

# آثار ادبی را چگونه باید خواند

تری ایکلتون

ترجمه محسن ملکی، بهزاد صادقی



# آثار ادبی را چگونه باید خواند

تری ایگلتون

مترجمان:  
محسن ملکی و بهزاد صادقی



انتشارات هرمس

این کتاب ترجمه‌ای است از:

*How To Read Literature*  
Terry Eagleton  
Yale University Press, New Haven and London



### انتشارات هرمس

تهران، خیابان ولی عصر (عج)، بالاتر از میدان ونک، شماره ۲۴۹۳ - تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴  
مجموعه ادب فکر - زبان و ادبیات:

### آثار ادبی راچگونه باید خواند

تری ایگلتون

متelman: محسن ملکی و بهزاد صادقی

طرح جلد: واحد گرافیک هرمس

چاپ اول: ۱۳۹۵

تیراز: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ: رسام

همه حقوق محفوظ است.

Eagleton, Terry

آثار ادبی راچگونه باید خواند / تری ایگلتون، متelman: محسن ملکی،  
بهزاد صادقی.

تهران: هرمس، ۱۳۹۵

۲۷۰ ص. - (مجموعه ادب فکر - زبان و ادبیات)

978-98-363-964-5

فیبا

عنوان اصلی: How to read literature, c2013

سرشناسه:

عنوان و نام پدیدآور:

مشخصات نشر:

مشخصات ظاهری:

شابک:

وضعیت فهرست‌نویسی:

یادداشت:

یادداشت:

یادداشت:

موضع:

موضع:

شناسه افزوده:

شناسه افزوده:

رد پندی کنگره:

رد پندی دیوی:

شاره کتابشناسی ملی:

ملکی، محسن - ۱۳۶۶

صادقی، بهزاد - ۱۳۶۸

متترجم

PN ۸۱/الف ۸۱/۸

۱۳۹۴

۸۰/۱/۹۵

۴۱۶۵۴۱

## فهرست

۱	پیشگفتار
۳	آغاز آثار ادبی
۵۹	شخصیت
۱۰۳	روایت
۱۵۱	تفسیر
۲۲۷	ارزش
۲۶۷	نمایه

## پیشگفتار

هنر تحلیل آثار ادبی، مانند رقص با کفشهای چوبی، رو به زوال است. سنتی که نیچه آن را «آهسته‌خوانی» می‌نامید، در معرض نابودی است، بی‌آنکه ردی از آن باقی بماند. این کتاب با توجه دقیق به تکنیک و شکل ادبی، تلاش خود را مصروف این می‌کند که در نجات دادن این سنت نقشی هرچند ناچیز داشته باشد. این کتاب اساساً راهنمایی است برای نوآموزان. اما امیدوارم برای کسانی که درگیر مطالعات ادبی هستند، یا کسانی که صرفاً از خواندن شعر، نمایشنامه و رمان در وقت آزادشان لذت می‌برند نیز مفید باشد. سعی می‌کنم بر مسائلی چون روایت، پیرنگ، شخصیت، زبان ادبی، ماهیت ادبیات داستانی، مشکلات تفسیر انتقادی، نقش خواننده و مسئله ارزش - داوری‌ها پرتو بیفکنم. در این کتاب برای کسانی که به آشنایی با نویسنده‌گان و جریان‌های ادبی از جمله کلاسیسیسم، رمان‌نیسم، مدرنیسم و رئالیسم نیاز دارند، ایده‌هایی را مطرح کرده‌ام.

به گمانم، شهرت من بیش تر مدیون نظریه‌پردازی درباره ادبیات و نقد سیاسی است، و برخی از خواننده‌گانم ممکن است از خود بپرسند چرا از این علایق در کتاب حاضر خبری نیست. پاسخم این است که بدون توجه کافی به زبان متون ادبی، نمی‌توان درباره آن‌ها پرسش‌های نظری یا سیاسی مطرح کرد. دغدغه من در کتاب حاضر این است که خواننده‌گان و دانشجویان را به برخی از ابزارهای مقدماتی حرفه نقد مجهز کنم، ابزارهایی که بدون آن‌ها بعيد است بتوانند به سراغ مسائل دیگر بروند. امیدوارم در حین کار نشان دهم که تحلیل انتقادی می‌تواند مفرح باشد و با انجام دادن این کار این توهم را نقض کنم که تحلیل خصم لذت است.

