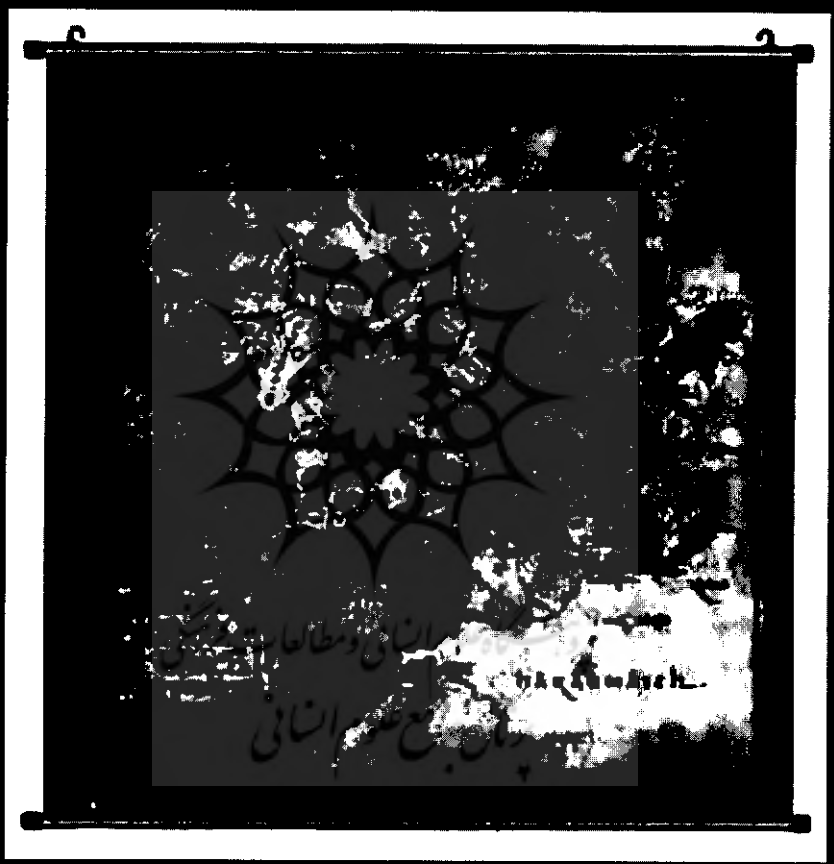
تالکین و ادبیات تخیلی مدرن

مراد فرهادپور



داستان پریان، که تا امروز نخستین آموزگار کودکان است، ـ زیرا روزگاری نخستین آموزگار بشر بود، ـ پنهانی در قصه به حیات خود ادامه می‌دهد. نخستین قصه‌گوی راستین، راوی حکایات پریان است و خواهد بود... داستان پریان با ما از نخستین تمهیدات بشر برای رهایی از چنگ بختکی که اسطوره بر سینه‌اش نشانده بود، سخن می‌گوید.

والتر بنیامین

مقاله‌ی حاضر پیش از این در **درخت و برگ** (سه داستان تخیلی از تالکین)، انتشارات طرح نو، آمده است. با تشکر فراوان از آقای فرهادپور و آقای پایا که اجازه‌ی تجدید چاپ آن را دادند.

نوشتن مقدمه‌ای بر داستان‌های کوتاه نویسنده‌ای که تاکنون هیچ یک از آثار او، اعم از کوتاه و بلند، به فارسی ترجمه نشده است، کار دشواری است؛ و هر زمان که نوع یا ژانر ادبیِ این آثار کلاً، یا حتی عمدتاً، ناشناخته باشد، این دشواری نیز دوچندان می‌شود. هر دو شرط فوق در مورد نویسنده‌ی این کتاب و آثارش صادق است. به علاوه، تالکین از زمره‌ی آن نویسندگانی است که شهرتشان مدیون اثری واحد است. اگر او کتاب *لُرد انگشترها* (یا *سَرور انگشترها*)[1] را ننوشته بود، داستان‌های کوتاه، یا آرای او در باب ادبیات، هرگز تا این حد جذاب نمی‌نمود. هرچند که این آثار خود صرفاً شاخ و برگ هایی از جنگل عظیم آن کتاب حجیم‌اند. ولی متأسفانه معرفی یا توصیف *لُرد انگشترها*، برای کسانی که بخت قرائت آن را نداشته‌اند، از جمله‌ی محالات است. تجربه ثابت کرده است که ادبیات تخیلی به طور اعم، و آثار تالکین به طور اخص، واجد کیفیتی‌اند که «واکنش متعادل» را ناممکن می‌کند. خواننده یا با تمام وجود در این جهان خیالی غرقه گشته و به ماجراهای قهرمانان آن دل می‌سپارد، و یا پس از خواندن چند صفحه، کتاب را کنار می‌گذارد. و البته این دسته از خوانندگان غالباً تمایل دارند، ذوق، یا به اعتقاد من، بی‌ذوقی خویش را با اطلاق برچسب‌هایی چون «قصه‌ی بچه‌ها»، «موهومات بی‌فایده»، یا «فرار از واقعیت» توجیه کنند.[2] حتی در جهان انگلیسی‌زبان نیز قضاوت در مورد تالکین (و ادبیات تخیلی) علی‌القاعده با افراط و تفریط همراه است. در هر حال، گمنامی این شاخه از ادبیات مدرن، خواه ناخواه موجد سوءتفاهم‌هایی است که بی‌شک کار ترجمه و نشر این گونه آثار را تسهیل نمی‌کند. قضاوت جاهلانه‌ی برخی افراد در مورد به اصطلاح «مبتذل بودن» ادبیات پلیسی جنایی یا داستان‌های علمی‌تخیلی که هر دو، در کنار ادبیات تخیلی، از زمره‌ی ژانرهای فرعی یا «حاشیه‌ای» ادبیات مدرن‌اند مسلماً انگیزه‌ی مثبتی برای ترجمه‌ی آثار برجسته‌ی ادبیات تخیلی، جنایی‌پلیسی، یا علمی‌تخیلی، و تمییز آن‌ها از خیل انبوه کتاب‌هایی که صرفاً به قصد تجارت نوشته می‌شوند، فراهم نمی‌آورد. مجموع این مشکلات، بی‌شک برای دلسرد شدن کافی است. اگر به خاطر ستایش‌های بی‌حد و حصر کسانی چون اودن (شاعر سرشناس انگلیسی)، یا ارزیابی‌های مثبت منتقدانی چون کالین ویلسن[3] نبود، شاید حتی خود من نیز به این فکر نمی‌افتادم که دلبستگی شخصی‌ام به آثار تالکین را «جدی» بگیرم و از حد تحسین شفاهی، یا توصیه و قرض دادن کتاب، پا فراتر گذارم. هرچند باید بلافاصله متذکر شوم که این گفت‌وگوهای شفاهی چه در بروز این فکر و چه در تحقق آن نقش مهم و مؤثری ایفا کرده‌اند. برخی از دوستان که این کتاب سه جلدی را قرض گرفته بودند، پس از خواندن *لُرد انگشترها* و تأسف خوردن بر کوتاهی آن، به سراغ قصه‌های تالکین آمدند و نهایتاً در ترجمه‌ی دو داستان نخست به من کمک کردند. داستان سوم نیز اول بار توسط آقای مهدی بهرامی ترجمه شد، و متن موجود ماحصلِ ویرایش همان ترجمه است. در ادامه‌ی این مقدمه نسبتاً طویل خواهم کوشید تا حتی‌المقدور با غلبه بر دو مشکلی که در آغاز بدان‌ها اشاره شد، توصیفی از آثار تالکین و ادبیات تخیلی مدرن ارائه دهم. و البته منطقی‌تر آن است که بحث را با مشکل دوم پی گیریم که خصلتی کلی‌تر و شمولی عام‌تر دارد.

ادبیات تخیلی مدرن ـ که در زبان انگلیسی به Fantasy موسوم است ـ عنوانی است کم و بیش دلبخواهی برای مشخص ساختن ژانر یا نوع خاصی از ادبیات جدید که مرزهای آن به لحاظ زمانی و مکانی تقریباً معین است. توصیف دقیق همه‌ی خصوصیات و تحولات این ژانر از حوصله‌ی این نوشته خارج است؛ از این رو به شرح چند نکته‌ی اصلی در باب منشأ و هویت تاریخی-

فرهنگی آن بسنده می‌کنیم.

