کشف حقیقت در عمق تاریکی

دکتر صالح حسینی

دل تاریکی [وجوانی]. نوشتهٔ جوزف کنراد. ترجمهٔ محمدعلی صفریان. شرکت سهامی کتابهای جیبی.

دل تاریکی را بزرگترین رمان کوتاه قرن بیستم و واقعیّت فرهنگی اروپا،[۱] محکومیّت روشهای استعماری بلژیك در کنگو،[۲] سفر شبانه به دنیای ناخود آگاه،[۳] نمایش امپریالیسم مسیحی[۴] و... نامیده‌اند. جروم تایل آن را با افسانهٔ *طلب جام مقدس* (*The Holy Grail*) مقایسه می کند، با این تفاوت که شخصیت داستانی به جای دیدن نور تاریکی را می بیند ولی در عین حال به بینایی می‌رسد.[۵] لیلیان فدر با توجه به فضای رمان و چگونگی سفر شخصیت داستانی جا پای حماسه‌های کهن ادبیات غرب، به خصوص *آنئید* (*Aeneid*) اثر ویرژیل شاعر بزرگ رومی، را در آن می یابد و نتیجه می گیرد که *دل تاریکی* مانند *آنئید* نقل ماجراهای انسان، کشف بی‌عدالتیهای سیاسی و اجتماعی، و بررسی تشرف انسان به دنیای اسرار دل و ذهن خویش است.[۶] و رابرت ایوانز در ساخت کلی این رمان الگوی «دوزخ» دانته را نشان می‌دهد.[۷] در این مقاله، ضمن داشتن گوشهٔ چشم به پژوهشهای فوق، می کوشم تا با توجه به تصاویر و اشارات به بررسی مضمون سیر درون و خودشناسی در *دل تاریکی* بپردازم و در پایان سخنی چند دربارهٔ ترجمهٔ آن بگویم.

دل تاریکی در ظاهر داستان سفر دریانوردی است به نام مارلو (Marlow) ـ راوی و شخصیت اصلی رمان ـ که خودش آن را غروب یك روز روی رودخانهٔ تایمز برای دوستانش که همراه او داخل کشتی دریاگردی نشسته‌اند تعریف می کند. او نقل می کند که پس از بازگشت از سفر دریایی چند ساله به لندن دنبال کار می گشته است. سپس متوجه می شود که سازمان بزرگی در کنگو به تجارت عاج مشغول است و چنین سازمانی نمی تواند بدون استفاده از کشتیهای بخاری روی آبهای شیرین تجارت کند. با وساطت عمّه‌اش فرماندهی یکی از کشتیهای بخاری را به عهده می گیرد. برای امضای قرار داد به بروکسل می‌رود. سپس راه می افتد و پس از گذشتن از دو قرار گاه، که با دشواریهای فراوان همراه است، سرانجام به قرار گاه جنگلی می رسد و در آنجا مأمور ویژهٔ بلژیك در کنگو را می بیند. این مأمور که نامش کورتز (Kurtz)[۸]است، حالش سخت وخیم است. قرعهٔ برگرداندن او به نام مارلو می افتد. در راه کورتز می‌میرد و مارلو با یادداشتها و نامه‌های کورتز به بروکسل برمی گردد، یادداشتها را به یك روزنامه‌نگار می‌دهد و نامه‌ها را هم به نامزد کورتز می سپارد. منتها خواننده از همان آغاز می‌داند که با داستانی معمولی دربارهٔ سفری معمولی سروکار ندارد و مارلو هم دریانوردی معمولی نیست. او که چهرهٔ زرد و حالتی زاهدانه دارد و هنگام شروع و پایان داستانش با بودا مقایسه می شود، سفرش را به زیارت تشبیه می کند. به علاوه، مارلو در جای جای روایتش به سیر انفُس اشاره می کند و به صراحت می گوید که پیش از عزیمت به کنگو خودش را نمی‌شناخته است و اینکه کار را دوست می‌دارد به این دلیل است که کار فرصتی فراهم می کند تا «خودت را بیابی... واقعیت خودت را ـ برای خودت، نه برای دیگران ـ چیزی که دیگران هیچگاه نمی توانند بدانند.»[۹] در جای دیگری می گوید که قرارگاه جنگلی «دورترین نقطهٔ کشتیرانی و نقطهٔ انجام تجربه‌ام بود.»[۱۰] در پایان هم آدمی تغییر یافته از سفر برمی گردد، آدمی که حقیقت را در عمق تاریکی کشف کرده است.

نشانه‌های سفر روحانی مارلو از همان آغاز رخ می نماید. تصویری که کنراد از بروکسل می‌دهد تصویر شهر مردگان است. مارلو هنگام ورود به این شهر از خیابانی تنگ و خلوت و سایه‌دار می گذرد که سکوتی مرگبار بر آن حاکم است. او در ادارهٔ شرکت مجتمع اروپایی دو زن را می بیند که پشم سیاه می‌ریسند. یکی از این دو پیر زنی است با پارچهٔ سفید آهارداری بر سر و زگیلی بر گونه که گربه‌ای روی دامنش خوابیده است و آرامش سیال و بی‌اعتنای نگاه او مارلو را پریشان می کند. سپس مارلو می گوید: «آن دورها که بودم اغلب به این دو زن می اندیشیدم که از دروازهٔ تاریکی نگهبانی می کردند و با پشم سیاه‌گویی نعش پوش گرم می بافتند، یکی در کار معرفی کردن، معرفی مدام به ناشناخته، و دیگری در کار وراند از کردن چهره‌های شاد و احمق با چشمهای پیر بی‌اعتنایش.»[۱۱]

حتی پیش از آن که مارلو به نقل روایتش بپردازد، کنراد فضایی از تیرگی همه‌جاگستر به وجود می آورد. واژهٔ «تیره» چندین بار به صورتهای مختلف تکرار می‌شود: «تیرگی حزن آلود» در پاراگراف دوّم، «تیرگی خیمه‌گستر» در پاراگراف سوّم، «تیرگی رو

جوزف کنراد

به غرب» در پاراگراف چهارم، «تیرگی که... خیمه‌گسترده بود» در پاراگراف پنجم و بار دیگر «تیرگی خیمه‌گستر» در پاراگراف هفتم. مارلو که مانند بتی در جمع یاران نشسته است، انگار فضای عالمی را که در کار باز آفرینی آن است با خود آورده است. روایت مارلو هم مانند پرگار از جمع دوستان در کشتی دریاگرد بر رودخانهٔ تایمز حرکت می‌کند، دایرهٔ وسیعی را رسم می‌کند و دوباره به آنها باز می‌گردد.[۱۲] به‌علاوه، تشبیه این رودخانه به «آغاز آبراهی پایان ناپذیر» آن را به لحاظ جغرافیایی با تمام آبهای دنیا و به لحاظ اساطیری با دنیای زیر زمین پیوند می‌دهد.[۱۳]

