«محیط» در ادبیات داستانی

دیوید لاج
ترجمهٔ لعیا

JANE AUSTIN

غروب آن روز در هارت‌فیلد بسیار طولانی و حزن‌انگیز بود. هوا تا سر حد توان بر این افسردگی می‌افزود. باران سرد و طوفان‌آسایی درگرفت، و نشانی از ماه جولای نبود، مگر درختان و بوته‌هایی که در باد به تاراج می‌رفتند و درازی روز که این مناظر بیرحمانه را بیشتر به تماشا می‌گذاشت.

جین استن
اما (۱۸۱۶)

CHARLES DICKENS

لندن. تعطیلات عید حضرت میکائیل تازه به پایان رسیده، و قاضی‌القضات در لینکلنز این‌هال بر مسند است. هوای سنگدل ماه نوامبر. کوچه‌ها آنچنان گل‌آلود است که گویی سیلابهای آغازین به تازگی از سطح زمین پس‌نشسته‌اند، و رویارویی با «مگالوسوروس»ی به طول قریب دوازده متر، که همچون سوسمار فیل‌آسایی کند و سنگین از «هولبرن هیل» بالا می‌خزد عجیب نیست. دودی که از دودکشها فرود می‌آید باران ریز و سیاه و سبکی را از ذرات دوده به درشتی دانه‌های برف ــ پنداری در مرگ خورشید جامهٔ عزا پوشیده‌اند ــ به وجود می‌آورد. سگهای گل‌آلود را نمی‌توان از یکدیگر تمیز داد. اسبها هم وضع چندان بهتری ندارند؛ گل حتی به چشم‌بندشان هم خشک زده است، عابران دچار بیماری همه‌گیر کج‌خلقی، چترهایشان با یکدیگر تصادم می‌کند، و در سر پیچها، که از هنگام دمیدن صبح (اگر اصلا دمیده باشد)، هزاران عابر دیگر لغزیده و سرخورده‌اند، سرمی‌خورند و اندوخته تازه‌ای، لایه‌ای گل بر روی لایه‌هایی که سرسختانه به کف پیاده‌رو نیش خیابانها چسبیده‌اند، و با ربح مرکب هر دم انبوه‌تر می‌شوند، می‌افزایند.

چارلز دیکنز
خانه قانون زده (۱۸۵۳)

هوا

در ادبیات داستانی تا اواخر قرن هجدهم، بجز اشاره به طوفان عجیب دریا، توجهی به هوا نمی‌شد، اما در قرن نوزدهم ظاهراً رمان‌نویسان هیچ‌گاه هوا را از نظر دور نمی‌دارند. این تحول تا حدی به سبب تمایل به تحسین طبیعت که بر اثر شعر و نقاشی دوران رمانتیسم پدید آمد و تا حدی به سبب علاقهٔ فزاینده‌ای است که در ادبیات نسبت به خود شخص و حالات عاطفی که بر ادراک ما از جهان بیرونی تأثیر می‌گذارد یا از آن متأثر می‌شود وجود دارد. همه می‌دانیم که حالات ما از هوا متأثر است. رمان‌نویس توفیق این را دارد که متناسب با حال مورد نظر خود هوایی را بیافریند.

بنابراین هوا غالباً در خطر تأثیری است که جان راسکین سفسطهٔ عاطفی: «... خطایی در تأثرات ما از چیزهای بیرونی» می‌نامید. همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، راسکین آن را بدمی‌شمارد، یکی از نشانه‌های انحطاط هنر و ادبیات امروزین (در مقایسه با دوران کلاسیسم). اما حتی جین آستن هم که به تخیل رمانتیکی شکی اگوستینی داشت، گاهی محتاطانه از سفسطهٔ عاطفی استفاده می‌کرد. وقتی اما دیرهنگام پی می‌برد که دلباختهٔ آقای نایت‌لی شده، و در عین حال به این نتیجه رسیده است که نایت لی با هریت ازدواج می‌کند ــ در این بدترین روز زندگیش، «هوا تا سر حد توان بر این افسردگی می‌افزود.» راسکین می‌گوید هوا نمی‌تواند چنین قصدی داشته باشد. اما طوفان تابستانی قیاس دقیقی است از احساسات شخصیت رمان در بارهٔ آینده‌اش، زیرا موقعیت تغییرناپذیر و شایان او در جامعهٔ بستهٔ هایبری فقط «مناظر بیرحمانه»ای را نظیر ازدواج آقای نایت‌لی با هریت «بیشتر به تماشا می‌گذاشت.» اما چون دلیلی برای آن وجود ندارد، نشانه‌ای بی‌اعتبار است. روز بعد بار دیگر خورشید طالع می‌دمد و نایت‌لی از راه می‌رسد و به اما پیشنهاد ازدواج می‌دهد.

