

تفسیری بر غثیان سادتر

تألیف: ڏنویوايد

ترجمہ دکتر محمد تقی غیانی

تفسیری بر غثیان سارتر

تفسیری بر غثیان سار تر

نوشته

ژنویو اید
استادیار دانشگاه پاریس

ترجمه

دکتر محمد تقی غیاثی



مؤسسه انتشارات امیر کبیر
 ۲۵۳۵ تهران،



موزه اسناد ایران

اید، زنوب
تفسیری برغثیان مادر
La Nausée
لرجهه دکتر محمد قی غیاثی
چاپ اول: ۱۳۴۵ شاهنشاهی
چاپ: چا پخانه سپهر، تهران
شماره ثبت کتابخانه ملی: ۱۳-۷۹۶/۲/۲۵۳۵
حق چاپ محفوظ است.

فهرست

۹	مقدمه
۱۳	۱ - موقعیت غشیان
۱۵	از تصویر تا چهره انتقادی خوانندگان
۱۵	نورمانهای سال ۱۹۳۵
۱۹	بورژواها: قاتائقها و رؤسا
۲۲	فلسبکباران ساحلها: رویاهای سورره‌آلیستی
۲۶	محفل رفقا
۲۹	سارتر و مطالعات او...
۳۳	۲ - تحلیل و سازمان متن
۳۴	تحلیل
۳۹	دو گوئی غشیان؛ ^۹ بعد قصه‌وار یک‌کشف روشنفکر آله
۴۰	تجسم یا ک‌اندیشه. مکثوفات متواالی. تنوع شیوه‌های
۴۳	تکارش

۳- تصور زمان و نمایش داستانی مدت

۴۵

علیه زمان: زمان نرم هستی، مدت تنگ و موسیقی. زمان، جایی که دنیادر آن فروافتاده. هستی فاقد حافظه است. چگونه می‌توان مدت را استوار کرد. پژوهش‌های تاریخی، تجربه، گذشته‌جیبی، ماجراجویی، کتابهای تاریخی، رستگاری از راه کتاب، مدت و گستاخی در غشیان. نمایش زمان در غشیان.

۴۶

کندی و خشونت زمان.

۴- جاذبه اشیاء

۶۱

حظی هول انگیز.

۶۲

آیا غشیان ماجراهی یک دیوانه است؟

۶۲

بیزاری - خصوصیات هستی؛ جوانهزنی - دنیای بازگونه

۶۵

ممکن الوجود. آدمی گرفتار در خمیره ماده.

۶۵

اشیاء از بند نام خود رسته‌اند، وهم پدیده‌شناسی. تنزل انسان

۷۱

دیدن جهان با چشم سنتریزه.

۷۹

۵- وقوفی بر...

راوی. دیدگاه فاعل. تک گفتار درونی. دستکاری تک گفتار درونی.

- ۶- مضمون**
- ۸۱ داستان یک نثارش. زبانهای دیگران.
- ۸۶ نویسنده و راوى، تقلید راوى. نشانهای فاصله‌گذاری.
- ۹۰ روکانتن یک قهرمان تجربی. یک شعور تهی و آرام. یک قهرمان فاقد گذشته. یک قهرمان فقدناطفه. عامل انتزاعی
- ۹۷ بورلک. صحنه‌های هزل‌آمیز. ریختند انواع ایده‌آلیسم. شیوه‌های کفران. فلسفه در اندرون‌کافه‌ها. هزل. انسکار معنا. لوده خونسرد. تقلید واقنیاس. دستکاری در نمو نه. گیخنگی لحن. به طرز...
- ۷- ضمایم**
- ۱۱۵ بورسی آوصیفی هتن.
- ۱۱۶ غشیان در آثار سارتر.
- ۱۱۷ غشیان و قصه.
- ۸- کتابشناسی**
- ۱۲۰

مقدمه

در سال ۱۹۴۶، منتقدی درباره سارتر اچنین نوشتہ بود:

من کسانی را می‌شناسم که به شنیدن اسم او حاضرند خودکشی کنند... اینان او را به علت زشتی بی‌جهت واژگان و حال و هوای نومید کننده قصبه‌ها یش برای همیشه محکوم کرده‌اند—در نظر این افراد، غثیان^۲ برگردان زندگی روانی قهرمانی است رذل و در کمال خونسردی بیمار. اینان از این معجون ادعاهای فلسفی، رؤیا‌های دوپهلو، اصطلاحات فنی، جانورشناسی، علائق بیمارگون و هرزگی هوس بازانه دل آشوب‌گشته‌اند—چطور می‌شود نبخشیدشان؟ —، و این معجون از آنتوان روکانتن^۳ کرم درون نگری می‌سازد که کشتنش لذت‌دلنشینی دارد.

پیش از کشتن آنتوان روکانتن باید از خود پرسید که آیا زشتی واژگانش بی‌جهت است؟ آیا وی از پس ادعاهای فلسفی خود برنمی‌آید؟ زیرا در پشت داستان یک دیوانه، به زبانی که هم عوامانه است و هم عالمانه، و هدفش بهم ریختن تصوراتی است که معمولاً

1. Sartre

2. *La nausée*

3. Antoine Roquentin

زبان فلسفه ناقل آن است، غیان «فلسفه ماوراءالطبيعه را به درون قهوهخانه‌ها کشانیده است.» اگر متن غیان به صورت ساده‌ای درآورده شده، برای همه فهم ساختن مضامین آن نیست؛ علتش آن است که کشف تازه نویسنده مستلزم طرز تفکر تازه و زیستی نو است: ممکن است فلسفه بی‌مدد نظامها از عهده کار خویش برآید، از تصورات پیشین و دستگاههای حاوی آن چشم پیوشد، بهسوی اشیاء، بهسوی جهان و مردم روی کند و بخواهد آنها را در معنای تیره نگشته در برگیرد. چنین فلسفه‌ای وصف ظواهر است، به موقعیتها واقعی دل می‌بندد، در آن فرو می‌رود تا به‌اعماق برسد؛ فاجعه هستی در اعماق جریان دارد.^۳

این فلسفه، که همه توجهش معطوف هستی است، به بیانی نیاز دارد که گاه به شلختگی روزمره پهلو زند. درباره ذکر «خونسردانه علائق بیمارگون» باید گفت که این ذکر شاید بیان «رفعت حقیر بی بلاغت و فریب»^۴ است و به ما امکان می‌دهد که برده‌لهره چیره‌گردیم. اگر، با وجود موقیت عظیمی که غیان، نخستین قصه بزرگ آگزیستانسیالیستی، چه در داخل و چه در خارج از فرانسه کسب کرده است—و شاید هم به‌علت همین موقیت—هنوز عده‌ای می‌خواهند روکانتن را بکشنند، جای تعجب نیست؛ متن غیان تحریک‌آمیز است. اگر «اندیشه‌های هایدگر» در آن رنگ داستانی به خود می‌گیرد، افکار سه‌لین^۵ در آن جنبه ماوراءالطبيعه می‌یابد.

بدون شک، نویسنده خواسته است به آرزویی که پل واله‌ری^۶ در سال ۱۸۹۴ بیان کرده بود جامه عمل بیوشاند و روش زندگینامه‌وار «گفتار در روش به کار بردن عقل»، اثر دکارت^۷ را بدان برگرداند.

واله‌ری‌گفته بود: «زندگی یک نظریه را باید چنان نوشت که حیات یک عشق سوزان را می‌نویسند.» ولی این مرید بیش ازاندازه حرف شنو، که منکر فرهنگ است ولی خود نمی‌تواند گریبان از چنگ فرهنگ رها^۱ سازد، فقط به طریقهٔ طنزآمیز توفیق می‌یابد: «فلسفه سارتر نوعی ادای غم‌انگیز فلسفه دکارت است، و سارتر خود متوجه این امر هست، و قصه خود را بقصد و عالماً به صورت تقلييد مضحك گفتار در روش به‌کار بردن عقل» درآورده است.»

ولی مسلم نیست که بشود همیشه به‌این تقلييد مضحك اکتفا کرد، و نویسنده خود منکر اثرش گردیده است:

«من نام اشیاء را به‌جای خود اشیاء‌گرفته بودم. ایمان یعنی همین گرفتار خیرگی بودم. تا وقتی که خیرگی ادامه داشت، من خود را موفق می‌پنداشتم. در سی‌سالگی به‌انجام این امر مهم توفیق یافتم: در غثیان، خواستم در کمال صداقت، باور کنید، هستی بی‌دلیل و غیر موجه و ناگواره‌منوعان خود را توصیف کنم و هستی خویش را برکنار از هستی آنان نشان دهم. من که خود تابن دندان‌گرفتار بودم و دچار اسطوره، درباب موقعیت فلاکتیارمان شادمانه می‌نوشتم «ممکن است غثیان، به علت مضحکه شادمانه خود هنوز خوشبینانه جلوه کند و این متن، که ویرانگر انواع سوء‌نیت^۲ است، هنوز چنان که باید فهمیده نشود.»

8. *La mauvaise foi*

موقعیت غشیان

سارتدر سال ۱۹۴۸ نوشت «همه آثار فکری در متن خود حاوی تصویرخواننده‌ای هستند که به‌قصد او نوشته شده‌اند.» خطاب نویسنده به یک «خواننده کلی» یعنی آدمیزاد هر دوره و هر جا نیست. «او با معاصران خود، با هموطنان خود، با برادران همنژاد یا همطبقه خود سخن می‌گوید. در واقع به اندازه کافی توجه نشده است که هر اثر فکری طبیعتاً کنایی است.» نشانهای همدستی نویسنده و خواننده، کنایه و اشاره به یک اوضاع اجتماعی و تاریخی مشترک، تصور تصویر خواننده یا خواننده‌گانی را می‌دهند که از متن برمی‌خیزد. چون یک متن معین ممکن است به‌حسب چند رسم نوشته و به‌خواننده‌گان متمایزی مربوط شود که هر یک فقط قسمتی از پیام نویسنده را پذیرا گردد. به عقیده سارتدر، ممکن است که، مثلاً، خواننده‌گان اثری از هم جدا باشند و نویسنده بین خواننده‌گانی راستین ولی منفور، و خواننده‌گانی ممکن و مطلوب ولی دور از دسترس، «شقه» شود. به این ترتیب، از سال ۱۸۴۸، تعليمات اجباری، خواننده‌گانی ممکن برای نویسنده فراهم می‌آورد. ولی نویسنده که از برابر «دگرگونی طبقه از پائین» پس می‌رود، همچنان برای خواننده‌گان مرتفعی می‌نویسد که وی تحقیرش می‌کند و در صدد آزدند آن است: وی تصویری انتقادی به خواننده می‌دهد، به این امید نهان که شاید دیدگان وی را بازکند. «متنهای برای آنکه نویسنده‌ای فقط بتواند اندیشه طرح چهره انتقادی خواننده راستین خود را به خاطر خطور دهد، باید به تناقض موجود بین خود و خواننده‌گانش پی ببرد. به این معنا که نویسنده از بیرون به‌سوی خواننده‌گان روی

آورد و به آنان به دیده شگفتی بنگرد، یا سنگینی نگاه شگفت زده شورهای غریبه از قبیل اقلیتهای نژادی یا طبقات ستمکش را بر روی این جامعه کوچکی که خود با آنان تشکیل می‌دهد احساس کند.

اوضاع در غیان چنین است: هر بار که متن کنایی می‌شود، به واقعه‌ای، مراسمی یا اسمی اشاره می‌کند که مستلزم فرهنگی است، اشاره‌ای به عنوان همدستی بین نویسنده و خواننده ردیبل می‌شود. و بدین ترتیب، می‌توان جهان ذهنی این خواننده را شناخت. در این صورت، کافی است نشان دهیم که خوانندگان مورد اعتراض کدامند و خوانندگان همدست کدام، تا غیان رادر موقعیت فرهنگی خود قرار دهیم.

از تصویر تا چهره انتقادی خوانندگان در غیان

پدر بزرگ سارتر، شوآیت‌زرا^۱، استاد زبان آلمانی و جدش آموزگار بود. و بدین ترتیب هر دو وابسته به طبقه خرد بورژوازی بودند. سارتر، به هنگام نگارش غیان بی‌آنکه بتواند از طبقه بورژوازی بیرون رود آنرا شدیداً مورد انتقاد قرار می‌دهد. سیمون دوبووار^۲ در کتاب «نیروی سن»^۳ چنین می‌نویسد: «دشمنی سارتر و من با بورژوازی جنبه فردی داشت، پس بورژوا مابانه بود. این خصوصیت تفاوت چندانی با دشمنی فلوبر^۴ با بقالها یا خصوصیت با دس^۵ با وحشیان نداشت.» این دشمنی بیش از آنکه به یک اعتراض معقول شبیه باشد، شبیه بیک تحریک است.

نورمان‌های سال‌های ۱۹۳۰: اهالی بوویل^۶

تقریباً همه عمل غیان در شهر «بوویل» اتفاق می‌افتد.

1. Schweitzer 2. S. de Beauvoir

3. La Force de l'Age 4. Flaubert 5. Barrès

6. Bouville

مردم شهر لوهاور^۷، حتی اگر ندانند که سارتر نخستین سالهای دبیری را در شهر آنان گذرانیده، حتی اگر مردم روئن^۸ بگویند که موزه موصوف در غیان به شهر آنان تعلق دارد، شهر بورویل را، از روی علائم کوچک ولی بسیاری چون وچرایی نظیر کلمات رمزی، تصویری از شهر خود می‌یابند.

در واقع، روکانتن برای مردم لوهاور تصویری اسطوره‌ای که آنان از شهر خود دارند، و نقاشان و شاعران محلی معرف آنند رسم می‌کنند. ولی گاه اقلیم و مناظریک بندربزرگ، بادخیز و بارانی، بهسبک اکسپرسیونیسم فیلم باراندازمه‌آلود^۹ را توصیف می‌کند که چندی پس از نگارش غیان در لوهاور برداشته شد. صحنه‌های کوتاهی توصیف بورویل را در زمرة ادبیاتی قرار می‌دهد که «جوی» نامیده می‌شود و به تاریکی و مه و ویرانی رنگ‌شعر می‌زند: نظیر تجسم بولوارویکتورنوآر، یک روز مه‌آلود، رطوبت «سفید و چربی» که شهر را می‌پوشاند. صحنه‌های دیگری، به عکس، بهسبک بودن^{۱۰}، (نقاش منظره پرداز شهر لوهاور که در نخستین پژوهش‌های نور دور)، رنگ‌هایی که کم کم به تیرگی می‌گردند، پرتو «برکه‌های نور دور»، رنگ‌هایی که در سرراه خود پنجره یک کلبه دهقانی نورماندی را به آتش می‌کشد، فروغ فانوس دریایی کایبوت^{۱۱} که اتفاقاً بنام یک نقاش امپرسیونیست نامیده می‌شود. این تصاویر، آنقدر که فرهنگی و هنری است، واقعگرایانه نیست. هدف این تصاویر تعیین موقعیت بورویل در میان مسائل شناخته هنر از دوره امپرسیونیسم به بعد است: بندر بزرگ مه‌آلود، مناظر خیس و گچی سواحل نورماندی.

دفترچه‌های راهنمای جلب سیاحان آنzman از لوهاور تصویری

7. Le Havre
10. Boudin

8. Rouen
11. Caillebotte

9. Quai des Brumes

به دست می دهند که محل و تاریخ بوویل دقیقاً از روی آن گرته برداری شده است: در مرکز شهر، ایستگاه راه آهن و بازار؛ در شرق سیاه و تیره حوضچه های بزرگ بندرگاه، و کارخانه ها. در بالای ارتفاعاتی که مشرف به شهر است «خانواده های قدیمی بازرگانان و صاحبان کشتیها»، و تصاویر هم اینان زینت بخش دیوار موزه بوده است، و پنهان بلندی که از آنجا همه شهر در زیر پا دیده می شود؛ در قسمت پست شهر «آقایان تازه بولوار ماریتیم»^{۱۲} (ساحلی)، تازه به دوران رسیدم هایی که با ثروتمندان قدیمی رقابت می کنند. تعیین موقعیت کوچه های عمدہ بوویل در روی نقشه شهر لوهاور کار آسانی است: بولوار ویکتورنوار همان کور - دو - لاره پوبلیک^{۱۳}، کوچه تورن برید^{۱۴} همان کوچه پاریس^{۱۵} است. به همین ترتیب، مردان بزرگ بوویل نظیر انپتراز^{۱۶} یا بله وینی^{۱۷} که یاد آور کازیمیر دول او وینی^{۱۸} یا او گوستن سورمان^{۱۹} می باشد. اگر سنت سه سیل^{۲۰} یعنی گرانبهاترین کلیسای جهان، که با کلیسای ساکره کور^{۲۱} رقابت می کند، اشاره ای به اهالی لیزیو^{۲۲} است، که اتفاقاً کلیسای خود را از سال ۱۹۲۹ می ساختند، بندر بوویل حتماً بندر لوهاور است، دقیقاً به همان صورتی که در کتابچه های راهنمای جلب سیاحان توصیف شده است: «مجهز ترین بندر برای تخلیه زغال و چوب.»

از آنجا که ممکن بود این گرته برداری به اندازه کافی هویدا کننده نباشد، جزئیات راستینی به متن افزوده شده است که نشانه های شناسایی است: کشتی لجن کشی که هرشب تا ساعت دوازده سوت

-
- | | |
|----------------------|-------------------------------|
| 12. Maritime | 13. Le Cours de la République |
| 14. Tournebride | 15. La Rue de Paris |
| 16. Impétraz | 17. Blévigne |
| 19. Augustin Normand | 20. Ste Cécile |
| 21. Sacré Coeur | 22. Lisieux |

می‌کشد، همزیستی ایستگاه قدیم و جدید راه‌آهن تا سال ۱۹۳۸، اتوبوس‌برقی خط کشتارگاه—حوضچه‌های بندرگاه، نام کافه‌ها مثل کافه بروتونها، اغذیه‌فروشی نیروی دریایی، شرکتهای بازرگانی نظری شرکت عمومی ترانس آتلانتیک، اداره بندر خودمختار، حتی اسامی اگر دقیقاً همان نباشد، دست کم دگرگونی اندکی یافته‌اند: کوچه گالیونها (کشتهایها) به کوچه ووالیه‌ها (بادبانیها)، نیس‌لوهاوری به پرادو‌کوچک، مونتی ولیه به مونیس تیه، لاکوت (ساحل) به کوتور (تپه سبز) تبدیل شده‌اند. این تغییر شکل اسامی به خوبی نشان می‌دهد که چنین جزئیاتی چه نقشی در غیتان ایفا می‌کنند: هدف آن نیست که همانند قصه‌های بلند بالزاک، از جایی راستین توصیفی باز‌شناختنی، دقیق و درست به دست داده شود. نیز منظور آن نیست که همانند قصه ژرمینال^۲ اثر زولا چهه نمونه، یعنی ترکیبی و آرمانی، مجموعه‌ای از جاها رسم شود. مسلماً برای یک خواننده از همه‌جا بی‌خبر، نقش این جزئیات ایجاد حقیقت‌نمایی است، به‌گونه‌ای که ستندال^۴ از «واقع خرد راستین» سخن می‌گفت. ولی در واقع، تبدیل کوچه گالیونها به کوچه ووالیه‌ها نشان می‌دهد که چنین نیست. چون گالیون وائزه‌ای اصلی‌تر از ووالیه است، بهتر می‌توانست حکایتگر واقعیت، یعنی روحیه شهرستانی و قدرت تجسم وائزه، باشد. هم تغییر شکل لازم بود، هم تظاهرة استوار این تغییر نویسنده کنایه‌های خود را کاملاً روش و رساننده برمی‌گزیند: درست مثل هنرپیشه‌ای که صورتک به چهره می‌زند، ولی ضمناً با انگشت خود آن را به ما نشان می‌دهد، یا مثل شاعر هجوگویی که کنایه‌های خود را عمدآ پیچیده و غامض می‌گرداند تا خواننده هم لذت تصور کشی برده باشد. چنین جزئیاتی معنای کاملاً دیگری به وصفی می‌دهند که می‌توانست توصیف نمونه

آداب و رسوم شهرستانی باشد: گردنش بامدادی روز یکشنبه، ناهار در رستوران وزلیز^{۲۰}، به کتابخانه رفتن. صحبت این مطالب، به عکس، صحبت مطالب قصه‌هایی است که کلید رمز را به دست می‌دهند: در آن زمان، یکی از کتابداران شهر لوهاور واقعاً اهل جزیره کورس^{۲۱} بود. ولی اهمیتی ندارد که چنین توصیفی از شهر بوویل دقیقاً شبیه یک شهر راستین باشد. آنچه مهم است، این است که این توصیف شبا هتش را به گروهی از خوانندگان خاطرنشان می‌سازد، و دست کم اهالی نورماندی در این مورد مطلع باشند. چرا که در یک متن هجایی، دو شیوه متدائل است: یا نویسنده و خواننده همدست شده شخص ثالثی را، بدون اطلاع وی مورد ریشخند قرار می‌دهند، یا این که نویسنده خواننده را مورد تمسخر قرار می‌دهد و بدون پرده‌پوشی به او می‌فهماند که مسخره‌اش می‌کند. در این صورت، هجو بدل به تحریک و آزردن می‌شود.

بورژواها: «قالائقها»، «رؤسا» و «سر بازها»

سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ می‌گوید که از قرن نوزدهم به بعد چون همه نویسنده‌گان مولود بورژوازی هستند، در اندیشه خوانندگان مطلوب ممکن عمل^{۲۲} برای خوانندگان راستین بورژوا می‌نویسنند. تصویرهای خوانندگان در غثیان مؤید این عقیده است: نمایش جامعه در این اثر ناقص است: واژه «کارگر» فقط یک بار به کار برده می‌شود، زندگی کارگری را فقط از خلال تفکر بورژواها می‌توان شناخت: اعتصابهایی که باید سر کوب شود، کارگاه‌های خیریه، شیرخوارگاه، آموزشگاه‌های حرفه‌ای که باید افتتاح کرد تا بتوان کارگران را به کار سودبخش تری سوق داد. مبارزات اجتماعی منحصر است به رقابت‌های ثروتمندان قدیم

و جدید و مناقشات خرد بورژوازی و کلان بورژوازی. چنین می‌نماید که مخاطب متن، طبقات ممتازه هستند و دیدگاه هم اینان ارائه می‌شود، و طبقات دیگر فقط از خلال اینان ظاهر می‌شوند.

دو رشته تضادی که غیبان بر آن استوار است وجه مشترکی با مبارزه طبقات ندارد. یکی از این تضادها، که در بازدید روکانتن از موزه آشکار می‌شود، رؤسا را در برابر سربازان قرار می‌دهد. چنین می‌نماید که رؤسا یادآور محافظه‌کاران جمهوری سومند، که از دوره کمون^{۲۷} تا سال ۱۹۱۴، نگران عواملی هستند که قدرتشان را به خطر می‌اندازد: طغیان جوانان، مبارزات سویا لیستها، اعتصابهای کارگری. به همین جهت، خواستار «حق فرماندهی لجیگان بورژوازی» هستند. «چرا که هر حق جنبه متضاد یک وظیفه است.» مرام اینان، مرام ملیون ضد ریفوس^{۲۸} و اخلاق اینان همان اخلاق خوانندگان آثار هانری بوردو^{۲۹} است: کار را می‌ستایند و از هرگونه کنجکاوی روشنفکرانه چشم می‌پوشند تا هر چه بیشتر بیندوزند. باخانواده دوستی، زنان را به فداکاری و ایثار درویشانه سوق می‌دهند. بامیهن پرستی، فرزندان خود را به کشتارگاه می‌فرستند. مخاطب غیبان رؤسا نیستند که مدت‌ها پیش مرده‌اند، بلکه سربازان، یعنی خرد بورژواهایی هستند که در کمال خلوص نیت و خضوع از موزه بوویل بازدید به عمل می‌آورند و آماده پذیرش مرام طبقه دیگر و عصر دیگری هستند: اوضاع چنان است که گویی به هنگامی که افراطیون دست راستی فعالیت می‌کنند، کمی پیش از آن که اتفاقاً دولت مارشال په تن^{۳۰} شعار «کار، خانواده، میهن» را انتخاب کند، نویسنده نگران ظهور مجدد محافظه‌کاران ملی است.

27. la Commune

30. Pétain

28. Dreyfus

29. Henry Bordeaux

دومین رشته تضاد، بین «قالتاقها» و افراد «بدون اهمیت اجتماعی»، تصویر بعضی از خوانندگان را تصریح می‌کند. تنها کلان‌بورژواهای موزه قالتاق نیستند، آقای پیرستوران بوتانه^{۳۱} نیز هست؛ نیز همه کسانی که شغل و حرفه‌ای بر می‌گزینند، و به یک گروه اجتماعی می‌پیوندند، و به دستاویز آن هستی خود را توجیه می‌کنند. قالتاق هستند. در برابر قالتاقها، گوشنه‌نشینان قرار دارند. گوشنه‌نشینان کسانی هستند که نه کار هستی آنان را توجیه می‌کند و نه خانواده. گروهی نظیر آنی^{۳۲} و روکانتن^{۳۳} در برابر این دستاویزها مقاومت می‌کنند. گروهی دیگر نظیر آقای آشیل خویشن آموز^{۳۴} خیانت می‌ورزند. با وجود جنبه آنارشیستی چنین طرز تفکری که رنگ عقاید سه‌لین^{۳۵} را دارد، این طرز تفکر بیش از آن که حکایت‌گریک فلسفه ماوراء الطبیعه باشد، تعیین کننده یک موقعیت اجتماعی است: موقعیت کسانی که از مقام اجتماعی خود محرومند. در غثیان، زن سیاه پوست آوازخوان و آن کلیمی که ترانه‌اش را ساز کرده است نیز در چنین موقعیتی هستند. این گوشنه‌نشینان نقش همان «شعور غریبه‌ای» را ایفا می‌کنند که بنا به عقیده سارتر «نگاه شگفت‌زده بر جامعه» را ممکن می‌سازد. به عکس صاحب نظران دیگر، که معتقدند هر طبقه‌ای روشنفکران ویژه خود را پدیدار می‌سازد، سارتر این نقش را وظیفه روشنفکران می‌شمارد؛ روشنفکر که در هر طبقه‌ای حاشیه‌نشین است، کار کردش انتقاد از جامعه است.