ایجاد فضای تیره در آغاز رمان، به نظر لیلیان فدر، شبیه فضایی است که ویرژیل در آغاز کتاب ششم *آنئید* می‌آفریند. زیرا پیش از ورود آنئاس، قهرمان *آنئید*، به جهان زیرین یا جهنم (هادس = Hades) از جنگل تیره صحبت به میان می‌آید و در صحنه‌آرایی ورود آنئاس به هادس عبارت«از میان تیرگی» چندین بار به کاربرده می‌شود. همچنین وصف دوزن بافنده به صورت نگهبانان دروازهٔ تاریکی آنها را با سیبیل (Sibyl)، که دروازه‌بان هادس است و در مقام راهنمای آنئاس عمل می‌کند، پیوند می‌دهد. علاوه بر این، خداحافظی مارلو به زبان لاتین هنگام بیرون آمدن از ادارهٔ شرکت ـ Ave (درود) بافندهٔ پیر پشم سیاه Morituri te Salutant (آنها که در آستانهٔ مرگند درود می‌فرستند) ـ رابطهٔ سفر او را با سفر آنئاس در نوشتهٔ شاعر بزرگ لاتین در ذهن تداعی می‌کند. سرانجام هنگامی که مارلو آمادهٔ عزیمت است می‌گوید: «انگار به جای رفتن به مرکز یکی از قاره‌ها» درحال سفر کردن به «مرکز زمین» است.[۱۴]

نخستین مشاهدات مارلو از کنگو با تصاویر جهنم مرتبط شده است. در قرارگاه اوّل یك عدد دیگ بخار می‌بیند که لای علفها غل می‌زند. سپس بین راه، ضمن برخوردن به تکه پاره‌های ماشین‌آلات وریلهای زنگ‌زده و شنیدن صدای انفجار شدید، شش سیاهپوست را می‌بیند که هرکدام قلاده‌ای آهنی به گردن دارند. اعضای این گروه زنجیری به نظر او «بی‌اعتنایی مرده‌واری» دارند. اندکی بعد هم که در سایه راه می‌رود می‌گوید: «چنین می‌نمود که پابه دایرهٔ تیرهٔ دوزخ نهاده بودم.»[۱۵] وصف او از بومیان به صورت هیکلهای سیاه ـ که بین درختها درحال تکیه دادن به درخت و چنگ زدن به زمین‌اند ـ به وصف ویرژیل از اشباح معذّب در هادس می‌ماند. حالت قیافه‌شان که گویای «درد و وانهادگی و نومیدی» است، مانند حالت قیافهٔ آدمها در دروازهٔ ورودی هادس است. این آدمها که به هیچ چیز جز اشباح سیاه مرض و قحطی شباهت ندارند، به صورتهای «امراض... قحطی... و فقر» در *آنئید* می‌مانند.[۱۶]

با پیشروی مارلو به عمق جنگل، تصویر جهنم رنگ تندتری به خود می‌گیرد تا این که سرانجام جهنم و کنگو همسان می‌شود. وقتی آنئاس وارد هادس می‌شود، ویرژیل آن را با جنگل مقایسه می‌کند. آنئاس برای رسیدن به اعماق باید از رود استیکس[۱۷] (Styx)، که محصور با باتلاقها است، سفر کند. قایق برای این سفر مناسب به نظر نمی‌آید ولی آنئاس عاقبت پا به درون گلِ ساحل می‌گذارد. مارلو هم با قایقی که برای سفرش مناسب نیست با دشواریهای فراوان روبرو می‌شود. او و همراهانش به «اشباح» می‌مانند و زمین هم «غیر زمینی» می‌نماید. با راه گشودن مارلو به عمق جنگل حتی دنیای طبیعی هم «غیر زمینی» می‌نماید و درختها انگار به سنگ بدل شده‌اند. سرانجام هنگامی که مارلو به قرارگاه جنگلی می‌رسد، بیشتر جاها از کورتز به صورت «شبح»، «شبح تشرف یافته» و «دیو» نام می‌برد.وقتی هم به محل کورتز نزدیك می‌شود، کورتز «متزلزل، بلند، رنگ پریده، نامشخص» از جا بر می‌خیزد ـ مانند «بخاری که زمین به درون» فرو می‌برد. ودر همین وقت بین درختها و زمزمهٔ مداوم صداها شعلهٔ آتش قامت بر می‌افرازد. این زمینه درست زمینهٔ جهنم است.[۱۸]

تأکید بر جهنم و تصاویر دوزخی ـ گذشته از جنبهٔ واقعی‌اش که کنگو را به لحاظ قرار گرفتن در منطقهٔ حاره با جهنم یکسان می‌کند ـ در حقیقت دلالت بر این دارد که کردار کورتز سبب شده است تا در جنگل جهنم ایجاد شود، جهنمی که او را به کام می‌کشد. تصاویر جهان زیرین نه تنها پیوندی تخیّلی بین دنیای قدیم و دنیای جدید را القا می‌کند، بلکه دربارهٔ اخلاق جامعهٔ جدید هم داوری می‌کند. مارلو وقتی کورتز را کشف می‌کند، در می‌یابد که او جنایات بی‌شماری دربارهٔ انسانها مرتکب شده و تا فرو

دست‌ترین عمقِ شرغلتیده است.

کورتز مانند پیشینیان استثمارگرش رومیها ـ که به گفتهٔ مارلو، هزار و نهصد سال پیش به انگلیس آمدند و دست به چپاول و کشتار در مقیاس وسیع زدند ـ عمل می‌کند. او علاوه بر چپاول عاج، سر بومیان به اصطلاح شورشی را زیر پنجرهٔ اقامتگاهش بر نوک تیر می‌زند. همگنان او هم در قرار گاه دوّم تاجران حریصی بیش نیستند و برای ادب کردن بومیان متخلّف همیشه چوبدستی بلندی در دست دارند. نکته این جاست که کنراد برای چوبدستی به جای واژهٔ معمولِ Staff واژهٔ انجیلی Stave را به کار می‌برد. در انجیل لوقا آمده است که عیسی هنگام فرستادن رسولانش به اطراف و اکناف برای موعظه به آنها می‌گوید که با خود Stave برندارند.[۱۹] با توجه به این که کنراد این تاجران حریص را زائر می‌نامد، می‌توان آنها را به طور طنز آلود رسولان مسیح نامید. زیر آنها از بروکسل، «قبر سفید شده» ـ که دلالت مذهبی دارد و بعداً به آن خواهم پرداخت ـ در مقام مبلّغ به کنگو رفته‌اند. کار این تاجران و همینطور کورتز این است که مانند پیشینیان رومیشان علاوه بر کشیدن شیرهٔ جان وحشیان دست به متمدن کردن آنها بزنند. مارلو هنگام صحبت از سبعیّت و شقاوت رومیها می‌گوید: «فتح زمین... چندان کار خوبی نیست. اندیشهٔ این کار تنها چیزی است که آن را توجیه می‌کند.»[۲۰] اندیشهٔ متمدن کردن بومیان کنگو هم تنها چیزی است که غارت و ستم امثال کورتز را توجیه می‌کند.