جین آستن این سفسطهٔ عاطفی پنهان را به گونه‌ای از پیش چشم ما می‌گذراند که تقریباً متوجه آن نمی‌شویم، اما دیکنز در آغاز رمان معروف خود، خانهٔ قانون زده سفسطهٔ عاطفی را بر سر ما می‌کوبد. «هوای سنگدل ماه نوامبر.» صنعت تشخیص ظاهراً در اینجا اصطلاحی پیش پا افتاده است، اما درعین حال بر ناخشنودی الهی که در ارتباط تنگاتنگ یا تلمیحات کتاب مقدس است دلالت می‌کند ــ «گویی سیلابهای آغازین به تازگی از سطح زمین پس نشسته‌اند.» این تلمیحات به شیوهٔ دوران ویکتوریایی و با فلسفهٔ عالم هستی بعد ــ داروینی در اشاراتی به «مگالوسوروس» و تهی‌شدن منظومهٔ شمسی از حرارت تلفیق شده است، و تأثیر کلی آن شاهکاری تکان‌دهنده از

آشنایی‌زدایی است.

این قطعه از یک نظر تصویری رئالیستی از خیابانهای لندن در هوای بد است. مونتاژی از جزئیات بارز که به سادگی در معنای قاموسی خود وصف شده است، اما تخیل شعری دیکنز این صحنهٔ عادی را به بینش قیامت واری از پایتخت سربلند امپراتوری بریتانیا که به مردابی اولیه تبدیل می‌شود و یا نابودی نهایی کل حیات تغییر می‌دهد. پشتک مضاعف مجازی از ذرات دود به دانه‌های برف که جامهٔ عزا پوشیده‌اند و به مرگ خورشید، به طرز خاصی مبهوت‌کننده است.

این قطعه از آن نوع فیلمنامه‌هایی است که بعدها در داستانهای علمی تخیلی (تصویر «مگالوسوروس» که از هولبرن هیل کندو سنگین بالا می‌خزد پیشگویی است از بالارفتن کینگ کونگ از ساختمان امپایر استیت.) یا پیام‌آوران بعد ــ امروزین فنا و نیستی مانند مارتین امیس برمی‌خوریم که هشداری است بر اساس این فکر که جامعه‌ای بر اثر طمع و فساد از خود طبیعت‌زدایی می‌کند. از سر بذله‌گویی اینجا در شهر لندن گل با ربح مرکب هر دم انبوه‌تر می‌شود و ما را به یاد کتاب مقدس می‌اندازد: پولی که با ربح مرکب به دست آید مستحق لعن و نفرین است. قاضی‌القضات که در ابتدای این قطعه وصف شده است (با چند عبارت موجز نظیر عنوان اخبار تلویزیون) گویی همچنان که ریاست محکمهٔ عدالت را بر عهده دارد، بر هوا نیز حکم می‌راند. این معادله در چند پاراگراف بعد تثبیت می‌شود: «مه هرگز آنقدر غلیظ و گل و لای هرگز آنقدر عمیق نمی‌شود که با تیرگی و لغزشهای حاکم بر این محکمهٔ عدالت، این روسیاه‌ترین پیر سپیدموی، که امروز پیش چشم آسمان و زمین تشکیل می‌شود، برابری کند.

