ناخوشایندترین کارها مثل خالی‌کردنِ سطلِ مَدفوعِ زندانیان را انجام می‌دهد. کم‌کم در زندان، خواندنِ کتاب عَهدِ جدید را یاد می‌گیرد. هنگامی که بقیه زندانی‌ها ترانه‌های هَرزه و خنده‌های وَقیح سَرمی‌دهند انجیل می‌خوانَد و چند زندانی دور او جمع می‌شوند. با بیدار شدنِ *منِ وِجدانی* استپان، روحِ او از تباهی دور می‌شود و او هم در عوض با موعظه‌هایَش، دیگران را از *تباهیِ روح* دور می‌کند...

مُرورِ خلاصه‌داستان تولستوی ما را برای رسیدن به چه نتیجه‌ای کمک می‌کند؟ در وضعیّتِ *کُنکِرتِ اولیّه*، پسری پول ماهیانه‌ی بیشتری از پدرش تقاضا می‌کند. پدر درحال مخالفت با تقاضای میتیا می‌گوید: «اگر بخواهی همین‌طور وِلخَرجی کنی یقیناً یک‌روز کلاهبردار از آب درمی‌آئی» و پسر در واکنش (و دَهَن‌کجی) به جمله‌ی آزارَنده پدر: «حالا که اینطور شد، همین که شما گفتید می‌شوم؛ یک کلاهبردار»!
میتیا کوپنی را با تشویق دوست‌اَش دستکاری می‌کند. با دست به دست شدنِ کوپن تقلبی، سرنوشت تعدادی آدم (ناخواسته) به شرارت آن دو دوست گِرِه می‌خورد. در وضعیت *کُنکرت فَرجامین*، شاهد گرفتاری هولناکِ موژیک فقیری به نام استپان هستیم.

به‌همراهِ راوی داستان، وقایع بین دو وضعیتِ کُنکِرِتِ اولیّه و کُنکِرِت فَرجامین را مو به مو دنبال کرده و فَرازهای گُسترش داستان را به‌طور زنده پِی می‌گیریم (و) نهایتاً به این نتیجه می‌رسیم که اگر مخاطب داستان عضو فرضی یک هیئت مُنصِفِه می‌بود و اگر شاهد روند اتصال دو وضعیت کنکرت نمی‌بود بدون تردید استپان را یک *جنایتکار* می‌دانست اما از آنجا که مُخاطب (با تَمهیدات راوی) قبلاً از رَوَند استحاله استپان آگاه شده یقیناً وِی را یک *قربانی* می‌دانَد. به عبارت دیگر اگر وجهه‌ی رئالیستی اثرِ تولستوی را بَسط و گُسترش داستان به سَمتی بدانیم که مخلوق نهائی داستان در معرض داوریِ و قضاوتِ اِنتِزاعی[۲] قرار نگیرد در غیاب این وَجهِه، کاراکتر وضعیت فَرجامین (در زاویه دید مُخاطب) نمی‌تواند اِتیکتی به‌جز جنایتکار بَر سینه داشته باشد (و نمی‌تواند یک قُربانی تَلَقی شَوَد). در اینجا روشن می‌شود: ویژگی اصلی رئالیسم تولستوی (در روایت مزبور) ایجاد رَوَندی موسوم به *کُنکِرتیزه‌شدنِ داستان* است؛ رَوَندی که نقاط اتصال دو کُنکِرِتِ اولیه و فَرجامین را مُشخص و مُشخص‌تَر می‌کند.

۲-هِگِل در جُستارِ «چه کسی انتزاعی فکر می‌کند؟»، صحنه اعدامی را توصیف می‌کند که ناظران و شاهدان ماجرا فقط طناب دور گردن محکوم را می‌بینند و این آگاهی را ندارند که چطور چندین وُ چند اتفاق دست به دستِ هم داده و چگونه تَعَیُنات چندین وضعیتِ کُنکِرِت روی هم انباشته شده تا این طنابِ مُشخَص به دورِ این گردنِ مُشخَص حلقه شود:

«...قاتلی را در نظر آورید که او را به طرف سکوی اعدام می‌برند. در نظر عامه‌ی مردم، او قاتلی - جانی است اما کسی که در پِی شناخت ژَرف‌ترِ است رَوَند تحول ذهن محکوم را دنبال می‌کند؛ در شرحِ‌حالِ قاتل و در تربیت او به روابط ناجورِ پدر و مادرش پِی می‌بَرَد و درمی‌یابد که در کودکی هربار دچار خطائی شده با چه بی‌رحمی از سوی والدین کتک خورده و در قلب‌اَش چطور تخم نفرت کاشته شده...»

مُخاطبِ در شرایطی می‌تواند تغییر اِتیکِتِ «*جِنایَتکار*» به «*قُربانی*» را مُحِق بداند که به رَوَند تدریجیِ تبدیل وضعیت کُنکِرتِ اولیّه به کنکرت فَرجامین *آگاه* باشد و این آگاهی زمانی به‌وجود می‌آید که کنکرت فَرجامین تحت تاثیر رَوَند یاد شده، یک *کُنکِرتِ اندیشیده* (یا کُنکِرتِ بازیافته) باشد.

در پاسخ به سوال «خصلت‌نِمای رئالیسمِ تولستوی در *کوپن‌تقلبی* چیست؟» آیا می‌توان با اطمینان پاسخ داد: کُنکِرتیزه‌کردن داستان به‌طوری که محصولِ رَوَند یادشده «*کُنکِرتِ اندیشیده*[۳]» باشد؟

مُخاطبِ داستان تولستوی اگر درنتیجه‌ی روبرو شدن با محصول فَرجامینِ رئالیسمِ وِی (یعنی کُنکِرت اندیشیده)، نوعی «آگاهی کُنِشگرانه» دریافت و جذب کُنَد آیا می‌توان مدعی شد: نقطه‌ی ضعفِ سَبکِ تولستوی در *کوپن تقلبی* اینجاست که آگاهی منتقل‌شده به مُخاطبِ داستان (همزمان) با *استپان* به اشتراک گذاشته نمی‌شود بلکه در سِیری معکوس و نقشه‌مَند، استپان را با اتفاقاتی روبرو می‌کند که مَنِ وِجدانی‌اَش بیدار شود؟ وجدانِ بیدارشده‌ی داستانِ تولستوی آیا هیچ شباهتی به آگاهی‌ای که در مخاطب ایجادکرده است دارد؟ یا یک *ضِدآگاهیِ پاد-رئالیستی* است؟

۳-در شهرستانِ **فاریاب** جوانی سوتِه‌دِل همه‌ی اعضای خانواده‌اش را به قتل رساند. با گذشت سه روز از حادثه معلوم شد که زمینه‌ی اصلی قتل در جریان پَرورده شدنِ کینه‌ای دیرینه شکل گرفته؛ متهم چند سال قبل‌تر شاهد بوده که والدین‌اَش چطور خواهرش را (که دانش‌آموز بود) به‌خاطر ارتباط با پسری جوان به‌قتل رساندند. در سن ۱۲ ساله‌گی، شاهد قتل خواهرش بود و حالا بعد از گذشت سال‌ها، بر سر همین موضوع با والدین مشاجره می‌کند و مرتکب آن صحنه خونین می‌شود! به‌عبارتی: انگیزه‌ی قتل امروز از ۱۰ سال قبل، ذره‌ذره روی هم انباشته شده (و آیا) روبرو شدنِ مستقیم با واقعیتِ مشخصِ قتل فاریاب کلیدی برای فهم آن به‌دست می‌دهد؟ یقیناً خِیر! مگر این‌که به رَوَندی آگاه باشیم که واقعیتِ مُشخصِ امروز را در ذره‌ذره انباشته شدنِ تَعَیُناتِ مختلف کشف و محصول نهائی این رَوَند را در یک *کنکرت بازیافته* (به‌طور اندیشیده) مُجَسَم کند.

آنا کارنینا پا روی پله‌ی واگُن می‌گُذارَد. روی مُبل پُر از لکه‌ای که پیداست زمانی رویه‌ی سفیدی داشته می‌نشیند. پیوترِ کالسکه‌چی با لبخند احمقانه‌اش، بیرون، پای پنجره، روی پنجه‌ی پا بلند می‌شود و کُلاهِ یَراق‌دارش را به نشانه‌ی خداحافظی از سر برمی‌دارَد. مامور گُستاخی درِ کوپه را محکم به‌هم می‌کوبَد و چِفتاَش را می‌اندازد. زن بی‌قَواره‌ای همراه دخترکی که خیلی مصنوعی می‌خندد، کنار قطار می‌دوند. مردی دهاتی با موهای ژولیده‌ای که از زیر کُلاه بیرون ریخته، خمیده از کنار پنجره می‌گُذَرَد. زن وُ شوهری می‌آیند و درست روبروی آنا می‌نشینند. هردوشان به‌نظرِ آنا نفرت‌انگیز می‌آیند. مرد شروع می‌کند با زنَش فرانسه حرف‌زدن. از سرِ تظاهر حرف می‌زنند؛ فقط برای این‌که توجه آنا را جلب کنند. آدم نمی‌توانَد این جانورهای بَدتَرکیب راببیند و حالَش به‌هم نَخورَد.

زنگ دوّم به‌صدا درمی‌آیَد و پُشت‌بَندَش صدای کشیدنِ بارها، قاه‌قاهِ خنده‌ها و صداهای دیگر. چقدر دلش می‌خواهد گوش‌هایش را بگیرد صدای خنده را نشنود. مگر دلیلی برای شادی وجود دارد؟ صدای زنگ سوّم هم در فضا پخش می‌شود و بعدش صدای جیغ موتور بُخار. چرخ‌ها کم‌کم نرم‌تر و روان‌تر حرکت می‌کنند. نور تُند وَ غلیظِ غروب بر پنجره می‌پاشد. نسیمی به پرده‌های واگن چنگ می‌کشد. چرا مامور قطار این‌طوری توی راهرو می‌دود؟ چرا جوان‌های آن کوپه جیغ وُ داد می‌کنند؟ برای چه می‌خندند؟

قطار به ایستگاه نزدیک می‌شود. چند لحظه بعد توقف می‌کند. آنا می‌رود بین ازدحام مسافران، اما جدا از دیگران روی سکو می‌ایستد. اِنگار بقیه جُذام دارند. سعی دارد یادش بیاید چرا اصلاً آمده اینجا و می‌خواهد چه کند؟ در آن سِیلِ شلوغی، گاهی باربَری جلویَش ظاهر می‌شود تا خوش‌خدمتی

کند. چند جوان با نگاه‌های دریده، سرتاپایَش را وَرَنداز می‌کنند. چند نفر از روبرو می‌آیند و از قَصد به او تَنِه می‌زنند.
روی سکو از کنار ساختمان ایستگاه، راه می‌افتد. خدایا کجا بروم؟ انتهای راه، لَبِ سکو می‌ایستد. یک قطار باری نزدیک می‌شود. زُل می‌زنَد به زیر واگن‌ها، به قُلاب‌ها و زنجیرها. آنجا! همان وسط، وسطِ دو تا چرخ! خودش را زیرِ واگن می‌اندازد...

در جغرافیای بِه‌نَبض درآمده در ناقوس‌هایی که انواع مرگ را با انواع متفاوتِ طنین وُ صدا، اعلام می‌کنند[۴] برای اعلام خودکشی آیا ناقوس خاصی با طنین خاصی وجود دارد؟
زایشِ تراژدی پس از خودکشی خیلی‌راحت می‌تواند به *زایش کمدی* فروبکاهد؛ اگر در هیاهوی اطراف جنازه جایی داشته باشیم و در وِلوله‌ی تفسیرهای عامیانه سَهمی!
در رویاروئی با کُنکِرِتِ فَرجامینِ یک رُمانِ هزار صفحه‌ای، در کَلافِ سوال پُشتِ سوال، آیا در سطح تلاقی نگاه‌های مَبهوت و روایت‌های عامیانه شناور می‌مانیم؟ و یا مثل تماشاگرِ صحنه‌ی مرگ در تَلاقی طناب وُ گردن (در جُستار هِگِل) به داوری انتزاعی می‌نشینیم؟ و یا در مراحل گُمان‌جوئیِ در چنین وُ چنانِ تراژدی، تلاش مُشفِقانه‌ی تولستوی را داریم که خیلی پیش‌تَر از مُواجِهه با کُنکِرِت فَرجامین، آنا را به خواننده‌ای که من‌وُتو باشیم

۴-لوئیس بونوئل در کتاب خاطراتش «با آخرین نفس‌هایَم»
انواع ناقوس‌ها و طنین‌ها را که هرکدام مرگی را اعلام می‌کنند با جزئیات تعریف کرده.

شناسانده است. آن سِه بستر کُدامَند: ۱) خَفَقانِ مَلال‌انگیزِ هوای زناشوئی ۲) مناسبات مسموم فضای اَشرافی ۳) تجربه‌ی عشق.

جذب لایه‌های آگاهی که «سِه‌بَستر» به ما می‌بخشد چنان اثربخش است که وقتی بر سر جنازه‌ی مُتلاشی‌شده‌ی آنا ایستاده‌ایم حتا لحظه‌ای در اِرتِکاب ساخت وُ سازِ روایات عامیانه، جزو مُرتَکِبین نخواهیم بود.

تَمهیدات رئالیستی تولستوی برای شناساندن آنای قبل از اِنتِحار به خواننده‌ی رُمان (در سه بستر پیش‌گُفته)، به حدی پاسخگوست که ما را در گُمان‌جوئیِ تماشاچیانِ مرگ در زیر چرخ‌های قطار، به ارتکاب *پدیدارگرائیِ عامیانه* هُل نمی‌دهد و انگیزه‌ی این عدم‌اِرتکاب چنان عمیق است که حتا اگر در کیف آنا نامه‌ای پیدا شود با این مضمون که *هیچ‌کس مسئول خودکشی من نیست*، روایتِ ما از اِنتِحار را نه این تَک‌سطر بلکه خیلی قبل‌تر از آن: کلمات، جملات، پاراگراف‌ها، فصل‌ها وبخش‌های یک رُمان هزار صفحه‌ای قدم به قدم ساخته‌اند و در همین روایت واقع‌گرایانه است که سِیلاب رئالیسم به باریکه‌جوی *پدیدارگرائی عامیانه* سرازیر نمی‌شود.

بیائیم سَروقتِ سِه بَستری که تولستوی در آنها، آنا را به ما می‌شِناسانَد:

آلکسی کارِنین (شوهر آنا) شغل مُهمی در وزارتخانه‌ای دارد. شعارش این است، «نه تنبلی، نه عجله». تَک تَکِ دقائق زندگی‌اش بدون برنامه‌ریزی، پیش نمی‌رَوَد. اصول‌پرست و سخت‌گیر است. در بهترین حالت وقتی به خانه می‌آید با لبخندی از خودراضی، از آئین‌نامه‌ی جدیدی که به تصویب شورا رسانده برای آنا تعریف می‌کند. به‌تازه‌گی دارد کتاب «شعر دوزخ» اثر «دوک دو لیل» را می‌خوانَد. آنا می‌داند بیشتر کتاب‌هائی که شوهرش می‌خواند در زمینه‌ی سیاست، فلسفه و خداشناسی است؛ هنر و ادبیات

چندان با طَبعاَش سازگار نیست با این وجود گاهی دوست دارد از شکسپیر، رافائل و بتهوون با نظمی مشخص و منطقی حرف بزند[۵].

آنا جُزء به جُزءِ رفتار شوهرش را از بَر است. تَک تَکِ حرکات او مُنزَجِرَش می‌کند. می‌داند که کارِنین فقط تشنه‌ی قدرت است. حتا عشق‌اَش به روشنگری و علم و مذهب هم فقط وَ فقط دستاویزی برای رسیدن به موقعیت شخصی است. این آدم اِنگار با دروغ و ظاهرسازی کنار آمده؛ به هر قیمتی راضی است که رشته‌ی دوروئی در زندگی‌اَش بُریده نشود[۶]!

آنا می‌دانَد که شوهرش یک «آدَمَک» بیشتر نیست. یک «ماشینِ اِداری»؛ احساس ندارد، چیزی سرش نمی‌شود[۷]! آنا با برادرش دردِدِل می‌کند: شنیده بودم که زن‌ها اغلب مردها را به خاطر عیب‌شان دوست دارند ولی من حتا از خوبی‌های شوهرم هم متنفرم. می‌دانم که او مهربان و بُزُرگوار است اما از این بزرگواری هم متنفرم. برادرش در پاسخ می‌گوید: با کسی ازدواج کردی ۲۰ سال از خودت بزرگتر؛ آن هم بی‌عشق[۸]!

آناکارنینا در سِه تا از محافل و گروه‌های پِترزبورگی، دوستان و روابط نزدیکی دارد. اولی جمع دوستان و همکاران شوهرش. به‌سختی می‌تواند آن حس احترامِ آمیخته با ترسی را که اوایل در برخورد با این «جمع» داشت به‌خاطر بیاوَرَد. همه را خوب می‌شناسد؛ می‌داند کی چه‌عادتی دارد، کدام کفش پای کُدام‌شان را می‌زَنَد، حتا می‌دانَد کی با کی طرف است! این جمع، جمعی مردانه و حکومتی است؛ آنا را جذب نمی‌کند، از آن گُریزان است.

۵-جلد اول- بخش اول- فصل سی و سه

۶-جلد اول- بخش دوم- فصل بیست و هشتم

۷-جلد اول-بخش چهارم-فصل سِه

۸-جلد اول-بخش چهارم-فصل بیست و یک

محفل دوّم که آنا با آن مرتبط است جمعی‌ست که شوهرش از طریق آن موقعیت اداری و اجتماعی‌اَش را به دست آورده. در این محفل، زنان مُسِنِ با تقوای نه‌چندان زیباروی و مردان دانشمند دورِ هم جمع شده‌اند. کارِنین این جمع را خیلی عزیز می‌دانَد اما آنا نمی‌تواند این محفل را هم تحمل کند؛ میان آنها حوصله‌اش سَر می‌رود و احساس بدی دارد. و بالاخره جمع سوم که آنا با آنها آمد و رفت دارد محفل اعیان و اشراف است با مجالس رقص و آرایش‌های چشمگیرشان! محفلی که خودش را به دربار وصل می‌کند نکند به‌حَدِ عَوام تنزل کنند[۹]!

تولستوی فَرازهای شخصیّت‌پَردازیِ آلکسی کارِنین (شوهر آنا) را در شرایط بُحرانی‌ای که شوهر به رابطه‌ی آنا با مرد دیگری پِی بُرده، با جُزئیات مینیاتوری توصیف می‌کند! جناب کارِنین که در یکی از محافل، متوجه گرم‌گرفتنِ آنا با شخصی به نامِ ورونسکی شده، در این گرم‌گرفتن چیز ناپسندی نمی‌بیند امّا چون حدس زده که این گرم‌گرفتن از نظر دیگران ناپسند است تصمیم می‌گیرد با زنش در این باره حرف بزند[۱۰].

: می‌خواستم هُشدار بدهم که نباید بهانه به دست مردم بدهی که پُشتِ سَرَت حرف بزنند. آنا با خودش فکر می‌کند، پس این موضوع برای خودش مهم نیست و فقط به‌خاطر این‌که جماعت متوجه شده‌اند نگران است! دقایقی بعد در اتاق خواب، کارِنین سَرِجایَش دراز کشیده و هیچ به آنا نگاه نمی‌کند. بعد از چند لحظه، خُروپُفِ یکنواخت او شروع می‌شود[۱۱]!

۹-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل چهار

۱۰-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل هشت

۱۱-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل نُه

طنینِ *خُروپُف* در شرایطی که کارِنین متوجهِ حادترین اتفاق زندگی‌اَش شده نشان می‌دهد که او در تفسیرِ گرم‌گرفتنِ آنا با مرد دیگر، دچار چنان دغدغه‌یِ عاطفی نشده که خواب از چشمانَش بگیرد!

کارِنین در فَرازهای بعدی، هر چه که به‌عمقِ رابطه‌ی آنا با ورونسکی پِی می‌بَرَد بی‌تفاوتی عاطفی نسبت به زنَش را وَقیح‌تر و خونسردانِه‌تر به‌زبان می‌آوَرَد. تِکیه‌کَلام او در این شرایط بُحرانی، در چند جمله تکرار می‌شود: حداقل جلوی چشم مردم طوری رفتار کنید که مُشتی یاوه‌گو نتوانند حرف دربیاورند. حفظِ ظاهر کنید تا آبروریزی نشود[۱۲]! طوری رفتار کنید که نَه مردم نَه خدمتکارها نتوانند پشت سرِتان حرفی بزنند. دیگر نباید این آقا را ببینید. به نظر نمی‌رسد خواسته‌ی زیادی باشد. اگر این خواسته را قبول کنید در عوض، از تمام حقوق یک زنِ پاکدامن برخوردار می‌شوید بدون آن‌که وظایف این زن پاکدامن را انجام بدهید[۱۳]!

