پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- محکومیت همینگوی / فردریک بوش / دکتر حسن کامشاد
- داستان نویسی ایران در سال ۷۷ (بخش سوم) / حسن میرعابدینی

محکومیت همینگوی

ترجمهٔ حسن کامشاد

فصلی از یک کتاب

چه کاری است که می‌باید تنها و در گنج خلوت کرد؛ وقت و ساعت و درآمد مشخص ندارد؛ از مرخصی و بازنشستگی خبری نیست و چه بسا انجامش سالها طول کشد و آخر سر بی‌پاداش هم بماند. در ضمن خطر جانی هم دارد. حتماً حدس زدید؛ و چرا آدم عاقل به چنین کاری می‌پردازد؟ می‌گویند چون ناگزیر است و جز این نمی‌تواند: یگانه دلیل نوشتن آن است که نویسنده نمی‌تواند ننویسد.

کتابی با عنوان شغل پرمخاطره و رنج و دشواری این حرفه بتازگی در امریکا منتشر شده است. نویسنده، فردریک بوش، که خود داستان‌نویس و استاد دانشگاه است، ابتدا سختی و مشقت و فشار روحی و خانوادگی خودش را در آغاز کار نویسندگی توصیف می‌کند و سپس با شوخ‌طبعی و صمیمیت شرح زندگی و آثار پاره‌ای نویسندگان نامدار را به قلم می‌آورد[1] آنچه در زیر می‌خوانید فصل مربوط به همینگوی است.

1- Frederick Busch, *A Dangerous Profession* : *A Book About the Writing Life* , New York, November 1998.

«باورم نمی‌شد که مرده باشد. روزنامه‌نگاری تلفن کرد و خبر داد. به او گفتم، «نگران نباش، دوباره پیدایش می‌شود».»

مورلی کلاهان[1]

تعریف و تمجید از کارهای ارنست همینگوی این روزها مرسوم نیست. زنها در آثار او اغلب در خدمت مردان و بیشتر بازتاب نیازمندی آنان‌اند. در زمانی که «پرورش» از جمله اصول اخلاقی شده است و یک مشغلهٔ ذهنی، یک وظیفه، نوعی عامل وحدت ـ شیر مادرِ اشخاصی که از سن شیرخوارگی‌شان خیلی گذشته ـ به شمار می‌رود، شخصیتهای همینگوی هیچ‌کدام احساسات معمول و مرسوم ما را ندارند. نمونه‌های تعصب نژادی و قومی همینگوی، ضدیت همیشگی او با یهودیها، و دلبستگی‌اش به تحقیر سیاهان در مجالس خصوصی و عمومی کمیاب نیست. همینگوی خشن و پرخاشجو نیز بود: گاوکشی را دوست می‌داشت؛ با شور و اشتیاق راجع به آن می‌نوشت، و ستمگری به گاوها و اسبها را با تجلیل از ظرایف رقص گاوباز در برابر مرگ خود توجیه و تأویل می‌کرد.

همینگوی بی‌رودرواسی آدم خوش‌طینتی نبود. در ضمن خواندن عیش نابرجا[2] و گرامی‌داشت نثر زیبای آن و غوطه خوردن در ژرفای اندوههای داستان، می‌بایست نمک‌نشناسی نویسنده، رذالت او در حق فورد مداکس فورد[3]، اسکات فیتز جرالد[4] و گرترود داستاین[5] را هم تحمل کرد، و رفتارش به ویژه با استاین را که می‌بینیم، بی‌اختیار به یاد افتراهای او به همجنس‌گرایان می‌افتیم.

همینگوی بسیار کمبود دارد، ولیکن، او بود که به قرن ما هنر برخورد ادبی با پرخاشگری بی‌لجام این دوران را آموخت. گوش فرا داد و بازنگریست و زبانی ابداع کرد که می‌توانیم با آن به توصیف خود بپردازیم ـ و برای این کار از قدرت، و از وحشت، سکوت بهره جست.

شخصیتهای او غالباً به ظاهر گستاخ و از خودراضی ولی در باطن شکسته و داغون‌اند:

«هنگام تخلیه نمی‌دانستند با چهارپایان باربری که نمی‌توانستند با خود ببرند چه کنند پس دست و پاچه‌شان را شکستند. آنها را در آبهای کم‌عمق انداختند که عملی بسیار لذت‌بخش بود. آره والله بسیار لذت داشت.»

۱ـ Morley Callaghan، نویسندهٔ کانادایی.

۲ـ *A Moveable Feast*، برخی مترجمان این عنوان را «عیش مدام» ترجمه کرده‌اند.

۳ـ Ford Maddox Ford، نویسندهٔ انگلیسی.

۴ـ F.Scott Fitzgerald، نویسندهٔ امریکایی.

۵ـ Gertrude Stein، بانوی نویسندهٔ امریکایی.

اعتراف می‌کند و در عین حال اعتراف نمی‌کند که آنچه گفت مخوف بود. شخصیتگانه (پرسونا)ی او پرتنش است، همچنان که خندهٔ عصبی پر از فریاد هراس است، و اصل و کُنه شیوهٔ همینگوی همین است. صدایی که او ایداع کرد هم اندوه خشونت را برمی‌نماید هم می‌کوشد آرامش، صفای آنی، بیافریند. این صدا همزمان پرخاشجویی می‌آورد و از پرخاشجویی می‌گریزد.