پس چنین می‌نماید که مخاطب غثیان خرد بورژواهایی هستند که می‌خواهند مردم «رؤسا» را گرد نهند و روشنفکرانی که به وسوسه خیانت دچار گشته می‌خواهند به «سکان نگهبان» بدل شوند. تصویر

31. Bottanet

32. Anny

33. Roquentin

34. M. Achille, Autodidacte

35. Céline

انتقادی محافظه‌کارانی که سارتر به اینان ارائه می‌کند، آئینه‌وسوشهای هم اینان است.

فصل «سبکباران ساحلها»: رؤیاهای سورره‌الیستی و بشروستان خویشن‌آموز

در کتاب ادبیات چیست^۹، سارتر ضمن تشریح «موقعیت نویسنده در سال ۱۹۴۷» در ادبیات معاصر فرانسه سه نسل بازی‌شناسد: اتفاقاً در غیان، نسل دوم، یعنی نسلی که در سال ۱۹۱۸ به سن بلوغ رسیده موضوع اشارات فراوان است. دو نوع نویسنده در این اثر در کنار هم قرار می‌گیرند: یکی «کودکان بی‌خیال» نظیر سورره‌الیستها یا نویسنده‌گان مسافر همانند پل موران^{۱۰}، دیگری بشروستان خویشن‌دار.

دونمایه‌ها و شیوه‌های سورره‌الیستی

چنین می‌نماید که پاره‌ای از بخش‌های غیان به‌یاری سورره‌الیسم روشن می‌شود. البته سارتر خود محدودیتهاي اين مكتب را باز نموده است. با وجود بر اين، وقتی روکانتن در آرزوی هزار پا، بيد و جانوران دیگری به صورت نان‌سوخاری یا در اندیشه زبانی است که بدل به حشره می‌شود، خواننده به‌یاد رؤیای بروتون^{۱۱} در ناجا^{۱۲} می‌افتد. یا وقتی که سارتر شلوار موریس‌بارس را پائین می‌کشد تا به لنبر او تازیانه بزند، به‌یاد محاکمه خیالی این نویسنده می‌افتیم که بروتون و دوستانش در سال ۱۹۲۱ ترتیب داده بودند. هنگامی که روکانتن

چاقویی در کف دست خود فرو می‌برد، عمل او اشاره‌ای می‌نماید به « فعل عبث » که پس از ژیدسوررهای استها توصیه می‌کردن. وقتی روکانتن از فراز « تپه سبز »، آینده بوویل را در نظرم جسم می‌کند، یا شقیه‌گوشتی که در آب جوی می‌خزد، شبیه همان چیزی است که سارتر در مقاله‌اش راجع به « امین ادب »^{۳۹} « هیولا‌های گوشتی » دالی^{۴۰} می‌خواند. به همین نحو، « انگشت - چوب زیر بغل »، « کارتنک - آرواره » و « گل‌های گوشتی » او شبیه « تفنن جانورشناسانه » یا « زیست‌شناسی نفرین شده » همو است.

غربت دوستی^۱، نویسنده‌گان مسافر

به همین ترتیب، همه بخش‌هایی که حکایت‌گرسفرهای روکانتن است، اگر با قول سارتر در باب نویسنده‌گان مسافر « موقعیت نویسنده‌گان در سال ۱۹۴۷ » مقایسه شود، بهتر فهمیده می‌شود: همانند پل‌موان و دری‌یولا روشل^{۴۲}، روکانتن بیهودگی سفر و غربت‌دوستی را بر ملا می‌کند. کتابهای آن دو تن، با آن که سرشار « از زرق و برق و خرت و پرت‌شیشه‌ای و اسمای قلبی خارجی است »، ناقوس مرگ سفر دوستی است. چون نشان می‌دهند که « به هر کجا که روی آسمان همین رنگ است، و جهان یک سان است ». شاید هم سفر روکانتن اشاره‌ای است به مالرو.^{۴۳} اگر روکانتن چنین مصراوه از شوق ماجراجویی انتقاد می‌کند، علتش آن است که نسلی تمام این شوق را یک قاعده زندگی شمرده بود. سارتر خود مشتاق‌گریز بود و خیال عزیمت به ژاپن در سر داشت، منتها ناگزیر به مسافرت‌های کوتاه‌تری نظیر آلمان،

39. Aminadab 40. Dalí 41. Exotisme
42. Drieu La Rochelle 43. Malraux

اسپانیا و ایتالیا گردن نهاد.

خویشن آموز: معجون انواع بشردوستی

در برابر «کودکان بی خیال»، یعنی سوررهایستها و نویسندهای مسافر، سارتر «رادیکالها»، یعنی پیمانکاران ادبیات و بشردوستان فروتنی را قرار می‌دهد که خوانندگانشان را تاریخ از آنان دزدیده است. خویشن آموز نماینده این بشردوستان است: «موقعی که او حرف می‌زند، همه بشردوستانی که دیده و شناخته ام در جلو چشم من ظاهر می‌شوند». پاره‌ای از کنایه‌ها حتی امکان می‌دهد که نمونه واقعی این شخصیت را پیدا کنیم: خویشن آموز، بی‌آن که خود متوجه باشد، از رونان^۴، تقلید می‌کند، و شبیه «حیوانکی گهئنو^۵» ستایشگر رنان است، که پانزده سال پیش از سارتر، از دانشسرای عالی پاریس فارغ التحصیل شده بود. همو در کتاب «کالیبان سخن می‌گوید»^۶ شوق عامه را به فرهنگ بورژوازی بیان کرده، و سپس در «حاطرات یک مرد چهل-ساله» سرگذشت خویشن آموزی خود را شرح داده است. اتفاقاً به‌سبب خاستگاه حقیرش، ایمانش به فرهنگ و آدمی، گهئنو واقعاً بهترین نماینده بشردوستی بی‌دینی است که سارتر به عنوان یک وسوسه به ریشخند می‌گیرد.

از سوی دیگر، شخصیت خویشن آموز نغمه ناسازی است فراهم از وصله‌های رنگارنگ و ناجوری که از مکاتب مختلف بشردوستی اقتباس شده است. در فلسفه التقاطی ویژه‌ای که به ناف دانش‌آموزان ششم متوسطه سالهای ۱۹۳۰ می‌بستند این مکاتب متناقض همسایز می‌شدند: خویشن آموز، بشردوستان متفاوت را در اندرون خود

«چون گربه‌هایی در اندرون یک کیسه چرمی زندانی کرده است. این گربه‌ها هم دیگر را می‌درند، و او خود از این امر غافل است.» تصویر که او از فرهنگ دارد، همان است که در نیمه اول قرن بیستم دیپلم متوسطه را شرط لازم و غیرکافی دخول به جرگه بورژواهای شمارد: به نظر او، آموزش عبارتست از فرآگیری مجموعه کاملی از اطلاعات دائرةالمعارفی ظرف هفت سال (و این مدت اتفاقاً اشاره‌ای است به دوره هفت ساله متوسطه در فرانسه). این مجموعه را در کتابخانه شهر بوویل می‌توان به دست آورد. او آرزومند است که به وسیله این مجموعه، همچون پس از دوره‌ای که می‌گذراند، به جمع نخبگان جنت مکانی به پیوند د که در گردش دریابی کشتی تفریحی گیوم بوده^{۴۷} شرکت دارند. حتی بینش او، همانند سیاست آموزش متوسطه فرانسه، بریک تنافق استوار است: خویشن آموز امیدوار است که با پشتکار و آمادگی خود مجموعه‌ای از معارف فراهم آورد. ولی این نوکیسه فرهنگ‌هایی از سبک «ذوق» هنری، که ارثی است، محروم خواهد بود: «جوانانی دیدم که نصف معلومات مرا نداشتند، ولی وقتی در برابر یک پرده نقاشی قرار می‌گرفتند ظاهراً احساس لذت می‌کردند.» دیگر آن‌که بنا به سیاست فرهنگی آموزش که در کتاب آموزش د فرانسه، از سال ۱۸۰۰ تا ۱۹۶۴، آمده است، خویشن آموز معتقد به برتری گذشته برحال است و از هر اندیشه نومی ترسد: «اگر چنین چیزی درست بود، تاکنون کسی به آن اندیشیده بود.» به همین جهت، او هر مسئله‌ای را به صورت قراردادی «موضوع اشاء ادبی» معمول دیبرستانها در می‌آورد: «آیا نباید از وزن دوازده هجایی در نثر شدیداً دوری جست؟» یا «آیا می‌توان هماواز با پاسکال گفت: عادت طبیعت ثانوی است؟» به نظر او، فرهنگ عبارت از اندوختن عقاید دیگران، گردآوری امثال و حکم، خلاصه‌دانشی

است منحصر آکتابی!

خویشن آموز بیشتر از آن جهت به فرهنگ ملی دل بسته است که این فرهنگ به عنوان مزیت طبقه ممتازه بده او عرضه شده است و او اینک به آرمانی بودن و همگانی بودن این فرهنگ معتقد است: او به شbahتهای آدمیزادگان بیشتر از تفاوت‌های آنان توجه دارد، عشق او به آنان انتزاعی است و او چیزی از موفقیتهای عملی در نمی‌یابد. این بی‌دین یک عارف است: او همه عرفان مذهبگونه خود را وقف پرستش انسان کرده است. مسیحی نیست، ولی فروتنی، اخلاص، حرمت به نگارش و حتی خوی ریاضت ترسایان را حفظ کرده است. چنین چهره‌ای، مسلماً چهره بشر دوستی بی‌دین قرن بیستم فرانسه است.

«محفل رفقا»

در دوره نگارش غثیان، سارتر در برابر کسانی که هدف تیر ملامت او بودند، همدستانی هم داشت که سیمون دوبووار به عنوان «محفل رفقا» از آنان نام می‌برد. غثیان به منزله هجویه‌ای است که یک فارغ-التحصیل دانشسرای عالی در غربت شهرستان پرداخته است. با تحریک بورژواها، وی غم غربت خود را تسکین می‌دهد، اما به عنوان تماشاگر به دوستانش احتیاج دارد. به همین جهت، نشانه‌های همدستی خطاب به آنان فراوان است. نوشته‌های «رفقا» کشف پاره‌ای از این نشانه‌ها را ممکن می‌گرداند.

پاره‌ای منحصر آ خاطرات کودکی هستند: بازی در باغ لوگزامبورگ، اقامت در لاروشل^{۴۸} به سال ۱۹۱۷. چنین می‌نماید که بیشترین اشاره‌های همدستی خطاب به «بیدستر»^{۴۹}، یعنی سیمون دوبووار

باشد و کتاب غثیان هم به همو تقدیم شده است. به همین ترتیب، خاطرات سفر روکانتن، دست کم مسافرت‌هایی که از حیث تنوع و رنگینی غنی‌تر از همه است، گویا از مسافرت‌های سارتر به اسپانیا، مراکش ایتالیا و آلمان گرفته شده باشد. حتی حضور در مراسم مذهبی شهر «او به رامرگو»^{۵۰} حقیقی است. چنین می‌نماید که پاره‌ای از اشارات فرهنگی از خاطرات مشترک اخذ شده باشد: نویسنده‌گانی نظیر سنژ^{۵۱} دوس پاسوس^{۵۲}، خانم شاریر^{۵۳} و سهلین^{۵۴} هنرمندانی مثل تن توره^{۵۵} گوزولی^{۵۶}؛ آهنگ‌هایی نظیر «بلوها»^{۵۷} از این دست به شمار می‌روند. چنین می‌نماید که غثیان حتی مباحثات و بازیها را ادامه می‌دهد؛ وقتی که آنی و روکانتن مشغول پیش‌بینی آینده خود می‌شوند گویی نسخه بدлی از «نوحه‌ای برمصیبت جانسوز آل دانشسر» به دست می‌دهند که، در دوره دانشجویی سارتر، در دانشسرای خوانده می‌شد. وقتی آنی متوجه می‌شود که «موقعیت ممتاز» وجود ندارد، خوانده به یاد خاطرات سیمون دوبووار می‌افتد که در شهر روئن ناگهان به چنین کشفی رسیده بود. خلاصه حتی یک مقایسه کم اهمیت می‌تواند کنایه‌ای به حساب آید: روکانتن یکی از ناراحتی‌های خود را به فیل دریایی تشبيه می‌کند که «دارای گوشت فراوان است و هم پوست فراخ دارد». اتفاقاً سیمون - دوبووار یکی از بازدیدهای خود از باغ وحش «ون سن»^{۵۸} را نقل می‌کند و می‌گوید که در آنجا همراه سارتر شاهد ناراحتی یک فیل دریایی بوده و به شوخی سارتر را با آن مقایسه کرده است: «وقتی اندوه چهره سارتر را درهم و آشفته می‌کرد، ما ادعا می‌کردیم که روان نژند فیل دریایی او را در تسخیر خود درآورده است.»

-
- | | | |
|-------------------|------------|----------------|
| 50. Oberrambergau | 51. Synge | 52. Dos Passos |
| 53. Charrière | 54. Céline | 55. Tintoret |
| 56. Gozzoli | 57. Blues | 58. Vincennes |

این گونه نشانه‌های همدستی موجب این تصور می‌شود که در غیان رمزهای کمابیش محترمانه فراوان است و متن را به صورت گفتگویی در می‌آورد که نویسنده آن یا محرک است و یا همدست کسانی که اثر خطاب به آنان نوشته شده است. ولی در عین حال، این نشانه‌ها باعث تعجب است. چراکه غالباً غیان اثر فلسفی بزرگی شمرده می‌شود که موجب تجدید جهان‌بینی گشته است. و حال آن که از بعضی لحظات، این کتاب یک لودگی است، و تفريح روشنفکرانهای محسوب می‌شود که نویسنده آن به همدستی روشنفکران دیگر، بورژواها را به باد تمسخرگرفته است.



سارتر و مطالعات او،

تا هنگام تحویل دستنوشته «ملان کولیا»^۱

حواله‌نگاری که سارتر به آنها توجه نکرد	مطالعات و برخوردهای سارتر	واقعیت زندگی
		۲۱ ژوئن: تولد در پاریس. پدر بزرگ: یک پرووتستان، عموی آلبرت شوآیتسر
		۱۹۰۷ مرگ پدر
		۱۹۱۷ تحصیل در دیبرستان
		۱۹۲۹-۱۹۴۴ دانشسرای عالی. بازی در نمایش آخر سال دانشسرای دوستی با پل نیزان ^۲
		۱۹۴۴ آشنایی با کامی ^۳
		۱۲۹۶ آشنایی با میمون دوبو و آر

۱- نخستین عنوانی که سارتر برای نخستین قصه بلند خود غثیان برگزیده بود.

حواله‌ثی که سارتر به آنها توجه نکرد	مطالعات و برخوردهای سارتر	واقعی زندگی
ترجمه: خاطرات اغواگر (کیرکه- گارد)	● سنژ ^۰ : لوطی جهان غرب ● فروید: تعبیر خواب ● یاسپرس: آسیب‌شناسی روانی نظریه فورم	● ۱۹۳۰-۱۹۲۹ ● تحصیل در دوره آگره گاسیون ● خدمت نظام در شهر تور ^۴
هایدگر: «ماوراء الطبعیه چیست» ^۵	قصه‌های پلیسی بونوئل ^۶ : یک سک آندولسی. ^۷	● ۱۹۳۱ ● دبیرستان لوهاور ● انتشار «افسانه حقیقت در محله بیفور» ^۸
		● ۱۹۳۱ ● گذراندن تعطیلات در اسپانیا
شهرت کافکا. «هنوز به فرانسه ترجمه نشده»	● مارکس برادرز ^۹ ● پرهای اسب ^{۱۰} (چون وچرایی درباره معانی اشیاء)	● اکتبر ۱۹۳۱ ● آغاز «هجویه ^{۱۱} در باب ممکن الوجود» ^۹ ● نامه در باره درخت مذکور در کتاب «نیروی سن»
	● آشنایی با آثار هوسدل ^{۱۲} ● مطالعه آثار سه‌لین: سفری به انتهای شب ^{۱۳} ● اسکات: تصویر زه‌لید ^{۱۴} ● دوس پاسوس: مدار ۴۲ درجه. ● همینگوی ۵۰/۰۰۰ دلار. خورشید همچنان می‌دمد	● ۱۹۳۲ ● تعطیلات در مرکش و اسپانیا

حواله‌شی که سارتر به آنها توجه نکرد	مطالعات و برخوردهای سارتر	واقع زندگی
	مالرو: موقعیت آدمی ^{۱۰}	آوریل ۱۹۳۳ سفر به لندن ●
		تابستان ۱۹۳۳ سفر به ایتالیا ●
	کافکا: ● مسخ ● محاکمه	۱۹۳۴-۱۹۳۳ ● اقامت در انسٹیتو فرانسه برلن ● نگارش مقاله در باب «برتری من» ^{۱۶} ● پایان روایت دوم «ملانکولیا» (غثیان)
		تابستان ۱۹۳۴ تعطیلات در آلمان ● ● سارتر در مراسم مذهبی «او به رامر گو» شرکت کند
	هوسل: ● درسهایی در باب شعور دروونی زمان	ژمستان ۱۹۳۴ ● بازگشت به لوهاور ● بازدید از موزه رونن ● نگارش «قلمر و خیال» ^{۱۷}
	فاکنر: ● روشنایی ماه اوت ● نیزان: ● اسب تروآ ^{۱۸}	۱۹۳۵ ● اعتصابات لوهاور
در انتخابات جبهه ملی شرکت نمی کند		۱۹۳۶ ● لوهاور را ترک می گوید. ● تعطیلات در ایتالیا ● انتشار «قلمر و خیال»

حواله‌ی که سارتر به آنها توجه نکرد	مطالعات و برخوردهای سارتر	وقایع زندگی
		پایان ۱۹۳۶ ● گالیمار انتشار «ملانکولیا» را رد می‌کند
		بهار ۱۹۳۷ ● ملانکولیا پذیرفته می‌شود
		۱۹۳۸ ● انتشار غثیان

- 1- Melancholia 2- Nizan 3- Camille 4- Tours
 5- Synge 6- Bifur 7- Bunoel 8- Un chien
 andalou 9- Fctum sur la Contingence
 10-Marx Brothers 11- Plumes de Cheval 12- Husserl
 13- Voyage au bout de la nuit 14- Zélide
 15-La Condition humaine 16- La transcendance de l'Ego
 17- L'imaginaire 18- Le Cheval de Troie

۲ تحلیل و سازمان متن

تحلیل

انواع نگارش، به سبک...	کشفهای روکانتن: پیشرفت، سازمان	وقایع روزمره
قصه‌های قرن هزاره دهم		ص ۹: اطلاعیه ناشران
حاطرات ناتمام	غشیان: سنگ	ص ۱۱ تا ۱۴: یادداشت‌بی‌تاریخ: تغییری در زندگی آنتوان روکانتن رخ داده است؛ او اشیاء را دیگر مثل ساقی نمی‌بیند. ماهیت و وسعت این تغییر کدام است؟
توصیف ناتورالیستی	ذلت جویی: نخستین دلزدگی، تهوع‌های مختصر	ص ۱۵ تا ۲۴: حاطرات: دوشنبه ۲۹ و سه‌شنبه ۳۰ زانویه ۱۹۳۲: آنتوان روکانتن دگرگونی تازه‌ای در زندگی قبل اثبات خود مشاهده می‌کند. در اوج تنها بی، چون جز با مدیر کافه با کسی حرفی نمی‌زند، اشیاء نوعی تهوع در دستهایش باقی می‌گذارند
اسناد تاریخی توصیف پدیدارشناسانه	تاریخ: نخستین تردددها	ص ۲۴ تا ۴۶: پنجشنبه. جمعه: آنتوان روکانتن با لوسی ^۱ کلفت مسافرخانه برخورد می‌کند و این زن ناراحتیهای خود را برای او تعریف می‌کند. در کتابخانه، درباره کتاب تاریخی خود تحقیق می‌کند، بی‌آن که بتواند گواهی

انواع نگارش، به سبک ...	کشفهای روکانتن: پیشرفت، سازمان	واقع روزمره
توصیف پدیدارشناسانه توصیف امپرسپوئیستی روایت هیجانی	من: نخستین آشتفتگی تهوع مقهور موسیقی می شود	را باهم سازگار گرداند، ولی اندوهزده است، برای سرگرمی خود، چهره خود را درآینه نگاه می کند، ولی خودش را بجا نمی آورد. او در کافه، در برابر تسممهای شلوار گارسون دچار تهوع می شود. یک آهنگ جاز وی را از تهوع می رهاند، یک گردش در بولوار سیاه شادش می کند، ولی در اوج نومیدی به لوسی بر می خورد و به خلوص رنج او غبطة می خورد.
تحلیل فلسفی تحلیل فلسفی روایت	پسردوستی: فرهنگ زمان پسردوستی: دانش کتابی. ماجرا: آمیخته به	ص ۴۶ تا ۶۴: پنجشنبه، جمعه، شنبه: در کتابخانه، آ. ر. با روش عجیب مطالعه خویشتن آموز آشنا می شود. در مسافرخانه، درباره زمان فکر می کند. سپس خویشتن آموز به دیدار او می آید و عکسهای مسافرتهاخود را به او نشان می دهد. آنگاه روکانتن در باره مفهوم ماجرا با خود می اندیشد.
توصیف هجوآمیز ادای گفتگوهای قصه‌ها روایت سورره‌آلیستی	«قالتاق»‌های زنده ماجرا: معنای زمان تاریخ: دلسردی لذت جویی: انکار	ص ۶۴ تا ۸۹: یکشنبه، دوشنبه: آ. ر. به توصیف «حادثه عظیم تعطیل یکشنبه در بوویل» می پردازد: سلام و علیک مردم با همیگر، نهار، گردش در ساحل و روی موج شکن. به هنگام عصر، احساس شدید ماجرا به او دست می دهد. فردای آن روز، از این «زیاده روی» احساس ندامت می کند، باز در باره

انواع نگارش، به سبک...	کشفهای روکا نتن: پیشرفت، سازمان	وقایع روزمره
		ماجرا می‌اندیشد. تحقیق تاریخی بیش از پیش دلسردش می‌کند. شب دچار یک کابوس شهوت‌آمیز می‌شود.
روایت سورره آلیستی	آنی و «لحظات کامل»	ص ۸۹ تا ۱۰۳: سه‌شنبه آ.ر. بارس را درخواب می‌بیند. نامه‌ای از رفیقه‌اش آنی دریافت می‌دارد. معنی می‌کند عادات، علاقه او به «لحظات کامل» و چهره‌اش را مجسم کند. در یک میخانه، به دکتر روزه ^۲ برمی‌خورد و «حرفه‌ای‌های تجربه» را به ریشخند می‌گیرد
مشاجره قلمی	تجربه	ص ۱۰۶ تا ۱۱۸: چهارشنبه، پنجشنبه، جمعه. آ.ر. احساس می‌کند که ترس بی‌مورد در اندرونش اوج می‌گیرد و در یک روزمه‌آلود ترسش بدل به وحشت می‌گردد: کشته‌های خونینی در نظرش مجسم می‌شود، در یک باع غ عمومی، مردی را می‌بیند که لخت می‌شود و دخترکی را جلب می‌کند.
حکایات محیر العقول	ترس لذت‌جویی: وسوسه آغازین	ص ۱۱۸ تا ۱۳۵: شنبه. آ.ر. که «قالتاق»‌های مرده. ادای سخنرانی، مرثیه تجربه
توصیف هجوآمیز ادای سخنرانی، مرثیه	تاریخ: قطع امید. من: کشف هستی. لذت‌جویی: وسوسه آغازین.	ص ۱۳۵ تا ۱۴۷: دوشنبه، سه شنبه، آ.ر. از نوشتن کتاب تاریخی خود صرف نظر می‌کند. احساس زیستن را با کراحت شدیدی درک می‌کند. به مطالعه یکی از حوادث
تک‌گفتار درونی		

وقایع روزمره	کشفهای روکانتن: پیشرفت، سازمان	انواع نگارش، بهسبک ...
جراید، یک عمل منافی عفت رامجسم می‌کند. موسیقی به این سرگیجه پایان می‌بخشد.	موسيقى	
۱۴۷ تا ۱۹۱: چهارشنبه، آ. ر. با خویشن آموزنها صرف می‌کند. نامبرده ایمان خود را به بشرطی برای او شرح می‌دهد. آ. ر. عصبانی می‌شود و به سرعت اورا ترکش می‌گوید. به داخل ترا مواجه می‌پردازد که صندلی آن در زیر نگاه او دگرگونیهای شگفت‌انگیزی به‌خود می‌بیند. در یک باع عمومی، ضمن تأمل در ریشه درخت شاه‌بلوط به ممکن‌الوجود پی‌می‌برد.	بشرطی: اصل و اخلاق	توصیف وهم آمیز یا سوره آلیستی
ص ۱۹۱ تا ۳۱۸: جمعه، شنبه، یکشنبه: آ. ر. آنی را که خسته و پیر گشته در پاریس باز می‌باید. او دیگر به موقعیت‌های ممتاز و «لحظات کامل» معتقد نیست، و «پس از مرگ خود زندگی می‌کند». با وجود تشابه‌ی که بین تجارب او و روکانتن وجود دارد، آن دو برای همیشه از هم دگر جدا می‌شوند.	«پایان» آنی: ورشکستگی «لحظات کامل»	توصیف پدیدارشناسمانه هیجانی
ص ۲۱۸ تا ۲۲۳: سه‌شنبه، در بوویل، آ. ر. احساس می‌کند که زندگی خود را تباہ کرده است. او از فراز تپه‌ای به شهر بوویل می‌نگرد، و پیش‌بینی‌های وهمی خود را در مورد شهر دربرابر بینش بورژوآماهانه ماسکان آن قرار می‌دهد.	روکانتن: ورشکستگی نظریه آزادیستن. بوویل: ورشکستگی بشر-دوستی جمعی	توصیف سوره آلیستی

انواع نگارش، به سبک...	پیشرفت، سازمان	واقع روزمره
خبر فاجعه آمیز	خویشن آموز: ورشکستگی قهرمان بشر درستی	ص ۲۲۴ تا ۲۴۵: چهارشنبه، آخرین روز اقامتم در شهر بوویل: آ. ر. برای آخرین بار به کتابخانه سری می زند و شاهد رسوایی فاجعه آمیزی می گردد: خویشن آموز با نوازش دست پسری، سیلی می خورد و از کتابخانه اخراج می شود.
تک گفتار بدون «من» به سبک دوسپاموس	من: فقدان هویت موسیقی: رستگاری	ص ۲۳۵ تا ۲۴۸: یک ساعت بعد، آ. ر. وقوف بر «من» خود را ازدست می دهد. در کافه «پاتوق کارمندان راه آهن» حقارت آینده بازنشستگی خود را در سی سالگی در نظر می آورد. ولی موسیقی راه حلی پیش بای او می نهد: خوب است مثل آهنگ ساز یا آوازخوان عمل کند، یعنی چیزی بیافریند، مثلاً قصه ای بنویسد.

