ع.ا. بهرامی

اولیسِ جویس

اشاره: رمان **اولیس** جویس را به‌عنوان بزرگ‌ترین رمان سده‌ی بیستم برگزیده‌اند. آن چه می‌خوانید خلاصه‌ی کوتاهی از رمان **اولیس** جویس است. این خلاصه در اصل بخش آغازین کتابی است به‌نام **بررسی اولیس جیمز جویس، پژوهش استوارت گیلبرت**[1]، چاپ اول ۱۹۳۰، **فی‌بر اند فی‌بر**. استوارت گیلبرت از دوستان خانوادگی جویس و یکی از دو مترجمی است که به‌انتخاب و زیر نظر خود جویس، **اولیس** را به‌فرانسه ترجمه کرده‌اند.

اولیس ثبت رویدادهای یک روز است، روز شانزدهم ژوئن ۱۹۰۴؛ روزی مثل روزهای دیگر، که نه حادثه‌ی مهمی روی داده است، و نه از جمع ساکنان دوبلین که آدم‌های اولیس‌اند، کسی موفقیت خاصی به‌دست آورده یا گرفتار مصیبت خاصی شده است. امروز نقطه‌ی اوج یک خشک سالی دراز مدت است و میخانه‌های دوبلین، پایتخت ایرلند، بیش‌تر اوقات فراغت و پول اهالی دوبلین را جذب کرده‌اند؛ اوقات فراغتی که طبق معمول در دوبلین فراوان است و پولی که طبق معمول اندک است. صبح آن روز یکی از اهالی دوبلین را به‌خاک سپرده‌اند؛ کمی پیش از نیمه شب کودکی پا به‌جهان گذاشته است. حول و حوش همین ساعت هوا منقلب شده است و رگبار تندی باریده است، که با کوبش شدید تندر همراه بوده است. در فاصله‌ی میان لحظه‌های می‌خواری در «*گی نس*»[2]، «*پاور*» یا «*جی. جی. اند اس*».[3] مردم شهر با شور و هیجان بسیار از موضوع مورد علاقه‌ی خویش یعنی سیاست ایرلند گفته‌اند، با خواندن آواز به‌شادی تفریح کرده‌اند و با شرط‌بندی در مسابقه‌ی اسب‌دوانیِ «جام طلایی اسکات»[4] پول‌هایشان را باخته‌اند. حدود ساعت چهار بعد از ظهر در منزل مسکونی مردی به‌نام «*لئوپولد بلوم*»[5]، که کارش پیدا کردن آگهی برای روزنامه‌هاست، زنا صورت می‌گیرد. و به‌راستی که روز شانزدهم ژوئن ۱۹۰۴ یکی از روزهای کاملاً معمولی دوبلین است.

ساختار کتاب در کلّ، مثل همه‌ی روایت‌های حماسی از چند اپیزود تشکیل شده است. کتاب به‌سه بخش اصلی تقسیم می‌شود که هربخش نیز به‌نوبه‌ی خود به‌چند فصل یا اپیزود تقسیم می‌شود. هرکدام از این اپیزودها چه از نظر موضوع و چه از نظر سبک و تکنیک قصه‌نویسی با اپیزودهای دیگر متفاوت است.

بخش نخست که شامل سه اپیزود است، نقش پیش‌درآمد روایت یک روز از زندگی *آقای بلوم* را بازی می‌کند که مضمون اصلی رمان است. این بخش را می‌توان «پلی» میان اثر قبلی جویس یعنی *تصویر جوانیِ هنرمند*[6] و *اولیس* به‌حساب آورد. سه اپیزودی که این بخش نخست را تشکیل می‌دهند به«*استیون ددالوس*»[7]، قهرمان *تصویر هنرمند* می‌پردازند و کارهای وی را از ساعت هشت صبح تا ظهر روایت می‌کنند. استیون هنوز همان جوان مغروری است که در دفتر خاطرات خود (سطرهای پایانی *تصویر هنرمند*) می‌نویسد: «برای صد هزارمین بار می‌روم تا با واقعیتِ تجربه روبه‌رو شوم و در آهنگر خانه‌ی روح خود وجدان قوم خویش را پرداخت کنم... آی

پدر پیر من، ای‌افزارمند کهن، مرا یاری کن، اکنون و همیشه.» در فاصله‌ی میان این چند سطر که فراخوانی نخستین هنرمندِ دنیای هلنی است ـ یعنی همان کسی که سازنده‌ی هزار توی کنوسوس[۸] و لانه زنبوری طلاست ـ و شرکت در اودیسه‌ی آقای بلوم، استیون یک سالی را در پاریس زندگی کرده است، اما به‌روشنی پیداست که چیزی به‌دامنه‌ی آگاهی وی نسبت به«واقعیت تجربه» افزوده نشده است، زیرا این «واقعیتِ تجربه» به‌طور ضمنی از خودْ انطباقی و تسلیم در برابر محیط حکایت دارد. استیون هنوز هم از نظر اندیشه تبعیدی زمان است که مغرورانه خود را از آدم‌های متوسط معاصر خویش دور نگاه می‌دارد، و هنوز هم شور و شوق مبتذل آنان را به‌دیده‌ی تحقیر ـ تحقیر دو پهلو ـ[۹] نگاه می‌کند. و این همه با شیفتگی وی نسبت به«مباحث غامضی» درآمیخته است که در دوران تحصیل و تربیت وی در مدرسه‌ی ژزوئیت‌ها به‌او القا شده است ـ یعنی همان عادت اهل مدرسه به‌جدل و یافتن تعریف‌های دقیق.

