پایان رابطه

گراهام گرین

ترجمهٔ
احد علیقلیان

فرهنگ نشرنو
با همکاری نشر آسیم
تهران ـ ۱۳۹۷

دل آدمی نهانخانه‌هایی دارد که رخنهٔ
رنج به آنها هستی می‌بخشد.

لئون بلوآ

پیش‌گفتار مترجم

هنری گراهام گرین در ۲ اکتبر ۱۹۰۴ در برکَمستد، هرتفوردشر، انگلستان به‌دنیا آمد. او پسر چارلز هنری گرین و ماریون ریموند گرین عموزادهٔ رابرت لوئیس استیونسن، رمان‌نویس نامور انگلیسی و اولین الگوی ادبی گراهام گرین، بود. در چهارده سالگی او را به مدرسهٔ شبانه‌روزی برکمستد فرستادند که پدرش مدیر آن بود. در آنجا خود را میان وفاداری به پدر و وفاداری به دوستان هم‌مدرسه‌ایش که با اقتدار مدیر سر ناسازگاری داشتند دودل می‌دید. گرین بعدها همچنان معتقد بود که موضوع اصلی 'وفاداری دوپاره' در رمان‌هایش ریشه در تجربهٔ ایام نوجوانیش داشت. در سال ۱۹۲۲ وارد کالج بِی‌لیول[1]، آکسفورد، شد و در سال ۱۹۲۵ با مدرک لیسانس تاریخ از آنجا فارغ‌التحصیل شد.

در هفده‌سالگی دچار افسردگی شدید شد. دوستانش بر این گمان بودند که دیدار وسواس‌گونهٔ او از مناطق حادثه‌خیز و خطرناک در سال‌های بعد شگردی بود برای طفره‌رفتن و پرهیز از خودکشی که در مذهب کاتولیک گناه کبیره به‌شمار می‌آید. بی‌سبب نیست که گرین سفرهای بسیار کرد، به مکزیک و کوبا و هاییتی تا لیبریا و سیرالئون و هند و چین. حاصل این سفرها چند سفرنامه ــ جاده‌های بی‌قانون (دربارهٔ مکزیک)، سفر بی‌نقشه (دربارهٔ لیبریا) ــ و آشنایی با صحنه‌های چند رمان مشهورش بود. از حوادث مهم زندگیش گرویدن او در بیست و یک‌سالگی به مذهب کاتولیک رومی بود.

1. Bailiol

گرین ولعی سیری‌ناپذیر به کتاب‌خوانی داشت و بسیار پرکار و در نوشتن بسیار منضبط بود. حاصل زندگی طولانی و پربار او ۲۲ رمان، ۷ نمایش‌نامه، ۱۲ فیلم‌نامه، ۴ کتاب ویژهٔ کودکان، ۲ زندگی‌نامهٔ شخصی به نام‌های **یک جور زندگی** (۱۹۷۱) و **راه‌های گریز** (۱۹۸۰)، چند مجموعه داستان کوتاه، چند مجموعه مقالات انتقادی، یک کتاب شعر و بیش از ۵۰۰ نقد فیلم بود، که بین سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۰ که منتقد فیلم مجلهٔ **اسپکتیتر** و مجلهٔ **نایت اند دی** بود نوشت. معروف‌ترین فیلمی که براساس فیلم‌نامهٔ خود او ساخته شد فیلم **مرد سوم** (۱۹۴۹) با بازیگری اورسن ولز بود که بسیاری از منتقدان سینما آن را در شمار ده فیلم برتر قرن بیستم قرار می‌دهند.

با این همه، گرین شهرتش را بیشتر مدیون رمان‌هایش است که بسیاری از آنها به مدت چند دهه جزو کتاب‌های پرفروش بوده، توفیقی که کمتر نویسنده‌ای به آن دست یافته است.

از جمله رمان‌های بسیار مشهورش می‌توان به **مرد درون** (۱۹۲۹)، **قطار استانبول** (۱۹۳۲)، **صخرهٔ برایتن** (۱۹۳۸)، **مأمور معتمد** (۱۹۳۹)، **قدرت و جبروت** (۱۹۴۰)، **وزارت ترس** (۱۹۴۳)، **اصل ماجرا** (۱۹۴۳)، **پایان رابطه** (۱۹۵۱)، **امریکایی آرام** (۱۹۵۵)، **مأمور ما در هاوانا** (۱۹۵۸)، **کنسول افتخاری** (۱۹۷۳)، **عامل انسانی** (۱۹۷۸) و **عالیجناب کیشوت** (۱۹۸۲) اشاره کرد.

در سال ۱۹۸۶ در روسیه پول هنگفتی بابت حق تألیف معوقهٔ کتاب‌هایش به او رسید که بیشتر آن را به بنیاد کمک به کودکان بازماندهٔ حادثهٔ چرنوبیل اهدا کرد. گراهام گرین در ۳ آوریل ۱۹۹۱ در هشتاد و هفت سالگی به‌دنبال بیماری خونی در وُوِه سوئیس درگذشت و در گورستانی در شهر ژنو نزدیک گور دوست صمیمی‌اش چارلی چاپلین به خاک سپرده شد.

از جمله جوایز و افتخارات فراوانی که نصیب او گشت فقط به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم: جایزهٔ شکسپیر (۱۹۶۹)، جایزهٔ جان دوس پاسوس (۱۹۸۰)، نشان لژیون دونور (۱۹۶۷)، دکترای افتخاری از دانشگاه‌های ادینبرو (۱۹۶۷)، آکسفورد (۱۹۷۹) و کیمبریج (۱۹۸۸). تنها افتخار 'عمده'ای که نصیبش نشد جایزهٔ نوبل ادبیات بود که بارها نامزد دریافت آن شد. وقتی بدانیم که از آغاز اعطای این جایزه در سال ۱۹۰۱ در میان نویسندگان نام‌آوری که شایستهٔ دریافت این جایزه بودند نام غول‌هایی چون تالستوی، ایبسن، زولا، چخوف، استریندبرگ، تامس هاردی، ریلکه، هنری جیمز، جوزف کنراد، مارسل پروست، جیمز جویس و ویرجینیا وولف به‌چشم

می‌خورد، درمی‌یابیم که بی‌نصیبی گرین از این جایزه چیزی از قدر و منزلت وی نمی‌کاهد. برایان فوربس موضوع را از منظر دیگری نگاه می‌کند و می‌پرسد: «کیست که بتواند بی‌درنگ از میان آخرین برندگان جایزهٔ نوبل ادبیات سه‌تن را نام ببرد؟»

گرین منتقد ادبی برجسته‌ای نیز بود، به‌ویژه منتقد آثار دیکنز و جیمز که آثارشان را بسیار می‌پسندید. در اهمیت شخصیت ادبی و آثار او همین بس که بگوییم در زمان حیاتش چهار زندگی‌نامهٔ مفصل از زندگی او پرداخته شد (به قلم نورمن شری، مایکل شلدن، دابلیو. جِی. وست و آنتونی ماکلر).

یکی از درون‌مایه‌های اصلی رمان‌های گرین انسانِ همیشه تحت تعقیب است که به‌نظر او حقیقت سرنوشت بشر را نمایان می‌کند؛ و دلمشغولی‌اش مصیبت انسان هبوط کرده، دوپارگی‌های ذهن آدمی، جاذبهٔ پنهانی و موذیانهٔ شر، جاذبهٔ خیر، و بی‌معنایی (زندگی، زشتی و پلشتی) جامعه است. جهانی که گرین توصیف می‌کند بیشتر جهان آدم‌های شهری بی‌ریشه و دل‌کنده از ایمان است که او آن را با وضوحی چشمگیر و تخیلی ستودنی ترسیم و با زبانی آکنده از نفرت و انزجاری حیرت‌انگیز از آن یاد می‌کند ــ جهانی که در آن همیشه عشق و نفرت به‌هم آمیخته است. گرین درباب این جهان تأمل می‌کند و آن را با دهشت و شفقت، هردو، به خواننده عرضه می‌دارد.