GRAHAM GREENE

ویلسن در ایوان هتل بدفورد نشسته بود و زانوان طاس گل‌بهی او بر نرده‌های آهنی فشرده می‌شد. یکشنبه بود و ناقوس کلیسا برای نماز بامدادی به صدا درآمده بود. در آن سوی خیابان باوند دختران سیاه‌پوست جوان پشت پنجره‌های دبیرستان بی‌وقفه مشغول افشان‌کردن موی مجعد خود بودند. ویلسن بر سبیل نورستهٔ خود ضربه می‌زد و غرقه در خیال و منتظر چین وتونیک بود.

همچنانکه آنجا در مقابل خیابان نشسته بود، چهره‌اش را به سمت دریا کرده بود. پوست روشن او نشان می‌داد که به تازگی از جایی که بوده به بندر آمده است. بی‌توجهی او نسبت به دختر مدرسه‌ایهای مقابل رویش نیز حاکی از همین نکته بود. او همچون نشانهٔ کند هواسنجی بود که پس از آنکه همکارش به سوی هوای توفانی چرخیده بود هنوز به هوای خوب اشاره می‌کرد. پایین پایش کارمندان سیاه‌پوست رهسپار کلیسا بودند، اما همسرانشان که لباسهای آبی و سرخابی درخشان به تن داشتند علاقه‌ای در ویلسن برنمی‌انگیختند. در ایوان تنها بود و فقط مرد هندی ریشویی که دستاری به سر داشت و چند بار سعی کرده بود طالع او را ببیند، در آنجا بود: مردان سفیدپوست در چنین روز و ساعتی آنجا نبودند ـ در ساحلی در حدود ۵ کیلومتر دورتر از آنجا بودند. اما ویلسن ماشین نداشت، از احساس تنهایی تقریباً بی‌تاب شد. شیروانیهای حلبی در دو سوی مدرسه به سمت دریا شیب داشت. آهن موج‌دار بر فراز سرش همچون کرکسی که فرود بیاید تق تق و دنگ دنگ صدا می‌کرد.

گراهام گرین
اصل قضیه (۱۹۴۸)

دوردست غریب در ادبیات داستانی واسطه‌ای است که «خارج» را پیش چشم خواننده‌ای که در «وطن» فرض شده است قرار می‌دهد. آغاز رمان اصل قضیه که بر اساس خدمت زمان جنگ گرین در سیرالئون نوشته شده است، از نظر کاربرد مدبرانه نشانه‌های این دو قلمرو (خارج و وطن) به طرز خاصی هنرمندانه است. ویلسن که اخیراً از انگلستان آمده و اقسر جزء است به طرز خاصی برای معرفی فضای مکانی دوردست غریب به خواننده گماشته شده است. (پس از آن، منظر به اسکوبی، قهرمان اصلی کتاب، افسر پلیسی که سالها در سیرالئون اقامت داشته است تغییر می‌یابد.) گرین با زیرکی از معرفی فوری محل داستان (Freetown) طفره می‌رود و کلاف گره‌خورده‌ای از سرنخها ارائه می‌دهد. هتل بدفورد، صدای زنگ کلیسای جامع برای نماز بامدادی، خیابان باوند و دبیرستان که همگی خصوصیات شهرهای انگلیسی را به یاد می‌آورد. فقط اشاره به زانوهای برهنهٔ ویلسن (که تلویحاً دلالت بر شلوار کوتاه او دارد) و زن سیاه‌پوست جوان، حاکی از آن است که صحنهٔ مکانی احتمالاً داستانی تا حد بسیار زیادی مبتنی بر صنعت بلاغی مجاز جزء و کل است. جزئیات این صحنه مقیاس کوچکی از تمامی آنچه در معرض دید قرار دارد، است. فقط یک عبارت استعاری روشن وجود دارد، تشبیه هواسنج و ساختن جناس با واژهٔ Fair • برای تداوم تضاد سیاه و سفید که در سراسر بخش آغازین رمان ادامه می‌یابد. اما برخی از صفاتی که به جزئیات قاموسی صحنه اطلاق می‌شود طیفی از معانی ضمنی شبه استعاری را تداعی می‌کنند. «طاس» (که معمولاً فقط برای سر به کار می‌رود) بر بی‌مویی زانوهای ویلسن و «نورسته» (که معمولاً به کل شخص اطلاق می‌شود) بر تنکی سبیل او که در تباین با پرپشتی موهای دختران افریقایی است دلالت می‌کنند. در اینجا تشابه و تفاوت وجود دارد. فشار زانوهای ویلسن بر نرده‌های آهنی مظهری از ذهنیت سرکوبگر شاگرد مدرسه و کارمند انگلیسی، هنوز ابتدایی و بکر، است؛ همان‌گونه که فقدان کشش جسمانی او (که دوبار به آن اشاره می‌شود) به زنان افریقایی، نیز حاکی از همین نکته است.

