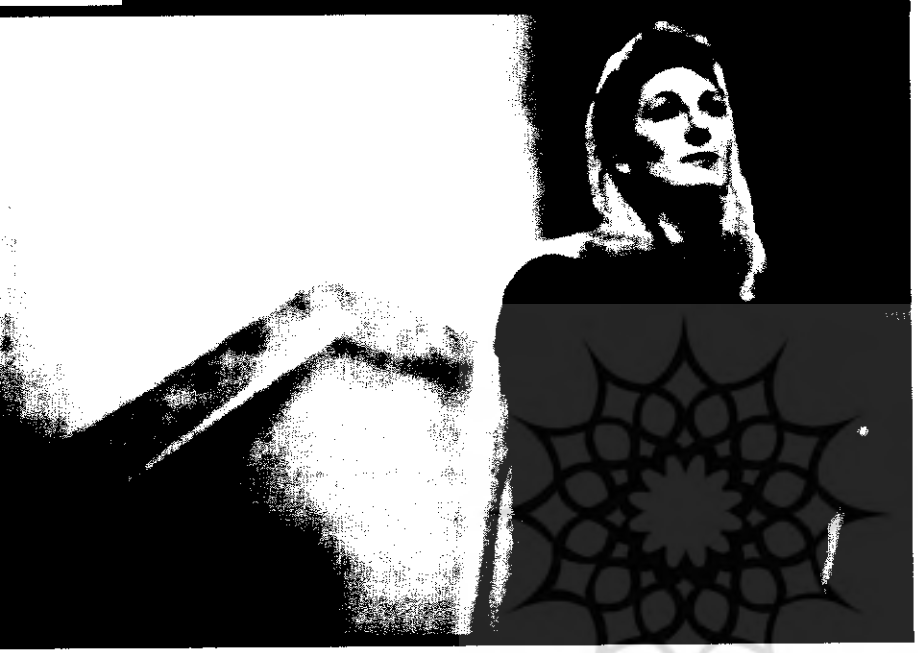
مردگان جویس و مردگان هیوستن



مردگان

نویسنده: یاکوب لوته
ترجمه: امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مردگان آخرین متن از مجموعه داستان **دوبلینی‌ها** به قلم جیمز جویس است که به تاریخ سال ۱۹۱۴ باز می‌گردد. هم‌چون **محاکمه**‌ی کافکا **مردگان** اکنون یک متن مدرنیستی کلاسیک به شمار می‌رود؛ این داستان کوتاه در آستانه‌ی دوره‌ای نوشته شد که بعدها سه اثر عمده‌ی جویس را نیز دربرگرفت: **چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی** (۱۹۱۶)، **اولیس** (۱۹۲۲)، و **فینیگانز ویک** (۱۹۳۹).

مردگان به دلایل بسیار جایگاه اثری کلاسیک را در ادبیات جهان یافته است، و تکنیک روایت بی‌برو برگرد یکی از آن‌هاست. در این نوشتار [این فصل] به بررسی و تحلیل این تکنیک می‌پردازیم و ضمن این کار مناسبت آن را هم با نظریه‌ی روایت می‌سنجیم و هم با نوع خاص مضمونی که جویس به واسطه‌ی نوشتارش شکل می‌دهد. امتیاز **مردگان** در این است که این متن به نسبت در دسترس و قابل فهم است، و خواندن آن نه مانند **اولیس**

طاقت فرساست و نه مانند **فینیگانز ویک** دشوار و آزارنده. نکته‌ی دیگری که به کار من می‌آید این است که اقتباس جان هیوستن از این داستان کوتاه برخی از ویژگی‌ها و تمهیدات روایی آن را غیرمستقیم آشکار می‌کند.

۱

فلورنس والتزل، یکی از پژوهشگران مهم آثار جویس، خلاصه‌ای از پیرنگ این داستان ارایه کرده که می‌تواند آغازگر بحث ما درباره‌ی آن باشد. به گفته‌ی والتزل، **مردگان** دارای «پیرنگی حاکی از نوسان و تغییر» است که تحولات ذهنی و درونی قهرمان داستان را بازتاب می‌دهد. او کنش اصلی و عمده‌ی داستان را این طور خلاصه کرده است:

> قهرمان داستان گیبریل کانروی است، آموزگاری دوبلینی که با همسرش گرتا به میهمانی کریسمس دو خاله‌اش خانم های مورکان می‌رود. در طول شب میهمانی مجموعه‌ای از رخدادهای کوچک و جزیی باعث می شود که او میان دو حس اعتماد و حقارت سرگردان باشد. اعتماد به نفس او به واسطه‌ی حرف‌های پیشخدمتی تلخ، لیلی، انتقادات یکی از همکارانش، مولی آیورز، و شک‌های درونی خودش متزلزل شود. از سوی دیگر وابستگی خاله‌هایش به او، مسؤولیت بریدن گوشت سر میز، و ایراد نطق پس از شام باعث می شود بسیار به خود ببالد. توجهی که به او می شود، جشن ها و دورنمای گذراندن شبی نامعمول در هتل احساساتی رمانتیک و خاطراتی از زنش را در گیبریل زنده می کند که مدت‌ها فراموش شده بودند. وقتی بعدها در هتل با حال و هوایی احساسی با زنش روبه‌رو می شود، درمی یابد که او هم به یاد عشقی قدیمی افتاده است، اما آن عشق با عشق او تفاوت دارد. زن این عشق را نسبت به پسری به نام مایکل فیوری داشته که اکنون مرده است. درک ناگهانی این حقیقت که خاطره‌ی محبوبه‌ای مرده برای زنش از حضور فیزیکی شوهر زنده‌اش واقعیتی بزرگ‌تر به‌شمار می رود بروز بحران خودشناسی را در گیبریل تسریع می کند. او برای نخستین بار در مورد هویت خود و جامعه‌اش به شناخت می رسد. او در خیال با رقیبش که سال‌هاست مرده روبه‌رو می شود، و از این دیدار آن‌رویای برفی شکل می گیرد که داستان و کتاب را پایان می دهد.

آن‌طور که از این خلاصه داستان برمی‌آید، ترکیب روایت سوم شخص و چند گسست زمانی ارایه‌ی نسخه‌ی داستانی **مردگان** را نسبتاً آسان می سازد. در این جا از گسست‌های بصری میان روایت اول شخص و سوم شخص یا میان چند راوی اول شخص (مثل **قلب تاریکی** / کنراد) خبری نیست. اما مقصود این نیست که این داستان کوتاه دارای روایت‌های گوناگون نیست. شیوه‌ی روایت جویس انعطاف‌پذیر و پیچیده است ـ به خصوص از لحاظ ترکیب همدلی و فاصله در شکل ارایه‌ی شخصیت گیبریل.

این برداشت داستانی از **مردگان** نوعی چکیده و بازگویی آن به ترتیب زمان است. درواقع خلاصه داستان والتزل ممکن است خوب و نسبتاً دقیق باشد، اما در عین حال خیلی بیش‌تر از برداشتی داستانی است که فقط حاوی واقعیات است و بس. این خلاصه داستان به‌ویژه در پایان به تفسیر تبدیل می شود: گفتن این که قهرمان داستان «برای نخستین بار در مورد هویت خود و جامعه‌اش به شناخت می رسد» تفسیر است، نه گزارش. گرچه بسیاری از منتقدان با این تفسیر موافق‌اند، درواقع، تفسیرهای دیگری هم از پایان این داستان می‌توان داشت، و این تفسیرهای متفاوت تا اندازه‌ای وابسته به این نکته‌اند که این داستان کوتاه را متنی مستقل بدانیم یا بخش پایانی **دوبلینی‌ها**.

ریچارد المن به درستی درباره‌ی **مردگان** گفته است که داستان «با یک میهمانی آغاز می شود و با یک جسد به پایان می رسد». کنت برک به شکلی مشروح‌تر این داستان را به سه بخش یا مرحله تقسیم کرده است: «انتظار»، «مجموعه‌ای از آداب و مراسم سطحی»، و «رخدادهای پس از میهمانی». آن «لحظه‌ی برابر نهادی» را در بخش پایانی برک به چند بخش کوچک‌تر تقسیم کرده که همگی حول محور فرایند ذهنی تجلی که گیبریل تجربه می کند می گردند. از دید برک، جویس در **مردگان** به نوعی روایت که معادل دیالوگ افلاطونی است می رسد و تکنیک روایتش را به کمال می رساند.

اگر به پیروی از برک این داستان کوتاه را دارای ساختاری سه بخشی بدانیم، آن‌گاه برای تحلیل روایت آن باید به تکنیک‌ها و گونه‌ها در این سه بخش اشاره کنیم. دیگر آن که از دیدگاه روایت انتقال از یک مرحله به مرحله‌ی دیگر نیز مهم است: جویس این بخش‌ها را چطور به یکدیگر پیوند می‌دهد و تکنیک روایت او

چه اثراتی بر مضمون داستان دارد؟ این پرسش ها حتی اگر پاسخ کاملاً روشنی برای آن ها نیابیم، حایز اهمیت اند.

به نظر من، اولین بخش که برک آن را «انتظار» می نامد تا پایان پاراگراف کوتاهی ادامه پیدا می کند که در آن آمده است خاله ها «هر دو صادقانه گیبریل را بوسیدند. او خواهرزاده ی محبوب شان بود، پسر خواهر بزرگ تر و مرحوم شان، الن که با تی.جی. کانروی از اتحادیه ی بنادر و باراندازها ازدواج کرده بود». می توان گفت با گفت وگویی که پس از این پاراگراف میان خاله ها و گرتا و گیبریل انجام می شود میهمانی جریان می یابد. در متن داستان، انتقال به بخش سوم بسیار واضح تر است: این مرحله در نقطه ی حذف روایت میان ترانه ی دسته جمعی که پایان بخش توصیف شام است و صحنه ی جداشدن میهمانان آغاز می شود. در چاپ پنگوئن **دوبلینی ها** این انتقال حتی به لحاظ چاپی نیز مشخص شده، با سه نقطه پیش از جمله ای که این طور آغاز می شود: «هوای گزنده ی صبحگاهی به درون سالن آمد...». تفکیک بخش پایانی از دو بخش پیشین آشکارا برای جویس مهم بوده است: صحنه ی جدا شدن میهمانان با بیان روایی فاصله ی دراماتیکی که در پایان داستان میان گرتا و گیبریل می افتد هم خوانی دارد. وقتی گیبریل در آغاز بخش سوم می پرسد: «گرتا هنوز پایین نیامده؟»، درواقع فرایند فاصله افتادن میان آن ها، با تمرکز روایت بر گیبریل، آغاز شده است. در اقتباس هیوستن نیز انتقال به بخش پایانی داستان آشکارا مشخص شده است: دوربین از نمای نزدیک شام به نمایی دورتر از خانه، برف در خیابان، و میهمانان که از در خانه بیرون می آیند حرکت می کند.

حال به ابزارها و گونه های روایت در هر یک از بخش های **مردگان** می پردازیم. این کار را با اشاره به چند نکته ی بجا در تحلیل آلن تیت از این داستان کوتاه آغاز می کنیم. تیت می گوید که «**مردگان**» ناتورالیسم فلوبر را به اوج خود در زبان انگلیسی رسانده است». این داستان کوتاه جزییاتی ناتورالیستی را تکرار و انباشته می کند و از این رهگذر سنگ بنای نمادگرایی پیچیده ی بخش پایانی را می گذارد که بر نماد برف متمرکز است. تیت ادامه می دهد که شیوه ی جویس

همان شیوه ی راوی سرگردان است، به این معنا که نویسنده جلوی خود را می گیرد، اما از طرفی به قهرمانان نیز اجازه نمی دهد داستان خود را

بگویند، چرا که «فاصله‌ی روانی» برای پایان داستان الزامی است... جویس باید برای کسب اطلاعات بر چشمان گیبریل متکی باشد و در عین حال قدری هم از بیرون به موضوع نگاه کند تا ما بتوانیم او را در لحظه‌ای معین فقط به واسطه‌ی آن چه در همان لحظه می‌بیند و احساس می‌کند بشناسیم.