این تقارن را می‌توان در آغاز شکوهمند وداع با اسلحه (۱۹۲۹) شنید، در قطعهٔ نخست کتاب، که در واقع نوعی دستکاری سطرهای اول داستان «در سرزمینی دیگر» (۱۹۲۶) نوشتهٔ اوست:

«آخرهای تابستان آن سال ما در خانه‌ای در یک دهکده زندگی می‌کردیم که پیش چشمش رود و دشت و سپس کوهستان بود. در بستر رود ریگها و پاره‌سنگها در زیر آفتاب خشک و سفید می‌نمودند، آب زلال بود و تند و نیلگون در آبراهه‌ها می‌غلتید. نظامیها از کنار خانه می‌گذشتند و گرد و خاکی که پایین جاده از گامهای آنها برمی‌خاست، بر برگهای درختها می‌نشست. تنهٔ درختها هم غبار گرفته بود و برگها آن سال زود افتادند و ما حرکت نظامیها را در طول جاده می‌دیدیم و خیزش گرد و خاک را و ریزش برگها را، در اثر وزش نسیم، و قدم‌رو نظامیها را و پس از آن جاده خالی و سفید بود مگر که برگها.»

آنچه را در آغاز سرود جدایی، گونه‌ای شعر شبانی، می‌پنداشتید، سوگنامه می‌شود. بزرگداشت لحظهٔ عشق ربوده شده از زمان، برگردانده می‌شود به عقب به فصلها و به مرگ ـ به سپیدی مرده و رنگ باختهٔ جاده که یکسره برق می‌زند. قطعه طنین دارد، تسخیر می‌کند، شعر است: نوسان داستان را باز می‌گوید، سرنوشت عشاق را پیش‌بینی می‌کند، آنگاه فراسوی سرنوشت آنها می‌رود، و برای ما دمی ماندگارتر از آنها پدید می‌آورد.

دلم می‌خواهد نویسندگان جوان بدانند این زبانی است در خور توصیف و تصویر تراژدی. داستان «تپه‌های مثل فیل سفید» که در آن جوانی بسیار خودخواه می‌کوشد زن جوانی را وادارد به خاطر آسایش او دست به سقط‌جنین بزند، می‌تواند بیش از هر کلاس دانشگاهی به نویسندگان تازه کار درس استعاره و ساخت و پرداخت گفت‌وشنود بدهد.

همینگوی در نوشته‌های بهترش دربارهٔ عشق، ضایعه، مهربانی یا هراس با این فرض به کار می‌پردازد که باید موجب شود احساسات موردنظر بی‌آنکه بر زبان آید، به خواننده دست یابد. این، به اعتقاد من، نوشتن با احساس مسئولیت است، داد و ستد ضروری میان نویسنده و خواننده است. مسئله انسان بودن است در حین ناامیدی و یأس ـ و نه صرفاً پستی و زبونی بشرِ قلدر پرافاده که چندی دنیا را چنان درنوردید که گویی مالک‌الرقاب آن است.

همینگوی بهترین ویراستار آثار خود بود و در این کار تالی نداشت. بنگرید به وراجیهای به اصطلاح ادبی که او از «رود دو قلب بزرگ» پیش از انتشار آن حذف کرد. (شکل خام این اثر را می‌توان در کتاب داستانهای نیک آدامز به کوشش فیلیپ یانگ دید.) و توجه کنید به پایانی که برای وداع با اسلحه نوشت که تقریباً به سبک دوران ویکتوریاست ـ و همین‌طور که فردریک هِنری پس از مرگ کاترین وِزوِز می‌کند، گزارشی مبسوط دربارهٔ یک‌یک شخصیتها ارائه شده است ـ و بعد با بی‌رحمی شاخ و برگ اینها را می‌زند و به اختصار می‌گوید:

«ولی پس از آنکه آنها را بیرون انداختم و در را بستم و چراغ را خاموش کردم دیدم فایده ندارد. مثل این بود که با مجسمه‌ای خداحافظی کنی. اندکی بعد بیمارستان را ترک گفتم، رفتم بیرون و قدم‌زنان زیر باران به هتل برگشتم.»

از این «اندکی بعد» چقدر خوشم می‌آید: لزومی ندارد که نویسنده رُک و راست به من بگوید که فردریک هِنری برای کاترین گریید؛ نحوهٔ راه ندادن او به اشک مرا به گریه می‌اندازد.

همینگوی غالباً فشرده و به رمز حرف می‌زند، و فوری قال را می‌کَند. از قهرمانانش می‌خواهد وقار خود را در زیر فشار نگه دارند؛ سر بزنگاه متانت خود را از دست ندهند. خب، آن دیگر تمام شد، گذشت. و یادمان باشد که شیوهٔ نگارش او دربارهٔ هنرآفرینی با شیوهٔ نگارش او دربارهٔ گاوکشی، یا جنگ یا صید ماهی بزرگ تفاوتی ندارد. به سخن دیگر، او به خواننده‌اش می‌گوید نویسنده‌ای که چشم در چشم حقیقت دوزد، یا طفره و گریز روح را بنگرد و بکوشد چیزی از آنچه را دیده باز بیاورد، همرزم آن مرد جنگی یا آن شکارچی است چراکه هر کدام در انجام کار خود با جانش بازی می‌کند. به این سبب من از همهٔ نویسندگان جوانی که با من کار می‌کنند می‌خواهم که آثار همینگوی را بخوانند: نوشته‌های او نشان می‌دهد که آفرینش هنری همپای زندگی و مرگ است، و نبایست دست‌کم گرفته شود.

