«سبک جدیدی در هنر» بخشی از کتاب اروپا در قرن بیستم به قلم جورج لیشتهایم، مورخ فقید انگلیسی است. که توسط شهین احمدی به فارسی برگردانده شده و بزودی توسط نشر لوح به بازار می‌آید. این بخش گزیدهٔ یکی از بحثهای این کتاب و مطالعه‌ایست مختصر در مدرنیسم، مدرنیسم به مفهوم قطع رابطهٔ کم و بیش آگاهانه با هنر سنتی در دو تا سه دهه اول قرن بیستم.

سبک جدیدی در هنر

ترجمه: شهین احمدی

... استقلال هنر امری نسبی است. تحولات معماری، موسیقی و نقاشی ـ و تا حدی ادبیات ـ در حدود سال ۱۹۱۰ واکنشی بود در برابر سبکهای جدید زندگی، که این سبکها خود از دومین انقلاب صنعتی ـ یعنی پذیرش عام و همگانی عصر ماشین، و از میان رفتن اطمینان عاطفی که ناشی از نظم استوار جامعه بود ـ تأثیر می‌گرفتند. هنر بورژوایی از مد افتاده بود زیرا طبقهٔ متوسط دیگر در آن جهان بینی که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۳۰ تا ۱۸۹۰ ایجاد کرده بود مواضع امنی نداشت. در عین حال، استقلال نسبی قلمرو زیبایی شناختی به گروهی از پیشتازان هنر امکان داد تا از سال ۱۸۹۰ به بعد سبکهای جدیدی در خور واقعیات اجتماعی دههٔ ۱۹۲۰ ارائه دهند. طبیعت خاص تجربهٔ هنری و زیبائی شناختی سبب شده بود تا مشروط و مقید بودن مدرنیسم توسط نیروهای شکل دهندهٔ آن از چشم دست‌اندرکاران مخفی بماند. گفته شده است هنر هنرمندان را پیشگامان سبک جدید زندگی ساخت، حساسیت آنهاتست به دگرگونیهای محیط بود. ممکن است تجربهٔ هنری نسبت به گفتارها و قضایای روزمره بی‌تفاوت باشد. اما نسبت به مشاهدات صوری بی‌تفاوت نیست و صورت تحول این واکنش به رابطه‌ای منفی یا مثبت با محیط هنرمند می‌انجامد. مثلاً واکنش رمانتیکی نسبت به صنعتی شدن جامعه در خلال نیمهٔ اول سدهٔ نوزده کاملاً به محیط و زندگی معاصر خودبستگی داشت، و اوایل سدهٔ بیستم شاهد پیدایش الگوهای جدید زیبایی شناختی شد که نیم قرن پیش از آن قابل تصور نمی‌بود.

این کنش و رابطهٔ دو جانبهٔ صورت و محتوا، تنها به شرایط اجتماعی محدود نمی‌شود، بلکه به هسته و محور فرایند خلاقیت، به نمادهای مورد استفادهٔ هنرمند و به نحوهٔ واکنش شکل هنری به نیاز حس شده نیز نسبی می‌یابد.