این نکات تحلیل تیت در بررسی‌های دیگران از این داستان جویس نیز تأکید و بسط داده شده است. آن چه تیت «راوی سرگردان» می‌خواند به اصطلاح معمول راوی سوم شخصی است با انعطاف‌پذیری فراوان و دیدگاه متغیر. مهم‌ترین جهت روایت به سوی گیبریل است، اما دقیقاً به همین دلیل نظر تیت در مورد نیاز به «فاصله‌ی روانی» از این شخصیت نکته‌ای بنیادی به شمار می‌رود. در **مردگان** به مثابه متنی ادبی، «فاصله‌ی روانی» از گیبریل که به لحاظ مضمونی دارای اهمیت است باید به شکلی روایی نمایش داده شود: جویس به واسطه‌ی روایت سوم شخص فاصله‌ی روایی و همدلی را به شکلی ترکیب می‌کند که هم با شخصیت‌پردازی گیبریل پیوند نزدیک دارد و هم با تصویر یک محیط اجتماعی خاص در دوبلین ابتدای سده‌ی [بیستم].

همان طور که در بخش اول [کتاب] دیدیم، راوی سوم شخص غالباً بیش‌تر ابزاری برای روایت است تا شخصیتی در داستان. این امر به خصوص وقتی مصداق دارد که راوی همه چیز دان باشد و به افکار و احساسات چند شخصیت اشراف داشته باشد، چیزی که برای شخصیتی دارای فردیت دشوار است. البته مقصود این نیست که راوی سوم شخص فاقد کیفیات انسانی است، اما ممکن است مشخص نباشد که این کیفیات تا چه حد مربوط به نویسنده، شخصیت، خود روایت، یا ترکیبی از هر سه عنصرند. این امر غیرعادی و نادر نیست و شاید به همین دلیل باشد که نظریه‌ی روایت از این لحاظ به قطعیت نرسیده است: این نکته مدام باید تعدیل و اصلاح شود، نه فقط با توجه به گونه‌های بی‌شمار روایت، بلکه با توجه به اثرات متفاوتی که این گونه‌ها بر مضمون دارند.

برای مثال، نمایش میهمانی به عنوان رخدادی سالانه موجد گونه‌هایی از روایت است که هم کارکردی حیات‌بخش دارد و هم کارکردی پیشگویانه. عنصر حیات‌بخش به خصوص در این نکته خود را به رخ می‌کشد که خواهرها مدت‌ها در آن خانه زندگی کرده‌اند. راوی سوم شخص به طور تلویحی اشاره می‌کند که خاله‌ها پیرند، اما متوجه می‌شویم که هنگام تأیید سالخوردگی آن‌ها این نکته تعدیل نیز می‌شود: «خاله‌هایش هم با آن که پیر بودند سهم خود را داشتند». کوتاه بودن این جرح و تعدیل به معنای بی‌اهمیتی آن نیست. از آن‌جا که این داستان کوتاه براساس میهمانی سازمان یافته است، منطقی است که در این جا بارقه‌هایی از عنصر حیات‌بخش داشته باشیم تا یک عنصر روایی تمام و کمال (که تلفیق آن در قالب رمان آسان‌تر است). اجزای حیات‌بخش جزیی و گذرا در بخش اول **مردگان** فقط میهمانی را در موقعیت خاص آن نمی‌گذارند؛ این موقعیت ـ صحنه‌ای زمان‌مند که یادآور تداوم و سنت است ـ آن قدر مورد تأکید قرار می‌گیرد که خواننده به آسانی می‌تواند آن را با شق‌های منفی‌تری چون طغیان (علیه سنت) و تغییر و تحول مرتبط بداند. اشاره به این واقعیت که برادرشان پت سال‌های سال پیش مرده است خواننده را به برقراری چنین پیوندی ترغیب می‌کند.

در خوانش دوم، این شکل از پیوند مضمونی تقویت می‌شود، زیرا رابطه‌ی دشوار و آزارنده‌ی میان سنت از یک سو و اعتراض طغیان ـ تغییر از سوی دیگر مضمون کانونی تنش موجود در داستان **مردگان** و درواقع در بسیاری از آثار جویس است. به این ترتیب گونه‌های حیات بخشی که به آن اشاره کردم کارکردی پیشگویانه نیز دارد: این گونه‌ها به مضامینی در زمان آینده اشاره دارد که به واسطه‌ی نمایش میهمانی (به‌ویژه نطق هنگام شام) و همین طور در بخش سوم بسط می‌یابند. به طور خلاصه می‌توان گفت که نخستین بخش داستان به شکلی روایی دارای عناصری حیات‌بخش است و این عناصر به لحاظ مضمون هم حیات‌بخش‌اند و هم پیشگویانه. این عناصر با اشاره به گذشته ـ و حتی به عنوان داستان که اولین جزیی از آن است که ما می‌بینیم و می‌خوانیم ـ هم‌چنین به آینده و به دو رخداد عمده‌ی داستان اشاره دارند: به نطق سرِ شام و به صحنه‌ی اتاق هتل و رویارویی خیالی گیبریل و مایکل.

تمایز میان صدا و دیدگاه در روایت نیز برای تحلیل مردگان الزامی است. در بخش نخست، دیدگاه راوی سوم شخص تقریباً ثابت است، اما صدای راوی محتاطانه نظرهای افراد را درباره‌ی میهمانی یا درباره‌ی خاله‌ها تعدیل می‌کند که «سخت نگران‌اند فردی مالینز به میهمانی گند بزند». وقتی گیبریل و گرتا سرانجام از راه می‌رسند خیال آن‌ها راحت می‌شود، و در این جا روایت بر

صحنه‌ی کوتاه گیبریل و لیلی متمرکز می‌شود. آن‌طور که این داستان را تقسیم کرده‌ام، این صحنه پایان بخش اول است. از آن جا که این صحنه پیچیده است، خود را به مقدمه‌ی استعاره‌ی برف و تمرکز روایی فزاینده بر گیبریل محدود می‌کنم. اما پیش از هر چیز اشاره به چند نکته در مورد «استعاره» و «نماد» الزامی است.

در استعاره کلمه‌ای که به چیزی مثل الف اشاره دارد جای خود را به کلمه‌ی دیگری می‌دهد که به چیز دیگری مثل ب اشاره دارد، و به این ترتیب کیفیات ـ ویژگی‌های الف به ب نسبت داده می‌شوند. به بیان دیگر، استعاره مستلزم نوعی انتقال است (مثل جمله‌ی «زن گل است» که در آن «گل» با «زن» یکی شده است). به یک معنا این انتقال ویژگی کلی زبان است، چراکه زبان به چیزی غیر از خودش اشاره می‌کند یا «نمایانگر» آن است. از این منظر زبان ادبی نوعی انتقال دوگانه است، چراکه خواننده را به جای دنیای خارجی واقعیت به جهانی خیالی ارجاع می‌دهد. ادبیات در عین حال می‌تواند به واسطه‌ی نظام زبانی خاص خود استعاره‌هایی را در چارچوب خود تثبیت کند. در صحنه‌ی پایانی بخش اول **مردگان** همین اتفاق می‌افتد. وقتی می‌خوانیم که گیبریل برف گالش‌هایش را روی پادری پاک می‌کند، این کار را به عنوان عملی کاملاً طبیعی تثبیت می‌کنیم؛ و نیز این واقعیت که برف می‌آید در دوبلین اوایل ماه ژانویه اصلاً غیرطبیعی نیست. اما وقتی در صفحه‌ای واحد از داستان چهار بار به برف اشاره می‌شود ـ دوبار به وسیله‌ی راوی، یک بار لیلی، بار آخر از سوی گیبریل ـ دیدگاه ما نسبت به برف به عنوان عنصری معنایی در کنش داستان قدری تغییر می‌کند. تکرارها ما را ترغیب می‌کنند تا به سراغ توان استعاری برف برویم ـ برف سفید است و به‌طور تلویحی اشاره به هر چیز پاک و معصوم دارد، اما می‌توان آن را با مرگ و احتمالاً با ابدیت نیز مرتبط دانست.

مجموعه‌ی (اسم و فعل) برف و برف باریدن در **مردگان** بیانگر رابطه‌ی کلامی فشرده‌ای در مناسبت با دیگر اجزای متن است. به محض آن‌که برف را هم برف بخوانیم و هم نماینده‌ی (مثلاً) چیزی پاک و بری از غل و غش بدانیم، آن را به استعاره تبدیل کرده‌ایم. پس تفاوت استعاره و نماد چیست؟ به این پرسش آسان نمی‌توان پاسخ داد. مرز میان این دو مفهوم مشخص نیست؛ و بسیاری استعاره را چنان فراگیر می‌دانند که نماد را نیز دربر می‌گیرد. با این حال در مورد متون روایی هم‌چون **مردگان** و رمان **به سوی فانوس دریایی** می‌توان نماد را استعاره‌ای به طور کنایی[بسط یافته]دانست که از طریق تکرار در بخش‌های مهم متن تثبیت می‌شود. مسایلی که نماد به آن‌ها اشاره دارد می‌توانند بسیار پیچیده و گسترده باشند؛ برای مثال، نماد «تاریکی» در رمان **قلب تاریکی** به مجموعه‌ای از مسایل دامن می‌زند که با قدرت و خشونت سروکار دارند؛ و نماد نور در رمان **به سوی فانوس دریایی** با خصوصیات خانم رمزی به عنوان شخصیت اصلی رمان پیوند نزدیک دارد. این ویژگی نمادها معمولاً به تفسیر و تأویل میدان می‌دهد. به گفته‌ی اُمبرتو اکو، نماد را می‌توان «یکی از وجوه متن دانست، راهی برای تولید و تفسیر جوانب گوناگون متن».

زبان ادبی نوعی انتقال دوگانه است، چرا که خواننده را به جای دنیای خارجی واقعیت به جهانی خیالی ارجاع می‌دهد. ادبیات در عین حال می‌تواند به واسطه‌ی نظام زبانی خاص خود استعاره‌هایی را در چارچوب خود تثبیت کند. در صحنه‌ی پایانی بخش اول مردگان همین اتفاق می‌افتد

این جنبه از نماد با فرایند خواندن و باز خواندن ارتباط دارد. وقتی **مردگان** را دوباره می‌خوانیم، به نظر می‌رسد دومین ارجاع به برف در فرایند نمادسازی روایت اهمیتی ویژه دارد: «پرده‌ی سبکی از برف هم‌چون شنلی بر سر شانه‌های پالتویش نشست...». محدودکردن ظاهری به «پرده‌ی سبک» نه فقط با مقایسه‌ی آن با شنل، بلکه با پیوند آن با «هوای سرد و مطبوع» بی‌اثر می‌شود. هم ارجاع به هوای سرد زمستانی و هم پاسخ گیبریل به پرسش لیلی درمورد این‌که دوباره برف می‌بارد یا خیر («فکر می‌کنم شب تا صبح می‌خواهد ببارد») به خصوص در ارتباط با آغاز بخش سوم («هوای گزنده‌ی صبحگاهی...») و آخرین پاراگراف داستان، نقش پیشگویانه دارند. بسط تدریجی نماد برف با شخصیت پردازی گیبریل همراه می‌شود. کیفیاتی که راوی به برف نسبت می‌دهد با ویژگی‌های قهرمان داستان جفت می‌شوند، و این ویژگی‌ها به کمک مجموعه‌ای از ابزارهای روایی شکل می‌گیرند. این امر تا اندازه‌ی زیادی در مورد شخصیت پردازی ابتدایی صادق است که در آن حدود سه پاراگراف فقط به گیبریل اختصاص داده شده است. پس محدود

کردن روایت که در صحنه‌ی گیبریل و لیلی آغاز می‌شود در این جا بیش‌تر می‌شود.