1- Lucie 2- Rogé



دوگونگی «غثیان» یک «نوع مبهم»

در نامه‌ای خطاب به سیمون دوبووآر، سارتر قول «بریس پارن»^۱ «مشاور ادبی گالیمار» را درباره دست نوشته «غثیان» روشن می‌کند: «به عقیده او غثیان یک نوع مبهم است.» اتفاقاً این دوگونگی عمدی است. چرا که سارتر می‌خواست «حقایق و احساسات ماوراء الطبیعی خود را در زیر یک عنوان ادبی بیان کند.»

البته چنین کاری آسان نبود. سارتر چهارسال صرف آن کرد، و با رها در آن دست برد و تغییرش داد. ابتدا «تفکر انتزاعی درازی در باب ممکن‌الوجود» بود. و سارتر آن را «هجویه من درباره ممکن‌الوجود» می‌خواند. هجویه نوشته انتقادی تندی است که علیه یک حریف ترتیب داده می‌شود. لحن مشاجره‌آمیز پاره‌ای از بخش‌های غثیان ناشی از همین نکته است. نویسنده از زبان قهرمانان خود از «حرفه‌ای‌های تجربه» یا بشر دوستان انتقاد می‌کند. بنا به توصیه سیمون دوبووآر، غثیان بعدها جهت دیگری پیدا می‌کند. چون او به سارتر اضرار می‌کرد که «به کشفهای روکانتن یک بعد قصه‌وار بدهد و در روایت خود کمی از چاشنی تعلیق^۲ که در قصه‌های پلیسی دوست داشتیم بیفزاید.» اتفاقاً چه در سازمان بخشی وقایع و چه در توالی انواع نگارش، سارتر

1. Brice Páráin

2. Suspense

از طرح واحدی پیروی نمی‌کند.

بعد قصه‌وار یک کشف روشنفکرانه

چگونه می‌توان به کشفی روشنفکرانه یک بعد قصه‌وار بخشد؟ می‌توان این کشف را در وجود قهرمانی «مجسم» کرد، و آن را به‌ماجراهای قصه‌وار آمیخت. از سوی دیگر، می‌توان در توالی مراحل آن اندکی تعلیق وارد ساخت.

تجسم یک اندیشه

نخستین وسیله، یعنی قصه‌وارترین آن، برای تجسم یک کشف روشنفکرانه، عبارت از این است که فردی به عنوان قهرمان انتخاب شود که صاحب آن کشف روشنفکرانه است. زندگی کامل یک قهرمان قصه‌ستی را، به‌اضافه عقاید و عواطف و اعمالی، به او بدھید. در این صورت، جستجوی او، اگر چه روشنفکرانه است، باز مثل هر ماجرای دیگری او را در پی خود می‌کشد. در غیان، از همان آغاز آن‌توان روکانتن یک پرسش فلسفی مطرح می‌کند. بینش او در مورد اشیاء تغییر کرده است: «وسعت و ماهیت این تغییر کدام است؟». ولی چنین پرسشی می‌تواند زندگی قهرمان را به‌هم بریزد، چرا که شاید متضمن دیوانگی وی باشد.

سپس کشف او معرفتی است ماوراءالطبیعی: هر چه هست ممکن الوجود است. ولی نتایج آن بسیار عملی است: روکانتن دیگر نمی‌داند که باز زندگی خود چه کند؟ او «پس از مرگ خود» زندگی می‌کند، معرفت ماوراءالطبیعی وی او را به یک ورشکستگی فردی کشانیده و این ورشکستگی نیز دارای نتایج عملی دیگری است: هستی

را می‌توان با آفرینش هنری نجات داد.

شیوه دیگری هست که دخول عقاید را در یک قصه ممکن می‌سازد. و آن عبارت از این است که عقاید را در وجود قهرمانان فرعی مجسم کنیم. سرنوشت این قهرمانان همان سرنوشتی است که ما می‌خواهیم به عقاید تحمیل کنیم. این شیوه، خاص حکایات فلسفی یا قصه‌های متکی بر نظریه است. به همین ترتیب، در غیتان، آنسی نمایند تفکر یک ماجراجو، یعنی کسی است که در جستجوی «لحظات کامل» است. خویشن آموز معرف بشردوستی است. برای اثبات یهودگی این عقاید، کافی است که شکست این قهرمانان را نشان دهیم. و بهتر است که چنین کاری به صورت سنتی قصه در آید (عزیمت با قطار زنی پیر شونده به سوی یک زندگی مجلل و تهی، کیفر بیدادگرانه مردی است نیک سیرت). و برای هماهنگ ساختن این مضامین، کافی است که لحن هیجانی را تندتر کنیم.

گسیختگی مکشوفات متوالی

شیوه سوم عبارت از آن است که رشته یک اندیشه فلسفی را ببرند تا اندیشه‌های دیگر یا روایت عملی را در آن جای دهند یا به حدیث نفس بپردازند. آنگاه اندیشه فلسفی به عنوان درونمایه‌ای موسیقیابی مطرح می‌شود: این اندیشه، به اشکال گوناگون، و به فواصل منظم، باز می‌گردد. بدین ترتیب، در غیتان، چندین درونمایه به هم می‌آمیزند: سه درونمایه پژوهش تاریخی، ماجرا، و تجربه. وقتی که روکانتن دست از نگارش کتاب خود بر می‌دارد، این سه از هم تمیزداده نمی‌شوند، و در پایان، به هنگام ملاقات با آنی، مجددآ ظاهر می‌شوند. درونمایه‌های «من»، لذت‌جویی و تهوع، همراه پادزهرش

موسیقی. در جایی که وقوف بر «من» از هم پاشیده می‌شود، و وسوسه‌های لذت‌جویی دلهره‌آمیزتر می‌گردد، روکانتن در ماهیت تهوع، تاحد ظهور ممکن الوجود، تعمق می‌کند.

پاره‌ای از این روایات ناقص‌ند؛ یا آغاز یک قصه است، یا ابتدای یک حادثه. پاره‌ای دیگر کامل‌ند و دارای شالوده و سبک‌ویژه خویشند. روکانتن شبیه قهرمانان قصه‌های ماجراجویانه است و سرگردانی‌ها و خانه‌بدوشیهای او بهانه‌هایی برای روایت داستانهای کوتاه است. پاره‌ای از این داستانها، طرحهای ساده امپرسیونیستی و یادداشت‌های آنی نویسنده است و چندان روایتی نیست؛ برخورد مردی‌یام پوست و آن زنک موطلایی، تأثر آن کودک به هنگام غروب آفتاب. پاره‌ای دیگر همانند حکایتهای اخلاقی یامطابیات است؛ داستان لوسی^۳ خلاصه‌ای است از یک قصه بلند ناتورالیستی؛ ورود دکتر روزه^۴ شبیه قصه‌های کوتاه همینگ‌وی؛ زندگی آهنگساز نیویورکی به فصلی از آثار دوس پاسوس^۵ می‌ماند. دو قطعه هم تقليیدی است از روایتهای وحشت‌انگیز؛ آنجا که روکانتن، عصر روز یکشبه‌ای در کوچه‌های شهر، چشم به راه ماجراست، و دیگر هنگامی که گمان می‌کند در میان ابر و مه مرده می‌لیند؛ در هر دو مورد، آهنگ روایت موجب دلهره در برابر اموری است خیالی. به عکس، روایت رسوایی در کتابخانه، از استحکام یک قصه فاجعه‌آمیز برخوردار است. البته چند عامل هیجانی نیز دارد که از سینما اقتباس شده است.

به این ترتیب، غیتان روایت یک کشف دقیق روشن‌فکرانه است که به دوگروه درونمانه تقسیم شده است، و لطیفه‌های کوتاهی با سبکهای بسیار متنوع به این روایت پیوند زده می‌شود. در طی کتلب، تنظیم درونمایه به قرار زیر است:

- درآغاز کتاب، همین که مسأله اصلی مطرح می‌شود، درونمایه‌ها فقط برشمرده می‌شوند تا درآمدی باشند به کتاب.
- از روز یکشنبه در بوویل تا بازدید از موزه، متن نقشی همانند یک استدلال دارد؛ همه وسایلی که «قالتاق»‌ها و سایرین به کار تی برند، تا زمان را از هستی بگیرند، بیهوده جلوه می‌کند؛ هراس اوج می‌گیرد.
- بخش سوم، آنجاکه قطع امیدها نطفه می‌بندد و مکشوفات عمله رخ می‌نماید، هراس شکوفا می‌شود.
- پایان کتاب، تأیید ورشکستگی همه است، از «قالتاقها» تا «رادمردان».

تنوع شیوه‌های نگارش

بنابراین، شالوده غثیان، بیشتر از آن که قصه‌وار باشد، شاعرانه است. مشکل بتوان، چنان‌که سیمون دوبووار آرزو داشت، تعلیق قصه‌های پلیسی را در آن جست. قراردادهای این نوع، در تدوین وقایع کمتر دیده می‌شود تا در بهره‌گیری از شیوه‌های نگارش. فعلاً همه سبکهای غیر حکایتی مورد استفاده روکانتن را از قبیل: مقاله فلسفی، مشاجره قلمی، تقلیدهای نقدهنری، سخنرانی و نوحه‌خوانی، ندیده می‌انگاریم. روکانتن در درجه اول یک قصه‌گو است: «در مورد نقایی از کسی باک ندارم»؛ اگر مجموعه متن از طرح یک قصه بلند پیروی نمی‌کند، در عوض چندین بخش از غثیان همانند یک نقل یاداستان کوتاه و به سبکهای مختلف تدوین گردیده است.

تصویر زمان

ونمایش داستانی مدت

در وسط غثیان، روکانتن خستگی خود را بیان می‌کند: «حوصله‌ام از این تفکرات درباره‌گذشته، حال، جهان سرفته بود.» در حقیقت، در قسمت اول، تأملات روکانتن خصوصاً در باب زمان و طرق مختلف به‌چنگ‌آوردن آن است. ابتدا چنین می‌نماید که تفکر به درونمایه‌های پراکنده از قبیل علوم تاریخی، موسیقی، ماجرا و تجربه توزیع می‌شود تا به همان نتیجه، یعنی ظهور ممکن‌الوجود که هرگونه نامگذاری زمان در صدد پرده‌پوشی آن است منتهی شود. بررسی زمان قصه در غثیان اقدام احتمالاً ناموفقی است به منظور حفظ خصلت ممکن‌الوجودی حوادث و در عین حال جای دادن آن در دنباله لازم یک روایت.

علیه زمان: یک ترانه یا یک قصه‌بلند

در سراسر غثیان، سارتر زمان هستی را دربرابر زمان موسیقی قرار می‌دهد. او کوشش بیهوده را در تبدیل یکی به دیگری در کار مورخ، در ماجرا و تجربه نشان می‌دهد. وی سپس تنها راه رستگاری علیه هستی را در ادبیات می‌یابد.

زمان «نرم» هستی و «سختی» آهنگ

سه‌بار، در کافه «پاتوق کارکنان راه‌آهن»، و «میکده ساحل» یک

آهنگ، جاز و ترانه، روکانتن را از تهوع نجات می‌دهد. و هر بار روکانتن جنبه واجب‌الوجودی موسیقی را در برابر خصلت ممکن الوجودی زمان روزمره قرار می‌دهد. به موسیقی خصوصیات ماهیت و به زمان خصوصیات هستی را نسبت می‌دهد.

مدت تنگ موسیقی

«راگ تایم» با برگردان کلامی که آن‌همه مورد پسند روکانتن است، همیشه دارای همان تأثیر سحرآمیز است: جهان بودنیها را ناگهان ناپدید می‌سازد. همه تصاویر، آنرا دربرابر هستی قرار می‌دهند. آهنگ، باریک است و سخت: «ذره زائی ندارد»، یک «رشته» یا «یک نوار فولادی» است، دارای «شفافیت فلزی» است، از هر سوی زمان «گذر می‌کند»، «با تیزیهای خشن کوچکش آنرا می‌درد»، اشکال‌گنگ آنرا «سوراخ می‌کند»، «خلوص لوس جهان را چون داسی می‌برد»، معادل استعاری چاقوئی است که روکانتن در کف دست خود فرو می‌برد تا بکوشد تهوع را دفع کند. و انگهی، آهنگ چابک است، می‌دود، می‌شتا بد، «جوان است و استوار»، «سنگدل است و بی‌دغدغه و آرام»، همه این تصاویر بسیار مذکور به مقابله نرمی زنانه هستی می‌رود.

خلاصه درحالیکه هستی ممکن‌الوجود است، آهنگ به صورت واجب‌الوجود تجلی می‌کند: نغمه‌ها «آسایش نمی‌شناشند، نظمی انعطاف‌ناپذیر می‌سازد و نابودشان می‌کند، فرصت خودپردازی به آنها نمی‌دهد، نمی‌گذارد برای خود وجود یابند.» در آهنگ، هر نغمه مقامی دارد، نه می‌توان بازشان داشت، نه از هم جدا ساخت. همان غایت آنها واجب است: «باید مرگشان را بیندیرم، حتی باید خواهان این مرگ باشم.» پس آهنگ چیزی است که به زمان نظم می‌بخشد،

به آن شکل می‌دهد، و همه لحظات آن را توجیه می‌کند.
همان‌طور که تهوع به محضور ظهور همه جهان را می‌آلاید، موسیقی هم
وجوب خود را بر جهان تحمیل می‌کند: «وقتی صدا در دل سکوت
طنین افکن شد، من احساس کردم که تنم سخت می‌شود.» اکنون نور
دارای «لبخند سختی» است، لیوان آبجو «حالتی متراکم و ضروری»
دارد. کله مشتری مجاور دارای «بداهت و وجوب یک‌نتیجه» است.

این زمان، جایی که دنیا در آن فرو افتاده:

زمان هستی نقطه در برابر زمان موسیقی قرار می‌گیرد. «بر که-
ای است لزج،» «زیاد پهن است». «پر نمی‌شود. هرچه در آن فروبرند
نرم می‌گردد و کشیده و دراز می‌شود.» از «لحظات پهن و نرمی فراهم
شده که از کناره‌ها همانند لکه روغنی پخش می‌شود.» همین که
موسیقی قطع می‌شود، «زمان، نرمی روزانه خود را باز می‌یابد.» همچون
هستی قادر شکل است.

در حالی که موسیقی از شور جوانی برخوردار است، زمان همانند
هستی جز خستگی نیست: «به محضور این که زائیده می‌شود، پیر
می‌شود.» نشانه‌های ویرانی همراه دارد: «پشت سربودنی که بی‌گذشته
و بی‌آینده از زمان حالی به زمان حال دیگر می‌رود، پشت سراین
صورتها بی‌که روز به روز متلاشی می‌گردد، پوسته پوسته می‌شود و به سوی
مرگ می‌شتابد، آهنگ همان است که بود، جوان و استوار و سنگدل
چون یک شاهد.» روکانتن به قهرمانان فاکنر می‌ماند: مثل کسی
جهان را می‌بیند که «در یک اتوموبیل سر باز نشسته و به پشت سر
نگاه می‌کند.» زمان حال او یک انفجار و یک «فرورفتگی» است:
«در زمان حال بودن یعنی ثجلی بی‌دلیل و فرورفتن.» در حقیقت، وقتی

روکانتن از پنجه خود به پیزنسی می‌نگرد که آهسته به پیش می‌رود، دیگر بین حال و آینده تفاوتی نمی‌بینند، هر دو از یک خمیرنام مشخصند: «زمان، زمان عریان»، یعنی همین، آهسته به سوی هستی می‌آید، در انتظار می‌گذارد، ولی وقتی رسید، آدمی مشمنز می‌شود، چون متوجه می‌شود که از مدت‌ها پیش همینجا بوده است.»

«زمان یک تازگی بی‌رنگ و بی‌طراوت است، و هرگز نمی‌تواند باعث شگفتی شود.» زمان روکانتن، درست مثل زمان قهرمانان فاکنر و پروست، بعد آینده را از دست داده است: روکانتن نقشه نمی‌کشد، او «پس از مرگ خود زنده است.» زمان او محدود به زمان حالی است که تباہ می‌شود.

هستی فاقد حافظه است

هستی‌گذشته بیشتر از هستی آینده نیست. وقتی روکانتن سفرهای خود را به یاد می‌آورد، ابتدا جز تصویری چند فراچنگ نمی‌آورد، این تصویرها هم بیش از پیش آشفته می‌شوند، سپس «پاره‌ای اطلاعات فشرده»، حوادثی چند، و سرانجام، اندک اندک، واژه‌ها جانشین چندین تصویر می‌شود. بدین ترتیب است که روکانتن چهره آنی را از یاد می‌برد. «آیا اصلاً می‌توان به کسی درگذشته اندیشید؟» وی حتی نزدیک ترین گذشته را فراموش می‌کند: وی احساس تهوع چند لحظه پیش را دیگر باز نمی‌یابد، یا جمله‌ای را که هم‌اکنون نوشته باز نمی‌شناسد: «حتی دیگر نمی‌توانستم آن جمله را بازاندیشم.» بهمین جهت، زندگی او به طرز شگفت‌انگیزی بی‌سروره و برباده جلوه می‌کند و جنبه «متناقض و بی‌ربط» دارد: ناگهان مسافت شش‌ساله او یا زندگی شاد سه‌ساله‌اش با آنی درگذشته‌ای طی می‌شود که ذره‌ای از آن باقی

نمی‌ماند. چرا که گذشته نه به ذهن، بلکه به اشیاء می‌چسبد.
هر بودنی دستخوش همین بریدگی و بی‌ربطی است: «این فکر
اتفاقی اختراع آدمهاست»: چرا که بی‌ربطی، خود مستلزم نظم و وجوبی
است که سارتر در بودنیها نمی‌بیند: «ناگهان بودند، و سپس ناگهان
دیگر نبودند: هستی قادر حافظه است، از ناپدید شده‌ها چیزی نگه
نمی‌دارد. حتی یک خاطره.» وی منکر هرآن چیزی است که به زمان
شکل دهد: تقسیم آن را به گذشته، حال و آینده قبول ندارد: «ماهیت
راستین زمان حال عیان می‌شود: حال چیزی بود که هست، و هرچه
حال نبود وجود نداشت. گذشته وجود نداشت. اصلاً نه در اشیاء و نه
حتی در فکر من». هر لحظه‌ای «از هر طرف محدود است»، با این حال
بعداً چیزی از آن جز «یک رویای پریشان» باقی نمی‌ماند.

چگونه می‌توان مدت را استوار کرد؟

در غیبان، کاری جز ذکر «اقدامات ظاهراً بی‌ربط» روکانتن و دیگران
صورت نمی‌گیرد. با وجود براین یک میل در این اقدامات تشخیص
داده می‌شود: «باید هستی را از نزد خود برآنم، لحظه‌ها را از روغن
آنها تهی کنم، آن را بچلانم، بخشکانم، خود را پاک‌گردنم و سخت
کنم تا بتوانم سرانجام صدای بی‌غش و روشن‌نغمه یک شیپور سرد هم.»
نخستین اقدام روکانتن آن است که سعی کند گذشته آقای دورول'بون
را باز یابد و آنرا در کتابی تاریخی استوار سازد. ولی پس از آنکه
به ناکامی دو اقدام دیگر پی می‌برد، این کار را در میانه کتاب رها
می‌کند: ۱ - ناکامی اقدام خود او؛ وقتی که از شوق ماجراجویی خود
پیروی می‌کند. ۲ - ناکامی اقدام دیگران؛ وقتی که مردم گذشته خود

را به صورت تجربه در می‌آورند.

پژوهش‌های تاریخی

در سه قطعه، روکانتن تحول پژوهش‌های خود را در مورد آقای رولبون وصف می‌کند. ابتدا وی نسبت به آن مرد احساس کشش می‌کند: «چقدر به نظر پر جذبه می‌رسد، و با همین چند کلمه فوراً چقدر به او علاقمند شده‌ام!» اما طی دم‌سال پژوهش، چهره مارکی «بسیار رنگ باخت» و اندک اندک موجب انزجار روکانتن گردید.

در واقع، به رغم انبوه اسنادی که وی در اختیار دارد، کشف حقیقت در مورد رولبون در نظر او غیرممکن می‌نماید. «در همه این گواهیها، چیزی که نیست، استواری و جمود است. البته متناقض نیستند، ولی سازگاری هم ندارند. گویی در باب یک تن نیستند.» در عمل، متن‌های گواهان گوناگونی که وی در صفحات ۳۱ و ۳۰ ذکر می‌کند، امکان تصور یک چهره مرتبط را فراهم نمی‌سازد. این متنها، «فرضیه‌هایی درست و گزارشگر واقعیتها»، به دست می‌دهند: ولی به قدری آنها را ناشی از خود احساس می‌کنم که فقط نوعی از پیوستگی اطلاعات خود من هستند.» نظمی که انسان می‌خواهد به واقعیات تحمیل کند بیرون از آنها قرار می‌گیرد. نمی‌توان چیزی را ثابت کردیا هیچ چیزی را نمی‌شود باور داشت: نه گواهی‌ای دیگران را، نه اظهارات خود را. چرا که او اطرافیان خود را «می‌فیرفت»، «شیاد» و «دروغگو» بود. در واقع یک ایراد «بسیار کم اهمیت» منتهی به مرگ پژوهش‌های روکانتن می‌گردد. از آن لحظه به بعد، حتی نامه‌های رولبون که روکانتن دزدیده‌منش واقع‌گرایانه خود را از دست می‌دهند: از آنها چیزی جز مشتی اوراق زرد به جای نمی‌ماند. این اوراق فاقد معنا هستند، چون گذشته وجود ندارد.

تجربه، «گذشته جیبی، کتاب زدین کوچک سرشار از پندشیرین تراز قنده».

کشفیات دیگر موجب شده‌اند که روکانتن گذشته را انکار کند: توصیفهای مجسمه اپه‌تراز، دکتر روژه، و چهره‌های موزه‌حاوی یک‌ نوع تصویر و یک نوع مشاجره است: در همه این شخصیتها، زندگی بدل بهشیئی گردیده است: اپه‌تراز مجسمه‌شده، چهره روژه صورتک گردیده، مردان بزرگ بوویل پرده نقاشی گشته‌اند: همه اینان گذشته خود را چون کبوتری خشک کرده‌اند. این «حرفه‌ای‌های تجربه»، از تجربه، در زیر این شکل، یک نوع بهره‌برداری می‌کنند: اینان «پدر بزرگ» هستند و فضل خود را در خدمت «اندیشه‌های حقیر»، «افکار خیر- خواهانه» و «عقاید مقدسی» می‌نهند که سنت، تحت عنوان میراث، به «بانوان سیاهپوش» تقدیم می‌کند. اینان تجارب خود را، به صورت پند و اندرز، «ویژه زنان و جوانان»، در می‌آورند. دلشان می‌خواهد «به ما بقبولاند که گذشته آنان از بین نرفته است، خاطراتشان متبلور گشته و به طرز دلنشیانی بدل به حکمت شده است.» همه اینان، «مسائل تازه را به یاری مسائل قدیمی تشریح می‌کنند»، و همه اینها را، بر اساس «دلایل محکم، به سیاق قدما» استوار می‌سازند. همانند خویشن آموز، اینان نماینده فرهنگی هستند که گذشته را تقدیس می‌کند. پس تصادفی نیست که روکانتن، بلا فاصله پس از مشاهده تصویرهایی که مردگان برای اخلاق خود گذاشته‌اند، دست از کتاب تاریخی خود بر می‌دارد.

احساس ماجرا جویی

سومین اقدام برای سخت کردن زمان، دیگر در مورد گذشته نیست، بلکه نوعی زیستن زمان است که بدل به ماجرا می‌شود. این

دروномایه‌گویا یکی از اشتغالات اساسی آنی و روکانتن بوده که در نقش «ماجراجو» بازی می‌کردند. این مضمون با درونمایه موسیقی در یک هنگام پدیدار می‌شود، و یک نوع اصطلاح برای هر دو به کارگرفته شده است. در واقع، ماجرا نه در وقایع، بل «در طرز ارتباط لحظه‌ها» است. ماجرا نیز، مثل موسیقی، ضد تهویع است، و احساس «حدت» می‌بخشد: «نمی‌دانم آیا ناگهان دنیا تنگتر شده یا منم که بین صوت‌ها و شکل‌ها وحدتی چنین مستحکم برقرار می‌کنم: حتی نمی‌توانم تصور کنم که چیزی از آنچه محصور می‌کند جز آنچه هست باشد.» هم‌چنان‌که در آهنگ، در اینجا نیز ترتیب حوادث تعمیلی است: «هرگز نمی‌توانستم پس بروم، همانطورکه یک صفحه موسیقی نمی‌تواند در جهت عکس بچرخد.» در حالیکه زمان، در احساس هستی، به فروافتگی می‌ماند، در ماجرا یک حرکت لازم است: «یک زن دیده می‌شود. آدم فکر می‌کند که او پیر خواهد شد. منتها آدم پیر شدنش را نمی‌بیند. ولی گاهگاهی گویی پیر شدنش دیده می‌شود و آدم حس می‌کند که با او پیر می‌شود: احساس ماجرا یعنی همین»، و این چیز دیگری جز «احساس یکسویگی و برگشت ناپذیری زمان» نیست.

کتابهای تاریخی و کتابهای داستانی

در تحلیل تاریخ، تجربه و ماجرا، روکانتن نه تنها یک نوع تصور زمان، بلکه طرز نامگذاری آنرا در قصه‌ها رد می‌کند.