«عشق» در رمان آنا کارِنینا و مناسبات اَشرافی(ای) که رُمان در بستر آن روایت می‌شود چگونه تصویر شده؟ تا قبل از وقوع «عشقِ آنا»، انواع عشق در محافل اشرافی در مَراتِبِ مُبتَذَل، مُبتذل‌تر و مُبتذل‌ترین قفسه‌بندی می‌شوند. مادرِ ورونسکی در جوانی چشم وُ چراغِ محافل اشرافی بوده؛ چه در زمانِ تَأَهُل و چه بعد از آن، ماجراهای عاشقانه‌ی زیادی را از سر گُذرانده چنان‌که عالَم وُ آدم می‌دانند!

خودِ ورونسکی که در یک مدرسه‌ی افسری ویژه‌ی اَشراف تربیت شده و بعد از فارغ‌التحصیلی به جمع نظامیان ثروتمندِ پِترزبورگی راه پیدا کرده،

۱۲-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل بیست و نُه

۱۳-جلد اوّل-بخش سوّم-فصل بیست و سِه

ماجراهای عاشقانه‌ای دارد که اغلب بیرون از چنین جمع‌هائی می‌گذرد! برای او چیزی به نام ازدواج اصلاً ممکن و شدنی به‌نظر نمی‌آید[۱۴].

در دنیای پترزبورگیِ ورونسکی آدم‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته‌ی اوّل فکر می‌کنند که یک مرد باید فقط با زنی که دوست‌اَش دارد زندگی کند. دسته‌ی دوّم اما بدون آن‌که از خجالت سُرخ شوند از لذت‌های زندگی بَهره می‌برند و باقی چیزها را به ریشخند می‌گیرند. ورونسکی و دوستانش، به دسته‌ی دوّم تعلق دارند[۱۵]!

در بُرِشی از زندگی اَشرافی، در یکی از میهمانی‌هائی که شاهزاده خانم بِتسی (یکی از عموزاده‌های ورونسکی) برگزار کرده یکی از مهمان‌ها که هَمسرِ سَفیر است سَرِ بحث را باز می‌کند: توی این دوره‌زمانه کسی هست که دَم از عشق بزند؟ ورونسکی جواب می‌دهد: این مُدِ احمقانه و کُهنه هنوز از بین نرفته! یکی دیگر از مهمان‌ها می‌گوید: من شاهد ازدواج‌های موفقِ زیادی بوده‌ام که بدون عشق اما عقلانی انجام شده و خیلی هم خوب از آب درآمده. ورونسکی شاید به خاطر این‌که آنا بِشنَوَد، جواب می‌دهد: بله! ولی توی همین ازدواج‌های حسابگرانه اگر عشقِ سرکوب‌شده تکانی بِخورَد آن خوشبختی ظاهری دود می‌شود، می‌رَوَد هوا! آنا هم که نظرش را شاهزاده-خانم بِتسی در باره‌ی عشق پرسیده با بی‌میلی در بحث شرکت می‌کند: به-نظرِ من اگر هر سَری عقلی دارد، هر دلی هم عشقی توی خودش دارد[۱۶].

۱۴-جلد اوّل-بخش اوّل-فصل شانزده

۱۵-جلد اوّل-بخش اوّل- فصل سی وچهار

۱۶-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل هفت

وقتی‌هم که ورونسکی در ابراز علاقه به آنا، اسم عشق را می‌آوَرَد آنا با اندکی عصبانیّت این‌طور عکس‌العمل نشان می‌دهد: دوست ندارم کلمه‌ی عشق را به‌زبان بیاورید چون عشق برای من بیشتر از آنی که شما توانِ درک‌اَش را داشته باشید معنا دارد[۱۷].

مادرِ ورونسکی همین‌که می‌شنود پسرش به‌خاطر عشقِ آنا، یک پیشنهادِ شغلی را رَد کرده ناراحت می‌شود. ناراحتی کُنتِس ورونسکایا به‌این خاطر است که عشق پسرش به آنا را از آن عشق‌های درخشانی نمی‌داند که بین اَشراف رایج است بلکه آن را عشقی از جنس «عشقِ وُرتِری[۱۸]» می‌دانَد؛ عشقِ همراه با سوز وُ گُدازی که می‌تواند پسرش را به حماقت بکِشانَد[۱۹]!

هرچند آنا در اولین برخورد با ورونسکی، اظهارِ عشقِ او را با این جُملات تحقیر کرده: «بیشتر از آن که شما تَوانِ درک‌اَش را داشته باشید عشق برای من معنا دارد»، اما هرچه که ورونسکی به تفاوت عشق آنا با سوداهای مَرسومِ اَشرافی پی می‌بَرَد حس نفرت از چیزی در وجودش جان می‌گیرد؛ شاید نفرت از محافل اشرافی، یا شاید نفرت از خودش[۲۰].

عشقِ آنا (امّا) با عشقی که در مَحافل اَشرافی مَرسوم است چه تفاوتی دارد؟ آن‌چه در محافل اَشرافی مَرسوم است و رسم خیلی خُجَسته و درخشانی هم به‌حساب می‌آید این است که زن یا مردِ مُتعلِق به محفلِ اَعیان در کنار رابطه‌ی رسمی زناشوئی، رابطه‌ای هم به‌موازات این رابطه‌ی رسمی دارد

۱۷-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل هفت

۱۸-احتمالاً اشاره به رُمان «رنج‌های وُرتِر جوان» اثر یوهان ولفانگ گوته است.

۱۹-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل هجده

۲۰-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل بیست و یک

و این رُلِ دوگانه را چنان باظرافت، پنهان‌کاری و حفظِ ظاهر پیش می‌بَرَد که این دو شکل متضاد، مُزاحمِ هم نباشند! آنا اما زیرِ بارِ این دوروئیِ دروغ‌آلود نمی‌رود. در جمع تماشاچانی که برای دیدن مسابقه‌ی اسب‌دَوانی آمده‌اند (و ورونسکی هم جزو مسابقه‌دهندگان است) آنا و شوهرش کارِنین هم نشسته‌اند. ناگهان ورونسکی از روی اسب پرت می‌شود. آنا بانگرانی شیوَن سرمی‌دهد. شوهرش سعی دارد با تکرار همان جمله تهوع‌آوَرَش، آنا را آرام کند: «حفظِ ظاهر کنید تا آبروریزی نشود». صبر آنا لبریز می‌شود. بیشتر از این تابِ دروغ ندارد. به عشق‌اَش اعتراف می‌کند[۲۱].

کارِنین در چالش با آن‌چه *تباهشدگیِ آنا* می‌داند با خودش می‌گوید: «چرا حِسِ بدبختی داشته باشم؟ فقط باید بگردم و بهترین راهِ خروج از این بَساطی را که برایَم درست شده پیدا کنم». بعدش زنجیره‌ای از زنان بی‌وفای اَشرافی از ذهن کارِنین می‌گُذَرَد:

«داری‌یالاف، پالتافسکی، کاریباناف، پاسکودین، درام، سیمیوناف، چاگین، سیگونین». به واکنش‌هائی که مردانِ خیانت‌دیده در این شرایط معمولاً نشان می‌دهند فکر می‌کند: دوئِل چطور است؟

ولی نمی‌تواند بدون وحشت به تپانچه‌ای که به سمت‌اَش نشانه رفته، فکر کند. در حالی که می‌داند هرگز به چنین دوئلی راضی نمی‌شود با خودش زمزمه می‌کند:

«متاسفانه جامعه‌ی ما هنوز چنان بَدَوی و وحشی است
که خیلی‌ها نظرِ خوبی نسبت به دوئل دارند
ولی آخر چه فایده‌ای دارد این کار؟»

۲۱-جلد اوّل-بخش دوّم-فصل بیست و نُه

بعد از این‌که *دوئل* را کنار می‌گُذارَد به گُزینه‌ی طلاق می‌رسد. تمامِ مواردِ مشهور طلاق را که تعدادشان در جامعه‌ی اَشرافی زیاد است مرور می‌کند: «چرا باید به آن طرفِ دعوا که گُناهی مُرتکب شده، این حق را با طلاق داد که برود به رابطه‌اَش با معشوق‌اَش صورت قانونی بدهد؟ از این گذشته برای طلاق دادنِ زنِ گُناهکار باید مدارکی به دادگاه نشان داد که خودِ این کار وَجهه‌یِ خودم را در جامعه خراب می‌کند». «غیر از طلاقِ رسمی، راهِ دیگری هم هست؛ همان کاری که کاریباناف و پاسکودین و درامِ عزیز انجام دادند یعنی ترکِ زنِ خَطاکار. اما این کارهم مثل طلاق، هم آبروریزی دارد هم این‌که اِنگار آنا را مستقیم انداخته باشم توی آغوش ورونسکی»! فکر مهمِ دیگری به ذهن‌اَش می‌آید؛ مطابق با مذهب عمل کند یعنی زنِ گُناه‌کار را نَرانَد و به او اِمکانِ اِرشاد وُ نجات بدهد. این فکر خوشحال‌اَش می‌کند چون کسی نمی‌تواند از او ایراد بگیرد چرا مُطابق با دینی که آن‌قدر سَنگ‌اَش را به سینه می‌زنی رفتار نکرده‌ای؟[۲۲]

آرِنج‌ها را روی میز می‌گُذارَد، سرش را به‌پهلو خَم می‌کند، نامه‌ای به زبانِ فرانسه برای آنا می‌نویسد. به جای *آنا*، ضمیرِ *شما* را به‌کار می‌بَرَد که در فرانسه آن خشکی و سردیِ زبان روسی را ندارد: «شما هرکاری هم کرده باشید من به خودم اجازه نمی‌دهم آن پیوَندی را که قُدرتی آسمانی میان ما ایجاد کرده است از بین ببرم. خانواده نمی‌توانَد با هوس، خودسری و حتا گُناهِ یکی از زوجین متلاشی شود. زندگیِ ما باید مثل سابق جریان داشته باشد. این برای من وُ شما وُ پسرمان ضروری است. مطمئنم که شما با پشیمانی از کاری که کرده‌اید کمک می‌کنید که ریشه‌ی این نِفاق و جُدائی را

۲۲-جلد اوّل-بخش سوم- فصل سیزده

بِکَنیم. در غیرِ این صورت، خودتان می‌توانید حدس بزنید که چه وضعی در انتظارِ شما و فرزندتان است[۲۳]».

نامه‌ی کارِنین به دست آنا می‌رسد. با انگشتانی لرزان، پاکت را باز می‌کند. نامه را از پاکت بیرون می‌کشد. از آخر، شروع به خواندن می‌کند: «بنده به‌شدّت روی خواسته‌اَم مُصِر هستم». سرما به تَن‌اَش می‌دَوَد. همه‌ی زَجری را که در زندگیِ مُشترک با کارِنین تحمل کرده جلوی چشم‌اَش می‌آیَد! به یاد می‌آوَرَد که چه‌طور کارِنین همه‌ی آن چیزهائی را که در آنا رنگی از زندگی داشته خفه کرده، چه‌طور حتا یک‌بار هم به او مثل یک زن که زنده است و عشق لازم دارد نگاه نکرده، چه‌طور آنا را تحقیر کرده و خودش فَخر فروخته! جمله‌ای از نامه با سِماجَت به خاطرش چَنگ وُ ناخُن می‌کشد: «خودتان می‌توانید حدس بزنید که چه وضعی در انتظارِ شما و فرزندتان است»! و بعد جمله‌یِ بعدی: «زندگیِ ما مثل سابق باید جریان داشته باشد». زندگی! کدام زندگی؟ زندگیِ ما قبل از این هم، شکنجه بود. خودش همه‌چیز را می‌داند. و خوب هم می‌داند که نمی‌توانم از این‌که زنده‌اَم و عاشق‌اَم پشیمان باشم. اصلاً چرا پشیمان باشم؟ خوب می‌شناسم‌اَش. خوب می‌دانم که زندگی با دروغ چقدر برایَش راحت است. باید این بندها را پاره کنم. چه ترسی دارم؟ هرچه می‌خواهد بِشَوَد، بگذار بشود.

در این بِزَنگاهِ عاطفی و هیجانی، تولستوی خیلی راحت می‌تواند از رِیل رئالیسمِ زنده‌ی خود بیرون آمده، سررشته‌یِ کار را به دست یک سَرهَم‌بندی رُمانتیک، به یک زبان‌بازی احساساتی، به یک‌ظاهرسازیِ غیرواقعی بدهد

۲۳-جلد اوّل- بخش سوم- فصل چهارده

اما به‌جای سانتی‌مانتالیزه[۲۴] کردنِ هیجانات آنا، تناقضات درونی او را نشان می‌دهد: « تَهِ دِلَش حِس می‌کرد توانِ پاره‌کردنِ بندها راندارد و نمی‌تواند از وضع قبلی خود که سراسر دروغ بود خَلاص شَوَد» پس خودش را خیلی-راحت به دستِ هِق‌هِقِ گریه می‌دهد. هرقَدرهَم که تلاش کند نمی‌توانَد از خودش قَوی‌تَر باشد؛ به‌همین‌خاطر می‌گِرِیَد[۲۵].

آنا می‌خواهد آزاد و سَربلند، *عاشق* باشد[۲۶] اما نه احساس آزادی می‌کند و نه احساس سربلندی! به مرگ فکر می‌کند؛ به خلاصیِ ابدی از وضعیتی که در خواب وُ بیداری او را زَجر می‌دهد: «می‌دانم و مطمئن‌اَم که می‌میرم. خیلی هم خوشحالم که می‌میرم[۲۷]».

تولستوی اگر می‌خواست فضای عاشقانه‌ای را که آنا در آن مَحصور است بدونِ دخالتِ رئالیسم و صِرفاً با آزادی رُمانتیک معماری کند بدون شَک آنا همزمان می‌توانست عاشق باشد و احساس آزادی و سَربُلندی کند اما مُشکل اینجاست که او در مناسبات اجتماعی مُشَخصی، در تاریخ مشخصی و با آدم‌های مشخصی سروُکار دارد؛ آدم‌هائی که عشق را تا جائی بِه رَسمیّت می‌شناسند که در قالب اخلاقیات اَشرافی (بِه جِد) به «حفظِ ظاهر» مُتَعَهِد باشد و لاجَرَم آنا چون با پُشتِ پا زدن به اخلاقیات مَرسوم، عشق را بدون دروغ وُ دوروئی می‌خواهد مورد بی‌مهریِ مَحافِل اَشراف قرار می‌گیرد و بایکوت می‌شود!

۲۴-برای آشنائی با شگردهای سانتی‌مانتالیزه کردن (sentimentalize) در سبک رُمانتیک، به رمان «نانون» اثر «زُرژ ساند» ترجمه‌ی قاسم صُنعَوی رجوع شود.

۲۵-جلد اوّل- بخش سوم- فصل شانزده

۲۶-جلد اوّل- بخش چهارم- فصل سِه

۲۷-جلد اوّل- بخش چهارم- فصل سِه

در اوج تنهائی، تنها زنی که در پِترزبورگ به دیدن آنا می‌آیَد *شاهزاده خانم بِتسی* است؛ زنی که با توشکویچ رابطه دارد و با رعایتِ حفظِ ظاهر، به شوهرش خیانت می‌کند. عجیب اینجاست که همین زن به آنا می‌گوید: «تا وقتی وضعاَت بلاتکلیف و نامعلوم است نمی‌توانم با تو رابطه داشته باشم»![۲۸]

بی‌مهری نسبت به آنا چنان همگانی و دست وُپاگیر شده که حتا برای دیدن پسرش سیریوژا در روز تولدش، با قیافه‌ی مُبَدَل و ناشناخته به خانه‌ی خودش (خانه‌ی کارِنین) می‌رود. آنا در مدت جدائی‌اَش از سیریوژا مُدام او را به شکل ۴ ساله‌گی‌اَش بِه‌یاد آورده. حالا اما پسربچه هَمانی نیست که آنا به یاد دارد: «سیریوژای من چقدر عوض شده! صورت‌اَش چرا این‌قدر لاغر شده؟ موهایَش را چقدر کوتاه کرده‌اند[۲۹]»!

آنا بعد از دیدار با پسرش، دوباره به خلوت تنهائی‌اَش در هتل برمی‌گردد: «همه‌چیز تمام شد. دوباره تنهام». با چشمان مات وُ بی‌حرکت، به ساعتِ بُرُنزیِ بین دو پنجره خیره می‌شود. دنبال کسی می‌گردد که گُناهِ تنهائی‌اَش را به دوش او بیندازَد: «اصلاً این ورونسکی کجاست؟ دارد چه‌کار می‌کند؟ مرا در این رنج وُ مُصیبَت چرا تنها گذاشته؟[۳۰]» در خلوت وُ تنهائی که روزبه‌روز برای آنا طاقت‌فَرساتَر می‌شود زنِ‌برادرش (دالی) تصمیم می‌گیرد به دیدارش بیایَد. دالی نمونه‌ای از زنان جامعه‌ی اَشرافی، مادر ۶ بچه است و شوهرش به او خیانت می‌کند.

۲۸- جلد دوّم- بخش ششم- فصل بیست و سه

۲۹- جلد دوّم- بخش پنجم- فصل بیست و نُه

۳۰-جلد دوّم- بخش پنجم- فصل سی وُ یک

دالی امّا با مَصلوب‌کردنِ خودش به چهره‌ی دلسوز و فداکارِ مادرانه، لاجَرَم می‌سوزد وُ می‌سازد. و حالا در مسیر رفتن به عمارت ورونسکی در روستا که آنا در آنجا اقامت دارد به کُلِ زندگی‌اَش در این ۱۵ سالِ شوهرداری، فکر می‌کند: «همه‌اَش بارداری، همه‌اَش حالت تَهَوع، کُندی ذهن و بی‌حوصله‌گی! از ریخت‌اُفتادن موقع حامله‌گی هم کم رنجی نیست». یادِ مرگِ آخرین بچه‌اَش می‌افتد که از دیفتری مُرده: «همه‌ی این‌ها کِه‌چِه؟ از تمام این‌ها چه درمی‌آیَد؟ اصلاً چرا این جَماعَت به آنا حمله می‌کنند؟ مگر من چه دارم که خودم را بهتر از آنا بدانم؟ آنا شوهرش را دوست ندارد و می‌خواهد با شور وُ شوق زندگی کند. اگر من هم جای او بودم شاید همین کار را می‌کردم». به وَضعِ اَسَف‌باری که دارد فکر می‌کند؛ به این‌که شوهرش به او که مادر ۶ بچه است خیانت می‌کند: «شاید من هم باید شوهرم را وِل می‌کردم و زندگی دیگری پیش می‌گرفتم. من هم می‌توانستم عاشق شوم و یکی واقعاً دوست‌اَم داشته باشد[۳۱]». حتا ورونسکی معشوق آنا هم که عشق را مُقَدَس‌ترین پیوند می‌داند حالا که دوپایِ عشق را روی زمینِ رئال گُذاشته پِی می‌بَرَد که قادر نیست بیرون از مناسبات اجتماعی، بیرون از تاریخ و بیرون از زمانه‌اش، به عشق فکر کند. پس کُلاه‌اش را قاضی می‌کند و با خودش می‌گوید «اگر فَرداروزی از آنا پسری داشته باشم تا وقتی سَندِ ازدواجِ توی دست‌اَم نباشد آن پسر اصلاً نمی‌تواند وارث میراثِ اَشرافی‌اَم باشد»، پس از دالی می‌خواهد که آنا را راضی کند نامه‌ای برای شوهرش بنویسد و از او تقاضای طلاق کُنَد[۳۲].