تمرکز روایت بر یک شخصیت اصلاً آن شخصیت را مهم‌تر از بقیه جلوه می‌دهد، گرچه حتماً او را به شخصیت اصلی تبدیل نمی‌کند. پس وقتی جویس بخش بزرگ‌تری از دامنه‌ی روایی داستان را فعال می‌کند، اثر یکی شدن دیدگاه روایت با گیبریل دوچندان می‌شود. این نکته نیز به‌ویژه مهم است که راوی شناخت بیش‌تری را از گیبریل به‌عنوان شخصیت آشکار می‌کند. روند محتاطانه و تدریجی این امر نیز با پیوند خاص فاصله و همدلی نسبت به گیبریل هم‌خوان است ـ آمیزه‌ای که جویس از راوی سوم‌شخص برای بسط آن بهره می‌گیرد. چند رشته‌ی پیوند در این بسط بسیار پیچیده‌ی دیدگاه هست، دیدگاهی که با چندگانگی مضمونی متن ارتباط نزدیک دارد. وقتی لیلی به شکلی خودانگیخته به حرف نامناسب او واکنش نشان می‌دهد، می‌خوانیم که «گیبریل رنگ به رنگ شد، انگار احساس کرد اشتباهی کرده...». دلیل او برای سرخ شدن از خجالت فقط به شکلی محتاطانه مورد اشاره قرار گرفته؛ شخصیت‌پردازی پیش از هرچیز به واسطه‌ی شیوه‌ی انتقال واکنش ناخودآگاه او به موقعیتی خجالت‌آور انجام می‌شود، موقعیتی که ربطی هم به او ندارد.

این از طولانی‌ترین و مهم‌ترین پاراگرافی برمی‌آید که در بخش اول به شخصیت‌پردازی گیبریل می‌پردازد. در میانه‌ی این پاراگراف می‌خوانیم:

> هنوز از جواب تند و تلخ دختر پریشان بود. حرف او غم و اندوهی بر جانش انداخته بود که تلاش می‌کرد با مرتب کردن سر آستین‌ها و گره کراواتش از آن خلاص شود. بعد از جیب جلیقه‌اش تکه کاغذی درآورد و به سرفصل‌هایی که برای نطقش آماده کرده بود نگاهی انداخت. درباره‌ی آن چند خط شعر رابرت براونینگ تصمیم نگرفته بود، چون می‌ترسید شنوندگانش از آن‌ها سر دربیاورند.

اولین چیزی که در این جا نظر را به خود جلب می‌کند تصویر دقیق گیبریل به‌عنوان شخصیت است. جویس از این قاعده‌ی جاافتاده که راوی سوم شخص می‌تواند «همه چیزدان» باشد، یعنی از افکار و احساسات گیبریل باخبر باشد، بهره می‌گیرد. حال به کاوش در برخی از پیچیدگی‌های عبارت «راوی سوم شخص» می‌پردازیم. در تحلیل روایت، این عبارت حتماً به این معنا نیست که راوی «همه چیز» را درباره‌ی یک شخصیت می‌داند، بلکه بیش‌تر منظور این است که راوی افکار، احساسات، نقشه‌ها، یا خاطرات شخصیت را طوری منتقل می‌کند که راوی اول شخص قادر به انجام آن نیست. این واقعیت که راوی اول‌شخص کنش (و واکنش خود به کنش) را از دیدگاه خاص خود ارایه می‌کند ممکن است به بیان روایی تأثیر و عمق بیش‌تری بدهد و قدرت بدیعی آن را دوچندان کند (مقایسه کنید با رمان **عطش**، اثر کنوت هامسون)؛ اما در متنی چون مردگان روایت سوم‌شخص راه ایجاد گونه‌ای را در دیدگاه هموار می‌کند که ترکیب فاصله (و کنایه) با همدلی را ممکن می‌سازد.

جویس آن طور که خاص خود اوست از این تکنیک روایی به شکلی دقیق و به لحاظ مضمون خلاق و سازنده بهره می‌گیرد. یک تفاوت ظریف مهم در ترکیب کلمات «پریشان»، «اندوه»، «تلاش کردن»، و «ترسیدن» نهفته است. آن‌ها همه به گیبریل ارتباط دارند، اما هر یک با اثر مضمونی مکمل و متفاوت. گفتن این که او پس از واکنش لیلی «پریشان» می‌شود عمدتاً اثر یک گزاره‌ی روایی را دارد. در مورد نگرانی او هم لازم نیست شکی به خود راه بدهیم، چون در این مرحله از داستان کوتاه سندیت و اعتبار راوی دیگر تثبیت شده است. اسم «اندوه» هم در جمله‌ی بعد این نگرانی را تشدید و تصریح می‌کند، نگرانی‌ای که با تلاش مکانیکی او برای درست کردن کراواتش نیز رفع نمی‌شود. بعد در جمله‌ای که بار دیگر بیش‌تر حالت آگاهی‌دهنده دارد برای نخستین بار از نطقی باخبر می‌شویم که گیبریل قرار است سرشام (در پایان بخش دوم) ایراد کند. در سطح داستان، این ارجاع به نطق سرشام آشکارا پیشگویانه است. در مناسبت با تفسیر متن، این ارجاع پیشگویانه وقتی جالب‌تر می‌شود که آن را به جمله‌ی بعد ربط بدهیم: راوی نه فقط به ما اطلاع می‌دهد که گیبریل در فکر نقل چند خط شعر از براونینگ، شاعر انگلیسی، است، بلکه اشاره می‌کند که گیبریل می‌ترسد این نقل قول خیلی از سطح شنوندگانش بالاتر باشد. توانایی راوی برای انتقال این قبیل اطلاعات به خواننده کمک می‌کند ببیند گیبریل چقدر نگران و دل‌مشغول برداشت دیگران از خود است. به تدریج مشخص می‌شود که این امر عنصری مهم در خودمداری ذاتی اوست که

در مناسبت با دیگران به طور کلی و گرتا به طور خاص برایش مشکل ایجاد می کند.

از این نظر به این قطعه پرداختم که هم ایجاز تکنیک روایی جویس را نشان می دهد و هم بیانگر یکی از راه های بی شمار ترکیب فاصله و همدلی از سوی اوست. فاصله گذاری به واسطه ی واکنش های اندکی پیش پاافتاده و قدری مضحک گیبریل مشخص می شود. نشانه های همدلی را هم در تمرکز بر گیبریل به عنوان شخصیت و در گونه ی روایت در بیان این پاراگراف که هنوز به آن نپرداخته ام می توان یافت. چراکه اگر کل این پاراگراف را یک واحد در نظر بگیریم، خواهیم دید که آرام آرام از کلام گزارشی به سوی کلام آزاد غیرمستقیم می رود. دقت کنید که تأملات او درباره ی نطقش چطور به پایان می رسد:

> باخواندن شعری که نمی توانند از آن سر دربیاورند فقط خودش را مسخره می کند. آن وقت فکر می کنند که می خواهد تحصیلات عالی اش را به رخ بکشد. همان طور که در برابر آن دختر در انباری کم آورد، در برابر آن ها هم کم می آورد. لحنی اشتباه اختیار کرده بود. نطقش از اول تا آخر اشتباه بود، شکست محض.

این کلام غیرمستقیم شکل فکر آزاد غیرمستقیم را به خود می گیرد. اگر جمله ی آخر را به شکل کلام گزارشی بازنویسی کنیم، جمله این طور شروع می شود: «فکر کرد که نطقش از اول...». بنابراین، یکی از ویژگی های زبانی کلام آزاد غیرمستقیم را مطرح کرده ایم. دیگر شرایط این شکل از کلام نیز در این جا رعایت شده است: یعنی استفاده از فعل ماضی و سوم شخص. در داستان **مردگان**، کلام آزاد غیرمستقیم از گونه های به لحاظ مضمونی مهم بیان راوی به شمار می رود. این شکل از کلام نه فقط بخشی از وظیفه ی شکل دادن به گیبریل به عنوان شخصیت اصلی را برعهده دارد، بلکه (به ویژه در بخش سوم) در بسط و پرداخت مضمون داستان نیز دخیل است.

در این پاراگراف، میان حرکت تدریجی و تقریباً نامحسوس از روایت سوم شخص به کلام آزاد غیرمستقیم و دیدگاه دوگانه ی راوی نسبت به گیبریل رابطه ای هست. یک نتیجه ی این دوگانگی این است که گیبریل به عنوان شخصیت پیچیده تر می شود. این پاراگراف هم چنین به انتقال از بخش اول به بخش دوم داستان کمک می کند. دیدیم که کنت برک بخش دوم - یعنی خود میهمانی را که بخش اول مقدمه ی آن است و بخش سوم ضمیمه و نتیجه ی آن - را مجموعه ای از آداب سطحی توصیف می کند. توصیف او، گرچه مناسب است، آن قدر کوتاه و گذراست که حتماً همه ی جوانب را دربر نمی گیرد. یکی از این جنبه ها دیدگاه خود گیبریل نسبت به گفت وگوهای میهمانی است: از آن جا که او هم بخشی از این گفت وگوها را سطحی و مبتذل می داند، رابطه ی میان او و راوی از یک سو و رابطه ی او با خواننده از سوی دیگر تقویت می شود. جنبه ی دیگر این است که عناصر پیشگویانه ای که با استعاره ی برف و ارجاعات به مرگ رابطه ی متقابل دارند به بخش هایی از این گفت وگوها حالتی حاکی از اندوه و تشویش و تسلیم می دهند.

۲

همراه با انتقال به بخش دوم، جویس تکنیک روایت سوم شخصی را تثبیت می کند که دقیق، اما به طور گزینشی دقیق است. ظاهراً راوی با شخصیت ها و میهمانی که آن ها را گردهم می آورد احساس همدلی و همراهی می کند، اما گونه های روایت که به آن ها اشاره شد ما را به این فکر می اندازند که انعطاف پذیری روایت اشاره به فاصله ای معین نیز دارد. نتیجه نوعی چندگانگی در دیدگاه است که مخصوصاً در شکل نمایش شخصیت گیبریل آشکار می شود. مانند آن است که نوسان میان فاصله و همدلی دوچندان و از همین رهگذر به واسطه ی رابطه ی راوی با گیبریل پیچیده می شود، و این رابطه نیز خود به تدریج پیچیده تر می شود. وینسنت پکورا، در تحلیلی ساختارشکنانه از **مردگان**، اشاره می کند که این ویژگی داستان های جویس است. او می گوید: «کسی که خواندن [آثار] او را یاد بگیرد، هم چنین به شکلی مؤثر یاد می گیرد فاصله ی کنایی خود از اثر را تنظیم کند». درواقع این ویژگی جویس است که جایگاه راوی در آثارش مدام در حال تغییر و پیچیده شدن است، به طوری که مثلاً وقتی در متنی موقعیتی معین را می خوانیم که به شکلی طنزآمیز بر اساس الگوهای پیشین در همان متن ساخته شده، غالباً شگفت زده و مجبور می شویم شیوه ی خوانش خود را با آن تنظیم کنیم. در پایان

این فصل دوباره به سراغ این نکته می آییم که درواقع پرسش هایی را پیش می کشد که در نظریه ی دریافت به آن ها پرداخته اند.