در رمان‌های او مفاهیم ’خیر‘ و ’شر‘ مهم‌تر از ’زیبایی‘ و ’برازندگی‘ یا حتی ’درست‘ و ’نادرست‘ جلوه‌گری می‌کند. از نظر گرین ’درست‘ و ’نادرست‘ موضوع آداب‌دانی اجتماعی یا نوعی قانون عرفی و سنتی است که بی‌درنگ و اندیشه پذیرفته می‌شود، اما انتخاب میان خیر و شر انتخاب هولناک و مهم و سرنوشت‌سازی است که یک‌یک آدمیان با آن روبه‌رو می‌شوند. زندگی شهری که گرین در رمان‌هایش به تصویر می‌کشد آمیزه‌ای است از چیزهای شرارت‌بار، شیطانی، نفرت‌انگیز و ماجرای عاشقانه. گرین ’وقایع‌نگار‘ جدی عشق گناه‌آلود، گناه و رستگاری است. او زندگی را با زندگی‌نامه و داستان را با واقعیت می‌آمیزد که به نظر عده‌ای از صاحب‌نظران آمیزه‌ای بس خطرناک است.

در پاسخ کسانی که می‌گفتند داستان‌هایش بازتاب زندگی خود اوست می‌گفت: «کاش نوشتن به همین راحتی بود.» و رنج روحی و توان‌فرسا و حالات جنون‌آسای نویسنده به هنگام نوشتن را به آنان یادآور می‌شد. گرین روزنامه‌نگار برجسته‌ای نیز بود، اما میان گزارش‌های مستند او از حوادث

جنگ ویتنام و نوشتهٔ او دربارهٔ همان حوادث در قالب یک رویداد ادبی دراماتیک، یعنی رمان *آمریکایی آرام*، یک دنیا فاصله است.

گرین آموزهٔ کاتولیکی را با درون‌مایه‌های شخصی مربوط به خیانت، گمگشتگی، بی‌رحمی و شر به هم می‌آمیزد. معتقد است که ایمان به خدا کیفیتی شاعرانه به زندگی آدمی می‌بخشد. و رنج و یادآوری رنج تنها ابزاری است که می‌توانیم با آن با وضعیت انسان ارتباط برقرار کنیم و رنج است که ما را با افسانه‌های مسیحیت پیوند می‌زند و ما را جزئی از آن می‌گرداند.

حس لعنت ابدی چونان واقعیتی جالب و هراس‌انگیز بر تخیل گرین غلبه داشت. اما در رمان حاضر تأکید او نه بر گناه کبیره و دوزخ و لعنت ابدی بلکه بر قداست و پادرمیانی خدا در زندگی انسان‌ها و امکان وقوع معجزه و بهره‌مند گشتن از موهبت فیض و رحمت الهی است.

از دیگر موضوعات این رمان حسادت است که محصول آمیزهٔ مرگبار عشق و نفرت است. در پس‌زمینهٔ ذهنی رمان حضور مرد زیرزمینی داستایفسکی حس می‌شود که تلخکامی و انزجار خود را از انسان و جهان با فصاحت و روانی بیان می‌کند.

پایان رابطه، حکایت بی‌پیرایهٔ شور عشق، در میان رمان‌های گرین جایگاهی یگانه دارد و نشانی از داستان‌های ماجراجویانه و پلیسی-جنایی در آن دیده نمی‌شود. در همان صفحهٔ آغازین کتاب، گرین صحنه‌ای معمولی را توصیف می‌کند، یکی دو شخصیت معمولی را به‌طور مبهم و سرسری معرفی می‌کند و متوجه می‌شویم که در دنیایی قرار گرفته‌ایم که بسیار شبیه دنیای خود ماست، دنیایی آکنده از کانون‌های شر اخلاقی، درست همان‌گونه که آکنده از بوی گند است؛ و این دنیایی است پر از هیجان چون در آن احساس می‌کنیم که از همان آغاز هر چیز خشن یا ناگواری امکان وقوع دارد.

استفادهٔ گرین از مفاهیم کاتولیسیسم بحران روحی و اخلاقی شخصیت‌ها را به ماورای فریب و خیانت می‌کشاند و آن را رویاروی واقعیت عینی حضور خداوند قرار می‌دهد. پیدا کردن عنصر معنوی در دنیای آکنده از خشونت سیاست و جاسوسی مسئولیت بسیار بزرگی است. البته از گرین به دلیل خلق شخصیت‌هایی که نماد آمیزهٔ مریم عذرا و زنان افسونگر خودنما هستند انتقاد شده است.

در رمان‌های کاتولیکی گرین، به‌ویژه در *پایان رابطه*، دین ناگزیر بخشی از قلمرو تاریک و ناخوشایند می‌شود، قلمروی خیالی که آبشخور خلاقیت

گرین است. دربارهٔ سامرست موام می‌گوید: «موام نمی‌تواند به خدایی که عقوبت می‌دهد ایمان داشته باشد و از این‌رو نمی‌تواند به اهمیت و شأن عمل انسان ایمان بیاورد... اهمیت بهشتی و دوزخی انسان را از او دریغ کن، فردیت شخصیت‌ها را دریغ کرده‌ای.» دربارهٔ دیکنز نیز در همین زمینه می‌گوید که در آثار او «شر فقط به شکل عامل اقتصادی ظاهر می‌گردد، نه چیز دیگر. نماد مسیحیت در آثار دیکنز زنی است که به فقرا سوپ می‌دهد.» فقط در آثار جیمز ستایش کیفیت مافوق طبیعی شعر را می‌بینند. در رمان‌های کاتولیکی گرین، نفس‌های دوپاره شخصیت‌هایی هستند که میان عشق به خدا و عشق انسانی دچار تردید گشته‌اند.

به گمان او در دنیای معاصر عاری از عاطفه، کاتولیسیسم غذای روح است و بدیل پوچی آشکار این دنیا. کاتولیسیسم از لحاظ هنری به گرین کمک کرد که آمیزهٔ پدیده‌ها را تا سطح تراژدی بالا ببرد. گرین اوضاع فرهنگی جامعهٔ خود را با استفادهٔ خلاقانه از داستان‌های پلیسی-جنایی در قالب استعارهٔ خطر و اضطراب ثبت می‌کند. به ایدئولوژی‌ها بی‌اعتماد است و سخت مخالف روشنفکرانی که تمدن را به آستانهٔ فاجعه کشانده‌اند. در دنیایی این‌چنین، زندگی بر لبهٔ خطرناک چیزها، در مرز باریک میان توهم و واقعیت جریان دارد، دنیایی که در آن آشفتگی ارزش‌ها، ظهور فاشیسم، رکود اقتصادی، حس غالب تسلیم شدن در برابر سرمایه‌داری غارتگر و ترس از جنگ به‌چشم می‌خورد.

رحمت الهی ناشی از آیین عشای ربانی نشانهٔ آشکار حضور خدا در زندگی انسان است. رابطهٔ ایدئولوژی دنیاگرا و ایمان دینی موضوع اصلی این رمان است. مسائل سیاسی بسیار کم‌رنگ است و کشمکش اصلی میان عقل‌گرایی و ایمان دینی است.

