یادداشتهایی در بارهٔ هنر داستان‌نویسی

دیویدلاج
ترجمهٔ لعیا

دیوید لاج (David Lodge) در دانشگاه بیرمنگام به تدریس ادبیات اشتغال دارد. لاج رمان‌نویس و منقد صاحب‌نامی نیز هست. کتاب زبان ادبیات داستانی(۱۹۶۶) او یکی ازکتابهای مرجع نقد رمان است. شیوهٔ تحلیل دقیق و موشکافانه وزبانی‌ساده‌و روشن‌ازویژگیهای نوشته‌های اوست.

> اما وودهاوس خوش‌سیما و زرنگ ومتمکن، صاحب زندگی مرفه و خلقی خوش، ظاهراً شماری از عالیترین مواهب زندگی را یکجا گرد آورده بود؛ و قریب بیست‌ویک سال در جهانی که ذره‌ای موجب تشویش و نگرانی‌خاطر او نشده زندگی کرده بود.
>
> فرزند کهتر پدری مهربان و ملایم بود، و در پی ازدواج خواهر بزرگترش، از اوان جوانی بانوی خانه شده بود. مادرش مدتها پیش از دنیا رفته بود، چنانکه اما از نوازشهای او خاطره‌ای مبهم به یاد داشت، به جای مادر، معلم سرخانه‌ای که زنی فوق‌العاده بود او را مادرانه پرورانده بود.
>
> جین استن
> اما (۱۸۱۶)

> این غم‌انگیزترین داستانی است که تاکنون شنیده‌ام. ما خانوادهٔ اشپرن‌هام را در شهر نهایم، ۹ سال است که در نهایت صمیمیت می‌شناسیم ـ یا شاید در حد آشنایی سست و ساده و در عین حال به نزدیکی دستکش خوبی با دست. من و همسرم کاپیتان و بانو اشپرن‌هام را تا حدی که می‌توان آدمی را شناخت می‌شناختیم، اما به تعبیری دیگر، کوچکترین چیزی در بارهٔ آنها نمی‌دانستیم. به نظر من، این نکته فقط در مورد مردم انگلیس صادق است، که بی‌تردید تاکنون چیزی در بارهٔ آنها درنیافته‌ایم. تا شش ماه پیش هرگز به انگلستان نرفته بودم و البته به اعماق قلب مردم آنجا راه نیافته بودم، فقط شناختی سطحی از آنها داشتم.
>
> فورد مادوکس فورد
> سوداز خوب (۱۹۱۵)

۱. آغاز رمان

رمان از کجا آغاز می‌شود؟ پاسخ به این سؤال همان‌قدر دشوار است که بخواهیم زمان تبدیل‌شدن جنین را به انسان تعیین کنیم. البته بندرت آفرینش رمانی با نوشتن یا ماشین‌کردن اولین کلمه آغاز می‌شود. بسیاری از نویسندگان کارهای مقدماتی را حداقل در ذهن انجام می‌دهند. برخی زمینهٔ کار را هفته‌ها یا ماهها به دقت مطالعه می‌کنند، نمودار می‌کشند، برای شخصیتها شجره و شناسنامه فراهم می‌کنند. انبوه جزئیات لازم را برای وصف زمان و مکان و موقعیتها و لطیفه‌هایی، که در طول رمان پیش خواهد آمد، در دفترچه‌ای می‌نویسند. یادداشتهایی که هنری‌جیمز برای رمان The Spoils of Poynton گرد آورده بود، تقریباً به حجم خود رمان و به همان جذابی بود. جایی خواندم که موریل اسپاک مدتها به طرح رمان جدید خود می‌اندیشد و تا جملهٔ رضایت‌بخشی برای آغاز رمان نیابد، دست به قلم نمی‌برد.

اما برای خواننده، رمان همیشه با اولین جمله آغاز می‌شود (که البته شاید اولین جملهٔ اصلی نویسنده نباشد)، و بعد جملهٔ بعدی و... سؤال دشوار دیگر این است که آغاز رمان تا کجاست؟ اولین جمله، بند یا صفحهٔ رمان آستانهٔ ورود ما از دنیای واقعی خود به دنیای متصور نویسنده است، بنابراین آغاز رمان باید به گونه‌ای باشد که ما را باصطلاح «به درون خود بکشاند».

این کار دشواری است. ما هنوز با لحن صدای نویسنده، گسترهٔ واژگان و شیوهٔ جمله‌بندی او آشنا نیستیم. آهسته و با تأمل می‌خوانیم. اطلاعات جدید بسیاری را باید کسب کنیم: نام شخصیتها، ارتباط آنها با یکدیگر، جزئیات زمان ومکان که بدون آنها ادامهٔ داستان ممکن نیست. آیا کار در خور این همه تلاش هست؟ بیشتر خوانندگان پیش از اینکه تصمیم بگیرند از آستانهٔ ورود به دنیای رمان پا بگذارند یا بازگردند، دست کم چند صفحه‌ای از کتاب را می‌خوانند. اما در دو نمونه‌ای که ارائه شده، تردید در ادامه‌ندادن خواندن احتمالاً حداقل است، یا اصلاً وجود ندارد. در هر دو نمونه اولین جمله ما را به «کمند» می‌اندازد.

آغاز رمان جین‌استن ماندنی است: روشن و حساب‌شده و عینی، با دلالتهای ضمنی نوآم با طنز و کنایه که در پس دستکش مخملی سبک پنهان شده است. اولین جمله با چه طراقتی قهرمان زن را برای خوارشدن آماده می‌کند. این نمونه وضعیتی برعکس داستان سیندرلاست، پیروزی قهرمان زنی خوارشده، که در گذشته تخیل آستن را به خود جلب کرده بود. اما شاهزاده‌ای است که برای رسیدن به سعادت واقعی باید خواری را بیازماید، «خوش‌سیما» (به جای زیبا یا خوشگل متعارف ـ شاید در این صفت که برای هر دو جنس به کار می‌رود، اشاره به میل قدرت‌طلبی مردانه وجود داشته باشد)، «زرنگ» (واژه‌ای متزلزل، که گاهی به قصد توهین به کار می‌رود) و «متمکن» با تمامی تداعیهای مذهبی و ضرب‌المثلی در بارهٔ خطرات ثروت: این سه صفت، که بسیار بلیغ و رسا ترکیب شده است (به لحاظ تکیه‌ها و آواشناسی [در زبان انگلیسی] ـ ترتیب آنها را

محض امتحان تغییر دهیدا) بظاهر رضایتمندی دروغین إما را در لفافه‌ای می‌پوشاند. پس از زندگی «قریب ۲۱ سال در جهانی که ذره‌ای موجب تشویش و نگرانی خاطر او» نشد، اکنون وقت بیداری خشونت‌باری فرا رسیده است.

