ج.د. سلینجر

۱ ـ یك خانواده (نوشته‌ی Arthur Mizener)

... در (۱) ۱۹٤۸ با انتشار « A Perfect Day for Bananafish » (۲) در The New Yorker آغاز کرد . این، درترتیب انتشار، بهرحال، اولین‌داستان اودرباره‌ی خانواده‌ی Glass است . این ، البته، حدس هر آدمی‌ست که آیا سلینجر بـه هنگامی که «Bananafish..» رانوشت‌همه‌ی‌تاریخچه‌ی خانواده‌ی Glass راکه هنوزتمامش‌نکرده بود در ذهن‌داشت، اما حدس‌من اینست که، همان‌اندازه که ولیام فاکنر ظاهرن حداقل‌پیوسته کلیات اساسی‌ی اریخچه‌ی خانواده‌ی McCaslin رادرذهن داشته‌است، سلینجرنیزازآغاز درباره‌ی تمام افراد خانواده‌ی Glass میدانسته‌است ...

ارآنجاکه‌جزئیات‌مربوط به‌خانواده‌ی‌Glass پراکنده می‌باشدازآنجاکه‌اطلاعی معقول درباره‌ی‌آنها برای درك بهترین کارسلینجر ضروری می‌باشد، ممکن است روی‌کاغذ آوردن کلیات‌آنچه‌که تاکنون درباره‌ی‌آنان میدانیم کمکی برساند. پدر ـ مادران (اولیا)، Les Glass (یهودی) و Bessie Gallagher Galss (یك «رز» تنومندایرلندی، چنانکه پسر کهترش مشتاقانه اورامی‌نامد)، درسال‌های میان‌بیست وسی (۳۰ـ۱۹۲۰) نمایشگران رقاص موفق‌Pantages Circuit بودند . درسال‌های چهل وپنجاه Les Glass برای یك استودیوی فیلمبرداری درلس‌انجلس استعداد (های تازه) می‌یافت . درسال‌های میان‌پنجاه وشست‌آنها باکهترین دوفرزند خود در نیویورك زندگی می‌کنند ... آنها هفت فرزند داشته‌اند .

فرزند مهتر، Seymour ، درفوریه‌ی ۱۹۱۷ زاده شد، درپانزده سالگی وارد

دانشگاه کلمبیاشد وموفق به‌بدست‌آوردن دکترای‌ادبیات‌انگلیسی شد. در ۱۹۴۰ اووبرادرش Buddy بابی‌میلی سراچه‌یی راکه از ۱۹۲۹ در آپارتمان خانواده‌ی Glass مشترکن در اختیار داشتند رهاکردند وبه‌آپارتمانی ازخودشان... نقل‌کردند. سی‌مور پیش از وارد شدن به‌خدمت‌یك‌یادوسال‌انگلیسی‌می‌آموخت. هنگامی‌که در Fort Monmouth جای داده شده‌بود، باد‌ختری به‌نام Muriel Fedder دیداریافت؛ اورا در ٤ ژوئن ۱۹٤۲ به‌همسری گرفت. هنگامی‌که ازخدمت بازگشت ـ چنان‌که به‌موری‌یل ومادرش‌قول‌داده بود ـ مورد آزمایش روانکاوی‌قرارگرفت... شاید درنتیجه‌ی‌همین، یك روزسی‌موراتوموبیل‌خانواده‌ی Fedder راعمدن‌به‌سوی درختی راندو به‌آن‌زد، وتصمیم گرفته‌شد که اوو موری‌یل‌درفلوریدا، هم‌آنجا که ماه عسل‌خود راگذرانده بودند، مدتی بیاسایند. آنجا، درسراچه‌ی ۵۰۷ یك مهمانسرای مطابق‌باسبك روزساحلی، دربعدازظهر ۱۸ مارس ۱۹۴۸، سی‌مور دومین‌تلاش ـ واینبارپیروزمند ـ خود رابرای‌خودکشی، ازراه خالی‌کردن گلوله‌یی ازیك Ortgies لوله ۷/٦۵ درشقیقه‌ی راستش، به‌انجام رساند.

فرزند دوم، بادی (که نام داده شده به او، گمان می‌کنم، Webb باشد)، در ۱۹۱۹ زاد شد، همچنان‌که جروم دیوید سلینجر. بادی نویسنده‌ی خانواده‌است، وگاه‌به گاه دشواراست که صدای‌اورا ازصدای سلینجر بازشناسیم می‌گوید: «هنگامی‌که دوازده ساله‌بودم، «The Great Gatsby»، «Tom Sawyer»، من‌بود» بادی‌هرگزدانشکده را بپایان نرساند (و به سلینجر، که سه دانشگاه را آزمود) درآغاز ۱۹٤۲ وارد خدمت شد و، هنگامی‌که ازآن بیرون‌آمد، نویسندی گردید «مقیم یك‌دانشگاه» در۱۹۵۵ به کارتدریس دریك‌آموزشگا دخترانه درقسمت شمالی‌ی ایالت‌نیویورك سرگرم‌بو، جایی‌که تنها بسرمیبرد، درخانه‌یی کوچك، آماده نشده برای زمستان، بی‌برق، در حدود یك‌چهارم میل دورترازیك میدان اسکی‌ی نسبتن‌معروف.

فرزند بعدی ونخستین دختر خانواده Boo Boo Glass است. «شوخی‌ی‌اسمش کنار، زشتی‌ی عمومی‌اش‌کنار، او ... دختری مبهوت‌کننده وبی‌مانند‌است.» چنان‌بنظر میرسدکه و ـ هنوز چیززیادی در باره‌اش نمی‌دانیم ـ پیروزمندانه‌تر از دیگر بچه‌های خانواده‌ی Glass باجهان کنارآمده باشد. بویوجزودسته‌ی Wave بود، جا داده شده در

---

۱) از Jerome David Salinger مجموعه‌ی نه‌داستان‌کوتاه منتشر شده است، در کتابی به‌نام «Nine Stories» (درانگلستان‌به‌نام «For Esmé, with Love and Squalor»)، که منتخب داستان‌های‌کوتاه اوست بین ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۳. یك داستان بلند به‌نام ـ «The Catcher in the Rye» (۱۹۵۱). وداستان‌های خانواده‌ی Glass: «Franny» (۱۹۵۵) و «Zooey» (۱۹۵۷) دریك‌کتاب؛ «Rise High the Roof Beam, Carpenter» (۱۹۵۵) و «Seymour : An Introduction» (۱۹۵۹) دریك‌کتاب. وداستان‌آخرین که هنوزبصورت‌کتاب منتشرنشده‌است «Hapworth 16, 1924»ـ The New Yorker، June 19, 1965). والبته‌یك‌رشته داستان‌های اولیه‌که حاضربه‌انتشارمجددشان نشده‌است ـ نگاهی‌بیاندازید به قسمت چهارم همین مقاله.

۲) برای‌دیدن ترجمه‌ی این داستان (با نام «موزماهی») نگاهی بیاندازید به مجله‌ی «آرش»، شماره‌ی ۹.

بروکلین. درزمان جنگ با «مرد جوانی که ظاهری بسیار مصمم داشت» به‌نام Tannenbaum آشنا شد؛ سپس با او ازدواج کرد ... تا ۱۹۵۵ سه‌بچه پیدا کردند، کهترآنان Lionel است ، شخصیت اصلی‌ی « Down at the Dinghy » ، که در ۱۹۴۹ در Harper's منتشر گردید .

پشت سر بوبو دوقلوها بودند ، Waker و Walt . ویکرروزگارجنگ‌را ... در Maryland بسر برد وپیش‌ازسال ۱۹۵۵ کشیشی کاتولیك شده‌بود: « اگر به ویکر بگویی هوا **بارانی** به‌نظرمی‌آید ، چشم‌هایش یکباره پرمی‌شود . » والت‌در بهار ۱۹۴۱ واردخدمت شد ودرمه ۱۹۴۲ دراقیانوس کبیر بود . اواخر پاییز ۱۹۴۵، هنگامی که در ژاپن سرگرم بستن‌یك کوره‌ی ژاپنی‌به عنوان یادبودی برای افسرفرمانده‌ی خودبود ، کوره منفجرشد و اورا کشت .

فرزند ششم، Zachary Martin Glass ، که‌درخانواده‌به‌نام Zooey شناخته میشود ، در۱۹۲۹ زاده شد . چهره‌ی زویی‌نزدیك به‌اینست که « یك چهره‌ی تمامن زیبا باشد »... پس‌ازدانشکده بازیگرتلویزیون شد ، هرچند مادرش‌بسیارمیخاست که اودکترای خودش را در ریاضیات یا زبان‌به‌نانی بدست بیاورد، همچنان که‌بآسانی‌میتوانست. در۱۹۵۲ نقش‌های اول را ایفا میکرد .

کهترین فرزندان دختریست به نام Frances ، زاده در ۱۹۳۴. همانند زویی او نیزفوق‌العاده زیباست. درتابستان ۱۹۵۴، میان سال‌های فروتر و برترش در دانشکده، در گروه نمایش‌تابستانی‌بازی کرد. زویی، «وقتی پرشور‌بخت‌دل ورام شدنی» می گوید او بسیار خوب بازی کرد، و Fanny را به روشنی تا‌ثر دیست‌دار. درسال‌فرتر دانشکده او دلبسته‌ی پسری شدبه نام Lane Coutell ـ آن اندازه دلبسته که را او بخابد . امادرنوامبر ۱۹۵۵ در بحرانی روحانی فروشد ـ « من‌از خو ، خود، خود، حالم‌بهم میخورد. از «من» خودم وهر کس دیگر. ازهر کسی که میخاهدبه‌جایی برسد، کاری برجسته‌بکند. . حالم‌بهم‌میخورد. نفرت‌آوراست ـ هست، **هست** ... » پس‌ازسه روزدشوار درخانه ، برادرش زویی‌اورا از سقوط نجات می‌دهد، شاید (زویی) خودش را نیزهمان زمان نجات‌میدهد .

درطول دوره‌یی در حدود هیژده سال، آغازشده در۱۹۲۷، یك‌یا چندتا ازفرزندان خانواده‌ی Glass با نام Black درنمایش رشته‌مسابقات معروفی‌از رادیو... به‌نام «بچه‌ی عاقلی یه» شرکت می کردند. خرج‌تحصیل آنان اراین راه تامین‌می گشت.

این است برهنه‌ترین کلیاتی ازآنچه که‌درباره‌ی‌خانواده‌ی Glass میدانیم . حتا به همین‌صورت ، لبریزی‌ی این‌جزئیات ودقت شان دلائلی تکان‌دهنده‌اند برقدرت پنداری که با آن‌تجسم یافته‌اند. آنهاهمچنین به‌سلینجر امکان‌می‌بخشند تا، برای‌نخستین‌بار، به‌نحوی سازگارشگردی راکه‌با آن بسیاردلخوش است به‌کار گیرد واحساس‌هایش‌راکه زیاددلبسته‌ی آنهاست مستقیمن منتقل گراند ...

۲ـ بیگانه‌ی حساس علیه عامی (نوشته‌ی Ihab Hassan)

سلینجر پاره‌یی ازبهترین داستانهای زمان مارانوشته است . صدای اواصیل، تازه وبنحوی تکان‌دهنده ناهموار است . درکارهای او به‌وشتی (gesture) خودنمایانه یا پوشیده درجهت Symbolism یا Naturalism، طرح‌های Gothic یا سایه روشن‌های فرویدی نمی‌رسیم؛ وحتا زمانی بود که مطمئن نبودیم مقاصد سلینجر به ارآن کدام یك از اینان نزدیك‌ترند : Fielding یا Firbank ، Twain یا خوف. هرگاه اساسن مقاصد سلینجر به‌چیزی نزدیك باشند، این چیزها احتمالن ایده‌ی فیتز جرالد در باره‌ی بیگانه‌ی خود ـ پدید ساخته و تراوشهای گزندی تاهی به‌پندار Lardner، انگاره‌های روحانی‌ی Martin Buber ، و، دراین آخرها، مسیحیت‌بدوی و Zen است معذالك بااین واژه‌ها ازبیگانگی‌ی اوسخن‌داشتن بسادگی رها کردن خیتر در مبحث کوچك نقد است . ما، دراین روزها، بیشتر آرزومندیم فرصت‌هایی راکه دراختیار مفاهیم ادبی‌ست بازشناسیم، و وضع‌بدعت‌ها وقراردادهای مربوط به‌نضیات شکلی‌را دریابیم . .