همینگوی در کارهایش، گمان می‌کنم، از حدود بیست و چهار سالگی دو راه پیش پای قهرمانانش نهاد: یا باید قربانی وحشت زیستن شوند و بنابراین خود را بکشند یا باری به هر جهت با آنچه خود احیاناً حرفه‌گری می‌نامند بسازند. این گزینشی شاق بود. در ضمن سخن مجاز هم نبود. همینگوی وقتی می‌گفت چاره مرگ است، شوخی نمی‌کرد.

او فرزند پدری پزشک و مادری هنرمند و پرتوقع و بی‌باک بود (مادرش در جوانی خواننده بود). پدر و مادر هر دو اعتقاد داشتند فرزندان آنها می‌باید واقعیات ناگوار جهانِ نابکار را مشاهده کنند. پدرش خودکشی کرد. مادرش، گریس، بسته‌ای برای پسرش فرستاد محتوی یک کیکِ شکلاتی، طوماری از نقاشیهای خود، و تپانچه‌ای که کلارنس همینگوی با آن به زندگی خود پایان داده بود؛ اسلحه را به درخواست پسر فرستاده بود. همسر نخست همینگوی، هَدلی، دختر

پدری انتحاری بود. پای همینگوی را، در ۱۹۱۸، شلیک مسلسل درید، هنگامی که غرق خون نقش بر زمین با درد شدید چشم به راه آمبولانس بود، می‌خواست خود را با اسلحهٔ کمری‌اش بکشد، و در این هنگام هیجده سال بیش نداشت. در ۱۹۲۶ که هَدلی را ترک می‌کرد و سراغ پالین فایفر می‌رفت، به فایفر نوشت که به فکر افتاده بود «با کشتن خویش، هم ننگ زندگی ترا بزدایم هم هَدلی را از ضرورت طلاق برهانم.» یکماه قبل، به شخص دیگری نوشته بود، «دلیل اصلی خود داری از خودکشی آن است که شخص همواره می‌داند پس از آنکه بحران گذشت زندگی دوباره چقدر شیرین می‌شود.» این دعوت حزن‌آور به مرگ، و اصرار به ادامه دادن حیات، همانند ابراز و انکار عاطفه در داستانهایش، ضرب آهنگ حیاتی زندگی و هنر همینگوی است. وی کانون مرگ بود. پس از خودکشی او، خواهرش ارسولا در ۱۹۶۶ خود را کشت، همین‌طور برادرش، لِستر، در ۱۹۸۲، و نیز، در ۱۹۸۳، ادریانا ایوانسیچ، که همینگوی دوستش می‌داشت و شخصیت رناتا را در آن دست رود در میان درختان از روی الگوی او ساخته بود. نوهٔ دختری‌اش مارگو هم چند سال پیش بر اثر مصرف بیش از حد مواد مخدر جان سپرد.

بیان این احتجاج، اول بار در داستان «اردوی سرخ‌پوستها»، در مجموعهٔ در زمان ما (۱۹۲۵)، شروع می‌شود. این داستان کوچکِ ساده‌ای است: دکتر آدامز را که با برادر و پسر خود، نیک خُردسال، در مرخصی است به یک اردوی سرخ‌پوستی در شمال میشیگان فرامی‌خوانند. دو روز است که زنی آنجا از درد جانکاه زایمان می‌نالد و چنان جیغ و فریاد راه انداخته که «مردها رفته‌اند بالای جاده تا در تاریکی بنشینند و دور از سر و صدای او چپق بکشند.» زن دراشکوبهٔ زیرین تخت خوابی دو طبقه بستری است، و شوهرش که سه روز پیش پای خود را با ضربهٔ تبر چنان مجروح ساخت که نمی‌توان او را تکان داد، چلاق دراشکوبهٔ بالا افتاده است.

نیک خُردسال ماجرای تولد و مرگ را می‌آموزد ـ تازه شروع به آموختن می‌کند. پدرش سعی دارد درد زایمان را برای او شرح دهد، که هر انقباض شکم چگونه ضجهٔ زن را برمی‌آورد. پسر، به دروغ، می‌گوید «فهمیدم». و زن دوباره از درد نعره می‌زند، و نیک التماس می‌کند، «اوه، پدر، نمی‌توانی چیزی به او بدهی که جلو جیغ و دادش را بگیرد؟»

این داستان در مجموعه‌ای از داستان آمده که زنها ـ و، بخصوص، زنهای حامله ـ در آن دست بالا را دارند. بیشتر کتاب دربارهٔ فرار از دست زنان است و آموزش و پرورش نیک آدامز دربارهٔ مردان بی‌زن و چیزهای دیگر. از این‌رو اهمیت شایان دارد که دکتر آدامز همان ابتدا می‌گوید که داروی بیهوشی همراه ندارد، و سپس می‌افزاید، «ولی شیون و زاری زن مهم نیست. من آنها را نمی‌شنوم چون بی‌اهمیت‌اند.»

سرانجام دکتر با چاقوی جیبی و زه قلاب ماهیگیری سزارین می‌کند، و بچه که زاییده شد،

می‌رود سراغ معاینهٔ شوهر:

«مرد سرخ‌پوست رو به دیوار خوابیده بود و گلویش گوش تا گوش بریده بود. سنگینی بدنش در تخت گود انداخته بود و سیل خون به گودی جاری بود. سرش بر بازوی چپش آرمیده بود. تیغ آخته، لب تیزش به بالا، روی پتوها قرار داشت.»