ولی کنراد با آوردن الگوی دوزخ ـ آنگونه که در *کمدی الهی* دانته آمده ـ و الگوی طلب جام مقدس ـ به صورتی که در سلحشورنامهٔ[۲۱] (romance) آرتورشاه و سلحشوران میز گرد منعکس است ـ نقاب از چهرهٔ واقعی رسولان استثمار بر می‌دارد. قبلاً گفته شد که مارلو هنگام ورود به کنگو می‌گوید: «انگار پا به دایرهٔ تیرهٔ دوزخ نهاده بودم.» واژه‌ای که برای دوزخ به کار رفته gnferno است که با حرف بزرگ درج شده و اشارهٔ روشنی به «دوزخ» دانته دارد. با پیشروی مارلو در دایرهٔ این دوزخ تاجران حریص پیداشان می‌شود که با شهوترانان و شکمبارگان وخشمناکان طبقهٔ علیای دوزخ در *کمدی الهی* پیوند می‌یابند. از مأوای این شیّادان، مانند طبقهٔ علیای دوزخ، «ته رنگی از حرص ابلهانه، مانند بوی عفن مردار» می‌وزد.[۲۲] ضمناً مارلو در وصف مدیر قرارگاه دوّم می‌گوید: «وقتی که سر غذا از دعواهای دائمی سفید پوستها بر سر تقدم بر یکدیگر از کوره در می‌رفت، دستور به ساختن میز گرد بسیار بزرگی می‌داد که به خاطر آن می‌بایست ساختمان مخصوصی بنا شود.»[۲۳] در این توصیف اشارهٔ روشنی به آرتور شاه و میزگرد هست. آرتورشاه وسلحشوران میز گرد از مشهورترین کسانی‌اند که به جستجوی جام مقدس ـ جام گمشده‌ای که مسیح در شام آخر از آن استفاده کرد ـ می‌روند. از این لحاظ تاجران حریص نه تنها زائر ـ البتّه 'زائران بی‌ایمان' (faithless pilgrims) ـ بلکه سلحشور هم هستند. منتها هدف آنها جام مقدس نیست، بلکه عاج است. زیارتشان هم برای رسیدن به غنائم است. و به جای شنیدن صدای فرشتگان ـ که طبق افسانه‌های قرون وسطی به گوش کسی که جام مقدس را ببیند می‌رسد ـ کلمه عاج در هوا طنین می‌اندازد. «آنها با چوبدستیهای بلند و مسخره در دستهاشان، مانند گروهی زائر بی‌ایمان در طلسم حصار پوسیده‌ای، این سو و آن سو پرسه می‌زدند. کلمه «عاج» در هوا طنین می‌انداخت، زمزمه می‌شد، با آه بیرون می‌آمد. گویی به آستانش نیایش می‌کردند.»[۲۴]

از سوی دیگر مارلو، زائر مؤمن، در جستجوی جام است. اشارهٔ او به «جاهای تاریك زمین»، سر یکی از قاره‌ها، «دورترین نقطهٔ کشتیرانی» و احساس او مبنی بر این که گویی به «مرکز زمین» سفر می‌کند، از همان آغاز فضای طلب به سفرش می‌دهد، مارلو طی سفر با آزمونها و موانعی که لازمهٔ طلب است مواجه می‌شود. نخست برای امضای قرار داد و معاینهٔ پزشکی به بروکسل می‌رود. پس از آن وقتی با کشتی بخاری به راه می‌افتد در دو قرارگاه با دشواریهای دردناکی روبرو می‌شود و با رسیدن به قرارگاه سوّم و مواجهه با خطرهای فراوان عاقبت کورتز را برمی‌گرداند. کورتز اندك اندك مورد توجهش قرار می‌گیرد و سپس به موازات افزایش علاقهٔ مارلو دشواریها و موانع هم بیشتر می‌شود. نزدیك به پایان سفر، مارلو در می‌یابد که هدف جستجویش کورتز بوده است ـ «شاهدخت طلسم شده» در «قلعه‌ای افسانه‌ای» که راه رسیدن به او آکنده از خطر است.

طبق افسانه از جام مقدّس نور ساطع می‌شود و به کسانی که آن را ببینند بینایی و روشنایی می‌دهد. مارلو هم دقیقاً همین نور را در دل تاریکی می‌جوید.[۲۵] منتها به‌جای دیدن نور «تمثال جان‌یافتهٔ مرگ، برتراشیده از عاج کهنه» را می‌بیند، تمثالی که دست به علامت تهدید به سوی جمعیتی بی‌حرکت تکان می‌دهد و دهانش را طوری باز می‌کند که گویی می‌خواهد همهٔ زمین و همهٔ کسانی را که پیش رویش ایستاده‌اند ببلعد. با اینهمه مارلو به بینایی می‌رسد. او دربارهٔ سفرش که آن را «نقطهٔ انجام تجربه»اش می‌نامد، چنین می‌گوید: «انگار به‌نحوی به دنیای دور و برم نوعی نور تاباند ـ و به افکارم. ملال‌آور هم بود ـ و ترحم‌انگیز ـ به هیچ‌رو غیرعادی نبود ـ چندان هم روشن نبود. نه، چندان روشن نبود. و با اینهمه انگار نوعی نور تاباند.»[۲۶]

تصاویر «مرگ» و «عاج» که یکی معانی سیاهی و تاریکی و قبر و دیگری سفیدی و استخوان را در خود دارد و در طی رمان بارها به آنها اشاره شده و حتی «تاریکی» در عنوان هم به‌کار رفته، با تصویر «قبر سفیدشده» (whited sepulture) در وصف بروکسل

پیوند تنگاتنگی دارد. به‌علاوه، در تاروپود مضمون روایی استثمار و مضمون کهن الگویی خودشناسی مارلو هم تنیده شده است.