## فصل اول

# آغاز آثار ادبی

تصور کنید که به حرف‌های گروهی از دانشجویان گوش می‌دهید که دور میز سیناری نشسته‌اند و درباره رمان بلندی‌های بادگیر<sup>۱</sup> اثر امیلی برونته بحث می‌کنند. شاید گفتگوی آن‌ها این‌چنین پیش برود:

دانشجوی اول: اصلاً نمی‌فهم کجای رابطه کاترین با هیتکلیف جالبه. این‌ها فقط دو تا بچه لوس هستند که دائم به هم می‌پرند.

دانشجوی دوم: خب، اصلاً نمی‌شه گفت با هم رابطه دارند، مگه نه؟ ارتباطشان بیش‌تر شبیه یه وحدت عرفانی دونفره‌س. نمی‌شه با زبان متعارف درباره‌شان حرف زد.

دانشجوی سوم: چرا نمی‌شه با زبان متعارف درباره‌شان حرف زد؟ هیتکلیف که عارف نیست؛ یه حیوان وحشیه. این یارو یک قهرمان با پیرونی نیست؛ موجود بی‌رحمیه.

دانشجوی دوم: باشه، ولی چی باعث شد تبدیل به چنین آدمی بشه؟ مسلماً آدمایی که توی هایتس زندگی می‌کنند. وقتی بچه بود، آدم خوبی بود. فکر می‌کردند انقدر کمالات نداره که با کاترین ازدواج کنه، خب واسه همین تبدیل می‌شه به هیولا. حداقل مثل ادگار لینتون آدم بزدلی نیست.

---

1. *Wuthering Heights*

دانشجوی اول: قبوله، لیتنتون یک ذره ترسوئه، ولی رفتارش با کاترین خیلی بهتر از هیتکلیفه.

مشکل این بحث چیست؟ بعضی از نکات آن کماپیش هوشمندانه است. به نظر می‌رسد همه آن‌ها بیش‌تر از پنج صفحه اول رمان را خوانده‌اند و هیچ‌کدام فکر نمی‌کنند که هیتکلیف شهر کوچکی است در کانزاس. مشکل این است که اگر کسی که تا به حال اسم رمان بلندی‌های بادگیر را نشنیده به این بحث گوش بددهد، چیزی در آن نمی‌باید دایر بر اینکه این افراد در حال بحث کردن درباره یک رمان‌اند. شاید فکر کند این دانشجویان دارند پشت سر چند نفر از دوستان عجیب و غریب‌شان غیبت می‌کنند. شاید کاترین دانشجویی است در دانشکده علوم اداری<sup>۱</sup> و ادگار لیتنتون رئیس دانشکده هنر و هیتکلیف هم سرایداری جامعه‌ستیز. درباره تکنیک‌هایی که رمان به مدد آن‌ها شخصیت‌هایش را می‌سازد هیچ حرفی نمی‌زنند. درباره نگرش خود رمان نسبت به این شخصیت‌ها چیزی نمی‌گویند. آیا قضاوت‌های رمان همیشه منطقی است یا اینکه گاه ممکن است مبهم باشد؟ صور خیال، نمادگرایی و ساختار روایی آن چطور؟ آیا این عناصر احساس ما نسبت به شخصیت‌ها را تقویت می‌کنند یا از شدت آن می‌کاہند؟

البته وقتی بحثشان ادامه یابد، شاید روش نشود که این دانشجویان در حال بحث درباره یک رمان‌اند. گاهی اوقات تمیز دادن میان آنچه منتقدان ادبی درباره اشعار و رمان‌ها می‌گویند و صحبت درباره زندگی واقعی کار دشواری است. این مسئله به خودی خود گناه بزرگی نیست. هرچند این روزها تمیز دادن میان این دو تا اندازه‌ای دشوار است.