برک مجموعه ی گفت و گوها را با کارکردهایی مرتبط می داند که شخصیت های مختلف در نمایش میهمانی دارند. به نظر برک، این نکته ی شاخصی است که قطعه پیانویی که مری جین می نوازد بیش تر از همه «به وسیله ی چهار مرد جوان در آستانه ی در تحسین شد که در آغاز قطعه به بوفه ی نوشیدنی ها رفتند و وقتی صدای پیانو قطع شد بازگشتند». برک معتقد است که این یکی از آداب سطحی بی شماری است که در بخش دوم به آن ها اشاره می شود. دیگر نمونه هایی که او می آورد عبارت اند از احساسات ناسیونالیستی میس آیورز نسبت به ایرلند (او با لحنی پرطمطراق و با کلمات «Beannacht Lib» میهمانی را ترک می کند ـ عبارتی که در زبان گالیک کهن «خداحافظی» معنا می داد) گفت وگوی پراکنده ی سرشام در مورد اپرا، گفت وگوی زورکی گیبریل با مادر فردی مالینز، و نطق نه چندان گرم گیبریل.

برداشت برک از بخش دوم متقاعدکننده است، اما او مشخص نمی کند که این رخدادها و گفت وگوهای «سطحی» تا چه حد به دینامیک مضمون در بخش سوم و تا پایان این داستان کوتاه ارتباط دارند. برای تأکید بر این ارتباط می خواهم به بررسی سه نکته در گفت وگوی سر شام بپردازم که هم به عنوان اجزای سازنده ی بخش دوم اهمیت دارند و هم با زمینه سازی برای پایان داستان از لحاظ مضمونی اهمیت پیدا می کنند. دو نکته ی اول به اپرا و سیاست مربوط اند و نکته ی سوم به نطق گیبریل.

آن طور که راوی سوم شخص به واسطه ی مری جین با سیاست اظهار می کند، اپرا تنها موضوع مجاز و بی خطر برای صحبت در خلال شام است؛ اما دقیقاً با تأکید بر این نکته که فقط یک موضوع «مجاز» است، درواقع راوی اشاره می کند که دیگر موضوعات مهم تر نیز در آن فضا حاضرند، ولی به هنگام گفت وگو بر آن ها سرپوش گذاشته می شود. این امر به ویژه زمانی آشکار می شود که این قاعده ی محاوره که باید نظر خود را به شکل «مشروع و موجه» بیان کرد کم کم کنار گذاشته می شود، و آن زمانی است که جویس فردی مالینز گیج و قدری مضحک را وا می دارد با اندکی تأکید ادعا کند که آواز سیاه پوستی را شنیده که «صدایی باشکوه» داشته است. وقتی کسی حرفش را باور نمی کند آزرده خاطر می پرسد: «چرا صدای او نمی تواند خوب باشد؟ ... فقط چون سیاه پوست است؟» این که کسی به این پرسش پاسخ نمی دهد به این معناست که پاسخ آن ها مثبت است. این پرسش معذب کننده است چون پرسش خوبی است؛ این پرسش تعصبات نژادی و دیدگاه های مبهم مردم نسبت به هر چیز خارجی را افشا می کند، و مهم تر آن که بعدی سیاسی را به رخ می کشد که عملاً همواره جزو مضامین مورد علاقه ی جویس بوده است. به همین ترتیب می توان «اپرا» را نیز نوعی مجاز در نظر گرفت، تصویری از هنر «متمدن» که موضوع صحبت مردمی است که خود دوست دارند متمدن و بافرهنگ به نظر برسند. درست پیش از حرف فردی، کلمه ی «مبتذل و زشت» طوری به کار می رود که بیانگر چنین دیدگاهی است ـ این کلمه به خواننده ی دیگری نسبت داده می شود، اما می تواند به سیاه پوست مورد نظر فردی هم ارتباط داشته باشد.

در این جا باید به دو جنبه از بعد سیاسی پنهان در **مردگان** به طور گذرا اشاره کرد. اولین جنبه به شکل ارایه ی مسأله ی برابری مربوط است. اگر بر اساس یک طبقه بندی سردستی بگوییم که سه وجه این مسأله به رابطه ی میان جنس ها و نژادها و طبقات اجتماعی مربوط اند، آن گاه می بینیم که جویس با چه مهارت و ظرافتی توانسته است ـ به شکلی متمرکز و دراماتیک ـ تمام این وجوه را در قالب مضامینی که به تدریج بسط می دهد تلفیق کند. این تلفیق مضامین در فرایند شکل گیری ساختار متن به این معناست که نظرهای منفرد در باب هر یک از این وجوه اثری ساده کننده دارند. این امر به خصوص در مورد مسأله ی برابری زن و مرد صادق است که به رابطه ی گیبریل و گرتا ارتباط نزدیک دارد. بعدها به هنگام صحبت درباره ی پایان این داستان کوتاه به شکل نمایش این رابطه نیز می پردازیم، اما نباید این واقعیت را نادیده بگیریم که جویس بر مسأله ی برابری به واسطه ی شخصیت های فرعی چون میس آیورز و خاله کیت هم تأکید می کند.

حضور مستقل و مملو از اتکا به نفس میس آیورز به هنگام گفت وگو با گیبریل، با توجه به تجربه ی دردناکی که گرتا در بخش سوم بر او تحمیل می کند، درواقع کارکرد پیشگویانه دارد. این پیوند مؤثر به نحوی حیرت آور است، چون گرتا به اندازه ی

میس آیورز دارای جهت‌گیری سیاسی تصویر نشده است. در اقتباس جان هیوستن از **مردگان**، این جنبه از شخصیت میس آیورز این طور مشخص شده که او میهمانی را به قصد خانه ترک نمی‌کند، بلکه جلسه‌ای سیاسی را بر میهمانی کریسمس مقدم می‌شمارد. وقتی یکی از میهمانان (دراقتباس) اشاره می‌کند که او احتمالاً تنها زن حاضر در آن جلسه خواهد بود، او بذله‌گویانه پاسخ می‌دهد که «اولین بار که نیست!» این حرف را کیت نمی‌توانست بگوید، اما دقیقاً به این دلیل که او به عنوان نماینده‌ی نسلی پیرتر و قدیمی‌تر محتاط‌تر است، تعهد فراوانش نسبت به جولیا بر خواننده تأثیر می‌گذارد. این صحنه که بلافاصله پس از زمانی می‌آید که جولیا ترانه‌ای می‌خواند و تحسین مبالغه‌آمیز دیگران را جلب می‌کند درواقع مربوط است به نگرش کلیسا نسبت به خدمتکار وفاداری چون جولیا. این صحنه هم‌چنین مربوط است به جایگاه برابر افراد، و درواقع بعد مذهبی سیاست در ایرلند کاتولیک را نشان می‌دهد. در این جا باید بلافاصله اضافه کنم که شاید مهم‌ترین نتیجه‌ی این صحنه نمایش بیهودگی و بی‌فایدگی ظاهری اعتراض کیت باشد. این اعتراض که به دلیل در جریان بودن شام فروخورده می‌شود در قالب مجموعه‌ای از سرخوردگی ظاهر می‌شود که شخصیت‌ها یا با رفتارشان نشانش می‌دهند و یا تلاش می‌کنند آن را با کلمات ابراز کنند.

این نکته‌ی آخر هم‌چنین با نکته‌ی دومی ارتباط دارد که قصد دارم در مورد بعد سیاسی این داستان کوتاه به آن اشاره کنم. این نکته را به طور خلاصه این طور می‌توان بیان کرد: یک دلیل این که بعد سیاسی بخش مهمی از مضمون داستان را تشکیل می‌دهد این است که با بعد دیگری همبسته است که آن هم در گفت‌وگوها سرپوش گذاشته می‌شود، یعنی ارجاعات به **مردگان** و مرگ. یک نمونه‌ی خوب نمایش این وجه مضمونی (که به نماد برف، عنوان داستان، و چند عنصر دیگر داستان به شیوه‌ای مرتبط است که به یکی از مهم‌ترین مضامین داستان تبدیل می‌شود) آن بخشی از گفت‌وگوها درباره‌ی راهبان تراپیست در صومعه‌ی کوه ملری است. نکته‌ی طنزآمیز این جاست که این قطعه از متن (که تقریباً یک صفحه است و پیش از نطق گیبریل مطرح می‌شود) بازهم نشان می‌دهد که گفت‌وگو را نمی‌توان به موضوعات «مجاز» محدود کرد. اما با این که در این جا با قدری طنز و کنایه سروکار داریم (هم‌چون در بخش اعظم آثار جویس)، این طنز در عین حال با سویه‌ی جدی‌ای که گفت‌وگو کم کم پیدا می‌کند، تعدیل می‌شود. طبق معمول باز هم فردی است که شاید سهوی و چون کم‌تر از دیگران دل مشغول رعایت اتیکت طبقه‌ی متوسط است، گفت‌وگو را به جهتی نامیمون «می‌کشاند»، گرچه آقای براون به او کمک شایانی می‌کند.

این قطعه از متن بیانگر شکلی از تکنیک روایی است که شخصیت‌پردازی به کمک گفت‌وگو را با بسط مضمونی مهم درهم می‌آمیزد. اثر این درآمیختگی با دو تفسیر روایی که گفت‌وگو را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند تشدید می‌شود - اول تفسیری مقدماتی که درست پیش از آن که آقای براون ناباوری و شک خود را در مورد زندگی مرتاضانه‌ی این راهبان ابراز کند بیان می‌شود، و دوم تفسیری نهایی پس از آن که مری جین تلاش می‌کند برای او توضیح دهد که چرا این راهبان در تابوت می‌خوابند:

> مری جین گفت: «تابوت برای این است که عاقبت کارشان را فراموش نکنند.»
>
> این موضوع از آن جا که غم‌انگیز شده بود در سکوت پیرامون میز دفن شد...

مانند آن است که این مجموعه [از موضوعات] «که غم‌انگیز شده بود» نشان می‌دهد که چطور گفت‌وگوی سرشام به تدریج، به واسطه‌ی دیدار برنامه‌ریزی شده‌ی فردی از این صومعه و ناباوری آقای براون، کمابیش به ناگزیر به پرسش‌هایی می‌رسد که اساساً همه تلاش می‌کنند آن‌ها را مسکوت بگذارند. به این ترتیب گونه‌های روایت که این قطعه نیز آن‌ها را بسط می‌دهد به تدریج به الگویی از تکرار مضامین شکل می‌دهند که داستان بر اساس آن به طور مداوم به سوی عنوان خود برمی‌گردد و حول محور آن می‌چرخد. از این رهگذر هم‌چنان که اشارات مضمونی متن بسط می‌یابند، ارتباط عنوان داستان به متن آن نیز بیش از پیش آشکار می‌شود.