این تصویر اشاره دارد به گفتهٔ عیسی دربارهٔ کاتبان و فریسیان در انجیل متی ـ باب بیست‌وسوم، آیه‌های بیست‌وهفتم و بیست‌وهشتم: «وای بر شما ای کاتبان و فریسیان ریاکار! شما به قبرهای سفید شده (whited sepultures) می‌مانید که از بیرون نیکو می‌نماید ولی درون آنها از استخوانهای مردگان و سایر نجاسات پر است. همچنین شما نیز ظاهراً به مردم عادل می‌نمایید ولی درونتان از ریاکاری و شرارت پر است.» یهودیان باستان عادت داشتند که قبرهایشان را با دوغاب آهك سفید کنند مبادا عابران با دست زدن به آنها نجس شوند. کاتبان و فریسیان هم مانند این قبرها ظاهر آراسته داشتند ولی باطنشان گندیده بود. مسیح این ریاکاران را به این سبب مذمت می‌کند که خباثت باطنی‌شان را با نقاب عدالت دروغین پوشانده‌اند.

همانطور که پیداست، در گفتهٔ عیسی تأکید در درجهٔ نخست روی استخوان مردگان در قبرهای سفیدشده است. کنراد با گرفتن این تصویر و اطلاق آن به بروکسل، مارلو را به لحاظ رمزی به درون آن می‌فرستد. منتها مارلو به‌جای استخوان مردگان در قبر سفید شده عاج می‌بیند. عاج آنقدر زیاد است که، به‌قول مارلو: «خیال می‌کردی دیگر در زیروزبر آن سرزمین حتی یك دندان فیل هم نمانده است.»[۲۷] البتّه تمام این عاجها به کورتز تعلق دارد و برای به‌دست آوردن آن کله‌های شورشیان را بر تیرك می‌زند. وقتی که مارلو به قرارگاه کورتز نزدیك می‌شود، این کله‌ها را نخست به‌صورت گویهای کنده‌کاری شده می‌بیند. سپس با ثابت نگه داشتن دوربین روی یکی از تیرکها کله‌ای سیاه شده و خشکیده را می‌بیند که لبهای خشك آن خط سفیدی از یك ردیف دندان را نشان می‌دهد. بعد هنگامی که کورتز را می‌بیند، سر طاس او را به گوی و عاج تشبیه می‌کند ـ که عین کله‌های شورشیان است ـ و جسم استخوانی‌اش را به‌صورت «تمثال جان یافتهٔ مرگ، برتراشیده از عاج کهنه» وصف می‌کند. مقایسهٔ جسم و سر کورتز و همینطور کلهٔ شورشیان با عاج ارتباط میان عاج و استخوان را روشن می‌کند. به‌علاوه، باتوجه‌به این که جسم شورشیان در تاریکی دخمه‌های آفریقا مدفون شده است، می‌توان گفت که آفریقا به‌طور تمثیلی درون قبر سفیدشدهٔ بروکسل است که پر از استخوان مردگان است. کورتز هم با دست خودش برای خودش قبر ساخته است. چون نمود عدالت اوّلیه‌اش با زیور بدن او ناپدید شده است و جسم استخوانی‌اش چیزی جز نجاست در درون ندارد.

بنابراین هم بروکسل قبر سفیدشده است و هم کورتز. به عبارت دیگر، کورتز تجسم بروکسل و اصولاً تمام اروپا است. کنراد برای حصول اطمینان خواننده، کورتز را از سوی مادر نیمه‌انگلیسی و از سوی پدر نیمه‌فرانسوی می‌خواند و می‌گوید که همهٔ اروپا در ساختن او دست داشته است. سپس می‌افزاید که کورتز از درون پوك است. درون پوك او با تصویر قبر پر از استخوان مردگان متناقض به‌نظر می‌رسد. ولی باید دانست که کنراد هیچگاه تصویرهایش را به یك لایهٔ معنایی محدود نمی‌کند. تا آنجا که به این تصویر مربوط است، به گمان من کنراد باتوجه به وصف نخستین کورتز به‌صورت «رسول رحمت» به دلالت مذهبی واژهٔ sepulture نظر دارد. این واژه، به‌طور اخص، طبق اناجیل به غاری گفته می‌شود که نعش مسیح را پس از تصلیب در آن نهادند و پس از سه روز که کشیکچیان سنگ قبر را برداشتند نعش را در آنجا نیافتند. اطلاق این واژه به بروکسل هم‌معنای عمومی آن را می‌رساند و هم به لحاظ استعاری به بار مذهبی آن دلالت می‌کند. اشارهٔ مارلو پس از ورود به بروکسل به خیابان خلوت در سایهٔ عمیق و سکوت مرگبار و وصف دو زن بافنده در ادارهٔ شرکت به صورت نگهبانان دروازهٔ تاریکی حاکی از آن است که بروکسل حالت قبر را دارد. به لحاظ استعاری هم دلالت بر این دارد که بروکسل از مسیح تهی است. کورتز هم که نماینده یا تجسّم آن است، به‌جای آن که «رسول رحمت» باشد، به تعبیر داوود در زبور پنجم، قبر گشاده‌ای است که از آن مرگ و فساد بیرون می‌آید و ضمن به یغما بردن ثروت بومیان تحت شعار «مبارزه با رسوم وحشیانه» از درون پوکشان کرده است و البتّه خودش هم از درون پوك شده است. مسیح، طبق روایت اناجیل، در واپسین لحظهٔ حیات دو بار نام خدا را به زبان می‌آورد و سه روز پس از نهاده شدن در قبر مقدّس (holy sepulture) به آسمان بال می‌گشاید. ولی کورتز در آخرین دم حیات دوبار کلمهٔ «وحشت» را به زبان می‌آورد و پس از مرگش، به تصریح مارلو، زایران جسدش را در حفره‌ای گلی دفن می‌کنند.

