نگاهی به «آدمکشها»ی همینگوی

کلینت بروکس و رابرت پن وارن
ترجمهٔ جعفر مدرس

چند نکته‌ی نسبتا" آشکار در مورد تکنیک این داستان وجود دارد که باید مطرح کرد. این داستان یک صحنه‌ی بلند و سه صحنه‌ی کوتاه دارد. درحقیقت، شیوه‌ی کار چنان نمایشی است که بیش از سه‌چهار جمله برای انتقال از صحنه‌ای به‌صحنه‌ی دیگر لازم نیست. روایت در سراسر داستان عینی است و در واقع همه‌ی اطلاعات در گفت و گوهای ساده‌ی رئالیستی گنجانیده شده. در نخستین صحنه، روشن شدن ماموریت تبهکاران با ذکر جزئیات مشخص صورت می‌گیرد ــ این واقعیت که تبهکاران با دستکش غذا می‌خورند (تا اثر انگشت به‌جا نگذارند)، این واقعیت‌که چشم از آینه‌ی پشت بار برنمی‌دارند، این واقعیت که پس از بستن نیک و آشپز، تبهکاری که تفنگش را لب دریچه‌ی آشپزخانه گذاشته رفیقش و جورج را " مثل عکاسی که می‌خواهد عکس دسته‌جمعی بگیرد " می‌ایستاند ــ همه‌ی این جزئیات پیش از آن که ماهیت ویژه‌ی ماموریتشان روش شود آمده‌اند.

ملاحظات دیگری در باره‌ی تکنیک داستان می‌توان داشت ــ مهارت در ایجاد ترکیب، ظرافتی که در صحنه‌ی نخست با رفتار شوخی‌آمیز تبهکاران سبب ایجاد تعلیق شده و سپس در صحنه‌ی دوم به‌سطح دیگری رسیده.... ولی این ملاحظات با این که ارزش مطرح شدن دارند، به‌نخستین پرسشی که معمولا" برای هرخواننده‌ای پیش می‌آید یا باید پیش بیاید پاسخی نمی‌دهند. این پرسش: این داستان درباره‌ی چیست؟

اهمیت پاسخ فوری به‌این پرسش از اینجا معلوم می‌شود که خوانندگانی هستند که پس از آشنایی اولیه با این داستان، احساس می‌کنند نفس داستان در صحنه‌ی نخست بریده می‌شود و در واقع خود صحنه‌ی نخست به نقطه‌ی کانونی نمی‌انجامد ــ "نکته"ای ندارند. خوانندگانی هستند که صحنه‌ی نخست را که مقصودی پشت سرش نیست، زمینه‌ی "توانبخشی" می‌دانند برای صحنه‌ی دوم. این‌خوانندگان تصمیم ئول آندرسون

برای فرارنکردن از دست تبهکاران را ــ برای تمام کردن " این دربه‌دری " ــ تائیدی بر این نظر می‌پندارند. این خوانندگان احساس می‌کنند که این داستان باید همینجا پایان گیرد. اینان هیچ ارتباطی در چند صفحه‌ی آخر داستان نمی‌یابند و نمی‌دانند چرا نویسنده ضرب داستانش را گرفته است. می‌توان گفت خوانندگان دسته‌ی نخست احساس می‌کنند " آدمکش ها " یک داستان تبهکاری است ــ داستانی ماجرایی که خوب از آب در نیامده. خوانندگان موشکاف‌تر دسته‌ی دوم این داستان را داستان ئول آندرسون می‌دانند، هرچند شاید تا اندازه‌ای متحیر باشند که‌چرا داستان‌آندرسون چنین غیرمستقیم بازگو شده و با ازهم گسیختگی دنبال شده. به‌کلام دیگر، این خوانندگان به‌جای پرسش " این داستان چیست؟" پرسش " این داستان کیست " را می‌نشانند. خوانندگانی که این پرسش را به‌این صورت بیان می‌کنند، با این واقعیت روبه‌رو می‌شوند که همینگوی نه داستان تبهکاران و نه داستان آندرسون، بلکه‌داستان آدمهای توی غذاخوری را باز می‌گوید. به این جمله‌های واپسین داستان توجه‌کنید.

نیک گفت "می‌خوام از این شهر برم."

جورج گفت " خوبه. کار خوبی می‌کنی."

" نمی‌تونم اصلا" فکرشو بکنم که اونجا تو اون اتاق منتظره و می‌دونه که می‌خوان حسابشو برسند. خیلی وحشتناکه."

جورج گفت " بهتره فکرشو نکنی."

پس، از این دونفر، پیداست که نیک تاثیر پذیرفته. جورج توانسته خودش را با موقعیت جور کند. به‌این ترتیب، این داستان نیک است. و داستان درباره‌ی کشف بدی است. درونمایه به‌یک معنی همان درونمایه‌ی "هملت" است یا درونمایه داستان "می‌خواهم بدانم‌چرا"ی شروود آندرسون.