رمان نو اصل صوری خود را از ایدهٔ الزات معاصر یکدیگر بودند، بلکه از آن رو که «درجستجوی زمان از دست رفته»[1] نام اثری است که [مفهوم] زمان (durée)برگسون مضمون واقعی آن را تشکیل می‌دهد این بدان معنا نیست که پروست صحت قضایای فلسفی برگسون را تصدیق کرده است؛ تنها چیزی که می‌توان گفت این است که هر دو با مسألهٔ واحدی درگیر بوده‌اند. ساختار فکری پروست کلاً در کارش تجسم می‌یابد، و این ساختار فکری نمی‌تواند خود را از مصالح مادی اثر جدا و منتزع سازد و آن را به عنوان یک تز به نحوی در برابر مصالح مزبور قرار دهد که از روال رمانهای اشرافیت پاریس در آستانهٔ سال ۱۹۱۴ تمایز پذیر باشد. اما این تنها بدان معناست که گفته شود پروست یک هنرمند بود نه یک فیلسوف. کارهای او به صراحت و به نحو مشخصی آن مفهوم از زمان را ارائه می‌کند که حافظه را با معناهای پس فراتر از معانی موجود در رمانهای ناتورالیستی سدهٔ نوزده انباشته می‌کند. از نظر پروست هیچ خوشبختی به جز خوشبختی یادآوری و حافظه وجود ندارد. زمانی که گذشت بی‌ارزش نیست، به عکس چون ما را قادر می‌سازد تا بهشت گمشدهٔ دوران کودکی‌مان را به یادآوریم، به زندگی ما معنی می‌دهد. زمان واسطه و میانجی است که در آن، از فرایندهٔ زمان می‌گیرد، درست همان گونه که تراژدی، اساس صورت خود را از ایدهٔ تقدیر بدون زمانی که انسان را به یک ضربه از پای در می‌آورد، می‌گیرد. و همان طور که در تراژدی، تقدیر از عظمت ابرمرد و قدرت متافیزیکی برخوردار است، در رمان نو هم، زمان، بُعدی تقریباً اسطوره‌ای و غیرعادی کسب می‌کند.

آثار مارسل پروست بازتاب مفهوم برگسونی زمان است، نه بدان جهت که پروست و برگسون وجود معنوی‌مان ـ که برنهاد مادهٔ بی‌جان است ـ آگاه می‌شویم. این معنای خاص زمان همان است که به طور صریح در آثار برگسون به نام durée و در آثار پروست به طور ضمنی و مستتر وجود دارد. از نظر پروست ما تنها از راه حافظه و یادهایمان صاحب زندگی خودمان می‌شویم. این حرف ضمن آن که گرایشی درون گرایانه است، گرایشی نیز کاملاً فردگرایانه است و نزدیکی زیادی با آن اعتقاد نمادگرایانه دارد که می‌گوید

پرتال جامع علوم انسانی

جهان تنها به خاطر هنر وجود دارد. این سبک نگارش دنبالهٔ گرایش زیبایی شناختی دههٔ ۱۸۹۰ است و در حالی که انگیزه‌های کاملاً متضادی سبب جدایی و شکاف بین نقاشی و پیکره‌سازی مدرن با سنتی شد، بخش بزرگی از این انگیزه‌ها ناشی از احساس مبهم نامأنوس بودن با تمدن مدرن و در نتیجه آمادگی بعدی برای پناه بردن به وجوه ساده‌تر اندیشه‌ای بود که با فرهنگ باستان رابطه داشت. سال ۱۹۰۶، هنر افریقای سیاه در پاریس باب روز شد؛ درست در همان پیچوحه‌ای که کوبیسم و فوتوریسم با به کارگیری تمادهای عصر ماشین جوانه می‌زدند، صورتکهایی که در بساط خنزر پنزریها کشف شد شور وشوق دیوانه‌واری رابرانگیخت و به برکت وجود ماتیس و لامنک، دربن، و پیکاسو به کلکسیون هنردوستان بزرگ و با نفوذ راه یافتند. با در نظر گرفتن این که همهٔ اینها حداکثر کوشش خود را برای بریدن از هنر سنتی سدهٔ نوزده به کار می‌گرفتند، تضادی که به ذهن متبادر می‌شود [ـ روی آوردن به هنر مدرن رجوع به هنر باستانی و صورتکها و ....] خود به خود برطرف خواهد شد. گیوم متابع سنتی و حساس خشکیده باشد، در آن صورت هم شخص می‌تواند با برگشت به جوامع بدوی، یا ستایش و مبالغه در بارهٔ

«اصولاً چیزی به نام توهم هنری وجود ندارد. چون توهم یعنی باورداشتن به واقعیت چیزی که غیرواقعی است و هنر ابداً به واقعیت چیزها کاری ندارد»

تکنولوژی جدید و امکانات ناشی از آن، به کشفهای جدیدی برسد، و موضوعهای بکر و دست نخورده‌ای بیابد و ارائه کند. گیوم آپولینر شاعر و دوستانش، به دلایلی که بی‌ارتباط با وسوسه‌های پروست نیست به دوران کودکی‌اش نبود، به ستایش از نقاش «عامی»، هنری (دوانیه) روسو پرداختند.