پس از این که کورتز دفن می‌شود، مارلو می‌گوید: «کم مانده بود مرا هم دفن کنند. ولی، همانطور که می‌بینید، همانجا و همانوقت به کورتز ملحق نشدم.»[۲۸] در جای دیگری، ضمن مقایسهٔ کورتز با مرده‌ای مدفون در زیر خاك، می‌گوید: «انگار خود من هم در گور پر از اسراری دفن شده بودم.»[۲۹] مراد مارلو از این گفته‌ها این است که خودش را ظریفانه با کورتز یکسان کند. درواقع، پیوند میان این دو از همان آغاز مشخص شده است. تصویر مارلو با اندام لاغر و گونه‌های تکیده درواقع همان تصویر جسم استخوانی کورتز است که با عاج و قبر سفید شده در ارتباط است. کشش ناخودآگاه او به سوی کورتز حتی هنگامی که برایش نامی بیش نیست و سپس افزایش علاقه و آرزوی همکلام شدن با او همگی دال بر این است که در وجود کورتز همزادش را

می‌جوید. ولی پس از گذشتن از «خوان نگاه کردن به درون روح» کورتز و دفن شدن رمزی در عمق جنگل تولدی دوباره می‌یابد. در این تولّد دوباره دیگر رنگ چهرهٔ او مانند عاج سفید نیست بلکه زرد است و با مجسمهٔ بودا در ارتباط است. باری مارلو ضمن کاویدن فضاهای قارهٔ تاریك به مغارهٔ تاریك دل خویش نقب می‌زند و با کشف پیوند پنهانی با کورتز به حقیقت وجودی خود واقف می‌شود. به تعبیر دیگر، می‌توان گفت که مارلو با شناختن کورتز، که تجسم اروپای مسیحی است، درحقیقت به خودشناسی می‌رسد.

مارلو پس از کشف حقیقت و یافتن معرفت دربارهٔ خویش ـ که به قول خود او، هر چند اندك است و «حاصلی از حسرتهای خاموش نشدنی» است و بسیار هم دیر به دست می‌آید ـ به بروکسل باز می‌گردد. ولی نکته در این است که رازش ناگفته می‌ماند. چون در این شهر مردگان آدمها را می‌بیند که «برای کش‌رفتن شندرغازی پول از یکدیگر، بلعیدن دستپخت مفتضحشان، هورت کشیدن آبجوهای نامطبوعشان و پرداختن به خیالهای حقیر و احمقـــانه»، خیابانها را به شتاب زیرپا می‌گذارند و معرفتشان از زندگی «تظاهر دل‌آزاری» بیش نیست.[۳۰] آنها نمی‌دانند که هستند و بنابراین نیستند. به همین دلیل مارلو درصدد «تنویر افکارشان» بر نمی‌آید چون می‌داند که بیهوده است. وقتی هم به دیدن نامزد کورتز می‌رود، در پاسخ درخواست او برای ادای آخرین کلمات کورتز می‌گوید: «آخرین کلمه‌ای که به زبان آورد ـ اسم تو بود.» درحقیقت، آخرین کلماتی که کورتز به زبان آورده بود «وحشت، وحشت» بود. ولی مارلو به جای آن واژهٔ عشق را به نامزد کورتز تحویل می‌دهد. آیا می‌توان گفت که مارلو، دانای راز، به دروغ مصلحت‌آمیز متوسل شده است؟ دروغ مارلو به نامزد کورتز ـ البتّه اگر آن را دروغ بنامیم ـ شبیه دروغی است که دانته در طبقهٔ ششم «دوزخ» به یکی از اشباح می‌گوید. در این طبقه که «شهر خاموشان» (Citta Dolente) نام دارد و گورستانی پهناور است، یکی از اشباح سر از گور در می‌آورد و حال فرزندش را جویا می‌شود. چون متوجه درنگ دانته در ادای پاسخ می‌شود، از پشت به درون گورش می‌افتد. دانته به شبح دیگری می‌گوید که به آن شبح خبر دهد که فرزندش هنوز در جمع زندگان است. محلّ نامزد کورتز در شهر مردگان با پیش بخاری مرمر بلندش که سفیدی سرد و مجسمه‌واری دارد و پیانوی حجیم در گوشهٔ اتاق که به سنگ قبری سیاه و صیقلی شده می‌ماند، بی‌شباهت به گور آن شبح در شهر خاموشان نیست. این است که دروغ مارلو در حقیقت دروغ به مرده‌ای است که شنیدن حقیقت را برنمی‌تابد و باید گذاشت در پندار بماند.

حتّی شنوندگان مارلو هم گویا به عمق رازش پی نبرده‌اند، چون وقتی روایتش را تمام می‌کند با حالت بودایی در حال نیایش وصف می‌شود که دور از دیگران نشسته است. از جمع یاران تنها اول شخص راوی است که حقیقت کشف مارلو را در می‌یابد. اوّل شخص راوی که در واقع خود نویسنده است، نزدیك به نیمه راه روایت مارلو می‌گوید: «دیگر زمان درازی بود که او، جدا نشسته، برای ما چیزی جز صدا نبود... چه بسا که دیگران خواب بودند، ولی من بیدار بودم. گوش می‌دادم و مترصد شنیدن جمله‌ای، کلمه‌ای، بودم تا برای پریشانی خفیف منبعث از روایت او سر نخی بیابم، روایتی که گویی بدون لبهای آدمی در هوای سنگین شبانهٔ رودخانه شکل می‌گرفت.»[۳۱]

یگانه کردن شخص مارلو با صدا بسیار مهمّ است. خود مارلو هم بعدها تصریح می‌کند که کورتز برای او چیزی بیش از صدا نبوده است. دنبال کردن همین صدا از میان دشواریها و رنجها مارلو را به کشف حقیقت نائل کرده است. این است که روایت مارلو را هم کسی می‌فهمد و به آزمون دشوارش پی می‌برد که مانند خود او گوشی تیز داشته باشد. شرط دیگر داشتن چشم تیزبین است. مارلو در عمق تاریکی به بینایی می‌رسد. خواننده هم باید معانی را در تیرگی هوای شبانهٔ رودخانه ببیند. البتّه کنراد برای راه نمودن خوانندهٔ بینا و هشیار به عمق روایت مارلو هم به چراغهای ساحل اشاره می‌کند و هم به چراغ دریایی. چراغهای ساحل برای این است که وقتی روایت مارلو، که مانند توالی موجهای بلند و سیاه پیش می‌آید و پس می‌نشیند و در ساحل مشتی ماسه و سنگریزه بر جای می‌گذارد، خوانندهٔ بینا بتواند ماسه و سنگریزه را ببیند. چراغ دریایی هم برای این است که با ضربه‌های بلند و متوسط و کوتاه به نقطه‌های دور و میانی و نزدیك در دایرهٔ سفر مارلو نور بتاباند.