این تعریف از درونمایه‌ی داستان، حتا اگر پذیرفتنی بنماید، باید با جزئیات ساخت داستان آزموده شود. برای ارزیابی داستان، و نیز برای فهمیدن آن، باید مهارتی را که در صورت بخشیدن به‌درونمایه به‌کار رفته درنظرگرفت. برای مثال، می‌توان پرسش مشخصی مطرح کرد: آیا آخرین بند داستان جزئیاتی را برای‌خواننده روشن می‌کند که در ابتدا فقط نمودی تصادفی و رئالیستی داشته‌اند؟ اگر ما درونمایه را کشف بدی برای نیک فرض کنیم، جزئیاتی از این دست معنا و مفهوم می‌یابند. نیک را تبهکاران بسته‌اند و دهن‌بند زده‌اند و جورج آزادش کرده. از خود داستان نقل کنیم: " نیک پا شد. هیچ‌وقت دستمال توی دهانش نچپانده بودند. گفت " بگو ببینم. چه مرگشان بود؟" سعی می‌کرد خودش را از تک و تا نیندازد."

دهن‌بند زدن چیزی است که توی داستانهای پلیسی می‌خوانی و چیزی نیست که به‌سرت بیاید؛ و اولین تاثیرش هیجان است، هیجانی تقریبا" لذت‌بخش، و یقینا" بهانه‌ای‌است برای مردانگی. (قابل توجه‌است‌که‌همینگوی‌عبارت " دستمال‌چپاندن" را به‌کار می‌برد و نه عبارت معمول " دهن بندزدن " را. درست است که "دستمال‌چپاندن " برتری حسی خاصی به‌عبارت " دهن‌بند زدن " دارد، چون زمختی پارچه و خشکی ناپسند پارچه را برروی دهان القا می‌کند. اما این برتری تحت الشعاع برتری دیگری

واقع شده است : دستمال چپاندن در داستان پلیسی به‌جامه‌ی دهان بند زدن در می‌آید و اینجا این کلیشه‌ی داستان پلیسی به‌حقیقت پیوسته است.) نحوه‌ی بیان کل ماجرا ــ " هیچ‌وقت دستمال توی دهانش نچپانده بودند." ــ این جزئیات رئالیستی را زمینه‌ساز کشف نهایی می‌کند.

یک زمینه‌سازی دیگر در اظهار نظر تبهکار درباره‌ی سینما نمودار می‌شود: "باید بیشتر بری سینما. سینما برای بچه‌های زبلی مثل تو خیلی خوبه." اظهارنظرهای مربوط به‌سینما که درست پس از اسباب چینی تبهکاران در غذاخوری آمده است، به‌یک معنی، نوعی بیان غیرمستقیم است: خواننده دلیل استانده و روند کشتار تبهکاری را درمی‌یابد. اما در سطحی دیگر، این اظهارنظرها تاکیدی است بر این کشف که کلیشه‌های غیر واقعی ایجاد وحشت واقعیتی دارند.

پسری که این تبهکار با او حرف می‌زند، معنی اشاره به‌سینما را می‌فهمد، چون بلافاصله می‌پرسد: " دلیلش چیه که می‌خواهید ئول آندرسونو بکشید؟ مگه چیکارتون کرده؟ "

تبهکار جواب می‌دهد: " هیچ وقت که این بختو نداشته که کاریمون بکنه. حتا ماهارو تا حالا ندیده." تبهکار تعبیراتی را که مایه‌ی زندگی‌اش هستند می‌پذیرد و به آنها می‌بالد ــ تعبیراتی که‌از جهان آن شهرستان کوچک درمی‌گذرند. او، چنان که پیداست، با یک قانون زندگی می‌کند ــ قانونی که او را از مسائل دوستاری شخصی یا بیزاری شخصی فراتر می‌برد. این قانون غیر واقعی ــ غیر واقعی، چون عناصر شخصی معمولی زندگی را انکار می‌کند ــ مانند دهان‌بندی ناگهان صورتی واقعی به‌خود می‌گیرد. این کیفیت غیر واقعی و نمایشی در توصیف تبهکاران هم، پس از ترک غذاخوری، وقتی که توی خیابان از زیر تیر چراغ‌برق می‌گذرند، منعکس است: "با آن پالتوهای چسبان و کلاه‌های لبه‌دارشان، شبیه هنرپیشه‌های نمایشهای سرگرمی بودند." حتا به گفت و گوی آنها هم راه می‌یابد. خود گفت و گو آمیزه‌ی ظریفی از شوخی و کنایه‌ی مکانیزه است ــ نوعی شوخی کلیشه‌ای که همیشه مقدمه‌ی یک وضعیت است و آن وضعیت را در بزمی‌گیرد. در این سطح، تشابه با گروه نمایش سرگرمی نوعی خلاصه‌ی گویای جزئیات است که به صورتی غیر مستقیم‌تر و نمایشی‌تر ارائه شده است. در سطحی دیگر، کیفیت خسته کننده و تصنعی طنز آنان نشانه‌ی شومتری‌ست. اشاره‌ای است به‌بی‌خیالی حرفه‌ای آنان که وضعیتی را که برای بچه‌های توی کافه تکان دهنده است برای خودشان پذیرفتنی می‌کند. آنان تحقیرشده و خسته‌اند، خستگی و حقارت تازه‌کارهایی که با ناظران خام و ناشی روبه‌رو می‌شوند. این قانون که ناگهان از جهان تصنعی داستان پلیسی و سینما به واقعیت منتقل شده است، به‌اندازه‌ی کافی تکان دهنده هست، ولی این برای نیک تکان دهنده‌تر است که ئول آندرسون هم، مرد قربانی، این قانون را می‌پذیرد. در مقابل خبری که نیک برای او می‌آورد، او هیچ‌کدام از واکنشهایی را که نیک خیال می‌کند طبیعی است نشان نمی‌دهد: پلیس را خبر نمی‌کند، فکر نمی‌کند که گنده‌گوئی کرده باشند، از شهر بیرون نمی‌رود. پسر می‌پرسد:

" نمی‌تونین بالاخره یه فکری بکنین؟"

" نه، من آلوده شده‌ام. "

همان‌طور که پیشتر گفتیم، برای دسته‌ای از خوانندگان این نقطه‌ی اوج داستان است و داستان همین جا باید تمام شود. اگر بخواهی چنین خواننده‌ای را متقاعد کنی که نویسنده در پیشبرد داستان محق بوده است، ناچاری به‌این پرسش پاسخ بدهی: منظور از حادثه‌ی کوچک نسبتا" بی‌رمق و ظاهرا" بی ربط بعدی، گفت و گو با خانم بل چیست؟ گفته شده که خانم بل آمده است تا توضیح به تاخیرافتاده‌ای بدهد یا با طلب همدردی برای آندرسون که به‌نظر او " مرد نازنینی" است و اصلا" باتصوری که او از مشت زن دارد مشابه نیست، تاکیدی بر جریان داستان ایجاد کند. اما این برای قانع کردن خواننده‌ی هوشیار کافی نیست و حق دارد که به این تفسیر خرسند نباشد. خانم بل درواقع دروازه‌بان دوزخ در نمایشنامه‌ی " مکبث " است. جهان معمولی است که اکنون به‌خاطر این واقعیت که همچنان بر روال همیشگی‌اش پیش می‌رود، شگفت زده شده است. برای او، ئول آندرسون فقط مرد نازنینی است، با این که توی رینگ بوده، باید برود بیرون و توی هوای به‌این خوبی قدمی بزند. او اشاره‌ای به فردیت معمولی آندرسون می‌کند که با مقتضیات قوانین مکانیکی در تضاد است. حتا اگر وحشت غیر واقعی فیلم و داستان پلیسی واقعیت بیابد، حتا اگر مرد قربانی که آن بالا روی تختش دراز کشیده سعی کند که تصمیمش را بگیرد و برود بیرون، خانم بل هنوز خانم بل است. او خانم هرش نیست. خانم هرش صاحب آنجاست، او آنجا را برای خانم هرش اداره می‌کند. او خانم بل است.

نیک دم در مهمانخانه با خانم بل دیدار می‌کند ــ روال معمول از تضاد طنزآمیزی که ایجاد می‌کند بی‌خبر است. در غذاخوری، نیک به‌صحنه‌ی معمولی برمی‌گردد ــ صحنه‌ی معمولی که از وحشت‌زدگی آگاه است. همان غذاخوری قدیمی است، با جورج و آشپز که داردکار خودش را می‌کند. اما آنان، برخلاف خانم بل، می‌دانند که چه پیش آمده. با این همه، حتا آنان هم به‌زحمت از روال معمولشان خارج می‌شوند. جورج و آشپز دو سطح متفاوت از برخورد با وضعیت را ارائه می‌دهند. آشپز، از همان اول، نخواسته وارد ماجرا بشود. وقتی که صدای نیک را می‌شنود که برگشته، می‌گوید: " اصلا" نمی‌خوام حرفاتو بشنوم. " و در را می‌بندد. اما جورج بوده که از همان اول پیشنهاد کرد که نیک به دیدن آندرسون برود و با این همه، به‌او گفته: " اگه دلت نمی‌خواد، نرو. " پس از این که نیک ماجرا را برای جورج تعریف می‌کند، جورج می‌گوید: " عجب وضع گندیه." اما جورج هم، به‌یک معنی دست کم، قانون را پذیرفته است. وقتی که نیک می‌گوید: "آخه‌مگه چیکار کرده بوده؟" جورج بابازتابی از همان بی‌خیالی آدمکشها، جواب می‌دهد: " شاید به یکی نارو زده. برای خاطر همین چیزاست که‌می‌کشن." به عبارت دیگر، این وضعیت فقط برای آشپز و آن هم تا آنجا که به‌سلامت خودش مربوط می‌شود تکان دهنده بوده است. جورج از احتمالات دیگر خبر دارد، ولی به‌روی خودش نمی‌آورد. برای هیچ‌یک از آنان، وضعیت به‌معنی کشف بدی نیست. اما برای نیک، کشف هست، چون او هنوز این توصیه‌ی پدرانه‌ی جورج را آویزه‌ی گوش نکرده که " خب، بهتره فکرشو نکنی. "