تا آن‌جا که به منشأ تاریخی ادبیات تخیلی مدرن مربوط می‌شود، سروکار ما با پدیده‌ی مشخص‌تری است که دقیقاً یک قرن قبل با انتشار داستانی به قلم ویلیام موریس (۱۸۹۶-۱۸۳۴) از اهالی ویلز، پا به عرصه‌ی وجود نهاد. موریس به روزگار خود، شاعر، ادیب، تذهیب کار و طراحی سرشناس و از زمره‌ی هواداران نهضت هنری ماقبل رافائلی‌ها بود.[۴] او در عین حال مصلحی بزرگ و از فعالان بنام جنبش کارگری و به قولی، اصیل‌ترین نظریه‌پرداز «سوسیالیسم تخیلی» بود (عنوانی کم و بیش تحقیرآمیز که حوادث یک‌صد سال گذشته آن را به لقبی افتخارآمیز بدل کرده است). موریس در آخرین سال عمرش، پس از نپذیرفتن لقب ملک‌الشعرایی دربار ملکه ویکتوریا ـ که بعد از مرگ لُرد آلفرد تنیسن به او پیشنهاد شد ـ تمام وقت خویش را وقف نگارش داستانی کرد به نام ***چاه آخر جهان***.[۵] انتشار این کتاب به واقع در حکم تولد ژانر ادبی جدیدی بود که بعدها به Fantasy یا ادبیات تخیلی مدرن موسوم گشت. احتمالاً مهم‌ترین خصوصیت داستان موریس آن بود که همه‌ی وقایع آن در جهانی کاملاً خیالی رخ می‌داد و صرف‌نظر از برخی نشانه‌های کلی ـ نظیر غیبت تکنولوژی مدرن ـ خواننده هیچ کلیدی در دست نداشت تا به کمک آن زمان و مکان وقوع داستان را تعیین کند. البته قصه‌ی موریس نیز همچون همه‌ی روایاتی که ابنای بشر نوشته و نقل کرده‌اند، عملاً روی همین زمین و زیر همین آسمان تحقق می‌یافت. غرابت کار او نیز عمدتاً از تقابل آن با ادبیات رایج زمانه‌اش ناشی می‌شد. به تعبیری می‌توان گفت تا پیش از آغاز عصر جدید، گذشته از شرح حال‌ها و متون تاریخی، همه‌ی روایات منظوم یا منثور، از ***گلگمش*** و ***اودیسه*** گرفته تا ***هزار و یک شب*** و ***شهسواران میزگرد***، جملگی به جهانی «خیالی» تعلق داشتند. وقایع این داستان‌ها در چارچوب یا قلمرو معینی رخ می‌داد که محدوده و مرزهای آن با علایم زبانی و نشانه‌های ادبی خاصی مشخص می‌شد. عباراتی چون «یکی بود، یکی نبود» یا «روزی، روزگاری» و همچنین بسیاری از شگردهای روایی، از زمره‌ی همین نشانه‌های راهنما و علایم مرزی‌اند. البته ذکر این نکته بجاست که مردمان آن اعصار، به خلاف ما، چندان آواره و ره گم کرده و «واقع‌گرا» نبودند. در آن زمان دره یا مغاکی ژرف، خیال را از واقعیت جدا نمی‌ساخت، و مردمان به‌راحتی می‌توانستند میان این دو قلمرو رفت‌وآمد کنند. برای گرفتن جواز عبور از مرز، عبارتِ ورود یا اشاره‌ای خفیف کفایت می‌کرد؛ و چه بسا که آدمی، بی‌آن که خود خواسته باشد، پایش به «سرزمین پریان» کشیده می‌شد. به قول ماکس وبر، در آن زمان، جهان هنوز «افسون زدوده» نشده بود.[۶] خوانندگان و شنوندگان آن ادوار، به خوبی شاعران و داستان‌سرایان، با علایم مرزی و راه‌ها و کوره‌راه‌های قلمرو خیالی قصه‌ها آشنا بودند. به علاوه، بسیاری از مضامین داستانی در اعتقادات، سنن و فرهنگ قومی مشترکی ریشه داشتند که ایجاد ارتباط با آن‌ها را بسیار ساده می‌کرد. از آن زمان تاکنون، رابطه‌ی ادبیات و زندگی به صور گوناگون، و گاه متضاد، تغییر کرده است. برای مردمان ماقبل مدرن، ادبیات به منزله‌ی امری مجزا از دین و تاریخ و فرهنگ قومی، مقوله‌ای ناشناخته و بی‌معنا بود؛ با این حال، در همین دوره به ذهن کسی خطور نمی‌کرد که مسائل و رخدادهای عادی زندگی روزمره را در قالب قصه و داستان روایت کند. ولی شگفت آن که در عصر جدید، پا به پای جدایی ادبیات از دین و فرهنگ قومی، نزدیکی آن با زندگی روزمره فزونی یافته است. یکی از مشخصات بارز ادبیات رئالیستی مدرن، تلاش برای محو همان «علایم مرزی» و ایجاد نوعی «توهم واقعیت» بوده است (اصطلاحی که به اندازه‌ی خود رُمان مدرن تناقض‌آمیز و معماگونه است). نویسندگان رئالیست و ناتورالیست قرون ۱۸ و ۱۹ کوشیدند با ارائه‌ی اطلاعات دقیق در مورد زمان و مکان وقوع حوادث و شخصیت و مقام و حالات ذهنی قهرمان‌ها، روایت خود را هرچه بیش‌تر «واقعی» جلوه دهند. البته همه‌ی ما به خوبی آگاهیم که روایت آنان نیز محصولی تماماً خیالی است که واقعیت مصنوعی آن ساخته و پرداخته‌ی قدرت تخیل آدمی است. رابطه‌ی پرتنش رُمان مدرن با تخیل، به واقع یکی از خصوصیات تناقض‌آمیز (Paradoxical) ادبیات عصر ماست که از بدو پیدایش این ژانر حضور داشته است، و فی‌الواقع حضور آن در نخستین رُمان حقیقتاً مدرن بسی بارز بوده است؛ دُن کیشوتِ سروانتس عملاً تلاشی است برای غلبه بر تخیل به یاری به سخره گرفتن آن. ولی خوشبختانه طرح مزوّرانه‌ی سروانتس برای کشتن

و دفن کردن دُن‌کیشوت در گورستان عقل سلیم بورژوایی به جایی نرسید. کم‌تر کتابی است که بتوان آن را همچون دُن‌کیشوت مصداق کامل این مصرع باشکوه والاس استیونس دانست: سبب *شاهوار هستی*، خیال.[۷]

ملاحظات فوق نشان می‌دهد که رابطه‌ی واقعیت و خیال در متن ادبیات مدرن، پیچیده‌تر از آن است که بتوان آن را به یاری تقابلی ساده با افسانه‌ها و حکایات قدیمی تحلیل کرد. مع‌هذا شکی نیست که ویلیام موریس و امثال او، در روزگار خود برخلاف جریان آب شنا می‌کردند و جهان خیالیِ بی‌نام و نشان داستان موریس، در نظر معاصران وی امری نو و بی‌سابقه و به مراتب غریب‌تر از جهان خیالی افسانه‌های کهن (از دید مردمان آن اعصار) بود. خوانندگان و ناقدان ادبی آن دوره، به داستان‌های موریس توجه چندانی نشان ندادند. ولی همان شمار اندک خوانندگان و علاقمندان کافی بود تا نهال ادبیات تخیلی مدرن، جایی در حاشیه‌ی جنگل پهناور ادبیات عصر جدید، ریشه دواند و رشد کند.

اصطلاح «حاشیه‌ای»، علاوه بر بعضی ژانرهای ادبیات مدرن، وضعیت کلی تخیل در عصر جدید را نیز به خوبی توصیف می‌کند. نه ادغام و حل‌شدن در واقعیت روزمره، و نه تبعید به ملکوت آسمان، هیچ‌کدام، چنانچه باید، گویای موقعیت تخیل در روزگار ما نیستند. روزگاری که در آن تخیل حقیقی به حواشی واقعیت رانده می‌شود و غالباً به صورتی تصنعی و تبلیغاتی بدان ضمیمه می‌گردد.[۸] احتمالاً پایه و اساس اتهام «فرار از واقعیت» ـ که بر ادبیات تخیلی و آثار کسانی چون موریس و تالکین وارد می‌شود ـ نیز همین است. اما از دید کسانی که مقیم حواشی و سرحدات‌اند، یا در حول و حوش آن‌ها به سر می‌برند، کل این اتهام مبیّن تصوری مخدوش از جغرافیای واقعیت است. پایتخت‌نشینان، غالباً شهر خود را مرکز جهان می‌دانند. اما این مرزبندی‌ها و تقسیمات «خیالی»، صرفاً اموری اعتباری‌اند، نه حقایقی «عینی»، زیرا به گفته‌ی انجیل، «باد هر جا بخواهد می‌وزد».

در هر حال، راه موریس را دیگران ادامه دادند؛ کسانی چون لُرد دانسَنی[۹]، اریک روکر ادیسون[۱۰] و جیمز برانچ کیبل[۱۱] در اوایل قرن حاضر، و هوارد فیلیپس لاوکرافت[۱۲]، سی.اس.لوئیس[۱۳] و دیوید لیندسی[۱۴] در روزگاری نزدیک‌تر به ما. هیچ یک از آنان به شهرت و محبوبیت تالکین، یا حتی چیزی نزدیک بدان، دست نیافتند. با این حال، اینان و بسیاری دیگر در تداوم، گسترش و غنی‌تر شدن ادبیات تخیلی مدرن نقش اساسی ایفا کردند و بی‌شک تالکین خود آخرین کسی خواهد بود که دین خود به آنان را انکار کند.[۱۵] نکته‌ی مهمی که حتی دراین شرح مختصر از منشأ و تاریخ تحول ادبیات تخیلی مدرن جلب‌نظر می‌کند، منحصر بودن آن به قلمرو ادبیات انگلیسی است. این نیز یکی دیگر از وجوه تشابه ادبیات تخیلی با داستان‌های علمی‌تخیلی است؛ هرچند در این مورد نیز تمایز ظریفی به چشم می‌خورد: اولی به لحاظ منشأ و چهره‌های اصلی ژانری عمدتاً بریتانیایی است[۱۶]، حال آن که دومی، از ژول ورن و اچ.جی.ولز که بگذریم، پدیده‌ای اساساً و ذاتاً امریکایی است. به رغم حدس‌هایی که می‌توان زد، دلایل این محدودیت چندان روشن نیست. بررسی دقیق‌تر این دلایل خود می‌تواند موضوع تحقیقی نو و ارزنده در ادبیات معاصر باشد. این احتمال وجود دارد که محدود ماندن این آثار تخیلی به ادبیات انگلیسی، با مدرن بودن آن‌ها مرتبط باشد. اساطیر باستانی، حماسه‌های پهلوانی، افسانه‌های پریان و قصه‌های عامیانه، همگی به رغم شباهت‌شان با ادبیات تخیلی مدرن، هیچ گاه به زبان یا فرهنگی خاص محدود نمی‌شدند.