اشارات و تلمیحات فراوانی به مرگ و مردگان ارزش مضمونی بعد سیاسی را از آن نمی‌گیرد، بلکه آن را در دیگر

ساختارهای معنایی مذهبی و هستی شناسانه که اهمیتی یکسان دارند تلفیق می کند. نتیجه ی این کار مضامینی بازتر و پیچیده تر است، و در عین حال این تلفیق به بسط اشاره ی این داستان کوتاه به نکته ای ابتدایی، اما مهم درباره ی تاریخ ایرلند کمک می کند: اگر یک چیز مشخصه ی بارز این کشور باشد، همانا درهم آمیختگی سیاست (از جمله ناسیونالیسم و سلطه ی انگلیس) و مذهب (از جمله رابطه ی کاتولیسیسم در جنوب و پروتستانیسم در شمال کشور) است. مهم ترین حلقه ی پیوند میان این وجه تاریخی و درونمایه مرگ گذشته است که لحظه به لحظه خود را با قدرتی بیش تر بر بسط پیرنگ داستان تحمیل می کند. فراتر از مرزهای این ژانر، این بعد از **مردگان** بیانگر تأثیر و نفوذ هنریک

اشارات و تلمیحات فراوانی به مرگ و مردگان ارزش مضمونی بعد سیاسی را از آن نمی گیرد، بلکه آن را در دیگر ساختارهای معنایی مذهبی و هستی شناسانه که اهمیتی یکسان دارند تلفیق می کند

ایبسن، قهرمان ادبی جویس، است. برخی از عناصر ساختاری و مضمونی آخرین نمایشنامه های ایبسن، از جمله الگوهای استعاری و عناوین نمایشنامه هایی چون **ارواح** (۱۸۸۱) و **وقتی ما مردگان بر می خیزیم** (۱۸۹۹) به شکلی جالب توجه به مردگان ربط دارند. در نوشتاری درباره ی تامس هاردی اشاره کرده ام که «در مقابل احیای قالب نمایش از سوی ایبسن که از عناصر روایی «خارج از ژانر» او جدایی ناپذیر است، دستاورد هاردی... با تجربیات او در زمینه ی ژانر پیوند نزدیک دارد». گرچه هاردی و جویس نویسندگانی بسیار متفاوت اند، این نکته در مورد داستان های جویس نیز صادق است.

تفسیر روایی پایانی قطعه ای که هم اکنون به آن نگاهی انداختیم مقدمه ی نطق گیبریل سرشام نیز هست. این نطق به لحاظ ساختاری نقطه ی میانی این داستان کوتاه است، و به لحاظ مضمونی اساس مهمی را برای رویارویی خیالی گیبریل با مایکل (که در یک سطح نماینده ی نفوذ گذشته بر شخصیت هاست) در پایان بخش سوم تشکیل می دهد. نطق جایگاه گیبریل را به عنوان شخصیت اصلی داستان محکم و استوار می کند. این نطق بیش تر ایجابی است تا غافلگیر کننده و بیانگر نکات جدید؛ و به واسطه ی کلمات ـ در قالب گفتاری تحت تأثیر مجموعه ای از اصول و قواعد اجتماعی ـ ویژگی هایی از گیبریل را تأیید می کند که در طی شخصیت پردازی به آن ها اشاره شده است.

عمل شخصیت پردازی تا اندازه ای به واسطه ی گفتارها و واکنش های پیشین گیبریل و قدری هم از طریق تفسیرهای روایی و کلام آزاد غیرمستقیم انجام می شود. اما گرچه جویس از تکنیک های روایی برای تأیید برداشت خواننده از گیبریل در نطق سرشام بهره می گیرد، نمی توان به این دلیل دیگر گونه های روایت را که تصویر را دقیق تر می کنند نادیده گرفت. یکی از عناصر کلیدی در تولید این ظرایف و دقایق تکرار است. آن چنان که خواهیم دید، یکی از ویژگی های تکرار این است که می تواند ـ غالباً در آن واحد و در قالب تمهید روایی واحد ـ کارکردهای مضمونی و روایی داشته باشد. این کارکرد مرکب تکرار در **مردگان** نیز وجود دارد، گرچه وجه مضمونی آن وقتی خواننده از پایان داستان آگاه می شود آشکارتر می شود.

مفهوم تکرار با عبارت «هم چون سال های گذشته» که گیبریل در آغاز نطقش به کار می برد عینیت می یابد. این عبارت نشان می دهد که این نطق از جمله ی نطق هایی است که گیبریل «تا جایی که به یاد داریم» در این میهمانی های سالانه ایراد کرده است. دیگر آن که انتظارات شنوندگان حاکی از آن است که این نطق ها همواره به یکدیگر شباهت داشته اند و شنوندگان حدس می زنند که این یکی نیز بر الگوی قدیمی مبتنی خواهد بود. این امر به نطق شکل بازی و نمایش را می دهد، نمایشی که در آن نقش سخنگو به گیبریل داده شده و مرز میان مقصود واقعی گیبریل و آن چه می گوید چون از او انتظار دارند مشخص نیست. اما این که این ویژگی نطق به کاربرد کلیشه ها منجر شود به این معنا نیست که این نطق پیش پاافتاده و بی اهمیت است. عنصر تکرار و یکنواختی گونه های دقیقی را که جویس در نطق می گنجاند آشکارتر و به لحاظ مضمونی مهم تر می کند. بخش میانی نطق بیانگر این نکته است. گیبریل پس از اشاره به «ایده های نوی نسل جدید» در برابر آن ها جبهه می گیرد:

اما ما در زمانه ای پر از شک و، بگذارید بگویم، بازیچه ی تفکر زندگی می کنیم؛ و من گاهی از این می ترسم که این نسل جدید تحصیل کرده با

بیش از حد تحصیل کرده فاقد فضایل انسانیت و میهمان‌دوستی و مهر و محبت باشد که به زمانه‌ای پیش‌تر تعلق داشتند. باید اعتراف کنم که وقتی امشب نام آواز خوانان بزرگ گذشته را شنیدم، به نظرم رسید که ما در زمانه‌ای نه چندان بزرگ زندگی می‌کنیم.

این که گیبریل در این جا زمانه‌ی خود ـ یعنی دوران مدرن ـ را «بازیچه‌ی تفکر» و «نه چندان بزرگ» می‌بیند حضور گذشته در روایت این داستان کوتاه را برجسته‌تر می‌کند. یک دلیل این که ما این نطق را مهم و نسبتاً نو (در مقایسه با آن‌چه فکر می‌کنیم محتوای نطق‌های پیشین گیبریل بوده) ارزیابی می‌کنیم به گونه‌ای تناقض‌آمیز این است که او پاراگرافی را که پیش‌تر در متن آمده تکرار می‌کند و بسط می‌دهد: یعنی همان جمله‌ی ایتالیکی که راوی سوم‌شخص همه چیز دان با آن افکار گیبریل را در مورد طرحی که در نطقش می‌تواند به کار ببرد گزارش می‌کند. بنابراین، در این جا با عنصری پیشگویانه سروکار داریم، و می‌توانیم ببینیم که دو جمله‌ی داخل علامت نقل قول را میس آیورز باعث شده است. این امر بیانگر وجهی کنایی است، چراکه شنونده‌ای که گیبریل این کلمات را مخصوصاً برای او به زبان می‌آورد پیش‌تر میهمانی را ترک کرده است. این طنز و کنایه اثر همدلی‌ای را که به نظر می‌رسد راوی با گیبریل احساس می‌کند تعدیل می‌کند.

نطق گیبریل از این لحاظ حالت روایت دارد که در زنجیره‌ای روایی جای می‌گیرد (و مرحله‌ای مهم از آن را تشکیل می‌دهد)، اما مانند مثلاً عناصر فراروایی **دن کیشوت** روایتی خودبسنده و مستقل را تشکیل نمی‌دهد. همراه با ژنت می‌توانیم بگوییم که نمایش روایت در این جا بیش‌تر دیدنی است، و زمان روایت و زمان روایت شده در هم آمیخته‌اند. (این درهم آمیختگی کارگردان سینما را از دشواری‌های انتقال داستان از کلام به تصویر رها می‌سازد. هیوستن در آن سکانس از فیلم که نطق گیبریل در **مردگان** را دربر می‌گیرد از متن جویس تقریباً به عنوان فیلم‌نامه استفاده کرده است.) هم‌چون سکانس مربوط به راهبان کوه ملری، در این جا جنبه‌ی دیدنی روایت با تفسیر اندک راوی سوم‌شخص از آن‌چه گزارش می‌کند مورد تأکید قرار می‌گیرد. تفسیرهای راوی منحصر است به نکات اطلاعات دهنده‌ی صرف و توضیحاتی موجز درباره‌ی شکل اجرای نطق و واکنش‌های شنوندگان.

اما یک استثنا هست که می‌توان درست در آغاز نطق آن را یافت. این گونه‌های روایت بیانگر حرکتی فراتر از نمایش دیدنی است. این که این استثنا در آغاز این صحنه آمده به این معناست که این گونه تنها در هنگام خوانش دوم داستان خود را به عنوان گونه‌ای مهم تثبیت می‌کند. گیبریل ایستاده و گفت‌وگوی پیرامون میز به سکوت گراییده است:

گیبریل دهانگشت لرزانش را بر روی میزی گذاشت و به حاضران لبخندی عصبی تحویل داد... مردم احتمالاً آن بیرون در اسکله زیر برف ایستاده بودند، به پنجره‌های روشن چشم دوخته، و به موسیقی والس گوش می‌دادند. هوای آن جا پاک پاک بود. در دوردست پارکی بود که درختانش زیر بار برف خم شده بودند. مجسمه‌ی ولینگتون کلاهی درخشان از برف بر سر داشت که بر فراز دشت سفید فیفتین ایکرز رو به سوی غرب داشت.

گرچه روایت در این جا نیز در یک سطح شکل گزارش را دارد، این جملات از نمایش نطق که در پی می‌آید، جدا جلوه می‌کنند. این تفاوت و جدایی بیانگر گونه‌ای چشم‌گیر است که جویس از راه ترکیب تکنیک‌های روایی مختلف به آن دست می‌یابد. می‌توانیم کلام آزاد غیرمستقیم در روایت سوم‌شخص را نیز ببینیم. دیدگاه از همان جمله‌ی آغازین با گیبریل پیوند می‌یابد، و کاربرد کلمه‌ی «احتمال» در جمله‌ی بعد حرکت روایت به سوی کلام آزاد غیرمستقیم را تأیید می‌کند. اما چند جمله‌ی آخر چه؟ در این جا پشتوانه و منشأ دیدگاه ابهام بیش‌تری دارد: اثر تفکر آزاد غیرمستقیم تا اندازه‌ای پابرجاست، اما در عین حال کلام بار دیگر شکل گزارش را به خود می‌گیرد. مانند آن است که روایت حرکتی نیم‌دایره‌ای می‌کند. راوی در ابتدا مشاهده‌گر و حتی قدری افشاگر است، و شاهدش این که اشاره می‌کند دست‌های گیبریل می‌لرزد و به شنوندگان لبخند عصبی می‌زند. سپس به دیدگاه گیبریل تغییرمقام می‌دهد تا در پایان دوباره از قهرمان داستان فاصله بگیرد. تأکید می‌کنم که به‌ویژه این نکته‌ی آخری شامل قدری تفسیر از سوی من است. وقتی می‌گوییم فاصله‌ی راوی از گیبریل در پایان این نقل قول افزایش می‌یابد دو دلیل دارم. اول این که دو جمله‌ی آخر به شکلی حالت ایجابی و مقتدرانه دارند که بیش از پیش به دشواری می‌توان آن‌ها را با دیدگاه محدود گیبریل یکی دانست که نگاهش با عصبیت متوجه میهمانی شام است. مهم‌تر آن که کلمه‌ی «برف» بار دیگر

خود را به رخ می‌کشد: اول می‌خوانیم که درختان زیر بار برف کمر خم کرده‌اند و سپس این که مجسمه‌ی ولینگتون پوشیده از «برفی است که بر فراز دشت سفید فیفتین ایکرز رو به سوی غرب داشت». در این جا درواقع هم آغاز نطق گیبریل را داریم و هم تمهیدی پیشگویانه و انتقالی ابتدایی به بخش سوم و پایان داستان کوتاه. داستان **مردگان** را که می‌خوانم، به نظرم می‌رسد که این جمله به بخش سوم بیش‌تر مرتبط است تا پایان بخش دوم. بنابراین، این جمله بیانگر هماهنگی اجتماعی (و موفقیت گیبریل به عنوان سخنران) است که به تنهایی پایان میهمانی شام را مشخص می‌کند. این جمله با یافتن پیوندی پیشگویانه با بخش سوم تضاد و انتقالی را تأیید می‌کند که در متن با استفاده از سه نقطه مشخص شده‌اند.