جنبه‌ی سنت‌آمیزحامه‌ی مبدلی بسیار گران برتن ندارد. منظره‌ی تازه‌ی «رویای امریکایی»ست، که درمواجه میان چشم‌اندازی ازبیگناهی و واقعیت گناه، میای شکل‌هایی که عشق وقدرت در امریکا گرایش یافته‌اند بخود بگیرند، خصوصن به‌گونه‌یی نمایشی درآمده است. کانون طبیعی این کشمکش درکار سلینجر بچگی وباوغ است . دراینها بازی‌ی متقابل امید ویاس، حقیقت و دروغ ، شرکت‌جستن و کنارکشیدن، از یك رشته حساس‌های مضحك ، یعنی متضاد، خبر میدهد : داستان قدیمی‌ی خود ست علیه جهان . . ملال نتیجه‌ی اجبار ماست به ازنو اجرا کردن داستان سقوط امریکایی . ما در برابر آن همیشه خوب مقاومت نمیکنیم. اما ملال، هنگامی که خودرا شناخته باشد، کار بردهای طنزآلود وهنرمندانه ش‌را آشکار میکند. بازگشت به‌بچگی فرار ساده‌یی نیست، نقدی نیز هست ، تائید ارزشهایی که هنوز، خوب اند، میپروریمشان؛ ونیاز به‌ناپیوستگی‌یی بالغ، روگردانی از ابداع، احتیاج به‌درك دوباره‌ی واقعیت امریکایی را بیان میدارد .

معذالك برای پاره‌یی ازمنتقدین بازشناختن‌این‌مساله که درکار سلینجر هیچ عمل انکارآمیزی بدون برخی وابستگی های نمایشی و اجتماعی وجود ندارد دشوار است ، و این بیشتر از آن چیزی‌ست که معمولن در باره‌ی دیگر نویسندگان جدی‌ی امروز میتوان گفت . . .

کشمکشی نمایشگرانه که در بسیاری از داستان‌های سلینجر نشان داده میشود به وضوح خود را تسلیم طبقه‌بندی‌ی اجتماعی نمی‌سازد. این کشمکش دوستدار ذهنی‌تر وخصوصی تراست، وازکیفیت هایی به طور سنت‌آمیز دراختیار ادبیات قرارداشته برخوردار میشود. لیکن، این کشمکش نوعی تمرکز درقطبهارا نمایان میگرداند، قطبهایی که ممکن است، با همه‌ی مبالغه‌آمیزی های متداول، عامی‌ی مثبت و بیگانه‌ی حساس نامیده شوند . هردونوع مکرر پیش می‌آیند، باتکرار بسیارتاتشخیص‌را تضمین نمایند، وتاثیرمتقابل‌آنها درداستان های سلینجر بسیاری ازآنچه راکه مرکزی‌ترین است تشریح میکند . آدم عامی ، که با ناپاکی را بردوش می‌کشد ، جانبدار همه‌ی آنچیزی‌ست که در فرهنگ ما، خام ، پست ، بیرحمی ـ خود ـ کشید، وتقلیدکارانه میباشد . اوهیچ دستبردی بمعرفت یا احساس یا زیبایی

ندار ، واین دوری اورا شکست‌ناپذیرتر میگرداند. . . بیگانه ، از وی دیگر، بار عشق‌را بدوش میکشد . این بارگاهی از او یك قربانی میسازد ، وگاهی قدیسی که سپر بلاست . زندگی‌ی اومانند «جنگل بزرگ پرورده شده/»یی‌ست « باهمه شاخ وبرگ‌هادرزیرزمین». زندگی‌یی‌ست سریع، بحشند، و مثبت، به نحوی دو از ختی و تباهی نگاهداری شده ، و پیوسته درتلاش تا از عزلت خود بیرون بیاید. . .

پاسخ این بیگانگان و قربانیان به جهان کسل کننده یا خشمگین پیرامون آنان بسادگی جوابی مبنی بر کنارکشیدن نیست: پاسخ‌اغلب بشکل وشتی شگفت ودن کیشوت ـ وار درمی‌آید. این‌وشت، مطمئن، استعاره‌ی‌درخشانی‌ازحساسیت سلینجر است ، مرکزی که ازآنجا مفهوم‌ناشی میشود ، ودرپایان دست‌رسی‌ی‌سرسپردگی‌ی اوبا بیگناهی‌ی گذشته و گناه حال. وشتی‌ست، درعین‌حال، از بیان پاك و انتظار،ازواخاهی ونیایش، از زیبایی‌ی‌شکلی و روحانیت محتوی. . . اغلب در پیرامون آن‌چیزی مسرف بخود ـ به ـ خود وجوددارد، چیزی شوخ یا هوس‌آلود، چیزی‌که عادات مارا در زینه‌ی موافقت آمیخته با خوش‌خلقی میشکند و ایمان مارا درخاستاری‌ی روح انسانی از نو زنده میگرداند . امابالاتر از همه، چنان‌خود را مینمایاندکه‌تنها ازوشتی **مذهبی** ساخته است. در روزگاری‌دیگر، سروانتس دن‌کیشوت راآن شایستگی بخشیدکه‌آن (وشت) را ایفانماید، وهمچنین توین وفیتزجرالد آنسرا بسه بهترین آفریده‌ای خود اعطا نمودند . زیرا ایروشت، رویهمرفته، به نحوی اشتباه‌ناپذیر درخششی‌امریکایی دارد . جوانان امریکایی پیوسته در پی ایده‌یی ازحقیقت بوده‌اند. همین‌ایده‌ی‌حقیقت است‌که وشت دن‌کیشوت ـ وار به‌نحوی پی‌گیر درتکاپوی آن است‌که مجسمش گرداند . تجسم وشت عبارتست از شگرد رعمل: پیچیدگی و تندی، زبان گرفتگی و بدیهه‌گویی، درخشش وشوخ طبعی‌ی زبان سلینجر. ازاین‌رو مثال‌های جوهری ترك شده‌که برگ خداحافظی‌ی همسرش را ازآخر به اول حفظ میکند ، زنی‌که ، دراثر ترحم، با دیدار هرجائر مرده سلی‌زدن به شوهرش رامیآغازد، مردی درصدد خودکشی که داستانی در باره‌ی موزاهی برای دختر کی میسازد، عاشقی‌که قوزك رگ به رگ شده‌ی معشوقش‌را Uncle Wiggily میخاند، مرد جوانی‌که اصرار دارد نصف یك ساندویچ مرغ را به بیگانه‌یی بدهد ، دختر دانشجویی که خود را تربیت میکند تا پیوسته دعا کند و در روشویی‌ی رستورانی «اینکار میپردازد» و دامادی‌که ذوق زده‌تر ازآنست‌که درعروسی‌ی خود حاضر گردد . اینهادرخارج‌چهارچوبه‌ی داستان‌ها به‌آسانی ممکن است مبتذل یاابلهانه بچشم آیند؛ ولی درجای ویژه‌ی خود گره‌هایی هستند بامقاصد نمایشی.

اما وشت زبان هم هست. وشت دن‌کیشوت ـ وار، استعاره‌ی‌نمایشی‌ی‌مرکزی، که سلینجرخود را به‌بهره‌جویی ازآن واداشته است مرزهای زبان او را توصیف میکنند و نیز شکل‌هایی‌را که داستانهایش‌میگیرند. هنگامی‌که وشت به‌نمود مذهبی‌ی‌خالص‌صعود میکند ـ این یك‌قطب است ـ زبان به‌خاموشی می‌پیوندد . برای یك داستان‌نویس این‌آخر کوچه‌ی بن‌بستی‌مقدس‌است. . . هنگامی‌که،در سوی دیگر، وشت محتوی‌ی طنزآلود خالص خود را پدید میکند ـ این‌قطب دیگر است ـ زبان‌آغاز به لغزیدن درقلمرو احساسات‌می‌کند . این پایدارترین نسبتی خصمانه است‌که به‌سلینجر داده شده است. . .

میان قطب های سکوت و احساسات ، زبان می‌پیچد و نوسان میکند . تجربیات پرزحمت سلینجر درزمینه‌ی شخصیت داستان، زمان و دیدگاه درتازه‌ترین داستان‌هایش‌تلاش

اورا برای بازشناختن زبانی که بتواند انگیزه‌ی ناگهانی و بی‌کلمه‌ی عشق را باطنز پراکنده‌ی ناپاکی آشتی بدهد برملامیسازد. در گذشته، هنگامی که وشت دن کیشوت ـ وارهنوز میتوانست نیروی دید اورا بازگردان کند، آشتی شکل داستان کوتاه را به‌خودمیگرفت... اما درون‌مایه‌ی دن کیشوتی دیگر بنظر نمیرسد باحالات بغرنج روحی که تازگیها سلینجر دچار آنها بوده سازگار باشد. زبان می‌باید به‌اجزاء ترکیب کننده‌ی خودتجزیه شود ـ گفتگو، نامه‌ها، یادداشت‌های روزانه، وغیره ـ و شکل داستان کوتاه خود می‌باید شکسته شود و به چیزی که نه یك داستان کوتاه واقعی‌ست ونه‌یك داستان‌دراز کوتاه بسط یابد. دراین تکامل، مخاطراتی که سلینجر درزمینه‌ی هنرش قبول کرده است دردن مخاطراتی قراردارد که سلینجرمی‌باید در زمینه‌ی دیدگاه مذهبی‌ی خود نسبت به‌اشیا بپذیرد.

دردو رهالی که دوره کارحرفه‌یی‌ی سلینجررا بوجود می‌آورد، سلینجر یك‌داستان بلند، سه داستان درازکوتاه و رحدود سی‌داستان کوتاه انتشار داده است. این پیکره کار نسبتن مفصل ـ نسبتن برابر معیارهای معاصر اما اندك در قیاس با بازده‌ی بسیاری نویسندگان‌پیش‌تر ـ اش را میتوان به چهار «دوره» طبقه‌بندی کرد: تلاش های آزمایشی‌ی‌اولیه، تا «The Inverted Forest»، ۱۹۴۷، داستان‌های بسیار خوبی که در The New Yorker پدیدشد وبعدها درمجموعه‌ی «Nine Stories»، ۱۹۵۳، آورده شد؛ «Catcher...»، ۱۹۵۱؛ وبه‌آخرروایت‌های تازه‌ترش، که‌با «De Daumier-Smith's Blue Period»، ۱۹۵۳، آغاز میشوند، و گرایش مذهبی‌ی تازه‌یی‌را بیان‌میدارند. ازآنجا که‌کانون جستار ما داستان بلند امریکایی‌ست، طبیعی‌ست که کارهای درازتر سلینجر می‌باید بیشترین توجه مارا به‌خود بکشد. لیکن، سلینجر آن نوع نویسنده‌یی‌ست که با پی گیری به دورنمایه ها و شخصیت های مورد پسندش باز میگردد... سرانجام، آدم باید به عقیده‌یی که سلینجر درباره‌ی خودش بیان داشته سرفرودآورد، اگرچه‌آن عقیده در ۱۹۴۵ بیان شد: «من اززمانی که پانزده ساله بودم داستان کوتاه مینوشته‌ام. ازنوشتن ساده و طبیعی آزار میبرم ... من مردی شتابناکم و نه دونده‌یی پی گیر، و محتمل است که‌هرگز داستان بلندی ننویسم.» بنابراین چنان بنظر میرسد که بررسی‌ی کارهای درازتر سلینجر در روشنایی‌ی تکه‌های کوچکترش بیشتر عملی از روی اجبار باشد تا پرهیزگاری.

داستانهای اولیه‌ی سلینجر، بیشتر، در مجله‌هایی پدیدار شدکه آنها را ما شیك می‌نامیم، هرچندچهارتا ازاینها درمجله‌ی Story که اکنون تعطیل است نیز انتشار یافتند. اکثریت این تکه‌ها دسته‌ی ناراحتی‌را بوجود می‌آورند، و پاره‌یی هستند کاملن آشفته کننده‌ـ خشنودکننده است که می‌بینیم سلینجر همه‌ی آنها را از مجموعه‌ی کارهایش بیرون ریخته است...

دومین مرحله ازکار حرفه‌یی‌ی سلینجر دست‌کم دربرگیرنده‌ی سه‌داستان است از

بهترین داستان هایی که تا بحال نوشته : « Uncle Wiggily in Connecticut »، «Down at the Dinghy» و« For Esmé ... »، این مرحله ممچنین سطح پیشبردهایی را که بیشتر نگاهداری شده اند نشانه میزند. پشت نمایی زرورقی و کلیات هندسی ی تله های پیش ترجای خود را به نیروی ثابتی برای دریافت و به خشم امکندن حواس اخلاقی داده اند. اینجا، درجهانی که دسترسی به حقیقت ساده ازمیان رفته است، ما دربرابر واقعیت بدوی ی دروغ قرار گرفته ییم ... اینجا سه تا ازداستان های Glass، نیز، هستند.