إما اکنون که به سن قانونی رسیده است باید خود مسئولیت زندگی خویش را بر عهده بگیرد، و این برای زنی در جامعهٔ بورژوازی اوایل قرن نوزدهم، به معنای تصمیم به ازدواج یا تجرد و انتخاب همسر است. إما از این نظر آزادی نامعمول دارد، چون اکنون «خانم» خانهٔ خود است، موقعیتی که احتمالاً او را دچار تخوت می‌سازد، بویژه معلم سرخانه‌ای که او را بزرگ کرده، او را با مهر مادرانه پرورانده است (و به طور ضمنی چنین می‌نماید) نه با انضباط مادرانه. در پی ازدواج معلم (که سه پاراگراف بعد می‌آید) داستان بجا و بموقع آغاز می‌شود.

جملهٔ اول معروف فورد مادوکس فورد مانوری پرسروصدا برای جلب توجه خواننده است و در واقع گریبان ما را می‌گیرد تا پا به آستانه بگذاریم. اما تقریباً بلافاصله تأثیر نوعی ابهام و بی‌جهتی که مشخصهٔ هنر جدید است در داستان نمود می‌یابد. شخصی که ما را خطاب می‌کند کیست؟ به انگلیسی حرف می‌زند، ولی خودش انگلیسی نیست. او زوج انگلیسی را که بظاهر موضوع «غم‌انگیزترین داستان» هستند دست‌کم ۹ سال است که می‌شناسد، اما ادعا می‌کند که تا همین لحظهٔ روایت در بارهٔ آنها «چیزی نمی‌دانسته است». «شنیده‌ام» در اولین جمله نشان می‌دهد که او قصد گفتن داستان شخص دیگری را دارد، اما تقریباً بلافاصله به طور ضمنی معلوم می‌شود که راوی و شاید همسرش خود بخشی از قصه هستند. راوی، خانوادهٔ اشبرن‌هام را از نزدیک می‌شناسد ـ و در عین حال اصلاً نمی‌شناسد.

این تناقضها با خاصیت انگلیسی‌بودن، تفاوت ظاهر و واقعیت در رفتار افراد متوسط انگلیسی توجیه عقلانی می‌یابد؛ بنابراین، این آغاز، اشارهٔ مضمونی مشابهی مانند رمان إما دارد، گوآنکه پیشایش از فحوای آن برمی‌آید که تراژدی باشد و نه کمدی. کلمهٔ «غم» در پایان این پاراگراف تکرار می‌شود و کلمهٔ مهم «قلب» (مکنونات قلبی دو تا از شخصیتها بدلی است و همهٔ آنها زندگی عاطفی نابسامانی دارند) به جملهٔ ماقبل آخر منتقل می‌شود. من برای تشریح سبک جین‌استن استعارهٔ دستکش را به کار می‌برم؛ همین استعاره درواقع در متن فورد اتفاق می‌افتد و بر راحتی اجتماعی مؤدبانه با اشاره‌ای به پنهانکاری فریبکارانه یا در «لفافه» دلالت می‌کند. تهفتن راز شخصیتها و قابل اعتمادبودن راوی از نکات عمده در این غم‌انگیزترین داستانند.

۲. نقل و نمایش

«فرزند، تو میل شدیدی به شور و هیجان داری، و علاقات را تمام و کمال متوجه این زن ساخته‌ای، طوری که، اگر خدا... او را از تو بستاند، ترسم که دل به جدایی ندهی. حال سخن مرا باور کن، هیچ فرد میحی نباید در این دنیا دل به کسی یا چیزی ببندد، تا آنگاه که حضرت باری‌تعالی می‌خواهد آن را از او بستاند، فرد بتواند با متانت و آرامش و رضا آن را تسلیم کند.» همان دم که این سخن را گفت، شخصی به شتاب وارد شد، و به آقای ادمز اطلاع داد که پسر کوچکش غرق شده است. ادمز لحظه‌ای خاموش ایستاد و آنگاه پای بر زمین کوبید و با اندوهی تلخ بر غم عزیز از دست‌رفته زاری می‌کرد. جوزف نیز که منقلب و نگران شده بود، کوشید بر خود مسلط شود و کشیش را تسلی دهد؛ و سعی کرد از همان استدلالهایی که به یاد آورده بود کشیش بارها در موعظه‌هایش، چه در جمع و چه در خلوت گفته بود استفاده کند. (زیرا او دشمن بزرگ عاطفه و احساس بود و در هیچ بابی بیشتر از مسئله بر احساس، از طریق عقل و متانت، موعظه نمی‌کرد)، اما اکنون دل گوش‌دادن به نصیحت او را نداشت.

گفت: «فرزند، فرزند، سخن از نامسکتها مگو، اگر هریک از بچه‌های دیگرم بود، مصیبت او را با شکیبایی تحمل می‌کردم؛ اما شیرین‌زبان کوچولوی من، عزیز و عصای دست روزگار پیریم، طفلک فلک زده در اوان زندگی پرپر شد. پسر شیرین و خوش‌خلق من، که هرگز نرنجاندم... جکی بیچارهٔ من، آیا دیگر هرگز تو را نخواهم دید؟» کشیش زاری می‌کرد. جوزف می‌گوید: «البته که می‌بینی، در جایی بهتر؛ دوباره او را می‌بینی و دیگر از او جدا نمی‌شوی.» به عقیدهٔ من کشیش اصلاً این حرف را نشنید، چون به شیون و زاری ادامه داد. همچنانکه اشک قطره‌قطره بر سینه‌اش فرو می‌ریخت. عاقبت به صدای بلند گفت: «نازنین کوچک من کجایی؟» و بیرون رفت و با تعجب و شادی بسیار که خدا کند خواننده نیز با او همدلی داشته باشد پسرش را سراپا خیس در برابر خود دید، زنده و دوان به سوی او.