۱. Business studies: رشته‌ای که آمیزه‌ای است از حسابداری، امور مالی، بازاریابی، مدیریت و اقتصاد! کلیه پانویس‌ها از مترجمان است.

raig ترین اشتباه دانشجویان ادبیات این است که مستقیماً به سراغ محتوای شعر یا رمان می‌روند، و نحوه بیان آن را نادیده می‌گیرند. این گونه خوانش اثر ادبی به معنای نادیده گرفتن «ادبیت»<sup>۱</sup> آن است – یعنی فراموش کردن این واقعیت که اثر مورد بحث شعر یا نمایشنامه یا رمان است، نه گزارش حادثهٔ فرسایش خاک در نبراسکا. متون ادبی آثاری هم بلاغی‌اند و هم گزارشی. این آثار نوعی خوانش تیزبینانهٔ ویژه طلب می‌کنند که نسبت به لحن، فضا، آهنگِ حرکت، ژانر، نحو، دستور زبان، بافت، ضرب آهنگ، ساختار روایی، سجاوندی و ابهام و در حقیقت همهٔ عناصری که ذیل عنوان فرم یا شکل قرار دارند، دقیق است. البته همیشه می‌توان گزارشی دربارهٔ فرسایش خاک در نبراسکا را به این شیوهٔ «ادبی» خواند؛ صرفاً بدین معنا که می‌توان به کارکردهای زبان آن توجهی خاص مبذول داشت. به زعمِ برخی از نظریه‌پردازان ادبی، این کار برای تبدیل کردن این گزارش به اثری ادبی کفایت می‌کند، البته نه اثری که بتوان با شاه لیر مقایسه‌اش کرد.

وقتی می‌گوییم اثری «ادبی» است، یکی از معانی آن این است که آنچه گفته شده باید در چهارچوبِ چگونگی بیان آن بررسی شود. اثر ادبی نوعی نگارش است که محتوای آن از زبانی که این محتوا به میانجی آن بیان شده، جدایی‌ناپذیر است. زبان پدیدآورندهٔ این واقعیت و تجربه است نه صرفاً وسیله‌ای برای بیان آن. متألّه به این تابلو راهنمایی و راندگی توجه کنید: «جاده در دست تعمیر است: طی بیست و سه سال آینده، احتمالاً زمانی طولانی در ترافیک جادهٔ فرعی رامزباتم گیر خواهد کرد.» در این نوشته، زبان فقط ابزاری است برای فکری که می‌شود آن را به شیوه‌های گوناگون بیان کرد. حتی مسکن است مقام مسئول مبتکری این نوشته را به صورت نظم درآورد. در

صورتی هم که ندانند این گذرگاه تا چه مدتی قابل استفاده نیست، شاید کلمه «بسته» را هم با عبارت «خدا می‌داند»<sup>۱</sup> قافیه کنند. درست بر عکس نوشتۀ روی تابلو، «سوسن‌هایی که بویی بدتر از علف‌های هرز دارند»<sup>۲</sup> را به راحتی نمی‌توان به شکلی دیگر بیان کرد، مگر اینکه آن را یکسره ویران کنیم. این یکی از دلایلی است که آن را شعر تلقی می‌کنیم.

گفتن اینکه در آثار ادبی باید آنچه را که انجام شده در چهارچوبِ نحوه انجام دادن آن ببینیم، به این معنا نیست که شکل و محتوا همیشه خوب با هم جفت و جور می‌شوند. مثلاً می‌توان چرخه زندگی موش صحرایی را با شعر آزاد<sup>۳</sup> میلتونی شرح داد؛ یا می‌توان با وزنی خشک و محدود کننده درباره میل خود به آزادی نوشت. در چنین مواردی، شکل با محتوا به طرز جالبی در تضاد است. جورج اورول در رمان مزرعه حیوانات، تاریخ پیچیده انقلاب بلشویکی را در شکل حکایتی ظاهراً ساده درباره حیوانات مرزعه بیان می‌کند. در چنین مواردی ممکن است منتقدان درباره تنفس میان شکل و محتوا حرف بزنند و شاید این اختلاف میان شکل و محتوا را بخشی از معنای اثر تلقی کنند.

دانشجویانی که تصادفاً جرو بحثشان را شنیدیم، دیدگاه‌های متضادی درباره رمان بلندی‌های بادگیر دارند. این مسئله پرسش‌های زیادی را بر می‌انگیزد، پرسش‌هایی که به عبارت دقیق‌تر بیشتر به حوزه نظریه

۱. Close, God knows: این دو در انگلیسی با هم مقایه‌اند.

۲. سطربی از غزل نود و چهارم شکسپیر.