و نیک، جانش معلق بر لبهٔ آن تیغ، داشت آموزش و پرورش می‌یافت. و بعد: «نشسته بود در ته قایق و پدرش پارو می‌زد، و مطمئنِ مطمئن بود که او هیچ‌گاه نمی‌میرد.»

در ایامی که تدریس همینگوی مرسوم بود، آموزگاران خوششان می‌آمد توجه شاگردان را به تیغ در میان پتوها جلب کنند، و آن را برابر طفل در قنداق در طبقهٔ پایین قرار دهند: می‌گفتند در عالم حیات چیزی به دست می‌آید و چیزی از دست می‌رود، و یادآور می‌شدند که واقعیت هستی و نیستی در آن واحد بر نیک آشکار می‌گردد ـ و جوانک هنوز نیاموخته که این درس را در زندگی خود به کار بندد. (به یاد داشته باشیم که همینگوی به آموختن و آموزاندن دلبستگی سرشار داشت؛ و حتی در زُمان کم‌اهمیت‌تر خود، جزیره‌های در جریان، مؤثرترین صحنه‌ها آنهایی است که تاماس هادسن به بچه‌اش ماهیگیری یاد می‌دهد؛ صحنه‌های شکار افریقا ـ لحظات پرشور تعلیم و تربیت ـ بهترین بخشهای باغ عدن است.) آموزگاران چه بسا به شاگردان خود حتی گفته باشند که در آخرین داستان مجموعهٔ در زمان ما ـ در «رود دو قلب بزرگ» ـ نیک باز روی صحنه می‌آید، اینک بزرگ شده، تجربهٔ جنگ داغونش کرده، دل و رودهٔ نره ماهیها را در می‌آورد، و چاقویش، «هنوز برکشیده»، ـ بازتابی از رعب و هراس تیغ آختهٔ اردوگاه سرخ‌پوستها ـ پرّه‌اش در تنهٔ درختی فرو رفته است.

چیزی که من از داستان می‌آموزم، و چیزی که مایلم به نویسندگان جوان و خوانندگان بیاموزم، این است که از سویی دکتر آدامز جیغ و شیون زن را نمی‌شنود «چون بی‌اهمیت‌اند»، و از سوی دیگر شوهر زن ناچار این فریادها را می‌شنود. او نمی‌تواند، اگر هم بخواهد، مانند مردهای دیگر، از صحنه دور شود ـ پای عاجزش او را از حرکت باز می‌دارد. مرد در بند زندگی‌اش اسیر است. البته، دکتر آدامز نیز جیغ و داد زن را، به واقع، می‌شنود، او عملاً از شوهر به زن نزدیک‌تر است. دارد به نیک می‌گوید که صلاح نیست بشنود. و آنجا که از موفقیت عملش به خود می‌بالد، توانایی‌اش را در حفظ تعادل روانی خود و بیمار به رخ می‌کشد.

پاهای ناتوان، و در نتیجه فریادهای ناگزیر، در نوشته‌های همینگوی زیاد دیده می‌شود. اینها اساس گزینشهای شخصیتهای اوست ـ معیار سنجش نویسنده، و نیز خود قهرمانها، از موفقیت کارهایشان است. درد و هراس آنها را از پا انداخته است، با این حال می‌باید در برابر فریادهایی که

زندگی به زور از آنها بیرون می‌آورد یا بر آنها می‌بارد واکنش نشان دهند، پس یا خود را می‌کشند یا که بایست راهی بیابند و از اثر فریادها بکاهند و در حالی که زندگی تهدید شدهٔ خود را بسر می‌برند جوانمردی، شهامت، و مهارت نیز ابراز دارند. آنها نمی‌توانند فرار کنند و در تاریکی بنشینند و دور از سر و صدا چپق بکشند، مگر اینکه دست به خودکشی بزنند.

سخن از نویسنده‌ای است که ویژگیهای دنیای تخیلی خویشتن را امر بودن یا نبودن ساخت. گرفتاریها و هنروریهای شخصیتها (یا خودش را در مقام نویسنده) منحصر به مسائل رفاه و آسایش یا جاه‌طلبی نکرد. اصرار ورزید که نویسندگی، که در نظر او و قهرمانان داستانهایش کاری مخاطره‌آمیز و حتی شجاعانه بود، خود امر هستی و نیستی است.

موضوع زیستن یا مُردن همپای خوب یا بد نوشتن در مرگ در بعدازظهر (۱۹۳۲) و تپه‌های سبز افریقا (۱۹۳۵) هم ادامه یافت. همینگوی به زبان خویش و به زبان قهرمانانش، بحث چگونه صادقانه قلم زدن و چگونه با مرگ رو به رو شدن را درهم می‌آمیزد. در این دوران، ۱۹۳۳، بود که مجموعهٔ داستانهای کوتاه برنده چیزی نمی‌برد را منتشر کرد. داستان «پدران و پسران» در این مجموعه آمده، که تا اندازه‌ای واکنش او به خودکشی پدرش است، و نیز داستان بلندی که ابتدا آن را «دکتر، نسخه‌ای به ما بده» نامید ولی با عنوان «قمارباز، راهبه، و رادیو» انتشار یافت.