جوزف اندروز
هنری فیلدینگ
(۱۷۴۲)

بیان داستان مرتب از نمایش رویدادها به نقل رویدادها تغییر می‌یابد. شکل محض نمایش گفت‌وگو (dialog) است که از خلال آن زبان، رویداد (رویداد زبانی) را منعکس می‌کند. نقل اجمالی نیز شکل محض نقل است. نویسنده در نقل اجمالی برجستگی شخصیتها و اعمال آنان را از بین می‌برد و به همین دلیل هم‌داستانی که سراسر نقل اجمالی باشد، اصلاً خواندنی نیست. اما نقل اجمالی فوایدی دارد: ریتم زمانی شرح رویدادها را تسریع می‌کند و ما را بسرعت از میان رویدادهایی که یا جاذبه ندارد و یا در صورت پرداخته‌شدن خواسمان را پرت می‌کند می‌گذراند.

ابراهام ادمز مردی خیرخواه و سخاوتمند و روحانی است، اما شخصیتی طنزآمیز است، زیرا مرتب دچار تناقض می‌شود: تناقض میان آنچه معتقد است دنیا باید باشد (پر از آدمهای نوع‌دوست، چون خود او) و آنچه هست (پر از فرصت‌طلبهای خودخواه)؛ آنچه موعظه می‌کند (آیین مسیحیت خشکاندیش و زاهدانه) و عملش (سلوک متعارف و غریزی انسان). تباین توهم و واقعیت از او موجود طنزآمیزی می‌سازد، اما همدردی ما را نیز برمی‌انگیزد، زیرا با وجود اینکه قضاوت او قابل اعتماد نیست، اما احساساتش حقیقی است.

در این بخش از رمان جوزف اندروز، کشیش ادمز، جوزف، قهرمان داستان را به علت بی‌تابیش در ازدواج با فانی، محبوبه‌اش، سرزنش می‌کند و خطابه‌ای طولانی برای جوان می‌گوید و او را از عواقب شور و احساس و توکل‌نداشتن به خداوند بیم می‌دهد. این نطق ملال‌آور کلمه به کلمه «نمایش داده شده است». همان دم که ادمز ابراز می‌دارد که انسان همواره باید در برابر رضای خداوند تسلیم باشد، «شخصی به شتاب وارد می‌شود و به آقای ادمز اطلاع می‌دهد که پسر کوچکش غرق شده است.» این ساده‌ترین شیوهٔ نقل اجمالی است که حتی هویت آن «شخص» نیز بر ما آشکار نمی‌شود. شیون و زاری ادمز و تلاش جوزف برای تسلای او نیز به اختصار بیان شده است. اما نصیحت‌ناپذیرفتن کشیش نمایش داده شده است (نقل قول کامل) تا بر تناقض عمل و سخن او تأکید گردد.

فیلدینگ در اینجا شیطنت می‌کند: از سویی این تناقض به نظر ما مضحک می‌آید، از سویی دیگر در مرگ فرزند چیزی مضحک وجود ندارد. فیلدینگ راهی برای نجات شخصیت و خواننده از این بن‌بست می‌یابد. پس از چند سطر دربارهٔ سوگواری خانم و آقای ادمز و کوشش بی‌ثمر جوزف برای تسلای آنها، ادمز پی می‌برد که پسرش غرق نشده است. (و البته طولی نمی‌کشد که سرخوشانه موعظهٔ خود را در بارهٔ تسلیم مسیحیان در برابر رضای خداوند، خطاب به جوزف، از سر می‌گیرد.)

راوی زنده‌ماندن کودک را این‌گونه توجیه می‌کند: «شخصی که خبر مصیبت را آورده بود، اندکی زیاد از حد شوق زده بود و همان‌گونه که گاهی اوقات آدمها، به نظر من، از روی بی‌اخلاقی، کج‌اندیشی می‌کنند، وقتی بچه به رودخانه می‌افتد، به جای کمک به او دوان‌دوان به سراغ پدر می‌رود تا او را از عاقبتی که به نظر او محتوم بوده است مطلع کند.» بخشی از این توضیح قابل قبول است، زیرا بر اساس برخی از شرارتها و دشمنیهای انسانی که در سراسر رمان وجود دارد

بنا شده است، و بخشی به این دلیل که خیلی سریع پس از رویداد می‌آید. اگر شخصیت پیام‌رسان با جزئیاتی کامل توصیف می‌شد و سخنش در قالب نقل‌قول مستقیم می‌آمد، کل ریتم زمانی صحنه «بسیار زندگی‌وار»تر می‌شد و تأثیر عاطفی آن کاملاً متفاوت بود. واقعهٔ غرق‌شدن پسر کوچک پریشانحالی به بار می‌آورد و تأثیر طنزآمیز آن به طرزی جبران‌ناپذیر از دست می‌رفت و وقتی نادرستی خبر روشن می‌شد خواننده احساس می‌کرد فریب خورده است.

فیلدینگ با به‌کارگیری درست نقل اجمالی از این گونه تأثیرات ناخواسته پرهیز می‌کند.

۳. هول و ولا (اندروایی •)

> ابتدا، مرگ نامحتمل می‌نمود، زیرا هرگز با آن روبرو نشده بود، نه به آینده، نه به گذشته نمی‌توانست بیندیشد. فقط عبوسانه به عزم جزم تاخق طبیعت برای بر باد دادن زندگی او و مبارزهٔ خویش برای جلوگیری از آن می‌نگریست.
>
> از آن رو که صخره سطح درونی بوش طولی استوانه‌ای میان تهی را تشکیل می‌داد که آسمان سطح بالایی و دریا سطح زیرینش بود و تقریبا نیمدایره‌ای از خلیج را در میان می‌گرفت، نایت می‌توانست سطح عمودی را که در دو سویش انحنا می‌یافت ببیند. به پایین سطح صخره نگاه کرد و بیشتر به خطری که او را تهدید می‌کرد پی برد. در هر برجستگی رعب بود، و در گودیها پریشانی طرحی خبیث بود.
>
> یکی از اتصال دهنده‌های آشنای چیزها که از طریق آن دنیای بی‌جان ذهن آدمی را در لحظات تعلیق به دام می‌اندازد، در برابر چشمان نایت، فسیل علاف داری بود که اندکی از سطح صخره برآمده بود. چشم داشت و چشمها، بیجان و سنگ شده، حتی اکنون نیز به او می‌نگریست. از یکی از انواع ابتدایی خانوادهٔ خرچنگ به نام ترییولیت بود، نایت و این موجود پست که زندگیشان میلیونها سال با یکدیگر فاصله داشت، اکنون در این مکان مرگ با یکدیگر روبرو شده بودند. یگانه نمونهٔ در دیدرس او از چیزی که جانی داشته است و جسمی تا آن را حفظ کند، همان‌گونه که خود او اکنون داشت.
>
> تامس هاردی
> یک جفت چشم آبی
> ۱۸۷۳