در اپیزود نخست استیون را می‌بینیم که در برج متروک «*مارتلو*» که مشرف به‌خلیج دوبلین است زندگی می‌کند. در مارتلو با دو تن هم خانه است: یکی «*بک مالیگان*»[۱۰] که دانش‌جوی پزشکی است و مردی بدبین است و علاقه‌ای به‌توهین به‌مقدسات دارد؛ و دیگری «*هسینز*»[۱۱] که درس‌خوانده‌ی آکسفورد است و کم و بیش آدم مضحکی است. مدتی بعد (ساعت ده صبح) استیون را می‌بینیم که در مدرسه‌ی «*آقای دی زی*»[۱۲] تاریخ روم درس می‌دهد. استیون همان‌گونه که آقای دی زی به‌درستی تشخیص می‌دهد، مدت زیادی در این مدرسه دوام نمی‌آورد؛ و سرانجام، وی را در ساحل دوبلین می‌بینیم که قدم می‌زند، تفکرات خود را درباره‌ی چیزهایی که دیده است و ندیده است می‌شنود و روند ناآرام اندیشه‌ها و تداعی اندیشه‌هایش را دنبال می‌کند. نماد این روند ناآرام، جریان مد دریاست که پیوسته بالاتر می‌آید. و هم چنان که خواهیم دید، رابطه‌ی صمیمانه‌ای میان شخصیت استیون و شخصیت آقای بلوم وجود دارد ـ آقای بلوم که اولیس این اُدیسه‌ی نوین است؛ رابطه‌ی روحی این دو تن، که به‌ظاهر فرسنگ‌ها از هم فاصله دارند، یکی از نقش‌تکرارهای این کتاب است؛ این جا جویس ساختار ذهنی استیون را به‌تفصیل باز می‌نماید، چرا که این ساختار بخش اصلیِ پس‌زمینه‌ی روان‌شناختی رمان *اولیس* است.

زندگی روزانه‌ی آقای بلوم نیز مثل استیون از ساعت ۸ صبح شروع می‌شود. آقای بلوم را در حالی می‌بینیم که در خانهٔ خود به‌نشانی «*خیابان اکلس*»[۱۳]، شماره‌ی ۷ دارد صبحانه‌ی مختصر زنش را آماده می‌کند. اول کتری را روی اجاق می‌گذارد و بعد چند دقیقه‌ای از خانه بیرون می‌رود تا برای خودش یک عدد قُلوه بخرد. بر که می‌گردد نامه‌های زنش را که هنوز در اتاق خواب است به‌او می‌دهد، و بلافاصله می‌دود و با سینی چاپ و چیزهای دیگر برمی‌گردد. مردم دوبلین «*خانم بلوم*» را بیش‌تر با نام «*مادام ماریون توی دی*»[۱۴] خواننده می‌شناسند. خانم بلوم زن زیبای بلغمی مزاجی است که دوران شکوفایی را پشت سر گذاشته است. زیبایی خانم بلوم از نوع زیبایی جنوبی است (آمیزه‌ای از خون اسپانیایی و یهودی و ایرلندی) و سخت به‌سلیقه‌ی آقای بلوم که خودش نیز از تبار یهودیان است، خوش می‌آید. متأسفانه، متأسفانه از نظر آقای بلوم، ماریون بلوم به‌علاقه و توجه انحصاری شوهر جاافتاده‌ی خود بسنده نمی‌کند. آقای بلوم بی‌وفایی‌های مکرر زن را به‌پای همان گرمیِ «خون اسپانیولی» وی می‌گذارد، هرچند رفتار زن را محکوم می‌کند. در میان نامه‌هایی که آقای بلوم به‌زنش می‌دهد نامه‌ای است از مردی به‌نام «*بلی‌زز*»*بویلان*[۱۵]. «بلی‌زز» بویلان جوان بیکاره‌ای است که پای ثابت همه‌ی محفل‌های مد روز دوبلین است، و زمان وقوع داستان نقش مدیر برنامه‌های ماریون بلوم را دارد که قرار است برای اجرای برنامه به‌چند شهر سفر کند، و تازه‌ترین فاسق زن است؛ بویلان در این نامه به‌خانم بلوم اطلاع می‌دهد که ساعت چهار بعد از ظهر به‌خانه‌ی آن‌ها می‌آید تا برنامه‌ی سفر و کنسرت‌ها را به‌او نشان بدهد. تمام روز تصوّر این دیدار مدام برذهن آقای بلوم سنگینی می‌کند. هربار که آقای بلوم با بویلان مواجه می‌شود یا اسم او را می‌شنود روند آرام و راحت تک‌گویی خاموش وی متوقف می‌شود؛ در این مواقع تلاش می‌کند توجه و حواس خود را به‌نخستین چیزی معطوف کند که چشم‌اش به‌آن می‌افتد، اما هیچ وقت موفق نمی‌شود خود را کاملاً از چنگ این وسواس ذهنی خلاص کند.

ساعت ۱۰ آقای بلوم کار روزانه‌اش را آغاز می‌کند. آقای بلوم ذاتاً مردی خوش مشرب و معاشرتی است و نگران رابطه‌ی خود با دیگران و خوش آمدنِ آن‌هاست، و به‌مناسبت شغل خود، که پیدا کردن آگهی برای روزنامه‌هاست، ناچار است با همه‌ی قشرهای مردم دوبلین تماس داشته باشد، از تاجران و سردبیران روزنامه‌ها گرفته تا انواع مشتریان بالقوه و احتمالی. علت نیز این است که در دوبلین نیز مثل بیش‌تر پایتخت‌های کوچک دنیا، روابط صمیمانه پایه‌ی اصلی روابط تجاری است، و کسی که به‌نام آدم خوب، آدم «بجوش» شهرت داشته باشد و بتواند با جمع بیش‌تری از هم‌شهریان رابطه برقرار کند، بیش‌تر بررقیب دیرجوش و غیرمعاشرتی خود، هرچند کارآمدتر باشد، پیشی می‌گیرد. اما امروز نخستین هدف آقای بلوم جنبه‌ی رمانتیک دارد. از یکی از شعبه‌های پست، نامه‌ای رسیده است خطاب به‌او و به‌امضای «*هنری فلاور*»[۱۶]، که نام مستعار ماشین‌نویس ساده‌دلی است به‌نام «*مارتا کلیفورد*». با این حساب آقای بلوم نیز از نظر وفاداری نمی‌تواند شوهر نمونه‌ای باشد، و با توجه