در واقع نیز این گرایشها از سوی هنرمندان و عامهٔ مردم به صورت موضوعهایی ویژهٔ سنتهای ملی تلقی می‌شد. همین طور روی گرداندن از انسان گرایی و رومانتی سیسم در شعر، نقاشی و موسیقی همزمان روی داد، اما این، رویگردانی مدتها قبل از آگاهی از این نکته بود که آنان دست اندرکار ایجاد یک سبک جدید اروپایی درهنرند.

در ادبیات نیز همین روال طی شد. توماس‌مان، هرمان هسه، آندره‌ژید، پل والری، مارسل پروست و جوزف کنراد نوآوری را قبل از ۱۹۱۴ آغاز کردند و عناصری از فرهنگ سدهٔ نوزده را به نسل بعد از جنگ انتقال دادند، فرهنگی که در اوج خود ایبسن، استریندبرگ، چخوف، و دبلیویی. بیتس را پدید آورد که به هر دو قرن تعلق دارند. این نکته در مورد پل کلودل نیز صادق است. رمانهای بودن بروکها، نوبیوگروگر، و مرگ در ونیز نوشتهٔ توماس‌مان که به ترتیب در سالهای ۱۹۰۱، ۱۹۰۳ و ۱۹۱۳ انتشار یافتند. منتقد ادبی مجار گئورگ لوکاچ که بعدها چهرهٔ برجستهٔ جنبش کمونیستی اروپا شد، کار خود را با تحسین آثار توماس‌مان که می‌توان به حق آن را به عنوان اوج رمانتی‌سیسم بورژوایی آلمان توصیف کرد، آغاز نمود. رابینر ماریا ریلکه و فرانس کافکا سبک شعر و نثر اروپای مرکزی را به روشی که از رمانتیکهای اخیر به ارث برده بودند تغییر دادند. ژید راه را برای پروست هموار کرد و پروست بین ۱۹۰۵ و ۱۹۱۱ کار عظیم خود را آغاز نمود که جلد نخست آن در ۱۹۱۳ منتشر شد. دی.اچ. لارنس پسران و دلباختگان را

در ۱۹۱۳ و رنگین کمان را در ۱۹۱۵ منتشر کرد. مجموعه داستان دوبلینی‌های جیمز جویس در ۱۹۱۴ منتشر شد و کاریر روی اولیس (۱۹۲۲) در همان سال آغاز گردید. خلاصه جنبش مدرن هنگامی به دنیا آمد که جنگ ۱۸-۱۹۱۴ در حال نابود کردن فرهنگی بود که عوامل دوونی آن راه را برای نوآوریهای این نویسندگان می‌گشودند. در دهۀ ۱۹۲۰ اینان چهره‌های برجسته‌ای شدند زیرا احساسات آنان با بحران فرهنگ اروپایی هماهنگ بود، اما ریشه در جامعه‌ای داشتند که خود تصویرگر از هم پاشیده شدن آن بودند.