رمان روایت است و روایت، با هر ابزاری که داشته باشد ـ واژه و تصویر و داستانهای فکاهی توأم با تصویر ـ از طریق ایجاد پرسش و به تأخیر انداختن پاسخ، علاقهٔ خواننده یا تماشاچی را تداوم می‌بخشد. این پرسشها عموماً بر دو نوع است: نوع اول دربارهٔ علتهاست (مثلاً چه کسی این کار را کرده است؟) و نوع دیگر در مورد ترتیب زمانی است (یعنی بعد چه شد؟). هول و ولا تأثیری است که بویژه در داستانهای ماجراجویانه، و نیز در داستان مهیج که از تلفیق داستان پلیسی با داستان ماجراجویانه حاصل می‌آید، ایجاد می‌شود. طرح این نوع روایتها به گونه‌ای است که قهرمان زن و مرد مکرراً دچار مخاطرهٔ جدی می‌شوند، و در نتیجه به خواننده احساس ترس و نگرانی توأم با همدلی دست می‌دهد.

چون هول و ولا بیشتر در انواع ادبیات داستانی عامه‌پسند یافت می‌شود، نویسندگان جدید غالباً آن را خوار و بی‌مقدار می‌دانند، اما بویژه از قرن نوزدهم، نویسندگان بزرگ تمهیدات ایجاد هول و ولا را از ادبیات داستانی عامه‌پسند برگرفته‌اند و آگاهانه برای منظور خود جرح و تعدیل کرده‌اند.

یکی از نویسندگان تامس هاردی است. یک جفت چشم آبی (۱۸۷۳)، سومین رمان هاردی، که آن را بر گرتهٔ دوران آشنایی خود و همسرش در چمنزارهای سبز و پر گل کرنوال شمالی نوشته است، دارای صحنه‌ای ماندنی از هول و ولاست

که تا آنجا که من می‌دانم ساخته و پرداختهٔ خود اوست. واژهٔ (Suspense) از واژه‌ای لاتین به معنای «آویزان بودن، اندروا بودن» مشتق شده است، و چه مثالی بهتر از اینکه مردی با سرانگشتان خود به لبهٔ صخره‌ای چنگ زده است و بدین ترتیب «آویخته از صخره، از صخرهٔ اندروا».

در اواسط رمان، قهرمان زن که دختر کشتی‌ای است و جوان و تنوع‌طلب است با دور بینی از فراز صخره‌ای بلند و مشرف به دریا به آن کشتی گ از هند می‌آید ـ و معمار جوانی بتهانی با او نامزد شده بود، سوار بر آن است ـ می‌نگرد. در این هنگام هنری نایت، دوست نامادری الفرید، که مردی کامل و علاقه‌مند به تعقلات است، باب گفت و گو دربارهٔ ازدواج را با الفرید باز می‌کند و الفرید با وجدانی معذب چشم به او دارد. همچنان که آن دو روی صخره نشسته‌اند، باد کلاه نایت را به لبهٔ صخره می‌برد و هنگامی که او می‌کوشد تا کلاهش را به چنگ آورد، دیگر نمی‌تواند از شیب لغزندهٔ صخره که انتهای آن به سقوط از ارتفاعی قریب دهها متر منجر می‌شود، خود را بالا بکشد. تلاشهای شتابزدهٔ الفرید برای کمک به او فقط سبب آشفتگی بیشتر اوضاع می‌شود: هنگامی که الفرید به محلی امن باز می‌گردد، بدون اینکه عمدی داشته باشد سبب می‌شود نایت بیشتر به سوی مرگ سُر بخورد.

نایت آخرین بار به نزدیکترین بوتهٔ گیاهان چنگ انداخت ــ آخرین گرهٔ دور از دسترس علفهای خشک در جایی که صخره در خشکی تمام عیان بود. این حرکت مانع از فروخزیدن دیگر بار او شد. او اکنون از بازوانش به معنای قاموسی کلمه اندرواست... [حروف ایتالیک از من است] الفرید یا اینکه تا کیلومترها آن سوتر کسی آن طرفها زندگی نمی‌کند، در پی یافتن کمک از پیش چشم نایت دور می‌شود.

بعد چه می‌شود؟ آیا نایت نجات می‌یابد؟ و اگر نجات می‌یابد، چگونه؟ هول و ولا را فقط از طریق به تأخیرانداختن پاسخ این پرسشها می‌توان تداوم بخشید. یکی از روشهای این کار، که در سینما متداول است، تصویر ساختن صحنه‌های متوالی از رنج و تلاشهای سراسیمهٔ قهرمان زن برای نجات است. اما هاردی قصد دارد نایت (و خواننده) را با واکنش الفرید در این موقعیت اضطراری متعجب کند و لذا روایت صحنه را به نظرگاه نایت محدود می‌کند.

هول و ولا با شرح مبسوط افکار نایت، در همان حال که بر سطح صخره چنگ انداخته است، ادامه می‌یابد. افکار نایت افکار روشنفکرانهٔ دورهٔ ویکتوریایی است که کشفیات اخیر در زمینهٔ زمین‌شناسی و تاریخ، بویژه تحقیقات داروین بر آن تأثیر عمیقی گذاشته است. شاید فقط نویسنده‌ای مانند هاردی بتواند از عهدهٔ نوشتن قطعه‌ای که نایت متوجه چشمان «بیجان و سنگ شده» فسیل میلیونها سال پیش می‌شود، برآید. کار هاردی به سبب چنین تغییرات نقس‌گیری در نظرگاه مورد توجه است که قامت شکنندهٔ انسان را خم شده زیر بار جهانی که ابعاد پهناور فضا و مکان آن در آستانهٔ درک واقعی است نشان می‌دهد. و شخصیتهای آن همواره در این تفاوت مقیاس به نوعی شیفتهٔ کیهانی نیز پی می‌برند. رویارویی با چشمان بیجان فسیل که در معرض دید نایت جانشین چشمان آبی و زنده و اغواگر الفرید شده است، سبب می‌شود که او به درک تازه‌ای از قلمروی خود برسد. این صحنهٔ چند صفحه‌ای با تأملات فلسفی دربارهٔ زمین‌شناسی ماقبل تاریخ و نفرت ظاهری طبیعت ادامه می‌یابد و در پایان از طریق پرسشهایی طناب تعلیق روایت را محکمتر می‌سازد: «به نجات امید داشت، اما دختری تنها چه می‌توانست بکند؟ جرأت ذره‌ای حرکت نداشت. آیا مرگ واقعاً دست او را می‌کشید؟»

البته الفرید او را نجات می‌دهد، اما من چگونگی آن را فاش نمی‌کنم. فقط می‌گویم دختر این کار را به طرز غریبی انجام می‌دهد. اگر این موجب نشود شما که رمان را نخوانده‌اید به نزدیکترین کتابفروشی یا کتابخانه بروید، نمی‌دانم چه چیز دیگری می‌تواند شما را به خواندن داستان ترغیب کند.