۳

اولین سه کلمه‌ی بخش پایانی داستان «هوای گزنده‌ی صبحگاهی» است. هوای دوبلین از برف سرد و خفه است؛ در جمله‌ای که هم‌اکنون بررسی کردیم می‌خوانیم که برف «رو به سوی غرب داشت». در این بخش پایانی داستان **مردگان** اگرنه در سطحی از کنش، دست‌کم به شکل استعاری، چرخشی «به سوی غرب» دارد. این که گیبریل و گرتا پس از میهمانی شب را در یکی از هتل‌های دوبلین می‌گذرانند کمک زیادی نمی‌کند، چرا که هر دو درگیر «سفری به سوی غرب»اند که راوی می‌گذارد گیبریل در آخرین پاراگراف تصورش کند. اما آن‌ها راه خود را می‌روند و در کنار یکدیگر نیستند، برخلاف تصویر میس آیورز وقتی که در بخش دوم داستان آن‌ها را به جزایر آران در کنار خلیج غربی ایرلند دعوت می‌کند. پاسخ منفی گیبریل به پیشنهاد او در مناسبت با میل شدید گرتا به دیدار از این جزایر نقشی مهم دارد. در این جا شور و شوق گرتاست که در کنار نومیدی او از این که گیبریل بدون پرسیدن نظرش دعوت را رد می‌کند، مهم‌ترین نقش را در مناسبت با بخش سوم داستان دارد.

انتقال تند و حساس از بخش دوم به سوم بیانگر روند دراماتیکی است که کنش پیدا می‌کند. تکنیک روایت در این بخش پایانی به شیوه‌ای تثبیت‌کننده و پیچیده بیش‌تر مبتنی است بر تمهیداتی که پیش‌تر به کار گرفته شده‌اند، اما این به آن معنا نیست که بخش سوم فاقد گونه‌ای روایت است. این تمهیدات به نحوی مستدل و مناسب بر رابطه‌ی گیبریل با گرتا و آن چه والتزل «بحران خودشناسی» او می‌خواند متمرکزند.

یک راه رسیدن به گونه‌ی اول این است که برگردیم به تفسیر کلیدی راوی درست در آغاز نطق گیبریل در بخش دوم داستان. چرا گیبریل این قدر عصبی است و چرا دستانش می‌لرزند؟ آیا دلیلش این است که به طور غریزی احساس می‌کند این میهمانی باوجود ظاهر مشابهش با میهمانی‌های پیشین تفاوت خواهد داشت؟ این پرسش آخری بیانگر جهت‌گیری تفسیری من با تأکید بر مفهوم تکرار است که در پایان این نوشتار[فصل] به آن رجوع می‌کنم. در این جا می‌بینیم با آن که راوی سوم شخص می‌تواند همه چیزفهم قلمداد شود، مستقیماً به این پرسش که چرا گیبریل عصبی است پاسخ نمی‌دهد. این امر عصبیت او را به طور غیرمستقیم به بخش پایانی و به‌ویژه به قطعه‌ای پیوند می‌زند که رابطه‌ی متزلزل او با گرتا را نشان می‌دهد.

یکی از کارکردهای روایت سوم‌شخص در بخش سوم «ارتقادادن» گرتا از شخصیتی فرعی به شخصیت اصلی شماره دوست. پرسش گیبریل که «گرتا هنوز پایین نیامده؟» احتمالاً حاوی حالتی از عصبیت است؛ یکی دو جمله پس از این پرسش راوی اعلام می‌کند که «او خواب خواب بود». این که گرتا به خواب می‌رود تأییدی است بر فرایند فاصله افتادن میان او و گیبریل. نقطه عطف این فرایند در ابتدای بخش سوم آمده است:

> گیبریل بادیگران دم در نرفت. در قسمت تاریک سالن ایستاده و به پلکان چشم دوخته بود. زنی بالای اولین ردیف پلکان در سایه ایستاده بود. گیبریل نمی‌توانست چهره‌ی او را ببیند، اما رنگ‌های آجری و گل‌بهی دامن او را که سایه‌وار به رنگ‌های سیاه و سفید جلوه می‌داد می‌دید. همسرش بود.

اهمیت این پاراگراف به لحاظ روایی و مضمونی در نمایش گرتا به مثابه «زنی» است ـ غریبه‌ای و انسان ناشناخته‌ای دیگر. در این نقل قول تضاد غریبی میان دو کلمه‌ی «زن» و «همسر» هست. دومین کلمه پس از آن‌که گیبریل سرانجام تشخیص می‌دهد آن زن گرتاست برای گیبریل کارکرد ایجابی دارد و رابطه‌ی میان

آن‌ها را به عنوان زن و شوهر تأیید می‌کند. اما در خوانش دوم کلمه‌ی «زن» بیش‌ترین بار معنایی را پیدا می‌کند. این کلمه بیانگر فاصله‌ی فزاینده و شکافی است که میان گیبریل و گرتا دهن باز می‌کند. به این ترتیب جمله‌ی «همسرش بود» معنایی مضاعف می‌یابد: گیبریل همسرش را می‌بیند، اما نمی‌بیند که او فراتر از فاصله‌ی مکانی از او دور شده است. پس به شکلی کنایی اولین برداشت بصری از «زنی» صحیح‌تر از دومین برداشت است؛ همسانی آن‌ها واهی و غیرواقعی است.

در نمایش گیبریل در این پاراگراف همدلی و فاصله درهم آمیخته است. در شناخت ما از شخصیت‌ها فاصله چشم‌گیرتر است. از آن‌جا که راوی در این جا رابطه‌ی میان آن دو را به شیوه‌ای ارایه می‌کند که رو به سوی پایان دارد، میان راوی و خواننده که پایان این داستان کوتاه را می‌داند «اتحاد در شناخت و درک» رخ می‌دهد. باتوجه به تعریف دی. سی. مونک از طنز که آن را «پدیده‌ای دوطبقه» توصیف می‌کند و قربانی طنز را «در طبقه‌ی پایین» آن می‌داند، می‌توانیم بگوییم که گیبریل علاوه بر آن‌که به صورت فیزیکی «در قسمت تاریک سالن» است به شکلی مجازی نیز «در تاریکی» است؛ او هنوز نمی‌داند چه اتفاقی خواهد افتاد، گرچه ممکن است به‌طور مبهم شک کرده باشد.

اما حال که راوی این‌قدر آشکارا از گیبریل فاصله می‌گیرد، آیا همدلی او با گیبریل تضعیف نمی‌شود؟ به دو دلیل، نه کاملاً. نخست آن‌که بی‌خبری گیبریل از آن‌چه برایش مقدر شده خود باعث ایجاد همدلی است. این همدلی روایی، دست‌کم تا اندازه‌ای، معلول دلیل دوم است که در کیفیت بی‌ثبات و «نفوذکننده‌ی» طنز در **مردگان** نهفته است. اگر بپذیریم که شکل نسبتاً ساده‌ی طنز بر پیش‌فرض تفاوت (در بینش، شناخت، یا دیدگاه) میان طنزپرداز و قربانی طنز استوار است، این امر در این جا به واسطه‌ی این واقعیت که هر دو جایگاه به‌طور غریبی بی‌ثبات می‌شوند، پیچیده می‌شود. بی‌ثبات کردن فاصله و طنز مستقیماً بر درک خواننده از متن تأثیر می‌گذارد. به این ترتیب تکنیک روایت ما را وامی‌دارد شیوه‌ی خواندن خود و به‌ویژه قضاوت خود درباره‌ی گیبریل را با آن تنظیم کنیم. مقصود از این نکته آن نیست که همه‌ی ما در مقام خواننده به یک صورت در مورد گیبریل قضاوت خواهیم کرد - برخی از افراد در تصویری که جویس از او ارایه کرده چیز دندان‌گیری نمی‌بینند که مایه‌ی رستگاری او باشد. اما به هر حال این بخش از روایت گیبریل را در مقام شخصیت پیچیده‌تر جلوه می‌دهد.

از این لحاظ نسخه‌ی سینمایی داستان با متن ادبی آن تفاوت چشم‌گیری دارد. در آن بخش از اقتباس که با این پاراگراف از متن همخوانی دارد، دیدگاه (یعنی دوربین) در نزدیکی دیدگاه گیبریل قرار دارد. فیلم تا این جا با متن تناظر مناسبی دارد، زیرا پس از آن‌که راوی سوم‌شخص در دو جمله‌ی اول گیبریل را در تاریکی سالن مشاهده می‌کند، کلمه‌ی «زن» نشان می‌دهد که اکنون دیدگاه به نظرگاه گیبریل محدود شده است. در مقام تفسیر می‌توان گفت که این محدودیت دیدگاه با غفلت گیبریل از همسرش پیوند نزدیک دارد؛ در این جا جویس به‌طور غیرمستقیم شکل دیگری از مضمون تنهایی را به تصویر می‌کشد که **دوبلینی‌ها** سرشار از آن است. از آن‌جا که دوربین بلافاصله تشخیص می‌دهد که آن زن گرتاست، به نظر می‌رسد که فیلم معنای ادبی برخاسته از فاصله‌ی میان «زن» و «همسر» در متن جویس را از دست می‌دهد که توان بالقوه‌ی فراوانی برای تأویل و تفسیر دارد. البته مقصودم این نیست که نسخه‌ی سینمایی اثر «بد» است. این دو رسانه آن‌قدر متفاوت‌اند که نباید به چنین نتایج عجولانه‌ای مجال ظهور داد. حال که اشاره کردیم روایت سوم‌شخص جویس در این پاراگراف، به‌طور عمده به واسطه‌ی دو کلمه («زن» و «همسر») و تنوع دیدگاه، چقدر مؤثر و به لحاظ مضمونی مولد است، می‌توانیم بپرسیم که هیوستن چطور می‌توانست با ابزار سینما به اثری مشابه برسد. یک راه ممکن تکمیل زنجیره‌ی تصاویر با صدای روی تصویر بود که تفاوت میان متن ادبی و فیلم سینمایی را کاهش می‌داد. با این حال صدای روی تصویر نمی‌توانست این تفاوت را کاملاً از بین ببرد، و ممکن بود باعث گسست چشم‌گیر روایت فیلم شود. هیوستن به درستی تصمیم گرفت تا صدای راوی را در سکانس پایانی به گوش ما برساند.