زمان نگارش این داستان تقریباً مصادف بود با زمانی که همینگوی در یک یاوه‌گویی مستانه پس از شام، حرفی را که سالها پیش زده بود باز تکرار کرد: که «اگر وضع وخیم شود تردیدی در کشتن خود به خود راه نمی‌دهد.» ریشهٔ «قمارباز» برمی‌گردد به تجربهٔ همینگوی در بیمارستانی در مونتانا که برای شکستگی دست بستری شده بود. قهرمان داستان، نویسنده‌ای به نام فریزر، که ماجرا را برای ما باز می‌گوید، نباید از جایش تکان بخورد، بدین جهت دست شکسته بدل می‌شود به پای شکسته در داستان. مرد سخت در عذاب است ولی «از وقتی استخوانش را به هم پیوستند حالش رو به بهبود رفته است؛ بیش از پنج هفته از بستری شدن او می‌گذرد، و او از شدت زخم هیچ از جایش تکان نخورده است ـ مثل شوهر سرخ‌پوست ـ و با کمی ویسکی و مقدار زیادی موسیقی از رادیو در دیرگاه شب خود را سرگرم می‌دارد. «وقتی پرستار می‌رود بیرون دست می‌گذارم به گریه یک ساعت، دو ساعت... اعصابم خُرد شده است.» این را به کاتیانو اقرار می‌کند، قماربازی که به پا و شکمش تیر زده‌اند (پا فلج شده است و او هم نمی‌تواند از جایش تکان بخورد). در آغاز داستان، فریزر تمام شب صدای ضجهٔ مردی را می‌شنود که رانش مجروح شده است ـ اینجا تا بخواهید پر و پا پیدا می‌شود ـ رادیو فریزر او را هم از سر و صداهای برون منصرف می‌دارد هم از فریادهای درون. «[فریزر] معمولاً تا می‌توانست از فکر کردن خودداری می‌کرد»، ولی جیغ و ناله‌ها به گوش می‌رسد او و کاتیانو، که در شجاعت و تلاش

● ارنست همینگوی و جغدش (۱۹۵۸)

برای خاموشی به هنگام زجر و درد تالی یکدیگرند، رمزی بین خود دارند که تکیه کلام کاتیانو قمارباز است: «آرام ادامه بده و منتظر باش تا شانس عوض شود.» در این میان، فریزر با سخنانی که بازتاب گفتهٔ دکتر آدامز در اردوی سرخ‌پوستها است چیغ و ویغ‌ها را از سر دفع می‌کند: می‌گوید، درد «دوام نمی‌آورد. حتماً، دارد می‌گذرد. بی‌اهمیت است».

موفقیت هنری همینگوی و جاذبهٔ عاطفی او تا حد زیادی ناشی از توانایی او در قبول و در ردّ درد در آنِ واحد است. او احساس می‌آفریند و قهرمانانش از احساس می‌گریزند؛ خودش و شخصیتهای داستانهایش به شور و تأثر زنده‌اند و سپس می‌کوشند در برابر جاذبهٔ این حالت مقاومت ورزند. می‌خواهیم بگوییم شگرد کودکان را به کار می‌برد که سعی دارند توجه همه را به خود جلب کنند ولی در ضمن نمی‌خواهند مسئولیت عمل خود را بپذیرند. عاشقی که در تلاش جلب معشوق است، و نویسنده‌ای که برای کسب محبت یا دست‌کم علاقهٔ خواننده مشقت می‌کشد، گاه همین رویه را پیش می‌گیرند.

این تحلیلی دلرباست، و چه بسا در لحظات سکرآور آنچه در محافل دانشگاهی «ابهام‌زدایی» خوانده می‌شود، این تحلیل تاحدی خریدار داشته باشد. ابهام‌زدایی (اقلاً در جاهایی که من دقت کرده‌ام) معمولاً برای سرزنش حالتی به کار می‌رود که نویسندگان سخت ارتجاعی از دیرباز به ما حُقنه کرده‌اند. البته، این اصطلاح، سرانجام، شیوهٔ دیگری برای دشنام دادن یا برچسب از افراد هم

شده است. نوشته‌ها باقی می‌ماند، هنر کار خود را می‌کند، و همین که به خود بالیدیم که همینگوی را کودک خوانده‌ایم، باید احتمالاً به خود آییم و اضافه کنیم که رُمانهای این کودک در روح خوانندهٔ با دقت، خواننده‌ای که از لحاظ عقیدتی خشک و بی‌حس نباشد، بس کارگر است. رویکرد به هیجان، و پسگرد از آن، به شدت در داستانها حس می‌شود.

اکنون به سال ۱۹۳۶ می‌رسیم، و همینگوی که حالا همسر (پولین) و معاشران بسیار ثروتمند دارد، رفته رفته به خود بی‌اعتماد می‌شود. احساس می‌کند که به اندازهٔ کافی چیز نمی‌نویسد، و اطرافیانش به نحوی خطرناک همه پولداران تن‌پرورند. ادعا می‌کند که اتهام بی‌اعتنایی به نیاز توده‌ها در وی اثری ندارد، با این حال خود را به زحمت می‌اندازد و به پر و پاچه تهمت زنندگان می‌پیچد. داستانی می‌نویسد «دربارهٔ نویسنده‌ای به نام هنری والدن[1] که از خراشی در پایش در افریقا قانقارین گرفته نزدیک مرگ است. عنوان داستان «دوستی نوشکفته» است و می‌خوانیم چگونه هر چه مرگ نویسنده نزدیک‌تر شد، وی به خویشتن راستین خویش که رها ساخته بود بیشتر برگشت؛ و با قریب‌الوقوع شدن مرگ، نویسنده که قادر نیست دیگر قلم به دست گیرد، در ذهن خود «می‌نویسد»؛ با وجود همهٔ ضجه‌ها و فریادها می‌کوشد، سرانجام، کارش را انجام دهد.