• اندروا به معنی معلق، آویخته معادلی برای (Suspense) که «تعلیق» و «هول و ولا» نیز بدان گفته می‌شود.

ای که از هر سر موی تو دلی اندرواست
یک سر موی ترا هر دو جهان نیم‌بهاست
«کمال‌الدین اسمعیل»

٤. رئالیسم جادویی

و باز یکباره همگی سه چهار تت ساده را به آواز می‌خواندند و گامهای رقصشان را تندتر می‌کردند، از خواب و آسایش می‌گریختند، بر زمان پیشی می‌گرفتند و معصومیتشان نیرو می‌یافت، و الوار بر روی دختری که دست دور کمر او حلقه کرده بود خم شد و گفت:

کسی که آرامش بر او مستولی شده باشد هرگز لبخند از لبش محو نمی‌شود.

و دختر خندید و اندکی محکمتر پا بر زمین کوبید و به اندازهٔ چند بند انگشت از کف پیاده‌رو بلند شد؛ دیگران را با خود کشید و اندکی بعد پای هیچ‌یک بر زمین نبود، هر قدمشان به اندازهٔ دو قدم بود و پای بر زمین نداشتند، بلکه بر فراز میدان (Wenceslaus) بودند، و حلقهٔ آنها عین تصویر تاج گل عظیمی بود که در هوا پرواز کند، من روی زمین و در پی آنان می‌دویدم، و نگاهم به آنها در آسمان بود، و آنها سبک پیش می‌رفتند، اول یک با را بالا می‌بردند، و بعد پای دیگر را، و پایین - پراگ با کافه‌های مملو از شاعران و زندانهای مملو از خائنان، در کوره‌ای سوسیالیست و سوررئالیستی را می‌سوزاندند، و دود همچون شگون نیکی به آسمان برمی‌خاست، و صدای فلزی الوار را شنیدم که به آواز می‌خواند:

عشق به کار است، خستگی ناپذیر است،

و من در پی آن صدا در خیابانها می‌دویدم به این امید که همگام آن تاج زیبای آدمها که بر فراز شهر بالا می‌رفتند شوم، و با دلی اندوهگین دریافتم که آنان بسان پرنده‌ای بالا می‌روند و من چون سنگی فرو می‌افتم، زیرا آنان بال دارند و من هرگز بالی نداشتم.

میلان کوندرا

کتاب خنده و فراموشی
(۱۹۷۸)

رئالیسم جادویی ــ رخ‌دادن رویدادهایی شگفت و ناممکن در داستانی که بدون آنها رئالیستی است ـ شیوه‌ای است که بیش از همه با ادبیات داستانی معاصر امریکای لاتین (نظیر آثار گابریل گارسیامارکز) تداعی می‌شود، ولی در رمانهای نویسندگان قاره‌های دیگر مانند گونتر گراس و میلان کوندرا نیز به این شیوه برمی‌خوریم.

کوندرا یکی از جوانان بیشمار چک بود که کودتای کمونیستی ۱۹۴۸ را با آغوش باز پذیرفت، به این امید که دنیای شگفت و تازه‌ای از آزادی و عدالت به ثمر رسد، اما طولی نکشید که دچار سرخوردگی شد و سخنی گفت که بهتر بود نمی‌گفت و از حزب اخراج شد. این تجربه اساس اولین رمان خوب او، *لطیفه (The Joke)* شد. در کتاب خنده و فراموشی *(The Book of Laughter and Forgetting)* کوندرا طنز و کنایه‌های جمعی و تراژدیهای فردی تاریخ چک اسلواکی پس از جنگ را در داستانی که آزادانه میان بیان مستند، شرح‌حال خویش‌نویسی و خیال‌پردازی توسان دارد بیان می‌کند.

احساس راوی به دلیل اخراج از جرگهٔ انسانی و نیز حزب کمونیست، و تبدیل به «ناشخص» در جدایی از حلقه‌های جوانان رقصنده که بر منوال عادی، سالروزهای مورد تأیید حزب را جشن می‌گیرند متبلور می‌شود. روز خاصی را در ماه ژوئن ۱۹۵۰ به یاد می‌آورد که «خیابانهای پراگ بار دیگر مملو از حلقه‌های رقص جوانان بود. از حلقه‌ای به سوی حلقهٔ دیگر می‌رفتم و تا حد امکان به آنها نزدیک می‌شدم، ولی حق نداشتم وارد حلقه شوم.» روز پیش، یک سیاستمدار کمونیست و یک هنرمند سوررئالیست را با انگ «دشمنان دولت» دار زده بودند. هنرمند سوررئالیست، زاویس کالاندرا (Zavis Kalandra) یکی از دوستان پل الوار (Paul Eluard) بود که در آن زمان احتمالاً نامدارترین شاعر کمونیست غرب بود و امکان نجات‌دادن او را داشت، امّا از دخالت در این امر خودداری کرد.

کوندرا پرسه‌زنان در خیابانها ناگهان به خود الوار که در حلقهٔ جوانان می‌رقصد، برخورد می‌کند. الوار یکی از شعرهای آرمانی را در بارهٔ شادی و برادری می‌خواند و روایت، هم به معنای قاموسی و هم‌مجازی، «از زمین بلند می‌شود».

حلقهٔ رقصندگان از زمین برمی‌خیزد و در آسمان شناور می‌شود. این رویداد ناممکن است. امّا ما به ناباوری تن نمی‌دهیم، زیرا عاطفه‌ای که در صفحه‌های پیشین نمود یافته است نافذ و تلخ بیان می‌شود. تصویر رقصندگانی که به آسمان می‌روند، و پاهایشان را هماهنگ برمی‌دارند، چون دود جسد سوزانده‌شدهٔ دو قربانی دولت که در همان آسمان بالا می‌رود، خود قربیفتن بی‌خردانهٔ رفقا، نگرانی آنها از اعلام پاکی و معصومیتشان، تصمیم آنها مبنی بر چشم‌پوشیدن بر وحشت و بی‌عدالتی نظام سیاسی که در خدمت آن هستند، به اختصار بیان شده است. امّا در عین حال بر افسوس و تنهایی «من راوی» ـ نویسندهٔ پنهان ـ که تا ابد از نشاط و آرامش خاطر رقص دسته‌جمعی محروم شده است دلالت دارد. یکی از ویژگیهای جذاب کوندرا این است که هرگز مدعی احراز مقام قهرمان شهید نیست و هرگز تاوان همرنگ جماعت نبودن را دست‌کم نمی‌گیرد.