در « Bananafish ..»، مزه ی تباهی ی زندگی ی دردهان سی مور چندان نیرومند است، وبارخود ـ بیگانه سازی، حتا ازهمسرش، موری یل، چندان سنگین است، که خودکشی تنهاعمل پاکیزه کننده ی ممکن بنظرش میرسد ... تضاد میان سی مورغول آسا ومختل المشاعر، چنانکه، درنیمه ی اول داستان، به چشم مادرزنش ـ او به راستی درباره ی دخترش نگران میباشد ـ آمده، وسی مور با Sybil درکرانه، بیان آرام وطنزآلود قطعه را بوجود میآورد. معذالك حتا سی بیل نمیتواند جهان را، آزسان که بامدد نیروی عوامانه ی روحانی بی ترحم میباشد، ازگردآوری ی باج خود باز بدارد لیکن، آدم احساس میکند داستان نیازی به پیشینه ی روایات خانواده ی Glass دارد تا بتواند به خودکشی ی سی مور سابقه ی کامل ببخشد.

اگر سی مور ... پیروزی را بسیارآسان به جهان وامیگذارد، والت و Eloise، در « Uucle Wiggily ...»، چنین نمی کنند. حالت الوآز، که پس از والت نازك خیال وپندار گر زنده ماند تا زندگی ی قراردادی ی زناشویی را در Connecticut بزید، روشن است. هیستری ی الوآز روی دختر تنها وحساس، Ramona، که میتواند کودك نامشروع والت باشد متمرکز میشود، و همو به یقین یادآورنده ی زنده ی، چشم اندازی ست که الوآز به مصالحه ازکف نهاده ونیز یادآور بیگناهی یی که ازدست داده. تضاد میان الوآز تلخ کام و دانا و دیدارکننده ی تهی مغزاو، Mary Jane، میان والت، عاشق مرده، و Lew، شوهر خرف، دوباره برای افزون کردن ناتوانی ی نفس آدمی که خود را بردیگری آشکار بسازد بکار گرفته میشود. آنچه ازطریق شناسایی برای الوآز باقی میماند وشتی خود ـ به ـ خود و دن کیشوت ـ واراست مبتنی بر پوسیدن عینك رامونا، که اورا الوآز درمیان همسانی فرو برده واز اشتیاق بیرون کشیده است. درداستانی دیگر، «The Laughing Man» (مردخندان)، پایان «بیگناهی» با وضوح بیشتر با پایان «عشق» ترکیب شده ... روایتگر تجربه یی حاد را یادآوری میکند مربوط به بچگی ی خودش که درآن شخصیت های اصلی John Gedsudski ست، با نام خودمانی ی «ریپس» که پسرهای ستاینده به او داده اند، پسرهایی که در باشگاه Comanche زیر نظر اویند، و Mary Hudson ... ریپس برای پسرهای باشگاه Comanche داستانی دنباله دار و پندآمیز درباره ی «مردخندان» میسراید، مردی که به راستی تجسم ایده آلی ی خود اوست. هنگامی که عشق میان جان ومری با شکست دمساز میشود، « مردخندان » میمیرد. اینجا داستان افسانه یی ی « مردخندان » خود ـ به ـ خود وشت دن کیشوت ـ واری ست، دارای نیرویی برای اثر گذاردن بر پسران شنوند، ازجمله روایتگر داستان سلینجر، اما ناتوانتر از آنست که خود جان را رهایی بخشد.

در این داستان ها ... ایده های سلینجر از بیگناهی وعشق، از فوریت حقیقت و آمادگی ی تصور، مفهوم اجتماعی ی وسیعی به خود میگیرند. داستان ها به شیوه های نیشدار، طنزآلود ... نبود اصولی ی یاری را نشان میدهند؛ آنها میدان گناه ما را تشریح

میکنند...

وشت‌های سهل وشایسته‌ی سازگاری‌ی اجتماعی، که معمولن گرداب شکست انسانی را میپوشانند، در «the Dinghy.» حتا دیده نمیشوند. به‌طور کاملن ساده، داستان از آن لیونل حساس چهارساله است، که میشنود دایه‌ترک خدمتکارخانه، Sandra، پدرش‌را به لحنی توهین‌آمیز یك «جهود گنده‌ی کثیف» می‌خواند. لیونل به‌طور کامل زشتی‌ی فرازرا درك نمیکند، اما آهنگ و گردش نفرت‌آمیز کلام اشتباه ناپذیر است. او به‌سوی قایقی میدود تا شرمساری‌وترس‌رادرآن پنهان کند، ومادرهوشمندش، Boo Boo Glass (نام‌دوشیزگی)، میکوشد اورا ازقایق باررهاند و به‌جهانی پرآزار برگرداند...

بی‌خبری‌ی‌لیونل با نیازمندیهای فوری‌ی داستان چنان سازگار است‌که با مقاصد بزرگ سلینجر. اینجا هم مانند جاهای دیگر، آنچه‌که سلینجر کشفش‌را عهده‌گرفته است همان اختلاف قدیمی و طنزآلود میان پندار و واقعیت می‌باشد. اما در عصر واکنش های توده‌یی و ناپایداری‌ی معاصر، فاصله‌ی میان پندار وواقعیت می‌باید تاحدی افزایش یابدکه فرصت‌های خود ـ فریبی چندین چندان گردد. دراین اوضاع، کودك هم‌قرینه‌ی نمایشی و هم‌تصحیح کننده‌ی شیوه‌های آگاهی‌ی ما قرار میگیرد، هم قربانی و هم رهاننده‌ی ناپاکی‌ی ما. بی‌بهرگی‌ی او ازتجربه در عین‌حال هماهنگ و متضاد با غوطه خوردن کورکورانه‌ی ما درتجربه اندوختن است و هوشیاری‌ی طبیعی‌ی او برای بی‌احساسی‌ی طبیعی‌ی ماتصحیح کننده میباشد. بسیار چنین بنظرمی‌آید که منظور سلینجر از بیگناهی در وضع خاصی که ما داریم، رهایی از نادانی‌ی ماست. وشاید تنهاوسیله‌ی فریبندگی‌ی چیزی مانند نوازش لطیف بوبو نسبت به‌پسرخشمزده‌اش باشد که ما میتوانیم احساس واقعیت را، درپس‌بی‌خبری، در پس بیگناهی، بازگیریم. این‌را بتدریج واگذار می‌کنیم، ودراعطای آن هنوز میپرسیم: این است همه‌ی آنچه‌که نویسنده‌یی چنان بااستعداد میتواند با پیچیدگیهای عمیق‌سرنوشت یك یهودی در فرهنگ ما انجام دهد؟

شیوه‌ی طنز... انگیزه‌ی مرثیه‌آمیز داستان های سلینجر را بازمیشناساند. اما حتا طنز می‌باید سرچشمه‌های خود را بخشکاند، وزمانی باید بوجود بیایدتاعشق چهره‌ی خودرادرنیمروز بنمایاند. به‌حالت‌احساساتی‌ی ناشرمنده‌ی «For Esmé»، فقط میتوان با شادمانی پاسخ داد. داستان یك سرود عروسی‌ی امروزین است، که به هنگام عروسی‌ی Esmé نوشته شده. روایتگر، که بار شرح‌حال خودش‌را با وجد و سرافرازی بردوش می کشد، زمانی را به‌یاد می‌آوردکه در نیروهای حمله‌که در انگلستان استقرار یافته بودند گروهبان بود. یك بعد ازظهر بارانی سرگردان واردکلیسایی میشود، و از صدای فرشته آسای Esmé، دختری‌که در دسته‌ی سرایندگان می‌خواند، مبهوت میگردد. پس ازآن، باز، در چایخانه‌یی، می‌بینندش، همراه یك خانم پرستار و برادری جوانتر. دختر اورا از ملال وتنهایی وسیله‌ی گستاخی وحساسیت شگفتی‌انگیزش رهایی میبخشد... دخترجوان ـ که عنوانی دارد ـ قول میدهد برای او نامه بنویسد، و به پاداش از او میخاهد داستانی از ناپاکی برایش بنویسد. زمانی بعد از این، اورا در جبهه می‌بینیم، درزی‌ی سوم شخص، که‌ازخستگی‌ی‌جنگ بسیاررنج میبرد. Clayی غیرقابل تحمل، عامی‌بی ابدی، تنهاهمنشین اوست. ناپاکی، واقعی و پرواسیدنی همانند گرد مرگ، همه‌ی پیرامونش راگرفته است ـ

تا اینکه بسته‌ی خردشده که از سوی Esmé است می‌بیند، که در آن ساعت پدرمرده‌اش را به‌شیوه‌ی دن کیشوت ـ وارفرستاده است. روایتگر سرانجام می‌تواند بخاب رو ، زیرا میداند جهنم ، که داستایوسکی آن را به‌رنجی تعبیر میکند ناشی از اینکه نتوانی دوست بداری ، برای رزدیگر ذخیره شده است... حقیقت اجتماعی‌ی ترسناک سده‌ی ما و انگیزه‌ی روحانی‌ی برجسته‌ی عصر ـ کشتار گروهی و عشق ـ درسر گذشت یك سرباز امریکایی به‌هم میخته‌است، که وهبان ستاد X . به‌این‌ترتیب شیوه‌ی مواجهه‌ی شخصی دراولین‌نیمه‌ی داستان بیهودگی و گمنامی‌ی نیمه‌ی دوم‌را جبران میکند. باین‌ترتیب عشق، بدان‌سان که تنهاعشق‌قادراست، ممکن است برناپاکی پیشی جوید ...

«...Catcher» ناگزیر در زی‌ی تهاداستان بلند سلینجر تا این‌تاریخ نمایان میگردد . درحد یك داستان حاوی‌ی ضد ـ قهرمان («neo-picaresque») ، کتاب اثری‌ست که خود راکمتر به‌آموزش ویا آشنایی بافردی بالغ دلبسته‌شان میدهد تانمایاندن نمایشی‌ی شیوه‌یی که ایده آل‌ها از دسترسی یافتن به زندگی‌ی ما بازداشته میشوند و شکل‌هایی که دروغ درفرهنگ شهری‌ی ما به خود میگیرد ویژگیهای تکان دهنده ، حتا آزارنده‌ی داستان، تاحدودی ، از این ناشی میشود که سلینجر از پذیرش وضعی طنزآمیز سرباز میزند . اثر، درعوض، زیبایی‌ی رهاننده‌ی آسیب پذیری را تائید میکند؛ واخاهی‌ی آن، رسواساری وکیفر خاستهایش‌پیشاپیش‌آمادگی‌ی‌ی قهرمان را برای پاسخگویی‌درگمان میاورد .

«ملدن» درسطح ، از نوع قهرمان در کیشوت ـ وار سلینجر است ، دیگربار، در جستجوی حقیقت ساده. ملدن، درواقع ، زیادتر در حال گریز از دروغ است تا اینکه در جستجوی حقیقت باشد، و حساسیت او درقبال شکست جهان با ازخود ـ بیزاری‌اش درهم آمیخته. درسنجش با برادر عزیز ومرده‌اش، Allie، نوعی قدیس سرخ مو که هوشیاری و ترحم را چنان درهم آمیخت که هیچ‌یك از اعضای خانواده نمیتوانست، وبرای همه ملاکی در زمینه. چگونگی‌ی انجام کارها استوار گردانده بود که مبیاید در رسیدن به آن تلاش میکردند ، ملدن نابردبار و شاید حتا تندخو به چشم میآید . حالت عمومی‌ی داستان ـ چنان پی گیر که گویی اصلی از یکانگی باشد ـ افسردگی‌ی حادی‌ست ، پیوسته در مرز فرو ریختن. اما نومیدی و افسردگی درسراسر داستان ، وسیله‌ی بی‌بهرگی‌ی مشخص‌ملدن از بستگی ـ به ـ خودش، تحت نظارت قرار میگیرد ، خصیصه‌یی بربنیاد بی‌اعتنایی ـ به‌ـ خود که‌تقریبن قدیسانه است... این‌فشارهای مخالف حرکت داستان‌را درکشش نگاهمیدارند و دورنمایه‌ی‌احساساتی‌ی‌سرخوردگی را ادامه می‌بخشند ؛ وخردآنهارا شیوه‌یی شوخ‌طبعانه و دربرگیرنده‌ی موضوعات گوناگون نگاه میدارد .