۳. شعر آزاد یا blank verse که با شعر سپید یا free verse فرق می‌کند. شعر آزاد شعری است که وزن عروضی دارد (معمولًاً آیامبیک پنتامتر) ولی قافیه ندارد. این گونه شعر را رایج‌ترین شکل شعر در ادبیات انگلیسی دانسته‌اند. اما شعر سپید نه وزن عروضی دارد و نه قافیه و سعی می‌کند از ضرب‌اهنگ طبیعی کلام پیروی کند.

ادبی تعلق دارند تا نقد ادبی. تفسیر متن متضمن چه چیزهایی است؟ آیا شیوه درست و غلطی برای تفسیر متن وجود دارد؟ آیا می‌توان نشان داد که تفسیری معتبرتر از تفسیر دیگر است؟ آیا شرح درستی از یک رمان وجود دارد که هنوز کسی مطرحش نکرده یا هرگز مطرح نخواهد شد؟ آیا ممکن است نظرِ دانشجوی اول و دانشجوی دوم درباره هیتکلیف هر دو درست باشد، هرچند دیدگاه‌های آن‌ها درباره هیتکلیف کاملاً مخالف هم است؟

شاید آدم‌هایی که دور میز نشسته‌اند با این پرسش‌ها کلنجر رفته باشند، اما امروزه دانشجویان بسیاری به این پرسش‌ها نپرداخته‌اند. برای این دانشجویان، عمل خواندن آثار ادبی امری کاملاً معصومانه است. آن‌ها نمی‌دانند که همین گفتن کلمه «هیتکلیف» چه کار اضطراب‌آوری است. در هر صورت می‌توان گفت هیتکلیف به تعبیری وجود خارجی ندارد؛ از این رو، صحبت کردن درباره او به شکلی که انگار وجود خارجی دارد عجیب به نظر می‌رسد. البته برخی از نظریه‌پردازان ادبی فکر می‌کنند شخصیت‌های ادبی وجود خارجی دارند. یکی از این نظریه‌پردازان بر این باور است که سفینه فضایی انترپرایز<sup>۱</sup> واقعاً سپری حرارتی دارد. دیگری فکر می‌کند شرلوک هلمز انسانی است واقعی. یکی دیگر هم استدلال می‌کند که آقای پیکوییک دیکنز واقعی است و خدمتکارش سم ولر می‌تواند او را به چشم بینند، هرچند ما نمی‌توانیم بینیمیش. این نظریه‌پردازان به لحاظ بالینی دیوانه نیستند بلکه در واقع فیلسوف‌اند.

بین جر و بحث‌های دانشجویان و ساختار خودِ رمان پیوندی هست که در گفتگوی آنان از قلم افتاده است. رمان بلندی‌های بادگیر داستانش

۱. Starshipenterprise: نام سفینه فضایی خیالی‌ای است در مجموعه تلویزیونی پیش‌تازان

را به شیوه‌ای روایت می‌کند که شامل نظرگاه‌های مختلف است. «صدای راوی»<sup>۱</sup> یا راوی قابل اعتماد واحدی وجود ندارد تا واکنش‌های خواننده را هدایت کند. در عوض، چندین گزارش داریم که برخی احتمالاً از بقیه موثق‌ترند؛ این گزارش‌ها مانند جعبه‌های چینی توی هم قرار گرفته‌اند. این رمان خردۀ روایت‌ها را در هم می‌بافد بی‌آنکه به ما بگوید چطور باید از این شخصیت‌ها و رخدادهایی که توصیف می‌کند سر دربیاوریم. این رمان برای پاسخ به اینکه هیتكلیف قهرمان است یا شریر، نلی دین زیرک است یا احمق، کاترین ارنشاو قهرمانی ترازیک است یا بچه‌ای لوس و نتر، اصلًا عجله‌ای ندارد. به همین دلیل، داوری قاطعانه درباره داستان برای خواننده‌گان کاری است دشوار و گاهشماری پیچ در پیچ رمان بر این دشواری می‌افزاید.

می‌توان آنچه را که «نگاه پیچیده» این رمان نامیده شده با رمان‌های شارلوت، خواهر امیلی، مقابله کرد. رمانِ جین ایر اثر شارلوت برونته فقط از یک دیدگاه روایت می‌شود، از دیدگاه خود قهرمان رمان، و خواننده قرار است فرض کند آنچه جین می‌گوید درست است. هیچ یک از شخصیت‌ها اجازه ندارد شرحی از حوادث ارائه بدهد که ممکن است روایت جین را به طور جدی زیر سؤال ببرد. ما خواننده‌گان ممکن است بو ببریم که آنچه جین گزارش می‌دهد همیشه خالی از منفعت شخصی یا هر ازگاهی خباثت نیست. اما به نظر نمی‌رسد که رمان خودش این نکته را تأیید کند.