کوندرا مدتی در پراگ به تدریس فیلم و سینما اشتغال داشت و این بخش از رمان که در آن نظرگاه مرتب میان چشم‌انداز هوایی پراگ و نگاه مشتاق به آسمان‌دوختهٔ راوی که در خیابانها می‌دود تغییر می‌کند، نشان‌دهندهٔ سبک نگارش سینماوار است. این بخش دارای جملات طولانی است؛ عبارات آن معادل «نما» می‌باشد که با حرف ربط سادهٔ (و) به یکدیگر عطف شده است، و توالی جاری آن مانع از اولویت‌یافتن احساس طنز و کنایهٔ راوی یا احساس فقدان و انزوای او می‌شود. این دو احساس درهم‌تنیده شده است. ■

۵. راوی نوجوان

سالی غیر از تعریفهای یمعنی و مزخرفی که از لانتها می‌کرد، چندان حرف نمی‌زد، برای اینکه همه‌اش داشت به این طرف و آن طرف گردن می‌کشید و ژستهای عاشقکش می‌گرفت. ولی بعد ـ ناگهان ـ یک قالتاقی را که باهش آشنا بود، در آن طرف راهرو دید. عین دانشجوهای دانشگاههای بزرگ امریکا. چه فیس و افاده‌ای. کنار دیوار ایستاده بود و یک غلیظی به سیگار می‌زد و خودش را خیلی بیحوصله و خسته نشان می‌داد. سالی یکریز می‌گفت «من به جا با اون پسره آشنا بودم.» نشد من با او جایی بردم، و او یکی را نشناسد، و یا فکر نکند که می‌شناسد. یک ریز این حرف را تکرار می‌کرد، تا بالاخره کفرم درآمد، و بهش گفتم «اگه می‌شناسیش، خوب چرا نمی‌ری پیشش...»

وقتی که این حرف را زدم، سالی خیلی عصبانی شد. با این حال، بالاخره، پارو چشمش افتاد به سالی و آمد پیشش و بهش سلام کرد. کاش شما هم آنجا بودید و سلام‌وعلیک آنها را می‌دیدید، می‌دیدید چطور با هم احوالپرسی می‌کردند. آدم خیال می‌کرد که آنها بیست سال است همدیگر را ندیده‌اند، و موقعی که بچه بودند، با هم می‌رفته‌اند نوی یک وان و خودشان را می‌شسته‌اند. دوستان قدیمی گرمابه و گلستان. آدم از احوالپرسیشان استفراغش می‌گرفت. مضحک اینجا بود که از قرار معلوم فقط یکبار همدیگر را دیده بودند، آن هم توی یک مجلس مهمانی. بالاخره بعد از اینکه درد دلهای بیست‌سالهشان تمام شد، سالی ما را به همدیگر معرفی کرد. اسم پارو جرج یا همچو چیزی بود ـ حتی یادم نمی‌آید ـ و به دانشگاه اندوور می‌رفت. زه، زهازه! کاش شما پارو را موقعی که سالی ازش پرسید که نمایش چطور بود، می‌دیدید. پسره از آن [نوع آدم]های قالتاق و حقه‌بازی بود که وقتی بخواهند به سؤال کسی جواب بدهند، بایست برای خودشان جا باز کنند. رفت عقب، رفت عقب تا پای خانمی را که پشت سر او ایستاده بود، لگد کرد. گمان نکنم هیچ کدام از انگشتهای پای خانم سالم مانده باشد. پسره گفت که خود نمایش را نمی‌شود شاهکار نامید، ولی لانتها حقیقتاً معجزه کردند. معجزه. پناه بر خدا. معجزه! خیلی از این کلمه کیف کردم.

ج. د. سالینجر
ناطور دشت (۱۹۵۱)
ترجمهٔ احمد کریمی

واژهٔ روسی Skaz اصطلاح نقد ادبی جالب‌توجهی است که به نوعی روایت اول‌شخص به سیاق گفتار و نه نوشتار اطلاق می‌شود. در این نوع روایت، راوی خود را «من» می‌خواند و خواننده را «تو» خطاب می‌کند؛ واژگان و ساخت نحوی زبان کوچه و بازار را به کار می‌برد و ظاهراً داستان را فی‌البداهه نقل می‌کند و در شرح وقایع، بیانی ساخته و پرداخته ندارد، تا آنجا که گویی داستان را نمی‌خوانیم، بلکه به آن گوش می‌دهیم، گویی که پای صحبت غریبه‌ای در قطار یا قهوه‌خانه نشسته باشیم.

بدیهی است که ایجاد چنین توهمی مستلزم تدبیر و طرحی هنرمندانه است. سبک روایی که گفتارهای عادی را عیناً نقل می‌کند، در نهایت بی‌معنی است، و چیزی بیش از رونویسی گفت‌وگوهای واقعی نیست، امّا این توهم از حقیقتی صادق و بی‌غش تأثیری نافذ می‌آفریند.

رمان‌نویسان امریکایی Skaz را شیوه‌ای واضح در رهایی از میراث سنتهای ادبی اروپا می‌دانستند. مارک تواین جنبشی قاطع در این زمینه پدید آورد (همینگوی می‌گوید: «سرچشمهٔ کل ادبیات معاصر امریکا یکی از آثار مارک تواین به نام هاکلبری‌فین است.») هنر تواین بیان محاوره‌ای داستان از زبان راوی ساده ضمیر است. نوجوانی که بیشتر از اینکه بداند، عاقل است و نگرشش نسبت به دنیای بزرگسالان نو و صادقانه است.