این صحنه با اینکه از موقعیتی که ویلسن از

دوردست غریب

یکی از پیامدهای امپریالیسم و نتایج آن، رمانهای متعدد ۱۵۰ سال گذشته است، بخصوص رمانهای انگلیسی که صحنهٔ مکانی آنها در دوردست غریب است، منظورم از غریب، بیگانه است که لزوماً فرّینده و اغواگر نیست. گراهام‌گرین در انتخاب سرزمینهای بی‌جاذبه و «بدنما» برای رمانهایش چهره دست بود، می‌گویند صحنهٔ مکانی همهٔ آنها سرزمینی ذهنی به نام گرینستان سرزمین گرین است. رمانهای او به لحاظ فضای عاطفی شبیه یکدیگرند؛ مثلاً احتمال پرواز لاشخور در آسمان رمانهای او بیشتر از پرستوست، اما اطلاق اصطلاح دوردست غریب به صحنهٔ مکانی بسیار خاص رمانهای او منصفانه نیست.

در مناطق استوایی افریقاست. این تأثیر دوگانه میل استعمار را برای تحمیل فرهنگ خود بر فرهنگ بومی کاملاً دربر می‌گیرد. در تمایل مردم تحت استعمار به همراهی با این کار طنز و کنایه و حسن تأثر وجود دارد ـ دختران افریقایی که لباس ورزشی به سبک انگلیسی به تن دارند و با تلاشی مذبوحانه موهایشان را افشان می‌کنند و کارمندان سیاه‌پوست و همسرانشان که فرمانبردارانه به کلیسا می‌روند. به گمان ما رمان اصل قضیه اساساً دربارهٔ نتایج اخلاقی اعتقادات مذهبی است، اما در مقام رمانی در بارهٔ استعمار نیز به همان اندازه حائز اهمیت است.

همان‌گونه که پیشتر گفتیم توصیف در ادبیات نظر فضا و زمان دارد توصیف می‌شود، لیکن از منظر ذهنی او نیست، تا هنگامی که به این جمله می‌رسیم: «تقریباً از احساس تنهایی بی‌تاب شد.» پیش از این جمله، ویلسن یکی از جزئیات صحنه است که وصف او بر عهدهٔ راوی همه‌دان اما بی‌طرفی است که هرآنچه را ویلسن نمی‌داند، می‌داند و آنچه را ویلسن بدان توجهی ندارد می‌بیند و بین آنها ارتباطی کنایه‌دار و طنزآمیز برقرار می‌کند که ویلسن در انتظار نوشیدنی و غرقه در خیال (بی‌شک خیال وطن) از عهدهٔ درک آن برنمی‌آید.

• Fair در متن به معنای خوب برای هوا به کار رفته است و معنای دیگر آن، بور و روشن، به ذهن متبادر می‌شود.

MARTIN AMIS

توی لوس‌آنجلس، اگر رانندگی نکنی، ول معطلی، من هم اگر می نزنم ول معطلم. و ترکیب رانندگی و می خواری واقعاً در آنجا ممکن نیست. اگر کمربند محافظت را شل کنی یا آشغال بیرون بریزی یا انگشت توی دماغت بکنی، بعد باید آنقدر سؤال جواب بدهی که انگار توی زندان آلکاتراز کالیفرنیا بشی. کوچکترین بی‌نظمی و تغییری را احساس کنی، پشت سرش فریادی از بلندگو است و چند تا صحنه از پشت دوربین و آژانی که از توی هلیکوپتر با تفنگش مغزت را نشانه می‌رود.