هیوستن در مقابل از توان بالقوه‌ی دوربین برای تفسیر بهره گرفت. به عقیده‌ی لزلی بریل، گیبریل، کانون توجه راوی سوم شخص در داستان جویس و «بزرگ‌ترین ابژه‌ی دوربین هیوستن» در اقتباس سینمایی اثر، گاهی دیدگاه دوربین را تثبیت می‌کند و

«گاه نقش منشأ نماهای سوبژکتیو» را دارد. در این صحنه از فیلم دوربین که به دیدگاه گیبریل بسیار نزدیک است روی گرتا طوری ثابت می ماند که کیفیات ابژکتیو و سوبژکتیو به طور غریبی درهم می آمیزند. شکل نمایش سینمایی از این لحاظ عینی است که بلافاصله تشخیص می دهیم آن زن گرتاست. این نوع عینیت گرایی سینمایی تا حد زیادی سنتی است: فیلم (در این جا عنوان کتاب سیمور چتمن درباره ی کارگردان ایتالیایی، میکل آنجلو آنتونیونی، را به عاریت می گیرم) بر «سطح دنیا» متمرکز می شود، و ستارگانش را (که آنجلیکا هیوستن آشکارا یکی از آن هاست) در روشنایی قرار می دهد. اما در عین حال دوربین «سوبژکتیو» نیز هست، چراکه گرتا هم چون شمایل حضرت مریم می نماید. زاویه ی نگاه شخصیت ها در این جا رو به بالاست - گیبریل به بالا به گرتا نگاه می کند و گرتا نیز رو به بالا دارد. این نوع حرکت رو به بالا به واسطه ی گرتا (که در این بخش بازیگر اصلی است) با دلالت های ضمنی مذهبی - و ویکتوریایی اش - توان بالقوه ای برای تفسیر قابل مقایسه با همین قطعه در متن ادبی دارد.

پاراگرافی که هم اکنون بررسی کردیم بیانگر جهت بسط شخصیت گیبریل در بخش سوم داستان است: هربار که او باور می کند مهار موقعیت را در دست دارد (به ویژه در مناسبت با گرتا) دشواری هایی پیش می آید که در نهایت به بحران خودشناسی در او می انجامند. این که این فرایند در گیبریل مدت زیادی طول می کشد در نتیجه ی داستان نقشی تعیین کننده دارد. در چند موقعیتی که گیبریل باور دارد که احساسات گرتا را درک می کند، راوی فاش می کند که شناخت او واهی و غیرواقعی است و درواقع حاکی از فاصله ی فزاینده میان آن هاست. برای مثال، می خوانیم که وقتی گیبریل گرتا را با «گونه های گل انداخته و چشمان درخشان» می بیند، احساس می کند «موجی ناگهانی از سرخوشی و شادی از قلبش جاری می شود». در این جا راوی سوم شخص همه چیزدان احساسات قهرمان داستان را گزارش می کند - شادی او را از ازدواج با گرتا و انتظاراتش را از شبی که قرار است در هتلی بگذرانند. اما نکته ی جالب تر عنصر فاصله گذارانه و پیشگویانه در این جمله است. چراکه گیبریل نمی داند درخشش چشمان گرتا از یادآوری مایکل فیوری است که خاطره اش را ترانه ی آقای دارسی زنده کرده است. متن با این اشاره ی غیرمستقیم به مرد ناشناس و «زن» ناشناخته نشان می دهد که گیبریل فقط تا اندازه ای گرتا را می شناسد.

این که خود میهمانی نیز با سیزده بار «شب به خیر» گفتن میهمانان به پایان می رسد نشان دهنده ی گستره ی کاربرد تمهید تکرار - از کلمات منفرد تا الگوهای مضمونی پیچیده - است. با آن که فاصله از «شب به خیر» تا آن شکل تکرار که گیبریل در هتل تجربه می کند ممکن است زیاد به نظر برسد، ویژگی شاخص تکنیک جویس برای روایت این است که او انواع تکرار را به یکدیگر پیوند می زند. تکرار عبارت «شب به خیر» باعث می شود جداشدن میهمانان از یکدیگر حسی غریب و قطعی به همراه بیاورد. دوباره که این داستان کوتاه را می خوانیم، جدا شدن آن ها را با افکار گیبریل درست در پایان متن مرتبط تشخیص می دهیم: این فکر که دفعه ی بعد که به خانه ی خواهران می آید، ممکن است مرگ دلیل آمدنش باشد. مهم ترین پژواک بینامتنی در عبارت «شب به خیر» نیز این جا خوانش را تأیید می کند. یکی از آخرین گفته های افلیا بیش از جنون و غرق شدن این است: «شب به خیر، بانوان، شب به خیر. بانوان زیبا، شب به خیر، شب به خیر» (**هملت**، پرده ی ۴، صحنه ی ۵).

۴

از اشاراتی که تاکنون به اقتباس هیوستن از **مردگان** کردم برمی آید که به آن نظری مثبت دارم. می ماند توجیه بهتر این ارزیابی و بحث درباره ی برخی از جنبه های مهم فیلم که تاکنون به آن ها اشاره نکرده ام. می دانیم که اقتباس از متن منثور ادبی برای سینما، علاوه بر تغییرات ریشه ای که حاصل انتقال از رسانه ی ادبی به رسانه ای بصری است، بنابر قاعده مستلزم انتخاب از میان عناصر متن ادبی است، چراکه به هیچ وجه نمی توان تمام آن ها را در فیلم گنجاند. این واقعیت به طور ذاتی ساده - که استوارت مکدوگال در کتاب **به فیلم درآوردن** آن را «تخفیف» نامیده است - تا اندازه ی زیادی معلول تفاوت های رسانه هاست که انتقاد از فیلم را به دلیل آن که فلان یا بهمان عنصر متن اصلی را ندارد

بی معنا می سازد.

اما میان متونی که اساس فیلم سازی به شمار می روند تفاوتی هست. از آن جا که **مردگان** داستان کوتاه است، نه رمان، کارگردان آشکارا می تواند بخش بزرگ تری از آن را به پرده «منتقل کند»، کاری که مثلاً با **اولیس** نمی توان کرد. از سوی دیگر متن کوتاه می تواند به لحاظ مضمونی پیچیده باشد، چراکه «کلام» آن نه فقط به کنش، بلکه به تفسیرهای ادبی و ایماژها و دیگر تمهیدات ادبی نیز اشاره دارد. در مورد جویس با اطمینان خاطر می توان گفت که اقتباس از متونش به غایت دشوار است، و فرقی نمی کند که کارگردان بخواهد برداشتی نسبتاً «مستقیم» از آثارش داشته باشد، و جان هیوستن همین کار را با موفقیت فراوان کرده است. درست است که نظر افراد مختلف در مورد اثر اقتباسی متفاوت خواهد بود، و مثلاً به دیدگاه فرد نسبت به مسأله ی «انتقال از رسانه ای به رسانه ی دیگر» بستگی دارد. با این همه دلیل اصلی نظر عمدتاً مثبت ناقدان نسبت به **مردگان** هیوستن احترام وسواس گونه ی او به متن اثر ادبی بوده است. صد البته این احترام می تواند خود را به شکل های مختلف به رخ بکشد ـ مقصودم آن نیست که مثلاً فرانسیس فورد کاپولا احترامی کم تر از آن که هیوستن برای جویس قایل بوده نسبت به جوزف کنراد احساس می کرده است، چراکه فیلم هایی چون **مردگان** و **اینک آخرالزمان** نمونه ی گستره ی وسیعی هستند که اقتباس سینمایی می تواند دربر بگیرد. در مقابل کاپولا که سخت تحت تأثیر کنراد است و عناصر روایی و مضمونی خود را از **قلب تاریکی** انتخاب کرده است، مهم ترین نشانه ی احترام هیوستن به جویس در کاری است که او نکرده است: پیرنگ فیلم آن قدر به پیرنگ داستان کوتاه شباهت دارد که بخش هایی از متن ادبی هم چون فیلم نامه به نظر می رسند. حال باید بگوییم که **مردگان** هیوستن یک اثر هنری مستقل و قایم به ذات است، و منظور از اشاره به احترام هیوستن نسبت به جویس این نیست که جلوه ها (و معنای) فیلم با معنای این متن ادبی همان اند.

از آن جا که هیوستن فقط اندکی به این متن افزوده است، این اضافات اندک بیش تر جلب توجه می کنند. در این جا به دو تا از مهم ترین آن ها می پردازم که هر دو در بخش عمده ی اثر ادغام شده اند، گرچه بیانگر سویه های قضاوت رابطه ی میان داستان کلامی و داستان سینمایی اند. ساختار سه گانه ی داستان کوتاه را در مورد فیلم آن نیز می توان به کار برد. در مقایسه با بخش اول که سخت پیرو متن است، مهم ترین (و درواقع تنها) چیزی که به بخش دوم اضافه شده یک شخصیت جدید است. نام او آقای گریس است و از همکاران مسن تر گیبریل به شمار می رود. آقای گریس طوری در گفت وگوی سر شام مشارکت می کند که می توان گفت تا اندازه ای جانشین حرف های براون در داستان کوتاه است، اما مهم ترین کارکرد او در فیلم نقل یک شعر است. این شعر که در متن ادبی وجود ندارد در میان قطعه پیانویی که مری جین می نوازد و گفت وگوی گیبریل با میس آیورز گنجانده شده است. شعر درباره ی «عهدشکنی» است و آقای گریس برای جدی بودن آن از حاضران عذرخواهی می کند. هشت خط پایانی

از آن جا که مردگان داستان کوتاه است، نه رمان، کارگردان آشکارا می تواند بخش بزرگ تری از آن را به پرده «منتقل کند»، کاری که مثلاً با اولیس نمی توان کرد

شعر «عهدشکنی» چنین است:

تو خاور را از من ستانده ای.
تو باختر را از من ستانده ای.
تو آن چه در پس و پیش من است
از من ستانده ای.
تو ماه را ستانده ای،
تو خورشید را از من ستانده ای.
و هراسی بیش از این ندارم
که تو خدا را از من ستانده ای.

در میان عناصر این شعر رویا و اشتیاق را می توان یافت، اما مهم تر از همه شعر بیانگر سرخوردگی و یأس و انتقاد از مخاطب است. آقای گریس توضیح می دهد که این شعر را لیدی گریگوری از زبان گالیک ترجمه کرده و شاعر آن در سنت شعر ایرلند گمنام خوانده شده است. لیدی گریگوری (۱۸۵۲ ـ ۱۹۳۲) در کاونتی گلوی به دنیا آمد و در احیای ادبیات ایرلند نقشی برجسته داشت؛ علاقه ی او به اسطوره های سلتی او را به سوی آموختن زبان گالیک و پژوهش درباره ی نسخ خطی سوق داد.

این شعر در فیلم به تضاد و رویارویی که در انتظار گیبریل و گرتاست پیوند زده می‌شود، اما هیچ یک از آن‌ها در این مرحله برای آن آمادگی ندارند. کارکرد پیشگویانه‌ی این شعر به واسطه‌ی سه نظری که درباره‌ی آن داده می‌شود آشکار می‌شود. تنوع این نظرها نیز جالب توجه است. اولین واکنش وقتی اتفاق می‌افتد که یکی از میهمانان زن با حیرت می‌گوید: «فکرش را بکنید که کسی این‌طور عاشق باشه!» ـ جمله‌ای که درواقع به عشق عمیق گرتا و مایکل اشاره دارد. سپس نظر دارسی را می‌شنویم: «ترانه‌ی زیبایی از آن در می‌آمد»، که به این شکل شعر را به ترانه‌ی «دختری از اوگریم» پیوند می‌زند که خود بعدها آن را می‌خواند و ما پیش‌تر به آن پرداخته‌ایم. آخرین نظر از این لحاظ با دو نظر اول تفاوت دارد که بسیار سینمایی است: وقتی شنوندگان آقای گریس را

هیوستن در یکی از معدود اضافاتی که وارد متن کرده به آن ابهام مضمونی رسیده است که مشخصه‌ی داستان کوتاه جویس است

به خاطر نقل آن شعر تحسین می‌کنند، دوربین بر چهره‌ی گیج و آشفته‌ی گرتا متمرکز می‌شود. به این ترتیب اقتباس سینمایی اثر ما را به سوی مقایسه‌ی واکنش گرتا نسبت به شعر و واکنش او نسبت به «دختری از اوگریم» سوق می‌دهد. تمام این نظرها قابل تفسیر و به شکل‌های گوناگون پیشگویانه‌اند، اما به شکلی که با متنی که فیلم بر اساس آن ساخته شده کاملاً همخوانی دارد. در این شعر گوینده کیست؟ روشن‌ترین پاسخ آن است که گوینده را گرتا بدانیم و «تو» را گیبریل، اما ترکیب‌های دیگری نیز ممکن است ـ مثلاً این که مایکل گرتا را مخاطب قرار می‌دهد یا برعکس. در این جا مقصودم آن نیست که این امکانات آخری محتمل‌اند، اما از آن جا که گوینده‌ها را نمی‌شناسیم، تماشاگر درباره‌ی هویت آن‌ها به فکر می‌افتد. به این ترتیب هیوستن در یکی از معدود اضافاتی که وارد متن کرده به آن ابهام مضمونی رسیده است که مشخصه‌ی داستان کوتاه جویس است.

اقتباس از صحنه‌ی پایانی داستان، به خصوص مسأله‌ی انتقال سینمایی تجلی گیبریل، برای هر کارگردانی چالشی بزرگ است. هیوستن در برداشت خود از بازی‌های خوب دانل مک کان در نقش گیبریل و آنجلیکا هیوستن در نقش گرتا بهره برده است. در بستر روایت، شیوه‌ی انتقال افکار گیبریل به وسیله‌ی هیوستن از همه جالب توجه‌تر است. در این جا جویس هیوستن کارگردان را با مسأله‌ای روبه‌رو می‌سازد که طرح آن آسان است، اما حلش سخت و دشوار: چطور می‌توان تجربه‌ی سنگین بحران هستی‌شناختی و بینش و بصیرت نو را که در تجلی گیبریل متمرکز شده‌اند به شکلی سینمایی نمایش داد. زیرا با آن که فیلم می‌تواند تصاویر و کلمات را به هم بیامیزد (عنصر بصری که دوربین بی‌رحمانه فاش می‌کند و عنصر شنیداری که میکروفن دقیقاً ثبت می‌کند) و به روایتی مؤثر شکل دهد، هیچ ابزاری همتای برداشت ظریف راوی سوم شخص از افکار و احساسات شخصیت‌ها در اختیار ندارد.

راه‌حلی که هیوستن برگزیده احتمالاً بهترین راه حل موجود بوده است. او نمی‌گذارد گیبریل حرف بزند، چیزی که با توجه به موقعیت (گرتا در همان اتاق است) و شخصیتی که تجلی را تجربه می‌کند قطعاً مصنوعی و غیرمحتمل به نظر می‌رسید، ولی در مقابل از صدای روی تصویر بهره می‌گیرد که تقریباً دقیقاً همان افکاری را منتقل می‌کند که راوی سوم شخص در داستان به آن‌ها اشاره می‌کند، به دشواری می‌توان تصور کرد که پایان این اقتباس می‌توانست بدون این صدا به تصویر کشیده شود. با این حال شیوه‌ی کاربرد این صدا حاکی از تفاوت مهمی میان داستان کلامی و داستان سینمایی است. چراکه گرچه دوربین نشان می‌دهد که گیبریل حرف نمی‌زند، صدای او در فیلم خیلی شخصی به نظر می‌رسد، و این بیانگر گسست از روایت سوم شخص در داستان است. هیوستن عناصر مهم فاصله‌گذاری و ابهام را که در متن جویس با روایت سوم شخص (با تعدیل‌های مبتنی بر شخصیت آن) پیوند دارند عمدتاً به واسطه‌ی شیوه‌ی استفاده‌اش از دوربین حفظ کرده است. او در سال ۱۹۸۲ در گفت‌وگویی بیان کرد که «کارهایی که دوربین می‌کند کارهایی است که چشم هم قادر به انجام آن‌هاست». تصاویری که دوربین نشان می‌دهد با دید گیبریل مرتبط‌اند، اما حالتی ایجابی دارند که باوجود تفاوت قالب هنری تقریباً نشان از همان اقتدار راوی سوم شخص دارند.

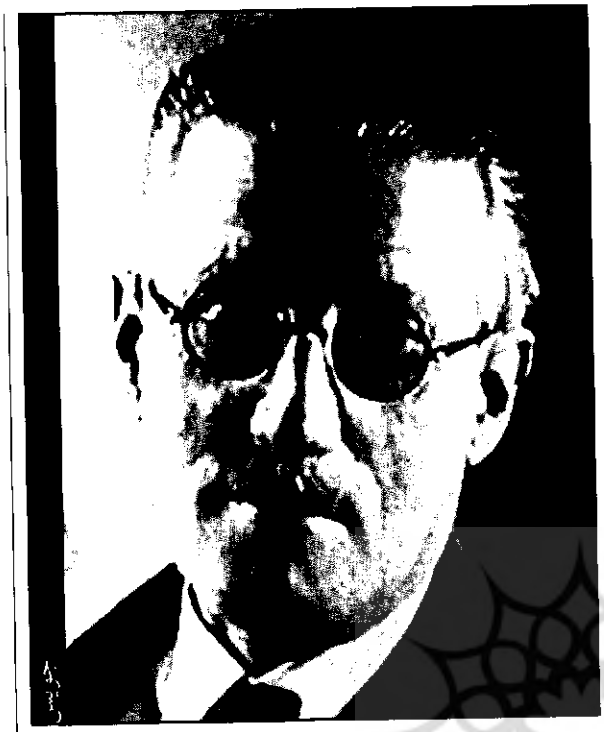
برداشت سینمایی آخرین پاراگراف این داستان کوتاه ـ به

واسطه ی ترکیب صدا (گیبریل که شخصاً افکار خود را نقل می کند) و تصاویری که این صدا به آن ها فکر می کند ـ منشأ اثراتی مضمونی است که تا اندازه ای با اثراتی که در این متن ادبی می یابیم هم خوانی دارند. فیلم برداری و تدوین فیلم هم نسبتاً به طور دقیق پیرو متن اند، پس معقول به نظر می رسد که فیلم هم با ثابت شدن دوربین بر برفی به پایان برسد که بر روی ایرلند می نشیند. میزان تشابه (یا تفاوت) اثر مضمونی پایانی در متن ادبی و اقتباس سینمایی آن بسته به برداشت خوانندگان و تماشاگران است. از دید فرانتس استانزل، صدای روی تصویر باعث شده است که فیلم پایانی کاملاً متفاوت از متن جویس داشته باشد:

> تغییر از روایت سوم شخص به اول شخص از اعتبار جهان‌شمول معنایی داستان می کاهد و آن را به نظر شخصی و محدود گیبریل تقلیل می دهد. این تمهید که احتمالاً به دلیل محدودیت های هنر سینما اتخاذ شده بیانگر دشواری (اگر نگوییم محال بودن) انتقال توازن میان صداهای روایی و شخصیتی در رمانه ی سینماست، امر مهمی که در حیطه ی داستان به واسطه ی شیوه ی آزاد غیر مستقیم به انجام می رسد.

صدای «شخصیتی» از نظر استانزل صدایی است که افکار و برداشت های شخصیت را «بازتاب می دهد». مقصود او این است که جویس در داستان کوتاه خود این صدا را به واسطه ی راوی سوم شخص به گوش ما می رساند. به این ترتیب افکار شخصی و حالات درونی گیبریل در چارچوب روایی گسترده تری قرار می گیرند که در رساندن پیچیدگی نماد برف نقشی حیاتی دارد. اما در صحنه ی پایانی اقتباس افکار و ذهنیات گیبریل بر روایت با فاصله ای که در داستان می بینیم غلبه دارند. شاید حق با استانزل باشد که این تفاوت به لحاظ مضمونی از بار معنایی پایان فیلم می کاهد. استانزل به این دلیل این تفاوت را چشم گیر نمی یابد که (با تمرکز بر صدا) از اثر فاصله گذارانه ی دوربین هیوستن غافل می شود.

دیگر تفاوت فیلم و متن ادبی را در قسمت قبل از پایان داستان می توان یافت. در اواخر دومین پاراگراف بلند صحنه ی پایانی، برداشت های متفاوتی از میهمانی از ذهن گیبریل می گذرند. این گونه که به شکل یک عنصر حیات بخش درونی آغاز می شود وقتی راوی گزارش می کند که گیبریل فکر کرد که «شاید به زودی در همین اتاق بنشیند، با لباس سیاه و کلاهی ابریشمی بر زانوانش»



هیوستن عناصر مهم فاصله گذاری و ابهام را که در متن جویس با روایت سوم شخص (با تعدیل های مبتنی بر شخصیت آن) پیوند دارند عمدتاً به واسطه ی شیوه ی استفاده اش از دوربین حفظ کرده است

به عنصر پیشگویانه ی بیرونی تبدیل می شود، حتی اگر گیبریل با آن حالت اندوه و افسردگی با تمام وجود احساس کند که خانواده ی مورکان با مرگی زودهنگام روبه رو خواهد شد، باز هم این چیزی است که او فکر می کند. وقتی فیلم تصویری کوتاه، اما روشن از گیبریل در همان حالت عزاداری که تصور می کند نشان می دهد؛ این تصویر درواقع تأییدی است بر فکر گیبریل، گرچه در داستان کوتاه این واقعه هنوز رخ نداده است. با این همه فیلم به طورکلی به عنوان اقتباسی نسبتاً مستقیم از یک متن ادبی پیچیده بسیار روشنگر است و با مهارت ساخته شده است، با وجود محدودیت هایی که استانزل به نمونه هایی از آن ها اشاره کرده، فیلم پیرنگ داستان را به شکلی نشان می دهد که تجربه ی خواندن

اثر از سوی بسیاری از تماشاگران را تأیید می کند. اقتباس هیوستن به واسطه ی ساختار زیباشناسانه ی فیلم داستانی و وجوه مضمونی و صوری این متن ادبی را برجسته و نمایان می کند.

به پایان رساندن بحث درباره ی جویس دشوار است، به قول ژاک دریدا، «با جویس همیشه خیلی دیر است». عنوان نوشتاری او «دو کلمه حرف با جویس» است، اما بحثش درباره ی عبارت «HE WAR» پانزده صفحه ی چاپی را پر کرده است. این دو کلمه برگرفته از رمان **فینیگانزویک** است ـ آخرین متن ادبی جویس که از **مردگان** بسیار دشوارتر است. اگر آن طور که اُمبرتو اکو در کتاب **زیباشناسی کائوسموس** [ترکیب دوواژه ی کیهان و هرج و مرج] ابراز می کند، جویس در رمانش «زبان را درهم می پیچد تا «همه چیز» را بیان کند» در این نوشتار[فصل] تلاش کردم نشان دهم که او در **مردگان** زبان ادبی را به شکلی مؤثر برای روایت و پرداخت مضمون به کار می گیرد. بنابراین، این داستان کوتاه علاوه بر آن که مستقلاً دارای ارزش و اعتباری فراوان است بخشی از شالوده ی دو کتاب **اولیس** و **فینیگانزویک** را نیز تشکیل می دهد، و در عین حال با الهام از درام ایبسنی به واقع گرایی دقیق و مشاهده گرانه ی فلوبر نیز متکی است.

منبع:

Loth,Jakob: Narrative in Fiction Film: An Introduction, 1998, Oxford UP.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی