تراژدی و تمامی حقیقت

آلدوس هاکسلی

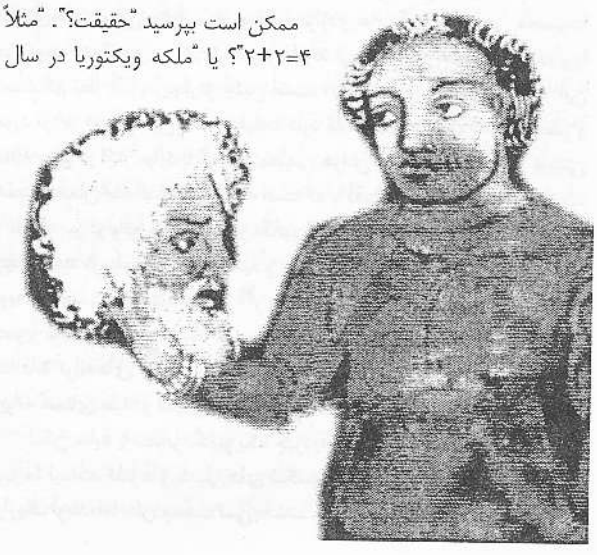
بارانه عمادیان

آنان شش نفر بودند، بهترین و بی‌باک‌ترین همراهان قهرمان. اودیسئوس درست وقتی که از جایگاه خود در دماغه کشتی روی برگردانید، شاهد بلندشدنِ آن‌ها از زمین و چنگ‌انداختنشان در هوا بود و در همین هنگام بود که فریادهاشان به‌گوش او رسید، که عاجزانه نام او را تکرار می‌کردند. نجات یافتگان جز آنکه ناامیدانه تماشاگر باشند، چاره‌ای نداشتند؛ در حالی که سیلا «در دهانهٔ غارِ خود آن‌ها را، که هنوز فریاد می کشیدند و دست‌هایشان را در تقلایی دهشت‌بار به‌سوی من دراز می کردند، بلعید.» و اودیسئوس چنین می‌افزاید که این مرگبارترین و حزن‌انگیزترین منظره‌ای بود که در طول «سیاحت‌های خویش در دریاها» شاهد آن بود.

می‌توانیم حرف او را باور کنیم. توصیفِ مختصرِ هومر (تشبیه بیش از حد شاعرانه بعداً افزوده شده است) ما را متقاعد می‌کند.

دیرتر، وقتی خطر رفع شد، اودیسئوس و مردانش شب به ساحل خلیج سیسیلی رفتند تا شام را تدارک کنند و به گفتهٔ هومر آن را با «زبردستی» تدارک دیدند. دوازدهمین کتاب اودیسئوس با این سطور خاتمه می‌یابد: «هنگامی که گرسنگی و تشنگی را فرو نشاندند، به یاد همراهان گرامی خویش افتاده، گریستند و در خلال اشک‌هاشان خواب به نرمی آن‌ها را دربود.»

حقیقت، کل حقیقت و هیچ چیز، مگر حقیقت. ادبیاتِ کهن چه به‌ندرت آن را بازگو می‌کرد! پاره‌هایی از حقیقت، آری. هر کتاب باارزشی بخش‌هایی از حقیقت را برما آشکار می‌سازد و چنانچه غیر از این باشد، نمی‌توان آن‌را کتاب خوبی به‌شمار آورد؛ اما تمامی حقیقت، خیر. از میان نویسندگانِ بزرگ قدیمی تنها معدودی چنین کرده‌اند. هومر ـ هومرِ اودیسه ـ در زمرهٔ آن معدود نویسندگان است.



ممکن است بپرسید "حقیقت؟". "مثلاً ۴=۲+۲"؟ یا "ملکه ویکتوریا در سال ۱۸۷۳ به سلطنت رسید"؟ یا "میانگین سرعت نور ۳۰۰/۰۰۰ کیلومتر در ثانیه است"؟ مسلماً خیر، در ادبیات معمولاً با چنین حقایقی روبه‌رو نمی‌شوید. "حقیقت" به معنایی که من هم اینک از آن سخن گفتم؛ در واقع چیزی بیش از نوعی حقیقت‌نمایی پذیرفته شده نیست. وقتی تجاربِ به ثبت رسیده در یک قطعهٔ ادبی با تجاربِ واقعیِ ما به‌طور نزدیکی هم‌خوانی دارند، و یا با آن چیزی که من تجارب بالقوه می‌نامم. ـ تجاربی که می‌توان گفت احساس می‌کنیم، از آنِ ما بوده‌اند (آن هم در نتیجهٔ جریان کمابیش صریحِ استنباط و دریافتِ ما از واقعیات موجود). بی‌شک به‌طور سرسری می‌گوییم: «این نوشته حقیقت دارد.»؛ اما البته این تمامِ داستان نیست. مورد بیماری‌ای که در یک کتاب درسیِ روانشناسی به ثبت رسیده است، تا آنجا که گزارش دقیقی از رویدادهای خاص ارائه دهد، از لحاظ علمی حقیقت دارد؛ ولی علاوه بر آن ممکن است در نظر خواننده نسبت به وضعیت خودش "حقیقی" جلوه کند ـ بدین معنا که به‌دلیل تشابهات آن با تجارب ملموس و بالقوهٔ او موجه و محتمل به‌نظر رسد. با این همه، یک کتاب درسی در زمینهٔ روانشناسی اثر هنری به‌شمار نمی‌رود ـ یا تنها به‌صورت فرعی و تصادفی نوعی کاری هنری محسوب می‌شود. صرف حقیقت‌نمایی، یعنی تشابهِ صرفِ تجاربِ ثبت شده از سوی نویسنده با تجاربِ یادآوری شده یا تصورشده توسطِ خواننده برای "حقیقی" جلوه‌دادنِ یک اثر هنری کافی نیست. هنر ارزشمند از نوعی حقیقت برتر برخوردار است ـ که آن را محتمل‌تر، پذیرفتنی‌تر و متقاعدکننده‌تر می‌سازد. طبیعتاً، زیرا هنرمند می‌باید از حساسیت، قدرت انتقال و ظرفیت لازم برای "ارتباط برقرار ساختن" برخوردار باشد، که معمولاً رویدادها و اغلب مردمانی که این رویدادها را تجربه می‌کنند، از آن‌ها برخوردار نیستند. تجربه تنها به کسانی که قادر به یادگیری باشند، درس می‌دهد که تعدادشان به هیچ وجه آنقدرها نیست که از ضرب‌المثل محبوب پدرخانم میکابر برمی‌آید. هنرمندان، گذشته از آنکه فوق‌العاده خوب می‌آموزند، آموزگاران فوق‌العاده‌ای نیز هستند. آنچه از وقایع و رویدادها عاید آنان می‌شود، بیش از آن چیزی‌ست که دیگران دریافت می‌کنند و آنان قادرند آنچه را دریافت کرده‌اند با چنان نفوذی خاص انتقال دهند که پیامشان را تا کُنه ذهن خواننده بفرستد. یکی از متداول‌ترین واکنش‌های ما در برابر یک قطعهٔ خوب ادبی در این فرمول خلاصه شده است: «این درست همان چیزی است که من همیشه احساس و فکر کرده‌ام؛ اما هرگز قادر نبوده‌ام آن‌را به‌خوبی در قالبِ کلمات بگنجانم، حتا برای خودم.»

هم‌اکنون ما به مرحله‌ای رسیده‌ایم که می‌توانیم روشن کنیم مقصودمان، از اینکه هومر نویسنده‌ای است که تمامی حقیقت را می‌گوید، چیست. مقصودِ ما این است که او تجاربی را ثبت می‌کند که به‌طور بسیار نزدیکی با تجارب واقعی و بالقوهٔ ما هم‌خوانی دارند؛ آن هم نه تنها با یک بخشِ محدود و مشخص از تجارب ما، بلکه با تمامی وجودِ جسمانی و معنوی ما. و نیز مقصود ما این است که هومر تمامی این تجربیات را با چنان قدرتِ تیزهوشانه و

هنرمندانه‌ای ثبت می‌کند که آن‌ها را به‌طور غریبی موجه و قانع‌کننده جلوه می‌دهد.

در مورد حقیقت موجود در ادبیات، به‌قدر کافی سخن گفتیم. من باز تأکید می‌کنم که آنچه هومر می‌گوید، تمامی حقیقت است. در نظر بگیرید چگونه تقریباً هر شاعرِ بزرگ دیگری، داستانِ حملهٔ سیلا به کشتیِ درحال گذر را خاتمه می‌داد. به یاد بیاورید که شش مرد در برابر چشمانِ دوستانشان گرفتار و بلعیده شدند. در هر شعرِ دیگری غیر از اودیسه، واکنش بازماندگان چگونه می‌بود؟ البته، واکنشِ آنان گریستن می‌بود، درست همانطور که هومر آنان را وادار به گریستن می‌کرد؛ ولی آیا آنان پیش‌تر درصددِ تدارک شام برمی‌آمدند و مهم‌تر آنکه در پختنِ آن مهارت و زبردستی از خود نشان می‌دادند؟ آیا پیش از گریستن تا می‌توانستند به خوردن و آشامیدن می‌پرداختند؟ و پس از اشک ریختن‌ها، و یا چه بسا در حین آن، به‌آرامی در آغوشِ خواب فرو می‌رفتند؟ خیر، آنان بی‌شبهه به هیچیک از این کارها دست نمی‌زدند. به‌سادگی می‌گریستند، از بختِ بدِ خویش و سرانجامِ دهشت‌بار همراهانِ خویش می‌نالیدند و این بند از شعر بدینگونه و به‌نحو تراژیکی با اشک‌های آنان به آخر می‌رسید.

با این همه، هومر ترجیح داد تمامی حقیقت را بگوید. او به این حقیقت واقف بود که حتا آن کس که به بی‌رحمانه‌ترین شکل، داغدیده شده است، باید شکم خویش را سیر کند. اینکه گرسنگی از اندوه قدرت بیش‌تری دارد و سیر شدن حتا بر گریستن تقدم دارد. او می‌دانست که کارآزمودگان به زبردستی خویش ادامه خواهند داد و از مهارت‌های خویش سرمست خواهند شد، حتا زمانی که از خورده شدنِ دوستان چیزی نگذشته باشد و مهارت‌های آنان نیز صرفاً در پختنِ شام خلاصه شود. او می‌دانست وقتی شکم سیر باشد (و تنها وقتی شکم سیر باشد) مرد توان گریستن را به‌دست می‌آورد، و اینکه غم و اندوه، برای شکمی که سیر باشد، تقریباً نوعی تجمل است؛ و سرآخر، او می‌دانست همان‌طور که گرسنگی بر غم و اندوه مقدم است، خستگی نیز با ورود خود به صحنه بدان پایان می‌دهد و آن را غوطه‌ور می‌سازد که با از خاطر زدودنِ اندوه و داغدیدگی، از همیشه شیرین‌تر می‌نماید؛ به عبارت دیگر، هومر از برخوردِ تراژیک با این مضمون پرهیز کرد. او ترجیح داد تمامی حقیقت را بگوید.

نویسندهٔ دیگری که ترجیح می‌داد تمامی حقیقت را بگوید، فیلدینگ بود. "تام جونز" یکی دیگر از معدود کتاب‌های اودیسه‌وار است که از عهدِ آیسخولوس تاکنون نوشته شده است؛ اودیسه‌وار، از آن رو که مطلقاً حال و هوای تراژیک ندارد، در هیچ کجا ـ حتا در لحظاتی که دردناک و مصیبت‌وار می‌نمایند، حتا وقتی رویدادهای اسفبار و زیبا درهم می‌آمیزند ـ زیرا آن‌ها واقعاً درهم می‌آمیزند. فیلدینگ نیز مانند هومر بر تمامی واقعیت‌ها صحّه می‌گذارد و از زیربار هیچ چیز شانه خالی نمی‌کند. در واقع، چون این نویسندگان از زیر هیچ باری شانه خالی نمی‌کنند، کتاب‌هایی که می‌نگارند تراژیک نیستند؛ زیرا از جمله چیزهایی که آنان از زیربارشان شانه خالی می‌کنند آن حوادث نامربوطی هستند که در زندگی واقعی همواره وضعیت‌ها و شخصیت‌هایی را تعدیل می‌کنند که تراژدی‌نویسان در پاک و بی‌خدشه نمایاندنشان اصرار می‌ورزند؛ مثلاً مورد سوفی وسترن قهرمان رمان فیلدینگ را در نظر بگیرید، یکی از جذاب‌ترین و کامل‌ترین زنان جوان. بدیهی است که فیلدینگ او را می‌ستود (چنین گفته شده است که تصویر او به تقلید از شخصیتِ همسر نخست فیلدینگ که بسیار موردعلاقهٔ وی بود، خلق شده است.)؛ اما با وجود تمامی ستایشش، فیلدینگ از اینکه او را به یکی از شخصیت‌های پاک و خالص، به عبارتی، تمرکز یافته، مبدل کند که در جهان تراژدی زندگی می‌کنند و رنج می‌بردند، خودداری کرد. مسافرخانه‌داری، که سوفی را خسته از اسبش بلند کرد، چرا می‌بایست برزمین بیافتد؟ در هیچ تراژدی‌ای او زیر بار وزنِ سوفی برزمین نمی‌افتاد. زیرا، پیش از هر چیز در متن تراژیک، وزن مقوله‌ای بی‌اهمیت و نامربوط است. قهرمانانِ زن باید فراتر از قانون جاذبه باشند، ولی این همهٔ داستان نیست. خواننده بهتر است پیامدهای سقوطِ مرد مسافرخانه‌دار را به‌یاد بیاورد. او در حالی که بر پشت می‌افتاد، سوفیا را روی خود کشید ـ بدین ترتیب شکم او به منزلهٔ بالشی عمل کرد که خوشبختانه سبب شد کوچک‌ترین صدمه‌ای به سوفیا نرسد ـ به‌طوری که ابتدا سر او در نقطهٔ امنی قرار گرفت. اما مقدم بودنِ سر ضرورتاً به‌معنی مؤخربودن پاهاست. در این قسمت داستان برای چند لحظه صحنه‌هایی به‌غایت جذاب به تصور کشیده می‌شود. روستائیانی که در آستانهٔ در مهمانخانه ایستاده بودند، پوزخند زدند یا قهقهه سر دادند. هنگامی که سوفیای بیچاره را بلند کردند، رنگ چهره‌اش از شدت شرم و حجب و حیایِ جریحه‌دارشده، به سرخی گراییده بود. در واقع، هیچ نکتهٔ ذاتاً غیرمحتمل و امکان‌ناپذیری در این تصادف که کلیهٔ نشانه‌های حقیقتِ ادبی بر آن حک شده‌اند، به‌چشم نمی‌خورد؛ اما با وجودِ تمامیِ حقیقتی که در آن نهفته است، این واقعه اتفاقی است که هرگز و تحت هیچ شرایطی نمی‌توانست برای یک قهرمان زن تراژدی رخ بدهد. تراژدی هرگز رخصت نمی‌دهد چنین اتفاقی وقوع یابد. با وجود این، فیلدینگ از تحمیل این منع تراژیک به داستانِ خود سرباز زد. او از زیربار هیچ چیز شانه خالی نکرد، از دخالت موضوعاتِ مضحکِ نامربوط در بحبوحهٔ رومانس یا فاجعه، و نه از وقفه‌های به همان اندازه بی‌ارتباطِ دردناک در مسیر خوشبختی. او نمی‌خواست تراژدی‌نویس باشد، و بی‌تردید، درخشندگی کوتاه و مرواریدگون کفل دلفریب سوفیا تا بدانجا کفایت می‌کرد که الههٔ الهام تراژدی را از تام جونز گریزان کند، درست به همان شکل که بیش از بیست و پنج قرن پیش از آن، منظرهٔ مردانِ مصیبت‌زده‌ای که ابتدا شکم خویش را سیر می‌کنند و سپس به‌یاد اشک ریختن می‌افتند و سرآخر اشک‌های خویش را در خواب از یاد می‌برند، موجبِ روگردان شدنِ این الهه از اودیسه شده بود.

آقای ل. آ. ریچاردز در کتاب خویش «مبانی نقد ادبی» تصریح می‌کند که تراژدیِ خوب مصون از نفوذ طنز و بی‌قاعدگی است و می‌تواند همه چیز را در خود جذب کند و هنوز تراژدی باقی بماند. در حقیقت، چنین به‌نظر می‌رسد که او ظرفیت تراژدی را، برای جذب همهٔ عناصر غیرتراژیک و ضد تراژیک، سنگ زیر بنای حُسنِ تراژیک می‌داند؛ اما بر اساس چنین معیاری، عملاً همهٔ تراژدی‌های یونانی و فرانسوی و غالبِ تراژدی‌های الیزابتی ناقص محسوب می‌شوند. تنها بهترین آثار شکسپیر قادرند از عهدهٔ این امتحان برآیند، و یا دست کم نظر آقای ریچاردز چنین است. آیا حق با اوست؟ من غالباً در این مورد تردید کرده‌ام. این نکته حقیقت دارد که تراژدی‌های شکسپیر با طنز و کنایه و نیز در اکثر موارد با گونه‌ای بدبینی هراس‌آور همراهند، اما این بدبینی همیشه همان ایده‌آلیسم قهرمانانه است که با دقتِ تمام پشت و رو شده است، و طنز او نیز در واقع نوعی تصویر نگاتیو از رومانس قهرمانانه است. کافیست چهرهٔ سفید تروبلوس را سیاه کنید و همهٔ سیاه‌هایش را سفید، تا با ترسایتس روبه‌رو شوید. اتللو و دزدمونا نیز اگر پشت و رو شوند به یاگو بدل خواهند شد. تصویر نگاتیو افلیای سپید، طنز هملت است و همچنین هرزگی صریح و صادقانهٔ ترانه‌های دیوانه‌وار خودش. درست به همین سان بدبینی شاه لیر دیوانه همتای سیاه و سایه‌وار کوردلیا است.

لیکن سایه یا تصویر نگاتیو یک چیز، به هیچ وجه نسبت به خودِ آن چیز بی‌ربط نیست. طنزها و بدبینی‌های شکسپیر در خدمتِ ژرف‌تر ساختن دنیای تراژیک اویند، اما بدان وسعت نمی‌بخشند. اگر آن‌ها به‌واقع چنین کرده بودند،

همان‌طور که جزییات و نکاتِ فرعی اشعار هومر در گسترش بخشیدن دنیای اودیسه مؤثر بودند، در آن صورت دنیای تراژدی شکسپیری خودبه‌خود از میان می‌رفت. به عنوان مثال اگر صحنه‌ای مکداف داغدیده را در حالِ خوردنِ شام و افسرده شدن او هنگامِ نوشیدن ویسکی، توأم با افکاری در مورد همسر و کودکان به‌قتل رسیده‌اش به تصویر می‌کشد و سپس او را، در حالی که با مژگانِ غرق در اشک به خواب فرو می‌رود، نشان دهد، چنین صحنه‌ای با زندگی واقعی به اندازهٔ کافی هم‌خوانی خواهد داشت؛ اما به هنر تراژیک چندان وفادار نخواهد بود. معرفی چنین صحنه‌ای می‌توانست کیفیت کلِ نمایشنامه را تغییر دهد. چنانچه اگر مکبث با همین شیوهٔ اودیسه‌ای نگاشته می‌شد، دیگر نمی‌شد آن را تراژدی نامید. مورد دزدمونا نیز همین وضع را دارد. اظهارات یاگو در موردِ شخصیتِ دزدمونا که آمیخته به خباثت و بدگمانی‌اند، همانطور که دیده‌ایم، مطلقاً نسبت به تراژدی اموری فرعی یا نامربوط نیستند. آن‌ها ما را با تصاویر نگاتیو سرشتِ واقعی دزدمونا و احساساتی که برای اتللو دارد، روبه‌رو می‌سازند. این تصاویر نگاتیو همواره به دزدمونا تعلق دارند و همواره به‌وضوح از خصایص قهرمان و قربانی مونث تراژدی به‌شمار می‌روند. در صورتی که اگر او، در لحظه‌ای که در قبرس به ساحل می‌پرید، مانند سوفیا که در شکوه هیچ دست کمی از او نداشت، سکندری می‌خورد و نقائص لباس زیر متداول در قرن شانزدهم را برملا می‌ساخت، نمایشنامه دیگر به اتللویی که ما می‌شناسیم، شباهتی پیدا نمی‌کرد

اما یاگو می‌توانست خانواده‌ای از چندین بدبین کوچک پرورش دهد و میزان تلخی بدبینی موحشِ موجود در نمایش را دو سه برابر کند. در این صورت اتللو باز هم اساساً اتللو باقی می‌ماند، اما تنها افزودن معدودی از نکات فرعی و نامربوط فیلدینگی کافیست تا آن را نابود کند، یعنی به‌عنوان یک تراژدی آن را نابود کند؛ زیرا دیگر هیچ چیز قادر نخواهد بود آن را از مبدل شدن به درامای باشکوهی از نوعی متفاوت باز دارد. زیرا واقعیت این است که تراژدی و آنچه من "تمامی حقیقت" نامیده‌ام، به هیچ روی با یکدیگر سازگاری ندارند. آن‌جا که یکی از آن دو باشد، دیگری جایی ندارد. عواملِ خاصی وجود دارند که حتا بهترین تراژدی، حتا تراژدی شکسپیری، هم نمی‌تواند آن‌ها را به‌درون خود جذب کند.

برای به‌وجودآوردن تراژدی، هنرمند می‌باید یک عنصر خاص را از کل تجربهٔ بشری بیرون کشد و آن را انحصاراً به‌عنوان مادهٔ خامِ کارِ خود به‌کار گیرد. تراژدی همان چیزی‌ست که باید از تمامی حقیقت مجزا شود، یا به عبارتی از آن عصاره گرفته شود، همان‌طور که از گیاه زنده عصاره گرفته می‌شود. تراژدی از نظر شیمیایی خالص است و سرعت و شدتِ توانایی آن در اثرگذاری بر روی احساسات ما از همین جا سرچشمه می‌گیرد. تمامی هنرهایی که از نظر شیمیایی خالص‌اند، از این قدرت برخوردارند که احساسات ما را سریعاً و عمیقاً تحت‌تأثیر قرار دهند. بنابراین، پورنوگرافی‌ای که از نظر شیمیایی خالص باشد (در موارد نادری که از قضا به صورتی متقاعد کننده نوشته شده باشد و کسی که آن را نوشته از موهبت "درست ارتباط برقرارکردن" برخوردار باشد) به گونه‌ای داروی احساسیِ سریع‌الانتقال است که در قیاس با بیان "تمامی حقیقت" دربارهٔ لذت حسی و یا حتا (از نظر بسیاری مردم) در قیاس با خود واقعیتِ ملموس و زنده، دارای قدرت و جذابیت بس بیش‌تری است. تراژدی به خاطر خلوص شیمیایی‌اش قادر است اهداف پالایشیِ خود را به نحوِ بسیار کارآمدی تحقق بخشد. تراژدی پالایش و تصحیح می‌کند، به زندگیِ احساسیِ ما شکل می‌بخشد و این کار را با قدرت و سرعت انجام می‌دهد. هنگامِ مواجهه با تراژدی، عناصر وجودِ ما، حتا شده برای لحظاتی چند، در قالب الگویی منظم و زیبا از نو شکل می‌گیرند، درست همانطور که براده‌های آهن تحت‌تاءثیر قدرتِ آهن‌ربا نظم می‌یابند. این الگو با وجود همهٔ گوناگونی‌های فردی‌اش از نظر بنیادی یکسان باقی می‌ماند. با خواندن یا شنیدن یک تراژدی، ما با این احساس از جا برمی‌خیزیم که:

یاران ما اینانند، شادمانی‌ها دردها
عشق، و ذهن تسخیرناپذیر انسان.

با این اعتقاد قهرمانانه از جا برمی‌خیزیم که مانند هنگامی که طعمهٔ دردها شویم، تسخیر نیافتنی خواهیم بود، و در بحبوحهٔ رنج‌ها، ما نیز می‌باید به عشق ورزیدن ادامه دهیم و چه بسا حتا شادبودن را فرا بگیریم. تراژدی به‌خاطر همین احساساتی که در ما می‌آفریند، بسیار ارزشمند شمرده می‌شود؛ اما ارزش‌های هنری که تمامیِ حقیقت را بگوید، در چیست؟

چنین هنری چه تغییر باارزشی در ما به‌وجود می‌آورد؟ بگذارید به کشفِ این نکته بپردازیم. هنری که تمامیِ حقیقت را می‌گوید، از مرزهای تراژدی فراتر می‌رود و حتا اگر شده به‌یاری اشارات و به‌طور ضمنی به ما نشان می‌دهد، پیش از آنکه داستان تراژیک آغاز شود چه اتفاقی روی داده بود. پس از پایان آن چه خواهد شد و در زمان رخ‌دادن تراژدی در جای دیگر چه اتفاقی می‌افتد. (و این جای دیگر تمامی ابعاد ذهنی و جسمی قهرمانانی را که مستقیماً درگیر کشمکش تراژیک نیستند، دربر می‌گیرد). تراژدی گردابی مصنوعاً تک افتاده بر سطح رودخانه‌ای وسیع است، رودخانه‌ای که پرشکوه و وسوسه‌انگیز در اطراف، پایین و هر دو سوی آن گرداب جاری‌ست. هنری که تمام حقیقت را می‌گوید، تلاش می‌کند وجودِ دانای کلِ رودخانه را نیز بسان خودِ گرداب ثابت کند. چنین هنری کاملاً با تراژدی تفاوت دارد، هر چند ممکن است در میان مؤلفه‌های دیگر خود، همهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ تراژدی را نیز دربر گیرد. ("یک امر واحد" وقتی در زمینه‌ها و موقعیت‌های متفاوت قرار گیرد، هویتِ خود را از دست داده، برای ذهنِ بیننده به مجموعه‌ای از چیزهای دیگر تبدیل می‌شود. در هنر تماماً حقیقت‌گو، ممکن است دردها به همان اندازه واقعی جلوه کنند و عشق و ذهن

تسخیرناپذیر به همان درجه ستایش‌برانگیز و حائز اهمیت باشند که در تراژدی.)

بدین‌ترتیب، قربانیان سیلا به همان اندازه رنج و عذاب را تجربه می‌کنند، که "هیپولیتوس" قهرمانِ تراژدیِ فدر که او نیز توسطِ هیولایی دریده می‌شود.

تشویش روانی "تام جونز" وقتی تصور می‌کند سوفیای خود را از دست داده، آن هم به‌خاطر کوتاهیِ خودش، چندان کم‌تر از تشویش روانی اتللو پس از قتل دزدمونا نیست (این واقعیت که قدرتِ فیلدینگ در "ارتباط برقرار کردن" مطلقاً نمی‌تواند با قدرتِ شکسپیر برابری کند، البته چیزی بیش از یک تصادف نیست). اما نویسنده‌ای که تمام حقیقت را می‌گوید، دردها و استواری‌ها را در زمینه‌ای دیگر و بسیطتر جای می‌دهد و نتیجتاً آن‌ها را از دردها و استواری‌های اساساً همانند و یکسان تراژدی متمایز می‌سازد؛ بنابراین، هنر تماماً حقیقت‌گو تاثیری در ما می‌آفریند که کاملاً با تاثیری که تراژدی برما می‌گذارد، تفاوت دارد. احساسِ ما پس از خواندنِ یک کتاب تماماً حقیقت‌گو هیچگاه نوعی وجد و شعف قهرمانانه نیست؛ بلکه نوعی احساس تسلیم و پذیرش است. (البته پذیرش هم می‌تواند قهرمانانه باشد.) ادبیاتی که تمام حقیقت را می‌گوید، به دلیل عدم خلوص شیمیایی‌اش، قادر نیست چونان تراژدی یا هنرهای دیگری که از نظر شیمیایی خالص هستند، با سرعت و قدرتی تمام بر ما تاءثیر بگذارند؛ اما به عقیدهٔ من اثرات آن بس پایدارتر و با دوام‌ترند. احساسات شادی که از خواندن یا شنیدن تراژدی پدید می‌آیند، ماهیتی مشابه مستی‌های موقتی دارند. یک فرد نمی‌تواند الگویی را که توسط تراژدی به او تحمیل می‌شود، برای مدت مدیدی حفظ کند: در صورتی که آهن‌ربا را بردارید، براده‌ها از نو نامنظم می‌شوند. اما الگوی پذیرش و تسلیمی که توسط ادبیات تماماً حقیقت‌گو بر ما تحمیل می‌شود، اگر چه شاید طرح آن به حدی که ما انتظار داریم زیبا نباشد، چه بسا دقیقاً به همین دلیل از ثباتِ بیش‌تری برخوردار باشد. پالایش ناشی از تراژدی خشن و فاجعه‌بار است؛ اما پالایش معتدل‌ترِ برخاسته از ادبیاتِ تماماً حقیقت‌گو ماندنی‌ست. در روزگار ما ادبیات هر چه بیش‌تر و بیش‌تر نیست به "تمام حقیقت" آگاهی یافته است؛ یعنی به اقیانوس‌های عظیم نکات فرعی و نامربوط، رویدادها و اندیشه‌هایی که در جهت‌های مختلف و با شروع از مبداء جزیره مانندی (نظیر یک شخصیت، یک داستان) که نویسنده برای تامل و تعمق خویش انتخاب می‌کند؛ به‌طور پایان‌ناپذیری گسترش می‌یابند. تحمیل‌کردنِ آن دسته از محدودیت‌های مصنوعی که می‌باید توسط هر کس که قصدِ نوشتنِ یک تراژدی را دارد، وضع شوند، دشوار و دشوارتر شده است ـ به صورتی که در حال حاضر این کار برای کسانی که ذره‌ای حساسیت نسبت به جهان معاصر را در خود حفظ کرده‌اند، در واقع تقریباً غیرممکن است. البته این بدان معنا نیست که نویسندهٔ مدرن باید خودش را به رویه‌ای صرفاً ناتورالیستی محدود کند. آدمی می‌تواند وجودِ تمامِ حقیقت را به طور ضمنی بیان کند، بی‌آنکه نیازی به نام بردن مرارت‌بار کلیهٔ اشیائی داشته باشد که در حیطهٔ بینایی او قرار گرفته‌اند. یک کتاب ممکن است در قالب فانتزی خالص نوشته شود و با این همه، به‌طور ضمنی هم که شده، تمام حقیقت را بگوید. در میان تمامیِ آثار ادبی مهم معاصر، هیچ یک تراژدی خالص محسوب نمی‌شوند و هیچ نویسندهٔ حائز اهمیتی در دنیای معاصر ما وجود ندارد که تبیین و تشریح تمامی حقیقت را مرجح نشمارد. نویسندگان معاصر با وجود همهٔ تفاوت‌های ناشی از حیطهٔ سبک، اخلاقیات، مقاصد فلسفی و هنری و ارزش‌های پذیرفته شده، یک وجه مشترک دارند و آن نیز گرایش آنان به بیان تمامی حقیقت است. پروست، دی. اچ. لارنس، آندره ژید، کافکا، و همینگوی بی‌تردید پنج نویسندهٔ مهم و تاثیرگذار معاصر تلقی می‌شوند. پنج نویسنده‌ای که بیش‌ترین تفاوت ممکن را با یکدیگر دارند. آن‌ها تنها در همین یک مورد به یکدیگر شباهت دارند: اینکه جملگی از نگارش تراژدی خالص سرباز زده‌اند و علاقهٔ همهٔ آن‌ها معطوف به بیان تمام حقیقت است.

گاهی از خود پرسیده‌ام آیا تراژدی به‌عنوان نوعی فرمِ هنری محکوم به‌مرگ نیست؟ اما این واقعیت که شاهکارهای تراژیک گذشتگان هنوز قادرند ما را عمیقاً متاثر کنند ـ اینکه ما هنوز به‌رغم داوری‌های معقولانه‌ترمان تحت‌تاثیر واقع می‌شویم، آن هم توسط تراژدی‌های بدی که در دنیای معاصر روی صحنه می‌آیند و به‌صورت فیلم ساخته می‌شوند ـ مرا متقاعد می‌کند که دورانِ آن نوع هنری، که از نظر شیمیایی خالص باشد، هنوز به‌سر نیامده است. چنین به‌نظر می‌آید که تراژدی یک دورهٔ کسوف را پشت سر می‌گذارد، زیرا کلیهٔ نویسندگان بالارزش عصر ما بیش از اندازه سرگرمِ دنیای به‌تازگی کشف شده یا دنیای از نو کشف شدهٔ "تمامی حقیقت" هستند؛ به طوری که فرصت توجه کردن به تراژدی را پیدا نمی‌کنند. اما هیچ دلیل موجهی وجود ندارد که باور کنیم این وضع تا ابد دوام خواهد داشت. تراژدی ارزشمندتر از آن است که بگذاریم نابود شود. هر چه باشد، دلیلی وجود ندارد که این دو گونهٔ ادبی ـ یعنی گونهٔ از نظر شیمیایی ناخالص و گونهٔ خالص، ادبیاتی که تمام حقیقت را می‌گوید و ادبیاتی که به بیان بخشی از حقیقت اکتفا می‌کند ـ به‌طور همزمان و هر یک در حیطهٔ مجزای خود به حیات ادامه ندهند. روح آدمی به هر دوی آن‌ها نیاز دارد.