*

در این بررسی مختصر کوشیده‌ام با تکیه بر تصاویر به عمق معنای سفر مارلو راه یابم. این تصاویر، همانطور که اشارت رفت، آنچنان به دقت انتخاب شده‌اند و در پیوند تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند که ذره‌ای غفلت موجب از هم گسیختگی پیوند آنها باهم و بدفهمی کل اثر خواهد بود. تازه کسی که دست به ترجمهٔ

این رمان می‌زند، باید از معانی تلویحی و تلمیحی تصاویر آگاه باشد تا در صورت لزوم با آوردن توضیح ذهن خوانندهٔ فارسی زبان را به دلالتهای معنایی آنها روشن سازد. متأسفانه مترجم *دل تاریکی* به‌رغم زحمت فراوانی که برای برگرداندن این اثر به فارسی به عمل آورده، به تصاویر توجه نکرده است، و اگر حمل بر بی‌حرمتی نشود باید بگویم معنای آنها را در نیافته است. چند نمونه می‌آورم:

۱) تصویر «چهرهٔ زرد» (yellow complexion) مارلو در آغاز رمان و مقایسهٔ او با «بت» برای این است که خواننده او را به صورت مجسمهٔ زرین بودا ببیند و تا با این شیوهٔ آینه‌داری (foreshadowing) چند صفحه بعد مارلو با خود بودا یکسان شود. مترجم از این نکته غافل بوده است و مارلو را با چهره‌ای «رنگ پریده» وصف کرده است.

۲) تصویر whited sepulture، که دربارهٔ دلالتهای معنایی آن به تفصیل سخن گفته‌ام، در ترجمهٔ فارسی «گور سفید شده» است که درست است. منتها به نظر می‌آید که مترجم آن را تحت اللفظی ترجمه کرده و از دلالتهای معنایی آن خبر نداشته است. چون نزدیك به میانهٔ رمان که واژهٔ sepulture به صورت صفت- sepultural- جلو شهر (city) آمده، یعنی شهر بروکسل، مترجم معادل «شهر لعنتی» را برای آن آورده و جالب این که همین ترکیب در اواخر رمان به صورت «شهر گور وار» ترجمه شده است.

۳) تصویر «تمثال جان یافته مرگ» (animated image of death)، که دربارهٔ اهمیت و ارتباط آن با «عاج» و «قبر سفید شده» سخن گفته‌ام، در ترجمهٔ فارسی «تندیس جانداری از مرگ» شده است.

گاهی مترجم به تصادف بعضی از تصاویر را درست ترجمه کرده، ولی با آوردن معادلهای مختلف معنا را دچار پریشانی کرده است. مثل gloom «تیرگی» که در پاراگراف دوّم «گرفتگی» در پاراگراف سوم «تیرگی»، در پاراگرافهای چهارم و پنجم «تاریکی» و در پاراگراف هفتم «تیرگی» ترجمه شده است. ضمناً واژهٔ وصفی brooding را به ترتیب به سه صورت «دلتنگ کننده»، «لمیده» و «خفته» ترجمه کرده است.

دامنهٔ آشفتگی به حدی است که گاهی نسبت تصاویر پا درهوا می‌ماند. مثلاً وقتی مارلو به دیدن نامزد کورتز می‌رود، در وصف پیانوی اتاق پذیرایی او در ترجمهٔ فارسی چنین می‌خوانیم: «پیانوی مجلّل، حجیم در گوشه‌ای بود و نوری تیره، چونانکه از سنگ قبری سیاه و صیقلی شده بر سطح صاف آن می‌تابید.» (ص ۱۹۸) در این جمله اوّلاً مرجوع سنگ قبر مشخص نیست و ثانیاً در حد تصویری ذهنی باقی می‌ماند. ولی در متن اصل پیانو به سنگ قبر تشبیه شده و با نمایشی شدن از حالت تصویر ذهنی بیرون آمده است:

A grand piano stood massively in a corner; with dark gleams on the flat surfaces like a sombre and polished sarcophagus (p.75).

اگر مترجم همت می‌کرد و به فرهنگ لغات معتبر یا فرهنگ نمادها مراجعه می‌کرد می‌دید که sarcophagus با sepulture مترادف است و کنراد با انتخاب این واژه به جای gravestone خواسته است پیوند آن را با تصویر «قبر سفید شده» در ذهن خوانندهٔ موشکاف جای بدهد.

نمونهٔ دیگری می‌دهم تا معلوم شود دقت کنراد چه اندازه فدای بی‌دقتی مترجم شده است. در آخر پاراگراف چهارم صحبت از «نزدیك شدن خورشید» (the approach of the sun) به «تیرگی رو به‌غرب» است. در پاراگراف بعد خورشید فرو می‌افتد و در آغاز پاراگراف هفتم خورشید غروب می‌کند. ولی در ترجمه فارسی به جای «نزدیك شدن خورشید» «فرونشستن خورشید» و به جای فروافتادن و غروب خورشید غروب آن را داریم. آوردن the sun set در آغاز پاراگراف هفتم برای این است که کنراد علاوه بر مشخص کردن زمان، افول امپراطوری انگلیس را هم در همین جملهٔ کوتاه نشان دهد. چون در پاراگراف قبل صحبت از رود تایمز است و دلاوران مردانی که بر عرصهٔ آن رفته‌اند و برای انگلیس عظمت و افتخار آفریده‌اند و با شمشیر و اغلب با مشعل جرقه‌ای از آتش مقدس را با خود برده‌اند و بذر امپراطوری را در مستعمرات کاشته‌اند. البتّه کنراد در نقل این مطالب از ماضی بعید استفاده می‌کند و با تمام شدن پاراگراف در پاراگراف بعدی بلافاصله غروب آفتاب را با ماضی ساده بیان می‌کند و با این شیوه، در واقع، با یك تیر دو نشان می‌زند.

از این نمونه‌های به اصطلاح تخصصی می‌گذرم و متن اصلی بعضی از جملات و عبارات را که هنگام بررسی رمان نقل کرده‌ام با ترجمهٔ آقای صفریان می‌آورم و توضیحاتی دربارهٔ هر کدام می‌دهم.