تغییر عمده درادبیات این دوره آن بود که از تعداد رمانهایی که بازتابی از جامعه بودند کاسته شد و نوعی رمان خیالی که قهرمان با ضد قهرمانش با معیارهای انسانی می‌اندیشید جای آن را گرفت. توماس‌مان بودن بروکها را براساس قالب قدیم نوشت. این رمان هم وقایع نگاری یک خانوادۀ بورژوایی و هم کندی جنبشهای اجتماعی است. در این هنگام که جیمز جویس و ویرجینیاولف شهرت عام یافتند، پیشاهنگ بناچار دست از رمانهای دارای سبک برداشت و به نگارش کتابهایی روی آورد که مردم خواهان آن بودند آثار پروست در حد بین وقایع نگاری توماس‌مان و حدیث نفس اولیس قرار می‌گرفت، و تکنیک جریان سیال ذهن که در آن هنگام سبکی آشنا بود در آن به کار گرفته شد. در جستجوی زمان از دست رفته کار گوشه‌نشینی است که از اتاق خواب پنبه‌ای خود انحطاط اشرافیت را توضیحی می‌دهد. موضوع، امری سنتی و متداول است، اما در سبک نوآوری وجود و منشأ آن نظریۀ پروست است که حافظه را چاه بی‌انتهایی می‌داند که ممکن است تداعیهای تصادفی به مراتب واقعی‌تر از تجارب اولیه‌ای باشد که در اثر یادآوری ناگهانی معلوم ذهن می‌گردند. داستان به روایت اول شخص بیان می‌شود و قهرمان اصلی که در واقع خود پروست است آن را نسقل مسی‌کند. حافظه‌اش او را برگذشته‌اش مسلط ساخته است و از قضا این گذشته با وجود پیچیدۀ نخبگان پاریسی گر ه خورده است؛ فرهنگ از هم گسیخته، متلاشی شده و خویشتن نگر. او هنوز در باره انسان در متن جامعه می‌نویسد نه در بارۀ فردی که در خود فرو رفته است، و در این زمینه از استاندال و فلوبر پایین‌تر می‌آید. اما برای راوی تنها امر مهم همان ذهنیت او یعنی بازآفرینی خاطرات و تجاربی است که فراموش شده‌اند. از نظر سبک، تأثیرات و برداشتهای مختلف بریکدیگر تحمیل می‌شوند و ظرافت کار در آن است که همۀ این تأثیرات همزمان به ادراک و مشاهده در می‌آیند. در این حد، پروست خلف جویس است که در وی نیز عنصر ذهنی حتی فراتر می‌رود. اولیس‌ماجرای یک روز است؛ روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ مربوط به زندگی گروهی از مردم دوبلین، ضمن آن که یک سیر معنوی نیز هست. خیزابهاثر ویرجینیاولف (۱۹۱۳) نیز به همین گروه تعلق دارد.

آیا می‌توان در همۀ این زمینه‌ها نقطۀ مشترکی یافت؟ اگر رویدادهای بعد از ۱۹۰۰ راه از ریز و درشت، به عنوان عناصر سازندۀ «جهان نو» به هم بچسبانیم، انقلاب فکری در فیزیک هم در عنوان «عصر فیلم» قرار می‌گیرد. در این رهگذر می‌توان بین کوبیسم و دنیای چهار بعدی فضا - زمان غیراقلیدسی اینشتاین رابطه‌ای مشاهده کرد. البته بهتر است از یک چنین زیاده‌روی‌هایی در مقایسه پرهیز شود. روانکاوی مسألۀ دیگری است، دست کم به این دلیل که نویسندگان مکتب سوررئالیسم - و مشهورترین شان آندره برتون - زیر نفوذ فروید بودند آنچه بیش از حد برای این نویسندگان جالب بود اهمیت زیادی بود که به رویا و سایر تجلیات ناخودآگاه داده می‌شد اما ظاهراً آن دسته از این نویسندگان که مشرب فلسفی نیز داشتند، اهمیت کار فروید را در پژوهشهای وی در بارۀ فعالیت روانی که نیمه راه بین روانشناسی و اخلاق است درک کرده‌اند. ایدۀ یگانگی فکری و ذهنی، بین دنبال کردن تندوحشی و کسب اصول اخلاقی پلی می‌زند. حصول این امر بیدون پذیرش نگرش مارکس به نقش ایدئولوژی به عنوان پدیده‌ای مستقل از خواست فرد سودمند بود. وقتی این عمل انجام شد، نقد به زرادخانه‌ای از مفاهیم مجهز شد که شکاف بین زیبایی شناختی سنتی و جامعه‌شناسی جدید را پر