یکی از خصوصیات مشترک ادبیات تخیلی قدیمی و جدید، که در عین حال بیانگر وجه تمایز اصلی آن از ادبیات واقع‌گرا (به مفهومی وسیع‌تر از رئالیسم) است، به نحوه‌ی ایجاد تعادل میان «کنش» و «واکنش» مربوط می‌شود. در داستان‌های تخیلی نویسنده می‌تواند هرگونه کنش قابل تصوری را توصیف کند. او می‌تواند به دلخواه خویش رنگ آفتاب را عوض کند، جانوران را به سخن گفتن و درختان را به راه رفتن وادارد، یا به میل خود حیواناتی عجیب‌الخلقه و مخلوقاتی هوشمند بیافریند.[۱۷] در ادبیات واقع‌گرا، به عکس، حیطه‌ی کنش محدود و عرصه‌ی واکنش بی‌کران است. در این‌جا نویسنده دیگر نمی‌تواند به قوانین طبیعی و محدودیت‌های تجربه‌ی بشری بی‌اعتنا باشد. ولی به همان اندازه که کنش قهرمانان و حوادث و ماجراهای داستان‌های تخیلی،

متنوع و غیرقابل پیش‌بینی است، شخصیت‌پردازی و واکنش ذهنی قهرمان‌های رمان‌های واقع‌گرا نیز ظریف و پیچیده است. به دلیل معنا و اهمیت فرهنگیِ رفتارها و شخصیت‌های نوعی در همه‌ی جوامع ماقبل مدرن، و اولویت و برتری کنش بر واکنش، در داستان‌های تخیلی قدیمی نشانی از شخصیت‌پردازی یا توصیف ذهنیت فردی دیده نمی‌شود؛ حال آن که به واسطه‌ی نقش مرکزی ذهنیت و تجارب ذهنی در عصر جدید، ادبیات تخیلی مدرن نیز از این دستاورد رُمان مدرن بی‌بهره نمانده است. مع‌هذا، در این نوع ادبی هنوز هم به قاعده‌سازی، اشکال متعارض و مضامین سنتی، بیش از ظرافت‌ها و سایه‌روشن‌های روانی بها داده می‌شود. تفاوت کار نویسندگان داستان‌های تخیلی بیش‌تر محصول شیوه‌ی خاص استفاده‌ی آنان از این اشکال و الگوهای متعارف است تا نثر یا سبک نگارش آنان. مجموعه‌ی عوامل فوق موجب گشته تا برخی به غلط داستان‌های تخیلی را با ادبیات ویژه‌ی کودکان یکی بدانند. ولیکن لزومی ندارد برای پرهیز از این پیشداوری، عبارت اضافیِ «ویژه‌ی بزرگسالان» را به کار گیریم، درک بسیاری از نگرش‌های فلسفی و اخلاقی یا ویژگی‌های دراماتیک این گونه آثار برای کودکان ناممکن است، و این خود گواه روشنی است بر بطلان نظر فوق. حال بهتر است به توصیف زندگی و کار خود تالکین بپردازیم و سایر خصوصیات ادبیات تخیلی را در آینه‌ی آثار او مورد بررسی قرار دهیم.

جان رونالد روئل تالکین J. R. R. Tolkien (۱۹۷۳ـ۱۸۹۲) پروفسور زبان و ادبیات انگلیسی، یکی از شمار کثیر استادان آن دژ فرهنگی کهن، دانشگاه آکسفورد بود. او به راحتی می‌توانست پس از سپری کردن عمری طولانی و آرام و سرشار از افتخارات آکادمیک، چیزی جز چند مقاله یا کتاب تخصصی و خاطره‌ای شیرین در ذهن بازماندگان، دوستان و شاگردانش به جا نگذارد (و این به واقع، سرنوشت کلاسیک اغلب همکاران او بوده است). اما حادثه‌ای که در ۱۹۵۴ رخ داد، وضع را به کلی دگرگون ساخت. انتشار جلد اولِ شاهکار او، ***لُرد انگشترها***، تقریباً یک شبه شهرت و محبوبیت فوق‌العاده‌ای برای وی به ارمغان آورد که از دید این استاد پیر و کمی گوشه‌گیر آکسفوردی، نه فقط تعجب‌آور بلکه حتی تا حدی ناراحت‌کننده بود. انتشار کتاب ***هابیت*** [18] (۱۹۳۷) که درواقع حکایتی تخیلی برای کودکان است، نخستین گام در راه خلق جهان خیالیِ تالکین بود؛ راهی که همچون ماجرای قهرمانان شاهکارش، سفری زیبا و خوفناک و آکنده از دشواری‌ها، وقفه‌ها و آزمون‌های فکری و اخلاقی بود. تالکین نیز چون نیگل- قهرمان داستان نخست این مجموعه- کار خود را با تصویر برگی ساده آغاز کرد. اما برگ «به درختی بدل گشت و درخت بزرگ شد. شاخه‌های بیشمار گستراند و ریشه‌هایی دوانید که بسیار شگفت‌آور بودند. پرندگانی عجیب سر رسیدند و بر شاخه‌های آن آشیان کردند... آنگاه در همه سوی درخت و در پس آن، از خلال شاخ و برگ‌ها، سرزمینی نمایان شد. در دوردست‌ها نشانه‌های جنگلی گسترده بر زمین، و کوهستانی با قله‌های برف‌گرفته، به چشم می‌خورد.» و بدین ترتیب حکایت ساده و کودکانه‌ی ***هابیت*** در طول هفده سال به حماسه‌ای عظیم و ژرف بدل گشت تا تالکین آن را ***لُرد انگشترها*** نامید.

اصطلاح «ادبیات تخیلی»، در متن اندیشه و آثار تالکین، معنایی عمیق و بس جدی دارد. اختراع زبان‌های خیالی سرگرمی مورد علاقه‌ی دوران کودکی‌اش بود. بعدها این بازی کودکانه به خلق زبان‌های خیالی کم و بیش کامل، با الفبای خاص خود، و حتی سرودن شعر به این زبان‌ها، تحول یافت. به گفته‌ی خود تالکین هدف اصلی وی از نگارش کتاب ***لُرد انگشترها***، ارائه‌ی تصویری دقیق از مردمان و اقوامی بود که به این زبان‌ها سخن می‌گفتند، و البته آن‌ها نیز به نوبه‌ی خود، اعتقادات و سنن و تاریخ خاص خود را طلب می‌کردند. در یک کلام، واقعیت آن‌ها مستلزم خلق جهانی کامل، شکل‌یافته، قانونمند و مهم‌تر از همه غیرتجریدی و «ملموس» بود؛ جهانی که علی‌رغم همه‌ی شگفتی‌ها و تفاوت‌هایش، شباهت‌های بسیاری با جهان ما دارد و از این رو توصیف تخیلی آن می‌تواند حقایق مهمی را بر ما آشکار کند و نگرشی باز، شفاف و نو به تجربه‌ی زیستن در جهان واقعی را ممکن سازد. این «دوری و نزدیکی»، یا «تفاوت و شباهت»، به ادبیات تخیلی اجازه می‌دهد تا به نحوی خاص از واقعیت فاصله گیرد. بدین ترتیب ادبیات تخیلی نه فقط سلطه‌ی خفقان‌آور منطقِ ملال‌آور زندگی روزمره را درهم شکسته، با رها ساختن نیروهای حیاتی ذهن و روان به آدمی شادی و نشاط می‌بخشد، بلکه با

اشاره به جهانی دیگر- و احتمالاً بهتر- انتقاد از واقعیتی را که از فرط آشنایی و نزدیکی، بدیهی و مسلّم فرض می‌شود، ضروری می‌سازد. در این‌جا حتی خاطره‌ی شفابخش گذشته نیز به مدد خیال حفظ می‌شود و از گزند «واقعیت کاذب» عصر حاضر مصون می‌گردد- کاری که در رُمان و ادبیات غیرتخیلی، مثلاً در آثار پروست، به شکلی دیگر و شاید حتی به شیوه‌ای معکوس انجام می‌پذیرد. به هر حال، از نظر تالکین تخیل مسأله‌ای بس جدی است که پی‌گیری و گسترش آن، برخلاف خیالبافی، مستلزم توانایی و بینشی ژرف است.

حال وقت آن است که شرح مختصری از برخی عناصر مهم اندیشه‌ی تالکین و چگونگی وحدت آن‌ها در آثارش، به دست دهیم:

۱) نظام ارزش‌های اخلاقی، عاطفی و فلسفی مذهب کاتولیک و شکل نگرش کاتولیکی به جهان، به ویژه از لحاظ سهم اساسی اسطوره‌ها، مناسک، نمادها و آثار هنری در این نگرش. مادر تالکین پس از مرگ شوهرش و علی‌رغم مخالفت خانواده‌ی او، تغییر مذهب داد و کاتولیک شد. او فرزندان خود را با تربیت عمیق و جدی مذهبی بزرگ کرد. بنابراین تالکین از کودکی با دیدگاه‌های فلسفی و اصول الهیات کاتولیک آشنا بود و این آشنایی در آثار او نیز منعکس گردیده است- برای مثال می‌توان به نزدیکی او با آرای دانته، نفی بدبینی و قدرگرایی متألهان پروتستان، و تأکید بر آزادی اراده و نقش آن در حصول رستگاری، اشاره کرد. اما بی‌شک، به لحاظ هنری، مهم‌ترین جنبه‌ی مذهب کاتولیک، غنای نمادین و خصلت ملموس و عاطفی و دلنواز مناسک عبادی کاتولیکی است که با زهد و عقل‌گرایی خشک پروتستانیسم تضاد بسیار دارد.

۲) رُمانتیسم و دیدگاه رُمانتیک. این دیدگاه در آثار تالکین به صورت ستایش از جهان به منزله‌ی اثر هنریِ مخلوق خداوند و بیان زیبایی‌های آن جلوه‌گر می‌شود. او به وحدت زیبایی، حقیقت و نیکی معتقد است. شر در مقام پدیده‌ای عدمی، چیزی جز نقصان وجود نیست و از آن‌جا که وجود فی‌نفسه خیر است، پس حرکت به سوی شر و بدی به معنی رفتن به سوی مرگ و نیستی است. شرّ فاقد استقلال و قدرت خلاقه است، در حالی که تخیل و توانایی خلق زیبایی، ودیعه‌ای الهی و انعکاسی از قدرت خلاق خداوند در وجود آدمی است. بدین ترتیب تخیل رُمانتیک و ایمان کاتولیکی در اندیشه‌ی تالکین وحدت می‌یابند. از دیگر تجلیات دیدگاه رُمانتیک در آثار تالکین، می‌توان به نفی تقریباً یک‌سویه‌ی تکنولوژی و تأکید بر ارزش‌های اخلاقی و عاطفی در برابر عقل محاسبه‌گر اشاره کرد. ذکر این نکته لازم است که علی‌رغم ارزش کلی عنصر رُمانتیک در اندیشه‌ی تالکین، برخی از جوانب آن، هم از لحاظ سیاسی و فرهنگی و هم از جنبه‌ی زیباشناختی و ارزش ادبی، تأثیری منفی و واپس‌گرا بر آثار او داشته است.

۳) یکی دیگر از عناصر نگرش تالکین، توجه به آثار فرهنگی خاصی چون اسطوره‌های عهد باستان، اساطیر اروپای ژرمنی، به ویژه افسانه‌های قدیمی انگلیسی، حکایات پریان و داستان‌ها و اشعار برخاسته از فرهنگ عامیانه است. از این نظر جهان تالکین نزدیکی بسیاری با اشعار اسپنسر[19] و رُمانتیک‌های قرن ۱۹ انگلیس چون بلیک، کولریج، وردزورث و کیتس دارد. و در میان معاصران نیز و.ب.یتس - شاعر ایرلندی که به اسطوره، افسانه و حتی جادو توجه فراوان داشت- و والتر دلامار از هم‌فکران او محسوب می‌شوند؛ به ویژه یتس که با تکیه بر فرهنگ غنی ایرلند، آموزه‌ای عمیق درباره‌ی تخیل را بسط داد و تأثیری بنیانی بر شعر و ادبیات انگلیس و حتی اروپا برجای گذاشت.