با این حساب جوانی بیچاره چه می‌تواند بکند؟ از هتل، ورمانت، بیرون می‌آیی. بر فراز والتز جوشان، بر آسمان مرکز شهر لکه‌ای از مف سبزرنگ خدا سنگینی می‌کند. به چپ می‌روی، به راست می‌روی، عین موش صحرایی توی رودخانه‌ای شلوغ. این رستوران مشروب نمی‌فروشد، آن رستوران غذای گوشتی ندارد، این رستوران مخصوص همجنس‌بازهاست. هر ساعت شبانه‌روز می‌توانی سر میمونت را بدهی بشورند، می‌توانی (...) بدهی خالکوبی کنند، ولی می‌توانی ناهار گیر بیاوری؟ اگر چشمت به تابلوی آن طرف خیابان بیفتد که چشمک می‌زند: کباب ـ شراب ـ مواد مخدر ممنوع، باید از خیرش بگذری. تنها راهی که بتوانی به آن طرف خیابان بروی این است که آن طرف به دنیا آمده باشی. همهٔ علائم راهنمایی عابران می‌گویند راه نرو، همشان، همیشهٔ خدا. حرف و جان کلام لوس‌آنجلس همین است: راه نرو. توی خانه بمان. راه نرو، رانندگی کن. راه نرو. بدوا من تاکسیها را هم امتحان کرده‌ام. راننده‌هاشون انگار همه از سیارهٔ زحل آمده‌اند، حتی نمی‌دانند که این سیارهٔ راست است یا سیارهٔ چپ. در هر سفر یا تاکسی اولین کار این است که یاد راننده بدهی چطور براند.

مارتین آمیس
پول (۱۹۸۴)

حس مکان

تعیین وجوه مختلف برای هنر ادبیات داستانی کاری تصنعی است، زیرا در ادبیات داستانی تأثیرهایی که نویسنده درصدد القای آنها به خواننده است مجموعه‌ای مرتبط است که هریک از دیگری نشأت می‌گیرد و تأثیرهای دیگری را به وجود می‌آورد. قطعه‌ای که از رمان پول اثر مارتین آمیس برای مثال توصیف مکان انتخاب کرده‌ام، برای Skaz و آشنایی‌زدایی و موضوعهای دیگری که هنوز به آنها نپرداخته‌ام نیز نمونهٔ خوبی است. همین نکته نشان می‌دهد که توصیف در رمان خوب هیچگاه فقط توصیف نیست.

حس مکان از تحولات نسبتاً اخیر در ادبیات داستانی است. همان گونه که میخائیل باختین گفته است شهرهای داستانهای عاشقانه ـ رزمی کلاسیک صرفاً پرده‌ای است که پس‌زمینهٔ طرح داستان می‌شود. با توجه به اندک وصف موجود در داستان، شهر اِفِسُس (در ایونیه) احتمالاً همان سر قوسه (در ایتالیا) یا کرنیت (در یونان) است. رمان‌نویسان پیشگام نیز چندان به خاص‌بودن مکان توجه نداشتند: مثلاً شهر لندن در رمانهای دفویا فیلدینگ فاقد وضوح و تشخص لندن در رمانهای دیکنز است. در فاصلهٔ زمانی ظهور رمان‌نویسان پیشگام تا رمان نویسانی چون دیکنز، جنبش رمانتیسم پدید آمد که تأثیر محیط بر انسان را می‌سنجد و چشمان مردم را ابتدا به زیبایی مناظر و بعد به نشانه‌های دلگیر شهرهای صنعتی می‌گشاید.