حرکت از یك آموزشگاه مقدماتی که ملدن ازآن اخراج شده، است آغازمیگردد، و در بخش‌های گوناگون Manhattan ادامه پیدا میکند؛ رشته‌ی حرکت درحدود سه روز از دوره‌ی میلاد مسیح را اشغال میکند . شهر بزرگ، با این که در شکوه و شکوفش تعطیل‌آراسته شده، آماده‌ی دیدار برهنه‌ی ملدن نیست، وبه‌ندرت موردی برای صلح، نیکخاهی و یا حتا شادمانی‌ی راستین پدید میاورد . از لحظه‌یی که ملدن Pencey را پشت سر میگذارد، Stradlater ها و Ackley های‌آنرا ترك میکنند... وکلاه قرمزشکاری‌اش را برسر میگذارد ـ چرا نکند ، دنیای دیوانه‌ی‌ست ، نیست ؟ ـ ما میدانیم که با ماجرای

خالصی‌از بیان خود، اگر نه باکشف خود ، روبرو هستیم .

درنیویورك، دیگرباربار همان داستان ریاکاری و تظاهر است که درچشم اندازی دامنکشیده پیدا می‌شود. مانیاز پیدانمیکنیم که رویدادهای‌ضمنی‌ی داستان را ازنظر بگذرانیم تا دریابیم که هلدن زیر فشار آرزویی اجبارکننده میخاهد به گفتگو بپردازد وبا دیگران رابطه ایجاد نماید، آرزویی که‌پیوسته وسیله‌ی دروغ ، بی‌تفاوتی وابتذالی که پیرامونش را گرفته بیهوده میگردد . ازاوضاعی که اورا وادار به چشم پوشیدن می کنند آزرده میشود . به دادخاهی علیه این‌اوضاع، بازی‌ی شگفتی اندیشیده‌است ، ساخته‌شده ازایفای نقش‌ها ... اما بالاتر ازهمه، او پیوسته سرگرم اجرا ساختن وشت‌های دن‌کیشوت- وار است. به‌این ترتیب Stradlater را میزند، کسی که ازنظروزن دوبرابراوست ، ازآنکه می‌پندارد او Jane Callagher را فریفته، وگمراه ساخته است ... پول‌هایش را به‌خاهران تارك دنیا می‌بخشد . اومیتواند دفترچه‌ی‌کودکی رایك روزویك شب تمام بخاند . با خشم بسیار کلمه‌های رکیك را ازدیوارهای مدرسه‌ها میزداید ...

نگاهی به‌دقت‌تردره.. Catcher، ممکن‌است‌بما اجازه دهدشکست‌های واقعی‌ی آنرا از خیالی‌ها جدا کنیم . آقای Aldridge ، مثلن، که‌کلید سخنش را ازحرف Phoebe به برادرش ... میگیرد ، به تازگی اظهار عقیده کرده است - Maxwell Geismar درست‌به همین‌نکته اشاره میکند- که هلدن « موضوعهایی برای تحقیردارد اما برای عشق‌موضوع دیگری جزخاهرش‌ندارد». درست‌است که هلدن‌موضوعات زیادتری‌برای خارشمردن دارد تابرای‌دوست داشتن- این‌هزینه‌ی‌ایده‌آلیسم وبهای طغیان اوست . اما غیر ممکن است درجات مختلف محبت اورا برای الی ، برادر مرده‌اش ، نسبت به - James Castle ، پسری که‌کشته‌شد زیرا حرفی راکه می‌اندیشید درست است پس‌نمیگرفت، نسبت به طبال Radio City ، خاهران تارك دنیا درحلوی‌پیشخان غذاخوری، بچه‌ی‌کوچکی که سرود عنوان‌کتاب را زمزمه میکند ، یاحتا مرغابی‌های باغ‌عمومی نادیده بگیریم، بی اینکه چیزی ازدلسپردگی‌های اساسی‌ی هلدن را از دست بدهیم ... هم چنین‌ما نمیتوانیم احساس ترحم راکه در اغلب موارد خارشمردن‌های اورا تعدیل میگرداند انکارکنیم، ترحم اورا نسبت‌به Ackley ودخترانی‌که در Lavender Room هستند، یا اعتراف اوبه Antolini که اوفقط میتواندبرخی ازاوقات نسبت‌به مردم تنفرداشته باشد ، واین‌که‌او بزودی جای‌کسانی راکه یك‌بار منفورمیداشته است خالی‌میکند. هلدن،البته، بدبین‌نیست؛ ونه‌نابینا، مگرنسبت به‌قسمتی ازحقیقت‌که‌میتواند به‌نحوی دیگرچنان‌استواردریافتش‌بدارد. با اینحال، کسانی‌هستندکه احساس میکنند این‌داستان بلندهیچ گونه‌شناسایی برای‌قهرمانش فراهم‌نمی‌آورد ، واینکه داستان ازدربرگرفتن احساس تراژدی‌ی ما وامیماند... حرکت درکتاب وسیله‌ی هلدن یادآوری میشود، که درغرب ازبیماری‌اش بهبود می‌یابد... ازمرتبط ساختن رویدادها با گذشته‌ی خود یا با شخصیتش سرباز میزند ، وهم ازاینکه به هرنوع نتیجه‌گیری ازتجربه‌ی خود بپردازد ... این‌پیمانی‌پریشان درباره‌ی عشق است ، لبریزاز ایهامهای حل‌نشده، تنها شناسایی‌ی‌غنایی وغیرنمایشی‌که داستان‌میتواندابرازبدارد. کوری‌ی

جزیی هلدن، که به‌درستی به ناشکیبایی‌ی جوانانه‌ی هلدن درقبال‌سازش منسوب گردیده‌است، دراثرواماندن سلینجر ازاینکه نظرگاه هلدن را ازطریقی دیگر تعدیل‌سازد جدی‌تر گردیده است... هم‌چنین این خطروجود دارد که مابه‌آسانی‌ی بسیار دراثرراستین گرایی‌ی‌اعتراف آمیزداستان سلینجر خلع سلاح گردیم. هنگامی‌که هلدن میگوید وبازمیگوید... (دیوانه است)، خطراین که کلام هلدن راباورنداریم به‌همان‌اندازه افزون‌است که ادعای اوراتمام کنار بزنیم. هلدن دراینکه به‌ما بپذیراند جهان رادیوانه ببینیم کامیاب میگردد، اما دیدا و هم چنین کنشی ازناپایداری‌ی بلوغ یافته‌ی خود اوست، وباید بپذیریم که دید اوباریک‌تر و گرایش‌دارتر ازآن... دن‌کیشوت است. همین باریکی‌ست که اثر کمدی‌ی کتاب را محدود میگرداند. کتاب، بی‌تردید، خنده‌داراست، وخنده‌داربه‌شیوه‌یی که روزگاری دراز رداستان امریکایی ناپیدا بوده. اماباید به‌یادآوریم که کمدی‌ی واقعی را روح سازش شکل میبخشد، نه‌ناسازگاری. Huck Finn و Augie March هردو،ازاین لحاظ، به‌انگاره‌های کمدی نزدیکترند تاهادن. این که دریافته شد، میتوانیم ببینیم چگونه «...Catcher» هم اثری، خنده‌دار و هم ترساننده‌است... اثری لبریز از رقت‌به آرش اصیل‌واژه. اما رنج بردن یك چیزدرونی‌ست، وپافشاری‌ی محیلانه‌ی داستان روی رنج‌بردن‌آنرا اثری ذهنی‌تر ازدو داستان بلندی که ماجراهای هاك فین واگی‌مارچ را شرح‌میدهند میگرداند. ماجرا، به‌دقت، همان چیزی‌ست که هلدن تحملش راندارد؛ یورشهای او به میان جهان‌وانمودی‌ست؛ بارفداکارانه‌ی او، که با مبارزه طلبی وکم اعتنایی‌ی بوالهوسانه حمل‌میشود، سرنوشت اورا معین میگرداند. سرنوشت همان سرنوشت عصیانگر- قربانی‌ی امریکایی‌ست.

این نظر که تازه‌ترین اثرسلینجر چیزهایی رادر زمینه‌ی گرایشی تازه پیشگویی میکند، به‌شیوه‌یی ابهام‌آمیز ازسوی گرایشی رنجور وروحانی که هرشش روایت اخیراو در آن شریك هستند پشتیبانی میشود. محتوی‌ی‌این داستان‌ها مقایه‌یی را با ایده‌آلهای Mahayana Buddhism و مسیحیت بدوی برمیانگیزاند، وهم محکومیت‌آنان را که احساس‌کنند «تصوف» درادبیات جایی‌ندارد به بارمی‌آورند. این‌تمایل، معذلك، برآمد طبیعی‌ی دلبستگی‌های پیش ترسلینجر می‌باشد. زیرا... اگر عشق قراراست در جهانی که پیوندهای شخصی به‌شیوه‌یی نشانه مانند فرومانده زنده بماند، ناگزیرمیتواند دست‌کم در زی‌ی مهری جهانی زنده بماند: عشق که به‌گنگی واپس‌کشیده شده است میتواند هنوز به خاموشی سخن‌بگوید. لیکن، چنان استدلالی بهترین دفاع ازموردی مشکوك است. ممکن است‌همه‌ی نویسندگان، همچون‌کارلایل، درستایش‌فضیلت خاموشی وسیله‌ی بیست‌جلدکامیاب نشوند. و آدم‌گمان میبرد هنگامی‌که چخوف گفت آنکه آرزوی چیزی نمیکند، امید به چیزی ندارد، وازچیزی هراسان نیست نمیتواند یك‌هنرمندباشد، ازسوی همه‌ی هنرمندان سخن میگفت...

خانواده‌ی خشم زده‌ی Glass البته برای سلینجر وسیله‌ی سودگرفتن ازاشکال غیرجنسی‌ی‌عشق‌را فراچنگ‌می‌آورد. آدم هرگز کاملن مطمئن نیست تارهای روحانی بسیار ژرف وابستگی‌که آنان پیرامون همدیگر می‌کشند نشانی از یك انگیزه بربنیاد همخابی

با خیشان است یا خودستایی- آن‌چنان است که گویی یك نفس شکنجه کشیده در تکاپو بوده است تا خیشتن را در هفت تصویر شکست برداشته‌ی Glass بیان بدارد . از این ما بیشتر میتوانیم مطمئن باشیم: که خانواده‌ی Glass با جداگری و هویت‌های حیله‌گرانه‌ی خود بسیار زیادتر درباره‌ی تاریکی‌ی عشق و خود- بیزاری با ما سخن میدارند تا در باره‌ی حالات یك خانواده‌ی شهرنشین یهودی درامریکای نیمه‌ی قرن. فرزانه، بااستعداد ودن کیشوت- وار، چنان که همه‌ی آنها به‌چشم می‌آیند ... همه سرگرمیهای جنسی‌را انکار میکنند تا در میان ایده‌آلی تصوری یا نوعپرستانه فرو شوند - بوبو زنی خانه‌دار در Tuckahoe می‌باشد ، بادی نویسنده‌یی ، زویی بازیگری ، ویکر مردی دیر گزین ، سی‌مور و فرنی نوعی « صوفی » .

در«Franny» ... داستان پیمانهای دریده‌ی‌میان‌موجودات انسانی‌را به‌هنگامی که هوشایی سرگردان است وخود سیری ناپذیر آشکار میسازد ، و به در دسترس بودن ترحم اشاره میکند. سطح (داستان) سطح روشن و مطابق با رسم روز انتظاری به‌پایان‌هفته در یك دانشکده است ؛ اندوه درزیرقرار میگیرد ...

شاید باکمالی کمتر، اما درمقاصد شکل گرفته‌ی خود، قطعن، جاه‌طلبانه‌تر- این است آغاز گفتگوی معترضه و گوارنده‌ی سلینجر با خودش - « ..Rise High » ، ما را گامی دیگر در تاریخ (خانواده‌ی) Glass پیش میبرد . در سی‌مور ... سلینجر بی‌تردید ارزنده‌ترین‌هوشیاری‌ی خودرا آفریده است ؛ درداستان‌عروسی‌اش ویادمانده‌های زندگی‌ی دفن شده‌اش سلینجر نیروی پایداری‌ی روحی و کاردانی‌ی خود را در زمینه‌ی شکل‌بخشی تا آخرین‌مرزها به‌کار گرفته‌است؛ واین‌نکته نشانه‌یی ازحالت (ناگوار) اخیر سلینجراست که درداستان‌نیروهای روحی‌بر کاردانیهای شکل‌بیشی گرفته‌اند. ایده‌های به‌هنجاری وبیگانه سازی، صلابت وزخم‌پذیری، مثبت طلبی و پاسخگویی، مقاصد ناپاك و بیهودگی‌های دوست داشتنی، تعصب‌های بی‌پایه وبی‌نظری‌ی مقدس‌همه درمیان‌چهارچوبه‌ی‌کت و گنده‌ی سه‌اشاره‌ی متحدالمرکز نمودار گردیده‌اند. دروسط شخصیت‌های واقعی‌قراردارند، همه‌بیگانه، گردشده در یك‌لیموزین‌درباز گشت‌خود ازیك‌عروسی که‌سی‌مورد، داماد، « شادتر »ازآن بود که درآن حضور یابد، وترجیح داده که بعدن با عروس فرار کند ... در داستان های پیش‌تر سلینجر خودرا با **وشتی** که مقدم برشعر است‌بسته ساخته‌بود؛ درکارآخرش اودرجستجوی **حرکتی** ست که ، در پس شعر ودر پس هرسخن، آمیزش‌را شدنی گرداند. ازآنجاکه حرکت ممکن است به‌سکوت گراید، طنز نیزممکن است به‌ستایش بدل گرد .