۴) نمادپردازی موجود در همه‌ی آثار تالکین، که در این مجموعه نیز به خوبی مشهود است- مثلاً درخت به منزله‌ی نماد زندگی و کوهستان به منزله‌ی نماد تعالی و جاودانگی در ماوراء جهان و زمان- او را با عرفان مسیحی و به طرزی خاص با اسطوره‌های خیالی ویلیام بلیک، مرتبط می‌سازد. به همین ترتیب مهارت او در داستانسرایی و قصه‌گویی برای کودکان و بزرگسالان- به ویژه داستان‌های پرماجرا که گریز قهرمان از خانه، سفر به سرزمین‌های ناشناخته و بازگشت او را توصیف می‌کند- یادآور *اودیسه* هومر، حکایات پهلوانان و شوالیه‌های قرون وسطی، سفرنامه‌های حقیقی و تخیلی و آثار جدیدتری چون *جزیره‌ی گنج* اثر رابرت لویی استیونسن است. قلم روان تالکین آثار نابغه‌ای چون دیکنز را به یاد می‌آورد، همان طور که طنز، داستانسرایی طویل اما شیرین- تالکین خود مهم‌ترین عیب *لُرد انگشترها* را کوتاهی آن می‌داند!- و تخیل قوی و گهگاه خوفناک او،

نام‌هایی چون مارک تواین، الکساندر دومار و ادگار آلن پو را تداعی می‌کند.

اما نکته‌ی دیگری نیز وجود دارد که به لحاظ هنری از همه‌ی نکات فوق مهم‌تر است. تالکین همه‌ی این عناصر را گرد مرکزی اصلی، وحدت و سامان می‌بخشد و این مرکز چیزی جز مفهوم تخیل خلاق نیست که باید آن را بنیان نگرش تالکین دانست. او نظرات و نگرش کلی خود را در سخنرانی‌ای تحت عنوان «در باب داستان‌های پریان» («On Fairy Stories») که معنای آن در زبان انگلیسی، به ویژه برای خود تالکین، بسیار گسترده‌تر و اساسی‌تر از اصطلاح فارسی است) بیان کرده است. متن این سخنرانی بعدها همراه با چند حکایت کوتاه که نمونه و محصول عملیِ تحققِ این نگرش‌اند، در مجموعه‌ای به نام درخت و برگ چاپ شد. دو قصه‌ی اول کتاب حاضر نیز به همین مجموعه تعلق دارد. به طور خلاصه می‌توان گفت در نظر تالکین تخیل کانون اصلی حیات معنوی بشر است. به گفته‌ی وی ادبیات تخیلی فرار به واقعیت است، نه فرار از آن. تالکین به تمدن ماشینی و نظام روح‌کش جامعه‌ی مدرن پشت می‌کند و به طنز می‌گوید: «چندی پیش از زبان یکی از دفتردارانِ دانشگاه آکسفورد شنیدم که می‌گفت از همجواری و نزدیکی به کارخانه‌های تولید انبوه که با آدم‌های مصنوعی کار می‌کنند و غوغای خفقان‌آور ترافیک مکانیکی، بسیار «مسرور» است، زیرا آن‌ها دانشگاه او را «در تماس با زندگی واقعی» قرار می‌دهند. ممکن بود منظور آن باشد که نحوه‌ی زندگی و کار مردمان در قرن بیستم با سرعتی خطرناک به سوی افزایش توحش پیش می‌رود و شاید نمایش پرسروصدای این توحش در خیابان‌های آکسفورد، بتواند هشداری باشد که نمی‌توان صرفاً به کمک چند حصار و بدون اقدام تهاجمی (فکری و عملی) واحه‌هایِ عقل و خِرد را در بیابان بی‌عقلی حفظ کرد. اما متأسفانه منظور وی این نبود. درهر حال عبارت «زندگی واقعی» در این متن، ظاهراً با معیارهای آکادمیکِ کشف معنای لغات ناخواناست. این تصور که اتوموبیل‌ها از مثلاً اژدهایان و غول‌ها «زنده‌تر» هستند، تصوری عجیب است، اما این فکر که آن‌ها از مثلاً اسب‌ها «واقعی‌تر»اند، به نحو دلخراشی مهمل است. به راستی هم که دودکش‌های کارخانه‌ها چقدر واقعی و زنده‌اند، آن هم در مقایسه با یک درخت نارون: این موجود بیچاره که دورانش سپری شده، این رویای بی‌پایه و توخالیِ خیالپردازی که از واقعیت می‌گریزد.»[۲۰]

از نظر تالکین تخیل نه جدای از واقعیت است و نه «غیرواقعی»، بلکه برعکس، عنصر خلاق و سازنده‌ی واقعیت انسانی است. جهان خیالی پریان علاوه بر غول و جادوگر و سلاح‌های جادویی، چیزهایی چون آفتاب، ستارگان، باد و باران را نیز دربر دارد. رابطه‌ی جهان خیال با واقعیت، رابطه‌ای دیالکتیکی است. جهان خیالی باید چنان مستقل و منسجم باشد که نوعی حس باور را در ما القاء کند. به قول تالکین گفتن «آفتاب سبز» کافی نیست، باید جهانی ساخت که در آن مشاهده‌ی آفتاب سبز تجربه‌ای پُرمعنا و باورکردنی است. این جهان خیالی باید دربرگیرنده‌ی مسائل و پرسش‌هایی باشد که به لحاظ تجربه‌ی ما از جهان واقعی، مهم و بامعنایند. خیال‌بافیِ افسارگسیخته، علی‌رغم ظاهر رنگارنگش، نشانه‌ی فقر تخیل و ضعف خلاقیت ادبی است. نقطه‌ی مقابل این خیال‌بافی، استفاده‌ی ناشیانه و مبتذل از «تمثیل» (Allegroy) است که به مدد ترفندهایی چون نشاندن حیوانات بر جای آدمیان، تصویری ساده و سطحی از واقعیت ترسیم می‌کند و از این طریق آن «پیام اخلاقی» مشهور را آموزش می‌دهد. و البته، موعظه‌ی این «پیام اخلاقی» شعارگونه، غالباً به خام‌ترین شکلی صورت می‌گیرد. خیال‌بافی و تمثیل، هر دو، شکل و محتوای ادبیات تخیلی را تحریف می‌کنند. درواقع خلق یک جهانِ خیالی غنی و مستقل، و بیان جوهر حقیقی واقعیت، نه فقط متناقض نیستند، بلکه دو روی یک سکه یا دو جزء کلیتی واحداند: تخیل خلاق. ادبیات تخیلی به کمک همان دیالکتیک دوری و نزدیکی حقایقی را درباره‌ی ما و جهان ما بازگو می‌کند که بیان آن‌ها برای دیگر اَشکال ادبی ناممکن یا بغایت دشوار است.

رساله‌ی تالکین «در باب داستان‌های پریان»، که فی‌الواقع در حکم بیانیه‌ی ادبی و فلسفی اوست، حاوی نکات و مضامین بدیعی است که گذشته از روشن ساختن دیدگاه‌های شخصی او، به لحاظ آشنایی عمیق‌تر با ادبیات تخیلی، و حتی به لحاظ بسط نظریه‌ای در باب تخیل، مفید و ثمربخش‌اند. در نظر تالکین «داستان پریان» جلوه‌ای از تخیل خلاق و در حکم نوعی «آفرینش

درجه‌ی دوم» (sub-creation) است. کار نویسنده تقلیدی کمرنگ از خلقت الهی است، زیرا او نیز می‌خواهد جهانی مستقل و کامل بیافریند؛ جهانی که شعر و قصه، به عوضِ زمان و مکان، تاروپود اصلی آن را تشکیل می‌دهند. البته به یک معنا، همه‌ی شعرها و قصه‌ها تخیلی‌اند، و همین امر ارائه تعریفی جامع و مانع از ادبیات تخیلی را دشوار می‌سازد. تالکین در رساله‌ی خویش می‌کوشد به هر دو شیوه‌ی سلبی و ایجابی سرشت «داستان پریان» را مشخص سازد. بدین منظور، او از یکسو، بر تفاوت «داستان پریان» با ادبیات کودکان و انواع دیگر داستان‌های تخیلی- از قبیل افسانه‌های عامیانه (سفیدبرفی، سیندرلا) یا داستان‌های ترسناک (دراکولا، فرانکنشتاین) و غیره- تأکید می‌گذارد؛ و از سوی دیگر، می‌کوشد تا ویژگی‌های ذاتی «داستان پریان» را مشخص سازد.

از نظر تالکین سرچشمه‌ی «داستان پریان»، ذهنِ متجسد و تخیلِ عینیت‌یافته، یعنی همان زبان است که خود با سرودن شعر و قصه‌گویی آغاز می‌شود. تالکین درمورد پیوند زبان و جادو، و سرشت جادویی کارکردهای عادی زبان، نظیر ابداع صفات و انتساب آن‌ها به اشیاء و امور، می‌گوید: «ذهن آدمی، که از قدرت تعمیم و تجرید برخوردار است، نه فقط چمنِ سبز را می‌بیند و آن را از باقی چیزها تمییز می‌دهد، بلکه درمی‌یابد که آن‌چه در برابر اوست، در آن واحد هم چمن و هم سبز است... همان ذهنی که سبک، سنگین، خاکستری، زرد، ساکن، و سریع را اندیشید، همان ذهن نیز جادویی را خلق کرد که می‌تواند اشیاء سنگین را سبک و قادر به پرواز کند، سرب خاکستری را به طلای زرد و صخره‌ی ساکن را به جریان سریع آب بدل سازد. اگر اولی از او ساخته بود، پس دومی را هم می‌توانست انجام بدهد، و سرانجام به ناگزیر هر دو کار را به انجام رساند. هنگامی که بتوانیم سبز را از چمن، آبی را از آسمان و سرخ را از خون منتزع و اخذ کنیم، به نقد دارای قدرت ساحرانه‌ایم- البته در عرصه‌ی ذهن؛ و آن گاه میل به اِعمال این قدرت در جهان بیرون از ذهن ما در دلمان بیدار می‌شود. البته نمی‌توان نتیجه گرفت که به‌واقع این قدرت را به خوبی در هر کدام از این عرصه‌ها به کار خواهیم بست. ممکن است «سبزی مرگبار را بر چهره‌ی مردی بنشانیم و تصویری هولناک به وجود آوریم؛ یا آن که ماهِ آبی رنگِ مهیب و بدیعی را در آسمان قرار دهیم؛ و یا بر درختان جنگل برگ‌هایی سیمگون و بر گوزن‌ها پشمی زرین بپوشانیم».[۲۱] به قول یکی از قهرمانان خود تالکین، «چمنِ سبز خود افسانه‌ای سترگ و نیرومند است». این ترکیبِ عجیب از زیبایی و خوف، یا اشتیاق و هراس، مشخصه‌ی نوع خاصی از تجربه‌ی بشری است که در هیأت سفر به سرزمین پریان تجسم می‌یابد. سرزمین پریان یا Faerie موضوع و بنیاد اصلی این تجربه است، زیرا «داستان‌هایی در باب Faerie‌اند، همان قلمرو یا حالتی که پریان در آن موجودیت می‌یابند.»[۲۲]

تالکین با توجه به ابهام ذاتی مقوله‌ی «داستان پریان» از سه وجه یا سه چهره‌ی «داستان پریان» در کل سخن می‌گوید: «چهره‌ی اسطوره‌ای که رو به *امر مافوق طبیعی* دارد؛ چهره‌ی جادویی که معطوف به *طبیعت* است؛ و چهره‌ی آینه‌ای یا آینه‌ی سرزنش و دلسوزی که رو به *انسان* دارد.» اما او بلافاصله می‌افزاید «چهره‌ی اساسی و ذاتی Faerie همان وسطی، یعنی چهره‌ی جادویی است»[۲۳]. مسأله‌ی پیوند با طبیعت (و جادو) و جدایی از اسطوره (که معرف مافوق طبیعت یا طبیعت بیگانه گشته است) احتمالاً مهم‌ترین نکته در فهم «داستان پریان» و شناخت ماهیت آن است. تالکین در آغاز رساله خود به همین نکته اشاره می‌کند. او پس از نقل یکی از تعاریف رایج کتاب‌های فرهنگ لغات از پریان به منزله‌ی «موجوداتی مافوقِ طبیعی و ریزاندام که براساس باورهای عامیانه دارای قدرت‌هایی جادویی‌اند»، چنین می‌گوید: «*مافوق طبیعی*، در همه‌ی معانی محدود و نامحدودش، واژه‌ای خطرناک و دشوار است. اما کاربرد آن در مورد پریان به سختی ممکن است، مگر آن که منظور از *مافوق* (super) صرفاً پیشوندی تفصیلی [معادل پسوند «تر»] باشد. زیرا این آدمی است که، در تقابل با پریان، موجودی مافوق طبیعی (و غالباً ریزقامت) است؛ در حالی که آنان طبیعی، بسی طبیعی‌تر از اویند.»[۲۴] ولی در این صورت، انتساب صفت «مافوق طبیعی» بدانان، فقط می‌تواند نتیجه‌ی دوری و بیگانگی و درک غلط ما از طبیعت باشد. در نتیجه تسلط همه جانبه‌ی آدمی بر طبیعت، عناصر و موجودات طبیعی به اشیایی گنگ و لال بدل می‌شوند که آدمی بدان‌ها فقط به چشم ابزار و وسایل صرف می‌نگرد. سرزمین پریان، به دلیل نسبت خاص خود با طبیعت، بیش‌تر و زودتر از هر قلمرو دیگری از این

زوال طبیعت آسیب می‌بیند. «داستان پریان» که آکنده از عناصر طبیعی است، به خرافات عامیانه بدل می‌شود. نکته‌ی جالب توجه آن است که تالکین این زوال را به یکی از مضامین درونی داستان‌های تخیلی خویش بدل کرده است. کل ساختار تاریخی *لرد انگشترها* و همچنین بسیاری از پیشگویی‌های شخصیت‌های تیزبین این اثر (چه آدمی و چه پری) گویایِ آینده‌ی تیره و تاری است که در آن انسان مالک‌الرقاب زمین خواهد شد؛ زمانی که طبیعت گنگ و خاموش می‌شود و جز آدمی، هیچ موجود هوشمند و سخنگویی باقی نمی‌ماند، و پریان و اژدهایان نیز ناچار می‌شوند به تصویری مخدوش و تحریف شده در لابه‌لای خرافات انسانی بسنده کنند. و از قدرت و شکوه طبیعی آنان نیز چیزی باقی نخواهد ماند، مگر خاطره‌ای در ذهن کودکان و پیرمردان و پیرزنان قصه‌گو. بدین ترتیب، «جادو» که در سپیده‌دم تاریخ معرف صمیمیت و قرابت آدمی با طبیعت بود، در عصر تسلط تکنولوژیک بر طبیعت نیز خاطره‌ی این پیوند را چونان پژواکی گنگ در خود حمل می‌کند، و تاریخ تخیلی، تاریخ واقعی را پیشگویی می‌کند.

همه‌ی داستان‌ها و قصه‌ها نهایتاً در تجارب و نیازهای بشری ریشه دارند. «داستان پریان» نیز از این قاعده مستثنی نیست. «جادویِ سرزمین پریان غایتی فی‌نفسه نیست، محاسن آن در عملکردهایش نهفته است: از جمله‌ی این عملکردها، یکی هم ارضایِ برخی از آرزوهای ازلی آدمی است. یکی از این آرزوها جست‌وجو و غور در اعماق زمان و مکان است. آرزوی دیگر، ایجاد ارتباط و سخن گفتن با سایر موجودات زنده است.»[۲۵] این امر مؤید اهمیت و عینیتِ «داستان پریان» و تقابل آن با هرگونه تلاش برای فرار از واقعیت است، زیرا چنین فراری همواره ضرورتاً به فقیرتر شدن تجربه و سرکوب نیازهای واقعی می‌انجامد.

«داستان پریان» به احتمال قوی یکی از نخستین صور قصه‌گویی است، و اگر بپذیریم که قصه‌گویی همراه با زبان آغاز شده است، آنگاه اهمیت واقعی «داستان پریان» تا حدی آشکار خواهد شد. تالکین معتقد بود که «در هنر بشری خیالپردازی (Fantasy) امری است که تحقق آن را باید به کلمات، به ادبیات حقیقی، واگذاشت.»[۲۶] او در ادامه‌ی سخن خویش به ناتوانایی‌های نقاشی و تئاتر در این زمینه اشاره می‌کند. دستیابی به آن تعادل جادویی میان مرئی و نامرئی، و گفته و ناگفته، ویژگی خاص ادبیات است که هنرهای دیگر غالباً از تحقق آن عاجزند، و از این رو همواره میان تخیل سطحی و بی‌رمق و خیالبافی شلوغ و بی‌معنا نوسان می‌کنند. پیوند نزدیک «داستان پریان» با زبان، یکی از عواملی است که ارائه تعریفی از آن را دشوار می‌سازد. این پیوند و قرابت، در عین حال، روشنگر نسبت حقیقی ما با «داستان پریان» است. زبان ابزار و وسیله‌ی ما نیست، بلکه این ما هستیم که به زبان تعلق داریم و در قلمرو آن زندگی می‌کنیم؛ این ما هستیم که هویت فردی و جمعی خویش را به یاری روایت و قصه‌گویی شکل و تداوم می‌بخشیم. بر همین سیاق، این مایم که گهگاه، به لطف بخت و اقبال خویش، به مرزها و حواشی سرزمین پریان پا می‌گذاریم و در بعضی مواقعِ نادر رخصت می‌یابیم تا در مقام آواره‌ای سرگردان به دل این سرزمین سفر کنیم و زیبایی‌های خوفناکش را به تنهایی نظاره کنیم و سرانجام نیز، باید با دریغ و دلتنگی به شهر و دیار آدمیان بازگردیم و چند قصه یا شعری برای آنان به ارمغان ببریم.

پیوند با طبیعت و جدایی از اسطوره (که معرف نخستین شکل سلطه بر طبیعت است) بی‌شک مهم‌ترین خصیصه‌ی «داستان پریان» است. این نوع از ادبیات، به رغم محتوا و مضمون قدیمی و سنتی خود، نه فقط نقشی محافظه‌کارانه یا ارتجاعی ایفا نمی‌کند، بلکه به‌عکس موجد نوعی حس رهایی و آزادی است. سرشت رهایی‌بخش و خصلت اخلاقی- آموزشی «داستان پریان»- که با اخلاق‌گرایی داستان‌های دینی و حکایات تمثیلی نظیر *کلیله و دمنه* تفاوت بسیار دارد- بنیانِ قدرت انتقادی و انقلابی این ژانر در جهان مدرن است. توصیف والتر بنیامین از «داستان پریان» به واقع حق مطلب را بهتر از هر کس دیگر ادا می‌کند: «داستان پریان که تا امروز نخستین آموزگار کودکان است، زیرا روزگاری نخستین آموزگار بشر بود، پنهانی در قصه به حیات خود ادامه می‌دهد. نخستین قصه‌گوی راستین، راوی حکایات پریان است و خواهد بود. هر گاه به اندرزی نیکو نیازی بود، آن را در داستان پریان می‌یافتند و هر جا نیاز بیش‌تر بود، یاوری آن نزدیک‌تر و در

دسترس‌تر. این نیاز مخلوق اسطوره بود. داستان پریان بنا ما از نخستین تمهیدات بشر برای رهایی از چنگ بختکی که اسطوره بر سینه‌اش نشانده بود، سخن می‌گوید؛ داستان پریان در سیمای شخصیت «ابله» به ما نشان می‌دهد که انسان چگونه در قبال اسطوره با «خُل‌بازی» عمل می‌کند؛ در شخصیت «کوچکترین برادر» آشکار می‌سازد که چگونه بخت و اقبالِ شخص، با پشت سر گذاردن اعصار آغازین اساطیری، افزایش می‌یابد و در سیمای مردی که می‌کوشد معنای ترس را دریابد به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توان به باطن آن چیزهایی چشم دوخت که مایه‌ی بیم و هراس ما هستند؛ و در شخصیت مردی که دعوی خِرد دارد این نکته را بر ما عیان می‌کند که آن پرسش‌هایی که اسطوره برای ما طرح کرده، همچون معمای ابوالهول، پرسش‌هایی ساده‌لوحانه‌اند؛ و در هیأت حیواناتی که در داستان پریان به یاری کودکان می‌آیند به ما نشان می‌دهد که طبیعت نه فقط خادم اسطوره نیست، بلکه ترجیح می‌دهد با آدمی همساز و همراه باشد... جادویِ نجات‌بخشی که داستان پریان در اختیار دارد، طبیعت را به شیوه‌ای اسطوره‌ای داخل ماجرا نمی‌کند، بلکه به همراهی و همدستی آن با انسانِ آزاد شده اشاره می‌کند. انسان بالغ و مجرب این همراهی و همدستی را صرفاً در بعضی اوقات، یعنی آن دَم که شادمان است، حس می‌کند؛ اما کودک با این همراهی و همنواییِ طبیعت، نخست در داستان پریان روبه‌رو می‌شود و همین امر او را شاد می‌کند».[۲۷]

تالکین تخیل را نیرویی قدرتمند می‌دانست و محبوبیت و نفوذ آثار وی در میان اقشار وسیعی از جامعه و مهم‌تر از همه در میان گروه‌های جوانان معترض دهه‌های شصت و هفتاد، نشان داد که آرمان‌های او می‌تواند به نیرویی مؤثر بدل گردد. اما رمز محبوبیت، و موفقیت فوق‌العاده‌ی وی چیست؟[۲۸] آثار این پروفسور آکسفوردی آن‌چه را واقعیت فقیر و بی‌مایه‌ی عصر ما فاقد آن است، به خواننده عرضه می‌کند و این درواقع رمز قدرت و نفوذ همه‌ی افسانه‌ها و داستان‌های خیالی است. مقایسه‌ی کتاب تالکین با آثار ویلیام بلیک می‌تواند این نکته را روشن سازد، زیرا جهان‌های خیالی آن دو، علی‌رغم بسیاری شباهت‌های اساسی، از برخی جهات متفاوت و شاید حتی ضد یکدیگرند.

آثار و اشعار نمادی و «اسطوره‌ای»[۲۹] ویلیام بلیک (۱۸۲۷-۱۷۵۷) در زمانی نوشته شد که ساخت اجتماعی و سیاسی جامعه‌ی فئودالی در حال فرو ریختن بود. انقلاب فرانسه قید و بندهای سنتی را در هم شکسته و آرمان آزادی و برابری را رواج داده بود. خصلت بورژوایی انقلاب و حرکت ذاتی آن به سوی ایجاد نوعی نظم آهنین جدید هنوز چندان مشهود نبود. ناپلئون هنوز امپراتور نشده بود و برای بلیک و بتهوون و بسیاری دیگر، انقلاب مظهر عصیان، گسستن زنجیرها و رهایی نیروهای سرکوب شده‌ی درونی و بیرونی بود. به علاوه بلیک شاهد گسترش پیوریتانیسم و اخلاق‌گرایی ریاکارانه‌ای بود که بعدها در عصر ویکتوریا به اوج خود رسید. بلیک نیز همچون نیچه از این «اخلاق مسیحی- بورژوایی» که بر سرکوب امیال و غرایز طبیعی، عوامفریبی همگانی و اخلاقیات خشک استوار بود، به شدت نفرت داشت. با این حال نفرت او از هرگونه واپس‌گرایی بری بود. از دید او لندن قلب جهان بود، زیرا بلیک غوغا و هیاهو فعالیت‌های صنعتی و تجاری را به منزله‌ی فوران شور زندگی و قدرت خلاقِ بشریت ستایش می‌کرد. ولی رادیکالیسم سیاسی او، مانع از تشخیص فقر فرهنگی و سلطه‌ی عقل ابزاری و ماهیت اساساً متناقض «فرآیند پیشرفت» نشد. نقد او از اخلاقیات خشک و کاذب عصر جدید با ستایش از مفاهیمی چون شور حیاتی، شادمانی، شجاعت، فرا رفتن از تقابل خیر و شر- و بسیاری دیگر از مقولات نیچه‌ای- همراه است: یعنی همه‌ی آن عناصری که فقدان آن‌ها به اعتقاد بلیک منشأ بی‌مایگی عصر جدید بود. عصیان و شورش و شکستن قید و بندهای درون و بیرون، جوهر «اسطوره‌های» او را تشکیل می‌دهد. گذشته از فعالیت‌های هنریش در مقام نویسنده و نقاشی منزوی، سرخوردگی بلیک از نتایج انقلاب فرانسه نیز تأکید بر جنبه‌ی درونی مسأله را تشدید کرد. مفهوم مرکزی اندیشه‌ی بلیک نیز تخیل خلاق و غنای زندگی درونی بود، آن هم در تقابل با نظام ارزشی سرمایه‌داری اولیه که بر سخت‌کوشی، قناعت، حسابگری، پس‌انداز و تمرکز ثروت تأکید می‌گذاشت. در آثار بلیک عصیان علیه اقتدار پدر، نماد نفی هرگونه اقتدار و سرکوب است و انبوهی از سمبول‌های رهایی و طغیان جنسی نیز در این آثار به چشم می‌خورد. همه‌ی این نمادها در آن واحد خصلتی سیاسی، روانی و دینی دارند.

اما در مقابل، مشخصه‌ی اصلی جهانی که تالکین با آن روبرو شد، چه بود: هرج و مرج و آشوب اخلاقی و ارزشی، مصرف انبوه، ادغام کامل زندگی خصوصی در قلمرو جمعی، و نفوذ کامل منطقِ مبادله و کالا در همه‌ی ابعاد زندگی فردی و خانوادگی، تبدیل همه چیز- حتی احساسات و عواطف شخصی- به میانجی‌ها و ابزارهای فرآیند تولید و مهم‌تر از همه حرص به مالکیت و تسلط بر طبیعت و اشیاء و آدمیان، یا همان وسوسه‌ی فاوستی قدرت.

محور اصلی اندیشه‌ی تالکین *نفی و طرد قدرت* است. آن‌چه قهرمانان کوچک او را بر نیروهای اهریمنی پیروز می‌گرداند، سادگی، صداقت، صمیمیت و عشق و وفاداری آنان به زندگی است. شجاعت آنان نه از قوا و جثه‌ی جسمانی ناشی می‌شود و نه از سلاح‌های جادویی، یا حتی زیرکیِ عقل محاسبه‌گر. اهریمن به دست «ضعیف‌ترین و ناچیزترین» نیروها نابود می‌شود، و سقوط او نشانه‌ی شکست کامل منطق قدرت است. ریشه‌ی اصلی شکست او نیز ضعف و فقر و *تخیل* است، زیرا او چنان در خود غرق شده است که هرگز حتی در خیال هم گمان نمی‌برد دیگران ممکن است به عوض استفاده از انگشتر جادویی وی علیه خودش، به وسوسه‌ی کسب قدرت و تسخیر مقام او دست رد زنند و با نابود کردن انگشتر، نفسِ سلطه و حکومت را نفی کنند. او نمی‌تواند به جهان از چشم دیگران بنگرد و از این رو علی‌رغم همه‌ی زیرکی‌ها و محاسبه‌هایش عاقبت شکست می‌خورد. برای تالکین این وابستگی مطلق به نفس و کوته‌بینی ناشی از آن، نمایانگر فقر معنوی و همچنین فقر و تباهی وجودی است، یعنی همان ماهیت واقعی شرّ و یگانه فرجام قدرت مطلقه.

تالکین نیز، چون بلیک، در جهان خیالی خود کمبودهای واقعیت عصر خویش را برملا می‌کند؛ درحالی که بلیک بر عصیان و آزادی تأکید می‌ورزد، در نظر تالکین ارزش‌های سنتی تنها پناهگاه و سنگر مقاومت علیه «توحش عصر جدید» است. برای هر دو آن‌ها تخیل خلاق مایه‌ی غنا و زیبایی زندگی و بنیان اراده به زیستن است؛ در حالی که بلیک شور جنسی یا *اروس* (Eros) را نیروی حیاتبخش می‌داند، برای تالکین *اروس* در کنار *تاناتوس* (Thanatos) یا غریزه‌ی مرگ، پایه‌های هستی بشری را ویران می‌کند. او برخلاف برخی متفکران معاصر (مثلاً مارکوزه و تا حدی حتی خود فروید) اروس را- که باید به منزله‌ی غریزه‌ی کور جنسی از عشق متمایز گردد- نه تنها عاملی زندگی بخش نمی‌داند بلکه آن را به منزله‌ی نیرویی مخرب در کنار غریزه‌ی مرگ و خشونت و نفرت قرار می‌دهد. انتخاب تالکین گویای مخالفت او با برخی از نتایج «انقلاب جنسی» روزگار ماست. اگر از برخی جنبه‌های محافظه‌کارانه‌ی دیدگاه اخلاق‌گرای او صرف‌نظر کنیم، نقد تالکین از بسیاری جهات با انتقاد ریشه‌ای کسانی چون مارکوزه خواناست. هر دو آنان- به شیوه‌ها و از دیدگاه‌هایی متفاوت- بر این حقیقت تأکید می‌گذارند که جامعه‌ی مدرن فرد را در نظامی از روابط غیرشخصی و ابزاری ادغام می‌کند که اساساً مبتنی بر مبادله‌ی پول و قدرت، یا زر و زور است؛ و به کمک کلیشه‌های تبلیغاتی رسانه‌های جمعی، هرگونه خودانگیختگی احساسی را فلج می‌کند.

نکات فوق روشن می‌سازد که تالکین از جمله‌ی سنت‌گرایان و *محافظه‌کاران انقلابی* زمان ماست، تغییرات عمیق و ساختاریِ جامعه‌ی مدرن در دوران پس از جنگ جهانی دوم، موجب شد تا بسیاری از گرایش‌ها، نهادها و افراد سنت‌گرا در زمانی کوتاه از مدافعان نظم مستقر به مراکز مقاومت فرهنگی علیه هجوم ایدئولوژیِ تولید و مصرف انبوه بدل شوند. دفاع این مراکز از ارزش‌ها وحیثیت و شرافت انسانی، به رغم شکل غیرسیاسی‌اش، با جنون پیشرفت ماشینی، خِردستیزی و نوجویی دیوانه‌وار، و شهوت مصرف جامعه‌ی جدید «پست مدرن» ناسازگار است. «محافظه‌کاری انقلابی» پدیده‌ای تماماً نوظهور نیست و جنبش رمانتیک درواقع نیا و الگوی اصلی آن است[۳۰] (رمانتیسم نهفته در آثار تالکین و دیگر نویسندگان این ژانر از همین امر ناشی می‌شود). درهرحال، این تصور که توسل به «آینده» یگانه راه نقد حال است، یکی از همان اسطوره‌هایی است که حوادث قرن ما بطلان آن را ثابت کرده است- هرچند که امروزه بسیاری از گرایش‌های سنت‌گرا، در تطبیق با وضع موجود، خواهان استفاده از روش‌های تبلیغاتی جدید شده‌اند و دفاع آن‌ها از ارزش‌های سنتی عملاً به نوعی «مُد معنوی» جدید و یکی از زیورهای

فرهنگی و ایدئولوژیکی رسانه‌های جمعی بدل گشته است.

تالکین به ناگهان و در شرایط اجتماعی و سیاسی خاص به شهرت رسید. بسیاری از ناقدان ادبی «سطح بالا» که شیفته‌ی جویس و ناباکف بودند، او را جدی نگرفتند- و البته این احساس، به گفته‌ی خود وی، کاملاً دوجانبه بود! اما در مقابل، کسانی چون لوئیس و اُودن از *نُرد انگشترها* به عنوان شاهکاری ادبی ستایش کردند. یکی از ناقدان آثار تالکین، با اشاره به سرنوشت قهرمان نخستین داستان این مجموعه، می‌گوید: «تالکین، چه هم اینک به کوهستانی که در خیال داشت رسیده باشد، و چه هنوز مشغول کامل کردن هنر و روح بشری خویش در «کارخانه» باشد، شایستگیِ سپاس و قدردانی همیشگی ما را کسب کرده است. نام او در میان بزرگان خواهد بود.»[۳۱]

و اما چند نکته‌ی کوتاه در مورد قصه‌های این مجموعه و ترجمه‌ی فارسی آن‌ها. مضمون مشترک دو حکایت نخست، رابطه‌ی هنرمند با جامعه است. در حالی که قصه‌ی اول بر لزوم پیوند میان هنرمند با جامعه و مردمان عادی تأکید می‌گذارد، دومی تمایز و جدایی هنرمند را برجسته می‌سازد. جدایی و یا شاید حتی تنهایی او، نتیجه‌ی ضروری هدیه‌ی نبوغ است که درواقع مایملک شخصی هنرمند محسوب نمی‌شود، بلکه فقط برای مدتی به او واگذار شده است و او نیز باید به نوبه‌ی خود آن را به دیگری بسپارد. هر دو قصه پیوند میان هنرمند و جامعه را برای هر دو طرف ضروری می‌دانند؛ اما در حالی که حکایت «آهنگر و ستاره جادو» بر نقش هنرمند و نیاز جامعه به او تأکید می‌ورزد، «برگ اثر نیگل» تأثیر این پیوند بر شکل و محتوای آثار هنرمند و دین او به مردمان را آشکار می‌کند. داستان کوتاه «نیگل» در ۱۹۳۹ نوشته شد، یعنی هنگامی که تالکین خود با بحران‌ها و تردیدهای حادّی درمورد ارزش کار خویش دست به گریبان بود. حکایت نیگل، زندگی ادبی خود تالکین را به نحوی تمثیلی بازگو می‌کند و می‌توان آن را به دلیل ساخت ادبی و عمق فلسفی‌اش با قصه‌های کوتاه کافکا و بورخس و آلن‌پو برابر دانست.[۳۲] داستان دوم که عنوان اصلی آن «اسمیت، اهل وُتن بزرگ» است، در ۱۹۶۷ نوشته شد. شباهت این اثر که آخرین داستان کوتاه تالکین است با حکایت نیگل که نخستین آن‌هاست، طبع آرام و نامتغیر او را آشکار می‌کند.

سومین داستان، «زارع و اژدها» که در ۱۹۴۹، درست پس از پایان نگارش *نُرد انگشترها*، نوشته شد، به بهترین شکل نگرش طنزآمیز تالکین را بازگو می‌کند. به قول یکی از منقدان، در پایان خلق هر اثر ادبی بزرگ که با تلاشی طولانی و طاقت‌فرسا همراه بوده است، بهترین و مؤثرترین روش برای رفع خستگی (ذهنی)، هجو همان ژانر یا سبک ادبی است که نویسنده سال‌ها با آن درگیر بوده است. این نگاه طنزآلود به عقب، گذشته از تمرین تواضع و فروتنی- که همه‌ی ابنای بشر و به ویژه هنرمندان سخت بدان نیازمندند- به واقع نشانگر وجد و سرور، یا سبکی و فراغتِ حاصل از بر زمین گذاردن باری سنگین است، باری که پس از مدت‌ها سرانجام با موفقیت به مقصد رسیده است. نگارش *نُرد انگشترها* یازده سال به طول انجامید و تالکین شاهکار خویش را تقریباً بدون هیچ‌گونه تشویق و پشتیبانی و در تقابل کامل با کوران‌های ادبی روزگار خویش نوشت- آن هم عمدتاً پس از فراغت از وظایف دانشگاهی و تحقیقاتی خویش و در آخرین ساعات نیمه‌شب. «زارع و اژدها» هجونامه‌ای در باب ادبیات تخیلی و افسانه‌های پهلوانی است که همان الگوی ثابتِ مبارزه‌ی قهرمان با هیولا، پیروزی نهایی، و پایان خوش را دنبال می‌کند. ولی تالکین در این داستان به جز ادبیات تخیلی و حماسه‌های پهلوانی- یا شاید فقط به بهانه‌ی هجو آن‌ها- بسیاری امور دیگر را به سخره می‌گیرد: از جمله علم وزین فقه‌اللغة (فیلولوژی)، نویسندگان فرهنگ *لغات آکسفورد* و حتی سلطنت انگلستان.

تا آن‌جا که به ترجمه‌ی فارسی قصه‌ها مربوط می‌شود، مهم‌ترین نکته آن است که در آثار تالکین بسیاری از اسامی خاص، معنای عام هم دارند و همین امر برگردان رسای آن‌ها را دشوار می‌کند. برای مثال نام قهرمان داستان نخست، نیگل، مأخوذ از فعل to niggle است به معنای ابراز توجه بیش از حد به جزئیات بی‌اهمیت؛ به همین ترتیب اسم خاص پریش (parish) در حالت عام به معنی منطقه و حوزه‌ی تبلیغ کشیش‌های محلی و روستایی، یا (در حالت جمع) به معنی مردمان و جماعتی است که در آن حوزه زندگی می‌کنند؛ اسمیت (smith) علاوه بر اسم خاص، اسم فاعلی است به معنی آهنگر، و بسیاری موارد دیگر که همگی در

ترجمه‌ی فارسی معانی ضمنی خود را از دست داده‌اند. (در داستان «زارع و اژدها» یکی از عبارات طنزآمیز تالکین در مورد ریشه‌ی لغوی نام رودخانه‌ی تیمز (Thames) به ناچار کم و بیش حذف شد). یکنواخت بودن نثر قصه‌ها نیز ـ صرف‌نظر از معایب و نواقص ترجمه‌ی فارسی ـ تا حدی از ماهیت خود این ژانر یا نوع ادبی ناشی می‌شود.

۱۳۶۸ـ۱۳۷۶

پی‌نوشت‌ها:

1. The Lord of the Rings.

۲. حتی نابغه‌ای چون ادگار آلن پو نیز از چنین برچسب‌هایی مصون نمانده است. برای این دسته از خوانندگان، تکریم و ستایش نزدیک به پرستش کسانی چون بودلر از داستان‌های تخیلی ادگار پو، همواره «معمایی لاینحل» بوده و هست. تلاش شیفتگان آثار پو برای توضیح و تشریح این معما نیز غالباً بی‌فایده بوده است. زیرا پو در مقام نیای اصلی همه‌ی «ژانرهای حاشیه‌ای» ادبیات مدرن، به واقع نماد مقاومت این ژانرها در برابر «جریان‌های اصلی» است. کشف و تحسین ادگار پو، به شهادت تاریخ، مستلزم نبوغی در حد بودلر و بنیامین بوده است.

3. See W.H. Auden, "The Quest Hero" in Tolkien and the Critics, Notre DameUniversity Press, Indiana, 1969, and "Good and Evil in the Lord of the Rings" in Tolkin Journal, III, 1967; and Colin Wilson, tree by tolkien, Covent Garden Press (Limited Edition), London, 1973.

۴. انجمن اخوت ماقبل رافائلی، Pre- Raphalite Brotherhood نهضتی متشکل از نقاشان انگلیسی که به سال ۱۸۴۸ در لندن به رهبری دانته گابریل روستی (D. G. Rosseti) تأسیس شد. اعضای این جنبش برای موضوعات، غالباً دینی، نقاشی‌های خود و پرداخت دقیق آن‌ها اهمیت خاصی قائل بودند.

5. The Well at the Worlds End.

۶. قصد از طرح این نکات، نه افسوس خوردن بر خرافات از دست رفته است، و نه تحقیر عقل و «پای چوبین» استدلال. اهمیت «ترس از ناشناخته‌ها» و توهمات ذهنیت ماقبل عقلانی نیز بر کسی پوشیده نیست (هرچند که مدافعان عقل روشنگری غالباً از یاد می‌برند که «ترس از طبیعت» و میل به سلطه‌جویی ناشی از آن، خود یکی از بنیادهای عقل ابزاری است و نه نقطه‌ی مقابل آن). هدف اصلی اشاره به این واقعیت تجربی است که جهان بشری همواره و در هر حال آمیخته‌ای از واقعیت و خیال، یا ذهن و عین است و هیچ حدی از «عینی‌گرایی» نیز نمی‌تواند ما را به جهانی کاملاً بری از ذهنیت، خیال، ارزش و معنا انتقال دهد. جهان هیچ‌گاه به تمامی افسون زدوده نمی‌شود، بلکه غالباً افسون‌ها و اسطوره‌های جدیدی برپا می‌شود که چه بسا از خرافات و افسون‌های قبلی مخرب‌تر و غیرانسانی‌تر باشد. به تعبیری می‌توان گفت کل فلسفه‌ی قرن ما تلاشی بوده است برای غلبه بر توهمات «عینی» تفکر تجریدی و بازگشت به آن «زیست ـ جهان» یا «پراکسیس اجتماعی» (یا... نامش مهم نیست) که بنیاد و پس‌زمینه‌ی همه چیز است، از ریاضیات و منطق و علوم طبیعی گرفته تا حس و عاطفه و ایمان ـ جایی که در آن حقایق عینی با خیال در هم می‌آمیزند و خیالات عینیت می‌یابند. ما نیز همواره و در هر سطحی از تفکر و تأمل صرفاً جزئی از این زیست ـ جهان هستیم، نه ناظر بیرونی و بی‌طرف آن. البته در این زمینه نیز هنر، به ویژه شعر مدرن، پیشگام و پیشرو فلسفه بوده است. برای نمونه می‌توان به اشعار فوق‌مدرنیستی والاس استیونس اشاره کرد که معتقد بود تجربه‌ی حسی واجد عناصر خیالی است و تخیل حقیقی نیز ذاتاً امری محسوس است. ر.ک به م.فرهادپور، «یادداشتی درباره‌ی والاس استیونس»، مجله‌ی دنیای سخن، شماره‌ی ۴۸، اسفند ۱۳۷۰.