مارکس و فروید پس از ۱۹۱۸ تأثیر عظیمی بر ادبیات برجا نهادند. برتون و دیگران در ۱۹۲۴ بیانیۀ سوررئالیسم را انتشار دادند و آن هنگام انقلاب روسیه به مارکسیسم شهرت جهانی داده بود، و در همان حال عده‌ای از مهاجران اروپای مرکزی پیشگامان ادبی و هنری پاریس - این مرکز بلامنازع هنر - را با نگرشی فرویدی در مورد عملیات ناخودآگاه آشنا ساختند. در مورد مدرنیسم در حدود سالهای ۱۹۱۰ باید دنبال ناهمگنی منابع ناهمگن و گوناگونی بگردیم. بارها دیده شده که مورخ موج نو در شعر فرانسه ناچار شده است دست کم تا شارل بودلر به عقب برگردد چه رسد به آرتور رمبو و ژول لافارگ ۸۰ در انگلستان تحولی نظیر اروپای قاره‌ای روی نداد، آنجا شعرنفرین شده در برج عاج خود زندگی می‌کرد و دست کم تا دهۀ ۱۹۲۰ حمله به بورژوازی مورد نادری بود. دبلیو. بی ییتس ونیز تی.اس. الیوت آمریکایی نمادگرافرانسه را در بریتانیا پردند الیوت در ۱۹۱۱ شعر «سرود عاشقانۀ ج. آلفرد‌پروفراک» را سرود که آنقدر نو و بدیع بود که تا ۱۹۱۵ جرأت چاپ آن را نیافت با این ترتیب حوالی سال ۱۹۱۰ درونمایه‌ای نو در شعر الیوت جوان و و بیتس میان سال تبلور می‌یافت. چیزی که نه مربوط به عصر ویکتوریا بود و نه رمانتیک. سرچشمۀ این نوآوری در نماد گرایی سوخات فرانسه بود، جایی که روحیۀ از خود بیگانگی از فرهنگ رسمی، نسل پیشین را فراگرفته بود. بین ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ شعر نفرین شده جای خود را به شعری داد که از نظر شکل اطمینان بخش‌تر به نظر می‌رسید اما در عمل چهره‌ای کاملاً واژگونه داشت. انزوای فکری شاعر بخشی از وجودش شده بود تا بدان حد که می‌توانست هنگام سرودن شعر کار عادی روزمره‌اش را انجام دهد و تنها مورد تحسین هنرمندان همتای خویش قرار گیرد. پل والری، خلف مالارمه سالهای سال برای روزنامه کار می‌کرد؛ الیوت در نقش یک ناشر؛ و والاس استیونس تا زمان مرگ معاون یک شرکت بیمۀ نیوانگلند بود. اینها نوعی هجرت درونی را نشان می‌دهد. از نظر دنیای درون، این هنرمندان هنگامی که از امور روزانه فارغ می‌شدند به خلوت می‌رفتند و به مرور در زندگی شهروندان محترم می‌پرداختند، در حالی که شعرشان آگاهانه نخبگانی را مخاطب قرار می‌داد که از نظر معنوی همتراز خود شاعر بودند. آنچه مهم است زندگی نیست، شعر است و هر چه سبک آن از روند واقعیت دور باشد بهتراست، این نوع عقب‌نشینی با گرایش مقاله نویسان، شاعران، رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان قبل و بعد از ۱۹۱۴ - توماس هاردی، جورج برنارد شاو، رودیارد کیپلینگ، ای.ام. فورستر هیلریلوک، جی.کی. چسترتون در بریتانیا، آناتول فرانس، موریس باره، رومن رولان، ژول رولا، ژرژدوهامل، رژه مارتین دوگار در فرانسه، توماس مان و هانیریش ثل در

آلمان و ماکسیم گورکی در روسیه ـ در تعارض است اینجا از خود بیگانگی هنرمند پیشتاز، به مراتب از سالهای ۱۹۴۵ هم رادیکالتر است.