ستایش به‌دقت هم‌آن چیزی‌ست که درآخرجای طنز را در «Zooey» میگیرد . داستان بلندکوتاه به حالت دل آشوبی‌ی فرنی از دنیابرمیگردد، و، از طریق عمل‌سی‌مور روی زویی و زویی روی فرنی، که به آشتی‌ی فرنی با دنیا می‌انجامد پایان می‌پذیرد . داستان وسیله‌ی بادی روایت میشود، که شرح حال نویس رسمی‌ی خانواده است و بیشاپیش شخصیت سلینجر را به‌خود میگیرد .

بادی با اعتراف به‌اینکه روایت اواساس‌داستان نیست بلکه «نوعی سینمای‌خانگی

به‌نثر» است آغاز میکند ... دیباچه پایان میگیرد، پرده بالا میرود وآپارتمان خانواده‌ی Glass در نیویورك پدید میشود، ومازویی، کهترین برادر، بازیگر زیباوبا استعدادتلویزیون را می‌بینیم، نشسته درتنشویه وسر گرم خاندن نامه‌ی‌چهارسال پیش بادی‌که اکنون بسادگی طرف ناپیدای دیگر نمایش می‌باشد . بااین‌تدبیر، شخصیت‌های غایب (سی‌مور، بادی) وآنها که حضور دارند (بسی، زویی ، فرنی) در یك منظره‌ی عمومی و تا حدی به دشواری دیده میشوند . داستان در گفتگویی ماهرانه وشیفته‌ی جانورخویی، میان زویی و بسی در گرمابه ومیان زویی وفرنی درسراچه‌ی نشیمن، ادامه پیدا میکند .

در سطح نخستین ماجرازویی‌ست ، که میان فرنی ـ او در اثر بحران مذهبی‌ی خود به‌اعتصاب غذا دست‌زده است ـ و یك کاسه گوشتابه‌ی جوجه که مادر زمینی‌ی او میخاهد فروتنانه تقدیم بدارد میانجی گری میکند. لیکن، قصد واقعی‌ی زویی این است که درمیان فرنی و دو برادر کهتر ، سی‌مور و بادی ،که به عنوان وجدان روحانی‌ی خانواده عمل کرد اند وآنها را ، چنانکه زویی با خشم احساس می کند، وسیله‌ی ملاکهای‌بلند پایه و مقدس‌خود به‌آدم‌هایی‌غیرطبیعی بدل گردانده‌اند، واسطه شود ... روشن میشود که‌چیر گی‌ی اجبار کننده‌ی زویی بر واژه‌ها بصیرت روزمره‌ی بسی، ایده‌آلیسم خود بین فرنی وحتاتقدس سی‌مور مرده را به استیضاح میخاند . برای درك کردن و سرزنش‌کردن خاهر جوانترش او درحقیقت باصلاحیت‌ترین عضوخانواده است از آنکه،مانند فرنی، او نیزهرچیز «دروغین و پوشیده» را با هراس تلقی میکند ، زیرا ، نظرخودش به‌کنار، برای همیشه به‌داوری‌ی همگنانش نشسته است... پرهیز کاری و نیایش پیوسته را نمیتوان به‌آسانی جانشین وظیفه‌ی انسان در این زندگی گرداند . . .

این‌ستایش بلند زندگی‌ست. این آوای فروتنی‌ست، که ما را به **این** جهان‌میخاند. عامی وبیگانه باهم آشتی کرده‌اند، نه دردرخشش آنی‌ی وشتاب‌دن کیشوت ـ وار، نه‌حتا در قلب یك مکاشفه‌ی عرفانی ، بل در پایداری‌ی عشق ...

دلبستگی‌های پی گیر سلینجر دردهسال گذشته به‌تمرکزی دلگیر در: «Seymour An Introduction» رسید، کاری که‌بسیاری از خاننده‌گان امیدوارند هم‌چنین نبشته‌ی گل و گشادی باشد برسنگ گور او. داستان بقلد کوتاه‌با گفتارآوری (quotation) هایی از کافکا و کیرکگارد آغاز می‌یابد که «عشق سرسخت» نویسنده را نسبت به آفریدگان داستانی‌اش اعلام میدارد و از ناتوانی‌اش دربیان کامل آنها پوزش می‌جوید. اماآنچه که در زیر تلاشی‌ازسوی بادی برای دیگرفرونشاندن شبح غیرممکن برادرش بارنجی عشق‌آگین و هنرمندانه‌آغاز میگردد آمیزه‌یی ازفرازهای معترضانه، خطابه‌یی به‌شکل توصیف و قطعه شرح حالی‌جدال‌آمیز باز شناخته میگردد . صدایی که از پس این‌قطعه شنوده میشود تمامن ازآن بادی‌نیست ونه به‌دقت ازآن خود سلینجر؛ آن‌صدایی‌ست که میتواند به‌تناوب‌آزارنده وستیزه گر ، سرگرم‌کننده و خجالتی باشد؛ و این از ویژگیهای آهنگ آنست‌که خاننده گاه ـ به ـ گاه دریافتی مشخص می‌یابدکه به‌او میگوید ازخاندن اثرنویسنده باز ایستد ، از **آزردن** او دست بردارد، زیرا نویسنده واقعن چیزی ندارد که بگوید . افزونگویی‌ی زاده از بی‌ارتباطی راگویی میتوان شکل دیگرتری ازخاموشی دانست . . .

داستان برمعرفت ما درباره‌ی سی‌مور در حد یك شخصیت چیز زیادی نمیافزاید توصیف های بی‌پایان و غرور آمیز درباره‌ی مویش، گوشهایش، بینی‌اش، چشمهایش، و غیره

دست گلهای معترضه‌ی پراکنده ز داستان‌های کوچولو درباره‌ی رفتار او، سرانجام به‌آنجا نمیرسند که تصویر نمایشی‌ی باورکردنی از یك نابغه‌ی باورنکردنی پدیدآورند ـ قدیس، شاعر، زبانشناس، ورزشکار، ادرزگو و برادر بزرگ همه در یکی...

Allen Tate گفته‌است: «وظیفه‌ی مرد نویسنده‌است که فرهنگ زبان را سرپرستی کند، فرهنگ زبانی که مانده‌ی فرهنگ وابسته‌ی آن است، وما را به‌هنگامی که زبان ما از رساندن خاستهایی که شایسته‌ی انسان است آژیر دهد باز میماند. هدف انسان اجتماعی آمیختن در زمان از راه عشق است، عشقی که در پس زمان جایدارد.» شیوه‌یی که ج. د. سلینجر آفریده است به روشنی نشان میدهد کدام خاستهای انسانی ممکن است شایسته به‌چشم بیایند، هم آژیرهای ویژه‌ی خیش را درباره‌ی راه‌هایی که زبان را ممکن است از انسان بازدارند فراچنگ ساخته است. در زیر سطح پرطنین، بازی‌ی پایدار مزاح و دریافت و افزونی‌ی احساسها، که همه بخشی از بخشندگی‌ی سلینجر ند، پیوسته واقعیت اندوه‌آور شکست انسانی به کمین نشسته است...

باین ترتیب هوسدوستی وشوخ طبعی، به هنگامی که به سادگی شکل‌هایی برای بذله‌گویی نیستند، چنین مینمایانند که شیوه‌هایی دن کیشوت ـ وار از آمیختگی و دریافت باشند... لیکن، زمانهایی هستند که چیرگی‌ی سلینجر برواژه‌ها، که خود نوعی دل‌ـآگاهی (awareness)ی طنزآلود است، گزنده‌تر وغلوشده‌تر به‌چشم میخورد... سرچشمه‌ی مزاح رانیز میتوان در وشت دوستانه وبی ارتباطی پیدا کرد که، در روشنایی‌ی ویژه‌یی، بازیگر را به تماشاگر و تماشاگر را به خواننده باز میشناساند... اما از میان مزاحهای گوناگونی که سلینجر به‌کارمیگیرد، مزاح تضاد وموقعیت، مزاح حرکت وتوصیف ویژگیهای شخصیت، مزاح دریافت ناگهانی و فرمولهای زبانی... ممکن است گفته شود که نقش‌نهایی‌ی همه‌ی آنها تیز کردن حواس ماست درباره‌ی اختلاف اساسی‌ی میان آنچه که هست وآنچه که بایدباشد.

اختلاف درماهیت لفظی‌ی سبك او آشکاراست، سبکی که خود میکوشد دشواری‌ی ارتباط میان موجودات انسانی رامنتقل بسازد. جوانان، همچنان که افراد بالغ، پیوسته به دنبال کلمه‌ی زندگی ـ بخش میگردند. بازگشت آنها به فرازهایی همانند «آه، نمیدانم»، و«میدانی‌منظورم‌چیست»، سوگندها و دشنامها... گفتارهای‌شکسته‌بسته وتکیه‌های بسیار روی هجاهای ساکن، خطاهای دستوری وناهنجاری، تکرارها، حرفهای باسمه‌یی، وحرفهایی که درکنار صحنه زده میشود هم‌فوریت نیازآنان رابرملا میسازد وهم اجبارشانرا به رهایی‌ی بیان ازاینکه فقط ببرون ریختن کلماتی بی‌معنا باشد...

درنگاهی به پس، هویت‌هنری‌ی سلینجر، که همچنین ممکن است محدودیت او

نامیده شود ، باندازه‌ی کافی روشن به چشم میخورد . به رغم استعدادهای گیج کننده‌ی او در زمینه‌ی گفتگو نویسی ـ سلینجر یکبار امید نمایشنامه نویس شدن را بر زبان آورده بود ـ احساس وسیع آمیختن با نمایشگری درداستان‌های او نابود است. نابودی با سرباز زدن شخصیت‌های سلینجر از درکارشدن درواقعیت سرچشمه نمیگیرد؛ بلکه سرچشمه‌ی آن از پافشاری‌ی آنان است در اینکه تا آنجا به واقعیت درآیند که بتوانند به آخر مورد انتقادش قرار دهند. دسترسی‌ی آنها به حقایق اجتماعی درون مرزها میماند ... آن گاه پرستشی که از زخم پذیری وغیر حرفه‌یی بودن درزندگی میکنند ، واین درست ضدپرستش همینگوی ازحرفه گری‌ست، نیروی تیزنگری‌ی سلینجر رادرسطحی نازك پراکنده میگرداند . وشت دن کیشوت وار ... به‌کار گرفته میشود تا بارمفهومی سنگین‌تر ازآنچه راکه میتواند نگاه بدارد به‌دوش کشد. عشق به آسانی خود را به هوسدوستی یاخنده بدل میکند. عالیترین مراحل پاکبازی ازما میخاهد تا چیزها رابا صفاتی وصف کنیم که زیادتر ازکلمه‌ی «قشنگ» پیچیده نباشد .