در بلندی‌های بادگیر، برخلاف رمان جین ایر، ماهیت نسبی و یک‌سویه گزارشی که شخصیت‌ها ارائه می‌دهند بخشی از ساختار کتاب است. از همان ابتدا که می‌فهمیم لاک وود، راوی اصلی رمان، آدم خیلی باهوشی

---

۱. Voice-over: تکنیکی است در روایت یا فیلم‌سازی و به صدایی اشاره دارد که از بیرون داستان را روایت می‌کند و گاهی درباره رخدادها اظهار نظر می‌کند، مانند اسماعیل در موبی دیک اثر هرمان ملویل.

نیست، متوجه این حقیقت می‌شویم. گاهی اوقات از رویدادهای گوتیکی<sup>۱</sup> که در اطرافش رخ می‌دهد درک کافی ندارد. نلی دین قصه‌گوی مغرضی است که چشم دیدن هیتکلیف را ندارد و نمی‌توان به روایتش کاملاً اعتماد کرد. داستان، آن‌گونه که از دنیای بلندی‌های بادگیر دیده می‌شود، با گونه‌ای که از دنیای تراشکراس گرنج دیده می‌شود در تعارض است.<sup>۲</sup> به رغم همه این‌ها، حتی اگر این دو طرز تلقی با هم ناسازگار باشند، می‌توان درباره‌شان بحث کرد. شاید هیتکلیف هردو این‌هاست: دگرآزاری وحشی و مطرودی که مورد سوءاستفاده قرار گرفته. شاید کاترین هم هردو این‌هاست: بچه‌ای نقنو و زنی بالغ که به دنبال احساس رضایت است. خود رمان از ما نمی‌خواهد یکی از این دو را انتخاب کنیم؛ در عوض، می‌گذارد این تلقی‌های متعارض را در حالت تنش با یکدیگر حفظ کنیم؛ و این بدان معنا نیست که باید بر حسبِ ضرورت راه میانه و معقول را پیش بگیریم. راه‌های میانه در ترازدی بسیار کمیاب‌اند.

از این‌رو، نباید داستان و واقعیت را با هم اشتباه بگیریم، خطایی که به نظر می‌رسد دانشجویان دور میز دارند مرتكب می‌شوند. پراسپرو، قهرمانِ توفانِ شکسپیر، در پایان نمایشنامه پیش آمده و به تماشچیان هشدار می‌دهد که دچار چنین اشتباهی نشوند؛ و پیام نهفته در شیوه بیان او این است که نشان می‌دهد اشتباه گرفتن هنر با دنیای واقعی ممکن

۱. ادبیات داستانی گوتیک (که زیرمجموعه هنر گوتیک است) در انگلستان قرن هجدهم متولد شد، هرچند ریشه‌های آن به قرون وسطاً بازمی‌گردد. این نوع ادبی، زانر وحشت را با گرایشات احساساتی و رمانیک تلفیق کرده و در رمان و داستان تبلور می‌یابد. ادکار آلن بو از جمله نویسنده‌گان امریکایی‌ای است که در این نوع طبع آزموده‌اند. فرانکشتاین اثر ماری شلی و دراکولا اثر برام استاکر از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌ها هستند.

۲. تراشکراس گرنج و ووذرینگ هایتس (بلندی‌های بادگیر) نام دو خانه اشرافی در رمان است.

است از تأثیر هنر بر دنیای واقعی بکاهد:

اینک افسون‌هایم همه نیست گشته‌اند  
آنچه نیرو دارم، که بس اندک است، از آن خود من است  
راست است که باید مرا در اینجا محبوس کنید  
یا به نیال بفرستید.