در مورد تمایز صورت از محتوی، تغییر اساسی در دورهٔ تحت بررسی ما، روی گرداندن از هنر به مثابه چیزی مؤمن به طبیعت است. هنرمندان ما بعد امپرسیونیسم دست از تصویرگری واقعیت برداشتند و درون بینی خویش را از راه تحریف عمدی اشیاء طبیعی ابراز کردند. حاصل آن هنری «زشت» است که ارزشهای تصویری در نقاشی، تصورات (ایماژها) پذیرفته شده در شعر، و طودی در موسیقی را کنار می‌گذارد. هدف به تکان واداشتن و به حرکت درآوردن است، هدف، مردود شمردن جو احساساتی اواخر سدهٔ نوزده، و ایجاد ساختار جدیدی با تهذیب عاطفی است. این که این گرایش را بتوان «شکل‌گرایی» نامید بسته به نظر شخص در مورد روابط دو جانبهٔ شکل و محتواست. در زیبایی شناختی کروچه برهماندی صورت و محتوی تأکید شده تا آنجا که گفته می‌شود «واقعیت زیبایی شناختی صورت است و چیزی جز صورت نیست.» صورت از نظر کروچه «بیان ـ درون بینی» است. تا آنجا که می‌گوید: صورت نام دیگری است برای کار هنری. اگر چنین است پس می‌توان هر آنکه را صورت است محتوی نامید. وقتی والری می‌گوید: «چیزی جزصورت وجود ندارد»، ظاهراً حرف کروچه را می‌زند، اما عملاً در قطب مخالف اوست، چون برای والری «محتوی» اصولاً ناپدید می‌شود، یا به عنوان «صورت ناخالص» از میان می‌رود. الیوت در بارهٔ این بحث حرفی نمی زند، گویی به عنوان اصلی مسلم می‌پذیرد که در یک اثر کامل هنری صورت و محتوی یکی هستند. زمین بایر او و اولیس جویس که هر دو در ۱۹۲۲ چاپ شدند. نشانهٔ پیدایش قاطع مدرنیسم در ادبیاتند. این آثار همتای نظام دوازده آهنگی شوئنبرگ در موسیقی و نقاشی و مجسمه‌سازی ما بعد امپرسیونیسم هستند. با درهم شکسته شدن ابزارهای سنتی بیان، اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم به ادبیات هجوم بردند. همان کاری که قبل از ۱۹۱۴ نمادگرایی در این زمینه کرده بود کار کافکا در همین راستاست و مضمون کارش پوچی زندگی است نه روانشناسی شخصیت فردی، انحطاط رمان روانشناسانه با انحلال واقعیت در هنر بصری همزمان است. در مرحله بعدی خواهیم دید که این گرایشها ـ که قبل از ۱۹۱۴ ضمنی و بعد از آن صریح و روشن است ـ بازتاب بحران دورهٔ تمدن است که در خلال و بعد از جنگ دوم جهانی به آگاهی کامل می‌رسد.

البته نویسندگانی که آثارشان در دههٔ ۱۹۲۰ توسط معدودی از پیشتازان ادب و بعد از ۱۹۴۵ از سوی همگان مورد تحسین قرار گرفت، همگی متعلق به نسلی بودند که جهان‌نگری و بینش ادبی‌شان قبل از ۱۹۱۴ شکل گرفته‌بود. در مورد جویس به درستی گفته‌اند که «در مفروضات صریح سیاسی خود به عصری تعلق داشت که نه خودکامه گری را تجربه کرده بود و نه جنگ تام را». اغلب کارهایش، خاصه مجموعه داستانهای کوتاه «دوبلینی‌ها» قبل از ۱۹۱۴ منتشر یا دست کم نوشته شده بود. چهرهٔ هنرمند به عنوان مرد جوان در یک مجلهٔ کوچک بریتانیایی به نام اگوئیست در سالهای ۱۵ـ ۱۹۱۴ به صورت پاورقی دنباله‌دار چاپ شد. همان سالها بود که جویس طرح اولیس را ریخت. جریان داستان در ۱۹۰۴ در دوبلین می‌گذرد، شهر خواب آلوده‌ای که شاخکهای دنیای جدید به وضوح برآن سایه افکنده‌اند. کتاب با بهره گیری از فرهنگ مردم، شخصیت‌های اصلی را از طبقهٔ متوسط انتخاب کرده‌است، طبقه‌ای که جویس نیز قبل از رسیدن به شهرت جهانی به عنوان نویسنده‌ای بزرگ، از میان آن برخاسته بود. در آخرین اثرش، بیداری فینگانها عنصر تجدد خواهانه بسیار قوی است، اغلب خوانندگان این اثر را غیر قابل فهم می‌دانند و نقدهای متعددی آن را یک انحراف فضل فروشانه دانسته‌اند. «در اولیس، علائم شل شدن پیچ و مهره‌های زبان مشهود است. در بیداری فینگانها زبان کاملاً آزاد و رها می‌شود و واژه‌ها زندگی دمدمی خود را دارند». اهمیت کارهای اولیهٔ جویس در این است که به نوعی زندگی آوام و بی‌دغدغهٔ محلی دامن می‌زند، زندگی‌ای که قربانی تولید انبوه و ارتباطات همگانی جهانی شده است. به عکس، در اولیس تکنیک جدیدی عرضه می‌شود و آن تک‌گویی درونی است، تکنیکی که از دههٔ ۱۹۲۰ به بعد در رمانهای تخیلی دگرگونی عظیمی را سبب می‌شود، این تکنیک در ضمن به این آگاهی نوین کمک کرد تا بدانیم جهان ما برپایهٔ میثاق زبانی‌ای بنا شده که همه به طور ضمنی آن را پذیرفته‌اند. این آمیزش محتاطانهٔ نو و کهنه درست همان چیزی است که اصالت جویس را می‌سازد. جویس یارای آن را داشت که در حد یک سبک انقلابی تأثیر خود را برجای گذارد، چرا که هنوز در جهان کهنی ریشه داشت که عصر آن در ۱۹۱۴ به سررسیده بوده. جالب آن که دیگر اثری به پایهٔ دوبلینی‌ها ننوشت، اما نوآوری در سبک، دستاوردهای دوره‌های بعدی زندگی او بود.