It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me-and into my thoughts. It was sombre enough too - and pitiful - not extraordinary in any way-not very clear either. no, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light (p.7)

این دورترین سفر دریایی و نقطهٔ اوجی در تجربهٔ زندگی من است. به نحوی چنین می‌نمود که انگار نوعی نور بر همه چیز در اطراف من، و افکار من تابیده شد. تا حدی ملال‌آور هم بود- و رقت‌انگیز- و از هر لحاظ غیرعادی- و با اینهمه چندان هم روشن نبود. نه، روشن نبود، با وجود این، انگار، به نوعی روشنگر بود. (ص ۷۵)

فکر می‌کنم نیازی به توضیح دربارهٔ جمله اول نباشد، چون

قبلاً به اهمیت آن اشاره کرده‌ام. فقط یادآور می‌شوم که معلوم نیست به چه دلیلی مترجم زمان گذشته را به زمان حال تبدیل کرده است. در جمله دوّم «چنین می‌نمود که» زائد است و به علاوه فعل مجهول «تابیده شد» ارتباط آن را با جملهٔ اول از بین می‌برد. در جملهٔ سوّم «از هر لحاظ غیرعادی» حالت منفی متن اصلی را نمی‌رساند و در دنبالهٔ آن «با اینهمه» نمی‌تواند معادل either قرار بگیرد. در جملهٔ آخر «به نوعی روشنگر» بود به جای «نوعی نور... تابیده شد» جمله دوّم نشسته است و تازه معلوم نیست که چه چیز «روشنگر بود» یا «روشنگر» چه چیزی بود. مترجم لابد فکر کرده است که چون در جملهٔ آخر بعد از to throw a kind of light دنبالهٔ جمله دوّم نیامده، نویسنده منظور متفاوتی را اراده کرده است. به هر صورت، «روشنگر» معادل illuminating است و نمی‌توان آن را به جای to throw light گذاشت. فکر هم نمی‌کنم آزادی عمل مترجم آنقدرها باشد که بتواند کلمات و عبارات نویسنده را به دلخواه تغییر بدهد و به جای نویسنده تصمیم بگیرد.

A narrow and deserted street in deep shadow... a dead silence... (p.10)

خیابان تنگ و خلوتی بود، تاریك... با... سکوتی سنگین... (ص ۷۹)

قسمت اوّل جمله درست ترجمه شده ولی «تاریك» به هیچ‌رو نمی‌تواند معادل in deep shadow (در سایهٔ عمیق) باشد. همینطور «سکوتی سنگین» برای a dead silence مناسب نیست و ارجح این است که به «سکوت مرگبار» ترجمه شود تا حالت مردگی خیابان واقع در شهر بروکسل را القا کند.

But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad. I had-for my sins, I suppose, to go through the ordeal of looking into it myself (p.68).

امّا روحش دیوانه بود. تنهایی‌اش در برهوت، به او فرصت داده بود تا درون خود را بکاود، و، خدا شاهد است! و شما هم باور کنید که دیوانه شده بود. من هم- به خاطر گناهانم، شاید- می‌بایست به عذاب کاویدن درون او تن در می‌دادم (ص ۱۸۵).

جملهٔ اول درست است. ولی در جمله دوّم معلوم نیست که چرا ضمیر غیرشخصی it که به soul برمی‌گردد جایش را به ضمیر شخصی داده است. در متن اصلی منظور این است که روح او (یعنی کورتز) به خاطر تنهایی در بیابان به درونش نظر افکنده، نه این که تنهایی کورتز به او فرصت داده تا درون خود را بکاود. ضمناً I tell you تکیه کلام است و بیشتر وقتها می‌شود از خیر ترجمه‌اش گذشت. به هر صورت، نمی‌شود آن را «شما هم باور کنید» ترجمه کرد. از نقطه‌گذاریهای بیجا در جمله اول و حفظ ساختار انگلیسی در جملهٔ دوّم که بگذریم، ordeal به معنای «عذاب» نیست بلکه به معنای آزمون دشوار است. حتی می‌توان ترکیب to go through the ordeal را «گذشتن از خوان» ترجمه کرد که به نظر من، با توجه به توضیحی که قبلاً داده‌ام، منظور کنراد همین است. اصلاً نظر من به کنار. هر آدم آشنا به زبان انگلیسی می‌داند که «تن در دادن به عذاب» را نمی‌توان معادل to go through the ordeal قرار داد.

However, as you see, I did not go to join kurtz there and then. p.71

بنابراین، همان طور که گفتم، در آن لحظه به دیدن کورتز نرفتم. (ص ۱۹۱)

However را هم می‌توان «ولی» و هم «با این حال» ترجمه کرد و تا آنجا که من می‌دانم با therefore مترادف نیست که بشود «بنابراین» ترجمه‌اش کرد. دیگر اینکه فعل see یعنی «دیدن»، نه «گفتن». همینطور فعل join به معنی ملحق شدن است. از اینها که بگذریم، مارلو این جمله را وقتی می‌گوید که کورتز را دفن کرده‌اند. واقعاً حیرت‌انگیز است که کسی بخواهد بعد از تدفین مرده به دیدنش برود!

فکر می‌کنم با آوردن این چند نمونه روشن شده باشد که چرا هنگام نقل قول مجبور شده‌ام گاهی در آنها تغییرات کلی بدهم و گاهی از نو ترجمه‌شان کنم. البتّه از این نمونه‌ها در سراسر کتاب به وفور دیده می‌شود که چند مورد تقریباً ساده و بدیهی را مثال می‌زنم.

I am sorry to own I began to worry them (p.8)

با همهٔ دلخوری‌ام از آنها، مزاحمشان شدم (ص ۷۷).

I am sorry یعنی متأسفم و to own هم یعنی «تصدیق کردن» و روی هم می‌شود «متأسفانه باید تصدیق کنم».

I had an aunt, a dear enthusiastic soul (p.8).

عمه‌ای داشتم که روح پرشوری بود (ص ۷۷).

فکر می‌کنم مختصر آشنایی با زبان انگلیسی کافی باشد که آدم بداند در همه جا soul به معنی «روح» نیست و چه بسا که مراد از آن «آدم» باشد، آنچنان که در این جمله.

... and he had filed teeth too, the poor devil... (p.37).

با اینهمه او هم بینوا، دندانهایش را کلید کرده بود... (ص ۱۳۰).

filed teeth یعنی «دندان کرم‌خورده». مترجم با غفلت از این معنا لابد فکر کرده که علاوه بر شخص راوی این فرد دوّم هم دندانهایش را کلید کرده. و برای جا انداختن جمله «با اینهمه» را به آن افزوده است.