مارتین آمیس یکی از طرفداران متأخر سنت گوتیک شهری چارلز دیکنز است. نگاه جذاب و هول‌آور او بر شهر بعدِ صنعتی بیش قیامت واری را از فرهنگ و جامعه که سرانجامی جز نابودی ندارند الفا می‌کند. موقعیت زمانی و مکانی رمانهای مارتین آمیس، نظیر آثار دیکنز، زنده‌تر از شخصیتهاست، گویی که حیات از وجود مردم تخلیه شده است تا بار دیگر به شکلی هیولاسا و مخرب در خیابانها، ماشینها و ابزارها ظاهر شود. راوی رمان پول جان سِلف[1] (آمیس نیز مانند دیکنز در انتخاب اسامی شیطنت می‌کند) جوانگی خانیری است که به غذای تند و فوری و ماشین تند و سریع و الکل و صور قبیحه معتاد است و مدام بین امریکا و انگلیس در رفت و آمد است تا قرارداد فیلمی را که او را ثروتمند خواهد کرد ترتیب دهد. لندن و نیویورک دو مکان اصلی رمان هستند که لندن از نظر لئامت جسمانی و اخلاقی پیشرفته‌تر است، اما حرفهٔ سِلف عاقبت او را به پایتخت صنعت فیلمسازی می‌کشاند.

فرم انتخابی رمان سبکی را به طبع آزمایی می‌طلبد که هم توصیف خرابستان شهری است و هم بیان شخصیت لاابالی راوی که پیش محدودی دارد. آمیس در پس سدّی از زبان کوچه و بازار و لطیفه و الفاظ زشت در این کار موفق می‌شود. تشبیه آلودگی آسمان شهر به لکه‌ای از مف سبز خدا، به اندازهٔ تشبیه شب در شعر پروفراک اثر الیوت تکان دهنده است: «گسترده بر پهنه آسمان/ همچون بیماری بیهوش / بر تخت جراحی». اما شیطنت بچه‌مدرسه‌ای‌گونهٔ واژهٔ «مف» توجه ما را از پیچیدگی تصویر که اشاره به عهد عتیق دارد، نگاه خشمناک خدا بر شهر سدوم جدید، دور می‌کند.

این توصیف لوس‌آنجلس قطعه‌ای بلاغی است که به هیأت کلام محاوره‌ای بیان شده است و صنعت اصلی آن اغراق است. رشته‌ای از شکلهای مختلف، مضامین پیش پا افتاده، اغراق‌آمیز و طنز آلود برای بیان اسارت لوس‌آنجلس در زیر سلطهٔ ماشین آورده شده است («تنها راهی که بتوانی به آن طرف خیابان بروی این است که آن طرف به دنیا آمده باشی»)؛ و نیز برای بیان مشاهداتی که نشان می‌دهد در امریکا اماکن عمومی و مراکز تفریحی و خدماتی بسیار اختصاصی رونق دارد و راننده‌های تاکسی در امریکا غالباً مهاجرانی هستند که تازه به امریکا آمده‌اند و شهر را نمی‌شناسند.

اخیراً که به بوستن رفته بودم، سوار تاکسی شدم که رانندهٔ آن سه بار از طریق رادیوی ماشین با مرکز تماس گرفت تا سرانجام به زبان روسی به او گفتند که چگونه از فرودگاه خارج شود. توصیف مقابله‌آمیز این نوع ناشیگری دشوار است، اما آمیس راهی برای آن یافته است: «راننده‌هاشون انگار همه از سیارهٔ زحل آمده اند، حتی نمی‌دانند که این سیارهٔ راست است یا سیارهٔ چپ. در هر سفر یا تاکسی، اولین کار این است که یاد راننده بدهی چطور براند.» طنینی از شعار آشنای کمربند محافظتی پرواز، «هر سفر، تلق تالاق»، اشاره‌ای تلنگ وار را به داستانهای تخیلی علمی در پی دارد؛ نثر آمیس با این نوع همجواری، که از ذهنیت شهرنشینی معاصر گلچین شده است، جلوه می‌یابد. در عین حال در ایجاد ریتم شادمان و ضربی کل قطعه که بیم شکستن آن در فرصتی معتنم به دو مصراع مقفی («می‌توانی سرمیمونت را بدهی بشورند، می‌توانی (...) بدهی خالکوبی کنند.») می‌رود، مؤثر است. خطر بیشتر توصیفات متشکل از اجزای یکدست در این است که ردیفی از جمله‌های خبری، که با تعلیق روایت آمیخته باشد، خواننده را خواب‌آلود می‌کند. ولی در اینجا به دلیل تغییر جملات از وجه اخباری به استفهامی («اما می‌توانی ناهار گیر بیاوری؟») و امری («راه نرو. رانندگی کن. راه نرو. بدوا») و نیز درگیر ساختن دوم شخص («به سمت چپ می‌روی، به سمت راست می‌روی.») چنین خطری وجود ندارد. پس از صفحات بسیاری با این روال شاید دیگر خوانندگان پیرد، اما نه به این دلیل که حوصله‌تان سر رفته است، بلکه از خستگی.

۱. حومهٔ کالیفرنیا

۲. از جمله معانی Self در زبان انگلیسی سرشت شخص و منافع و لذت خویش است.

ERNEST HEMINGWAY

همهٔ پاییز جنگ بود، اما ما دیگر به آنجا نمی‌رفتیم. پاییز میلان سرد بود و تاریکی زود فرا می‌رسید. بعد لامپهای الکتریکی روشن می‌شد و تماشای ویترین مغازه‌ها در طول خیابان دلپذیر بود. تعداد زیادی لاشهٔ شکار بیرون مغازه‌ها آویزان کرده بودند و برف لابلای خز روباهها می‌نشست و باد دُمشان را تکان می‌داد. گوزنی شق و سنگین و توخالی آویزان بود، و پرندگان کوچک در باد تکان می‌خوردند و باد پرهایشان را به هم می‌ریخت. پاییز سردی بود و باد از جانب کوهستان می‌وزید.

همهٔ ما بعداز ظهرها در بیمارستان جمع می‌شدیم. راههای مختلفی بود که آدم از آنها پیاده در تاریکی بعد از غروب به بیمارستان می‌رسید. دو راه به موازات کانالها بود. ولی خیلی طولانی بود. برای ورود به بیمارستان می‌بایست از روی پلی بر روی کانال بگذری. یکی از سه پل را می‌توانستی انتخاب کنی. روی یکی از آنها زنی بلوط بوداده می‌فروخت. جلوی منقل زغالی او که می‌ایستادی گرم بود. بلوطها بعد توی جیب آدم هم گرم بود. ساختمان بیمارستان خیلی قدیمی و خیلی زیبا بود، و از یک در بزرگ وارد مسی‌شوی و از حیاطی می‌گذری و از در بزرگ دیگری در سمت دیگر ساختمان خارج می‌شوی. تشییع جنازه‌ها معمولاً از حیاط شروع می‌شد.

ارنست همینگوی
در کشوری دیگر (۱۹۲۷)

اما همینگوی به دلایل ادبی و فلسفی، بیان متداول را برهم می‌زند. او معتقد بود که نثر زیبا به تجربه شکلی کاذب می‌دهد و تلاش می‌کرد از طریق زبانی عاری از آرایه‌های سبکی «آنچه در واقع رخ داد، بنویسد، چیزهای واقعی را که موجد احساسی بودند که به شما دست داده بود.» این کار ظاهراً ساده است، اما در اصل چنین نیست. واژه‌ها ساده است، اما کنار هم آوردن آنها کاری ساده نیست. شیوه‌های متعددی برای در پی هم آوردن واژه‌ها وجود دارد، اما همینگوی تصمیم می‌گیرد که عبارت «به جنگ رفتن» را از هم جدا کند تا دال بر تنشی ناگفته، آمیزه‌ای از آسودگی و کنایهٔ توأم با طنز، در راوی باشد. همان گونه که بعد پی می‌بریم، راوی و دوستانش، سربازان جبههٔ ایتالیا در جنگ جهانی دوم، زخمی شده‌اند و اکنون دوران نقاهت را می‌گذرانند، اما می‌دانند جنگی که آنها را تا پای مرگ برده با زندگیشان چنان کرده است که شاید دیگر ارزش زیستن نداشته باشد. داستانی در بارهٔ زخم و واژهٔ ناگفتهٔ «مرگ» که کلید حل معمای تمام واژه‌های تکراری است.

واژهٔ امریکایی «Fall» (پاییز) اصطلاح متداولی را که برای کشتگان جنگ به کار می‌رود نیز تداعی می‌کند. همجواری آن با سرد و تیره این تداعی را تشدید می‌کند. مغازه‌های نورانی ظاهراً حواس را پرت می‌کند، اما راوی بسرعت حواس خود را به شکاری که بیرون مغازه‌ها آویخته است، نشانه‌های دیگری از مرگ، معطوف می‌کند. توصیف برف که مانند گرد در پوست شکار می‌نشیند و بادی که پرهای آنها را به هم می‌ریزد دقیق است، اما تداعی پاییز و سرما و تیره و باد و وزید را با مرگ تشدید می‌کند. سه تا از واژه‌های تکراری اولین بار با هم در جملهٔ آخر با تأثیر شعری پایان کار آمده است: «پاییز سردی بود و باد از جانب کوهستان می‌آمد.» کوهستان همان جایی است که جنگ ادامه دارد. باد که در نوشته‌های مذهبی و رمانتیک غالباً مظهر حیات و روح است، در اینجا بی‌حیاتی را به ذهن متبادر می‌کند. خدا در داستانهای اولیهٔ همینگوی وجود ندارد. قهرمان از آسیب نبرد آموخته است که فقط به حواس خود اطمینان کند، و هر تجربه‌ای را در مفهومی کاملاً دوقطبی تعبیر کند:گرم / سرد، روشن / تیره، مرگ / زندگی.

ریتم و تکرار افسون‌کننده در پاراگراف دوم مؤکد می‌شود. بیمارستان محل زندگی سربازان، مکان زیارت روزانه، انبان امیدها و بیمهای آنهاست، بنابراین تکرار واژه بیان معنی است. در راه بیمارستان امکان تغییر مسیر وجود دارد، اما همیشه همهٔ راهها به آن ختم می‌شود. پلها را هم می‌توان انتخاب کرد، اما همیشه باید از رودخانه‌ای (شاید اشارهٔ ضعیفی به رود استیکس باشد)، راوی پلی را دوست دارد که روی آن بلوط بوداده می‌خرد ـ گرم در جیب، مانند امید به زندگی ـ با این تفاوت که همینگوی این تشبیه را به کار نمی‌برد، بلکه فقط تلویحاً آن را می‌گوید.

مرز میان سادگی توأم با بار عاطفی و پیچیدگی تصنعی بسیار ظریف است، و همینگوی هم همیشه در سمت راست آن باقی نمی‌ماند، اما در آثار اولیهٔ خود سبکی کاملاً بدیع برای زمان خود به وجود آورد.

تکرار

اگر حلاقه و وقتش را دارید چند مداد یا خودکار رنگی بردارید و در اولین پاراگراف داستان همینگوی، دور هر واژه‌ای که تکرار شده است خط بکشید (برای هر واژه از رنگ متفاوتی استفاده کنید) و سپس آنها را با خطی به یکدیگر متصل کنید، شکل پیچیده‌ای از زنجیره‌های زبانی متشکل از دو نوع واژه، واژه‌هایی که مصداقی از مفاهیم یکدیگرند، نظیر پاییز، سرما، باد، وزید و واژه‌های دستوری نظیر حروف و ربط و اضافه به دست می‌آید.

تکرار حرف ربط و حرف اضافه در نگارش زبان انگلیسی تقریباً چاره‌ناپذیر است، اما تعداد «و» در این پاراگراف کوتاه بسیار زیاد است. این نکته نشانه ساخت دستوری بسیار تکراری است: جمله‌های اخباری که پیرو یکدیگر نیستند پشت سر هم ردیف می‌شوند. همچنین تکرار واژه‌ها یکنواخت نیست، و در ابتدا و انتهای پاراگراف متمرکز شده است.

انشای دانش‌آموزی که تا این حد تکرار داشته باشد، هیچگاه نمرهٔ درخشانی نمی‌گیرد، چون بنا بر عرف، نثر خوب مستلزم «تنوع و شیوایی» است.