اینک که دوکنشینم را بازگرفته  
و جنایتکار را درآمرزیده‌ام  
مگذارید با افسونشان

در این جزیره بی حاصل سکنا گزینم  
بلکه به یاری دست‌های مهربانتان  
مرا از این اسارت برهانید<sup>۱</sup>

در اینجا پراسپرو از تماشاچیان در خواست می‌کند کف بزنند. یکی از معانی عبارت «به یاری دست‌های مهربانتان» همین است. با کف زدن، تماشاچیان داخل سالن نمایش خواهند پذیرفت که آنچه مشغول تماشایش بوده‌اند، همه داستان بوده است. اگر تماشاچیان و شخصیت‌های روی صحنه نتوانند چنین چیزی را تشخیص دهند، به تعییری برای همیشه درون وهم دراماتیک گیر خواهند افتاد. بازیگران توان ترک صحنه را نخواهند داشت و تماشاچیان در سالن بی‌حرکت خواهند ماند. به همین دلیل است که پراسپرو از خطر زندانی شدن در جزیره جادویی اش «با طلسما شما» حرف می‌زند؛ منظورش از «طلسم شما» بی‌میلی تماشاچیانی است که نمی‌خواهند از خیال‌واره‌ای که تا به حال از آن لذت برده‌اند، دست بکشند. در عوض، تماشاچیان باید از دستانشان برای تشویق استفاده کنند و پراسپرو را آزاد سازند، انگاری که او در تخیل آنان اسیر افتاده و راه رهایی ندارد. با این کار، تماشاچیان

۱. ترجمه ابراهیم یونسی.

اذعان می‌کنند که آنچه دیده‌اند صرفاً یک نمایش است؛ این اذعان در اینکه نمایش واقعاً تأثیرگذار باشد اهمیتی اساسی دارد. اگر تماشاچیان تشویق نکرده از سالن بیرون بروند و به جهان واقعی برگردند، توان آن را نخواهد داشت که از آنچه نمایش بر آن‌ها آشکار کرده است بهره گیرند. طلسماً باید شکسته شود تا جادو کارگر افتد. در واقع نیز در آن روزگار باور داشتند که سروصدا می‌تواند طلسماً جادو را بشکند؛ این هم معنای دیگر درخواست پراسپر و از تماشاچیان برای تشویق است.



برای اینکه منتقد ادبی باشیم باید چیزهای مختلفی را یاد بگیریم از جمله نحوه به کار بردن برخی تکنیک‌ها. این تکنیک‌ها را مانند خیلی از تکنیک‌های دیگر مثل غواصی یا ترومبوون زدن در عمل بهتر می‌توان یاد گرفت تا در نظریه. همه این تکنیک‌ها متضمن توجه دقیق‌تر به زبان است؛ خیلی بیش‌تر از دقتش که معمولاً صرف یک دستورالعمل آشپزی یا فهرست کارهایی که باید انجام دهیم می‌کنیم. از این‌رو، در این فصل، می‌خواهیم تمرین‌هایی را ارائه بدیم که برای تحلیل ادبی مفید باشد و به سطوحی آغازین یا جملات چندین اثر ادبی معروف بپردازم.

پیش از هر چیز چند کلمه‌ای درباره آغاز آثار ادبی حرف می‌زنم. پایان‌بندی‌ها در آثار هنری مطلق‌اند، بدین معنا که وقتی شخصیتی مثل پراسپر و ناپدید می‌شود، برای همیشه ناپدید شده است. نمی‌توان پرسید آیا پراسپر و توانست به دوکنشین خود بازگردد یا نه، زیرا او پس از آخرین جمله نمایشنامه دیگر وجود نخواهد داشت. به یک معنی آغاز آثار ادبی هم مطلق‌اند. اما واضح است که این سخن همیشه صحیح نیست. تقریباً همه آثار ادبی با کلماتی آغاز می‌شوند که در گذشته به دفعات به کار رفته‌اند، هرچند ضرورتاً نه با ترکیبی ثابت. معنای جملات آغازین را فقط از این‌رو درک می‌کنیم که با ملاک‌های فرهنگی

به سراغ آن‌ها می‌رویم، ملاک‌هایی که درک این جملات را برای ما ممکن می‌سازد. سراغ این جملات که می‌رویم، دربارهٔ چیستی اثر ادبی، معنای آغاز آثار ادبی و جز این‌ها هم تصوری داریم. بدین تعبیر، آغاز هیچ اثر ادبی‌ای واقعاً مطلق نیست. قرائت آثار ادبی همیشه متضمن میزان معقولی از صحنه‌آرایی است. برای اینکه متنی صرفاً قابل فهم شود، چیزهای زیادی باید پیش‌پیش سرِ جای خود قرار گرفته باشند. یکی از این چیزها آثار ادبی پیشین است. همه آثار ادبی، حتی به طور ناخودآگاه هم که شده، به سایر آثار ادبی گریز می‌زنند. به رغم همه این‌ها، آغاز یک شعر یا رمان گویی از نوعی سکوت بیرون می‌جهد، چرا که جهانی خیالی را که پیش از این وجود خارجی نداشته، آغاز می‌کند. شاید این کار، چنان که برخی از هنرمندان رمان‌تیک باور داشتند، با آفرینش الهی قربت دارد. البته با این تفاوت که ما در بند آفرینش گرفتاریم، در حالی که همیشه می‌توان کتابِ کاترین کوکسان<sup>۱</sup> را بست و کنار گذاشت.

بیایید کار را با جملات آغازین یکی از بلندآوازه‌ترین رمان‌های قرن بیستم شروع کنیم، رمان گذری به هندوستان اثر ای. ام. فورستر:

به جز غارهای مارابار که در فاصله بیست مایلی چاندرپور قرار گرفته است، در این شهر هیچ چیز غیر عادی وجود ندارد. در واقع، این رود گنگ نیست که کناره شهر را می‌شوید بلکه شهر به طول چند مایل خود را به موازات ساحل آن می‌کشاند و بهزحمت از زباله‌هایی که آپ ساحل آورده قابل تشخیص است. به علت مقدس نبودن گنگ در این نواحی، سکوهای خاص آب‌تنی در کنار رود دیده نمی‌شود و عمارت‌ها و بازارها در محوطه محدودی دور از غای وسیع و مواجه آب واقع است. خیابان‌ها کوچک است و معابد انسان را تحت تأثیر قرار

غمی دهنده. گرچه چند خانه خوب وجود دارد ولی آن‌ها هم در میان باغ‌ها و کوچه‌ها — کثافتسان همه را جز مهمانی که خوانده شده است، فرار می‌دهد — از نظر پنهان‌اند.<sup>۱</sup>

مثل آغاز خیلی از رمان‌ها، این قطعه هم حساب شده و هنرمندانه به نظر می‌رسد، گویی مؤلف گلویش را صاف می‌کند و رسم‌آمیز صحنه را می‌چیند. نویسنده‌ها معمولاً در آغاز فصل یک مواطن رفتار خود هستند؛ دوست دارند ما را تحت تأثیر قرار دهنده؛ می‌خواهند توجه خواننده سر به هوا را جلب کنند و هر ازگاهی هم برای این کار خود را به آب و آتش می‌زنند. با همه این احوال، نویسنده باید مواطن باشد در این کار افراط نکند، خاصه وقتی که این نویسنده مرد انگلیسی طبقه متوسطی‌ای مثل ای. ام. فورستر باشد که برای کم‌حرفي و بیان ضمنی و غیرمستقیم ارزش قائل است. شاید یکی از دلایلی که این متن به جای آنکه با قیل و قال آغاز شود با قید و شرطی سردستی («جز غارهای مارابار») آغاز می‌شود همین است؛ مستقیماً با موضوع خود رو به رو نمی‌شود، بلکه آهسته و غیرمستقیم به درون آن می‌خزد. اگر به جای آن نوشته بود «در شهر چاندراپور هیچ چیز غیرعادی وجود ندارد، جز غارهای مارابار که در فاصله بیست‌مایلی آن قرار گرفته است»، خیلی بدتر کیب و زشت می‌شد؛ چنین کاری حالت متوازن نحو آن را به هم می‌زد که زیباست بی‌آنکه تصنیعی باشد؛ حساب شده و جاافتاده است، ولی آنقدر نزاکت دارد که این را به رُخمان نکشد. هیچ نشانی از «نگارش متكلفانه» یا آنچه هر ازگاهی نثر «مطنطن» (بسیار پر طمطران) نامیده می‌شود، نیست. چشمان مؤلف چنان با دقت بر موضوع خود خیره شده است که اجازه چنین ناپرهیزی‌هایی را نمی‌دهد. جمله آغازین رمان، موضوع جمله («شهر چاندراپور») را دو بار به

۱. از ترجمه حسن جوادی، انتشارات خوارزمی.