هولدن کالفیلد، شخصیت رمان‌جی. دی سالینجر، از تبار ادبی هاکلبری‌فین است، اما با تحصیلات و سطح فرهنگی بالاتر از او. فرزند نیویورکی‌های دولتمند اما مانند هاک نوجوانی است که از دنیای پر تزویر و نیرنگ بزرگسالان و به تعبیر مورد علاقهٔ او قالتاق‌بازی می‌گریزد. آنچه بیش از هر چیز هولدن را به وحشت می‌اندازد اشتیاق همسالانش در پیوستن به دنیای فاسد بزرگسالان است. در این بخش از رمان که در اینجا آمده است، دوستش، سالی و آشنای دیگری که در سالن تماشاخانه‌ای در برادوی به یکدیگر برمی‌خورند نوعی رفتار اجتماعی کاملاً دور از صدق و صفای بزرگسالان دارند.

ویژگیهای روایت هولدن سبک بیان او را شبیه گفتار می‌سازد و نه نوشتار؛ و نشان می‌دهد که راوی نوجوانی است. یکی از این ویژگیها تکرار بسیار لغات پرپژه اصطلاحات عامیانه‌ای از قبیل «قالتاق»، «بی‌حوصله»، «قالتاق حقه‌باز»، «زهازه» و «کیف کردم» است. هولدن مانند بسیاری از جوانان احساسات خود را با مبالغهٔ بسیار بیان می‌کند: «آدم خیال می‌کرد که آنها بیست سال است همدیگر را ندیده‌اند.» جمله‌ها نوعاً کوتاه و ساده است و اغلب آنها فعل ندارند: «زه، زهازه. دوستان قدیمی گرمابه و گلستان»، و گاه اشتباه دستوری نیز دارند: «پسره از آن [نوع آدم]های قالتاق و حقه‌بازی بود که وقتی بخواهند به سؤال کسی جواب بدهند، بایست برای خودشان جا باز کنند.» در جمله‌های طولانی‌تر عبارات به گونه‌ای در پی هم آمده‌اند که گویی برای گوینده اتفاق می‌افتند و عباراتی مرتبط به یکدیگر در جملات مرکب نیستند. صمیمیت کلام هولدن به علت صداقت اوست و در تباین با صحبت کوتاه و مطنطن و خودنمایانهٔ جرج پارو می‌شود.

همان‌گونه که پیشتر گفتیم توصیف سبک روایت هولدن ساده است؛ امّا توضیح اینکه چگونه این سبک توجه ما را به خود جلب می‌کند و در طول رمان سرگرممان می‌سازد دشوار است، زیرا سبک باعث جذابیت اثر می‌شود. داستان از قطعه‌های پراکنده و ناتمام و عمدتاً از رویدادهای پیش‌پاافتاده تشکیل شده است. زبان آن بر اساس معیارهای معمول ادبیات غنی نیست و هیچ‌گونه آرایه‌ای ندارد. سالینجر، گویندهٔ ناپیدا که از طریق هولدن با ما سخن می‌گوید باید آنچه را می‌خواهد در بارهٔ زندگی و مرگ و ارزشهای نهایی بیان کند در محدودهٔ زبان کوچه و بازاری نوجوان نیویورکی هفده‌ساله‌ای باشد، از استعاره‌های شعری، وزن و آهنگ متناوب و هرگونه نثر زیبا پرهیز کند.

یکی از دلایل جلب‌توجه ما به رمان، طنز ریشخندآمیزی است که از زبان «فروتر» هولدن در خود نمایه‌های زندگی اجتماعی و فرهنگی او ناشی می‌شود. اشتباههای زبانی او نیز منبع دیگر طنز اوست ـ مضحک‌ترین جملهٔ این بخش این است: «گمان نکنم هیچ‌یک از انگشتهای پای خانم سالم مانده.» (مثال خوب دیگری از مبالغهٔ نوجوانان). دلیل دیگر این است که دلالتهای معنایی زبان هولدن بیشتر از معنای ظاهری آن است؛ مثلاً در این بخش از رمان، هولدن حسادتی مکتوم نسبت به رقیب خود، جرج دارد، امّا چون به صراحت بیان نشده است گیراتر و نافذتر است.

با این حال، حالت شعرگونهٔ تعجب‌آوری در پایان این بخش وجود دارد که در آن پرداخت ظریف و مدبرانهٔ آهنگ زبان کوچه و بازار که خواندن را به لذتی آسوده تبدیل می‌کند، به تعبیر نوازندگان جاز، تاب می‌خورد.

۶. سیاهه‌نویسی

بیکول از روی سیاههٔ بلندی که دو صفحه بود خرید می‌کرد، اجناسی را هم که پشت ویترین مغازه‌ها می‌دید می‌خرید. هرچه را هم که خوشش می‌آمد، امّا احتمالاً به دردش نمی‌خورد، به نیت هدیه برای دوستی می‌خرید. او مهره‌های رنگین، زیراندازهای ناشوی ساحلی، گلهای مصنوعی، عسل، تخته‌خواب مهمان، چند تا کیف، چند تا روسری، عرقهای عشق، چند تا عکس کوچک برای خانهٔ عروسکی و نه متر پارچهٔ جدید به رنگ میگو خرید. یک دوجین لباس شنا، یک سوسمار لاستیکی، یک دست شطرنج سفری از جنس طلا و عاج، دستمالهای بزرگ کتانی برای آب، دو تا کت چرمی، سیر شمشادی و آبی کبود، مارک هرمس ـ همهٔ اینها را خرید...

بیکول نتیجهٔ مهارت و زحمت بسیار بود. به خاطر او قطارها از شیکاگو راه می‌افتادند و پس از عبور از شکم گرد قاره به کالیفرنیا می‌رسیدند؛ از دودکشهای کارخانه‌های سفرسازی دود برمی‌خاست و کمربند زنجیری حلقه‌به‌حلقه در کارخانه‌ها رشد می‌کرد؛ مردها خمیردندان را در خمره‌ها مخلوط می‌کردند و از چلیکهای بزرگ می دهان‌شوی برمی‌گرفتند؛ دختران یا در تابستان گوجه‌فرنگیها را تندند. در قوطی می‌کردند و یا در شب عید میلاد با خشونت در مغازه‌های پنج و ده‌سنتی کار می‌کردند؛ سرخپوستان دورگه که در مزارع قهوهٔ برزیل زحمت می‌کشیدند و خیال‌پردازانی که امتیاز تراکتورهای جدید از آنها

سلب شده بود ـ مردمی که ده یک درآمد خود را به نیکول می‌بخشیدند و، همچنان که کل نظام پیچ‌وتاب می‌خورد و غرش‌کنان پیش می‌رفت، به کارهای این‌چنین نیکول نظیر خریدهای کلی، هیجانی تب‌دار می‌بخشد، همچون سرخی چهرهٔ آتش‌نشانی که در برابر آتش شعله‌ور ایستاده است.
اف اسکات فیتز جرالد
شب لطیف است
(۱۹۳۹)

یک بار اف اسکات فیتز جرالد به ارنست همینگوی گفت: «ثروتمندان مثل ما نیستند.» همینگوی گفت: «بله، آنها پولدارترند.» این لطیفه را عموماً علیه فیتز جرالد به کار می‌برند، اما جواب دندان‌شکن همینگوی بر اساس حقایق قابل مشاهده بی‌تردید به علت آن بود که همینگوی نکتهٔ اصلی را، که در پول، مانند موارد دیگر، کمیت، چه در راه خیر و چه در راه شر، سرانجام به کیفیت تبدیل می‌شود، درنیافته بود. توصیف فیتز جرالد از خریدکردن نیکول دایور در پاریس، نمونهٔ بارزی از تفاوت پولدارهاست.