همینگوی در تجدیدنظر بعدی خود دست از سر «لورو» برداشت، نویسنده‌اش را هَری نامید، و عنوان داستان را به «برفهای کیلیمانجارو» تغییر داد، سراغ کودکی، نوجوانی، و ایام جوانی خود رفت، و با سفر دریایی وهم‌انگیزی ـ ظاهراً به قصد رهانیدن، اما در حقیقت به سوی مرگ ـ که یاد آورندهٔ فرار خود همینگوی از دشتهای افریقا به تایرویی هنگام ابتلا به اسهال خونی است، داستان را به پایان رساند.

در آغاز داستان، وقتی زنش می‌پرسد آیا کمکی از دست او برمی‌آید، هَری می‌گوید که می‌تواند پای او را قطع کند، «یا می‌توانی مرا با تیر بکشی. تو حالا تیرانداز خوبی هستی. من خودم تیراندازی یادت دادم، مگر نه؟» مرد عملاً فلج است، تیراندازی زن در مقام نماینده و شاگرد او، در واقع، مثل این است که خودش تیر انداخته باشد. هَری قانقارین خود را «گندیدگی» می‌خواند، و بدین‌ترتیب فساد اخلاقی خود را هم به یاد می‌آورد و می‌گوید به جای خوردن، «می‌خواهم بنویسم». غذای او همین است، و اکنون که در آستانهٔ مرگ است، این یگانه دلیل او برای زیستن است ـ تا نانوشته‌ها را بنویسد.

رو به مرگ که می‌رود، مرگ را حس می‌کند: «حالا از سر تا پای او بالا می‌رفت، ولی دیگر

۱ـ در اشاره به Henry David Thoreau شاعر و نویسندهٔ امریکایی که معروفترین اثرش والدن نام دارد.

بی‌شکل بود. فقط فضا را پُر می‌کرد.» در هذیانهایی که ابتدا می‌گفت، مرگ شده بود «دو پلیس دوچرخه‌سوار... یا... یک پرنده»، «با بینی پهن مثل کفتار». به هر تقدیر، حالا دیگر کار از استعاره گذشته است. مرگ صاف و ساده شده «آن»، و دیگر چیزی نیست مگر باری سنگین روی سینهٔ او، و دیگر قادر نیست نامش را ببرد یا توصیفش بکند. و وقتی دیگر نتواند بنویسد، می‌میرد.

همینگوی قصه‌ای شنیده بود دربارهٔ لاشهٔ یخ زدهٔ پلنگی بر فراز کیلیمانجارو و این را نماد داستان خود کرد. این نماد مال اوست، به خواننده ربطی ندارد: خواننده می‌تواند معناهای گوناگون به آن بدهد، ولی اینها به غنای داستان چیزی نمی‌افزاید، در بهترین وجه، می‌توانیم دل خوش داریم که تعابیر ما تأیید مفهومی است که برای ناکامی و خواب و خیالهای هَری اندیشیده‌ایم. کارلوس بیکر[1] از قول همینگوی می‌گوید معنای واقعی پلنگ و اهمیت آن «بخشی از متافیزیک» داستان است، و من می‌گویم، فقط برای همینگوی و بس. همینگوی می‌گفت جثهٔ داستان که برنویسنده آشکار شود داستان به وجود آمده است و به این موضوع اعتقاد داشت. این نماد همینگوی چه بسا که از دید خودش کتیبهٔ مزارش بود. تجسم پلنگ مرده بالای کیلیمانجاور، شاید، بخشی از تلاش او برای فرار از فریادها، یا جزئی از تسلیم او به آنهاست. به نظر من، شک نیست که این استعاره قسمتی از گفت‌وگوی همینگوی است با خویشتن دربارهٔ هنر، که امر هستی و نیستی است.

و بدین سبب است که در پایان ناقوس برای که می‌زند (۱۹۴۰)، رابرت جردن، آموزگار، کف جنگلی در اسپانیا افتاده است، «به پایش محکم فشار می‌آورد، که انتهای شکستهٔ استخوان بیرون نزند و رانش را پاره نکند و داخل گوشت نشود.» پایش چنان صدمه دیده که نمی‌تواند از جایش تکان بخورد و قرارگاهش را ترک گوید. باید جلو فاشیستها را، که دارند نزدیک می‌شوند، بگیرد تا رفقایش بگریزند و در ضمن مأموریت آنها نیز ـ منفجر کردن یک پل بسیار مهم ـ انجام پذیرد. مسلسلش را پُر می‌کند، به درد پایش وقعی نمی‌گذارد، و به خود می‌گوید، «او، بگذار بیایند... من نمی‌خواهم کاری را که پدرم کرد بکنم. اگر ناچار شوم می‌کنم ولی ترجیح می‌دهم که ناچار نشوم بکنم. مخالف این کارم. فکرش را نمی‌کنم.»