۷. سطری از شعر «یک زن گریان دیگر»، برای ترجمه‌ی فارسی از یوسف اباذری ر.ک به مجله‌ی دنیای سخن، شماره‌ی ۴۸، ص ۸۶.

۸. و البته همزمان و همراه با این فرآیند، خود واقعیت توسط رسانه‌های همگانی آن قدر دستکاری و بازسازی می‌شود، تا همه چیز به تلی از تصاویر کامپیوتری تبدیل گردد. سینما و تلویزیون، و دیگر رسانه‌های تصویری، بزرگترین دشمنان تخیل حقیقی‌اند. زیرا روح آن را که همان خودانگیختگی و رهایی از قید همه‌ی نیروهای سلطه‌گر است، نابود می‌کنند. این رسانه ها ـ یا لااقل رسانه‌های یک طرفه و کنترل‌ناپذیر روزگار ما ـ بدون نیاز به هرگونه میانجی فرهنگی، از جمله ذوق و تربیت هنری، و از طریق تماس و دستکاری مستقیم غرایز و ذهنیات تماشاگر، او را به انفعال مطلق می‌کشانند. بدین ترتیب تماشاگر روزگار ما، قدرت و حتی نیاز به تخیل را از دست می‌دهد، و با ذهنی تنبل، فقیر و انباشته از زباله‌های تصویری، به یک جفت چشم و جسمی تحرک‌پذیر بدل می‌شود.

9. Lord Dunsany

10. Eric Rucker Eddison

11. James Branch Cabeel

12. Howard Phillips Lovercraft

13. C.S.Lewis

14. David Lindsay

۱۵. برای تحلیلی دقیق و مفصل از تاریخ ادبیات تخیلی مدرن و تحولات آن از ویلیام موریس تا به امروز ر.ک به Lin Carter, Imaginary Worlds, Ballantine Books, New york, 1973

۱۶. لُرد دانسنی، هجدهمین بارون یکی از قدیمی‌ترین دودمان‌های اشرافی بریتانیا، یک ایرلندی تمام عیار بود، ادیسون، لوئیس، لیندسی و تالکین، جملگی انگلیسی بودند.

۱۷. همه‌ی این امور در مورد داستان‌های علمی‌تخیلی هم صادق است؛ و از این رو شاید بتوان این آثار را زیرگروه یا شاخه‌ای از ادبیات تخیلی مدرن دانست. ولی جوهر اصلی داستان‌های علمی‌تخیلی شیفتگی نسبت به تکنولوژی و ستایش از علوم طبیعی، به ویژه نجوم، فیزیک و بیولوژی (به ترتیب اهمیت) است. البته این

ژانر نیز در مسیر تحول تاریخی خود، عصر کلاسیک «جنگ‌های فضایی» را پشت سر گذاشت و برخی از رمان‌های علمی‌تخیلی توجه خود را به مسائل اجتماعی و علوم انسانی (روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی) معطوف ساختند. در دهه‌های اخیر نیز بُعد زیباشناختی و سبک نگارش در میان نویسندگان این ژانر اهمیتی فزاینده یافته است، به طوری که بعضی از آنان داستان‌هایی از جویس و ویرجینیا وُلف نسبتاً تقلیدی نوشته‌اند که هیچ ربطی به رُمان‌های علمی‌تخیلی ندارد. جز آن که حوادث آن‌ها در آینده‌ی نسبتاً دور رخ می‌دهد. اما این آینده‌نگری غالباً فاقد هرگونه بُعد انتقادی یا آرمان‌خواهانه (utopian) است. بیش‌تر نویسندگان آثار علمی‌تخیلی، به دلیل اولویتی که برای علم و تکنولوژی قائل‌اند، به سادگی روابط اجتماعی امریکای معاصر را در مقیاسی کیهانی بازسازی می‌کنند، یا کلیشه‌های هالیوودی مربوط به رفتار و عواطف شخصی را به آینده‌های دور فرا می‌افکنند. حاصل کار غالباً ترکیب مضحکی است که در آن کابوی‌های امریکایی سوار بر سفینه‌های خود به «گاوچرانی فضایی» مشغولند، یا منظومه‌ی شمسی را از خطر سلطه‌ی «کمونیست‌های مریخی» نجات می‌دهند. گویی در جهان خیالی این دسته از نویسندگان، همه چیز- حتی سرعت حرکت نور- تغییرپذیر است، به جز روابط اقتصادی مبتنی بر مالکیت خصوصی سرمایه. در تقابل با ادبیات علمی‌تخیلی، کسانی چون تالکین غالباً مضامینی سنتی را به کار می‌گیرند که محتوای تاریخی و اجتماعی آثار آنان را زیر پوشش ستایش از تکنولوژی پنهان نمی‌سازد. این آثار به نحوی صریح یا ضمنی، حاوی انتقادهای ریشه‌ای از زندگی مدرن‌اند و اکثراً ارزش‌هایی خاص را تبلیغ می‌کنند، ارزش‌هایی که بسیاری از آن‌ها در شعارهای جنبش‌های دانشجویی دهه‌ی شصت متجلی شد و زمینه‌ای وسیع برای گسترش شهرت و محبوبیت تالکین فراهم آورد.

18. The Habit.

۱۹. E. Spenser (۱۵۹۹-۱۵۵۲) شاعر انگلیسی و سراینده‌ی منظومه‌ی مشهور ملکه‌ی پریان.

20. J. R. R. Tolkien, Tree and Leaf, Unwin Books, London 1975, pp. 62-63.

۲۱. همان‌جا، صص ۲۸ ـ ۲۷.

۲۲. همان‌جا، ص ۱۶.

۲۳. همان‌جا، ص ۳۱.

۲۴. همان‌جا، ص ۱۲.

۲۵. همان‌جا، ص ۲۰.

۲۶. همان‌جا، ص ۵۱.

۲۷. والتر بنیامین، «قصه‌گو»، فصلنامه‌ی ارغنون، سال سوم، شماره‌ی ۱۰ـ ۹، بهار و تابستان ۱۳۷۵، صص ۱۹ ـ ۱۸.

۲۸. در یکی از نظرسنجی‌های اخیر برای تعیین ده کتاب محبوب و برتر جهان، ***ارباب انگشترها*** به مقام دوم دست یافت. خود تالکین هم در فهرست ده نویسنده‌ی محبوب جهان، حائز رتبه‌ی نهم شد. ر.ک به «هنرهای نخبه و نخبگان هنر»، صفدر تقی‌زاده، جهان کتاب، شماره‌ی ۲۱ـ۲۰، شهریور ۱۳۷۵.

۲۹. کاربرد واژه‌های «اسطوره» و «اسطوره‌ای» در مورد آثار بلیک فقط ناظر به شکل این آثار است. تقابل این آثار با جوّ فرهنگی عصر و زمانه‌ی خویش و رادیکالیسم سیاسی و فردیت نهفته در آن‌ها گویای تفاوت آن‌ها با اسطوره‌های قومی است.

۳۰. برای تحلیلی جامع از رمانتیسم به مثابه‌ی نوعی ایدئولوژی ضدسرمایه‌داری، و شاخه‌های متعدد آن، ر.ک به مقاله‌ی «رمانتیسم و تفکر اجتماعی»، رابرت سمیر و میشل لووی، ترجمه ی.اباذری، در ارغنون، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۷۳. برای نقد یک نمونه از «محافظه‌کاری انقلابی» ر.ک به «تناقضات مدرنیسم: نقدی از اریش ملز»، نوشته‌ی م. فرهادپور در کتاب شاعران: ریلکه، تراکل، سلان، انتشارات روشنگران، تهران، ۱۳۷۲.

31. Randel Helms, Myth, Magic and Meaning in Tolkien's World, Panther, Books, 1974, p. 134.

۳۲. تالکین در رساله‌ی داستان پریان نیز به این بحران و شیوه‌ی حل آن اشاره می‌کند: «محقق به راحتی می‌تواند دچار این احساس شود که به رغم همه‌ی تلاش‌اش، از میان شاخ و برگ‌های بی‌شمار درخت حکایات، که جنگل روزها مفروش از آن‌هاست، فقط معدودی برگ را جمع‌آوری کرده است که اکنون غالباً پاره و پوسیده شده‌اند. افزودن بر این زباله‌ها کار بیهوده‌ای به نظر می‌رسد. چه کسی می‌تواند برگ جدیدی طراحی کند؟ همه‌ی الگوها از جوانه زدن تا شکوفایی، و همه‌ی رنگ‌ها از بهار تا پاییز مدت‌ها قبل کشف شده‌اند. ولی این امر حقیقت ندارد... هر برگِ بلوط، زبان گنجشک و صنوبر، تجسم منحصر به فردی از آن الگو است، و برای بسیاری چه‌بسا همین امسال همان تجسم موعود باشد، تجسمی که پیشتر هرگز دیده و شناخته نشده است، هرچند که درختان بلوط قرن‌هاست که برگ می‌دهند.» (صص ۵۸ـ۵۷).

◀ کتابشناسی

تعداد کتب، مقالات و مجلاتی که ناقدان یا انجمن‌های هواداران آثار تالکین، درباره‌ی او منتشر کرده‌اند، چنان زیاد است که فهرست دقیق همه‌ی آن‌ها خود جزوه‌ی کوچکی خواهد شد. خوانندگان می‌توانند برای آشنایی بیش‌تر با زندگی، آثار و نظرات تالکین به کتاب‌های زیر رجوع کنند:

* J. R. R. Talkien, Tree and Leaf, Unwin Books, london, 1975.

* H. Carpenter, J. R. R. Talkien: A Biography, Unwin Books, London, 1978.

* Paul H. Hocker, Master of Middle-earth, Thomas & Hudson, London, 1973.

* Richard C. West, Tolkien Criticism (Articles by W. H. Anden and others), Ohio University Press, 1970.

* Randel Helms, Myth, Magic and Meaning in Tolkien's World, Panther, 1974.

* Colin Wilson, Tree by Tolkien, Covent Garden Press (Limited Edition of 600 Copies), London, 1973.