۳۱-جلد دوّم- بخش ششم- فصل شانزده

۳۲-جلد دوّم- بخش ششم- فصل بیست و یک

دالی نگرانی ورونسکی را برای آنا شرح می‌دهد و این‌که اگر رسماً از کارِنین طلاق نگیرد و رسماً با ورونسکی ازدواج نکند فرداروزی اگر پِسَردار شوند آن پسر از میراث اَشرافی هیچ سَهمی ندارد. آنا اما چیز دیگری در سَر دارد: «چه‌طور می‌توانم عشق ورونسکی را برای خودم داشته باشم اگر مادر چند بچه‌ی خُرد وُ ریز باشم و شکم‌اَم هرچند وقت یک‌بار، بالا بیایَد»؟ دالی به‌فکر فرو می‌رَوَد:

«من‌هم با همین شکمِ بالاآمده‌یِ لعنتی بود که نتوانستم شوهرم را برای خودم نگه دارم. من را گذاشت وُ رفت سراغ یکی دیگر. و حتا آن‌هم دِلَش را زد رفت سَروَقتِ یکی دیگر[۳۳]»!

آنا در تنهائی، رُمانی برای کودکان می‌نویسد. نوشته‌های خودش را درست مانندِ زنبیل‌های چوبیِ کوچکی می‌دانَد که زندانی‌ها در فضای محصورِ سلول می‌سازند[۳۴].

تنهائی تدریجاً اثرش را می‌گُذارَد؛ آنا دچار بدگُمانی می‌شود. احساس می‌کند عشقِ ورونسکی نسبت به او کَم‌رَنگ شده. با تَوَهم، زنی سَرِ راهِ ورونسکی می‌بیند. به او حسادت می‌کند اما چون زنی وجود ندارد که هدف حسادت‌اَش باشد مُدام دنبالِ آن زن می‌گردد[۳۵].

آنا از تنها ماندن وحشت دارد. سوار کالسکه می‌شود، بدون این‌که به مَقصَد فکر کند چشم‌اش به دو عابر می‌اُفتد: «این‌ها چرا این‌جوری نگاهَم می‌کنند؟ اِنگار هیولا دیده‌اَند! یارو باحرارَت چه دارد به آن‌یکی می‌گوید؟ اصلاً مگر

۳۳-جلد دوّم- بخش ششم- فصل بیست و سِه

۳۴-جلد دوّم- بخش هفتم- فصل ده

۳۵-جلد دوّم- بخش هفتم- فصل بیست و سِه

می‌شود احساس‌اَت را به کسی بگوئی؟» نگاهَش به دو پسربچه می‌اُفتد که جلوی بستنی‌فروشی ایستاده‌اند: «همه دل‌شان برای خوشمزه‌گی و شیرینی لَک می‌زند آن هم با این بستنی به‌دردنخور»! ناقوس کلیسا وقتِ دعای عصر را می‌زنَد: «آن دَکِه‌دار را باش که با چه وَسواسی به خودش صلیب می‌کشد[۳۶]!» چشم‌اَش به گروهی آدم می‌افتد که با کالسکه‌ای چهار اسبه، برای گردِش وُ تفریح می‌روند خارجِ شهر: «بی‌خود دارید می‌روید؛ از خودتان نمی‌توانید فرار کنید». کارگری را می‌بیند که از شدت مستی، تِلوتِلو می‌خورَد. دوپاسبان زیر بَغل‌اَش را گرفته‌اند، می‌بَرَندَش. حالا در ایستگاهِ قطار است. در انتظارِ رسیدنِ قطار می‌نشیند. با نِفرَت به مسافرانی که در رفت وُ آمد هستند نگاه می‌کند...[۳۷]

همراه با رئالیسمِ تولستوی، شانه به شانه‌ی رَوَندِ کُنکِرتیزه شدنِ رُمان، در نقاطِ لینکِ دو وضعیتِ کُنکِرت اولیّه و کُنکِرت فَرجامین، شاهدِ لحظه به لحظه‌یِ قُربانی‌شدنِ *آنا کارنینا* هستیم. تولستوی که در این بُرِش رئالیستی از رُمان، آنا را *قُربانی ناگُریزِ رسومات اَشرافی* نشان داده آیا درفصل‌های دیگرهم این مُثلِه‌شده‌گی در پیش‌گاهِ داوَریِ اَشرافی را پی می‌گیرد؟ و یا مشغولِ ریختنِ طرح وُ نقشه‌ای تازه است؟ ببینیم تولستوی در خطِ مَضمونیِ دوّمِ رُمان چه در سَر دارد؟

خطِ مَضمونی دوّم از جائی شکل می‌گیرد که برادرِ آنا (سِتیوا) که در محافل اَشرافی به اسمِ شاهزاده آبلونسکی معروف است با زنش دالی دعوا دارد! در منزل آبلونسکی‌ها اَلَم‌شَنگه‌ای به‌پاست؛ خانم خانه پی بُرده که شوهرش

۳۶- جلد دوّم- بخش هفتم- فصل بیست و نُه

۳۷- جلد دوّم- بخش هفتم- فصل سی

با معلّمِ فرانسوی بچه‌ها رابطه دارد بنابراین برای شوهر خیلی جِدی خط وُ نشان می‌کشد که دیگر محال است با او زیرِ یک سقف زندگی کند[۳۸].

در گرماگرم دعوای زن وُ شوهر، سِتیوا مشغول خواندن روزنامه‌ای *لیبرال* می‌شود؛ لیبرال نَه از نوعِ اِفراطی بلکه روزنامه‌ی جناح اکثریت. سِتیوا مرام و طرز فکرش را انتخاب نمی‌کند بلکه مرام و طرزِ فکر به سراغ‌اَش می‌آید؛ درست همان‌طور که کُت وُ کلاهَش را مُدِ روز تعیین می‌کند و نَه سلیقه‌اَش! اگر دلیلی برای تَرجیحِ حزب لیبرال بر حزب محافظه‌کار دارد به این دلیل است که حزب لیبرال می‌گویَد همه‌چیز در روسیه بَد است و واقعاً هم سِتیوا تا خِرخِرِه زیر قرض است. حزب لیبرال می‌گویَد *ازدواجِ سُنتی* مَنسوخ است ستیوا هم دیگر از زندگی‌اَش که حاصل ازدواج است راضی نیست. حزب لیبرال می‌گوید دین فقط اَفساری برای بخشِ وحشیِ اجتماع است سِتیوا هم دردِ زانویَش را به‌علّت زانو زدن برای دُعا می‌دانَد.

حالا سِتیوا دارد سَرمقاله‌یِ روزنامه‌ی لیبرال را مطالعه می‌کند: *در زمانه‌ی ما بیهوده فریاد اعتراض بلند شده که رادیکالیسم هَر لحظه ممکن است عناصر محافظه‌کار را بِبَلعَد بنابراین حکومت باید انقلاب را سرکوب کند. هرگز چنین نیست! برعکس، به عقیده‌ی ما خطر نَه در انقلاب بلکه در پافشاری بر سُنَت‌هائی است که ما را از پیشرفت بازداشته...* [۳۹]

واژه‌ی پیشرفت چون یک *کِلیدواژه* در خط مضمونی دوّم رُمان است لازم است روی آن بیشتر مَکث کنیم. تولستوی داستان را در تاریخی روایَت می‌کند که حدوداً ۱۵ سال از اصلاحاتِ ۱۸۶۱ روسیه گُذشته؛ اصلاحاتی

۳۸-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل یِک

۳۹-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل سِه

که روسیه را به جاده‌ی سرمایه‌داری انداخته اما بَقایای مناسبات عَهدِ عَتیق از یک طرف و تداوم مناسبات فئودالی از طرفِ دیگر، از *پیشرفتِ* آزادانه‌ی مناسبات سرمایه‌داری جلوگیری می‌کند.

«کاپیتالیسم که از سال ۱۸۶۱ در کشور روسیه اِحضار شده چرا آنَاً، تمام قد و با تمام قوا ظاهر نشده است؟ سرمایه‌داری(ای) که از بَطنِ سِرف‌داری متولد شده نمی‌تواند آناً و با تمام قوا ظاهر شود از طرف دیگر اقتصاد سِرف‌داری هم نمی‌تواند فِی‌الفور ناپدید شود پَس تنها سیستمِ ممکن و مُحتَمَل *شکل گُذاری* مرکب از ویژگی‌های هر دو سیستم است»[۴۰]! «رفرم ارضی سال ۱۸۶۱ با فروش تکه‌ای زمین به سِرف، او را به پوستینِ دهقانی مُلَبَس کرده اما به علّت جداشدنِ چراگاه‌ها، آبشخورها و جنگل‌ها از حوزه‌ی تَمَلُک وِی، اجباراً به مَلاک و اَشراف زمین‌داری وابسته شده که همه‌ی چراگاه‌ها، آبشخورها و جنگل‌ها را در اختیار دارند و دهقان مجبور است در عوضِ استفاده از این سِه قَلَمرو، انواع کار را برای مالکین بزرگ انجام بدهد. زِیدِ سابقاً سِرف بر اساس قراردادی که اصلاحات ۱۸۶۱ وضع کرده صاحب تکه‌ای زمین شده و بَراین اساس، دیگرسِرف به‌حساب نمی‌آید اما به‌علت نیاز به آب وُ مَرتع وُ چوب جنگلی که هنوز در تَمَلُکِ اَشرافِ زمین‌دارو مَالکین بزرگ است دهقانی نیمه‌آزاد به‌حساب می‌آید؛ یعنی یک پایَش در مناسبات قدیمی و یک پایَش در مناسبات بورژوائی است»[۴۱].

در این شرایط است که طبقه‌ی اَشراف زمین‌دارِ روسیه به دو قِشر تقسیم می‌شوند؛ قشر لیبرال که طرفدارِ تداوم عمیق‌ترِ اصلاحات ۱۸۶۱ در رِیلی

۴۰-کتاب «رشد سرمایه‌داری در روسیه» اثر ولادیمیر ایلیچ لنین

۴۱-«رشد سرمایه‌داری در روسیه» اثر لنین

است که کشورهای اروپایی (پیش از این) برای حُلولِ کاملِ سرمایه‌داری انتخاب کرده‌اند (در نقطه‌ی مقابل) قشر محافظه‌کار اعتقاد دارند که روسیه نباید از همان *نقشه‌ی پیشرفتی* پیروی کند که کشورهای مُتَقَدِمِ اروپائی تجربه کرده‌اَند.

تولستوی در رُمان *آنا کارنینا*، نماینده‌ی محافظه‌کارِ اَشرافِ زمین‌دارِ را در کاراکتری به نام *لِوین* مُجَسَم می‌کند. لِوین به‌عنوان یک چهره‌ی محافظه‌کار و طرفدارِ مناسبات گُذشته، چطور این رویکرد را نشان می‌دهد؟ اصلاحاتِ ۱۸۶۱ در اولین نشانه‌های تاثیرگُذارَش، نهادی را ایجاد کرده به‌نامِ *زِمِستوا* که نوعی شورای روستائی برای حل دعواهای بین اَشراف زمین‌دارِ و دهقانان و همچنین ساختِ مدارس، خانه‌های بهداشت روستائی و ... است. در اوّلین فرازهای شخصیّت‌پردازیِ لِوین متوجه می‌شویم که او عضو هیئت‌مدیره‌ی یک زِمِستوا بوده اما به‌دلایلی، کنار کشیده! برادرِ ناتنی‌اَش (کازنیشِف) در مخالفت با این کناره‌گیری، شاکی است: «حالا یک تلاشی کرده‌ای و به نظر خودت جواب نداده، باید تسلیم شوی؟ یعنی این مردم باید بی‌یار وُ یاور بمیرند؟ خوب است که بچه‌هاشان زیردستِ قابله‌ها و ماماهای نابَلَد جان بدهند؟ خوب است که مردم بی‌سواد باشند و مِنَت هر میرزابنویسِ حقیری را بکشند»؟ لِوین زیرِ بار نمی‌رود: «شاید همه‌ی این‌ها که گفتی خوب باشد اما من چرا باید غصه‌ی خانه‌ی بهداشتی را بخورم که هرگز از آن استفاده نمی‌کنم؟ چرا باید مدرسه‌ای بسازم که هیچ‌وقت بچه‌اَم را به آن مدرسه نمی‌فرستم؟ روستائیان هم نمی‌خواهند بچه‌هاشان را بفرستند مدرسه! راست‌اَش را بخواهی هنوز کاملاً مطمئن نیستم که لازم است بچه‌ی دهقان به مدرسه برود[۴۲]».

کازنیشِف اصرار دارد که خدمات زِمستوا حداقل در ساختِ مدارس به‌نفع روستائیان است: «به‌عنوانِ یک آدمِ شریف نمی‌توانی در راهِ ترویج مدارس قَدَمی بَرنَداری». لِوین گُریزی به فلسفه می‌زَنَد: «به‌نظرِ من انگیزه‌ی تمام کارهای ما *نفع شخصی* است. من به‌عنوان یک اَشراف‌زاده، چیزی در سازمان زِمستوا نمی‌بینم که به منافع شخصی‌اَم کمکی بکند. جاده‌ها اصلاً خوب نیست ولی من اسب دارم و از همین جاده‌های خراب هم می‌گُذَرَم پَس چه نیازی به جاده دارم؟ نیازی به دکتر وُ پرستار هم ندارم همین‌طور شورای حلِ اختلاف. به هیچ‌کُدام‌شان هم مراجعه نکرده و نمی‌کنم. مدرسه هم نه‌تنها لازم ندارم که به‌نظرم ضرر هم دارد. زِمستوا برای من به‌معنای همان ۱۸ کوپِک است که باید به‌اِزای هر ۱۱ جَریب زمین‌اَم بپردازم[۴۳]».

لِوین برای این‌که ضربه‌ی اصلی را به چهره‌ی لیبرال برادرش وارد کند این‌طور دلیل می‌آوَرَد: «به‌نظر من پایه‌ی هیچ فعالیتی محکم نمی‌شود مگر آن‌که ریشه در منافع شخصی داشته باشد؛ این یک حقیقتِ فلسفی است».

کازنیشِف باز هم قبول نمی‌کند:«اتفاقاً وظیفه‌ی اصلی فلسفه در همه‌ی اَعصار این بوده که میان نفعِ شخصی و جمعی پیوَندی ایجاد کند[۴۴]».

برای این‌که بهتر و بیشتر به تفاوت افکار محافظه‌کارانه و لیبرال پی ببریم تولستوی ما را به صحنه‌ی مُلاقات لِوین با سی‌ویاژِسکی که نماینده‌ی لیبرالِ مَلاکِ ناحیه است می‌بَرَد.

سی‌ویاژِسکی از آن آدم‌هائی است که همیشه لِوین را به حِیرَت وامی‌دارَد؛ اَشرافیّت را تحقیر می‌کند و اعتقاد دارد که بیشترِ اَشراف در خَفا، موافقِ

۴۲و و ۴۳ و ۴۴- جلد اوّل- بخش سوّم- فصل سِه

اربابِ‌رعیتی‌اَند و فقط از سَرِ ترس است که بروز نمی‌دهند! باور دارد که اگر بخواهی مثل آدمیزاد زندگی کنی فقط در خارجِ روسیه چنین زندگی(ای) اِمکان دارد. خودش هم هر فرصتی به دست می‌آوَرَد راهی خارجه می‌شود. در اَملاک خودش یک سیستمِ کشاورزی پیشرفته را به‌کار می‌بندد. دهقان روس را موجودی می‌دانَد که در مراحل تکامل، جائی میان بوزینه و انسان مانده! سی‌ویاژِسکی نَه دین دارد، نَه ایمان! اعتقادی هم به آن دنیا ندارد! طرفدارِ دوآتشه‌ی آزادی زنان و حقِ کار کردن‌شان است[۴۵].

گرایِشِ محافظه‌کارانه‌ی لِوین در جائی از رُمان دوباره ظاهر می‌شود. او که در حال نوشتن کتابی در زمینه‌ی اقتصاد است حالا به فصلی رسیده که عنوان‌اَش «وضعِ نامُساعدِ کشاورزی در روسیه» است. می‌خواهد ثابت کند که علت فقر در روسیه، تنها توزیعِ نادرست زمین‌های کشاورزی و اداره‌ی غلطِ آن‌ها نیست بلکه یکی از علت‌هایَش هم رشد غِیرِعادیِ تمدنِ تحمیلیِ خارجی به روسیه است[۴۶]. درست مثلِ زمانی که رشد پیش‌هنگامِ یک عضو در موجودی زنده، رُشدِ کُلی آن را مُختل می‌کند لِوین باور دارد که در روسیه هم رشد تجارت، راه‌ها و صنعت بِه‌عِینِه زیان‌آور است چون باعث می‌شود که مسئله‌ی مُقَدَم بر آن یعنی رشد کشاورزی کنار برود[۴۷]!

اما ورونسکی (معشوق آنا) به کدام گرایش وُ رویکرد تعلق دارد؟ لیبرال یا محافظه‌کار؟ ورونسکی و آنا زمانی‌که در عِمارت روستائی مُجَلَلی زندگی می‌کنند سَبکِ زندگی آن‌ها نشانگر سلیقه‌ی لیبرالی آنهاست اما چطور؟

۴۵-جلد اوّل- بخش سوم- فصل بیست و شش

۴۶-جلد دوّم- بخش پنجم- فصل پانزده

۴۷-جلد دوّم- بخش پنجم- فصل پانزده

از زاویه‌ی دیدِ دالی (زن‌برادرِ آنا) این سَبکِ زندگی با جُزئیات، توصیف می‌شود: همه چیز داد می‌زند که صاحب‌خانه عاشق زیبائی، نظم و آراستگی و تجمُلات است؛ تجملاتی که فقط در رُمان‌های انگلیسی نمونه‌اش را می‌توان دید (و هرگز نَظیرَش در روسیه و خانه‌ی اَشرافِ روستانِشین وجود ندارد) از کاغذدیواری فرانسوی بگیر تا دخترِ خدمتکارِ فرانسوی که مُدلِ مویَش مُدِ روز است[۴۸]! ورونسکی در همان اطرافِ عِمارتِ روستائی، درحالِ ساخت بیمارستانی است. روستائیان از او خواسته‌اند مَرتعی را ارزان‌تَر به آنها اجاره بدهد اما ورونسکی قبول نکرده و وقتی آنا به او گفته «اِی خَسیس!»، برای آن‌که ثابت کند خسیس نیست فوری ساخت بیمارستانی را شروع کرده[۴۹].

یکی دیگر از دلائلِ سَمپاتیِ ورونسکی به حزب لیبرال، حضور او در انتخابات نماینده‌ی اُستان در کنار لیبرال‌های معروفی چون کازنیشِف و سی‌ویاژِنسکی است[۵۰].

۴۸-جلد دوّم-بخش ششم- فصل نوزده

۴۹-جلد دوّم- بخش ششم- فصل هجده
مقایسه شود با رویکرد سُنَتی لِوین
نسبت به عدم‌ضرورتِ ساخت خانه‌های بهداشت توسط زِمِستوا
همچنین مخالفتِ نَه خیلی‌آشکار با زایمان زنَش در مسکو: من توی این کارها سَررِشته ندارم فقط این را می‌دانم که میلیون‌ها مادر زایمان می‌کنند بدون آن‌که دکتر لازم داشته باشند، بدونِ آن‌که بروند مُسکو(جلد دوّم- بخش ششم- فصل چهارده)

۵۰-شرحِ انتخاباتِ نماینده‌ی استان
از فصل بیست وشش لِغایَت سی،
در جلد دوم بخش ششم بِه‌تَفصیل آمده.

و بالاخره این‌که ورونسکی (بعد از انتخابات) نماینده‌ی جدیدِ اَشراف اُستان و بسیاری از اعضای حزب پیروز (حزب لیبرالِ نوگرا) را به خانه‌اَش دعوت می‌کند[۵۱].

تفاوت لیبرال و محافظه‌کار در فصلی از رُمان، به فَحوای توصیف‌شده در نمایش‌نامه‌ی «باغِ آلبالو» (اثر آنتوان چخوف) شبیه می‌شود؛ سِتیوا که مَلاکِ لیبرال را در بی‌تفاوتی نسبت به فروش باغ و اَملاک، به‌صورت *تیپیکال* نمایش می‌دهد در معامله‌ای با یک تاجرِ دَندان‌گِرد بخشی از اَملاک جنگلی زَنَش را می‌فروشد. لِوین که معامله‌ی جنگل را ابلهانه می‌داند حسابی عصبانی است: «ناراحت می‌شوم وقتی می‌بینم اَشراف از سرِ ساده‌لوحی مُفلِس می‌شوند. مثلاً یک مُستاجر لهستانی می‌آید ملک خانمی را که مقیم نیسِ فرانسه شده به نصفِ قیمت می‌خرد آن‌هم ملکی که لِنگِه ندارد! یکی دیگر زمینی را که هر جَریب یک‌روبل می‌ارزَد به دَه کوپِک به تاجری اجاره می‌دهد و تو هَم یک جنگل با ارزش را تقدیم این تاجرِ پَست‌فِطرَت کردی[۵۲]»! بحثی بین‌شان دَرمی‌گیرَد در باره‌ی این‌که چه کسی جُزو اَشرافِ اصیل است و چه کسی نیست؟ لوین خودش را *نجیب‌زاده* می‌داند چون حاضر نمی‌شود یک جنگل را به‌راحتی بفروشد. پدر و پدربزرگ‌اَش هم این‌طوری زندگی کردند؛ قَدرِ کار وُ زحمت را به‌طور موروثی می‌دانند[۵۳].

در فصلی که لِوین به‌همراهِ سِتیوا به شکار رفته‌اند سِتیوا با آب وُ تاب از شکاری تعریف می‌کند که پارسال تابستان در اَملاکِ مالتوس زده است. مالتوس بسیار ثروتمند است و امتیازِ اِنحِصاری راه‌آهن را دارد.

۵۱-جلد دوّم- بخش ششم- فصل سی وُ یک

۵۲ و۵۳- جلد اوّل- بخش دوُم- فصل هفده

لِوین با شنیدنِ اسم مالتوس، این‌طور عکس‌العمل نشان می‌دهد: «تو چطور با این جانورها آمد وُ رفت داری؟ این آدم‌ها مثل جیره‌خوارهای قدیمی که نُفوسِ مُرده[۵۴] را خرید و فروش می‌کردند پولی درمی‌آوَرَند که پُشت‌اَش فقط نفرینِ مَردُم خوابیده! بعد با همین پولی که با تَقَلُّب گیر آورده‌اَند رِشوِه می‌دهند و برای خودشان احترام و آبرو می‌خرند».

سِتیوا از مالتوس دفاع می‌کند: «مالتوس را مثل باقی تاجرهای اَشراف‌زاده می‌دانم که با کار وُ ذکاوَتِ خودش پول‌دار شده». لِوین خرید وُ فروش امتیاز را *کار* حساب نمی‌کند چون کسی که امتیاز راه‌آهن می‌خَرَد یا می‌فروشَد کارَش مثل کارِ دانشمند یا کشاورز زحمت ندارد. لِوین تلاش می‌کند فرقِ بینِ پولِ کثیف و پولِ پاک را توضیح بدهد: «پولی که از راهِ حُقه‌بازی دربیایَد مثل پولی که بانک‌های خصوصی به‌جیب می‌زنند کثیف است. چه راه‌آهن، چه بانک و چه راهزنی؛ همه‌اَش پولِ بادآوَردِه است». سِتیوا با استدلالِ لِوین کنار نمی‌آیَد: «فرض کنیم پولی که خَرجدَررَفته به‌عنوان عایدی اَملاک‌اَت می‌مانَد حدود ۵۰۰۰ روبل باشد اما این دهقانی که ما الان مهمانَش هستیم خودش را هم بکُشَد ۵۰ روبل بیشتر درنمی‌آوَرَد. این فاصله به همان اندازه از شَرافَت به‌دور است که فاصله‌ی عایدی مالتوس از حقوقِ سرکارگرِ راه‌آهن[۵۵]».

به‌نظر می‌رسد، تمام آن‌چه که ما از زاویه‌یِ دیدِ لِوین به‌عنوان تیپ یا چِهرِمانِ اصلیِ اَشرافِ مُحافظه‌کار می‌بینیم تلاشی‌ست در جهت جُدا کردنِ

۵۴-اشاره به رُمانِ نیکلای گوگول

۵۵ -جلد دوّم- بخش ششم- فصل یازده

صفِ اَشراف اصیل از اَشرافِ غیرِاَصیل! در این زاویه‌ی دید، *اَشرافِ غیرِاَصیل* چگونه موجودی است؟ *اَشرافِ اصیل* چطور؟

اَشراف غیراصیل در اولین و بزرگترین تمایُزَش، موجودی است که در روستای روسیه ساکن نیست بلکه مُقیمِ شهر است. حتا وقتی‌که شب‌ها خواب می‌بیند به‌جای آن‌که خودش را در مَراتِع و چَمَن‌زارهای مِلک وُ اَملاکِ‌اَش در یکی از روستاهای روسیه ببیند خودش را در شهرهای آلمان و آمریکا می‌بیند. برای کوک‌کردنِ ساعت‌اَش در سَرسَرا و پذیرائی، ساعت‌سازِ آلمانی خبر می‌کند. تمامِ بچه‌هایش پرستار انگلیسی دارند و معلم فرانسوی. بچه‌ها اغلب باهم به زبان انگلیسی حرف می‌زنند. اَشراف غیراصیل برای اِرضای تمایلات اِسراف‌گرانه‌ی خود هر وقت که لازم بداند، زمین وُ باغ وُ مَرتع وُ بیشه‌ای را می‌فروشد. به‌جای خوردن سوپِ ساده‌ی ماهی و کاشای معمولی، ترجیح می‌دهد به یک رستوران با غذاهای خارجی برود. اعتقاد دارد هدف تربیت اَشرافی در این شعار مُجَسَم شده: «باید از همه چیز، لذت ساخت». به عشق خارج از ازدواج علاقه دارد. هر وقت احساساتی می‌شود به جای خواندن شعری از پوشکین، شعری از اشتراوس را به زبان آلمانی، دِکلَمِه می‌کند[۵۶]. یکی از معیارهای بَرازَندگی در محافلِ اَشراف غیراصیل، *تعدادِ ماجراهای عاشقانه* است. رابطه‌ی زن و شوهر کاملاً ساختگی و تصنعی است. احترام به مادر در این دسته، قلبی نیست[۵۷]...

۵۶- سِتیوا در توجیه هَوَس‌رانی‌اَش، شعری از اُپِرتِ یوهان اشتراوس را دکلمه می‌کند:
خوش نعمتی‌ست اگر بَر اَمیال فائق آئی/ اما اگر دست نداد/ سیراب‌کردن‌اَش هم کم‌لذتی نیست.

۵۷-طبق قاعده‌ی تاکنونی باید خواننده را به پاراگراف‌ها، فصل‌ها و نقل‌قول‌هائی اِرجاع می‌دادم که در زاویه دیدِ لِوین نمایانگر تمایزات بین اَشراف اصیل و غیراصیل هستند. به‌خاطر جلوگیری از پرت‌شدن ذهن خواننده (استثنائاً) اِرجاعات را لازم ندانستم.

لِوین به‌عنوانِ نمونه‌ی تیپیکِ اَشرافِ اَصیل و محافظه‌کار، چند ویژه‌گی دارد: خانه‌ی او یک ساختمان بزرگ و قدیمی است (وَ) این خانه برای او، معنای تمامِ دنیا را دارد؛ دنیائی که در آن زندگی کرده وَ پدر وُ مادرش را از دست داده. زندگی والِدِینَش تصور یک زندگی ایده‌آل را در ذهن او آفریده و می‌خواهد با همسر آینده وَ خانواده‌ی خودَش، همان شکل زندگیِ ایده‌آل را اِحیاء کند. به‌زحمت مادرش را به‌یاد می‌آوَرَد اما همان مُختَصَری هم که به‌یاد دارد برایَش خاطره‌ی مُقَدَسی است. همسر آینده‌اَش باید همان زیبائی و قِداستِ زنِ ایده‌آلی را داشته باشد که مادرش در ذهن‌اَش تداعی می‌کند. لِوین عشق به زن را نمی‌تواند با رَسمی به‌غیر از ازدواج تصور کند. هرچند برای دیگران، ازدواج تنها یکی از امور اجتماعی است اما برای او مهم‌ترین کارِ زندگی به‌حساب می‌آید[۵۸]. در خانه‌ی قدیمی او اشیاء و موجودات هرکدام جایگاهی و تاریخی دارند؛ شاخ گوَزن، جاسیگاری شکسته و دفترِ یادداشت. اسم ماده‌گاوَش *پاوا* است، اسم سگ شکاری *لاسکا* و نام گاو نَرَش *بِرکوت*. دایه‌ی پیر *آگافیا* در خانه‌ی او، حکم گیس‌سفیدِ خانه را دارد. وقتی این اشیاء و موجودات را از نظر می‌گُذَرانَد در یک‌آن به امکانِ ساختنِ زندگی نوین که خیالَش را دارد شَک می‌کند. اِنگار ردِ پاهای زندگی گذشته گریبانِ او را گرفته اِصرار دارند: «تو از پیشِ ما نمی‌روی وَ آدمِ دیگری هم نمی‌شوی، همان که بودی می‌مانی». این‌ها را اَشیا و موجودات دور وُ بَرَش می‌گویند. صدای دیگری امّا می‌گوید: «نباید از گذشته اطاعت کرد. آدم می‌تواند هرطور که دوست دارد تغییر کند[۵۹]».

۵۸-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل بیست و هفت

۵۹-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل بیست و شش

حِس می‌کند رفاهِ خودش در برابر فَقرِ مردم، نوعی بی‌عِدالَتی است. برای آن‌که خودش را کاملاً دُرُست‌کار احساس کند تصمیم گرفته بیشتر از قبل زحمت بکشد و از تَجَمُلِ زندگی‌اَش کم کند هرچند پیش از این هم، کارَش سخت و آسایِش‌اَش کم بوده.

همین‌جا ما به تناقُضِ اصلی در شخصیت‌پردازی لِوین می‌رسیم؛ از یک‌طرف بَنا بَر فلسفه‌اَش که *نفعِ شخصی* را همه‌چیز می‌دانَد از کار در *زِمِستُوا* و انجام کارهای اجتماعی به نفع دهقانان کنار کشیده از طرف دیگر، رفاهِ خودش را در برابر فقر مردم نوعی بی‌عدالتی می‌دانَد و دوست دارد خودش را طوری تغییر بدهد که در پَناهِ کارِ بیشتر و آسایشِ کمتر، عذابِ وِجدانِ کمتری داشته باشد! در دوران نامزدی، دفتر خاطراتَش را به نامزدش کیتی می‌دهد تا بخوانَد. در این دفتر به چیزهائی اعتراف کرده که وِجدانَش را ناراحت می‌کند. دو چیز آزارَش می‌دهد: بی‌ایمانی و گُناه. وقتی دفترخاطرات را به کیتی می‌دهد درونَش آشوب است. می‌داند که بین او و نامزدش نباید هیچ رازِ مَگوئی باشد. کیتی بعد از خواندن دفتر خاطرات حسابی گِریِه می‌کند. دفتر را به سمت لِوین هُل می‌دهد: «بَردارید این دفترچه‌ی وحشتناک‌تان را[۶۱]»!

آن‌چه کیتی (در دفترچه‌ی خاطرات لِوین) وحشتناک یافته، چِه هست؟ آیا بی‌ایمانیِ لِوین است یا گُناهانِ او؟ در گفتگوی درونی کیتی می‌فهمیم اعترافِ لِوین به این‌که ایمان ندارد چندان برای کیتی مسئله‌ی مُهمی نیست. بی‌ایمانیِ لِوین چندان آزُرده‌اَش نمی‌کند. او از راهِ عشق، به عُمقِ روحِ لِوین

۶۰-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل بیست و شش

۶۱-جلد اوّل- بخش چهارم-فصل شانزده

پی بُرده و به اِلحادِ او اِعتنائی نمی‌کند. بنابراین تنها چیزی که کیتی را به گریه می‌اندازد اعتراف نامزدش به اِرتِکابِ گُناه است. گُناه یا گُناهانِ لِوین از چه نوعی است؟ پاسخ این سوال را در هیچ‌یک از فصول رُمان پیدا نمی‌کنیم. فقط از عکس‌العملِ کیتی حِس می‌کنیم که گُناه یا گناهانِ نامزدش خیلی وحشتناک بوده!

در دیالوگی که لِوین بَرسَرِ روشن کردن تفاوت *پول کثیف* و *پول پاک* با سِتیوا (برادر آناکارِنینا) دارد سِتیوا می‌گوید: «یا به‌خودت می‌قبولانی که نظام فعلی عادلانه است و از حقوقَت دفاع می‌کنی و یا مثل من می‌دانی ناعادلانه است و از این بی‌عدالتی لذت می‌بری». لِوین اما از سَرِ مخالفت می‌گوید: «خِیر! اگر چیزی که داری، داشتنَش ناعادلانه است نمی‌توانی آسوده از این داشتن لذت ببری. حداقل من که نمی‌توانم. مُهِم‌تَرین چیز برای من این است که عذاب وجدان نداشته باشم[۶۲]».

در شخصیت‌پردازی لِوین، «عَذابِ وِجدان» و «نَفعِ شَخصی» در دو جهتِ مُتَضاد عمل می‌کنند؛ از یک‌طرف با شنیدن نِدای مَنِ وجدانی، با شنیدن ندائی که صورت مَعقول و اخلاقیِ وظایف‌اَش در مقابل دیگران را گوشزَد می‌کند از مَنِ رِئال که بر اساس نفع شخصی قالب‌بندی شده، فاصله می‌گیرد (وَ) از طرف دیگر، در خانه‌ی نماینده‌ی لیبرال مَلاک‌های ناحیه[۶۳]، همین نَفعِ شخصی باعث می‌شود که به اِشتراکِ نظر با افکار اِرتجاعیِ یکی از مالکینِ همسایه برسد. مالک یاد شده (با سبیل جوگندُمی) از رعیت‌جَماعت راضی نیست. طرفدارِ نظام سِرفداری است. با نفرت می‌گوید:

۶۲-جلد دوم- بخش ششم- فصل یازده

۶۳-جلد اوّل- بخش سوم- فصل بیست و شش

«شب وُ روز امیدوارم که رعیت‌جَماعَت آدم شوند ولی باور بفرمائید جز مِی‌خوارگی فکری ندارند. هرچه داشته‌اند از دست داده‌اند؛ نه اسبی مانده و نه گاوی! دارند از گرسنگی می‌میرند. اگر اَجیرشان کنی اموال را خراب می‌کنند. اموال را می‌دُزدند بعدش شکایت می‌کنند و مالک را به شورای حل اختلاف می‌کشانند». در ادامه از رسم وُ رسوم قدیمی دفاع می‌کند: «باید به‌همان شیوه‌ی قدیم، رعیتِ خطاکار را بگیرند داغ وُ دِرَفش‌اَش کنند». و در ادامه: «زمان سِرفداری که همه‌چیز سَر وُ سامان داشت عایِدی زمینِ من با اُجرَتِ غیرنَقدی، نُه به یِک بود و الان سِه به یِک شده. این *آزادی* حِسابی روسیه را به‌فَنا داده[۶۴]»!

به نظر لِوین، حرف‌های مالک یادشده (با سبیل جوگندمی) اثبات می‌کند که چرا روسیه با آزادی رعیت، روبه نابودی می‌رَوَد. لِوین این نظرات را بسیار باورپذیر می‌داند (وَ) برایَش تازه وُ اِنکارناپذیر است[۶۵].

از آن‌چه گفته شد می‌توان به این نتیجه رسید که لِوین بر اساس ماتریالِ زمینیِ نفع شخصی، صاحب یک «مَنِ رئال» است اما در نقطه‌ی مقابل، با تکانه‌های ایده‌آلیستیِ عذابِ وِجدان بَر آن است که نوک‌های تیزِ نفع شخصی را چنان بِسایَد که «مَنِ رِئال» به «مَنِ وِجدانی» تغییر ماهیّت بدهد!

از یک‌طرف با لِوینی روبرو هستیم که با دفاع از نفع شخصی، با دفاع از مَنِ رِئالِ، نماینده‌ی یک تیپ اجتماعی است. از طرف دیگر، با لِوینی طرف هستیم که (نَه نماینده‌ی یک تیپ بلکه) در یک مَنِ خاص، در یک من بی‌هَمتا، در یک «مَنِ یِکانی»[۶۶] تَجَسُم می‌یابَد!

۶۴و۶۵ -جلد اوّل- بخش سوم- فصل بیست و هفت

۶۶-توضیحات مربوط به «مَنِ یِکانی» در پیوستِ سومِ آخر کتاب آمده.

به‌موازاتِ این‌که لِوین در فصول مختلف، تلاش پیگیرانه‌ای دارد که فرقِ بِین پول پاک وَ پول کثیف، فرقِ بین کسب و کار خوب وَ کسب و کار بد، فرق بین اَشراف اصیل و اشراف غیراصیل را در سِیر پیشرفتِ رُمان مُشَخَص کند آیا تلاشی هم به‌خَرج می‌دهد که فرق بِین *عشقِ والا* و عشق نامرغوب را نشان بدهد؟ پاسخ مُثبت است!

رویاروئیِ نوعِ مرغوب و نوعِ نامرغوب عشق، در مونتاژی موازی، در مقایسه‌ی شانه به شانه‌ی کِیفیّتِ عشقِ «کیتی-لِوین» با ویژه‌گی‌های عشق «آنا- ورونسکی» پیش می‌رَوَد. نقطه‌ی‌عَطفِ آغازین در صحنه‌های مُقابله‌ی این دو نوع عشق در مجلس رقصی است که ورونسکی به‌عنوان رقیبِ اصلیِ لِوین در خواستگاری از کیتی، چند دور *والس* با کیتی می‌رقصد و حالا بعد از رد کردنِ پنج دعوت پَیاپِی از سوی افراد مُتَفرقه، کیتی منتظر است که ورونسکی او را به رقص *مازورکا* دعوت کند اما خیلی اتفاقی متوجه می‌شود که ورونسکی با نگاهِ جادوشده‌ای روبروی آنا کارِنینا ایستاده! آنا در آن لباس ساده‌ی سیاهَش، با آن رشته‌ی مُروارید دور گردن کشیده‌اَش، با آن حلقه‌های پریشانِ زُلف سرکِش‌اَش بَدجوری دلبری می‌کند. اِنگار چیزی هولناک و بی‌رَحم در زیبائیِ آنا وجود دارد و کیتی این هولناکی وَ بی‌رحمی را در ازخودبی‌خودشده‌گیِ ورونسکی پیدا می‌کند[۶۷]!

ساعاتی پیش از شروعِ مهمانیِ رقص (در فاصله‌ی نهار تا مهمانی) لِوین به خانه‌ی کیتی می‌آید. مطمئن است که لِوین زودتر آمده تا او را تنها گیر بیاوَرَد و از او خواستگاری کند. لِوین بدون آن‌که بداند دقیقاً قرار است چه

۶۷-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل بیست و سِه

بگوید بالاخره حرفِ دلَش را می‌زند. کیتی در همان چند لحظه‌ی کوتاه که درگیر اِبرازِ عشق از سوی لِوین شده به یاد عشقِ ورونسکی می‌افتد و پاسخِ رَد به خواستگاری می‌دهد:

«ولی آخر... اِمکانَش نیست...من را ببخشید[۶۸]».

اما چرا کیتی جوابِ رَد به خواستگاری لِوین می‌دهد؟ چون در فصلِ قبلتَر با اطلاع از گفتگوی بین پدر و مادرِ کیتی، متوجه می‌شویم که در گرماگرمِ رقابت بین دو خواستگارِ دخترشان، مادر طرفدارِ ورونسکی است زیرا انتظاراتِ وِی از یک خواستگارِ خوب را برآوَرده می‌کند: پولدار و عاقل است، سرد وُ گرم چشیده است، جذاب و خوش‌چهره است و بالاخره آینده‌ای درخشان در ارتش دارد[۶۹].

تا قبل از مجلس رقص، همه‌چیز مطابق نقشه‌ی مادرِ کیتی برای بِه‌تور زدنِ ورونسکی پیش می‌رود اما حضور آنا در مهمانی رقص، نقشه را به‌هم می‌ریزد. خواستگاری ورونسکی از کیتی به‌هم می‌خورَد. کیتی که لِوین را با پاسخ رَد به خواستگاری‌اَش از دست داده، با از دست دادنِ ورونسکی (هَم) گرفتارِ بُحران روحی می‌شود. اواخر زمستان، برای بهبود حال کیتی، خانواده عازم سفری به خارج شده و در شهرکی آلمانی ساکن می‌شوند.