گرین می‌گوید به دنیای انسان‌های خشمگین تعلق دارد، به سنت نوشته‌های دینی که به دانته می‌رسد که به دلیل نفرتش خوب عشق می‌ورزید. پایان رابطه نیز داستان عشقی بیمارگونه و نفرتی بیمارگونه است.

گرین در جایی می‌نویسد: «با مرگ هنری جیمز احساس مذهبی از رمان انگلیسی رخت بربست و با زوال احساس دینی احساس اهمیت عمل انسان از بین رفت.» ویژگی سبک گرین در این رمان، کمابیش مانند همهٔ رمان‌های دیگرش، استفاده از جملات کوتاه و روشن و صریح و کوبنده است که باعث می‌شود چیزی را که او از ما می‌خواهد به‌راحتی ببینیم، اما برای شنیدن پژواک‌های ژرف‌تر درون شخصیت‌ها باید درنگ کنیم.

گرین می‌گوید: «شاید توانایی رمان‌نویس در فراموش کردن بیش از دیگر آدم‌ها باشد. آنچه او فراموش می‌کند زمین حاصلخیزی است که تخیلش در آن بارور می‌شود. خلاقیت نه از یادآوری واقعیت بلکه از فراموش کردن آن و درنتیجه حاصلخیز کردن تخیل ناشی می‌شود.» این گفتهٔ او تلمیحی دارد به قطعه شعری از تی. اس. الیوت: «میان اندیشه/ و میان واقعیت/ میان حرکت/ و میان عمل سایه می‌افتد.»

به عقیدهٔ بعضی منتقدان زندگی‌نامهٔ گرین کمتر از آنچه به نظر می‌رسد از حال و روز او خبر می‌دهد و رمان‌هایش بیش از آنچه انتظار می‌رود رنگ‌وبوی زندگی‌نامه دارد. از ویژگی‌های نوشته‌های گرین مشاهدهٔ دقیق، سبکی بی‌ابهام، فشردگی و کمال ایجاز و حساسیت به فضا (به‌ویژه به برخی جنبه‌های زندگی انگلیسی) است به‌نحوی که خواننده غالباً شخصیت‌ها و مکان‌های رمان‌های او را بی‌درنگ بازمی‌شناسد.

رمان‌هایش را با ضرب‌آهنگ تند، بی‌پیرایه و با صور خیال موجز و فشرده می‌نویسد، چندان که خواننده بسیاری از صحنه‌ها را به یاد می‌آورد اما شاید هیچ جمله‌ای در ذهنش نماند. هیچ قطعه‌ای طولانی یا ملال‌آور نیست. در این تکنیک که یقیناً خواننده را هرگز خسته نمی‌کند به گمان برخی شاید تا اندازه‌ای تصنع به‌کار رفته باشد. از دیگر ویژگی‌های سبکی او حرکت‌های نهانی ذهن و گفت‌وگوهای طبیعی و زنده و مؤثر است.

از نظر گرین وظیفهٔ رمان‌نویس ترسیم شباهت‌های خودش به انسان‌های دیگر است، انسان گناهکار و انسان بی‌گناه. کشمکش بیرونی همیشه بازتاب کشاکش درون روح آدمی است. ترس، شفقت، خشونت، تعقیب و جست‌وجوی بی‌پایان و بی‌وقفهٔ انسان به دنبال سعادت و عشق خدا به انسان از درون‌مایه‌های تکراری رمان‌های او به‌شمار می‌رود. در بازنمایی اینها می‌توان به توانایی‌های تکنیکی برجستهٔ او پی برد. هرچه او نوشته خواندنی است. استفادهٔ ماهرانه از تک‌گویی، استفاده از تضادهای تکان‌دهنده و آمیزهٔ مفاهیم انتزاعی و پدیده‌های عینی و انتقال کیفیت یا اندیشه‌ای خاص با تصویرهایی شگفت‌انگیز از دنیای مدرن از دیگر خصوصیات سبکی اوست.

رمان‌نویسان در برههٔ خاصی از کارشان گاه به درون خود می‌خزند تا از خلاقیت یا دشواری‌های آن بنویسند.

گرین می‌گذارد خواننده خودش تصویرش را از شخصیت بسازد و این حاصل نمی‌شود مگر با روشنی کامل نثر و پختگی سبک. از نثر شاعرانه، که

در اولین رمان‌هایش به‌کار بسته بود، نفرت دارد و از جملات قالبی پرهیز می‌کند و استفاده از قید و صفت را به کمترین حد ممکن کاهش می‌دهد.

گرین از طیف گسترده‌ای از انواع ادبی و نمایشی بهره برده است: داستان‌های ماجراجویانهٔ سنتی، داستان‌های پلیسی معاصر، سینما، نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی و نمایش‌نامه‌های دورهٔ الیزابت، و این به داستان‌هایش ژرفا و لطف و غنای خاصی می‌بخشد و آنها را از استعاره‌های غنی سرشار می‌سازد.

در پایان رابطه گرین به نوآوری‌های ساختاری و سبکی آشکار دست می‌زند: روایت داستان از زبان اول شخص. در این رمان البته فقط صدای دونفر شنیده می‌شود: بندریکس که راوی داستان است و سارا که نویسندهٔ دفتر خاطرات است. سیالیت زمان و دنبال کردن مسیر نامطمئن و فریبندهٔ حافظه نیز چیزی است که در این اثر تازگی دارد. تصویری فراگیر از چشم‌انداز شهر لندن به‌دست نمی‌دهد که خاطره‌انگیز باشد. فقط اشاره‌ای گذرا می‌کند به شهری که در جنگ است.

فشردگی و گیرایی روایت بندریکس چنان ما را مجذوب خود می‌کند که از ضعف‌های احتمالی پیرنگ داستان غافل می‌شویم. اولین بند رمان گواه ترس بندریکس از یک راوی دانای کل است، که در ادامهٔ داستان معلوم می‌شود که کیست. اگر بندریکس نمی‌تواند مهار حوادثی را که به پایان رابطه می‌انجامد به‌دست گیرد، دست‌کم می‌بایست بتواند معنای آنها را دریابد، با این حال وقتی در مقایسهٔ صناعت‌گری ادبی خودش با فعل خلاقانه (آفرینش) خداوند تأمل می‌کند، حتی این معنی نیز از او دریغ می‌شود.

تی. اس. الیوت در جایی گفته است: «شاعران ناپخته تقلید می‌کنند؛ شاعران پخته می‌دزدند.» در اینجا می‌پردازیم به تأثیرپذیری گرین از نویسندگان و شاعران پیشین. جاذبهٔ مکان‌های عجیب و بیگانه را جوزف کنراد در گرین ایجاد کرد؛ گرین در تأثیر مکان بر شخصیت‌ها کند و کاو می‌کند، منظرهٔ انسان متمدن را که بذر خود را در سرزمینی بیگانه می‌کارد مشاهده می‌کند و با وسواس به کاوش دربارهٔ ویژگی تماماً انسانی خیانت می‌پردازد. اینها همه را مدیون کنراد است. گرین همچنین با تلمیح و اشاره به منابع گوناگون به بافت اثر خود غنا می‌بخشد؛ در جهان واقعیِ آکنده از شهوت و خشونت و خیانت و استثمار، در این جهان تهی، شخصیت‌ها به دنبال معنا می‌گردند. فضای داستان‌های گرین ترکیبی از چیزهای کثیف و ژنده، پیش‌پاافتاده و نفرت‌انگیز را در خاطر زنده می‌کند. گرین دوست دارد

هیجان‌انگیزترین صحنه‌ها را در بی‌پیرایه‌ترین و ساده‌ترین محیط‌ها، رستوران‌های ارزان، دفتر به‌هم‌ریخته و آشفتهٔ یک روزنامه و اتاق‌هایی قرار دهد که آرایش بی‌سلیقهٔ مبلمانش روح آدم را از احساس تهی بودن می‌آکند.

در رمان‌های گرین جنگ استعارهٔ همیشگی و پیچیده می‌شود. فرد بازیچهٔ واقعیتی تاریخی است که غالباً فهم‌ناپذیر و خشن است. با تاریک شدن فضای اروپای دوران جنگ، فساد و خشونت بر سراسر ساختار کتاب‌هایش سایه می‌افکند.

در کتاب‌های اولیهٔ گرین عنصر تعقیب باعث شگفتی و هیجان خواننده می‌شود: تعقیب تبهکاران به‌توسط پلیس؛ تعقیب خائن به‌توسط خیانت‌دیدگان، تعقیب قربانی به‌توسط آزاردهندگان. در این رمان تعقیب نماد آن است که خداوند روح انسان و خویشتن درون او را سایه‌وار دنبال می‌کند. انسان در جست‌وجوی آرامشی است که غالباً در مرگ جلوه‌گر می‌شود. خدا انسان را دنبال می‌کند و انسان از سر درماندگی ناگزیر راهی را در پیش می‌گیرد که از دیدگاه کاتولیکی مانند لعنت ابدی است. شخصیت‌های گرین گرفتار رنجند، ترحم و دلسوزی دیگران آزارشان می‌دهد و از لعنت هراسانند و سرانجام غالباً قربانی عشق فراموش‌نشدنی خود به خداوند می‌شوند.

گرین آموزهٔ مسیحی تجسد را در کانون رمان رئالیستی‌اش قرار می‌دهد. اگر مسیح در تن آدمی تجسم‌یافته باشد پس هر تن فانی و خاکی قالبی است برای پذیرش رحمت و فیض الهی. در این رمان عشق جسمانی به نقطهٔ ثابتی در زمان تبدیل می‌شود، نوعی تجربهٔ مرگ که لحظهٔ شگفت‌انگیز و وصف‌ناپذیر 'اعتماد مطلق و لذت مطلق' است، آنگاه که دیگر نزاع غیرممکن می‌گردد چون اندیشیدن دیگر محال است.

قالب کاتولیکی تحلیل مذهبی گرین از عناصر صوری این نوع ادبی فراتر می‌رود. زیبایی‌شناسی دینی باعث دیدن زیبایی مسیح در نهان‌ترین و کثیف‌ترین مکان‌ها و درنتیجه دگرگونی شخصیت‌ها در سراسر رمان می‌شود.

تعارض میان خودخواهی و از خودگذشتگی در شخصیت اصلی، تضاد دو نوع عشق و پایان رمان، با استفادهٔ خاصی که گرین از تلمیح ادبی می‌کند تقویت می‌شود، تلمیحی به شعر کوتاه رابرت براونینگ با نام 'در یک سال'. در این شعر کیفیات متعددی هست که گرین هوشمندانه به آنها نظر دارد: (۱) شعر از زبان یک زن است؛ (۲) شاعر میان عشق زن و مرد تفاوت قائل می‌شود؛ (۳) تمایل زن به مردن در راه مرد برای تضمین خوشبختی او و (۴) محدودیت‌های عشق انسانی.

گرین به‌هیچ‌روی گزارشگری رمان‌نویس نیست. خشونت بیرونی آینه‌ای است که خشونت درون شخصیت‌ها را بازمی‌تاباند و به وضعیتی عمومی رنگ‌وبوی محلی و معاصر می‌دهد. او معتقد است که ادبیات تخیلی در بیشتر مواقع حقیقت را می‌نمایاند و به معنای دقیق کلمه بسیار شبیه واقعیت عمل می‌کند، واقعیت تجربهٔ آدمی. از نظر او ادبیات تخیلی می‌تواند، مانند آیین عشای ربانی، نمایش پیچیدهٔ زندگی انسان را به شکلی نمادین عرضه کند.

تصویر شخص آواره و دربه‌در را البته می‌توان نماد وضعیت وجودی انسان در زمین دانست. برجسته‌ترین رمان‌نویس انگلیسی که فرد آواره را به این معنای بنیادی معرفی می‌کند گرین است. او که داستان‌گویی بسیار تواناست بخش عمدهٔ این هنر روایت را از استیونسن و کنراد، و البته به همین میزان از سینما، آموخته است. دلبستگی به هنری جیمز و بینش او نسبت به معصومیت ازدست‌رفته و تباهی اروپا طنینی آشکار در آثار گرین دارد. روشنایی در اوت فاکنر شاید بر جنبه‌هایی از چند شخصیت آثار او تأثیر گذاشته باشد. اشعار براونینگ و تنیسن نیز تأثیری بسزا در پرداخت ساختار و شخصیت و صور خیال رمان‌های گرین داشته است. رمان‌های گرین به طرز بیمارگونه‌ای با گذشته سروکار دارد. توجه اصلی هنری جیمز به ساختار اثر بود که خود آن را اسکلت محکم داستان‌هایش می‌نامید و از پیش حاضر و آماده‌اش می‌کرد. اما در نویسندگانی چون کاترین منسفیلد یا ویرجینیا وولف با تکنیک امپرسیونیستی‌شان، و با وارد کردن عناصر شعری در داستان، این خطر به‌وجود آمد که رمان به‌عنوان یک ساختار و معماری شخصیت و عمل کم‌کم از مسیر خود منحرف شود. رابطهٔ ادبیات و دین در آثار نویسندگانی چون کالریج، وردزورث، جورج الیوت و ماتیو آرنولد تجلی می‌یابد. در عقل‌گرایی و علم و ایده‌آلیسم فلسفی عصر روشن‌اندیشی دین در محاق قرار گرفت. گرین در سال ۱۹۳۳ می‌نویسد: «رمان‌های هنری جیمز فقط با حس مذهبی از شر عمیق‌ترین بدبینی در امان می‌ماند.»

پایان رابطه را یک رمان‌نویس روایت می‌کند، اما این رمانی دربارهٔ نوشتن رمان به سبک استرن نیست. بندریکس، راوی داستان، معمولاً به مشکلات داستان‌گویی اشاره می‌کند. گناهکار و قدیس یکی می‌شوند. گرین رمان واقع‌گرایانه را عرصهٔ کشاکش ایمان و کفر و سعادت و لعنت ابدی می‌گرداند. کتاب بندریکس درک ناقص او را آشکار می‌سازد و او به هدفش نیز نمی‌رسد. دوست دارد روایتش روایت نفرت باشد نه روایت عشق. اما پایان رابطه بی‌گمان روایت عشق است.

در میان منتقدان اختلاف‌نظر هست که این داستانِ کیست: بندریکس یا سارا. گرین چنان ماهرانه بیداری روحی این دو شخصیت را بازنموده است که به دشواری می‌توان تعیین کرد که سلوک روحانی کدام‌یک کانون داستان است. و این گواه موفقیت گرین است که این تنش دوگانه در سراسر رمانش جریان دارد. این رمان داستانی دربارهٔ خداست اما از زبان یک راوی بی‌اعتقاد و ناهمدل نقل می‌شود که خود شخصیت اصلی داستان و نیز سختگیرترین منتقد آن است. بندریکس در نقش راوی-رمان‌نویس معانی روابط خود را تا حدی درک می‌کند. در مقام یک منتقد در درستی همین معانی تردید می‌کند. رمان با گذار از بازسازی رویدادهای گذشته به‌دست بندریکس و بازگویی وقایع ثبت‌شده در دفتر خاطرات سارا پایان رابطه را به دو گونهٔ متفاوت نمایش می‌دهد.

از نگاه راویِ داستان احساسات و عواطف و عشق بخشی از یک معادله است، قابل اندازه‌گیری است و می‌توان با دقتی ریاضی آن را فرمول‌بندی کرد. عشق و نفرت و حسادت تابع ریاضی انگیزه‌های غریزی هستند که پیوسته در تلاشند یکدیگر را از میدان به‌در کنند. بندریکس درنهایت به درون دنیایی کشیده می‌شود که این معادله به‌هم می‌خورد و قلمرو تازه‌ای را به روی او می‌گشاید.

نبوغ گرین در روایت داستان از زبان اول شخص یک فرد بی‌ایمان است به گونه‌ای که زاویهٔ دید دینی از صافی ذهنی بسیار بی‌اعتنا و فاقد حس همدلی عبور می‌کند. رمان‌نویس در مقام کارآگاه شخصیت دلخواه گرین است.

زیبایی‌شناسی دینی رمان به نمایان‌ترین وجه در عرفانی تجلی می‌یابد که اساس آن را عشق پرشور به خداوند ــ از رهگذر تزکیه، آزمون‌های دشوار و سرگیجه‌آور و وسوسه ــ تشکیل می‌دهد.

در رمان‌های گرین، کاتولیسیسم باعث انزوا و آزار شخصیت می‌شود. شخصیت‌ها از زندگی سعادتمندانه محروم می‌شوند. ایمان‌شان ایمانی آسان‌یاب نیست بلکه تا اندازه‌ای محصول تصادف است.

شخصیت‌های گرین دنیاگریز نیستند و به ایمان به چشم راهی برای گریز نمی‌نگرند. آنها در محدودهٔ زندگی فانی‌شان به کشف رحمت و فیض الهی نایل می‌شوند.

قهرمان زن داستان، سارا، زن مقدس و ولنگار را در خود جمع کرده است. رشد معنوی و روحی او در طی داستان به گرین اجازه می‌دهد عشق جسمانی انسانی را با عشق به خداوند پیوند بزند؛ آلودن تن و پالودن روح؛ رستاخیز تن که براساس آن می‌توان معنای مصیبت مسیح و رنج کشیدن او را

از بهر انسان‌ها و به‌جای آنها فهمید و پذیرفت. ایمان به خدا بـه زنـدگی شخصیت‌ها کـیفیتی شـعرگونه مـی‌دهد. ایـن ایـمان مـوروثی نـیست و در پریشان‌حالی و نهان از دید اغیار به‌دست می‌آید. ایمان شخصیت‌ها حاصل رنج است نه مرده‌ریگ نیاکان. ایمانی شاید سست اما سمج. ایمانی که ناگهان تجلی می‌یابد و شاید الهام می‌شود. مثل مبتلا شدن به بیماری، به عشق. ایمان گرین با وفاداری به مظلومان درهم آمیخته است. گناه شخصیت‌ها در تعارض با خداوند شکل نمی‌گیرد. عشق انسانی فقط بازتاب کمرنگی از محبتی است که خداوند نسبت به مخلوق خود دارد.

احد علیقلیان
۱۳۹۶/۱۰/۲۵

منابع

Adamson, Judith, *Graham Greene: The Dangerous Edge* (London, 1990).

Allain, Marie-François, *The Other Man: Conversations with Graham Greene* (London: Bodley Head, 1983).

Allen, Walter, *The English Novel* (London, Pelican Books, 1973).

Allen, Walter, *Tradition and Dream* (Phoenix House, 1964).

Bergonzi, Bernard, *The Situation of the Novel* (Middlesex, Penguin Books, 1972).

Bergonzi, Bernard, *A Study in Greene: Graham Greene and the Art of the Novel* (Oxford University Press, 2006).

Bosco, S. J., Mark, *Graham Greene: Catholic Imagination* (Oxford University Press, 2005).

Fraser, G. S., *The Modern Writer and His World* (London, Derek Verschoyle, 1953).

Hoskins, Robert, *Graham Greene: An Introduction to the Novels* (London, Taylor & Francis Routledge, 1999).

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction* (London, Jonathan Cape, 1972).

Sinyard, Neil, *Graham Greene: A Literary Life* (New York, Palgrave MacMillan, 2003).

Vines, Sherard, *A Hundred Years of English Literature* (New York, Collier Books, 1962).

دفتر اول

{ ۱ }

هیچ داستانی آغاز یا پایان ندارد: ما به دلخواه لحظه‌ای از یک زندگی را انتخاب می‌کنیم و از آنجا به گذشته یا آینده نگاه می‌کنیم. می‌گویم 'انتخاب می‌کنیم' و این را با غرور نابجای نویسنده‌ای حرفه‌ای می‌گویم که البته به دلیل مهارت‌های تکنیکی‌اش مورد ستایش قرار گرفته است ــ اگر اصلاً اشاره‌ای جدی به او شده باشد. اما آیا به‌راستی در آن شب تاریک بارانی ژانویهٔ ۱۹۴۶ منظرهٔ هنری مایلز را در محوطهٔ عمومی که داشت کجکی از وسط نهر پهن آب باران رد می‌شد به ارادهٔ خودم انتخاب کردم، یا این تصاویر مرا انتخاب کردند؟ براساس قواعد حرفهٔ من کار درست و راحت این است که داستان را درست از همین‌جا آغاز کنم، اما اگر در آن هنگام به خدایی ایمان داشته بودم شاید باور می‌کردم که دستی دارد آرنجم را می‌کشد و تکان‌تکان می‌دهد که «با او حرف بزن: هنوز تو را ندیده است.»

آخر چرا باید با او حرف می‌زدم؟ اگر به‌کار بردن واژهٔ نفرت در مورد آدم‌ها زیاده‌روی نباشد باید بگویم که از هنری نفرت داشتم ــ از زنش سارا هم همین‌طور. و به گمانم هنری هم اندکی پس از ماجراهای آن شب از من متنفر شد: همان‌طور که حتماً گه‌گاه از زنش متنفر می‌شد، و از آن دیگری که آن روزها خوشبختانه به او ایمان نداشتیم. از این رو این داستان بسیار بیش از آن‌که داستان عشق باشد داستان نفرت است، و اگر گاهی چیزی به نفع هنری و سارا بگویم باید به حرفم

اعتماد کنید: در نوشتهٔ من غرض‌ورزی راهی ندارد زیرا غرور حرفه‌ای‌ام حکم می‌کند که حقیقت نیم‌بند را حتی به ابراز نفرت نیم‌بند خودم ترجیح دهم.

دیدن هنری در محوطه در چنان شبی عجیب بود: او آسایش را دوست داشت و به‌هرحال سارا را هم داشت ــ یا من این‌طور خیال می‌کردم. برای من آسایش مثل خاطره‌ای نابجا در مکان و زمانی نابجاست: اگر آدم تنها باشد نداشتن آسایش را ترجیح می‌دهد. حتی در میان اسباب و اثاث بازماندهٔ مستأجر قبلی در اتاق اجاره‌ای که در بخش نامناسب ــ جنوبی ــ محوطهٔ عمومی داشتم زیادی احساس راحتی می‌کردم. با خود گفتم زیر باران قدم می‌زنم و در کافهٔ محل لبی تر می‌کنم. راهرو تنگ و شلوغ پر از کلاه و پالتو غریبه‌ها بود و اشتباهی چتر کس دیگری را برداشتم ــ همسایهٔ طبقهٔ دوم مهمانی داده بود. بعد در ساختمان را که شیشه‌کاری رنگی داشت پشت سرم بستم و از پله‌ها که در بمباران سال ۱۹۴۴ آسیب دیده و هرگز تعمیر نشده بود با احتیاط پایین آمدم. وضعیت راه‌پله و نیز این‌که شیشه‌کاری زمخت و زشت سبک ویکتوریایی چه‌گونه در برابر آن بمباران تاب آورده بود ــ همان‌طور که آبا و اجدادمان هم در برابر آن تاب می‌آوردند ــ دلیلی بود برای این‌که این تاریخ در یادم بماند.

داشتم یک‌راست به آن طرف محوطه می‌رفتم که متوجه شدم چترم را اشتباهی برداشته‌ام، چون چتر سوراخ بود و باران زیر یقهٔ بارانی‌ام می‌ریخت، و همان موقع بود که هنری را دیدم. خیلی راحت می‌توانستم راهم را کج کنم؛ چتر نداشت و زیر نور چراغ می‌دیدم که باران جلو دیدش را گرفته. زیر درختان تیرهٔ بی‌برگ هم نمی‌شد پناه برد: درخت‌ها همچون لوله‌های شکسته آن دوروبر ایستاده بودند و باران از کلاه تیرهٔ شق‌ورق هنری می‌چکید و مثل سیل از پالتو سیاه رسمی‌اش سرازیر می‌شد. اگر درست از کنارش هم رد شده بودم باز نمی‌توانست مرا ببیند و دو قدم که از پیاه‌رو فاصله می‌گرفتم دیگر خیالم راحت می‌شد، اما گفتم: «هنری، خیال کردم غریبه‌ای» و دیدم که چشمانش برقی زد انگار که دوستان قدیمی بودیم.

«بندریکس[1]»، این را با مهربانی گفت حال آن‌که همه می‌دانستند که اگر کسی دلیلی برای نفرت داشته باشد اوست نه من.

«هنری، زیر باران چه می‌کنید؟» آدم‌هایی هستند که در دل‌مان میل مقاومت‌ناپذیری برای اذیت کردن‌شان داریم: آدم‌هایی که خلق‌وخویشان با ما فرق می‌کند. طفره رفت و گفت: «اوه، می‌خواستم کمی هوا بخورم»، و وقتی به همراه باران ناگهان باد وزیدن گرفت به‌موقع به کلاهش چنگ زد وگرنه باد آن را با خود به بخش شمالی محوطه می‌برد.

پرسیدم: «سارا چه‌طور است؟» چون اگر نمی‌پرسیدم عجیب به‌نظر می‌رسید، هرچند هیچ چیز بیش از شنیدن این‌که سارا بیمار و بیچاره است و دارد می‌میرد خوشحالم نمی‌کرد. آن روزها خیال می‌کردم هر رنجی که او متحمل شود از رنج من خواهد کاست و اگر بمیرد از شرش خلاص خواهم شد: دیگر از دست آن خیالاتی که به‌سراغ کسی در وضعیت شرم‌آور من می‌آمد خلاص خواهم شد. با خود فکر می‌کردم که اگر سارا بمیرد چه بسا از این هنری احمق و بیچاره هم خوشم بیاید.

گفت: «اوه، امشب رفته بیرون» و آن شیطانی را که در ذهنم بود دوباره بیدار کرد، و به یاد آن روزهایی افتادم که هنری به کسانی که جویای حال زنش می‌شدند درست همین پاسخ را می‌بایست داده باشد، حال آن‌که فقط من می‌دانستم سارا کجاست. پرسیدم: «با یک نوشیدنی چطورید؟» و با تعجب دیدم که کنارم راه افتاد. پیش از آن هرگز بیرون از خانهٔ او با هم مشروب نخورده بودیم.

«خیلی وقت است که شما را ندیده‌ایم، بندریکس.» نمی‌دانم چرا مرا با نام خانوادگی‌ام می‌شناسند ــ شاید اگر اسم کوچک هم روی من نمی‌گذاشتند چندان فرقی نمی‌کرد، به رغم این‌که دوستانم مرا موریس صدا می‌زنند که اسم دهن‌پرکنی است که پدر و مادر ادیبم روی من گذاشتند.

1. Bendrix

«خیلی وقت است.»

«آره، به گمانم از یک سال هم بیشتر باشد.»

گفتم: «از ژوئن ۱۹۴۴.»

«عجب، عجب، این‌همه وقت گذشته.» با خودم گفتم چه احمق است، چه احمق است که این وقفهٔ یک‌سال و نیمه برایش چیز عجیبی نیست. کمتر از پانصدمتر چمن هموار دو 'بخش' ما را از هم جدا می‌کرد. آیا هیچ به ذهنش خطور نکرده بود به سارا بگوید: «از بندریکس چه خبر؟ چه‌طور است بندریکس را به خانه دعوت کنیم؟» و آیا جواب‌های سارا هیچ‌وقت به‌نظر او عجیب و طفره‌آمیز و شک‌برانگیز نبوده؟ درست مثل سنگی که تو برکه بیندازند غیبم زده بود. به گمانم موج‌های خفیف این پرتاب یک هفته یا یک ماه سارا را پریشان‌حال کرده بود، اما چشم‌بند هنری محکم سرجایش بود. از چشم‌بند او حتی آن موقع که از آن نفع می‌بردم متنفر بودم چون می‌دانستم که دیگران هم ممکن است از آن نفع ببرند.

پرسیدم: «رفته سینما؟»

«اوه نه، اهل سینما نیست.»

«آن‌وقت‌ها که می‌رفت.»

کافهٔ پانتیفراکت آرمز[1] هنوز هم به مناسبت کریسمس به ریسه‌های کاغذی و زنگوله‌های کاغذی پشت‌گلی و نارنجی، بازماندهٔ جشن و سروری کاسب‌کارانه، آراسته بود و زن جوان صاحب کافه روی پیشخان خم شده بود و با تحقیر به مشتریانش نگاه می‌کرد.

هنری بی‌هوا گفت: «خوشگل است» و با نوعی گیجی و کمرویی دنبال جایی می‌گشت که کلاهش را بیاویزد. به‌نظرم رسید که در همهٔ عمرش به تنهاجایی که بیشترین شباهت را به یک میخانه داشته پا گذاشته کبابی خیابان نورثامبرلند[2] بوده که با همکاران وزارتخانه‌اش در آنجا غذا می‌خورد.

«چی میل دارید؟»

1. Pontefract Arms 2. Northumberland Avenue

«از یک لیوان ویسکی بدم نمی‌آید.»

«من هم همین‌طور، اما ناچارید با عرق بسازید.»

سر میزی نشستیم و با لیوان‌مان ور رفتیم: با هنری هرگز حرف چندانی نداشتم. اگر در سال ۱۹۳۹ نوشتن داستانی را که شخصیت اصلی‌اش یک کارمند بلندپایه بود شروع نکرده بودم بعید بود که اصلاً خودم را به دردسر آشنایی با هنری یا سارا بیندازم. هنری جیمز[1] یک‌بار ضمن بحث با والتر بیزنت[2] گفته بود که زن جوانی با استعداد کافی فقط کافی است هنگام گذشتن از کنار پنجره‌های ناهارخوری پادگان گارد سلطنتی نگاهی به داخل آن بیندازد تا بتواند رمانی دربارهٔ یک تیپ [نظامی] بنویسد، اما به گمان من این زن در مرحله‌ای از نوشتن کتابش برای پی بردن به جزئیات هم که شده لازم می‌دید با یکی از اعضای گارد سلطنتی هم‌اتاق شود. البته من دقیقاً با هنری هم‌اتاق نشدم اما تقریباً بهترین کار ممکن را کردم و اولین شبی که سارا را برای شام بیرون بردم با بی‌رحمی هرچه تمام‌تر در این فکر بودم که از همسر یک کارمند دولت حرف بکشم. روحش هم خبر نداشت چه خیالی در سر دارم؛ مطمئنم خیال می‌کرد واقعاً به زندگی خانوادگی‌اش علاقه‌مندم، و شاید همین موجب علاقهٔ او به من شد. از او پرسیدم: «هنری چه ساعتی صبحانه می‌خورد؟ با مترو به اداره می‌رود یا با اتوبوس یا تاکسی؟ آیا شب‌ها کار اداره را به خانه می‌آورد؟ آیا کیف دستی‌اش نشان سلطنتی دارد؟» تحت تأثیر این توجه دوستی‌مان گل کرد: خیلی خوشحال بود از این‌که کسی هنری را جدی گرفته است. هنری مهم بود، اما همان اندازه که اهمیت یک‌فیل به جثه‌اش است اهمیت او نیز به اندازهٔ اداره‌ای بود که در آن کار می‌کرد؛ بعضی اقسام اهمیت بی‌بروبرگرد چیز لغو و بیهوده‌ای از آب درمی‌آید. هنری یکی از معاونان مهم وزارت تأمین اجتماعی بود که بعدها به وزارت تأمین خانواده تغییر نام داد. تأمین خانواده ــ بعدها در آن لحظاتی که آدم از همنشینش متنفر می‌شود و به دنبال هر دستاویزی می‌گردد به این

1. Henry James 2. Walter Besant

موضوع می‌خندیدم... زمانی رسید که تعمداً به سارا گفتم که هنری را فقط الگو قرار داده‌ام، آن هم الگوی شخصیتی مضحک، عنصر کمدی در کتابم. آن موقع بود که از رمانم کم‌کم بدش آمد. به هنری بی‌اندازه وفادار بود (این را هرگز نمی‌توانم انکار کنم)، و در آن ساعات سردرگمی که شیطان ذهنم را تسخیر می‌کرد و حتی از هنری بی‌آزار هم منزجر می‌شدم از رمانم استفاده می‌کردم و صحنه‌هایی خلق می‌کردم که زننده‌تر از آن بود که بتوان روی کاغذ آورد... یک‌بار که سارا تمام شب را با من سر کرده بود (این شب را چنان بی‌تابانه انتظار می‌کشیدم که نویسنده‌ای برای آخرین کلمهٔ کتابش بی‌تابی می‌کند) حرفی از دهانم پرید که آن شور و حالی را که گاه ساعت‌ها عیش تمام به‌دنبال داشت ضایع کرد. حدود ساعت دو با حالتی بق‌کرده خوابم برد و ساعت سه بیدار شدم و دستم را روی بازوی سارا گذاشتم و بیدارش کردم. گمان می‌کنم قصدم این بود دوباره همه‌چیز را روبه‌راه کنم تا این‌که قربانی‌ام چهره‌اش را که از خواب پف کرده و زیبا و پر از اعتماد شده بود به طرف من برگرداند. دعوا را فراموش کرده بود و من حتی در فراموشی‌اش بهانه‌ای تازه برای کینه‌جویی یافتم. ما آدم‌ها چه موجودات پیچیده‌ای هستیم و با این حال می‌گویند که خدایی ما را آفریده است؛ اما تصور خدایی که به‌سادگیِ یک معادلهٔ کامل و به زلالی هوا نباشد برایم دشوار است. گفتم: «بیدار مانده بودم و به فصل پنجم فکر می‌کردم. آیا هنری قبل از شرکت در کنفرانسی مهم برای خوشبو کردن نفسش دانهٔ قهوه می‌جود؟» سرش را تکان داد و آرام گریه سر داد و من البته وانمود کردم که علتش را نمی‌فهمم ــ پرسشی ساده که ذهنم را دربارهٔ شخصیت کتابم مشغول کرده بود، قصد اهانت به هنری را نداشتم، نازنین‌ترین مردم هم گاه دانهٔ قهوه می‌جوند... بنابراین ادامه دادم. مدتی گریه کرد و خوابش برد. خوش‌خواب بود و حتی خوش‌خواب بودنش را هم مایهٔ دیگری برای رنجش خود می‌دانستم.

هنری عرقش را به‌سرعت بالا انداخت، نگاه درمانده‌اش میان ریسه‌های کاغذی پشت‌گلی و نارنجی سرگردان بود. پرسیدم: «کریسمس خوش گذشت؟»

گفت: «عالی بود، عالی.»

«خانه بودید؟» طوری نگاهم کرد که گفتی لحن این کلمه برایش عجیب می‌نمود.

«خانه؟ بله، البته.»

«سارا هم حالش خوب است؟»

«بله.»

«یک لیوان عرق دیگر می‌خورید؟»

«این بار نوبت من است.»

تا هنری برود مشروب بیاورد به دستشویی رفتم. دیوارها را با فحش‌های رکیک به میخانه‌چی و زنش پر کرده بودند. دوباره از میان ریسه‌های کاغذی شاد و جرینگ‌جرینگ لیوان‌ها گذشتم. گاه خودم را چنان در دیگران مجسم می‌بینم که مایهٔ نگرانی‌ام می‌شود و بعد مشتاقانه آرزو می‌کنم که به قدیسان و تقوای قهرمانانه ایمان بیاورم.

فحش‌هایی را که دیده بودم برای هنری تکرار کردم. می‌خواستم یکه بخورد، و وقتی به‌سادگی درآمد که: «حسادت چیز وحشتناکی است» جاخوردم.

«منظورتان آن فحش‌های مربوط به زنه است؟»

«هر دو. وقتی بدبخت باشید به خوشبختی دیگران رشک می‌برید.» اصلاً انتظار نداشتم در وزارت تأمین خانواده این چیزها را یاد گرفته باشد. و در این جمله باز نفرت از قلم من جاری است. این نفرت چه خصلت بی‌روح و ملال‌آوری است. اگر می‌توانستم نوشته‌ام را سرشار از عشق می‌کردم، اما اگر می‌توانستم با عشق بنویسم آدم دیگری می‌شدم: هرگز عشق را از کف نمی‌دادم. با این حال ناگهان در آن سوی سطح کاشی‌کاری‌شدهٔ درخشان میز میخانه چیزی احساس کردم، چیزی نه به‌شدت عشق، شاید نه چیزی جز همدمی به وقت بینوایی. به هنری گفتم: «احساس بدبختی می‌کنید؟»

«بندریکس، نگرانم.»

«برایم تعریف کنید.»

به گمانم مشروب او را به حرف زدن واداشت، یا شاید هم خبر نداشت که چه‌قدر دربارهٔ او می‌دانم؟ سارا وفادار بود، اما در رابطه‌ای همچون رابطهٔ ما خواه ناخواه آدم متوجه چیزهایی می‌شود. می‌دانستم خالی سمت چپ نافش دارد چون یک‌بار سارا با دیدن خال مادرزادی‌ام به یاد آن افتاده بود: می‌دانستم که نزدیک‌بین است اما پیش غریبه‌ها عینک نمی‌زند (و من هنوز آن‌قدر غریبه بودم که او را هرگز با عینک ندیده باشم): می‌دانستم دوست دارد ساعت ده چای بخورد: حتی از عادات خوابیدنش خبر داشتم. آیا آگاه بود که هیچ نشده این همه می‌دانم، و دانستن یک مطلب دیگر رابطه‌مان را تغییر نمی‌دهد؟ گفت: «بندریکس، نگران سارا هستم.»