«انکار وجود داستانهای راستین ممکن است»

وقتی روکانتن می‌فهمد که نه‌گذشته خود را می‌توان فراچنگ

آورد و نه گذشته دیگران را، به یک نوع کثر نویسی^۳ می‌رسد: آخرین جمله‌اش را چهار با می‌نویسد و نمی‌تواند ادامه‌اش دهد: وقتی گذشته وجود ندارد، قصه‌ای هم که آن را بازگو می‌کند بی معناست. نقد تجربه موجب می‌شود که او داستان را نیز، همانند اندرزها یی رد کند، که «حرفه‌ای‌های تجربه» مثل دستگاه‌های خود کارتوزیخ خوراکی، ارزانی می‌دارند. چرا که داستان کمترین وجه مشترکی با واقعیت ندارد – فقط حقیقت‌نما هستند و «حقیقت‌نما همراه دوستان ناپدید می‌شود»، برای آنکه سرو-کارمان با قرار داد اجتماعی است. داستان راستین وجود ندارد، برای آنکه هر روایتی حوادث را به‌ماجراء بدل می‌کند. و حال آنکه ماجرا وجود ندارد، «ماجراهای در کتابها هستند»: «برای آنکه مبتذلترین حادثه بدل به‌ماجرایی شود، باید و کافی است که آنرا نقل کنند.» در واقع روایت به‌زمان نرم هستی شکلی تحمیل می‌کند، آغازی بدان می‌دهد و انجامی. و درحالیکه در زندگی، لحظه‌های طور اتفاقی روی هم انباشته می‌شود، پایان قصه معنایی به‌این لحظه‌ها می‌بخشد: «حوادث در یک جهت اتفاق می‌افتد و ما آنرا در جهت دیگر نقل می‌کنیم.»

این اشتباه است که بخواهیم هستی را به روایت بدل کنیم: همه مشتاق این امرند: جوانان و پیران هشتادساله: «هر آدمی همیشه یک قصه‌گو است. او محصور در قصه‌های خود و دیگران زندگی می‌کند. هر اتفاقی که برای آدمی پیش آید از خلال آنها می‌بیندش. و در صدد است زندگی را چنان سرکند که گویی نقلش می‌کند. اما باید یکی را برگزید: زیستن یا نقل کردن را.» روکانتن هم نزدیک بود مرتكب همین اشتباه شود: «خواستم که لحظه‌های حیات من در پی هم آیند، و مثل لحظه‌های حیاتی که به یاد می‌آوریم منظم باشند. چه بهتر که زمان را از دُمش فراچنگ آوریم.»

3. Agraphie

رستگاری از راه کتابها

با اینحال، ادبیات، به عنوان فرجام خوش، وسیله رستگاری را فراهم می‌سازد؛ همانند آن کلیمی و زن سیاھپوست، یعنی آهنگساز و آواز خوان، اگر روکانتن کتابی بنویسد از چنگال هستی «نجات» می‌یابد. اصطلاح مسیحی «رستگاری» در صفحات آخر کتاب، با مجموعه متن ناسازگار است، و چنین می‌نماید که بعداً، به عنوان یک راه حل سنتی که مؤلف دیگر اعتقادی بدان ندارد، افزوده شده است.

معدلک، این غایت تدارک دیده شد: هر بار که روکانتن به آقای رولبون می‌اندیشد، به فکرش می‌رسد که به جای یک کتاب تاریخی، یک اثر تخیلی محض بنویسد: «شخصیتهای قصه، راستین تر جلوه خواهند کرد، به حال خوشایندتر خواهند بود». پس تصمیم می‌گیرد که قصه‌ای درباره رولبون بنویسد. چون می‌تواند چهره او را به دلخواه مجسم کند، زیرا اکنون رولبون برای او یک «تصویر»، یک «وهم» گردیده است. و در پایان، وقتی که روکانتن به آهنگساز و آوازخوان می‌اندیشد، اصطلاحاتی به کار می‌گیرد که احتمالاً برای لذت ماجرا مجبور بود به کار ببرد: آنها کمی «مثل قهرمانان قصه هستند».

پس روکانتن نسبت به قاعده خود وفادار امت: هستی را به روایت بدل نخواهد کرد، زیرا «هرگز یک موجود نمی‌تواند هستی موجود دیگری را توجیه کند». باید داستانی بنویسد که نظریش نتواند اتفاق بیفتد و «مثل فولاد زیبا و سخت» باشد.

البته این تعریف مبهم است، و مسلم نیست که غثیان پامخگوی اصولی باشد که روکانتن، بدینگونه، در پایان کتاب وضع می‌کند. ولی این آرزو می‌تواند روشنگر دوگونگی نوع ادبی باشد که این کتاب بدان تعلق دارد.

مدت و گستاخی در غشیان

سارترا تحلیل زمان در روایت را، که روکانتن در غشیان بدان دست می‌یازد، در چندین مقاله موقعیت‌های یک^۱، ادامه داده است. این مقاله‌ها به‌ما امکان می‌دهد که بررسی زمان داستانی را در این دفتر خاطرات عجیبی که غشیان نام دارد تفسیر کنیم.

نظریه‌های زمان داستانی در «موقعیت‌های یک»

از نوشته‌های سیمون دوبووار پیداست که چقدر سارترا به دوسپاسوس علاقه نشان داده است. در مورد ۱۹۱۹^۲، سارترا بین قصه^۳ و روایت^۴ تفاوت قائل می‌شود. به عقیده او، در قصه «ماضی مطلق چیزی جز همان زمان حال با یک بازگشت هنری نیست» و در آن شخصیتها آزاد می‌نماید. در حالیکه «روایت به پیوندهای علیت بین حوادث تکیه می‌کند، و در آن گذشته واقعاً گذشته است.»

زمان دوسپاسوس، نه زمان قصه است، نه زمان روایت: حوادث آن واقعاً گذشته است، ولی به‌حسب پیگیری علی روایت نمی‌شود: زمان حال وقتی به صورت ماضی روایت می‌شود، خشک و منجمد می‌نماید^۵، و در عین حال خصلت ممکن الوجودی خود را حفظ می‌کند. انتقاد شدیدی که سارترا از موریاک می‌کند، جنبه دیگر مدت داستانی یعنی کندی آنها را نشان می‌دهد. سارترا موریاک را ملامت می‌کند که به عنوان نمایشنامه‌نویس می‌نویسد و ابتدا چند صحنه می‌آراید که بعداً به صورت فشرده‌های کوتاهی گرد هم می‌آورد: موریاک در مورد زمان خست می‌ورزد. در حالیکه «قصه‌نویس واقعی»،

به عکس، بر سر امور بی معنا و فاقد شکل مکث می کند؛ چرا که این امور، «سیر شکوهمند» خود را به مدت زیسته می دهد.

مقالاتی که وی در باب بیگانه، اثر کاموو راجع به پونژ^۷ نوشته است، جنبه دیگر زمان داستانی را که کمتر شناخته شده است آشکار می سازد. این جنبه، با جنبه پیشین متناقض می نماید؛ و آن گستگی است. «باید نشان داد که که چرا رواندوستانی نظیر بارس^۸ هواخواه پیوستگی هستند، و چرا دوستاران اشیا، گستگی را بتر می نهند.» البته سارتر دلیستگی خود را به گستگی پنهان نمی دارد و آنرا در آثار کامو و همینگ وی نشان می دهد: «هر عبارت از قبول جهش حاصل از عبارات پیشین سرباز می زند، و هریک خود آغازی دیگر است.» چنین نگارشی گویا بیشتر در خور یک روایت اگزیستا نسیالیستی است که به بیان جنبه ممکن الوجودی حوادث و اختیار قهرمان توجه دارد.

نمایش زمان در غشیان

این سه جنبه زمان داستانی در غشیان دیده می شود، اگر چه سارتر به هنگام نگارش این کتاب نمی توانسته است کامو و پونژ را بشناسد.

بین قصه و روایت

برای نمایش زمان، غشیان شیوه های قصه و روایت، یعنی تکذیف نداد درونی، و دفتر خاطرات را به هم می آمیزد. بجز در چند بازگشت به گذشته (یک خاطره کودکی، خاطرات سفر، یادآوری از آنی)، زمان در غشیان، زمان خاطره های گذشته نیست، بلکه زمان نگارش دفتر خاطرات است که مستلزم یک اختلاف چند ساعته بین زمان وقوع حادثه و زمان

7. Ponge

8. Barrès

9. Monologue intérieur

گزارش آن است: روکانتن غالباً حادثه روز را به زمان حال گزارش می‌دهد، و بعداً به صورت ماضی نشان می‌دهد که چگونه به این نتیجه رسیده است. مثلاً امر مهمی را تند و خشن به زمان حال وا می‌نهد: «نگارش کتاب خود را در باره رولبون رها می‌کنم. والسلام.» سپس مفصل‌آبده صیغه ماضی شرح می‌دهد که چگونه کار به این مرحله رسیده است: «ساعت سه بعد از ظهر بود. پشت میزم نشسته بودم.» بدین ترتیب، برای القاء یک ماجرای روشن‌فکرانه، از قاعده راویان پیروی می‌کند. به موجب این قاعده، وقایع را باید در جهت عکس بیان داشت. در صفحات دیگری هم به همین ترتیب عمل شده است.

اما این کار هرگز بیش از چند صفحه ادامه‌پیدا نمی‌کند: روکانتن این روایتهای کوتاه‌گذشته را در قالب حال بیان می‌دارد. قطعاً که به زمان حال بیان شده‌اند، بر دو گونه‌اند: پاره‌ای، یعنی قراردادی‌ترین آنها، با زمان حال وصفی روشن می‌شوند؛ وقتی روکانتن سرگشته‌گیهای خود را در بوقایع شرح می‌دهد، صرف ناهمار با خویشتن آموز، دیدار آنی، و وقایعی از این دست نمی‌توانند با توصیف همزمان باشند. پس زمان حالی به کار بردۀ می‌شود که پس از وقوع ترتیب یافته است.

ولی زمان حال راستین هم در این متن هست: آنجاکه روکانتن در خانه خود، در کتابخانه یا در کافه همان لحظه نگارش را مجسم می‌کند: «ساعت یک و نیم است. من در کافه مابلی^۱ هستم.» در این حال، وی می‌تواند هر چه را در دور و بر خود می‌بیند، افکاری را که در سر دارد وصف کند؛ یا آنچه را می‌نویسد مورد تفسیر قرار می‌دهد: «فکرمی کنم که هم آلان حالت تهوع بهمن دست دهد، و احساس می‌کنم که با نوشتن، آنرا به تأخیر می‌اندازم، به همین جهت، آنچه از

خاطرم می‌گذرد به رشته تحریر در می‌آورم.» پس روکانتن دو صورت روایی را متواالیاً به کار می‌گیرد: یکی صورت قصه، دیگری صورت روایت را. وقتی در اندرون روایت، حادثه‌ای را به صیغه ماضی بیان می‌کند که خود از فرجامش خبر دارد، به حادثه معنا و ارتباطی بخشد. به عکس: وقتی زمان حال را به کار می‌گیرد، خصلت غیر قابل پیش‌بینی آنیت را برای متن حفظ می‌کند. استعمال زمان فعل در محتوا با توالی بین زندگی و تفکر مطابقت دارد.

کندی و خشونت زمان

سارتر، ضمن انتقاد از موریاک، می‌گوید که در یک قصه «یا باید سکوت کرد، یا همه چیز را گفت. خصوصاً نباید چیزی را حذف کرد، یا از روی چیزی پریده.» مع الوصف، غشیان از این قاعده پیروی نمی‌کند: شیوه دفتر خاطرات، که وصف را قطعه قطعه کرده برآن تاریخ می‌نهد، نقصهای روایت را هویدا می‌سازد. از آغاز ماه ژانویه تا ابتدای ماه مارس، روکانتن از روی تقریباً یکماه، و بیشتر اوقات از روی چند روز در هر هفته، می‌پردازد. اتفاقات بین دو روز وصف شده به ندرت خلاصه می‌شود، و وقتی هم که این کار صورت می‌گیرد، برای اثبات ناچیزی این فواصل است. فی‌المثل پس از کشف احساس هستی، وی می‌نویسد: «سه‌شنبه - هیچ - زیسته‌ام.» به همین ترتیب، وقتی پیش از بازیافتن آنی باز به سبک تلگرافی خبر از «احساس شدید ماجرا» می‌دهد، دیگر هرگونه تحلیل زائد خواهد بود. چراکه خود پیش از این، بیهودگی این احساس را ثابت کرده است.

پس روایت ناقص است، و سارتر خیلی از میان برها بی‌که امکان می‌دهد نقصها را به یک «تعویض دنده» کا هش دهیم استفاده

نمی‌کند. تغییر لحن بین دو روز ناهمانگی وصف را شدیدتر می‌کند. روکانتن غالباً عواطف روز پیش را مورد انکار قرار می‌دهد و می‌گوید که «دیگرچنین حالی» به او دست نمی‌دهد: «چطور دیر و زتوانسته ام چنین عبارت پوچ و غلتبه‌ای را بنویسم؟...» روکانتن که پیش از پیدایش آگزیستا-نسیالیسم از نگارش آگزیستانسیالیستی پیروی می‌کند، و سارتر بعداً در مقاله خود راجع به بیگانه خصوصیات عده آنرا بر می‌شمرد، ظاهراً هر روز منکرگذشته خود می‌شود و هر روز دوباره روایت تازه‌ای را آغاز می‌کند.

با وجود براین، کار دفتر خاطرات دقیقاً ادامه می‌یابد. و این دقت از جانب کسی که به جامعه، و بالمال به زمان «ساعت دیواری» بی‌علقه شده شگفت‌انگیز است. گاه روایت ساعت به ساعت پی‌گرفته می‌شود، و روکانتن با اشاره‌های زمانی دقیقی این امر را خاطرنشان می‌سازد. ولی این کار دلیل توجه او به حقیقت‌نمایی نیست. چرا که کل متن، حقیقت‌نمایی را به ریشه‌خند می‌گیرد. این کار وسیله‌ای است برای ارائه «لغزش»، «تماس» و «کندی» زمان هستی. وقتی روکانتن مدت ده دقیقه به پیرزنی می‌نگرد که در کوچه به کندی پیش می‌رود همین حال را در ما بر می‌انگیزد. بدین ترتیب، در غیتان، دوشیوه متضاد، احساس ممکن‌الوجود زمانی را می‌آفریند: یکی گستگی روایت، که هرگونه معنا را از دنباله حوادث حذف می‌کند؛ دیگری کندیها، که زمان را تار می‌سازد و بعد آینده را از آن سلب می‌کند.



جاذبه اشیاء ۲۵

اگر قصد سارتر، در غشیان، «بیان حقایق و احساسهای فلسفی در جامه ادبی» است، علتیش آن است که حقیقت مکشفه او در قالب استدلال نمی‌گنجید. مثلاً وقتی که روکانتن «هستی» ریشه درخت‌شاه بلوط را مجسم می‌کند، این کار را در دو مرحله انجام می‌دهد؛ ابتدا «باد» اشیاء، با اشیاء، یعنی «بی‌واژه» می‌اندیشد. پس از این مرحله، واژه پوچی، به هنگام تفکر در باب تجربه‌ای اساسی، «ماوراء الطبيعی»، یعنی هم روشن‌فکرانه هم ملموس، از حیث تظاهرات تقریباً عرفانی، از قلم وی تراوش می‌کند. این تجربه کدام است؟ چگونه باید آنرا در ظرف «باد» ریخت؟

حظی هول انگیز

این تجربه طبیعتاً ملموس است، و کارش تغییر دادن جهان‌بینی معمولی است. این تجربه انتخاب نامعقولی از میان خصوصیات اشیاء به عمل می‌آورد. و موجودی که آنرا احساس می‌کند، دستخوش حساسیت کمایش ناهنجاری می‌گردد.

آیا غشیان ماجراجوی یک دیوانه است؟

کتاب به عنوان بررسی یک بیماری روانی آغاز می‌شود؛ یعنی روکانتن در مورد اشیاء تغییر کرده است. او می‌نویسد، تا «دقیقاً وسعت و ماهیت این تغییر را تعیین کند.» وقتی گمان می‌کند که «این بحران مختصر

جنون» رفع شده است، دست از نوشتن برمی‌دارد، و همین‌که قانع می‌شود که «بیماری، مزورانه در جای خود مستقر» است، دوباره به‌این کار می‌پردازد.

در واقع، این مرد تنها که می‌خواهد تنها باشد، دچار نوعی دیوانگی است. داستان او را می‌توان بیک «حالت غیر عادی» تعبیر کرد، و خود او در این مورد شک دارد. وی هر آنچه را که ممکن است در اونا بهنجار جلوه‌کند، خود هویدامی‌سازد؛ رفتار غیر ارادی او؛ «من دستخوش این‌گونه تغییرات ناگهانی هستم»، خشم‌های ناگهانی او، میل ناگهانی او به‌ایجاد هیا‌هو، کشتن یا خودکشی. طرز زندگی او نابهنجار است؛ کارش هیچ‌گونه نقش اجتماعی به‌عهده‌اش نمی‌گذارد، وی دور از مردم، در اطاق یک مسافرخانه زندگی می‌کند، نه دوستی دارد، نه آشنایی.

روابطش با دنیای محسوس بیمارگونه‌تر است. همانندی شگفت‌انگیزی بین پاره‌ای از عبارات روکانtern و اظهارات بیماران روانی مذکور در آثار پژوهشکاری نظریر ژانه^۱ ملاحظه می‌شود. از علاقه بیمارگونه‌اش به کاغذ‌های کثیف، به عنوان یک خطای بخشودنی، در می‌گذریم. ولی او نگاه خود را، که از قدرتی برخوردار می‌پندارد، به طرز عجیبی به کار می‌گیرد؛ او پیپ برآق زیبایی دارد، «باين پیپ نگاه می‌کند، جلای آن می‌ریزد.» او گاهگاهی به عملیات جادویی دست می‌زند؛ در موزه، محض سرگرمی، در چشم چهره نقاشی شده نگاه می‌کند؛ «وقتی آدم از رویه‌رو در چهره به حق نورانی می‌نگرد، پس از لحظه‌ای این نور خاموش می‌شود.» و به نظرش می‌رسد که تا وقتی که بتواند در اشیاء خیره نگاه کند، از حمله و پرخاش احتمالی آنها در امان خواهد بود. دیگر آنکه غالباً دستخوش توهمند می‌شود؛

تماشای چهره‌اش وی را دچار خواب مصنوعی می‌سازد. می‌پنداشد که در عصر روز یکشنبه‌ای، در شهر خلوت، ماجرای اسرارآمیزی در انتظار او است. یک روز ابری او را در دلهره و هراس فرو می‌برد. رویاهای او همه کابوسند. همانند پیامبری که از توهمندی‌های بیمارگونه‌اش لذت برده، تفال بد می‌زند و به شهری که از آن نفرت دارد و عده ناگوارترین اعمال وحشیانه می‌دهد.

در چنین شرایطی، تهوع می‌تواند یک بیماری باشد. تهوع با «بحرانها» همراه است، و همیشه به یک نحو دست می‌دهد. دشواری ناگواری همیشه پیشاپیش آن در حرکت است. سنگریزه فقط موجب یک «نوع واقعه بی‌مزه» می‌شود. سپس علائم بیماری صریحتر می‌گردد: وی احساس می‌کند که شناور است، دهانش بدمزه است، دچار «دل آشوبه عظیمی» است. اگر بیمار از بحران خود پیشاپیش خبر شود، می‌تواند در دفع آن بکوشد: از حرکت کردن و حرف زدن خودداری کند. ولی این احتیاطها بی‌ثمر است. درد، تنفس و ناگهان، سرریز می‌کند: «به کلی دست از کار کشیدم»، «گرفتار تهوع شدم»، «اوناش!»، و همه اصطلاحاتی که میین بیماری است حکایتگر حالت انفعالی بیمار است: تهوع «گرفتار» می‌کند، «در برابر می‌گیرد»، «دیگر رها نمی‌کند». آیا باید این تعبیر تهوعهای گونه‌گون را پذیرفت؟ به هر حال این تعبیر سارتر یا روکانتن نیست. وی آن را رد می‌کند: «تهوع ترکم نکرده است... ولی من آنرا پذیرا نیستم، این دیگر یک بیماری یا یک بحران‌گذرنده نیست: خود منم!». البته در این تجلیل، می‌توان خطرناک‌ترین بحران جنون وی را ملاحظه کرد. بی‌شک «قالتاقها» چنین فکر می‌کنند. یا اینکه باید این عرفان یک لامذهب خدانشناس را همانند کلیم الله نوظهوری در برابر آتش توحید تعبیر کرد. ولی در این صورت، باید به فرضی متولّ شویم: روکانتن تهوع را تجربه‌ای

ماوراء الطبيعی می داند که به او امکان می دهد هستی اشیاء را «لمس» کند.

بیزاری

این تجربه هرقدر هم غنی کننده باشد، مثل هر اقدام جادویی دیگر، در عین حال، وحشت و بیزاری و جاذبه شگفت‌انگیزی تولید می کند: سنگ‌ریزه احساس عجیبی بر می‌انگیزد که ابتدا از جار، سپس هراس خوانده می‌شود. وضع به همین منوال است در مورد اشیاء بسیار گوناگونی از قبیل ورقه کاغذ، پیپ، چنگال، چفت‌در، لیوان، تسمه شلوار، دست، صورت، چاقو، صندلی اتوموبیل، ریشه درخت. هیچ وجه مشترکی بین این اشیاء وجود ندارد، و جاذبه آن‌ها ناشی از خصوصیت ویژه‌ای نیست. پس این احساسها ناشی از چیست؟

موارد دیگر، احساسهای مشابهی در روکانتن ایجاد می‌کند: وقتی که وارد کافه خلوت می‌شود، با «انزجار» بدان نگاه می‌کند، سپس هراسی بر او مستولی می‌شود، و معدلک «احتیاج» دارد آقای فاکل^۲ را، که در عین حال مرد می‌پندارد، ببیند. هماگوشی بازنی که مدیر کافه «پاتوق کارکنان راه‌آهن» است، یادآوری آن، تعجم عشق‌بازی پیشه‌وران در اغذیه فروشی وزلیز^۳، یادآوری لذت آنی یا، در مورد دخترک، مشاهده مرد لخت، همین حال را ایجاد می‌کند. هستی، همانند عشق و مرگ، انگیزاندۀ بیزاری و وحشتی است ویژه امور قدسی.

اشیاء، چون از هستی برخوردارند، در قلمرو محرمات قرار می‌گیرند: آدم جرأت نمی‌کند به آنها دست بزند یا نگاهشان کند، گویندی دارای قدرت واگیری هستند. اشیاء خطرناکند، ولی همانند گناه یا هیولای دهشت‌انگیز جذابند.

خصوصیات هستی

اگر بخواهیم اصطلاحاتی را گردآوریم که خصوصیات هستی را مشخص می‌کنند به یک رشته تقابل می‌رسیم که سرانجام خود به یک تقابل کاہش می‌یابند.

خصوصیات ذهنی	احساسهای دیگر	احساسهای لمسی
<p>پاک: چرکین، آلوده، مستهجن.</p> <p>عقیم: تکشیرشونده.</p> <p>معدنی: آلی.</p> <p>انتزاعی: عینی.</p>	<p>روشن: محو، شناور.</p> <p>بامزه: شیرین، بی‌مزه، مطبوع.</p>	<p>سخت: نرم، ترد، لطیف، شل.</p> <p>جامد: مایع، خمیری، غلیظ، آبکی، بی‌شکل، کف‌آلود.</p> <p>خشک: خیس، تر، چسبناک، چرب، روغنی.</p> <p>سرد: و لرم.</p> <p>استوار: بادکرده، برآمده، پف‌کرده، متورم.</p>

نخستین نکته‌ای که به چشم می‌خورد، غنای احساسهای لمسی است. سپس، اصطلاحاتی که وجود را وصف می‌کنند بسیار فراوان‌تر از اصطلاحاتی است که به تعریف ماهیت اختصاص داده شده‌اند. علتیش معلوم است: ماهیت یکی است، مشخص است، همان است که هست، والسلام. وجود، به‌عکس، گریزنده است، خمیری است، ولرم است، بی‌مزه است. هستی در میان چندین خصوصیت مردد است. خصوصاً طریق منفی تعریف می‌شود.

پاره‌ای از اشیاء ممتاز، از قبیل سنگریزه‌گل آلوه، کاغذ‌کثیف، دریا، دست خرچنگی، دارای این خصوصیت هستند که هم سخت هستند هم چسبناک، هم پاکند هم آلوده. این اشیاء «دورویه» بوده

دارای «همزیستی ممکن الوجودی» دو خصوصیت متضاد و در عین حال تجزیه ناپذیر هستند.

اگر همه اشیاء می‌توانند احساس «وجود داشتن» برانگیزند، پاروای از مواد، از رهگذر دلالتهای خود، علی‌الخصوص نشان دهنده خویشند؛ این مواد، موادآلی و کما بیش مایع، ولرم، بی‌مزه، مربوط به زندگی، و همگی تقریباً رنگ باخته‌اند؛ مثل اشک، شیر، منی، خونابه، چرک، «خون رنگ پریده». این مواد ظاهراً دارای کلیه خصوصیاتی هستند که بعداً سارتر زیر عنوان «لزج» گرد آوری می‌کند. ولی واژه «لزج» تنها یک بار در غثیان بکار برده شده است.

«جوانه زنی همه جاگیر نفرت انگیز»

همه خصوصیاتی که تاکنون بر شعرده شده ایستا هستند. خصوصیات دیگری تغییر «هستی» را توصیف می‌کنند. این خصوصیات ظاهراً در دو جهت متناقض و در عین حال سازگارگام برمی‌دارند. دسته اول این اصطلاحات، هستی را به یک تکثیرآلی پراکنده مربوط می‌سازد؛ شکوفایی، پخش‌شدگی، جنب‌وجوش مورچه‌وار، تپندگی، شکستن، ترکیدن. ولی نکته شگفت‌انگیز آن است که هیچ تمایزی بین رشد بهنجار جوانی و حیات تپنده تجزیه دیده نمی‌شود. به عبارت دیگر، یکی به‌سود دیگری از بین می‌رود؛ در طبیعت، روکانtern از مشاهده «نیروهای خشن جوان که به‌سوی آسمان می‌جهند» خودداری می‌کند. چنین هستی‌هایی به دسته‌پاک تعلق دارد. به عکس، او جزباد کردگی، ورم، شکم‌های آماس‌کرده، «ژله‌کثیف»، چیزی نمی‌بیند.

این اصطلاحات هم بر مرگ دلالت می‌کنند و هم بر زندگی؛ مثل حیات مغشوش کرمنده درگذاب یا زندگی خوره و انکل. بهمین

جهت، هرگونه زیست جسمانی موجب انجار او است: غذا و هماگوشی را بعنوان ضرورتهای غمانگیزی احساس می‌کند. هر دو، درگوارش یا بارداری، مستلزم کار اسرازآمیز ماده است: وی گوارش خود را به گوارش اشیا مربوط می‌سازد، و توصیف مفصل در باغ عمومی بیادآوری ناگهان نفرت‌انگیز زوج حشری اغذیه‌فروشی وزلیز ختم می‌شود. بهمین دلیل، روکانتن از رستنیها می‌ترسد، و همانند بودله؛ کانیها را بدانها ترجیح می‌دهد که «کمتر از سایر موجودات هراس - انگیزند». پس همه این اصطلاحاتی که «هستی» را مشخص می‌کنند دارای یک ارزش منفی هستند: هستی مستهجن است، مهیب است، زائد است و مخالف حیا و طبیعت و اعتدال.

دسته دوم اصطلاحات، این احساس را تقویت می‌کند: جوانه زنی همه جاگیر، رنگ پیروزی ندارد: چراکه تکثیر ناسالم یاخته‌های کاملاً مشابه و هستیهای ناکامی است که گویی در آرزوی مرگند و همانند غده سرطانند - از اینجا است اصطلاحاتی از قبیل «خستگی»، «پیری»، «فروافتادگی»، «توده سیاه و نرم چروکیده»، «کرمینه جاری» و همه «مرداب‌ها» یی که سراسر کتاب را فراگرفته‌اند نظیر «مرداب خون»، «مرداب و برکه زمان»، «برکه نور»، «برکه آبعو».

دنیای بازگونه ممکن الوجود.

یک متن انتقادی سارتر، که بسال ۹۴، نوشته و در «موقعیتهای یک» منتشر شد، اینک امکان می‌دهد که ارائه جهان محسوس را در غیاب تشریح کنیم. این متن مربوط به «امین ادب»^۶ بلانشو^۷ است. سارتر، که در این مدت آثار کافکا را هم خوانده، صورت تازه‌ای از وهم^۸ کشف

-
- | | | |
|----------------|----------------|-------------|
| 4. Baudelaire | 5. Contingence | 6. Aminadab |
| 7. M. Blanchot | 8. Fantastique | |

می‌کند که در آن جهان بازگونه است. در این جهان، اشیا «اندیشه‌ای اسیرو شکنجه دیده، هم هوسباز و هم دربند، ابراز می‌کنند. این اندیشه از زیر، حلقه‌های زنجیر را می‌جود، و هرگز به ابراز بیان توفیق نمی‌یابد.» از این پس، دیگرفرقی بین ماده و فکر نیست، و این دو، به رغم خود، به هم می‌آمیزد: «هر چه هست بد بختی است: اشیاء رنج می‌برند و به سکون‌گرایش دارند، ولی هرگز بدان نمی‌رسند؛ فکر تحقیر شده، در برداشته است، می‌کوشد که به شعور و آزادی برسد، اما بدان نمی‌رسد.»

چنین تعریفی از «وهم» امکان می‌دهد که به معنی ترتیب، چند قطعه از این متن را، که در وهله نخست بسیار متفاوت جلوه می‌کنند، تشریح کنیم: مثلاً همه صحنه‌های مربوط به تهوع را. یا صحنه‌های دیگری را که واژه تهوع در آنها ظاهر نمی‌شود: توصیف شهر بوویل در هوای ابری، کشف هستی، و تو هم آخر زمان در بوویل. صرف نظر از این قطعات که آشکارا «وهمی» هستند (این واژه را سارتر خود در نامه‌ای خطاب به سیمون دویووار به کار برد و در نیروی اشیا ذکر شده است)، تصویرهای کوچکی می‌توانند هر لحظه حضور دلهره‌آفرینیابی وارونه را به یاد آورده: تمایزهای بین آدمی، جانور، گیاه، و کانی در آشتفتگی عظیم ممکن الوجود از بین می‌روند.

آدمی، سرفتار در خمیره ماده

استعاره‌های کوتاهی آدمی را بدل به جانور می‌کنند: پاره‌ای از اینها فقط گرته برداری بوده دارای معنای نمادی هستند: فروتنی خویشن آموز موجب می‌شود که وی سگ شود و استخوان بخورد، میش یا الاغ گردد. پاره دیگری تنها دارای ارزش توصیفی هستند: یکی «سر سگ» دارد، دیگری «چشم‌های ماهی». زنان «خرخاکی»، «مرغ»،

«موش» شمرده شده‌اند. جانور ممتازگویا خرچنگ باشد: «یک باره ظاهر انسانی خود را از دست دادم، مردم خرچنگی دیدند که از این اطاق انسانی پس پس می‌گریخت». سیمون دوبووار، در کتاب نیودی من می‌گوید: سارتر چون خود را بیمار روانی «توهم» می‌دانست، مدعی بود که خرچنگها دنبالش می‌کنند. اتفاقاً تصویر خرچنگ چندین بار در آثار او، از «کودکی یک رئیس⁹» گرفته تا گوشہ نشینان آلتونا¹⁰ ظاهر می‌شود. خرچنگ نماد «وجود - برای - دیگری» است: این جانور دارای روش دوپهلوی سوء نیت است، از بیرون سخت و از درون نرم است. در غیان، خرچنگ به رشتہ اشیایی تعلق دارد که پشتی دارند و شکمی، پشت ورو دارند.

اصیل‌تر و دارای دلالتهاي بیشتر، همه استعاره‌هایی هستند که تنها یک قسمت از تن آدمی را تبدیل می‌کنند: خرچنگ، عنکبوت، چالاقان، کرم سفید، آذربخش سرخ، عضو تناسلی مرد، مچ دست دیگر مچ دست نیست. اعضای بدن آدمی چنان استقلال دلهره‌آوری کسب کرده‌اند که موجب انزجار است. زبان هزارپایی است که نمی‌توان بیرونش کشید. وحشت ناشی از دو علت است: اولاً چنین می‌نماید که اعضای بدن از هم متلاشی می‌شوند، دیگر آنکه «من» آدمی دچار اختلال می‌شود.

تصویرهایی که چهره را تغییر می‌دهند دلالت دیگری دارند: هر چهره انسانی صورتکی است از مقوای خشک و سخت. مثل چهره دکتر روژه یا صورت آنی که «چهره عوض می‌کند، همچنان که هنرپیشگان یونان باستان صورتک خود را تغییر می‌دادند.» ولی این صورتکها، آدمی را سست و نرم می‌کنند، مثل صورتک بچه‌هایی که روز سه‌شنبه‌گوشت‌خوران¹¹ در زیر باران بازی می‌کنند. و چهره از نوع

9. L'Enfance d'un chef
11. Mardi gras

10. Les Séquestrés d'Altona

عالی به نوع پست تری تنزل می کند: «وقتی بچه بودم، خاله ام بیژوآ»^{۱۲}،
بنم می گفت: «اگر مدت زیادی خودت را در آینه نگاه کنی، در آن
یک میمون خواهی دید»، لابد مدت زیادتری به خودم نگاه کرده ام:
آنچه می بینم، بسیار پست تر از میمون است، چیزی در حاشیه جهان
گیاهی، و در ردیف مرجانها!» چهره تکه گوشتی می شود که به خودی
خود وجود دارد، مثل گوشت ناچیز مادلن^{۱۳}، یا گوشت سرخ و خونچکان
روکانتن و گوشت «پف کرده، آبچکان و تاندازه ای مستهجن» پاروتن.^{۱۴}
در این صورت، فقط یک حقه می تواند ظاهر استوار به چهره بپخشد: اگر
از نزدیک نگاهش کنید، «به یک نقشه برجسته زمین شناسی» تبدیل
می شود. یک نقاش می تواند، روی تصویر یک چهره، «زهکشیها، چاهها
وشیارهایی» رسم کند که جمود یک چشم انداز صنعتی را بدان بدنهند.
به مین نحو، شهوت می تواند کانی گردانند و تجربه «چون جانوری
خشک» کند: هر جمود کوششی است به سوی تصنیع. در حالت طبیعی،
جز گوشت نیست، که عنصری است دورگه، و در آن ماده شکلش را
از دست داده است. آخرین مرحله این تبدیل، چسبندگی خود شعور
است، بهنگامی که روکانتن احساس می کند که «وجود دارد»: «شیئی،
منم!». آنگاه روکانتن به وقوف برخود محدود می شود: «در ذهنم آب
کفآلودی وجود دارد. و این مرداب هم منم. و زبان. گلوهم منم»
حتی فکر مایع بی مزه ای است که متن، از رهگذر مجاورت، به خون
مربوطش می سازد. فایده چنین تصویرهایی آن است که «گند انواع
ایده‌الیسم بر ملا می شود و آدمی به ماده کا هش می یابد.»

«اشیاء از بند نام خود رسته‌اند»

همین فرو ریختگی دسته‌بندی جاندار و بیجان، به اشیا جان

12. Bigeois

13. Madeleine

14. Parrotin

می‌بخشد. روکانتن از یک تجربه ساده حرکت می‌کند: «اشیاء نمی‌باشد لمس کنند، چون زندگی نمی‌کنند، آدم آنها را به کار می‌گیرد، دویاره سرجایشان می‌گذارد، در میان آن‌ها زندگی می‌کند: مفید هستند، والسلام! ولی اشیاء مرا لمس می‌کنند، و این غیرقابل تحمل است.» تحلیل آخر کتاب، مؤید این احساس است.

به‌چندین طریق انسان اشیاء را تحت سلطخویش در می‌آورد: اول آنکه آنها را ایجاد کاد خود می‌شمرد: صندلی ماشین را، «عمداً درستش کرده‌اند تا بتوان روی آن نشست.» سپس، با نامگذاری اشیاء، آنها را در ردیف مقولات انتزاعی در آورده‌اند، تعلق آنها را به طبقات معین کرده‌اند. سعی کرده‌اند که بین آنها روابطی از قبیل اندازه‌ها، کمیتها، و جهتها برقرار کنند. انسانها تصور کرده‌اند که اشیاء تابع قوانین هستند که اینان برای را حتی خیال خود وضع کرده‌اند. اشیاء را اهلی و دام کرده‌اند.

ولی در برابر این اقدام، اشیاء مقاومت منفی نشان می‌دهند: «واژه‌ها ناپدید شده بودند و همراه آنها معنای اشیاء و طرز استعمال آنها از بین رفته بودند.» اشیاء نمی‌گذارند که آنها را در جایی محکم کنند: هر بحران تهوع، با یک احساس شناوری آغاز می‌گردد. همه‌چیز شناور است: انسانها، مادران، دنی قدیس^{۱۰}، روکانتن سوار بر خری که در جریان آب مرده است. اشیاء همراه روکانتن می‌چرخند. شناوری جلوه محسوس ممکن الوجود است: «ممکن الوجود یک جلوه فریبند نیست، یعنی نمودی نیست که بتوان دفعش کرد، مطلق است... وقتی که اتفاق افتاد و آدمی متوجه آن شد، دل را دستخوش آشوب می‌کند، و همه چیز شناور می‌شود... غیبان یعنی این!»

نیز اشیاء نمی‌گذارند که آنها را به کار گیرند، یا بدانها دست

زنند: بی‌هیچ پرخاشی، کافی است زنده جلوه‌کنند تاموجب انجاری شوند که آنها را در برابر عمل انسان حفظ‌کند. نکته آخر آنکه اشیاء از نامگذاری می‌گریزند: تسمه‌های شلوار نه‌آیی هستند، نه بخش. ریشه واقعاً سیاه نیست. همینکه انسان می‌خواهد آنها را به دست گیرد، خصوصیات اشیاء «مظنون» می‌نمایند: هرگز خود نیستند، و چیزی جز خود نیستند. به موجب نظریه مناسبات^{۱۶}، اشیاء از سروکول هم بالا می‌روند.

اشیاء، چون از چارچوبه‌های عقلانی که بشر برای آنها تعییه کرده می‌گریزند، از حیات‌گنگی برخوردار می‌شوند. همانند انسان از واسطه جانوری می‌گذرند: باد، یک مگس است؛ ریشه، یک خوک آبی یا یک مار یا چنگال کرکس می‌شود؛ صندلی اتوموبیل، یک هزار پا یا شکم خری مرده می‌گردد. اشیاء دارای احساسند، و عموماً زیرکندو آب زیرکاه: تسمه‌های شلوار فروتنی کاذب و سرکشی‌گوسفندها را دارند. مع‌الوصف، به‌این ترتیب، نشانه‌های همدستی نسبت به انسان ابراز می‌دارند، و «لبخند اسرارآمیزی» می‌زنند: باع عمومی، در روز تعطیل هفتگی، و مجددآدر روز بحران بزرگ تهوع، چنین کاری می‌کند. اشیاء سعی می‌کنند که به‌اندیشه دست‌یابند، اما موفق نمی‌شوند: «اشیاء‌گویی اندیشه‌هایی هستند مانده در نیمه راه، فراموش‌گشته، و خود فراموش می‌کنند که می‌خواستند چه بیندیشند، و همین‌جور در نوسان می‌مانندند، با معنای خرد جالبی که آنها را پشت سر می‌گذاشت.

وهם و پدیده شناسی^{۱۷}

در پیشداوی اشیاء^{۱۸} اثر پونژ^{۱۹}، سارتبا خودداری کمتری نسبت به

16. Correspondances

18. Le parti pris des Choses

17. La phénoménologie

19. Ponge

بلانشو، اقدامی مشاهده می کند، که می توان از روی تفسیر آن به سال ۱۹۴۴ موقعیتهای یک، مشابه اقدام خود او شمرد. اودراین اشعار منتشر «حقیقت مسلمی که خاستگاه همه پدیده‌شناسی است» می بیند: «راهی به اندرون اشیاء» و اقدامی برای نمودن آمیختگی «شعور» و «اشیاء» در ادراک.

تنزل انسان

بنا به عقیده سارتر، پونژ انسانها را مانند اشیاء وصف می کند: یک بندباز همانند یک کرم و یک زن باردار مثل گوشت خام وصف می شود. او اشیاء را در ردیف انسان وصف می کند تا هرچه بهتر جنبه انسانی را از آدمی سلب کند: «وی در همان حالیکه انسان را تنزل می دهد، اشیاء را ترقی می دهد.» این یک اقدام مادی گرایانه است: «در آثار او، به جای آنکه به سنگریزه جنبه انسانی داده شود، جنبه انسانی آدمی، حتی عواطفش، کاہش می یابد.» اتفاقاً، اگر چه بعداً سارتر از انتخاب بین ماتریالیسم و ایسده الیسم خودداری می ورزد، در غثیان بهمین نحو عمل می کند. این نکته خصوصاً در دو قطعه محسوس است: در تراموای، روکانتن ابتدا به طرف مسافری برمی گردد: مسافر حال یک سفال را دارد. سپس دستش همچون «خورهای» مستقلاب ابراز «وجود» می کند، و انگشتش پوست سر را می خاراند: «ناخن می خاراند.» پس از آن، همین اصطلاح برای شاه بلوط به کار برده می شود: «درختی خاک زیر پای مرا با ناخن سیاهی می خاراند.» انسان که از رهگذر مجاورت با ریشه مقایسه می شود، تنزل بیشتری می یابد. سپس در صحنه ای که روکانتن آخر زمان را در بوویل مجسم می کند، هر گونه تفاوت بین موجودات طبیعی حذف می شود. گوشت آدمی بدون نظم رشد می کند، ولی موضوع تبدلات، همیشه همو است. واستغاثه

روکانتن از انسانها معنای صحنه را روشن‌تر می‌گرداند؛ صحنه نشان دهنده ناتوانی دانش و بشرگرایی در ادراک «هستی» است.

«دیدن جهان با چشم سندکریزه»

وقتی اشیاء «همانند اندیشه‌هایی گرفتار در خمیره اشیاء خودند»، دیگر مشاهده و توصیف سودی ندارد. اهل مشاهده می‌تواند اندازه‌گیری کند، به وصف کیفیات پیردازد، ظواهر اشیاء را عیناً به دست دهد، بی آنکه هرگز به وجود اشیاء برسد. در طی سالها، سارتر تجربه‌ای را تجدید کرد که همه ادبیات موسوم به «واقعگرایانه» را مورد شک و تردید قرار می‌داد: همه از اندرزی شروع می‌شود که پدربزرگ به کارآموز نویسنده‌گی، یعنی ژان پل کوچولو، داد، و سارتر عیناً در کتاب کلمات نقل می‌کند: «میدانی وقتی موپاسان^{۲۰} بچه بود فلویر^{۲۱} چه کار می‌کرد؟ او را در برابر درختی می‌نشاند و دو ساعت به او وقت می‌داد تا وصفش کند». ژان پل اندرز پدربزرگ را تغییر داد: او کوشید که «اشیاء را در دام جمله‌ها زنده دستگیر کند». در برابر چناری می‌نشینند، ولی «مشاهده‌اش نمی‌کردم، به عکس، به خلا» اعتماد داشتم، صبر می‌کردم، پس از لحظه‌ای، شاخ و برگ واقعی آن، در زیر جلوه صفت ساده‌ای رخ می‌نمود. با وجود بر این، سارتر هنوز از ایده‌الیسم کودک که نام می‌داد راضی نیست. وی عدم رضایت خود را در نامه‌ای خطاب به سیمون دوبووار چنین می‌نویسد: «رفتم به دیدن یک درخت. برای این کار، کافی است نرده پارک کوچک خیابان فوش^{۲۲} را هول بدھی و شکار خود و یک صندلی را انتخاب کنی. بعد تماشایش کن... پس از بیست دقیقه، وقتی کفگیر مقایسه‌ها، برای

20. Maupassant

21. Flaubert

22. Foch

آنکه از این درخت چیزی جز آنچه هست بسازم، به ته دیگ رسید با خیال راحت در آمدم...» و اتفاقاً در غشیان، ریشه موضوع استعاره‌های متعددی است که هیچیک نویسنده را راضی نمی‌کند: «مار، چنگال جانوران، چنگ کرکس: خیلی مهم نیست.» چندین خصوصیت به او نسبت داده می‌شود که همه به انکار هم‌دیگر برمی‌خیزند: گاه توده‌ای است نرم و عریان، گاه پوستی است سخت و در هم فشرده: هیچ وصفی نمی‌تواند گزارشگر آن باشد، چراکه ریشه نام خود را از دست داده است. در چنین شرایطی، رفتار نویسنده در برابر شیئی نه علمی، بلکه سیری است روحانی «آنقدر که موضوع نشستن در دل سنگریزه و دیدن دنیا با چشمهای آن در میان است، پای مشاهده‌اش در میان نیست.» (موقعیت‌های یک)

خونه‌ای از توصیف پدیده‌شناسانه

وقتی سارتر نگارش غشیان را شروع کرد، هنوز با پدیده‌شناسی آشنا نبود. وی برای مطالعه بهتر هوسرل^{۲۳} به برلن رفته بود، دست نوشته این اثر را در آنجا تمام کرد. پیش از «پدیده‌شناسی ادراک» اثر مارلو پونتی^{۲۴}، پیش از آشنایی با هایدگر^{۲۵}، و کیرکه گارد^{۲۶}، سارتر گونه‌ای از توصیف پدیده‌شناسانه را به کار می‌برد. روکانتن هرگونه داوری علمی در باب جهان را ندیده می‌انگارد: نقش «تلمبه مکنده» ریشه را فراموش می‌کند. نگاه را از شیئی^۱ دیده شده جدا نمی‌سازد: «شاه بلوط به چشمانم می‌خورد»، «زمزمه آب چشمه در گوشم جاری بود ویرای خود در آن آشیازه‌ای می‌ساخت.» شعور روکانتن تنها در حرکت خود به‌سوی شیئی^۲ وجود دارد: «من ریشه شاه بلوط بودم.»

23. Husserl

24. Merleau – Ponty

25. Heidegger

26. Kierkegaard

معدلک، اندیشه دیگری که خاص سارتر می‌باشد، به توصیفهای او رنگی از فردیت می‌زند. با این‌که هنوز نظریه خود را در مورد «وجود-در خود» و «وجود-برای-خود» را تدارک ندیده بود، پاره‌ای از بخشیهای غشیان به نظر می‌رسد که از آن حکایت می‌کنند: «میل هر یک از ما این است که، با شعوذ خود، بر روی کیفیت وجودی، وجود پیدا کنیم.» البته چنین آمیختگی راستینی محال است. ولی یک متن ادبی قادر است توهمند آن را ایجاد کند. همچنان که پونز، به عقیده سارتر، در این کار توفيق می‌یابد: کافی است خواننده را واداریم «شک کند که آیا ماده جاندار نیست؟ و آیا واژه‌های روان، لرزه‌های ماده نیست؟ باایستی «یک تشبع درونی و بیرونی» ایجاد کرد و «باسرعنتی سراسام آور از سوی یکی به سوی دیگری نوسانش داد.» کاری که پونز طبق اسلوب انجام می‌دهد، سارتر در غشیان آغاز می‌کند: ساختمان کتاب نشان دهنده تناولی بین جدایی روکانتن از اشیاء و آمیختگی او با آنها است. و در هر قطعه «وهی»، درون اشیاء در متن سرباز می‌کند: خانه بزرگی از آجر زرد «با تردید به پیش می‌رود؟ خط کوچک سیاهی «به حال اسرارآمیز و موذیانه‌ای می‌دود». منتها این دارای فردیت نیست: «این وجود دارد»، «این می‌دود.» مجموعه غشیان به توصیف ماجراهی روکانتن در میان اشیاء می‌پردازد، ولی خود او در جلو صحنه خودنمایی می‌کند. او شعور مرکزی است، و همه متن به دور او می‌چرخد.



راوى **و قوفى بـ...»**

در غیان، یک قطعه یادآور شگردی است که سارتر بعداً در قصه «تعليق»^۱ به کار می‌گیرد: عصر یکشنبه، روکانتن در شور می‌شود و همانند قهرمانان قصه‌ها سخن می‌گوید. این میل شدید ماجراجویی، همه غنای جهان را بدو باز می‌گرداند، و او اتفاقاتی را که در این لحظه در چهارگوش جهان رخ می‌دهد به سبکی نزدیک به مکتب «اونانی میسم»^۲ مجسم می‌کند. ولی هنوز سارتر نمی‌خواهد «چنان وارد شورها کند که گویی داخل آسیاب می‌کنند». ولی هنوز شگرد نسبیت تعییم یافته^۳ خود را پیش نکشیده است. هنوز غیان به دور قهرمانی متبرکز است که در حکم راوی و حکایتگر فردیت نویسنده‌ای است که آشوب جنگ تأثیری در او نکرده است. جز تصورات درونگرا-یانه‌ای که منسوب به قهرمانی منحصر به فرد است، ولی چیزی ارائه نمی‌دهد. و این نمونه‌ای از آن «واقعگرایی درونگرا-یانه»‌ای است که سارتر عرضه و محکوم می‌کند.

معذلک، حتی اگر دیدگاهشان یکی است، چون راوی و قهرمان باهم مشتبه می‌شوند، باز زبان روکانتن در زیر پوشش زبان دیگری قرار می‌گیرد. سپس اتفاق می‌افتد که قهرمان و راوی قصه از همدیگر متمایز می‌شوند، و چنین می‌نماید که نویسنده شخصاً رشته کلام را به دست می‌گیرد. دیگر آنکه به نظر می‌رسد سارتر، گاهگاهی، از قهرمان

خود برای عمل کردن به عقایدی که در کتاب پرتوی من^۴ بیان شده استفاده می‌کند: «من» از «شعور» جدا می‌شود، می‌تواند «نديده» انگاشته شود، چون نسبت به شعور، واقعیتی ثانوی است.

دیدگاه فاعل و زبانهای دیگری

به عکس شگرد جویس^۵ در اولیس^۶، شگرد و صفحی در غشیان برآن است که همه چیز را از دیدگاهی واحد تفسیر کند.

ولی حتی اگر «من» روایت، همیشه معرف یک قهرمان است، این «من» همیشه به یک زبان تکلم نمی‌کند: زبان دیگری داخل زبان او می‌شود و زبانش آش درهم جوش زبانهای گوناگون گشته چند آوایی^۷ تشکیل می‌دهد.

تک گفتار درونی روایت شده

در کتاب ادبیات چیست؟، سارتر تک گفتار درونی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و می‌گوید: تک گفتار نمی‌تواند سیلان شعور را، چنانکه هست، مستقیماً تقریر کند. دستکاری قلمی نمی‌گذارد که تک گفتار نمایشگر شعور باشد: «در ادبیات، که نشانه‌ها را به کار می‌گیرند، جز نشانه نباید چیزی به کار گرفت، و اگر واقعیتی را که می‌خواهند ابلاغ کنند، یک کلمه باشد، باید آن واقعیت را با کلمات دیگری در اختیار خواننده گذاشت.» هر گفتار درونی، هرقدر هم گسیخته باشد، متکی بر یک بازسازی است.

4. *Transcendance de l'égo*

5. Joyce

6. Ulysse

7. Polyphonie

دستکاری تک گفتار درونی

به همین جهت، غشیان، که قسمت بزرگی از آن نشانده‌نده جریان شعور روکانتن است، نشانه‌های دیدنی دستکاری را افزون‌تر می‌کند. مبادا خواننده فریب بخورد؛ حقه‌ای در کار نیست، کتاب، آنچه را که جز نمایش نیست، به عنوان واقعی قالب نمی‌کند. این است که روایت به صورت دفتر خاطرات در می‌آید، و این کار، بازسازی نوشتاری گفتارهای درونی را توجیه می‌کند.

معدلک پاره‌ای از قسمتها، نوعی قطعه‌های بریده تک گفتار درونی است. و نخستین قطعه دارای نشانه‌های روشن نمایشی است: به صورت نقل قول در داخل نشانه‌های نوشتاری آمده است: «وانگهی، پای کلمات در میان است، در اندرون افکار، کلمات ناتمام، عبارات ناتمامی که هر لحظه باز می‌گردد: «باید تمام... من بیا... مرگ...»، قطعه دوم، در صفحه بعد، دیگر دارای نشانه نقل قول نیست، و کلمات ناقص نیستند، فقط گاهی عبارات ناتمام باقی می‌مانند. اگر روکانتن شیوه‌های قطعه اول را در تمام قطعه دوم به کار می‌برد، متن خسته‌کننده می‌شد. ولی او ابتدا نمونه‌ای از یک بازسازی تخمینی جریان شعور به دست داد تا بعداً به دستکاری آزادتری مجاز باشد و از استدلال درونی، جز تکرارها، بازگشتهای آهنگ سخن و گسیختگی‌های دستوری، چیزی حفظ نکند. این قطعه تک گفتار درونی، که ظهورش بدین ترتیب با یک عبارت مقدمه مانند اعلام شده بود، از مجموعه جدا است: این قطعه در نقش یک تقلید ادبی بازی می‌کند و ذانسته از طرف راوی در متن جای‌گرفته است.