من به خود اجازه دادم که بیداری فینگانها را تا آنجا که به خوانندهٔ معمولی مربوط می‌شود یک انحراف و اثری غیرقابل فهم بنامم. اما وقتی صحبت در بارهٔ نویسنده‌ای نابغه است باید ویژگی کار او را یادآور شد، هر چند خواننده با بخشی از کارهایش موافق نباشد. ریچارد المن در شرح حال جیمزجویس می‌نویسد: بین آثار اولیه و آخرین نوشته‌های وی رابطه‌ای نزدیک وجود دارد. در داستان مردگان ـ که در ۱۹۰۷ نوشته شد ودر مجموعه دوبلینی‌ها به چاپ رسید ـ مضمون اصلی، رابطهٔ مردگان با زندگان است، در اولیس هم این مضمون تکرار می‌شود، اما تنها در بیداری فینگانها است که مضمون مورد نظر جویس ـ که تمامی عمر سپ مشغولیت ذهنی وی شده بود ـ در فصل آخر کتاب برملا می‌شود. در این کتاب آنالیویا پلورابل، رود زندگی، به دریا می‌ریزد، به دریای مرگ، آب گوارا به آب شور تبدیل می‌شود که به گفته المن، پایانی تلخ است. حرکت، دایره‌ای است و ابتدا و انجام را به هم می‌پیوندد. جویس در ادبیات پیشگام زمان خود ـ و به هر حال در جهان انگلیسی زبان ـ چهره‌ای اصلی است چرا که صورتی هنری متناسب با آگاهی ما بعد مذهبی را در دوره‌ای خلق کرد که می‌خواست بی‌هدفی نهایی و وجود را کشف کند. جالب است بدانیم که وی تحت تأثیر ویکو بود. ویکو را زمانی که در ایتالیا بود کشف کرد. حرکت دورانی حیات و بازگشت به مبدأ، جنبه‌هایی از ملی‌گرایی ایرلندی بود، حرکتی که جویس با آن همدلی نشان می‌داد و شاهد پیروزی سیاسی ایرلند بود. اما این در ضمن، رخدادی در آگاهی عمومی و همگانی اروپای عصر او بود، رخدادی که نه سرآغاز جبری تازه، بلکه اصولاً یک پایان بود. جویس کارادبی را با تحسین آثار ایبسن آغاز کرد، اما آثارش نشان می‌دهد که به نحوی فزاینده توهم خود را نسبت به بشریت از دست می‌داده‌است. او در این زمینه تنها نبود، اما ویژگی نوع خاص وی آن بود که احساس بیگانگی و غربت خود را با نیرویی چنان شگرف به نمایش می‌گذاشت که از سرچشمه‌های تصادفی و فردی آن بسی فراتر می‌رفت.