بدیهی است در اندیشهٔ خودکشی است و ضروت اعتنا نکردن به ضجه‌های درون خود چرا که اینها، در مقایسه با مأموریت او، بی‌اهمیت‌اند. و درد که بیشتر و بیشتر می‌شود، به فکر می‌افتد، «شاید هم الان این کار را بکنم. گمانم من خیلی میانه با درد ندارم.» و بعد، «گوش بده، شاید باید این کار را بکنم چون اگر از حال بروم یا چیزی از این قبیل اصلاً قابل اعتماد نیستم و

۱ـ Carlos Baker، استاد دانشگاه پرینستون، کتاب معروفی دربارهٔ همینگوی نوشته است.

چنانچه به هوشم آورند پرس‌وجو زیاد خواهند کرد و چه بلاهایی سرم خواهند آورد که چندان مطلوب نیست... پس چرا درست نباشد که همین الان کار را تمام کنم و سپس قال به کل کنده شود؟»

این بیم و تردید، آن درد، همان فریادهاست. و رابرت جردن در واکنش به آنها می‌گوید «خُب دیگه، اوه گوش بده، آره گوش بده، بگذار حالا بیایند.» امیدوار عملیات نجاتی است که او را خواهد کشت ولی این قتل‌نفس نخواهد بود. احتجاج همچنان ادامه دارد، فریادهای درونی، سرپیچی از اطاعت آنها: «به نظرم اشکالی ندارد که حالا بکنم، نه؟» و سپس: «نه، درست نیست. چون هنوز کاری هست که از دستت برمی‌آید.» جردن به خود دستور می‌دهد که فکر درد و هراس را نکند بلکه به فکر وظیفهٔ خود باشد، به فکر فرار رفقایش، به فکر زنی که دوست دارد، و فکر مونتانا. به زخمش می‌اندیشد. و باز تمنای مرگ رخ می‌نماید. «اشکالی ندارد که حالا بکنم. جدی می‌گویم اشکالی ندارد.» ولی باز مقاومت می‌کند، به خود می‌گوید، «یک کار خوب می‌تواند» و سپس لب می‌بندد. حرف خودش را به عنوان یک سرباز و حرف همینگوی را به عنوان یک نویسنده زده است. در این لحظه، دشمن پدیدار می‌شود، و جردن می‌داند که می‌تواند وظیفه‌اش را انجام دهد و در آتش جنگ جان بازد. احساس نهایی او، در آخرین جملهٔ رُمان، چنین است: «بر روی برگهای سوزنی کاج کف جنگل قلب او می‌زد.» مرگش بازگوی زندگی‌اش است.

همان گونه که اشاره کردم، من بسیاری از انتقادها را دشنام می‌شمارم. اینها نه به خواننده کمکی می‌کند که نقش ادبیات را بهتر بفهمد نه به نویسنده که شغلش را بهتر انجام دهد. بی‌گمان می‌توان صحبت این همه دست و پای شکسته را پیش کشید، و بازوی قطع شده هَری مرگان، قهرمان داشتن و نداشتن، را هم بر آنها افزود (حیف که، از نظر تئوری‌بافان، همسر هَری، ماری، مردانگی او را گواهی می‌کند ـ که، البته، این را هم می‌توان گزافه‌گویی نویسنده انگاشت)، و سپس خود را فرویدی نامید، و همینگوی را اخته خواند و گفت او در مورد قدرت جنسی‌اش زیاده جوش می‌زند، و دیگر لزومی ندارد آدم چیزی از او بخواند. و می‌توان هم دو جنسیتی زنان همینگوی را برنمود، زنهایی را که به «فرزند» مبدل می‌شوند و سخن از زنا با مادران و خواهران نیرومند راند و «دختران» ترشیده و زنهای موکوتاه که به شکل پسربچه‌ها درمی‌آیند ـ و دیگر چیزی از او نخواند.

این نوع دست ردّ به سینهٔ کسی زدن، این رده‌بندی نویسندگان و نهادن آنها درگویی قفسه‌های سردخانه، می‌تواند، البته، به زندگینامه هم بسط یابد. می‌گوییم فلانی متعصب است و دیگر او را نمی‌خوانیم. می‌توانیم هم او را ملال‌انگیز، فرزند پدری افسرده، آدمی که همه عمر در فکر

خودکشی بود بنامیم، و دیگر چیزی از او نخوانیم. من، لازم به یادآوری نیست، معتقدم که همینگوی را باید خواند و آنچه را بارها و بارها از سرناچار گفت از هنرش آموخت: که لازمهٔ انجام وظیفهٔ پرمخاطره‌ای که برعهده دارد خودداری از شنیدن فریادها، خودداری از تسلیم شدن به آنها، است ـ از زایمان جان‌بخش «اردوی سرخ‌پوستها»، که مرگ به پسربچه‌ای زاده می‌شود، گرفته تا واپسین وفاداری قهرمان ناقوس برای که می‌زند، این اعمال ـ طبابت، سپاهی شدن، فعالیتهای دیگر، از قبیل گاوکشی و شکار درندگان، که زندگی همینگوی را قبضه کرده بود ـ هر کدام قیاسی از نویسندگی است، اهمیت نوشتن کمتر از زیستن نیست.

و هرگاه که قلم پیش نمی‌رفت، حتماً بیشتر به فکر خودکشی می‌افتاد. و همینکه ورزیدگی و سرسپردگی او باز می‌گشت، وسوسهٔ مردن لابد پس می‌نشست. همینگوی همهٔ عمر با خودکشی دمخور بود، و بهترین نوشته‌هایش در این باب آنهایی است که هنر او مرگ را مهار می‌کند.

در فوریه ۱۹۶۱، از او خواسته شد برای مجله‌ای به افتخار پرزیدنت کندی چیزی بنویسد. همسرش، مری ولش همینگوی، به یاد دارد چگونه پشت میز تحریر اتاق نشیمن نشست و قلم به دست گرفت، وزن «در آشپزخانهٔ مجاور چیزهای ناهارمان را تمیز کردم و به این و آن وَر رفتم و تدارک غذا دیدم. به خیال اینکه کار او هر آن تمام می‌شود. ولی ارنست هنوز قرص و محکم روی نوشته‌اش خمیده بود.»

پس از یکساعت، مِری می‌پرسد کاری با او ندارد.

همینگوی پاسخ می‌دهد، «نه، نه، باید این را تمام کنم.»

زن می‌گوید: «می‌دانی، لزومی ندارد بیشتر از چند سطر باشد.»

«می‌دانم. می‌دانم.»

مِری به خاطر می‌آورد که چگونه «تلاشش با تردید عصبی معطل مانده بود»، چگونه «نوعی احساس اضطرار، بیهودگی، بوی تقریباً اسفیریاک از او بیرون می‌تراوید تا آنکه، حس کردم، تمامی اتاقِ بزرگ تیره و تار شد.» تنش حکمفرما بر فضا زن را از خانه بیرون می‌راند، به گردشی بسیار طولانی می‌رود. وقتی برمی‌گردد، ارنست هنوز در اتاق نشیمن بر میز تحریر خمیده بود. یک هفتهٔ دیگر طول کشید تا توانست نیمه چهار خط شهاسگزاری ساده را به پایان رساند.»

در باغ عدن، در شکل وصله پینه‌شده‌اش، که می‌باید مایه شرم باشد آن در ۱۹۸۶ می‌بود، همینگوی دربارهٔ قهرمانش که نویسنده است می‌نویسد:

«آن روز سرانجام که دست از کار کشید بعدازظهر بود. به محض ورود به اتاق کار خود یک جمله را شروع و تکمیل کرده بود ولی بعد از آن هیچ نتوانست بنویسد. آن را خط زد و جمله‌ای دیگر آغاز کرد و باز به خلأ و پوچیِ کامل برخورد. جملهٔ بعدی را می‌دانست ولی قادر به نوشتن آن نبود. جملهٔ اخباری سادهٔ نخستین را باز نوشت ولی جملهٔ بعدی را نمی‌توانست روی کاغذ آورد. دو ساعت گذشت و وضع تغییر نکرد. بیشتر از یک جمله نمی‌توانست بنویسد و جمله‌ها بسیار ساده و کاملاً یکنواخت بودند. چهارساعت سعی کرد و عاقبت پی برد که اراده در برابر آنچه روی داده ناتوان است.»

این واژگان تابناک و دهشتناک و سرد و پرصداقت، مرگ داستان‌سرایی را حکایت می‌کند.

همینگویِ نیرومند ضعیف شده بود، کارش به آخر رسیده بود و خود این را می‌دانست و در زمانی که از ۱۹۴۶ به این طرف کوشیده بود بنویسد این مطلب را بر زبان می‌آورد. برای من مسئله جالب آن است که او مرگ نویسندگی خویش را چنین دقیق و آشکار خبر می‌دهد ـ نوشته‌ای چنین شیوا دربارهٔ نویسندگی به دنبال قیاس نیست بلکه صاف و پوست‌کنده دلهرهٔ «خلأ و پوچی کامل» وحشت‌زای نویسندگان را باز می‌گوید.

من البته در اینجا واضح‌ترین و اندوهبارترین نمونه‌های از خودگذشتگی ارنست همینگوی را نسبت به هنرش برگزیده‌ام، واین از خودگذشتگی پارسامنشانه و بی‌خودبینی نبود بلکه برعکس، و نکتهٔ اصلی من همین است، خودپرستانه و توام با ترس بود. کارش را می‌کرد چون کار برای او در حکم زندگی بود. ماجرای او به نحوی که ما می‌دانیم (از نامه‌هایش، از

گفتگوهایش به روایت دوستان، معشوقه‌ها، و مفت‌خورهای، و از زمانهایش، بسته به اینکه کدامین را به روزها و رویه‌های خود او مربوط بدانیم) زنده به مرگ است، زنده با این احساس است که او به ناچار دست به دامن مرگ خواهد شد. منظورم از این سخن ردّپای چشمگیری است که او در هنر خود بر جا نهاد که نشانگر حرکت او در تمامی عمر در میان وحشتناکترین صداهای زندگی است، و خاموشی نهایی که نویسندگان جدی همه ظاهراً به نحوی با آن آشنایی دارند.

همینگوی، مانند یکایک ما، محکوم به زندگی خود بود. آنچه او را قادر ساخت این زندگی را برتابد، نه ماجراجوییها، و کارهای سهمناک او، بلکه هنرش بود. او بی‌شک همهٔ بدیهایی را که بدگویانش خود را مکلف می‌دانند بگویند داشت. همینگوی از آن روز کذایی فوریه ـ که تمامی روز نتوانست چند خط را بنویسد ـ تا ماه سالگرد تولدش، ژوئیه، زنده ماند. آنگاه با تفنگی دولول خود را کشت چون حیات نویسنده موکول به انجام کارش است. کار که متوقف شود، فاتحهٔ نویسنده هم خوانده می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی