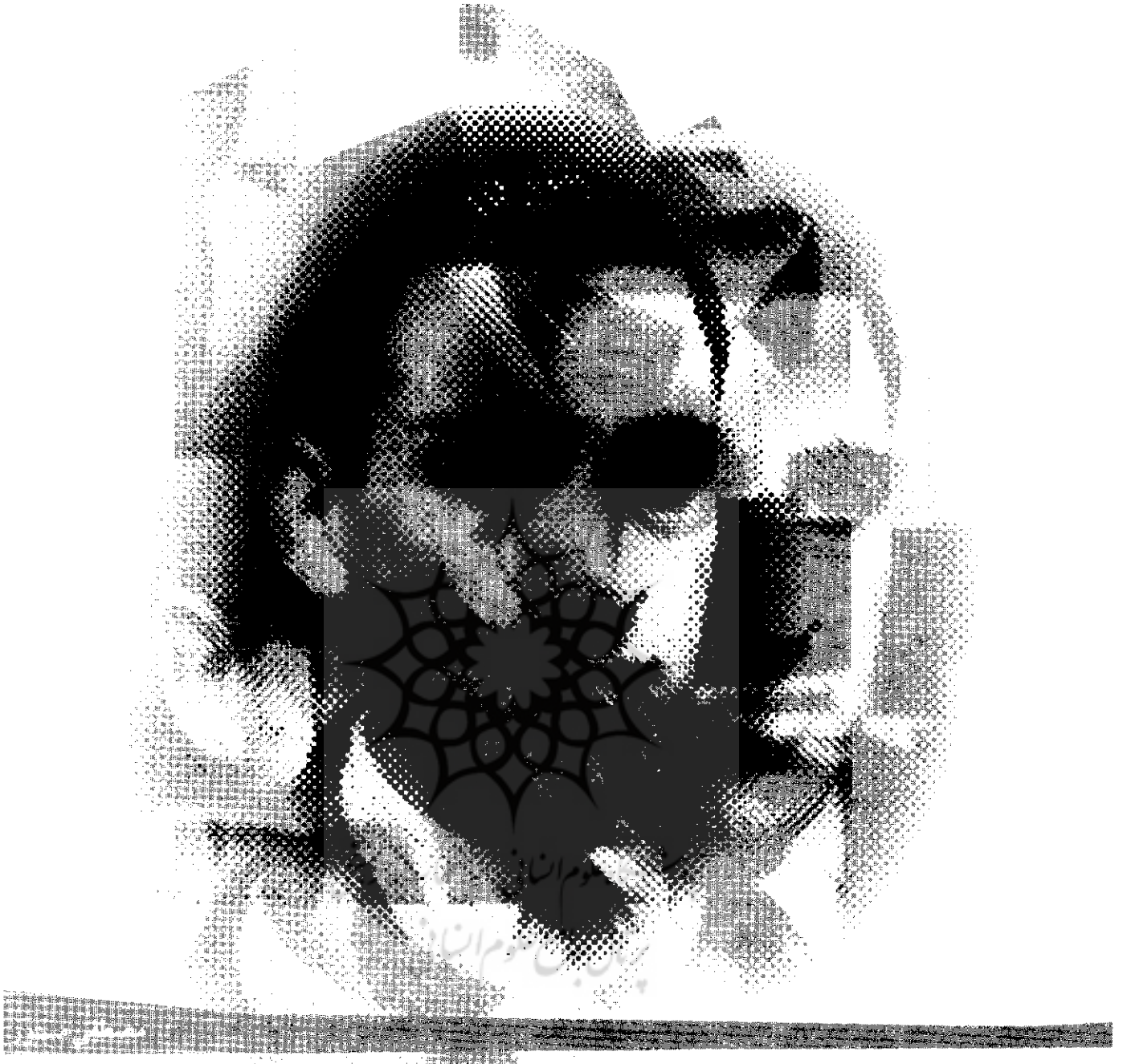
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سلینجر و ژرف‌نگاری معصومیت

بدون شک سلینجر یکی از برجسته‌ترین، معتبرترین و در عین حال مشهورترین نویسندگان پس از جنگ امریکا است. موقعیت او در جغرافیای ادبیات داستانی معاصر، یک موقعیت ممتاز و شاخص است.

در واقع رسیدن به چنین جایگاهی برای بسیاری از نویسندگان دست نیافتنی و رویایی است. نکتهٔ جالب توجه این است که سلینجر این موقعیت را تنها به دنبال نوشتن یک رمان نه چندان بلند و تعداد محدودی داستان کوتاه به دست آورده است. بنابراین، پیشاپیش می‌توان حدس زد که این حجم اندک از کار می بایست تا چه مایه از غنا، عمق و اصالت هنری برخوردار باشند که بتوانند نویسنده‌ای را به چنین سطحی از اعتبار برسانند. سلینجر از ۱۹۴۰ شروع به نوشتن کرد و تا سال ۱۹۶۵ انتشار آثارش را ادامه داد. بعد از این دوره، دورهٔ انزوا و سکوت طولانی و جدی سلینجر فرا رسید. دوره‌ای که حدود چهل سال به طول انجامیده است. اولین رمان او در ۱۹۵۱ با عنوان **ناتور دشت** منتشر شد که رمان کوتاهی است پس از آن در ۱۹۵۳ مجموعه داستان **نه داستان** را که در واقع گزیدهٔ سختگیرانه‌ای بود از حدود سی داستانی که او در سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۳ منتشر کرده بود انتشار داد. بعضی از بیست و یک داستانی که او از این مجموعه کنار گذاشت داستان‌های واقعاً برجسته‌ای هستند. در سال ۱۹۶۱ دورهٔ جدید کاری سلینجر با کار جاه طلبانهٔ او بر روی **خانواده**



خیالی گلس آغاز می‌شود. اولین کار **فرانی و زویی** است که در این دو داستان به این خواهر و برادر می‌پردازد. در سال ۱۹۶۳ دو داستان دیگر به نام **تیر ک بام را بالا بگذارید نجاران** و **سیمور یک مقدمه** را منتشر می‌کند. آخرین کاری که از سلینجر منتشر شد داستان کوتاهی است به نام هپورث ۱۶، ۱۹۲۴ در **نیویورکر** که در سال ۱۹۶۵ منتشر شد و بعد سکوت طولانی سلینجر تا امروز هم ادامه داشته آغاز می‌شود. از آن سال به بعد کسی با او ارتباط نداشته و در انزوای خود ساخته‌ای که برای خود فراهم کرده، زندگی می‌کند بدون این که با خبرنگاری ملاقات کند و یا عکسی از او منتشر شود. او با دقت و سختگیری وسواس‌آمیزی پیگیری می‌کند تا مبادا از کارهایش فیلمی تهیه شود یا جایی منتشر شوند. حتی در نامه‌ای از ناشرش خواست که عکسش را از روی رمان **ناتور دشت** هم بردارند. بدین گونه سلینجر با ایجاد هاله‌ای از رمز و راز پیرامون خودش به شهرتی که تا آن ایام به دست آورده بود، دامن زد.

برای ورود به جهان داستانی سلینجر، تصور می‌کنم از سه منظر و سه رویکرد می‌توانیم این کار را انجام دهیم و بعد محصول این تحلیل‌ها و رویکردها را کنار هم بگذاریم تا بتوانیم تا حدی جهان داستانی او را در ذهن تصویر و تصور کنیم. این سه رویکرد عبارت اند از رویکردهای شخصیت‌شناسانه، معناشناسانه و سبک‌شناسانه.

در رویکرد شخصیت شناسانه ، هدف اصلی این است که بتوانیم به آدم‌هایی که سلینجر خلق کرده ، نزدیک شویم و از طریق آنها راهی به سوی داستان‌های او پیدا کنیم . به لحاظ سنخ شناسی ، داستان‌های سلینجر از سنخ داستان‌های شخصیت محورند ، یعنی اساس و بنیان داستان‌ها بر روی یکی از شخصیت‌ها بسته می‌شود و با تحلیل آن شخصیت ، داستان گسترش پیدا می‌کند و به اوج می‌رسد . بنابراین ، خیلی طبیعی است که عناوین برخی از داستان‌های سلینجر نام‌های شخصیت‌هایش باشد مثل داستان **تدی** در مجموعهٔ **نه داستان** یا **سیمور یک مقدمه** و یا **فرانی و زویی** . در واقع بار اصلی داستان و کنش‌های داستانی را این شخصیت‌ها با خودشان حمل می‌کنند .

جمع کردن و ارائهٔ یک تحلیل شخصیت شناسانه در آثار سلینجر با دشواری‌هایی همراه است و ما نمی‌توانیم همهٔ آدم‌های او را در یک چارچوب و ساختار مشخصی بچینیم . بنابراین چیزی که دربارهٔ شخصیت‌ها خواهم گفت ، محدود به شخصیت رمان **ناتور دشت** و **برادران و خواهران گلس** است . البته اساس کار سلینجر و مهم‌ترین آثارش هم همین‌ها هستند و بقیهٔ داستان‌ها به رغم اینکه مایه‌های سلینجری دارند اما جهان داستانی او را نمی سازند و در حاشیه قرار می‌گیرند و بدنهٔ داستان‌ها را همین داستان‌هایی که اشاره کردم می‌سازند .

به نظر می‌رسد شخصیت‌های داستان‌های سلینجر یک پروسهٔ سه مرحله‌ای را طی می‌کنند . در واقع تحول آنها در سه گام اتفاق می‌افتد . ممکن است در یک داستان هر سه گام برای یک شخصیت اتفاق بیفتد و در داستانی دیگر شخصیتی را در گام دوم و یا در گام سوم ببینیم ، اما معمولاً با دیدن این گام سوم هم می‌توانیم حدس بزنیم که این آدم گام‌های اول و دوم را برداشته یا وقتی در گام دوم او را می‌بینیم می‌دانیم که گام یک را هم برداشته . شخصیت‌ها به رغم تنوع داستان‌ها ، قرابت و نزدیکی بسیار زیادی با هم دارند و معمولاً در این مدار سه مرحله‌ای سلوک می‌کنند .

اولین گام تحول شخصیت‌های سلینجر و نقطهٔ عزیمت آنها **آگاهی** است . در واقع آنها به نقطه‌ای می‌رسند که آگاه می‌شوند و نسبت به این آگاهی ، آگاهی پیدا می‌کنند . در حقیقت معرفت شخصیت‌های سلینجری یک نوع معرفت درجه دوم است . معرفتی است بر معرفت دیگر و این معرفت ژرف را طبیعی است که آدم‌هایی با استعداد متوسط نمی‌توانند داشته باشند . به همین دلیل است که سلینجر با زیرکی تمام نکته‌ای را مفروض می‌گیرد و آن اینکه شخصیت‌هایش آدم‌های نابغه‌ای هستند و نبوغ را به عنوان پیش‌فرض در **خواهران و برادران گلس** مطرح می‌کند . با این استثناء که در هولدن کالفیلد ، قهرمان رمان **ناتور دشت** ، نه تنها این نبوغ وجود ندارد بلکه بارها خود هولدن در طول داستان می‌گوید که نسبت به بقیهٔ خواهران و برادرانش بی‌استعدادتر است . بنابراین او برای رسیدن به چنین آگاهی درجه دومی به یک سلوک اجتماعی و مواجه شدن با وجوه مختلف زندگی و موقعیت‌های گوناگون نیاز دارد در حقیقت او به گونه‌ای تجربی و غریزی به آن تجربه می‌رسد . یعنی به نوعی آگاهی که خواهم گفت محتوای این آگاهی چیست . اصولا تمام رنج و گسیختگی شخصیتی از همین آگاهی داشتن شروع می‌شود چون جنس آگاهی اینها یک آگاهی به خصوصی است . درحقیقت این آگاهی محتوایش این است که آنها احساس می‌کنند آنچه در اطرافشان وجود دارد اعم از آدم‌ها ، ایده‌ها ، فکرها ، روابط و آنچه مقبول فرض شده یک چیز عوضی ، بی‌ربط و بی‌خود است . آنها وقتی خودشان را در چنین جهانی احساس می‌کنند . دچار نوعی تهوع روحی می‌شوند و این گام دوم حرکت شخصیت‌ها است . یعنی دچار تهوع روحی شدن و دل‌زدگی از آنچه هست بدون آنکه بدانند دنبال چه هستند . آنها می‌دانند از آنچه هست بیزارند و می‌کوشند که از آن فاصله بگیرند . این تهوع گاهی با شکل ظاهری‌اش هم همراه است . مثلاً در داستان **فرانی** ، فرانی دختر دانشجویی است که با لین کوتل ، یک دانشجوی متعارف ، نامزد است دچار نوعی تهوع ظاهری و فیزیکی می‌شود . این تهوع که نمادی است از آن تهوع روحی به دنبال رسیدن به آن معرفت است . به این دلیل است که او احساس می‌کند آنچه در دانشگاه به او داده می‌شود بی‌ربط است و فقط سطح و رویهٔ خارجی جهان را برای او توصیف می‌کند و نه عمق آن را ؛ یا هولدن کالفیلد که در سراسر رمان **ناتور دشت** بارها و بارها دچار این تهوع ظاهری می‌شود . این تهوع به تعبیر زویی در داستان **زویی** با توصیف هیولا بودن به آن اشاره می‌شود . زویی می‌گوید: ما هیولاییم ، ما با داشتن این معرفت هیولا شده‌ایم و مثل آدم طبیعی نمی‌توانیم زندگی کنیم چون هر کس را می‌بینیم می‌خواهیم تا اعماق وجود او را تحلیل کنیم . در جایی از داستان ، زویی می‌گوید: « ما هیولاییم ، آن حرامزاده‌ها [اشاره به دو برادر بزرگ‌تری که اینها را تربیت کردند و در واقع مراد آنها بودند] ما را حاضر و آماده گیر آوردند و از ما دو تا هیولا ساختند . ما گاو پیشانی سفیدیم و تا آخر عمرمان یک لحظه آرامش نداریم . ما حرف نمی‌زنیم ، سخنرانی می‌کنیم . صحبت نمی‌کنیم ، توضیح می‌دهیم .» یا مادرشان وقتی می‌خواهد بچه‌هایش را توصیف کند می‌گوید: «نمی‌فهمم برای شما بچه‌ها چه اتفاقی داره می‌افته نمی‌دانم این همه دونستن و مثل چی باهوش بودن اگه آدم رو خوشبخت نکنه ، به چه دردی می‌خورد؟»

این دقیقاً درد و رنجی است که آدم‌های سلینجر گرفتارش هستند با هوش‌اند ، زیاد می‌دانند و این دانستن نه تنها کمکی به خوشبختی آنها نمی‌کند بلکه دائم آنها را در اضطراب ، نگرانی و بحران فرو می‌برد . گویی همین طور که گام به گام جلوتر می‌روند و دانش آنها زیادتر می‌شود و ژرف‌تر می‌اندیشند ، فروتر می‌روند . سلینجر در جایی دیگر وضعیت این مرحله را از زبان زویی این گونه توصیف می‌کند: «حالم به هم می‌خوره از اینکه توی زندگی همه یک کله گنده باشم ، خدایا باید هس و لوساژ - دو فیلمنامه نویس متعارف و روزمره - را وقتی دربارهٔ یک برنامهٔ جدید و یا هر چیز دیگری حرف می‌زنند ببینی ، مثل خر خوشحال‌اند تا وقتی که سر و کلهٔ من پیدا می‌شود . حس می‌کنم از آن حرامزاده‌های مأیوس کننده‌ای شده‌ام که چوانگ تسوی عشق سیمور علیه شان هشدار می‌داد: بر حذر باش از آن فرزانگانی که لنگ لنگان پیدا می‌شوند .»

در حقیقت خودش را از آن فرزانگانی می‌بیند که لنگ لنگان می‌آیند تا همه را نفی کنند . سلینجر نه تنها این دانایی را به عنوان یک مزیت برای شخصیت‌هایش به شمار نمی‌آورد بلکه آن را عاملی می‌داند برای افتراق ، جدایی ، تک افتادگی و سرانجام تهوع آدم‌هایش . یا هولدن کالفیلد که دانش‌آموز مدرسهٔ پنسی است اما اخراج می‌شود و سه روز در نیویورک زندگی می‌کند تا روز چهارشنبه فرا برسد و به منزلش برود . دنیا در چشم هولدن و از منظر او در این سه روز توضیح داده می‌شود و بعد

ملاقاتی با خواهرش دارد که یکی از قوی‌ترین بخش‌های این رمان است . وقتی دارد خواهرش - فیبی - را که روی تخت خوابیده توصیف می‌کند می‌گوید: «انتهای تخت خواب خوابیده بود .» هولدن بغل تخت خواب بوده شاید فاصله‌اش از فیبی یک متر بوده با این حال می‌گوید: «فیبی انتهای تخت خواب خوابیده بود اما انگار میلیون فوت از من فاصله داشت .» یا بعد که شب است و چراغ‌ها خاموش‌اند می‌گوید: «در تاریکی نمی‌توانستم فیبی را پیدا کنم .» این دو توصیف هر دو نمادهایی هستند از فاصله و بحرانی که هولدن دچارش شده است .

خلاصه اینکه محصول این تهوع نفی - به تعبیر سلینجر- جهان عوضی است . یعنی نفی همه چیز . سراسر **ناتور دشت** از آغاز تا انتها ، تابلویی از نفی است . نفی همه چیز . هولدن برای تایید کردن هیچ چیز را باقی نمی‌گذارد . در واقع تنها دو چیز را باقی می‌گذارد که بعد درباره‌اش صحبت خواهم کرد: یکی ملاقاتش با دو راهبه که از نظر او تنها نقطهٔ مثبت این زندگی عوضی است و دیگری فیبی با عنوان نمادی از کودک .

به جز اینها دیگر تمام روابط اعم از هنر ، سینما ، تئاتر ، آدم‌ها ، آموزش ، روابط جنسی و ... همه از نظر هولدن منفور است . یعنی جهانی را توصیف می‌کند که از سر و روی آن نکبت می‌بارد و هیچ نقطهٔ مثبتی ندارد . این محصول همان درک و شعوری است که به دست آورده و جالب است که در سراسر این رمان ، هولدن از وضعیتی که دچارش شده رنج می‌برد .