▪

داستان یک نگارش

برای یادآوری بیشتر حضور خود در روایت، روکانتن غالباً نوشته خود را مورد داوری قرار می‌دهد: «هم اکنون ده صفحه پر کردم، ولی واقعیت را نگفته‌ام.» «چگونه دیروز توانسته‌ام این عبارت پوچ و غلبه را بنویسم.» یا اینکه روایت خود را توجیه می‌کند: می‌خواهد «دفتر خاطراتی ترتیب دهد تا روشنتر بینند.» پس از آشنایی با تهوع، نوشتن تنها کاری است که باید انجام دهد. پس از فاجعه خویشتن آموز، روکانتن دست به قلم می‌برد تا بر ندا متها بی سرپوش گذارد. به این ترتیب متن حاوی پاره‌هایی از وقایع زندگی او است، و غالباً به‌فاعلی احالة می‌شود که علی‌الظاهر گوینده آن محسوب است. روایت با صراحة تمام در زمان و مکان قرار می‌گیرد، درست به عکس قصه‌های «دونگرايانه» که در آنها نشانه‌های راوی تا حد ممکن محو می‌گردد، چراکه راوی در مقام خدا بی همه‌دان می‌نشیند. جز در «اطلاعیه» دیباچه و «یادداشت‌ها»ی ناشران، قراردادهای روایت دونگرايانه پیوسته رعایت‌گردیده است. در مورد راوی چیزی جز همان‌که خود در باره خودش می‌گوید نمی‌دانیم. «وجود - برای - دیگری» او، طرزی که دیگران او را می‌بینند، از خلال خود او به ما می‌رسد: در نظر آنی او یک لندهور سرخموی چلمن است، در دیده خویشتن آموز، روکانتن مردی است که «سعه صدرش دست به دست حدت هوشش می‌دهد»، به عقیده زوج داخل موزه، او یک «نقنو» است، و برای خانم مدیر کافه «آقای آنتوان». سایر ذهنیتها راتنها از خلال خلقيات او می‌شناسيم پس شگرد غثيان ظاهراً ساده است: اين همان «واقعگرايی دونگرايانه» است، با ديدگاهی يگانه، و راوی واحد.

زبانهای دیگران در زبان روکانتن

البته غشیان سادگی روایت درونگرایانه عادی را ندارد. راوی، که شعوری است خالی و منعطف، دارای تخیل قصه‌نویسی است. به حق یا بهناحق، درون دیگران را بازسازی می‌کند و خود به تماشای آن می‌نشیند. به این ترتیب، اشارات صحنه‌ای که همراه گفتگوی اغذیه فروشی وزلیز است خود تفسیرهای روانشناسانه است: «او به قدری راضی است که گویی فراموش کرده چه می‌خواست بگوید.» روکانتن، حتی اگر درگفتگویی درگیر شود، و دیگر تماشاگر نباشد، باز از درون مخاطب خود خبر دارد و گفتار او را تفسیر می‌کند، به تشریح یا توجیه تأثرات آن گفتار می‌پردازد. فی‌المثل آنی ناگهان پرسشی مطرح می‌کند، و او در این خشونت «هم‌رغبتی صادقانه و هم میل جدایی سریع» می‌بیند. یا اینکه میل خویشن‌آموز را چنان حدس می‌زند که پیش از او می‌گوید: «این آقای پیر؟... فکر می‌کنم که شما پختگی او را دوست دارید؟... - وی ستیزه‌جویانه می‌گوید: عیناً همین طور است!». معذلک این تفسیرها در قلمرو حدس باقی می‌مانند: اینها گواهی‌های الزاماً نسبی تماشاگر یا بازیگری از بازیگران دیگر است، منتهای، او آماده‌تر، کنجکاو‌تر و روشن‌بین‌تر از سایرین است.

ولی گاه روکانتن نسبت به افرادی که وصف می‌کند رفتاری دارد که سارتر، در مورد آن، موریاک^۸ را نکوهش می‌کند: موریاک در مورد افراد داوری می‌کند، مثل خدا. شایستگی می‌بخشد یا می‌گیرد. لوسی^۹ را به این ترتیب به منزله یک قهرمان تراژیک و اسیر سرنوشت وصف می‌کند. خصوصیاتی روانی به او نسبت می‌دهد. جبری را نیشان می‌دهد که قهرمان را به لجام‌گسیختگی هوس می‌کشاند: «نه، توان این همه رنج بردن در زن نیست، این قدرت از بیرون به او داده‌می‌شود.»

چنین می‌نماید که روکانتن در اینجا در نقش قصه‌نویسی بازی می‌کند که به سبکهای گوناگون تمرین می‌کند.

همین هنر، بدو امکان می‌دهد که گفتار درونی دیگران را تصویر کند. گاه، این گفتارهای درونی فقط محتمل می‌نمایند: «شاید آقای آشیل از یک ناراحتی وجدان در عذاب است.» گاه هم فقط به صورت نقل قول و به عنوان پاره‌هایی از یک گفتار درونی ارائه می‌شود: پس از رسایی، خویشن آموز فکر می‌کند: «خدایا، ای کاش چنین کاری نکرده بودم.» گاه نشانه نقل قول حذف می‌شود و گفتار به صورت کلام آزاد غیر مستقیم در می‌آید. مثلًا گفتار درونی آقای آشیل چنین نقل می‌شود: «آقای آشیل شربت خود را جرعه جرعه می‌نوشد و گونه‌ها یش را پر باد می‌کند. پس دکتر فهمید که چگونه با او رفتار کند. دکتر کسی نیست که گول این پیر خرفی را بخورد که به زودی دیوانه می‌شود.» عبارت اول، توصیف عینی قهرمان است. عبارت دوم، که بدون واسطه است، بدل به سوم شخصی یک گفتار درونی می‌شود و با توصیف قیافه همراه است.

این شیوه غالباً برای رسم یک چهره مورد استفاده قرار می‌گیرد: برای توصیف یک قهرمان، روکانتن زبان وی را به کار می‌گیرد. ولی در این صورت، درونی‌ترین احساسی که هر کس در باره خود دارد ارائه نمی‌شود. به عکس، روکانتن آنان را چنان تصور می‌کند که آنان خود میل دارند آنگونه دیده شوند. در آن صورت، زبان مورد استفاده، کلام اجتماعی است، مثلًا گفتار مجلس ترحیم یا شرح حال اموات در مورد ژان پاکوم^{۱۰}، روایات شهدای معصومین در نوحه‌ای بلند در رثای رؤسای شهر بوویل یا ترجمه احوال ستایش آمیز رمی پاروتون^{۱۱} تضاد بین این کلام اجتماعی و گفتار درونی‌تر، به ویژه در

تصویر چهره دکتر روزه روشن است: «دکتر خیلی میل دارد برواقعیت غیرقابل تحمل چشم بیندد.» این عبارت، به یک فکر بیان نشده دکتر، اشاره می‌کند. عبارات دیگر، به عکس، ترجمان گفتار درونی است: «او به خود می‌گوید که پیشرفت می‌کند.»

غالباً ارائه فکر دیگران به این وضع، دارای ارزش طنزآمیز است: روکانتن ابتدا بشردوستی را به عباراتی تحقیرآمیز وصف می‌کند: «او مکتب ضد روشنفکری را خورده و هضم کرده است» و مکاتب دیگر: «مراحلی بیش نیستند، افکاری ناقصند...» اصطلاح «خورده و هضم کرده» بین زبان روکانتن وزبان بشر دوست فاصله تولید می‌کند. همه عبارت بعدی، آگر چه از اصطلاحات بشر دوستان برخوردار است، دارای معنای طنزآمیز است.

نویسنده و راوی

قطعه‌ای از کلمات روابط بین نویسنده و راوی غیتان را به خوبی نشان می‌دهد: «من روکانتن بودم. در وجود او، تار و پود زندگی خود را بدون ملاحظه نشان می‌دادم. در همان حال، من خود باقی می‌ماندم، برگزیده، وقایع‌نگار دوزخ، عکاس - ذره‌بین شیشه‌ای و فولادی، که ببروی مایع پروتو پلاسمی خود خم شده بودم.» روکانتن که در ابتدا به عنوان قهرمان یک قصه، جدا از نویسنده در نظر گرفته شده بود، بیش از پیش به او نزدیک می‌شود، و بی آنکه با قاطعیت بتوان ابراز عقیده کرد، وضع چنان است که گویی نویسنده بعداً به نشانه‌ای فاصله‌گذاری برای دورتر کردن همزاد خود افزوده است. *

تقلید راوی

در ابتداء، زبان روکانتن به روشنی از زبان نویسنده متمایز می‌نماید. زبانی است اندکی بی‌ربط، آمیزه‌ای از زبان‌کوی و برزن و زبان جدی حرفیه. وقتی صحبت از ضرورت‌های روزمره است، زبان او تقلیدی است از زبان پیشخدمتهای کافه‌ها و بازاریابان دوره‌گردی که دور و براو را گرفته‌اند. یعنی زبانی است در عین حال جدی و سست: «آقای اهل روئن»^{۱۲} «باز ممکن است پاشه بیاد»؛ یا: «وقتی از پله‌ها بالا می‌آمد، صدای پایش را شنیدم. دلم هری ریخت» اصطلاح در اینجا فقط کوچه بازاری یا سست است. این زبان از آن‌کسی است که کاری جز تأمین آسایش شب خود ندارد. دو صفحه بعد، زبان همان لحن جدی را حفظ می‌کند، ولی رسمیت خاصی می‌یابد.

روکانتن در انتخاب بین دو لفظ رسمی و عادی تردید می‌کند با اینکه در طبقه خود مقامی ندارد، نسبت به آداب صنف خود احساس تعجب‌آوری ابراز می‌دارد: «در قسمت‌ما، سروکارمان فقط با احساسهای کامل است». این تفرعن حرفه‌ای تا صفحه هژده، وقتی او دوباره از کار خود صحبت می‌کند، باقی است، ولی بعداً دیگر از آن حرفی به میان نمی‌آید.

زیرا زبان روکانتن اندک اندک فردیت خود را از دست می‌دهد. وقتی او زبان قهرمانان دیگر را مورد استفاده قرار نمی‌دهد، هنگامی که از قراردادهای یک نوع ادبی یا یک نوع نگارش داستانی تقلید نمی‌کند، نه مثل سه‌لین، بل به شهادت سیمون دوبووار همانند سارتر و یاران وی می‌نویسد: فی‌المثل، پاره‌ای از اصطلاحات خاص او از قبیل «زیر جلکی» و «زورکی» در کتاب «نیروی سن» فراوان به کار بوده شده است. پاره‌ای از اصطلاحات عامیانه آخر کتاب، همان اصطلاحات

مدون و رایجی است که روشنفکران چپی برای رهایی از قید فصاحت «بشر دوستان» عمدآ استعمال می‌کنند. از این قبیل است اصطلاحاتی نظیر: «یارو»، «یه دونه»، «چی چیز».

در پاره‌ای قطعه‌ها، چنین می‌نماید که روکانتن بهسود نویسنده به کلی کنار می‌رود: در وسط صفحه‌ای که روکانتن در آن به عنوان کمایش تماشاگر یا بازیگر شرکت می‌کند، اتفاق می‌افتد که وی موقعیت خود را فراموش می‌کند و فلان یا بهمان گروه اجتماعی را به باد انتقاد می‌گیرد. مثلاً طی دو صفحه‌ای که روکانتن علیه «حرفه‌ای‌های تجربه» می‌نویسد، فقط در سطر اول و آخر از دستاویز این انحراف، یعنی آقای آشیل، صحبت می‌شود. یا اینکه وی خویشتن آموز را از یاد می‌برد و به ترسیم چهره نمونه بشر دوستان می‌پردازد.

آخر آنکه، وقتی روکانتن جاذبه ریشه یا روابط بین من و شعور را مورد تحلیل قرار می‌دهد، واژگان و مصطلحات استادان فلسفه را به کار می‌گیرد، مثلاً: «دراندیشه تعلق بودم» یا «فی حد ذاته، هستی واجب الوجود نیست»، «معرفت به شعور وجود دارد.» پس چنین می‌نماید که غالباً سارتر و روکانتن با هم مشتبه می‌شوند.

نشانه‌های فاصله‌گذاری

ظاهراً برای جبران این آمیختگی، چنین می‌نماید که نشانه‌های فاصله‌گذاری بعداً به متن افزوده شده است. «اطلاعیه» دیباچه، «یادداشت‌های ناشران» و قلم خوردگیهای دست نوشته، در ابتدای کتاب، چندین نقش دارند. این علامت تقلیدی است از سبک بعضی از قصه‌های قرن هفدهم و نوزدهم نظیر مانون لسکو^{۱۳} یا دومی نیک^{۱۴} که متن را به

عنوان یک سند خام ارائه می‌کنند. در اینگونه قصه‌ها، چنین علائمی دلیل راستی است. در غیان، قضیه به عکس است: بدون چنین تدبیری ممکن بود دفتر خاطرات روکانتن شبیه دفتر خاطرات یک جوان روشنفکر از آب درآید. این «اطلاعیه» چیزی جز یک تدلیس نیست: بی‌آنکه به کشف فرضی دفترچه‌های روکانتن از طرف ناشران اعتقادی داشته باشیم، ما، به عکس، فکر می‌کنیم که سروکارمان با یک قصه است. چراکه برای ارائه متن، از یک قرارداد قصه‌سود جسته می‌شود.

در قرن بیستم، چنین قراردادی حکایتگر شگرد قصه‌گردیده است. دوگونگی پایان نیز به سود فاصله‌گذاری است. در بسیاری از قصه‌های قرن بیستم صحبت از نگارش همین قصه‌هاست. در آخر ده جستجوی ذمان گمشه، راوی تصمیم می‌گیرد کتابی بنویسد که ما مشغول خواندنش هستیم. ادعا می‌شود که نگارش کتاب پس از پایان کتاب آغاز می‌شود. در غیان، به عکس، کتاب مورد نظر الزاماً با دفتر خاطرات روکانتن تفاوت خواهد داشت و یک قصه خواهد بود. در این قصه «ماجرایی زیبا و سخت چون پولاد» و «چیزی که وجود نخواهد داشت» وصف خواهد شد. از محتوای قصه صحبتی نیست. معلوم نیست که از گذشته روکانتن تشکیل شود. چون آخرین عبارات: «شاید در آن صورت بتوانم از خلال آن زندگانی خود را بدون انزجار به یاد آورم.»، دوپهلو است. ولی هیچ چیز عکس این قضیه را نیز ثابت نمی‌کند. با تعقیب داستان کتاب، می‌توان مثلاً تصور کرد که روکانتن فقط بدانجهت دفتر خاطرات ترتیب داده است که بعداً بتواند با افزودن نشانه‌های داستان از قبیل «اطلاعیه» و «یادداشت‌های ناشران»، آنرا به قصه تبدیل کند، همه این تدابیر مسئله را پیچیده‌تر می‌کند. گویی نویسنده بین خود و قهرمانان خویش فاصله‌ها و همانندیها را نگه میدارد.

روکانتن: یک قهرمان تجربی

به عنوان توصیفگری که صدای خود را به قهرمانان یا نویسنده خود و ام می دهد، روکانتن قهرمان بسیار شگفت‌انگیز قصه است: جهان داستانی که وی در آن تحول می‌یابد، دارای پاره‌ای نشانه‌های واقعگرایی است: این جهان، از یک جامعه کامل و به سامان و چارچوبه مادی دقیقی تشکیل یافته است. روکانتن، به عکس، قهرمان واقعگرایی است که گویی موقعیت اجتماعی و گذشته‌اش را از او سلب کرده‌اند تا بتوانند از خلال او، روابط شعور و من را بهتر مطرح کنند. چه در طرز تکوین قهرمان و چه در محتوای تأملات وی، می‌توان در روکانتن صورت داستانی یک نظریه در حال تدارک را ملاحظه کرد. در دوره‌ای که سارتر غیتان را تمام می‌کرد، با هوسرل آشنا می‌شد، و ظاهراً به سال ۱۹۳۴، رساله‌ای در باب «برتری من» می‌نوشت. ضمن آنکه در جو پدیده شناسانه‌ای اعلام می‌داشت که هر شعور، وقوفی است بر یک شیئی، با قبول تمایز بین «شعور» و «من» از هوسرل فاصله می‌گیرد. به عقیده سارتر، شعور ابتدا غیر شخصی و بدون بازتاب بروی خود است. عبارتی که بهتر از همه میان شعور است، جمله «من فکر می‌کنم» دکارت نیست، که یک فعل بازنایی است، بلکه «فکر در باب...» است. من «هرگز ظاهر نمی‌شود، مگر به مناسب یک فعل بازناینده برخود» وانگهی، چون «من» موضوع شعور است، می‌تواند مثل هر موضوع دیگر جهان «نديده انگاشته» شود. و حال آنکه این کاستی برای شعور غیر ممکن است.

از سوی دیگر، پاره‌ای از مباحث کتاب «هستی و نیستی»^{۱۵} از قبیل «وجود - برای - دیگری»، «متانت»^{۱۶}، «سوء نیت»^{۱۷} «جسمانیت»

15. *L’être et le néant*
17. *La mauvaise foi*

16. *Léspsit de sérieux*
18. *La Corporéité*

و «میل»^{۱۹} به تشخیص اصولی، که موجب تکوین شخصیت روکانتن و صورت‌سازی داستانی مقدم بر مباحث فلسفی گشته‌اند، کمک می‌کند.

روکانتن، یک شعور «تهی و آرام»

سارتر مفهوم «زندگی باطنی» را قبول ندارد. چراکه «تردیدها، ندامتها اختلالات فرضی شعور و خلاصه همه مواد دفتر خصوصی خاطره‌ها فقط به «تصورات» مبدل می‌شوند.» روکانتن هم نیازی به «اسرار، حالات روحی یا جنبه‌های وصفناپذیر» ندارد: «من باکره یا کشیش نیستم که ادای زندگی باطنی را درآورم.» به همین جهت، در غثیان اثری از حیله‌های نویسنده‌گان دفتر خصوصی خاطره‌ها نیست. این حضرات یک «من» می‌سازند و بعد آنرا مورد مشاهده قرار می‌دهند، ضمن پنهان ساختن روان خود، آن را به معرض تماشای عام می‌گذراند، یا به خود تهمت می‌زنند تا هرچه بهتر خودستایی کنند. در پس‌گفتار روکانتن، منی نیست که از نگاه ما یا خود او پنهان مانده باشد. او از چنگ روانشناسی اعمق در می‌رود.

یک قهرمان فاقد گذشته

سارتر هنوز روانکاوی را به جد نمی‌گیرد. به همین جهت، روکانتن فاقد شعور ناخودآگاه یا گذشته است: دو رؤیای او تحریکات است، نه کلید تشریح. تنها خاطرۀ کودکی او مربوط به یک نگهبان بی‌اهمیت و پیر پارک است، و به یک ماجرای روش‌نفکرانه بیشتر شبیه است تا به یک اختلال عاطفی. خاطرات دیگرش به تصاویر یا اسمای غیر بومی محدود می‌شوند. روکانتن که یک «تخته پاره آب آورده بی‌یاد» است، خبری

19. Le désir

از گذشته ندارد: «هرگز به شدت امروز احساس نکرده‌ام که من دارای ابعاد نهانی نیستم، محدود به جسم خویشم و افکار سبکی که چون حباب از این جسم بر می‌خیزند». زیرا خاطرات با تملک اشیاء همراه بوده، گذشته یک «تجمل مالکانه» است: «گذشته را در جیب نمی‌گذارند. باید خانه‌ای داشت تا گذشته را در آن جای داد. من جز تن خود چیزی ندارم.» و تن بی‌یاد است. روکانتن شعوری است تهی و فقط محدود به زمان حال خود.

یک قهرمان فاقد عاطفه

«خویشن‌داری اخلاقی» قهرمان ناشی از همین امر است. بی‌شک به او هیجاناتی دست می‌دهد که خواننده می‌تواند نامگذاری کند: میل به آنی، هراس از تنها‌یی. ولی او این هیجانات را همانند امور بی‌اهمیت بسیار خشک و عادی یادداشت می‌کند. روکانتن فاقد «احساس‌های کاملی است که برآنها نام انواع می‌نهند» و همانند آنی دیگر به وجود آنها معتقد نیست: «تصور می‌کردم که کینه، عشق یا مرگ مثل زبانه‌های آتش جمعه مقدس برم افروزید... چه اشتباهی!». پیش از آنکه بیگانه کامو نوشته شود، سارتر قهرمانی بی‌تفاوت، غالباً «تهی و خشک» یا «تهی و آرام» ارائه می‌کند.

به‌مین سبب، از همان آغاز کتاب، وی قهرمانی فاقد هرگونه پیوند عاطفی وصف‌گردیده است. او همیشه از هرگونه هیجان جمعی به‌قصد دور است. مثلاً او که مشتاق لذت‌گردش جمعی روز یکشنبه است، از مردم فاصله می‌گیرد: «لحظه‌ای از خود پرسیدم که آیا هم اکنون مردم را دوست نخواهم داشت؟ ولی، به‌حال، این یکشنبه مال آنهاست، نه مال من» اونا محرم مطرود همه زوجها است، خواه

عشاق آبجو فروشی، آن مرد عریان و دخترک، یا زوجهای بی‌نام و نشانی که در خانه‌کامی اطاق خاص دارند: «من هرگز داخل این اطاق نشده‌ام. این اطاق مال زوجها است.» آنی و آن مرد آلمانی که جای روکانتن را می‌گیرد، آنی و آن مصری که او را «در یک سکوی ایستگاه راه آهن تنها رها می‌کنند.»

مراحل غثیان، مراحل یک عریان شدن تدریجی است که روکانتن را همانند مردهای آزاد و تهی برجای می‌نهد و هیچیک از گسیختگیها احساس نمی‌شود. حتی آخرین دیدار آنی با شور و هیجان وصف نشده است: هیجان روکانتن را فقط از خلال جمله‌ای سربسته و پر آزم می‌توان حدس زد: «دستهای زن نمی‌لرزند.» در مورد خود، فقط از سستی سخن می‌گوید: «میله‌ای ساده و عادی در دل داشتم... امروز هیچ میلی ندارم.» روکانتن که فاقد گذشته و عاطفه است، از هرگونه تحلیل یا روانشناسی شهوات جان در می‌برد. سارتر از او نه یک موضوع بررسی، بلکه یک عامل می‌سازد: نه منی که بتوان توصیف‌ش کرد، بلکه شعوری تهی، نگرنده به‌یرون.

روکانتن، عامل انتزاعی تجارب ماوراءالطبیعی

چنین می‌نماید که در طی متن، روکانتن مشخصات فردی من خویش را از دست می‌دهد. سرانجام وقتی که «من» می‌گوید، قالبی تهی به کار می‌گیرد که یک فاعل دستوری محض است. این همان «من» انتزاعی است که فلاسفه، از دکارت تا هوسل، بکار می‌برند تا فعالیت یک شعور پاک را وصف کنند - سه آزمایش روکانتن به‌سارترا امکان می‌دهد تایین من و شعور، فرق گذارد. هر سه آزمایش توسط قهرمانی انجام می‌شود که درگیر است، ولی موقعیتها دارای اهمیت

چندانی نیست : هر کسی می تواند این آزمایشها را که بهیچ شرط خاصی بستگی ندارند انجام دهد. نخستین آزمایش، آزمایش آینه است : روکانتن چهره خود را در آئینه‌ای می نگرد، ولی آن را به جانمی آورد: «چهره دیگران معنایی دارد. چهره من، خیر!» او نمی تواند خود را چنانکه دیگران می بینندش مشاهده کند. هر تأمل درباره خود او، وی را دستخوش سرگیجه و خواب می کند: «من، چنان که هست، برای ما ناشناخته خواهد ماند.»

آزمایش دوم ظاهراً به «من» محتوایی می دهد. آقای «رولبون» دستاویزی برای زیستن به روکانتن بخشیده بود. هنگامی که روکانتن دیگر نمی تواند کتابش را بنویسد، احساس وجود داشتن رادر می یابد: «شیی، منم. آب کف‌الود دهانم، منم... و گلو، منم. دستم را احساس می کنم. این منم. فکرم، منم» دو نتیجه، که با نظریه‌های «برتری من» نیز سازگارند، به دست می آید: نخست آنکه: من فکر و من جسم یکی است. دیگر آنکه این من فقط در یک آزمایش خلاء و بازتابنده ظاهر می شود. وقتی که روکانتن سرگرم کتاب خود بود، برمن خود وقوف نداشت. وقوف او فقط بر موضوعاتی بود که شعورش برای خود فراهم می آورد. قطعه دیگری را می توان به این آزمایش مربوط دانست. در این قطعه صحبت از هیچ کشفی نیست، بلکه صورت تازه‌ای از بیان در آن ارائه می شود. در مجموعه متن، روکانتن فکر خود را مستقیماً بیان می کند. وی آخرین عصری را که در بوویل می گذراند به صورت نقل قول می آورد و جمله «فکر کردم» را پنج بار در آغاز آن قرار می دهد: این قطعه فقط نشان می دهد که وقتی روکانتن در بقیه متن «من» می گوید، منی به کار می گیرد که به کلی صوری است، نه یک عمل بازتابنده برخود و در این موارد، شعورش غیر شخصی است.

این امر ما را به سومین آزمایش روکانتن سوق می دهد: وقتی

وی متوجه می‌شود که همه مردم ترکش کرده‌اند و او فراموش‌گشته است، من خویش را از دست می‌دهد: «حال وقتی من می‌گویم «من» به نظرم تهی می‌نماید.» آنگاه طی دو صفحه، سارتر ترجمه پدیده شناسانه یک تک‌گفتار درونی را می‌آورد که در آن «من» ناپدید می‌شود، و جای آن را شعور یا حتی «یک شعور» می‌گیرد: «شعور و وقوف بر چهره هم هست.» این شعور بی‌نام و نشان حتی ممکن است بازتابنده برخود باشد و غیر شخصی هم باقی بماند: چنین شعوری «دریغا»، شعور شعور است.» و دوگانگی، که پیش از این به‌وسیله نقل قول ظاهرگشته و همراه «من فکر کردم» بود، ممکن است به‌طرز غیر شخصی بیان شود: «شعور صدایی خفه شده هست که می‌گوید: «خویشن‌آموز در شهر سرگردان است.» پس حتی در تک‌گفتار درونی، می‌توان من را ندیده گرفت و حتی شعور بازتابنده می‌تواند غیر شخصی باشد. در حالی که رساله «برتری من» نظریه‌ای را به‌اسلوب منطقی گسترش می‌دهد، غشیان صورتهای تازه‌ای از بیان ارائه می‌کند که ما را از چنگ عادات ذهنی ناشی از زبان جاری می‌رهانند. این تمرینهای سبک برای آن است که گمنامی شعور ثابت شود. چون معمولاً استعمال دستوری ضمیر اول شخص مفرد، چهره شعور را می‌پوشاند. پس همه زبان روکانtern تجربی است.