... To me it seemed as though the mist itself has screamed, so suddenly, and apparently from all sides at once, did this tumultous and mournful uproar arise (p.40)

به نظر من انگار که مه، خود، جیغ کشیده بود، و انگار که همهمهٔ هیجانی و سوگوار یکباره و از همه سو بلند شده بود. (ص ۱۳۵)

ترجمه این جمله به کلی اشتباه است و به نظر من این اشتباه ناشی از بی‌توجهی مترجم به جابجایی عناصر تشکیل دهنده جمله و در نیافتن موقعیت did بوده است. اگر از جمله معترضه

and apparently from all sides at once لحظه‌ای چشم‌پوشی کنیم و فعل کمکی did (گذشتهٔ do) را که حالت تأکیدی دارد برداریم و فعل arise را به گذشته آن arose برگردانیم و سپس جمله را پس و پیش کنیم، به این ترتیب که قسمت اوّل آن را از to me تا screamed بعد از arose بیاوریم دشواری حل می‌شود و معنای جمله چنین می‌شود: «این فریاد توفانی و محزون چنان ناگهانی، و ظاهراً از همه سو، بلند شد که به نظر من گویی خود مه جیغ کشیده بود.»

باری آوردن جملات اشتباه که حدود هشتاد فیش از آنها تهیه کرده‌ام از حوصلهٔ این مقال و همینطور حوصلهٔ خوانندگان بیرون است. بنابراین از ذکر آنها صرفنظر می‌کنم و به جای آن معادلهای نامناسب برای بعضی از کلمات و عبارات را فهرست‌وار می‌آورم و در برابر هر یك معادل پیشنهادی خودم را داخل پرانتز قرار می‌دهم.

۱) آخرین دکل ص ۶۸ / mizzen-mast p.3. (دکل میزانی)
۲) سفر ص ۸۸ / pilgrimage p.14. (زیارت)
۳) ناشناخته ص ۷۳ / incomprehensible p.6. (درك نشدنی)
۴) صراحت ص ۸۹ / percision p.15. (دقت)
۵) ناپیدا ص ۹۰ / objectless p.16. (بی‌هدف)
۶) وسوسه کننده ص ۹۸ / suggestive p.20. (گویا)
۷) حقانیّت ص ۱۲۹ / frankness p.36. (صراحت)
۸) راز ص ۱۶۷ / knowledge p.57. (معرفت)
۹) عمل طبیعی ص ۱۷۰ / positive relief p.59. (احساس آرامش مطلق)
۱۰) غذای بی‌قابلیّت ص ۱۷۱ / invalid food p.60. (غذای آدم مریض)
۱۱) مفاهیم ص ۱۸۴ / suggestiveness p.67. (گویایی)
۱۲) انباشتن ص ۱۸۸ / haunt p.69. (تسخیر کردن)
۱۳) درختهای پایان ناپذیر ص ۱۸۹ / secular trees p.70. (درختهای کهن)
۱۴) پایان نیافتنی ص ۱۹۱ / unextinguishable p.71. (خاموش نشدنی)

1) Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to Joseph Conrad* (NewYork: Farrar, Straus and Givoux, 1970), p. 135.
2) Robert F. Haugh, *Joseph Conrad: Discovery in Design* (University of Oklahoma press, 1957), p. 35.
3) Albert J. Guerard, *Conrad the Novelist* (Harvard University press, 1958), p. 38.
4) Alan M. Hollingsworth, «Freud, Conrad, and the Future of an Illusion», *Literature and psychology*, V, p. 81.
5) Jerome Thale, «Marlow's Quest», *University of Toronto Quarterly*, XXIV (July, 1955), pp. 351-58.
6) Lillian Feder, «Marlow's Descent Into Hell», *Nineteenth Century Fiction*, IX (March, 1955), pp. 280-92.
7) Robert O. Evans, «Conrad's Underworld», *Modern Fiction Studies*, II (May, 1956), pp. 56-62.

۸) کورتز، همانطور که مارلو مشخص می‌کند، به آلمانی یعنی «کوتاه».

9) Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ed. Robert Kimbrough (NewYork: W.W. Norton & Company, 1963), p. 29.

(لازم است بگویم که در نقل قول از *دل تاریکی* اکثر اوقات، به دلیل نارسایی ترجمهٔ فارسی آن، مجبور شده‌ام خودم دست به ترجمه مجدد بزنم یا تغییر کلی در آن بدهم.)

10) Ibid, p.7.
11) Ibid. pp. 10-11.
12) Albert J. Guerard, p. 45.
13) Robert O. Evans, p. 61.
14) Lillian Feder, pp. 281-283.
15) *Heart of Darkness*, p. 17.
16) Lillian Feder, p. 284.

۱۷) رود استیکس، طبق اساطیر یونان و روم، یکی از رودخانه‌های چهارگانهٔ دوزخ بوده و نه بار برگرداگرد دوزخ می‌گشته و بنابراین حالت مارپیچی داشته. اشارهٔ مارلو در آغاز رمان به رود کنگو و تشبیه آن به ماری عظیم الجثه ارتباط آن را با رود استیکس مشخص می‌کند.

18) Lillian Feder, pp. 285-87.

۱۹) «انجیل لوقا»، باب نهم.

20) *Heart of Darkness*, p. 7.

۲۱) «سلحشورنامه»، با توجه به «شاهنامه»، معادل پیشنهادی من برای romance است. این واژه ابتدا برای فرانسهٔ قدیم به عنوان زبانی مشتق از لاتین یا رومی roman به‌کار برده شده تا از خود لاتین متمایزش کند. بعدها «رمانس» به هر اثر مکتوب به زبان فرانسه اطلاق می‌گردد، و چون قصه‌های سلحشوران و اعمالشان شکل غالب ادبیات فرانسهٔ قدیم بوده، واژهٔ رمانس تنها به این قصه‌ها اطلاق گردید. قابل ذکر است که در بسیاری از رمانسها عنصر عاشقانه قویتر از دیگر عناصر است و در این معنا می‌توان مثلاً «لیلی و مجنون» نظامی را هم رمانس نامید و به پیروی از نظامی در «خمسه نظامی» واژهٔ «هوسنامه» را برای آن اختیار کرد.

مرا چون مخزن اسرار گنجی
چه باید در هوس پیمود رنجی
ولیکن در جهان امروز کس نیست
که او را بر هوسنامه هوس نیست

22) *Heart of Darkness*, p. 23.

۲۳) به نقل از ترجمهٔ فارسی *دل تاریکی*، صفحهٔ ۱۰۲، با اندکی تغییر.

24) *Heart of Darkness*, p. 23.
25) Jerome Thale, p. 70.
26) *Heart of Darkness*, p. 7.

۲۷) به نقل از ترجمهٔ فارسی *در تاریکی*، صفحهٔ ۱۵۱.

28) *Heart of Darkness*, p. 71.

۲۹) به نقل از ترجمهٔ فارسی، صفحهٔ ۱۷۷، با اندکی تغییر.
۳۰) منبع پیشین، صفحهٔ ۱۹۳.

31) *Heart of Darkness*, p. 28.