در میخانه باز شد و زیر نور می‌توانستم لت زدن باران را ببینم. مرد کوچک‌اندام بامزه‌ای پرید تو و بلندبلند گفت: «سام علیک، همگی،» و هیچ‌کس جوابی نداد.

«مریض است؟ انگار می‌گفتید...»

«نه، مریض نیست. گمان نمی‌کنم.» درمانده به اطراف نگاه کرد ــ اینجا جای او نبود ــ متوجه شدم که سفیدی چشمانش به رنگ خون شده؛ شاید آن‌قدر که باید از عینکش استفاده نکرده بود ــ همه‌جا همیشه پر از غریبه است، یا شاید هم قرمزی چشمش بر اثر گریه بود. گفت: «بندریکس، اینجا نمی‌توانم حرف بزنم»، انگار زمانی عادت داشته جای دیگری با من حرف بزند. «بیا برویم خانهٔ من.»

«تا آن موقع سارا برگشته؟»

«گمان نمی‌کنم.»

پول مشروب را حساب کردم و این هم نشانهٔ دیگری از آشفتگی هنری بود ــ هرگز به آسانی حاضر نمی‌شد کسی مهمانش کند. تو تاکسی در حالی که بقیهٔ ما جیب‌مان را می‌گشتیم همیشه او بود که کرایه را کف دستش آماده نگه می‌داشت. خیابان‌های محوطهٔ عمومی هنوز غرق باران بود، اما تا خانهٔ هنری راه زیادی نبود. با کلید قفل ایمنی را باز کرد و از زیر کتیبهٔ بادبزنی که به سبک کتیبه‌های عصر ملکه آن بود گذشت و صدا زد: «سارا، سارا.» هم مشتاق شنیدن جواب بودم و هم از

آن بیم داشتم، اما کسی جواب نداد. گفت: «هنوز برنگشته. بیایید تو اتاق کار.»

قبلاً هرگز پا تو اتاق کارش نگذاشته بودم: دوستی‌ام همیشه با سارا بود و با هنری هم در قلمرو سارا آشنا شدم، در اتاق نشیمن به هم‌ریخته‌اش که هیچ چیزش به‌هم نمی‌آمد، هیچ‌چیز به دورهٔ خاصی تعلق نداشت و جای مشخصی نداشت و همه‌چیز به‌نظر می‌رسید که به همان هفته تعلق داشت چون سارا نمی‌گذاشت هیچ‌چیز به‌صورت یادگاری از سلیقهٔ گذشته یا احساس گذشته باقی بماند. آنجا همه‌چیز دست‌خورده بود؛ درست همان‌گونه که اکنون در اتاق کار هنری احساس می‌کردم که همه‌چیز کمابیش دست‌نخورده است. شک داشتم که مجموعهٔ آثار گیبن[1] را یک‌بار هم باز کرده باشد، و مجموعهٔ آثار اسکات شاید فقط به این دلیل آنجا بود که به پدرش تعلق داشت، مثل مجسمهٔ برنزی بدل پرتاب‌گر دیسک. و با این حال او در اتاق دست‌نخورده‌اش خشنودتر بود صرفاً به این دلیل که مال خودش بود: مایملکش. با کینه و رشک فکر کردم: اگر آدم خیالش از تصاحب چیزی تخت باشد هرگز نیازی نیست که از آن استفاده کند.

هنری پرسید: «ویسکی میل دارید؟» به یاد چشم‌هاش افتادم و از خودم پرسیدم آیا بیشتر از آن وقت‌ها مشروب نمی‌خورد. ویسکی‌هایی که توی لیوان‌ها ریخت دوبل و پرمایه بود.

«چه چیز آزارتان می‌دهد، هنری؟» مدت‌ها بود که آن رمان مربوط به کارمند بلندپایه را کنار گذاشته بودم: دیگر به دنبال الگو نبودم.

گفت: «سارا.»

اگر این مطلب را دو سال پیش عیناً با همین لحن گفته بود آیا وحشت نمی‌کردم؟ نه، به گمانم از خوشحالی در پوستم هم نمی‌گنجیدم ــ آدم از فریب‌کاری بدجوری دلزده می‌شود. از جنگ رودررو استقبال می‌کردم ولو به این دلیل که ممکن بود روزنهٔ امیدی هرچند کوچک بیابم و با یک حرکت اشتباهش او را از میدان به‌در کنم. در همهٔ عمرم چه قبل و چه بعد

1. Gibbon

از آن هیچ‌وقت نشده بود که تا این اندازه مشتاق پیروزی باشم. حتی برای نوشتن کتابی خوب هم این‌قدر اشتیاق نداشته‌ام.

با چشم‌های خون‌گرفته‌اش نگاهم کرد و گفت: «بندریکس، می‌ترسم.» دیگر نمی‌توانستم او را زیر پروبال خود بگیرم؛ او پروردهٔ مکتب بینوایی بود: هردو در یک مکتب درس آموخته بودیم، و برای اولین بار او را هم‌سنگ خود می‌دیدم. یادم هست که یک عکس قدیمی قهوه‌ای با قاب آکسفورد[1] روی میزش بود، عکس پدرش، و وقتی به عکس نگاه کردم فکر کردم که این عکس (که تقریباً در همین سن وسال هنری یعنی در چهل‌وچند سالگی گرفته شده بود) چه‌قدر شبیه هنری و درعین حال چه‌قدر با او متفاوت است. علت این تفاوت سبیل نبود ــ تفاوت در حالت اعتماد به نفس عهد ویکتوریا، احساس راحتی و آشنایی با راه و رسم دنیا بود، و ناگهان آن احساس دوستانهٔ همدمی دوباره در من بیدار شد. او را بیش از پدرش (که در خزانه‌داری کار می‌کرد) دوست داشتم. ما دو یار غریبه بودیم.

«از چی می‌ترسید، هنری؟»

طوری روی صندلی راحتی نشست که انگار کسی هلش داده باشد و با انزجار گفت: «بندریکس، همیشه به بدترین کارها، درست بدترین کاری که انسان می‌تواند بکند، فکر کرده‌ام...» آن روزها لابد خیلی دلشوره داشتم: آرامش بی‌خبری چه‌قدر با من بیگانه و تا چه اندازه ملال‌آور بود.

«می‌دانید که می‌توانید به من اعتماد کنید، هنری.» خیال کردم شاید سارا نامه‌ای پیش خود نگه داشته باشد، گرچه خیلی کم برایش نامه نوشته بودم. نامه‌نگاری خطری حرفه‌ای است که نویسندگان به آن تن می‌دهند. زن‌ها دل‌شان می‌خواهد دربارهٔ اهمیت فاسق‌شان اغراق کنند و هرگز آن روز ناامیدکننده را پیش‌بینی نمی‌کنند که نامه‌ای که از سر بی‌مبالاتی نوشته شده و برچسب 'جالب' رویش خورده از مجموعهٔ دست‌نوشته‌هایی سردرآورد که به قیمت پنج شیلینگ در معرض فروش گذاشته شده است.

هنری گفت: «پس نگاهی به این بیندازید.»

۱. قابی که اضلاعش پس از قطع یکدیگر چند سانتیمتر ادامه می‌یابد. ــ م.