تعویق می‌اندازند تا انتظارات خواننده قبل از آنکه در نهایت به عبارت «شهر چاندرپور» بر سد برانگیخته شود. با وجود این، انتظارات خواننده هنوز برانگیخته نشده بر باد می‌رود، زیرا گفته می‌شود که شهر هیچ چیز غیرعادی ندارد. به عبارت دقیق‌تر با بیانی نسبتاً عجیب و غریب به ما گفته می‌شود که شهر به جز غارها هیچ چیز جالبی ندارد، ولی خود این غارها هم داخل شهر نیستند. از این نیز مطلع می‌شویم که گردشگاهِ کنار رود سکوی آب‌تنی ندارد، و البته در کنار رود اصلی ساحلی نیست.

چهار عبارت جمله اول با ضرب آهنگ و توازن‌شان، تقریباً موزون هستند. در واقع، می‌توان آن‌ها را به عنوان شعر تریمتر<sup>۱</sup> در نظر گرفت، یعنی مرصع‌هایی که هر یک سه تکیه دارد:

به جز غارهای مارابار  
که در فاصله بیست مایلی  
چاندرپور قرار گرفته‌اند  
در این شهر هیچ چیز غیرعادی وجود ندارد<sup>۲</sup>

همان توزان ظریف در عبارت «رود گنگ در حاشیه شهر قرار دارد ولی آن را نمی‌شوید»<sup>۳</sup> نیز وجود دارد، که شاید بیش از حد با سوساس انتخاب شده است. نویسنده این خطوط، چشمان تیزبینی دارد، اما به سردی از خواننده فاصله می‌گیرد. از نظر سبکِ سنتی انگلیسی، نویسنده هیجان‌زده یا ذوق‌زده نمی‌شود. (این شهر «هیچ چیز غیرعادی

### 1. Trimeter

### 2. Except for the Marabar Caves

And they are twenty miles off  
The city of Chandrapore  
Presents nothing extraordinary.

۳. Edged rather than washed: این بخش از ترجمة آقای جوادی را عوض کردیم تا به منظور نویسنده نزدیکتر باشد.

را به نمایش نمی‌گذارد»<sup>۱</sup> فعل «به نمایش گذاشتن» قابل ملاحظه است. این کلمه باعث می‌شود شهر چاندراپور شبیه نمایشی شود که برای تماشچیان راه انداخته شده است، نه مکانی که باید در آن زندگی کرد. این شهر برای چه کسی «هیچ چیز غیرعادی به نمایش نمی‌گذارد؟» بی‌گمان برای گردشگران لحن این بند که دلزده و کمی متکبرانه است و بیش از اندازه صیقل خورد، شبیه لحن نسبتاً تکبرآمیز کتاب‌های راهنماست. کم مانده است بگوید این شهر به راستی تلّ زباله است.

اهمیت لحن به عنوان نشانگر نگرش رمان در خود رمان روشن می‌شود. خانم مور<sup>۲</sup>، زنی انگلیسی که تازه به هندوستان مسعت مره‌نشین آمده و از عادات فرهنگی بریتانیایی‌ها در آنجا بی‌خبر است، به پرسش رونی<sup>۳</sup> که ذهنیتی سلطنت‌طلبانه دارد، درباره مواجهه‌اش با یک دکتر جوان هندی در معبد می‌گوید. رونی نخست نمی‌فهمد که مادرش دارد درباره یک «بومی» حرف می‌زند، و وقتی می‌فهمد که اوضاع از این قرار است، بی‌درنگ تندخوا و بدگمان می‌شود. رونی با خودش فکر می‌کند «چرا مادرش بالحن صدایش نشان نداده بود که دارد درباره یک هندی حرف می‌زند؟».

تا جایی که به لحن این متن مربوط می‌شود، ممکن است، علاوه بر چیزهای دیگر، واج‌آرایی سه‌گانه عبارت «که از قضا در اینجا مقدس نیست»<sup>۴</sup> نیز توجه شما را به خود جلب کند، عبارتی که خیلی راحت به

۱. The city presents nothing extraordinarily: چون ایگلتون روی واژه به نمایش گذاشتن تأکید می‌ورزد، در اینجا ترجمه آقای جوادی را عوض کردیم تا این واژه در ترجمه به طور مستقیم لحاظ شود.

2. Mrs. Moore

3. Ronny

۴. Happens not to be holly here: این بخش در ترجمه آقای جوادی به صورت «به علت مقدس نبودن رود گنگ ...» آمده است؛ در انگلیسی سه کلمه happen (از قضا)، holy (قدس) و here (اینجا) هر سه با «H» (ه) شروع می‌شود.