کیتی در روزهای اقامت در شهرک، با دختری به‌نام *وارینکا* آشنا می‌شود. وارینکا با بیمارانی که برای شَفا به آبگرمِ شهرکِ آلمانی آمده‌اند بسیار مهربان است. کیتی حِس می‌کند با نزدیک شدنِ بیشتر به وارینکا به چیزی می‌رسد که به‌شدت دنبالَش می‌گردد: *میل به زندگی و مَعنابَخشی به آن!*

۶۸-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل سیزده

۶۹-جلد اوّل- بخش اوّل- فصل دوازده

کیتی هرچه دقیق‌تَر وارینکا را زیرِ نظر می‌گیرد بیشتر و بهتر به این اطمینان می‌رسد که این دختر همان موجودی است که نیاز درونی او به یافتن *معنا* را بَرطَرَف می‌کند. وارینکا همیشه مشغول است؛ یا بچه‌های یک خانواده‌ی روس را از آبگرم برمی‌گردانَد، یا برای بیماری پتو می‌بَرَد، یا بیماری تُندخو را آرام می‌کند و یا برای بیماری دیگر بیسکویت می‌خَرَد که با قهوه‌اَش مِیل کند[۷۰].

کیتی به لُطف آشنائی با وارینکا، دنیای جدیدی کشف می‌کند؛ دنیائی والا که غیر از زندگی غَریزی است، یک *دنیای معنوی*! رفته‌رَفته نه تنها در رفتار بلکه حتا در شیوه‌ی راه رفتن، حرف زدن و نگاه کردن از وارینکا تقلید می‌کند. شب‌ها انجیل فرانسوی می‌خوانَد. از محافل اَشرافی دور می‌گیرد و با بیمارانی که تحت حمایتِ وارینکا هستند نشست وُ برخاست می‌کند. درهای مذهب تازه‌ای به روی کیتی گشوده شده اما نه آن مذهب رسمی که در دعای صبح وُ عصر خلاصه می‌شود و نَه آموختنِ مذهب از هرآنچه کشیش می‌گوید بلکه مذهبی والا که با مهربانی عَجین (وَ) با افکار و احساسات تازه‌ای آمیخته شده است[۷۱]. در پَناهِ این مذهب تازه که در مهربانی جوانه زده و در مهربانی ریشه دوانده، بُحران روحیِ کیتی تَسکین می‌یابَد! در این حال وُ هوای تازه، دوباره با لِوین روبرو شده و این‌بار به خواستگاری او پاسخِ آری می‌دهد[۷۲].

بحران روحی کیتی از مهمانی رقص شروع می‌شود و با پذیرش مذهبی که

۷۰-جلد اوّل- بخش دوّم- فصل سی

۷۱-جلد اوّل- بخش دوّم- فصل سی و سه

۷۲-جلد دوّم- بخش چهارم- فصل‌های سیزده، چهارده و پانزده

مِحوَرَش مهربانی است به آرامش می‌رسد. بُحران کیتی از لحظه‌ی از دست دادنِ عشقِ فرضیِ ورونسکی شروع می‌شود اما آشفتگی روحی آنا کارِنینا با تصاحُبِ عشق ورونسکی آغاز و هرچه دفترِ این عشق وَرَق می‌خورَد پریشانی *آنا* بیشتر می‌شود تاحَدی که برای تسکین آشوب درونی‌اَش به مورفین پناه می‌بَرَد! کیتی با کشف مذهب جدید و عشق والایَش به لِوین، زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. آنا (اما) با پایان‌دادن به زندگی‌اَش، برای همیشه از آشفتگی ناشی از *عشق نامرغوب*[۷۳] خَلاص می‌شود!

رئالیسمِ تولستوی در مُصَوَر کردنِ عشق آنا کارِنینا چنان افسونگر و اثرگُذار است که مرگ خودخواسته‌ی او را چون رُخدادی تِراژیک، سَرمَدی و چهارفصل ثبت کرده است. درمُقابل، ضِدِرئالیسم تولستوی که در صَدَد است عشق آنا را چون عشقی نامرغوب، با پاد-تِراژدی به فَرجام بِرسانَد آیا طنین و اَثَری مانا داشته است؟

۷۳- تولستوی در پیش‌زمینه‌ای که برای معرفی تیپِ لیبرال اَشراف فراهم کرده تَعَلُّقِ‌خاطرِ اصلی این تیپ به اِمکانِ تَحَقُّقِ هر آرزوئی (نَه در سرزمین اصلی روسیه بلکه) در جغرافیای خارج از روسیه را نشان داده و در ادامه برای این‌که وابستگیِ آنا کارِنینا به این تعلقِ‌خاطرِ لیبرالی را نشان بدهد در فصلی از کتاب، رُمانی انگلیسی به دست آنا می‌دهد و اشتیاق وِی برای هَمذات‌پِنداریِ با قهرمانِ زنِ رُمان (لِیدی مِری) را توصیف می‌کند! خلاصه این‌که تولستوی در رویکرد ضِدِ رِئالیستی برای مُلَوَث کردن عشق آنا کارنینا به یک عشق نامرغوب، شیطنت‌های ظریفی در شخصیت‌پردازی آنا به‌خرج داده: در دورانی که با ورونسکی زندگی مشترکی را شروع کرده «آنا» سَرپَرستیِ دختری انگلیسی را به‌عهده می‌گیرد. در گفتگو با دو مهمانِ بر سر هنر، نامِ امیل زولا را می‌آوَرَد؛ امیل زولائی که (معاصر با رُمان آنا کارِنینا) و در دفاع از مانیفستِ ناتورالیسم، رُمان «تِرِز راکِن» را نوشته و در آن رُمان، کام‌جوئی زنی مُتاهل از مردی غیر از شوهرش را با فَحوای رَهائیِ حِیوانیِ غریزه‌ی جنسی معنا کرده...

پیوَستِ یک

عنوان اثرِحاضر از کتاب «وسوسه‌ی ناممکن»[1] نوشته *ماریو بارگاس یوسا* الهام گرفته (و) سپس گُزین‌گویه تِکان‌دَهَنده‌ای در آغازِ آن:

«مَهیب‌ترین و مُهلک‌ترین شوریدگی‌ها که می‌توان میان توده‌ها ترویج کرد، سودای ناممکن است.» (گزین‌گویه از آلفونس دولامارتین است)

آیا با درآمیختن داستان با زندگی وُ تاریخ وُ تخیل‌مان، با آشکار ساختن مَغاک میان واقعیت وُ رویا، دچار تلخ‌کامی می‌شویم یا اراده وُ کُنِش‌مان تحریک می‌شود؟ یوسا بعد از طرح این سوال اضافه می‌کند: راویِ یک *رُمان* وقایعی را برای‌مان شرح می‌دهد که کُپی‌برابرِاصلِ حقیقتِ زندگی و تاریخ ما نیستند بلکه حقیقتِ رمان‌اَند. وقایع رُمان نِگاره‌ی وفادار به اصل بازآفرینی زندگی، تقلید دقیق از آنچه واقعی‌ست نیست بلکه تَخَطی از واقعیت به‌نفع سودای آرمان‌خواهانه است.

رمان «بینوایان» اثر ویکتور هوگو در قُله رمانتیک‌های فرانسه، «سودا» را به لحظه همسانی واقعی و غیرواقعی می‌رسانَد. بینوایان شواهد و مُستَنَداتی در باره‌ی‌زندگی نیست؛ سودای دیگری‌ست که زاده می‌شود تا زندگی‌واقعی

۱- The Temptation of the Impossible (2004)

را بی‌اعتبار سازد؛ آن را از ریخت بیاندازد و جهانی موازی ایجاد کند.

«آلفونس دولامارتین» در رساله‌ی انتقادی از بینوایان، آن را اثری می‌بیند که می‌تواند آشوب‌برانگیز باشد و جامعه را به بی‌نظمی بِکِشانَد. رُمان بینوایان (از نظر دولامارتین) انسان خیالی را دشمن و قُربانی جامعه نشان می‌دهد: «بینوایان آرمان‌شهر و سودایی‌ست که آمده سُنَتِ جمهوری افلاطون، قرارداد اجتماعی روسو و تمام سوسیالیست‌ها از سَن‌سیمون گرفته تا فوریه و پرودون را ادامه دهد.»

به عقیده لامارتین: «رویدادهای دلبخواهی که به حُکم ضرورت دِراماتیک اِبداع شده‌اند، به نویسنده‌ی بینوایان این اجازه را می‌دهد که به هر پِرسوناژی که احتیاج دارد او را مثل قصه پَریان، احضار کند...بینوایان داستانی‌ست اغراق‌آمیز، لبریز از سودای باطل که اگر صَلابَت غنایی نویسنده‌اش نبود نمی‌توانست امر غیرواقعی را به سیمایی باورپذیر بِرِسانَد...بینوایان به دلیل اِفراط در آرمان‌خواهی، خطرناک است چون آدم کم‌شعور را برای رسیدن به ناممکن به‌شور می‌آوَرَد...انسان را نفریبید، کارَش به جنون می‌کشد و آنگاه که از فَراز دیوانگیِ مُقدسِ آرمانِتان، او را به بَرَهوت رنج‌هایَش رها کنید به مجنونی خشمگین بَدَل می‌شود.»

یوسا در پاراگراف‌های پایانی اثَرَش، دست لامارتین را رو می‌کند: «لامارتین کاملاً حق داشت *سودای ناممکن* را بیماری خطرناکی بداند که به توده‌ها سرایت می‌کند زیرا بهای این شوریدگی رابا گوشت وُ پوست خود پرداخته بود. هنگام سقوط لوئی فیلیپ در فوریه ۱۸۴۸ لامارتین یکی از قهرمانان مَدَنی فرانسه و رئیس دولت موقت بود که جمهوری را اعلام کرد

اما در اواخر ژوئن ۱۸۴۸ ناگزیر شد در برابر قیام عظیم مردمی بایستد. او برای سرکوب جمعیتی که سراسر پاریس در سنگرها بودند شورش مردم را با تیرباران‌های جمعی، در خون خفه کرد. بنابراین جای تعجب ندارد که از آن‌پس لامارتین نسبت به هرچه می‌توانست توده‌ها را به *سودای ناممکن* دچار سازد دشمنی عمیقی پیدا کرد.»

پایان‌بندی کتاب یوسا فَحوایی عجیب دارد: «قدر مُسَلَم این است که همه داستان‌ها خوانندگان را در زیستن در *امر ناممکن* شرکت می‌دهند. آنان را از خویشتنِ خاصِ خودشان بیرون می‌کشند، محدوده‌ی وضعیت‌شان را درهم می‌شکنند و به‌واسطه ایجاد هَمذات‌پِنداری با پِرسوناژ‌های تخیُلی، آنان را در زندگی‌ای غَنی‌تَر، پُرتلاطُم‌تر، یا پست‌تر و خشونت‌بارتر یا صرفاً متفاوت با آنچه در این زندان که همانا زندگی واقعی است و در آن محبوس شده‌اند سهیم می‌سازند. (زیرا) فقط یک زندگی داریم اما سوداها، تمناها و خیال‌پردازی‌های‌مان ایجاب می‌کند که *هزار زندگی* داشته باشیم. مَغاکِ میان آنچه هستیم و آنچه می‌خواهیم باشیم باید به‌گونه‌ای پُر شود. داستان‌ها برای همین زاده شده‌اند؛ برای آن‌که با واسطه، به‌شکلی موقت، ناپایدار و در عین‌حال شورانگیز و مجذوب‌کننده *ناممکن و ممکن* را در یک پیکر بگُنجانیم و هستی‌مان در آنِ واحد، *واقعیت و غیرواقعیت* باشد.»

آیا داستان‌ها برای این زاده می‌شوند که ما را سوار بر *اسب شاخدار تخیُل* به تجربه امر *ناممکن* و *غیرواقعی* برسانند؟ یوسا درموقعیت‌های مختلف، پاسخ‌های مختلفی به این سوال می‌دهد: «اگر می‌خواهید بیانیه‌ای سیاسی بنویسید بهتر است مقاله یا رساله‌ای بنویسید یا متن سخنرانی را آماده کنید؛ از رُمان استفاده نکنید چون رُمان را به‌منظور انتقال بیانیه‌های عینی نساخته‌اند بلکه برای عرضه حسی *توهمی از واقعیت* اِبداعَش کرده‌اند.

رُمان باید به‌جای ارائه دانش عینی و خاص از واقعیت در هر زمینه‌ای، *واقعیتی توهمی* ایجاد کند[۲]. »

در سخنرانی سال ۱۹۶۷ به مناسبت دریافت جایزه رومولو گایه‌گوس، در نوشته‌ای با عنوان *ادبیات آتش است*، *یوسا* اینطور پاسخ می‌دهد: «نویسنده پیوسته ناراضی بوده است و هست و خواهد بود. هرکس که راضی باشد قادر به نوشتن نیست. هرکس که با واقعیت سازش کند و کنار بیاید نمی‌تواند مرتکب حِماقت بُلندپَروازانه اِبداع *واقعیت‌های صوری* شود.»

یوسا در جُستار *راست و دروغ* (در کتاب موج‌آفرینی) به‌نوعی با سوال بالا دوباره روبرو می‌شود: «پرسش این‌که *رمان راست است یا دروغ؟* برای خیلی‌ها آنقدر اهمیت دارد که بپرسند خوب است یا بد؟ ... سانسورچی‌های اسپانیا چاپ و صدور رُمان‌ها را به مُستعمرات آمریکائی ممنوع کردند و استدلال‌شان چنین بود که این آثار عبث و بی‌معنا (یعنی *دروغ*) برای سلامتی روحی بومیان مُضِر است...سانسور اسپانیا با ممنوع کردن نه برخی آثارِ خاص بلکه یک نوع ادبی به‌طور عام، چیزی را تثبیت کرد که از دید آنها قانونی بدون استثناء بود: این که *رمان همیشه دروغ می‌گوید*، این که همه آنها چشم‌انداز کاذبی از دنیا به‌دست می‌دهند. سال‌ها پیش مقاله‌ای نوشتم و این‌جور آدم‌های جَزم‌اندیش را که می‌توانستند دست به چنین تَعمیم‌هائی بزنند دست انداختم. حالا(اما) فکر می‌کنم که سانسورچی‌های اسپانیا شاید اولین کسانی بودند که پیش از مُنتقدان و خودِ رُمان‌نویسان، به سِرِشت رُمان و گرایش‌های اِغواگرَش پی بُردند. حاصل کار این‌که: *رُمان دروغ می‌گوید*. کار دیگری ندارد که بکند. اما این‌فقط یک روی سکه است

۲- کتاب «*واقعیت نویسنده*» جُستار ۸ (با عنوان: *تبدیل دروغ به راست*)

روی دیگر آن است که با دروغ‌گفتن، حقیقت غَریبی را بیان می‌کند که فقط می‌توان نهانی و در هیئت چیزی که وجود بیرونی ندارد بیان کرد.»

و بالاخره در جُستار *دعوتی به دنیای ادبی* بورخِس[۳]، این پاسخ را از *یوسا* می‌خوانیم: « در دوره دانشجوئی شیفته *سارتر* و سخت پابند این عقیده‌اش بودم دایِر بر این‌که نویسنده در قِبال زمانه و جامعه‌ای که در آن می‌زیَد، تعهُد دارد، *کلمات* عمل‌اَند و می‌توان از راه نوشتن بر تاریخ تاثیر گذاشت. امروزه این عقاید خام و ساده‌انگارانه به‌نظر می‌رسد و حتا می‌تواند سبب خمیازه شود.»

پیدا کردن پاسخ نهایی برای *یوسا* با دور شدن از *سارتر* و نزدیک شدن به *بورخس* مُقارِن است اما چرا *بورخِس*؟ چون: « *بورخِس* مَظهَر همه چیزهایی بود که *سارتر* می‌آموخت از آن متنفر باشیم. *بورخس* هنرمندی بود که از دنیای پیرامون‌اَش کناره گرفته تا به دنیای هوش، دانائی و تَخیُل پناه بِبَرَد؛ نویسنده‌ای که به سیاست، تاریخ و حتا واقعیت از بالا به پایین نگاه می‌کند و شک و بیزاری ریشخندآمیز خود را نسبت به هرآنچه از کتاب‌ها نِشئَت نگرفته باشد بی‌شرمانه می‌نمایانَد؛ روشنفکری که نه‌تنها با جَزم‌ها و *آرمان‌گرائی* چپ برخورد طعنه‌آمیزی کرد بلکه سُنت‌شکنی را به حد افراط رساند و به حزب *محافظه‌کار* پیوست و خودپسندانه این تصمیم را با ادعای این‌که آدم شریف *هدف‌های بازنده* را ترجیح می‌دهد، تاکید کرد.»

آیا می‌توان در جمع‌بندی نهایی نتیجه گرفت که *یوسا* در طول چند دهه زندگی ادبی، در ابتدای این دوره طولانی، به داستان و تخیلی اعتقاد داشت

۳- جستار اول - کتاب *«واقعیت نویسنده»*

که کلماتِ آن می‌توانست بر تاریخ تاثیر بگذارد و در فَراز آشتی با بورخِس[۴] (و تخیُل بورخِسی) به داستانی و تخیلی معتقد شد برعکس *تخیل سارتری*: «مثل پاکدینِ مُتعصِبِ *سامِرسِت مُوام* در داستان *باران* که تسلیم وسوسهِ تَنی می‌شود که اِنکارَش می‌کند، *طِلِسم بورخِس* را مقاومت‌ناپذیر می‌دیدم. اشعار، داستان‌ها و مقالات‌اَش را با حیرت بسیار می‌خواندم. به‌علاوه احساس زِناکارانه‌ای که از خیانت به استادم (*سارتر*) داشتم فقط بر لذت خودسَرانِه‌اَم می‌افزود.»

۴- آشتی با بورخس برای یوسا (متاسفانه)
برابر با تجربه‌ی سقوط به *راست* و پشت‌کردن به چپ بود!

پیوَستِ دو

یا نظام حاکم باید آن «*رویای مُمکِن*» را که «*رئالیسم*»اَش می‌خوانیم (به‌این جُرم که کلمات را به‌صورت پِراتیک درمی‌آوَرَد تا بر تاریخ تاثیر بگذارند) به‌زیر بِکِشَد و بر چهره‌ی عناصر نافرمانِ زمانه‌اَش «*ماسک بورخِسی*» بگذارد (و) یا در محاصره‌ی سیلاب مُدام حمله، طنز، طعنه و بالاخره شیفت سیاسی قرار بگیرد. رژیم توتالیتر چاره‌ای ندارد جز این‌که در کنار سرکوب شورش عناصر نافرمان که راه تاثیرگُذاری بر تاریخ را پیش گرفته‌اند «*پایگانی ایدئولوژیک*» (نیز) تدوین کند که «*ضد-رئالیسم*» را فَضیلتِ مَشروعِ زمانه بداند!

هرچند در ژَرفای اندیشه‌گی ما، مائی که به «*چپ*» شکل وُ شمایلی تاریخمند داده است، رئالیسم حضوری ضروری و شورانگیز داشته است اما از روزهای ابتدائی دهه ۶۰ به این‌سو با چنان «*فنون بِه‌زیرکِشی*» مواجه شده اِنگار فلش‌بک خورده‌ایم به لحظه‌ی به‌زیر کشیدن مجسمه وُلتر[1] (هم‌زمان با سقوط پاریس) توسط آمِرین وُ عامِلان نازیسم در جنگ جهانی دوم!

۱- مقدمه کتاب «ضدروشنگری از قرن هجدهم تا امروز» اثر گریم جرارد

دینامیسمی که نقشه‌مَند در پِی تدوین *ضدرئالیسم* در سلسله مراتب تولید شِبه‌حقایق بوده است درست در پایان دهه‌ی ۶۰ (و ابتدای دهه‌ی هفتاد) از کتابی رونمائی کرد با عنوان «*ساختار و تاویل متن*»[۲] با این نیّتِ مَذموم که «*فیگور بورخِسی*» را در مقیاس انبوه تَکثیر و تَقدیس کند!

در صفحاتِ پیشِ‌رو خُلاصه‌ای از اثر یادشده (در ۴ کتاب و ۲۱ فصل) آمده؛ با این هدف که کُدهای مُرتبط ساختنِ آن «سرکوب یک‌دهه‌ای» و این «پایگان ایدئولوژیک»، در اختیار خواننده قرار بگیرد:

۲-در حالی‌که «محمدجعفر پوینده» تمامِ نیمه‌ی اول دهه‌ی هفتاد شمسی را در زمینه‌ی دفاع از جامعه‌شناسی ادبیات در حال ترجمه و نگارش آثاری بود (و به احتمال زیاد، به‌همین دلیل در لیست قتل‌های زنجیره‌ای قرار گرفت) نویسنده‌ی کتاب «ساختار و تاویل متن» مدال کتابِ سالِ حکومت اسلامی را به گردن آویخت!