۶
«مضحكه است»

وقتی روکانتن با نگاه خود سالن رستورانی را طی می‌کند که خود در آن با خویشتن‌آموز ناها را می‌خورد و مردم با قیافه‌های جدی در آن نشسته‌اند، او با خود می‌گوید: «مضحکه است.» ناگهان جهان در نظرش همانند نمایش مضحکی می‌نماید که چشمانش را از خنده پراز اشک می‌کند. اگر همانند روکانتن به غیتان نگاهی بیفکنیم که از پذیرش آن خودداری کند، ناگهان متن همانند یک «هزلیات بزرگ» جلوه خواهد کرد. این تفسیر مسلماً یک هذیان‌گرایشی است. چرا که آثار و احوال سارتر مخالف چنین تفسیری است.

معدلک علاقه او به مضحکه بارها از طرف سیمون دوبووار گوشزد شده است: او است که در نمایش فکاهی آخرسال در دانشسرای عالی ادای استاد تاریخ ادبیات، لanson¹ را در می‌آورد، رثایی بر فصلی از اثر دکارت را به مضمون: «بازگوییم که خدا هست»، نوشت و خود خواند. ذاتاً ادا درآوردن را دوست دارد. و این میل خنداندن همه‌جا در غیتان هویدا است: وقتی تصویر خوانندگان خود را رسم می‌کند، «چهره انتقادی» است. وقتی در فعالیت نویسنده، تنها طریق زیستن او را در می‌یابد، خود از کلمات می‌پرهیزد و نمی‌پذیرد که آنها را کاملاً جدی بگیرد. اشیاء به نظرش مضحک می‌نمایند. و فعالیت شعور همیشه طنزآمیز است. خلاصه، بی‌آنکه بتواند از نمونه‌های فرهنگی که خود به عنوان روشنفکر و نویه روشنفکر در میان آنها زیسته، جدا

1. Lanson

شود، آنها را به ریشخند می‌گیرد و معنای آنها را دگرگون می‌کند. در دست او، ریشخند شیوه‌ای برای جداول قلمی، عادتی فکری و یک ابزار کشف است.

بورلساک^{*}

به معنای حقیقی، بورلساک تقلید مسخره‌آمیز حماسه است که با پیاده کردن اعمال قهرمانی در زندگی بورژوازی حاصل می‌شود. به معنای وسیع‌تر، بورلساک قطعه‌ای است که مستلزم گسیختگی لحن همراه با قهقراء است.

«صحنه هایی از نمایش هزل آمیز»

برخلاف مشرب خوش بینانه، که در طبیعت نظم و منطق می‌بیند، بر خلاف زاهدی که با قیافه تحسین‌آمیز به دریا می‌نگرد، «چراکه سخن از خدا می‌گوید»، روکانتن جز آشتفتگی خنده‌اور چیزی در طبیعت نمی‌بیند: «خواب‌آلودگیهای اشیاء، همه این هضمها با هم یک جنبه اند کی فکاهی داشت. فکاهی...نه، تا این حد نبود، گویی یک‌همانندی گنگ و کمابیش نامربی با بعضی از صحنه‌های نمایش هزل‌آمیز داشت»: هیچ موجودی در جای خود نیست. هر چیزی، در نظر آنی یا «وکانتن»، ممکن است «لحظه‌کامل» را ویران کند، چون همه‌چیز زائد است، هیچ چیزی چنان که باید نیست.

در واقع، همه قهرمانان پخمه می‌نمایند: خویشن‌آموز، ضمن صحبت معمولی، جملات غلنیه سنگین بلغور می‌کند. روکانتن مرتكب اشتباهات فاحش می‌شود. بدتر از این، همان موقعیت او، موقعیت قهرمان یک نمایش هزل‌آمیز است: نمی‌داند وجودش را چه کند، از

2. Burlesque

همه جا رانده می‌شود. آنی باین چلمنی او اشاره می‌کند: او شبیه «پدری است که تازه دخترش را شوهرداده باشد»، «دماغش را مثل بقالها پاک می‌کند»، موی سرخ «لعنی» سرش «با همه چیزهایی دارد». حتی وقتی از تنها بی‌در هراس است، باز اسباب خنده است. آنی ضمن اشاره به سرنوشت مسخره او که موجب می‌شود هر کاری را بی‌جانجام دهد، می‌گوید: « طفلکی! بخت‌یارش نیست. اولین دفعه‌ای که نقشش را خوب بازی می‌کند، کسی ممنونش نیست.»

اشیاء نیز در جای خود نیستند: «هستی» همیشه نابهنه‌گام سر می‌رسد؛ مثل وقتیکه روکانتن میل دارد بازی‌کند و سنگریزه‌ای در دریا بیندازد، یا هنگامیکه کاغذ‌چرب زیبایی را از روی زمین بر می‌دارد و شاد است، یا درست وسط غذا، هنگام تنها دعوتش به بوقیل. بی شک برای اشاره به حضور نامناسب و بی‌جای اشیاء است که متن سرشار از جزئیات ظاهرآ بی‌هوده است: اینها نه علامت واقعگرایی، بل نشانه‌های ممکن‌الوجود است.

«ریشخند انواع ایده‌الیسم»

سیمون دویووار در باره سارت و یارانش می‌گوید: «اینان بی‌رحمانه انواع ایده‌السم را هو می‌کردند.» ارواح طیبه، ارواح ملکوتی، همه انواع ارواح، حالات روحی، زندگی باطنی، کرامات، معجزات برگزیدگان را به ریشخند می‌گرفتند. به هر مناسبت، درگفتار، در رفتار، و در شوخيهای خود ابراز می‌داشتند که انسان نه جان، بل جسمی است اسیر نیازها و رها در ماجراهی خشن و حیوانی.

روکانتن نیز، در هر فرصتی، در صدد یادآوری تناقضی است که بین تصور یک ایده‌الیست از خود و حقارت رفتارش یا انگیزه‌های

راستین آن وجود دارد. مثلاً دکتر روزه خود را از بزرگمردان می‌پندارد، ولی مرتكب زبونیهای حقیر دلالتگری می‌شود. ولی سعی می‌کند که مصائب پیری را، با تبدیل خاطرات خود به تجارب، پیوшуند. ولی رخوت اندامش پیری او را هویدا می‌سازد.

شیوه دیگری تظاهر عاشقانه را در گفتگوهای یک زوج نشان می‌دهد: مثلاً در آبجوفروشی، گفتار یک زن و شوهر کاسب، و راجیهای بی‌اهمیتی جلوه می‌کند، ولی هوس در خنده‌ها و حرکات قیافه آنان پیدا است. زوج دیگری در مهمانخانه دیگری لنگه بی‌نمک زوج اول می‌نماید. جوانان به عشق آسمانی و پاکدامنی و متانت تظاهر می‌کنند. ولی می‌توان آینده آنان را، با مقایسه با زوج اول، حدس زد. در همه موارد، برای ریشخند انواع ایده‌الیسم، ارائه تناقض موجود بین گفتار و کردار کافی بوده است. اتفاقاً هر بار که روکانتن می‌خواهد بی‌یهودگی ادبیات را نشان دهد، از همین شیوه استفاده می‌کند: تضاد بین واقعیت و تعیین آن به وسیله واژگان، ادبیات را به عنوان نوعی خلبانی‌گویی مسخره جلوه می‌دهد: چنین است وقتیکه روکانتن با گنده‌گویی قصدش را ابراز می‌دارد: «تنها تنها هستم. اما همانند گردانی که به تسخیر شهری می‌روند روانم.» شهری که می‌خواهد تسخیر کند کافه محقر مابلی است که وی هر شب به آنجا می‌رود. به همین ترتیب، همه ستایشهای خویشن آموزدر مورد «سعادت» یا «فضیلت نویسنده‌گی» و نیز در مورد «تبعات و تحقیقات» روکانتن، بی‌یهودگی تلاش‌های او را بر جسته می‌کند.

شیوه‌های کفران

هنگامی که ایده‌الیسم در یک تصویر فرهنگی ظاهر می‌شود، شیوه

مضحکه آن است که این تصویر مقدس فرهنگی را در محیطی مبتذل پیاده کند. چنین است وقتی که خویشن آموز تصویر مبتذل قهرمان ملی یا شهید مذهبی را ارائه می کند. او دارای حرکات قهرمانان ملی است: «گویی هدایای اردشیر دراز دست را رد می کند.» یا اینکه قیافه یک صوفی رها در جذبه را به خود می دهد: «با دیدگان نیم بسته، دهان نیم باز» گویی «مهر داغ ریاضت بردوشش می کویند.» و او همانند سیمای مبارک قدیسین نورانی است: «چهره اش چون فرشته بامدادی که دروازه های خاور را به روی خورشید می گشاید نورانی است.»

اما همه صفاتی که او را همانند یک شهید مذهبی می کند، به طرز مضحک و مبتذلی ارائه می شود: «هاله ای نورانی گرد صورت او را گرفته است»، چون سرش طاس است: «آفتاب در میان موی کم پشتیش تفریح می کند.» اگر بدان بره عرفانی می ماند، بدان جهت است که دارای «قیافه سرکش میش» است. همانند قدیسین دارای روحیه کودکانه است، به همین جهت هدف زندگی او مجموعه تمبرش بوده است وحالا در کتابخانه، کتابهای مصور می خواند و به عنوان عصرانه نان و شکلات می خورد. خلاصه وقتی چهره نگونسار عرفا را به خود می گیرد، می توان دید که «دردهانش تکه ای تیره و صورتی می چرخد» آنگاه متوجه می شویم که این فرشته هم دارای جسم، و حتی جسمی کریه است.

صحنه رسوایی در کتابخانه دارای ابهام بیشتری است: شکی نیست که این صحنه تقلید مسخره آمیز تراژدی است: در آغاز، در سکوت کتابخانه، روکانتن احساس می کند که «نسیم توحش می وزد.» سپس همه منتظرند، جز قهرمان که غرق در هذیان خویش است. و عملی جریان می یابد که راوی مانع آن نمی تواند شد. پایان متن به کلی هیجانی می شود، ولی آغاز آن یک مضحکه است. چرا که روکانتن

در «عشق ساده روحانی» خویشن‌آموز «نوعی بشر دوستی» می‌بیند. و صحنه از جنجال کودکان، ابتدال زن خواننده، بلاحت کتابدارگرفته تا رشتی انگشت خویشن‌آموز سراسر مبتذل است. چنین می‌نماید که بر خلاف قاعده معمول، سارتر از مضحکه شروع می‌کند، ولی تحت تأثیر بازی خویش قرارگرفته سرانجام خود نیز این تقلید مسخره‌آمیز را به جد می‌گیرد و متأثر می‌شود.

عبارات مبتذل متعددی متون معروف فرهنگ سنتی را به ریشخند می‌گیرد؛ شگفت آنکه وزشهای «روحانی لويولاي قديس»^۳ توسط یک هنرپیشه بدنام اجرا می‌شود. قوى معروف مالارمه^۴ به کاغذ پاره گشده درگل و لای مبدل می‌گردد. خویشن‌آموز دارای بال غولها و چلمنی آلبا تروس بود لراست. خلاصه، روکانتن کاساندر شهر بوویل است (کاساندر معشوقه رونسار^۵ شاعر قرن شانزدهم بود).

«کشاندن فلسفه به اندرون کافه‌ها»

آکسلوس^۶ می‌گوید که «سارتر فلسفه را به اندرون کافه‌ها کشانده است.» و مسلماً قصد سارتر همین بود؛ سیمون دوبووار می‌گوید که چه هیجانی به سارتر دست داد وقتی که یک روز نوشیدنی او روی میز بود و آرون به او گفت: «اگر پدیده‌شناس شوی، می‌توانی در مورد همین نوشیدنی حرف بزنی و این حرف فلسفه است.» ولی در طرز اجرای این نیت او اندکی تحریک و بی‌حرمتی نسبت به فیلسوفان بزرگ ملاحظه می‌شود. بیان مکشوفات فلسفی به زبان مردم کوی و برزن درسی است برای فلاسفه‌ای که در خلوت دفترکار خود می‌اندیشند، من جمله برای دانشجوی کوشایی که سارتر نام داشت و در رساله «افسانه حقیقت»^۷

3. Loyola 4. Mallarmé 5. Ronsard
6. Axelos 7. Légende de la vérité

«بهسبک قلابی سنتی و مغلق» می‌نوشت.

شاید یکی از دلایلی که سبب می‌شود روکانتن غالباً به زبان معمول کوچه و بازار حرف می‌زند و حتی گویی به ابتدال و حقارت فخر می‌کند همین است. وقتیکه وی مراقب قلم خود نیست، سبکش طبیعتاً منفع است: ماضی استمراری التزامی، عبارات بلند خطابی، اصطلاحات انتزاعی و دقیق رخ می‌نمایند. ولی ناگهان در وسط این گونه عبارات، جملات کوچه بازاری، واژه‌ای گاه عامیانه، علی‌الخصوص وقتی که می‌خواهد یکی از مفاهیم فلسفه سنتی را بی‌اعتبار کند، ظاهر می‌شود: «این اندیشه اتفاقی هم از اختراعات آدمها بود.» یا اینکه: «ماجرا نمی‌گذارد که دنباله‌ای به آن بینند.» یا: «چه بهتر که زمان را از داشتن بگیریم.» این اصطلاحات عامیانه، برای زدودن غبار ایام از رخ اندیشه‌ها و ارائه آنها به عنوان نو و طبیعی، و نیز برای بهسخریه گرفتن اصطلاحات بیش از حد دقیق، که فلسفه را تیول ادب‌آمی‌گرداند، البته سودمند است.

هزل

موقعیت روکانتن، دور از اجتماع، به او امکان می‌دهد که به روی موجودات «نگاه شگفت زده شعورهای بیگانه» را بیفکند. در بوویل، همانند آن پارسی نامه‌های ایرانی مونتسلکیو^۸ در پاریس است: وی که فاقد عادات و خرافه‌ها است، ساده‌لوحی ظاهری فکاهی نویسان را دارد.

انکار معنا

روکانتن که همیشه تماشاگر است، از هرگونه همدستی با دیگران

8. Montesquieu

خودداری می‌کند. چندین بار اتفاق می‌افتد که این خودداری را با تفاخر طی عباراتی از این دست بیان می‌کند: «درسنی هستم که در مورد جوانی دیگران می‌توانم دلسوزی کنم. ولی دلسوزی نمی‌کنم.» یا: «دکتر خنده‌ید. من نخنده‌یدم.»

وی حتی با دوستان خود چنین رفتار می‌کند: هرقدر در کنار آنی متأثر شود، با او هم‌دست نمی‌شود و جنبه‌های مضحک کار او را نشان می‌دهد: صورتک چهره‌اش مرتب عوض می‌شود، جملات بلند ادبی به کار می‌برد. سپس «منتظر جواب می‌ماند. من چیزی نمی‌گویم.» در این گونه موارد، هزل می‌تواند مضحکه راه‌مراهی کند: در آخر غذا، خویشن آموز به صدای بلند می‌گوید: «در بی‌اهمیت‌ترین اعمال ما، یک دنیا قهرمانی نهفته است.» در این هنگام کلفت می‌گوید: «آقایان دسرچه میل دارند؟ من قهرمانانه گفتم: پنیر!» ولی خویشن آموز چیزی میل نمی‌کند. وقتی که آدم دچار تهوع است، خوردن پنیر یک عمل قهرمانی است، اما به شیوه‌ای مضحک. علاوه بر این، خویشن آموز، یعنی تنها کسی که به عمل قهرمانی اعتقاد دارد، کسی است که از این عمل سرباز می‌زند. و بدین ترتیب، بی‌آنکه خود توجه داشته باشد، تناقضی بین گفتار و کردار بروز می‌دهد. دیگر آنکه همه این مسایل را فقط روکانtern می‌فهمد. چون با اینکه خود در بازی شرکت دارد، او را از بیرون مورد مشاهده قرار می‌دهد.

وقتی می‌بیند که مردم بین خود از علائم نظیر گفتار و حرکات استفاده می‌کنند، او این علائم را از معنای معمول آنها جدا می‌سازد. تامعنای دیگری بدانها بدهد یا هرگونه معنا را از آنها سلب کند. مثلاً حرکات زوجی که سلام و علیک می‌کنند، وقتی از بیرون و به صورت کند دقیقاً توصیف شد، احمقانه می‌نماید: «در مدتی که مرد آهسته کلاهش را از سر بر می‌دارد، و سرش را کمی خم می‌کند تا

به بیرون آمدن کلاه کمک کند، زنش خیز کوچکی بر می دارد و در همان حال بر چهره خود لبخند جوانی نقش می زند.» غالباً روکانتن صحنه ای را از دور مشاهده می کند، به گفتارگوش فرا نمی دهد، و فقط حرکات چهره را یادداشت می کند. این لالبازی طبعاً مضحك می شود. نگاهش نیز ممکن است یک جزء از تن آدمی نظیر دست، پا، یا قسمتی از چهره را جدا کند. این اجزاء از معنایی که در مجموعه داشتند محروم می شوند، و حکایت از دلالت آشکار یا پنهان دیگری می کنند.

نیز ممکن است که روکانتن با گفتار همان گونه رفتار کند که با حرکات: وقتی کوفیه^۱ و زنش به دکتر لوفرانسو^۲ بر می خورند، حذف نشانه های نقل و قول و مکالمه، گفتگو را به یک و راجی مفصل نامعلومی تبدیل می کند: «ای وای، دکتر، کلاه تونو سرتون بدزارین، تو این هوای سرد ممکنه سرما بخورین. ولی دکتر خودشو زود معالجه می کنه. ای خانم، دکترها دیرتر از سایرین معالجه می شن. دکتر موسیقی دان قابلیه.» وقتی در گفتگوی بازی کنندگان باورق، صورت مکالمه رعایت می شود، توجه راوی به امور بی اهمیت، گفتار را به هیا هو بدل می کند.

آخرین نکته آنکه سنتی ترین شیوه هزل این است که به جای خود واژه، تعریف ناقص آن را بیاورند. در این صورت، دقت معطوف آن جنبه شیئی می گردد که کمتر مورد توجه است. مثلاً روکانتن نماز جماعت مسیحی را توصیف می کند، ولی اسم آن را، که می توانست معنای مراسم مذهبی بدان بخشند، بربان نمی آورد. بدین ترتیب، نماز جماعت بدل به محفل مظنونی می شود: «در روشنایی شمع، یک مرد، در برابر زنانی که به زانو درآمده اند، شراب می نوشد.» برای مسخره حرمتی که مردم در موزه ها نسبت به هر شیئی آویخته احساس می کنند، به جای واژه «سرامیک»، تعریف لغوی آن را می آورد: «یک

آقا و یک خانم عزا دار این اشیاء پخته را مؤدبانه تماشا می‌کردند.»

لوده خونسرد

بیشتر اوقات، روکانتن با عقاید و عواطف مقبول مخالفت می‌کند، بی‌آنکه به روی خود بیاورد. او خونسردی لازم برای این‌گونه تحریکات را دارد. به‌طوری‌که نمی‌توان فهمید مسخره می‌کند یانه. مثلًاً پس از مطرح ساختن شیوه ظریفی که آنی برای دردناکتر کردن جدایی به کار می‌برد، وی چنین نتیجه می‌گیرد: «کاری بود که خوب انجام گرفت.» اصطلاح، بخلاف ظاهر، طنزآمیز نیست: او آنی را تحسین می‌کند که به لحظات، چنین شدتی می‌بخشد، اگرچه این شدت دردناک باشد. ولی با این کار خود، در جهت مخالف عقاید جاری حرکت می‌کند. چرا که مردم در رفتار آنی یک بازی بیمارگون می‌بینند. به همین ترتیب وی جزئیات تعجب آور علاقه خود را به‌آشغال به لحنی طبیعی شرح می‌دهد. درست مثل شکمومی که لذت‌های مجاز غذاها را در مجلسی با نهایت خرسندی وصف می‌کند. وی همانند نشانه نگران‌کننده یک بیماری، اظهار تأسف می‌کند که نتوانسته است کاغذی را از زمین بردارد. به‌این ترتیب، وی تمایز معمول بین بهنجار و بیمارگونه را به هم می‌ریزد.

با همین لحن ظاهراً جدی، او می‌تواند با توصیف خونسردانه اوهام هول انگیز و در عین حال هزل‌آمیز، به سبک روزنامه‌های «احمقانه و زیان انگیز»، با عقاید مبتذل جاری مخالفت کند: در بساط یک اغذیه فروشی، قطره خونی، که روی مایو نزیک تخم مرغ پخته چکیده، در نظر او چهره مردی را مجسم می‌کند که خون دماغ شده و خون از دماغش روی غذامی چکد. بدین ترتیب، او خون‌آدمیز از دگان

را به‌غذا می‌آمیزد، و از این رهگذر، بی‌آن‌که خود توجه داشته باشد، کراحت انسان را نسبت به آدمخواری برمی‌انگیزد. در جایی دیگر، او به‌یاد مرد یک چشمی می‌افتد که قبل از مکن^{۱۱} دیده بود. سپس، از طریق تداعی معانی، یک چشم دیگری را به‌یاد می‌آورد که در بادکوبه دیده بود. بلافاصله این اندیشه مضحك در او قوت می‌گیرد که این دوتن با هم یک چشم دارند و «به‌نوبت به‌همدیگر می‌دهند».

و برای کریه‌ترگردانیدن این تصویر، او این چشم واحد را، در ارتباطی مخالف عرف، بیک جنین تشبیه می‌کند. چنین تصویری هم یکی از رازهای زیست‌شناسی و هم یک نقص عضوراً به‌مسخره می‌گیرد. آخر زمان در بوویل نیز انزجار و تحریک را در هزل‌کریهی به‌هم می‌آمیزد. تحریک است، برای آنکه همه این مصائب و بدیختی برای پدران و مادران رخ می‌دهد. هزل است، برای آنکه هرچه اتفاق می‌افتد، بازی لفظی است: وقتی بدن انسان از پوسته‌هایی پوشیده می‌شود که «همانند گل‌گوشتی شکوفا می‌شوند»، تصویر نفرت‌انگیز است، ولی وقتی توضیح داده می‌شود که این تکه‌های گوشت «به‌صورت گل بنفسه و گل اشرفی» در می‌آیند، در برابر رشته آرامش بخش‌گیاهی قرار می‌گیریم. و این امر، سرایای موضوع را به‌بازی الفاظ بدل می‌کند، این بازی وسیع‌تر از آن است که جدی‌گرفته شود.

تقلید و اقتباس

در سال ۱۹۴۸، سه‌لین، در باره تصویر یک خد یهود که سارتر منتشر کرده بود، نوشت:

۱۱. Meknès

«این تکلیف دراز را ورق می‌زنم، نگاهی به آن می‌افکنم، خوب نیست، بدhem نیست. اصلاً چیزی نیست. یک تقليد است. نوعی «طرز دوم» دانش آموزی است. اين ژ-پ.س کوچولو کتاب‌گیج، خواهان‌لله وغیره را خوانده است. خوب دیگه، به اينها علاقمند شده، و حالا دیگر ولشان نمی‌کند. اين ژ-پ کوچولو هنوز در دیبرستان است - هنوز از نويسندگان تقليد می‌کند، هنوز «طرز دوم» نوشته آنان را تهييه می‌کند. البته طرز سه‌لين را هم تقليد می‌کند. و طرز بسياري از نويسندگان دیگر را هم...» به‌ايين صورت جدلی و خشن، سه‌لين به استعداد سارتر برای تقليد و علاقه او به‌ايين امر اشاره می‌کند. گفتار غثيان، ضمن انکار گفتار دیگران، پيوسته به آنها مراجعه می‌کند. نويسنده که نمی‌تواند از بارسنجين فرهنگي شانه خالي کند، ظاهرآبا تقليد مسخره‌آميز از آنها، دورشان می‌ريزد.

تقليد در غثيان صورتهاي گوناگون به‌خود می‌گيرد: گاه نويسنده نوشته دیگران را وارد کتاب خود می‌کند: قطعه متنی، عیناً يا ساختگی، در طی روایت جا داده می‌شود، و به‌وسیله علامت نقل قول يا حروف چاپی مخصوص از بقیه متن جدا می‌شود. گاه گفتار روکانتن در بوته فراموشی گذاشته می‌شود و به‌سبکی در می‌آيد که سبک وی نیست، و تقليدي است از يك گفتار قالبي متداول. در هر دو مورد، نتایج تقليد دیده می‌شود: گاه از تناقضهاي درونی متن مورد تقليد، حکایت دارد، که پاره‌ای دستکاري آشکارش می‌کند. گاه از تضاد با متن اصلی است. گاهی هم هياهوی مورد نظر است که بی‌حرمتی به‌يک نمونه مقدس ايجاد می‌کند.

دستکاری در نمونه

تناقض‌های درونی یک گفتار ممکن است با دستکاریهای گوناگون آشکار شود. فی‌المثل با یک اغراق ساده: در مورد پدر بزرگی که تصویرش به دیوار موزه آویخته است گفته می‌شود که «او هیچ چیز طلب نمی‌کرد؛ اصلاً در چنین سنی آدم دیگر به چیزی میل ندارد.» اما قیود پنجگانه بعدی که نصف صفحه را پر می‌کند نشان می‌دهد که، به عکس، وی خواستار همه حقوق است. به همین نحو، در مورد پاکوم^{۱۲} طی عبارت کوتاهی گفته می‌شود که وی «وظایف فرزندی، شوهری، پدری» ریاست را انجام داده است. اما عبارت بعدی طی یک صفحه همه حقوقی را که این وظایف به او عطا می‌کند برمی‌شمارد.