در گام سوم ، شخصیت‌ها می‌کوشند خود را از این وضعیت و تهوع روحی نجات دهند . برای رهایی از این وضعیت دو پیشنهاد در کارهای سلینجر می‌بینیم . یکی روی آوردن به بصیرت است به جای عقل . آموزهٔ سلینجر این است: به جای آنکه سراغ عقل ، دانش و معلومات رفت ، باید نسبت به آنچه می‌اندیشیم ، بصیرت بیابیم و بصیرت را دقیقاً نقطهٔ مقابل عقل می‌داند . در داستان **تدی** ، تدی که بچه‌ای ده - دوازده ساله‌ای است که سلوکی روحی/ عرفانی را پشت سر گذاشته است - و این در آثار سلینجر که کودکان از نوعی نبوغ برخوردارند تا حدی طبیعی است - در بخشی از داستان به کسی که با او صحبت می‌کند می‌گوید: «که آدم را می‌شناسی؟» مخاطبش می‌گوید: «منظورت کدام آدم است؟» تدی می‌گوید: «همان که شوهرحوا بوده .» می‌گوید: می‌دانی چرا آدم از بهشت هبوط کرد؟ چون توی بهشت سیب را خورد و با خوردن سیب که هیچ چیز نبود مگر عقل و چرندیات منطق ، هبوط کرد و اگر بخواهیم این سیکل را کامل کنیم و به بهشت بازگردیم ، چاره‌ای نداریم مگر اینکه آن سیب را دوباره بالا بیاوریم و آن را استفراغ کنیم و آن معرفت ، عقل و چرندیات منطق را کنار بگذاریم و به یک بصیرت برسیم تا بتوانیم به حالت اولیه بازگردیم . این بصیرت همان چیزی است که فرانی در داستان **فرانی** می‌گوید که من در طول دوره‌ای که در دانشگاه درس خواندم حتی یکبار هم کلمهٔ بصیرت نشنیدم . توی دانشگاه اساتید همه‌اش از عقل و علم و دانش حرف می‌زنند و از بصیرت خبری نیست .

پیشنهاد دومی که سلینجر برای نجات از این وضعیت می‌دهد رجوع به کودکی و معصومیت کودکی است و اصولاً سلینجر یکی از بهترین نویسندگانی است که به این معصومیت پرداخته است که در واقع اقتباسی است از کلام مسیح که می‌گوید «کودکان قلمرو خداوندند» و با تکیه بر این کودکی است که شخصیت‌های خودش را نجات می‌دهد . برای نمونه در داستان **روزخوشی برای موزماهی** ، سیمور یعنی مراد بچه‌های گلس و برادر بزرگ آنها ، با همسرش ، موریل ، برای ماه عسل به هتلی در کنار دریا می‌رود . موریل یک زن کاملاً معمولی است که می‌خواهد از زندگی لذت ببرد و می‌خواهد معمولی و روزمره زندگی کند اما سیمور دچار تهوع روحی است و می‌خواهد خودش را نجات دهد . کنار دریا با دخترک ده - دوازده ساله‌ای به نام سیبل شروع به صحبت می‌کند و او را در درون آب می‌برد و سعی می‌کند که شنا را به او یاد بدهد که بحث موز ماهی پیش می‌آید . سیبل می‌گوید: موز ماهی چیه؟ سیمور می‌گوید: آن ماهی‌هایی که وارد سوراخی می‌شوند که در موز هست و بعد شروع می‌کنند به موز خوردن . آن قدر موز می‌خورند تا گنده می‌شوند . آن قدر گنده می‌شوند که دیگر نمی‌توانند از آن سوراخ خارج شوند . این نوع ماهی در واقع تعبیر و کنایه‌ای است از خود آدم‌ها . آدم‌هایی که آن قدر دانش را در خود انبار می‌کنند که دیگر راه نجات و مفری برایشان باقی نمی‌ماند . در پایان سیمور کف پای دخترک را می‌بوسد . سیمور به هتل باز می‌گردد و خودش را می‌کشد . البته در داستان سیمور شاید بشود به عنوان یک استثناء این بحث را که شاید هنوز منتقدان پاسخ درستی برای آن نیافته‌اند مطرح کرد که سیبل به رغم حضور جدی‌اش در این اثر چرا نمی‌تواند سیمور را نجات دهد؟ این موضوع بسیار مهمی است . در داستان **برای ازمه با عشق و نکبت** گروهبانی هست که تحت عنوان گروهبان ناشناس در داستان از او نام برده می‌شود . او هم دچار آسیب روحی شده و به علت ملاقات با دختر نوجوانی به نام ازمه که بعدها برای او یک ساعت مچی را همراه با یک نامه هدیه می‌فرستد، احساس می‌کند که دارد بهتر می‌شود . به هر حال این ازمه است که گروهبان ناشناس را نجات می‌دهد . در داستان **ناتوردشت** باز این فیبی ، خواهر کوچک هولدن کالفیلد ، است که هولدن را نجات می‌دهد . جالب است که خود هولدن هم شانزده و هفده سال بیشتر سن ندارد و به علت عبور از دوران و قلمرو کودکی و ورود به دنیای بزرگسالی ، و به تعبیر سلینجر دنیای عوضی ، در این گذار است که دچار مشکل شده و تا قبل از این دورهٔ بلوغ ،

خودش هم به جهان کودکی متعلق بوده ، یعنی دچار بحران نبوده . درواقع سلینجر به ما می گوید که بحران زمانی به وجود می آید که ما از جهان کودکی / معصومیت وارد روابط روزمره می شویم .

در دوران کودکی ، روزمرگی وجود ندارد . ماهیت‌ها محو هستند ولی در بزرگسالی است که ما شروع می کنیم به تقسیم کردن و تکه پاره کردن چیزها و خطکش در دست می گیریم . همهٔ تهوع و همهٔ بحرانی که هولدن دچار آن است به خاطر عبور از این مرحله است و وقتی فیبی از او می‌پرسد که: دوست داری چه کاره شوی؟ می گوید: که من همیشه تصور می کنم دو هزار کودک دارند در بیابان و در کنار دره‌ای بازی می کنند و هر لحظه ممکن است یکی از آنها بیفتد پایین . من اگر بخواهم شغلی داشته باشم این است که کنار دره بایستم و نگذارم اینها پرت شوند توی دره . به همین خاطر بهترین شغل برای من این است که ناتوردشت باشم . اصلاً عنوان رمان سلینجر از اینجا می‌آید . در پایان داستان در حقیقت هولدن کالیفلد را هم فیبی نجات می‌دهد .

در داستان **زویی** که به نوعی ادامهٔ داستان **فرانی** است و در آن فرانی دچار آن تهوع شده است ، برادر بزرگترش ، زویی ، سعی می کند با حرف زدن و با نوعی عرق‌ریزان روح ، او را نجات دهد . سلینجر این تقلای روحی را با یک ژرف‌نگاری بی‌همتا در این داستان طرح می کند و به عقیدهٔ من هر چه این داستان خوانده شود ، از لذت آن کاسته نمی‌شود . در یکی از اوج‌های داستان ، زویی کنار پنجره است و از کنار آن به بیرون نگاه می کند و دخترکی را می‌بیند که دارد با سگش بازی می کند و بلافاصله به فرانی می گوید: « لعنتی ، چیزهای قشنگی در این دنیا هست ولی ما این قدر احمقیم که از مسیر خارج می‌شویم . همیشه همیشه همیشه هر چیزی را که اتفاق می‌افتد ، به منِ نکبتی خودمان بر می‌گردانیم .» در حقیقت اشارهٔ زویی باز به همان کودکی است که می‌تواند فرانی را از آن وضعیت خارج کند .

یکی از ویژگی‌هایی که در کودکی هست و سلینجر را مسحور و مجذوب کرده ، نبودن مقیاس‌ها ، اندازه گیری‌ها و ماهیت‌هایی است که در دوران کودکی وجود ندارد . کودکان هیچ وقت مثل بزرگترها چیزها را تقسیم نمی‌کنند . به عنوان مثال در داستان **تیر ک بام را بالا بگذارید ، نجاران** بادی برادر بلافصل سیمور نامه‌ای به زویی می‌نویسد و زویی دارد این نامه را می‌خواند . بادی در نامه نوشته است که من امروز یکی از زیباترین صحنه‌ها را دیدم . رفته بودم فروشگاه و کنار فروشگاه دخترک پنج یا شش ساله بود که من با او حرف زدم . بادی از دخترک می‌پرسد:

ـ «چند تا دوست پسر داری؟»

دخترک می گوید: «دو تا .»

بادی می گوید: «چقدر زیاد! اسمشون چیه؟»

دخترک می گوید: «بابی و دروتی»

در حالی که دروتی اسم دختر است و این بچه در شمارش دوستانش مرز دختر و پسر بودن را تشخیص نمی‌دهد و این دقیقاً همان چیزی است که سلینجر ما را به سمت آن فرا می‌خواند: برداشتن مرزها . گویی تنها با برداشتن این مرزها و تقسیم‌بندی‌هاست که می‌توانیم رستگار شویم و بصیرت پیدا کنیم . این عدم مرزها و این شناوری تنها در عالم و قلمرو کودکی است که معنا می‌یابد . در آغاز داستان **تیر ک بام را بالا بگذارید ، نجاران** سلینجر افسانه‌ای چینی را از زبان بادی نقل می کند که بسیار زیباست می گوید: مو نجیب زادهٔ چینی به پولو گفت: سنی در پس پشت گذارده‌ای آیا کس دیگری در خانواده‌ات هست که بتواند به جای تو مهتر اسب‌های من باشد . پولو جواب داد: اسب خوب را می‌توان از قد و قامت و ظاهر تشخیص داد اما اسب عالی ، اسبی که نه گرد و خاک بر هوا کند و نه روی بر زمین گذارد ، گذرا و به چنگ نیامدنی است . فرار چون باد . توان پسران من بدین پایه نیست . به نگاهی اسب خوب از بد بازشناسند اما اسب عالی را نه . دوستی دارم چئوفنگ کائو نام ، فروشندهٔ دوره گرد سوخت و سبزی که مرتبتش در امور اسب هیچ از من کم نیست ، تقاضا می کنم رخصتش دهید . موی نجیب‌زاده او را دید و در پی اسب نیک روانه‌اش کرد . کائو ، سه ماه بعد بازگشت و گفت اسب اکنون در شاچیو است . نجیب‌زاده پرسید چگونه اسبی است؟ جواب داد: آه مادیانی سمند است . اما چون رفتند حیوان را نریانی شبق یافتند . نجیب‌زادهٔ مکدر پولو را فراخواند . گفت: این دوست تو چنان نیست که می‌باید . حتی از تشخیص رنگ و جنسیت حیوانات نیز عاجز است . هیچ اسب می‌شناسد؟ پولو قرار از کف داده آه کشید و بانگ زد واقعاً تا این پایه پیش رفته است؟ پس ده هزار برابر من می‌ارزد . ما قابل قیاس نیستیم . او درون را می‌نگرد ، او باطن را می‌بیند و جزئیات ساده و معمولی را وا می گذارد . چنان غرق درضمیر است که ظاهر از یاد می‌برد و آنچه را می‌خواهد می‌بیند و آنچه را نمی‌خواهد نمی‌بیند . به چیزهایی می‌نگرد که باید و از آنها که نباید چشم می‌پوشد . چنان اسب‌شناس تیزهوشی است که جوهر داوری دربارهٔ چیزهایی فراتر از اسب‌ها را دارد . اسب که از راه رسید ، گرانمایه بود و نیک .

بادی در ادامهٔ داستان می گوید این حکایت را نیاورده‌ام که از مسیر اصلی منحرف شوم . مقصود اصلی‌ام بدون شک اشاره به این امر است که از زمانی که داماد ـ یعنی سیمور ـ صحنه را برای همیشه ترک کرد ـ یعنی بر اثر خودکشی مرد ـ کسی را نیافتم که بتوانم به جای او دنبال اسب‌ها بفرستم .

در واقع سیمور کسی است که به مقام کائو رسیده یعنی کسی است که نیک و بد را به ظاهر نسبت نمی‌دهد و بلکه عمق ، معنا و گوهر را می‌بیند . این اتصال کودک با سیموری که هم نابغه است و هم فوق‌العاده آگاهی دارد ، تنها راه نجات است . یعنی هر چه قدر هم که بدانیم ، برای اینکه نجات یابیم چاره‌ای نداریم جز آنکه به آن گوهر کودکی و آن عدم تشخیص و آن کنار گذاشتن ظواهر و ماهیات بازگردیم .

گام بلند سلینجر در حقیقت از اینجا آغاز می‌شود ، چون شاید تا این مایه اندیشه را در عرفان خودمان هم داشته باشیم . اصولا در سنت عرفان و تصوف شرق این مایه هماره طرح و بحث شده است . این که ما باید همدیگر را بدون ظواهر هم دوست داشته باشیم . اما آنچه سلینجر را از بقیهٔ متفکرین متمایز می کند و ژرفا به کارش می‌دهد ، این نکته است که شخصیت‌ها به رغم این آگاهی و دانستن اینکه روابط میان انسان‌ها متعارف است و انسان‌ها به چیزهای حقیر تن می‌دهند و سر چیزهای حقیر عوا می کنند باز هم به این آدم‌ها عشق می‌ورزند . کاری که تنها از عهده کسی چون سیمور بر می‌آید و زویی و برادران دیگرش . سیمور می‌خواهد با موریل ازدواج کند و همان طور که اشاره کردم موریل یک زن کاملاً معمولی است ، زنی است که علاقه‌اش این است که می‌خواهد بچه داشته باشد ، لباس نو داشته باشد و چیزهای دیگر . سیمور می گوید:

من به این علائقش عشق می‌ورزم . به خاطر همین عشقی که به چیزهای پیش پا افتاده دارد ، موریل را دوست دارم . یعنی خودش را تربیت کرده که به آدم‌های معمولی عشق بورزد و این طوری نیست که آنها را نفی کند. آن نفی محصول مرحلهٔ اول بود. در گام اول شخصیت‌ها نفی می‌کنند اما در گام آخر باز می‌گردند و به آنها عشق می‌ورزند . به گمان من این نوعی سلوک پیامبرانه است نه سلوک عرفانی . پیامبران به اوج می‌روند و باز به میان مردم باز می‌گردند در حالی که عرفا وقتی به بالا می‌روند دیگر دوست ندارند برگردند و می‌خواهند همان جا بمانند. چیزی که سلینجر پیشنهاد می‌کند و با صراحت هم می‌گوید و در چند داستانش آن را به انحاء مختلف مطرح می‌کند همین بازگشت و دوست داشتن چیزهای معمولی و طبیعی است .

سیمور می‌گوید: من حتی مادر موریل را هم دوست دارم و می‌دانم اگر بادی ، (برادر کوچک‌تر سیمور) اینجا بود از مادر موریل به خاطر

دوست داشتن چیزهای حقیر بدش می‌آمد ولی نمی‌داند چقدر این زن دوست‌داشتنی است . سیمور می‌گوید اگر بادی به جای من بود حتی از موریل هم به خاطر انگیزه‌هایش متنفر می‌شد:

«اما مگر انگیزه‌هایش زشت و منفورند از یک طرف حتما اما با وجود این ، آن‌قدر انسانی و زیبا هستند که محال است به آنها فکر کنم و عمیقا تحت تاثیر قرار نگیرم ، فکر نمی‌کنم بادی بتواند خود واقعی او را ببیند. این خود واقعی همان که کائو می‌دید و بقیه نمی‌توانستند ببینند. خود واقعی کسی که تا ابد از درد یا احساس شعر جاری در همه چیزها محروم است .»

محور تفکر سلینجر این است که نباید کسی را که شعر جاری در چیزها را نمی‌بیند به این دلیل که چون ما می‌توانیم شعر جاری در چیزها را ببینیم ، نفی کنیم . در واقع کمال این آدم‌ها در این است که آن کسانی را که شعر جاری در چیزها را نمی‌بینند ، دوست داشته باشند . یا وقتی زویی از یکی از فیلمنامه‌نویسانش به نام هس نام می‌برد ـ که ابتدا او را به دلیل نوشتن فیلمنامه‌های هالیوودی نفی و بی‌اعتبار کرده ـ می‌گوید: من خیلی دوستش دارم چون آدم بسیار فروتنی است .

زویی به فرانی می‌گوید: اگر خوب فکر کنی می‌بینی که چون در این دنیای به این بزرگی هس فقط به سینما و تلویزیون اکتفا کرده ، چقدر آدم فروتنی است . این آدم فروتن است که فقط به‌هالیوود اکتفا کرده . زویی می‌گوید: من به خاطر این فروتنی دوستش دارم . این ، آن نگاه ژرفی است که سلینجر دائم در آثارش تعقیب می‌کند .

در داستان **زویی** و در پایان داستان که زویی کوشش می‌کند فرانی را از آن وضعیت نجات دهد ، به او می‌گوید در واقع این معصومیت ، در مسیح به شکل کامل وجود دارد و او باید مسیح را از بقیهٔ قدیسان جدا کند چرا که اینها تفاوت ماهوی با هم دارند . یا وقتی فرانی پروفسور تاپر را که یکی از استادان دانشگاه است و آدم علم‌دوستی است ، به این دلیل نفی می‌کند که او مانند کسی که پول انبار می‌کند ، علم انبار کرده است ، زویی به او می‌گوید تو طوری داری از پروفسور تاپر صحبت می‌کنی که من احساس می‌کنم تو با خودش دشمنی نه با حرف‌هایش و این خیلی فرق دارد با نفی افکار آدم‌ها و تو باید یاد بگیری با آدم‌ها مخالفت نکنی و تنها با حرف‌هایشان مخالفت کنی . این دقیقا همان شکستن ماهیت‌هاست و نگاه کردن به عمق و کنه آدم‌ها .

اگر بخواهیم شخصیت‌های سلینجر را در یک طیف تفسیرکنم فرانی و هولدن در یک سمت طیف قرار دارند و در مراحل ابتدایی سلوک سلینجری هستند. گرچه به نظر می‌رسد در پایان **ناتور دشت** ، هولدن این مدار را طی می‌کند چون او که در سراسر رمان در حال نفی همه چیز است – از جمله دوتا از همکلاسی‌هایش به نام لیتل و آکلی است و آنها را به عنوان دو تا دانش آموز کریه توصیف می‌کند – در پایان داستان وقتی اقرارش پیش روان‌شناسان تمام می‌شود می‌گوید دلم برایشان تنگ می‌شود و تو هر وقت از کسی حرف بزنی دلت برای او تنگ می‌شود. در واقع به نظر می‌رسد هولدن هم بعد از ملاقات با خواهرش این سیکل را تمام کرده و به توانایی عشق ورزیدن به همه ، بدون لحاظ کردن موقعیت آنها رسیده است .

این توضیح فشرده‌ای بود دربارهٔ شخصیت‌شناسی آثار سلینجر که البته مجال آن نیست بیشتر به شخصیت‌های سلینجر پرداخته شود و من امیدوارم بتوانم در کتابی که دربارهٔ سلینجر می‌نویسم این بحث را کامل‌تر مطرح کنم .

در رویکرد معناشناسانه به آثار سلینجر باید توجه کرد که سلینجر نه فیلسوف است و نه اصولا دستگاه منظم فکری و فلسفی دارد با این همه داستان‌های او بدون شک از نوع داستان ـ اندیشه هستند و به همین دلیل می‌شود محورهایی را در داستان‌های او تعریف کرد . یکی از محورهای ثابت آثار او ، تقسیم دنیا و جهان است به دو جهان پدیدارها و حقیقت‌ها . دنیای روابط سطحی و دنیای روابط ژرف . دنیای ماهیت‌ها و دنیای وجودهای اصیل . جهان روزمرگی مثل موریل ، مادرش ، پروفسور تاپر ، هس . . . و فراروزمرگی یعنی نوعی زندگی و سلوک روحی داشتن و به

تعبیر سیمور دیدن شعر جاری در اشیاء که در اعضاء خانوادهٔ گلس و هولدن ظاهر می‌شود. بعد از تقسیم جهان به جهان عوضی و اصیل، تاکید سلینجر عشق ورزیدن به همین جهان عوضی است.

زمانی که فرانی دچار تهوع روحی شده و در خانه افتاده و دارد زیر لب ذکر می‌گوید، مادرش سوپ مرغ برایش می‌برد. فرانی می‌گوید من از این چیزی که آوردی حالم به هم می‌خورد و اصولا غذا نمی‌خورد. زویی وقتی سعی می‌کند او را نجات بدهد و احیاء کند به او می‌گوید تو نتوانستی آن تقدسی را که در این سوپ مرغ مادر هست ببینی چون مادر با عشق آن را برایت تهیه کرده است اما تو نتوانستی آن عشق را ببینی و وقتی کسی نتواند آن عشق را ببیند ذکری که می‌گوید بی‌فایده است. این سوپ مرغ در یک نگاه و اصولا زندگی روزمره، غذا و لباس و خانه و پول و . . . در نگاه اول، همهٔ اینها مردودند. در نگاه زویی (که این سیکل را خیلی خوب و به طور کامل سپری کرده و به عقیدهٔ من از سیمور هم جلوتر است، چون سیمور خودکشی می‌کند اما او می‌تواند با این زندگی کنار بیاید و آن را به رغم تمام ناملایماتش خوب ببیند) می‌گوید تو باید سوپ مرغ را مقدس ببینی، چون یک امر مقدسی آن را پشتیبانی می‌کند و آن پخته شدنش است با عشق. یا دربارهٔ پروفسور تاپر می‌گوید که باید خودش را ببینی نه حرف‌هایش را، چیزی که سیمور درخصوص موریل و مادرش می‌گوید: چقدر به معصومیت آنها محتاجم.

یکی دیگر از معناهای تکرار شوندهٔ آثار سلینجر، بازگشت به کودکی و معصومیت است که در تمام آثارش تقریبا تکرار می‌شود و کودک به عنوان یک شخصیت محوری در داستان‌های او طرح می‌شود. البته نه به عنوان یک کاراکتر که کنش‌های داستان را جلو ببرد، بلکه به عنوان یک فکر و یک ایده که همیشه روابط و اندیشه‌های داستان را پشتیبانی می‌کند و در بحث رویکرد شخصیت شناسانه به آن اشاره کردم.

یکی دیگر از اندیشه‌های بسیار بلند سلینجر که من تصور می‌کنم، یکی از راه‌گشاترین حرف‌هایی است که تا به حال نویسنده‌ای زده، که هم سخنی عرفانی است و هم بسیار کاربردی، این هست که دنیا از آن خدا است. زویی بازیگر بود، فرانی هم بازیگر بود. زویی در جایی به فرانی می‌گوید، تو بازیگر هستی و باید فقط برای خدا بازی کنی. در حقیقت به او می‌گوید که نقش تو در این زندگی، بازی کردن است و این نقش را دیگری به تو واگذار کرده و اصلا مهم نیست این چه نقشی است. درجه دو یا درجه سه بودن، مثبت یا منفی بودن نقش مهم نیست، مهم این است که تو باید این نقش را به بهترین شکل بازی کنی. به تعبیری ما فقط وظیفه داریم بازی کنیم و چون و چرا نکنیم. ما در این زندگی هستیم و برای بودن ما هیچ کس از ما سوال نکرده که می‌خواهیم زندگی کنیم یا نه. وقتی هم قرار است بمیریم هیچ کس از ما اجازه نمی‌گیرد. بنابراین ما در این دو محدودیت و جبری که وجود دارد، تنها کاری که می‌توانیم بکنیم این است که خوب بازی کنیم. هر چند اینها بازی‌هایی سخت باشند و نقش‌هایی باشند که بازی کردن در آنها دشوار باشد. پیشنهاد سلینجر این است که ما بازی کنیم، آن هم برای خدا. چون تنها کسی که دارد از بالا این بازی را تماشا می‌کند، خداست.

یک مثال دیگری که باز زویی برای این بازی می‌زند این است که می‌گوید: «وقتی بچه بودم و می‌رفتم در مسابقهٔ رادیویی «بچهٔ باهوش» شرکت می‌کردم، همیشه قبل از رفتن سیمور به من می‌گفت: «کفش‌هایت را واکس بزن» به او می‌گفتم: آخر این مسابقهٔ رادیویی است، چه کسی کفش مرا می‌بیند؟ سیمور می‌گفت: کفش‌هایت را واکس بزن و برو» زویی می‌گوید وقتی سیمور این را به من می‌گفت، قیافهٔ سیموری می‌گرفت یعنی انگار داشت حرف خیلی مهمی به من می‌زد و من موظف بودم به آن عمل کنم. می‌گوید من شروع به واکس زدن کفش‌هایم کردم و بدون اینکه به تعبیر خودش برای حرامزاده‌هایی که آنجا نشسته بودند، ذره‌ای ارزش قائل باشم، کفش‌هایم را واکس می‌زدم. اما رفته رفته احساس کردم که بدون توجه به چیز دیگری من باید این واکس زدن را ادامه بدهم و اصولا قرار نیست من برای دیگری واکس بزنم، من واکس می‌زنم چون کفش‌ها باید واکس داشته باشند، همین. این دقیقا رویکردی است که ما باید به زندگی و نقش‌مان داشته باشیم. بدون اینکه بدانیم کسی جز خدا بازی ما را می‌بیند یا نمی‌بیند. این پیشنهادی است که سلینجر می‌دهد.

محور سوم تفکر سلینجر این است که انسان‌ها از حیث آدم بودن قابل احترام و ستایش هستند نه از حیث رفتارهایشان. سلینجر تاکید می‌کند باید آنچه را آدم‌ها انجام می‌دهند از خود آدم‌ها تفکیک کنیم. آن وقت است که می‌توانیم با دنیا ارتباط مثبتی داشته باشیم. کاری که هولدن در پایان ناتور دشت به آن می‌رسد.

در رویکرد سبک‌شناسانه، سلینجر طبعا یک سبک اختصاصی برای خودش دارد و هیچ نویسندهٔ دیگری دست کم با این قوت به چنین سبکی ننوشته است. نه در امریکا و نه در جاهای دیگر. به نظرم این سبک دو ویژگی منحصر به فرد دارد که هر دو هم برآمده از دو پارادوکس هستند. پارادوکس اول استفاده از زبان غیربهداشتی برای توصیف کردن و تعریف کردن از اشیا و چیزهای مقدس است. این پارادوکس فقط در آثار سلینجر با این قوت مطرح است. جایی مادر فیبی به او می‌گوید دعای شب را خوانده است؟ و فیبی در پاسخ می‌گوید: «بله وقتی در دستشویی بودم خواندم.» این تقابل‌ها را فقط در آثار سلینجر می‌بینیم. با بدترین کلمات، مقدس‌ترین معناها را بیان می‌کند و مطلقا هم قصدش طعنه و تعریض به مفاهیم مقدس نیستند.

پارادوکس دوم او، طرح جدی‌ترین مسائل با طنز است. آثار سلینجر به شدت طناز هستند و طنزی عمیق، چند لایه و در عین حال نیرومند در تمام آثارش دیده می‌شود. طنزی که فقط منحصر به خود اوست. در سبک او این طنز همواره و بدون از دست دادن کنترل روایت وجود دارد.

چه در جایی که داستان غمناک است و چه در جایی که داستان جدی می‌شود. این طنز همیشه وجود دارد و به نظرم این کنتراست میان تئر و جدیت معنا در تعمیق داستان‌ها به شدت موثر است.

ویژگی دیگر آثار سلینجر از حیث سبک، اقتدایی است که در دیالوگ‌نویسی به همینگوی می‌کند. دیالوگ‌های سلینجر فوق‌العاده زنده، جاندار و طبیعی است و اصولا داستان‌های او متکی به دیالوگ هستند. در داستان «چشمانم زیبا دهانم سبز»، تقریبا نود درصد از حجم داستان را دو گفت‌وگوی تلفنی بلند در برمی‌گیرد. گرچه در بیشتر داستان‌های او دیالوگ‌ها نقش اساسی دارند اما این اجرای دیالوگ‌ها است که ویژگی دیگری به کار سلینجر می‌دهد. ویژگی دیالوگ‌نویسی در کار سلینجر این است که این گفت‌وگوها را با توصیف‌های متوالی همراه می‌کند. شما به ندرت دو دیالوگ متوالی می‌بینید و همیشه بین دو دیالوگ، یک توصیف که ممکن است چند برابر آن دیالوگ هم باشد، وجود دارد. توصیف‌هایی که وضعیت شخصیت، محیط، اشیا و چیزهای دیگر در آن تبیین می‌شود. دیالوگ‌ها دائما با یک توصیف پشتیبانی می‌شوند. این سه ویژگی مربوط به زبان سلینجر بود. اما لحن سلینجر لحنی عصبی، گزنده و عریان است. البته این تازگی ندارد و اختصاص به او هم ندارد اما به هر حال یکی از ویژگی‌های آثار او است. ویژگی دیگر لحن داستان‌های او این است که به نظر می‌رسد وقتی شخصیت‌ها حرف می‌زنند، صدایشان از حد طبیعی بلندتر است. گویی شخصیت‌ها را فریاد با هم حرف می‌زنند. این طنین را در داستان‌های او می‌شنویم. بدون اینکه سلینجر اشاره کند که شخصیت‌هایش فریاد می‌زنند، ما این طنین را احساس می‌کنیم.

به لحاظ تصویر پردازی هم توصیف‌های سلینجر بسیار مینیاتوری و ظریف است. به عنوان نمونه بخش عمدهٔ داستان **تیرک بام را بالا بگذارید، نجاران** در یک ماشین می‌گذرد و خواننده موقعیت آدم‌هایی را که در آن ماشین نشسته‌اند دقیقا می‌تواند در ذهن ترسیم و تصویر کند. انگار دارید فیلمی تماشا می‌کنید. گر چه ظاهرا سلینجر از سینما متنفر بوده اما به نظرم در تصویرسازی تاثیر زیادی از سینما گرفته است.

ویژگی دیگر سلینجر که به عنوان آخرین ویژگی سبک او به آن اشاره می‌کنم و جیمز میلر هم در نقدی بر آثار سلینجر **ناتور دشت** به آن اشاره کرد، ژرف‌پردازی‌های ادبی او است که گویی دائم در حال پوست کندن واقعیات است. یک واقعیت را در برابرتان می‌گذارد، بلافاصله آن را نفی می‌کند و بعد به محض این که واقعیت دومی در برابرتان گذاشت و شما دیگر فکر می‌کنید این همان چیزی است که او دارد تایید می‌کند باز آن را نفی می‌کند. مثلا زویی می‌گوید انباشتن علم بد است و ذکر گفتن بهتر است، بلافاصله ذکر گفتن را نفی می‌کند. و می‌گوید چون ذکر گفتن هم خودش نوعی گنجینه‌سازی است با علم فرقی نمی‌کند چون کسی که ذکر و دعا را انبار کند با کسی که علم را انبار می‌کند تفاوتی ندارد اما بعد باز هم این حرف را نفی می‌کند و می‌گوید من احساس می‌کنم دارم لحن پیامبرانه پیدا می‌کنم. بدین گونه این پوست کندن از واقعیت، دائم در آثار سلینجر تکرار می‌شود. یا مثلا همان پروفسور تاپر را یک بار نفی می‌کند و بعد دوباره تحسین می‌کند اما این بار با نگاه و زاویه‌ای دیگر. در این نگاه دوم آن قدر این پروفسور تاپر را که در گام اول نفی شده، بالا می‌برد تا اینکه می‌گوید «یک خانم چاق» است. یکی از اصطلاحات کلیدی سلینجر اشاره‌ای است به مسیح. به گمان من، سلینجر به دلیل نوع کارش هم به لحاظ سبک و زبان، هم به لحاظ معنا و هم به لحاظ شخصیت‌پردازی که کرده است، به رغم آثار بسیار اندکش که خوشبختانه همهٔ آنها به فارسی ترجمه شده‌اند و به رغم درنغلتیدن در فرم‌گرایی و افراط‌گرایی در فرم، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان نه تنها امریکای شمالی، بلکه جهان است که تکرار چنین نویسنده‌ای در حوزهٔ ادبیات داستانی خیلی دیر اتفاق می‌افتد. امیدوارم این جلسات برای نویسندگان ما این ره آورد را داشته باشد که با زبانی نسبتا ساده می‌توان ژرف نوشت و ماندگار.