ساختار و تاویل متن

جلد اول

نشانه‌شناسی و ساختارگرائی

زندگی راستین، آن زندگی که سرانجام بازش می‌یابیم، آشکار و روشن می‌شود، یگانه شکل زندگی که به‌راستی به نتیجه می‌رسد ادبیات است.

مارسل پروست

*این کتاب دو هدف در پیش دارد. نخستین، معرفی سه آئین جدید نظریه ادبی یعنی ساختارگرائی، شالوده‌شِکَنی و هِرمنوتیک است ... هدف دوّم، اثبات این نکته است که سه آئین، جدا از تمایزها و ناهماهنگی‌های بسیارشان، سرانجام به یکدیگر نزدیک شده‌اند.

*سخن زیبائی‌شناسیک هرگز به‌گونه‌ای قطعی و کامل از سخن فلسفی جدا نشده است. بحث از گوهر هنر، همواره اشارتی فلسفی است. این نکته به‌ویژه در باره سه‌آئین مورد نظرمان راست است؛ چرا که هر سه با مباحثی تازه در فلسفه زبان همراهند.

*این کتاب تنها گوشه‌ای از جهان فکری اندیشمندانی چون یاکوبسِن، باختین، دِریدا، گادامِر، ریکور و ... را آشکار کرده است. این کتاب صرفاً درآمدی به اندیشه‌ی زیبائی‌شناسیک مدرن است.

*به دلیل اهمیّت و نقش کلیدی پدیدارشناسیِ هوسِرل در مباحث هرمنوتیک مدرن، ترجیح دادم که در دل یک فصل قرار بگیرد (به‌جای آن‌که همچون پیوستی در آخر کتاب بیاید).

*شماری از احکام در فصل‌ها تکرار شده‌اند، هر بار از زبان یکی از نظریه‌پردازان (همچون اهمیت روش‌های زبان‌شناسیک در بررسی متن، جدائی زبان شعر از زبان هر روزه، یا جدائی متن از نیّت مولف)

کتاب نخست

نشانه‌ها و شکل متن

ورقی فرض کن یک روی در تو یک روی در یار، یا او که هست، آن روی که سوی تو بود خواندی، آن روی که سوی یارَست هم بِبایَد خواندن.
مقالات شمس تبریزی، تصحیح م.ع. موحد، دفتر دوم، صفحه ۱۲۸

درآمد

*تو پشت به‌پنجره و من رو به آن نشسته‌ام. می‌گویم: «درختی پیداست». اگر با زبان فارسی آشنا باشی، یعنی قراردادهای دلالت زبان فارسی را بدانی، نه با دیدن درخت، بَل با شنیدن واژه‌ی درخت، یعنی با چیزی غیر از خودِ درخت، تصوری از آن در ذِهنَت پدید می‌آید.

*واژه درخت که من به کار برده‌ام «دال» و تصور ذهنی تو از درخت «مَدلول» است. نشانه‌ای که من و تو به یاری آن با هم ارتباط ایجاد کرده‌ایم رابطه‌ای است میان دال و مَدلول؛ چیزی است جدا از عینیّت واقعی درخت.
*نشانه استوار است به قراردادی که در غیاب هر چیز موجِد تصوری از آن در ذهن می‌شود و ارتباط را ممکن می‌سازد. دال همیشه لزوماً یک واژه نیست. وجود دود در آسمان نشانه‌ای از آتشی اَفروخته است؛ و سنگواره‌ای در دست من نشانه‌ی زندگی پایان‌یافته‌ی جانوری در گذشته‌های دور؛ آلونکی در حلبی‌آباد تصوری از فقر در ذهن می‌آفریند و تصویری از برج ایفل در فیلمی سینمائی، تصوری از شهر پاریس. دود، سنگواره، آلونک و تصویر برج ایفل هر یک نشانه‌ای هستند: رابطه‌ای ویژه با مدلول (یا تصور ذهنی) ایجاد می‌کنند.

*نشانه‌شناسی ادبی یافتن مُناسبت میان آن تصویر (دال) و این تصور (مدلول) است. هدفَش در نهایت کشف مناسبتی است میان آنچه نویسنده ارائه کرده است و آنچه خواننده فهمیده یا تاویل کرده است. به بیان دیگر «نشانه‌شناسی ادبی» شناخت آن قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی نیروی ساختن «معنائی دیگر» می‌بخشد.

*زبان دستگاهی از نشانه‌هاست... ما در گفتارمان از نشانه‌هایی استفاده می‌کنیم که بنا بر قراردادی از پیش‌پذیرفته، موجد مدلول یا تصورهائی در ذهن مخاطب می‌شود. ما در زبان هر روزه، بیرون از گُستره‌ی امکاناتی که قراردادها می‌سازند نشانه‌ای را به‌کار نمی‌بریم زیرا هدف‌مان ایجاد

ارتباط است و ارتباط استوار است به قراردادهای آشنا. مناسبات میان افراد، به معنای نشانه‌شناسیک، در حکم شناخت میان نشانه‌هاست.

*هر اثر هنری اما، نه فقط مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که هریک بنابر قراردادی از پیش تعیین‌شده مدلول‌هایی در ذهن مخاطب می‌سازند بَل مجموعه‌ای از قراردادهای جدید (نشانه‌ها و مدلول‌های تازه) نیز هست. آگاهی به این نشانه‌ها (یعنی شناخت معانی قراردادی و معانی تازه) در حُکم کشف مناسبات تازه میان اثر و مخاطب آن است.

*هر اثر «دنیای نشانه‌ها»ی ویژه‌ی خود را می‌آفریند و دلالت معنایی خاص خود را ایجاد می‌کند، از این‌رو واقعیتی است مُبهم؛ هر مدلول در ذهن مخاطب «موردی تاویلی» است و از این‌رو ما همواره با تاویل‌های گوناگون از هر اثر هنری رویارو می‌شویم.

*ساختار متن ادبی به معنای مجموعه‌ای از مناسبات درونی نشانه‌های متن است. روش (یا نظریه‌ی) ساختارگرایی ادبی کوششی است برای راهیابی به «دنیای نشانه‌های هر اثر ادبی» یعنی کشف رمزگان و نشانه‌های تازه‌ی آن و فهم روابط درونی آنها. یافتن دلالت معنایی نشانه‌های اثری هنری کاری ساده نیست؛ اما چون مناسبات درونی نشانه‌ها دانسته شود، درک ژَرفای معانی اثر آسان می‌شود.

*«کلید معنایی» رمز اصلی اثر هنری است. یافتن آن مشکل‌گُشای بسیاری از پیچیدگی‌ها و دشواری‌ها خواهد بود. کمتر کسی هست که دل به ادبیات

باخته باشد و نداند چرا بو و طعم *شیرینی مادلن* در چای، راهگُشای یافتن *زمان از دست رفته* در شاهکار *مارسل پروست* شد، یا چگونه راوی که خم شد تا بند کفش‌هایش را ببندد، مادربزرگ مُرده‌اَش را بازیافت.

*اما هر لحظه‌ی داستان نیز رمزگان معنایی خود را دارد، و هر لحظه از خواندن، در حکم حدس و پیش‌بینی آنهاست. کشف مناسبت این رمزها، *جادوی خواندن* است.

فصل یک

زبان و نشانه: سوسور، پیرس، موریس

*فیلسوفان نخست به جهان اندیشیدند، سپس به شیوه‌ای که جهان دانسته می‌شود و سرانجام به ابزاری که آن دانش از جهان را ممکن می‌کند. این گُذر راه طبیعی و منطقی فلسفه از متافیزیک به شناخت‌شناسی و سپس فلسفه زبان است. این طرح هرچند ساده‌گراست اما نکته مهمی را روشن می‌کند: توجه به «فلسفه زبان» نتیجه‌ی منطقی سخن فلسفی غرب است. از آغاز سده نوزدهم به این‌سو فیلسوفان به‌گونه‌ای روزافزون دقت و توجه خود را بر زبان متمرکز کردند، تا آنجا که بسیاری از آئین‌های متافیزیکی و شناخت‌شناسیک با ابزار فلسفه زبان دوباره به بیان آمدند.

*پیوند میان زبان و فلسفه چندان محکم شده است که دشوار می‌توان چامسکی و یاکوبسن را صرفاً «زبانشناس» نامید چراکه کار آنان پرسش‌های فلسفی بی‌نظیری آفریده است.

فصل دو
ارزش شکل: فُرمالیست‌های روسی

*جنبش فُرمالیسم روسی که به سال ۱۹۱۴ نخستین نشانه‌هایش آشکار شد، در آخرین سال‌های دهه ۱۹۲۰ در پی حمله‌های رژیم استالینیستسی از هم پاشید؛ اما در همین فاصله کوتاه به یکی از مهمترین آئین‌های اندیشه‌گرانه‌ی سده‌ی حاضر تبدیل شد و تاثیر مباحث اصلی و روش کار فُرمالیست‌ها هنوز هم بر نظریه‌ی ادبی آشکار است.

*فُرمالیست‌ها روش‌های متعارف پژوهش ادبی را کنار گذاشتند تا «روش ویژه‌ی شناخت گُوهر و منش اصلی اثر ادبی» را بیابند. یاکوبسن در این مورد نوشت: تاریخ‌نگاران قدیمی ادبیات به آن مامورهای پلیس همانندآَند که برای دستگیری یک فرد، همه کس را بازداشت می‌کنند، تاآنجا که دست آخر هر کس را که از خیابان می‌گذرد دستگیر می‌کنند. تاریخ‌نگاران ادبیات نیز همه چیز را به‌کار می‌گیرند: زمینه‌ی اجتماعی، روانشناسیک، سیاست و فلسفه. آنان به جای این‌که از روش پژوهش ادبی سود جویند مجموعه‌ای از اصول خودساخته را پیش می‌کشند.

*یکی از مهمترین نکته‌ها در روش کار فرمالیست‌ها جدا کردن متن از تاریخ بود. شکلوفسکی که هرگونه تاویل اجتماعی-تاریخیِ اثر هنری را رد می‌کرد، به سال ۱۹۲۳ نوشت: «هنر همواره از زندگی جدا بوده است و رنگ آن ارتباط به رنگ پرچمی ندارد که بر دروازه‌ی شهر کوبیده‌اند.»

*یاکوبسن در دفاع از این نظر پرسید: «چرا باید بپذیریم که مسئولیت شاعر در برابر پیکار عقاید، بیش از مسئولیت او در برابر هر چیز دیگری است؟»

*یاکوبسن یکی پنداشتن نادرستِ هنر و زندگی را به کارِ آن تماشاگرانِ تعزیه‌های سده‌های میانه شبیه می‌دانست که در پایان نمایش می‌خواستند بازیگری را که نقش یَهودا را اجرا می‌کرد کتک مفصلی بزنند!

*یکی از مهمترین نُکاتی که فُرمالیست‌ها در باره‌ی شکل بیانِ ادبی مطرح کردند مفهوم «آشنائی‌زِدائی» است.

*شکلوفسکی در پِی این بحث، هنر را به معنای ویرانی سویه‌ی خودکارِ اِدراک دانست. یعنی هر تصویر باید اِدراکی تازه از موضوع را به دست بدهد و نه اینکه معنایش را تکرار کند. پس هر تصویر همواره مرتبط است به آشنائی‌زِدائی.

*فُرمالیست‌ها در بحث از شعر نکته‌ای مهم را مطرح کرده‌اند که مسئله‌یِ کُلیِ «مناسبات میان متون ادبی» را نیز پیش می‌کشد: «اثر هنری از آثار هنری پیشین و در پیوند با آنان پدید می‌آید. شکل اثر هنری به وسیله‌ی رابطه‌اش با سایر آثار هنری که پیش از آن وجود داشتند تعریف و شناخته می‌شود... هدف شکل تازه این نیست که مُحتوائی تازه را بیان کند بلکه شکل تازه می‌آید تا جانشین شکل کُهَن شود که دیگر ارزش‌ها و توانِ زیبائی‌شناسیک خود را از دست داده است.»

فصل سه

زبان و شعر: یاکوبسن

*یاکوبسن شعر را «کارکرد زیبائی‌شناسیک زبان» و «هجوم سازمان‌یافته و آگاه به زبان هرروزه» می‌نامید.

*اساس نظر یاکوبسن در باره شعر از این واقعیتِ کُلیِ زبانشناسیک آغاز می‌شود که نشانه با مِصداق (یا با مَدلول) متفاوت است. یاکوبسن می‌گوید که این «خَلاف‌آمد» اهمیت بنیادین دارد «زیرا بدون آن نسبت میان نشانه و موضوع تبدیل به فَراشُدی خودکار خواهد شد و اِدراکِ واقعیت از میان خواهد رفت.»

*نکته‌ی اصلی به گمان یاکوبسن، شناخت مناسبت «نشانه» و «مِصداق» است یعنی شناخت «رویکرد شاعر به زبان» (و نه رویکرد او به واقعیت)

فصل چهار
منطق مکالمه: باختین

*کتاب «آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس» تلاشی برای یافتن تبار «منطق مکالمه» است.

*عنوان نخستین فصل کتاب «رابله و تاریخ خنده» است و با این جمله الکساندر هرتسن آغاز می‌شود: «کاری جذاب-تر از نگارش تاریخ خنده نیست.»

*باختین نوشت: «*خنده*، کیش‌های آئینی، تشریفات فئودالی و دولتی، اخلاق اجتماعی و هر شکل ایدئولوژیک و مسلط را نمی‌پذیرفت. *لحن جدی* روشنگرِ منشِ فرهنگِ مُسلط در آن روزگار بود.» و باز: «*خنده* ترس از راز و رمزها، جهان و اقتدار را از میان می‌بُرد.»

*در کتاب رابله می‌خوانیم: «*خنده* هرگز به دنیای حاکمان راه نیافت و همواره اسلحه‌ای در دست مردمان باقی ماند.»

فصل پنج

روش بیان: موکاروفسکی، لوتمن، ولفلین، اسپیتزر

چیزی واقعی وجود ندارد، فقط شیوه‌ی دیدن وجود دارد.
فلوبر

*هنگامی که موکاروفسکی به سال ۱۹۳۴ در هشتمین کنگره‌ی بین‌المللی فلسفه اعلام کرد که «اثر هنری هیچ نیست مگر داده‌ای نشانه‌شناسیک» و این نکته را دو سال بعد در کتاب *کارکرد زیبائی‌شناسیک* به تفصیل و با دقت شرح داد، همان تمایز از *سویه‌ی بیانگری* را در نظر داشت: متن در کُل و متن ادبی به گونه‌ای خاص دِلالَتی به جهان ندارند؛ هر متن اِشارَتی به زبان ادبی و به متون دیگر دارد.

*پس از موکاروفسکی، ساختارگرایان روسی از «متن فرهنگی» یاد کردند و مقصودشان «دلالت‌های درونی متون ادبی» بود چیزی که ژولیا کریستوا آن را «موقعیت بِینامَتنی» خوانده است.

*هُنرِ جدید در گوهرِ خود فَردگراست و نمی‌تواند همه‌جا و همواره فقط با زبانِ معیار یعنی *زبان همگان* کار کند. قوانینی که بر ارتباط معمولی اندیشه‌ها حاکمند، نمی‌توانند به‌دقت و به‌گونه‌ای مداوم به کار شاعر نیز حکومت کنند. شاعر یکسر بیرون *اشکال پذیرفته‌شده‌یِ زبانشناسیک* کار می‌کند و می‌خواهد شکل بیانی همخوان با نیّت شاعرانه خویش، یعنی بیانی

فردی بیابد. او هر قاعده‌ای را می‌تواند با نیّت آفریننده خود خوانا کند و هیچ‌گونه محدودیتی را نمی‌پذیرد، مگر آنچه را که الهامِ خودِ او می‌آفَرینَد.

*نویسنده مُدِرنیست در روایتِ ساده‌ترین رُخدادها «زبان را ویران می‌کند.» شاعران فقط می‌توانند روش این دسته را پیش گیرند.

فصل شش
شکل و معنا: پروپ، یولس، گرماس، برمون

*یکی از مهمترین دستاوردهای فُرمالیست‌های روسی توجه به «اشکال از یادرفته، کمتر شناخته‌شده و حتا می‌توان گفت تحقیرشده‌ی ادبی» بود. آنان آثار مهمی در زمینه‌ی شناخت این اشکال و به‌گونه‌ای خاص در باره‌ی حکایت‌های کودکان، قصه‌های فولکلوریک و هنرهای مردمی روس و اسلاو منتشر کردند.

*پروپ دسته‌بندی آثار فولکلوریک را بر اساس *قواعد صوریِ* آنها انجام داد و از این رو کارَش را *ریخت‌شناسی* خواند. او این اصطلاح را به‌معنای «توصیف حکایت‌ها بر اساس واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی آنها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و کُل حکایت به‌کار بُرد». پروپ روش کار خود را با روش کار *کارل لینه* گیاه‌شناس سوئدی مقایسه کرد.

کتاب دوم

بررسی ساختاری متن

از همه اسرار الفی بیش بیرون نیفتاد و باقی هر چه گفتند در شرح آن الف گفتند و آن البته فهم نشد.

مقالات شمس تبریزی- دفتر اول صفحه ۲۴۱

درآمد

*اگر ساختارگرائی را روش علمی بررسی مناسبات درونی عناصر سازنده‌ی یک شکل بدانیم، آنگاه این آئین عمری طولانی خواهد یافت...اما اگر این آئین را نه روش علمی بَل نظریه‌ای در باره شکل یا ساختار بشناسیم آنگاه سرگذشت زندگی‌اَش کوتاه خواهد شد.

*روش بررسی ساختاری متون و سخن هنری استوار است به مکتب اندیشمندانه‌ای که با عنوان کُلی «ساختارگرائی» مشهور شده است.

*همچون درآمدی به بحث بررسی ساختاری متن می‌توان از نظر میشل اریوه یاد کرد که به سال ۱۹۶۹ در مقاله‌ای خواندنی، شِمای اصلی نظری «نقد ساختاری» را به‌گونه‌ای دقیق و موجز ترسیم کرد. اریوه حکم داد:

۱) متن ادبی چیزی جز موضوعی زبانشناسیک نیست.

۲) متن ادبی، متنی است بسته و محدود به زمان و مکانَش که «در فاصله حرفِ بزرگِ نخستین واژه‌اَش و واپسین حرفِ آخرین واژه‌اَش وجود دارد» و هیچ ارتباطی به موارد خارج از خود ندارد.

۳) متن ادبی تنها به دنیای خود، یعنی به دنیای زبانی خویش، دلالت می‌کند و نه به چیزی دیگر.
۴) وابستگی متن ادبی به ساختارهای زبانی دو سویه دارد؛ از یک سو از زبان طبیعی سود می‌جوید و از سوی دیگر به یاری آن، زبانی تازه می‌آفرینَد. به این اعتبار «ادبیات زبان اشارت اشارت است؛ اشارت به زبان و نه به جهان.»

فصل هفت
ساختار و معنا: لوی استروس، فوکو

*لوی استروس: «شاعر ساحت تازه‌ای به تعبیرهای زبانی می‌بخشد... انگار شعر میان دو قاعده‌ی متضاد قرار دارد: کُنِشِ درهم‌کردنِ زبانی و کُنِشِ از هم گسیختن معنائی.»

* میشل فوکو در *واژگان و چیزها* تاریخ رویاروئی آدمی با زبان را به سه پله‌ی متمایز تقسیم کرد: پیش از خِرَدگِرائی می‌پنداشتند که واژگان همان چیزهایَند یعنی به جادوی واژگان باور داشتند؛ مَدلول را نه حضور ذهنی چیزی بَل خود آن چیز می‌شناختند و اشاره‌ای هم حتا به «مورد تاویلی» نداشتند. در دوران روشنگری خواستند تا نظم چیزها را از راه نظم واژگان دریابند، این دو دیگر یک چیز نبودند اما در گونه‌ای ساختار نهائی با هم مشترک می‌شدند. در روزگار ما «چیزها دیگر یکسر بیرون دایره‌ی معرفی شدن و بیانگری و دلالت قرار گرفته‌اند». انسان تابع گونه‌ای «بازی زبانی»

شده است که از قوانین‌اَش سر درنمی‌آوَرَد و از این پس هیچگونه مناسبتی میان چیزها و واژگان (میان لفظ و معنا نیز) نمی‌توان یافت.

*به گفته‌ی فوکو ادبیات و زبان دیگر ارزش معرفتی یا شناختی ندارند. به زبان آشنای ما، هرگونه کارکرد پیام، همراه کارکرد «ارجاعی» آن از میان رفته است و تنها کارکرد ادبیِ آن باقی است. به این اعتبار می‌توان گفت که منش دلالتگری زبان جای خود را به «دلالتی درونی» داده است.

*رولان بارت در مقاله مشهورش «مرگ مولف» تاکید کرد که *جهان* کلید شناسائی رمان *جستجوی زمان از دست‌رفته‌ی* مارسل پروست نیست بَل *رمان* کلید شناخت جهان است.

*هزار سال پیش *عین‌القُضات همدانی* نوشت: جوانمردا! این شعرها را چون آئینه دان! آخر دانی که آئینه را صورتی نیست در خود؛ اما هرکه در او نگه کند، صورت خود تواند دید...

فصل هشت
لذت متن: بارت

*بارت را به معنائی که خودِ او از «نویسنده» ارائه کرده است، به سادگی می‌توان یک نویسنده خواند: «نویسنده کسی است که مسئله‌اَش زبان باشد یعنی به نظرش زبان آفریننده‌ی ژرفنا باشد و نه ابزار یا زیبائی.»

*بارت از همان آغاز با انتشار *درجه‌ی صفر نوشتار* به «نقد فرهنگستانی» یعنی نقدی که متن را رها می‌کند و به سوانح زندگی مولف، تشریح عناصر «فَرامتن» و غیرِ آن می‌پردازد اعلام جنگ داد.

فصل نُه
لذت نقد: تودورف

*تودورف در کتاب *نظریه‌ی ادبی* دو گرایش اصلی را در خواندن متون ادبی از یکدیگر جدا دانست. گرایش نخست *معنا* را در خود متن ادبی می‌جوید...گرایش دوم اما متن را بیان قانون‌هائی می‌داند که خارج از اثر وجود دارد و به روان، جامعه، یا «روح انسانی» مرتبط می‌شوند. یعنی اثر بیانگر «چیزی خارج از خویش» است.

*تودورف همچون بارت به معنای یکه‌ی متن بی‌باور است: «متن در جریان دوبار خواندن، یکسان نمی‌مانَد؛ در هربار خواندن معنائی تازه می‌یابَد». و این علیه پوزیتیویسم در علوم اجتماعی است که معنای نهائی و قطعی را می‌جُست.

فصل دَه

نشانه و سخن: ژنت و کریستوا

*بسیاری از ناقدان *راست‌نمائی* را به معنای همخوانی عناصر روائی داستان با «فهم همگان» دانسته‌اند. شماری از ناقدان به اَشکال اجتماعی ظهور فهم همگان دقت کرده‌اند (موقعیت طبقاتی، ایدئولوژی حاکم و غیره) در این مورد می‌توان از آثار *گئورک لوکاچ* در دورانی که به «مارکسیسم شوروی» معتقد بود، یاد کرد.

*آغاز بحث ژولیا کریستوا در مورد «زبان ادبی» همان تمایز آشنا بود: تمایز میان زبان ادبی و زبان طبیعی. کریستوا هم معتقد بود که زبان ادبی از «قواعد دستور زبان و معناشناسیک» فراتر می‌رود.

*کوهن در کتاب *ساختار زبان شاعرانه* مثال زده است که اگر خبری از روزنامه را همچون شعری آزاد تقطیع کنیم واژگان بار و معنای اخباری خود را از دست می‌دهند و «معنائی» شاعرانه می‌یابند: «دیروز در بزرگراه هفتم/ یک سواری/ که با سرعت صد می‌راند/ با درختی تصادف کرد/ و چهار سرنشین آن/همه کشته شدند». در این «بازی زبانی تازه» حادثه تبدیل به یک تراژدی نمونه شده است... پس رشته‌ای از واژگان که همنشینی آنان به‌گونه‌ای تعمدی محصول هَمآوائی واج‌شناسیک و بر اساس قاعده‌های شاعرانه و ادبی نبوده است، در بنیانِ «دو بازی متفاوت زبانی» توانسته «حالت یک شعر» را به خود بگیرد.

*دور شدن از زبان طبیعی و هَرروزه، تنها به‌یاری قاعده‌های واج‌شناسیک شکل نمی‌گیرد؛ کافی‌ست به قول *ویتگنشتاین* «قانون بازی را عوض کنیم.»

فصل یازده

نشانه و تاویل: اِکو

#اثر گشوده در پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ نوشته شد. این حکم *اُمبرتو اِکو* که «یک اثر تا زمانی که به عنوان اثر وجود دارد، به روی اَشکال تاویل گشوده است» ریشه در این کتاب دارد.

*به نظر اِکو در مورد داستان‌های *کافکا* دقت کنیم: آثار کافکا همچون نمونه‌ای از «*اثر گشوده*» جلوه می‌کنند. محاکمه، قصر، انتظار، محکومیت، بیماری، مَسخ و شکنجه ... این آثار به دلیل ابهامِ خود گشوده‌اند؛ به‌جای جهانی منظم که قوانین کاملاً شناخته‌شده‌ای دارد، بنیان جهانی خصوصی را می‌ریزند.

*اِکو همچون نویسندگان هِرمنوتیک ادبی به این نتیجه رسیده است که به دلیل توان نهائی هر متن ادبی (هنری) تاویل‌های آن سازنده‌ی معناهای بسیار است.

*اساس بحث اِکو «موقعیت خواننده» است. خواننده در رویاروئی با متن، در برابر وضعیتی قرار می‌گیرد که خود آن را نساخته است اما می‌تواند به آن شکل تازه‌ای بدهد.

*به گمان اِکو *دو گونه متن* وجود دارد؛ یکی خواننده‌ی «معمولی» را قبول دارد، در این حالت سرنوشت متن را خواننده‌ی معمولی تعیین می‌کند. اما متن دیگر خواهان آفریدن *خواننده تازه* است. اینجا معنی را مولف می‌سازد و دامنه‌ی مکالمه متن و خواننده را مشخص می‌کند و خود از صحنه خارج می‌شود. رمانی از *آگاتا کریستی* نمونه‌ای است از نخستین متن و *یولیسس* نمونه‌ای است از متن دوم... در نهایت *دُن کیشوت* و *جنگ و صلح* در دسته نخست جای می‌گیرند.

هملت تاویل‌های بی‌شمار می‌پذیرد و اثری است گشوده به هر دگرگونی معنائی. اما در *متون غیرآفریننده* مولف می‌تواند با تاویل خاصی از نوشته‌ی خود که به گمانَش نادرست می‌آید، مخالفت کند. چنین متونی دارای معنای نهائی هستند معنائی که نیّت مولف بوده است؛ اگر آن را درک نکنیم بی‌شک داوری نادرستی در باره متن خواهیم داشت.

ساختار و تاویل متن

جلد ۲

شالوده‌شکنی و هِرمنوتیک

چاپ اول ۱۳۷۰

کتاب سوم

شالوده‌شکنی متن

چنانکه آن خطاط سه‌گون خط نبشتی، یکی او خواندی لاغیر، یکی هم او خواندی هم غیر، یکی نه او خواندی، نه غیر او، آن منم که سخن گویم، نه من می‌دانم، نه غیر من.
مقالات شمس تبریزی- دفتر اول- صفحه ۲۷۲

درآمد

*آشکارا اندیشگران روزگار «پساساختارگرائی» به‌گونه‌ای برداشتِ تازه از جهان رسیده‌اند، هر چند خود بنیان هر برداشتی را «نقش بر آب» می‌دانند.

ژان فرانسوا لیوتار جهان معاصر را «پَسامُدِرن» خوانده است و در کتابی با عنوان *موقعیّت پُست‌مُدرن* ادعا کرده است که ما اساساً با نگاهی تازه به جهان می‌نگریم و پرسش‌هائی که پیش رویِمان قرار دارند در گوهر خود، با هر پرسش پیشین متفاوتند زیرا به‌گونه‌ای ژرف و بنیادین «بی‌پاسخ» هستند.

*لیوتار در کتاب دیگرش *اختلاف* نوشته است که نه علمِ ما علم است و نه فلسفه‌ی ما فلسفه، و اگر این واژگان را به این سهولت به‌کار می‌بریم از سر ناگزیری است چراکه واژه‌ی تازه‌ای نمی‌توانیم اختراع کنیم، تنها باید بدانیم که با هدف‌های کلاسیک و آشنای علم و فلسفه سر وُ کار نداریم و نشانی حتا، از *خوش‌بِنداری‌های روزگار روشنگری* در ما باقی نمانده است.

*«پَسامُدِرن» حرکتی است به‌سوی «آگنوستی‌سیسم» با این باور که دریافتِ معنای نهائی گُزاره و متن ناممکن است و «هجوم پیروزمندانه به ناشناخته نمی‌توان داشت، چراکه جایگاهَش را نمی‌شناسیم.»

*لیوتار می‌گوید به جائی رسیده‌ایم که اَشکال گوناگون سخن یا گونه‌های شکل‌گیری و ترکیب «جمله‌ها»(شناختی، روائی، اعلامی) به «حدشناسائی» رسیده‌اند و فراسوی آنها گُستره‌ای اساساً ناشناختنی وجود دارد؛ یعنی ما در حال جدا شدن از واپسین پیوندهای معناشناسیک و «محتوای متن» هستیم.

*هِگِل از آگنوستی‌سیسمِ کانتی نقد می‌کرد که «گوهر چیزی درخود» را ناشناختنی می‌دانست؛ اما ما اکنون با «مُطلَقِ ناشناخته» رویاروئیم.

*می‌توان گفت که مهمترین پیشنهاده‌ی پسامدرنیسم *بُحران* است؛ بحران حقیقت‌ها، ارزش‌ها و گرامی‌ترین باورهایمان. آیا به بُن‌بَستی رسیده‌ایم که هُنرِ مُدِرن از آغاز این سَدِه پیشِ رویِمان تصویر می‌کرد؟ آیا به گفته *ساموئل بِکِت* آنچه می‌خواهیم بگوئیم به این دلیل ساده ناگفته می‌مانَد که ناگفتنی است؟

فصل دوازده

مِتافیزیکِ حضور: دِریدا

مُدام می‌کوشیدم تا فلسفه را به صحنه آوَرَم
صحنه‌ای که در آن حاکم نباشد
دریدا

بارآوری مجموعه‌ی سه مقاله است از دریدا...به گمان دریدا هر اصطلاحِ زبان در حُکم نُطفه‌ای است زاینده. دریدا این مفهوم را پس از خواندن داستان اعدادِ *فیلیپ سولر* یافت. به نظر هر دو نویسنده در نوشتار چیزی هست که سرانجام از هر نظام و منطقی سرپیچی می‌کند. یکی از نتایج *شالوده‌شکنی* کشف سازوُکار این سرپیچی است (اگر که سازوُکار داشته باشد).

*دریدا در پی سنت نیچه و هیدگر، خواهان ارائه نقدی بنیانی به «سنت متافیزیک در اندیشه‌ی غرب» است و هدف حمله‌هایَش نه تنها *سخن فلسفی* بلکه هر شکل کاربرد زبان در ادبیات و نیز در گفتار هرروزه است.

*دریدا می‌گوید: هر متن که می‌خوانیم در جریان خواندن، شالوده‌شکنی می‌شود، یعنی بنیان و ساحتِ «کلام‌محوری» و متافیزیکی آن شکسته می‌شود. فَراشُد دنبال‌کردن *معنا* به‌هیچ‌رو حضور *معنا* نیست و در جریان خواندن، معناهای بی‌شمار آفریده می‌شود که در خود اِنکار معنای نهائی است.

*می‌دانیم که لفظ *همانندیِ گوهری* با معنا ندارد و هر نشانه نَه بر اساس گوهر مشترکِ *دال و مدلول* بَل بر پایه قرارداد استوار است. و قرارداد نشانِ *تمایزِ* دال و مدلول، لفظ و معناست. به‌بیان دیگر کنش دلالت و نشانه‌گذاری اساساً استوار به *تمایز* است. تاآنجا که معنا و مقصودی در کاربرد زبان وجود دارد *تمایز* نیز هست.

*هدف و معنای واقعی روش دریدا جز این نیست؛ او می‌خواهد متن را بی‌اثر و خُنثا کند، و این کار را صرفاً درون متن و به یاری خودِ آن انجام دهد. معنای این کُنش نه ویران کردن متن بَل *ویران کردن دلالت معنائی* و سویه‌ی کلام‌محوری متن است.

*در متنی که شالوده‌اَش شکسته است، سالاری یک وجه دلالت بر سویه‌های دیگر دلالت از میان می‌رود. متن به این اعتبار، *چندساحتی* می‌شود.

*کتاب *آوای عزا* نَه آغازی دارد، نه پایانی. متنی است «گشوده» که از هرکجا بخواهیم بازش می‌کنیم و این کاری است که با عزیزترین کتاب‌ها می‌کنیم، وقتی از غزل‌های حافظ «فال می‌گیریم» یا کتاب مقدسی را می-گُشائیم و از هرجا که شد به خواندن آغاز می‌کنیم و قَدرِ هر واژه‌اَش را می‌دانیم و تداومَش(تداوم متن) را رها می‌کنیم.

*دریدا می‌نویسد:«ما نمی‌توانیم متن را به‌سوی چیزی جز خودِ آن، هدایت کنیم، مثلاً به سوی مدلولی(یا واقعیتی متافیزیکی، روان-زندگی‌شناسیک، تاریخی و غیره) هیچ چیز بیرونِ متن وجود ندارد».

*اساس این بحث دریدا در آثار ساختارگرایان و فُرمالیست‌ها آمده است. اما بنیان فلسفی آن را باید در اندیشه‌ی *هیگر جُست؛ هیدگر می‌گوید که *ما محصور در زبان هستیم و زبان نمی‌تواند دلالتی به واقعیت خارج از خود داشته باشد*.

*نیچه پیش‌تر اعلام کرده بود که تلاش برای گذشتن از زبان به معنای توقف اندیشیدن است یعنی همواره *ضابطه‌ی دانش* زبان‌گونه است.

*«این کوزه است». کوزه که می‌گوئیم نه به این کوزه‌ی واقعی و مادی، بَل به آن کوزه‌ی ذهنی (مَدلول) اشاره داریم. میان کوزه‌ی مادی و کوزه‌ای که از آن حرف می‌زنیم تفاوت وجود دارد. در فرهنگ واژگان جستجو می-کنیم، آنچه می‌یابیم نشانه‌ای است که به چیزِ دیگر بازمی‌گردد. *گزاره* جمله

و تعریفی است که از فاصله‌ها ساخته شده است و به فاصله دلالت می‌کند و نه به چیزها.

*بدین‌سان هر مَدلول همچون دالی است بر مدلولی دیگر و این رشته به پایان نمی‌رسد. از نشانه‌ای به نشانه‌ای دیگر می-رسیم و سرانجام از این حکم *هوسِرل* که می‌پنداشت «اصلِ اصل» را کشف کرده است چندان دور می-شویم که می‌بینیم «اصلِ نااصل» را شناخته‌ایم یا به گفته دریدا: «خود چیزها همواره خود نیست، مگر در یافتن شکلی دیگر».

فصل سیزده

کلام و معنا: نیچه، هوسِرل هیدگر، فروید

*دریدا بی‌شک حیران می‌مانَد که روی زانوهای نیچه بنشیند یا در آغوش هیدگر جای گیرد. نکته‌ی جذاب اما این است که بدانیم کدام «دوستان» در *وعده‌گاهِ شالوده‌شکنی* حاضر خواهند شد.

**فلوبِر* آرزوی ظهور کتابی را داشت که «چیزی نگوید و در باره‌ی هیچ باشد». واپسین رُمان *جویس* چنین کتابی است، یا دست‌کَم به این آرمان بسیار نزدیک است؛ رُمانی است شالوده‌شکن چون سازنده‌ی معنا نیست.

*مثال دیگرِ دریدا، جمله‌ای است که در دفتر یادداشت‌های منتشرنشده‌یِ نیچه آمده است: «من چترَم را فراموش کرده‌ام». دریدا می‌گوید که ناگزیریم

«با قاعده‌ی هرمنوتیک در مورد افق (معنائیِ) این جمله همراه شویم». شاید اصلاً معنائی وجود ندارد، شاید هم نیچه بازی کرده است «وانمود می‌کند که جمله معنائی دارد»...به هررو پایانی برای این *بازیِ با معنا* نمی‌توان فرض کرد. شاید معنائی که نیّت نیچه بود همین سویه‌یِ بی‌انتهای معنا بود، که همان بی‌معنائی است: رها کردن جمله بی پُشتیبانیِ دال‌های دیگر.

*نیچه در رساله‌ی کوتاه «در باره‌ی حقیقت و کذب به معنای فراسوی اخلاق» *استعاره* را «مَنِشِ اصلی» زبان و شعر دانست...مفهومی که بنابه آن می‌توان واژه‌ای یا تعدادی از واژگان را به‌جای واژه‌ای دیگر یا تعدادی از واژگانِ دیگر به‌کار بُرد.

*پس *اِستعاره* معنائی شناخت‌شناسیک دارد و «نیروی پیش‌برنده‌ی دانائی» محسوب می‌شود. زبان از استعاره‌هائی شکل می‌گیرد و نه از چیزی دیگر. حتا اصطلاح‌های علمی به نظر نیچه «بیش از استعاره چیزی نیستند». از این‌رو زبان به هرحال با میانجی‌هائی به معنا نزدیک می‌شود، ساختگی و پندارگونه.

*دریدا در فصل «پایان کتاب و آغاز نوشتار» در کتاب «در باره‌ی گراماتولوژی» نوشته است: «نیچه همچون هگل و هیدگر، درون متافیزیک باقی نماند. او به ما یاری کرد تا رهائی دال را از وابستگی آن به زبان و مناسبت وابسته‌ی به آن، یعنی مناسبت با مفهوم حقیقت یا *مَدلول نخستین* بازشناسیم».

فصل چهارده

فراسوی معنا: باتای، بلانشو، بلوم، هارتمن، دمان

آرمان ادبیات این است: هیچ نگوئیم، حرف بزنیم تا چیزی نگفته باشیم.
موریس بلانشو

*ژرژ باتای بی‌آنکه بخواهد، بر سرنوشت و مباحث *شالوده‌شکنی* نیز تاثیر گذاشته است. چرا نوشتم «بی آنکه بخواهد»؟ چون باتای نمی‌خواست بر هیچ چیز تاثیر بگذارد. او می‌گفت: «پُشت به جهان کرده‌ام».

*باتای می‌گفت:«واژگان چیزی بیش از خود را بیان نمی‌کنند»...این ناتوانی زبان، این استقلال دنیای واژگان از دنیای واقعی به‌گمان باتای «حَدِ واقعی ادبیات» را نشان می‌دهد و *مارکی دوساد* در این حد جای داشت.

*بلانشو در مقاله‌ی «کافکا و ادبیات» نوشته است که دیدگاهی ساده‌گرا، ادبیات (و زبان) را همچون «تصویر واقعیت» معرفی می‌کند. اما این دیدگاه نادرست است...یعنی به واقعیت زبانی و واقعیت بیرون متن خیانت می‌کند. واژگان در حکم برچسب‌هائی نیستند که مُستقل از چیزها تنها به کار چسباندنِ روی آنها بیایند.

*این کلامِ رُمانتیک‌ها در آثار بلانشو تکرار شده است: «امروز هُنر تنها در پیِ هُنر است». ادبیات تَعَهُد به چیزی، کسی یا ایده‌ای ندارد...تقدیرِ زبان

جدائی است. زبان ابزار ارتباط نیست و ادبیات نه راهیابی به گوهر چیزها بَل در حکم جدائی از آنهاست.

*هارولد بلوم که سال‌هاست در دانشگاه ییل ادبیات تطبیقی تدریس می‌کند از «نقد جدید» آغاز کرده بود...بلوم نوشته است: «معنای شعر تنها می‌تواند شعر دیگری باشد» از این‌رو هر شعر به‌ظاهر مستقل، در نهایت به شعر یا اشعاری دیگر وابسته می‌شود.

*بلوم می‌نویسد: اشعار از واژگان ساخته شده‌اند و نه از چیزها. واژگان به واژگانی دیگر بازمی‌گردند و آنها نیز به سهم خود به واژگانی دیگر برمی-گردند، و این روال ادامه می‌یابد تا به زبان ادبی برسیم. پس می‌توان گفت که هر شعر یک «بِیناشعر» است و هرگونه خواندن یک بِیناخواندن.

*بلوم جائی دیگر می‌گوید: متنی شاعرانه به‌معنای گردهم آمدنِ شماری از نشانه‌ها در یک ورق کاغذ نیست بَل مبارزه‌ی روانی جانانه‌ای است که در آن نیروهای متکی به خویش، برای یگانه شکل پیروزی، یعنی پیروزی قطعی بر فراموشی تلاش می‌کنند.

*به نظر جفری هارتمن مهمترین نکته‌ای که تاریخ ادبی روشن می‌کند این است که *معنا و زبان* همراه یکدیگر نیستند و نیروی خاص خود را در همین انزوا می‌یابند: همواره میان صدا و معنا، میان استعاره و واژه، میان متن و تفسیر...فاصله‌ای هست و تمایزی؛ فاصله همچون شکلی از خواندن که نمی‌شود آن را نادیده گرفت.

*پل دمان در کتاب *تمثیل‌های خواندن*، روش‌های متمایزی را بررسی کرد که برای خواندن متون ریلکه، پروست و روسو به‌کار می‌آیند: «با خواندن ما به درون متن راه می‌یابیم که در گام نخست با ما بیگانه بود. و این درون به شُکرانه‌ی ادراک از آنِ ما می‌شود اما این ادراک خود بیان معنائی فرامتنی است...پرسش اصلی این است که آیا تبدیل‌ها در گُستره‌ی معناشناسی رخ می‌دهند یا در گُستره‌ی علم بیان؟ آیا استعاره‌ی خواندن به راستی معنای خارجی را با ادراک درونی متحد می‌کند و از آنها کُلی واحد می‌سازد یا اساساً ما با *نظریه بیان* روبروئیم»؟ دمان آشکارا نکته‌ی دوم را می‌پذیرد.

فصل پانزده

موقعیت پُست‌مُدِرن: لیوتار، دلوز

*پَسامُدِرنیسم به قول *ژان فرانسوا لیوتار*: «درک مدرنیسم است به‌اضافه‌ی بُحران‌هایَش».

*لیوتار خود می‌گوید که «پَسامُدِرنیسم» به هیچ‌رو به معنای فراموش کردن مدرنیسم نیست و نمی‌خواهیم برای از یاد بردن «بَربَریتِ مدرنیسم» اصطلاح بسازیم.

*مهمترین نظریه‌پرداز پسامدرنیسم لیوتار است... در مقاله‌ی «خواستی که مارکس نام دارد» لیوتار نشان داد که برداشت مدرن از *علم و حقیقت*

آرمانی بیش نیست و به هیچ واقعیتی تکیه ندارد. به گمان لیوتار نکته‌ی اصلی این نیست که برداشتی از جامعه‌ی مدرن چون *مارکسیسم* درست است یا نه بَل مفاهیم درست یا نادرست اساساً وجود ندارند. بهتر است فیلسوف سیماچه‌ی قدیمی را از چهره‌اش کنار بزند و دیگر وانمود نکند که *حقیقت یکتا* را شناخته است.

*لیوتار همچون نیچه از «پنهان شدن تاریخ پشت تاویل‌ها» یاد می‌کند. او معتقد است که تاریخ روایتی است که می‌خواهد علم باشد نه رُمان. می‌خواهد اما چنین نیست. رُمان است. در سده‌های اخیر «حکایت‌های کوچک» یعنی افسانه‌ها، اسطوره‌ها و قصه‌های کودکان را با «حکایت‌های بزرگ و مهم» یعنی با «پِندار واقعیت تاریخی» عوض کرده‌اند.

*آثاری که *ژیل دلوز* در باره‌ی ادبیات نوشته است در بررسی ما اهمیت بیشتری دارند. از مشهورترین آنها آغاز می‌کنم: *مارسل پروست و نشانه‌ها* ...در این کتاب دلوز نوشته است:«کار پروست نه براساس یادآوری و نمایش خاطره‌ها، بَل بر اساس شناخت نشانه‌ها استوار است».

کتاب چهارم

تاویل متن

که از اعتماد خواب سجده آفتاب و ماه و ستاره پیش او و معرفت تاویل آن، چاه و زندان و شبَش بر یوسف خوش شده بود.
مقالات شمس تبریزی-دفتر اول- صفحه ۱۱۴

درآمد

*هرمنوتیک را می‌توان «آئینی» باسابقه و بسیار کهن دانست. روش تاویل ریشه در باور به «تَقَدُس متن» دارد.

*تاویل در زبان‌های فارسی و عربی به معنای بازگرداندن چیزی به اول، به اصل آغازینَش است. *ناصرخسرو* در *جامع‌الحکمتین* نوشته است: «...و تاویل بازبردن سخن باشد به اوّل آن، و اول همه موجودات ابداعَست کو بهعقل متحد است و موید همه رسولان عقلَست».

**تاویل متن* در حُکمِ کوشش برای راهیابی به *افق معنائیِ اصیلِ متن* است. تاویل در هرمنوتیکِ کُهَن استوار بر این باور است که *متن* به هر رو معنائی دارد، خواه ما آن را بشناسیم، خواه نشناسیم و این باوری است «کلام‌محوری» که به هر دلیل، معنا را موجود و حاضر می‌داند، جدا از اینکه ما به این حضور آگاه باشیم یا نَه.

*شاخه‌ای معتبر از هرمنوتیک مدرن این بینش کلام‌محوری را نمی‌پذیرند. هیدگر، گادامر و ریکور اساساً به معنای نهائی و اصیل بی‌باوَرَند.

فصل شانزده

تاویل و دانائی: از متون کهن تا فروید

در نوشته‌های هر خلوت‌نشینی، پژواکی از بیابان‌های ثهی به گوش می‌رسد.
نیچه

*سلطان وَلَد پسر مولانا گفته است: «علماء و اولیاء هر چه گفتند از تفسیر قرآن از چهارم نگذشت و خبر نداد. لیکن نتوان گفت که اولیاء به هفتم نرسیدند، رسیدند و گذشتند لیکن در لفظ و عبارت همین بطن چهارم را توانستند گُنجانیدن...منزل‌های دریا بی‌نشان است، نتوان بر آن انگشت نهادن».

*اخوان‌الصفا از جمله نخستین گروه اندیشگران مسلمان بودند که نه تنها میان ظاهر و باطنِ *قرآن* مجید، بَل میان ظاهر و باطنِ علم دین و شریعت تمایز قائل شدند.

*«برای ساختن آینده باید تاویل‌های گذشته را فرموش کنیم». این حُکمِ اصلی نیچه از رساله‌ی «کاربرد درست و نادرست تاریخ در زندگی (۱۸۷۳)» تا واپسین نوشته‌هایَش تکرار شد.

*به‌گمان نیچه *تاویل* هرگز به حقیقت نمی‌رسد حتا بیش از این، تاویل اِنکار حقیقت است: «تاویل نادرست از آب درمی‌آید، اما از آنجا که به عنوان تاویل شناخته شده است و نه چیز دیگر، به نظر می‌رسد که اساساً معنائی در کار نیست».

*فروید به چاپ ۱۹۲۵ *تاویل و رویاها* این نکته را افزود که: «در نهایت، رویاها چیزی جُز اَشکالِ اندیشه نیستند. این کارکردِ رویاست که آن شکل را می‌سازَد. می‌توان گفت که این کارکرد یِگانه گوهرِ رویاست».

*پل *ریکور* نشان داد که در روانکاوی فروید نمی‌توان پاسخ‌هائی را که محصول تاویل هستند از زاویه درستی یا نادرستی عینی آنها مورد بررسی قرار داد.

فصل هفده

تاویل و شناخت: شِلایِر ماخِر، دیلتای

*به نظر شلایرماخر برای شناخت سُخَنِ انسان باید او را شناخت، اما برای شناختِ او باید سُخن‌اَش را شناخت...شلایر ماخر آن را «دایره شناخت» نامید؛ مفهومی که امروز «دایره هرمنوتیک» خوانده می‌شود.

*تاثیر هرمنوتیکِ شلایر ماخر بر هیدگر راز پوشیده‌ای نیست.

*ویلهلم *دیلتای* کار خود را در زمینه *هرمنوتیک* متمرکز بر شناخت رابطه‌ی معنای اثر و نیّت مولف کرد...دیلتای نوشته است: اگر اَشکال متفاوت بیانِ زندگی به چشم ما یِکسره بیگانه آیَند، تاویل ناممکن خواهد شد. از سوی دیگر اگر چیزی بیگانه در آنها وجود نداشته باشد، تاویل غیرضروری می‌شود. پس تاویل میان این دو شکلِ اِفراطی وجود دارد.

فصل هجده
تاویل و رازِ متن: هوسِرل، هیدگر

*ادموند *هوسِرل* مشهورترین کلام فلسفی این سده را گفته است:
«به سوی خودِ چیزها».

*آنچه هوسِرل می‌پذیرفت *شهود* یا اِدراکِ مستقیم بود. شهودی استوار بر مشاهده‌ای یا تجربه‌ای دقیق؛ و در گامِ بعدِ کارَش شرح و پژوهش آن شهود بود...هوسِرل حُکم کرد: «هر آگاهی، آگاهی به چیزی است» یعنی هر شکلِ دانائی راستائی دارد، به‌سوی موردی خاص و مشخص.

*پدیدارشناسی هوسِرل بزرگترین تاثیر را بر هر *هرمنوتیک* گذاشته است تا آنجا که *پل ریکور* می‌گوید: هرمنوتیک را باید شاخه‌ای از درختِ پدیدارشناسی دانست.

*هیدگر روش «پدیدارشناسی هرمنوتیک» را به کار گرفت تا «خود چیزها» را آشکار کند و از هرگونه تاویل پیشاهستی‌شناسیک رهائی بخشد.

فصل نوزده
تاویل و معنا: گادامر، هرش

*گادامر به حُکمِ آن آئینِ فلسفیِ یونان باستان برمی‌گردد که «هر فرد دانائی یک شَکاک است» و بی‌تردید «حقیقت بی‌تردید» وجود ندارد، و همواره لحظه‌ای از حقیقت دست‌یافتنی است و «سهم من در آن اندک است». ایقان و اطمینان به اینکه حقیقت را دانسته‌ام، اِنکار حقیقت است.

*اریک.د.هرش نویسنده *اعتبار تاویل*، برداشتی کلاسیک از معنا داشت: «اگر معنا تغییرناپذیر و ثابت نباشد، دیگر عینیّت تاویل وجود نخواهد داشت»...این باور به وجود معنائی بیرون از تاویلِ هر تاویل‌کننده، هرش را به نظریه‌ی «رآلیستی» در معناشناسی نزدیک کرد که بنا به آن: گُزاره‌ها و جمله‌ها می‌توانند راست یا ناراست باشند، یِکسَر مُستقل از توانائی یا ناتوانی ما در شناختن آنها به عنوان راست یا ناراست.

فصل بیست
لذت تاویل: ریکور

پل ریکور فیلسوف و ادیب فرانسوی همراه *موریس مرلوپونتی*، مهمترین سخنگوی پدیدارشناسی در فرانسه، و در دهه اخیر برجسته‌ترین نظریه-پرداز *هرمنوتیک ادبی* محسوب می‌شود.

*این پرسش مهم در اندیشه *ریکور* است: چگونه اندیشه هم وابسته است و هم آزاد؟ پاسخ را نَه در «من می‌اندیشم» یافته است و نه در حاکمیتِ جهان عینی.

ریکور نپذیرفت که: زبانی آرمانی و ناب وجود دارد؛ زبانی که در آن هر واژه یک *معنا* و هر جمله یک معنای صریح و کامل، و هر متن یک دلالت داشته باشد، و زبان بازتاب دقیق و عالی *ساختار واقعیت‌ها* باشد.

*ریکور در مقاله‌ای با عنوان «الگوی متن» تعداد این متون اصلی را که از *اِرجاعِ بیرونی* رهایَند، یعنی «متون بی‌جهان یا متونی که جهانِ خود را می‌آفرینند» اندک دانست: «تنها شماری از متونِ سخت پیچیده با این آرمانِ متونِ فاقد دلالت، هَمخوان هستند».

فصل بیست و یک

افق متن: آیزر، یاس

ولفانگ آیزر میان تاویل به معنای کلاسیک و تاویل «به‌معنای تازه‌اَش» تفاوت گذاشت. تاویل کلاسیک در پیِ کشف معنای مرکزی متن است و تاویل مُدِرن *امکانات معنائی متن* را توصیف می‌کند.

آیزر دیدگاه مُدِرن را می‌پذیرد و تاکید می‌کند که با تاویل نمی‌توان *معنا* را کشف کرد، فقط می‌توان شرایط شکل‌گیری *معنا* را دانست و بر اساس این شرایط، *معنا* یا به بیان بهتر *سلسله‌ی معناها* را آفرید.

*«افق انتظارها» در نگاه نخست، اصطلاحی در سخن هرمنوتیک مدرن به‌نظر می‌آید اما *هانس روبرت یاس* آن را در مقاله‌ای از *کارل پوپر* یافته است: در هر لحظه از تکامل پیشاعلمی یا علمی، با چیزی روبروئیم که من آن را «افق انتظارها» می‌خوانم.

*مجموع چهار کتابِ «ساختار و تاویل متن» در صفحه ۷۰۷ تمام می‌شود. اما با به‌حساب‌آوردنِ سه پیوَستِ آن، در صفحه ۷۲۴ به آخر می‌رسد. و با اِحتِسابِ صفحات اختصاص‌یافته به برابرنامه واژگان و نمایه‌ها، در صفحه ۷۶۰ به نقطه پایانی می‌رسد.

به‌جای نقد جمله به جمله‌ی چهار کتابِ یادشده، سعی کردم با ارائه‌ی خلاصه‌ای از گُزاره‌ها و فرض-های ضِدِ-رئالیستی آنها، مخاطب را از دو دامچاله «کابوس متن» و «فوبیای فَهم» (که نویسنده در پی اِلقای آن به مخاطب بوده است) دور کنم؛ چنان‌که «مخاطب رئالیست» در حَمَلات گُزین‌گویه‌ها، نام‌ها و اصطلاحات، نومید و تسلیم نشود.

پیوست سوم

آن اِهتِمامِ باشکوه که نویسنده‌ی رئالیستی را چون مُجسمه‌سازی می‌نِمایانَد که در همه‌ی فَراز وُ فرود داستان، مشغول تراشیدن صخره‌ای سِتُرگ تا مرحله‌ای است که از آن توده‌ی عظیمِ بی‌شکل، یک تیپ یا چِهرِمان بسازد آیا می‌تواند خِصلت‌نَمای اصلی رئالیسم باشد؟ یقیناً همین‌طور است.

فَرایندِ ساخت وُ ساز تیپ در رُمانِ رِئالیستی چنان اهمیت دارد که در فِقدانِ آن، هر فرد در بَطنِ رُمان نَه بازنمای مناسبات معین و تاریخ معین، و نَه نماینده‌ی تیپیکالِ یک طبقه‌ی معین بلکه صِرفاً بازنمای یک فردِ خاص، یک موجود بی‌هَمتا و یک «مَنِ یِکانی» خواهد بود!

پیش از آن‌که رُمان به این وَرطِه بِغَلتَد که هر فرد در متن داستان را از فَرایند حَل‌شدن در تیپ یا چِهرِمان فراری دهد این گُریزگاه را فلسفه باید فراهم کرده باشد! برای نشان دادنِ هم‌دَستی فلسفه با آن نِحلِه از رُمان که شبِ هولِ داستانَش را با ستاره‌ی «مَنِ یِکانی» نُقطه‌چین می‌کند جُستارِ *مارتین‌هایدِگِر* با عنوان «شِیء چیست؟» (What is a thing?) را به‌طور خُلاصه بازخوانی می‌کنیم.

هایدِگِر قصد دارد به این گُزاره وَجهه‌ای اثباتی بدهد که اگر در حالِ جستجو برای پاسخ‌دادن به پرسش «شِیء چیست؟»، میان صندوقچه‌یِ ایده‌های کُلی

که علوم در اختیار ما می‌گُذارَند بگردیم باید خودمان را برای یک وضعیّت کُمیک و خنده‌های طَعنِه‌آمیز آماده کنیم! وِی می‌گوید: درست است که یک گیاه‌شناس در پاسخ به سوال «گُلِ رُز چیست؟» و یک جانَوَرشناس در پاسخ به سوال «قورباغه چیست؟» پاسخی کُلی و عِلمی جلوی دست دارند اما این جواب‌های کُلی آن چیزی نیست که ما دنبالَش می‌گردیم. (زیرا) برای یک کانی‌شناس مُهم نیست که بداند سنگی که یک مارمولک روی آن حمامِ آفتاب گرفته چیست. برای هیچ گیاه‌شناسی هم مهم نیست که بداند پَره‌ی علفی که از میان سنگی سَبز شده چیست. پاسخی که ما بعد از طرح‌کردنِ سوال «شِیء چیست؟» می‌خواهیم به آن برسیم پاسخی نیست که علوم به مفهوم کُلی به ما می‌دهند! در واقع، دنبال پاسخی هستیم که *آرتور اِدینگتون* اَخترفیزیکدانِ انگلیسی، زمانی به آن رسیده بود: «از هر شِیء در اطرافِ ما دو نُسخه یا دو نمونه وجود دارد. یک میز را در نظر بگیریم؛ میز اوّل همان است که از کودکی می‌شناسیم اما میز دوم که علم به ما می‌شِناسانَد صرفاً فضائی خالی است که بارهای الکتریکی در آن، با شتاب بسیار زیاد در حالِ رفت وُ برگشت هستند»! حال باید از خودمان بپرسیم: «کدام میز واقعی است»؟ میز شماره‌ی یک که از کودکی می‌شناسیم و یا میز کُلی(ای) که فیزیک به ما معرفی می‌کند؟ کدام خورشید واقعی است؟ خورشیدی که در نَظَرگاهِ چوپان (وقتی که دارد گله‌ی گوسفدان را به خانه برمی‌گردانَد) غروب می‌کند؟ و یا خورشیدی که علم نجوم به ما معرفی می‌کند؟

هایدِگِر ادامه می‌دهد: شِیء به‌طور اَعَم و به‌مفهوم کُلی وجود ندارد. وقتی که با یک پَرِه‌ی علف روبرو می‌شویم در عِینِ حال متوجه‌ی خاص‌بودن و ویژِه‌بودنِ پره‌ی علف هستیم. کاملاً برعکس، وقتی که یک گیاه‌شناس (مثلاً) گُلِ میخَک را بررسی می‌کند به تَک‌بودگی یا یِکانی‌بودگیِ آن گُل توجه

ندارد؛ آن‌چه گیاه‌شناس دنبال می‌کند قراردادنِ گُلِ‌میخَک در مفهومِ کُلیِ نوعِ گُل است! جانورشناس هم همین رویکَرد را در روبروشدن با قورباغه دارد! اگر جانورشناس به‌فرضِ مَحال، به قورباغه به عنوان یک موجود یِکانی، یک موجودِ خاص، یک «این‌بودگیِ مُنحَصِربِه‌فَرد» نگاه کند هِزاران‌هِزار قورباغه سالانه در آزمایشگاه‌های علوم قُربانی نمی‌شوند! اگر اصلِ *این‌بودگیِ* و *خاص‌بودگیِ* جاندار و بی‌جان را بپذیریم متوجه می‌شویم که دو برگِ سوزنیِ کاج که دقیقاً عِینِ هم باشند وجود ندارند. به قول لایبنیس (Leibniz) مُتَفَکر بزرگ آلمانی: اگر قرار باشد که خُدا دو چیز را مِثلِ‌هَم آفریده باشد این اِشتِباه با کَمالِ خُدائیِ او در تَناقُض است!

هایِدِگِر از این خاص‌بودگی و مُنحَصِربِه‌فَردبودنِ اَشیاء شروع می‌کند و به «دازاین» می‌رسد؛ کسی که همواره در جایگاهی زَمانمَند و مَکان‌مَند، با اَشیاءِ پیرامونِ خود رابطه برقرار می‌کند و در هر لحظه‌یِ خاصِ این ارتباط، فَرایندِ «خاص‌شدنِ‌شِیء» و «یِکانی‌شُدنِ‌خودش» را فعال می‌کند!