و نیز به‌یاری اغراق است که وی با استفاده از یک استعاره قدیمی و کهن‌به‌معنای تحت‌اللفظی، مسخره بودن آنرا نشان می‌دهد: مثلاً «می‌پار»^{۱۳} می‌گوید: «چی؟ سوسيالیستها؟ اختیار دارید، من از آنها دورترمی‌روم!». او از این جمله بهره‌برداری و صحنه را در عالم واقع مجسم می‌کند: سوسيالیستها از دور دستمال تکان می‌دهند و به صدای بلند خواهش می‌کنند: «صبر کنید ما به شما برسیم!». یا برای مسخره کردن مفهوم روان، روح را به‌آدمک خردی تشییه می‌کند که به‌کنار پنجه چشم می‌رود و با روح رویرویی سلام و علیک و احوال پرسی می‌کند.»

آخرین نکته آنکه استفاده دقیق از زبان شفا‌هی، با حذف حشو و زوائدی که معمولاً زبان نوشتاری به دور می‌ریزد، پرت و پلاهای ناشی از کاربرد عبارات متداول قالبی را برجسته می‌کند: «رؤسا» که بر اراده تکیه می‌کنند، غالباً اصطلاحاتی نظیر «بدون سستی» یا «بی‌نقص» را با طمطراق به‌کار می‌برند: وقتی به‌چنین عبارات باسمه‌ای

توجه کنیم، می بینیم که حاوی بداهت مضحك و مبتدلی هستند: «او شصت سال تمام، بدون کمترین فتوری، از حق زندگی استفاده کرده بود!». یا این که احساس تفوق رؤسا، آنان را به استفاده از اصطلاحاتی بر می انگیزاند که دوبار بی معنا است: «چقدر آسان‌تر و مشکل‌تر است که انسان وظیفه‌اش را انجام دهد.»

این گونه نتیجه‌گیری‌ها در غشیان فراوان است. به طور کلی، وقتی نویسنده‌ای در یک روایت، فی‌المثل، قطعه‌گفتاری، مکالماتی یا اطلاعاتی را نقل می‌کند، در آنها تغییرات سبکی ویژه‌ای ایجاد می‌کند. به نحوی که وجود مواد خام خود حکایتگر یک شگرد هنری می‌شود. مثلاً در مکالمه آجوفروشی و زلیز، همه مکرات نظری «د کی، جیگرجون؟»، «ای شیطون!»، و هرگونه جمله ظاهراً بی معنا مانند «ده، نه دیگه، می‌دونی» و حتی اصوات یادداشت شده است. نتیجه این کار، همانند ظرائفی که بعدها یونسکو^{۱۴} کشف می‌کند، آن است که ابتدا و بلاهت مکالمات را برجسته کند، و خاطرنشان سازد که مهم‌ترین پیام، نه از رهگذر متن، بلکه از طریق حرکات قیافه منتقل می‌شود. رونوشت خاطرات بوویل هم حاوی چنین نتیجه‌ای است: توجه ما به سوی ضعفهایی از متن جلب می‌شود که در زندگی عادی توجه چندانی به آنها نداریم، چون سرسری می‌خوانیم. ولی کافی است که این گونه قطعه‌ها را وارد یک متن ادبی کنیم تا حماقت آنها به بهترین وجهی دیده شود. فلوبر، در کتاب بوواد و پهکوش^{۱۵} به چنین کاری دست زده است.

گسیختگی‌های لحن

به طور کلی، هر قطعه‌ای که با مضامین مجموعه سازگار نباشد، ممکن

است تقلید مسخره‌آمیز جلوه‌کند. بسیاری از اصطلاحات غثیان حاوی هیچ کنایه‌ای نیست. و اگر آنها را از مجموعه جدا کنند، می‌توانند جدی محسوب شوند. فقط یک تناقض با واژگان مجموعه، معنایی تقلیدی به آنها می‌دهد. مثلاً توصیف مرگ یک مهندس به وسیله یک واعظ تعجبی برنمی‌انگیرد. ولی روکانtern ریش خود را «نیک پندار» می‌خواند. این اصطلاحی است که مخالفان دستگاه روحانیت مسیحی به کار می‌برند. علاوه بر این، وقتی در مورد ریش به کار برده می‌شود، ناچار طنز آمیز است. بنابراین، دیگر نمی‌توان بقیه توصیف را جدی گرفت. به همین ترتیب، در یک شعر غنایی و اندکی ادبی، جمله «بدرود، ای سوسنهای زیبا، ای غرور ما، ای دلیل حیات ما» را می‌توان جدی گرفت. ولی این تجسم زیبا، به دشنام «بدرود، ای قالتاقها» ختم می‌شود.

چنین شیوه‌ای، جنبه مسخره‌آمیز تقلید گفتگوی دو فروشنده مذکور را تشدید می‌کند؛ دو خط بالاتر، یک صفحه تمام از روی قصه او^{۱۰}نی گرانده^{۱۱} رونویسی شده است. به سبب تضاد، پاکی و صفا از یکسو، و پستی و ابتدا از سوی دیگر، به تشدید و تقویت یک دیگر کمک می‌کنند. شگفت آنکه متن بالزاک خود تقلید آمیز می‌نماید؛ در مقابل متن دیگر، متن این نویسنده موسوم به «واقعگرا» تا حد ظرافت سست و تصنیع آمیز، بی‌نمک جلوه می‌کند. معنای این دو متن از توازی و مجاورت آنها بر می‌خیزد و روشن می‌شود. بدین ترتیب، هرگونه توازی و هرگونه مصالحی که برای بار دوم به کار گرفته می‌شود می‌تواند تقلید مسخره‌آمیز گردد.

به طرز...

سارتر از تقلید سخن‌آمیز به عادی‌ترین معنای کلمه‌نیز استفاده می‌کند: به طرز نویسنده‌گان معروف می‌نویسد و بدین ترتیب، نمونه‌های خود را حورد ریشخند قرار می‌دهد. بهترین نمونه این کار، توصیف یک پرده نقاشی است موسوم به مرگ مرد مجده. این توصیف، یادآور تابلو گروز^{۱۷} به نام «تبیه فرزند ناخلف» که دیدرو^{۱۸} نویسنده قرن هفدهم در مجموعه مقاله‌ها^{۱۹} مورد تفسیر قرار داده است. در این پرده، ملاحظه می‌شود که فرزند ناخلف روز مرگ پدر به خانه بر می‌گردد. ساخت دو متن، عیناً یکی است: مرد در بستر مرگ توصیف می‌شود. شخصیت‌ها دور مرده را می‌گیرند. پس از آن تزئین می‌آید: یک‌میز، یک دریاز. سپس فرعیات: جانوری که در صحنه شرکت دارد. در دوین قسمت، از داستان نتیجه اخلاقی گرفته می‌شود. شگفت آنکه متن دیدرو متصنعت از متن سارتر جلوه می‌کند. علت‌ش آن است که همه نتیجه تقلید، ناشی از بازگونی نقشها است: در غثیان، فرد خاطی جانشین فرد نیک در بستر احتضار شده است، در اطراف او، سودجویان جانشین خانواده گریان شده‌اند، و حتی گربه بی تفاوت است. این صحنه دقیقاً منفی پرده‌های گروز است. علاوه بر این، عقوبت مرد مجرد بسیار بی‌اهمیت می‌نماید. چون برای او چه اهمیتی دارد که پس از مرگ اموالش را به غارت بزند. این صحنه، در حکم تکفیر یک لامذهب است. پس متن هم سبک وصفی را مورد ریشخند قرار می‌دهد، هم یکی از روشهای نقد نقاشی را، و خصوصاً عقیده مورد علاقه و حمایت این شیوه را. چرا که این عقیده حقیر و نادرست است. نمونه‌های کمتر بسط یافته دیگری نشان می‌دهد که نویسنده ادای نویسنده‌گان مشهور نظری

17. Greuze

18. Diderot

19. *Les Salons*

راسین^{۲۰} و بودلر^{۲۱} را در می‌آورد. از این رهگذر، او سعی می‌کند که خوانندگان تحصیلکرده خود را مورد ریشخند قرار دهد. چه، به هنگام انتشار عثیان، خوانندگان راستین آن را همین‌گروه تشکیل می‌دادند.

تأمل روکانتن در باب هستی خود ظاهراً همه شیوه‌های تقلید مسخره‌آمیز را در بر می‌گیرد. این تأمل برآمیزه دو راه حل مشهور فلسفی تکیه دارد: یکی راه حل دکارت: «من می‌اندیشم، پس هستم» دیگری راه حل کوندی یا ک^{۲۲} فیلسوف قرن نوزدهم و پیشوای مکتب احساسگرایی که می‌گفت: «من بوی گل سرخم.» راه حل دوم، در مضامونی به معنای مضحک تغییر یافته است: آقایی که سبیل دارد عبور می‌کند. و «سبیل» جانشین «بوی گل سرخ» گشته است. در نخستین قسمت متن، طرز دومی از تفکر دکارت ارائه می‌شود: «من می‌اندیشم، پس هستم؟ «من هستم، چون می‌اندیشم، برای چه می‌اندیشم؟ دیگر نمی‌خواهم بیندیشم، من هستم، چون می‌اندیشم که نمی‌خواهم باشم». این بسط کاملاً منطقی است، ولی به طرز هذیان یک تغییر نمونه. در دومین قسمت، هر دو راه حل با تغییرات مسخره‌آمیزی به هم آمیخته می‌شوند: «من نمی‌اندیشم، پس من یک سبیلم.» در اینجا نیز، نتیجه منطقی و درست است: چرا که بدون شعور بازتابنده بر خود، «من» به احساسها محدود می‌شود. ولی این نتیجه به قدری مخالف عبارات فلسفی و از حیث بیان مضحک است که راه حل‌های مورد استفاده را مسخره جلوه می‌دهد. سارتر که سیراب از فرهنگ فلسفی است، گویی بدون ریشخند قبلی متونی که همه فرهنگش بدان تکیه دارد نمی‌تواند نوآوری کند.

برای بررسی «غشیان»
ضمایم

الف - بررسی توصیفی متن

- ۱ - عناصر سازنده متن از همیگر جداگردد (به حسب روز، یا گروه روزها) ساخت هریک از این عناصر چنان مشخص شود که به صورت قصه‌های کوتاه درآید. معلوم گردد که چگونه بهم مربوط می‌شوند: فقدان پیوند آشکار، مقام آن در سازمان مجموعه. تحول هر «دونماهه» بازسازی گردد (ماجراء، تهوع).
- ۲ - تاریخ امور بازسازی شود. نتائج روایت، و بی‌نظمی آهنگ آن (با مقایسه مدت زمان قصه و تعداد صفحاتی که بدان اختصاص یافته است) نشان داده شود. شگردهای مورد استفاده برای ایجاد احساس مدت، درآورده شود.
- ۳- شخصیت‌های قصه مشخص گردد. و به حسب دیدگاه مورد استفاده برای ارائه آنان: (از درون، از بیرون، همراه یا بدون تفسیر راوی) به حسب دلالتی که راوی در مورد آنان به دست می‌دهد: («قالات‌ها» یا «رادمردان»، «رؤسا» یا «سربازان»، «گوشہ‌گیران» یا «خائنان»)، به حسب نقشی که در قصه دارند: (سیاهی لشکر، نماد) طبقه‌بندی شوند.
- ۴- حالات روانی هر گروه شخصیت جستجو شود: (مثلًاً: برای خویشتن آموز؛ روحیه متانت، حرمت به نوشته... در مورد روکانتن و آنی؛ علّقه به رفتار خلاف عرف، انکار روحیه جمعی، ورد هیجانهای مورد قبول).
- ۵- نمونه‌های عمدت توصیف بررسی و مطالعه شود (پرده‌های نقاشی

امپرسیونیستی، حاوی ویژگیهای مکان و زمان، دگرگون کردن ادراک، توهنهای غیرعادی). شیوه‌های مورد استفاده برای تولید توهن واقعیت بررسی شود (امور کوچک راستین، توضیحات بی‌فایده، جزئیات کثیف).

۶ - هرگونه نقل متون بررسی و طبقه‌بندی شود (استناد، کنایه، اقتباس تقلید). نتایج تضاد با مجموعه، شیوه‌های تقلید مسخره‌آمیز نشان داده (اغراق، گسیختگی لحن...).

۷ - نشانه‌های فاصله‌گذاری بررسی شود: روکانتن به عنوان تماشاگر، طنز، هزل نسبت به دیگران، و نسبت به خود او.

۸ - عقاید سارتر در غثیان: تصویری از جامعه: «قالات‌ها»، خانواده‌ها و روشنفکران. فلسفه هستی: شعور غیرشخصی، زمان حال، ممکن الوجود. نظریه‌های ادبی: واقعیت و روایت. توهنهای شخصی: وسوس «نرمی»، «جوانه‌زنی»، و «خیسی»

ب - «غثیان» در آثار سارتر

۱ - غثیان و کودکی یک دئیس: همانندیهای عقاید بیان شده (انکار جامعه و خانواده؛ اهمیت زبان) و شیوه‌های مورد استفاده (هزل، طنز، تقلید، هجو) بررسی شود. تفاوتها: ریشه‌دانی تاریخی، فلسفه‌های فرضی، بهره برداری از روانکاوی، نظریه‌های روانشناسانه: («من» که به وسیله دیگری ساخته می‌شود)، همبستگی دیدگاه جدایی تدریجی از قهرمان).

۲ - غثیان و هستی و نیستی: مضامینی برای تفکر: گذشته، رنج نگاه، تن، دردجسمانی، عشق، مستهجن، لزج.

۳ - اتخاذ سند از قول سارتر وقتی می‌نویسد:

«ما با مزه تلغخ و دلسرد کننده محال آشنا شدیم. ما تصور کردیم که می‌توان زندگی خود را به‌یاری هنر نجات بخشید، ولی در فصل بعد فهمیدیم که آدمی هرگز هیچ چیزی را نجات نمی‌دهد... ما در میان وحشت و هنر، ادبیات شهید و ادبیات حرفه‌ای در نوسان بوده‌ایم. اگر کسی هوس‌کند که نوشه‌های ما را به‌دقت بخواند، بدون کمترین شکی آثار این وسوسه‌های گوناگون را در آن همانند جای زخمی پیدا می‌کند. اما چنین کسی باید وقتی برای تلف کردن داشته باشد.»

- ۴ - سارتر و سورره‌الیسم از روی ادبیات چیست؟، غثیان، دیواد و سایر قصه‌های کوتاه
- ۵ - پیاده‌کردن نظریه‌های ادبی موقعیت‌های یک در «غثیان».
- ۶ - تاریخ غثیان، از روی نیردی سن سیمون دوبووار
- ج - غثیان و قصه
- ۱ - غثیان و سفری به انتهای شب اثر سه‌لین: فردوجامعه، هذیان، (سوا) کردن به یاری زبان، تقلید مسخره آمیز آثار ادبی، توهمنها و بیزاریها.
- ۲ - غثیان و طرح پونژ، از روی موقعیت‌های یک، مقاله: آدمی و اشیاء

۳ - غثیان و شگرد همینگ‌کوی، از روی ۵۰/۰۰۰ دلا، خودشید هم چنان می‌دعد، و تفسیر سیمون دوبووار (نیردی سن): «در آثار همینگ وی، جهان در شفافیت بیرونی خود، ولی پیوسته از خلال هیکل فاعلی منحصر به‌فرد، وجود داشت. نویسنده فقط آن قسمت از آن را که شعور برخورد کننده با آن می‌توانست اخذ کند تسلیم‌ما می‌کرد. وی بدان سبب می‌توانست حضور برجسته‌ای به اشیاء بدهد که آنها را از عمل

قهرمان خود جدا نمی ساخت. خصوصاً با استفاده از مقاومتهای اشیاء، در ایجاد احساس گذشت زمان توفيق می یافت.»

۴ - اظهارنظر پولان^۱ توجیه شود: «با وجود تفاوتها، من جز کافیکا کسی نمی بینم که بتوانم با سارتر مقایسه کنم.»
۵- غیان و کیهان^۲، اثر گومبروویچ^۳، نویسنده معاصر: محیرالعقل، مضحکه، هزل غم انگیز.



کتابشناسی

الف - متنهایی از سارتر که می‌توان با غثیان مقایسه کرد:
● متون وصفی:

۱ - دیواو و سایر قصه‌های کوتاه.

۲ - کلمات

● متون انتقادی

۱ - موقعیت‌های یک

۲ - موقعیت‌های دو

● متون فلسفی

۱ - برتری من

۲ - هستی و نیستی

ب- متونی از یاران سارتر که به درک اشتغالات فکری او یاری می‌رسانند:

۱ - سیمون دوبووار: یادداشت‌های یک دخترمتین^۱، نیروی من

۲ پل نیزان: آنتوآن بلوآیه^۲: اسب تروا^۳

ج - متون انتقادی در باره «غثیان»

؛ - میشل کتنا^۴: نوشته‌های سارتر

۲ - ڈالد ڈوف پرنس^۵: فلسفه ماوداء الطبیعه و شگرد در قصه‌های سادقر^۶.

● مقالاتی در باره فلسفه سارتر در «غثیان»

۱ - ڈڈ پوله^۷: غثیان سادقر

۲ - ڈان وال^۸: ناکامی یک هستی.

● مقالاتی درباره صورتهای قصه در «غثیان»

۱ - موریس بلانسو: قصه‌های سارتر

۲ - ڈان ڈوزه مادشان^۹: زمان و شگرد قصه از نظر سادقر

-
1. *Les mémoires d'une jeune fille rangée*
 2. *Antoine Bloyé* 3. *Le Cheval de Troie*
 4. *Michel Contat* 5. *Gérald Joseph Prince*
 6. *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre.*
 7. *Georges Poulet* 8. *Jean Wahl*
 9. *Jean-José Marchand*

امیرکبیر منتشر کرده است:

تفسیری بوبیگانه «کامو»
نوشته پیر- لوئی ری
ترجمه محمدتقی غیاثی

کامو، نویسنده نامدار معاصر، درکشور ما ناشناخته نیست. ترجمه آثار او همیشه با اقبال عظیم جوانان ایرانی مواجه بوده است. رمز توفیق این پیروز مردادیات، بیشتر در آفرینش شاهکاری چون بیگانه است که به ظاهر ساده‌می نماید. اما تفسیر تازه این اثر نشان می‌دهد که بیگانه سرشار از دلالتها است. بلاfacile پس از انتشار این کتاب شگفت‌انگیز، مردی چون ژان پل سارتر آن را تجسم فلسفه پوچی خواندو گفت کابو اندیشه‌های فلسفی اسطوره سیزیف را به گونه قصه در بیگانه عرضه کرده است.

از آن پس، کامو را پیامبر پوچی می‌نامند. اعتراض بجای کامو سال‌ها بی‌اثر ماند. امروز پیرلویی ری، استاد دانشکده‌ادبیات پاریس، تفسیری از این اثر ارائه داده در فصل «ارزش فلسفی بیگانه» می‌گوید:

«مورسو، تحولی عکس قهرمان سارتر را میرمی‌کند: در حالی که وی اندک اندک معنایی درجهان می‌یابد، روکانتن اندک اندک معنای جهان را ازدست می‌دهد. روکانتن در تهوع غوطه‌می‌خورد، مورسو را نجات شورش می‌رسد.» پیرلویی ری، با تبحر یک استاد، بحث فنی قصه نویسی را باشیوا این بیان معلمی بهم آمیخته کتابی خواندنی برای پژوهندگان جوان تدارک دیده است.

تفسیری بر سرخ و سیاه
نوشته گریستین کلن و پل لیدسکی
ترجمه محمد تقی غیاثی

به عقیده گروهی از مورخین ادبیات، ستندال بزرگترین نویسنده سده نوزدهم فرانسه و به اعتقاد همه او آغازگر راستین واقعگرایی و یکی از سه نویسنده بزرگ آن دوره است. نویسنده‌گانی چون ژید شاگرد مکتب اویند و قصه‌بلند او سرخ و سیاه به بسیاری از زبان‌ها ترجمه شده است. اما از آن‌جا که این شاهکار ادبی سرشار از اشاره‌های تاریخی است، در کآن‌آسان نیست. اینک دو تن از استادان ادب فرانسه، باکند و کاو در اوضاع اجتماعی زمان، نور تازه‌ای به زوایای تاریک این قصه زبانی‌ده خواندن آن را میسر گردانیده‌اند.

سرخ و سیاه تنها یک قصه نیست، بلکه چراغی است فرا راه جوانان در آغاز سفر پر مخاطره زندگی.

نقد تفسیری
رولان بارت
ترجمه محمدتقی غیاثی

«رولان بارت» از پیشروان مکتب نقد تفسیری است، که در فرانسه - و حتی اروپا و امریکا - جای نقد سنتی را اشغال می‌کند.

در کتاب نقد تفسیری اصول و قواعد و یا موازین کلی بطور کامل تشریح شده است. ابداع کنندگان نقد تفسیری معتقدند که نقد سنتی نمی‌تواند در تشریح و توصیف یک اثر هنری، خاصه نوشته، چیز تازه‌ای به طرف دوم اثر که همان خواننده و یا بیننده باشد، بدهد. در حالی که نقد تفسیری سعی بر انشای ناگفته‌های پنهان در یک اثر هنری دارد که خالق اثر فراخور «موضوع اصلی» از تسریع کامل آنها غافل بوده است و در حقیقت نقد تفسیری می‌تواند کامل کننده یک اثر باشد از طرف شخص سومی که در یک اثر هنری دخالت می‌کند.

رولان بارت نقد را حرکتی می‌داند که منابع، نقطه آغاز این حرکت است. و گاه هم باید از منابع چشم پوشید تا پیشداوریها و خرافه‌های ادبی مانع دید روشن نگردد. در این صورت، ادبیات مقوله‌ای می‌شود مستقل و جدا از حیات آفریننده.

هنداستان نویسی
ابراهیم یونسی

هنر داستان نویسی کتابی است که با اینسانی ساده و دلچسب از دانستنیهای اصولی تکنیک و شگرد قصه نویسی گفت و گو می‌کند. کار مؤلف در پرداخت این کتاب آنگونه که خود می‌نویسد، «بیشتر تدوین نظریات گروهی از سخن‌شناسانی است که بررسی عقاید و آراء‌شان در کار داستان نویسی مورد قبول و اعتنای نویسنده‌گان بنام است.»

کتاب، در زمان انتشار نخستین چاپ خود به سال ۱۳۴۱ برای اولین بار در مطبوعات فارسی طرحی در این زمینه ارائه داد و با پذیرش دوستداران ادبیات امروز روبرو شد.

سیری ده بزرگترین کتابهای جهان
(جلد اول)
حسن شهباز

مجموعه‌ای آگاه‌کننده پیرامون شناخت پنجاه کتاب که گذشت زمان و استقبال عامه و نظر منتقدان به عنوان شاهکار، آنان را تثبیت کرده است. از این مجموعه، مؤلف به اصول پایه‌ای کتاب از نظر مضمون و ارزش‌های هنری، علمی و ادبی آن پرداخته و ارزش‌های کلی پنجاه کتاب شاهکار را به گونه‌ای قابل درک ترسیم نموده است.

دیدگاههای نقد ادبی
نوشته ولبوراسکات
وچند مقاله از: تی. اس. الیوت

الیوت می‌گوید: «یک شاعر با ثبت زندگیش، تاریخ زمان خود را می‌نگارد» شاعر و نویسنده امروز نیز هراثری را که می‌آفریند پژواکی است از برخورد دنیای گردانید او با هستی درونیش، برای تفاهمناکی پژواک و صداکه مجموعاً هنر و ادبیات را می‌آفریند به دیدگاههای تازه و معیارهای پیشروی نیازمندیم. نگاهی به قلمرو تازه ادبی سرزمینمان، ضرورت پاسخ به این نیاز را توجیه می‌کند، بویژه از اینروی که نگرشی همه جانبه در زمینه پدیده هنر را آغاز شده و نقد ادبی در این دیار، تازه پا می‌گیرد. انتشار دیدگاههای نقد ادبی بخاطر همین خواست و ضرورت صورت گرفته است تا بتواند در حد خود، معیاری راستین و آموزنده، برای دوستداران و کاوشگران شعرو ادب نو، قرار گیرد. در این دفتر، ابتدا مقاله‌ای در زمینه انواع نقد ادبی از دیدگاههای روانشناسی، جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی، افسانه‌شناسی و اخلاق از ولبوراسکات، آمده است؛ سپس نوشهایی از تی. اس. الیوت درباره سنت، دانته، تفکراتی درباره شعر آزاد، شعرو نمایش، شعرو فلسفه و موسیقی و شعر، فراهم شده است.

نقد ادبی (۲ جلد)
عبدالحسین زرین‌کوب

شانزده سال پیش که دکتر زرین‌کوب نقد ادبی را در یک مجلد و با فصولی محدودتر منتشر ساخت، با وجود آنکه خود در آغاز مقدمه اشاره به ضعف و بیمارگونه بودن «نقد» در آن روزگار کرده بود، کتاب با استقبال کم نظری خوانندگان روبرو شد. درست است که پیش از زرین‌کوب کسان دیگر هم به این دانش جدید پرداختند اما حقیقت اینست که کار آنان بصورت یک تفنن و نوجویی جلوه کرد تایلک کوشش دقیق علمی.

چاپ دوم این کتاب که اکنون در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد فصولی در باب ادبیات غربی و فلسفه نقادی و نقد نقد برچاپ اول افزون دارد. گذشته از این درچاپ اخیر سیر تحول نقد از شرق به غرب و از یونان باستان تا دنیای امروز بنحوی دنبال شده است که خود بیانگر مفهوم نقد تطبیقی است. دو مجلد کتاب، مجموعاً از ۱۸ بخش و یک فصل، شامل یادداشتها و در آخر فهرست اعلام و کتب و قبایل و فهرست گزیده مطالب تشکیل یافته است.

جنبه‌های دمان
ادوارد مورگان فاستر
ترجمه ابراهیم یونسی

جنبه‌های دمان مجموعه دلپذیری از آراء و ارزیابی‌های یکی از بزرگترین رمان‌نویسان قرن ما است که آگاهی از نظرات او بی‌هیچ‌شک برای تمام دوستداران ادبیات و نقدنویسان، آموزنده و سودمند خواهد بود.
جنبه‌های دمان این مسائل را در برمی‌گیرد؛ داستان/ اشخاص طرح و فانتزی فرایینی/ انگاره و آهنگ - و در پایان، فرجام سخن.

لهرست سالانه انتشارات خود را منتشر کرده‌ایم.
علاله‌مندان می‌توانند به نشانی «تهران— خیابان سعدی شمالی— بن بست فرهاد— شماره ۲۲۵ — دایرة روابط عمومی مؤسسه انتشارات امیرکبیر» با ما مکاتبه کنند تا فهرست سالانه را — به رایگان برای ایشان ارسال داریم.