همچنین ظرفیت بیانی سیاهه را در ادبیات داستانی نشان می‌دهد.

ظاهراً فهرست محض اقلام مجرد در داستانی که بر شخصیت و سیر وقایع متمرکز شده است، جایی ندارد، اما نثر ادبیات داستانی تنوع شگفت‌آوری دارد و توانایی ادغام انواع نگارش غیرداستانی را دارد ـ نامه، خاطرات، ورقهٔ استشهاد و حتی سیاههٔ خرید ـ و آنها را برای منظور خود جرح و تعدیل می‌کند.

فیتزجرالد با سیاههٔ دوصفحه‌ای نیکول ما را ملول نمی‌کند، نمی‌کوشد با توسل به مارکهای معروف اجناس کار خود را مهم جلوه بدهد، او ولخرجی را با ذکر چند قلم جنس و فقط نام یک مارک، «هرمس»، نشان می‌دهد، اما بر گوناگونی اجناس تأکید می‌کند تا بیهودگی خرید نیکول را نشان دهد. چیزهای ارزان‌قیمت و بی‌اهمیتی چون مهره‌های رنگی، مواد غذایی چون عسل، درآمیخته با اشیاء بزرگ مانند تختخواب و اسباب‌بازیهای گرانبها نظیر شطرنجی از طلا و عاج و خرت‌وپرتهایی چون سوسمار لاستیکی. هیچ‌گونه ترتیب منطقی در این سیاهه وجود ندارد، میزان قیمت، یا اهمیت جنس، یا هر اصل دیگری. نکتهٔ اصلی همین است.

نیکول بسرعت خریدش را از محدودهٔ سیاهه فراتر می‌برد و هرچه می‌خواهد می‌خرد. او که بی‌اعتنا به صرفه‌جویی و ذوق سلیم، هواهای دلش را برآورده می‌کند، سرشتی سخاوتمند، بلهوس، جالب وزیباپسنددارد، اما در برخی موارد مهم واقعیت را درک نمی‌کند. عدم واکنش در برابر کیف و لذت نفسانی این مستی ولخرجی غیرممکن است. چقدر اینن دو تا کت چرمی خواستی می‌نماید (اما واژهٔ مهم «دوتا»ست: جایی که آدمهای کم‌درآمدتر میان خریدن سبز شمشادی و آبی کبود تردید می‌کنند، نیکول هر دو را می‌خرد و مشکل را حل می‌کند).

اما سیاههٔ خرید با سیاههٔ دیگری از انسانها و گروههایی، که ثروت به ارث رسیدهٔ نیکول بدانها وابسته است، سیاهه‌ای که واکنش ما را برعکس می‌کند، توازن می‌یابد. جملهٔ «نیکول محصول مهارت و زحمت بسیار بود.» ناگهان موجب می‌شود که ما دیگر او را مصرف‌کننده و گردآورندهٔ کالا ندانیم، بلکه خودش را نوعی کالا ببینیم ـ محصول نهایی و نفیس و شدیداً اسراف‌کارانهٔ سرمایه‌داری صنعتی.

سیاههٔ اول ردیفی از اسمهاست، ولی سیاههٔ دوم فهرستی از اعمال است: «قطارها راه می‌افتند... دودکش کارخانه‌ها دود می‌کرد... مردها خمیردندان را مخلوط می‌کردند... دختران گوجه‌فرنگیها را در قوطی می‌کردند...» این اعمال در ابتدا نامتجانس و تصادفی همچون خریدهای نیکول می‌نماید، اما میان مردان کارخانه‌های خمیردندان، دختران مغازه‌های ده سنتی و کارگرهای سرخ‌پوست در برزیل ارتباطی وجود دارد: سود حاصل از دسترنج آنها غیرمستقیم هزینهٔ خریدهای نیکول را تأمین می‌کند.

سیاههٔ دوم به سبک استعاری‌تری از سیاههٔ اول نوشته شده است. با تصویری شگفت‌آور از احساسات جسمانی و شکمپارگی آغاز می‌شود (قطارها از روی «شکم گرد قاره» عبور می‌کنند)، به استعارهٔ موتور قطار در انتها باز می‌گردد («همچنان که کل نظام پیچ‌وتاب می‌خورد و غرش‌کنان پیش می‌رفت»)، تا نیروی بالقوه مخرب سرمایه‌داری صنعتی را ندا کند. اما همان‌گونه که سبک کار فیتزجرالد است، تصویر به شیوه‌ای نامنتظر و بیشتر گول‌زننده بسط می‌یابد. قیاس از گورهٔ موتور قطار تا آتش‌سوزی مهیب تغییر می‌کند، و نیکول اکنون در موقعیت شخصی که آتش روشن می‌کند نیست، بلکه در موقعیت کسی است که درصدد خاموش‌کردن آتش یا دست‌کم مقابله با آن است. واژهٔ «آتش‌نشان» هر دو معنی متضاد ـ آتش‌نشان و سوخت‌انداز ـ را دارد و نشان‌دهندهٔ عدم قاطعیت نگرش فیتزجرالد نسبت به افرادی چون نیکول است: آمیزه‌ای از غبطه و تحسین و ملامت. این بخش این طور ادامه می‌یابد: «او [نیکول] اصولی بسیار ساده را نشان می‌دهد، که نابودی خود را در خود دارد، اما چنان دقیق آنها را نشان داده که شکوهی در کارش است.» این گفته، خودآگاه یا ناخودآگاه طنینی از تعریف همینگوی از شجاعت است: «حفظ وقار در مصیبت».