به‌راه و رسم «اسپانیولی» زن، چندان هم نمی‌توان آقای بلوم را سرزنش کرد، هرچند گناهان آقای بلوم عمدتاً جنبه‌ی ذهنی دارد تا عملی، قصدِ ارتکاب است نه خود ارتکاب. آقای بلوم که در حال و هوای مراقبه است به‌امید شنیدن موسیقی وارد کلیسای «*آل هالوز*»[17] (کلیسای سن اندرو) می‌شود و شاید بخش پایانی مراسم عشاء ربانی است. آقای بلوم سپس به‌داروخانه می‌رود و برای زنش سفارش یک لوسیون صورت می‌دهد و سری نیز به‌یکی از حمام‌های عمومی می‌زند. اپیزود بعدی به‌مراسم تشییع جناره می‌پردازد، که آقای بلوم به‌اتفاق آقای «*دِدالوسِ پدر*» و جمعی دیگر در آن شرکت می‌کند. متوفا که «*دیگنام*» نام دارد از دوستان آقای بلوم است و بعد از مراسم تدفین که مشایعین تصمیم می‌گیرند برای بیوه‌ی متوفا مبلغی جمع کنند، آقای بلوم با توجه به‌امکانات مالی وی، مبلغ قابل ملاحظه‌ای می‌پردازد. ظهر که می‌شود به‌دفتر یکی از روزنامه‌ها می‌رود و ترتیب چاپ آگهی می‌دهد. استیون کمی بعد از آقای بلوم به‌دفتر روزنامه می‌آید؛ حق‌التدریس خود را از مدرسه گرفته است و می‌تواند سردبیر روزنامه و هم پالگی‌هایش را به‌نوش‌خواری دعوت کند و به‌یکی از بارهای مجاور بروند؛ ناگفته پیداست، همه دعوت استیون را می‌پذیرند. درست پیشِ پای او آقای بلوم از دفتر روزنامه رفته بود. اکنون موقع صرف ناهار است و آقای بلوم سخت احساس گرسنگی می‌کند. توی یکی از رستوران‌ها سر می‌کشد اما با دیدن «جانوران در حال تغذیه» دلش به‌هم می‌خورد. «عُق زد.» دست آخر به‌بار «*دیوی بیرن*»[18] می‌رود و با یک ساندویچ و یک گیلاس بورگاندی گرسنگی خود را کمی فرو می‌نشاند. این جا صحنه‌ی رمان به‌کتاب‌خانه‌ی ملی منتقل می‌شود، و استیون ددالوس را می‌بینیم که با چند تن از دوبلینی‌های اهل ادب سرگرم یک بحث نیمه افلاطونی است. آقای بلوم مدت کوتاهی در این صحنه ظاهر می‌شود (در یکی از شماره‌های گذشته‌ی *کیل‌کنی پی‌پل*[19] دنبال یک آگهی می‌گردد)، اما این جا هم با استیون مواجه نمی‌شود. اپیزود بعدی از هیجده صحنه‌ی بریده بریده از زندگی در شهر دوبلین تشکیل می‌شود، که با یک کودا[20] (قطعه‌ی پایانی در موسیقی) به‌پایان می‌رسد که عبور نایب‌السلطنه از خیابان‌های دوبلین را توصیف می‌کند. هرکدام از این قطعه‌ها از نظر مضمون با قطعه‌های دیگر و نیز با کلّ کتاب ارتباط دارد. اکنون ساعت ۴ بعد از ظهر است و گرسنگی آقای بلوم به‌حدّی رسیده است که دیگر نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد. از این رو با آن که وقت ناهار گذشته است به«*هتل اُرموند*» می‌رود و با «*ریچی گولدینگ*»[21]، دایی استیون ناهار می‌خورد. آقای ددالوس پدر با جمعی دیگر در رستوران حضور دارند و در معیت تثلیث شراب، زن و آواز، سوری به‌پا کرده‌اند. ساعت پنج بعد از ظهر آقای بلوم را در میخانه‌ی «*بارنی کیرنان*»[22] می‌بینیم. علتِ آمدن وی به‌میخانه‌ی بارنی کیرنان رساندن پیغام خیرخواهانه‌ای است که به‌بیوه‌ی مرحوم دیگنام مربوط می‌شود. بیگانه ترسیِ یک ناسیونالیست مست که به«*هم‌شهری*»[23] مشهور است سبب می‌شود آقای بلوم از کنار میهن‌پرستان مشعشعانه عقب‌نشینی کند.

آقای بلوم، اکنون پس از سفری دراز و بی‌پایان، فرسوده و خسته از راه، تصمیم می‌گیرد برایِ هواخوری به‌ساحلِ «*ساندی مانت*»[24] برود. آقای بلوم زیر انوار خورشیدی که در حال فرو نشستن است، به‌حرکات وسوسه‌انگیز یکی از زنان جلف دوبلین به‌نام «*گرتی مک داول*»[25] ـ که این رفتار سبک‌سرانه هنوز به‌سن و سال او نمی‌خورد ـ تسلیم می‌شود، اما از این پیروزی خود بهره‌برداری نمی‌کند. ساعت ده بعد از ظهر به«*بیمارستان لاینگ ـ این*»[26] می‌رود تا از حال یکی از دوستانش به‌نام «*خانم پیورفوی*»[27]، که فرزندی به‌دنیا آورده است، جویا شود. استیون نیز همین جاست و با چند تن از دانش‌جویان پزشکی میخواری می‌کند؛ و سرانجام استیون و آقای بلوم به‌هم می‌رسند. استیون کم‌کم دارد مست می‌کند و آقای بلوم که مجذوب این جوان شده است تصمیم می‌گیرد او را زیر بال و پر بگیرد. وقتی این گروه مست و خراب به‌راه می‌افتند و استیون راه محله‌ی شب‌زنده‌دار دوبلین را در پیش می‌گیرد، غریزه‌ی پدریِ آقای بلوم وی را برآن می‌دارد که با استیون همراهی کند. صحنه‌ی بعد در روسپی خانه‌ی دوبلین روی می‌دهد و یکی از برجسته‌ترین بخش‌های *اولیس* است. استیون که تحت تأثیر الکل است و آقای بلوم که اُدیسه‌ی دراز آن روز از پای‌اش در آورده است سخت تحت تأثیر حال و هوای توهم‌زای محیط قرار می‌گیرند و پنهان‌ترین خواست‌ها، ترس‌ها، و خاطره‌های خود را می‌بینند که جلوی چشمانشان شکل می‌گیرند، جان می‌گیرند و حرکت می‌کنند. این صحنه (که موازی با اپیزود «*سرسی*»[28] [یونانی: کیرکی] اُدیسه است) را «*شب وال پورگیست*»[29] یا «*اهریمنستانِ*»[30] رمان *اولیس* خوانده‌اند.

سه اپیزود پایانی اولیس، بازگشت آقای بلوم را روایت می‌کند. در این سفر، استیون او را همراهی می‌کند. استیون می‌خواهد به‌برج مارتلو که محل سکونت وی و مالیگان است بروند. به‌خیابان *اکلس* که می‌روند در سرپناه یک درشکه‌چی توقف می‌کنند و قهوه می‌خورند. در این مکان با یک «*مون خاوزن*»[31] دریانورد ملاقات می‌کنند که جمع را با داستان‌های بلند خود سرگرم می‌کند، داستان‌هایی که درباره‌ی ماجراهای گوناگون در سرزمین‌های دوردست است؛ این جا شب‌نوردان دیگر نیز جمع می‌شوند. کمی بعد به‌خانه‌ی آقای بلوم می‌رسند، در آشپزخانه می‌نشینند و کاکائو می‌خورند و تجربه‌های خود را با هم مقایسه می‌کنند، و شخصیت، پیشینه‌ی نیاکان و زندگی گذشته‌ی آقای بلوم را

به‌شکل علمی تجزیه و تحلیل می‌کنند. این تجزیه و تحلیل به‌روش پرسش و پاسخ دینی صورت می‌گیرد. و سرانجام آقای بلوم پهلوی زنش می‌گیرد می‌خوابد؛ این جاست که تک‌گویی بلند، خاموش و بدون نقطه‌گذاریِ همسر آقای بلوم، تجسّم پالوده‌ی زنانگی ناپالوده آمده است. «*آرنولد بنت*» از این اپیزود چنین یاد می‌کند: «من تا به‌امروز چیزی نخوانده‌ام که از آن [تک‌گویی] برتر باشد و گمان هم نمی‌کنم هرگز چیزی خوانده باشم که به‌پای آن برسد» *اولیس* هم چون مراسم ازدواج «با حیرت» به‌پایان می‌رسد.

خواننده‌ی معمولی دفعه‌ی اولی که *اولیس* را می‌خواند، بیش از هرچیز سخت تحت‌تأثیر واقعیت‌گرایی روان‌شناختی و تکان‌دهنده‌ی رمان قرار می‌گیرد. به‌احتمال زیاد این تأثیرگذاری را به‌دو عامل نسبت می‌دهد: یکی بی‌پروایی مطلق شخصیت‌های رمان در برون‌ریزی ذهنیت خود و دیگری حضور پاره‌ای از واژه‌ها. این واژه‌ها معمولاً در رمان به‌کار نمی‌روند، و اگر هم به‌کار روند چنان ناشیانه در لفاف نزاکت پیچیده می‌شوند که همه تحریف شده‌اند، مثل اصطلاحات عاشقانه‌ای که «*راد یارد کیپلینگ*» به‌کار می‌برد، یا مثل کاری که «*آقای آلدینگتون*» در *مرگ قهرمان* کرده است و این واژه‌ها را با چند نقطه از قلمرو شناخت بیرون می‌کند. اما واقع‌گرایی *اولیس* بسی فراتر از کاربرد بی‌پرده‌ی واژگان است؛ گذشته از دقت بی‌حدّ نویسنده در کاربرد واژه‌ها که گاهی به‌دقت علمی پهلو می‌زند، دو عامل وجود دارد که *اولیس* جویس را از همه‌ی آثار پیشینیان، حتا آن‌هایی که تا سرحد وسواس واقع‌گرایانه‌اند، جدا می‌کند و در گروهی قرار می‌دهد که خاص خود *اولیس* است: نخست دیدگاه آفریننده‌ی اثر نسبت به‌مضمون (تم) اثر است، یعنی زاویه‌ی غیرمتعارفی که نویسنده از آن زاویه آفریده‌های خویش را نگاه می‌کند، و دوم استفاده از «تک‌گویی درونی» که نه تنها شیوه‌ای است برای بیان واکنش‌های درونی و روان‌شناختی و ناخودآگاهانه‌ی این آفریده‌ها، بلکه شیوه‌ای برای بیان خود قصه نیز هست.

در اکثر رمان‌ها آنچه توجه خواننده را به‌خود جلب می‌کند و کنجکاوی وی را برمی‌انگیزد طرح موقعیت‌های دراماتیک، طرح مسایلی که از رفتار یا شخصیت آدم‌ها ناشی می‌شوند و بیان واکنش‌هایی است که میان خود آدم‌های خیالی قصه پدید می‌آیند. اما پرسوناژهای *اولیس* به‌هیچ وجه *خیالی* نیستند و چیزی که به‌رمان تشخّص می‌دهد مسایل و پیچیدگی‌های رفتاری یا شخصیتی آن‌ها نیست. خواننده پس از خواندن *اولیس* از خود نمی‌پرسد: «آیا استیون ددالوس می‌بایست چنین می‌کرد؟ آیا آقای بلوم می‌بایست همین حرف‌ها را می‌زد؟ آیا خانم بلوم می‌بایست دست از رفتار خود برمی‌داشت؟» همه‌ی این آدم‌ها همان هستند که می‌باید باشند؛ آنان، هم‌چنان که می‌بینیم، در چارچوب قانونی ابدی، در چارچوب شرایط محتوم همان هستی خود رفتار می‌کنند. نه این که مثل تِس[۳۲] بازیچه‌های ضرورت یا قربانیان ریشخند المپ‌نشینان برتر باشند. قانون زیستن آن‌ها در وجود خودِ آن‌ها است، میراث شخصی آن‌هاست که جدایی‌ناپذیر و قایم به‌خود است. معنی *اولیس* را (زیرا اولیس دارای معنی است و صرفاً تصویر «برشی از حیات» نیست) نباید در تجزیه و تحلیل رفتار قهرمان رمان یا ساختار ذهنی شخصیت‌های آن جست و جو کرد. معنی اولیس در تکنیک اپیزودهای مختلف، در تفاوت‌های ظریف زبان، در هزار و یک نوع ارتباط و اشاره‌های ضمنی موجود در گوشه گوشه‌ی کتاب نهفته است. از این رو *اولیس* از نظر دیدگاه، نه بدبینانه است و نه خوش‌بینانه؛ و به‌مفهومِ عام اخلاق و ضد اخلاق، نه اخلاقی است و نه ضد اخلاقی؛ اولیس بیش‌تر از مقوله‌ی فرمول‌های اینشتین است، از مقوله‌ی معبدهای یونانی است، هنری که به‌خاطر راحتی خود حادتر زندگی می‌کند. *اولیس* به‌تفسیری یکپارچه و هماهنگ از زندگی دست می‌یابد؛ *اولیس* به‌نوعی زیباییِ ایستا دست می‌یابد، همان چیزی که بنا به‌تعریف *آکویناس* (به‌صورتی که جویس آن را خلاصه کرده است) چنین است: برای زیبایی سه چیز لازم است: یکپارچگی، هماهنگی، درخشش.

عجیب این جاست که نویسندگان معدودی در جهان توانسته‌اند با گسلش[۳۳] واقعی و با نگاهی بی‌طرفانه براساس آرمان زیبایی‌شناختی اکویناس بنویسند. قصه‌نویسان به‌سختی می‌توانند واکنش‌های انگیزشی خویش را پنهان کنند (که البته اغلب برخلاف میل خودشان است)، یا آن که بی‌طرفی آنان صرفاً ظاهری و تصنعی است. برای مثال، فرض کنیم نویسنده‌ای بخواهد به‌یکی از مضمون‌های همیشه پرطرفدار یعنی زندگی یک روسپی بپردازد. این نویسنده توانایی آن را ندارد که این روسپی را روشن و منسجم به‌چشم مثلاً یک زن باهوش و کاسبکار ببیند؛ به‌بیان دیگر شلختگی اصلاح‌ناپذیری که کودن و احتمالاً جذاب است اما موجودی انگل است، مثل دخترهای خانه‌مانده و لاابالی دوران ملکهٔ ویکتوریا، یا (به‌تعبیر یک زن فرانسویِ باشعور) کلفتی که از کار بی‌کار شده. نه، این نویسنده از وی یک مایا می‌پردازد، کاهنه‌ی والای توهم، یک بانوی کامیلیا، یک تائیس[۳۴]. واقعیت آن که نویسندگانی که گرفتار احساسات نشوند بسیار اندک‌اند. *جان گلس ورثی* با آن همه بی‌طرفی حساب شده‌ی خود تقریباً نتوانسته است در قطعه‌ها و نمایشنامه‌هایش شفقت عمیق و واکنش‌های احساسیِ خود را نسبت به‌آلام دیگران پنهان کند. آناتول فرانس خویشاوندی ذهنی خود با تولستوی را به‌شکلی کلاسیک‌تر و عالمانه‌تر اما خجولانه بیان می‌کند. واقعیت‌گرایان و فرویدگرایان معاصر نیز ابزار ویژه‌ی خویش

را دارند؛ اینان همه‌ی پدیده‌های زشت و غیرعادی را به‌صورت رگباری از تخلیه‌ی روانی بیان می‌کنند که البته اغلب آنان یا فروشندگان پورنو (زشت‌نگاری) هستند یا جوانانی که از «قلقلک دادن بورژوازی» لذت می‌برند.

نگرش نویسنده‌ی *اولیس* به‌پرسوناژهای خود و فعالیت‌های آنان نگرشی است گسلیده و آرام. همه چیز مفید به‌فایده است و در آسیای ذهن وی همچون خدایان همه چیز آرام آرام آسیا می‌شود تا به‌شکل ذره‌های بسیار ریز درآید. این پدیده را با استعاره‌ی دیگری بیان می‌کنیم: هرگاه نَفَس الهام برآن باشد تا سبب آماس کیستِ (طاول) خلاقیت شود، و مثل انبان‌های پر از بادی که «*الوس*»[35] به‌اولیس داد متورم شود، آن وقت جویس با یک واژه یعنی با «نشتر هنر خود» باد آن را به‌ظرافت خالی می‌کند.

در *اولیس* بارها به‌این پدیده یعنی خالی کردن بادِ احساسات برمی‌خوریم، به‌ویژه در فصلی که به‌نظریه‌ی تناسخ می‌پردازد، و در آن جا که اوج روایت اپیزود «سیرسه» است. جویس این تکنیک را در آخرین اثر خود، *فی‌نی گن‌ها بیدار می‌شوند*، نیز به‌کار می‌برد، که ستایش‌گران اولیس، با همه‌ی مشکلات متن آن، چه مشکلات زبانی و چه غیر زبانی نباید از آن‌ها غافل بمانند، آن هم صرفاً به‌دلیل غیرقابل فهم بودن ادعایی متن.

* * *

از چشم هنرمند همه‌ی واقعیت‌ها، اعم از واقعیت‌های ذهنی یا مادی، اعم از واقعیت‌های والا یا مضحک همه دارای ارزش مساوی‌اند. اما این گفته بدان معنا نیست که این واقعیت‌ها از نظر هنرمند بی‌معنا هستند، یا آن که هنرمند گزارشگر صِرف این واقعیت‌هاست، یا آن که هنرمند بافنده‌ی خشکْ‌ذهنِ موبه‌موی تجربه‌هاست. همان گونه که استیون ددالوس از قالب حماسه‌ی ادبی می‌گوید، «شخصیت هنرمند در ذره ذره‌ی روایت رسوخ می‌کند و همچون دریای زندگی بخش پیوسته گردبرگرد آدم‌ها و رویدادها جاری است.» هنرمند هم‌چون آهنگسازی است که واقعیت‌های برآمده از تجربه را گرد می‌آورد، همه را هماهنگ (هارمونیزه) می‌کند، و در عین حال بی‌آن که شور و یکپارچگی آن‌ها را مخدوش سازد، آن‌ها را با هم جُفت می‌کند و یک کلّیت همخوان می‌آفریند. در این گسلش که همچون بی‌تفاوتی خود طبیعتِ مادر نسبت به‌فرزندان خویش بی‌قید و شرط است، «واقعیت‌گراییِ» *اولیس* را که عیان است می‌توان مشاهده کرد.

یکی دیگر از ابداع‌های جویس استفاده‌ی وسیع از تک‌گوییِ بی‌کلام یا تک‌گویی درونی است، که روایت دقیق جریان سیال ذهن آدمی است، و درست مثل ضبط تصویریِ صرف است و بدون دخالت رویدادها. و ناگفته نماند که منتقدین، تکنیک جریان سیال ذهن را به‌فیلم سینمایی تشبیه کرده‌اند. اما آشفتگی ظاهری تفکرات آقای بلوم و استیون ددالوس، برون‌ریزی مداوم خاطره‌های ناخودآگاه و پیوند اندیشه‌ها از طریق همگونیِ واکه‌ای[36] و قرینه‌سازی کلامی، همه و همه در عمل بخشی از یک طرح پیچیده‌اند، و سیر زمان که مثل خود زندگی آشوب‌گونه می‌نماید، بی‌نظم‌تر و آشفته‌تر از آشفتگی مدوّن صحنه‌ی بازار مکّاره درباره‌ی *پتروشکا* اثر استراوینسکی، یا آشفته‌تر از *پرستش بهار* اثر همان آهنگساز نیست. البته این تک‌گویی چیز تازه‌ای نیست؛ این تکنیک یکی از شگردهای شکسپیر است، و راستی را آن که تأثیر شکسپیر و به‌ویژه تأثیر تراژدی *هملت* که تک‌گویی تک‌گویان است، در سراسر *اولیس* به‌چشم می‌خورد. مالارمه از *هملت* چنین یاد می‌کند:

«Il se promène, lisant au livre de lui même. - آقای بلوم و استیون نیز راه می‌روند و هرکدام «کتاب زندگی خود را می‌خوانند.» آقای *والری لاربو* این تک‌گویی غیر دراماتیک را که به‌زبان ادا نمی‌شود به‌درستی تک‌گویی درونی[37] خوانده است. در زمان ما این شگرد را در اصل نویسنده‌ی فرانسوی آقای *ادوارد دوژردن* در اثر تحسین‌برانگیز خویش *درخت‌های غار را بریده‌اند*[38] به‌کار برده است. این رمان نخستین بار به‌سال ۱۸۸۷ منتشر شده است، و بار دوم پس از سی و هفت سال، یعنی دو سال بعد از انتشار *اولیس* با پیش‌گفتار آقای والری لاربو تجدید چاپ شده است. این منتقد و قصه‌نویس برجسته‌ی فرانسوی در پیش‌گفتار خود سخنان و نکته‌های جالبی پیرامون تک‌گویی درونی به‌شیوهٔ *دوژردن* و *جویس* بیان کرده است.

* * *

کسانی از تک‌گویی درونی انتقاد کرده‌اند. یکی از انتقادکنندگان آقای *ویندهام لوئیز* است و اگر اشتباه نکنم خود ایشان هستند که می‌گویند «اندیشیدن همیشه کلامی نیست، از این رو تکنیک تک‌گویی درونی گمراه‌کننده است.» اما در جواب آقای لوئیز باید گفت نظریه‌های معتبری نیز وجود دارد که می‌گویند «بدون زبان اندیشیدن ممکن نیست.» و نیز فراموش نکنیم که حتا اگر فکر هم نکنیم، مجبوریم با واژگان بنویسیم.

و منتقد برجسته‌ی فرانسوی، آقای *اگوست بلی* در گاهنامه‌ی *کاندید* چنین می‌نویسد: جویس پی برده است که زندگی ذهنیِ انسان تشکیل شده است از یک تک‌گویی درونی پیوسته (که البته برداشت جویس درست است اما تازگی ندارد)، و این تک‌گویی درونی معمولاً خود را با موضوع فعالیت ها یا دل‌مشغولی‌های آنی انسان، هماهنگ می‌کند، اما در عین حال آمادگی آن را دارد تا این روند را ترک کند و در پهنه‌های دور و دراز پرسه بزند، یا تسلیم تأثیرات دیگر، یا عامل منحرف‌کننده، چه درونی و چه بیرونی شود، یا گاهی ممکن است تحت تأثیر تداعی‌های تقریباً خود به‌خودی قرار بگیرد. درست است که می‌توانیم به‌این صدای درونی گوش دهیم اما قدرت کنترل

آن را نداریم... روند آن روند تداعی است، درست مثل بازی زنجیر کردن واژگان که عبارتِ بعد باید با آخرین واژه‌ی عبارت قبل شروع شود. براساس این تکنیک، چنانچه نویسنده بخواهد ذهن یکی از شخصیت‌های خود را به‌صورتی دقیق و کامل بررسی کند، دیگر نمی‌تواند از همان شیوه‌ی کلاسیک سود جوید، یعنی آن که اندیشه‌ها را تجزیه و تحلیل و از هم تفکیک کند، یا آن که بکوشد برتفاوت‌های ظریف تکیه کند اما به‌عمد آشوب و هرج و مرجی را نادیده بگیرد که این تفاوت‌های ظریف جزء آن است؛ برعکس، هدف نویسنده بیان این آشوب است؛ بیان سرکشی‌ها، بیان توفان درونی آن در حال تکوین است، با همه‌ی ضمایم آن، رکودها، تلاطم‌ها و حتا با همه‌ی نقاط ضعف آن است... اما اگر بپذیریم که قالب هنر چیزی فراتر از تجربه‌ی تکنیکی است، در آن صورت اثر هنری را باید براساس شایستگی‌ها و صداقت‌های آن ارزیابی کنیم.

* * *

همه‌ی وقایع *اولیس* در شهر دوبلین یا اطراف آن می‌گذرد ـ در *اولیس* وحدت مکان نیز همچون وحدت زمان کامل است ـ و اشاره‌های موضوعی بسیاری به‌صحنه‌های خاص خیابان‌های دوبلین شده است و نیز به‌واقعیت‌ها و شخصیت‌های محیطِ پنجاه سال قبلِ دوبلین. بسیاری از خوانندگان انگلیسی و آمریکایی، و البته دیری نمی‌گذرد که خود دوبلینی‌ها هم، این اشاره‌ها را درک نمی‌کنند. اما بدون این اشاره‌های خصوصی، و بدون بیان ظرافت‌ها و رنگ و بوی گذرای محلی، واقعیت‌گراییِ تکگویی درونی آسیب می‌دید؛ حضور آن‌ها در اولیس اجتناب‌ناپذیر است. برعکس، این خودْ واقعه‌ی مبارکی است (البته چنانچه حق داشته باشیم این توالی رویداد را «واقعه» بنامیم) که آفریننده‌ی *اولیس* جوانی خود را در شهری مثل دوبلین گذرانده است، شهر ـ کشور نوینی که کم و بیش دارای همان الگوهای هلنی است؛ دوبلین نه آن قدر کوچک است که فضای آن تنگ بیاید و نه آن قدر بزرگ است که فاقد یکپارچگی باشد و در نتیجه احساس انزوای غیرانسانی را در انسان برانگیزد، یعنی درست، همان احساسی که سبب می‌شود شور شهرنشینی را در اهالی لندن و نیویورک خاموش کند. تنها ابتکار این متروپولیتن وجود محفل‌هاست، که حالت کبوتر با کبوتر، باز با باز را دارد، و سبب شده است دولت‌های کوچکی درون دولت به‌وجود بیایند. این پدیده، این حرکت در یک مدار تنگ باعث تسلای فرد است، اما از آنجا که فرد مجبور نیست با هم‌ولایتی‌های گوناگون خود مواجه شود چیزهایی را از دست می‌دهد. و چنانچه فرد وارد جرگه‌ی مسایل سیاسی نشود ممکن است به‌کلّی از زندگی شهروندی واحد سیاسی خود غافل بماند و مانند بسیاری از شهروندان خوب لندن حتا شهردار خود را هم نشناسد. چنین بی‌خبری‌هایی در دوبلینِ سال ۱۹۰۴ عملاً غیرممکن است. (خود جویس در یکی از قصه‌های *دوبلینی‌ها* می‌گوید، «دوبلین آن قدر کوچک است که همه از کار هم سر در می‌آورند.») می‌دانیم انسان جانور سیاسی است (که این واقعیت را نمی‌توان با فریاد قلبیِ آقای بلوم که می‌گوید «من از کلمه‌ی سیاست متنفرم» ربط داد)، از این رو دوبلینی‌ها جایگاه بهتری در کلّ بشریت داشتند تا لندنی‌های غیرسیاسی. سیاست چه در ابعاد ملّی و چه در ابعاد شهری نقش مهمی در زندگی دوبلین ایفا می‌کرد و تقریباً در زمینه‌ی همه‌ی گفت و گوهای مردم به‌نحوی خودنمایی می‌کرد. و می‌بینیم در رمان *تصویر هنرمند به‌عنوان مرد جوان* نخستین شام کریسمس استیون با درگیری میان سیاست و مذهب خراب می‌شود. مادر استیون التماس‌کنان می‌گوید، «شما را به‌خدا امروز را دیگر دست از جر و بحث سیاسی بردارید.» اما بعد که حرف پارنل و خیانت کشیش پیش کشیده می‌شود، دیگر نمی‌توان جلودار دوبلینی‌های هیجان‌زده شد. و همه‌ی تقاضاهای خانم خانه نادیده گرفته می‌شود.

* * *

در *اولیس* نیز پس‌زمینه‌ی دل مشغولی‌های مذهبی دیده می‌شود، که همه جا پشت بافت رمان یا تکگویی‌ها خود را می‌نمایاند. خیانت پارنل یکی از مضمون‌های *اولیس* است و اشاره‌های بسیاری به‌رهبران ملّی ایرلند مثل «*اُکونر*»، «*اِمِت*» و «*وولف تون*» رفته است. اما نویسنده‌ی *اولیس* در این مورد نیز مثل موردهای دیگر بی‌طرفانه برخورد می‌کند؛ دلیل پرداختن جویس به‌مضمون‌های سیاسی این است که سیاستْ ذاتیِ زندگی دوبلین است: خیانت به انسان دلیر، یا شکستِ انسان دلیر به‌علت چندرویی و خیانت مردمانِ ماژ در آستین. دیدگاه شخص نویسنده در این زمینه یک‌پارچه انزجار و ملامت است: «ایرلند ماده خوکِ پیری است که توله‌های خود را می‌خورد.» «از روزگار تون تا روزگار پارنل هیچ آدم صمیمی و باشرفی نیست که جان و جوانی و عشق خود را فدای تو نکرده باشد و تو او را به‌دشمن نفروخته باشی، یا به‌هنگام نیاز پشت او را خالی نگذاشته باشی، یا به‌او ناسزا نگفته باشی و بعد به‌سراغ دیگری نرفته باشی.»

از این رو هرگونه برداشت مطلق از گزین‌گویه‌هایِ[39] استیون ددالوس و تعمیم آن به‌موضع‌گیری سیاسی آفریننده‌ی وی کاری نادرست است. جمله‌ای که نقل کردیم از *تصویر هنرمند* است؛ استیون ددالوسِ *اولیس* تنها یک سال بزرگ‌تر از استیون ددالوسِ *تصویر هنرمند* است و هنوز بُغض و سرخوردگی‌های خود را پشت سر نگذاشته است. در سال ۱۹۰۴ بیست و دو سال بیش‌تر ندارد؛ *اولیس* را جویس بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۲۱ در تریستِ زوریخ نوشته است، و چه از نظر زمان و چه از نظر

مکان از تجربه‌های دوران نوجوانی خود فاصله گرفته است و قادر است گسلشی را که حاصل دور بودن است در *اولیس* اعمال کند. تصویر این بی‌تفاوتی معنادار را در اپیزود «سیکلوپ‌ها» به‌خوبی مشاهده می‌کنیم. در این اپیزود، نویسنده با استفاده از تکنیک مبالغه‌پردازی، میهن‌پرستی کور را چنان باد می‌کند که به‌سرحد ترکیدن و سوختن می‌رسد و تهیِ درون و پوچی آن را برملا می‌کند.

* * *

در مورد زشت‌نگاری *اولیس* بسیار گفته‌اند، اما واقعیت این است که هراثری که بخواهد به‌واقعیت زندگی در کلّیت آن بپردازد، حتا اثر بزرگی هم چون کتاب مقدس، به‌ناچار صحنه‌هایی را مطرح می‌کند که به‌نظر جمعی زشت می‌آید.

* * *

قاطعانه نمی‌توان گفت هدف نویسنده‌ی *اولیس* ارایه‌ی انگاره‌ی *زیبایی‌شناختی* جهان است، یا والایش[40] فریاد و اعتراضی است که نخستین گام آفرینش هنر است.

هیجان زیبایی‌شناختی ایستاست. «ذهن مکثی می‌کند و از میل و بیزاری فراتر می‌رود.» «هنر ناشایست در انسان احساس‌هایی برمی‌انگیزد که جنبشی است، میل و بیزاری است. میل انسان را به‌سوی تملک می‌راند، رفتن به‌سوی چیزی؛ بیزاری انسان را به‌ترک چیزی ترغیب می‌کند، به‌رفتن از چیزی. از این رو هنرهایی که این احساس‌ها را برمی‌انگیزاند، چه این انگیزش به‌صورت زشت‌نگاری باشد و چه به‌شکل آموزشی، هنرهای ناشایست‌اند.» این برداشت از کارکرد هنرمند برهمه جای *اولیس* ناظر است.

هدف هنرمند این است که نگذارد ذهن خواننده دچار احساس‌های جنبشی شود، و می‌بینیم ایستاییِ خاموش و آرمانی هنرمند در *اولیس* تقریباً تحقق یافته است و شخصیت وی جنبه‌ی شخصیتِ خود بودن را از دست داده است. تقریباً ـ نه به‌طور کامل. در این اثر، احساسِ میل که خواننده را به‌سوی تملک می‌راند حضور ندارد؛ هیچ نوعی کشش پورنوگرافیک وجود ندارد؛ اما احساس بیزاری که انسان را به‌ترک چیزی ترغیب می‌کند در پاره‌ای از بخش‌های کتاب وجود دارد ـ این همان بیزاری از پدیده‌های نکبت‌بار است که سبب شد استیون ددالوس در وطن خویش غریب و بیگانه باشد. یکی از کسانی که بر*اولیس* اثر گذاشته است. *سویفت* است: بیزارترین بیزاران در نوع خود. در *اولیس* اشاره‌های ضمنی زیادی به‌سویفت شده است و شاید بتوان گفت در بخش‌هایی که از جزییات دقیق فرایندهای جسمی و میل‌های حسی سخن رفته است، نویسنده به‌نقطه‌ی آشتی با گرایش‌های سویفتی رسیده است.

آنچه آمده ترجمهٔ بخشی از مقدمهٔ James Joyce's Olysses, a study by stuart Gilbert است. استوارت گیلبرت یکی از دو مترجم اولیس به‌فرانسه است، که خود جویس او را برای ترجمه دعوت کرده بوده است. به‌علاوه گیلبرت از دوستان خانوادگی جویس نیز بوده است. کتاب حاضر را هم با همکاری خود جویس نوشته است. چاپ اول به‌سال ۱۹۳۰ (فی‌بر اند فی‌بر) چاپ شده است. ترجمهٔ از روی چاپ ۱۹۶۹. پنگوئن است.

1. James Joyce's Ulysses, A Study by Stuart Gilbert, Faber and Faber, 1930. A Peregrine Book, 1969.
2. Guiness.
3. J. J. and S.
4. Ascot Gold Cup.
5. Leopold Bloom.
6. The Portrait of the Artist as a Young Man.
7. Stephen Dedalus
8. کاخ عصر مینوسی‌های کِرت Cnossos
9. Ironic disdain
10. Buck Mulligan
11. Haines
12. Deasy
13. Eccles Street.
14. Madame Marion Tweedy.
15." Blazes" Boylan.
16. Henry Flower.
17. All Hallows.
18. Davy Byrne.
19. Kilkenny people.
20. Coda
21. Richie Goulding.
22. Kiernan.
23. Citizen.
24. Sandymount.
25. Grety MacDowell.
26. Lying - in
27. Mrs. purefoy.
28. Circe.

۲۹. walpurgist night شب وال پورگیست، ۳۰ آوریل، شب گردهم‌آیی بزرگ ساحران است که تا صبح می نوشند و از هیچ کس و هیچ کاری پروا ۳۰. اهریمنستان (غوغاسرا) را آقای آشوری برای Pandemonium آورده است.

۳۱. Munchausen، نظامی و ماجراجوی آلمانی (۱۷۲۰ ـ ۱۷۹۷) که به‌خاطر قصه‌های مبالغه‌آمیز خود مشهور است.

۳۲. Tess، اثر توماس هاردی است.

33. detachment.

۳۴. تائیس Thaïs نام یکی از زنان درباری است که اسکندر مقدونی را هنگام لشکرکشی به‌آسیا و ایران همراهی می‌کرد. تائیس قهرمان رمانی است به‌همین نام اثر آناتول فرانس.

۳۵. الوس Aeolus پسرِ پوزئیدون (خدای دریا) و موکّلِ بادهاست.

36. assonance
37. monologue
38. Les Lauriers sont Coupés
39. aphorism کلمه‌ی قصار
40. sublimation صورتِ والای، تصعید.