اما ازجستارهای نخستین درزمینه‌ی بیگناهی تا آخرین پیمان عشق، ازبسندگی‌ی مطلق سبك پیشین اوتاشکل غنایی‌ی ژرف داستانهای اخیرش ، اگر نه آخرینش ، سلینجر ایمان خود رابه نیروهای رهایی بخش خشمزدگی وترحم نگاهداشته است . ایمان اوبه اینها همیشه به اواجازه نداده‌است که مراکز تغییر یابنده‌ی آنها را باهم آشتی دهد یاشکل‌هایی پایدار ازنمایشگری بیافریند. هنگامی که سازگاری اعطا میشود، هنگامی که وشت دیریاب دن کیشوت ـ وار... به‌صورت داستان پدیدمیشود، پیکربسته و گریزناپذیر، سلینجررا درآخر آنچنان که هست می‌بینیم: شاعری امریکایی، که چهره‌ی باریك و هوشیارش میان چهره‌های بیشمارشهر امروزین گم گشته؛ برای همیشه تنها وجوابگوی، آزاردیده ازرویای بیگناهی ودچارسرگردانی وابهام‌شده ازحضورعشق وناپاکی... قهرمانان او، بچه‌هایش، جوانانش، یا قربانیهای بالغ او درراه غنای روح خودشان ، ملال ما را برای گذشته‌ی اسطوری‌ی امریکا میانگیزند. آنهاهم‌چنین ملالی برای فراچنگ آوردن وضعی امیدانگیز پدید میکنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۳ ـ محبوب همگان (نوشته‌ی Alfred Kazin)

انتشاردوداستان بسیارمعروف اواز The New Yorker به‌شکل کتاب ، «Franny ـ and Zooey» ، این‌حقیقت‌را دستگیرمیسازدکه، به‌یك‌دلیل یادلیلی‌دیگر، ج. د. سیلینجر اکنون درنویسندگی‌ی‌امریکابسان پیکره‌یی ویژه پیدایی‌یافته‌است. روبهمرفته، نویسندگان بسیاری نیستندکه بتوانندکتابی بیرون‌آورند پدیدآمده از دو داستان ـ که‌هردوی آن‌ها قبلن وسیله‌ی انبوه مردمی باخبرازآخرین رسوم که‌از The New Yorker به هردانشکده‌ی ادبیات درسرزمین پرتوافشان می کنند خانده شده ومورد گفتگوقرار گرفته وتامرزمرگ‌از همگشوده شده باشد .

سلینجر، به‌یك‌شکل یاشکلی‌دیگر، چنان که همکاری داستان‌نویس به‌بی‌مهری اظهار نظرمیکرد، «محبوب همگان» است . اومطمئن محبوب The New Yorker است، که در۱۹۵۹داستان درازدیگری (ازاو) درباره‌ی خانوادگی Glass به‌نام ـ : Seymour «

« An Introduction » (تقریبن ۳۰۰۰۰ واژه) منتشر کرد، و به این ترتیب وانمودی بدست‌دادحاکی از کشاندن واز بوساختن خود بر پایه‌ی داستان‌های آخرین سلینجر که درفاصله های دوسالی، همچون دیدارهایی ازفضای بیرونی، پدیدارشده‌اند. اما بالاتر ازهمه، اومحبوب خانندگان دانشجونیزهست، روشنفکران دانشجو، آموزندگان وبطورکلی جوانان ادیب، حساس، وباخبر ازآخرین رسوم که آگاهانه میپندارند برای آنان سخن‌می گوید ودرمعنا به آنان، بهزبانی که بویژه راستین‌است وازآن خودآنان، بادیدی از چیزهاکه پنهانی‌ترین داوری‌هایشان‌را ازجهان دربرمیگیرد...

یك‌دلیل اساسی‌برای گیرایی‌ی سلینجر(مانندکشش همینگوی‌درداستان‌های‌کوتاه‌ی که او رامشهور گرداند) این‌است که اومهارتی‌حرفه‌یی وانگیزنده درزمینه‌ی داستان کوتاه امریکایی، آن وسیله‌ی هنری‌ی‌خصوصن بارشده ونمایشی،دا د. درزمانی که داستان سرایی‌ی امریکا این اندازه ازلحاظ‌آهنگ پراکنده بوده‌است،ازلحاظ زبان‌بی‌توجه وفاقدلبه ونیرو- خاموشی‌هایی مانند داستان‌سرایان Beat چه‌زمانی دیگرممکن بودجدی گرفته شوند؟- سلینجر حرفه‌ی خودرا شرافتمندانه وتهییج کننده انجام‌داده است... یك داستان کوتاه که باتمرکزی بایسته وچیرگی بر کلام‌ترتیب‌نیافته‌باشد همانندنمایشنامه‌یی‌ست که تماشاگران‌را به‌خود سرگرم نمی‌سازد؛ یك داستان وجود پیدانمی‌کند مگراینکه اثرخود را بانربه‌یی ترسناك برجای بگذارد. افکنش پی گیری‌ست ازمعانی بر گروه خانندگان، واجرایی‌ست که باتیزنگری ازتنهازبان ممکن‌ترکیب گردیده باشد،همچنان که یك‌شعر چنان‌است. درامریکا، دست‌کم،جایی که، بطورکلی، ترین‌داستان‌ها آنهاست که زیبا- ترحنبه‌ی حرفه‌یی‌دارد وبهمین ترتیب درمشهورترین مجله‌هامنتشرمیشوند. داستان‌های درجه‌ی دوم به‌همان‌برزخ «کمدی موزیکال» های ناکامیاب تعلق‌دارند؛ تابه‌مرکزهدف‌نرنی به‌حساب‌نمی‌آیی...

آنچه‌که داستان‌های سلینجررا خصوصن‌تکان‌دهنده میگرداندنیازژرف، نیازتقریبن اجبارکننده‌ی‌اوست که هراینچ ازبومش‌را،هرلحظه ازصحنه‌اش‌را لبریزسازد...

یك‌روز درباره‌ی «به‌کار گرفتن خاکستردان در داستان‌های ج.د.سلینجر» رساله های عالمانه‌یی‌نوشته‌خاهد شد؛هیچ نویسنده‌ی دیگری‌آن‌اندازه ازسیگارافروختن امریکایی ها، دست‌بردن بخاکستردان، برجای‌نهادن‌خاکستردان بایك‌دست درحالی‌که دست‌دیگرسوی تلفنی که‌زنگ‌میزندرازمیشود، سودنجسته‌است. ازآن‌ماجامعه‌یی‌ست‌بغرنج ازبسیاری‌ادوات، وسلینجر پیوسته بهشمامی گوید شخصیت‌های اوباهریك ازدست‌های خود دارند چه‌میکنند. دریك‌قطعه‌ی دراز «Zooey» ، مردجوان‌راتشریح میکندنشسته درتنشور گرمابه‌که نامه‌ی درازبرادرش‌را میخاند وسیگارمیکشد؛ سلینجر هرتلاش مردجوان درتنشویه وهراحساسی‌را که پیدامیکند توصیف مینماید،مردجوانی که زانوهایش«جزیره‌های‌خشکی»ساخته‌اند. سپس مادرمرد جوان به درون گرمابه می‌آید؛ مرد جوان پرده‌های اطراف دوش را به دور تنشویه میکشد، مادرش قفسه‌ی‌اروپا از نوترتیب میدهد، وبه‌هنگامی که‌آنان سخن میرانند (آورده شده به‌تمامی)، هرچه میکنندتوصیف میشود. هرچه ، یعنی‌آنچه که درطرح سلینجر برای رسیدن به‌آن‌جزئیات قرارمی گیرد، آنچه که داخل فهرست شل وول ودرهم ریخته‌ی

naturalist های قدیمی، که معتقدبودند تمام دنیارا از نوبوجود می‌آورند، نیست، اما در تکاپوی یك نمایشنامه‌نویس یا کارگردان تآتر که هیاهویی درباره‌ی راه‌رفتن یك‌شخصیت‌بدان سان که میخاهد برپا میسازد وجود دارد .

برای سلینجر، نمایشگر کارشناس وکارگردان (داداش بادی، که ظاهرن داستان «Zoocy» راتعریف‌میکند، ازه کار گردانی‌ی آن سخن‌میراند وخود داستان‌رایك «سینمای جانگی به‌نثر » مینامد) وشت جوهر داستان نویسی‌ست . یك داستان کـ تاء فضای کافی برای تکامل‌یافتن شخصیت عرضه‌نمیدارد؛ آن‌فقط میتواند خود شخصیت را، ازطریق وشت، نشان‌دهد . وسلینجر قابل توجه است، باید بگویم تقریبن به‌نحوی دیوانه‌وار زبردست است دراینکه در گشایش «Franny» بهما **نشان دهد** که پسران دانشکده روی سکوی قطار درانتظار دوست‌های دختر خود که‌برای مسابقه‌ی‌فوتبال بزرگ آخر هفته درمیرسند هستند تا با آنها خوش وبش کنند . . .

اماجدا ازاین‌مطلب . . . وشت خودبه‌خود ازطریق خواننده‌قابل شناسایی‌ست نه‌تنها به‌عنوان‌تعارفی نسبت به‌خودش بلکه بعنوان‌نشانی ازاینکه سلینجر درتمام اوقات‌کارمیکند، نه‌به‌تنهایی برای اینکه خواننده راقادربه‌دیدن کند، بلکه‌کارمیکند تاصحنه‌اش‌را خودبه‌خود با زندگی و نگرشی‌آفریننده بهمنوایی وادارد من‌نمیدانم این پدیدآوری‌ی شدت ازجانب سلینجر . . . تا چه اندازه مرهون فشارآرنجهای ویراستارانه‌ی The New Yorker است، چه هوشیاری‌ی معروفش درزمینه‌ی بازگویی‌ی واژه‌ها و ابهام درطرز بیان و شیوه‌ی تلفیق الفاظ گرایش‌دارد به‌اینکه چشم‌اندازی ازتازگی وجنبش به‌نثر بدهد . سلینجر نه‌تنها بسیارسخت روی هرداستان کارمیکند، بلکه به‌وضوح برای The New Yorker وهم برای سلیقه‌های ویژه‌یی که میان ویراستاران آن‌مجله میشناسد می‌نویسد؛ نگاه کنیدبه‌داستان هایی که برای The Saturday Evening Post و Cosmopolitan مینوشت، و خاهید دیدهم‌چنان‌که مردمان متاهل ازطریق بهمرساندن آگیم‌های مشابه‌بهم شبیه‌میشوند، داستانی از سلینجر وفرازی ازیك تقریظ در The New Yorker اکنون گرایش آن دارند که بایکدیگرهمسان باشند .

امانفوذ گران هرمجله برروی آن کسان که منظمن برای آن مینویسند هرچه‌میخاهد باشد، پافشاری‌ی‌سلینجر برواژه‌ها وهجاهای معین در گفتگوی امریکایی واجبار شخصی‌ی او در کارکردن بسیار برروی جزئیات خاص (تقریبن چنانکه بخاهد اثاث را ، همانند وشت های اشخاص معین ، آنچنان بسازد که **همه چیز** در باره‌ی مردمی که آنها را به‌کار میبرند بگویند) به داستان هایش آن ژرفای نگرش را می‌بخشند که برای موفقیت او اساسی‌ست . . .

البته، این تجسمی از اشیاست که در پشت شیوه‌ی استادانه‌ی سلینجر نهفته است . همیشه‌تجسمی درپس هرشیوه‌یی‌هست . زبان هرداستان ، باچشم پوشی ازآنچه می‌نمایاند . درآخرین‌ازهمگشایی‌تقلید نویسنده رااز اشیانشان میدهد؛ زبان نویسنده، نه‌دریك گزارش، بلکه درکل ومجموع کوشش‌های تحقق پذیرفته‌ی اودریافت جوهری‌ی اورا ازماهیت وجود بهمامیشناساند. لیکن، هرچه زبان‌نویسنده آگاهانه‌تر برگزیده‌شده‌باشد، چنانکه‌دریك‌داستان کوتاه می‌باید باشد ، نویسنده‌باید قضاوت خود را درباره‌ی اشیازیادتر از طریق نمایشی و

بسیار روشن و برجسته‌منتقل بسازد ، همچنانکه روی صحنه انجام می گیرد .

درپایان «Franny» ، دختران جوان در«اتاق‌خانم‌ها»ی رستوران، درجایی که بادوست پسر خونسردش ناهار میخورده ، درهم میشکند . این «یاس‌روحانی»ی فرنی‌را در مصاحبت با اومنتقل میگرداند،زیرا لین جامعه‌بی‌را مشخص میگرداند که در آن «هرچه‌آدم ها میگفتند یك طوری‌ست ـ نمیدانم ـ **غلط** نیست، یاحتاپست، یاحتا لزومن ابلهانه . بلکه فقط چنان کوچك و بی‌معنا و ـ غم‌آور . » برادر اوزویی ، در پایان دومین داستان دراز («Zooey»)،ازتلفنی دیگردرهمان‌آپارتمان به‌اوتلفن میکند وبنحوی به‌قلب مشکل او راه می‌یابد و به‌او آرامش‌می‌بخشد، بایادآورکردنش به‌اینکه«خانم فربه»ی راکه‌آنها به‌هنگامی که درمسابقات رادیو شرکت میکردند مجسم می‌ساختندکه خابالوده به‌آبان گوش میدهد ـ خانم زشت، ازحال رفته وحتا بیزارکننده‌ی چاقی‌را که زیادتر وزیادتر انسانیت بی‌حاذبه و خودخاه زمان مارا مشخص میسازد ـ دست‌آخر میتوان دوست داشت ، از آنکه او،نیز، عیسا مسیح است...

این‌آخرین‌قسمت، هم‌دربانمکی‌ابداع وهم‌دربانمکی‌ی کلام که‌معمولن‌به سی‌مور ، که در خانواده‌ی خیش همچون رهبری روحانی یا فرزانه‌یی نگریسته میشود ، مارا کمك میکند تا محبوبیت پردامنه‌ی سلینجر را دریابیم . من متاسفم‌که ناچارم کلمه‌ی « بانمك » («cute») را درباره‌ی سلینجر بکاربرم ، اما مطلقن کلمه‌ی دیگری وجود نداردکه برای من چنان به‌دقت زیبایی‌خودآگاه وشوخ طبعانه‌ی نوشته‌ی سلینجر ودلبستگی‌ی‌خارق‌العاده‌ی اورا به‌شخصیت‌های Class بنمایاند .

هلدن نیزدر «Catcher...» بانمك است، بانمك به‌عنوان پسربچه‌ی کوچکی که برای برا در مرده‌اش، الی ، رنج میکشد ، بانمك در دلبستگی‌اش به‌خاهرش...ولی ما متوقع هستیم که‌پسران درآن‌سن‌بانمك‌باشند ـ یعنی‌آگاهانه چشم گیروآگاهانه‌هوشیار. این چیزها بودن تقریبن‌تنهاچاره‌ی‌آنهاست‌درجهانی که‌پدر ـ مادران ومدیران‌مدارس همه‌ی‌نیروو همه‌ی‌تجربت‌رادراختیار دارند...آن‌نقشی‌میشود که پسربچه‌هامیتوانندرغیاب مزایای دیگر به‌بازی‌کردنش‌بپردازند، و «Catcher...» چنان‌لبریز ازسخنان بانمك هلدن وبیگناهی‌ی با نمك و دلبستگی‌ی‌بانمك‌او به خانواده‌اش میباشدکه آدمی باید بیکباره جانوری شگرف باشدکه‌آنرا دوست ندارد .

و در سطحی بالاتر، اما باهمان فریبندگی‌ی آگاهانه و تنهایی‌ی روشنفکرانه و دلبستگی (هرچند نه به‌همسرش) ، سی‌مور، به‌هنگامی‌که ، با دخترکی‌که برایش تمثیلی از «موزماهی» بازمیگوید، برکناره می‌نشید بانمك است ...

به همان طریق ، نه‌تنها سطح لذت‌بخش «Franny and Zooey» وابسته‌ی چشم گیری‌ی‌آگاهانه وجوانی وبخشندگی وحساسیت برادران و خاهران سی‌مور میماند ، بلکه خود سلینجر ، درتوصیف این‌دو،چنان بوضوح عاطفه‌یی بی‌پایان نسبت به‌آنها احساس می‌نمایدکه در آخرحس می کنی همه‌ی این بچه‌های نابغه و بچه‌های نمایشگر باپوشش‌هایی ازخود دوستی درفرهنگی که‌آنها ـ وسلینجر ـ مطلقن‌ناچیزش میدارند مجدد درمجدد پیچیده

شده‌اند. بیزاری‌ی بیشتر از خودنمایی‌های روشنفکرانه‌ی آن . معذالك، این جامعه است ووسیله‌ی «خانم فربه»ی مشخص میگردد (آنان اورا نمایه‌وار همچون شنوندگان خود مجسم می‌کردند) که اکنون می‌باید خود را اجبار کنند تا اورا چون عیسا مسیح بپندارند، وهم اورا اکنون به‌عنوان خود مسیح، میتوانند دست‌کم یاد بگیرند که دوست بدارند .

ن. بالشخصه، باید اعتراف کنم که ترا تاشیدن (transformation) روحانی که چنان انبوهی از مردم با رویت تنهای کلمه‌ی «عشق» بر برگ چاپشده پیوستان (associate) میکنند مرا چنان که باید به‌جنبش درنمی‌آورد . درآنچه که بهترین داستان سلینجر شناخته شده است، «For Esmé...»، سرجوخه X در ارتش اشغالگر امریکا درآلمان ازیك در همشکستگی‌ی مطلق وسیله‌ی علوطبع دلنشین و یادآوری‌ی یك دختر اشراف زاده‌ی جوان انگلیسی نجات می‌یابد . ما بر ی این نقطه‌ی اوج یاتجسم وسیله‌ی یك صحنه‌ی قبلی که درآن سرجوخه به‌کتابی از گوبلز برمیخورد که درآن یك زن نازی نوشته است « خدای عزیز، زندگی جهنم است» آماده میگردیم ، زیراین X، درحالی که سرانجام ازطریق رنج‌بردن عادی باحتا یك نازی انگیخته شده، به‌نقل ز «برادران کارامازوف» مینویسد : « پدران و آموزگاران ، من می‌اندیشم «جهنم چیست ؟ » من‌عقیده دارم جهنم رنج بردن از اینست که آدمی نتواند عشق بورزد . »

اما عشقی که پدر Zossima درداستان داستایوسکی از آن سخن میدارد مطمئنن عشق به‌جهان است ، به‌ذات آفریدگاری‌ی خداوند، به‌آنچه که پیش ازما درمی‌آید وما را نگاهداری میکند، آن است که پس‌ازما پایدار می‌ماند وبه‌تنهایی مارا کمك‌می‌کند که خودمان رابر ی خودمان تشریح کنیم. هر آن عشقی‌ست که D.H Lawrence، داستانسرای مذهبی‌ی دیگری، ازآن همچون « پیمانی دوست‌داشتنی» سخن می‌داشت وعشقی‌ست که به‌یك شکل یا شکلی دیگر درپشت همه‌ی داستانهای بزرگ به‌عنوان دلبستگی‌ی اولیه درهر کس وهرچیز زنده که باما بر روی این خاك مشترك وجود دارد نهفته‌است. عشقی که شخصیت‌های وحشت‌انگیز پیش‌رس سلینجر ازخانواده‌ی Glass صحبتش را میدارند عشق فقط برای اشخاص معینی‌ست ـ برای بقیه بخشش است ؛ سرانجام، طبق تلقین سی‌مور به‌برادران وخاهرانش ازراه آن همه تعلیمات مذهبی‌ی مختلف (و بطرزی خودنمایانه گردآوری شده) ، عشق به اندیشه های معینی‌ست. بنابراین آنچه که درعشقشان نهایی‌ست عشق به‌برتریهای اخلاقی وروشنفکرانه‌ی خودشان است، عشق به‌عفت و پاکی‌شان در جهانی پراز «موزماهی» که از خوراك فراوان یاد کرده است...

بدترین چیزی که میتوانند در باره‌ی جامعه‌ی ما بگویند این است که آنها برای زندگی کردن درآن بسیار حساس هستند . آنها مورد خاصی هستند که به‌ام آن جامعه محکوم میشود . وآنچه آنهارا چنان میسازد این است که آنها جوانند، زودرس، حساس، متفاوت . در کارسلینجر، دودنیای مورد بحث ـ جهان وجوانانی که حساسیتی بانمك دارند ـ هرگز واقعن تماس پیدانمی‌کنند . هلدن پدر ـ مادران راومدارس رامحکوم میسازد زیرامیداند توانایی‌ی درك اورا ندارند؛ زویی وفرنی و بادی (همانند سی‌مور قبل از آنها) میدانند که توده‌ی بزرگ خوشبختهایی که از نظر روحانی وحشی هستند در جامعه‌ی ما هرگز آنها را نخاهند فهمید .

این ممکن است درست باشد، اماچنان اندیشیدن میتواند به نابودی‌ی هنر رهبر

گردد . Huck Finn، کـه مکـرربه عنوان چیزی به موزات قهرمان «...Catcher» یاد شده است، دوسال ازهلدن جوانتر بود، اما علت اینکه از دنیای آدم‌های بالغ وبزرگ نمیترسید این‌است که احترامی برای آن‌قائل بود. اوحتاچیززیادی هم ازآن ندیده بود... اماهلدن و،حتا بیشتر از اوفرزندان Glass، پیش ازاینکه براه افتند شکست میخورند ؛ شکست میخورندکه براه نیفتند . آنان به چیزی یا کسی اعتماد ندارند مگر به خودشان و اندیشه‌ی بزرگشان . وآنچه‌که مرا دراین‌باره‌آزار می‌دهدآنچه‌که ازخداشناسی‌ی آنان منعکس می گرداند نیست بلکه‌کاری‌ست‌که باهنر سلینجر میکند ...

۴ـ داستان‌های اولیه (نوشته‌ی Frederick Gwynn و Joseph Blotner)

پیش ازاینکه سلینجر «دوران کلاسیك» خودرا، ۱۹۴۸ تا ۵۱، بگذراند، بیست‌تا قصه‌چاپ کرده بودکه بطرزی بارز درتنها مجموعه‌ی داستان های کوتاهش، « Nine Stories»، دیده نمیشوند . بیشترشان داستان های (باصطلاح) پولساز بودند که در Collier's ، The Saturday Evening Post و Cosmopolitan پدیدار شدند ؛ اماچهار تا ازآنهاطرح‌های هنری‌تری بودندکه درStory منتشر گردیدند . ونیم دوجین‌آنها شخصیت هایی دوست‌داشتنی‌رامعرفی میکردندکه ـ تحت تاثیرتجربیات همان‌جنگ‌جهانی‌که نویسنده نیزقرار گرفت ـ روشها وروابط ونام‌هایی‌رامیپرورندکه‌به خانواده‌های‌پربر Caulfield و Glass پایان می‌یابند، خانواده‌هایی‌که سلینجر بعدها آن اندازه باآنان اخت میشود . برای تغییر طبقه‌بندی، ممکن‌است‌سه تا ازکارهای شاگردانه‌اش‌رادر زی‌ی داستان‌های‌کوتاه کوتاه، چهارتارامیان قصه‌های‌نسبتن قراردادی‌ی «دختر تنها»، سه‌تارازیرعنوان ملودرامهای «هنرمند تباه شده» وسه‌تارا درردیف داستان‌های «ازدواج درزمان‌جنگ» جایداد.شش‌تای دیگرشایسته‌ی توجه بیشتری هستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الف ـ داستان‌های کوتاه‌کوتاه

کوتاه‌کوتاه‌ها شامل دوقطعه‌ی Collier's ـ واراندکه بەشگفتی میانجامند و یك‌طنز از این‌نوع در Esquire .

۱) در « The Hang of It»، گروهبان Grogan خشن‌ازتربیت کردن‌سربازی به‌نام Pettit ناامیدمیشود، درست‌همانطور که‌در۱۹۱۷ازتربیت کردن پدراین‌سرباز ناامید شده بود ـ کسی‌که اکنون سرهنگ بادگان می‌باشد .

۲) «Personal Notes on Infantryman»، بەسادگی‌این‌رابطه‌ی‌نظامی وخانوادگی‌را برگردان میکند. ستوان Lawlor میکوشد سربازی سالخورده را که به نیکی اصرار میورزد دلسردکند، سربازی‌که چون شناخته شد پدرستوان است .

۳) «The Heart of a Broken Story» را Esquire زیادتر به‌عنوان طنزی چاپ کرد تا داستان ، از آن‌که با پسری شروع میشود که نزدیك است عاشق دختری شود که در اتوبوس می‌بیند، پس از آن سوی پندارهایی درباره‌ی اینکه چگونه پسر را به‌دیدار دختر بکشاند پیش میرود و با پسر که با دختر دیگری اختلاط میکند و دختر اولی که در تمام مدت به‌عشق پسر دیگری گرفتار بوده است پایان می‌یابد . در آخر سلینجر می‌نویسد: «و به همین‌علت است که من هر گز داستانی از نوع پسری ـ دختری ـ می‌بینند برای Collier's ننوشتم . د یك داستان پسری ـ دختری ـ می‌بینند پسر می‌باید همیشه دختر را ببیند» . نه‌چندان آغازی امیدبخش برای نویسنده‌یی که داستان‌هایش در یك میلیون ودویست وپنجاه هزار نسخه بفروش خاهد رسید .

ب ـ توصیف ویژگیهای دختر تنها

سه‌تا از چهار تا قصه‌ی «دختر تنها» در Story درآمد ویکی در Mademoiselle .

۱) «The Young Folks» ، اولین چاپشده‌ی سلینجر ، بهتر از دیگری نوشته شده، ومحققن بهتر از همه‌شان مگر «Once a Week Won't Kill You» درچهارسال بعد . Wallflower Edna ، که گفتگوی موثر و پراحساس ورخنه‌جوی‌اش ماهرانه ترتیب داده شده است، ازاینکه Bill احمق‌را در یك میهمانی‌ی بچه‌های دانشکده تحت تاثیر قرار دهد عاجز می‌ماند، اما پس‌از بیرون آمدن، احتمالن برای گریه، بازمیگردد وچنین‌مینمایاند که هنوز قسمتی ازشادمانی‌ست .

۲) «The Long Debut of Lois Taggett» ، مدت زمانی را نشان میدهد برای بزرگ‌شدن یك نورسیده‌ی غریب نیویورکی ... فرایندی را که لازمه‌اش ازدواج با یك Sadist وبا یك روستایی‌ست، مادری ومرك بچه . پایان داستان نشانه‌ی بلوغ Lois راعرضه می‌دارد : دیگر شوهرش‌را بخاطر پوشیدن جورابهای سفید سرزنش نمیکند .

۳) «Elaine» ... Elaine Cooney دختر شانزده ساله‌ی ساده‌لوح زیبایی‌ست که زیردست مادرساده‌لوحش با سینما و رادیو بزرك شده ، مادری که دخترش را از مجلس عروسی‌اش بایك «راهنما»ی سینما بناگاه کشان کشان به‌منزل‌میآورد. همین .

۴) «A Young Girl in 1941 with No Waist at All» ست . Barbara دختری کندفکر امادلپسند وهیژده ساله‌که مرد جوان تازه‌یی را می‌یابد که درحالی‌که او با مادر شوهر آینده‌اش سر گرم یك دریا گردی‌ی تریحی‌اند به او پیشنهاد زناشویی میکند . آشفته از پیشنهاد تازه ولی بی‌اینکه بداندچرا، به‌خانم Odenhearn میگوید که نمیخاهد شوهر کند ـ بسیار به‌دلخاه خانم Odenhearn . دسته‌ی همسرایان داستان ، خانم Woodruff پر جوش و خروش ، بردشواری‌هایی که در انتظار جوانان جنگ ۱۹٤۱ است سوگواری میکند، ووضع باربارا ممکن است به عنوان یك مورد نمونه درنظر گرفته شده باشد ، اما آخرین واژه‌های نویسنده بحران حل‌نشده‌ی باربارا را بسادگی با عبارت «آخرین لحظه‌ی دوشیزگی‌ی او» مشخص میگرداند .

پ ـ ملودرامهای هنرمند تباه شده

سه‌داستان هنرمند تباه‌شده، بهتراز هردوره‌ی دیگر، سلینجری را نشان میدهند درکشمکش

بادورنمایه‌یی که‌میخاهد بتواند ترتیب‌ابرازش‌را بدهد اما بنظرمیآید واقعن به‌درستی‌درکش نمیکند. در « The Varioni Brothers »، « The Inverted Forest » و « Blue Melody »، سلینجر هرگز تصمیم نمی‌گیرد قهرمان اصلی واقعن کیست، کشمکش مرکزی واقعن چیست، یا آیا هیچ یك ازکشمکش‌ها واقعن فرقی برای قهرمانان بوجود میآورند؟

۱) مثلن، « The Varioni Brothers » داستان کیست؟ آیا در باره‌ی Joe Varioni ست، که از تمام‌کردن یك داستان شگفت وا میماند زیرا می‌باید چامه های تصنیف های داداش Sonny را بسراید؟ یا اینکه در باره‌ی Sonny ست، ساده لوحی که دوازده سال پس ازمرگ فداکارانه‌ی Joe ارزش‌کار اورا بتدریج درمی‌یابد؟ یا اینکه ممکن است درباره‌ی Sarah Daley Smith باشد، که داستان از دیدگاه اوگفته‌شده وکسی‌ست که هم‌نابغه‌ی تباه شده را درمی‌یابد وهم ساده‌لوح اصلاح شده را. حتا اگر خواننده یکی از این‌حالات‌را برگزیند، مشکل باورحاهدکرد که اساسن‌ممکن باشد هرکدام ازاین اشخاص روزی بادیگر این اشخاص معاشر باشند.

۲) « The Inverted Forest » داستان نسبتن بلندی‌ست (۲۴۰۰۰واژه)، تمامن در یك شماره‌ی Cosmopolitan، و دور از سلینجر در تنها داستان بلند دیگرش «Catcher...» یك‌بار دیگر، آیاهمه‌ی اینها برای Corinne یا Ford پیش میآید ـ یاحتا برای Waner ؟... وچه‌دریافت میشود ازآنچه‌پیش‌آمده‌است ؟... اگر عنایت داشته باشیم، فقط میتوانیم سرانجام دریابیم که بدترین اتفاقات برای Ray Ford پیش می‌آیند و اینکه جنگل اوست که زیر ورو میگردد. اما زاییده‌ی فوری‌ی‌قضیه‌این است که ما هرگز قادر نبوده‌ییم این جنگل زیر ورو شده را دراثر توده‌ی ریشه هایی که در سطح آن میخزند ببینیم.

۳) سرانجام ... « Blue Melody »ست... داستان به‌سادگی میخاهد در باره‌ی Lida Jones باشد، خواننده‌ی « blues » سیاهپوستی که ازآپاندیس میمیرد، زیرا بیمارستان های سفید جنوبی‌که اورا به آنجاها میبرند نمیپذیرندش. اما داستان لیدا را پسری سفید بنام Rudford می‌بیند ونقل میکند، پسری که« blues» را هنگامی‌که نه‌ساله بود میستود، ودر دوران‌بچگی‌ی‌خود به Peggy Moore آموخت‌که جاز ـ وهم او ـ را دوست بدارد، هرچند پ ی دوازده سال بعد عروسی‌میکند... امااین همه‌اش‌نیست. ناقل داستان رادفورد نیست بلکه شخص **دیگری**ست، مردی‌که داستان رادفورد ولیدارا دریك‌کامیون ارتشی در آلمان درجنگ جهانی‌ی دوم میشنود، مردی‌که اشاره‌یی ستایش‌آمیز به‌صفحه‌های‌ایدامیکند وسپس بزودی ازنظرخواننده پنهان میگردد.

ت ـ داستان های ازدواج در زمان جنگ

سه قصه‌ی بعدی، که همه در ۱۹۴۴... انتشار یافتند، میان دو قطب قرارگرفته‌اند: دو تا پولساز در The Saturday Evening Post و یك داستان Impressionistic در Story.

۱) «Both Parties Concerned» Billy و Ruth هستند، هردو زیر بیست به‌هنگام زناشویی، مرد اکنون ازکار ماشینی‌ی جنگ و پدری‌خسته شده، زن ازنیازخودش به‌سر گرمی پریشان گردید، . زن به‌خانه نزد مادرش میرود ، اما هنگامی‌که بیلی فهیم و مسئول میشود برمیگردد .

۲) «Soft-Boiled Sergeant» Burns است، نه درباره همسرش وعشق او به فیلم‌های سوزناك جنگ بلکه در باره‌ی ستایش او از ستایش خودش در باره‌ی گروهبان Burke که در۱۹۲۲ با او، یك سرباز کم‌سال وبی تجربه، دوست شد ودر پرل هاربردرحالی که میکوشید سه سرباز را نجات دهدکشته شد .

۳) «Once a Week Won't Kill You» چیزی‌ست‌که Richard ، هنگام حرکت به‌جبهه، به‌همسرش Virginia میگوید، درحالی‌که اورا ترغیب میکند عمه‌ی نیمه خلش Rena را درغیاب او به سینما ببرد. این داستان‌میتوانست خوب‌باشد: خواننده میتواند بطور موکد حالت ناگوار شوهر را احساس‌کند همانطورکه موقعیت بن‌بست زن را ، و هم میتواند ازواکنش نجیبانه اما بیخودانه‌ی عمه‌رنا در قبال ریچارد وگیرایی‌ی آن واکنش لذت ببرد. اما متاسفانه داستان به دوصحنه‌ی جدا شکافته شده است، با ویرجینیا و عمه‌رنا که هرگز درگفتگویی شرکت نمی‌کنند ... افرونترین سخنی‌که میتوان درباره‌ی این سه داستان « شوهرعلیه زن درزمان جنگ »گفت این است که‌اینها تجسم همان‌درونمایه‌یی‌هستند که در«Bananafish ...» و «For Esmé ...» به‌شیوه‌یی کم‌نمودتر مجسم خاهند شد .

ث ـ داستان‌های Caulfield

گیراترین دوره‌ی‌کارهای پیشین‌تر یك دسته‌ی شش‌تایی داستان است‌که پنج سال پس از آن به‌شکل «For Esmé ...»، «Bananafish ...» و «Catcher ...» تکامل می‌یابند .

۱)در«The Last Day of the Last Furlough» گروهبان Babe Gladwaller، قبل ازسفردریا، درخانه سرگرم خاندن‌تولستوی، داستایوسکی وسکات فیتزجرالد است... خود سلینجر یحتمل درحال خاندن داستان «Soldier's Home» ارنست همینگوی بوده ، زیرا Babe، همانند Harold Kerbs، بزودی درکار پنهان نگاه داشتن مقصد خود ازمادر وگپ‌زدن با Mattie، خاهر ده ساله‌اش ، وارد میگردد ـ خاهری که او را همان اندازه درمی‌یابدکه Phoebe هلدن را . . . Babe دومشکل شخصی درخارج خانواده دارد ـ عشق به فرانسیز گرانسر و دوستی‌اش با Vincent Caulfield بدبین ، فرزند بازیگری که خودش چیزهای بنجل مینویسد، و برادرش هلدن باردیگر از مدرسه فرارکرده است .

۲) «A Boy in France» دوباره Babe است، که‌دارد سنگرمیکند وبرای «سی‌و چندمین‌بار» نامه‌ی‌دلنشین‌خاهرش‌را ، متضمن اخباری از فرانسیز مغرور، میخواند . همانند نامه‌ی Esmé به گروهبان X وتلفن زویی‌به‌خاهرش فرنی در «Zooey» مکاتبه‌آرامش‌میسازد و به‌خاب میرود .

۳) اما « This Sandwich Has No Mayonnaise » متوجه وینسنت است، که اینك سرگرم کارآموزی درنیروهای هوایی‌ی جورجیا دیده میشود... درحالی‌که از خبر ناپدیدشدن برادرنوزده ساله‌اش‌هلدن... درعملیات اقیانوس‌آرام پریشان شده‌است. بدبختانه، ازنظریگانگی‌ی داستان، توجه سوی ستوان مربوطه‌ی وینست برمیگردد که بامهر وبخشندگی ترتیب کارها را چنان میدهد تا سربازی هیژده ساله به مجلس رقص برود ـ عمل کوچك

فداکارانه‌یی که هر گاه قرار بود احساسات وینسنت درباره‌ی هلدن وسیله‌ی چیزی زیادتر از یادآوری‌های زبانی درچشم ما جلوه گر شود می‌باید هم او به‌انجام آن وادارمیشد.

۴) Babe از جنگ جان سالم بدر میبرد ، اما وینسنت زنده نمی‌ماند ، و در «The Stranger» ، Babe خاهر کوچك **خودش**، ماتی، را به نیویورك میبرد تا بدوست دختر وینسنت ـ اکنون بانو Bob Polk ـ درباره‌ی مرگ وینسنت در جنگل سخن بگوید. Helen دختر ایده‌آل سلینجر است، باصفحه‌ها وکتابهایی که در آپارتمانش دارد... اما هلن باوینسنت ازدواج نکرد از آنکه وینسنت آنسان بدبین بود: «ازوقتی که Kenneth Caulfield کوچولو، برادرش، مرد دیگرهیچ چیزرا باورنمیکرد. »...

۵) با اینهمه سه هفته پس از « The Stranger »، « Collier's » I'm Crazy » را منتشر کرد، که سرانجام روی هلدن تمرکز می‌یابد، و، محققن، طرح منطقی‌ی کاملی‌ست از هجرت وخانه‌آمدن هلدن در« Catcher... » ، با کنار گذاردن زبان هتاك و جوان به خاطر خانواده‌های خواننده .

۶) یك سال بعد سلینجر با قسمت اعجاب آمیز هلدن ـ Sally در Rockefeller Center ، که در اینجا « Slight Rebellion off Madison » نامیده شد، برای اولین‌بار وارد The New Yorker شد، دراینجا یکبار دیگر ازعبارت‌پردازی های عامیانه‌یی که در « Catcher... » به نظر آخرین هلدن درباره‌ی Sally اجازه میدهد بیدرنگ برچسبی ازتندخویی، اتکای به‌نفس و شرافتمندی براو بزند پرهیز کرده است. ما اکنون دردار پیروزی‌ی بزرگ سلینجرهستیم... ●

ترجمه‌ی پیکان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● ترجمه‌ی قسمت‌هایی ازاین کتاب: «Salinger: A Critical and Personal Portrait»
(Edited by Henry Anatole Grunwald)